

ჯაბა იოსელიანი

ნარკვევები
ესეები
რეცენზიები



გამომცემლობა „საკრებულო“
თბილისი
1990

წიგნში ვრცლადაა განხილული ჰერმენევტიკის წარმოშობისა და ხელოვნებასთან მისი მიმართებას საკითხები, კერძოდ, თეატრმცოდნეობაში ჰერმენევტიკისა და რეცეპტორული ესთეტიკის მეთოდების გამოყენების პრაქტიკის შესაძლებლობა. წიგნში აგრეთვე შეტანილია რეცენზიები სპექტაკლებზე.

4907000000

И _____ 1 — 90
M (605) (06) — 90

© ჯაბა იოსელიანი, 1990

ISBN 5 — 89515 — 018 — 7

ჰარმონიკა და თეატრი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა „არასრულქმნილების კომპლექსი“ კულტურის განვითარების საწყისებიდან დღემდის თან სდევს თითქმის ყველა ცალკეულ ჰუმანიტარულ დისციპლინას. ამ მხრივ განსაკუთრებით ხანგრძლივი ისტორია აქვს ლიტერატურათმცოდნეობასა და ხელოვნებათმცოდნეობას, ვინაიდან მათი გამოკვლევის ობიექტი ყოფიერებაში კონკრეტულ ფორმად ვლინდება; ამავე დროს, მათი არსობრივი ანუ ფენომენოლოგიური მხარე ცნობიერების ისეთ სფეროს ეხება, სადაც საქმე გვაქვს აბსტრაქციულობასთან, განჭვრეტასთან, ცნობიერ თუ არაცნობიერ ფსიქოლოგიურ მოვლენებთან, ინტუიციასა, ხილვასა და რაციონალიზაციასთან, ასე რომ მათი კონკრეტულობა (ლიტერატურული თხზულება, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოები, მუსიკა, თეატრი და კინო თავის შემადგენელი სახეობებით) თითქოსდა მოითხოვს ზუსტი მეცნიერების მეთოდებით შესწავლას, შეუძლია აიტანოს ცდა და ექსპერიმენტი, მაგრამ მეორე მხრივ, მათი შინაარსი, საშენი მასალა, გამომსახველი საშუალებანი სტრუქტურულად დაკავშირებულნი რაღაც არსთან — ერთგვარადი, სინგულარული ხასიათისა არიან და მჭროლვადი გონისეული წარმომავლობა აქვთ. ამიტომაც მათი ზომა-წონით ახსნა ვერ ხერხდება. ხოლო თუ მათი გაგების შესაძლებლობა პოზიტიურად გამოიყურება, განმეორებით აღდგენა მხოლოდ ინტერპრეტაციის სახით გვევლინება.

ლიტერატურათმცოდნეები და კრიტიკოსები ბოლოს და ბოლოს მიხედნენ, რომ ავყაობის ბერძნული ღმერთი მიმოსი. რომელიც დასცინოდა ჰეფესტოსს, თუ რატომ არ დაუტოვა თავის ჩამოსხმულ ადამიანს გულის სარკმელი, საიდანაც შესაძლებელი იქნებოდა მისი აზრებისა და ზრახვების წაკითხვა, არცთუ ისე მიაბიტი ვინმე ყოფილა.

ჯერ კიდევ ადრე, ანტიკურ ხანაში იყვნენ ჰომეროსის ჰომეების

ინტერპრეტატორები, მაგრამ ამ საკითხის თეორიული საფუძვლები, როგორც ყოველთვის, როცა ლიტერატურისა და ხელოვნების თეორიას ვეხებით, კვლავ არისტოტელეს შეხედულებებში უნდა ვეძიოთ. არისტოტელეს მიაჩნია, რომ ცოდნისკენ სწრაფვა არის ბაძვა. ფილოსოფიის საგნები კონკრეტული ნივთებია და ამ საგნების ანალიზის შედეგად ვიღებთ ცნებას. ხელოვნების (ფართო გაგებით) საგანი იგივე ნივთებია, რასაც ვბაძავთ და ვიღებთ სახეს. ე. ი. მეცნიერება ოპერირებს ცნებებით, ხელოვნება კი მხატვრული სახეებით.

პომპროსისა და ემპიდოკლეს ნაწარმოებები ჰეგზამეტრით არის შესრულებული, მაგრამ არისტოტელე ემპიდოკლეს ბუნებისმეტყველს უწოდებს, ვინაიდან მისი თხზულება ლექსად დაწერილი ფილოსოფიური ტრაქტატია. პომპროსს კი — პოეტს. ასევე იქცევა იგი პეროდოტეს თხზულებათა დახასიათების დროს: „ნათქვამიდან ცხადია, — ამბობს არისტოტელე, — რომ პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი. ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განირჩევიან არა იმით, ლაპარაკობენ ისინი ლექსით თუ პროზით, ვინაიდან პეროდოტეს ნაწარმოები შეიძლებოდა გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არანაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი; ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“¹. აი, აქ ჩაიყარა ბუნებისმეტყველურ მეცნიერებათა და გონის, ე. ი. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა გაყოფისა და განცალკავების ფესვები. აქვეა განმარტებული მიმეზისის — ბაძვის ცნების არსი და აქვეა მოცემული ხელოვნების აქსიოლოგიური ასპექტი.

არისტოტელეს პოეტიკის, ანუ ესთეტიკის ძირითად კატეგორიებს, როგორც ცნობილია, მიმეზისი და კათარზისი წარმოადგენს და ვინაიდან ჩვენ სათანადო ადგილას კიდევ დაგვეპირდება ამ კატეგორიებზე მსჯელობა, თავიდანვე მსურს მათი შესწავლა-განსაზღვრების პრინციპი წამოვაყენო; კერძოდ, ვფიქრობ, რომ ცალ-ცალკე

¹ არისტოტელე. პოეტიკა, თბ., „მსუ“, 1944, გვ. 20.

იზოლირებულად მათი შესწავლა, ახსნა-დახასიათება ვერ იქნება მართებული, იმიტომ რომ მიმეზისის, ბაძვის (ფართო გაგებით) პროცესი შეიცავს კათარზისს, კათარზისი კი მიმეზისის გარეშე წარმოუდგენელია.

მეცხრამეტე საუკუნის ინგლისელმა ფილოლოგმა ბუტჩერმა თავისი განსჯით მიმეზისის ცნება ახალ საფეხურზე დააყენა და კლასიციტური პირდაპირი მიბაძვის, ე. ი. დამსგავსების მაგიერ იგი იდეალურის მიღწევის საშუალებად და არა მიზნად გამოაცხადა. მიუხედავად ამისა, თანამედროვე მოდერნიზმის თეორეტიკოსები იშველიებენ რა ბრეკტის ესთეტიკური შეხედულებების ცალკერძობას, ცდილობენ არისტოტელეს მიმეზისი კვლავ მხოლოდ ნატურალისტური ხელოვნების კატეგორიად ჩამოაქვეითონ, როცა არისტოტელეს „პოეტიკის“ პათოსი და ფართოდ გაშუქებული მიმეზისის ბუნება (ზემოთ მოტანილი ციტატაც რომ არ მივიღოთ მხედველობაში) ასეთ უბრალო განცხადებაშიც კი მოჩანს: „და თუ არ გვქონია შემთხვევა გვენახა საგანი (რომელსაც მხატვარმა მიამსგავსა თავისი ნაწარმოები — ჟ. ი.), მაშინ სურათი საამოვნებას გვგვრის არა საგანთან მსგავსებით, არამედ ნაკეთობით, ფერადობით ან სხვა რომელიმე ამდაგვარი მიზეზით“¹.

როგორც ვხედავთ, ამ საკითხში „არამიმეტური ხელოვნების“ თეორეტიკოსების ნოვატორულ თავმოწონებას არავითარი საფუძველი არ აქვს, მით უმეტეს, რომ ხელოვნების დაკნინების ეს პლატონისეული ხაზი XIX საუკუნის მემარცხენე ჰეგელიანელებს ახასიათებდათ, დღეს კი „არამიმეტური ესთეტიკის“ სპეკულატურ შეხედულებად უნდა ჩაითვალოს; საინტერესოა, რომ თვით ყველაზე ულტრამოდერნიკული ლიტერატურის მამამთავარს ჯეიმს ჯოისს, მაგალითად, მიმეზისი ბუნების შემოქმედებითი ძალების ანალოგად მიაჩნია.

როგორც ითქვა, მიმეზისი წინამდებარე ნაშრომში ინტერესს იწვევს, როგორც კათარზისთან კაუზალურ მიმართებაში მყოფი კატეგორია და ამიტომ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად აქვე შევეხოთ კათარზისის ცნებას.

ძველი საბერძნეთის მედიცინაში ჰიპოკრატე კუქის განთავსუფლების აქტის აღსანიშნავ სიტყვად კათარზისს ხმარობდა. კათარზისი უნდა გაეგლო ყველა პროზელიტს, რელიგიური საზოგადოების წევრი რომ გამხდარიყო, რაც მისტერიებში მონაწილეობით ხორციელდებოდა; განწმენდის რელიგიურ-მაგიური აფექტი

¹ არისტოტელი. პოეტიკა, გვ. 9.

კაცობრიობის საყოველთაო ფენომენია, ოკულტიზმის ნაგულსხმევი მიზანი. განწმენდის რიტუალები გვხვდება საზოგადოების განვითარების პირველივე ეტაპზე მისტერიებში თუ დღესასწაულებში. ეპიდემიებსა და სტიქიური უბედურებების დროს. ყველგან — ევროპაში, აზიაში, ამერიკაში, ავსტრალიაში, აფრიკაში. ამისი უხვი მავალით მოყვანილი აქვს ფრეუერს თავის წიგნში „ოქროს შტო“. სადაც იგი აღწერს ახალ ზელანდიაში არსებულ წეს-ჩვეულებას. რაჯა და მისი მეუღლე პერიოდულად სადღესასწაულო ტანისამოსში გამოწყობილები ბაზარში სპეციალურად აშენებულ ფიცარნავზე განიბანებოდნენ. წყალი რაჯასა და მეუღლეს ჩამორეცხავდა ცოდვებს. რაც გადაეცემოდა ფიცარნავის ქვემოთ ჩაცუქულ ბოროტმოქმედს — განტყეების ვაცს. როგორც არქეოლოგიური ძეგლები მოწმობს, ძველ საქართველოში დიონისეს კულტთან დაკავშირებული მისტერიის წინ აუცილებელი იყო აბანოს გავლა. ე. ი. განბანვა. განწმენდა (სოფ. ძალისი, დიონისეს ტაძარი). დღესასწაულის სარიტუალო ქმედების აუცილებელ ელემენტს წარმოადგენდა განწმენდა. მაგალითად, სუანეთის დღესასწაულ „სვიმნიშში“, როგორც პროფ. დ. ჯანელიძემ ახსნა, სახლში შესვლის წინ ყველა სტუმრის სანთლით ხელში მსვლელობა განწმენდას ნიშნავს. შორს რომ არ წავიდეთ, რუდიმენტული სახით შემორჩენილი დღევანდელი ქართული ქელეხის რიტუალი (დასაფლავების შემდეგ მოსული ხალხი სახლში ხელდაუბანელი რომ არ უნდა შევიდეს) მხოლოდ პიგიენური თვალსაზრისით არ აიხსნება.

კათარზისის ცნების მეცნიერულ რანგში აყვანა პლატონიდან იწყება, რომელიც კათარზისის ეთიკური მნიშვნელობის მოვლენად თვლიდა. როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კატეგორია კი პირველად არისტოტელეს წიგნში „პოლიტიკა“ გვხვდება, სადაც მსჯელობს მსმენელზე მუსიკის ზეგავლენის შესახებ. აქვე არისტოტელე გვპირდება კათარზისის ცნების უფრო დაწვრილებით განხილვას პოეტიკაში. მკვლევარებს ვერ დაუდგენიათ, რას გულისხმობდა არისტოტელე პოეტიკაში — დაუმთავრებელი წიგნის „პოლიტიკის“ მომდევნო თავს, თუ მისივე ცალკე წიგნს „პოეტიკას“¹. მთლიანად არის კათარზისზე მსჯელობა შემონახული (ლესინგი) თუ ფრაგმენტული (კორნელი) სახით მოაღწია ჩვენამდე, ჩემი აზრით. ამას არსებითი მნიშვნელობა აღარ აქვს, აქ მთავარია კათარ-

¹ „პოეტიკა“ წიგნად პირობითად არის აღნიშნული, ვინაიდან შუტი მტკიცება არსებობს იმისა, რომ „პოეტიკა“ არისტოტელეს ლექციების ჩანაწერია.

ზისის ცნების ფართო გაგება არისტოტელეს მიერ. კათარზისი მისთვის არც მხოლოდ მუსიკათმცოდნეობის სპეციალური სიტყვაა, არც „სტრუქტურის ელემენტი (ამერიკელი — ჯეროლდ ელსი) — არამედ ფილოსოფიური ესთეტიკური კატეგორიის აღმნიშვნელი ტერმინია.

ახლა უკვე აღიარებულია ის ფაქტი, რომ არისტოტელეს ფილოსოფიური და ესთეტიკური კონცეფციები, რაზეც გაბნეულიც არ უნდა იყვეს მისი შემადგენელი ნაწილები სხვადასხვა ნაწარმოებში, გამოირჩევა მსოფლმხედველური მთლიანობითა და ერთიანობით¹.

კათარზისის პრობლემა XVI საუკუნიდან მოყოლებული დღევანდლამდე სხვადასხვა კონცეფციით არის წარმოდგენილი. არისტოტელეს „პოეტიკის“ პირველი განმსჯელი ვინჩენცო მაჯი (1550) მას ეთიკური თვალსაზრისით განიხილავდა. ლესინგი შიშისა და თანაგრძნობის ნიადაგზე გამოწვეული რეციპიენტის განწმენდას გულისხმობდა. კათარზისის რელიგიური თვალსაზრისის მომხრე იყო ჰაუპტი. ბეკისაგან განსხვავებით კათარზისის მედიცინურ დახასიათებას ბერნაისმა უფრო ფართო და დამაჯერებელი დასაბუთება მოუძებნა. იგი არა მხოლოდ არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მოცემულ განსაზღვრებებს დაეყრდნო, არამედ, როგორც ითქვა. მისივე „პოლიტიკის“ მერვე წიგნში გამოთქმულ მოსაზრებებს და ჩაუყარა საფუძველი იმ კვლევას, რასაც ფსიქიატრიული პრაქტიკა და ფსიქოლოგია დღეს დასავლეთში ინტენსიურად იყენებს. კათარზისის მედიცინურ-ფსიქოლოგიურ ასპექტს ეყრდნობა. ეგრეთ წოდებული, უახლესი „სცენური სენსების თეორია“ (ბრიუსელის ცენტრი — დელტარი; საფრანგეთში ემილ დარსი, ეაკ კლოდ ბენუა; ამერიკაში იაკობ შორენოს ფსიქოდრამატული ინსტიტუტი) და ფსიქოდრამის თეატრი, რომელიც გულისხმობს აქტიორ-ავადმყოფის პალუცინაციურ პიროვნებად ქცევას. ეს არის თავისი თავის თამაში სხვა შეთხზულ პიროვნებასთან, სადაც ერთიანდება შეთხზული პიროვნებისა და სუბიექტის ცხოვრების ხაზები. ხდება თავის თავში შექმნილი ელემენტების ინტეგრაცია, ანუ როგორც ამბობს ი. შორენო, — „ინტეგრაციის კათარზისი“. ორი ეგოს (ego) არსებობა ერთ პირში და ორი სხვადასხვა მიზანი, ამავე დროს. ჩვენება არა შეთხზული პიროვნებისა, არამედ თავის თავისა. სხვა

¹ А. Ф. Лосев. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., «Искусство», 1975.

Д. М. Ханнин. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. М., «Наука», 1986.

სიტყვებით, საქმე ჩვენებასთან და ზემოქმედებასთან გვაქვს, ე. ი. საბოლოო ჯამში მიმეზისისა და კათარზისის ცნებებთან, რომელნიც დამოკიდებულნი არიან აუდიტორიის თანამონაწილეობასთან, თანავანცდასთან და აწესრიგებენ გრძნობათა განაწილებას სუბიექტსა და აუდიტორიას შორის. აქედან, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ჰერმენევტიკასა და რეცეპტორულ ესთეტიკამდე ერთი ნაბიჯია.

კათარზისის პრობლემის შესახებ გასათვალისწინებულ ჰიპოთეზას ვამოთქვამს ა. ანიქსტი, მისი აზრით, — „საკითხის საბოლოო გადაწყვეტისათვის საჭიროა ყველა კონცეფციის რაციონალურ ელემენტთა სინთეზი“. როგორ რაციონალურ ელემენტებსაც არ უნდა შეიცავდეს კათარზისის დეფინიცია. მაინც მისი მიმეზისისაგან მოწყვეტით განხილვა, როგორც ითქვა, არ უნდა იყოს მართებული. მიმეზისის ყოველ აქტში, ე. ი. ზემოქმედებაში გარდასახვის „ხვედრითი წონა“ უმნიშვნელოვანესია. გარდასახვა კი უმთავრესად, სხვისი შენს თავში შემოტანაა, ამრიგად, შენი განწყვენდაა, დახვეწა; ასევე, პირუტყუ, კათარზისი გარდასახვის გარეშე შეუძლებელია. ეს მიმეზის-კათარზისის ერთიანობა არის ზემოქმედებითი პროცესის შედეგითა და მიზეზიც, საწყისიცა და დაბოლოებაც.

„პოეტი ვალდებულია მიბაძვის საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც სიბრალულისა და შიშისაგან გამომდინარეობს“, — ამბობს არისტოტელე (გვ. 29). მაშასადამე, მიმეზისი, რომლის უმთავრესი, ასე ვთქვათ, მხატვრული ფერმენტი გარდასახვაა, ეს ინერტულ მასალაში სულის ჩამბერი ფენომენი, იწვევს „სიბრალულსა და შიშს“, ე. ი. თანაგრძნობას, რაც მაყურებელს ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს, ვინაიდან უტილიტარული და ეგოისტური მისწრაფებები აღქმის მომენტისათვის უკუგდებულია. ასეთი სულიერი მდგომარეობა ეკილოკავება როგორც კათარზისს, ასევე თანამედროვე ესთეტიკური ტკბობის ცნებებს.

საინტერესოა „პოეტიკის“ ქართულად მთარგმნელისა და ინტერპრეტატორის, პროფესორ დანელიას შეხედულება: (მაყურებლის)... პირადი „მე“-დან ამოსვლა, თავისი ემპირიული „მე“-ს იმ ვიწრო კედლების გარღვევა, რომლებშიაც ჩვენ ჩაგვკეტა ჩვენი ბიოლოგიური არსებობის შენარჩუნების პრაქტიკულმა ინტერესმა და კაცობრიობის დიდ ოკეანესთან შეერთება (ტიპიზაციის ნიადაგზე — ჯ. ი.) — აი, რა ყოფილა ტრაგიკული კათარზისი არისტოტელეს მოძღვრებით“ (CXI). ასეთი შეხედულება ჩემს მოსაზრებებთან ყველაზე ახლოს დგას, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში, რომ

ს. დანელია მიმეზისისა და კათარზისის ახსნისას არისტოტელეს ტერმინ ტიპიურობიდან გამომდინარეობს, როცა ტიპურობა, ტიპიზაცია უფრო ფართო და ზოგადი მნიშვნელობისაა იმ კონკრეტულთან შედარებით, რასაც გარდასახვა ეწოდება და რასაც კიდევ არაერთხელ შეეხება წინამდებარე ნაშრომი.

ჰერმენევტიკა ვიდრე მეთოდოლოგიად ჩამოყალიბდებოდა და შეიძენდა გარკვეულ მეცნიერულ სიმწყობრეს, დაზუსტდებოდა მისი შესწავლის საგანი და საშუალებები, ცნობილია, რომ იგი ჯერ კიდევ ჰომეროსის დროს მოქმედებდა, როგორც ინტერპრეტატორული ხელოვნება. არისტოტელეს კი თავის „პოეტიკაში“ ისეთი თეორიული დებულებები აქვს, დღეს რომ ჰერმენევტიკის ინგრედიენტებად არის აღიარებული. უპირველეს ყოვლისა, ნიშანდობლივია ამ მხრივ არისტოტელეს განსაზღვრა. თუ რა არის მთლიანობა. მთელი: „მთელი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი. შუა ნაწილი და ბოლო“. იგი დეტალებში განიხილავს ამ მთლიანობას და ტრაგედიის მაგალითზე დაასკვნის, რომ მთლიანს არა მარტო ნაწილები უნდა ჰქონდეს „მწყობრად დალაგებული“ და მთლიანთან შეთანხმებული, არამედ თვით მთლიანი უნდა იყოს მათთან შეთანხმებული, ვინაიდან, როგორც მცირე რამ არ შეიძლება იქნეს განჭვრეტილი. ასევე ძალიან დიდი საგანიც განჭვრეტის გარეშე რჩება ხოლმე. აქ ლაპარაკია ნაწილიდან მთლიანის და პირიქით, მთლიანიდან ნაწილის განჭვრეტაზე. არისტოტელე თავის მოსაზრებათა დასასაბუთებლად იხმობს ჰომეროსის შემოქმედებას და დაასკვნის: „ამრიგად, როგორც სხვა მიმბაძველ ხელოვნებებში ერთი მიბაძვა არის ერთის მიბაძვა, ისე ფაბულაც. რამდენადაც იგი მოქმედების მიბაძვაა, არის ერთისა და იმავე მთელის ასახვა, ხოლო საქციელთა ნაწილები ისე არიან ურთიერთშორის შეწყობილი, რომ. თუ ერთი ნაწილი ან გადასმული, ან ამოღებული იქნა, მაშინ მთელიც დაირღვევა და წაბორძიდება. ხოლო ის, რის მიმატებას ან გამოკლებას არავითარი სინათლე არ შეაქვს ნაწარმოებში, მთელის არავითარ ნაწილსაც არ შეადგენს“ (გვ. 20). აქ ჩვენ ჰერმენევტიკული მეთოდოლოგიის მთავარ დებულებასთან გვაქვს საქმე, ე. წ. ჰერმენევტიკულ წრესთან: ნაწილიდან მთლიანის გაგება და მთლიანიდან კი ნაწილისა. კიდევ უფრო დაზუსტებულია ამ თვალთახედვით არისტოტელეს მსჯელობა იმის შესახებ, რომ მხატვრული ნაწარმოების სრულყოფილად შესრულებისათვის საჭიროა იგი ისეთი ნაწილებისაგან იყოს შემდგარი, რომ წარმოდგენა იქმნებოდეს მთლიანზე. „აიღო რა ერთი ნაწილი, მან (ჰომეროსმა — ჯ. ი.) შეიტანა შიგ მრავალი ეპიზოდი, მაგალითად, გემების სია და სხვა ეპიზოდები, რომელთა

საშუალებითაც იგი იკერს პოემის მთლიანობას“ (გვ. 51). როგორც ვხედავთ, არისტოტელეს მთლიანობა და ნაწილის დიალექტიკური კავშირი შემთხვევითი მოსაზრება არაა, ასეთი მიდგომით იგი ახასიათებს ტრაგედიაში: „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიადე აქვს, ასახვა შეუკობალი ერთ. მისი სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში, ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან (კათარზისს) განწმენდას აღწევს“ (გვ. 14).

აქ ჩვენ მთლიანობისა („დასრულებული მოქმედება“, „გარკვეული სიდიდე“) ნაწილის („სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში“) ურთიერთმიმართების გარდა გვეძლევა კათარზისის ნაწილობრივი განმარტება: „შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“. ზემოთ იყო ნათქვამი, რომ სიამოვნება გამომდინარეობს შეცოდებისა და შიშისაგან და ეს სიამოვნება სიტყვასიტყვით განწმენდად არ იყო დასახელებული, ახლა კი არისტოტელე პირდაპირ წერს, რომ კათარზისი მიიღწევა „შეცოდების“ ე. ი. თანაგრძნობის საშუალებით, რაც, როგორც ითქვა, მიმეზისის გარეშე შეუძლებელია.

მრავლისმოქმელია ის ვითარება, რომ ანტიკური საბერძნეთის თეატრალური ხელოვნება ისეთი ატრიბუტებით არის წარმოდგენილი, რომლებიც დღევანდელი თვალთახედვით შეადგენენ პერმენევტიკული ფუნქციების მატარებელ ინსტიტუტს. ესენი არიან: პროლოგი, ქორო და პარაბაზა (კომედიაში). ზედაპირული ფაქტია ის, რომ პროლოგს ჰქონდა, ასე ვთქვათ, რეცეპტორულ-პერმენევტიკული დატვირთვა პიესის სტრუქტურაში. იგი ნაწილობრივ ამავე დანიშნულებას ატარებს თანამედროვე დრამატურგიასა და თეატრში.

ერთ-ერთი კომპოზიციურ-სტილისტიკური და, მე ვიტყვოდი, პერმენევტიკული ნაწილია ანტიკური კომედიის პარაბაზა, სადაც ავტორი უშუალოდ მიმართავდა მაყურებელს პიესის ავ-კარგზე, რაიმე საზოგადოებრივ ფაქტზე, ან სულაც ოპონენტებთან საპაექროდ იყენებდა და გამოდიოდა კრიტიკოსის როლში. ქორო კი — რომელსაც ავგ. შლეგელი „იდეალურ მაყურებელს“ უწოდებდა — ანტიკურ ტრაგედიაში, კომედიაში და უფრო ადრეც სატირულ დრამაში უშუალოდ გამოდიოდა ავტორ-მსახიობსა, კორიფევისა, მსახიობსა და მაყურებელს შორის. იგი მოქმედებისა და ტექსტის ინტერპრეტატორიც გახლდათ, ამავე დროს, მაყურებლის აზრის გამომხატველი, ვნებების კატალიზატორიც. ყოველ ეპიზოდს ქო-

როს სტასიმები აძლევდნენ შეფასებას. თანამედროვე ე. წ. ეპიკურ თეატრში ეს ზონგების სახელწოდებით ბ. ბრეტის აღმოჩენად ჩაითვალა, როცა შილერმა თავისი ტრაგედიის „მესინელი პატარა-ლის“ წინასიტყვაობაში დაახასიათა ანტიკური ქორო, აღადგინა. ტრაგედიის მოქმედებაში ჩართო და ერთ იდეალურ სახედ წარმოადგინა. რომელიც უსმენს მოქმედ გმირებს. არის განსაკუთრებული მათი სიტყვებისა და მოქმედებისა.

იაპონურ თეატრში ქოროს — „ნაგაუტას“ იგივე დანიშნულება აქვს. რაც ბერძნულ ქოროს. უძველესი იაპონური თეატრის ნოს დამაარსებელი ძეამის ესთეტიკური თეორია ძენ ბუჯინმის ძლიერი ზეგავლენით შეიქმნა. სახელდობრ, იმ შეხედულებათა კვალობაზე, რომ ქეშმარიტება ვერ გადმოიცემა ვერც სიტყვებით. ვერც წერილობით. რადგანაც იგი ადამიანის გულის კუნჭულშია ჩამალული და ეს მხოლოდ ადამიანის შინაგანი მხერით, ქერეტითა და დაუნჯებით (ძენ) შეიძლება სულიერად იქნეს აღქმული. აქედან მომდინარეობს ძეამის „იუგენი“ — „ზემოქმედების ფარული ხერხი“ და „დამალული სილამაზის“ წარმოჩენის იდეა. ერთი სიტყვით. პერმენევტიკა მხოლოდ ანტიკური ბერძნული თეატრის იდეურ-კომპოზიციური შინაარსის სისხლხორცი როდია.

პლატონს ნეგატიურად ესახებოდა ხელოვნების როლი. მაგრამ მისი მოსაზრება იმის შესახებ. რომ ჩვენი სულის ის საწყისი, რომელიც განსჯასა და გაზომვაზეა დამყარებული, საწინააღმდეგოა სულის იმ საწყისისა, რომელიც სინამდვილისაგან და ქეშმარიტებისაგან დაშორებულია, სწორია. ჯერ ერთი, ხელოვნებას ემპირიულ სინამდვილესთან მართლაც სუსტი კავშირი აქვს, მეორეც — ქეშმარიტების ძიება არ არის ხელოვნების საგანი. და რაც მთავარია, ხელოვნება არ ემყარება სულის იმ საწყისს, სადაც განსჯასა და გაზომვას აქვს ადგილი. პლატონი ხელოვნებას უწოდებს აჩრდილს. მაგრამ, სხვათა შორის, წერს, რომ ხანდახან ბეცი უფრო ნათლად ხედავს ვიდრე კარგი მხედველიო.

ბუნებისმეტყველებათა მეცნიერებები ისწრაფიან ცოდნისაკენ. ასევე ისწრაფის ცოდნისაკენ ხელოვნებაც, ცნება არ არის თვით მოვლენა ან ნივთი, არამედ მასზე წარმოდგენათა კომპლექსია, რომელიც ტერმინოლოგიურად და სიტყვიერად ფორმდება: ასეთ გაფორმება-გამოხატვას კი აქვს თავისი დანახარჯები, რჩება რაღაც აუთვისებელი სფერო, რომელიც საჭიროებს გაგებას. აი, ეს არის ხელოვნების სფერო, რომელმაც უნდა განკვირდეს ინდივიდუალურ-ში მოცემული ერთჯერადი და განუმეორებელი.

ზემოთ შევეხეთ ს. დანელიას მოსაზრებას კათარზისის გამო და შევნიშნეთ, რომ ტიპური უფრო ზოგადი ცნებაა, ვიდრე ამას ამტკიცებს ს. დანელია, რომ ტიპურობით ახსნილი კათარზისი ან ესთეტიკური ტეობა დაზუსტებას მოითხოვს. ტიპოლოგიურის ახსნა შესაძლებელია, რამეთუ იგი დაკავშირებულია საგნისა და მოვლენის ისტორიასთან ფართო გაგებით — კულტურულ ტრადიციასთან, იდეოლოგიურ ვითარებასთან. ისტორიის ახსნა შესაძლებელია ცნებით, ე. ი. დისკურსიულად, მაგრამ მხოლოდ ზოგადის ახსნა-განმარტება ვერ იძლევა მხატვრული სახის ხატს, ინდივიდუალური რეფლექსიით ვერ აიხსნება, ვინაიდან ერთჯერადობის გამოცდილება არ არსებობს, აქედან გამომდინარე — არც დასკვნა და ცნება; ერთჯერადის გაგება, მისი სინგულარობა მარტოდენ „შენის“ „ჩემში“ მიღების და გარდასახვაზე დაყრდნობით გაიგება და მისი დასაბუთება მხოლოდ ხატს შეუძლია. ამიტომაც მხატვრული სახის ამოკითხვა, გაშიფვრა ანალიზისა და რეფლექსიის დისკურსიული მიდგომით ვერ ხერხდება. არის რაღაც, რომელიც ცნებაში ვერ თავსდება, გადმოცემის დროს კი სიტყვიერად ვერ აიხსნება, იკარგება. ამაში ძვეს ჰერმენევტიკის წარმოშობის აუცილებლობა.

არისტოტელე „პოეტიკაში“ მაცურებლის თანაშემოქმედების ფაქტსაც აღნიშნავს: „პოეტები ეგუებიან თავის შემოქმედებაში მაცურებელთა სურვილებს“ (გვ. 28). ამ მაცურებელთა სურვილებში თვით დრამატული ხელოვნების ცენტრალური ყანრული ნიშან-თვისება — მელოდრამატულობა იგულისხმება, როდესაც ფაბულამ, არაკმა უნდა გაითვალისწინოს რა მაცურებელთა მოთხოვნა და წარმოაჩინოს ის, „რაც თავდება საწინააღმდეგოდ უკეთეს-თათვის და უარესთათვის“. მაცურებელი სულ ჩართული უნდა იყოს მოქმედებაში. მას „აღლევებს ის, ვინც თვითონ აღლევებულია და რისხვას იწვევს ის, ვინც უჭეშმარიტესად განრისხებულია“. „პოეტიკაში“ ჩვენ ვხვდებით ჰერმენევტიკის პრობლემატიკის კიდევ ერთ ძირითად საკითხს — ინტერპრეტაციის რაობას. „მითოსის გასწორება არ არის საჭირო“... აუცილებელია, აგრეთვე რომ „პოეტი თვითონ აღმოაჩინდეს და გადმოცემებით კარგად სარგებლობდეს“. აქ არისტოტელე გარკვევით ლაპარაკობს, რომ მითოსის გასწორება არ შეიძლება, მაგრამ ავტორმა თვითონ რაღაც ახალი უნდა აღმოაჩინოს გადმოცემაში. თანამედროვე ენაზე რომ გადავიტანოთ გამოდის, რომ არისტოტელე ინტერპრეტაციის საკითხში ინვარიანტული პრინციპის მიმდევარია.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ არისტოტელეს მოსაზრებები თანამედროვე ჰერმენევტიკის ყველა მთავარი პრობლე-

მის წანამძღვარებია. ასეთებად მიმაჩნია: ჰერმენევტული წრის სა-
კითხი, ინტერპრეტაციის საკითხი, მიმეზის-კათარზისი, როგორც
გაგების საშუალება, მიმეზის-კათარზისის შემცველი ელემენტე-
ბი: თავისთავის დაყენება ავტორის ადგილას, იდენტიფიკაცია,
გარდასახვა, რეციპიენტის თანაშემოქმედება.

ჰერმენევტიკა

ჰერმენევტიკა ბერძნული წარმოშობის სიტყვაა, ახსნა-განმარ-
ტებას ნიშნავს. მისი ეტიმოლოგია ბერძნული მითოლოგიის პოპუ-
ლარულ და აქტიურ ღვთაება ჰერმესის სახელთან არის დაკავში-
რებული, რომლის ერთ-ერთ მოვალეობად ღმერთებსა და ადა-
შიანებს შორის შუამავლობა ითვლებოდა. იგი ღმერთების ნება-
სურვილის გადმომცემად, ზოგ ვერსიაში კი სიტყვისა და დამწერ-
ლობის შემომღებადაც კი იყო ცნობილი ძველ საბერძნეთში.

გაგება გულისხმობს მოვლენის გარკვეულობის საკუთარ სა-
ფუძველს, რომელიც ამოიკითხება თვით მოვლენაში ან ამ მოვლე-
ნიდან ამოსვლით. მოვლენის ფასაგები არსი ფიზიკურად გამოსა-
ხული თვისობრიობაა, მხოლოდ ამ თვისობრიობის ახსნა არ შე-
იცავს არსის გაგებას. გაგების წინაპირობა მოსმენაა. ადამიანს კი
შეუძლია მხოლოდ ის გაიგოს, რაც იცის ან ნაწილობრივ იცის.
გაგების შემეცნებითი გზა ინტერპრეტაცია (interpretatio) ლათი-
ნური და ბერძნული „ჰერმენუენ“ — ჰერმენევტიკა. (hermenia).
შენ იგებ მას, მასზე შენი წინაცოდნაზე დამყარებით.

როგორც ითქვა, გაგების ერთ-ერთი მეთოდოლოგიური პრინციპია
მთლიანიდან ნაწილისა და ნაწილიდან მთლიანის გაგების წრიული
შემეცნება. კარგად აქვს ეს განმარტებული გიორგი ცინცაძეს თავის
წიგნში „გაგების მეთოდი ფილოსოფიაში და პიროვნების პრობლე-
მა“ (თბილისი, „მეცნიერება“, 1975): „ტექსტის გასაგებად საჭიროა
იმ ეპოქის, გონითი სიტუაციის, ზოგადად ისტორიული გარემოს
ცოდნა, რომელიც ტექსტის დაწერის დროს არსებობდა და რომლის
„წარმომადგენელიც“ იყო ტექსტის დამწერი, მაგრამ ეს ეპოქის გო-
ნი ჩვენთვის არსებობს მხოლოდ ამ ეპოქიდან მოღწეულ ტექსტში,
ამიტომ იგი ტექსტში უნდა დავიხაზოთ. ის კი იმას ნიშნავს, რომ
ეპოქის გონი გაიგება მისი ნაწილიდან და ეს ნაწილი, თავისი
მხრით, გაიგება მასშივე ინაპოვნით მთლიანად. ამგვარად, ყოველ-
გვარ გაგებაში საქმე გვაქვს წრესთან და ამ წრის „მეთოდურობა“
მისი „ისტორიული შემეცნების“ ორგანოდ გარდაიქმნება, გან-
პირობებულია თვითონ გასაგების მოცემულის თავისებურებით —
იმით, რომ ჩვენ ყოველთვის გვეძლევა ნაწილი, მაგრამ არასოდეს

არ გვეძლევა ის მთლიანი, სადაც ეს ნაწილი გაიგება. ამიტომ გასაგებობის გაგების ერთადერთი გზაა მისი ინტერპრეტაცია“ (გვ. 12). თავდაპირველად, ინტერპრეტაციის დამოუკიდებელი სისტემური წესები ბიბლიის ამხსნელ-განმმარტებლებმა ჩამოაყალიბეს — ეგზეგეზა. ეგზეგეტიკამ ორი მიმართულებით დაიწყო განვითარება: ერთი ფილოლოგიურ პრინციპს გაჰყვა, რომელმაც საღმრთო წერილის ტექსტის ენათა შენაცვლების (ებრაული და ბერძნული ენების მაგიერ რომაული) გამო მომხდარი ცვლილებების მოხსნა და საუკუნეებით დანაშრევი სიტყვებისაგან განწმენდა დაისახა მიზნად. მეორეს — ჰერმენეტიკული, ასე ვთქვათ, თაურმდეგი პრინციპი დაედო საფუძვლად, რომელიც ღვთიური ინფორმაციის გაგებას, ტექსტის იგავურ თხრობაში და რელიგიურ სიმბოლოებში ნაგულისხმევ მნიშვნელობის გაშიფვრას ემსახურებოდა, ე. ი. შუამავლის მისიას კისრულობდა ღვთისა და ადამიანს შორის. მარტინ ლუთერი და ფილიპე მელანქტონი კი უარყოფდნენ ბიბლიის ტრადიციული, დოგმატურ საუკუნეობრივ ინტერპრეტაციებსა და ბიბლიის საზრისს მხოლოდ ბიბლიის წიგნების ტექსტებში ზედავდნენ¹. შუა საუკუნეების თეოლოგიური აზროვნების გაუფასურების პირობებში, აღორძინების ხანის მექანიკის, ფიზიკისა და, საერთოდ, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა განვითარებამ კვლავ პლატონისეული ხელოვნების შემეცნების ნეგატიური დამოკიდებულების საკითხი, ტრანსფორმირებული სახით, წამოწია წინა ხაზზე. ხელოვნების შესწავლა, როგორც არამეცნიერული, როგორც ზომიწონის ანალიზს დაუქვემდებარებელი საგანი უარყოფით გადაწყვეტას იღებდა. მაგალითად, ნიკოლოზ კუზანელი ამტკიცებდა, რომ მხოლოდ იმ სამყაროს ახსნა-განმმარტება შეიძლება, რომელიც ღმერთის მიერ არის შექმნილი, რომ ზუსტად გაზომვა-აწონა შესაძლებელია მარტო მატერიალურის, რომ ღმერთისა და ღმერთის ქმნილებათა შორის ისეთივე მიმართულებათა, როგორც ადამიანსა და მისი შემოქმედებითს პროდუქტს შორის. ამ დროს ლოგიკური მოვლენა იყო ჯამბატი და ვიკოს (1668 — 1744) წიგნი „ახალი მეცნიერება“ და მისი მარტივი და ნათელი აზრი იმის შესახებ რომ,

¹ ჰერმენეტიკის ისტორიის კრიტიკული ანალიზი კარგად მოცემული აქვს ფილოსოფიაში გიორგი ცინცაძეს წიგნში „გაგების მეთოდი ფილოსოფიაში“. ლიტერატურათმცოდნეობაში — ი. ბორჯეს, რეცეპტორული ესთეტიკის საკითხები ა. ზისს და მ. სტაფეცკიას 1985, 1986 კრებულებში და წინამდებარე ნაშრომისთვის საინტერესო ისტორიული მასალა ჰერმენეტიკული და რეცეპტორული ესთეტიკის განვითარების შესახებ გამოყენებული იქნება უმთავრესად აშავტორების მიხედვით.

თუკი ადამიანს მათემატიკური მეთოდით ღმერთის შექმნილი ბუნების შემეცნება შეუძლია და ამას ჰქვია ზუსტი მეცნიერება, რატომ არ შეიძლება ადამიანის მიერ შექმნილი სინამდვილის ადამიანის მიერვე გაგება?! გერმანელმა მეცნიერმა ჰამანმა (1730 — 1778) კი ბუნების მათემატიკური ახსნა ტექსტის ზუთხვას შეადარა, რაც არ არის საკმარისი წიგნის გასაგებად. ჰამანისთვის გაგება ნიშნავს „თავის თავის დაყენებას ავტორის ადგილას“, ე. ი. ფაქტობრივად წამოიჭრა გარდასახვის მომენტის დამოუკიდებლობის საკითხი. რეფორმაციის პერიოდში, მართალია, მკვლევარები კლასიკური დროის ძეგლების და ანტიკური ტექსტების შესწავლით შემოიფარგლნენ, მაგრამ მათ მოიტანეს პერმენეტიკის სიღრმისეული ხედვა, გაამდიდრეს კვლევის პროცესი მეთოდებითა და ხერხებით, მოამზადეს პირობა პერმენეტიკის გონის მეცნიერებათა შესწავლაში გამოსაყენებლად. მაგალითად, ფრიდრიხ ასტს (1778—1841) პერმენეტიკული გაგების დასრულებული თეორია აქვს: ეხება ნაწარმოების ფორმას, შინაარსს, იდეასა და ფაქტობრივად შემოქმედებითი პროცესის ანალიზის მეთოდს იძლევა, როცა ამბობს, რომ საჭიროა ნაწარმოების იდეის ჩანასახის პოვნა და შემდეგ აშ ჩანასახის თვითგანვითარების სურათის წარმოჩენა. განა ეს ჰეგელიანური და, უფრორე, ბელინსკისეული იმანენტური შესწავლის წინამძღვარი არ არის? ¹ ასტი, აგრეთვე, ავტორის პიროვნების ანალიზზეც ამახვილებს ყურადღებას. ფრ. ვოლფი (1759 — 1828) უკვე ნაწარმოების ადეკვატურ აღქმას ქადაგებს, ამის ერთ-ერთ საშუალებად „სხვის აზრებში სწრაფად ჩაქსოვა“... სხვის სულიერ მდგომარეობაში“ მოხვედრა მიაჩნია. ერთი სიტყვით, გაგება ისევ გარდასახვის პრობლემას უახლოვდება. თანდათანობით პერმენეტიკა, როგორც რიგ მეცნიერებათა ერთ-ერთი თეორიული ნაკადი, როგორც გაგების ონტოლოგიური სისტემა ჩამოყალიბდა: ფილოსოფიაში, ფსიქოლოგიაში, ლიტერატურათმცოდნეობაში. ესთეტიკაში. სოციოლოგიაში. პერმენეტიკის შესწავლის ობიექტებად გადაიქცნენ გონი, შემოქმედება, ადამიანი, როგორც ევზისტენცი, ადამიანი, როგორც პიროვნება.

შლაიერმახერი უკვე ფილოსოფიურად გააზრებულ პერმენეტიკულ თეორიას იძლევა, მისი აზრით, „პერმენეტიკა არის მცდარი გაგების თავიდან აცილების ხელოვნება“. ამისათვის საჭიროა

¹ ბელინსკი: მხატვრული ნაწარმოები — თავის თავში ჩაკეტილი სამყარო, რომელსაც აქვს მოქმედების მთლიანობა გამომდინარე იმ იდეიდან, რომელიც მას საფუძვლად უდევს, იგი ვითარდება იმანენტურად, ე. ი. შიგნიდან.

გრამატიკისა და ფსიქოლოგიის წესების გამოყენება. თუკი გრამატიკული წესები გვაგებინებენ სიტყვის აზრს, ფსიქოლოგიური წესები ავტორის ინდივიდუალობაზე მეტყველებენ. მისი „აზრთა მწკრივები“; თავდაპირველი „საზრისის ამონაშხეფები“, რაც ავტორის ინდივიდუალური ფსიქოლოგიის გაგებას მოასწავებს და უკეთ, ვიდრე ავტორს ესმოდა საკუთარი თავი — ესეც სიტყვის საშუალებით ხდება. ასეთი შეხედულება, ჩემი აზრით, შეიძლება თანამედროვე სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთ წანამძღვრად მივიჩნიოთ. კერძოდ, ე. ლაკანის სტრუქტურული ფსიქოანალიზისა, რომელიც არაცნობიერის მეშვეობით მიიმართება და სიტყვაში გამოიხატება. არაცნობიერს ისეთივე სტრუქტურა აქვს, როგორც სიტყვას, ენასო. ე. ლაკანმა გამოიყენა მათემატიკაში ცნობილი ტოპოლოგიური მოდელი ე. წ. „მებიუსის ლენტი“ (ლენტის ერთი ბოლოს გადაბრუნებული მიწებება მეორე ბოლოსთან). მან ასე წარმოიდგინა არაცნობიერის შეცნობა: როდესაც ექიმი ელაპარაკება პაციენტს, არაცნობიერი სიტყვების სახით ტრიალებს მათ შორის. ექიმმა უნდა უსმინოს პაციენტს, ელაპარაკოს, ისევე უსმინოს მის ბგერებს, ფონემებს, სიტყვებს, გამოთქმებს, პაუზებს, გამეორებებს, პარალელიზმებს და აქედან გამოიტანოს დასკვნა. ლაკანის აზრით, ენის როლი ადამიანის ფსიქიკის ფორმირებაში შემდეგნაირია: სიტყვები ნივთებისა და მოვლენების სიმბოლოებია, ენა ამ სიმბოლოების ბადე (ლევით—სტროსის თეორია), რომელსაც ინდივიდი მთლიანად შეიწოვს; ენობრივი კოდების შესწავლას მოჰყვება ის, რომ ენის წესები ასეთსავე ფორმირებას გაუკეთებს ადამიანში არაცნობიერს და რაღაც სტრუქტურას შექმნის—ეს კი სიტყვებში გამოიხატება, ამიტომ არაცნობიერის შეცნობა შეიძლება მხოლოდ ენობრივი ანალიზით.

შლაიერმახერის და საერთოდ ჰერმენევტიკის მთავარ დებულებას ფორმალურად ემსგავსება თანამედროვე სტრუქტურალიზმის კიდევ ერთი კომპონენტი: მთელისა და ნაწილის ურთიერთმიმართება (ე. ლევი — სტროსი) ჰერმენევტიკულ წრეს — ნაწილში მთლიანის დანახვა და მისი საშუალებით ნაწილის ახსნა — ეს უსასრულო თვითბრუნვაა, ასე ვთქვათ, შლაიერმახერის ჰერმენევტიკული „პერპეტუუმ მობილე“, რომელიც გაგების უსასრულობაზე მიუთითებს. ინდივიდი მისთვის ამოუწურავია. შლაიერმახერის ფალოსოფიური ჰერმენევტიკის საგანს ტექსტის გაგება შეადგენს, რომელიც ავტორთან იდენტიფიკაციის საშუალებით უნდა ამოიხსნას, მაშასადამე ეს იგივე გარდასახვის მომენტს შეიცავს.

ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური პრობლემების გადაჭრი-

სას ჰერმენევტიკას, როგორც თეორიულ დისციპლინას, აყენებენ და საკუთარი დებულებით ამდიდრებენ: შტერნი, დილთაი, იასპერსი, ჰაიდეგერი, ჰადამერი და სხვ. რომელთაც. ალბათ, მეტ-ნაკლებად შეევეხებით, როგორც კი ამას ჩვენი ნაშრომის აუცილებლობა მოითხოვს.

მეოცე საუკუნე განსაკუთრებული დამახულობით მოეკიდა ჰუმანიტარული მეცნიერებისა და მისი მეთოდოლოგიის საქმეს. საუკუნის პირველი მოთხედისათვის შეიქმნა ფსიქოანალიზი. ფსიქოანალიტიკური სკოლის დამფუძნებელი ზ. ფროიდი, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მსოფლიო ფსიქოლოგიაზე, ლიტერატურაზე და კრიტიკაზე საბჭოთა სინამდვილეში ორმოცდაათიან წლებამდე არათუ შეუსწავლელი აყო ჩვენს მეცნიერებაში, არამედ ნებისმიერ ვაიმეცნიერს შეეძლო ბურჟუაზიული თეორიების „კრიტიკის“ სახელით, რასაც მეცნიერებასთან კი არა, უბრალო ეთიკასთანაც არაფერი ჰქონდა საერთო, საჯაროდ „ნაცარტუტად“ ექცია „საწყალი ფროიდის“ არაცნობიერის მწყობრი თეორია. მე არ შევუდგები ფროიდის ამ საყოველთაოდ ცნობილი აღმოჩენების აპოლოგიას, ეს არც ფროიდის სახელს სჭირდება, არც ფსიქოანალიზს, აღარც ჩვენშია ეს უკვე გაუაზრებელი და რაც მთავარია, არც ჩემი შრომის გეგმაში შედის. მე მინდა აღვნიშნო ერთი პარადოქსული ფაქტი, რაც ჩვენს ლიტერატურაში. არასოდეს აღნიშნულა. ამერიკელი ფსიქოლოგი ფილიპ უისმანი თავის წიგნში „შემოქმედება თეატრში“ წერს: „საინტერესოა, რომ თამაშის სტანისლავსკისეული თეორია ისე დაინერგა კულტურაში, რომ მისთვის სრულიად უცხო იყო და მან არაფერი იცოდა თანამედროვე ფსიქოანალიზის შესახებ. და მაინც იგი ასე ჰარმონიულად შეერწყა ფროიდიანულ კონცეფციას (როგორცაა იდენტიფიკაცია და ექსტიმაციონიზმის სუბლიმაცია) — შეიცავს ინდივიდის არაცნობიერი ფსიქიკური ცხოვრების ღრმა ცოდნას. უბრალოდ საინტერესო ფაქტია, რომ სტანისლავსკის კონცეფციებს ხელოვნებაზე არა მარტო პატივს სცემენ საბჭოთა კავშირში, არამედ იგი რჩება ყოველგვარი „ცენზურის გარეშე, რასაც ხშირად ივალებენ შემოქმედებით, ლიდერები; რომლებიც ჩვეულებრივ ადამიანის არაცნობიერი, „დრავების“ აღიარებისკენ იხრებიან და წინ უდგებიან მის პირად და საზოგადოებრივ მორალს. ოფიციალურ საბჭოთა აზროვნებაში, ადამიანის ტენდენციები „სელფ-გამოხატვის“ მიმართ, „სელფ-პრვილეგიის“ და „სელფ-ინტერესის“ მიმართ მხოლოდ კავიტალიზმისა და კოლონიალიზმის ბოროტებებს შეეფერება. აქ არც ადამიანის თანდაყოლილ არასუბლიმირებულ ინსტიქტურ ძალას იღებენ

მხედველობაში და არც მის თანდაყოლილ ნარცისიზმს“¹. როგორც ვხედავთ ფ. უისმანი ფროიდისა და სტანისლავსკის მოძღვრებებს გონთი თვალსაზრისით ანალოგებად მიიჩნევს. თუ კრიტიკულად მივუხედებით ლიბიდოთი ახსნილ ფროიდის ყოველ არაცნობიერის საფუძველს. მაშინ სტანისლავსკისა და ფროიდის დებულებების ძირები მართლაც ხშირად ერთ ნიადაგზე არის აღმოცენებული. და როცა ჩვენ შევხებით სტანისლავსკის ზოგიერთ მოსაზრებებს, იქვე ვეკენება საშუალება ფროიდის მოსაზრებებთან პარალელების გავლებისა. ფსიქოანალიზის შემდეგ გონისმეცნიერებათა თითქმის ყველა დარგში ლიტერატურათმცოდნეობისა და ლინგვისტიკის პრიმატი ალნიშნული თეორიები და მიმდინარეობები ყალიბდება: ამერიკელი ჯ. სპინგარნის „ახალი კრიტიკა“ (1910), ლიტერატურისა და ხელოვნების იმანენტური შესწავლის მოთხოვნა: ფრანგი ფიზიკოსის, ლიტერატურათმცოდნე და ფილოსოფოსის გასტონ ბაშლიარის წიგნი „უარყოფის ფილოსოფია“ (1940). სადაც შემოთავაზებული იყო როგორც ჰუმანიტარული. ასევე ზუსტ მეცნიერებათა გაგების ახალი მეთოდოლოგია. ამ თეორიის მთავარი პრინციპი იყო rupture (გაწყვეტა), ყოველგვარი კავშირის გაწყვეტა წინა თეორიებთან. ლიტერატურის და ხელოვნების ნაწარმოებების შესასწავლად გამოიყენეს ფროიდის მოწაფის, ფილოსოფოსისა და ფსიქოლოგის კარლ გუსტავ იუნგის არქეტიპები, მისი თეორია არაცნობიერად და კოლექტიურად შექმნილ მხატვრულ სახეთა სქემებისა და მითოსის შესახებ. „რაში გამოიხატება მითოსის ნიშან-თვისება? — წერს იუნგი, — დაახლოებით როგორც ჩვენ წარმოვიდგენია მითოსი, შეუძლებელია თავი აარიდო ისეთი სიტყვების ხმარებას, როგორცაა: „პირველელემენტი“, „წინახატი“, „სქემა“. „ტიპი“ და მათი სინონიმები. ერთი სიტყვით, მითოლოგიური არის წარმოსახვის რაღაც საწყისი სქემები. რომლებიც საფუძველს უყრიან ყველაზე რთულ მხატვრულ სისტემებსაც კი“².

იუნგი შემოქმედების წყაროს ინტუიციას უკავშირებს. რადგან არაცნობიერის მოწესრიგება. ასე თუ ისე. ინტუიციის საქმეა. რაც მოძრაობის დროს ეხება სულის, გონის იმ სიღრმეებს. სადაც დალექილია კაცობრიობის წინაგამოცდილება არქეტიპების სახით. ესენი კი თავის მხრივ შესაძლებლობას აძლევენ ინდივიდებს წარმოადგინონ ეს ხატები და ობიექტურ სინამდვილედ აქციონ ისინი.

¹ ფ. უისმანი. შემოქმედება თეატრში. საქართველოს შოთა რუსთაელის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის თარგმანი (იხ. ბიბლიოთეკა, ხელნაწერი).

² К. Г. Юнг. Психологические типы. Перевод Е. Н. Рузера, предисловие проф. И. Ермакова. М., Госиздат, стр. 118.

მხატვრული ნაწარმოების ადეკვატური აღქმის პრეტენზიით გამოდიოდა რუსული ფორმალიზმი. ფუძემდებლურ ნამუშევრად მიჩნეული იყო 1914 წელს გამოქვეყნებული ვიქტორ შკლოვსკის წიგნი „სიტყვის აღდგომა“ (Воскрешение слова), 1916 წელს პეტროგრადში შეიქმნა О П О Я З „ოპოიაზი“ — პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოება. პრადის ლინგვისტური წრე და სხვ. ყველა ეს მიმდინარეობა ისტორიულ მიდგომას უარყოფდა და ლიტერატურისა და ხელოვნების გაგებას მხოლოდ ნაწარმოების ფორმას, ენის სტრუქტურას უკავშირებდა¹.

ოციან და ორმოცდაათიან წლებში ფართო გავრცელება მიიღო ეგზისტენციალურმა ფილოსოფიამ. მეცნიერების გარდა ამ კულტურულ მოძრაობას სათავეში ედგნენ გამოჩენილი მწერლები — კამიუ, სარტრი, რომლებიც თავის ნაწარმოებებში ეგზისტენციალური ფილოსოფიის დებულებების მხატვრულ ილუსტრაციასაც კი ახდენდნენ. გამეორდა იგივე სიტუაცია, რაც დასავლეთში ფსიქოანალიზის გაბატონების დროს მოხდა. სწორია ფილიპ უისმანი. როცა წერს, რომ ფსიქოანალიზისა და დრამის ურთიერთდამოკიდებულება დიდ სიფრთხილეს მოითხოვდა: „ფსიქოანალიზის. როგორც მეცნიერების, დამოუკიდებელი ზრდის მიუხედავად. შემთხვევითი მითითებები დრამის მხრით ხდება ფსიქოანალიზური გაგების წინამორბედი... მიუხედავად ამისა... ზოგიერთ დრამატურგს აქვს დამახასიათებელი ფსიქოანალიტიკური კონცეფცია. ხასიათები და სიუჟეტები მხოლოდ ამ ორიენტაციიდან არიან შექმნილი“. ეს ბუნებრივიც არის — ყოველი ახალი მიმართულება ხელოვნებათმცოდნეობასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში პოზიტიურთან ერთად ნეგატიური დინებითაც აღინიშნება.

ეგზისტენციალიზმის დამახასიათებელი მოსაზრებები წამოაყენა ჰერმენევტიკაში კარლ იასპერსმა. მისი აზრით, ინტერპრეტაცია გაგება არ არის, იგი ცვლის გაგებას იმ შემთხვევებში, როცა სხვისი გამომეტყველება, ენობრივი გამოვლენა, მოძრაობა არ არის საკმარისად გამოსახული: მაშინ ხდება ინტერპრეტაცია. რაც ნიშნავს, რომ ადრე გაგებული კავშირები მეტ-ნაკლები შესატყვისობით გადმოტანილია მოცემულ შემთხვევაზე. გაგება არის „ეგზისტენციის განათება“, რომელიც წამში გამოიხატება. წამი მარადიულია. რამეთუ შეიცავს წარსულიდან ნაწარმოებ მომავალს და ქმნის აწმყოს მომავლის გეგმის მიხედვით.

¹ ამის შესახებ იხ. უფრო ვრცლად ჩემს წიგნში „კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები“. თბ., განათლება, 1982, გვ 5—14.

საერთო დროის პრობლემა ერთ-ერთი ცენტრალურია ეგზისტენციალიზმში: დილთაის წამი, „პრეზენტი“ წარმოდგენილია როგორც აწმყო ისტორია. ჰაიდეგერთან — სიკვდილის შემოტანამ სიცოცხლეში, როგორც გარდაუვალი და აუცილებელი მომავლისა და. ამის მიხედვით, სიცოცხლის თვითდაგეგმვის შესაძლებლობამ — ეგზისტენციალურმა გაგებამ მართებულად მიიჩნია გააერთიანოს წარსული, მომავალი და აწმყო მომავლის ეგიდის ქვეშ. ამაში ხედავენ ყოფნის საზრისს, ეს არის ეგზისტენციალური დროულობა. სხვა სიტყვებით, ადამიანის სიკვდილთან პირისპირ დაჩენა. ყოველდღიურობიდან თავის დაღწევა იწვევს პიროვნების მიერ ეგზისტენციის, ე. ი. თავის შესაძლებლობის გაგებას. აი, ამ დროულობის სამივე ექსტაზი (ჰაიდეგერი: აწმყო ყოფნა დაყრდნობილი მომავალსა და წარსულზე) არის „წამი“. ამ წამში ადამიანი ეგზისტენცია — იგი მთლიანია, არის მქონე. არ შემიძლია, აქ არ გავიხსენო ცნობილი ქართული სიტყვა „წუთისოფელი“, რომელიც ეროვნული მსოფლგაგებისათვის არის დამახასიათებელი. წუთისოფელი ფილოსოფიური თვალთახედვით ქართულ ენასა და აზროვნებაში შეიცავს არა მხოლოდ „მეს“ წარსულს და მომავალს გამოხატულს აწმყოში, არამედ „მეს“ კონტექსტში ჩართულ „შენს“-ს, სხვას და ცხოვრების მთლიანობის, რაც ჰერმენევტიკული წრის ცალკეულისა და მთლიანის მიმართებისათვის არის დამახასიათებელი. წუთისოფელი, როგორც ერთეულის გამოხატულება, როგორც პიროვნების გონი შეიცავს წარსულის კორექტირებულ პოსტულატებს, მომავლისაკენ მიმართულ ოპტიმალურ გეგმებსა და აწმყოში დაუნჯებულ მთლიანობის ილუზორულ სურათს, რაც შემდეგ როგორც საწყაო მოქმედებს სხვისი გაგების — იდენტიფიკაციის, შთაგრძნობისა, თუ პროექტირების დროს. ცოდნა არის შექმნილი წარმოდგენების გაკვანძვა იმ მომენტში, როცა ისინი უცოდინარობის უფსკრულის წინაშე იყრიან თავს. ცოდნა არის უცოდინარობის დასაწყისი. სადაც ცოდნა მთავრდება — იქ იწყება ჰერმენევტიკა. ჰერმენევტიკულ თეორიას აქვს დებულება, რომელიც სუბიექტსა და ობიექტს „მე“ „შენის“ გაგებისათვის არის გამიზნული. ეს არის tertium comparation — მესამე შუამავალი. ასეთებად ასახელებენ ტრანსცენდენტურ ინსტანციებს: იდეას, ღმერთს. tertium comparation აკუთვნებენ აგრეთვე გონს, სიცოცხლეს, ჰერმენევტულ წრეს. ჰერმენევტული წრე მარტივად არ უნდა წარმოვიდგინოთ. ერთეულში მთლიანი, მთლიანიდან ერთეული. არამედ ერთეული, ე. ი. განუმეორებელი, ერთჯერადი, სინგულარული, მთლიანი კი პლურალობაა. ყოფიერების ის კონტექსტური მთლიანო-

ბა, რომელშიც გადადის ერთეულის საზრისი და პირუკუ მთლიანობის პლურალობიდან შედგენილი სინგულარი, ერთეული. (მე-შენ-ის) ის, არის ყოფიერების ერთჯერადი მთლიანი მოდელი, რომელიც ერთეულთან მიმართებაში ასევე განუმეორებელია. ამაშია მათი განვითარების საფუძველიც.

ლიტერატურული ნაწარმოების ადეკვატური აღქმისა და გაგებისაკენ სწრაფვა აქვს აგრეთვე სტრუქტურალიზმს. 1953 წ. ფრანგმა მეცნიერმა როლანდ ბარტმა რასინის შემოქმედების შესწავლისას ახალი ანალიზი გამოიყენა და დაარქვა „სტრუქტურული ანალიზი“. მართალია, უკვე ქრესტომათიურ ნამუშევრად იქცა რომან იაკობსონისა და კლოდ ლევი-სტროსის ერთობლივი შრომა, შარლ ბოდლერის სონეტის „კატები“ გარჩევა, მაგრამ სტრუქტურალისტურ, ასე ვთქვათ, ტექნოლოგიაზე რომ გვექონდეს წარმოდგენა. ვფიქრობ, ზედმეტი არ იქნება ძალიან მოკლედ აღვწეროთ ეს პროცესი. ნაწარმოები ასეა გაანალიზებული. სონეტი დაყოფილია სტროფებად, ხაზგასმულია მათი ასიმეტრიული სახე. შემდეგ დახასიათებულია რითმა, დათვლილია არსებითი სახელები, დამატებები, აღნიშნულია სიტყვების სემანტიკა, შემდეგ ზმნების, სახელ-ზმნებისა და ზედსართავეების ხმარების სიმრავლეა როგად ჩამოთვლილი, სტროფებია ერთმანეთს შედარებული, მითითებულია წინადადებები, სად მარტივი და სად რთულია ნახმარი, ქვემდებარისა და შემასმენლის მხოლობითობა და მრავლობითობის წყობაა გამოორკვეული, საგნების სულიერობა და უსულობა არის მინიშნებული; გარკვეულია, რა თანმიმდევრობით არის ალიტერაცია გამოყენებული, აღნიშნულია, რომ სონეტში მხოლოდ მესამე პირი იხმარება და ზმნა აწმყო დროშია, ყურადღება გამახვილებულია პუნქტუაციის რითმულობაზე, გაანალიზებულია ის გარემოება. რომ თუკი ყველა ტაეპში ნახმარი ქვემდებარე და შემასმენელი გვხვდება მრავლობით რიცხვში, მოულოდნელად გამოიყოფა VII ტაეპი მხოლობითობისა და მრავლობითობის შეუთანხმებლობით. ასევე VII ტაეპში დარღვეულია გრამატიკული კანონზომიერება. სადაც დამატება გვევლინება ნაცვალსახელების როლში. VII ტაეპში თავს იჩენს ფონეტიკური სხვაობაც და მთელი რიგი თავისებურებებისა, რაც მკვლევარებს საშუალებას აძლევს VII ტაეპი შარლ ბოდლერის სონეტის — „კატები“ სტრუქტურული მოდელის ცენტრად მიიჩნიონ. შემდეგ იწყება მეტაფორული და მეტანომიური ტენდენციების წინააღმდეგობის გამოვლენა და იმის აღწერა. თუ როგორ გადალახავს პოეტი ამ წინააღმდეგობას. აღინიშნება ისიც, რომ სონეტის ყველა პერსონაჟი მამრობითი სქესისაა. მხოლოდ

კატები და მათი ორეულები — უშველებელი სფინქსები ჰერმადრო-
დიტული ბუნებისა არიან. რაც სხვა მრავალმნიშვნელობაზე გადასვ-
ლის საშუალებას იძლევა. კატების ნაწილები დამოუკიდებელ არსე-
ბებად გვევლინებიან და, იმავე დროს. მთელი ქვეყნიერება ენაცვ-
ლება კატებს. ასევე იცვლება არსებითი სახელის განსაზღვრული
არტიკლი განუსაზღვრელ არტიკლად და ყველაფერი განგებ გაბუნ-
დოვნებულია. როგორც ვხედავთ, შეგნებულად არ არის განხი-
ლული პოეტის სუბიექტური განცდები და არც სხვა რამ ისტორი-
ული ან იდეური კავშირები.

თვით ბოდლერი, როგორც ხელოვნებათმცოდნე. უდავოდ. წინა-
აღმჯეგი იქნებოდა ასეთი ანალიზისა: ედგარ პოსგან განსხვავე-
ბით. რომელმაც თავის ლექსის „ყორანი“ გარჩევა სწორედ რაცი-
ონალისტური, ასე ვთქვათ, ფიზიკალისტური მეთოდით შეასრუ-
ლა¹. ბოდლერი თვლიდა. რომ კრიტიკოსი მხატვრული ნაწარმო-
ების ანალიზის დროს თავის თავს ვერ გაუქცევა, ამიტომ იგი უნდა
გამომდინარეობდეს ინდივიდუალური პოზიციიდან. თუ მშვენიერ
სურათზე ბუნებაა გამოხატული, „მაშინ საუკეთესო კრიტიკოსად
ჩაითვლება ის. ვინც ამ სურათს აღიქვამს გამკრიახი და ნიჭიერი
გონებით. ამის საუკეთესო ანალიზი იქნებოდა სონეტი ან ელე-
გია². მისი აზრით, ასე უფრო ფართოვდება წარმოდგენა მსჯელო-
ბის საგანზე.

მოუხედავად იმისა, რომ სტრუქტურალიზმმა ლიტერატურათ-
მცოდნეობაში ცალკეულ წარმატებებს მიაღწია და ზოგიერთ შემ-
თხვევაში მისი მეთოდი, კერძოდ, ნაწარმოების ლინგვისტური და
სტრუქტურულ-კომპოზიციური ანალიზის დროს აუცილებელიც
არის. მაინც მისი უნივერსალობის პრეტენზია უსაფუძვლოა³. ამა-
ვე პერიოდში ფართო გავრცელება მიიღო ინფორმაციის თეო-
რიამ. სემიოტიკამ. ესტონელმა მეცნიერმა ი. ლოტმანმა თავის შრო-
მებში გააერთიანა ინფორმაციის თეორიის, სემიოტიკისა და სტრუქ-
ტურალიზმის ცალკეული დებულებები. ისინი ფაქტობრივად პერ-
მენუვტიკის საკითხებთან არიან დაკავშირებულნი.

„მეცნიერული მაკეტი, როგორც საგანი, როგორც ნივთი გულ-
გრილია შემქმნელისა და აღმქმელის იდეოლოგიურ კავშირებთან.
ხლო ხელოვნების ნაწარმოები ნივთიც არის და, აგრეთვე, ჩარ-

¹ Э. А. По. Американские прозаики. Эстетика американского романи-
зма, стр. 106—109.

² III. Бодлер. Об искусстве. М., «Искусство», 1986, стр. 63.

³ ანს შესახებ იხ. ჟ. იოსელიანი. „კომიზმი და ქართული კომედიის
ნღებვა“. გვ. 12 — 13.

თუღია მრავალრიცხოვან იდეურ ურთიერთობაში. მაკეტში ნივთის ხარისხი აბსოლუტურია, თვით მისგან შეიცნობა, ხელოვნებაში კი ნივთის ხარისხი შეფარდებითია და თავის მნიშვნელობას იძენს მრავალრიცხოვანი იდეოლოგიური კონტექსტის საშუალებით. როდესაც ჩვენ შევძლებთ მათემატიკური სიზუსტით განვსაზღვროთ ამ კონტექსტების მნიშვნელობა, ჩვენ მივუახლოვდებით მეცნიერულ წარმოდგენას ხელოვნების შთამბეჭდავი ბუნების ძალის შესახებ¹ — წერს ლოტმანი. ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის, ისევე როგორც მეცნიერული შემეცნების დროს ლოტმანს აუცილებელ პირობად მიაჩნია სინამდვილესთან ანალოგიაში მყოფი მოდელირება. ლოტმანის აზრით ხელოვნების მოდელი იმით განსხვავდება მეცნიერული მოდელისაგან, რომ ხელოვნების მოდელი არ მოითხოვს მასალის გაიგივებას, ე. ი. ხელოვნების მოდელი შეიძლება იყოს მხოლოდ და მხოლოდ ურთიერთობების მოქმედებებსა და თვით სინამდვილის სტრუქტურა და არა იგივეობა. თუკი მეცნიერებაში მოდელს შექმნას უსწრებს ანალიზი, ხელოვნებაში სინთეზური მთლიანობიდან გამომდინარე ქმნის მოდელს ხელოვანი. ეს მოდელი ობიექტს მიმსგავსების სტრუქტურაა, რაც შეიცავს მხატვრული შემეცნების ერთ-ერთ მხარეს. ლოტმანი ხელოვნების შემეცნებით ფუნქციას მეცნიერულ შემეცნებაზე მალა აყენებს იმიტომ, რომ ხელოვნების მოდელი. თავისი „დიფუზური ბუნებით“, რომელიც გამოიხატება მრავალმნიშვნელობაში, სხვადასხვა მოულოდნელ სფეროში შეკრას გულისხმობს. მოდელის სტრუქტურა. რომელსაც აიგივებენ ობიექტის სტრუქტურასთან, ერთსა და იმავე დროს, წარმოადგენს ავტორის გონების სტრუქტურასაც. მის მსოფლმხედველობას. მეცნიერული მოდელი კი მხოლოდ ანალოგიების სტრუქტურაა. „ხელოვნების ნაწარმოები ერთსა და იმავე დროს არის მოდელი ორი ობიექტისა: სინამდვილის მოვლენა და ავტორის პიროვნება“ (გვ. 33). ამავე დროს ეს ორი ობიექტი ერთმეორის ურთიერთქმედებას განიცდის — სინამდვილე ისევე მოქმედებს ავტორზე, როგორც ავტორი სინამდვილეზე. გარდა შემეცნებითი ფუნქციისა, ხელოვნებას ინფორმატიული დანიშნულება აქვს. რაშიც ძვეს ხელოვნების სოციალური „ავრტაციური“ ბუნება. ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურაში ლოტმანი ხედავს განსაზღვრულ იდეოლოგიურ სტრუქტურასაც.

ხელოვნების მოდელი თვალნათლე გამოსახავს დამოკიდებუ-

¹ Ю. М. Лотман. Лекция по структуральной поэтике. Тарту, 1964, с. 23.

ლებებს. ხელოვნების სპეციფიკას შეიცავს „შემეცნების ის ფორმა, რომელიც დაფუძნებულია არა ლოგიკურ მსჯელობაზე, არამედ კემპარიტების თვალნათლობაზე“ (გვ. 36). ლოტმანი ინტუიციურ ცოდნას, ინტუიციას ხელოვნების შემეცნებითს ბუნებაში რთავს, მისი აზრით, „ინტუიციური ცოდნა არათუ ეწინააღმდეგება პრაქტიკას და...ცდას, არამედ ეფუძნება ისეთ ლოგიკურ ნაგებობებს, როგორცაა მტკიცება იგივეობისა და არაიგივეობის განსხვავების შესახებ. ლოტმანი მართებულად უხამებს ერთმანეთს ცდისა და პერმენენტული გაგების შესაძლებლობებს (გვ. 38).

პერმენენტურობა, რეცეპტორულმა ესთეტიკამ საბჭოთა მეცნიერებაში სულ რაღაც 10-15 წელიწადია აღიმალა გაუბედავი ხმა. იმ ფაქტს, რომ ესთეტიკოსები, კრიტიკოსები, ლიტერატურათმცოდნეები, ხელოვნებათმცოდნეები ინტერპრეტაციის თანამედროვე თეორიებში იყენებენ პერმენენტურობას, ფენომენოლოგიას, რეცეპტორულ ესთეტიკას, სტრუქტურალიზმს, ლინგვისტიკას, ინფორმაციის თეორიას და სოციოლოგიას საბჭოთა მეცნიერება (ბორჩვი, ზისი) პლურალიზმად და ეკლექტიზმად ახასიათებს, მაგრამ მაინც პოზიტიურ მოვლენად მიაჩნია, ვინაიდან ლიტერატურისა და ხელოვნების შესწავლის საკითხი მთელი სიღრმით დგება დღის წესრიგში. ა. ზისი და მ. სტაფეცკაია აკრიტიკებენ როგორც სტრუქტურალიზმს მისი პერმენტული შეუვალობის გამო, ასევე მეთოდოლოგიური სკოლის ანტიისტორიულ ტენდენციებს: მათ არც კონკრეტულ-სოციოლოგიური სკოლის პრინციპი — კვლევის ობიექტისადმი ნივთიერ-ფუნქციონალური მიდგომა და ემპირიული მოცემულობები — მიაჩნიათ მართებული კვლევის მეთოდოლოგიად. მათი აზრით, პერმენენტული გაგება, უპირველეს ყოვლისა. მიმართულია კაცობრიობის კულტურული გამოცდილების უწყვეტ პროცესთან, ტრადიციის კავშირთან. კონკრეტული ნაწარმოების შინაგანი საზრისის წვდომამ და განვითარების ლოგიკამ უნდა გავვარკვიოს მის კულტურულ დანიშნულებაში, „ნაწარმოებში მოთავსებულ სოციალურ-კულტურულ აზრსა და მნიშვნელობაში“¹.

ავტორები (ზისი, სტაფეცკაია) სწორ და აქტუალურ დასკვნამდე მიდიან, როცა ამბობენ, რომ „მეთოდოლოგიური თვალთახედვით ლიტერატურათმცოდნეობაში გამომუშავებული პერმენენტ-

¹ А. Я. Знсь, М. П. Стафееккая. Интерпретация произведения, как феномена культуры.

А. Я. Знсь, М. П. Стафееккая. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено. Сборник: Теория, школы, концепции, М., «Наука», 1985, с. 182.

კული განზოგადებანი, დასკვნები და დებულებები მართებული იქნებოდა გავრცელებულიყო ხელოვნებათმცოდნეობის მთელ სფეროზე“ (გვ. 132).

ხელოვნებაში (ფართო გაგებით) ჰერმენევტიკის მეთოდოლოგია შეიცავს რიგ პრინციპებს. მათგან უმთავრესად მიმაჩნია:

- 1) აპერცეპია, წინაცოდნა, მზადყოფნა.
- 2) ინტუიციური გაგება, გუმანით მიხვედრა.
- 3) თანაშემოქმედება: შემოქმედებაში აქტიური და პასიური მონაწილეობა.
- 4) ინტერპრეტაცია, ანუ გაგებულის მოღველირება.
- 5) აღიარება — გაგება.

ყოველივე გაგება ემყარება რაღაც წინაცოდნას, გამოცდილებას, არის ეს გაცნობიერებული მოვლენა თუ არაცნობიერის სუბლიმირებული სახე, მხატვრული ნაწარმოების გასაგებად საჭიროა რეციპიენტის (მაყურებლის, მკითხველის, მსმენელის, მხილველის) მეტ-ნაკლებად მომზადებული შეხვედრა მხატვრულ ნაწარმოებთან, ე. ი. რისი აღქმა და გაგებაც არის საჭირო, რაღაც ვითარებებთან კავშირში აპერცეპციურებული უნდა იყოს სუბიექტის მიერ (არ არის სავალდებულო, რომ ეს გაცნობიერებული ჰქონდეს რეციპიენტს). წინააღმდეგ შემთხვევაში მოვლენათა კონსტელაცია არ შედგება და თუ მექანიკურად მაინც შედგა, არ მოხდება გაცნობიერება იმ კავშირებისა, რაზედაც უნდა დაემყაროს პოსტულატების დასესხება, ანალოგია, შთაგრძნობა, იდენტიფიკაცია, გარდასახვა და აქედან გაგებაც. ინტუიციური გაგება გაუცნობიერებელ მიხვედრას ნიშნავს, რაღაც ისეთის მიხვედრას, რაც აზრობრივად და სიტყვიერად ვერ ფორმდება, მაგრამ საწყაოს ფუნქციას ასრულებს, გუმანით ირჩევს მხატვრულ ინფორმაციის ნაკადში შინაარსისეულ მოვლენებს.

თანაშემოქმედება „ადამიანის თანდაყოლილ“ (არისტოტელე) ბაძვას ემყარება. რომელიც იყენებს მომეზისისა და კათარზისის ელემენტებს: იდენტიფიკაციას, პროეცირებას, სუბიექტში ობიექტის შესვლას, გაორების ბუნებრიობას და წარმოსახვას — ყველაფერი ეს მხატვრული უკუფენის სახით შემოქმედსა და რეციპიენტს ესთეტიკურ იდეალში აერთიანებს და, ამავე დროს, პიროვნულ ავტონომიას უტოვებს. რეაქციაზე რეაქციით ახალი კომუნიკაციისა და შემოქმედებითი იმპულსის გაღვივების პირობებს ქმნის. თანაშემოქმედება არის აქტიური და პასიური. პასიური თანაშემოქმედება ავტორის მიერ გათვალისწინებული რეციპიენტის მოთხოვნილებაა, იგი მოქმედებს აქ „ნონ-ფინიტოს“, ან ტრადიციის,

ან ინტერპრეტაციის სახით. აქტიური თანაშემოქმედება სინქრო-
ნული ფაქტორია, რეციპიენტი აქ შემოქმედების პროცესის დამს-
წრეა. აქტიური თანაშემოქმედების ყოველი კონკრეტული შემ-
თხვევა თავისებურად ვლინდება: თანავეტორობა, კონგენიალობა.
პროტესტი, გამხნეება, იმპროვიზაცია, შეჯიბრი და სხვა.

ინტერპრეტაცია გაგების თეორიაში ცენტრალური ფი-
გურაა. იგი ლატენტურად ჯერ კიდევ ინტუიციურ გაგებაში მონა-
წილეობს. თანაშემოქმედებაში კი კონგენიალური სახით მოქმე-
დებს. დამოუკიდებელი ინტერპრეტაცია მხატვრული ფაქტის ახს-
ნაა, ყველა იმ გამომსახველი საშუალებით, რაც სუბიექტს, რო-
გორც ფუნქციონარს. ხელეწიფება. მაგალითად, თუ არის იგი მო-
ცეკვავე—იღეთებითა და ექსპრესიის თავისებურებით, მწერალი—
ტექსტით. მსახიობი—სიტყვით და შინაგანი თუ გარე მოქმედებით.
მაყურებელი—ღუმლით, ტაშითა თუ ხველებით, კრიტიკოსი—
რეცენზიით და ა. შ., ინტერპრეტაცია, ემყარება რა ჰერმენევტულ
წრეს. აუცილებლად ინვარიანტულია თავისი დანიშნულებითა და
ბუნებით, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი დამოუკიდებელი და
ახალი მხატვრული ნაწარმოებია. ან ჩაღაც უტილიტარული ამო-
ცანა ყალბი მხატვრული ატრიბუტებით. ინტერპრეტაცია მით უფ-
რო სრულქმნილია. რაც მეტი კუთხიდან ახდენს ნაწარმოების გა-
გებას, აანალიზებს ავტორის პიროვნებას. თანამედროვე ეპოქას,
ისტორიული ეპოქის რეალობას, რომელშიაც დაიბადა ნაწარმოები,
კულტურულ ტრადიციას და, რაც მთავარია, გაგებული აქვს ნაწარ-
მოების ის მხატვრული ბირთვი, რაც აუხსნელი და გონისე-
ულია, რომელზედაც დარყდნობით იქმნება ინტერპრეტაციის ვა-
რიანტი.

აღიარება არის შემოქმედისა და თანაშემოქმედის, ავტორის
და რეციპიენტის შეხვედრის შედეგი. აღიარება გაგების პროცესის
ბოლო ფაზაა, რომელიც შეიცავს აპერცეპციას, ინტუიციურ გაგე-
ბას, თანაშემოქმედებას. ინტერპრეტაციას და წარმატებასაც. ეს
პროცესები ნაწილებია მთლიანად ჰერმენევტიკისა და საფეხურე-
ბრივად კლემაკსური განლაგება აქვთ.

რაც შეეხება აღიარების ერთ-ერთ ასპექტს—წარმატებას, იგი
მხატვრული შინაარსის გარდა ზშირად უტილიტარული (იდეოლო-
გიური. კლასობრივი. რასობრივი, კასტური. ეგოისტური თუ მერ-
კანტ-ლური) ინტერესებით არის დაფუძნებული.

‘თეატრი, ჰერმენევტიკა და რეცეპტორული ისთეტიკა

„თხზულების ანალიზისა და გაგებისათვის აუცილებელია განხილული იქნეს არა მხოლოდ ავტორის პოლუსი, არამედ მკითხველის პოლუსიც. რეცეპტორული ესთეტიკა ავტოროცენტრულ თვალსაზრისს არ ცვლის მკითხველცენტრული თვალსაზრისით, არამედ წამოსწევს იდეას, რომ უკანასკნელს უცოდინარობა ნაწარმოების გაგებას შეუძლებლად ქმნის, უკეთეს შემთხვევაში წარმოადგენს მნიშვნელოვანწილად უკმარს“¹.

ჰერმენევტიკის მთავარი და მართებული მტკიცებაა, რომ მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ იძენს დასრულებულ სახეს, როცა მხატვრულ კომუნიკაციაში შედის რეციპიენტთან; ჩემი აზრით, ეს უშუალოდ და უპირველესად ეხება თეატრს, პიესას, სპექტაკლს. დრამატურგიული შემოქმედება თუ სცენაზე არ განხორციელდა, ავტორი არასოდეს არ მოხსენიება დრამატურგად და შესაძლოა მწერლადაც. სხვა სიტყვებით, შემოქმედება არ იქნება დასრულებული, არ შედგება. მართალია, დრამატურგს, ისევე როგორც საერთოდ მწერალს, მაყურებელი თუ მკითხველი უკვე წერის დროს უზის თავში და ცნობიერად ან შეუცნობლად მაყურებლის თვალთ ამოწმებს მხატვრულ ფაქტს. მაგრამ უშუალო შეხვედრა და გაგება, რომელიც შეიცავს თანაშემოქმედებას, ინტერპრეტაციას, აღიარებას, მხოლოდ თეატრში ხდება.

ის, რომ მხატვრული შემოქმედება ორბუნებოვანია. სახელდობრ, იგი ილუზორულიც არის და რეალურიც. ყველაზე მეტად თეატრალურ ხელოვნებას ეხება. „თეატრი ყველაზე ნათელი გამოხატულებაა ადამიანის გაორებისა, — წერს ჟან ლუი ბარო. — იგი ორეულის ხელოვნებაა. დიდრო განცვიფრებული იყო ამ „პარა-

¹ Ю. Борев. Художественная рецепция и герменевтика. Сборник: Твории, школы, концепции. М., „Наука“, 1985. с. 25.

დოქსით“, მაგრამ აქ არავითარი პარადოქსი არ არის. მაყურებელი ისევ გაორებული, როგორც მსახიობი. ორივეს პირი აქვთ შეკრული, ისინი თანამონაწილენი არიან — ერთმანეთს შეთამაშებული სარკეები. არავითარი მოტყუება, წარმოსახვა, წარმოსახვა იმდენად გამოკვეთილი, რომ ჰგავს რეალობას და თავად ხდება რეალობად¹. ეს ყველაზე მეტად გამოსახულია მსახიობის შემოქმედებაში — („მე“ და „არამე“) და აქედან მაყურებელშიც. „მაყურებელი ხედავს ყველაფერს ჰამლეტის თვალით, ამავე დროს, თვითონ ხედავს ჰამლეტს“, თუკი მკითხველს თავის თანაშემოქმედებაში არა ჰყავს აუდიტორია და ეს მთლიანად ინდივიდუალური თანაშემოქმედებაა, მაყურებელს ჰყავს აუდიტორია, როგორც ავტორის სახით — მსახიობი, ასევე მაყურებლის სახით — პარტერა, ქანდარა, ამფითეატრი.

თვით დრამატული მასალა და სპექტაკლი, როგორც დამთავრებული მხატვრული ფაქტი, რაც უკვე გვქონდა აღნიშნული, შეიცავს ჰერმენევტიკულ ელემენტებს, კერძოდ, ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში პროლოგი, ქორო, კომედიაში — პარაბაზა. ასევე აღვნიშნეთ, რომ არისტოტელეს სცენური მოქმედების მთლიანობის მოთხოვნა და მისი ნაწილების ურთიერთმიმართების დახასიათება ჰერმენევტიკული წრის წინამორბედ ახსნა-განმარტებად უნდა მივიჩნიოთ. მიმეზის-კათარზისის კატეგორიების გარეშე კი არც სცენური ქმედება არსებობს; ასე რომ, თუ ჰერმენევტიკა, როგორც გაგების მეთოდოლოგია, ლიტერატურისა და ხელოვნების შესწავლისა და გაგებისათვის არის გამოიზნული — უპრიანია, რომ მისი პირდაპირი ობიექტი თეატრიც გახდეს.

ლიტერატურისა და ხელოვნების შესწავლის საქმეში თეატრი გამორჩეულ მიდგომას საჭიროებს. საჯარო შემოქმედების თავისებურება, რომელიც განპირობებულია თვით თეატრის სტრუქტურითა და მისი სინთეზური ბუნებით, სწორედ რომ ჰერმენევტიკული წრის გამოყენებით უნდა იქნეს გაანალიზებული. თეატრალური ხელოვნების პროდუქტი — მაგალითად, დრამატული თეატრის სპექტაკლი შეიძლება დიფერენცირებული იქნეს მის შემადგენელ ელემენტებად: დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი. მუსიკალური გამფორმებელი, სცენოგრაფი და მაყურებელი. მაგრამ მათი დიფერენციალური შესწავლა მთლიანად მიმართებაში, სპექტაკლიდან გამომდინარე ხასიათდება. თავის მხრივ ელემენტის დახასიათება:

¹ Жан Луи Барро. Вот как я думаю... «Литературная газета», 04.09.1985.

მთლიანად სპექტაკლის ახალ ხარისხს გვაძლევს. სხვანაირად თეატრალური ხელოვნება არათუ ექვემდებარება რაიმე ახსნა-გაგებას, არამედ ელემენტისა და მთლიანის ურთიერთკავშირის გარეშე ფერც წარმოიდგინება¹. მართლაცდა შეიძლება დრამატურგი, როგორც სცენური ქმედების ტექსტის ავტორი, უსპექტაკლოდ წარმოვიდგინოთ? ან მსახიობი, ან მუსიკალური გამფორმებელი, ან სცენოგრაფი, ან მაყურებელი? და ყოველი მათგანის დახასიათება განა მთლიანად სპექტაკლის დახასიათებას არ ეხება?

კიდევ ერთი განსაკუთრებული თავისებურება ახასიათებს თეატრალურ ხელოვნებას: ერთჯერადობა, განუმეორებლობა. სინგულარობა, მხოლობითობა. საყოველთაოდ აღიარებულია ის ფაქტი, რომ ფინალური ფარდის ჩამოშვებისთანავე სპექტაკლი წყვეტს თავის არსებობას, რომ არც ერთი სპექტაკლი არა თუ არ იმეორებს თავის თავს, არამედ ვერც გაიმეორებს. ამის მიზეზი მარტივი და შეუქცევადია — იგი წუთისოფლის გამოვლენაა, თავისთავადი სამყაროა, რომელიც სცენაზე მოქმედების დაწყებიდან იზადება და შეწყვეტისას კვდება. თეატრალური შემოქმედება მხატვრული შემოქმედების სახეობათა პეკელაა. მისი დრო, სიცოცხლე — თვით სპექტაკლშია, საკუთრივ მისეული. ფ. შილერი აკრიტიკებდა რა თეატრალური ხელოვნების „სამი ერთიანობის“ თეორიას, ამბობდა: „ფრანგებმა² პირველებმა სრულიად მცდარად გაიგეს დროისა და ადგილის ერთიანობა და უხეში ემპირიზმით შემოიტანეს ეს სცენაზე. თითქოსდა აქ შესაძლებელია იყოს რაღაც სხვა ადგილი, გარდა იდეალური სივრცისა, ან სხვა დრო გარდა თანმიმდევრულ უწყვეტი მოქმედებისა“³.

თეატრალურ ხელოვნებაში მოქმედებისა და დროის მთლიანობა, აღქმის უწყვეტობა გაგების თეორიისათვის დიდი და თავისებური თანაშემოქმედების აქტია. სპექტაკლის სინგულარობა გამოიხატება იმაშიც, რომ მხატვრული კომუნიკაციის წყარო ყოველ სპექტაკლზე მხოლობითი და განუმეორებელია. თვით შემოქმედე-

¹ ეფიკრობ ნაწილის მაგიერად, როგორც ეს საერთოდ მიღებულია პერმენეტიკაში, გამოიყენოთ ტერმინი ელემენტი, ვინაიდან მართებულად მიმართა. ა. ლოსევის მთლიანის, ნაწილის და ელემენტის დეფინიცია. იხ. ლოსევი.

Проблема символа и реалистическое искусство, с. 114—115.

² ფრანგებამდე ამ დებულებების ავტორი იტალიელი ლუდოვიკო კასტელე-ტრო იყო. იხ. მისი ტრაქტატი „არისტოტელეს პოეტიკა პოპულარული გამოცემით“, (1570) ვენა (გერმანულ ენაზე).

³ Ф. Шиллер. Статьи по эстетике, М.-Л., Гослитиздат, 1950, т. VI, с. 695.

ბის პროცესის. ასე ვთქვათ, გამწევი ძალა მსახიობი, რაც უნდა-
მაღალოსტატურად აფიქსირებდეს დღეს შემოქმედების ყველა სა-
კვანძო მომენტს. ხვალ იმპროვიზაციის გარეშე ვერ გააცოცხლებს
როლს. იმპროვიზაცია კი დამოკიდებულია ყოველი კონკრეტული
სპექტაკლის თავისებურებებზე. რაღაც იზადება დღეს, რაღაც და-
იკარგა გუშინდელი. აქ მინც მთავარია მაყურებლის აღქმის უკუ-
ფენის და აქედან გამომდინარე თანაშემოქმედების პრობლემა,
რომელსაც ჩვენ ქვემოთ საგანგებოდ შევვხებით, რამეთუ დამდგმე-
ლი კოლექტივის რეალური უკუფენის საკითხი მხოლოდ თეატრის
მაყურებლისათვისაა დამახასიათებელი.

თავისებურია თეატრში საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების
საკითხიც, რაც ხანდახან არავითარ ლოგიკას, ახსნა-განმარტებას
არ ექვემდებარება და საბოლოო ჯამში ხელოვნების პროდუქტის
სიკვდილ-სიცოცხლის ბედსა წყვეტს. ვინაიდან, როგორც ითქვა,
თეატრში, სპექტაკლის მსვლელობისას, თანამედროვე ადამიანების
თანაშემოქმედებამ უნდა შთაბეროს სული სცენურ ქმედებას. მათ
უნდა გამოიტანონ პირველი და, როგორც წესი, საბოლოო განაჩე-
ნი. აქ, თეატრში უნდა შედგეს წარმატება, მიჩნევა, აღიარება. ბაი-
რეიტში ვაგნერის ტეტრალოგიის (ნიბელუნგების ბეჭედი) პრემი-
ერამ ხუთი დღე გასტანა. დასასრულს, როცა ვაგნერი სცენაზე გა-
მოიძახეს, მაყურებელს მან ასე მიმართა: „თქვენ ნახეთ ჩვენ რა
შეგვიძლია, ახლა თქვენ თუ მოინდომებთ, ეს გადაიქცევა ხელოვნ-
ებად“.

თეატრალურ ხელოვნებაში ძალიან მწვავედ დგას პიესის ინ-
ტერპრეტაციის საკითხი. ცნობილი რუსი მსახიობი და რეჟისორი
ა. დიკი ამბობდა. ავტორის უფლება პიესაზე თეატრის კარებთან
თავდებოა. არის, რასაკვირველია, საწინააღმდეგო არაერთი მოსაზ-
რება. მაგრამ შემოქმედებითმა და ადმინისტრაციულმა პრაქტიკამ,
თეატრში რეჟისორის გაბატონებამ, ცენზურის მოძალეობამ, თანა-
მედროვე ხარისხიანი პიესების უკმარისობამ, განსაკუთრებით საბ-
ჭოთა კავშირში. გამოიწვია ისეთი ინტერპრეტაციის გავრცელება,
რომელმაც ინვარიანტული კოხვაც კი უარყო და კუპიურების,
ინტერპოლაციების, იდეურ-კომპოზიციური ცვლილებების შეტა-
ნით პიესა თანდათანობით დრამატურგიულ მასალად აქცია, სცენის
სხვა შემოქმედებითს ელემენტებს გაუთანაბრა.

თეატრალურ ხელოვნებაში ასევე გამძაფრებულია ისტორიული
მიღვომის საკითხი. თუ ლიტერატურაში რამდენიმე შესაძლებლო-
ბაა დაიყოს ლიტერატურის ისტორია ქრონოლოგისტებად, მიმარ-

თულებების ადეპტებად და თუგინდ რეცეპტორული ესთეტიკის მიმდევრებად, სადაც თანამედროვეობას ზედმეტად დიდი როლი ენიჭება, ამ მხრივ თეატრალური ხელოვნების რაობა მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვეობაა. მას არც ქრონოლოგიური, ან პერსპექტიული, ან სხვაგვარი არსებობა, როგორც ცოცხალ თეატრს, არ ძალუძს.

მ ა ხ უ რ ე ბ ე ლ ი

ზ. ფროიდი მაინცადამაინც დიდ განსხვავებას ვერ ხედავს მასობრივს, ე. ი. სოციალურ ფსიქოლოგიასა, როგორც ის ამბობს, და ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიას შორის. მასების ფსიქოლოგიას ლიბიდოზირებული კონსტიტუცია აქვს. რომელიც შეიცავს რთულ სექსუალურ სიყვარულს. იდეალურ სიყვარულს, ჰიპნოზის ნაერთს; ობიექტის გაიდუალიზირების და ამით ერთეულების იდენტოფიკაციის მომენტსაც. თავის სუბლიმირებითა და ფალსიფიკაციით. ამით თითქოსდა იშლება ყოველგვარი ინდივიდუალური, მაგრამ მას ავიწყდება, რომ თითოეული თავისებურად ქმნის იდენტოფიკაციას, იდეალიზაციას, თავისებურად თხზავს იდეალს.

ფსიქოლოგი ლე ბონი წიგნში „მასების ფსიქოლოგია“ დამაჯერებლად მსჯელობს იმის შესახებ, რომ ჩვენთვის ნაცნობი ინდივიდი — მოხვედრილი მასაში ხშირად სულ სხვაგვარად მოქმედებს, ვიდრე მას ეს ახასიათებს. მისი აზრით, ეს უწინარესად, განპირობებულია არაცნობიერის გამოვლენით, რომელიც შთამომავლობით არის სუბსტრატად წარმოდგენილი, მასში წარჩხოცება, იშლება ის ინდივიდუალური მიღწევები, რაც ცალკეულ პიროვნებას აქვს და „ამით მისი თავისებურება ქრება“. და ვინაიდან არაცნობიერი ყველას თითქმის ერთნაირი აქვს — მასში ყველა ერთმანეთს ემსგავსება. თუმცა ლე ბონი ახალ შეძენილ ხარისხსაც არ გამოორიცხავს ამ შემთხვევაში. ჩვენ რომ მასას ესთეტიკური კატეგორიების თვალსაწიერიდან გადავხედოთ, გამოდის რომ მასა ინდივიდუალურ თვისებებს კარგავს და ზოგადი ანუ ტიპურით, როგორც იტყოდა არისტოტელე, წარმოგვიდგება.

ფროიდი და ლე ბონი მასის გადამდებლობას აღნიშნავენ, ჰიპნოზურ ფენომენად მიიჩნევენ და შთაგონების შედეგად აცხადებენ. შთაგონებას ლე ბონი ამსგავსებს ჰიპნოზს, როცა პიროვნება კარგავს თავის პიროვნულ ცნობიერებას, როცა ნებელობა და გან-

სხვაეების უნარი აღარ მოქმედებს და მხოლოდ ჰიპნოზური მითითებებით ხელმძღვანელობს. ფსიქოლოგი ტარდი კი შთაგონების მაგიერ ხმარობს ტერმინ „მიმსგავსებას“, რომელიც, ვფიქრობ, ბაძვის — მიმეზისის ეკვივალენტი უნდა იყოს. აქაც არისტოტელეს მიმეზისი, ადამიანის თანდაყოლილი ნიჭი, მასის ერთ-ერთ მახასიათებლად გამოდის და რახან იშლება ყველაფერი ინდივიდუალური და რჩება არაცნობიერი, ბაძვაც არაცნობიერს განეკუთვნება.

მასას სიმართლე კი არ აინტერესებს — არამედ იფლუზია! ასეო დასკვნამდე მიდიან ზემოაღნიშნული მეცნიერები. ესეც, ალბათ. მისაღები დასკვნაა, რამეთუ ცნობილია, რომ ადამიანის გრძნობებზე წარმოსახვითი მოვლენა უფრო მოქმედებს, ვიდრე სინამდვილე.

ინგლისელი მეცნიერი ვ. ტროტერი მასის გაერთიანების საფუძვლად ადამიანის თანდაყოლილ ჯოგურ ინსტიქტს (gregarious animal) ასახელებს¹. შეიძლება ესეც ნაწილობრივ მოქმედებს მასის სხვადასხვა ილუზიით გაერთიანების მომენტში. მეცნიერთა უმრავლესობა ადამიანთა ერთად ყოფნის ნდომას აღნიშნავს. ალბათ. მარტოსულობის განცდა ჯოგური ინსტიქტის უკუფენაა.

მასის დაკარგულმა ინდივიდუალობამ არ შეიძლება არ მოითხოვოს კომპენსირება და იგი მზად არის მიიღოს იდეალური ხატი — ლიდერი, ბელადი; იდენტიფიკაცია (გათავისება) და ფასინაცია (ობიექტში თავის გადატანა) დაკარგული უფლებების სუბლიმირებას ახდენს ერთი პირის, ან მოვლენის ილუზიაში, რომელიც მით უფრო შთამბეჭდავი ხდება, რაც უფრო კარგავს ინდივიდუალობას მასის ერთეული. ამის დამამტკიცებელი ისიცაა, რომ ბელადის გამოცვლის დროს მასა უკმაყოფილო რჩება. არ შეიძლება არ აღინიშნოს მასის გონის ისეთი დამახასიათებელი თვისებები, როგორც არის ანონიმურობის ფაქტიდან გამომდინარე პასუხისმგებლობის გრძნობის დაკარგვა, სიმრავლის ფაქტიდან გამომდინარე ძალის ილუზიის შეგრძნება მასის თითოეულ წევრში.

მასის ფსიქოლოგიის სპეციალური განხილვა-შესწავლა წინამდებარე ნაშრომის ამოცანას არ შეადგენს, ჩემი მიზანია მასის ძირეული ნიშან-თვისებათა წარმოჩენა. მასის ძირეული ნიშან-თვისებები ასე მესახება: მასაში იშლება; წარისოცება ინდივიდუალობა, ხდება თავისებურებების ნიველირება, თავს იჩენს არაცნობიერი (ტიპური). მასა კარგავს პასუხისმგებლობის გრძნობას, გამძაფრებული აქვს მიმზაძველობის ნიჭი (მიმეზისი),

¹ W. Trotter. Instincts of herd in Peace and war. London, 1916.

გადამდებლობა, მასას ილუზიის მოთხოვნილება აქვს, რაოდენობრივი ფაქტორი თითოეულში ძლიერების, ყოვლისშემძლეობის შეგრძნებას ბადებს, ამიტომ არ იცის მერყეობა, თავდაუქცობლობა. დაკარგული ინდივიდუალობის კომპენსაცია გადაწყვეტას იღებს ახალი ხარისხის შექმნაში. მასა ინდივიდუალურ ყოფიერებაში დაუკმაყოფილებელი სექსუალურ მოთხოვნათა რეპრესირების მოხსნის — ლიბიდოს სუბლიმაციის საშუალებას იძლევა. ერა თად ყოფნის სურვილი, როგორც ატავიზმი. მასა იმპულსებია ცხოვრობს, ცვალებადია, აღგზნებადი.

ყოველივე ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით საჭიროა გაირკვეს დახურული ფარდის წინ თეატრში თავმოყრილი ადამიანი არის თუ არა მასა? არის თუ არა თეატრი ისეთივე ხატი, რაც ჯარი. ეკლესია. ბელადი და ქრისტი? მოვიგონოთ, რომ თეატრის მესვეურები, პრაქტიკოსები და თეორეტიკოსები სწორად აღარებენ თეატრსა და ტაძარს ერთმანეთს. ყველაზე რადიკალური მოსაზრებები აქვს ამის შესახებ ფ. ნიცშეს: „სრულყოფილი ვერ იტანს მოწმეს. თეატრში ადამიანი იქცევა ბრბოდ, ჯოგად, დიაცად, ფარისევლად, აბუეტად, ვაგნერიანელად. იქ ყოველი ცალკეული ადამიანის სინდისი, ექცევა რა უმრავლესობის მიმზიდველობის ზეგავლენის ქვეშ, განიცდის ნიველირებას. იქ ძალაუფლება მეზობლის ხელშია, იქ თავად ხდები მეზობელი!“¹ რასაკვირველია, ეს მიუღებელი რწმუნებაა. მაგრამ ის, რომ თეატრში მყოფი მყოფებზე ზემოქმედებს, ამას თვით მოლიერი არ უარყოფდა. და რომ მყოფებელს მასის მრავალი მახასიათებელი გააჩნია, ესეც ადვილი დასამტკიცებელია. ამავე დროს, არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ ე. ე. რუსო, მაგალითად, ყველაზე მძაფრ მართობის გრძნობას სწორედ ხალხმრავლობაში განიცდიდა.

მაშ ასე, არის თუ არა მყოფებელი მასა?

მყოფებელი მასა ყველა მისი დამახასიათებელი ნიშნებით, ვიდრე იგი ბილეთის რიგში ან თეატრის შემოსასვლელში სხვებთან ერთად დგას, ვიდრე აიხდება, ან გაიხსნება ფარდა, ვიდრე დარბაზში სინათლე ჩაქრება. რაც სპექტაკლის დაწყების მაუწყებელია. მყოფებელი სხვებთან ერთად გაერთიანებულია თეატრის ქერქვეშ. მისი ფსიქიკა ინდივიდუალობის დაკარგვის მზადყოფნაშია. მას უკვე თავის მეზობლის ზეგავლენით ტიპურობის ნიშნები ეუფლება თანდათან. იგი მედიუმის მოლოდინშია. ემზადება ჰიპნოზისათვის; მასში იღვიძებს არაცნობიერი. უმძაფრდე-

¹ Ф. Н и щ е. Ницше против Вагнера.

ბა ლიბიდოზირებული განწყობა და ყველაფერი ეს წინა-
ცოდნის საფუძველზე მის სულში ტივტივებს. მაყურებელი ილუ-
ზიის ასათვისებლად ემზადება, იგი ადამიანთა ერთად ყოფნით, სიმ-
რავლით გაქეზებული და აქედან ძალის შთაგრძნობით გამსქვალუ-
ლი ელოდება მისტიფიკატორს, ილუზიონისტს, ლიდერს. ბელადს,
მსახიობს, რათა მიიღოს იდეალური ხატი, გაითავისოს და იდენ-
ტიფიცირება მოახდინოს, ან ობიექტში გადაიტანოს თავი, ფასი-
ნაცია იგემოს. როგორც კი წარმოადგენა იწყება და მაყურებლის
„მოედანზე“ სინათლე ქრება, მაყურებელი ებმება თამაშში და თა-
მაშის წესების მიღება მას უკვე განასხვავებს მასისაგან, ვინაიდან
თამაში ინდივიდუალობის სრულყოფილად გამოვლენის საშუალებ-
ბაა და ეს გაორება — დარჩენა მასის ნაწილად და, ამავე დროს,
ინდივიდუალად გადაქცევა თანახმიერია მსახიობის გაორებისა: დარჩე-
ნა „მედ“ და გარდასახვა „არა მედ“.

„თეატრი არის იქ, — წერდა ს. ამალლობელი, — სადაც ჩვენ
გვაქვს გარდასახვა თამაშის მიზნით, მხატვრული ფაქტის შექმნის
მიზნით“¹.

აქ თავისთავად იგულისხმება, რომ თეატრის რაობის ახსნა
მხოლოდ თამაშით არ შეიძლება და არც თეატრსა და თამაშს შო-
რის უნდა დაისვას ტოლობის ნიშანი. აქ ხაზი ესმება თეატრის
ერთ-ერთ საფუძველს თამაშს. მაგრამ რას წარმოადგენს თვითონ
თამაში? რას წარმოადგენენ მისი ბიოლოგიური, ფსიქიკური, ფუნ-
ქციონალური, საზრისისეული ფაქტორები?

„თამაშის ფუნქციას ვერც ბიოლოგიურად და ვერც ლოგიკუ-
რად სრულყოფილად ვერ განვსაზღვრავთ“ — წერს პოლანდიელი
კულტუროლოგი იოჰან ჰოიზინგა (1872 — 1945) თავის გამოკვლე-
ვაში „თამაშის, როგორც კულტურის მოვლენის არსი და მნიშვნე-
ლობა“².

პლატონს თამაშის ბუნება ესმის როგორც ყოველდღიური საზ-
რუნავისა და ფიზიკური სეროზულობის სამყაროდან გასვლა და
მასზე ამალღება. ჰოიზინგას აზრით, „თამაში რაღაც სახეებთ
მანიპულირებას ეფუძნება და სიციცხლის მოძრავ ფორმებს ენაცვ-
ლება (281). თამაში თავის თავში ჩაკეტილი სამყაროა,
თავის განსაკუთრებულ დროსა და სივრცეში არსებობს და სხვა
მიზანი არ გააჩნია, თუ არა ის სიამოვნება. რასაც იგი თვით თა-
მაშიდან იღებს — როგორც ეს ი. კანტმა აღნიშნა.

¹ С. Амаглобели. Грузинский театр. М., ГАНИ. 1930. с. 1.

² ურნ. „საუნჯე“, 1985, № 6, გვ. 283.

თამაშს თავისი წესი აქვს და სხვა რამ კანონები მასზე არ მოქმედებს. იგი სათუთო ბუნებისაა, ყოველგვარი გარე სამყაროს ჩარევას შეუძლია შეწყვიტოს თამაში, თვით თამაშის წესის უცოდინარობასაც კი. თამაშის წარმომავლობის საკითხის შესახებ სხვადასხვანაირი მოსაზრებები არსებობს. პლენანოვი თამაშს შრომასთან მიმართებით განიხილავს და შრომის პირველადობის მომხრეა. ჯ. ფრეზერი პირიქით, შრომას თამაშის ანტიპოდად თვლის. თამაშს იგივე პოზიციას ირაციონალურ და საყოველთაო მოვლენად მიიჩნევს, ცხოველები კი ადამიანებს არ დაელოდნენ, რომ მათგან თამაში ესწავლათ“, — (გვ. 279) წერს იგი.

5. ევრეინოვის (1879 — 1953) აზრით, ცხოველებს თავისი თეატრიც კი აქვთ.

ჩვენთვის ყველა ეს მოსაზრება იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც თამაშის მეტ-ნაკლებ ავტონომიურობას აღიარებს და ყველა ავტორი თამაშს, რაღაც წესრიგის მატარებელ მოვლენად თვლის. შილერს, მაგალითად, მიაჩნია, რომ „ადამიანი სრულყოფილი მხოლოდ მაშინაა, როცა თამაშობს“¹. მისთვის კულტურის ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ დაკული იქნეს გრძნობადობისა და გონების სფეროების საზღვრები, უკეთ, მიღწეული იქნეს ჰარმონია და არა დამორჩილება ერთისა მეორისადმი, რაც შეუძლებელი ხდება თამაშში. შილერისათვის თამაშის სურვილი მიიღება გრძნობითი სურვილისა და ფორმალური, ანუ გონებითი სურვილის შეხამებისაგან. ეს მან ასეთ ტერმინებსა და ცნებებში ჩამოაყალიბა. გრძნობადი სურვილის საგანი — ცხოვრებაა; ფორმალური სურვილის საგანი — ხატი, თამაშის სურვილის საგანი კი მათი შეერთება — ცოცხალი ხატი, ანუ სილამაზე, მშვენიერება. „თამაში და მხოლოდ თამაში ჰქმნის ადამიანს სრულყოფილად და უმაღლ დაგვიშლის მის ორმაგ ბუნებას“, — წერს იგი (გვ.334).

ყოველ თამაშში შილერი გულისხმობს სილამაზის იდეალის გათვალისწინებას ისევე, როგორც თამაშის სურვილის იდეალისა, სხვა სიტყვებით, მოთამაშეს მხედველობაში ყოველთვის უნდა ჰქონდეს თამაშის იდეალი, რა თამაშიც არ უნდა იყოს ის — მატერიალურად გამიზნულიც კი. აქ, ჩემი აზრით, საჭიროა გაიარკვეს ერთი რამ — შესაძლოა თუ არა თამაში პრაქტიკაში, ასე ვთქვათ, სტერილური, სუფთა სახით. მე ვფიქრობ, რომ ეს შეუძლებელია, რატომ უნდა მივიჩნიოთ გრძნობადი სურვილები და გონებითი სურვილები თამაშის დაუნაწევრებელ „ატომებად“? ისინი თავის

¹ Ф. Шиллер. Статьи по эстетике, с. 335.

მხრივ რისაგან შედეგებიან? რას წარმოადგენენ მათი „ელექტრონები“ და „პროტონები“? რომელი ბირთვის ირგვლივ იქმნება მათი „მაგნიტური ველი“? განა გრძობადი სურვილები არ შეიცავს ცხოვრებისეულ მისწრაფებებსა და ვნებებს, ან გონებითი სურვილები უმოზნო არის თამაშის დროს, „თავისუფლდება უტილიტარულ მიზანდასახულობიდან, როგორც ამას კანტი, შილერი და სხვები ამტკიცებენ? მე არ მეგულება არაეითარი თამაში, რომელსაც არ ჰქონდეს თავისი წესი, რეგლამენტი, ლოგიკა, რომელსაც სტიმულს არ აძლევდეს მოწონება (გინდა თავისთავისა), შეჭიბრი, სუბლიმაცია. ნიშანდობლივია ერთი დაკვირვება, რაც გ. ნოდის გამოკვლევაშია „თამაში და უტოპია“ მოტანილი. თამაშის თეორიის კლასიკოსებზე დაყრდნობით (პლატონი, კანტი, შილერი, ჰოიზინგა) და ჰერმან ჰესეს რომანის „მძივებით თამაშის“ მაგალითზე იგი მიდის პარადოქსულ, მაგრამ საინტერესო დასკვნამდე, რომ თამაშის თვითმიზნურობა და იმანენტურობა ბუნებამ, თავისუფლების გამოვლენის სრულყოფილი სახის დაშვებით თამაში დაუკავშირდა უტოპიას. უტოპიის წარმოდგენითი განხორციელება კი თამაშის ფეტიშიზაციით არის შესაძლებელი. ეს კი პოლარულად საწინააღმდეგო შედეგს იძლევა, ვიდრე თავისუფლება და ჰარმონიაა¹. რატომ? რა ხდება? ე. ი. ან თამაშში გაგვეპარა რაღაც, ასე ვთქვათ, ტრანსცენდენტული იმპულსები, რითაც გაიხრწნა ჰერმეტულად ჩაქტილი თამაში, ან თვით თამაშის წესრიგი ყოფილა უსასტიკესი ძალდატანება და არა თავისუფლება. ჩემი აზრით, საქმე ის არის, რომ თამაშის წმინდა სახით დაშვება, მისი იმანენტურობა ბიოლოგიურ მოთხოვნების დაკმაყოფილებისკენ სწრაფვას ნიშნავს. ამიტომაც მგონია, რომ არ არის მართებული თამაშის იზოლირებულად განხილვა.

დავიწყოთ იქიდან, რომ თამაში მაშინ არის თამაში, როცა არსებობს არათამაში, სერიოზულობა, მაგრამ განა თვით თამაში არ მოითხოვს სერიოზულობას? არსებობს ასეთი ხალხური და, მე ვიტყვოდი, ბრძნული გამოთქმა: თამაშს არ უყვარს თამაში. ეს მაშინ ითქმება ხოლმე, როდესაც ვინმე ავდებით ეკიდება თამაშს.

საფრანგეთის თეატრალური კომპანიის „ფაბრის“ ხელმძღვანელმა რეჟისორმა ეაკ ფაბრმა ფრანგი მეცნიერი ემილ დარსის მიერ აღებულ ინტერვიუში თქვა: „ყოველთვის მიყვარდა თამაში, ძალიან მიჭაპვეული ვარ ჩემს ბავშვობასთან და ჩემი ბავშვობისათვის ძლიერ დამახასიათებელია თამაში. ყოველთვის თამაშის დროს

¹ იხ. გ. ნოდია. თამაში და უტოპია. ეურნ. „საუნჯე“, 1986, № 6.

უფრო სერიოზული ვიყავი, ვიდრე ცხოვრებაში. ბავშვობის ნაწილი, რომელიც შევინარჩუნე, მირჩევს ვითამაშო რეალობა, რადგანაც თამაში მთავაზობს ცხოვრების ისეთ მომენტს, რომლის სრული კონტროლის საშუალება მეძლევა. ამგვარად შემიძლია შევექმნა სამყარო, რომელიც უფრო მართლად და ადამიანურად მეჩვენება, რადგანაც იგი ჩემთვის წმინდად პერსონალურია... თამაში სიტყვის ბავშვური მნიშვნელობით უნდა გიყვარდეს“. რომელი სახის თამაში შეიძლება მიუახლოვდეს წმინდა თამაშის ცნებას? უმიზნო და უწესრიგო ღრეობა? არა მგონია. და თუ მაინც ეს ინდივიდუალური ან კოლექტიური აფექტაცია-თამაშია — რა უდევს მას საფუძვლად? ჩვენ ამის შესახებ არაფერი ვიცით. დანარჩენი თამაშები, ან პირდაპირ უტილიტარული მიზნით, ან რაღაც ლოგიკურად აგებულნი, გონივრული პირობითობით არიან განპირობებულნი. შეჯიბრის დანიშნულებას ატარებს თვით მსახიობთა თამაშიც. როლში გარდასახვა. კ. სტანისლავსკის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, ზე-ზეამოცანით, ე. ი. რაღაც უტილიტარულით არის განპირობებული. თამაშის საყოველთაო და ყველაზე გავრცელებული სახეობა დღესასწაულია, რომელიც შეიცავს როგორც თამაშს, ასე ვთქვათ. წმინდა სახით, ასევე უტილიტარულ მხარესაც. სადაც გარდასახვა — თამაშია, როცა სრულდება რაღაც თავისთავად საზრისის მქონე იგი ხომ კავშირშია ფუნქციონალურად მორალურ მომენტთან, სინამდვილის რაღაც რეალებთან, ტრადიციასთან, დიდაქტიკასთან, ისტორიულობასთან და განა ეს თამაშის უტილიტარულ მხარეს არ წარმოადგენს?!

დღესასწაული თამაშის უფლებრივი აღიარებაა, თამაშის კანონიერად შევრდომება და დღესასწაულის გამოყენებით. უტილიტარულ მიზანდასახულებაში მისი ჩართვაა. დიდი დატვირთვა აქვს თამაშში შეჯიბრის მომენტს, მაგრამ თამაშის ღმთავრესი მახასიათებელი მაინც შემოქმედებითი განწყობის შექმნაა. თამაშს, როგორც ითქვა, თავისი წესრიგი აქვს და იგი მოითხოვს მის შესრულებას. მაგალითად. თეატრში მოსული მსახურებლის როლი განპირობებულია თვით თეატრის სათამაშო წესრიგით. თავად ის გარემოება, რომ მსახურებელმა ბილეთი იყიდა, თეატრში მოვიდა და ახლა სპექტაკლის დაწყებას ელოდება, გულისხმობს, რომ მსახურებელმა თეატრის თამაშის წესი მიიღო და წარმოდგენის დამთავრებამდე იგი დაიცავს მას. აქ შედის ქანობრივი პირობითობის სინამდვილედ მიღების აუცილებლობაც, სახეობათა უკიდურესობის შეწყნარებაც (ოპერა. მარიონეტებისა, თოჯინების, ჩრდილებისა და სხვა თეატრალური სახეობანი).

რა როლი აქვს განკუთვნილი თეატრის წესრიგში მაყურებელს? მაყურებელი მოხმობილია, რათა გაიგოს თეატრალური ქმედების არსი. ამავე დროს, იგი ამ ქმედების მსაჯულიც არის, კატალიზატორიც და თანაშემომქმედიც. იმისათვის, რომ მაყურებელი მსაჯულად იქცეს, მან უნდა გაიგოს სცენაზე მიმდინარე ზმა, რაც შოითხოვს წინაცოდნას; მაყურებელს უნდა ჰქონდეს თეატრში ყოფნის გამოცდილება, ან მასზე აუცილებელი ინფორმაცია, და თუ მან აღმოაჩინა ნაცნობი ვითარებები — იქნება ეს გონის მოძრაობა, თუ ქმედების კომპოზიციური, ფორმალური, ან სხვა რამ ცოდნა. რომელიც ემსგავსება სცენაზე წარმოდგენილ თამაშს, მაშინ მაყურებლის მაყურებლად ყოფნა აკმაყოფილებს ჰერმენევტიკის ერთ-ერთი პირობას, წინაცოდნისა და სათანადო მომზადების მოთხოვნას.

თეატრალური თამაში მაყურებელს ავალებს, როგორც თამაშის მონაწილეს, ყურადღებით იქნეს იმისადმი, რაც სცენაზე ვაჰამაშდება. გამოხატოს თავისი მოწონება შეძახილითა თუ ტაშით, არმოწონება უყურადღებობით, ლაპარაკით თუ ხველებით, მას იმის უფლებაც აქვს, რომ თუკი წარმოდგენა სიამოვნებას არ ანიჭებს, გამოვიდეს თამაშიდან და დატოვოს დარბაზი.

როგორც ყველა თამაშში, ასევე თეატრალურ თამაშში ხშირად მოიძიება შუღერი, თაღლითი, რომელიც მიღებული თამაშის წესს ფარულად არღვევს, ან მოწინააღმდეგე მხარეს აბრალებს უწყისიერობას. არიან ისეთებიც, რომლებიც თამაშის წესების განსჯის თავისებურებას თელიან უარყოფითი დამოკიდებულების მიზეზად. თეატრში თაღლითები როგორც ინდივიდუალურად ასევე ორგანიზებულად მოქმედებენ; მათ თამაშის მიერ მიღებულ უშუალო განცდასთან (სიამოვნება იქნება ეს თუ უსიამოვნება) არაერთარი კავშირი აქვთ. ეს თაღლითი მოთამაშე თამაშით კი არ არის დაინტერესებული, არამედ უტილიტარული მიზნით — იქნება ეს მაყურებელი, კრიტიკოსი, ზედმეტად გააქტიურებული კეთილმოსურნე, მეგობარი, თუ პირადი მტერი, ან მოსყიდული კლაკიორი.

კოლექტიური შემოქმედება ყოველთვის შეიცავს შეჯიბრს. თეატრალური თამაში, ძირითადად, საჭიროებს ორ პარტნიორ-მოწინააღმდეგეს: მსახიობსა და მაყურებელს, რომლებიც თავის მხრივ წარმოადგენენ ინსტიტუტებს: მსახიობი, რომელმაც გაიარა ავტორის, რეჟისორის, მხატვრის, ქორეოგრაფის, მუსიკალური გამფორმებლის შეჯიბრის პერიოდი და აკუმულირებული აქვს რაღაც ერთი გადაწყვეტა მაყურებლის „წინააღმდეგ“ მიმართული და მაყურებელი, რომელიც საასპარეზოდანა მოსული თავისი სოციალური, კულ-

ტურული, პიროვნული, ბიოლოგიური, ინდივიდუალური. სვე-ბე-
ლით აღბეჭდილი განწყობილებითა და წინაცოდნით დატვირთუ-
ლი; მაგრამ მას თეატრში შემოსვლისთანავე ხალხმრავლობა მასის
ნიშანწყალს გადაავლებს და მთელი წარმოდგენის მსვლელობისას
ფარულ, თუ ღია შეჯიბრში რთავს, ერთი მხრივ, სცენაზე მიმდინა-
რე შემოქმედებისადმი, მეორე მხრივ, პარტერის, ქანდარის. ლო-
ჯისა. თუ მეზობლის რეაქციების მიმართ.

როგორც ითქვა, თამაშის მიზანი კი თვით თამაშია. მაგრამ რად-
განაც თამაშის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი აღმოჩნდა შეჯიბ-
რი. ამიტომაც შედეგის მხრივ თეატრალური თამაში უნდა დამ-
თავრდეს ან მსახიობის გამარჯვებით, მაყურებლისა და მსახიობის
მშვენიერებაში გაერთიანებითა და ესთეტიკური გრძნობის დაუფ-
ლებით. ან მაყურებლის გამარჯვებით, რაც უმეტესწილად. თამაშის
შეწყვეტის ტოლფასია. ყველაფერი ეს ფილოსოფიურ-ფსიქოლო-
გიური აღკურვის სათვალთვალ არედან განიხილება და მხედვე-
ლობაშია ისეთი კატეგორიები, როგორიცაა: თავისუფლება. თავ-
მტკიცება, პატივმოყვარეობა, ცუდდიდება, ეგოიზმი და გონის
სხვა ნიუანსთა ნაერთი.

რაც შეეხება შემოქმედებითს საკითხს, მას იგივე პროცესე-
ბი ხელმძღვანელობს შეგნებულად და ქვეცნობიერად, მხოლოდ გა-
მაერთიანებელი, დამაშოშმინებელი, შემარიგებელი როლი ქეშმა-
რიტებად აღიარებულ მხატვრულ სახეს ენიჭება, სადაც მსახიობი
და მაყურებელი თამაშის სამყაროში ჰპოვებენ სიამოვნებას. ნ.
ევრეინოვი მსახიობისა და მაყურებლის შემოქმედების შერწყმას
ცხოვრების ახალ ფორმას — მონოდრამას უწოდებდა. „მაყურე-
ბელი და აქტიორი ურთიერთმოქიშპენი არიან, — წერდა კ. მარ-
ჯანიშვილი, — ერთ-ერთი მათგანი იმარჯვებს. თუ აქტიორი ნიჭა-
ერია, ის მაყურებელს გაიყოლებს, თუ აქტიორი ოდნავ სუსტია.
მაყურებელი ჩაჭრის და ჩაითრევს“¹.

პარტნიორ-მოწინააღმდეგე მსახიობთა ინსტიტუტში შემოქმე-
დებითი შეჯიბრი იწყება ავტორსა და რეჟისორს შორის და, უმ-
თავრესად, ეხება გაგების, ინტერპრეტაციის პრობლემას, ე. ი. ჰერ-
მენევტიკის სასიციოცხლო ფუნქციას. თუ ავტორსა და რეჟისორს
უშუალო, ცოცხალი შემოქმედებითი კონტაქტი აქვთ (რაც, საი-
წუხაროდ, ესოდენ იშვიათია დღეს), მაშინ ყველა ვარიანტია მოსა-
ლოდნელი. ხანდახან რეჟისორი მთლიანად იმორჩილებს ავტორს.

¹ კ. მარჯანიშვილი. შემოქმედებითი მექანიკა. თბ., „ხელოვნება“,
1972 ტ. I გვ. 214.

რაც არაერთხელ აღუნიშნავთ, მაგალითად. ავტორ ოტია იოსელიანს, რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილსა და მსახიობ სერგო ზაქარაძეს. რუსთაველის თეატრში დაღმგმული სპექტაკლის („სანამ ურემი გადაბრუნდება“) ტექსტი თითქმის თავიდან იწერებოდა რეჟეტიციების დროს.

ნაწარმოების გაგება და მისი ინტერპრეტაცია, ბუნებრივია, სათაურიდან იწყება. „რაც უფრო ზუსტია დასახელება. მის დაფარულ ქმედებაზე ხშირად დამოკიდებულია თვით მიმართება და განსჯა ნაწარმოებისა“¹ — ამბობს კ. სტანისლავსკი. მას მაგალითად მოჰყავს სპექტაკლი „ტყუილად ავადმყოფი“ (მოლიერი) სადაც იგი თამაშობდა არგანს. არასწორად შერჩეულმა ზეამოცანამ, ვითომდა, ავტორის ზეამოცანის აღქვაცმა „მინდა ვიყო ავადმყოფი“ სატირული კომედია ღრამად და თითქმის ტრაგედიად აქცია, მაშინ კი, როცა დაზუსტდა დასახელება ზეამოცანისა: „მინდა, რომ მე მთვლილ-ნენ ავადმყოფად“. ყველაფერი თავის რიგზე დადგა.

თუ ავტორი და რეჟისორი ერთი პირია როგორც, მაგალითად, შექსპირი, მოლიერი, ბრეჰტი და სხვ. მაშინ ინტერპრეტაცია დამდგმელი კოლექტივის თანამშრომლობის დროს ისახება. საყოველთაოდ ცნობილია შექსპირისა და მსახიობ ბერბეჯის თანაშემოქმედების შედეგები არა მხოლოდ სპექტაკლების თვალსაზრისით, არამედ პიესების ტექსტის ჩამოყალიბების საქმეშიც, მოლიერისა და ლა გრანჟის თანამშრომლობის შედეგი „დონ კუანის“ ტექსტისათვის, ბრეჰტისა და ელენე ვაიგელის თანაშემოქმედება „დედილო კურაჟისა და მისი შვილების“ შექმნის პროცესში, ავქ. ცაგარლის „ხანუმაში“ — ნატო გაბუნიას ინტერპრეტაციები და სხვა მრავალი.

მიხ. თუმანიშვილი თავის წიგნში „სანამ რეჟეტიცია დაიწყება“ ეხება თეატრის უკუკავშირების პრობლემას. იგი ამ საკითხს ინფორმაციის თეორიის თვალსაზრისით განიხილავს. ცნობილია, რომ „ინფორმაციის თეორია“ საყოველთაო-ცხოვრებისეული. მეცნიერული, თუ ხელოვნებისეული მოვლენების ზოგადი კანონზომიერების აღიარების პრინციპით მოქმედებს და არ განასხვავებს ბუნებისმეტყველურ მეცნიერულ ინფორმაციის საშუალებათა და მოქმედებათა სფეროს ხელოვნებისეულ ან ცხოვრებისეულ სფეროდან. მიხ. თუმანიშვილის თეორიული მოსაზრებაც ასეთ საძირკველზედ შენდება. წინამდებარე გამოკვლევისათვის საინტერესოა

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах. т. I, М., «Искусство», 1954, с. 336.

მიხ. თუმანიშვილის წმინდა პროფესიული, რეჟისორული თვალთახედვა და სპექტაკლის რაობის უშუალო განსჯა.

„რეჟისორის ჩანაფიქრი იცვლება მსახიობთა ჩანაფიქრისა და პრაქტიკული მოქმედების მიხედვით და პირუკუ. მხატვრის ჩანაფიქრი იცვლება რეჟისორის, მსახიობების მოთხოვნათა შეზღაბმისად და პირუკუ. ასეა სულ ბოლო რეპეტიციამდე. სულ ბოლო გასინჯვამდე. თვით კომისიაც კი, რომელიც სპექტაკლს იღებს. თავისდა უნებურად და შეუმჩნეველად, სპექტაკლის თავისებური „თანავეტორი“ ხდება, რადგან შეაქვს მასში ცვლილებანი“¹.

სპექტაკლის მომზადების მდინარებას, დამდგმელი ჯგუფისა და ავტორის შიდაურთიერთობისა და გავლენის უკუეკავშირების პროცესებს მართებულად, დაწვრილებით და საინტერესოდ აღწერს მიხ. თუმანიშვილი. „ამ პროცესში ყველაფერი აზროვნების, გრძობის, წარმოსახვის სფეროს განეკუთვნება, ყველაფერი, გარდა მატერიალურად არსებული პიესისა და სპექტაკლისა (სანამ იგი მიმდინარეობს). რომლებიც მეკავშირეთა როლს ასრულებენ. ისინი აკავშირებენ შემოქმედებისა და აღქმის პროცესებს. ამრიგად, წიგნიცა და სპექტაკლიც განსაკუთრებული ხერხით, „კოდირებული ცნობა“². ჩვენ აქ არ უნდა გვეჩოთიროს ტერმინი „კოდირებული ცნობა“, ვინაიდან ეს ინფორმაციის თეორიის ტერმინია. მიხ. თუმანიშვილი ამ „კოდირებულ ცნობაში“ ალბათ, გულისხმობს მხატვრული სახის ატრიბუტებს — ტექსტს, მოქმედებას, განცდას, მეტაფორასა და სხვ.

მოყვანილ ციტატაში მთავარია ის, რომ რეჟისორი სპექტაკლს, ისევე როგორც წიგნს „მეკავშირეს როლს“ ანიჭებს. ე. ი. ავტორისა და მათურებლის შუამავლად გამოჰყავს. იგი სპექტაკლის შემოქმედების ნაკადის ორ პოლუსს ცნობს—მსახიობსა და მათურებელს. მიხ. თუმანიშვილი ფაქტობრივად ეხება აგრეთვე ჰერმენევტიკული თეორიის ერთ-ერთ ძირითად რგოლსაც — ინტერპრეტაციის საკითხს. „თეატრალურ შემოქმედებას საფუძვლად უდევს ინტერპრეტაციის არჩევნის იდეა“, — წერს იგი: — „რამდენი არჩევანის შესაძლებლობა, ვარიანტი, ვერსია. ხერხი აქვთ რეჟისორსა და მსახიობს? — კითხულობს ის და უპასუხებს — დაუსრულებლად ბევრი“.

მიხ. თუმანიშვილი სპექტაკლის მომზადების პროცესს ჰყოფს პირდაპირ და უკუეკავშირების რგოლებად და სათანადო სქემატკ

¹ მ. თუმანიშვილი... გვ. 263.

² იქვე.

აქვს შედგენილი. ვფიქრობ, ეს თავის საკუთარ პრაქტიკიდან გამომდინარე სქემაა, კერძო ინდივიდუალური რეჟისორული მეთოდის რაციონალიზაციაა, ვიდრე განზოგადების საფუძველი. თორემ მხატვარსა და კომპოზიტორს უკუყავშირის უფლებას არ ჩამოართმევდა. ფაქტობრივად ეს, ეგრეთ წოდებული, უკუყავშირები ხომ თანაშემოქმედების სინონიმა? ზღვა მაგალითებიდან გავიხსენოთ რამდენიმე მათგანი. გ. კრევისა და კ. სტანისლავსკის თანამშრომლობა სამხატვრო თეატრში „ჰამლეტის“ დადგმისას, ახმეტელისა და გამრეკელის შემოქმედებითი ურთიერთობა. მხატვარ სვობოდასა და რეჟისორ კრეიჩას მუშაობა ჩეხოსლოვაკიაში. რ. სტურუასა და გ. ყანჩელის „კავკასიური ცარცის წრე“ და „რიჩარდ III“, გრიგის „სოლვეიგის სიმღერა“ და იბსენის „პერგიუნტი“, კ. მარჯანიშვილმა მოლიერის „გაახნაურებულ მღაბიოში“ მოლიერის დროინდელი კომპოზიტორ ლიულის, სპეციალურად ამ პიესისათვის დაწერილი, მუსიკა გამოიყენა. მიხ. თუმანიშვილის წიგნის „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“ განხილვისას რეჟისორი მ. კუჭუხიძე უკუყავშირების ამსახველი სქემის შესახებ წერდა:

„ხელოვნების ნაწარმოების თანავეტორობა მეტად რთული და ფაქიზი მომენტია, ამიტომ ძნელია მისი გარკვეულ სქემაში მოქცევა და მისი მხოლოდ გონების სფეროთი შემოფარგულა. (ხაზგასმა — ჯ. ი.) მართალია, აქ კვლავ თეატრის სპეციფიკურობა იჩენს თავს, ის რომ თეატრში სპექტაკლის საცქერლად მოსული ადამიანი დიდად განსხვავდება იმ ადამიანისაგან, რომელიც წიგნს, ქანდაკებას თუ მუსიკალურ ნაწარმოებს ცალკე თავისთვის აღიქვამს, ვინაიდან, როგორც თელიან. მაყურებელთა დარბაზში ინდივიდუალობა იკარგება, იშლება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც ძნელია ინდივიდუალობის მთლიანად გაქრობა. ანდა, თუნდაც, აუდიტორიის იმ ინდივიდუალობის წაშლა, რომელიც სპექტაკლის საცქერლად დღეს შეიკრება. ერთი სიტყვით, ყველაზე უხეში დაყოფის დროსაც, მაგალითად, მოწონება-არმოწონება, მოწონებასა და არმოწონების იმდენ ნაირსახეობასთან გვაქვს საქმე. რამდენი წარმოდგენაც ჩატარდა და რამდენი მაყურებელიც მოვიდა“¹.

როცა ავტორი აღარ არის ცოცხალი, ინტერპრეტაციის მაგისტრალური ხაზი რეჟისორის ხელშია. ვინაიდან როგორც კ. მარჯანი-

¹ ქუჩ. „თეატრალური მოამბე“. 1978, № 3, გვ. 14.

შვილი ამბობდა: „ყოველმა მხატვრულმა ნაწარმოებმა უნდა გამოავლინოს ერთიანი და მთლიანი ჩანაფიქრი, ხოლო ეს შეიძლება მარტო იმ შემთხვევაში, როდესაც თეატრს ეყოლება ერთი განსაზღვრული პირი, რომელიც შეადგულებს ერთად თეატრის ყველა ცალკეულ ელემენტს: ავტორს, მსახიობს, მხატვარს, მუსიკოსს და ყოველსავე ამას დაუმორჩილებს ერთან ჩანაფიქრს. ასეთი პირი უნდა იყოს რეჟისორი“¹. აქ ჩვენ რეჟისორის დახასიათებასთან ერთად ვეძებთ ჰერმენევტიკული წრე, მისი სტრუქტურის პრაქტიკული განხორციელების პირობების აღწერა. რეჟისორს — „თეატრალური შემოქმედების მესაკვს“ უწოდებდა სერგო ამალლობელი. დღესდღეობით კი რეჟისორი თეატრალური ხელოვნების ლიქტატორად იქცა. ამის მრავალი მიზეზი მოიძიება. კატეგორიული მტკიცება იმისა, რომ რეჟისორი, როგორც სცენური შემოქმედებას ერთ-ერთი აუცილებელი წამყვანი ძალა XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისს ჩამოყალიბდა, თეატრში ინტერპრეტაციის პრობლემის განსჯას აღარბეჭდს. რეჟისორის ადგილი თეატრში არასოდეს „ვაკანტური“ (ს. ამალლობელის გამოთქმა) არ ყოფილა. ჩვენამდე მოღწეული ცნობები იგუბუბინებს რომ რეჟისორის ფუნქციების დანაწილებას ანტიკურ ხანაში სპეციალისტები ხედავდნენ ავტორისა და პროტაგონისტ-მსახიობის შემოქმედება-საქმიანობას შორის. ან არქონტზე მიუთითებდნენ, რომელსაც, პოლიტიკური და სხვადასხვა საზოგადო მოღვაწეობის გარდა, ევალებოდა თეატრალური ასპარეზობის დროს ქორო დაეჭირაებინა. ზერელედ არის შესწავლილი (ყოველ შემთხვევაში ჩვენთვის ხელმისაწვდომ სპეციალურ ლიტერატურაში) ქორეოგოსის ვინაობისა და დანიშნულების საკითხი, მაშინ როცა არისტოტელე გვამცნობს, რომ ქორეოგოსს ევალებოდა ქოროსა და წარმოდგენის სანახაობითი, სამზერისი მხარის მოწყობა, აგრეთვე საორგანიზაციო საკითხები; არისტოტელე წერს: „განხილვის ერთი საგანია სიტყვის გარეგნული ფორმა. ამის ცოდნა არის ს ა მ ს ა ხ ი ო ბ ო ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს და ი მ პ ი რ ი ს ს ა ქ მ ე, რ ო მ ე ლ ს ა ც ე კ უ თ ვ ნ ი ს წ ა რ მ ო დ გ ე ნ ი ს მ ო წ ყ ო ბ ა (ხაზი-ჯ. ი). მაგალითად, ცოდნა იმისა, თუ როგორი გარეგნული ფორმა უნდა ჰქონდეს ბრძანებას და როგორი ჰქონდეს ვედრებას, ამბის მოყოლას, დამუქრებას. შეკითხვასა და პასუხის გაცემას და სხვა ასეთებს“². თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ე. წ. „რეჟისორულ მო-

¹ კ. მარჯანიშვილი. შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, გვ. 20.

² არისტოტელი. პოეტიკა. გვ. 40.

წაკვეთებს“ თანამედროვე თეატრში, მაშ რეჟისორი მეტი რაღაა? რაც შეეხება შუა საუკუნეების თეატრალურ ცხოვრებას: მისტერიას, შირაკლს, მორალიტეს თავისი სცენური ეფექტებით, ბიბლიური ეპიზოდების განსჯა-წარმოჩენით — ინტერპრეტატორის, მმართველის გარეშე წარმოუდგენელია. თვით ფრანგული სიტყვა *regisseur, rego* — მართვა მიგვითითებს მის დანიშნულებაზე. აღორძინების ხანისათვის უკვე ცნობილია რეჟისორები: იტალიაში — ა. ბეოლკო, ესპანეთში — ლოპე დე რუედა, აღარაფერს ვამბობ შექსპირსა და ლოპე დე ვეგაზე. პირველს, როგორც ხშირად აღნიშნავენ, „ჰამლეტში“ მოცემული აქვს რეჟისორის ხელოვნების კლასიკური ნიმუში, მეორეს კი — მთელი ტრაქტატი დაწერილი სასცენო ხელოვნებისა და, კერძოდ, რეჟისორის ხელოვნების შესახებ. კლასიციკური თეატრი ხომ ურეჟისოროდ ვერც გაიზარება. რასინი, რომელიც პირობით დეკორაციებსა და მიზანსცენებს ჰქმნიდა და მსახიობებს ასწავლიდა დეკლამაციასა და ექსტიკულაციას. ძნელი სათქმელია, უფრო მეტად რეჟისორი იყო თუ დრამატურგი; ლესინგი და ჰამბურგის თეატრი? ამავე თეატრის ხელმძღვანელი ფრიდრიხ შროიდერი (1744 — 1816), რომელმაც შემოიღო დადგმაზე პიესის კოლექტიური კითხვა, მისი ახსნა, განსჯა და რეგულარული რეპეტიციები?! ასე რომ, სცენური ქმედების ხელმძღვანელი და ინტერპრეტატორი — იყო ეს ავტორი, პროტაგონისტი და ქორეოგოსი გუშინ, დღეს — რეჟისორი, ან ხვალ — თეატრალური კოლექტივის სხვა წევრი გახდება — ეგ სულ ერთია, ინტერპრეტატორ-ორგანიზატორი მსახიობის ფიცარნაგზე ამოსვლის პირველივე დღიდან არსებობდა. ავტორსა და მაყურებელს, ე. ი. შემოქმედსა და რეციპიენტს შორის მოქმედი ერთეულის. შუამავალ-რეჟისორის დიქტატურად გადაქცევის ისტორია თვალნათლივ წარმოგვიჩინეს იმ ფაქტს, რომ შუამავალი ინტერპრეტატორია და, ამრიგად, შემოქმედიც. თეატრალური შემოქმედების ინტერპრეტატორთა იერარქიას ყოველ ფაზაში თავისი ავტორი ჰყავს. თუ რეჟისორი ავტორთან დამოკიდებულებაში თანაშემოქმედი, სხვა პარტნიორებთან უკვე სცენური ქმედების ავტორია და მასთან მიმართებაში დანარჩენები ინტერპრეტატორები არიან. ზემოთ იყო აღნიშნული, რომ ჩვენთვის ინტერპრეტაცია გაგების თეორიის ქვაკუთხედია. ინტერპრეტაციის საკითხი ასევე დედაბოძია თეატრმცოდნეობისა. იგი სცენური შემოქმედების გაგების შედეგია და თეატრალური თანაშემოქმედების განსახიერება. ინტერპრეტაცია თეატრალურ ხელოვნებაში შემოქმედი-შუამავალია, შემოქმედებითი არხების დამაკავშირებელი ავტორს, რეჟისორს. მსახიობს.

მხატვარს, მუსიკალურ გამფორმებელს, ქორეოგრაფს, კრიტიკოსსა და მკვლევარს შორის. თუ ინტერპრეტაციას ბაძვად, ე. ი. შემოქმედებად მივიჩნევთ (და, რა თქმა უნდა, ეს ასეა), მაშინ არისტოტელე ინტერპრეტაციის სახეობების ასეთ კვალიფიკაციას იძლევა: ზოგი ბაძავს, „ისე, როგორც იგი (ობიექტი. — ჯ. ი.) იყო თუ არის, ან ისე, როგორც ამბობენ და როგორც იგი გვეჩვენება, ან ისე, როგორც იგი უნდა იყოს“ (პოეტიკა¹, გვ. 55). როგორც ვხედავთ, პირველ შემთხვევაში ობიექტის ადეკვატური ასახვა იგულისხმება, მეორეში ინვარიანტულ პრინციპზეა ლაპარაკი: „როგორც ამბობენ და როგორც გვეჩვენება“. დაბოლოს, არისტოტელე ობიექტის, როგორც ამოსავალის, უარყოფასაც დასაშვებად მიიჩნევს, ე. ი. თანამედროვე რეცეპტორული ესთეტიკის თავისუფალი ინტერპრეტაციის (რომელიც ვერ ხედავს ნაწარმოების უცვლელი მხატვრული ბირთვის არსებობას) და ტექსტის ცვალებადობის მომხრეა (ჰაიდელგერის მოწაფე-გადამერი). არისტოტელეს მიერ ამ რელატივიზმის გამოვლენა იმ მოსაზრების სათავეცაა, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებს სქემად თვლის, რაც რეციპიენტის წარმოდგენა-შემოქმედებაში ჰპოვებს განხორციელებას (პოტებნია, ინგარდენი). არისტოტელეს დაყოფას ვერც ლესინგის მოთხოვნა ტოვებს უშთამომავლოდ. კერძოდ ის, რომ შეიძლება ყველაფერი შეიცვალოს ისტორიულ დრამაში და არამც და არამც ხასიათი. ხშირად მიხდება იმის აღნიშვნა, რომ თანამედროვე პერმენეტიკის ფესვების დაჩხრეკას არისტოტელეს „პოეტიკასთან“ მივყავართ. წინამდებარე ნაშრომი კვლავაც არაერთხელ განიხილავს ამა თუ იმ საკითხს ასეთი თვალთახედვით, მაგრამ ეს ისე არ უნდა იქნეს გაგებული, ვინდაც არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მოცემული ჰქონდეს პერმენეტიკის თეორია. აქ ლაპარაკია იმაზე, რომ პერმენეტიკა ხელოვნებათმცოდნეობის ორგანული შემადგენელი ნაწილია; ჩვენს შემთხვევაში ის ანალოგიური გარემოებაა, როცა კვანტური თეორიისა და ატომური მოძღვრების ფესვებს თანამედროვე ატომისტური ფიზიკა ძველ ბერძნულ ნატურფილოსოფიაში ლევიკიპესა და დემოკრიტეს დებულებებთან აკავშირებს; ხოლო ჩვეულებრივ ცდაში ლოგიკური წესრიგის დამყარებას შესაძლებლად მიიჩნევს, თუ ანტიკური ფილოსოფოსების: თალესის და მილეთის სკოლის, აგრეთვე პერაკლიტე ეფესელის, პარმენიდეს, ემპიდოკლეს, ანაქსაგორეს, პლატონისა და სხვათა შესაბამის მოსაზრებებს მოიმარჩევებს¹.

¹ ამის შესახებ იხ. ვერნერ ჰაიზენბერგი — კვანტური თეორია და ატომური მოძღვრების სათავეები. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 26/XII — 1986.

ზემოთ ზოგადად დახასიათებული გვექონდა ინტერპრეტაციის რაობა, რაღა თქმა უნდა, ეს დახასიათება მიახლოებითია თუნდაც ჩემი რომ, ჩემი აზრით, ინტერპრეტაცია ყველაფერთან ერთად, იქნება ეს ისტორიული ეპოქა, ავტორის ფსიქოპოიოგრაფია, კულტურული ტრადიცია თუ სხვა რამ, ემყარება აგრეთვე ინტუიციას.. მიუხედავად ამისა, ინტერპრეტაციის ერთი არსებითი ნიშან-თვისების გარკვევა, ალბათ, აუცილებლად მოგვიხდება. საქმე ეხება ინტერპრეტაციის თავისუფლების პრობლემას. როგორც ითქვა, ინტერპრეტაციის დანიშნულება ინვარიანტული ბუნებისაა. რასაკვირველია, ამაში ახალი არაფერია, ეს როგორც იყო აღნიშნული, ჯერ კიდევ არისტოტელეს ჰქონდა გააზრებული. მაგრამ დღესდღეობით ამ საკითხზე ყურადღების გამახვილება აქტუალურად მიმაჩნია, რადგანაც თეატრალურ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ვითარება შეიქნა.

როგორც ყოველი დიქტატურა ყველა სფეროს დამორჩილები-საქენ მიისწრაფის და ვეღარ საზღვრავს თავის მოქმედების არეს, შესაძლებლობათა რეალობას, ასევე თეატრში რეჟისორის დიქტატურამ ინტერპრეტაციის საკითხი შემოქმედების თავისუფლების ლოზუნგს დაუკავშირა და მარტოოდენ თავისი მოღვაწეობის კანონიერ უფლებად მიიჩნია. თეატრი კი თავისი სინთეზური ბუნებით კოლექტიურ შემოქმედებას უნდა ეყრდნობოდეს და ერთი შემოქმედის თავისუფლება იქ უნდა დამთავრდეს, სადაც მეორესი იწყება. წინააღმდეგ შემთხვევაში არავითარ თავისუფლებაზე არ შეიძლება ლაპარაკი და აღარც ინტერპრეტაციაზე. ინტერპრეტაცია ხომ შენი გაგების ჩემებურად თქმაში გამოიხატება და არა შენი გაგების ჩემი გაგებით შეცვლაში. ერთი სიტყვით, თუ მე შენ ვერ გაგიგებ. მაშ რაღა საკიროა ან ხელოვნება და მით უმეტეს—გაგების თეორია? ინტერპრეტაციის ინვარიანტულობის აღიარება მუდმივი, არსებითი ელემენტების მდგრადობას გულისხმობს და ამაში მარხია კულტურული ტრადიციის განვითარების ფესვი.

მაგალითად, ა. ი. ზისისათვის ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებთა ანალიზის უპირველესი ამოცანაა მათი კულტურული დანიშნულების ამოკითხვა „ამ საბოლოო მიზნის გაგების გარეშე ინტერპრეტაცია უაზრობაა და არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს“¹.

მხატვრული ნაწარმოების იდეას სტანისლავსკი ზეამოცანას

¹ А. Я. Зисль, с. 88.

უწოდებდა. საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი მის სწორად გაგების საკითხს თეატრალური ხელოვნების ყველა უბნისათვის. იგი ეძებდა ზეამოცანას არა მხოლოდ ნაწარმოებსა და როლში, არამედ მსახიობის სულშიც. მსახიობს როლში არ უნდა დაეკარგა თავისი ინდივიდუალობა და, ამავე დროს. არ უნდა დაშორებოდა მწერლის ჩანაფიქრს, უნდა გაეთავისა ზეამოცანა, ჩასწვდომოდა მის არსს, დაეახლოებინა იგი საკუთარი გონის მოძრაობისათვის². აქვე სტანისლავსკი ინდივიდუალურობის გამოვლენის ზუსტ და ფრიად მნიშვნელოვან ვითარებას აღნიშნავს, იმას. რასაც ემყარება ზ. ფროიდის მოძღვრება არაცნობიერის შესახებ. არაცნობიერის უარყოფა სტანისლავსკიმ ჰამლეტს შეადარა. რომელსაც ამოუშალეს „ყოფნა არყოფნის“ მონოლოგი. „რა აძლევს ზეამოცანას განსაკუთრებულ მიმზიდველობას, რომელიც ალაგზნებს ერთი და იგივე როლის შემსრულებელს, ყველას თავისებურად? — კითხულობს სტანისლავსკი და იქვე უპასუხებს „უმეტეს შემთხვევაში ზეამოცანას ამ განსაკუთრებულობას ანიჭებს ის. რასაც ჩვენ ანგარიშგაუწვევლად ვვარდნობთ ჩვენში, ის, რაც დაფარულია ქვეცნობიერის არეში („იქვე“).

გამოდის, რომ ჩვენ მიგვიზიდავს ის იდეა, რომელიც თანახმ-
 ერია ჩვენში არაცნობიერად არსებული მისწრაფებებისა. იმ მისწრაფებებისა, რაზედაც ჩვენს ცნობიერებას არ აქვს წარმოდგენა. „ინტიუციის ხაზმა... მიგვიყვანა ისეთ ორგანულ შემოქმედებამდე. რომლის საიდუმლო პროცესები მიმდინარეობს მსახიობურ ზეგონებრივობაში“ (იქვე), განმარტავს სტანისლავსკი. ასეთ ვითარებაში. თუ დავუჭერებთ ზ. ფროიდის დიდ მოწაფეს კ. იუნგს, ფუნქციონირებას იწყებს სიმბოლური ფორმულა არქეტიპის სახით. არქეტიპი კი, როგორც ცნობილია, მითოლოგიურ მოტივებთანაა დაკავშირებული. აქედან წარმოიშობა სახე, რომელიც პოეტური ფანტაზიის ნაყოფი უფროა, ვიდრე გარე სამყაროს ანარეკლის ხატი. რასაკვირველია, იგი არ განისაზღვრება მარტოოდენ ამ არაცნობიერის შინაარსით, არამედ კ. იუნგის მიხედვით, არის „მთელი ფსიქიკური სიტუაციის კონცენტრირებული გამოხატვა“. ნაწარმოების ზეამოცანაზე ანუ იდეაზე რეაქცია, ე. ი. ზეამოცანისა და ფსიქიკური მოქმედების (Aktion) კონტაქტი წარმოშობს ახალ ფსიქიკურ ფაქტს, რასაც ემყარება შემოქმედება. სტანისლავსკის ასეთი

² К. С. Станиславский. т. II. с. 334—335.

მოსაზრება აღარაფრით განსხვავდება კ. იუნგის დებულებისაგან სუბიექტური ფაქტორის შესახებ¹. ეს კი, თავის მხრივ, მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის საკითხში ინვარიანტული პრინციპის საყრდენად შეიძლება იქნეს მიღებული, რომელსაც ტენდენცია თავისუფალ, უკეთ, სუბიექტურ შემოქმედებისაკენ აქვს მიმართული. აქ მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის ვითარება, რომ თუკი შემოქმედების პროცესში არქექტივი ჩაირთვება, მის გამქლავებას მუდმივი ელემენტები, მითოლოგემები განაპირობებს. როგორც კოლექტიური შემოქმედების სათავეები, და ამრიგად, გონის ერთიანობიდან გამომდინარე, კონკრეტული სახის, როგორც მთლიანის რაღაც ნაწილის გაგების საწინდარს წარმოადგენს. ეს კი ჰერმენევტიკული წრის თვალნათლივი მოქმედებაა. აქ მყარდება მხატვრული კომუნიკაცია, ჩვენ შემთხვევაში, ავტორსა და მსახიობს შორის. ცალკეული მოვლენა მთლიანობის ინდივიდუალური გამოსახულებაა. ასეთი თვალთახედვა ეხმიანება გერმანელი მეცნიერის ასტის დებულებასაც, გონის საყოველთაობის, მთლიანისა და ცალკეულის ერთიანობაში გაგების შესახებ. აქ ჩვენ კიდევ დილთაის ჰერმენევტიკული თეორიის შეხების წერტილს ვხვდებით. დილთაისათვის ბუნების ახსნა თუ კაუზალურ (მიზეზით განპირობებულ) კანონებს იყენებს. ადამიანის გასაგებად საჭიროა ინტერპრეტაცია, რომელიც ინტუიციურ გარდასახვას ემყარება.

დილთაის კიდევ ერთი დებულება ეკოლოკავება სტანისლავსკის შეხედულებას შემოქმედებითი პროცესის თაობაზე, კერძოდ, ემოციური მახსიერების შესახებ: ეს არის ცხოვრებისეული გამოცდილების ობიექტირება ადამიანის გონში. ამის ირგვლივ ჩვენ ქვემოთ ვიმსჯელებთ, როცა შევეხებით გარდასახვის პრობლემას. ახლა კი დავუბრუნდეთ ინტერპრეტაციის საკითხს.

რეცეპტორული ესთეტიკა მეტწილად ადეკვატურ აღქმას რელატიურად მიიჩნევს. მტკიცებად მოჰყავთ, რომ ერთი და იგივე ნაწარმოები სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირად გაიგება. ვფიქრობ. აქ უნდა იგულისხმებოდეს სხვადასხვა ინტერპრეტაცია. თორემ გაგება ერთი უნდა იყოს, რომელიც არ ექვემდებარება ადეკვატურ ახსნას, ამაშია ჰერმენევტიკის პრიმატი და რეცეპტორული ესთეტიკის მეორადობა, თუმცა ისინი ერთი ჯოხის ორ მხარეს წარმოადგენენ. ინტერპრეტაცია გაგების თავისებური ახსნაა, გავე-

¹ К. Юнг. Психологические типы. Перевод Е. Н. Рызера, предисловие проф. И. Ермакова. М., Госиздат, с. 57.

ბის ვადმოცემის ფორმაა. რეცეპტორული ესთეტიკა რეციპიენტებს ჰყოფს განსხვავებულ რეცეპტორულ ჯგუფებად: ეროვნულ, ფსიქო-ბიოლოგიურ, წლოვანებით, კულტურულ დონით, სოციალურ და სხვა მიჩვენებლების კვალობაზე. მას ერთი და იგივე ეპოქაში ბუნებრივად მიაჩნია არსებობდეს მხატვრული ნაწარმოების წაკითხვის მრავალი ვარიანტი. არც ის არის გასაკვირი, რომ არსებობს ერთი და იგივე ნაწარმოების ერთი და იგივე ინტერპრეტატორის სხვადასხვა წაკითხვა. მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის პრობლემა თეატრალური ხელოვნებისათვის სამკვდრო-სასიცოცხლო საკითხია. როგორც არაერთხელ იყო აღნიშნული, ამ ხელოვნების სპეციფიკურობა (მხედველობაში მაქვს კოლექტიური და შემოქმედების ირერარქიული ხასიათი) ინტერპრეტაციის ენაზე მეტყველებს. აქ ნათლად ჩანს, თუ რა ცვლილებებს განიცდის პირველადი გაგება ნაწარმოებისა შემოქმედებითი პროცესის მსვლელობისას და სპექტაკლის დაბადების დროს: როგორ ეყრება თავი სხვადასხვა ინდივიდუალურობიდან გამომდინარე სხვადასხვა ინტერპრეტაციას — დრამატურგიდან დაწყებულსა და მაყურებელამდე დამთავრებულს. ყველაზე უფრო ნათელის მომფენია ამ მხრივ სცენაზე კლასიკის დადგმის თეორია და პრაქტიკა.

თანამედროვეობის ყველაზე უფრო რადიკალური თეატრალური მოღვაწე განსაკუთრებით თეორიაში ჯერ ისევე ბ. ბრეჰტია. თუ არ მივაქცევთ ყურადღებას იმას, რომ მისი თეატრალური თეორია მოითხოვს, რომ სპექტაკლი სხვა არაფერი უნდა იყოს, თუ არა დრამატული ნაწარმოების ღია განსჯა თავისი „გაუცხოების ეფექტი“. მსახიობის როლთან დამოკიდებულების თამაშით, ზონგებიტ, ფაბულის მოვლენათა დაპირისპირებითა და სხვა დესტრუქტული საშუალებათა გამოყენებით, რომელიც, ჩემი აზრით, კრიტიკული ინტერპრეტაციის პრეტენზიაა, ბრეჰტს აქვს, აგრეთვე, ცალკეული პოზიტიური შეხედულებები იგივე ინტერპრეტაციის საკითხთან დაკავშირებით. მისი აზრით, „გარდასულ ეპოქათა“ ნაწარმოები უნდა განხორციელდეს ახალი საშუალებებით. კერძოდ, თანამედროვეობას აინტერესებს „ძველ ქმნილებათა მეორადი ელემენტები“. ვინაიდან თეატრებს აღარ აინტერესებს და აღარც ძალუძს გარკვევით მოგვითხროს გარდასულ დროთა ამბები. ბრეჰტი მოითხოვს ძველის ამოკითხვას და მის ახლებურად გაფორმებას.

საინტერესოა ჩვენი დროის გამოჩენილი რეჟისორის გიორგი ტოვსტონოვოვის მიერ სცენური ინტერპრეტაციის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებები. კლასიკის თანამედროვე წაკითხვაში, ანუ

ინტერპრეტაციაში ტოვსტონოგოვი გულისხმობს თხზულებაში ჩაკ-სოვილი ავტორის ბუნებისა და თანამედროვე მაყურებელთა მო-თხოვნის ანგარიშგაწევის, მამასადამე, შუამავლობას. მაყურებლის მოთხოვნის უგულვებლყოფის შედეგად მას აღდგენილი სპექტაკ-ლების წარუმატებლობის ფაქტები მიაჩნია. გ. ტოვსტონოგოვი-სათვის ნიშანდობლივია, რომ ერთი და იგივე პიესა თანაბარი ძა-ლის კოლექტივის მქონე თეატრებში წარმატებას აღწევს იმ თე-ატრში, რომელმაც გაითვალისწინა მაყურებლის მოთხოვნა და ჩა-აბა იგი თანაშემოქმედებაში. რომელმაც მონახა ისეთი ინტერ-პრეტაცია და შექმნა „არსებობის საშუალება“ (ასე უწოდებს ტოვ-სტონოგოვი გარდასახვის თანამედროვე გაგებას. ისეთ გაგებას, რომელიც ემყარება თანადროულ შემოთავაზებულ ვარემოვებებსა და მისი გამოსახვის თანადროულ საშუალებებს), სხვა სიტყვებით, როლის შექმნის თანამედროვე წესი, არსებობის, ასე ვთქვათ. „მო-ღუს ევენდი“. ამის განსახორციელებლად გ. ტოვსტონოგოვი „ორმაგ გარდასახვის“ პრინციპს გეთავაზობს. პიესის გმირის ხა-სიათი უნდა ავიყვანოთ ახალ ხარისხში და. ამავე დროს. შევეუნარ-ჩუნოთ ორგანულობა, სიზუსტე და ფსიქოლოგიური შინაარსი. „შიგნიდან ხასიათი იქნება აგებული კლასიკური ხერხით — „მე-ოთხე კედლით“, მაგრამ, ამავე დროს. მსახიობს ექნება შესაძლებ-ლობა აჩვენოს თავისი დამოკიდებულება მოვლენებთან. ან მონა-ხოს ხერხი. გამოხატოს თავისი დამოკიდებულება სახესთან — ამ-ობს გ. ტოვსტონოგოვი და დაასკვნის: „ამისათვის, უწინარებად: საქიროა როლი განიცადო არა მხოლოდ თავის ლოგიკის მიხედ-ვით, არამედ მთელი სპექტაკლის ლოგიკიდან გამომდინარე“¹ (ხაზი. — ჯ. ი.).

როლის შექმნის თანამედროვე წესს. ანუ არსებობის საშუალე-ბას იყენებს არა მხოლოდ ტოვსტონოგოვი. არამედ სხვა მისი თანა-მოაზრეც. მაგალითად, მისი ყოფილი მოწაფე მიხეილ თუმანიშვი-ლი. მ. თუმანიშვილის რეპეტიციების ერთ-ერთი ჩანაწერი სწორედ რომ როლის არსებობის საშუალებს. თანამედროვე „მოღუს ვი-ვენდის“ შექმნის ილუსტრაციაა. მიხ. თუმანიშვილი იწყებს სუ-ხოვო-კობილინის „საქმის“ რეპეტიციას და მიმართავს მსახიობებს„ჩვენი თეატრი გამოვა სცენაზე და გამოაცხადებს თამაშის წესს. მაგრამ თამაში საიდან დაიწყო? მოდი. შევთხოვათ ამბავი. ვთქვათ. ამბავი დაიწყო ვერის ბაზრიდან. (სუხოვო-კობილინის პიესაში

¹ Г. Товстоногов. Круг мыслей. Л., «Искусство». 1972. с. 130.

მოქმედება იწყება მურომსკების ბინაზე). ბაზრის მალაზიიდან ატუ-
ევა გამოდის დატვირთული. გაჩერდა აფთიაქთან, ვალიდოლის
ყოფა უნდა, მაგრამ არაფერი ახსოვს, გამოშტერებულია. (მსახიობ
დუღუხანა წეროძეს — ატუევას როლის შემსრულებელს) მე ყვე-
ლაფერი მინდა გადმოვიტანო თანამედროვე დროში, იმ სფეროში,
რაც კარგად ვიცი. მე არ ვიცი, ეს ყველაფერი როგორ ხდებოდა
წინათ. არაფერი მაძლევს ამ ცოდნას. მე მაინტერესებს ახლანდე-
ლი დრო. მე ვიცი, როგორ დადიან დღეს „ავოზკით“. ეს თქვენთეი-
საც ძალიან ნაცნობია“¹ და ა. შ. აი, როგორ გამოიყენება როლის
თანამედროვე ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი ხერხი, კერძოდ, რო-
ლის შექმნის „მოდუს ვივენდი“ თეატრში. ახლა, რაც შეეხება
მთლიანად კლასიკურ ნაწარმოების ინტერპრეტაციას სცენაზე. გ.
ტოვსტონოგოვი მსახიობისაგან მოითხოვს, რომ მან თავის შემოქმე-
დებაში გაითვალისწინოს „რეჟისორული განსჯის, ჩანაფიქრის გან-
საკუთრებულობა“ და... „როლი განიცადონ არა მხოლოდ თავისი
ლოგიკის მიხედვით, არამედ მთელი სპექტაკლის ლოგიკიდან გა-
მომდინარე“ (გვ. 130). როგორ არის ყველაფერი ეს რეჟისორულ
პრაქტიკაში გატარებული?

სხვადასხვა ცდა ერთი და იგივე მასალაზე ყველაზე კარგად
ავლენს როგორც მასალის თავისებურებას, აგრეთვე ცდის მართე-
ბულობას. ამიტომ განვიხილოთ გ. ტოვსტონოგოვის მიერ დადგმუ-
ლი მ. გორკის „მდაბიონი“ 1945 წელს საქართველოს შოთა რუს-
თაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში და 1967 წელს
მ. გორკის საიუბილეო დღეებთან დაკავშირებით შექმნილი სპექ-
ტაკლი რუსთაველის თეატრში. მინდა, მოვიშველიო გ. ტოვსტონო-
გოვის მოწაფისა და მისი შემოქმედების მრავალი წლის მკვლევა-
რის პროფ. ნ. ურუშაძის სამართლიანი დასკვნითი მოსაზრება, რაც
გ. ტოვსტონოგოვის საქართველოში მოღვაწეობის პერიოდის შე-
მოქმედების დახასიათებას წარმოადგენს. მისი აზრით, გ. ტოვ-
სტონოგოვის მოღვაწეობა საქართველოს შ. რუსთაველის სახელო-
ბის თეატრალურ ინსტიტუტში პრინციპული მნიშვნელობისა იყო.
და ის მიღწევები, რომელიც მან მოიპოვა იმ პერიოდში წარმატე-
ბა იყო „გარკვეული მიმართულებისა სასცენო ხელოვნებაში, გარ-

¹ თ. ტატუნაშვილი. მ. თუმანიშვილის რეპეტიციების ძირი-
თად თვისებათა განსაზღვრისათვის. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელო-
ბის საელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი. ქართული რეჟისურის საკითხები.
შრომათა კრებული. თბ., 1983, გვ. 131.

კვეული თეატრალური მრწამსისა მით უფრო, რომ ამ მრწამსისათვის გ. ტოვსტონოგოვს შემდგომშიაც არასოდეს უღალატია¹.

1944—45 სასწავლო წლის IV კურსის სადიპლომო სპექტაკლში როლებს ასრულებდნენ: ნილი — გ. გეგეჰკორი² პოლია — ნინელი ჩიქოვანი, ბესემენოვი — შოთა ქარუნნიშვილი, ტეტერევი — ეროსი მანჯგალაძე, ტატიანა — ნათელა ურუშაძე, პერჩიხინი — ვანიჩკა საყვარელიძე, პეტრე — ვალიკო კვაკაძე, ელენე — ლილია ზვერევა, შიშკინი — იური კაკულია, ექიმი — თენგიზ აბულაძე, აკულინა ივანოვნა — ნათელა ლაშხი, ცვეტაევა — მარინა დონაძე.

გავიხსენოთ პიესის არაკი. სამღებრო სახელოსნოს მესაკუთრის, ღრმა მდაბიოს ვასილი ბესემენოვის ოჯახს საფუძველი ერყვეა და „კატასტროფა“ ელის. მისი ვაჟი პეტრე უნივერსიტეტიდან გამოაგდეს სტუდენტთა არეულობაში მონაწილეობისათვის და აი, უკვე მეორე წელია სახლში უსაქმოდ მყოფი გადაეკიდა თავისუფალი ქცევის, განათხოვარ მდგმურ ქალს ელენეს, რომლის ცოლად შერთვას აპირებს. ბესემენოვის შინაბერა ქალიშვილის, ტანიას გათხოვების ერთადერთი იმედი ცრუვდება, რადგანაც ნილი (მემანქანე). ვისზედაც სურდა ბესემენოვს მიეთხოვებინა ტატიანა, ტოვებს ამ ოჯახს და მიდის პოლიასთან — ნათესავ-შინამოსამსახურესთან ერთად. სპექტაკლის ზეამოცანად იმჭერად გ. ტოვსტონოგოვმა პიესის ტექსტიდან ამოღებული ფრაზა გამოაცხადა: „პატრონი უნდა იყვეს ის, ვინც შრომობს“. ეს ზუსტად ამოკითხული ავტორისეული იდეაა. აქედან როლების განსჯაც გორკის დრამატურგიულ ლოგიკაზე, მოვლენათა რიგის ფსიქოლოგიურ მოტივირებაზე, დიალოგებში ჩაქსოვილ „მეორე პლანზე (ნემიროვიჩი-დანჩენკოს ტერმინი) და გორკისათვის დამახასიათებელ ლაკონიურ გამომსახველობითს ფორმებზე იქნა დამყარებული. როგორც ცნობილია, და ეს საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის ქრესტომათიაშია შესული, ნილის როლი არის ის დადებითი სახე, რომელმაც პირველი ნაბიჯი გადადგა სოციალისტური რეალიზმის გზით. ნილი ლიტერატურათმცოდნეობასა და თეატრმცოდნეობაში ეგრეთ წოდებული ახალი ადამიანის პირველი გამოჩენა — გმირი, მისი განვითარების პერსპექტივაში. აქვე უნდა ითქვას, რომ ამ გათვალისწინებულმა პერსპექტივამ საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება, ბოლოს და ბოლოს, „თებეს კანონამდე“, უკონფლიქტობის პოზი-

¹ ნ. ურუშაძე, სასელგანთქეული რეისორი. ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983, № 12 გვ. 64.

² მხოლოდ გ. გეგეჰკორს ჰქონდა იმ წელს დამთავრებული სამსახიობო ფაკულტეტი.

ცამდე მიიყვანა. მართალია გაუბედავად, მაგრამ თავიდანვე კანტიკუნტად გაისმოდა ხმები. რომ ნილი პიესის სხვა პერსონაჟებთან შედარებით ტენდენციურად არის დაწერილი და აქედან სქემატური დადებითი გმირიაო. ამის თქმა გაჭირდებოდა გ. გეგეჰკორის ნიღზე. იმდენად საღი, ახალი ცხოვრების იმედით შემართული და სხვადასხვა ფსიქოლოგიური ნიუანსით კეთილად, რბილად და დამაჯერებლად იყო მოხაზული ეს მართლაც და ერთნიშნა როლი. აქ არ არის აუცილებელი სპექტაკლი დეტალურად გაიჩჩეს. მხოლოდ ის, რომ გ. ტოვსტონოვომა გ. გეგეჰკორს 1967 წლის დადგმაში უკვე ბესემენოვი ათამაშა, მრავლისმთქმელი გარემოებაა.

ანუაზები დაღის მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დადგმების მოსამზადებელი პეროლის მუშაობაზე და მართლაც, მათი ისტორიული მიდგომა მეცნიერული კვლევის დონეს აღწევდა. როცა სამხატვრო თეატრში მ. გორკის „ხალხში“ (В народе) დგამდნენ, სპექტაკლის მოსამზადებელ სხვადასხვა მასალაში ერთი ფოტოსურათი — სემიონოვი და მისი გარემოცვა¹ ინახებოდა¹. ამ ფოტოზე გამოსახულია სემიონოვი — მსახიობ თარხანოვის პროტოტიპი. ეს მეპატრონე გოროზად ზის თავისი ჯალაბობით გარშემორტყმული. პროლოგი, რომლითაც იწყებოდა გ. ტოვსტონოვოვის 1967 წლის სპექტაკლი „მდაბიონი“², სწორედ ამდაგვარ სურათს წარმოადგენდა. აქაც ამ სურათ-ფარდის ცენტრში მოჩანდა მეპატრონე-ბესემენოვი და ირგვლივ მას თავს დახვეოდნენ არა მარტო მისი ოჯახის წევრები. არამედ მდგმურებიც: ტეტერევი, ელენე, პოლია და თქვენ წარმოიდგინეთ ნილიც. ამ სურათით რეჟისორი, ალბათ თავიდანვე გვატყობინებდა სპექტაკლის იდეას, რომ წარმოდგენის ყველა პერსონაჟი მდაბიოა. სურათი გადაღებული იყო ვულკან ვეზუვის ფონზე. რასაც, რეჟისორის ჩანაფიქრით, აბსურდული მომენტისათვის უნდა გაესვა ხაზი და ისე კი, სიმართლე რომ თქვას კაცმა. მაყურებელი მას ვერც ამჩნევდა. ყოველ შემთხვევაში, ჩემი

¹ ეს სურათი ამჟამად დატულია მოსკოვის ა. ზახრუშინის სახელობის თეატრალურ მუზეუმში.

² უნდა აღინიშნოს, რომ „მდაბიონი“ ტოვსტონოვომა 1967 წელს ჯერ ლენინგრადის მ. გორკის სახელობის დრამატულ თეატრში დადგა და შემდეგ სპექტაკლის იგივე ინტერპრეტაცია და როლების იგივე განსჯა რუსთაველის თეატრში გადმოიტანა. ამან რასაკვირველია, თავისი მხატვრული დანახარჯები გამოიწვია და სპექტაკლის ხარისხზე ცუდად იმოქმედა. მაგრამ ჩემს გამოკვლევას ეს ერთარება, ვფიქრობ. ერთგვარ დამაჯერებლობას მატებს, ეინაიდან ინტერპრეტაციის ანალიზში შემთხვევითობა გამოირიცხა.

აზრით, აბსურდულობის იდეას დიდი დამაბული გონებაჰკრეტიოთ თუ მიიღებდა გათვითცნობიერებული რეციპიენტი.

იწყებოდა მოქმედება და მოულოდნელად 1945 წელს დადგმული სპექტაკლის მიხედვით ფიზიკურად ძლიერი, მტკიცე მეპატრონის ნაცვლად ჩვენ ვხვდებით ავადმყოფ, დაბეჩავებულ ბესემენოვ-გეგეჰკორს, რომელიც არავითარ რეალურ საშიშროებას არ წარმოადგენდა არავისთვის. აქვე მოქმედებდა ბესემენოვთა ოჯახში ყაჩაღივით შემოჭრილი ელენე — ს. კიაურელი. რომელიც აქტიურად იბრძოდა, რათა მიეთხოვებინა თავი უნებისყოფო, გამოფრტულ პეტრე — გ. სალარაძისათვის. ელენე გამომწვევად თავხედი და ანგარიშიანი მოჩანდა, ზოგიერთ სცენაში ცინიკოსიც. ამ ელენეს არაფერი ჰქონდა საერთო ლილია ზვერუკვას თავმოყვარე და ყოველგვარი ფარისევლობიდან თავისუფალ ელენესთან, რომელიც ფინალში საქვეყნოდ, ამაყად აცხადებდა, რომ ის ჯვარდაუწერლად იცხოვრებდა პეტრესთან. ამ შემთხვევაში რეჟისორის გაკება ავტორისებულ დახასიათებას პოლარულად სცილდება. მ. გორკი ელენეს ცხოვრების ასეთ ისტორიას იძლევა. უწინ ელენეს ვიღაც კატორღელ მკვლელთან ჰქონდა ურთიერთობა. იცოდებდა, მიაჩნდა ის კარგ ადამიანად. განა კახას — როგორც ნათლავს ელენეს ბესემენოვი — შესწევს ასეთი მსხვერპლის გაღების უნარი? გამოდის, რომ ელენე რეჟისორმა ბესემენოვის თვალით დაგვანახვა. ტეტერევის — ს. ზაქარაძის სახის განსჯის დროს რეჟისორი კვლავ ბესემენოვის — „ამ თხუნელას“, როგორც მას გორკი ახასიათებს. ინტერპრეტაციას იძლევა: ტეტერევის გაქმნა ანება თვით ისეთმა დიდმა მსახიობმა, როგორც ს. ზაქარაძე იყო, ვერ მოახერხა. თუ გავიხსენებთ ე. მანჯგალაძისებულ ტეტერევის, რომელიც ლეგენდად დარჩა თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე. — ამ დაკარგული ნიჭიერებისა და ტრაგიკულ-ამბლუბული გმირის ნაცვლად. ყოველგვარი მოტივირების გარეშე მოქმედ პერსონაჟს დავინახავთ. რომელიც თითქოსდა ამართლებდა ბესემენოვის რეპლიკას: „გიყურებ. გიყურებ ტერენტი ხრისანტო და ვერ გამოგია, რა კაცი ხარ. ვინ ხარ“ — როგორც ვხედავთ. რეჟისორის პოზიცია თანმიმდევრულია. იგი მისდევს თავის დეკლარირებულ პრინციპს, რომ როლის ლოგიკა უნდა ესადაგებოდეს მთლიანად სპექტაკლის ლოგიკას და რადგანაც ყველანი მდაბიონი არიან — ტეტერევის შეფასებაშიც ბესემენოვის თანამოაზრენი უნდა გავხდეთ. თუ ზემოთ მავალი-ლებში შევხებით ინტერპრეტაციის ტოვსტონოგოვისებულ პრინციპის ერთ ჰუნქტს (რომელიც თანამედროვე თეატრში რეჟისორუ-

ლი პრაქტიკის წამყვან ვითარებად იქცა), სახელდობრ, როლების ლოგიკის დამორჩილებას სპექტაკლის ინტერპრეტაციის ლოგიკასთან. ახლა ჩვენ გვექნება საშუალება განვიხილოთ, თუ როგორ ვითარდება მის თეატრალურ პრაქტიკაში ინტერპრეტაციის პრინციპის მეორე პუნქტი, კერძოდ, როლის შექმნის თანამედროვე წესი, რომელიც გულისხმობს პიესის გმირის, პერსონაჟის ახალ ხარისხში აყვანას ისე, რომ ეს იქნეს გამართლებული ფსიქოლოგიურად. „შიგნიდან აგებული კლასიკური ხერხით — „მეთხე კედლით“ და, ამავე დროს, გამოჩნდეს მსახიობის დამოკიდებულება სახესთან.

ზედმეტად გულუბრყვილო მაყურებელიც კი დაექვდებოდა, როდესაც უფერულ, ზარმაცსა და წელმოწყვეტილივით ერთთავად მწოლიარე ნილს — გ. ქავთარაძეს ხედავდა სცენაზე. რითი მოხიბლა მან ტატიანა და პოლია? დემაგოგიური ფრაზების წაბურტყუნებით? ტატიანამ თავიც კი მოიწამლა, როცა ნილისა და პოლიას გადაწყვეტილება შეიტყო. გავიხსენოთ, რომ რეჟისორმა ნილიც ფოტოსურათით მდაბიობებში ჩააჩიხა. ასეა იგი დაკავშირებული სპექტაკლის იდეის ლოგიკასთან. მაგრამ როლის ლოგიკა, როგორღა უნდა მისადაგებოდა მას — ნუთუ ამ ყოველად მოდუნებულმა და ინდიფერენტულმა ადამიანმა გაიტაცა ამ ქალიშვილების გული? რეჟისორული ინტერპრეტაციით ნაკარნახევი სახე, ერთი მხრივ, და ტექსტუალურ-ფსიქოლოგიური სიმართლე — როლის განვითარების ლოგიკა, მეორე მხრივ, თავის წინააღმდეგობაში კულმინაციას აღწევდა, როდესაც ნილი პოლიასთან ერთად ამ ოჯახიდან მიდიოდა. სამუდამოდ, ახალი ცხოვრების შესაქმნელად!? ასეთ ნაცარქექია ნილს ხომ ჯობითაც ვერ გაავლებდი ბესემნოვების ნელთბილ ოჯახიდან. იგი ხომ პოტენციური ზედსიძის ყველა ნიშნით დაახასიათა სპექტაკლის ინტერპრეტაციამ?! ამ შესაბამობის მოხსნა რეჟისორმა ტატიანას სახის განსჯით სცადა. ეს ის ტატიანა აღარ იყო, რომელსაც 1945 წელს ნათელა ურუშაძე ასრულებდა: პრეტენზიული მდაბიო. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის დებილ ტატიანას ქინკლებისა და კოლოების მეტი არაფერი აინტერესებდა, თავის მოწამვლაც წმინდა პათოლოგიით იქნა მოტივირებული. ბუნებას შეეკედლებული, ჩიტვივით თავისუფალი პერჩიხინი (ვ. საყვარელიძე) 1967 წლის წარმოდგენაში (კ. საკანჯელიძე) კომედიის ახირებულ პერსონაჟად გადაიქცა. ნიშანდობლივია, რომ პიესის დანარჩენმა სახეებმა: პოლიამ, ცვეტაევამ, შიშკინმა, აკულინა ივანოვნამ და სტეპანიდამ ნაკლებად განიცადეს ახალი ინტერპრეტაციის ზეგავლენა, ალბათ, იმიტომ, რომ ისინი

კონფლიქტის უშუალო მონაწილენი და ნაწარმოების იდეების აქტიური მატარებლები არ არიან.

როგორც ვხედავთ, გორკის ერთი და იგივე პიესის ტოვსტონოგოვისეული ორი ინტერპრეტაცია სულ სხვადასხვა განსჯას იღებს რაშია საქმე? — როგორც ითქვა, ინტერპრეტაციის საზრისი შუამავლობაში მარხია. შუამავალმა კი უნდა გაითვალისწინოს ორივე მხარე — ავტორიცა და რეციპიენტიც. გ. ტოვსტონოგოვის მიერ დადგმულ „მდაბიონის“ ორ ინტერპრეტაციაში, უპირველეს ყოვლისა. მოცემულია ნაწარმოების ორი განსხვავებული დედააზრი: 1) ცხოვრებაში კეთილდღეობა უნდა ეკუთვნოდეს მას, ვინც შრომობს. 2) ქონების მონობაში ჩავარდნა მეშჩანობა და აბსურდია. პირველ ზეამოცანას არისტოტელეს კლასიფიკაცია რომ მიეუსადაგოთ, დედააზრი ისეთივე დარჩება „როგორიც იყო“, მეორე კი — ისეთი, „როგორიც გვეჩვენება“.

გავიხსენოთ კ. სტანისლავსკის აზრი იმის შესახებ, რომ ზეამოცანას მიმზიდველობას აძლევს და მსახიობს „თავისებურად ადაზნებს“ ინტუიცია, ქვეცნობიერი, მსახიობის ზეგონებრივობაში მიმდინარე პროცესი; კ. იუნგის ფორმულით, „მთელი ფსიქიკური სიტუაციის კონცენტრირებული გამოხატვა“. ეს ყველაფერი დიდად ეხება მაყურებელსაც. ნაწარმოების იდეა იმავე მიზეზების გამო მისთვისაც მიმზიდველი უნდა იქნეს. თუ დაუბრუნდებით ტოვსტონოგოვის იმ შეხედულებას, რომ ინტერპრეტაცია გულისხმობს ავტორის ბუნების შენარჩუნებასა და თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნათა ანგარიშგაწევას. მაშინ ზემოგანხილული ერთი პიესის ორი სხვადასხვა ინტერპრეტაციის გარემოება ასე გვესახება.

პირველ შემთხვევაში რევოლუციური სულისკვეთება ხელოვნურად თუ ინერციით ჯერ კიდევ ქარბად სუფევდა საბჭოთა საზოგადოებაში. ექსპროპრიატორული იდეა ნილის სახით იმ მითოლოგემებს შეიცავდა, რაც რევოლუციონერის, ბოლშევიკის, კომუნისტის არქეტიპს ახასიათებდა და ამგვარად „მდაბიონის“ ავტორისეულ ზეამოცანას ჯერ კიდევ ჰქონდა მიმზიდველობა მაყურებლის თვალში. ხოლო 1967 წლის დადგმის დროს, როცა ნახევარი საუკუნის გამოცდილების საფუძველზე მრავალი იდეა დაფოლდა, მრავალმა ლოზუნგმა დალია ჩაიღურის წყალი და მეშჩანობამ რევოლუციონერის დიადემაც დაეანგა — ინტერპრეტატორს სულ სხვა საშუაშელო იდეა ესაქიროებოდა.

რაც შეეხება, საკუთრივ, გაგების პრობლემას, როგორც დავი-

ნახეთ ორ განსხვავებულ განსჯას მაინც ერთი გაგება აქვს, სახელ-
ლობრ. მეშინაობა ორივე შემთხვევაში დაგმობილია.

ინტერპრეტაციის საკითხისათვის კიდევ უფრო საინტერესოა
მსახიობის მიერ განსჯილი სახის შესწავლა. მიუხედავად იმისა, რომ
მსახიობი შეზღუდულია ავტორისა და რეჟისორის მიერ მოხაზუ-
ლი შემოქმედებითი არეთი, მაინც საკმაო საშუალებები მოუპო-
ვება მოიტანოს სრულიად განსხვავებული განსჯა როლისა. ვიდრე
ამას ნოელთან მისი თანაშემოქმედნი და რაც მთავარია, თეატრა-
ლურ ხელოვნებაში მხოლოდ მსახიობია მოწოდებული დააჯეროს
რეჟისორი, გაამართლოს თითქოსდა ულოგიკო განსჯა, რამეთუ
მსახიობია უშუალო შუამავალი ავტორისა და მაყურებელს შო-
რის — იგია, როგორც მასალა და ობიექტი, ასევე შემოქმედი და
სუბიექტი. აქტიორი ერთ სიტყვასაც არ შეცვლის პერსონაჟის
ტექსტში და სულ სხვა რამეს წარმოადგენს, ვიდრე ჰქონდა ჩა-
ფიქრებული ავტორს, ან შესაძლოა, სულაც არაფერი თქვას პი-
ესის ტექსტიდან და ერთი გამოხედვით გადმოგვეცეს ავტორის გა-
გება. ქართული თეატრალური მოღვაწეები ვალერიან გუნია და
ივანე მაჩაბელი როლის ინტერპრეტაციის შესახებ ასე ფიქრობ-
დნენ. „თეატრში მთავარი ის კი არ არის, თუ რა სრულდება. არა-
მედ ისიც. თუ როგორ სრულდება. ნამდვილი თეატრალი, რო-
მელსაც შეგნებული აქვს სასცენო ხელოვნების დედააზრი, მისი
მრწამსი. საყურებლად კი არ წავა თეატრში, არამედ აქტიორის
დასანახად (ხაზი — ჯ. ი.). ავიღოთ მაგალითად: „ჰამლეტი“ სომეხი
არტისტის ადამიანისა, „ჰამლეტი“ ქართული არტისტის მესხიშვი-
ლისა და „ჰამლეტი“ იტალიელი როსისა. ნამდვილი თეატრალისათ-
ვის ეს სამივე მსახიობი სულ სხვადასხვა სანახაობაა, სამი წყაროა
სულ სხვადასხვა მხატვრული განცდისა და კმაყოფილებისა“¹.

აქტიორის ინტერპრეტაციას კიდევ უფრო ნათელსა ჰფენს ისე-
თი თეატრალური ვითარება, როცა ერთი და იგივე მსახიობი ერთსა
და იმავე როლს სხვადასხვაგვარად ასრულებს.

ცნობილმა იუგოსლავიელმა რეჟისორმა, პროფესორმა მიროს-
ლავ ბელოვიჩმა და მისმა მეუღლემ პოპულარულმა მსახიობმა მარია
დმიტრიევიჩმა 1975 წელს თბილისში, ხელოვნების მუშაკთა სახ-
ლის სცენაზე და შემდეგ მეტეხის თეატრში წარმოადგინეს ჟან კოკ-
ტოს მონოდრამა „ადამიანის ხმა“. რეჟისორმა ეს ერთმომქმედებიანი

¹ ვალერიან გუნია, დ. ჯანელიძის რედაქციით, თბ., „ხელოვნება“, 1953, გვ. 160.

ნაწარმოები ერთ სპექტაკლში სამჯერ გაიმეორა და მიაღწია დმიტრი-
ვიჩმაც ამ პიესის ერთადერთი გმირის სამი სრულიად განსხვავებულ-
ად განსჯილი ბრწყინვალე სახე გაითამაშა, თანაც ისე, რომ ერ-
თი სიტყვაც არ იყო ამოდებული ან ჩამატებული კოქტოს ტექსტ-
ში. პირველი შესრულება გვიხატავდა შეყვარებულისაგან მიტოვე-
ბულ უკვე არაახალგაზრდა ქალის დრამას და ეს სრულდებოდა
ფსიქოლოგიური თეატრისათვის დამახასიათებელი სიღრმითა და
ნიუანსირებით. მეორე განსჯამ სატირულ-კომედიური გამომსახვე-
ლი საშუალებებით შესრულებული ჩიტირეკია, მსუბუქი ყოფაქცე-
ვის ქალი წარმოაჩინა. მესამე, აგრეთვე სრულიად დამოუკიდე-
ბელი მოქმედება გვისახავდა, ასე ვთქვათ: გლობალური პრობლე-
მის პრეტენზიით შეპყრობილ გაშმაგებულ ქალს. აუანგარდული
თეატრისათვის ნიშანდობლივი გროტესკული რეჟისორული მეტა-
ფორებითა და მსახიობის პლასტიკურობით იპყრობდა იგი მაცუ-
რებლის ყურადღებას!

როგორც ვხედავთ, როლის სხვადასხვა განსჯამ არა მხოლოდ ხა-
სიათები შეცვალა, არამედ ნაწარმოების ჟანრიცა და თეატრალურ
მიმდინარეობათა სახეობაც. მხატვრული ნაწარმოების თემისადმი
დამოკიდებულებამ, მისმა ინდივიდუალურმა გაგებამ სულ განსხვავ-
ებული ინტერპრეტაციები მოგვცა და გამომსახველ საშუალებათა
შესატყვისი ფორმის თეატრიც.

¹ ამის შესახებ უფრო დაწვრილებით იხილეთ რეცენზია — „გამარჯვებული
რეალიზმის გზით“, ამავე წიგნში.

მიმეზის-კათარზისი

სიტყვა რომელიც ყოველდღიურობის განურჩევლობიდან გამოცალკავდება, თავის გარშემო ააგებს საზღვრებს (ლათ. terminus — საზღვარი) და მისი ცნება გენეტიკურად ერთობლივ რაღაც სისტემაში დაიდებს ბინას — ტერმინია. ეული ტერმინი არ არსებობს; თუკი განმეორებად კავშირებზე არ მოგვიტხრობს იგი უბრალო სიტყვად რჩება.

ძველი ქართული თეატრალური ტერმინოლოგიის დადგენის, გარკვევისა და სისტემატიზირების საქმეში პროფ. დ. ჯანელიძე უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის. მის მიერ შესწავლილი ტერმინები: მოსაწვევართმეტყებლე, გლოვის მგოსანი, სიმღერის მწერალი, მახიობელი, განსაცხრომელი და სხვა მრავალი არა მხოლოდ იმას მოწმობენ, რომ ძველ საქართველოში თეატრი ქართული კულტურის დიდი კერა იყო, არამედ მათი სპეციალური ანალიზი უცხო ქვეყნებთან იმ კულტურულ ურთიერთობაზეც მიგვანიშნებს, რაზედაც საქართველოს ისტორიის მასალები ჯერხნობით გარკვეულად ვერაფერს გვეუბნება. ერთ-ერთი ასეთი ტერმინი, რომლის სწორ გაგებასაც ვადაძმუყვეტი მნიშვნელობა აქვს წინამდებარე ნაშრომისათვის, არის ტერმინი კათარზისი, რომლის ქართული სავარაუდო შესატყვისის თაობაზე—წინაგანწმენდასა და წინაგანსწავლაზე დ. ჯანელიძემ მომიწოდა გამემახვილებინა ყურადღება და სავანგებოდ აღნიშნა, რომ ამ ტერმინთა არსებობა ძველ საქართველოში ბუნებრივად წამოჭრის კითხვას: ხომ არ იცნობდნენ ქართველები არისტოტელეს „პოეტიკას“ სამი საუკუნით ადრე ვიდრე ევროპა?! ჰქონდათ თუ არა ქართველებს ამ ტერმინის ორგვარი გაგება, თუ უცხოურთან განსხვავებით საკუთარი ცნება? ამ საკითხებთან დაკავშირებით დ. ჯანელიძეს აინტერესებს ის ცნობა, რომელიც პროფ. ტრიფონ რუხაძემ ორმოცი წლის წინათ ამოიკითხა დიონისე არეოპაგელის თხზულების კომენტატორის მაქსიმე აღმსარებლის სქოლიოების

ქართულ თარგმანში და რომელიც ეფრემ მცირეს ეკუთვნის: „ამას ჩუენებაა შესაძლებელ არს მრავალმოქმედთა მათგან კომედიასთა. რამეთუ საიდუმლოდ აქუნდეს მას ქორწილნიცა და იტყოდეს რეცა წინაგანწმენდასა და წინაგანსწავლასა მისთვის“¹.

ტრ. რუხაძე შემოიფარგლა იმ განმარტებით, რომ აქ ლაპარაკია კომედიური თეატრის აღმზრდელიობით მნიშვნელობაზე. ეფრემ მცირეს მიერ ნათარგმნი ამ სქოლიოს მთლიანი კონტექსტი კი დამატებით მსჯელობის საბაზს იძლევა: „...უწინარესად დასასრულისად უწოდდეს ათინელნი პირველ ქორწილისათა მათ მსხუერპლთა შემდგომათა ლოცუათა, რამეთუ ქორწილსა დასასრულად სახელქსდებდეს, ვითარცა ცხოვრებისა მიმართ სრულმოყოფელსა კაცისასა და ამისი ჩუენებაა შესაძლებელ არს მრავალმოქმედთა მათგან კომოდიასთა, რამეთუ საიდუმლოდ აქუნდეს მას ქორწილნიცა და იტყოდეს რეცა წინა განწმენდასა და წინა-განსწავლასა მისთვის. ვითარცა განმზადებადნი საიდუმლომასათვის, ვინაჲცა ცუდსახელობა სიტყუათა მათა ჰეშმარიტისა მომართ მოსკუალა დიდმან დიონიუსი და უწინარეს დასასრულსა ლოცუათა უწოდს ვედრებათა მათ. რომელნი იქმნენ პირველ სრულყოფისა საიდუმლოთასა სიწმინდით და დაუსჯელად მიღებისათვის მათისა. და კუალად იყუნეს დღენი რამე წარმართთა შორის მხიარულად სახელდებულნი, რომელნიმე თვისაგანად ვითარ-იგი ცოლისა სუმისა და რომელნიმე საეროდ, რაჲმს მეფე ახლად იქადაგებოდის და საეროთა ნიჭთა განყოფილ იქნებოდის. რომელთა შინა ვერცა ვინ საგლოველთა შთაიკუამდა და ვერცა დაეცადებოდა ხედვისაგან მსხუერპლთა საეროისა და სამარადისოსა სერისა და განცხრომისა. იყო თვისგანიცა ჰრომთა მხიარულებისა დღე პატივად დედისა ღმერთთა მათთა და უფროსდა ეშმაკთასა, ვითარცა იტყეს დიმოფილომს წიგნსა წინა ძუელთა დღესასწაულთა და მსხუერპლთასა“².

როგორც პროფ. ს. ენუქაშვილმა შენიშნა, ეფრემ მცირეს თარგმანი საგრძნობლად სცილდება ორიგინალს³, რაც ჩვენი შემთხვევასათვის სწორედ უფრო ფასეულია, ვინაიდან, ჯერ ერთი, ქართული დამოუკიდებელი აზროვნების ნიმუშად გვევლინება. მეორეც, თვითმოყოფად მასალას იძლევა ანალიზისათვის. მაგრამ ამას განსა-

¹ ტრ. რუხაძე. ქართული თეატრი და დრამატურგია. თბ., 1949, გვ. 138.

² ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფ. 110, გვ. 434.

³ მაქსიმე აღმსარებლის ტექსტიდან გამოტოვებულია დრამატურგ კრატინოსის სახელი, ტექსტი თავისუფლად არის ნათარგმნი და ჩამატებულია ცნობა დიმოფილოსზე.

კუთრებული შესწავლა ესაქიროება, ჩვენთვის კი მთავარია ის. როგორც თავიდანვე ივარაუდა დ. ჯანელიძემ, რომ აქ საქმე ეხება მისტრიას. რომელიც ტარდებოდა საქორწილო რიტუალის დროს. მსხვერპლის შეწირვისას. რასაც მოჰყვებოდა მექორწინეთა — ნეფე-დედოფლის წინაგანსწავლა, წინასრულყოფა და წინაგანწმენდა. ეს წარმართული რიტუალი, როგორც ჩანს, იმდენად შთამბეჭდავი და მნიშვნელოვანი ყოფილა, რომ დიონისე არეოპაგელმა იგი რაღაც სიტყვიერი და მიმართებრივი რედაქციის შემდეგ ქრისტიანულ რელიგიის სამსახურში ჩააყენა. ასეთავე საკრალური ხასიათის მისტერიები იმართებოდა მეფის კურთხევის დროს და სხვა რომაულ წარმართულ დღესასწაულებში. ეფრემ მცირეს თარგმანის შედარებამ ორიგინალთან გვიჩვენა, რომ ქართული სიტყვები „წინაგანწმენდა“ და „წინაგანსწავლა“ შეესატყვისება ბერძნულს, მაგრამ ეს უბრალო სიტყვასიტყვითი თარგმანი კი არა, არამედ ტერმინოლოგიური აღეკვატია. გავიხსენოთ, რომ ძველ ქართულ ტექსტებში, მაგალითად, მარტვირი ქართველის ნაშრომში „სინანულისათვის და სიმდაბლისა“ (VI — VII სს) განწმენდა ლოცვის წინასულიერ მდგომარეობად არის დასახელებული: „გუეშინოდენ უკუ აწ სიტყუათა-გა ღმრთისათა და განვიწმიდნეთ გულნი ჩუენნი ყოვლისაგან ზაკვისა და ვნებათა, უბიწოდ წარედგეთ ლოცვაჲ მის წინაშე“¹.

„შუშანიკის წამებაში“ — „მივედ იერუსალიმად და განსწმინდე განშორებისა მაგისაგან შენისა“, ან „უფალო, შენი მოცემული არიან და შენ დაიცივენ ესენი, განათლებულნი წმიდისაგან ემბაზისა მადლითა სულისა წმიდისადათ“.

ეფრემ მცირეს მემკვიდრეობის მკვლევარი მ. რაფაეა აღნიშნავს, რომ ეფრემ მცირე არაიშვიათად ერთ რომელსაჲმე ცნებას სხვადასხვა ტერმინით გადმოსცემს, ე. ი. რამდენიმე შესატყვისის იძლევა². მით უფრო ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ სიტყვების — „განწმენდის“ „განათლების“ გამოყენების შემთხვევაში ეფრემ მცირე მათ ფორმულასავეთ განალაგებს, მაშასადამე ეს სიტყვები მყარ ნათესაურ ვითარებებს ეხება, რაღაც გარკვეულ მსგავს ცნებას გამოხატავს. „გარნა — ვინაითგან ნაყოფ ურჩებისა არს სიკუდილი, ზოლო მდაბალი და მორჩილი ქრისტეს მოწაფედ

¹ მარტვირი ქართველი და მისი შრომა „სინანულისათვის და სიმდაბლისა“. ლატერატურული მივანი. კ. კეკელიძის რედაქციითა და გამოკლუით. 1946, III გვ. 290.

² იოანე დამასკელი. „დიალექტიკა“. თბ., „მეცნიერება“, 1976, გვ. 55.

იჩინების და სიმაღლედ აღყვანებულ იქმნების და ღმრთისა მიერ მადლად მიიღებს განათლებას, აღაღებს პირსა და აღავსების სულითა, განწმინდების გულითა და გაბრწყინდების გონებითა¹. (ხაზ — ქ. ი.).

იგივე ტექსტი არსენ იყალთოელს ასევე აქვს ნათარგმნი: „...აღმღებელი პირისაჲ აღივსების სულითა. განიწმინდების გულითა და განათლდების გონებითა“². და კიდევ ეფრემი: „...რომელსა იგი შინაგანი ბრწყინვალეობა ჰაეროვნებით განანათლებს ყოველთა, რომელნი მიემთხუროდინ მას. ჯეროვნად განწმენდილნი და აღმაშფოთებელთა გულის—სიტყუათაგანი წარვლტოლვილნი“ (ეპისტოლე 5,7) და იგივე ტექსტი არსენისა: „რომლისა დიდებაჲ, შინაგან მისსა განბრწყინებულნი. სათანადოდასა თანა-განწმედისა მახლობელ-ქმნილთა მისთა და შფოთების გულის — სიტყუათადასა განმგვდებელია განათლებს საკვირველებით“ (იქვე). გამოდის, რომ სიტყვები — „განწმენდა, „განათლება“ კანონიზირებულ ცნებას გამოხატავს. ასევეა „განათლებს“. „განსწავლის“, „განწმენდის“ ამ სინონიმური ჯგუფის გამოყენების შემთხვევები „ვესტატი მცხეთელის წამებაში“. შრომის შესავალ ნაწილში, კათარზისის დეფინიციის გამო. ჩვენ უკვე გვქონდა მოტანილი მაგალითები რიტუალების სანახაობრივი კულტურის და საერთოდ ხელოვნების ნიმუშებზე დაფიქსირებული კათარზისული მომენტების შესახებ. ახლა კი, ქართულ მასალაზე დაყრდნობით; საჭიროა კათარზისის ადეკვატის — განწმენდის წარმომავლობაზე მსჯელობა. რასაკვირველია, ეს ჯერ ესთეტიკური კატეგორიის ცნება არ არის, მაგრამ ამ ფენომენის წარმომავლობაზე, კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში მის საყოველთაობაზე მიგვიჩივებს. ნაშრომის შესავალში ითქვა, რომ თანამედროვე მეცნიერებაში პლატონის კათარზისი ეთიკური მნიშვნელობის ცნებად ითვლება. „ფედროსში“ ფილოსოფიურ ასპექტს თუ არ გავყვებით და სოკრატეს „მეორე სიტყვას“ კულტუროლოგიური თვალით შევხედავთ. კათარზისი, განწმენდა. განსწავლა და საიდუმლო, ზუსტად ისევე როგორც ზემოთ მოტანილ მაგალითებში, ერთ სინონიმურ ჯგუფში და ერთ ფორმულისებრ წინადადებაში არის მოქცეული, რომ ღმერთებისადმი ლოცვაში და მათ გულმხურვალე მსახურებაში. გაშმაგებაში (mania) ადამიანს ენიჭება განწმენდა და განსწავლა საიდუმლოს ზიარების სა-

¹ იოანე დამასკელი. „დიალექტიკა (ეფრემ მეორესა და არსენ იყალთოელის თარგმანი) თბ., „მეცნიერება“, 1976. ეპისტოლე კიხან მაიუმელს.

² იქვე.

ზით. რომლის საშუალებითაც განიღვენებოდა ბოროტება. „ფედროსის“ ამ მონაკვეთს ჩვენ კიდევ განვიხილავთ, როცა შევეხებით კათარზის-მიმეზისის კაუხალობას. ახლა კი დაეუბრუნდეთ საკითხს: არის თუ არა კათარზისი და მისი ქართული ადეკვატი — განწმენდა ესთეტიკური ტერმინი და თუ არის, მომდინარეობს იგი არისტოტელედან, თუ დამოუკიდებელი სიტყვა-წარმოებაა.

როგორც ცნობილია, ევროპა „პოეტიკას“ გაეცნო XIII საუკუნეში ესპანელი მეცნიერის, გერმანე ალფანის მიერ არაბულიდან ნათარგმნის მეშვეობით. თავის მხრივ კი, არაბ ნესტორიანელმა აბულ-ბაშარ-მატამ იგი თარგმნა X საუკუნეში. სირიულიდან იგივე ნესტორიანელ მონაზონ ისაკ ჰონანის თარგმანიდან. სირიანე ქართველი ბერ-მონაზვნები მოღვაწეობდნენ. უკვე V საუკუნეში მაიუმის ეპისკოპოსი, სახელგანთქმული პეტრე იბერი (ფსევდოდონისე) ფილოსოფიურ სკოლას ეღვა სათავეში. საქართველოში მოღვაწე ასურელ მამათა ვაგშირი ანტიოქიის ეკლესიასთან, მათ ცხოვრებაზე შექმნილი მეტაფრასტული ლიტერატურა გვიჩვენებს, რომ საქართველო მკიდროდ იყო დაკავშირებული სირიაში მიმდინარე კულტურულ-რელიგიურ პროცესებთან. ის ფაქტი, რომ აბულ-ბაშარ-მატა და ისაკ ჰონანიც ნესტორიანელები იყვნენ. ანგარიშგასაწვევი გარემოებაა. ამ პერიოდში და იმის წინა ხანებშიც საქართველოში საკმაოდ გავრცელებული იყო ნესტორიანელობა. ისეთ დიდ მოკლენას როგორცაა ქართველთა და სომეხთა საეკლესიო გათიშვა VI—VII საუკუნეებში, სომეხთა ეკლესია ნესტორიანელ ეპისკოპოსს კისის, ანუ როგორც სომეხთა მღვდელმთავრები უწოდებდნენ — ხუეიკს აბრალეს, რომელიც საქართველოს კათალიკოსის კირონის დაახლოებულ პირადაა მიღებული ისტორიაში. ნიკო მარი კი ვარაუდობდა, რომ ეგრეთ წოდებული „ათცამეტნი ასურელნი მამანი“, საერთოდ ნესტორიანელები იყვნენ.

შალვა ნუსუბიძეს მიაჩნია, რომ ძველი დროის აკადემიის არსებობა ან ანტიკურობას გულისხმობს. ან უკვე ჩენესანსს. ამ თვალთახედვით კოლხეთის აკადემიის (III — IV საუკ.) არსებობა, საიდანაც გამოვიდნენ სახელგანთქმული ფილოსოფოსები ევგენიოსი და თემისტე (ეს უკანასკნელი ცნობილია როგორც არისტოტელეს კომენტატორი). გვიანდელ ანტიკურობას უნდა მივაწეროთ. და თუ ვიწმინდებთ იგივე შ. ნუსუბიძის მტკიცებას, რომ დიდი ქართველი ორატორების აიეტის და ფარტაძის (VI საუკ.) მიერ ეგრისის კრებაზე წარმოთქმული სიტყვები სავესებით ეთანხმება არისტოტელეს „რიტორიკის“ ნორმებს და ამას თუ დაეუმატებთ არისტო-

ტელიკოსებისა და ნეოპლატონიკოსების შორის მიმდინარე ბრძოლის ფაქტს (ეფრემ მცირე, არსენ იყალთოელი, იოანე პეტრიწის პირველი პერიოდი) გელათის აკადემიაში (XII საუკ.), რაც უკვე, ალბათ, რენესანსს მიეწერება, გამოდის რომ არისტოტელეს პოპულარობა ძველ საქართველოში არც ერთ დროს არ შეწყვეტილა. მას მოიხსენიებენ „თამარიაში“ ჩახრუხაძე. შავი მთის, კარტანის მონასტრის წინამძღვრის ეფრემ მცირეს (1091) ფილოსოფიური აზროვნების ერთ-ერთი დიდი ნაწილი არისტოტელიზმია. იოანე დამასკელის ნააზრევთა გადამუშავების სახით მის თარგმანებში ვხვდებით კათარზისის ცნების ქართულ სავარაუდო აღქვას — წინაგანწმენდას და წინაგანსწავლას.

თვით იოანე დამასკელს კი კანონების წიგნი აქვს დაწერილი „ჰიმნოგრაფიაზე“. ნუთუ მან არაფერი იცოდა არისტოტელეს „პოეტიკის“ შესახებ? არ არის გასაკვირი, რომ „პოეტიკას“ არსად მოიხსენიებენ შუა საუკუნეების ევროპასა და ქრისტიანულ აზარში. „პოეტიკა“ ხომ, უმთავრესად, თეატრს ეხება: ტრაგედიას, კომედიას, მსახიობსა და დრამატურგს? მაშინ ქრისტიანული რელიგიის კანონმდებლობა სდევნიდა მათ, ვინც მსახიობობას და, საერთოდ, სათეატრო ხელობას მისდევდა. აბა, როგორ ახსენებდნენ არისტოტელეს „პოეტიკას“ ან იოანე დამასკელი, ან ეფრემ მცირე, ან მისი მოწაფე არსენ იყალთოელი, როცა „დიდი სჯულის კანონში“ (883 წ) ქრისტიანულ კრებათა და კანონთა კრებულში, რომლის ქართული თარგმანი არსენ იყალთოელს ეკუთვნის, მრავალგან შენივენებულია მსახიობობა და თეატრი¹, ან რუის-ურზნისის კრებაზე მსახიობის პროფესიის დაგმობის ფაქტრ განა „დიდი სჯულის კანონის“ გამოძახილი არ არის? თუკი არისტოტელეს „რიტორიკა“ ბიზანტიაში გამოიყენებოდა როგორც მხატვრული პროზის თეორია, განა მათ „პოეტიკის“ არსებობის შესახებ არაფერი იცოდნენ? თუ მაქსიმე აღმსარებელი (VII საუკ.) თავის სქოლიოებში კათარზისის ხმარობს როგორც ესთეტიკურ ტერმინს, გამოდის, რომ სირიელებზე და არაბებზე ადრე ბიზანტიელებს ჰქონდათ ცნობები არისტოტელეს „პოეტიკის“ შესახებ. ეს კი „პოეტიკის“ ისტორიის საკითხისათვის ბევრ რამეს ცვლის, კერძოდ, ბერძნულ-ლათინურ არისტოტელიკის ავტორებს: პორაციუსს (I ს. ჩვ. წ.), პლუტარქეს (II საუკ.), ბოეციუმს (IV ს.), სიმპლიციუსს (VI საუკ.) ემატება კიდევ მაქსიმე აღმსარებელი, VII საუკუნე.

დ. ჯანალიძეს მოჰყავს რამოდენიმე მაგალითი „ქართლის ცხოვ-

¹ იხ. დიდი სჯულის კანონი. თბ., „მეცნიერება“, 1975 წ. გვ. 51.

რების“ ტექსტიდან. სიტყვების— განსწავლისა და განათლების შინაარსის ამოსახსნელად და პარალელს ავლებს არისტოტელეს კათარზისის ცნებასთან. ადარებს შოთა რუსთაველის სიტყვებს: „შაირობა პირველადე სიბრძნისაა ერთი დარგი... კვლა აქაცა ეამების, ვინცა ისმენს კაკი ვარგი“ — არისტოტელეს „პოეტიკაში“ გამონათქვამ აზრს. რომ სწავლის მიღება ძლიერ საამო რამ არის და ბაძვა, ანუ შემოქმედება შემეცნებითი ფენომენია; ეს ზემოთქმულთან ერთად ქმნის რაღაც შთამბეჭდავ სურათს, მაგრამ მე მაინც მეჩვენება, რომ აქ არისტოტელეს „პოეტიკის“ უშუალო გავლენა არ ჩანს, რომ ქართული სინონიმთა ჯგუფი, განწმენდა — წინაგანწმენდა. განსწავლა — წინაგანსწავლა და განათლება ქართული ეროვნული აზროვნების წიაღიდან მომდინარე ტერმინებია, რომ მათი მსგავსება კათარზისის ცნებასთან არა გადმოღებაში ან გავლენაში უნდა ვეძიოთ, არამედ თვით მოვლენის საყოველთაობაში, ადამიანის ბუნების გონითი ერთიანობის ფაქტში. ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო განსაცვიფრებელია X საუკ. ქართველი ჰიმნოგრაფის იოანე მინჩის „გალობანი გიორგისანში“ მოცემული ცნება და სიტყვა-ტერმინი:

...და დაგუამტკიცენ შიშსა შენსა მაცხოვარ

და აწ კუალად ღირს მყუნ ჩუენ

რათა თანახატ ვექმნეთ ვნებათა შენთა მსხნელო¹.

აქ პირდაპირ ჰერმენევტიკული პროცესია აღწერილი: მოგვეცი ძალა, აგვამადლე იმ ვითარების გაგებამდე, რათა შემდეგ საშუალება გექონდეს შენთან ხატებაში გაერთიანებისა — „თანახატ ვექმნეთ“. მაშასადამე წინაგანსწავლა, თანაღობა და ხატში გაერთიანება ე. ი. ეს ის tertium comparation-ია. რომელიც ჰერმენევტიკის ალფა და ომეგაა. და კიდევ

„აწ ვიხილეთ ძვირ-ძვირად

გუმანი მისნი და მკმუნვარენი გულითა

ვითარცა მას ეამსა შინა

კირთა და ღვაწლთა მისი თანახატ ვექმნეთ“².

ბაძვას (მიმეზისს) არისტოტელე ადამიანის თანდაყოლილ თვისებად მიიჩნევს და ცოდნის შეძენის. ე. ი. დასაკუთრების საშუალებად აცხადებს. ქართული აზროვნების ისტორია უფრო მეტნათელს ჰყენს ბაძვის გაგების საერთაშორისო თეორიას. მაგალითად. სულხან-საბა ორბელიანი თავის ლექსიკონში სიტყვა „შურის“

¹ იოანე მინჩის პოეზია, თბ., 1987, გვ. 250.

² იქვე, გვ. 340

განმარტებისას წერს: „შური არს მწუხარება სხვისა კეთილსა ზედა“ და იძლევა შურის ცნების დიფერენცირებულ დახასიათებას. სადაც ერთ-ერთი პუნქტი ასეთია: „ბაძი ჰგავს შურსა, არამედ განეყოფვის, რამეთუ უკეთუ კეთილი ნახოს მოყუასისა, გინა ბოროტი და კეთილად აღუჩნდეს, წადილით. მსგავსად მისსა ქმნას და ეგრე იქცეოდეს“. აქ ჩვენ გვეძლევა მოტივირება, თუ რატომ არის ბაძვა ადამიანის თანდაყოლილი თვისება: ადამიანის ერთ-ერთი ძლიერი ვნებათაგანი არაცნობიერად შურთან არის დაკავშირებული, შურთან, როგორც სასიცოცხლო ინსტინქტთან და ის მწუხარება, რომელიც შეიქმნება მოყვასის კეთილდღეობასა თუ კეთილ საქმიანობასთან მიმართებაში, შეიძლება განიმუხტოს მიბაძვით, ე. ი. გარდასახვით. ეს განმუხტვა არის კათარზისის. განწმენდის ბიოლოგიური საფუძველი. ასე კავშირდება მიმეზისი კათარზისთან, ბაძვა — განწმენდასთან.

საერთოდ მიმეზისი-კათარზისის ანალოზი, როგორც წესი. ტრაგედიული ქანრის მასალაზე მიმდინარეობს და ეს გასაგებიცაა. რამეთუ ტრაგედია გამძაფრებულ ვნებათა სამყაროა, სადაც ზედაპირზე ამოტივტივდება ადამიანის სულში ჩაძირული ყველა თაურმდეგი ლტოლვა. ტრაგედიის საშენი მასალაა შიში, სიყვარული, ბედისწერა, ცოდვა, დანაშაულის გრძნობა. ყველა ამ მოვლენას ქართული აზროვნების ისტორიაში აქვს თავისი ახსნა. იგივე მარტივი ქართული დანაშაულის გრძნობას. ე. ი. სინანულს ასე განმარტავს: „სინანული არს ცოდვის ქმნისათვის მწუხარება და ვაება“. სინანული გამოწვეულია საკუთარი უღირსობის. ცოდვილიანობის შეგნებით, სამსჯავროს წინაშე პასუხისგების შიშის ნადაგზე. ამის გამონატყლება კი ტირილი და გლოვაა. გავიხსენოთ ისევ და ისევ არისტოტელეს კათარზისი. რომელიც მიიღწევა შიშის, შეცოდებისა და თანაღმობის ნიადაგზე. აგრეთვე გოეთეს თარგმანი „პოეტის“ ამ ადგილისა და მისი განსჯა, რომ ზემოჩამოთვლილ ვნებათა დაშოშმინებით, ჰარმონიული შეთანხმებით მთავრდება ტრაგედია, მასასადამე, მიიღწევა კათარზისი. ტირილსა და გლოვას რომ განთავისუფლება. განმუხტვა მოჰყვება — ეს ყოველდღიური, ფაქტია, მაგრამ ერთნიშნად მიჩნეული შიშისა და თანაღმობისაგან, როგორც ამას განმარტავენ არისტოტელეს კომენტატორები „უბედურათათვის რაოდენ ტკბილია ცრემლები“. — აღნიშნავს ევრიპიდე „ტროელ ქალებში“. „ვეფხისტყაოსანში“ ყოველი მძაფრი გრძნობის გამოვლენა, უმთავრესად, ტირილია. რუსთაველი ფრიდონისა და ავთანდილის შეხვედრისას ამბობს: „ერთმანეთს გარდაუხდეს, ლხინმან ცრემლი აფრქვევინა“. აქ თით-

ქოსდა ლხინია და სხვა მოტივირებაა საჭირო, მაგრამ თუ ჩავაკვირდებით. მათი სიხარული შიშისა და მწუხარების გამოტირებაა სავარაუდო შეუხვედრებლობის მოლოდინთან დაკავშირებით.

სულხან-საბა ორბელიანს შიში განმარტებული აქვს როგორც ექვსნაწილიანი ცნება. აი ზოგიერთი მათგანი: „შიში — კდემულება, შიში მოლოდინთა ძაგებისათა და კეთილ არს ესე ვნებაი“... „ხოლო სირცხვილი შიში ბილწებისა რასმე საქმესა ზედა და არცა ესე უსასო ცხოვრებისაგან“... „განაკვირება შიში დიდისა ოცნებისაგან“. როგორც ვხედავთ, შიში კავშირდება სიკეთესთან, სირცხვილთან და, თქვენ წარმოიდგინეთ, შემოქმედებასთანაც — „განაკვირება დიდსა ოცნებისაგან“. იგივე მარტივად მონაზუნის და მისი კომენტატორის კ. კეკელიძის აზრით, შიში იწვევს სინანულს, სიმდაბლეს. სინანული კი ფუძეა სასოებისა, სიყვარულისა და სარწმუნოებისა. შოთა იტყვის: „შიში შეიქმს სიყვარულსა“. ამ თვალთახედვით ქართული ტრადიციული აზროვნების პირობითი სქემა ასე გამოიყურება:

ცოდვა → სინანული → სიმდაბლე → სიყვარული

↓ ↓
 შიში განწმენდა

↓
 მოწივანაღი

ღღე

ზეღისწერა.

გამოდის, რომ ყველა ელემენტი, რითაც არისტოტელე და მისი კომენტატორები ტრაგედიის შინაარსს ახასიათებენ, ქართული აზროვნების პოსტულატებს შეადგენენ და რამდენადმე აღრმავებენ შიშისა და თანალმობის ცნებებს. მათი გაფორმება ტერმინთა სისტემაში ბუნებრივი და თვითმყოფადი მოვლენაა. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ განსხვავებულ ფენომენთანა გვაქვს საქმე (აჩაფერს ვამბობ ნიუანსებზე), პირიქით, ისინი ზოგადსაკაცობრიო ცნებებისა და ტერმინების ადეკვატებია.

ყურადღებას იქცევს ფსიქოლოგ ლევ ვიგოტსკის ცდა, ახსნას კათარზისის ცნება და მაყურებლის აღქმის სტრუქტურული თავისებურება. ვიგოტსკი წერს, რომ ხელოვნების ყოველი თეორია პირობაობს დამოკიდებულებაში იმყოფება აღქმათა, გრძნობათა. წარმოსახვათა და ფანტაზიითა მოძღვრებასთან და ფსიქოლოგიური სისტემები, რომლებიც ცდილობენ ხელოვნების ახსნას, ემყარებიან წარმოსახვასა და გრძნობას. გრძნობის ფსიქოლოგიისათ-

ვის გრძნობა არის ფსიქიკური ენერჯის დახარჯვა და ეკონომიაც. წარმოსახვითი გრძნობები და ნამდვილი გრძნობები განსხვავდება იმით, რომ პირველს ემსახურება დაშვება, მეორეს — განსჯა, მაგრამ ისინი მაინც ერთ რეალურ ემოციურ საფუძველზე დგანან. იგი იზიარებს კუნო ფიშერის აზრს, რომ ადამიანს თავისი სული შეაქვს ბუნების მოვლენებსა და საგნებში და ამას იგი შთაგრძნობას უწოდებს. ვიგოტსკი უპირისპირებს ლიპსისა და ხრიტიანსენას შთაგრძნობის ახსნას ერთიმეორეს და ლიპსის მხარესაა, რომელსაც მიაჩნია, რომ შთაგრძნობა არის ესთეტიკური რეაქცია, რომელიც გადაგვაქვს მოვლენასა და საგანზე და არა პირიქით, თითქოს ესთეტიკურ ობიექტს შემოაქვს ჩვენში თავისი ემოციური თვისებები. ვიგოტსკის აზრით „ესთეტიკური რეაქცია ჩვენი ნერვული ენერჯის დამანგრეველია და არა შემნახველი“¹.

ამ ფსიქოლოგიური ინსტრუმენტარით ვიგოტსკი უდგება კათარზისის პრობლემას. მაგრამ მას აქვს კიდევ მეორე პარალელური გზა კათარზისის ახსნისათვის. ეს არის ესთეტიკური ინსტრუმენტარები და, კერძოდ, ღრამის თეორიის საკითხები, სადაც, ჩემი აზრით, დებულების რანგში აყვანილი წინაუქმობით გამორჩეული მოსაზრებებია გამოთქმული.

შექსპირის „ჰამლეტის“ მაგალითზე იგი ცდილობს ღრამის სტრუქტურულ წყობაში, ტრაგედიაში ფაბულისა, ანუ არაკის და სიუჟეტის წინააღმდეგობის წარმოჩენას და ამ წინააღმდეგობის განზოგადებას, როგორც წინააღმდეგობისა ფორმასა და შინაარს შორის, რომელიც დამახასიათებელია არამხოლოდ დრამატული ნაწარმოებისათვის. არა მგონია, რომ ლ. ტოლსტოიმ „შექსპირს შეხედა ანდერსენის ბავშვის თვალთ“, რომელმაც ამხილა შიშველი მეფე, როგორც ამას ამბობს ვიგოტსკი. გავიხსენოთ თუნდაც ა. ჩეხოვის ირონიული შენიშვნა, ტოლსტოი მე მაქვებს და შექსპირს აგინებსო. ვიგოტსკი, უმთავრესად, ემყარება ტოლსტოის იმ შეხედულებას, რომ ჰამლეტს ტრაგედიაში არავითარი ხასიათი, ინდივიდუალობა არ გააჩნია, მაგრამ ვიგოტსკისთვის ეს მხატვრული ნაკლი კი არ არის — ეს არის ფაბულისა და სიუჟეტის თაოსნობის გამოვლენა მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციურ-სტილურ საშუალებათა სტრუქტურაში. „შექსპირი იმიტომ კი არ ბლანდავს მოქმედებას, რომ გაართულოს ჰამლეტის ხასიათი, — წერს იგი, — არამედ ართულებს ამ ხასიათს, იმიტომ რომ უკეთ მიუდგეს ფაბულის იმ კონ-

¹ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1986, с. 254.

ცეფცისა. რომელიც მიღებულია დრამატურგიული ტრადიციით“
 (ზაზი. — ჟ. ი.). გვ (222). ეს მტკიცება მაგონებს კაპიტალიზმის იმ
 -ნაპექტნაე- მოწინააღმდეგე ადამიანს, რომელიც თანამედროვე და-
 სავლეთის კაპიტალისტზე ამბობს, — განა იმიტომ აცხოვრებს მუ-
 შას კარგად. რომ გული შესტკივა, არამედ იმიტომ, რომ ხალხს
 აჩვენოს აი, რა კარგი ვარო. ერთი სიტყვით, ვიგოტსკის მიაჩნია,
 რომ სტილისტიკური საჭიროებისათვის არის გართულებული ჰამ-
 ლეტის ლეგენდა და ხასიათი. იგი თვლის, რომ მხატვრული ნა-
 წარმოების მოტივირებითი ახსნა მხოლოდ ისტორიულ-ლიტერა-
 ტურული ფაქტია და არა ესთეტიკური, და გაგება შეიძლება მიზან-
 ჯასახულობის და მისი ფსიქოლოგიური ფუნქციიდან გამომდინა-
 რე. ეს. რასაკვირველია, მისაღები დებულებაა. მაგრამ როდესაც
 ვიგოტსკი ამტკიცებს ხელოვნების განსაკუთრებულობას, მხატვ-
 რული სამყაროს ავტონომიურობას. მაშინ იგი კიდევ მოტივირე-
 ბასა და არამოტივირებას ემყარება. ფაბულისა და სიუჟეტის და-
 პირისპირებულობის დასამტკიცებლად მას შემოაქვს მოქმედების
 დონებაში ჩართული, ეგრეთ წოდებული. შეკავების ხერხი, ეს არ
 არის რეტარდაცია. ან ლირიკული გადახვევა. ეს პრინციპული დო-
 მინანტია ყველა მხატვრული ნაწარმოებისა და განსაკუთრებით
 დრამისა. ამ შეკავების ხერხით ხსნის იგი ამ წინაუცმობას, რაც
 ჰამლეტის ხასიათში, ან უკეთ, უხასიათობაში ულოგიურობაში გა-
 მოჩატება. ჰამლეტი არ კლავს მეფეს ამ შეკავების ხერხის გამო,
 როცა მას. ვიგოტსკის აზრით, იმწამსვე, როგორც კი გაიგო აჩრდი-
 ლიდან საქმის ვითარება, უნდა მოეკლა მეფე კლავდიუსი. მხედვე-
 ლობაში არ არის მიღებული ის უტყუარი ფსიქოლოგიური მოტი-
 ვირება. რომ ჰამლეტმა ჯერ უნდა გააკვიოს; აჩრდილი ხომ მაინც
 მოჩვენებაა, იქნებ თვით ჰამლეტის პერსონიფიცირებული ექვიც,
 მან უნდა დაიჭეროს. მომზადდეს. ვიგოტსკის უკვირს ჰამლეტის
 უმოქმედობა — რატომ არ ჰკლავს იქვე, როცა მეფე ლოცულობ-
 სო. ის სიტყვებიც კი, რომელსაც ჰამლეტი წარმოთქვამს ამ დროს
 და რომელსაც უდიდესი ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა აქვს, მისი
 ინდივიდუალობის დასახასიათებლად, არაფრად არის მიჩნეული.
 ჰამლეტის შინაგანი მოქმედება და გარეუმოქმედობა კი, ამ შეკ-
 თხვევაში, დიდი სიმართლით არის გადმოცემული. ჯერ ერთი, მისი,
 როგორც ითქვა. შინაგანი მოუშინადებლობით, მეორეც — მას
 სურს მტერი მოკლას არა ლოცვისა, არამედ არაყაცობის დროს: ეს,
 შესაძლოა, მერყევ ადამიანის აპოლოგიადაც მოგვეჩვენოს, რომელ-
 საც სურს კიდევ ერთი გამართლება უპოვოს სასიკვდილო განა-
 ჩენს. რაზეც ასე ჰარიპარად მსჯელობენ ჩვენი მკვლევარნი. მომ-

დევნო სცენას, დედოფალთან, სადაც ჰამლეტი პოლონიუსს კლავს, კიდევ ერთ არამოტივირებულ საქციელად თელის ვიგოტსკი, — თუ წელან არ მოკლა, ახლა რაღაზე კლავს. დამალული პოლონიუსი ხომ მეფე ეგონაო. ჭერ ერთი, იქნებ არც ეგონა მეფე და უბრალო ჭაშუში წარმოუდგა თვალწინ, იგი ხომ ფარდის იქით მყოფ ვილაცას უყრის მახვილს, შეიძლებოდა არც ყოფილიყო ეს დარტყმა სასიკვდილო. და თუ ეგონა მეფე (მეც ამ აზრისა ვარ), მაშინ ძლიერ სახიერი სცენაა სწორედ იმით, რომ ჰამლეტს დამატებითი საბაბი უჩნდება: შალულად ყურისგდება განა უკეთურობა არ არის? ჭაშუშობა ლოცვას ხომ ვერ შეედრება? ამას ემატება ისიც, რომ იგი ვერ ხედავს თავის მსხვერპლს, ფარდა მაინც იცავს მას უშუალო შთაბეჭდილებისაგან. ეს იმ ადამიანისათვის. ვინც პირველად კლავს კაცს და მერე ისეთი მგრძნობიარე ახალგაზრდისათვის, როგორც ჰამლეტია, განა ყველაზე გამამხნეველი ვითარება არ არის?

ან რატომ არის უაზრობა ოფელიას სიგიჟე? შეყვარებულმა მამა რომ მოუკლას ადამიანს. ადვილი გადასატანია? ან ის რათაა ულოგიკო და მოტივირებას მოკლებული, რომ კაცს თუ მოკვლას უპირებენ, ან სხვა რამ ძალდატანებას და, იგი გარშემორტყმულია მუხანათი კარისკაცებით, ამ კაცმა თავი მოიგიჟიანოს? მაშ რატომ არის ხოლმე ციხის საეადმყოფოები სიმულანტებით სავსე? ვიგოტსკი კევრს უკრავს ტოლსტოის და იმეორებს, რომ შექსპირის ღირის ხასიათი აბდაუბდაა. არ მსურს ამას განვების შურისგება დავარქვა, მაგრამ განა თვით ლ. ტოლსტოიმ ღირივით არ დაამთავრა თავისი სიცოცხლე?

ვიგოტსკის მიერ მოყვანილ მტკიცებათა გარჩევა შორს წაგვიყვანდა. თითქმის ყველა პერსონაჟს მოეძებნება ფსიქოლოგიურ ფუნქციათა და ტრაგედიის სიუჟეტურ ხაზთან დაკავშირებული მოტივირება. ავიღოთ, თუგინდ, იგივე კლავდიუსის მოკვლის აქტის ფსიქოლოგიურად გაუმართლებლად მიჩნევა მხოლოდ იმიტომ, რომ არ იყო საჭირო კლავდიუსის ჭერ სასიკვდილოდ დაქრა და მერე მოწამვლა, როგორც ვიგოტსკი ამბობს — „ოწმაგი სიკვდილი“, რაც მისთვის სხვა არაფერია, თუ არა სიუჟეტისა და ფაბულის დაპირისპირების გამოვლენა. განა ისეთ აფექტურ ვითარებაში, როცა ტრაგიზმი კულმინაციას აღწევს, ყველაფერი ილუპება გმირში და გმირის ირგვლივ და ამის მიზეზი ეს არაკაცი კლავდიუსია, რომელიც ბოლო წუთამდე ბოროტებას ებღაუჭება, ჰამლეტს არ შეეძლო მოეკლა იგი ორჯერ, სამჯერ, ათჯერ... ჩაექოლა? ვიგოტსკის ყველაფერი ეს. ვფიქრობ, კარგად ესმოდა. მაგრამ აქ მთავარი ისაა, რომ

ასეთ ანალიზს ეყრდნობა დრამის თეორიის მნიშვნელოვანი პრობლემა — არაკისა და სიუჟეტის ურთიერთმიმართება, სადაც სიუჟეტი ერთგვარი ბარიერის შემქმნელი მხატვრული ფუნქციაა და არა არაკის განვითარების საშუალება, „ფსიქოლოგიური გაღიზიანების“ შეთოლი.

ჩვენთვის ასეთი შეხედულება მიუღებელია. ვიგოტსკი დრამატული ნაწარმოების სტრუქტურის მთავარ მახასიათებელს უგულებელყოფს: იგი არაფერს ამბობს კოლიზიასა და კონფლიქტზე. ჯა ეს მაშინ, როცა აღიარებს—„ყოველ დრამას საფუძვლად უდევს ბრძოლა“ (გვ. 291).

კოლიზია ხომ უშუალო კავშირშია დრამატული ნაწარმოების იდეასა და თემასთან. თემასთან, როგორც ვითარების განლაგების აუცილებლობასთან, იდეასთან კი—როგორც კონსტიტუციურ მოდელთან. აქედანვე ვითარდება ფაბულისა და სიუჟეტის ურთიერთობა. და ის წინააღმდეგობა, რომელიც ვლინდება სტრუქტურის სხვადასხვა ნაწილებს შორის, კოლიზიაში არსებული საწინააღმდეგო ძალების განლაგების განვითარებაა. თვალნათლივ კი ამას წარმოაჩენს კონფლიქტი. დრამატული ნაწარმოების ამოცანაა ისეთი სიუჟეტური სვლები მოძებნოს, რომელიც მთლიანად გახსნის გმირთა და პერსონაჟთა ყოფის აზრს, რომელიც ეყრდნობა სახეებისა და ხასიათების შინაგან ლოგიკას, ეს კი დრამატურგის მიერ სრულდება ფაბულიდან გამომდინარე ხასიათების ძიებით სიუჟეტის გზით, ან პირიქით, ხასიათებიდან სიუჟეტის გავლით ფაბულამდე და თუ რომელიმე მხატვრული ნაწარმოები, სახელდობრ პიესა ფაბულისა და სიუჟეტის დაპირისპირების გზით გამოავლენს გმირის ხასიათს, ესეც მისაღები იქნება, როგორც კერძო შემთხვევა და არა როგორც ზოგადესთეტიკური კანონი, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ეს წინააღმდეგობა კოლიზიაში იყო თავიდანვე მოცემული. თანამედროვე პიესების უმრავლესობა, მაგალითად, სიუჟეტს, ხასიათს, ან ფაბულასაც კი უარყოფს საერთოდ, როცა კონფლიქტის და უფრორე კოლიზიის არარსებობა ნაწარმოებში სათუოდ ხდის არათუ დრამატულ თხზულებად მის მიჩნევას, არამედ მხატვრულ ნაწარმოებადაც.

არც ფსიქოლოგიური ინსტრუმენტარიების გამოყენების შემთხვევები გამოირჩევა ვიგოტსკისთან თანამიმდევრობით. მაგალითად, თუ ვიგოტსკი თავიდან აცხადებს, რომ არავის აინტერესებს ჰამლეტის, როგორც ხასიათის, თუნდაც გმირის ფსიქოლოგია, შემდეგ იგი ტრაგედის კომპოზიციურ-სტილურ სტრუქტურაში ფაბულისა და სიუჟეტის გამაერთიანებლად გვევლინება. ჩვენი გამო-

კვლევისთვის ღირსშესანიშნავია ის, რომ ვიგოტსკი გმირთან იდენტიფიკაციას მიიჩნევს ტრადიციის ფსიქოლოგიური ზემოქმედების საშუალებად და თვლის, რომ მაყურებელი, ისევე როგორც ავტორი, ყველაფერს ხედავს პამლეტის თვლით და ასევე თავისი თვლით—ეს კი ის გაორებაა, რომელიც მხატვრული შემოქმედების ყველა შემთხვევაში გვხვდება. „შესაძლოა, აქტიორი არ განიცდის ამომწურავად იმ გრძნობებს, რომელსაც განიცდის მისი გმირი“ (გვ. 298), რაც გამორიცხავს მთლიან იდენტიფიკაციას, რასაც ხშირად ემყარება ვიგოტსკის მტკიცებები. ვიგოტსკის კათარზისის გაგება, ძირითადად, სწორი და მისაღებია, ოღონდ მისი ახსნა ძლიერ ზოგადი და ცალმხრივია. ამავე დროს, მის მსჯელობებში რაღაც ფეტიშად გვევლინება, საერთოდ, დაპირისპირებების ეჭვი, კერძოდ, მხატვრულ ნაწარმოებთა სტრუქტურაში წინააღმდეგობების აუცილებლობა. კათარზისის დროს, მისი აზრით, ნერვული ენერჯის განმუხტვა, რაც ყოველგვარი გრძნობების არსია, საწინააღმდეგო მიმართულებით მიედინება, ვიდრე ჩვეულებრივად ცხოვრებაში. ამის საფუძველს იგი ხედავს „იმ წინაუკმობაში, რომელიც ჩადებულია ყოველი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში“ (მხედველობაშია, ალბათ, ფაბულისა და სიუჟეტის წინააღმდეგობა). იგი ასევე უპირისპირებს ემოციებს, რომელსაც იწვევს მასალა, ფორმით გამოწვეულ ემოციებს და მათ ანტაგონისტებად აცხადებს. ეს ანტაგონიზმი, მისი აზრით, იხსნება კათარზისში, რომელსაც იგი ესთეტიკურ რეაქციასთან აიგივებს. „ესთეტიკური რეაქციის კანონი ერთია: იგი შეიცავს აფექტს, განვითარებულს ორი საწინააღმდეგო მიმართულებით, რომელიც საბოლოო წერტილში თითქოს დენის მოკლე ჩართვაში ნადგურდება“ (გვ. 269).

ვიგოტსკი სარგებლობს რა ვ. ვუნდტის შეხედულებით რიტმის ესთეტიკური მნიშვნელობის შესახებ, რომ რიტმი იწვევს იმ აფექტებს, რომელთა მდინარებასაც იგი გამოხატავს, უცებ თავდაყირა გადმოაქვს ეს დებულება თავის წინააღმდეგობრივი თეორიის კვალად: „საკმარისია ვივარაუდოთ, რომ პოეტი ამოირჩევს რიტმს, რომლის ეფექტიც საწინააღმდეგო იქნება თვით შინაარსის ეფექტთან და ჩვენ მივიღებთ იმას, რაზედაც სულ გვაქვს საუბარი“ (იქვე) და მოჰყავს ი. ბუნინის მოთხრობაში თხრობის წყნარი მდინარებისა და შინაარსის სისწრაფის მაგალითი, რაც მისი აზრით, იწვევს სულ მთლად საწინააღმდეგო ეფექტს და შედეგად ესთეტიკური რეაქციისა არის კათარზისი. კათარზისში გადაილახება ეს წინააღმდეგობები. მაგალითად, ვიგოტსკი იძლევა „პამლეტის“

სტრუქტურის ფორმულას: ჰამლეტი კლავს მეფეს, რათა შური იძიოს მასზე. — ეს ფაბულის ფორმულაა. სიუჟეტის ფორმულაა: ჰამლეტი არ კლავს მეფეს და იმ დაპირისპირებას ეყრდნობა კათარზისის გამომწვევი გრძნობა. შემდეგ ვიგოტსკი კათარზისის მიღწევისათვის უკვე ასახელებს ფორმისა და შინაარსის წინააღმდეგობის გაქრობას — ფორმის გამარჯვების სახით და „ეს თვითდაწვა. თვითგანადგურებაა. განმუხტვაა იმ ემოციებისაგან, რომლებიც აქვე წარმოიშვნენ, ეს არის ესთეტიკური რეაქციის კათარზისი“ (გვ. 271). აქ თითქოსდა გოეთეს შემსრულებლობასა, ან დაშოშმინებაზეა ლაპარაკი. მაგრამ ფორმის მიერ შინაარსის განადგურება არამართებული ფორმულაა, — აქ მხედველობაშია, ალბათ. მასალის მხატვრულ რანგში აყვანა?! როგორც ვხედავთ, კათარზისს ვიგოტსკი ხან ესთეტიკურ რეაქციასთან აიგივებს, ხან ამ რეაქციისა და შემოქმედების აღქმის შედეგია, ხან ფორმისა და შინაარსის წინააღმდეგობით გამოწვეული გრძნობა, რომელიც განმუხტება ფორმის გამარჯვებით. ხან კი ზოგადად მხატვრული შემოქმედებაა. ასეთი დეფინიციის გაურკვევლობის მიუხედავად, თავისი ბუნებით, როგორც ითქვა, ეს მოსაზრებები ჩვენთვის ნაწილობრივ მისაღებია; ოღონდ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ კათარზისის პრობლემას ვიგოტსკი ძლიერ მკრთალად და არათანმიმდევრული დასკვნებით უკავშირებს ჩვენი გამოკვლევისთვის ისეთ მაგისტრალურ საკითხს, როგორცაა თანაგანცდა, ანუ თანალმობა. ეთანხმება რა მიულერ-ფრეიენფელსის შეხედულებას, რომ თანაფექტი არის თანაგანცდა, მაინც ასკვნის, რომ იგი მსახიობის განცდასთან არ არის დაკავშირებული, შემდეგ ასევე ეთანხმება ლიპსის დებულებას იმის შესახებ, რომ ტრაგიკული გაიგება ტანჯვისა და თანაფექტის. ე. ი. თანაგანცდის ნიადაგზე, მაგრამ თვით ტრაგედიის აფექტი რჩება ამოუხსნელი (გვ. 260). ჩემი აზრით, არ უნდა იყოს მართებული თანაგანცდიდან, ანუ თანაფექტიდან ეფექტის გამოცალკეება: თვით მსახიობი ხომ თანაგანცდაში იმყოფება მის განსახიერებულ გმირთან მიმართებაში?

იგივე მიულერ-ფრეიენფელსის კვალად ვიგოტსკი ორი ტიპის ხელოვნებად და ორი ტიპის მაყურებლად ჰყოფს მთელ ხელოვნებას. ერთისათვის მნიშვნელობა აქვს განჭკრეტას, მეორისათვის — გრძნობას. ამის დასამტკიცებლად მას მოჰყავს არგუმენტი, რომ ფსიქოლოგიამ ჯერ ვერ დაადგინა განსხვავება ხელოვნებისეულ და ცხოვრებისეულ გრძნობებთანო (?). მთავარ საკითხად აქ მაინც მიაჩნია ის, რომ ხელოვნებისეული გრძნობები არ ვლინდება, აქტიურ მოქმედებაში არ მოჰყავს რეცეპიენტი. კი მაგრამ, რეცი-

პიენტმა ხომ იცის, რომ ეს თამაშია და არა სინამდვილე? და შემდეგ თვითონვე აზუსტებს: „ესთეტიკური ემოციები ფანტაზიის სფეროში იღებს განმუხტვას“ (გვ. 265).

ერთი სიტყვით, ლ. ვიგოტსკის კათარზისის თეორია ვერ დაიკვენის გარკვეულობით და, რაც მთავარია, სიახლით. და მაინც ვიმეორებ, მიუხედავად ამისა, ჩვენთვის საინტერესოა ზოგიერთი მისი მოსაზრება, სახელდობრ: 1) ხელოვნება ემსგავსება სახარების იმ სასწაულს, რომელიც წყალს ღვინოდ აქცევს და ამ გადაქცევას, „გადამუშავებას“ კათარზისში ზედავს. 2) ხელოვნება არის აუტილებელი განმუხტვა ნერვული ენერგიისა. 3) ხელოვნების აღქმა საჭიროებს შემოქმედებას.

ბევრ მკვლევარს (ნოვოსადსკი, ლენერტი, ნაწილობრივ მაჯი და სხვ.) მიაჩნია, რომ ტრაგედიის ყურება აწყნარებს ადამიანს იმით, რომ გმირის ბედ-იღბლით დაინტერესებული, თანალობით გამოწვეულ კათარზისს განიცდის. მაგრამ როგორ მიიღება ეს, როგორ მიღის თანალობის პროცესი უკიდურეს განვითარებამდე და მერე განმუხტვამდე? არაიენ ამბობს, რომ ეს მიიღწევა გარდასახვის გზით, რომ შიშის, შურისა და ბაძვის ელემენტები იდენტიფიკაციისა და ფსინაციის საშუალებით გარდასახვას აღწევს; აღწევს ბაძვის, ე. ი. მიმეზისის ისეთ ფაზას, როცა მოქმედებაში მოღის წარმოსახვა. ილუზიის სფეროს ავსებს ფანტაზია. როცა ყოველდღიურობის ტვირთი იხსნება და თანაშემოქმედების ნიადაგზე ესთეტიკური ტკობის მომენტი ირთვება, აი, ამას ეწოდება კათარზისი. რომელიც მიმეზისის პარალელურად მიედინება. ეს ის გაორებაა, რომელიც დაუშვებს ილუალურს როგორც შესაძლებელს და იჯერებს კონკრეტულ მხატვრულ სინამდვილეს, ამავე დროს, ილუზიას ამძაფრებს ქვებუდანა აზრი, რომ ეს მაინც თამაში და სიზმარეული სამყაროა. მთლიანი გარდასახვა, იდენტიფიკაცია არასოდეს ხდება და თუ ხდება, მაშინ მხატვრული სამყარო აღწევს, ქრება მაყურებელი და თუ მაყურებელი არ არის—არ არის შეფასების სიამოვნებაც. თუკი ქრება ილუზია და გაორება, ე. ი. ხდება მთლიანი დაჯერება, მაშინ ბრუნდება სინამდვილე თავისი უტოლიტარული ამოცანებით. ყოველდღიურობის ტვირთით და წყდება კათარზისი, შემოქმედების პროცესით ტკობა.

ი. კანტი თავდაპირველად ესთეტიკას ბაუმპარტენის ფუჟ იმედად აცხადებდა და ამტკიცებდა, რომ მშვენიერების შეფასება ვერასოდეს ვერ ამალღდება მეცნიერებამდე¹. შემდეგ მან თავის

¹ И. Кант. Соч. в 6 томах, М., «Мысль», 1966. т. 3, с. 128.

წიგნში „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“ ესთეტიკა, მართალია, ტელიოლოგიურთან გაიგივების გზით — მაინც ფილოსოფიის შესწავლის ერთ-ერთ მთავარ საგნად გახდა. კანტმა ილუზია — ჩვენი სულის თამაში, მგრძნობიარე მოჩვენებითობად, ძლიერ სასიამოვნო და თავშესაქცევ რამედ მიიჩნია. მან ესთეტიკური ტკბობის, ადამიანის სულიერი ჰარმონიის, კათარზისის ცნება ფაქტობრივად გაკვებას დაუკავშირა, თუკი ადამიანის სულის ჰარმონიულ მდგომარეობაში თავს იჩენს თავისუფალი მსჯელობის, ანუ გემოვნების, შეფასების ინდივიდუალური მოთხოვნა.

პლატონის „ფედროსის“ უკვე ხსენებული მონაკვეთის, სადაც ოგი გაშმაგების (mania) შესახებ მსჯელობს, მხოლოდ ეთიკური შინაარსით ახსნა¹ ვფიქრობ, მისი ნააზრევის გაცალმხრივებაა. პლატონს „გაშმაგების“, mania-ს „მესამე სახეობა“ მუზებიდან, ხელოვნებიდან წარმოქმნილ ალტყინებად მიაჩნია, რომელიც ადამიანში აღვიძებს უმწიკვლო სულს და გამოახატვინებს ვაკებურ, ე. ი. დიონისურ ალტაცებას „სიმღერებში და შემოქმედების სხვა სახეობებში“ (245 ა). აქ, ჩემი აზრით, თვით ეს mania — გაშმაგება მიიღწევა შემოთავაზებული ვითარების დაჭერებით, ე. ი. გარდასანვით, რომელიც ვაკებურ ალტაცებას, შემოქმედებითს განწყობას ქმნის და აღვიძებს უმწიკვლო სულს, მაშასადამე, ახდენს კათარზისს, განაცდევინებს განწმენდას, გადაჰყავს ის სამყაროში, სადაც თამაშია და ყოველდღიურობის ტვირთი იხსნება; ჰოიზინგას სიტყვებით, „ყოველდღიური ცხოვრების ინტერმეცოში“. აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ პლატონი შემოქმედებაში რაციონალურ მომენტზე მალა აყენებს ინტუიციურს: „გონიერთა შემოქმედებას ჩრდილავს გაშმაგებულთა შემოქმედება“.

ქართულ კათარზის-განწმენდის სინონიმურ ჯგუფში წინაგანწმენდას და წინაგანსწავლას ჰერმენევტიკულ მეთოდისათვის საყურადღებო მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად, ჰაუპტი კათარზისის ხომ განათლებად მიიჩნევა, განათლებად, რომელიც მისტერიიდან კათარზისის სახელით არის წამოღებულიო. ქართული წინაგანსწავლაც ხომ მისტერიალურ ქმედებასთან დაკავშირებული ტერმინია? და რახან წინაგანსწავლა და წინაგანწმენდა კათარზისის სინონიმებია, მაშ კათარზისიც რაღაც განათლებაზე, გაგებაზე, ჰერმენევტიკური წინაცოდნის არსებობაზე მიუთითებს. განა არისტო-

¹ ასე მიაჩნია ეს, მაგალითად, ნ. ი. ნოვოსადსკის, არისტოტელეს „პოეტიკის“ რუსულად მთარგმნელსა და კომენტატორს.

ტელეც მხატვრულ შემოქმედებაში წინაცოდნის აუცილებლობას არ ეხება, როცა ამბობს, რომ თუ ჩვენ არ ვიცით ასახულის შესახებ რაიმე, მაშინ გვაკმაყოფილებს ბაძვის სხვა გარე ნიშანი, ფერი და სხვა რამ, რაც ჩვენ უკვე ვიცით. წინაგანსწავლას, წინაცოდნას რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს გაგების თეორიისთვის, ამაზე ჩვენ გეჭონდა საუბარი; ეს იმდენად ყოველდღიური და ნათელი მოვლენაა, რომ კიდევ ამის მტკიცება ღია კარების მტკრევას უღრის. ჩვენთვის საინტერესოა, თუ რა ვითარებები შეიძლება მიეკუთვნოს წინაგანსწავლასა და წინაგანწმენდას თეატრალურ შემოქმედებაში. რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, ქორეოგრაფისათვის, რასაკვირველია, ეს პიესა, ლიბრეტო, ან სხვა რამ ლიტერატურული თუ მოქმედებითი სცენარია, მსახიობისთვის კი დამატებით ის შემოთავაზებული ვითარებებია, რაც კონკრეტული სცენური ქმედების გაცოცხლების საფუძველია. სხვა საქმეა ავტორი და, მით უმეტეს, მაყურებელი — რა შეიცავს მათთვის წინაგანსწავლას? აქ თავისთავად იბადება პარალელი ჰუსერლის ფენომენოლოგიური სკოლის გაგებასთან, რომელიც უკავშირდება წინაცოდნას: ჰუსერლისათვის საერთო კულტურის ცოდნა აახლოებს და გასაგებს ხდის ავტორსა და რეციპიენტს. ამათგან ავტორმა უნდა იცოდეს ვისთვის წერს და რისთვის წერს, ისევე როგორც მაყურებელმა უნდა იცოდეს, სად მოვიდა და რატომ მოვიდა. ამ ნაშრომის თეზები, ანტითეზები, არგუმენტები, ვარაუდები, მტკიცებანი უტრიალებს გაგების თეორიის ერთ მთავარ საკითხს — გარდასახვის პრობლემას. გარდასახვა, როგორც მიმეზიზისის მთავარი საშუალება, გარდასახვა, როგორც კათარზისის მთავარი საშუალება და გარდასახვა, როგორც გაგების მთავარი საშუალება. გარდასახვის და გაგების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ილუსტრაციულია ჰამანის მოსაზრება, რომ მათემატიკური ახსნა ბუნებისა ემსგავსება რაიმე ტექსტის ზუთხვას. როცა ეს არ არის საკმარისი წიგნის გასაგებად. ჰამანისათვის გაგება ნიშნავს, თავისი თავის დაყენებას ავტორის ადგილას, ე. ი. ფაქტობრივად, გარდასახვის მომენტს; იგი პირდაპირ წერს, რომ ამისათვის საჭიროა წარმოსახვის ძალის ქონა.

სტანისლავსკი კი ამბობდა, ადამიანს, არტისტს შეუძლია იმდენად ძლიერად ჩასწვდეს მეორის (ე. ი. მოქმედი გმირის) მდგომარეობას, რომ იგრძნობს თავს მის ადგილას. აქ სტანისლავსკი გარდასახვის წინაპირობად გაგებას, „ძლიერად ჩაწვდომას“ ასახელებს, მას მიაჩნია, რომ გაგება თანაგრძნობას იწვევს და ეს განცდები თა-

ნაგრძობიდან თითქმის ისეთივე ძლიერ გრძობად იქცევა, როგორც პიესის მოქმედი პირის გრძობებია¹.

საინტერესო დაკვირვებები აქვს გაგებისა და განცდის შესახებ. მიხეილ ჩეხოვს. მისი აზრით: „მსახიობი ცდება, როცა ფიქრობს, რომ როლის თამაში საკუთარი გრძობების დახმარებით შეუძლია, მას არ ესმის, რომ მისი პირადი გრძობები მას მხოლოდ მის თავზე ელაპარაკება და არაფრის თქმა შეუძლია მის როლზე. მხოლოდ თანაგრძობას შეუძლია სხვის სულში წვდომა (ხაზი. — ჯ. ი.). ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც შეგიძლიათ შეამჩნიოთ, რომ სხვის სულში ჩახედვას ნამდვილად მხოლოდ მაშინ ახერხებ, როცა საკუთარ თანაგრძობას ალაგზნებთ. იგივე ხდება შემოქმედებაში“².

პერდერეც იგივე აზრისაა, მასაც მიაჩნია, რომ თანაგრძობის მეშვეობით შეიძლება გაგება. ერთი სიტყვით, თანაგრძობა და გაგება (მიუხედავად იმისა, თუ რა არის პირველად) გარდასახვის ინგრედიენტებია. თანაგრძობა, თავის მხრივ, ხომ განცდას ემყარება. განცდა დილთაისთან ნიშნავს, რაღაცის აღქმას, რაიმეს შემოსვლას ჩემში. ამ განცდის უშუალო ქონებას, რაც განსხვავდება ცოდნისაგან: მისთვის გაგება შეუძლებელია განცდის გარეშე. როგორც ცნობილია. ფრანგი ფსიქოლოგის რიბოს დასკვნები „აფექტური მეხსიერების“ შესახებ სტანისლავსკიმ გამოიყენა თავისა „ემოციური მეხსიერების“ დებულების შესაქმნელად იმ განსხვავებით. რომ მან ფსიქიკური და ფიზიკური პროცესები დააკავშირა შემოქმედებით აქტში. ემოციური მეხსიერება შეიცავს ცხოვრებისეული გამოცდილების ფრაგმენტებს, თუ სოცკულტურულ სფეროდან მიღებული შთაბეჭდილებების კრისტალიზირებულ კონსტრუქციებს. რომელთაც მოგონების ძალით შეუძლიათ გამოიწვიონ სათანადო ემოციები. მაგრამ სტანისლავსკი არასოდეს მოითხოვდა ამას პირდაპირი. ასე ვთქვათ, გამოძახების გზით, არამედ როლის ლოგიკასა და ქვეცნობიერზე დაყრდნობით. „მსახიობს შეუძლია განიცადოს მხოლოდ თავისი „საკუთარი ემოციები“ (ტ. 2. გვ. 227). — წერდა იგი. მაგრამ ეს „საკუთარი ემოციები“, შემოთავაზებული გარემოების დაჯერებიდან, როლის თანაგრძობიდან უნდა განვითარდეს, ეს არის ის ხიდი, როცა გრძობა გადადის თანაგრძობაში. გავიხსენოთ შალიაპინის აღიარება. რომ „იგი ტიროდა არა როგორც სუსანინი, არამედ როგორც შალიაპინი, რომელ-

¹ К. С. Станиславский. Т. II, с. 242.

² М. Чехов. Литературное наследие. М., «Искусство», 1986, т. 2., с. 267.

საც ეცოდებოდა სუსანიანი. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ სუსანიანი იმ წუთს იგივე შალიაპინი იყო.

ფილოსოფიური და თეოლოგიური პრობლემის გაუთვალისწინებლად, ვ. შტერნის მიხედვით, სხვისი „მეს“ გაგებას ასეთი პასუხი აქვს. სხვისი წვდომის ამოსავალია, ის, რომ პიროვნება, უპირველეს ყოვლისა, აღიარებს სხვა პიროვნების ღირებულებას, რაც თავის მხრივ, ადასტურებს ჩემი პიროვნების არსებობასაც: „შენ“ ჩემთან მიმართებაში მამკვიდრებ „მე“. „სხვისი მიზნებისა და ღირებულებების საკუთარ მიზანდასახულებათა სისტემაში შეტანას,— ამ აქტს შტერნი ინტროცეფციას უწოდებს“¹. აი, ეს ინტროცეფციის აქტი „მეს“ და „არამეს“ დაპირისპირებას მოხსნის. ეს არ გვარად წარმოიდგინება: თავის თავის სხვაში შთაგრძნობა ან შთაზრება ჩემში, სხვა სიტყვებით, იდენტიფიკაცია და ფასინაცია. გაგება შტერნისათვის ინტროცეფციერებული შემეცნების ფორმაა, ე. ი. გარდასახვით მიიღება-გაგება. მართლაც და, სხვისი აღიარება ჭერ კიდევ გაგება ხომ არაა? ჩვენი გამოცვლევებისთვის ისიც საყურადღებო აზრია, რომ შექმნა ყოველთვის არ გულსხმობს გაგებას, რომ ხანდახან გაგების ადგილს იკავებს კონსტრუირება. მაგრამ ყოვლადპერსონასთან, ანუ ღმერთთან პერსონათა იერარქიის ერთიანობა, რის მიხედვითაც, შტერნის აზრით, მოიხსნება „მე და „შენის“ დაპირისპირება. ვფიქრობთ, იმანენტურ ერთხელადს გაუგებრად ტოვებს და ამ პუნქტში „წყალს ბავშვიც მიჰყვება“. უფრო მისაღებად მეჩვენება იასპერსის „პრაქტიკული გაგებისა“ და „საგნობრივი გაგების“ ცნებების დეფინიცია. „პრაქტიკული გაგება“ ისეთი გაგებაა, რომელიც ყველაფერს იგებს მხოლოდ საკუთარ თავთან ანალოგიით. „საგნობრივი გაგება“ კი — როცა დაინახება, რომ თურმე არსებობენ სხვებიც, უცხო სამყაროები და თავის თავის სხვასთან შედარებით ფართოდება საკუთარი „მეს“ გაგება. ადამიანთა გაგება მიიღწევა მაშინ. როცა ურთიერთკომუნიკაცია მყარდება, როცა ერთნაირი განწყობა წარმოიქმნება. აქ არ უნდა გაუშვავთ მხედველობიდან ერთი მომენტი, რომელსაც, შტერნის მოსაზრებათა კომენტარების დროს, კარგად აღწერს გ. ცინცაძე. მისთვის პიროვნების არსი სხვა ღირებულებათა სისტემის თავისებური ხედვაა. „ამ თავისებური ხედვის გონით აქტში არა მხოლოდ აისახება სხვა პიროვნება, არამედ იქმნება კიდევაც ახალი პიროვნება. ეს ახალი პიროვნება თვითონ გამგების პიროვნებაა“ (გვ. 228).

ინტროცეფციის აქტი რომ დაპირისპირებას ხსნის, აქედან შე-

¹ გ. ცინცაძე. გაგების მეთოდი ფილოსოფიაში. გვ. 123.

ოცნება დაასკვნან, რომ ხდება პიროვნების მოშლა: „აღარც „მე“ და აღარც „შენის“ ყოფნა. უდავოა, კორელაციური მიმართება „მესა“ და „შენს“ შორის, რაც გამოიხატება შთაგრძნობით, იდენტიფიკაციით, კონსტრუირებით თუ პროექციით არსებობს, მაგრამ ეს ყველაფერი ხდება შედარებით მესამეში — tertium comparation-ში; შემოქმედებით პროცესის დროს — მხატვრულ სახეში. „მე“ და „შენი“ პიროვნების დროებითი გადასვლა მეორე პლანზე იმას საწინდარია, რომ ესთეტიკური ტკობის, ერთიანობის შემდეგ „მე“ და „შენ“ ორივენი გაგებულნი და გამდიდრებულნი ვრჩებით და ისევ დაპირისპირებულნი. სტანისლავსკი ერთ-ერთი რეპერტიციის აღწერისას ანალოგიურ ვითარებაზე მოკვითხრობს; მას შემდეგ, როცა როლის პიროვნება და მსახიობის პიროვნება გაერთიანდა, მერე აღარაფერი მახსოვს. „ახლა მე თითქოს ამეხილა ჩემი „სულიერი თვალი“ და მივხვდი, გაცივებული ყველაფერი ბოლომდე. ყველა წვრილმანმა სცენაზე და როლში მიიღო სხვა მნიშვნელობა. მე შევიცანი გრძნობები, წარმოდგენები. მსკვლელები; ხედვა, როგორც თვით როლისა, ასევე ჩემი საკუთარიც. თითქოს მე ახალ პიესას ვთამაშობდი“ (ტ. 2, გვ. 351). დიდი ფრანგი მსახიობი ტალმაც ხელოვნების არსად სცენაზე მიიხნევდა „გამოსახულ ადამიანთა თვისებების შეერთებას საკუთარ თვისებებთან“. როგორც ვხედავთ, ვაგება ხდება არა „ჩემში“ ან „შენში“, არამედ რაღაც მესამეში, ე. ი. tertium comparation-ით, დიალოგის კომუნიკაციით შექმნილ მესამის საფუძველზე. ეს tertium comparation არც ღმერთია, არც გონი, ეს მხატვრული სახეა. სადაც შენით მე ჩემი თავიც ვავიგე, და შენც ვაგიგე, სადაც შემოქმედებამ გამოავლინა ის ამოუხსნელი რამ. რაც შენი და ჩემი გონის ვანუმეურებლობას. სინჯულარობას წარმოადგენს. იგივე სტანისლავსკი სტოკმანის როლის შესრულების შესახებ წერდა: „სახე და ვნებანი როლისა გახდნენ ჩემი ან უკეთ, ჩემი საკუთარი გრძნობები გადაიქცა სტოკმანისფულად“ (ტ. I, გვ. 248).

გარდასახვის შესახებ გვქონდა ნათქვამი, რომ ეს მოვლენა არ უნდა გაეიაგივოთ სრულ იდენტიფიკაციასთან. ეს შეუძლებელია ხელოვნებაში ისეთი გაშმაგების (mania) დროსაც. როგორც ზემოთ მოყვანილი პლატონისეული გარდასახვაა. მთლიანი იდენტიფიკაცია არ ხდება საკულტო სანახაობებშიც კი, სადაც თითქოსდა არის თვითღაჯერების მაქსიმალური შემთხვევები. თავის ჯადოსნურ ციკლში ველური არის კენგურუ. — ამბობს პოიზინგა და ამ აქტის ენობრივი გამოხატულების ნაკლებობას აღნიშნავს, იმიტომ რომ ელერის სულიერი მდგომარეობა, რელიგიური წარმოდგენები

გადმოგვაქვს ჩვენს ცნებათა მკაცრ ლოგიკურ გარკვეულობაში. და მართლაც, თუ ჩვენთვის იგი თამაშად გამოიყურება, რატომ იქნება ველურისთვის ეს ცხოველად ყოფნა? იმიტომ. რომ არ იციან თამაშის თეორიული განმარტება? მაგალითად, დალესტანში ძველი კუბაჩების საკულტო სანახაობაში ადამიანის თხად გადაქცევა თვით შემსრულებელს სჯეროდაო, მაგრამ ეს მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენი რაციონალიზაციაა; სრული ექსტაზის დროსაც კი შემსრულებელი რიტუალის საზრისის მიღმა ვერ გავა.

მთლიანი გარდასახვა, ანუ იდენტიფიკაცია შეუძლებელი მიაჩნდათ XIX — XX საუკუნეების სცენის ისეთ კორიფეებს, როგორიც სალინი და როსი იყვნენ. მსახიობის გაორების ცნება მათგან მომდინარეობს. ფსიქოლოგიური თეატრის ისეთი აღეპტი. როგორიც ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო იყო, სრულ გარდასახვას უსარგებლოდაც თვლიდა. იდენტიფიკაცია, ჩემი აზრით, უნდა გავიგოთ, როგორც რალაც საწყისისეულის, სტანისლავსკის ტერმინით, — „სახის მარცვლის“ (зрених оная) გათავისება, შემოქმედების საწყისად მიღება, როცა სხვისი სიტყვები და როლის მოქმედება გადაიქცევა ხოლმე საკუთარ სიტყვებად და მსახიობის მოქცევადა¹.

მაკო საფაროვა-აბაშიძის იგონებს: „მქონია ისეთი შემთხვევა, როდესაც როლი ცოცხლდებოდა ერთი რომელიმე სიტყვის ან გამოთქმის შემდეგ. მოვიყვან პატარა მაგალითს. მე მყავდა ერთი ოსი მზარეული, მორცხვი, როგორც ქალწული. ერთხელ კარაქს ადნობდა, მე ქვაბში ჩაეიხედე და ვუთხარი: „სანდრო, მგონი კარგა კარაქი უნდა იყოს?“ ის ჩეულებსამებრ გაწითლდა, თავი იქით მიიბრუნა და მიპასუხა: „კარგია, ქალბატონო“. ჩემს შეკითხვაზე, საიდან იცის რომ კარაქი კარგია, როცა ზედაც არ უყურებს, გაუბედავი მანჭიანობით მიპასუხა: „მრცხვენია, ქალბატონო“. ეს გამოთქმა მე გამოვიყენე როლში, რომელსაც მაშინ ვამზადებდი. ისე კარგად გამოვიდა, რომ სპექტაკლის შემდეგ მას მთელი საზოგადოება იმეორებდა. რეცენზიების ქებაც თითქმის მთლიანად ამ გამოთქმის სხვადასხვა ელფერს ეხებოდა“².

სერგო ზაქარიაძეს თავის უბის წიგნაკში ჩაუწერია: „შავგულიძემ „კოლმეურნის ქორწინებაში“ დიდად ისარგებლა თეატრის დირექტორის მოადგილე პალადი დარახველიძეთი ხარიტონის სახის შექმნის დროს. მაგრამ მისთვის გადმოღებული პორტრეტი მხო-

¹ სტანისლავსკი. ტ. 2, გვ. 225.

² მ. საფაროვა-აბაშიძისა. მარიამ საფაროვა-აბაშიძე თავის თაუზე. ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1964, № 8, გვ. 61.

ლოდ ბალავარი იყო მისი ხარიტონის შენობისა და ფრთები ამ შენობისათვის; რითაც არის ძვირფასი მისი ხარიტონი, ეს უკვე თვით შავგულიძის შემოქმედების შედეგია“. და კიდევ: სპექტაკლის „ლიანდაგი გუგუნებს“ დადგმის დროს რეპეტიციებზე მოსულმა კ. მარჯანიშვილმა კ. კვანტალიანს აჩვენა პრონინის სახე, თვითონ ითამაშა პაპიროსის ქაჩვითა და გადაპურკყებით. კვანტალიანმა იმწამსვე გადაიღო, მაგრამ გაცილებით ცუდად, ვიდრე მას ჩვევია ვინმეს გაცინვა; შემდეგ ფრთები ისეთი გამოიბა, რომ ვისაც ეს პიესა უნახავს, არ შეიძლება, ეს სახე დაავიწყდეს მთელი სიცოცხლის მანძილზე“¹.

აქ გასახსენებელია საუკუნის დასაწყისში კ. ერბერგის გამონათქვამი: „მხატვრული შემოქმედება ჩემთვის მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც იგი ჩემი შემოქმედების საწყისია და არაერთარ შემთხვევაში როგორც სხვისი შემოქმედების გვირგვინი“².

მიხეილ ჩეხოვის აზრით, სცენაზე გამოსვლის ბედნიერ წუთებში მსახიობი თავის თავზე მალღდება: მისი „მე“ მეორე პლანზე გადადის და მის ადგილს იკავებს უფრო ამალღებული „მე“, რომელიც მართავს მას, იწვევს და აქრობს შემოქმედებითს გრძნობებსა და სურვილებს, ლაპარაკობს მისი ხმით და ა. შ. ეს ის ამალღებული „მეა“, რომელიც გამდიდრდა და გაგების ობიექტად გადაიქცა როლის „შენის“ მეშვეობით და თვით როლიც გამდიდრდა და გასაგები გახდა. ეს არის tertium comparationis, ესთეტიკური თვალთახედვით — მხატვრული სახე; ის ვითარება, როცა გაგება და გასაგები იდენტური არის თავიანთი შედარების მესამეში. ჰერმენევტიული მეთოდოლოგიისა და რეცეპტორული ესთეტიკის ყველა მთავარი დებულება ასე თუ ისე გარდასახვის პრობლემას ეხება. ჰამანმა, როგორც ითქვა, გარდასახვის (იდენტიფიკაციის) საკითხი წამოკრა; მისი მოწაფის, ჰერდერის თეორიაშიც ხომ თანაგრძნობის თემა წამყვანი, რომელიც მას ადამიანის ბუნების ერთიანობის ფაქტიდან გამოჰყავს. ფრ. ვოლფი ასევე „სხვის აზრებში ჩაქსოვას“ მოითხოვს. შტერნის ინტროცეფციურებული შემეცნებაც ხომ ბოლოს და ბოლოს, გარდასახვაზეა დამოკიდებული. შლაიერმახერის გრამატიკული და ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის ერთიანობა მიზნად ისახავს გარდასახვის საშუალებით ტექსტის გაგებას და ავტორის გონითი სამყაროში ჩაწვდომას. ჰუსერლი საბოლოო ჯამში

¹ საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმი ფ. 1, 60. 811 (24.566) გვ. 16.

² К. Эрберг. Цель творчества: Опыт по теории творчества и эстетики. СПб, 1912, с. 90.

შთაგრძნობის მეოხებით „მესთან“ ანალოგირებას აცხადებს გაგების შესაძლებლობად. იასპერსის კლასიფიკაცია სულიერ კავშირებში შთაგრძნობითი გაგების გარეშე არ იქნება სრულყოფილი. დილთაის ცენტრალური პერმენენტული პუნქტი განცდაა (სიცოცხლის გონითი მხარე). ერთი სიტყვით, გაგების მეთოდოლოგიისათვის იდენტიფიკაცია, შთაგრძნობა, განცდა, თანაგრძნობა, გარდასახვა — ერთი რიგის ის კატეგორიებია, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია პერმენენტული თეორია. როგორც ვხედავთ, გაგების მეთოდოლოგია პირდაპირ უკავშირდება ადამიანის გონს, საქმე ეხება ადამიანის სულიერ ცხოვრებას, როგორც კ. სტანისლავსკი უწოდებდა „жизнь человеческого духа“ და რომელსაც იგი აცხადებდა თეატრალური ხელოვნების ასახვის ერთადერთ მიზნად. თეატრალური ხელოვნების პროდუქტი სპექტაკლია. და თუ მისი ავტორები: დრამატურგი, რეჟისორი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი შემოქმედების ძირითად ღირებულებას წარმოადგენენ, მსახიობი, მარქსის პოლიტეკონომიის ტერმინი რომ ვიხმართ, ის ღირებულებაა, რომელიც თვითონ ქმნის ზედმეტ ღირებულებას, იგია შემოქმედების სუბიექტიცა და ობიექტიც, მასალაცა და ოსტატიც, ე. ი. მსახიობი ის დედაბოძია, რასაც ეყრდნობა სასცენო ხელოვნება. მსახიობის შემოქმედებაში კი ფორმულა: დარჩენა „მედ“ და გარდასახვა „სხვად“ — აქსიომაა.

მსახიობის შემოქმედების ატრიბუტს წარმოადგენს აგრეთვე როლის პერსპექტივის ცოდნა, შეგრძნება და გათვალისწინება, რაც პერმენენტული წრის პრაქტიკული გამოსახულებაა. მსახიობი როლის განსახიერების დროს, ყოველ კერძო მონაკვეთში. ყოველ ნაწილში უნდა ხედავდეს როლის მთლიან სახეს და მთლიანი კი უნდა შეიქმნას ნაწილებისაგან. სტანისლავსკის მოპყავს მშვენიერი მაგალითი, როცა ლუკას შემსრულებელი არ ინტერესდება პიესის „ფსკერზე“ (მ. გორკი) ბოლო მოქმედებით მხოლოდ იმიტომ, რომ ლუკა ბოლო სურათში არ არის სცენაზე. „ამის გამო მათ არ აქვთ სწორი პერსპექტივა და არ შეუძლიათ მართებულად შეასრულონ თავისი როლი. დასაწყისი ხომ დასასრულზეა დამოკიდებული: ბოლო აქტი განა მოხუცის ქადაგების შედეგი არაა? ამიტომაც საჭიროა მიზანში იყოს ამოღებული პიესის ფინალი“¹. ე. ი. სტანისლავსკი აქ ნაწილისა და მთლიანის ურთიერთმიმართებას გულისხმობს: მსახიობი, როლის შესრულების დროს, ყოველ მონაკვეთში უნდა გამომდინარეობდეს მთლიანი ხატიდან, რომელიც ამავე

¹ К. С. Станиславский, т. 3, с. 136.

მონაკვეთში იმყოფება როლის პერსპექტივის სახით და მთლიანი კი სწორედ ასეთი მონაკვეთებიდან შედგება. მსახიობის პერსპექტივა ასევე შემოქმედების მექანიზმთან, მის ტექნოლოგიურ საკითხთანაც კავშირდება, სადაც საჭიროა მსახიობის მიერ შემოქმედებითი ძალების რაციონალური განლაგება მთლიანისა და ნაწილის ერთიანობაში.

პერმენევიციის შესწავლის საგანს წარმოადგენს აგრეთვე მხატვრული შემოქმედების ნიმუშის ერთხელადობის, განუმეორებლობის. სინგულარობის საკითხი. ლიტერატურაში და ხელოვნებაში არ მეგულება ისეთი განუმეორებელი მხატვრული შემოქმედების პროდუქტი, როგორცაა სპექტაკლი. იგი განუმეორებელი, თავისთავადი. ერთხელადი და სინგულარულია არა მარტო სხვა სპექტაკლებთან შედარებით, არამედ თავის თავთანაც კი. თუ ლიტერატურულ ნაწარმოები, მხატვრობა, ქანდაკება, კინოფილმი, ვიდეო, ან სატელევიზიო ჩანაწერები და სხვ. მხოლოდ აუდიტორიის თვალსაზრისით არის ცვალებადი, — ერთი და იგივე ორი სპექტაკლი არ არსებობს, გინდაც იგივე მაყურებელი მოვიდეს იგივე სპექტაკლის სანახავედ და მსახიობის პარტნიორებიც იგივენი დარჩნენ. რადგან გარდასახვა, მისი იმპროვიზაციული ბუნება დინამიკურია, რომელიც ნიუანსებით იკვებება.

პერმენევიციის ერთ-ერთ კატეგორიას დროის საკითხი წარმოადგენს. ბერგსონთან დრო შეუქცევადი განსახიერებელი წარსულია, მიმართული მომავლისაკენ. დილთაის „პრეზენტი“ წამი აწმყო ისტორიაა; იასპერსის დრო გამოიხატება მომავლის გეგმის წარსულთან კოორდინირებაში. ჰაიდეგერთან — სიკვდილის შემოტანა სიცოცხლეში, როგორც აუცილებელი და გარდაუვალი მომავლისა და ამის მიხედვით სიცოცხლის ეგზისტენციალური გაგება ინდივიდის პიროვნების თვითგაგების საშუალებაა. ამით იგება ადამიანის ყოფნის საზრისი. ადამიანის სიკვდილთან პირისპირ დარჩენა იწვევს ადამიანის მიერ ეგზისტენციის — თავისი შესაძლებლობების გაგებას. ჰაიდეგერის „დროულობის ექსტანზები“, როგორც ყოფს იგი დროს, არის წარსულის, აწმყოსა და მომავლის გააწმყოვება, გამთლიანება. აწმყოყოფნა დაყრდნობილია მომავალსა და წარსულზე და ეს აწმყო არის „წამი“, რაც მოიცავს დროულობის სამივე ექსტანზს. აი, ამ წამში ადამიანი ეგზისტენცია, იგი მთლიანია, არის მქონე.

საყოველთაოდაა აღიარებული ის დიდი მნიშვნელობა, რასაც დროის ცნება გამოხატავს თეატრალურ ხელოვნებაში. „თეატრი ცოცხლობს მხოლოდ და მხოლოდ დროში და მეტად განსაზღვრულ

დროში“ (ხაზი. — ჯ. ი.), — ამბობდა მარჯანიშვილი. 24-საათიანი კლასიციტური ვაგება, — პრაქტიკულად, არასოდეს დამკვიდრებულა სცენაზე და მაინც ის მოთხოვნა, რომ მოქმედება უნდა მიმდინარეობდეს 24 საათის განმავლობაში, ფაბულის და არა სპექტაკლის ხანგრძლივობის თვალსაზრისით, რალაც ქეშმარიტებას მაინც შეიცავს, სახელდობრ, მისწრაფებას კონდენსირებულ მოვლენათა მხატვრული წარმოჩენისა და თეატრალურ შემოქმედებაში მათგან ნიჟელ დომინანტად დროის აღიარების შესახებ. სცენური დრო, რასაკვირველია, სხვა არის და ბუნებრივი — სხვა, მაგრამ კანტის მოსაზრება, რომ დრო ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის ფორმაა, იმაზე მიგვანიშნებს, რომ დროის საბოლოო განმსაზღვრელი მაინც ადამიანის ფსიქობიოლოგიური ყოფაა. ვაგების თეორიისათვის კი თეატრალურ ხელოვნებაში მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ათწლეულების მოვლენების გადმოსაცემად ხანდახან საკმარისია სცენური ორი-სამი წუთი, როცა წუთიერი მოქმედების გამოსახატავად შეიძლება მთელი სპექტაკლის დრო დაილიოს. მსახიობის ყოფნა სცენაზე, მისი სცენური სიციცხლე „წუთისოფლობის“ გამოვლენაა; მან იცის თავისი გმირის წარსული, მომავალი და მისი ცხოვრების საზრისსაც სცენაზე წარმოდგენილი ცხოვრებითა და, ამჟერად, თეატრში ჩაკეტილი გონის სინთეზზე დაყრდნობით განიცდის. მისი წამიერი ყოფნა სცენაზე დროის ყოველ მონაკვეთში იძლევა აწმყოში დაუჩეხებული მთლიანობის ილუზორულ სურათს, რაც შეიცავს არა მხოლოდ „მე“ს, არამედ „შენ“ ვაგებასაც, როგორც ჩართულს „წუთისოფლობის“ მთლიანობის კონტექსტში. „ადამიანის სიციცხლე რომ დაინახო. უნდა დაინახო როგორ ცხოვრობს იგი წამს“ — ამბობს იასპერსი. სერგო ზაქარიაძე იგონებს: „ალ. იმედაშვილის „ლირი“, 1941 წელს ქუთაისის თეატრის გასტროლების დროს გრიბოედოვის თეატრში მისი ერთი სცენა — ტყის შემდეგ კორდელიასთან სახლში, ლოგინზე მწოლიარე, თვალებს ახელს, ვერაგისა სცნობს, ვერც მიმხვდარა, სად იმყოფება, გონს ვერ მოსულა, ცდილობს, ათვალეირებს გარშემო მდგომთ. შეამჩნევს მის საწოლთან ახლო მჭდომარე კორდელიას მისკენ მოსიყვარულე შვილის თვალებით. ლირის ცქერა შეჩერდება მასზე, მიხვდება, თუ ვინ შეიფარა იგი. ნელა გადმოდგამს მოხუც მუხლებს, დაეშვება ფრთხილად კორდელიას წინ, მხოლოდ ერთ სიტყვას წამოილუდლულებს: „მაპატიე“, და გული შეუწუხდება. ეს იყო ერთი სურათი; მთელ სურათში მხოლოდ ერთი სიტყვა გაისმოდა დასაწყისში კორდელიასი — „იღვიძებს“, მეორე სიტყვა — სურათის ბოლოს: „მაპატიე“ და ფარდა ჩუმად მიდიოდა.

საოცარი შთაბეჭდილება... რა მომივიდა მე, ჩემ გვერდით მჭლომ ვ. ტაბლიაშვილს, მახსოვს, ცრემლებით გვექონდა სავსე თვალები ორივეს და მთელ დარბაზს“¹. ჩვენთვის საინტერესო ვითარება აღნიშნა ამ მოგონებასთან დაკავშირებით რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა: ამ სცენის დროს არ შეიძლებოდა ცრემლი არ მორეოდა ადამიანს, როცა პირველი სამი მოქმედება სუსტ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზეო.

როგორც ვხედავთ, იმ „წამში“, როდესაც ერთი სიტყვა „მაპატიე“ ითქვა და მოხუცი ლირი მუხლებზე დაეშვა, იგათამაშდა წარსული, მომავალი და აწმყოში კონდენსირებული საზრისი ლირის ცხოვრებისა: გამოიხატა მაყურებლის თანაგანცდასთან ერთად დაბადებული ესთეტიკური ტბობა, კათარზისი, გაგება ლირის ხატისა; ასევე მოხდა მსახიობის პიროვნების გამოშუქება. მსახიობისა და მაყურებლის გაგება მოხდა არა „მე“ და „შენში“, არამედ შედარებით მესამეში tertium comparation-ში, როცა სამი მოქმედების დრო ამ მხრივ, შესაძლოა, მუქთად დაიკარგა.

თუ გაეჩხენებთ, რომ შილერისთვის დროის შინაარსი არის ცვლილებები, მაშინ სცენური დრო ყოველ სპექტაკლს განსხვავებული აქვს, ვინაიდან იგი აგებულია ნაწარმოების შინაგანი დინამიკურობის გაშლაზე, საკუთრივ მისთვის დამახასიათებელ ტემპო-რიტმზე. ხანგრძლივი ამბები ხშირად ზდება კულისებს მიღმა, ანტრაქტებში და შემდგომ ჩვენ მათ ერთ წამში ვიგებთ. არ არსებობს სცენის დიდი ხელოვანი, რომელსაც არ ესმის სცენური დროის, სივრცისა და ტემპო-რიტმის როლი და ურთიერთკავშირის მნიშვნელობა. სანდრო ახმეტელი მხატვრული სახის შექმნის აუცილებელ პირობად მსახიობის მიერ როლის რიტმის მიგნებას თვლიდა. „ჩვენ მის სიძარტლეს ვერ გადმოვცემთ, თუ არ ვიპოვეთ რიტმი და ექსტილუარსაბისა. „ანზორის“, „რღვევის“ დადგმის დროს ჩვენ დავეყრდენით, ასე ვთქვათ, კუთხურ ტემპერამენტს და უმძაფრეს დინამიკურობას, ამ პიესას² კი სხვაგვარი ხერხით უნდა მივუდგეთ“³. (ხაზი. — გ. ი.).

ს. ახმეტელი განსაკუთრებით აღნიშნავს სცენის დროისა და

¹ ზაქარიაძე ს. მოგონებები. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმი. ფ. 1, გ. 115, № 19, გვ. 14.

² მხედველობაშია ი. ქავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“ ინსცენირება ს. კლდიაშვილის მიერ.

³ აღ. ახმეტელი. წერილები. თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 168.

ჩვეულებრივი დროის განსხვავების ფაქტსა და მნიშვნელობას: „ნელი ტემპის, ლუარსაბის ცხოვრების რიტმის ძიებამ არ უნდა დაგვა-ვიწყოს სცენის კანონი. არ უნდა შენეულდეს მაყურებლის ინტე-რესი, არ უნდა მოდუნდეს მისი რიტმი“. (იქვე). ს. ახმეტელს რიტ-მი გაგების ერთადერთ საშუალებადაც მიაჩნია: „რიტმი დრამისა ერთადერთი გზაა, რომელიც მსახიობს და მაყურებელს აერთი-ანებს“ (გვ. 51). ხშირად ხდება, რომ გასტროლების ან ახალ შენო-ბაში გადასვლის დროს ყურადღება არ ექცევა სივრცეს, კერძოდ, სცენის გაბარიტებს და ამას უმალ თავისი შედეგი მოჰყვება: მაყუ-რებელზე უკვე კარგად აპრობირებული სპექტაკლი თუ არ ჩაეარ-და, ტემპო-რიტმულ დეფორმაციას მაინც განიცდის. აქ მოქმედებს არა მხოლოდ ფლაგებულ მიზანსცენების სივრცეში უბრალოდ გაწეღვა-გაქიანურება, ან აჩქარება და შერევა, არამედ სცენურა დროის მხატვრული დანიშნულების მოშლაც. ს. ზაქარიაძის გად-მოცემით, ქუთაისში „ურიელ აკოსტას“ დადგმის დროს რაბინ დე სანტოს როლის შემსრულებელ ალექსანდრე იმედაშვილს რეპეტი-ციაზე წყველის სცენა ვერ გამოსდიოდა. რეჟისორი ისევ და ისევ ამოვრებიანებდა, მაგრამ საშველი არ ჩანდა. „მაინც რა გიშლის ხელს?“ — ჰკითხა კ. მარჯანიშვილმა მსახიობს. ახლოს დგას ური-ელი ჩემთანო, იყო პასუხი. და როდესაც ურიელი (უ. ჩხეიძე) სცე-ნის მეორე კუთხეში დადგა და რაბინი მასზე ნელ-ნელა წამოვი-და — წინადადებები გრადაციულად აისხა, მოლოდინის განცდა გამძაფრდა, ტემპო-რიტმი გაიშალა, სცენურმა დრომ სხვა გან-ზომილება მიიღო და მხატვრულმა სახემაც ელფერი შეიცვალა.

თანაღმობა და თანაზმომოქმედება

ზემოთ ვთქვი, რომ მაყურებელი, ერთი მხრივ, მასის ნაწილია, უკეთ, ელემენტი, მეორე მხრივ, თამაშის მონაწილე, რომ იგი გაორებულია; როგორც მასის ნიშან-თვისების მატარებელი, მაყურებელი განიცდის მეზობლის ზეგავლენას, ჯოგური სიმყუდროვის გრძნობას, ლიბიდოზირებულ ალტყინებას; მასში ბეუტავს სიძლიერისა და განუკითხაობის იმედი, ამოტივტივებულია ტიპური არაცნობიერი და ეს ყველაფერი მისი ინდივიდუალობის მოშლაზე შეტყველებს. ამავე დროს მაყურებელს უჩნდება ილუზიის მოთხოვნა, რაც ყოველდღიურობიდან თავის დაღწევით და თამაშში ჩაბმით იტაცებს; თამაში კი ძალაუვნებურად გამოავლენს მისი ინდივიდუალობის ყველაზე სანუკვარ და თავისთავად დამახასიათებლობას. თეატრალური თამაშის შესახებ კი ითქვა, რომ იგი წმინდა სახით არ არსებობს, რომ თამაში შეიცავს უტილიტარულ ფენებსაც. ეს კარგად გამოხატა გამოჩენილმა მსახიობმა ქალმა ბაბანოვამ: „თამაში არ არის არც განცდა, არც წარმოდგენა. თამაში საკმაოდ ზუსტი სიტყვაა. თამაში ნიშნავს, იმყოფებოდე ყველაზე ძლიერი ემოციების საზღვარზე და ფხიზლად გეჭიროს მასზე თვალი“¹. თეატრალური თამაშის აუცილებელი პირობა ორი მონაწილის — მსახიობისა და მაყურებლის არსებობაა, რომელიც თავის რთულ კომპლექსურ ურთიერთობაში შეიცავს შეჯიბრსაც. „სადაც ორი შემოქმედი, იქ ყოველთვის შეჯიბრია“, — ამბობდა კ. მარჯანიშვილი.

ყველა ნაწარმოებს ჰყავს თავისი იმპლიციტური რეციპიენტი (შინაგანი მკითხველი) „ეს იმიტომ კი არა, რომ ავტორი ნებისით თუ უნებლიეთ ორიენტაციას იჭერს რეციპიენტზე, არამედ იმიტომ, რომ ყოველ ეპოქას ახასიათებს გარკვეული ფუნქციონალური ხე-

¹ ციტირებულია იაკობსონის წიგნიდან, გვ. 178.

ლოვნების დომინანტი, გამომდინარე მთლიანი კულტურული კონტექსტიდან, სადაც იმყოფება ავტორიც, ნაწარმოებიც და მკითხველიც“¹ — უთქვამს დასავლეთ გერმანელ მეცნიერ იზერს. რასაკვირველია, ჯოისის, პრუსტის, ბეკეტის მკითხველის კულტურული არსი სხვაა, ვიდრე დიკენსისა და ფილდინგის, ან მარიკოს კომედიების მკითხველისა და „მცირე თეატრის“ სპექტაკლის „ლიუბოვ იაროვაიას“ მკითხველისა გონითი მოთხოვნები.

რეციპიენტის უკუგების პრობლემას, მის მონაწილეობას, ზემოქმედებას მხატვრული შემოქმედების პროცესზე შედარებით დიდი ხანი არ არის რაც მეცნიერებაში დაეთმო ყურადღება, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი შეგნებულად და შეუგნებლადაც ყოველთვის ითვალისწინებდა მკითხველს, მსმენელს, მკითხველს; თუმცა კოკლენ უფროსი მკითხველს მხოლოდ მკითხველად თვლიდა, როცა შილერი მუშაობის დროს ხშირად ფიქრობდა, თუ როგორ აღიქვამდა მის თხზულებას გოეთე. სტანისლავსკი მკითხველს კოლექტიური სცენური შემოქმედების თანაშემოქმედად აცხადებს. მიხეილ ჩეხოვი კი სპეციალურ სავარჯიშოებს ავალბდა მსახიობებს, მკითხველის თვალთ რომ შეეხედათ თავიანთი შემოქმედებისათვის. მარჯანიშვილისათვის თეატრალური ქმედება უმაღლეს წერტილს აღწევს მხოლოდ მაშინ, როცა მკითხველს სასცენო ხელოვნების შემოქმედებით აქტიური მონაწილეობა, უფრო მეტიც — იგი ისტორიულად არც ასხვავებს მსახიობისა და მკითხველის დაბადების ფუნქციონალურ დანიშნულებას: „თეატრი ყველა ქვეყანაში თვით ხალხმა შობა, მან შექმნა იგი როგორც კოლექტიური შემოქმედება, როგორც საკრებულო ქმედება, ვინაიდან პირველყოფილი მსახიობი, ისევე როგორც პირველყოფილი მკითხველი, დიან, ორივენი აქტიური მონაწილენი გახლდნენ ამ საკრებულო ქმედობისა. ზღვარის გავლება პირველყოფილ მსახიობსა და მკითხველს შორის არ შეიძლება. მსახიობის რეპლიკა უშუალოდ ერწყმოდა მკითხველის რეპლიკას, მსახიობის ოხუნჯობას, მაშინვე ეპასუხებოდა გარს შემოკრული ხალხი და შეუძლებელი იყო იმის დადგენა, სად მთავრდებოდა მსახიობი და სად იწყებოდა მკითხველი“ (145).

ერთი სიტყვით, მკითხველთან ურთიერთობის, უკეთ, მასზე ზემოქმედების პრობლემა არის თეატრის სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი.

დასავლეთის თანამედროვე მემარცხენე თეატრის მესვეურებს.

¹ А. Я. Зисъ, М. П. Стафеецкая, с. 192.

მაყურებელზე აქტიური ზემოქმედების პრობლემა ისეთ ფეტიშად ესახებათ, რომ მათი თეატრალური პრაქტიკა პარადოქსამდე მიდის და მაყურებლის ფუნქციასაც აუქმებს. მაგალითად, ფრანგი რეჟისორის არმან გატის ლოზუნგია — „თეატრი უმაყურებლოდ“. მას სურს მაყურებელი აქციოს მსახიობად, ჩააბას აქტიურ თეატრალურ ქმედებაში, რაც ბოლოს და ბოლოს ცხოვრების სინამდვილესთან შერწყმით მთავრდება. ქალაქ ბარბანტში თავის სტუდენტებთან ერთად მან დადგა სპექტაკლი „ბარბანტის ექსპერიმენტი“. რომელიც 8 თვეს მიმდინარეობდა. წარმოდგენაში მონაწილეობდა უმეტესად უბრალო ხალხი, რომელიც იმის მაგივრად, რომ მაყურებლის სავარძელში მჯდარიყო — „ეულტსაგანმანათლებლო“ საქმიანობით იყო დაკავებული.

პიტერ ბრუკის ე. წ. უმაყურებლო თეატრს ის ამოცანა ჰქონდა, რომ მოემზადებინა მსახიობი და მასში გაეღვიძებინა იმპროვიზაციის მძაფრი გრძნობა, ნაღდი უშუალობა. ამ მიზნით მან იმოგზაურა აფრიკაში თავის დასთან ერთად; იგი იმედოვნებდა, რომ თამაში დაუახლოვდებოდა რიტუალს და მსახიობს სრული თვითგამომჟღავნების საშუალება შეექმნებოდა. პიტერ ბრუკის შემოქმედების ამ პერიოდის გახმაურებულ სპექტაკლში „იკის ტომი“, „ზეღმეტი მკამელის თავიდან მოცილების“ ეპიზოდში, მოხუცი ქალის ცოცხლად დამარხვის რიტუალი იმდენად ნამდვილად სრულდებოდა, რომ საშინელ შთაბეჭდილებას ახდენდა, სადაც უკვე აღარავითარ ესთეტიკურ გრძნობის აღძვრაზე აღარ შეიძლებოდა ლაპარაკი¹.

ასევე რიტუალისკენ დაბრუნების ხერხით იღვმებოდა ამერიკის „ბრედ ენდ პაპის“ (პური და თოჯინა) თეატრში წარმოდგენები, რომელნიც პურის გატეხის რიტუალით იწყებოდა და სიმბოლურად მაყურებლისა და მსახიობის ერთიანობას ნიშნავდა. „ბრედ ენდ პაპის“ რეჟისორმა პიტერ შუმანმა დადგა რიტუალად ჩაფიქრებული სპექტაკლი „სიკვდილის ცეკვა“. შავ ტრიკოებში გამოწყობილი ქალები, მამაკაცები, ბავშვები და მოხუცები ექსტაზით, ტრანსამდე აღზნებულნი ცეკვაში გამოხატავდნენ მისტიკურ ყოფას, სიკვდილსა და სიცოცხლეს. ე. წ. ალტერნატიულმა თეატრმა „ოპენ თეატრ“ ჯოზეფ ჩაიკინის რეჟისორობით, მსახიობის შემოქმედების აბსოლუტიზაციას მიჰყო ხელი. ჩაიკინის აზრით, მსახიობი უნდა განთავისუფლდეს და გამოაჩინოს თავისი რაღაც განუმეორებლობა, საკუთარი მითოსი, საკუთარი რიტუალი, რაღაც ირაციონალური,

¹ Журн. «Театр», 1977, № 4, с. 130.

აუხსნელი სამყარო „საკირთა გამონთავისუფლდეს ქვეცნობიერი არა რაციონალურობის გზით, არამედ სპონტანურ თამაშში, რომელიც გამოავლენს მსახიობის მიერ თანამედროვე ცხოვრების პიროვნულ აღქმას“¹. თეატრის ეს დეკლარაცია მათ საპროგრამო სპექტაკლში „მუტეიშენ შოუ“ („ცვლილებათა სანახაობა“) ასე ხორციელდებოდა: იწყებოდა მსახიობთა ავტობიოგრაფიების მოყოლა, გულწრფელი აღსარება, რაც მაყურებელთა დარბაზში გადასვლით, მათთან გაერთიანებით და სტრიპტიზისდაგვარი ქმედებით მთავრდებოდა.

როგორც კი მსახიობს გაუქრება მაყურებლის გრძნობა, იმწამსვე იკარგება მხატვრული კონტაქტი, კვდება თეატრი. მაგალითად, დანიის ქალაქ ჰოლსტებრის ცნობილი თეატრის წარმოდგენა „მოდის და დღე იქნება ჩვენი“ (რეჟისორი ე. ბარბა) მიზნად დაისახა მოეხსნა რეალობის კატეგორია და მსახიობებს შესაძლებლობა ჰქონოდათ ემოქმედათ თავიანთი იმპულსური ქვეცნობიერის მიხედვით. ამან მაყურებლის უსიამოვნებისა და გაუგებრობის მეტავერაფერი გამოიწვია.

როგორც ვხედავთ, ყველა შემთხვევა, რომელიც არ ითვალისწინებს თეატრის ორი მთავარი კომპონენტის — მსახიობისა და მაყურებლის ავტონომიას, უარყოფს თეატრალურ ესთეტიკას და რიტუალურ ქმედებას უბრუნდება, სადაც ნიველირებულია მსახიობი და აქტიორი. ყველა ამ შემთხვევაში ფაქტობრივად საქმე გვაქვს თეატრის ან სუფთა თამაშად და არა შემოქმედებად გადაქცევასთან, ან სუფთა უტილიტარული დანიშნულების ორგანიზაციაში მის გათქვეფასთან. და თუ მოვიგონებთ, რომ შემოქმედება ემყარება ახლის აღმოჩენას, უპირველესად, თვით შემოქმედისათვის, ე. ი. მისი „მეორე ნახევრისთვის“, მისი შემფასებელი და მაყურებელი „მეს“ თვის, მაშინ გვაქვს უფლება ვამტკიცოთ, რომ შემოქმედებითი აქტი ამ გაორების გარეშე არ არსებობს.

გარდასახვის ფსიქოლოგიური პროცესის ანალიტიკოსი პ. მ. იაკობსონი მსახიობის შემოქმედების განსაკუთრებულობის გამოთხადებულად, ვფიქრობ, ზედმეტ სპეციფიკურობას მიჰყვება, იმოწმებს რა კაჩალოვის სიტყვებს, რომ „გაორების პროცესის აუცილებლობის წყალობით აქტიორის პიროვნებას გაცნობიერებული აქვს თავისი გამოგონების არარეალობა“, — ასეცნის, რომ აქტიორის გარდასახვა ფიქტიური ხასიათისაა და განსხვავდება იმ ფიქტი-

¹ Т. В. Бутрова. Альтернативные театры. Сборник: Борьба тенденций в современном западном искусстве. М., «Наука», 1986, с. 53.

ური გრძნობისაგან, რომელსაც განიცდიან შემოქმედების დროს მწერლები. დრამატურგები, მხატვრები და სხვ. ამ შეხედულების დასამტკიცებლად მას მოჰყავს ის არგუმენტი, რომ „ფიქტიურია არა მხოლოდ საგანი მსახიობის სცენური გრძნობებისა — ოფელია, რომელსაც თამაშობს ესა და ეს მსახიობი, არამედ ფიქტიურია რამდენადმე თვით ამ გრძნობის მატარებელი“¹ — ვინაიდან მისი აზრით, ამ გრძნობებს განიცდის არა ჰამლეტი, არამედ მისი როლის შემსრულებელი მსახიობი. სინამდვილეში აქ, როგორც იტყვიან, „ერთ თხას ორჯერ აძრობენ ტყავს“, ვინაიდან საქმე ეხება, იაკობსონის ტერმინი რომ ვინმართ, საერთო „ფიქტიურ“ თეატრალურ ვითარებას და არა პერსონაჟების სიმრავლით დაყოფილ გარემოებას. შემდეგ იაკობსონი წერს, რომ ოცნების დროსაც კი არის ორმაგი ცნობიერება, რადგანაც ჩვენ ოცნებისაგან ვიღებთ სიამოვნებას და აგრეთვე იმ წარმოსახულ მოქმედებიდანაც, რაზედაც ვოცნებობთ, მაგრამ აქ არ არის ცნობიერების გაორებაო (?), იმიტომ რომ ჩვენ შეგვყავს ჩვენი თავი რაღაც სიტუაციაში, როცა გარდასახვის დროს ჩვენს თავში შემოგვყავს როლის ცნობიერება და აქ უკვე იწყება ცნობიერების გაორებაო. ვფიქრობ, რომ ეს ერთი და იგივე პროცესია.

ასევე ორმაგად და არა გაორებულად მიაჩნია მას მკითხველის ცნობიერება, ვინაიდან მკითხველი აწარმოებს „შთაგრძნობას“ თავის თავისა რომანის გმირში, როცა მასთან ერთად ვიცინით თუ ვტირით. აქტიორი კი გაორებულია, „როგორც ადამიანი და როგორც წარმოდგენილი პირი“ (გვ. 143).

აქტიორის მიერ როლის შეგნება ფიქტიური სახის უბრალო შეგნება კი არ არის, არამედ როლის შეგნება ახალი აზრით — როგორც მსახიობის შემოქმედებითი სცენური ამოცანა, რომელიც საჭიროებს გაშლას. „რომანის კითხვის დროს კი არც ერთია და განსაკუთრებით არც მეორე“ (იქვე).

განა მკითხველი არ არის გაორებული, განა მას ავიწყდება, რომ იგი მკითხველია? ასე რომ, ეს პროცესი იგივე გაორებაა და არა „ორმაგობა“, ეს სიტყვების თამაშია. აქ სხვა სერიოზულ დაკვირვებასთან გვაქვს საქმე, რაც იაკობსონმა მოიტანა და რატომღაც მიაფუჩჩია: სცენური ამოცანის შემსრულებელი, გამშლელი! რა არის სცენური ამოცანა თუ არა შემოქმედება? ე. ი. ყველაფერი ეს ეხება შემოქმედების „გამშლელს“ — ლიდერს. აქ რომანთან გან-

¹ П. М. Яковсон. Психология сценических чувств актера. М., «Художественная литература», 1936, с. 141.

სხვაეებული მომენტი—შემოქმედების უშუალო პროცესია, მაყურებლის თანაშემოქმედების და მსახიობის ლიდერად მიჩნევის ფაქტია მთავარი. იაკობსონი განასხვავებს მკითხველის, მაყურებლის მხატვრულად აღმქმელისა და მსახიობის მხატვრული შემოქმედების ცნობიერებას. ფსიქოლოგიური განწყობის, მიზანდასახულობის თვალსაზრისით, მართლაც განსხვავდებიან მსახიობ-შემოქმედის ცნობიერება (სცენური ამოცანით და როლის პარტიტურით გაპირობებული) და აღმქმელის მხატვრული ცნობიერება („უბრალო მხატვრული აღქმა“). იაკობსონს ეს ძლიერ თვალსაყვამად მიაჩნია, „როცა ეს ორი მიზანდასახულობა ერთ ადამიანში ერთდება“ (გვ. 144). პოდა, ეს არის ის გაორება, რომელსაც თვითონ უარყოფდა. მით უმეტეს, თუკი „აქტიორმა უნდა აჯოანოს თავის თავში მაყურებელს“. მე ვიტყვოდი, არა მხოლოდ თავს თავში. არამედ მაყურებელშიც უნდა გადაიტანოს აქტიორული ცნობიერების დიდი ნაწილი. ეს არის მსახიობის შემოქმედებითი ამოცანა, რაც გარდასახვის საშუალებით მიიღწევა.

იაკობსონი მართებულად აღნიშნავს, რომ მსახიობის პიროვნების გაორებას სცენაზე საერთო არაფერი აქვს პათოლოგიურ გაორებასთან. მსახიობი მოქმედებს იმ შეგნებით, რომ ყოველი მისი მოქმედება მისი არ არის — ფიქტიურობის შეგნებით, როცა პათოლოგიური გაორება ახალ პიროვნებას გულისხმობს, თუმცა შეიძლება ახსოვდეს ძველი პიროვნებაც, როგორც „სხვა“.

მსახიობი თუ არ გარდაისახა, მაშინ იგი მხატვრულ ნაწარმოებში შემოდის, როგორც დაუმუშავებელი ცხოვრებისეული ფაქტი, როგორც ემპირიული მასალა და არა ხელოვნების ნაწარმოეა, რადგანაც იგი საკუთარი შემოქმედების მთავარი მასალა თვითონვეა. კვლავ მინდა გავიმეორო, რომ გარდასახვა და ესთეტიკური ტკობა, რასაც მნიშვნელოვანწილად შეიცავს მიმეზის-კათარზისი, მათი მხატვრული შემოქმედების ერთიანობა ხელოვნებისა და ლიტერატურის კვინტესენციაა, მიმეზისის და კათარზისის ცალ-ცალკე შესწავლა-გაანალიზება მხოლოდ პირობითად შეიძლება, საყოველთაოდ მიღებული ლოგიკური კატეგორიების მოთხოვნათა გამო. თორემ ხშირად გონებისეულ მექანიზმებში ჰირს მათ შორის გამოკვეთილი მიჯნების პოვნა, თუ არა სქემატური დაყოფის გარეშე. მაგალითად, მიმეზისი, ბაძვა უფრო მეტია, ვიდრე გარდასახვა, იგი შეიცავს კათარზისის გარდა შემოქმედებითი პროცესის სხვა ელემენტებსაც, რომელიც კონკრეტულ ვითარებაში ვლინდება და რასაც ხშირად ახსნა-განმარტებისათვის ვერაფრით მიუდგება კაცი. მაგრამ გარდასახვა ბაძვის, მხატვრული შემოქმედების დედაარსია.

გარდასახვის ფსიქოლოგიური ბუნების ამოხსნაც ამდენად ხელოვნების ფსიქოლოგიის თაურმდეგი საკითხია.

„გახნის“ (როგორც უწოდებდნენ ოცდაათიან წლებში ხელოვნების აკადემიას) თეატრალურმა სექციამ 1923—1929 წ. 1 მოახდინა გამოჩენილი მსახიობების ანკეტირება. ანკეტირებაში მონაწილეობა მიიღეს: მ. ნ. ერმოლოვამ, ვ. ო. მასალეტინოვამ, მ. ი. ბაბანოვამ, ა. გ. კონენმა, მ. მ. საფაროვა-აბაშიძისამ, ვ. ი. კაჩალოვმა, ნ. პ. ხმელიოვმა, ს. მ. მიხოვლსმა, მ. ფ. ასტანგოვმა, მ. მ. ბლუმენტალ-ტამარინმა და სხვ.

ეყრდნობა რა გამოჩენილი მსახიობების პასუხებს, იაკობსონი განიხილავს მსახიობის სცენურ გრძნობებს პიროვნულ მთლიანობიდან გამომდინარე და ცდილობს აღნიშნოს, როგორ ირთვება სცენური გრძნობები მსახიობის შემოქმედებითს ცნობიერებაში და რახარისხს, თვისებებს იძენს ამ მთლიანთან კავშირში. იაკობსონი სცენური განცდის სამ ემოციურ მოვლენას ახასიათებს:

- 1) მსახიობის აღელვება სცენაზე გამოსვლის წინ.
- 2) განსახიერებულ პერსონაჟთა გრძნობები.
- 3) შემოქმედებითი კმაყოფილების გრძნობა.

მაშასადამე, საქმე ეხება იმ გრძნობებს, რომელიც დაკავშირებული არის წინაგანსწავლა-წინაგანწყობა-წინაგანწმენდასთან, გარდასახვასა — მიმეზისთან და ესთეტიკურ ტკბობასა — კათარზისთან.

მსახიობები ერთხმად აღიარებენ, რომ სცენაზე გასვლას, უკეთ, „როლში შესვლას“, როგორც ისინი უწოდებენ, წინ უსწრებს სულიერი ძალების მობილიზაციის აუცილებელი პერიოდი, შემართება. მზაობა. წინაგანწყობა: ეს ყველაფერი ფრიად ინდივიდუალურ ფორმებში გამოიხატება. „როცა ვთამაშობ ტურბინს („ტურბინთა დღეები“ ბულგაკოვისა. — ჯ. ი.) ხელებს ვიბან სამჭერ, როცა ვთამაშობ სილანტიას („ცხელი გული“ — ოსტროვსკისა. — ჯ. ი.), სულაც არ ვიბან ხელს... საქმარისია ჩავიცვა კოსტიუმი და მე უკვე სხვა ვარ — ეს არის ჩემთვის როლში შესვლა“² — უპასუხებს ანკეტას ხმელიოვი. მიხოვლსი კი სანამ გრიმს მოირგებდეს, ისდის ტანზე. სხვა მარტოვდება და ა. შ. ცნობილია, რომ ტანსაცმლის გამოცვლა გუნებას უცვლის ადამიანს და თუ ეს ტანსაცმელი. რაღაც ილუზორულ ვითარებაში, ფიქტიურ ვითარებაში შესასვლელად არის

¹ ამ დროს „გახნის“ პრეზიდენტი პეტრე კოგანი იყო და სწავლული მდივანი სერგო ამაღლობელი.

² ციტირებულია იაკობსონის წიგნიდან... გვ. 46.

გამიზნული, შესატყვისად იწყება ბუნებრივ გრძნობათა გადასვლა ფიქტიურ გრძნობაზე.

სცენური გრძნობა არ არის უშუალო გრძნობა და მას ფსიქოლოგები „მოლივლივე“ (парящее — იაკობსონი), „მფრინავ“ (რ. ნათაძე) გრძნობებს უწოდებენ. სცენური გრძნობა უშუალო გრძნობასთან შედარებით უფრო კონცენტრირებულია, ღია, ზოგიერთ შემთხვევაში ძლიერიც, მაგრამ იგი არ არის ღრმა, ვინაიდან არ არის ძირეულად დაკავშირებული მსახიობის პიროვნულ გრძნობებთან და ბიოლოგიური მოთხოვნილებებიდან არ გამომდინარეობს. როგორც ამბობენ, „მსახიობი სცენაზე შიშის განცდისა და წარმოდგენის დროს არ ქაღარავდება“. ამავე დროს ისიც ცნობილია, რომ საერთო აღგზნებადობა სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ყველა მსახიობს თავისებურად გაუვლის. ზოგს სახლამდე გაჰყვება, ზოგი მეორე დღიამდე შემოინახავს, ზოგიც პარიკისა და გრიმის მოხსნის დროს თავისუფლდება სცენური გრძნობიდან. მაგალითად, კაჩალოვი დიდხანს ვერ უბრუნდებოდა ნორმალურ მდგომარეობას, როცა ბაბანოვა ამბობდა—თავისუფალი ვარ როგორც კი გადავდგამ სცენის ზღურბლსო. სცენური გრძნობის სიმძაფრე იმაშიც გამოიხატება, რომ ხშირად შეუძლოდ მყოფი მსახიობი სცენაზე გამოჩანმრთელებულა. ზემოთ იყო ნახსენები „სცენური სენანების თეორია“, „სცენური ექსპრესია“, როგორც ფსიქოთერაპიის სამკურნალო მეთოდი და ამაზე აღარ შევჩერდები. ბაბანოვა, მაგალითად, წერს, რომ ავადმყოფობა სცენაზე იოლად გადაილახება, დაღლილობა შედარებით ძნელადო. მიხოელსი კი გვატყობინებს, რომ სიცხიანი თამაშობდა სცენაზე და თავს მშვენივრად გრძნობდა, მხოლოდ როცა კულისებში მიხდებოდა გასვლა, მაშინ შედიოდა ავადმყოფობა ძალაშიო.

ერთხელ, „კვაკვი კვაქანტირაძის“ პრემიერის დღეებში მარჯანიშვილის თეატრის შესასვლელში შემხვდა კოტე მახარაძე, რომელიც ინსცენირების ავტორიცა და მთავარი როლის შემსრულებელიც იყო. ავადმყოფი მოდიოდა სპექტაკლზე, სიცხეც მალალი ჰქონდა, არ ვიცი, როგორ ვითამაშებო—შემომჩივლა. წარმოდგენამ საუცხოოდ ჩაიარა და როცა საგრამიმოროში მისალოცად შევედი, კ. მახარაძე საღ-საღამათი და გაღიმებული შემომეგება.

ასეთი მაგალითები უამრავია თეატრის პრაქტიკაში და ეს იმაზე მეტყველებს, რომ სცენური გრძნობა უშუალო გრძნობას ეყრდნობა, მისგან იღებს სასიცოცხლო ძალებს და მიმეზის-კათარზისის პროცესის ფიზიკური გამოვლენაა. თუკი ნებისმიერ ფიზიკურ მოქმედებას შესწევს უნარი გამოიწვიოს შესატყვისი გონითი მოძრა-

ობ-ბი და ვრძნობები, რატომ პირიქით არ შეიძლება ამ მექანიზმის ჩართვა და ამოძრავება?

იაკობსონის კვალად რევან ნათაზე ფსიქოლოგიური მეცნიერების თვალთახედვით აჯამებს საუკუნეებიდან მომდინარე ორ თეორიას: ე. წ. „განცდის თეატრის“ და მის ანტაგონისტ „წარმოდგენის თეატრის“ შესახებ. შეფასებას აძლევს ამ თეორიების შემრიგებელ შეხედულებებს. იგი „წარმოდგენის თეატრის“ თეორიას უარყოფს იმ მოსახრებით, რომ „ნებისმიერი, განზრახული მოქმედებაც კი ვერ დაიყვანება აზროვნების ინტელექტუალურ პროცესზე“¹, თუ არ არსებობს სათანადო მოქმედების მოთხოვნა. მოტივი. მათ მამოძრავებელ მექანიზმს კი არაფერი აქვს საერთო ინტელექტუალურ პროცესებთან, ისინი ინსტინქტურ-რეფლექსური ბუნების არიან. „ნამდვილი გრძნობა“ ცხოვრების ნამდვილმა ვითარებამ უნდა გამოიწვიოს. დაშვებული სინამდვილის რეალობად მიჩნევა კი პათოლოგიაა, ამიტომ ნამდვილი გარდასახვა არ შეიძლება მოხდეს. „შემრიგებელი თეორია“, მისი აზრით, ამ ცალმხრივი თეორიის ნაკლს შეიცავს და ამაზე მსჯელობა მიზანშეწონილად არ მიაჩნია.

რ. ნათაძის მიერ „წარმოდგენის თეატრის“ უარყოფის ერთ-ერთი ღებულება მართებული და ჩვენი გამოკვლევისათვის ღირს-შესანიშნავია. ნათაძის სიტყვებით, ცივი, ინტელექტუალური ოსტატობის აღიარება განცდის უარყოფასთან ერთად ინტუიციის, მსახიობის მიერ როლის „შინაგანი წვდომის“ უარყოფას ნიშნავს (გვ. 20). ასეთი ნათელი და მყარი მტკიცების შემდეგ, რამაც თავისთავად „განცდის თეატრს“ თითქოს უნდა დააქისროს „შინაგანი წვდომის“ მისია, რ. ნათაძე სხვა პოზიციაზე გადადის, განიხილავს რა მსახიობის იმ ფსიქოლოგიურ მექანიზმს, როდესაც იგი სცენაზე „მაყურებლისათვის დამარწმუნებელი ბუნებრიობით“ სხვა პიროვნებას, მის ვნებებს, ქცევას, განცდებს განასახიერებს; მოულოდნელად დაასკვნის, რომ ადამიანის გაგება და მისი „პიროვნებისა და განცდების განსახიერება სულ სხვადასხვა რამეა“ (გვ. 39). ასეთი შეხედულების დასასაბუთებლად რ. ნათაძეს მოჰყავს, ლ. ტოლსტოის მაგალითი და ამბობს, რომ ლ. ტოლსტოიმ კი დაწერა „ანა კარენინა“, მაგრამ იგი მას ვერ განასახიერებდა სცენაზე. ღიახაც, ვერ განასახიერებდა, რამეთუ იგი არ იყო მსახიობი, მაგრამ მან ანა კარენინა განასახიერა რომანში, მან იგი შვა და თუ გნებავთ,

¹ რ. ნათაძე. სასცენო გარდასახვის საფუძვლის პრობლემა ფსიქოლოგიური მეცნიერების ასპექტით. თბ., „ხელოვნება“, 1970, გვ. 49.

ფიქტიურად, ყველა მისი პიროვნული განცდა თავის გრძნობასა და გონებაში გაატარა. და კიდევ: „განათლებულ ლიტერატორს, კრიტიკოსს ალბათ არანაკლებ ექნება გაგებული ჰამლეტი, ვიდრე უშანგი ჩხეიძეს, მაგრამ მის განსახიერებას სცენაზე ვერ შეძლებს“ (იქვე). აქ საპასუხოდ შეიძლება ითქვას, რომ ვერც უშანგი ჩხეიძე შეძლებდა დაეწერა ჰამლეტი, ან კარგ კრიტიკოსზე უკეთ სცოდნოდა ჰამლეტის შესახებ. სამაგიეროდ ამან გენიალურად განიცადა და მით გაიგო ჰამლეტის გონითი მოძრაობის ფსიქოლოგიური მოტივები. ერთი სიტყვით, პროფესიის შეცვლით პრობლემის შეცვლა არ უნდა იყოს ამჯერად სწორი.

გაურკვეველია აგრეთვე რ. ნათაძის, ისევე როგორც იაკობსონის. მსჯელობები პიროვნების გაორების თაობაზე. და ამ გაურკვეველობას წინააღმდეგობებით აღსავსე დასკვნები მოჰყვება.

რ. ნათაძე განასხვავებს რეციპიენტის პასიურ, არასერიოზულ, მფრინავ გრძნობებს მსახიობის არასერიოზული გრძნობებისაგან იმ საფუძველზე, რომ იგი გამოწვეულია მეტწილად, ასე ვთქვათ, გარედან. გარედან კი, ნათაძის აზრით, ნიშნავს იმ ვითარებას და ურთიერთობას, რაც რომანის თუ სპექტაკლის მიხედვით გმირებს ემართებათ და არა ამ გმირების მდგომარეობაში შესვლით. მაყურებელი განიცდის ოტელოს შეცოდებას და არა ექვიანობის გრძნობას. კი მაგრამ, გმირების ეს ურთიერთობა როგორ იწვევს გრძნობებს. თუკი მათთან მაყურებელი კონტაქტში არ შევიდა. კონტაქტი კი ნიშნავს გათამაშებული ამბის მოსმენას და წარმოდგენა-წარმოსახვას და, ბუნებრივია, ნაწილობრივ მაინც „მდგომარეობაში შესვლას“, დაშვებას, გარდასახვას. ის, რომ მაყურებელი თუ მკითხველი განიცდის გრძნობებს ამ ნაწარმოების გმირთა მიმართ და არა იმ გრძნობებს, რომელსაც განიცდის თვით გმირი. რასაკვირველია, ასეა. მაგრამ ნაწარმოების გმირთა ირგვლივ შექმნილი სიტუაციები და ამ სიტუაციებისადმი თვით გმირის დამოკიდებულება განსხვავებული მოვლენებია, ამიტომაც ერთნაირი რეაქციის მოთხოვნა შეუძლებელია. მართალია, ოტელოს იცოდებს მაყურებელი და არ ექვიანობს მასავით, მაგრამ მაყურებელს ხომ ოტელოს გულუბრყვილობის გარდა იაგოს მზაკვრობაც აქვს მოცემული. აბა, მხოლოდ ოტელოს ხაზი იყოს მისთვის ცნობილი. აბა, არ იცოდეს, რომ ცხვირსახოცი მოტყუებით გაჩნდა კასიოს ხელში? მაშინ ვნახავდით, დაეუფლებოდა თუ არა დეზდემონასადმი ექვიანობის თუ არა, გალიზიანების გრძნობა მაინც; ან დაინტერესების მექანიზმი რა გრძნობებს ემყარება. მაგალითად, დეტექტივში? დაბოლოს, განა ოტელოს როლის შემსრულებელი მართლაც ოტელოსავით განიცდის? მაშინ

როცა თვით ნათაძე სხვა ადგილზე, მსახიობის მიერ არარეალობის რეალობად მიღებას პათოლოგიას უწოდებს. ნათაძესათვის რეციპიენტის არასერიოზული გრძნობები ჰერეტიკთი და არა გარდასახვითი ხასიათისა... „მისი „მე“ მის „მე“-დ რჩება, ის თვითონ რეაგირებს ემოციურად ნაწარმოების შინაარსზე და არ გარდაისახება ამ ნაწარმოების რომელიმე პერსონაჟად“ (გვ. 66).

„ნაწარმოების შინაარსზე რეაგირება“ რას ნიშნავს? განა შინაარსი არ შეიცავს პერსონაჟების ხასიათსა და გრძნობებს? „მარგარიტას მიმართ შთაგრძნობით აღსავსე, აცრემლებული მაცურებელი არმანის სიყვარულს. ე. ი. მარგარიტას გრძნობას კი არ განიცდის. არამედ თავის დამოკიდებულებას მარგარიტას განცდის მიმართ“ (იქვე). დიხაც, მაგრამ ეს დამოკიდებულება შეიქმნა დაშვებით, გარდასახვით, ფანტაზიით, თანაგრძნობით. ნათაძეს ესმის, რომ საჭიროა რაღაც ფსიქოლოგიურ მოვლენაზე მითითება, რომლის საშუალებითაც მიმდინარეობს კონტაქტი მსახიობსა და მაცურებელს, ავტორსა და მკითხველს შორის და „ვაკუუმის“ შესავსებად იშველიებს ტერმინ „შთაგრძნობას“ ბრჭყალებში და მის განმარტებას არ იძლევა. რ. ნათაძე ვ. შტერნის ტერმინ „პრეზენტობას“ ხმარობს და არასერიოზულ, მფრინავ გრძნობებს, რომელთაც არა აქვთ კვშირი პიროვნების არც წარსულთან და არც მომავალთან: მისი აზრით, სუბიექტი განიცდის მხოლოდ იქამდე. სანამ იგი ან სათანადოდ „გარდასახულია“, ან სანამ მისი ცნობიერება დაკავებულია ნაწარმოების შინაარსით. „ამ გრძნობებს არა აქვთ პიროვნებაში გამდგარი ფესვი“,—წერს რ. ნათაძე (გვ. 67). მართლაც, ამ გრძნობებს მსახიობის და მაცურებლის პიროვნებაში შეიძლება არც ჰქონდეს გადგმული ფესვები და ამგვარად მისი აწმყოობა არ ეხებოდეს პიროვნების წარსულსა და მომავალს, მაგრამ როლს, რომელსაც განასახიერებს ეს მსახიობი და იმ მფრინავ გრძნობას, რომელიც წარმოიშობა ამ მსახიობისა თუ მაცურებლის შემოქმედებისას, ხომ აქვს წარსული და მომავალი გაერთიანებული ამ წარმოსახულ აწმყოში, მხატვრულ სახეში, ხატში?! რ. ნათაძის თეზისების, მსჯელობის, დასკვნის ურთიერთწინააღმდეგობრივი და თავი ის არის, რომ პროცესის დახასიათებისას მას არ სურს პიროვნების მთლიანობის დარღვევა, იგი უგულებელყოფს გაორების ფაქტს და ეს გასაგებიცაა: ფსიქოლოგიური მეცნიერების „განწყობის თეორიის“ იმდროინდელი პარადიგმა, განწყობის ფენომენის მთლიან-პიროვნული მოვლენის შესახებ, გაორების დებულებას ვერ შეიწყნარებდა. როდესაც დღეს მთლიანპიროვნულობის ცნება მრავალპლანიანობას, კონტრაპუნქტულ ერთიანობას

და წინააღმდეგობათა დიალექტურ მთლიანობას შეიცავს. არადა, ნათაძის თითქმის ყველა თანმიმდევრული მსჯელობა, რასაც ჩვენ კიდევ არაერთხელ შევხებით, გაორებასაც და გარდასახვასაც სცნობს, ასე ვთქვათ, de facto.

ნათაძე თვლის, თუკი პიროვნება სათანადოდ განეწყო, მასში ამ განწყობის შესაფერი გრძნობაც აღმოცენდება. მაგრამ როცა წარმოდგენილი არარეალურია და ეს იცის სუბიექტმა, მაშინ ამ არარეალურობის წარმოდგენით „გამოწვეული განწყობაზე აღმოცენებული გრძნობაც არაა ის „სერიოზული“ გრძნობა, რასაც ნამდვილი ამბავი გამოიწვევდა. ე. ი. ეს გრძნობები „არასერიოზული“, „მფრინავი“ გრძნობებია. ეს ის განწყობაა, რომელიც არ არღვევს რეალური სინამდვილის ზოგად განწყობას, რაც მუდამ ახლავს ადამიანს და რაც ე. წ. რეალობის განცდაში ვლინდება“ (გვ. 203). აბა, რაა გაორება, თუ არა რეალობის და არარეალობის განცდა ერთდროულად? გავიხსენოთ მ. საფაროვა-აბაშიძის სიტყვები: „როლით ყოველთვის ვიყავი გატაცებული, მაგრამ მაყურებლის შთაბეჭდილებას მაინც ყოველთვის ვამჩნევდი“.

რ. ნათაძის გამოკვლევის ჩვენთვის ყველაზე საინტერესო მონაკვეთს წარმოადგენს დიმიტრი უზნაძის განწყობის თეორიის გამოყენების ცდა შემოქმედებითს ფსიქოლოგიაში და, კერძოდ, სამსახიობო ხელოვნებაში. დ. უზნაძის კლასიკური ცდის მაგალითზე, როცა ცდის პირს დიდი და პატარა ბურთებით მანიპულაციის დროს საგანწყობო ცდების თორმეტი-თხუთმეტი გამეორების შემდეგ უმუშავდება სათანადო განწყობა და შემდეგ კრიტიკული ცდის დროს იგი ამ განწყობით გადაწყვეტს (ერთნაირი ბურთებით) ამოცანას, ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ეს იგივე წინაგანსწავლის ფენომენია. ასეთივე ხასიათის ექსპერიმენტის ჩატარების შემდეგ, მხოლოდ უკვე ბურთების გარეშე, მარტოოდენ წარმოსახვაზე დაყრდნობით, რ. ნათაძემ დაამტკიცა, რომ აღქმის გარეშე, მხოლოდ წარმოსახვაზე დაყრდნობით ც. პ. შეუძლია გამოიმუშავოს სათანადო განწყობა; მართალია, აქ წარმოსახვის ყველაზე პრიმიტიული ფორმაა მოცემული, რომელიც წარმოდგენიდან, ასე ვთქვათ, ერთი იოტით განსხვავდება, მაგრამ პრინციპულად უკვე შემოქმედებითი მიმართულებით გამოირჩევა, ამდენად მისი ბუნების ანალიზი მისაღებია, როგორც ამოსავალი შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის შესწავლის შემთხვევაში; ჩვენი გამოკვლევისათვის კი უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტია ის, რომ ფსიქოლოგიური მეცნიერების პრაქტიკულმა ექსპერიმენტმა განამტკიცა სტანისლავსკის სისტემის ერთ-ერთი ფუძემდებლური დებულების „სცენური განწყობის“ თეო-

რიული საფუძველი. „იმისათვის, რომ ადამიანი სცენაზე შესრულებული როლის შესატყვისად გარდაისახოს, მას უნდა ჰქონდეს განვითარებული წარმოსახვის საფუძველზე განწყობის შემუშავების უნარი“¹, წერს ნათაძე ე. ი. გარდასახვის საფუძველი განწყობაა. რომელიც შეიქმნება წარმოსახვასთან აქტიური დამოკიდებულების ნიადაგზე. რასაც ესაჭიროება ვარჯიში ასეთი მიმართულებით: წარმოდგენა-წარმოსახვა-ვარჯიში, წინაგანსწავლა-განწყობა-წინაგანწყმენდა.

ცნობილია, რომ სტანისლავსკის სცენური განწყობის დებულება და უზნაძის განწყობის თეორია დამოუკიდებლად ჩამოყალიბდნენ, ამით ისინი კიდევ უფრო ძვირფასნი არიან. სტანისლავსკი როლზე მუშაობას მას შემდეგ იწყებს, როცა მიღწეულია სცენური განწყობა. მსახიობის „ყველა სულიერი და ფიზიკური ელემენტი უნდა იყოს მზადყოფნაში და წამსვე გამოეხმაუროს მოწოდებას“. — ამბობს სტანისლავსკი (ტ. 3. გვ. 270). განწყობის გამომუშავებაში მსახიობს ეხმარება ტექსტის სწავლა, გამეორება, გრიმი და მიუხედავად დეკორაციებისა, ბუტაფორული გარემოსი, სცენურმა განწყობამ, სტანისლავსკის აზრით, უნდა დააკავშიროს მსახიობი ცოცხალ. ადამიანურ ცხოვრებასთან. ეს კი წარმოსახვის საშუალებით ხდება. სცენური განწყობა მშრალად არ შეიძლება. მას უნდა ჰქონდეს რაღაც ცოცხალი ამოცანა—„ამაღლელებელი გამოგონება, წარმოახვა, მაგიური „დავეუშვათ რომ“, შემოთავაზებული გარემოება, სიტუაციები. რაინც მოითხოვენ ყურადღებას, სურვილს, სიმართლესა და რწმენას“ (ტ. 3. გვ. 275).

რ. ნათაძის აზრით, განწყობა სუბიექტის ფსიქოფიზიკური ძალების სიტუაციასთან შესატყვისად ასამოქმედებელ მზაობაში, შემართებაში გამოიხატება. სიტუაციის შესატყვისობა კი გულისხმობს სიტუაციაზე მოცემულ რაღაც ინფორმაციას, ცოდნას, წინაგანსწავლას — თეატრალური ხელოვნებისათვის, აგრეთვე წინაგანწყმენდას. განწყობაშივეა პიროვნული აქტივობა, რომელსაც ნათაძე „შთაგრძნობასთან“ აიგივებს². განწყობა, როგორც ადამიანის მთლიანი არსების ფსიქოფიზიკური მდგომარეობა, არაცნობიერსაც შეიცავს, როგორც წინასრულყოფის, წინაგანწყმენდის, წინაგანსწავლის, წინაგამოცდილების ფრაგმენტების კომბინაციას, როგორც ინტუიციური ინსტინქტურ სწრაფვას. პიროვნება სათანადოდ რომ განეწყოს, უნდა

¹ გ. ცინცაძე. დასახლებული ნაშრომი. გვ. 129.

² ამ ტერმინს ხმარობენ: ჰერდერი, ლოტცი, ფიშერი, ვუნდტი და სხვ.

მიხედვს, გაიგოს მთელი თავის ფსიქოფიზიკური არსით მოცემული სიტუაციისათვის როგორი შემართებაა საჭირო.

„არა ნამდვილი გრძნობა, არც ინტელექტუალური იმიტაცია, არამედ სათანადო განწყობა — აი, რა წარმართავს სცენაზე მსახიობ-ადამიანის მოქმედებას, აი, რა წარმოადგენს გარდასახვის ფსიქოლოგიურ მექანიზმს“ (გვ. 77), — წერს ნათაძე, ამ მტკიცებას სტანისლავსკიც სიამოვნებით მოაწერდა ხელს.

„იმისათვის, რომ მსახიობი-ადამიანი გარდასახოს, ცვლილება უნდა მოხდეს თვით მის პიროვნების შინაგან მდგომარეობაში. პიროვნება უნდა „აეწყოს“ „მოიმართოს“ სხვაგვარად“ (გვ. 71). მართალია, ნათაძე ზემოთ გარდასახვას უარყოფდა, ისევე როგორც მოითხოვდა პიროვნულობის ხელშეუხებლობას, მაგრამ ამას ნულარ გავიქიდეებით, მთავარი, სწორმა ანალიზმა მაინც თავისი გზა-კვალი არ დაკარგა. ეყრდნობა რა დ. უზნაძის განწყობის დეფინიციას, რ. ნათაძისათვის განწყობა მოდიფიკაცია, გადასტრუქტურება, ინდივიდის მობილიზებული მდგომარეობა, მისი აქტიური დამოკიდებულება წარმოსახვის მიმართ. ეს, ვფიქრობ, გარდასახვის პირველი ფაზაა. მაგალითად, რ. ნათაძის ერთ-ერთ ექსპერიმენტში, სადაც ც. პ. მძიმე და მჩატე ბურთებით წარმოდგენილ სიმძიმის გრძნობას გამოიწვევს თავის სხეულში, იგი ხომ შინაგანად ბაძავს ამ სიმძიმეებს? ისევე როგორც წარმოსახული ხატის ნიშან-თვისებებს?

წარმოსახულისადმი აქტიური დამოკიდებულება. შთაგრძნობა. განწყობა, გადასტრუქტურება, წინაგანსწავლა, წინაგანწყმენდა, მობილიზებული მდგომარეობა ბაძვის, მიმეხისის შენაკადებია. მთავარი ფსიქოლოგიური დინება კი აქ გარდასახვას ეკუთვნის: აქვე საჭიროა გავიმეოროთ რამდენიმეჯერ უკვე აღნიშნული გარემოება: გარდასახვა, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, არ არსებობს აბსოლუტური. ყველა აბსოლუტური გარდასახვა, როგორც ფსიქოლოგიური წყობით, აგრეთვე მისი ფიზიკური გამოვლენით ან სინამდვილის დუბლირება ან პათოლოგია. ცნობილია, რომ კოკლენის ნამდვილმა ძილმა სცენაზე არაბუნებრივი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე. ნადეჟდა ალექსანდრეს ასულმა სმირნოვამ—ზეინაბის როლის შემსრულებელმა „ღალატში“ (სუმბათაშვილი-იუენი). მოსკოვის „მცირე თეატრის მსახიობმა და პედაგოგმა ანკეტის შეკითხვაზე: თავდავიწყებამდე თუ მისულა თქვენი სცენური გრძნობაო, უპასუხა: „საერთოდ, არა, მაგრამ თუ ხდება ასეთი რამ, საძაგელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე. როცა ემოციები გაბატონდება, მაშინ შესრულება გამოდის სასაცილო, უაზრო. ჰარმონიის გარეშე. მაგალითად, ერთ ძლიერ მგზნებარე სცენაში მე ბრილიანტებთან ერ-

თავ მოვიძებნე კულულებიც: ერთხელ კი პარტნიორს ბაკენბარდები ჩამოვდღღოზე“¹. „კომედი ფრანსეზის“ მსახიობი ჟორჟ შამარა იგონებს: „ერთ დღეს „დანაშაული და სასჯელის“ (დოსტოევსკი) რეჟიტორზე მთლიანად მივენდე მარმელადოვის მღელვარე ემოციას და კრემლები წამომცვივდა. რეპეტიციის შემდეგ მორის ესკანდამ, რომელიც დარბაზში იმყოფებოდა, მოთხრა: გადახედე მაგ ადგილს, იგი მოკლებულია ემოციას“². როცა პეტრე პირველის მიერ მოწვეულ გერმანელ თეატრალურ მოღვაწეს კუნსტს მსახიობებმა უჩივლეს, ნამდვილი ბრილიანტებისა და ფარჩების მაგიერ შეღებილი ჯვალთი და ზიზილ-პიპილებით გემოსავსო — კუნსტმა ასე გასცა პასუხი: რა იციან მაგ სულელებმა, რომ სცენაზე ზიზილ-პიპილები უფრო ბრწყინავენ, ვიდრე ნამდვილი ბრილიანტებიო.

გარდასახვის საკითხი, როგორც არაერთხელ ითქვა, დაკავშირებულია მიმეზის-კათარზისთან. კეშმარიტი გარდასახვა ყოველთვის დაკავშირებულია შექმნილი სახის, როგორც საკუთარი „მეს“ განცდასთან. კარგად გამოთქვა ეს აზრი ბორის ზახავამ: „განცდა არის შექმნილ სახეში, ხატში ყოფნა“³. მხატვრული ემოცია რომ განსხვავდება ცხოვრების ემოციიდან, ამაზე ჩვენ გვექონდა საუბარი. ახლა საქროა აღინიშნოს, რომ მხატვრული ემოცია დაკავშირებულია შემოქმედებით სიხარულთან. ამას თითქმის ყველა შემოქმედი აღნიშნავს და ეს სიხარულის გრძნობა, რომელიც თან სდევს მიმეზისს. ბაძვას, გარდასახვა-კათარზისის შენაკადია, რომელიც ყოველი მხატვრული სახის შედეგად ესთეტიკურ ტკბობას გამოიღება.

როდესაც ვამბობთ, რომ მსახიობი სცენაზე გაორებულია — ეს უხეში და პირობითი დახასიათებაა. მსახიობის ფსიქიკის თავისებურება გამოიხატება ჯერ საკუთარ პიროვნულ გრძნობათა განცდაში, შემდეგ ნებისმიერი მოქმედების გამოსაწვევ განწყობაში, როლის თავისებურებიდან გამომდინარე თანალმობით შეჭერებულ განცდაში. მაყურებლის ცნობიერებასთან კავშირში. „საჯარო მარტოობაში“ (სტანისლავსკი), როცა ადამიანთა ურთიერთობის ცენტრი მსახიობია. როცა იგი ლიდერად გრძნობს თავს, იმას, რომ მაყურებელი თანაშემოქმედია, რომ მსახიობთა შეჯიბრის მომენტი მის განწყობაშიც სუფევს, მსახიობების აღიარებიდანაც იგებთ. ბლიუმენტალ-ტამარინი ანკეტას უპასუხებს: „ყოველ სპექტაკლში მსურს ავფრანდე როლის ყოველ წვრილმანში და თუ ამას ხანდახან ვა-

¹ ცხატრებულია იაკობსონის წიგნიდან... გვ. 92.

² ესკანდა მორის რენე — „კომედი ფრანსეზის“ მსახიობი და რეჟისორი.

³ Журн. «Театр», 1957, № I.

ხერხებ, ბედნიერი ვარ. თითქოს უხილავი ძაფი იბნება ჩემსა და მაყურებელს შორის და პირიქით. მაყურებლიდან ჩემთან. მე მათ ვიგულებ ხელში და ისინი ჩემს ნებას არიან აყოლილნი“ (იაკობსონი... გვ. 87). სასიამოვნო გრძნობას ემატება კიდევ შემოქმედად აღიარების შეგნებით გამოწვეული სიხარული: აგრეთვე სახეზეა: ეგზობრიონისტური ლტოლვის დაკმაყოფილება, საკუთარი თავის შეგრძნება, როგორც ინსტრუმენტისა თავისივე ხელში. საკუთარი პიროვნების გაფართოების ფაქტით სიამაყე. შურის გრძნობის, როგორც სხვისი სიკეთის გათავისების შესაძლებლობა. ტანჯვისა და სიკვდილის გადატანა უსიკვდილოდ და სიხარულის გრძნობით. ის, რომ ცხოვრებაში ემოციები შენზე ბატონობს და სცენაზე კი შენ მათზე ბატონობ. ესეც სიხარულის მომგვრელი ფაქტორია. ყველა ამ სცენურ გრძნობათა კავშირი აღზნებითობასთან, აღმადრენასთან — სიცოცხლის გაღრმავების, გაფართოებისა და მრავალმხრეობის გამოვლენაა. „მე ყოველთვის განსაკუთრებული სიამოვნებით ვქმნიდი ჩემთვის უცხო ხასიათებს“, — ამბობს მ. საფაროვა-აბაშიძისა. ერთი სიტყვით, ზემოაღნიშნული გონითი მოძრაობა კათარზისის, როგორც მიმეზისთან დაკავშირებული პროცესის დინებაა.

ადამიანის წინასრულყოფა ის მიზანდასახულობა, როცა მას უჩნდება მოთხოვნილება, ეზიაროს სხვის ცხოვრებას. დაანახვოს საკუთარ თავსა და სხვებსაც, რომ შესწევს უჩვეულო ცხოვრებით ყოფნის, ან ისეთივე დიდი ვნებათა ღელვის უნარი, როგორც არსებულ, თუ შეთხზულ გმირებს აქვთ. ყოველ შემთხვევაში ემილ დარსთან ინტერვიუში თქვა: „ბავშვობაში მინდოდა ვყოფილიყავი ყველა, ვისაც ვხედავდი; ვხედავდი მომუშავე მხატვარს და მინდოდა მხატვარი ვყოფილიყავი, ვკითხულობდი კავბოის თავგადასავალს და მინდოდა ვყოფილიყავი კავბოი; ეკლესიის მოძღვარს როცა ვნახავდი. სახლში დაბრუნებული ვასრულებდი წირვა-ლოცვას. მოკლედ. ყველაფერი მიზიდავდა. ერთ ღღეს წავედი თეატრში და იქ შევეტყვე. რომ შემეძლო ვყოფილიყავი ყველა“.

მეცნიერები (პ. გადამერი, გ. იაუსი, რ. ვარნიინგი, იზერი, ა. ზისი) მართალნი არიან, როცა ჰერმენევტიკას და რეცეპტორულ ესთეტიკას ერთ მეთოდოლოგიურ მიმართულებად მიიჩნევენ. როცა ლაპარაკია მხატვრული ნაწარმოების ორპოლუსიანობაზე, მხედველობაში აქვთ ავტორისა და მკითხველის პოზიციები. ავტორის ტექსტი წარმოდგენილია როგორც პოტენცია, „ფიქტიური“ ტექსტი და მხოლოდ რეციპიენტის მიერ მისი აღქმა ანიჭებს აზრს მხატვრულ ნაწარმოებს; სხვა სიტყვებით, რეციპიენტის მონაწილე-

ობით იქმნება ნაწარმოების მხატვრული მნიშვნელობა. ჩვენს შემთხვევაში ეს მსახიობი და მაცურებელია და საქმე ეხება არა მხოლოდ ნაწარმოების მხატვრულ მნიშვნელობას, არამედ თანაშემოქმედებას და აქედან გაგებასაც.

არისტოტელეს მოთხოვნა, რომ ტრაგედიის გმირს უნდა ექროს საშუალო ადგილი ცუდსა და კარგ ადამიანს შორის, არ უნდა იქნეს გავებული. თითქოს აქ ლაპარაკია საშუალო „ადამიანზე“ მისი ორდინარულობის თვალსაზრისით და უარყოფილია მისი იდეალისაციის შესაძლებლობა. აქ ლაპარაკია გმირზე, რომელიც ყველა ადამიანური ვნებითა და სისუსტით აოის წარმოდგენილი. რაც იწვევს საპასუხო „გრძნობას ჩვენს მსგავსთა მიმართ“, იქნება ეს შიში თუ სიბრალული.

სიბრალული არის თანატანჯვა, თანაღმობა, თანაგანცდა, შიშიც იგივე ტანჯვაა, ან მოსალოდნელი ტანჯვის ცნობაზე რეაქცია, რომელიც აწმყოში მომავლის სახით გამოდის. წარმოდგენის რეპრეზენტაციის უნარი შესწევს.

მიუხედავად ვიგოტსკის განცხადებისა, რომ „მსახიობის ფსიქოლოგია არის ისტორიული და კლასობრივი და არა ბიოლოგიური კატეგორია“¹, რომელიც ზედმეტად გაცალმხრივებულად მიმაჩნია, მაინც მომდევნო მისი მსჯელობა ნაწილობრივ აბათილებს ასეთ შეხედულებას იმით, რომ მსახიობის ინდივიდუალურ განცდას იგი სოციალურ-ფსიქოლოგიურ კონტექსტში აერთიანებს. მსახიობის განცდები, მისი აზრით, მართო „მე“ კი არ არის, არამედ „ჩვენ“. მსახიობი სცენაზე წარმოქმნის „უპიროვნებო გრძნობიარობას“, გრძნობას ანუ ემოციას, რომელიც გადაიქცევა მაცურებლის ემოციად (გვ. 205). მას მაგალითად მოჰყავს მოსკოვის საშხატერო თეატრის მსახიობთა მიერ ა. ჩეხოვის „სამი დის“ სპექტაკლის დროს წარმოშობილი დარდი, რომელიც მთელი დარბაზის დარდად იქცევა. განსაკუთრებულ აღნიშვნას საჭიროებს ვიგოტსკის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მსახიობის გრძნობა არ არის პიროვნული (უნდა ვიგულისხმობთ — პიროვნულზე მეტია), ვინაიდან იგი ხელოვნების ფაქტია და ამგვარად პიროვნების ფარგლებს ტოვებს, იგი ემოციური დიალოგის ნაწილია მსახიობსა და მაცურებელს შორის. საგანი კი ამ დიალოგისა მსახიობის მიერ წარმოჩენილი მხატვრული სახეა (გვ. 206).

მსახიობის მიზანი ბოლოს და ბოლოს მაცურებელთან გაერთიანებაა. ის სიხარული, რომელსაც განიცდის მსახიობი მაცურებელ-

¹ იაკობსონის ხსენებული წიგნის დამატება. გვ. 204.

თან მხატვრულ სახეში გაერთიანებისას ნათლად აქვს გამოთქმული მიხოლსს: „როცა მხატვრული ამოცანა გადაწყვეტილია, მაშინ გადავიქცევი მაყურებლის ნაწილად და მაყურებლის ემოციის ნაწილი კი გადმოდის ჩემზე. მაყურებელი დარდობს — მეც ვდარდობ; რამდენადაც მე იგი დავარწმუნე — იმდენად მე ჩემს თავსაც ვარწმუნებ. ერთი ნამდვილად ვიცი, რომ ეს არ არის ქვეშაობრივად ცხოვრებისეული გრძნობა. ამ გრძნობაში არის უშუალობა, მაგრამ თავისებური, შემოქმედებითი უშუალობა“¹.

შრომის წინა თავებში გვქონდა აღნიშნული, რომ ბევრ მეცნიერს მხატვრული ნაწარმოები მიაჩნია სქემად, რაც შემდეგ ხორცს ისხამს რეციპიენტის აღქმაში და მისი გაგება იმდენად არის შესაძლებელი, რამდენადაც რეციპიენტი მონაწილეობს მის შექმნაში (რ. ინგარდენი, ა. პოტენია, „ხარკოვის სკოლა“, ოესიანიკო-კულეკოვსკი, გრონფელდი და სხვ.). თანაშემოქმედების საკითხი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ე. წ. „ნონ-ფინიტოს“ პრობლემის ახლო მეზობელი ხდება. მართლაც, თანაშემოქმედების პროცესი ხომ დაუმთავრებლობის მოხსნას გულისხმობს. „ჩემ მიერ შექმნილი სახე არასოდეს არის მზად მაყურებლამდე (პრემიერამდე) და მერე რამდენიმე სპექტაკლის შემდეგ, რომლებიც თავიანთი არსით წარმოადგენენ რეპეტიციებს, ვპოულობ რასაც ვეძებდი, ხანდახან ეს ძიება დიდხანს გრძელდება“², — წერს მსახიობი ბაბანოვა. როცა გორდონ კრეგმა სამხატვრო თეატრში „ჰამლეტის“ დეკორაციის მაკეტი მოიტანა, ის ღიად მოიწონა სტანისლავსკიმ. მოწონების ერთ-ერთი მიზეზი ის გახლდათ, რომ შირმები, რომელთაც იყო გადაწყვეტილი სცენოგრაფიული გაფორმება, კრეგს განზრახ დაუმთავრებელი დაეტოვებინა, რათა მხატვრული ქარავმები მაყურებლის წარმოსახვით წაეთხულებინა და თანაშემოქმედება შემდგარიყო (სტანისლავსკი, ტ. I, გვ. 337).

იაპონური თეატრის პირობითობა გულისხმობს მაყურებლის თანაშემოქმედების აქტივობას. მაყურებელმა უნდა წარმოიდგინოს ადგილი, დრო, ხშირად სცენაზე არამყოფი პერსონაჟიც კი. მაგალითად, კაბუკის თეატრის სპექტაკლ „სუმიდავაში“ მაყურებელს სთავაზობენ წარმოიდგინოს მგლოვიარე ხალხი, შვილის აჩრდილი და სხვ.

„დაუმთავრებლობა აუცილებელია ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებში, ვინაიდან მაყურებელმა, ჩვენი აზრით, თვითონ უნდა გა-

¹ ციტირებულია იაკობსონის აღნიშნულ წიგნიდან... გვ. 163.

² იქვე. გვ. 62.

ნავითაროს თანადამთავრება — თავის წარმოსახვაში მხატვრის იდეა¹. — ამბობს პროფესორი ოთარ ფირალიშვილი. რ. ნათაძის ექსპერიმენტები, რომლის შედეგებიც განზოგადებული აქვს მას იმეორე დებულებაში, როგორც არის წარმოსახვის საფუძველზე ნებისმიერად შექმნილი განწყობის უფრო მთლიანპიროვნულად მიჩნევა, ვიდრე უშუალოდ აღქმით შექმნილი განწყობისა (გვ. 158) „ნონ-ფინტოს“ საკითხს ფსიქოლოგიურ დასაბუთებას მატებს, აგრეთვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში თანაშემოქმედების აუცილებლობის ერთ-ერთ მტკიცებადაც გამოდგება.

მიმუხის-კათარზისის ზემოქმედებას რეციტიენტზე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ყველა, ისინიც კი, ვინც მის გავლენას ნეგატიურად აფასებენ. ჭერ კიდევ პლატონის აზრში, რომ ტრაგედიაში საჭიროა ძლიერი ვნებების წარმოჩენა, რომ სხვანაირად ის საინტერესო არ იქნება, დასაბამი ეძლევა გარდასახვის გავლენიანობის აღიარებას. მაგრამ ეს გავლენიანობა ისევე „ფიქტიური“ და მხატვრული თვისებისაა, ვიდრე ეთიკური, როგორც მკვლევართა უმეტესობას მიაჩნია. რაღა თქმა უნდა, „სათაგურის“ სცენა „ჰამლეტში“ დიდ ზემოქმედებას ახდენს კლავდიუსზე, მაგრამ ამის შემდეგ განა იგი ნაკლებ ბოროტმოქმედად გვევლინება? თეატრის ისტორიკოსები აღნიშნავდნენ, რომ ფრანკფურტში ლესინგის ტრაგედიის, „მისს სარა სამპსონის“ სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელი დარბაზში სამი საათი ტიროდა! და სწორედ შენიშნავს ფრ. შილერი: „განა ნაკლები ქალიშვილები ეძლევიან ცდუნებას იმის გამო, რომ მისს სარა სამპსონი თავს იწამლავს თავის ცდომილების გამოსაწორებლად? ან განა რომელიმე ქმარი ნაკლებად ეტვიანობს, იმიტომ რომ ვენეციელი მავრი ასე ტრაგიკულად აჩქარდა?“².

ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ ბეკისა და ბერნაისის მედიცინური თეალსაზრისი კათარზისის შესახებ. ბერნაისის შეხედულება, რომ ცხოვრების ვნებათა ღელვით დამძიმებული ადამიანი მიდის თეატრში, როგორც საავადმყოფოში, რათა განთავისუფლდეს ამ ვნებათაგან და რომ თეატრი ესაჭიროება ტანჯულ, გაუბედურებულ, მაშვრალ და არაბედნიერ ადამიანს, არ არის მთლად საფუძველს მოკლებული შეხედულება. ცნობილია, როგორ აწყდებოდა თეატრს მაყურებელი ომისა და შიმშილობის პერიოდში. რევოლუცია ხომ, ასე ვთქვათ, მთლიანი გარდასახვის თეატრია, სადაც გაორების ნა-

¹ О. Пираллишвили. Проблемы пон-финито в искусстве. Тб., «Хеловნება», 1982, с. 12.

² რ. ნათაძის დასახელებული ნაშრომი, გვ. 4.

ცვლად თავდავიწყებითი გარდასახვა მოქმედებს: შურისძიების ვნებათა ღელვით, თავის ტრიბუნებით, მიტინგებით, სისხლით, ტრაგედიულობით, კომიზმით, არაცნობიერების რეპრესიის მოხსნით, მასობრივი სცენებით.

თეატრის ისტორიას ახსოვს 1830 წლის სპექტაკლი ბრიუსელში, როცა მაცურებელი პირდაპირ თეატრიდან გავარდა რევოლუციის დასაწყებად, სახელგანთქმული რაშელი, რომელიც „კომედი ფრანსეზ“-ის სცენიდან რევოლუციის დღეებში მარსელიოზას მღეროდა სპექტაკლის მსვლელობისას. მარჯანიშვილის „ფუნენტე ოვებუნა“ (ლოპე დე ვეგა) კიევში, როცა წითელარმიელები სპექტაკლიდან სამოქალაქო ომის ფრონტის მოწინავე ხაზზე გაჰყავდათ.

ოციანი წლების „პროლეტკულტის თეატრის“ მთავარი პრინციპი კლასიკური მემკვიდრეობის უარყოფის გარდა შეიცავდა მოთხოვნას, რომ სპექტაკლზე მოსული მასა უნდა გაერთიანებულიყო თეატრალურ ქმედებაში, ახალ თეატრში არ უნდა მომხდარიყო მათი დაყოფა მსახიობად და მაცურებლად. ეს მოთხოვნა პრაქტიკულად სრულდებოდა ე. წ. რევოლუციურ მისტერიებში, ქმედებაში, ინსცენირებებში. მხატვრულად ეს შეაჯამა მასობრივმა პროფესიულმა სპექტაკლმა „მისტერია ბუფმა“ (რეჟისორი ვ. მეიერხოლდი, მხატვარი კ. მალევიჩი). ვ. მაიაკოვსკიმ განმარტა იგი, როგორც რევოლუციის დიდი ტილო, სადაც მისტერია გამომხატავს რევოლუციაში პეროიკულსა და ამბლებულს, ხოლო „ბუფი“—სასაცილოს. მასობრივ თეატრს წარმოადგენდა აგრეთვე „სასამართლოების თეატრის“ სპექტაკლები. ამ სპექტაკლებში ასამართლებდნენ თეთრგვარდიელებს, კაპიტალისტებს და... ლიტერატურულ პერსონაჟებს. მაგალითად, სპექტაკლში „ერანგელის სასამართლო“ სადგურ კრიმსკიასთან ათი ათასზე მეტი წითელარმიელი მონაწილეობდა. ოქტომბრის რევოლუციის პირველი წლისთავის დღესასწაულს კუბისტური და ფუტურისტული დეკორაციებით მხატვარი ნათან ალტმანი აფორმებდა. ახალი მთავრობა იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მასობრივ სანახაობებს, რომ მხოლოდ ზამთრის სასახლის სკვერის მოწყობაში 20 ათასი არშინი ტილო დაიხარჯა ამ შიმშილობისა და სიღატაკის დროს. ორი წლის შემდეგ იგივე დღესასწაულს ალტმანთან ერთად პუნი და ბოგოსლავსკაია უწევდნენ მხატვრულ ხელმძღვანელობას, რომლებმაც რევოლუციის რეალისტური სახის წარმოსაჩენად ახლად შექმნილი წითელი არმიის ბატალიონი გამოიყვანეს მასობრივ მსახიობად, რათა ზამთრის სასახლის აღების სცენა წარმოედგინათ. ისინი მართლა შეიარაღე-

ბული იყვნენ. ეს სინამდვილეს იმდენად წააგავდა, გარდასახვის პათოლოგიური მომენტებით იმდენად იყო სახვე, რომ მოგვიანებით, როცა ამის შესახებ მთავრობამ გაიგო, ბატალიონის უფროსი დასაჯა¹.

როგორც ვხედავთ, ასეთ პირობებში გამოკვეთილად იჩენს თავს კათარზისული მოვლენა, მაგრამ თუკი არ არის დაცული მაყურებლისა და მსახიობის ავტონომია და მაყურებელს შესაძლებლობა ეძლევა გახდეს გმირი, იგი მაინც ინარჩუნებს გადამდებლობას, სიძლიერისა და უპასუხისმგებლობის შეგრძნებას, ილუზიის მოთხოვნას და მასის სხვა ყველა დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას თამაშის წესების მოშლის პირობებში. მასის იდეალიზაციის მაგალითია მარჯანიშვილის სპექტაკლი „ფუნტე ოვეზუნა“, ხოლო მასის ფსიქოლოგიის ტიპური თვისება—ანონიმურობით პასუხისმგებლობის აცდენა გამოვლენილია იმ გადაწყვეტაში, რაც მარჯანიშვილმა მოუნახა ლაურენსიას მიერ კომანდორის მოკვლის ფაქტს. „ჩვენ შევძელით ერთ მთლიანობად შეკავშირებული მასის ჩვენება, ჩვენი ძირითადი მიზანიც სწორედ ეს იყო“,—წერს მარჯანიშვილი, —ამას ადასტურებს მომენტი, როდესაც სცენაზე იკითხავენ—„ვინ მოკლა კომანდორი?—პასუხად გაისმის: ფუნტე ოვეზუნამ“, ე. ი. მთლიანად სოფელმა, მასამ².

მასის შურისგების თვისების გამომსახველია, დროებითი მთავრობის მეთაურის კერენსკის განცხადებაც, რომ მან დიდი რისკის ქვეშ დააყენა თავისი ავტორიტეტი მასების თვალში, როცა გადამდგარი მეფის დახვრეტაზე უარი თქვა.

რაოდენობრივი პრიმატი მასობრივი თვითგამოვლენაა, რაც ყოველგვარ პიროვნულსა და ინდივიდუალურს სათვალავში არ იღებს, მისი ფასეულობის დევალვაციას ახდენს. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ეს. მეიერხოლდის ერთ-ერთი საპროგრამო დადგმა „უკანასკნელი გადამწყვეტი“, სადაც მისი სინთეზური თეატრის დებულებების განხორციელება მოხდა. 27 საბჭოთა ადამიანის სიკვდილი ასე აისახა. დეკორაციაზე ტიტრისებურ მინაწერში: 162.000.000—27. ე. ი. ასსამოცდარო მილიონ საბჭოთა ადამიანს გამოაკლდა რაღაც 27. ეს მექანიკური თვალსაზრისი თავის დროზე გააკრიტიკა ს. ამალობელმა³.

¹ უნდა აღინიშნოს, რომ მას შემდეგ სამხედრო პარადებზე იარაღი უვაზნებოდა და საკუერველის გარეშე გამოაქვთ.

² ე. მარჯანიშვილი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 227.

³ ჯ. როსელიანი. სერგო ამალობელი. თბილისი, თეატრალური საზოგადოება. 1978, გვ. 132.

მასის ინდივიდზე გამარჯვების იდეა კარგად წარმოაჩინა სპექტაკლ „რღვევაში“ (ლავრენიოვი) და შემდეგ ახსნა ალ. ახმეტელმა: „კაპიტანის გასამართლებისას ერთ მხარეს 30 კაცი დავაყენე, მეორე საპირისპირო მხარეს კი—40. მათ შორის შეჯიბრი მოვაწყეთ. ჩვენ მოვტეხეთ კაპიტანი, მოვაწყეთ ჭიდილი და მოვღუნეთ, დავუმორჩილეთ ის კოლექტივს“¹. მასების ფსიქოლოგიის მკვლევართათვის, ვფიქრობ, ინტერესს მოკლებული არ იქნებოდა ისეთი სცენური ნაწარმოები, როგორც იყო „კაცი-მასა“ რუსთაველის თეატრში. ამ პიესის ავტორი გერმანელი ექსპრესიონისტი ერნესტ ტოლერი მონაწილე გახლდათ იმ მასობრივი გამოსვლებისა, რასაც 1918 წლის 9 ნოემბრის რევოლუცია დაერქვა გერმანიაში. მასის მიერ გამოვლენილი არაცნობიერი პიესაში ინტუიციურად ასეთსავე სახელს იღებს: პიესის მთავარი გმირი—მასა—კაცია, რომელიც „უცნობად“ არის წოდებული. ეს გმირი თეატრის შემოქმედებითმა კოლექტივმა (ე. მარჯანიშვილმა, რეჟისორმა მ. ქორელმა, მხატვრებმა: ირ. გამრეკელმა, კ. ზდანევიჩმა, მსახიობმა აკ. ხორავამ) მასის ტიპური ნიშნებით დაახასიათა, რაც გამოიხატა მქექარე ხმაში, ძლიერ სხეულში, დაჭერებულ სიარულში, უსახობის გამომსახველ ნიღბისებურ—მუზარადისებურ თავსაბურველში, რაც სიმრავლე-ძლიერების შეგრძნებას იწვევდა მაყურებელში.

საბჭოთა თეატრის ისტორიიდან ყველა ზემოთ მოტანილი ეპიზოდი იმ პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების გონითი აღჭურვილობის უკუფენას წარმოადგენს; ოქტომბრის რევოლუციის წლების პათეტიკური თეატრი გამოდიოდა მასების სახელით, მის მოთხოვნილებათა გაიდელალებით.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის ხიბლი რეციპიენტისათვის ისიც არის, რომ მას ცხოვრების სოციალურ, ეკონომიკურ, ეთიკურ არტახებში მყოფს, შესაძლებლობა ეძლევა ამ დამოკიდებულებისაგან დაუსჯელად განთავისუფლდეს და ესთეტიკურ სამყაროში დადგეს თუგინდ მიქელანჯელოზე ან პიკასოზე მაღლა, როგორც მათი უარზყოფელი. მაშასადამე, ხელოვნებისა და ლიტერატურის პროდუქტი შეიცავს თავისუფლების იდეას.

ის, რომ თეატრში მთავარია მსახიობისა და მაყურებლის ურთიერთშემოქმედება აქსიომაა და ამაზე ჩვენ გვქონდა არაერთხელ მსჯელობა. ახლა საინტერესოა, როგორ ხდება ეს შემოქმედება, რა ფსიქოლოგიურ მექანიზმს იყენებს თითოეული მათგანი. ჩვენ იმა-

¹ ე. იოსელიანი. სერგო ამალაობელი... გვ. 42.

ზედაც ვკვირდებოდა მსჯელობა. რომ ყოველი მაცურებელი ნაწილობრივ მსახიობია და ყოველი მსახიობი—მაცურებელი, რომ მაცურებელი ხედავს ჰამლეტს და არ ივიწყებს უშანგი ჩხეიძეს. უშანგი ჩხეიძე კი თამაშობს ჰამლეტს და არ ივიწყებს მაცურებელს. ჰამლეტი მათთვის ერთიანობაა. ზ. ფროიდი თავის გამოკვლევაში „ოცნებათა ინტერპრეტაცია“ იძლევა „ჰამლეტის“ ფსიქოლოგიურ გარჩევას და სპექტაკლის მსვლელობის დროს მაცურებლისა და მსახიობის კომუნიკაციაში იდენტიფიკაციის ფაქტზე მიუთითებს. მისი აზრით, გმირის შეკავებული სურვილი ასევე რეპრესირებულია მაცურებელსა და ხელოვანშიც. რაც მათი განვითარების ადრეულ ეტაპს განეკუთვნება. მსახიობისა და მაცურებლის არაცნობიერთან კომუნიკაციის დამყარების აუცილებლობას კ. სტანისლავსკიც აღნიშნავს. აქვეა გასახსენებელი სტანისლავსკის „ემოციური მეხსიერება“. როგორც თანაშემოქმედების ერთ-ერთი მექანიზმი და „განვითარების ის ადრეული ეტაპი“, რომელსაც ფროიდი ასახელებს. საინტერესოა პიტერ ბრუკის ექსპერიმენტი, რომელიც მან სცენის-მოყვარე სტუდენტების ჯგუფთან ჩატარა.

3. ბრუკმა სცენაზე აიყვანა სტუდენტი და გადასცა ფურცელი, რომელზედაც დაბეჭდილი იყო მონოლოგი პიტერ ვაისის პიესიდან „მიკვლევა“. (პიესა ფაშისტურ საკონცენტრაციო ბანაკს — ოსვენციმს ეხება). სანამ მოხალისე თავისთვის ტექსტს კითხულობდა, დანარჩენები ხითხითებდნენ, მაგრამ ის ადამიანი, რომელიც სცენაზე იდგა, იმდენად გაოგნებული და განცვიფრებული იყო იმით, რასაც კითხულობდა და იმდენად შევიდა როლში, რომ მისი სერიოზულობა და დაძაბულობა ბოლოს და ბოლოს დანარჩენებსაც გადაედო. სიჩუმე ჩამოვარდა. მაშინ ბრუკის თხოვნით მან ხმამაღლა დაიწყო კითხვა. პირველივე სიტყვებიდან მთლიანად აუღერდა საშინელი შინაარსი. მსმენელებმა ეს უმალ გაიგეს, „ისინი შეერწყნენ მას მთლიანად. ოსვენციმზე მოთხრობილმა შიშველმა ფაქტებმა სძლიეს ყველაფერს“. შემდეგ ბრუკმა კვლავ გამოიხმო დარბაზიდან მეორე მოხალისე და მას შექსპირის „ჰენრი მეხუთედან“ ის მონოლოგი გადასცა, რომელშიაც დახოცილი ფრანგებისა და ინგლისელების გვამებია ჩამოთვლილი, მაგრამ ვერც მაცურებელი ჩაერთო და უყურადღებოდ უსმენდა, ასევე მკითხველიც მეტისმეტად დაძაბული ჩანდა. ბრუკმა დამსწრეთ ჰკითხა, თუ რატომ მოახდინა ნაკლები შთაბეჭდილება აზნაურში დაღუპულთა ამბავმა, ვიდრე ოსვენციმისამ. გაიმართა დისკუსია, სადაც გამოირკვა, რომ მაცურებლის ემოციურ მეხსიერებაში თუკი ოსვენციმი ჰპოვებდა რაღაც გამოძახილს, ისტორიულად ახლო იყო, აზნაურის გვამები კი მათთვის

აბსტრაქციას წარმოადგენდა. მაშინ ბრუკმა დამსწრეთ ასეთი ცდა შესთავაზა: სთხოვა სცენისმოყვარეს მონოლოგის ხელმეორედ წაკითხვა, ოღონდ პაუზებით ყოველი გვამის შემდეგ. ხოლო მსმენელებს კი პაუზების დროს, სიჩუმეში უნდა გაეხსენებინათ და გაერთიანებინათ თავიანთი წარმოდგენები ოსვენციმზე და აზენკურზე, აგრეთვე უნდა დაეჭვებინათ ის, რომ ყველა ამ გვამის სახელი ოდესღაც ცოცხალ ადამიანებს ეკუთვნოდათ. დაეჭვებინათ იმდენად, თითქოს ეს ელექტა მათ მეხსიერებაში არსებობდა.

დაიწყო კითხვა. მსმენელები კეთილსინდისიერად ცდილობდნენ დავალების შესრულებას, პირველი გვამის შემდეგ სიჩუმე შედარებით დაძაბული გახდა, ეს დაძაბულობა მსახიობს გადაეცა. მან იგრინო, რომ მასსა და მსმენელებს შორის ემოციური კავშირი გაიბა, საკუთარ თავზე აღარ ფიქრობდა, მთელი მისი ყურადღება იმაზე იყო კონცენტრირებული, რასაც ამბობდა. ახლა მაყურებლის გულისყური მას აქტიურად ეხმარებოდა: მისი ინტონაციები გაუბრალოვდა, მიაგნო სწორ რიტმს, ამან, თავის მხრივ, მაყურებლის ინტერესი გააძლიერა და ბოლოს აზრებისა და გრძნობების ორმხრივი ნაკადი წარმოიშვა. როცა დაამთავრა, ახსნა-განმარტება საჭირო აღარ იყო, მსმენელები თავად მიხვდნენ, რისი გაკეთება მოახერხეს, რამდენად სწვადასხვანაირი შეიძლება იყოს სიჩუმე.

პიტერ ბრუკს ამ ცდის შედეგი აძლევს საშუალებას დაამტკიცოს, რომ მსახიობის შესრულების ხარისხი მაყურებლის ყურადღების ხარისხზეა დამოკიდებული. ჩვენთვის ამ ექსპერიმენტში საინტერესო სხვა გარემოებაცაა, სახელდობრ, როგორ ირთვება მაყურებლის ყურადღება, როგორ იქმნება მისი დაინტერესება, რა ფსიქოლოგიურ მექანიზმს ემყარება თანაღმობა და შემდეგ თანაშემოქმედება. როგორც დავინახეთ, ვიდრე მაყურებელმა არ გაიხსენა და არ მოიხმო საკუთარი წარმოდგენები. რაღაც ასოციაცია აზენკურსა და ოსვენციმზე და ამის წარმოსახვა და დაჭერება არ მოხდა, როგორც მაყურებლის ინდივიდუალურობის, თავისებურების მისი სოცკულტურული და ფსიქოლოგიური განსაკუთრებულობის გამოვლენა, მისი გამოცდილებისა და ემოციური მეხსიერების ხარჯზე არ დამყარდა კავშირი მხატვრულ სახეს, დაშვებულ სინამდვილესა და ცხოვრებისეულ სიმართლეს შორის—არ შედგა მიზეზის-კათარზისის პროცესი; გარდასახვის საშუალებით—შემოქმედება არ დაიბადა. სხვათა შორის, პიტერ ბრუკისთვისაც გარდასახვა სხვა არაფერია თუ არა ადამიანთა კონტაქტების მოდელი, სადაც

აქტიორი და მაცურებელი ერთდებიან სიყვარულისა და კომპრო-
მისის საშუალებით¹.

თანაშემოქმედებაში ემოციური მეხსიერების, ჩვენ ვიტყვოდით, წინაგანსწავლის ფუნქციონალური მოქმედების თვალსაზრისისათ-
ვის ღირსშესანიშნავ დაკვირვებას იძლევა იგივე პიტერ ბრუკი, მი-
სი სპექტაკლის „მეფე ლირი“ წარმატება-წარუმატებლობის მი-
ზეხსა და „მეექვსე კომპონენტის“—მაცურებლის შემოქმედებითი
როლის თაობაზე. შექსპირის თეატრის ამ სპექტაკლის აღმავლობითი
წარმატება ევროპაში მოგზაურობისას დაიწყო. რეჟისორის აზრით,
მწვერვალსადღაც ბუდაპეშტსა და მოსკოვს შორის იქნა მიღწე-
ული. ბრუკი წერს: „ძნელი დასაჯერებელია, რომ მაცურებელს,
რომლის უდიდესმა ნაწილმა ინგლისური ენა არც კი იცოდა, ესო-
დენ დიდი გავლენის მოხდენა შეეძლო შემსრულებლებზე. თეატრში
მათ (მაცურებელს) თან მოჰქონდათ „მეფე ლირის“ სიყვარული,
უდიდესი ინტერესი სხვა ქვეყნის აქტიორების მიმართ. და რაც
მთავარია, ომის შემდგომი ევროპის ცხოვრების გამოცდილება, რო-
მელიც მათ პიესის ტრაგიკულ თემასთან აახლოებდა (ხაზი.—ჯ. ი.).
საოცარი ყურადღება, რომლითაც ისინი წარმოდგენას უყურებ-
დნენ, არაჩვეულებრივ მღუმარებას და დაძაბულობას ბადებდა².
მაცურებელთა დარბაზში შექმნილი ატმოსფერო მსახიობებს ისეთ
შთაბეჭდილებას უქმნიდა, თითქოს გაკაშკაშებული პროექტორის
შუქზე თამაშობდნენ. ამის შედეგად გამოანათა პიესის ბნელმა ად-
გილებმა. ეს ადგილები აზრობრივი ნაირფეროვნების იმგვარი სიმ-
დიდრით და ინგლისური მეტყველების ისეთი ოსტატობით სრულ-
დებოდა, რომლის შეფასებას დარბაზში დამსწრეთაგან ძალიან ცოტა
თუ მოახერხებდა, მაგრამ ყველა კი გრძნობდა...“³.

მერე დასი ამერიკაში წავიდა. ბრუკი კი ინგლისში შეუოვნდა
და შემდეგ. როცა დასს შეუერთდა, ნახა, რომ მსახიობები გაცილე-
ბით უარესად თამაშობდნენ. ჯერ მათი გალანძლევა მოუნდა, მაგრამ,
როგორც თვითონ ამბობს, მიხვდა, რომ დამნაშავენი არ იყვნენ.
„მათ დაკარგეს კონტაქტი მაცურებელთან, ამაში იყო მთელი საქმე.
ფილადელფიის მაცურებელმა, რა თქმა უნდა, ინგლისური ენა
ბრწყინვალედ იცოდა, მაგრამ მათ შორის არ იყვნენ ადამიანები,
რომლებსაც „მეფე ლირი“ აინტერესებდათ. ისინი თეატრში იმის-

¹ Журн. «Театр». 1977, № 4, с. 132.

² გავიხსენოთ „მოლოდინის პორბონტი“ და მისი გაფართოება ნაწარმოე-
ბის აღქმის დროს (გადამერი, იზერი), სიხუმის ზონები, როგორც მაცურებლის
შემოქმედებითი პროცესის აქტივობა.

³ Питер Брук. Пустое пространство. М., «Прогресс», 1976, с. 52.

თვის მოდიოდნენ, რის გამოც ხშირად დადიან: რომ ნაცნობებს არ ჩამორჩნენ, ცოლებს ასიაშოვნონ და ა. შ. მე ეპვი არ მეპარება, რომ შეიძლება მოიძებნოს ამგვარი მაცურებლისადმი მიდგომა და „მეფე ლირით“ დაინტერესება, მაგრამ ჩვენი მიდგომა თავიდანვე არასწორი იყო. ჩვენი დადგმის ასკეტიზმი, — ევროპისთვის ეგზომ შესაფერი, — აქ უაზრო გამოდგა“¹.

როგორც ვხედავთ, სტუდენტების ექსპერიმენტში და „მეფე ლირის“ შემთხვევაშიც მხოლოდ მაშინ შედგა თანაშემოქმედება და აქედან წარმატებაც, როცა მაცურებლის ინდივიდუალური თავისებურების, მისი სოცკულტურული და ფსიქოლოგიური განსაკუთრებულობისა და ემოციური მენსიერების ხარჯზე დამყარდა კავშიარი მხატვრულ სახესა, დაშვებულ სინამდვილესა და ცხოვრებისეულ სიმართლეს შორის. დიდი მსახიობი მიხეილ ჩეხოვი თავის თეორიულ შრომებში განსაკუთრებულ ადგილს უთმობს მსახიობისა და მაცურებლის დამოკიდებულებას, „რაც უფრო სერიოზულად ვეკიდებოდი თეატრს. რაც უფრო მეტს ვმუშაობდი თეორიულად ახალთა აქტიორული ტექნიკის საკითხებზე, მით უფრო რთული ხდებოდა მაცურებლის მიმართ ჩემი დამოკიდებულება“², აღიარებს იგი. ჭერ მას მაცურებელი ერთფეროვან მასად ეჩვენებოდა. ნელ-ნელა შეიგრძნო მისი ნაირფეროვნებისა და განუმეორებლობის სინამდვილე და თუ უწინ თამაშობდა ისე, როგორც საკუთარი განწყობილება უკარნახებდა, „მერე ისე დავიწყე თამაში. როგორც ეს დღევანდელ მაცურებელს სურდა... მე მივხვდი, რომ წარმოდგენის დროს მაცურებელს აქვს მსახიობის შემოქმედებაზე გავლენის უფლება და მსახიობმა ხელი არ უნდა შეუშალოს ამას... მხოლოდ მაშინ მყარდება კონტაქტი მაცურებელსა და მსახიობს შორის. როცა მსახიობს უყვარს მაცურებელი, ყოველნაირი მაცურებელი და როცა აძლევს მას თავის დღევანდელ სცენურ სახეს“. — წერს მ. ჩეხოვი. მაცურებელთან სწორი კონტაქტის დამყარების მიზნით მ. ჩეხოვი მსახიობებს სთავაზობს შესაბამის საეარჯიშოებს. მაგალითად, მსახიობმა უნდა წარმოიდგინოს, რომ იგი უყურებს თავის თავს მაცურებელთა დარბაზიდან, შემდეგ — მაცურებელთა დარბაზიდან, მაგრამ უკვე რეჟისორის როლში და კიდევ, პროფესიულად გარკვეულ მაცურებლის, დაუშვავთ, უნივერსიტეტის პროფესორის თვალთ. ერთი სიტყვით, მ. ჩეხოვი მსახიობის იმ ფსიქოფიზიკურ აპარატს ავარჯიშებს, რომელიც შეიცავს მაცურებელს

¹ П и т е р Б р у к. Пустое пространство, с. 53 .

² М. Ч е х о в. Литературное наследие, т. I, с. 142.

მსახიობის პიროვნებაში. სხვა სიტყვებით, იგი მსახიობის მაყურებელად გარდასახვას მოითხოვს ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, ყოველ ცალკეული სპექტაკლის დროს. ვფიქრობ, რომ ეს გარდა იმისა, რომ მაყურებლისა და მსახიობის თანაშემოქმედების პრობლემას ერთგვარ ნათელს ჰქვენს, იგი თეატრალური ხელოვნებას სინგულარობის, განუმეორებლობის, მისი სპეციფიკის უტყუარი ნიშანიცაა. მაყურებლის თანაშემოქმედება თეატრის არსებობის პირველ დღიდანვე შეინიშნება. საქართველოში შუა საუკუნეების სახიობას თეატრის მაყურებელს რამდენიმეჯერ უცვლიდნენ ტანსაცმელს, რაც მისი მხატვრული ფუნქციის აღიარებას ნიშნავდა. წინაგანსწავლისა და განწყობის შესაქმნელ ატმოსფეროსთან ერთად, როგორც ეს დ. ჯანელიძემ აღნიშნა მ. ხონელის „ამირან-დარეჯანიანის“ გარჩევისას, „მრავალთა ფერად-ფერადითა ერთი ჰარმონიული მთლიანობა იქმნებოდა, ამას კი სახიობის ესთეტიკური აღქმისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა და ამით იყო კიდევ გამოწვეული შემოსვის მრავალჯერადი ცვლა სახიობის ერთი წარმოდგენის მანძილზე“¹.

დავუბრუნდეთ ისევ კ. მარჯანიშვილის ფორმულას: „სადაც ორი შემოქმედია, იქ შეჯიბრია“. ავტორისა და რეჟისორის თანაშემოქმედებაზე, შეჯიბრზე, ინტერპრეტაციაზე უკვე ვგვქონდა მსჯელობა.

რეჟისორისა და მსახიობის შესახებ საინტერესო ჩანაწერები აქვს სერგო ზაქარიაძეს: „გარიჟრაჟზე“² მუშაობის დროს თითქმის მე ვიყავი პირველი და ლილი (რეჟისორი იოსელიანი — ჯ. ი.) იყო მეტად მიმნდობი, ფრთხილი და მორიდებული უადრესად (ის პირველად შემხვდა მუშაობაში, ის იყო შედარებით ახალგაზრდა და მე მასთან უფრო ავტორიტეტუანი). ამიტომ აქ პირველი ნომერი ვიყავი მე. მაგრამ „რაიკომის მდივანში“³ ჩვენ ორივე ვპირველობდით. მართალია, ერთმანეთთან მეტად მორიდებულნი და მოყვარულნი, მაგრამ ამან, ორივეს პირველობამ, ხანდახან უსიამოვნებაც კი მოგვყავნა. ეს ნაწილობრივ გამოორდა და ზოგიერთ ადგილას კიდევ გართულდა ჰიგინსში⁴, ამიტომ ორივე სახემ ამით ბევრი დაკარგა. ჰიგინსზე მუშაობა კიდევ იმით არის საინტერესო, რომ

¹ დ. ჯანელიძის ხელნაწერიდან. ციტირებულია ავტორის ნებართვით.

² გალანის პიესა, იდგმებოდა 1954 — 1955 წლებში მარჯანიშვილის თეატრში.

³ რ. თაბუკაშვილის პიესა, იდგმებოდა 60-იან წლებში მარჯანიშვილის თეატრში.

⁴ შოუს „პიგმალიონი“, ს. ზაქარიაძე თამაშობდა ჰიგინსს, 1955 — 1956 წწ.

რევისორი უფრო საინტერესოდ ხედავდა, უფრო დახვეწილად, უფრო ოპიზარით, ვიდრე მე, მე ამას ვერ ვაკეთებდი; ვერ შეეწვდი. მან მოინდომა ჩემი „მასალად“ გადაქცევა და თვითონ ძერწვა, მე ეს შანერვიულებდა და ამის გამო დაბადებული წინააღმდეგობა ხშირად ერთ და იმავე ადგილს გვატყუპნიებდა, ის თავისაკენ ეწეოდა, მე ჩემსკენ...“¹.

რევისორი მაყურებლის რეცეპტორულ პოზიციას უთავსებს თავის შემოქმედებას, ასევე მსახიობი უკვე სპექტაკლზე უშუალო კავშირშია მაყურებელთან, იგი შეჯიბრების შემდეგი ეტაპის მოთავეა. მის უპირველეს ამოცანას მაყურებლის „აყვანა“, თავის ხატისაკენ გადმობილება, გადაქაჩვას შეადგენს. და თუ მართლაც მსახიობი თავისი ნიჭიერებით, მხატვრული კეშმარტების წარმოჩენით მაყურებელს დაატყვევებს და მოუძებნის საერთო სატკივარის მოტივს, იგი მხატვრული შემოქმედების ლიდერად გვევლინება; არის თანაშემოქმედების სხვა ფორმაც, როცა მოცემული ვითარების თანალმობის ნიადაგზე კომპრომისული ერთიანობა იქმნება, მართებულია მიხ. თუმანიშვილის აზრი ამის შესახებ: „თავისი თამაშით მსახიობი მოქმედებს მაყურებლის ფსიქიკაზე. ხოლო მაყურებელი, თუკი მას თამაში აღელვებს, ნდობით ეპყრობა აქტიორს. ამ დროს იგი სხვაგვარად იქცევა, ღელავს, ტაშს უკრავს და ამით გავლენას ახდენს მსახიობზე, ახალ შემოქმედებით ძალას მატებს მას. კარგი მაყურებელი მსახიობს კარგ თამაშისკენ მოუწოდებს. მაყურებელთან ურთიერთობა მარტო ერთმანეთისთვის რალაციის გაზიარება კი არ არის, არამედ, ვიშორებ, — რალაციის შეცვლა ურთიერთში. თეატრალური პროცესის უნიკალობა მსახიობის სცენური შემოქმედებისა და მაყურებლის ურთიერთკავშირის შედეგია“². ხდება ისეც, როცა მაყურებელი აქტიურად ერევა ხასიათების განვითარების პროცესში, ხშირად მსახიობები ჩივიან, რომ თავისთავად დრამატულ სიტუაციაში გამოვლენილი ხასიათი მაყურებლის მიერ კომიზმით არის აღქმული და რალაც თავისთავად შეუმჩნეველი ფრაზა კი დიდი მნიშვნელობით გაიხმინებს მაყურებელთა დარბაზში, უფრო მეტიც, თვით სპექტაკლის იდეა, ზეამოცანა შეიძლება შეიცვალოს მაყურებელთან თანაშემოქმედებისა და შეჯიბრის დროს.

1901 წლის 4 მარტს პეტერბურგში. ყაზანის ტაძრის მოედანზე

¹ საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმი, ფ. I. საქმე 115. ბ/წ 24543, საქალაღე № 17.

² მ. თუმანიშვილი. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 25.

სტუდენტურ დემონსტრაციას ხელჩართული შეტაკება მოუხდა პოლიცაასთან. მაშინ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი გასტროლებზე იმყოფებოდა დედაქალაქში. იმავე დღეს „დოქტორ სტოკმანის“ წარმოდგენაზე, სადაც თეატრის მსახურებელთა უმრავლესობას ინტელიგენცია შეადგენდა, სპექტაკლი რევოლუციურ პიესად გახდა. მსახიობებისათვის სულ მოულოდნელ ადგილებზე ხშირად გაისმოდა ტაში. ატმოსფერო მღელვარე და დაძაბული იყო. სტოკმანის ცოლისათვის ნათქვამი ისეთი ნახევრადირონიული რეპლიკაც კი, როგორცაა შენიშვნა დახეულ ტანსაცმელზე: „როცა თავისუფლებისათვის საბრძოლველად მიდიხარ არ უნდა ჩაიცვა ახალი სამოსი“ — მსახურებელში იწვევდა დაუოკებელ რეაქციას. „იმ დღეს, — იგონებს სტანისლავსკი, — ავტორის შემოქმედების მიზანი, „იდეა“ პიესისა განიმარტა თავისთავად, არა მსახიობის, არამედ მსახურებლის მეოხებით“ (ტ. I. გვ. 251).

საუკუნიდან საუკუნეში გადადის ლეგენდები რეციპიენტების ტიპების შესახებ — „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრის მსმენელიდან დაწყებული. ოტელოს მკვლელ თეოტრკანიან მსახურებლამდე დამთავრებული.

შეიძლება თუ არა მსახურებლის არქეტიპები ჩამოყალიბდნენ? რასაკერაეღია — როცა არსებობს რეციპიენტის ფსიქოლოგიის სქემა. ჭერ კიდევ გოეთე ახდენდა მკითხველის კლასიფიკაციას — ისეთზე ვინც ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებს განუსჯელად; ვინც სჯის და სიამოვნებას არ იღებს და ვინც სჯის და სიამოვნებასაც იღებს. ა. ზისი, მაგალითად, რეციპიენტის ასეთ ტიპოლოგიას იძლევა: სოციალური ფაქტორებით განპირობებული, ესთეტიკური დონით აღჭურვილი, ცხოვრების გამოცდილების მქონე, ფსიქოლოგიური წვდომის უნარით დაჯილდოებული, დაბოლოს — წლივანების ფაქტორის გათვალისწინების აუცილებლობა — ეს ყველაფერი მისაღებია. მაგრამ ნაციონალური თავისებურებაც, ვფიქრობ. უგულებელსაყოფი საკითხი არ არის. ამ შეფარდებით იკითხება რეაქციის განსხვავება რეციპიენტებში: სპონტანური წარმატება, მიუღებლობა. გაოგნება. დაგვიანებული რეაქცია და რაც უფრო დამახასიათებელია თეატრალური რეციპიენტისათვის, არამხატვრული ფაქტორების მოძალება: მასობრიობა, პუბლიკის გრძნობა, ერთმანეთის უშუალო გავლენა, ავტორიტეტთან ავთენტიკურობა.

სხვადასხვა თეატრალური სისტემა სხვადასხვა დოზითა და კომბინაციით ნებსით თუ უნებლიეთ „ექსპლოატაციას“ უწევს მაცურებლის თანალმობისა და თანაშემოქმედების ფაქტს, მიმეზის-კათარზისის ინსტიტუტს. მართალია, მათი თეორიული დებულებებია ხშირად საწინააღმდეგოა გაგების მეთოდოლოგიისათვის, მაგალითად, ეპიკური თეატრის თეორია, რომელიც უარყოფს ლირიზმსა და პიროვნულ საწყისებს, გარდასახვას, მიმეზისს, ამავე დროს, განსჯისა და გონების პრიმატიტ გამორჩეულ შემოქმედებისაკენ მისწრაფვის; ან პირობითი თეატრი, რომელიც ტიპურობას, ზოგადს წამოსწევს წინა პლანზე; ე. წ. კონტრკულტურის ავანგარდისტულ თეატრი და სხვ. მაგრამ ეს თეატრები თუ რაიმე წარმატებას აღწევენ თავის შემოქმედებაში მაცურებელთა ფსიქოლოგიის გაუთვალისწინებლად და მხატვრული სახის წარმოჩენის გარეშე — რომელიც შეიცავს ინდივიდუალურ განუმეორებლობასა და ტიპურობის ერთიანობას — არაფერი ხდება, ამიტომაც მათ თეორიულ დეკლარაციებს ნაკლებად უნდა მიექცეს ყურადღება — მთავარია მათი პრაქტიკა.

პერმენევტიკული მეთოდოლოგიის აუცილებლობა განპირობებულია მხატვრული ნაწარმოების შინაგანი საზრისის წვდომისათვის — ეს კი თავის მხრივ საშუალებას იძლევა, როგორც ა. ზისს მიაჩნია — თანაფარდობა დამყარდეს კულტურის განვითარების ლოგიკასთან.

თავისებური პარალელი შეინიშნება ჰუმბოლდტის იმ დებულებაში, რომ სიტყვის დაბადება იმდენად ინდივიდუალურია, რომ მისი მთლიანი გაგება შეუძლებელია იმ შეხედულებასთან, სადაც ა. ბერგსონი ასევე რელატიურად უდგებოდა მხატვრულ შემოქმედებას იმ მიზეზით, რომ ენის, სიტყვის სოციალური ბუნება ვერ გამოხატავს ადამიანის ინდივიდუალურობას. ამ მხრივ თეატრალური

ხელოვნება გამოჩნეულ მდგომარეობაში იმყოფება. მართლაცდა ის, რომ სიტყვას ან ცნებას არ შეუძლია გამოხატოს გონის ფაქი- ზი მოძრაობა. კარგად ადასტურებენ თუ გინდ ა. ჩეხოვის პიესები, სადაც სულ სხვა დიალოგის მიღმა სხვა გონითი მოქმედება მიმდინარეობს. თანამედროვე „ერთიანი ნაკადის“ ლიტერატურაც (გ. ჯო-სი. ელ. ნაბოკოვი.) ამაზე მეტყველებს. სამაგიეროდ თეატრს, ჯა თუ გნებავთ, იგივე ა. ჩეხოვის სცენაზე წარმოჩინას, რაც უაკავშირებელია; სიტყვებით გადმოცემულ განწყობილებებთან, წინაგაქმნებებთან, ქარაგმებთან, სულის სიღრმიდან მომდინარე გრძნობათა აჩრდილებთან „ის ხიბლი აქვს, — სტანისლავსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, — რომ სიტყვიერად გადმოცემული შეფარებულია პაუზებში ან მსახიობთა მზერაში“. გ. ტოვსტონოგოვი კი თეატრის უპირველეს ამოცანად, ასე ვთქვათ, ჰერმენევტიკულ მასალის გამოშუქებას ასახელებს: „ის კი არ არის გასაგები, თუ რაზე ლაპარაკობს მსახიობი, არამედ ის, რაზედაც არ ლაპარაკობს. საჭიროა გაგება იმისა, რატომ სდუმს იგი, რაზე ფიქრობს“¹.

თეატრალურ ხელოვნებას კიდევ სხვა უპირატესობაც მოეპოვება ჰერმენევტიკული მეთოდოლოგიის გათავისებისათვის: მოქმედებისა და დროის მთლიანობა, აღქმის უწყვეტობა, რაც გაგების თეორიისათვის სპეციფიკური ფაქტორებია. რეციპიენტის თამაშში მონაწილეობა. წინაგანსწავლა, შეჯიბრის მომენტი — ყველაფერი იძლევა მხატვრული ნაწარმოების საზრისის სიღრმისეულ წვდომას საშუალებას მესამე ერთიანობაში — tertium comparationis, შუამავალში მის გაგებას. შემოქმედების დროს ავტორი ხშირად გარღაისახება თავისი ნაწარმოების გმირად: შექსპირი — ჰამლეტად. პოლონიუსად, კლავდიუსად, ალბათ, ჰერტრუდათაც და ოფელიად. გაგების ამოცანას შეადგენს — ჰამლეტიდან, პოლონიუსიდან. კლავდიუსიდან, ჰერტრუდადან და ოფელიადან კვლავ შექსპირს დაუბრუნდეთ. ეს არ ნიშნავს ნაწარმოებისა და ავტორის ავთენტიკურობას. ველასკესმა სურათში — „ლას მენინა“ საკუთარი თავი რომ ჩახატა, ვანა ნამდვილად ასეთი იყო ველასკესი? ან ვანა ახალი ჰიპოტეზა, რომ „მონა ლიზა“ ლეონარდო და ვინჩის ავტოპორტრეტია, არაფერს მატებს გაგების თეორიას და მეტი ფაქი არ ედება ლეონარდო და ვინჩის პიროვნების ზ. ფროიდი-სეულ განჭვრეტას?

შემეცნების მიზანს თუ ჰეშმარიტების დადგენა წარმოადგენს და მისი თეორია გნოსეოლოგიაა და თუ ესთეტიკური ტკობის

¹ Г. Товстоногов, с. 83.

მთავარი ღირებულება მშვენიერებაა და მისი თეორია კი ესთეტიკა, — გონის წედომის თეორია ჰერმენევტიკაა, რომელიც შეიცავს, მაგრამ არ ექვემდებარება შემეცნებისა და ესთეტიკური ტკობის პროცესებს. იგი ინდივიდუალურის, განუმეორებლის, სინგულარულის, მემორიადეთად გარდატეხილი წახნაგის გაეღვების ჰერეტაა; პიროვნების ცნობიერებაში არსებული და ნაწილობრივ გაგებული რაობის ნიადაგზე სხვა რაობასთან გაერთიანებით განიეთებული ახალი რაობაა. ყველაფერი ეს ბოლოს და ბოლოს ადამიანის გაგების, თვითშემეცნების გზის ბილიკებია.

„რატომ ვაღარებთ ჩვენ თავს იდეალს? განა შეღარება რაიმეს ამხსნელია, განა იდეალური ადამიანი განსხვავებულია ჩვენგან, განა იდეალი თვითნაკეთები პროექცია არ არის და განა ამით არ გვეშლება ხელი ჩვენი საკუთარი თავის გაგებაში“ — ამბობს თანამედროვეობის ცნობილი და საინტერესო ინდოელი მოაზროვნე კრიშნამურტი. „თვითშემეცნობის გარეშე არ არსებობს სწორი აზროვნება“. — დაასკვნის იგი.

„ბეატრიჩე ჩენჩი“

„გაიელის წელთა ქარავანი ბრძოლით, ომებით,
ჩვენი გრძნობების ნამსხვრევები სადღაც
გაქრება,

მოეა თაობა ბედნიერი სულ სხვა ცხოვრებით
და ჩვენი ხსოვნა დაფერფლილი წარსულს

გაჰყვება.

ჩემს თანამოწმეთ მომავალში დარჩებათ ჩემგან
ჩემი როლების უსხეულო ბრმა აჩრდილები,
არტისტის შემდეგ ამის მეტი რა დარჩენილა,
მეც ამას ეტოვებ ჩემს სახსოვრად გუგა ჩრდილელი“.

უშანგი ჩხეიძე

ქუთაისის თეატრი 1929 წლის სეზონის ბოლოს, თბილისში ჩატარებული გასტროლების შემდეგ გაემგზავრა მწვანე კონცხზე, სადაც დასვენებასთან ერთად ოთხი ახალი დადგმის რეპეტიციები დაიწყო. ერთ-ერთი პიესა იყო პერსი ბიში შელის ტრაგედია „ბეატრიჩე ჩენჩი“. თეატრში ამბობდნენ, ეს ნაწარმოები კოტე შარჯანიშვილმა თამარ ჭავჭავაძისათვის ამოირჩია, ვინაიდან წინა სეზონში არც ერთ ახალ წარმოდგენაში არ ჰყავდა დაკავებულიო. სავსებით შესაძლებელია, რომ ნაწილობრივ ეს ესეც იყო, მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ 1920 წელს მან „ბეატრიჩე ჩენჩი“ წარმატებით დადგა მოსკოვში, ყოფილი კორშის თეატრში. ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილს, ს. ზაქარაიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გამომცხვარის ხელმეორედ მოზულვა არ უყვარდა“, ამიტომაც, ცხადია, რაღაც ინტერესი ამ ნაწარმოებისადმი შენარჩუნებული ჰქონდა. დადგმის რეჟისორად დაინიშნა ვახტანგ აბაშიძე. მხატვრობა დაევალა პ. ოცხელს, მუსიკალური გაფორმება — თ. ვახვახიშვილს, თარგმანი შეასრულა ვალერიან გაფრინდაშვილმა.

გამოცხადდა როლების განაწილება.

ფრანჩესკო ჩენჩი — უშ. ჩხეიძე, ყალაბეგიშვილი; ჯაკომო — ალ. მაღლაკელიძე, გ. კოსტავა; ბერნარდო — ირ. დონაური, ს. კელიძე, მ. დავითაშვილი; კამილო — შ. ლამბაშიძე, შ. ჩხეიძე; ორსინო — შ. გომელაური, დ. ძნელაძე; საველა — ან. მურუსიძე, თუთბერიძე; ოლიმპო — ა. კვანტალიანი, შ. ხონელი; მარციო — მ. სარაული, შ. ჯაფარიძე; ანდრია — ვ. ჩხიკვაძე, კოლონა — პ. მურღულია, კარდინალი — აბაკელია, I სტუმარი — სულთანიშვილი, ვ. ჩომახიძე, გ. შავგულიძე; II სტუმარი — ვ. ჩომახიძე, ოფიცერი — გ. შავგულიძე; დარაჯი — ჯალაღანია, ბეატრიჩე — თ. ჭავჭავაძე, მ. მრევლიშვილი; ლუკრეცია — ელ. დონაური, ან. ქიქოძე, ჯალათი — მ. მეძმარიაშვილი.

პირველი რეპეტიცია 1929 წლის 7 სექტემბერს შედგა. თ. ჭავჭავაძის გარდა მას დასის სრული შემადგენლობა დაესწრო. თეატრის ხელმძღვანელმა რეპეტიცია პიესის კითხვით დაიწყო.

რომში XVI საუკუნეში ფრანჩესკო ჩენჩი უმდიდრეს კაცად ითვლებოდა, ახალგაზრდობაში იგი განთქმული იყო მამაცობით და, ამავე დროს, გარყვნილებითა და უღმერთობით. მას მრავალი ბოროტმოქმედება ჰქონდა ჩადენილი, მაგრამ თავისი ურიცხვი ქონებისა და ვატიკანში გამეფებული კორუფციის წყალობით ყოველთვის დაუძსჯელი რჩებოდა. რომის პაპის კლიმენტი მერვის დროს ოჯახის წევრებმა მას შეთქმულება მოუწყვეს და დაქირაებულ ბოროტმოქმედებს მოაკვლევინეს. მამის მკვლელობა კი ყველაზე დიდ დანაშაულად ითვლებოდა. რომში; ექვსასი წლის მანძილზე, როცა პანიბალის ომის შემდეგ ლუციუს პოსტუსმა მოკლა მამა, ასეთი შემთხვევა არავის სმენია. ეს ისტორიული ფაქტია, წერილობით დამოწმებული ჩენჩის თანამედროვესაგან.

XVI საუკუნის გამოჩენილ მხატვარ გვიდო ჩენჩის კი მკვლელობის მოთავის, ჩენჩის ქალიშვილის ბეატრიჩეს სურათი დაუხატავს მისი სიკვდილის დასჯის წინა დღეს, რომელიც შედგა 11 სექტემბერს 1599 წელს წმინდა ანგელოზის ხიდის მოედანზე, რომში. ამ ამბით შთაგონებულმა პოეტმა პერსი ბიში შელიმ დაწერა ტრაგედია „ბეატრიჩე ჩენჩი“, სტენდალმა კი — დოკუმენტური მოთხრობა „ჩენჩის ოჯახის“ სახელწოდებით.

20—30-იანი წლების ქართული თეატრის აღიარებული სპექტაკლების პირველწყაროთა თარგმანების უმრავლესობა ვალერიან გაფრინდაშვილს ეკუთვნის. ცნობილმა პოეტმა თარგმნა ჯ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“ და ჰიუგოს „რუი ბლაზი“. შელის „ჩენჩის“ თარგმნა მისთვის შემთხვევითი მოვლენა როდი იყო. მიზეზად არც ის ჩაითვლება, რომ მაშინ იგი

მწერალთა კავშირში მთარგმნელობითი საქმის ხელმძღვანელი გახლდათ. „ცისფერყანწელების“ ერთ-ერთი ლიდერი, რომლის შემოქმედებითი ინტერესები ბრბოსაგან განდევნილობის, თავის მოკვლის, სიგოის, ავადმყოფობის, ორეულების, დაისების, საიდუმლო ლანდების თემებთან ტრიალებდა, რომელსაც ნათარგმნი ჰქონდა რუსი და დასავლეთის სიმბოლისტები: ვალერი ბრიუსოვი, ექენ პოტიე, შალარმე, ბოდლერი, ალ. ბლოკი, ვ. მაიაკოვსკი და სხვა. რაღა თქმა უნდა, შელის „ჩენჩის“ დიდი სიამოვნებით მოჰკიდებდა ხელს. გავიხსენოთ მისი ლექსი:

„მე მიჩვენია დავიღუპო როგორც ბოქმეა
მე შეჯავრება პოეტისთვის რამე ხელობა
მისთვის ვიწამე სამუდამოდ ეს კარიერა:
სიგოე, ქლეჯი, აკოპილი და თვითმკვლელობა“.

ვ. გაფრინდაშვილს სულეერად მონათესავე უცხოელი დიდი პოეტის თარგმნა კონგენიალურ შემოქმედებად მიაჩნდა. მისი აზრით, მთარგმნელი ორეულია პოეტის, მისი შთაგონებით ცხოვრობს და მისი ცეცხლით იწვის. მასაც „ნამდვილ შექსპირად“ მიაჩნია თავი და „არა გაზეპირებული სიტყვების გრძნობადაცლილ უბრალო მთქველად“.

„მისი თარგმანი ეს სარკეა, სადაც ირიბად
მოჩანს დედანი, ისეთივე და სხვანაირი.
თუმც ხშირად ებრძვის თავის მფლობელს ვით მოუბრავი.
მაგრამ არის დრო, ის განიკდის სიციარიელს
და ბორგავს, როგორც ანარეკლი ძველ სალიერის“.

კ. მარჯანიშვილმა, როგორც ყოველთვის, ამ არჩევანით უტყუარი შემოქმედებითი ალლო გამოიჩინა: ვ. გაფრინდაშვილის თარგმანი მოქმედი სიტყვით, სცენური ქმედების პრიმატით გამოირჩეოდა.

მწევანე კონცხზე პიესის კითხვის შემდეგ უ. ჩხეიძეს თავისთვის ჩაუწერია: „უსაზღვრო და არაბუნებრივი იყო მისი (ფრანჩესკო ჩენჩის — ჯ. ი.) სიძულვილი შვილებისადმი და როდესაც ზოგი მათგანი დაიხოცა, მათი სიკვდილით გახარებულმა ფრ. ჩენჩიმ თავისი სასახლის ფართო ეზოში, მდ. ტიბრის ნაპირას ააგო ეკლესია, რათა მუდამ თვალწინ ჰქონოდა თავისი შვილების საფლავები, მაგრამ ეს ყოველივე მან როდი იკმარა, იგი შეეცადა მუქარითა და ძალმომრეობით პატივი აეხადა საკუთარი ქალიშვილისათვის, სამარცხვინო სიყვარულისადმი მიდრეკილებით და უღარესი ურწმუნ-

ნობით“¹ (სიტყვა „უღრესი“ ჩამატებულია, ჩანს, მარტოდენ ურ-
წმუნობა უშანგის ეცოტავა).

„პირველ რეპეტიციაზე, — იგონებს ს. ზაქარიაძე, — მარჯანიშ-
ვილმა დაწვრილებით ილაპარაკა პიესის თაობაზე, სახეებზე და
ყოველი როლის განსჯაზე. განმარტა პიესის ყოველგვარი კვანძი“.
რეპეტიციის დღიური, რომელსაც დამდგმელი რეჟისორი ვ. აბაშიძე
ადგენდა ხოლმე, ამაზევე მოგვითხრობს².

პიესის ავტორს წინასიტყვაობაში ნათქვამი აქვს რომ იგი შე-
ეცადა ეს ადამიანები წარმოედგინა ღრმა მორწმუნე კათოლიკებად,
რალაც „იტალიური განსხვავებული ნიშნის მიხედვით“.

ცნობილია, რომ იტალიაში გულწრფელი რწმენა ხშირად ანტი-
პუმანურ მოქმედებას ეგუებოდა, შელი, ალბათ. მისი ტრაგე-
დიის მოქმედ პირთა სწორედ ასეთ სულიერ სამყაროს და განწყო-
ბას გულისხმობდა, შემართებას, რომელიც თავისი არსით ქრის-
ტიანულ მორალთან შეუთავსებელი უნდა ყოფილიყო.

კორუზის თეატრში მარჯანიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლის
გამოძახილს თუ დავეყრდნობით, რომელიც ჩვენთვის ცნობილ ორ
დოკუმენტს შეიცავს (მსახიობ იურენევას მოგონებასა და პროფ.
ე. გუგუშვილის განსჯას), ადვილად მივხვდებით, რომ ქუთაისის
თეატრის „ბეატრიჩე“ და 1920 წელს დადგმული „ბეატრიჩე ჩენ-
ჩი“ განსხვავებული გადაწყვეტის, დანიშნულებისა და მსოფლშეგრ-
ძნების სპექტაკლებია. მოსკოვის წარმოდგენის შესახებ ე. გუგუ-
შვილს ასეთი დასკვნა გამოაქვს: „დადგმა პოლიტიკურად მწვავე-
მგზნებარე, მებრძოლი სულისკვეთებით აღსავსე გამოვიდა. დამ-
დგმელი დაუნდობლად და მრისხანედ ამხელდა კლერიკალური სამ-
ყაროს სიყრუეს, პირმოთნეობას და თვითნებობას, არაერთარი შე-
საძლებლობა აქცენტის შერბილებისა, რეჟისორი უარყოფდა ყვე-
ლა საშუალებას, რასაც კი შეეძლო ტრაგედიული სიტუაციისათვის
პირადი ინტიმური ხასიათი მიენიჭებია“³. ქუთაისის თეატრის უკ-
ვე მეზუთე რეპეტიციის ჩანაწერი მიუღებლად ხდის მარჯანიშვი-
ლის მიერ ამჯერად პიესის იგივე განსჯის გამოყენებას. მარჯანი-
შვილმა მოისმინა პირველი მოქმედების ოთხივე სურათი და მისცა
შემდეგი შენიშვნები: ჩენჩისა და კარდინალი კამილიოს როლები

¹ უ. ჩხეიძე. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო
მუზეუმი, ფ. 1, საქმე № 24574, გვ. 2—5.

² კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მუზეუმი,
ფ. 3, № 60.

³ ე. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი. თბ., საქართველოს თეატრალ-
ური საზოგადოება, 1972, გვ. 312.

უნდა წაეყვანათ ხასიათების გზით. ბეატრიჩესა და ორსინოს სცენაში ხაზი უნდა გაესვათ ბეატრიჩეს სიყვარულისათვის, ჯაკომოსა და ორსინოს სცენებში უნდა გამოჩენილიყო აღშფოთება, სწრაფვა¹.

ჩენჩის ხასიათიდან გამომდინარე როლის აგება, რასაკვირველია, გამორიცხავს ნაწარმოების ანტიკლერიკალური იდეის გამოკვეთას თუნდაც იმიტომ, რომ ამ იდეის მატარებელი, უწინარესად, თვით ფრანჩესკო ჩენჩი უნდა გამხდარიყო. იგი ხომ არავის უნახავს ეკლესიაში, სამჯერ ციხეში იჯდა გარყვნილებისთვის, მას, როგორც სტენდალი წერს, — „უნდა ეთქვა თავის თავისთვის: რა არაჩვეულებრივი საქციელი უნდა მოვიმოქმედო მე, რომაელმა, დაბადებულმა რომში 1527 წელს, სწორედ იმ დროს, როცა კონეტაბლ ბურბონის ლუთერანელი ჯარისკაცები ექვსი თვის განმავლობაში უკანონოდ ბილწავდნენ ჩვენს წმინდა ადგილებს, რა საქციელით შემიძლია მე გამოვამეღაუნო ჩემი ვაჟკაცობა საზოგადოების გასახელებლად და საკუთარი თავისთვის კმაყოფილების მისანიჭებლად, რითი გავაკვირვო ჩემი ბრიყვი თანამედროვენი? როგორ უნდა ვასიამოვნო, რომ განსხვავებული ვიყო მთელ ამ ბრბოსაგან“².

უ. ჩხეიძეს კი თავის რვეულში საგანგებოდ ამოუწერია ჩენჩის მონოლოგებიდან ღმერთთან დაპირისპირების ადგილები, სადაც ჩენჩი კი არ ლოცულობს, აფრთხილებს, ემუქრება ღმერთს.
„თუ ეს არსება (მხედველობაშია ბეატრიჩე, მისი ქალიშვილი)

შენ გინდოდა კეთილ მიზნისთვის,
თუ სხივოსანმა ამ სილაშაზემ
უნდა აანთოს ბნელი ქვეყანა
თუ მშვენიერმა ამ სათნობებამ,
შენ სიყვარულის ცუარით აღზრდილმა
მსოფლიო უნდა გაასპეტაკოს,
შენ გვევდრები ღმერთო ძლიერო,
ადამიანთა დიდო მამაო,
რომ განაჩენი შენი უარყო“.

რადგანაც აი რა აქვს მხედველობაში:

„უმედეგ კი, ო, ჯოჯობეთო მუდამ მრისხანე,
სადაც ჯარია შეჩვენებულთა

¹ კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმი, ფ. 3, № 60.

² Стендаль. Семья Ченчи, собр. соч. в 15 томах, М., «Правда», 1959, т. V, с. 64.

შენი კედლები შეირხევიან.
როცა შენს მეფურ სამფლობელოში
ბოროტი სულნი მორთავენ ხარხარს
თითქოს დაღუპულ ანგელოზზე და აკენესდებ:
მთელი სიკეთე ქვეყანაზე დაიღუპება,
და ბოროტება აღსდგება ავი
არაბუნებრივ სიციხესიხათვის,
და გაიხარებს, როგორც მე ვხარობ“.

როგორც ვხედავთ, ჩენჩი აქ მართლაც ღმერთს ებრძოლება. მაგრამ არა რაიმე პროგრესული მიზნებითა და მსოფლმხედველობით გამსჭვალული, არამედ როგორც სატანა, ბოროტების მოციქული. ხოლო, რაღა თქმა უნდა, მისი ანტიკლერიკალიზმი ვერ წარმოიქმნებოდა ჰუმანისტური იდეალების ნიადაგზე. რაც შეეხება ბეატრიჩეს, მის სახეშიც ქარბად მოიძიება, შელის გამოთქმა რომ ეინმართ, „იტალიური განსაკუთრებულობა“. იგი უჩვეულოდ აქტიურია, გაეიხსენოთ თუგინდ ის, რომ სიყვარული პირველმა მან, ქალიშვილმა აუხსნა ორსინოს და არა პირიქით. ბეატრიჩე დიდი ნებისყოფისა და მიზანდასახულობის ადამიანია. როგორც კი მიხვდა მამის პათოლოგიურ ვნებას, მსწრაფ გადაწყვიტა მისი მოკვლა და შეასრულა კიდევ. იგი მოკლებულია ქალის ბუნებისთვის დამახასიათებელ სისუსტეს, გრძნობიერებას; ნუ დაევიწყებთ. რომ აქ. სადაც პროფესიონალმა მკვლელებმაც კი ითაკილეს მძინარე მოხუცი კაცის მოკვლა, ბეატრიჩემ დასცინა და თავისი მაგალითით ხელახლა შეაგულიანა ისინი. ბეატრიჩემ არ იკისრა თავის დანაშაული, წამებაც აიტანა და სიკვდილის წინ კიდევ სხვებს ამხნევებდა: „ჩაკომო! მომეცი ხელი, — ეუბნება იგი თავის უფროს ძმას, — შენ ხომ ვაჟკაცი ხარ!“ — ამ სიტყვებით იგი ამაყად გადის თხემის ადგილზე.

ყოფილი კორშის თეატრის სპექტაკლში პრინციპულად სხვა პოზიცია ჰქონდა რეჟისორს. მეორე მოქმედების დასაწყისშივე მაყურებელი მომხდარი ფაქტის წინაშე იდგა. ბეატრიჩეს როლის შემსრულებელი ვ. ლ. იურენევა იგონებს: „მახსოვს კიდევ ერთი სცენა, მას შემდეგ რაც ჩენჩი უკვე დაეუფლება თავის ქალიშვილს (ხაზგასმა. — ჯ. ი.). გაოგნებულ ბეატრიჩეს მთელი ქვეყანა ახლა ავბედითად. წითლად შეფერილი ეჩვენება. გაბედული მიზანსცენა იყო იქვე რამპასთან; კიბის საფეხურთან დაწოლილს მძიმე, სულისშემხუთავი, ჩამოშვებული ფარდები და არაჩვეულებრივი. ზუს-

ტად მონახული განათება ხელს მიწყობდა მეთამაშა ავტორის ეს გენიალური სცენა“¹.

თუკი ფრანჩესკო ჩენჩიმ სისრულეში მოიყვანა თავის ამაზრზე-ნი სურვილი, ამან უკვე სულ სხვა მიმართება მისცა სპექტაკლს, ასეთმა გადაწყვეტამ მოითხოვა სხვა სახეები, სხვა მიზანსცენები, პიესის გმირთა შორის სხვა დამოკიდებულებები. სახელდობრ, სახეების სწორხაზოვანი, შესაძლოა, მსუყე, მაგრამ მაინც ერთ ფერში განვითარება, დამოკიდებულებების სიმარტივე, არაორაზროვანი მიზანსცენები, წინაგადაწყვეტილებით მოვლენათა განვითარება, ცინიზმი.

„სპექტაკლის საუკეთესო სცენად ითვლებოდა, — განაგრძობს იურენევა, — გათახსირებული ჩენჩის საძინებელი ოთახის სცენა, სადაც იგი მოითხოვს, რომ ცოლმა ლოგინში მიუყვანოს ბეატრიჩე. იგი სულ ახლახან ლოცულობდა ჯვრით ხელში და როცა უარს ეუბნება, გააფთრებული ესვრის საწოლი ოთახის ერთი კუთხიდან მეორეში ჯვარს, აქოშინებული წყევლის და ავინებს ცოლს. ავტორის ეს არ აქვს — ყველაფერი შექმნილია მარჯანიშვილის ფანტაზიით“ (გვ. 518).

ქართულ სპექტაკლში ეს სცენა არ გამეორებულა, ჩენჩი საწოლ ოთახში მარტო მოელოდა ბეატრიჩეს.

1920 წლის სპექტაკლი რევოლუციის მსვლელობის, ასე ვთქვათ, გახურებული სამოქალაქო ომის დროს დაიდგა, როცა ცინიზმი, სისასტიკე, დაუნდობლობა, ამორალურობა ცხოვრების ნორმად იქცა. ამიტომაც გასაგებია, თუ რატომ გააშუქა და გაამარტივა მარჯანიშვილმა პიესა. ნიშანდობლივია ამ ორი სპექტაკლის პერსონაჟების შედარება, ასევე მკვლევლობის სცენაც. იურენევა განაგრძობს:

„ღრმა შთაბეჭდილებას ტოვებდა ვ. ო. ტოპორკოვის თამაში დაქირავებული მკვლელის როლში. ის მიდის ბეატრიჩესთან, რომელიც იქირავებს მას ჩენჩის მოსაკლავად, ჩენჩისა, რომელმაც ჩაიღინა საზიზღარი ბოროტმოქმედება, რისი პატიებაც არ შეიძლება. უნდა გენახათ, როგორ იყო გამოსახული ეს უცნაური, საშინელი ხელობის მქონე, იღუმალებით სავსე არსება. ჩუმი ნაბიჯები, ფრთხილი და შემპარავი, დაბალი ხმა, ლაპარაკობს ნელა, ყოველი სიტყვა აწონილი აქვს, თვალები მკვდარი, ყოველგვარი ადამიანური ნაპერწკლის გარეშე, მიჩვეული სისხლის, ჭრილობების და სიკვ-

¹ К. Марджанишвили. Творческое наследие. Тб., «Литература და ხელოვნება», 1966, с. 518.

დილის პირას მისული ადამიანების ტანჯვის ყურებას. მშვიდად, შემადრწუნებელი საქმიანი იერით ევაკრება იგი ბეატრიჩეს მკვლელობის გასამრჯელოზე“ (იქვე). ქუთაისის სპექტაკლის მკვლევარის სცენის შესახებ კი უ. ჩხეიძე წერდა: „ბეატრიჩეს“ მესამე მოქმედებაში შემოდრიოდნენ მკვლელები ფრანჩესკო ჩენჩის მოსაკლავად. ისინი შემოდრიოდნენ შუალამისას. გაისმოდა მუსიკის მღელვარე, იღუმალის ხმები და ამ დროს გამოჩნდებოდა ორი შემკრთალი, შემოხეული და შიშით აცახცახებული მკვლელი (კ. კვანტალიანი და შ. ხონელი), რომელნიც გაუბედავად ადგამდნენ ყოველ ნაბიჯს და თანაც შესახედავად იყვნენ ისეთი უზადრუტნი და საცოდავები, რომ მაყურებელი ხარხარებდა. ეს დაქირავებული მკვლელები სხვა რეჟისორის ხელში, ალბათ, ჩვეულებრივი ავაზაკები იქნებოდნენ, შესახედავად საზარელნი, შიშის მომგვრელი, ერთი სიტყვით, როგორც არიან საერთოდ სცენაზე ასეთი მკვლელები. მარჯანიშვილმა კი ისინი თითქმის გროტესკულ სახეებად აქცია; ტექსტი, რასაკვირველია, უცვლელი დარჩა, მხოლოდ სახეების თავისებურმა გაგებამ შექმნა მათი გაზვიადებული კომიკური მდგომარეობა. ამ მძიმე და ბნელით მოცულ ტრაგედიაში რაღაც ცვალებადობა შეიტანა მარჯანიშვილმა, პატარა ხალისი, თითქოს დაასვენა მაყურებელი დაძაბულობიდან. გარდა ამისა, ხომ შეიძლება ვიფიქროთ ისიც, რომ მარჯანიშვილს უნდოდა მათ სახით ეჩვენებინა აგრეთვე მაშინდელი ცხოვრების უთანაბრობით დამახინჯებული ადამიანები, ცხოვრების, საღაც ფრანჩესკო ჩენჩის გვერდით, რომელიც უმდიდრეს მამულებსა და სასახლეებს ფლობდა, იყვნენ ისეთი ადამიანებიც, რომლებიც ლუკმაპურისათვის მკვლევლობაზე მიდიოდნენ, თუმცა, ბუნებით სრულიადაც არ იყვნენ ამისათვის გაჩენილი. სახეები უფრო თვალსაჩინო გახდნენ და მოქმედებამაც, შე მგონი, უფრო მოიგო“ (გვ. 58). ვფიქრობ, რომ ეს შედარება კომენტარს აღარ საჭიროებს. პიესის წინათქმეში შელი გვაფრთხილებს: „შურისძიება, ანგარიშსწორება და ამ გზით გამოსყიდვა დამლუპველი გაუგებრობაა. ბეატრიჩეს ასე რომ ეფიქრა, მაშინ ის იქნებოდა უკეთესი, კვიანი; ბრძენი და არა ტრაგიკული ხასიათი“¹ და მაშინ ალბათ პიესაც არ დაიწერებოდა. ცნობილი ამერიკელი თეატრმცოდნე ერიკ ბენტლი წერს: „რალა თქმა უნდა, რომ დრამატურგია ამჟობინებს ასახოს ბოროტება და არა სიკეთე, კატასტროფა და არა წარმატება, თუმცა ეს საერთოდ მთელი ლიტერატურის დამახასიათებელი თვისებაა. საუკეთესო ხასიათი „დაკარ-

¹ Шелли. Письма, статьи, фрагменты. М., «Наука», 1972, с. 379.

გულ სამოთხეში“ სატანაა, დანტეს ჯოჯოხეთი უკეთესად იკითხება, ვიდრე სამოთხე“¹.

შელის მოსაზრებას, რომ შურისძიება დამლუპველი გაუგებრობაა. ფილოსოფიურ-ეთიკურ ასპექტში გადააქვს ეს პრინციპული საკითხი, უპირატესად ბეატრიჩეს სახის განსჯას უნდა გადაეწყვიტა სპექტაკლის მსოფლმხედველური მიმართება. ქრისტიანული მორალის თვალთახედვით შურისძიების აქტი ბოროტმოქმედებაა. მოციქული პავლეს მიმართვა რომაელებისადმი მთლიანად მიტევების სულისკვეთებით არის გამსჭვალული, სადაც ბოროტმოქმედების საიმი შეურიგებლობაც არის შეტანილი. პეტრე ქადაგებს რომ, შენს მტერს თუ შია — დააპურე, თუ სწყურია — დააღვინე და კი არ დაწყევლო შენი მღვწელი — არამედ დალოცო. კანტი შურისძიებას სამართლიანობის გრძობას უკავშირებს, მას შურისძიების წყურვილი კანონიერების წყურვილის ანალოგიადაც კი მიიჩნია, თუმცა, თუკი ის წარმოშობილია მხოლოდ და მხოლოდ თავკერძობით, ე. ი. მხოლოდ საკუთარი გამორჩენის მიზნით და არა ყველას სასარგებლოდ. მაშინ გვაქვს სიძულვილის გრძობისეული მისწრაფება არა უსამართლობასთან ზოგადად, არამედ იმასთან, ვინც უსამართლოდ გვექცევა ჩვენ, იმიტომ რომ, ამ მიდრეკილებას საფუძვლად უდევს იდეა, მართალია, ეგოისტურად გამოყენებული, მაგრამ მაინც კანონის წყურვილი, რომელიც გარდაჰქმნის მას შურისძიების ვნებად, რაც ხშირად სიგიჟემდე მიდის². რაც შეეხება ვნებას, კანტი მას ასე განსაზღვრავს: „მიდრეკილებას, რომელიც უშლის გონებას, შეადაროს იგი ყველა სხვა მიდრეკილებების ჯამს, ვნება ეწოდება“³, აფექტი თუ სიმთერალეა, ვნება — ავადმყოფობაა... ვნება ისეთი დაბრმავებაა — განაგრძობს კანტი — რომელიც გამორიცხავს გამოსწორების შესაძლებლობას“⁴. ე. ბენტლი უფრო, ასე ეთქვათ, ქრისტიანულად უდგება ამ საკითხს, მისთვის შეწყნარება და შურისძიება ორი შესაძლებელი რეაქციაა წყენის საპასუხოდ (გვ. 304) — „წყენაზე შეიძლება რეაგირება მოახდინოს ისეთივე ნერვული ენერჯის დახარჯვით, მაგრამ შეწყნარების სულისკვეთებით“, — წერს იგი (გვ. 305).

ურყევ მიზანდასახულობის, შეურიგებლობის, გამოსწორების შეუძლებლობის, რადაც არ უნდა დაჯდეს, ჩანაფიქრის განხორცი-

¹ Бентли. Жизнь драмы. М., «Искусство», 1977, с. 304.

² Кант. Сочинения в шести томах, т. 6, М., «Мысль», 1966, с. 518.

³ იქვე.

⁴ იქვე.

ელების და უკომპრომისობის პრობლემების მხატვრულ წარმოჩენას ისახავს მიზნად სისასტიკის თეატრი. საინტერესოა, რომ სწორედ ამ პრობლემების მხატვრული დამუშავების საუკეთესო მასალად სისასტიკის თეატრის თეორეტიკოსმა ანტონენ არტომ „ბეატრიჩე ჩენჩი“ მიიჩნია და 1935 წლის 6 მაისს დადგა პარიზში „ფოლი-ვაგრამის“ თეატრში. აღსანიშნავია, რომ არტოს ეს ერთადერთი სპექტაკლი აქვს განხორციელებული, როგორც სისასტიკის თეატრის რეჟისორს, სადაც ფრანჩესკო ჩენჩის როლსაც ასრულებდა.

ანტონენ არტოსა და უშანგი ჩხეიძის ბიოგრაფიებში თითქოს არ შეიმჩნევა მსგავსება, გარდა ერთი-ორი მომენტისა, რომელიც მათი ფსიქოლოგიური ინტელექტუალურ-პიროვნული წყობით აიხსნება, მაგრამ მათი შეხედულება მსახიობის შემოქმედებაზე და აქტიური ინტერესები საგულისხმო დამთხვევებს შეიცავს.

ვიღრე ან. არტო თავის ერთადერთ შედეგს, როგორც მას სპეციალისტები უწოდებენ, „ბეატრიჩე ჩენჩის“ დადგამდა, მან საკმაოდ სახელმძოვნილი მსახიობის გზა განვლო, მისი პირველივე გამოსვლა ატელიეს თეატრში 1922 წ. შარლ დიულენის მიერ დადგმულ კოკტოს „ანტიგონეში“, სადაც იგი ტირეზიუსის როლს თამაშობდა, აღინიშნა განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური სიღრმით, მსახიობის მიერ როლის დამოუკიდებელი განსჯითა და ორიგინალური აზროვნებით. სხვათა შორის, ამ სპექტაკლისათვის მუსიკა ონოგერმა დაწერა, დეკორაციებისა და ნიღბების ავტორი კი პიკასო გახლდათ. სულ მალე არტომ ყორე პიტოეთან ერთად თავისი თეატრი შექმნა „კომედი დე შანზელიზე“, სადაც ალფრედ ჟარის, თანამედროვე ტრაგიფარსის შამის, „მეფე ებიუ“ დადგა. შემდეგ კინოში რამდენიმე საინტერესო როლი შეასრულა, მათ შორის სავანაროლას ურთულესი სახე. წერდა ლექსებს, კრიტიკულ სტატიებს. დატოვა ცნობილი თეორიული ნაშრომი „თეატრი და სისასტიკე“, მეორე მსოფლიო ომის დროს რამდენიმე ხანი ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში გაატარა. ჩვენთვის საინტერესოა მისი ორი მოსაზრება: პირველი შეეხება მსახიობის შემოქმედებას, მის ოსტატობას. მსახიობისაგან არტო პირველ ყოვლისა მოითხოვს პროფესიონალიზმს, რაც ოსტატობასთან პირდაპირ კავშირშია. შემოქმედების მიზანს კი, მისი აზრით, შეადგენს ადამიანის სულის ბნელ კუნჭულებში ჩაბუდებულ გაურკვეველ სწრაფვათა გამომწეურება. არტოს იდეალი — იაპონელი მსახიობია, იგი ატელიეს თეატრის აქტიორებზეც დიდი წარმოდგენისაა: „ეს მსახიობები — ჩვენი დროის ქეშმარიტად იდეალური აქტიორები არიან, ისინი უახლოვდებიან იაპონე-

9. ქ. იოსელიანი

ლი მსახიობის მარადიულ ტიპს, რომელიც თავის ყველა ფსიქიკურ და ფიზიკურ შესაძლებლობებს ავითარებს პაროქსიზმამდე¹. არტოს მეორე მოსაზრება „სისასტიკის თეატრის“ ფილოსოფიურ საყრდენს წარმოადგენს: „რა არის სისასტიკე ფილოსოფიური თვალთახედვით?“ — კითხულობს არტო და თვითვე იძლევა პასუხს: „ეს არის განუხრელი, უცილობელი, უღმობელი სწრაფვა მიღებული გადაწყვეტილების შესასრულებლად, აბოლუტური, შეუქცევი სიმტკიცე“ (გვ. 196).

ახლა დავუბრუნდეთ ჩენჩების ოჯახს და შევაფასოთ მათი საქციელი. თითქმის მთელი ოჯახი: ფრანჩესკო, ბეატრიჩე, ჯაკომო შეპყრობილნი არიან ვნებებით, რომლებიც გამოირიცხავენ შეწყნარებას. ფრანჩესკო ცინიკური უღმობლობით მიისწრაფის დანაშაულებრივი აქტის შესასრულებლად და არათუ რაიმე გამართლებას ეძებს რელიგიის დოგმებში, არამედ პირდაპირ ღმერთსაც ებრძოლება. ხოლო მისი გადაწყვეტილების ერთ-ერთი მიზანი გახრწნა-ცაა:

„ო, ჩემი ასული! იგი ისწავლის
სიკეთესაგან ღმერთების გამოხას“ — იქადნის ჩენჩი.

ბეატრიჩემ, ჯაკომომ და ორსინომ კი ღმერთის შურისმაძიებელ იარაღად ბოროტების ძალად წარმოიდგინეს თავი, ყოველგვარი შემთხვევითობა თუ დამთხვევა მათ ზეციურ ნიშნად მიაჩნიათ, შურისძიების ვნებით დაბრმავებულებს სხვა რამის გარჩევა აღარ ძალუძთ, იმასაც კი, რომ ბეატრიჩეს, ლუკრეციასა და ორსინოს შეთქმულებას ჯაკომო შეესწრო, ღმერთის ნების გამოვლენას მი-აწერენ.

„ორსინო: ო, მეგობარო, გთხოვ, რომ დამშვიდდე,
ზედავ. უფალი როგორ აქსოვს
ერთ მთლიან ნასკვად განაჩენის ძაფს.
თავის სიშარტლით ჩვენ ის გვამართლებს“.

როგორც ვხედავთ, ჩენჩის ოჯახის დაზარალებული მხარეც იმდენად ატაცებულია შურისძიების ვნებით, რომ ქრისტიანული რელიგიის ერთ-ერთი უმთავრესი ცნება, რომელიც მაცხოვარის გამონათქვამს მიეწერება: „არა წინააღდგომად ბოროტისა, არამედ რომელმან გცეს შენ ყურიმაღსა შენსა მარჯუენასა, მოეპყარ მას ერთკერძოცა“ (მათე 5,39) დავიწყებული აქვს.

¹ Т. Б. Проскурникова. Антонен Арто — теоретик «Театра жестокости», сборник: Современное западное искусство. М., «Наука», 1982, с. 188.

შელი პიესის წინათქმაში წერს: „ის, ვინც ამდაგვარ სიუჟეტს ირჩევს, უნდა გააღრმავოს, გააძლიეროს მისი პოეტური ტრაგიზმი, ხოლო ნამდვილ ვითარებათა დინება შეარბილოს, იმიტომ რომ პოეტურობა შეამცირებს მძიმე შთაბეჭდილებას, რომელიც იქმნება მორალური სიმახინჯის კერეტაში. ეს სანახაობა არ უნდა ექვემდებარებოდეს ჭკუის სწავლებას. უზენაესი ჭკუის სწავლება, რომლისკენაც მიილტვის საუკეთესო დრამები, შეიცავს ადამიანის გულის სწავლებას თვითშემეცნების, ტანჯვისა და თანალმობის გზით, და რაც უფრო ღრმა არის თვითშემეცნება, მით უფრო ბრძენია ადამიანი, სამართლიანი, გულახდილი, შემწყნარებელი და კეთილი“¹. ეფიქრობ, რომ კ. მარჯანიშვილი სწორედ ასე მიუღდა ამ პიესის დადგმას. რეპეტიციების დროს იგი სწორედ ამ პლანში იძლევა შენიშვნებს; განსაკუთრებით საცნაურია თ. ჭავჭავაძეზე მე-15 რეპეტიციის დღიურის ჩანაწერი: „თ. ჭავჭავაძეს არა აქვს მონახული სახის სწორი გაგება. ორსინოსთან სცენაში I მოქმედების მე-3 სურათში (ეს ორსინოსა და ბეატრიჩეს სასიყვარულო სცენაა — ჟ. ი.) აუცილებელია ლირიზმი, გამოიკვეთოს გულუბრყვილობა, დარდი, სიყვარული. მე-5 სურათში შეინარჩუნოს იგფე გულუბრყვილობა“.

I მოქმედების მე-5 სურათში ბეატრიჩე მამას პირისპირ შეებმება, სტუმრების თანდასწრებით აგინებს, წყევლის და შეაჩვენებს მას.

„ბეატრიჩე. არა, შენ წადი აქედან მხეცო,
და ღვთის მგმობელო! გაღაიკარგე,
თვალთა ჩვენთაგან!
მორჩილებაზე მე უარს ვამბობ!
თუმცა ბატონობ აი იმ ბრბოზე
იყოლე მაინც, ჩვენო მტანჯველო,
რომ ბოროტება შობს მხოლოდ ბოროტს“.

„ჯერ ნუ განავითარებთ უკვე მომწიფებული და მრავლისმნახველი ქალის ძალებს. მონახეთ ბავშვური აღშფოთების გამოვლენა, გაცხარება, რისხვის წუთიერი აფეთქება“, — ეუბნება კ. მარჯანიშვილი თ. ჭავჭავაძესა და რეჟისორ ვახტანგ აბაშიძეს. მომდევნო, მე-16 რეპეტიციაზე რეჟისორი იწერს დღიურში. „რეპეტიცია მაგიდასთანაა. მთავარი ადგილი დაეთმო ბეატრიჩეს. გავიარეთ ორსინოსთან მისი სცენა. შედეგი არადამაკმაყოფილებელია. გულუბრყვილობასთან ერთად უნდა იყოს სიღრმე, ჯერჯერობით ვერ

¹ Ш е л л и. Письма, статьи, фрагменты, с. 375—380.

ეპოქობით. I მოქმედების მე-5 სურათში თ. ჭავჭავაძეს ახალი ამოცანები შევთავაზე: მოიცვილოს ბოროტი, შურისმაძიებელი დამოკიდებულება მამასთან. ეძიოს მხარდაჭერა დედასთან (დედინაცვალთან). სტუმრებთან, მამის წინააღმდეგ გამოსვლა უნდა გამომდინარეობდეს უძლური გაცხარებისაგან. თ. ჭავჭავაძეს ეს ჭერ არ გამოუღის, ვინაიდან კარგავს გრძნობათა დაძაბულობას. მთელ რეპეტიციაზე ძლივს მოვახერხეთ ერთი სურათის მეოთხედი გავვევლო“, — ჩივის ვ. აბაშიძე. იმისათვის, რომ შემოღებული იყოს „ვიტარებიით დინება“ და შეტანილი იქნეს სახეებში რალაც პოეტურობა. როგორც ამას შელი მოითხოვს, კ. მარჯანიშვილი ყოველ ღონეს ხმარობს, ამ პოეტურობის მატარებლად, პიესის პოზიტიური უღერადობის ლიდერად მას ბეატრიჩე მიაჩნია, ამიტომ ბეატრიჩეს ყოველ მონოლოგში, იქ სადაც კი, ასე ვთქვათ, პირდაპირი და სწორხაზოვანი ვნება მოჩანს, მარჯანიშვილი გრძნობის პოლიფონიურობის მოტივირებას ეძებს, აწვადასხვა ამოცანებზე ჰყოფს ყოველ მონაკვეთს. I მოქმედების მე-5 სურათს კ. მარჯანიშვილი ერთ-ერთ მნიშვნელოვნად თვლის ბეატრიჩეს სახის გასახსენლად. 27-ე რეპეტიციაზე ჭერ კიდევ არ არის იგი კმაყოფილი. დღიურში ჩაიწერა. რომ „თ. ჭავჭავაძეს სწორად აქვს აგებული სცენის დასაწყისი, მომდევნო ორ მონოლოგში კი კარგავს უშუალობას, სიმართლეს და პოულობს მას მხოლოდ საბოლოო მონოლოგში“. სცენის დასაწყისში ბეატრიჩე გუშანით ხვდება იმ უბედურებას, რომელიც მამის ცინიკური სიტყვებიდან გამოსქვივის. შემდეგი მონოლოგი კი, როცა ბეატრიჩე სტუმრებს მიმართავს „ნუთუ არავინ შემომხედავს...“ და აღსარებისმავგარი მონოლოგი თ. ჭავჭავაძეს მიჰყავდა მომწიფებული, გამოცდილი ქალივით და უშუალობას კარგავდა, რისი წინააღმდეგიც იყო კოტე. იგი მოითხოვდა, რომ მონოლოგის ბოლოს მუქარა კი არ ყოფილიყო, არამედ უმწეო აფეთქება. როცა ბეატრიჩე ხვდება მამის შემზარავ ვნებას, იგი საშინელი არჩევანის წინაშე დგება, მას სიტყვაც ვერ მოუნახავს მამის ამპარზენი განზრახვის გასამქლავებლად. თითქმის ჰკუიდან იშლება. ვერ ცნობს ლუკრეციას — დედინაცვალს: „შენ ვინა ხარ, რად შეკითხები... ის, ალბათ, არის ჩემი მზეერავი“.

ერთობ ძნელია. ითამაშო ის, რაც ნაკლებად არის გამოკვეთილი გმირის ხასიათში, როცა პიესის ტექსტი დომინირებს თავისი გამოსახულებით. ბეატრიჩე, როგორც ზემოთ ითქვა, სინამდვილეში და პიესაში მეტად აქტიური, კერპი, განუხრელი და უღმობელია. მისი სიტყვებიც მამისადმი თქმული, „რომ ბოროტება შობს მხოლოდ ბოროტს“, მარტო მუქარად ხომ არ შეიძლება მივიღოთ?

თვით შელი ამბობს, ჯობდა, რომ ბეატრიჩე უფრო დამთმობი და მიმტყევებელი ყოფილიყო.

ყოველივე ეს ესმოდა მარჯანიშვილს, მაგრამ მას მსახიობისაც სჯეროდა. იცოდა, რომ ინტონაციები, ნახევარტონები, სწორად მონახული გრძნობათა ბუნება შეძლებს დასკლიოს ტექსტის სწორხაზოვნება. იგი ყოველ რეპეტიციაზე მოითხოვს ამას. 30-ე რეპეტიციაზე ე. აბაშიძეს ჩაუწერია: „თეატრის ხელმძღვანელმა კ. ა. მარჯანიშვილმა შეამოწმა მეორე მოქმედების პირველი სურათი. მოგვცა შემდეგი მითითებანი: თ. ჭავჭავაძეს საერთოდ სწორად აქვს დასახული და ჩაფიქრებული ეს სცენები, მაგრამ მოსაძებნია მეტი მრავალფეროვნება, გადასვლები, განსაკუთრებით დასამუშავებელია მონოლოგი, სადაც ბეატრიჩე ყვება თავის თავზე მესამე პირში“. ეს ის მონაკვეთია, როცა ბეატრიჩე უცხო თვლით დაინახავს საკუთარ თავს. რეპეტიცია რეპეტიციას მიჰყვება. ყველაფერი თითქოს წესრიგდება, მაგრამ მარჯანიშვილს მაინც რაღაც არ მოსწონს. იგი ისევ და ისევ უბრუნდება მეორე მოქმედების მეორე სურათს, სადაც თ. ჭავჭავაძეს მრავალფეროვნება უნდა გამოჩნდეს. სერგო ზაქარიაძე, რომელიც ჯერ ანდრეას და მერე ჯაკომოს როლს თამაშობდა, თავის ჩანაწერებში აღნიშნავს: „კოტემ ნახა რეპეტიცია, შეიტანა შესწორებები, თ. ჭავჭავაძის ბეატრიჩეზე შეჩერდა კარგა ხანს, დაგმო რაც იყო გაკეთებული და დასახა ახალი გზა, რის გამოც მსახიობი თ. ჭავჭავაძე მეტად შეწუხდა და მორიდებული საყვედურით ჩაილაპარაკა: „აქამდე ერთს ითხოვდით და ეხლა სულ სხვას მთავაზობთ“ (გვ. 20—21) კ. მარჯანიშვილი თხოვს, რომ დასაწყისში იგი გამომდინარეობდეს მიამიტობიდან, მესამე სურათში ორსინოსთან სცენაში — გულუბრყვილო პრანჭიაობიდან. მამასთან თაედაპირველ დამოკიდებულებაში კიდევ რაღაც არ მოსწონს მარჯანიშვილს, 68-ე რეპეტიციაზე კი უკვე ეტყობა თ. ჭავჭავაძემ გადააქარბა და მარჯანიშვილი მოითხოვს, რომ სულ მთლიანად მოიხსნას სენტიმენტალობა. გადაამუშავდეს მონოლოგები, გაიხსნას ტემპერამენტი. ამ შემოქმედებითს წვასთან, ძიებასთან დაკავშირებულ ვითარებას საინტერესოდ იგონებს თ. ჭავჭავაძე.

„უაღრესად მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენდა ჩემს ცხოვრებაში ბეატრიჩეს როლის შესრულება კ. მარჯანიშვილის მიერ 1929-30 წ. კ. ქუთაისში დადგმულ დრამაში „ბეატრიჩე ჩენჩი“. ბეატრიჩეს როლი ძლიერ დრამატულია, რომელიც ზოგიერთ მომენტში ტრაგედიაში აღის“, — ასე იწყებს თავის მოგონებას იგი და ნაწარმოების შინაარსის მოყოლის შემდეგ განაგრძობს, — „ამ

როლმა გამიტაცა და მომხიბლა. მთელი ჩემი არსებით თანავეუგრძნობდი ბეატრიჩეს. მე მას ვამართლებდი სულის სიღრმეში. არ ვეთანხმებოდი პიესის დასასრულს და არ ვეთანხმებოდი ავტორს, რომელმაც ბეატრიჩე სასიკვდილოდ განწირა. ჩენჩის სურვილები არაადაპიანურად და უცნაურად მეჩვენებოდა. ყველაფრის პასუხისმგებლად იგი მიმაჩნდა. ბოროტმოქმედი სწორედ ისაა და არა ბეატრიჩე, ეფქრობდი მე. სასამართლოს სცენა ყველაზე მღელვარე სცენა იყო ჩემთვის. ბეატრიჩეს სიტყვა კი სახის შინაგანი სურათის საწყისი წერტილი. მე გატაცებით დავიწყე მუშაობა, მაგრამ მალე ვიგრძენი, რომ სახის შინაგან განვითარებას რაღაც უშლიდა ზელს. მე მესმოდა, რომ ბეატრიჩეს სახის (მარცვალს — ჯ. ი.) წარმოადგენდა მამამისისადმი ზიზღი, გამოწვეული მისი ავხორცული ვნებისაგან. მაგრამ საკირო ზიზღის გამოწვევა ვერაფრით ვერ შეეძელი, ძალიან შორეული და გაუგებარი იყო ჩემთვის მამის სიყვარული შეილისადმი; ცხოვრებაში მსგავსი მოვლენა არც შემინიშნავს და არც გამიგონია. შევეცადე ლიტერატურული სახეებისათვის მიმემართა. დაუდგრომელ ძიებაში გამახსენდა თედორე პავლეს ძე კარამაზოვი, ჩემ წინაშე ცოცხლად აღსდგა გათახსირებული მოხუცის სახე, რომელიც შექმნილი იყო „მხატის“ სპექტაკლში ვ. ლუქსკის მიერ. ერთი წუთით მოხუცი ჩენჩი სმერდიაკოვს დაემსგავსა. ამანაც კოტათი მიშველა. რომ მეტად შემზარებოდა ჩენჩი. თანდათან ჩემი არსება განისმკვალა მისადმი ზიზღით და ჩემში იზრდებოდა სურვილი, რომ როგორმე თავი დამედწია მისი დევნისაგან. ჩენჩის ავხორცობა როგორღაც მტანჯავდა, მთელი სიძლიერით მქეჯნიდა, მუშაობა გამიადვილდა. მე ვიგრძენი, რომ შეეძლებდი ჩემ წინაშე დასმული ამოცანის განხორციელებას, ბეატრიჩეს გამართლებას. ამის წვეგნება მუშაობაში მიორკეცებდა ენერგიას, მაგრამ გულახდილად რომ ვთქვა. არ ვიცი რა შედეგი ექნებოდა ჩემს მუშაობას, რომ არ შემმთხვეოდა ერთი რამ, რამაც ერთბაშად ნათელი მოჰფინა სახეს და დამეხმარა დიდი ხნის ტანჯვა-ძიების შემდეგ მეპოვნა ის, რაც საკირო იყო (ხაზგასმა. — ჯ. ი.). კ. მარჩანიშვილმა მეტად საინტერესო მიზანსცენით შეძლო გამოესახა მოხუცი ჩენჩის ავხორცული ვნების პირველი ავზნება ქალიშვილის მიმართ. უფრო სწორად რომ ვთქვა. ის მომენტით, როდესაც ბეატრიჩემ პირველად გაიგო მამის გადაქარბებული ყურადღების მიზანი. მოხრილი, ნაკლებად განათებული კიბე, რომელზედაც ჩენჩი მთვრალი ეგდო და ქალიშვილის ოთახისაკენ იყო მიმართული. უეცრად კიბეზე მომავალი ბეატრიჩე წააწყდა მთვრალ მამას, მოხუცი ჩენჩის როლს თამაშობდა ჩემთვის საყვარელი მსახიობი უშანგი ჩხეიძე. ამ სცენაში იგი მე-

ტად ძლიერი იყო, სცენურად ნათელ და ცხოვრებაში გამართლებულ სახეს ჰქმნიდა. განრთხმეული, ოდნავ შობრილი მთვრალი ადამიანის სხეული, რომლის მხერაც მიშტერებულ იყო ბეატრიჩესაღმი, იმას ღაღადებდა, რომ იგი სრულ ცნობიერებაში იმყოფებოდა ჯა ვანიციდიდა მხეცური ვნების ორომტრიალს. ამ სცენის რეპეტრიციის დროს მე ვიგრძენი ეს მხერა. უშანგი ჩხეიძის მხერა იმდენად გამოშახველი, მხეცური, ავხორციული სურვილებით აღსავსე იყო, რომ უნებურად საზარლად შევკვილე. ამ მუნჯმა სცენამ ძალიან ბერი რამ მომცა, აქ ვიპოვე საჭირო სცენური გრძნობა, ძნელი გამიადეილდა და გაუგებარი გასაგები გახდა.

შემდგომ რეპეტრიციებზე და ყველა სპექტაკლებზე გულისძგერით მოველოდი ამ სცენას. რამდენიც არ უნდა მეთამაშა ეს როლი, ის მძლავრი გრძნობა ყოველთვის თან მდევდა. მე ყოველთვის მასლდგმულებდა ეს მსახიობი სცენაზე. სწორედ ამ როლის შემდეგ გავიგე. თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს პარტნიორს და რა ბერი რამ არის მსახიობის თამაშში პარტნიორისაგან დამოკიდებულო.

უშანგი ჩხეიძე ქართული სცენის ყველაზე უფრო გამოჩენილი მსახიობი იყო, რომელიც წამყვან როლებს თამაშობდა, იგი იმ ტიპის მხატვრებს ეკუთვნოდა, რომლებიც ყოველთვის გამსკვალულნი არიან საერთო მთავარი აზრით, რომლებიც სცენაზე მარტო „საკუთარ თავზე“ და „საკუთარ როლზე“ არ ფიქრობენ. ის განცდის მსახიობი იყო, რომელიც თავისი ნიჭით მიტაცებდა და კიდევ ბერჯერ. მას შემდეგ რაც მან ავადმყოფობის გამო სცენას თავი დაანება, მე მაგონდებოდა ის სიხარულით აღსავსე მომენტები, რომელსაც მასთან ერთად განვიციდილი სცენაზე“¹.

გასაოცარი რამ ხდება, კითხულობ რეპეტრიციის დღიურს და უშანგი ჩხეიძე თითქოს არ ესწრება რეპეტრიციებს, ერთი სიტყვაც არ არის ფრანჩესკო ჩენჩიზე. არადა იგი ხომ პირველ ეპიზოდთან შესამე მოქმედებამდე ერთ-ორი სურათის გარდა სულ სცენაზეა?! მხოლოდ მე-15 რეპეტრიციის დღიურში ვ. აბაშიძეს ჩაუწერილია: „თეატრის ხელმძღვანელი კ. ა. მარჯანიშვილი ამბობს, უშანგიმ თვითონ დაამუშაოს როლი, მიაქციეთ ყურადღება მე-5 სურათის მეორე ნაწილს, სადაც ჩენჩი აცხადებს თავისი შვილების სიკვდილს“.

ვახტანგ აბაშიძე ვახტანგ მჭედლიშვილის მოწათე და სამხატვრო თეატრის ტრადიციებზე გაზრდილი ახალგაზრდა რეჟისორი ნიკიერი შეგირდის როლში გვესახება რეპეტრიციების ჩანაწერების

¹ თ. კავკავაძის მოგონება. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ფ. 1, საქ. 161, № 8; 20897/214.

მიხედვით. იგი მშვენივრად მუშაობს ტექსტზე, როლებში მოვლენების მიხედვით ეძებს და უხსნის ამოცანებს მსახიობებს. პირნათლად ასრულებს და ხეწს დაეალებებს და თუ რაიმეს მიაღწევს, აუცილებლად ელოდება თეატრის ხელმძღვანელს — კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მარჯანიშვილს (აღსანიშნავია, რომ ვერც ერთ რეპერტივის ჩანაწერში ვერ შევხვდებით კ. მარჯანიშვილის მხოლოდ გვარს ან მხოლოდ სახელს. ვ. აბაშიძე ამ მოკლე, ხანდახან ერთ-ორ ფრაზიან დღიურშიც კი რუსულად დიდი ასოებით წერს: (Руководитель театра К. А. Марджанишвили). მარჯანიშვილის გარეშე არაფერი ფიქსირდება, არაფერი იგეგმება, არაფერი იძვრის წინ. ს. ზაქარიაძეს უბის წიგნაკში ჩაწერილი აქვს თანამედროვე მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობის საკითხებზე რამდენიმე საგულისხმო აზრი, სადაც სცენური სახის შექმნის პროცესში იგი ხან ერთს ანიჭებს პრიორიტეტს ხან მეორეს. ჩენჩის შესახებ იგი წერს: „ვ. აბაშიძე უდავოდ ნიჭიერი რეჟისორი იყო, მაგრამ ახალგაზრდა და გამოუცდელი, უშანგიმ აიღო ინიციატივა და თავის როლზე გახდა პირველ ნომრად. აბაშიძე მისთვის იყო ძვირფასი მეორე ნომერი“¹ ამასვე ადასტურებს თვით უშანგი: „იყო ისეთი როლები, სადაც თითქმის ჩემს ნებაზე ვიყავი მიშვებული, მაგალითად ყვარყვარე, ჩენჩი (ჩენჩი მოვამზადე ახალგაზრდა რეჟისორთან, მარჯანიშვილმა შემდეგ შეასწორა პიესა და საბოლოო რედაქცია გაუკეთა) და, ნაწილობრივ, იაგოც. ზემოხსენებულ პიესებში ბევრ მიზანსცენას ჩემით ვაკეთებდი“².

„უშანგი მუშაობისას ჩუმი იყო, — წერს ს. ზაქარიაძე, — ჩენჩის როლზედაც ჩუმად მიდიოდა მისი მუშაობა“ (იქვე. გვ. 3). და მართლაც, უშანგის სახელს 27 რეპერტივის განმავლობაში (ე. ი. ერთ თვეზე მეტი) მხოლოდ 2 — 3-ჯერ ვხვდებით დღიურებში. 27-ე რეპერტივიაზე მარჯანიშვილი აძლევს უნიშვნას რეჟისორს და მსახიობს, რომ შვილების სიკვდილის მოთხოვნის მონაკვეთი დაუმუშავებელია. საქორთა გადასვლა მიზანსცენებზე, ეს დაგეხმარებათ მუშაობაშიო — დაასკვნის იგი.

ორი დღის შემდეგ კოტე ისევ ესწრება რეპერტივიას, იგი ჩუმად ზის, რაც იმის ნიშანია, რომ რაღაც არ მოსწონს. „რეპერტივის შემდეგ მას ყველა გარშემო შემოვუსხედით, ყველას აძლევდა სა-

¹ ს. ზაქარიაძის არქივი. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი ფ. 1 საქ. 24543; №17, გვ. 20—21.

² ე. ჩხეიძე. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი, თბ., „ხელოვნება“, 1949, გვ. 29.

თანადო შენიშვნებს; ყველაზე ბოლოს მე მომმართა, — იგონებს უ. ჩხეიძე: კარგად გაქვს სახე მოფიქრებული, ტექნიკურადაც კარგად გაქვს როლი გაკეთებული, მაგრამ ეს არის კვეყენაძის ტრაგედია. ამით გამანადგურა, ამაზე მეტი გალანძლეა აღარ შეიძლება.

ჩენჩიმ, — განაგრძო მან, — უნდა გაიქროლოს სცენაზე. როგორც ქარიშხალმა, რომელიც სწევს და ანადგურებს ყველაფერს“.

შემდეგ იგი მიუთითებს როგორც უშანგი ჩხეიძეს, ასევე ვ. აბაშიძეს, რომ ჩენჩის როლზე საჭიროა საფუძვლიანი მუშაობა. უნდა მოინახოს განსხვავებული დამოკიდებულება მონოლოგებში, სახის გადადამიანურებაა საჭირო, როგორც თავიდანვე მოითხოვდა ჯ. მარჯანიშვილი, ხასიათიდან გამომდინარეობა, განსაკუთრებული მუშაობა სჭირდება პირველ მონოლოგს და აგრეთვე ლოცვისა და წყევლის მონოლოგს, — „ბორგვა, — თქვა მან, — метание, შიშოდან მრისხანებამდისა და ცრემლებამდის“. „ამით ჩემთვის ნათელი გახდა ყველაფერი, — განაგრძობს უ. ჩხეიძე, — როდესაც უკვე რეპეტიციას უყურებდა კოტე, ის ვეღარ ისვენებდა პარტერში, სარეპეტიციო მაგიდასთან, შეწრიალდა, ნახევარი პაპიროსი რატომღაც უცბად ჩააქრო, გადატეხა საფერფლეში და ახალს მოუკიდა. წამოდგა, ამოვარდა სცენაზე და აღარ იცოდა როგორ მომფერებოდა. ამის შემდეგ მთელი ერთი კვირა ლაპარაკობდა აქტიორის შემოქმედებაზე და მე ვგრძნობდი, როგორ მიალერსებდა კოტეს დაფერილი, გრძნობით გამთბარი, მშვენიერი თვალები“¹ ამავე ამბავს ს. ზაქარიაძე ასე აგვიწერს: „მარჯანიშვილმა წყევლის სცენის ბოლოში, ჩენჩი რომ გადის, გააჩერა რეპეტიცია, ავიდა სცენაზე და განუწყვეტლივ ჰკოცნიდა უშანგის, დაუკოცნა რამდენიმეჯერ სახე, თვალები, რომელიც ეხლა საშინლად ბავშვური და გულუბრყვილონი იყვნენ. კარგა ხანს გაგრძელდა ეს ალერსი, კოტე ვერ ძლებოდა მისი ყურებით, იგონებდა მონაკვეთებს, ხან თავს, ხან ბოლოს, იქვე მოიგონა ამ როლის შემსრულებლები². რეპეტიცია აღარ გრძელდებოდა, თითქოს მარჯანიშვილს ამის იქით აღარ უნდოდა რამის ნახვა“³.

ოცდაათიან წლებში დ. ჯანელიძე უშანგი ჩხეიძეზე წერდა: „უშანგი ჩხეიძე გამოირჩევა აქტიორული ნიჭის ელვარებით,

¹ უ. ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბ. „ხელოვნება“, 1966, გვ. 104.

² უნდა აღინიშნოს, ჯ. მარჯანიშვილი ხშირად ამბობდა, რომ ამგვარი შემარბლებელი მას რუსეთში არ ჰყოლია.

³ ს. ზაქარიაძის არქივი. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ფ. 1, საქ. 115, 20811/17.

მგზნებარე ტემპერამენტით, განცდის სიმართლით, არაჩვეულებრივ სცენური მომხიბვლელობით და ფართო არტისტული დიპაზონით. მისი შემოქმედება გვხიბლავს თავისი ვაჟკაციური ტონით, გმირული სულით. საყოფაცხოვრებო კილოს აუცილებელი საზეიმო განწყობით, მეტყველებისა და მოძრაობის კეთილშობილებით, იუმორის განსაცვიფრებელი გონებამახვილობით, რითაც ის საუკეთესო გამომხატველია ნაციონალურის ქართულ სასცენო ხელოვნებაში¹.

ქართულ თეატრმოდენობაში ერთხმად აღიარებულია, რომ უ. ჩხეიძე გარდასახვის უბადლო დიდოსტატი გახლდათ. თქმა იმისა, რომ რაღაც სკოლა გაიარა, ჩემი აზრით, არ იქნებოდა სწორი: არც ის ითქმის, თითქოს იგი, დაჯილდოებული დიდი არტისტული ნიჭით, უგულისყუროდ ტოვებდა ქართულ რეალისტურ საშემსრულებლო ტრადიციას და მხოლოდ საკუთარი ინტუიციით იკაფავდა გზას. მას ხომ ისეთი დიდი წინამორბედები ჰყავდა, როგორც იყვნენ: ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ალ. იმედაშვილი. იგი ხომ ოციანი წლების ახალთაობის ბრწყინვალე პლედის ვარსკვლავი იყო. მას ჰყავდა ისეთი მასწავლებელი, როგორც იყო კ. მარჯანიშვილი. უშანგის უბის წიგნაკში უწერია: „მარჯანიშვილი არ იყო პედაგოგი, ის არ ასწავლიდა მსახიობს, მხოლოდ მისგან კი მსახიობს შეეძლო ბევრი რამ ესწავლა“.

ნიშანდობლივია, რომ უშანგის კ. სტანისლავსკის წიგნი—„მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ გამოწველილვით დაუკონსპექტებია. უშანგის აქტიორული შემოქმედების და როლზე მუშაობის პრაქტიკა კ. სტანისლავსკის სისტემის ცენტრალური დებულების—ფიზიკური მოქმედების მეთოდის ცოცხალი დემონსტრირება ეგონება კაცს. მართლაც, ორიოდ სიტყვით, რა მთავარ დებულებას შეიცავს სტანისლავსკის ფიზიკური მოქმედების მეთოდი, რას მონიხვებს იგი აქტიორისაგან? სიტყვისა და ქმედების ერთიანობას, შინაგანი მოქმედების გამომხატველ სიტყვას, ჩვენ ხშირად გვესმის სცენიდან სიტყვა, წინადადება, ზანდახან პათოსით წარმოთქმული მონოლოგიც, მაგრამ ვერ ვიგებთ მას. ეს იმიტომ ხდება, რომ მსახიობი შინაგანად არ მოქმედებს. გარდა სიტყვის საერთო კულტურისა, რაც გამოიხატება სიტყვის ლოგიკურობაში, დაყენებულ ხმაში, სწორ გამოთქმასა და დიქციაში, სიტყვა უნდა ქმედითი იყოს, ე. ი. მიმართული სახიერი წარმოსახვისაგან, შინაგანი სახის

¹ შ. აბულაძე, დ. ჭანელიძე. აქტიორული შემოქმედება მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. თბ., 1939, გვ. 26.

შექმნისაკენ, რაც სიტყვის გასაგნებას წარმოადგენს, შეუცდომლად მოქმედებს პარტნიორზე და იწვევს უკუფენათა კავშირებს. ზემოთ ჩვენ გვქონდა შესაძლებლობა გავცნობოდით უშანგის პარტნიორის თ. ჰაუჰავადის მოგონებას ბეატრიჩეს როლის შექმნის თაობაზე, ახლა მოვუხსმინოთ თვით უშანგის, წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ მუშაობდა იგი როლზე: „მე გამოვდივარ ხან შინაგანი და ხან გარე თვისებებიდან, იმისათვის, რომ მე სცენაზე სახე შევქმნა, უნდა ვიციოდე ყველა მისი ემოციური მოძრაობის განსაკუთრებულობა, თვალწინ უნდა მქონდეს მთელი მისი გარეგნობა, მისი სიარულის დამახასიათებლობა, მისი ხელები, თვალები, მოღერებული ყელი — თუ თავისდაჭერა, ყველაფერი დაწვრილებით. სხვაფრივ მე ვერ ვიქნები დარწმუნებული, ვერ ვიქნები განსახიერებულ სახეში. ხანდახან ხდება — ყველაფერი იცი, მაგრამ ვერ ხედავ. მე ლოგიკურად უნდა მივალდე მის თეატრალურ ხასიათს, მე უნდა შევერწყა ამ ხასიათს, უნდა მოვუხანხო მას გამართლება, რომ ჩემად გავხადო. მე აუცილებლად უნდა ვუთანაგრძნობდე ჩემს გმირს, როგორი უარყოფითიც არ უნდა იყოს ის. მე უნდა მოვნახო რაიმე სინტერესო მის უარყოფით თვისებებში, უნდა მიყვარდეს ეს ჩემად ქმნილი უარყოფითი. მის პროკურორად მე შემიძლია ვიყო სპექტაკლამდე, ან სპექტაკლის შემდეგ, სპექტაკლის დროს კი უნდა დაუნათესავდე მას“¹.

ს. ზაქარიადე იშვირად ამბობდა, რომ უშანგი თავის თანამედროვეებს ძალიან უყვარდათ, გატაცებულნი იყვნენ მისი თამაშით, მაგრამ მაინც ბოლომდე არ ესმოდათ, თუ რა დიდი მსახიობი იყო იგი. თანამედროვე თეატრის ყველაზე თავმოსაწონი მიღწევა მოაზროვნე აქტიორის გამოყვანაა სცენაზე, ტრაგედიებში ზოგადი გმირის თამაში კი არა, არამედ ხასიათიდან გამომდინარე ტრაგიკული პიროვნების განსახიერებაა. „უშანგის სახეები იყო მაშინ ყველაზე უფრო მოაზროვნე, — წერს ზაქარიადე, — მაშინ იყვნენ მსახიობები, რომლებიც ნიჭიერებად ითვლებოდნენ და სცენაზე აზროვნება უჭირდათ². ვერკო ანჯაფარიძე ამასვე უსვამს ხაზს: „ერთ-ერთი თვისება უშანგის როლის განხორციელებისას იყო აზრის მკაფიოდ მოტანა მაყურებლისათვის, ინტელექტუალური მოაზროვნე სცენაზე — ეს დიდი ძალაა, რომელიც უდაღეს გავლენას ახდენს მაყურებელზე“. „უშანგისათვის არაერთხელ გამომიტქვამს ჩემი

¹ უ. ჩხეიძის არქივი. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ფ. 1, საქმე № 570, ხელ. 16896.

² იქვე, გვ. 36.

ალტაცება — მისგან მშვენივრად განსახიერებულ როლებზე, როგორც სხვანიარად, თავისებურად გაგებულ და წაკითხულ დრამატულ ნაწარმოებზე“, — წერს დავით ჩხეიძე. აკ. ფალავა კი აღნიშნავს მის დიდ ინტუიციას¹. რაც შეეხება ინტუიციას, კ. სტანი-სლავსკი ხომ მას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა არაცნობიერის შემოქმედებაში ჩართვის თვალსაზრისით. მისი აზრით, მხოლოდ ცნობიერებაზე დაყრდნობილი და განსახიერებული როლი წააგავს „გენიალურ ნაწარმოებს, რომელსაც დაუნდობლად ამოუშალეს საუკეთესო ადგილები: „ჰამლეტი“ „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგის გარეშე“.

„ბეატრიჩეს“ რეპეტიციებზე უკვე მიიღეს მკვეტი, ნაწილობრივ დაიწერა მუსიკა, ორკესტრთან მუშაობა დაიწყო ღირიჟორმა ალ. გველესიანმა, ლუკრეციას როლის შემსრულებელ ელ. დონა-ურისაგან მოითხოვეს მეტ მრავალფეროვნებას. ერთფეროვნება იმის ნიშანია, ამბობს კ. მარჯანიშვილი, რომ მონაკვეთებში ამოცანები სწორად არ არის მიცემული. ბევრი მუშაობა უხდება რეჟისორს, რათა მ. კოსტავას — ჯაკომოს როლის შემსრულებელს მოუხსნას ყალბი პათოსი, „თ. ჭავჭავაძეს მეორე მოქმედების მეორე სურათში — შეთქმულების სცენას გამოყოფილი უნდა ჰქონდეს წინა სურათის ალღევა“ — ამბობს მარჯანიშვილი. მ. გომელაურს — ორსინოს (ბეატრიჩეს შეყვარებულის) როლის შემსრულებელს სთხოვეს გულწრფელ იეზუიტობას. გზადაგზა კვლავ ზუსტდება ტექსტი და სცენიდან ისევ მაგიდას უბრუნდებიან. პარალელურად მიმდინარეობს მუშაობა კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილთან, გაეის-სენოთ მარჯანიშვილის სიტყვები: „სპექტაკლში მე არსებით როლს ვანიჭებ მუსიკას. მუსიკა ავსებს იმას, რაც სიტყვით არ დაბოლოებულა. მუსიკა ქმნის რიტმსა და განწყობილებას“². ვფიქრობ, სწორედ ასეთი მიდგომა დასჭირდებოდა „ბეატრიჩე ჩენჩის“, როცა მისი დადგმა მძაფრ ფსიქოლოგიურ დრამად იყო განზრახული. ბეატრიჩესაც ხომ თავის გრძნობების გამოსახატავად არ ყოფნის სიტყვა: „არის წამება, მკრთალი სიტყვით გამოუთქმელი, არის წამება, რომელსაც სახელს ვერც კი დაარქმევ“.

თ. ვახვახიშვილმა I მოქმედების V სცენისათვის — ჩენჩის სასახლის ზემისათვის პოლონეზი აირჩია; ქორეოგრაფი დავით მაქავარიანი უკვე აწყობს წყვილებს. სასცენო ხელოვნება, რომ კო-

¹ იხ. თ ე ვ ზ ა ძ ე, გვ. 39.

² კ. მარჯანიშვილი. შემოქმედებითი მეჭვიდრეობა, ორ ტომად, ტ. I, თბილისი, „ხელოვნება“, 1972, გვ. 364.

ლექტიურ შემოქმედებას ემყარება — ტრუიზმია და მაინც არ შეიძლება არ აღინიშნოს, თუ რარიგ ფასეულია ყოველი კომპონენტის წვლილი, როგორ გადაიწინება ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოები ერთ მხატვრულ ქმნილებად. წარმოდგენა რომ ვიქონიოთ, თუ რა დამოკიდებულებაში იყვნენ ერთმანეთთან რეჟისორი ვ. აბაშიძე და ხელმძღვანელი კ. მარჯანიშვილი, გავსდიოთ რეპეტიციას. 44-ე რეპეტიციაზე ვ. აბაშიძემ მონიშნა 1 სურათის მიზანსცენები. „გამოვდივარ ზუსტ ამოცანიდან, — წერს იგი, — ჩენჩის ჰქონდა ლაპარაკი კარდინალ კამილიოსთან მკვლელობის შესახებ, რომელიც თვითონ ჩაიღინა და განრისხებული აპირებს წასვლას. ამ მომენტს ვუკეთებ ფიქსაციას. ჩენჩი მაყურებლისაკენ ზურგით დგას კიბეზე, წასვლას აპირებს, კამილიო მისკენ მოძრაობს შემაჩერებელი ეესტიო“. რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ მოდის თეატრის ხელმძღვანელი, ამ პირველი სურათის ამოცანასა და შესატყვისად მიზანსცენასაც ასე ცვლის: „ჩენჩი უნდა გამომდინარეობდეს ფარისევლობიდან, რომელიც კარდინალის მოსატყუებლად არის გამიზნული, ჩენჩი იწყებს სცენას არა ზურგითა და წასასვლელად მომზადებული, არამედ კარდინალ კამილიოს ფეხებთან, რომელიც სავარძელში ზის“. შევადაროთ ეს ორი ამოცანა. 1) ვ. აბაშიძისეული: „ჩენჩის ჰქონდა ლაპარაკი კამილიოსთან მკვლელობის შესახებ. რომელიც თვითონ ჩაიღინა და განრისხებული აპირებს წასვლას“. რა ამოცანაა აქ? არაავითარი. თვითონ თუ ჩაიღინა მკვლელობა, განრისხებული ვიღაზეა და ის, რომ იგი აპირებს წასვლას, მხოლოდ მოქმედების აღწერილობაა. 2) მარჯანიშვილისეული: ჩენჩი უნდა გამომდინარეობდეს „ფარისევლობიდან, რომელიც კამილიოს მოსატყუებლად არის გამიზნული“. აქ დასახულია პირდაპირ ამოცანა და შემოთავაზებულია ვითარება, ამავე დროს, მოცემულია სახიერი მიზანსცენაც: კარდინალი — სავარძელში, მის ფეხებთან — მკვლელი ჩენჩი.

პირველი მოქმედების მეხუთე სურათში საკვანძო ვითარებები თამაშდება. აქ, დიდ წვეულებაზე ფრანჩესკო ჩენჩი აცხადებს თავისი შვილების სიკვდილის ამბავს, იგი მეტად გახარებულია და ცინიკურად ზეიმობს ამ შავბნელი საიდუმლოებით მოცულ უბედურებას. აქ პირველად შეეტაკება ბეატრიჩე მამამისს, აქ იბადება ჩენჩის მახინჯი ვნება და გადაწყვეტილება. ეს სცენა შესაძლებლობას იძლევა, გათამაშდეს საზოგადოებრივი იმპოტენციის დაბადების სურათი, აქ ეკითხება სასოწარკვეთილი ბეატრიჩე შეშინებულ და დადუმებულ სტუმრებს: „ნუთუ არავენ მოგვეშველება, ნუთუ არ არის ქვეყანაზე ჩვენი დამხსნელი?!“

45-ე რეპეტიცია, დეკორაციის ნაწილები უკვე განლაგებულია სცენაზე: ორი დაზგა, პარალელურად ჩამოსული სამი წყება ბაქნებიანი კიბეები. დაზგებს შუა მაღალი ჯვარცმა, ავანსცენასთან გატყეცილი იატაკი, მუქი ლურჯი, ღია მწვანე, რუხი და შავი მძიმედ ჩამოშვებული ფარდები. მთავარ დაზგაზე მაგიდასთან ლაქიები ჩამწკრივებულან. აქვეა ჩენჩი და სტუმართა ნაწილი, მარცხნივ 1 და 2 კიბის ბაქანზე ფრანჩესკო ჩენჩი, ლუკრეცია, კოლონა და ერთი სტუმარი, გატყეცილ იატაკზე — ბეატრიჩე და რამდენიმე ქალი. ვ. აბაშიძე მიზანსცენებს ალაგებს, ისმენს მუსიკას და დღიურში იწერს: „მუსიკა მივიღე პირობით, თეატრის ხელმძღვანელის მოწონებამდე. შევკარი I მოქმედების სურათები მუსიკის საშუალებით. დ. მაქავარიანი პოლონესს არჩევდა, ცეკვის ზომა არ დაგვიდგენია, ვინაიდან შუა კონსტრუქციაზე უნდა გაისინჯოს და დაფიქსირდეს თეატრის ხელმძღვანელის კ. ა. მარჯანიშვილის გასინჯვის შემდეგ“. მარჯანიშვილი კი ასეთ მითითებას იძლევა: „მუსიკის შესავალი შეიკვეცოს — დაიწყოს შუიდან, ძლიერი ადგილიდან. ასევე მეოთხე სურათის მუსიკა შესაცვლელია, უნდა მიეცეს ნერვული ხასიათი, რაც შეეხება წვეულების სცენას, მსახიობები-სათვის მოსანახია უფრო მოხერხებული მდგომარეობა, პოლონეზი შემოკლდეს. შემდეგი სურათი, ე. ი. II მოქმედების პირველ სურათში მუსიკალური შესავალი ტემპის მხრივ მიუღებელია, იგი უნდა გაიშალოს სწრაფად, აქედან აუცილებელია გადასწორდეს, როგორც ჩენჩის მონოლოგის განსჯა, ასევე მიზანსცენებიც, მიეცეს მსახიობებს საშუალება ფართო მოძრაობისათვის, საჭიროა რომ გრძნობა მიიყვანონ უმაღლეს გამაფრებამდე“. 5 წლის შემდეგ თითქმის სიტყვასიტყვით იგივეს გაიმეორებს ა. არტო. აქ ჩვენ მოწმენი ვხდებით იმ ღირსშესანიშნავი მომენტისა, როცა ნათლად ჩანს კ. მარჯანიშვილის დამოკიდებულება მუსიკისადმი, როგორც დრამატურგიული საწყისისადმი. სხვა სიტყვებით. ამ მონაკვეთში იგი მოითხოვს, რომ მუსიკის ყაიდაზე შეიცვალოს ქმედება. აქ მარჯანიშვილს არ მოსწონს მსახიობთა დაძაბულობა. წვეულების სცენაში მარჯანიშვილი შემდეგ დავალებებს იძლევა: „ყველა მოცეკვავე უნდა გამომდინარეობდეს თავისი სახიდან და უნდა გამოხატოს ეს. მთელი ცეკვა ჩატარდეს ხმაურიან მხიარულებაში, ამიტომ გადამუშავდეს მონოლოგები, გაიხსნას ტემპერამენტი. კოლონა უნდა გამომდინარეობდეს უდარდელ პამპულობიდან, მასხარაობიდან, ანდრე — ჩენჩის ძველი მსახური, ყველა მისი ბოროტმოქმედების თანაშინააწილეა — ეს არ უნდა იყოს დავიწყებული. სალიანგო სცენის მონაწილეებმა საჭიროა მეტი ყურადღება დაუთმონ იმას,

რაც სცენაზე ხდება და შესატყვისი რეაგირება მონახონ“. აი, ასე ზედმეტი ტვინის ქუცების გარეშე, ზუსტი, ლაპიდარული ამოცანებითა და მითითებებით, განსჯებითა და დახასიათებებით მიჰყავს კ. მარჯანიშვილს რეპეტიციები. დიდი ნიჭიერება, უმაღლესი პროფესიონალიზმი, გამოცდილი და მტკიცე ხელი იგრძნობა მის ყველა გადაწყვეტილებაში.

მარჯანიშვილის სპექტაკლების მუსიკის მკვლევარს დოც. მ. ფიჩხაძეს ზუსტად ამოუხსნია „ბეატრიჩე ჩენჩის“ მუსიკის ამოცანა, მისი აზრით, მუსიკას უნდა გამოეყვება ნაწარმოების მთავარი ხაზი: ბოროტებისა და შურისძიების ხაზი. მ. ფიჩხაძე ზედმიწევნით სახიერად აგვიწერს სცენური ქმედებისა და მუსიკის ორგანოლობას ამ სპექტაკლში. „სცენა თითქმის მთლიანად ჩაბნელებული იყო, — წერს იგი მეტად მნიშვნელოვანი მეორე მოქმედების სურათის — შეთქმულების სცენის შესახებ — კუთხეში მხოლოდ ერთი პატარა ლამპარი ბუტყავდა. მუსიკაში თითქოს გესმოდათ მოქმედ პირთა შფოთვა, მღელვარება, შიში. ორკესტრი ხან ჩურჩულებდა და ქვითინებდა, ხან გმინავდა და ბობოქრობდა. ამ საკმაროდ დიდი სცენის მუსიკალურ მონაკვეთში თითქმის ვერ შეხვდებოდით ვერც ერთ დასრულებულ მელოდიას, ვერც ერთ კანტილენურ ეპიზოდს და მიუხედავად ამისა, ბგერის ზემოქმედებითი ძალა უაღრესად დიდი იყო. ზემოქმედებას ახდენდა, უპირველეს ყოვლისა, ორი კომპონენტი: რიტმული მრავალფეროვნება და ოსტატური ორკესტრირება... ორკესტრის ბევრი საკრავის ტემბრი გამოყენებული იყო აქ სცენური სიტუაციის გამუქების მიზნით. ასე ქლერდა ვიოლონჩელოს, ფაგოტის, ტუბას დაბალი რეგისტრები... როდესაც ერთადერთი ლამპარი ქრებოდა, მასთან ერთად წყდებოდა ორკესტრი, თითქოს ბგერები სივრცეში გაუჩინარდნენო, მაყურებელი პირისპირ მიადგებოდა ამ შემამძრწუნებელი ამბის ტრაგიკულ დასასრულს“¹.

პეტრე ოცხელის დეკორაცია, თუ ფერების მხრივ განწყობილების შექმნისა და სურათიდან სურათზე გადასვლის მობილურობის თვალსაზრისით საუცხოოა, ამის თქმა არ შეიძლება მიზანსცენების გასაშლელ სივრცეზე. საქმე ის არის, როგორც ჩივის ვ. აბაშიძე, რომ „თითქმის მთელი მოქმედება გადმოგვაქვს ავანსცენაზე, ვინაიდან დაზგები მოწყვეტილი არიან წინა პლანს. ძნელია გა-

¹ მ. ფიჩხაძე. მუსიკა მარჯანიშვილის სპექტაკლებში, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის ბიბლიოთეკა. გვ. 17.

ამართლოთ მსახიობებს იქ ყოფნა და მათი გადასვლა ავანსცენაზე, ვიყენებთ მხოლოდ ორ კიბესა და მარცხენა დაზგას“. გამოდის რომ სცენის სიღრმეში მოთავსებული მარჯვენა დაზგა და მესამე კიბე გამოუყენებელი დარჩა. მსახიობები არც კოსტიუმებით არიან აღფრთოვანებულები. ფერები: თეთრი, რუხი, ღია მომწვანო ახდენს შთაბეჭდილებას. მაგრამ თვით მოსასახამებო, კაბები შლეიფებით და განსაკუთრებით ქამრის ადგილას ზურგში მოკიდებული თუნუქის სამ-სამი ოთხკუთხა კოლოფები მოუხერხებელია. ზოგიერთმა მსახიობმა თუ კოსტიუმების გადაკეთ-გადმოკეთებას მიჰყო ხელი, უ. ჩხეიძემ საერთოდ არ ჩაიცივა და არც კოლოფები დაიკიდა, როგორც ამას ს. ზაქარიძე გვატყობინებს. ასე რომ, პ. ოცხელს მოუხდა მეორე ესკიზის გაკეთება. სხვათა შორის, უშანგის თავის უბის წიგნაკში გ. ფუქსის გამონათქვამიც ჩაუწერია: „თეატრალურ დეკორაციებზე შეიძლება იგივე ითქვას, რაც ქალებზე. ყველაზე უკეთესი ის არის. ვისზედაც ყველაზე ნაკლებს ლაპარაკობენ“. და იქვე: „სუსტი ნამუშევარი იყო მარჯანიშვილის თეატრში დადგმული „ბეატრიჩეს“ როგორც დეკორაციები, ისე კოსტიუმები. ასეთივე აზრის არის ს. ზაქარიძეც.

გენერალური რეჟეტიციის შემდეგ სამხატვრო საბჭოს სხდომაზე აღინიშნა სპექტაკლის მაღალი მხატვრული ფასეულობა და საბჭოთა სცენაზე მისი დადგმა მიზანშეწონილად მიიჩნიეს.

პრემიერა შედგა 6 თებერვალს 1930 წ. და სამხატვრო პოლიტიკური საბჭოს სხდომაზე მიუღიათ შემდეგი დოკუმენტი: „წარმოდგენა „ბეატრიჩე“ არის ერთ-ერთი უდიდესი კულტურის წარმოდგენათაგანი, დიდი მხატვრული მიღწევა ქართული თეატრალური კულტურისა.

პიესა იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც ის იძლევა მდიდარ საშუალებებს გამოვავლინოთ თეატრში არსებული აქტიორული, რეჟისორული და მხატვრული პერსონალი. ამ მხრით, რა თქმა უნდა. უპირველესად, უნდა აღინიშნოს ჩვენი უშანგი, რომელიც ყოველგვარ ქებაზე მაღლა დგას მოხუცი გრაფი ჩენჩის როლში. მსახიობზე უნდა ითქვას, იგი დიდი მხატვრული პოტენციის პატრონია და ეს წარმოდგენა ამტკიცებს, რომ იგი შედარებით კიდევ უფრო გაიზარდა. ასევე დიდი წინსვლა ეტყობა თ. ჭავჭავაძეს, რომლის შესრულებული ბეატრიჩე უნაკლოა.

საერთოდ მთელი ანსამბლი დიდებულია. არ შეიძლება არ აღინიშნოს რეჟისორ ვ. აბაშიძის მუშაობა. მან თუმცა გასულ წელსაც დავეიმტკიცა, რომ მისი სახით თეატრში გვყავს ნიჭიერი ახალგაზრდა რეჟისორი, მაგრამ მისი ეს უკანასკნელი ნამუშევარი სა-

ბოლოოდ ამტკიცებს იმას, რომ ის საკმაო თეატრალური კულტურის მატარებელია და იზრდება დღითიდღე. აგრეთვე პ. ოცხელი (მხატვარი) მეტად ნიჭიერი ახალგაზრდაა.

კარგია თ. ვახვახიშვილის მუსიკა.

საერთოდ კი „ბეატრიჩეს“ დადგმით თეატრი და მისი ხელმძღვანელი კოტე მარჯანიშვილი საბოლოოდ ამაგრებენ თავიანთ პოზიციებს, როგორც დიდ მხატვრულ-კულტურულ მოვლენას.

სამხ. პოლიტიკური საბჭოს მორიგი წევრი:

მ. მგალობლიშვილი

7/11 1930 წ.

თუკი პრემიერაზე შექმნილი ვითარებით ვიხელმძღვანელებთ და ე. წ. გამარჯვების მაჩვენებელ გარე ატრიბუტებს მივიღებთ საწყაოდ, პრემიერამ წარმატებით ჩაიარა. იყო ყვაველები, ხანგრძლივი ტაში, წარმოდგენის დასასრულს, გაღიმებული სახეები, მილოცვები, მაგრამ ყოველივე ამას თან სდევდა რაღაც უჩვეულო თავშეკავება, რაც სხვა რომელიმე ქვეყანაში ალბათ სიღარბაისლით აიხსნებოდა, ქართველებისთვის კი ასეთი არაღამახასიათებელი მოვლენა თეატრის კულუარებისა და პირადი ურთიერთობის სფეროში უნდა განმუხტულიყო და ასეც მოხდა. არავინ აგინებდა არც პიესას, არც სპექტაკლს, არც რეჟისორს, არც მსახიობსა და არც არავის, ყველას პირზე ეკერა ვიღაც გავლენიანი მაყურებლის გამონათქვამი: „მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენა დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს, ქართველი კაცის ბუნებისათვის — ესეთი პათოლოგიური რამ მიუღებელია“. და ეს იყო ძლიერი არგუმენტი, რომელიც დიდი ლოდივით ჩამოვარდებოდა ხოლმე მოკამათეთა შორის.

ახლა, ნახევარი საუკუნის შემდეგ, როცა თვით არ ყოფილხარ სცენური სიცოცხლის დინების აქტიური მოწმე, არ შეგხვება მსახიობიდან გამოსხივებული ფლუიდები, რაღა თქმა უნდა, შეუძლებელია რომელიმე სახის ემოციური და ინტელექტუალური გავლენის დონის დადგენა იქვე, იმ წუთში, მაგრამ უშუალო შთაბეჭდილების გარდა არსებობს სხვა მრავალი საშუალება, რომელიც იწვევს ინტერესს, გიბიძგებს მხატვრული აზროვნებისაკენ. უკუაგდება შემთხვევითობას, მოცილებულია კონიუნქტურას, იძლევა სიცოცხლის უნარიანობის სურათს, შედეგების განზოგადების მასალას, კავშირების დადგენის საფუძველს, მოკლებულია მარტოოდენ უშუალო აღქმაზე დამყარებულ განსჯაზე. და რაც მთავარია,

შემოწმებულია დროით. უ. ჩხეიძის ფრანჩესკო ჩენჩის უარყოფითი გავლენა, უწინარესად. რასაკვირველია, მისი ვნების მიმართებაში მარხია. მაგრამ დიდი დაკვირვება არ უნდა იმასაც, რომ აქ ეროტიკული მოტივი მეორეხარისხოვანია, რომ ეს ანტიქრისტიანული პატივმოყვარეობის შელახული გრძნობის დასაკმაყოფილებელი შურისძიების ფაქტია და, საერთოდ, ზეადამიანური გოროზობისაკენ მისწრაფება. ქრისტიანული მოძღვრების თანახმად სიამაყე უმძიმესი ცოდვაა. მართლაც, თითქმის ყველა ბოროტებას სიამაყე უღვეს საფუძვლად. სიამაყე ბადებს ჯიბრის გრძნობას, რომელიც გადაიზრდება ხოლმე წინააღმდეგობასა, ბრძოლასა და მტრობაში. სიამაყის გრძნობით იკვებება სიხარბე, რომელიც ღიად თუ ფარულად ქონების შეგნებას მოაქვს, პატივმოყვარეობა — სიამაყის პირდაპირი წინაზარდია. სიამაყის უშუალო გამოვლენა და ყველაზე დამაკმაყოფილებელი ფორმა — ძალაუფლებით ტყბობაა. სიამაყის გრძნობის შელახვა კი შურისძიების მიზეზია. ჩენჩის ბეატრიჩეზე ძალადობის სურვილი ზომ მათი შეტაკების შემდეგ აღძვრება?! იგი არ ეფერება ბეატრიჩეს, მისი ავხორცობაც არაფერში გამოიხატება — არც სიტყვით, არც ოცნებით, პირიქით, ეს აქტი მას წარმოუდგენია შურისძიების უმაღლეს ფორმად:

— თუ არ მოვა, თვით მივალ მასთან!
 გამოუვინებ ახალ წამებას,
 ტანჯვის გზას გაეატარებ თანდათანობით
 და არანხელ დამკირებით მას შევეურაცხეყოფ.
 შემდეგ ყველასგან ქმითოვებული
 ის შეადლისას ბრბოს წარუდგება,
 უღმობელი ბრბო დასცინებს მას
 და შერცხვენილი იქნება ყველგან!
 ამბავი მისი მოედება მთელ დედამიწას
 და რაც ყველაზე უფრო მძიმეა,
 რაც მისთვის უფრო საშინელია,
 რაც მოლენავს მის ნებისყოფას,
 როგორც გრძნეული მაკდურო სახე
 წარმოუდგება ის თავის სინდისს,
 იე, როგორც სხვებს, განრწწნილ არსებად!
 მოუნანებლად, შეუნდობლად იგი მოკვდება.
 აქანყებელი ღმერთისა და მამის წინაშე;
 იმის გვამს ძალღებს გადაუგდებენ,
 მისი სახელი გადაიქევა
 მთელ დედამიწის საშინელებად!
 იგი წარდგება ღმერთის წინაშე,
 მთლად დაფარული კეთროვანებით,
 და ჩემი წყევლის საშინელ ჩირქით!

ან კიდევ: „ნუთუ ვერ ვბედავ მშვენიერ თმებში ჩავკიდო ხელი
და მოვათრიო აქ ჩემს ოთახში?

გავსრისო ფეხით! (აღსანიშნავია, რომ უშანგის ტექს-
ტში აქ ძახილის ნიშანი მიუმატებია და ამით ხაზი გაუსვამს ამ აღ-
გილისათვის) არ დავაძინო სანამ გონებას მთლად არ დაკარგავს,
შიმშილ-წყურვილით დავიმორჩილო, დავადო ხუნდი!

... მის სიამაყეს და ჭიუტობას, მის ნებისყოფას მალე მოვტეხავ და
დავაჩოქებ ჩემ წინ მუხლებზე“.

ასეთი გრძობებითა და აზრებით აღჭურვილი მამაკაცი, ვფიქ-
რობ, რომ პირუკუ სუბლიმირებას მოახდენს სექსუალურ აქტში.
აქ შურისძიების უკიდურესი ფორმაა მოძიებული, აქ ღონ ქუანის
ტრადიციული მოტივიც ხშიანობს, სახელდობრ: ღმერთის გამოწვე-
ვა. მასთან შებმა; ღოქტორ ფაუსტუსის განდგომილებაც, სატანად
გადაქცევის სასოწარკვეთილებაც. ასე რომ, უ. ჩხეიძე, ეს ღიღი
ინტუიციის მქონე მსახიობი, ყველაფერ ამას, უდავოა, თავისი გუ-
მანით ჩასწვდებოდა და ხატოვნად წარმოადგენდა ცნობიერისა თუ
არაცნობიერის წიაღსვლებს.

წარმოდგენა იწყებოდა მარჯანიშვილის იმ მიზანსცენიდან, რო-
მელიც ვ. აბაშიძის პირველადი ჩანაფიქრის მაგიერ დადგინდა: კარ-
დინალი კამილიო — სავარძელში, მკვლელი ჩენჩი — მის ფეხებ-
თან. უშანგის ნამარდული ფარისევლობით მიჰყავს დიალოგი. აქ,
მეორე პლანში მიმდინარე ალტერნატივას აპარებს ჩენჩი კამილი-
ოს, მის დაყვავებულ ტონში სადღაც მუქარაც გაისმის. ამის შემ-
დეგ სცენაზე ჩენჩი პირველი მოქმედების ბოლოს გამოდის.

„I მოქმედების II სურათი-ღიღი პოლონეზით დაიწყო, — იგონებს
ზაქარიაძე, — და მას მოჰყვა უშანგი ჩენჩის ღიღი სცენა, სადაც
ირკვევა ზეიმის მიზეზი, თურმე მისი ორი ვაჟი დაღუპულა, თუ
თვითონ დააღუპინა და ახლა დარბაზობა გამართა“. ძვირფასი ცნო-
ბა ჩაუწერია კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილისაგან მ. ფიჩხაძეს:
„უშანგი ჩხეიძე ამ სცენაში შეუდარებელი იყო. ცეკვის დროს
მთელი ტანით იკრუნჩხებოდა, მის გვერდით მდგარ ქალბატონს
არ ასვენებდა, ხელს კრავდა, რითაც თავის ნერვიულ ბუნებას ამ-
ქლავებდა. თითქოს ასეთ ბრწყინვალე, საზეიმო გარემოცვაში, ამ-
დენ მოცეკვავეთა შორის შეუძლებელი იყო ამ პატარა ქვისტის
შემჩნევა, მაგრამ მაყურებელი სწორედ რომ მოხუც ჩენჩის ხედავ-

და და მ-ისი კონვეულსიური მოძრაობანი ზიზღს იწვევდა...¹—მთელი პოლონეზი და, კერძოდ, ეპიზოდის დასაწყისის მწვავე პულსირებული რიტმი ასახავდა არა მარტო სასახლის ბრწყინვალეობას და სიმღიდრეს, არამედ იმ მღელვარებას, რომელმაც უკვე შეიპყრო აქ მყოფნი. ყოველი წყვილი თავისებურად გამოიყურებოდა საერთო ცეკვაში. მუსიკა ჟღერდა მრისხანედ. ის ხან შორს გაისმოდა, ხან ახლოვდებოდა. კიბის საფეხურები იფარებოდა ქუსლების დახშული ბაკუნითა და ქალთა გრძელი კაბების შრიალით. და უეცრად პოლონეზი წყდებოდა. დიახ, კი არ მთავრდებოდა, არამედ წყდებოდა და მაყურებელი გადადიოდა სულ სხვა სამყაროში — წმინდა, პოეტურ, ნათელ სამყაროში. აქ უკვე აღარ იყო არც სასახლის ბრწყინვალეობა, არც პარადულობა, არც მოჩვენებითი, მრისხანე სიმშვიდე. აქ ჟღერდა ლამაზი, ლირიკული მელოდია, რომელიც იფრქვეოდა ნაზად და აუჩქარებლად. ტრელები მთრთოლვარებას ანიჭებდნენ მას. ეს იყო უმანკო ბეატრიჩეს სამყარო. სამწუხაროა, რომ კომპოზიტორმა, რომელმაც ასე კარგად იპოვა ბეატრიჩეს მუსიკალური თემა (თუმცა ის ძალზე მოგვაგონებს შოპენის მელოდიებს და განსაკუთრებით მის ნოქტიურნებს), შემდგომ ვერ განავითარა ეს სახე, — შენიშნავს მ. ფიჩხაძე და განავრცობს. — ბეატრიჩეს თემა მიჰყავს სიმებიან და ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფს; ზოლო ორკესტრში ძალიან ჩუმად, შეუმჩნევლად პოლონეზის იგივე პულსირებული რიტმი გაისმის, რომელიც მოგვაგონებს, რომ საერთო მხიარულება მოჩვენებითია. „უშანგი ამ სცენაში იყო შემადრწუნებელი. მის მნახველს პარტერში და სცენაზედაც ტანზე ბურძღლებს აყრიდა, — მოგვითხრობს ისევ ზაქარიაძე. — ეს იყო გველი, რომელიც სისინებს, მისი სიტყვები და სიხარული ცივს ოფლს ასხამდა გამგონს, ყველა იყო გაქვავებული ამ დიდ ზეიმზე. სცენაზე იყო ნამდვილი სიცივე და ამ სიცივეში ხარხარებდა მარტოდ მარტო წინაკბილებჩაცვენილი ბებერი ჩენჩი; საწყალი, ვითომ საცოდავი და ამჟამად ბედნიერი. მაგრამ როდესაც სტუმართაგანმა, ვილაცამ ამოიღო ხმა, აღშფოთების გამოსახატავად. ეს შემოესმა მიმავალ მშვიდ სწეულს, ფიგურას ჩენჩისას, შეჩერდა. უცბად მოხარა ზურგი შეილდივით, თავი მოაბრუნა და გახედა იქითკენ, საიდანაც ხმა შემოესმა და ეს გახედვა იყო ცეცხლის ისარზე უფრო მწვავე, ძლიერი. ვისაც კი უნახავს ეს წარმოდ-

¹ მ. ფიჩხაძის ნაშრომებიდან, მუსიკა კ. მარჯანიშვილის სექტაკლში „ბეატრიჩე ჩენჩი“. თეატრალური ინსტიტუტის სექტორის შრომები 1973—74 წ., გვ. 25 — 26..

გენა, ალბათ, არასოდეს დაავიწყდება ეს გამოხედვა. მან გახედა სტუმარს და თითქოს სტუმარი გაქრა, განადგურდა, მოისპო. თურმე შეიძლება შექსპირის დიდ მონოლოგში ვერ აჩვენო სიძლიერე ისე მძაფრად, როგორც ერთ გამოხედვაში, ეს იყო გამოხედვა ღამეში შემოფეთებულ ნადირისა. პიესის დასაწყისისას კარდინალის კალთაში კი ის იყო ნამდვილი კრავი. მერე გველივით სისინებდა, მოქმედების ბოლოს კი მხეცივით ძლიერი, ყოვლის შემძლე, ბოროტი, ბებერი, ალტყინებული, საოცრად მოწყურებული ბიწიერებას. მეორე მოქმედებაში უშანგი — ჩენჩი წყველიდა თავის შვილებს, აქ მან ზეცა ჩამოიტანა დედამიწაზე. კარგად მახსოვს ამ ადგილზე დედაჩემმა მითხრა: „შვილო, მაგ კაცს დიდხნის სიცოცხლე არ უწერიაო“, მე მივხვდი რა უნდოდა ეთქვა. მართლაც, ეს იყო ცხოვრებაზე უფრო მართალი და გაცილებით ძლიერი რამ, აქ უშანგიმ ცხოვრებას აჯობა სიმართლით, ეს იყო ის, რაც სცენაზედაც გააკვირვებს ადამიანს. კიდევ ერთი სცენა მესამე მოქმედებაში, როდესაც ჩენჩი ღამე უცდის ბეატრიჩეს. შესანიშნავად იყო საწყისშივე სურათი — ზის საწოლში თმააბურძენული ბებერი, ზურგზე საბნის ყურე აქვს წამოდებული, შიშველი ტერფი წინგამოუშვევრია, თითით მაზოლს იკირტის და რალაცას ბუტბუტებს, ასე იწყებოდა მისი მონოლოგი, მერე საწოლზე შემდგარი ქვევიდან მალლა ღმერთს ედავებოდა და ბალიშებს ესროდა“¹.

„მარჯანიშვილი თვლიდა, რომ მოხუცი ჩენჩი უშანგის შესრულებით იყო ყველაზე სრულყოფილი და ძლიერი მსახიობის შემოქმედებაში, — იგონებს ვერიკო ანჯაფარიძე, — ურთულესი ფსიქოლოგიური დეტალები, ყოველი მოძრაობა, ჩახშული ხმა. თვალებში ჩაწოლილი საშინელი დაუოკებელი სურვილები. მოხუცი შეპყრობილი პირველყოფილი ადამიანის ავადმყოფური, ველური ინსტიქტებით — გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა. მაყურებელს ისე იტაცებდა მსახიობის სრული გარდაქმნა ჩენჩის სახეში და დახვეწილი ოსტატობით მისი წარმოსახვა, რომ ავიწყდებოდა პიესის შემზარავი სიუჟეტური ხაზი, მისი არაჯანსაღი განწყობილება და მსახიობის ოსტატობის ტყვეობაში ექცეოდა. აი, თუნდაც ეს ეპიზოდი! სულიერი დაძაბვის მომენტში, უდიდესი შინაგანი ბრძოლის დროს ჩენჩი ლოგინში წამომჭდარი ხელით აწვალებს თავისივე შიშველ ფეხს. რა სითამამეა! მაგრამ რომელიმე მაყურებ-

¹ ს. ზაქარიასძე. საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმი, გ. 1, ს. 115, ხელ. 20811 — 24574.

ბელმა იგრძნო უშანგის ფიზიკური ფეხი? რა თქმა უნდა, არაეინ¹. შეიძლება კიდევ მრავალი ასეთივე აზრები მოვიტანოთ დ. ჩხეიძის, ალ. ბურთიკაშვილის, დ. ანთაძის. ნ. გვარამისა და სხვათა მოგონებებიდან. მ. ასათიანი იგონებს, რომ გალაკტიონი მეორე მოქმედების ბოლოს კულისებში მივიდა უშანგისთან და უთხრა: „არა, ძმაო. მე მაგის ყურება არ შემიძლიაო“. ერთი სიტყვით მაყურებელი და სპეციალისტი და თვით უშანგიც — ყველა ერთხმად ჩენჩის მისი აქტიორული მიღწევის მწვერვალად მიიჩნევს. ნიშანდობლივია. რომ პრესაც კი, რეცენზენტები, რომლებიც ღირეკტივებითა და ოფიციალური აზრის გათვალისწინებით, კლასიკის კრიტიკულად დაძლევის ლოზუნგითა და კლასობრივ პროლეტარული კომბლებით იყენენ აღქურვილი, ისინიც კი ვერ უარყოფენ უ. ჩხეიძის ბრწყინვალე თამაშს.

ბესო ჟღენტმა უ. ჩხეიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოზე თქვა: „უშანგი ჩხეიძემ კიდევ რამდენიმე დიდი შემოქმედებითი ნაბიჯი გადადგა ქართულ სცენაზე. ეს იყო მის მიერ საოცარი ხელოვნებით შესრულებული ჩენჩის როლი „ბეატრიჩეში“. მე ბევრს არაფერს ვიტყვი ამ როლზე. ეს პიესა და მისი დადგმა ქართულ თეატრში სამართლიანად იყო კრიტიკის მიერ შეცდომად აღიარებული. ფრ. ჩენჩის სამყარო უცხო იყო ჩვენი ზალხისათვის. მაგრამ თუ განვიხილავთ ამ როლს აქტიორული ხელოვნების თვალსაზრისით. აქ უშანგი ჩხეიძემ განსაცვიფრებელი ძალა გამოიჩინა იმ გარდაქმნა-გარდასახვისა, რაც სრულიად არ ჰგავდა მის მიერ შესრულებულ როლებს“ (ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, № 5, გვ. 57). 1930. 11/VI გაზ. „კომუნისტში“ თითქმის ყველა იდეოლოგიური ბრალდებაა: ამ პიესას არა აქვს სოციალური ღირსება, მისი დადგმა არაფრით არის გამართლებული, რომ „ჩვენ საქმე გვაქვს მხოლოდ პათოლოგიურ განცდათა ნათელ კომპლექსთან“ და მისთანანი, ხოლო ამ ბრალდებებში დისონანსად იჭრება ასეთი ფრაზა: „საქმეს ვერ შველის უ. ჩხეიძის ნიჭიერი თამაში და მოხდენილი დადგმა“. თურმე ნუ იტყვი, გარდა უშანგისა კიდევ მოხდენილი დადგმაც ყოფილა! გაზეთი „ზარია ვოსტოკის“ (1930, 13/VI) რეცენზენტი პ. ფ. ეკითხება მაყურებელს: „ვის სჭირდება ეს სპექტაკლი, რა საორგანიზაციო ამოცანებს ემსახურება?“ ხელოვნება ადგილკომის ამოცანების დონეზეა დაყვანილი, რა საორგა-

¹ ვ. ანჯაფარიძე. საქ. თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმი, ფ. I, 114 ხელ. 20644 — 21552.

ნიზაცო ამოცანა სკირდებოდა ნეტავ პ. ფ.-ს¹, ობლიგაციების გავრცელების კამპანიაში მონაწილეობა ხომ არა?

... „ფრანჩესკო ჩენჩი — უშანგი ჩხეიძე, — წერს იგივე გაზეთი, — მახინჯი მამის სავსებით დამთავრებული, დეტალებში დამუშავებული სახეა. მსახიობის შემოქმედება უდავოდ შესამჩნევია“. მერე ისევ დადგმაზეა სიტყვა ჩამოგდებული — „მკაცრი სკულპტურული მოძრაობები აღიქვებიან, როგორც როდენის ჯგუფები“. შედარებით ვრცლად განიხილავს სპექტაკლს ვაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ (10/VI, რეცენზენტი — „დამსწრე“). „შელი, როგორც დრამატურგი, მარცხდება“ — ვკითხულობთ სტატიაში, — პიესა, დადგმა დემონიურობისაგან იხრება (ეს მხარე საუკეთესოდ გვიჩვენა უ. ჩხეიძემ). სამწუხაროდ, ამ სპექტაკლში არის შრომა, რომელიც ცუდად დაიხარჯა. მსახიობმა ამ წარმოდგენაში ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა, აქ უშანგი ჩხეიძეში ჩვენ ვხედავთ არა მარტო დიდი არტისტული ტემპერამენტისა და საუკეთესო ბგერადი ხმით მოლაპარაკე აქტიორს, არამედ არტისტული ხელოვნების საუკეთესო ოსტატსაც. მსახიობმა წარმოდგენაში ყოველი სცენა, ყოველი ნიუანსი მუსიკალურ წონასწორობაში მოიყვანა და შესანიშნავი სახე მოგვცა ჩენჩისა. ამ მძიმე და მყარ პიესაში მსახიობმა გაიელვა დიდ შემოქმედებითს მოვლენად. სამწუხაროდ, — დაასკვნის რეცენზენტი, — ასეთი ძალა და ასეთი შესაძლებლობანი ამ სპექტაკლის შიგნით ჩაიკარგა“.

ეს სტატია, მიუხედავად ე. წ. იდეოლოგიური პოზიციების აბდაუბდის, სხვებთან შედარებით პროფესიული დაკვირვებით გამოირჩევა. მაგალითად, პ. ოცხელის ნამუშევარს დასაბუთებულად არ იწონებს და „ურიელ აკოსტას“ შემდეგ (პ. ოცხელმა გააფორმა) „უკან გადადგმულ ნაბიჯად“ მიიჩნევს.

მრავალგზის გამეორებული ჭეშმარიტება, რომ თეატრალური ხელოვნება და კერძოდ სპექტაკლი თანადროულობის მოთხოვნათა შესატყვისი უნდა იყოს და ეს გულისხმობს, როგორც ფორმათა დამახასიათებლობას, ასევე აუდიტორიის კულტურულ დონეს ერთ დამატებას მოითხოვს: სპექტაკლი, როგორც მხატვრული მოვლენის ფასეულობა, გარდუვალობის პრინციპსაც უნდა შეიცავდეს. არის შემთხვევები, როცა სპექტაკლი მაყურებელში წარმატებას ვერ ჰპოვებს, მაგრამ მასში გამოვლენილი რაიმე იდეა (იგულისხმება ფორმა და გამომსახველი საშუალებანი როგორც რეჟისურაში, ისევე საშემსრულებლო ხელოვნებასა ან სპექტაკლის რო-

¹ ასეა ხელმოწერილი სტატია.

მელიმე სხვა ელემენტში), ახალი განვითარების საწყისი ხდება, წყალქვეშა დინებით იტაცებს თითქოსდა თავისი გეზით მიმავალ თეატრალურ ვითარებას. გავიხსენოთ ისევ და ისევ ბაირეიტის ფესტივალზე წარმოდგენილი რ. ვაგნერის ტეტრალოგია „ნიბელუნგის ბექედი“. სადაც ოპერის რეფორმა მოხდა და ფაქტიურად შეიქმნა ე. წ. „მუსიკალური დრამის“ პრინციპი; განა მაშინ ბაირეიტში მოიწონეს ვაგნერის ეს შედეგები? ავიღოთ თუგინდ კ. სტანისლავსკის მიერ 1920 წ. სამხატვრო თეატრში დადგმული ბაირონის „კაენი“. სპექტაკლი, რომლის მზადებას 160 რეპეტიცია შეეწირა, გავიდა სულ 8-ჯერ და მხოლოდ ახლა, 60 წლის შემდეგ, როგორც იქნა გამოჩნდა ერთი სტატია, რომელიც სავსებით სამართლიანად ეყრდნობა არა მხოლოდ სამხატვრო თეატრის „კაენის“ წარუმატებლობის ფაქტს, არამედ მის ჰეშმარიტ ფასეულობას კულტურის ისტორიაში. სტატიის ავტორი რ. უსმანოვა წერს: „სტანისლავსკის მუშაობა „კაენზე“ გვარწმუნებს, რომ პირველად ასი წლის განმავლობაში, მას შემდეგ რაც კი დაიწერა ეს ნაწარმოები, მხოლოდ სტანისლავსკიმ გაიგო ბაირონის თეატრი და სპექტაკლის მეოხებით რომლის გამოსახატავდაც მონახა თეატრალური გამომსახველობის უნიკალური საშუალებები, მოიწადინა გადმოეცა დიდი ინგლისელი პოეტის მტანჯველი აზრები კაცობრიობის გზების შესახებ“¹. შორს რომ არ წავიდეთ, არც მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულ „ოტელოს“ ხვდა დიდი წარმატება, არც ე. წ. საეტაპო სპექტაკლებს მიეკუთვნა, მაგრამ განა უშანგი ჩხეიძის იაგომ პატარა კვალი დატოვა ამ სახის შესრულების ისტორიაში, ქართული თეატრის სამსახიობო კულტურაში, ტრადიციის განვითარებაში? ასე რომ ვფიქრობთ, მართებული არ იქნებოდა მხოლოდ წარმატება-წარუმატებლობასთან დაგვეკავშირებინა ნამდვილი ფასეულობის შექმნის პროცესი.

ძნელია და ალბათ შეუძლებელიც, გადაჭრით დაასახელო სპექტაკლი „ბეატრიჩე ჩენჩის“ ნაკლები წარმატების მიზეზი თუნდაც იმიტომ, რომ განათლების სახალხო კომისარიატმა საგანგებო განკარგულებით 1930 წლის 3 ოქტომბერს მოხსნა ეს დადგმა „როგორც საბჭოთა საზოგადოებრიობისთვის მიუღებელი ნაწარმოები“, როცა ცნობილია, რომ სუსტ სპექტაკლს სპეციალური დადგენილება არ სჭირდება, იგი თავისით კვდება რეპერტუარში.

რეპეტიციების ჩანაწერებში თუ ჩავიხედავთ, ხშირად შევხვდე-

¹ Р. Усманова. Постановка «Каин» Байрона на сцене МХАТ в оценке современного зарубежного театра в книге «Театральная правда». ТОГ, 1981, с. 465—477.

ბით რეჟისორის საყვედურს დეკორაციების მოუხერხებლობაზე, არც თ. ჭავჭავაძეს ბეატრიჩე მოჩანს იქ ბოლომდე გახსნილი. პრემიერის შემდეგ, მართალია, პრესაში ცული არაფერია ნათქვამი თ. ჭავჭავაძის შესრულების თაობაზე, პირიქით, ზოგადი ფრაზებით აქებენ კიდევ, მაგრამ ნაწარმოებს ხომ „ბეატრიჩე ჩენჩი“ ჰქვია, სპექტაკლს კი უფრო მეტიც — მხოლოდ „ბეატრიჩე“. გავიხსენოთ, რომ კ. მარჯანიშვილმა ნაწილობრივ თ. ჭავჭავაძისათვის დადგა ეს პიესა: გამართლდა კი ეს არჩევანი მთლიანად? სპექტაკლის პოეტურად წარმართვა, პოზიტიური ელერადობის წარმოჩენა ხომ ბეატრიჩეს დაეკისრა?

სერგო ზაქარიაძე იგონებდა: მესამე მოქმედებაში კლავდნენ ჩენჩის და იქვე კვდებოდა სპექტაკლი. შესაძლებელია ეს სულ მთლად ასე არ იყო, რამეთუ, სხვათა მოწმობით, იგივე რეპეტიციების ჩანაწერით (რეპ. 27) — თვით თ. ჭავჭავაძის აღსარებით: რომ სასამართლოს სცენა ყველაზე მღელვარე იყო ჩემთვისო, განსხვავებული სურათი იშლება, განსაკუთრებით ანგარიშგასაწევია უ. ჩხეიძის მოგონება.

„ბეატრიჩეს უკანასკნელი მონოლოგი მიდიოდა მუსიკაზე. ისეთ ლირიკულ ტონებში ეღერდა მუსიკა და ისე წარმოსთქვამდა თამარ ჭავჭავაძე თავის უკანასკნელ სიტყვებს, ისეთი სუფთა და სპექტაკლი მოსჩანდა ეს უბედური ქალიშვილი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში, რომ მთელი მისი არსება თითქოს გამჟვირვალე ხდებოდა. თქვენ რწმუნდებოდით, რომ მომავალი სასჯელი მისთვის არა წამება, არამედ შვება და დასვენება იქნება და ისიც მსუბუქად. დამშვიდებული მიდიოდა მის მისაღებად: მიდიოდა შეუბღალავი ქალწულებრივი სიწმინდით. ბეატრიჩე ამ სცენაში სულიერად იმდენად ამადლებული მოსჩანდა, რომ თქვენ რწმუნდებოდით, ამ ადამიანმა სძლია უკვე ყოველგვარი ამქვეყნიურ ამოებას და გადალახა სიკვდილსა და სიცოცხლის შუა მდებარე ზღვარი“¹.

„მთრთოლვარედ ეღერს ვიოლინოები. მას უპასუხებს ვიოლონჩელის ხავერდოვანი ტემბრი — მათ უერთდება ზინზილაკის წკრილა ხმა და თითქოს შორიდან ორკესტრში გაიხმის ქორალი, თავისი ფაქტურითა და მელოდიით ძალიან სადა და უბრალო. მისი დიატონური წყობა, აუჩქარებელი განვითარება, შინაგანი სიღინჯე, ზეაწეულობა — ეს ის კათარზისია, რომელიც ლოგიკურად ამთავ-

¹ უშანგი ჩხეიძე. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი-თბილისი, „ხელოვნება“, 1949, გვ. 52.

რებს მარჯანიშვილის სპექტაკლს“. — აგვიწერს ფინალურ საორკესტრო პარტიას მ. ფინხაბე.

ასე იყო თუ ისე — ფაქტი ფაქტად რჩება: უშანგი პირველობდა, მას მიჰყავდა წარმოდგენა, ის იყო მოტორი და სცენური ქმედების სულისჩამდგმელი და განა ბოლო ორი მოქმედება უმისოდ საგრძნობლად არ დააგდებდა ტემპო-რიტმს, არ გაანელებდა მაყურებლის დაინტერესებას? ისიც ყურადსაღებია, რომ რა რიგ მხატვრულ სიმაღლეზეც უნდა იდგეს პიესა, თვით ამბავი არასიმპატიურია, შურისძიების გრძნობის ვნებად გადაქცევის უკიდურესი ფორმა აუდიტორიის თანაღმობას ვერ გამოიწვევდა, რაც კარგად ესმოდა თვით მარჯანიშვილსაც, რომელმაც ხარკოვსა და მოსკოვის საგასტროლო რეპერტუარში არ შეიტანა „ბეატრიჩე“. და მაინც თანამედროვე თეატრმცოდნეობა ვერასგზით ვერ შეურიგდება იმას. რომ ინერციით გადაიბაროს ოფიციალური იარლიყი, რომელიც უკვე ნახევარ საუკუნეზე მეტია თან სდევს სპექტაკლის ისტორიას. კ. მარქსისა და ფრ. ენგელსის ავტორიტეტების მოხმობა დაჭირდა პროფ. შ. მაქავარიანს (მან პირველმა კრიტიკულად შეხედა ამ ვითარებას) იმის დასამტკიცებლად, რომ პერსი ბიში შელი არ არის სოციალურად ინდიფერენტული ავტორი, რომ მისი ნაწარმოებები სწორედ ბუნტარულ და რევოლუციური მსოფლშეგრძნებით არის გამსჭვალული. და, მართლაც, განა ჩენჩების ოჯახის შემთხვევაში მოვლენა ვითარდება მარტოოდენლა ზნეობრივ ასპექტში, განა უღმერთობა, რომელიც მიიყვანს ადამიანს დაუსჯელობის, განუკითხაობის და ამპარტავნობის შეგნებამდე და ათქმევინებს მთარულ ფრაზას: „რაზან ღმერთი არ არის, მაშინ აღარაფერია აკრძალული“, განა ეს ანთროპოცენტრიზმი, რომლის სათავე შეა საუკუნეების მეორე ნახევარში წარმოჩინდა, სოციალური ძვრების საფუძველი არ არის? და თუ ასეთი მსოფლშეგრძნება შელის ნაწარმოებში მკრთალად არის გამოხატული.— ინტუიციამ არ უღალატა არც კ. მარჯანიშვილს და არც უ. ჩხეიძეს, რომლებმაც ადამიანის ეს გაუმართლებელი გოროზობა, მოჩვენებითი მაღლა აფრენა ღრმა უფსკრულში გადაჩენის საწინდრად მიიჩნიეს.

ან. არტოს თეორიული დებულებები და მისი ერთადერთი პრაქტიკული ნამუშევარი „ბეატრიჩე ჩენჩი“ დღეს იმ თეატრალურ და ესთეტიკურ დინების საფუძველად არის აღიარებული, რომელმაც გამოიტერა ადამიანი, საკუთარი ამპარტავნობის მსხვერპლი, მეფე — გაუბედურებული და მონად ქცეული. ბატონი — აბსურდამდე გაუგებარი.

ვფიქრობ დადგა დრო, რომ მე-2 ქართული სახელმწიფო ღრამის

თუგონი ძაფიანშეყოს მიერ დაფიქსურ სტატოიანი ვიუ თუ
აქტიულორ მიუღივად კიბოვაცხლო და თუ ჩემ-მოტანულ მიუ-
ღივად ამ მიუჩვეთი არეულ-სტატოვლოდა განე სეხობისი თ-
იუთ უ. ჩვეიანი მიერ ჩიხის კენივლოთი სანს შექმნა იბოდა
ვის თომ ე არ მიუჩნათ და ქიქილა დიუთიარ სეკტივლოდათი.
თამეუ ქათოლა თუგონის მიუჩინველი კამბოვქმეუ ელითის-
ნარ სეკტივლი თათიუ კამბინქმივა მათვლოთ თუგონს თუგონს
ფიქსიანს სლას კიბოვლოდმა ჩიქოვქმებსა და მარ ხატოვთ
მითიკოვებს სეკტივლი თამეუ მიუჩინვეს თუგონს ვიუთ უ.
თუ სტატოიულ მიუჩვექტივიში ჩვენიუს მათვლოთ სეკტი
ვითი. ეკონუმ. დიუთი თქმიდა ვითვლოვობს მითვობა თომე-
ლი მუშინიტი ფისეულოდის კიბოვლოთი.

საქართველო „კარტოთეკა“ და მისი ლიტერატურული, ისტორიული და თეატრალური წინაპირობები

XX საუკუნის ლიტერატურასა და ხელოვნებას, მათი განვითარების პროცესს შეუძლებელია რაღაც საყოველთაო საწყაო მიუყენო.

მიმდინარეობათა ჩამოყალიბების ვითარება, ავტორთა შემოქმედების გავლენები, შიდანაციონალური ურთიერთობანი, ტიპოლოგიური კავშირები, კონკრეტულ-ისტორიული პოზიცია, თვითმყოფადობა, პოლიტიკურ-სოციალური მიზეზები, ტრადიციებისა და ნოვატორობის შეფარდებები და სხვა მრავალი ასპექტი ჯერ კიდევ შეუსწავლელია, მთლიანობაში არ არის მოყვანილი. თუმცა ასეც რომ იყოს, წარმოდგენელია რაიმე ერთნიშნა გამარტივებული შეფასება მისცე ამ პროცესს, იმდენად რთულ და წინააღმდეგობებით სავსე სინამდვილეს შეიცავს იგი. და მიუხედავად ამისა, შედეგობრივი თვალსაზრისით, მაინც შეიძლება ერთი საყოველთაო ფაქტი აღინიშნოს. რაც უნდა განსხვავებულ კონკრეტულ-ისტორიულ პოზიციაზე იდგნენ სხვადასხვა ბანაკებად დაყოფილი კაცობრიობის საუკეთესო წარმომადგენლები, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ერთ შედეგთან მოდიან, როგორც ფორმის, ასევე პრიზმულმატური საკითხების მხატვრული დამუშავების თვალსაზრისით; თეატრსა და დრამატურგიაში ამის მაგალითს წარმოადგენს სინთეზური თეატრის შექმნის ცდა, აბსურდის თეატრის პოეტიკის გავრცელება, გარე და შინაგანი ხერხების გამოყენებით მრავალპლანიანი გამომსახველობისაკენ სწრაფვა, ტრაგიკომედიისა და თანამედროვე ფარსების გაბატონება მსოფლიო თეატრის რეპერტუარში.

მეოცე საუკუნის ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთ ძირითად ფაქტორად, რასაკვირველია, ზ. ფროიდის მიერ არაცნობიერის მნიშვნელობის აღმოჩენა უნდა ჩავთვა-

ლოთ. ადამიანის ფსიქიკაში არაცნობიერის როლის ახსნამ ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაებს თეორიული საფუძველი შეუქმნა მრავალსახეობრივი საშუალებების გამოსაყენებლად. სპონტანური და მრუმე ზრახვების გასარკვევად, ხილვებისა და ფანტაზიის მიმართების დასადგენად.

მართებულია ნ. ყიასაშვილის აზრი¹, რომ „ახალი ფსიქოლოგიური პროზის პოეტიკის, ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის შექმნაში, ანრი ბერგსონის ინტუიტიურ მოძღვრებასთან ერთად, დიდი წვლილი მიუძღვის საუკუნის დასაწყისის ახალ ფსიქოლოგიურ მიმართულებებს და განსაკუთრებით კი ფროიდისტულ-ფსიქოანალიტიკურ კონცეფციას“². მაგრამ რაც შეეხება იმას, რომ „იქნებ არც აქვს აზრი კამათს იმის თაობაზე — ფროიდისა თუ იუნგის პირდაპირი ან არაპირდაპირი გავლენა განიცადა თუ არა მეოცე საუკუნის რომელიმე მწერალმა“, მე მაინც ვფიქრობ. რომ ჩვენში ამას ჭეოჯანი უტრადლება უნდა მიექცეს, რამეთუ XX საუკუნის კულტურის ამ მსოფლიო მასშტაბის მოვლენაზე არათუ შემდგარა კამათი—ათეული წლების მანძილზე მისი სახსენებელიც კი გაწყვეტილი იყო. მით უმეტეს, რომ თვით ავტორებს, მეოცე საუკუნის უდიდეს მწერლებს, არ სურთ აღიარონ ფსიქოანალიტიკური სკოლის გავლენა. მაგალითად, ფსიქოანალიტიკის ცნობილი დებულება არქეტაპების შესახებ რომ არა — ძნელი წარმოსადგენია თომას მანის — „იოსებისა და მისი ძმების“ არსებობა. თომას მანი კი, როცა მოგვითხრობს ამ ტეტრალოგიის შექმნის ისტორიას, არსად არ მოიხსენიებს კ. იუნგს, თუმცა თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს მის ფორმულას პიროვნების პირველყოფილი კოლექტიური არსებობის, კოლექტიური შემოქმედების, ყველა საწყისის შესახებ³. მიუხედავად იმისა, რომ ო'ნილის პიესებში ნებისთ თუ უნებლიეთ ზ. ფროიდის ლიბიდოზირებული რეპრესიების მხატვრული წარმოჩენით იქმნება ტრაგიკულ ჟღერადობამდე მიღწეული მძაფრი დრამატიზმი, იგი მაინც უარყოფს თავის შემოქმედებაზე ფსიქოანალიტიკური სკოლის გავლენას. ჩემი აზრით, არც მარსელ პრუსტის რომანში „დაკარგული დროის ძიება“ არის ნაკლებობა

¹ მინდა საგანგებოდ აღენიშნოთ პროფ. ნ. ყიასაშვილის „ულისეს“ ბრწყინვალე თარგმანი, რითაც უდიდესი საქმე გაკეთდა ქართულ ლიტერატურასა და კულტურაში საერთოდ.

² ყიასაშვილი ნ. წინასიტყვაობა, ჯემზ ჯოისი, „ულისე“, თბილისი, „მერანი“, 1983, გვ. XVII.

³ Thomas Mann. Иосиф и его братья. Собр. соч., «Художественная литература», 1960, т. I.

ფროიდის, ეგრეთ წოდებული, ინფანტილური კომპლექსის მხატვრული გააზრებისა.

თვით ჯ. ჯოისი, XX ს. ახალი ლიტერატურის არისტოკრატი, არათუ არ ცნობდა ფსიქოანალიზების გავლენას, ირონიულად იხსენიებდა კიდევ მათ: ზ. ფროიდსა და კ. იუნგს, რომ გადმოვავართულოთ, — ალხანასა და ჩალხანას უწოდებდა. ამავე დროს, არტურ პაუერსა და ფრენკ ბაჯენთან საუბარში ასე დაახასიათა თავისი შემოქმედება: „მე სრულიად თავისუფლად შემეძლო დამეწერა ტრადიციულ მანერაში, რეცეპტი ყველა რომანისათვის ნაცნობია. ქრონოლოგიურ სქემას რომ მისდიო ძნელი არაა, გასაგებია ყოველი მწერლისათვის, კრიტიკოსისათვის. მე კი მსურს ახლებურად მოვყვე ჩვეულებრივი ოჯახის ისტორია. დრო, მდინარე, ქალაქი — აი, ჩემი წიგნის ნამდვილი გმირები. ამავე დროს, მასალა ძველია, ყველა პროზაიკოსისათვის ხელმისაწვდომი. ქალი და მამაკაცი, დაბადება, ბავშვობა, ღამე, ძილი, ქორწინება, ლოცვა, სიკვდილი. ამაში: პარადოქსული არაფერია, თუმცა სხვებთან განსხვავებით ვცდილობ ავაგო თხრობის მრავალი პლანი, რომელიც ერთ ესთეტიკურ მიზანს ემორჩილება“¹.

ჰოლა, სწორედ ჯ. ჯოისის ნაწარმოების „ულისე“ დამახასიათებელი მრავალპლანიანობა, მისი შემოქმედებითი პრინციპი — „ცნობიერების ნაკადი“ მკაფიოდ გამოსახავს ფსიქოანალიზური დებულების მხატვრულ გააზრებას. აქ პოვეს კ. იუნგის ცნება — შინაგანი მონოლოგი — თავის სრულყოფილ სახეს. უთუოდ ჯ. ჯოისის დიდი გავლენით დაარღვია დრამატურგიული ნაწარმოების კომპოზიციის არქიტექტონიკა სამუელ ბეკეტმა. ავანგარდულმა თეატრმა ექსპოზიცია, კვანძი, კულმინაცია, ფინალი ისე გადაადგინა. ან სულაც პარალელურ განვითარებაში წარმოაჩინა, რომ თანამედროვე პიესაში მყარი სიუჟეტური სალტეს არსებობა აუცილებლობას აღარ წარმოადგენს. ავანგარდისტი ავტორები ყველაფერ ამის აუცილებლობას იდეების პრიმატით ხსნიან, რისთვისაც არსებობს ნაწარმოების სხვა კომპონენტებიო.

ცნობილია, რომ ავანგარდიზმი დაკავშირებულია საზოგადოებრივ-კულტურულ-პოლიტიკურ მემარცხენე მოძრაობასთან: კომუნისტები, ლიბერალები, ყველა ჯურის ექსტრემისტები, ნონკონფორმისტები. საბჭოთა კავშირის შექმნის პირველ წლებში ჩვენშიც მრავალი კულტურულ-მხატვრული ორგანიზაცია ახალი ლიტერატურისა და ხელოვნების შექმნის იდეებით იყო გატაცებული.

¹ Журн. «Вопросы литературы», 1984, № 4 с. 205.

მართალია, ამ ჯგუფების, ორგანიზაციების წარმომადგენლები, როგორც ევროპაში, ასევე საბჭოეთში, სრულიად განსხვავებულ პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ-კულტურულ პოზიციებზე იდგნენ, მაგრამ ერთში ისინი უსიტყვოდ თანხმდებოდნენ, სახელდობრ — ნგრევის გარდუვალობაში. სულ მცირე ნაწილმა, თითებზე ჩამოსათვლელმა ნიქიერებამ, მოახერხა დაუნგრევლად დაკავშირება ბოდა სიახლეს.

დიდი ტრადიციებისა და წარსულის მქონე პოლონურ თეატრს, ოცდაათიან წლებამდე ჩართულს ევროპული თეატრის ცხოვრებაში, გამოვლილი აქვს თეატრალურ მიმდინარეობათა ნაირსახეობის ვ.ა. ომამდელი „კრიკოტი“ — მხატვართა, პოეტთა და მსახიობთა კავშირი, სადაც კომპლექსური ექსპერიმენტები ტარდებოდა, გამოჩენილი რეჟისორის ლეონ შილერის სახელოვანი დადგმები, ვიტკევიჩის დრამატურგია, ომის შემდგომი „კრიკოტ-2“ ქ. კრაკოვში. ტადეუშ კანტორის ვიზუალური პრიმატის თეატრი, გროტოვსკის თეატრი — ლაბორატორია და სხვა მრავალი შემოქმედებითი ცდა. რომლის ზედაპირული მიმოხილვაც კი წარმოუდგენელია ერთ სტატიაში.

რომანტიკულმა დრამამ მიცკევიჩის, სლოვაცკის, კრასინსკისა და ნორვიდის სახით. უმთავრესად, განსაზღვრა შემდგომი ეპოქის, კერძოდ, XX საუკუნის პოლონური თეატრის თავისებურება, მისი სტილი და დამახასიათებლობა, რომელიც გამოიხატება, უწინარესად, ბურჟუაზიული დრამის სტრუქტურის უარყოფაში, გროტესკული თეატრის შექმნაში, სადაც ტრაგიკულისა და კომიკურის კატეგორიები განუყოფელად მოქმედებს, სადაც ფილოსოფიურ-ეთიკური მიზანდასახულობა ქმნის ინტელექტუალურ თეატრს. რომანტიკოსების თეატრის გმირი ნაციონალური იდეალის გამომსახველი ტრაგიკული გმირია და მასში ყოველთვის მთელ ხალხს გულისხმობენ. რომანტიკოსების თეატრი, ამავე დროს, პატრიოტული სულისკვეთების თეატრია, სადაც მიზანი უცვლელია — ზემოქმედება მოახდინოს მათურებელზე.

ადამ მიცკევიჩი პოლონელი ხალხის სიამაყეა, მისი შედეგები სწორედ ახლაა უაღრესად თანადროული, მისი ლექსი „პოლონელ დედას“ პირდაპირ წინასწარმეტყველურია, უაღრესად სადღეისოა მისი აზრი. მისი პათოსი. მიცკევიჩის დრამატული პოემის „ჰიადის“ ფორმა, ქანრული სინთეზურობა, პოეტურობა, იდეური მიზანდასახულობა, მსოფლმხედველური სინათლე, ახალ გამომსახველ საშუალებათა პოტენცია, ისეთი ქეშმარიტი ეროვნულობა, რომელიც ყოველ შემოქმედს საკაცობრიო მნიშვნელობის მოღვა-

წედ ხდის — ყველაფერი ეს განაპირობებდა ჯერ 20-იან წლებში ლეონ შილერის სპექტაკლი „ძიადის“ გრანდიოზულ წარმატებას, მერე კი 70-იან წლებში რეჟისორ კაზიმირ დეიმეკის მიერ დადგმულ „ძიადის“ წარმოდგენის კულტურულ, ეროვნულ და პოლიტიკურ მოვლენად ქცევის შესაძლებლობას.

მეოცე საუკუნის პოლონური თეატრის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაგურა მაინც სტანისლავ ივანოვი ვიტკევიჩია. იგი დრამატურგიც იყო და თეატრის თეორეტიკოსიც. თუ ლეონ შილერის დადგმები რომანტიკული ტრადიციების მატარებელი იყო, ვიტკევიჩის თეატრი დაკავშირებულია ავანგარდისტული თეატრის საწყისებთან, რაც გამოიხატებოდა ბურჟუაზიული თეატრის ნგრევაში და თეატრალური გროტესკის შექმნაში. თუმცა იდეურობისა და პოლიტიკური პრიმატით გამორჩეული რომანტიკული ნაკადი, მაინც შეინიშნება მის შემოქმედებაში, მისი თეორიული შეხედულებები ეკლოკავება არტოს „განახლებული თეატრის“ ესთეტიკას. ეყენ იონესკუსა და სამუელ ბეკეტზე 30 წლით უფრო ადრე დაწერილი მისი პიესები აბსურდის თეატრის წინამორბედი არის. ასევე, ტრაგიკარსის პირველი ქანრული დამოუკიდებლობა მის შემოქმედებაში გამოვლინდა („წყლიანი დედალი“, „პატარა ეზო“). ვფიქრობ, მხატვრული ნაწარმოების ყველაზე უტყუარი, ცხოვრებისეული ეკვივალენტი თვით ავტორის პიროვნებაა, სხვა სიტყვებით, — ის, თუ რა მიმართებაშია მისი იდეები, მხატვრული სახეები, კონცეფცია, რწმენა მისი ცხოვრების წესთან. აბა რა ფასი აქვს იმ, გინდ თავისთავად კარგ ლექსს, რომელიც მაგალითად, სამშობლოსთვის თავდადებაზეა, მის ავტორს კი, როცა საქმე საქმეზე მიდის, ჩალის ფასად არ უღირს სამშობლო, ან როცა ავტორი ზნეობრივ სიწმინდეს ქადაგებს და თვითონ უკანასკნელ ნაძირალას ექიშება სიმდაბლეში?! ამ მხრივ პოლონური დრამატურგიისა და თეატრის მთავარი ნაკადების — რომანტიზმისა და ავანგარდიზმის მამამთავრები ღირსეული სახით წარმოგვიდგებიან. ისინი მთლიანი პიროვნებები არიან. მიცკევიჩი ისეთივე დიდი პოეტია, როგორც მოქალაქე და პატრიოტი, სტანისლავ ივანოვი ვიტკევიჩმა კი, როგორც აბსურდისტმა და კატასტროფისტმა 1939 წელს თავი მოიკლა.

იან კლოსოვიჩი — თეატრის სპეციალისტი ასეთ პარალელებს უძებნის პოლონეთის ომის შემდგომ თეატრსა და დრამატურგიას: „შეიძლება, მაგალითად, შევედაროთ ან დავძებნოთ კავშირები 50—60-იანი წლების პოლონური დრამატურგიისა ფრანგულ ავანგარდიზმთან. ან ინგლისური „ახალი ტალღის“ დრამასთან. შეიძლება ანალოგია მოინახოს 20-იანი წლების საბჭოთა დრამატურგი-

ასთან, ასევე დასაშვებია ვილაპარაკოთ ბრექტისა და ლიურენმატის გავლენებზე¹.

თეატრმცოდნე სტანისლავ მარჩაკ-ობორსკი კი ასე ახასიათებს ამის შემდგომი პოლონური თეატრის ცხოვრებას: „ჩვენს თეატრში მემკვიდრეობის ათვისება რიტმულად და ერთნიშნად არ მიმდინარეობდა. ასე, პირველ წლებში იქმნებოდა სპექტაკლები; რომლებიც აცოცხლებდნენ პოეტური თეატრის ხაზს. მაგრამ უკვე ახალი ხელოვნების დამლუბველ პერიოდში, უნიფიცირებული ესთეტიკის დროს ლიკვიდირებული იქნა ყველა შემოხსენებული პიმართულება და არსებობის უფლება დაუტოვეს მხოლოდ კამერულ-ფსიქოლოგიურ ყანარს, რომელიც შემორჩა ვარშავის „ესპულჩენის“ თეატრის სცენაზე“². ასეთ პირობებში პოლონეთის თეატრის რეპერტუარი შედგება ისტორიულ თემებზე ან ფაშიზმზე დაწერილი პიესებისაგან. და პოლონეთის თეატრმა აქაც თავისი სიტყვა თქვა: გამოჩნდა ისეთი დრამატურგი, როგორიც იყო ლეონ კრუჩკოვსკი. მის პიესებს „თავისუფლების პირველი დღე“, „გერმანელები“ მაყურებელი კარგად იცნობს. პიესამ „გერმანელები“ ევროპის თითქმის ყველა სცენა მოიარა. დრამატურგი კვება მთელი ერის ავადმყოფობას, მისი მორალური სახის დაკარგვის პრობლემას. მეორე პიესა „თავისუფლების პირველი დღე“ უკვე სამოციანი წლების შემდგომ დრამატურგიას მიეკუთვნება. თვით ტყვედ ნამყოფი ლ. კრუჩკოვსკი ამ პიესაში თავისუფლების ცნების ანალიზს ახდენს ინდივიდუალური, მორალური, ფსიქოლოგიური და ისტორიული თვალთახედვით.

სამოციან წლებში, როდესაც პოლონური თეატრი მოუბრუნდა ოციანი წლების ექსპერიმენტებს და პირველ რიგში ვიტკევიჩის დრამატურგიას, მისთვის არც სისასტიკის, არც აბსურდის, არც ბეკეტის თეატრების ესთეტიკა, ცხადია, მოულოდნელობას არ წარმოადგენდა, ამრიგად, არც რუჟევიჩის პიესის „კარტოთეკა“ დადგენა იყო რაღაც შეუშნადებელი აფეთქება, პირიქით, თადეუშ რუჟევიჩმა ვიტკევიჩის ზეგავლენას გროტესკულობისა და აბსურდულობის სფეროში მიუმატა პოეტურობა, რომანტიკულობა და ორგანულად დაუკავშირა ტრადიციები ნოვატორულ და ავანგარდულ თეატრს. ეს განვითარების კანონზომიერი პროცესი აღმოჩნდა. ვარ-

¹ Я. Клосович. Между романтизмом и авангардизмом, журн. «Диалог», специальное издание, 1970, с. 119.

² Станислав Марчак-Оборский. Продолжение традиций и новаторство, «Диалог», 1970, с. 132.

შავის „ტეატრ დრამატიჩნიში“ 1960 წელს დადგმული მისი „კარტოთეა“ გადაიქცა პოლონური თეატრის საეტაპო ნიშანსვეტად. ყველაზე ძვირფასი ის იყო, რომ რუჟევიჩის პიესის ავანგარდისტული ფორმა კი არ ანგრევდა ძველ დრამას, ან მის პაროდირებას კი არ ახდენდა. იგი თავის საკუთარ სტილს ქმნიდა, სადაც ყველაფერი — კომპოზიციური კანონები თუ სახეები, სხვადასხვა გამომსახველი კერძობა ნაწარმოების იდეის განკარგულებაში იყო. რუჟევიჩის პიესაში აბსურდული ეპიზოდები ხერხია და არა მიზანი, ნატურალისტური ან სიურრეალისტური პასაჟები მხატვრული აქცენტებია და არა იდეოლოგიური არსენალი, მისი პიესა ლექსის წყობასავით რიტმულია.

პიესა „კარტოთეამ“ მოიარა მთელი მსოფლიო და ბოლოს საქართველოსაც ეწვია. კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში მისი დადგმა განახორციელა ლოდის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ბოგდან ჰუსაკოვსკიმ.

მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდული მოძრაობის თვალსაზრისით სწორედ საბჭოთა კავშირის თეატრი იყო ყველაზე აქტიური 20-იან წლებში (გაეიხსენოთ ვს. მეიერჰოლდის „თეატრალური ოქტომბერი“ პროლეტკულტის თეატრის ავანგარდიზმი, ლეფიზმი, დრამატურგიის უარყოფა — ბ. არბატოვი, პუბლიცისტური თეატრ „გრამის“ მოძრაობა, ვს. ვიშნევსკის დრამატურგია, ფორეგერის სახელოსნო „მოსფორმი“, თეატრის მიუზიკპოლირება, კ. მარჯანიშვილის სინთეზური თეატრის შექმნის ცდები, ა. კურბასის პარალელური მოქმედებები სცენაზე. ბალაგანის თეატრი, ბუფონადა, ექსცენტრიკა ს. ახმეტელისა, ალ. ტაიროვის თეატრის ესთეტიკა, და სხვ.) და თითქოს მოსალოდნელი იყო პროფესიული თეატრის შემდგომი მრავალმხრივი წინსვლა, როცა 1934 წელს გამოცხადებულმა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდმა საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ისეთი გეზი აიღო, რომელსაც არ ითვალისწინებდნენ „საბჭოთა თეატრის წინდახედული მოღვაწეები“. ჯერ კიდევ 1933 წელს ს. ამალლობელი წერდა: „ისინი, ვინც მიჩვეულნი არიან რეზოლუციებით აზროვნებას და შემოქმედებითი პროცესების ადმინისტრირებას ახდენენ, ცდილობენ სოციალისტური რეალიზმის და რევოლუციური რომანტიკის ლოზუნგი დოგმატურ ფორმულად, ანუ შემოქმედებით ავგაროზად გადააქციონ. მათ არ ესმით, რომ საბჭოთა დრამატურგიის იდეური ხარისხისთვის ბრძოლაში სოციალისტური რეალიზმის და რევოლუციური რომან-

ტიკის ლოზუნგი საბჭოთა მხატვრის პალიტრის გასაღარიბებლად არ უნდა იქნეს გამოყენებული“¹.

ვაგლახ, რომ ეს გაფრთხილება დარჩა როგორც ხმა „მლალა-დებლისა უდაბნოსა შინა“: უფრო მეტიც: ამ მლალადებლებმა პრაქტიკულად თვით შეუწყვეს ხელი ლიტერატურისა და ხელოვნების საერთო მხატვრულ მეთოდად ამ ლოზუნგის გამოცხადებას და ორთოდოქსულ დამკვიდრებას. პოლონელი თეატრმცოდნე იან კლოსოვიჩის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ნორმებისა და მითითებების უხეში ჯაფმანი, რომლითაც სულ მალე შეიმოსა სოციალისტური რეალიზმის თეორია, დრამატურგიის განვითარების დამუხრუჭებელ ფაქტორად გადაიქცა“².

ასეთმა მდგომარეობამ პოლონეთში თუ სულ ექვს წელიწადს გასტანა (1949 — 1955), ჩვენში 20 წელიწადზე მეტ ხანს გაგრძელდა. ძალის თავი იქ ემარხა, რომ ფორმათა მრავალფეროვნებას ბუნებრივად შინაარსის მრავალფეროვნება უნდა მოჰყოლოდა, რასაც აგრერივად უფრთხოდნენ იდეოლოგიური სამსახურის დოგმატიკოსები. რეჟისორთა უმრავლესობა სტანისლავსკის სისტემის სახელით ზედაპირულ-დოკუმენტური ყოფითობის კომბინაციებითა და სპეკულაციებით ცდილობდა სიყალბე, თუგინდ სქემატური ფორმით მაინც, სინამდვილედ გაესაღებინა. ოფიციალური კრიტიკა არაფერს ერიდებოდა და ყოველივე გადახრას ფორმალიზმის სახელით ნათლავდა, ანტიხალხურ იარლიყს უყენებდა. ასეთ პირობებში საბჭოთა თეატრს მეტაფორების, მითოსის და სიმბოლოების თავშესაფარიც გაუუქმდა, რამაც იძულებული გახადა კომპენსაციის სხვა გზები მოენახა. იყვნენ რეჟისორები, რომლებიც მსახიობის დაოსტატებისა და კლასიკური მემკვიდრეობის სცენაზე სიღრმისეულად განხორციელების პრობლემებით შემოიფარგლნენ. ზოგი ისტორიულ თემატიკაში ჰპოვებდა შემოქმედებითს იმპულსებს, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც კლასიკოსების მასალად გამოყენების შემთხვევებში, რეჟისორის კონცეპტუალიზმი, რაგინდ პოზიტიურიც არ უნდა ყოფილიყო, მოწონებას არ იმსახურებდა. ყველაზე შავი დღე დრამატურგიის დაუდგა. ომის თემატიკამ როცა თავის დრო მოჰპა და გერმანელი ფაშისტის თავისი ავტომატით თან გაიყოლა, დაიწყო, ეგრეთ წოდებუ-

¹ ჯ. იოსელიანი. სერგო ამალღობელი, თბილისი, თეატრალური საზოგადოება, 1978 წ., გვ. 162.

² იგივე აღმანახი, გვ. 123.

ლი. ახალი ადამიანის წარმოჩენის დაყინებული მოთხოვნა, რამაც სცენაზე მელოდრამის ყველაზე პრიმიტიული და სქემატური ფორმა გააბატონა. მაყურებელმა თანდათანობით თეატრზე გული აიკრუა. კარგი დასწრება მხოლოდ მოსკოვის სპექტაკლებს ჰქონდათ, რაც ბოლოს და ბოლოს დამლუპველი გამოდგა მათთვის, ვინაიდან მოსკოვის თეატრების ანშლაგები თეატრალურ მაყურებლის ხარჯზე კი არ იქმნებოდა — დედაქალაქში რამდენიმე დღით ჩამოსული პროვინციალების პასიური ცნობისმოყვარეობის შედეგი იყო. ასეთი ვითარება კი თეატრს ოპონენტს უკარგავდა, საკუთარი მაყურებლის არყოლას ნიშნავდა: უსარკო კოსმეტიკურ მანოპულაციას წააგავდა. რასაც უნდა მოჰყოლოდა და მოჰყვა კიდევ თეატრალური ორიენტირის დაკარგვა. და მიუხედავად ყველაფრისა, საბჭოთა თეატრმა ცალკეულ, მაგრამ მნიშვნელოვან შედეგებს მიაღწია. უპირველესად, ეს შეეხება მსახიობის შემოქმედებას. სადაც კლასიკურ რეპერტუარზე გაზრდილი, ფსიქოლოგიური თეატრის წიაღში ჩახედული დიდი პროფესიონალების სიმრავლე შეიმჩნეოდა. შეიქმნა შექსპირის, გორკის და ნაციონალური დრამატურგიის გმირების უბადლო სცენური სახეები. რეჟისორებმა კი წლიდან წლამდე ერთად მომუშავე დასები ანსამბლურ სპექტაკლებისათვის გამოიყენეს. მაგრამ ასეთი მოვლენა მანც საღ კლდეზე ამოსულ ხესა ჰგავდა, რაც იმის მაუწყებელი იყო, რომ თეატრის ფესვები უფრო ღრმაა, ვიდრე სეზონურ-პოლიტიკური ზედაპირი.

საბჭოთა თეატრში მსოფლიო თეატრის განვითარების პროცესმა სხვადასხვა ბილიკებით შემოაღწია. შილერის, ანუის, დიურენმატის პიესების თავისებურება განსხვავებულ ესთეტიკას მოითხოვდა. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ბრეჰტის ეპიკური თეატრის გავრცელებამ ყველაზე სერიოზული ცვლილებები მოიტანა. მართალია, ბრეჰტის თეატრი სოციალისტური, მემარცხენე, იდეოლოგიურად მიზანდასახული თეატრია, მაგრამ მისი მრავალპლანიანობა ობიექტურად ხელს უწყობს სასცენო ხელოვნებაში განსხვავებული ტენდენციების გამოყენებას. ოციანი წლების ტრადიციების აღდგენა თუ რუსეთში, უკეთ მოსკოვში, ი. ლიუბიმოვის თეატრმა იღო თავს, საქართველოში რუსთაველის თეატრი იყო ამის მოთავე. პირველ წლებში იგი ფეხაკრფითა და გაუბედავად მიიწევდა წინ. მიხ. თუმანიშვილი ისეთ პიესას იჩვენა დასადგმელად, რომელიც საშუალებას იძლეოდა რაიმე ფორმისეული სიახლე შეთხზულიყო. მერე და მერე მისმა მოწაფეებმა, განსაკუთრებით რ. სტურუამ, დაანგრია უკვე კარგა მაგ-

რად შერყეული, კვაზირომანტიკული თეატრი. რასაკვირველია, ამ ნგრევაში ფსიქოლოგიური თეატრის ზოგიერთი მიღწევა მოპყვა, მაგრამ ისტორიულად ისინი მაინც განწირულნი იყვნენ. სამოცდაათიანი წლებიდან მოყოლებული საქართველოს თეატრებმა მეტ-ნაკლები წარმატებით განახორციელეს ისეთი დადგმები, სადაც განსხვავებული თეატრალური პოეტიკა გამოიყენეს. კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრშიც შეიქმნა რამდენიმე სპექტაკლი, რომელიც მსოფლიო თეატრის მდინარების ფარვატერს განეკუთვნებოდა. ამ წარმოდგენებში თეატრმა სად გამარჯვებისა და სად დამარცხების ციებ-ციხელება იწვნია. ასე რომ, თ. რუჟევიჩის პიესის დადგმას იგი პროფესიულად და ფსიქოლოგიურადაც მომზადებული შეხვდა.

როცა ადარებ 1960 წლის „თეატრ დრამატიჩნიში“ ამ პიესის დადგმის სცენოგრაფიულ ესკიზს (მხატვარი იან კოსინსკი, დადგმა ვ. ლიასკოვსკაიასი) დღევანდელ სპექტაკლს, რეჟისორმა ბოგდახ ჰუსაკოვსკიმ და მხატვარმა გეგეგოჟ მალეცკიმ თითქმის არაფერი შეცვალეს, თითქმის იგივე ნივთები და რეკვიზიტი, იგივე ავეჯი, მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით, 25 წლის წინანდელ პოლონურ სპექტაკლში რკინის საწოლი ქუჩაშია გატანილი, როცა მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენაში ქუჩაა შემოჭრილი ოთახში და ეს უკვე გამძაფრებულ პოზიციასზე მეტყველებს: შენ კი არ ხარ გასული, ის არის შემოჭრილი, ის — უხილავი, ტოტალური უჩინმაჩინი! და სწორედ იმიტომ არის სპექტაკლის ფინალი ლოგიკური, როცა გმირი მირბის თავის კარტოთეკის ყუთში, მეტროში, თუ ქუჩაში, რათა გაითქვიფოს და სულიერი სიმშვიდე იპოვოს უპიროვნებობაში. ბ. ჰუსაკოვსკიმ თავის სპექტაკლში თ. რუჟევიჩის პიესის ერთ-ერთ, ჩვენთვის სწავირობოროტო პრობლემას, იდეას — პიროვნების გაორების საკითხს გაუსვა ხაზი. სქემატური მოდელისაკენ ადამიანის სწრაფვისა და შემდეგ კატასტროფის შედეგად შემდგარი პაემანი საკუთარ დამსხვრეულ მესთან სიზმრებისა და აგონიების სახით გადმოგვცა. წარმოდგენა მონოსპექტაკლად არის გადაწყვეტილი იმ პრინციპით, როგორითაც მაგალითად ედუარდ გორდონ კრეგს სურდა დაედგა „ჰამლეტი“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, სადაც სპექტაკლის ყველა მონაწილე მხოლოდ და მხოლოდ მთავარი გმირის ხედვით არის მოქმედებაში ჩართული.

როგორც ითქვა, პოლონური თეატრის რომანტიკული ნაკადის დამახასიათებელი ტრადიციია მთავარი გმირის მთელ ხალხთან იდენტიფიკაცია. „კარტოთეკის“ გმირი — ბატონი ვაცეკი, იანეკი, მზღისლავი, ვლადეკი, ძიდეკი, სტასი, კაზიკი, პეტრუსი და ვიქ-

ტორა — პოლონელი ხალხია — „გაბრუებული ვარ, ზოგჯერ შიგ-
ნიდანაც ტაშის გრიალი მესმის“ — ტაშს პიკასოც უკრავდა“.
გმირის კართოტეკა-ფორმულიარი:

დაბადებული 1920 წელს. ქ. ლომში. პოლონელი. მამრობითი.
მოსამსახურის ოჯახიდან. უმაღლესი. კომუნისტი. პარტიზანული
მოძრაობის ვეტერანი. განქორწინებული. მუსკომედიის თეატრის
დირექტორის მოადგილის თანაშემწე.

ინსტიტუტის დირექტორი

მისი სულიერი კართოტეკა. მშობლები (დ. ქიქი-
ნაძე. რ. უჩანეიშვილი) თრგუნავენ და შეუარაცხოფას აყენებენ. ის
რტყუება. თავს იკატუნებს. ინანიებს არაგულწრფელად ბავშვურ
სიცილქვს. სამაგიეროდ უსამართლობად მიჩნეულ ძალდატანებას
ვერაგული ხრიკებით უპასუხებს: ბებუის მოწამელას და მამის მო-
კვლის მცდელობას იბრალებს. შეფასების ეფექტის ტკბობით იძი-
ებს შურს.

სკოლა: დოგმებისა და სქოლასტიკის გამომთაყვანებელი ზუ-
თხვა. მომწიფების ხანა და ეროტიკული რომანტიკა. მისი გაგრძე-
ლება — უხამსი ქალის (ე. ყიფშიძე) სინამდვილეა.

ომის თემა: ზარბაზნის ხმაზე იღვიძებს, კითხულობს: ისევე
ოშია? იდიოტები. გერმანელ გოგონას (...ზედგენიძე) კი ასე ესა-
უბრება: — მე ტალახითა და სისხლითა ვარ მოთხვრილი. მე და
მამათქვენი ტყეში ვნადირობდით.

— რაზე?

— ერთმანეთზე?

მშვიდობიანი ცხოვრება. შედარებითი კეთილდღე-
ობა. ამოუხსნელი დაუკმაყოფილობის გრძნობა, გაღიზიანება სა-
კუთარ თავზე: ინტროსპექცია. თანდათანობით იმის შეგნება, რომ
ყავის სმა და მდივან ქალთან (ლ. ქობულაძე) სქესობრივი კავშირი
არის ყველაზე მაღალი ჰონორარი სიყალბისა და სისასტიკის საფა-
სურად. ურწმუნობა, კონკრეტული საქმის სიმახინჯე. ბედოვლა-
თობის შეგნება. კედელი! კედელი! კედელი! „კედელთან ვდგავარ,
კედელთან მიმაყენეს, ჩემო თაობავ, თქვენ მოგმართავთ“... „გაან-
გრე თავით კედელი, არა, ჩამოიხრჩე თავი!“ იგი გმირი არ არის,
იგი უბრალო ადამიანია. „დიახ, ჩვენი დიადი დროის შესაფერი
თეატრი“, — იძახის ქორო (გ. სიხარულიძე. დ. დვალიშვილი,
ბ. გოგინავა) „დრო თითქმის მართლაც დიღია, ოღონდ ადამიანები
დაჩაყდნენ“.

„თქვენც ხომ ძალიან გიყვართ საკუთარი თავი, მაშ როგორ?“ — ირონიულად ეკითხება მაყურებელს გმირი. ბევრი იხეტილა და ძლივს მიაგნო თავის თავს; მერე და როგორია იგი?

ირგვლივ მატერიალური გამორჩენით შეპყრობილი ობიექტულები. თაღლითები. ფლიდები, კახები, გაძაღლებული მლიქვნელი ლიტერატორები, ინფორმაციის შექმნის ფორმალური ხავს-მოკიდებული სიშტერეები.

ე უ რ ნ ა ლ ის ტ ის ი ნ ტ ე რ ვ ი უ :

ე უ რ ნ ა ლ ის ტ ი (მ. ეგუტია) — თქვენი პოლიტიკური შეხედულებები?

— რომელ პოლიტიკურ შეხედულებებზე შეიძლება ლაპარაკი დილის ხუთ საათზე? გიყია, ოხერი? ამ დილა უთენია პოლიტიკური შეხედულებები არ მომკითხა! პირველ რიგში პირი უნდა დავიბანო, საპირფარეშოში შევიდე, კბილები გამოვიხეხო. პერანგი გამოვიცვალო, ჰალსტუხი გავიკეთო, შარვალი ჩავიცვა და მერე ვილაპარაკო შეხედულებებზე“ — მრავალმნიშვნელოვნად უპასუხებს გმირი.

შოპენის გადამღერებული მუსიკა. ერთი ტაქტით დაშტამპული ადამიანთა მასა, ქუჩა ოთახში შემოდის...

წინა თაობა კი მაგარი იყო. სულელურ ინტელიგენტურ სულის ჩხრეკას და პედანტობას არ მისდევდა? აი, აიღეს და პამიდორის წვენში ჩახარშეს ადამიანი „თავის უღვაშ-დღეზებიან-ორდენებიანად“, დიახ, დიახ, ესევე ჩაიმქლა ქაფქაფა წვენში, ხა! ხა! ხა! ეს რა ფაქიზი სინდისი გქონია?“ კითხულობს გმირის ბიძა (კ. თოლორაია), ეგ ძველი, ეგა! სცენაზე ნამდვილი მანქანით „პობედით“ (სხვათა შორის, „პობედის“ ქარხანა საბჭოეთმა მიყიდა პოლონელებს) შემოდის ორი უფლებამოსილი ყუყუჩი (ა. მიქაძე, მ. კიკაღელიშვილი), ისინი ზომავენ იატაკს, კარს, ფანჯარას, მაგიდას, საწოლს, ნიკაპს, ცხვირს — ყველაფერს. ზომავენ და დავთარში იწერენ. რატომ? რისთვის? ჯობდა საკუთარი მანქანისათვის მოეცლოთ, ეერ ქოქავენ და ხელით აწვებინან.

თანამედროვე თეატრალური ხელოვნება და უწინარესად სპექტაკლი სივრცის, დროის, მოქმედების თვალსაზრისით ევროპული თეატრის ისტორიაში ანტიკური ხანიდან წამოსული სამი ერთიანობის კანონის დამკვიდრებას ცდილობსო თითქოს. მართალია, ეს სამი ერთიანობა ანუ მთლიანობა დღეს ისე ვიწროდ კი არ უნდა იქნეს გაგებული, როგორც ამას რამდენიმე საუკუნის წინ კასტელვეტრო ან ბულო ამტკიცებდნენ. დღევანდელი სამი ერთიანობა სხვაგვარად გამოიყურება. პიესის ავტორი თ. რუჟევიჩი საგანგებოდ აღნიშნავს თავის ვრცელ რემარკაში, რომ მოქმედების ადგილი ერთია, რომ მოქმედება თავიდან ბოლომდე შეუწყვეტლად მიმდინარეობს, ე. ი. მთლიანად. დრო? — კითხვის ნიშანს სვამს იგი და უპასუხოდ ტოვებს. მე ვიტყვოდი, რომ დროც მთლიანია. დღევანდელი სცენური დრო თანმიმდევრობით არ ხასიათდება. სცენური დრო მოქმედების მთლიანობას, მის სიმძაფრეს დაუკავშირდა. ახლა უკვე შეიძლება ჭერ დაბერდე და მერე პირველ კლასში წახვიდე, ჭერ გარდაიცვალო და მერე ცოლი ითხოვო, ანდა ყველაფერი ეს ერთდროულად მოხდეს. აი, ეს არის ცნობიერების ნაკადისებურად აგებული სუფთა დრო. თეატრი ასახავს ადამიანთა ცხოვრების ყველაზე დრამატულ მომენტებს, მათ ურთიერთგავლენებს. მხატვრულად წარმოგვიდგენს დრამატული სიტუაციების ნაერთს, რომელთაც კოლიზიური განლაგება აქვთ. სუფთა დროის ცნება ის მოვლენაა, როცა მოქმედება ყველა გამდინარე, მეორეხარისხოვანი, შემთხვევითი ვითარებიდან გრძნობებისა და აზრების ექსტრაქტად არის გამოწურული. სუფთა დროის ცნება გულისხმობს არა მხოლოდ იმას, რომ სცენაზე შეიძლება ნახევარი საუკუნე 5 წუთში წარმოგვიდგინონ და ერთი ვაშლის კბეჩა კი 10 წუთი გრძელდებოდეს, არამედ იმასაც, თუ როგორ კავშირშია მოქმედების მთლიანობასთან, როგორ გამოსახავს იგი მას.

ბ. ჰუსაკოვსკის სპექტაკლში გმირი ფეხდაფეხ მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ფუჭად ცხოვრობს და სხვა გამოსავალიც არ არსებობს გარდა პირდაპირი ვაგებით თავდავიწყებისა, მაგრამ ამაში მარტო თავის თავს არ ადანაშაულებს. ყველაფერი ის, რამაც ასეთი კრიტიკული მსოფლშეგრძნება შეუქმნა, სცენაზე მოდის არა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, არამედ ასოციაციათა კავშირებით, დროდადრო კი არაცნობიერის ხატოვანი წარმოჩენით, გარემოსა და ანტურაჟის სისტემით.

ზუსტი მეცნიერება მოკლებულია ირაციონალური ელემენტების აღქმის შესაძლებლობას. ეს მხოლოდ რწმენას, ხელოვნებას და ლიტერატურას ძალუძს, აქედან თეატრალური ხელოვნება ყველაზე

ხელსაყრელ მდგომარეობაშია. მას შეუძლია მოიშველიოს სცენო-გრაფია, მუსიკა, მიზანსცენა, კოსტიუმი და, რაც მთავარია, მსახიობის სახით მას ჰყავს ცოცხალი აგენტი, რომელიც რწმენასაც და ლიტერატურასაც შეიცავს და ეს შესაძლებლობა არ არის ხელიდან გაშვებული მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში.

„საპნის, ვაზელინის, ლიტერატურის აქოთებული სუნი მცემს“, — ამბობს გმირი. სცენაზე ოთახის ძალლი გამოჩნდება. სარკაზმი უბრალო, მაგრამ სახიერ ხერხში გამოიხატება. ოთხზე შემოფორთხებულ კაცს ამაყად ანუ „კიტრად მოაქვს თავი“. მსახიობი ლ. ანთაძე გარდასახვის და, ამავე დროს, როლთან დამოკიდებულების ისეთ სინატიფეს იჩენს, რომელსაც არც პარიკი, არც რაიმე სხვა გარეგნული ატრიბუტი არ სჭირდება. აქტიორს შიგნიდან მიუგნია ზუსტად იმ ძალღური ერთგულების განწყობილებით, რითაც ხასიათდება მავანი და მავანი ჩვენი თანამედროვე. ყოველი მისი მოქმედება, სიტყვა თუ საქციელი არა თუ დიდი ოსტატობით და ბუნებრიობით წარმოგვიჩენს ძალს. არამედ ჩვენ მასში ვხედავთ ძალღურ კაცს. მისი პატრონი, თავისი საზოგადოებრივი მდგომარეობით უზომოდ თავდაჯერებული ცინიკოსი (მსახიობი გ. ციციშვილი), ამბობს: „ეტყვი დაჭეკი, დაჭდება, ადექი — ადგება. პარიზის გამოფენაზე მედალი მიიღო, ხომ კარგი გაწვრთნილია — ხომ არ იკბინება? უკბილა. მარტო ენა აქვს. ლოკვა იცის“. უკვე ითქვა, რომ სცენურმა დრომ სამოციანი წლებიდან სულ სხვა განზომილება მიიღო, ვიდრე ქრონოლოგიური კავშირი მოქმედებსთან. მისი დეფორმაცია რეტროს, მოქმედების პარალელური დინების, ეპიკურ პასაჟების, ასოციაციების თეატრალური რეტარდაციის ხერხების და სხვა სიმკვრივისა და კუმშვადი ვითარებების საშუალებით მოხდა. მაგრამ მთავარია, რომ იგი პირდაპირ კავშირშია სპექტაკლის მოქმედების მთლიანობასთან. მოქმედების მთლიანობა კი დროსთან ერთად შეიცვალა. ჯერ ერთი, აუტრმა მოქმედების მთლიანობის ფორმალური ტეხილობა მინიმუმადე დაიყვანა, ერთი ანტრაქტით, ანუ ორი მოქმედებით შეუდგა ცხოვრებას. ახლა სულ მეტად და მეტად შეიმჩნევა ტენდენცია, რომ სპექტაკლი ფორმალურადაც არ იყოს გაწყვეტილი, რომ იგი ერთ მთლიან მოქმედებად, უანტრაქტოდ მიდიოდეს. ამასვე მოითხოვს, როგორც აღვნიშნეთ, პიესის ავტორი თ. რუფევიჩი. სცენოგრაფიაც დიდი ხანია უშუალო კავშირშია მოქმედების ტემპორიტმთან. ერთი-ორი სახიერი ატრიბუტი სრულიად საკმარისია მოქმედების არეალის დაკონკრეტებისთვის, თუ რასაკვირველია, პირობითობა გამომსახველობას უწყობს ხელს და არა პირიქით,

აბუნდოვნებს სათქმელს. ამჯერად სცენოგრაფ გეგეგოე მალევსკისაც ღრო. მოქმედება და ადგილი სამ ერთიანობად აქვს გააზრებული, იგი არ გვიჩვენებს როდის ზდება მოქმედება. მისთვის მთავარია, ისეთი გარემო შექმნას, სადაც ჩაეტევა დღე და ღამე, ზამთარი თუ ზაფხული. სიზმარი თუ სინამდვილე. ამიტომ გ. მალევსკი მოქმედების ადგილსაც რკინის საწოლზე და მის ირგვლივ გაათამაშებს. მართლაცდა. XX საუკუნის ობიექტელის ყველაზე ტიპური ასპარეზი ლოგინია. იგი ლოგინში იბადება. ლოგინში ვაჟკაცდება, ყველაზე ინტიმურ წუთებს ლოგინში ატარებს, გულახდილი ლაპარაკი ლოგინში ხდება, ყველა გეგმა და ზრახვა ლოგინში ისახება, სულიერი თუ ფიზიკური ავადმყოფობის დროს ადამიანი ლოგინს მიაშურებს. სიკვდილიც ხომ, ბოლოს და ბოლოს, XX საუკუნის ობიექტელთან ლოგინში მოდის, ამიტომაც გამოუტანიათ „კარტოთეკას“ ავტორებს იგი ცენტრალურ ადგილას. რუჟევიჩის თეატრი განახლებული რეალიზმის თეატრია და ეს კარგად ესმით სპექტაკლის შემქმნელებს. მისი ესთეტიკა არ გამოირიცხავს ცხოვრებისეულ სიმართლესთან კავშირს, პირიქით, დოკუმენტალისტიკას იყენებს არა ზედაპირული ილუზიის შესაქმნელად. არამედ ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზის მასალად, რომელიც, ს. ეიზენშტეინის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, მონტაჟური თეორიის კანონს ემორჩილება; სხვა სიტყვებით, ემპირიული მასალის განლაგება — დაპირისპირება სახეს წარმოქმნის. ასე აქვს განლაგებული სცენოგრაფს ნამდვილი ონკანი წყლით, მანეკენები და ნამდვილი კარადა, ამავე დროს, მეტრო, თუ რაღაც დაწესებულება. განახლებული რეალიზმის თეატრს ეკუთვნის ხილვათა, აზრთა და სინამდვილის ის დოკუმენტურობა და დაპირისპირება, რომელიც ზემოთ იყო აღნიშნული. შემთხვევით არ არის პიესის ტექსტში ნახსენები ბეკეტი, — ისიც ხომ ნატურალისტური დეტალებით ქმნის ილუზიებსა და სიმბოლოებს. რუჟევიჩის თეატრის ღირსება და, ამავე დროს, სირთულეც იმაში მდგომარეობს, რომ ყველაფერი — ასოციაციური სამყარო, ერთი შეხედვით, აბსურდული ტექსტი, პარალელური მოქმედებები თუ მთლიანად ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილი მსახიობის, ასე ვთქვათ, გამტარიანობის უნარზე, მის ემოციურ და ქვეცნობიერ ბუნების სიმდიდრეზეა დამოკიდებული. თუ მთავარი გმირის შემსრულებელი მსახიობი რუჟევიჩის პიესაში სუსტი იქნება, სპექტაკლს ვერაფერი უშველის, არავითარი რეჟისორული ტრიუკები. საკომპენსაციო სცენები, მუსიკა, შოკი, აღარაფერი დააინტერესებს მაყურებელს. რასაკვირველია, მთლიან ბუფონადად თუ არ გადაიქცევა დადგმა. ამიტომ დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული

მსახიობის არჩევა. აქ გასათვალისწინებელი გახლდათ ის, რომ მთავარი როლის შემსრულებელს თამაშის სტილთა აღრევის საშიშროება ედგა წინ და დამაჯერებლობას მოკლებული, ყოველ კონკრეტულ მონაკვეთში ფსიქოლოგიურად და პლასტიკურად გაუმართლებელი მოქმედება მთელი სპექტაკლის ჩაყარდნის საშიშროებას ქმნიდა. კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ხელმძღვანელობა დიდი ნდობით მოეკიდა გივი ჩუგუაშვილის პოტენციურ შესაძლებლობებს. ამ უკანასკნელ წლებში მას დაეკისრა ერთიმეორეზე ურთულესი როლები: „მაგომეონი იაპონურ პიესაში, ვრონსკი „ანა კარენინაში“, ჯაყო „ჯაყოს ხიზნებში“ და ახლაც, რუჟევიჩის „კარტოთეის“ მთავარი გმირის განსასახიერებლად, არჩევანი მასზე შეჩერდა. გასახარია, რომ გ. ჩუგუაშვილი ყოველ ახალ როლში დაოსტატების ახალ საფეხურზე იწევს, სულ მეტად იხვეწება მისი მიხრა-მოხრა, შინაგანი მნიშვნელობის წარმოსაჩენი შემართება უფრო დამაჯერებელი ხდება. მის გმირს ბ. ჰუსაკოვსკის სპექტაკლში, ყოველი პერიპეტეიის შეცვლისას, სიყალბის უფსკრულში გადაჩეხა ემუქრება, მაგრამ ჩუგუაშვილი გაბედულად უხმობს ინტუიციურ ძალებს და გამარჯვებული გადადის თავბრუდამხვევ ბეწვის ხილზე. საკმარისია გაეჩხენოთ მისი აბსურდული მონოლოგი ლუდის ქაფიანობის თაობაზე, ან მისი ბორგვა, შფოთვა და აქეთ-იქით წყდომა, შუბლით კედლის გამტკრების ცდა და საწოლიდან მისი სულის ყივილი, მისი ძალდაუტანებელი, ბუნებრივი აპარტე.

როგორც ყოველთვის, პოლონური თეატრის მიღწევები უშუალოდ თუ გავლენით, ადამ მიცკევიჩის სახელს უკავშირდება. რუჟევიჩის „კარტოთეაშიც“ გარდა მიცკევიჩის რომანტიკული ტრადიციებისა, მრავალფეროვნებისა და პოეტურობისა, მისი ტექსტიც არის გამოყენებული. 1830 წლის ვარშავის აჯანყების საბრძოლო პროკლამაცია — მიცკევიჩის ლექსი „ოდა ახალგაზრდობას“ სპექტაკლს რეფერენად დაჰყვება.

„ვინც ბავშვობაში ჰიდრას დაახრჩობს, იგი ყრმობაში კენტავრს ალაგმავს“, — აცხადებს ქორო სპექტაკლის დასაწყისსა და ფინალში. ალბათ პოლონელი მაცურებლისათვის ეს იგივეა, რაც ქართველისთვის ვაჟას „არწივი ვნახე დაკრილი“, მაგრამ გაუშიფრავი ეს რეფერენი ქართველ აუდიტორიაში გაუგებარი რჩება. „კარტოთეას“ ავტორი, რეჟისორი და მხატვარი პოლონელები არიან, მაგრამ სპექტაკლი მაინც კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრისაა და რარიგ მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ მარჯანიშვილის მსახიობთა ანსამბლი ასეთი პროფესიული მზადყოფნით დახვედა მსოფლიო თეატრის ერთ-ერთი ურთულესი თანამედროვე ნაწარმოების განხორციელებას ქართულ სცენაზე.

დონ უჟანის სახეცვლილებანი

მოსკოვის „მალაია ბრონაიას“ თეატრმა სამოციან წლების მიწურულს მიიქცია მსოფლიო თეატრალური სამყაროს ყურადღება, როდესაც თავის თანამოაზრე მსახიობებთან ერთად სამუშაოდ მივიდა უკვე საკმაოდ სახელმომხეცილი რეჟისორი ანატოლ ეფროსი.

ან. ეფროსის მოღვაწეობა, მისი მრწამსი იმაზე მეტყველებს, რომ ხელოვნების დანიშნულებად მას ცხოვრებისეულ სიმართლესთან დაკავშირებული შემოქმედება მიაჩნია, სხვა სიტყვებით: თუკი ხელოვნებას არ ძალუძს, ან არ სურს სიმართლით ასახოს სინამდვილე, იგი ხელოსნობად იქცევა. თვალი რომ გადავაგლოთ ან. ეფროსის მიერ დადგმულ სპექტაკლებს და მივაშუროთ „მალაია ბრონაიას“ თეატრის სცენიდან წამოსული კემშარიტი ხელოვნების სიბოროს, დაერწმუნდებით, რომ ეს პოზიცია ან. ეფროსის მოღვაწეობაში დიდი წინააღმდეგობების გადალახვით, მაგრამ თანმიმდევრულად არის შენარჩუნებული.

„მეგობრობის თეატრის“ მოწვევით თბილისში „მალაია ბრონაიას“ თეატრმა უჩვენა ჟან ბატისტ მოლიერის „დონ უჟანი“, სპექტაკლი, რომელმაც საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა და წარმოგვიდგა როგორც უაღრესად თანამედროვე დადგმა.

თანამედროვე თეატრის ცნება მე ასე მესმის: თანამედროვე თეატრი ეს ის თეატრია, რომელმაც ზუსტად ამოიცნო ძველი თეატრის მიღწევები და მათი უარყოფით კი არ სურს თავის დამკვიდრება, არამედ ამ მიღწევების გადამუშავებით, განვითარებითა და შესისხლხორცებით აქტიურად არის ჩაბმული ეპოქის ყოველდღიურობაში; ეს ის თეატრია, რომელიც ყველა სიახლეს ფესვებს უსინჯავს, ყველა ტრადიციას თანადროულად ზომავს, ადგენს ფორმების რაობას, არჩევს მათ მოდურს ან ფსევდოტრადიციული გატაცებისაგან და თეატრალური კულტურის მუდმივ მტკიცე ძაფებს საიმედოდ ახვევს ისტორიის ჩარხზე.

ესპანური ხალხური თქმულება დონ ჟუანზე, უმთავრესად, ორი ვარიანტით არის ცნობილი.

სევილიელი აზნაური დონ ჟუან ტენორიო — ლამაზი, გულადი და ქალების შემცდენელი დუელიანტი ერთ მშვენიერ დღეს უგზო-უყვლოდ გაქრა. ექვმიტანილმა ფრანცისკანელმა ბერებმა, ალბათ, თავის გასამართლებლად განაცხადეს, რომ ვინაიდან დონ ჟუანმა თავისი სასიყვარულო თავგადასაელების ბოლო მსხვერპლს მამა მოუკლა და მერე მოკლულის ქანდაკება შეურაცხყო, იგი ღმერთმა დასაჯა და ქვესკნელს შთაინთქაო.

მეორე ვერსიის არაკი ასეთია. დონ ჟუანი იყო არა ტენორიო, არამედ დე მარანია, რომელსაც ეშმაკმა ჩააგონა მოტყუებული ქმრების სიაში თვით ღმერთი შეეტანა. ამისათვის დონ ჟუანმა განიზრახა ახალგაზრდა მონაზვნის შეცდენა. ეს ჩანაფიქრი მან ვერ განახორციელა და ცოდვების მოსანანიებლად ბერად შედგა.

ეს ლეგენდა პიესად — „სევილიელი შემცდენელი“ ესპანელმა ბერმა გაბრიელ ტელიესმა (ტირსო დე მოლინა, 1571 — 1658) შეთხზა. ლეგენდის ვარიანტებიდან მისი არჩევანი გადამწყვეტი გამოდგა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიისათვის. ტირსო დე მოლინამ ფრანცისკანელი ბერების მონაპორში პოეტურ მასალას მიაგნო და თავისი ნაწარმოების არაკს ლეგენდის პირველი ვარიანტი დაუდო საფუძვლად. ტირსო დე მოლინას უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ მან თქმულების გმირს, ბრეტეორ და ქარაფ-შუტა დონ ჟუანის სახეს სიღრმე შემატა. ლირიზმით აღსავსე სასიყვარულო ეპიზოდები მოიგონა და დონ ჟუანის სიკედილი მისტიკურ-სიმბოლური საბურველით შენიღბა. სულ მალე ლაბადაკანქულმა დონ ჟუანმა ესპანეთიდან იტალიაში ამოჰყო თავი. იმ დროს გაბატონებული იმპროვიზაციის თეატრის მესვეურებმა არც აციეს, არც აცხელეს და იგი „დელ არტეს“ ფიცარნაგზე შეაგდეს პანტალონეს, არლეკინის, პიეროსა და სხვათა ნიღბთა გვერდით. წამსვე შეილანძღა დონ ჟუანის აზნაურული პეწი, დაიფხრიწა მისი მორთულობა, აქ მისმა დრამატულ-მისტიკურმა სახემ კომიკურ-ბუფონური გამომეტყველება მიიღო. აქ დაუკავშირდა სამუდამოდ დონ ჟუანი ბრიყვ სგანარელს, აქ გამოვარდებოდა იგი დაშინით ხელში და ეძგერებოდა პირველ შემხვედრს. აქ დაოსტატდა ის პანტალონესა და „ფილოსოფიის დოქტორის“ დისპუტებში; სგანარელის ფართო გავაზე გაიწაფა ჰიტლაყების რტყმევაში, აქ ეცემოდა ძირს აკრობატული ნახტომით ბუტაფორულ-ბუფონური წვიმის, ელვისა და მეხისტების დროს, აქ ურტყამდა სგანარელი სალტო მორტალეს წყლით სავსე ჰიქით ხელში, უწევებოდა მიწაზე ვითომ უსულოდ

გაშოტილ დონ ქუანს და ისმოდა მისი გამყივანი ხმა: „ჩემი ჯამა-
გირი. ვის მოვკითხო ჩემი ჯამაგირი“. აქედან წამოიყვანა დონ ქუ-
ანი. სვანარელი და პიეროც დიდმა კომედიოგრაფმა მოლიერმა და
1665 წ. პარიზში „პალე როიალის“ თეატრში დახვეწილ კლასიკურ
კომედიაში გამოიყვანა. ვიდრე ბაზარ-ბაზარ, ტყე-ტყე ნათრევი
ტაკიმასხარები კარის თეატრის სცენაზე გამოვიდნენ, მოლიერი შე-
ეცადა ლუდოვიკო XIV სასახლის კურტუაზული გემოვნებისათვის
ცოტათი შინც მისაღები გაეხადა ისინი, ამიტომ აჰამა და ასვა,
ჩააცვა და დაახუა მათ, მაგრამ თუკი დონ ქუანმა ასეთი ყურა-
დლების შემდეგ იოლად დაიბრუნა თავისი კეთილშობილება და
პირველი აქტიორის ლაგრანჟის სახით გამოვიდა სცენაზე, სვანა-
რელი, მიუხედავად იმისა, რომ მის როლს თვით მოლიერი ასრუ-
ლებდა — ვერა და ვერ გამოსწორდა და ისევ ტუტუც ბოგანოდ
დარჩა.

გავიდა ხანი. კაცობრიობამ თითქოს ვერ შეამჩნია დონ ქუანის
ორაზროვნად მომღიმარე სახე, თითქოს სიამოვნების მოყვარე,
თავზეხელაღებული მოარზიყე დავიწყებას უნდა მისცემოდა. მაგ-
რამ მოცარტის გენიამ იგი ისევ ნაირფერად ააღზევა, დონ ქუანმა
კვლავ მიიპყრო ყურადღება და მისმა რთულმა ბუნებამ მრავალი
შემოქმედი ჩააფიქრა.

მოცარტის ოპერა „დონ ქუანი“ მრავალპლანიანი ნაწარმოებია.
იგი შეიცავს, როგორც ტრაგედიულ, ასევე კომედიურ ელემენტებს,
რეალობა და ფანტასტიკა ერთმანეთს ენაცვლება, ცნობილმა ლიბ-
რეტისტმა ლორენცო და პონტემ „დელ'არტეს“ ბუფონურ-კომე-
დიური ტრადიციები გამოიყენა, თუმცა მოცარტის ოპერა ესპანუ-
რი ლეგენდის მოტივების უკმარისობასაც არ განიცდის, ნიშანდობ-
ლივია თვით სათაურიც: „დონ ქუანი, ანუ გარყვნილი დონ ჯოვან-
ნის დასჯა“. იგი წარმოადგინეს 1787 წელს პრატაში და შემდეგ
მოიარა მთელი მსოფლიოს საოპერაო სცენები, მათ რიცხვში პე-
ტერბურგის ოპერაც, სადაც იგი 1828 წელს დაიდგა. ჰოფმანმა,
მოცარტის მუსიკის ზეგავლენით, პირველმა განსაჯა დონ ქუანის
სახე, როგორც რომანტიკულ-ამაღლებული გმირი. XIX საუკუნეში
იდეალისტური ფილოსოფიის გავრცელების ეპოქაში კი ლიტერა-
ტურის მრავალმა კლასიკოსმა (ბაირონი, პუშკინი, მიუსე, მერიმე)
დონ ქუანის რომანტიკული სახის კონცეპტად ისევ ტირსო დე
მოლინას ესპანელი ლირიკოსი და მისი მისტიკური სიკვდილი გა-
მოიყენა და თავის შემოქმედებაში დონ ქუანი წარმოგვიდგინა, რო-
გორც მაძიებელი ბუნების, ხანმოკლე, მაგრამ გულწრფელი სასი-

ყვარულო გატაცებებით შეპყრობილი, შეუპოვარი, გზააბნეული აღამიანი.

რუსეთში დონ ქუანის პირველი ღირსშესანიშნავი დადგმა განხორციელდა 1876 წელს მცირე თეატრის სცენაზე, როდესაც როსტისლავსკიმ თარგმნა მოლიერის სრული ტექსტი. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ დონ ქუანი — ალ. ლენსკი, სგანარელი — კ. ბერგი, ელვირა — მ. ერმოლოვა, პიერო-ნ. მუზილი. ფსიქოლოგიურ-თეატრალური პრინციპების ერთ-ერთი დამამკვიდრებელი ალ. ლენსკი რეალისტურად განსჯილი დონ ქუანით წარმოდგა. იგი შეეცადა მოლიერის შექმნილი ტიპისათვის ისტორიული და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა მიენიჭებინა.

დონ ქუანის სახემ შემდეგი საინტერესო ტრანსფორმაცია შეიქცოლდის შემოქმედებაში კპოვა. 1910 წელს პეტერბურგის ალექსანდრეს თეატრში ვს. მეიერჰოლდმა დადგა მოლიერის „დონ ქუანი“.

„რა მოსაწყენი პიესაა მოლიერის „დონ ქუანი“. თუკი არ იცი, რომელმა ეპოქამ შექმნა მისი ავტორი! რა უხალისოდ ვითარდება სიუჟეტი, თუ შევადარებთ მას, თუნდაც ბაირონისეულ „დონ ქუანს“, რომ აღარაფერი ვთქვათ ტირსო დე მოლინას სევილიელ შემკედენელზე“, — წერდა მეიერჰოლდი. იგი შეეცადა აღედგინა მოლიერის სული და არა „პალე როიალში“ დადგმული 250 წლის წინანდელი სპექტაკლი. თვით მეიერჰოლდისა და მისი თანამედროვეების გადმოცემით სპექტაკლის პირობითმა გადაწყვეტამ, სტილიზებულმა ხასიათმა კარგი შედეგი გამოიღო. მეიერჰოლდმა გამოიყენა იაპონური თეატრის დამხმარე პერსონაჟები „კურომბო“, რომლებიც მან თავის სპექტაკლში ლივრებში გამოწყობილ პატარა არაბებად გამოიყვანა. ისინი ზარის რეკვით იწყებდნენ წარმოდგენას, უსიტყვოდ ემსახურებოდნენ დონ ქუანს, უწმენდნენ ფესსაცმელებს, უცვლიდნენ საყელოებსა და არშიებს, გამოჰქონდათ რეკვიზიტი, მონაწილეობდნენ მასობრივ სცენებში. თავისი არსებობით ისინი მიგვანიშნებდნენ XVII საუკუნის ხანაზე, დიდებულების ცხოვრებაზე, ლუდოვიკო XIV ს. დროის სერვისზე, ქმნიდნენ ერთგვარ ანტურაჟს.

ასეთივე იყო მხატვრული გაფორმება: შანდლებში ნამდვილი სანთლები, დარბაზში ანთებული სინათლე სპექტაკლის მსვლელობის დროს, სცენისა და დარბაზის არქიტექტურის შერწყმა, ავანსცენა პირდაპირ პირველ რიგებში იყო შექრილი, წინა ფარდა არ არსებობდა, რათა მაყურებელს საშუალება მისცემოდა, როგორც მეიერჰოლდი ამბობდა, „ესუნთქა ეპოქის ჰაერით“, ყველაფერ ამას,

აღბათ. მართლაც შეეძლო აღეძრა XVII საუკუნის, მოლიერის დროის სული, მაგრამ თვით დონ ქუანის როლი, რომელსაც იური-ვეი ასრულებდა, მარტო მოლიერისებურად არ იყო გაგებული. უკეთ რომ ვთქვათ. რეჟისორს ჰოფმან-ბაირონ-პუშკინის რომანტიკული მოტივები შეუტანია დადგმაში.

სპექტაკლის მხატვარი გოლოვინი წერს, რომ დონ ქუანი იური-ვეის შესრულებით ძლიერ ახალგაზრდად და ლამაზად გამოიყურებოდა. ჰქონდა კარგი მანერები, მშვენივრად ატარებდა კოსტიუმს, იყო ყოველთვის შეყვარებული, მართალია, არა ღრმად, მაგრამ გულწრფელად. ჩემი აზრით, პიესის ტექსტი ერთგვარ წინააღმდეგობას გაუწევდა ასეთ გადაწყვეტას. მოლიერის დონ ქუანი ხომ გამოსვლისთანავე აცხადებს: „ერთგულება — მხოლოდ უცნაურ ადამიანებს შეეფერებათ“. მკაცრად რომ ვიმსჯელოთ, პიესაში არც არის, ეგრეთ წოდებული, ლირიკული სცენები. დონა ელვირასა და დონ ქუანის საუბარი სიყვარულს ვერ მიეწერება: დონ ქუანს ინტრიგის შედეგებისაგან სურს თავის დაღწევა, შარლოტას და მატურინასთვის ერთდროულად ახსნილი სიყვარული ისევ ბუფონური სცენაა. და საერთოდ, მოლიერის ღვაწლი „დონ ქუანის“ გადამუშავებაში სწორედ ის არის, რომ მან ეს ლეგენდა კომედიად აქცია და მისი მისტიკური შემზარავი დაბოლოებაც კი სგანარელის ხუმრობით გააბათილა: „ჩემი ჭამაგირი ვის მოვკითხო, ჩემი ჭამაგირა!“

დონ ქუანის სცენურმა სახემ შემდეგი განვითარება გამოჩენილი ფრანგი მსახიობისა და რეჟისორის — ჟან ვილარის შემოქმედებაში ჰპოვა. ვილარის დონ ქუანი პირველად ავინიონის ფესტივალზე გამოვიდა დიდ სარბიელზე.

ბუნების წიაღში, ძველებური სასახლის კედლებთან მოწყობილი ფესტივალი ათასობით ჩამოსული მაყურებლისათვის დიდ და ნამდვილ დღესასწაულად გადაიქცა. ისინი უყურებდნენ დეკორატიულობიდან მაქსიმალურად განტვირთულ სცენას, ურამპოდ, ახალი სისტემით განლაგებული პროექტორების შუქზე მიმდინარე მოქმედებას. საუცხოო კოსტიუმებში გამოწყობილ საყვარელ მსახიობებს: ეერარ ფილიპს, მარია კაზარესს... აქ წარმოდგინეს შექსპირი და მოლიერი. ყველაფერი ერთად ქმნიდა ზღაპრულ ამალე-ბულ სამყაროს.

ჟან ვილარის მიერ წარმოდგენილი დონ ქუანი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სულაც არ არის დონ ქუანი. იგი არ არის ახალგაზრდა, არც ლამაზია, იგი ცხოვრებისაგან დაღლილი ფილოსოფოსია, რომელსაც არაფერი ახარებს, სკეპტიკურად განწყობილი ყველაფერს

დასცინის და აბუჩად იგდებს. სასიყვარულო გამარჯვებებშიც კი, რომლებიც ქალთა ჩიტირეკიობის გამო ხვდება მას წილად, არავითარ სიამოვნებას არ ანიჭებს, ახალ მიზანს არ უღვიძებს. ორ ქალს ჩამოუდგია თავი მის მხრებზე — ერთს მარჯვნივ, მეორეს — მარცხნივ. რა მოსაბეზრებელია ერთფეროვანი კოცნა ჯერ აქეთ, მერე — იქით. მას ემოქრებათ, იგი ჩხუბობს და ილანძლება, მაგრამ ყოველი მისი მოქმედება თითქოსდა სამწუხარო აუცილებლობას წარმოადგენს. იგი უფრო მეტს ფიქრობს, ვიდრე მოქმედებს. რა არის ცხოვრების არსი, ან რაშია მისი ნამდვილი ფასი, სად შეიძლება გაჩერდეს ადამიანის მისწრაფება, დაბოლოს, რას შეიძლება იგი მოერიდოს. აი, ამ კითხვით შეყოყმანებული დგას დაშნით ხელში კომანდორის ქვის გამოსახულებასთან — თურმე არაფერს, ასკენის ვილარის დონ ქუანი. ეს არის მისი ამაყი გაბედულება, მისი თავისუფლება და ფილოსოფია. ანაზღად გაისმის ქვეა-ქუხილი...“ იმ დღეს ძლიერი ქარი ქროდა. ის იტაცებდა დონ ქუანის სირაქლემასფრთებიან შლაპას, გვიწეწავდა თმებს. აფრიალებდა ელვირას პირბადეს, გაჯეჯილნი და გაერთიანებულნი ვიყავით მსახიობნი და მაყურებელნი, ფანტასტიკა რეალობად გადაქცეულიყო და როცა სცენისა და მაყურებლისათვის საერთო, ნამდვილ ცაზე ქუხილი გაისმა, ჩვენ დავიჯერეთ, რომ ეს გრუხუნნი სასახლის ბნელ თაღებში გამოჩენილი თეთრი ქვის სტუმრის ქვის ნაბიჯების ხმაურია“. ასე იგონებს ავინიონის ფესტივალზე დადგმულ „დონ ქუანს“ ელზა ტრიოლე. მაშინ ქან ვილარი ჯერ კიდევ „მომთაბარე“ რეჟისორი იყო და მის საქმიანობას ძალიან ვიწრო წრე იცნობდა, მაგრამ ავინიონის თეატრალურ ფესტივალზე იგი ერთბაშად ყველაზე პოპულარული რეჟისორი გახდა ევროპაში. მოსკოვში გასტროლებზე ჩამოსულმა ვილარმა მისცა ბიძგი ან. ეფროსის ფანტაზიას: ნაციონალური თეატრის სპექტაკლზე დაებადა მას ის აზრი, რომ „დონ ქუანში“ მოლიერს სანდომიანი ლოველასი კი არ ჰყავდა ამოღებული მიზანში, არამედ სხვა რამის გამათრახება ეწადა.

დონ ქუანის საინტერესო სახეები კიდევ არიან შექმნილნი როგორც ლიტერატურაში (ლენაუ, ა. ტოლსტოი), ასევე დრამატურგიასა და თეატრში (მაქს ფრიში, ბენო ბესონი). ასე რომ, ან. ეფროსისა და მ. კაზაკოვის დონ ქუანს ვერ დასწამებ, რომ არ ჰყავდა წინამორბედი. მიუხედავად ამისა, ეფროსის „დონ ქუანის“ როგორც ინტერპრეტაცია, ასევე მისი განხორციელების პროცესი თეატრალურ ხელოვნებაში ახალი თვისებრივი ნაბიჯია.

თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ, ეგრეთ წოდებული, პირობითი ხელოვნება, ერთსა და იმავე დროს, დილექტანტიზმის 12. გ. იოსელიანი

თავშესაფარიც არის და მაღალი პროფესიული დაოსტატების კერაც. გრძნობისეული და გონებისეული ლოგიკური კავშირების სისტემა (აქ ალოგიკური რგოლიც იგულისხმება, როგორც კავშირში ერთ-ერთი ნაირსახეობა), რომელიც შემოქმედის ფანტაზიას ემყარება, ფეხდაფეხ ქმნის სახეს. ამიტომ შემოქმედის მიერ შემოთავაზებული ფორმა, თუ გინდ აბსურდულიც, რომლითაც ის ხსნის სახეს, შესატყვის ლოგიკას მოითხოვს. განსაკუთრებულ სიზუსტეს და კანონზომიერებას სწორედ პირობითად გადაწყვეტილი ფორმები საჭიროებს. თუ მსახიობი წარმოგვიდგენს არარსებულ გაზქურას. ცალკე და ცალკე არარსებულ საწოლს, შემდეგ კი მიზანსცენის გადანაცვლების დროს დაივიწყებს მაყურებლისათვის შემოთავაზებულ პირობას და საწოლის მაგიერ გაზქურაზე დაწვება, ეს სცენური კონტექსტის ლოგიკას დაარღვევს, რასაკვირველია, თუ ამას იუმორისტული გადაწყვეტა არ განაპირობებს. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი შეცდომა არ მოუვით ნატურალისტებს, იმიტომ, რომ სცენაზე დგას გაზქურაცა და საწოლიც. როდესაც ზემოაღნიშნული ანბანური შეცდომებით სავსეა პირობითად გადაწყვეტილი ნაწარმოები, ეს ქაოსია და დილექტანტიზმი.

ამ მხრივ ან. ეფროსის სპექტაკლი დახვეწილი პროფესიონალიზმით ხასიათდება. გავიხსენოთ თუნდაც სასაფლაოს სცენა. მაყურებელი ვერ ხედავს ვერც კომანდორის ძეგლს, ვერც სასაფლაოს. მაგრამ ერთხელ ოსტატურად გათამაშებული მიზანსცენა (სგანარელის რეაქცია და ღობეზე ინსტინქტურად მისი აძრომა, დონ ჟუანის ერთ წერტილს მიშტერებული მზერა) ფიქსირებულია და შემდეგ პერიპეტიებში სრულიად გარკვევით და სახიერად აღმოცენდება მაყურებლის ფანტაზიაში. ეს მიზანსცენა კონკრეტულიც არის და განზოგადებულიც, რაც ყოველგვარი მხატვრული სახის გვირგვინია. ის წერტილი, სადაც მიაშტერეს თვალები სგანარელმა და დონ ჟუანმა, იმ ძიების დაკონკრეტებაა, რომლითაც მოცული იყო დონ ჟუანის მთელი არსება. ეს ის ზეციერებაა, რომელსაც იგი უჩუმრად ებაეჭრებოდა. აქვე უნდა აღინიშნოს ან. ეფროსის მხატვრული მრწამსის პრინციპული პოზიცია: არავითარი რეჟისორული ფოკუსი. ყველაფერი აქტიორის საშუალებით. მ. კაზაკოვი მთელი ორი მოქმედება ხან გამომწვევად, ხან ირონიულად გაიძახის „ზეცა“, „ზეცა“ და ხელით ზოგადად ხან აქეთ, ხან იქით ცისკენ მიგვითითებს, მაგრამ კომანდორის ძეგლთან შეხვედრის შემდეგ ეს ზეცა ჭერ იმ აღმოჩენილ წერტილში კონკრეტდება, მერე კი თვით კომანდორში, რომელიც სცენაზე ერთ კეთილჩვეულებრივ ადამიანად შემოპაკუნდება. მას არ აცვია რომელი-

იმპერატორის ტოგა, როგორც მოლიერის ტექსტშია ნათქვამი, იგი არაფრით განსხვავდება სპექტაკლის სხვა პერსონაჟებისაგან. მისი მეგობრულად გაწვდილი ხელი ხსნის ყოველგვარ მისტიკას. საუკუნეებით გათამაშებულ ქექა-ქუხილს, რელიგიური და ირაციონალური განსჯის საშუალებას, რომანტიკოსები შეცბუნებულნი რჩებიან: ადამიანმა ადამიანში უნდა უძიოს ზეცაც და რწმენაც!?

მიხეილ კაზაკოვმა მოგვიანებით გადაწყვიტა ან. ეფროსთან ეთანამშრომლა, როდესაც იგი უკვე თეატრ „სოკრემენიკისა“ და კინოს ცნობილი აქტიორი გახდა. ასეთმა გადაწყვეტილებამ, ჩემი აზრით, ყოვლად ნაყოფიერი შედეგი გამოიღო. რაც არ უნდა დიდი მონაცემებისა და სახელის მქონე იყოს მსახიობი, თანამედროვე თეატრის მოთხოვნების გართულებულ ვითარებაში, იგი ქვეშევრდომად შემოქმედებითს გამარჯვებას ვერ მიიღწევს, ვერაფერს შექმნის, თუ მას მხარს არ აუბამს ისეთი რეჟისორი, რომელიც მსახიობის მიერ ერთხელ მოპოვებული წარმატების ექსპლოატაციას კი არ ეწევა, არამედ აღრმავებს და აღვივებს მის არტისტულ ბუნებას. თვით ან. ეფროსიც ასეთი აზრისაა ამ საკითხზე. თავის წიგნში იგი წერს: „მსახიობის პიროვნება რეჟისორთან თანამეგობრობაში ყალიბდება, რაღა თქმა უნდა, თუკი ეს ქვეშევრდომი თანამეგობრობაა. მაშინ წლების განმავლობაში მსახიობის თვალებს ანათებს თემა. ეს, რასაკვირველია, მარტოხელებსაც ახასიათებთ, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუკი ისინი უძლიერესები არიან. უთემო, შემთხვევით მსახიობზე ცუდი არაფერია; შემთხვევითზე, მიუხედავად იმისა, რომ მას ზანდახან „დიდი“ ბიოგრაფია აქვს“.

ბევრთაგან გამტყუნებულია ის აზრი, რომ მ. კაზაკოვს დიდ აქტიორულ ღირსებათა და მიღწევათა გვერდით თან სდევს, ასე ვთქვათ, ეფექტურობის ჯადო, მაგრამ ეტყობა ამაში არის ნაწილობრივი სიმართლე, მით უმეტეს, რომ გარეგნული მოხდენილობის თამაში ფიზიკურად ლამაზი ადამიანების საკმაოდ გავრცელებული სენია. „მალაია ბრონაის“ რეჟისორმა და მსახიობმა ეტყობა, გაითვალისწინეს ყოველი ობიექტური გარემოება და, მე ვიტყვოდი, ბრძნული გადაწყვეტილება მიიღეს, რის შედეგადაც ჩვენ ვიხილეთ შემოქმედებითი პროცესის ფრიალ საინტერესო ასპექტი. ცნობილია, რომ აქტიორული გარდასახვის კლასიკური ფორმულა ასეთია: დარჩენა „მედ“ და გადაქცევა „არა მედ“. რეჟისორმა და მსახიობმა, როგორც ჩანს, ამ ფორმულის განსახორციელებლად მისდიეს მათემატიკურ წესს: შესაქრებთა გადანაცვლებით ჯამი არ იცვლება. კაზაკოვი — დონ ეუანი სპექტაკლში წარმოგვიდგა „არა მედ“ და გარდაიხანა „მედ“ (ლაპარაკია გამომსახველ საშუალება-

თა ფორმაზე და არა პიროვნულ ღირსებაზე). ასეთმა მიდგომამ დონ ჟუანის სახეს ამბივალენტური წყობა მისცა. კაზაკოვის დონ ჟუანს ქარაფშუტა, ფუქსავატი, გულგრილი ადამიანის პოზა უჭირავს. ფაქტიურად კი მაძიებელი, წინააღმდეგობით სავსე ღრმა ბუნებისაა. ფარისევლობის მოწინააღმდეგე, გულადი და პირდაპირი ადამიანი. ასეთი განსჯა საუცხოოდ ესადაგება მოლიერის პიესის გმირს. „ცული ჩვევაა, დაემალო შენს მეგალებს, მე ისეთი საიდუმლო ვიცი, რომ კმაყოფილებსაც გავისტუმრებ და ერთ კაპიკსაც არ მივცემ მათ“, — ამბობს დონ ჟუანი, სანამ კრედიტორი ღიმილში შემოვა. კაზაკოვს ეს წინადადება მომდევნო სცენის სახელმძღვანელოდ აქვს გამოყენებული. მართლაც, ჩვენ ვხედავთ თუ როგორი ბუნებრიობით ბაძავს იგი ფარისევლებს, როგორ მამაპაპურად, ქრისტიანულად ეამბორება მოულოდნელი თავაზიანობით გაოგნებულ მევახშეს, როგორ გულდასმით მოიკითხავს შინაურებს და მაყურებლისათვის გამიზნული სარკაზმით ინტერესდება, თუ რასა იქმს ღიმილის პატარა ძაღლი, ისევე ისე კბენს თუ არა სტუმრებს?

პიესის ეს ადგილი რუსულ დადგმებში იკარგებოდა. ძველი თეატრის კრიტიკოსები ამას იმით ხსნიდნენ, რომ რუსეთში არ არის ისეთი უფსკრული წოდებათა შორის, როგორც საფრანგეთში, რომ ფრანგი არისტოკრატი უფრო უკარებაა და წოდებათა შორის დისტანციის გრძნობა რუსებს უფრო მოღუწებული აქვთო. ასეთი ახსნა საკამათოა, მაგრამ თუკი მას გავყევით, „მალაია ბრონაისა“ თეატრის სპექტაკლში გათამაშებული ეს სცენა იმდენად სრულყოფილია, რომ მისი მეშვეობით წოდებათა დამოკიდებულებების ახსნა თანამედროვეობისათვის სახარბიელოს არაფერს მოატანს. მევახშესთან შეხვედრა ყოველი ნიუანსის გათამაშებით მიმდინარეობს. კაზაკოვის დონ ჟუანი თითქოს ვიღაც მოპაექრეს თვალნათლივ უმტკიცებს ფარისევლობის ზემოქმედ ძალას, იგი თითქოს პარტერიდან ამოსული გიღია და გამოფენილი ექსპონატების თვისებებს ახასიათებს. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს მსახიობის ზომიერების დიდი გრძნობა. არც ერთი რეპლიკა და მიზანსცენა სცენურ ილუზიას არ არღვევს. იგი არ იყენებს გაუცხოების ეფექტს, თეატრალური ტრიუკით თუ დაღეჭილი მეტაფორით ხაზს არ უსვამს, თავზე არ გვახვევს ძალით თავის მოსაზრებებს. მაყურებელს დამოუკიდებელი აზროვნების საშუალება ეძლევა, საკუთარი ასოციაციები, ალუზორული სურათები ებადება.

მოლიერის მამხილებლური სულისკვეთებით არის გამსჭვალული დონ ჟუანისა და სგანარელის (მსახ. ლ. კანევსკის) დისპუტები

რწმენასა და მორალზე, სიყვარულსა და სიკვდილ-სიცოცხლეზე-
განა მართლაც სგანარელისაგან თხოულობს იგი პასუხს? იგი თა-
ვის თავს ეკამათება, თავისი გაორების მიზეზს ეძებს. რამდენიმე
აზრობრივი ფენა აქვს იმ სცენას, სადაც დონ ჟუანი შენიღბული
დემაგოგის პოზას იღებს და თავის მონა-სგანარელს ვითომ დიდ-
სულოვნად ნებას რთავს, პირში მთქმელი კაცის როლი იკისროს:
„თქვი, ილაპარაკე, ილაპარაკე!“ — ეუბნება იგი, მაგრამ მისი მი-
მიკა, ინტონაცია და ქესტი მაყურებელს ნათლად აგრძნობინებს,
თუ რა მოყვება ასეთ დემოკრატიას. და რომ ეჭვი არავინ შეიტა-
ნოს მის შემართებაში, დოყლაპიობა არ გამოიჩინოს და რაიმე
ილუზია არავის გაუჩნდეს, სწორედ იმ დროს, როცა გულუბრყვი-
ლო მონა თითქმის დაიჭერებს, რომ დონ ჟუანი ამჯერად მაინც არ
უხიზნადრებს და უფლებას მისცემს მართალი თქვას — სგანარელი
ზუსტად მაშინ გაიტყიება. დონ ჟუანის გულშემატკივარნი თავის
მოწინააღმდეგეებს საუკუნეების მანძილზე მიუთითებდნენ იმ ფაქტ-
ზე, რომ მან ავაზაკებისაგან დაიხსნა უცნობები. ასეთი ქცევის
კეთილშობილებით ახსნა ახლაც ძალაშია, მაგრამ ახლა ეს შტრიხი
წინაუკმობის მაჩვენებელი კი არ არის, იგი ლოგიკურ მთლიანო-
ბას მატებს დონ ჟუანის სახეს. დონ ჟუანის სასიყვარულო ინტრი-
გები „მალაია ბრონაის“ მიერ შემოთავაზებული განსჯის თვალ-
საზრისით, ანგარიშიში ჩასაგდები არ არის. მართლაც ხომ სასაცი-
ლო და უბადრუკი იქნებოდა დონ ჟუანი, რომ რომელიმე მისი
„მსხვერპლის“ ღირსი ყოფილიყო?! განა ისინი, ელვირა, შარლო-
ტა, მატურინა იწვევს მაყურებლის თანაგრძნობას?!

ამ წერილის ავტორს ჰქონდა ბედნიერი შემთხვევა, დასწრე-
ბოდა „დონ ჟუანის“ ერთ-ერთ რეპეტიციას, როდესაც მ. კანაკო-
ვის და ან. ეფროსის შემოქმედებითი ურთიერთობა ის-ის იყო
მყარდებოდა. სიტუაცია რთული იყო. მოხიბლული დავრჩი იმ სა-
თუთი დამოკიდებულებით, რომლითაც გამოირჩეოდა ეს დაახლო-
ება. სამუშაო მითითებების გარდა, ეფროსმა რეპეტიციაზე გამო-
თქვა აქტიორთან მუშაობის საკუთარი პრინციპი: რეპეტიციაზე,
ყოველ სცენაში მსახიობს ეძლევა დაბლანდული მონაკვეთი, რომ-
ლის ფარგლებში მისი შემოქმედება თავისუფალია. და ახლა, რო-
დესაც მე ვნახე სგანარელი მსახიობ ლ. კანევსკის შესრულებით
გაოცებული დავრჩი, თუ რარიგ სწორი გამოდგა ეფროსი საკუ-
თარი მუშაობის ფორმულირებაში. საქმე ისაა, რომ „დონ ჟუანის“
რეპეტიციაზე სგანარელის როლს ასრულებდა მსახიობი დუროვი,
ამიტომ ჩემთვის კანევსკის მიერ შესრულებულ სგანარელში ის
დაბლანდული ამონაკერები გამომყდაჩნებული პალიმფსესტივით

გაცხადდა. ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს კანევესკის ღუროვის კვალობაზე ჰქონდეს აგებული როლი; პირიქით, თუ მათ შესრულებაში მე გავარჩიე ის საერთო ბლანდები, რომელიც მათ რეჟისორმა მოუხაზა — სამაგიეროდ, სულ ვერ ვიცანი თავისუფალ ზონად გამოყოფილ არეში აღმოცენებული სგანარელები. კანევესკის სგანარელი უშუალო. ტუტუცი და კეთილია, ღუროვისა კი — დათრგუნული, ვირეშმაკა პროტესტანტი.

ეგროსის სპექტაკლში მოლიერის ტექსტს თანამედროვე ჟღერადობას ანიჭებს თანამედროვე გამომსახველ საშუალებათა (რეპლიკების მახვილების გადაადგილება, ორაზროვანი პაუზები, პარტერთან კამათის ფორმა) გვერდით კლასიკური კომედიის არსენალიდან გამოტანილი თამაშის მანერის მომარჯვება. ამ მხრივ შესანიშნავია დონ ეუანის მამის გამასხარების სცენა, სადაც ერთი და იმავე სიტყვებისა და ცალკეული ბგერების სხვადასხვა ინტონაციით წარმოთქმა კომიკურ თეატრალურ ტრადიციას მისდევს. ასევე დაუეიწყარია სცენა შარლოტასა და მატურინასთან. კაზაკოვი თითქოს დემონსტრირებას უკეთებს მათ და გვეუბნება: განა შეიძლება ნამდვილად შეიყვაროს კაცმა ეს ცერცეტები?

სპექტაკლი იმდენად თანამედროვედ გვეჩვენება, რომ მასში დისონანსი არ შეაქვს პიეროს განსხვავებულ სახესაც. ასეთ პიეროს არავითარი წინაპარი არ ჰყავს არც „დელ არტეს“ თეატრში, არც მოლიერის კომედიებში და არც სხვა დადგმებში. მსახიობ ა. გრაჩევს გარმონი რომ გადაეკიდა მხარზე, იგი სუფთა ფსკოველი ან შუა რუსეთის სოფლელი არშიყი ვანკა იქნებოდა. „მალაია ბრონაის“ ნამუშევარში არ არის გამოყენებული მყვირალა თეატრალური ხერხები, ნაკლებ ტენდენციურადაა ორგანიზებული გამომსახველი საშუალებები. დრამატურგიული მასალის ზოგიერთი წინააღმდეგობა თუკი სადღაც ვერ იქნა დაძლეული, ეს მხოლოდ თავისთავად გასაგები მიზეზების გამო. სამაგიეროდ, როგორც უკვე აღინიშნა, მაყურებელს ექმნება ყველა პირობა, რომ საკუთარ ასოციაციას მოუხმოს და ალუზია გაშიფროს.

ამ ასპექტში ნიშანდობლივია ფინალური სცენის ტრაგიკომედიური ტონი, სგანარელის საქვეყნოდ ცნობილი სიტყვების შერიფრაზი: „ჩემი ხელფასი, ვაიმე, ჩემი ხელფასი“ (ჩემი ჯამაგირის მაგიერ).

ერთი სიტყვით, „მალაია ბრონაის“ თეატრმა გადაამუშავა ტირსო დე მოლინას დროისა და სივრცის მიღმა მომთაბარე გმირი მისი მისტიკური ბუნდოვანებით, სისხლხორცეულად გამოიყენა „დელ არტეს“ ტაკიმასხრობა, მოლიერის სოციალური პათოსი პირეკლი-

ანად მოგვაწოდა, მეიერპოლდისებური ნოვატორულობით მიუდგა სპექტაკლის განსჯის შესაძლებლობას, ეან ვილარის ფილოსოფოსი დონ ეუანი გაააქტიურა. თავისი სპექტაკლის ელემენტებად ქცეული ყველა ეს მოტივი ნაციონალურ ფორმაში ჩაქსოვილი ზუფივით აკრთოლა. და, რაც მთავარია, დონ ეუანის სახის მარცვლად მათხოვრისადმი მიმართული, ამდენ ხანს ლოკალური დანიშნულების ფრაზად მიჩნეული წინადადება: **Возьми из милосердия к людям** გამოიყენა; მთლიანი სახე ჰუმანისტური იდეით ქვეფენილი ჩამოასხა და სპექტაკლი უაღრესად თანამედროვე ტრაგიკომედიად წარმოაჩინა.

ქართული თეატრი, რომელიც ყოველთვის ავად თუ კარგად ეხმაურებოდა მსოფლიო მნიშვნელობის მოვლენებს, არც დონ ეუანის სახისადმი დარჩა გულგრილი.

1890 წელს მსახიობი გედევანოვის საბენეფისოდ (ერთხელ და სახელდახელოდ) დადგმული მოლიერის პიესა, მართალია, პროვინციული კრიტიკის მოთხოვნათა სიმალღებზეც არ იდგა (მსახიობებმა ტექსტი არ იცოდნენ, თვით დონ ეუანის შემსურებლებმა ვ. აბაშიძემაც კი), მაგრამ აღსანიშნავია ერთი ფაქტი: როგორ გაიგო და როგორ მიიღო ქართველმა ხალხმა ამ „მომთაბარე“ პერსონაჟის პირველი დაღანდება. 1890 წლის გაზეთი „ივერია“ მეშვიდე ნომერში წერდა: „ქართული თეატრის მაყურებელნი ახირებული ხალხია, საკმარისია სულ უბრალო მარილიანი სიტყვა გაიგონოს, რომ დაუსრულებელი ხარხარი და სიცილი ასტეხოს, მით უმეტეს, თუ ამ მარილიან სიტყვის მთქმელი ის ხალხის საყვარელი არტისტია, რომელიც საზოგადოდ კომიკურ როლებს თამაშობს. საერთოდ, რომ ესტყვათ, დიდი შრომა დასჭირდება ბ-ნს აბაშიძეს, რომ საესებით შეასრულოს დონ ეუანის როლი“.

1937 წელს პუშკინის საიუბილეო საღამოზე, კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე ს. ჰელიძის მიერ დადგმულ „ქვის სტუმარში“ ერთხელ კიდევ გაიელვა დონ ეუანის სახემ. მთავარი გმირის როლს რომანტიკული გარეგნობის მსახიობი გრ. კოსტავა ასრულებდა.

„დონ ეუანის“ ახალ დადგმაში, რომელიც კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე შედგა (დამდგმელი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი), დონ ეუანის სიკვდილს იცოცხლის ლეგენდა ფაბულის პირველწყაროს დაუბრუნდა: დონ ეუანი მოკლეს მისგან განაწყენებულმა პირებმა. თვით დონ ეუანის სახეს კი ჩამოეცალა რომანტიკული საბურველი. იგი არც მოაზროვნეა, არც ქარაფშუტა ლირიკოსი, არც კეთილშობილი შემაც-

დენელი, არც სკეპტიკოსი და, რაღა თქმა უნდა, არც არავითარი
მაძიებელი. ზურაბ ყიფშიძის დონ უუანი ერთი უხამსი ახალგაზრ-
დაა, რომლის ორდინარული ბუნების წარმოჩენა ტაკიმასხარაო-
ბის დონეზე მიედინება. პაროდიალ ჩაფიქრებულმა სპექტაკლმა კი
ბუფონური და კომიკური ხერხების სიქარბე გამოიწვია, წარმოდ-
გენა თანამედროვეობასთან დაკავშირდა როგორც ფორმალურად —
სუფლიორის როლის შემოტანით, ასევე შინაარსობრივად — ცინი-
კური დამოკიდებულებების გათამაშებით.

მეცნიერის ზეამოცანა

პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძის ყოველი ახალი ნაშრომი ქართულ თეატრმცოდნეობაში მოვლენას წარმოადგენს. ის არა მარტო ხსნის თეატრის ისტორიისა და თეორიის ამა თუ იმ ღირსშესანიშნავ პრობლემებს, არამედ თეატრმცოდნეობის პოზიციიდან ინტეგრირებას ახდენს მეცნიერების ისეთი დარგებისას, როგორცაა ისტორია, ენათმეცნიერება, არქეოლოგია, ეთნოგრაფია, ხელოვნებათმცოდნეობა, ლიტერატურა და ფოლკლორისტიკა. მეთოდურად მკვიდრდება აზრი, რომ თეატრმცოდნეობას შესწევს ძალა, ხალხთა ისტორიის ისეთი შრეები გააშუქოს, რომელზეც სხვა მეცნიერებას ხელი არ ეწიფება. პროფ. დ. ჯანელიძის მიერ ათეული წლების განმავლობაში შესრულებული შრომებიდან ბევრმა სათანადო მეცნიერული დასაბუთება მიიღო და აისახა წიგნებში, ზოგი კი ფრაგმენტების სახით სხვადასხვა გამოკვლევებში შევიდა, ზოგიც ჯერ მასალად არის გამოყენებული ამა თუ იმ შრომაში. ეს დიდი მეცნიერული განძი მონოგრაფიულ თავშეყრას მოითხოვს, რამეთუ, საქმე ეხება ქართული კულტურის მნიშვნელოვან პრობლემებს, როგორცაა მაგალითად, ქართული წარმართული ღვთაებათა პანთეონი ან ქართველური ფუძესახილველის წარმოჩენის საკითხი, რაც ქართველი ერის ისტორიის მრავალი ბუნდოვანი საკითხის გაშუქებას დაეხმარება — წარმომავლობის, კულტურული განვითარებისა და თავისთავადობის გამორკვევის პროცესში.

ქართული წარმართული ღვთაებათა პანთეონის შესწავლა სისტემატურად ივ. ჯავახიშვილის თაოსნობით დაიწყო. ამ საქმეში უდიდესი ღვაწლი მიუძღვით ჩვენს ისტორიკოსებს, ეთნოგრაფებს, ფოლკლორისტებს, ხელოვნებათმცოდნეებს — ვ. ბარდაველიძეს, შ. ამირანაშვილს, ე. ვირსალაძეს, ს. ჯანაშიას, მ. ჩიქოვანს და სხვ. განსაკუთრებული ადგილი უკავია მათ შორის დ. ჯანელიძეს. საქმე ის არის, რომ ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლის ამ მნი-

შენელოვან სფეროში დ. ჯანელიძის კვლევის ობიექტები სულ სხვა განზომილებაში ექცევიან, მეტ-ნაკლებად ცნობილი ფაქტების ახალი განლაგება კი საგრძნობლად აფართოებს ჩვენს თვალსაწიერს. ამ თვალსაზრისით, ჩემი აზრით, დამახასიათებელია დ. ჯანელიძის ასეთი შენიშვნა: „ჩვენი მკვლევარები აეთანდღის განიხილვენ, როგორც გმირს, მეგობარს, რაინდს, მიწნურს, პატრიოტს, ქვეშევრდომს და არასოდეს როგორც არტისტს, როცა აეთანდღილი სწორუპოვარი მომღერალია“. ნიშანდობლივია ისიც, რომ დ. ჯანელიძე თავის გამოკვლევების კრებულებსა და წიგნებს საერთო სახელს „სახიობას“ არქმევს და დროდადრო შრომებში წამოყენებული პირობეზა ისეთ სიღრმეებს სწვდება, რომ თავისთავში ჯერ კიდევ დაურწმუნებელი, ჩვენი კულტურის ისტორიისათვის ფანტასტიკურ აღმოჩენად გამოიყურება.

ბოლო წლების ნამუშევრებიდან საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო „მზეჭაბუკი“. ამ პატარა წიგნმა ჩვენი ქვეყნის მეცნიერთა ყურადღება მიიპყრო. მას მიესალმნენ პროფ. ა. ურუშაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორები ტ. როდინა, ე. პოლიაკოვა, სომხეთის აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი რ. ზარიანი. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფ. ი. დიმიტრიევი კი წერს: „დარწმუნებული ვარ, რომ თქვენი ეს ნაშრომი შევა საზოგადოებრივ მეცნიერებათა უმნიშვნელოვანეს ნაშრომთა რიცხვში არა მხოლოდ თქვენს სამშობლოში საქართველოში, არამედ მთელ ჩვენს ქვეყანაში“. წიგნში განხილულია ქართული მითოლოგიის ერთ-ერთი საინტერესო გმირი მზეჭაბუკი — ოქრო-მსახიობელი. ჩვენ მოწმენი ვხდებით იმისა, თუ როგორ იცილებს იგი საუკუნეების დანაშრევებს და ქართული თქმულებების, ზღაპრების, წეს-ჩვეულებების ნამსხვრევებიდან, ხელოვნების ძეგლების, თეატრალური სანახაობათა ფრაგმენტებიდან, არქეოლოგიური მასალის შეჯერებიდან წარმოგვიდგება როგორც ქართული წარმართული პანთეონის აუცილებელი და მნიშვნელოვანი ფიგურა.

უწინარესად, უნდა აღინიშნოს თვით ლეგენდის გასაოცრად ბუნებრივი, ზედმიწევნით დაკვირვებული და, ამავე დროს, მითოსისათვის დამახასიათებელი მიამიტური თხრობა. ეს არა მარტო სტილის გრძნობით დაჯილდოებულ ავტორს გამოარჩევს, არამედ უაღრესად კეთილსინდისიერ მკვლევარს. დ. ჯანელიძე ოქროსმსახიობელის ლეგენდას ლოგიკური გამჟოლი მოქმედების შესაქმნელად კორექტირებას არ უკეთებს, არ აკვარახტენებს წინაგადაწყვეტილების გასამართლებლად. მასალა ნაშრომში მოტანილია ორიგინალის სახით და ეს განსაკუთრებით ძვირფასია, რადგანაც სხვა

რომ არა იყოს რა, ცნობილია, რომ მითოსში ზოგიერთი აბდაუბდა მისი უძველესობის ნიშანია და მისი ხელუქმნელად შემონახვა მკვლევარის წინდახედულებასა და მაღალ პროფესიონალიზმზე მეტყველებს.

არქაული ბერძნული კერპთაყვანისმცემლობა ხელოვნებამ გააადამიანურა და ბერძნული ანთროპომორფიზმი ამის საუკეთესო მტკიცებაა. იგი სიმბოლურად გამოხატულია ორფევსის მითშიც. ორფევსმა თავისი თანამემამულე თრაკიელები ხელოვნების ძალით კაციქამიაობას გადააჩვია, ჩვენმა პატარა ოქროსმსახიობელმაც გველუშაბი მოაჯადოვა, აატირა და ფიცი დაადებინა, რომ სისხლს აღარ დაღვრიდა და ათქმევინა: „შენ პირველად მაგრძნობინე სიყვარული, სიბრალული და სათნოება“.

დ. ჯანელიძის გამოკვლევაში ორფევსი და მზექაბუჯი შედარებითი ანალიზით განიხილებიან და ეს გასაგებიც არის. ორფეზში ძველ საბერძნეთში გავრცელებული რელიგია იყო, ჰქონდა თავისი სწავლება სულის შესახებ. ამ რელიგიის თვალსაზრისით, სული ჩაკეტილი იყო სხეულში იმის გამო, რომ ადამიანებმა ოდესღაც ჩაიდინეს ბოროტმოქმედება პერსეფონესა და ზევსის შვილის ძაგრევსის წინაშე. ძაგრევსი ემალეობდა ტიტანებს და ხარად გადაიქცა, ტიტანებმა მოკლეს იგი და შექამეს, მაგრამ ღმერთმა ძაგრევსი ისევ გააცოცხლა დიონისეს სახით, ამიტომაც დიონისე ატარებს რქებს, რაც მის წარმოშობაზე მიგვითითებს. დ. ჯანელიძის წიგნში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მზექაბუჯ-ოქროსმსახიობელისა და ხარი წიქარას ურთიერთობას. ეს შესანიშნავი მასალაა იმისათვის, რომ საკაცობრიო პრობლემების შარაგზაზე გახვიდე. მართლაც, კულტურის ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა ხარის ხატია. თუ გავიხსენებთ ასურეთის ფრთოსან ხარს (Kherubim), საიდანაც იღებს წარმომავლობას ევროპული ტერმინი ქერუბიმი; კრეტეს მინოტავრი, ზევსის გარდასახვა თეთრ ხარად, ცნობილი ფრესკა კნოსიდან „ხარებთან თამაში“, ახლად აღმოჩენილი კედლის ნახატობა ანატოლიაში, ჩატალ ხიუქში, სადაც გამოხატულია მამაკაცები, რომლებიც აბრაზებენ ხარებს (5850 წ. ძვ. წ.) პლატონის ცნობით, ატლანტიდაში ხარი საკულტო ცხოველი იყო. საქართველოში უძველეს დვთაებად ხომ მთვარე და მისი საკულტო ცხოველი ხარი ითვლებოდა. ეს დამოწმებულია ქართულ ფოლკლორში, პრეისტორიული ხანის საფლავებში აღმოჩენილ ძვლებითა და ქანდაკებებით, ბოლახეოის კოშკის ხარის ტაძრით (XIV ს. ძვ. წ.), პეროდოტეს ცნობით, რომ ქართველ ტომებს სპილენძის მუზარადები ხარის რქებით ჰქონდათ შემკული, ბოლნი-

სის სიონზე შემორჩენილი ხარის თავითა და სხვა უამრავი მასა-
ლით. ყოველმხრივ შესასწავლია დ. ჯანელიძის მიერ ორფევესა
და მზექაბუჯს შორის აღწერილი განსხვავება. ორფევესი ღმერთების.
მოწინააღმდეგე კი არ არის როგორც მზექაბუჯი, არამედ ღვთის-
მსახურია; მართლაცდა, ჰორაციუსი ორფევესს ღმერთების ნების
აღმასრულებელს უწოდებდა. სოციალური ასპექტით განპირობე-
ბული განსხვავება კი, ჩემი აზრით, ახალი საუკუნეების დანაშრევეს
უნდა წარმოადგენდეს. ვფიქრობ, იმასაც უნდა მიექცეს ყურადღე-
ბა, რომ ორფევესი მხრებზე მელიის ბეწვს ატარებდა, ჩვენი მზექა-
ბუჯი კი ხარისტყაოსანია. გარდა ამისა, ჩვენი ოქროსმსახიობელი
გარდა სიმღერისა და მუსიკოსობისა ხომ უებრო მოცეკვავეც
გახლდათ?!

წარმართულ ღვთაებათა პანთეონის წარმოშობის შესახებ მრავალი თეორია არსებობს. გაბატონებულია შეხედულება, რომ ერთ ყოველს შემძლე ღმერთთან ან ქალღმერთთან კავშირდებოდა პრიმიტიული ადამიანის რწმენა და შემდეგ მოხდა, ასე ვთქვათ, „დარგობრივი“ დაყოფა მეორეხარისხოვან ღმერთებად, ნახევარღმერთებად, გმირებად. ძნელია იმ პროცესის წარმოდგენა, — თუ ენდემური ხასიათის მოვლენა როგორ პერსონიფიცირდებოდა რაიმე ღვთაებად, როგორ ვრცელდებოდა, იქნდა საყოველთაო სტატუსს.

პირველყოფილი ადამიანის რელიგიური გრძნობა ჩამოყალიბებული ანიმიზმიდან, გაიდუმალებული ტაბუსა და კლასიციფირებული ტოტემის საშუალებით, იმედმოცემული მაგიისა და სასწაულის მიერ, რიტუალებისა და მისტერიალური ქმედების გზით ფილოსოფიური აზროვნების განვითარების ნიადაგზე კვლავ დაუბრუნდა ერთღმერთიანობას.

დიდი ხანია შემჩნეულია, რომ ყველა ხალხის უძველესი რელიგიური რწმენა საერთო საფუძველს ემყარება. XVIII ს. მოაზროვნე ფონტენელი ამბობდა, რომ იგი საჭიროების შემთხვევაში თავისუფლად დაამტკიცებს განსაცვიფრებელ მსგავსებას თანამედროვე ამერიკელი ინდიელებისა და ძველი ბერძნების ზღაპრებს შორის და მართლაც, ბერძნულ დევკალიონს, ბიბლიურ ნოეს, ბაბილონის უტნაპიშტიმის და ინდური მანუს მითებს განა ერთი ფუძე არ აქვთ? ინდოეთში, რუმინეთში, სერბიაში, გერმანიაში, საქართველოში ქალიშვილის დასველებით წვიმის გამოწვევის რიტუალი განა დანაიას და ზევსის მითს არ ეხმიანება? ბაბილონის ქალღმერთ იშტარისა და კიპროსელ აფროდიტეს ერთი შეყვარებული არ ჰყავდათ — ფამუზი, ანუ აღონისი? ეგვიპტური ოზირისისა და ბერძნული დიონისეს სიკვდილი ან აღდგომა განა მსგავს

მსოფლშეგრძნებაზე არ მეტყველებს? ინდუიზმის სამების, ბრამა, შივა და ვიშნუს ერთ-ერთი ღმერთი შივა იგივე დიონისეს კულტით ორგიული არ არის! ორფეუსის და მზეკაბუკის მოტივი—სიმღერით ცხოველების მოჯადოება მოიპოვება ბუდიზმსა და კიდევ უფრო ძველ რელიგიაში იუდაიზმში. და თუ ათენში არქონტის ცოლი დიონისეს მსახურთან სქესობრივი აქტის სიმულირებით ცდილობდა გამოეწვია ვაზის მოსავლიანობა, მაშინ ქართული ბერიკაობის ითიფალური „კეკელას ცეკვა“ ან სევანური მურყვამობა, სვიმონიშობა და რაჭულ-ლენჩხუმური ბოსლა-კოტრობა რაღაა? მაგალითები ძლიერ შორს წაგვიყვანდა. თვით ის ფაქტი, რომ დიდ მონგოლ ჯალალედინ აკბარს (1556 — 1605) სურდა გაეერთიანებინა ინდუიზმი, ქრისტიანობა, იუდაიზმი, მაჰმადიანობა და ახალი რელიგია დაეარსებინა დინი-ილახის სახით, ან რამოხუნ როის (1774 — 1833) ამგვარივე რეფორმა რელიგიური ფუძეთა ფუძის ერთიანობას არ მოწმობს?

დ. ჯანელიძე ქართულ მითს ოქროსმსახიობელის შესახებ აჯერებს არქეოლოგიურ მონაპოვრებთან და კულტურის სხვა ძეგლებთან — ასეთი ფუნდამენტური კვლევა და მისი შედეგები თანამედროვე მეცნიერების მოწინავე შეხედულებათა ფარვატერში მიედინება. უკვე საკამათო არ არის ის აზრი, რომ მითოსის არქეტიპები კაცობრიობის კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია — რომ ლეგენდები, დღესასწაულები, დღეობები და სანახაობები ცოცხლად მოტანილ პრეისტორიულ ძეგლებსაც შეიცავს და მათი შესწავლა დღესდღეობით საზოგადოებრივი მეცნიერების უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა, რამეთუ, ეგრეთ წოდებულ, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ხანაში სულ იოლად შეიძლება ვერ მოიძებნოს, უმნიშვნელოდ იქნეს მიჩნეული, დაიკარგოს ის უხილავი ძაფები, რაც სულიერი კულტურის განვითარებასთან არის დაკავშირებული. ამ მოვლენების წვდომა და გამომზეურება მოითხოვს დიდ გამჭრიახობას, ფანტაზიას, სიყვარულს და ფაქიზ დამოკიდებულებას ყოველი ვითარებისადმი, რაც დ. ჯანელიძის მთელი მოღვაწეობისათვის არის დამახასიათებელი. ძლიერ საინტერესო ფაქტად მიმაჩნია საკითხის ისეთი ალტერნატიული დაყენება, როგორც ეს ნაშრომშია მოცემული. ამავე დროს, აღსანიშნავია ის მეცნიერული წინდახედულება, რაც სავარაუდო მოვლენის განსჯას ეხება: „ამ ქართული მითური თქმულებების თავისთავადობა, — წერს დ. ჯანელიძე, — უნდა ვივარაუდოთ, ანდა უნდა ვეძიოთ ის საერთო წყარო, რომლიდანაც ბერძნული და ქართული თქმულებები მომდინარეობენ და ის ვითარებაც გავითვალისწინოთ, რამაც განაპი-

რობა მათი ურთიერთდაშორება და გაუცხოება“. (დ. ჯანელიძე, მზეჭაბუკი. — თბილისი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1980, გვ. 34). ასეთი კუთხით გამოირიცხა მზეჭაბუკის მხოლოდ და მხოლოდ ბერძნული ლეგენდის გავლენით ახსნილი არსებობა, როგორც ალბათ, შეიძლებოდა გამორიცხულიყო მოსაზრება პატარა წარღვნების ლეგენდების წარმოშობის დაკავშირებისა მხოლოდ დიდი წარღვნის ლეგენდის გავლენასთან, რასაც ხშირად აღვილი აქვს თანამედროვე მკვლევართა ნაშრომებში.

დ. ჯანელიძის კვლევის, კონკრეტული მასალისადმი მეცნიერული მიდგომის სანიშნურო მეთოდოლოგიური პრინციპი ასეთია: „შორეულ წარსულიდან ჩვენს დრომდე მოღწეული ყოველი სანახაობა ფენად-ფენადია, — წერს დ. ჯანელიძე „ფშავ-ხევსურული სახილველის“ გამოკვლევისას, — ის სწვადასხვა დროის რიტუალური, მითოლოგიური, რელიგიური და სოციალურ-ვითარებათა ფენად-ფენად დაღეკილ დანაშრევს წარმოადგენს. ჩვენი ვალია ამ დანაშრევთა სახესხვაობაში გავერკვეთ, არ დავკმაყოფილდეთ სანახაობათა აღწერილობითი მეთოდით, რაც ფაქტობრივი მასალის დაგროვებით იფარგლება და შორს არის სანახაობრივი ფენომენის დედააზრის, მთავრის და არსებობის ამოხსნისაგან, ე. ი. საკითხის „კონცეპტუალური“ გადაწყვეტისაგან. მაგრამ ამას რომ მივალწიოთ ცალკეული მითოლოგიური მოტივების ამოხსნით, ცალკეული სიმბოლოების გარკვევით და მეტაფორული სახეების და გამოთქმების გაშიფვრით — ფონს ვერ გავალთ. აუცილებელია მივაკვლიოთ, ჩავწვდეთ ძირითად დაფენების, ფუძერიტუალის, სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის, „გაცოცხლების არქეტიპს“. დ. ჯანელიძე ზემოხსენებულ ნაშრომში ეხება კულტურის განვითარების ისეთ კარდინალურ პრობლემას, როგორც არის ზოომორფული ლეტაების გადაქცევა ანთროპომორფულად. ეს მთელი ეპოქაა და, თითქოსდა, რა მოსატანია ერთი კურდღლის ნიღაბი კაცობრიობის ისტორიის ამ უზარმაზარი მონაკვეთის ასპექტში, მაგრამ ტოტემისა და ტაბუს ურთიერთობის სწორი მიმართება ჩვენ თვალწინ აღადგენს ამ პროცესის ერთ-ერთ სურათს, რომელიც თავისი მნიშვნელობით ეხმიანება, როგორც ფროიდის შეხედულებებს, ასევე ფრეიზერის ფაქტობრივი მასალის კლასიფიკაციას.

დ. ჯანელიძის ზოგიერთი ჰიპოთეზა, რომელსაც საუბედუროდ, ჭერხნობით ღირსეული ყურადღება არ ექცევა, თავისუფლად შეიძლება ქართული კულტურის პოსტულატად მივიღოთ. მის შრომაში „ფაზისის სახილველი“ მოტანილი ძველი და ახალი დროის მეცნიერებისა და ისტორიკოსების, ანტიკური ხანის გამოჩენილი-

პოეტების, ნივთიერი კულტურის ძეგლების, არქაული წარწერების ცნობები უტყუარს ხდის იმ ვარაუდს, რომ ფაზისი შავიზღვისპირეთის კულტურული ცენტრი იყო. ღვთაებებისა და გმირების მითოლოგიური არქეტიპების ჩანელიძისეული განსაზღვრება, მათში ინვარიანტული არსის მიგნებით, აგრეთვე ქართული ფოლკლორისა და დღესასწაულ-სანახაობათა შეჭერება სტილურ-კონსტრუქციულ წყობის წარმოჩენით ამტკიცებს, რომ მისტერიები და დღესასწაულები ფაზისში დიდად სცილდებოდა თავის საკულტო დანიშნულებას.

თუ გავიხსენებთ კ. მარქსის იმ აზრს, რომ მითოლოგიური ეპოსი ქრება განვითარებული ხელოვნების საფეხურზე, მაშინ აღნიშნული პროცესი კოლხეთში მაღალი ხელოვნების, ხელოვნების, როგორც ადამიანის ცნობიერების დამოუკიდებელი სფეროს, დამკვიდრება-განვითარებას წარმოადგენს.

ამ ნაშრომში დ. ჩანელიძე ქართული წარმართული პანთეონის კიდევ ერთ ფიგურას, კერძოდ, ქალღმერთ ფასიანეს გვისურათხატებს. სტრაბონისა (ძვ. 60 და ახ. 20 წ.) და თეოკრიტეს (ძვ. წ. 315 — 250) სქოლიასტის ცნობებთან შეჭერებული ფლავიუს არიანეს (ახ. წ. 95 — 175) აღწერილობა სარწმუნოდ ხდის იმ ფაქტს, რომ კოლხეთის სავაჭრო ცენტრში, ფაზისში ქალღმერთ ფასიანეს მშვენიერი ქანდაკება იდგა, რომელიც ტოლს არ უდებდა ანტიკური გენიის ფიდიასის ქანდაკებას ათენის მეტრონში. დ. ჩანელიძე ამ ქანდაკებას ტრაპიზონისა და კოლხეთის ეთნიკური ზონის თვითმყოფად ხელოვნების ნიმუშად და სახელდობრ, კოლხის ნამუშევრად მიიჩნევს. ანტიკური და შუა საუკუნეების ქართული მხატვრული ტრადიციების ამოკითხვით (ძვ. წ. VI ჰიდრის მოხატულობის თემა) ქართული აზროვნების თავისებურების გამოკვლევით (ეპიზოდი თამარ მეფის ანონიმ ისტორიკოსის თხზულებიდან), მატერიალური კულტურის ნიმუშების დამოწმებით (კოლხური მონეტა) ავტორის ეს მოსაზრება მტკიცების საფუძველს იძენს.

დ. ჩანელიძის შრომა „სამიწათმოქმედო კულტი (ხარი) ზევის ერთი ხატობის მაგალითზე“ თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციის, რომელსაც წლობით სათავეში უდგას დ. ჩანელიძე, მასალების გაანალიზების შემდეგ დაიწერა.

სათაურში მოქცეულმა მოკრძალებულმა განცხადებამ შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს, ვინაიდან აქ ჩვენ ვხვდებით ზღვა მასალას, რომელიც განხილული უნდა იქნეს დ. ჩანელიძის ხალხურ სანახაობაზე მრავალი წლის შრომების კონტექსტში, სადაც შედის

ისეთი ბრწყინვალე გამოკვლევები, როგორცაა „ბერიკაობა“, „ყენობა“, „მელანურობა“, „ამირანის ფერხული“, „ბერკან და ირმის ტყაოსნობა“, „სამაია“ და სხვ.

ცნობილი ინგლისელი სპეციალისტი. ამჟამად ჩიკაგოს უნივერსიტეტის პროფესორი ვიქტორ ტერნერი რიტუალური სიმბოლოების სამ მნიშვნელოვან პარამეტრს აღნიშნავს: 1) ეგზეგეტურს, 2) ოპერაციულსა და 3) პოზიციურს. მისი აზრით, სიმბოლოს ეგზეგეტური პარამეტრი შეიცავს ახსნა-განმარტებას, რომელსაც იძლევა თვით რიტუალის შემსრულებელი. ოპერაციული — არის მკვლევარის უშუალოდ დაკვირვების პროცესი, როცა მიმდინარეობს სიმბოლოს არსის გამოყენება რიტუალის შესრულების დროს, პოზიციური პარამეტრი კი შეიცავს სიმბოლოთა ურთიერთმოქმედების ანალიზს, მათი მნიშვნელობის გაშიფვრას. შესაშურ მდგომარეობაში იმყოფებიან მეცნიერები აფრიკაში თუ ამერიკაში, რომლებიც თანამედროვე ველური ტომების რიტუალებსა და წეს-ჩვეულებებს იკვლევენ, მათ აქვთ ეგზეგეტები, შეუძლიათ რიტუალების ეზოტერიული ეტაპების შესწავლა, რასაც მოკლებულია ქართული მკვლევარი. დ. ჯანელიძეს ეს კარგად აქვს შეგნებული. მაგალითად, არ შეიძლება წმ. გიორგის ხატისათვის შესაწირავი ხარის არსებულ თქმულებაში, თუგინდ ხარის სასწაულებრივი გამოჩენის, ან ხალხის დამწყალობების ეპიზოდების მთელი რიგი სიმბოლოების საკრალური ხასიათის გაგება, რამეთუ ეს რიტუალები არამოქმედ რელიგიას, კულტს თუ რწმენას ემსახურება და მათ შემსრულებლებს თითქმის არაფერი გაეგებათ რიტუალების ფუნქციონალური დანიშნულების შესახებ. ასეთ პირობებში, ცხადია, არც ვერბალური ქმედებაა გააზრებული, ამიტომ დ. ჯანელიძის სავლელ მუშაობის პრაქტიკა, ოპერაციული პარამეტრის ინტენსიფიკაციის გზით მიემართება (თუმცა არ გამოირიცხავს ეგზეგეტურს და ყოველ შესაძლებლობისას ინფორმატორთან შედის კონტაქტში). მკვლევარი რიტუალების ყოველ ნიუანსს აღნიშნავს, რაც გამოუცდელ თვალს შემთხვევით მოვლენად შეიძლება მოეჩვენოს. დ. ჯანელიძე არა მხოლოდ აღწერს რიტუალს, არამედ იძლევა მის სტრუქტურას, აღნიშნავს თემას, დომინანტურ სიმბოლოს, რომლის ირგვლივაც განლაგებულია სიმბოლოთა ჯაჭვი. დომინანტური სიმბოლოს აღმოჩენის შემდეგ მიმდინარეობს მისი ინვარიანტების მიგნება სხვადასხვა მასალებში, იქნება ეს ფოლკლორი, კოსმოგონიური მითოლოგია, არქეოლოგია თუ ლევან დადიანის სახელოსნოდან გამოსული წმ. გიორგის ხატის სიუჟეტი.

დ. ჯანელიძე მეცნიერული გუჟანით ხვდება, რომ რაც უფრო

უბრალოა რიტუალი, მით უფრო საყოველთაოა მისი მნიშვნელობა. იგი ყოველ თქმულებას ტიპოლოგიურად განიხილავს. საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში ხალხურ სანახაობათა საერთო ქართველური ფუძესახილველის, როგორც ამას მკვლევარი უწოდებს, არსებობის ვარაუდი მისთვის წინაქართულის შესადარებელი ამოსავალია. ამ ასპექტში უალრესად საინტერესოა უძველესი ქართული ქორეოგრაფიის ძეგლის „სამაიას“ შესახებ წარმოდგენილი ნაშრომები. ყოველად შეუძლებელია ამ შრომების ამჯერად თუნდაც ზერელე განხილვა, იმდენად რთულ საკითხებთან, მეცნიერულ ფანტაზიასთან, ვიმეორებ, მეცნიერულ ინტუიციასა და ჩაკირკიტეზასთან გვაქვს საქმე. მისთვის ჩვეული, მე ვიტყვოდი, უნივერსალური მიდგომით დ. ჯანელიძე „სამაიას“ საგალობელთა ნამსხვრევების ანალიზის საფუძველზე ადგენს, რომ „სამაია“ მითურ სიუჟეტზე აგებული ნიღბოსანთა და ტყაოსანთა სახილველი უნდა ყოფილიყო, „სამაია“ საერთო ქართველური ფუძეების, ე. ი. წინაქართულის არსებობის დროინდელია. „სამაია“ ბერძნული დიონისური ტრიეტერიკული მისტერიების ანალოგიაა.

დ. ჯანელიძისათვის არ არსებობს ამოწურული თემა. იგი ხშირად უბრუნდება თავის გამოკვლევებს.

პროფ. დ. ჯანელიძე დიდი ხანია ამირანიანის თემაზე მუშაობს. მას უკვე განხილული და გამოქვეყნებული აქვს შრომები, რომლებიც შეიცავენ მასალის ღრმა ანალიზისა და დასკვნების ნაირობას. ამ შრომებში ჩვენ ვხვდებით ამირანის თქმულების წარმომავლობის საკითხს, ამირანის არქეტიპის მრავალმხრივ წახანავს: როგორც გმირის, როგორც ღვთაების, როგორც წმინდანის ტრანსფორმაციის პრობლემებს. პროფ. დ. ჯანელიძეს გამოწვლილვით შესწავლილი აქვს ამირანის მხატვრული ასახვის თითქმის ყველა მხარე: რიტუალებსა თუ მისტერიებში, სიმღერებსა თუ ქორეოგრაფიაში, მხატვრობასა თუ ლიტერატურაში.

პროფ. დ. ჯანელიძეს შეგნებული აქვს ამ საკითხის უალრესად დიდი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის და არა მხოლოდ ქართული კულტურის ისტორიისათვის. თავის წიგნში „ქართული ფილოსოფიის ისტორია“ შ. ნუცუბიძე წერდა: „ჩვენი მეცნიერების გადაუდებელი ამოცანაა ამირანიანის ირგვლივ მასალის ზედმიწევნით შესწავლა“ (ტ. I. გვ. 72).

ამ, თითქოსდა, ანდერძად მიღებული მოწოდების განსახორციელებლად გვევლინება დ. ჯანელიძე, როცა კვლავ და კვლავ ამირანის პრობლემას უბრუნდება. იგი ცალკე განიხილავს XII საუკუნის ქართულ გმირულ-ჰაბუკურ რომანს, მოსე ხონელის „ამირან-

დარეჯანიანს“. ნაწარმოები გაანალიზებულია, უპირველესად, თე-
ატრმცოდნეობის თვალთახედვით და ლოკალური ანალიზის შედე-
გები პარალელბად, ანტითეზებად, ჰიპოთეზად, რწმუნებად, ვარა-
უდად. დასკვნად იზლება გონისა თუ მატერიალური კულტურის
ფართო ფონზე. დ. ჭანელიძე ამოსავალად კვლავ ფუძესახილველის
პრობლემას უბრუნდება. კერძოდ, სახიობის თეატრის საკითხს.
მისხალ-მისხალ აგროვებს ყველაფერს, რაც კი ამ სახილველს ეხე-
ბა. იძლევა შენობის აღწერილობას, ახასიათებს მხატვრობას, აღ-
ნიშნავს მონაწილეთა სპეციალიზირებას, ვარაუდობს თემას, მიუ-
თითებს შესრულების ქანრულ დამახასიათებლობაზე, აგებს
სტრუქტურულ მოდელს, არ ივიწყებს მაყურებელს და ფაქტობრი-
ვად პერმენეტიკული თვალსაზრისით განიხილავს თანაშემოქმედე-
ბის პრობლემასაც. მხედველობაში მაქვს სახილველის წინ და მი-
სი მსვლელობის დროს მაყურებელთა დამოსვის ცერემონიისათ-
ვის მხატვრული მნიშვნელობის მინიჭება, რაც მაყურებლის შემოქ-
მედებითს ვითარებაში ჩართვას გულისხმობს და მხატვრულად გა-
მიზნული ქმედებაა. დ. ჭანელიძე აქვე არ ივიწყებს ამ ცერემონი-
ის ფესვების გაშიშვლებას და ძველთა-ძველ ტოტემისტურ რიტუ-
ალთან აკავშირებს მას (თრიალეთის თასზე გამოსახულ მელიისტყა-
ოსნები).

დიდი მნიშვნელობის ფაქტად მიმაჩნია „ამირანდარეჯანიანის“
შესწავლა-გაანალიზების ის პოზიცია, რომლის თვალსაწიერიდანაც
ნაწარმოების არაკი აღმოსავლური რენესანსის სულისკვეთებით
ამოიკითხება, სადაც ამირანის მითოლოგიური არქეტიპის ხორც-
შესხმა და გამოცოცხლება XII საუკუნის საგმირო-საჰაბუკო რო-
მანში ანტიკურთან მიბრუნების ნიშანსვეტად აქვს გამოცხადებული
ავტორს. დ. ჭანელიძე აქ კიდევ ერთ დიდ ვითარებაზე მიუთითებს:
რომანში ჩვენ ვერ ვხვდებით რომელიმე სარწმუნოების ვერც რი-
ტუალს, ვერც კონკრეტულ ღვთაებათა ატრიბუტებსა და აქსესუ-
არებს და ვერც რომელიმე პერსონაჟს — ქრისტიანული ან მაჰმა-
დიანური ღვთისმსახურთა სახით. ეს უტყუარი მტკიცება კი საფუძ-
ველს უმაგრებს იმ პარადიგმას, რომლის დებულებებითაც „ამირან-
დარეჯანიანი“ არა სპარსულიდან ნათარგმნი თხზულებაა, არამედ
ქართული ორიგინალური ნაწარმოებია.

დ. ჭანელიძე, X — XII საუკუნის ისტორიკოსების ცნობებზე
დაყრდნობით, ამირანდარეჯანიანში აღწერილ რეალიებს ქართული
სინამდვილის ანარეკლად მიიჩნევს. აქვე მინდა კვლავ შ. ნუცუბი-
ძის სიტყვებზე გავიხსენო: „მითი არაა სინამდვილე, მაგრამ იგი სი-
ნამდვილის ნახსლექტია, მასში სინამდვილე პოულობს არა პირდა-

პირს, არამედ არაპირდაპირ უყუფუნას“ (გვ. 36) დ. ჭანელიძის მიერ მოხმობილი და შედარებული ტექსტები, ხალხურ ამირანიანისა და ამირანდარეჯანიანის ერთი და იგივე სახესიმბოლოები ერთი და იგივე ამბავს განასახიერებს (ჭურციკი ოქროს რქებით და ოქროს რქოსანთ ირმები, მთაზე კოშკი და მოხატული სახლის დანიშნულება და სხვა მისთანანი). დ. ჭანელიძე მითოლოგიური თემის განვითარების ტრადიციად თვლის ნაწარმოების ნადირობით დაწყებულ ექსპოზიციას. იგი ამ მხრივ, პარალელს ავლებს „ამირანიანისა“ და „ეთერიანის“, აგრეთვე „ვეფხისტყაოსნის“ ექსპოზიციებთან. დ. ჭანელიძის შრომის საფუძვლიანი რეცენზირება დიდ სიძნელებთან არის დაკავშირებული. ეს არ არის შრომა რაიმე ერთ პრობლემაზე, თემაზე ან საკითხების კომპლექსზე, განხილული შრომის დიაპაზონი ნოლიდან უსასრულობამდის მიეჯანება. მასში მოცემული დებულებები და დეფინირებული ცნებები კულტურული ტრადიციის გლობალური შესწავლის შედეგებად გვესახება. მაგალითად, სახიობის რაობის განსაზღვრება მხოლოდ „ამირანდარეჯანიანის“ მასალაზე დაყრდნობით ძალიან მწირ წარმოდგენას შეუქმნიდა მკითხველს. უფრო მეტიც, შეიძლება დეზორიენტაციაც მოეხდინა, ვინაიდან სახიობა მარტოოდენ გალობად, ან მუსიკად შეიძლება მიღებულიყო, როგორც ეს ზოგიერთი ტექსტიდან (ბიბლია ეზეკიელი, 33 — 32, სულხან-საბა ორბელიანი, ნიკო და დავით ჩუბინაშვილების ლექსიკონები) ჩანს.

დ. ჭანელიძე სახიობის რაობის განსაზღვრებისას გამომდინარეობს, როგორც ითქვა, მისხალ-მისხალ შეგროვებული მასალებიდან, რომლებიც მეცნიერული ფანტაზიისა და ალღოზე დამყარებით შესწავლილი და გაანალიზებული აქვს მრავალრიცხოვან სხვა შრომებში.

დ. ჭანელიძე ესთეტიკურ კატეგორიად აცხადებს ტერმინ საკვირველებას და ეს ფრიად სერიოზული საკითხია, რამეთუ თანამედროვე ესთეტიკურმა აზრმა არ იცის ასეთი კატეგორიის არსებობა. ავტორი ტერმინ საკვირველებას (სხვა წაკითხვით აჯაბთა ქმნას) განიხილავს „ვეფხისტყაოსნის“, „აბდულმესიანის“, „ამირანდარეჯანიანის“, სულხან საბა-ორბელიანისა. ი. აბულაძის ლექსიკონების შეჭერება-ანალიზის საშუალებით და დაასკვნის. რომ საკვირველების მთავარი მახასიათებელია მხატვრული ნაწარმოების შიდასტრუქტურული შეთანხმებულება გამოვლენილი ისეთ მოულოდნელ ფორმაში, რომელიც რეციპიენტისათვის „ზარის დაცემა და გამაოგნებელ ეფექტსა ქმნის“. ეს უდავოდ ფრიად სერიოზული განცხადებაა, რომელიც გამოდის არა მხოლოდ ქართუ-

ლი ესთეტიკური ნაწარვის ფარგლებიდან, არამედ. ნუ შეგვეშინდება ამის თქმა, — ზოგადსაკაცობრიო შარავნაზე გამოტანილი კატეგორიაა. რასაკვირველია, ამ საკითხს ჯერ კიდევ მონოგრაფიული შესწავლა, პედალირება და გახმოვანება დასჭირდება. ამ ახალშობილ კატეგორიას დასჭირდება აგრეთვე კავშირურთიერთობის ახსნა სხვა ესთეტიკურ კატეგორიებთან მიმართებაში, მათი საზღვრებზე განსხვავებისა და მსგავსებათა წარმოჩენით. დასასაბუთებელი იქნება როგორაა იგი გამოცალკევებული მშვენიერების, ამაღლებულის. ტრაგიკულისა და კომიკური კატეგორიებიდან, როგორი ადგილი უკავია მას ბუნებასა და ხელოვნებაში. გასარკვევია, რა ადგილი უნდა დაიკავოს საკვირველებამ ესთეტიკური კატეგორიების დღესდღეობით მიღებულ სისტემაში, როგორც ნაციონალური დამახასიათებლობის ცნებამ, თუ მას საყოველთაობის პრეტენზია აქვს?

თუ არ შემოვიფარგლებით ესთეტიკური მოძღვრების ევროპოცენტრიზმით და თვალს გადავაგლებთ ისეთი მაღალი კულტურის ქვეყანას. როგორც იაპონიაა, რომელმაც ევროპულისაგან სრულიად დამოუკიდებლად შეიმუშავა თავისი კულტურის თეორიული საფუძველი. დაეინახავთ, რომ იმ ესთეტიკური კატეგორიების თუ ცნებების გვერდით, რომლებიც ზოგჯერ ემთხვევიან; ზოგჯერ კი ძალიან მოგვაგონებენ ევროპულ და ე. ი. ჩვენ ესთეტიკურ კატეგორიებს. გვხვდება ჩვენთვის სრულიად უცხო ცნებები, რომლებიც თეორიულ საფუძველს უქმნიან იაპონური კულტურის თვითმყოფადობას. მაგალითად „სიტყვას „იუგენი“ არც ერთ ენაზე არ მოეძებნება შესატყვისი. ამიტომ ვერც თარგმნიან. მისი არსი კი შემდეგშია: ყოველ საგანში, ყოველ ნივთში არსებობს სანუკვარი იღუმალეზა. ეს ამ საგნის თუ ნივთის განსაკუთრებულად დამახასიათებელი თვისება კი არ არის, არამედ ის, რაც ამ საგნიდან შემოქმედებას ახდენს ჩვენზე, რაც სწვდება აღმქმელის ცნობიერების სიღრმეებს. „მონო-ნო-ავარეს“ ესთეტიკური ცნება კი საგნების ნაღვლიან მშვენიერებას და წუთისოფლის წარმავლობის და სამყაროსადმი იღუზირულობის იდეასთან შერწყმულ ემოციურ დამოკიდებულებას გულისხმობს.

დ. ჭანელიძე საკვირველების საკითხთან დაკავშირებით ეხება მხატვრული შემოქმედების აღქმის, გაგების თანამედროვე ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, პერმენევიტიკის ერთ-ერთ დებულებასაც, კერძოდ, რეციპიენტის, ჩვენს შემთხვევაში, მაყურებლის, მჭვრეტელის წინაცოდნის აუცილებელ პირობას და მოჰყავს რა შ. რუსთაველის სიტყვები „კვლავ აქაცა იამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი“

დაასკენის, რომ მხოლოდ სახიობისათვის მომზადებულ კარგ ადამიანს შეუძლია სახიობის საკვირველების, ე. ი. სრულყოფისა და მხატვრული ფასეულობის გაგება.

დ. ჯანელიძე მსჯელობს გრავირებული ბრინჯაოს სარტყელების თაობაზე, რომელიც დათარიღებულია IX — VII საუკუნეებით ძვ. წ. და იძლევა რიგ დასაბუთებულ მოსაზრებებს. იგი სარტყელზე გამოსახულ ნადირობის სცენებს ამირანის ეპოსის ამსახველ გამოსახულებად მიიჩნევს და დასძენს, რომ ეს მეტად მნიშვნელოვანი რამ არის, რამდენადაც ჩვენ გვაქვს ამირანის ეპოსის „თოქმის მისი თანადროული მხატვრული ფიქსაცია“ — ეს დასკვნა, დათარიღების თვალსაზრისით, საორკოფოა, ჯერ ერთი, ეპოსი, მითი, რისი მითია, თუ მის შექმნას რამოდენიმე საუკუნე არ მოუნდა. ამავე დროს, ჩემი აზრით, გასათვალისწინებელია შ. ნუცუბიძის ვარაუდი, რომ იგი ამირანიანის წარმომავლობის საკითხს ძვ. წ. XX საუკ. მეორე ნახევარს უკავშირებს. საინტერესოა ბრინჯაოს სარტყელზე № 19 გამოსახული ცეკვის ჯანელიძისეული ვერსია: წრიული ფერხულის ამოკითხვა; ცალკეული წყვილის ყუნცულისა და მუხლჩაკვრის გაშიფვრა.

ცნობილია დ. ჯანელიძის მტკიცება იმის შესახებ, რომ ქრისტიანული რელიგიის წმინდანის — გიორგის პროტოტიპი წარმართულ რელიგიაში ამირანი იყო. მან ამ საკითხს სპეციალური გამოკვლევაც უძღვნა. ამჯერად იგი ამირანს, ასე ვთქვათ, აპოკრიფულ რიგში ათავსებს და ქრისტიანული ეკლესიის კარამდე. ექსტერიორამდე უშვებს, რისი უტყუარი საბუთიც მოეპოვება. მოსე ზონელის „ამირანდარეჯანიანში“ კვითხულობთ: „სახლი იყო დიდი და შუბლსა სახლისასა ამირან დარეჯანის ძე ეწერა“ (გვ. 9). გავიხსენოთ ლაშთხვერის ეკლესიის შუბლზე გამოსახული სურათი — ამირანის შებმა ვეშაპთან და მისი ძმები. ამ ტრადიციიდან შთაგონებულად მიაჩნია დ. ჯანელიძეს ატენის სიონის ტაძრის დასავლეთის ფასადის შუბლზე გამოქანდაკებული რელიეფი ნადირობის სცენით. ამ რელიეფის შინაარსი „ამირანიანის“ ერთ-ერთი ეპიზოდიაო. — ამბობს იგი. ატენის სიონის ჩრდილოეთის ფასადზე ერთ მოგრძო, თლილ ქვაზე — გ. ჩუბინაშვილისა და გ. აბრამიშვილის მტკიცებით — გამოხატულია ორი სიუჟეტი: დავით გარეჯელის მოწაფის ლუკიანეს მიერ ირმის მოწვევის სცენა და ლომს შებრძოლებული ბიბლიური სამსონი. შეიძლება ეს დილეტანტური სითამამე იყოს, მაგრამ მაინც მსურს გამოვთქვა ერთი შეკითხვა: ამ ქართული თემების გაშლისას რა შუაშია აქ სამსონი? დავით გარეჯელისა და ლუკიანეს გვერდით რატომ უნდა იყოს სამსონი და არა, მაგალი-

თად. იგივე ამირანი? განა ამირანი. როგორც თქმულებაში, ასავე რომანში ლომებს „კატებივით არა ჰხოცავს“?

ქართულ თეატრმცოდნეობასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში საფუძვლიანად არის შესწავლილი გ. ერისთავის შემოქმედება, დ. ჯანელიძემაც დიდი წვლილი შეიტანა ამ საქმეში. მაგალითად, მკვლევართა უმრავლესობის: ალ. ხახანაშვილის, მ. ზანდუკელის, შ. რაფიანის, დ. გამეზარდაშვილის, მ. გაჩეჩილაძის. ტ. რუხაძისა, და გ. ჯიბლაძისაგან განსხვავებით. რომლებიც გ. ერისთავს მიიჩნევენ რეალიზმის დამფუძნებლად საქართველოში, დ. ჯანელიძე თვლის. რომ გ. ერისთავი ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში რეალისტური ტრადიციის აღმდგენელია. სულ ახლახან კი მან გააშუქა გ. ერისთავის როლი ქართული კულტურის ისტორიაში. გ. ერისთავი გვევლინება არა მხოლოდ ნოვატორად — თეატრისა და ჟურნალის დამაარსებლად, ახალი სალიტერატურო ენის მედროშედ. არამედ ეროვნული თვითმყოფადობის ქომავად, „იმ დაკარგული ძველი ვარსკვლავის“ მოპირნახულედ, რომელიც ეამთა სი-აეის გამო ძლიერ მკრთალად იკითხებოდა აქა-იქ გაბნეულ შუქზე. იმოწმებს რა გაზეთ „დროების“ 10 წლისთავის აღსანიშნავად გამოსულ შეკრებაზე ი. კვაკავაძის წარმოთქმულ სიტყვას, აანალიზებს რა სოლომონ დოდაშვილის, ფილადელფოს კიკნაძისა და სხვა „ყაზარმელების“ — 1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა მიწერ-მოწერას, ჩვენებებს, მათ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ შეხედულებებსა და დონეს, დ. ჯანელიძე მიდის იმ დასკვნამდე, რომ XIX საუკუნის „სამოციანელებმა“ — ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურებმა თავიანთი დროშა მიიღეს სოლომონ დოდაშვილისა და გ. ერისთავისაგან.

დ. ჯანელიძეს, ერუდიციასთან ერთად, სამაგალითო მეცნიერული გამჭირახობა ახასიათებს. სულ უბრალოდ — სადაც ათიდან ცხრა უყურადღებოდ გაივლის, მას შეუძლია აღმოაჩინოს დიდად საინტერესო ვითარება. მაგალითად, იოანე რუფუსის თხზულებაში არსებულ ცნობას ქართული სახიობის შესახებ აი, უკვე თხუთმეტი საუკუნე უსრულდება და არავის მოსვლია აზრად, რომ წინადადების — „ბევრ წარჩინებულს ამა ქვეყნისა ჩვეულებად ჰქონდა... დაექირავა „წმინდა გალობათა მომღერალნი“, ორი სიტყვა, „ჩვეულებად ჰქონდა“ და „დაექირავა“ გახდებოდა ამოსავალი, უკუ-ეფინა თბილისი გაქალაქების ხანის (XI ს.) მგოსანთა და მუტრობთა პროფესიული კავშირების, მცხეთის ხელოსანთა მგალობელთა კორპორაციების (VII ს.) თუ „სათეატრო ამხანაგობის, ან „ქარ-

თული დრამატული საზოგადოების“ (XIX ს.) შექმნის დამაჯერებელი სურათები.

დ. ჯანელიძეს, როგორც სიქველით გამორჩეულ ადამიანსა და კემპარიტ მეცნიერს, არ გააჩნია ამბიციები. მის თხრობაში ვერ მოიხმენთ კატეგორიულ ინტონაციებს, მის ლექსიკონში ვერ შეხვდებით სიტყვებს: „ეს მხოლოდ ასეა“, „ეს მე აღმოვაჩინე. ან მე მივაკვლიე პირველად“ და სხვ. უფრო მეტიც, ხშირად თავისივე რომელიმე აზრის წინააღმდეგ გამოდის საჭაროდ. ასე მოხდა დღესასწაულ „მალანურობის“ სხვადასხვა რედაქციაში, სადაც შეძახილი „აის-გაისის“ გაშიფვრა პირველ ცუბლიკაციაში შეცდომად ჩათვალა.

ბ. ელენტზე დაწერილ სტატიაში დ. ჯანელიძე წერს: „კრიტიკოსის და მეცნიერის დიდ ღირსებად მიმაჩნია, კაცს არ რცხვენოდეს, რაც ახალგაზრდობაში მოუმწიფებლობით წამოსცდენია, ხანში შესვლისას გადასინჯოს და გამოასწოროს“.

და ბოლოს: დ. ჯანელიძის მიერ ფუძესახილველის რესტავრაცია, წარმართული პანთეონის წარმოჩენა და კლასიფიკაცია, მითოლოგიური არქეტაიპების ძიება თვითმიზანი კი არაა — ყველაფერი ეს საშუალებას გვაძლევს საკაცობრიო კვლევათა ფარვატერში ჩაერთოს ქართული მასალა, დასავლური ევროპოცენტრიზმისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების საფუძველი შეიქმნას და ევროპული კულტურის წარმომავლობის იდეამ გაითვალისწინოს ევრაზიული ნაკადის მნიშვნელობა. ეს ქართული საზოგადოებრივი მეცნიერების კორიფეების, მე ვიტყვოდი, ახალი პლეადის, ივ. ჯავახიშვილისა და, უფრო რე, შ. ნუცუბიძის ტრადიციაა, რომლის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი გამგრძელებელი გახლავთ ბატონი დ. ჯანელიძე.

ბ. ბრეჰტი და თანამედროვე თეატრი

ექიური თეატრის ზოგიერთი მონაპოვრის შესისხლხორცებამ თანამედროვე თეატრში ისე არ უნდა წარმოგვიდგინოს საქმე, თითქოს იგი სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკურ შეხედულებებს ემყარება. თვით ბერტოლტ ბრეჰტის ცდამ, თავი მოეყარა თავის მოსაზრებებისათვის და ერთ, მწყობრ დოქტრინად ჩამოეყალიბებინა, სხვა არაფერი მოიტანა, თუ არა იმ მეთოდის რაციონალიზაცია, რომელსაც იგი პრაქტიკაში იყენებდა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მისი დებულებები არ არის დაზღვეული აბოლოგეტიკური ხარვეზებისაგან, თანამედროვე თეატრის თეორეტიკოსები ხშირად დროშად იყენებენ ბრეჰტის მიერ ხელაღებით გამოცხადებულ „განდგომას მშვენიერების კულტთან“ და ავანგარდისტული თეატრის ექსპერიმენტებს თეორიულ ასპექტში არაარისტოტელურ, „არამიმეტურ ესთეტიკის“ განსწავლულობას მიაწერენ.

60 — 70-იანი წლების დასავლეთ ევროპასა და ამერიკის მემარცხენე თეატრები: „პროტესტის თეატრი“, „კონტრაკულტურის თეატრი“, „არავერბალური თეატრი“, „ოპენ-თეატრი“ და სხვა ავანგარდისტული თეატრები ასე თუ ისე ბ. ბრეჰტის ესთეტიკურ შეხედულებათა დესტრუქტიულ დებულებებიდან იღებდნენ ამოსავალს. რომლებიც ახალი თეატრის, ახალი კულტურის, ახალი ადამიანის, ბუნებასთან ბრძოლის, მისი გადაკეთების და ტრადიციული თეატრის დანგრევის ლოზუნგებით იზიდავდნენ ახალგაზრდობის ყურადღებას.

უკვე ტრუიზმად არის ქცეული მტკიცება იმისა, რომ ბრეჰტის თეატრალური პრაქტიკა მისივე თეორიასთან წინააღმდეგობაში იმყოფება. მე კი ვფიქრობ, რომ თვით მისი თეორია ტენდენციურობითა და წინაუქმობით სავსე. დესტრუქციული მიდგომაა, რაც თეატრისადმი მისი თეორიის კრიტიკულ დამოკიდებულებაში გამოიხატება, ფილოსოფიურ-სოციალური კატეგორიების გადმოტანა ეს-

თეტიკისა, და კერძოდ, თეატრალურ ხელოვნების სპეციფიკურ სფეროში მას 10 — 20-იანი წლების საბჭოთა ვულგარიზატორებთან აახლოებს (პროლეტარული თეატრი, პროლეტკულტი და სხვ.) არაარისტოტელური ანუ არამიმეტური თეატრი, როგორც არაეკლიდური გეომეტრიის წაბაძვით დაარქვა თავის ექსპერიმენტებს ავანგარდმა, უმთავრესად, არისტოტელეს დებულების — მიმეზის-კათარზისის“ წინააღმდეგ არის მიმართული, რაც უპირველესად, ეხება მსახიობის გარდასახვის პრობლემას.

მსახიობის გარდასახვის პრინციპული მიუღებლობა ხან გაუგებრობის შედეგია, ხან კი დილეტანტიზმის კაღზერი თვითდაჯერებულობით შეიძლება აიხსნას. სულ უფრო და უფრო მტკიცდება ის აზრი, რომ კათარზისი ერთნიშნა განწმენდის ცნება ან სქოლასტიკური ტერმინი კი არ არის, არამედ გულისხმობს ტრაგიკული აფექტის თანაგრძნობას. დრამატული ნაწარმოების გმირთან იდენტიფიკაციას, ან ფასინაციას, გარდასახვას, სულეერ პროექციას. დაჭრებას, გამოტირებას, განთავისუფლებას და განწმენდასაც.

XIX საუკუნის ინგლისელი ფილოლოგის ბუტჩერის მიერ არისტოტელეს „პოეტიკის“ განსჯამ, რომ არისტოტელეს ტერმინი „მიმეზისი“ არის ცნება ხელოვნების მიერ ბუნების ასახვის შესახებ, ახალ ნიადაგზე დაყენა ბუნების მიმსგავსების პრობლემა; ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ამ ტერმინის კლასიციკური — პირდაპირი გაგების ნაცვლად „მიმეზისი“ იდეალურის მიღწევის საშუალებად და არა მიზნად გამოაცხადა. ამან კი მხატვრული სინამდვილისადმი გარკვეული დამოკიდებულება მოიტანა: შემოქმედებაში სუბიექტური მომენტის აქტიური როლი შეიწყნარა. ახლა აღარავის ეპყვს იწვევს ის, რომ ბერძნული სიტყვა „მიმეზისი“ უფრო ფართო ცნებას შეიცავს, ვიდრე უბრალო მიბაძვა; იგი შეიცავს პოეზიას, შესწავლას, ზმას, შემოქმედებას, სახიერ წარმოდგენას. თვით არისტოტელე მიბაძვას ადამიანის თანდაყოლილ ჩვეულებად ასახელებს. პრიმიტიული გაგებაა, როცა მიაჩნიათ, რომ თუკი მხატვარი მთას ნატურიდან იხატავს, ეს მიბაძვაა და თუკი თავისი შინაგანი სამყაროს პროექტირებას ახდენს — ეს არ არის მიბაძვა. აქ საქმე გვაქვს მიდგომის სხვაობასთან და არა ბაძვასა და ანტიბაძვასთან. „უკიდურეს აბსტრაქციონისტს არ სურს ხის დახატვა, რამეთუ მან არ იცის, რომ ამ გადახლართულ ტოტებს შორის ვერაფერს დახატავს საკუთარი გულის სანუკვარი მოძრაობის გარდა, თუნცა

მხატვარ ნატურალისტსაც შესაძლოა დაავიწყდეს ეს, — ამბობს ბაზენი.

მაყურებელს ყველაფერი ღიად ვაჩვენოთ და ხშირად შევახსენოთ. რომ ეს ნამდვილი ცხოვრება კი არა, თეატრია, — ამტკიცებს, ეგრეთ წოდებული. „შეუნიღბავი თეატრია“. მაგრამ რომელ ჭკუათმცოდნელ მაყურებელს ეპარება ამაში ეჭვი? რაც უნდა შთაბეჭდილებიანი და მიამიტი იყოს მაყურებელი, სპექტაკლის მსვლელობისას ისიც აქტიორივით გაორებულია: მაყურებელსაც რჩება და, ამავე დროს. თანაღმობასაც განიცდის, იჭერებს და სულ ახსოვს, რომ ეს სინამდვილე არ არის. უილუზიოდ არ არსებობს ხელოვნება.

რაც არ უნდა სწრაფად და კონტრასტულად იცვლებოდეს სცენური ვითარება და განყენებულ მოვლენებს ეხებოდეს, იმისთვის, რომ ყველაფერი ეს გაიანზროს და წარმოიდგინოს მაყურებელმა, არის თუ არა საჭირო რაღაც მინიმალური ილუზიის შექმნა აქტიორის პლასტიკით. სიტყვით, სიმღერით, ან სცენოგრაფიული ტრიუკით? და თუ არა, მაშინ მაყურებელთან ესთეტიკური კონტაქტი დაკარგულია და ხელოვნება შეწყვეტს არსებობას. „გაუცხოების ეფექტის“ მაგალითის მოყვანისას, სადაც უშუალოდ ქუჩის შემთხვევა კი არ არის ნაჩვენები, არამედ კატასტროფის მოწმე ყველა კატასტროფის შესახებ, ბრეჰტი წერს: „ჩვენ მთხრობელს სრულიადაც არ ესაჭიროება მიბაძოს ყველაფერს პერსონაჟთა ქცევაში. ის ბაძავს მხოლოდ ზოგიერთ რამეს (ხაზი — ჟ. ი), სწორედ იმდენს, რამდენიც საჭიროა ნათელი სურათის შექმნისათვის“. — თუკი უარყოფილია გარდასახვა, რატომღა ბაძავს? იგი არა ქმნის ილუზიას, მაშ რა საჭიროა ბაძვა? და თუ ბაძავს, განა არ გარდაისახება?

ბრეჰტის აზრით — მსახიობმა, როლზე მუშაობის დროს, ნაწარმოების ტექსტის შინაარსი ექვეყნეშ უნდა დააყენოს და დაუპირისპიროს თავის შეხედულებებს, შემდეგ ყველაფერი ეს დაფიქსირებული უნდა წარმოადგინოს სცენაზე. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ უბადრუკი კომედიების მეტს ვერაფერს მივიღებდით. მაგალითად, ი. უჩანეიშვილი კარგად თამაშობდა სოკრატეს როლს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე და არა მგონია მომგებიან მდგომარეობაში აღმოჩენილიყო. რომ საკუთარი მსჯელობით დაპირისპირებოდა სოკრატისეულ ან პლატონისეულ ტექსტს და ეს საჭაროდ გაეთამაშებინა.

თუ აქტიორი თამაშობს არა როლს, არამედ როლთან მის დამოკიდებულებას, მასაც — ამ დამოკიდებულებასაც ხომ ესაჭირო-

ება თამაში? და თუ ეს ისე ემპირიულად ხდება, მაშინ თავმო-
წონებული აბსტრაქცია ნატურალისტურზე ნატურალისტური ყო-
ფილა. შეხედულება, რომ მსახიობის როლთან დამოკიდებულების
გამოხატვა ბრეჰტის თეატრის რალაც ახალი მიგნებაა საშემსრუ-
ლებლო ხელოვნებაში, არ შეესაბამება სინამდვილეს. შორს რომ
არ წავიდეთ, როლისადმი მოქალაქეობრივ პოზიციას სტანისლავსკი
„ზეზემოცანას“ უწოდებდა. განა ყველა კარგად შესრულებული
როლი მსახიობის დამოკიდებულების გარეშე იქმნება? ვინ იტყვის
რომ ს. ზაქარიადის ჯარისკაცის მამა მისი ამ როლთან დამოკიდე-
ბულების გარეშეა წარმოსახული, ან რ. ჩხიკვაძის ქოსიკო (ჭინ-
ქრაქა), ან ერ. მანჯგალაძის ზიმზიმოვი („პეპო“)? თუგინდ ლაუ-
ტონის მიერ შექმნილი გალილეი — თუკი იგი, ასე ვთქვათ, მთლიან
გარდასახვას მიაღწევდა, რატომ ჰგონია ბრეჰტს, რომ „ველარ მო-
იტანდა თავის საკუთარ შეხედულებებსა და გრძნობებს“? განა
გალილეის ეს სახე ლაუტონის წარმოდგენის, მისი როლთან დამო-
კიდებულების ნაყოფი არ იქნებოდა? აქტიორის მიერ როლის
ინტერპრეტაცია არის მისი დამოკიდებულება ამ როლისადმი და
ვეჭვობ, ამას სცენაზე ცალკე აღნიშვნა ესაჭიროებოდა. და თუ
ესაჭიროება, აი, სწორედ ამას ჰქვია ილუსტრაცია, რისაც ასე
ეშინიათ ავანგარდისტებს. დამოკიდებულება, მხატვრული სახის
მორგანიზებელია, „როლთან თავისი დამოკიდებულებით მსახი-
ობმა უხეში სცენური სიყალბე უნდა აქციოს დახვეწილ სინამ-
დვილედ“, — ამბობდა სტანისლავსკი; ვფიქრობ, ამ შეხედულებას
ბრეჰტი თავის რეჟისორულ პრაქტიკაში მეტწილად იყენებდა.

„75 წლისამ გავიგე, როგორ უნდა დაიხატოს ხის ტოტი, ეს
რომ შეეძლო, 130 წელი უნდა ვიცოცხლო“, — წერს ჰოუუსა.

რაოდენ ბუნდოვანიც არ უნდა იყოს ჯ. ჯოისის შემოქმედებითი
მანერა — „ერთიანი ნაკადის პრინციპი“, მის „ულისეს“ შეიძლება
ცხოვრების „მხატვრული ენცეფალოგრამა“ დავარქვათ. ეგრეთ
წოდებული, „ერთიანი ნაკადის“ მიმდევართა (თ. ვულფის „დედა-
მიწის აბლაბუდა“, ვ. ნაბოკოვის „სიკვდილით დასჯაზე მიწვევა“)
რომანები, თითქოსდა, ხასიათების ლოგიკისა და ფსიქოლოგიური
დახასიათების უგულვებელყოფით არის დაწერილი, მაგრამ მოქმე-
დებაში განვითარებული ყოველი სახე ფსიქოლოგიურად გამოწვე-
ლილ ცნობიერ და არაცნობიერ პროცესებს ემყარება და ფსიქი-
კური წესთა წესით, საკუთარი ლოგიკით არის გამართლებული.
სამუელ ბეკეტის შემოქმედების მკვლევარნი: პროფ. ჯ. ფლეტჩერი
და მწერალი ჯ. სპურლინგი ასე ახასიათებენ პიესას „გოდოს მო-
ლოდინში“: „ამ პიესის ყოველი დადგმის სიკვდილ-სიცოცხლის

საკითხი შესაფერ ძალთახმევაში მდგომარეობს“ (გვ. 65). უნებურად გვახსენდება სტანისლავსკის პრინციპი — „დავუშვათ რომ“, ურომლისოდაც მოცემული პირობების დაჯერება არ მოხდება. მიუხედავად იმისა, რომ ბეკეტის შემოქმედების მკვლევარნი მის თეატრალურ ენად მიიჩნევენ, უპირატესად, ავტორის თავის თავთან დისკუსიას. ისინი იძულებული არიან აღიარონ, რომ პიესას აქვს მყარი სტრუქტურა, სადაც ყოველ დეტალს აქვს უალრესად დიდი მნიშვნელობა, მაგალითად, — ამბობენ ისინი, — სულ სხვაა როცა პოზოს გაძღომის შემდეგ აღმოხდება: „ოჰ, ასე ჯობს“ და სულ სხვაა, როცა ესტრაგონი პოზოს მიერ გადაგდებულ ძვალს დაავლებს ხელს და იმავე სიტყვებს იმეორებს. ფლეტჩერი და სპურლინგი ამას ფსიქოლოგიური ქვეტექსტები თხსნიან.

ავანგარდული თეატრი ვითომც ინტუიციითა და არაცნობიერით ხელმძღვანელობს, როცა ბრეჰტი თავისი ახსნა-განმარტებით თეატრის პრინციპით გამორიცხავს, ყოველგვარ ინტუიციურს, იდეალურსა და მისტიკურს. ამ მხრივ დამახასიათებელია „ჰამლეტის“ ბრეჰტისეული წაკითხვა. სადაც ჰამლეტი „ბარბაროსულად სისხლისმღვრელი“ და სამშობლოს მოღალატეა (მცირე ორგანონი თეატრისათვის. გვ. 58).

ასეთ განსჯაში განა მარტო ინტუიტური შემოქმედების დაშვებაა შეუწყნარებელი — ჰუმანიზმისა და მეცნიერულობის პრეტენზიაც. რომელიც ამ თეატრს აქვს.

ბრეჰტი „კონვენციურ თეატრს“, ე. ი. ტრადიციულ თეატრს ბრალსა სდებს იმაში, რომ ამ თეატრში სპექტაკლის გმირთან იდენტიფიკაციის გზით კათარზისი მიიღწევა. „ემოციებს ყოველთვის სრულიად გარკვეული კლასობრივი საფუძველი აქვს. ემოცია არ შეიძლება იყოს ზოგადადამიანური“, — წერს იგი. ბრეჰტი წინააღმდეგია მაყურებლების ესთეტიკურ იდეალში გაერთიანებისა. ესთეტიკური ტკობისა და განწმენდისა. მას მიაჩნია, რომ მაყურებელთა დარბაზი უნდა გაიყოს კლასობრივი აღქმის პრინციპით. ეს იმასა ჰგავს, რომ სამხრეთ აფრიკის ქვეყანაში, დავუშვათ, პრეტორიაში თეთრკანიან მაყურებელს იაგოსათვის ეთანაგრძოს ან ზანგებს — კალიბანისათვის (შექსპირის „ქარიშხალი“), რახან იგი თეთრკანიან პროსპეროს წინააღმდეგ იბრძვის. ბრეჰტი სპექტაკლში მოვლენების თანმიმდევრობის წინააღმდეგია. მას მოვლენების მიზეზობრივი კავშირის „ჩაბნელება“ კი მიაჩნდა დასაწევბად: „მოვლენები შესამჩნევად არ უნდა მისდევდნენ ერთმანეთს, არამედ საჭიროა, რომ ამ მოვლენათა შორის დაიბადოს

მსჯელობა (და თუ მიზეზობრივ კავშირთა ჩაბნელებაში ვართ და-
ინტერესებული, მაშინ ეს გარემოება საკმარისად უნდა იყოს გა-
უცხოებულნი). ამრიგად ფაბულის ცალკეული ნაწილები გულმოდ-
გინედ უნდა დაუეპირისპიროთ ერთმანეთს“ (გვ. 57) შეგნებულად
დაარღვიო თანმიმდევრობა, ჩ ა ა ბ ნ ე ლ ო მ ი ზ ე ზ ო ბ რ ი ვ ი
კ ა ვ შ ი რ ე ბ ი, ფაბულის ნაწილები დაუეპირისპირო ერთმანეთს
და ამ ხელოვნურად შექმნილი დომზალის მერე მეცნიერების იარ-
ღის ამოფარო?

მხატვრულ ნაწარმოებში, ერთი მხრივ, არაცნობიერის არსებო-
ბის აღიარება და მეორე მხრივ ფსიქოლოგიური ასპექტის უარყო-
ფა გაუგებრობის ნაყოფია, ვინაიდან არაცნობიერის დინებაც ხომ
ფსიქოლოგიური პროცესია. ხომ იდგმება „გოდოს მოლოდინში“
ულტრანატურალისტურ სტილშიც, იმიტომ რომ პერსონაჟების
მოქმედება გამოკვეთილი ხასიათების ლიანდაგებზე დგას. რაც არ
უნდა აბსტრაქტული ან სიმბოლური იყოს მალამხატვრული ნა-
წარმოები, მას არ შეიძლება ფსიქოლოგიურად გამართული ხერ-
ხემალი არ ჰქონდეს. ემპირიული სინამდვილის ამა თუ იმ აქსე-
სუარს არ საჭიროებდეს.. აპოლინერი თავისი სიურრეალისტური
პიესის „ტირესიას კერტები“ პროლოგში წერდა: (თეატრში)... აუ-
ცილებელია დავაბრუნოთ სინამდვილე, მაგრამ ფოტოგრაფიულო-
ბის გარეშე. როცა ადამიანს სურს გამოსახოს სეირნობა, სიარული,
იგი ქმნის ბორბალს, რომელიც არ ჰგავს ფეხს“.

მარტოოდენ სიახლე ჯერ კიდევ არ შეიცავს ახალ ესთეტიკურ
ფასეულობას თუგინდ იმიტომაც, რომ ჭაბიება მეტწილად ისევ
ძველს ამოტივტივებს. შედარებისასაც მხოლოდ სიახლისკენ არ
უნდა დავალიროთ თავი, ხომ ცნობილია, რომ მოძველებული რო-
მანტიკული თეატრი ისევ მოწინავე გახდა როსტანის „სირანო დე
ბერჟერაკის“ გამოჩენის შემდეგ, კ. გოლდონის ახლად დამკვიდ-
რებულ „ლიტერატურულ თეატრს“ კ. გოცის ფიაბებმა და ძველ-
მა „დელ'არტემ“ კუდით ქვა ასროლინა.

ავანგარდისტული თეატრი მრავალ „სიახლეს“ იჩემებს. მას,
თანამედროვე ცხოვრების განპირობებული გლობალური პრობლე-
მების ფონზე, არ მიაჩნია საინტერესოდ თეატრში ინდივიდუა-
ლურის მხატვრული წარმოჩენა. ხასიათების უარყოფის ტენდენცია
ახალი არ არის დრამატურგიაში, ეს გერმანელმა ექსპერიმენტის-
ტებმა დაიწყეს. ჩვენშიც, თითქმის 60 წლის წინათ, რუსთაველის
თეატრში კორპორაცია „დურუჯის“ ახალ მხატვრულ პოზიციას
გამოხატავდნენ დადგმები: ტოლერის „კაცი მასა“, კაიზერის „გა-
ზი“ და ვერფელის „შპიგელმენში“. ამ სპექტაკლებში თეატრი სა-

ხეების სქემატურობას კურსივით წარმოადგენდა. კ. მარჯანი-
 შვილმა 1913 წელს „თავისუფალ თეატრში“ ოფენბახის „მშვენი-
 ერი ელენე“ დადგა, სადაც მან გამოავლინა ის მხატვრული
 მსოფლშეკრძნება. რომელიც „ფანტასტიკური რეალიზმის“ სახე-
 ლით 60 წლის შემდეგ სიახლედ ჩაითვალა მსოფლიო ლიტერა-
 ტურაში. მარჯანიშვილმა სამი ეპოქა: ანტიკური, ლუდოვიკო XIV
 და თანამედროვე ერთი მითოსის სიუჟეტური ქარგით გააერთიანა
 და ადამიანის ცხოვრების თაურმდეგი მოტივებით ერთ ნაწარმო-
 ებად წარმოადგინა სცენაზე. ს. ახმეტელის დადგმული სპექტაკ-
 ლები: „ბერდო ზმანია“ (ს. შანშიაშვილი), „სალომეა“ (ო. უაილ-
 დი) პირობითი და სიმბოლური თეატრის სპექტაკლებია. 10-30-
 იანი წლების საბჭოთა თეატრში ფორმის ძიებებსა და ახალ მიმ-
 დინარეობათა დეკლარაციებს ბოლო არ უჩანდა. გავიხსენოთ
 მეიერჰოლდის „თეატრალური ოქტომბერი“, მისი დადგმები: 33
 ეპიზოდად დაყოფილი ვათანამედროვეებული ოსტროვსკის „ტყე“,
 ზღესტაკოვის მრავალსახეობა („რევიზორი“), სპექტანსაცემელი
 მსახიობებისათვის, ქაღალდის მთვარე და ნამდვილი ზარბაზნები,
 ბურთის დარტყმა სცენიდან მაყურებლის დარბაზში და ვინ მოთვ-
 ლის რამდენი სხვა „ყველა ეპოქის საუკეთესო საშუალებათა გა-
 მოყენების პრინციპი“. უკრაინაში თეატრ „ბერეზილმა“ ლ. კურ-
 ბასის მეთაურობით ჯერ „სტრიხებს“ (თივის სახურავებს, ე. ი.
 ნატურალიზმს) და შემდეგ დრამატურგსაც ბრძოლა გამოუცხადა.
 ლ. კურბასის „ექსპრესიული რეალიზმის“ სპექტაკლებში ფსი-
 ქოლოგიზმი განდევნეს, როგორც გლობალური პრობლემების გად-
 მოცემის ხელისშემშლელი რუდიმენტი. დიალოგები რეჩიტატივით
 და სიმღერითაც კი სრულდებოდა. სივრცის დეფორმაციისათვის
 მსახიობები ვერტიკალურად ეშვებოდნენ სცენაზე თოჯინების
 თეატრის დეკორაციებში, პარალელურად მოქმედებდნენ (მიკი-
 ტენკოს „დიქტატორი“), „ლურჯხალათიანების“ („Синяя блуза“)
 „მფრინავი“ დასები. რომლებიც ქარხნებში. მუშათა სასაბილოებში
 ბაღებსა და სხვა საჯარო ადგილებში აწყობდნენ იმპროვიზაციულ
 წარმოდგენებს. განა დიდად განსხვავდებიან 60 — 70-წლების და-
 საჯლეუთის შემარცხენე თეატრებისაგან, ჰეპენინგებისაგან, თუგინდ
 ისეთი პროფესიონალი და ცნობილი ფრანგი დრამატურგისა და
 რეჟისორის არმან გატის თეატრისაგან, რომელიც ქარხნებში, მა-
 ღაზებში, სპორტულ დარბაზებში გამოდის სპექტაკლებით და
 უარს ამბობს დეკორაციაზე. ან ავანგარდისტული თეატრის „ბრედ
 ენდ პაპის“ რეჟისორის — შუმანის შეხედულებებისაგან, რომლის
 აზრითაც — ტრადიციული თეატრის შენობაში კი არ უნდა ეწყო-

ბოდეს წარმოდგენა, სადაც მაცურებელი პასიურად არის განწყობილი, არამედ „მის ტერიტორიაზე“ — ქუჩაში, ბაღში და როცა, მაგალითად, მაცურებელს თხოვენ წამოიღოს დროშა, ან გატეხოს პური იგი პასიურიდან აქტიურ მაცურებლად იქცევაო.

ოცნან წლებში რუსეთში ფორეგერი თავის თეატრალურ სახელოსნოში დრამის მიუზიკპოლიზირებას ახდენდა. ა. ტაიროვი „კამერულ თეატრში“ მუსიკითა და პლასტიკით გამორჩეულ სპექტაკლებს დგამდა. მ. ტერეშჩენკოს უკრაინაში სალიანგო (მასობრივი) სცენები თავის სპექტაკლში გადმოცემული ჰქონდა ხან მანქანური რიტმით, ხან დუქნის რიტმით და ხან კრებების რიტმით.

აგერ უკვე 20 წელია, ი. ლიუბიმოვის თეატრი სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის და ბრეჰტის მეთოდების სინთეზის სახელით გაშობილი. ასე რომ, ახალი ავანგარდი არც ისე ახალი ყოფილა. როცა საბჭოთა თეატრმცოდნეობაში ბრეჰტის ეპიკურ თეატრზე მსჯელობენ, იქვე მოახსენიებენ მეიერჰოლდსა და ეს გასაგებიცაა. ბრეჰტის თეატრმა პისკატორის პოლიტიკური თეატრის გარდაბევრი რამ გადაიღო მეიერჰოლდის თეატრიდან. რეალისტურ მეთოდზე დაკანონებულ დიდ ავტორიტეტს — „სამხატვრო თეატრს“ პირველმა მეიერჰოლდმა შეუტია. მან თეატრი-სამლოცველო თეატრ-ბალაგანად გადააქცია. მიუხედავად ასეთი პოლარული განსხვავებისა, როგორც ს. ეიზენშტეინი აღნიშნავდა, სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის თეატრალური პრაქტიკა არ იყო ცალმხრივი, ისინი იყენებდნენ ერთიმეორის მიღწევებს. კ. სტანისლავსკის და ბ. ბრეჰტის მსგავსება-განსხვავება იმაში მდგომარეობს. რომ პირველის საუბედუროდ და მეორეს საბედნიეროდ ვერც ერთმა ვერ მოახერხა თავისი თეორიული ნაზრების სრული განხორციელება. ბრეჰტის ზოგიერთი დებულება ან ტაქტოლოგიაა, ან იგივე შეხედულებათა უნებური მტკიცება, რასაც თითქოსდა უნდა ებრძოდეს. მაგალითად, იგი წერს. რომ თეატრალურმა კოლექტივმა კი არ უნდა შექმნას „ხელოვნების საერთო-განზოგადებული ნაწარმოები, რომელშიაც ყოველი მათგანი შეწყვეტდა დამოუკიდებელ არსებობას(?) და დაიკარგებოდა(?), არამედ მსახიობის ხელოვნებასთან ერთად თითოეულმა საკუთარი გზით უნდა გადაჭრას ერთი ამოცანა (ხაზი — ჯ. ი.), ხოლო მათი ურთიერთმოქმედება ურთიერთგამაუცხოებელია“ (გვ. 63). „ერთი საერთო ამოცანით“ შექმნილი ნაწარმოები სხვა რამ არის, ვიდრე ხელოვნების საერთო-განზოგადებული ნაწარმოების შექმნა! დაუუკვირდეთ ოპონენტებისადმი ბრეჰტის პასუხ-არგუ-

მენტს: „მხოლოდ თანამედროვე დრამის მოწინააღმდეგენი და „დრამის მარადიული კანონების“ დამცველნი ამტკიცებენ, რომ თანამედროვე თეატრის მიერ გაიგივების აქტის უარყოფა ემოცი- ებზე უარის თქმას ნიშნავს. სინამდვილეში თანამედროვე თეატრ- მა ბოლო მოუღო მხოლოდ გაცვეთილ, მოძველე- ბულ. სუბიექტივისტურ გრძნობათა სამყაროს და გზა გაუხსნა ახალი ეპოქის განახლე- ბულ. მრავალმხრივ, სოციალურ აქტიურ ემო- ციებს“¹ (ხაზი — გ. ი.) ეს ხომ რიტორიკაა. რომელ გაცვეთილ გრძნობებზეა ლაპარაკი — სიყვარულზე, თანაგრძნობაზე. რა არის „სუბიექტივისტური გრძნობათა სამყარო“. თუ რამ არსებობს აპქვეყნად სუბიექტივისტური, ეს გრძნობებია. ანდა რას ნიშნავს „სოციალურად აქტიური ემოციები, განახლებული ეპოქა“. ეს ხომ ლიტონი სიტყვების კრებულია?! ბრეჰტი თავის დეკლარაცი- ებში არისტოტელეს ესთეტიკას უპირისპირდება და, ამევე დროს, ნაწარმოების ფაბულას „თეატრალურ წარმოდგენის გულად“ მიიჩნევს. სიტყვა-სიტყვით ისევე, როგორც არისტოტელე. ფაბუ- ლის კომენტირება და მისი განსახიერება გაუცხოების შესაბამისი მეთოდებით. სხვა არაფერია, თუ არა ინტერპრეტაციის ილუს- ტრაცია.

არისტოტელური თეატრის მთავარ მახასიათებლად, როგორც ითქვა, ბრეჰტი მაყურებლის კლასობრივ დიფერენციაციას ასა- ხელებს. არისტოტელური თეატრის ზემოქმედებას კი სოციალური განსხვავების წამშლელად მიიჩნევს. რომელიც მაყურებელთა დაარ- ბანს „რალაც ერთგვაროვან კოლექტივად აერთიანებს“. ბრეჰტის პიესები და სპექტაკლები კი სხვაგვარ თეატრალურ პრაქტიკაზე მეტყველებს. მისი პარაბოლა „მრგვალთავიანები და თავწვეტი- ანები“ დაწერილი იყო იმ მიზნით, რომ კლასობრივი განსხვავება გამოვლენილიყო ჯერ პიესაში და შემდეგ მაყურებელში (ასეთი დეკლარაციაა პროლოგში). სინამდვილეში კი ნაწარმოებში დე- მონსტრირებულია ის აზრი, რომ სიხარბე და მომხვეჭელობის წყურვილი (რაც სიტყვამ მოიტანა და ინდივიდუალური თვისებე- ბა) განაპირობებს ადამიანთა ქცევას. პიესაში ღარიბები არაფ- რით უკეთესები არ არიან მდიდრებზე. ბრეჰტის, თითქოსდა, ყვე- ლაზე არატრადიციულ ნაწარმოებში „III იმპერიის შიში და სი- ლატაკე“ ფოტოგრაფიული ყოფითობაა მოხმობილი. სიუჟეტის

¹ იტარებულია ზ. ჰარხალაშვილის წიგნის მიხედვით, ბერტოლტ ბრეჰტის „პიკური დრამა და თეატრი“, თბ., „ხელოვნება“, 1986, გვ. 216.

უქონლობის ფონზე დიდი ოსტატობით შესრულებული ფსიქოლოგიური დიალოგები წარმართავს მოქმედებას. ბრეჰტი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სცენურ სიტყვას: „მსახიობმა გამალე-ბით უნდა უგდოს ყური ხალხის მეტყველებას“. ბრეჰტი იგონებს, თუ როგორ ირგებდნენ პარიზში მისი აქტიორები „სამგრო-შიან ოპერის“ დადგმისას კოსტიუმებს. მესამეხარისხოვანი როლის შემსრულებელი მსახიობი, რომელიც სულ 4 წუთს უნდა ყოფილიყო სცენაზე, 2 საათის განმავლობაში ირჩევდა მხოლოდ ქუდს და ამ ძიებაში შეთხზა როლის ისეთი წარსული, რომ სტანისლავსკის შეშურდებოდა ასეთი დეტალიზირება, თვით ფრანსუა ტალმა მოიხრიდა ქედს კოსტიუმის ამგვარი ისტორი-ულობის წინაშე. დიდი პიესების პატარა პიესებად დაყოფა და მათი დასათაურება — ეს ხომ სტანისლავსკის „მოვლენათა რიგის“ განეითარებაა? ავიღოთ ბრეჰტის განსჯა იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა გამართლდეს შიგნიდან გალილეის თაღლითობის სცენა მის პიესაში „გალილეის ცხოვრება“. ეს გამართლება ფსიქოლოგიური თეატრის გამომსახველ საშუალებათა მთავარ ბერკეტს ემყარე-ბა — მოტივირებას, განწყობას, გარდასახვას?.. აკი ყველაფერი ეს დაგმობილი იყო არამიმეტური თეატრის მიერ? III საუკუნის (ძვ. წ.) ჩინელი ფილოსოფოსი ჯუან ძი წერდა: „ტვინის ქყლეტას წინააღმდეგობათა ერთიანობის მოსანახად იმ ღროს, როცა ისინი ისედაც ერთნი არიან, ჰქვია „დილით სამი“. რა არის დილით სამი? ერთ კაცს მაიმუნები ჰყავდა. ერთხელ, როცა მათ რკოებს ურიგებდა, უთხრა: „დილით მოგცემთ ხოლმე სამს, სა-ღამოს — ოთხს“. მაიმუნები საშინლად აღშფოთდნენ. მაშინ კაც-მა თქვა: კარგით, დილით მოგცემთ ოთხს, საღამოს — სამს! მაი-მუნები აღტაცებული დარჩნენ“. გავიხსენოთ, როგორ წარმოიდ-გინება იდეალური რეჟისორი: ავტორის, მსახიობის, კომპოზიტო-რისა და სცენოგრაფიის ორგანიკის მაძიებელი და თავის შემოქ-მედებასთან ჰარმონიულად მათი დამაკავშირებელი — ეს ანბანური ჰეშმარიტებაა, ხოლო მაგარიც ის არის, რომ ეს უსაშველოდ ძნელი პოზიციია. XX საუკუნეში, რეჟისორის როლის დაუოკე-ბელი ზრდისა და მისი ერთმმართველობის პრაქტიკაში, ყველა რეჟისორი თავისი ნიჭის, მიდრეკილებისა და საშუალებათა გა-თვალისწინებით მოქმედებს: უპირატესობას ანიჭებს ან მსახი-ობსა და ავტორს, ან კომპოზიტორსა და სცენოგრაფს. ავტორისად-მი დამოკიდებულება უდაოდ იძლევა რეჟისორის სახეს, მაგრამ რეჟისორი ვერაფრით შეეგუება ვერც ილუსტრატორისა და ვერც ადაპტატორის იარაღს. არის რეჟისორი, რომელიც ზუსტად მიპ-

ყველა დრამატურგიულ მასალას და მაინც შთაბერავს საკუთარ სულს. მეორე კი — აღარაფერს დატოვებს დრამატურგიული მასალიდან და სულის მაგივრად სცენაზე მექანიკური მოძრაობით უკეთებს იმიტაციას სპექტაკლის სიცოცხლეს.

ბევრთაგან გამტყუნებული აზრი, რომ რეჟისორის თეატრი, რეჟისორული კონცეპტუალიზმი აქტიორის შემოქმედებას ზღუდავს, ისევე როგორც აქტიორის თეატრი — ანსამბლურობას, ერთავე დევს მაგონებს. ორივე ამ საყვედურის მოკვეთისას ორი სხვა ახალი წყალგამყრელი აზრი იჩენს თავს: ანსამბლურობა დრამატულ თეატრში არ არის მექანიკურ-ტექნიკური მოძრაობის სინქრონიული შესრულება, არც მიზანსცენის კომპოზიციურ ნახაზთა ფიზიკური დაკავშირება — არც ის არის შემოქმედების თავისუფლება, რომ პარტნიორთან ორგანული ურთიერთობის ნაცვლად მხოლოდ რეპლიკების შინაარსი გაკავშირებდეს სპექტაკლის მთლიანობასთან. ეს პრობლემები თეატრის ძირეული და ძნელი პრობლემებია, ყოველი ცალკეული თეატრი თავისებურად წყვეტს მას.

ბრეჰტის მიერ ეპიკური თეატრის „გაუცხოების ეფექტის“ აღწერა ნატურალიზმის გაიდვალეაა. ნატურალიზმისა, რომლის წინააღმდეგ ილაშქრებს თითქოსდა იგი. ერთ-ერთი ასსნა, რასაკვირველია, ხელოვნების დამახასიათებლობასაც აღნიშნავს: ახალი თვლით ნაცნობ მოვლენისა თუ საგნის ხედვა, მაგრამ ამ ახალ თვალს ქმნის ახლის მხატვრული წარმოჩენა, რაც აუცილებლად შეიცავს ილუზიის მომენტს, გარდასახვისა და თანაგრძნობა-თანაგაცნდის საფუძველს, რომელიც აღძრული ინტერესის საკვები და საწვავია.

გაუცხოების ეფექტი, ასე ვთქვათ, მოდერნიზებული „დეუს ექს მახინა“. რომელიც ხან, როგორც ეპიზოდის დედააზრი, რაიმე საშუალებით არის ილუსტრირებული, ან რაიმე სანახაობაშია გადაწყვეტილი, ხან როლის ძნელი ადგილების მიფუჩეჩების მიზნით არის მოტანილი. ან როგორც უეცარი ზაფრა მაყურებელთა ემოციური ვაკუუმის შესავსებად არის გამოიხსნული, რაღა თქმა უნდა, სცენური სივრცის შეზღუდულობის უგულვებლყოფის, დროის მანიპულაციისა და მსახიობის სუსტი მხარეების მიჩქმალვის საშუალებას იძლევა: ამიტომაც ხელსაყრელია, რომ თანამედროვე რეჟისორი გაბედულად მიმართავდეს სხვადასხვა გამომსახველ საშუალებებს, ამით იგი ამდიდრებს თეატრალური ხელოვნების არსენალს, მაგრამ არ უნდა მიეცეს უპირატესობა თეატრის ერთ რომელიმე კომპონენტს მეორის ხარჯზე და პირობითობა, რომელსაც გაცილებით მეტი ოსტატობა ესაჭიროება, ვიდრე საგნობრივად

განმტკიცებულ წარმოსახვას, არ უნდა შეიცვალოს დილექტანტური განურჩევლობით.

ყოველი სპექტაკლი განსხვავებულ სტილს მოითხოვს. ასევე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ აქტიორი თეატრალური ხელოვნების სუბიექტია. კიყინა იმისა, რომ თეატრში ყველაფერი რეჟისორის რაღაც განსაკუთრებული სამყაროს საშენი მასალაა, ტკბილ სიტყვად რომ გადავადნოთ — მიეკრძაება. ასეთი საქმიანობა კარგს არავის მოუტანს, უპირველეს ყოვლისა, თვით რეჟისორს, რადგან მოხდება თეატრის თანაშემოქმედთა ინდივიდუალურობის ნიველირება და თეატრალური ხელოვნების პროფანაცია. რაც, თავის მხრივ, აპოლოგეტების მეშვეობით გამოძახილს ჰპოვებს თეორიულ სფეროშიც, თუნდაც ისეთი გაუგებარი ცნების შემოტანით, როგორცაა „არაემპირიული ურთიერთობა“. რა პროცესზეა მინიშნება? თუ ეს ცხოვრებისეულ ურთიერთობას ეხება, მაშ სხვა რა დამოკიდებულებაში არიან ადამიანები ერთმანეთთან? მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ზიზნებში“ (თ. ჩხეიძის სატელევიზიო ვიდეოფილმი) ნ. მგალობლიშვილი — თეიმურაზი, ა. მახარაძე — ჯაყო, ნ. ფაჩუაშვილი — მარგო „ემპირიული“. დამოკიდებულებებით მოქმედებენ, მაგრამ მათ სახეებში ჩაქსოვილი ფსიქოლოგიური ნიუანსების ჯამი განა საკაცობრიო და გარდუვალ პრობლემებს არ წარმოაჩენს, განა მათი სისხლხორციანი ტიპები არქეტიპულ ფორმულაზე არ მოგვიტხრობენ, ადამიანთა ცხოვრების არსში წვდომით არ ხასიათდებიან?

3. იბსენმა, მგონი დოქტორ სტოკმანის პირით თქვა, რომ საზოგადოებაში ერთი რამ ჰეშმარიტება 15 წელიწადამდე ძლებსო; ძველმა ბერძენმა ფილოსოფოსმა კი ბერძნული პოლისების პოლიტიკურ ცხოვრებაზე დაკვირვებით დაასკვნა, რომ დემოკრატიისა და დიქტატურის თანმიმდევრული მონაცვლეობა საზოგადოებრივი ცხოვრების ბუნებრივი პროცესია. ამდაგვარი კანონზომიერება შეიმჩნევა თეატრშიც. XIX საუკუნის ბოლოს ანტუანის ნატურალისტური თეატრის მსახიობი ლიუნიე-პო პოეტურ. პირობით და ეკლექტიკურ თეატრს აარსებს პარიზში და ებრძვის რეალისტურ მიმართულებას. მოსკოვის „სამხატვრო თეატრის“ მსახიობი ვს. მეიერჰოლდი XX საუკუნის დასაწყისს მიატოვებს სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რეალისტური თეატრის ბასტიონს და, ეგრეთ წოდებული პრინციპული ეკლექტიზმით დაუპირისპირდება მას. 30-იან წლებში მსოფლიოში ისევ რეალიზმი ბატონდება, 40—50-იან წლებში კი ბრეჰტი. შემდეგ პიტერ ბრუკი

და გ. ტოვსტონოგოვი, დასავლეთში კვლავ კონტრკულტურისტები. აბსურდისტები, საბჭოეთში კი ი. ლიუბიმოვი და რ. სტურუა.

ახლა, 80-იან წლებში დასავლეთსა და ამერიკაში უკვე პრაქტიკით არის დამტკიცებული, თუ რაოდენ უსაფუძვლო გახლდათ ახალი კულტურის შექმნის პრეტენზია. ეს ეხება, ეგრეთ წოდებულ. არამიმეტურ ესთეტიკასაც, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს. რომ ამით დამთავრდება თეატრის მემარცხენე ფრთის ახალი შემოტევა. ალბათ, ერთი ან ორი ათეული წლის შემდეგ ყველაფერი ისევ ახლიდან დატრიალდება... ვფიქრობ, ამ ბუნებრივ პროცესში მთავარი საშიშროება ყოველთვის იყო და იქნება დილეტანტიზმის მოძალეა. და ეს საფრთხე ყოველთვის მემარცხენეებიდან მოდის, ვინაიდან ტრადიციული თეატრის მუშაკი პირველ რიგში პროფესიონალიზმით, კულტურული ტრადიციის ცოდნით გამოირჩევა, ამიტომაც არის იგი ტრადიციონალისტი, როცა ავანგარდისტების დესტრუქტიული პოზიცია ნგრევის პრიმატით აღინიშნება. ნგრევაში კი ყველა მარდია: პროფესიონალის, დილეტანტისა და შარლატანის გარჩევა ძნელდება.

რაც უნდა პროგრესული იყოს ტენდენცია, მხოლოდ მხარდაკერა არ ივარგებს. თეატრში ერთი ტენდენციის გაბატონება ერთფეროვანი თეატრის შექმნას უღრის, ერთფეროვან თეატრს კი, როგორც ლუნაჩარსკი ამბობდა, „მკვდრის ფერი ადევს“. თეატრის რაც მეტი სახეობა იქნება, მით მეტს მოიგებს ყველა. საქმე ის არის, არ გავცალმხრივდეთ და თეატრის რომელიმე სახე გასაწყლელტ კიად არ წარმოვიდგინოთ, ან ხელოვნების წესთა-წესების ფესვების ღრღნას არ შევეუდგეთ, გავიხსენოთ, რომ კ. სტანისლავსკომ და ვს. მეიერჰოლდმა თავისი შემოქმედების სიმწიფისას ერთმეორისაკენ იბრუნეს პირი. თვით პიკასო ბოლო წლების საეტაპო ნამუშევრებში (სტრავენსკის პორტრეტი, დიაგილევის ბალეტის დეკორაციები) ტრადიციულ ფორმებს დაუბრუნდა. არ უნდა ავირიოთ ტენდენცია — ხელოვნების ძირეულ საკითხებთან. არც ერთი სახის თეატრის სტილი და პოეტიკა არ უნდა ავიყვანოთ ზოგად ესთეტიკურ თეორიის რანგში. ტენდენციები იცვლება, ხელოვნების არსი კი უცვლელია. ყველა შემოქმედი ხელოვნებაში თავის უბანს საზღვრავს, სახლებს აშენებს და სახელს არქმევს, გზა კი ერთია. როგორც მთელი დედამიწა — ერთი ქუჩა.

ნახევარი საუკუნის შემდეგ

ჩვენი კულტურის ისტორიაში ბევრჯერ და სამართლიანადაც აღინიშნა, რომ კოტე მარჯანიშვილის საქართველოში ჩამოსვლა და მისი მოღვაწეობა საქართველოში კულტურული ცხოვრების ყველა სფეროს შეეხო. მისი უშუალო ზემოქმედებით, დავალებით თუ გავლენით, მისი რჩევითა თუ დარიგებით, ხელოვნების თავგადაღებული სიყვარულით, მისი შემოქმედებით ცხოვრების წარმტაცი მაგალითით მოხიბლული ქართველი ინტელიგენცია საგრძნობლად გამოცოცხლდა. ახალგაზრდობამ იგი თავის მედროშედ მიიღო. გამოჩნდნენ ახალი მსახიობები, დრამატურგები, კომპოზიტორები, მხატვრები, კრიტიკოსები. რუსთაველის თეატრის აღორძინებამ ახალი ორიენტაციის ქართველ ინტელიგენციას გაუჩინა ბუნებრივი სურვილი — ხელი შეეწყოს და მეურვეობა გაეწია თეატრისათვის. ერთ-ერთი ენთუზიასტი სერგო ამალღობელი იყო.

ვიდრე სერგო ამალღობელი ქართულ თეატრში მოვიდოდა, მას საქართველოში უკვე იცნობდნენ როგორც საზოგადო მოღვაწეს და ერუდირებულ პუბლიცისტს. ოცდაათიანი წლების დასაწყისში პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ პრობლემებზე დაწერილი მისი სტატიები, როგორც დრომ დაამტკიცა — საქმის უტყუარი ალღოთი და შორსმჭკრეტელობით არის გამორჩეული. ს. ამალღობელი 26 წლისა იყო, როცა თავისი ცხოვრება სამუდამოდ დაუკავშირა თეატრს. „სამუდამოდ“ — მისთვის 10 წელი გამოდგა, მაგრამ ამ მოკლე ხანში მან დიდი შემოქმედებითი გზა განვლო და პრაქტიკული მოღვაწეობა მოასწრო.

ს. ამალღობელი იყო რუსთაველის თეატრის დირექტორი, სახკინმრეწვის ხელმძღვანელი თბილისში, ხელოვნებათა მეცნიერების სახელმწიფო აკადემიის სწავლული მდივანი მოსკოვში („გახანი“), სრულიად რუსეთის დრამატურგთა კავშირის — „ესეროს-კომდრამის“ პასუხისმგებელი მდივანი, დიდი საბჭოთა ენციკ-

ლოპედის თეატრალური განყოფილების გამგე (1930), კომუნისტური აკადემიის პრეზიდიუმის წევრი. „ახალი თეატრის“ დირექტორი მოსკოვში. მწერალთა კავშირის დრამატურგიის სექციის თავმჯდომარე. მცირე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი; მისი პიესები იდგმებოდა საბჭოთა კავშირის თეატრებში: ერთ-ერთი პიესა „კარგი ცხოვრება“ დაიდგა 70 თეატრის სცენაზე. მიუხედავად ამისა, გამოჩენილი (თეატრის და კინოს) კრიტიკოსის, თეატრმცოდნის, თეატრის ისტორიკოსის, დრამატურგისა და თეატრალური მოღვაწის სერგო ივანეს ძე ამალლობელის სახელის იგნორირება ინერციით ან უმეცრებით კვლავ გრძელდება.

ს. ამალლობელის სახელი არ არის მოხსენიებული დიდ საბჭოთა ენციკლოპედიაში, (სხვა თუ არაფერი, იგი დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის თეატრალური განყოფილების გამგე იყო), საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიის ექვსმა ტომმა მხოლოდ ერთი კრიტიკული ფრაზით (ისიც უმართებულო) აღნიშნა მისი ყოფნა-არყოფნა. არ არის მოხსენიებული ს. ამალობელი „თეატრალური ენციკლოპედიის“ V ტომში (მოსკოვი, 1979, გვ. 139), საბჭოთა თეატრალური კრიტიკის შესახებ განკუთვნილ ნაწილში და ეს მაშინ. როცა ს. ამალობელი სისტემატურად აქვეყნებდა კრიტიკულ წერილებს გაზეთებში: „პრავდა“, „იზვესტია“, „ლიტერატურნაია გაზეთა“, „ვეჩერნაია მოსკვა“, „კომუნისტი“ „ზარია ვოსტოკა“ და სხვა: ჟურნალებში: „ისკუსტვო“, „სოვეტსკი ტეატრ“, „ნა ლიტერატურნომ პოსტუ“, „ტეატრ ი დრამატურგია“, „მნათობი“, „ხელოვნება“. „საბჭოთა ხელოვნება“ და სხვ. დასტამბული აქვს ცალკე თეორიული ნაშრომები: კ. მარჯანიშვილზე, ვს. მეიერჰოლდზე. ალ. ტაიროვზე, ვს. ვიშნევსკიზე.

სდუმს იმავე ტომის „თეატრმცოდნეობაც“ (გვ. 162), მაშინ როცა ს. ამალობელი არა მხოლოდ ქართული საბჭოთა თეატრმცოდნეობის ფუძემდებელია, არამედ 20-30 წლების საბჭოთა კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი ქურუმიც. მისი წიგნები „თეატრისა და კინოს ჰრობლემები“, „დრამატურგია ველიკიხ ბოევ“, „ტეატრ სოციალნოვო ოპტიმიზმა“, „მალი ტეატრ“, „ისკუსტვო ნაროდოვ სსსრ“, საბჭოთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის მრავალი ფუნდამენტური საკითხის ახსნა-გაშუქებას მიეძღვნა. არ არის ამალობელი ქართველ თეატრმცოდნეების სიაშიც (!?), არც სხვაგან არის მოხსენიებული მისი სახელი, სადაც ლაპარაკია „გახნიზე“, „ესეროსკომდრამაზე“, „სოფლის თეატრებზე“, საბჭოთა დრამატურგიაზე. „მცირე თეატრისათვის“ განკუთვნილ 658-ე გვერდზე

ერთი სიტყვაც არ არის ნათქვამი ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელსა და დირექტორზე.

ს. ამალლობელის წიგნი „გრუზინსკი ტეატრ“ 1930 წელს ქართული თეატრის 80 წლისთავთან გამოქვეყნდა, მაშინ, როდესაც მოსკოვში პირველად ტარდებოდა ნაციონალური თეატრების დიდი ფორუმი. საბჭოთა თეატრის ამ გრანდიოზულ დღესასწაულზე საქართველოს თეატრებიც მიიწვიეს; რუსთაველის თეატრი — როგორც ოლიმპიადის მონაწილე, II სახელმწიფო ქართული თეატრი კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით კი — როგორც ხელოვნების აკადემიის — „გახნის“ სტუმარი.

ნაციონალური თეატრების I საკავშირო ოლიმპიადის ჩატარების საქმეში დიდი როლი მიუძღვის ხელოვნების აკადემიას. მას ევალებოდა ორგანიზაციული საკითხების დიდი ნაწილის მოგვარება; მისი მეცნიერული ყურადღების ქვეშ უნდა მოქცეულიყო ნაციონალური თეატრების შემოქმედების შესწავლა-პრობაგანდა. „გახნის“ თეატრალური სექცია აწყობდა გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწეების შეხვედრებსა და დისკუსიებს; აქვეყნებდა და სტამბავდა ოლიმპიადის მასალებს. 1930 წლის 9 აპრილს აკადემიის თეატრალური სექციის პრეზიდიუმმა დაადგინა: „აუცილებლად ჩატარდეს ოლიმპიადაზე ჩამოსული ნაციონალური თეატრების ხელმძღვანელთა მოხსენებების მოსმენა. შესწავლილი იქნეს მათი თეატრალური მუშაობის მიმართულებები. პირველ რიგში მოეწყოს კ. მარჯანიშვილის მოხსენების მოსმენა. მიღებული იქნეს ზომები, რათა თეატრალური სექცია გაეცნოს ჩამოსული თეატრების დადგმებს. ეთხოვოს ს. ი. ამალლობელს 24 აპრილს გააკეთოს მოხსენება „ქართული თეატრის განვითარების გზების შესახებ“. სწორედ ეს მოხსენება, როგორც თვით ავტორი გვამცნობს, იქცა წიგნად „გრუზინსკი ტეატრ“. ის ფაქტი, რომ ლუნაჩარსკიმ ამ წიგნს პირველი მერცხალი უწოდა და ასეთი დიდი შეფასება წარუმძღვარა — მრავლის მთქმელია.

ქართულ თეატრმცოდნეობაში ეს ნაშრომი არის მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პოზიციებიდან თეატრალურ ვითარებათა გაშუქების პირველი ცდა და სტილისტიკურ ეტაპებად მათი მოდიფიკაცია.

ს. ამალლობელი, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის რაობისა და ირისის გარკვევის საკითხზე მსჯელობს: ლინგვისტიკურ ანალიზს უკეთებს ქართულ სიტყვებს: „სახიობა — მსახიობი“, რუსულ სიტყვებს: „დეისტვო“ ლიცედეისტვო — „ლიცედეი“. ს. ამალლობელი ეპაექრება მის თანამედროვე რუსული თეატრის ისტორიკო-

სებს: ვს. ვსეელოლდსკი-გენგროსს, ნ. ევრენოვს, ვლ. ფილიპოვს და თეატრის ასეთი დეფინაცია მოაქვს: „თეატრი არის იქ, სადაც ჩვენ გვაქვს გარდასახვა თამაშისა და მხატვრული ფაქტის შექმნის მიზნით“.

ქართული თეატრის განვითარების სქემას ს. ამალლობელი კლასობრივი პრინციპით ყოფს: 1. ფეოდალური თეატრი, 2. სახალხო თეატრი. 3. ბურჟუაზიული თეატრი, 4. მუშათა თეატრი, 5. საბჭოთა თეატრი. ყოველ ეპოქაში (ფეოდალურ, ბურჟუაზიულ, საბჭოთა) გაბატონებული კლასი აყალიბებს თავის საკუთარ თეატრალურ სტილს. ამალლობელის სქემის მიხედვით, თეატრის ეტაპის სტილისტიკური ფორმა საზოგადოებრივი და სოციალური ფორმების განვითარების ეტაპებს უნდა ეკილოკავებოდეს. ფეოდალურ თეატრალურ სტილად მას „ფსევდო-კლასიკური“ სტილი მიაჩნია (გ. ავალიშვილის პიესები, სუმაროკოვის თარგმანები); 2. ბურჟუაზიულ თეატრალურ სტილად — ნატურალისტური რეალიზმი (ერისთავი, ანტონოვი): ამ პერიოდს რომანტიკულიც მიეწერება; 3. საბჭოთა თეატრალური სტილი ჯერ ჩამოუყალიბებელია და იგი თანამგზავრულიაო — აცხადებს ამალლობელი.

საკითხის ასეთი განსჯა მექანიკური და არათანმიმდევრულია. ბურჟუაზიულ სტილს, მისი აზრით, ორი მიმართულება აქვს: ნატურალისტური რეალიზმის სტილი (ერისთავი, ანტონოვი) და მოსკოვის „მცირე თეატრისმაგვარი“ რომანტიზმი (ლ. მესხიშვილი, ქუთაისის თეატრი).

ამალლობელის ცდა, რომ ყოველ ზემოთ ჩამოთვლილ სოციალურ ფორმაციაში ხაზი გაესვას თეატრალური კულტურის დემოკრატიულ ელემენტებს და ისინი დაუპირისპირდნენ გაბატონებულ სტილისტიკურ ფორმებს, როგორც კლასობრივი წინააღმდეგობის მომენტი, თეატრალური ფაქტების აღწერისას ამოაჩვენა. ამალლობელი წერს, რომ ფეოდალური არისტოკრატია საქართველოში კლასიკურ, „ფსევდოკლასიკურ“ სტილს მისდევდა და გ. ავალიშვილის მიერ ნათარგმნ პიესებს დგამდა. ამ წარმოდგენებს უპირისპირდება ხალხური სანახაობები, ხალხური თეატრი, თუმცა ამალობელი, როგორც დაკვირვებული კაცი, აქ პოზიციის ერთგვარ გამაგრებას ცდილობს. „რასაკვირველია, — ამბობს იგი, — ამ თეატრში (ხალხურში) არ შეიძლება ვეძებოთ გლეხობის კლასობრივი თვითშეგნების გამოხატვა — ეს ჯერ კიდევ არ არის, მაგრამ გლეხობა, როგორც კლასი, შეუგნებლად აქცევს ყურადღებას თავისი ყოფის არსებით მხარეებს და აირეკლავს მათ თავის შემოქმედებაში“. ჯერ ერთი, განა გლეხობას შეეძლო გაეგო ფრანგული

კლასიკური თეატრალური დადგმები? ანდა ხალხური სანახაობები, განა მარტო გლეხური იყო? „აშულ-ნალი“ ქალაქური ხელოსნური წარმოშობისაა; „ყარა გიოზიკ“ არაქართული და ვაჭრულ-ხელოსნური, „ბერიკაობა“ — გლეხური, ქალაქური „ყეენობა“ კი საყოველთაო ხალხური, რადგანაც მასში მონაწილეობდნენ ყველა კლასისა და ფენის წარმომადგენლები. ასევე არ არის მართებული, რომ გ. ერისთავის თეატრის სტილი ქვეყნის ბურჟუაზიულ განვითარებას მივუსადაგოთ და ბურჟუაზიულ თეატრალურ სტილად გამოვაცხადოთ მხოლოდ იმიტომ, რომ გ. ერისთავი ფეოდალების გადაგვარებას ამხელდა, გ. ერისთავი თავის შემოქმედებაში ხომ ასევე სასტიკად ამხელდა ახალი, იმხანად პროგრესული კლასის — ბურჟუაზიის მანკიერებასაც: სიძუნწეს, მექრთამეობას, გამყიდველობას და სხვა. და ყოველივე ამის შემდეგ დისონანსად გაისმის ს. ამალობელის მიერ ციტირებული ლადო მესხიშვილის სიტყვები, რომელიც დიდმა მსახიობმა თავადაზნაურთა კრებაზე წარმოთქვა: „ბატონებო! ლადო მესხიშვილი მარტო ერთ რომელიმე წოდებას არ ეკუთვნის. თუ თავადაზნაურობამ მისცა მას საშუალება წასულიყო განსაკურნავად, აგრეთვე გაიღო თავისი წვლილი ხალხმაც — ლადო ხალხისაა, ხალხის შვილია და იგი მოვალეა სცენიდან უთითებდეს ყოველგვარ უსამართლობაზე... თქვენ კიდევ მოხვალთ და გაიღებთ წვლილს, რომ ნახოთ ლადო მესხიშვილი სცენაზე და ის კვლავ დაგანახვებთ თქვენს ნაკლს“.

წიგნში „ქართული თეატრი“ გვხვდება კიდევ რამდენიმე სადავო დებულება. ეს შეეხება ხელოვნებაში ეროვნულობის საკითხს; ნაკლებად დამაჯერებელია ცნობილი თეზისის — ნაციონალური ფორმისა და ინტერნაციონალური შინაარსის ახსნა-განმარტება: მიუხედავად იმისა, რომ ს. ამალობელი ხაზს უსვამს იმას, რომ ფორმისა და შინაარსის დეტერმინაციას სხვადასხვა ფარგლებში არ ვეძებთო, მაინც ფორმა — მის მსჯელობაში, ფაქტიურად მხატვრულ საშუალებათა თავისებურებისა და ხერხთა ჯამად წარმოგვიდგება, შინაარსი კი — იდეოლოგიად. ასევე ძნელი გასაზიარებელია ის აზრი, რომ ამალობელი ერთი ქვეყნის ხელოვნების გავლენას მეორე ქვეყნის ხელოვნებაზე ამ ქვეყნების სოციალური ყოფით და საწარმოო ძალების მსგავსება-იგივეობით ფარგლავს. განა პატრიარქალურ-მონათმფლობელურ ბერძენთა პოლისების კულტურამ გავლენა არ მოახდინა რომის ფეოდალურ-მონათმფლობელურ იმპერიაზე? განა თანამედროვე მუსიკაზე არ იმოქმედა აფრიკის გვაროვნული ტომების მუსიკამ? აგარაული რუსეთის პროზამ განა გავლენა არ იქონია ისეთ განვითარებული კაპიტალისტურ-

რი ქვეყნების ლიტერატურაზე, როგორცაა საფრანგეთი და ინგლისი? მერედა ხომ არსებობს კიდევ, ეგრეთ წოდებული კულტურის წყალქვეშა დინებები. იგივე კ. მარჯანიშვილი, თვით ს. ამალაბელის თქმით. ქართული ტემპერამენტით გასხივოსნებულ სპექტაკლებს დგამდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. განა ქართული და რუსული აზროვნების შეჯვარებამ მიაიკოვსკის ნეოლოგიზმებს ცოტა რამ მისცა? ასევე შეიძლება დაკონკრეტდეს ალ. სუმბათაშვილის, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ს. სანდუნოვის და სხვათა შემოქმედების ინდივიდუალობის ფესვები. ამიტომაც ასეთი კატეგორიული განსჯა გავლენებზე, რასაკვირველია, იმდროინდელი ვულგარული სოციოლოგიზმის გამოვლენაა. ბუნებრივია, რომ წიგნში გვხვდება დღევანდელობისთვის მიუღებელი ტერმინოლოგია: პროლეტარული თეატრი — (საბჭოთა თეატრის სინონიმად), თანამგზავრული თეატრი. „კონსტრუქტიული რეალიზმი“ ანაქრონიზმია. ტერმინი „ცრუკლასიკური“ ფსევდოკლასიკური და სხვა.

ს. ამალაბელი ადარებს ორი ქართველი საზოგადო მოღვაწისა და მეცნიერის, პროფ. ალ. ხახანაშვილისა და ივ. გომართელის აზრს მეფისნაცვალ ვორონცოვის როლის შესახებ ქართული თეატრის განვითარებაში. იგი ეთანხმება ივ. გომართელის შეხედულებას, რომ ვორონცოვი თავისი დიდმპყრობელური მისწრაფებებს დასაკმაყოფილებლად, საერთო ქართულ კულტურის და კერძოდ. ქართული თეატრის აღორძინებას უწყობდა ხელს (?). აღსანიშნავია, რომ ეს თავისთავად წინააღმდეგობით აღსავსე შეხედულება განუკითხავად ტრადიციული შეიქნა; არადა მას არავითარი საფუძველი არ აქვს, გარდა ერთი წინადადებისა, რომელიც მეფე ნიკოლოზისადმი მიწერილ ვორონცოვის წერილში მოიძიეს. არავინ კითხულობს იმას, თუ როგორ უნდა დაეინტერესებინა ქედმაღალი იმპერატორი მის ქვეშევრდომს დიდი ხარჯების გაღებაში და ასეთი სერიოზული კულტურული ინსტიტუტის დაარსებაში, როგორც არის დათრგუნვილი ერის ეროვნული თეატრი?! აუტკივარი თავის ატიკება ვის რად უნდოდა? აკი რეაქციონურად განწყობილმა რუსმა მოხელეებმა დაამეს კიდევ ეს კეთილი საქმე! ვორონცოვი თვით უკეთებდა პოპულარიზაციას ქართულ თეატრს, ესწრებოდა რეპეტიციებს, მსახიობთა უკმარისობის შემთხვევაში მაღალი რანგის თავის ჩინოვნიკებსაც კი ახმარდა თეატრს. ცნობილია, თუ როგორი სითბოთი და პატივისცემით იგონებენ მას მისი თანამედროვე და მომდევნო თაობის ჩვენი მოღვაწეები: გ. ერისთავი, ივ. კერესელიძე, დ. ყიფიანი, პ. უმიკაშვილი და სხვ. როგორი აღფრთოვანებული წერილი გაუგზავნა ვორონცოვმა გრ. ორბელიანს

„გაყრის“ პირველი წარმოდგენის თაობაზე — აფიშის გაგზავნაც კი არ დაავიწყდა.

ყოველი მოღვაწეობა და საქმიანობა, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიოგრაფიის მიერ შეფასებული უნდა იყოს მათი ობიექტური პროცესების მიხედვით, მათი ობიექტური შედეგებისა და საზოგადოებრივ მოვლენათა მიმართების გათვალისწინებით. თუკი ვორონცოვი საქართველოში ჩამოსვლისთანავე ხელს უწყობს ქართული პროფესიული თეატრის დაარსებას, ქართული ჟურნალის დაარსებას, ქართული დრამატურგიის განვითარებასა და თუ ის წელიწადში 1000 მანეთს მარტო ფაეტონისათვის გამოყოფს „რათა მსახიობებმა ფეხით არ იარონ რეპეტიციებზე და არ გაცივდნენ“, არ შეიძლება ეს მხოლოდ დიდმპყრობელურ მისწრაფებებს მივაწეროთ!...

და თუკი ეს შეხედულება 20 — 30-იანი წლებისათვის რაღაც გამართლებას მაინც პოულობდა რევოლუციური მაქსიმალიზმის პრეტენზიაში, დღეს ასეთი, მე ვიტყვოდი, მონური უმადურობა ქართველი კაცის ღირსებას აკნინებს.

ყველა ეს კრიტიკული შენიშვნა ვერაფერს აკლებს წიგნის — „ქართული თეატრი“ მნიშვნელობას. წიგნში მოტანილია ძვირფასი ფაქტობრივი მასალა, თეატრალური ვითარებები გაანალიზებულია ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ასპექტში, გამოკვლევის რადიუსი ტრადიციულ 1850 წლიდან (გ. ერისთავის თეატრი) გადატანილია საუკუნეების სიღრმეში, განსაკუთრებით შთამბეჭდავია საბჭოთა პერიოდის ღრმა და კომპეტენტური ანალიზი. რა დავასაც არ უნდა იწვევდეს ზოგიერთი მასალის განლაგების პროპორცია, ავტორის სუბიექტური შემართება და, ამავე დროს, მოვლენების ობიექტურობის უნებლიე აღიარება, მაინც წიგნი ფასდაუდებელ ინფორმაციას იძლევა, აფიქრებს მკითხველს, მრავალ ორიგინალურად გადაჭრილ საკითხს წარმოაჩენს და დღესაც ქართული თეატრის მკვლევარისათვის პირველწყაროს მნიშვნელობა აქვს. ბევრ საინტერესო დაკვირვებასთან ერთად ამადლობელის რამდენიმე დებულება კლასიკური გახდა. მაგალითად, კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების დახასიათება: „ყოველი დადგმა თვითმყოფადია, სპეციფიკური, ორიგინალური. არც ერთი მათგანი არ ჰგავს ერთმანეთს გარეგნული გაფორმებით, არც მიზანსცენებით, არც საერთო — თეატრალური კომპოზიციით. დამდგმელს არა აქვს არათუ შტამპი, არამედ არც ერთფეროვანი, ზუსტად დამყარებული სისტემა, რითაც უნდა მიმდინარეობდეს მუშაობა. ამიტომ ყველა ეს დადგმა, რომელიც შეიცავს სულ სხვადასხვაგვარ ეანრს თეატრალურ შე-

მოქმედებაში და თითქოს ყველა თეატრალურ მიმდინარეობას, ინარჩუნებს არა მარტო თავის უანრულ სპეციფიკურობას, არამედ განსაკუთრებულ შემოქმედებითს თავისებურებასაც“.

ყურადსადებია აგრეთვე, რომ ამალღობელის მსჯელობაში ქართული საბჭოთა თეატრის კორიფეების შესახებ თავს იჩენს ტენდენცია, რომელიც შემდეგ მის ნამუშევრებში მკაფიოდ იკითხება, სახელღობრ: როგორც კ. მარჯანიშვილის, ასევე ალ. ახმეტელის შემოქმედებითს პრაქტიკაში აღინიშნება გაორების ხაზი, კ. მარჯანიშვილი. ერთი მხრივ, რევოლუციური თეატრის დამაარსებელი საქართველოში, მეორე მხრივ — ესთეტიკურ-ფორმალისტური გატაცების მქონე რეჟისორი; ერთი მხრივ, ინტერნაციონალისტური რეპერტუარის მოყვარული და, ამავე დროს, ქართული დრამატურგიის მეურვე; მეორე მხრივ, ესთეტი და რევოლუციური რეპერტუარის მოღალატე.

ალ. ახმეტელი კი, ს. ამალღობელის აზრით, ერთი მხრივ, ნაციონალისტურად მოაზროვნე შემოქმედი, რომელიც ნაციონალურ ძიებებს არქაიკისა და ეგზოტიკისაკენ მიმართავს, მეორე მხრივ, რევოლუციური რეპერტუარის მოტრფიალე და ნაციონალური დრამატურგიის უგულვებელმყოფელი; ერთი მხრივ, ინტერნაციონალიზმის მოწინააღმდეგეა, მეორე მხრივ — რევოლუციური რომანტიკის მიმდევარი. ამაში, რასაკვირველია, არის ქეშმარიტების თვალნათლივი გამოხატულება, მაგრამ ასეთი გაორებისაგან და წინააღმდეგობისაგან თვით ს. ამალღობელის ესთეტიკური პოზიციაც არ არის დაზღვეული, შემოქმედების ასეთი გაორების პასუხი ეპოქის კომპლექსურ ანალიზში უნდა ვეძიოთ.

დაბოლოს, მინდა სერგო ამალღობელის მოკრძალებული სიტყვები მოვიყვანო — „რომ თეატრის ისტორია მუღამ არის თეატრის ქეშმარიტი ისტორიის მხოლოდ ძალზე მკრთალი და, ხშირ შემთხვევაში, მცდარი რეპროდუქცია“.

ამჯერად, ალბათ, ეს სიტყვები ყველაზე ნაკლებად ეხება ამალღობელის წიგნს — „ქართული თეატრი“.

ბამარჯვებული რეალიზმის გზით

— წარმოდგენა 7 საათსა და ოც წუთზე დაიწყება...

— როგორ? — გაფითრდა მიროსლავ ბელოვიჩი, — მოსაწვევ ბილეთებში ხომ 7 წერია, ხალხი ვალოდინოთ???

— არა უშავს, ჩვენთან ასე იციან, — ხუმრობს ვილაც, — სადილად თუ 5 საათზე დაგაბატყეს, ე. ი. 8-ზე უნდა მიხვიდე.

ხელოვნების მუშაკთა სახლის სცენაზე სევარძელში ზის ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კაცი, ომის ვეტერანი, მსოფლიოში საკმაოდ ცნობილი რეჟისორი, იუგოსლავური თეატრის მრავალმხრივი მოღვაწე მიროსლავ ბელოვიჩი. „თეატრმა გაიმარჯვა, მან გაუძლო კინოს, ტელევიზიის და სპორტის კონკურენციას, — დინჯად, დაჯერებული ამბობს ბელოვიჩი, — ოცდამეერთე საუკუნე თეატრის საყოველთაო გამარჯვების ხანა იქნება“.

ამ პარადოქსული ჟღერადობის ფრაზას მეტი საფუძველი აქვს, ვიდრე პირველ მოსმენისას გვეჩვენება. რაც კი თეატრი არსებობს, სულ იმაზეა ლაპარაკი, რომ თეატრი იღუპება, თეატრი სულს დაფავს. თეატრი კვდება. ამ გაუთავებელი წუწუნის უმთავრესი მიზეზი ცნობილია: რომელიმე კონკრეტული თეატრის დაღუპვას მისი მესვეურები ანზოგადებენ და, საერთოდ, თეატრის დაღუპვად მიიჩნევენ.

ერთი თეატრი კვდება — მეორე იბადება, ერთი დაკნინების გზაზეა — მეორეს აღმავლობის ფრთები შეუხსამს. თეატრი კი უკვდავია, თუგინდ იმიტომ, რომ მისი „ფერმენტები“ მეტნაკლებად ყოველი ადამიანის გრძნობასა და გონებაში ცოცხლობს.

ამბობენ, რომ ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროში დილექტანტური მიდგომა ნოვატორობის კატალიზატორიაო. ყოველ შემთხვევაში, თეატრში ასეთი მაგალითები მოგვეპოვება. შორს რომ არ წავიდეთ, სულ ახლა, ოციან წლებში რუსეთში ლურჯხალათიანთა და სხვა მოყვარულთა მოძრაობიდან პროფესიულმა თეატრმა

მემკვიდრეობით დრამატურგიული მასალის რეტროსპექტრული არქიტექტონიკა მიიღო, საწყისად დილეტანტური პროტესტი რომ არა. არც მეიერჰოლდის, არც იონესკოსა და არც ბეკეტის თეატრა იარსებებდა.

შემოქმედების მიზანდასახულობა ყოველთვის მისასალმებელია, მაგრამ, ჩვენი აზრით, რაც უფრო ამაღლებულია მიზანი, მით უფრო მაღალი დონის საშუალებების გამოყენებას მოითხოვს იგი. ახალი თეატრის შექმნის ილუზიით გატაცებულმა ზოგიერთმა მოყვარულთა თეატრმა მაყურებლის აღიარება და პროფესიული გაფორმებაც კი მიიღო, თეატრების უმრავლესობა მოძველებული იარაღის თავიდან ასაცილებლად სცენისმოყვარულთა ხელაღებული ლოზუნგებისთვის ერთგვარი პროფორმის მონახვას შეუდგა და საქმე ისე შეაბრუნა, რომ ლოთი ძმის ჭკუის სასწავლებლად გაგზავნილი ეს ჩვენი პროფესიონალი, ხელგადახვეული და გაღუშვილი დაგვიბრუნდა სახლში. არ გვინდა სიტყვა, არ გვინდა ფსიქოლოგია, ძირს მხოხავი, მცოცავი და სკლეროზული რეალიზმის აქსესუარები! თეატრი ავტორის ილუსტრატორი არ უნდა იყოს, დავანებოთ თავი ტვინის ჭყლეტას, მსახიობის აღზრდას, მსახიობი თეატრში მოსვლამდე უნდა სწავლობდეს, თეატრში კი ის რეჟისორის პლასტელინია, გაუმარჯოს თანამედროვე თეატრს, ავანგარდიზმს, ეფექტებსა და ცივი წყლის შესხმას მაყურებელთა დარბაზში; თეატრისთვის საჭიროა გაცემა, როგორც სიმშენიერე, ალოგიზმი და მიუნიშნებელი ირაციონალიზმის მოშველიება, ფიზიკური მოძრაობა, როგორც დომინანტი, ფანტაზიის უკიდურესი ექსპლოატაცია — თუგინდ ბებერი ცხენის სიზმრის გამოყენება; ყოველ მონაკვეთში თვალსაჩინო კონფლიქტური სიტუაციის აუცილებლობა, თუგინდ ჭიქა წყალში ქარიშხალი. ამდაგვარი ლოზუნგები და პრაქტიკა ხელსაყრელი იყო თეატრის მუშაკთა უმრავლესობისათვის. მწერლისთვის იმიტომ, რომ დრამატული ნაწარმოების გარდა, თეატრში შეიძლებოდა ინსცენირების გარეშე დადგმულიყო მისი რომანი, მოთხრობა და, ასე იფიქრეთ, ლექსებიც კი. და თუ ხანდახან პიესაც სჭირდებოდა თეატრს, არ იყო სავალდებულო მისი კომპოზიციურად შეკვრა, დიალოგების ფსიქოლოგიურად გამართვა, ხასიათების შექმნა და პიესის პერსონაჟების ურთიერთობის ლოგიკური მოტივირება, გამჭოლი მოქმედებისთვის რითმული სუნთქვის შთაბერვა. ყოველივე ამას აზრი არ ჰქონდა, რამეთუ, რეჟისორის დანა ისე მარჯვედ ტრიალებდა, რომ პლასტიკური ოპერაციის შემდეგ ცხვირი შეიძლება სულ სხვა ადგილზე აღმოჩენილი და კაცს. ასეთი მდგომარეობა მისაღები იყო რეჟისორისთვისაც:

კარგი თანამედროვე პიესების უკმარისობის ვითარებაში იგი კლასიკას „გერონტოლოგიურ მკურნალობას“ უტარებდა, ნიჭიერ მსახიობთა ნაკლებობის გამო იგი კონკრეტული სახეების შექმნას თავს არიდებდა და ზოგად ნიღბებს იყენებდა, არათანმიმდევრულ მოქმედებებს კი ნაცადი ტექნიკური ეფექტებითა და ლოგიკური კავშირის უქონლობით გამორჩეულ და ამიტომაც მოულოდნელ სანახაობით ამართლებდა. ეს მოსახერხებელი იყო აქტიორისთვისაც. ვინაიდან მისი შრომა შემსუბუქდა და მინიმუმი ემოციური თუ ფსიქოლოგიური დატვირთვიდან მაქსიმუმი ეფექტის მიღება შეეძლო. არც მხატვარი და კომპოზიტორი იყვნენ გულნაკლულები, საიერების კონკრეტულ მხარეს მოკლებული მათი ნაშუცხადევი ნამუშევრის გამოყენება ნებისმიერ სპექტაკლში ხერხდებოდა. ასეთი მდგომარეობა, თქვენ წარმოიდგინეთ კრიტიკისთვისაც მისაღები გამოდგა. იგი ყველასთვის ხელმისაწვდომი გახდა, ვინაიდან საერთო და არაფრის მთქმელი ტერმინოლოგიის წართული სისტემა ბრახუნა ფრახებით, რომლის დახეობრებაც ორ დღესაც არ დაიკავებს, — შეენაცვლება პიესათა საფუძელიან ანალიზს, რეჟისორის ჩანაფიქრის ავტორს, მსახიობის, მხატვრის, მუსიკის ურთიერთობის შესწავლასა და კონკრეტული მითითების აუცილებლობას. გამონაკლის შემთხვევაში თუ მაინცა და მაინც კრიტიკოსს ღრმა შეფასებებს მოსთხოვდნენ, ისეთ უღრან ტყეში გარეკავდა, რომ მის ერუდირებულ ესეში თვით ეშმაკი მოიტეხდა ფეხს. „რაც ალხანაო, ის ჩალხანაო“!

ყველაზე საინტერესო მაინც ის არის, რომ მაყურებლის დიდი ნაწილიც კმაყოფილი გახლდათ: მაყურებელი უნებლიედ ამყობდა, რომ მას ისეთი რთული, თავსატეხი და დიდაზროვანი რამ ანდეს სანახავად, რასაც იგი ვერ იგებდა.

მაშ რაშია საქმე? თუკი უმრავლესობა კმაყოფილია ასეთი ვითარებით, ყველაფერი რიგზე ყოფილა?!

უმრავლესობის მოთხოვნილებას აკმაყოფილებდა ფართო მოხმარების საგნები, მაგრამ მათ ხომ ხელოვნების საგანთა რიცხვს ვერ მივაკუთვნებთ?

იმ თეატრში, სადაც ამდაგვარად ყველას ყველაფერი აკმაყოფილებს, თეატრალური ხელოვნების პროფანაცია მიმდინარეობს.

როგორც ამბობენ, „ენას ძვალი არ აქვს და ქაღალდიც განუზომელი ამტანიანობით გამოირჩევა“. რა შეიძლება არ ითქვას, ან არ დაიწეროს?! თეორიული კამათი ფილოსოფიაზე, ესთეტიკაზე, ეთიკაზე, ხელოვნებაზე, თეატრზე ხშირად სქოლასტიკაში გადადის, ამიტომაც არავის არაფერში არ არწმუნებს. მხატვრული ფაქტი.

სახე კი ყველა დასაბუთებაზე უფრო ძლიერია, მას ვერსად გაეჭკვეო.

რევისორმა მიროსლავ ბელოვიჩმა პოლემიკის სწორედ ეს გზა აირჩია და თავიდანვე უნდა ვთქვათ, რომ პაექრობა არა მარტო დიდი ოსტატობით გამოირჩევა, არამედ უადრესი კეთილსინდისიერებით და მოწინააღმდეგე პოზიციის პატივისცემით.

ჟან კოქტო, მონოდრამა „ადამიანის ხმა“. ისმის სევდიანი მელოდია, სცენაზე უდროოდ მოტეხილი ქალი შემოდის. იგი საყვარელი კაცის მიერ არის მიტოვებული, მას სცივა, ღამის პერანგის ზემოდან ზალათი გადაუცვამს, მაგრამ აწ მას ვერ გაათბობს ვერც თბილი დღე, ვერც თბილი ოთახი...

ამ ოთახში, როგორც დრამატურგი განმარტავს, მოხდა მკვლელობა სიყვარულისა. და მისი მსხვერპლი ეს ნერგულად დამუხტული ქალია, რომელსაც იუგოსლავიის დრამატული თეატრის გამოჩენილი მსახიობი მათა დმიტრიევიჩი ასახიერებს. ქალი დაძაბული ელოდება ტელეფონის ზარს. მკვლელი ნაკლებად მტკივნეულ სიკვდილს შეპირდა — იგი დარეკავს და შეეცდება გაამხნევოს, შეეცდება შეაჩვიოს მის ხვედრს. ხელი უკვე ნაკრავია, ქალი უფსკრულისკენა გადატყორცნილი და სანამ გადაიჩეხება ამ ზმაურიან ლანდების სამყაროში, ამ უდაბნოში, ქალი მოელის იმ ერთადერთ ხმას, იმ ერთადერთ აზრს, რაც რეალობასთან, ცხოვრებასთან აკავშირებს.

ჟან კოქტოს ეს მონოდრამა ისეთ ფსიქოლოგიურ სიღრმეებს შეიცავს, ადამიანის სულის სურათი აკვარელის რკეტი ფაქიზი ფერებით არის შესრულებული. რომ მსახიობის მგრძობიარობის ამპლიტუდას ყოველ ნაბიჯზე საშიშროება ელის ჩასაფრებული სიყალბის სახით. ამ ნაწარმოების წინასიტყვაობაში კოქტო მოითხოვს რემარკების დაცვას და ტექსტის პატივისცემას, იგი აფრთხილებს დამდგმელებს. რომ ყოველ ლიტერატურულ თუ სხვა შეცდომას და უგემოვნებობას ავტორი განზრახ უშვებს.

ტელეფონში სხვა და სხვა ხმებია ჩართული, სადღაც შორიდან ესმის ქალს იმ ადამიანის ხმა... ვერაფრით ვერ უკავშირდება მას, ამ მოფუსფუსე ქვეყნის წყალობით სიყვარულის უკანასკნელი წვეთიც კი მწარდება, ის უკანასკნელი წვეთი, რომელშიც მოჩანს 5 წლის სიყვარულის მთელი ანატომია. და უცებ მათა დმიტრიევიჩის სახეს ერთი წამით ბედნიერების ნათელი ეფინება: „ეს შენა ხარ... ჰო, ახლა ძალიან კარგად!“...

გრძნობათა სულ ოღნავი მოძრაობაც კი უცვლის მსახიობს ხმას, ელფერს. იგი ზედიზედ ოთხჯერ ეთანხმება თავის მკვლელს

და ამბობს, ჰოს, მაგრამ ყოველი მათგანი სხვა და სხვა გრძნობის გამომხატველია. ტელეფონის ხაზის მეორე მხარეს უხერხულობაა — მამაკაცს მართლაც სურს შეუმსუბუქოს თავის მსხვერპლს ტანჯვა, იგი იტყუება, ვითომ სახლიდან რეკავს, მაგრამ განა მოსიყვარულე გული ვერ მიხვდება და ვერ დაუფასებს ამ კეთილშობილებას?! ქალი მოწინებით მიუნიშნებს, რომ სწორედ ამიტომ უყვარს იგი. ჩვენ ვხედავთ სათუთად მოძრავ სულს და განა მართო იმ ქალის სულს? იმ პაუზებში, იმ სიჩუმის ზონებში, სადაც მაია დმიტრიევიჩი უსმენს მისთვის სათაყვანებელს ხმას, მაყურებელი თითქმის ზუსტად ხვდება იმ ტექსტს, რომელიც არ ისმის. უფრო მეტიც, წარმოიდგენს იმ კაცს, რომლითაც დაკავებულია მსახიობის მთელი არსება.

შემდეგ დმიტრიევიჩი სასოწარკვეთილი ცდილობს დააჭეროს თავისი მკვლელი, რომ თვით მკვლელი არაფერ შუაშია. მამაკაცი აწყვეტიანებს, არ აცლის ლაპარაკს, ოკ, რა ტანჯვაა, რა წამებაა, ყველაფერს აიტანს, ყველაფერს! ოღონდ არ იფიქროს, რომ რაიმეში აღანაშაულებს, არა... არა...

... დაბოლოს ერთი თხოვნა, ნაზი მუდარა: ნუ შებღალავ ჩვენს მოგონებას. ნუ გაჩერდებით იმ სასტუმროში. გმადლობთ, ძვირფასო... გმადლობთ... მიყვარხარ...

რეჟისორი ბელოვიჩი განაგრძობს პაექრობას. მისი აზრით, „ადამიანის ხმის“ დადგმა ავტორისეული განსჯის მიხედვით და ტექსტის სრული დაცვით არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს რეჟისორისა და აქტიორის შემოქმედების შებოქვას: ჯერ ერთი, რომ ეს ურთულესი ამოცანაა, ჩაწვდევ და გააცოცხლო ის ხასიათი, რომელიც მხატვრულ მთლიანობაში არის ავტორის მიერ მოცემული, მეორეც — თუკი რეჟისორსა და მსახიობს აქვთ სხვა თვალთახედვა, სხვა განწყობილება და, ამავე დროს, მათი განსხვავებული განსჯა ტექსტის შეუცვლელად სხვა ლოგიკურ მოტივირებას და ფსიქოლოგიურ კავშირებს გამოავლენს. ისინი არათუ უფლებამოსილი არიან. არამედ ძალიან საინტერესო იქნება ჟანრის შეცვლა, იმიტომ. რომ ბელოვიჩის რწმენით, ხასიათები განაპირობებენ ჟანრის სახეს.

„ადამიანის ხმის“ ახალი ვარიანტი ტექსტის შეუცვლელად!

ისმის იგივე მელოდირი მუსიკა, მაგრამ საცეკვაო რიტმში.

სცენაზე შემოჭიკჭიკდა ახალგაზრდა ლამაზმანი, დიახ, იგი წითელ კაბაშია და სტუმრად გახლდათ. ის, რაც ავტორისეულ ვარიანტში იყო სიცრუე, ახლა სიმართლედ იქცა. პირველ ვარიანტში ქალი ინდობდა საყვარელ ადამიანს, იტყუებოდა, რათა გაენთავი-

სუფლებინა იგი სინდისის ქენჯნისაგან. ამჯერად ასეთი დახვეწილი გრძობათა ღელვა მათა დმიტრიევიჩისათვის ჩინური ანბანია. „ჩიტუნია“ ხედება თუ არა, რომ ტელეფონის მეორე მხარეს რაღაც ყოყმანს აქვს ადგილი, იმწამსვე ყოველ შემთხვევისათვის (რა იცი, იქნებ დაბრუნდეს) ისაწყლებს თავს. ავტორისაგან განსხვავებული განსჯის რეჟისორული მოტივირება მსახიობს სახიერად მოაქვს. მაყურებელი არაჩვეულებრივი გარდასახვის მოწმე ხდება, ამ ახალგაზრდა კეკლუც და იმ არფისებურად აუღერებელი სულის მქონე ქალს შორის უფსკრულია. რა მრავალწახნაგა გადასვლები, რა პრანკვა და გრეხა ნამდვილი განცდების ნაცვლად, ეს ქარაფშუტული „ალო-ალო“ და სიმღერა: „მე მესმის მუსიკა, მე მესმის მუსიკა“, დაბოლოს, ქალური ჰირვეულობა: „გთხოვ, არ გაჩერდეთ იმ სასტუმროში, სადაც ჩვეულებრივად ჩვენ ვჩერდებოდით“... იმიტომ რომ (ის აქეთ-იქით ახტება ტელეფონის მავთულს) ის, რასაც მე ვერ წარმოვიდგენ, საერთოდ არ არსებობს. ჩქარა დაკიდე ყურმილი (ახალი შეყვარებული მოუვიდა), ჩქარა!..

დილეტანტიზმის დამახასიათებელი თვისება სიტყვის უარყოფაა, იმიტომ რომ სიტყვა ძალიან ადვილად ამჟღავნებს მის პროფესიულ უსუსურობას, როგორც კი დილეტანტი პირს დააღებს, იგი იმწამსვე გაიყიდება. საინტერესო ის არის, — ილიმება ბელოვიჩი, — რომ ამერიკელ მოყვარულთა თეატრის ჰეპენინგები ევროპაში მთელი სერიოზულობით მიიღეს. მე შეიერპოლდის ბიომექანიკის პრინციპების მომხრე ვარ, პლასტიკა, ადამიანის ტანი, მოძრაობა, რასაკვირველია, მაქსიმალურად უნდა იქნეს გამოყენებული, მაგრამ დღეს, როდესაც გამომსახველ საშუალებათა არსენალში თეატრს მრავალმხრივი და თანამედროვე კომპონენტები ესაჭიროება, სისულელეა უარი თქვა ზემოქმედების ისეთ უძლიერეს იარაღზე, როგორიც არის სიტყვა.

მუსიკა გვამცნობს, რომ იწყება ადამიანის ხმის მესამე სცენური ვარიანტი.

ოთახი დაცარიელდა. არავითარი სცენოგრაფია, გარდა გადაჭიმული თოკისა, რომელსაც შუაში მარყუჟი აქვს გამოსკვნილი. სცენაზე ისევ მათა დმიტრიევიჩია, გიმნასტის შავ ტრიკოში, თავზე თანამედროვე ვარცხნილობის პარიკი, ტრაგიკული გამომეტყველებით აკეთებს პლასტიკურ მოძრაობებს; გიმნასტური ნომრები, აგრესიული ნახტომები, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი მონოტონურად წარმოსროლილი ფრაზები; იღუმალებით მოცული მუსიკა, კოსმოსური ბგერები. უალრესად თანმიმდევრული და მახვილგონიერი მიზანსცენებით აუგია ეს სანახაობა რეჟისორს. კოქტოს ტექსტი: „მე

ისე ვიტანჯებოდი, რომ მინდოდა იატაკზე მეგორა“ — ამ თეატრის-თვის დამახასიათებელი პირდაპირობით არის მოტანილი: მაია დმიტრიევიჩი დახვეწილ გვერდულ კულბიტებს ასრულებს და იატაკზე გორავს. ქალის სულიერი სამყარო, მისი გააფთრება და განწირულება მწვანე და თეთრი ნიღბებით მიინიშნება. მსახიობი მთელი დატვირთვით, მთელი თავგანწირვითა და სერიოზულობით ატარებს ამ სცენებს, მაგრამ მაცურებლის დარბაზში აქა-იქ გაუბედავი სიცილი გაისმის. კიდევ ერთი გიმნასტური ილეთი და მოულოდნელად მაია დმიტრიევიჩს ვხედავთ მარყუყთან. რაშია საქმე? გვახსენდება ტექსტი წინა ვარიანტიებიდან, იქ რალაც თვითმკვლელობა იხსენიებოდა, იქნებ?... მსახიობი ხელის ერთი მოქნევით იძრობს პარიკს, თავი მარყუყთანაა, თვალებიდან უსაზღვრო ტრაგიზმი, განწირულება და, ამავე ღროს, მტკიცე გადაწყვეტილება გამოკრთის, პლასტიკურად დაჭიმული სხეული, ქალის სულიერი მდგომარეობა და გადაჭიმული თოკი სახიერად შეერწყა ერთმანეთს. იგი მთრთოლვარე ხმით ამბობს:

„მისმინე, ძვირფასო, რადგან თქვენ ზეგ ჩახვალთ მარსელში, მე მინდა... უფრო სწორად, მე გთხოვ... გთხოვ, ნუ გაჩერდებით იმ სასტუმროში, სადაც ჩვენ ვჩერდებოდით“...

ქეშმარიტმა განცდამ დასძლია პირველი ვარიანტის სენტიმენტალობა, მეორე ვარიანტის ქარაფშუტობა, მესამე ვარიანტის განწირული მონოტონურობა და ადამიანური ღირსებით შეამკო მძიმე განშორება.

მსახობთან ერთად იძრობს პარიკს რეჟისორიც, ეს რეჟისორული მეტაფორაა. ეს გამარჯვებული რეალიზმია, აქ არის ავტორთან განსხვავებული (გადრმავეებული) განსჯაც, სიტყვაც, მკვეთრი მოძრაობაც და ყველაფერი ეს გამდიდრებულია მრავალფეროვნებით, გრძნობით, გონებით, პლასტიკით. ეს ომგადახდილი ახალი რეალიზმია.

„სამი ასული“ და „ტყის ქალები“

პოლიკარპე კაკაბაძე, „სამი ასული“ და „ტყის ქალები“, თეატრალური მისტერია 2 ნაწილად, 43-ე სეზონი — ამოვიკითხე კ. მარჯანიშვილის თეატრის პროგრამაში. მარჯანიშვილის თეატრი ჯერ კიდევ არ არსებობდა, როდესაც ეს ორი ნაწარმოები დაიწერა.

საბჭოთა თეატრალურ პრაქტიკაში თითქმის არ გვეგულება სხვა ასეთი პრეცედენტი, არ არის ისეთი დრამატურგიული ნაწარმოები, რომ საქვეყნოდ აღიარებული დრამატურგის კალამს ეკუთვნოდეს, გამოქვეყნებული იყოს და ნახევარი საუკუნის შემდეგ მიეღოს სცენური სიცოცხლე.

პარტერში სინათლე ქრება... რეჟისორ მედეა კუჭუხიძის მიერ შემოთავაზებული მრავალაზროვანი პანტომიმა და კომპოზიტორ ფილიპე ღლონტის პროლოგთან შესატყვისი, აზრებად განაწილებული აკორდები კამერტონად მოქმედებს მაყურებელზე. ახლა აღარც მენანება, რომ დარბაზში ცოტა ხალხია, ასე მგონია, მარტო უკეთესად შეიძლებს კაცი ყველაფრის აღქმას და განსჯას.

„სამი ასული“, გეოგრაფიულად და ეთნიკურად დაუზუსტებელი გარემოცვის მიუხედავად, ქართული ხალხური ზეპირსიტყვიერების სულითაა გამსჭვალული. ევა (მ. ჭაფარიძე), თეო (თ. ლასხიშვილი), დია (ლ. კაკაბაძე) „ცბიერი ენით შეიტყუა ჯაჯომ“ იმ ციხეში, სადაც მთავარი მოქმედი გმირი შიშია. თავიდანვე განზოგადების საშუალებას იძლევა ის მხატვრული ხერხი, რომელმაც მოქმედი გმირების დასახელებისას აეტორს ცალ-ცალკე ჩააწერინა ჯაჯო და ჯაჯოს ხმა. შიშის დამოუკიდებლად წარმოსადგენად კი დრამატურგიულმა ალლომ კონკრეტული ჯაჯო სცენაზე არ შემოუშვა.

ტირანი ჯაჯო ცდილობს სამი ასული უმოწყალო ჯაფით გააბრუნოს, შიშით მოუსპოს ყველა ადამიანური სიკეთე: „დილას ვნახავ თქვენს ნამუშევარს და თუ კიდევ გამცდარხართ, აგატირებთ...

ახლა დაწეკით, არაფერზე იფიქროთ და მალე დაგეძინებათ, თორემ დილას, ხომ იცით, რა სახრეს გადაგიქერთ!“ მაგრამ ტყუევდება ტირანი. ადამიანი სანამ სულდგმულობს, ვერ მოუსპობ აზროვნების უნარს, ვერ ჩაუხშობ ოცნებასა და იმედს, უფრო მეტიც, ბოროტება თვით ბაღებს ოცნებას სიკეთეზე. „უფლისწული დამსვამს დედოფლად, იცით, ტოლებო, რა კეთილი ვიქნები მაშინ“. როდესაც აღმოსავლეთის ბრძენ ლოკმანს ჰკითხეს, თუ ვისგან აქვს ნასწავლი ზნეობა, მან უზნეო ხალხი დაასახელა.

ავტორმა „სამი ასული“ ლირიკული დრამა უწოდა, თეატრში კი იგი მისტერიის სახელით მოგვევლინა, ორივე დასახელებას საფუძველი, რასაკვირველია, აქვს. პირველ შემთხვევაში საფუძველს ნაწარმოების პოეტური და ნატიფი ემოციური ხვეულების სიჭარბე იძლევა, მეორეში კი — მისი ფორმის ალეგორიულ-სიმბოლური ხასიათი; „სამი ასული“ ტრაგედიადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, ვინაიდან მოქმედ გმირთა შინაგანი კოლიზია განიმუხტება პირადი უბედურების ხარჯზე.

თავის დროზე კრიტიკის მიერ გამოთქმული იყო აზრი, რომ „სამი ასული“ იბსენის, ჰაუპტმანისა და მეტერლინკის ნაწილობრივ გავლენას განიცდის და ნაწარმოებში ზოგიერთი მათი მხატვრული ხერხი არის გამოყენებული. შესაძლოა ეს მართალიც იყოს, მაგრამ ვგონებ, არ არსებობს დიდი მხატვარი, რომელსაც ვინმეს გავლენა არ განეცადოს, ესქილედან დაწყებული ჩეხოვით დამთავრებული. შეიძლება მაგალითად, მეტერლინკის „ტენტაჟილის სიკვდილს“ ფორმით მართლაც წააგავდეს „სამი ასული“, მაგრამ ეს უკანასკნელი გაცილებით მეტი მხატვრული ფასეულობის მატარებელია.

მაყურებლისათვის არ არის საინტერესო მ. კაკაბაძემ რა კონკრეტული მოვლენა დაუდო საფუძველად ამ დრამას. „სამი ასულის“ თანადროულობა შიშის ბუნების დეტალურ, ღრმა ფსიქოლოგიურ გახსნასა და ამ ბუნების მხატვრულ შემეცნებაში მდგომარეობს.

ქარბუქიან ზამთრის ღამეს ციხეს უცნობი მოადგა. კაკუნითა და ოხვრით იგი თავშესაფარს ითხოვს, მაგრამ ჭაჯოს ციხეში დამწყვდეული სამი ასული — ჰუმანიზმი, ნათესაური გრძნობა და სიყვარული — შიშველ, ბიოლოგიურ შიშს აუტანია. შიში ხომ ყველა პირობაში დაკავშირებულია მდგომარეობის გაუარესებასთან, საბოლოოდ კი სიკვდილთან, — „მე სიკვდილის არ მეშინია“, — ამბობს დია, — „არც მე“, — იმეორებენ თეო და ევა, მაგრამ მ. ჭაფარიძის, თ. ლასხიშვილისა და ლ. კაპანაძის ტონი ექვს ბაღებს, ეს განცხადება უფრო თავის გასამხნეველად სჭირდებათ, თუმცა

მართლაც სიკვდილი უნდა ამჯობინონ მათ ამ ღუბჯირ ცხოვრებას.

მუსიკა. ღუმელი. ასულთა შეშფოთებული სახეები გვამცნობს, რომ მგონი დადგა ნანატრი წამი, როდესაც ჯაფაში და წამებაში განწირულთა სახსნელად მოვიდნენ. ახლა მათზეა დამოკიდებული ყველაფერი. სხარტი, ოსტატური დიალოგით იმუხტება მოქმედება.

მაგრამ კარები, რომელიც ახლა საგანგებოდაა განათებული, გავარჯარებულ ღუმელსა ჰგავს, რაზედაც პეპლებივით იფერფლება ტოლების ნებისყოფა.

ჩვენ გავაღებთ კარს... გავაღებთ კარს, კიდევ რომ შევცდეთ, რა უნდა დაგვკალოს? ჩვენ ისე უბედურები ვართ — განწირული ხმით იძახის მელეა ჯაფარიძე და ეს მოთქმა უფროა, ვიდრე პროტესტი.

ყველა კეთილ გრძნობას აჯობა ჯაჯომ, მისმა უმოწყალოდ მშვიდმა და მკაცრმა ხმამ, მისმა ცინიზმმა: „ღიღხანს ურტყამდა?“ „კიდევ ურტყამს?“ (ვითომ არ იცის!). მორჩა. გათავდა. ისინი თვითონ ვერასოდეს გააღებენ ამ დასაქცევ კარს. იწყება საზოგადოებრივი იმპოტენციის გამომხატველი ყველაზე სახიერი მონაკვეთი. მათი თავისუფლებისათვის, მათი ბედნიერებისათვის, მათი კეთილდღეობისათვის სხვამ რომ გასწიროს თავი, სამ ასულს ახლა ეს უკვე მართებულად მიაჩნია. და ციხის აქით მდგომ უცნობს უსაყვედურებს კიდევ, რომ იგი აყოვნებს მათ განთავისუფლებას..

ღია: „შენ ზღუდეებზე გიბრძოლია მტერთან, მიუდგომელი ციხეები აგიღია და რაა ეს კარი, ეს საცოდავი კარი“...

თეო: „თვითონ ხარ ღმერთი და ბრძანებით შეგიძლია ჩვენს ხელში სალამური გააჩინო და კარი გახსნა“.

ევა: „მამ დაარტყი, დაამტვრიე, თვითონ დაამტვრიე ეს კარი!“

„ის წასულა“, ისმის ჯაჯოს ხმა, „ის წასულა“ — ეს ხმა აფხიზლებს სამ ასულს. დაიკარგა, გათავდა ერთადერთი იმედი. „ის წასულა“ — მეტი აღარაფერი იქნება, აღარც კარგი და აღარც ცუდი. ესე იგი შიში, შიშიც აღარ არის, იმიტომ, რომ ასულებმა იციან, აწ კარის გაღება დანაშაულად აღარ ჩაითვლება. ამავე დროს, მათ სურთ მოქმედება, გამართლება საკუთარი თავის წინაშე და აღელვებულნი ეცემიან კარს. საჭიროა რაღაც მოქმედება. ამ ფაციფუტში არაეინ იცის, რომელმა მათგანმა გააღო კარი. თეო: „შეეძელით, აი, გვეშინოდა, მაგრამ... მაგრამ ვაგლახ! დაიგვიანეს, კარიბჭესთან გათოშილი ცხედარი-ღა აგღია.

უფლისწულთან სცენას ფაქიზი ლირიზმით ატარებს მელეა ჯაფარიძე. პირველივე სიტყვებიდან ეგრძნობთ, რომ ეს მზეთუნახავი

თავის დიდი ხნის, სანუკვარ და ნატანჯ ოცნებას მიმართავს. მისი მიაზრობა სევდიან ლიმოს გვეგვის. თანდათანობით იღრუბლება ცა, ტოლები მიხვდნენ, რომ უფლისწული მკვლარია; ევას წუთიერ თავდავიწყებას, მის ნაზ, ალერსიან მოძრაობას სცვლის განგაში; იგი ზვდება ყველაფერს — ოცნების დაღუპვას, თავის დანაშაულს და ბოლოს ამ სასოწარკვეთილ დღეში შიშის უსაფუძვლობას: იგი წამოდგება და გამართული, ამაყ ზვირთად გადმონთხევა ჭაჭოს მხარეს, დარბაზში: „მოდით, დამსაჯეთ, მე დავღუპე მშვენიერი მეფის ძე!“ — გარკვევით და უშიშრად გაიძახის მედეა ჭაფარიძე.

სწორია რეჟისორის გადაწყვეტა: არ არის საჭირო პიესის დასასრულის აპოთეოზად წარმოდგენა. გამარჯვებული ლაშქარი და ღია კარი ველარ დააბრუნებს პატარა ქალის ოცნებას, მის ბედნიერებას. ველარაფერი განკურნავს ამ სამი ასულის გულში დანაშაულის იარაღს.

3. კაკაბაძის მეორე პიესა „ტყის ქალები“ რეჟისორმა სამართლიანად მიიჩნია „სამი ასულის“ სისხლ-ხორცად. ფორმის სიმბოლურობა, შინაარსის ფილოსოფიური კრილები, ადამიანში ქვეცნობიერის მარადიული ამბოხი, ფსიქონალიზის მხატვრული ნიმუშები — ყველაფერი ეს „ტყის ქალებს“ და „სამ ასულს“ ერთ სამყაროდ აქცევს.

მხატვარ მ. მალაზონიას ნამუშევარი ორიგინალობით არ გამოირჩევა, მაგრამ სპექტაკლის ლაკონიური ფორმის შესატყვისია და, კარგი გაგებით, მარტივი, მოხერხებულია ნეიტრალურ ფერებში შესრულებული დეკორატიული ფარდა.

სპექტაკლში განსაკუთრებულად მინდა აღვნიშნო ინტერმედია. მ. კუჭუხიძე უდავოდ გაბედული ხელოვანია. მან ერთხელ უკვე გამოიყენა სპექტაკლის კომპოზიციის ეს ნაირსახეობა თავის დადგმაში „კომედიის ხელოვნება“ (დე ფილიპო). მაგრამ თუ იქ ინტერმედიის აუცილებლობა სათუო იყო, აქ უიმიობა ჩვენთვის წარმოუდგენელია.

ი. ზარეცკის მიერ დადგმულ ცეკვას ოდნავ ილუსტრაციული მიდრეკილება აქვს, მაგრამ ფერების დაპირისპირება, სანთლები და რიტმი ეხმარება მაყურებლის მისდიოს ფარული კონფლიქტის ხაზს, საშუალებას აძლევს განსაჯოს ნანახი და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დრამატულ ინტერმეცოდ იჭრება მის გრძნობასა და აზროვნებაში.

„ტყის ქალებში“, ძირითადად, ჟან-ჟაკ რუსოსეული „ბუნების შეილის“ იდეაა განქიქებული. თუმცა პარალელურად სხვა პრობ-

ლემებსაც ეხება ავტორი: ქვეცნობიერის გავლენას ადამიანის ქცევაზე, მორალის რელატიობას, თავისუფლების საკითხს.

მართალია, ყველა ეს სახიერად მოტანილი პრობლემა მრავალწახნაგოვნად ხდის მთავარ თემას, მაგრამ ვინაიდან ისინი თვით მოითხოვენ ლოგიკურ გამომქავენებასა და საკუთარ ანტიურაყს, ამიტომ უფოკუსოდ დარჩენილი მთავარი თემის ბრწყინვალეობა ნაკლებად თვალმომჭრელია. ზოგან ავტორის პოზიციაც გაურკვეველია.

I I ქაღი. რას ნიშნავს ერთგული?

I V ძმა. ბედის და ფიცის მორჩილი.

I I I ქაღი. ეს მონობაა.

I ქაღი. ერთი დღე ზომ დაუსრულებელი არ არის, რისთვის ღამდება, მისთვის, რომ ახალი დღე მოდის თავის ბედით.

I I ქაღი. ერთი დღის ბედს ზომ ვერ დავუმორჩილებთ ყველა დღეებს.

I I I I ქაღი. ეს ძალადობა იქნება.

I I I I ძმა. არა, ეს წესია.

I V. ქაღი. რისთვის?

I ძმა. ასე წერია სოფლის დაფებზე.

I I ქაღი. ჩვენ გვაქვს თქვენზე ჰუმარიტი წესი.

I ძმა რომელ დაფებზე წერია თქვენი კანონები?

I ქაღი. ჩვენს გულზე.

როგორც ეხედავთ, ძმების მტკიცებებს ლიტონი სიტყვის მეტი არავითარი საფუძველი არა აქვთ, მით უმეტეს, მოქმედების მომდევნო დინება გვიჩვენებს „სოფლის დაფების“ რიტორულ, დემაგოგიურ ხასიათს, მათ გამოუყენებლობას როგორც სოფელში, ისევე ტყეში. მაშ, რაღაზე მისტირიან ამ „სოფლის დაფებს“, მაშ რაღაზე უნდათ მათი გადარჩენა?

„ტყის ქაღებში“ არაცნობიერის გავლენის საკითხს ადამიანზე ფსიქოანალიზური აქცენტი აქვს, ეგრეთ წოდებული, სუბლიმაციის ელემენტებით არის გამსჭვალული მოქმედ გმირთა ქცევები.

I I I ძმა: „...ბუჩქიდან ვუთვალთვალეზღი და მისი ატირებით ჟინს ვიკლავდი, ვით ის იკლავს ჟინს ჩემი დამწუხრებით“. ასევე იქცევა ის ძმა, რომელსაც თავის ქალა მოაქვს, ისიც, რომელიც სისხლიან ეკლებს ცრემლებით ბანს. მსახიობთა თამაში დამაკმაყოფილებელია. გამოირჩევა ე. ყიფშიძე თავის ზომიერი ირონიით და ნ. მამალაძის ის სცენა, სადაც ალგზნებით დასცქერის ეკლებს და აეხორცული გმინვით აბიჯებს მათზე.

სპექტაკლს ფინალი არ აქვს, თუმცა ამაში, ჩვენი აზრით, ყვე-

ლაზე ნაკლებად რეჟისორია დამნაშავე... პოლიკარზე კაკაბაძემ რა-
ლა ჰქნას?...

ერთი შეხედვით ავტორის ეს ორი ნაწარმოები თითქოსდა მთელი მისი შემოქმედებისაგან განსხვავებულია, მაგრამ თუ დავუკვირდებით, მისი კომედიები სატირას უახლოვდება და დრამები ტრაგედიას. ასე რომ, ყველა თავის ნაწარმოებში პ. კაკაბაძე გვევლინება უკიდურეს მძაფრი გრძნობების ანალიზატორად.

სასიამოვნო სანახავია ვოდევილი. ჩვენ გვაქვს კომედიები, გეჰირდება ჰეროიკული დრამებიც, მაგრამ ინტელექტუალურ-ფილოსოფიური პიესები ნაკლებად მოიძებნება. ლიტერატურისა და ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები მოითხოვს გამოძახილს: რაც უფრო ღრმა არის ხევი, რაც უფრო მაღალია მთა — მით ძლიერია ექო.

ს ი ლ უ ე ტ ი

თოვლის ოკეანეში უგზო-უკვლოდ ჩაქარგული, ეკლიანი მავთულით შეფუთული ბეტონის ყუთი. ადამიანთა კანონიერ და არაკანონიერ ურთიერთობათა სანაგვე. სისხამ დილით დერეფანში გამოჩეკილი რამდენიმე კაცი. ღამენათევ მორიგეთა ამღვრეული მზერა, მოთენთილი მოძრაობები, ზანტად გადასროლილ-გადმოსროლილი სიტყვები.

ეს ორად გაყოფილი ხალხი ერთმანეთს კარგად იცნობს. ისიც იციან, რომ აქ, ცემენტის იატაკზე არაფერი ამოვა და გაიხარებს; ერთი და იგივე ადამიანების დღეში რამდენიმეჯერ ჩხრეკაც რიტუალი რომ უფროა, ვიდრე აუცილებლობა, ამასაც ხედებიან. ერთნი მოწყენილად სინჯავენ ბუშლატებს, ყურებიან ქუდებსა და დაბამბულ შარვლებს, ხან აქეთ ყრიან, ხან იქეთ. მეორენი — ბურტყუნებენ გაულიზიანებლად, უიმედოდ; კამათის თავი აღარავის აქვს, შეპასუხება ორივე მხრიდან ჩეულებრივად შემრიგებლურ ინტონაციას იძენს.

— ეს რა, მორწმუნე გახდი? — კითხულობს მორიგე და მაგიდის იმ მხარეს, სადაც ჩამორთმეულ ნივთებს აგდებენ, ხელის უჩვეულო მოძრაობით გადააქვს თეატრალურ პროგრამაზე გამოსახული სურათი.

— დადე ადგილზე! — უხეშად ამბობს პატრონი.

— ხატი და სარწმუნოების ყველა ნივთი ხომ იცი, რომ აკრძალულია.

— ეგ ხატი არ არის.

— გიყი გკონივარ? ღვთისმშობლის სურათი ხატი არ არის?

— მოიტა!

— აკრძალულია-მეთქი!

დავაში უფროსი ერევა, მოულოდნელად რაღაც სხვაგვარად ილიმის:

— დაუბრუნე. კინო „ჩიტო და კეტე“ არ გინახავს? არტისტია.

მართლაც, არაამქვეყნიური სათნოებით ანათებს მედღეა ჯაფარიძის ჯულიეტას სახე, მხოლოდ ასეთი უბიწოებითა და სიწმინდით შეიძლება ადამიანი ამაღლებულიყო იდეალურ სიყვარულამდე, მოქცეულიყო სიკვდილ-სიცოცხლის მიღმა. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაში“ სწორედ ამ რომანტიკული აღმაფრენის წარმოჩენაა მთავარი, როცა საკუთარი თავის მსხვერპლად მოტანა უცოდინარობით გამოწვეული გულისამაჩუყებელი უშიშობაცაა და ბავშვურად ატაცებული სიხარულიც. როცა სიკვდილი განშორებას კი არ მოასწავებს, არამედ სამუდამო შეყრას.

1955 წლის ოქტომბრის პირველი რიცხვები... მარჯანიშვილის თეატრში ბერნარდ შოუს „პიგმალიონის“ პრემიერაა. რეზო თაბუკაშვილს გადაუდებელი საქმე აქვს და ვერ მოდის თბილისში, ვერ დაესწრება წარმოდგენას.

— საუკეთესო ყვავილები იყიდე, ჩემ მაგიერ მიუტანე. — ფულს ძალით მიტენის ჯიბეში.

— ამით მთელი ბალი მოვა...

— ჰოდა, მთელი ბალი მიიტანე!

ელიზა დულიტილიც ხან მეყვავილეა, ჭყიპინა გოგო, უშუალო თავის სიკეთეში, ამაყი — ადამიანური ღირსების ხელყოფის წინაშე, ჭირვეული ყოველგვარი პირობითობის მნიშვნელობის გარკვევისას, ბავშვივით სასოწარკვეთამდე ჩაბყირებული თავის სამართლიან მოთხოვნაში. ხასიათის ასეთ ტეხილებში მიედინება მედღეა ჯაფარიძის როლი, თბილ და მაღალ იუმორს ემყარება ფსიქოლოგიური ნიუანსირება.

მისტერ ჰიგინსს გამოსაცდელად დედასთან მიჰყავს თავისი მოწაფე, ელიზა დულიტლმა მაღალი წრის ქალის როლი უნდა გაითამაშოს, რის შესრულებაც აკადემიურ აულელებლობასა და გულგრილობას მოითხოვს, მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ელიზას ადამიანთა შორის შელამაზებული, ხელოვნური დამოკიდებულების დამყარება კეთილშობილების გამოხატულებად არ მიაჩნია. პირიქით, სადღაც საკუთარი თავის დალატს მიაწერს ასეთ მოქცევას. არაფრის მაქნის, გაჭიანურებულ მსჯელობას ამინდის ირგვლივ პრანკიობად თვლის, ამიტომაც კბილთა ღრქენით, გარეგნულად კი რაც შეიძლება გულცივობით მისდევს დახეპირებულ გაკვეთილს, მაგრამ როგორც კი მიხვდება, ამ საზოგადოებაზე უფრო ჭკვიანია, რომ გულის სიღრმეში თურმე მათაც ბუნებრიობა მეტად იზიდავთ ვიდრე მანქვა-გრეხა, ეს რაფინირებული მანერების მოხდენილი ლედი უცებ ისეთ ერთიმეორეზე გასაშტერებელ, ცხელ-ცხელ ქუჩურ გამოთქმებზე გადადის, ისეთი პეწითა და უშუალო სიმხიარულით

აფასებს თანამოსაუბრეებს, კომიკური თვითტკბობით ურტყამს და ურტყამს ჟარგონს და ალტაცების გამოსახატავად ისე ძველებურად შექვივლებს, რომ სცენაზე დატრიალებული მომხიბვლელი შეუსაბამობა, კომიზმის მანგად იქცევა. ფინალურ სცენაში დარბაზობიდან დაბრუნებული, შეფიქრიანებული, სევდიანი, სულითა და გარეგნობით ნატიფი ქალი, გაცოცხლებული გალათეია ამალღებული სიყვარულის სიმბოლოდ იქცეოდა, მისი არსება მეოცე საუკუნის პრაქტიკოსსა და რაციონალისტ მაყურებელს შუა საუკუნეების რაინდის ბუნებასთან აახლოვებდა, მიჯნურად განდგომის ზღაპრულ ფენომენს სულ ადვილად გასაგებ, ცხოვრებისეულ ლოგიკურ მოვლენად ხდიდა. სპექტაკლის დასასრულს, როცა მაყურებელი აპლოდისმენტებით შეეგება მონაწილეებს: ქართული ტემპერამენტით დამშვენებულ ბრწყინვალე ჰიგინს — სერგო ზაქარიაძეს, ინგლისელი მწერლის ერვინ ჰიუზის მიერ შერქმეულ სუფთა წყლის ლონდონელ „კოკნის“ (მდაბიოს) კაკო კვანტალიანს, დახვეწილ არისტოკრატ ლედის — მისის ჰიგინსს — ელენე დონაურს, ჭეშმარიტ ჩენტლმენს პოლკოვნიკ პიკერინგს — ალე ოშიაძეს, დედოფალ ეიქტორიას — თამარ ციციშვილს, რამპის, სოფიტების, პროექტორების შუქს კიდევ რაღაც თვალისმომჭრელი სინათლე მოემატა და თეთრ, ქათქათა, გრძელ, კაბაში ბედნიერებით გაბრწყინებული სახით მედეა ჭაფარიძე გამოჩნდა, თეატრის ზეიმი აპოთეოზად გადაიქცა. უცნაური, სირცხვილის მაგვარი გრძნობა დამეუფლა: საგანგებოდ ამორჩეული ჩემი ყვაილები რალაცნაირად გაფერმკრთალებულიყვნენ, გაუფერულებულიყვნენ, ხელოვნურ ზიზილ-პიპილოებსა ჰგავდნენ. საბედნიეროდ, არავინ აღარებდა მათ მედეას, არც არავინ აქცევდა ყურადღებას; მაყურებელი ალტაცებული იყო მსახიობის ნიჭიერების, ოსტატობისა და სილამაზის ერთიანობით — თვით მშვენიერების ხილვით.

ხშირად მახსენდება შოლოხოვის „გატეხილი ყამირის“ ერთი ეპიზოდი. აღმასკომის თავმჯდომარე ნაგულნოვი შებინდებისას შეზარხოშებული ბრუნდება სახლში. ახლად ჩამოყალიბებული კოლექტივის ბელელთან შიმშილისაგან გამწარებული მისი მეზობლები შეკრებილან და თავისი ნაშრომი, თავისი ნებით მოტანილი პური თვითნებურად სურთ უკან წაიღონ. ამის დამნაშავე ნაგულნოვი არც აციებს, არც აცხელებს და, იარაღმომარჯვებული დაერევა მათ; რევოლვერის ყუით თავპირში სცემს და გულწრფელად აღმფოთებული გაიძახის: როცა მახსენდება, რომ ჩვენი ძმები, რუმი-ნელი მუშები შიმშილით იხოცებიან, გული მიკვდება, ამათ კი აქ პურის მოპარვა უნდათო, „ო, სანკტა სიმპლისიტას!“

ჯერ ისიც არავინ იცის, თუ მართლა რუმინეთში ასეთი შიმშილი იყო?! მერე ნაგულნოვს ის მუშები სიზმარშიც კი არ უნახავს, მათმა სიუყარულმა ეგრერიგად როგორ გადარია, რომ თავის უახლოეს, ასევე შიმშილით სასოწარკვეთილ მეზობლებს აღარ ინდობს, სასიკვდილოდ იმეტებს?!

ქვეშარიტი კატმოყვარეობა კონკრეტულ საქმეში ჩანს... აი, თქვენ მაგალითად, თუ ვისმეს მიაგეთ უანგარო სიკეთე? ჰა? ხიდები ააშენეთ? წიგნები დაწერეთ? დისერტაცია დაიცავით? კარგი როლები ითამაშეთ? კომკავშირულ მშენებლობაზე წახვედით? მერე კარიერა გაიკეთეთ? კი, ბატონო, საუცხოოა, მაგრამ მაინც ვის დაენმარეთ ცხოვრებაში — არამლიქნელობის საფასურად, — ანგარების გარეშე — გვარი დამისახელეთ... არც მედუა ჭაფარიძე გაგცემთ ამაზე პასუხს, არ ახსოვს ვის რა გაუკეთა, ეს მისი ყოველდღიურობაა, სიცოცხლის აზრია — ადამიანებს სიკეთე მოუტანო შენი შემოქმედებითა და ცხოვრების წესით.

წვეულება. ზეიმობენ დიდი ხნის უნახავი მეგობრის დაბრუნებას. საპატიო სტუმრებს შორის მაღალი თანამდებობის გავლენიანი პირია. მან იცის, რომ ამ წრეში მედუა ჭაფარიძის სახელი წმიდათა წმიდაა, ამიტომაც შემწყნარებლური ღიმილით, სულ არაფერ შუაში, უცებ თავის მართლებას მოჰყვება:

— რა ჯიუტი ქალია ჩვენი მედუა, რასაკვირველია, ეს საერთოდ მისასალმებელია, მაგრამ ასე არ შეიძლება, მაგას რომ ჰგონია! ეს ცოდოაო, ამას დედა გარდაეცვალაო, ის ნიჭიერია და სარდაფში ცხოვრობსო, ამას მარჩენალი აღარავინ გააჩნია. ეს კიდევ ღვაწლმოსილი ოჯახის შვილიაო და ასე გაუთავებლად. შემოგიჩნდება და არ მოგასვენებს.

სიჩუმე ჩამოვარდა, ბოლოს სუფრის ერთ-ერთი წევრი ყოველ სიტყვას მარცვლავს და ამბობს:

— ჰო-და, დღესაც ჩვენ აქ ი-მი-ტომ შე-ვი-კრი-ბეთ, რომ მე-დე-ამ ვი-ლაც არ მო-ა-სვე-ნა და ჩვე-ნი მე-გო-ბა-რი სა-ხლში და-გვა-ხვე-დრა.

მედუა ჭაფარიძე იმიტომ არის დიდი ბუნების ქართველი ქალი, რომ მას თვითონ ჰყავს იდელები ცხოვრებაში; წარსულში, აწმყოსა და მომავალშიც. მისთვის ძვირფასია ფილოსოფიურ სიღრმეებში შეცურებული გალაკტიონის პოეზია. ალექსანდრე ბლოკის ნაღვლიანი სენტიმენტალიზმი, პაოლო იაშვილის ლექსებთან და მის ცხოვრებასთან დაკავშირებული ბავშვობის მოგონებები, ზემო იმერელი ნათესავი — ქართული ჭიშის მიხრა-მოხრის, სიტყვა-პასუხის, თავაზიანობის, დარდიმანდობის ეტალონი; ქართულ სიმღერას აყოლებული მიმიკა...

თუნდაც ის ფაქტი, რომ მედღე ჯაფარიძე კაროენას როლს თამაშობს, გარდა იმისა, რომ ეს გარკვეული მნიშვნელობის თეატრალური მოვლენაა, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ტრადიციულად გამარჯებული, უკვე საზოგადო სახელად ცნობილი კაროენა ახალი სახით წარმოგვიდგება, ეს კიდევ შემოქმედის კეთილშობილურ, პუმანისტურ პოზიციაზე მეტყველებს. მართლაცდა, ჰაი გიდი, მედღე ჯაფარიძისთანა კაროენა რომ გაუთხოვარი დარჩება — სადღაა სამართალი?!

ერთხელ მე და რეზო შევპასუხდით, — ჰყვება იგი ანცად, აუუ-უნებელი თვალებით და დამნაშავეის ღიმილით, — კამათს ვასო ყუშიტაშვილი ესწრებოდა, რომლის გემოვნებასა და ტაქტის გრძნობას განუსაზღვრელად ვენდობოდი. რეზო არ მითმობდა, მე ვთვლიდი, რომ მართალი ვიყავი და როცა ბატონ ვასოს მივუბრუნდი, როგორც არბიტრს, მან უხერხულად გააქნია თავი, მერე რაღაც დამაშოშმინებელი, ფაქიზი და შემრიგებლური ინტონაციით მითხრა: „მედღე, თქვენ ხომ ქალი ხართ, ძვირფასო!“ ეს სიტყვები გულში ჩამრჩა, თუმცა. უნდა გამოვტყდე, ვერაფერს მივხვდი. მხოლოდ რამდენიმე ხნის შემდეგ, როცა ერთ ტრადიციულ ქართულ ოჯახში მსგავს სცენას შევესწარი, ქმრის გამომწვევი ქცევის საპასუხოდ ნაცნობი ინტონაცია და დაყვავებული სიტყვები შემომესმა, ყველაფერი გასაგები გახდა. „შენ მართალი ხარ, ძვირფასო!“ უპასუხებდა ქალი წყნარად, ნაზად, ღირსეულად, მოსიყვარულე და სიქველით საესე.

ნიჭიერება წყალუხვ მდინარესავით მოედინება. ვაკეზე გაიშლება და სიგანეში მატულობს. ასეა მედღე ჯაფარიძეც. როგორც კი მისი მჩქეთარე ენერჯია, ამა თუ იმ მიზეზის გამო გაივსება, მას მოსკოვის სცენაზე ვხედავთ ისეთ სახელგანთქმულ და ღირსეულ პარტნიორების გვერდით, როგორც არიან როსტისლავ პლიატი და მიხეილ ულიანოვი. პოეზიის საღამოებს აწყობს, სადაც მწვენიერ ლექსებს კითხულობს და მიმზიდველ შთაბეჭდილებებს გვიზიარებს.

კინო?! ჩვენ გავქურდეთ მომავალი თაობა, არ დავეუტოვეთ მას ქართველი ქალის — თინათინის ხატება... ვისაც ცხოვრებაში არ უნახავს მედღე ჯაფარიძე 30 — 35 წლის წინათ და კინოფილმ „ქეთო და კოტეთი“ არის აღფრთოვანებული, მინდა ვუთხრა: როცა მედღე ამ ფილმში პირველად ვიხილე, გული მომიკვდა, იმდენად ნაკლები იყო მისი მშვენება.

მას რომ კალმისთვის მოეკიდა ხელი, გამოჩენილი პროზაიკოსი იქნებოდა. სხვისი სახელით დაწერილი მისი თხოვნები და სა-

ჩივრები ცოცხალი პორტრეტებია. ქეშმარიტი მხატვრის ძუნწი შტრიხებით გაცოცხლებული ეს სახაზინო საბუთები ისეთი ემოციური ძალისა არიან, რომ ბიუროკრატიულ სანგრებსაც კი ანგრევენ.

მედეა ჯაფარიძეს ოცნებად აქვს ისეთი პერსონაჟის თამაში, რომელიც უხამსობის და სიბინძურის ტყვეობაში მოაქცია ბედმა, მას სურს გარყვნილი ქალის როლი შეასრულოს. ზოგს ეს სასაცილოდაც არ ყოფნის. მედეა, სიწმინდისა და პატიოსნების განსახიერება — „პაღშაია ქენშინა“? ზნედაცემული ქალი? ისინი ვერ მიმხვდარიან, თუ რაოდენ დიდი წარმოდგენისაა იგი ადამიანის ბუნებაზე; მას სჯერა, რომ რაც უნდა ბოროტებაში გაიზარდოს ადამიანი, სულის სიღრმეში, ცხოვრებისგან ნაცარმიყრილ კუნჭულებში მაინც მოიძებნება ადამიანობის მიჩქმალული ნაღვერდალი.

უწინ თუ რომანტიკა და მასთან დაკავშირებული ვითარებები ჯერ სათანადოდ არ იყო გაშიფრული და მხოლოდ ერთეულები ზვდებოდნენ მის უკუმხარის პოტენციურ საშიშროებას, დღეს (სამწუხაროდ, არც თუ უსაფუძვლოდ) გავრცელებულია აზრი, რომ რომანტიზმი ხელს აძლევს გაიძვერა რაციონალისტს, მიაპიტი იდეალისტები თავის დუდუკზე აცეკვოს და მერკანტილური ზრახვების შესრულებაში გამოიყენოს. მედეა ჯაფარიძეს კი დღეს სურს ითამაშოს კომისარი ვსევოლოდ ვიშნევსკის „ოპტიმისტურ ტრაგედიაში“. დაბრძენებული რეჟისორები და ახლობლები სხვადასხვა დიპლომატიური სვლებით იმედოვნებენ გადააფიქრებინონ ეს „აკვირებული აზრი“, მაგრამ მიზანს ვერ აღწევენ და პირდაპირ, გულახდილ საუბარზე გადადიან, ცდილობენ მის დარწმუნებას.

— მაშ რაისნერი?! ალისა კონენი?! — გულმოკლული კითხულობს იგი და როცა ამას საფუძვლიანი თეორიული განსჯა მოჰყვება, ცხოვრებისეული, ისტორიული, თუ ლიტერატურული მაგალითები მოზღვავდება უტყუარი მტკიცებით, მედეა სასოწარკვეთილი, უშუალო, როგორც მოსკოვის „მოსსოვეტის“ თეატრის სცენაზე, უმწურო მუშტებს ურტყამს ხანშიშესულ ბრძენ კეისარს — პლიატს და ბავშვური სიჭიუტით გაიძახის: „არის! არის! სხვანაირად არ შეიძლება, არა, არა!“ შემდეგ გაჩუმდება. შეფიქრიანდება. ცრემლები მოადგება. თითქოს ისევ ჩაჩოქილი კაროუნაა, თითქოს დასცქერის გატეხილ ფინჯანს და უზომოდ ეცოდება გაწამებული მამა — დარისპანი, თავისი მოწინააღმდეგე „მიფრენია-მოფრენია“, პელაგია, თავის თავიც და ყველა ხელმოცარული, თუ ბედკრული ადამიანი.

„ძ ა ლ ო ს ნ ე ბ ი“

ახალგაზრდული დრამატული თეატრი-სტუდიის სპექტაკლი ძა-
ლოსნები:

ე გ ნ ა ტ ი ს ი — მსახიობი გიორგი თურქიაშვილი

კ ა ზ ა ნ ო ვ ა ს ი — მსახიობი თენგიზ კოშკაძე

ა მ ფ ო რ ე ა ს ი — მსახიობი ზურაბ ცინცქილაძე

მ უ რ გ ო ს ი — მსახიობი აკაკი ხიდაშელი

ხალხი;

ა რ ქ ო ნ ტ ა — მსახიობი რუსუდან ქვლივიძე

რ ო ზ ა — მსახიობი ჯულიეტა ლუღუშაური

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — ინტელექტუალი(?), შინგამოჩეკილი ტირანი(?) —
მსახიობი ლუდმილა ალიმბარაშვილი.

— სალამი, თანამემამულენო! — ღიმილითა და დათაფლული გამომეტყველებით ევლინება უმამაკაცო ოჯახს ეგნატისი. მას აქ დიდი ხანია მოელიან ადამიანები, რომლებიც ყოველთვის მოთმინებითა და იმედით იყვნენ გამსქვალულნი და თავიანთ ღუხჭირ ცხოვრებას ნათელი მომავლის საწინდრად სხავენენ. არქონტა — ვისთანაც ეგნატისს მიმოწერა ჰქონდა — გამარჯვებულია და ბედნიერი, „ვისაც შეუძლია ელოდოს, ის დაჯილდოვდება კიდევ“. — ამბობს იგი. მართალია, ეგნატისი სხვანაირია, ვიდრე მას წარმოედგინა, ასე ეთქვათ, ნაკლებად ახოვანია, ცოტათი უფრო ღარიბია, ცოტა პრეტენზიულია, ცოტა ულამაზო, ცოტა ღორმუცელაა, ცოტა ხეპრეა, ცოტა სალახანაა, ცოტა ტირანიცაა, ცოტა... მაგრამ ხომ ჩამოვიდა, ის ხომ მათთანაა, იგი ყველასთვის ჩამოვიდა აქ, არქონტას ერთადერთი დის, როზასთვისაც, არქონტას ერთადერთი ქალიშვილის. ანტიგონესთვისაც ჩამოვიდა და, საერთოდ, ახლა სულ სხვა ცხოვრება დაიწყება. სულ სხვა.

— სალამი, თანამემამულე! — ილიმის დათაფლული იერით კაზანოვასი. მიაგენი მყუდრო სავანეს, ძმობილო? შენ ეგნატისი ხარ? მერედა, რატომ მე არ შემიძლია ვიყო ეგნატისი?! ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ დიდი წარსული გვაკავშირებს, ვიყოთ ისევ ერთად. ჩვენ ხომ ჭენტლმენები ვართ, ამ ცნობისმოყვარე და ცხოვრების ილუზიებით აღსავსე ბრძივ ქალებს ასე უკეთესად მოვუვლით!

ეგნატისი ეწინააღმდეგება კაზანოვასის, მას აღარ უნდა ბნელ საქმეებში მონაწილეობა, თუნდაც იმიტომ, რომ საეკვოა სარფიანი სამუშაო მიიღო იმისთანა არამზადებთან, როგორც კაზანოვასია — იგი დაიღალა ამდენი წანწალით, დაიღალა, აღარ უნდა მომთაბარე ცხოვრება — ძალაა?! დიახ, ძალაა.

ეგნატისი და კაზანოვასი დაეტაკნენ ერთმანეთს, მათი ბრძოლა არც ჩხუბია, არც ხუმრობაა, არც ჭიდაობა — ეს შერკინებაა, ყველა ჭურის ნაძირალათა ვერაგული შერკინება, სადაც ხუმრობით კაცის კვლაა მოსალოდნელი, ჩხუბი შეიძლება შეთანხმებას მოასწავებდეს, ჭიდაობა კი — ტაკიმასხარობას. ყოველი ნაბიჯი, ყოველი მოძრაობა დაძაბული ყურადღებით უნდა ამოიხსნას — თუ მოტყუედი, დაუნდობლად განადგურდები. „რა გაეწყობა, — თანხმდება ეგნატისი, ვატყობ, შენგან თავი ვერ დამიღწევია. მხოლოდ იცოდე, რომ არც ისე ადვილი იქნება ამ ქალების ჩვენს ჭკუაზე მოყვანა. განსაკუთრებით ახალგაზრდა ქალიშვილის. ანტიგონესი“. „მე მოვუვლი მას“, კატეგორიულად აცხადებს კაზანოვასი. ჰოდა, იწყება „მოვლა“. თუკი ეგნატისი მიამიტი ქალების მოსარჯულებლად პროვინციულ ხერხებს იყენებდა და ნახევრად მართალ შთამბეჭდავ თავგადასავლებს უყებოდა მათ (როგორც, მაგალითად, აგურის შექმის ისტორიაა და მამინაცვალ ტობის მხეცობა), კაზანოვასი უფრო დახვეწილ ფსიქოლოგიურ საშუალებებს მიმართავს. იგი მარსელელი გასტროლოგი სალახანაა! ცხელი და ცივი წყლის მონაცვლეობის უტყუარი ხერხი ბეტონსაც კი ხეთქავს, არათუ ადამიანს: „მე წყნარი დ მოკრძალებული კაცი ვარ, ცუდს არაფერს გავაკეთებ, თქვენ კი ასე უდიერად მეპყრობით“, მშვიდად ეუბნება კაზანოვასი ანტიგონეს. მოულოდნელად მთელი ძალით აყვირდება და შემდეგ ისევ წყნარად განაგრძობს — „შემჩნეული მაქვს, როცა ადამიანებს კარგად ეპყრობი, ისინი ცდილობენ თავზე დაგასხდნენ“. — უცებ ისტერიკა ემართება და მაშინვე დინჯად იმუქრება. ამას ჭამბაზური სცენა მოყვება. ეგნატისი ბნელას იგონებს. ეს ურჩი ანტიგონეს თმით დათრევის საშუალებას იძლევა. დათრგუნვის შემდეგი ეტაპი მეთოდოლოგიურად ისეა გა-

მიზნული და იმდენად ცინიკურია, რომ ამბოხების პროვოცირების ცდას წააგავს.

საგულდაგულოდ მოხარულ ყავას კაზანოვასი იწუნებს: „ეს ყავა არ დაიღვება“.

როზა. მე ისე ვცდილობდი... წუნი მაინც რა უპოვეთ?

კაზანოვასი. მარტო ნალექია და მეტი არაფერი. ვინ სვამს ასეთ მაგარ ყავას? ყავა ნაზი უნდა იყოს. არმატიც ოდნავ-ოდნავ უნდა იგრძნობოდეს.

როზა. ბატონმა ეგნატისმა მაგარი ყავა ისურვა.

ეგნატისი. კი, ვისურვე. მერედა, შენი აზრით, ეს ყავა მაგარია? შენ მაგარ ყავაზე წარმოდგენაც კი არა გქონია. რალაც სალაფავია!

კაზანოვასი. მე მგონი შევეციდი, არცთუ ისე ცუდი ყავაა.

როზა. (სიხარულით). მოგწონთ?

კაზანოვასი. ძალიან ჩინებულია. მეტსაც ვიტყვოდი, ჩინებულიზე ჩინებულია. უკეთესი ჩემს დღეში არც დამიღვებია...

და რამდენიმე ხნის შემდეგ კაზანოვასი ისევ იწუნებს ყავას. ძალოსნები ქალაქში სასეირნოდ გავიდნენ. საგონებელში ჩავარდნილი ქალები, დამფრთხალნი, ფაციფუცით შემოსასვლელ კარებს. კეტავენ და ბარიკადებს აგებენ; ახლა კი, მგონი, მოიცილეს თავიდან ძალოსნები.

სალამი, თანამემამულენო! დათაფლული ღიმილით შემოდის. სამზარეულოდან ამფორეასი, — ვერ მიცანით, ეს მე ვარ, მე.

ამფორეასი ახალგაზრდაა, ლამაზი, კარგად ჩაცმული, ამ ქალთა საოცნებო მოდელთან ყველაზე უფრო მიახლოებული ტიპი. „ამ სახლს, როგორც საკუთარს, ისე ვიცნობ. ის კარი წინა ოთახში გადის, აქ საწოლი ოთახია, იქ სამზარეულო, სულ იქით კი უკანა შემოსასვლელი. თქვენ არქონტა ხართ, თქვენ როზა, თქვენ კი ანტიგონე“.

და ყველას საჩუქრად წითელ ბუშტებს ურიგებს. მიუხედავად იმისა, რომ ამფორეასის მიმზიდველობა არ აკლია, მის ღიმილს მაინც მუხანათური ელფერი გადაკრავს. ქალები გაშტერებული შესტყერიან ახლად მოვლინებულ მხსნელს. მათ სახეებზე თანდათან სასოება იხატება: გამათავისუფლებელი! დიახ, დიახ, ეს ნამდვილი ეგნატისია, იგი უჩვენებს ამ ვიგინდარებს სეირს! ამფორეასი კი, უპირველეს ყოვლისა, არქონტას საწოლი ოთახისაკენ მიაქანებს, საიდანაც რამდენიმე ხნის შემდეგ ჩაჩაჩულ-გაპარტახებული და ჭერ კიდევ გონმოუკრეფი არქონტა გამოცუნდრუკდება-

არა, ადამიანები ჰკუას ვერასოდეს ისწავლიან — ერთი და იგივე საკენკი საუკუნეობით იქნეკება. ამფორეასი თავდაჭერებული და ფრიად პატიემოყვარეა. ეგნატისსა და კანანოვასის იგი ერთ წამში ყურმოჭრილ მონებად აქცევს. მას ხელოვნებაც უყვარს — „მასეზისათვის გასაგები ხელოვნება“, სიჩუმეც, სიმშვიდეც. თამაშიც, თავისი ძალით ხალხის გახელებაც. ისიც ასევეა დარწმუნებული, რომ ადამიანს კარგად თუ მოექცევი, თავზე დაგაჯდება. საწყალი, გულუბრყვილო ქალები! რა დანაშაული აქვთ, ნეტავ, განგების წინაშე, რომ ასეთი სასჯელი გამოუგზავნა მათ ღმერთმა?! იმიტომ ხომ არა, რომ ნდობით ეკიდებიან ადამიანებს?.. წარმოდგენელია ამ ვითარების გამოსწორება, გამორიცხულია ამ ტირანისათვის არათუ წინააღმდეგობის გაწევა, არამედ ნებისმიერი მისი მოქმედების აღუფრთოვანებლად შეფასებაც კი. იგი ისე ღრმად და მორგებულად ჩამჭდარა სავარძელში, რომ ამ ქვეყნად, ამფორეასის გარდა, თუ რამე არსებობს, ძნელი დასაჯერებელია. ანაზლად მაყურებლის რიგიდან წამოიშორდა მკაცრი, კატეგორიული, ყინულის ლოლუასავით დასამსხვრევად მზა, გახევებული ფიგურა. ცალი ხელი ზურგზე შემოუდევს, მეორეს მკეახედ ხმარობს. მოკლე, სხარტი დარტყმა და ანტიგონე მიწაზე გდია. ეს მურგოსია, სავართაშორისო კლასის სალახანა. ამფორეასი კურდღელივით წამოხტა სავარძლიდან და მოკურცხლა. მურგოსმა დიდი მოაზროვნის პოზით სავარძელში ინება ჩაჯდომა, შემდეგ რადიოსთან მივიდა და ეთერს მიუვდო ყური. ისმის ნაწყვეტ-ნაწყვეტი მუსიკა, ხმაური, ნაჩქარევად ნათქვამი წინადადება — ხალხის კეთილდღეობაზე ზრუნვის შესახებ. იგი ცალყბად იღრიჭება, თუ, მგონი, მუხანათურად ჩაიციან, არა, ილიმის, ის ილიმის: „სალამი, თანამემამულენო“. მწკრივში ფრონტულად ჩამდგარი დამხვდურები ერთი ხმით ჰკივიან: „ვაშაა! ვაშაა!“.

წარმოდგენა მთავრდება.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ბერძენი დრამატურგის, სტრატის კარასის ამ რთულ პიესას რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტმა — რეჟისორმა გულსუნდა სიხარულიძემ, არათუ გაართვა თავი, არამედ აზრობრივად გააღრმავა, გაამწვავა სიუჟეტურად, სახეთა განსჯის დროს შეეხო ხელმოსაჭიდ ყველა ფსიქოლოგიურ ფენას და ამისათვის მას არც კუპიურის გაკეთება, არც მასალასთან მანერული დამოკიდებულება დასჭირვებია, რაც ესთეტიკურ მთლიანობას არღვევს და, შილერის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, ხელოვნების ნაწარმოებს ჰეტერონომიულ პროდუქციად აქცევს. აზრობრივად გაღრ-

მავებს როდესაც ვამბობთ, ვგულისხმობ იმ გარემოებას, რომ რეჟისორმა შეძლო მხატვრულად დაესაბუთებინა ტირანიის ორსახეობა, მეფე და მონა ერთსა და იმავე პიროვნებაში ტირანიის აუცილებელი პირობაა, მართლაცდა, ვის დააჯერებ რომ შესაძლებელია ადამიანისაგან მოითხოვო მონური მორჩილება, თუ თავად არა ხარ მონა?!

კაზანოვასი, ან რომელიმე ძალოსანთაგანი განა ასე უსაშველოდ შეავიწროებდა ქალებს, თავად ზომ მონა არ იყოს?!

სიუჟეტის გამწვავებად მიმაჩნია არქონტას დაწინაღობის ორგანული აპოგეა, საწოლ ოთახიდან მისი გაპარტახებული მოვლინება და მთლიანად ეს ეპიზოდი.

აგრეთვე მურგოსის უსიტყვო მიზანსცენები, ფსიქოლოგიური ფენების გამოყენება ლოგიკური კონცეფციის შექმნას საჭიროებს, ამ მხრივაც, რეჟისორის ნამუშევარი დიდ კმაყოფილებას იწვევს და მოწონებას იმსახურებს. მხოლოდ ერთადერთი რგოლია ამ ლოგიკური ჯაჭვიდან ამოვარდნილი, ესაა ანტიგონე.

მართალია, ეს სახე პიესაშიც არ არის ბოლომდე დამუშავებული, რამაც ალბათ, შეაყოყმანა გ. სიხარულიძე. ახალგაზრდა მსახიობის, ლუდმილა ალიმბარაშვილის ანტიგონეც ხან შინგამოჩეკილ ტირანს წააგავს, ხანაც პროტესტანტ ინტელექტუალს. ვერც ერთი და ვერც მეორე ლოგიკურ გაგრძელებას ვერ პოულობს სპექტაკლში. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს ალიმბარაშვილი სუსტი იყოს, პირიქით, მისი დამაჯერებელი თამაში, თავისუფალი მოქმედება სცენაზე, მეორე პლანის მოტანის უნარი აშკარაა და მსახიობის სერიოზულ შემოქმედებითს პოტენციაზე მეტყველებს.

პიესაში ყველაზე საინტერესო და რთული სახე, ჩემი აზრით, ეგნატისია. ეს ხასიათი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ეგნატისი უტუ გლეხიც არის, სულმდაბალი გაიძვერაც, ცხოვრებისაგან მოქანცული ბოგანოც, საცოდავი ტრაბახაც, სანტიმენტალური ბოროტმოქმედიც. მსახიობი გიორგი თურქიაშვილი, ყველაფერ ამასთან ძალზე მიახლოებულია, მაგრამ, ვფიქრობ ხასიათში ზოგიერთი გამოუყენებელი ფსიქოლოგიური შრის დამუშავებაა საჭირო. მაგალითად, „მამინაცვალ ტობის ეპიზოდში“ ხალასმა გრძნობამ უნდა გაიელვოს, რითაც მაყურებელი წამით ეგნატისისადმი თანაგრძნობით განიმსჭვავება.

კაზანოვასის შემსრულებელმა, მსახიობმა თენგიზ კოშკაძემ ამ როლში ნამდვილად გაიმარჯვა მამხილებელი იუმორით, პარტნიორებთან კონტაქტების დამყარების მეორე პლანის სწორი ორგანიზაციით. განსაკუთრებით შერკინების სცენაში. საუცხოოა სცენა,

როდესაც კოშკაძე ვიოლინოს უკრავს, აგრეთვე ისტერიკის სცენა. რეჟისორის საინტერესო გააზრებას მომხიბლველობა შემატეს მსახიობებმა ზურაბ ცინცქილაძემ (ამფორეასი) და ჭულიეტა ლუ-ღუშაურმა (რიზა).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მსახიობი რუსუდან ქვლივიძე. მისი არქონტას სული ტრაგიკომიკურ სიერცეში მოძრაობას; ადამიანებისადმი მისი ნდობა, სიკეთის კეთილშობილური რწმენა მისადმი უტიფარი დამოკიდებულების მიზეზი ხდება და ამას მსახიობი ფეხდაფეხ გვიხატავს. ეს სურათები ემოციური და ინტელექტუალური დატვირთვის ერთიანობის გზით აღიქმება.

რ. ქვლივიძე სცენური კონტექსტიდან ერთი წამითაც არ არის ამოვარდნილი. სრული შთაბეჭდილებაა, რომ იგი ყოველი მიმდინარე დიალოგის მონაწილეა, ალბათ მაშინაც, როდესაც კულისებში ელოდება თავის გამოსვლას.

სპექტაკლის გვირგვინია აკაკი ხიდაშელის მურგოსი. მე ვიტყვოდი, ეს ერთწინადადებიანი სახე, პლასტიკური გამომსახველობის საუცხოო ნიმუშია, და არა მარტო ფინალური სცენის სახიერი წერტილია, არამედ იდეური კულმინაციაც.

რეჟისორ სიხარულიძის სერიოზულ განაცხადს ისიც ამშვენებს, რომ სპექტაკლის ზოგიერთი სცენა, ასე ვთქვათ, ბეწვის ხილზე გადის, როგორც ეს საერთოდ, მნიშვნელოვან მოვლენას ახასიათებს. მწვერვალის დაპყრობა თუ გასურს, უფსკრულის თავზე უნდა მოექცე. სპექტაკლში თითქოსდა ზედმიწევნით ყოფითი სიტუაცია სიმბოლურ მნიშვნელობამდე მალდდება. ამასთან დაკავშირებით ერთი შენიშვნა მინდა გამოვთქვა. ბუშტების დანიშნულების აღრევა იწვევს მაყურებლის დეზორიენტირებას. უმჯობესი იქნებოდა ამ სახიერი ხერხის უფრო ძუნწად გამოყენება. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გულის წასვლისას ანტიგონეს გადმოვარდნა სპექტაკლის საერთოდ, სადა და მოხდენილი გადაწყვეტისაგან ამოვარდნილია. შთაბეჭდილებას ისიც ანელებს, რომ ამავე თეატრის სცენაზე ანალოგიური მიზანსცენა სპექტაკლში (ჩემი აზრით, ასევე კარგ სპექტაკლში „ოიდიპოს მეფე“) და ძალაუნებურად ეს რეჟისორულ შტამპად იკითხება.

სახიერია და ლაკონიური სპექტაკლის სცენოგრაფია. მოქმედების ადგილი დანახულია ქალთა თვალთახედვით, არქონტას ეფემერული „ბედნიერებიდან“ გამომდინარე, რაც სპექტაკლისათვის სასურველ ატმოსფეროს ქმნის, თუმცა, მიხეილ ჭავჭავაძისა და შმაგი შეყლაშვილის ნამუშევარი მხატვარ მარკ კიტაევის „ივანოვის“ სცენოგრაფიას გვაგონებს (ლატვიის მოზარდ მაყურებელთა თეატ-

რის სპექტაკლი). აღსანიშნავია, რომ დრამატურგ კიტა ბუაჩიძის თარგმანი სცენიდან კარგად ჟღერს.

სპექტაკლი „ძალოსნები“ ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის და სპექტაკლის ავტორის, ახალბედა რეჟისორ გულსუნდა სიხარულიძის წარმატებაა. იმედია, ეს ახალგაზრდული კოლექტივი ასევე უკომპრომისოდ, სიმართლის სიყვარულით განაგრძობს შემდგომ შემოქმედებითს ცხოვრებას, რაც ძალზე ესაჭიროება ქართულ თეატრს.

„ივანე მრისხანა“

საბჭოთა თეატრში ივანე მრისხანეს სახემ, უმთავრესად, ალ. ტოლსტოისა და ვლ. სოლოვიოვის პიესების დადგმებით გაიკაფა გზა. ასეთი ვითარება კი არ იძლეოდა მისი სახის კონტრაპუნქტული წაკითხვის საშუალებას, ამიტომაც ამ როლის შემსრულებელი მსახიობები ისტორიული მასალებიდან კრეფდნენ თავისი ინტერპრეტაციის შესატყვის საღებავებს. ვფიქრობ, რომ ეს ბუნებრივიც არის, თუ მაგალითად, „ჰამლეტის“ ან „ოტელოს“ სახის შეფასებაში შექსპირს უნდა მიეცეს პრიორიტეტი, ვიდრე იტალიურ ქრონიკებს; ამას ვერ ვიტყვით შაჰ-აბაზის სახეზე დავით ერისთავის „სამშობლოდან“, ნაპოლეონის სახეზე ლ. ტოლსტოის „ომი და მშვიდობიდან“ და მისთანანნი. ივანე IV მეცნიერულ ლიტერატურაში სამნაირი დახასიათება ეძლევა: 1) ერთიანი მძლავრი სახელმწიფოს შექმნის ფანტიკოსი. 2) ნიჭიერი პარანოიკი. 3) ისტორიის მსვლელობის ობიექტურ ვითარებებთან დაკავშირებული ფიგურა, რომელიც პრაქტიკულად ახორციელებდა დიდი რუსეთის შექმნის იდეას და, ამავე დროს, კონკრეტულ სიტუაციაში ხელმძღვანელობდა სუბიექტური, თავკერძი მისწრაფებებით. ეს მისწრაფებები კი თითქმის ყოველთვის ავადმყოფურ გოროზობასთან, მუხანათობასთან, ცოფიანობასა და საღიზმთან არის დაკავშირებული. ამ უკანასკნელმა თვალსაზრისმა ბოლო წლების ისტორიოგრაფიაში იმძლავრა. ისტორიული ფაქტები კი ასე გამოიყურება: ივანე IV სუფთა რუსული მოვლენაა, თუმცა მის სისხლში თათრის, მამაი ხანის გენებიც ერია დედის. ელენე გლინსკაიას მხრიდან და ასევე რომაულიც — ბებიის, სოფიო პალეოლოგის მხრიდან.

შეუძლებელია ივანე მრისხანეს მთლიანი, ერთიანი სახის წარმოდგენა, ყოველ მის მოქმედებას მის სულში არა თუ ანტიპოდი გააჩნდა, ისინი ყოველთვის ამოუხსნელი ამბივალენტურობით გამოირჩეოდნენ. თუ ბოიარინებისადმი სიძულვილს იგი ობლობაში

შეუბრალებელი მართლმადიდებლის კომპლექსითა ხსნის, კატეხისა და ძაღლების წვალბის. სისხლიანი სცენების სანახაობად ქვეყნის შემთხვევები რილათი აიხსნება? ან, ეგრეთ წოდებული, მოლაღატეების დასჯის გამომგონებლური კანიალობა რითაა გამართლებული? გაღატაკებული სიტყვისთვის ენის მოჭრა, ცოცხლად ტაფაზე შეწვა. ქებაში ჩახარშვა რა სახელმწიფოებრივ აუცილებლობას წარმოადგენდა? ტახტიდან გადადგომის მისტიფიკაციები სისხლიანი დასასრულებით, თათრის ხანის სიმეონ ბეკულატოვიჩის მოსკოვის ტახტზე დასმა ერთი წლით და მისდამი თხოვნებისა და საჩივრების სახით სახელმწიფოს მართვას რა ლოგიკა მოეძებნება? ალექსანდროვის დაბაში სკომორონებთან და ნილბოსნებთან ორგის დროს ბოიარინსა და სარდალ რეპნინს მთვრალმა ნილაბი ჩამოაცვა თავზე და მერე კინწისკვრით გააგლო სასახლიდან. ეს ცინიზმი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის აქტია? ბერებად გადაცმული ოპრიჩნიკების მსვლელობის ტრაგიფარსული სცენარები რომელ რელიგიურ ექსტაზს მიეწერება? ყოველივე ამასთან ერთად ხანდახან იგი თავის თავს საჭაროდ უწოდებს: მკვლელს, მრუშს, ლოს. აყროლებულ ძაღლს, ყაჩაღს, მძარცველს, კაცთმოძულეს.

ოპრიჩნინამ თავისი არქივები ერთიანად დაწვა ალექსანდროვის დაბაში. მაგრამ ქვეშარიტება განგებამ გადაარჩინა. „სალოსისა და სკომოროხის“ (ლიხაჩოვის გამოთქმამა) უცნაურობამ შემოგინახა უნიკალური დოკუმენტები სინოდიკის სახით. ივანე IV ბრძანებით სინოდიკები ეგზავნებოდა რუსეთის ყველა მონასტერს, რათა მღვდლებსა და ბერებს ელოცათ მეფის მიერ დასჯილ პირთა სულის მოსახსენებლად. ასე მაგალითად: „ღმერთო, შეუხედე გროზნოვს ოჯახით, ვიაზმენკის ოჯახით, ივანეს, პეტრეს, ვასილს და კიდევ 1655 კაცს“. 8/1 — 1570 წელს ნოვგოროდში ჭერ წირვას ხელი არ შეუშალა, მერე დასცხო არქიეპისკოპოსს და გაძარცვა სოფიოს ტაძარი: ასევე მოექცა მიტროპოლიტ ფილიპეს მოსკოვში. ბავშვებსა და ქალებს ნოვგოროდში — მდ. ვოლხოვში ყინულის ქვეშ ავლებდნენ და ვინც გადარჩენას ცდილობდა, ნაჯახით უჩიჩქვავდნენ თავს, შემდეგ კი რიცხოვრებულ შექმონდათ სინოდიკის სიაში. ივანე მრისხანე პირადად ესწრებოდა მონასტრების ძარცვა-გლეჯას. დიდი ხელმწიფის დროს დიდი შიმშილი იყო რუსეთში, ხალხი ადამიანებს ამარილებდა და ჭამდა. დიდი ხელმწიფის დროს დიდი ხანძარი იყო მოსკოვში, როცა მთლიანად გადაიწვა დედაქალაქი; დიდი ხელმწიფის დროს დიდი ქირი გაჩნდა მთელ რუსეთში, რამაც მოსახლეობის საგრძნობი ნაწილი მოსპო. ამავ დროს, ივანე IV გაათორმა რუსული მესიონიზმი და მეფედ იკურთხა. ივანე IV იყო პირველი კეისარი, (ეზარაი, „ცარ“) რუსულ

მიწაზე. ივანე IV და მისმა დაახლოებულმა პირმა აღაშვემა ჩაატარეს დიდმნიშვნელოვანი რეფორმები, ჩამოაყალიბეს ბიუროკრატიული მოსამსახურეთა აპარატის დროებითი შემამულებთა კასტა. ივანე IV ყველაზე ადრე რუსეთში მოიგონა მუდმივი დამსჯელი ორგანო ოპრიჩინა. ნოვგოროდსა და ფსკოვში ყოფილი რესპუბლიკური მმართველობა შეცვალა მოსკოვეური კანონებით, ზღვაზე გასვლის პირველი მცდელობა, ყირიმისა და ციმბირის დამორჩილება დიდი ისტორიული მოვლენებია, რომელიც ივანე IV მეფობისას ჩატარდა.

ივანე მრისხანე განათლებული კაცი გაზღდათ. მან საუცხოოდ იცოდა ბიბლია, მსოფლიო ისტორია, ფილოსოფია. მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა მდიდარი და მშვენიერია. მის განთქმულ ღვთისმოსაობაში უდიდესი როლი მიუძღვის კარის მოძღვარ სილიბისტროს; ეს ის სილიბისტროა, რომელმაც ტრადიციული ოჯახის კანონები „დომასტრიო“ დაწერა. ივანე IV ბავშვობიდან უნერგავდნენ რწმენას, რომ მოსკოვის სამეფო დინასტია რომის კეისრის ავგუსტუსიდან მოდის და რომ მათი ძალაუფლება შთამომავლობითია და არა არჩევითი. ისიც წარმოშობის უპირატესობის გრძნობით, სადაც კი მოეხერხება; ზიზღით იხსენიებს პოლონეთის და შვეციის არჩეულ მეფეებს. და მაინც ყოველივე ამ წინაუქმო ფაქტების კორიანტელში გაიეღვებს ხოლმე ღვთისმოსაობისა და მკრეხელობის რაღაც კანონზომიერი ნაერთი, უმისამართო პროტესტი, ცხოვრების აზრის ძიების ფარულად შემოწოლილი სევდა. ნიშანდობლივია ამ მხრივ ერთი ადგილი, გაქცეული თავადის, მისი ბავშვობის მეგობრისა და აწ მოლაღატისადმი ანდრეი კურბსკისადმი მიწერილ წერილში: „ეაი, ბედშავო კურბსკი! რათა გსურს, წაწყმიდო სული შენი და გადაიჩინო თავი გაქცევით? განა არ აჯობებდა შენი ხელმწიფის ბრძანებით მომკვდარიყავ და მით დაგემსახურებინა მოწამებრივი გვირგვინი? რა არის სიცოცხლე? რა ფასი აქვს ადამიანურ პატივსა თუ სიმდიდრეს? ყველაფერი ეს მოჩვენება და ამოებაა? ბედნიერია ის, ვინც ბელწი გვამის სიკვდილით მოიპოვებს მარად სასუფეველს“. ოპრიჩინას შექმნის მიზეზებსა და შედეგებზე არა თუ სდუმდნენ მეცნიერულ ლიტერატურაში, ისეთი ავტორიტეტიც კი, როგორც არის ს. პლატონოვი, ამტკიცებდა, რომ ოპრიჩინა სადღაც პროგრესული მოვლენაც იყო, გააზრებული და მიზანდასახული რეფორმაო. აკადემიკოსი ს. ვესელოვსკი, მართალია, უარყოფს პლატონოვის ჰიპოტეზას, მაგრამ თავად კიდევ უფრო შორს მიდის. ოპრიჩინას ჩამოყალიბება ს. ვესელოვსკისათვის არის არა მხოლოდ თავადებისა და ბოიარების

წინააღმდეგ მიმართული ღონისძიება, არამედ მთელი ფეოდალური, თავადაზნაურული კლასისაგან განდგომის ფაქტი. რ. სკრინიკოვი 1983 წლის მონოგრაფიაში ახალ საარქივო მასალებზე დაყრდნობით ამტკიცებს, რომ ოპრიჩინას დაარსება ზემოდან გადატრიალებას ნიშნავდა, რომელიც მიზნად ისახავდა შეუზღუდველი მმართველობის დაფუძნებას¹. საბჭოთა ისტორიოგრაფია და ისტორიის ფილოსოფია ივანე IV ეპოქას რატომღაც ლოკალურ კონტექსტში განიხილავს. მიღებული აზრია, რომ ივანე პრისხანემ „შექმნა თვითმპყრობელობის, როგორც სახელმწიფოებრივი სისტემის იდეოლოგია“, მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ამ იდეოლოგიის შექმნის მიზეზსა და ასე ვთქვათ, ზე-ზეამოცანაზე მკვლევარნი სდუმან. ეს იდეოლოგია XVI საუკუნეში კი არ შეიქმნა, არამედ XV საუკუნეში, როცა დაეცა ბიზანტია, როცა ფლორენციის და ფერეროს საეკლესიო კრებაზე მოხდა შეერთება ბერძნული და რომაული ეკლესიისა — ეგრეთ წოდებული, ფლორენციული უნია, სადაც. სხვათა შორის, მხოლოდ ორი მართლმადიდებელი ეკლესიის წარმომადგენელი იყო ამ შეერთების წინააღმდეგი: ეფესელი მიტროპოლიტი მარკოზი და საქართველოს წარმომადგენელი გრიგოლ ივერიელი. თვით რუსეთის მიტროპოლიტი ისიდორე — (ეროვნებით ბერძენი) შეერთებაზე დაყაბულდა, რისთვისაც იგი მოსკოვში მოლაღატედ გამოაცხადეს და იძულებული შეიქნა გაქცეულიყო. მოსკოვს სულაც არ აინტერესებდა თავისი ეკლესია პაპის ქვეშევრდომად გაეხადა. რუსეთის მართლმადიდებელ ეკლესიას, ბიზანტიის დაცემის შემდეგ, ფორმალურად შეეძლო მსოფლიო მართლმადიდებლობის სათავეში აღმოჩენილიყო (Вселенская церковь), ქრისტიანობის მესეანიზმის როლი ეკისრა. რუსეთი ხდებოდა ორი მსოფლიო იმპერიის — ბაბილონისა და ბიზანტიის მემკვიდრე, რამეთუ მონომახის ქუდი კონსტანტინოპოლელი მეფის, ვასილის მიერ იყო ნაჩუქარი, რომელიც თავის მხრივ, ნაბუქოდონოსორის ნაქონად ითვლებოდა. ივანე პრისხანეს ბებია, სოფიო პალეოლოგმა რომელი იმპერატორების ნაქონი წითელი ტოვა, სკიპტრა, სამეფო კვერთხი (უმადლესი ძალაუფლების ნიშანი) და ორთავიანი არწივის სახელმწიფო გერბი მოიტანა მზითვად. ერთი სიტყვით, ისე მოხდა, რომ ყველა ინსიგნია რუსეთის დიდი მთავრების ხელში აღმოჩნდა. XV საუკუნის ეკლესიის მამანი ამბობდნენ:

«Что же именно перейдет к Русской земле от нового Рима?»

¹ Р. Скринников. Иван Грозный. М., «Наука», 1983, с. 192.

Царство и патриаршество и назовется тогда Русь святою Русью».

XVI საუკუნის დამდეგს უკვე დადიოდნენ ლეგენდები ბიზანტიიდან რუსეთში ღმერთის განკვერტით მოხვედრილი თეთრი ბარტყულის შესახებ. ნესტორ ისკანდერის მიერ დაწერილ წინასწარმეტყველებაზე, რომელიც ვითომდა ბიზანტიის იმპერატორის კონსტანტინე დიდის აკლდამაზე იყო ამოტივფრული:

«Русский же род преждесоздательными всего Измаилита победит».

იმავე XVI ს. დამდეგს ჩამოყალიბდა ბერი ფილოფეის პროვიდენციული თეოკრატიული მოძღვრება, სადაც მთავარი დებულება ითვალისწინებდა საღმრთო და სამეფო ძალაუფლების ერთ ხელში მოქცევას. სახელმწიფო მეთაურისადმი უსიტყვო მორჩილებას. ამ მოძღვრების პროვიდენციული ფორმულა ასეთია: „Два убо Рима подоша, а третий стоит. А четвертому не быти“. აქ კიდევ ერთი ფრიად საყურადღებო გარემოებაა ანგარიშგასაწევი: ეს მისწრაფებები, კავშირები დასავლეთის პოლიტიკურ, ისტორიულ, კულტურულ რეალიებთან აღმოსავლურ ნაყენზე იყო აღმოცენებული, კერძოდ. მონღოლურ-თათრულ ტოტალიტარულ სულიერ აღჭურვას ეფუძნებოდა. ასე რომ, ივანე მრისხანემ კი არ შექმნა და ჩამოაყალიბა თვითმპყრობელობა ან მისი იდეა, იგი განაგრძობდა რუსული იმპერიალისტური იდეის საქმეს.

ნოვგოროდის რესპუბლიკის დამარცხების და ფსკოვის დემოკრატიული მმართველობის მოსკოვური (ნახევრად აზიატური და ბიუროკრატიული) შეცვლის შემდეგ, რუსეთის განვითარების დასავლური გზა ჩაიხერგა და ტოტალიტარული რეჟიმის თვითმპყრობელობა ფორმა ეროვნულ თავისებურებად იქნა მიღებული. თვით ივანე IV ისტორიის ბრმა იარაღი რომ იყო, თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ მას რამდენიმეჯერ სურდა გაქცეულიყო რუსეთიდან, ამის თაობაზე კონფიდენციალური მოლაპარაკებაც კი არსებობდა ინგლისის დედოფალ ელისაბედთან.

როგორც ითქვა, ამ დიდად მნიშვნელოვან ისტორიულ ვითარებებს ისტორიკოსები, რატომღაც სათვალავში არ აგდებენ, როცა ამ ისტორიული, კულტურული პოლიტიკური მოვლენების გარეშე, მხოლოდ ივანე IV დროით შემოფარგვლა მართლაცდა ამოუხსნელს, ან ცალმხრივად გაშუქებულს ტოვებს ისეთ ტიპურ მოვლენას და უნიკალურ სახეს, როგორიც არის ივანე მრისხანე.

ყველაფერი ეს, სპეციალური ლიტერატურის გარდა, ხელოვნების მიერ წარმოჩენილი პრობლემების მიღმაც დარჩა. უფრო მე-

ტ.ც. თეატრში ამ როლის შემსრულებელ მსახიობებს კ. ჩერკასოვს, ნ. ხმელიოვს და აკ. ხორაევს ივანე მრისხანე, უპირველეს ყოვლისა, წარმოდგენილი ჰყავდათ, დიდ ხელმწიფედ, რაც, რაღა თქმა უნდა, შეესატყვისებოდა როგორც ლიტერატურული და ისტორიული წყაროების ინტერპრეტაციას, ასევე დროის მოთხოვნას. მაგალითად, კონსტანტინე ჩერკასოვის ივანე IV იყო დიდი სახელმწიფო მოღვაწე, რომელსაც შეგნებული ჰქონდა თავისი ბედის ტრაგიკული გამორჩეულობა. ეს კი მას შეუპოვარსა და პირქვეშ ხდიდა. მით უფრო დიდი ეფექტი ჰქონდა აქა-იქ გაპარულ ადამიანურ სისუსტეებს.

ლენიგრადის პუშკინის სახელობის თეატრის სპექტაკლში შვილის მოკვლის სცენა არათუ შემთხვევითობით უნდა გამართლებულიყო, როგორც ეს რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ხდებოდა, პირიქით, მისი გარდუვალობა ყოველმხრივ მომზადებული ჰქონდათ ავტორებს. კ. ჩერკასოვი, უდავოა, იცნობდა იმ ისტორიულ მასალას, სადაც მოთხრობილია პიროვნული ხასიათისა თუ სახელმწიფო საკითხების გამო მომხდარ მამაშვილის ხშირ უთანხმოებაზე. ივანე IV 27 წლის შვილის, ივანეს ოჯახის საქმეებში ერეოდა, თავისივე ამორჩეული ორი ცოლი გააგდებინა, მესამე ელენა შერემეტევა კი სძულდა ჰირივით. სამეფო მატთანეში აღწერილია, რომ ერთხელ მეფემ უკვე დაავალა მალიუტა სკურატოვს ურჩობისათვის მოეკლა უფლისწული, მაგრამ როცა ბიძა ნიკიტა რომანოვიჩი წინაღუდგა ამ ამბავს და მალიუტა სკურატოვს ეცა სიტყვებით: „Ты, Малюта, Малюта Скуратович, не за свои ты кус принимаешься, ты этим кусом подавишься“. მერე შეცვალა თავისი განკარგულება. ისიც ცნობილია, რომ თუკი ივანე IV ვინმე უყვარდა, ეს მისი შვილი ივანე იყო. ჰოდა, ასეთი ტრაგიკული კოლიზიის არსებობა შეუძლებელს ხდიდა მათს ნორმალურ ურთიერთობას. ამ მოტივს სოლოვიოვის პიესაშიც მთავარი დატვირთვა ენიჭება. ამიტომ ჩერკასოვი შვილის მოკვდინების სცენას არა მარტო ხასიათების განვითარების აპოგეად და პიესის კულმინაციად მიიჩნევდა, არამედ პრინციპული მნიშვნელობის სახელმწიფოებრივი ფაქტის მხატვრულ წარმოჩენადაც. თავის სიმართლეში დაჭერებულ, დიპლომატურ ცხოვრებაში გამობრძმედილ ივანე IV, გადაწყვეტილების მიღებაში მტკიცე და შეუდრეკელ ადამიანს, თვითმპყრობელობის პრინციპისათვის თავგადაკლულ მეფეს, რომელმაც ერთპიროვნული ძალაუფლების დამკვიდრებას მრავალი ათასი სიცოცხლე შესწირა, პოლონელი ელჩების თანდასწრებით ამ მამლაყინწას წინაშე უნდა დაეხია, მერედა რა-

ტომ? მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ ის მისი შვილი გახლდათ?

— ივან! — აფრთხილებდა იგი შკაცრად. მაგრამ ივანე მამასავით ჭიუტი გამოდგა.

— ივან! — შეუდრკებოდა ხმა ჩერკასოვს, ხოლო ივანე კიდევ მეტად ფიცხობდა, ბოიარებსა და სტუმრებს არ ერიდებოდა.

— ივან! — უკვე მუდარით იძახდა მეფე და კიდევ უგულვებელყოფა. ამ ღლაპმა მამური სისუსტის ბოროტად გამოყენება მოისურვა. ასეთი არაკეთილშობილური გზით სურს უპირატესობა იგდოს ხელთ, მას ავიწყდება, რომ თუკი ის შვილია, ივანე IV მამა, მამა! და რაც მთავარია, თვითმპყრობელი მეფე! — ხმა! უკვე მრისხანედ წამოვარდებოდა იგი ფეხზე და კვერთხს მოუღერებდა... და კიდევ კადნიერება! შემდეგ ყველაფერი ლოგიკურ, აუცილებელ, გამართლებულ იერს იღებდა. მკვლელობა სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის რანგში ექცეოდა, ამავე დროს, ივანე IV იმპულსური ტემპერამენტის, გოროზობის, მრისხანების გამომსახველიც იყო.

დატირების სცენა პირდაპირი გაგებით არ არსებობდა. თალხად ჩაცმული ჩერკასოვი მიცვალებულს ელაპარაკებოდა ისე ადამიანურად, მამაშვილური სიამტკბილობით, რაზედაც ალბათ, ხშირად უოცნებია და რადგან პასუხს ვერ იღებდა, მამაკაცური მორცხვობით ეფერებოდა. ეფერებოდა რაღაც უნაზესი ინტონაციით, უფაქიზესი ხელის მოძრაობით. ეს იყო ყველაზე დიდი თვითგვემა, კეჟაგადასვლის მიჯნაზე მდგარი ტკივილი, იგი ღია ჭრილობაში იტრიალებდა ბლაგვ ხანჯალს...

„ი ვ ა ნ ო ვ ი“

ფრიად საინტერესოა, როდესაც უყურებ წარმოდგენას იმ ენაზე. რომელზეც მხოლოდ ხუთი სიტყვა გაგეგება: გამარჯობა, მადლობა. ბოდიში. არ მესმის. ინებეთ და კიდევ ერთი — ამ სპექტაკლში გამოყენებული წინადადება: „ეს თე ვუ მილიუ“ — მე უნ მიყვარხარ. მაყურებელზე ზემოქმედების მთავარ საშუალებას — სიტყვას კომპენსაციას უწევს შესტი, მოძრაობა, მიმიკა და მიზანსცენები, ე. ი. თეატრალური ხელოვნების სწორედ ის კომპონენტები, რომლებიც ყველაზე მეტ ბუნებრიობას და, ამავე დროს, პლასტიკურობას მოითხოვენ.

დღეს, როდესაც ავტორის კვალად მოსიარულე რეჟისორებს, რატომღაც უინიციატივო, ღარიბ ფანტაზიის მქონედ თვლიან, ქალაქ რიგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მთავარი რეჟისორის ადოლფ შაპიროს მიერ დადგმულ სპექტაკლ „ივანოვის“ ტრადიციული გადაწყვეტა მისასალმებელი და, მე ვიტყვოდი, ბევრ რამეშიც კვების სასწავლებელია. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ავტორის, მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის და რეჟისორის საუცხოოდ შეზმატკბილებული ანსამბლი. ეს არის თანამოაზრეთა შემოქმედების ნაყოფი, სადაც დაცულია ნაწარმოების დედააზრიდან გამომდინარე სუბორდინაცია, სადაც სპექტაკლის ავტორები პატივს სცემენ ურთიერთთავისუფლებას, სადაც თვალში არ გეჩხიბება უცხო სხეულად მოტანილი, მხატვრული მთლიანობის დამრღვევი. თავისთავად შესაძლოა საინტერესოდ გაფორმებული აზრი. თუკი მხატვრის სცენოგრაფიული აზროვნება (მხატვარი კიტაევი, ლატვიის სსრ ხელ. დამსახ. მოღვ.) გამოსახული ნატურალურ თივასა, თუ ავეჯის რუხი ფერის გადასაკრავებში სიმბოლოს სიმალღეს უახლოვდება და ხელს უწყობს არა მარტო სპექტაკლის საერთო განწყობილების შექმნას (რაც ასე ძლიერ ესაჭიროება ჩეხოვის პიესებს), არამედ კამერატონად დასდევს თითოეულ მსახიობს,

ყოველ მის გამოჩენისას, ამ დროს მუსიკალური გამფორმებელი (ვივე ერნესააკ) და კომპოზიტორი (ოლაფ ეხალა) ხან ძუნწ მუსიკალურ ფრაზაში (ბუს საგანგაშო ძახილი), ხან ცხოვრების ზედაპირული რიტმით გამართულ მელოდიაში (სცენა ლებედევებთან), ხან პერსონაჟის იუმორისტულ დახასიათებაში (გავრილას გამოსვლა) სპექტაკლის ქარგას მაღალი გემოვნების ორნამენტებით ამკობენ.

ჩემი აზრით, ჩეხოვის პიესების დიდი ნაწილი შოპენჰაუერის ფილოსოფიის საგრძნობ გავლენას განიცდის: „ძია ვანო“, „სამი და“, სახელგანთქმული „თოლიას“ ფაბულა კი შოპენჰაუერის ბიოგრაფიის მთავარი მოტივების მხატვრულ დამუშავებადაც შეიძლება ჩათვალოს კაცმა. შოპენჰაუერის დედის — იოჰანას ლიტერატურული სალონი, მისი ინტიმური კავშირი მწერალ გერსტენბერგთან და ჭერ კიდევ აღიარებას მოკლებული ფილოსოფოსის მელანქოლიური განწყობილება, დედის პატივმოყვარეობა, შვილის გაღიზიანებულობა, უხეში გამოხტომები, განა არ გვაგონებს „თოლიას“ გმირების — არკადინას, ტრიგორინის და ტრეპლევის განცდებსა და ურთიერთობას?

შოპენჰაუერის, „ქმედითი სიყვარულის“ დებულებამ გავლენა მოახდინა ფ. დოსტოევსკიზე, ლ. ტოლსტოიზე; ა. ჩეხოვის „ივანოვში“ კი იგი ერთ-ერთი იდეურ და სიუჟეტურ ღერძად არის გამოყენებული. საშას და ივანოვის სიყვარული ზომ სიბრალულსა და ცალმხრივობას გულისხმობს: „მამაკაცებს არაფერი გაგეგებათ, ყველა გოგონას ხელმოცარული უფრო მოეწონება ვიდრე ბედნიერი, იმიტომ თითოეულს მიიზიდავს „ქმედითი სიყვარული“ — ეუბნება საშა ივანოვს.

შოპენჰაუერის ფილოსოფიის დოგმატიურ იდეალიზმს, რომელიც უარყოფს თითქმის ყველაფერს (სამყაროს, ტრანსცენდენტურ რეალობას, ღმერთსა და სულს), გამოუვალ ჩიხში ჰყავს მოქცეული პესიმიზმიც.

განა მართო ჩეხოვის დრამატურგიას მთლიანად, ამ ერთი პიესის, „ივანოვის“ განსჯასაც კი მრავალი გზაჯვარედინი აქვს, ამიტომ ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ რიგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლის პოზიციიდან გამომდინარე გვინდა ზოგიერთი ჩვენი შთაბეჭდილება გავუზიაროთ მაყურებელს.

ჩეხოვის დრამას „ივანოვს“ აქვს თავისი გამოცანა. ამ გამოცანის პასუხზე კი მთავარი გმირის გვარის (პიესის სათაურის) პრეტენზიული გამოთქმა მიგვიითებებს: მახვილი უწევს არა ბოლო მარცვალს „ივანოვს“, არამედ განსხვავებულად წინ არის გადმო-

ტანილი — „ივანოვ“. ვფიქრობ, რომ სწორედ ამდაგვარი გასაღები-
ბით მიუღწევენ რეჟისორი ადოლფ შპაირო და მთავარი როლის
შემსრულებელი ულდის პუციტისი (ლატვიის სსრ სახალხო არ-
ტისტი) ივანოვის სახის გახსნას.

ულდის პუციტისის ოდნავ მხრებში მოხრილი ივანოვი გარეგ-
ნობით 80 — 90-ანი წლების ტიპური რუსი ინტელიგენტია. ის უმი-
ზეზოდ ნერვულობს, წუწუნებს. მისთვის ყველაფერი ზედმეტია —
ხალხი, სიტყვები, „სულელურ შეკითხვებზე“ პასუხის გაცემის აუ-
ცილებლობა; მას ვერ გაუგია ვერც სხვისა, ვერც თავის თავისა და
როგორც მისი ღარიბი ნათესავი — მისი მოურავი, ნიჭიერებითა და
სიცოცხლით აღსავსე ბორკინი (იანის ვოტოლინში, ლატვიის სსრ სა-
ხალხო არტისტი) ამბობს, დღენიადაგ მერლახლუნდიაში იმყოფება.
მერლახლუნდია! — გაურკვეველი მოწყენილობა, სევდა, გაღიზიანება
და... სიზარმაცე. რა არის ეს — ჰამლეტის, მანფრედის მსოფლ-
მხედველობა, თუ თვით ივანოვის ინტელიგენტური რაციონალი-
ზაცია?

პუციტისის ივანოვის სულიერი დრამა სოციალური როლის მი-
ღების უსაფუძვლობისა და გაურკვეველი პრეტენზიების მარცხის
დრამაა. მისი ტანჯვა იმ სულის ტანჯვაა, რომელმაც არ იცის სიყ-
ვარული, რომელსაც გულშემატკივრობა არ შეუძლია.

არ შეიძლება, ივანოვი ქვეცნობიერად არ გრძნობდეს, რომ იგი
არც ნიჭით, არც ჭკუით, არც მორალით და არც სხვა რამ სიკეთით
არ გამოირჩევა მის გარშემო მყოფ ადამიანებისაგან, უფრო მე-
ტიც, იგი მათზე ნაკლებია. მისი ცოლი ანა პეტროვნა (დიანა კუპ-
ლე, ლატვიის სსრ დამსახ. არტ.) მისი გულისათვის გაეცალა დედ-
მამას, გამოიცვალა რჯული, დაკარგა ქონება; ასევე მზად არის
მსხვერპლის გასაღებად ახალგაზრდა მდიდარი ქალი საშა ლებე-
დევა (მსახ. ანდ ზაიცე). საშას მამა ლებედევი (ალექსანდრე მაიზუ-
კი, ლატვიის სსრ დამსახ. არტ.) კეთილი და ჰატიოსანი კაცია. გა-
კოტრებული გრაფი შაბელსკი (მსახ. ედერ ლიეპინ) სიბრალულით
სავსეა თავისი გარდაცვლილი მეუღლისადმი. თვით ბორკინიც კი,
რომელსაც ივანოვი ნაძირალად მიიჩნევს, ალტრუისტური გრძნო-
ბებით გამოირჩევა, აღარას ვამბობთ ექიმ ლეოვზე (მსახ. ანდრის
მეკიში), რომელსაც თვით მოქმედი პირნი „მოსიარულე წესიერე-
ბას“ უწოდებენ. ჰოდა, ამ ადამიანებმა ივანოვი რატომღაც არა-
ჩუულებრივ, განსაკუთრებულ პიროვნებად მონათლეს. ბუნებრი-
ვია, რომ ივანოვმაც შეიფერა ასეთი დამოკიდებულება, თითქოსდა
საკმარისი საბაზიცი გააჩნდა: მან ხომ გამორჩეულად იცხოვრა თა-
ვის მაზრაში! „ცოლი ვითხოვე ისე, როგორც სხვამ არავენ, ვფი-

ცხოვრი, ფულებს ვფანტავდი, ბედნიერი ვიყავი და ვიტანჯებოდო, როგორც არავინ მთელ მაზრაში“.

არადა რა არის ამაში განსაკუთრებული?

„მე ყველაფერს ავიტან, — ამბობს ივანოვი, — სევდას, ფსიქოპათობას, ვაკოტრებას, ცოლის დაქარგვას, ნაადრევ სიბერეს, მართობას, მაგრამ ვერ ავიტან, ვერ გავუძლებ, რომ მე ჩემს თავს დავცინოდე“.

— რამხელა წარმოდგენა აქვს თავის თავზე! საშას კი იგი ეუბნება: „როდესაც მიმოვიხედავ ხოლმე და დავინახავ, თუ რა ხალხი გახვევიათ, შურა, მეშინია, ვის უნდა წაყვეთ ცოლად?“ — რა პრეტენზიაა არა?

ხშირად ადამიანს თავისი გამაბედნიერებელი ჭირივით ეჭავრება. ეს გასაგებიც არის — მოვალეს არასოდეს უყვარს კრედიტორი, მით უმეტეს, როცა მოვალე ბანკროტიცაა...

ივანოვმა მელანქოლიისა და უბედურების მიზეზად თავისი გამაბედნიერებელი მეუღლე ამოიჩინა, თუმცა კი იცის, რომ ეს არ შეეფერება სინამდვილეს; დროდადრო იგი ცდილობს მოერიოს ეგოისტურ გრძნობას, არის მომენტი, როდესაც აიძულებს თავის თავს თანაგრძნობით მოექცეს ავადმყოფ ცოლს. პუციტისისა და დიანა კუპლეს ეს სცენა ფსიქოლოგიური სიღრმეებით იკითხება. ძალდატანებული მოფერებისა და გაურკვევლობის გამომსახველი ხელთა მოძრაობა, ივანოვის დარცხვენილ-მოყოყმანე პოზა ემოციურად ერწყმის შუქ-ჩრდილების სინქრონულ მონაცვლეობას ანა პეტროვნას სახეზე — სიხარული და იმედიდან, შეშფოთებასა და სასოწარკვეთილებამდე.

კუპლეს ანა პეტროვნა სპექტაკლში უფრო თავშეკავებულ ქალად გვჩვენება, ვიდრე პიესაში. შესაძლოა. ტექსტში ოდნავი კუპიურებია შეტანილი, იქნებ კუპლე ისე წარმოთქვამს იმ დაუნდობლად მოქნეულ სიტყვებს, რომ მაყურებელი ვერ ამჩნევს ადამიანის ღირსების დაწვრილმანებას იმ კულმინაციურ მომენტშიც კი, როცა მისი თავმოყვარეობა უსაწონო სასწორზეა შეგდებული?! როლის ამგვარ განსჯაზე მიგვითითებდა ჯერ კიდევ პირველი მოქმედების დასასრული: ივანოვი და საშა ერთმანეთს ეხვევიან, უხმოდ შემოდის ანა პეტროვნა და ასევე უხმოდ, ერთ წერტილს მიშტერებული, ფეხაჩქარებული გაცლას ლამობს... უცებ მოცულილივით დანარცხება მწვავე შინაგან კონფლიქტსა და უდიდეს ნებისყოფაზე მეტყველებს. ცხადია ასეთი ქალი გამონახავდა ძალას რათა დედ-მამაზე, რჯულზე და მდგომარეობაზე უარი ეთქვა.

ამ აზრის აღქმას, ვგონებ, ხელს უშლის საშას პარალელური წაქცევა, იგი მაყურებლის ყურადღებას „არაკანონიერად“ იპყრობს, რაც გულდასაწყვეტად ანელებს დაძაბულად მიმდინარე სცენას. თუმცა, შესაძლოა, რეჟისორი განგებ მიმართავს პარალელური მოქმედების ხერხს¹, რათა თვალნათლივ დაუპირისპიროს ერთმანეთს ორივე ქალი, ერთი კაცის — ივანოვის ცხოვრებაში ერთმანეთის შესაცვლელად, უფრო სწორად, ერთმანეთის გასამეორებლად უცნაურად მოხვედრილი ორი ადამიანი. ამას გვაფიქრებინებს აგრეთვე მიზანსცენის გამეორება ფანჯარაში (I მოქმედების პირველ სურათში — სარა, II მოქმედების პირველ სურათში — საშა).

ერთმა უკვე გაიღო მსხვერპლი და თავად მსხვერპლად იქცა, მეორე — მეტისმეტად მონდომებულია, რომ იგივე გაიმეოროს. ერთ-ერთ სცენაში მას რეჟისორი ივანოვის საწერ მაგიდაზე აწვენს, ცოტა ხნის წინ ამ მაგიდაზე სახელდახელო სუფრა იყო გაწყობილი და სტუმრები მადიანად ილუქმებოდნენ. ახლა „სუფრა“ მეტისმეტად გულუხვია — მაგიდაზე ახალი მსხვერპლის გამღები მოხალისე საშა წევს. იგი ახალგაზრდაა, ჯანმრთელი. ენერგიული, მდიდარი და მზად არის ყველაფრისთვის — მოითმინოს, დაელოდოს, შეეწიროს და მამაკაცს ახალი ბედნიერი ცხოვრება შეუქმნას: „ნიკოლაი ალექსევიჩ, მოდით გავიქცეთ ამერიკაში“... ივანოვს მისთვის მუცელზე თავი დაუდვია. ამ ახალგაზრდა ქალს იქნებ ერთი მაგარი კოცნა და ჩაბლუჭვა... მაგრამ ივანოვი არ არის დარწმუნებული არც თავის თავში და საერთოდ საჭიროა კი ეს ყველაფერი? „მე კარებამდე მეზარება მისვლა და თქვენ კი ამერიკაო“.

ჩეხოვის დრამატურგიის ერთ-ერთი თავისებურება ანსამბლური სახიერებაა, სადაც პერსონაჟის ამოოხვრამ შეიძლება დაახასიათოს არა მარტო თვით გმირი, არამედ მისი პარტნიორიც, სადაც მთავარ მოქმედ პირთა გვერდით სხვა მონაწილეებსაც ფსიქოლოგიურად არანაკლებ მნიშვნელოვანი მონაკვეთების წარმოჩინება ესაჭიროებათ. პირდაპირ სამაგალითოა ამ მხრივ რიგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობთა კოლექტივის ოსტატობა. სცენაზე შესრულებული ყველა დიალოგი თუ მონოლოგი პარტნიორთან სწორი დამოკიდებულებით არის ნაჭერი. მსახიობის შესანიშნავი უნარით — ყურადღებით, აქტივორული ურთიერთდამოკიდებულების გრძნობით არის დაჯილდოებული სპექტაკლ „ივანოვის“ თითქმის ყველა მონაწილე. ამ მხრივ დაუეჩწყარნი არიან ლებედევებთან

¹ უნდა ითქვას, რომ პარალელურად მოქმედი ხერხი თეატრალურ ხელოვნებაში იშვიათად აღწევს თავის მიზანს.

ქორაობის სცენაში ზინაიდა სავიშნა (ველტა სკურტანე) და ავლოტია ნაზაროვნა (ლუცია ბაუმან, ლიტვის სსრ დამსახ. არტ.).

მიზანსცენების სახიერი წყობა მათი ფსიქოფიზიკური აუცილებლობით ა. შაპიროს ნიჭიერ და მაღალპროფესიულ რეჟისორად წარმოგვიდგენს.

ნიადაგამოცლილი და გაპარტახებული ივანოვი იატაკზე ზის, მას გარს შემორტყმიან საცოლე — საშა და მექორწილეები, თვალები ჩავარდნია; შიშნარევი გადაუწყვეტელი აზრი ეძებს დასაყრდენს. კიდევ ახალი მსხვერპლის ხელში მსხვერპლად ჩავარდნა? არა, არა, მაშ სადღა არის გამოსავალი?

მოულოდნელად, როგორც მხსნელი, შემოდის ექიმი ლვოვი, ვისაც შაბელსკი ასე ახასიათებს: „ახალგაზრდობაში ჩაყის ვბაძავდი, ოხრებსა და თაღლითებს ვამხელდი, მაგრამ არასოდეს ქურდს პირში არ ვეუბნებოდი ქურდი ხარ-თქო და ჩამოხრჩობილის სახლში თოქს არ ვახსენებდი. შე ზრდილობა მქონდა. ეგ თქვენი მუდო ექიმი კი მეშვიდე ცას ეწევა და მოწოდების სიმადლეზე იგრძნობს თავს, შემთხვევა რომ მიეცეს და ზოგადსაკაცობრიო იდეალების სახელით საჯაროდ სიფათში მომაკეროს ან ქიტლაყი ამომარტყას“.

სწორედ ამ ექიმის საჯაროდ წარმოთქმული საბრალდებო ტირადა გადაიქცა იმ ბოლო წვეთად, რომელმაც ივანოვის პრეტენზიული, კონვენსიური, დაუკმაყოფილებელი და გაურკვეველი სიცოცხლე შეწყვიტა.

ცნობილი ლათინური ანდაზის Memento mori-ის აპოთეოზად გამოყენება, ჩვენი აზრით, სპექტაკლს არაფერს მატებს, ვინაიდან რეჟისორმა ადოლფ შაპირომ ისედაც საუცხოოდ გახსნა და წარმოგვიჩინა ჩეხოვის პიესის სულისკვეთება.

306 იზვილავს დრამატურგიას?

აღარ დარჩა ქვეყანაზე გენიოსი მწერალი, დიდი პოეტი, პროგრესულად მოაზროვნე შემოქმედი თუ ფილოსოფოსი, რომელსაც თავისი აზრი არ გამოეთქვა და არ ელიარებინა, რომ დრამატურგია ლიტერატურის ურთულესი და უშესანიშნავესი სახეაო. დღეს კი, როცა საქმე საქმეზე მიდგება, იგიწყებენ ერთ დროს ტრუიზმად ქცეულ ამ აზრს.

ყოველთვის, როდესაც თეატრზეა ლაპარაკი, როდესაც თანამედროვე თეატრალური თუ ლიტერატურული კრიტიკა, სპექტაკლის რეცენზია ან ინტერვიუ თანამედროვე დრამატურგიას ეხება (თუკი ეხება), დრამატურგია ბიბლიური ისაკის როლში გამოჰყავთ და თეატრალურ ხელოვნებას სწირავენ მსხვერპლად. დრამატურგიის ბრალია, რომ თეატრის რეპერტუარი უღიმღამოდ გამოიყურება, დრამატურგიის ბრალია, რომ მსახიობებს არ აქვთ მასალა საინტერესო სახეების შესაქმნელად, დრამატურგიის ბრალია, რომ რეჟისორები ინსცენირებითა და კლასიკური მასალის ახალი განსჯით არიან გართულნი... ერთი სიტყვით, თანამედროვე ქართული დრამატურგია ვერ დგას მაღალმხატვრული, მაღალიდგური მოწოდების სიმაღლეზე. რიტორიკული ფრაზების ასეთი ყალიბი იმდენად გაცვდა, რომ არათუ არ ეხმარება დრამატურგებს, არამედ საზოგადოებრივი აზრიც კი სილასავით იბნევა მასში.

ჯერ ერთი, ქართულ დრამატურგიას, მინიმალური დახმარების ვითარებაში, მაქსიმალურ მოთხოვნებს უყენებენ. ერთ თეატრალურ სეზონში მარტო ორი აკადემიური თეატრის რეპერტუარის შევსება სავარაუდოდ, სულ ცოტა 8 ახალ პიესას საჭიროებს. ხოლო წელიწადში 8 მაღალმხატვრული და მაღალიდგური პიესითმთელი კაცობრიობაც კი ვერ დაიკვებნის. მეტი ხომ არ მოუვა ჩვენს დრამატურგიას?

რეჟისორების ერთ ნაწილს მიაჩნია, რომ კლასიკოსთა დრამა-

ტურგიული მემკვიდრეობის თანამედროვე აქტუალურ პრობლემებთან დაკავშირება შესატყვისი პიესის ამორჩევის გზით კი არ უნდა მიმდინარეობდეს, არამედ ცოტად თუ ბევრად გამოსადეგი ლიტერატურული პირველწყაროს რეჟისორულ ინტერპრეტაციაზე „მორგებით“, ასე ვთქვათ, თავისუფლებით. ჩვენი აზრით კი, რეჟისორის თავისუფლება იქ უნდა დამთავრდეს, სადაც ავტორის თავისუფლება იწყება. და მერე, განა დასავეწყებელია ლ. ტოლსტოის მართებული ფორმულა, რომ ხელოვნება სხვა არაფერია თუ არა „ოღნავ იქით და ოღნავ აქეთ“. ჩვენი რეჟისორები თითქოსდა მართალნი არიან იმაში, რომ ალუზორული მომენტების გამოყენება ნაწარმოებს თანადროულ ქლერადობას მატებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ერთგვარ მუხრუჭად ევლინება თანამედროვე დრამატურგის. ჭერ კიდევ უან უაკ რუსო ამბობდა: „რამდენ ხანს შეიძლება განასახიერო ნერონი და ფიქრობდე ლუდოვიკო მეთოხხმეტეზე?“ განა არა სჯობია, რომ რეჟისორებმა თავიანთი სათქმელი თანამედროვე ქართველ დრამატურგებთან შემოქმედების კავშირში დაანგეწონ?

თეატრალური კულტურის ზრდა კორელატურ პრინციპს ემყარება.

როცა რეჟისორი პიესის სპექტაკლად დაბადების ორგანულ ფორმებსა და საშუალებებს კი არ ეძიებს, არამედ თვითმიზნური რეჟისორული ეფექტებით გამოაქვს იგი მზის სინათლეზე, განა ეს არ არის მუხრუჭი მაღალმხატვრული და მაღალიდეური ნაწარმოების შექმნისათვის; როცა დაბალია მსახიობის პროფესიული დონე, როგორ შეიძლება განსახიერდეს მაღალმხატვრული და მაღალიდეური პიესის სცენური სიცოცხლე?

მსახიობი იმპროვიზაციის ნიჭმა დაბადა, მსახიობი მაყურებლისაგან პლასტიკური მიხრა-მოხრითა და ფიზიკური მოქნილობით გამოირჩეოდა, მსახიობმა სიტყვის მხატვრულად მოწოდების უნარით მოიპოვა ამაღლებულ ფიციარნაგზე ასვლის უფლება. საუკუნეებით ვითარდებოდა და იხვეწებოდა აქტიორული ოსტატობის ხერხები: ცეკვა, სიმღერა, პლასტიკური მოძრაობა, პანტომიმა, აზრის გამოხატვა დიალოგებით, მონოლოგებითა და დუმილითაც კი. ჰოდა, განა ბევრი მოიძებნება საქართველოში მსახიობი, რომელსაც შეუძლია ყოველივე ამის ნახევარი მაინც გააკეთოს? (ალარაფერს ვამბობ აქტიორული ოსტატობის თანამედროვე სისტემების თეორიულ ცოდნაზე).

თეატრალური კულტურის შესაცნობი თავიდათავი — თეატრ-მცოდნეობა და თეატრის კრიტიკა — ძლიერ „ხელსაყრელ მდგომა-

რობაშია“. ისინი იმდენად ერევიან თანამედროვე თეატრალურ ცხოვრებაში, რამდენადაც მათთვის ხელსაყრელია: თუ საჭიროა ჩუმდებიან, თუ საჭიროა ერთბაშად ალაპარაკდებიან და ერთი და იგივე ფაქტების გადამღერებით გამოიჩენენ თავს. თეატრალურ კრიტიკას შეუძლია გააკრიტიკოს სპექტაკლი, მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი და, ასე განსაჯეთ, მაყურებელიც კი, მაგრამ თვით ეს კრიტიკა მაღალმხატვრულ და მაღალიდევურ დონეზე ანალიზებს პიესას, მსახიობს, რეჟისორს, მხატვარს, კომპოზიტორს, თუ ზოგადი ფრაზეოლოგიით სავსე „საქები ან განსაქიქებელი“ რეცენზიების გამოქვეყნებით კმაყოფილდება?! სად ჩაიხედოს დრამატურგმა. რომელ სარკეში, სად დაინახოს თავისი ნაკლი, ან წარმატება?!

ქართული ლიტერატურის ოფიციალური მესვეურები საკმაოდ დიდი ხანია დრამატურგიას ღარიბი ნათესავივით ექცევიან. ძალიან იშვიათად იბეჭდება პიესები ცალკე წიგნად, ლიტერატურულ ჟურნალებში ხომ მათი სინსილაც აღარ ჭკანებს. ახლა იგი ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებიდან“ — უკანასკნელი თავშესაფარიდანაც — დაითხოვეს. ამბობენ, ეს პრინციპული აქციააო, მაგრამ შედეგი არ ჩანს.

თეატრისა და ჟურნალის ღობეებთან დრამატურგიის ღამის თევა ცნობილ ზღაპრის სურათს — მდიდრულ ნაძვის ხესა და ფანჯარასთან მდგომ გათოშულ უპატრონო ბავშვს გვაგონებს.

ხშირად ლაპარაკობენ ექსპერიმენტულ თეატრებზე, მათ აქა-იქ აარსებენ კიდევ, მაგრამ ყველა ივიწყებს დრამატურგიას. ნუთუ ექსპერიმენტები მარტო რეჟისორთა და მსახიობთა მონოპოლიაა? იქნებ პიესებსაც ესაჭიროება „დაზვერვა ბრძოლით“? რატომ არ შეიძლება არსებობდეს დრამატურგიის ცალკე თეატრი, სადაც დაიდგმებოდა ყველა დამთავრებული ფორმის მქონე ახალი ნაწარმოები? რეჟისორის ვოლუნტარიზმი არ უნდა იყოს განაჩენის პირველი და უკანასკნელი ინსტანცია.

ერთი სიტყვით, ირონიული თქმისა არ იყოს, უნდა მიეცეს საშუალება დრამატურგს დაგვიმტკიცოს თავისი „უნიკობა“, უფროსწორად: გავიხსენოთ ერთი პოეტის ლექსი — ჯერ ავაშენებინოთ სვეტიცხოველი და მერე მოვაქრათ ავტორს ხელი.

ზამათი ერთი სვლით

(რუსთაველის თეატრის სპეციალი — „მონოლისკი“)

არასოდეს მინახავს ქეშმარიტად ინტელექტუალური თეატრი და მყუერებლით გადაქედილი დარბაზი ერთად. ალბათ ამიტომ მიმაჩნია ეს ორი ცნება ანტაგონისტებად. თუმცაღა გონებისეული აღქმა და განსჯა იმდენად არის ღრმა და შედეგიანი, რამდენადაც იზოლირებულია უცხო გავლენისაგან — ბოლოს და ბოლოს ადამიანი ხომ მარტო აზროვნებს?!

„მონოლისკი“ — სატირული კომედია, ა. ლიივისისა, — რეჟისორი ნ. ხატისკაცი, მხატვარი მ. შველიძე, კომპოზიტორი ი. ბარდანაშვილი.

სპექტაკლი შეიძლება წარმოიდგინოთ მხატვრულად განფენილ ამოცანად, რომლის მიზანდასახულება ასე წაიკითხება: რამდენიმე ადამიანის შვიი ფიგურა გარს შემორტყმია ერთ, განსხვავებულ, მაგრამ არცთუ ისე თეთრ ფიგურას და ცდილობს მიაკვლიოს იმ უტყუარ სვლას, რომლითაც დაშამათდება ეს კადნიერად მოფუსფუსე ადამიანი.

კი მაგრამ, რა დააშავა ამ ადამიანმა? როგორ თუ რა? იგი თხრის! კი, თხრის. მერე და ვინ მისცა მას ამის უფლება? — არავინ.

„ამხანაგებო! (გაიძახის თავმჯდომარე) ეს ყოველგვარ საზღვარს სცილდება. ნუთუ ვისაც მოესურვება, სადაც მოესურვება, რაც მოესურვება იმას გააკეთებს? მე ამას არა და არ დავუშვებ! წინ!“

ფიგურა ალყაშია, მასზე მიღერებულია თოფები. გარს შემორტყმულ ფიგურას მიმართავს პირველი:

გ ა მ გ ე (რესპ. სახ. არტისტი კ. საკანდელიძე). ეს ამხანაგი მთავარი არქიტექტორია (რესპ. დამს. არტისტი გ. თალაკვაძე),

ეს კი კულტურული კომისიის თავმჯდომარე გახლავს (რესპ. სახ. არტისტი ს. ყანჩელი). მის მოვალეობას წარმოადგენს, დახმარება გაუწიოს სექტორს თავის მრავალფეროვან მუშაობაში. ეს გახლავთ ჩვენი გაზეთის რედაქტორი (რესპ. სახ. არტისტი ვ. ნინიძე). ეს მუზეუმის დირექტორი (რესპ. სახ. არტისტი ე. მაღალაშვილი), ეს ტირის დირექტორი (რესპ. დამსახ. არტისტი ე. ჭავჭავაძე), ეს ლუდხანის თანამშრომელი (რესპ. დამს. არტისტი თ. თეთრაძე), ეს ინსპექტორი (დ. პაპუაშვილი). ახლა გთხოვთ, მიპასუხოთ შემდეგ კითხვებზე — თქვენ ვინ ბრძანდებით?

ა ბ ა კ უ ს ი. (რესპ. სახ. არტისტი გ. გეგეჭკორი). აბაკუსი.

გ ა მ გ ე. აბაკუსი ვინ ბრძანდება?

ა ბ ა კ უ ს ი. აბაკუსი მე.

გ ა მ გ ე. აქ რას აკეთებთ?

ა ბ ა კ უ ს ი. ვაგებ.

გ ა მ გ ე. რას?

ა ბ ა კ უ ს ი. ძეგლს.

გ ა მ გ ე. ყოველგვარი ხუმრობის გარეშე, მე თქვენ სერიოზულად გეკითხებით.

თ ა ვ მ ჯ დ ო მ ა რ ე. რა თქმა უნდა, იუმორი ადამიანს ამშვენებს, მაგრამ გთხოვთ, გვიპასუხოთ საქმიანად.

ა რ ქ ი ტ ე ქ ტ ო რ ი. და უმორჩილესად გთხოვთ, ცოტა ხმამაღლა.

ყ ვ ე ლ ა. (ყვირის). თქვენ ვინ ბრძანდებით?

ა ბ ა კ უ ს ი. (წყნარად). მე? აბაკუსი.

ყ ვ ე ლ ა. (ყვირის). აქ რას აკეთებთ?

ა ბ ა კ უ ს ი. (გამომწვევად). ძეგლს ვაგებ.

რ ე დ ა ქ ტ ო რ ი. (დაბნეული). გამოდის, რომ არავითარი ხუმრობა.

თ ა ვ მ ჯ დ ო მ ა რ ე. (ჩიქურ). კი მაგრამ, ვისი ნებართვით...

ყ ვ ე ლ ა. (ყვირის). დიახ, ვისი ნებართვით.

ა ბ ა კ უ ს ი. (მრავალმნიშვნელოვნად). ინდივიდუალურად.

თ ა ვ მ ჯ დ ო მ ა რ ე. (სასოწარკვეთილი). კი მაგრამ, გვითხარით ბოლოს და ბოლოს ვის ძეგლს აგებთ, ვისას? (თავისთვის.) ერთი, ორი, სამი, ერთი, ორი, სამი...

ყ ვ ე ლ ა. (ყვირის). ვისას?

ა ბ ა კ უ ს ი. (გამომწვევად). ჩემსას.

ყ ვ ე ლ ა. რაა?

ა ბ ა კ უ ს ი. (ჩიუტად). მე ვარ აბაკუსი. აქ შენდება ძეგლი... ჩემი. თ ა ე მ ჭ ლ ო მ ა რ ე. რალას უდგევხართ, დარეკეთ მილიციაში, სახანძროში, საეიქეთში, გამოუძახეთ გარნიზონს!..

ესტონელი დრამატურგის ლიივესის კომედია-გროტესკი რეჟისორმა ხატისკაცმა სცენურ ვარიანტში სატირულ კომედიად წარმოგვიდგინა, რამაც პიესის მოქმედებას განვითარების მთლიანობასთან ერთად დინამიკურობა შემატა. ლიტერატურულ პირველწყაროსთან განსხვავებით, რომელიც აბსურდის თეატრის მსოფლმხედველური გავლენით არის დაწერილი, რეჟისორმა აბსურდი დრამატურგიულ-თეატრალურ ხერხად აქცია და მამხილებელი პათოსით შეაჭრა. რამდენიმე როლის გაერთიანების საშუალებით შემცირდა პერსონაჟთა რიცხვი და ხასიათების ზოგადმა მონახაზმა ტიპიზაციის სახე მიიღო. ასეთებია მაგალითად: 1, 2, 3 მოქალაქეთა შერწყმა თავმჯდომარის, ინსპექტორის, ხელოვნებთმცოდნეობისა და მეურნეობის დირექტორის სახეებთან. ერთ-ერთ ახლებურად განსჯილ გმირს მთავარი პრობლემების მატარებლის ფუნქცია დაეკისრა (აბაკუსი). მახვილგონიერულად არის გადაკეთებული პროლოგი, რასაც სპექტაკლში განსახილველი საკითხების ექსპოზიციის სახე აქვს და ობიექტული სიმშვიდით დატბორებული ქალაქის. უკაცრავად პასუხია, ინტელიგენციის კრედოს მრავალწერტილებით გვიხასიათებს. კომედიის გმირები თავის თავის და ალბათ, მერე სხვის მოსატყუებლად, რაღაც ზნეობრივ პოზიციებს თხზავენ, მაგრამ თვითვე გრძნობენ, რომ ეს ყალბად ქლერს და მაყურებელს ეკითხებიან: „რატომ გელიმებათ?“

როგორც კი გამოირკვა, რომ გამოჩნდა ერთი, რომელმაც გაბედა რაღაცის გაკეთება, იმ წამს საგანგაშო მდგომარეობა შეიქმნა. დასაშვებია თუ არა, რომ ნორმალურმა ადამიანმა ნებადაურთველად გააკეთოს რაიმე? აქ ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს. ასეთი ადამიანი პათოლოგიური ფსიქიკის მქონე პატივმოყვარე მანიაკია... მაგრამ მართო ამ მანიაკში, მის უჩვეულო გამობტომაში როდია საქმე. ის იმდენად არის სახიფათო, რამდენადაც საკუთარი მაგალითით მოქმედებისაკენ უბიძგებს ქალაქის კულტურის მესვეურებს, რომლებსაც ინიციატივის გამომელაღვება, თუნდაც თანამდებობის გამო, რიგით პიროვნებებზე მეტად ესაჭიროებათ, მაგრამ ვინაიდან ამგვარი რამ საფრთხეს უქმნის მესვეურების „მოწყობილ ცხოვრებას“, ისინი „მანიაკის“ წინააღმდეგ ერთსულოვნად ილაშქრებენ და მის მოქმედებას ეგოცენტრიზმის გამოვლინებად ნათლავენ.

გაწიწმატებული თავმჯდომარე ამბობს: „ამხანაგებო, ამ თვით-

მარქვია ძეგლთამშენების საწინააღმდეგო პლატფორმაზე მე ყოველთვის ვიდექი. ვდგავარ, და ვიდეგები, კიდეც ერთხელ გეკითხებით: საიდან წარმოიშვა ეს ეგოცენტრიზმის მუწუჯი? რა უფლებით აყენებს თავს სხვებზე მაღლა?

... დღეს მთელი ქალაქი ამაზე ლაპარაკობს, ერთმანეთს რაღაცას ეჩურჩულებიან, გაჩნდა ჭორი, მითქმა-მოთქმა. ვინ არის დამნაშავე? პრესა! ჩვენმა გაზეთმა რეკლამა შეუქმნა ამ მახინჯ მოვლენას, რომლის შესახებაც საბოლოო გადაწყვეტილება ჯერ კიდეც არ მიგვიღია. ხალხში ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქოს დიდი ნაწილი ადფრთოვანებული იყოს ამ უცხო და მიუღებელი ექსპერიმენტით. ერთი სიტყვით, ადრე ერთმანეთში მოკინკლავე ყველა ობივატელი გაერთიანდა და დადგა თავის კათხა ლუდისა და მდგომარეობის საღარაჯოზედ. ძეგლი არ უნდა აშენდეს და რაც გაკეთდა. უნდა დაინგრეს, მაგრამ ახლა სხვა დროა, ნილაბჩა-მოსხნილი რეაქციონერის როლში არავის სურს გამოსვლა. „ისე, თავისთავად უნდა გაქრეს, აორთქლდეს ბულ-ბულ-ბულ, ფიუ, ფიუ“ — ამბობს მეტად სახიერად თავმჯდომარე.

იწყება უხიფათო და უმოკლესი სვლის ძიება.

თუ თავდაპირველად ეს საზოგადოება თოფებით შეიარაღებული ვიხილეთ, ახლა მათ რესპექტაბელური შავი კოსტიუმების ფონზე ქათქათა თეთრი ფერის სკამები აქვთ მოკიდებული. რეჟისორის გამოგონება მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ამჯერად ეს მათი თოფია (კრება იწყება); რომ მათ ეშინიათ სკამის დაკარგვისა და სადაც კი მიდიან თან დააქვთ; აგრეთვე იმაზე, რომ ეს ნივთი ფეტიშად გაუხდიათ და სიყვარულით, როგორც ზოგიერთ ქვეყნებში ბავშვს გუდით, ისე ატარებენ ზურგზე. იგი სიმბოლოც არის, ყოფის ნატურალური დეტალიც და ასე განსაჯეთ, სცენიდანაც ლამაზი შესახედი. მეტად შთამბეჭდავია სხდომის სცენა, სადაც, ასე ვთქვათ, ყველა თავის გიჟს ერეკება. ამ სცენის დედააზრი კართაგენის დაუძინებელი მტრის რომაელი სენატორის კატონ უფროსის ცნობილ ჩვეულებას გვაგონებს: როდისა და რა თემაზედაც არ უნდა ყოფილიყო ბქობა, იგი თავის გამოსვლას ამ სიტყვებით ამთავრებდა: „მე მაინც ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ კართაგენი უნდა დაინგრეს“. აქაც ასეა. რაც არ უნდა რიხიანად და დემაგოგიურად გამოვიდეს თავმჯდომარე, მას მაინც ყველაზე უფრო თავისი სკამის დაკარგვის ეშინია. „ერთი, ორი, სამი, ერთი, ორი, სამი“, — ითქვამს იგი სულს. გამგეც ასევე უფრთხილდება თავის „ლუდის კათხას“. მუზეუმის დირექტორიც ბოლოს და ბოლოს მუზეუმის შენობაზე ჩამოავლებს სიტყვას. მხოლოდ ერთს — ინსპექტორს

ყოფნის „ვაეკაცობა“ პირდაპირ „კართაგენით“ დაიწყო: „გადავ-
დებ რა გვერდზე წვრილბურჯუაზიულ სიმორცხვეს და შევხედავ
რა თვალეში სიმართლეს და კიდევ იმის გამო, რომ წინა კვარ-
ტალში პრემია არ მიმიღია, ვთვლი, რომ აუცილებლად უნდა დაის-
ვას საკითხი, ამ კვარტალში ჩემი პრემიის შესახებ. ჩემი გამოსვლა
დამთავრებულია! გმადლობთ ყურადღებისათვის!“

ტელეფონის ზარით გამოწვეული პერიპეტია სხდომის დინებას
აღმა წაიყვანს. სურათში აბსურდული ხერხის გამოყენება იწყება
გამგისა და აბაკუსის აბსურდული ურთიერთობით, რომელიც გამ-
გის უკიდუგანო მლიქვნელობასა და აბაკუსის მომენტით სარგებ-
ლობის შურისმაძიებლური კონტაქტით წარმოიშობა. ბუფონადა
სოკოს ირგვლივ სცენის სახიერი კულმინაციაა. ყველა მსახიობი
სათანადო ძაბვას მატებს ამ ორი ნიჭიერი პარტიორის შემოქმედე-
ბის აღზევებას. გ. გეგექკორი დიდი ხანია აღიარებულია, როგორც
მეტად პლასტიკური მსახიობი, მაგრამ აქ მისი აფექტური მოქმე-
დება (წარმოსახვით ნივთებთან მოქმედება) პროფესიულად იმდე-
ნად რაფინირებულია, რომ არა მარტო თეატრალური ინსტიტუტის
სტუდენტთათვის გამოდგება თვალნათლივ სახელმძღვანელოდ,
არამედ პანტომიმის თეატრისთვისაც შესაშურ ნიმუშად ივარგებს.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ აბაკუსის როლის სისუსტეს პიესა-
ში, მის სქემატურობას გ. გეგექკორი ბრძნულად მიუდგა, შინა-
ურულად მოეკიდა და რამდენიმე ხატოვანი ინტონაციის და მი-
მიკური დეტალის მეოხებით (მხედველობაში მაქვს მონოლოგის
მისამართები, ცეკვა და პარტიორებთან დამოკიდებულების დე-
მონსტრაცია) ლაკონიური და მრავალმნიშვნელოვანი ელფერი მი-
ანიჭა.

არც კ. საკანდელიძისათვის არის პლასტიკა და ექსცენტრიკა
უცხო ხილი, მაგრამ ამჟერად იგი უფრო ღრმა დინებებში ნავარ-
დობს. მის მიერ შესრულებული სახე არალოგიკურ სიტუაციებშიც
კი ისეთი დამაჯერებელია, ისე ამართლებს მსახიობი კონტრასტულ
გადასვლებს, ისეთ მრავალფეროვან ხერხებს იყენებს რაიმე აზრის
მოსატანად, რომ მორევივით ითრევს მაყურებელს თავის სტიქი-
აში და ანაზღად ჩვენი ყოფის ტიპურ სულიერ საყრდენებს ასუ-
რათხატებს.

ერთი სიტყვით, კრების მსვლელობის დროს დარეკილმა ტელე-
ფონის ზარმა ყველაფერი გადაწყვიტა: მონოლისკი, ე. ი. აბაკუსის
ძეგლი უნდა აშენდეს. უბედურება იმაშია, რომ აბაკუსმა მთელი
ძალდონე ძეგლის დადგმის ნებართვის მოპოვებას შეალია და ამ
ლოდინში დაავიწყდა კიდევ, როგორ უნდა აიგოს. ძეგლის გახს-

ნას უსაღმოდ ხალხისთვის დამახასიათებელი პომპეზურობით მთელი საზოგადოება ესწრება. ფსევდოდღესასწაულის ატმოსფერო, ბაქია სიტყვები და მუსიკა. აბაკუსი — ეს ინდივიდუალური ინიციატივის მსხვერპლი. იძულებულია თვით ავიდეს კვარცხლბეკზე და იქიდან საჯარო ახსნა-განმარტება გააკეთოს. ეს ცივი შხაპი აფრთხილებს ობივტლებს. ახ! ე. ი. საზოგადოება მოტყუებულია! ე. ი. ნებართვა ზემოდან არ ყოფილა. შეიარაღდით, სწორება!

ცნობილია, რომ პირველი შთაბეჭდილება ყველაზე უტყუარია, ასევეა თურმე მოქმედების არჩევანიც. თავდაპირველად, როგორც კი გარკვეა. რომ ვილაცა რაღაცას უნებართვოდ თხრის, ხომ შემოერთყენ და მიუღერეს თოფები აბაკუსს?! აი, ის იყო თურმე ერთადერთი სწორი ნაბიჯი. რა საჭიროა ფარისევლური და რთული სვლების მოგონება — შამათი ერთი სვლით! ფიგურები დაწყებით პოზიციაში ლაგდებიან. ბახ, ბახ, ბახ! ქრისტეს მოწოდება: „დე მან ესროლოს, ვინც უცოდველია“ თანამედროვე ინტერპრეტაციას იღებს: ვესროლოთ ყველამ, რომ ცოდვილად არ ჩაგვთვალონ. ყველა ესვრის.

მშვენიერი წერტილი მოუნახავს რეჟისორს: მაყურებელზე თოფაშიზნებული მსახიობები კინოკადრივით მსხვილ პლანიდან ნელ-ნელა უკან იხევენ, პატარავდებიან და პერსპექტივაში იკარგებიან. ამ ილუზიას სათანადო განათება უწყობს ხელს. მხატვარი მ. შეელიძე დიდი გემოვნებით ახამებს ფერებს, მის გაფორმებაში არაფერია მყვირალა. ძალით თავს მოხვეული.

სპექტაკლის მისამართების დადგენას ხელს უწყობს აგრეთვე კომპოზიტორ ი. ბარდანაშვილის მუსიკა ილუსტრირებულ განმარტებასთან ერთად (რადიოს ხმაური, ნაბიჯების რიტმები და სხვა). მის მუსიკაში თითქოს რაღაც ბალტიისპირეთის ჰანგი მოძრაობს. სპექტაკლში ბევრია მსახიობური მიგნება. აღსანიშნავია ე. მაღალაშვილის მუზეუმის დირექტორი; მისთვის უჩვეულო რბილ მანერაში. ირონიით აღსავსე დამოკიდებულებაში, ზომიერების გრძნობის ერთგულებაში გამოვლინდა მსახიობის მიერ წლების განმავლობაში შესისხლხორცებული მაღალი კულტურა. თავმჯდომარის უძნელესი როლი, რომელიც კრებითი ზასიათის განყენებულ და საკმაოდ სქემატურ მასალას წარმოადგენს, სადაც ცინიზმი, დემაგოგია, მლიქვნელობა მექანიკურად არის დაკავშირებული კონკრეტულ სახესთან. ს. ყანჩელს თავისი ინდივიდუალობით ორგანულად გაუერთიანებია და გარკვეული მნიშვნელობის ტექსტის გვერდით ოსტატურად იყენებს. ასე ვთქვათ, სემიოტიკურ კიდებს (ბიულ-ფიულ-ბიულ, ორი, სამი, ერთი, ორი, სამი), რაც სულ სხვა ადამიანურად

გასაგებ ელფერს აძლევს თავმჯდომარის ნიღაბს. განწყობილების შექმნის, პარტნიორის მხარდაჭერის ეგრეთ წოდებული ანსამბლურობის გრძნობით თამაშობს ვ. ნინიძე გაზეთის რედაქტორის როლს. მთავარი არქიტექტორის როლში გ. თალაკვაძე ორიოდ ძუნწი შტრინით ახერხებს კომიკური ეფექტების მიღებას. მშვენიერია დ. პაპუაშვილის ინსპექტორის მოხსენების ეპიზოდი. მას თითქმის ფოტოგრაფიული დამახასიათებლობა აქვს და, ამავე დროს, მწვავე სატირული ფორმით გამოირჩევა.

ახლა ორიოდ სიტყვა იმის შესახებ თუ ა. ლიივისის კომედია-გროტესკის გადაკეთებამ სატირულ კომედიად დიდ მოგებასთან ერთად, ჩვენი აზრით, რა წააგო. საქმე იმაშია, რომ თუკი აბაკუხის სახის განსჯა მოხერხებულად შეიცვალა, კუბიურების გზამ ყველგან ვერ გაამართლა პიესის პერსონაჟების — დიმიისა და ევას სასიყვარულო ხაზი (პირდაპირ უნდა ითქვას, მეტად ბანალური), აქედან გამომდინარე მათი მშობლების, უფრო სწორად, დიმიის მამისა (სპექტაკლში დედის) და ევას დედის მოქმედება გამომდინარეობს პიესის დედააზრიდან. ისინი სხვა პერსონაჟებთან ერთად ერთ პოზიციურ სიბრტყეზე არიან მოთავსებულნი. რეჟისორი შეეცადა დაეპირისპირებინა ისინი დანარჩენი მოქმედი გმირებისათვის, მაგრამ ახალი ტექსტის უქონლობისა და მახვილების გადაადგილების გამო ეს ხაზი სპექტაკლში რუდიმენტად იქცა. ჩვენი აზრით, უფრო მომგებიანი იქნებოდა ამ ხაზის მთლიანად ამოკვეთა სპექტაკლში, ან უკიდურეს შემთხვევაში (რახან ამდენი გაკეთდა) ინტერპრეტაციების მოშველიებით მისი წაბმა პიესის გამჭოლი მოქმედების ორბიტაში. ახლა იგი უფუნქციო პარალელურ ინტრიგად გამოიყურება. თუკი ეს ხაზი დატოვებულია სპექტაკლის შინაგანი რიტმის ან რეტარდაციის მიზნით. ასეთ შემთხვევაში უნდა მოვიგონოთ ძველი ჭეშმარიტება, რომ თითქმის შეუძლებელია გაატარო ორი ინტრიგა ისე, რომ ერთმა არ დაგვიანტერესოს მეორის ზარჯზე. აქედან გამომდინარე არაფრის თქმა არ შეიძლება მსახიობებზე, რესპ. დამს. არტისტებზე ე. ჭავჭავაძეზე და თ. თეთრაძეზე, ახალგაზრდა მსახიობებზე თ. ჯოხაძესა და გ. თურქიაშვილზე; სამწუხაროდ, ისინი უნიადაგონი არიან, თუმცა ე. ჭავჭავაძე და თ. ჯოხაძე, როდესაც მთლიან ფერხულში ებმებიან, სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებენ. და მიუხედავად ყველაფერი ზემოთ თქმულისა, ვიმეორებ, პიესის სცენური ვარიანტის შექმნა გამართლებულია, ვინაიდან ლიტერატურულ პირველწყაროს, ჩემი აზრით, ახასიათებს კომპოზიციის მორყეულობა, შინაგანი ინერტულობა, მიზანდაუსახველობა, მისამართების უქონლობა და ერთ-

გვარი ნიპილიზმიც კი, რომელიც მხოლოდ განწყობილებად რჩება და მკვეთრად არაფერს წარმოაჩენს.

წიძლება ეს პარადოქსად გამოიყურებოდეს, მაგრამ სწორედ შუა საუკუნეებში ევროპაში კათოლიკური ეკლესიის ჰეგემონიის იდეურ სფეროში, სადაც თეატრალურ ხელოვნებას ნაკლები გასაქანი უნდა ჰქონოდა, წარმოიშვა დრამატული ხელოვნების მრავალსახეობა (მისტერია, მორალიტე, ფარსი, ალეგორიული შინაარსის პიესები, ბიბლიურ არაჯზე ან საერო მასალაზე დაფუძნებული ჰისტორიების მონოსპექტაკლები).

დღესაც მსგავს ვითარებას აქვს ადგილი. ნათლად გამოიკვეთა, რომ ეპიგონებისა თუ თვითმყოფადი განვითარების გზით (ამას ამჯერად მნიშვნელობა არ ენიჭება, ეს განსაკუთრებული გამოკვლევის საგანია) მსოფლიო თეატრალური სამყარო, დიამეტრულად საწინააღმდეგო მიზნებისა და მხატვრული მეთოდების დაპირისპირების მიუხედავად, ყანრობრივი მრავალფეროვნების თვალსაზრისით. ერთ გაშლილ ველზე შეიკრიბა და ჩვენდა საბედნიეროდ, რუსთაველის თეატრის სახით ქართული თეატრიც აქ აღმოჩნდა.

რომში. მსოფლიოს პირველ თეატრალურ კონგრესზე, რომელიც 1934 წ. ოქტომბერში მიმდინარეობდა, გამოყენებული იქნა მოძველებული დებულება იმის შესახებ, რომ ადამიანის ბუნებაზე ცივილიზაცია უარყოფით გავლენას ახდენს. ეს შეხედულება კონკრეტულ თეატრალურ ფორმულად წამოაყენა ფრანგმა თეატრალურმა მოღვაწემ კისტენეკერმა. მისი აზრით, მატერიალურ-ტექნიკური პროგრესი გამოიწვევს ადამიანის ბუნების რეგრესს, რის შედეგადაც მაყურებელი გადაიქცევა ცივილიზებულ ველურად: მის მოწონებას კი დაიმსახურებს შუბლზე მიკრული, ერთნიშნა აზრებად დასურათებული დრამატული ნაწარმოები და სპექტაკლი. მან მომავალი მაყურებელი დაამსგავსა ანბანს ახლადდაწაფებულ ბავშვს. რომელსაც ახარებს ბატის სურათი წარწერით — „აი ბატი“. რასაკვირველია, ამ ჰიპერტროფირებულ აზრს არც ორმოცი წლის წინათ მისცემია დიდი ავალა და არც ახლა აქვს საფუძველი კასანდრას პოზა მიიღოს მისმა მიმდევარმა, მაგრამ ის, რომ XX საუკუნის მესამე მეოთხედის, ე. წ. ავანგარდისტული თეატრის უმთავრესი კომპონენტი თეატრალური ხერხების პრიმიტიულობასთან მოსახლერე მარტივობა და პლაკატურობაა, ვფიქრობ, არ საჭიროებს დასაბუთებას.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სწორედ თავის არსებით პლაკატური. მე ვიტყვოდი, თავშესაქცევ ილუსტრაციული თეატრი იწვევს დღეს მაყურებელთა უმრავლესობის მოწონებას.

რუსთაველის თეატრის სასახელოდ უნდა ითქვას, მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადად ასეთმა მიმართულებამ საკმაოდ დიდი გამარჯვება მოუტანა თეატრს, მისი შემოქმედებითი კოლექტივი სხვაგვარ თეატრალურ ძიებებს არ მოეშვა და აქვს კიდევ ამ მხრივ სერიოზული მიღწევები. წლევანდელი სეზონის ასეთ სიმპტომატურ და გამარჯვებულ სპექტაკლად „მონოლისკი“ უნდა ჩაითვალოს. ამ წარმოდგენამ დაგვარწმუნა, რომ თეატრს აქვს უნარი შეაჯვაროს თანამედროვე თეატრის ყველა მონაპოვარი, გამოიყენოს ქართული თეატრის აქტიორული და რეჟისორული სკოლის საკუთარი ტრადიციები და გამოვიდეს განახლებული მაღალი რეალიზმის შარაგზაზე.

„ჯაყოს ხიზნები“

მგელმა უპატრონო ბატკანი გაიტაცა, გარბის. სასაცილოა: ნუ-თუ მის დასაქერად დაიძრა ურემი? ფეხმარდი ნადირი მოუხედავად, ჩორთით გაქენდა, ველარაჲინ წამოეწევა, ყველას ისე ჩამოიტოვებს, როგორც ამ ურემს, რომელიც ალბათ თავისი გზით მიეშურება და მგლის დარდი სულაც არ აქვს. უღელში არც ხარები ჩანს და არც სხვა რამ ცხოველი; წინ შეფეთებულ შარას ბორბლები თითქოს უაზროდ ჰკვეთენ. იქნებ მოკლეზედაც გადადიან, იქნებ გზაგასაყარსაც შეცდომით უვლიან გვერდს?! დათოვლილ გორაკს ტყე ცვლის, ტყეს — ბუჩქნარი, ბუჩქნარს — ველი და ახლა უკვე ნათლად ჩანს, რომ ურემი მგელს მისდევს, მგლის ნაკვალევი და ბატკნის სისხლია მისი გეზი. მის მონოტონურ რახარახში რაღაც გარდუვალობა, პროვიდენციალური შეუვალობა გაიჭრიალებს ხოლმე... მგელმა ბატკანი მიაგდო და ქოშინით მიხტის ჯაგნარში. წამით მთელ ტანს მოიქნევს და ისე გამოხედავს უღმობელ მღევარს, რომელიც ისევ მჩატედ მოხტუნაობს კოლბოხსა და გორბებზე, ისევ ისე დაულალავად მორბის, მორბის და მორბის; ქანცგამოცლილი მხეცი ხევისკენ მიძუნძულებს, ზიგზაგებით ეშვება დაღმართში, კუდით ცდილობს თოვლზე საკუთარი ნაკვალევის მოსრას. უცებ შემობრუნდება, გაქვავდება და ღრქენით შეპყმუვლებს ბედისწერას, რომელსაც უკვე იცის, რომ ველარსად გაექცევა...

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „ჯაყოს ხიზნებში“ მიხეილ ჯავახიშვილის ეს კონცეპტი ხატოვან სახეს იღებს: ცხვრის ფარაში ნარიალევი და ახლა სარდაფში კუდამოძუებული მგელივით ჩაძურწული ჯაყო უცებ თავს ამოყოფს, გახევდება და სისხლშეყენებული ბედისწერის გამოძახილს მიუგდებს ყურს... აქ არ იგულისხმება კეთილის მიერ ბოროტის სწორხაზოვანი ძლევა, არც იაფფასიანი ოპტიმიზმი; არაჲინ იცის, რა არის შებმული ურემში, იქნებ მგლე-

ბია ან აფთრები, იქნებ ბოროტს ბოროტება მოუღებს ბოლოს, ვინ იცის? ეს არის წარმოდგენის შესანიშნავი წერტილი და, ამავე დროს, დიდი მხატვრული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი მრავალწერტილი. მაყურებლის გულისა და გონების შემძვრელი.

თ. ჩხეიძის მიერ გააზრებული და განსჯილი თეიმურაზ ხევისთავი, მე თუ მკითხავთ, უკეთილშობილესი ადამიანია, მაღალი ჰუმანიზმის დვრიტათა დვრიტა და ქვეშარიტი გმირი. გავიხსენოთ, რომ კაცობრიობის მიერ აღიარებულ გმირებს საზოგადოებრივი მდგომარეობა, მასშტაბური მიზანი, შეუწონელი არჩევანი, ან გამოუვალი მდგომარეობა მოუწოდებდათ თავგანწირვისაკენ, სულიერი თუ მატერიალური დივიდენდების მიღების შესაძლებლობა ამაგრებდათ თავის გადაწყვეტილებაში. ზოგიერთ მათგანს პატივმოყვარეობის ქიაცა ღრღნიდა შეუცნობლად. ჩვენი მეზუერე და წამებული თეიმურაზი ყოველივე ამ საყრდენებს მოკლებული უბრალო მოკვდავია. მას არავითარი იმედი არა აქვს რაიმე მატერიალური თუ სულიერი კომპენსაციისა, იგი მორწმუნეც კი არ არის. მან იცის, რომ მისი თავგანწირვა არათუ უკვალოდ დაიკარგება, არამედ ყველაზე ახლობელი ადამიანის მიერაც არ იქნება გაგებული. მართლაც ან რა გმირობაა იმაში, რომ არ იმასწავლებლო და კომპრომისად კოლაპერატივი აიჩიო?! რა არის ეს, ვის რაში სჭირდება? ამას უნდა შეეწიროს კეთილდღეობა, სიყვარული, სახელი და თუ გნებავთ სიცოცხლეც? „კ ჩორტუ კოპრატე“ ბოლოს და ბოლოს. როგორც გაჰკივის ჭაყო.

რეჟისორს სურს ჩაგვახედოს თანამედროვე ინტელიგენტობის ცნების არსში, სადაც თავაზიანობის, მიტყეების, ნდობის საზღვრები იძიება; სიკეთე, მოკრძალება, კეთილმოსურნეობა და სულიერება იწონება: ძალადობასთან შემკლავების თუ მისგან განსხვავების საკითხები წამოიჭრება.

თეიმურაზი მშრალი იდეალისტი არ არის, განსხვავებით იბსენის ბრანტისა. მისი გულის სიღრმეში მძაფრი ვნებები იჩქმალება: მას არც შურისძიებისა და სამართლიანობის აღდგენის მისია არგუნა ბედმა, როგორც ჰამლეტს. მისგან არც აბიურაციას მოითხოვენ. როგორც ურიელ აკოსტასაგან, არც რაიმე მეცნიერების უარყოფას. როგორც გალილეისაგან, იგი არც პრომეთეოსია და არც ამირანის მაგვარი გმირი, რომელთა საქციელი ადამიანთა მოღმის გადაარჩენით, ან ღმერთთან შებრძოლების ამბიციებით არის შეპირობებული. არც ივანე სუსანიანი და გიორგი სააკაძე, რომელთაც სამშობლოსადმი მოვალეობა აკისრიათ, არც დონ კიხოტია — აბსტრაქტული სიკეთით და სახელმოხვევის ვნებით ატანილი კეთილშობილი რა-

ინდო. არც ეგმონტია — გმირულ სიტუაციაში მოხვედრილი ობივატელი. რომელიც ვითარებათა მეოხებით გმირობამდე მალღდება. თეიმურაზ ხევისთავი ის ჰიანჭველაა, რომელსაც ღმერთმა საუბედუროდ, ფრთა მისცა; იგი სინდისის მოკრძალებული მსახურია!

სულიერ ძალთა მოხმობა, ერთგზის შეკრება და გმირობის ჩადენა. ყველას თუ არა, ბევრს შეუძლია, განსაკუთრებით თუ ამას სათანადო მიზანი ასაზრდოებს. ხოლო ყოველწუთიერი სულიერი მღვრადობა, სიმყარე — ძნელზე უძნლესია. შეიძლება აიტანო ფიზიკური წამება, რამეთუ აუტანელი ტკივილის ქამს ადამიანი კარგავს გონსა და მგრძნობელობას, მაგრამ გონებისეული და გრძნობისეული სულიერი ტანჯვა მთელი სიცოცხლის განმავლობაში და ამაზე შეგნებულად წასვლა, ვფიქრობ, ჰეშმარიტი გმირობაა. უსასყიდლოდ. დაუფიქრებლად, კეთილგონიერების მოუხმობლად — არ გაკეთება იმისა, რაც არა გწამს — ჰქვეყნიერების მარლია და სვეტი ჩვენი ცხოვრებისა.

ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზის ეს სიმტკიცე არც ლაპარაკში. არც ინტონაციაში, არც მინრა-მოხრაში არ მელღვნდება, უფრო მეტიც, სასაცილოდაც კი ეღერს მისი აღსარება, გადაწყვეტალება. დაქაღნებაც კი, რომ იგი არ უღლატებს სიკეთეს. ხოლო მაგარიც ის არის, რომ მისი მოქმედება მის მიერ რბილად წარმოთქმულ სიტყვებზე გაცილებით მყარია. და თუ აუდიტორიის ერთ ნაწილს თეიმურაზი მაინც ქალაჩუნადა და ლაჩრად მიაჩნია, მეორე ჰგუფს სალოსად და „ბრინკად“, ზოგიერთებს იგი უღიდღს ჰუმანისტად ეჩვენება. აქ ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ თავის ბუნებიდან, აღზრდიდან და ცხოვრების წესიდან გამომდინარე რა მიაჩნია ადამიანს უფრო კანონიერად, ის, რომ წინაღუღგეს მოძაღებულ ბოროტებას, თუ არ აყვეს მას და სიკეთისაკენ დასახელი თავისი გზა განაგრძოს. ან რომელია უფრო აღვილი?

ბრძოლაში ჩაბმული ადამიანი ძაღაუნებურად მოწინააღმდეგეს ემსგავსება. მტრის საქციელი ამართლებს საპასუხო მოქმედებას. მაშ რა შეაჩერებს ამ პროცესს? ძაღა? დამარცხება ან გამარჯვება? ყოველი გამარჯვება მომავალი დამარცხებაა და ყოველი დამარცხება — გამარჯვება. აქ მხოლოდ დროსა და ძაღების გადაადგიღებაშია საქმე. ძაღმომრეობის იღეას კი არაფერი უშავღება. მაშ საღ არის ის საწყაო, რომლითაც უნღა იხელმძღვანეღოს კაცმა?

თვით ქრისტიანულ მიტევებასაც ხომ აქვს საზღვარი? ჰეტრეს შეკითხვაზე თუ „რავღენ გზის შემღოღოს მე ძმამან ჩემმან მიუტეო მას? ვიღრე შეიღ-გზისამღე?“ — იესუმ უპასუხა: „ვიღრე სამოღ და ათჯერ შეიღ — გზის“. და განა 490-ჯერ მეტად არ შე-

კოდა ჩაყომ? თავგზააბნეულ, გამოჩაგულ და შინაყულად ქცეულ თეიმურაზს, წუთიერი ამბოხების დროს ჩაყოს მოსაკლავად აღმართულ ხელში ცული კი არა, გინდაც აბსიდიანი ეკავოს; და თუ სხვა შემთხვევაში მღვდლის დაღანდება შუბლზეგაკრულ ეჭონიშნა გადაწყვეტილებას მიეწერებოდა, აქ იგი თეიმურაზის სულისკვეთებას აღნიშნავს და ესაა თ. ჩხეიძის ანტითეზაც.

სპექტაკლის ავტორი მაყურებელთან პოლემიკას ამჯერად მარგოსაც (ნანა ჩიქვინიძე) იშველიებს. ფიქრებში დანთქმულ. მწველი აზრებით შეპყრობილ სუსტ, პატარა ქალს, ვინც ფიზიკური ძალმომრეობის მსხვერპლი გახდა.

როცა მხატვრული სახე არაცნობიერის ფესვებიდან იძენს საკვებს, საქმე გვაქვს რეჟისორისა და მსახიობის სანიმუშო თანაშემოქმედებასთან. არაცნობიერი პროცესი ისეთივე ფსიქოლოგიური პროცესია, როგორც ცნობიერი, ამიტომაც დღეს დრმა ფსიქოლოგიზმში ამ მოვლენასთან კავშირით აღინიშნება. მთელი რიგი უსიტყვო სცენები ნ. ჩიქვინიძეს გარეგნულად სტატიკურ მდგომარეობაში მიჰყავს, მაგრამ მის წინ გათამაშებულ ყოველ ეპიზოდს განიცდის, ამიტომაც მუდამ მოქმედების კონტექსტში იმყოფება. მარგოს სასომიხილი გამომეტყველება, რეპრესირებული წარმოდგენების განთავისუფლებისაგან. ტაბუს მოხსნისგან გამოწვეული ირონიული ღიმილი, ტკივილნარევი სიამოვნების ორჭოფული მზერა, საკუთარი შემართების ცრემლებით გაცნობიერება, ხელჩაქნეულ თავდავიწყებაში გამოვლენილი უმისამართო პროტესტი, მსახიობის მეტყველებამდელ სულიერ მოქმედებას გამოსახავს და ამდაგვარი ღიმილი, ეს სიჩუმის ზონები რეჟისორის კონცეპტუალურ ხაზთან დაკავშირებულ მარგოს შინაგან მონოლოგად იქცევა, იმ მონოლოგად, რასაც კ. იუზგი არაცნობიერთან შეხვედრას დაარქმევდა.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ჩემი აზრით, ძალზე რთულია კონკრეტული სახის სიმბოლოდ ქცევის ოსტატობა. და აქაც რეჟისორი და მსახიობი თანაავტორები არიან. რარიგ ყოფითია მარგოს გულისწასვლისა და მოსულიერების სცენა და რარიგ გამართლებული ფსიქოლოგიურად. ყველანი — თეიმურაზი, ჩაყო, ცოლი (მ. ტატიშვილი) ხასიათებიდან გამომდინარე მოქმედებენ და ხაზს უსვამენ სწორედ იმ დეტალებს, რომლებიც მიზანსცენათა ზუსტი მონაცვლეობის მეშვობით სიმბოლურ სიმაღლეს აღწევენ.

სისადავით და ამავე დროს ფართო განზოგადებით გეიზიდავს კიდევ მრავალი მიზანსცენა.

ისმის მარშის ჰანგი. თეიმურაზი თვალებგაბრწყინებული ეგებე-

ბა რევოლუციას, მას ხელში წითელი ალამი უპყრია არა იმიტომ, რომ გამარჯვებულებს დაენახოს, იგი ხარობს: ეშველა კაცობრიობას. სიკეთე მოვიდა ქვეყნად... და მობობლდა მის გვერდით ჭაყო, გამოსტაცა დროშა და ფარისევლურად აღრიალდა. ინტელიგენტურობისათვის დამახასიათებელი სირბილით თეიმურაზი არც აქცევს ამას ყურადღებას, ან რა დროს ეგ არის, დროშა ხომ პირობითობაა, სულ ერთი არ არის ვინ დაიკავებს? მთავარია, რომ იგი ბედნიერია. მის სულში ზემია! აბა, ერთი წუთით დავეშვათ, რომ პირიქით მომხდარიყო. თეიმურაზს შინაგან გრძობათა გამოსახატავად დროშა დასჭირებოდა და ჭაყოსთვის გამორთმევა მოენდომებინა — მშიერ ძალს რომ ძვალი გააგდებინო, ალბათ, ისე შეულრენდა ჭაყო, მეტიც, — დაკბენდა და სასიკვდილოდ გაიმეტებდა. ჭაყო არ არის ორდინარული ბოროტმოქმედი, იგი მოყვრად მოსული მტერია. რომელსაც ახასიათებს სისუსტის დროს თავის მოკატუნება, მუხანათური გადაწყვეტილების წინ ურცხვი ფარისევლობა და გამარჯვების შემთხვევაში დაუნდობლობა, ცინიზმი, ბაქი-აობა.

ძნელ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ ამ როლის შემსრულებლები გივი ჩუგუაშვილი და გივი ციციშვილი. აეთანდღილ მახარაძის მიერ შექმნილი ბრწყინვალე ჭაყო ვიდუოფილმში და მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, იგივე რეჟისორი, დიალექტით შეფერილი იგივე ტექსტი დეფექტური მეტყველებით და, რაც მთავარია, იგივე განსჯა — ყველაფერ ამას არ შეეძლო არ ემოქმედა მათზე. ვფიქრობ, ამიტომაც ეს სახე მარჯანიშვილის თეატრში ორად გაიყო. ალბათ, სწორად მოიქცა ორივე შემსრულებელი, რომ საკუთარი მონაცემების გათვალისწინებით, გამოვიდა ამ რთული ვითარებიდან. თუ გ. ჩუგუაშვილი ტემპერამენტითა და პლასტიკით გამოირჩევა, გ. ციციშვილი ჭაყოს შინაგან თვისებების წარმოჩენას უთმობს მეტ ყურადღებას.

სპექტაკლი გაზაფხულის წყალდიდობასავით იერთებს ნაკადულებსა თუ მდინარეებს, მისი დინება მრავალ პრობლემას ეხება, ერთ-ერთი უსერიოზულესი საკითხი, რომელიც ამ ვნებათა ორომტრიალში, ერთი შეხედვით, თითქოსდა დამხმარე ვითარებად მოჩანს ნაწარმოებში — არაკანონიერი მემკვიდრეობის პრობლემა, რეჟისორის მახვილ თვალს არ გამოპარვია. იგი არ კმაყოფილდება დიალოგით, მოქმედებით და ამ მკრეხელურ მოვლენას ვიზუალურ გვირგვინსაც ადგამს ჭინჭებში გახვეული საგნის სახით, რომელიც სრულიად მართებულად მხოლოდ მიანიშნებს და არ იკითხება რთგორც ბავშვი. საქმე ის არის, რომ რევოლუციის ფსკერიდან ამო-

რიყულმა სოფლის ლოინმა ჭაყომ მარგოს სასოწარკვეთით გამოწვეული ამბივალენტურად გამძაფრებული ეროტიკული ექსტაზი თავის მამაკაცურ ღირსებას მიაწერა, მას საჭიშე ულავადაც მოაქვს თავი, „მაშა, მაშა!“ ჭაყოს არაფრად მიაჩნია, რომ შერყვნა და შეეცადა ნაცარტუტად ექცია ყოველი სულიერება თავადის ოჯახში, ახლა უნდა ზევისთავის გვარისა გახდეს და თვითონ თუ არა, მისმა შვილმა მაინც მზამზარეულად მოიხუნოს საუკუნეებით მოპოვებული კულტურული მემკვიდრეობა. ვაგლახ, რომ ეს ნაწილობრივ შესაძლებელიც გამოდგა, თუმცა ჭერ არაფინ იცის, რა გამოვა ჭაყოს მადლის ნერგიდან!

პლასტიკური გადაწყვეტის თვალსაზრისით სპექტაკლი იმდენად მთლიანია, რომ ვერ განაცალკევებ რეჟისორის, მხატვრის (გიორგი ალექსი-მესხიშვილი) და ქორეოგრაფის (იური ზარეცკი) ნაშუშევარს. ყოფითი მატერია — ხის ტიხარი სულიერების სფეროშია უხეშად შეჭრილი. ქართული ხალხური სანახაობისა და თამაშობების პანტომიმით შეკრული სიმბოლოები — საქანელა და ცეკვა არა მარტო ორგანულად არის გათამაშებული, არამედ, ამ ნაწარმოებისათვის აუცილებელი ეს ფსიქო-ბიო-სოციალური და ალუზორული მომენტი, დახვეწილ თეატრალურ პერიფრაზად წარმოდგა მთარული ეროტიკული სურათის ნაცვლად. სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება (გომარ სიხარულიძე) ლაკონიურიცაა, გამომსახველიცა და მრავალფეროვანიც.

ჩეზონირების საყოველთაო სენს გაექცა დავით დვალისვილი და ბუნებრიობა შემატა მღვდელყოფილ ივანეს მსჯელობას.

ქემელას ეპიზოდურმა როლმა (ზურაბ სტურუა) სცენური მეტაფორის მეტად საინტერესო ფორმა მიიღო. იგივე შეიძლება ითქვას მღვდელზე, რომელსაც ჭემალ მონიავა ასახიერებს. დასანანია, რომ ამგვარივე სცენური გადაწყვეტა ვერ მოინახა გლეხების „მეორე ბანაკისათვის“ თუმცა კი ვაჟა კვიციანიშვილი, თემურ კილაძე და მამუკა კიკალეიშვილი თავისთავად დამაჯერებელი არიან.

თ. ჩხეიძის ფასდაუდებელი დამსახურებაა, რომ მან პირველმა და ჭერხნობით ერთდღერთმა შეძლო „ჭაყოს ხიზნების“ — ქართული ლიტერატურის ამ შავი ბრილიანტის აბრწყინება სცენაზე. მან ფეხდაფეხ — ვიდეოფილმში, შემდეგ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში და ახლა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში გამოაშუქა, ღირსეული ჩარჩო შეუქმნა სწორედ იმ მოტივებს, რომლებიც დღესდღეობით ყველაზე აქტუალური არიან ამ სიტყვის არასახაზინო გაგებით. თუ ვიდეოფილმში იმ სარკაზმულ ნაკადს, რომელსაც ცხოვრებისეული კოლიზიისადმი მიხ. ჭავჭავაძის სატირული დამოკიდებულება

ქმნიდა, მხოლოდ თეიმურაზი გაემიჯნა. ამჯერად სპექტაკლში მარგოს როლმაც მძაფრი, დრამატული, შეიძლება ითქვას, ტრაგიკული განსჯა მიიღო. ეს ბუნებრივია. სამოცი წლის წინათ, ალბათ, ყველაზე აქტუალური დამოკიდებულება სარკაზმი იქნებოდა, რამეთუ ლუნაჩარსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სარკაზმი თითქოსდა ის ძალისხმევაა, როცა ჩვენ გვსურს გამარჯვებული სახით წარვდგეთ იმის წინაშე, რაც სინამდვილეში ჯერ სულაც არ არის დამარცხებული“.

სპექტაკლ „ჯაყოს ხიზნების“ ნოვატორობა მხოლოდ იმაში არ გამოიხატება, რომ შესაძლებელი ყოფილა პლასტიკურობის, სანახაობისა და, ეგრეთ წოდებული, ახალ გამომსახველ საშუალებათა ღრმა ფსიქოლოგიზმთან და ემპირიულ გარემოსთან ორგანულად დაკავშირება. სპექტაკლის სიახლე, უწინარესად, მის თეატრალურ ენაშია, რომელიც მიმართულია ინდივიდუალურ მაყურებელთან და არა აუდიტორიასთან, როცა მაყურებელი ეზიარება მხატვრულად წარმოჩენილ ეროვნულ ტკივილს, ჰუმანიზმის კონკრეტულ საკითხს და არა ზოგად აბსტრაქტულ ცნებებს, ან ფსევდოპრობლემებს, როცა მის წინაშე ასახისმეტყველდება სიკეთისა და ბოროტების ნაირსახეობა მათ თანამედროვე გამოვლენაში, როცა მას ააფორიაქებს თანალმობით გამოწვეული აზრები, როცა ესთეტიკური ტიპობის შედეგი ზარი და ნალარაა.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

ჰერმენევტიკა და თეატრი	3
თეატრი, ჰერმენევტიკა და რეცეპტორული ესთეტიკა	27
მაყურებელი	32
მიმეზის-კათარზისი	60
თანაღმობა და თანაშემოქმედება	88
ბოლოთქმა	117
„ბეატრიჩე ჩენჩი“	120
სპექტაკლი „კარტოთეკა“ და მისი ლიტერატურული, ესთეტიკური და თე- ატრალური წინაპირობები	156
დონ ეუანის სანეცვლილებანი	172
მეცნიერის ზეამოცანა	185
ბ. ბრეჰტი და თანამედროვე თეატრი	200
ნახევარი საუკუნის შემდეგ	213
გამარჯვებული რეალიზმის გზით	221
„სამი ასული“ და „ტყის ქალები“	228
სილუეტი	234
„ძალოსნები“	240
„ივანე მრისხანი“	247
„ივანოვი“	254
ეინ იშვილებს დრამატურგიას	260
შამათი ერთი სვლით	263
„ჩაყოს ნიზნები“	272

ДЖАБА КОНСТАНТИНОВИЧ ИОСЕЛИАНИ

ОЧЕРКИ. ЭССЕ. РЕЦЕНЗИИ

(На грузинском языке)

Издательство «Хеловნება»

Тбилиси, пр. Давида Агмашенебели, 179

1990

სბ 852

რედაქტორი მ. შველიძე
მხატვრული რედაქტორი გ. ინასარიძე
ტექნიკური რედაქტორი ხ. შაყულაშვილი
კორექტორი ნ. გელაშვილი
გამომწვევი მ. ვაჟაძე

გადაეცა 31.05.89

ხელმოწერილია დასაბუქდად 22.09.90

ნაბეჭდი თაბახი 17,5

საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 14,4

ტირაჟი 3.000 შეკვ. № 116.

ფასი 2 მან. 20 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. 179
1990

საქართველოს რესპუბლიკის ბეჭდვითი სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტის ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

Комбинат печати, Государственного комитета Грузинской республики по печати, г. Тбилиси, ул. Марджановили, 5.