

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა  
კიებანი

№3 (56), 2013

**ART SCIENCE STUDIES**  
**№3 (56), 2013**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2013

---

---

---

---

UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (56), 2013

სარედაქციო საბჭო  
**მარია გოშაძე**  
**ანდრო ენუშიძე**  
**ლია**  
**კალანდარიშვილი**

ლიტერატურული  
რედაქტორები  
**მარიკა**  
**მამაცაშვილი**  
**მაკა ვასაძე**

გარეკანის დიზაინი  
**ლევან ღალიანი**

დაკაბადონება  
**ეკატერინე**  
**ოქროპირიძე**

გამომცემლობის  
ხელმძღვანელი  
**მაკა ვასაძე**

კრებულისათვის მოწოდებული  
მასალა უზრუნველყოფილი უნდა  
იყოს შესაბამისი სამეცნიერო  
აპარატით. თან უნდა ახლდეს  
მონაცემები ავტორის სამეცნიერო  
კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ  
და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე  
ნაშრომის ინგლისურენოვანი  
რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა  
ეგზავნება სხვადასხვა  
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და  
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის  
გამზირი №40, საქართველოს შოთა  
რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2943728  
მობ: +995 (95) 305 060  
+995 (77) 288 750

E-mail: [mariamiashvili@yahoo.com](mailto:mariamiashvili@yahoo.com)  
Web: [www.tafu.edu.ge](http://www.tafu.edu.ge)

---

---

---

---

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №3 (56), 2013

**Editorial Group**

MAIA GOSHADZE  
ANDRO ENUKIDZE  
LIA  
KALANDARISHVILI

**Literary Editor**

MARIKA  
MAMATSASHVILI  
MAKA VASADZE

**Cover Design**

LEVAN DADIANI

**Book Binding**

EKATERINE  
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing  
House**

MAKA VASADZE

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author's academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit  
Agmashenebeli Avenue №40  
Shota Rustaveli Theatre and  
Film Georgian State University  
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728

Mob: +995 (95) 305 060

+995 (55) 288 750

E-mail: [mariamiashvili@yahoo.com](mailto:mariamiashvili@yahoo.com)

Web: [www.tafu.edu.ge](http://www.tafu.edu.ge)

---

---

---

---

## სარჩევი

### თეატრმცოდნეობა

თამარ ბოკუჩავა თანამედროვე სათეატრო პროცესის ზოგიერთი ტიპოლოგიური და ესთეტიკური თავისებურების შესახებ 60-იანი წლებიდან დღემდე .....	11
თამარ ქუთათელაძე ბიორები წმრემილის დრამატურბია .....	25
თამარ ცაგარელი შენი სხეული - სამყაროა, შენი სმა - მთელი მსოფლიოს მნა .....	38
სულიკო (ლამარა) კირვალბე ქართული თეატრი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მროვნულ-ბანმანთავისუფლებელ მოქრობაში .....	50

### კინომცოდნეობა

მაია ლევანბე საზოგადოება და კბროვნება მილომ ფორმანის ფილმში „ვიღაცამ ბუბულის ბუბუს ბადაუფრინა“ .....	63
ლელა თრიაური ქართული კინო ბაღმა ნაკბრემ ბაღასასვლელად .....	69

### დოქტორანბთა

#### სამმცნიმრო სბათბმბი

მაკა ვასბე რობმრბ სბურუას ქართული შემსკბრბანა ნაწილი IV „როგორც გენბობო, შობის მეთორმეტე ღამე“ .....	87
---	----

---

---

<b>ბათა იაკაშვილი</b>	
<b>მინიკური ცენზურა უხმო პერიოდის</b>	
<b>ქართულ კინოში .....</b>	<b>111</b>
<b>მარია მამაცაშვილი</b>	
<b>ცვლადი და უცვლადი ღირებულებები .....</b>	<b>123</b>
<b>ლაშა ჩხარტიშვილი</b>	
<b>„ლირის“ გეობრაფია</b>	
<b>„მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის რუკა მე-20 საუკუნის</b>	
<b>მეორე ნახევრის ევროპულ თეატრში .....</b>	<b>138</b>
<b>ნანუკა ხუსკივაძე</b>	
<b>მსახიობი – პიროვნება სამსახიობო</b>	
<b>ხელოვნებაში .....</b>	<b>145</b>

---

---

## CONTENTS

### **THEATRE STUDIES**

**Tamar Bokuchava**

ON SOME TYPOLOGICAL AND AESTHETICAL  
PECULIARITIES OF COTEMPORARY THEATRICAL PROCESS  
FORM 1960-IES AND AFTER .....161

**Tamar Kutateladze**

DRAMATURGY OF GIORGI TSERETELI .....163

**Tamar Tsagareli**

YOUR BODY – IS A WORLD, YOUR VOICE IS A  
LANGUAGE OF WORLD .....165

**Suliko (Lamara) Kirvalidze**

GEORGIAN THEATRE IN THE NATIONAL-LIBERATION  
MOVEMENT IN THE SECOND HALF OF XIX CENTURY  
(Historiography).....167

### **FILM STUDIES**

**Maia Levanidze**

SOCIETY AND PERSON  
Milos Forman’s film ‘One Flew Over the  
Cuckoo’s Nest’ .....170

**Lela Ochiauri**

GEORGIAN CINEMATOGRAPHY READY TO MOVE  
ON THE OTHER BANK .....171

### **UNIVERSITY’Ph.D PROGRAM**

**Maka Vasadze**

ROBERT STURUA’S GEORGIAN SHAKESPEARIAN  
Part IV  
“What you will or Twelfth nights” .....175

---

---

<b>Paata Iakashvili</b>	
THREE LIVES .....	177
<b>Marika Mamatsashvili</b>	
INVARIABLE AND VARIABLE VALUES .....	178
<b>Lasha Chkartishvili</b>	
LEAR'S GEOGRAPHY	
“THE KING LEARS“ MAP OF SCENIC	
INTERPRATATION IN THE SECOND HALF	
OF 20S OF EUROPEAN THEATRE .....	179
<b>Nana Khuskivadze</b>	
ACTER - THE PERSON IN THE ART OF ACTING .....	180

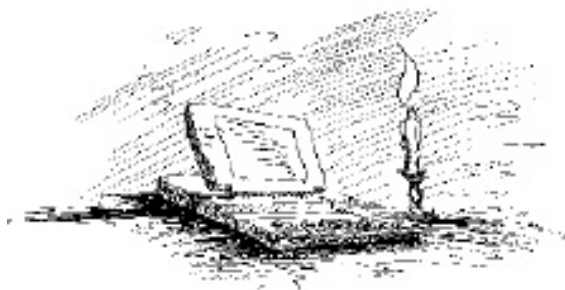




---

---

*თქატრმცოდნეობა*





**თანამედროვე სათეატრო პროცესის  
წიგნიერითი ტიპოლოგიური და მსთეტიკური  
თავისებურების შესახებ 60-იანი წლებიდან  
დღემდე**

„სადღეისოდ, არა მხოლოდ ყოველი ტრადიციული ერთობლიობა იქცა ბაბილონად, სადაც ერთმანეთს შეერია ენები და გაქრა საერთო რწმენა, არამედ დღეს თითოეული ადამიანიც ასეთივე ბაბილონია, რადგან მისი არსებობის საფუძველში უკვე აღარ დევს ღირებულებათა მონოლითური ერთობლიობა“, წერდა ეჟი გროტოვსკი წერილში „თეატრი და რიტუალი“, რომელიც 1968 წელს თავისი მთავარი სპექტაკლების დადგმის შემდეგ გამოაქვეყნა.

შეიძლება ითქვას, რომ გროტოვსკის წერილის ეს ციტატა ნათლად ცხადყოფს იმ რეალობას, რომლის წინაშეც დადგა თანამედროვე თეატრი და რომლის წიაღშიც უნდა მოექებნა მას თავისი ახალი იდენტობა. პრობლემა სწორედ თეატრის ონტოლოგიური სტატუსის გადახედვაში, თეატრის ხელახალ თვითდადგენაში მდგომარეობდა. ეს თვითდადგენა ახალი კულტურულ-ისტორიული რეალობის პირობებში, მასთან მიმართებაში უნდა განხორციელებულიყო. ეს რეალობა კი ტრადიციულ ღირებულებათა და ცნებათა ტოტალური გადაფასების პროცესს წარმოადგენდა. დასავლეთის ფილოსოფიურმა და კრიტიკულმა აზროვნებამ გვიანი მოდერნიზისა და განსაკუთრებით პოსტმოდერნიზის ეპოქაში დასავლური კულტურის ტრადიციულ მსოფლმხედველობის საბაზისო დებულებათა გადასინჯვა განახორციელა. მათ შორის გადაიხედა ადამიანის ანთროპოლოგიური იდენტობის რაციონალიზტური საფუძვლებიც, დაირღვა ადამიანის,

---

<sup>1</sup> ეს ნაშრომი ავტორმა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2012 წელს ჩატარებულ კონფერენციაზე „XX საუკუნის სახელოვნებო პროცესები 1960-2000“ წაიკითხა

როგორც მთლიანობის ხედვა. გაჩნდა ისეთი მიმართულებები, როგორებიცაა სციენტინიზმი და ტრანსჰუმანიზმი, რომლებიც ადამიანს განიხილავენ როგორც ტრანზაციის პროცესში მყოფ არსს და არა როგორც შემდგარ მთლიანობას.

რეალობის, ჭეშმარიტების, ენის ადამიანის, ისტორიის, ცოდნის, თავად ფილოსოფიის ცნებები კრიტიკის ობიექტი გახდა. 1967 წელს გამოვიდა ფრანგი ფილოსოფოსისა და კრიტიკოსის ესსე სახელწოდებით „ავტორის სიკვდილი“. ბარტის აზრით მწერალი ტექსტთან ერთად იბადება და არავითარი ყოფიერება არ გააჩნია არც მანამდე, არც მერე. ფაქტობრივად, მწერალი მხოლოდ ერთგვარი ჩამწერია (სკრიპტორია), იმ ინფორმაციისა და მრავლობითი საზრისებისა, რომლებსაც ტექსტი თავისთავად და უპიროვნოდ აწარმოებს. ავტორის ნიველირების, მისი „სიკვდილის ფაქტი“ დასავლური ლოგოცენტრული ცნობიერების კრიზისის მაუწყებელია. „ევროპული ფილოსოფიური კოსმოგონიებისათვის სამყაროს ფორმირებისა და შემდგომი განვითარების ისეთი მოდელებია დამახასიათებელი, რომლებიც საწყისი სუბიექტის - კოსმიური პროცესის მომწყობის და ინიციატორის ფიქსირებასა და გამოყოფას გულისხმობს. ამდენად, კოსმოგონიური პროცესი განიხილება როგორც მოცემული სუბიექტის მიზანდასახული საქმიანობის შედეგი და, შესაბამისად, საწყის მიზანსა და გონივრულ ლოგიკას ექვემდებარება“<sup>1</sup>.

ავტორის სიკვდილი დასავლური ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი ლოგოცენტრიზმისა და საზრისის მიმნიჭებელი საწყისის პრინციპს აუქმებს. ტექსტი ადამიანის ცნობიერების პროდუქტად აღარ განიხილება. ამ ლოგიკით, პიროვნება, როგორც სუბიექტური მთლიანობა, როგორც კოსმოგონიური პროცესის ავტორი და წარმმართველი, თამაშგარე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ამ გარემოებამ ადამიანის ანთროპოლოგიური იდენტობისა და მთლიანობის პრობლემაც წამოჭრა.

<sup>1</sup> Можейко М.А. Смерть Автора, Новейший философский словарь, [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/New\\_Dict/722.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/New_Dict/722.php)

დასავლელი ადამიანის იდენტობის ღერძის დეკონსტრუქციამ, რა თქმა უნდა, თეატრალური ხელოვნების თეორიული საფუძვლებიც შეარყია და თეატრი ონტოლოგიურ კრიზისში შეიყვანა. რა უნდა დაუპირისპიროს ასეთ ვითარებას თეატრმა?

ალბათ, სწორედ ამ კითხვაზე სურდა გაეცა პასუხი პოლონელ რეჟისორს ეჟი გროტოვსკის, რომელმაც 1958 წელს ლუდოვიკ ფლიაშენთან ერთად ქალაქ ოპოლეში „13 რიგის“ ლაბორატორიული თეატრი დააარსა. გროტოვსკის ძიებები ე.წ. ღარიბი თეატრის მიმართულებით წარიმართა, რომლის ცენტრალურ ფიგურად სწორედ ადამიანი, კერძოდ კი მსახიობი იქცა. როდესაც წერილში „ღარიბი თეატრისაკენ“ გროტოვსკი თავისი თეატრალური ძიებების ე. წ. მეთოდოლოგიას აანალიზებს, ის დაასკვნის, რომ მისი ქმედება თეატრისათვის არაარსებითის უარყოფისა და გამორიცხვის პრინციპით ხორციელდებოდა. „ჩვენ ცვდილობთ განვთავისუფლდეთ ეკლექტიზმისაგან, თეატრის აღქმისაგან, როგორც სხვადასხვა ხელოვნებათა სინთეზისა ანუ /ვესწრავით/ იმის ზუსტ განსაზღვრას, თუ რა წარმოადგენს თეატრის თავისებურებას, განსაკუთრებულობას და არ შეიძლება იყოს დუბლირებული სხვა სანახაობათა მიერ... თეატრის არსად ჩვენ მსახიობის სულიერი და სასცენო ტექნიკა მიგვაჩნია“.<sup>1</sup> შესაბამისად, გროტოვსკი გამორიცხავს მისივე განსაზღვრებით „მდიდარი თეატრის“ ეკლექტურ პრაქტიკას, თეატრის არსს აშიშვლებს და მსახიობამდე დაჰყავს. თუმცა ის აქაც გაურბის სწავლების, წვრთნის, ხელობის რაიმე დეკლარირებულ რაციონალურ პრინციპებს და ტრანსის ტექნიკებს შეიმუშავებს, რომლებიც „მსახიობის ყველა სულიერი და ფიზიკური ძალების ინტეგრაციასა და ინტიმურ-ინსტიქტურიდან „გასხივოსნებისაკენ“<sup>2</sup> არის მიმართული. გროტოვსკის მეთოდი, როგორც თვითონვე ამბობს, მიზნად ისახავს, რომ მსახიობმა „ტრეინინგისადმი წინააღმდეგობა“ შეწყვიტოს, გაქრეს განსხვავება შიდა იმპულსსა და

---

<sup>1</sup> Гротовский Ежи, К Бедному Театру, Изд. «Артист. Режиссёр. Театр.», 2009.

<sup>2</sup> იქვე;

გამოვლენილ რეაქციას შორის, ესაა ერთგვარი „*via negativa*“ ანუ არა ჩვევათა დაჯგუფება, არამედ წინააღმდეგობათა მოცილება“.<sup>1</sup> რაც შეეხება თეატრალური გამომსახველობის კოდურ ნიშნებს, გროტოვსკი აქაც ზედმეტის მოცილების, მოკვეთის გზით მიდის. მის მიზანს არ წარმოადგენს რაიმე ტიპის ცხოვრებისეული რეალობის იმიტაცია, ადამიანის ტიპიური ქმედებებისა და რეაქციების ასახვა. „ჩვენ როლს ვაგებთ, როგორც ნიშანთა სისტემას, - წერს იგი, - რომლებიც იმას აშიშვლებენ, რაც ყოველდღიურობის ნიღაბქვეშაა დამალული. აი, ისიც, ადამიანის ქცევის დიალექტიკა“.<sup>2</sup>

გროტოვსკის ე.წ. სისტემაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მითისა და უმარტივესი ადამიანური ვითარებების თემას. მაგრამ ამას რეჟისორი „რალაც ხელოვნების ფილოსოფიის“ მეშვეობით კი არა, ხელობის ობიექტური კანონების მეშვეობით აღწევს. „ამ თვალსაზრისით, წერს გროტოვსკი, სარტრს დავეთანხმებოდი, იმაში რომ „ყოველგვარი ტექნიკა მეტაფიზიკისაკენ მიდის“. რაც შეეხება ტექსტს, გროტოვსკის აზრით, ის წარმოდგენაში შემოდის არა გარეშე საზრისის სახით, არამედ ადამიანის, აქტიორის მეშვეობით, ინტონაციით, ბგერათა შეთანხმებითა და ენის მუსიკალობით. მითის მიმართ რეჟისორს სპეციფიკური დამოკიდებულება აქვს, რადგან მასშიც ის უკვე მკვდრადქცეულ ფორმას ხედვას, რომელიც თანამედროვე ადამიანში სრული მოცულობით არ ცოცხლდება. ამიტომაც მითთან დამოკიდებულება გროტოვსკის თეატრში მითთან კონფრონტაციის გზით ხორციელდება, რადგან, მისი თქმით, თანამედროვე ადამიანს უკვე აღარ შესწევს ძალა „პირადი სიმართლე უნივერსალურ სიმართლესთან გააიგივოს“<sup>3</sup>. მაშინ, როდესაც თეატრი უკვე ყალიბდებოდა, მაგრამ ჯერ კიდევ რელიგიის წიაღში არსებობდა, ის ათავისუფლებდა სულიერ ენერგიას მითის საზეიმო პროფანირებით,

<sup>1</sup> იქვე;

<sup>2</sup> იქვე;

<sup>3</sup> Гроговский Ежи. К Бедному Театру, Изд. «Артист. Режиссёр. Театр.», 2009.

დარღვევით. ამ ენერჯის გამოთავისუფლება თანამედროვე ეპოქაში კომბინირებული მიდგომითაა შესაძლებელი, ხდება მითის მორგება, მასში შთაგრძნობა და, ამავე დროს, მასთან შიგნიდან დაპირისპირება საკუთარი პირადი და ისტორიული გამოცდილების გამოყენებით. „თუ უდიდესი თავდამბლობით ვაშიშვლებთ საკუთარ თავში ყველაზე ფარულს, იდუმალს, თითქოს მთლიანად ვეძლევეთ და მსხვერპლად გავიღებთ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხელშეუხებელს, ცხოვრებისეული ნილაბი იმსხვრევა.“<sup>1</sup>

„საკუთარი თავის შესახებ წარმოდგენებთან ამ ბრძოლით, თავისი კონკრეტულობით, ხელშესახებობით, ცხოვრებისეული ნილბის მოგლეჯის მცდელობით, თითქმის ფიზიოლოგიურობით, ჩემთვის თეატრი თითქმის ყოველთვის ასოცირდებოდა პროვოკაციასთან, საკუთარი თავის გამოწვევასთან, ამ გზით მაყურებლის გამოწვევასთანაც... აღქმის, ხედვისა და განსჯის სტერეოტიპების რღვევასთან, მით უფრო ძლიერთან და სასტიკთან, რადგან ის ადამიანის ორგანიზმში აისახება, სუნთქვაში, სხეულში, შინაგან იმპულსებში; ეს ტაბუს დარღვევის, ტრანსგრესიის<sup>2</sup> პრობლემაა, რაც საშუალებას გვაძლევს ნილბის მოგლეჯით განცდილი შოკის მეშვეობით და სრული გაშიშვლებით, გახსნით, განმარცვით – მივეცეთ რაღაცას, რისი განსაზღვრაც თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ იმას, რაც ეროსსა და კარიტასს<sup>3</sup> მოიცავს“.<sup>4</sup>

მითთან კონფრონტაციის, მითის განზრახ პროფანაციის გროტოვსკისეულ მეთოდს კრიტიკოსები სხვადასხვა სახელს უწოდებდნენ – „ფესვებთან დაჯახებას“, „დაცინვისა და გაღმერთების დიალექტიკას“, „ღვთისგმობით გამოხატულ რელიგიას და სიძულვილით გადმოცემულ სიყვარულს“. ჩემი აზრით, გროტოვსკის მიზანსწრაფვას სწორედ ადამიანის

---

<sup>1</sup> იქვე;

<sup>2</sup> ტრანსგრესია – სუბიექტის მიერ საზღვრების გადალახვა, საზღვრებს მიღმა გასვლა;

<sup>3</sup> caritas (lat.) - მოწყალება, სამსხვერპლო სიყვარული;

<sup>4</sup> Гротовский Ежи. К Бедному Театру, Изд. «Артист. Режиссёр. Театр.», 2009.

იდენტობის ლეგიტიმაცია და ყალბი დანაშრევებისაგან განთავისუფლება წარმოადგენს. მას სურს სიცოცხლის ერთიანობის განცდა დაუბრუნოს ადამიანს და იდეოლოგიურ ტექსტთა ტვირთქვეშ გაქრობისაგან იხსნას.

„თეატრსა და რიტუალში“ გროტოვსკი ლოგიკურად აგრძელებს და ავითარებს თავის მეთოდოლოგიასა და თეატრალური ხელოვნების მიზნების მიხედვით ხედვას აყალიბებს. „ღარიბი თეატრისაგან“ განსხვავებით, მას აქ ტოტალური ადამიანის ცნება შემოაქვს. ფაქტობრივად, ტოტალური ადამიანი, ორი ფიგურის გაერთიანების შედეგია – ესაა კოლექტიური (გვარობრივი) და პიროვნული დონეების გაერთიანება, რის შედეგადაც მიიღება მესამე მთლიანობა, ტოტალური ადამიანი. შეიძლება ითქვას, რომ გროტოვსკის დიალექტიკა წინააღმდეგობათა ერთიანობის მიღწევას, ბალანსის აღდგენასა და უმაღლეს სინთეზს ესწრაფვის.

ამასთან, გროტოვსკის თეატრი ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ პოულობს ევროპული თეატრი თავისი სიცოცხლის საწყისებს სხეულებრივის, მდაბლის, „ქვედას“ ტრადიციაში, რის შესახებაც წერდა ბახტინი წიგნში „ფრანსუა რაბლე და შუას საუკუნეების ხალხური კულტურა“. ქვემოდან, სხეულებრივიდან, ფიზიკურიდან ცდილობს ის ადამიანის ანთროპოლოგიური მთლიანობის განხორციელებას. ფიზიკურიდან სულიერის, მეტაფიზიკურის მიღწევას. ეს პროცესი გარე სამყაროზე მიმართული „ფაუსტური“ ზემოქმედებიდან საკუთარ თავზე გადმორთვით, საკუთარ თავზე პროდუქტიული ძალადობით – „სისასტიკის“ გზით ხორციელდება.

გროტოვსკისთვის თეატრი შეუძლებელი მთლიანობის მიღწევის, აქ და ამწუთას ყოფიერებაში ანთროპოლოგიური იდენტობის პრობლემის გადაჭრის შესაძლებლობაა. თუ მისი შემოქმედების პირველ ეტაპებზე ის მაყურებელთან ურთიერთობის საკითხსაც დიდ ყურადღებას უთმობს, ე.წ. პარათეატრალური პერიოდში თეატრალური სანახაობის, მაყურებელი-მსახიობის დისპოზიციიდან გადის და სხვადასხვა რაოდენობის ადამიანთა მონაწილეობით წარმართავს უკვე



რიტუალად ქცეულ პრაქტიკას. რამდენადაც ცნობილია, სწორედ გროტოვსკის თეატრალურმა პრაქტიკამ ჩაუყარა საფუძველი თანამედროვე თეატრალური კულტურის ისეთ ფენომენს, რომელსაც სათეატრო ანთროპოლოგია ეწოდება.

სათეატრო ანთროპოლოგია, როგორც დამოუკიდებელი სწავლება 1980 წელს ეუფენიო ბარბამ დააფუძნა. ამ სწავლების თეორეტიკოსთა შორის არიან აგრეთვე ნიკოლა სავანარეზე, რინარდ შეხნერი და სხვები. ანთროპოლოგიური სკოლა თეატრის ბიოლოგიურ დონეებს სწავლობს, ერთგვარ „ტექნიკათა ტექნიკებს“, რომლებიც ყველა განსხვავებული სათეატრო სკოლისა თუ ტექნიკების საერთო საფუძველებს წარმოადგენს. ამ შემთხვევაშიც, მუშაობის სამიზნე არის არა მხატვრული სახე, არამედ მსახიობის ზოგადანთროპოლოგიური „ბიოსი“, არაყოველღიური „სხეულებრიობა“. ანთროპოლოგიური ვარჯიშების მიზანს ე.წ. საწყისმიერი გამომსახველობების, „პრე-ექსპრესიული“ მდგომარეობებისა და დაძაბულობების მიღწევა წარმოადგენს. სახის, სხეულის, ხელების, მოძრაობის, ხმის ელემენტური შემადგენლების, სივრცეში არსებობის საწყისისმიერი პრინციპები და სხვ. ბარბა ამ მსახიობებს *პერფორმერებს* უწოდებს *აქტიორისაგან* განსხვავებით, რადგან მათი მოქმედების ვექტორი სხეულის ბიოლოგიური საწყისების ტესტირებაა თეატრალურ სივრცეში. აქტიორი კი ის სუბიექტია, რომელიც მხატვრული სახის კონსტრუირებაზე მუშაობს. პერფორმერსა და მსახიობს ეფი გროტოვსკიც განასხვავებდა: „პერფორმერი, - თვლიდა ის, - მოქმედების ადამიანია. ეს ის არ არის, ვინც სხვის როლს თამაშობს, ის მოცეკვავეა, ქურუმი, მეომარი: ის ადამიანია, რომელიც ხელოვნების კატეგორიაზე მაღლა დგას. რიტუალი – ეს არის პერფორმანსი, დასრულებული მოქმედება, აქტი. გადაგვარებული რიტუალი – ეს სპექტაკლია. მე არ ვაპირებ რაიმე აღმოჩენათა გაკეთებას, მე უბრალოდ დავიწყებულ რაღაცებს ვიხსენებ. ისეთ ძველ რამეებს, რომ ესთეტიკური კატეგორიების მრავალფეროვნება მათდამი გამოუსადეგარია. მე სპექტაკლის მასწავლებელი ვარ. მე პერფორმერს ვზრდი... ეს ინიციაცია და ცოდნის

მოტაცებაა. პერფორმერი - ეს ცხოვრების წესია. შეიძლება მას ცოდნის ადამიანი ვუწოდოთ.. ცოდნის ადამიანი ფლობს ქმედებას და არა იდეებსა და თეორიებს... ცოდნა ქმედების, კეთების ტოლფასია.

პერფორმერს შეუძლია თავისი სხეულის სიცოცხლის გახმოვანება (სიცოცხლე, რომელიც ერთიანი ნაკადით მოედინება, არტიკულირებული უნდა იყოს. რიტუალის მოწმის სიცოცხლე უფრო დაძაბული ხდება. პერფორმერი ხილების მშენებელია.

პერფორმერისთვის წარმოდგენა – ეს არის გზა... გზა სხეული-და-არსიდან სხეული-არსისაკენ.

შიდა ადამიანსა და გარე ადამიანს შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც ცასა და მიწას შორის.“

ეს არის ნაწყვეტები 1987 წელს პრიზში გამომცემლობა „არტ-პრესის“ მიერ გამოქვეყნებული გროტოვსკის გამოსვლის ტექსტისა, სადაც გროტოვსკი იდეალური მოსწავლის – პერფორმერის შესახებ საუბრობს. ამავე გამოსვლაში გროტოვსკი თავის თავს მასწავლებელს უწოდებს, ხოლო სხეული-არსის მიღწევის სადემონსტრაციოდ მოხუცებული გურჯიევის პარიზში გადაღებულ ფოტოს იხსენებს. შეიძლება ითქვას, რომ გროტოვსკი ამ გამოსვლაში თავისი თეორია ერთგვარ ლოგიკურ დასასრულამდე მიჰყავს.

ანთროპოლოგიური მიმართულება XX საუკუნის მეორე ნახევრის თეატრის ერთ-ერთ ნაირსახეობას წარმოადგენს. გროტოვსკის სწავლების შემთხვევაში, ის სცდება თეატრის, როგორც მხოლოდ ხელოვნების ფარგლებს და ეგზისტენციის განხორციელების, ანთროპოლოგიური სისრულის მიღწევის, სხეული-არსის განხორციელების გზებზე საუბრობს. მასთან თეატრი ეს არის ცოდნა, რომელიც სხეულით მიიღწევა. სხეული, გროტოვსკისთან, ცნობიერების ქიმერებისაგან განსხვავებით, ადამიანის ერთადერთი საკუთრებაა, მხოლოდ სხეულისა და წარმოდგენის რეალობის გზით შეიძლება გაიკვალო გზა მეტაფიზიკისაკენ, სხეული-არსისაკენ და შიდა ადამიანისაკენ.

მეოცე საუკუნის 60-იან 70-იან წლების ევროპული

თეატრის კიდევ ერთი ტიპოლოგიური თავისებურებაა მულტიკულტურული პროექტების ხვედრითი წილის ზრდა. ეს გლობალიზაციის მოთხოვნებზე თეატრის პასუხის ერთგვარი დემონსტრაციაა, თუმცა ეს პროექტებიც ადამიანის ზოგადანთროპოლოგიური ძირების მიგნების სურვილითაა ნაკარნახევი. ამ მხრივნიშანდობლივ ექსპერიმენტს წარმოადგენს პიტერ ბრუკის მიერ ქალაქ პერსეპოლისში ათარქსერქსეს აკლდამასთან განხორციელებული პროექტი „ორგასტი“, რომელიც რეჟისორმა ტედ ჰიუზთან ერთად მოამზადა. ამ პროექტისათვის სპეციალურად, შეიქმნა ახალი ენა, რომლის ლექსიკონი 2000 სიტყვისაგან შედგებოდა და თითოეულს მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული. ეს ენა უნივერსალურ ფუძისეულ ენად იყო მიჩნეული. მეთოდოლოგიურად, „ორგასტის“ ენის შექმნის ე. წ. მეთოდოლოგია გროტოვსკის ძიებებს გვაგონებს. 1971 წლის თაიმსის ლიტერატურულ დამატებაში<sup>1</sup> ტედ ჰიუზი ამბობდა: „წარმოიდგინეთ მუსიკა, რომელიც მიწაშია დამარხული რამდენიმე ათასი წელია... ფუძისეული, არა ის სრულყოფილად სტრუქტურირებული რაიმე, რასაც ჩვენ ვიცნობთ როგორც მუსიკას, სწორედ ეგაა რისი ამოთხრაც ჩვენ გვსურს, ენისა, რომელიც იმ ქვემო დონეს ეკუთვნის, რომელზედაც განსხვავებები ჩნდება“...

ჰიუზის ინტერვიუ გვაჩვენებს, რომ ისევე როგორც გროტოვსკი, ბრუკი და მისი თანამოაზრეებიც ფუძისეული ანთროპოლოგიური ბაზისის მონახვას, ესწრაფვიან. თუკი გროტოვსკი მდიდარი თეატრის წინააღმდეგ ილაშქრებს, ბრუკი მკვდარ თეატრს ამხელს. შეიძლება ითქვას, რომ თავის ექსპერიმენტულ ძიებებში ბრუკი, ისევე როგორც გროტოვსკი, თეატრის მეშვეობით გლობალური ადამიანის ანთროპოლოგიური იდენტობის აღმოჩენას ესწრაფვის.

ევროპოცენტრიზმის კრიტიკის თავისებური გამოვლინება იყო არიანე მნუშკინეს მიერ 1985 და 1987 წლებში და დადგმული სპექტაკლები - „საზარელი მაგრამ დაუსრულებელი ისტორია ნოროდომ სიჰანოუკისა, კამბოჯის მეფისა“ და „ინდიდა ანუ

---

<sup>1</sup> Hughes Ted. The Times literary supplement, 1 October, 1971.

მათი სიზმრების ინდოეთი“. „სინაჰუკში“ მნუშკინე განზრახ ცვლიდა აზიური სამყაროს აღქმის ტრადიციულ სტერეოტიპებს და მოქმედებაში ჩართულ ევროპულ ხასიათებს სასაცილოდ და ეგზოტიკურად წარმოადგენდა.

ევროპულ კულტურაში მიმდინარე მოვლენებზე თეატრის რეაქციის მეორე გამოხატულებად ე.წ. მხატვრის თეატრის ფორმირება შეიძლება მივიჩნიოთ. განსხვავებით გროტოვსკის თეატრისაგან, რომელმაც მაქსიმალურად განძარცვა სცენა და ცენტრალური ადგილი სათეატრო პროცესის ერთადერთ აქტიორს – პერფორმერს მიანიჭა, კანტორი ადამიანის პორტრეტს „უმაბლესი საგნობრივის რეალობის“, „კომბინირებული ობიექტების“, ადამიანის გამანეკნების და უსულო საგნებზე პერსონაჟული ფუნქციების გადანაწილების მეშვეობით ქმნის. ის იგონებს კომბინირებულ ფორმებს, ქმნის საგნისა და მსახიობის სიმბიოზს, მსახიობის სხეულს განიხილავს როგორც ერთგვარ ბიო-ელემენტს, რომელიც შეიძლება კომბინირებულ იქნეს ნებისმიერ საგანთან თუ ნივთთან – ფუთასთან, აბაზანასთან, კოვზთან, კართან, მაგიდასთან, თოჯინასთან და სხვ. მსახიობი, ფაქტობრივად, თითქმის რეკვიზიტის დონეზე დადის, არ ხდება მისი ფსიქოლოგიური მხარის გამოვლენა, ინდივიდუალურ შეფასებათა რიგის დემონსტრაცია. კანტორის შემოქმედებაში ხდება სულისა და სხეულის მაქსიმალური დისტანცირება, სასცენო ქმედების სუბიექტურობისაგან, ცოცხალი სულისაგან დაცლა, სხეულისა და სულის გათიშვა. თუ გროტოვსკი სხეულის მეშვეობით ცდილობს ერთიანობას მიაღწიოს, კანტორის თეატრში პირიქით ხდება, ის თითქოს იმის დემონსტრაციას ახდენს, რომ სულმა მიატოვა სხეული, თუ განვაზოგადებთ, სულმა დატოვა თანამედროვეობა და ის ფორმათა ირონიულ თამაშად აქცია. კანტორის შემოქმედების განსაკუთრებით საინტერესო ეტაპს წარმოადგენს მისი „სიკვდილის თეატრის“ ციკლი. ციკლის პირველ სპექტაკლში „მკვდარი კლასი“ სცენაზე კანტორის ბავშვობის სურათები ჩაივლის, კლასის თითოეულ მოსწავლეს მანეკენი-ორეული ჰყავს. მოვლენები სცენაზე

სიზმარეული ხილვასავით ვითარდება, მათ მსვლელობას კი რეჟისორი სცენიდანვე ადევნებს თვალყურს უდიდესი თანაღმობითა და ტკივილით განმსჭვალული. სპექტაკლის დასასრულს უზარმაზარი დამლაგებელი – სიკვდილის სიმბოლური განსახიერება - კლასს ალაგებს, ფინალში კი მრავალხმიანი ლიტანია ჟღერს – მოსწავლეთა მიერ საკუთარი თავის დატირების რიტუალი. კანტორის ციკლი დასრულდა სპექტაკლით „დღეს ჩემი დაბადების დღეა“, რომლის რეპეტიციასზე რეჟისორი გარდაიცვალა. სიკვდილის თეატრის ციკლი ერთგვარი რექვიემია, რომელიც ტადეუმ კანტორმა ევროპულ კულტურასა და მისი ილუზიების მსხვერველს დიდი ტკივილით მიუძღვნა, თავად მისი გარდაცვალება კი ბოლო დადგმის სახელწოდებასთან მიმართებაში, ერთგვარ ირონიულ და, ამავე დროს, რომანტიკულ სიმბოლოდ იქცა.

შეიძლება ითქვას, რომ მიუხედავად გროტოვსკისა და კანტორის შორის არსებული განსხვავებისა, ორივე ჰუმანიტად და მეტაფიზიკოსად დარჩა, რადგან მათი მიზანი სხვადასხვა სახითა და სხვადასხვა კუთხით ადამიანის არსებობის რეპილიტაციას წარმოადგენდა. გროტოვსკიმ სხეულის გავლით მიაღწია ტოტალური ადამიანის მეტაფიზიკურ მთლიანობას, თუნდაც მყისიერს, ხოლო კანტორმა სცენაზე თავისი ფიზიკური თანდასწრებითა და თანაღმობით სულიერი რეფლექსიის მატერიალიზაცია მოახდინა. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ჯერ კიდევ მეტაფიზიკოსები არიან, რადგან „ყოველგვარი ჰუმანიზმი მეტაფიზიკურია“.<sup>1</sup>

პოსტდრამატულ თეატრში, რომელსაც ამ ტერმინისა და ამავე სახელწოდების წიგნის (1999) ავტორი ჰანს თიე ლემანი ტადეუმ კანტორსაც მიაკუთვნებს, ვფიქრობ, ვითარება, ძირითადად იცვლება. როგორც ჩანს, აქ საქმე უკვე ე.წ. არაჰუმანიტურ ან პოსტჰუმანიტურ ანთროპოლოგიასთან შეიძლება გვექონდეს, რომელიც უარყოფს ადამიანის უცვლელ მეტაფიზიკურ პირველ სახეს, „სადაც ადამიანი უკვე აღარ წარმოადგენს იზოლირებულ და სამყაროს შეუდარებელ განსაკუთრებულ ელემენტს, რაღაც

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 197.

არაჩვეულებრივი ადამიანური არსით დაჯილდოვებულს. ის გარემოშია ინტეგრირებული და იმ სისტემის ელემენტს წარმოადგენს, რომლის ნაწილიც არის თავის გარემოსთან ერთად.<sup>1</sup> პოსტჰუმანიზმში ადამიანის ფაქტორის გავრცელება ხდება როგორც ბიოლოგიურ, ისე ტექნოლოგიურ სივრცეებზე. ადამიანი ერთგვარ ღია, ცვალებად, ინტეგრალურ სისტემად განიხილება. პოსტდრამატული თეატრის ფორმებიც ადამიანის შესახებ ანთროპოლოგიური წარმოდგენების შესაბამისად ყალიბდება. პერფორმანსს, ჰეფენინგს აღარა აქვს პირობითი თეატრისათვის დამახასიათებელი იერარქიული სტრუქტურა, შეკრული ნარატივი, დროისა და სივრცის მონადური კონცეპცია, რაც ადამიანის შესახებ მონადურ, მეტაფიზიკურ წარმოდგენას შეესაბამება. აღარ მოქმედებს მთლიანობის კანონები, რომლებიც ევროპული აზრს ანტიკურობიდან გასდევს. ეს ფორმები პროცესუალურ, სპონტანურ, ინიციატორ-მონაწილეთა მიერ პროვოცირებულ, მაგრამ ბოლომდე არაკონტროლირებად ხასიათს ატარებენ, ახასიათებთ მოქმედების სიმულტანურობა და სპონტანურობის ილუზია, აღქმისა და კომუნიკაციის შეცვლილი ფორმები, იმპროვიზაციული ხასიათი, თუმცა არ აღძრავენ მიზანმიმართულ რეფლექსიას და არ ექვემდებარებიან ლოგიკურ ინტერპრეტაციას.

არის თუ არა პოსტდრამატული თეატრი საქართველოში? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ერთმნიშვნელოვნად ძნელია. რობერტ სტურუას სპექტაკლები „იაკობის სახარება“ და „სტიქსი“ დრამატურგიული პირველწყაროს გარეშე შეიქმნა, თუმცა, მათ კომპოზიციასა და სტრუქტურაში მაინც არსებობს როგორც მოქმედების განვითარების ლოგიკური დრამატურგიული პრინციპები, ისე „მეტაფიზიკური ჰუმანიზმი“.

---

<sup>1</sup> Ямпольский Михаил. Дегуманизация образа, Новое Литературное Обозрение, №109, 3. 2011.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. Кобина Юлия Антропологизация духовных ценностей в современной культуре Евгеньевна. Дис. канд. филос. наук: 09.00.13: Ставрополь, 2004 156 с. РГБ ОД, 61:04-9/391; <http://www.dslib.net/religio-vedenie/kobina.html>
2. Иванов В. От Ретеатрализации Театра к Театральной Антропологии, «Антропологический подход в изучении драматургии» Российско-французская конференция. [http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full\\_art.php?aid=100&binn\\_rubrik\\_pl\\_articles=298](http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=100&binn_rubrik_pl_articles=298)





## გიორგი წერეთლის დრამატურგია

ნაშრომში გაანალიზებულია XIX საუკუნის II ნახევრის ცნობილი მწერლის, პუბლიცისტისა და საზოგადო მოღვაწის, ნ. ავალიშვილის „სცენისმოყვარეთა მუდმივი დასის“ (1867) წევრის, გიორგი წერეთლის დღემდე დაუბეჭდავი დრამები: „ოჯახის ასული“ და „დარია“. აგრეთვე პიესა: „ჯიბრი“.

გიორგი წერეთლის დრამატურგიას ლაიტმოტივად გასდევს ბრძოლა ბატონყმური ჩაგვრისა და ქალთა უუფლებობის წინააღმდეგ, ქალისა და მამაკაცის თანასწორუფლებიანობის იდეა. პიესები გამოირჩევა პუბლიცისტური სიმწვავეთ და მათში სუსტად, მაგრამ მაინც იკვეთება „ახალი დრამის“ საწყისი კონტურები. ორიგინალური დრამატურგიის სიმწირით გამორჩეული ქართული თეატრისათვის გიორგი წერეთლის დრამატურგია საინტერესო შენაძენს წარმოადგენდა.

გიორგი წერეთელი (ფსევდონიმი „თერგალაული“) დაიბადა 1842 წლის 14 მაისს, ზემო იმერეთის სოფელ გორისაში, აზნაურ ექვთიმე წერეთლის ოჯახში. იგი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი ორიგინალური კომედიის „ქორწინება იმერეთის თავადისა“ ავტორის – ოქროპირ წერეთლის ძმისწული იყო. დედით ადრე დაობლებული გიორგის აღზრდა ძიძამ და მზრუნველმა მამამ იკისრეს. მშობლიურ ოჯახში პირველდაწყებითი განათლების მიღების შემდეგ, 1851 წელს გ. წერეთელმა სწავლა განაგრძო ქუთაისის გიმნაზიაში, სადაც იმ ხანებში სწავლობდნენ – აკაკი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე, კირილე ლორთქიფანიძე, ნიკოლოზ და ბესარიონ ლოლობერიძეები. ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლის მკაცრი რეჟიმი და იქ გატარებული წლები აისახა გ. წერეთლის ავტობიოგრაფიულ მოთხრობაში „ჩვენი ცხოვრების ყვავილი“ (დაიბეჭდა ჟურნალ „კრებულში“, 1872-1873).

გიორგი წერეთელმა წარმატებით დაამთავრა ქუთაისის გიმნაზია (1860), სწავლა პეტერბურგის უნივერსიტეტის

საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტზე განაგრძო. ის ი. ჭავჭავაძის ირგვლივ თავმოყრილ ქართველ სტუდენტთა გარემოცვაში აღმოჩნდა. პეტერბურგში რუსულ და ევროპულ რევოლუციურ-დემოკრატიულ და უტოპიურ მოძღვრებებს გაეცნო, რომლებმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშეს მისი რადიკალურ-დემოკრატიული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე. გ. წერეთელი დაკავშირებული იყო ნ. ჩერნიშევსკის თანამოაზრე რუს, პოლონელ და ქართველ სტუდენტებთან. 1861 წლის შემოდგომაზე რევოლუციურად განწყობილმა სტუდენტებმა რუსეთის თვითმპყრობელური პოლიტიკის საწინააღმდეგო ფართომასშტაბიანი საპროტესტო დემონსტრაცია მოაწყვეს, მასში მონაწილეობდა გ. წერეთელიც. ამის გამო სხვა სტუდენტებთან ერთად დააპატიმრეს და სასჯელს ჯერ პეტრე-პავლეს ციხეში, შემდეგ კი კრონშტადტის სატუსალოში იხდიდა.

1863 წელს, გ. წერეთელი სამშობლოში დაბრუნდა. მუშაობა დაიწყო ქართული ენის პედაგოგად ჯერ ქუთაისში, შემდეგ თბილისის ნ. ჯაბადარის კერძო პანსიონში, მოგვიანებით კი რეალურ სასწავლებელში. იგი იღვწოდა სკოლებში მშობლიური ენის სწავლების დასამკვიდრებლად და თბილისის უნივერსიტეტის დასაარსებლად.

გიორგი წერეთლის წარმატებული ლიტერატურული დებიუტი შედგა ი. ჭავჭავაძის „საქართველოს მოამბის“ 1863 წლის № 5-ში გამოქვეყნებული პუბლიცისტურ-კრიტიკული სტატიით „ცისკარს რა აკაკანებდა?“. ამ წერილში ავტორი გაბედულად თანაუგრძნობდა ახალი თაობის დემოკრატიულ იდეებს და იბრძოდა ჟურნალ „ცისკრის“ კონსერვატიული ტენდენციების წინააღმდეგ. გ. წერეთლის სახელს უკავშირდება ქართული და უცხოური მწერლობის კლასიკოსთა პოპულარიზაცია, ჟურნალისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარება, რაც მიზნად ისახავდა საზოგადოებაში განათლების დონის ამაღლებას, თვალსაწიერის გაფართოებას, თვითშეგნების ამაღლებასა და ეროვნული სიამაყის გაღვივებას. სწორედ გ. წერეთლის რედაქტორობით

გამოიცა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ (1867–1868), გ. ერისთავის „თხზულებების“ ორტომეული, დ. გურამიშვილის „დავითიანი“ (პ. უმიკაშვილთან ერთად, 1870). მანვე დააფუძნა გაზეთი „დროება“ (1866), „სასოფლო გაზეთი“ (1869), ჟურნალი „კრებული“ (1871), სადაც იბეჭდებოდა ქართველ და უცხოელ კლასიკოსთა ნაწარმოებები, ქართული ხალხური სიტყვიერების ნიმუშები, ისტორიული, ლიტერატურული, ეთნოგრაფიული, პუბლიცისტური სტატიები, ფელეტონები და წერილები. „კრებულში“ აგრეთვე გამოქვეყნდა თარგმანები: ი. ჭავჭავაძისა და ი. მაჩაბლის – შექსპირის „მეფე ლირი“, ა. წერეთლის – მოლიერის „სკაპენის ოინები“, გ. წერეთლის - გოეთეს „ეგმონტი“.

1873 წელს, გ. წერეთელი ევროპაში გაემგზავრა და „კრებულის“ გამოცემა გადააბარა კ. ლორთქიფანიძეს. 1874 წელს, გ. წერეთლის თაოსნობითა და მონაწილეობით, შვეიცარიაში ჩატარდა ამიერკავკასიისა და დაღესტნის ხალხთა კონგრესი, სადაც წამოყენებულ იქნა ამიერკავკასიის ფედერაციული რესპუბლიკის შექმნის იდეა. საზღვარგარეთ ყოფნისას, გ. წერეთელი დაქორწინდა ნიკო ნიკოლაძის დაზე – ოლიმპიადა იაკობის ასულზე, რომელიც იმ დროს შვეიცარიაში სწავლობდა. 1891 წელს, გ. წერეთელი სამშობლოში დაბრუნდა და ოლიმპიადა ნიკოლაძის გარდაცვალების შემდეგ დაქორწინდა მიხეილ თუმანიშვილის ქალიშვილზე – ანასტასია თუმანიშვილზე, ჟურნალ „ჯეჯილის“ დამფუძნებელსა და რედაქტორზე.

1893 წელს გ. წერეთლის რედაქტორობით დაფუძნდა ჟურნალი „კვალი“, სადაც თანამშრომლობდნენ: ა. წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, ი. გოგებაშვილი, ს. მგალობლიშვილი, ნ. ლომოური, ე. ნინოშვილი. „კვალსა“ და „ივერიას“ შორის წარმოქმნილი პოლემიკისას 1898 წელს კი, ჟურნალი „მესამე დასს“ გადასცა. გ. წერეთელი გარდაიცვალა 1900 წლის 12 იანვარს, დაკრძალულია დიდუბის პანთეონში.

გიორგი წერეთელი კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელია. „XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის

ერთ-ერთ შედეგში „მგზავრის წიგნები“, ანუ „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“ (1866-1870),<sup>1</sup> ასახა ბატონყმობის გაუქმების წინაპერიოდის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება. ავტორმა ამხილა ბატონყმური ურთიერთობის შედეგად ადამიანის ფიზიკური და სულიერი გადაგვარება, მოხელეთა კორუფციული საქმიანობა, კარიერიზმით განმსჭვალული, მხოლოდ პირად კეთილდღეობაზე მზრუნველი ფსევდოინტელიგენცია, თავადაზნაურობის დაკნინებული მდგომარეობა. ალ. ხანანაშვილი წერდა: „მგზავრის წიგნები“, ანუ „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“, მძაფრი სატირაა თანამედროვეობაზე... სატირული მათრახი, რომელიც მან გაიღო ქართული საზოგადოების ნაკლოვანებათა გასაკიცხად, ჩვეულებრივი საშუალება არ იყო იმ დროის ჩვენს მწერლობაში“.<sup>2</sup>

საქართველოში XIX საუკუნის მიწურულს განვითარებული მოვლენები შთაბეჭდვად აისახა აგრეთვე გ. წერეთლის რომანში „პირველი ნაბიჯი“. იგი „პირველი რომანია ქართულ ლიტერატურაში, სადაც მოქმედება იმიერ-ამიერშია გაშლილი“.<sup>3</sup> (დაიბეჭდა ქუთაისში გამოცემულ ლიტერატურულ კრებულში „ცდა“, 1889-1891). „პირველ ნაბიჯში“ ავტორი ხატავს საქართველოში კაპიტალიზმის დამკვიდრების ლოგიკურ შედეგებს, ბურჟუაზიასა და თავადაზნაურობას შორის წარმოქმნილ კონფლიქტს. რომანი ასახავს თავადაზნაურთა გაღატაკების, დაცემისა და ზნეობრივი გადაგვარების სურათს. იგი უჩვენებს სწავლაზე გულაცრუებული ახალი თაობის თავადიშვილთა ყოფას, მეჯლისეებითა და ბანქოთი მათ გატაცებასა და კრიმინალიზაციას. ავტორი ამხელს რუსეთის ბიუროკრატიული აპარატის კორუფციულ, დანაშაულებრივ ქმედებებს, მართლმსაჯულების სისუსტიკეს, მფარველისა და დაუსჯელობის სინდრომის ჩამოყალიბებას.

ქართველ 60-იანელთა მსგავსად, გ. წერეთელიც დიდ

<sup>1</sup> ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 2010, გვ. 161;

<sup>2</sup> ხანანაშვილი, ალ. „ქართული სიტყვიერების ისტორია“, 1918, გვ. 226;

<sup>3</sup> ახალი ქართული ლიტერატურის დას. წიგ. გვ. 167.

მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს ერის სულიერი აღზრდის საქმეში და სინამდვილის „შეუფერავად“ გადმოცემა მიაჩნდა მწერლობის მიზნად. იგი ესწრაფვოდა, თავადაც აქტიური მონაწილეობა მიეღო ქართული თეატრის აღდგენასა და მის ეფექტურ ფუნქციონირებაში. გ. წერეთელი იყო ნ. ავალიშვილის ხელმძღვანელობით ფორმირებული ქართული თეატრის განახლებისათვის მებრძოლი „სცენისმოყვარეთა მუდმივი დასის“ (1867) წევრი და მონაწილეობდა გ. ჯაფარიძისა და ნ. ბეკლემიშევის „მაიკოსა“ და გ. ერისთავის „ძუნწის“ დადგმებში. გ. წერეთელს გარკვეული ღვაწლი მიუძღვის ქართული თეატრის რეპერტუარის გამდიდრებაშიც. მან თარგმნა გოეთეს „ეგმონტი“ და შილერის „ვილჰელმ ტელი“ (რომლის ერთი ნაწილიც დაიბეჭდა 1868 წლის „დროებაში“). მანვე შექმნა სამი ორიგინალური, თანამედროვეობის უმძაფრესი პრობლემების ამსახველი დრამატურგიის ნიმუში: „ჯიბრი“ (დაწერილია 1870, დაიბეჭდა 1870 წლის ჟურნალ „კრებულის“ № 2-ში, პირველად დაიდგა 1871) და დღემდე დაუბეჭდავი დრამები: „ოჯახის ასული“ (დაწერილია 1874, დაიდგა 1880 წლის 13 თებერვალს) და „ღარი“ (დაწერილია 1880, დაიდგა 1880).

გიორგი წერეთლის დრამატურგიას ლეიტმოტივად გასდევს ბრძოლა ბატონყმური ჩაგვრის და ქალთა უუფლებობის წინააღმდეგ. „ჯიბრი“ ავტორის მიერ ფორმულირებულია როგორც კომედია, თუმცა მას კრიტიკოსები უმთავრესად ტრაგიკომედიად ან დრამად მიიჩნევენ. პიესა წარმოაჩენს საგლეხო რეფორმის წინაპერიოდში არსებულ ტრადიციულ ბატონყმურ ურთიერთობებს, თავადაზნაურული ოჯახის დაკნინებისა და დაცემის პროცესს. „ჯიბრის“ მოქმედება ზემო იმერეთის მებატონე ბეკიჩას ოჯახში მიმდინარეობს. კონფლიქტი უმთავრესად გაცხადებულია ბეკიჩას შინაყმების, დილავარდისასა და მგელიას ბრძოლა-ჯიბრში პრივილეგირებული მდგომარეობისა და სარგებლიანი ადგილის მოსაპოვებლად. პირველი მათგანი გამდელის მოვალეობას ასრულებს, ხოლო მეორე – მოურავისას.

„ჯიბრის“ პერსონაჟების სახელები სიმბოლურია. დილაგარდისას სახელით ავტორი მიგვანიშნებს ბატონის ოჯახს შეწირული ახალგაზრდა ქალის სილამაზეზე. მგელიას სახელით კი, ფარისეველი მოურავის მტაცებლურ ხასიათზე. ბეკიჩას მოჯამაგირე კიკოლა ქართულ კომედიოგრაფიაში ცნობილი ენამოსწრებული და მოხერხებული მსახურის ტრადიციული ტიპია. პიესაში იგი დილაგარდისას მგელიას სიძულვილს ჩააგონებს, ხოლო მგელიას დილაგარდისას წინააღმდეგ აქეზებს. „წამკიდებლო წაჰკიდე, ორივეს თავი წაწყვიტე“<sup>1</sup> – ასეთია კიკოლას სამოქმედო პროგრამა, რაც მისთვის წარმატებული ფინალით მთავრდება. პიესის ბოლოს დილაგარდისასა და მგელიას შორის გაჩაღებულ ჩხუბს, სადაც გაკაპასებული მსახურები უმოწყალოდ ამხელენ ერთმანეთს წლების განმავლობაში მათ მიერ ჩადენილ თაღლითობებში, შეესწრება ბატონიც. განრისხებული ბეკიჩა ბრძანებს, დააპატიმრონ მისი ოჯახის მძარცველი მგელია, გააძვეონ უკვე ხანდაზმული დილაგარდისა და კიკოლას გადააბარონ მისთვის საოცნებო მოურავობა.

მეუბრალებელი და გულქვა მებატონე ბეკიჩამოჯამაგირეების უმოწყალო ექსპლუატაციასთან ერთად, მოპარული ცხენების გაყიდვითაც მდიდრდება და ყმათა მკვლელობაზეც არ ამბობს უარს. საკუთარი ბოროტმოქმედების ნაკვალევს იგი „ნაჩაღნიკთან“ გარიგებებით აგვარებს. გ. წერეთლის მიერ თავადაზნაურთა კრიმინალიზაციის მხილებასთან ერთად, კრიტიკის მახვილი მიმართულია კორუმპირებული ბიუროკრატიის წინააღმდეგაც.

„ჯიბრი“ ტრაგიკომედიის ჟანრს უახლოვდება. იგი დაწერილია გამართული სალიტერატურო ენით, თუმცა მასში უხვადაა იმერული დიალექტიც. კოლიზია ექსპოზიციურ ნაწილშივეა გამოკვეთილი, კონფლიქტი სუსტად ვითარდება. პერსონაჟთა ხასიათები არ არის საკმარისად ქმედითი. პიესა გადატვირთულია ვრცელი მონოლოგებით, რაც აფერხებს მოვლენების დინამიკურ განვითარებას.

<sup>1</sup> შურნ. კრებული, 1871, გვ. 59.

გიორგი წერეთლის „ჯიბრი“ 1870 წელს, დაწერისთანავე წარმოუდგენიათ საჩხერის რაიონის სოფელ გორისაში. საყურადღებოა სოფელ არგვეთში, იაშვილების ოჯახში შეპონახული აფიშა, შედგენილი პაოლო იაშვილის პაპის, იოსების მიერ. ეს აფიშა გვაუწყებს, რომ გ. წერეთლის „ჯიბრი“ არგვეთში 1874 წელს დაუდგამთ.<sup>1</sup> 1876 წელს „დროებაში“ დაბეჭდილი რეცენზია გვამცნობს, რომ „ჯიბრი“ სოფელ ბახვეშიც წარმოუდგენიათ და ქუთაისშიც, მსახიობ ე. იოსელიანის ბენეფისზე 1881 წლის 25 იანვარს.

გიორგი წერეთლის „ჯიბრს“ გამოქვეყნებისთანავე გამოეხმაურა ქართული კრიტიკა. ს. მესხი მაღალ შეფასებას აძლევდა კომედიას და წერდა: „გ. წერეთლის „ჯიბრი“ ნამდვილი სურათია მაშინდელი ჩვენი ცხოვრებისა... კარგა ხანია არ დაწერილა ისეთი დრამატული თხზულება, რომელიც შეძლებდა მაყურებლის გაცინებასთან ერთად, მის დაფიქრებასაც... აი, ამნაირი ჯიბრი დაბადა ჩვენში იმ სენმა, რომელსაც ჩვენ ბატონყმობას ვეძახდით“.<sup>2</sup> ნ. ნიკოლაძე შენიშნავდა: „ამ კომედიაში ჩვენ ნამდვილ, შეუფერავად ცოცხალ ნაცნობებს ვხედავთ სიმართლით გამოხატულებს... ჩვენს თვალწინ იხატება მათი ნამდვილი ხასიათი“.<sup>3</sup> „ჯიბრში“ არც სომეხი ვაჭარია და არც „რუსეთუმე“ მთარშიყე ახალგაზრდა. „ჯიბრის“ პერსონაჟები ქართულ დრამატურგიაში ახალი ადამიანები არიან... „ჯიბრი“ ოქროპირ წერეთლის კომედიის „ქორწილი იმერეთის თავადისა“ შემდეგ, პირველი დრამატული ნაწარმოებია, რომელშიც აისახა იმერეთის ბატონყმური ცხოვრების დაცემა და დაკნინება“<sup>4</sup> – წერდა ა. გაჩეჩილაძე.

გიორგი წერეთლის 4-მოქმედებიანი დრამა „დარია“ ჯერ არ დაბეჭდილა. იგი ინახება საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში. პიესა ეხმიანება 70-იან წლებში ქალთა პიროვნული თავისუფლებისათვის გააქტიურებულ მოძრაობას. როგორც

<sup>1</sup> გაჩეჩილაძე ა. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960., №6;

<sup>2</sup> „დროება“, 1871, №40;

<sup>3</sup> გაჩეჩილაძე ა. „XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურული მიუზიკი“, თბ., 1988., გვ. 25;

<sup>4</sup> გაჩეჩილაძე ა. დას. ნაშრომი, გვ. 83.

ცნობილია, სწორედ იმ ხანებში გამოვიდნენ საზოგადოებრივ ასპარეზზე პირველი ფემინისტური ტალღის წარმომადგენელი სახელოვანი ქართველი მანდილოსნები: პელო ნაცვლიშვილი, ეკატერინე მელიქიშვილი, კატო და ოლიმპიადა ნიკოლაძეები და ოლღა გურამიშვილი. მათ უმაღლესი განათლება შვეიცარიაში მიიღეს. ქალების ასეთი „სითამამე“ კი, საქართველოში არ იყო პოპულარული. მათ მიზნებს უმთავრესად თანაუგრძნობდა ახალი თაობა – გ. წერეთელი, ს. მესხი და ნ. ნიკოლაძე.

გიორგი წერეთელი მტკიცედ იცავდა ქალისა და მამაკაცის თანასწორუფლებიანობის იდეას და მისი „დარიაც“ ქალთა ემანსიპაციის პერიოდს ასახავს. პიესაში ნაჩვენებია ქალთა უუფლებო მდგომარეობა. მათი სწრაფვა განათლების მისაღებად და იმ დროისათვის უსწრაფესად მოსაგვარებელ პრობლემად აღიარებული ქართული თეატრის აღდგენის, მისი აქტიური, პროგრესულად მოაზროვნე კადრებით შევსების აუცილებლობის რწმენაც.

პიესის მთავარი მოქმედი გმირი დარია აპირებს პეტერბურგის უნივერსიტეტში სწავლასა და სამსახიობო მოღვაწეობას. მის მიზნებს თანაუგრძნობს ახალი თაობის წარმომადგენელი, პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტი ერეკლე ომანიძე. ახალი თაობისაგან განსხვავებით, დრამაში წარმოდგენილი უფროსი თაობა კვლავ ცდილობს მოძველებული ტრადიციების განმტკიცებას. ისინი ესწრაფვიან ქალიშვილების კარჩაკეტილი ცხოვრების წესის უზრუნველყოფას მათი მდიდარ ან განათლებულ სასიძოვებზე გათხოვებით. დარიას მშობლები, - ლევან და ირინე მარგისელები, ქალიშვილის ჩანაფიქრს ოჯახის შეურაცხყოფად მიიჩნევენ და ძალით ათხოვებენ შეძლებულ დავით გიჟბერიძეზე. „დედ-მამის განუსაზღვრელი უფლებების გამო თვითმკვლელობას, იძულებულითი ქორწინება ვარჩიე, ხოლო დავითი წინააღმდეგი არ იყო ჩემი პეტერბურგში გამგზავრების“, – აცხადებდა დარია მოგვიანებით.

მეორე მოქმედებიდან პიესაში შემოდის პარალელური სიუჟეტი. დარიას ნათესავემა ქაიხოსრო შავგულელმა ვერ შეძლო თავისი ასული ეფემია მისთვის სასურველი სასიძოსათვის,



ერეკლესათვის მიეთხოვებინა და განრისხებულმა დარიასთან საეჭვო მეგობრობაში დასდო მას ბრალი. შექმნილი სიტუაციით ისარგებლა გიჟბერიძის დედინაცვალმა. მან ახალგაზრდა ცოლქმარს შორის ურთიერთობა დაძაბა და რძალს საწამლავით მოუსწრაფა სიცოცხლე. პიესის ბოლოს დარიას უნებისყოფო ქმარი აცნობიერებს, რომ მისი ცოლი ფეოდალური ოჯახის მოძველებული ტრადიციების მსხვერპლი გახდა. „დიახ, ჩვენ მოვკალით დარია“, - წუხს იგი და აღიარებს საკუთარ დანაშაულს.

„დარიაში“ გ. წერეთელმა ქართულ მწერლობაში პირველმა ასახა პიროვნული თავისუფლებისათვის მებრძოლი ქალის სახე. მართალია, გ. ერისთავმა „შემლილში“ ტასოს სახით უკვე დაგვიხატა პროტესტანტი ქართველი ქალი, მაგრამ ტასო იბრძოდა ქორწინების ვაჭრობის ობიექტად გამოყენების წინააღმდეგ. მისთვის ჯერ კიდევ უცხო იყო საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოსვლის მტკიცე სურვილი და მებრძოლი სულისკვეთება, რაც დამახასიათებელია დარიასათვის. აღსანიშნავია ისიც, რომ „დარიაში“ შექმნილია მაჭანკლის ახალი სახე. მაჭანკალი სპირიდონი დაკნინებული და გადაგვარებული აზნაურია, რომელიც ყველა დამამცირებელ ხერხს მიმართავს თავისი სამაჭანკლოს მისაღებად. იგი დ. კლდიაშვილის სოლომონ მორბელაძის წინაპარია.

პიესა მოკლებულია წინააღმდეგობათა სიმძაფრეს, ფაბულის სხარტ განვითარებას, კოლიზია არ არის საკმარისად გამოკვეთილი და კონფლიქტიც ნელა ვითარდება. ვრცელი დიალოგები დიდაქტიკური პათოსითაა გაჯერებული. ხასიათები სქემატურია და პიესაც კომპოზიციურად დაშლილია.

გიორგი წერეთლის „დარიას“ შემონახულ ხელნაწერს თან ახლავს რეჟისორული შენიშვნები, მოქმედი პიერების ზოგადი დახასიათება, სცენის გაფორმების ჩანახატები და როლების განაწილების სია. სპექტაკლი პირველად 1880 წლის 8 დეკემბერს წარმოუდგენიათ თბილისის საზაფხულო თეატრში. მასში მონაწილეობდნენ ქართული სცენის კორიფეები: კ. ყიფიანი, მ. საფაროვა, ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, ე. გაბაშვილი

და ნ. ორბელიანი. გაზეთ „დროების“ 1880 წლის №260-ში გამოქვეყნებულ რეცენზიაში, პუბლიკაციის ავტორი მაღალ შეფასებას აძლევდა მესამე და მეოთხე მოქმედებას.

გიორგი წერეთლის „ოჯახის ასულის“ ხელნაწერი საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული. ავტორმა პიესას კომედია უწოდა. კრიტიკოსებმა მ. დუდუჩავამ და ა. გაჩეჩილაძემ კი იგი სამართლიანად „მიაკუთნეს დრამას“.<sup>1</sup> პიესა ასახავს ქართული ოჯახის დეგრადაციას, ახალი თაობის სიხარბესა და ფუქსავატურ ყოფას. იგი ეხმიანება „ახალი დრამისათვის“ პოპულარულ მემკვიდრეობითობის პრინციპს.

„ოჯახის ასულში“ მოქმედება მიმდინარეობს მექრთამეობის გამო სამსახურიდან გაძევებული ჩინოვნიკის – დომენტი გორდელაძის ოჯახში. მისი ასული ეფემია შეძლებულ „სტოლონაჩაღნიკ“ როსტომ ღლონტზე აპირებს გათხოვებას და ოცნებობს მომავალი ოჯახის ევროპულ ყაიდაზე მოწყობას. ეფემიას უმზითვოდ გათხოვილი დების, ელენესა და მაკრინესაგან განსხვავებით, იგი მშობლებისაგან კატეგორიულად მოითხოვს მზითვეს. მისი სიხარბე და სიჯიუტე კი, მშობლიურ ოჯახში განვითარებული დრამატული მოვლენების ინსპირატორი ხდება. ეფემიას აგრესიით გახლებული ეფემიას დები და სიძეებიც ახალი კანონით იბუქებიან, რაც მათ მზითვის გამოსაძალად ხელსაყრელ პირობას უქმნის. ოჯახში დამკვიდრებულ აყალმაყალს განრიდებული ეფემიას ბანქოს მოთამაშე, მდიდარი საცოლის მაძიებელი „პოლკის ადიუტანტი“ ძმა-გრიგოლი კი, სახელმწიფო თანხების მითვისებისათვის დატუსაღებული, შველასა და პატიებას შესთხოვს მშობელს. თავზარდაცემული ოჯახის უფროსი აცნობიერებს, რომ ვერ შეძლო შვილების შრომისმოყვარე ადამიანებად აღზრდა. საზოგადოებაში პატიყაყრილი, მექრთამე მამის შთამომავლობა მემკვიდრეობითობის მსხვერპლი გახდა.

კოლიზია დასაწყისშივე ჩასახულია, თუმცა კონფლიქტი არასაკმარისად ვითარდება, პიესა დაშლილია, პერსონაჟები უმოქმედოა, ხასიათები არ არის გამოკვეთილი. ივანე მაჩაბელი

<sup>1</sup> სალუქვაძე შ. „გიორგი წერეთელი“, თბ. 1967., გვ. 75.

გ. წერეთლის „ოჯახის ასულს“ „სხვადასხვა ნაჭრისაგან შეკერილ საბანს ადარებდა და სუსტ, უმ ნაწარმოებად მიიჩნევდა“.<sup>1</sup> მიუხედავად ამისა, ორიგინალური დრამატურგიის სიმწირით გამორჩეული ქართული თეატრისათვის გ. წერეთლის „ოჯახის ასული“ მაინც საინტერესო შენაძენს წარმოადგენდა. მასში კვლავ ვხვდებით მსახურ-შეყვარებულთა სახეებს. ამჯერად ტრადიციულ წყვილს ქმნიან მოახლე გოგო და ფოსტალიონი. პიესა მკაფიოდ განიცდის როგორც წინამორბედი კომედიოგრაფიის, ისე მწერლის თანადროულ, XIX საუკუნის 80-იანი წლების დრამატურგიაში მიმდინარე პროცესების გავლენას.

პირველად 1880 წელს, გიორგი წერეთლის „ოჯახის ასული“, კოტე ყიფიანის საბუნეფისოდ, დრამად წარმოუდგენიათ მუდმივმოქმედი თეატრის სცენაზე. სპექტაკლში სახელოვანი ქართველი მსახიობი გრიგოლის როლს ასრულებდა. დადგმაში მონაწილეობდნენ აგრეთვე ქართული სცენის კორიფეები: მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია, ვ. აბაშიძე. როგორც პრესა იუწყებოდა, წარმოდგენის დღეს თეატრი ხალხს ვერ იტყვდა. დრამატურგი რამდენჯერმე გამოიწვიეს სცენაზე და მქუხარე ტაშით დააჯილდოვეს. იმავე 1880 წელს, გ. წერეთლის „ოჯახის ასული“ დაიდგა ქუთაისის თეატრშიც. წარმოდგენას დაესწრო პიესის ავტორიც. მთავარ როლებს ასრულებდნენ: კოტე მესხი და ეფროსინე კლდიაშვილი. სპექტაკლმა დიდი მოწონება დაიმსახურა. „დროების“ რეცენზენტი 1880 წლის № 39-ში წერდა, რომ გ. წერეთელი ბრავოს ძახილით სამჯერ გამოიყვანეს სცენაზე.

XIX საუკუნის 80-იან წლებში, გ. წერეთელი აგრძელებს გ. ერისთავის კრიტიკული რეალიზმის ტრადიციებს და მისი პიესებიც რეალურ ფაქტებს ეფუძნება. გ. წერეთელს აღიარებენ როგორც რეალისტად, ისე ნატურალისტად, თუმცა თავად, „შეულამაზებელ რეალიზმს“ მიაკუთვნებდა თავის შემოქმედებას. გიორგი წერეთლის დრამატურგია გამოირჩევა პუბლიცისტური სიმწვავეით. გარდა ამისა, მასში

<sup>1</sup> სალუქვაძე შ. დას. წიგ. გვ. 80.

სუსტად, მაგრამ მაინც იკვეთება „ახალი დრამის“ საწყისი კონტურები. ვ. გუნია წერდა: „გ. წერეთლის პიესებს ეტყობა ცხოვრების ცოდნა, თანამედროვე სენის შეგნება“.<sup>1</sup> როგორც ა. გაჩეჩილაძე შენიშნავს: „გ. ერისთავის კომედიებში ასახულმა თავადაზნაურთა შინაგანი რღვევის, გაყრისა და დავის პროცესმა, გ. წერეთლის დრამებში ახალი სახით იჩინა თავი“.<sup>2</sup> შოთა სალუქვაძე მიიჩნევს, რომ „გ. წერეთელი ცრემლნარევი სიცილის მიმდევარია... ქართველი განმანათლებელი ჩვენი ხალხის ყველა უბედურების წყაროდ ბატონყმობას მიიჩნევდა და ცდილობდა ხალხს საკუთარი უბედურება შეეცნო“.<sup>3</sup>

თეატრი გ. წერეთელს მიაჩნდა ერის სულიერი ცხოვრების მნიშვნელოვან სფეროდ, სინამდვილის ასახვის გარკვეულ ფორმად, „გერძობა-გონების მწვრთნელად“. „სცენა უნდა იყოს საზოგადოების შკოლა, მწვრთნელი და მამხილებელი ნაკლულევანებისა და არა მისი შემაქცევარი სამასხარო ოხუნჯობითა“<sup>4</sup> წერდა იგი. ისევე, როგორც ქართველ 60-იანელთა ლიდერები, გ. წერეთელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა თანადროული პრობლემების ამსახველი ეროვნული დრამატურგიის შექმნას და კრიტიკულად იყო განწყობილი ქართულ სცენაზე ახალი ევროპული დრამატურგიის დამკვიდრების ტენდენციისადმი. „გვეყო ამდენი გადმოკეთებული და უცხო ხალხის ცხოვრებიდან ამოღებული დრამა-კომედიების ცქერა, ჩვენი საზოგადოება იმათგან ვერაფერს დიდ მაგალითს ვერ მიიღებს, რადგან უცხო ცხოვრება დაშორებულია ჩვენს ყოფა-მდგომარეობისაგან“<sup>5</sup> – წერდა გ. წერეთელი და მისი შეხედულებები მრავალმხრივ ენათესავება ილიასა და აკაკის თვალსაზრისს ახალი ევროპული დრამატურგიის თაობაზე. მაგრამ აქ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი სასიქადულო მოღვაწეების ეს პოზიცია, ახალი დრამის იდეურ-ესთეტიკური

<sup>1</sup> გუნია ვ. ქართული თეატრი, 1889., გვ. 84-85;

<sup>2</sup> გაჩეჩილაძე ა. დას. ნაშრომი, 1960., გვ. 83;

<sup>3</sup> სალუქვაძე შ. დას. წიგ. გვ.73;

<sup>4</sup> „კვალი“, 1893., №2;

<sup>5</sup> ახალი ქართული ლიტერატურის დას. წიგ. გვ. 147.

ტენდენციების მიუღებლობა, აშკარად ვერ უწყობდა ხელს ქართული დრამატურგიის განვითარებას, მის ორგანულ დაკავშირებას ზოგადკაცობრიულ პრობლემებთან და მათი წარმოსახვის ახალ ხერხებთან. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ განახლების ეს პროცესი შეუქცევადი ხასიათისა იყო და იგი მოგვიანებით, მართალია, მეტ-ნაკლები წარმატებით, მაგრამ მაინც გამოვლინდა ქართული დრამატურგიის გენეზისში.

## შენი სხეული - სამყაროა, შენი ხმა – მთელი მსოფლიოს ენა

როგორც ცნობილია, ძველ ინდოეთში, მსახიობად კურთხევა შემდეგი სიტყვებით იწყებოდა: „შენი სხეული – სამყაროა, შენი ხმა – მთელი მსოფლიოს ენა“.

მოგეხსენებათ, რომ ინდოელთა ფუძე რელიგია მოიცავდა მაგიასა და მსხვერპლშეწირვას, მრავალრიცხოვან ლეგენდებს, მითებს სხვადასხვა ღმერთებზე, რიტუალებს, ლოცვებსა და საგალობლებს, რომელთაც თანდათან იწერდნენ. ასე შეიქმნა ვედა, რაც სანსკრიტზე ნიშნავს ცოდნას. ვედა ინდური ლიტერატურის უძველესი ძეგლია. იგი აერთიანებს საკულტო-საღვთისმეტყველო ლიტერატურას, უმთავრესად – ჰიმნების კრებულს. ვედების რიტუალები – საკულტო ცერემონიები – შეიცავენ დრამატული წარმოდგენის ელემენტებს. ესენი იყო: ცეკვები ცეცხლის გარშემო ავი სულების განსაღვენად, ქალთა ცეკვა ქორწინების ცერემონიალის დროს, სამგლოვიარო, ბუნების, ამინდის და სხვა. სწორედ ეს რიტუალური ცეკვები მიაჩნიათ მეცნიერებს ინდური დრამის საწყისად. ესაა ძირითადად ოთხი ვედა – (სხვაგვარად – სამჰიტა ანუ გულახდილობა):

ა) ქებათა ცოდნა – ყველაზე არქაული და მნიშვნელოვანია რიგვედები, დაწერილია სხვადასხვა სალექსო საზომით და დაყოფილია 10 ციკლად (მანდალად). აქაა ათასზე მეტი ქება ანუ ჰიმნი ღვთაებათადმი. შედგენილია დაახლოებით 3000 წლის წინათ (ქართულად, გიორგი ახვლედიანმა 1914 წელს თარგმნა ორი ქება: „დასაბამი ნივთთა“ და „ცისა და დედამიწისადმი“.)

ბ) შამანვედა (სიმღერათა ვედა. შამან – სიმღერა). ეს ვედა შეიცავს სანოტო ნიშნებს, რაც საინტერესო ხდება ინდური მუსიკის ისტორიის თვალსაზრისით.

გ) იაჯურვავედა (სამსხვერპლო ვედა) – მსხვერპლშეწირვის

---

---

დროს წარმოსათქმელი ფორმულები და ლოცვათა ტექსტი, წმირად პროზაული, რომელსაც კომენტარების სახე აქვს; მოგვიანებით მათ დაემატათ:

დ) ათჰარავედა, რომელიც შეიცავს მაგიურ ფორმულებს და შელოცვებს, გამოირჩევა ხალხური ხასიათით.

შედარებით გვიანაა შექმნილი:

1. ბრაჰმანა (ახსნა-განამრტება), 2. არანიაკა (ტყის წიგნი), 3. უპანიშადები (კომენტარები) და ბოლოს დანართის სახით 4. სუტრა (სიტყვასიტყვით: ძაფი, სამართი, თარგი).

შამპიტა, ბრაჰმანა, არანიაკა და უპანიშადები მიჩნეულია ღმერთის – ბრაჰმას – სიტყვად, მის ღვთაებრივ გამოცხადებად. მათ ერთიანობაში ეწოდებათ შრუტი (მოსმენილი, გაგონილი), მისი საპირისპიროა სუტრა – პოლიტიკური ხასიათის ტექსტი და კანონთა კრებული.<sup>1</sup>

ბრაჰმა არის სამყაროს სული, რომლისაგანაც შედგება ყოველი და რომელიც ყველგან სუფევს რეალურად და არსობრივად. ბრაჰმა სამყაროშია და სამყარო ბრაჰმაში. ესაა პანთეისტური თვალსაზრისი, რასაც ეფუძნება ინდუსთა კოსმოლოგია.

ბრაჰმა მოიაზრება ვიშნუსა და შივასთან ერთად. ესაა ტრიმურტი, რაც ენათესავება ერთარსება-სამების ქრისტიანულ დოგმატს.

ტრიმურტი სანსკრიტზე ნიშნავს სამებას. ტრიმურტის გამოსახავდნენ სამთავიან არსებად: შუაში ბრაჰმა, მარჯვნივ ვიშნუ და მარცხნივ შივა.

დაუბრუნდეთ ბრაჰმას, სამყაროს შემქმნელს, სწორედ მისი თხოვნითა თუ ბრძანებით შეუქმნია ბჰარატას, ინდოეთში, თეატრი დაახლოებით ძვ. წელთაღრიცხვით II-I საუკუნეებში: „მაშინ მითხრა ღმერთმა (ბრაჰმამ) ეს არის სამაგარა - რაც შექმნილია ჩემს მიერ – აი ის წარმოდგენა, რომელიც უნდა გაათამაშო – ეს ასულდგმულებს და ახარებს ღმერთს“. ღმერთს სურს წარმოადგინოს და გაათამაშოს მისი შექმნილი. „ის რაც ეხება ღმერთს, არანაირ კრიტიკას არ ექვემდებარება და ის

---

<sup>1</sup> ინდური ეპოსი „ბჰაგავადგიტა“. მთარგმ: ჩხენკელი თ. თვარამის რ. წინასიტყვაობით; რედ: ალექსიძე ე. თბილისი; ნაკადული, 1963.

რაც ეკუთვნის ღმერთებს, საუკეთესო და განუშეორებელია.<sup>1</sup>  
თეატრის მიზანი გამოიკვეთა: ღმერთების კულტის დამკვიდრება, ამიტომაც დასის ვალდებულება თავად ბჰარატამ დააკანონა, რომ მსახიობებს დაეკავთ არა მარტო ტექსტის ყოველი ნიუანსი, რომელიც წარმოადგენდა წარმოდგენის საფუძველს: რელიგიური მოტივები, რელიგიური ტექსტები რიტუალით აღვსილი, რომელიც წარმოდგენისას, ძირითადად, შესტიკულაციით უნდა ყოფილიყო გამოხატული.

ღმერთები თავად ჩაერთნენ ასალ ხელოვნებში:

შივა ასრულებდა მძაფრ და შმაგ ცეკვას – ტანდავას.

პარვატი – მისი მეუღლე – ნაზ და ვნებიან ცეკვას ღლასიას.

ვიშნუ თხზავდა ლექსებს და მათ წარმოდგენის დროს კითხულობდა.

შემდეგ ბჰარატას დაევალა, ეს ღვთიური ვედა უფრო უბრალო და ხალხისთვის მისაწვდომი ყოფილიყო.

ძვ.წ. აღ. II-I საუკუნეებში (სავარაუდოდ, ძვ. წ. აღ II – ახ. წ. აღ II) ინდოეთში შექმნილა ინდურ-სანსკრიტული მონოგრაფია, რომელიც ეკუთვნის ბჰარატა-ნატია სასტრას, გააჩნდა გამორჩეული, საგანგებო მისია, როგორც ქურუმს და არა ღვთაებას, რათა საძირკველი შეექმნა სათეატრო პრაქტიკის თეორიული განსჯისთვის. „ნატიავედა“ - ასე ეწოდება V ვედას და სიტყვასიტყვით ქართულად ითარგმნება, როგორც გულახდილობა თეატრალურ ხელოვნებაზე. პირველი ოთხი ვედიდან – საღმრთო წიგნებიდან – ბჰარატა მსგავსი ელემენტების ამოკრებით და შერწყმით ქმნის V ვედას, რომელსაც ერთიანობაში „ნატიასასტრა“ ეწოდება. ავტორი თეორიული განსჯანი/ტრაქტატით „ნატიასასტრა“ (სანსკ.: Nāṭyaśāstra) საფუძველს უყრის სანახაობრივ კულტურას და პერსპექტივის მინიჭებით ინდური კლასიკური თეატრის ტრადიციასაც მოიაზრებს. ინდური თეატრი ხომ, მკაცრი დადგენილი, დოგმატური იმპერატივით ჩამოყალიბდა და მისი

<sup>1</sup> The Vedanta-Sutras, or Brahma Sutras: With Commentary. Translated by George Thibaut. Republished by Forgotten Books 2008;.



განვითარებაც უცვლელი კანონების შესაბამისად ყალიბდებოდა, რომლის საფუძველიც ადამიანთა დამთმენობა, მორჩილება და სრული სიმშვიდე იყო. სანაცვლოდ, რელიგია ანუ ოფიციალური იდეოლოგია მას ნეტარ იმქვეყნიურ ცხოვრებას ჰპირდებოდა, რომელზეც ზრუნვა ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის ერთ-ერთ უმთავრეს მომენტად იქცა.

ძველი ინდური არსი და გასაღები, ცნება კომპლექსური გონებრივი აქცია, ქმედება ესე იგი „რაზა“, რომელიც შედგება სამი ფაზისგან: 1. სცენაზე განსახიერებელი ემოციები, 2. ესთეტიკური ბგერადობის გამოწვევა მაყურებლის გულში და 3. გონებრივი გათავისუფლების ბედნიერების მდგომარეობა.

„ჩვენ გაგვაჩნია ორი ტერმინი, იმისათვის რომ აღვწეროთ ადამიანის ქცევა: ლოკადჰარმი ნიშნავს ქცევას (dharmi) ყოველდღიურ ცხოვრებაში (loka); ნათიადჰარმი კი ქცევას ცეკვისას (ნათია)“, – ვკითხულობთ ტრაქტატში.

მოცეკვავე/მსახიობი ძველ ინდოეთში ღმერთის მიერ წარმოგზავნილად ითვლებოდა და ამიტომაც თითოეული მათგანის იკირთებოდა რიტუალის შესრულების წინ:

„ANGIKAM BHUVANAM YASYA VACHIKAM SARVA VANGMAYAM AHARYAM CHANDRA TARADI TAM VANDE SATTVIKAM SIVAM“ – „შენი სხეული – სამყაროა, შენი ხმა – მთელი მსოფლიოს ენაა, ვარსკვლავები და მთვარე გიცავს შენ, შენ შივას მიერ ხელდასმული და დალოცვილი ხარ.“<sup>1</sup>

ცეკვა, საყოველთაო რწმენით, მაგის ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა. ყოველი როკვა ეს არის გარდასახვათა პანტომიმა (რასაც ხშირად ნილაბიც ესაჭიროებოდა), რომელმაც მოცეკვავე ზეარსებად უნდა გადააქციოს. ცეკვის რიტმული და ექსტატიური მოძრაობანი მრავალ კულტურაში სამყაროს წრებრუნვასთან არის ასოცირებული. თითოეული მოძრაობა, აქსტი, სიმბოლური მნიშვნელობისაა და ხშირად განდობილთათვისაა გასაგები. ცეკვა ცასა და მიწას აკავშირებდა,

---

<sup>1</sup> The Vedanta-Sutras, or Brahma Sutras: With Commentary. Translated by George Thibaut. Republished by Forgotten Books 2008; P.:52

სამყაროს ჰარმონიას გამოხატავდა. ამ კოსმიური ფუნქციის ყველაზე მკაფიო მაგალითია ინდუისტური პანთეონის „დიდი ტრიადის“ ერთ-ერთი წარმომადგენელი შივა – „ღვთაებრივი მოცეკვავე“, რომლის დაფდაფის ხმაც და როკვაც სამყაროს მორივ გაღვიძებას და მისავე რიტმში ამოძრავებას მოასწავებს, მაგრამ, მისგანვე მომდინარე ნგრევასაც. არ არის გასაკვირი, რომ სწორედ შივას სამშობლოში – ინდოეთში ჩამოყალიბდა რიტუალური ცეკვის კლასიკური კულტურა: ინდუისტები თვლიან, რომ სამყარო შივამ სწორედ თავისი კოსმიური ცეკვის დროს შექმნა. სამხრეთ ინდოეთში ვერ ნახავთ ტაძარს, რომელშიაც „ნატარჯას“ („მოცეკვავე შივას“) ბრინჯაოს გამოსახულება არ იყოს. ამ სათაყვანებელი ღვთაების ცეკვების საკრალური შინაარსი განსაკუთრებული შთამბეჭდაობით აღიბეჭდა შივასადმი მიძღვნილი ტაძრის – ჩიდიბარამის – ბარელიეფში, რომელშიც საუკუნოდ გაქვავდა შივასა და მისი ღვთაებრივი მეუღლის პარვატას საკრალური როკვის ას რვა (108) საცეკვაო პოზა. სწორედ ამ „ქვის ქორეოგრაფიას“ ემყარება ინდური კლასიკური ცეკვის მსოფლიოში უძველესი სკოლა – „ბახრატ ნატიანი“. ინდური პლასტიკის ენა სამი კომპონენტისაგან შედგება: ესაა „პატანა“ (Patahna) – პოზა, „მუდრა“ (სანსკ. Mudra „ბედნიერების მომტანი“) – ხელის სიმბოლური შესტი ან სხეულის პოზიციაა ინდუიზმში, ტანტრიზმში, იოგასა და ბუდიზმში, რომელიც შესაბამისად რელიგიური, რიტუალური, ტრადიციული და სხვა მნიშვნელობის გამომხატველია. არსებობს უამრავი მუდრა, რომელთა მნიშვნელობა უბრალო მისალმების (namaste-mudra) შესტიდან დაწყებული ინდოეთის კლასიკური ცეკვის ბჰარატნატამისა და იოგას ასობით პოზიციაზეა გავრცელებული და „აბხინაია“ (Abkhinaya) – მიმიკა. ამ ურთულესი ენის წყალობით ინდოელ მოცეკვავეს შეუძლია ურთულესი დრამატული ტექსტის გადმოცემა.

ტრაქტატის თანახმად, წარმოდგენა ოთხ ფორმაში ჰვარბობს: ცეკვა და მუსიკა, ქმედება, სიტყვა და პოეზია, რომლის შინაარსიც ძირითადად გამოიხატებოდა შესტიკულაციის ენით

ანუ ვიზუალურად, რასაც შემდეგ მოჰყვებოდა ემოციები, გამოწვეული შემსრულებლის მიერ.

თხზულებაში გამოკვეთილია დრამის ფორმის კანონზომიერება, რომლის თანახმადაც, დრამის თემებია – „ადამიანის ზნეობა“ და „მსოფლიოს წაბადვა“. დრამის ფორმა განისაზღვრება „სრული“ და ერთმოქმედებიანი დრამით, და დრამატულ ფორმებს ასხვავებს მოქმედებითა და გმირების ვინაობის მიხედვით. განსაზღვრულია აგრეთვე ცხრა ტიპი გმირი ქალისა, რომლებიც ძირითადად ინდრას წარგზავნილები არიან და რომელთაც გააჩნიათ მხოლოდ და მხოლოდ „მუდრა.“ ყოველი დრამა ბჰარატას კანონით უნდა დამთავრდეს – ჰარმონიულად, რაც სანსკრიტის დრამაში ტრაგიზმის უადგილობას განმარტავს. თეატრის მიზანი გამოიკვეთა: ღმერთების კულტის დამკვიდრება, ამიტომაც დასის ვალდებულება ბჰარატამ დააკანონა, რომ მსახიობებს დაეცვათ არა მარტო ტექსტის ყოველი ნიუანსი, რომელნიც წარმოადგენენ დრამის საფუძველს: რელიგიური მოტივები, რიტუალთა ადვსილი რელიგიური ტექსტები, ამავე დროს – შესტიკულაცია. ინდური სასცენო ხელოვნება პრიორიტეტს ვიზუალურ მხარეს ანიჭებდა, რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა ეროვნული კლასიკური ცეკვის ოთხი სკოლა: ბჰარატ-ნატიაში, კატაკალი, კათაკი და მანიპური. შესაბამისად, ინდური სათეატრო კვლევის ობიექტს წარმოადგენს ცეკვა, ქმედება და მუსიკა, რაც სანსკრიტული დრამის ცნებაშია ჩაქსოვილი: „ნატაკა“ – „ნატია“ – „ნატ“ და ნიშნავს ცეკვასა და ერთი როლის თამაშს. დრამის შინაარსის, კომპოზიციის გადმოცემისთვის, მოცეკვავე შესტების მრავალფეროვან „ენას“ იყენებს, მიმიკითა და სამსახიობო ხელოვნების ჩვენებით, რომელსაც აბჰინაია (Abhinaya) ეწოდება, გამოიხატება მსახიობის უდიდესი დონის ოსტატობა. არსებობს აბჰინაიას ოთხი ტიპი:

1. ანგიკა აბჰინაია (Āṅgika Abhinay) დაკავშირებულია სხეულის მოძრაობასთან და მის ნაწილებთან (ხელები, ფეხები, მხრები, მკერდი), სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საცეკვაო პა.

2. ვაჩიკა აბჰინაია (Vāchika Abhinaya) – ვერბალური აქტი, საცეკვაო აქტის შესრულების დროს მუსიკის ფონზე წამღერება/ლოცვა.

3. აჰარია აბჰინაია (Āhārya Abhinaya) – გრიმი, კოსტიუმი, შემსრულებლის მორთულობა, რის გარეშეც, ითვლებოდა, რომ გამომსახველობითი ფორმა არ იქნებოდა სრულყოფილი.

4. სატვიკა აბჰინაია (Sāttvika Abhinaya) – „satva“ სიტყვასიტყვით ითარგმნება, როგორც, სისუფთავე, ნიშნავს სრულყოფილებას და ემოციის გულწრფელ გამოხატვას, რომელსაც მოცეკვავე სცენაზე განიცდის: შინაგანი ემოციით გამოწვეული ჟრჟოლვა და ამის შედეგად კანზე ეგრეთ წოდებული „ჭიანჭველების“ დაყრა, შუბლზე ოფლის წვეთები, ხმის ცვალებადობა, სახის ფერის შეცვლა, კანკალი, ცრემლები და ასე შემდეგ, ანუ რეალური, ცხოვრებისეული მდგომარეობიდან გამომდინარე მსგავსი რეაქციები. მოცეკვავის ძირითადი სამსახიობო ოსტატობა (აბჰინაია) შეადგენს ცხრა მთავარ ხასიათსა (ნავარასას) და ემოციის შედეგად გამოწვეულ ორმოცდაათამდე ვიზუალური ეფექტის გამოხატულებას.

შრინგარა (Shringara) – სიყვარული

ჰასია (Hasia) – მხიარულება

კარუნა (Caruna) – მწუხარება

ვირა (Vira) – ჰეროიზმი

რუდრა (Rudra) – სიძულვილი, როგორც აბსტრაქტული შეგრძნება

აღბჰუტა (Adbhuta) – გაკვირვება

ბჰაიანკა (Bhainca) – შიში

ბიბჰასტა (Bibhastha) – სიძულვილი, როგორც განპიროვნებული პერსონა

შანტა (Shanta) – სიმშვიდე

ნატია სასტრა მოცეკვავის სხეულს ექვს ძირითად, ექვს მეორეხარისხოვან და თორმეტ პატარ-პატარა ნაწილად ყოფს:

ძირითადი ნაწილები ანუ ანგა (Anga):

თავი, მკლავები, ტორსის ძირითადი ნაწილი, წელი, მკერდი, ტერფი.

მეორეხარისხოვანი ანუ პრატანგა (Pratanga):

მუცელი, ბეჭი, ხელები, ზურგი, ფეხის კუნთები და წვივები.

პატარ-პატარა ნაწილები ანუ უპანგა (Upanga):

თვალები, წარბები, წამწამები, თვალის გუგები, ცხვირი, ლოყები, ნიკაპი, ტუჩები, ენა, კბილები, ყბა, სახე.

მსახიობის ურთულესი ამოცანა ხდება სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილი სხეულის ნაწილების კოორდინირებული მართვა, რომელსაც მოცეკვავე უდიდესი შრომისა და ვარჯიშის შედეგად აღწევს. ტრაქტატის მიხედვით, არსებობს წარმოდგენის ორი ტიპი: „სუკუმარა“, ესე იგი „ნაზი და მგრძნობიარე“ ცეკვა და „ავიდა“ – „დამანგრეველი, ბრძოლისებური“, სადაც მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ.

ბჰარატა ბევრთაგან გამოყოფს ცეკვის ორ ფორმას: „ლაზია“ – ქალების ფაქიზი, სასიყვარულო ცეკვა და „ტანდავა“ ან „ტანდავუ“ – ღმერთის სადიდებელი საცეკვაო ფორმა, ძალისმიერი, მკაცრი ცეკვა მამაკაცებისა, რომელიც შეიქმნა ინდური ღმერთის შივასთვის და თავდაპირველად, ანუ შექმნის დღიდან ამ ცეკვას თურმე, ინდური მითოლოგიის თანახმად, შივა ასრულებდა. შივას ტანდავა ენერგიული ცეკვაა, რომელიც წარმოადგენს შექმნის, შენარჩუნება/შენახვის და აღორძინების ციკლის წყაროს.

ესაა ილუსტრირებული ალევორიული ცეკვა, რომელიც მოიცავს მუდმივი ენერგიის ხუთ ძირითად გამოვლინებას:

„Shrishti“ – creation, evolution – შექმნა, განვითარება

„Sthiti“ – preservation, support – შენარჩუნება, დაცვა

„Samhara“ – destruction, evolution – განადგურება,

ეკოლუცია

„Tirobhava“ – illusion – ილუზია

„Anugraha“ – release, emancipation, grace –

გათავისუფლება, ემანსიპაცია, მაღლიერება.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ტანდავას ცეკვის დროს

ყურადღება გამახვილებულია კიდურების ანუ ხელებისა და ფეხების სიძლიერეზე, რადგანაც ცეკვის შესრულებისას ძირითადი ყურადღება გამახვილებულია ხელებისა და ფეხების მოძრაობაზე, სადაც თითოეულ შესტიკულაციას თავისი ნიშანი გააჩნია, რაც ერთობლიობაში ქმნის ზემოთ ჩამოთვლილ ხუთ ძირითად გამოვლინებას.

ტრაქტატის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ისეთ რიტუალზე, როგორიცაა ოდისი, რომელიც შემდგომ სათეატრო ხელოვნებაში ცეკვის ფორმით დამკვიდრდა. ოდისი ინდური კლასიკური რვა ცეკვიდან ერთ-ერთია. ეს ცეკვა შეიქმნა აღმოსავლეთ ინდოეთში, ორისის სახელმწიფოში. არქეოლოგიური გამოკვლევებიდან ირკვევა (ბჰუბანეშვარას მახლობლად, უდაუგრის მთაზე, აღმოჩენილია I ათასწლეულით დათარიღებული ბარელიეფი, სადაც მოიხსენიება და გამოკვეთილია ცეკვა ოდისი), რომ ოდისი ისტორიულად ყველაზე ძველი ცეკვაა. ინდური კლასიკური თეატრის ტრაქტატ – „ნატიასასტრაში“ ცეკვა ოდისი მოიხსენიება პარალელურად მეორე სახელით – „ოდრა-მაგადჰი“ (Odra-Magadhi).<sup>1</sup>

ცეკვა ოდისი ინდური კლასიკური ცეკვებისგან განსხვავდება სამი დამახასიათებელი ნიშნით: ესაა სხეულის ნაწილთა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი მოძრაობები. თავის, მკერდისა და მენჯის მოძრაობა ქმნის კვადრატულ პოზიციას. ეს მოძრაობა ცნობილია (chauka) ჩაუკას სახელით. ოდისის ცეკვის ტრადიცია ინდოეთის სამ სკოლაში არსებობდა: მაჰარაში (Mahari), ნარტაკიში (Nartaki) და გოტიპუაში (Gotipua). ეს სკოლები დაფუძნებულია ქალთა მონასტრებთან. ამ ცეკვას ასრულებდნენ რელიგიურ დღესასწაულებზე და ცეკვა მიიჩნეოდა, როგორც წმინდა როკვა, რომელიც ინდური პოეზიის, დაფუძნებული ლოცვაზე, ინტერპრეტაციაა. მას შემდეგ, რაც ბრიტანეთმა დაიპყრო ინდოეთი, ცეკვა ოდისი მეფის სასახლეში გადაიტანეს და ამავე დროს, რამდენადაც უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს, სახელმწიფო დონის

---

<sup>1</sup> Бхарата Муни. Натяшастра, Издательство: Натфиз Кр.Саратов. 2005. с.:14.

სასამართლოები ამ ცეკვის შესრულებით იხსნებოდა.

ცეკვა ოდისი მუსიკა ოდისის აკომპანემენტით სრულდება. მუსიკა ოდისი ესაა ოთხი კლასის მუსიკის სინთეზი: დჰრუვაპადა (dhruvapada), ჩიტრაპადა (chitrapada), ჩიტრაკალა (chitrakala) და პანჩალი (panchal).

მიუხედავდ იმისა, რომ ინდური თეატრის კოსტიუმები საყოველთაოდ ცნობილია, როგორც საკმაოდ მდიდრული და მრავალფეროვანი, ოდისის საცეკვაო კოსტიუმები მაინც გამოირჩევა თავისი მდიდრულობითა და მრავალფეროვნებით ყველა სხვა დანარჩენისაგან. ძვირფასეულობა შესრულებულია ფილიგრინირებული ოქროთი და ვერცხლით, რომლის დამუშავებაც საკმაოდ ძვირი ჯდება. კოსტიუმი შეკერილია ყველაზე ძვირფასი ატლასით და ნაქარგი კი ხელითაა დამუშავებული, რაც თავისთავად საკმაოდ ძვირი სამუშაოა. სწორედ ამგვარი კოსტიუმით შემოსილი, საოცრად გულშიამწვდომი მუსიკის ფონზე უნდა შესრულდეს ცეკვა ოდისი. ამიტომაც პასუხისმგებლობა დიდია და შესაბამისად მოცეკვავეთა ვარჯიშიც დიდ დროსა და ენერგიას მოითხოვს, რადგანაც მათი სხეულის თითოეული ნაწილი უნდა იყოს მოქნილი, ელასტიკური, პლასტიკური, რათა მაყურებელმა გაიგოს და იგრძნოს იმ დრამის შინაარსი, რასაც წარმოადგენენ ოდისის მოცეკვავეები. ინდური საცეკვაო ხელოვნების განხილვისას, ინდურ ტრაქტატში, ყურადღება გამახვილებულია აგრეთვე ბალის ცეკვების საკმაოდ ძველ ტრადიციაზე, რომელიც აგრეთვე კუნძულ ბალის მაცხოვრებელთა რელიგიურობის გამოხატულებაა. ბალის ცეკვა სამ ტრადიციულ კატეგორიად იყოფა: ბარონგი (Barong), ლეგონგი (Legong) და კესაკი (Kecak). დროთა განმავლობაში მას დამატა ეპიკური წარმოდგენები, ისეთი, როგორებიცაა მაჰაბჰარატა და რამაიანა. განსაკუთრებული რელიგიური დღესასწაულებისას, სოფლის ტაძრებში კი წარმოადგენდნენ ცეკვა-დრამის სპეციალურ წარმოდგენას: მითიური პერსონაჟის, ჯადოქარ რანგდას (Rangda – ბოროტების განსახიერება) ბრძოლას ბარონგთან (Barong – ლომი ან დრაკონი, სიკეთის განსახიერება).

ყოველივე ეს კი სრულდება ცეკვით, პლასტიკით. თითოეულ მათ შესტიკულაციაში გამოხატულია პერსონაჟის ხასიათი, განწყობა, ხოლო დრამის შინაარსი გადმოცემულია ცეკვით.

ბალის ცეკვები ძირითადად გამელანის რიტმზე იყო და არის აგებული. ესაა მუსიკალური ინსტრუმენტების ერთიანი კომპლექტი, რომლის დამკვრელებსაც გამელანები ეწოდებათ.

ბჰარატა ყურადღებას ამახვილებს თეატრის მსახიობის/ მოცეკვავის ნიჭზე, რისი გამომუშავება მისი აზრით შესაძლებელი იყო ტაჰანით ანუ „წინააღმდეგობის გაწევის უნარით“. იგივე კონცეფცია უდევს საფუძვლად ჩინურ თეატრს. იმისათვის რომ აღნიშნონ მსახიობის ოსტატობის დონე, ამბობენ, რომ მას გააჩნია კუნ-ფუ, რაც ჩინურად სიტყვასიტყვით ნიშნავს „წინააღმდეგობის გაწევას“. დასავლეთში, მსახიობის დონის გამოსახატავად შესაძლებელია გამოვიყენოთ ტერმინი: „გაძლების უნარი.“ მომავალი ინდოელი მსახიობები, განსაკუთრებით მომავალი მოცეკვავე გოგონები, დედებისგან უკვე ძალიან პატარა ასაკიდან, როგორც ხელობას, ისე სწავლობდნენ ცეკვას და უკვე 10-11 წლისანი პროფესიონალი მოცეკვავეები ხდებოდნენ. მრავალსახეობრივი შინაარსის მქონე მიმიკის გამოხატვა სახეზე, თვალებში, ხელის, მკერდისა თუ ბარძაყის, ფეხების კოორდინირება, ურთიერთშეთანხმებითი მოძრაობა და ამ მოძრაობით დრამის შინაარსის გამოხატვაა.

აი ესაა ინდური თეატრის დამახასიათებელი ტრადიციული ნიშან-თვისება.

ბჰარატა აღნიშნავს თეატრის ანუ „სათამაშო სახლის“ მიზანსაც, რომ მოემსახუროს, როგორც ვედა ოთხივე ვარნას. მომსახურებაში შედის: გართობა, აღზრდა და გარკვეული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, რელიგიურ-დიდაქტიკური მსოფლგაგება. აქედან გამომდინარე, შესაძლებლად მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ ეს არის ჩვენამდე მოღწეული პირველი ძეგლი, სადაც იკვეთება არა მარტო რეპერტუარის შინაარსი, არამედ მაყურებელთა და არტისტთა შორის დამყარებულ ურთიერთობათა ზემოქმედების ფორმები. ამასთანავე, სანახაობა გამიზნული იყო ყველა ფენისათვის, როგორც ცოდნის (ვედა)



გავრცელების სახეობა. ასეთი ვარნა ინდოეთში ოთხი წოდება იყო: ბრაჰმანები ანუ ქურუმები – უმაღლესი ფენა, შატრიები ანუ მეომართა კლასი, ვაიშერი – რიგითი თანამომქმენი, შუდრები – თემის მსახურნი. ძველ ინდოეთში სათეატრო სახილველი იმართებოდა სამლოცველოებში ან მის გვერდით, სპეციალურად აგებულ შენობებში, მოგვიანებით კი უკვე მეფის სასახლეებში. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ „ნატიაშასტრაში“ ყურადღება გამახვილებულია „სათამაშო სახლის“ შენობაზე, რომლის აგებაც ბრაჰმამ უბრძანა საღმრთო ოსტატს ვიშვაკარმანს (Vishvakarma),<sup>1</sup> რაც ქართულად ნიშნავს ყველაფრის შემსრულებელს, ყველაფრის შემქმნელს. ის წარმოდგენდა არქიტექტურისა და მშენებლობის ოსტატის ღმერთს. ინდოელთა აზრით, იგი გახლდათ უნივერსალური არქიტექტორი, რომელმაც დააპროექტა და შექმნა სამყაროს არქიტექტურა. ეს მაგალითიც საკმარისია იმის წარმოსადგენად, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრს ძველ ინდოეთში. აქედან გამომდინარე, არ უნდა გაგვიკვირდეს ის ფაქტი, რომელსაც ტრაქტატიდან ვიგებთ, რომ დიდი ყურადღებითა და პატივისცემით სარგებლობდნენ სანახაობის მონაწილენი/ შემსრულებლები და, რაღა თქმა უნდა, თავად წარმოდგენის ავტორი და დამდგმელი. „ნატიაშასტრაში“ გამოკვეთილია, თანამედროვე ენით რომ ვთქვა, ე. წ. სპეციალური მუხლი თეატრის დაცვისა, რადგანაც „სათამაშო სახლს“ გააჩნია ის პრივილეგია, რომ იგი იდეოლოგიის გავრცელების საყოველთაო და მასშტაბური საშუალებაა. შეიქმნა კანონი სცენის ოსტატების დასაცავადაც.

ამრიგად, საშუალება გვეძლევა დავასკვნათ, რომ ინდოეთში უკვე ხდებოდა სამართლებრივი აქტის განხილვა, მიუხედავად დოგმატური სასცენო შემოქმედებისა, თეატრი სახელმწიფო ინსტიტუტი ხდება.

<sup>1</sup> Бхарата Муни. Натяшастра, Издательство: Натфиз Кр.Саратов. 2005. с.:32.

---

---

სულიკო (ლამარა) კირვალაძე,  
ისტორიულ მეცნიერებათა  
დოქტორი პროფესორი

## **ქართული თეატრი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში**

საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა ყოველთვის იქცეოდა ქართველი ისტორიკოსების ყურადღებას. მკვლევართა ყურადღება უმთავრესად გამახვილებული იყო XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ეროვნული მოძრაობის აზვირთებისადმი, მაგრამ სპეციალური მონოგრაფია ამ პერიოდის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაზე დღეისათვის მაინც არ დაწერილა. ჩვენთვის საყურადღებო მასალებს ამ მიმართებით ვხვდებით იმ მკვლევართა ნაშრომებში, რომლებიც იკვლევენ XIX საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიასა და ქართველი ინტელიგენციის ეროვნულ პროფილს.

მკვლევართა ყურადღება, რომელიც XIX საუკუნის სოციალური და ეროვნული ბრძოლის საკითხებს ეხება, ეროვნული მოძრაობის მედროშის – ილია ჭავჭავაძის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას ექცევა. მაგრამ ძირითადი საკითხი – ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა – როგორც სამართლიანად აღნიშნავს პროფესორი აკ. სურგულაძე, თავიდანვე ერთგვარ ჩრდილში მოექცა. კვლავ კვლევის საგნად დარჩა, თუ რა წყაროებით სარგებლობდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, რა იყო მისი სპეციფიკური ნიშან-თვისებანი, რა როლი შეასრულა ქართველი ხალხის ეროვნული შეკავშირებისა და სულიერი ამაღლების საქმეში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართველი ხალხის ეროვნული გამოღვიძებისთვის ერთგვარი დადებითი როლი უნდა შეასრულოს ქართულმა თეატრმაც. ამ მიმართულებით კვლევა კი ქართველი ისტორიკოსების მიერ არ წარმოებულა.

---

---

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოს იდეურ ცხოვრებაში დაწყებული ამ რთული მოძრაობის რაობის ახსნა უნდა ვეძიოთ ეროვნული მოძრაობის მამამთავრის – ილია ჭავჭავაძის და მისი სახელოვანი თანამებრძოლების – აკ. წერეთლის, ნ. ნიკოლაძის, გ. წერეთლის, ი. გოგებაშვილის, ვაჟა-ფშაველას, ს. მესხის, ს. მგალობლიშვილისა და სხვათა თხზულებებში, სადაც განმარტებულია ქართველი ხალხის უპირველესი საჭირობოროტო საკითხები და მოცემულია მათი გადაწყვეტის საშუალებები. სულ სხვა საქმეა და ახლებურად საჭიროებს გააზრებას, თუ რამდენად სწორად იყო გაგებული ერის განმათავისუფლებელი მოძრაობის დანიშნულება და როგორი იყო გზა ამ მისიის შესასრულებლად. ამ მხრივ ჩვენი ყურადღების ცენტრში ექცევა ქართველ სამოციანელთა ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი – გიორგი წერეთელი, რომელმაც შეაჯამა თავისი თაოსნობით დაწყებული ეროვნული მოძრაობის შედეგები და მოახდინა თავისი დასობრივი კლასიფიკაცია. გიორგი წერეთლის მიერ წარმოდგენილი შეფასება დიდხანს იყო გაბატონებული ქართულ ისტორიოგრაფიაში.

გიორგი წერეთელმა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოძრაობა „ლიბერალური ახალგაზრდობისა“ და „პროგრესულ-დემოკრატიულ“ დასებად გათიშა.

ჟურნალ „კვალში“ №46, 1887წ. სტატიაში – „კიტა აბაშიძე და ჩვენი ახალგაზრდობა“, გიორგი წერეთელი წერდა: „ქართული ლიტერატურის ხანას ჩვენ იმ პერიოდს ვუწოდებთ, რომელიც საქართველოში ბატონყმობის განთავისუფლების წინა წლებიდან იწყება, სახელდობრ, 1861 წლიდან, როდესაც ილია ჭავჭავაძემ ახალი ხმაური ატეხა ჯერ კიდევ „ცისკარში“ და გარს შემოიკრიბა თავისი საკუთარი წრე. ამ წრეში მოქმედ პირებად იყვნენ ილია ჭავჭავაძე – როგორც მეთაური, პ. ნაკაშიძე, გ. ყაზბეგი, ი. პოლტარაცკი, მიხ. ყიფიანი, გ. ჩიქოვანი, ალ. სავანელი და სხვები“<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ჟურნ. „კვალში“ №46. 1887წ. კიტა აბაშიძე და ჩვენი ახალგაზრდობა ვვ. 17.

გ. წერეთლის აღნიშვნით, „ამ ცოცხალმა მოძრაობამ სულ ერთი წელიწადი გაატარა“. „საქართველოს მოამბემ“, როგორც მაშინდელმა ახალი თაობის ჟურნალმა, ერთ წელიწადს იცოცხლა, მასთან ერთად დალია სული ი. ჭავჭავაძის ახალი თაობის წრემაც, რომლის წევრებმაც ახალი სახელმწიფო სამსახური მოძებნეს. ეს ჯგუფი, გ. წერეთლის აზრით, საზოგადოებრივ მოღვაწეობას 70-იანი წლების მიწურულს დაუბრუნდა, მაგრამ 1887 წელს ჟურნალ „ივერიის“ გამოსვლის დღიდან ახალი აღმართული შემოუთავაზებია.

1866 წლიდან გამოჩნდა მეორე დასი. ეს დასი შეჯგუფდა და შეკავშირდა კრებულ „დროების“ რედაქციაში. ამ დასის ნამდვილი წარმომადგენლები იყვნენ: ნ. ნიკოლაძე, გ. წერეთელი, ს. მესხი, კ. ლორთქიფანიძე და პ. უმიკაშვილი. ამათვე შეუერთდა განკერძოებულად მოღვაწე პოეტი აკ. წერეთელი. ეს მეორე დასი პროგრესულ-დემოკრატიული მიმართულების მიმდევარი იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ გ. წერეთლის ასეთ კლასიფიკაციას იმდროინდელი პროგრესულად მოაზროვნე საზოგადოების უმრავლესობა არ იზიარებდა, გ. წერეთლის დასების თეორია მაინც საკმაოდ გამძლე აღმოჩნდა.

XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში დაიწყო XIX საუკუნის მეორე ნახევრის იდეური მემკვიდრეობის კრიტიკული შეფასება. გაჩაღდა სხვადასხვა პარტიებს შორის პოლემიკა, რომელიც შეეხო ეროვნულ საკითხებსაც. ეროვნული ბურჟუაზია გამოვიდა სოცფედერალისტების დამცველად. ფედერალისტების ერთ-ერთი ლიდერი – ალ. ჯორჯაძე წერდა: „ფართო ინტელიგენცია, რომელიც შემდგარი იყო უმეტესად თავად-აზნაურობისაგან და ხალხს დაშორებული იყო, ვერ შეასრულებდა ერის განმათავისუფლების მისიას. მისი აზრით, ახალი თაობა თავის დანიშნულებას მხოლოდ მაშინ შეასრულებდა, როცა სამართლიანად დააფასებდა ძველი თაობის ნაანდერძებს, აღადგენდა ქართულ ვინაობას და ეროვნული წარმატებისათვის

გამოსადეგ თარიღად იქცეოდა“.<sup>1</sup> ჯორჯაძე არ ეთანხმებოდა ილია ჭავჭავაძის ეკონომიკურ პროგრამას, ილაშქრებდა მის მიერ წამოყენებული წოდებათა შერიგების წინააღმდეგ და წოდებათა შორის განხეთქილების მიზეზს თვით ამ წოდების წყობასა და შინაგან არსებაში ხედავდა.

XIX საუკუნის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის საკითხებს ეხება კიტა აბაშიძე. ნაშრომში აღნიშნულია, რომ ილიასა და აკაკის მოღვაწეობაში ეროვნულ საკითხს უჭირავს განსაკუთრებული ადგილი. კიტა აბაშიძე აღნიშნავს, რომ ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით დაიბადა დიდი აზრი და სურვილი ერის წყლულისა და ტკივილის განკურნებისა. ილია „თავს დასტრიალებს თავის სამშობლოს, როგორც მისი ოთარანთ ქვრივი თავის განძსა და ანდერძსა და თავის ოჯახს არავის შეარჩენენ ხოლმე, ჯავრს ერისას, ტყუილუბრალოდ არავის დაეჩავგრინებიან“.<sup>2</sup>

როგორც ნაშრომიდან ჩანს, კიტა აბაშიძეს ეროვნული კონსოლიდაციისათვის ბრძოლა კეთილშობილურ საქმედ მიაჩნდა. მისი აზრით, წოდებათა შორის ჩატეხილი ხიდის გამართლება უცხო ძალის მიერ ჩაგრულ ხალხს მართლაც სჭირდებოდა, რათა თავი ფიზიკური გაქრობისაგან გადაერჩინა. მაგრამ კიტა აბაშიძეს მანც ეს ბრძოლა მიაჩნდა პოლიტიკურ რომანტიზმად, რომელსაც განწმენდა ელოდა. ამავე ნაშრომში კიტა აბაშიძე აკაკი წერეთელს მიიჩნევდა ეროვნული მოძრაობის დიდ მოამაგედ, რომლისთვისაც სამშობლოს ტრფიალი მხოლოდ მაშინ არის პოეზიის საგანი, როცა სამშობლო განსაცდელშია. აკაკისათვის სამშობლო მომხიბვლელი და გულწარმტაცი სატრფოა, – აცხადებს კიტა აბაშიძე. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ კიტა აბაშიძის მიერ ქართველი სამოციანელების შეფასებაში ბევრი მართებული და მისაღები აზრია გამოთქმული, ბევრიც სადავო და საკამათოა, რომელსაც ჩვენი კვლევის დროს დიდ ყურადღებას დავუთმობთ და სათანადო ადგილს მიუძღვნით.

ეროვნული მოძრაობის საკითხებს ეხება ნ. ყორღანია,

<sup>1</sup> ჯორჯაძე ალ. თხულებათა ტომი 2, თბილისი, 1960, გვ. 117

<sup>2</sup> ეტიუდები XIX საუკუნის ლიტერატურის ისტორიიდან, თბილისი 1962, გვ. 213

რომელიც ფედერალისტების შეხედულებებს აკრიკიტებს. ნ. ჟორდანია ცდილობს დაასაბუთოს აზრი იმის შესახებ, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე ეროვნული მოძრაობა საქართველოში განუვითარებელი იყო, ამას იმით ადასტურებს, რომ პრესა იძულებული იყო დემოკრატიული აზრები ექადაგა არა ხალხის დემოკრატიისათვის, არამედ „ერთი მუჭა“ თავადაზნაურებისა და არისტოკრატიისათვის. ის თავის იდეებს ვერ აგებინებდა მათ, ვისაც ელაპარაკებოდა.

პ. გელიეშვილმა ნაშრომში „ილია ჭავჭავაძე, როგორც პოეტი და პუბლიცისტი“ ილია ჭავჭავაძე რეაქციული თავადაზნაურობის იდეოლოგიად მიიჩნია, ქართველ სამოციანელთა მთელი კეთილშობილური საქმიანობა კი ხალხისადმი მტრულ მოძრაობად გამოაცხადა.

გრ. გორგაძემ ნარკვევებში თერგდალეულები, რომელთა წარმომადგენლები ძირითადად თავადაზნაურული წრიდან იყვნენ გამოსული, თავადაზნაურთა იდეოლოგიად გამოაცხადა. თერგდალეულთა მოღვაწეობაში გორგაძემ ვერ დაინახა ის დიდი ეროვნული ბრძოლა, რომელიც მთელი ხალხის ინტერესებს შეესაბამებოდა. მართალია, ავტორი დიდ ადგილს უთმობს დ. ყიფიანის, ი. ჭავჭავაძის, აკ. წერეთლის ღვაწლს ერის ინტერესების დაცვაში, მაგრამ აღნიშნულ მოძრაობაში მაინც ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი მოძრაობა დაკნინებულად არის წარმოდგენილი.

სიმონ ხუნდაძე ჯანსაღი პოზიციებიდან შეეხო ილია ჭავჭავაძისა და მისი მიმდევრების დამსახურებას ეროვნული მოძრაობის წინაშე. მან ამხილა ყალბი შეხედულება იმის შესახებ, რომ თითქოს ილია არასოდეს ყოფილა არამცთუ თავადაზნაურების წინააღმდეგი, არამედ ბატონყმობის მოსაპობის მომხრეც. მას მხოლოდ სურდა, რომ ბატონყმობისათვის უფრო ღმობიერი და ჰუმანური ხასიათი მიეცა. სიმონ ხუნდაძემ ამ შრომაში გვიჩვენა ილია ჭავჭავაძის სოციალურ-პოლიტიკური პროგრამის სამართლიანი ხასიათი. მართალია, აღნიშნულ ნაშრომში არის რიგი საკითხებისა, რომელთაც სიმონ ხუნდაძე არასწორი პოზიციებიდან იხილავს, მაგალითად,

თერგდალეულებში ვერ ხედავს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეოლოგიას, მაგრამ აღნიშნულ ნაშრომს დიდი მნიშვნელობა აქვს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის საკითხის შესასწავლად.

პროფესორი პრ. რატიანი ნაშრომში: „თერგდალეულთა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შეხედულების კლასობრივი ბუნების გაგებისათვის“ და „ილია ჭავჭავაძე, მოღვაწეობა და აზროვნება“ სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ილია ჭავჭავაძე და ქართველი სამოციანელები სოციალური უკუღმართობის წინააღმდეგ და ამასთანავე კოლონიური ჩაგვრის წინააღმდეგ დაუსრულებელ ბრძოლას ეწეოდნენ. ეროვნულ საკითხს მათ მოღვაწეობაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს საქართველოში ბატონყმობის გაუქმების შემდეგ. პროკოფი რატიანი ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას საქართველოში 60-70-იან წლებში იხილავს, როგორც ცარიზმისა და რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის წინააღმდეგ ბრძოლას, ხოლო 80-იან წლებში კი საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ამოცანად სახავს რუსეთის სახელწიფოს ფარგლებში ბრძოლას ქართველი ხალხის ეროვნული უფლებების მოსაპოვებლად. ფიქრობს, რომ ამის შესაბამისად უნდა შეცვლილიყო ქართველი ხალხის ეროვნული ლოზუნგი: ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო, პროკოფი რატიანმა ილია ჭავჭავაძე და თერგდალეულთა პოლიტიკური მოძრაობა ძირითადად მარქსიზმის პოზიციიდან განიხილა, რითაც მან თავდაპირველ ლოგიკურ აზროვნებას აზრი დაუკარგა.

პროფესორმა ლეო გორგილაძემ ნაშრომში: „ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიიდან“ ვრცლად მიმოიხილა თერგდალეულთა განმათავისუფლებელი მოძრაობის შეხედულებანი და ისინი თავის დროის რევოლუციურ მოვლენად და გლეხთა იდეოლოგიის გამომხატველად მიიჩნია. პროფესორი ი. ანთელავამ ნაშრომში „საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოძრაობა და საზოგადოებრივი აზრის ისტორიიდან საქართველოში“ ლ. გორგილაძის მიერ გამოთქმული აზრი ილია ჭავჭავაძის გლეხთა იდეოლოგიად გამოცხადების შესახებ

მეცნიერულად სწორ და დამაჯერებლად ჩათვალა. იგივე აზრი გაიზიარა ვ. სიფრაშვილმა ნაშრომში „რუსი-რევოლუციონერ-დემოკრატებისა და თერგდალეულთა იდეური ურთიერთობა“.

სიფრაშვილი იზიარებს იმ თვალსაზრისს, რომ ილია ჭავჭავაძე 60-იან წლებში სპეციალურად გამოემგზავრა საქართველოში აჯანყების მოსაწყობად, მაგრამ მალე დარწმუნდა საქართველოში მებრძოლი ძალების არ არსებობაში და ამიტომ აჯანყებაზე ხელი აიღო და მხოლოდ იდეურ-პოლიტიკური ბრძოლა გააჩაღაო. სიფრაშვილის აზრით, ილიას ჯგუფმა წინ წამოსწია ეროვნული პრობლემა და მას დაუქვემდებარა კლასობრივი ბრძოლის საკითხი, რითაც ეს ჯგუფი ასცდა სწორ გზას.

პროფესორი ა. კიკვიძე „საქართველოს ისტორია XIX - XX ს.ს ნაწ.2“ იზიარებს პროფესორ ლ. გორგილაძის აზრს თერგდალეულთა დასებად დაჯგუფების შესახებ, მეორე დასის აღმოჩენების საკითხად მიიჩნევს 1866 წელს და ფიქრობს, რომ პირველი და მეორე დასი ერთმანეთს სცილდებოდნენ ეროვნული წამყვანი ძალების გაგების საკითხში. რაც შეეხება სოციალურ საკითხს, – წერს აბელ კიკვიძე, ორივე დასი უფრო მიუახლოვდა კაპიტალიზმისაგან გამოწვეული დროის მოთხოვნილებას და იწყო სამრეწველო ამხნაგობებისა და რიგი წარმოებათა დაარსების პროპაგანდა. ასევე, კაპიტალიზტური პროგრესის გეზისაკენ მიუთითებდა ქართველ ხალხს ილია ჭავჭავაძეც, თუმცა ეს იყო მემამულური მეურნეობის კაპიტალიზმში გადაზრდის გზა. აბელ კიკვიძის ეს თვალსაზრისი გაიზიარა პროფესორმა იური კაჭარავამ.

იური კაჭარავა ნაშრომში „სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების განსაკუთრებული პირობები და გლეხთა რევოლუციური მოძრაობის თავისებურებანი საქართველოში“. ეროვნულ მოძრაობაში თერგდალეულებს მიიჩნევს ბურჟუაზიისა და გაბურჟუიზების გზაზე დამდგარ იდეოლოგებად. პროფესორი იური კაჭარავას მეორე ნაშრომში – „ქართული ისტორიოგრაფიის საკითხები“ ეროვნულ მოძრაობაში პროლეტარიატის გამოჩენისას, თერგდალეულები გამორიყულ ძალად მიიჩნია, რომლებმაც იწყეს თანამშრომლობის



პროპაგანდა და ხელი აიღეს ბრძოლის რევოლუციურ მეთოდებზე. აქვე მინდა შევნიშნო, რომ ილიას მხედველობიდან არ გამორჩენია და ის უდიდეს როლს ანიჭებდა ქართულ სცენას ეროვნული მოძრაობისა და განვითარების და აგრეთვე ეროვნული თვითშეგნების ამაღლების საქმეში.

პროფესორი მიხეილ გაფრინდაშვილი ნაშრომში – „ქართველი განმანათლებლები“ გამოთქვამს აზრს, რომ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში მთავარ როლს ქართველი განმანათლებლები ასრულებდნენ. ეხება რა ს. მესხისა და გ. წერეთლის ეროვნულ პროგრამას, პროფესორ იური კაჭარავას მიაჩნია, რომ გიორგი წერეთლისა და სერგეი მესხის ეროვნული პროგრამის მთავარი მოტივია რუსეთის მეშვეობით საქართველოს მთლიანობის აღდგენა და დაცვა, ქვეყნის შემდგომი დემოკრატიზაცია, საქართველოში რუსების მიერ კოლონიზაციის შეწყვეტა, ქართველი ხალხისთვის მოქალაქეობრივი უფლებების მინიჭება, სახელმწიფო დაწესებულებაში ქართული ენის შემოღება და სკოლებში ქართული ენის სწავლება, ქართული კულტურის ხელშეუხებლობა.

ნიკო ნიკოლაძე, გაფრინდაშვილის აზრით, ეროვნულ საკითხს მეორეხარისხოვან საკითხად აცხადებდა, თუმცა, მკაცრად აკრიტიკებდა რუსიფიკაციას და ექსპლუატაციას. პატივცემული მკვლევარის აზრი ჩვენ არამართებულად მიგვაჩნია, რადგან ცნობილია, თუ როგორი აქტიურობით ებრძოდა ნიკო ნიკოლაძე კატკოვსა და მის მომხრეებს, რომლებიც შეურაცხყოფდნენ ქართველ ხალხს და მათ ეროვნულ მოძრაობას.

პროფესორი ზაქარია შველიძე ნაშრომში „რევოლუციური ხალხოსნური მოძრაობის ისტორიიდან საქართველოში“ XIX საუკუნის 60-იანი წლების დამდეგს ეხება ეროვნულ მოძრაობაში თერგდალეულებისა და მისი მედროშის ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობის საკითხს. მიაჩნია, რომ XIX საუკუნის 80-იანი წლების თერგდალეულები ეროვნულ მოძრაობაში ლიბერალების გზას ადგნენ და ამ დროიდან ილია ჭავჭავაძის ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა თვალსაზრისმა

დაკარგა წინანდელი დემოკრატიული შინაარსი. ზ. შველიძეს ქართველი დიდი მოაზროვნეები: ნიკო ნიკოლაძე, ი. ჯაბადარი, ე. იოსელიანი, გ. ყიფიანი, ან. ფურცელაძე სეპარატიზმის მოწინააღმდეგეებად მიიჩნდა. ავტორის აზრით, ისინი წმინდა იმპერიალიზმის საზის გამტარებლები იყვნენ. პატივცემული ავტორის ეს თვალსაზრისი კვლავ თანამედროვეობის პოზიციიდან უნდა იქნას შესწავლილი.

პროფესორ ვახუშტი კოტეტიშვილს ნაშრომში „ქართული ლიტერატურის ისტორია XIX საუკუნეში“ აღნიშნული აქვს, რომ ილიას მოღვაწეობაში ეროვნული საკითხი მოიცავდა მის მთელ სამოქმედო პროგრამას, რომლითაც დატვირთული იყო ილიას „მგზავრის წერილები“.

მკვლევარმა პავლე ინგოროყვამ თხზულებათა სრული კრებულის პირველ ტომში, განავითარა აზრი, რომ საქართველოში ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას ახალი შინაარსი მისცა ილიამ, როცა სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე ორი საბრძოლო მიზანი დაისახა – ბრძოლა ერის თავისუფლებისა და ბრძოლა სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ.

პროფესორი მ. დუდუჩავა 1960 წელს გამოქვეყნებულ ნარკვევში „ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა“ მიუთითებდა, რომ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში თერგდალეულებმა ყველაზე ხელგამლილად მოიხადეს ხარკი. ისინი აღჭურვილნი იყვნენ მებრძოლი დემოკრატიული იდეებით. მამია დუდუჩავა თერგდალეულთა ღვაწლს სხვადასხვა კუთხეების დაკავშირებისა და ამათში ერთობის გრძნობის გაღვივებისათვის „მთლიანი ერის თეორია“ უწოდა და სამართლიანად მიიჩნია, რომ „თუ ილიას შემოქმედებაში ჭარბობს გლეხთა საკითხი, მისი გადაწყვეტისადმი მისწრაფება, ეს იმიტომ, რომ გლეხობა მოსახლეობის უდიდეს უმრავლესობას შეადგენდა“.

პროფესორი დავით გამეზარდაშვილი „ილია ჭავჭავაძე ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელი“ იხილავს ეროვნული მთლიანობის მნიშვნელობას სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ს. ბოცვაძე ნაშრომში „ს. მესხი და 60-80-იანი წლების

ქართული პრესა“ მიდის იმ დასკვნამდე რომ ჩვენმა სახელოვანმა მამულიშვილებმა: ილია ჭავჭავაძემ, იაკობ გოგებაშვილმა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში მთავარ ამოცანად მიიჩნიეს, რომ ეროვნული პრობლემის მოგვარებასთან იყო დაკავშირებული ერის ყველა საკითხი, მათ შორის სოციალური საკითხის გადაწყვეტაც.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ჟორდანია ნ. ნაწერების კრებული ეროვნული საკითხების შესახებ, თბ. 1922წ.
- ხუნდაძე ს. სოციალიზმის ისტორია საქართველოში ტ. 1, თბ. 1927წ.
- გორგაძე გრ. საზოგადოებრივი ურთიერთობები საქართველოში ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ, თბ. 1928წ.
- რატიანი პრ. თერგდალეულთა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შეხედულების კლასობრივი ბუნების გაგებისათვის, თბ. 1965წ.
- რატიანი პრ. ილია ჭავჭავაძე, მოღვაწეობა და აზროვნება, თბ. 1965წ.
- გორგილაძე ლ. საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოძრაობა და საზოგადოებრივი აზრის ისტორიიდან საქართველოში, თბ. 1972წ.
- შველიძე ზ. რუსი-რევოლუციონერ-დემოკრატებისა და თერგდალეულთა იდეური ურთიერთობა, თბ. 1962წ.
- კიკვიძე აბ. საქართველოს ისტორია XIX -XX ს.ს. ნაწ 2, თბ. 1959წ.
- კაჭარავა ი. სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების განსაკუთრებული პირობები და ვლესთა რევოლუციური მოძრაობის თავისებურებანი საქართველოში, თბ. 1959წ.
- კაჭარავა ი. ქართული ისტორიოგრაფიის საკითხები, წიგნი 2, თბ. 1962წ.
- გაფრინდაშვილი ვ. ქართველი განმანათლებლები, თბ. 1966წ.
- კოტეტიშვილი ვახ. ქართული ლიტერატურის ისტორია XIX საუკუნეში, თბ. 1959წ.
- გამეზარდაშვილი დ. ილია ჭავჭავაძე ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელი, თბ. 1957წ.

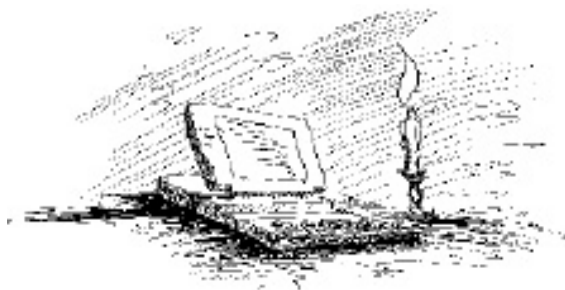
### **სტატიის სტილი დაცულია**

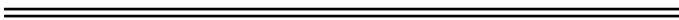


---

---

*პინემცოდნეობა*





**საზოგადოება და პიროვნება  
მილოშ ფორმანის ფილმში „ვიღაცამ  
გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“**

საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთქმედების პროცესი ყველაზე მწვავედ ჩაკეტილ სივრცეში ვლინდება, იქ, სადაც საზოგადოება სამართლიანობის სახელით აგრესიულად ცდილობს სისტემაში მოაქციოს ადამიანის, პიროვნების თავისუფალი ნება. მილოშ ფორმანის „ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“ პირველი ამერიკული ნამუშევარია, სადაც „სოციალისტური სივრციდან“ წამოსული რეჟისორი ცდილობს ალევორიულად მოგვითხროს იმ სამყაროზე, სადაც ადამიანები განსხვავებული შეხედულებების, ხასიათის და ცხოვრების სტილის გამო იღვევებიან, სადაც ინდივიდუალიზმი, პროტესტანტიზმი დანაშაულთან ასოცირდება. სწორედ ამიტომ მასთან უფრო მწვავედ დგება ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის, ურთიერთზეგავლენის პრობლემა.

თუ ფორმანის ბიოგრაფიას გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ ჩეხეთში მოღვაწეობის პერიოდშიც რეჟისორს პოპულარობა ფილმებმა: „ქერა ქალის სასიყვარულო თავგადასავალი“ (1965 წ.) და „მეხანძრეთა მეჯლისი“ (1967 წ.) მოუტანა. სატირული ჟანრის ნაწარმოებები პრალის გაზაფხულის მოვლენებს ასახავდა, რის გამოც ფილმები ჩეხეთის ცენზურამ აკრძალა.

სამშობლოში არსებული რთული პოლიტიკური სიტუაცია გახდა ის ძირითადი მიზეზი, რომელმაც აიძულა რეჟისორი დაეტოვებინა ქვეყანა. ამერიკაში – ახალ თავისუფალ, დემოკრატიულ სივრცეში რეჟისორი თითქოს ცდილობდა დისტანციიდან გაეაზრებინა საკუთარი ქვეყნის პრობლემები, მასშტაბური, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების ჭრილში მოექცია ის, ესაუბრა იმაზე, რაც მისთვის ყველაზე ნაცნობი და ახლობელი იყო. ფორმანის ამერიკული ნამუშევრები:

„ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“ (1975), „თმა“ (1979), „ვალმონტი“ (1989), „ხალხი ლარი ფლინტის წინააღმდეგ“ (1996) და სხვა ჩაკეტილი საზოგადოებისა და მეამბოხე გმირის ურთიერთობის, ურთიერთზეგავლენის პრობლემის ირგვლივ მოძრაობენ.

1970-იანი წლების დასაწყისი ამერიკულ კინოში „ახალი პოლიეუდური კინოს“ ჩამოყალიბების პერიოდია, სადაც ის თემები და განწყობები, რომლებიც ცოტა ხნის წინ არც კი იყო ეკრანზე, თანდათანობით მეინსტრიმი ხდება (სექსი, ძალადობა, ჰიპები, უხამსი ლექსიკა და სხვა). სწორედ ამ ცვლილებებმა ხელი შეუწყო მილოშ ფორმანის დამკვიდრებას პოლიეუდში და საშუალება მისცა ემუშავა ისეთ საინტერესო მსახიობებთან, როგორებიცაა: ჯეკ ნიკოლსონი, ლუიზა ფლეტჩერი და სხვები.

პირველი ამერიკული ფილმი „ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“ კენ კიზის რომანის ეკრანიზაციაა. ზოგადად ფორმანის შემოქმედებას თუ გადავხედავთ, მისთვის დამახასიათებელი ხდება ლიტერატურული ნამუშევრის თავისუფალი ინტერპრეტაცია. ამის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ თუნდაც „ვალმონტი“, რომელსაც ფორმანი ლაკლოს „საშიში კავშირების“ მიხედვით იღებს. ერთი გმირის თვალთ დანახული ისტორია, ახლა, შეიძლება ითქვას, ტრაგიკულ შეფერილობას იძენს. საზოგადოების მსხვერპლი, ადამიანი, იძულებულია, ანგარიში გაუწიოს საზოგადოებრივ აზრს და მარიონეტად ქცეულმა უარი თქვას საკუთარ გრძნობებზე. ვალმონტი ისეთივე მსხვერპლია გარემოებების, როგორც ფილმის „ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“ გმირი მაკმერფი. თუმცა განსხვავებულიც, ვინაიდან მაკმერფი იბრძვის და ეწირება, ვალმონტი კი თამამის წესებს ვერ არღვევს და თვითგანადგურებამდე მიდის.

როგორც ზევით აღვნიშნე, 1968 წელი ჩეხეთში სტუდენტთა აქტიურ გამოსვლებს საბჭოთა ჯარების მიერ ჩეხეთის ტერიტორიის ხელახალი ოკუპაცია მოჰყვა. ფორმანი ჩაკეტილი სივრციდან თავისუფალ, დემოკრატიულ ქვეყანაში მიემგზავრება.



იქ, სადაც თავისუფალი სიტყვა, დემოკრატიული ღირებულებები ქვეყნის ძირითად მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს, თუმცა, ევროპული ქვეყნიდან დანახული საოცნებო სამყარო არც ისე იდეალურია. აქაც განსხვავებულად მოაზროვნენი, ისინი, ვინც ვერ ეგუებიან სახელმწიფო სტრუქტურების მიერ დადგენილ ნორმებს, საზოგადოებისთვის მიუღებელი არიან. საზოგადოება ისეთივე ჩაკეტილი და კონსერვატიულია, როგორც იქ, ჩეხეთის, განსხვავებულ გარემოში. „ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“ ამ სამყაროს მიკრომოდელია, სადაც ადამიანები ზშირად დემოკრატიულ ღირებულებებს საკუთარი ძალაუფლების დასამკვიდრებლად იყენებენ, მანიპულირებენ და სხვებისთვის გაუსაძლის სამყაროს ქმნიან.

თხრობის პროცესში მილოშ ფორმანი ცდილობს, არ დააკონკრეტოს დრო. კადრში ასახული ბერლინის კედლის მოვლენები, ალბანეთში რასობრივ ნიადაგზე მომხდარი კონფლიქტი და სხვა დროის ფაქტორების აქცენტირებით რეჟისორი პრობლემას მასშტაბურს ხდის. ფილმში ამ ფაქტორთა მრავალფეროვანი აქცენტირებით ასოციაციები ჩნდება ახლო წარსულის მოვლენებთან: 50-იანი წლების მაკარტიზმის ხანასთან, 60-იანელების სტუდენტურ ამბოხთან (ყოველგვარი აკრძალვების წინააღმდეგ მიმართული) და 60-იანელების ამბოხის შედეგად აღმოცენებულ 70-იანელთა კონფორმიზმთან.

ფილმში თხრობა სამი გმირის – მაკმერფი, ექთანი **რეჩედი** და ინდიელი – **ირგვლივ იგება**. **რეჩედის ურთიერთობა** კლინიკის ბინადრებთან რთული, დესპოტურია. მისი ზრუნვა საკუთარი ნებით „დატყვევებული“ პაციენტების გამოჯანმრთელებაზე ილუზიაა, ვინიდან ექთანი ყოველდღიური ჯგუფური შეხვედრით უფრო და უფრო ცდილობს მათში გაამწვავოს არსებული კომპლექსები და ფსიქოლოგიური პრობლემები. რეჩედისთვის ეს ერთდროულად საავადმყოფოს კეთილდღეობა და საკუთარი ეგოს დაკმაყოფილების მცდელობაა. საავადმყოფოს მთავარი ექიმის ნლობა ექთანი რეჩედის მიმართ განუკრთხაობის, აბსოლუტური ძალაუფლებს ილუზიას უქმნის მას.

საავადმყოფოში ერთფეროვანი დღის განრიგი, რუტინული გარემო, თითოეულ პაციენტს გარკვეულ ჩარჩოში აქცევს, სადაც მას არ შეუძლია საკუთარი სურვილების დაკმაყოფილება, არჩევანის გაკეთება. ექთან რეჩედისგან განსხვავებით მაკმერფი ცდილობს მათში წარსული შეგრძნებები გააღვიძოს, რათა თავი საზოგადოების სრულფასოვან წევრად იგრძნონ. თითოეული მათგანი გააღვიძოს, აამოძრავოს და აღმოაჩინოს სადღაც დაკარგული, უარყოფილი „მე“.

**რენდელ პატრიკ მაკმერფი** ციხესა და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოს შორის არჩევანს აკეთებს. რამდენიმე თვე ფსიქიატრიულში, თუნდაც რამდენიმე წელი, მისთვის პროცენტულად უფრო მეტ თავისუფლებასთან ასოცირდება, ვიდრე ციხე. პირველივე კადრებში პოლიციელების მიერ ხელბორკილებისგან გათავისუფლებული ის შინაგანად თავისუფლდება. თითქოს უკვე ერთი ნაბიჯია მიზნამდე და ამ მიზანს მონდობებით უახლოვდება. საავადმყოფოს ხელმძღვანელსა და რამდენიმე ექსპერტთან ურთიერთობა მისთვის საინტერესო, აზარტულია. ამ დროს, ის თითქოს გარკვეულ ზღვარზე – სიციფისა და ნორმალურობისა – ცდილობს დარჩეს, რათა მიიღოს სასურველი თავისუფლება. აუზში ლაღად მოცურავე მაკმერფი სანიტარს ნიშნის მოგებით ესაუბრება – რამდენიმე დღე და ის თავისუფალი იქნება. და სწორედ აქ პირველად დგება უხეში რეალობის წინაშე. ის ხვდება, რომ მიღებული „თავისუფლება“ ილუზორულია. ის ისეთივე ტყვეა ამ სამყაროსი, როგორც სხვა პაციენტები, რომლებსაც უკვე ყოველგვარი პროტესტის გრძნობა აქვთ დაკარგული. რომლებიც მიეჩვივნენ სხვათა ბრძანებით, სხვათა ნებითა და გადაწყვეტილებით არსებობას და მხოლოდ საკუთარი დაფარული განცდების რთულ სამყაროში არსებობენ.

ფილმის სიუჟეტის განვითარების პირველ ეტაპზე მოქმედება უფრო ქაოტური, ლალი და თავისუფალია, რასაც შემდგომ ეპიზოდებზე ვერ ვიტყვი. დაუგეგმავი, ხშირად აზარტული დაპირისპირება, თამაში შეგნებულ პროტესტში გადაიზრდება. აგრესიულად ცდილობს მაკმერფი ჩაკეტილი

სივრცის გარღვევას და ეწირება კიდევ.

მაკმერფისა და სხვა პაციენტების ურთიერთობა ერთდროულად თანაგრძნობით, ინტერესით, ახლის შეცნობის სურვილითაა გამსჭვალული. საავადმყოფოს გატაცებული ავტობუსით ქალაქში მოგზაურობა, ტბაზე თევზაობა გარკვეული დროით აბრუნებს მათ რეალურ სამყაროში. ეს მშვენიერი განცდა პაციენტებისთვის დროებითია. ის ისევ ჩვეული რუტინით იცვლება, ვინაიდან წლების მანძილზე ექიმი რეჩედის მიერ შემუშავებული განრიგი, გამოშვებული ჩვევები მათი ყოველდღიურობაა, რომლის დარღვევაც მათ არ შეუძლიათ.

საავადმყოფოში მოწყობილი ღამის წვეულებით, დარბეული ოთახებით და რეჩედის გაკიცხვის სცენით რეჟისორი ხაზს უსვამს მმართველი ძალის სურვილს, საკუთარი წესების უპირობო აღიარების და მორჩილებისა. ექთანი რეჩედი, რომელიც სწორედ ამ ძალის სიმბოლოა, ჩუმი აგრესიით ცდილობს სხვების დამონებას. ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში ყმაწვილი კაცი (ბილი) თავის ისტორიას ყვება, ახალგაზრდა მომნიბლელ ქალზე, რომელიც უყვარდა და დედაზე, რომელმაც მოახერხა საკუთარი კომპლექსების ზეგავლენით მასში დანაშაულის გრძნობა, გარკვეული შეზღუდვები გაეღვიძებინა. ფილმის დასაწყისში მოთხრობილი ისტორია ხდება ის იარაღი, რომლითაც რეჩედს სურს გაუსწორდეს ბილს – დაამციროს, დაამინოს. აიძულოს, გასცეს შეამბოხე.

მაკმერფისა და რეჩედის დაპირისპირება ორი განსხვავებული მსოფლმხედველობის ჭიდილია. მაკმერფისთვის ცხოვრება გრძნობათა, ემოციათა სამყაროა, სადაც წესრიგი დამანგრეველი, მიუღებელია, ხოლო რეჩედისთვის სამყარო სრული წესრიგია, სადაც ყოველდღიურობა ერთი შინაგანი წესით რეგულირდება და პირადი განცდები, გრძნობები უმნიშვნელო ხდება.

ერთადერთი ადამიანი, რომელთანაც შეუძლია ურთიერთობა, რომელიც მდუმარედ აკვირდება მიმდინარე მოვლენებს, მაკმერფისა და რეჩედის ჩუმ ომს და რომელშიც ნელ-ნელა იღვიძებს პროტესტისა და თავისუფლების მოპოვების სურვილი,

ეს ინდიელი „ბელადია“.

**თავისუფალ მიწაზე,** თავისუფალი სულითა და განსხვავებული ტრადიციებით მცხოვრები ამერიკის ინდიელი ტომების წარმომადგენელი „ბელადი“, რომლის ღირსებაც შელახეს, ტრადიციები შეზღუდეს, დაანგრიეს და დადგენილ ნორმებში მოაქციეს, პროტესტის ფორმად ღუმილს ირჩევს. სწორედ ღუმილით ცდილობს მისთვის აგრესიულ გარემოში ადაპტირებას. თითქოსდა ის ელოდება მაკმერფის მსგავს გმირს, რომ იწამოს საკუთარ თავში არსებული ძალა. ფილმის ფინალურ სცენაში ბელადი გაქცევის გადაწყვეტილებას იღებს. მაკმერფის საწოლთან ჩამომჯდარი თვალებანთებული ჩუმად უმხელს მეგობარს – „მე საკუთარ თავში მთას ვკრძნობ“, მაგრამ მაკმერფი უკვე გატეხილია საზოგადოების, მმართველი ძალის მიერ. ბელადი მხოლოდ რამდენიმე წუთის შემდეგ შენიშნავს მის მდგომარეობას და ხვდება, რომ ის სულიერად აღარ არსებობს. ბელადისთვის მიუღებელია დამორჩილებული, თავისუფალი სულის, მეამბოხე მაკმერფის მონობაში არსებობა. სულის გარეშე დარჩენილი დაუცველი სხეულის არსებობას ხელოვნურად წყვეტს ბელადი და გარბის. ფინალურ კადრში გარღვეული კედელი, ერთ-ერთი პაციენტის „გამარჯვების ყიჟინა“, მოლერებული მუშტი გაიჟღერებს, როგორც ადამიანების შინაგან სამყაროში თავისუფლებისკენ სწრაფვის სიმბოლო, რომელიც თითოეულ ჩვენგანში, თითქმის ინსტინქტის დონეზეც კი ძალზე ძლიერია.

## ქართული კინო გაღმა ნაპირზე გადასასვლელად

ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები ყოველთვის ატარებს იმ დროის ნიშნებს, როდესაც ისინი იქმნება, დაწყებული ავტორის მოქალაქეობრივი პოზიციიდან, სათქმელიდან მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურებამდე, ფორმის სიახლემდე, მიმართულების თავისთავადობამდე და ა.შ. ერთ-ერთი დარგი, რომელიც „მოწოდებულია“ ასახოს და გააანალიზოს პრობლემები, საკითხები, ფაქტები თუ მოვლენები, ის, რაც საზოგადოებაში ხდება – კინემატოგრაფია, მაგრამ, თუ დოკუმენტური კინო, ძირითადად, მაინც ისტორიის თანმდევი პროცესია, მხატვრულ კინოს კიდევ ერთი „კანონი“ აქვს – ის შეფასებისას დისტანცირებას უნდა ახდენდეს და მის ახალ ხატებს ქმნიდეს, გარკვეული დროის გასვლისა და მომხდარის „გადახარშვის“ შემდეგ.

ახალი დრო და ვითარება, თავისთავად, ახალი გარემოებების შექმნის პირობებს განსაზღვრავს. შეიძლება, სწორედ ამიტომ, წლების განმავლობაში (იქნებ სხვა მიზეზითაც) ქართულ კინოში, თეატრში, ლიტერატურაში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა (მაგალითად, გოგა ხაინდრავას „ოცნებების სასაფლაო“, რომელსაც „პირდაპირი რეპორტაჟი საბრძოლო მოქმედებების ეპიცენტრიდან“ შეიძლება ვუწოდოთ), აფხაზეთის ომისა და მისი შედეგების, ომგადახდილი ადამიანებისა და მათი სამშობლოს ბელის შესახებ არაფერი შექმნილა. მაშინ, როდესაც ასეთი ქმედება ბევრი რამის გამოა მნიშვნელოვანი, მოქალაქეობრივ პოზიციასა თუ ადამიანური გულისტკივილის გამოძახილზე რომ არაფერი ვთქვათ.

„რეჟისორს, კინომსახიობებს, სცენარის ავტორებს, ფილმის ყველა შემქმნელს, თავისი ნაწარმოებით, რაღაცის თქმა სურს ჩვენთვის. მათი ფილმი – მაყურებლებისადმი გაგზავნილი წერილის მსგავსია. მაგრამ იმისთვის, რომ გზავნილი

ამოიცინო, საჭიროა მისი ენის ცოდნა. შემდეგ ჩვენ მოგვიწვევს ენის ბუნების სხვადასხვა ასპექტთან შეხება იმ დოზით, რა დოზითაც ეს კინოს მხატვრული არსის შესაცნობად დაგვჭირდება“.<sup>1</sup>

აფხაზეთის ომის შემდეგ 20 წელი გავიდა. ამ ომმა და მის შემდგომმა პერიოდმა, საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის დარღვევამ, იძულებით გადაადგილებულმა, მშობლიურ სახლებს მოწყვეტილმა ათასობით ადამიანმა, ასობით დაღუპულმა მებრძოლმა თუ მშვიდობიანმა მოქალაქემ ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში, პირადი თუ კოლექტიური ისტორიით, ერთ-ერთი უტრაგიკულესი ფურცელი ჩაწერეს.

მოვლენებმა, რომლებიც საქართველოში (და არა მარტო საქართველოში – კავკასიაში) საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ და მისი რეანიმაციის მცდელობებისა თუ სხვა მიზეზებით, მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში განვითარდა (სამოქალაქო თუ ომები ტერიტორიული მთლიანობისთვის: საქართველოში – არა მხოლოდ აფხაზეთსა და შიდა ქართლში – ჩეჩნეთში, ყარაბაღსა თუ კავკასიის სხვა რესპუბლიკებში), რომლებმაც ამ ქვეყნებში მნიშვნელოვანი, რადიკალური ცვლილებები გამოიწვიეს, რამაც სამყარო „კონფლიქტის ზონებად“ დაჰყო – რადიკალურად და პირველ რიგში, სწორედ ადამიანების, საზოგადოებების ცხოვრება შეცვალეს, მათ ბედზე, აწმყოსა და მომავალზე იქონიეს გავლენა.

ამ ხნის განმავლობაში დაიბადა და გაიზარდა, ჩამოყალიბდა ახალი თაობები – აქეთა და გაღმა ნაპირებზე, რომლებსაც ამ ურთიერთობის, ერთად ცხოვრების ისტორია არ ჰქონიათ და არ იციან, რა ხდებოდა მაშინ, ვიდრე სამყაროს ომი გახლენდა. ის, ვინც ყოველივეს მომსწრეა, მოუშუშებელ ტკივილს ატარებს და ერთი – მთავარი იმედით ცხოვრობს – შინ დაბრუნების იმედით!

პირველი ნაბიჯები ამ მიმართულებით მხოლოდ ბოლო

<sup>1</sup> Лотман И., Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Таллин, изд. Вести Таамат 1973, ст.3

6-7 წელია გადაიდგა – ქართველმა რეჟისორებმა და დრამატურგებმა „გაბედეს“, „დუმილი დაარღვიეს“ (თუმცა მთავარი – „ჭირვეული“ – დუმილის დამთავრებამდე ჯერ შორია) და 90-იან წლებში აფხაზეთში განვითარებული მოვლენების, ომისშემდგომი ისტორიებისა და ამ კუთხით, ჩვენი სამშობლოს მომავლის პრობლემაზე „ალაპარაკდნენ“. ამის დასტურად შეიძლება ჩავთვალოთ თეატრში, რამდენიმე წლით (2005) ადრე განხორციელებული – თემურ ჩხეიძის „ზღვა, რომელიც შორია“, გურამ ოდიშარიას პიესაზე (სამეფო უბნის თეატრში, სოხუმის თეატრის დასის მონაწილეობით) და ფილმები – ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ (2005), ვანო ბურდულის „კონფლიქტის ზონა“ (2009), გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“ (2009), გიორგი სისხარულიძის „ბამბაზიის სამოთხე“ (2010) და ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“ (2013), რომლებიც 21-ე საუკუნის დასაწყისში, მათში ასახული მოვლენებიდან ათზე მეტი წლის შემდეგ და ერთი-მეორის თანმიმდევრობითა თუ პარალელურად შეიქმნა.

როდესაც მოქმედება უკვე დასრულებულია, დასრულებულია უშედეგო მოგზაურობა და ფილმი მთავრდება, ეკრანზე წარწერა ჩნდება – სულ რამდენიმე სიტყვიანი - „კუთხეები ჩემს სამშობლოს“ და ეს, თითქოს, „ბანალური“, „ბლაკატური“, „ჩვეულებრივი“ ფრაზა კვლავ დასაწყისში გაბრუნებს, როგორც ამთლიანებს და კრავს ყველაფერს, რაც მოხდა, შემდეგ „თავისივე“ ჩარჩოებს არღვევს და ახალ მასშტაბში, განზომილებაში გადადის.

ამ წარწერით მთავრდება გიორგი ოვაშვილის მხატვრული ფილმი „გაღმა ნაპირი,, (2008-2009), რომელშიც მოთხრობილია აფხაზეთიდან დევნილი პატარა ბიჭუნას ისტორია. იგი დედასთან ერთად ცხოვრობს, მამა ომის დროს აფხაზეთში დარჩა. თედოს ბედი, შესაბამისად, იმ ომის, იმ ძალადობის, კომშარის (რომელიც ძალიან გინდა, რომ არა რეალობა, არამედ სიზმარი იყოს) ყველა ნიშანს ატარებს, რომელიც საქართველომ გადაიტანა; თედოს ცხოვრება კი, რომელიც მომხდარის, არსებული ვითარების შედეგია, ქვეყნის

---

---

ისტორიის გაგრძელებაა, რომელსაც ძალადობამ, აგრესიამ, სიძულვილმა ბევრი დააკარგინა.

როდესაც ბავშვებს უფროსები კვლარ იცავენ, როდესაც მათზე აღარავინ ფიქრობს ან, საერთოდ, აღარავინ ჰყავთ ამქვეყნად, ისინი იძულებული ხდებიან, საკუთარ თავზე თვითონ იზრუნონ, მოძებნონ თავშესაფარი, არსებობის საშუალება, ამისთვის კი, იჭურდონ, დანაშაული ჩაიდინონ. შემდეგ ისინი ციხეში ხვდებიან, თვითონვე ხდებიან მოძალადეები, სადღაც კვლავ გარბიან და კვლავ რჩებიან მარტო, უმწეო და მიუსაფარი. სასოწარკვეთილი თედო კი, როდესაც ჩათვლის, რომ ერთადერთი გზა აქვს, რომელიც იხსნის და შვებას მოუტანს – აფხაზეთში მიდის, გაღმა ნაპირზე, ამ „ნაპირის“ რეალობას გაურბის, მიდის იქ, სადაც მამა ეგულება, მიდის მის, სახლის საპოვნელად, მაშინ, როდესაც და სადაც არავინ ეძებს და არავინ ელოდება.

თედო მიდის და იწყება მისი, თითქოს ჯოჯოხეთში მოგზაურობა (რომელიც, არავინ იცის, რამდენ ხანს გრძელდება), მდინარის ერთ და მეორე მხარეს, უღამაზესი ბუნებით გარშემორტყმულ განადგურებულ და დაცარიელებულ სამყაროში, განადგურებულ ქალაქებში, უცხო თუ გაუცხოებულ ადამიანებთან – კეთილებთან, ბოროტებთან, მათთან, ვისაც სახე ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს და მათთან, ვინც მკვლელად, მოძალადედ ქცეულა. სიმარტოვე სივრცეში ჩაკარგული თედოს ხვედრია.

„ესქატოლოგიური მოლოდინის მოხსნის კვალობაზე ხდება კოსმოსის (ყოფიერების) თავისთავადობის, თვითმყოფობის რეაბილიტაცია. ეს სოფელი (საეცულუმ), რომელიც იყო ხიდი ღვთის სასუფეველში გადასასვლელად, ამიერიდან ხდება მყარი სადგური, სადაც ადამიანი მკვიდრდება იმ ილუზორული რწმენით, რომ საბოლოოდ დამკვიდრებულია ამ მიწაზე. მიუხედავად წარმავლობის ყოველდღიური მწარე გამოცდილებისა, იგი აღარ განიცდის თავს მგზავრად, წუთისოფლის სტუმრად (ეს გამოთქმა სიტყვის მასალადლა შერჩა ენას); წაშლილია პრინციპი „კიდევ და არც“. ეს



სოფელი აღარ არის განსაცდელი, ეს სოფელი ერთადერთია; იცვლება მიმართება სიკვდილის ფაქტთან: მარადიულ ცხოვრებაში გადაწყვანი ხიდი (ეს სოფელი, საწუთრო) ახლა თავად არის საშუალოდ სამყოფელი. მარადიული ცხოვრება ხიდზე. საშუალებათა მიზნად ქცევა, როცა აღარ ჩანს საბოლოო მიზანი. სხვა თვალსაზრისი ადამიანის აღსასრულზე, თუ არა როგორც მის ხორციელ-სულიერ განადგურებაზე, სეკულარულ ადამიანს არა აქვს. და დღემდე აწვალებს ადამიანს, რომელიც ქრისტიანად თვლის თავს: არის იქ რამე?<sup>1</sup>

გიორგი ოვამვილი გვიამბობს, თუ რა მოხდა მაშინ, როდესაც ომმა ადამიანები ერთმანეთს დააშორა, ორად გაჰყო და სამყარო შუაზე გახლიჩა; როდესაც დაირღვა მშვიდობა და ამან ადამიანების ცხოვრება ისევე დაანგრია, როგორც მათი სახლები, ქუჩები თუ ქალაქები; როდესაც ქვეყანაში საზღვარი გაეწვლო, რომელიც დღეს ერთ ხიდზე გადის.

ეს მდინარე, ეს ხიდი თუ საზღვარი საზოგადოების, ქვეყნის ისტორიას ჰყოფს ორად. შუაზე ჰყოფს თედოსა და ბეერი ადამიანის (არა მხოლოდ მათი, ვინც აფხაზეთიდანაა დევნილი და არც უშუალოდ მათი, ვინც თედოსავით, დევნილობაში გაიზარდა და ძველი ცხოვრება – ბავშვობა, სახლი თუ მშობლიური ქალაქი, სოფელი, ასაკიდან გამომდინარე, ბუნდოვნად ან საერთოდ არ ახსოვს) ჰყოფს ორ ნაპირად, ორ ნაწილად – ომამდე და ომის შემდეგ, როდესაც ყველაფერი დაინგრა და როდესაც ადამიანები ერთმანეთს დაშორდნენ, როდესაც მათ ერთმანეთი დაკარგეს, დაკარგეს ნორმალური (ელემენტარული) ცხოვრების პირობები; დაკარგეს უფლება – არ ეტანჯათ, როდესაც ბავშვობა, სითბო, სიყვარული, მზრუნველობა მათი სინამდვილიდან სადღაც გაქრა.

სწორედ ეს ხიდი უღევს წინ თედოსაც, სანამ მეორე ნაპირზე გადავა, გამყოფი და ამავე დროს, „ამ“ და „იმ“ ცხოვრების, წარსულისა და აწყოს დამაკავშირებელი. ეს ხიდიც, ენგურზე, ისევე, როგორც მთელი ფილმი, როგორც ამბავი ერთდროულად რეალურიცაა და მეტაფორულიც,

<sup>1</sup> კიკნაძე ზ., ისტორიული ხედი, ვარსკვლავიანი ცა, 24 საათი, 21.01. 2011

ისევე, როგორც ადამიანები (ზღაპრის ილუმალ, „ჯადოსნურ“ პერსონაჟებს რომ გვაგონებენ) – გაღმა თუ გამოღმა ნაპირზე. ისინი ქმნიან წრეს ბავშვის გარშემო, მისი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი თუ შემთხვევითი თანამგზავრები არიან, რეჟისორის მიერ ოსტატურად აწყობილ მიკროსამყაროში, სადაც ყველას თავისი და ერთმანეთს გადაჯაჭვული ბედი და ტრაგედია აქვს – აფხაზსაც და ქართველსაც.

შიშის, დაძაბულობისა და ავის მოლოდინის შეგრძნება ძლიერდება და დაძაბულობის (არა მხოლოდ ამბიდან, არამედ სარეჟისორო გადაწყვეტიდან, თხრობის სტილიდან, მოვლენათა განვითარების ჯაჭვიდან გამომდინარე) შეგრძნება იზრდება. მაყურებელი ქვეცნობიერად, ჩამოყალიბებული სტერეოტიპებიდან გამომდინარე, ელის განსაცდელს, რაც თედოს ხიდს იქით შეიძლება ელოდეს. აქ თითქოს ყოველ ნაბიჯზე ხიფათია ჩასაფრებული, თითქოს ყოველ წუთს გრძნობ, რაღაც მოხდება, რაც უფრო ღრმად შედის თედო მშობლიურ მხარეში. მიდის იქ, სადაც არავინ ელოდება და აღარავინ ხვდება, ნახევრადღანგრეული, ცარიელი და გამარცხული, ფანჯრებჩამსხვრეული ბინის გარდა, სადაც რამდენიმე წლის წინ, მისი ოჯახი ცხოვრობდა; იქ, სადაც ცარიელი სახლები, ცარიელი ქუჩები, მკვდარი ქალაქები, ნისლი და ერთეული, კანტიკუნტად, აქა-იქ შემხვედრი ადამიანებია.

„დაუჯერებელი“ ისტორიაა, თითქოს ზმანებასავით, დატვირთული ემოციურად და სათქმელით, თუმცა, ესაა თედოსა და მასთან ერთად ჩვენი მოგზაურობა, ჩვენი ოცნებისკენ სვლა, მცდელობა, ვიპოვოთ მამა – მშობლები – სახლი და მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი გმირის სურვილი აუსრულებელი რჩება, მიზანი მიუღწეველი – ეს მაინც გამარჯვებაა, ამ პატარა ბავშვის, რომელმაც თითოეული ჩვენგანის ნაცვლად შინ დაბრუნება იტვირთა; გვიჩვენა, რა შეიძლება გააკეთოს ადამიანმა სამშობლოში თუ სამშობლოს დასაბრუნებლად. უცნაური და საოცარი ტრაგიზმით გაჯერებულია ეს ისტორიაც, დაუნდობელიცა და შემაშფოთებელიც, შემზარავი გულახდილობით, პირდაპირობითა

და სიმართლით, არაადამიანურობისა და ადამიანის სულიერი გაძღვების შესაძლო ზღვარზე რომ მერყეობს... და ამავე დროს, ესაა ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე კეთილშობილი და იმედიანი ისტორია, რომელიც საქართველოს უახლესი წარსულის, ალბათ ერთ-ერთ ყველაზე უმძიმეს, ერთ-ერთ ყველაზე დრამატულ მოვლენებს უკავშირდება.

ერთი და იგივე არსება უსასრულოდ სხვადასხვა მოვლენაში შეიძლება გამოვლინდეს. ამიტომაც შესაძლებელია, რომ არარსებული და შეთხზული მოვლენაც იმავე არსებას ამჟღავნებდეს, რაც აგრეთვე სინამდვილის არსებას შეადგენს ყოველივე ამის მიხედვით, გასაგებია, თუ, სახელდობრ, რაში გამოიხატება სინამდვილის ხელოვნებისეული ასახვის სპეციფიკა – ხელოვნების ნაწარმოები კი არ ასახავს, არამედ მთლიანად თუ ნაწილობრივ მაინც თხზავს მოვლენებს, ანუ კონკრეტულ ადამიანებს, მათ გარემომცველ ნივთებს, მათ საქციელს, ამბავსა და თავგადასავალს; მაგრამ ამ შეთხზული მოვლენების არსების სახით, ანუ ამ შეთხზული ცხოვრების განმგებელი იდეალისა და შესაბამისი ტიპური მიზანდასახულობებისა და ტენდენციების სახით იმავეს უჩვენებს, რაც ნამდვილ ცხოვრებას განაგებს, მის არსებას შეადგენს და რასაც, მაშასადამე, ხელოვნება კი არ თხზავს, არამედ სწვდება და ასახავს<sup>1</sup>.

რა შეიძლება უწოლო ქართველი დედის ამბავს, რომელიც მრავალი წელია, ერთადერთი ოცნებით ცხოვრობს – იპოვოს შვილის საფლავი და დაიტიროს?! და მეორე მხრივ, რა შეიძლება უწოლო აფხაზი დედის ამდენივეხნიან მოლოდინსა და მარტობის ამდენივეხნიან, ასეთივე გაძღვებას – იპოვოს შვილის მკვლელის დედა და ამ მკვლელობისთვის პატიება ათხოვნიოს?! ან, შეიძლება დამშვიდდე, გაათავისუფლდე მტანჯველი მოგონებებისა თუ დაცარიელებული აწმყოსგან ან ბოლოს და ბოლოს შეეგუო ფაქტს, რომ ადამიანებმა ახლობლებთან, შვილებთან, სახლთან, სიხარულისმომგვრელ

<sup>1</sup> კაკაბაძე ზ. საუბარი ხელოვნების თემაზე, <http://burusi.wordpress.com/2011/07/10/zurab-kakabadze/>

ყოველდღიურობასთან ერთად ერთმანეთი დაკარგეს და ერთად გატარებული წლები წარსულში, თავადვე გავლელულ ზღვარსმიღმა დარჩათ?! სიყვარული და სიკეთე კი, რომელიც მათ შორის არსებობდა – სიძულვილმა და შურისძიების სურვილმა შეცვალა?!

აფხაზეთის ომის შემდეგ დიდი დროა გასული. საქართველოს რომელიღაც ქალაქში, ამ ომის შედეგად დევნილები ცხოვრობენ – ყოფილი მასწავლებელი – ელენე, მისი ყოფილი მოსწავლეები და ომში დაღუპული შვილის, რატის მეგობრები – ლექსო და ლაურა.

სწორედ ელენე ეძებს შვილის საფლავს (რომელიც სადღაც, აფხაზეთშია), მაგრამ უშედეგოდ. ხანგრძლივი წვალების შემდეგ, იგი როგორღაც უკავშირდება აფხაზ ახალგაზრდას, ბათუს, რომელიც მიცვალებულებით „ვაჭრობს“ და მისი დახმარებით, ამ საფლავს პოულობს. უცნაური ბედისწერის წყალობით, რატი ბათუს დაღუპული ძმაკაცის მკვლელი აღმოჩნდება და როგორც შემდეგ ირკვევა, სარისკო საქმიანობის მთავარი მიზანი – სწორედ „ელენეს“ პოვნაა. ამბის ტრაგიზმს კიდევ მეტად ამძაფრებს ფაქტი, რომ რატის საფლავი სწორედ ამ აფხაზი ახალგაზრდას, ალხასის გვერდითაა, ცხედრის სანაცვლოდ კი, ალხასის დედა (რომელიც ამ საფლავებს რამდენიმე წელია უვლის, ერთს – სიყვარულითა და მონატრებით, მეორეს – ბოღმითა და მოლოდინით) ელენესთან შეხვედრას ითხოვს. მოლოდინის აღსრულების დროც დგება და დედები ხვდებიან ერთმანეთს.

ასეთ უცნაურ და ემოციურად მძიმე ისტორიას გვიამბობს დრამის რეჟისორი, გიორგი სიხარულიძე, თავისი პირველი კინონამუშევრით – „ბამბაზიის სამოთხე“, რომელიც ნინო სადღობელაშვილის სცენარით გადაიღო და რომელიც რამდენიმე წლის წინ, ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში წარმოადგინა.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ „ბამბაზიის სამოთხე“ მხოლოდ აფხაზეთში თითქმის ორი ათეული წლის წინ განვითარებულ მოვლენებსა და მათ შედეგებს არ ასახავს.

გიორგი სიხარულიძე ზუსტი მისამართების მიუხედავად, ამბის, პრობლემის განზოგადებას ახდენს. ამავე დროს, რასაც აკეთებს, რა ამბავსაც და რა კონტექსტშიც მოგვითხრობს, არის მართლაც მნიშვნელოვანი სიმბოლური ხიდი, რომელიც შეიძლება ქართველ და აფხაზ საზოგადოებას (საზოგადოებას!!!) შორის რეალურადაც კვლავ გაიღოს.

ესაა თანამედროვე (თუმცა, ალბათ, არც მხოლოდ თანამედროვე და არც მხოლოდ კონკრეტულ მოვლენებთან დაკავშირებული) დრამა. ფილმის გმირები (და ისინიც, ვისაც პერსონაჟები სიმბოლურად ასახიერებენ) ერთი წარსულიდან (და არამართო ერთი, ზღვისპირა ქალაქიდან) მოდიან. მათ ოდესღაც უყვარდათ ერთმანეთი... მაგრამ შემდეგ, რაც მოხდა, როგორც ასეთ შემთხვევებში ხდება ნებისმიერ ქვეყანაში, პირველ რიგში, ადამიანების ცხოვრება, ეს კავშირები, ეს ქალაქები და რაც მთავარია, სიყვარული დაანგრია. რასაც სიძულვილი და გაუცხოება, ანგარიშსწორების გამანადგურებელი სურვილი და შურისძიების აღსრულებისკენ სწრაფვა მოჰყვა.

„ტრაგედია – სტილის ყველაზე დიდი სკოლაა.

ის უფრო ადამიანური დრამის ინტერპრეტაციას გვასწავლის, ვიდრე ამ დრამის გადატანას.

ტრაგედიის დიდ ეპოქებში ადამიანებმა შეძლეს მიეღწიათ არსებობის ტრაგიკული ხედვისათვის და შეიძლება ერთადერთჯერ ის არ იყო თეატრი, რომელიც ცხოვრების იმიტაციას აკეთებს, არამედ სიცოცხლე, რომელმაც თეატრისაგან მიიღო ღირსება და ჭეშმარიტად მეომრული სული. ამგვარად, ამ ეპოქებში და ამ ურთიერთგაცვლაში სცენასა და სამყაროს შორის რეალიზდება სტილის ერთიანობა, რომელიც ნიქშეს სიტყვებით განსაზღვრავს კულტურას.

იმისათვის, რომ დაიმსახუროს ტრაგედია, საზოგადოების კოლექტიურმა სულმა უნდა მიაღწიოს კულტურის გარკვეულ საფეხურს და არა ცოდნის კულტურას, არამედ სტილის კულტურას.

ყალბი კულტურით დაზიანებულ მასებს შეუძლიათ საკუთარ ბედში დრამის სიმძიმე იგრძნონ: ისინი კმაყოფილებიან

დრამის დონეს და ავრცობენ დრამატიზმის შეგრძნებას თავიანთი ცხოვრების უწვრილმანეს მოვლენებადღის. დრამაში მათ ხიბლავთ ეგოიზმის სიჭარბე, რომელიც საბაბს აძლევს უსასრულოდ მოთქვამდნენ საკუთარი უბედობის უმნიშვნელო დეტალებადღის და ეს, სხვათა შორის, აქრობს ყოველგვარ პასუხისმგებლობას“.<sup>1</sup>

ამავე დროს, ომმა ბევრი ადამიანის ბედი გააერთიანა და ბევრიც, ვინც ერთმანეთთან იყო დაკავშირებული და ერთმანეთი უყვარდა, დააშორა ერთმანეთს. მათი გზები, პირველად, შორეულ წარსულში გადაიკვეთა, ჯერ მაშინ, როდესაც მშვიდობა იყო, შემდეგ, მეორედ, ომის დროს და ახლა კვლავ იკვეთება, ოღონდ სრულიად საპირისპირო მხარეს. ისინი, შემთხვევით თუ გამიზნულად, კვლავ ხვდებიან ერთმანეთს, ერთმანეთისკენ მიდიან, ელიან ამ შეხვედრას, რათა საბოლოოდ აღასრულონ მთავარი, რაც შეიძლება, რომ ადამიანებმა ერთმანეთს გაუკეთონ – აპატიონ და ერთად, ერთ ენაზე, ხმაშეწყობილი სიმღერით, ამისკენ ყველას მოუწოდონ. ერთმანეთისკენ სავალი გზები იპოვონ და საზღვარი, რომელიც ოდესღაც გაივლო, როგორც ბათუმ და ლექსომ, როგორც ელენემ და აფხაზმა დედამ, სწორედ ერთმანეთის დახმარებით, ერთად გადალახონ. გადალახონ ღვინის შესმით, ტყვიანჩაგდებული ფიალიდან, აფხაზური „ნანათი“ და შვილებისთვის პატიების თხოვნით – ყველა უძილო ღამისთვისა და მარტო გატარებული დღისთვის, ყველა ომისთვის... სიძულვილისთვის. მაგრამ, სანამ ეს მოხდება, მათ რთული და გრძელი გზა აქვთ გასავლელი და არ იციან, რა ელით მის დასასრულს.

ისტორიის საფუძველი მრავალი წლის წინ, სოხუმში დატრიალებული ტრაგედიაა. მაგრამ, ვინ დათვლის, რამდენი ასეთი ისტორია იყო იმ ომში, რამდენ დედასა თუ მამას მოუკლეს თვალწინ შვილი და რამდენ შვილს დაუხვრიტეს თვალწინ დედა თუ მამა; რამდენს მოუკლეს ძმაცაყი ამ ომში და რამდენმა ცოცხლადგადარჩენილმა დაღო ფიცი, რომ შურს

---

<sup>1</sup> ბარტი რ. კულტურა და ტრაგედია, <http://lib.ge/book.php?author=1368&book=8548>

იძიებდა ამ სიკვდილისთვის.

მრავალი „პირდაპირი“ ნიშნისა თუ კონკრეტიკის მიუხედავად, ფილმში ყველაფერი განზოგადებულია. როგორი კონკრეტულიცა და დროის, რეალობის ამა თუ იმ მოვლენის ამსახველიც უნდა იყოს ამბავი, რეჟისორი შლის დროისა თუ გეოგრაფიული განზომილებების საზღვრებს. ერთი, თუნდაც რამდენიმე ადამიანის ბედი საერთო სათქმელამდე, საერთო პრობლემამდე ზოგადდება. კონკრეტული ისტორია იმ ტრაგედიის მეტაფორად წარმოდგება, რაც აფხაზეთში მოხდა და საერთოდ, რაც ომმა, ნგრევამ, სიძულვილმა, ძალადობამ და სისასტიკემ შეიძლება მოუტანოს ადამიანებს. და იმის მეტაფორადაც, რაც შენდობას, ღირსეულ საქციელსა და საბოლოო ჯამში, კაცთმოყვარეობას მოსდევს. რის წინაშეც უკან იხევს ყველა და ყველაფერი შეიძლება დავიწყებას მიეცეს. მხოლოდ მაშინ შეიძლება, რომ შვილი მოგიკლან და შენ შეგიძლია აპატიო. შეგიძლია მუხლებზე დაემხო დედის წინაშე, რომელსაც შენმა შვილმა შვილი მოუკლა და სანაცვლოდ, დიდი ხნის ლოდინის შემდეგ, უარი თქვა მიზნის აღსრულებაზე და კვლავ მოსავლელად მიაბარო საფლავი, რომელშიც „მკვლელიცა“ და მსხვერვილიც ერთად განისვენებენ. „სწორედ ის თვისება, რომ ნიშნები არ არსებობენ, როგორც ცალკეული, დანაწევრებული მოვლენები, არამედ ასახიერებენ ორგანიზებულ სისტემებს, წარმოადგენს ენის ძირითადი მოწესრიგებულობის მიზეზს. თუმცა, სემანტიკური მოწესრიგებულობის გარდა, ენა გულისხმობს კიდევ სხვა, კერძოდ, სინტაქსურ მოწესრიგებულობასაც. მათ მიეკუთვნება ცალკეული ნიშნების თანმიმდევრობითი შეერთების წესები, რომლებიც შეესაბამება ამ ენის ნორმებს. ენის ასეთი, საკმაოდ ფართო აღქმით, ერთიანდება საზოგადოებაში მოქმედი კომუნიკაციური სისტემების მთელი წრე. კითხვა – „აქვს თუ არა კინოს თავისი ენა?“ – სრულიად სხვაგვარად დაისმის: „გვეკვლინება თუ არა კინო კომუნიკაციურ სისტემად?“ – მაგრამ, მგონი, ამას არავინ ეჭვობს“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Лотман И. Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Таллин, изд. Вести Таамат 1973, ст.7

გიორგი სინარულიძის ფილმში პირველი ეპიზოდებიდანვე იგრძნობა ფარული თუ აშკარა დაძაბულობა – წყვილადის მეუფება, პირველ რიგში, ადამიანების სულები რომ მოუცავს და მოსვენებას არ აძლევს მათ, რომლებიც, ერთი მხრივ, ძვირფას დანაკარგს განიცდიან და მეორე მხრივ, უსიყვარულობას.

ელენე, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ქალი, დარდს მოუტეხავს და მოხუცს ჰგავს. სულიერი დაავადება ხშირად ერევა. ლექსოც წარსულის, ომის კვალს, როგორც შინაგანად, სახეზეც ატარებს – წონასწორობადარღვეული და ადვილდაკარგული, გალოთებული, ნერვიული და სახენაიარევია. ცალხელა ბათუც ამ ომისა და ძალადობის მსხვერპლია და იძულებულია, აკეთოს ის, რისი კეთებაც არ უნდა. იცხოვროს ისე, რასაც მისი ბუნება ეწინააღმდეგება. ნიჟარების გამყიდველიც მსხვერპლია და სასოწარკვეთილი, სახლთან სიშორისა გამო...

თუმცა, ყველაფრისდა მიუხედავად, ცხოვრება მაინც გრძელდება. ესეც ხომ რეალობაა. მთავარი ამბის პარალელურად, ჩვეულებრივად მიედინება და რეჟისორი მის ყოველდღიურ რიტმს, ეპოქის არსებობას არაერთი დეტალითა თუ ნიუანსით გამოკვეთს. და რადგანაც ცხოვრება გრძელდება, მას შეუძლია, ვიდაცას კვლავ მოუტანოს ბედნიერება. ეს ხაზი ლაურას პერსონაჟში იკვეთება, რომელიც, ერთი მხრივ, წარსულსა და ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების სიმბოლოდ იკითხება. როგორც ირკვევა, იგი ალხასთის შეყვარებული ყოფილა, ვისგან დატოვებულ ბეჭედსაც ბათუ მრავალი წლის შემდეგ გადასცემს. ამჟამად, კი, ლაურას ცხოვრებაში ახალი მეგობარი – გიორგი ჩნდება, რომელსაც ელენე რატის უწოდებს და ამით, ისევე, როგორც ლექსო, თითქოს აღიარებს მას.

ბათუ და ლექსოც მრავალი წლის შემდეგ ხვდებიან. ოდესღაც ისინიც იცნობდნენ ერთმანეთს, ხშირად იყვნენ ერთად და ახლა კვლავ ერთად არიან, სვამენ თასით, რომელშიც ტყვიაა ჩაგდებული და ეს თავისებური რიტუალი, მათ შორის არსებულ და თითქოს გადაულახავ ბარიერს უცბად ჩამოშლის.

„აბაშიძე, არჩაია, აჩბა, გოგონია, დანელია, თარბა“... – კითხულობს ფილმის ერთ-ერთ ყველაზე დრამატულ ეპიზოდში,



თავისი ძველი მოწაფეების წარმოსახვით სიას, რომელიდაც საკლასო ოთახში (სადაც მას არაფერი ესაქმება), ღრმა სულიერი კრიზისის მდგომარეობაში მყოფი ელენე. შეიძლება ამ სიიდან – ქართულ და აფხაზური გვარებს მონაცვლეობით რომ აერთიანებს, ბევრი აღარცაა ამქვეყნად. ან, შესაძლოა, ოდესმე ისინიც კვლავ შეხვდნენ „ჯადოსნურ მხარეში“ ერთმანეთს.

მოქმედება კულმინაციისკენ მიდის. ისედაც დაძაბული და დაჭიმული (როგორც ადამიანების ნერვები) ატმოსფერო უფრო და უფრო იმუხტება. ბოლოს გადამწყვეტი და მთავარი წამი დგება. ელენე იმ, მთავარ, საზღვარს გადადის და შვილის, ამდენი ხნის ნანატრ, საფლავს უახლოვდება. მან ყველაზე სასტიკი ხარკი უნდა გაიღოს – პატიება უნდა ითხოვოს იმისთვის, რაც არ ჩაუდენია... მართალია, ეს სცენა სულ რამდენიმე წამს გრძელდება, მაგრამ უსასრულო ჩანს... და უეცრად, ამ დაძაბული ლოდინის შემდეგ ელენე პატიებას სთხოვს არა დედას, რომელიც ამას დაჟინებით იმეორებს, არამედ რატისა და ალხასს, შვილებს, იმისთვის, რომ დედებმა მათ გარეშე ისწავლეს ცხოვრება... და ალხასის დედაც სთხოვს პატიებას, იმისთვის, რომ ადამიანები გაურბიან ერთმანეთს, რომ ერთმანეთის მოძებნა ეზარებათ, ამდენი ხნის სიჩუმიისთვის სთხოვს პატიებას... ორი, გაუბედურებული და მძიმე ტვირთიანი ქალი პატიებას იმიტომ ითხოვს, რომ სწორედ მათ – დედებმა და მამებმა შვილები განსაცდელისგან, ვერც ომისა და ვერც სიკვდილისგან ვერ დაიფარეს.

უეცრად ელენე კიდევ ერთ და გამაოგნებელ გადაწყვეტილებას იღებს – „ხელი გაუშვი, ჩემი შვილი აქ დარჩება, – ეუბნება იგი საფლავის ამოსათხრელად ნიჩაბმომარჯვებულ ბათუს და აჩერებს, – ეს რატის სახლია, რატის სამოთხეა, ჩვენი ყველასი, – და შემდეგ ალხასის დედას, ორაზროვანი სიტყვებით მიმართავს, – დროებით შენ გიტოვებ. მე მალე დავბრუნდები“.

„ნუ ვიფიქრებთ, რომ ეს აბსტრაქტული და კონტექსტს მოწყვეტილი მიდგომა სრულიად უსარგებლოა. მაგალითად, იუდაური თეოლოგია კატაფატიკურ მეთოდს საერთოდ არ

სცნობს. სწორედ ეს უძევს საფუძვლად პარადოქსებით დატვირთულ შეუდარებელ ებრაულ იუმორს. მაგრამ მიწიერი ცხოვრება მხოლოდ სიცილ-ხარხარით არ აშენდება – ვიცით, სად ხდებოდა ათწლეულების განმავლობაში, რომ ხალხი საკუთარ სამზარეულოებში დასცინოდა გარეთ გამეფებულ გაპარტახებას. ეს ხალხი მართალიც იყო, მაგრამ რეალობის აღსაწერად, მასში სწორი ორიენტაციისათვის სულაც არ არის საკმარისი ჭეშმარიტების ცოდნა – არსებითია ის, თუ საკუთრივ რომელი ჭეშმარიტება ვიცით: ჯერ არასოდეს ყოფილა, რომ ლიფტში გაჭედილი კვანტური მექანიკის მეშვეობით გამოსულიყოს გარეთ“<sup>1</sup>.

„ბამბაზიის სამოთხის“ ნახვა და ამაზე დაფიქრება აუცილებელია, თუნდაც იმიტომ, რომ ხიდები, რომლებიც ოდესღაც აფხაზეთსა და დანარჩენ საქართველოს შორის ჩაინგრა და საქართველოს თავისი მიწა მოგლიჯა – აღდგეს და ყველამ, ვისაც ჯერ კიდევ ახსოვს (და ძალიან ბევრს ახსოვს), როგორ ცხოვრობდნენ ქართველები და აფხაზები (თუ აფხაზეთში მცხოვრები სხვა ეროვნების ადამიანები) ომამდე ერთად, როგორ უყვარდათ ერთმანეთი, როგორ მეგობრობდნენ, როგორ სწავლობდნენ ერთმანეთის გვერდით, როგორ პატივს სცემდნენ ერთმანეთს – მშვიდობიანი მომავლისკენ მიმართონ მზერა.

ეს ფილმი კიდევ ერთი და მნიშვნელოვანი გზავნილია აფხაზებისკენ, რომელიც, იმედია, არა უბრალოდ, როგორც ადრესატებამდე, არამედ, პირველ რიგში, მათ გულეზამდე, ცნობიერებამდე მიაღწევს. მათაც უნდა ნახონ „ბამბაზიის სამოთხე“, რათა გაიგონ, რას ფიქრობენ ქართველები მოვლენებზე, რაც აფხაზეთში – ყველა ჩვენგანის სამოთხეში – ომის დროს განვითარდა; როგორ აფასებენ ამ ყველაფერს, რას განიცდიან და რას გრძნობენ დღეს, იმ ტკივილებსა და დანაკარგებზე, რასაც წლებია ატარებენ არა მხოლოდ საკუთარი თავის, არამედ აფხაზების გამოც, მათთან მიმართებაში და იმ წარსულისა (ომამდელი თუ ომისდროინდელი) და მომავლის

<sup>1</sup> ლადარია ნ., სამშობლოს დასაცავად დაღვრილ სისხლსაც კი შეგნების ნატამალი არ მოაქვს. 24 საათი, 10. 02. 2013.

გამო, რომელიც ერთი იყო და ყველაფრის მიუხედავად, კვლავ ერთია. სიმბოლური საფლავი, სადაც ორი ახალგაზრდა – ქართველი და ასევე, ქართველი-აფხაზი – ერთად, გვერდგვერდ განისვენებს, შერიგებისა და ერთიანი მიწის – ჩვენი ყველას სამოთხის – მეტაფორაა, რომელიც გვიყვარს, გვენატრება და რომელიც მალე, აუცილებლად დაგვაბრუნებს.

როდესაც „ბამბაზიის სამოთხეს,, ნახავ, აუცილებლად განგიახლდება ყველა ტკივილი, რაც აფხაზეთს უკავშირდება და ჭრილობები, რომლებიც ვერ ხორცდება, ისევ თავიდან იხსნება. შენც, ელენესა და ალხასის დედის მსგავსად, გადიხარ გზას, რომელზეც უკვე მრავალი წელია, შენს ქვეყანასთან ერთად დგახარ; გადიხარ „გალმა ნაპირზე“ რომელიც არასოდეს მიგიტოვებია; გადიხარ იმ საზღვარსაც, რომელიც ჯერ კიდევ წინაა, რომელიც გასავლელი გაქვს და იცი, აუცილებლად უნდა გაიარო. რადგან ჩვენ ბევრი გვაქვს გასახსენებელიც, მოსაყოლიც და ერთმანეთისთვის სათქმელიც.

როდესაც ომი იწყება, ის შეიძლება აღარასოდეს დამთავრდეს და განსაკუთრებით მათთვის, ვისი გზებიც ერთხელ უკვე გადაიკვეთა, ვისშიც სიკეთე და სიყვარული სიძულვილმა და მრისხანებამ შეცვალა და ვინც სასოწარკვეთაში ჩავარდა. ამ გამანადგურებელი გრძნობებისგან თავდალწევა უკვე შეუძლებელია. შურისძიების გრძნობა ყველაფერს ჯობნის და ფარავს – სიკეთესაც, რომელსაც ადამიანები ჯერ კიდევ ატარებენ, გაუნელებელ სიყვარულს ცოცხლებისა და ალბათ უფრო მეტად გარდაცვლილების მიმართ, საკუთარი წარსულის მიმართ, რასაც მთელი ძალით ეჭიდებიან და რაც აძლებინებთ, რომ არ შეიშალონ... მაგრამ, როგორც კი ერთხელ იტყვი მშვიდობაზე უარს, გადააბიჯებ ზღვარს, რომელიც წარსულს ომისშემდგომი ცხოვრებისგან მიჯნავს, სვლას იქითკენ იწყებ, სადაც არაფერია.

სანამ ისევ იქნება ომი, რომელიც ყველაფერს სპობს და ანგრევს, რომელსაც ათასობით ადამიანის უფლება – იცხოვროს ნორმალური, მშვიდი და მშვიდობიანი ცხოვრებით, ძალადობრივად არავინ და არაფერი დაკარგოს – ეწირება,

ყოველთვის იქნება წარსულის უკან დაბრუნებისა და ახალი ტრაგედიის, ახალი შურისმაძიებლების გაჩენის, ახალი დანაშაულის ჩადენის, ახალი მსხვერპლის საშიშროებაც.

და სწორედ იმიტომ, რომ, რაც მოხდა, აღარასოდეს განმეორდეს, არც ერთ ადამიანს არ მოუწიოს საკუთარი სახლიდან წასვლა და მასთან დამშვიდობება, არც ერთ დედას არ დარჩეს შვილის საფლავი (როგორც შშობლიური მიწის მეტაფორა) სხვის ანაბარად, აღარავინ იყოს იძულებული, შურისძიების სურვილით იარსებოს და ამ გრძნობამ გააძლებინოს; სწორედ იმიტომ, რომ უარი თქვა ომზე და საბოლოოდ დაემშვიდობო იარაღს „შენიანისა“ და არა მტრის წინააღმდეგ, ყველა ბილიკი, ყველა გზა და საშუალებაა მოსაძებნი გაღმა ნაპირზე გადასასვლელად, გამყოფი ხიდის შემაერთებელ ხილად გადასაქცევად.

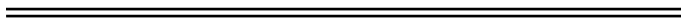
---

---

# დოქტორანთა სამეცნიერო სტატიები<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.  
სტატიების სტილი დაცულია



---

---

**მაკა ვასაძე,**  
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი – პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

**რობერტ სტურუას ქართული შემსაირიანა**  
**ნაწილი IV**  
**„როგორც გენებოთ, შობის მეთორმეტე ღამე“**

რობერტ სტურუამ შექსპირის კომედია „როგორც გენებოთ, შობის მეთორმეტე ღამე“ რუსთაველის თეატრში 2001 წელს განახორციელა. შექსპიროლოგების აზრით, ეს არის „ჰამლეტამდე“ დაწერილი შექსპირის პირველი პერიოდის ბოლო მხიარული კომედია. შექსპირისდროინდელ ინგლისში შობის მეთორმეტე ღამე შობის შემდგომი, ზამთრის დღესასწაულების დასასრული გახლდათ, ამ მეთორმეტე ღამეს ნათლობის ღამესაც უწოდებენ. ამბობენ, რომ შექსპირმა პირველად ეს პიესა მაყურებლის წინაშე სწორედ ამ მეთორმეტე დღეს ითამაშა. ეს არის მხიარული, რაღაც თვალსაზრისით, შეიძლება, ცინიკური, „სიტუაციების კომედია“. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით კომედია რუსთაველის თეატრის სცენაზე ტრაგიფარსად იქცა. წარმოდგენა ირონიით, სევდით, ხუმრობებით და იმავდროულად უდიდესი სევდით არის სავსე. პიესა ხელახლა თარგმნეს რობერტ სტურუამ და ლილი ფოფხაძემ და სპექტაკლის კონცეფციას მორაგეს. გარდა ამისა, წარმოდგენაში რეჟისორმა კომედიის მსვლელობაში ჩართო სახარების სიუჟეტები, პარალელური სცენები ერთიმეორეში მოულოდნელად გადასული. ბოლო პერიოდში დადგმულ სპექტაკლებში სტურუას თითქოს აღარ აინტერესებს ადამიანი-პერსონაჟების პირადი, წვრილმანი პრობლემები. იგი ადამიანს თითქოს უფრო მაღალ კოსმიურ განზომილებაში ხედავს და კლასიკურ პიესებთან მიმართებით, ერთი შეხედვით, სრულიად მოულოდნელ ისტორიებს გადახლართავს ხოლმე. ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც, როდესაც „როგორც გენებოთ, შობის მეთორმეტე ღამეს“ ჩააქსოვა სახარების ეპიზოდები. სპექტაკლი

იწყება ქრისტეს შობით და მთავრდება გოლგოთით, ჯვარცმით. რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული მხატვრული ხერხი – ადამიანთა ცოდვებისათვის ჯვარცმული ქრისტეს ცხოვრების ჩვენება ვნებებით აღსავსე ცოდვილთა ფუჭი ცხოვრებისეული ორომპტიალის ფონზე – კომედიის ინტრიგას სრულებით არ ამძიმებს. ამ ხერხით რობერტ სტურუამ კომედიის სიუჟეტი სულ სხვა რაკურსით, სხვა მხრიდან დაანახა მაყურებელს.

რობერტ სტურუა პოსტმოდერნისტი ხელოვანია. აქედან გამომდინარე იგი საზრდოობს სხვადასხვა ეპოქის კულტურისათვის დამახასიათებელი მიმდინარეობებით და კრავს მათ ერთ მთლიანობაში. რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება. განსაკუთრებული სიცხადით ეს გამოჩნდა „მეთორმეტე ღამეში“. აქ, ამ სპექტაკლში, შუასაუკუნეების თეატრიდან დაწყებული, ყველა ჟანრს ამოიცნობთ: ლიტურგიკულ დრამას, მირაკლს, მისტერიას, ფარსს, პასტორალს, „კომედია დელარტეს“ მსგავს ბუფონადას... რეჟისორისათვის დამახასიათებელი ჟანრული, გამიზნული ეკლექტიკა, შეიძლება ითქვას, პოლისტილისტიკა ამ სპექტაკლშიც ერთ მთლიანობაშია შეკრული.

სცენური ხელოვნების მაგიური მიმზიდველობის საიდუმლოება ძნელი ამოსახსნელია. განსაკუთრებით ძნელია, როდესაც უყურებ რობერტ სტურუას მომნუსხველ, კარნავალურ სპექტაკლებს, რომელთა ზემოქმედება მაყურებელზე შეიძლება შევადაროთ ფედერიკო ფელინის ფილმებს. სტურუას სპექტაკლები, ისევე როგორც ფელინის ფილმები, ერთდროულად არის კარნავალური, სანახაობითი, მზიარული, სევდიანი, ღრმა ფილოსოფიური აზრით გამსჭვალული, რომელთა მიღმა არსებობს უზარმაზარი შეუცნობადი სამყარო. ვარსკვლავებით და ანგელოზებით მოჭვდილი ცა „მეთორმეტე ღამეში“ – კოსმოსის აღმნიშვნელი სიმბოლო – ერთდროულად გიზიდავს და თანაც გახსენებს, თუ რამდენად დაშორებულია ჩვეულებრივი მოკვდავი ირეალურ სამყაროს. სცენაზე კი თამაშდება ადამიანური ვნებებით აღსავსე ტრაგი-კომედია,



ცოდვილთა სევდის მომგვრელი კარნავალი.

შექსპირის ამ კომედიისაგან, ადრე, ალბათ, არასოდეს შექმნილა ასე ფილოსოფიურად გაჯერებული, სასაცილო და ამავე დროს ტრაგიზმით აღსავსე სპექტაკლი. მაყურებელი კეთილგანწყობილი ხარხარით აჯილდოებს მალვოლიოს (ზაზა პაპუაშვილი) ყოველ საბალეტო პას და იდიოტივით დაკრეჭილ კბილებს, მთრთოლვარე გრაფინია ოლივიას (ლელა აღიბეგაშვილი) სასიყვარულო შეშლილობას და ზიგზაგისებურ სიარულს, აგრეთვე ექსცენტრულობას მისი მოახლე ქალისა (ნანუკა ხუსკივაძე), წითური ტაკიმასხარისა, პატარა ჩირაღდნისა, რომლის წიაღიდან ისმის კაპასი წრიპინა ხმა.

სპექტაკლი, ილირიის, შეყვარებული ჰერცოგ ორსინოს მონოლოგის ნაცვლად, იწყება შუასაუკუნეების სტილიზებული მისტერიით – „ხარების“ ეპიზოდით. უფრო სწორად, ჯერ მარიამის „დაწინდვის“ სცენაა. იწყება სპექტაკლი და მაყურებლის თვალწინ უღამაზესი სანახაობა იშლება (მხატვარი გოგი ალექსი-მესხიშვილი). სცენოგრაფია არ არის გადატვირთული დეკორაციებით. სცენაზე დაქანებული სამკუთხა სიბრტყეა, რომელზედაც თეთრი ტილოა გადაჭიმული. სცენის სიღრმეში, უკანა კედელზე ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა მოჩანს. სამკუთხა სიბრტყის კიდეებში თეთრი, საკრალური კრავები და სხვადასხვა ფერის ბუმბუბები არის განლაგებული. სცენის შუაგულში ჩამოკიდებულია თეთრი ტილოები, რომლებიც იალქნიანი გემის და ზღვის ასოციაციას ბადებენ მაყურებელში. სცენა ნახევრად ჩაბნელებულია, უფრო სწორად, მკრთალად არის განათებული. სცენაზე მარიამი და იოსები დგანან. იოსები მარიამს დაწინადავს. ამის შემდეგ სცენის სიღრმეში სამი ანგელოზი ჩნდება, რომლებიც ამცნობენ მაყურებელს მარიამთან მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოცხადებას, და რომ, მასზე სულიწმინდა გადმოვიდა და ძე ღვთისა შეეძინება. ზევდიან ნელ-ნელა ეშვება მთავარანგელოზი და მარიამს ახარებს ღვთისმშობლობას.

მაყურებელს უჩნდება კითხვა, რატომ გადახლართა

რეჟისორმა სახარების სიუჟეტები შექსპირის ამ კომედიასთან. შეიძლება ეს თავად პიესის სათაურიდან გამომდინარეობს. რობერტ სტურუას დიდი ხნის განმავლობაში სურდა სიუჟეტების განხორციელება სახარებიდან. „მეთორმეტე ღამე“ ამის საშუალება მისცა. შობის მეთორმეტე ღამეს სხვადასხვა სახის გასართობებს და ზუმრობებს იგონებდნენ და გაითამაშებდნენ ხოლმე და რატომაც არ შეიძლება ამას ყველაფერს დაემატოს სიუჟეტები სახარებიდან? რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ტრაგედიას შეხედოს ირონიულად, ტრაგედიის სცენაზე განხორციელებისას ჩააქსოვოს კომიკური ელემენტები, მის გმირებს ჩამოაშოროს პათეტურობა და დაუახლოოს ისინი დღევანდელობას. მას აგრეთვე ძალუქს უდარდელი, „სიტუაციების კომედია“ აქციოს ღრმა, ფილოსოფიური დატვირთვის მქონე ტრაგი-ფარსად. ასე მოხდა ამ დადგმაშიც, როდესაც მსუბუქი, მხიარული კომედია შეაზავა სახარების სიუჟეტებით. „ხარების“ ეპიზოდის შემდეგ, იქვე, კოსტიუმების ზეზეურად გამოცვლით, წარმართობიდან ქრისტიანობაში და პირუკუ გადახტომ-გადმოხტომით (რაც საერთოდ დამახასიათებელია ადამიანის მერყევი ბუნებისათვის), გმირები ეძებენ თავიანთ სიყვარულს, ბედნიერებას, სვამენ, მღერიან, იმედებს ებლაუჭებიან, გეგმებს აწყობენ, ცუღლუტობენ, ხან ცირკის მსახიობებს ემსგავსებიან, ხან ბაწარზე გამობმულ მარიონეტებს. რობერტ სტურუას „მეთორმეტე ღამე“ ეს არის „თეატრი თეატრში“. ამ ცხოვრება — თეატრში, ცხოვრება — ბალაგანში, ადამიანი-თოჯინების, ადამიანი-ნიღბების, ადამიანი-ჯამბაზების ბალაგანური ამაოების მიღმა ნათლად ჩანს სხვა, კერძოდ კი, განწირული ადამიანის განცდები.

„მეთორმეტე ღამის“ კარნავალურ-მისტერიული თუ ფარსულ-მირაკლური სამყარო, სადაც პერსონაჟები ხან ზესკნელიდან გვეკვლინებიან ანგელოზის უზარმაზარი თეთრი ფრთებით (ამ ფრთებს, ზოგჯერ, მიწიერ ადამიანებსაც ათხოვებენ ხოლმე), ხან ქვესკნელში ეშვებიან და ისე ქრებიან, როგორც ზღვის ტალღა ქვიშაში (ლურჯი აბრეშუმის პრიალა ქსოვილი

წყაროს წყლის სიმსუბუქით ჩაიწრიტება და გაქრება მშვენიერ ვიოლასთან ერთად), ხან კი, პირიქით, სასწაულებრივი ძალა „იქიდან“ აღმოაცენებს ხოლმე თვალისმომჭრელ, ბრჭყვიალა ნაძვის ხეს, რომლის ირგვლივ კარნავალს მართავენ კომედიის გმირები, ბიბლიური პერსონაჟები და, მათ შორის ის სახეღარიც, რომელმაც იერუსალიმში შეიყვანა მაცხოვარი<sup>1</sup>.

რობერტ სტურუამ სპექტაკლში სახარებიდან ჩართული სიუჟეტები წარმოაჩინა, როგორც ოლივიაზე (ლელა ალიბეგაშვილი) უნუგეშოდ შეყვარებული ჰერცოგ ორსინოს (ლევან ბერიკაშვილი) სასახლის კარზე თავშესაქცევად გათამაშებული სპექტაკლი-მასკარადი. პერსონაჟები ხშირად მიმართავენ ზეცას და წარმოთქვამენ სიტყვებს „ღმერთი“, „ბედისწერა“. ემორჩილებიან რა ზემდგომ ძალას, ისინი იბრძვიან სიყვარულისთვის, ვერ იტანენ ერთმანეთს, ზღართავენ ინტრიგებს, უხარიათ, იტანჯებიან. სცენაზე შიგადაშიგ ერთგვარი „ტახტრევანი“ მოძრაობს ზევადან ქვევით და პირიქით, რომლითაც მოგზაურობენ სახარების პერსონაჟებად გადაცმული სპექტაკლის გმირები. იმავდროულად ზოგიერთი პერსონაჟი ეფექტურად ამოძვრება მიწიდან, როგორც ქვესკნელიდან და ისევ ეშვება მასში.

რობერტ სტურუამ „მეთორმეტე ღამეში“ შექმნა დახლართული, საბედისწერო პერიპეტეიები, რომლებიც თავის მორევში ითრევენ სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს. ამ ხერხით, ექსტრემალური სიტუაციების შექმნით, მან მოქმედ პირთა უხილავი მხარეები და მათში მომხდარი მეტამორფოზები უფრო ნათლად წარმოაჩინა. სპექტაკლში ოსტატურად არის გადახლართული სახარების სიუჟეტები სასიყვარულო ინტრიგებთან. ამ ყველაფერს კი ეფექტურობასთან ერთად თავისი აზრობრივი დატვირთვაც აქვს. როგორც უკვე აღვნიშნე, სპექტაკლი იწყება „ხარებით“, ფინალი კი „ვოლგოთის გზა“ და ქრისტეს ჯვარცმაა. სახარების ეპიზოდებმა, ცოდვილი ადამიანებისათვის ჯვარცმული ქრისტეს ცხოვრებისეული გზის

<sup>1</sup> გურაბანიძე ნ. როგორც გენებოთ, მარია! უ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №2. გვ. 9.

ჩვენებამ, რომლებიც გადახლართულია პიესის პერსონაჟების ცხოვრებისეულ პერიპეტიებში, მოულოდნელი რაკურსი მიანიჭა პიესის სიუჟეტს.

„ნუ განიკითხავთ – ნათქვამია ბიბლიაში და აქ არ განიკითხავენ, არ ძრახავენ ცოდვებისა და ცუდღუტობისათვის, თავქარიანი და დაუფიქრებელი ქმედებისათვის. აქ თითქოს შენ თავთან პირისპირ გტოვებენ, გიბიძგებენ რა იმ აზრისაკენ, რომ ღმერთი კი არა (ყოველ შემთხვევაში, ამქვეყნიურ ცხოვრებაში), თავადა ხარ შენი თავის მსაჯული“<sup>1</sup>.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ბიბლიური პერსონაჟები კვლავ და კვლავ მოგვეკვლინებიან სცენაზე და საღვთო წერილის კვალდაკვალ გვიყვებიან იესოს ამბავს, დაწყებული დაბადებიდან, დასრულებული ჯვარზე გაკვრით. ეს ეპიზოდები ხშირად იჭრება პიესის სიუჟეტის ქსოვილში. სტურუა თითქოს ცდილობს აჩვენოს ორი სამყაროს პარალელური არსებობა არა მარტო სცენაზე, არამედ თავად ადამიანში. ერთი რეალური, მიწიერი არსებობაა, რეალური სამყაროა, მეორე კი – მეტაფიზიკური – სადაც ყველაფერს თავისი ჭეშმარიტი ღირებულება აქვს. ადამიანებს იმდენად ითრევს ამქვეყნიური ამაოება, რომ ისინი ვეღარ ამჩნევენ, ვეღარ ხედავენ იმ სხვა, სულიერ სამყაროს. რობერტ სტურუამ სპექტაკლში გააერთიანა ეს ხილული და უხილავი სამყარო. მაყურებელს კიდევ ერთხელ მოუწოდა, შეჩერდეს, გამოეთიშოს ამქვეყნიურ ამაოებათა-ამაოებას, ჩაიხედოს საკუთარ სულში და ცოტახნით მაინც დაფიქრდეს ჭეშმარიტ ღირებულებებზე. ყველაფერ ამას კი ხელს უწყობს გოგი ალექსი-მესხიშვილის სადა, დახვეწილი, ეფექტური სცენოგრაფია და გია ყანჩელის შთამბეჭდავი მუსიკალური გაფორმება. მსატკრულ გაფორმებაში ზედმიწევნით ლაკონურია ფერთა გამა. სპექტაკლში მთელი სცენა არის ამოქმედებული – სცენის მაღლა დამაგრებული ძელების, საორკესტრო ორმოს, სცენისა და დარბაზის გამყოფი პარაპეტის ჩათვლით. სცენის სიღრმეში, უკანა კედელზე ხან ვარსკვლავებით მოჭვდილი ცა

<sup>1</sup> შურაია ნ. არა მშვიდობით, მახვილად მოველ! ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №2 გვ. 5.

მოჩანს ანგელოსების გამოსახულებებით, ხან კი ეს ცა ქრება და სცენაზე რჩება სამყარო, როგორც უზარმაზარი, თეთრი უდაბნო. რობერტ სტურუას სხვა სპექტაკლების მსგავსად, ამ დადგმაშიც მხატვრობის და მუსიკის ენა ჰარმონიულად არის შერწყმული რეჟისორის სათეატრო, სარეჟისორო ენასთან, რაც მთლიანობაში ქმნის, არაჩვეულებრივ, სულის ამაფორიაქებელ და დასაფიქრებელ სანახაობას.

კეთილი იუშორი, ირონიული ქვეტექსტი, ნებისმიერი სახის ალუზიები, ტრიუკები, ოინები, მსახიობთა თამაშისათვის, იმპროვიზაციისათვის შექმნილი თავისუფლება კი არ ცვლის, არამედ პირიქით, ამძაფრებს მოვლენების არსს. ყველაფერი ეს კი გაკეთებულია სანახაობითობის შერწყმით ღრმა ფილოსოფიურ აზრთან. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ადამიანი იწვევს მაყურებლის თანაგრძნობას. ადამიანი თავად ქმნის მის გარშემო არსებულ სამყაროს, ავსებს და ალამაზებს. რეჟისორი განწყობას და შინაგან მდგომარეობას თითქოს არაფრისგან ქმნის, მინიმალური დეკორაციით, განათებით და გია ყანჩელის მუსიკით, შიგადაშიგ ქორალის გამოყენებით.

სტურუას სხვა სპექტაკლების მსგავსად, ამ დადგმაშიც ოსტატურად და ეფექტურად არის შესრულებული სანახაობითი ფორმები. ლურჯი ატლასის ნაჭერი, რომელიც მაყურებელში ზღვის ასოციაციას იწვევს, შეიძლება ვიოლასთან (ნინო კასრაძე) ერთად მოულოდნელად გაქრეს სცენის ზვრელში (ორმოში, ლუკში), ამავე ორმოდან, ასევე მოულოდნელად ჩნდებიან სცენაზე ჯამბაზი, ან ჰეროდე. ეფექტურია ე. წ. ტახტრეწით სახარების თუ პიესის პერსონაჟების ატყორცნა ზეცისკენ და მიწაზე დაშვება. ყველაფერი ეს კი მინიმალური დეკორაციის გამოყენებით ხდება. რეჟისორი თითქოს ხაზს უსვამს, რომ ამ სამყაროში არაფერია მუდმივი, მითუმეტეს, საგნები. საგნები სხვადასხვაგვარია, მათი შეცვლა ადვილად შეიძლება, ჭეშმარიტება კი ერთია და მუდმივი.

„მაგრამ როცა იმ ირონიითა და სევდით, ხუმრობებითა და უდიდესი ტკივილით გამსჭვალული წარმოდგენის (სადაც ყველა თეატრალური ჟანრისა და მიმართულებისათვის

მოიძებნა ადგილი), მსახიობთა შთაგონებული თამაშითა, თუ სპექტაკლის უჩვეულო სტილით გამოწვეული აღფრთოვანება ოღნავ მაინც დაცხრება, მიხვდებით, თუ რა თამაშ-თამაშით, იოლად შეგვიტყუეს სპექტაკლის სივრცეში, ჭეშმარიტებისაკენ მიმავალ გზაზე რომ გავეყვანეთ, მის მიღმა კი შეულამაზებლად გამოჩნდება ადამიანი ისეთი, როგორიც არის“<sup>1</sup>.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, მოქმედება „ზღაპრულ“ ილირიაში ვითარდება. ეს არის სამყარო, სადაც თავი მოუყრიათ მბრძანებლებსა თუ ქვეშევრდომებს, ბრძენ ტაკიმასხარებსა და სულელ ბრძენებს, ე. წ. რაინდებს, რომლებსაც რაინდობის არაფერი სცხიათ, ლოთებს, რომლებიც შიგადაშიგ „ბრძნულ“ გამონათქვამებს წამოისვრიან ხოლმე. აქ ერთმანეთი უყვართ, სძულთ, ერთმანეთს ამასხარავენ. აქ თითქმის ყველა პერსონაჟი თავის პატარ-პატარა სპექტაკლს დგამს, ამ სპექტაკლების რეჟისორები და შემსრულებლები კი თავად არიან. სპექტაკლში ჩართულ ეპიზოდებს სახარებიდან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ოლივიაში უნუგეშოდ შეყვარებული ჰერცოგი ორსინო დგამს, რათა გული გადააყოლოს. ოლივიას კი თავის სამფლობელოში ძმის დაღუპვის გამო გადაჭარბებულად თეატრალიზებული გლოვა აქვს გამოცხადებული. გემის ბობოქარ ზღვაში დაღუპვის შემდეგ გადარჩენილი ვიოლა ცეზარიოდ მოვევლინება ჰერცოგ ორსინოს, ვიოლას მოახლე მარია (ნანუკა ხუსკივაძე), მასხარა (გოგა გველეხიანი), ვიოლას ლოთი ბიძა სერ ტობი (გურამ საღარაძე) და „რაინდი“ სერ ენდრუ მალვოლიოს (ზაზა პაპუაშვილი) გასამასხარავენ სპექტაკლს დგამენ, თავის სპექტაკლს დგამს თვით მალვოლიოც... მოკლედ, სპექტაკლში ყველა საკუთარ პატარა, თავშესაქცევ მასკარადს დგამს.

„დაწინდვისა“ და „ხარების“ ეპიზოდის შემდეგ სცენა თანდათან ნათდება, შუა სცენაზე ლურჯი ატლასის ნაჭერია დაფენილი (შემდგომში მაყურებელი ხვდება, რომ ეს ლურჯი ატლასი ზღვის სიმბოლოა), რომლის ქვეშიდან ვიოლა გამოძვრება. ვიოლა დაბნეული და უსუსურია, არ იცის, სად

<sup>1</sup> შურღაია ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 3.

მოხვდა, გაცოცხლებული იყურება აქეთ-იქით. მასთან ერთად არის მასზე უიმედოდ შეყვარებული კაპიტანი (თემიკო ჭიჭინაძე). როდესაც ვიოლა გაარკვევს, თუ სად მოხვდა და იმასაც შეიტყობს, რომ ილირიის მმართველი ერთობ მომხიბვლელი ჰერცოგი ორსინოა, გადაწყვეტს მის კარზე სამსახურის დაწყებას და ორსინოს გულის მონადირებას. ჰერცოგის კარზე სამსახურის დასაწყებად კი მას მოუწევს კაცად გარდაქმნა. ვიოლა ლურჯ ქსოვილზე დგება და ორმოში ჩასრიალდება, თითქოს ზღვის ტალღამ შთანთქა. შემდეგ სცენაზე ჩნდებიან ოლივიას მსახური მარია, ვითომდა მასხარას მხრებზე შემდგარი, ბუშტით ხელში. მარიასაც მასხარას კოსტიუმი აცვია, თავზე კი ადევს პარიკი, რომელიც ზღარბის ეკლებს მოგვაგონებს. ეს ორი პერსონაჟი თითქოს შუა საუკუნეების „კომედია დელ არტეს“ მხიარული ბუფონადიდან მოგვევლინნენ. ისინი ავანსცენისკენ მოემართებიან, ერთმანეთს ემასხარავეებიან, შემდეგ მაყურებლებს შეამჩნევენ, ჩერდებიან და მაყურებელს თავს უკრავენ, გვამცნობენ, რომ წარმოდგენა იწყება და მისი ავტორები კი ისინი არიან. ნელ-ნელა უახლოვდებიან ორმოს, რომელშიც ვიოლა გაუჩინარდა, ჯერ შიგნით იჭყიტებიან, მერე კი, თითქოს თოკებით ვიდაცას ექაჩებიან, ღრმულიდან ამოდის ცეზარიოდ გადაცმული ვიოლა და იწყება მის მიერ ჩაფიქრებული სპექტაკლი. კაპიტანმა ის ჰერცოგ ორსინოს კარზე უნდა წარადგინოს. ისინი ვიოლას ჩანაფიქრის მიხედვით ყველაფერზე მოილაპარაკებენ და ეპიზოდი მთავრდება კაპიტნის სიტყვებით; „კი ბატონო, თქვენ ცვედანი ხართ და მე კი მუნჯი“. ცეზარიო-ვიოლა და კაპიტანი სცენიდან შეთქმული-გამარჯვებულების ნაბიჯებით მიაბიჯებენ და გადიან სცენიდან. სცენაზე მარია, მასხარა და სერ ტობი შემოდინ, სერ ტობი გორგოლაჭებზე დამაგრებულ დიდ ყანწს მოასრიალებს ისე, როგორც პატარა ბავშვები ასრიალებენ ხოლმე თოკზე მობძულ უსაყვარლეს სათამაშოებს. მარიასა და სერ ტობის დიალოგიდან მაყურებელი იგებს, რომ ოლივიას, ძმის დაღუპვის გამო გლოვა აქვს გამოცხადებული, ხოლო მხიარულებისა და სმის მოყვარული სერ ტობი ამ ამბით ძალიან უკმაყოფილოა,

– ვის გაუგია ასეთი ზღვარგადასული გლოვაო, – აცხადებს სერ ტობი, ყველაფერს თავის საზღვარი აქვსო. მარია კი მას გამოუსწორებელ ბებერ ლოთს, უწოდებს, თანაც აყვედრის – შენი ბრალია ყველაფერი...

შექსპირის პიესებში მასხარებს, პამპულებს, ენამახვილ ადამიანებს თავისი განსაკუთრებული ნიშა აქვთ დამკვიდრებული. ამ მასხარებს მის სხვადასხვა პიესებში განსხვავებული დატვირთვა აქვთ, ისინი ბრძენნი, ფილოსოფოსები, ცხოვრების ავ-კარგიანობაზე მოფიქრალი პერსონაჟები არიან, ზოგჯერ კი მხიარული ტაკიმასხარები, რომლებიც დღესასწაულებრივ-კარნავალურ, სახალისო განწყობილებას ქმნიან სცენაზე. სწორედ ასეთებად წარმოაჩინა რობერტ სტურუამ მარია, მასხარა და, ნაწილობრივ, სერ ტობი და სერ ენდრუ „შობის მეთორმეტე ღამეში“.

„შექსპირს განსაკუთრებით უყვარს თავისი მასხარები, პამპულები, ენამახვილი ანგალები, გამთამაშებელნი, გადაცემის ოსტატები, ისინი მისი შთამაგონებელი მოედნისა და ბაზრობების თეატრის პერსონაჟები არიან, დღესასწაულებრივ-კარნავალური, სახალისო განწყობილებების შემქმნელნი, რომელთაც საკუთარი ცხოვრება დაუკარგავთ და მის პოვნას ამ სახალისო ზეიმებში ან სხვათა ნაკლოვანებების კომედიურ გათამაშებაში ცდილობენ“<sup>1</sup>.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში პერსონაჟები ცუდლუტობენ, ოინბაზობენ, ხანდახან დაუფიქრებლად მოქმედებენ, როგორც თავქარიან ადამიანებს სჩვევიათ, მაგრამ ისინი არ განიკითხავენ. ადამიანი ამ დადგმაში თანაგრძნობას იწვევს. სპექტაკლში მაყურებელს თითქოს საკუთარ თავთან პირისპირ ტოვებენ, რომ ჩაფიქრდეს სხვადასხვა ცხოვრებისეულ ღირებულებაზე...

სპექტაკლში წაშლილია ზღვარი რეალურსა და ირეალურს შორის. აქ ყველაფერი დასაშვებია. ქალი კაცად იქცევა და შავებში ჩაცმული ვიოლა-ცეზარიო, ხან ფრთებითა და ხან უფრთებოთ, ნათელი და კეთილშობილი არსება თანაარსებობს კუზიანი მასხარას, თუ წითელთმიანი, მახინჯი მარიას

---

<sup>1</sup> გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 10.



ცინიზმთან, რომელიც ამავე დროს ჭეშმარიტებად ქცეული სისულელეა. აქვე არიან ცხოვრების აზრდაკარგული რაინდი სერ ენდრუ (ზურაბ შარია) და ლოთობაში ამ ცხოვრების აზრის მაძიებელი სერ ტობი (გურამ სალარაძე). რობერტ სტურუამ სპექტაკლის მსვლელობისას ისინი რაღაც მომენტებში გამოფიტული პაპიემაშეს თოჯინებად წარმოგვიდგინა. სიუჟეტური რეალიები დადგმისათვის მხოლოდ მიზეზია იმისა, რომ წარმოაჩინოს ჩვენი არსებობის სხვა მხარე. მაყურებელი ამას საბოლოოდ ფინალში ხვდება. მანამდე კი გაფაციცებით აღევენებს თვალყურს ილირიაში მცხოვრებ ადამიანთა ამწუთიერ, მოჩვენებით გარეგნულ ყოფას.

მაყურებლის წინაშე მშვენიერი ილირიაა – ვარსკვლავებითა და ანგელოზებით მოხატული ცა. აქეთ-იქით მიმობნეული ამაღელვებელი სააღდგომო კრავებით და ნაირფერადი ბუშტებით. უკიდევანო თეთრი სივრცით, რომელზეც დროგამომგებით ცისფერი ზღვა აირეკლება, მასზე მოშრიალე რომანტიკული თეთრი აფრებით. სხვადასხვაგვარად მორთულ-მოკაზმულია ამ ქვეყნის ბინადართა ღამაზი სამოსი. მათი მეტყველება და პლასტიკაც თავისებური და უჩვეულოა. ამასთანავე მაყურებლისთვის ნაცნობი და ახლობელია მათი სურვილები, ვნებები, ინტრიგები, ტკივილი, სიხარული... ლევან ბერიკაშვილის ჰერცოგ ორსინოს ოლივიასგან უარყოფილი სიყვარულიც ყველას დასანახად გამოტანილი გრძნობაა. ესეც თითქოს მის თავშესაქცევად გამოგონილი ერთ-ერთი თამაშია. ლევან ბერიკაშვილი განასახიერებს ქალივით მგრძნობიარე ნაზ შეყვარებულს, მოზღვაკებული გრძნობებისაგან გულიც კი შეიძლება წაუვიდეს. მას უყვარს ოლივია, მაგრამ ამავე დროს იზიდავს ცეზარიოდ გადაცმული ვიოლა. იგი თითქოს შინაგანად, გუმანით გრძნობს, რომ ცეზარიო სინამდვილეში ქალია. ერთ ეპიზოდში ორსინო და ცეზარიო ეალერსებიან კიდევ ერთმანეთს. ასევე, სხვების დასანახად თამაშობს ოლივია დაღუპული ძმის ზღვარგადასულ გლოვას. ლელა ალიბეგაშვილის ოლივია ხან მელანქოლიურია, ხან ჭირვეული, ხოლო როდესაც მოულოდნელი სიყვარული დაატყდება თავს,

იგი ამ ერთგვარად გაქვავებულ მონოტონურ გარეგნულ გარსს გაარღვევს და გააფთრებული იწყებს ბრძოლას ამ სიყვარულის მოსაპოვებლად. ოლივია თითქოს ცდილობს ძაძებში დამალოს თავისი დაუოკებელი ვნებები. მაგრამ, როგორც კი ვიოლა-ცეზარიო გამოჩნდება მის ცხოვრებაში, ეს ვნებები გაარღვევს მის გარეგნულად მკაცრ პოზას, რაღაც მომენტში იგი მუშტს იცემს გულში, რათა სიყვარულით მძლავრად აძგერებული დააოკოს და დააშოშმინოს. ოლივიას უიმედო სიყვარული მაყურებელში სიბრაღულისა და თანაგრძნობის მაგიერ სიცილს იწვევს, რადგანაც ეს სიყვარული, სინამდვილეში ქალისადმი მიმართული, აბსურდული და კომიკურია. გარეგნული და შინაგანი პომპეზურობის მაგალითია ზურაბ შარიას სერ ენდრუ, ე. წ. რაინდი, რომელიც სინამდვილეში თავკივით მშიშარაა. რობერტ სტურუამ სხვებთან ერთად სპექტაკლში შემოიტანა ჰეროდეს პერსონაჟი. ბაჩი ლეჟავას ჰეროდე – მოსულელი, ნაყროვანებას გადაყოლილი, წინგამოგდებული „ლიპით“, შენელებული მოძრაობებით, ილიოტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. რეჟისორმა იგი ადამიანის და იმპერიის მსხვერვისა და გახრწნის სიმბოლოდ წარმოაჩინა.

ბედისწერამ სწორედ ამ სამყაროში გადმოისროლა ცხოვრების გზაზე ახალფენხმედგმული, გამოუცდელი, სუფთა და გულწრფელი ვიოლა. ნინო კასრაძის ვიოლაში ძლიერია მომავლის რწმენა, ამიტომაც მას სჯერა, რომ მისი ტყუპისცალი სებასტიანო (დათო გოცირიძე) განგებამ მასავით გადაარჩინა ბობოქარ ზღვაში დაღუპვას. ვინაიდან ნინო კასრაძის ვიოლას წარმოუდგენლად მიაჩნია, რომ ამ საოცარ და მშვენიერ სამყაროში შეიძლება არსებობდეს მწუხარება, შეიტყობს თუ არა კაპიტნისგან, რომ ილირიის მმართველი უბრწყინვალესი ჰერცოგი ორსინოა, როგორც აღნიშნე, მაშინვე გადაწყვეტს მის კარზე სამსახურს და, თუ შეძლებს, მისი გულის მონადირებასაც. ჰერცოგის კარზე სამსახურის მისაღებად კი იძულებულია მამაკაცის სამოსში გამოეწყოს. ნინო კასრაძისათვის პირველი არ გახლავთ ასეთი სახის მეტამორფოზა (კაცად გადაცმას ვგულისხმობთ). ასეთი

გამოცდილება მან ჯერ კიდევ სადებიუტო როლში მიიღო, როდესაც ითამაშა კეთილი შენ ტე და ბოროტი შუი ტა რობერტ სტურუას სპექტაკლში „სერუანელი კეთილი ადამიანი“. მისი ცეზარიო გარეგნული მანერებით და პლასტიკით შუი ტას, ხოლო შინაგანი ბუნებით შენ ტეს მოგვაგონებს. ეს შერწყმა მშვენივრად გამოუვიდა ნინო კასრაძეს. იგი ზედმიწევნით კარგად ფლობს სტილს, მის თამაშში არის ფაქიზი ემოციურობაც. სწორედ ნინო კასრაძის ვიოლაში ყველაზე მეტად შეიგრძნობა იმ სხვა სამყაროს არსებობა და მასთან მიახლოების ცდა.

ეს დახლართული პერიპეტეიების მორევი სპექტაკლის დანარჩენ გმირებსაც ჩაითრევს. ექსტრემალური სიტუაციები კი პერსონაჟთა უხილავ მხარეებს გამოავლენს, წარმოაჩენს მათში იმ მეტამორფოზებს, რომლებიც ამ სიტუაციებმა გამოიწვიეს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია პიესაში აქცენტების გადაადგილება. სპექტაკლში – „როგორც გენებოთ, ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“ – რეჟისორმა აქცენტები ისეთნაირად შეცვალა, რომ მოქმედების მთავარი და მამოძრავებელი გმირები: მალვოლიო–ზაზა პაპუაშვილი, მარია – ნანუკა ხუსკივაძე, მასხარა–გოგა გველესიანი და სერ ტობი – გურამ სალარაძე არიან.

სერ ტობი ბელჩი გურამ სალარაძის შესრულებით უსარგებლო ყოფისაგან და სიბერისაგან თავის დასაღწევად ხსნას ღვინოსა და სხვადასხვა სახის გართობაში ეძებს. ამის ხაზგასმელად რეჟისორმა სცენაზე პირველი გამოჩენისას იგი გორგოლაჭებზე დამაგრებული, თოკზე გამობმული ყანწით წარმოაჩინა. ეს გახლავთ რენესანსული პერსონაჟი, რომლისთვისაც უცხო არ არის ცხოვრებაზე „ფილოსოფიური“ მსჯელობები, რომელსაც სხვა არაფერი დარჩენია, გარდა იმისა, რომ ცხოვრება არცთუ ისე უწყინარი ხუმრობებით გაიხალისოს. სერ ტობი ცდილობს თავისი ლოთობა გაამართლოს და ამბობს: „ეს ქვეყანა ფხიზელმა ხალხმა დაანგრია“. იგი მაყურებლის თვალწინ თანდათან გარდაიქმნება წვრილმან გაიძვერად. მისი პირველი მსხვერპლი სერ ენდრუ ეგიუჩიკია, რომელსაც სერ ტობი

თავისი დისწულის, ოლივიას, ხელს ჰპირდება, ამის სანაცვლოდ კი ცდილობს, რაც შეიძლება მეტი ფული დასცინცლოს ზღვარგადასულ ღრეობებში დასახარჯად. სწორედ იგი უბიძგებს თავის მეგობარ-თანამეინახეებს მალვოლიოს წინააღმდეგ „შეთქმულების“ მოწყობას. სპექტაკლში სერ ტობი და სერ ენდრუ განუყრელი წყვილია. რობერტ სტურუამ მათი არსის გამოსავლენად რაღაც მომენტებში ისინი მარიონეტების მსგავს არსებებად წარმოაჩინა. საორკესტრო ორმოდან ამოიზრდებიან სერ ტობის და სერ ენდრუს სხეულები და მარიონეტებივით, არაბუნებრივად მოძრაობენ, თითქოს მათ ვიღაც მართავს, ათამაშებს. ამ ეპიზოდებში, მათი ხმა ფირზეა ჩაწერილი. მათი დიალოგი ფილოსოფიანარევი აბსურდია. „თუ გვიანობამდე არ დაიძინე, აღარ დაიძინო, ადრე ადგომაში ჩაგეთვლება. ადრე ადგომა კი ჯანმრთელობის საწინდარია“. ანდა: „თუ გულით გინდა, შეუძლებელს უმეგობროდაც შეძლებ“, ან, „სიყვარული გაქრა, ოცნებები – დაასამარეს“, ან კიდევ, „ჩვენი ცხოვრების არსია ჭამა და სმა, სმა და ჭამა“. რა შეიძლება მოსთხოვო ამ მარიონეტებად ქცეულ ადამიანებს, რომელთა ცხოვრების არსი აბსურდამდეა დაყვანილი.

რობერტ სტურუას და ნანუკა ხუსკივაძის მარია „კომედია დელ არტეს“ გროტესკული პერსონაჟია. ბიჭურად ჩაცმული, წითელი ატლასის პანტალონებში და ბზინვარე მოსაცმელში გამოწყობილი, რომელსაც თავს ზღარბისებრი პარიკი უძმვენებს. მისი მოძრაობები ექსცენტრიკულია, მუსიკის რიტმზე აგებული მკვეთრი, ხაზგასმულად თეატრალური ქმედებებით, შიგადაშიგ უცნაური წამომახილებით. ერთი შეხედვით, ეს როლი თითქოს მთლიანად გარეგნულ ეფექტებზეა აგებული. ნანუკა ხუსკივაძემ როლის ამ გარეგნულ ფორმას ადამიანური სითბო და აზრი შესძინა. იგი არ გახლავთ კომიკური თოჯინა– მარიონეტი, არამედ მხიარული, ცოცხალი მასხარაა. მარია სრულებითაც არ ფიქრობს, რომ მის მიერ გათამაშებულ ინტრიგას ასეთი შედეგი შეიძლება მოჰყვეს. „მე, ბატონო, ყოველი თითის წვერზე, თითო ხუმრობა მაქვსო“ – ამბობს მარია. მართლაც, მარიას ხელთ უპყრია ინტრიგის ძაფი. სწორედ

მისი იდეაა ოლივიას მსგავსი ხელწერით მალვოლიოსადმი სასიყვარულო წერილის მიწერა. ფორმის სიმკვეთრითა და ხასიათის ცხოველმყოფელობით ნანუკა ხუსკივაძის მარია ბუნებრივად ერწყმის რობერტ სტურუას, ამ სპექტაკლში შემოთავაზებულ, კარნავალურ სტილს. რეჟისორის მიერ მსახიობისთვის შეთავაზებული ფარსულ-გროტესკული ფორმა ნანუკა ხუსკივაძის შესრულებით კი არ ანელებს, არამედ ამძაფრებს ეფექტურობას. სწორედ მარიას მიერ მოფიქრებული ინტრიგის მეშვეობით ხდება მალვოლიოს პროვოცირება და მისი ამპარტავნება საერთო თავშესაქცევ კომედიად იქცევა. „სასიყვარულო წერილის“ წაკითხვის შემდეგ სახეცვლილი მალვოლიო – ზაზა პაპუაშვილის ყოველი გამოჩენა სულ სხვა, კომიკურობით და, რაღაც თვალსაზრისით, ტრაგიზმით აღსავსე ატმოსფეროს ქმნის სცენაზე. მარიას მუქარა – „თუ ეგ ქვეყნის სასაცილო არ გავხადე, მაშინ ნება გაქვთ იფიქროთ, რომ ლოგინში გამართულად წოლა არ შემძლებიაო“ – ზედმიწევნით აღსრულდა. ასეთ შედეგს თავად „შეთქმულებიც“ კი არ ელოდნენ. მარია სპექტაკლში უაღრესად მნიშვნელოვანი ფუნქციის მატარებელია. ამას კარგად გრძნობს მსახიობი და რეჟისორის მიერ დასმულ ამოცანას მშვენივრად ართმევს თავს. ინტრიგის ჩახლართვაში მას პარტნიორობას უწევს გოგა გველესიანის – ბრძენი, ცინიკური, ბედისაგან დაჩაგრული, გარეგნულად კუზიანი – მასხარა. მისი „სისულელე ხომ მზესავითაა და თავს დასტრიალებს დედამიწას“. მასხარას უსმენენ, ენდობიან, მაგრამ არ უჯერებენ. მისი თავისუფლება მარიონეტად ქცეული ადამიანის თავისუფლების ტოლფასია. რობერტ სტურუას მასხარები ერთმანეთს ავსებენ, ერთად მოქმედებენ და ერთად ქმნიან კომიკურ ინტრიგას. ნანუკა ხუსკივაძის მარიას თავისი, განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს სპექტაკლის სხვა პერსონაჟებთან – მასხარასთან, სერ ტობისთან, სერ ენდრუსთან, ოლივიასთან და განსაკუთრებით მალვოლიოსთან. მასხარას იგი თავის თანასწორ პარტნიორად აღიქვამს. გურამ სალარაძის სერ ტობის მიმართ კი მორიდებულობის, გადაჭარბებული, კომიკურობამდე მისული

პატივისცემის გრძნობა აქვს, ვინაიდან სწორედ სერ ტობია ამ ინტრიგის თავი და თავი და მარიას შთამაგონებელი. იგი კარგად ხედავს და აანალიზებს ამ პერსონაჟების „შეცდომათა კომედიას“. უიძელოდ შეყვარებული, ვნებაშლილი ოლივიას განცდებს, სერ ტობის უდარდელობის, თავაშვებული ღრეობის შედეგებს. მარია ერთგვარად ტრაგიკული პერსონაჟიც არის, მას ხომ არავინ აღიქვამს ქალად. სწორედ შურისძიება არის მარიას მამოდრავებელი მოტივი მალვოლიოს წინააღმდეგ ინტრიგის შეთხზვისა, რადგანაც თვით მალვოლიოც კი არ აღიქვამს მას ქალად. ფინალისკენ, როცა მარიას მიერ შეთხზული „სასიყვარულო წერილის“ შედეგები ნათელი ხდება, როცა აღმოჩნდება, რომ მოსულელო მალვოლიოსაც გააჩნია ღირსების გრძნობა, მარიას სინანულის და მონანიების განცდა დაეუფლება. იმ მომენტში მისი სინანული და მონანიება ალალია, ჭეშმარიტია, მაგრამ მაყურებელი ხვდება, რომ მარია მეორე წუთს ისევ ჩაიდენს ასეთივე „ცოდვას“, რადგან მას სხვანაირად არ ძალუძს, ასეთია მისი ბუნება.

აღამიანი, რობერტ სტურუას დადგმაში, იწვევს თანაგრძნობას. თანაგრძნობას იწვევს მოსულელო, ამპარტავანი მალვოლიოც, რომელიც თავისივე ქედმაღლობის მსხვერპლი ხდება. მალვოლიო რეჟისორის ჩანაფიქრით და ზაზა პაპუაშვილის ბრწყინვალე შესრულების, ვირტუოზული იმპროვიზაციების წყალობით სპექტაკლის მთავარ გმირად იქცა. რობერტ სტურუამ ვიოლას, ოლივიას, ორსინოს და სებასტიანოს თავგადასავალი კი არ გადასწია უკანა პლანზე, არამედ მალვოლიოს პერსონაჟი კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნა.

„ვინაა სხვა, თუ არა მარია, ავტორი პროვოცირებისა, რომელიც მალვოლიოს პატივმოყვარეობას და თვითდაჯერებას, საერთო თავშესაქცევ კომედიად აქცევს, „შეგდებულ“ წერილზე გამოაბამს და „მოედანზე“ გამოიყვანს, როგორც პამპულას, რომლის ერთი გამოჩენაც კი სულ სხვა ატმოსფეროს ქმნის?“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> გურაბანიძე ნ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 11.

ზაზა პაპუაშვილის კუდაბზიკა მალვოლიო თეთრი მარმარებით, უსტაბაშის მედალიონით, კვერთხით ხელში, თითისწვერებზე, მსუბუქად დაფარფატებს სცენაზე. მალვოლიოსთვის უმთავრესია, მისი სათაყვანებელი ქალბატონი ოლივია კარგად გრძნობდეს თავს და ყოველი მისი უმნიშვნელო სურვილიც კი დაუყოვნებლივ აღსრულდეს. ოლივია, სინამდვილეში კი მარია, თავის წერილში მალვოლიოს მოსთხოვს, მისი გულის საბოლოოდ მოსანადირებლად, დაივიწყოს ნათესავეები, მეგობრები, ახლობლები და ხელმეორედ იშვას. ამპარტავანი და ქედმაღალი მალვოლიო მზად არის ყველა გაწიროს – „არც ნათესავეებს დაინდობს, არც – მეგობრებს, ბოლოს და ბოლოს ხელმეორედ ხომ უნდა იშვას“. რაც მთავარია, სატრფოს მოთხოვნით მის სახეზე სულელური ღიმილია მუდამ გამოსახული. მალვოლიო შეყვარებულია თავის ქალბატონში, მაგრამ სიყვარულის გარდა, ოლივიასადმი მის სწრაფვაში სხვა მამოძრავებელი მოტივიც არსებობს – ძალაუფლებისაკენ სწრაფვა. რეალურად ოლივია მალვოლიოსთვის ე. წ. „ტრამპლინია“ დიდებისაკენ მიმავალ გზაზე. სინამდვილეში იგი გარშემომყოფთა დამონებაზე და ყოვლის შემძლე მმართველის სტატუსზე ოცნებობს.

არაჩვეულებრივი სახიერებით, ხატოვნად, ბუფონადისა და ფარსის ელემენტების გამოყენებით განახორციელა რობერტ სტურუამ მალვოლიოს მახეში გაბმის სცენა.

ნახევარტონებში განათებულ სცენაზე შემოდინა თეთრ საღამურებში გამოწყობილი შეთქმულები – მარია, მასხარა, სერ ტობი და სერ ენდრუ. ისინი ეძებენ ადგილს მალვოლიოსადმი მარიას მიერ ოლივიას სახელით დაწერილი სასიყვარულო წერილის მოსათავსებლად. ბოლოს, მარია ამ წერილს ავანსცენის ერთ-ერთ კუთხეში დააგდებს, ისე, ვითომ ოლივიას ეს წერილი შემთხვევით დაუვარდა. შეთქმულები იმალებიან, რათა თვალყური ადევნონ მალვოლიოს რეაქციას წერილის პოვნის შემდეგ. სცენაზე შანდლით ხელში მსუბუქი, ბალერონის ნაბიჯებით შემოდის მალვოლიო. იწყებს მონოლოგს: „მთავარია, რას მიმზადებს ბედი,

განგება“... , რომლის დროსაც მაყურებელი მისი სანუკვარი ოცნებების მოწმე ხდება. კომიკური, ღიმილისმომგვრელი ჟესტიკულაციებით მალვოლიო ხმამაღლა ოცნებობს ოლივიაზე და იმაზე, მასთან შეუღლების შემდეგ გრაფი რომ გახდება. „ქვეშევრდომნი მოწიწებით შემომცქერაინ“ – ეს ფრაზა მალვოლიოს ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის სურვილს ნათლად წარმოაჩენს. ოლივიაზე შეყვარებული მალვოლიო ანალიზებს მისადმი ოლივიას დამოკიდებულებას და იმის შესაძლებლობას, რომ ოლივიას ის შეიძლება უყვარდეს კიდევ. აკი ერთხელ ოლივიამ ასეთი ფრაზა წარმოთქვა – „თუ ვინმეს შევიყვარებ, შენ უნდა გგავდეს“. ამ მონოლოგის დროს ერთობ ხატოვნად განასახიერებს მალვოლიო სერ ტობის და მის ურთიერთობას გრაფად გახდომის შემდგომ. მალვოლიო ოლივიას სავარძელში მოკალათებული სერ ტობის პაწაწინა მფრინავ ბუზად წარმოსახავს. „ბზზზზ“ ბზუის სერ ტობი, მალვოლიო მას დაიჭერს და ნოტაციას უკითხავს, მაგრამ მანამდე რა მოწიწებით ესალმება სერ ტობი მალვოლიოს.

„ოლივიაზე შეყვარებული მისი სამეფოს გულუბრყვილო „მმართველი“ (ზაზა პაპუაშვილი) უცოდველად აფახუნლებს თვალებს და თავს იტყუებს, რომ სერ ტობი ბელჩისა და მისი ამაღლის მიერ მოწყობილ სპექტაკლში უდანაშაულო მსხვერპლის როლს თამაშობს. ისინი წმინდანებივით თეთრ ანაფორებში გამოწყობილნი უსაფრდებიან მალვოლიოს და მახეს უგებენ. მალვოლიო კი თითქოსდა იძულებით გაწირეს ამ როლისათვის. (...) სინამდვილეში ოლივია მისთვის მხოლოდ ერთი საფეხურია დიდებისაკენ მიმავალ გზაზე, სადაც იგი გარშემომყოფთა დამონებაზე და ყოვლისშემძლეობაზე ოცნებობს“.

ოლივიასა და ძალაუფლებაზე მეოცნებე მალვოლიო დაფარფატებს სცენაზე და უცებ წერილს შეამჩნევს. წამიერად შეყოვნდება და შემდეგ გაჭიმული აღმავალი ინტონაციით წარმოსთქვამს; „ეს რა გღია აქ ჩვენს ფეხებთან“? „მე თქვენ

<sup>1</sup> წულაძე ხ. მე ის არა ვარ, ვისაც ვთამაშობ. გაზ. „დრონი“. 2001. № 61. 08.06.



გეკითხებით, რა გდია ააააქ“? მარია კი თავის სამალავიდან ამბობს: „ყურადღება, იწყება!“ მალვოლიო გარს უვლის წერილს – „ეს ნამდვილად მისი ხელია, მისი სტილი, მისი ლექსიკა, ბეჭედიც მისია“. წამიერი ყოყმანის შემდეგ მალვოლიო გახსნის წერილს. ამ დროს ისმის სერ ტობის ხმა სამალავიდან – „ღმერთო, ხმამალა წააკითხე“. მალვოლიო იწყებს წერილის კითხვას. მთელი მისი არსება შინაგანად თრთის წერილის კითხვისას. ზაზა პაპუაშვილი ოსტატურად გადახლართავს ერთიმეორეში მიმიკას, ჟესტიკულაციას, ხმის სხვადასხვა მოდულაციას. იგი თითოეული სიტყვის ილუსტრირებას ახდენს. მალვოლიო ორგვარად კითხულობს წერილს, თავისთვის, ისე როგორც წერია და მაყურებლისთვის – თეატრალიზებულად, მისი წარმოსახვის პრიზმაში გატარებულს. ოსტატურად გათამაშებულ ზმანებას კი ამთავრებს სახეზე იდიოტის ღიმილის ნიღბით და ვარდით ხელში ოლივიას სავარძელში გაშეშებულ პოზაში მჯდომი. შეთქმულები გამოძვრებიან სამალავებიდან, გახალისებულები მათი ინტრიგის შედეგად მალვოლიოს მიერ მოწყობილი სანახაობით. წერილის ავტორი მარია კი აცხადებს – „ახლა კი უნდა ჩაუუსაფრდეთ და მოწმენი გავხდეთ მათი პირველი პაემანისა. წარმოიდგინეთ სევდიანი ოლივია და უაზრო ღიმილით გასხვიოსნებული მალვოლიო“. და აი, მალვოლიოს და ოლივიას პირველი შეხვედრის ჟამიც დადგა. მსუბუქი, საცეკვაო ჰანგების ფონზე საზეიმოდ გამოწყობილი მალვოლიო ნარნარით, სახეზე აღბეჭდილი უაზრო ღიმილით, შემოდის სცენაზე. მას უკან მარია მოჰყვება მალული ნაბიჯებით. მალვოლიოს უცნაური საქციელით გაოგნებული და შეცბუნებული ოლივია ეკითხება: „თავს როგორა გრძნობ, მალვოლიო“? „მშვენივრად“ – სახეზე ღიმილგაქვავებული გამომეტყველებით უპასუხებს მალვოლიო. მალვოლიოს უცნაური საქციელით შეწუხებულია არა მარტო ოლივია, არამედ ინტრიგის თავი მარიაც. ჟესტიკულაციის უხვი გამოყენებით ზაზა პაპუაშვილის მალვოლიო მთელი გრძნობით სონეტს უკითხავს ოლივიას: „ოღონდ მოსწონდეს ჩემს მეუფეს, ოღონდ ეამოს, მთელი

სამყარო რომ გადამიდგეს – გამელიძება“. ზაზა პაპუაშვილის არშიყი გულის სატრფოსთან კომიკური ელემენტებით უხვად არის გაჯერებული, რაც მაყურებელთა დარბაზის ხარხარს იწვევს. საბოლოოდ სიყვარულისგან გათანგული იქვე ავანსცენის პარაპეტზე წამოწვება და ჩათვლემს. შეწუხებული ოლივია ბრძანებას გასცემს, კარგად მოუარეთო. სცენაზე მარტო მალვოლიო რჩება. იგი გამოფნიზლდება და ნეტარი სახით მიმართავს მაყურებელთა დარბაზს: „გაიგონეთ რა თქვა? ადამიანს მიმიხედეთო, მალვოლიოს კი არა, მსახურს კი არა, ადამიანსო!“ ბედნიერი, ნეტარი მალვოლიო სცენის სიღრმისკენ მიემართება, შეთქმულები, მარია, მასხარა და სერ ტობი უკან მისდევენ. ერთობ ეფექტურად არის დადგმული ეს ეპიზოდი. მალვოლიო კვერთხით ხელში, ამაყ პოზაში ამალღებულ ადგილას გაშეშებულია. ვითომ შეწუხებული შეთქმულები სხვადასხვა ჟესტიკულაციით და მიმიკით ეკითხებიან მალვოლიოს: „რა დაგემართა მალვოლიო“? „თავს როგორა გრძნობ, ძვირფასო?“ – პირველ ფრანას მასხარა წარმოთქვამს, მეორეს – სერ ტობი. მარია უცნაურ მოძრაობს აკეთებს და სამივენი მალვოლიოსკენ მიემართებიან. მათთან ზურგით მდგარი მალვოლიო შემოტრიალდება და კვერთხს აუქნევს, თითქოს ეუბნება მათ: გამშორდით, თავი დამანებეთ, თქვენაირებთან არაფერი მაქვს საერთო. ეს, ერთი და იგივე, ქმედება რამდენჯერმე მეორდება. შემდეგ მალვოლიოს აღმოხდება: „მე თქვენ არ გიცნობთ“. სამივე შეთქმული შემფოთების გამომხატველი ამოძახილით ავანსცენისკენ გამორბის და ისევ იმეორებენ: „რა დაგემართა, მალვოლიო“? „თავს როგორა გრძნობ, ძვირფასო?“ მალვოლიო კი აბეზრებისაგან თავმოებურებული გაღიზიანებული უპასუხებს: „მომწყდით თავიდან, ვერ ხედავთ რომ ადამიანი აზროვნებს?“. ავანსცენაზე შეთქმულები ერთმანეთს უზიარებენ მალვოლიოს საქციელით გამოწვეულ შთაბეჭდილებებს. „ეს რომ თეატრში მენახა, ვიტყვოდი, რომ აბდაუბდაა-თქო“ – ამბობს მარია. სერ ტობი კი ამაზე უპასუხებს: „ეჰ, ჩემო კარგო, მთელი ცხოვრება აბდაუბდაა, და თანაც როგორი“.

„მალვოლიო – ზაზა პაპუაშვილი იდიოტის როლს თამაშობს და კმაყოფილია, ყურებამდე პირგახეული შესცინის ოლივიას და კინოვარსკვლავივით თავის პუბლიკას ეკეკლუცება, ხობლავს თავისი გამოგონებით. თავის ქვეშევრდომების წინაშე კი კვერთხზე დაყრდნობილი, ჩაფიქრებული დგას ჰამლეტის პოზაში, აბეზარი ბუზებივით დაიფრენს მათ და უპასუხებს: „მე თქვენ არ გიცნობთ!“<sup>1</sup>

სერ ტობი გადაწყვეტს ამ აბდაუბდას ბოლო მოუღოს მალვოლიოს სარდაფში ჩაკეტვით. ოლივიაც დააჯერეს, რომ მალვოლიო გაგიჟდა, ახლა კი დროა, ის გაეოჭონ და სარდაფში ჩააგდონ. ოლივიას კი ეტყვიან, რომ გაგიჟებული მალვოლიო სადღაც გაქრა. მალვოლიო გრძნობს ხიფათის მოახლოებას და ალელვებული აქეთ-იქით იწყებს სიარულს ჩქარი, ნერვული ნაბიჯებით. ეს ეპიზოდი კი მთავრდება შეთქმულების თავდასხმით მალვოლიოზე, მისი გაკოჭვით და სარდაფში გამომწყვდევით.

მალვოლიოს სახეზე შეყინული იდიოტური ღიმილი თავიდან მაყურებელს სიცილს ჰგვრის, შემდეგ კი შეცოდების გრძნობას იწვევს. ოლივიას ბოლომდე არ სჯერა შეთქმულთა მოყოლილი მალვოლიოს უცაბედი გაქრობის ამბავი. დრო დადგა მალვოლიოს განთავისუფლებისა. ინტრიგის დახლართულ ქსელში გაბმულ დიდებაზე და სიყვარულზე მეოცნებე მალვოლიოს მაყურებელი თანაუგრძნობს კიდევ. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მას ფარშევანგზე ამხედრებულს, ეკლის გვირგვინით თავზე შემოაგორებენ შეთქმულები სცენაზე. ამ ეპიზოდში სიცილის და დაცინვის ობიექტი მალვოლიო თითქმის ტრაგიკულობამდე მისულ პერსონაჟად წარმოგვიდგება. მაყურებელი მოწმე ხდება იმ მეტამორფოზისა, რომელიც ამ პერსონაჟმა განიცადა. „მიშველეთ!“ – ამბობს მალვოლიო, „დამამცირეს, გიჟად მომნათლეს“ – იმდენად გულწრფელია მალვოლიოს ეს სულის ამომახილი, რომ მაყურებელი რაღაც მომენტში გულდამძიმებული უცქერს ამ გმირის სულიერ ტანჯვას. ისინი, ვინც თავიანთ თავზე აიღო მალვოლიოს

---

<sup>1</sup> წულაძე ხ. დასახელებული ნაშრომი.

დასჯა, მისთვის ჭკუის სწავლება და გიჟად შერაცხა, თავადაც ცოდვილები არიან. თეთრ სამოსელში, თეთრი გვირგვინით თავზე გამოგვეცხადება „შეშლილი“ მალვოლიო. „მე მეფე ვარ სულით და ხორცი“ – ამბობს ის და გააცნობიერებს იმას, რაზეც მანამდე არც კი უფიქრია: „აქ სიბნელეა, მთელი სამყარო ბნელეთმა შთანთქა“. რეჟისორმა ეს ეპიზოდი ისე დაასრულა, თითქოს მალვოლიო გარდაიცვლება. მის სახეზე კვლავ გამოისახება იდიოტური ღიმილი და მალვოლიო შემდგება. შეთქმულებს ჰგონიათ, რომ იგი გარდაიცვალა. ჩვეულებისამებრ, გარდაცვლილ ადამიანს თვალებს უხუჭავენ, მალვოლიოს კი ცდილობენ ღიმილი ჩამოაშორონ სახიდან და პირს უხურავენ, მაგრამ ამას ვერ შეძლებენ. მის სახეს აღარ შორდება ეს ღიმილი, თითქოს სახეს ღიმილიანი ნიღაბი საშუალოდ შეეხარდა. რობერტ სტურუამ ეს სცენა წარმოაჩინა, როგორც მალვოლიოს გოლგოთის გზა, როგორც სიმბოლო ცოდვილი, ამოებაში გადავარდნილი, გამასხარავებული მთელი კაცობრიობისა. სპექტაკლის ფინალში მალვოლიო ისევ გვეცხადება. „სიტუაციების კომედიის“ კვანძი თითქოს გახსნილია, ყველაფერი გარკვეულია, სებასტიანო და ოლივია, გრაფი ორსინო და ვიოლა შეუღლებას და ქორწილის გადახდას ოლივიას სასახლეში აპირებენ. გოგა გველესიანის მასხარა ტაშის დასაკრელად გამზადებულ მაყურებელს ტუჩებთან თითის მიდებით აჩუმებს, თითქოს ანიშნებს, ჯერ ყველაფერი არ დამთავრებულაო. სცენის ლუკიდან თმაგაწეწილი, ჩამოხეულ-ჩამოკონკილი სამოსით, გაუბედურებული მალვოლიო იწყებს ამოსვლას. ყველა შეშინებულია, მალვოლიო ხომ ზოგიერთ მათგანს გარდაცვლილი ჰგონია. შეცბუნებული ოლივია ეკითხება: „თავს როგორა გრძნობ, მალვოლიო?“ რაზეც გამწარებული და სასოწარკვეთილი მალვოლიო უპასუხებს: „კმარა, კმარა, თქვენ მე სასტიკად შეურაცხმყავით, კმარა!“ სულ მალე მალვოლიო იგებს, რომ წერილი მარიას დაწერილი ყოფილა. იგი მიემართება თავჩალუნული, თავისი საქციელის შედეგით დამწუხრებული მარიასაკენ, ჯერ თითქოს სურს მუშტი უთავაზოს თავში, მაგრამ იქვე გადაიფიქრებს და

თავზე ხელს გადაუსვამს. მარიას ეკლიანი პარიკი ხელს დაუსუსნავს. შემდგომ იგი თავის მოკვლასაც ცდილობს, მაგრამ ბედი თითქოს აქაც დასცინის, იარაღი არ გაისვრის. მარია და მასხარა ცდილობენ მის დამშვიდებას. მასხარა ეუბნება: „ძალიან გთხოვ, ნუ ბრაზდები, არც შენ ხარ ფრთიანი ანგელოზი. ასეა, ასე, დრო ყველაფერს დაგვანახებს, ადრე თუ გვიან ცოდვები ყველას მოგვეკითხება“. დამწუხრებული, ქანცგაწყვეტილი მალვოლიო კი უპასუხებს: „მართალი ხარ, თქვენი განკითხვის დღეც დადგება, არ შეგარჩენთ ჩემს დამცირებას!“ მალვოლიო სცენიდან გადის. რობერტ სტურუამ ზაზა პაპუაშვილის მალვოლიოს ჩარლი ჩაპლინის მოძრაობები შეასრულებინა – იგი ჩარლის გმირივით აადგებს პაერში ქუდს და აკეთებს მოძრაობას, თითქოს გაკვეთებულ შარვალს ისწორებს. ეს ჩარლი ჩაპლინის ცნობილი ჟესტებია, რომლებითაც თითქმის ყველა მისი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი მთავრდება. ამით რეჟისორმა პირდაპირი მინიშნება გაგვიკეთა მალვოლიოს პერსონაჟის ტრაგი-კომიკურობაზე.

„მალვოლიო ჯვარს ეცვა, მაგრამ არა ქრისტეს ჯვარს. იგი ჯერ ქრისტეს მარჯვნივ ჯვარცმული ავაზაკია, რომელიც საზარელი ტანჯვის ფასად შეიცნობს უმთავრესს (მალვოლიო, გაიგებს რა, რომ ეს ყველაფერი მარიას ოინებია, მიმტვევბლობით თავზე ხელს გადაუსვამს ცელქ ქალბატონს. ამ დროს იქნებ ის ცოტათი ქრისტესაც უახლოვდება?), მაგრამ ბოლოს იესოს მარცხნივ იკავებს ადგილს“.<sup>1</sup>

რობერტ სტურუას „მეთორმეტე ღამეში“ ძალაუფლების სიმბოლო გვირგვინის ნაცვლად ანგელოზის ფრთებია. ეს ფრთები მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ხელიდან ხელში გადადის. ხან ჰერცოგის მხრებზეა მიბმული, ხან ვიოლა-ცეზარიოსი, ხან მასხარის, ხან კი ამ ფრთებს მალვოლიო და ოლივია ათამაშებენ.

სპექტაკლი სავსეა რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი მოულოდნელი სვლებით. ფინალის დროც დადგა. რეჟისორმა სპექტაკლი დაიწყო იმით, რაც პიესაში არ

<sup>1</sup> ჩუბინიძე მ. მოკლე შინაარსი. ჟ. „არილი“, 2001. №6, გვ. 32.

არის, მაგრამ, მთავარია ის, რომ მის მიერ შემოთავაზებული დასასრული სრულიად მოულოდნელია მაყურებლისათვის. მალვოლიოს გამოკლებით სპექტაკლში მონაწილე ყველა პერსონაჟი ავანსცენაზე დგას. ოლივია თითქოს მაყურებელთა დარბაზს მიმართავს: „უცნაურმა შიშმა შემიპყრო“... ამ დროს შეშინებული სებასტიანოს შეძახილი გაისმის, ყველანი საორკესტრო ორმოში იყურებიან, სცენა ნელ-ნელა ბნელდება და გია ყანჩელის შემზარავი მუსიკის ფონზე თეთრ ბურუსში გაეხვევა. ორმოდან ამოიმართება ფიგურა, რომელიც ზურგით მოათრევს უზარმაზარ ხის ჯვარს, სცენის სიღრმისკენ მიემართება და უჩინარდება. სპექტაკლის გმირები შიშითა და ძრწოლით მიმოიფანტებიან. გაისმის ჩაქურჩის უხეში კაკუნის ხმები და გულდამძიმებული მაყურებლის თვალწინ ჩვენი ცოდვებისათვის გოლგოთაზე ჯვარზე გაკრული მესია აღიმართება.

სპექტაკლის ფინალში გოლგოთის სცენის გათამაშება, მაშინ როდესაც „სიტუაციების კომედია“ კვანძის გახსნის შემდგომ თითქოს კეთილად უნდა დასრულებულიყო, შოკის მომგვრელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე. ალბათ, ამიტომაც ჰერცოგ ორსინოს დამაწყნარებელი ტონით ნათქვამი სიტყვები: „დამშვიდდით, გთხოვთ დამშვიდდით, უდარდელი დღეები გველის, ბედნიერება და სიხარული არ მოაკლდება ჩვენს ქვეყანას“... სუსტი არგუმენტია მაყურებლისათვის. ამისდამიუხედავად, მაყურებელთა დარბაზში თითქოს ამოსუნთქვის ხმა ისმის. რობერტ სტურუა სპექტაკლში წარმოჩენილ ცოდვისა და მონანიების თემას მოულოდნელ გამოსავალს უსადაგებს. ამგვარი მოულოდნელობები კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, დამახასიათებელია მისი სარეჟისორო ხელწერისათვის.

---

---

პაატა იაკაშვილი,  
კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი პროფ. – გიორგი გვახარია

## მთნიკური ცენზურა უსმო პერიოდის ქართულ კინოში

„სამი სიცოცხლე“ ანტისემიტიზმის ბრალდებით აკრძალული ფილმია, ა. უსტიაშვილის სცენარი არ შემორჩენილა. ამიტომ თუ ფილმს შეუდარებთ გიორგი წერეთლის რომანს „პირველი ნაბიჯი“, დავრწმუნდებით, რომ ლიტერატურული პირველწყაროს სიუჟეტი საგრძნობლად არის შეცვლილი, ფილმში არ შესულა ბევრი ეპიზოდი, რომლებშიც იკვეთებოდა პერსონაჟთა ხასიათი, ამასთან ამოვარდა რამდენიმე მოქმედი პირი, დაემატა ზოგიერთი ახალი, რომელთაგან გაამართლა მხოლოდ ერთმა და ამის შესახებ ქვემოთ მოგახსენებთ.

ფილმის ძირითად თემად რეჟისორმა აქცია სასიყვარულო სამკუთხედი, ამიტომაც ქვია ფილმს „სამი სიცოცხლე“, რადგან გ. წერეთლის რომანის ი. პერესტიანისეულ ინტერპრეტაციაში დაუოკებელი ვნებათაღელვა სამი ადამიანის დაღუპვის მიზეზი ხდება...

ფილმში ბახვა ფულავა გამოყვანილია, როგორც ფულის, ოქროს ყოვლისშემძლეობაში დარწმუნებული ადამიანი, რომელიც ვაჭრობით დიდ სიმდიდრეს დააგროვებს, ცხოვრებას მოიწყობს, საყვარელ ქალსაც შეერთავს ცოლად, მაგრამ ფილმში ესმას კინოსახე ისეა გააზრებული, თავიდანვე იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მისი ბედნიერება დროებითია, ხოლო თავად დასაღუპავად არის განწირული. ბახვასა და ესმას უბედურების მიზეზი იერემია წარბა „საბედისწერო მამაკაცია“, რომლის ავზორცობას, სიშმაგეს, ვერაგობასა და სისასტიკეს ჯერ ესმა ემსხვერპლა და შემდეგ ბახვა, ხოლო იერემიამ სასჯელს თავი ვალიდას მეშვეობით დააღწია. სურათში ვალიდა გამოყვანილია მაღალი წრის კურტიზან ქალად, რომელსაც პოლკოვნიკი

ლობოვი ყველა სურვილს უსრულებს. ამ „საბედისწერო ქალის“ დახმარებით სასამართლო მარცხდება, ბოროტება კი ზეიმობს და ბოლოს, სენტიმენტალური მელოდრამისათვის ტიპიური ფინალი: ბახვა ხანჯლით კლავს მძინარე იერემიას და მისი მკერდიდან გადმოდენილი სისხლით თეთრ ზეწარზე თითით წერს სანუკვარ სახელს „ესმა“...

„სამ სიცოცხლეში“ ყველაფერი ემორჩილება კინოილუსტრაციის პრინციპს, მაგალითად ავიღოთ ესმას მოტაცების მიზეზი: ეკრანზე ვხედავთ ბახვა ფულავას სახლის მაკეტს, ვიღაცის ხელები მაკეტს სახურავს ახდის, რომ მაყურებელმა დაინახოს, რა ხდება სახლში. შემდეგ მაკეტი ასევე სახურავმონდილ დეკორაციად გადაიქცევა. მიუხედავად ასეთი ხერხისა, რომლის მიზანია დაწვრილებით გვიჩვენოს მოტაცების ამბავი, რეჟისორმა ეს საკმარისად არ მიიჩნია და ცდილობს, წარწერების მეშვეობით აუხსნას მაყურებელს გამოსახულების შინაარსი. ეკრანზე ჩნდება წარწერა: „უბედურება კი კარზე იყო მომდგარი“. შემდეგ ვხედავთ მძინარე ბახვას, ამ დროს ოდის აივანზე იერემია წარბა და მისი მეგობრები მოძვრებიან... შემდეგ გვიჩვენებენ აყეფებულ ძაღლს, რომლის ხმა სახლის პატრონს არ ესმის. თავდამსხმელები დანით აღებენ ფანჯარას, გადაძვრებიან... შემდეგი წარწერა: „მოდით, მათთან ერთად შევიდეთ“ (ეს აშკარად რეჟისორის მიმართვაა მაყურებლისადმი) ამ გზით ის ცდილობს მოქმედებაში ჩართოს მაყურებელი, რომელსაც დაატარებს და საინტერესო ეპიზოდებს უჩვენებს... აი, ამ დროს ახდის ის ორი ხელი მაკეტს სახურავს და მაყურებელიც ხედავს დეკორაციაში გათამაშებულ ამბავს. ამ დროს კვლავ ჩნდება წარწერა: „ესეც მთელი სახლი“. ეკრანზე ჩანს, როგორ შედიან მძინარე ესმას ოთახში იერემია წარბა და მისი მეგობრები და კვლავ წარწერა: „გაიღვიძე, ბახვა!“ (ამჯერად რეჟისორი პერსონაჟს მიმართავს).

ცხადია, მთელი ფილმი ასე დეტალურად ილუსტრირებული და კომენტირებული არ არის. მაგრამ რომანის (ისევე, როგორც მოთხრობის) კინოილუსტრაცია ი. პერესტიანისათვის



სათქმელის გამოხატვის ერთადერთი საშუალება იყო – ესეც ფაქტია.

ამავე დროს ის არ იცნობს კინონებას, რომელსაც 20-იანი წლების დასაწყისში ევროპელი და ამერიკელი კინემატოგრაფისტები ფლობდნენ; ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს მონტაჟზე, პარალელურ და შიდაკადრულ მონტაჟზე, ხედების მონაცვლეობის დრამატულ მნიშვნელობაზე. ივანე პერესტიანის მიერ კინოსპეციფიკის ცოდნა ზედაპირულობით ხასიათდება. ამით შორს ვერც საბჭოთა პერიოდში წავიდა, ვერ აითვისა საბჭოთა კინოავანგარდის მონაპოვარი, უბრალოდ, ახლა აქტუალური სხვა თემა იყო და ის ძველი მხატვრული ხერხებით იღებდა მას.

„სამ სიცოცხლეში“ არ არის რევოლუციური და სოციალური ბრძოლის ეპიზოდები. გიორგი წერეთლის რომანი ბოლშევიკური რევოლუციის პოზიციებზე მდგარი რეჟისორისათვის იმითაც იყო საინტერესო, რომ მწერლის სიმპათია არც „გადაგვარებული“ არისტოკრატიის მხარეზეა და არც ახალფეხადგმული ბურჟუაზიისა. საინტერესოა, რომ ი. პერესტიანი ასეთ ობიექტურობას ვერ იჩენს და ბახვა ფულავას სახეს ორად ხლეჩს – ფილმის პირველ ნახევარში ის მომხვეჭელი ბურჟუაა, რომელიც თანადგომას არ იმსახურებს, მეორე ნახევარში კი – უსამართლობის მსხვერპლია და რეჟისორი მის რეაბილიტაციას ცდილობს; რომანის ავტორი გვიჩვენებს მონარქიული რუსეთის სამხედრო ბიუროკრატიული სისტემის კორუმპირებულობასა და გახრწნილობას. ამას დასჯერდა ი. პერესტიანი, როგორც ჩანს, კომუნისტი იდეოლოგებიც. ამ თვალსაზრისით ფილმმა დააკმაყოფილა ოფიციალური კონიუნქტურული მოთხოვნები.

ფილმის ეს მხარე კინოკრიტიკამაც შენიშნა:

„კინო-მრეწველობის მიერ აქამდის გამოშვებულ სურათებში მთავარ მომენტს შეადგენდა სოციალურ-რევოლუციური და ყოფა-ცხოვრების მოტივები.

„სამი სიცოცხლე“ კი არის პირველი ცდა „მოცემულ იქნეს ჩვენს ეკრანზე ფსიქოლოგიურ-სოციალური მხატვრული

დრამა<sup>1</sup> „სამ სიცოცხლეში“ მსახიობთა თამაშის მანერა შედარებით რეალისტურია, რაც უდავოდ დადებითი მოვლენა იყო.

ფილმში ერთი მეტად საინტერესო პერსონაჟია – ებრაელი მაკლერი მეირა. ის რომანში არ არის, მისი ხასიათის დრამატურგიულ საფუძველს მთლიანად შაქრო ბერიშვილი ქმნიდა, ამასთან, საკმაოდ ოსტატურადაც. მან გამოძერწა სითბოთი და იუმორით გაჯერებული სახე ბახვა ფულავას პარტნიორისა და მეგობრის, ქართველი ებრაელის, მეირასი. ქვემოთ ვნახავთ, თუ როგორ დააფრთხო რუსეთში კომუნისტი იდეოლოგები კულაშელი ებრაელის, შაქრო ბერიშვილისეულმა ინტერპრეტაციამ.

მრავალი ნაკლი ჰქონდა, მაგრამ „სამი სიცოცხლე“ „სახკინმრეწვის“ მაინც ყველაზე წარმატებული ფილმი იყო. მიუხედავად ამისა, ის მრავალი ფაქტორით აღმოჩნდა საეჭვო საბჭოთა ცენზორებისათვის და 1924 წლის 9 ოქტომბერს ეგრეთ წოდებულმა მთავარმა სარეპერტუარო კომიტეტმა აკრძალა “სამი სიცოცხლის“ დემონსტრირება... რუსეთის საბჭოთა ფედერაციული სოციალისტური რესპუბლიკის ფარგლებში.

უნდობლობისა და მიუღებლობის ამ ფაქტმა ქართველებს და მათ შორის არა მხოლოდ „სახკინმრეწვის“ მესვეურებს, არამედ მმართველი კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმის წარმომადგენელ „ქართველ ამხანაგებსაც“ მდგომარეობიდან გამოსავალი მოაძებნინა. ამის თაობაზე კინორეჟისორი სიკო დოლიძე თავის მოგონებაში წერდა: „გლავრეპერტუარში“ ზოგიერთმა პასუხისმგებელმა პირმა ებრაელი მეიერის სახეში რატომღაც სურათის ანტიემიტური ტენდენციები დაინახა და მიზანშეწონილად არ მიიჩნია ფილმის ეკრანზე გამოშვება. „სახკინმრეწვის“ დირექტორმა გერმანე გოგიტიძემ დახმარებისათვის მიმართა საკავშირო ცაკის მდივანს აბელ ენუქიძეს, რომელმაც, თავის მხრივ, სთხოვა ანატოლი ლუნაჩარსკის, როგორც განათლების სახალხო კომისარს, ენახა

<sup>1</sup> იხ. ფ. „ჩირადანი“, №22. გვ. 8, 1924 წ.

ფილმი „სამი სიცოცხლე“ და დახმარებოდა „სახკინმრეწვს“.<sup>1</sup>

ა. ლუნაჩარსკი გამოეხმაურა ქართველთა თხოვნას და დაწერა 1924 წლის 29 დეკემბრით დათარიღებული წერილი, რომლის ასლიც „მთავარპოლიტგანის“ სამმართველოსთან არსებულ კინოს საქმეთა სამხატვრო საბჭოს გაუგზავნა.

ანატოლი ლუნაჩარსკიმ ფილმი ნახა და აკრძალვის მიზეზშიც მშვენივრად გაერკვა, მაგრამ ცდილობს, არ გაამჟღავნოს და მხოლოდ მინიშნებებს სჯერდება, ამიტომ თავის წერილში ამასთან დაკავშირებით გამოთქვამს ასეთ მოსაზრებას: „მე, რა თქმა უნდა, არ ვიცი, რა პოლიტიკურმა მოსაზრებებმა გამოიწვია ასეთი, მხატვრული და სამეურნეო თვალსაზრისით დაუმეგებელი, გადაწყვეტილება, თუმცა უნდა მიგხვედრილიყავი, რადგან დიდი დაკვირვებით გავსინჯე ეს ფილმი და დარწმუნებული ვარ, რომ იმის გარდა, რაც მე მასში დავინახე, ვერაფერს მეტს ვერ დაინახავდა“.<sup>2</sup> ამ ციტატიდან ნათლად გამოჩნდა, რომ ა. ლუნაჩარსკი წინააღმდეგია ფილმის აკრძალვისა, ამავე დროს, ცდილობს, არ დაუშვას სურათის იმგვარი ინტერპრეტაცია, რომ მას რაიმე პოლიტიკური მნიშვნელობა მიენიჭოს. ამიტომ წერილის დასაწყისში ვრცლად ილაპარაკა „სამი სიცოცხლის“ ღირსებასა და მნიშვნელობაზე: „მე მგონია, გადამეტება არ იქნება იმის თქმა, რომ ცხოვრების მწარე სინამდვილის, ყოფითი მასალისა და წარმტაცი დრამატიზმის მხრივ, აგრეთვე კინოტექნიკის თვალსაზრისითაც, ეს ფილმი არამც თუ უტოლდება საუკეთესო საზღვარგარეთულ ნაწარმოებებს, რომელთაგანაც იგი გამოირჩევა თავისი რეალიზმით, არამედ შორს იტოვებს უკან მთელ რიგ საბჭოთა ნაწარმოებებს. ტექნიკის მხრივ საუკეთესო სურათებიც კი: „აელიტა“, „სასახლე და ციხესიმაგრე“, „მოსსელპრომის მეპაპიროსე“ (თუ ავიღებთ ყველაზე განსხვავებულ ჟანრებს) უბრალო დილეტენტობას წარმოადგენენ სურათ „სამ სიცოცხლესთან“ შედარებით, ვერ მართლ იმ მაღალმხატვრობის გამო, რომელიც უსათუოდ ხალხში დიდ წარმატებას მოიპოვებს

<sup>1</sup> დოლიძე ს. მოგონებები, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1984წ. გვ. 89.

<sup>2</sup> ლუნაჩარსკი ა. ვ. წერილი კინოსურათ „სამი სიცოცხლის“ შესახებ, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №10, 1962 წ. გვ. 58.

და რომელიც, როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ, ჩვენი კინომრეწველობის ცხოველყოფილობის სასიქადულო მოწმობას წარმოადგენს. უარყოფითი აზრის გამოთქმისას, განსაკუთრებით კი აკრძალვისას, უნდა მეტი სიფრთხილე გამოეჩინათ, მაგრამ ამ გარემოებას კიდევ სხვა რამ ემატება<sup>1</sup>. აქ სსრკ-ს განათლების სახალხო კომისარი თავად განსაკუთრებული სიფრთხილით ლაპარაკობს იმ მიზეზებზე, რომელთა გამოც ფილმის აკრძალვა დაუშვებელი იყო: „სურათზე დიდძალი თანხაა დახარჯული, საბჭოთა მოკავშირე სახელმწიფოს წარმოების მიერ. სახელმწიფო, რომელსაც თავისი განსახკომისა და უმაღლესი პარტიული ინსტანციის აზრით, მიაჩნია, რომ ეს ფილმი ღირსია ყოველმხრივ ფართოდ გავრცელდეს, როგორც ამ ქვეყნის მრავალსახიერი ყოფისა და ახალი წარსულის სოციალური წყობის ამსახველი. საბჭოთა საქართველოს არა თუ მხოლოდ მნიშვნელოვანი თანხები აქვს დახარჯული ამ სურათზე, არამედ, ყველას თვალში ეცემა, თუ რა დიდის სიყვარულითაა იგი გაკეთებული, რადგან დიდი არტისტული, რეჟისორული თუ სხვა სახის შრომაა მასში ჩაყრილი. აგრეთვე გვგონია, რომ სურათი ძალზე უვარგისიც რომ იყოს პოლიტიკურად, მომჭირნე საბჭოთა მუშაკი, რომელსაც არ სურს საბჭოთა მრეწველობას ზიანი მაიყენოს, მით უმეტეს, უსიამოვნო ურთიერთობა ჩამოაგდოს მოკავშირე სახელმწიფოსთან, რომლის მიმართ, საერთოდ, განსაკუთრებული სიფაქიზეა საჭირო, პირველ ყოვლისა, ეცდება როგორმე გადაარჩინოს სურათი“<sup>2</sup>.

ციტატა ყურადღებას იქცევს თავისი დიპლომატიურობით, როცა ა. ლუნაჩარსკი ასე თავგამოდებით იცავდა „მოკავშირე სახელმწიფოს“ ინტერესებს, ამას კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმისათვის პოლიტიკური ქულების დაგროვების მიზნით აკეთებდა, ანუ ასე ჭირდებოდა მაშინ რუსეთის კომუნისტური იმპერიას; ამიტომ იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ საქართველოს და ქართველ კომუნისტებს ანგარიშს უწევენ. ა. ლუნაჩარსკის არგუმენტად მოჰყავს სამეურნეო ხარჯებიც,

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 57-58;

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 58.

ერთი სიტყვით, „ნემსის ყუნწში ძვრება“, რომ თავის მიზანს მიაღწიოს და აკრძალვა მოხსნას. მისმა მონდომებამ არ უნდა შეგვეცდინოს, ეს არ ყოფილა ცხოვრების გამოვლენა – სიტუაციით ნაკარნახევი გამოსავალი იყო და ეს რომ ასეა, ამას ადასტურებს ხუთი წლის შემდეგ მომხდარი ამბავი: 1929 წელს კომუნისტურმა ცენზურამ აკრძალა კოტე მიქაბერიძის ფილმი „ჩემი ბებია“, ამ სურათის დასაცავად თავი არავის გამოუღვია, – ცხადია, არც ანატოლი ლუნაჩარსკის, მაგრამ „სამი სიცოცხლის“ შემთხვევაში ის ძალიან ცდილობდა ფილმი გადაერჩინა, ამიტომ მსჯელობა ისე წარმართა, რომ სურათის გადაღება გაემართლებინა, თუმცა ობიექტურობისათვის, უნდა ითქვას, რომ ფილმს კრიტიკულად განიხილავს და პოულობს ოთხ ნაკლს. ამათგან პირველი, საბოლოო ვერსიაში, ფილმს დადებით მხარედ გადააქცევს. ა. ლუნაჩარსკი ამას ასე ახერხებს: „სურათის მთავარი ნაკლი ის არის, რომ მასში აღებულია ეპოქა, როცა კლასობრივი ბრძოლა მიმდინარეობდა არა პროლეტარიატსა და ბურჟუაზიას შორის, არამედ ბურჟუაზიას, განსაკუთრებით კულაკობასა და არისტოკრატიას შორის. მართალია სცენარის ავტორი ყველანაირად ცდილობს ფილმის დასაწყისში ხაზი გაუსვას იმ უარყოფით მხარეებს, რაც თან ახლავს გამდიდრებას, რის მეოხებითაც გმირმა ფულავამ და მისმა მეგობარმა შეირამ სიმდიდრეს მიაღწიეს, მაგრამ შემდეგ (ან შედეგად?) მაყურებლის მთელ სიმპათიას სწორედ ეს გლეხობიდან გამოსული ფულავა იპყრობს, რადგან იგი გაუგონარ დევნას განიცდის ახნაურ წარბასაგან. მერე ისიც ირკვევა, რომ კოლონიზატორები, ამ შემთხვევაში რუსები, და მათთან მჭიდროდ დაკავშირებული ადგილობრივი თავადაზნაურობა, ერთმანეთს მხარს უჭერენ და ამ გზით აიძულებენ ფულავას, ხელი მიჰყოს ინდივიდუალურ ტერორს და წარბას თვითნებური მკვლელობა ჩაიდინოს.

თვალში საცემია, რომ, ვიწრო მიდგომით, ეს თითქოს ჩვენი იდეოლოგია არაა, რომ არ უნდა გამოვკვავდეს სიმპათიურ გმირად ადამიანი, რომელიც თავისივე მოძმეთა ხარჯზე, ათასნაირი თაღლითობისა და კომერციული ოინების

გზით გამდიდრდა. ეს დიდი ნაკლი აიხსნება იმით, რომ ფილმს საფუძვლად უდევს წერეთლის რომანი, რომელიც ამჟამად სოციალურად უკვე მოძველებულია. საკმარისი იქნებოდა, ეს ნაკლი, რომ მაგალითად საგაზეთო რეცენზიაში აღნიშნულიყო. მარქსისტულმა კრიტიკამ ეს ფილმი თავის ადვილზე უნდა დააყენოს, მაგრამ, რასაკვირველია, ის ზიანი, რაც მოჰყვება ფულავასადმი სიმპათიას, რომელიც, თუმცა, კულაკია, მაგრამ მაინც გლეხობიდან არის გამოსული და რომელიც კოლონიზატორული ხელისუფლებისა და საკუთარი თავადაზნაურობის მსხვერპლია, არ შეიძლება მნიშვნელოვანი იყოს. ხოლო ამასთანავე მას ახლავს დიდი დადებითი მხარეებიც. მართლაც და მთელი სურათი გამსჭვალულია კოლონიზატორებისადმი სიძულვილით, ამ შემთხვევაში კი კოლონიზატორებად გამოდიოდნენ თვით „ველიკო“ რუსები, ე. ი. სურათი პასუხობს იმ მოთხოვნილებებს, რომელსაც აყენებდა ვ. ი. ლენინი, ე. ი. ყოველნაირ მხილებას ჩვენი საკუთარი იმპერიალიზმისა ახლო წარსულში“<sup>1</sup>.

ა. ლუნაჩარსკის წერილის ზემოთ მოყვანილი ციტატა იდეოლოგიური მოთხოვნებით გამოწვეული დემაგოგიის კარგი მაგალითია. ა. ლუნაჩარსკი აღიარებს, რომ იმ დროის თავისებურებასთან მიმართებაში, როცა „სამი სიცოცხლე“ გადაიღეს, გიორგი წერეთლის რომანი სოციალურად აქტუალური აღარ იყო, რადგან აღარ არსებობდა დაპირისპირება ბურჟუაზიასა და არისტოკრატიას შორის, ახლა კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი უპირისპირდებოდა და ანადგურებდა ორივე კლასს. მაგრამ ა. ლუნაჩარსკი აქაც პოულობს გამოსავალს. იშველიებს ლენინის მოთხოვნებს წარსულის კრიტიკის თაობაზე და საგანგებოდ აღნიშნავს იმ კრიტიკულ პათოსს, რითაც ფილმში ძველი დროა ასახული. ამრიგად, ის, რაც შეიძლება ფილმის მინუსი ყოფილიყო, მის პლუსად იქცა...

ასეთი გახლავთ ა. ლუნაჩარსკის მიერ გამოთქმული პირველი შენიშვნის ხასიათი. მის მიერ დასახელებული ფილმის

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 58.

ბოლო ორი ნაკლი მცირედ მნიშვნელოვანია. ამათგან ერთი ეხება ფილმის წარწერებს, რომელთაც არაფერი აქვს საერთო, გ. წერეთლის რომანთან, არც ა. უსტიაშვილის სცენართან და ი. პერესტიანის შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს, რაც ა. ლუნაჩარსკის გონებამახვილურ მიგნებად არ მოსჩვენებია. ამას გარდა, ა. ლუნაჩარსკი ჩაუფიქრებია ფილმის მეტრაჟს – 12 ნაწილი ანუ ორი საათი ეკრანული დროისა, – თუმცა ასეთი ხანგრძლივობა რაიმე განსაკუთრებულ მოვლენად არ მიუჩნევიდა და ფილმის შემოკლების საკითხისათვის პრინციპული მნიშვნელობა არ მიუნიჭებია.

ასე, რომ, სსრკ განათლების სახალხო კომისრის მიერ აღმოჩენილ ნაკლთაგან არც პირველი, არც მესამე და არც მეოთხე არ შეიცავს რაიმე ისეთ თვისებას, რის გამოც ფილმი შეიძლებოდა აეკრძალათ; ამიტომ მთელი ყურადღება ბუნებრივად მოემართა ე. წ. მეორე ნაკლზე. მსჯელობისას ანატოლი ლუნაჩარსკი მისდაუნებურად ამჟღავნებს „სამი სიცოცხლის“ აკრძალვის აქამდე დაფარულ მიზეზს: „სურათის მეორე ნაკლია ზერელე, ვოდვეილური კომიზმი, რომელიც უკავშირდება პირველ რიგში ებრაელ მეირას ნამდვილად სასაცილო ფიგურას. გაცილებით უკეთესი იქნებოდა ის, რომ წამდაუწუმ არ ეჯახებოდეს წყლით სავსე ვედროებს, არ ეცემოდეს ყოველ უადვილო ადგილას. ზოგიერთი მასთან დაკავშირებული „ეფექტები“ შესაძლებელია სულ ამოვარდნილიყო, მაგრამ ამის გამო, რომ ფილმს რაღაც პოლიტიკური მინუსი მივაწეროთ, რასაკვირველია, შეუძლებელია. ბოლოს და ბოლოს ეს ებრაელი ძალიან გულთბილად არის მოცემული და ღრმა სიმპათიას და შებრალებას იწვევს. დიახ, იგი წვრილი ვაჭარია, ცდილობს ყოველგვარი სპეკულაციებით გამდიდრდეს, იგი უაღრესად სამოქალაქო ტიპია, ცუდად ზის ცხენზე, ცუდი მსროლელია, ყოველივე ამის გამო, ცოტა არ იყოს, სასაცილოდ გამოიყურება მთის ხალხის ფონზე, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს იმას, რომ მეირა გულკეთილია, რომ იგი მთლად გადაჰყვა თავის მეგობარ ფულავას, რომელიც ნამდვილად შეუყვარდა, რომ ცხოვრობს მისი ბედნიერებით, ღრმად განიცდის მის უბედურებას. მთელი

მისი ფიგურა მოცემულია წრფელი, გულთბილი იუმორით. თუ ასეთი მიდგმა ანტისემიტიზმად ჩათვლებოდა, მაშინ პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ თქვენი მიზეზიანობა ამ მხრივ ჰერკულესის სვეტებს აღწევს. ამ დიდებული ფილმის აკრძალვა მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში უშნო ებრაელია გამოყვანილი, რასაკვირველია არავის მოუვა თავში“.<sup>1</sup>

მაშ ასე, რუსმა ებრაელებმა „სამ სიცოცხლეში“ მაკლერ კომიკური პერსონაჟის სახით ანტისემიტიზმის გამოვლენა დაინახეს. მათგან ანტისემიტიზმის მაძიებლობას თავისი მიზეზიც ჰქონდა: მონარქისტულ რუსეთში ჰყვავდა ანტისემიტიზმი, ამიტომ ბოლშევიკურ რევოლუციას უამრავმა ებრაელმა დაუჭირა მხარი. გაუსაძლისი ეროვნული ჩაგვრის პირობებში „ერთა თვითგამორკვევის“ შესახებ ბოლშევიკური თეზისი მათთვის ნამდვილი ხსნა იყო, შესაბამისად, ისინი აქტიურობდნენ რევოლუციური მოძრაობის დროს და რუსეთის ახალი კომუნისტური იმპერიის ე. წ. სსრკ-ს პარტიულ და ბიუროკრატიულ იერარქიაში უამრავმა ებრაელმა დაიკავა თანამდებობა (მარტო ის რად ღირს, რომ ლენინის ცნობილი თანამებრძოლები: ტროცკი, ზინოვიევი, კამენევი ებრაელები იყვნენ). ებრაელთა ეს მრავალრიცხოვანი და პოლიტიკურად აქტიური მასა მძაფრად რეაგირებდა ყველაფერზე, რაც, მისი აზრით, შეიძლება ანტისემიტიზმის გამოვლინება ყოფილიყო, ამიტომ სრულიად არ არის გამორიცხული, – რომ ებრაელი მეირას – უენებელი, სასცილო, გულკეთილი ადამიანის – ეკრანული სახე, შეურაცხყოფას და მასხრად აგდებას მიჩვეულ რუს ებრაელებს, ებრაელთა დაცინვად მიეღოთ. და თუ ეს ასე მოხდა, მხოლოდ იმიტომ, რომ რუსმა ებრაელებმა ვერ გაიგეს ის დამოკიდებულება, რაც საქართველოში იყო ქართველი ებრაელებისადმი. სწორედ ამ დამოკიდებულებიდან შეიქმნა მეირა მაკლერის (რომელსაც უამრავი რეალური პროტოტიპი ჰყავდა ქართველ ებრაელთა შორის) კინოსახე, რომლის თაობაზე ივანე პერესტიანი თავის მოგონებათა წიგნში ასე წერს: „რომელიდაცა თავისუფალ წუთს ჩემმა ადმინისტრატორმა,

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 58-59.



შემდგომში კინორეჟისორმა შაქრო ბერიკაშვილმა გვერდით გამიყვანა:

– ივანე ნიკოლაევიჩი, ხომ არ შეიძლება, რომ მე წავიმუშაო რომელიმე ეპიზოდში?

მე მას შევხედე.

– ახლავე გსურთ? აქ მაკლერის შეპარება შეიძლება, ასეთი ქართველი ებრაელისა – შლაპიანის?

– დიახ, დიახ.

როცა შაქრო ნახევარი საათის შემდეგ გამოჩნდა, გადაცმული და სანახევროდ გრიმგაკეთებული, მე მახსოვს, რომ მისი სახე ძალიან მომეწონა.

ეს გადაღება ჩვენ უახლოეს მეოთხედ საათში დავამთავრეთ, შემდეგ კი ერთმანეთს მიეწყო სამუშაო დღეები. ერთხელ, შემდგომი ობიექტის გადაღების წინ, გემბანზე, დილით შაქროსთან ადმინისტრაციულ საკითხებზე საუბრისას, გამახსენდა მისი როლი და მისდა გასახარად შევთავაზე:

– თუ გსურთ, თქვენც გადაიცვით.

აი, ასე გაჩნდა ფილმში ორგანულად შემოსული ებრაელი მეირას ნიჭიერად ნათამაშევი როლი, რომლის შესახებაც რომანში მინიშნებული არ არის.

აი, რას ნიშნავს მსახიობი რეჟისორისათვის. მე არავითარ შემთხვევაში არავითარი საბაბით, არ დავიწყებ ჩემი საქციელის კანონზომიერების მტკიცებას არც ავტორის მიმართ და არც შემოქმედებითი ხაზით; მაგრამ, შემთხვევის უჩვეულო ხასიათი და მისი რეზულტატი ისეთი იყო, რომ, მე მგონია, ღირს მასზე ლაპარაკი.

როლი ჩვენი ავანაზღაურეთ, როგორც „გაუთვალისწინებელი ხარჯები“.

ფილმის გამოსვლიდან, დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ, მოსკოვში მგზავრობისას, მე გამოველაპარაკე მეზობელი კუბის მგზავრს ასე ორმოცი წლის მეტად ელეგანტურ მამაკაცს. გამოირკვა, რომ ის ჩვენი საელჩოს ერთ-ერთი მრჩეველი იყო

საფრანგეთში და მოვისმინე მისგან გამოთქმული ფრაზა:

– იცით, „სამი სიცოცხლიდან“ თქვენი ებრაელისათვის უნდა გადაგეოცნოთ“.<sup>1</sup>

რატომ უნდა გადაგეოცნა ივანე პერესტიანი იმ კინოსახისათვის, შაქრო ბერიაშვილმა რომ შექმნა, ჩემთვის გაუგებარია თუმცა ისიც ცხადია, რომ იმ დიპლომატიისათვის, რომელმაც მეირას კინოსახეში ებრაელებისადმი თანაგრძნობა დაინახა, ფილმის ავტორი რეჟისორი იყო და ბუნებრივია, მას უხდოდა მადლობას.

„სამ სიცოცხლესთან“ დაკავშირებულმა ამბავმა ნათელყო რუსული და ქართული ეთნოკულტურული ტრადიციების ისეთი განსხვავება, რომელიც სერიოზულად უშლიდა ხელს „კულტურათა დიალოგის“ წარმართვას. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ეს შეეხება „ებრაელთა საკითხს“: ქართულ-ებრაულ ურთიერთობათა ხასიათი რადიკალურად განსხვავდებოდა რუსულ-ებრაული ურთიერთობებისაგან, ამიტომაც გამოიწვია შ. ბერიშვილის კინოგმირმა ასეთი არაადეკვატური რეაქცია რუსეთში რუს ებრაელებს შორის.

ა. ლუნაჩარსკის ჩარევის შემდეგ 1925 წლის 25 იანვარს „სამი სიცოცხლის“ დემონსტრირება საკავშირო ეკრანზე შესაძლებელი გახდა, თუმცა, ფილმმა მცირეოდენი ცვლილება განიცადა: ამოიღეს ზოგიერთი ეპიზოდი და შეამცირეს წარწერები...

---

<sup>1</sup> Перестиани И. 75 лет жизни в искусстве, изд. «Искусство», М., 1962, стр. 328.

---

---

**მარიაკა მამაცაშვილი,**  
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი – პროფ. თამარ ბოკუჩავა

## **ცვლადი და უცვლადი ღირებულებები**

პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი მიზნად ისახავს თეატრის მეტაფიზიკური არსის გამოვლენას. ასეთი არსის გამოსავლენად კი აუცილებელია თეატრალური ქმედების მეტაენის პოვნა. ეს სრულიადაც არ ნიშნავს თეატრში ლიტერატურული საწყისის, პიესის ტექსტის უარყოფას, მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ მისი აზრით, მეტაფიზიკურ თეატრში სიტყვა არის არა მხოლოდ მხატვრული სამკაული ან მოქმედების იარაღი, არამედ საკრალური მნიშვნელობის ფენომენიც.

ბუნებრივია, რომ თეატრის არსის კვლევა შეუძლებელი იქნებოდა მისი გენეზისის გააზრების გარეშე. მაგრამ ბრუკისთვის თეატრის ისტორიული განვითარების გააზრება არ არის საკუთრივ რაციონალური პროცესი. უფრო მეტიც, თავად კვლევის პროცესში იგი უპირატესობას ანიჭებს ინტუიციას, მოვლენის ინსტინქტურ ხედვას. იგი თვლის, რომ მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი თეატრის ჩასახვასა და განვითარებაში მიმალული წესრიგის აღმოჩენა. მისი აზრით, სწორედ აქ არის განთავსებული თეატრის მეტაენა, მისი უცვლელი სიდიდე. მაგრამ ბრუკისთვის თეატრის მეტაენის ძიება სულაც არ ნიშნავს ისტორიული განვითარების უარყოფას. მისი ღრმა რწმენით (რაც მან დაადასტურა კიდევ თავისი პრაქტიკით), თეატრი შედგება უცვლელი და ცვლადი ფასეულობებისაგან. მათი სინთეზია ის იდეალი, რისკენაც უნდა ისწრაფვოდეს თანამედროვე თეატრი. თუმცა, უპირატესობა, ცხადია, ენიჭება უცვლელ სიდიდეებს. ეს კი მისთვის ნიშნავს ისეთი ირაციონალური იმპულსების გამოსხივებას სცენიდან, რაც დაამყარებს უმჭიდროეს კავშირს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.

ხშირ შემთხვევაში, ბრუკის თეორიული ნააზრევის არასწორი ინტერპრეტაციის გამო, ირაციონალური სცენური იმპულსების ძიება გაიგივებულია ფაბულის, სიუჟეტის უარყოფასთან. ბრუკისთვის თეატრი ნამდვილად არის ის ადგილი, სადაც ყვებიან ისტორიას და სადაც მსახიობები ერთობლივად უამბობენ მაყურებელს ცხოვრების ერთ ან რამდენიმე მნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ. მაგრამ თხრობაც არის და თხრობაც. ბრუკის აზრით, იმისათვის, რომ თეატრალური „თხრობა“ შედგეს, აუცილებელია ამბის ქსოვილის სრული განცდა და მასში განზავება. მსახიობმა „ტანიო“ (და არა გონებით) უნდა უპასუხოს პიესაში ასახულ მოვლენებს, მხოლოდ ამ შემთხვევაში წარმოიშობა სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის დამაკავშირებელი უხილავი საკრალური ძაფები.

აღსანიშნავია, რომ მაყურებელთან კონტაქტის უხილავი ძაფების ძიება დამახასიათებელი იყო ნატურალისტური თეატრალური სკოლისთვისაც. მაგრამ მათგან განსხვავებით, ბრუკი პერსონაჟის დახასიათების პროცესში ეძებს არა მხოლოდ იმ უხილავ იმპულსებს, რასაც ჩვეულებრივ წარმოქმნის მოქმედების გაუცნობიერებელი მოტივები, არამედ მათი მხატვრული გამოსახვის გზებსაც. მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს როლის სტილიზაციას ან გამომსახველობითი ორნამენტების ძიებას. მხატვრული სახის გარეგნული გამომსახველობა ბრუკისთვის ისეთივე საიდუმლოებითაა მოცული, როგორც პერსონაჟის სულიერება, მისი ფსიქიკური თავისებურებანი. ამიტომაც ეძებს „მთლიან ველს“, საიდანაც უნდა აღმოცენდეს გმირის დახასიათების როგორც შინაარსი, ისე ფორმა. მისი აზრით, მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი „ხარისხის“ მოპოვება, რაც, მისი აზრით, წარმოადგენს კიდევ თეატრალური წარმოდგენის საბოლოო მიზანს.

წინამდებარე შრომაში ჩვენ არაერთხელ განვიხილეთ „ხარისხის“ საკითხი, რადგან ბრუკის თეორიულ ნააზრევში მას საკვანძო მნიშვნელობა აქვს. ბრუკის აზრით, იმისათვის, რომ მაყურებელში აღეძრათ საკრალური განცდები, საჭიროა

მსახიობმა თავად იგრძნოს მოვლენის მნიშვნელობა, თავად აიყვანოს იგი სასურველ ხარისხში. ბრუკი თვლის, რომ იმისდა მიხედვით, თუ რას და რა სახით ვანიჭებთ მნიშვნელობას, წარმოიშობა ახალი ფსიქოლოგიური სიბრტყე „ხარისხის“ სახით. იგი თვლის, რომ ამის გარეშე თეატრალური ქმედება მოკლებულია ყოველგვარ მიმზიდველობას და არ შეუძლია ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე. ამასთანავე, რაკი ნებისმიერი აქტი თეატრში ხორციელდება „აქ და ახლავე“, აუცილებელია, რომ „ხარისხის“ შეგრძნება მაყურებელს გაუჩნდეს წარმოდგენის დაწყებისთანავე, გაყვეს მას მთელი სპექტაკლის განმავლობაში და მის თანამგზავრად იქცეს წარმოდგენის დამთავრების შემდგომაც. აი მაშინ კი, ბრუკის აზრით, თეატრი გადაიქცევა შეუცვლელ ადგილად, ადამიანების უპირველესს მოთხოვნილებად. მისი ღრმა რწმენით, მხოლოდ „ხარისხს“ შეუძლია გააუფასუროს ან უდიდესი მნიშვნელობა მიანიჭოს ერთსა და იმავე მოვლენას. ეს ეფექტი, მისი აზრით, ძალიან მოგვაგონებს ეგზისტენციალურ სიტუაციას და უშუალოდ ენათესავება მაგიურ, ეზოთერიკულ აქტს. რაც უფრო ხშირია ის წამი, როცა მაყურებელთა დარბაზი შეკრულია აბსოლუტური ერთსულოვნებით, მით დიდია ინტერესი სპექტაკლის მიმართ. „ხარისხის“ მისაღწევად არ არის აუცილებელი განსაკუთრებული ვნებების ფრქვევა, სხვადასხვა პოეტური პასაჟის გამოყენება. „ხარისხი“ შესაძლოა დაიბადოს სრულ სიჩუმეში, გარეგნულად სრული სიმშვიდის დროს.

ბრუკს დროის ფუჭ კარგვად და ამაო მცდელობად მიაჩნია „ხარისხის“ მისაღებად გარეგნული რეჟისორული ხერხების გამოყენება. მსახიობს და მხოლოდ მსახიობს შეუძლია გამოსახოს „უხილავი“, მხოლოდ მას ძალუძს ჩააგონოს მაყურებელს მოვლენის მნიშვნელობა. ასეთ დროს თავისით იბადება გამომსახველი საშუალებები. სწორედ ინტუიცია კარნახობს მსახიობს საჭირო დეტალს, საჭირო მიმიკას, პლასტიკას, ჟესტს. თუკი მსახიობი ამას შეძლებს, სათქმელი თავისით დაიბადება. აქდან გამომდინარე, რეჟისურა ბრუკისთვის

უშუალოდ დაკავშირებულია მსახიობის ხელოვნებასთან. მისი აზრით, ყველაფერი, რისი თქმაც სურს რეჟისორს, გადმოიცემა მხოლოდ მსახიობის შემწეობით.

ცხადია, ეს არ ნიშნავს ბრუკის მიერ დამხმარე სცენური ხერხების უარყოფას. მუსიკალური ფონი, სცენოგრაფია, სინათლის და სივრცის სხვადასხვა ეფექტი, ისევე როგორც მახვილგონივრული მიზანსცენები, ხელს უწყობს სპექტაკლის აღქმას და დადებითად მოქმედებს მაყურებლის შთაბეჭდილებაზე. მაგრამ „უხილავის“ გადმოცემა შეუძლია მხოლოდ მსახიობს. „უხილავის“ გადმოცემა კი თეატრის ყველაზე დიდი ფასეულობაა. „უხილავი“ არის ის ფარული ენერგია, გონებისა და გრძნობის ის განსაკუთრებული ვიბრაცია, რომელიც ასევე უხილავი გზით გადაეცემა მაყურებელს და სამუდამოდ რჩება მის მეხსიერებაში. რეჟისორმა ხელი უნდა შეუწყოს მსახიობს „უხილავის“ გამოსახვაში და ამის მიღწევა შესაძლებელია მხოლოდ სტილისტურად და კომპოზიციურად შეკრულ, მწყობრ სპექტაკლში.

არცთუ იშვიათად კამათობენ იმის შესახებ, არის თუ არა მისტიკური ბრუკის შეხედულებანი თეატრის შესახებ. თავად ბრუკს ნაკლებად აინტერესებს საკუთარი ხედვის ფილოსოფიური მხარე. იგი პრაქტიკოსია და აინტერესებს შედეგი. შედეგებმა კი იგი სწორედ ასეთ დასკვნებამდე მიიყვანა.

სხვა საკითხია, რომ ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს რეჟისორულ გამომგონებლობას. რეჟისორმა უნდა შეძლოს პიესის ტექსტის გაცოცხლება, სიმბოლოების და მეტაფორების მოშველიება, რიტმისა და ტემპის ორგანიზება. მაგრამ აქ სიზუსტე აუცილებელია. რეჟისორი არ უნდა გაიტაცოს თავისმა გამომგონებლობამ, საკუთარი ფანტაზიის თამაშმა, თორემ შედეგად მაყურებლის აღქმის მიღმა დარჩება უმთავრესი ფასეულობა – „უხილავი“, რომლის გარეშე ნებისმიერი თეატრალური სანახაობა აუცილებლად მოსაწყენი ხდება. მოწყენილობა კი, ბრუკის აზრით, თეატრის მთავარი მტერია.

რიტმს ბრუკის სასცენო თეორიაში მინიჭებული აქვს სრულიად განსაკუთრებული ადგილი. აქაც, ისევე როგორც სხვა შემთხვევაში, იგი დაუშვებლად მიიჩნევს სპექტაკლის რიტმის ხელოვნური გზით ჩამოყალიბებას. რიტმიც, ისევე როგორც საერთოდ სცენური მოქმედება, უნდა წარმოიშვას სპონტანურად, მოვლენისა და მოქმედების მნიშვნელობიდან გამომდინარე. თუკი სცენური მოქმედება ორგანულია და წარმოშობს „უხილავს“, ამ შემთხვევაში მოქმედების გრძლიობა უშუალოდ მსახიობის ინტუიციანაზება დამოკიდებული. ხოლო იმისათვის, რომ ინტუიცია ამოქმედდეს, აუცილებელია პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების ლაბირინთებში შესვლა. იქ და მხოლოდ იქ არის პასუხი ყველა შეკითხვაზე და მსახიობი სწორედ იქ იპოვნის როლისთვის ყველა საჭირო დეტალს თუ შტრიხს.

ნებისმიერი ამბავი განთავსებულია დროსა და სივრცეში. თეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, რეჟისორს შეუძლია პირობითი ხერხების გამოყენებით თავის ჩანაფიქრს მოარგოს დროისა და სივრცის კომპოზიციური განლაგება. მაგრამ, ბრუკის აზრით, აქ აუცილებელია გარკვეული საზღვრების დაცვა. თეატრი მისთვის არის მხატვრულისა და რეალურის ისეთი შერწყმა, სადაც მყურებლის პოეტური ფანტაზია ავებს სინამდვილის დეფიციტს. მაგრამ ამ „დეფიციტმა“ არ უნდა გადააჭარბოს დასაშვების, შესაძლებლის ზღვარს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ბრუკის აზრით, აუცილებლად წარმოიშობა დამაჯერებლობის ნაკლებობა, რაც უეჭველად გათიშავს სცენასა და მყურებელს შორის არსებულ უხილავ კავშირს. როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, ბრუკი ამ უხილავ ძაფებს ანიჭებს გადამწყვეტ მნიშვნელობას მოწყენილობასთან ბრძოლის საქმეში. აქ კი დროისა და სივრცის სწორი ორგანიზება, მისი აზრით, ერთ-ერთი გადამწყვეტი ფაქტორია.

ჯერ კიდევ სარეჟისორო კარიერის დასაწყისში ბრუკმა უდიდესი მნიშვნელობა მიანიჭა დრამატული მუხტის საკითხს სპექტაკლის ქმნადობის პროცესში. ცხადია, დრამატულ მუხტებს წარმოშობს პიესაში ასახული კონფლიქტი. ცხადია,

მხოლოდ ურთიერთდაპირისპირების მნიშვნელობა და სიღრმე განაპირობებს სცენური ქმედების დრამატულობას. საკმარისია, აქ თავი იჩინოს რაიმე სიყალბემ, ამო გახდება როგორც რეჟისორის, ისე მსახიობების ყოველგვარი ძალისხმევა. ამიტომ, მისი აზრით, აუცილებელია, კარგად გავერკვეთ პრობლემის არსში, კიდევ გავიაზროთ და კიდევ შევიგონოთ იგი. არ შეიძლება პრობლემის მიმართ მზა რეცეპტების გამოყენება. ეს, ბრუკის აზრით, ხელს შეუშლის დრამატული მუხტების წარმოშობას. ამ საკითხთან მიბმულია ენერჯის გამოთავისუფლების პრობლემაც, რაც ასევე ნაკლებად არის დამოკიდებული სცენაზე შექმნილ გარეგნულ მოძრაობასთან. ენერჯის წარმოშობა უშუალოდ უკავშირდება მსახიობის სულში მიმდინარე კრეატიულ პროცესებს და ამასთანავე დაკავშირებულია როგორც პარტნიორის, ისე მაყურებლის რეაქციასთან.

აღსანიშნავია, რომ პროცესუალობის თვალსაზრისით, ბრუკი არ განასხვავებს სპექტაკლს რეპეტიციისაგან. როგორც ერთი, ისე მეორე პროცესი მისთვის დაუსრულებელი ძიების წყაროა და სწორედ ეს ძიება განაპირობებს როგორც რეპეტიციის, ისე სპექტაკლის განვითარების მოულოდნელობას, მის იმპროვიზაციულობას. ეს ყოველივე მისთვის იმდენად ორგანულია, რომ წარმოუდგენლადაც კი მიაჩნია სხვაგვარი მიდგომა და პრინციპულად წინააღმდეგია იმისა, რომ ამას ეწოდოს მუშაობის ექსპერიმენტული მეთოდი. და რაკი სპექტაკლის ქმნალობა არის მოგზაურობა უვალ გზებსა და ლაბირინთებში, მამაცაშვილმა, ეს არ შეიძლება იყოს ექსპერიმენტი. თავად გზა, თავად ლაბირინთი მოითხოვს ასეთ მიდგომას.

თეატრში ასახული ნებისმიერი მოვლენა შეიცავს თავის არგუმენტს და კონტრარგუმენტს. სწორედ მათი ჭიდილი წარმოშობს სპექტაკლის მჩქეფარებას. ბრუკი წინააღმდეგია იმისა, რომ ხელოვანი დადგეს ერთ რომელიმე პოზიციაზე. თვით ჭეშმარიტებაც კი მისთვის ფარდობითი ცნებაა და სპექტაკლში უნდა დაიბადოს ხელახლა, მოქმედების ლოგიკიდან გამომდინარე.



ჩვენ არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ ბრუკმა არა მხოლოდ გაიზიარა სრულიად განსხვავებულ წინამორბედთა თეორიული მოსაზრებანი, არამედ შეძლო კიდევ მათი სინთეზი. ერთი შეხედვით, წარმოუდგენელიცაა სტანისლავსკის, მეიერხოლდის, არტოს, ბრეტის, გროტოვსკის თეატრალური პოზიციების ერთ ფოკუსში თავმოყრა, მაგრამ ფაქტია, რომ ბრუკმა ასეთი სინთეზი განახორციელა. სწორედ ამიტომ, იგი მიჩნეულია პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მამამთავრად. მან შეძლო მოდერნისტული და ფსიქოლოგიური თეატრის სინთეზი, ანუ, ფაქტობრივად, პოლარული საწყისების გაერთიანება და ეს ნამდვილად არის მისი უდიდესი დამსახურება მსოფლიო თეატრის წინაშე.

მოდერნისტულ მხატვრულ სტილიზაციას და სუბიექტური აღქმის მეთოდს ბრუკმა დაუძებნა უაღრესად ეფექტური და დამაჯერებელი თეატრალური არგუმენტები. მისი აზრით (და მან ეს პრაქტიკითაც დაამტკიცა), ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით თეატრალურ ხელოვნებაში გამონაგონი შესაძლოა იქცეს უაღრესად დამაჯერებელ, სრულიად ბუნებრივ მოვლენად და არანაკლებ დამაჯერებლად, ვიდრე ბუნების პირდაპირი, უშუალო მიბადგა. აქ კვლავ აღიძვრის „ხარისხისა“ და „უხილავის“ საკითხი. თვით უაღრესად ხელოვნური შესტიცი კი, შესაძლებელია გამართლდეს მსახიობის მხრიდან, თუკი მას მისადაგებული აქვს შესაბამისი ფსიქოლოგიური განწყობა. ამ შემთხვევაში ასეთი შესტი შესაძლოა იქცეს გამოსახვის უდიდეს იარაღად. იგივე ითქმის მსახიობის მეტყველების, პლასტიკის და მიმიკის შესახებაც. იგივე კანონი მოქმედებს რეჟისორული მიზანსცენების, სპექტაკლის სცენოგრაფიის და მუსიკალურ-ბგერითი გაფორმების მიმართაც. ამასთანავე, მისთვის არ არსებობს გამოსახვის მეორეხარისხოვანი მოვლენები. ყოველივე ის, რასაც შეუძლია იქონიოს ზემოქმედება მაყურებლის აღქმაზე, მისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი კომპონენტია. ზემოქმედების ასეთ კომპონენტებად მიიჩნევის იგი ფერს, ბგერას, ასიმეტრიას, სიმეტრიას, დისონანსს, კონსონანსს. და რაც მთავარია, მათ წარმოშობასაც იგი უკავშირებს

სკონტანურ შემოქმედებით პროცესს. ეს არამც და არამც არ არის ანალიზის შედეგი ან წინასწარ მოფიქრებული რამ. გამოსახვის პალიტრა, ისევე როგორც სხვა ყველაფერი, უნდა დაიბადოს სპექტაკლის ქმნალობის პროცესში. და მიუხედავად იმისა, რომ ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია რაიმეს დაკანონებისა თეატრში, აღნიშნულ მიდგომას იგი აბსოლუტურ კრიტერიუმად მიიჩნევს.

აქვე წარმოიშობა პოსტმოდერნიზმისთვის საჭირობოლო თემა, რაც დაკავშირებულია სტილურ საკითხებთან. აქაც ბრუკი აბსოლუტურად გასაგებად და თანმიმდევრულად აყალიბებს თავის პოზიციას. რა თქმა უნდა, იგი იზიარებს იმ დებულებას, რომ სტილი თავად ადამიანია, თავად ხელოვანია. მაგრამ სასტიკად წინააღმდეგია სტილური კარჩაკეტილობის. მას წარმოუდგენლად მიაჩნია ერთ გასაღებში, ერთი და იმავე გრძნობათა ბუნებით და გამოსახვის ხერხებით თამაში შექსპირისა და ჩეხოვის, ჟარისა და ვაისის. მისი აზრით, ყოველი დრამატული ნაწარმოები მოითხოვს არა მხოლოდ შესატყვის სცენურ გარემოს, არამედ მისი სულიერების გამჟღავნებას, მის მხატვრულ არსში წვდომას. ცხადია, ასეთი მიდგომა გამორიცხავს სტილურ გამეორებას, რამეთუ ყველა ავტორი და ნაწარმოები თავისებურად უნიკალური მოვლენაა. სწორედ ამ უნიკალობის გამოვლენა თეატრის ამოცანა და ბრუკი ამას ესწრაფვის თავის სპექტაკლებში და ამასვე ქადაგებს თავის თეორიულ ნაშრომებშიც.

საინტერესოა ბრუკის დამოკიდებულება თეატრალური სტერეოტიპების მიმართაც. იგი შორს არის იმ აზრისაგან, რომ სტერეოტიპებს წარმოშობს დრო ან რომელიმე დიდი ხელოვანის ავტორიტეტი. მისი აზრით, სტერეოტიპების წარმოშობას აქვს თავისი მყარი ლოგიკა და მისი გაუთვალისწინებლობა დაუშვებელია. მაგრამ სტერეოტიპების ტყვეობაში ყოფნას იგი მიიჩნევს კიდევ უფრო დიდ ბოროტებად, ვიდრე მათ გაუთვალისწინებლობას. მეორე მხრივ, რა გზით არის შესაძლებელი სტერეოტიპების რღვევა? ბრუკი ხედავს მხოლოდ ერთ გამოსავალს – ნაწარმოებიც და გმირის ფსიქოლოგიაც

გააზრებულ უნდა იქნეს ახლებურად, დროისა და პრობლემის აქტუალობის შესატყვისად. ამ შემთხვევაში სტერეოტიპი ირღვევა უმტკივნეულოდ, ყოველგვარი პედალიზაციის გარეშე და შედეგადაც ვლტებულობთ სტილურ გარდაქმნასაც, გპირის დახასიათების სრულიად ახალ შტრინებს და დეტალებს.

იმავე საკითხს უკავშირდება თეატრალური ფორმის სტერეოტიპის რღვევაც. კლასიციისტური ნაწარმოები, ბუნებრივია, სცენა-კოლოფში ჟღერს უკეთესად, ვიდრე ნებისმიერ სხვა სივრცეში, მაგრამ ჰეპენინგისათვის, რა თქმა უნდა, უფრო შესაფერისი იქნება სცენა-კოლოფის და მაყურებელთა დარბაზის სრული გაერთიანება. მაგრამ აქაც აუცილებელია „საზღვრის გადაკვეთის“ დასაშვები ნორმის დაცვა, აქაც აუცილებელია მაყურებლის ხედვითი წერტილების შერჩევა, სინათლის და მუსიკალურ-ბგერითი ანტურაჟის ეფექტური გამოყენება და, რაც მთავარია, წარმოდგენის რიტმის შენარჩუნება.

ყოველივე ზემოთქმული ბრუკის თეორიულ ნაზრევში ყალიბდება მხატვრულ კონცეფციად, რომელსაც ეწოდება „ცოცხალი თეატრი“. ამ ცნებაში თავმოყრილია მისი თეატრალური მსოფლმხედველობა, სარეჟისორო კრედო, ძიებათა ყველა მიმართულება. აქ ნაგულისხმებია პიესის მიზანმიმართულ ხარისხში აყვანა, თეატრალურ ქმედებაში უხილავის წარმოქმნა, სტერეოტიპების რღვევა ახალი მხატვრული და შინაარსობრივი კონტექსტების გათვალისწინებით.

წყალგამკვეთის გამოსავლენად, ბრუკი ბევრს გვესაუბრება „უსიცოცხლო თეატრის“ შესახებ. იგი განმარტავს, რომ „უსიცოცხლო თეატრი“ არ ნიშნავს თეატრს, რომელიც უკვე მოკვდა. მისი აზრით, უსიცოცხლო თეატრს აქვს გასაოცარი უნარი – კარგად შეინიღბოს, თავი მოგვაწონოს პრესტიჟულობით და აკადემიზმით. სინამდვილეში კი იგი არის „უხილავს“ მოკლებული წარმოდგენა და სწორედ ამის გამო – საოცრად მოსაწყენი და არაფრისმთქმელი.

უსიცოცხლოა ის თეატრიც, რომელსაც, ერთი შეხედვით, ყველაფერი წესრიგში აქვს, მაგრამ არ გააჩნია აზრობრივი

სწრაფვა, არ გააჩნია სულისკვეთება. იგი გულგრილია იმის მიმართ, რასაც წარმოადგენს და ეს გულგრილობა გადაეცემა მაყურებელსაც. შედეგად ვლბულობთ ისევ და ისევ მოსაწყენ სანახაობას.

„ცოცხალ თეატრს“ აქვს კიდევ ერთი განმასხვავებელი ნიშანი – იგი ტანჯვაში იბადება. რეჟისორს პიესაში იზიდავს „რალაც“, მაგრამ კერძოდ რა, ამის შესახებ არაფერი იცის. თავის ამ მიზილელობას იგი მსახიობებს გადასდებს სრულიად უხილავი გზებით, უფრო რწმენით, ვიდრე ლოგიკური დასაბუთებით. შემდგომ ამისა იწყება ძიების, პონინისა და დაკარგვის, ცდისა და შეცდომის მტკივნეული პროცესი. მაგრამ აი, უცებ გაჩნდა სცენური ნაპერწკალი. ახლა საჭიროა, იგი მოგუგუნე კოცონად გადავაქციოთ. მაგრამ ეს არცთუ ისე იოლი საქმეა. ამისათვის აუცილებელია გაერთიანდეს მთელი დასი, მთელი სადადგმო ჯგუფი. ცხადია, ამის მიღწევა შეუძლებელია თანამოაზრეთა დასის გარეშე. ბრუკის მთელი შემოქმედებითი საქმიანობა არის კიდევ დაკავშირებული ასეთ თანამოაზრობასთან.

„ცოცხალ თეატრს“ აქვს კიდევ ერთი თვისება, რომლის შესახებ ბრუკი ვრცლად ლაპარაკობს, ასეთი თეატრი აუცილებლად საკრალურია, ანუ მასში წამოჭრილია წმიდათაწმიდა საკითხები და თემები. მის აზრით, მხოლოდ ასეთ თეატრში უხილავი (უკეთესი იქნებოდა თუ ვიტყვოდით – მოუხელთებელი) ხდება ხილული (ანუ გაცხადებული). აქვე ბრუკს მოაქვს მაგალითები ხელოვნების სხვა დარგებიდან, სადაც უხილავი ხილული ხდება რიტმისა და ფორმის შემწეობით. ასეთი ხელოვნების დარგებია მუსიკა და ქორეოგრაფია. ანუ, ბრუკს იმის თქმა სურს, რომ სათქმელი შესაძლებელია მოგვეწოდოს „სუფთა ფორმის“ (ჰეგელის მიერ შემოტანილი ტერმინია) შემწეობით. ამკარაა, რომ ანტონენ არტოს გავლენით (თუმცა მისგან სრულიად განსხვავებულად) ბრუკი თეატრშიც ეძებს „სუფთა ფორმას“, იმ თეატრალურ ენას, რომლის შემწეობით ყველაფრის თქმა შეიძლება სიტყვების დაუხმარებლადაც. მთავარი პრობლემა ის არის, რომ ჯერ მსახიობმა და რეჟისორმა უნდა იგრძნონ უხილავი

და შემდგომ აღმოაჩინონ ის ფორმა, რომლითაც შეძლებენ „უხილავის“ ხილულად გადაქცევას. აქ, ცხადია, წამოიჭრება თეატრალური სემიოტიკის პრობლემაც, რომელზეც იგი ვრცლად საუბრობს თავის წიგნში „დროის ძაფები“. მაგრამ ისიც გასარკვევია, თუ რა იწვევს საკრალურობის ეფექტს. ბრუკის პასუხი ერთმნიშვნელოვანია – ის მდგომარეობა, როცა მაყურებელი ივიწყებს თავის კერძო, პირად, ეგოისტურ მიზნებს და ამოცანებს; როცა იგი ინტერესდება საყოველთაო, საკაცობრიო პრობლემებით; როცა სხვა ადამიანის ბედს განიცდის როგორც საკუთარს; და ბოლოს, როცა პასიური მოქალაქიდან გადაიქცევა მოქმედ აქტიურ ძალად. აი ეფექტი, რომელსაც თეატრში ეძებს რეჟისორი ბრუკი, აი მიზანი, რომელსაც იგი მთელი ცხოვრება ემსახურება.

ბრუკს რეჟისორის უპირველეს დანიშნულებად მიაჩნია რეპეტიციებზე შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნა. აქ უდიდეს როლს თამაშობს შემოქმედებითი ჯგუფის და მთლიანად დასის დაინტერესება მომავალი სპექტაკლის ჩანაფიქრით. ჯგუფის, დასის ყოველ წევრს უნდა მიეცეს ძიების სრული თავისუფლება. სხვადასხვა ცდის დროს მარცხის შემთხვევაში რეჟისორი ვალდებულია გაამხნევოს მსახიობი, შთაბეროს მას რწმენა მომდევნო ძიებისათვის, მასთან ერთად შეუდგეს უკეთესი ვარიანტის ძებნას, უკარნახოს მას ძიების გზები და საშუალებები. და აი, აქ იგი წამოჭრის პრობლემას, რომელიც დგას ყველა დროის რეჟისორების წინაშე. ეს არის იმ „გადამწყვეტი მომენტის“ შეგრძნება, როცა ცალკეულმა ძიებებმა ერთ ფოკუსში უნდა მოიყარონ თავი და გადაიქცნენ ერთიან, მყარ მხატვრულ სისტემად. თუ როდის დადგა ეს „გადამწყვეტი მომენტი“, რეჟისორს ვერაფერ უკარნახებს. ეს დამოკიდებულია მის პროფესიულ ალღოსა და გამოცდილებაზე. ეს მდგომარეობა შეგვიძლია შევადაროთ სპექტაკლის კულმინაციას, რომლის შემდეგ ხდება კვანძის გახსნა. ბრუკის აზრით, სწორედ ასეთ „კვანძის გახსნას“ მოჰყვება ენერჯის გამოთავისუფლება, რაც იწვევს შემოქმედების ახალ აღმავლობას.

ბრუკი თეატრის ანთროპოლოგიას იკვლევს მხოლოდ ერთი

მიზნით, რათა ახსნას ის გარემოება, თუ რატომ იყო წარსულში თეატრი ადამიანების ცხოვრების განუყრელი ნაწილი და რატომ იქცა შემდგომ მათი ცხოვრების მხოლოდ დანამატად. მისი პასუხი ერთმნიშვნელოვანია – ეს აიხსნება იმით, რომ წარსულში თეატრს ჰქონდა საკრალური მნიშვნელობა, რომელიც მან დაკარგა სოციალური და მორალური ფორმაციების ცვლის შედეგად. იგი დარწმუნებულია, რომ თუკი თეატრი ვერ დაიბრუნებს თავის საკრალურ მნიშვნელობას, ვერ გასცდება ფორმალური რიტუალის საზღვრებს და ვერასოდეს დაიბრუნებს ადამიანთა საზოგადოების წინამძღოლის როლს. ამიტომ ითხოვს ძველი ფორმების ნგრევას, მაყურებელთან ახალ ურთიერთობებს, ახალ სივრცეებსა და ახალ ნაგებობებს. და ეს მისთვის ექსპერიმენტი კი არა, სასიცოცხლო მნიშვნელობის მოვლენაა. მისი ღრმა რწმენით, აუცილებელი ცხოვრებისა და თეატრის გაერთიანება, გამთლიანება.

საერთოდ ხელოვნება და, ბუნებრივია, მათ შორის თეატრიც, არის პიროვნული თვითგამოხატვის ვრცელი ასპარეზი. მაგრამ აქვეა ჩასაფრებული თეატრალური მოღვაწისთვის სახიფათო მეჩენი: თვითგამოხატვის დროს მან არ უნდა დაივიწყოს სათნობა, რომლის გარეშე თეატრი გადაიქცევა უარყოფითი მუხტების გავრცელების ადგილად. თეატრალური ხელოვნების უმთავრესი პოსტულატი – სწრაფვა ადამიანების ურთიერთშეკავშირებისაკენ, ბრუკისთვის ურყევი ჭეშმარიტებაა და იგი არ საჭიროებს გადახედვას. ასეთ ვითარებაში თეატრი ვერ გადაიქცევა უარყოფითი იდეების ჰიპნოტური ჩაგონების არენად. მისი მოწოდებაა – სულიერი სრულყოფისკენ უბიძგოს მაყურებელს.

ბრუკი შეგვახსენებს, რომ თეატრი არ არის დიდაქტიკური იდეების საქადაგო ადგილი. სპექტაკლს იგი ადარებს სინარულის მომნიჭებელ სპორტს. აქ ერთმანეთს ეჯიბრებიან მსახიობთა ვნებები, მათი სამსახიობო მონაცემები, ენერგეტიკული პოტენციალი. შედეგად ვლბულობთ ჯანსაღ მეტოქეობას, ესოდენ აუცილებელს ნებისმიერი წინსვლისათვის. ასეთი ენერგეტიკული ურთიერთგაცვლა ბრუკს სავსებით დასაშვებად მიაჩნია.

სამსახიობო ხელოვნებაში ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მსახიობის უნარს – „გადააბიჯოს რამპას“ და მოიცვას თეატრალური ნაგებობის მთელი სივრცე. ერთი შეხედვით ეს უბრალო ჭეშმარიტება ხშირად გადაულახავ დაბრკოლებად არის გადაქცეული მათთვის, ვისაც არა აქვთ გამოლიანებული ენერგეტიკული პოტენციალი და სამსახიობო ოსტატობა. ყველაფრის თავი და თავი როლის ხარისხში აყვანის უნარია. მსახიობი, რომელსაც არ შეუძლია განახორციელოს ეს აქტი, მაყურებლის აღქმის მიღმა რჩება. ამასთანავე, ასეთი მსახიობი არის რეჟისორის ენერჯის წყაროც. სწორედ აქ ისახება ენერგეტიკული ურთიერთგაცვლა მსახიობსა და რეჟისორს შორის.

თეატრალური დასის თანამოაზრობაზე საუბრის დროს ბრუკი პირდაპირ მიუთითებს ურთიერთშემაკავშირებელი ერთიანი მიზნის არსებობის აუცილებლობაზე. მაგრამ მარტო მიზანი არასაკმარისია, თუკი იგი არ გადაიქცევა ჯერ მხატვრულ მეთოდად, ხოლო შემდგომ მხატვრულად ჩამოყალიბებულ თეატრალურ სკოლად. სკოლა უკვე შეიცავს აღზრდა-განვითარების ყველა ელემენტსა და სემენტს. გულისხმობს როგორც ფსიქოტექნიკის გამოუმუშავებას, ისე მსახიობის ფიზიკური მონაცემების წართობასაც. ბრუკის აზრით, მსახიობი არ უნდა შემოიფარგლოს მხოლოდ რეპეტიციებით და სპექტაკლების თამაშით. მან სხვა საშემსრულებლო ხელოვნების წარმომადგენლების დარად, ყოველდღიურად უნდა იზრუნოს ფიზიკურ და ფსიქიკურ მზადყოფნაზე. სამსახიობო ხელოვნება, ისევე როგორც საერთოდ თეატრი, მოითხოვს ხელოვანის მთელი სულიერი და ფიზიკური ძალების მობილიზებას. და ეს ბრუკისთვის სრულიად უწყვეტი პროცესია.

ბრუკის თეორიულ ნააზრევში მრავლად არის მოცემული მეთოდური მითითებანი მსახიობის თავის თავზე მუშაობის შესახებ. თითოეული მათგანი მიზნად ისახავს, მსახიობს შეუქმნას ფსიქოფიზიკური ნიადაგი, შეამზადოს მაყურებლის წინაშე წარსადგომად. ბრუკისთვის მსახიობის ხელოვნება წარმოუდგენელია შემოქმედებითი აღმაფრენის გარეშე. თვლის, რომ სავარჯიშოებს შეუძლიათ მსახიობში შემოქმედებითი

პოტენციალის გაღვივება, ენერგეტიკული მუხტების გაძლიერება.

ბრუკი დიდ ყურადღებას უთმობს სამსახიობო დუალიზმის პრობლემას. ცნობილია, რომ გარდასახვის პროცესში მსახიობში ხდება საკვირველი გაორება, როცა იგი ცხოვრობს გმირის სულიერი და ფიზიკური ცხოვრებით და ამავე დროს რჩება თავისივე თავად, სცენური გმირის შემოქმედად. ეს თეატრალური აქტი ბრუკისთვის არსებითია და ამასთანავე უშუალოდ დაკავშირებულია როლის არა მხოლოდ ემოციურ, არამედ ინტელექტუალურ წვდომასთანაც. იგი ამას უწოდებს ერთდროულ არსებობას ორ სამყაროში. ამ თვალსაზრისით ბრუკის მოსაზრებები მთლიანად ემთხვევა სამსახიობო ხელოვნების მსოფლიო თეორიასა და პრაქტიკას. მაგრამ ბრუკს განსხვავებული შეხედულება აქვს მსახიობის როლში გარდასახვის პროცესის მიმართ. თუკი ბრუკამდელი თეატრის თეორეტიკოსები და პრაქტიკოსები მსახიობის როლზე მუშაობას იწყებდნენ გმირის ქცევის ზუსტი ფსიქოლოგიური ნიუანსების ძიებით, ბრუკს დასაშვებად მიაჩნია ამ პროცესის უკუსვლით, უკუკავშირით განხორციელება. მისი აზრით, ხელოვნურად შექმნილ ჟესტს, მიმიკას, პლასტიკას, მეტყველებასაც კი შეუძლია გამოაცოცხლოს მსახიობის ფანტაზია, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი იგი გაითავისებს მათ. მისი აზრით, კარგად მოფიქრებული როლის დეტალი შესაძლებელია იქცეს მარცვლად იერსახის ჩამოყალიბების გზაზე. როლში გარდასახვას იგი მონიშნავს სრულიად მარტივი სიტყვით – „ყოფნა“. ეს იგივე უშუალოებაა, მაგრამ მოპოვებული არა სპონტანურად, არამედ დაუღალავი შრომით და ოსტატობით. ამასთანავე, უშუალოებაა ის ნიადაგი, საიდანაც აღმოცენდება შთაგონებად წოდებული შემოქმედებითი აღმაფრენა. იქ სადაც არ არის ასეთი აღმაფრენა, არ არის „ყოფნაც“. ბრუკისთვის უშუალოება და შთაგონება ურთიერთდაკავშირებული პროცესებია.

საკმარისია თვალი გადავაკვლოთ ბრუკის შემოქმედებას და ასევე მის თეორიულ ნაშრომებს, რომ თავისთავად მწიფდება დასკვნა – ყველგან და ყველაფერში იგი მისწრაფვის



პოლარული ღებულებების სინთეზისაკენ. და რომ ასეთი სინთეზი შესაძლებელია, მან დაამტკიცა თავისი სარეჟისორო პრაქტიკით. სტანისლავსკისაგან მან ისესხა გრძობათა სიწრფელე და როლის განცდის სისტემა, არტოსაგან – მსახიობ-იეროგლიფის თეორია, მეიერხოლდისაგან – როლის პლასტიკური გააზრების მნიშვნელობა, ბრეხტისაგან – როლთან გაუცხოების პრაქტიკა. ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია რაიმეს დაკანონებისა თეატრალურ ხელოვნებაში, მაგრამ სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ხერხით იყენებს წინამორბედთა მიერ მოპოვებულ ჭეშმარიტებებს. ანუ, უშუალოდ გამომდინარეობს პრაქტიკული საჭიროებიდან და ყველა თეორიას მისაღებად მიიჩნევს, თუკი იგი ხელს შეუწყობს სპექტაკლის გაცოცხლებას.

ბრუკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სივრცეს, სადაც უნდა გათამაშდეს მოქმედება. მისი აზრით, ერთ ზედმეტ, არასაჭირო დეტალსაც კი შეუძლია დაარღვიოს სცენური სიმყუდროვე და მოქმედებაში შეიტანოს დისკომონია. ამიტომაც, რომ სპექტაკლის სცენოგრაფია მისთვის პირველხარისხოვანი მხატვრული მოვლენაა და ხშირად განსაზღვრავს კიდევ წარმოდგენის აზრობრივ არსს.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ბრუკი სპექტაკლზე მუშაობას იწყებს სწორედ სცენოგრაფიული მონახაზის შექმნით. აქ იგი უკვე განათავსებს ჩანაფიქრს, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე ჩამოყალიბებული. სპექტაკლის საბოლოო ფორმა ყალიბდება მუშაობის პროცესში და ბრუკი დაუსვებლად მიიჩნევს ამ პროცესის დაჩქარებას.

თეატრალური პროცესის დინამიკა, პოლარული მხატვრული ხერხების სინთეზი, მოვლენის ხარისხში აყვანის უნარი, წვდომა და ყოფნა – აი, ის შემადგენელი ნაწილები, რომელთაგანაც შედგება პიტერ ბრუკის სარეჟისორო მეთოდოლოგია. ეს არის მწყობრი სისტემა, რომელსაც მომავალი თაობებისათვის გზის გაკვლევის უნარი შესწევს.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

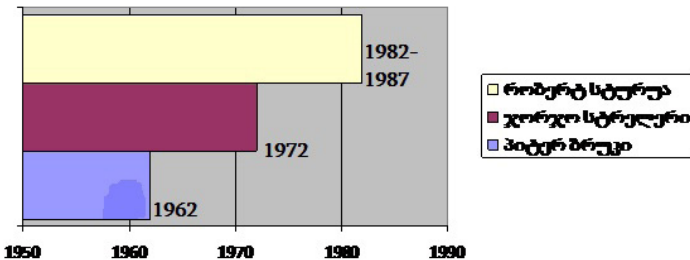
1. Brook Peter, *The Shifting Point*. UK: Methuen Drama. 1988.
2. The Continuum Companion To Twentieth Century Theatre, Edited By Camber C., Continuum, London, New York, 2005

**ლაშა ჩხარტიშვილი,**  
 თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,  
 ხელმძღვანელი – პროფ. გიორგი ცქიტიშვილი

**„ლირის“ გმობრაფია**  
**„მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის რუკა XX**  
**საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულ თეატრში**

მეოცე საუკუნის ევროპული თეატრის შესწავლისას შეუძლებელია გვერდი აუარო სამ ყველაზე ცნობილ, პოპულარულ და გავლენიან თეატრალურ „სამონასტრო კომპლექსებს“: სტრედფორდის სამეფო თეატრს, მილანის პიკოლო თეატრს და რუსთაველის თეატრს. ამ სამმა თეატრალურმა კერამ უმნიშვნელოვანესი და გარდამტეხი წვლილი შეიტანა მსოფლიო თეატრალურ აზროვნებაში, შემოქმედებითი პროცესების წინამძღოლებად კი ამ თეატრების მაშინდელი სამხატვრო ხელმძღვანელები – პიტერ ბრუკი, ჯორჯო სტრელერი და რობერტ სტურუა გვევლინებიან. მათი ძიებების მწვერვალებს კი შექსპირის „მეფე ლირი,, წარმოადგენს, რომლებმაც გარდამტეხი როლი შეასრულეს თითოეულის შემოქმედებაში. უცნაურია, ის რომ ამ სამ სპექტაკლს ერთმანეთთან ერთი ათეული წელი აშორებს და მათი დადგმების პერიოდულობის დიაგრამის აგებისას სრულ ჰარმონიულობას და მკაცრად დაცულ პერიოდულობას მივიღებთ. (იხილეთ სურათი 1.)

**სურათი 1**



---

---

ცნობილია და დადგენილი ფაქტია, რომ პიტერ ბრუკის სპექტაკლის პრემიერა სტრედფორდის სამეფო თეატრში 1962 წელს გაიმართა, ჯორჯო სტრელერმა „მეფე ლირი“ თავის პიკოლო თეატრში 1972 წელს დადგა, ხოლო რობერტ სტურუამ „მეფე ლირის“ პირველ ვარიანტზე მუშაობა 1982 წელს დაასრულა და რუსთაველის თეატრის რემონტის გამო სპექტაკლის ოფიციალური პრემიერა 1987 წელს გაიმართა. ცნობილი ფაქტია, რომ სტურუას „მეფე ლირი“ გაცილებით ადრე ჰქონდა დადგმული, ვიდრე მისი ოფიციალური პრემიერა შედგებოდა. სპექტაკლის დადგმის დროს რუსთაველის თეატრი „პროფკავშირების სახლში“ მუშაობდა. თეატრმცოდნე და სტურუას შემოქმედების მკვლევარი ნოდარ გურაბანიძე თავის წიგნებში „რეჟისორი რობერტ სტურუა“, „ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“, „კლასიკური დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“ დაწვრილებით აღწერს იმ სპექტაკლს, რომელიც მან „პროფკავშირების სახლში“ 1982 წელს ნახა. გამოდის, რომ სპექტაკლი ამ დროისთვის უკვე დადგმული იყო, თუმცა მისი ოფიციალური პრემიერა არ გამართულა. ასეც რომ არ იყოს, ბრუკის, სტრელერის და სტურუას სპექტაკლების დადგმების ათწლიანი ინტერვალის სკალა მანც არ ირღვევა, რადგან სტურუას სპექტაკლის თარიღი არ გადადის მომდევნო ათეულში. შესაბამისად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ევროპაში აღიარებული სამი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი, რომლებმაც განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს შექსპირის პიესების სცენურ ინტერპრეტაციაში, ზუსტად ათი წლის პერიოდულობით იდგმება. თითოეული დადგმის აუცილებლობა კი განპირობებულია რეჟისორთა ქვეყნებში გამოწვეული პოლიტიკურ-სოციალური მდგომარეობით.

ზემოთ აღნიშნული სპექტაკლები გამოირჩევა შექსპირის ტექსტის ორიგინალური ინტერპრეტაციით, პიესის ტრადიციული გააზრების იგნორირებით, ახლებური და თამამი გადაწყვეტით. ქრონოლოგიურად შექსპირის „მეფე ლირის“, პირველი ორიგინალური და თამამი გადაწყვეტა ბრიტანელ რეჟისორ პიტერ ბრუკს ეკუთვნის, მეორე იტალიელ ჯორჯო

სტრუქტურას, ხოლო მესამე ქართველ რობერტ სტურუას. მათ თავიანთი მოღვაწეობით შექმნეს ერთგვარი თეატრალური სამონასტრო კომპლექსები, ლაბორატორიები, სადაც ურთულესი შემოქმედებითი პრობლემები გადაიჭრებოდა. მათი ძიებების და ექსპერიმენტების მასშტაბები იმდენად გლობალური იყო, რომ სცილდებოდა კონკრეტულ გეოგრაფიულ საზღვრებს.

ჩვენი კვლევის მიზანია შექსპირის „მეფე ლირის“, ევროპაში სამი გამორჩეული სცენური ინტერპრეტაციის მაგალითზე შევისწავლოთ „ლირის“ დადგმების გეოგრაფია მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში, იმ თეატრალური კერა-მონასტრების მაგალითზე, რომელთა თეატრალური კვლევები და აღმოჩენები გადამდები იყო სხვა ევროპული თეატრებისათვის. თუ კვლევისას გამოვიყენებთ ტიპიურ გეოგრაფიულ სამეცნიერო კვლევის მეთოდებს, აღმოვაჩინოთ, რომ ამ სპექტაკლებს შორის არის ხილული ჰარმონიულობა და ლოგიკური კავშირები.

პირველყოვლისა თვალშისაცემია ის გარემოება, რომ სამი არჩეული სპექტაკლიდან პირველი განხორციელდა უკიდურეს ჩრდილო-დასავლეთ ევროპაში (დიდი ბრიტანეთი, სტრედფორდი ეივონზე), მეორე, შუაგულ ევროპაში (იტალია, მილანი) და მესამე – უკიდურეს სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში (საქართველო, თბილისი). რუკაზე „ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის ევოლუციის პროცესი დასავლეთიდან-აღმოსავლეთისაკენ ასე გამოიყურება: (იხილეთ სურათი 2).

სტრედფორდი ეივონზე ერთ-ერთი უძველესი სამეფო ქალაქია ბრიტანეთში, რომელიც ლონდონიდან 81 კმ-ით არის დაშორებული, შესაბამისად ის ლონდონის რეგიონში მოიაზრება და განთავსებულია იმავე გრძედზე და განედზე, რაზეც ბრიტანეთის დედაქალაქი ლონდონი.



სურათი 2

სტრედფორდ-ეივონზე მდებარეობს:

გრძელი:  $51^{\circ} (51^{\circ}30'26''N 0^{\circ}7'39''W)$

განედი: -1 ,

ჯორჯო სტრელერმა „მეფე ლირი“ იტალიის ქალაქ მილანში, დელაქალაქიდან 477 კმ-ით დაშორებით დადგა. ქალაქი მილანი მდებარეობს:

გრძელი:  $45^{\circ} (45^{\circ}27'51''N 09^{\circ}11'25''E)$

განედი: 9

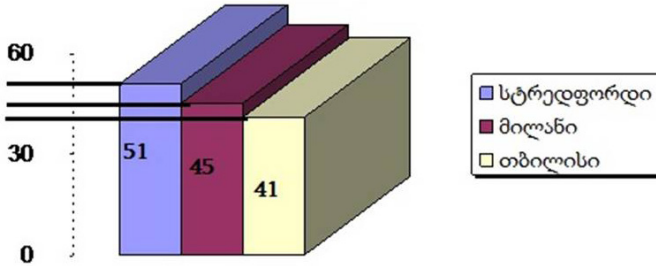
რაც შეეხება თბილისს, იგი განთავსებულია:

გრძელი:  $41^{\circ} (41^{\circ}43'0''N 44^{\circ}47'0''E)$

განედი: 44

თუ ამ მონაცემებს (51-45-41) ერთმანეთს შევადარებთ, მათ შორის გარკვეულ, მათემატიკურ კანონზომიერებას შევნიშნავთ ინტერვალებში. ამ სამ მონაცემს შორის ინტერვალი არის ხუთი ერთეული, ხოლო პირველსა და ბოლოს შორის 10. გრაფიკულად ეს მონაცემები ასე გამოიყურება:

სურათი 3

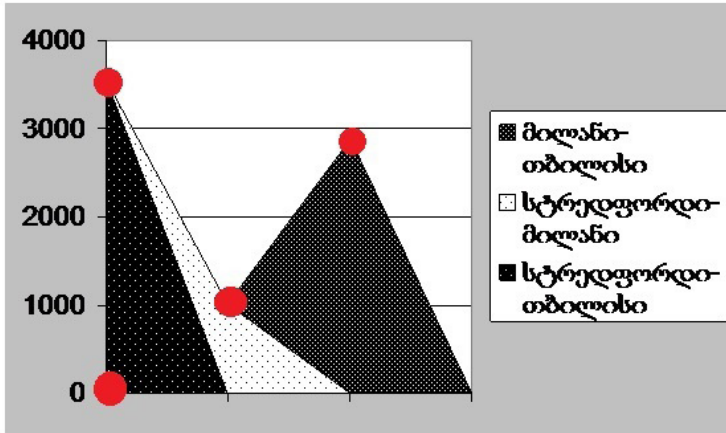


რაც შეეხება კილომეტრებს: სტრედფორდს მილანამდე აშორებს 1020 კმ, მილანს თბილისამდე 2876, ხოლო პირველი და ბოლო გეოგრაფიული წერტილი ერთმანეთთან დაშორებულია 3553 კმ-ით. თუ კი კილომეტრების დიაგრამას ავაგებთ, მათ შორის ინტერვალი ყოველ მეათასე კილომეტრში თავისუფლად თავსდება.



A სტრედფორდი  
B მილანი  
C თბილისი

სურათი 5



ამ დიაგრამიდან კარგად ჩანს, რომ სპექტაკლის „მეფე ლირი“ შექმნის ადგილები ერთმანეთისგან დაშორებულია არა მხოლოდ ათ წლიანი, არამედ ათასკილომეტრიანი ინტერვალით. თუ კი სტრედფორდს და მილანს ერთმანეთთან აშორებს 1020 კმ, მილანს თბილისთან აშორებს 2876 კმ, თითქმის ორი იმდენზე, რამდენიც სტრედფორდსა და მილანს, თუკი კილომეტრაჟის დათვლისას ავიღებთ 4 000-იან ინტერვალს, მივიღებთ ერთ ე.წ. „ამოვარდნილ“ მნიშვნელობას. თუ ამ ლოგიკით მივუდგებით საკითხს, აღმოჩნდება, რომ რობერტ სტურუას სპექტაკლი ყველაზე მეტად დაშორებულია ბრუკისა და სტრელერის სპექტაკლებს, ვიდრე თავად ბრუკისა და სტრელერის სპექტაკლები.

რეალურად, თეატრმცოდნეობითი თვალსაზრისითაც, რობერტ სტურუას „მეფე ლირის“ ინტერპრეტაცია ყველაზე მეტადაა დაშორებული ბრუკისა და სტრელერის სპექტაკლებს არა მხოლოდ რეჟისორული კონცეფციის თვალსაზრისით, არამედ სცენოგრაფიულ-მხატვრული გადაწყვეტითაც, ასევე მუსიკალური გაფორმებით და სპექტაკლის ქორეოგრაფიული მონახაზით.

„ლირის“ გამორჩეული და განსაკუთრებული დადგმების გეოგრაფიული რუკის შედგენისას მნიშვნელოვანია ისიც,

რომ პროგრესული იდეები და კონცეპტუალური ევოლუცია შეინიშნება დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ. აღმოსავლეთ ევროპის თეატრი, კერძოდ, რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“ მართლაც აჯამებს მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ძიებებს შექსპირის სამყაროში.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. Brook Peter, *The Shifting Point*. UK: Methuen Drama. 1988. Skorniakova, Mariia Grigor'evna, **Giorgio Strehler and “Piccolo Teatro di Milano”**, 2012.
2. ურუშაძე, პ. შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1986, №4
3. გუგუნავა ლ. შექსპირი და XIX საუკუნის II ნახევრის ქართველი მოღვაწეები., „ქართული შექსპირიანა“, ტ.3. თბ. 1972.
4. მუმლაძე დ. თანამედროვე ქართული რეჟისურა, თბ. 1973.



---

---

**ნანუკა ზუსკივაძე,**  
დრამის ფაკულტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი პროფ. – დავით კობახიძე

## **მსახიობი – პიროვნება სამსახიობო ხელოვნებაში**

წარმოდგენილი ნაშრომის ეს ნაწილი მსახიობ-პიროვნებას, ადამიანის სხვათაგან განსხვავებულ ფსიქოტიპს შეეხება – ადამიანს, რომელსაც უდიდესი ჟინი, სურველი აქვს გრძნობების საჯაროდ გამოხატვისა (თუმცა ეს, როგორც შესავალში აღვნიშნე, მანც ზედაპირული აღქმაა მსახიობისა). მსახიობი – ზემოციური, ზემგრძნობიარე, ზეგულუბრყვილო, ზეეჭვიანი ტიპია ადამიანისა. ემპათიის, წარმოსახვისა და ზუსტი განწყობის შემუშავების დიდი უნარით დაჯილდოებული არსება. სწორედ ამგვარი, შეიძლება ითქვას, განსაკუთრებული თვისებები (რასაც უამრავი მეცნიერული კვლევაც ადასტურებს) განაპირობებს მის ცხოვრებას თეატრში და თეატრს გარეთ. ადამიანს, მსახიობის პროფესია შემთხვევით თუ აქვს არჩეული, მისი ცნობა შეუიარაღებელი თვალითაც შესაძლებელია.

აუცილებელია გვანსოვდეს, რომ სცენიური ხელოვნების ფსიქოლოგია – ადამიანის შემეცნების ის ერთ-ერთი საშუალებაა, რომელიც ავტორისა და რეჟისორის მაცურებელთან ურთიერთობის საკითხს მოიცავს და ის ემოციებიც, რომლებიც მსახიობსა და მაცურებელში აღიძვრის, მუდამ ორმხრივი ხასიათისაა.

თეატრი სინთეზია „მრავალი“ ხელოვნებისა, სადაც ერთმანეთთან კავშირშია ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა, ვოკალური თუ საცეკვაო ხელოვნება. მსახიობის ხელოვნება მათგან დამოუკიდებელად ერთადერთია, რაც მხოლოდ თეატრს ეკუთვნის.

სამსახიობო ხელოვნების პედაგოგთა წინაშე ურთულესი ამოცანა დგას: მსახიობის ხელოვნების ფსიქოლოგიური ასპექტის გათვალისწინებით, აღზარდოს უნიკალური,

განსაკუთრებული პიროვნება.

საინტერესო და საგულისხმოა, თუ როგორ ხდება შერწყმა-შერიგება, პიროვნება-მსახიობის ფსიქოტიპსა და მსახიობი-პიროვნების მიერ შექმნილ სახეთა შორის. სცენაზე ხომ მხოლოდ საკუთარი გრძნობების განცდაა შესაძლებელი და იმავდროულად მასწავლებელს ისიც ხომ ევალება, გახსნას ინტუიტიური „შემოქმედებითი“ მე – სწორედ ის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რაც ჩადებულია დამწყები მსახიობის ბუნებრივ მონაცემებში. ძალზე მნიშვნელოვანია მსახიობისთვის, შეიმეცნოს ფსიქოლოგიური თავისებურება საკუთარი პიროვნებისა და შემდგომ კი არ „ითამაშოს“ რაიმე სახე, არამედ ყველა დეტალი „გამოიძიოს“ და შეიმეცნოს საკუთარი თავიდან გამოძინარე. პარადოქსი კი ის არის, რომ მსახიობი რაც უფრო მეტად „წარმოადგენს“ საკუთარ თავს, მით უფრო უახლოვდება იგი მის მიერვე შექმნილ სცენიურ სახეს. ინტერესი, ბუნებრივია, გარდასახვაში მდგომარეობს, მხოლოდ ცნობიერ გარდასახვაში, რომელიც ოსტატურად უნდა იყოს წარმოსახული.

„მსახიობის ხელოვნება, სცენიური თამაში განუხორციელებელი სურვილების განხორციელების ილუზიაა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი პროცესების სარკეა. თამაში, „სარკისებრი ასახვის“ მიუხედავად, ახალწარმოქმნილი რამაა, განსაკუთრებული ფენომენია, სასწაული, რომელიც შესრულების მომენტში სრულიად დამოუკიდებლად არსებობს“.<sup>1</sup> შემოქმედება ადამიანის ილუმინალური მდგომარეობაა. ყველას არ შეუძლია ჩაწვდეს ამ ილუმინაციას და, გასაგებია, სწორედ ეს ილუმინაცია რომ განასხვავებს მსახიობს ბერიკასიანს.

დღეისათვის (თვით აკადემიურ თეატრთა სცენაზეც კი) საგრძნობლად მოძრავლდა სპექტაკლები, სადაც მთავარი მახვილი წარმოდგენის სანახაობით მხარეზეა გადატანილი – სალაღობო-გასართობი ხასიათისაა უფრო მეტად, ვიდრე პირადული ფიქრის, განსჯისა თუ შინაგანი ჭვრეტის საგანი. ამგვარ, არსებითად, მსუბუქ (ზოგჯერ აბსურდულ) სიუჟეტურ

<sup>1</sup> თუმანიშვილი მ. „ახლა კი ფარდა“, 2011, გვ. 13.

კარგად წარმოდგენილ სპექტაკლებში გრძნობისმიერი შთაბეჭდილება შედარებით ხანმოკლეა, შეიძლება ითქვას ზედაპირულიც, როგორც იტყვიან, წუთიერი, ვიდრე ხანგრძლივად და სიღრმისეულად თანამდევნი. და რა გასაკვირია, რომ დღევანდელი სასცენო შემოქმედება მეტწილად ღია ცის ქვეშ გამართულ, ცეკვა-თამაშით თუ სხვა გართობით გაჯერებულ იმ სახალხო დღესასწაულ-მასკარადის შორეულ გამოძახილად აღიქმებოდეს, რომელიც ჩვენს ტრადიციულ ყოფაში ბერიკაობად იწოდებოდა.

ეს თუ ასეა, მაშინ საკითხავია, რით ემიჯნება მსახიობი, პრინციპულად ინდივიდუალობის არმქონე, სხვა ყველა დანარჩენ მონაწილესთან გათანაბრებულ ბერიკას?!

ბერიკა – უწინარესად ყოვლისა, რიტუალის მონაწილეა, სადაც ყოველივე წინდაწინ არის განსაზღვრული (წარმოდგენითად მაინც, მონაწილეთა ცნობიერებაში); მისგან გარკვეული მოქმედებანი მოითხოვება, მთავარს, არსებითს კი ქმედებაში ნიღაბი განსაზღვრავს; ის – პერსონაჟის ნიშანია მხოლოდ (განასხვავებს „ნიშანს“ „განხორციელებულისგან“ – ეს უკანასკნელი მხატვრული ხატების თვისებაა);<sup>1</sup> ისიც კი არაა სავალდებულო, რომ ის რამენაირად მარჯვედ ასრულებდეს დანაკისრებს, როლი მაინც შესრულდება, ისე როგორც არავინ შეწყვეტს წირვას მღვდელს თუ ხმა ჩაუწყდა; ამასთან, „ბერიკაობა“ გარდასული რიტუალია და მისი პირვანდელი საკრალური სახეც დაკარგულია, ბირთვი გამკრთალებულია, ნახევრადგაუცნობიერებადიც და შესაბამისად, მის აღსრულებას სერიოზულობაც კი არ მოეკითხება. ეს – გართობაა, სპორტულ შეჯიბრებაზე ნაკლებად გულმისატანი, რადგან ჯობნასა თუ მარცხსაც კი არ გულისხმობს.

მსახიობი – დრამატურგიული და, ამდენად, მსოფლმხედველობითი ნააზრევის განხორციელებაა, სახე ცოცხალი არსისა, რომელშიც ათასგვარ კონკრეტულ შინაარსად გამოსჭვივის მწერლის კონკრეტული მსოფლხედვა – თან ორგზის, ჯერ რეჟისორის, შემდგომ კი მსახიობის გრძნობა-

<sup>1</sup> Вейдле В. Умирание искусства, М. 2001. ст. 218

გონებაში ასახულ-გარდატეხილი, მათ მიერ შეფერილი. ის იმგვარი ქმედების მონაწილეა, რომელმაც ზეგავლენა უნდა მოახდინოს როგორც მხატვრულმა მთელმა, შესაბამისად კი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს სწორედ შესრულების ყოველჯამიერ ხარისხს, რაც გონებრივ-მშენიერი დაძაბვასა და სხეულებრივ გაწვრთნილობასაც მოითხოვს. მეტიც, თეატრის წარმოდგენაც დღეისათვის, თითქოს აღარაა ოდინდელივით რიტუალი, მაგრამ, მიხ. თუმანიშვილის გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, „ქადაგება“, ერთგვარი მსახურება, სხვათა თანაგრძნობად, თანაგამგებად გამიზნული თვითგალება.

ზემოთ როგორღაც შევეცადე, დამახასიათებლად თავ-თავიანთი ნიშან-თვისებების მინიშნებით ერთმანეთისგან გამემიჯნა სამსახიობო წარმოდგენის ორი უშუალო მონაწილე – ბერიკა და მსახიობი. სხვაობა მათ შორის მეტად გამოაშკარავდება, თუ მსახიობის ხელოვნებაში ყურადღებას მის პიროვნულ თავისებურებებზე გავამახვილებთ.

ოღონდ, ზოგად-ისტორიული კონტექსტის მოშველიებით, ჯერ პიროვნების რაობა, მისი ბუნების ძირითადი თავისებურებანი უნდა წარმოვადგინოთ, რომლითაც, ვფიქრობ, ჩვენს თემასთან მიმართებით და ამდენად, სწორედ რომ თანამედროვეობასთან შესატყვისად, უკეთ გამოიკვეთება ის, ამჟამად შედარებით დამცრობილი ადამიანური ფენომენი, რომელსაც პიროვნებად მოვიაზრებთ.

„რენესანსად“ წოდებული ეპოქა, გარკვეული თვალსაზრისით, მართლაც ანტიკურის აღორძინება იყო, რადგან ადამიანის ყურადღება ტრანსცედენტური ღვთაების ჭკრუტიდან კვლავ ნივთიერ ქვეყნიერებაზე იქნა გადატანილი. ამავე დროს კი, პირველად ისტორიაში, ადამიანი თავად გახდა შემეცნების თავი და ბოლო, მისი ამოსავალიცა და მიზანიც, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით – სამყაროს ცენტრი, თან სავსებით დამოუკიდებელი და პოტენციურად მაინც, – ყოვლისშემძლე (ეს პირდაპირვე აქვს ნათქვამი პიკო დე ლა მირანდოლას – XIV საუკ.)<sup>1</sup>. აზრი, თითქოს ყოველი ადამიანის

<sup>1</sup> Джованни Пико дела Мирандола, Речь о достоинстве человека, წიგნში: Эстетика Ренессанса, т. I Москва, 1981, გვ. 249.

შესაძლებლობანი უსაზღვროა, თითქოს ყოველი ჩვენგანის სურვილი და ნება წინაღუდგომელია და ა.შ. დღესაც ხშირად, შელოცვასავით მეორდება, მაგრამ ძალიან დიდი ხანია ეს მხოლოდ და მხოლოდ „ლიბერალური“ ფუჭსიტყვაობაა, რომლის მიღმა სრულებით სხვა თვითცნობიერება იმალება.

პირველი „დარტყმა“ რენესანსულ მსოფლგაგებას ჰელიოცენტრული სისტემის გაცნობიერებამ და ქვეყნიერების ფიზიკური უსასრულობის შესახებ წარმოდგენამ მიაყენა. აღმოჩნდა, რომ დედამიწაც და თვითკმარ-ყოვლისმბრძანებელ ადამიანის ნამცეცის ნამცეცებილაა უსაზღვრო სიცარიელეში ჩაკარგული. საკუთარი „ტიტანურობისა“ არ იყოს, ამ მსოფლხატსაც თავიდან ნამდვილი ეიფორია ახლდა – ეტყობა, საკუთარი ინტელექტუალური სითამამის განცლით გამოწვეული. ასეთი აღფრთოვანება, ასეთი – „შემომხედეთ, რაოდენ უშიშარია ჩემი გონება, როგორ არაფერს ეპუება, არაფრის წინ არ იხვევს უკან“ – მას აქეთ არაერთხელ გამეორებულა: XVIII საუკუნის განმანათლებლებთან, XIX საუკუნის პოზიტივისტებთან თუ XX საუკუნის ათეისტ-ევზისტენციალისტებთან. მის თანადროულად კი, სულ უფრო ღრმავდება საპირისპირო თვითგანცდა (აღარაფერს ვიტყვი იმ თითქმის კომიკურ „აღმოჩენაზე“ საკუთარი სიპატარავე-უმწეობასა, რასაც ხშირად სასოწარკვეთამდე მიუყვანია თავდაჯერებული ოპტიმისტები – მაგალითად, ნამდვილი ისტერიკა, რაც გამოიწვია ლისაბონის მიწისძვრამ ვოლტერთან,<sup>1</sup> მრავალი რომანტიკოსის – ყველაზე გამოხატულად ჯორჯ გორდონ ნოელ ბაირონთან,<sup>2</sup> – „პესიმიზმი“ და ა.შ.). მისი სიმძაფრე ნათლად ამოიკითხება უკვე ბლენ პასკალთან – თუმცა, იგი ერთი იმათგანია, ვისაც უსასოობამ რწმენისაკენ მიბრუნების გზა უჩვენა. ნამდვილი დრამა გარეგნულად განუზომლად მშვიდ რენე დეკარტთან ისახება. საწყისი მისი ფიქრისა ისაა, რომ ადამიანის ცნობიერებამ აღარაფერი იცის გარემოსა თუ საკუთარ თავზე. ამას ხომ ჯერ კიდევ ანტიკური სკეპტიციზმი აცხადებდა – ადამიანის გონების დასკვნები არ

<sup>1</sup> Вольтер, Кандит или оптимизм, М. «Ламартис», 2006;

<sup>2</sup> История Всемирной литературы, т. VI, М., 1989, с. 104-106.

არისო სანდო. ახლა კი კითხვა ისმის საზოგადოდ ქვეყნიერების არსებობაზე, რისამე ცოდნის კი არა, აღქმის სანდობაზე, რისამე რეალობაზე. მიზეზი ამისა უმარტივესია – ადამიანის თვითკმარობა, მისი ზემნიშვნლობა მას საკუთარ თავში ჩაკეტილობად შემოუბრუნდა. რენე დეკარტი<sup>1</sup> გამოსავალს გონების, აზროვნების ძალმოსილებაში პოულობს, რომელიც თავიდან ააგებს მისთვის, სუბიექტისთვის საეჭვოდ და სათუოდ ქცეულ სინამდვილეს. მას მიმდევრებიც ჰყავდა, მაგრამ უფრო ძლიერნი ის მოაზროვნეები აღმოჩნდნენ, რომლებიც ამბობდნენ: ადამიანი მთლიანად თავის შეგრძნებებზეაო დამოკიდებული. ეს ე.წ. ემპირისტები თითქოს მყარ ნიადაგზე იდგნენ, არადა, მალევე აღმოჩნდა, რომ რაკი თავად შეგრძნებაა სუბიექტური, ამდენად არც ის კმარა რისამე ობიექტურობის უზრუნველსაყოფად. უკვე XVIII საუკუნეში ლორდმა დევიდ ჰიუმმა აფორისტულად გამოთქვა, ის, თუ რაში მდგომარეობს ახალი დროის ადამიანის ნამდვილი დრამა: „ჩემსა და ქვეყნიერებას შორის ჩემი შეგრძნებების კედელია ჩამდგარი“. კაცმა რომ თქვას, ამაზე შორს აღარც ვინ წასულა და მძლავრი კონტრ-დინებების მიუხედავად (რელიგიური რომანტიზმი, ჰეგელიანობა...), „ავტონომიური ადამიანის“ თვალსაზრისი მაინც დაუძლეველი აღმოჩნდა.

კიდევ ერთი საყურადღებო ნაბიჯი XVIII საუკუნეშივე იმანუილ კანტმა გადადგა. მან, არსებრივად, არ უარჰყო დ. ჰიუმის დებულება, ოღონდ დასძინა – ცოდნის ობიექტურობა ისაა, რომ შეგრძნებები ყველა ადამიანს ცნობიერების ერთგვაროვანი მექანიზმის მიერ გადაამუშავებული მიეწოდება, თუმცა რა დგას მათ მიღმა სინამდვილეში, ჩვენთვის შეუცნობელია. მეტიც, ადამიანი საკუთარ „მე“-საც კი შეგრძნებით იცნობს – ანუ არ იცნობს მას და უეჭველად მხოლოდ ის იცის, რომ არსებობს რაღაც, რომელიც შეიგრძნობს, იაზრებს და ა.შ.

ამგვარმა ცნობიერებამ XIX საუკუნეში ადამიანის შეგრძნობილზე, ფსიქიკის მოვლენებზე დაკვირვება, მისი

<sup>1</sup> ბაქრაძე კ. ახალი ფილოსოფიის ისტორია, თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1969 წ.,

გააზრება თუ ასახვა მოიტანა. შედეგად კი დიდი ცოდნა დაგროვდა, მათ შორის, ადამიანის ფსიქიკაზეც. შეუძლებელი კი იყო, იმავდროულად თავი არ ეჩინა ამ მსოფლმხედველობის საფუძველს – სხვათა და საკუთარი თავის პრინციპულ შეუცნობადობას. XX საუკუნეში ამან გამოხატულება ჰპოვა, ერთი მხრივ, აზრის თუ მხატვრული ქმნის თამაშად ქცევაში, მეორე მხრივ, უკიდურეს პრინციპულ ეგოცენტრულობაში, ღირებულებების ეგოისტურ განსვას დაქვემდებარებაში, ყველაფერი იმის ფასეულობით გათანაბრებაში რაც ნაფიქრი და შექმნილია. ამას ერთვის „დემოკრატიული“ შეხედულებები, რომლებიც ადამიანთა თანასწორობით (დიდწილად ილუზორულის) აღიარებით დაიწყო და ყოველგვარი მოსაზრების, ყოველგვარი ადამიანისმიერი გამოვლენის თანაბარღირებულების – დასასრულ კი, ადამიანთა პრინციპული ერთნაირობის ქდაგებით დასრულდა.

ამრიგად – თუმცა ისტორიული სინამდვილე განუზომლად უფრო რთული და მრავალფეროვანია და სხვაგვარი განწყობილებისა და ხედვის ნაყოფი ძალზე ბევრია, – XX საუკუნის აზროვნებისა და მხატვრული შემოქმედების დიდ ნაკადში ქრება ინდივიდუალობა ნებისმიერი აზრით: თვალსაზრისის ჩამოუყალიბებლობის გამო ვერაფერი ითქმის სხვაზე, არ არსებობს რაიმე გამოკვეთილი აზრი, ჩნდება ბუნებრივი დაეჭვება საკუთარ სიმართლეში, – აქედან „პოსტმოდერნული“ მსოფლმხედველობრივი და ემოციური სიფუტუროვე, ის, რასაც „ავტორის გაუჩინარებაც“ კი დაერქვა.

ამგვარი ტენდენციის არსებობა, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო დამახასიათებლად წარმოჩინდა იმ ფილოსოფიურ ნააზრევში, რომელსაც ეგზისტენციალიზმად მოიხსენიებენ<sup>1</sup>.

ეგზისტენციის ფილოსოფია, ანუ ეგზისტენციალური ფილოსოფია თანამედროვე ფილოსოფიურ მიმდინარეობათაგან (ნეოთომიზმი, პერსონალიზმი) ერთადერთია, რომელიც

<sup>1</sup> ბაქრაძე კ. ეგზისტენციალიზმი, თბ., 1962. П. Гайденко, Экзистенциализм и проблема культуры, М., 1963.

მხოლოდ ადამიანის არსებას ეხება; ამასთან, მისი ძირითადი იდეები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იქნა „სახიერად“ გამოვლენილი (ჟ.პ. სარტრი, ა. კამიუ, ს. ბოუარი, გ. მარსელი) და ამდენად, გასაგებია, თუ რატომაა ჩვენთვის უპირატესად საგულისხმო.

ეგზისტენციალიზმი გამოხატავს დასავლეთის ინტელიგენციის რადიკალურ სულიერ კრიზისს, რამაც განსაკუთრებით ორი მსოფლიო ომის შედეგად იჩინა თავი; აღმოჩნდა, რომ ინდუსტრიული ცივილიზაციის პირობებში, ადამიანი არაადამიანურ პირობებშია მოქცეული, გაუცხოებულია, დაკარგული აქვს თავისუფლება და პიროვნულობა. ამგვარ ყოფაში, ადამიანი უცხო და მისგან შეუცნობ ძალებს სულიერი და ბოლოს ფიზიკური კატასტროფისკენ მიჰყავს. ეს მაშინ, როცა „ეგზისტენციალისტებს“ ადამიანის ნამდვილ არსებობად თავისუფლების, „თვითმიმართვის“, პიროვნულობის აღიარება მიაჩნიათ, ხოლო ადამიანის გარდაუვალი დაქვემდებარება გარეგანი ძალებისადმი მის არანამდვილ არსებობად\*. სწორედ ეს აღმოჩენა და მასთან შესატყვისი განწყობილება განსაზღვრავს ეგზისტენციალური აზროვნების ზოგად ხასიათს.

ადამიანში პიროვნულ თავისებურებათა დამცრობის თანდათან პროცესი თითქოსდა სახეზეა და გასაგებია, ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი „მასების ამბოხი“ (ორტეგა ზოსე ი გასეტი)<sup>1</sup> ადამიანის განუმეორებლად ერთადერთობის გამოვლენად კი არა, მის ნიველირებად რომ მოიაზრება.

ადამიანი-პიროვნება, მყარ მეცნიერულ კვლევაზე დამყარებული, თანამედროვე ინტერნეტ-სივრცეში მთავარი განმარტებით ასე მოიაზრება:<sup>2</sup> „ცნება პიროვნება ასახავს ადამიანის სოციალურ ბუნებას, განიხილავს მას როგორც სოციოკულტურული ცხოვრების სუბიექტს, განსაზღვრავს ინდივიდუალური საწყისის მატარებელ არსებას, რომელიც სოციალური დამოკიდებულებების, ურთიერთობებისა და საგნობრივი მოღვაწეობის კონტექსტში მოიხილება.

<sup>1</sup> ორტეგა ზოსე ი გასეტი, მასების ამბოხი, თარგმანი ბ. ბრეგადის, გამ. „ხომლი“, 1993.

<sup>2</sup> <http://ru.wikipedia.org/wiki/Личность>



„პიროვნებად“ მიიჩნევა: 1. ადამიანის ინდივიდი, როგორც დამოკიდებულებებისა და შეგნებული მოღვაწეობის სუბიექტი („პირი“ – სიტყვის ფართო გაგებით) ან 2. ინდივიდისთვის, როგორც ამა თუ იმ საზოგადოების წევრისთვის დამახასიათებელი მყარი სისტემა. თუმცა, ისიც ხომ არის – ტერმინოლოგიურად ეს სავსებით განსხვავებული ორი ცნება – პირი, როგორც ადამიანის მთლიანობა (ლათ. persona) და პიროვნება, როგორც მისი სოციალური და ფსიქოლოგიური სახე – ზოგჯერ ისე მოიაზრება, როგორც სინონიმი“. და კიდევ – „პიროვნება გულისხმობს რეალურად მოქმედ კონკრეტულ ადამიანს, მაგრამ კონკრეტული პიროვნების ყველა თავისებურება არ შედის მისი არსების განსაზღვრებაში. ყოველ პიროვნებას აქვს ინდივიდუალურად განსაკუთრებული თავისებურებანი, რომლებიც ვლინდება სხვა წევრებთან ურთიერთობაში. ეს თავისებურებანი დამოკიდებულია იმ კონკრეტულ პირობებზე, რომლებშიც ცხოვრობს და საქმიანობს ინდივიდი“.

როგორც ჩანს, სხვადასხვა ისტორიული ეპოქა სხვადასხვაგვარი ნიშან-თვისებათა წარმოჩენით ცდილობს პიროვნების რაობის დადგენას. ანტიკური ფილოსოფიისათვის პიროვნების ბუნების განსაზღვრისათვის ამოსავალი უნდა იყოს ადამიანის მიმართება საზოგადოებასთან; მოგვიანებით კი – რ. დეკარტი, ჯ. ლოკი, ი. კანტი და სხვა – საკუთარ თავთან. კვლევის ამა თუ იმ ეტაპზე, მართალია, გამოიკვეთება პიროვნების პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი, მაგრამ საფუძველი კვლევისა მუდამ ერთი მხრივ იყო მიმართული – საზოგადოებისა და პიროვნების ბუნების მკვლევარები მეტაფიზიკურად განიხილავდნენ და თითოეულის შესახებ არსებითად მიანიც განყენებული მსჯელობით კმაყოფილდებოდნენ.

ესეც, ამ სახით მოცემული განმარტება, რაღა თქმა უნდა, საგულისხმოა და გასათვალისწინებელი, მაგრამ ისიც ხომ ცხადია, – პიროვნების ბუნების მეცნიერული ახსნა მოვლენის რაობას მხოლოდ „მშრალი“ დებულების სახით თუ წარმოგვიდგენს. საკვლევ თემასთან მიმართებით კი, ვფიქრობ, მისი ფსიქოლოგიური ასპექტი, მისი, თუ შეიძლება ითქვას,

---

---

ქვედაშრეებისეული „ინტიმური“ საზრისი უნდა იყოს მეტად საგულისხმო.

პიროვნულობა, რაც განუმეორებელ ინდივიდუალობას გულისხმობს, აუცილებელი პირობაა შემოქმედებითი პროცესისა. ყოველგვარი შემოქმედება კი ამაღლებულისა და, ამდენად, ამაღლებელი სიყვარულის შედეგია – შედეგი იმისა, თუ რაგვარად დაიძლია ყველა ჩვენგანში სხვადასხვაგვარი ოდენობითა და სიძლიერით მოვლემარე ბიოლოგიური ქმნილება.

ვგონებ, სწორედ ეს შეგვახსენა ანტუან დე სენტ-ევზიუპერიმ თავისი საქვეყნოდ ცნობილი ზღაპრის ორი ძირითადი პერსონაჟის – პატარა უფლისწულისა და მელაკუდას თავგადასავლით.

მათი პირველი შეხვედრა სავსებით პროზაულია. მელაკუდას, რომელშიც, ყველა ბიოლოგიური ქმნილებისათვის დამახასიათებელი, მხოლოდ გადარჩენისა და გამრავლების ინსტინქტი ბუდობს, ერთადერთი რამ აინტერესებს: პატარა უფლისწულის სამყოფელში არსებობენ თუ არა მისთვის საძულველი მონადირენი. უარყოფით პასუხს სასწრაფოდ შეენაცვლება მომდევნო კითხვა – ქათმები, ქათმები თუ არიანო და როცა გაირკვა, რომ იქ არც ქათმებია, მელაკუდამ ყოველგვარი ინტერესი დაკარგა იმ პლანეტისადმი, სადაც პატარა უფლისწული სახლობს.

გამოხდა ხანი. პატარა უფლისწულმა მოიშინაურა მელაკუდა – მელაკუდამ კი შეიყვარა პატარა უფლისწული. ოღონდ ესაა – რაც ამ ქვეყნად იწყება, უთუოდ, განურიდებლად მთავრდება კიდევ და დგება პატარა უფლისწულის მიწიერყოფნის დასასრულის ჟამი. მეგობრების გაყრის, მათი განშორების მინორულ ინტონაციაში გამოკრთება ერთი შეხედვით თითქოსდა მოულოდნელი მეტაფორულად პოეტური პასაჟი. „მელამ თქვა – ცოტაც და ავტირდები... ყანის ფერი შენს თმებს გამახსენებს... შემდეგ დაუმატა:

– ვარდები მოინახულე. მიხვდები, რომ შენი ვარდი ერთადერთია ამ ქვეყნად. მერე მოდი და დამემშვიდობე, მე კი

ერთ საიდუმლოს გაგანდობ.

პატარა უფლისწული ვარდების სანახავად წავიდა:

– ჩემს ყვავილთან ახლოსაც ვერ მოხვალთ... არავის მოუშინაურებისხართ და არავინ მოგიშინაურებიათ. ჩემი მელაც ასეთი იყო, ასიაათასი მელასგან ვერ გამოარჩევდი, მაგრამ დაემეგობრდით და იგი ერთადერთია ჩემთვის...

მერე ისევ მელასთან დაბრუნდა:

– მშვიდობით.

– მშვიდობით, – უთხრა მელამ. – ჩემი საიდუმლო ერთობ მარტივია, გაგანდობ: დასანახს მხოლოდ გულით დაინახავ, მთავარი თვალისთვის უხილავია...

– ადამიანებს აღარ ახსოვთ ეს ჭეშმარიტება, – თქვა მელამ, – შენ კი გახსოვლეს. მუდამ პასუხს აგებ იმისათვის, ვინც მოიშინაურე...“

ბუნებისაგან კოდირებული ინსტინქტების სანაცვლოდ გაჩნდა ფერი და მოგონების, უძილო ღამესთან თანახიარი მსუბუქი სევდა – ის, რაც აუცილებელია, რათა ადამიანი, სხვების მსგავს ბიოლოგიურ ქმნილებათაგან განსხვავებით, მოსიყვარულე, პიროვნული ცნობიერებით დამუხტულ სულიერ არსებად გარდაიქმნას.

სულიერ სიმაღლეთა წვდომის ძნელად დასაძლევ გზაზე კი, უპირველესი შემწე, მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულით არსებული, ჩვენივე რელიგიური აღმსარებლობაა: „კაცთა და ანგელოზთა ენებზეც რომ ვმეტყველებდე, სიყვარული თუ არ მაქვს, მხოლოდ რვალი ვარ მოჟღერიალე, მხოლოდ წკრიალა ტინტილი. წინასწარმეტყველების მაღლი რომ მქონდეს, ვიცოდე ყველა საიდუმლო, და მქონდეს მთელი რწმუნა, ისე, რომ მთების დაძვრა შემეძლოს, სიყვარული თუ არ მაქვს, არარა ვარ. მთელი ჩემი ქონება რომ გავიღო გლახკათვის და დასაწვავად მივცე სხეული, სიყვარული თუ არ მაქვს, არას მარგია“<sup>1</sup> (I კორ., 13.1-3).

ქრისტიანობა ერთადერთია ყველა სხვა რელიგიათა შორის, რომელმაც ადამიანი პიროვნებად მოიაზრა (და არა

<sup>1</sup> გამოცემლობა „საქართველოს საპატრიარქო“ ახალი აღთქმა, 2006.

ქრისტიანობამდელ, წარმართულ „პერსონად“, რაც კარგ, წესიერ მოქალაქეს ნიშნავს). მეტიც – ადამიანი-პიროვნება ღვთაებრივი საზრისითაც დატვირთა, რითაც პიროვნებამ, ახლა უკვე, სულისმიერი თვისებაც შეიძინა (სული, ასტრალური სხეული სრულად იმორჩილებს ფიზიკურ სხეულს).

მსახიობი-პიროვნება უპირველესად შემოქმედია, „ცით დანიშნული“ შემოქმედი – თავისივე შემოქმედების პროცესში არა მხოლოდ ერთადერთის, სულისმიერად განუმეორებელის მაძიებელი, არამედ, სხვათა ასამაღლებლად, მის მიერვე მოძიებულის უშურველად გამცემი.

ამდენად, მსახიობი-პიროვნების მიერ შექმნილი როლი ილუსტრაცია კი არ არის დრამატულ ნაწარმოებში აღწერილი ამა თუ იმ პერსონაჟის რაიმე ქმედებისა, არამედ, მსახიობის სწორედ რომ პიროვნული თვისებებით – მახსოვრობით, ინტელექტით და ნებელობით – გამოაშკარავებული სწრაფვაა იმ ახალი რეალობის წარმოსაქმნელად, სადაც იგივე პერსონაჟი ასევე პიროვნული თვისებებით იქნება დამუხტული.

ხელოვნების ნებისმიერი დარგის არსი (და ამდენად მიზანი) ხომ ხილული რეალობის მიღმა არსებული რეალობის ჩვენებაა, წვდომა ჭეშმარიტი რეალობისა (რომელიც მრავალასპექტიანია და ამიტომაც განსხვავდება შემოქმედთა სხვადასხვაგვარ სახეთა შექმნის განუმეორებლობა). სათეატრო ხელოვნებაც ამ ჩარჩოშია მოქცეული.

მსახიობი-ხელოვანის განსაკუთრებულობის ერთი ასპექტი ისაა, რომ მას თავისსავე შემოქმედებით პროცესში ხვდება მზა, სხვის მიერ წარმოქმნილი ტექსტი, რომლის სცენაზე გადატანასაც, თუ შეიძლება ითქვას, სცენაზე ტექსტის განსხეულებას ასევე სხვა (რეჟისორი) ახორციელებს. ამის მიუხედავად, სასცენო ხელოვნების უპირველესი და ამდენად, უმნიშვნელოვანესი ქმნილება მსახიობია! მსახიობი ხომ პიროვნული თვისებებით დამუხტული ის შემოქმედია, ვისი მეოხებითაც ერთიან მხატვრულ მთლიანობად წარმოგვიდგება ჩვენთვის, მაყურებლისთვის მანამდე დაფარული, მრავალმხრივი აზრით დატვირთული და სიღრმისეულად დანახული ახალი

რეალობა.

არტისტი (სანამ იგი სცენაზეა) ორი მუდმივად განსხვავებული (შესაძლოა ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული) პიროვნების მოცემულობაა – საკუთარი „მე“-სი და იმ როლისა, რომელსაც ასახიერებს (თუმცა, ამგვარ კონტექსტში, შესაძლოა, მისი საკუთარი ხედვა რეჟისორის ხედვას დაუპირისპირდეს). ამიტომ მას მუდმივად უხდება, როგორც იტყვიან ხოლმე, დანის პირზე მოძრაობაც და არსებობაც, რათა ერთი რომელიმე მხარე არ გახდეს დომინანტური, რამაც შესაძლოა კრახი გამოიწვიოს. ფენომენოლოგიურად ეს ურთულესი მდგომარეობაა, რომლის დროსაც არტისტი წარმოდგენილია ერთდროულად როგორც ხელოვნების ნაწარმოების ავტორი და შემსრულებელი. იგი ზომ თვითონ, თავიდან ქმნის სცენაზე პიესას და ყოველთვის თავიდან, ყოველი შესრულების დროს, ახორციელებს მის მიერ შექმნილ როლს ისე, როგორც მას „უჩვენა“ რეჟისორმა; და ისეც, როგორც მას შინაგანად უკარნახა მისი ცხოვრების მნიშვნელობით დიდმა გამოცდილებამ – მისმა პიროვნებამ თანდაყოლილი ნიშან-თვისებებით, ნიჭით, უნარით... და ეს ყოველივე ქმნის ახლებურად დანახულ, მხოლოდ არტისტის რეტროსპექტივით შესაძლებელ ერთ მთლიანობას, ერთიან ახალ სტრუქტურას.

არტისტის აუცილებელ, დამახასიათებელ არსობრივ ნიშანს მისი გარდასახვის უნარი და ქმედება წარმოადგენს. მაგრამ გარდასახვისა რაში? შეიძლება საგნად, პერსონაჟად, მოვლენად... გარდასახვა შესაძლებელია გარეგანი ფორმებით, ან იქნებ სახის შინაგანი ბუნების გახსნის საშუალებით და სხვა. ამისათვის აუცილებელია გაგება, წვდომა, – ეს კი დამოკიდებულია მის გონიერებაზე, ინტუიციასზე, პიროვნულ გამბედაობაზე, თავისუფლების გაგებაზე... (ვეულისხმობ პოლარული სახის წვდომის შესაძლებლობას). რაც უფრო მრავალფეროვანია არტისტის სახვითი საშუალებანი – ხერხები, აქცენტები, ხმის მოდიფიკაცია, მიმოხვრა, მიმიკა-გამომეტყველება, ენობრივი სპეცეფექტები... მით უფრო

მასშტაბურია არტისტი და მით უფრო მასშტაბური, თუ ეს ხერხები არ არის დაშტამპული, ანუ ბრძალ მიბაძვის შედეგად მიღებული.

მაგრამ განა მარტო ეს არის პიროვნული თვისებებით დამუხტული არტისტი? სავარაუდოა, რომ იგი დიდი უნარის მქონე პიროვნებაა, რომელსაც შეუძლია შეცვალოს მომავალი. ვფიქრობ, რომ ეს იქნება ერთდროულად როგორც მიზანმიმართული, ასევე ინტუიტიურ-იმპულსურ მისწრაფებათა მთელი თანავარსკვლავედი. ეს არის ნიჭი, უნარი, ძლიერი მოთხოვნილება, რომელთა საშუალებითაც არტისტი შეადწევს, როგორც საკუთარ შესაძლებლობებში, ასევე განსახორციელებელ, მის მიერვე „შექმნილი“ გმირის როლში (და ეს ყოველთვის ახალია, იგი არავის იმეორებს – არც სხვას და არც თავის თავს). იგი არავის იმეორებს, უპირველეს ყოვლისა, იმ აზრით, რომ, როგორც პიროვნება, ის მხოლოდ და მხოლოდ თავის უნიკალურობას ახორციელებს და არა სხვისას...

ეს უნარი, არსობრივად დაკავშირებულია ადამიანის ყველაზე ადამიანურ შესაძლებლობასთან – წარმოსახვასთან, რომელიც ყოველთვის მიმართულია მომავლისაკენ. არტისტის დამახასიათებელი ნიშან-თვისება არის სწორედ ამ უნარის (წარმოსახვის) მრავალფეროვნება, მრავალსახიობა, მუდმივ ცვალებადობაში გამოხატული – როგორც ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული სახისა თუ როლის, ისე ერთი და იმავე სახისა თუ როლის განსახიერებაში. ეს თანამდევი უნარი არის მისივე პიროვნების მრავალსახიობის, მრავალმახასიათებლობისა და მრავალფეროვნების განმსაზღვრელი ნიშან-თვისება. არტისტის პიროვნულ თავისებურებათა მრავალმხრივობაზეა დამოკიდებული განსახორციელებელი სახეების მრავალგვარობა – არის მხოლოდ ტრაგიკული თუ კომიკური სახის შემქმნელი, თუ ისიც და ისიც, ორივესი ერთად.

### **შენიშვნები:**

\* XX საუკუნის 20-იანი წლების გერმანულ ფილოსოფიურ ნააზრევში წარმოქმნილი მიმდინარეობა (მ. ჰაიდეგერი, კ. იასპერსი) სხვა ქვეყნებშიც ფართოდ გავრცელდა (განსაკუთრებით საფრანგეთში – ჟ.პ. სარტრი, ა. კამიუ). ეგზისტენციალიზმის წყაროებად მიჩნეულია სიცოცხლის ფილოსოფია (ფ. ნიცშე, ვ. დილთაი, ა. ბერგსონი) და ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია (ე. ჰუსერლი).

\* თანამედროვე ფსიქოლოგ-ეგზისტენციალისტების მიერ (როლო მეი, ჯიმ ბიუჯენტალი, ირვინ იალომი) დეკლარირებულია პიროვნების 5 საფუძველმდებარე პოსტულატი: 1. ადამიანი, როგორც მთლიანი არსება მეტია ვიდრე მისი შემაღვენი ნაწილები. ადამიანი არ შეიძლება ახსნილ იქნეს მისი ცალკეული ფუნქციების მეცნიერული შესწავლის საფუძველზე. 2. ადამიანის ყოფიერება ხორციელდება ადამიანურ ურთიერთობათა კონტექსტში (ადამიანი არ შეიძლება ახსნილ ან გაგებულ იქნეს თავისი კერძო, ცალკეული ფუნქციებით, რომელშიც, ანგარიში არ ეწევა ურთიერთქმედების გამოცდილებას). 3. ადამიანი ახორციელებს საკუთარ თავს. ადამიანი არ შეიძლება გაგებულ იქნეს ისეთი ფსიქოლოგიით, რომელიც ანგარიშს არ უწევს მისივე თვითცნობიერების უწყვეტობას. 4. ადამიანს მონიჭებული აქვს თავისუფალი არჩევანის უფლება – იგი არ წარმოადგენს თავისი არსებობის პასიურ დამკვირვებელს, და თავად ქმნის თავისსავე გამოცდილებას. 5. ადამიანი ინტენციონალურია – მისი ცნობიერება მუდამ რაღაც ობიექტზეა მიმართული. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყოველთვის მიმართულია მომავალზე, მის ცხოვრებას აქვს მიზანი, ღირებულება და საზრისი.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ანტუან დე სენტ ეგზიუპერი, პატარა პრინცი, თარგმანი გ. ეკიზაშვილის, თბ. 2005.
2. რევაზ ნათაძე, ფსიქოლოგიის მოკლე კურსი, „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1983 წ.

3. ნოდარ გურაბანიძე, მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი, წ. მე-4. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომც. „კენტავრი“ 2010 წ.
4. მიხეილ თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომც. „კენტავრი“ 2011 წ.
5. მიხეილ თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომც. „კენტავრი“ 2008 წ.
6. Miserandino, M. (2011) *Personality Psychology*. Boston, MA: Person Academic.
7. Pervin, L.A. (1996) *The Science of personality*. New York: John Wiley & Sons.
8. Fridman, H.S., & Schustack, M. W. (2011) *Personality: Classic Theories and modern Research* (5<sup>th</sup> ed.). Needham Heights, MA: Allyn and Bacon.
9. Brody, N., & Ehrlicman, H. (1998) *Personality Psychology: Science of Individuality*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.



**Tamar Bokuchava,**  
Full Professor,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

**ON SOME TYPOLOGICAL AND AESTHETICAL  
PECULIARITIES OF COTEMPORARY THEATRICAL  
PROCESS FORM 1960-IES AND AFTER<sup>1</sup>**

**Summary**

The article discusses some ontological and anthropological aspects of contemporary theatrical process and world theatre's response to them. The issue is based on the point of view that contemporary human being is like a Babylon, "there is no monolithic unity in the basement of its existence". From this angle is seen the theatrical process practiced by Grotovski – his seek for total man and pure physicality. Confronting myths, fighting ideological idols, through the process of transgression actor-performer reaches the level of live pure existence, what is seen as a way bringing us to the roots of our real nature. Grotovski's Theatre is an example of that how the European theatre looks for the origins of its life in physicality, in the tradition of the "lower" and of the "bottom" of life and culture (as Bakhtin did in his medieval culture studies). Grotovski's experiments are compared to the practice of Peter Brook and Ted Hughes and their "berried language" they were trying to dig out, "language belonging to the deepest level" where the differences arise. The next comparison comes with Kantor's theatrical practice connected to the "theatre of death". The

---

<sup>1</sup> In the work, the author read The Art processes of XX century at the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University on the conference of 2012, "Art processes" 1960-2000

---

---

opposite method used by cantor is belittling the actor as live being, overcoming the opposition of live subject to “dead” object and putting them on one level through bio objects.

In the conclusion the article applies to Hans Thies Lehmann’s postdramatic theatre theory and considers that we are looking at “posthumanistic” or “nonhumanistic” anthropology where human being is no more the isolated and uncomparable element of the universe, gifted by extraordinary essence. It is integrated in the system as one of its elements and particles.

### **ABOUT AUTHOR**

Full professor at the Shota Rustaveli Theatre and Film State University. She works in World Theatre studies and teaches on all three stages – BA, MA, and PHD. Together with the teaching practice she leads the scientific work in theatre studies and writes critical essays and articles. As a theatrical critic she is three times awarded for the best article of the year by Georgian Theatrical Society – in 1987, 1998, and 2002. Tamar has published more than 20 scientific articles and about 70 critical essays and interviews. She works on university textbooks and supplementary sources for the students. For almost 15 years Tamar worked as dramaturge at The Shota Rustaveli State Theatre, Besides, she has experience as TV producer and Theatrical programs’ host.

## **DRAMATURGY OF GIORGI TSERETELI**

### **Summary**

Original plays, the member of stage lovers constant group

In the work, there are original plays' analysis of Giorgi Tsereteli, the member of N. Arakishvili's 'Stage lovers constant group', who is the well-known writer, publicist and public figure in the second half of XIX century: 'compete' and unpublished dramas till now: 'The family's daughter' and 'Daria' Estimation about the plays and organized stagings are presented on the basis of the left reviews in the work.

'Compete' by the dramatist Okropir Tsereteli, who worked in 40-50s of XIX century was the first drama work after his comedy 'The wedding of Imereti prince', in which there is the fall and impairment of Imereti Serf life. G Tsereteli was the first man in Georgia who reflected the image of the woman striving for her personal freedom in 'Daria', but the matchmaker Spiridon is the ancestor of Solomon Morbeladze by D. Kldiashvili. G. Tsereteli's "Familiy's daughter" shows the degradation of the Georgian family, greediness and light-mindedness of the new generation. He responds to the popular principle of heredity 'For the new Drama'. The play sharply experiences the influence of the processes not only of the preceded comedigraphy but also writer's contemporary dramaturgy of 80s in XIX century.

Giorgi Tsereteli continues the traditions of critical realism of G. Eristavi and his plays were based on real facts. G. Tsreteli is recognized as the realist and also naturalist, though he thought that his creation belonged to 'Unvarnished realism'. His dramaturgy is distinguished with publicistic severity. Also there are weakly revealed initials, outlines of the 'New drama'. For

---

---

the Georgian theatre, which is distinguished by the scarcity of original dramaturgy, the plays of Giorgi Tsereteli, presented an interesting acquisition. The social-political, cultural atmosphere and writer's struggle for inculcating the native language at school or foundation of Tbilisi University was presented in Giorgi Tsereteli's work.

Popularization of Georgian and foreign classics' literature, development of journalism, literature-studying and translational working are also connected with the name of Giorgi Tsereteli. In the work, there are reflected the writer's considerations about the theatre art, dramaturgy, translations of foreign plays or repertory politics.

## **ABOUT AUTHOR**

She graduated faculty of theatre science of the Shota Rustaveli Theatre and Film State University. She obtained academic degree of the doctor (PhD) in arts studies on the theme: "Director Shalva Gatsrelia's theatrical aesthetic, «she works in Shota Rustaveli Theatre and Film State University. Shi is working on the manual "History of the Georgian Dramaturgy" (together D. Mumladze). Her publications systematically published in the journal "Theatre and Life."

Mob: + 995 577- 551 – 666

Mail: free2tamarqatladze@yahoo.com

---

---

**Tamar Tsagareli,**  
Doctor of Art, Theatre Critic, An associated professor  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University

## **YOUR BODY – IS A WORLD, YOUR VOICE IS A LANGUAGE OF WORLD**

### **Summary**

The Natya Shastra (Sanskrit: Nāṭyaśāstra) is an ancient Indian treatise on the performing arts, encompassing theatre, dance and music. It was written during the period between 200 BCE and 200 CE in classical India and is traditionally attributed to the Sage Bharata.

The Natya Shastra is incredibly wide in its scope. While it primarily deals with stagecraft, it has come to influence music, classical Indian dance, and literature as well. It covers stage design, music, dance, makeup, and virtually every other aspect of stagecraft. It is very important to the history of Indian classical music because it is the only text which gives such detail about the music and instruments of the period. Thus, an argument can be made that the Natya Shastra is the foundation of the fine arts in India. The most authoritative commentary on the Natya Shastra is Abhinavabharati by Abhinavagupta.

The Natya Shastra ranges widely in scope, from issues of literary construction, to the structure of the stage or mandapa, to a detailed analysis of musical scales and movements (murchhanas), to an analysis of dance forms that considers several categories of body movements, and their impacts on the viewer. It also educates the spectator in observing correct behaviour while watching a performance. It also deals with the theory of Rasa.

Bharata describes 15 types of drama ranging from one to

---

---

ten acts. The principles for stage design are laid down in some detail. Individual chapters deal with aspects such as makeup, costume, acting, directing, etc. A large section deals with meanings conveyed by the performance (bhavas) get particular emphasis, leading to a broad theory of aesthetics (rasas).

Four kinds of abhinaya (acting, or histrionics) are described – that by body part motions (angika), that by speech (vachika), that by costumes and makeup (Aharya), and the highest mode, by means of internal emotions, expressed through minute movements of the lips, eyebrows, ear, etc. (sattvika).

Natyashastra remained an important text in the fine arts for many centuries; so much so that it is sometimes referred to as the fifth Veda. Much of the terminology and structure of Indian classical music and Indian classical dance were defined by it. Many commentaries have expanded the scope of the Natya Shastra; most importantly we may include Matanga's Brihaddesi (500–700 CE), Abhinavagupta's Abhinavabharati (which unifies some of the divergent structures that had emerged in the intervening years, and outlines a theory of artistic analysis) and Sharngadeva's Sangita Ratnakara (13th century work that unifies the raga structure in music). The analysis of body forms and movements also influenced sculpture and the other arts in subsequent centuries. The structures of music outlined in the Natya Shastra retain their influence even today, as seen in the seminal work Hindustani Sangeetha Padhathi by Vishnu Narayan Bhatkhande from the early 20th century.

## **ABOUT AUTHOR**

Doctor of Art, Theatre Critic, An associated professor  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
She was a leading science – worker of Shota Rustaveli Theatre  
and Film University's scientific research center, theatre  
historian.

---

---

She has translated of some books; she is the author of about 20 scientific works and 150 reviews.

Since 2003 Member of Youth house network. She gained grant from “Youth house”(USA). She is a coordinator of the program of “All kind of mind”.

Tamar Tsagareli is laureate of Society for Georgia Theatre (Creative Union) for the best review (2009-2010 seasons)

Tel: + 995(32) 299 94 11

E-mail:tamaratsagareli@gmail.com;

tamaratsagareli@yahoo.com

**Suliko (Lamara) Kirvalidze,**  
Tbilisi Independent University «Adjara»  
The doctor of History Sciences, professor

**GEORGIAN THEATRE IN THE NATIONAL-  
LIBERATIONAL MOVEMENT IN THE SECOND  
HALF OF XIX CENTURY**  
(Historiography)

**Summary**

As soon as Georgia was conquered by Russia, the Russian tsarism announced the Georgia as his property and it intensified working to russificate the Georgian people, tried to take away the culture, national language and instead of it inculcating reactionary spirit in Georgian people for their national degeneration.

The powerful wave of national-liberational movement set off.

All the society was involved in fighting for freedom. The Georgian theatre joined the national movement which aimed to wake up the national feeling of people. From the stage it showed the Georgian people's rich history, how they overcome the

---

---

difficulties, and defended their identity from the strong attacks of enemy.

Such Georgian cultural workers like Ilia Chavchavadze, Dimitri Kipiani, Sergei Meskhi, Rafiel Eristavi and others had strived against Ianovski, Katkovi, Voroncovi and others, who had been trying to enclose the Georgian Culture in 'Velikorussian' quotes.

In the program of national liberation called 'One who had drunk the water of the Terek', The founder of the Georgian theatre Giorgi Eristavi gave the main role to the maintenance of nation's originality and strengthening the spirituality, underling that main purpose of the Georgian stage, is to tell the people, that the strength is in Unity.

Distinguished statesmen of Georgian theatre art, Dimitri Kipiani, Kote Meskhi, Nato Gabunia and others together with G. Eristavi set the Georgian stage in the service of national liberational movement. Bringing the plays of G. Eristavi on the Georgian stage sounded courageously. 'We belong to ourselves' and we must fight for national independence.

The Georgian stage introduced the ideas of bravery, devotion, selflessness, equality and liberty by dramatizing the plays of A. Tsereteli 'Tamar insidious' Vaja Pshavela 'Host and Guest' 'The story the roebuck' 'Snake eater' and etc.

Scene hoped the viewer that injured eagle would be recovered and Georgia would breath out with relief, that the future is ours, it doesn't need prediction, loudly sounded from the stage: Ts. Jorjadze's comedy, 'What I was looking for and what I found' Avk. Tsagareli's 'What you have seen, you can never see again'.

The Gerogians, Azerbaijanians and others should fight with united forces against conquerors. Ak. Tsereteli 'Kinto', 'The Sulk', 'Kudur Khanum' and etc. The Gerogian stage had become the home of national liberational movement.

Presented 'Homeland' on the Georgian stage by D. Eristavi



---

---

had become the symbol of national-liberational movement. Staging director M. Bebutashvioli, the author of the play is French dramatist Sardou/ the performance was perceived by the Georgians as the reminder of heroic struggle against the vicious Shah, appealing the struggle for freedom of homeland. The Georgian theatre contributed the development of national-liberational movement and protection of national dignity.

### **ABOUT AUTHOR**

The doctor of history sciences, professor, finished Iv. Javakhishvili State University, The history faculty, post-graduate studies, two years courses of French language studies, existed at the Ilia State University (1965-1976yrs) worked at the Ivane Javakhishvili State University. (1976-2006yrs), Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, was a science worker of researching centre at the same institute.

At the same time, she was a lecturer in some different institutes.

Now she is: A lecturer of Tbilisi Independent University 'Adjara'.

An author of many scientific works and the newspaper articles. The correspondent of the Georgian Orthodox newspaper 'Kandeli'.

Published works in the recent years: The performance 'Homeland' in the Georgian national-liberation movement, 'Culture of antique Greece', 'Russian aggression towards Georgian and Ossetians attempt of capturing the Georgian lands'. 'The great martyr queen Ketevan 'and others.

---

---

## ***FILM STUDIES***

**Maia Levanidze,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University

### **SOCIETY AND PERSON**

Milos Forman's film 'One Flew Over the Cuckoo's Nest'

#### **Summary**

The process of mutual behavior of the person and society is severely revealed in the locked space, where the society is aggressively trying to put human's free will in the system by the name of justice. Milos Forman's film 'One Flew over the Cuckoo's Nest' retells us about the people, who are influenced by the State machines for trying to adapt to ugly space. In the hospital, ill people depending on the despot doctors are gradually losing their past and also future. Protest against the violence is forcing Mcmurphy to confront actively to the ruling force, because fighting for freedom, dignity of the person and human rights are very important question but unsuccessful for him. He arises the whim of struggle and hope in the people of having ill spirit and forgotten by everyone. Temporarily but still they are becoming the needful and valuable members of the society, which denied them. Even temporary but still they are returning to reality of feeling the fragrance of beautiful life.

Milos Forman 'One Flew Over the Cuckoo's Nest' is the first American work, where the director coming from the Soviet space is trying to retell allegorically about the Universe, where the people of having different point of view, character and life style are being persecuted and individualism or Protestantism are associated with the crime. That's why, the problem of

---

---

human and society is actual for him.

The problems of society, mutual influence, violence, freedom or personal choice was analyzed in the theme on the example of Milos Forman's film 'One Flew Over the Cuckoo's Nest'.

### **ABOUT AUTHOR**

Doctor of Art Science. Graduated from the Moscow State Institute of Cinematography (VGIK, 1993). Area of interest: Genre Theory, Media Studies. Since 1994 she has been engaged in pedagogical and scientific activities of Shota Rustaveli Theatre and Film State University.

Tel: + 995 (32) 76 61 98

E-mail: manon@pochta.ru; manon\_lek@yahoo.com

**Lela Ochiauri,**

Doctor Of Art Studies, Full Professor

Shota Rustaveli Theatre And Film Georgian State University

## **GEORGIAN CINEMATOGRAPHY READY TO MOVE ON THE OTHER BANK**

### **Summary**

The dramatic, I would say even tragic events, which took place in Georgia (and not only in Georgia, but in the whole Caucasus) after the collapse of the Soviet Union, particularly in 90-ies of the 20<sup>th</sup> century (civil wars in Abkhazia and Shida Kartli, in Chechnya, Karabakh and/or other Caucasian republics that caused radical changes, in result of which our world was

---

---

divided into “conflict zones”), has immensely impacted the social life, personal life, destiny, the present and the future of many people in Georgia.

New times and conditions usually bear new circumstances . . . but despite of such events taking place in Georgia almost nothing was filmed about the biggest tragedy which took place in Georgia in XX century: about the Abkhazian war, post war outputs and the victims of the war (the only exception was the film made by Goga Khaindrava ‘Graveyard of Dreams’ which was later named as Direct Reportage from the Epicenter of War Activities).

First steps in this direction were made only 3-4 years ago. Georgian film-makers started to describe their attitudes towards the events happening in Abkhazia in 90-ies, post-war situations, Georgian-Abkhazian relationships and problems in the country following the above-mentioned events.

I would underline the following three films: “Conflict Zone”, filmed by Vano Burduli; “The Other Bank” (Gaghma Napiri), filmed by Giorgi Ovashvili; “Flannel Paradise” (Bambaziis Samotkhe), filmed by Giorgi Sikharulidze, “Tangereens”, filmed by Zaza Urushadze. Made in the first decade of the 21-st century and after, more then ten years later of the events described in the films.

When a war starts it may never stop, especially for those whose love and kindness have turned into hate and anger, for those who has been frustrated. . . It is almost impossible to get rid of such destructive feelings. The feeling of revenge exceeds all other feelings, including kindness which still exists in the hearts of the people who had undergone the war; it even overwhelms the feeling of unquenchable love to the live people and even more, to the deceased ones; and finally it overwhelms the respect to the past, which they still try to grasp badly and which still makes them survive from getting crazy . . . If one would even once says no to peace and steps over the edge, he/

---

---

she will drop boundaries between the past and the postwar life and start to move to nothing, to the direction that is empty. . .

There is no question that the three films of the Georgian film-makers are dedicated to everyone who experienced the horror of Abkhazian war, was sacrificed to the motherland, and who turned to be a victim of the war. They are dedicated to Abkhazians and Georgians, to the people who expected to be happy and beloved but were unlucky, to those who still are supposed to live and love in future.

It is necessary to think about it. The main reason for that is to reestablish the bridges between Abkhazia and the rest of Georgia, which were destroyed due to the war and in result Georgian territories were torn away. Those who remember (and many people do remember) how Georgians and Abkhazians (and people of other nationalities living in Abkhazia) were related to each other before the war, how they loved and respected each other, need to strive towards peaceful future.

The films contain important messages to Abkhazia, which hopefully will reach not simply the addressees but first of all, they will reach the hearts and cognition of Abkhazians. The films are to be shown to Abkhazians as well to understand what Georgians think about the events which developed in Abkhazia - the paradise for all of us - during and after the war. They should understand how the things are estimated by Georgians, by those who stayed on the other bank; what do Georgians feel about the loss and suffer from pains which they carry during the years not only for their own but for Abkhazia's sake as well, for past (before and during the war) and future's sake which was and even now is common for both.

When watching the films you will again feel the pain related with Abkhazia and remember about the wounds that are not cicatrized. Likewise the heroes of the films you pass the same way taking you to the country for which you have stand since long, you move on the 'other bank', which you have never

---

---

abandoned; you step over the boundary which you still have to pass and you are sure that you can overcome it by all means.

## **ABOUT AUTHOR**

Film Critic; Ph.D in Art Studies; Full professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University; Culture Analyst; Editor of Culture department at Resonansi Newspaper Galaktioni.

Author of the texts for the books: Litera, Gogi Ochiauri, 2008; Kadrireba by Otar Ioseliani.

Author of the books: The sculpture and Art of Gogi Ochiauri; Nova Science Publishers, in New York, 2011.

Author and editor of many books or publications.

Received Professional Awards:

1986 – Union of cinematography of Georgia Award for the best work “Nostalgia”;

1991 – Newspaper Caucasus Award for the best publication “Mama Roma”;

2010 – Regional Union of Adjara Theatre Associates award for the articles published on their performances;

2011 – Theatre Association of Georgia Award for the article “Performance on Georgia, with a Mask Removal Pudding of Banana and Quince Dipped in Rome and Cognac” published in the Newspaper Resonance;

Editor and reviewer of tens of books, text-books, journals, scientific collections and publications Participant of tens conferences, Symposiums, Projects.

---

---

***UNIVERSITY'Ph.D PROGRAM***

**Maka Vasadze,**

PhD student

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

Head of the program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

**ROBERT STURUA'S GEORGIAN SHAKESPEARIAN**

**Part IV**

«What you will or Twelfth nights»

**Summary**

Mystery of magic attraction of scenic art is difficult to solve. It is especially difficult, when you watch Robert Sturua's hypnotizing carnival plays, The influence of those on viewer, we can compare to the films of Federico Fellini. Sturua's performances, as well as Fellini's films at the same time are imbued with carnivaling, sighting, joyful, sad and deep philosophical opinion, beyond of which, there is Vast unknown Universe,

In the play, Robert Sturua presented the stories from gospel as the play masquerade played for entertaining the Herzog Orsino, who had been inconsolably in love with Olivia.

As if, Sturua is trying to show the existence of two parallel Universes, not only on the stage, but also itself in the human. One is real earthly existence in the real Universe, another is metaphysical one – where everything has got it's own values. In Robert Sturua's performance as well as in play, the activity is being on in fabulous Illyria. This is the Universe, where the lords or subordinated people, wise jesters or fool wise men, so called knights, who has got nothing of knighthood,

---

---

drunkards, who occasionally says some wise statements are gathered together. Here everybody love , hate and laugh at each other. Almost all characters stage their small performances and they themselves are the directors and performers as well.

Bound between the reality and unreality is erased in the performance. Here everything is allowed. The plot realities are only the reason for staging to show the other side of our existence. Viewer guesses it in the end. Earlier viewer attentively watched the instant imitative and external life of the people living in Illyria. The accents' movement is characteristic for the theatre language of Robert Sturua. Robert Sturua in his performance of 'What you will or Twelfth nights' director changed the accents in such a way that the main heroes of actiities are: Malvolio (Zaza Papuashvili), Maria (Nanuka Khuskivadze) Jester (Goga Gvelesiani) and Sir Toby (Guram Sagharadze).

The Human in Robert Sturua's staging, causes sympathy, so does the fool and arrogant Malvolio, who becomes the victim of his arrogance. sturua's intention way to make Malvolio the man charecter of the performance and The thanks to Zaza Papuashvili's excellent performance and masterly improvisations it happend so.

Robert Sturua further more diversified the character of Malvolio, than put the characters of Viola, Olivia, Orsino and Sebastian on the back burner.

The symbol of power in 'Twelfth Night' of Robert Sturua is the wings of Angel instead of crown. These wings are moving from hand to hand during the play. Sometimes they are tied to the shoulders of Duke, Viola, Cesario and Jester or Malvolio and Olivia are playing the wings.

Performance is full of unexpected motions, characteristic for the theatre language of Robert Sturua. Start of the performance isn't in the play, but suggested end by director is absolutely unexpected for the audience. In final of performance, playing the scene of Calvary, when the "Situations Comedy' must have

---

---



---

---

end happily after undoing the knot, it shockingly impresses the audience. Therefore the words were spread by the Duke Orsino with calmative tone. ‘Calm down, please calm down, we will have careles days, happiness and gladness will always have our country’ is very weak argument for audience. Though voice of breathing is hardly sounds in the hall. Theme of sin and regret in sturua’s play is followed by an unexpected way out. These kind of unexpectedness is characteristic for his directing signature.

**Paata Iakashvili,**  
PhD student  
Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University  
Head of the program: Prof. Gogi Gvakharia

### **THREE LIVES**

#### **Summary**

Birth of another form of censor in 20s of Soviet Film is examined in the work ‘Ethnic censor in the mute Film period of Georgia’, According to which Jewish communists considered the characters of Jewish origin as the detection of anti-Semitism in the spectacular film such as ‘Three lives’ and as a result Lunacharsky the USSR commissar of education stepped in to find out it.

After delivering the Jewish functionaries from the government in 30s, the Ethnic censor started to protect the characters of Russian origin. This fact meant that the Ethnic censor existed in the Soviet Film despite having had the contrary declaration.

---

---

**Marika Mamatsashvili,**  
PhD student  
Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University  
Head of the program: Prof. Tamar Bokuchava

## INVARIABLE AND VARIABLE VALUES

### Summary

Dynamics of theatre processes, synthesis of polar art methods, the ability to sort out the event in the quality, access and presence – are component parts of Peter Brook’s directing methods. This is sequenced system, is able to give the way to the future generations.

It is natural, that researching the theatre essence would have been impossible without realizing its genesis, but understanding the historical development of theatre isn’t the rational process itself for Brook. Even more he prefers the intuition and instinctive vision of events in the process of researching. He thinks that this is the only way to discover the order, which is hidden in fecundity and development of the theatre. Here is placed the meta-language of the theatre and its invariable magnitude. Though, the research of the theatre meta-language doesn’t mean the denial of historical development, with his deep belief (what he had confirmed with his practice) the theatre consists of invariable and variable values. Their synthesis is the ideal, for what should aspire the contemporary theatre, though the preference of course is given to invariable magnitudes, what means for him to express such irrational impulses from the stage, which will tie very close connection between the stage and the hall of audience.

---

---

**Lasha Chkartishvili,**  
PhD student  
Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University  
Head of the program: Prof. Giorgi Tskitishvili

**LEAR'S GEOGRAPHY  
'THE KING LEARS' MAP OF SCENIC  
INTERPRATATION IN THE SECOND HALF OF 20S  
OF EUROPEAN THEATRE**

**Summary**

According to the research, there revealed that among the Brook's, Streller's and Sturua's masterpieces the "Lear" is the special event, but among these radically different stagings, are noticeable many common signs. The scenic interpretation of "Lear" in the second half of the 20<sup>th</sup> century was met with huge resistance. Not only one unsuccessful staging was preceded to each of the staging of the same play, and new interpretations gave the way to the other directors in their native countries researching the Shakespeare's dramaturgy, what was in the concrete plays of these directors. The process which has started in the West Europe after the 10 years interval was continued in the middle West, what forwarded the Shakespeare's innovative experiments, but an important process of researches was finished in the Georgian theatre in particular, everything what had started in East after 10 years interval and postmodern theatre achievements were summarized.

In reality and also with the vision of theatre study, Robert Sturua's interpretation of the "king Lear" is mostly separated from the Brook's and Streller's plays not only with the conception's directional point of view, but also with the musical design.

---

---

The progressive ideas and conceptual evolution is noticeable from the West towards the East, what is important during the process of making the Geographical map of “Lear’s special stagings. Eastern Europe’s theatre and Robert Sturua’s “king Lear” summarizes the researches in Shakespeare’s Universe in the second half of the 20<sup>th</sup> century.

**Nana Khuskivadze,**  
PhD student  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University  
Head of the program: Prof. Davit Kobakhidze

## **ACTER - THE PERSON IN THE ART OF ACTING**

### **Summary**

Nowadays (even on the stage of an academic theatre) the number of plays has increased greatly in which the main emphasis is put on the aspects of show – they are of entertaining character more than the subject of personal thinking, reasoning or inside contemplation. Thus, the impression caused by feeling in plays presented essentially with light (sometimes absurd) plot is comparatively short, it can be said that it is even superficial, as it is said, momentary rather than lasting and deeply accompanying. And it is not surprising that today’s theatrical activity should be considered as the past recollection of public holiday- masquerade with a lot of dancing and fun held outside, in the streets. Such kind of entertainment was called “Berikaoba” in our traditional existence.

The objective of the study is to generally separate an actor – a person and “Berika”.

“Berika”, first of all, is a participant of a ritual where

---

---

everything is previously defined (imaginary in the consciousness of participants); he will carry out certain actions and the main, essential in the action is defined by mask; it is only a sign of a character. It is not necessary for him to carry out the task skillfully. Besides, “Berikaoba” is an old ritual and its initial sarcastic importance is lost, the essence is faded, half unconscious, and the seriousness during the action is not necessary, accordingly. It is a fun, less attractive than a sports competition as it does not include winning or losing.

An actor – is the realization of dramaturgical and, thus, the ideological reasoning, the picture of live concept in which a writer’s concrete viewpoint is given in a numerous specific content – with double ways, at first described in a director’s and then an actor’s feeling and mind, colored by them. He is a participant of such an action that will exert influence both as an art whole and, accordingly, the permanent quality which demands the tension of mind and skills of the body is of great importance. Moreover, nowadays a performance is not a ritual as it was in the past, but applying to Micheil Tumanishvili’s expression, it is “preaching”, a kind of service, purposeful sacrifice to sympathize, condole others.



---

---

---

---

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაური“

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40

---

---