
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიეზანი**

№ 3 (84), 2020

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2020

UDC(უკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 3 (84), 2020

სარედაქციო საბჭო
გიორგი ცვიტიშვილი
ქეთევან ტრაკაიკი

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიკი

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მკაბე 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) 2999411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies № 3 (84), 2020

Editorial Group

GIORGI TSKITISHVILI
KETEVA TRAPIDZE

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIDZE

**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) 2999411 (240)

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge



სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

მაკა (მარინე) ვასაძე

გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში9

მაია კვიციანი

„ხალხური სანახაობები“ ახმეტელის შემოქმედებაში
(„კვაჭისა“ და „ბერიკაობის“ სარეპეტიციო
ჩანაწერების მიხედვით)21

მარიკა მამაცაშვილი

ჰამლეტი, როგორც ევროპული ლიტერატურის
არქეტიპი34

Andriej Moskwin (ანდრეი მოსკვინი)

BELARUSIAN STATE THEATRE-1 IN 1920-1930: FOLKLORE
AND ETHNOGRAPHIC STAGE PLAYS (ინგლისურ ენაზე)51

ლაშა ჩხარტიშვილი

ფოლკლორის როლი „ქართული ნაციონალური თეატრის“
შექმნის პროცესში
(სანდრო ახმეტელის სპექტაკლის „ლამარა“ მაგალითზე)63

თამარ ცაგარელი

დრამატურგიის საცეკვაო ნარატივი79

ხელოვნებათმცოდნეობა

ლალი ოსეფაშვილი

ეროვნული იკონოგრაფიული თემები ლონგოს მოხატულ
თბილისის წმიდა სამების ეკლესიაში88

სადოქტორო პროგრამა

ლელა გვარიშვილი

პარტიტურულიდან შესრულებამდე – დირიჟორის როლი
საოპერო ხელოვნებაში97

გვანცა კორტავა

„ტყის კვარტეტი“ –
„სოფლის მაშენებელის“ თავისებური კინემატოგრაფიული
ვარიაცია104

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maka (Marina) Vasadze

GERMAN EXPRESSIONISTIC DRAMATURGY IN

KOTE MARJANISHVILI'S THEATRICAL ARTS111

Maia Kiknadze

THE FOLKS SHOWS BY SANDRO AKHMETELI

(According to the notes of the rehearsals of

“Berikaoba” and “Kvachi”)112

Marika Mamatsashvili

HAMLET: THE ARCHETYPE OF EUROPEAN LITERATURE114

Andriej Moskwin

BELARUSIAN STATE THEATRE-1 IN 1920-1930: FOLKLORE AND

ETHNOGRAPHIC STAGE PLAYS

ანდრეი მოსკვინი

ბელორუსიის სახელმწიფო თეატრი-1 1920-1930-იან წლებში:

ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული დადგმები115

Lasha Chkhartishvili

STAGE TRANSFORMATION OF FOLKLORE IN GEORGIAN

THEATER OF THE MODERNIST ERA

(On example of Alexander Akhmeteli's play “Lamara”)116

Tamar Tsagareli

DANCE NARRATIVE OF DRAMATURGY117

ART STUDIES

Lali Osepashvili

NATIONAL ICONOGRAPHICAL TOPICS IN PAINTING TBILISI

HOLY TRINITY CHURCH BY LONGO 119

PhD PROGRAM

Lela Gvarishvili

FROM PARTITURA TO PERFORMANCE – THE ROLE OF

CONDUCTOR IN THE OPERA ART120

Gvantsa Kortava

“FOREST QUARTET” – “VILLAGE BUILDERS” A PECULIAR

CINEMATOGRAPHIC VARIATION121

თეატრმცოდნეობა



მაკა (მარინე) ვასაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ჩამოყალიბებულმა ექსპრესიონისტულმა მიმართულებამ დიდი გავლენა იქონია ხელოვნების სხვადასხვა სფეროზე, მათ შორის, დრამატურგიაზე, თეატრზე. 1920-იან წლებში ექსპრესიონიზმი მძლავრად გაბატონდა გერმანულ თეატრში, ამავედროულად, დიდი გავლენა იქონია როგორც ევროპულ, ასევე, ამერიკულ დრამატურგიაზე. მაგალითად: ფრიდრიხ დიურენმანტზე, მაქს ფრიშზე, იუჯინ ო'ნილზე და სხვ.

მკვლევრები ექსპრესიონისტული მიმართულების სამ საწყისს გამოყოფენ: სიორენ კირკეგორის და ანრი ბერგსონის ფილოსოფიურ მოძღვრებებს, ფროიდის ფსიქოანალიზის თეორიას, და, არსებითად განასხვავებენ ექსპრესიონისტულ ხელოვნებას იმპრესიონისტულისგან. თუკი იმპრესიონიზმი გარე სამყაროს, ობიექტს ასახავს, ექსპრესიონისტულ ხელოვნებაში მთავარია სუბიექტი, სუბიექტის შინაგანი სამყაროს, შინაგანი განცდების გამოვლენა. ობიექტი მხოლოდ საბაზი და ხიდია, რომლის საშუალებით შემოქმედი უკავშირდება აღმქმელს. ექსპრესიონისტული ხელოვნება, შეიძლება ითქვას, მთლიანად იკეტება სუბიექტში.

ეს ის დროა, როცა გერმანია პირველ მსოფლიო ომში დამარცხდა. ქვეყანა პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ და სულიერ კრიზისში იმყოფებოდა. დამარცხებული მოსახლეობა განიცდიდა გერმანიის გაპარტახება-გაუბედურებას. 2018-19 წლებში გერმანია აჯანყებებმა, რევოლუციურმა გადატრიალებებმა მოიცვა და აქედან გამომდინარე, ბავარიის რევოლუცია, ბავარიის საჭოთა რესპუბლიკა[1] ლოგიკური შედეგი იყო. ინტელექტუალების (მოაზროვნეების) მიერ მოწყობილი რევოლუცია მარცხით დასრულდა. იქმნება პაციფისტური მოძრაობა-მიმართულება ხელოვნებაში, ეს იყო პროტესტი არსებული პოლიტიკურ-სოციალური სინამდვილის წინააღმდეგ. გამოსავლად ხელოვნები, მათ შორის, დრამატურგები მიიჩნევდნენ ადამიანის შინაგანი სრულყოფილების გზას. ძირითად მეთოდად იქცა ადამიანის

სულიერი განცდების წარმოჩენა. პროტესტი ტექნიკის სწრაფი განვითარების წინააღმდეგ ერთ-ერთი წამყვანი თემა ხდება. ამ მიმართულებამ გამოხატა ისიც, თუ როგორ იქცევა ადამიანი მასის ნაწილად და კარგავს პიროვნულს. პიროვნულის შესანარჩუნებლად კი, საჭიროა სიცოცხლის საზრისის გამოხახვა. სიცოცხლის საზრისის ძიება ექსპრესიონისტთა უმთავრეს პრობლემად და ძირითად საკითხად, ადამიანის ადამიანად დარჩენა კი უმთავრეს მიზნად ჩამოყალიბდა. ადამიანური გადავარჩინოთ ადამიანში – ექსპრესიონისტთა ლოზუნგად იქცა. ექსპრესიონისტული დრამატურგიის თვისებები ინტელექტუალური დრამატურგიის მსგავსია, მოცემულია გარკვეული თეზა, იდეა და მის ირგვლივ იშლება მოქმედება, ინდივიდუალური სახე-პერსონაჟები არ არსებობენ. ექსპრესიონისტები თვლიდნენ, რომ საჭიროა საკუთარი თავის დაკვირვებით შესწავლა. შინაგანი სამყაროს შესაცნობად კი, უნდა მივიწოდოთ სიზმრებს, განცდებს, ხილვებს, ილუზიებს, მირაჟებს. ექსპრესიონიზმი, დრამატურგიის გარდა, უშუალოდ სათეატრო-სამემსრულებლო ხელოვნებაშიც გაბატონდა. თეატრი უარს ამბობს ადამიანი-პერსონაჟის სახის ფსიქოლოგიურ გახსნაზე, მთავარი ხდება გარკვეული იდეის გასახიერება წმინდა თეატრალური თვალსაზრისით.

ექსპრესიონიზმი შეიქმნა, როგორც პროტესტი მთელი წინარე კულტურისა, სადაც ბატონობდა რაციო-გონება. მიმართულების წარმომადგენლებს მიაჩნდათ, რომ რაციოს ბატონობამ დაღუპა კაცობრიობა, ამიტომ ფიქრობდნენ, დავუპირისპიროთ მას ჩვენი სუბიექტური სამყარო და მხოლოდ იქ შევძლებთ ვიპოვოთ, ერთი მხრივ, ჭეშმარიტება, მეორე მხრივ, მსოფლიოში გაბატონებული კრიზისიდან გამოსავალი. ინტელექტმა შექმნა ტექნიკა, ტექნიკა კი ანგრევს ადამიანის სულიერ სამყაროს. ხსნის გზა უნდა ვეძიოთ ადამიანის შინაგან სამყაროში, ადამიანის მორალური სრულყოფის უნარში (მორალური სრულყოფილების საკითხი არსებობს ჰენრიკ იბსენთან და ოუგუსტ სტრინდბერგთანაც). ადამიანს არაფერი ეშველება, თუ ის შინაგანად, სულიერად არ გარდაიქმნა. ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე ღმერთის ძიება (კირკგორისეული მოტივები)[2]. ადამიანმა უნდა მონახოს საკუთარი, თავისი ღმერთი (და არა ისეთი, რომელიც დაშორებულია მისგან).

გერმანიაში 1900-იან წლებში სახვით ხელოვნებაში არსებობდა ორი დაჯგუფება – „სეცესიონი“ (Munchener secession, Munich secession) და „ლურჯი მხედარი“ (Der Blaue Reiter, The Blue Rider). მათ ჩამოაყალიბეს, შექმნეს გარკვეული თეორია და გამოსცეს მანიფესტი.

მკვლევრები გერმანული მიმართულების წინამორბედად ვან გოგის, ედვარდ მუნკისა და ჯეიმს ენსორის შემოქმედებას მიიჩნევენ. მხატვრებმა 1885-1900-იან წლებში ფერწერის უკიდურესად სუბიექტური სტილი განავითარეს. თავიანთ შემოქმედებაში, დრამატული თუ ემოციური თემები, ადამიანთა გრძნობები: შიში, სასოწარკვეთა, ასევე, ბუნების მრავალფეროვნება, მჭახე ფერებითა და დამახინჯებული, შეიძლება ითქვას, გროტესკული ფორმებით გამოხატეს. აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის პირველი ნახევრის, გერმანული თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორის მ რამდენიმე თეატრის დამაარსებლის, მაქს რეინჰარდტის სპექტაკლების მხატვარი ედვარდ მუნკი იყო. „კამერულ თეატრში“ რეინჰარდტის მიერ დაგმული იბსენის „მოჩვენებანის“ დეკორაცია სწორედ ედვარდ მუნკმა შექმნა.

XX საუკუნის 20-იანი წლებისთვის ექსპრესიონისტულმა მიმართულებამ ხელოვნების მრავალი დარგი მოიცვა, მათ შორის ახალდაბადებული კინოხელოვნება, მაგრამ უფრო მეტად პოპულარული იყო თეატრი.

ექსპრესიული თეატრისათვის დამახასიათებელია: იდეის პირდაპირი გამოხატვა, აბსტრაქტული გმირები, რომლებიც სოციალური ფუნქციის მატარებლები არიან. დრამატურგიაში ადამიანი თავისივე არჩეული პროფესიის დანამატად იქცა. ობიექტურმა სამყარომ დაკარგა ჭეშმარიტი საზრისი, ამიტომ მთელი ობიექტური სამყარო დეფორმირდა, აქედან გამომდინარე, მათ ნაწარმოებებში საგნები დეფორმირებულად გამოისახება. ამ „დამახინჯებულ“ ხედვაში, ადამიანის სულიერი სამყარო, განწყობა, შინაგანი ექსპრესია, განცდები გამოიხატება. ექსპრესიონისტების შემოქმედებაში დიდი ადგილი დაეთმო არაცნობიერს, პიროვნების შინაგანი მთლიანობის დაკარგვას, ადამიანის გაორებას. ერთმანეთს ენაცვლება ჩვენებისა და ზმანების სცენები, შინაგანად გაორებულ ადამიან-პერსონაჟს ორი მსახიობი თამაშობდა.

ექსპრესიონისტებისათვის თეატრი ერთგვარი „სულიერი ძმობა“ იყო და ამ ძმობაში მაყურებელიც იყო ჩართული. ამით ისინი თეატრს უპირისპირებდნენ საზოგადოებაში არსებულ გათიშულობასა და ადამიანთა შორის მტრულ დამოკიდებულებას. 1919 წელს ბერლინში გაიხსნა თეატრი „ტრიბუნა“ და გამოიცა მანიფესტი, რომლის მნიშვნელოვანი პუნქტები იყო: გაერთიანებული სცენა და მაყურებელთა დარბაზი, მაყურებელი აქტიურად ჩართული სპექტაკლის მსვლელობაში, უმთავრეს ფუნქციად კი, თეატრს ახალი მსოფლმხედველობის შექმნა და გამომჟღავნება დაუსახეს. ასეთ თეატრში, რეჟისორსა და მსახიობს ხშირად მქადაგებლის

როლი ენიჭებოდა. სცენაზე მსახიობ-წინასწარმეტყველს ან პოეტ-წინასწარმეტყველს დაეკისრათ მაყურებლის შეჯანჯღარების, გამოფხიზლების ფუნქცია. ექსპრესიონისტი რეჟისორები ისწრაფოდნენ – სცენაზე შეექმნათ ილუზია, რომ საგნებს შორის საზღვრები არ არსებობს, რომ ყველაფერი ირღვევა, რომ ზოგადად სამყარო ინგრევა. ამის გამოსახატად ძირითადად იყენებდნენ შუქს, განათებას.

თეატრში, ისევე, როგორც დრამატურგიაში, მთავარი თემა ანტიტექნოკრატია იყო. ვინაიდან, ექსპრესიონისტები თვლიდნენ, რომ ტექნიკა სპობს ადამიანს. სცენაზე განზოგადებული სახით უნდა წარმოდგენილიყო სიმბოლური სურათები: სიღარიბის და უბედურების, სიკვდილის და დაავადებების და ა. შ., ექსპრესიონისტ რეჟისორებს მიაჩნდათ, რომ სათამაშო სივრცე (სცენა, მოედანი და სხვ.) ორ ნაწილად უნდა გაიყოს – ერთ მხარეს მაყურებელი, მეორე მხარეს კი ე. წ. „კათედრა“, – რომლიდანაც „მქადაგებლები“ მაყურებელ-მრევლს სპექტაკლით უქადაგებენ. რეჟისორები სპექტაკლის ზოგადი იდეის ნათლად წარმოჩენისათვის სიმბოლო-მინიშნებებს იყენებდნენ. მაგალითად, უარყოფითი ხასიათის პერსონაჟს არ უნდა სცმოდა თეთრი კოსტიუმი, სიბნელე სცენაზე ნიშნავდა გმირის სულში არსებულ სიბნელეს, პერსონაჟის მალა ასვლამიანიშნებდა, რომ გმირმა მიზანს მიაღწია და ა. შ. დეკორაციაში გამოყენებულ რეკვიზიტსაც სიმბოლო-მინიშნების დატვირთვას ანიჭებდნენ: კარს – გმირი უფსკრულში, შეუცნობელში შეჰყავდა, ფანჯარა ადამიანებთან აბრუნებდა და სხვ.

მსახიობებისთვის, თითოეული პერსონაჟის მდგომარეობის შესატყვისად, შეიმუშავეს გარკვეული პლასტიკა. პერსონაჟთა ტიპობრიობის გამომვლინებელი იყო მათი გარეგნული სახე, პოზები და კოსტიუმები. ექსპრესიონისტმა რეჟისორებმა შექმნეს თეატრი, რომელშიც ყველაფერი აგებული იყო პრინციპზე: არავითარი განცდა, ყოველმა მსახიობმა მაყურებელამდე უნდა მიიტანოს პიესის იდეა და განწყობა. უარყვეს მსახიობთა ინდივიდუალობა, სამსახიობო თამაშში განცდა და გარდასახვა მინიმუმამდე დაიყვანეს. უპირატესობა მიანიჭეს პლასტიკას, მოძრაობას, აბსტრაქციას, განყენებულობას. მაგალითად, პერსონაჟი-მუშები იღებდნენ მუშებისათვის დამახასიათებელ პოზას. მსახიობთა მეტყველება მშრალი და წყვეტილი, მოძრაობის დინამიკა შენელებული, გაყინული იყო, თითოეული პოზა გამოხატავდა გრძნობას ან სოციალურ მდგომარეობას. მოქმედებები არაბუნებრივი, მექანიკურის მსგავსი იყო. ჯაშუშის გასახიერებისას მსახიობს დიდ ყურს უკეთებდნენ, გაზვიადებული ფორმები

იმ ეპოქის დამახასიათებელი ნიშანია. მოგვიანებით, ბერტოლტ ბრეხტი, სხვასთან ერთად, ექსპრესიონისტული თეატრის ხერხებს დაეყრდნობა და შექმნის ანტიმიმეტური, ეპიკური თეატრის თეორიას და ე. წ. „გაუცხოების“ ეფექტს.

გერმანული ექსპრესიონისტული თეატრის პირველ ეტაპს მკვლევრები „ლირიკულს“ ან „პროვინციულს“ უწოდებენ. „პროვინციულს“ – ვინაიდან ამ პერიოდში რეჟისორები ბერლინში არ დგამდნენ სპექტაკლებს. მუშაობდნენ დრამშტადში, ფრანკფურტში, კიოლნიში, დუსელდორფში, დრეზდენსა და მანჰაიმში. გუსტავ ხარტუნგი (1887-1946), რიჩარდ ვაიპერი (1880-1961), ოტო ფალკენბერგი (1873-1947) აგებდნენ თავიანთ სპექტაკლებს, როგორც მთავარი გმირის მონოლოგს და ქადაგებას ერთდროულად. მოგვიანებით ექსპრესიონისტული მიმართულების თეატრში ჩნდება პოლიტიკური მოტივები. იმ პერიოდის რეჟისორებიდან აღსანიშნავია: კარლ ჰაინც მარტინი (1888-1948), ლეოპოლდ იესნერი (1878-1945) და იურგენ ფელინგი (1885-1968), მათ შორის იყო ერვინ პისკატორი (1893-1966), რომლის სარეჟისორო მოღვაწეობა, სწორედ ექსპრესიონისტული თეატრის ხერხებითა და ფორმებით იწყება, საბოლოოდ კი, პოლიტიკურ თეატრს ქმნის. საინტერესო ფაქტია, რომ 1928 წელს გრიგოლ რობაქიძემ (საბჭოთა კავშირის დატოვებამდე) სტატია გამოაქვეყნა ჟურნალში „მნათობი“ სახელწოდებით „პისკატორის თეატრი“.[3]

ექსპრესიონისტი რეჟისორები დგამდნენ, როგორც თანამედროვე დრამატურგიას, ასევე კლასიკას. ნაწარმოებიდან გამოყოფდნენ ერთ ასპექტს, ერთ იდეას და ყველაფერი ემორჩილებოდა ამ იდეის გამოხატვა-გადმოცემას. მაგალითად, ლეოპოლდ იესნერმა ბერლინის სახელმწიფო თეატრში განხორციელებულ შექსპირის პიესაში „რიჩარდ მესამე“ ფსიქოლოგიური მომენტები უკანა პლანზე გადაიტანა. რეჟისორმა დეკორაციაში მალა მიმავალი კიბე გამოიყენა, მწვერვალზე კი ტახტი დადგა. ფრიც კოტნერის რიჩარდი, პირველი და მეორე მოქმედების განმავლობაში, კიბეზე ზევით მიიწევდა, თითქოს მთელი მისი ცხოვრება ამ კიბეზე, მწვერვალისკენ მიმავალ გზაზე გაივლიდა, ბოლოს, როცა ეგონა რომ გაიმარჯვა, მწვერვალს მიაღწევდა. ფინალში დამარცხებული რიჩარდი მწვერვალიდან გორდებოდა. ფარდის დახურვის შემდეგ კოტნერის რიჩარდი გამოდიოდა მაყურებელთან და ამბობდა: „ასეთია ტირანის ბედი“.

ექსპრესიონისტი რეჟისორთა სპექტაკლებში სცენოგრაფია მონუმენტური და ამავდროულად სიმბოლურ-მეტაფორული ხდება. დეკორაციაში გამოყენებული დაქანებული კედლები

სასოწარკვეთილების, დანაწევრებული, დატეხილი სცენური მოედანი ქაოსის გამომხატველი იყო. მაგალითად, ერთ-ერთ სპექტაკლში – „ყოჩაღი ჯარისკაცი შვეიცი“ (იაროსლავ გაშევის ნაწარმოების მიხედვით) – ლიანდაგები განუწყვეტლივ მოძრაობდა. იყენებდნენ კინოხერხებს და უშუალოდ კინოკადრებს იმისათვის (სპეციალურად დადგმისთვის წინასწარ ქუჩის ქრონიკას იღებდნენ კიდეც), რომ სპექტაკლი უფრო გასაგები ყოფილიყო მაყურებლისათვის. ზოგიერთი წარმოდგენის შემდეგ, მსახიობი სიტყვიერადაც უხსნიდა მაყურებელს, თუ რისი თქმა, რა იდეის, ჩანაფიქრის გადმოცემა უნდოდათ სპექტაკლით.

XX საუკუნის 20-იანი წლები პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალური კატაკლიზმებით გამოირჩეოდა. 1917 წლის რუსეთში გამარჯვებულმა რევოლუციამ დედამიწაზე არსებული მრავალი ქვეყანა ააფორიაქა, ზოგი სულიერად და ზოგიც, მატერიალურად. ნელ-ნელა ე. წ. ხალხის თანასწორობის იდეით შექმნილმა სოციალისტურმა რუსეთმა, იმპერიალისტური ვნებები ვერ ჩაიცხრო და ნიკოლოზის დროინდელი რუსეთის იმპერიის საზღვრების დაბრუნება-გაფართოება დაისახა მიზნად. ე. წ. „გამათავისუფლებელმა“, ბოლშევიკურმა მე-11 წითელმა არიამ, ნელ-ნელა დაპყრობითი ომების წარმოება დაიწყო. სხვასთან ერთად ჯერი, რა თქმა უნდა, საქართველოზეც მიდგა... 1921 წლის 23 თებერვალს წითელი არმია, თბილისში შემოდის, და საქართველომ, ღვთითნაბომები სამწლიანი დამოუკიდებლობა დაკარგა. თუ, რატომ ღვთითნაბომები, ეს ცალკე განსჯის საგანია. იმ პერიოდში საქართველოში კოტე მარჯანიშვილი ბრუნდება. იგი რუსულ დასს უნდა ჩასდგომოდა სათავეში. სამწუხაროდ ქართულ თეატრმცოდნეობაში გენიოსი შემოქმედის – კოტე მარჯანიშვილის როლი და მნიშვნელობა დაჩრდილულია, არადა, კოტე მარჯანიშვილი მსოფლიო სათეატრო რეჟისურის ისტორიაში შესულ ხელოვანთა შორის, თავისი აზროვნების, შემოქმედების მასშტაბით, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი უპირველესია. თუკი დღეს, ჩვენ სიამაყით ვსაუბრობთ თანამედროვე ქართულ თეატრზე, ეს სწორედ მარჯანიშვილის დამსახურებაა. რომ არა კოტე მარჯანიშვილი, რასაც ჩვენ, თანამედროვე ქართული თეატრის ფუნომენს ვუწოდებთ, ალბათ, ბევრად გვიან შეიქმნებოდა. სწორედ მარჯანიშვილის აღზრდილ-შექმნილია რეჟისორ-მსახიობთა ის პლევადა, რომელმაც თავისი მასწავლებლის სათეატრო-სამემსრულებლო მიმართულებები თუ ხერხები განავითარა. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს, მხოლოდ რამდენიმეს დავასახელებ: ალექსანდრე სანდრო ახმეტელი (უდიდესი რეჟისორი, მხოლოდ

მცირე ხანში მთელი ეპოქა შექმნა, მარჯანიშვილამდეც დგამდა სპექტაკლებს, მაგრამ წარმატებას ვერ მიაღწია), მიხეილ ჭიაურელი, ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა, უშანგი ჩხეიძე, თამარ ჭავჭავაძე, ემანუილ აფხაიძე, ვეჩე ჯიქია და სხვ. სამწუხაროდ, მარჯანიშვილს, მისივე აღზრდილ-შექმნილებმა მიაყენეს უდიდესი დარტყმა, როგორც ადამიანს, პიროვნებას, მასწავლებელს. თავისივე შექმნილი ორი, დღეს ჩვენთვის ასე საამაყო, რუსთაველის და მარჯანიშვილის, თეატრებიდან გააგდეს (გასაკვირი არაფერია, სამწუხაროდ, უმადურობა გვჩვევია). საბედნიეროდ, ქართულ თეატრმცოდნეობაში, გამონაკლისის სახით, წესიერი მკვლევრებიც არსებობდნენ, რომელთაც საკუთარი თავის პოპულარიზაციის მიზნით, თეატრის ისტორია არ გაუყალბებიათ და შეფასებანალიზის უნარიც გააჩნდათ. მათ შორის ეთერ გუგუშვილია, რომელმაც სერიოზული თეატრმცოდნეობითი ნაშრომი-წიგნი შექმნა კოტე მარჯანიშვილზე. მკვლევარმა უზუსტესად განსაზღვრა მარჯანიშვილის როლი და ადგილი, არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიო სათეატრო რუკაზე.

„კოტე მარჯანიშვილის – თანამედროვე რეჟისურის ერთ-ერთი ფუძემდებლის შემოქმედება, უშუალო კავშირშია სათეატრო სივრცეში მიმდინარე იმ ურთულეს პროცესებთან, რომლებიც თან სდევდა მსოფლიო სათეატრო ხელოვნების განვითარებას და განსაზღვრეს თანამედროვე თეატრის გზები“.[4] – წერს გუგუშვილი წიგნში „კოტე მარჯანიშვილი, ცხოვრება ხელოვნებაში“.

კოტე მარჯანიშვილი სათეატრო ხელოვნებას რუსეთსა და ევროპაში დაეუფლა. ერთი პერიოდის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შექმნილ „სამხატვრო თეატრშიც“ მოღვაწეობდა (სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანჩენკო თავიანთ გამგრძელებლად მოიაზრებდნენ), მაგრამ მეიერხოლდის მსგავსად, წამოვიდა იქიდან.[5] წამოვიდა, ვინაიდან, როგორც პრაქტიკოსი რეჟისორი, ბევრად უფრო დიდი მასშტაბების გახლდათ. მას აინტერესებდა და შეეძლო სხვადასხვა სათეატრო-საშემსრულებლო მიმართულების სპექტაკლების დადგმა. კოტე მარჯანიშვილს სინთეზური თეატრის (სიტყვის პირდაპირი გაგებით) შექმნის იდეა ხიბლავდა და შექმნა კიდევ 1913 წელს – თავისუფალი თეატრი, რომელმაც, სამწუხაროდ, მხოლოდ ერთი წელი იარსება (უთანხმოება მოუვიდა მეპაიე ვასილი სუხოდოლსკისთან). ამ თეატრში მას სურდა სხვადასხვა ფორმის, ჟანრის წარმოდგენები განეხორციელებინა: ვერბალური თუ არავერბალური, დრამატული, საოპერო, საბალეტო, პანტომიმა, ოპერეტა და ა. შ. მოკლედ რომ ვთქვა, კოტე მარჯანიშვილმა თითქმის ერთი საუკუნით გაუსწრო დროს. დღეს არსებულ-

განვითარებული თითქმის ყველა სათეატრო სანახაობა სურდა ერთ სივრცეში გაერთიანებინა. რა თქმა უნდა, როგორც ყოველთვის, შემოქმედები, რომლებიც დროს უსწრებენ, თანამედროვეებში იმდენად დაფასებულები არ არიან, მათი არ ესმით, ვერ უგებენ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით, ერთი წლის განმავლობაში, თავისუფალ თეატრში ხუთი სხვადასხვა ჟანრის დადგმა განხორციელდა: მოდესტ მუსორგსკის კომიკური ოპერა გოგოლის ნაწარმოების მიხედვით „სოროჩინცის ბაზრობა“, ჟაკ ოფენბახის ოპერეტა „მშვენიერი ელენე“, პანტომიმები „პიერეტას საბურველი“ (არტურ შნიცლერის და ერნსტ ფონ დონანის), „ყვითელი კოფთა“ (ბენრიმო – ხაზელტონის), ალფონს დოდეს „არლეზიანელი“ (ჟორჟ ბიზეს მუსიკაზე). მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით სპექტაკლებზე მუშაობდნენ რეჟისორები: ალექსანდრ სანინი, ალექსანდრ თაიროვი. ეთერ გუგუშვილს წიგნში მოყვანილი აქვს სტანისლავსკის მოსაზრება „სოროჩინცის ბაზრობის“ შესახებ: „განსაკუთრებით საინტერესოა სტანისლავსკის მიერ თავისუფალი თეატრის პირველი სპექტაკლის შეფასება. მარჯანიშვილის მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან (MXT) წამოსვლის გამო, კონსტანტინე სტანისლავსკი ნაწყენი იყო მასზე. „სოროჩინცის ბაზრობის“ გენერალური რეპეტიციის შემდეგ, სტანისლავსკიმ ქალიშვილ კირას მისწერა: „შთაბეჭდილება არაჩვეულებრივია, ყოჩად სანინი. ოპერა და მუსიკა მუსორგსკისა – შესანიშნავი. ახალგაზრდები კარგად გაწვრთნილნი. და, კონკურენციის მიუხედავად – სულსა და გულს უხაროდა. თეატრი საუკეთესოა. ნაკუწებისაგან გაკეთებული სიმოვის ფარდა – ულამაზესი. წარმატება დიდი და მაცოცხლებელი. ისევ რწმუნდები თეატრსა და მის უდიდეს ძალაში“.[6]

მარჯანიშვილს ჩაფიქრებული ჰქონდა თავისუფალ თეატრში ისეთი ხელოვანების მოწვევა, როგორებიც იყვნენ: გორდონ კრეგი, ფელიქს აქსელ გალენი, მაგრამ არ დასცალდა. მარჯანიშვილი ბევრს მოგზაურობდა საქმიანი ვიზიტებით და ზედმიწევნით კარგად იცნობდა ევროპულ თეატრს, მეგობრობდა მეოცე საუკუნის დასაწყისის გამოჩენილ სათეატრო (და არა მარტო) მოღვაწეებთან. იგი თვალყურს ადევნებდა ყველა ახალ თეატრალურ წამოწყებას დრამატურგიასა თუ საშემსრულებლო ხელოვნებაში. მათ შორის კარგად იცოდა გერმანულ თეატრში მიმდინარე პროცესები. ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონიდან გამომდინარე, იმ პერიოდში შექმნილი, ყველა მიმართულების სპექტაკლი ჰქონდა დადგმული რუსეთსა და შემდგომ, საქართველოში (სიმბოლისტური, ნატურალისტური, რეალისტური და სხვ.). რა თქმა უნდა, გერმანელ ექსპრესიონისტთა დრამატურგიული ნაწარმოებებიც

განახორციელა. და, რადგან, გერმანულ თეატრზე ვსაუბრობთ, მასშტაბებით, მის გვერდით, ალბათ, მაქს რეინჰარდტი შეიძლება დავაყენოთ.

კოტე მარჯანიშვილს, გერმანელ ექსპრესიონისტ დრამატურგთა შორის გამორჩეული, სამი ავტორის: ფრანც ვერფელის, გეორგ კაიხერის, ერნსტ ტოლერის დრამატული ნაწარმოებები აქვს დადგმული, ფაქტობრივად, მათი გამოქვეყნებისთანავე.

ეთერ გუგუშვილის აზრით: „მშობლიური თეატრის ისტორიაში, ძნელია იპოვო რეჟისორი, რომლის შემოქმედებით პრაქტიკაში ასახულია ასეთი მრავალმხრივობა. მან პატივი მიაგო დრამასაც, ოპერასაც, ოპერეტასაც, მუშაობდა კინემატოგრაფში, გატაცებული იყო პანტომიმით, ჩაფიქრებული ჰქონდა საცირკო სანახაობებიც. შემოქმედებაში განიცადა ნატურალიზმისადმი მიდრეკილება, ვერ გაექცა ესთეტიზმს, თავისი მიაგო პირობითობასაც. მაგრამ, ამ განსხვავებული გატაცებების მიუხედავად, იგი არათანმიმდევრული ეკლექტიკოსი არ იყო, როგორც ზოგიერთი თეატრის ისტორიკოსი ცდილობს გადმოსცეს თეატრის ისტორიაში.“[7]

მე კი, ეთერ გუგუშვილის ამ ნააზრევს დავამატები, კოტე მარჯანიშვილმა თითქმის 40 წლით ადრე, პოსტმოდერნული, ე. წ. პოლისტილისტური თეატრი შექმნა. და, კიდევ ერთი, მისი თანამედროვენი ხუმრობით ამბობდნენ მარჯანიშვილზე, რომ სარეჟისორო ექსპლიკაციები „სკივრიდან“ ამოქვსო.[8] მას შეეძლო უცბად ანთებულიყო რაღაც იდეით, უცბად მოეფიქრებინა საოცარი სანახაობა, განეხორციელებინა, ან ვერ განეხორციელებინა, სხვადასხვა ხელისშემშლელ ფაქტორთა გამო. საბოლოო ჯამში მარჯანიშვილმა ევროპულ-რუსული სათეატრო ხერხები ორგანულად შეურწყა ქართულ ნაციონალურ სათეატრო კულტურას და უმაღლესი მხატვრული ხარისხის სცენური ნაწარმოებები შექმნა. ვფიქრობ, მეორე გენიოსი ქართველი რეჟისორის, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის გენეტიკური საფუძვლები, სხვასთან ერთად, სწორედ მარჯანიშვილის შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ. ამის შესახებ ვსაუბრობ კიდევ წიგნში, რომელიც რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკურ ნიშნებს მივუძღვენი.[9]

ზევით აღვნიშნე, რომ მარჯანიშვილი 1922 წ. სამშობლოში, საქართველოში ბრუნდება, როგორც გასტროლიორი – სპექტაკლი ჰქონდა ჩამოტანილი. მას სთხოვენ, რუსულ დასს ჩაუდგეს სათავეში, იგი თანხმდება. ქართული თეატრისა და მარჯანიშვილისთვის „ბედისწერა“ განმსაზღვრელი აღმოჩნდა.

1922 წლის გაზაფხულზე მარჯანიშვილი კონსერვატორიის დარბაზში მოხსენებას აკეთებს, თანამედროვე სათეატრო

ხელოვნებაზე. იმ პერიოდში თეატრში მოღვაწე ახალგაზრდა თაობა დაინტრიგებულია მისი გამოსვლით. ქართული თეატრის მდგომარეობა უკიდურესად უიმედოა. ლაპარაკია თეატრის დახურვაზე, სტუდიის შექმნაზე და ა. შ. იმავე წლის სექტემბერში, განათლების კომისარი დავით კანდელაკი, ქართული თეატრის ბედის გადასაწყვეტად, თეატრის შენობაში კრებს დასს და კულტურაში მოღვაწე საზოგადოების წარმომადგენლებს. მსჯელობის და კამათის შემდეგ გადაწყდა, თეატრი დროებით დახურულიყო, შექმნილიყო სტუდია, სადაც აღიზრდებოდა თანამედროვე თეატრის შესატყვისი ახალი თაობა. ამ კრებას მარჯანიშვილი ესწრებოდა, რომელსაც პაოლო იაშვილმა სთხოვა აზრის გამოთქმა. ნუ ჩქარობთ თეატრის დახურვას, ვნახე ერთი-ორი სპექტაკლი, არიან ამ დასში ნიჭიერი ახალგაზრდებიო. – უთქვამს მარჯანიშვილს. მას სთხოვენ, ქართულ დასთან სპექტაკლი დადგას, ჯერ უარზეა, მერე უცბად თანხმდება და ქართული თეატრის „მესვეურნი“ თეატრის ყოფნა-არყოფნის საკითხს პრემიერამდე გადაწყვენ. ერთ-ერთი მისი აღზრდილი აკაკი ვასაძე წიგნში მოგონებები, ფიქრები წერს:

„რეჟისურასა და შემოქმედებით კოლექტივს შორის კონფლიქტი გამწვავდა... უსიამოვნებანი გამრავლდა, აზრთა სხვადასხვაობა გაღრმავდა. არავითარი გეგმა, არავითარი მზადება მომავალი სეზონისათვის... სულ ავირიეთ ახალი, ძველი და საშუალო თაობა ქართულ თეატრში. [...] ეს მძიმე ვითარება, რატომღაც ახალგაზრდებს უფრო ამჭიდროვებდა, ვიდრე საშუალო და ძველი თაობის დიდოსტატებს. ვერიკო ანჯაფარიძე, ალისა ქიქოძე, ანეტა ქიქოძე, თამარ ჭავჭავაძე, ელენე დონაური, გიორგი დავითაშვილი, სანდრო ახმეტელი, საშა გველეხიანი, მიხეილ ლორთქიფანიძე, ვეჩე ჯიქია, გიორგი სარჩიმელიძე, შალვა ღამბაშიძე, უშანგი ჩხეიძე, დოდო ანთაძე, კუკური პატარიძე, დიმიტრი მჟავია და მე საერთო ენას სცენასათუ პირად ცხოვრებაში უფრო ადვილად ვპოულობდით. თუმცა უფროსი თაობის ყურადღება არ გვაკლდა, შემოქმედებითს უპერსპექტივობას ახალგაზრდები მწვავედ განვიცდიდით და პირადად მე, ისევ დავიწყე ფიქრი იმაზე, რომ ლენინგრადის სამხატვრო აკადემიაში შევსულიყავი. მაგრამ ქართულ თეატრში სხვა ამბები დატრიალდა და ჩემს მხატვრობას საბოლოოდ დაესვა წერტილი. დაიწყო ახალი ეტაპი ქართული თეატრის ცხოვრებაში“.

[10]

თანამედროვე ქართული თეატრის ისტორია, სწორედ მარჯანიშვილის წყალობით, მარჯანიშვილის დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროთი“, 1922 წლის 25 ნოემბრიდან იწყება. ამ ფაქტს ყველა აღიარებს. აკაკი ვასაძე წერს:

„25 ნოემბერს მაცურებელი შეძრა ქართველი მსახიობის დიდმა ნიჭმა და შემოქმედებითმა მგზნებარებამ. ისინიც კი, ვინც უზრალო ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად მოვიდნენ თეატრში, პირველი ეპიზოდიდანვე ჩაითრია სპექტაკლმა და მისი შთაბეჭდილების ქვეშ მოქცეულნი, ბოლომდე თვალებდაჭყეტილნი დარჩნენ თავიანთ ადგილებზე. ამ განცდების ლოგიკურ დასკვნას წარმოადგენდა ის ოვაციები და სიტყვები, რომლითაც დამდგმელს მიმართეს. დასის სახელით მე მქონდა სიტყვის თქმა დავალებული და მეც მივმართე ბატონ კოტეს თხოვნით, რომ ქართული დასისთვის ხელმძღვანელობა გაეწია. მან ქართულად მოგვმართა ყველას: – მე ბევრი ლაპარაკი არ შემიძლია, სადაც თქვენ, იქაც მე!“.[11]

იმ პერიოდის ქართველი ინტელიგენციის განწყობა საქართველოს გასაბჭოების გამო არაერთგვაროვანი იყო. კულტურის სფეროში (და არა მარტო) მოღვაწეთა დიდი ნაწილი, გულშემატკივრობდა მარქსისტულ-ლენინურ სოციალისტურ იდეებს. მათ უმრავლესობას ეგონა, რომ საქართველომ თავი დააღწია იმპერიალისტური რუსეთის მონობას და ახალი, დამოუკიდებელი, თავისუფალი ეპოქა იწყებოდა, რომელშიც საზოგადოების ყველა ფენა თანასწორუფლებიანი იქნებოდა.

(გაგრძელება იხ.: მომდევნო ნომერში)

- [1] ისტორიკოსები გერმანიის რევოლუციას სამ ეტაპად ყოფენ: 1) 2018 წ. 3-10 ნოემბერი; 2) ნოემბრის შუა რიცხვებიდან 1919 წ. იანვრის შუა რიცხვებამდე, ბერლინში ბრძოლების; 3) 2019 წ. იანვრის შუა რიცხვებიდან 1919 წ. მაისამდე, ბავარიის საბჭოთა რესპუბლიკის განადგურებამდე.
- [2] კირკეგორი ს. სატანჯველის სახარება. iBooks. 2019. [http://ibooks.ge/profile/library#item741\(17/11/2020\)](http://ibooks.ge/profile/library#item741(17/11/2020))
- [3] რობაქიძე გრ. პისკატორის თეატრი. ჟ. „მნათობი“ #7. ივლისი. 1928.
- [4] Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили, Жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1979. ст. 4. [http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/\(17/11/20\)](http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/(17/11/20)) – თარგმანი ჩემია – მ.ვ.
- [5] მარჯანიშვილი კ. მემუარები. გამ. „ხელოვნება“. 1947.
- [6] Гугушвили Э. Там же: ст. 158.
- [7] Гугушвили Э. Там же: ст.4. [http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/\(17/11/2020\)](http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/(17/11/2020))
-
-

-
-
- [8] აკაკი ვასაძე „მოგონებებსა და ფიქრებში“ წერს, რომ მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიოს“ დადგმის დროს, მარჯანიშვილმა ლულის მუსიკაზე ბრწყინვალედ ააგო ინტერმედია-პანტომიმები. რაც, იმ დროისთვის, არა მარტო საქართველოში, რუსეთშიც იშვიათობა იყო. ავტორი გაკვირვებულია შემოქმედის სარეჟისორო წარმოსახვის უნარით და იქვე წერს: – მაგას, ბატონო? – ჩურჩულით გვეტყოდა ხოლმე მსახიობი დავით ჩხეიძე, – ერთი ზანდუკი აქვს გატენილი ათასი სპექტაკლის რეჟისორული ჩანაფიქრებით და მხატვრების ესკიზებითაც“. იხ.: ვასაძე ა. მოგონებები, ფიქრები. გამ. „კენტავრი“. 1910. გვ. 166.
- [9] ვასაძე მ. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა. გამ. „კენტავრი“. 1916.
- [10] ვასაძე ა. მოგონებები, ფიქრები. გამ. „კენტავრი“. 2010. გვ. 133
- [11] იქვე: გვ.141.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვასაძე ა., მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, „კენტავრი“, 2010.
2. ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბილისი, „კენტავრი“, 1916.
3. მარჯანიშვილი კ. მემუარები, თბილისი, „ხელოვნება“, 1947.
4. რობაქიძე გ. პისკატორის თეატრი., ჟ. „მნათობი“, N 7, ივლისი, 1928.
5. სიორენ კ., სატანჯველის სახარება. iBooks. 2019. <http://ibooks.ge/profile/library#item741> (17/12/20)
6. Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили, Жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1979. ст. 4. <http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/> (17/12/20)

„ხალხური სანახაობები“ ახმეტელის შემოქმედებაში
(„კვაჭისა“ და „ბერიკაობის“ სარეპეტიციო ჩანაწერების მიხედვით)

სანდრო ახმეტელის მრავალფეროვან შემოქმედებაში განსაკუთრებით საყურადღებოა რეჟისორის მიერ ხალხური შემოქმედებითი სანახაობითი ფორმების – ბერიკაობისა და „ნიღბების თეატრის“ ათვისების ცდები. ამავე დროს, ძველი თეატრალური ფორმების გამოყენებასა და რესტავრაციას ახმეტელი ქართული ნაციონალური თეატრის განახლების აუცილებლობასაც უკავშირებდა, რის შესახებაც აღნიშნავდა არაერთ წერილში (მაგ. „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“). სანდრო ახმეტელი წერდა: „მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში ქართველმა მშრომელმა ხალხმა შექმნა მთელი რიგი დღესასწაულები, რომელთაც საფუძვლად დაედო მუსიკალური საცეკვაო პრინციპი იუმორისტულ ფორმაში. აქ გამასხარავებული იყო ყველა უკუღმართობა-უბედურება სოციალური უთანასწორობისა“.[1] ასეთ სახეობად ახმეტელს მიაჩნდა „ბერიკაობა“, „ჩრდილობანა“ და სხვა.

ანტიკური პერიოდის ეპოქიდან დაწყებული, თეატრალურ სანახაობებში ნიღბების გამოყენებამ დროთა განმავლობაში სხვადასხვა სახე და მნიშვნელობა შეიძინა. XX საუკუნის თეატრში ნიღბი რეჟისორთა ექსპერიმენტული ძიებებისა და ავანგარდული მსოფლმხედველობის აუცილებელ ატრიბუტადაც კი იქცა (გორდონ კრეგის „აქტიორი-ზემარიონეტი“, მაქს რეინჰარდტის „პრინცესა ტურანდოტი“, ვს. მეიერხოლდის „სანახაობა“ (Балаганчик), პისკატორის „შვეიცი ჯარისკაცი“, ჟან ლუი ბაროს „ორესტეა“, ე. ვახტანგოვის „პრინცესა ტურანდოტი“ და სხვა). აღსანიშნავია, რომ გოცის პიესის ვახტანგოვისეულმა (1922 წ. დაიდგა მხატვის სტუდიაში, შემდეგ კი ვახტანგოვის თეატრში განხორციელდა) ინტერპრეტაციამ, კომედია დელ' არტეს ნიღბების გამოყენებამ, ახმეტელის აღფრთოვანება გამოიწვია. აკაკი ვასაძის გადმოცემით, „მასაც მოუწინა რაიმე მსგავსის დადგმა. [...] ის ამ დროისთვის ბერიკაობის ფორმით იყო გატაცებული და ვიდრე შესაფერის ნაწარმოებს მიიღებდა, საინტერესო ექსპერიმენტის ჩასატარებლად მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირამის“ ინსცენირებას მოჰკიდა ხელი“.[2]

ახმეტელისაზრით, ხალხურისანახაობითი ფორმების – ნიღბებისა და ბერიკაობის გამოყენება საშუალებას მისცემდა ქართულ თეატრს ახალი სათეატრო ესთეტიკისა და გამომსახველობითი ფორმების დამკვიდრებაში, სცენური სივრცის გამრავალფეროვნებასა და საშემსრულებლო ოსტატობის განვითარებაში.

წარსულშიმეფისხელისუფლებისმიერაკრძალულისანახაობები, ფორმისეული ძიებების გარდა, შინაარსის თვალსაზრისითაც საინტერესო იყო. ახმეტელი ამავე დროს ხაზს უსვამდა ისტორიულ უსამართლობასაც. მეფის ხელისუფლება „კრძალავდა ხალხურ თამაშობებს, თეატრალიზებულ დაწესებულებებსა და გლეხურ თეატრებს და, ამგვარად სპობდა შემოქმედებით კავშირს ქართულ თეატრსა და თვით ქართველი ხალხის მხატვრულ ოსტატობას შორის“.[3]

ქართულ სათეატრო ხალხურ ფორმებსა და ქართველ მსახიობთა (ცნობილია, ახმეტელის შეხედულებები ქართველი მსახიობის აღზრდაზე) ურთიერთობა ახმეტელის ძიებებში ახალ იმპულსებს ბადებდა. ამ თვალსაზრისით, გარკვეულ სიახლეს წარმოადგენდა „კვაჭი კვაჭანტირაძისა“ და „ბერიკაობის“ ინტერპრეტაციებზე მუშაობა.

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის – „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ დადგმა 1927-1929 წლის სეზონისთვის იყო გათვალისწინებული. სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება მწერლისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ურთიერთობაც. ამ დროისთვის ახმეტელს განზრახული ჰქონდა ოთხი ახალი პიესის მომზადება. სამ სპექტაკლზე პირადად აპირებდა მუშაობას („მეფე ლირი“, „კვაჭი“, „კარმენსიტა“, ერთი სპექტაკლი კუკური პატარიძეს უნდა დაედგა), მაგრამ 1927 წლის, 5 ნოემბერს მხოლოდ „კარმენსიტას“ პრემიერა გაიმართა. რეპეტიციები პარალელურად მიდიოდა. „ლირის“ რეპეტიციებს „კვაჭი“ ენაცვლებოდა, „კვაჭის“ – „კარმენსიტა“. ახმეტელს მოსწონდა „კვაჭიზე“ მუშაობა და მას რეპერტუარში „განსაკუთრებულ მოვლენად“ მიიჩნევდა.

სეზონის გახსნამდე, ერთი თვით ადრე, ახმეტელმა რუსულ გაზეთს ინტერვიუ მისცა. სეზონის მიმდინარე საკითხებზე საუბრისას, ახმეტელმა „კვაჭის“ შესახებ განაცხადა: „თეატრმა თავის მხრივ პიესაში შეიტანა ახალი ქართული არლევინიადა-ბერიკაობა.. ბერიკაობა ახალი განსაკუთრებული მოვლენაა ქართული თეატრის ისტორიაში. ვისარგებლეთ ქართული ხალხური თეატრის ორი-სამი ნიღბით. მასზე მუშაობის პროცესში, ამ ნიღბებიდან ლოგიკურად გამომდინარე 12 ახალი ნიღაბი შეიქმნა, რომლებიც არც შინაარსით, არც ფორმით არ სცილდება ქართულ ეროვნულ ხალხურ

შემოქმედებას. [...] მთელი პიესა კვაჭისი მიდის ამ არლევკინიადას თანხლებით, ფაქტიურად ამის მეშვეობით თამაშდება მთელი პიესა“.[4] ამ დროს, როდესაც, ახმეტელი ინტერვიუს აძლევდა, ძირითადი სამუშაოები მას უკვე დაესრულებინა. ტექსტის, მუსიკისა და სცენოგრაფიის გარდა, დათვლილი ჰქონდა თითოეული სცენის, დეკორაციის შეცვლისა და მსახიობთა მიერ ტანსაცმლის გამოცვლის წუთებიც კი. რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით, თუ სპექტაკლი საინტერესო, მაგრამ გრძელი გამოვიდოდა, მაშინ ორ საღამოს უზვენებდნენ მაყურებელს. ამ დროისთვის ალბათ, ვერც იფიქრებდა ახმეტელი, რომ „კვაჭის“ რეპეტიციებს სამუდამოდ შეწყვეტდა, მაგრამ ცოტა მოგვიანებით ეს ფაქტი მანაც მოხდა..

„კვაჭი კვაჭანტირამეზე“ მუშაობა ახმეტელმა ტექსტის დამუშავებით დაიწყო. რომანის ინსცენირება შალვა დადიანს დაავალა, რომელიც წერის პროცესში, რეჟისორს ნაწილ-ნაწილ აწვდიდა „შავ მასალას“. ახმეტელი „ამ მასალის“ მიხედვით პარალელურად ატარებდა რეპეტიციებს (მეორე რეჟისორი იყო დ. ანთაძე) და ტექსტში შესწორებები შეჰქონდა. ხან ერთ სცენას ამოიღებდა, ხანაც ჩაამატებდა (ასე ჩასვეს „ჯალილის სცენა კვაჭისთან“, ხოლო „სცენა ჩეკაში“ – ამოიღეს, ვინაიდან პიესისთვის გამოუსადეგარი გამოდგა).

მიხეილ ჯავახიშვილი თვალყურს ადევნებდა სარეპეტიციო პროცესს, მართალია, რეპეტიციებს არ ესწრებოდა, მაგრამ ეცნობოდა რეჟისორის ხედვებს. როდესაც ქართული თეატრის დასი ბორჯომში მუშაობდა, 13 ივლისს მიხეილ ჯავახიშვილმა ახმეტელს ჩააკითხა, სურდა გაეგო – ვარგოდა თუ არა პიესა და როგორ აპირებდა ახმეტელი მის დადგმას. რეჟისორიც უხსნიდა პიესის დადგმის დეტალებს, თუ რა ჩანაფიქრი ჰქონდა მას და როგორ გამოიყენებდა ავტორის მასალას. სპექტაკლში ახმეტელს სურდა ნიღბების გამოყენება, ხალხური პერსონაჟების მონაწილეობით. ამ მიზნით, პიესაში ცვლილებები შევიდა. მისი დავალებით, დაიწერა ახალი ტექსტი „ინტერმედია-არლევკინიადა“. ინტერმედიის ავტორებმა (მ. აფხაიძე, ი. ქანთარია, პ. კობახიძე) დამოუკიდებელი სცენები შექმნეს, რომლებშიც 14 პერსონაჟი იყო ჩართული. ინტერმედია, რაც ლათინურად „შუაში მყოფს“ ნიშნავს – „ყოველი სურათის შემდეგ უნდა ეჩვენებინათ“. ჩვენს ხელთ არსებული არასრული სარეპეტიციო ჩანაწერების მიხედვით ჩანს, რომ სწორედ ინტერმედიაზე მოდიოდა სპექტაკლის ძირითადი დატვირთვა. „ინტერმედია-არლევკინიადას“ მოქმედი პირები, კომედია დელ’არტეს პერსონაჟებივით, ხალხური თქმულებებიდან იყვნენ აღებული: აგუნა (გ. სადარაძე), კოკონა (ივ. ჯორჯაძე),

იჩუჩი (ივ.აბაშიძე), მწერალი (ლ. ყაზაიშვილი), ქოსატყუილა (მ. აფხაიძე), რეფო (პ. კობახიძე), მიფრინია (ს. თაყაიშვილი), ცანგალა (მ. ბერიაშვილი), გოგონა (მ. ივანიცკაია), ჩარჩი (ბ. წულაძე), მამასახლისი (პ. კანდელაკი), ნაცარქექია (ვ. გომიაშვილი), ბოთე (ია ქანთარია), მოფრინია (ბ. შავიშვილი). ახმეტელი რეპეტიციაზე ცდილობდა განემარტა თითოეული პერსონაჟის ნიშან-თვისებები და ძირითადი მახასიათებლები. ეს ეხება „კვაჭის“ პერსონაჟებსაც (კვაჭი – გიორგი დავითაშვილი, რასპუტინი – აკ.ხორავა, სილიბისტრო – პლ.კორიშელი, რებეკა – თ.წულუკიძე, ჩხუბიშვილი – შ. ღამბაშიძე, ჭიპი – ალ.ჟორჟოლიანი და სხვები), მაგალითად, რასპუტინი „დიდი ღვთისნიერი და მორწმუნე კაცი, ამავე დროს გახრწნილი, ლაპარაკობს სხარტად, საეკლესიო ენით“, ან ჭიპი ჭიპუნტირიძე – „ტიპი ცერცეტა მოწაფისა, რომელსაც ყველა დასცინის და აბუჩად იგდებს. დიდი ცნობისმოყვარე. კვაჭის ჯიბის თვალი. დიდი გაქნილი კაცი“ – ვკითხულობთ ჩანაწერებში.[5]

სარეპეტაციო ჩანაწერებში შემონახულია ახმეტელისეული მინიშნება, პარალელები კომედია დელ'არტეს პერსონაჟებთან. მაგ. ჩარჩი-იჩუჩი-მამასახლისი და მწერალი. ის გამოყვანილია სხვადასხვა ვარიაციით, ერთი საერთო დევის ნიღბით; მამასახლისის ტიპი აღებული საქართველოს ისტორიიდან, უდრის კომედია დელ'არტეს კაპიტანს და ის, როგორც წარმომადგენელი მბრძანებლობისა, თათრის სახით არის გამოყვანილი. „მას ღორის თავი აქვს და ხელში მათრახი უჭირავს“.[6] ქართული ხალხური თქმულებიდან აღებული მწერლის ტიპი, მსგავსია კომედია დელ'არტეს ფილოსოფიის დოქტორისა. დახასიათებულია ასევე არაერთი პერსონაჟი, მაგ. დევის ნიღაბი. „დევი“ ხალხური წარმოდგენით, არის ერთი უზარმაზარი ესა თუ ის აბეზარი და შემავიწროებელი ტიპი და ა.შ.

პიესაში დადებით პერსონაჟებად წყვილები გვევლინებიან. შეყვარებული წყვილების გამოჩენა დამახასიათებელი იყო ხალხური სანახაობებისთვის. აქ ვხვდებით ცანგალა და გოგონას, აგუნა და კოკონას, რომლებიც ასევე სამიჯნურო ლირიკულ ეპიზოდებს ქმნიან, თუმცა მათ ბედნიერებას ყოველთვის საფრთხე ემუქრება, რაც სიტუაციის დამაბვას იწვევს და უფრო საინტერესოს ხდის მოქმედებას. ეს დამაბულობა შემოაქვს მუზმუზელას, რომელიც შეყვარებულების დამორებას ცდილობს და ამგზობით უნდა რომელიმეს ქმარი გახდეს. „მუზმუზელა“ ხალხურად წარმოდგენილია მუდამ „გამრუდებული სახით და მახინჯად“ – განმარტავდა ახმეტელი. როგორც დავინახეთ, ქართული ზღაპრების მსგავსად, ინტერმედიაც დაყოფილი იყო უარყოფით (დევი, მუზმუზელა) და დადებით

(ცანგალა, გოგონა) პერსონაჟებად.

ახმეტელი განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენდა ნიღბებზე მუშაობის პროცესში. თითოეულ ნიღბს მისი წარმომავლობის გათვალისწინებით, სწორი შინაარსობრივი დატვირთვა უნდა ჰქონოდა, რათა პერსონაჟის ისტორიული არსი შეუცვლელად ასახულიყო. ამავდროს ნიღბს უნდა ჰქონოდა თანამედროვე სახე. ამ მიზნით, ახმეტელმა დიდი პასუხისმგებლობა გამოიჩინა. ერთ-ერთ რეპეტიციას განაცხადა, რომ მან გადაწყვიტა შეექმნა სპეციალური კომისია, სადაც შევიდოდნენ უნივერსიტეტის, ქართული ხელოვნების ყველა დარგისა და პრესის წარმომადგენლები. ამ კომისიის წინაშე უნდა ყოფილიყო გათამაშებული „კვაჭი“ ნიღბებში. სტრუქტურულად კი დაახლოებით ასე იყო სპექტაკლი აგებული: „პირველი სურათი იყო ბერიკაობის (ქოსატყუილასა და ნაცარქექიას გამოსვლით“, მეორე სურათი იყო „დაბადება“ – ინტერმედია, მესამე – ინტერმედია წერილის გარშემო, IV – წერილი გამოგზავნილი ქუთაისიდან კვაჭის მიერ, V სურათი იწყება ცანგალა და გოგონას დიალოგით და გადადის VI სურათზე, უკვე პიესის დასაწყისზე“.[7]

სპექტაკლში წარმოდგენილ ინტერმედიაში, ისევე როგორც ეს ტრადიციულ ბერიკაობას ახასიათებდა, ორ ჯგუფად იყვნენ გაყოფილი პერსონაჟები, ერთი ჯგუფი ნაცარქექიასი იყო (მიფრინია, რეფო, იჩუჩი, მწერალი), მეორე კი – ქოსატყუილასი (მოფრენია, ბოთე, მამასახლისი).

სპექტაკლის სცენოგრაფია ეკუთვნოდა ირაკლი გამრეკელს, მუსიკალური გაფორმება კი იონა ტუსკიას. ორივე შემოქმედი თავიდანვე ჩაერთო სპექტაკლის მუშაობაში (თუმცა სარეპეტიციო ჩანაწერიდან იმასაც ვიგებთ, რომ ტუსკია და გამრეკელი ზოგჯერ რეპეტიციებს აცდენდნენ, რის გამოც რამდენჯერმე დააჯარიმეს).

სპექტაკლის მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა პერსონაჟებს საინტერესო სახეები მოუძებნა. მან შექმნა ესკიზები: ქოსატყუილასა და ნაცარქექიასი, მამასახლისისა და მწერლის, ჩარჩისა და ჩაგუნასი, კოკონა და აგუნასი, ცანგალა და გოგონასი, მიფრინია და მოფრინიასი, რეფო და ბოთესი. როდესაც ესკიზები თეატრის სამხატვრო საბჭოს აჩვენა, მოუწონეს, მხოლოდ ბოთეს ესკიზი გახდა შესაცვლელი. სპექტაკლში, ხალხური ტრადიციების თანახმად, უხვად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული სიმღერები, იონა ტუსკიამ სპექტაკლისთვის რამდენიმე სიმღერა შექმნა: „ნანა“, „ეო-მეო“ „ქალი მომწონდა“, „მე ვარ და ჩემი ნაბადი, გამთენებელო ღამისა..“, „საყვარელი მყავს და მიყვარს“. სპექტაკლში უნდა გამოეყენებინათ ასევე ხალხური საკრავები: ფანდური და სტვირი.

1927 წლის სეზონი ნოემბერში გაიხსნა. თეატრმა, საპრემიეროდ,

„კარმენსიტა“ უჩვენა მაყურებელს. ამ დროისთვის, „კვაჭის“ რეპეტიციები კარგა ხნის შეწყვეტილი იყო, მაგრამ 9 დეკემბერს განაახლეს მუშაობა. ვინაიდან მსახიობებს ტექსტი დავიწყებული ჰქონდათ, ძირითადად იმუშავეს ტექსტზე. ეს იყო „კვაჭის“ ბოლო რეპეტიცია.

სპექტაკლზე მუშაობა ისე შეწყდა, რომ ახმეტელს ბოლომდე არ ჰქონდა პიესა გავლილი. რეჟისორი დოდო ანთაძე იხსენებდა[8], რომ საინტერესო მუშაობის მიუხედავად, „ეს წამოწყება ბოლომდე ვერ მივიყვანეთ“. თუ რატომ არ გაგრძელდა რეპეტიციები, კონკრეტული პასუხის გაცემა ძნელია. საფიქრებელია, რომ ახმეტელს არ მოსწონდა სპექტაკლის მხატვრული ღირებულება. ეტყობა, რომ რაღაც არ გამოუვიდა. ნიღბების გამოყენება, კვაჭის სცენებისა და ინტერმედიების მონაცვლეობა, სპექტაკლის მთლიანობას როგორც ჩანს, სირთულეს უქმნიდა. რეპეტიციების პროცესში, მსახიობებთან მუშაობაშიც არსებობდა გარკვეული სიძნელები. ახმეტელს თეატრიდან წასვლაც კი უნდოდა. ამის შესახებ მან განცხადებაც გააკეთა: „...4 აგვისტოს „კვაჭის“ რეპეტიციები მოხსნეს, ვინაიდან მსახიობებს შორის მოხდა განხეთქილება (რეჟისორი არ უთითებს თუ რას გულისხმობდა განხეთქილებაში – მ. კ)“. სანდრო ახმეტელი იძულებული გახდა დასისთვის ეცნობებინა, რომ ასეთ პირობებში ვეღარ იმუშავებდა. „მე, როგორც სამხატვრო ნაწილის გამგე და მთავარი რეჟისორი, დღეიდან ვწყვეტ მუშაობას, ვხსნი რეპეტიციებს, შემაქვს, სადაც ჯერ არს, განცხადება სამსახურიდან განთავისუფლების შესახებ“. 4 აგვისტო, 1927 წელი“. [9] მიუხედავად აღნიშნულისა, ახმეტელი თეატრში რჩება და რეპეტიციების ჩატარებას აგრძელებს.

წლების შემდეგ, აკაკი ვასაძე იხსენებდა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესს და მისეულ შეფასებას გვთავაზობდა. ვასაძის მოსაზრებას, რა თქმა უნდა, დოკუმენტის მნიშვნელობა არა აქვს, მაგრამ, ჩემი აზრით, ზუსტად არის ახსნილი რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზი. აკაკი ვასაძე, თავის მოგონებებში წერდა: „...მკვეთრად რეალისტურ სახეებზე მორგებული ბერიკების ნიღბები, ცოტა არ იყოს, ხელოვნური აღმოჩნდა – ჰკარგავდა მნიშვნელობას და სიმწვავეს. ფორმა და არსი უნებურად დაუპირისპირდა ერთმანეთს, როგორც ცა და მიწა.. ბერიკების ნიღბების მოდერნიზირების, მათთვის ახლებური მნიშვნელობის მინიჭების და, მათი ხელახალი ურთიერთდაკავშირება-აწყობის გარეშე, რეალისტურად ჩამოძვრნილ ჯავახიშვილის პერსონაჟებს ვერ მოერგებოდნენ. ამას უკვე რეპეტიციებზე ვხვდებოდით, სადაც უმთავრესად ჩვენი თეატრის ახალგაზრდობა იყო დაკავებული“.[10]

სეზონის გახსნიდან რამდენიმე დღეში, გაზეთმა „კომუნისტმა“ წერილი გამოაქვეყნა სათაურით „რუსთაველის თეატრი მიდის.. უკან“ (წერილი ეხებოდა 1927-28 სეზონს).[11] სტატიის ავტორმა პავლე ქიქოძემ, თეატრის რეპერტუარის მიმოხილვისას, პირველ რიგში, შეაფასა საპრემიერო ჩვენება და მერიმეს „კარმენსიტას“ მმიშარა, სუსტ ქუჩის ქალზე დადგმული სპექტაკლი უწოდა, „ათ დღეს“ კი „ხალტურა და დაბალი ხარისხის ინსცენირება“. რამდენადაც გასაკვირი უნდა იყოს, ჯერი კვაჭი კვაჭანტირაძეზე მიდგა. მართალია, კვაჭი არ გახლდათ განხორციელებული სცენაზე და ავტორსაც ვერ ექნებოდა ნანახი, მაგრამ მთავარი იყო საზოგადოებისთვის ეჩვენებინა რუსთაველის თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის შეცდომები, გამოეთქვა კრიტიკული შენიშვნები, თუნდაც ეს შეუძღვარი სპექტაკლი ყოფილიყო. „კვაჭიში“ ავტორმა ბევრი რამე დაიწუნა, პირველ რიგში კი ნიღბები, რაც ასე ხიზლავდა ახმეტელს.

„რა არის ნიღბთა თეატრი? ეს არის შტამპი, კლიშე, ის რაც ბურჟუაზიამ უკვე შექმნა და ჩამოაყალიბა „კეთილსინდისიერი“ ადამიანების შაბლონური ტიპი, რომელსაც თეატრის საშუალებით ამტკიცებს და „ალამაზებს“. შესაძლებელია განა ჩვენს თეატრს მოენახოს ჩვენში ასეთი ტიპების ნიღბი? რა თქმა უნდა არა! ჩვენი ახალი ყოფა ჯერ ჩამოაყალიბების სტადიაშია და ასეთი ნიღბის მოცემა ჩვენი მებრძოლი ყოფის გარეაქციულება იქნებოდა“.[12]

„ჩამოაყალიბების სტადიაში მყოფი ეს ახალი ყოფა“ საბჭოთა რეალობა იყო, ახალი ადამიანი კი კომუნისტური საზოგადოების მონაპოვარი. სწორედ მისთვის იდგმებოდა სპექტაკლი, რომ მომავალ თაობას აღზრდაში დახმარებოდა. თეატრი კი ამ დროს „კვაჭი კვაჭანტირაძის ნიღბის პოპულარიზაციის გზით მუშაობდა და ამით ძლიერ ცუდ სამსახურს უწევდა პროლეტარულ საზოგადოებას“.[13] ავტორი თეატრს არ უწუნებდა კომედიის, გროტესკის, ვოდევილის გამოყენებას. პირიქით, მიაჩნდა, რომ კომედიის საშუალებითაც შეეძლო თეატრს ადამიანის გაზრდა, თუ პიესა ზუსტად იქნებოდა შერჩეული. მაგრამ „კვაჭის“ საშუალებით, ეს წარმოუდგენელი იყო. „განა ეს კვაჭის საშუალებით არის შესაძლებელი? [...] განა სხვა საკომედო მასალა არ არის? მაგრამ რომ დასცინოთ ან გააცინოთ, ამისთვის საჭიროა თვალსაზრისი. ეს თვალსაზრისი კი რუსთაველის თეატრს არ მოეპოვება, ისეთი როგორც საბჭოთა თეატრს შეჰფერის“.[14]

რუსთაველის თეატრის კრიტიკა, რომელსაც ახმეტელი, ვინ იცის, მერამდენედ ისმენდა, პირველ რიგში, ახმეტელის კრიტიკას ნიშნავდა, ის იყო თეატრის ხელმძღვანელი და პასუხისმგებელი

(ის განსაზღვრავდა თეატრის ესთეტიკასაც). რეჟისორის მიმართ გამოთქმული შენიშვნები კი თეატრის იდეოლოგიაზე თავდასხმას გულისხმობდა.

აღნიშნული წერილი, რომელიც ცალსახად პოლიტიკურ ხასიათს ატარებდა, ახმეტელს საყვედურობდა, რომ თეატრს მეტი ყურადღება უნდა მიექცია პროლეტარულ-რევოლუციურ თემაზე დაწერილი პიესებისთვის. ამ მხრივ, განსაკუთრებით აქტიური იყო განათლების სახ. კომისარიატის ხელოვნების განყოფილება, რომელიც თვალყურს ადევნებდა თეატრების საქმიანობას. განყოფილების მოთხოვნით 1927 წლის 23 აგვისტოს, საპრემიეროდ გამოცხადდა დრამატულ ნაწარმოებთა შეჯიბრი. შეჯიბრის პირობების მიხედვით, პიესა უნდა ყოფილიყო თანამედროვე საბჭოთა ცხოვრებაზე, საბჭოთა სოფელსა და ქალაქზე, მის ზრდა-განვითარებაზე. პარტიის მხრიდან ამგვარი ინიციატივების გამოჩენას, რაც იმ დროისთვის ჩეულებრივი მოვლენა იყო, თეატრები უნდა დამორჩილებოდა.

ახმეტელი აპირებდა მიხეილ ჯავახიშვილთან შემოქმედებითი ურთიერთობის გაგრძელებას. რეჟისორმა მწერალს ახალი პიესა შეუკვეთა (ამ დროისთვის რუსთაველის თეატრში, ახმეტელის ხელმძღვანელობით შეიქმნა დრამატურგთა სახელოსნო). ჯავახიშვილის პიესა „ივერიუმის“ დადგმა ახმეტელს განზრახული ჰქონდა 1927-28 წლის სეზონში, მაგრამ მისი განხორციელებაც ვერ მოახერხა.

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ დადგმის წარუმატებელმა მცდელობამ, ნიღბების გამოყენების შეუძღვარმა ექსპერიმენტებმა, რეჟისორის ინტერესი „სანახაობის“ მიმართ ვერ შეანელა. ბერიკაობაზე ფიქრი მას ლამის იდეაფიქსად ექცა. თამარ წულუკიძის მოგონებიდან ვიცით, რომ ახმეტელი ამ თემაზე აგრძელებდა მუშაობას, კითხულობდა სპეციალურ ლიტერატურას, ეცნობოდა ხალხურ სანახაობებს. წულუკიძე წერდა: „ეროვნული ფორმის ძიებისას იგი პოულობდა და ეცნობოდა თეატრალურ მასალებს – ძველებურ ხალხურ თამაშობიდან, ჩვეულებებიდან, რელიგიურ რიტუალებიდან და დღესასწაულებიდან. ხალხური სახიობობის – ბერიკაობა, ყიენობა და სხვა ასეთების საფუძველზე აგებული ქართული კომედიის შექმნა მას ძლიერ იზიდავდა და იტაცებდა“.[15] ამდენად, სრულიად მოსალოდნელი იყო, როდესაც ახმეტელი კვლავ მიუბრუნდა „სანახაობებზე“ მუშაობას.

„კვაჭისაგან“ განსხვავებით, ახმეტელს სურდა ახალი ორიგინალური პიესის დაწერა და არა გამზადებულ ტექსტის ცვენების თუ ცვლილებების ჩამატება. მას უნდოდა სპექტაკლი მთლიანად ხალხურ სანახაობებზე აეგო, რაც პიესაშიც აისახებოდა. ამიტომ

სთხოვა პოეტ მჭედლიშვილს, ორიგინალური ტექსტი შეედგინა, სადაც უხვად იქნებოდა გამოყენებული სიმღერა, ცეკვა, გაშირების ფორმები. პიესა „ბერიკაობა“ მსახიობების (პ. კობახიძე, ემ. აფხაიძე, აკ. ვასაძე, ი. ქანთარია) დახმარებით იწერებოდა. მართალია, მას დასრულებული სახე არ ჰქონდა, მაგრამ რეპეტიციები მაინც მიმდინარეობდა. როგორც აკაკი ვასაძე აღნიშნავდა: „ჯერ პიესა არ გვექონდა ხელთ და მომავალი სპექტაკლისთვის დეკორაციების ესკიზები უკვე იხატებოდა, იწერებოდა მუსიკა, ახმეტელი ატარებდა რეპეტიციებს ნიღბების მოქმედებაზე. [...] პიესა არ არსებობდა მსახიობები ტექსტს თვითონ ვთხოვავდით ხანდახან რეპეტიციების პროცესში, თვით რეპეტიციები კი სახელდახელოდ შექმნილ ეპიზოდებზე იგებოდა“.[16]

შალვა აფხაიძე იხსენებდა, თუ რა „დიდი გატაცებით და მღელვარებით“ მუშაობდა ახმეტელი. „ის იწვოდა ამ რეპეტიციების დროს, მთელი თავისი ძლიერი მხატვრული პოტენცია იქითკენ ჰქონდა მიმართული, რომ დიდი ხნის ოცნებისთვის ფრთები შეესხა“.[17]

რეპეტიციები 13 აპრილს ტექსტის კითხვით დაიწყო. ახმეტელმა მსახიობებს გააცნო პიესის შინაარსი, სპექტაკლის ძირითადი ხაზი და პერსონაჟები, რომელთა შესახებაც აღნიშნავდა: „ბერიკაობის მონაწილე მთავარი პერსონაჟები ჩვენ მიერ აღმოჩენილია ხალხურ პროზაში. ხალხური პოეზიის ორი ბუმბერაზი მოქმედი გმირი – ქოსატყულია და ნაცარქექია – ვერ ასცდებიან ხალხურ თეატრს, ესენი არიან ბერიკაობის ორგანიზატორები – ქექია ტრაპახის ღმერთია და ქოსა – სიცრუისა. ესენი არიან ხალხური სატირიკოსები და ორი მოედანი უკავიათ. ესენი ებრძვიან და ეჯიბრებიან ერთმანეთს. მშიშარადალაჩარი ქექია, თავისი სილაჩრის წყალობით, გარემოებათა გამო, გარდაიქმნება არაჩვეულებრივ მამაცად და გულადად. ცრუ და მატყუარა ქოსა კი გონიერად და ბრძენთა ბრძენათ“.[18]

როგორც სარეპეტიციო ჩანაწერებიდანაა ცნობილი, ახმეტელი დიდ დროს უთმობდა ტიპაჟების, როლების დახასიათებას. „კვაჭის“ მსგავსად, აქაც ნაცნობ პერსონაჟებს ვხვდებით: ქოსა (მ. აფხაიძე), ქექია (ვ. გომიაშვილი), მუზმუხელა (სტ. ჯაფარიძე), დოყლაპია (ელ. ლორთქიფანიძე), მღვდელი (გ. სარჩიმელიძე), იჩუჩი (ვ. აბაშიძე), მიფრინია (ბ. შავიშვილი), მისანი (აკ. ვასაძე), დიაკონი (პ. კუპრაშვილი), მამასახლისი (პ. კანდელაკი), ჩარჩი (ნ. გოცირიძე) და სხვა. ახმეტელი ცდილობს ახსნას გმირთა ხასიათები: „დოყლაპია – ნიღაბი უხეში, გაუთლელი ადამიანისა, [...] იჩუჩი – ტიპი ყოფილი შეძლებული გლეხისა, რომელიც დოვლათის შეძენასთან ერთად ოცნებობს აზნაურობის შოვნასაც, მუზმუხელა – სქესობრივი

აღტკინების ნილაბი, [...] მუდამ მცემუტავი, მოუსვენარი“.[19]

ჩვენ ხელთ არსებული მცირე მასალებისა და პიესის არარსებობის გამო (რუსთაველის თეატრის მუზეუმში პიესა არ მოიპოვება), გაუგებარი რჩება პიესაში მთავარი სიუჟეტური ხაზის, მოქმედების განვითარების თანამიმდევრობა, კომიკური სცენებისა თუ კონფლიქტური ეპიზოდების მოქნილობა, გმირთა ხასიათების სიცოცხლისუნარიანობა, მათი ქცევების მოტივაცია და სხვა. სარეპეტიციო ჩანაწერების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, რომლის საშუალებითაც მხოლოდ ფრაგმენტული შთაბეჭდილება გვრჩება პიესის შინაარსზე, ძირითადი მოქმედება გადატანილი უნდა ყოფილიყო შეყვარებული წყვილის – ცანგალა და გოგონას ეპიზოდებზე. ამ ორს შორის სასიყვარულო ურთიერთობა, ამ სიყვარულში ხელის შეშლა და სიყვარულის გადარჩენა, რაც ნიღბების დახმარებით ხდება, როგორც ჩანს, პიესის ძირითადი სიუჟეტური ხაზია. მოკლე შინაარსი კი ასეთია: ცანგალას და გოგონას უყვართ ერთმანეთი, მათ სიყვარულს ხელს უშლიან მშობლები, რაც ძაბავს სიტუაციას და მოქმედებაში გარკვეული ინტრიგა შეაქვს. შეყვარებულების დასახმარებლად მოსული მისანი მათ უცხოელის ნიღბებს გადასცემს, რათა უცხოეთში მოახერხონ გაპარვა. მათი მიძა – მზია ცანგალად გადაიქცევა, მისანი – გოგონად გამოიწყობა, მოგვიანებით კი მოქმედი გმირები კალოზე შეიკრიბებიან. მზია და მისანი ცანგალასა და გოგონას ნიღბებს მოიხსნიან და მათი ვინაობაც გამოაშკარავდება. სცენაზე შემოაქვთ ცანგალასა და გოგონას წერილები, რომელთა საშუალებითაც შეყვარებულთა გაპარვის ამბავს შეიტყობენ. მშობლები იწყებენ ტირილს, აგინებენ ერთმანეთს, ჩხუბობენ. შემოდის მუზმუხელა და იტყობინება, რომ ერთ უცხოელში მან ცანგალა ამოიცნო, რომელიც გოგონასთან ერთად ჩრდილოეთში გაემგზავრა. ყველანი გადაწყვეტენ ჩრდილოეთისაკენ გამგზავრებას და მათ დადევნებას. მოქმედი გმირები სიმღერით გადიან სცენიდან.

სპექტაკლში, დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი მუსიკას, აქ იყო ცეკვა, ბევრი სიმღერა. სარეპეტიციო ჩანაწერში ამის შესახებ გვხვდება გარკვეული მითითება: „სურათის დასაწყისს მუსიკა N1, რომელზედაც გამოდიან ქოსა და ქექი, შემდეგი მუსიკა რეპლიკაზე: „საკაცობრიო საქმეებით დატვირთული ვარ“ და ა.შ. კომპოზიტორ იოანე ტუსკიას მიერ, ხალხურ მოტივებზე შექმნილი მუსიკა, მსახიობებს როლის დამუშავებაში ეხმარებოდა, ვინაიდან მუსიკის ფონზე მიდიოდა რეპეტიცია.

ბერიკაობის დადგმისას, რეჟისორს ორი მთავარი პრობლემის გადაწყვეტა უწევდა, რაც ტრადიციული ბერიკაობის

თავისებურებებიდან გამომდინარეობდა. პირველი ეხებოდა სცენური სივრცის მოწყობას, მეორე სპექტაკლში მაცურებელთა ჩართულობას. ახმეტელი წერილში „ბერიკაობა რუსთაველის თეატრში“ ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ „ბერიკაობის თეატრში ყველაზე მთავარია მოედნის და მაცურებლის პრობლემა. ამ პრობლემის გადაჭრაში ბერიკას საკითხი განცალკევებულად დგას. „ბერიკაობის თეატრის“ ანალიზის დროს უპირველესად გვანცვიფრებს მისი სივრცის პრობლემა. უნდა ითქვას, რომ ბერიკაობის თეატრს, ჯერ არ ჰქონია სასცენო მოედანი. მისი სივრცე დედამიწაა. ბერიკაობის თეატრი ჯერ უსახლკაროა, უპატრონო. განვითარების პროცესში მან ვერ მოასწრო შენობაში შესვლა. მიწა და სუფთა ჰაერი აი მისი ასპარეზი“.[20]

ბერიკაობა, როგორც ცნობილია, დიდ სივრცეში, ღია ცის ქვეშ ტარდებოდა და, ამავე დროს, ყურადღება ექცეოდა (ისევე, როგორც ბევრ სხვა ხალხურ სანახაობაში), მაცურებლის აქტიურობასაც. სპექტაკლის მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა სცენის მოწყობის სპეციფიკურ ფორმას მიაგნო. საბედნიეროდ, შემონახულია მისეული სცენის გაფორმების აღწერა. ბერიკაობაში, მოედნის გარდა, საბერიკო ადგილად ზოგჯერ კალო გამოიყენებოდა. ამ შემთხვევაში, ახმეტელმაც კალოზე გაშალა მოქმედება. ორი კალო, ორი მოედანი მარჯვნივ და მარცხნივ განათავსა. ამ ორ მოედანს აკავშირებდა მათ შორის გადებული ხიდი. ერთი კალო ქოსასი იქნებოდა თავისი ბერიკებით, მეორე ქექიასი. მათ შორის მოხდებოდა ტრადიციული გაჯიბრება. მაცურებელიც 2-ჯგუფად უნდა გაყოფილიყო, რომელთაც კავშირი ექნებოდათ ბერიკა-მსახიობთან. ახმეტელი იმავე წერილში ხაზს უსვამდა ორ მნიშვნელოვან საკითხს.

ბერიკაობის ორიგინალურ თვისებაა ორი ბერიკას სინთეზი სპექტაკლში. ბერიკაობა, როგორც სპექტაკლი, ცნობს ორი ბერიკას ჭიდილს. ამ ჭიდილში წარმოიშობა ინტრიგაც, შეჯიბრიც, ბრძოლაც, კვანძიც, კვანძის გახსნაც და ბოლოს – გამარჯვება ან დამარცხება.

მაცურებელი ბერიკაობის მონაწილეა. ბერიკა-მსახიობი მუდმივ ურთიერთობაშია მაცურებელთან (რასაც ახმეტელი აღწერს, ამის მიღწევა უნდოდა სპექტაკლში – მ.კ). სწორედ მაცურებელი იძლევა ბრძოლის ინტრიგას, კვანძს. ბერიკაობა მაცურებელსა ყოფს ორ ერთმანეთთან მოჯიბრე ჯგუფად. აქედან გამომდინარე, რუსთაველის თეატრს ბერიკაობის არქიტექტონიკაში შეაქვს ერთმანეთთან ხიდით გაერთიანებული ორი მოედანი“.[21]

სპექტაკლის გამოშვება ახმეტელს 1930 წელს ჰქონდა დაგეგმილი, მაგრამ მუშაობას თავი მიაწება. როგორც ჩანს, ვერც ამჯერად შეძლო საკუთარი იდეების რეალიზება, თუმცა ამ

დროისთვის, მას უკვე ჰქონდა ნიღბებზე მუშაობის პრაქტიკული გამოცდილება. სარეპეტიციო ჩანაწერების მიხედვითაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თურამნიშვნელოვანი იყომისთვის ამ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესი. საპრემიეროდ „ლამარას“ (პრემიერა შედგა 1930 წლის 25 აპრილს) ამზადებდა, პარალელურად კი – „ბერიკაობის“ რეპეტიციებს (13, 14 15, 21, 24 აპრილს) ატარებდა.

„კვაჭის“ და „ბერიკაობას“ ბევრი რამ ჰქონდა საერთო. სარეპეტიციო ჩანაწერებიც კი ერთმანეთის მსგავსია, განსაკუთრებით თუ ეს ეხება პერსონაჟთა დახასიათებებს, ხალხურ ნიღბებს. ტრადიციული ბერიკაობის ნიღბებს შორის მეფისა და დედოფლის მიჯნურთა წყვილს ახმეტელთან ჩაენაცვლა – ცანგალასა და გოგონას წყვილი; მითური ბერიკაობიდან „კვაჭიში“ ასევე ვხვდებით დევის ნიღბს. თუ „კვაჭიში“ ჩართული იყო ინტერმედია, რომელიც სპეციალურად დაიწერა, „ბერიკაობაშიც“ ვხვდებით ამის შესახებ გარკვეულ მინიშნებას.[22]

„კვაჭისა“ და „ბერიკაობაში“ გამოყენებული იყო ხალხური მუსიკა, ცეკვა, სიმღერა, შაირობა, იმპროვიზაცია. „ბერიკაობაში“ ყურადღება ექცეოდა მოქმედების ადგილს (აქ გამოყენებული იყო 2 კალო), სპექტაკლში მაყურებლის ჩართულობას.

„ნიღბების თეატრზე“ მუშაობას საბოლოოდ არ მოჰყოლია შედეგი. აკაკი ვასაძე მიიჩნევდა, რომ დაუსრულებელი ექსპერიმენტები არ იყო გამართლებული, ეს უფრო 20-იანი წლების თეატრს შეესაბამებოდა, ვიდრე 30-იან წლებს. „რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, დრამატურგიული მასალის, ანუ საფუძვლის გარეშე „ბერიკაობით“ გატაცება, ბოლოსდაბოლოს არასერიოზულად და გაუმართლებლად მოჩანდა“.[23] შალვა აფხაიძის აზრით კი – „...ბერიკაობის თეატრი არ აღდგენილა და არც შეიძლებოდა აღდგენილიყო ძველი დრომოჭმული, მოძველებული თეატრალური ტრადიცია. შეუძლებელი იყო ძველი თუნდაც ხალხური, პრიმიტიული სასცენო ფორმით ახალი დიდი სოციალური შინაარსის გადმოცემა, დიდი გრძნობებისა და ვნების გადმოცემა. ტყუილის და ტრაბახა ღმერთთა ნიღბების მეშვეობით თეატრში ახალი პოლიტიკურ-სოციალური შინაარსის რეპერტუარის დამკვიდრება ფუჭი ოცნება იყო“.[24]

ხალხურ სანახაობებზე გამუდმებით ფიქრობდა ახმეტელი. მას იზიდავდა სიუჟეტების სოციალური სიმახვილე, ხალხურობა, სცენური სივრცის თავისებურება, ნიღბების მრავალფეროვნება.. ამ კუთხით, მან მომავალშიც გააგრძელა მუშაობა, მაგ. გავიხსენოთ, შ. დადიანის პიესაში „თეთნულდი“ ბერიკაობის ეპიზოდები. სპექტაკლის პრემიერა 1931 წლის 22 დეკემბერს შედგა.

-
-
- [1] კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბ. 1977, გვ.231
- [2] ვასაძე ა., „მოგონებები და ფიქრები“, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, N11, 1974.
- [3] კიკნაძე ვ., დასახელებული ნაშრომი, გვ 232.
- [4] იქვე;
- [5] ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ.2 თბ., 1987. გვ.131.
- [6] ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები.
- [7] იქვე, გვ. 161.
- [8] ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, თბ., 1971, გვ.299
- [9] ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები, გვ.146
- [10] ვასაძე ავ., „მოგონებები და ფიქრები“, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, 1987, N11
- [11] ქიქოძე პლ., რუსთაველის თეატრი მიდის უკან : კამათის წესით / პლ. ქიქოძე // კომუნისტი. – 1927.
- [12] იქვე;
- [13] იქვე;
- [14] ქიქოძე პლ., რუსთაველის თეატრი მიდის უკან.
- [15] ახმეტელი ს., კრებული, თბ.1958, გვ.144
- [16] ვასაძე ა., „მოგონებები და ფიქრები“, ჟურნ.: თეატრალური მოამბე, 1984,N 5
- [17] ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები.
- [18] ახმეტელი ს., კრებული, გვ 253-254
- [19] იქვე;
- [20] იქვე; გვ. 252
- [21] ახმეტელი ს., კრებული
- [22] იქვე, გვ. 630.
- [23] ვასაძე ა., „მოგონებები და ფიქრები“, ჟურნ.: თეატრალური მოამბე, 1984, N 5
- [24] შალვა აფხაიძე, მახსოვს მარადის, თბ.1988, გვ.264

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანთაძე, დ., დღეები ახლო წარსულისა, თბილისი: 1971;
2. აფხაიძე, შ., მახსოვს მარადის, თბილისი: 1988;
3. ახმეტელი, ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ.2 , თბილისი: 1987;
4. ახმეტელი, ს., კრებული, თბილისი: 1958;
5. კიკნაძე, ვ., სანდრო, ახმეტელი, თბილისი: 1977;
6. ვასაძე, ა., „მოგონებები და ფიქრები“, ჟურნ.: თეატრალური მოამბე, N 5, 1984.

მარიკა მამაცაშვილი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი

ჰამლეტი, როგორც ევროპული ლიტერატურის არქეტიპი

I

შექსპირის ნაწარმოებებიდან არც ერთი არ ყოფილა ისეთი პოპულარული, არც ერთ მათგანს არ გამოუწვევია ისეთი საყოველთაო გავრცელება და აღფრთოვანება, არც ერთს არ ჰქონია ევროპულ ლიტერატურაზე ისეთი გავლენა, როგორც „ჰამლეტს“. გენიალური აზრის სიღრმემ, კაცობრიობის ყოფის ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხების უსაზღვროდ ფართო სპექტრის მოცვამ, სიღრმისეულმა ფსიქოლოგიურმა ანალიზიმ და, რა თქმა უნდა, „ჰამლეტის“ მთელი ტრაგედიის მხატვრულმა სრულყოფილებამ მსოფლიო ლიტერატურის ყველაზე ღირებული ნაწარმოებების რიგში ტრაგედიისთვის განსაკუთრებული ადგილის დაკავება უზრუნველყო. შექსპირისეული დროისა და ნაციონალობის ჩარჩოების გადალახვისას, ამ უკვდავი ტრაგედიის გმირი, დიდი ხანია, დონ კიხოტან, ფაუსტთან და პოეტური შემოქმედების რამდენიმე გენიალურ ქმნილებასთან ერთად, იქცა ერთ-ერთ მსოფლიო – ზოგადადამიანურ სახე-ხატად, რომელსაც უნივერსალური და მარადიული მნიშვნელობა აქვს.

„ჰამლეტის“ მიმართ განსაკუთრებულ ინტერესს არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური პრობლემის სიღრმე და მისი ხასიათის უნივერსალურობა, ან ნაწარმოების პირველადი მხატვრული ღირებულება, არამედ შექსპირის სულიერი განვითარების გზაზე ამ ტრაგედიის მნიშვნელობა იწვევს. მის ვერც ერთ ნაწარმოებში ვერ შეხვდებით სუბიექტური ელემენტებისა და პირადი, ავტობიოგრაფიული მახასიათებლის ამხელა სიმდიდრეს. ეს იმედგაცრუება და ცხოვრების შესახებ მწუხარე ფიქრი პოეტის მიერ პირადად იყო განცდილი – მან თავის თავზე გამოსცადა ჰამლეტის ხასიათის მთელი სიმძიმე. როგორც ცნობილია, „ჰამლეტი“ გენიალური დრამატურგის პოეტური ცხოვრების იმ წლების აღმწერია, რომლებიც „ოტელოს“, „ლირისა“ და „მაკბეტის“ შექმნას უძღოდა წინ.

„ჰამლეტი“ პირველად ზუსტად ოთხასი წლის წინ დაიბეჭდა. In – quartos ფორმატში პირველი გამოცემა 1603 წელს ლონდონში გამოვიდა სათაურით: „ტრაგიკული ისტორია ჰამლეტზე,

დანის უფლისწულზე“. უილიამ შექსპირის ნაწარმოები იმ სახით დაიბეჭდა, რომლითაც რამდენჯერმე წარმოადგინეს მისი უდიდებულესობის მსახიობებმა ლონდონში, ასევე კემბრიჯის, ოქსფორდის უნივერსიტეტებსა და სხვა ადგილებში“. [1] მომავალ 1604 წელს „ჰამლეტი“ მეორედ გამოიცა ისევ in – quarto-ს ფორმატში, მაგრამ უკვე უფრო მეტად რედაქტირებული, რაც, ცხადია, თავად პოეტმა გააკეთა და, ამის გათვალისწინებით, სათაურიც შეცვალა: „ტრაგიკული ისტორია ჰამლეტზე, დანის უფლისწულზე“. უილიამ შექსპირის ნაწარმოები. კიდევ ერთხელ დაბეჭდილი და პირველ გამოცემასთან შედარებით გაორმაგებული (enlarged to almost as much again as it was) ორიგინალური და სრული ხელნაწერის მიხედვით“. მეორე გამოცემის შემდეგ, ტრაგედიამ მიიღო ის სახე, რომლის მეშვეობითაც მსოფლიო აღიარება მოიპოვა. ამ გამოცემის ტექსტი რამდენჯერმე გადაიბეჭდა (1605, 1611 წლებში და ა.შ.) და, საბოლოოდ, 1623 წელს უმნიშვნელო შესწორებებით შექსპირის დრამების პირველ გამოცემა in – folio-ში შევიდა.

რაც შეეხება „ჰამლეტის“ დაწერის თარიღს, ერთადერთი სანდო ინფორმაცია ინახება ე.წ. საგამომცემლო რეესტრებში, სადაც 1602 წლის 26 ივლისის მონიშვნაში წერია: „წიგნი, დასათაურებული, როგორც ჰამლეტის, დანის უფლისწულის, შურისძიება იმ სახით, რომლითაც ცოტა ხნის წინ წარმოადგინა ლორდ – კანცლერის დასმა“. [2] ეს იყო სწორედ ის დასი, რომელსაც ეკუთვნოდა შექსპირი. 1603 წელს მას გადაარქვეს სახელი და დასს „სამეფო მსახიობები“ (the King's players) ეწოდა, რის გამოც in – quartos-ს პირველ გამოცემაში ნათქვამია, რომ პიესა წარმოდგენეს „მისი უდიდებულესობის მსახიობებმა“. შესაბამისად, „ჰამლეტი“ დაწერილი იყო არაუგვიანეს 1602 წლისა.

არაერთხელ შეეცადნენ იმის დამტკიცებისა, რომ ტრაგედიის დაწერის თარიღი გაცილებით ადრინდელია. ეჭვგარეშეა, რომ 1602 წლამდე ინგლისში უკვე არსებობდა რაღაც ტრაგედია ჰამლეტის შესახებ. აღნიშნულ ფაქტს ადასტურებს თანამედროვეების მთელი რიგი კვლევები, რომლებიც, სამწუხაროდ, ამ პიესის ავტორს არ ასახელებენ. უკვე 1589 წელს მის შესახებ საუბრობს შექსპირის წინამორბედი თომას ნეში – რობერტ გრინის „მენაფონის“ წინასიტყვაობაში. შემდეგ ფილიპ გენსლოს „დღიური“ ადასტურებს იმას, რომ 1594 წლის 9 ივნისს ლონდონში წარმოდგენილი იყო პიესა სახელწოდებით „ჰამლეტი“. 1596 წელს თომას ლოჯმა თავის ერთ-ერთ სატირისტულ პამფლეტში ახსენა „ფერმკრთალი მოჩვენება, რომელიც სცენაზე კიოდა: ჰამლეტ, ჩემ მაგივრად იძიე შური!“. იმავე წელს მსახიობმა იოსებ ტეილორმა შეასრულა ჰამლეტის როლი.

ბროუნი, ნაიტი და ელცე ცდილობდნენ იმის დამტკიცებას, რომ ყველა ზემოაღნიშნული მოსაზრება ეხება შექსპირის მიერ დაწერილ „ჰამლეტს“, რომელიც, შესაბამისად, ჯერ კიდევ XVI საუკუნის 80-იან წლებში არსებობდა. თუმცა, საკუთარი აზრის გასამყარებლად ამ შექსპიროლოგების მიერ მოყვანილი არგუმენტები არც ისე დამაჯერებელია და ეწინააღმდეგება იმ ფაქტს, რომლის თანახმადაც, ზუსტი და ფრთხილი ფრენსის მირესელის მიერ 1598 წელს შექსპირის ყველა ნაწარმოების ჩამონათვალში „ჰამლეტის“ შესახებ არაფერია ნახსენები. ეს არ მოხდებოდა, თუ „ჰამლეტი“ იმ დროისთვის უკვე დაწერილი იქნებოდა. არსებული მონაცემების თანახმად, ჩვენი ტრაგედიის დათარიღება შესაძლებელია 1601 ან 1602 წლით.

შესაბამისად, ტრაგედია ჰამლეტის შესახებ, რომელიც უფრო ადრინდელი რიცხვით თარიღდება არა შექსპირს, არამედ სხვა დრამატურგს ეკუთვნის. მელონისა და კოლიერის აზრით, მისი ავტორი თომას კიდი იყო.

გამოითქვა ვარაუდი იმის შესახებ, რომ კიდის ტრაგედია ჩვენს დრომდე შემორჩენილი პიესის საფუძველი გახდა, რომელიც XVII საუკუნეში გერმანიაში „ინგლისელი კომედიანტების“ სახელით ცნობილმა მოხეტიალე დასმა დადგა სახელმწოდებით „მძის მკვლელობის დასჯა“ ან ტრაგედია „ჰამლეტის, დანიის უფლისწულის შესახებ“. თუმცა, არ შეიძლება, არ გავიზიარო კონის მოსაზრება (Shakespeare in Germany) იმის შესახებ, რომ XVII საუკუნის გერმანული „ჰამლეტი“ შექსპირის ტრაგედიის უნიჭოდ გადაკეთებული ვარიანტია, რომელიც უხეში ლუბური სტილისთვის (რევოლუციამდელი იაფფასიანი დაშინაარსობლივად პრიმიტიული მასობრივი გამოცემები, რომელთაც თან ერთვის გაფერადებული სურათები) დაამახინჯეს და ამოუცნობი გახადეს – მოცემული დასების რეპერტუარები სწორედ ამით განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან.[3]

აქედან გამომდინარე, იმის გავარკვევა, რა კავშირი ჰქონდა შექსპირის „ჰამლეტს“ კიდის პიესასთან. ეჭვგარეშე მხოლოდ ისაა, რომ შექსპირამდელ „ჰამლეტშიც“ იყო მოჩვენება, რომელიც გმირს შურისძიებისკენ მოუწოდებდა. იმ შემთხვევაში, თუ კიდის პიესიდანაც იყო გამოყენებული ფაქტები, ნაკლებად სავარაუდოა, რომელიმე მათგანი მნიშვნელოვანი ყოფილიყო დრამატურგისთვის, რადგან შექსპირის დრამატული სტილი ეწინააღმდეგებოდა „სისხლიანი ტრაგედიების“ სტილს, რომელსაც ძველი დრამატურგია იყენებდა.

II

მამის სიკვდილისთვის შურისძიების მოტივები ჯერ კიდევ უძველეს საგებში გვხვდება. ცნობილია, მითი ორესტეს შესახებ, რომელიც ესქილემ და სოფოკლემ დრამატულად დაამუშავეს. ორესტემ ისევე, როგორც ჰამლეტმა, შური უნდა იძიოს მამის მკვლელებზე, რომელმაც დედამისი მოიყვანა ცოლად. სამეფო ტახტის უზურპატორზე ახლო ნათესავების სიკვდილისთვის შურისძიება ახლოა რომაული საგის თემატიკასთან ბრუტუსის შესახებ, რომელშიც იმიტირებულ სიგიჟეზეცაა საუბარი იმისთვის, რომ შურისძიება განხორციელდეს.

ამ მითების ზეგავლენით შუასაუკუნეებში შეიქმნა სკანდინავიური ლეგენდა ამლეტზე, რომლის შესახებაც საუბარია XII საუკუნის დანიელი მემბტიანის, საქსონ გრამატიკოსის ტექსტში “დანიელთა საქმენი“. სწორედ ამ ლეგენდამ მისცა შექსპირს თავისი ცნობილი ტრაგედიის ფაბულა.

ლეგენდის თანახმად, დანიელმა მეფე რორიკმა იუტლანდიის მთავარმმართველბად თავისი ორი ძმა – ხორვენდილი და ფენგონი – დანიშნა. მალევე ხორვენდილმა საზღვაო შეტაკებებსა და ბრძოლებში სახელი გაითქვა და სიმდიდრე მოიხვეჭა. მას შემდეგ, რაც ხორვენდილმა ბრძოლაში ნორვეგიის მეფე დაამარცხა და სიმდიდრეც წამოიღო, მეფე რორიკის ისეთი პატივისცემა დაიმსახურა, რომ მეფემ მას თავისი შვილი გერუდა მიათხოვა. სწორედ ამ ქორწინებაში გაჩნდა ამლეტი, რომლის შესახებაცაა თქმულება. იმ ბედნიერებამ, რომელიც ხორვენდილს ხვდა წილად, ფენგონში რისხვა და შური გამოიწვია, რის გამოც მან ძმის მოკვლა და იუტლანდიის ერთადერთ მმართველად დარჩენა გადაწყვიტა. ხელსაყრელი მომენტის მოძებნის შემდეგ, ფენგონმა ხორვენდილი მოკლა იმის საფუძველზე, თითქოს ხორვენდილი ცოლის მოკვლას ცდილობდა. გულუბრყვილო გერუდამ დაიჯერა ფენგონის მონათხრობი და თავის „გადამრჩენელს“ გაჰყვა ცოლად.

მაგრამ ახალგაზრდა ამლეტმა სიმართლე იცოდა და შურისძიება გადაწყვიტა. იმისთვის, რომ მის ბიძასა და, ამავდროულად, მამინაცვალს ამლეტის ქმედებებში ეჭვი არ შეჰპარვოდა, ახალგაზრდამ გონებაშეზღუდული (*extremum mentis vitium finxit*) დაიწყო ცხოვრება. ამის შემდეგ ის დაფლეთილ ტანისამოსში დადიოდა, ბურდღუნებდა ერთი შეხედვით ერთმანეთთან დაუკავშირებელ სიტყვებს, რომლებშიც ღრმა აზრი იდო. ხანდახან კერის წინ იჯდა და ხისგან კაუჭებს თლიდა და შემდეგ ცეცხლში წვავდა. როდესაც მას ეკითხებოდნენ, რას აკეთებდა – ამლეტი

ამბობდა, რომ მამის მკვლელობისთვის შურის საძიებლად იარაღს ამზადებდა. ბევრი დასცინოდა, მაგრამ ფენგონს ეჭვი გაუჩნდა ამლეთის გონებაზეზღუდულობასთან დაკავშირებით. ამის გასარკვევად, ფენგონმა ბრძანა, რომ ამლეთი ტყეში შეეხვედრებინათ ლამაზ გოგონასთან, რომელიც ყმაწვილს ბავშვობიდან უყვარდა. მიგზავნილ ჯაშუშებს უნდა ეთვალთვალებინათ ამლეთისთვის. თუმცა ძუძუმტის მიერ ხაფანგის შესახებ წინასწარ გაფრთხილებულმა ამლეთმა ჯაშუშებს ყველა გეგმა ჩაუშალა. მაშინ „ფენგონის ერთ-ერთმა მეგობარმა“ ამლეთს დედამისთან შეხვედრა შესთავაზა, თავად კი მათ საუბარს მოუსმენდა. მაგრამ ამლეთის ქმედების გამოაშკარავების ეს გეგმაც ჩაიშალა. ახალი ხაფანგის მოლოდინში ამლეთი დედამისის ოთახში შეურაცხადივით იქცეოდა და ჭილობის ქვეშ დამალული კარისკაცის დანახვის შემდეგ მოკლას – სხეული დაანაწევრა და ღორებს გადაუგდო შესაჭმელად. დედასთან დაბრუნების შემდეგ, ამლეთმა საიდუმლო გაუმხილა და ემოციური მონოლოგით ისეთი გავლენა მოახდინა დედაზე, რომ ქალმა მონანია საქციელი და შვილს დახმარება აღუთქვა მამის მკვლელობისთვის შურისძიებაში.

ამის შემდეგ ფენგონმა ამლეთის მოსაშორებლად მესამე გზა გამონახა: მან გერი ინგლისში ორ მსახურთან ერთად გააგზავნა. მათ ინგლისის მეფისთვის წერილი (რუნა) უნდა მიეტანათ, რომელშიც ფენგონი სთხოვდა მეფეს, რომ ამლეთი ნაპირზე გადმოსვლისთანავე მოეკლათ. თუმცა, იმ დროს, როდესაც ამლეთის თანამგზავრებს ეძინათ, მან წერილი შეცვალა და ახლა ფენგონი ინგლისის მეფისგან არა ამლეთის, არამედ მისი ორი მსახურის მოკვლას ითხოვდა. ამის გამო ინგლისში ისინი ჩამოახრჩვეს, ხოლო ინგლისის მეფეს ამლეთი, მისი გონიერების გამო, იმდენად მოეწონა, რომ საკუთარი ქალიშვილი მიათხოვა მას.

ზუსტად ერთი წლის შემდეგ ამლეთი იუტლანდიაში დაბრუნდა და თანაც სწორედ მაშინ, როდესაც დედამისთან შეთანხმებით ამლეთის ხსენების დღე უნდა გამართულიყო. როდესაც სტუმრები დათვრნენ და დაეძინათ, ამლეთმა მათ ზადე გადააფარა, რომელიც მის მიერ გაკეთებული კაუჭებით იყო დამაგრებული, შემდეგ კი დარბაზს ცეცხლი წაუკიდა. ამლეთი ფენგონის საძინებელში წავიდა, სადაც ბიძა – მამინაცვალი მისივე ხმლით მოკლა. ამლეთმა ხალხი შეკრიბა და მოუთხრო მათ ყველაფრის შესახებ, რის შემდეგაც ის მეფედ გამოაცხადეს. მეფე დიდხანს და ბედნიერად მართავდა, სანამ მეფე რორიკის მემკვიდრე ვიგლეთომთან ბრძოლაში არ დაიღუპა.

ასეთია საგა ჰამლეტის შესახებ თავისი პირვანდელი სახით.

XVI საუკუნეში საქსონ გრამატიკოსის მარტივი მოთხრობა კარლ IX-ის ისტორიოგრაფმა ბელფორემ საკუთარ თხზულება „Histoires tragiques“-ში (1564 წელი) ფრანგულ ენაზე გადაამუშავა. თავის მხრივ, ფრანგულიდან ტექსტი ინგლისურად ითარგმნა და დაიბეჭდა სათაურით: „ჰამლეტის ისტორია“ (The Hystorie of Hamblett, 1608).

ბელფორეს მოთხრობის დედანი ან თარგმანი შექსპირის ტრაგედიის წყაროდ იქცა. ამ აზრის დამამტკიცებელ საბუთად შეიძლება გამოვიყენოთ ის არგუმენტი, რომ ტექსტის ინგლისური თარგმანი მხოლოდ 1608 წელს გამოიცა და, შესაბამისად, შექსპირი მას ვერ გამოიყენებდა. ამ მოსაზრებას ამყარებს ერთი პატარა დეტალი: პოლონიუსის მკვლელობის სცენაში ჰამლეტის კვილი და ფრაზა „A rat! A rat! (ვირთხა! ვირთხა!)“ მხოლოდ ინგლისურ თარგმანში გვხვდება. შესაძლებელია ისიც, რომ ეს ფრაზა არა შექსპირმა ისეხა „The Hystorie of Hamblett“-დან, არამედ პირიქით – „ისტორიის“ ავტორმა აიღო შექსპირის ტრაგედიიდან.

შექსპირის პიესების წყაროების შესწავლისას, ყოველთვის გაკვირვებული რჩებოდნენ იმით, თუ რამდენად უმნიშვნელო მასალების გამოყენებით ქმნიდა შექსპირი თავის დრამებს. მაგრამ, როგორც ჩანს, არც ერთ ნაწარმოებში არაა ისეთი განსხვავება და უფსკრული ნედლ მასალასა და მხატვრულ ნაწარმოებს შორის, როგორც ის „ჰამლეტში“. ლეგენდამ მას მხოლოდ ფაბულა მისცა, ის გარე მექანიზმი, რომლის მეშვეობითაც მოქმედებს და მოძრაობს ტრაგედია. რაც შეეხება ტრაგედიის შიდა მხარეს – მთელი მისი სული, დრამატული ინტერესი, აზრის სიღრმე, ფსიქოლოგიური ანალიზის სინატიფე ეკუთვნის პოეტსა და მის გენიალურ შემოქმედებითუნარიან გონებას.

ლეგენდაში მონათხრობი ეპოქალურად ემთხვევა ნახევრად მითოლოგიურ, ქრისტიანობამდელ პერიოდს დანიის ისტორიაში, რომელსაც ჯერ კიდევ ემჩნეოდა უხეშობისა და სისასტიკის ბარბაროსული დაღი. შექსპირმა მოქმედება გადაიტანა უფრო გვიანდელ და განათლებულ ეპოქაში. სამეფო კარზე არსებული აქ აღწერილი გარემო გამოირჩევა ზედაპირული, მაგრამ დახვეწილი კულტურით. ახალგაზრდობა ბრწყინვალეობასა და ელვარებას პარიზში ეუფლება. ბევრ ახალგაზრდა მამაკაცს, მათ შორის ჰამლეტსაც, გერმანიის ეზოთერიკულ უნივერსიტეტებში ჰქონდათ ნასწავლი ფილოსოფია.

ბელფორეს ნაწარმოებში ბუნდოვნად და მკრთალად ნახსენები მოქმედი პირები შექსპირის ტრაგედიაში სისხლსა და ხორცს იძენენ. ფენგონისა და გერუდას ლეგენდა მთლიანად იცვლის სახეს ტრაგედიაში მეფე კლაუდიუსისა და დედოფალ

გერტრუდას პერსონაჟებში. საგაში სამეფო კარზე მყოფი ერთ-ერთი პირის ხსენებამ, რომელიც ამლეთისა და დედამისის საუბარს უსმენდა, შექსპირს ბიძგი მისცა საიმისოდ, რომ შეექმნა სამეფო კარის ენაჭარტალა მოხელის, პოლონიუსის პერსონაჟი. ლამაზი გოგონა, რომელიც საგაში ამლეთს პირველ გამოსაცდელ იარაღად მოევლინა, დრამატურგის ხელში ნაზი და უბედური ოფელიას სახით წარმოდგა. ამლეთის ძუძუმტე, რომელმაც ხაფანგის შესახებ გააფრთხილა უფლისწული, გამოისახა, როგორც მტკიცე ხასიათის მქონე, გაწონასწორებული ჰორაციო – ჰამლეტის ერთადერთი მეგობარი და თანამზრახველი. ხოლო ამლეთის ორი უსახელო თანამგზავრი სამეფო კარზე მყოფ ერთმანეთისგან განუყოფელ მსახურებად იქცნენ, რომელთაც გილდენშტერნი და როზენკრანცი ეწოდათ.

ძირფესვიანად შექსპირმა ტრაგედიის მთავარი გმირი, ჰამლეტის პერსონაჟი შეცვალა. შეიძლება იმის თქმა, რომ ლეგენდაში გამოსახული ამლეთი და შექსპირისეული ჰამლეტი ერთმანეთისგან აბსოლუტურად განსხვავებული პერსონაჟები არიან. საგის ნახევრად ბარბაროსული გმირის ნაცვლად, ტრაგედიაში ჩნდება ახალი ეპოქისთვის დამახასიათებელი ტიპაჟი, რომელიც თანამედროვე კაცობრიობისთვის დამახასიათებელ სიღრმისეულ ინტერესებს მოიცავს. უხეშ და შურისმაძიებელ პერსონაჟს ანაცვლებს ფაქიზი სულიერებისა და ნატიფი გრძნობების მქონე ადამიანი. საგის გმირი ეშმაკი, ფრთხილი, ცივისხლიანი, მტკიცე ადამიანია. მას აქვს შურისძიების კონკრეტული გეგმა, რომლის განხორციელებისკენაც მუდმივად ისწრაფვის ყველანაირი ეჭვისა და მერყეობის გარეშე – არც ერთხელ არ გადაუხვევია დასახული გზიდან. როდესაც დგება შურისძიების დრო, ის ახორციელებს მას, კლავს ფენგონს და ხალხი მეფედ ამლეთს აღიარებს. გათვლისა და მიზნის მიღწევის უნარის მქონე პერსონაჟის ადგილას შექსპირი აყენებს ვნებიან, მგზნებარე, მაგრამ მერყევი ხასიათის, შინაგანი ეჭვების მქონე ჰამლეტს, რომელიც შურისძიებას სიკვდილის წინ განვითარებული მოვლენების გამო ახორციელებს. შექსპირმა სიმძიმის ცენტრი ადამიანის სულში გადაიტანა და ტრაგედია ჰამლეტის პიროვნების განსაკუთრებულობის, მისი მენტალიტეტის, მსოფლმხედველობისა და ტემპერამენტის გარშემო ააგო.

იმისთვის, რომ საკუთარი გმირის ხასიათი უკეთ ეჩვენებინა, შექსპირმა მის გვერდით ლაერტი და ფორტინბრასი დააყენა, რომელთა შესახებაც არანაირი ცნობა არ არსებობს ბელფორეს ნაწარმოებში. ორივე მათგანი ასევე მამის სიკვდილისთვის შურისმაძიებლები არიან, თუმცა ჰამლეტთან შედარებით, თავიანთ

გეგმას სულ სხვაგვარად ახორციელებენ და ხაზს უსვამენ თუ როგორ წელავს დროს ჰამლეტი უფლისწულზე დაკისრებული მოვალეობის მსრულეობისას.

III

„ჰამლეტის“ 1603 და 1604 წლების გამოცემების შედარებისას შექსპიროლოგებმა ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული თეორია წარმოადგინეს. კოლიერისა და გრენტ უაიტის მეთაურობით ერთნი ამტკიცებენ, რომ პირველი გამოცემა შექსპირის ნებართვის გარეშე შეიქმნა და წიგნის კომერციული სპეკულაციის შედეგია. აღინიშნა ისიც, რომ ტექსტი პიესის ან ძალიან ცუდი ასლის შედეგად, ან წარმოდგენის მსვლელობისას მწერლის მიერ უხერხულად შექმნილი მონახაზის საფუძველზე მიიღეს. მეორენი, დაწყებული ნაიტით და დასრულებული ფერნივალით, ასევე დელიუსი და გერვინუსი მიიჩნევენ, რომ „ჰამლეტის“ 1603 წლის გამოცემა თავად შექსპირმა შექმნა, თუმცა საკმაოდ დაუდევრად გამოაქვეყნა. მართლაც, ორივე გამოცემის დეტალური შედარებისას იმ დასკვნის გამოტანა შეიძლება, რომლის თანახმადაც, ორივე ტრაგედია თანმიმდევრულადაა დაამუშავა თავად პოეტმა მხატვრულობის მისაღწევად.

„რომეო და ჯულიეტას“ ორი რედაქციის მსგავსად (1597-1599), „ჰამლეტის“ ორივე რედაქცია განსაკუთრებით საინტერესოა, რადგან პოეტის შემოქმედებითი მუშაობის პროცესისთვის თვალის მიდევნების საშუალებას იძლევა. თურმე, მისი ნაწარმოებები საბოლოო სახეს ეგრევე არ იღებდნენ, ხოლო პერსონაჟები რამდენიმე ფაზას გადიოდნენ, სანამ სრულყოფილ ვერსიებად ჩამოყალიბდებოდნენ.

„ჰამლეტის“ პირველი რედაქცია 1604 წელს გამოცემულ მეორე ვერსიას ბევრ საკითხში უთმობს პოზიციებს. ახალი დამუშავებისას, შექსპირმა უფრო მეტი ყურადღება მიაქცია და გამოკვეთა პერსონაჟების ხასიათები, რითაც უფრო და უფრო ჩამოამორა ისინი ლეგენდარულ პირველსახეს. პირველ ყოვლისა, ეს შეიმჩნევა ტრაგედიის მთავარ გმირზე. რამდენიმე ოსტატური შტრიხის მეშვეობით დანიელი უფლისწულის ხასიათში უფრო და უფრო რბილი ელემენტები შეაქვს შექსპირს. მხოლოდ მეორე რედაქციაში აიძულებს ჰამლეტს მოკლული პოლონიუსის გამო „ცრემლის დაღვრას“ (IV,1). ჰამლეტის პესიმისტური განწყობა, ცხოვრებით უკმაყოფილება, მელანქოლია და სასოწარკვეთილების შეტევები მეორე რედაქციაში გაცილებით უფრო მკაფიოდაა წარმოდგენილი.

ამისთვის საინტერესოა ორივე რედაქციაში ჰამლეტის პირველისა და მეოთხე მონოლოგების (მოქ. I, სცენა 2 და მოქ. III, სცენა 1) შედარება.

მხოლოდ მეორე რედაქციის პირველ მონოლოგში უჩნდება ჰამლეტს თვითმკვლელობის იდეა, მხოლოდ აქამბობს უფლისწული მისთვის ასე დამახასიათებელ სიტყვებს:

„ოჰ, ღმერთო, ღმერთო! ყველა საქმე ამ წუთისსოფლის
როგორ ფუჭია, უნაყოფო, დაობებული.
თითქო ქვეყანა იყოს ბაღი გაუმარგლავი,
რამიაც ხარობს მხოლოდ ღვარძლი, ცუდი ბალახი“.

რაც შეეხება ჰამლეტის მეოთხე მონოლოგს, რომელიც იწყება სიტყვებით: „ყოფნა-არყოფნა“, – პირველ რედაქციაში ის ორჯერ უფრო მოკლე იყო და ჰამლეტს განსხვავებული სახით წარმოადგენდა. სიკვდილისა და მომავალი ცხოვრების შესახებ მსჯელობისას, მეორე რედაქციის ჰამლეტი სკეპტიკოსად და რაციონალისტად გვევლინება მაშინ, როდესაც პირველი რედაქციის ჰამლეტი რწმენასა და ეჭვებს შორის ჯერ კიდევ შუა გზაზე ჩერდება. ეკლესიურ სწავლებებს ჯერ კიდევ არ ჩამოშორებული ჰამლეტი საიქიო ცხოვრებას პირველ რედაქციაში უწოდებს „უცნობ ქვეყნას, რომლის დანახვისას წმინდანს უხარია, ხოლო ცოდვილი იტანჯება“. მეორე რედაქციაში კი მისთვის საიქიო ცხოვრება „უცნობი ქვეყანაა, რომლიდანაც ჯერ არც ერთი ყარიბი არ დაბრუნებულა“. პირველ რედაქციაში სიკვდილი შედარებულია ძილთან, მაგრამ ამასთან ერთად, იქ მკაფიოადაა აღნიშნული, რომ ამ ძილს უნდა მოჰყვეს „გამოღვიძება“, „როდესაც წარვდგებით მარადიული მოსამართლის წინაშე“. მეორე რედაქციაში კი ჰამლეტს უჩნდება აზრები „ზმანებების“ შესახებ, რომელთაც სიკვდილის აბსოლუტური სიმშვიდის დარღვევა შეუძლიათ. პირველ რედაქციაში „სიკვდილის შემდეგ რაღაც იმედის“ მაგივრად, მეორე რედაქციაში „სიკვდილის შემდეგ რაღაცის შიშია“. ჰამლეტი მომავალი ცხოვრების იმედით კვდება (Heaven, receive my soule!), ხოლო მეორეში მისი ბაგიდან მხოლოდ “The rest is silence” (დანარჩენი – სიჩუმე) ისმის.

ჰამლეტის დასახასიათებლად მნიშვნელოვანი მონოლოგი, რომელიც ფორტინბრასის ჯართან შეხვედრის შემდეგ ისმის მეოთხე მოქმედებაში, მხოლოდ მეორე რედაქციისას მიემატა ტრაგედიას. ჰამლეტის სცენა როზენკრანცსა და გილდენშტერნთან (მოქ. II, სცენა 2) მეორე რედაქციაში რამდენიმე მკაფიო ხაზითაა ნახსენები. მხოლოდ აქ ადარებს ჰამლეტი დანიასა და მთელ მსოფლიოს ციხეს

და ამბობს ცნობილ სიტყვებს: „ოჰ, ღმერთო ჩემო, მე თუნდა კაკლის ნაჭუჭში მომწყვდეული ვიყო, ჩემი თავი დაუსრულებელის სივრცის მფლობელი მეგონებოდა, ოღონდ ცუდ სიზმრებს არა ვხედავდე“[4]

მასასადამე, ჰამლეტის ხასიათის ძირითადი შემადგენლების შეუცვლელად, შექსპირმა ახალ რედაქციაში გააძლიერა მასში პესიმიზმი, მელანქოლია, იმედგაცრუება და სკეპტიციზმი. ამიტომ, თუ პირველ რედაქციაში ჰამლეტი ცხრამეტი წლის ახალგაზრდად გვევლინება, მეორე რედაქციაში მისი ასაკი, დანტეს განმარტების მიხედვით, უახლოვდება „ჩვენი ცხოვრების გზის შუაგულს“: ის ოცდაათი წლისაა. ნამდვილად, მეორე რედაქციის ჰამლეტის წარმოდგენა სხვაგვარად, მისი ფილოსოფიური სიღრმისა და ფართო თვალსაწიერის, ასევე ადამიანის ბუნების გამჭოლი ხედვის უნარის გათვალისწინებით, რთულია – ის მწიფე ასაკის მამაკაცად წარმოგვიდგება.

ტრაგედიის მეორე რედაქციის მეორეხარისხოვანმა პერსონაჟებმა ასევე განიცადეს მხატვრული დამუშავება და ცვლილებები. დასრულებული სახე მიიღო პოლონიუსის პერსონაჟმა, რომელსაც პირველ რედაქციაში კორამბიზის სახელი ერქვა, ასევე ჰორაციომ და, განსაკუთრებით, ლაერტმა, რომლის ბოხოქარი ენერგია დაპირისპირებულია ჰამლეტის ნელ ფიქრებთან. შექსპირმა მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანა დედოფლის ხასიათშიც.

პირველ რედაქციაში გერტრუდა არა დამნაშავე, არამედ სუსტი და მგრძნობიარე ქალია, რომელიც ცბიერ შემცდენს ენდო ისე, რომ არ იცოდა მისი ბოროტმოქმედების შესახებ. ამიტომ, როგორც კი ჰამლეტმა გაუმხილა საიდუმლო დედას პირველი ქმრის სიკვდილის შესახებ, ის შვილის თანამზრახველი ხდება და ჰპირდება მას, რომ დაეხმარება შურისძიებაში, ზუსტად ისე, როგორც ამლეტის ლეგენდაში. როდესაც ჰამლეტი ინგლისში სიკვდილს გადაურჩა, ჰორაციო ამის შესახებ, პირველ ყოვლისა, დედოფალს, როგორც თანამზრახველს, ატყობინებს. მეორე რედაქციაში დედოფლის ზნეობრივი სახე ნაკლებად სასიამოვნოდ წარმოგვიდგება. უკვე აღარაა საუბარი იმაზე, რომ დედოფალი შვილის თანამზრახველი გახდეს. პირიქით, შესაძლოა, რომ კლავდიუსის ბოროტმოქმედება მისთვის საიდუმლო არ იყო და არც ისაა გამორიცხული, რომ თავადაც ყოფილიყო ჩარეული ყველაფერში. ყოველ შემთხვევაში, ჰამლეტის მიერ კლავდიუსის გამოაშკარავებაზე დედოფალი შვილს უპასუხებს სიტყვებით, რომელიც დანაშაულის აღიარებას ჰკავს:

„ოჰ, შვილო, ჰამლეტ, ჩემად იყავ, ნუღარას ამბობ,
შენმა სიტყვებმა ჩემს გულშივე ჩამახედვინა
და დამანახვა ცოდვის კვალი ამოუშლელი“.[5]

მეორე რედაქციაში ის ხანშესულ ქალადაა წარმოდგენილი, რომლის საქციელის ახსნა, მხოლოდ გატაცებებით – შეუძლებელია.

დედოფლის ხასიათის ცვლილება, რა თქმა უნდა, დაკავშირებული იყო ჰამლეტის პერსონაჟში პესიმისტური ელემენტების გაძლიერებასთან: რაც უფრო მეტადაა დამნაშავე დედამისი, მით უფრო გასაგები ხდება მისი მწუხარება, ქალის მიმართ ზიზღი და ცხოვრებით გაწბილება.

IV

ამლეთის შესახებ ლეგენდის დრამატულად დამუშავება, შესაძლოა, შექსპირისთვის უფრო მარტივი იყო, რადგან ის რეალობა, რომელშიც პოეტი ცხოვრობდა, მას იმის საშუალებას აძლევდა, რომ თვალი ედევნებინა მსგავსი ოჯახური ტრაგედიებისთვის.

გერტრუდას მიერ ჩადენილი ცოდვის მსგავსი საქციელი შოტლანდიელი დედოფლის, მარია სტიუარტის სინდისზეც იყო. ლორდ ბოტველის შეყვარების შემდეგ, დედოფალმა საყვარელთან ერთად მოკლა თავისი მეუღლე – მეფე დარნლეი, მისი სასახლე კი კვალის წასაშლელად ააფეთქა, რის შემდეგაც თავის საყვარელ მამაკაცზე დაიწერა ჯვარი. მსგავსი სიტუაცია გრაფ ესექსის ოჯახშიც განვითარდა. ჯერ კიდევ ქმრის სიცოცხლეში, გრაფინია ესექსი დაუკავშირდა ლეისტერს, ხოლო გრაფი ესექსი კი მალევე უცნაურ ვითარებაში გარდაიცვალა. ხალხი საუბრობდა იმაზე, რომ გრაფი ლეისტერმა მოწამლა. ჭორების თანახმად, სიკვდილის წინ ესექსმა ვაჟს უთხრა, რომ ის კვდება საზიზღარი განზრახვის გამო და ცოლს პატიება შეუთვალა. დახუჭა თუ არა გრაფმა თვალები, ქვრივმა მაშინვე დაიწერა ჯვარი ლეისტერზე. ახალგაზრდა რობერტ ესექსის ოჯახური მდგომარეობა, დედის ჯვრისწერის შემდეგ, ძალიან ჰგავს ჰამლეტის ისტორიას. კლავდიუსის მსგავსად, ლეისტერი საჩვენებლად ზრუნავდა გერზე, მაგრამ ეშინოდა ახალგაზრდა ესექსის და სხვადასხვა მიზეზით ცდილობდა რობერტისაგან თავი შორს დაეჭირა.[6]

ინგლისურ კრიტიკაში გავრცელებული იყო აზრი იმის შესახებ, რომ ჰამლეტის პერსონაჟის შექმნისას, ახალგაზრდა ესექსი შექსპირისთვის შთაგონების წყაროდ იქცა. მართლაც, ესექსი ჰამლეტს გვაგონებს არა მხოლოდ ოჯახური დრამებით, არამედ ხასიათის თვისებებითაც – მელანქოლიურობითა და მეოცნებეობით, ასევე ცხოვრებისეული იმედგაცრუებულობით. ესექსის წერილები, რომლებსაც ის დას, ლედი რიჩს სწერდა, ჰამლეტისეული თემებით იყო სავსე. ერთ-ერთ მათგანში ის წერს: „ხანდახან მელანქოლია და

ბედნიერება ერთმანეთის მონაცვლეობით მიჰყვრება. დროდადრო თავს ბედნიერად ვგრძნობ, მაგრამ უფრო ხშირად პირქუში ვარ. დრო, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ – ქალების ცვლა, სავალალო მოხუცებულობა, თავის მსგავს ხალხს ქმნის: ასე ვთქვათ, დესპოტურებს, მოღალატეებს, ცოდვილებს. ჩემ შესახებ ვიტყვი, რომ ნებისმიერ ბედნიერებას ყოველგვარი სიამაყის გარეშე შევხვდებოდი, რადგან ის შემთხვევის ჩვეულებრივი თამაში იქნებოდა და როგორი უბედურებაც არ უნდა შემხვედროდა, სულით არ დავეცემოდი. დარწმუნებული ვარ, რომ ნებისმიერი ხვედრი – ან კარგია, ან ცუდი, იმის მიხედვით, თუ როგორ ვიღებთ მას ჩვენ“.

[7] როგორც ცნობილია, ბოლო აზრს ჰამლეტი თითქმის ზუსტად იმეორებს (მოქ. II, სცენა 2). ესეის სხვა წერილებშიც ჩანს ხალხითა და საკუთარი თავით უკმაყოფილება, ცხოვრების სიცარიელესა და უბადრუკობაში ისეთივე რწმენა, როგორც შექსპირის გმირს ახასიათებს.

მაგრამ სასაცილო იქნება თუ ჰამლეტს ესეის ზუსტ ასლად და მის პროტოტიპად ჩავთვლით. როგორც ყველა ნამდვილი პოეტი, შექსპირი არა ცალკეული ადამიანების პორტრეტებს, არამედ მათს ტიპებს აღწერდა – ტიპებს, რომლებიც ბევრპიროვნებაში გაფანტული ხასიათების ცნობილ თვისებებს აერთიანებენ. რა თქმა უნდა, ესეის არიყო ჰამლეტის ორიგინალი, რომელმაც უკვდავი პერსონაჟის შექმნა განსაზღვრა: ის შექსპირის ერთ-ერთი თანამედროვე იყო, რომლის მეშვეობითაც პოეტს შესაძლებლობა ჰქონდა თვალყური ედევნებინა იმ განსაკუთრებული სულიერი მდგომარეობისთვის, რომელსაც დრამატურგმა ჰამლეტის პერსონაჟში შეასხა ხორცი. მაგრამ ესეის შესახებ ცნობები მნიშვნელოვანია იმის დასამტკიცებლად, რომ XVII საუკუნის ინგლისში ჰამლეტის მსგავსი ადამიანები არსებობდნენ. გავრცელებულია მოსაზრება, თითქოს შექსპირმა გენიალური პოეტის ნათელმხილველური სიფხიზლით პიესაში „ჰამლეტი“ დახატა სახე, რომელიც მისი თანამედროვე ეპოქისთვის უცნობი იყო – მომავლის ადამიანი, რომელიც მხოლოდ ორი ასწლეულის შემდეგ გაჩნდა. აღნიშნულმა მოსაზრებამ კრიტიკას ვერ გაუძლო. ჰამლეტი, უპირველეს ყოვლისა, შექსპირის დროის, დიდებული, კონტრასტებით სავსე აღორძინების ეპოქის ტიპაჟია. შექსპირმა არა ნათელმხილველის ნიჭი, არამედ ყურმახვილობა და ალღოიანობა გამოიჩინა თანამედროვეების აზროვნების მდინარების, მათი ზნეობრივი მახასიათებლების განსხვავებული ელფერის მიმართ. გენიალური დრამატურგის ჯადოსნური ფუნჯით დახატული აღორძინების ეპოქის ტიპაჟების მდიდრული გალერეა სასაცილო და უაზრო იქნებოდა, მასში თავისი ადგილი იმ დროის გონითი

ნებელობით დაჯილდოებულ არისტოკრატის წარმომადგენელს რომ არ მოეძებნა – იმ წარმომადგენელს, რომელიც აღორძინების ზღაპრული საუცხოობით, გარეგანი ბრწყინვალეობითა და სიმღიერით არ დაბრმავდა; რომელიც თავისი მორალური იდეალიზმისა და კეთილშობილური სწრაფვის დაკმაყოფილებას საგულდაგულოდ ცდილობდა.

V

საკუთარ თანამედროვეებში ჰამლეტისთვის დამახასიათებელი თვისებების დანახვისას შექსპირი სულაც არ იყო ამ მოვლენების მიუკერძოებელი და ჩვეულებრივი მაყურებელი: მან თავის გულში იგრძნო ჰამლეტის იმედგაცრუება ცხოვრებით, დამსხვრეულ იდეალებს მისი ცრემლებით დასტიროდა, თავის თავში იგრძნო ტანჯვა იმ ფიქრთა, რომლებიც უძლური აღმოჩნდა ადამიანის არსებობის გამოცანის წინაშე. ეჭვი არ უნდა გვეპარებოდეს იმაში, რომ „ჰამლეტში“ ბევრი ავტობიოგრაფიული და სუბიექტური ელემენტია. ტყუილად კი არ მუშაობდა შექსპირი ამ ტრაგედიაზე ამდენ ხანს და ასეთი გულდასმით, ტყუილად კი არ დაარქვა თავის ერთადერთ ვაჟს დანიელი უფლისწულის სახელი (შექსპირის ვაჟი 1596 წელს გარდაიცვალა), ტყუილად კი არ გადმოსცემდა ჰამლეტის ბაგეთა მეშვეობით დრამატული შემოქმედებისა და სასცენო შესრულების წინაშე არსებული ამოცანების შესახებ საკუთარ გულწრფელ რწმენას.

„ჰამლეტის“ შექმნის ეპოქაში შექსპირს ბევრი წარუშლელი შთაბეჭდილების გამოცდა მოუხდა. 1601 წელს სტრატფორდში გარდაიცვალა შექსპირის მამა, რომელსაც დრამატურგი ძალიან იყო მიჯაჭვული. ამასთან ერთად, მან დაკარგა თავისი მეგობარი და მფარველი – საუტჰემპტონი. შექსპირს გულიც გაუტეხეს: ქალი, რომელიც მას ძალიან უყვარდა და რომელსაც აიდეალებდა, ვერაგი, უფულო და უზნეო აღმოჩნდა. სამეფო კარზე ცხოვრებისგან მიღებული შთაბეჭდილებებიც, რომელთანაც შექსპირს შეხება ჰქონდა, არ აღმოჩნდა სასიამოვნო: მორჩილი მლიქვნელებითა და ორპირი ფარისევლებით იყო სავსე ელისაბეთის ბრწყინვალე სასახლე. ბოლოს და ბოლოს, მაშინდელ საზოგადოებაში მსახიობის არც ისე დიდმა დაფასებამ, უფრო მეტიც – არდაფასებამ – შექსპირის მგრძნობიარე სული უფრო მეტად დაამძიმა.

შექსპირზე უკეთესად ვის შეეძლო ჰამლეტის, როგორც შვილის, მწუხარებისა და დარდის, მეგობრების დაღატაკის გამო მისი ტანჯვის, ქალში იმედგაცრუების, პრივილეგირებული გარემოს სიმდაბლისა

და უზნეობის მიმართ გამოხატული გულისწყრომის, ხელოვნების სიდიადემირწმენისგადმოცემა? ჰამლეტის აღშფოთებაში, რომელსაც ის იმ გაფუჭებული დროის მიმართ გამოხატავს, რომელმაც „გადაუხვია საკუთარი გზიდან“, ასევე ფარისევლების გამოღტვასა და უზნეობაში, მის სარკაზმსა და იმედგაცრუებულობაში, თავად შექსპირის ხმა ისმის.

შექსპირის სონეტები სავსეა ცხოვრების შესახებ ნაღვლიანი ფიქრებით. სონეტების შექმნა ნაწილობრივ იმ პერიოდს უკავშირდება, როდესაც შექსპირი „ჰამლეტს“ წერდა. აქ მუდმივად ვხვდებით მწარე ფიქრებს ბედნიერების სისუსტის, ბოროტების წინააღმდეგ უშედეგობრივობის, ყველაფერშიწიერის უბადრუკობის შესახებ. პოეტი უჩივის „ადამიანის ბოროტებასა და მძვინვარებას“ (სონ. 40), გამოთქვამს მწარე მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ „სამყაროში ბოროტება მეფობს“ (სონ. 121), „და კვლავ ნელინელ ჰმატებს ცოდვას ნაცოდვილარი“ (სონ. 25), საქმე იქამდეც კი მიდის, რომ შექსპირი თავის „ცხოვრებას წყევლის“ (სონ. 29). ჰამლეტის მსგავსად, სიკვდილის შესახებ ფიქრები შექსპირს მუდმივად სდევს თან (სონ. 60, 64, 68, 71, 74 და ა.შ.). ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებით აღსანიშნავია 66-ე სონეტი, აი, რას ამბობს დატანჯული პოეტი:

„ყველაფრით დაღლილს სანატრელად სიკვდილი დამრჩა,
რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,
რადგან არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა,
რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება,
რადგან უღირსებს უსამართლოდ დაადგეს დაფნა,
რადგან მრუშობით შელახულა უმანკობა,
რადგან დიდებას სამარცხვინოდ უთხრიან საფლავს,
რადგან ძლიერი დაიმონა კოჭლმა დროებამ.
რადგან უწმინდეს ხელოვნებას ასობენ ლახვარს,
რადგან უვიცი და რეგვენი ბრძენობს ადვილად,
რადგან სიმართლე სისულელედ ითვლება ახლა,
რადგან სიკეთე ბოროტების ტყვედ ჩავარდნილა“.[8]

ამ ყველაფრით დაღლილ პოეტს სიკვდილი უნდოდა. დიდი ხანია, რაც ამ სონეტს ჰამლეტის ცნობილ მონოლოგს – „ყოფნა თუ არა ყოფნა“ – ადარებენ. მართლაც, სონეტი ამ მონოლოგს ისე შეეფერება, როგორც ნიჭით შექმნილი ესკიზი დასრულებულ სურათს: ხასიათი და შინაარსი ერთია, თუმცა მონოლოგში უფრო რელიეფურად და მხატვრულადაა გამოსახული.

„ჰამლეტის“ სუბიექტურობა იმითაც მტკიცდება, რომ შექსპირმა პიესაში საპატიო ადგილი დრამატულ ხელოვნებასა და მის მსმენელს მიანიჭა. ბრანდესის მშვენიერი კომენტარის თანახმად, „შექსპირმა აქ სახელი გაუთქვა ყველაზე დრამატულ პოეზიას. შექსპირის მთელ ცხოვრებას პოეზია ავსებდა, რომელიც მის გულთან ყველაზე ახლო იყო და მან გახადა პოეზია ცნობილი – დრამა სიმართლის გამომავარავებისა და სამართლის აღსრულების ყველაზე რადიკალურ ხერხად აქცია“.[9] „გონზაგოს მკვლელობის“ პიესის წარმოდგენა სწორედ ის ღერძია, რომლის გარშემოც მოძრაობს ტრაგედია. გარდა ამისა, შექსპირი ჰამლეტის პირით ოსტატურად ადგენს თეატრის ამოცანას, „რომლის მიზანიც იყო, არის და იქნება საკუთარ თავში სიკეთის, ბოროტებისა და დროის ბუნების ასახვა და ხალხმა მასში თავისი თავი ისევე უნდა დაინახოს, როგორც სარკეში“[10] (მოქ. III, სცენა 2). შექსპირი ფასდაუდებელ განმარტებებს აკეთებს სასცენო ხელოვნებასთან დაკავშირებით, რომლის საფუძველს უბრალოება, ბუნებრიობა და ზომიერება წარმოადგენს. „ზედმეტი გულმოდგინებით ნუ იქნევ ხელებს – ასე: იყავი ზომიერი. ვნების წარღვნის, ქარიშხლისა და, ასე ვთქვათ, მორევის დროს უნდა შეინარჩუნო ზომიერება, რომელიც მათს სიხისტეს შეარბილებს. განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციე იმას, რომ ბუნებრიობის საზღვარს არ გადასცდე“.[11] მსახიობების გულთბილი მიღებით ჰამლეტი იძლევა იმის მაგალითს, თუ როგორ უნდა მოეფერო და ელოლიავო მათ. „ისინი თავიანთი დროის სარკენი და მოკლე მატთანები არიან. სიკვდილის შემდეგ მცირე ეპიტაფია ნაკლებად გავნებს, ვიდრე სიცოცხლის გამავლობაში მათი ზაგიდან გამოთქმული ავი ეპიგრამა“,[12] – ეუბნება ის პოლონიუსს და ღიზიანდება იმის გამო, რომ ამპარტავან კარისკაცს მათი მიღება „დამსახურებების“ მიხედვით სურს. „არა, უკეთესად მიიღე ისინი. იმ შემთხვევაში, თუ ყველას დამსახურების მიხედვით მიიღებ, მაშინ ვინღა დარჩება სილის გაწვნის ღირსი?“ (მოქ. II, სცენა 2).

აღნიშნულის შემდეგ, თითქმის შეუძლებელია ექვის შეტანა იმაში, რომ ჰამლეტის მეშვეობით, შექსპირი საკუთარ იდეებს ახმოვანებს – ჰამლეტის ბაგით ნათქვამი სიტყვებიდან მრავალი პოეტის გულში პოულობდა თანახმიერ და თანამგრძნობ გამოხმაურებას. „ჰამლეტმა“ თავის თავში შექსპირის სულიერი განვითარების ის პერიოდი აღწერა, როდესაც ის ზნეობრივ კრიზისს განიცდიდა, იზიარებდა თავისი გმირის პესიმისტურ განწყობას და მასთან ერთად ტიროდა ცხარე ცრემლით ადამიანის ყოფის არასრულყოფილების გამო, ტყუილისა და ცოდვის ატმოსფეროში იხრჩობოდა და ტანჯვით ეძებდა გამოსავალს ამ საშინელი

მდგომარეობიდან. ცხოვრებასთან დაკავშირებული პესიმისტური ხედვები შექსპირის სხვა ტრაგედიებშიც გვხვდება, რომელთა შექმნის დრო „ჰამლეტთან“ ახლოსაა, ასეთებია: „მეფე ლირი“, „მაკბეთი“, „ტიმონ ათენელი“, „საზღაური საზღაურის წილ“.

(გაგრძელება იხ.: მომდევნო ნომერში)

- [1] Brown J. R., William-Shakespeare – <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare> (26/10/2020)
- [2] Station Registers, <https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/stationers-register-entry-hamlet>
- [3] Библиотека Великих Писателей; Шекспир; под редакций С А Венгезова; Т. 3; стр. 62
- [4] უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.files.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (17/11/2020)
- [5] შექსპირი უ., ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბლისა.
- [6] The Gentlemen’s Magazine and Historical Chronicle -<https://books.google.ge/books?id=tKRJAAAAAYAAJ&pg=PA176-IA1&lpg=PA176-IA1&dq=history+ofXV-XVI+england&source=bl&ots=zP3hEGVNCX&sig=ACfU3U1dII7BE91d5h3KOqRepWxBmo6ZEq&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjm-hUBJhoKHwMFDWsQ6AEwD3oECAMQAg#v=onepage&q=history%20ofXV-XVI%20england&f=false> The Gentlemen’s Magazine and Historical Chronicle (17/11/2020)
- [7] Библиотека Великих Писателей; Шекспир; под редакций С А Венгезова; Т. 3; стр. 66.
- [8] უილიამ შექსპირი, სონეტი 66; თარგმანი – რეზო თაბუკაშვილისა.
- [9] Библиотека Великих Писателей; Шекспир; под редакций С А Венгезова; Т. 3; стр. 67
- [10] უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბლისა.
- [11] იქვე;
- [12] იქვე;

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. შექსპირი, უ., ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.files.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (17/11/2020)
2. შექსპირი, უ., სონეტი 66, თარგმანი – რეზო თაბუკაშვილი <https://burusi.wordpress.com/2009/05/22/taukashvili/> (17/11/2020)
3. Brown J. R., William-Shakespeare – <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare> (17/11/2020)

-
-
4. The Gentlemen's Magazine and Historical Chronicle – <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=gentlemans>
 5. Station Registers, <https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/stationers-register-entry-hamlet> (17/11/2020)
 6. Библиотека Великих Писателей; Шекспир; под редакций С А Венгезова; Т. 3; стр. 62
 7. <https://www.litfund.ru/auction/52s1/77/> (17/11/2020)

Andriej Moskwin,

Dr. hab.

Department of Central and East European Intercultural Studies,
University of Warsaw

BELARUSIAN STATE THEATRE-1 IN 1920-1930: FOLKLORE AND ETHNOGRAPHIC STAGE PLAYS[1]

In the early 1920s, Minsk[2] became a center for the consolidation of the Belarusian people and the revival of national culture. The opening of the Belarusian State Theatre in Minsk on August 14, 1920 (since 1926 the BST-1) was a significant event in the Belarusian culture history. From that moment the Belarusian professional theatre began to form.

For a decade, the artistic supervision of the BST-1 was held by Florian Zhdanovich[3] (1920–1921), Evstignei Mirovich[4] (1921–1925, 1927–1931), and Nikolai Popov[5] (1925–1926) in succession. In their turn, the administering duties of were held by Ales Lyazhnevich[6] (1921–15.10.1922), Mikhas Gursky[7] (16.10.1922–11.06.1926), Yazep Dyla[8] (12.06.1926–11.12.1927) and Vyacheslav Selyakh[9] (12.12.1927–1930).

As the artistic director, Evstignei Mirovich [Еўсцігнэй Міровіч], knew that the BST-1 should focus on creating an original Belarusian repertoire. Therefore, the stage director soon established cooperation with playwrights, dedicating quite a lot of time to the stage adaptation of their texts. Thanks to his efforts, plays by Mikhas Charot (“On Midsummer”, “Slutsk’s Crow”, “Mikita’s bast shoe”), Vasily Gorbatsevich (“To the Abyss”, “Wedding”, “Red Flowers of Belarus”), Nazar Byvaevsky (“Esquire’s footman”), Vasily Shashalevich (“Dusk”), Mikhail Gromyko (“Skaryna’s son from Polotsk”, “Above the Neman”), Eugene Romanovich (“Contract or Everything will be fine”, “Surcharge”, “Bloody raid”, “Bridge”) and Grigory Kobets (“Guta”). E. Mirovich begins an active study of Belarusian history, culture, and traditions. These were the times when the policy of Belarusianization covered all spheres of national and cultural life. Mirovich understood that as a result of many years of Polonization and Russification, the Belarusian people, that is, the de facto local population, must rediscover their native Belarusian culture. Therefore, the main aim of the BST-1 was the educational policy and promotion of national culture. Preference was given to works based on folklore and folk rituals: “On Midsummer” [На Купалле] by Mikhas Charot [Міхась Чарот][10] and “The Wedding” [Вяселле] by Vasily Gorbatsevich [Васіль Гарбацэвіч][11]. Mirovich as a stage director of the first play presented the folk custom of searching for

fern-flowers, nightly entertainment, and jumping over the bonfire. And in the second play staging, he reconstructed the wedding ceremony with a high degree of accuracy. It is known that Mirovich planned to use this material to revive the Belarusian Batleyka (traditional Belarusian Nativity puppet show) (Пятровіч, 1963, p. 65).

Mikhas Charot's "On Midsummer" play (directed by Evstignei Mirovich, set design by Konstantin Eliseev[12], music by Leonid Markevich[13], Vladimir Teravsky[14], choreography by Konstantin Aleksyutovich[15]; November 20, 1921) became a significant cultural event in the BST-1's history. For the very first time, the stage director worked closely with the scenographer, composer, and choreographer. Together they created a synthetic performance in which the word coexisted with singing, music, and dance. It was the first step towards creating a musical-dramatic show. According to Zmitrok Byadulya, the result was a "mystery that blooms in places with the colors of extraordinary mood and poetry" (Бядуля, 1922, p. 4). The composition and actors' motion were well thought out and harmonized with the content of the stage play. The actors skillfully combined prose with singing. The folk songs used in the staging weren't used as a background but were intended to create the main image, that should build up the appropriate mood and tension. About forty musical and vocal compositions were written or edited based on Belarusian folk music exclusively for the play. The audience was strongly impressed by Belarusian folk costumes, original ornaments, and props: various agricultural tools collected by Eliseev in an ethnographic expedition to the Slutsk region. For the first time during two years, the scenography was not borrowed, transferred from one stage show to another, but made from scratch for the needs of this exact production. Critics' reviews were positive: they emphasized that the theatre has made huge progress.

The play's action takes place[16] on Midsummer – the shortest night of the year from 23 to 24 June. According to the legend, a fern blooms only during this night, and whoever finds this flower will find happiness. The central plotline of the play is the love between the housemaid Alesya (Alesya Alexandrovich [Алеся Александровіч]) and the blacksmith's son Andrei (Vladimir Krylovich [Уладзімір Крыловіч]). Alesya and Andrei are in love with each other since their childhood. Andrew has great authority among the village youth. Despite his young age, he traveled a lot and changed several professions: he worked as a carpenter, had the opportunity to meet different people, gain experience, and learn about life. However, Midsummer's night tests the strength of their love. When Alesya jumps over the fire, the local squire Vladik (Boris Dolsky [Барыс

Дольські]) catches her. Suddenly he runs out of the trees and joins the fun. The ambiance of this night is influencing Alesya, who takes the whole situation to heart. She says: “I am scared so much ‘cause squire caught me... / My heart was pounding through my chest... / That strange look in his eyes, while staring at me...” (Чарот, 1998, p. 247), “Why my heart / aches and longs” (Чарот, 1998, p. 243). Vladik experiences the same feelings. Left with Alesya face to face, he confesses: “Only that anxiety / gripped my trembling heart. / I want to meet her / in the silence of the night. / Let the heart feel the pain / to remember the days of our past” (Чарот, 1998, pp. 236–237). The guy is experiencing a strange doubling: on the one hand, he has long been friends with Yadya (Ekaterina Purovskaya [Кацярына Пуроўская]) – the daughter of a nobleman, he loves her and intends to marry her, but on the other hand, he’s fascinated by a simple village girl. Paraska (one of the girls) first tells Alesya (“This is your fiancé, Alesya / Because he caught you after the bonfire on Midsummer!” [Чарот, 1998, p. 232]), and then she tells Vladik about Alesya (“You, oh squire, must now marry Alesya” [Чарот, 1998, p. 235]), which makes the ambiance more and more complicated.

A year later, Alesya and Vladik meet each other again on the midsummer’s day. Alesya’s feelings for the guy cooled down, especially when she discovered his relationship with his mistress Yadya. But Vladik himself was looking for a meeting with the girl and for an opportunity to confess his feelings. Alesya and Andrei are happy, they have already confessed their love for each other and, unlike others, they don’t need to spend the night looking for fern-flowers. However, Alesya’s joyful mood fades away when she discovers that Andrei must run away and hide in order not to be arrested on suspicion (by the owner of the estate Francis) that his actions provoked the growth of negative sentiments among the peasants. To save her beloved one from arrest, Alesya asks Vladik to intercede for Andrei. After seeing this, Yada decides to get rid of her competitor: “How dare the housemaid stand in the way of my happiness! / How dare she to separate me from loving whom I want! / How dare she dishonoring my noble family...” (Чарот, 1998, p. 263). She asks Alesya to go to the river together. Alesya feels the danger and addresses her mistress following words: “I am scared tonight. / My heart is terrified. / [...] The death is in my eyes” (Чарот, 1998, p. 262).

The premonitions soon become a reality: during the wreath-laying ceremony Yadya pushes Alesya into the water and the girl drowns. To the lord, who is just approaching the river, Yadya says with hysterical laughter: “I made your flower of happiness to become food for fishes,

mwahaha!” (Чарот, 1998, p. 263). Unfortunately, help arrives too late and Alesya can no longer be rescued. During the last scene, the girls lay wreaths on Alesya’s body, and the fellows carry her home in their arms. However, on stage, you can hear the roar of the wind, the spine-chilling cries of birds, and the howl of wild beasts. Thunder is heard, the stage is illuminated with lightning, and there is darkness at the back of the stage. Everyone is seized with fear and horror. “The squire’s estate is on fire...” (Чарот, 1998, p. 265), – the last words of the shepherd Danila (Genrikh Grigonis [Генрых Грыгоніс]).

The performance begins and ends with a midsummer rite. Behind the curtain, sewn from folk hand-woven towels, the audience can see an incredible landscape: a forest glade surrounded by old trees and a quiet streamlet aside. Various creatures: a waterman, a werewolf, a witch, a forest spirit, and six water nymphs appear in turn from different directions: from trees, bushes, and the water. The audience is amazed by their appearance due to the use of scenic effects: the werewolf appears embraced by wind, the spirit comes out of the burning hollow tree, the waterman comes out of the splashing water, and the witch appears with a whistle and devilish laughter. Each creature tells a short story of its life. The stories of water nymphs shocked the audience the most. They climbed up the willow tree in the center of the stage, sat on its branches, and sang about their unfortunate fate of the drowned. When one of the heroes, Danila the shepherd, appears, the water nymphs first surround him and then start to tickle him, trying to get him into their fun. A moment later, youth dressed in Belarusian costumes run onto the stage with laughter. They came to celebrate the Midsummer. They light a fire and prepare to jump. On one side there were girls, and on the other there were guys. The girls were singing: “Don’t wait, guys. / You have to be brave. / You’ve only to catch us. / And then we’ll love you”, and the guys were answering: “Though the fire burns. / None of you will run away from us. / The one who wants to catch you / will run to the fire”. Then they sang together: “Let us sing together, / seek for happiness together” (Чарот, 1998, p. 231).

In the last third act, the girls weave wreaths and then put them into the water. There is an extremely mysterious atmosphere: the stars are shining in the sky, there is a light wind, and a melody is heard from afar. The girls talk about hopes for a better life and dreams of love in their songs. Then, the village youth goes out into the glade, singing “Oh, early in the morning on St. John’s Day”. The actors played in such a way that the audience had a feeling that the rite shown on stage was an authentic one. The performance of the main actors, Alesya Alexandrovich (Alesya)

and Boris Dolsky (Vladik) was distinguished by lyricism, sincerity, and naturalness. The actors wanted to evoke the audience's sympathy for each character (Бядуля, 1922, p. 4). First of all to evoke the audience's sympathy for Alesya – the gentle, sensitive, and very naïve character. She suffers from her orphanhood and hates the squire's house, the rooms of which remind her prison. The audience also likes Vladik, who was fascinated by the beauty of Alesya and fell in love with her at first sight. Because he is an illegitimate child of a housemaid and a squire, and as a child, he also experienced poverty and humiliation, only after the death of his master inherited his estate. On the one hand, he intends to marry Yadya and increase his fortune, and on the other, he misses the simple village life.

In parallel with the main folk plotline of the play, there's a development of the important social line. It was presented through Andrei's character, which tries to resist the oppression of the master, and as a result, plans an escape. In the scene when the teamster doesn't allow the guys to take a short break, Andrei boldly tells him, "Get out, you moron! I will smash you like a frog!" (Чарот, 1998, p. 245). To support and inspire the young man, Danila the shepherd tells him a story of a brave peasant who dared to come out against his landlord, ran into the woods, gathered a squad of offended in two years, and then began to revenge by setting fire to the squires' estates. "A wise story was born about those days: / We need to look for a flower in the groves by ourselves" (Чарот, 1998, p. 247) – concluded Danila. These words encouraged Andrei even more, and he decided: "They stole men's happiness, / The squires have stolen, what evil monsters they are... / [...] We've suffered enough... / The ray of hope has not extinguished. / We'll look for freedom by ourselves" (Чарот, 1998, p. 247).

Being inspired by the "On Midsummer" success, Mirovich decides to continue the ethnographic direction and soon stages the "ceremonial image" in four acts, – Vasily Gorbatshevich's "The Wedding" (directed by Evstignei Mirovich, set designer Konstantin Eliseev, composer Leonid Markevich; June 24, 1922). It was the writing debut of a teacher from the town of Dukora, who joined the activities of a local drama group (Гарбацэвіч, 1960, p. 82), working as an actor (mostly for female characters) and as a director. The idea of writing the play came to Gorbatshevich in 1915, when he, as a student of the Minsk Higher Pedagogical School, was forced to evacuate to Yaroslavl, where he met Maxim Bogdanovich[17] and presented him with several ceremonial wedding scenes with his classmates. Working as a teacher, Gorbatshevich was very interested in folk art, collecting songs and dances. He met Mirovich during rehearsals of the "On Midsummer" play

and invited him to Dukora to show how local youth celebrate this holiday. “E. Mirovich called me to him twice during the preparation of the play. I especially noticed in Mirovich’s charming image that he passionately admired everything truly folklore. When I showed him the rites of the Belarusian wedding with the typical wedding songs’ performance, he was completely captivated. Now when Terovsky was invited, he notated these songs from my voice. On my second visit to Minsk, I’ve already had an opportunity to enjoy the songs performed by a theatrical choir” (Казека, 1973, p. 204) remembered Vasil Garbatsevich later. In “The Wedding”, just like in the “On Midsummer” show, the folklore plotline was twisted with a civil one. The young and beautiful Gripina (Alesya Alexandrovich) from a middle-class peasant family is about to marry the kulak’s son Lyavon (Boris Dolsky). She admired him: “Lyavon always came with such splendor. Dressed in brand new store-bought clothes, with gold-plated watch chain, and with colored handkerchief in a breast pocket. And chrome boots with a squeak” (Гарбацэвіч, 1983, pp. 93-94). However, Gripina’s parents, Timokh (Vladimir Krylovich) and Matruna, are beginning to doubt the decision. Timokh recalls gossip about the family of their future son-in-law: they say that the kulaks built their estate on the misfortunes and tragedies of the peasants, some of whom lost their jobs without receiving any salary. Despite this, after much deliberation, they decide to give their permission for the marriage.

However, during the engagement, the joy of the bride’s parents fades a bit, when Lyavon asks a foal in addition to the previously discussed dowry (the best cow, pig, two sheep, and a chest). In aim not to spoil the happiness of the daughter, the parents agree to Lyavon’s request. However, the very next day, at the wedding, they change their minds, and the offended Lyavon leaves the bride’s house during the party. Gripina tries to reassure her parents, “Leave it, Mom. If he ran away, let him disappear. It would be better for me to be your helper at home than for Arkhip to be the one begging for forgiveness” (Гарбацэвіч, 1983, p. 92). Her friend Vasily is trying to help her. Although he is way poorer than Lyavon, he has feelings for the girl since they were children. Without hesitation, he asks her parents for Gripina’s hand and immediately receives their consent. Soon Lyavon returns with his father and, to reduce the conflict, offers Timokhov’s family a piece of land and five hectares of forest. But when they discover that Gripina already has a new fiancé, the scandal begins. Lyavon even tries to kill his opponent. Vasily not only bravely defends himself but soon begins to defeat Lyavon. As a result, the “uninvited guests” were kicked away, and one of the local women joyfully shouts:

“The Tsar was dethroned!!” (Гарбацэвіч, 1983, p. 101).

When preparing “The Wedding”, as in the case of the “On Midsummer” play, Mirovich tried to show the beauty and uniqueness of the wedding ceremony, in which every Belarusian took part at least once in his life: either as a direct participant, or at least as a guest. That’s why the stage director tried to make each scene authentic, instantly recognizable to the audience. When the work was finished, Mirovich proudly said: “You will find such a Paraska [one of the participants of the ceremony] in any village” (Пятровіч, 1963, p. 47).

The action of “The Wedding” takes place during two days (engagement day and wedding ceremony day). Every character of the play is dressed in Belarusian national costume. The director focused on several critical scenes: the bride mourns her virginity; the parents of the bride and groom discuss the dowry with the matchmakers; the bride asks her parents the permission to marry; the groom prepares for family life; the bride is carried across the threshold; wedding loaf competition; bride ransom, and giving gifts. All this is accompanied by folk ritual songs and dances, including quadrille, Yurka and miatselitsa (“blizzard”) are performed.

Before the groom arrives, Gripina says goodbye to her family, addressing her mother the following song: “Oh, my mother, / you let me go away, but you don’t know / what my husband will be like”. At the engagement, women sing to the groom: “God gave Lyavon three gifts. / The first gift is a gold ring God gave him, / The second gift is a silk handkerchief God gave him. / The third gift is the young Gripina God gave him” (Гарбацэвіч, 1983, p. 67). In the mourning for a young girl’s life scene, one group of women sings: “Young Gripina, / All yours is over. / Girl’s games, / Boy’s jokes. / No more living with your mommy. / No more living with your mommy / No more wreaths weaving, / No more wreaths weaving / No more dances to dance, / No more dances to dance, / You’ve got to go to serve your mother-in-law” (Гарбацэвіч, 1983, p. 69), other continue: “Gripina went to tie the knot, / Forgot her shawl. / Oh mother, give her comb, / Give her comb to braids before tying the knot” (Гарбацэвіч, 1983, p. 69). Then women cut the groom’s hair three times saying: “No more being unattached, / The time to make a nest has come, / The time to make a nest has come, / To give birth to babies” (Гарбацэвіч, 1983, p. 77). During the development of the plot, folk ritual songs are mixed with Belarusian folk songs of similar topics.

Acts I, III, and IV take place in the bride’s house, while the second is in the groom’s house. The social difference between the two families is reflected in the scenography (БДАМЛіМ, p. 1). Konstantin Eliseev

showed one of the most important rooms of a peasant house – a “sviatlitsa” (a drawing room). On the left, there is a threshold and a furnace, near the furnace there are poker, a shovel, and a broom. There is a bench along the wall, on the right, there’s a shelf with the icon, decorated with an embroidered towel and bouquets of ears of corn and herbs sanctified in a church. Nearby there is a table covered with a white tablecloth and wooden chairs. Bread and salt are on the table. The groom’s room is furnished with rather expensive and pompous furniture of various styles. At the back of the room, there is a bed with pillows and a duvet, covered with an oriental-style blanket, a wardrobe, a sideboard, an ottoman, and a dressing table with a mirror. On the sides, there are a floor clock, a gramophone, and a piano. A table with chairs and a stand for flowers are in the center of the room. Belarusian researchers Uladzimir Niafiad, Sergey Petrovich and Alexander Butakov unanimously claimed that all the efforts of the playwright, director and actors were aimed exclusively at showing the ceremony’s “luxury and splendor” (Бураков, 1957, p. 23), but the play “did not have any significant, creatively original characters” (Няфёд, 1970, p. 21) and references to current [social] issues. The reason for such an opinion was, first and foremost, the inability of researchers to read the text of the play, which was considered lost for many years.

The groom’s uncle Anton (Genrikh Grigonis) is an expressive image of the play. Anton is a wise man who understands life. He performs his function of a matchmaker very responsibly and at the proper level. When entering the bride’s house, he immediately draws attention to himself, saying to the owner: “When I was over you last summer, I saw a beautiful flower. I would like you not to sell it to me, but give it as a gift” (Гарбацэвіч, 1983, p. 63). It is clear that it is he who gives rhythm to the whole action: begins a dialogue with all the characters, telling what they should do; from time to time jokes towards the household’s head or guests; shares tips about family life; dancing and singing. When he saw that the events were getting out of control, Anton immediately took the initiative, saying: “...let’s do everything according to the customs of our grandfathers” (Гарбацэвіч, 1983, p. 68). Taking a clear position in life, Anton is not afraid to speak the truth out loud. Alone with Timokh, he tries not only to make him feel ashamed of agreeing with Arkhip but also tries to dissuade him from the idea of marrying his daughter to Lyavon: “Apparently your daughter didn’t like him that much. And why not do the following: to give the full right to Gripina to decide on her fate. If there’ll be a big-hearted young man and not the ‘fat-cat’ one. [...] If she won’t stop it now, she will regret it later, but it will be too late” (Гарбацэвіч,

1983, p. 70).

He suggests Timokh think about the candidacy of Vasily Drozga, who's been in love with Gripina for a long time, and suffers greatly from her future marriage. Noticing that Arkhip and Zosia intend to use their future daughter-in-law only as a servant ("We've no free bread. Let her know that her mother-in-law is not her mother, and her father-in-law is not her father" [Гарбацэвіч, 1983, p. 71], – says Zosya) Anton comes clean without hesitation: "Is it necessary to have great education to see how a person gradually turns from a skinny larva into a fat bedbug? [...] You only command and count the profits" (Гарбацэвіч, 1983, pp. 72–73).

And when Semyon – the Arkhip's son, blames the turncoats, Anton finds the courage to say "Clever people told us that there are two Russias: the first is the Russia of the tsar, the capitalists, and the landlords; and the second is the workman's Russia. We won't go for the scaffold in the name of your Russia" (Гарбацэвіч, 1983, p. 76). When everything happens the way he wanted, Vasily is happy to tell Arkhip: "You know, Uncle Arkhip, no trick will help you. History has judged you". Following his example, Anton adds "...your time is over. Our time has come" (Гарбацэвіч, 1983, p. 101). This fragment refers to pre-war history, which is essential for this staging.

Summing up, it should be noted that these two performances occupy an important place in the history of Belarusian State Theatre-1. They were very popular compared to other performances of the theatre. First, they combined two important elements: a melodrama with Belarusian folklore. Secondly, they referred to the Belarusian tradition and culture. Thirdly, they showed the beauty of Belarusian nature, songs and folk costumes. It caused that the audience felt the community, belonging to a long-standing culture and tradition, and also experienced catharsis.

[1] The article was written on the occasion of the 100th Yanka Kupala Belarusian National Academic Theatre (formerly: Belarusian State Theatre-1).

[2] According to the 1922 census, 102,375 people lived in Minsk: 34% Belarusians, 47% Jews, 9% Russians, 5.5% Poles, and 4% Lithuanians, Latvians, Ukrainians, and Tatars. and the Germans. Compared to the 1897 census, the number of Belarusians increased significantly, while the number of Russians and Poles decreased. Then Belarusians made up 9%, Russians – 25%, and Poles – 11.5% (Результаты переписи в Минске [Census results in Minsk], «Звязда» 18.01.1923, No 14, с. 3).

[3] Florian Zhdanovich (1884–1937) – actor and director. After graduating from the theatre school in Warsaw (1902), Zhdanovich worked with Polish troupes

-
-
- for several years. Then he returned to Minsk (1907), where he began to plan the organization of a Belarusian theatre troupe. Before the revolution he popularized Belarusian literature, reading poems by modern Belarusian poets in the Houses of Culture. In 1913 he created a theatrical ensemble, which included Belarusians and Poles. This band staged Yanka Kupala's "Paulinka" (August 15, 1913) in Radashkovichi. Later, in 1917, Zhdanovich was forced to leave Belarus. In 1917–1920 – artistic director of the First Fellowship of Belarusian Drama and Comedy (TBDiK-1), in 1920–1929 – actor and director of the Belarusian Workers' Theater (Minsk). In 1930 he was arrested and sentenced to 5 years in prison. From 1933 he lived in Saratov, where he worked as a director. In 1937 he was arrested again and sentenced to death.
- [4] Evstignei Mirovich (original – Dunaev, 1878–1952) is an actor, director and playwright. He was born in St. Petersburg, but his parents come from the town of Rezhitsa in Vitebsk province. That's why he has interest in Belarusian history and culture. In 1921–1925, 1927–1931, 1941–1945 – artistic director of BST-1, 1932–1935 – artistic directors of the Theater of Working Youth (Gomel), 1937–1941. – artistic director of the Theater for Young Spectators (Minsk), 1945–1952 – dean of the acting faculty of the Belarusian State Theater Institute (Minsk). In 1938–1941 – head of the Acting School (Minsk).
- [5] Nikolai Popov (1871–1949) was a director and playwright. 1902–1907 – artistic director of the People's Theater in St. Petersburg. 1907–1910 and 1929–1934 – director of the Maly Theater (Moscow). He collaborated with the V. Komisarzhenskaya Theater and the Bolshoi Theater.
- [6] Ales Lyazhnevich (1890–1937) – Belarusian playwright and theatrical figure. In 1922–1926 in Moscow, director of the Belarusian theatre studio, then worked as an inspector of the People's Commissariat of Arts of the BSSR. In 1930 he was arrested, and in 1937 – shot.
- [7] Mikhas Gursky (1890 – after 1960) – theatrical figure, editor. In 1910–13 he studied at Vilnius University. In 1914–18 he served in the Russian army. 1922–1926 Director of BST-1. In 1929–30 he worked at the Academy of Sciences of the BSSR. He was arrested in 1930 and in 1931 he was sent to Gulag for 5 years.
- [8] Yazep Dyla (1880–1973) – Belarusian writer, public and cultural figure. Dyla was the head of Inbelkult (1922–1925). From April 1925 till October 1926 he was the director of the BST-1. From October 1926 to 1928 – again works in Inbelkult. Arrested by the GPU on 1930, and later he was exiled to the Gulag for 5 years. Then he lived in Saratov. On August 22, 1938, he was arrested again (on March 10, 1939, the proceedings were stopped). Rehabilitated on November 15, 1957. Because he was forbidden to return to Belarus he lived in Saratov.
- [9] Vyacheslav Selyakh (directed by Selyakh-Kachansky, 1885–1976) was a theatrical figure and soloist of the opera. A graduate of the Teachers' Seminary (1905, Molodechno) and the Conservatory (1915, St. Petersburg). Soloist of the Mariinsky Theater (1915–1924). Head of the music section of the IBK (1924–1928). Teacher of singing at the Music College (1924–1927). He staged
-
-

-
-
- “The Mermaid” by Alexander Dargomyzhsky (May 14, 1927, BST-1), played one of the roles in the opera. In 1944 he emigrated and popularized Belarusian music – first in Berlin, then in the United States. He wrote music for poems by Belarusian authors, including Yanka Kupala, Kanstantsia Builo and Tsishka Hartny (Z. Zhylunovich).
- [10] Mikhas Charot (original – Kudzielka, 1896-1937) – poeta, dramatopisarz, działacz kulturalno-społeczny. Po ukończeniu Teachers’ Seminary (Molodechno, 1917) pracował w dzienniku “Sawieckaja Białoruś” (1920-1929; od 1925 jako główny redaktor). Jeden z założycieli i kierowników literary association “Maladnyak” (od 1923). Aresztowany (24.01.1937) i wkrótce rozstrzelany.
- [11] Vasily Gorbatsevich (1895-1885) – Belarusian playwright, memoirist, teacher. One of the founders of Belarusian Soviet drama. Author of several plays that were successfully performed on the Belarusian stage.
- [12] Konstantin Eliseev (1890-1968) – Russian Soviet graphic artist, theater and film artist. Drew cartoons on political and everyday topics for Moscow newspapers. He has worked in many theaters in Russia and Belarus as a set designer.
- [13] Leanid Markevich (1896–1980) was a composer and conductor, in 1921–1928 – an orchestra conductor in BST-1.
- [14] Vladimir Teravsky (1871-1938) – composer. In 1914 he founded one of the first Belarusian choirs in Minsk, reorganized into the Belarusian National Choir, which performed throughout the country. In 1920-1930. – Chief choirmaster of BST-1. The author (together with Leanid Markevich) of music for BST-1 performances. In 1930 he was fired from the theater, in 1938 he was arrested and shot.
- [15] Konstantin Aleksyutovich (1884-1943) – choreographer. Graduate of the St. Petersburg Ballet School (1906). In 1921-1925 – choreographer BST-1 (staged dances, games, rituals in performances). Collaborated with the theatre group of Vladislav Golubok. In 1930-1937 he was a choreographer of the Theater of Working Youth (TRAM). In 1937-1941 he was a choreographer of the Belarusian Philharmonic.
- [16] For a long time, the text of the drama was considered lost, and the author of the history of BST-1 U. Niafiad gave a short summary of the play from the words of eyewitnesses who already poorly remembered it. Hence the misinterpretation of both the entire play and individual scenes. (У. Няфёд, Беларускі дзяржаўны тэатр, [Ін:] Гісторыя беларускага тэатра, т. 2: Тэатр савецкай эпохі: 1917–1945, Мінск 1985, с. 63-64).
- [17] Maxim Bogdanovich (1891–1917) was a Belarusian poet, journalist, translator, literary critic and historian of literature. He is considered as one of the founders of the modern Belarusian.
-
-

References:

1. Бутаков Александр, Искусство жизненной правды. Театр имени Янки Купалы в 20-30-х годах [The art of the truth of life. Yanka Kupala Theatre in the 20s and 30s], Минск 1957.
2. Бядуля Змітрок, На Купальле [On Midsummer], «Савецкая Беларусь» 23.11.1922, No 262, с. 4.
3. Гарбацэвіч Васіль, Вяселле [The Wedding], [In:] В. Гарбацэвіч, Чырвоныя кветкі Беларусі [Red flowers of Belarus], Мінск 1983.
4. Гарбацэвіч Васіль, На світаньні [At dawn], [In:] Беларускае мастацтва. 2 [Belarusian art. V. 2]. Мінск 1960, с. 82.
5. Казека Янка, Адзін з першых. Васілю Гарбацэвічу – восемдзесят гадоў [One of the first. Vasily Gorbatsевич is eighty years old], «Польмя» 1973, № 4, с. 204.
6. Няфёд Уладзімір, Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы [Yanka Kupala Belarusian Academic Theatre], Мінск 1970, с. 21.
7. Няфёд Уладзімір, Беларускі дзяржаўны тэатр [Belarusian State Theatre], [In:] Гісторыя беларускага тэатра. 2: Тэатр савецкай эпохі: 1917–1945 [History of the Belarusian Theatre. V. 2. Theatre of the Soviet period], Мінск 1985.
8. Пятровіч Сяргей, Народны артыст БССР Е. Міровіч [People's Artist of the BSSR E. Mirovich], Мінск
9. Чарот Міхась, На Купалле [On Midsummer], [In:] П'есы XIX–пачатку XX ст. (рэд. Я. Саламевіч), Мінск 1998.

Archival materials

1. Елісееў Канстанцін, Вяселле, In: БДАМЛіМ, ф. 126, воп. 4, адз. зах. 100, 101, с. 1.

ლაშა ჩხარტიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

**ფოლკლორის როლი „ქართული ნაციონალური თეატრის“
შექმნის პროცესში**
(სანდრო ახმეტელის სპექტაკლის „ლამარა“ მაგალითზე)

ქართული მოდერნიზმის (XX საუკუნის 20-30-იანი წლები) აყვავება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას (1921 წ.) დაემთხვა, მაგრამ ახალ, ბოლშევიკურ მთავრობას, პირველ ათწლეულში, ხელი არ შეუშლია ხელოვნების თავისუფლებისთვის. პირიქით, სწორედ გასული საუკუნის 20-იან წლებში და 30-იანი წლების დასაწყისში, ხელოვნების სხვადასხვა დარგში არაერთმა მოდერნისტულმა მიმდინარეობამ იჩინა თავი.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, განახლებისა და აღმავლობის ახალი ეტაპი იწყება ქართულ თეატრში, რომლის ცენტრში დგანან გამოჩენილი ქართველი რეჟისორები: კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. მათსრულიად განსხვავებულ, არატრადიციული ფორმების მიღებას ხელი შეუწყო საქართველოში ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობისა და სტილის ფართო შემოდინებამ და დამკვიდრებამ. „ქართული თეატრი ილტვოდა შექმნა ევროპული მოდელის თეატრი, გამხდარიყო მისი ორგანული ნაწილი; თანაც ისე, რომ არ დაეკარგა თავისი ეროვნული ნიშან-თვისებანი. ტიტანური შრომა და ბრძოლა დასჭირდათ კოტე მარჯანიშვილსა და ალექსანდრე ახმეტელს, რათა ქართულ თეატრს, XX საუკუნის დასაწყისშივე მოეპოვებინა საერთაშორისო აღიარება“.

[1] გამოჩენილი ქართველი რეჟისორის, ქართული თეატრის რეფორმატორის, ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის სახელი პირველად ქართული თეატრის აფიშაზე, 1920 წელს გამოჩნდა. თანამედროვე ქართველი დრამატურგის, სანდრო შანშიაშვილის სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტული პიესის „ბერდო ზმანია“ დადგმით რეჟისორმა თავიდანვე მიიქცია ინტელექტუალური საზოგადოების ყურადღება. 1924 წლიდან ალ. ახმეტელი რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო (ვ. მარჯანიშვილი კი სამხატვრო ხელმძღვანელი), ხოლო 1926 წლიდან 1935 წლამდე ის რუსთაველის თეატრის ერთპიროვნული ხელმძღვანელი გახდა (1936 წელს დააპატიმრეს, 1937 წელს დახვრიტეს).

აღ. ახმეტელი ოცნებობდა შეექმნა „ქართული ნაციონალური თეატრი“, როგორც ფორმით, ისე შინაარსობრივად. სანამ რეჟისორი გახდებოდა, ის ინტენსიურად აქვეყნებდა წერილებს პრესაში ქართული თეატრის რაობის და მისი მომავლის შესახებ. საპროგრამო წერილში „მომავალი ქართული თეატრი“, რომელიც კულტურის მუშაკთა საზოგადოების სადამოხე წაიკითხა 1915 წელს და პირველად გაზეთში „საქართველო“ (1915. № 128) დაიბეჭდა, ის წერდა: „დიდი კულტურა ყოველთვის ნაციონალურია... ხელოვნება მუდამ ნაციონალურია. ამავე დროს ინტერნაციონალურია... თქმა არ უნდა, ჩვენ, ქართველებმა, თუკი გვინდა, ჩვენი ეროვნული სახე უფრო მკაფიოდ გამოვააშკარავოთ, ჩვენი ქართული თეატრის ბედიც მალე უნდა გადავწყვიტოთ. ვერაფერი გვიხსნის გადაგვარებისგან, გარდა ეროვნული ხელოვნებისა და მასთანვე ეროვნული თეატრისა, ჩვენ გვქონდა ჩვენი თეატრი და იმედია გვექნება კიდევ“.[2]

„ჩვენს თეატრში“ აღ. ახმეტელი ქართულ ხალხურ იმპროვიზაციულ ნიღბების თეატრს – ბერიკაობას გულისხმობდა. მომავალი რეჟისორი, რომელმაც შემდგომში არაერთი რეფორმა განახორციელა ქართულ თეატრში, სწორედ ხალხურ სანახაობაში, „სახიობაში“ ეძებდა მისი სათეატრო მოდელისთვის ხერხებსა და ფორმებს.

„ქართული ეროვნული თეატრი, უპირველესად, უნდა იყოს ფორმით ქართული, რადგან თეატრი ბუნებით ფორმაა დრამა-შემოქმედებისა, მხოლოდ ფორმებით ვისისხლხორცებთ ჩვენ დრამას და დრამა ჩვენ“.[3] საჯარო გამოსვლებსა თუ საგაზეთო წერილებში გამოთქმული მოსაზრებები აღ. ახმეტელმა პრაქტიკულად განახორციელა რუსთაველის თეატრში. ეს მოხდა შედარებით გვიან და ამ „სიახლეს“ წინააღმდეგობით შეხვდა არა მარტო თეატრი, არამედ პრესა და საზოგადოების ნაწილი.

ქართული ნაციონალური თეატრის ჩამოყალიბება წარმოუდგენელი იქნებოდა ეროვნული დრამატურგიის გარეშე. ამიტომაც, აღ. ახმეტელი ხშირად დგამდა თანამედროვე ქართველი დრამატურგების პიესებს. ნაციონალური შინაარსისა და ფორმის სათეატრო მოდელის ჩამოყალიბებისთვის ასევე მნიშვნელოვანი იყო რიტმულ-პლასტიკური ენის შექმნა. ხანგრძლივი დაკვირვებისა და კვლევის შემდეგ აღ. ახმეტელმა განახორციელა სპექტაკლები: ს. შანშიაშვილის „ანზორ“, შ. დადიანის „თეთნულდ“ და გრ. რობაქიძის „ლამარა“. სწორედ ამ სამ სპექტაკლში ყველაზე მეტად გამოიკვეთა „ახმეტელის თეატრის მოდელი“, რომელსაც თავად „გმირულ-რომანტიკულ“, ჰეროიკულ თეატრს უწოდებდა, ხოლო თეატრმცოდნე ნ. არველაძემ „პოლიტიკური თეატრი-

ფორუმი“ უწოდდა. ქართული ნაციონალური თეატრის ყველაზე სრულყოფილ ნიმუშად რეჟისორი გრ. რობაქიძის „ლამარას“ სცენურ ინტერპრეტაციას მიიჩნევდა. სწორედ ამ სპექტაკლში შეერწყა ერთმანეთს ნაციონალური ფორმა და შინაარსი, რომელმაც ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი შეიძინა, რაც რუსთაველის თეატრის მოსკოვში, 1930 წელს, „საკავშირო ოლიმპიადაზე“ გასტროლებისას დადასტურდა კიდევ.

„ნაციონალური თეატრის“ ნიმუში – „ლამარა“ – ალ. ახმეტელმა ქართულ პოეტურ და მუსიკალურ ფოლკლორზე, ეთნოგრაფიაზე, მითოსურ სიუჟეტზე დაყრდნობით შექმნა. მან მოახდინა დროისა და სივრცის მითოლოგიზება (სცენოგრაფი ირაკლი გამრეკელი), პერსონაჟები შემოსა ეროვნულ კოსტიუმებში, სცენაზე შექმნა მთის იმიტაცია, რამაც ხელი შეუწყო სცენური გმირების მყარ, თავდაჯერებულ მოძრაობას, მოძრაობამ კი შექმნა ხასიათი.

მითი გველისმჭამელ მინდიაზე, პირველად ქართულ ლიტერატურაში ვაჟა-ფშაველამ დაამუშავა (პოემა „გველისმჭამელი“ 1901 წელს გამოქვეყნდა გაზეთ „ივერიაში“). 1924 წლის ზაფხულს, მანგლისში, სადაც რუსთაველის თეატრის დასი ისვენებდა, კოტე მარჯანიშვილმა მინდიას მითის სცენური ინტერპრეტაციის იდეა გრიგოლ რობაქიძეს შესთავაზა. ამ ფაქტს ასე იხსენებს მწერალი: „რა იქნება შენ თვითონ გაშალო ეს მითიური გადმოცემა დრამად?... კოტეს მიერ მოცემული იმპულსი აინთო ჩემში. არ გასულა სამი დღე – „ლამარა“ ვიხილე ერთ უეცარ გაელვებაში მისი მთავარი მუხლებით...“.[4] გრ. რობაქიძე თვენახევრის განმავლობაში ფიქრობდა პიესის შექმნაზე, მის ფორმასა და ენობრივ სტილზე. მწერლის მოგონებებიდან ირკვევა, რომ პიესის დაწერას ზუსტად ორი კვირა მოანდომა. რობაქიძეს განსაკუთრებულ იმპულსს ის ფაქტიცამღვებდა, რომსაქართველო ემზადებოდა ამბოხისთვის (1924 წლის ქართველთა აჯანყება საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ). აჯანყების დამარცხებამ კიდევ უფრო გააშმაგა მწერალი. „შესაძლოა წამებულმა ქართველმა ისეთი სიმძაფრით გაიღვიძა ჩემში, რომ ქვეშეცნეულ მოვინდომე: „ლამარა“ უმაღლვე მიმეხალა მტარვალთა მიმართ ვითარ ტრაგიკული მარჯი დამარცხებულთა. შესაძლოა“.[5]

პიესის შესაქმენლად გრიგოლ რობაქიძემ, ვაჟა-ფშაველას პოეზიის გარდა, მიმართა ფშავ-ხევსურულ ფოლკლორს, შაირებს. დრამატურგს მიაჩნდა, რომ ფშავ-ხევსურული არ იყო ქართული ენის დიალექტი და იმოწმებდა მეცნიერ პავლე ინგოროყვას მოსაზრებებს. „ფშანი იგი არაა დიალექტი, ამ ცნების ჩვეული გაგებით. იგი ბარშიაც გასაგებია. პროვინციალიზმია? არა! მე ვიტყვოდი ერთ-ერთი ძველთაგანი ფენია ქართული ენისა მიუვალ

მთებში გადარჩენილი და დღემდე ცოცხალი“.[6] მართლაც, პიესის პერსონაჟები მეტყველებენ არქაული, ფშავ-ხევსურეთის ხეობებისთვის დამახასიათებელი ენით, დიალოგები არის მოკლე და სხარტი, კოლორიტული, ინტონაციური და რიტმული.

პიესის სიუჟეტი ვაჟა-ფშაველას პოემა „გველის მჭამელის“ მთავარი გმირის – მინდიას შესახებ არსებული მითების მიხედვით შეიქმნა. პიესის სცენაზე განხორციელების შემდეგ, ავტორი, აბსოლუტურად სამართლიანად, აპროტესტებდა და მტკივნეულად აღიქვამდა მისი ნაწარმოების „გველის მჭამელთან“ მეორეულ ნაწარმოებად მიჩნევის მცდელობას. (რეპრესირებულთა რეაბილიტაციამდე (1956 წ. და შემდგომი წლების განმავლობაში) სპექტაკლის აფიშაზე გრიგოლ რობაქიძის მაგიერ ვაჟა-ფშაველა იწერებოდა და სამეცნიერო ლიტერატურაშიც კი „ლამარას“ ავტორად კვალიფიციური თეატრის მკვლევრებიც კი ვაჟა-ფშაველას მოიხსენიებდნენ).

გრიგოლ რობაქიძის აზრით, თქმულების დედააზრი უნივერსალურია. „შემეცნება ქმნის სიყვარულს (ლეონარდოს თეზისი) – სიყვარული ქმნის შემეცნებას (თეზისი პავლე მოციქულისა), ქართულ მითოსში შემეცნება და სიყვარული და სიყვარული და შემეცნება მოშვილდულ არიან ისე, რომ ლეონარდო პავლეს ავსებს და პავლე ლეონარდოს“.[7] ამ მოსაზრებით მწერალი ხაზს უსვამს ნაწარმოების მითოსურ არსს. თეატრის მკვლევარ თამარ ბოკუჩავას აზრით, „ამ ნაწყვეტში რობაქიძე დასრულებულ კოსმოგონიასა და საკრალურ ისტორიას გულისხმობს. აქვე მოდერნისტული და, საერთოდ, ავანგარდული დრამის ერთი საყურადღებო თავისებურებაა მინიშნებული, კერძოდ, რეალური პერსონაჟის, ისტორიული თანამედროვის მითოლოგიზაცია, მისთვის ორმაგი არსებობის – რეალური და მითიური ყოფიერების მიწერა“.[8]

გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“ მოდერნისტულ მსოფლმხედველობაზე აღმოცენებული პიესაა, ამიტომაც განეკუთვნება ის ქართულ სათეატრო ავანგარდს. მის სათეატრო სამყაროში მითი, ისტორია და რეალობა ერთმანეთს ენაცვლება. ის არ ასახავს მხოლოდ თანამედროვე ყოფას, არამედ აცოცხლებს ისტორიას და ამ ყველაფერს გმირულ-რომანტიკულ სამოსში ახვევს.

ქართულ თეატრმცოდნეობაში კარგა ხნის განმავლობაში საკამათო საკითხი იყო თუ ვინ იყო „ლამარას“ სცენური ინტერპრეტაციის ავტორი. საქმე იმაშია, რომ არსებობდა დადგმის ორი ვერსია: პირველი რედაქცია შეიქმნა კოტე მარჯანიშვილისა

და ალექსანდრე ახმეტელის ერთობლივი რეჟისურით (1926 წ.), ხოლო მეორე რედაქცია მხოლოდ სანდრო ახმეტელის მსოფლმხედველობით (1929 წ.). „ლამარას“ სარეპეტიციო პროცესი კოტე მარჯანიშვილმა დაიწყო 1926 წელს. სპექტაკლის მონაწილეთა და თანამედროვეთა მოგონებებზე დაყრდნობით, ირკვევა, რომ თავდაპირველად, დადგმაზე კოტე მარჯანიშვილი მუშაობდა, რომელსაც წარმოდგენა ჩაფიქრებული ჰქონდა ლირიკულ-რომანტიკული ხასიათის სპექტაკლად. როგორც ირკვევა, კ. მარჯანიშვილმა მხოლოდ მის დასაწყისზე – მეორე და მესამე მოქმედებაზე მოასწრო მუშაობა. ავადმყოფობის გამო, იძულებული გახდა პროფესიული საქმიანობა დროებით შეეწყვიტა და სპექტაკლის დამთავრება ალ. ახმეტელს მოუწია.

მსახიობი აკაკი ვასაძე იგონებს: „სამი მოქმედება მიზანსცენებში ააწყო კოტე მარჯანიშვილმა. მუსიკა თავიდან ბოლომდე დააწერინა იონა ტუსკიას, მხატვარ ლადო გუდიაშვილს ესკიზებიც მარჯანიშვილთან ჰქონდა შეთანხმებული იმ პრინციპზე, რომელიც უკვე ჩამოყალიბდა დადგმაში. მეოთხე აქტი მთლიანად გააკეთა სანდრო ახმეტელმა და სპექტაკლი დამოუკიდებლად გამოუშვა, ვინაიდან მარჯანიშვილი სავადმყოფოში იწვა. კოტემ საშას დააბრალა, რომ მან მთელ რიგ სცენებს მოახვია ზერელე რიტმი, გადაჭარბებული ისტორიული ტემპი და არა ნამდვილი სასცენო ტემპერამენტი“.[9] ფაქტობრივად, იმავეს ყვებიან ახმეტელის თანამედროვე და სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები: მ. ყვარელაშვილი, რ. ლალიძე, გრ. კოსტავა და სხვები. ფაქტია, რომ სპექტაკლის პრემიერა ახმეტელის ხელმძღვანელობით შედგა და სპექტაკლის კონცეფციაც საბოლოო ჯამში მას ეკუთვნოდა, მით უფრო, მე-4 აქტი მთლიანად მისი დადგმული იყო, რომელშიც ტრაგედია კულმინაციას აღწევს და იკვეთება პერსონაჟების ჰეროიზმი და მაღალი ჰუმანიზმი. „მარჯანიშვილის მიერ დაწყებული ლირიკულ-რომანტიკული ხასიათის სპექტაკლი, ახმეტელმა გმირულ-რომანტიკულად აქცია. ამ სპექტაკლში პირველად მთლიანობაში გამოავლინა თავისი უმთავრესი შემოქმედებითი პრინციპი. „ლამარა“ იყო პირველი სპექტაკლი, სადაც ახმეტელმა „გმირულ-რომანტიკული თეატრის“ სერიოზული განაცხადი შემოგვთავაზა. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც მარჯანიშვილმა კატეგორიულად უარი თქვა სპექტაკლის ავტორობაზე, ვინაიდან ის თავისი ჩანაფიქრისათვის შეუფერებელ დადგმად მიიჩნია“.[10] სწორედ „ლამარა“ აღმოჩნდა ორ დიდ რეჟისორს შორის შემოქმედებითი კონფლიქტის მიზეზი, რამაც შედეგად მათი გზების გაყრა გამოიწვია. კ. მარჯანიშვილი

რუსთაველის თეატრიდან წავიდა და მისი პოსტი ალ. ახმეტელმა დაიკავა.

მიუხედავად იმისა, რომ გრიგოლ რობაქიძის პიესის დადგმის იდეა კოტე მარჯანიშვილს ეკუთვნოდა და მას სურდა ამ პიესის რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელება, სანდრო ახმეტელი საგრძნობლად აენტო პიესით და სწორედ „ლამარაში“ აღმოჩნდა ის მასალა, რომელიც მას საოცნებო თეატრის შექმნის რეზულტატამდე მიიყვანდა. დადგმაში, პერსონაჟთა ტიპების სახით იკვეთებოდა სამკუთხედი: გმირი, წინამძღოლი და მასა. პიესასა და სპექტაკლში სწორედ სამკუთხედში მოქცეული ტიპაჟების (ხასიათების) ურთიერთობის პრობლემა დაისვა და გადაიჭრა. გამოსახვის ფორმები კი სათავეს იღებდა მთიელთა ცხოვრების პირობების ასახვით, მთაში შემონახული სანახაობითი კულტურის შთაგონებით. მთამ საქართველოს რუსიფიკაციის პირობებშიც კი შეინარჩუნა თვითმყოფადობა, ტრადიცია, ადათ-წესები, ეროვნული იდენტობა. ამიტომაც, „ლამარა“ ახალი ქართული თეატრის შექმნისთვის იდეალურ მასალას წარმოადგენდა.

1929 წელს ალექსანდრე ახმეტელი კვლავ მიუბრუნდა „ლამარას“. მან იგივე დატოვა მუსიკა (კომპოზიტორი იონა ტუსკია), ხოლო მხატვრობა ირაკლი გამრეკელს მიაწოდო, შესაბამისად, მთლიანად შეიცვალა დეკორაცია (კოტე მარჯანიშვილთან მხატვარი ლადო გუდიაშვილი იყო). ასევე შეიცვალა ორი მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი: თამარ ჭავჭავაძე (ლამარა) და უშანგი ჩხეიძე (თორღვაი). ისინი თეატრიდან წავიდნენ. მათ ნაცვლად მაყურებელმა თამარწულუკიძე დავანიკო აბაშიძე იხილა. მურთაზის როლის შემსრულებელი აკაკი ვასაძე, რომელიც ალ. ახმეტელმა სპექტაკლის რეჟისორად დანიშნა, იგონებს, რომ რეჟისორმა რედაქცია გაუკეთა სამ მოქმედებას. „ბატონი კოტე პერსონაჟთა ურთიერთობას შინაგან, უშუალო სიმართლეზე აგებდა. ახმეტელმა კი ამას დაუპირისპირა გარეგნული ემოციური გამოხატულება, ყოველი სცენისა. ის უფრო გარეგან, ზუსტ რეფლექსურ გამოსახულებას თხოულობდა მსახიობისგან, ვიდრე შინაგანი განცდის ფსიქოლოგიურ სისწორეს. იგი ცდილობდა ყოველი ყოფითი დეტალი რაც შეიძლება ექსპერსიულად გამოხატულიყო და სანახაობრივი მნიშვნელობა მინიჭებოდა. ყოველი სცენური მოქმედება მან მუსიკალურ რიტმს დაუმორჩილა. ასე მაგალითად, ნაბდის მოხდა მურთაზის მიერ, მისი დაკეცვა, პარმახზე დაფენა და ზედ ფეხმორთხმით დაჯდომა თუ იმ სიმღერის რიტმზე არ აეწყობოდა, რომელსაც ქალთა გუნდი სცენის უკან უმღეროდა, ასჯერ გაამეორებინებდა მანამ, სანამ მსახიობი ორგანულად არ

შეთვისებდა პლასტიკურ მოძრაობას. მასობრივი სცენებიც ზუსტ რიტმზე იყო აგებული“.[11] კოტე მარჯანიშვილის რედაქციაში მწყემსი ბიჭების პასტორალურ სცენას ქალები ასრულებდნენ, ალ. ახმეტელმა კი ეს როლები მამაკაცებს ათამაშა. ეს ეპიზოდი ახალ დადგმაში მწყემსი ბიჭების გაჯიბრებად იქცა. მწყემსები შაირებით ესაუბრებოდნენ ერთმანეთს. სიმღერის ფონზე ზუსტად შერჩეულ რიტმსა და ტემბრში წარმოთქვამდნენ ფრაზებს. ამ ეპიზოდმა სპექტაკლს ვაჟკაცური იერი შესძინა.

„მთელი სპექტაკლი პერსონაჟთა ვეფხვისებურ რეაგირებაზე იყო აგებული და ყოველი მოქმედი პირი ჩართული იყო საერთო განწყობაში, ყოველი მსახიობი მშვილდით იყო მოზიდული. ამ სპექტაკლში თამაში უმაღლესი დაძაბულობის, აღზნების გარეშე არ შეიძლებოდა“[12] – დასძენს აკაკი ვასაძე. ახმეტელის შეხედულებები, რომ ქართველი მსახიობი უნდა იყოს „ცეცხლოვანი, შუშპარა და ტემპერამენტანი“, მოქნილი, კადნიერი, ნებისყოფის მქონე, კარგად იყოს დაუფლებული საკუთარ სხეულს, ხმას, იცოდეს სიმღერა, ცეკვა, იყოს განათლებული, ფართო ცოდნით აღჭურვილი, საფუძვლად დაედო მის სათეატრო მოდელს. მისი აზრით, მხოლოდ ასეთი მსახიობი შეძლებდა შეექმნა ქართული თეატრი, ქართველი კაცის მოძრაობითა და რიტმით. რეჟისორი თვლიდა, რომ ნაციონალური ფორმა, ენის გარდა, უნდა გამოვლენილიყოს რიტმსა და ტემპერამენტში, მოძრაობის, მეტყველების თუ ადამიანის შინაგანი სამყაროს სხვა ნიუანსების გადმოცემით. სწორედ, ამ პოზიციებიდან სცადა თავისი თანამედროვე ქართველი დრამატურგების პიესების განხორციელება. ამ სპექტაკლებში ეროვნული მუსიკა, სიმღერა და ცეკვა გამოიყენებოდა, ხოლო სცენოგრაფიაში დამღეული იყო შაბლონები.

„ლამარას“ მეორე, ახმეტელისეულ რედაქციაზე უმნიშვნელოვანეს ცნობებს გვაწვდის რეჟისორის თანამედროვე კრიტიკოსი – შალვა აფხაიძე. იგი წერდა: „სპექტაკლი იყო წმინდა ექსპერიმენტული ხასიათისა. რეჟისორმა სცადა გამოიკვნიოდა ძველ სცენიურ ფორმას, როგორც თვით აცხადებდა „ავადმყოფურ ინდივიდუალისტურ ფსიქოლოგიზმს, ძველი თეატრის რუტინას“ და შეექმნა არა ინდივიდუუმის, არამედ კოლექტივის ქმედობით გამორჩეული თეატრი. მან ამ სპექტაკლში ფართოდ გამოიყენა ხალხური შემოქმედების სიმდიდრენი – ცეკვა, სიმღერა, მოძრაობა, მეტყველება იმ მიზნით, რომ შეექმნა სადღესასწაულო, მდიდარი სანახაობითი სპექტაკლი. დამდგმელმა რეჟისორმა თავისი შემოქმედებით ყურადღების ცენტრში დააყენა სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება, რეჟისორის შთანაფიქრი, რაც

ბრწყინვალედ განახორციელა მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა. მან სცენაზე შექმნა კონსტრუქცია, რომელიც განასახიერებდა მთიან ფერდობებსა და კლდეებს, რომელთა შორის მიიკლავნებოდა დაქანებული ბილიკები. რეჟისორმა და მხატვარმა ასეთ კონსტრუქციულ დეკორაციებს გარკვეული აზრით მიმართეს: მათი მიზანი იყო მსახიობთათვის მიეცათ საშუალება გამოეჩინათ ის სრულყოფილი მოქნილობა და პლასტიკურობა, სიმკვირცხლე, ტემპერამენტი, რასაც ახმეტელი ქართველი მსახიობის დამახასიათებელ თვისებად, ქართული თეატრის ნაციონალურ ფორმად თვლიდა. მთელი სპექტაკლი მან ააგო თავისებურ რიტმზე, რაც ვლინდებოდა არა მხოლოდ მეტყველებასა და ჟესტებში, სიმღერასა და ცეკვაში, არამედ მთისპეიზაჟის ფერების ერთმანეთთან თავისებურ შეხამებაში. სპექტაკლი საერთოდ გამოირჩეოდა პათოსითა და ემოციურობით. ახმეტელმა გამოამჟღავნა თავისი განსაკუთრებული უნარიანობა მასების ორგანიზაციაში. ხევისურების ღრეობის სცენა ამ მხრივ ერთ-ერთი საუკეთესო იყო. ახმეტელმა ფართოდ გამოიყენა ფოლკლორული მოტივები – შაირობა, როცა სიტყვას ცვლიდა სიმღერა, უკანასკნელს ცეკვა“.[13]

აღ. ახმეტელმა „ლამარას“ ახლებური რედაქცია მთლიანად ჰეროიკული განწყობით გადაწყვიტა. სპექტაკლის ოთხი მოქმედებიდან, ფინალური აქტი კულმინაციური იყო, სადაც შურისძიებით შეპყრობილი ლამარას მამა – იჩოს (მსახიობი აკაკი ხორავა) სისხლის აღება სურს, მეოთხე აქტში სულ სხვა, ქისტების სამყარო იშლებოდა, თავისი ტრადიციებით, კულტურითა და მისტიკურობით. მაყურებელს იზიდავდა და ხიბლავდა მთაში დაბუდებული მისტიკურობა და კონფლიქტი ორ სამყაროს, ორ განსხვავებულ კულტურას შორის. „ახმეტელი სიცოცხლის ბოლომდე პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებდა „ლამარას“ დადგმას რუსთაველის თეატრში. მას გამორჩეულად უყვარდა სპექტაკლი, მასში ხედავდა ქართული თეატრისთვის ეგზომ საჭირო სიმდიდრეს, რაც ეროვნული ფორმის სფეროში იყო განფენილი“.[14] სპექტაკლს დიდი რეაქცია მოჰყვა არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელ საბჭოთა კავშირში. ორად გაიყო საზოგადოების ნაწილი, ორივე მხარე რადიკალიზმით გამოირჩეოდა. „ლამარა“ აღმოჩნდა საბედისწერო სპექტაკლი რუსთაველის თეატრისა და თავად მისი ავტორისთვის. ერთი მხრივ, რეჟისორმა ამ დადგმაში მიაღწია ნაციონალური, თვითმყოფადი და უნივერსალური (უნივერსალური მსახიობებით) თეატრის მოდელს, სწორედ ისეთ შედეგს, როგორცედაც ის ოცნებობდა.

„ლამარა“ აღმოჩნდა რუსთაველის თეატრის საპროგრამო

სპექტაკლი, სადაც რეჟისორმა მიაგნო ისეთ სათეატრო ენას, რომელიც ყველაზე უკეთ წარმოაჩენდა ქართული ეროვნული თეატრის თვითმყოფადობას, მის ფორმასა და შინაარსს. „ლამარა“ უნდა ყოფილიყო ის მაგისტრალური ხაზი, რომლითაც ალ. ახმეტელი აპირებდა შემოქმედებით სვლას, ხოლო მეორე მხრივ, „ლამარამ“ საფუძველი ჩაუყარა კონფლიქტს კოტე მარჯანიშვილთან და ეს სპექტაკლი აღმოჩნდა მთავარი კომპრომატი საბჭოთა ხელისუფლებისთვის მის დასახვრეტად, როგორც ნაციონალიზმისა და ფორმალიზმის „უტყუარი“ გამოვლენა. გზა, რომელიც ალ. ახმეტელმა „ლამარას“ დადგმით იპოვა – „თეატრისთვის სახიფათო იყო“ (ასე აფასებდა პრესა მაშინ), რადგან საბჭოთა ხელისუფლება საბჭოთა თეატრს თანამედროვე ყოფის ჩვენებას სთხოვდა. ალ. ახმეტელი კი თეატრში ეროვნულ სათავეებს ეძებდა. თეატრმცოდნეობაში აღიარებულია, რომ სწორედ „ლამარა“ იყო ალ. ახმეტელის შემოქმედების მწვერვალი, რომელშიც მიაღწია სიტყვისა და პლასტიკის სრულ ჰარმონიას, ფორმის სიზუსტეს.

ამ სპექტაკლით მან აჩვენა ქართველი მსახიობის უნიკალურობა. „გმირულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზის ურთულეს ფორმებში, პიტალო კლდეზე გასვლის ხიფათით, რომ არის სავსე, ახმეტელი ეძებდა ტრაგედიის პოლიტიკური თეატრის სახეს. სინჯავდა მრავალ ასპექტებს, ფორმებს, განზომილებებს, კონსტრუქციულ თუ პლასტიკურად ჩამოქნულ ფერწერულ სცენებს. ყველაფერი იყო მის სამყაროში, ოღონდ გააზრებული და მიზანსწრაფული, მოძრავი, დინამიკური, ენერგიული, დახვეწილი და განწმენდილი. ამალღებული, პათეტიკურად ზეაწეული და ფსიქოლოგიურად ნიუანსირებული. ყველაფერი, რაც თეატრალურ ენაზე მეტყველებს, რასაც უნარი შესწევს გამოხატოს ადამიანური გრძნობების სილამაზე, მისი მკაცრი ესთეტიკურად ამალღებული, მაღალზნეობრივ პრინციპებს დამყარებული ცხოვრება. ერთმანეთს ერწყმოდა ლირიკა და რომანტიკა, ზეაწეულობა და ყოფის პოეზია... ახმეტელის „ლამარა“ ნაადრევი იასავით იყო მოსული, იმ დროს, როცა ყველაფერი კლასობრივი ბრძოლის პოზიციებიდან ფასდებოდა, როცა პროლეტარული მწერლები სულ სხვას მოითხოვდნენ თეატრისაგან...“.[15]

ახმეტელის სპექტაკლები „უცხო ხილივით“ გამოიყურებოდა ერთფეროვან ქართული თეატრის რეპერტუარში, მისი პირველი სპექტაკლიდან („ბერდო ზმანია“) მოყოლებული, იგი ახერხებდა სიახლის და ორიგინალურობის შემოტანას, რომელიც საზოგადოებაში ყოველთვის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა. ახმეტელის შემოქმედებითი გზა წინააღმდეგობებით სავსე გზა

იყო. განსაკუთრებულ წინააღმდეგობას კი „ლამარას“ დადგმის გამო შეხვდა. ხუთი წლის განმავლობაში სპექტაკლი მქუხარე ტაშისა და დამცინავი სტვენის თანხლებით მიმდინარეობდა. „ისეთმა დადგმებმა, როგორც იყო ლამარა, და ზოგი სხვა რამ, მთელი სისრულით გამოამჟღავნეს თეატრის შემოქმედებითი გზის უარყოფითი ტენდენციები“.[16]

„ლამარას“ პრემიერის შემდეგ მთავარი პარტიული გაზეთი „კომუნისტი“ (1 მაისი, 1930) წერდა: „ლამარა ნაბიჯია უკან, ის ვერაფერს მისცემს მუშათა კლასს“. ნეგატიურ და უსამართლო შეფასებებს ახმეტელი მშვიდად ვერ ხვდებოდა, თუმცა სრულიად გაწონასწორებულად და დიდი გულისტკივილით პასუხობდა ოპონენტებს იმ ბრალდებებზე, რომლებიც მის მიმართ „ლამარას“ დადგმის გამო ისმოდა. რეჟისორის თანამედროვე თეატრის კრიტიკოსის შალვა აფხაიძის მოგონებებზე დაყრდნობით, ირკვევა, რომ არ არსებობდა „საშიშროება სპექტაკლის დადგმისას ჩავლებულ-აღმოჩენილი რიტმის ფეტკისა“. კრიტიკოსი ალ. ახმეტელის რეაბილიტაციის შემდგომ წერდა: „საქმე ისაა, რომ მას მოცემული სპექტაკლი მიაჩნდა არა უკანასკნელ სიტყვად თავის შემოქმედებაში, არამედ იმ ამოსავალ წერტილად, საიდანაც იგი უნდა წარმართულიყო ახალი მხატვრული ფორმისა და სტილის ძიების გზით, აქტიორული ოსტატობის ამღლების გზით... „ლამარაში“ სცადა მიეცა ჩანასახი, რომელიც შემდგომი მუშაობის პროცესში უნდა ჩამოყალიბებულიყო მწყობრ მეთოდად, რაც მას ნაციონალური თეატრის შექმნის საშუალებას მისცემდა“.[17]

ბრალდებებზე, რომლებიც „ლამარას“ დადგმამ წარმოშვა საზოგადოებასა და პარტიულ წრეებში, რეჟისორის პასუხი ასეთი იყო: „შეუძლია თუ არა ქართულ თეატრს, გამოიყენოს ხალხური სიმღერა თავისი გზების გამომჟღავნებისას? იგივეს ვკითხულობ ქორეოგრაფიის და სიტყვის მიმართაც... ეროვნული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად ეყრდნობა შინაგან წყაროებს და ამ წყაროებს მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა კი არ აქვთ, არამედ საერთო საკავშიროც“.[18]

პარტიული მუშაკები რეჟისორს ნაციონალიზმშიც ადანაშაულებდნენ. გაოცებული რეჟისორი მორიგ ბრალდებას ასე პასუხობდა: „სიყვარულმა ადამიანები დაამეგობრა ერთმანეთს, მტრობისადა ძველთაძველი ტრადიციის–სისხლისადების ნაცვლად, იმავე სიყვარულმა შეაკავშირა. ამას რატომ ქვია ნაციონალისტური? თუ ეს ნაციონალისტურია, მაშინ ინტერნაციონალისტური რაღაა? ჰუმანიზმი და კაცთმოყვარეობა რაღას ქვია, ვინ არის ამის გამრჩევი და განმკითხავი, იქნებ სპექტაკლში მოყვანილი სიმღერები

და ცეკვებია ნაციონალისტური?“[19] პარტიულ მუშაკებს, განსაკუთრებით კრემლში, ისიც აღიზიანებდა, რომ ახმეტელმა მოსკოვს თვითმყოფადობით, ეროვნული ფოლკლორითა და ეთნოგრაფიით ნასაზრდოები წარმოდგენები („ანზორი“, „ლამარა“, „თეთნული“) უჩვენა. ამ ბრალდებას, რომელიც მოსკოვში რუსთაველის თეატრის მსახიობებთან გასტროლების დასრულების შემდეგ შემაჯამებელ განხილვაზე გაისმა, ახმეტელმა ასე უპასუხა: „მეუბნებიან რომ ეს ფოლკლორია ან ეგზოტიკაო. სიტყვა ეგზოტიკა საშინელი რამაა, ჩემი აზრით, საბჭოთა სინამდვილეში არ შეიძლება ამ სიტყვის ასე გამოყენება, ეგზოტიკა იმპერიალისტური სიტყვაა და იყენებენ კოლონიების მიმართ. ეს პირველად იყო წამოსროლილი აზრის ახალშენების მიმართ, მე არ ვიცი, რაა ეგზოტიკა, ახლა მოგასმენინებთ ერთ სიმღერას, რომელშიც სამი ხმა მღერის, სამივე ხმა აქტიურად ენაცვლება ერთმანეთს, თქვენ დაინახავთ, რომ ეს უმაღლესი ფორმაა მუსიკისა და არა პრიმიტიული. ჩვენ აქ საქმე გვაქვს ხალხური გენიის გამოვლენასთან...“.[20]

ცნობილი ფაქტია, რომ ალ. ახმეტელი არ გამოირჩეოდა დიპლომატიურობით (მიუხედავად იმისა, რომ მას იურიდიული განათლება ჰქონდა მიღებული), მეტადრე პოლიტიკოსებთან ურთიერთობისას, ამიტომაც ზემოხსენებულ შეხვედრაზე, მას არც დაუმალავს და გულწრფელად განაცხადა: „გულახდილად უნდა განვაცხადოთ, რომ ჩვენ ვქმნიდით ჰეროიკულ თეატრს, რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია იყოს ყოფითი თეატრი, მე არა მსურს ყოფითი თეატრი, უარს არ ვამბობ საბჭოთა სინამდვილეზე, მაგრამ ვერ წარმომიდგენია ახალი საბჭოთა სინამდვილის ასახვა ყოფითმა თეატრმა შესძლოს“.[21]

ეროვნული მითოლოგიის გმირებში ახმეტელი მსოფლიო კლასიკური ლიტერატურული მემკვიდრეობის პროტოტიპებს ეძებდა და პოულობდა კიდევ. მთავარი გმირის, რომანტიკოსი მინდიას ხასიათში მან XX საუკუნის ჰამლეტის სული შეიცნო, ხოლო მინდიასა და ლამარას იდეალური სიყვარულის ისტორიაში ადამიანის სიკეთისკენ მიმავალი გზა იპოვა, რომლის გონება მხოლოდ სიკეთისკენ არის მიპყრობილი. მისთვის სპექტაკლზე მუშაობის პროცესიც ისევე კომფორტული და ღვთაებრივი იყო, როგორც მინდიას მიერ ბუნების განცდა. ამის შესახებ რეჟისორი ერთ-ერთ წერილში საუბრობდა, სადაც დასძენდა, რომ „ლამარაში“ მივალწიე სიტყვისა და პლასტიკის სრულ ჰარმონიას. ფორმის სიზუსტეს, სულის რომანტიკულ ამაღლებას, რაზედაც მუდამ ვოცნებობდი“.[22] ხსენებულ ოლიმპიადაზე, რუსთაველის თეატრმა I ადგილი დამსახურებულად დაიკავა.

საზოგადოებაში გამოთქმული შეფასებებიდან ყველაზე მწვავე რუსი დრამატურგის, ჟურნალისტისა და კრიტიკოსის ოსაფ ლიტოვსკის (Осаф Литовский) შეფასება იყო, რომელმაც „უნაკლო სპექტაკლში“ (ეს მისი ფრაზაა, რომელიც სპექტაკლის შეფასებისას გამოიყენა) ნაკლოვანებები მაინც აღმოაჩინა და ის „ნაციონალისტური ფოლკლორის ყალბ ნოტებში“ გამოვლინდა. დასკვნაში, რომელიც ჟიურიმ გამოაქვეყნა, ნათქვამი იყო: „რუსთაველის თეატრი ვერ აძლევს ჯერ კიდევ სრულყოფილ პასუხს საბჭოთა საზოგადოების მოთხოვნებს... გვინერგავს საშიშროებას ქართული კლასიკური ლიტერატურის ნაციონალური მომენტების გადაჭარბების შესაძლებლობანი. ეს გამომჟღავნდა „ლამარაში“, სადაც არსაკმარისად არის გახსნილი სახეების სოციალური არსი. რუსთაველის სახელობის თეატრი თავის მომავალ მუშაობაში უფრო მჭიდროდ უნდა დაუკავშირდეს ქართული დრამატურგიის პროლეტარულ სექტორს... აუცილებელია აღინიშნოს საშიშროება ფორმალიზმისაკენ... დაბოლოს, ჟიური ფიქრობს, რომ აღნიშნული ზოგიერთი საშიშროების თავიდან აცილება, თანამედროვე თემატიკის იდეოლოგიური გაღრმავება და აგრეთვე თეატრის მიერ დასახული შემოქმედებითი მეთოდის შემდგომი დაუმჯავება რუსთაველის სახელობის თეატრს მისცემს საშუალებას, იგი კიდევ უფრო წაიწიოს წინ მსოფლიო თეატრთა შორის და საბჭოთა კავშირის თეატრებს შორის განიმტკიცოს ის ადგილი, რომელიც მან ხალხთა ხელოვნების პირველ ოლიმპიადაზე სამართლიანად მოიპოვა“.[23] – ჟიურის ამ დასკვნას ხელს აწერდნენ: ოლიმპიადის ორგკომიტეტის თავმჯდომარე – ფელიქს კონი (Феликс Кон), ოლიმპიადის პასუხისმგებელი მდივანი: ალექსეი გლებოვი (Алексей Глебов). დოკუმენტი დათარიღებულია 1930 წლის 11 ივლისით. უცნაურია ის, რომ ოფიციალური დასკვნის გამოქვეყნებამდე, ფელიქს კონს ინტერვიუ ჰქონდა მიცემული სპექტაკლ „ლამარას“ თაობაზე წარმოდგენის დასრულებისთანავე, სადაც ის ამბობდა: „რუსთაველის თეატრი მაცოცხლებს მძალი პროფესიული ოსტატობით, უდიდესი მხატვრული მიღწევებით. ჩვენ, განსაკუთრებით გვახარებს, რომ ეს თეატრი გამოხატავს საბჭოთა საქართველოს კულტურის ზრდას და აყვავებას“.[24]

ნეგატიური და უფრო ტენდენციური შეფასებების პარალელურად კი სრულიად საწინააღმდეგო მოსაზრებები იბეჭდებოდა სკავშირო პრესაში. თეატრმცოდნე ნინო შვანგირაძე პრესის დადებით გამოხმაურებას ასე აფასებდა კრებულში „სანდრო ახმეტელი“, რომლის წინასიტყვაობაშიც თეატრის ისტორიკოსი და ალექსანდრე ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის

მკვლევარი წერდა: „სპექტაკლ „ლამარას“ შესახებ, პრესამ ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ ის ხასიათდებოდა არაჩვეულებრივი ემოციური სისავსით, ყოვითობის უარყოფით და აქტიორული გამომსახველობისაკენ სწრაფვით, რომ წარმოდგენაში მოცემულია სპექტაკლის კომპოზიციის, სრულიად ახალი, შემოქმედებითი მეთოდი და არაჩვეულებრივი დინამიკურობა“.[25]

სპექტაკლის ირგვლივ საკავშირო და ადგილობრივ პრესაში დადებითი გამოხმაურება უფრო მეტად უცხოელი ექსპერტებისგან გაჟღერდა. რუსთაველის თეატრის გასტროლებს საბჭოთა კავშირში არსებული ფართო დიპლომატიური კორპუსის წარმომადგენლებთან ერთად, ევროპისა და ამერიკის 30-ზე მეტი ჟურნალისტი და კრიტიკოსი ესწრებოდა. მათ შორის, იყო ამერიკელი მწერალი ანა ლუიზა სტრონგი (Anna Louise Strong), რომელიც რუსთაველის თეატრის გასტროლების გამოუქებისას ერთდროულად „ფედერეიდეტ პრესას“ და „მაკლიუვს“ წარმოადგენდა, როგორც კორესპონდენტი, წერდა: „ქართული თეატრი, რომელსაც ნიჭიერი ოსტატი ახმეტელი ხელმძღვანელობს, გვაოცებს თავისი მაღალი სცენური კულტურით. „ლამარას“ მესამე აქტი თავისი დრამატიზმით და არქიტექტონიკით ისეთ სიმადლეს აღწევს, რომელიც მსოფლიო სცენაზე არ მინახავს... ჩემი საუკეთესო თეატრალური შთაბეჭდილებები მოსკოვში, რუსთაველის თეატრია. ეს თეატრი უნდა ნახონ საზღვარგარეთ, უნდა შევისწავლოთ ქართული თეატრის განსაკუთრებული შემოქმედება, რომლითაც დღეს ჩვენ თავს ვგრძნობდით ბედნიერ მაყურებლად“.[26]

აღფრთოვანება არ დაუმაღლავს არც ამერიკელ სათეატრო კრიტიკოსს ჰელი ფლანაგანს (Hallie-Flanagan), რომელმაც „ვეჩერნაია მოსკვაში“ (Вечерняя Москва) გამოაქვეყნა წერილი, რომელშიც წერდა: „ლამარა“ მომეჩვენა სრულიად არაჩვეულებრივ წარმოდგენად. მუსიკა, ცეკვა, მსახიობის შემოქმედება, გადახლართულია ცოცხალ ჰარმონიაში სცენის ფონზე, რომელიც წარმოადგენს ერთსა და იმავე დროს მხატვრობასაც და გაბედულ არქიტექტურასაც. ერთი მხრივ, წარმოდგენა მომეჩვენა ბალეტად, მეორე მხრივ, მხატვრობად, რომელშიაც მოქმედი პირები წარმოადგენენ საღებავებს. მესამე მხრივ, ეს იყო ამაღლებელი სიმფონია, რომელშიაც ბგერა და ფონი ერთნაირად დიდმნიშვნელოვანია. სხვანაირად რომ ვთქვათ, რეჟისორს გამოუყენებია მთელი ხელოვნება, რომ შეექმა სინთეზური თეატრი, თავიანთ მხურვალე თამაშში მსახიობებმა შეძლეს პატივისცემით მოპყრობოდნენ პაუზასაც, სრულ სიჩუმესაც, რომლის დროსაც ჩვენ გვესმოდა საკუთარი გულისცემა“.[27]

კრიტიკის მიუხედავად, ალ. ახმეტელი დარწმუნდა, რომ მის

მიერ შერჩეული გზა იყო სწორი და ამ პოზიციას ის სიცოცხლის ბოლომდე პრინციპულად იცავდა, რასაც შეეწირა კიდევ. რეჟისორმა საკუთარი ექსპერიმენტები სათეატრო სამყაროში, რომელიც ნაციონალური ქართული თეატრის შექმნის მიზნით იყო განპირობებული, უცხოელ მაყურებელზე გადაამოწმა. ახმეტელის შემოქმედების მკვლევარის, თეატრმცოდნე ნათელა არველაძის აზრით, „მას სურდა მასშტაბური, გრანდიოზული, ცეცხლოვანი ფორმით, მაყურებლისათვის ეჩვენებინა ქართული კულტურის ტრადიციათა ცხოველმყოფელობა. კონკრეტული დროების ელფერით შეფერადებული ხასიათი კი არა, არამედ გაშლილ სივრცეში მოქმედი, ზედროულობის ნიშნით გამორჩეული, კონკრეტულ-აბსტრაგირებული, კონკრეტული დროისა და ძირძველი სანახაობების წიაღით ნაწრთობი სანახაობითი ფორმების გამოყენება, იმჟამინდელ ცვლილებათა წარმოჩენისათვის“.[28] თეატრმცოდნე ნ. არველაძე ასახელებს სამ ძირითად „ნაკლს“, რომელიც პროლეტარული საზოგადოებისგან ახმეტელის შემოქმედების და სპექტაკლ „ლამარას“ მიმართ ჟღერდებოდა: 1. რეპერტუარში პროლეტარ მწერალთა ნაკლებობა; 2. საქართველოს წარსულის, ტრადიციებისა და კულტურის, მისი ხალხური შემოქმედების ფეტიში; 3. ნაციონალისტური და ფორმალისტური გადახრები, ეთნოგრაფიზმით გატაცება.

საქართველოში, გასტროლებიდან დაბრუნების შემდეგ, საქართველოს კომუნისტურმა პარტიამ შექმნა კომისია, რომელიც განიხილავდა სპექტაკლის „ლამარას“ რეპერტუარიდან მოხსნის საკითხს. სხდომაზე, როგორც ოქმებიდან ირკვევა, აზრთა სხვადასხვაობა იყო, თუმცა კომისიამ დაადგინა, რომ სპექტაკლი რეპერტუარიდან უნდა მოხსნილიყო. კომისიის დადგენილებას თეატრის ხელმძღვანელი არ დაემორჩილა, სპექტაკლი კვლავ დანიშნა, აფიშები გამოაკრა და მაყურებელს წარუდგინა. მთავრობამ ახმეტელს საყვედური გამოუცხადა, თუმცა დანიშნული სპექტაკლი ვეღარ გააუქმა.

ახმეტელი, რუსთაველის თეატრით, რომელიც იდეოლოგიის ტრიბუნად ითვლებოდა, სერიოზულ საფრთხეს წარმოადგენდა საბჭოთა ხელისუფლებისთვის. ამიტომაც, ის მალევე ჩამოაშორეს ქვეყნის მთავარ თეატრს, ხოლო 1937 წელს, როგორც „ხალხის მტერი“ დახვრიტეს. მისი სახელის ხსენება აკრძალა, ვიდრე არ დაიწყო რეპრესირებულთა რეაბილიტაციის პროცესი 1956 წელს. სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, 1954 წელს, ემიგრაციაში (შვეიცარიაში) მყოფი პიესის ავტორი გრიგოლ რობაქიძე პიესის შექმნიდან ზუსტად 30 წლის შემდეგ წერდა: „ლამარათი“ ახმეტელმა შექმნა სრულიად

ახალი სტილი, წმინდა ქართული. თუ რა მინდა ამით ვთქვა – გაიგებს ყოველი მცოდნე თეატრისა, თუ მას უნახავს ებრაელთა თეატრი „გაბიმა“ ანდა გაუგონია იაპონელთა „კაბუკი“.[29]

ახმეტელმა მართლაც შექმნა ნაციონალური ქართული თეატრი, რომელიც მის გარდაცვალებასთან ერთად გაქრა, თუმცა დარჩა დიდი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომელმაც გავლენა მოახდინა შემდგომი თაობის რეჟისორებზე და ზოგადად ქართულ თეატრზე. მისი წერილები თეატრზე დღესაც აქტუალურ პრობლემატიკას ეხება, რომელიც კვლავაც გადაჭრას მოითხოვს და შესაბამისად თანამედროვედ ჟღერს. დღეს ქართული თეატრი არ არის გატაცებული ეროვნული სათეატრო ფორმების ძიებით. ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა კი ამ ძიების მსურველთათვის დახურულ კარს გააღებს იმ სამყაროში, რომელსაც „ქართული ნაციონალური თეატრი“ ჰქვია.

- [1] ჩხარტიშვილი ლ., „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხები ევროპულ და ქართულ თეატრში, თბ., 2016; გვ. 105.
- [2] ახმეტელი ალ., წერილები, თბ, 1964. გვ. 46.
- [3] ახმეტელი ალ., წერილები, თბ, 1964, გვ. 47.
- [4] რობაქიძე გრ., დრამები, წერილები თეატრის შესახებ, თბ. 2003. გვ. 275.
- [5] რობაქიძე გრ., დრამები, წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 276.
- [6] იქვე; გვ. 279.
- [7] იქვე; გვ. 277.
- [8] ბოკუჩავა თ., მითოსი და ქართული თეატრი, თბ. 2019. გვ. 65.
- [9] დავითაია ეთ., კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, ინტერვიუ მსახიობ აკაკი ვასაძესთან, თბ. 1981. გვ. 125.
- [10] დავითაია ეთ., კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, თბ. 1981. გვ. 113.
- [11] ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, წიგნი 1. თბ. 2010. გვ. 309.
- [12] იქვე; გვ. 310.
- [13] აფხაიძე შ., სანდრო ახმეტელი, კრებულში „სანდრო ახმეტელი“, თბ. 1958. გვ. 18.
- [14] კიკნაძე ვ., ქართული თეატრის ისტორია, ტ. I. თბ. 2001. გვ. 555.
- [15] კიკნაძე ვ., ქართული თეატრის ისტორია, ტ. I. თბ. 2001. გვ. 593.
- [16] კიკნაძე ვ., ქართული თეატრის ისტორია, ტ. I. თბ. 2001. გვ. 596.
- [17] აფხაიძე შ., სანდრო ახმეტელი, კრებულში „სანდრო ახმეტელი“, თბ. 1958. გვ. 19.
- [18] ახმეტელი ალ., წერილები, თბ, 1964. გვ. 131.
- [19] კიკნაძე ვ., ქართული თეატრის ისტორია, ტ. I. თბ. 2001. გვ. 593.
- [20] ახმეტელი ალ., წერილები, თბ, 1964. გვ. 131.
- [21] იქვე; გვ. 129.

-
-
- [22] კიკნაძე ვ., ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა, თბ. 1986, გვ. 241.
- [23] არველაძე ნ., რეჟიმები და რეჟისორები, ტ. I. თბ. 2019. გვ. 206.
- [24] შვანგირაძე ნ., გასტროლები რუსეთსა და უკრაინაში, წიგნში „სანდრო ახმეტელი“, თბ. 1967. გვ. 78.
- [25] შვანგირაძე ნ., სანდრო ახმეტელი, წიგნში „სანდრო ახმეტელი“, თბ. 1967. გვ. 25.
- [26] გაზ. „იზვესტია“ (Известия) #167, 19 ივნისი, 1930.
- [27] გაზ. „ვეჩერნაია მოსკვა“ (Вечерняя москва), 24 ივნისი, 1930.
- [28] არველაძე ნ., რეჟიმები და რეჟისორები, ტ. I. თბ. 2019. გვ. 169.
- [29] რობაქიძე გრ., დრამები, წერილები თეატრის შესახებ, თბ. 2003. გვ. 277.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არველაძე ნ., რეჟიმები და რეჟისორები, ტ. I. თბ. 2019.
- აფხაიძე შ., სანდრო ახმეტელი, კრებულში „სანდრო ახმეტელი“, თბ. 1958.
- ახმეტელი ალ., წერილები, თბ, 1964.
- ბოკუჩავა თ., მითოსი და ქართული თეატრი, თბ. 2019.
- დავითაია ეთ., კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, ინტერვიუ მსახიობ აკაკი ვასაძესთან, თბ. 1981.
- ვასაძე აკ., მოგონებები, ფიქრები, წიგნი 1, თბ, 2010.
- კიკნაძე ვ., ქართული თეატრის ისტორია, ტ.I. თბ. 2001.
- კიკნაძე ვ., ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა, თბ. 1986,
- რობაქიძე გრ., დრამები, წერილები თეატრის შესახებ, თბ. 2003.
- შვანგირაძე ნ., გასტროლები რუსეთსა და უკრაინაში, წიგნში „სანდრო ახმეტელი“, თბ. 1967.
- შვანგირაძე ნ., სანდრო ახმეტელი, წიგნში „სანდრო ახმეტელი“, თბ. 1967..
- ჩხარტიშვილი ლ., „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის საკითხები ევროპულ და ქართულ თეატრში, თბ., 2016;

თამარ ცაგარელი,

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

დრამატურგიის საცეკვაო ნარატივი

უძველესი „ლოცვის“ ფორმა – ესაა ცეკვა, რადგანაც, ვფიქრობ, რომ პლასტიკა უფრო ძველი ენაა, ვიდრე ვერბალური გამოხატულება. ადამიანისა და ბუნების ურთიერთკავშირში ძალიან მნიშვნელოვანი ხდება ის გარემოება, რომ ვითარდება ბუნების მიბაძვა, ანუ ადამიანი ბამავს ბუნებას და ვფიქრობ, არისტოტელეს ნააზრევი ბაძვის თემასთან დაკავშირებით დღემდე აქტუალურია და არ დაუკარგავს არსი და მნიშვნელობა. ზოგადად, ადამიანის არსებობის წესი – ეს არის ბუნების მიბაძვა. აქ ჩვენ შეგვიძლია უამრავ ფორმაზე ვისაუბროთ, ვისაუბროთ იმაზე, რომ თავად ბუნება ბამავს სამყაროს. წარმოვიდგინოთ, სამყარო, როგორც კოსმოსი, ეს არის ჰარმონია, როგორც გარკვეული კანონზომიერებების ნაკრები, ანუ ეს არის ის სამყარო, ის კოსმოსი, რომელიც არსებობს. კოსმოსის განსხეულებას წარმოადგენს ბუნება, ანუ კოსმოსი თავისი კანონზომიერებების საშუალებით ქმნის ბუნებას, რომლის კანონზომიერებების ასახვა არის ადამიანი, რომელიც წარმოადგენს სამყაროს ერთ-ერთ მიკრო მოდელს. ის პროცესები, რაც მის შიგნით მიმდინარეობს, იდენტურია იმ პროცესებისა, რაც სამყაროში მიმდინარეობს. ადამიანი, რომელიც ქმნის ხელოვნებას, ის კვლავ უბრუნდება ბუნებას, ის ბუნებას ასხეულებს იმ, ვთქვათ, კანონზომიერებების საშუალებით, რომელთაც ის აცნობიერებს და ამ შემთხვევაში ჩვენ ვეთანხმებით არისტოტელეს და ვალიარებთ, რომ ადამიანი ბამავს ბუნებას და ხელოვნებაში მას გადმოაქვს ეს კანონზომიერებები. ამგვარი ბაძვა ადამიანმა პირველად რიტუალურ ცეკვებში განახორციელა.

„რიტუალი არაუტილიტარული ხასიათის პერიოდულად განმეორებადი სიმბოლური მოქმედება ან მოქმედებათა თანმიმდევრობაა, რომლის პროცესში ინდივიდი ან ადამიანთა ჯგუფი განსაკუთრებული ტიპის ობიექტთან, ეგზისტენციალთან, კომუნიკაციის არხს ქმნის, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს არის იმ მდგომარეობის განცდა, რომელიც დაკავშირებულია მათთვის ყველაზე მნიშვნელოვან სოციალურ და ეგზისტენციალურ გამოცდილებასთან. რიტუალის გარეშე არც მაგიური მოქმედება სრულდება და არც – რელიგიური კულტი“.[1]

წრე-ბრუნვა, ცეკვამიწისადაცის, კოსმოსის მარადიული კავშირის

გამოსახატად, სიცოცხლის, ემოციის, განცდების გადმოსაცემად. რიტუალი, რომელიც, გარდა სათეატრო ხელოვნებისა, რელიგიაშიც შეიქრა. გავიხსენოთ ძველი ეგვიპტელების დერვიშთა „როკვა“, რომელმაც თავისთავში მოიაზრა ვერბალური და ვიზუალური აქტი და „დაიპყრო“ სათეატრო ხელოვნებაც. ნებისმიერი ერის ფოლკლორული ცეკვები, მოდერნ ბალეტი თუ ქორეო-დრამა, მეტნაკლებად დაფუძნებულია რიტუალურ გამომსახველობით ფორმებზე, განსხვავებით კლასიკური საბალეტო ხელოვნებისა, თუმცა, ისიც პირველ ეტაპზე. ისტორიიდან ცნობილია, რომ ის, ჩამოყალიბებისა და განვითარების პერიოდში, გარკვეულ „ჩარჩოში“, სქემაში მოექცა და ასცდა რიტუალს, როგორც ასეთს. თუმცა, XX საუკუნის რეალობაში აღმოჩნდნენ ისეთი ქორეოგრაფები, რომლებიც, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, დაუბრუნდნენ პირველწყაროს – რიტუალს და ამის საუკეთესო მაგალითია ვახტანგ ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიული ელემენტები და მისი რეფორმა კლასიკურ საბალეტო ხელოვნებაში.

ამბავი, ცეკვით გადმოცემული... ნარატივი ვიზუალით. ლიტერატურულ ან დრამატულ ნაწარმოებზე დაფუძნებული ლიბრეტო, ზუსტი გამომსახველობითი ფორმებისა და ემოცია/შთაბეჭდილების საფუძველზე, ცეკვისა და მუსიკის თანხლებით, გვამღვეს აღქმის, გაანალიზებისა და განცდის საშუალებას. ისტორიიდან ცნობილია, რომ არა ერთი მწერლისათუ დრამატურგის შემოქმედებით დაინტერესებულან ქორეოგრაფები. მათ შორის, ფაქტია, რომ უილიამ შექსპირის დრამატურგია საოცრად „მოერგო“ და შეერწყა საბალეტო თუ ცეკვის ენით გადმოცემულ სათეატრო წარმოდგენებს.

ქორეოგრაფიული მოძრაობით, ვიზუალური აქტით გადმოცემული შექსპირის შემოქმედება, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, უკვე საუკუნეებს მოიცავს. ცნობილია, რომ პირველი – ჯორჯ ნოვერი გახლდათ, რომელმაც, 1761 წელს, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“ გააცოცხლა საბალეტო სპექტაკლით საფრანგეთის კარზე. შემდგომ უკვე, XVIII-XIX საუკუნეების იტალია და სალვატორე ვიგანოს (1769-1821) მიერ, მილანში, განხორციელებული „ოტელო“ და „კორიოლანოსი“.

XX საუკუნის 30-იანი წლებისთვის შეიქმნა რამდენიმე ყველაზე ცნობილი სპექტაკლი – მათ შორისაა: 1934 წელს „ჰამლეტი“ ბრონსლავა ნიჟინსკას (Bronkslava Nijinska) მიერ, 1937 წელს „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ლონდონის Old Vic- ში დაიდგა და სამეფო ბალეტის დასის ერთ-ერთი საუკეთესო საბალეტო წარმოდგენა გახლდათ, რომელიც მენდელსონის მუსიკაზე შეიქმნა.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ დრამატურგის შემოქმედებაში გამოხატული ტრაგიკული თუ სასიყვარულო ემოცია ქორეოგრაფებმა საოცრად მეტყველად გადმოგვცეს ფიზიკური მოძრაობით, სხეულის ენით – ცეკვით.

კომპოზიტორ ალექსი მაჭავარიანის ოთხმოქმედებიანი ბალეტის – „ოტელოს“ პრემიერა 1957 წლის 27 ნოემბერს, თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში გაიმართა. უილიამ შექსპირის ტრაგედიის მიხედვით შექმნილი ბალეტი „ოტელო“ მსოფლიო საბალეტო ისტორიაში შევიდა, როგორც ერთ-ერთი გენიალური წარმოდგენა. სპექტაკლის ლიბრეტოს ავტორი და ქორეოგრაფი ვახტანგ ჭაბუკიანი იყო, მხატვარი – სოლომონ ვირსალაძე, მთავარ პარტიებს ასრულებდნენ: ოტელო – ვახტანგ ჭაბუკიანი, დეზდემონა – ვერა წიგნაძე, იაგო – ზურაბ კიკალაიშვილი. სწორედ, ბალეტი „ოტელო“ გახდა ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედების მწვერვალი. (მანვე, 1960 წელს, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ განახორციელა სრულმეტრაჟიანი ფილმ-ბალეტი „ოტელო“. ეს უკანასკნელი – მაღალპროფესიულად შესრულებული ფერადოვანი სანახაობა – დღემდე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, რამდენადაც, ალექსი მაჭავარიანის მუსიკაზე დადგმული ჭაბუკიანის ბრწყინვალე ქორეოგრაფია ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშია და იგი ადეკვატურად იქნა გადატანილი კინემატოგრაფიულ საშუალებათა ენაზე. პრეცედენტი, რომელიც შეიქმნა იმ ფაქტით, რომ ფილმის რეჟისორი, პროფესიონალ კინემატოგრაფისტთან ერთად, თვით ბალეტის ავტორი და შემსრულებელი იყო, მხოლოდ დადებითი ტენდენციის მაჩვენებელია, რაც, სამწუხაროდ, სხვა შემთხვევებში საქართველოში პრაქტიკულად აღარც გვხვდება).

ამ დადგმის ჩანაფიქრი დაიბადა XX საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისში. კომპოზიტორმა ალექსი მაჭავარიანმა შექსპირის ტრაგედიისთვის დაწერა შესანიშნავი მუსიკა. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ჭაბუკიანი იყო კომპოზიტორის თანაავტორი. მუშაობა მიმდინარეობდა ოთხ ხელში, რადგან მაჭავარიანი მუდმივად ეკითხებოდა რჩევას ვახტანგს და ითვალისწინებდა მის სურვილებსა და რჩევებს.

პრემიერის შემდეგ, ჭაბუკიანი წერდა: „ვადგენდი რა ლიბრეტოს – მე წინასწარ ვანგარიშობდი იმ სასცენო შესაძლებლობებს, რომელსაც შეუძლია გახადოს სპექტაკლი უსიტყვოდ გასაგები. დავწერე რა ლიტერატურული ლიბრეტო, დავიწყე ამ პარტიტურის მიხედვით საბალეტო პარტიტურის დამუშავება, კომპოზიტორმა ალექსი მაჭავარიანმა დაწერა მუსიკა ბალეტისათვის. ჩვენ ერთად ვმუშაობდით, მჭიდრო მეგობრულ კავშირში, რათა

მიგვეღწია იმისთვის, რომ მუსიკას ორგანულად გაეხსნა ბალეტის შინაარსი, გამოესახა შექსპირის გმირების აზრები და გრძნობები – შერწყმული სცენიურ მოქმედებასთან ერთიანობაში.....„ოტელოს“, ისევე როგორც „ჰამლეტის“ სახე და მისი ტრაგედია, დიდი ხანია მადლევებდა. დიდებული შექსპირის ამ გმირების განსხვავებული ხასიათის, ეპოქის – რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ, იბრძოდნენ, განიცდიდნენ, იღუპებოდნენ – მიუხედავად, ჩემთვის ისინი დაკავშირებული იყვნენ უდიდეს ადამიანობასთან და სიკეთესთან, ჭეშმარიტებასა და სამართლიანობასთან ერთად, უსაზღვროა მათი პიროვნებების მრავალფეროვნება და სიღრმე. შევექმენი ოტელო და თავად ვიცეკვე ეს პარტია, თავდაპირველად თბილისში, შემდეგ გასტროლებზე მოსკოვში...“.[2]

მას ელოდნენ, მისთვის ემზადებოდნენ. დარბაზი სავსე იყო, მაყურებელი გასასვლელშიც კი იდგა. სპექტაკლი მიმდინარეობდა ერთი ამოსუნთქვით, როგორც მუსიკალურ ინსტრუმენტზე ერთი დაჭიმული სიმი, რომელიც ნებისმიერ მომენტში შეიძლება გაწყდეს. და რა თქმა, უნდა მთავარი ამ განსაცვიფრებელ ქმედებაში იყო ცეკვის ოსტატი ვახტანგ ჭაბუკიანი.

როგორც აღვნიშნეთ, სწორედ ბალეტი „ოტელო“ გახდა ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედების მწვერვალი და განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია მავრიტანული ცეკვა, შექმნილი და შესრულებული ჭაბუკიანის მიერ. ოტელო არ იძვროდა ადგილიდან, მაგრამ ცეკვავდა. მისი ლამაზი, ტანადი, ძლიერი სხეული, მთელი არსება, ყოველი კუნთი გადმოგვეცმდა ოტელოს ბედნიერებას, სულის ნეტარებას. ამ კონკრეტული სცენის ყურებისას, ასოციაციურად გახსენდება ძველი ეგვიპტური თუ დერვიშთა მიერ განხორციელებული წრე-ბრუნვა და „როკვა“. ჭაბუკიანის ეს მოძრაობა ერწყმის არა მხოლოდ მისი პერსონაჟის – ოტელოს – ხასიათსა და გრძნობას, ემოციას, არამედ, თითქოსდა, ქმნის მიწისა და ცის, დედამიწისა და კოსმოსის დამაკავშირებელ „საკრალურ“ რკალს. ესაა დაუვიწყარი სანახაობა – ჭაბუკიანი მავრიტანელის გრიმში: მისი სხეული დაფარული მუქი, ბნელი ტონით, გამოკვეთილი ანტიკური ქანდაკებასავით კუნთებითა და პროპორციებით. მან შეძლო გენიალური ინტუიციით შეექმნა ოტელოს მავრიტანული ცეკვა, გამარჯვების მონოლოგი, სიხარული, სიყვარულის, ცეკვის ექსტაზისა და ვნების, აგებული ეგზოტიკური ბრუნვითი მოძრაობებით. დასკვნით, ტრაგიკულ მიზანცნებში მისი ოტელო მაყურებელს განაცვიფრებდა მსახიობის ემოციური ძალით. ის სწორედ ინტერპრეტირებდა გმირის სახეს.

დრამატული თეატრის მსახიობი, თავად ოტელოს „სულის

ჩამდგმელი“ აკაკი ხორავა წერდა: „თბილისის ზ.ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის ახალი ბალეტი „ოტელო“ ნამდვილი მოვლენაა საბჭოთა ხელოვნებაში.

ეს ბუნებრივიც არის. ამ სპექტაკლის ავტორები არიან ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატები ვახტანგ ჭაბუკიანი, სოლიკო ვირსალაძე და ნიჭიერი კომპოზიტორი ალექსი მაჭავარიანი.

აღმაფრთოვანა ბალეტის მაღალოსტატურმა დადგმამ, შემოქმედებითმა გამოგონებამ, შესანიშნავმა შესრულებამ.

ვახტანგ ჭაბუკიანის ღრმად შთამბეჭდავი ოტელოს გვერდით ჰაეროვანი და მომხიბვლელია ვერა წიგნაძის დეზდემონა... უდავოა, ბალეტმა „ოტელომ“ მისმა შთამაგონებელმა მუსიკამ, შესრულების მაღალმა ოსტატობამ, გონივრულად გააზრებულმა მხატვრობამ სახელოვანი ფურცელი ჩაწერეს ქართული საბალეტო ხელოვნების ისტორიაში, გვიჩვენეს, რომ ჩვენ გვყავს ისეთი მაღალნიჭიერი შემოქმედებითი ძალები, რომლებსაც შეუძლიათ ახალი სიტყვა სთქვან საბალეტო ხელოვნებაში, შექმნან ეპოქის შესაფერის მონუმენტური, ამაღლევბელი სპექტაკლები.

შეიძლება შექსპირის ტრაგედიის გაგების თვალსაზრისით ზოგ რამეში შევედავოთ ბალეტ „ოტელოს“ ავტორებს, მაგრამ დადგმა და შესრულების ოსტატობა მხატვრულად იმდენად ძლიერია, რომ არ შეიძლება არსებობდეს მეორე აზრი – სპექტაკლი აღიარებულ უნდა იქნას დიდ მოვლენად საბჭოთა ხელოვნებაში.

ექვი არ არის ბალეტი „ოტელო“ სახელს გაითქვამს არა მარტო საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში, არამედ ჩვენი სამშობლოს გარეთაც.

ვულოცავ ბრწყინვალე გამარჯვებას სპექტაკლის ავტორებს, მაღალნიჭიერ შემსრულებლებს“.[3]

და, ახსოვდა, რომ სცენაზე მარტო არაა, რაც ნიშნავს, იყო ანსამბლის წევრი. გმირის სახის ინტერპრეტაციისაგან დამოუკიდებელია არა მხოლოდ როლი, არამედ მთელი სპექტაკლი.

ჭაბუკიანმა ზურაბ კიკალეიშვილის სახით იდეალური პარტნიორი შეიძინა, ბალეტის ენით რომ ვთქვათ, კიკალეიშვილი თავისი მოძრაობით ჭაბუკიანის სრული კონტრასტი იყო. ჭაბუკიანის მოძრაობების განვითარება ხდებოდა ვერტიკალურად, კიკალეიშვილის კი, ჰორიზონტალურად. რამდენიმე დრამატული ცეკვა ქმნის ორი მამაკაცის დუეტს. იაგო, თავისი ცოდვილი ცხვირსახოცით, სასიკვდილო განაჩენს მოასწავებს, რაც აღმატებული დუეტია. კიკალეიშვილი იაგოს როლში არის იდეალური, ემოციური პარტნიორი ჭაბუკიანისთვის. „ოტელოში“ ბოროტი და მზაკვარი

ადამიანი დაანგრევს თავის მეტოქეს, იპოვნის მის მტკივნეულ ადგილს. დგამს რა ამ ფსიქოლოგიურ დრამას, ჭაბუკიანი არ ქმნის მხოლოდ კარგ საცეკვაო პარტიებს, ის სრულყოფს მსახიობის თეატრალურ ოსტატობას. გავიხსენოთ ოტელოს ეჭვიანობა და დეზდემონას (ვერა წიგნაძე) სასოწარკვეთა, რომელიც ბუნებრივად, ნატურალისტურადაა გადმოცემული,

„შექსპირისტრაგედიის, რომელშიც ყოველი ფრაზა აღრმაა ზრითა და ტვირთული, ბალეტის ენით გადმოცემა წარმოუდგენელი იყო ბალეტმცოდნეთათვისაც კი, მაგრამ ჭაბუკიანმა შესძლო გამოეძებნა ოტელოს ტრაგედიის გააზრების ახლებური გზა. მან შექმნა თავისებური ქორეოგრაფიული ენა – შემტევი, ტემპერამენტული, შინაგანად დამაბული“.[4]

სულ სხვა ქორეოგრაფიული აქცენტებით, სრულიად ახალი მონახაზებით წარმოადგინა ვახტანგ ჭაბუკიანმა საბალეტო სპექტაკლი „ჰამლეტი“ (კომპოზიტორ რევაზ გაბიჩვაძე), შექსპირის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით გაცოცხლებული. ბალეტი „ჰამლეტი“ იყო უკანასკნელი დიდი სპექტაკლი, რომელიც ჭაბუკიანმა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე განახორციელა (პრემიერა შედგა 11.05.1971წ).

„ჰამლეტის“ სცენურ დრამატურგიას ჭაბუკიანი წყვეტს კონტრასტზე, დაპირისპირებაზე, აჩვენებს დანიის პრინცის პრეისტორიას. უდარდელი მხიარულების სულით არის გამსჭვალული ჰამლეტის პირველი გამოჩენა თავის მეგობრებთან ერთად, გერტრუდას ლირიული ადაჟიო მეფესთან ერთად, პრინცისა და ოფელიას დუეტი. თუმცა, უკვე ესთეტიკურ ცეკვაში კლავდიუსის მოძრაობების გამაფრთხილებელი პლასტიკა მოვლენათა განვითარებას გვამცნობს. ტრაგედიის რამდენიმე ეპიზოდის გაერთიანება მოქმედების კონცენტრაციის განსაკუთრებულ ძალას და მთლიანი სპექტაკლის დინამიკას იძლევა. სხვა შემთხვევებში პერსონაჟის რამდენიმე სიტყვა ფილოსოფიური მნიშვნელობით დატვირთულ სცენად გადაიქცეოდა. ასე, მოქმედებაში გადადის ოფელიას მონაყოლი პრინცზე და გერტრუდას თხრობა ოფელიას სიკვდილის შესახებ, სიუჟეტური ხაზის დამუშავება (ჰამლეტის მამა – გერტრუდა – კლავდიუსი) დაპირისპირების ფსიქოლოგიურ დამაბულობას ამწვავებს, კლავდიუსის ტირანული პიროვნების სახის შექმნის შესაძლებლობას იძლევა. ჭაბუკიანის ერთ-ერთ რეჟისორულ მიგნებას „მუნჯი“ სცენა წარმოადგენს, თითქმის მუსიკის გარეშე. ეს კლავდიუსის ფიქრებია. სხეულები სრულ სიჩუმეში მოძრაობენ. ჰამლეტის დაშნის ამოღება კლავდიუსის მიმართულებით – პირველი მოკლე აკორდი, რომელიც სიჩუმეს

არღვევს. და, როგორც პასუხი, აზრი: არა, დაე ჩემებურად იყოს – და პრინცს მოწამლულ თასს მიართმევნ. მეორე აკორდი – ჰამლეტი მკვეთრად იწევს უკან, თითქმის ეცემა. კვლავ სიჩუმეა, ფიგურები ტოვებენ სცენას. ერთვება ორკესტრი, ცეკვის გრიგალი – ჩაფიქრებული ბოროტმოქმედების ავბედითი ზეიმი. კლავდიუსის პარტიის ლაიტმოტივი – მოხრილ მუხლებზე გამალებული ტრიალია, წინ დახრილი კორპუსით, ტრიალის პროცესში საიდანაც ქვემოდან ჩნდება ფიგურა, რომელიც უტრირებულად დატეხილ პოზაში შეშდება. მაგრამ, თანაგრძნობის ქესტში, ფეხების დამცინავ წაცეკვებაში, როდესაც სახეს მწუხრის ნილაბი ფარავს ჰამლეტის მამის დასაფლავების სცენაში და ლოცვის დროსაც კი, როდესაც კლავდიუსი შფოთავს, თითქოს ზიზღით თავისი ცოდვიანი (დამნაშავე) ხელების მოშორება უნდა – ყველაფერ ამაში მდაბიო, ბინძური და, ამასთანავე, რაღაც ემმაკისეული ძალაა ბუნების შინაგანი ბოროტებით გამძვინვარებული. ამგვარი პლასტიკურ-ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა განსაზღვრავს სახეს, რომელიც ჰამლეტის სიტყვებს ადასტურებს: „...შეიძლება ილიმოდე, ილიმოდე და იყო ნაძირალა“. უსაზღვრო სისასტიკის ერთადერთი დაპირისპირება – მოაზროვნე ჰამლეტი. დასაწყისში მისი გულწრფელი სიხარული გამოხატულია დინამიკურ დაუსრულებელ ცეკვაში. მაგრამ, დედა/დედოფალთან შეხვედრისას, მისი მოძრაობები ნელ-ნელა ქვავდება. ჰამლეტის ვარიაციები და დუეტი-დიאלოგები ჰერტრუდასთან ურთულეს საცეკვაო ტექნიკაზეა აგებული... დინჯად, პოზებში ტრიალი და სცენაზე მოძრაობა მწარე ფიქრებს და სულის შეკრთომას გამოხატავს. და, როგორც მრისხანების და ტკივილის აფეთქება წარმოგვიდგება.

ამრიგად, ფაქტია, რომ ამბავი შესაძლებელია ისე გადმოსცეს ხელოვანმა, რომ მისი ვერბალური აქტი მხოლოდ მუსიკა იყოს, სხვა დანარჩენი: სხეული, მიმიკა, პოზა და მოძრაობა, ემოციური, შთამბეჭდავი ნარატივი, დაუბრუნდეს პირველწყაროს, რომელსაც რიტუალი ქვია, რომელიც იპყრობს დარბაზს და ამ გრძნობას კვლავ უგზავნის სცენაზე მყოფ მოცეკვავეებს.

- [1] ანთელავა ნ., კავკასიის ხალხთა მითები და რიტუალები, გამ. „უნივერსალი“, თბილისი, 2017. გვ.19.
- [2] Журнал Мир искусства. Выпуск № 4. 03.02.75 г. Стр.:49.
- [3] აკაკი ხორავა ვახტანგ ჭაბუკიანზე – <https://artinfo.ge/2020/01/akaki-khorava-vakhtang-tchabukianze/>
- [4] გუგუშვილის ეთ. „ვახტანგ ჭაბუკიანი“. კრებული: ტალანტი. რედ. რუსუდან ქუთათელაძე თბ., 1998. „კავკასია“; გვ.2.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანთელავა ნ., კავკასიის ხალხთა მითები და რიტუალები, „უნივერსალი“, თბ., 2017.
2. გუგუშვილის ეთ. „ვახტანგ ჭაბუკიანი“. კრებული: „ტალანტი“. რედ. რუსუდან ქუთათელაძე, „კავკასია“, თბ., 1998.
3. Журнал „Мир искусства“. Выпуск № 4. 03.02.1975.
4. აკაკი ხორავა ვახტანგ ჭაბუკიანზე– <https://artinfo.ge/2020/01/akaki-khorava-vakhtang-tchabukianze/> (12/11/2020)

სელოვნებათმცოდნეობა

ეროვნული იკონოგრაფიული თემები ლონგოს მოხატულ თბილისის წმიდა სამების ეკლესიაში

XIX საუკუნის საქართველოში ვითარება წინა პერიოდებთან შედარებით მკვეთრად შეიცვალა. 1801 წლის თავს მოხვეული ხელშეკრულებით ქვეყანაში სამეფო ტახტი გაუქმდა და იგი რუსეთის იმპერიას მიუერთეს თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიების სტატუსით. იმავდროულად, სამოციქულო ეკლესიამაც დაკარგა ავტოკეფალია და სამართავად რუსეთის ეკლესიის სინოდის მიერ დანიშნულ რუსსავე ეგზარქოსებს გადაეცა.

რუსული გავლენები ქართულ ცხოვრების წესზე აისახა. ახლა ასე წერენ: „თბილისსა და მის გარეთაც გაჩნდა რუსული ტიპის ტაძრები, რომლებიც შუა საუკუნეების ქართულ ტაძრებთან ერთად რუსული იკონოსტასებით, კედლის მხატვრობით, ხატებით, ქსოვილებით, ჭურჭლითა და ავეჯით შეიმოსა. ტაძართა ერთი ნაწილი, „სათანადო სახის მისაცემად“ კირით ისე შეთეთრდა, რომ ძველი ქართული მოხატულობები შელესილობის ქვეშ აღმოჩნდა“. [1]

ახალი სტილის რუსული ხატები და საეკლესიო ინვენტარი რუსეთიდანაც შემოედინებოდა და თვით საქართველოში, განსაკუთრებით კი, თბილისში მრავლად ჩამოსახლებული რუსი ოსტატების მიერაც იქმნებოდა, ამგვარი გარემოების შედეგად საქართველოში საეკლესიო ხელოვნებამ სრულიად დაკარგა თვითმყოფადი ხასიათი და იგი იმხანად რუსეთში გავრცელებული რუსულ-ევროპული ყაიდის ხელოვნების პერიფერიულ განშტოებად იქცა. ისე, რომ XIX საუკუნეში და XX საუკუნის დასაწყისში ქართული ეროვნული საეკლესიო ხელოვნების განვითარება საკმაოდ ხანგრძლივი დროით შეჩერდა. [2]

რეალური სურათი XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის საქართველოში მართლაც ასეთი იყო, მაგრამ თუ სიღრმეებში ჩავალთ და ქვედა ფენებს ჩავუკვირდებით, სხვა პლასტებსაც აღმოვაჩინთ. კერძოდ, ამ პერიოდის ნიმუშებში ჩვენ ვხედავთ ქართული თემების ხაზგასმას საერთო მართლმადიდებლური თემების გვერდით. მხატვრები ცდილობენ ეროვნული წმინდანების, ქართული ისტორიული წყაროების ასახვას ეკლესიის კედლებზე.

ეროვნული იკონოგრაფიული თემების ხაზგასმა გვხვდება გობრონ (მიხეილ) საბინინის ნაშრომში „საქართველოს სამოთხე“ და

მის კვალად მხატვრები ეკლესიების კედლებზე ასახვენ ეროვნულ წმიდანებს და იმ იკონოგრაფიულ, უხეშად რომ ვთქვათ, კლიშეებს, რაც ამ წიგნში გვხვდება.

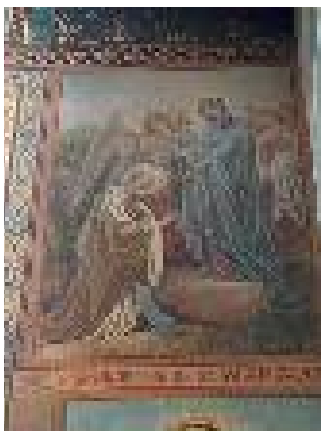
როგორც მიხეილ საბინინი თავისი ნაშრომის „საქართველოს სამოთხე“ შესავალში წერს, „საქართველოს ეკლესიის დავრდომილობამ და სრულიად დამხომილობამ მისმან, მაიძულა დიდის გულმოდგინებით დაბეჭდვა ამ წიგნისა, რომელსა უწოდე სახელად „საქართველოს სამოთხე“.[3] ასევე, როგორც წინასიტყვაობიდან ვიგებთ, მას მოუნახულებია ჩვენი ეკლესიამონასტრები, მოულოცავს მრავალი სიწმიდე და დაუწერია ეს წიგნი, მიუხედავად დიდი ძალისხმევისა. ავტორი შემდეგ განაგრძობს: „...ვითარ მოგახსენე წიგნი ესე არა სადა იპოების ასე ვრცელი და შეკაზმული მშუენიერთა მხატვრობებითა, ვითარ წიგნი ესე – მართალია, რაც ამ წიგნსა შინა არს დაბეჭდილი სხუა და სხუა ხელნაწერებსა შინა იპოებიან ცალ ცალკედ...“[4] საბინინის სქელტანიან ნაშრომში ინტერესს იპყრობს ხატწერის, ანუ როგორც თვითონ უწოდებს მხატვრობის ნიმუშები და რაოდენ აღმაფრთოვანებელია, რომ სამების ეკლესიის ფრესკებზე სცენების იკონოგრაფიული თემატიკა ზუსტად არის ასახული.

საგულისხმოა არა მხოლოდ ის გარემოება, რომ მხატვრები ეროვნული იკონოგრაფიით სარგებლობენ, არამედ ევროპული საფერწერო ტრადიციებიც აშკარაა და ისინი თვალნათლივ ხელმძღვანელობენ და საზრდოობენ იმ კულტურით, რომელთან ზიარებაც ჩვენი დიდი წინაპრების საოცნებო მიზანდასახულობა იყო. თუ რა დოზით გამოვლინდა და ერთმანეთს შეერწყა ეს ორი მძლავრი ნაკადი, ამას ქვემოთ ვნახავთ.

სამების ეკლესია მდებარეობს ისტორიულ გარეთუბანში, დღევანდელ გრ. აბაშიძის ქუჩის #6-ში. იგი XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ამავე ეკლესიის წინამძღვარმა, დეკანოზმა ნიკოლოზ არდაზიანმა მოახატვინა ეროვნებით იტალიელ მხატვარ ლუდვიგ გაეტანის ძელონგოს, ასევე, არის ვარაუდებიც, რომ ეკლესია იმ ხანად ცნობილ მხატვრებს – მძებ გეგელიძეებს უნდა მოეხატათ, თუმცა, ატრიბუცია მწელდება.

საბინინისეული ეროვნული იკონოგრაფიიდან სამების ეკლესიის ფრესკებზე ორი თემა გვხვდება, საკურთხეველთან მიმდებარე კედლებზე, ესენია: „წარვლენა წმ. ნინასი საქადაგოდ“ (სურ. 1-2) და წმ. დავით გარეჯელი (სურ. 3-4). ასევე გვხვდება იმ ქართველ წმინდანთა გამოსახულებანი, რომელთა ცხოვრებაც შეტანილია მის წიგნში. ესენია: წმიდა მოწამე შუშანიკი, საქართველოს წმიდა მოწამე მეფენი – ლუარსაბი და არჩილი, წმ. მეფე დავით IV აღმაშენებელი

და წმიდა მთავარ მოწამე დედუფალი კახეთისა – ქეთევან. საბინინი წმიდა ნინოს ცხოვრების ტექსტთან წმიდა ნინოს სახე-ხატს რთავს, რომელიც ასე რიგად, ფართოდაა გავრცელებული დღევანდელ საქართველოში, რასაკვირველია, მოყოლებული საბინინის ხანიდან. ტექსტს კი, ასე ასათაურებს: „მოქცევა მირიან მეფისა და მისთანა ყოვლისა ქართლისა, წმიდისა და ნეტარისა დედისა ჩუენისა ნინო მოციქულისა მიერ“. „ხსენება მის ნეტარისა იანვრის იდ.“, ხოლო მოხსენიებულ სცენას წინ უძღვის ტექსტი „დაუჯდომელი წმიდისა და მოციქულისა ნინოსი“.



სურ. 1



სურ. 2



სურ. 3



სურ.4

როგორც „საქართველოს სამოთხეში“, ისევე ეკლესიის ფრესკაზე წმიდა ნინოს ჯვარს უბოძებს დედა ღმრთისა და ისინი გარშემორტყმულნი არიან ანგელოზთა დასით. ტექსტში კი, რომელიც საბინინმა მოიძია, ღმრთისმშობელი და მის მიერ წმიდა ნინოსთვის მისიონერული საქმიანობის ბოძება მითითებული არაა.

დაუჯდომელში ვკითხულობთ საგალობლის ტექსტებს მიძღვნილ წმიდანინოსადმი, რომელიც იმავე პრინციპზეა აგებული, როგორც ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი დაუჯდომლის საგალობლები. მოვიტან რამდენიმე ამონარიდს, სადაც წმიდა ნინოს საგალობლების ტექსტის ავტორი დედა ღმრთისას მიმართავს:

„ღუთისმშობლად აღგიარებთ, რომელნი შენ მიერ ვიხსენით, ქალწულო უბიწოო, და გუნდსა თანა უხორცოთასა, შენ დაუცხრომელად გადიდებთ...

ღუთისმშობლად თაყუანისგცემთ, რომელნი შენ მიერ ვიხსენით განსაცდელთა ჭირთა და მწუხარებითაგან, განწირულთა სასოო იყავნ წყალობა შენი ჩუენ ზედა...“.[5]

როგორც თ. ხოსროშვილი წერს, „...ღმრთისმშობლის მიერ წმ. ნინოსადმი ჯვრის გადაცემის და ქართლად წარგზავნის ამბავია ასახული. წმ. ნინოს ცხოვრების ეს მცირე მონაკვეთი იმ დროს დაკარგულ სახელმწიფოებრიობისა და წართმეული ავტოკეფალიის საპირწონედ საქართველოს ღმრთისმშობლის წილმხვდომილობასა და საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ტრადიციაზე ამახვილებს ყურადღებას“.[6]

აღნიშნული სცენის განხილვაში, უთუოდ უნდა მივაქციოთ ყურადღება ჯვარს; როგორც ფრესკაზე, ისევე საბინინის სურათზე დედა ღმრთისა წმიდა ნინოს, ანუ როგორც მემატეიანეები უწოდებენ „ქართლის ემბაზს“ დედა ღმრთისა გადასცემს ჩვეულებრივ, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია ნახსენები – გოლგოთას ჯვარს, მაშინ, როდესაც საბინინისავე ნაშრომში წმიდა ნინოს ცხოვრების წინ დართულ წმიდანის სახე-ხატზე იგი „ვაზის ჯვრითა“ გამოსახული. „ყველა მცენარეთაგან უფალმა ვაზის ყლორტი ამოირჩია...“ ვაზი სახარებისეული სწავლების სიმბოლოა. მისტიკოსებისათვის კი, მისი ხსენება უფლისადმი სიყვარულის გამოხატულებაა, რაც ადამიანის გულს სიხარულით აღავსებს“.[7]

ქართულ წერილობით წყაროებში წმიდა ნინოს ვაზის ჯვრის წარმომავლობის შესახებ ორი ვერსია არსებობს. XII საუკუნით დათარიღებულ წმიდა ნინოს ცხოვრების არსენ ბერის მეტაფრასული ვერსიის მიხედვით, კაზადოკიელ ქალწულს, წმიდა ნინოს იერუსალიმში ყოფნისას „ძილსა შინა“ გამოეცხადა ღმრთისმშობელი და საქართველოში ქრისტიანობის საქადაგებლად გადასცა თავისი

ხელით ვაზისგან დამზადებული ჯვარი, რათა „ამით ნიშითა სძლო ყოველთა მანქანებითა ეშმაკისათა და წარგემართოს ქადაგება შენი და თანაშემწეგეყო და არა დაგიტეო შენ“.[8]

მეორე ვერსია დაცულია X საუკუნით დათარიღებულ „მოქცევაი ქართლისაიში“, ამ ვერსიის მიხედვით, მცხეთაში ჩასული წმიდა ნინო სამი წლის განმავლობაში ლოცულობდა მაყვლოვანში და სწორედ ამ დროს თვითონ „შექმნა სახე ჯუარისაი, ნასხლავისაი“ და თავისი თმებით შეკრა.[9]

ამდენად, საბინინს ხელთ უნდა ჰქონოდა წმიდა ნინოს ცხოვრების არსენ ბერის მეტაფრასული ვერსია, ოღონდ იმ ტექსტში, როგორც ვნახეთ, დედა ღმრთისა თავისი ხელით დამზადებულ ვაზის ჯვარს უწვდის წმიდა ქალწულს, ხოლო საბინინთან და ფრესკაზეც – გოლგოთას ჯვარს. თუმცა, ჯვრის სემანტიკა ფართოდაა გაცხადებული საღმრთისმეტყველო ლიტურატურასა და წმიდა მამათა ცხოვრებაში და მისი სიმბოლური მნიშვნელობა ყველგან ერთია. ღირსი მამა თეოდორე სტუდიელის თქმით, ყველა სახის ჯვარი ჭეშმარიტია; ჯვრის სხვადასხვა ტიპს ეკლესია სავსებით კანონზომიერად მიიჩნევდა; წმიდა იოანე ოქროპირი მიუთითებდა ჯვარზე, როგორც შემოქმედების პირველსახეზე.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სამების ეკლესიაში საბინინისეული იკონოგრაფიული თემებიდან, ასევე გვხვდება წმიდა დავით გარეჯელის გამოსახულება. ანალოგიურ სახე-ხატს წმიდანისას ვხვდებით მთაწმინდის მამადავითის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე, საკურთხეველთან ახლოს. ეს ადგილები ხომ მამა დავითის სამყოფელი იყო და ეკლესიაც მის სახელზეა ნაკურთხი. იკონოგრაფია სამივე შემთხვევაში ერთნაირია. თუმცა, სჯობს, ჯერ ტექსტს მივყვეთ. მისი სათაური ასეთია: „პირველ ხუთშაბათსა შემდეგ ამაღლებისასა უფლისა ჩუენისა იესო ქრისტესისა, ცხოვრება და მოქალაქეობა წმიდისა და ღმერთშემოსილისა, მამისა ჩუენისა დავით გარეჯელისა“. სქოლიოში კი ავტორი განმარტავს, რომ „სიტყუა ესე საკურთხეობით არა არს სახელოვან, არამედ ნიშნავს გარეთ ყოფნასა, უდაბნოთ ცხოვრებასა, სოფლითგან მოშორებულსა“.[10]

მ. საბინინი შემდეგ გვიყვება წმიდა დავით გარეჯელის ცხოვრებას, აქ ვხვდებით იმ დეტალებსა და ნიუანსებს, რაც შუა საუკუნეების მხატვრობასა და ცხოვრებებში იყო გამოვლენილი. ამიტომ იკონოგრაფიული მოტივების გამოვლენის მიზნით, მხოლოდ სახასიათო თავისებურებების გამოკვეთას შევეცდები.

მამა დავითი არქიმანდრიტის ბერულ სამოსშია გამოსახული, მარჯვენა ხელში ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხი უკავია, ხოლო მარცხენა ზემოთ, მოლივლივე ანგელოზისკენ

მიუმართავს. შუა საუკუნეებში, მამა დავითს მარჯვენა ხელში ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხი ეკავა (როგორც საბინინი თავის ნაშრომში წერს, „კუერთხი, რომელსა ზედა იყო ჯუარი ქრისტესი...“), ხოლო მარცხენაში – დახურული წიგნი. ამის ნიმუშია დავით გარეჯაში უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა (XI ს.).[11] ანგელოზი მიუთითებს მარცხენა ხელით დაბლა, გველემპისკენ, საიდანაც კლაკნილი – ერთობ ზიგზაგისებრი ხაზი ეშვება, რაც, გველემპის დამწველ მეხს აღნიშნავს, მარცხენა ხელი მამა დავითის მფარველობის ნიშნად, მის მხრებს უკან აქვს მიტანილი. ანგელოზს თეთრი, სპეტაკი ტუნიკა, სამოსი მოსავს, მკერდზე ორი თეთრივე ზოლი ჯვრულად აქვს მკერდზე მორგებული და ბერძნული მთავრული ასოებით აწერია: „აგიოზ, აგიოზ“, შუა საუკუნეებში მოლივლივე ანგელოზს მარცხენა ხელში კვერთხი უკავია ხოლმე, ხოლო ჩვენს შემთხვევაში, როგორც ვთქვი, არ უკავია; მამა დავითის მარჯვნივ ორი ირემია; ლუკიანე (მამა დავითის მოწაფე) კი, არ ჩანს.

ვფიქრობ, საბინინი შეეცადა წმიდა დავით გარეჯელის ცხოვრების სიუჟეტური კომპოზიციისთვის ერთგვარად ხატის სახე მიეცა, სხვადასხვა სცენა გააერთიანა და წმიდანის ჩადენილი სასწაული ერთგვარად თხრობითადაც გადმოგვცასაკურთხეველთან მიმდებარე კედელზე. დანარჩენი წმიდანები საბინინისეული თხრობიდან ტაძრის დასავლეთ მკლავზე არიან გადანაწილებული და XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე თბილისში, როცა ყოველივე ქართული იდეენებოდა, ეკლესიაში შემომსვლელი ეროვნული იდეალებით გაჟღენთილი ხატწერის მოზიარე ხდებოდა. ამასთან, მსურს ყურადღება გავამახვილო იმ ფაქტზე, რომ ეროვნული იკონოგრაფიული თემები გადმოცემულია ევროპული საფერწერო ტრადიციებით. ეს ყოველივე ისე ჟღერს, თითქოს ჩვენ წინაშე რაღაც კატასტროფულ ფაქტს, ან ვანდალიზმს ჰქონდეს ადგილი, მაგრამ სინამდვილეში ასე არაა. საშემსრულებლო ხელოვნებაში იმ დროისთვის ევროპაში გავრცელებული ერთ-ერთი სტილთაგანია გამოვლენილი, კერძოდ, ნეოკლასიციზმი. აი, თუნდაც „წმიდა ნინოს წარვლენის“ სცენაში მკვეთრად ვლინდება ზემოთქმული. კომპოზიცია გაწონასწორებულია, მკაფიოდ შეკრული, დინამიკა საოცრად დაბალანსებული, ანუ ზომიერებაზეა აგებული, წმიდათა პერსონაჟებს საოცარი სიმშვიდის იერი დაჰკრავთ სახეებზე, რასაც ნეოკლასიციზმის სტილის გამოვლენას ვუწოდებდი.

მთავარი ფიგურები, ანუ დედა ღმრთისა და წმიდა ნინო გარშემორტყმულნი არიან ანგელოზთა ფიგურებით, ეს უკანასკნელნი ერთგვარ წერს კრავენ და წრის „გამოყენება“,

სახეებზე სიმშვიდე, ფერების ერთ ტონალობაში გადაწყვეტა, ყოველგვარი კონტრასტის გარეშე, კომპოზიციას ერთობ კლასიკურ იერს ანიჭებს. გვახსენებს ევროპულ ფერწერულ ტილოებს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მხატვარი არა მხოლოდ ევროპულ საფერწერო ტრადიციებს გვთავაზობს, არამედ, როგორც ზემოთ ვთქვი, ერის სულიერი მისწრაფებების გამოვლინებასაც მკაფიოდ ათვალსაჩინოებს. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ეს არის რუსიფიკაციის პერიოდი და ქართული ტრადიციები დავიწყებასა მიცემული, ჩვენი დიდი წინაპრები ახერხებენ მათ შენარჩუნებას და შეძლებისდაგვარად ცდილობენ მათ ასახვას. ეკლესიაში შესულ მლოცველს კი საკურთხეველის კონქის მოხატულობა, სადაც დედა ღმრთისაა გამოსახული, თვალთა არეში ხვდება და იგი, ვითარცა მფარველი და პატრონი, ოქროს ნეიტრალურ ფონზე გამოსახული, იმედის სხივს უღვივებს .

- [1] თანამედროვე ქართული საეკლესიო ხელოვნება, კატალოგი, რედაქტორი და ტექსტის ავტორი ნანა ბურჭულაძე, თბილისი, 2009, გვ., 11-12.
- [2] იქვე, გვ., 12.
- [3] საბინინი მ., საქართველოს სამოთხე, პეტერბურდი, 1882, გვ. 2, ა-ბ.
- [4] საბინინი მ., საქართველოს სამოთხე.
- [5] საბინინი მ., დასახ. ნაშრომი, გვ., 164.
- [6] ხოსროშვილი თ., თბილისის XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ეკლესიათა მოხატულობები, არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბილისი, 2016, გვ. 243.
- [7] მარტიაშვილი ლ., ვაზის სიმბოლიკა ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში, თბილისის სასულიერო აკადემია (ხელნაწერი), თბ. 1995, გვ. 3.
- [8] ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. III, თბ. 1971, გვ. 17.
- [9] ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. I, თბ. 1963, გვ. 84.
- [10] საბინინი მ., დასახ. ნაშრომი, გვ. 265.
- [11] აბრამიშვილი გ., დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში, თბ. 1972, გვ. 64.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბრამიშვილი გ., დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში, თბ., 1972.
2. თანამედროვე ქართული საეკლესიო ხელოვნება, კატალოგი, რედაქტორი და ტექსტის ავტორი ნანა ბურჭულაძე, თბილისი, 2009.
3. მარტიაშვილი ლ., ვაზის სიმბოლიკა ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში, თბილისის სასულიერო აკადემია (ხელნაწერი), თბ. 1995.
4. ხოსროშვილი თ., თბილისის XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ეკლესიათა მოხატულობები, არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბილისი, 2016.
5. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. III, თბ. 1971.
6. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. I, თბ. 1963.
7. საბინინი მ., საქართველოს სამოთხე, პეტერბურდი, 1882. <http://dspace.gela.org/ge/handle/123456789/6558> (12/11/2020)

სადოქტორო პროგრამა

პარტიტურიდან შესრულებამდე – დირიჟორის როლი საოპერო ხელოვნებაში

დირიჟორი (Dirigner) ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს მართვას, ხელმძღვანელობას. უცხო ენათა ლექსიკონში განმარტებულია, როგორც „პიროვნება, რომელსაც მიღებული აქვს სპეციალური მუსიკალური განათლება, რის მერეც ხელმძღვანელობს ორკესტრს, გუნდს, საოპერო ან საბალეტო სპექტაკლს, აერთიანებს რა შემსრულებელთა მთელ მასას ერთიან რიტმში, ნაწარმოებს გადმოგვცემს თავისი ინტერპრეტაციით“.[1] დირიჟორს უნდა გააჩნდეს აბსოლუტური მუსიკალური სმენა, მეხსიერება, მუსიკალური ფორმისა და ანსამბლის შეგროვნება, მეტყველი ხელები, მეტყველი სახე და რაც მთავარია ტემპო-რიტმის შეგროვნება. დირიჟორის ამ შეგროვნებაზეა დამოკიდებული მთლიანად სპექტაკლის ტემპო-რიტმი. როგორც დირიჟორი პაზოვსკი ამბობს: „რიტმი, ეს არის უწყვეტი პულსაცია, რომელიც მუსიკას აძლევს სიცოცხლეს, მოქმედებას და განვითარებას“.[2]

ტემპო-რიტმს დრამატული სპექტაკლისთვისაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ რამდენად ზუსტადაც არ უნდა ჰქონდეს რეჟისორს სპექტაკლი აწყობილი, სპექტაკლის მსვლელობის რიტმი მსახიობების ხელშია. ერთი მსახიობის შენელებულმა ქმედებამ თუ გაწელილმა დიალოგმა შეიძლება ისე დააგდოს რიტმი, რომ სპექტაკლის ბოლომდე ვერ მოხერხდეს მისი ამოქაჩვა. საოპერო სპექტაკლში კი ეს სადავეები დირიჟორის ხელშია. თუ დრამატულ თეატრსა და ოპერის თეატრში რეჟისორის ძირითადი მისია (ძირითადი და არა მთლიანი – ლ.გ.) პრემიერის დღეს სრულდება, დირიჟორი სპექტაკლის მსვლელობის წარმმართველია. თუ რეჟისორს მხოლოდ კულისებიდან შეუძლია წარმოდგენის თვალის დევნება, დირიჟორი ორკესტრთან, გუნდთან და სოლისტებთან ერთად უშუალოდ მონაწილე, შემსრულებელი და ხელმძღვანელია იმ ყველაფრისა, რაც სცენაზე ხდება. როგორც ლია როტბაუმი, საოპერორეჟისორი, აღნიშნავს: „დგებარაპულტთან, უვერტიურიდან დაწყებული, ის ხდება მთელი სპექტაკლის სულიერი ბელადი. მისი

შემოქმედებითი ინდივიდუალურობა, მისი ტემპერამენტი, მისი მუსიკაში წვდომა და შეგრძნება, სპექტაკლზე ღრმა კვალს ტოვებს“. [3] კიდევ ერთი თავისებურება, რაც საოპერო სპექტაკლს გააჩნია: დამდგმელი რეჟისორი და მხატვარი სპექტაკლს ჰყავს ერთი (რომლებიც სპექტაკლის მსვლელობის დროს არ ჩანან). დირიჟორი კი, რომელიც წარმართავს დადგმას, შეიძლება რამდენიმე იყოს. ანუ დგამს ერთი, მაგრამ შეიძლება ჩამოვიდეს გასტროლიორი დირიჟორი, ჩაატაროს ორკესტრთან კორექტურა, მომღერლებთან შემღერება, და თავისი მუსიკალური ინტერპრეტაციით წაიყვანოს სპექტაკლი.

აქედან გამომდინარე, გამოიკვეთა ერთი საინტერესო ფაქტი: საავტორო უფლებათა დაცვის კანონმდებლობის თანახმად, საოპერო სპექტაკლის ავტორად ითვლება რეჟისორი, დირიჟორი კი – შემსრულებლად. მართალია, დირიჟორის ეს ფუნქცია ასე არ არის ჩაწერილი, მაგრამ როგორც ავტორი, ნახსენები არ არის. როგორც საავტორო უფლებამფლობელთა ასოციაცია „გერას“ იურისტმა, მარიამ გაბაშვილმა ბრძანა: „დირიჟორი ასრულებს კომპოზიტორის მიერ დაწერილ და რეჟისორის მიერ ინტერპრეტირებულ ნაწარმოებს, ამიტომ ის ითვლება შემსრულებლად და არა ავტორად“. ჩემს შეკითხვაზე, ყველა დირიჟორს ხომ თავისი, ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია აქვს? მიპასუხა: „ყველა პიანისტს ან მომღერალს, რომელიც ასრულებს ერთი და იმავე კომპოზიტორის ნაწარმოებს, აქვთ საკუთარი ინტერპრეტაცია, ამით განსხვავდებიან ისინი ერთმანეთისგან, მაგრამ ისინი ითვლებიან შემსრულებლებად და არა ავტორებად“.[4]

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ზუბინ მეტას, დღევანდელობის ერთ-ერთი გამოჩენილი დირიჟორის, ინტერვიუ, რომელშიც XX საუკუნის დიდ დირიჟორებზე, არტურო ტოსკანინიზე (1867 – 1957) და ვილგელმ ფურტვენგლერზე (1886 – 1954) საუბრობს: „ფურტვენგლერი და ტოსკანინი რადიკალურად განსხვავებული დირიჟორები იყვნენ. ტოსკანინი მოითხოვდა პარტიტურასთან დაბრუნებას, ანუ კომპოზიტორის მითითებების ზედმიწევნით შერულებას მისი ყოველი შენიშვნის, მითითების, აღნიშვნის გათვალისწინებით. ფურტვენგლერი პირიქით, მოუწოდებდა წაეკითხათ „ნოტებს შორის“. ორივე თავის მხრივ მართალი გახლდათ. ტოსკანინი იმიტომ, რომ მანამდე დირიჟორები მოქმედებდნენ მათი სურვილის მიხედვით, ანუ პარტიტურიდან რაღაცას იღებდნენ, ან/და რაღაცას ამატებდნენ. მაგალითად, ერთხელ, როდესაც ბეთჰოვენის სიმფონიაში, დასარტყამ ინსტრუმენტებს პარტია დაუმატეს, ტოსკანინიმ თქვა – „ბასტა“, ჩვენ

დაფუკრავთ პიანოს იქ, სადაც კომპოზიტორს უწერია და ფორტეს იქ, სადაც კომპოზიტორი მიგვანიშნებს. ფურტვენგლერი კი იღებს პარტიტურას და ეძებს ნოტებს შორის იმას, რაც კომპოზიტორს აღნიშნული არ აქვს, თუმცა მასში თავისთავად დევს“.[5] ეს სიტყვები ნათელყოფს, რამდენად განსხვავებული ინტერპრეტაცია შეიძლება ჰქონდეს ერთსა და იმავე ნაწარმოებს სხვადასხვა დირიჟორის ხელში. შეიძლება ორკესტრი, გუნდი, სოლისტები უკრავდნენ და მღეროდნენ ზუსტად იმას, რაც პარტიტურაში კომპოზიტორს უწერია, ორკესტრი სწორად და სინქრონულად უკრავდეს, გუნდი და სოლისტები ზუსტ ჰარმონიაში იყოს ორკესტრთან, ეს იყოს კარგი, შევრული სპექტაკლი, მაგრამ როგორც თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამოჩენილი დირიჟორი, რიკარდო მუტი ბრძანებს: „ჯანმრთელი სხეული არ არის საკმარისი, მთავარია სულიერება“.[6] გამორჩეული სული, ემოცია და ინტერპრეტაცია განასხვავებს ხელოვანებს ერთმანეთისაგან.

რა არის საოპერო ნაწარმოების ინტერპრეტაცია? თბილისის ოპერის თეატრის მთავარი დირიჟორი ამ კითხვას ასე პასუხობს: „პარტიტურაში კომპოზიტორის მიერ, ყველაფერი ზუსტად და ნათლად არის აღნიშნული, მაგრამ პარტიტურაში მითითებულ forte-ს, სხვადასხვა დირიჟორი განსხვავებულად გრძნობს, გააჩნია, მანამდე რა ხმაზე ასრულებდნენ, რადგან, იმასთან შედარებით, უფრო ხმამაღლა უნდა დაუკრა. არის პაუზა, ნოტის გრძლიობა, რიტმი, ესეც ყველა დირიჟორისთვის განსხვავებულია. შეიძლება რაღაც დეტალი უფრო მკვეთრად, ან პირიქით, უფრო რბილად შეასრულო. მთავარია, ეს იყოს საინტერესო და ყველასათვის მისაღები“[7]. ფრანგი დირიჟორი შარლ მიუნში (1891-1968) კი ასე ხსნის ამ ფენომენს: „კომპოზიტორს პარტიტურაში შეიძლება ისეთი რამ ჰქონდეს ჩადებული, რისი არსებობაც მას ვერც კი წარმოუდგენია. ამის აღმოჩენა კი ინტერპრეტატორის პრივილეგიაა“.[8]

თეატრალურ რეჟისორსაც ხომ დრამატურგის მიერ დაწერილ კონკრეტულ სიტყვებს შორის უხდება აზრის ამოცნობა და ინტერპრეტირება, მაგრამ, როგორც მოგეხსენებათ, „წმინდა მუსიკა“ აბსტრაქტული ხელოვნებაა. თითოეულ მსმენელს მუსიკის მოსმენისას თავისი საკუთარი ასოციაცია, შეგრძნება და ემოცია ეუფლება. გააჩნია ადამიანის პიროვნებას და იმ წუთიერ სულიერ მდგომარეობას. ეს შეგრძნება შეიძლება საერთოდ არ ემთხვეოდეს კომპოზიტორის ჩანაფიქრს. როგორც ფეოდორ შალიაპინი თავის წიგნში იხსენებს, მის მეგობარს, აკომპანიატორსა და კომპოზიტორს, შალიაპინისთვის თავისი ნაწარმოები მოუსმენინებია. აღფრთოვანებულ შალიაპინს, რომელსაც მოსმენისას თვალწინ

წარმოუდგა ადრეული აპრილი, ალვის ტყე, მოჭიკჭიკე ბედურები და ტყეში მოთამაშე ბიჭები, მეგობრისთვის უკითხავს: „რა ჰქვია ამ ნაწარმოებს?“ პასუხად მიიღო: „გიბრალტარზე გადასვლა“. [9] ეს მაგალითი ცხადყოფს, თუ რამდენად ინდივიდუალურია მუსიკალური დრამატურგიის აღქმა.

საოპერო ხელოვნება უფრო კონკრეტულია, რადგან მუსიკალურ დრამატურგიას საფუძვლად ლიტერატურული დრამატურგია უდევს. სიტყვა კი ბგერაზე უფრო კონკრეტულია. კომპოზიტორი თავის მუსიკას ხომ სიტყვებიდან გამომდინარე და მასზე დაყრდნობით ქმნის. საოპერო სპექტაკლის დადგმისას მუსიკიდან ლიტერატურამდე, თუ სიტყვებიდან მუსიკამდე უნდა მიხვიდე და ამითაც განსხვავდებიან დირიჟორები (ასევე რეჟისორებიც) ერთმანეთისგან. დირიჟორ რიკარდო მუტის სიტყვებით რომ ავხსნათ: „მე და კარელ ბიომს განსხვავებული მიდგომა გვაქვს. მე მივდივარ სიტყვებიდან მუსიკამდე, ბიომი კი პირიქით, მუსიკიდან სიტყვებამდე“.[10]

ამ საკითხში დირიჟორი და რეჟისორი მჭიდროდ უნდა იყვნენ ერთმანეთთან გადაჯაჭვულნი. ორივე კომპოზიტორსა და დრამატურგს, ანუ ნოტებსა და სიტყვებს შორის უნდა ეძებდეს სათქმელს. მათ ურთიერთგაგებასა და თანამშრომლობაზე დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება. როგორც ლია როტბაუმი წერს: „დირიჟორი რეჟისორს უნდა დაეხმაროს მუსიკის მოსმენაში, ხოლო რეჟისორი დირიჟორს – მუსიკის დანახვაში“.[11] ორივემ ერთად კი: 1) მომღერალ-მსახიობს გზა გაუკვალონ პერსონაჟის პოვნაში და მის ხორცშესხმაში; 2) მაყურებლამდე მიიტანონ მათ მიერ „მოსმენილი“ და „დანახული“ საოპერო სპექტაკლი. სამწუხაროდ, ხშირ შემთხვევაში, ჩუმი ომი დირიჟორსა და რეჟისორს შორის დღემდე გრძელდება. დირიჟორები ვერ ეგუებიან იმ ერთპიროვნული დიქტატის დაკარგვას, რომელიც ათწლეულების განმავლობაში ჰქონდათ. როგორც დირიჟორი ზუბინ მეტა ხუმრობს: „ტირანი დირიჟორების ეპოქა დამთავრდა მაშინ, როდესაც პროფკავშირები მოიგონეს. იყვირო ისე, როგორც ტოსკანინი, შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როცა დარწმუნებული ხარ – არავინ შეგეპასუხება. სამაგიეროდ, ორკესტრის შესრულების ხარისხი იდეალური გახლდათ“.[12]

თეატრისა და კინოხელოვნების მაგალითებზე თუ ვიმსჯელებთ, რეჟისორის „დიქტატი“ დღემდე ვერანაირმა დემოკრატიულმა ინსტიტუტმა ვერ ჩაანაცვლა, ამიტომ რეჟისორი საოპერო ხელოვნებაშიც ცდილობს თავისი ერთპიროვნულობის დამკვიდრებას. შეცდომაც ეს არის. საოპერო ხელოვნება

მრავალშვილიან ოჯახს ჰგავს, სადაც დედისა და მამის ფუნქცია, თან გამიჯნულია, თან ერთმანეთზეა აგებული, სიყვარული კი საერთოა. ბავშვისთვის, ოჯახის უფროსობისთვის მებრძოლი დედ-მამა კი არა, – მზრუნველი მშობლებია საჭირო, დედაც და მამაც, ორივე ერთად. რაც უფრო მჭიდრო და ჰარმონიული ურთიერთობაა დედ-მამას შორის, რაც უფრო შეთანხმებულად და გონივრულად მოქმედებენ ისინი (რა თქმა უნდა, კამათობენ კიდევც), რაც უფრო ავსებენ ერთმანეთს, ბავშვი, მით უფრო ჯანმრთელი, ლაღი და განვითარებულია. ბავშვს სრულფასოვნებისთვის სჭირდება დედაც და მამაც. ასეა საოპეროსპექტაკლიც. მას სჭირდება დედა – რეჟისორი, რომელიც გაზრდის, აღზრდის, ფეხზე დააყენებს, დამოუკიდებლად სიარულს ასწავლის, აალაპარაკებს (ამაში მამაც უნდა იღებდეს მონაწილეობას) და მამა – დირიჟორი, რომელიც ხელს ჩაჰკიდებს და ცხოვრების გზაზე გაიყვანს უკვე დაფრთიაებულ შვილებს.

სამწუხაროდ, დღესაც არის შემთხვევები (ნაკლები, ვიდრე ადრე), როდესაც დირიჟორმა არ იცის და არც აინტერესებს, რა ხდება სცენაზე. ის მოდის მხოლოდ საორკესტრო სცენურ რეპეტიციებზე. მისთვის მთავარია, ყველა ხედავდეს მის ხელს, რათა არ დაირღვეს სინქრონი. მას არ აინტერესებს, რას გრძნობს ან რა უჭირს მომღერალ-მსახიობს. შესაძლებელია, სპექტაკლის მსვლელობის დროს, მომღერალ მსახიობს გაუჭირდეს დირიჟორის მიერ აღებული ტემპის დაჭერა, ანუ ტემპი იყოს მისთვის ან ძალიან სწრაფი (ვერ ასწრებს სუნთქვის აღებას), ან ძალიან ნელი (ვერ მიჰყავს ფრაზა ბოლომდე). ან, სულაც მომღერალი მსახიობი ამ რიტმში ვერ ახერხებს თავისი ემოციის ბოლომდე გამოხატვას. ასეთ დროს უმჯობესია დირიჟორი მომღერალს გაჰყვეს. როგორც დირიჟორი პაზოვსკი აღნიშნავს: „დირიჟორი, რომელიც კოლექტივისგან მოითხოვს მასთან სრულ კონტაქტს, არ ნიშნავს, რომ თავად არ უნდა დაამყაროს მათთან კონტაქტი. მას მიჰყავს შემსრულებლები, მაგრამ ამავე დროს დათმობაზეც მიდის და თავად მიჰყვება მათ, თუ ამით არ ირღვევა მხატვრული ლოგიკა“.[13] სამწუხაროდ, ყველა დირიჟორს ეს არ ხელეწიფება. წესით, დეტალები რეპეტიციაზე უნდა იყოს დაზუსტებული, მაგრამ დირიჟორიც ადამიანია, შესაძლებელია, რეპეტიციებზე დადგენილი ტემპო-რიტმი განსხვავებული იყოს სპექტაკლისგან.

სამაგიეროდ, როდესაც დირიჟორი და რეჟისორი წინასწარ არიან შეთანხმებულები სპექტაკლის კონცეფციაზე, დირიჟორი ბოლომდე ჩართულია სპექტაკლის დადგმის პროცესში. იცის მიზანსცენები, ის მომღერალ-მსახიობებთან ერთად მუსიკალურად ხვეწს, ითვალისწინებს ვოკალისტის მოქმედებას და მიზანსცენას,

ასეთ შემთხვევაში დირიჟორი, როგორც მზრუნველი მამა, გრძნობს და ამჩნევს ყველა ნიუანსს და სპექტაკლი ორგანული და შეკრული გამოდის. მაგალითად, ცნობილია, რომ სტრელერი, საოპერო სპექტაკლის დადგმის დროს, კატეგორიულად მოითხოვდა რეპეტიციებზე დამდგმელი დირიჟორის დასწრებას.

ზემოთ აღნიშნულიდან შეიძლება მივიდეთ დასკვნამდე, თუ ვინ არის დირიჟორი საოპერო სპექტაკლისთვის:

1) დირიჟორმა სინქრონში უნდა მოიყვანოს – ორკესტრი, გუნდი და მომღერალ-მსახიობები;

2) დირიჟორმა უნდა დაარეგულიროს ბალანსი საორკესტრო ორმოსა და სცენას შორის (ხანდახან ორკესტრი ისე ხმამაღლა უკრავს, რომ სოლისტებს ფარავს);

3) დირიჟორი უნდა იყოს სპექტაკლისთვის ტემპო-რიტმის განმსაზღვრელი და ენერგეტიკის მიმცემი;

4) დირიჟორი უნდა აკონტროლებდეს თითოეული მომღერალ-მსახიობის გულისცემას;

5) დირიჟორს უნდა ჰქონდეს თავისი მუსიკალური კონცეფცია და ინტერპრეტაცია;

6) დირიჟორი ხელს უნდა უწყობდეს რეჟისორის მიერ დადგმული მიზანსცენების ბოლომდე წარმოჩენას.

თავად დირიჟორის ფენომენი კი არის ერთ-ერთი ძირითადი განსხვავება საოპერო და თეატრალურ ხელოვნებას შორის. დრამატულ თეატრში თუ რეჟისორი (მარტონხელა დედასავით) ყველანაირ პასუხისმგებლობას, შემოქმედებითსა თუ ტექნიკურს, თავის თავზე იღებს, საოპერო ხელოვნებაში – რეჟისორს თანამზრახველი ჰყავს, ანუ პასუხისმგებლობა ორ ხელოვანს შორის, დირიჟორსა და რეჟისორზე (დედ-მამაზე) ნაწილდება: აკუსტიკურ მხარეზე – დირიჟორი, ხოლო ვიზუალურზე რეჟისორია პასუხისმგებელი. როგორც დირიჟორი ნ. სავინოვი ხუმრობს: „თანამზრახველის პოვნა, ბედნიერ ქორწინებას ჰგავს: „შენი „საბედო“ სადღაც აქვია, მაგრამ პოვნა, ძალზე რთულია“. [14]

[1] И. Лехин, Ф. Петрова, „Краткий словарь иностранных слов“, государ. Изд. Москва, 1952, ст-126.

[2] А. Пазовский, „Записки дирижора“, изд. Советский композитор, москва-1968, ст-68.

[3] Л. Ротбаум „Опера и ее сценическое воплощение“, советский композитор, москва 1980, ст-223.

[4] იურისტს ვესაუბრე 12.03. 2020წ.

[5] რუსული სატელევიზიო არხი „კულტურა“ (Культура), გადაცემა

-
-
- „ენიგმა“ (энигма), 24.05.2019г.
- [6] იგივე, 07.01. 2018წ.
- [7] ინტერვიუ ჩავჭერე ტელეფონით 15.03.2020წ. კორონავირუსის დროს.
- [8] Савинов Н., Мир оперного спектакля, москва, „музыка“, ст-6.
- [9] Шаляпин Ф., Маска и душа, изд. „Моск. рабочий“, 1989, ст-159-160.
- [10] რუსული სატელევიზიო არხი „Культура,, გადაცემა „Энигма,, 07.01.2018წ.
- [11] Ротбаум Л., „Опера и ее сценическое воплощение,, советский композитор, москва 1980, ст-223.
- [12] რუსული სატელევიზიო არხი „კულტურა“, გადაცემა „ენიგმა“, 24.05.2019
- [13] Пазовский А., Записки дирижора, изд. Советский композитор, москва-1968, ст-160.
- [14] Савинов Н., Мир оперного спектакля москва, „музыка“, 1981, с. 3.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Лехин И., Ф. Петрова, Краткий словарь иностранных слов, государ. Изд. Москва, 1952.
2. Пазовский А., Записки дирижора, изд. Советский композитор, москва, 1968.
3. Ротбаум Л., Опера и ее сценическое воплощение,, советский композитор, москва, 1980.
4. Савинов Н., Мир оперного спектакля, москва, „музыка“, 1981.
5. Шаляпин Ф., Маска и душа изд. „Моск. рабочий“, 1989.

გვანა კორტავა

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ლიტერატურათმცოდნეობის სპეციალობის დოქტორანტი. ხელმძღვანელები: პროფ. ელგუჯა მაკარაძე, ლელა ოჩიაური

„ტყის კვარტეტი“ – „სოფლის მაშენებელნი“ თავისებური კინემატოგრაფიული ვარიაცია

ლიტერატურული ნაწარმოების სხვა ხელოვნების სფეროში გადატანა ახალ ვიზუალურ ეფექტს მოითხოვს. ეკრანიზაციის დროს მაცურებელსა და მკითხველზე მხატვრული ზემოქმედების სიძნელე ორმაგად იზრდება. ამას კიდევ უფრო ართულებს ლიტერატურული ნაწარმოების პოპულარობა. მერაბ სარალიძის „ტყის კვარტეტი“ მხატვრული ღირებულებით არ ჩამოუვარდება პირველწყაროს („სოფლის მაშენებელნი“). რეჟისორი სულხან-საბას ლიტერატურული შემოქმედების ღირსეულ გამგრძელებლადაც მოგვევლინა, ცხადია, ხელოვნების სხვა დარგში, კინოში.

მერაბ სარალიძემ არ შეცვალა ლიტერატურული ნაწარმოების დედააზრი. მისი დამოკიდებულება გმირებისადმი კარგად ჩანს ანიმაციის ფინალში. სულხან-საბას მსგავსად, აკრიტიკებს და სჯის ცრუსა და მოღალატეს. ეწინააღმდეგება უქნარობასა და საქმისადმი გულგრილ დამოკიდებულებას. აღსანიშნავია, რომ მან ლიტერატურიდან აიღო მხოლოდ ის, რაც სანახაობრივია და მაცურებლის წინაშე ფერადი და კოლორიტული გარემო შექმნა, გარემო – რომელიც ჭკუას გვასწავლის, გვარიგებს და რჩევას გვამძლევს.

ანიმატორთა მიერ სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებით დაინტერესება და ეკრანზე გადატანა იმთავითვე სირთულესთან იყო დაკავშირებული: ხალხისთვის უკვე კარგად ნაცნობი, საყვარელი პერსონაჟების ახალ სივრცეში გადატანა, ეკრანული ტრანსფორმაცია გარკვეულ რისკსაც შეიცავს. როგორც კრიტიკოსი გ. კალანდარიშვილი შენიშნავს: „როდესაც ლიტერატურული ნაწარმოები ხელოვნების სხვა სფეროში გადაინაცვლებს და სიტყვით განსახიერებელი ადამიანის სულის ისტორია ახალ ვიზუალურ ეფექტსაც მოითხოვს, მაცურებელსა და მკითხველზე მხატვრული ზემოქმედების სიძნელე ორმაგად იზრდება“.[1] საგულისხმოა, რომ ეკრანიზაციის წარმატებას კიდევ უფრო ართულებს ლიტერატურული ნაწარმოების პოპულარობა. მკითხველი

ნაწარმოების კითხვისას საკუთარი ფანტაზიის მეშვეობით წარმოიდგენს ლიტერატურულ სინამდვილეს და სწორედ ამიტომ იგი უფრო მეტად მკაცრია ფილმის შეფასების დროს.

მერაბ სარალიძემ „ტყის კვარტეტი“ 1984 წელს გადაიღო. ანიმაციურმა ფილმმა გამოსვლისთანავე გასაოცარი პოპულარობა მოიპოვა. იგავის მოტივებზე დადგმულ მხიარულ მუსიკალურ ანიმაციაში შეინიშნება კომიკური ეფექტისაკენ, იუმორისკენ სწრაფვა: პირველივე კადრში ვხედავთ რეჟისორის მიერ დამატებულ პერსონაჟ-კატას, რომელიც მელაკუდასთან ერთად ჩუმად მიიპარება ტყეში და ვილაცას უთვალთვალავს. სულხან-საბას ტექსტისთვის, როგორც ვიცით, კატა უცნობია. მწერალმა სათქმელი მხოლოდ სამი პერსონაჟით გადმოსცა. კატა და მელა ერთმანეთს ბუნებით ენათესავებიან. ორივე ცბიერი და მატყუარა, ხარბი და გონებამახვილი, სწრაფი და მოხერხებულია. ვფიქრობ, მერაბ სარალიძემ კატისა და მელაკუდას ურთიერთობით უფრო მეტად გაუსვა ხაზი პერსონაჟების თვისებებს და ისინი სწორედ ამ ნიშნით დაამეგობრა. მაყურებელი ახლა უფრო თაღლითურ ოინებს ელოდება, ვიდრე იგავ-არაკშია. მოლოდინი გაორმაგდა.

მომდევნო კადრში ვხედავთ ძაღლს. ის დინჯად მოსეირნობს. საგულისხმოა, რომ ანიმაციის შემქმნელებმა კონტრასტის საშუალებით შეუპირისპირეს ერთმანეთს ცბიერი და მიამიტი, ერთგული და მოღალატე არსებები. ძაღლის სიდინჯეს კიდევ უფრო ნათელს ხდის მუსიკა, რომელიც მისი გამოჩენისთანავე ისმის. ზოხი ხმით წალიღინებული: „დაბადა, დაბადა, დაბადა...“, ნელი და აუღელვებელი ტემპი შეესაბამება ძაღლის თვისებებს. ის თავისთვის, როგორც ალალ-მართალი კაცი მოაბიჯებს და სიარულის მანერაც კი მიუთითებს, რომ უეშმაკო და მართალი პერსონაჟია. არც არავის ემალება და არც არავის უთვალთვალავს, ცუდი არავისთვის უნდა. ყურებსაც ცქვეტს ხანდახან, თითქოს ყურადღებანიცაა და ფხიზლობს, რამე ხომ არ გამომეპარაო. ყველაფერ ამას გვაფიქრებინებს ძაღლის სიმღერა, სიარულის მანერა, ჟესტი და მიმიკა.

რეჟისორი, ტექსტთან ერთად, პერსონაჟისქმედებას გვთავაზობს, რაც განმსაზღვრელია აუდიოვიზუალური ხელოვნებისთვის. კინემატოგრაფში დიდი დატვირთვა სწორედ ხედვით, პლასტიკურ გადაწყვეტას ემყარება. თუმცა სიუჟეტური და მუსიკალური ელემენტებიც მნიშვნელოვანია.[2]

„ტყის კვარტეტი“ ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია ტექსტსა და მუსიკას აკისრია, რაც პერსონაჟებს მაყურებლის წინაშე ხასიათთა გალერეას გადაშლაში ეხმარება. ცენტრალური ფუნქცია აქ

მამალს აკისრია. ავტორებმა შექმნეს ამბიციური, საკუთარ თავში დარწმუნებული, უდარდელი და არასერიოზული პერსონაჟი. იგი ცალი ხელით ხეს მიყრდნობია, ცალით დოინჯი შემოურტყამს, ერთი ფეხი მეორეზე მიუდგამს, წელში გამართულა, მხრებში გაშლილა, კუდი აუფოფრავს და ძაღლის შეკითხვაზე: „რა იყო?“ – ამაყი სახით პასუხობს: „რა იყო და სოფელი მიხდა ავაშენო, კარგი ადგილია“. მოკლე-მოკლე ფრაზებით, დამაჯერებელი ტონითა და ქედმაღალური, მზრძანებლური მიხრა-მოხრით მამალი ცხადად გვაგონებს ტრაბახასა და უსაქმურ ადამიანებს, რომლებსაც ენამზეობა გაუხდიათ მთავარ პროფესიად. ძაღლიც მორცხვად გადაავლებს თვალს არემარეს და ადგილის სიკარგეს დაადასტურებს. პასუხით გაგულისებულ მამალი დაიძახებს: „ალეეე, ჰოპ!“ და დამსახურებული მსახიობივით, აღფრთოვანებულ მაყურებელს რომ გაშლილი ხელებითა და ამაყად თავაწეული სცენიდან უშვებს, სწორედ ასეთი კმაყოფილებით შესთავაზებს – ერთად ავაშენოთო. ძაღლი, თითქოს გაოგნებულია, დიდ და კეთილ თვალებს ატრიალებს და თითქოს არ სჯერა, რომ ასეთი პატივი ხვდა წილად. დიახ, სწორედ ასე გამოიყურებიან სარალიძის პერსონაჟები. ეკრანზე ამომრავებული პატარა მხეცუნები და ფრინველები წუთითაც არ იწვევენ ეჭვს თავიანთ ნამდვილობაში. მათი დიალექტური მეტყველება (განსაკუთრებით მამლის გურული კილო) კიდევ უფრო დამაჯერებელს ხდის დიალოგს, რომელიც ასე ცოცხალი და სხარტია ანიმაციაში. გურული დიალექტისთვის დამახასიათებელმა ლაკონურობამ, სისწრაფემ და სიცილისმომგვრელმა შემახილებმა მომხიბვლელობა შემატეს ფილმს.

მამლაყინწას საქმისადმი ზედაპირულ დამოკიდებულებას უფრო ეფექტურს ხდის სიმღერის ტექსტი – „სოფლის შენებას რა უნდა, რა უნდაა...“. ალეგორიულად ნაგულისხმევი ქვეყანა ამბიციურმა და ლიდერობის სურვილით შეპყრობილმა კაცმა უნდა ააშენოს. დუეტის ეპიზოდის მთავარი ფიგურა სწორედ მამალია. ის ცენტრში გადაჭრილ ხეზე შემოსკუპდება და სოლოს მღერის. ავტორებმა ფრინველის სურვილს – იყოს პირველი – ამ დეტალითაც გაუსვეს ხაზი. სიმღერას არტისტული ოსტატობით ასრულებენ – დავით აბესაძე, ალექსანდრე კვამალი, თემურ წიკლაური. ტექსტის შესრულების სახასიათო მანერა და ცალკეული ნიუანსები, ტექსტისა და ნაწარმოების მუსიკალური თავისებურება ქმნიან საერთო განწყობასა და საკუთარ თავში დარწმუნებულ, ამბიციურ და უსაქმურ ადამიანთა ხასიათებსაც. „ტყის კვარტეტის“ პერსონაჟთა ხასიათების გახსნაში, პირველ რიგში, სწორედ მუსიკა გვეხმარება.

„მუსიკას ვადმერთებ. მას ვეპყრობი ისე, როგორც ჭეშმარიტი

ჯენტლმენი მშვენიერ ქალბატონს, რომელსაც ეარშიყება და თაყვანს სცემს. ჩემს ფილმებში ყოველთვის ვიწვევ სამუშაოდ იმ კომპოტიზორებს, რომელთა შემოქმედებაც მომწონს და შემიძლია მათ ნაწარმოებებს, ყველგან მოვუსმინო – სახლშიც და ქუჩაშიც... კინოში ხშირადაა შემთხვევა, როცა ცუდად გადაღებულ ეპიზოდს მუსიკით აკეთილშობილებენ... ფილმის მუსიკალურ გადაწყვეტაში მნიშვნელოვანია ნიჭიერი და გემოვნებიანი კომპოზიტორი...“.[3] შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ელდარ რიაზანოვის ეს სიტყვები ზუსტად შეეფერება კომპოზიტორ ალექსანდრე ბასილიას მიერ ანიმაციისთვის შექმნილ მუსიკალურ ნიმუშებს, რომლებიც სასიამოვნო მოსასმენია და რომელთა გარემოც „ტყის კვარტეტი“ დიდად დაზარალებოდა.

საყურადღებოა, რომ რეჟისორმა „დამხმარე“, მუშა ძალად გამოიყვანა თახვები, რომელთა არცერთი ფრაზა არ ისმის. ისინი მუხლჩაუხრელად მუშაობენ, ხეებს ჭრიან, ხერხავენ და ა. შ. ავტორებმა აქაც გამოიყენეს კონტრასტი – უსაქმურობა და შრომა. ანიმაციაში ასევე გამოყენებულია ქართული ქორეოგრაფიული კულტურის შესანიშნავი ელემენტები. სოფლის „მშენებლობის“ საქმეში ახალჩართული მელია მეორე ხმას მღერის. ამ დროს მამალი ცეკვავს და ამ მოძრაობებში მკაფიოდ და ცხადად ჩანს ხალხური ცეკვის ილეთები. მამლის მოქნილობა და პლასტიკა აკვირვებს მაყურებელს. რეჟისორი ქართველთა (და ზოგადად ადამიანთა) მანკიერებების მხილების პარალელურად წმინდა ეროვნულ კულტურაზე მიგვითითებს.

მელიასგან მანამდე გაფრთხილებული და დარიგებული კატა შეთანხმებისამებრ ჩამოივლის, სახის მანჭვით წააქეხებს ძაღლს, ეს უკანასკნელიც გამოედევნება. მარტოდდარჩენილ მამალს კი მელია ილიაში ამოიდებს. მამლის გატაცებისა და ძაღლის დადევნების კადრები პარალელური მონტაჟის ხერხითაა ნაჩვენები. ეს ეპიზოდი დინამიკურია იმდენად, რამდენადაც ენერგიულია მუსიკალური ფონი. მელოდია სწრაფია და კიდევ უფრო ამძაფრებს მომხდარს.

საინტერესო და კომიკურია ძაღლის უნარი – ის ნამდვილი ადამიანივით ებრძვის მელიას, მისი მოღერებული მუშტი და დგომა კრივი გაწვრთნილი სპორტსმენისას ჰგავს. დახვეწილია ძაღლის მოძრაობა. დამფრთხალი და შეშინებული, ხის წვერზე ამძვრალი კატა ღმერთს გადარჩენას ევედრება. მერაბ სარალიძემ არ შეცვალა ნაწარმოების დედააზრი და, სულხან-საბას მსგავსად, ნაცემ მელას ათქმევინა შეგონება: „მე ხომ ჩემი დამემართა, მაგრამ ამათ როგორ უნდა აეშენებინათ სოფელი?“. მელა ანიმაციაშიც დამარცხდა. კეთილმა ძალამ გაიმარჯვა.

რეჟისორის დამოკიდებულება გმირებისადმი ჩანს ანიმაციის ფინალში. ის აკრიტიკებს და სჯის ცრუსა და მოღალატეს. ეწინააღმდეგება უქნარობასა და საქმისადმი გულგრილ დამოკიდებულებას. ფილმში შეცვლილია ფინალი, დასასრულს ჩანს აშენებული სოფელი, რომელიც თახვებს ეკუთვნით. რეჟისორმა დროის ფუჭად ფლანგვის პარალელურად აჩვენა სხვების შრომის შედეგი, რაც, ვფიქრობ, მეტყველებს საქართველოსა და მოწინავე ქვეყნებს შორის არსებულ მდგომარეობაზე და ზრდის ანიმაციის მასშტაბს. „პრობლემათა მხატვრული გააზრებისა და განზოგადების პროცესში უდიდეს მნიშვნელობას იძენს ფილმის ავტორის ინდივიდუალური ხედვა, პრობლემისადმი მისი დამოკიდებულება და პოზიცია, მისი სოციალური, მოქალაქეობრივი აქტივობა“.[4]

ანიმაციაში მკაფიოდ იკითხება მერაბ სარალიძისა და მულტფილმზე მომუშავე შემოქმედებითი ჯგუფის სოციალური და მოქალაქეობრივი აქტივობა. მხოლოდ სამშობლოსა და თანამოქალაქეების ბედით აღელვებულ ადამიანს შეუძლია რეალობა ასე მწვავედ იგრძნოს და გამოხატოს. ვფიქრობ, „ტყის კვარტეტი“, ისევე როგორც „სოფლის მშენებელი“, უფროს თაობაზე გათვლილი ნაწარმოებებია, რომელთაც, თითქოს, პატარებისთვის განკუთვნილი ფორმით, შეგნებულად შეუფუთავთ დიადი აზრი! „ტყის კვარტეტს“ თავის დროზე დიდი გამოხმაურება ხვდა წილად, რასაც თავის მოხსენებაში, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა ყრილობაზეც აღნიშნავს ელდარ შენგელაია[5].

„ტყის კვარტეტი“ დღემდე ინარჩუნებს თემისა და გამოხატვის საშუალებების ხარისხს, რაც ნებას გვაძლევს, ის თანამედროვე ქართული მულტიპლიკაციის თვალსაჩინო ნაწარმოებთა რიცხვს მივაკუთვნოთ. „მერაბ სარალიძის ფილმებს საფუძვლად ყოველთვის უდევს ზუსტი, სიტყვებით ადვილად გადმოსაცემი აზრი. იგი განათლებითაც და აზროვნებითაც ლიტერატორია და ამიტომაც ძალზე მკაფიოდ აგებს თავისი ფილმების დრამატურგას. პარადოქსულ და მოულოდნელ სიუჟეტურ სვლებს როცა მიმართავს, მერაბ სარალიძე ხშირად ირჩევს მოცემულ თემაზე თავისებური კინემატოგრაფიული ვარიაციების ფორმას, რაც ყველაზე უკეთ პასუხობს დასახულ ამოცანებს... სარალიძის ფილმები იმათ რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებსაც ავტორისეულებს უწოდებენ. ყველა მისი ფილმი დადგმულია საკუთარი სცენარის მიხედვით... და მათში ლიტერატურული იდეა ყოველთვის პოულობს ხორცმესხმის ადეკვატურ ფორმას. ამას ერთ მხატვართან, ბესო ხიდაშელთან მუდმივი თანამშრომლობაც უწყობს ხელს... სატირული მიმართულების ფილმებთან ერთად მაყურებელში დიდი

პოპულარობა მოიპოვა „ტყის კვარტეტმა“, სულხან-საბა ორბელიანის იგავის მოტივებზე დადგმულმა მხიარულმა მიუზიკლმა“.[6]

მერაბ სარალიძეს შეუძლია მიაღწიოს კინოსურათების მაღალ ესთეტიკურ დონეს, რაც მთავარია, ანიმაციურ ფილმში იგი აქსოვს საკუთარი „მეს“ ნაწილს, და სწორედ ესაა რეჟისორის წარმატების საწინდარი. სცენარს გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს როგორც კინოხელოვნების ნაწარმოებთა საფუძველს, რომელიც ბევრად განსაზღვრავს მათ იდეურ და მხატვრულ ღირსებებს. იგი არამარტო რეჟისორი, არამედ „ტყის კვარტეტის“ სცენარის ავტორიცაა. სცენარზე მუშაობა კი დრამატურგიის დაუფლებასა და ამ დარგში სპეციალური განათლების, გამოცდილების მიღებას მოითხოვს. ძალიან რთულია შეეჭიდო ორ ყველაზე მნიშვნელოვან საქმეს ერთდროულად და ფილმის ბედი მთლიანად შენ გადაწყვიტო.

„ჩვენ სადავოდ არ მიგვაჩნია, როდესაც რეჟისორი რომელიმე ავტორთან ერთად მუშაობს სცენარზე, ე.ი. ფილმის თანაავტორად გვევლინება, მაგრამ ძალიან დიდი პასუხისმგებლობა და დიდი პროფესიონალიზმია საჭირო, როცა იგი სცენარის ავტორიცაა და დამდგმელი რეჟისორიც. ვფიქრობ, ეს იშვიათი გამონაკლისი უნდა იყოს და ამის უფლება ნიჭით უნდა მოიპოვო. ყველა, ვისაც ასე თუ ისე სიუჟეტის გამართვა შეუძლია, დრამატურგი არ არის. დრამატურგია ისეთივე განსაკუთრებული პროფესიაა, როგორც რეჟისურა, მოითხოვს პროფესიულ ჩვევებს, ნიჭს. რეჟისორის პროფესიაში ისევე შედის სცენარის ავტორთან მუშაობა, როგორც მხატვართან, მსახიობთან, კომპოზიტორთან და სხვა. მუშაობის პროცესში იგი კრიტიკულად ითვისებს მასალას, ითავისებს, ეძიებს რეჟისორულ გადაწყვეტას. ეს საკუთარ მასალასთან და მარტო საკუთარ თავთან ურთიერთობაში ბევრად უფრო ძნელია“.[7]

მაშინ, საბჭოთა კავშირში, ახალგაზრდა რეჟისორს უსაზღვროდ დიდი ენერგია დასჭირდებოდა, მით უფრო, რომ „მრავალმა თვალსაჩინო ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა ეკრანიზაციის შედეგად დაკარგა თავისი მხატვრული თუ იდეური ღირსებები. მიზეზი? - ეს ხდება იმიტომ, რომ გადამღებნი ლიტერატურის „მონები“ ხდებიან. კარგი ლიტერატურა ხშირად ჩაგრავს სცენარისტს და რეჟისორსაც. თავი რომ დაიზღვიონ, ისინი ბრმად მიჰყვებიან ლიტერატურას, მაგრამ რაც ლიტერატურაში კარგია, ეკრანზე ხშირად უფერული გამოდის. კინოს თავისი სპეციფიკურობა ახასიათებს და თავისი კანონების დაცვას მოითხოვს...“.[8]

-
-
- [1] კალანდარიშვილი გ., „ჯაყოს ხიზნები-სატელევიზიო ვიდეოფილმი“, გაზეთი „საბჭოთა ხელოვნება“, #4, გვ:88, თბილისი, 1979.
 - [2] კანკავა გ., „მუსიკა ფილმში“ (კინოდრამატურგიის ზოგიერთი საკითხი), გაზეთი „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, , თბილისი, 1958. გვ. 47.
 - [3] ლევანიძე მ., „ელდარ რიაზანოვი“, ჟურნალი „ცხელი შოკოლადი“ („კინო“), N 9; თბილისი, 2008, გვ:20,
 - [4] შენგელაია ელ., „საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივნის ელდარ შენგელაიას მოხსენება საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობაზე“; გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“ (25 აპრილი), თბილისი, 1986. გვ. 7.
 - [5] იქვე. გვ. 6
 - [6] ჯანელიძე ქ., „ქართული ანიმაცია 1930–2012 წწ“, გვ:15, ხელნაწერი, 2019.
 - [7] შენგელაია ელ., „საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივნის ელდარ შენგელაიას მოხსენება საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობაზე“; გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“ (25 აპრილი), თბილისი, 1986, გვ. 6.
 - [8] თვალთვამე თ., „ღიმილსა და ღიმილს მიღმა, დიალოგი კინოდრამატურგთან“, გაზეთი „საბჭოთა ხელოვნება“, #1, თბილისი, 1972.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თვალთვამე თ., „ღიმილსა და ღიმილს მიღმა, დიალოგი კინოდრამატურგთან“, გაზეთი „საბჭოთა ხელოვნება“, #1, თბილისი, 1972.
2. კალანდარიშვილი გ., „ჯაყოს ხიზნები-სატელევიზიო ვიდეოფილმი“, გაზეთი „საბჭოთა ხელოვნება“, #4, თბილისი, 1979.
3. კანკავა გ., „მუსიკა ფილმში (კინოდრამატურგიის ზოგიერთი საკითხი)“, გაზეთი „საბჭოთა ხელოვნება“, #8, თბილისი, 1958.
4. ლევანიძე მ., „ელდარ რიაზანოვი“, ჟურნალი „ცხელი შოკოლადი“ („კინო“), N 9, თბილისი, 2008.
5. შენგელაია ე., „საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივნის ელდარ შენგელაიას მოხსენება საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობაზე“; გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, (25 აპრილი), თბილისი, 1986.
6. ჯანელიძე ქ., „ქართული ანიმაცია 1930–2012 წწ“, (ხელნაწერი), 2019.

Maka (Marina) Vasadze,
Doctor of Arts,
Associate professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**GERMAN EXPRESSIONISTIC DRAMATURGY IN KOTE
MARJANISHVILI'S THEATRICAL ARTS**

Summary

By the 20s of XX century the expressionistic direction covered many areas of art, including the recently appeared cinema art, but it was more popular in German theatrical art. Expressionistic theatre is characterized by: expressing the ideas directly, abstract characters who are carriers of social functions. In dramaturgy, a person has become an addition to the profession chosen by himself/herself. A large place in the work of expressionists was given to the unconscious, the loss of inner integrity of a person, double personality. Features of expressionistic dramatic art are similar to intellectual drama, a certain thesis, an idea is given and an action spreads around it, there are no individual characters. For the German Expressionists the theater was a kind of “spiritual brotherhood” and the spectators were involved in this brotherhood as well. By this they sought to confront the theater to alienation and hostility existing in society.

Marjanishvili returned to Georgia in 1922. He was asked to lead the Russian troupe and he agreed. “Fate” turned out to be decisive for the Georgian theater and Marjanishvili. The condition of the Georgian theater at that time was extremely hopeless. There were talks about closing the theater, creating a studio, etc. Marjanishvili was asked to stage a performance with a Georgian troupe. At first he refused, then he suddenly agreed and the issue of the existence or non-existence of the Georgian theatre was postponed until the premiere.

Thanks to Mardjanishvili, the history of the modern Georgian theater begins on November 25, 1922 with Lope de Vega’s *The Sheep Well* (*Fuente Ovejuna*) staged by Marjanishvili. This fact is recognized by everyone.

Throughout his creative career Kote Marjanishvili constantly searched for new theatrical forms and techniques. Therefore, it is not surprising that he not only staged works of expressionist playwrights first at the Rustaveli

Theatre, and then at the Marjanishvili Theater, but he also used expressionist techniques of performance, scenographic searches in combination with traditional Georgian theatre art. During the 1923-24 season, he, as artistic director, invited Mikheil Koreli and Sandro (Alexander) Akhmeteli as directors to the Rustaveli Theater and began working with them on plays by German expressionist playwrights: Franz Werfel's *Mirror-Man* (*Spiegelmensch*, 1920), Georg Kaiser's *From Morn to Midnight* (*Von Morgens bis Mitternachts*, 1916), Gas, Ernst Toller's *Man and the Masses* (*Masse Mensch*, 1921).

Marjanishvili staged plays of different genres or forms. Most importantly, he never stopped at what he once found. He was a director in constant search. For example, he staged Toller's plays in different theatrical forms. The form found in the *Man and the masses* was no longer used in *Hoppla, We're Alive!* Afterwords, massive-monumental theatrical forms or techniques were developed by his disciple Sandro Akhmeteli in his performances.

Marjanishvili was the first who used cinematic techniques in Georgian theater: montage, close-up, distribution of action simultaneously on different plans of a stage space, etc. And in 1928, in Toller's *Hoppla, We're Alive!* He used directly film projection. Expelled from the Rustaveli theatre Marjanishvili opened the Kutaisi-Batumi Theatre (the second Georgian theatre, later named after Marjanishvili) with this performance.

Maia Kiknadze,

Doctor of Arts,

Associate professor at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

THE FOLKS SHOWS BY SANDRO AKHMETELI

(According to the notes of the rehearsals of
“Berikaoba” and “Kvachi”)

Summary

In the diverse creation of Sandro Akhmeteli, director's interest towards the folk shows and attempt to master the forms of Theater of Masks are especially noteworthy.

Akhmeteli believed that using the masks in the folk shows should promote settling the depictive diversity of new forms and theatric esthetics. In this sense, working on interpretations of “Kvachi Kvachantiradze” and

“Berikaoba” in the Rustaveli Theater was some kind of novelty.

Staging of novel “Kvachi Kvachantiradze” by Mikheil Javakhishvili was considered for the season of 1927-28. Besides staging (staging by Shalva Dadiani) small independent scenes was written by Akhmeteli’s order: “Intermedia Harlequinade”, which should be added into the play. In the scenes of “Harlequinade” famous folk characters were participating.

According to the folk show tradition, folk songs, dances, folk instruments should be used in the play (composer – Iona Tuskia). Working on the sketches of the masks was under attention (artist – Irakli Gamrekeli).

Unfortunately, premiere of Kvachi couldn’t be held, but Akhmeteli was constantly thinking about the Theater of Masks.

Several years after unsuccessful attempt of Kvachi, Akhmeteli returned to the working on the Theater of Masks. He added original play Berikaoba into the repertoire of the Rustaveli Theater, which was completely built on folk shows. We still find Georgian masks in here, famous faces from the folk legends (Kosa, Lier, Tsngala, Gogona, Giant, etc.).

During staging Berikaoba, the director had to resolve two major issues, coming from the characteristics of traditional Berikaoba. The first was arranging scenic space, another one – involvement of spectators in the play. Akhmeteli couldn’t manage finishing the play. Unfortunately, both plays stayed unfinished (nowadays, it is hard to speak about the reasons), and director’s dream to create the Theater of Masks remained unfulfilled.

Rehearsal notes are staled about the play working process, where Akhmeteli’s working style, his attitude to the mask-characters, their characteristics is seen.

In the process of seeking national theatric forms, Akhmeteli wanted to assimilate old theatric traditions, revival and modernizing of folk theatric forms and, merger with new theatric forms and diversification of theatric esthetics.

Marika Mamatsashvili,
Doctor of Arts,
Assistant-professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

HAMLET: THE ARCHETYPE OF EUROPEAN LITERATURE

Summary

- The depth of genius of “Hamlet”, its encompassing of an infinitely wide range of mankind’s most pressing issues, its in-depth psychological analysis and, of course, the artistic perfection of the tragedy as a whole, all warrant the play a special place amongst the most valuable works of world literature.
- “Hamlet” evokes particular interest not only because of the psychological depth of its central problem and the universality of its character, or the primary artistic value of the work, but also due to the significance of this tragedy in Shakespeare’s spiritual development. In none of his other works can you find as much wealth of subjective elements and personal, autobiographical characteristics.
- When discussing the primary source for “Hamlet”, we encounter many fundamental differences, which are discussed in the second chapter.
- Finally, observing the characteristics of Hamlet in his own contemporaries, Shakespeare was by no means an impartial and ordinary spectator of these events: He felt in his heart Hamlet’s frustration with life, he shed tears weeping over shattered ideals, he experienced the torment of thoughts powerless in the face of the enigma of human existence.

dr hab. Andriej Moskwin,
Department of Central and East European Intercultural Studies,
University of Warsaw

**BELARUSIAN STATE THEATRE-1 IN 1920-1930: FOLKLORE
AND ETHNOGRAPHIC STAGE PLAYS**

Summary

The research of the article focuses on the activities of Belarusian State Theatre-1 in the 1920s. It was the period when the first state theater was established, and also the repertoire was shaped. The artistic director of the ensemble, Evstignei Mirovich, proposed a program that, on the one hand, was to help the actors to improve their skills, and on the other hand, to make the theater an important place of urban life. An important place in the repertoire is occupied by folklore and ethnographic performances: “On Midsummer” by Mikhas Charot and “The Wedding” by Vasily Gorbatsevich. With the help of text, photos from the performance and reviews, the author reconstructs these two performances.

ანდრეი მოსკვინი,
დოქტორი, ვარშავის უნივერსიტეტი,
ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის საერთაშორისო
კვლევების დეპარტამენტი

**ბელორუსიის სახელმწიფო თეატრი-1 1920-1930-იან წლებში:
ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული დადგმები**

კვლევაში ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ბელორუსიის სახელმწიფო თეატრი -1 – ის საქმიანობაზე 1920-იან წლებში. ამ პერიოდში დაარსდა პირველი სახელმწიფო თეატრი ბელორუსიაში და ჩამოყალიბდა რეპერტუარი.

დასის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ევსტიგნე მიროვიჩმა შემოქმედებით კოლექტივს შესთავაზა პროგრამა, რომელიც, ერთი მხრივ, მსახიობებს პროფესიული უნარების გაუმჯობესებასა და დაოსტატებაში დაეხმარებოდა, ხოლო მეორე მხრივ, თეატრს ქალაქის ცხოვრებაში მნიშვნელოვან ადგილს მიაკუთვნებდა.

იმ პერიოდის სათეატრო რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ფოლკლორულ და ეთნოგრაფიულ წარმოდგენებს. ამ მხრივ,

გასაკუთრებით გამოირჩეოდა მიხას ჩაროტას „შუა ზაფხულში“ და ვასილი გორბაცევიჩის „ქორწილი“.

ანდრეი მოსკვინი თავის სტატიაში ამ ორ სპექტაკლს ლიტერატურული ტექსტების, საარქივო ფოტომასალისა და სხვადასხვა დროს დაწერილი რეცენზიის საშუალებით აღადგენს.

Lasha Chkhartishvili,

Theatre critic, PhD,

Associate Professor of the

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

STAGE TRANSFORMATION OF FOLKLORE IN GEORGIAN THEATER OF THE MODERNIST ERA

(On example of Alexander Akhmeteli's play "Lamara")

Summary

Reformer of Georgian theater Alexander Akhmeteli was dreaming about creating "Georgian National Theater". He set this goal even before joining theater as a director. He was writing: "Nothing can save us from degradation, except national art and also national theater, we have had our own theater and I hope we will have it in future".

In terms of "our theater" director meant folk improvised mask theater – Berikaoba, which had Georgian temperament and rhythm. Establishment of this kind of theater would be impossible without national dramaturgy. "Lamara" by Gr. Robakidze turned out to be that kind of literature material, based on which Akhmeteli could stage one of his masterpieces. Play based on mythical story was turned into the heroic-romantic show by the director, which eventually became a monument of Georgian intangible culture. Akhmeteli considered, that besides the language, national form should be manifested in rhythm and temperament, transmitting motion, speech or other nuances of inner world of human. National original and folk music, songs, dances, rituals were significantly used in the play "Lamara". Play was followed by mixed reactions of society. Partial society was blaming director in obsession with folklore, striving for exoticism, nationalism and formalism. Eventually, in spite of great success in Moscow (Rustaveli theater was awarded with I degree diploma on Union Olympiad) play was removed from the repertoire, director was moved off from the theater, after he was arrested and finally executed.

Tamar Tsagareli,
Theatre critic, PhD,
Associate Professor of the
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

DANCE NARRATIVE OF DRAMATURGY

Summary

The oldest form of „prayer“ is dance, because, I think, physical movement, plasticity is an older language than verbal expression. Man imitates nature and I think Aristotle's thought on the theme of the imitates is still relevant today and has not lost its essence and meaning. Such an imitates was first performed by man in ritual dances. Folk dances of any nation, classic or modern ballet or chorea-drama, are more or less based on ritual forms.

The story, conveyed through dance ... narrative visually. A libretto based on a literary or dramatic work, based on precise forms of expression and emotion / impression, accompanied by dance and music, allows us to perceive, analyze and feel.

Among them, it is a fact that William Shakespeare's dramaturgy, remarkably „adapted“ and merged theatrical performances in the language of ballet or dance.

It is noteworthy that the choreographers conveyed the tragic or loving emotion expressed in the playwright's work with amazing physical movement, body language – dance.

It is noteworthy that the choreographers conveyed the tragic or loving emotion expressed in the playwright's work with amazing physical movement, body language – dance.

The ballet “Othello”, based on the tragedy of William Shakespeare, entered the world ballet history as one of the genius performances. Choreographer: Vakhtang Chabukiani, Author of the libretto Vakhtang Chabukiani, I. Gelovani, Stars: Vakhtang Chabukiani, Vera Tsignadze, Zura Kikaleishvili and others.

The ballet „Othello“ became the peak of Vakhtang Chabukiani's work and the Moorish dance created. performed by Chabukiani is especially memorable. Othello did not move from the place, but danced. His beautiful, tanned, strong body, whole being, every muscle conveyed to us Othello happiness, the bliss of the soul. Watching this particular scene is reminiscent of the ancient Egyptian or dervish circle. This movement of Chabukiani merges not only with the character and emotion of his character – Othello –

but also, as if creating a sacred arc connecting the earth and the sky, the earth and the cosmos.

Vakhtang Chabukiani presented the ballet performance „Hamlet“ (composer Revaz Gabichvadze) based on Shakespeare’s play of the same name with completely different choreographic accents and completely new outlines.

Ballet „Hamlet“ was the last big performance performed by Chabukiani on the stage of the Tbilisi Opera and Ballet Theater (premiere took place on May 11, 1971).

In the beginning sincere joy is expressed in a dynamic endless dance by Hamlet. But, when meeting the mother / queen, her movements slowly become petrified. Hamlet’s variations and duet-dialogues with Hertrude are built on the most difficult dance techniques ... Dingy, spinning in poses and moving on stage expresses bitter thoughts and trembling of the soul. And as an explosion of anger and pain.

Thus, the fact is that the story can be conveyed by the artist in such a way that his verbal act is only music, the rest: body, facial expressions, posture and movement, emotional, impressive narrative, return to the original source called ritual that conquers the hall and sends that feeling again Dancers on stage.

Lali Osepashvili,
The doctor of Art Studies,
Assistant-professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

**NATIONAL ICONOGRAPHICAL TOPICS IN PAINTING
TBILISI HOLY TRINITY CHURCH BY LONGO**

Summary

The situation in Georgia changed dramatically in the XIX century, when Georgia was outside province of Russia. And Georgians were under Russians oppressing. Georgian traditional art has also disappeared. Mikheil (Gobron) Sabinini appeared in Georgia at that time. He collected works of old Georgian art and wrote the book “Georgian Paradise”.

Italian artist Ludwig Longo worked in Tbilisi at the turn of the XIX-XXth century. He painted the Holy Trinity Church and was guided by Sabinin’s book “Georgian Paradise”.

The goal this paper is to present the results of study how actively resources collected by Sabinini.

Lela Gvarishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PhD. Student,
Head: Prof. Giorgi Margvelashvili, Prof. Marina Kharatishvili

**FROM PARTITURA TO PERFORMANCE – THE ROLE OF
CONDUCTOR IN THE OPERA ART**

Summary

This paper discusses such an irreplaceable character in opera as – a Conductor. Even when this profession did not exist, the composer combined this function. Without a conductor, it is practically impossible to bring such a large and multi-component organism as opera art, into a single synchronous system.

The primary source of the conductor's work is a partitura. The opera partitura is a joint work of art by the composer and the librettist, which reflects the story, the idea, the emotion that the authors wanted to convey. The librettist conveys the story, the idea, the emotion through words, and the composer through notes. It is with the study of partitura that the conductor begins to work on an opera performance. The conductor must have absolute hearing, memory, a sense of musical form and ensemble, expressive, clear hands and what is most important a sense of tempo-rhythm. The tempo-rhythm of the play depends entirely on this feeling of the conductor.

Tempo-rhythm is also crucial for a dramatic performance, but no matter how accurately the director has arranged the play, the rhythm of the performance is in the hands of the actor. In an opera performance, these reins are held by the conductor. If the director's main mission in the Drama and Opera Theater (main and not total mission) ends on the day of the premiere, the conductor manages the whole process of the performance. If the director can only track the performance from backstage, the conductor, along with the orchestra, choir and soloists, is the direct participant, performer and leader of the process that takes place on the stage.

Gvantsa Kortava,
Batumi Shota Rustaveli State University Faculty of Humanities
Specialty: Literature studies,
PhD. Student,
Head of: Prof. Elguja Makaradze, Prof. Lela Ochiauri

“FOREST QUARTET” – “VILLAGE BUILDERS” A PECULIAR CINEMATOGRAPHIC VARIATION

Summary

Transformation of a piece of literature to another field requires a new visual effect. It is a double challenge to make an artistic impact on the viewer and the reader in case of screening. In addition the popularity of the literature piece makes it even more complicated.

Merab Saralidze’s “Forest Quartet” is not inferior to the first source (“Village Builders”) in terms of artistic value. The director also appeared as a worthy successor of Sul Khan-Saba Orbeliani’s literature creation, obviously in another field of art – cinema.

A large workload in cinematography is based on vision, a plastic solution, although the story and musical elements are also very important.

In “Forest Quartet” there is a great and I think one of the main functions in the lyrics and music, which helps the personages to open the gallery of characters in front of the audience. There are remarkable elements of Georgian choreographic culture used in the animation which clearly and distinctly describe Georgian folk wonders. The flexibility and plasticity of the characters astonish the audience.

Merab Saralidze’s animation the artistic screen character is represented in movement and change and development takes place in front of and presence of the audience. The audience is a direct witness of opening all the stages of the idea of the film.

The rooster has the central part. The authors have created ambitious, self-confident, careless and frivolous type of character. With short phrases, convincing voice and arrogant, commanding manners he obviously reminds us of transonic and idler people who took the eloquence for their main profession.

Each movement, action, emotion of the animals resemble human and impact on the audience as a human.

Merab Salaridze has not changed the basic idea of the literary work. His attitude towards the characters is clearly visible in the final of the animation.

He criticises and punishes the liars and traitors like Sulkhan-Saba, opposes laziness and indifference attitude towards work.

It is noteworthy that Merab Saralidze “removed” only what is spectacular from the literature and opened up a colourful and picturesque atmosphere in front of the audience, which teaches us to be smart, gives us lessons and advices. There is the same heartbeat in this film as might beseem for Sulkhan-Saba.