

ნოდარ გურაბანიძე

კოტე მესხარაძე

საქველმოქმედო ფონდი „გამარჯვება“

ქართული თეატრის საცავი

**თბილისი
2001**



დიდ მადლობას მოვასხენებთ
ბატონ ბადრი პატარკაციშვილს
თანადგომისა და ხელშეწყობისათვის

თ

ვალი გადავავლე კოტე მახარაძის ცხოვრებას, შემოქმედებას, საზოგადო მოღვაწეობას და მეც კი, ავტორი მასზე დანერგილი წიგნისა (1986 წელი), გაკვირვებული დავრჩი მისი პიროვნების მასშტაბურობით, უვრცესი პანორამით, სადაც ბევრი რამ ხელახლა აღმოვაჩინე და ეს ჩემთვის ძვირფასი და ახლობელი შემოქმედი ახალი რაკურსით დავინახე.

ხშირად ხელოვანის ნამოღვაწარი ვერ უძლებს დროის გამოცდას, მისი მიღწევები ფერმკრთალდება, კარგავს იმ შინაგან სისავსეს, რამაც თავის დროზე ეს ხელოვანი პოპულარული გახადა ხალხის თვალში.

მე, ამ შემთხვევაში, კოტე მახარაძეს აღვიქვამ როგორც მთლიან მოვლენას, არა მხოლოდ როგორც მსახიობსა თუ თეატრალურ მოღვაწეს, ან პედაგოგს, სპორტულ კომენტატორს, ინსცენირებათა ავტორს, ახალი თეატრის შემქმნელს — არამედ, როგორც ჭეშმარიტ ფენომენს, რომელმაც ყველა ზემოთხსენებულ დარგში თვალსაჩინო წარმატებას მიაღწია, მაგრამ არსებითად ყველა ამაზე ამაღლებულია, რადგან ყველაფერი მასში გაერთიანდა, განუმეორებელი სახე მიიღო.

ტყუილად როდი ვიხმარე სიტყვა — ფენომენი. ამ ფენომენის ამოხსნა და ჩვენება არა მარტო მისი ნიჭიერების თავყანისმცემელთათვისაა საჭირო, არამედ საჭირო და აუცილებელია მომავალი თაობისათვის, რომ მის სულს სკეპსისის დამანგრეველი სნება არ შეეყაროს. კოტე მახარაძემ დროსთან შეჯიბრი მოიგო: — მსახიობის აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრება, სამწუხაროდ, შეზღუდულია. კოტე მახარაძემ კი განზიდა ეს დრო და სწორედ „ნელთ დაღმართ დაშვებულმა“ (როგორც ორმოცდაერთი წლის ოტელო ამბობდა) იმდენი საგულისხმო, მნიშვნელოვანი და ნოვატორული რამ შექმნა, რომ თავისი განუმეორებელი ადგილი დაიჭირა არა მხოლოდ თეატრის, არამედ კულტურის ისტორიაში.

არც ნოვატორობის ცნება მიხსენებია აქ შემთხვევით. უპირველესად, უნდა გავიხსენოთ მისი ღვაწლი 50-60-იან წ. წ. რუსთაველის სახ. თეატრში მიმდინარე იმ უახლეს შემოქმედებით პროცესში, რომელიც დაგვირგვინდა ფაქტიურად ახალი ესთეტიკის თეატრის შექმნით. ზოგჯერ მკრთალად, ზოგჯერ ეპიზოდურად მოიხსენიებენ ხოლმე კოტე მახარაძის წვლილს რუსთაველის თეატრის ახალი თაობის ესთეტიკური პროგრამის შემუშავებაში. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყოველმხრივ განათლებული, გამორჩეულ კულტურულ ტრადიციებზე აღზრდილი კოტე მახარაძე, შეუცვლელი, ნარმმართველი ფიგურა იყო იმ სახელოვან კოჰორტაში, რომელსაც დოდო ალექსიძემ „შვიდკაცა“ უწოდა და რომელსაც მიხეილ თუმანიშვილი მეთაურობდა. ვიდრე რუსთაველის სახ. თეატრში სპექტაკლი-მანიფესტი — იულიუს ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ შეიქმნებოდა, მანამდე იდგა კოტე მახარაძე რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის გვერდით. ი. ფუჩიკის ცნობილი ნაწარმოების „რეპორტაჟი სახრჩოებელის ყულფიდან“ სწორედ კ. მახარაძემ გაასცენიურა და მანვე შეასრულა მთავარი გმირის როლი მ. თუმანიშვილის საინსტიტუტო სპექტაკლში.

ასე რომ, ეს იყო პირველი ტანდემი, რომელიც გახდა ის იმპულსი, რომელმაც ახალი სიცოცხლე აღმოაცენა „შვიდკაცას“ სახით, უკვე რუსთაველის სახ. თეატრში. კვლავ ნოვატორობაზე მსურს გავაგრძელო ლაპარაკი. კოტე მახარაძის მიერ შექმნილი „ერთი მსახიობის თეატრი“ (რომელსაც, შემდგომ, დიდი ქართველი მსახიობის ვერიკო ანჯაფარიძის სახელი ეწოდა) პირველივე სპექტაკლიდანვე გაცხადდა, როგორც ჭეშმარიტი ნოვატორული მოვლენა თეატრალურ ხელოვნებაში.

მრავალ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებზე მინახავს „ერთი მსახიობის სპექტაკლი“, მაგრამ მხოლოდ რჩეულებს ძალუძთ „ერთი მსახიობის თეატრის“ შექმნა.

ჩემს მიერ ნანახ სპექტაკლებში მსახიობის შემოქმედების ერთი მხარე თუ იყო აქცენტირებული — ვთქვათ, ან პლასტიკური ხატის შექმნის პროცესი, ან თავიდან ბოლომდე ფსიქოლოგიურ ეტიუდებზე აგებული მოქმედება ან მხატვრული სიტყვით სინამდვილის რეალური სურათების შექმნა.

ყოველი ასეთი მსახიობი თავისი ბუნებრივი მონაცემების ერთი რომელიმე ძლიერი ელემენტის საფუძველზე აგებს სპექტაკლს, ზოგჯერ ბრწყინვალე სპექტაკლსაც კი. უკეთეს შემთხვევაში, ამგვარი შემოქმედებითი პოტენციალის მსახიობები ქმნიან ერთ ან რამდენიმე სპექტაკლს, მაგრამ თეატრს ვერ ქმნიან (გამონაკლისია იტალიელი, ნობელის პრემიის ლაურეატი დარიო ფო, რომლის ბრწყინვალე თეატრი, ეყრდნობა „კომედია დელ არტეს“ უზარმაზარ ტრადიციას), კოტე მახარაძემ კი შექმნა ჭეშმარიტი თეატრი, სადაც ერთი მსახიობის მრავალფეროვნება იქცა ესთეტიკურ ფენომენად, რამდენადაც ეს ერთი მსახიობი თავის თავში აერთიანებს იმას, რასაც ჩვენ თეატრს ვუწოდებთ. მე ვერ ვიტყვი, რომ კოტე მახარაძეზე ნაკლები ნიჭის და ნაკლები შემოქმედებითი დიაპაზონის მსახიობები გამოდიოდნენ თავიანთი პოეტური თუ ლიტერატურული „სალამოებით“, მაგრამ მათ ვერ შექმნეს ახალი ტიპის თეატრი, ეს ვერ შესძლო თვით დიდმა სერგო ზაქარიაძემაც, რომელიც უდიდესი განცდით კითხულობდა ქართული პროზისა თუ პოეზიის შედევერებს. არც ქართული თეატრის შორეული ტრადიცია და არც უახლესი წარსული არ ქმნიდა იმგვარ გამოცდილებას, რომლის გამოყენება შეეძლო კოტე მახარაძეს. ხომ განუმეორებელი, ფეიერვერკული იყო, მართლაც შეუდარებელი ვასო გოძიაშვილი თავის შედევერში „ძველი თბილისის ბოჰემა“, მაგრამ ეს თვალისმომჭრელი არტისტიზმი თავის არეალს ვერ გასცდა და დამოუკიდებელ თეატრად ვერ იქცა, თუმცა მეტაფორულად, ხშირად ვამბობთ ხოლმე: „ვასო გოძიაშვილის თეატრი“, „სერგო ზაქარიაძის თეატრი“, „გურამ სალარაძის თეატრი“.

კოტე მახარაძის „ერთი მსახიობის თეატრი“ კი სხვა რანგის მოვლენაა, რომელიც ეყრდნობა განსხვავებულ თეატრალურ ესთეტიკას, ფილოსოფიასა და ზნეობრივ იმპერატივებს.

ახლა, დასაწყისისათვის, მისი სპორტული კომენტატორობის ნოვატორობაზე ვთქვათ ორიოდ სიტყვა. თვით ყოფილ სპორტსმენს,

მაღალი კლასის კალათბურთელს (ისე ვინ მიგიღებდა თბილისის „დინამოს“ კალათბურთელთა გუნდში, რომელიც 50-60-იან წლებში ტონს აძლევდა საკალათბურთო სამყაროს სსრკ-ს თვალუწვდენელ სივრცეში), ცხადია არ გაუჭირდებოდა ამ სამყაროში შესვლა, რადგან ყველა ნიუანსი სპორტული ცხოვრებისა და თამაშისა ზედმიწევნით კარგად იცოდა, მაგრამ რამდენი ბრწყინვალე სპორტსმენი ვიცით, რომლებიც მასზე უკეთეს კი ერკვევიან სპორტულ ვნებებში, მაგრამ მასთან ახლოსაც ვერ მოვლენ რეპორტაჟის პროფესიულ (სწორედ პროფესიულ) დონეზე წარმართვაში. კოტე მახარაძემ რეპორტაჟი მხატვრულ-შემოქმედებით დონეზე აიყვანა, მასში შეიტანა თეატრალური ელემენტები — უპირველესად, თავისი, ინდივიდუალური განცდები, ვნება, ინტრიგა, მოვლენათა განვითარების დრამატიზირება. ეს იყო არტისტული რეპორტაჟები, რომელიც ხიბლავდა და ატყვევებდა მრავალმილიონიან ტელემაყურებელს.

და ბოლოს, მისი ნოვატორობის ბოლო, ღირსშესანიშნავი აკორდი: კოტე მახარაძის ინიციატივით რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში შეიქმნა ახალი ფაკულტეტი, რომელიც ამზადებს ტელენამყვანებს, რეპორტაჟის ოსტატებს, საავტორო გადაცემათა შემოქმედთ... მაღე გავხდებით მონმენი იმისა, რომ კულტურული და პროფესიონალი (ხაზს ვუსვამ ორივე სიტყვას — ნ. გ.) ახალგაზრდები საინტერესო გადაცემათა ავტორებად მოგვევლინებიან.

* * *

ჰუმანიტარული მოღვაწეობის რა დარგსაც არ უნდა შესდგომოდა კოტე მახარაძე, იგი ყველგან დიდ წარმატებას მიაღწევდა — იქნებოდა თვალსაჩინო მეცნიერი, ფილოლოგი, პუბლიცისტი (მისი რამდენიმე წერილი მძაფრი პუბლიცისტიკის ნიმუშადაც კი შეგვიძლია მივიჩნიოთ), თეატრის ისტორიკოსი (ამის სანინდარია მისი განსწავლულობა, წერისა და აზროვნების კულტურა, და, მართლაც, ფენომენალური მეხსიერება)... სავსებით სამართლიანად შენიშნავდა კოტეს უახლოესი მეგობარი, ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, დიდი თეატრალი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ნოდარ ჯანაშიძე: „კოტეს მრავალფეროვან შემოქმედებაზე საუბრის დროს ხშირად გაიგონებთ — ერთ რომელიმე, ნებისმიერ დარგს რომ გაყოლოდა და იქ შეეყურსა თავისი მთელი შესაძლებლობები, ალბათ, უფრო მეტს მიაღწევდაო. რა მოგახსენოთ. მაშინ კოტე არ იქნებოდა ის კოტე მახარაძე, ასე რომ ხიბლავს და უყვარს ყველას. ტალანტი და პოპულა-

რობა პირდაპირპროპორციულია მისი მთელი ცხოვრებისა და ეს ქმნის მის განუმეორებელ პორტრეტსაც" (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 6-13. XII. 1996 წელი).

მაგრამ ჯერ კიდევ ნორჩმა ყმაწვილმა ცეკვის ქალღმერთ ტერპსიქორას შესწირა პირველი შესანიშნავი — დავით ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მოსწავლე თბილისის ოპერის დიდ სცენაზე ლენა ყიფშიძესთან (შემდგომში მარჯანიშვილის სახ. თეატრის ბრწყინვალე მსახიობი) ერთად პ. ჩაიკოვსკის „მაცნატუნაში“ სოლო პარტიას ასრულებდა.

აი, რას იგონებს მარია ბაუერი, ცნობილი პედაგოგი და სახასიათო პარტიების განუმეორებელი შემსრულებელი (განსაცვიფრებელი იყო ამ მოცეკვავის მაღალი ნახტომი და ფანტასტიკურად მოქნილი წელი, მთელი მისი ფიგურა და სხეული დამატყვევებელ ვნებას ასხივებდა): „ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში, რომელსაც დავით ჯავრიშვილი ხელმძღვანელობდა, კოტე და მისი დაიკო გუგული დედამ მოიყვანა. თუ არ ვცდები, ეს იყო 1934 წელს. ისინი მაშინვე ჩემს კლასში ჩარიცხეს. კოტე შვიდი-რვა წლისა იქნებოდა. ის იყო გამზდარი, მკვირცხლი, ცელქი ბიჭი და, როგორც მე მეჩვენებოდა, ყოველგვარი ონავრობის მოთავე... კოტეს ბავშვობიდანვე ვამჩნევდი მსახიობურ მონაცემებს. რაც უნდა ეკეთებინა, ცეკვავდა საანგარიშო სპექტაკლ „კოპელიაში“ თუ ბალეტ „მაცნატუნაში“ — ყველგან სოლო პარტიებს ასრულებდა. მასში ყოველთვის იგრძნობოდა მსახიობი. ჩვენს სასკოლო საღამოებზე, სადაც ყველას შეეძლო ნებისმიერი კომპოზიცია, ნებისმიერი ნომერი შეერჩია და შეესრულებინა, კოტე, როგორც წესი, არასოდეს არ აირჩევდა ხოლმე ცეკვას. იგი კითხულობდა. კითხულობდა ნაწყვეტებს სხვადასხვა ნაწარმოებიდან, კითხულობდა ლექსებს. და აი, მაშინ უნდა გენახათ, როგორ გარდაიქმნებოდა: ჩვენს წინაშე იდგა არა ბავშვი, არამედ დასრულებული აქტიორი, მდიდარი ემოციური სამყაროს, დიდებული, დასრულებული ჟესტის მქონე.

კოტე მე ყოველთვის მანცვიფრებდა და ხშირად თავს ვიმტვრევდი ფიქრით, რას აირჩევდა ეს დაუდგრომელი ბიჭი. და აი, საბოლოოდ გადაწონა დრამისადმი სიყვარულმა — მან დრამატიული მსახიობის პროფესია აირჩია, თუმცა ბალეტში ძალზე ნიჭიერი მოწაფე იყო. ცხადია, არ შემცდარა... და ვინ იცის, იქნებ უქმად არ ჩაუვლია სწორედ იმ შორეულ გაკვეთილებს, იქნებ გამოადგა კიდევ სამსახიობო მუშაობისას“.

რასაკვირველია, გამოადგა! დიდ სცენაზე შესრულებულ როლებში, განსაკუთრებით ისეთ როლებში, სადაც პლასტიკას პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება (ლაერტი, კრეონი, ლევანი — ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გოლუაში“ — ანდარეზი, ურიელი, დონ სეზარ დე ბაზანი, კვაჭი კვაჭანტირაძე) კოტე მახარაძე გმირის მოქმედების, ქცევების უაღრესად გამომსახველ პარტიტურას ქმნიდა. ქებაში უაღრესად ძუნწი გენიალური ვახტანგ ჭაბუკიანი ამბობდა: „მე მზიბლავს მისი პლასტიკა, დინამიკა, მისი მოძრაობის რიტმი. დარწმუნებული ვარ, მას რომ საბალეტო სცენისათვის მიეძღვნა თავისი შემოქმედება, ამ სფეროშიც ბოზოქარი იქნებოდა“.

კოტე მახარაძის ქორეოგრაფიულმა გენმა მთელის სიმძლავრით იჩინა თავი მის ქალიშვილში, მაკა მახარაძეში, რომელიც ათეული წლების მანძილზე უმთავრესი პარტიების შემსრულებელი იყო ჩვენს საბალეტო სცენაზე დადგმულ სპექტაკლებში.

მარია ბაუერი კოტეს ბავშვობის და ქორეოგრაფიაში განსწავლის წლებს იგონებდა 1986 წელს, თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ და რა ნიჭიერი და პლასტიური უნდა ყოფილიყო მისი მოწაფე, რომ დროს ვერ წაეშალა მისი პედაგოგის შთაბეჭდილებანი. მეტიც, ყმანვილი კოტე მახარაძის პირველი „ოპუსები“ მისი თანატოლების მეხსიერებაშიც ღრმად აღბეჭდილა.

გიგა ლორთქიფანიძე, „კოტე მახარაძეს ბავშვობიდან ვიცნობ. სკოლის ასაკიდან უკვე აშკარად ჩანდა, რომ იგი ხელოვნებისათვის იყო დაბადებული. ის რომ გაჰყოლოდა ცეკვას, ბრწყინვალე მოცეკვავე იქნებოდა. პოეზიაშიც იყო ნიჭიერი, სპორტშიც — უნიჭიერესი კალათბურთელი დადგებოდა. ამით იმის თქმა მინდა, რომ ბუნებამ იგი უხვად, მრავალმხრივ დააჯილდოვა. რაც მთავარია, ჭაბუკობაშივე გამოირჩეოდა მნიგნობრობით, მაღალი ინტელექტით. მისი პირველივე ნაბიჯები თეატრალურ ინსტიტუტში გამარჯვებით იყო მოსილი“.

სერგო ფარაჯანოვი, შესანიშნავი კინორეჟისორი, მეტაფორული კინემატოგრაფის შემოქმედი, რომლის ფილმებში უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება პლასტიკურ მშვენიერებას და კადრის ფერწერულ სრულყოფილებას, იგონებს: „1936 წელია. ზაქარია ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე ქორეოგრაფიული სასწავლებელი დგამს „კოპელიას“. სოლისტია კოტე მახარაძე, მისი პარტნიორი კი — ლენა ყიფშიძე.“

ნაცრისფერ ტრიკოში გამოწყობილი კოტე თრთოლვით ასრუ-

ლებს თავის პარტიას ლენასთან ერთად. თავს ვიმტკრევდით, ურთულეს „პა“-ს როგორ დაძლეოდა, როგორ აიტაცებდა ჰაერში ლენა ყიფშიძეს? აიტაცებს კი? შესძლებს? და მართლაც, კოტემ ეს შესძლო. ასე ვიხილე პირველად ბალეტში კოტე, ვიხილე და მოვიხიბლე.

ეს იყო სიკეთით სავსე ყმანვილი, ინტელიგენტი, ვაჟკაცური, გონიერი და, რაც მთავარია, უგულთაღდესი ადამიანი.

ჩვენ, კინოხელოვანნი, ვალში ვართ კოტესთან — იგი არ გადაგვიღია ჩვენს წარმატებულ თუ წარუმატებელ ფილმებში“.

„ჯერ კიდევ ბავშვობაში მიყვარდა კითხვა, — ამბობს კოტე მახარაძე გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაბეჭდილ ერთ ინტერვიუში... („ლ. ს.“ — 16.10. 1987 წ.), — სკოლაში შესანიშნავი მასწავლებლები მყავდა — ილია სიხარულიძე და ვალენტინა ჩხენკელი, რომელთა ხელმძღვანელობითაც ხშირად ვანყობდით ლიტერატურულ საღამოებს. მაგრამ მაშინ ეს სასკოლო ინტერესებს არ გასცილებია. მოგვიანებით, თეატრალურ ინსტიტუტში ყოველთვის მინდოდა რაღაც ამგვარი გამეკეთებინა...“

როგორც ვთქვი, მან საფუძვლიანი განათლება ბავშვობის ასაკიდან მიიღო. დედამისი, თბილისის პირველი სკოლის (ამჟამად თბილისის პირველი გიმნაზია) შესანიშნავი ბიბლიოთეკის გამგე, ქალბატონი ვარვარა ვეკუა (დეიდა ვარიას, ეძახდნენ ამ სკოლის მოსწავლეები, რომელთაგან ბევრი სახელოვანი ხელოვანი, მეცნიერი, საზოგადო თუ პოლიტიკური მოღვაწე გახდა) ზრუნავდა მის განათლებაზე. სწორედ დედას უნდა უმაღლოდეს, რომ მან ბრწყინვალედ იცის ევროპული და რუსული ლიტერატურა, ზეპირად კითხულობს ესენინის, პასტერნაკის, მაიაკოვსკის შედევერებს. ქართული მწერლობა და ქართული სიტყვა, ხომ საერთოდ ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი. მამამისი, ბატონი ივანე მახარაძე, სამწუხაროდ, ადრე გარდაიცვალა — 1956 წელს. ასე რომ, ვაჟიშვილის დიდი წარმატებისგან მოგვრილი სიხარული სრულად არ განუცდია.

ფრაგმენტი კოტე მახარაძის მოგონებიდან: „სკოლაში გაკვეთილები რომ გვითავდებოდა, დედაჩემი კიდევ ბიბლიოთეკაში ტრიალებდა. მისი სამსახური საღამოს ექვს საათამდე გრძელდებოდა. ზამთარში ღუმელი ენთო, ირგვლივ სინყნარე და წიგნები... წიგნები... ისინი იქცნენ ჩემს პირველ მეგობრებად. მე და ჩემი და, რომელიც ერთი წლით პატარაა ჩემზე, ოპერისა და ბალეტის თეატრთან არსებული კლასიკური ქორეოგრაფიის სტუდიაში მიგვიყვანა. მაშინ ჩვენ შვიდი-რვა წლისანი ვიყავით, სწორედ ეს სტუდია დავამთავრეთ ჩვენ.

1936 წელს კი, როცა უკვე ათი წლისა ვიყავი, მე ვიცეკვე „მაცნატუნაში“. სპექტაკლის დირიჟორი იყო ევგენი მიქელაძე, მხატვარი — სოლიკო ვირსალაძე. ეს ამბავი ღრმად ჩამებეჭდა ჩემს ბავშვურ მეხსიერებაში და დღესაც დაუვინწყარია ჩემთვის. თხუთმეტი თუ თექვსმეტი წლის ვიქნებოდი, როცა პირველად ვნახე აკაკი ხორავა ოტელოს როლში და პირდაპირ გავვოგნდი... რა უცნაურია ცხოვრება! ჩემს ცხოვრებაში პირველი ვახტანგ ჭაბუკიანი რომ შემოჭრილიყო, მაშინ ქვეყანაზე ვერავითარი ძალა ვერ მომწყვეტდა ბალეტს და აქ დავრჩებოდი კიდევ სამუდამოდ. მაგრამ პირველი აკაკი ხორავა იყო და ამან განსაზღვრა კიდევ ჩემი ბედი — მე შევედი თეატრალურ ინსტიტუტში... (გაზ. „სვობოდნაია გრუზია“ 20.05.2000 წ.) სხვა ადგილას იგი აღიარებს, რომ მისი ქორეოგრაფიული კარიერა „მაცნატუნაში“ და „კოპელიაში“ შესრულებულ პარტიებს არ გასცილებია. „სხვათა შორის, ევგენი მიქელაძეს ძალიან ვუსყვარდი და — ჩემი ჯილა, ჩემი ჯილაო, — ასე მეძახდა. ეს იყო 1936 წელს და მას შემდეგ სცენაზე ვარ“ (გაზ. „დრონი“ 16.03.1999 წ.).

1936 წლიდან მოყოლებული კოტე მახარაძის სახელი და მისი ფოტოსურათები არ ჩამოდის ჩვენი პრესის ფურცლებიდან. ხელთ მაქვს სწორედ ამ წელს გაზ. „ზარია ვოსტოკაში“ გამოქვეყნებული ფოტო წარწერით: „ათი წლის კოტე მახარაძე მაცნატუნას როლის შემსრულებელი“. სურათზე პატარა, უჩვეულოდ მიმზიდველ ბიჭუნას, ელეგანტურად უჭირავს ცალხელშემართული პარტნიორი გოგონა, ესაა სწორედ ლენა ყიფშიძე, რომელიც, ტანად გაცილებით დიდია თავის პარტნიორზე. მაგრამ ბიჭის ლამაზ სახეზე ისეთი სიმტკიცე და უშუალობაა აღბეჭდილი, რომ აშკარაა, იგია „პირველი“ ამ დუეტში.

ოცდაათიანი წლების თბილისში მაინცდამაინც დიდ ვაჟკაცურ საქმედ არ ითვლებოდა საბალეტო სკოლაში სიარული (სხვათა შორის, არც მუსიკალურ სასწავლებლებში მოსიარულე ყმანვილებს ადგათ კარგი დღე ე. წ. „ქუჩის ბიჭებისაგან“).

„მაშინ ამბობდნენ: „ხომ იცით, აი, კოტე მახარაძე ბალეტში დადი-სო. ვაჟკაც კაცს იქ რა უნდაო“. ნამდვილად არ მინდოდა... დედა რომ არ ყოფილიყო, მე სხვა უმაღლეს სასწავლებელში შევიდოდი. აი, დღეს რალაცნაირი გაგებაა. ჩემი შვილიშვილი მეუბნება: „არა გრცხვენია, ყველაფერში ფრიადოსანი როგორ იყავიო“. მართლაც ასე იყო“.

„ბევრისგან განსხვავებით, მე არ მივსულვარ ხელოვნებაში ცნობილი დედ-მამის გრძელვადიანი იარლიყით, როცა უკვე შემჩნეულიც

ხარ და არც უყურადღებოდ გტოვებს ვინმე. ჩემი მშობლები შორს იდგნენ თეატრისაგან, თუ არ ჩავთვლით ბაბუას დედის მხრიდან — ანტონ ვეკუას. არ იფიქროთ, რომ იგი სცენაზე თამაშობდა ან რეჟისორობდა, მუსიკას ეტანებოდა ან მოლბერტით ხელში გადაჭიმულ ტილოსთან ალაშქრებდა. არა, ბაბუა მღვდელი იყო, მაგრამ უთუოდ დამეთანხმებით, მღვდელმსახურებასა და თეატრის მონაშებრივ სამსახურს შორის ბევრი რამ არის საერთო. ყოველ შემთხვევაში, მისი ეფექტური გარეგნობა — გოლბენის „აბრაამის მოვლინების“ გმირს რომ წააგავდა, მანერები, პათეტიკურად ამალღებული მეტყველება, ძველი ყაიდის მსახიობს მოგაგონებდათ. საოცრად მომხიბლავი კაცი იყო, დღენიადაც მაჟორულად მუდერ ტალღაზე შეღერებული, მხიარული, ხმაურიანი... ეს არის და ეს. ხელოვნებასთან შესების სხვა გენეტიკური კოდი მე არ გამაჩნია...

ჩემი მომავალი მაშინ გადანყდა, როცა დედამ ქორეოგრაფიულ სტუდიაში მიმიყვანა. „რას უნდა შეეცვალა იგი, თუ ლეგენდად ქცეულ „სცენის მტვერთან“ ერთად უკვე ბავშვობაში გადავყლაპე მუსიკისა და პლასტიკის საოცარი მაგიის ისეთი დოზა, რომ ვერა ძალით ვერ გამოდევნი მას. რაღას უნდა ეზიაროს პატარა ბიჭი, რომელმაც უკვე ათი წლის ასაკში, ოპერის თეატრის სცენაზე, ჩაიკოვსკის „მაკნატუნაში“ და დელიბის „კოპელიაში“ ასრულებს მაკნატუნასა და ფრანცის მთავარ პარტიებს და ყველა მისი „პა“ იწყება ისეთი ჯადოქრის ხელის აქნევით, როგორიც იყო ფანტასტიური დირიჟორი ევგენი მიქელაძე“ (კოტე მახარაძე „ნანახი და განცდილი“ ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, №5, 1985 წ.).

1986 წელს გამოსულ ჩემს წიგნში „კოტე მახარაძე“ ვწერდი: „კოტე მახარაძე საქვეყნოდ ცნობილი პიროვნება და მსახიობია, უფრო ზუსტად, არტისტია, ამ ცნების არა მხოლოდ პროფესიული, არამედ უფრო ფართო გაგებით, რაც გულისხმობს ცხოვრების, აზროვნებისა და მოქმედების სტილს“.

სწორედ ეს არსებითი თვისება იზიდავს ან ხიბლავს არა მხოლოდ მისი როლების მაყურებლებს, არამედ მილიონობით ტელემაყურებელსა და რადიომსმენელს. სწორად შენიშნა პოეტმა მიხეილ ქვლივიძემ: „კოტე მახარაძე თხემით ტერფამდე არტისტია. როცა მას ვუყურებ, ძველი თაობის არტისტები (დიახ, არტისტები და არა მსახიობები) წარმომიდგება თვალწინ... ყველა ის, ვისი ხასიათის მთავარი თვისება — არტისტიზმი ასე ცოცხლად შემოინახა მეხსიერებამ... კოტე მახარაძე ხელოვანია ფართო გაგებით, მისი ინტერესების რკალ-

ში არა მარტო თეატრია, არამედ ლიტერატურაც, მხატვრობაც, მუსიკაც, კინოც და ქორეოგრაფიაც. და კიდევ — სპორტი, სპორტი, როგორც გატაცების საგანი" (იხ. კოტე ნინიკაშვილის მიერ შედგენილი კრებული „კოტე მახარაძე“, 1986 წ. გვ. — 19).

ქართულ თეატრში არ მეგულება მსახიობი, რომელსაც ასე მშფოთვარედ და დაუდგრომლად ეცხოვროს... მთელი მისი არსება მოუტავს წინააღმდეგობებს, შინაგან კონფლიქტებს, რომელიც მას აიძულებს უფრო მეტის გახელებით ეძიოს მთლიანობა. გონება და ვნება მას თითქოს სხვადასხვა მხარეს ეზიდებოდა, რაც ხანგრძლივი სულიერი წონასწორობის შენარჩუნების საშუალებას არ აძლევდა ხოლმე... ხოლო როცა მის არსებაში პარმონია ისადგურებდა, სწორედ მაშინ იყო მოსალოდნელი მისი მკვეთრი შემობრუნება სიახლისკენ, როგორც ცხოვრებაში, ასევე თეატრში. ეს „შემობრუნებანი“ აოცებდა როგორც მის თაყვანისმცემლებს, მის ახლობლებს, ასევე მისადმი, ცოტა არ იყოს, სკეპტიკურად განწყობილ ადამიანებს. „მინდა მოვასწორო ყველაფერი, რის განხორციელებაც ჩაფიქრებული მაქვს. ალბათ, ყოველთვის ასე ხდება, ახალგაზრდობაში კაცი ნაკლებად ჩქარობს, უფრო მშვიდად გრძნობს თავს და ეჩვენება, რომ წინ ჯერ კიდევ ბევრი დროა, ყველაფერი მოესწრება. მეც ასე ვიყავი, მაგრამ წლებთან ერთად ყველაფერი იცვლება. მართალია, იმის შიში არა მაქვს, რომ ბევრი რამ გაუკეთებელი დამრჩა, მაგრამ ვცდილობ ვაკონტროლო ჩემი საქმიანობა, ნაკლები დრო ვხარჯო უმნიშვნელო საქმეებზე. თუმცა, ქუჩაში, მგონი, უფრო მხნედ მივაბიჯებ, ვიდრე ზოგიერთი ახალგაზრდა" (გაზ. „თბილისი" 18.XI. 1986 წ.). ამას ამბობს სამოც წელს მიღწეული კაცი, რომელმაც ცხოვრებაში უშურველად ხარჯა თავისი საარაკო ენერგია. არც ბოჰემა იყო მისთვის უცხო, არც თავანწყეტილი ქეიფი დილამდე და არც სასიყვარულო თავგადასავლები... ბუნებრივია, მაშინ იგი სხვანაირად ამბობდა: „მე არა ვარ წყნარი ცხოვრების მოყვარული“.

იმთავითვე ბედნიერად დაიწყო მისი არტისტული და სპორტული ცხოვრება და თითქოს მომავალში მოულოდნელი პერიპეტიები გამოირიცხულიც კი იყო. მაგრამ იგი, ბენვენუტო ჩელინის გახელებით, თუ ბედისწერის კარნახით, თვით მიესწრაფვოდა წინააღმდეგობას, რათა შემდეგ ასეთივე გახელებით, აქედან გამოსავალი ეძებნა. მისი ცხოვრება, შეიძლება იმასაც გვახსენებდეს, რომ ყოველ ჩვენ-

თაგანს, საკუთარი „ქვის სტუმარი“ ელოდება.

მსახიობის ცხოვრება საზოგადოების თვალწინ მიმდინარეობს და ხშირად ამ საზოგადოებას გულუბრყვილოდ სჯერა, რომ მან ყველაფერი იცის. სინამდვილეში რამდენ ტკივილს, დაუმსახურებელ წყენას, ზოგჯერ გულგრილობას იტანს მსახიობი სხვისი მზერისათვის შეუმჩნევლად. რამდენ საოცნებო როლს ჩაუვლია მის გვერდით ისე, რომ არავის გახსენებია მისი პოტენციური შესაძლებლობანი...

თეატრალურ ინსტიტუტში შესვლისთანავე სტუდენტური ცხოვრების ლიდერად იქცა. როგორღაც სპონტანურად იქცევდა ყურადღებას სპორტითა და საბალეტო სტუდიაში წვრთნით ჩამოქნილი მისი სხეული, მაღალ შუბლზე უკან გადაწეული გრძელი, რბილი და ღია ნაბლისფერი სწორი თმები, ჩამოქნილი პროფილი, შუქიანი თვალები, ქცევის რაფინირებულად დახვეწილი მანერა, მოძრაობისა და საუბრის ის სილალე, რითაც ბუნება თავის რჩეულ შეილებს აჯილდოვებს ხოლმე — ყოველივე ეს შერწყმული გონიერებასთან და ტემპერამენტთან — ამ ორ თვისებასთან, რომელიც ერთ ადამიანში იშვიათად თუ იყრის ხოლმე თავს.

გიგა ლორთქიფანიძე წერს, რომ „მისი პირველივე ნაბიჯები თეატრალურ ინსტიტუტში გამარჯვებით იყო მოსილი. კ. მახარაძე მთელ თავის თაობაში ყველაზე უფრო ადრე ჩამოყალიბდა როგორც



რამაზ ჩხიკვაძე
და კოტე მახარაძე

თეატრის მსახური“ (იხ. კოტე ნინიკაშვილის მიერ შედგენილი კრებული).

მის პოპულარობას ზრდიდა მისი ელევანტური თამაში თბილისის „დინამოს“ კალათბურთელთა გუნდში და პოეზიის საღამოები, სადაც იგი რუსული პოეზიის შედევრების საკუთარ თარგმანებს კითხულობდა ხოლმე. სრულიად ახალგაზრდამ ითამაშა თეიმურაზის როლი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ალექსანდრე ყაზბეგის „ქეთევან წამებულში“ და მის ფართოდ გაღებულ კრიალა თვალეზში დასადგურებული სეედა გარდაუვალი, საბედისწერო ტრაგედიის მოახლოებას გვაგზძნობინებდა.

რასაკვირველია, მდიდარი და მრავალფეროვანია კოტე მახარაძის სცენური რეპერტუარი, მაგრამ ახლაც ღრმადა ვარ ამაში დარწმუნებული — მისი მონაცემებისა და ნიჭის მსახიობს კიდეე მრავალი მოულოდნელი სიხარულის მონიჭება შეეძლო. რეჟისორ დიმიტრი (დოდო) ალექსიძის აღზრდილი კოტე მახარაძე თითქოს გმირულ-პეროიკული რეპერტუარისთვის იყო „განწირული“. ასეთი სტილის სპექტაკლებისათვის მას მართლაც შესანიშნავი მონაცემები ჰქონდა: ჩამოქნილი სხეული, პლასტიკა, მეტყველი სახე, შესანიშნავი მეტყველება, რიტმის განსაკუთრებული (ცხადია!) გრძნობა. მაგრამ, მოდით, გავიხსენოთ, თუ რა ოსტატობით ითამაშა მან ადრევე, სახასიათო როლები — ბარტოლუსი მიხეილ თუმანიშვილის „ესპანელ მღვდელში“ და სამსონა დ. ალექსიძის „პეპოში“, ხოლო ფსიქოლოგიური ხასიათის როლებსაც თუ გავიხსენებთ (ლალი როსებასა და ალექსანდრე გელმანის პიესებში), მაშინ ნათლად დავინახავთ, თუ რა დიპაზონის შემოქმედი იგი და რა მრავალფეროვანი პალიტრის გამოყენების საშუალება გაუშვეს ხელიდან ჩვენმა რეჟისორებმა...

სტუდენტობის წლებიდანვე მოპოვებულმა პოპულარობამ ოდნავადაც არ „შეანელა“ მისი თვითკრიტიკული და ირონიული გონების სიმძაფრე. თითქოს წინასწარ გრძნობდა, რომ წინ ელოდებოდა შეხვედრა უზარმაზარ ლეგიათანთან, რუსთაველის თეატრთან, რომლის თვალუნვდნელ სცენას, დიდ საორკესტრო ორმოს და პარტერს, მრავალი ახალგაზრდა მსახიობი, რომლებიც ინსტიტუტის პატარა სცენაზე ბრწყინავდნენ, შთაუნთქავს. ჩემი თაობის ბრწყინვალე მსახიობებს რამაზ ჩხიკვაძესა და გურამ საღარაძეს, გაუჭირდათ ახალ სივრცეში და გარემოში ადაპტირება და საკმაო ხანი დასჭირდათ, რომ ღირსეული ადგილი დაეჭირათ თეატრის რეპერტუარში. როგორც ვთქვი, კოტე მახარაძემ წარმატებას თავის სადებიუტო სპექტაკლ-

შივე მიაღწია, მაგრამ ჭეშმარიტი წარმატება და აღიარება მას მოუტანა მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმულმა სპექტაკლმა იულის ფუჩიკის მოთხრობის — „რეპორტაჟი სახრჩობელის ყულფიდან“ — მიხედვით ინსცენირებულმა „აღამიანებო, იყავით ფზიზლად!“ ამ მოთხრობის ინსცენირება კოტე მახარაძეს ეკუთვნის და იგი პირველად მ. თუმანიშვილმა დადგა თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე. ამ პატარა სცენაზე მიღწეულმა წარმატებამ უბიძგა სწორედ რეჟისორს, რომ იგი რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე გადაეტანა. გიგა ლორთქიფანიძე ამ სპექტაკლს მთელი ქართული თეატრის საექტაპო სპექტაკლს უწოდებს: „კოტემ იულიუს ფუჩიკის შესანიშნავი სახე შექმნა. ჩემი აზრით, ამ სპექტაკლით დამკვიდრდა ახალგაზრდა თაობა, რომლის ერთ-ერთი ბურჯი იყო კოტე მახარაძე“

ამ სპექტაკლმა განსაკუთრებული როლი შეასრულა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ეს იყო 50-იან (და ცოტა ადრეც, ზოგიერთთათვის) წლებში თეატრში მოსული ახალგაზრდობის სპექტაკლი-მანიფესტი, რომელმაც დაამკვიდრა ახალი თეატრალური ესთეტიკა, მრავალმხრივ განსაზღვრა თეატრალურ ძიებათა შემდგომი, ფრიად ნაყოფიერი პერიოდი.



მიხეილ თუმანიშვილი და კოტე მახარაძე



იულიუს ფურცი. „ადამიანებო, იყავით ფეხზე!“

მიხეილ თუმანიშვილი თავის მშვენიერ ნიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, წერს: „ჩემი პირველი მსახიობები იყვნენ კოტე მახარაძე, ბადრი კობახიძე, გოგი გეგეჭკორი, მედეა ჩახავა. მათ უკვე რეპეტიციებზე შემოუერთდა ეროსი მანჯგალაძე, ცოტა მოგვიანებით — ნოდარ ჩხეიძე და მერაბ გეგეჭკორი. შემდეგ ინსტიტუტიდან მოვიდნენ რამაზ ჩხიკვაძე და გურამ სალარაძე. ეს ჩემი არმია მზად იყო შტამპების წინააღმდეგ გასალაშქრებლად, შტამპებისა და...

ისინი ჰგავდნენ ეს-ესაა ანყობილ ორკესტრს, რომელიც თავისი დირიჟორის ჯოხის აქნევას ელოდება. ეს იყო კოლექტივი ფანატიკოსებისა, არანორმალური, თეატრის მოთაყვანე ადამიანებისა...

ჭკვიანი, ტემპერამენტული, მუშაობაში მიზანსწრაფული, იშვიათად პლასტიკური, სხვებზე მეტად ნაკითხი, მაიაკოვსკის ტრფიალი, ფუტურისტული ლექსების მთხზველი, გონებამახვილი კოტე მახარაძე. იგი ამჟღავნებდა ითქვას, გმირი გახლდათ“.

ეს სპექტაკლი გვევლინებოდა როგორც ახალი შინაარსის, ახალი სტილისტიკის დამამკვიდრებელი. აქ მარტო ესთეტიკურ-სტილისტიკურ ნოვატორობასთან არ გვექონდა საქმე. ეს სპექტაკლი რეალობისადმი დამოკიდებულების, მისი აღქმის ახლებურ საზოგადოებრივ-ფილოსოფიურ აზროვნებას ადასტურებდა. ჩვეულებრივი ადამიანის გმირულ-ტრაგიკული ისტორია, გადახლართული ისტორიის უმძაფრეს პერიოდთან, გულწრფელი, შეუფერადებელი ფსიქოლოგიური სიმართლით იყო სავსე. სულიერი და ფიზიკური სიმტკიცისა თუ საბედისწერო თავგანწირვის თემა გახსნილი იყო არა როგორც იშვიათი, განსაკუთრებული მოვლენა, არამედ როგორც ბუნებრივი, შეგნებული და ამავე დროს იმპულსური ლტოლვა სამართლიანობისა და ჰუმანიზმისაკენ. ე. წ. „ამაღლებული“, „გმირული“ აქ წარმოდგენილი იყო როგორც იმანენტური თვისება ადამიანისა, რომელიც თავისუფლებისათვის ბრძოლას არა მარტო „საზოგადოებრივი იდეალების“ კარნახით ეწევა, არამედ თავისი პიროვნული ღირსების თვითდამკვიდრების, საკუთარი ადამიანური არსის თვითგამოვლენისათვის. ბუნებრივია, სპექტაკლის მთელი ეს ფილოსოფიური აზრი და მისი სტილისტიკა კონცენტრირებული იყო მის მთავარ გმირში — იულიუს ფუჩიკში, რომელიც სახრჩობელას ყულფიდან გადმოსცემდა თავის უკანასკნელ რეპორტაჟს. ამ მთავარი როლის (ამ შემთხვევაში „მთავარი“ არა მხოლოდ სპექტაკლის მთავარი მოქმედი გმირის, არამედ სწორედ ახალი სტილისტიკის გამოხატვის თვალსაზრისით) შესრულება მ. თუმანიშვილმა მიანდო კ. მახარაძეს. კ. მა-

ხარაძემ და რეჟისორმა სცენაზე უნიკალური გმირი (რომელიც „თავისთავად“, „ბუნებით“ გმირი — როგორც ვთქვით, ანზორი ან კარლ მოორი იყო აკაკი ხორავას გამაოგნებელი შესრულებით) კი არ გვიჩვენეს, არამედ პიროვნებაში გმირული სანყისის გალვიძების პროცესი, გვიჩვენეს ჩვეულებრივი ადამიანის გადაქცევა იშვიათი სულიერი სიმტკიცისა და რწმენის ადამიანად. ამ სცენურ გმირს თავისი ისტორიული მისიის გაგება კი არ ამოძრავებდა, იმაზე კი არ ფიქრობდა, რომ თავისი განსაკუთრებული ზნეობრივი საქციელით სამყარო გარდაექმნა. არა! ეს იყო საკუთარ არსებაში, საკუთარ ფსიქოლოგიურ სამყაროში „კოდირებული“ სულიერი გმირობის გალვიძება ტანჯვის, შეურაცხყოფის, აუტანელ ტკივილთა გავლისა და დაძლევის გზით. მისთვის ისეთივე მძიმე იყო ფიზიკური ტანჯვა, ღირსების გაქლევა, დამცირება, როგორც ეს იქნებოდა დარბაზში მსხდომი მაყურებლისათვის. კ. მახარაძის გმირთან ერთად ჩვენც ვებრძოდით საკუთარ სისუსტეებს, ვეძებდით სინათლის სხივს, ფაშისტური ჯურღმულის სიბნელეში და მასთან ერთად (თანალმობის და გმირთან ერთგვარი გაიგივების გზით) ჩვენც გამარჯვებული გამოვდიოდით ამ ჯოჯოხეთური განსაცდელიდან.

ამგვარი ფსიქოლოგიური განცდის შემდეგ სრულიად ბუნებრივად გვეჩვენებოდა კ. მახარაძის ფუჩიკის ცხოვრების (სპექტაკლის ფინალში) „რომანტიკულ-გმირული“ ამაღლება და მეტყველებაში თუ ქცევაში გაჩენილი ერთგვარი პათეტიკურ-პლაკატური ჟესტიკი. მაშინ, როცა იგი, მაღლა შემდგარი, დარბაზში მსხდომთ მოგვინოდებდა: „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“. ეს პუბლიცისტური აპარტე გამართლებული იყო ჩვენს თვალწინ გათამაშებული მთელი წინა ეპიზოდებით და თავისუფალი იყო პათოსური შარავანდედისაგან. ეს იყო ტანჯვაში დაბადებული სულის ამოძახილი, გამართლებული პიროვნული გამოცდილებით და სპექტაკლიც მოულოდნელ ჟღერადობას იძენდა. „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ ეხებოდა არა მარტო თეატრალურ აუდიტორიას, არამედ ადამიანებს. ეს იყო არა მხოლოდ მოწოდება, არამედ რწმენის გამარჯვება, ოპტიმიზმი, რომელიც პათოსის ცისფერ ღრუბლებში კი არ შობილა, არამედ სიკვდილთან, ბედისწერასთან პირისპირ შეჯახების დროს.

ეს იყო გაბედული სპექტაკლი, რომელიც არა მარტო ახალ თეატრალურ სტილს ამკვიდრებდა, არამედ გმირის ცნების ახალ შინაარსსაც, რომელიც ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა ომგადახდილი თაობისათვის, რომელმაც უკვე კარგად იცოდა, თუ რა არის ნამდვილი

გმირობა და რა ფასად უჯდება იგი ადამიანს, რა არის მართალი სიტყვა და რა არის პათოსური ალტკინება, სად იზადება სიმართლე და რა ასაზრდოებს სიყალბეს.

კოტე მახარაძის ფუჩიკის სახე ისევე შორს იყო გულისამაჩუყებელი სენტიმენტალობისაგან, სიბრაღულის თუ შეცოდების გამომწვევი დეტალებისაგან, როგორც ზოგადი, „საერთო“ ტირაჟირებისათვის გამიზნული გმირული ჟესტებისაგან. ეს იყო არა „საერთოდ გმირობა“ გმირობისათვის დაბადებული ადამიანისა, არამედ კონკრეტული, პიროვნული ხასიათის, ინდივიდუალური ადამიანის ცხოვრების უმთავრესი აზრის გამოვლენა მისთვის ყველაზე ტრაგიკულ სიტუაციაში. სიცოცხლის სიყვარული, იუმორი, მომხიბვლელობა, კეთილგანწყობილება, საკუთარი სისუსტეების დაძლევა (რაც მტრული ძალების დაძლევასაც ნიშნავდა) უაღრესად რეალურსა და სარწმუნოს ხდიდა ამ სცენურ ფუჩიკს. ეს იყო მ. თუმანიშვილის რეჟისურის და მისი თანამოაზრე მსახიობების ერთობლივი (ხაზს ვუსვამ — ერთობლივი) პირველი ნამდვილი გამარჯვება რუსთაველის თეატრის სცენაზე. „ბედმა გამილიმა, როდესაც ისეთ რეჟისორებს შევხვდი, რომელთაც ნოვაციები მოიტანეს ქართულ თეატრში. ჩემი შემოქმედებითი სამყაროს ჩამოყალიბებაზე უდიდესი კვალი დააჩნია დოდო ალექსიძემ, რომლის ხელწერა, მუშაობის მხატვრული მეთოდი ჩემთვის ყველაზე ახლობელი აღმოჩნდა...

—რაც შეეხება მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებას, ეს იყო საერთოდ თეატრალური ხელოვნების ახალ ხარისხში აყვანის სანყისი. მისი შემოქმედებითი კონცეფცია არა მარტო ჩემთვის, არამედ მთელი ჩემი თაობისათვის წარმოადგენდა იმ ათვლის წერტილს, საიდანაც დაიწყო გზა სასცენო ხელოვნების ახალი ძიებებისაკენ... ამდენად, ბატონ მიხეილთან მუშაობის პერიოდი ჩემი ცხოვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპს წარმოადგენს. სცენის ამ დიდოსტატისგან ხომ ყოველ წუთს შეიძლებოდა რაღაც გესწავლა, ახალ-ახალი აღმოჩენებით გაგეძლიერებინა საკუთარი სული, სულ სხვა თვალთ შეგეხედა პროფესიისათვის, თეატრისთვის, საერთოდ სამყაროსთვის... ყოველივე ეს კი საკუთარ აღმოჩენად ჩაგეთვალა. სწორედ ამგვარი შემოქმედებითი მეთოდით ვებრძოდით ყალბ თეატრალურ მანერას, რომელიც კლავდა ნამდვილ თეატრს, სწორედ ამგვარი ჭეშმარიტი თანამშრომლობის შედეგად დაიბადა სპექტაკლი „ადამიანებო, იყავით ფიზიკად!“, რომელიც თეატრალური ცხოვრების საეტაპო მოვლენად იქცა. მე დღესაც მახსოვს, როგორი შთაგონებით, ერთსულოვნებით ვმუშაობდით, და ყველას, როგორც

ერთს, მხოლოდ ერთი მიზანი გვამოძრავებდა — შეგვექმნა მაღალი მხატვრული ღირებულების სპექტაკლი. ცხადია, როდესაც ასეთი თანამოაზრეობაა, იგი ბედნიერი წუთების მომტანია, როგორც რეჟისორისათვის, ასევე მსახიობებისათვის“ (ჟურნ. „ხელოვნება“ №3 1991წ).

„რა კარგად ასრულებდა როლს კოტე მახარაძე — ძალზე ზუსტი, ნატიფი კი იყო. საოცარია, როგორ ცვლის ხელოვნება ადამიანებს, როგორ ამაღლებს მათ!“ — იგონებდა შემდეგ მ. თუმანიშვილი.

1951 წლის 25 ნოემბრის გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“-ს ფურცლებზე დაიბეჭდა ქართული თეატრის ისტორიის დიდი მკვლევარის ბ-ნ დიმიტრი ჯანელიძის ვრცელი რეცენზია. დ. ჯანელიძე, რომელიც ღრმად იყო ჩაძირული შორეული წარსულის რეალიების სიღრმეებში, იშვიათად წერდა თანამედროვე რეპერტუარზე. გარდა ამისა, იგი კოტე მარჯანიშვილის თეატრალური პოეტიკის თაყვანისმცემელი იყო და უფრო „ძველ სამყაროში“ იყო დარჩენილი. მართალია, თავის ამ წერილში მას არ უხმარია ცნებები „ნოვატორობა“, „ახალი ესთეტიკა“, „ფსიქოლოგიურ-პოეტური თეატრი“ და სხვა ამგვარი, მაგრამ ის ფაქტი, რომ მან მხარი დაუჭირა ამ სპექტაკლს, რომელიც შესაძლოა ჯერ გამომწვევად არა, მაგრამ მაინც უპირისპირდებოდა ე. წ. „პეროიკულ-რომანტიკულ თეატრს“ — მრავლისმეტყველია. „მიხეილ თუმანიშვილის ამ მესამე სპექტაკლმა აშკარად დაგვარწმუნა, რომ მისი სახით ჩვენ გვყავს საბჭოთა თეატრის ამოცანებში კარგად გარკვეული, ფაქიზი გემოვნებით და ზომიერების ალლოთი აღჭურვილი ხელოვანი, რომელიც ამავე დროს დაჯილდოვებულია გამომგონებლობის ნიჭით და ფანტაზიით. ამ სპექტაკლში შექმნილი სახეები ცხადყოფენ, რომ რეჟისორი სწორი გზით წარმართავს მსახიობს. მ. თუმანიშვილი ამაღელვებლად გადმოგვცემს მასის განწყობილებას, მაშინაც კი, როდესაც ჩვენს თვალწინ, სცენაზე მხოლოდ სამი კაცია. დაუვინყარია სცენა, როდესაც მთელ ციხეში გუგუნებს „ინტერნაციონალის“ ჰანგები. პიესის დედააზრის ეს საუკეთესოდ გამომხატველი ეპიზოდი ჭეშმარიტი რეჟისორული ხელოვნებითაა განხორციელებული...

...რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილს და მსახიობ კოტე მახარაძეს დიდი სიყვარულით და პასუხისმგებლობის გრძნობით შეუქმნიათ სასცენო ნაწარმოები ფუჩიკის წიგნის — ეპოქის ამ შესანიშნავი დოკუმენტის მიხედვით... სპექტაკლის სიუჟეტი ინსცენირების ავტორებს ფუჩიკის ნაწარმოების დედააზრის შესაბამისად, მისი სიმართლისაგან გადაუხვევლად შეუქმნიათ და განუვითარებიათ...

თეატრალურ ინსტიტუტში აღზრდილმა მსახიობმა კოტე მახარაძემ გვიჩვენა ფაშისტებისაგან ნამებული კომუნისტი ჟურნალისტის, ჩეხოსლოვაკიელი ხალხის ეროვნული გმირის იულიუს ფუჩიკის სახე. იულიუს ფუჩიკი ფაშისტური ოკუპაციის წლებში არალეგალურად მუშაობდა მასწავლებელ გორაკის პასპორტით. კოტე მახარაძემ ფუჩიკის ორმაგად გარდასახვის რთული ამოცანა სასახელოდ დასძლია. მახარაძე ამ როლს ანსახიერებს დიდი სიყვარულით და რომანტიკული მგზნებარებით. რაოდენ მართლად, მხატვრულად, სადად და გულწრფელი უშუალოებით არის გამოხატული ამ გმირის სახე! მსახიობი ხაზგასმით გადმოგვცემს იულიუს ფუჩიკის თავდადებას, მის პატრიოტიზმს, მასების ხელმძღვანელის თავმდაბლობას, უტყვ საბრძოლო ნებისყოფას და მომავლისადმი რწმენას. დიდია ასეთი სცენიური სახეების აღმზრდელობითი მნიშვნელობა".

ეს პუბლიკაცია იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ აქვე მოთავსებულია შესანიშნავი რეალისტი მხატვრის უჩა ჯაფარიძის მიერ ფანქარში შესრულებული სამი პორტრეტი „კოტე მახარაძე ფუჩიკის როლში“, „მედეა ჩახავა ლიდა პლახას როლში“ და „ეროსი მანჯგალაძე პეშეკის როლში“. ჩემი სტუდენტობის დროს მრავალგზის მინახავს ეს სპექტაკლი, ახლა ხელთა მაქვს მრავალი ფოტო, მაგრამ მხატვარს თავისი ინტუიციით უფრო ღრმად ჩაუხედავს კოტე მახარაძის შექმნილ როლში. ამ პორტრეტში კოტე მახარაძის ფუჩიკი ვაჟკაცურ სიძლიერესთან ერთად, ლირიკულ, მიმზიდველ სიტბოსა და სილბოს ასხივებს.

ამ სპექტაკლმა პირველი ბზარი გაუჩინა „პეროიკულ-რომანტიკული“ თეატრის აქამდე შეუღაბავ ბასტიონს. წინ იყო ახალი სპექტაკლები, ახალი გამარჯვებანი, დიდი ბრძოლები ახალი თეატრალური ესთეტიკის დასამკვიდრებლად და კოტე მახარაძე ამ ისტორიულ პროცესში უაღრესად აქტიურ როლს თამაშობდა.

და ბოლოს, ერთი მნიშვნელოვანი გარემოებაც უნდა აღვნიშნო, რადგან იგი ძალზე ნიშანდობლივად მეჩვენება რუსთაველის თეატრის შემდგომ შემოქმედებით ცხოვრებაში. კოტე მახარაძის ეს სცენური სახე გმირული რომანტიკული თეატრის ნებისმიერ თავყვანისმცემელსაც კი დააკმაყოფილებდა, თუმცა მას, შესაძლოა, გამოუპარვოდა ამ როლის იშვიათი პლასტი-ლირიულ, ფსიქოლოგიური მოტივი, რომელიც პათეტიკას (ამგვარ მოტივს კი აშკარად შეიცავდა ეს როლი) აბსოლუტურად ათავისუფლებდა სიყალბისგან. აქ ამადლებული, ზეანეული გრძნობები სცენური სიმართლით და პო-

ეტურ-მეტაფორული „ამაღლებულობით“ იყო შეცვლილი. თუმც, მ. თუმანიშვილის თქმით — „იგი ამპლუით, შეიძლება ითქვას გმირი გახლდათ“, მაგრამ მისი სახე ამ ანსამბლურ-ფსიქოლოგიურ სპექტაკლში უაღრესად ორგანული იყო.

„იულიუს ფუჩიკის როლის განსახიერებით კოტე მახარაძემ თავისი პიროვნული იდეალიც გამოხატა: დიდებული უბრალოებით ადამიანის ზნეობრივი სიმტკიცის წარმოჩენა! კოტე მახარაძის ფუჩიკი ყველაზე კრიტიკულ სიტუაციაშიც კი (თვით პანკრატის ციხეში) პატიოსან მებრძოლად რჩებოდა. თავისუფლებისათვის თავდადება, ჰუმანური იდეალებისადმი ერთგულება და ზნეობრივი სიმტკიცე ერთიანდებოდა მსახიობის ახალგაზრდულ შემართებაში. ქვეყნად ადამიანის არსებობის გამართლებას უკომპრომისო და პატიოსან ქმედებაში ხედავდა დამწყები მსახიობი და ამ რწმენის სიდიადეს აჟყავდა იულიუს ფუჩიკი გმირის კვარცხლბეკზე. ჩეხი ანტიფაშისტის პიროვნულმა სიძლიერემ თავისებურად ჩამოაყალიბა მანამდე არსებული მიგნებები და მყარად წარმართა მსახიობის შემდგომი სასცენო ბიოგრაფია. უკომპრომისო, მთლიანმა და უდრეკმა ფუჩიკმა თვითონ მსახიობსაც მოაძებნინა საკუთარი თემა ხელოვნებაში. ამ თემის ტრანსფორმაციას ახდენდა კოტე მახარაძე შემდეგაც...“ (ნ. არველაძე, გაზ. „სამშობლო“, № 26, 1986 წ.).

ამ როლმა მრავალმხრივ განსაზღვრა შემდგომ კ. მახარაძის შემოქმედებითი ცხოვრება, თუმცა, შესაძლებელია (ეს ჩემი ვარაუდია), განსაზღვრული რეპერტუარის შემსრულებლის ჩარჩოებშიც კი მოაქცია იგი ერთხანს. მისი პლასტიურობა, ტემპერამენტი, მეტყველების მკაფიოება და დრამატურგიული სიტყვის სიღრმეებში წვდომის ნიჭი, მთელი მისი მომხიბლავი იერი აგრერიგად აუცილებელი ე. წ. „გმირული როლების“ თამაშისათვის, მისი რეპერტუარიდან — პარადოქსულია — „აძევებს“ სახასიათო და კომედიურ როლებს, რომლებიც, უეჭველია, ძალზე ამდიდრებენ ხოლმე მსახიობის შემოქმედებით პალიტრას. შესაძლოა, ეს იმიტაც აიხსნება, რომ თეატრში ყოველთვის ჭირდა (და ჭირს დღესაც) გმირის, ასე ვთქვათ, დადებითი იდეალების მატარებელი გმირის შემსრულებელი მსახიობის პოვნა. ამ შემთხვევაში საოცარი ის არის, რომ მ. თუმანიშვილის ბრწყინვალე სპექტაკლში „ესპანელი მღვდელი“ კ. მახარაძემ ბარტოლუსის ძალზე კოლორიტული სახე შექმნა. ასე მკვეთრად სახასიათო როლის შემდეგ მსახიობის რეპერტუარი გაცილებით მრავალფეროვანი უნდა ყოფილიყო. ამ სპექტაკლში, სადაც ე. აფხაიძემ და ე. მანჯ-

გალაძემ პირდაპირ ფეიერვერკული სახეები შექმნეს, სადაც შესანიშნავი იყვნენ მ. ჩახავა, გ. გეგეჭკორი და რ. ჩხიკვაძე — კოტე მახარაძე განსხვავებული მანერით თამაშობდა, თუმცა სპექტაკლის საერთო სტილისტიკის ორგანული ნაწილი იყო. არ ვიცი, ინტუიციითა თუ თავისი ანალიტიკური გონების კარნახით, იგი აშკარად „წარმო-სახვითი თეატრის“ ესთეტიკისაკენ მიისწრაფოდა. მსახიობი და როლი ერთმანეთს ერწყმოდნენ და ერთმანეთს „შორდებოდნენ.“ მოხუცი, წელში მოხრილი, სათვალისანი, მოჩერჩეტო მოსამართლე ბარტოლესი, რომლის მოტყუება, თითქოსდა, სულ ადვილად შეეძლოთ მის ახალგაზრდა ცოლს ამრანტასა (მედეა ჩახავა) და მოარშიყე ლეანდროს (რამაზ ჩხიკვაძე), ზოგჯერ ისე მხნე, წელგამართული და სალი გონების პატრონი იყო, რომლის მოტყუება შეუძლებელი ჩანდა. ასეთი ადამიანი თვითონ თუ მოიტყუებდა თავს, ძალად თუ ჩაიგდებდა თავს სასაცილო მდგომარეობაში, თორემ მის „გაბითურებას“ ვერავენ ვერ შესძლებდა. ეს იყო გმირის ორმხრივი წარმოსახვა, თამაშში გმირისადმი „დამოკიდებულებით“, რაც ასე დამახასიათებელია ბერთოლდ ბრეხტის თეატრისათვის. კ. მახარაძე-ბარტოლესი აშკარად „თამაშობდა“ ამარანტასადმი სიყვარულსა და ეჭვიანობას და თან ცალი თვალით უყურებდა, თუ როგორ მოქმედებდა სხვებზე ეს ხერხი, თავის თავს ამონებდა მის მიერვე შექმნილ სიტუაციაში. კ. მახარაძის ბარტოლესის კომიზმი აშკარად „მოგონილი“ იყო, მისი კომიკურად ზეანეული პათეტიკური ტონი (ხანდახან სრულ პიანომდე რომ ეშვებოდა, ვითომდა უძლურების გამო) საკუთარი თავისადმი და სხვებისადმი ირონიას შეიცავდა. მან ყველაფერი იცოდა და ეს „ცოდნა“ კიდევ უფრო ამძაფრებდა მისსავე კომიკურ მდგომარეობას. იგი თითქოს თავიდანვე მიმხედარი იყო თავისი სერიოზული გადანყევითების (ტურფა და კეკლუც ამარანტასთან ქორწინება) მთელ არასერიოზულობას და რაც უფრო გახელებით ებრძოდა თავის ირგვლივ შექმნილ კომიკურ სიტუაციებს, მით უფრო განწირული ხალისიანობით ექცეოდა მის მარნუხებში. ამიტომაც იყო, ალბათ, რომ კარგად ესმოდა: ეჭვიანობისგან გამონეული მისი განცდები კომიკურად ზერელე განცდებია და იგი რეალობასთან შერიგებას, ამ რეალობაზე უფრო მაღლა დგომას უფრო ნიშნავს, ვიდრე საკუთარი მამაკაცური ღირსების შენარჩუნებისათვის ბრძოლას.

მახსენდება ბრწყინვალედ დადგმული სასამართლოს სცენა, სადაც კ. მახარაძის ბარტოლესი, ვითარცა დემიურგი წარმოგვიდგებოდა. იგი კანონზე მაღლა იდგა. იგი გარშემორტყმული იყო სქელ-

ტანიანი ფოლიანტებით. უზარმაზარ ნიგნს ეწერა „კანონი“. ამ ნიგნს კ. მახარაძე ზოგჯერ უკანალით აჯდებოდა, რათა უფრო ამაღლებულიყო და ზევიდან გადმოეხედა აქ შეკრებილ საზოგადოებაზე. მაგრამ საკმარისი იყო, სასამართლო პროცესი ისე არ წარმართულიყო როგორც მას სურდა, რომ ეს თითქოსდა ძალაგამოცლილი მოხუცი, ჭაბუკის ენერგიით მიმოფანტავდა ხოლმე კანონის ნიგნებს. თავისი ლამაზი ცოლის მუდმივ მეთვალყურედ მიჩენილი ჰყავდა საშინელი შესახედაობის, პატარა ტანის, თითქმის ჯუჯა ქალი — ეგლა და თითქოსდა კონტრასტებით ტკებებოდა. თავისი ბინა, ჩამუქებული, სულისშემბუთავი, თვითონვე სძაგდა, და აივნიდან თუ მაღალი ბოგირიდან უყვარდა თავისი ფილოსოფიური თუ სამართლებრივი სენტენციების კითხვა.

მიხეილ თუმანიშვილი თავის ნიგნში „რეჟისორი თეატრიდან ნავიდა“ იგონებდა: „სასამართლო პირდაპირ ქუჩაში, მოედანზე... კორეზიდორების მარში, საზეიმო მსვლელობა. უზარმაზარ კანონთა ნიგნებს მოათრევენ და იქვე, ფეხებქვეშ თელავენ. ქრთამი, მოსყიდვა, პროტესტი, სამართლიანობის მიღწევის ცდა. კარგი, ჰო, ეს ყველაფერი ჩვენთვის ნაცნობი ამბებია! უამისობა როდის ყოფილა. კაცობრიობის მთელი ისტორია სამართლიანობისათვის, ნაძირალების წინააღმდეგ ბრძოლაა. ეს მარადიული თემა გახლავთ, მაგრამ ყველაფერი ეს უფრო სასაცილო უნდა იყოს, თორემ რა გამოდის, ეშმაკი, ჭირვეული, თავხედი, არც მაინცდამაინც პირმოთნე ამარანტა და ლეანდრო ...ჭადრაკულ სიყვარულს — სიყვარულის ახსნას თამაშობენ... ხოლო ფულით ჯიბეგასქელებული, შემთვრალნი ღვთისმსახურნი სასაცილო ცეკვა-ცეკვით სწირავენ ღმერთებს მადლობას ნაწყალობევი სიამოვნებისათვის. შემდეგ ყველაფერი ირკვევა და მთელ ქალაქში იმართება მხიარული ცემა-ტყეპა“ (გვ. 100).

თეატრმცოდნე ნადეჟდა შალუტაშვილი შენიშნავდა, რომ „ძუნწი ვეკილის სახე კოტე მახარაძემ მკვეთრ, მამხილებელ ტონებში დაგვიხატა. იგი გვიჩვენებს თავისი გმირის არა მხოლოდ ფიზიკურ, არამედ სულიერ სიმახინჯესაც“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 26.12. 1954 წ.).

საქართველოს სახალხო არტისტი ვიქტორ ნინიძე განსაკუთრებით აღნიშნავდა მსახიობის გამარჯვებას ამ როლში: „მსახიობმა კოტე მახარაძემ ბარტოლუსის სახის შექმნისას შესძლო დამახასიათებელი მხატვრული საშუალებებით გადმოეცა მისი გმირის სიძუნწე, გამუდმებული ეჭვიანობა და ფულისადმი უანგარო სიყვარულის გრძნობა, რამაც საკუთარ სახლში ცდუნება შეაყვანინა. კ. მახარაძეს შესანიშნა-



ბარტოლუსი.
„ესპანელი მღვდელი“

ვი გარეგნული ფორმა გამოუძებნია როლისათვის, რაც სახეს კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის“ (გაზ. „საბჭოთა აფხაზეთი“, 16.07.1957 წ.). ახლაც გულწრფელად მიკვირს, რომ მ. თუმანიშვილმა, რომელსაც მრავალფეროვანი ამოცანების დასახვა უყვარს მსახიობის წინაშე, ამ მიმართულებით აღარ გამოსცადა კ. მახარაძის ნიჭი. სავარაუდოა, რომ რეჟისორმა ბარტოლუსის როლის შესრულებაში მისთვის შედარებით უცხო მანერა იგრძნო, ერთგვარი გადახრა ბრეჟტის ესთეტიკისაკენ. სხვათა შორის, შესრულების ეს მანერა უცხო აღმოჩნდა ისე თანამიმდევრულად რეალისტი რეჟისორისათვის, როგორიც იყო აკაკი დვალიშვილი: „რაც შეეხება მსახიობ კ. მახარაძეს. მან ვერ მოახერხა ბარტოლუსის სიძუნწე, მისი ექვიანობა კომედიის პერსონაჟის დამახასიათებელი მხატვრული საშუალებებით გადმოეცა. მსახიობის თამაშში არ იგრძნობა როლის გამჭოლი მოქმედება. ამის გამო მახარაძე-ბარტოლუსის საქციელი და ხასიათიც მოქმედების გარეშე რჩება. მსახიობი ძირითადად ში ტექსტის ილუსტრაციას მიმართავს. შედარებით დამაკმაყოფილებლად თამაშობს იგი სასამართლოს სცენაში. კ. მახარაძემ რეჟისორთან ერთად ანალიზი უნდა გაუკეთოს თავის როლს და განაგრძოს მუშაობა სახის მხატვრული სრულყოფისათვის“ (ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №1, 1955 წ.).

„ტექსტის ილუსტრაცია“ ამ შემთხვევაში უფრო „გაუცხოების ეფექტი“ იყო, ვიდრე ზერელე წარმოსახვა. ეს უმაღლესი მათემატიკის, ვიდრე ტრადიციული თამაშისა, სადაც, მართლაც საჭიროა ე. წ. „გამჭოლი მოქმედების ხაზი“. ასეთი იმპროვიზაციული მრავალფეროვნება სწორედ იმიტომ იყო მომხიბლავი, რომ არ ემორჩილებოდა „კანონებს“ (ისევე როგორც ვეკილი ბარტოლუ-სი ნამდვილ კანონებს) და ახალი მოტივი შემოჰქონდა სპექტაკლში. კ. მახარაძეს შეეძლო გაემეორებინა ცნობილი სენტენცია: „კანონთა არსის წვდომა გვანთავისუფლებს კანონებიდან...“

„ესპანელ მღვდელს“, შეიძლება ითქვას, ფენომენალური წარმატება ხვდა წილად. ერთი სეზონის მანძილზე ასჯერ ითამაშეს, რაც იმ დროისათვის სავსებით უნიკალური მოვლენა იყო.

„სცენაზე ზეიმობდა თეატრალურობა, შერწყმული პირობითი ცხოვრების სიმრავლესთან. მთელი ჩემი შემდგომი შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში იმას ვცდილობდი, რომ ეს მისნური, ჯადოსნური პროპორცია დამეცვა. ეს ოქროს სიმეტრია არ დამერღვია. როცა ამას ვახერხებდი, წარმატებას ვაღწევდი; როცა მხოლოდ ერთ ან მეორე მხარეზე გადამქონდა ყურადღება, ვმარცხდებოდი. ერთ მხარეს რომ ვანესრიგებდი, თავს ვიიმედებდი, მეორე თავისთავად მოვა-მეთქი, მაგრამ თავისთავად არასოდეს არაფერი მოსულა. ერთიც და მეორეც — თეატრალურობაცა და ცხოვრებისეული სიმართლეც — ყოველთვის ხელახლა იყო საძებნი და ვერაფერს იტყვი, სახიფათო თამაშია: გახვედი გაღმა? ვერ გახვალ“ (მ. თუმანიშვილი, გვ. 110).

საგულისხმოა, რომ ამ სპექტაკლს მხურვალედ გამოეხმაურა დიდი შალვა ღამბაშიძე, თავად თხემით ტერფამდე რეალისტი, შესრულების სადა, ცხოვრებისეული სტილით გამორჩეული: „ესპანელი მღვდელი“ არ არის მხოლოდ ჩვეულებრივი, კარგი წარმოდგენა... იგი გარკვეული მოვლენაა თეატრალურ ხელოვნებაში. ამ სპექტაკლში ჩვენ გვხვდება რეჟისორ თუმანიშვილის მდიდარი ფანტაზია, დიდი გემოვნება, მახვილი იუმორი, რაც ესოდენ აუცილებელია ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის... ამ უდავოდ რეალისტურ სპექტაკლში ისე ოსტატურად არის გამოყენებული გროტესკის ელემენტები, რომ სრულიად არ ირღვევა სპექტაკლის მთლიანობა... სპექტაკლი „მდიდარია ლოგიკური და მოხდენილი მიზანსცენებით. ყოველი მიზანსცენა მეტყველია და ავტორის ტექსტს ნათლად ხსნის... ამ წარმოდგენაში ჩვენ ვხედავთ იმ დღესასწაულებრივ განწყობილებას, რომლის შექმნისათ-

ვის მოგვინოდებდა დიდი ხელოვანი კ. მარჯანიშვილი. რეჟისორის, მსახიობების, მხატვრის და კომპოზიტორის ხმაშენწყობილმა მუშაობამ ყოველმხრივ გამართული სპექტაკლი მოგვცა. ამ წარმოდგენაში ჩვენ ვხედავთ მსახიობთა შემოქმედებით წინსვლას, მათ ზრდას“. მ. თუმანიშვილი იგონებდა: „მილოცვები, ყვავილები, კოცნა, საჩუქრები, რეცენზიები — ყველაფერი ეს იყო. მაგრამ ჩემთვის ყველაზე ძვირფასი და მოულოდნელი იყო მარჯანიშვილის მსახიობების, ბრწყინვალე ოსტატების დამოკიდებულება ჩვენი სპექტაკლისადმი. ვერიკო ანჯაფარიძემ რამდენჯერმე მომილოცა ტელეფონით. სერგო ზაქარიაძე მეორე დღესვე მოვიდა თეატრში და დიდხანს მესაუბრა, ძალიან გახარებული იყო ჩვენი წარმატებით. მოულოდნელი იყო ისიც, რომ ცენტრალურ პრესაში შალვა ლამბაშიძემ მაშინვე გამოაქვეყნა თავისი შთაბეჭდილებანი.

ესენი ყველანი იმ თეატრიდან იყვნენ, რომელიც ტრადიციულად მეტოქეობას უწევდა რუსთაველის თეატრს. ამან განმაცვიფრა. მარჯანიშვილელები ჭეშმარიტად თეატრალური ხალხია.

და რა კარგია, რომ ასეთი ხალხი იყო ამ ქვეყანაზე.“ (გვ. 111).

თვით სპექტაკლის ავტორი მ. თუმანიშვილი გაოცებული იყო იმ მეტამორფოზებით, რაც ე. აფხაიძის, ერ. მანჯგალაძის, კ. მახარაძის, რ. ჩხიკვაძის პერსონაჟებმა განიცადეს რეპეტიციიდან სპექტაკლამდე: „აი, მოვიდა მსახიობი, მიიღო როლი, დაიწყო მუშაობა, დაიწყო ფიქრი, რკვევა იმისა, თუ რა დგას, რაა დაფარული სიტყვების იქით. იწყებს ამოცნობას, შეთვისებას, ხორცშესხმას. ერთი-ორი თვის შემდეგ კი (როგორც ბედი გაუღიმებს) ჩემს წინ სულ სხვა ადამიანი დგას. ის უკვე „მე“ კი აღარ არის ამა თუ იმ სიტუაციაში, არამედ სულ სხვა ვინმეა: მღვდელი ლოპესი, დიეგო, ლეანდრო, ადვოკატი ბარტოლუნი! ისინი უკვე სხვანაირად დადიან, სხვანაირად ლაპარაკობენ, სხვანაირად განიცდიან, ესენი ჩვენთვის უცნობი ხალხია, უცნობი უესტებიტა და მანერებით. ძალიან საინტერესო ამბავია: თითქოს იმავე პიროვნებებსა და მსახიობებს ვუყურებ და, მაინც, რაღაცით სულ სხვანი არიან და ჩვენს შორის რაღაც მანძილია, სივრცე, უცხოობა ჩნდება“ (იხ. დასახ. წიგნი. გვ. 107). „ესპანელ მღვდელში“ მიხეილ თუმანიშვილის ხელი წარმართავს ყოველივეს. მისი ხილვებით მივყვებით ჩვენ მოვლენათა მსვლელობას და გვჯერა, რომ თურმე ყველაფერი შეიძლება მიიღო სცენიდან, თუკი ის ჭეშმარიტი არტისტიზმით და მაღალი ოსტატობითაა აღბეჭდილი.

ჰიპერბოლიზაცია, რომელსაც რეჟისორი მიმართავს „დაშნისა და

წამოსასხამის" დროის კომედიას გროტესკის სფეროში აქცევს. ამით თუმანიშვილი კომედიური სიტუაციისა და კომედიური ხასიათის მოქმედების არეს აფართოებს. იმპროვიზაციის შესანიშნავ პირობებს ქმნის და იმის გამო, რომ სპექტაკლი ერთ ლოგიკურ და სტილისტურ მთლიანობაშია ამოხსნილი, არსად არ იგრძნობა პარადოქსალურობა, მოქმედებისა და გმირთა ბუნების შეუთანხმებლობა, მათი ხასიათის შეუსაბამობა.

მიხეილ თუმანიშვილი „ესპანელ მღვდელში“ რეალისტური სახის შექმნის ისეთ განფენილობას ქმნის, როცა გმირის ხასიათი აღარ ემორჩილება იმ მოთხოვნილებებს, რომელსაც მარქსისტული ესთეტიკის ცრუ მიმდევრები თხოვდნენ საბჭოთა ხელოვნებას“ (დ. მუმლაძე, „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“, გვ. 130).

სულ მოკლე დროში რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდებმა ორი ბრწყინვალე, საეტაპო სპექტაკლი განახორციელეს და ორივეგან კოტე მახარაძის წვლილი ძალზე თვალსაჩინო იყო.

„შვიდკაცს“ გაფურჩქვნის ხანა ედგა...“

„შვიდკაცა“ ზეიმობდა...“

გაუმარჯოს ქართულ თეატრს, ძალზე ნიჭიერ, დაუდევარ, უთავბოლო, მაგრამ თხემით ტერფამდე თეატრალურ, ფიცხელ და ყოველთვის უქმაყოფილო ქართულ თეატრს!“ (მიხეილ თუმანიშვილი).

მართალია კოტე მახარაძეს დოდო ალექსიძის მონაფედ მიაჩნდა თავი და მთელი სიცოცხლის მანძილზე უღრმესი პატივისცემით იყო მისადმი გამსჭვალული, ისიც მართალია, რომ დოდო ალექსიძე ასევე მთელი სიცოცხლის მანძილზე ამაყობდა მის მიერ აღზრდილი მსახიობით, მაგრამ რუსთაველის თეატრში მისული ახალგაზრდა კოტე მახარაძე ჯერჯერობით მ. თუმანიშვილის სპექტაკლებში ავლენდა თავის ოსტატობას.

1952 წელს, ბარტოლუსის სახასიათო-კომიკური როლის (რომელშიც მრავლად იყო გროტესკული ელემენტებიც) შემდეგ მას მოუწია კიდევ ერთი სახასიათო როლის თამაში. ეს იყო დოდო ალექსიძის მიერ დადგმული გ. სუნდუკიანის „პეპო“. სპექტაკლში ბრწყინვალე კომიკური ხასიათები შექმნეს მ. ჩახავამ (ეფემია), ერ. მანჯგალაძემ (ზიმზიმოვი), ნ. ჩხეიძემ (გიქო). კ. მახარაძე სპექტაკლში თამაშობდა ზიმზიმოვის შინამოსამსახურის, იმერელი ყმანვილის სამსონას ეპიზოდურ როლს. „პეპო“ დ. ალექსიძის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი იყო. მან კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ იგი კლასიკური კომედიის სცენური განსახიერების პირველხარისხოვანი ოსტატი იყო.

სპექტაკლი გამოირჩეოდა გონებამახვილურად გადანყვეტილი სცენების სიმრავლით, სიტუაციებისა და ხასიათების კომიზმით, მოქმედების მძაფრი ტემპო-რიტმით, ანსამბლურობით. სამსონას როლი კ. მახარაძემ ითამაშა მსუბუქად, ელეგანტური მომხიბვლელით და „ლამაზი“ მანერების იმიტაციით (აქედან კომიკური მანერიზმი). ეს იყო ცოცხალი, ცქაფი (როგორც იმერეთში იტყვიან), ენერგიით და ეშმაკობით აღსავსე ყმანვილი. მუდამ კოხტად ჩაცმული (საოცრად უხდებოდა მსახიობს მოკლე ჩოხა და მოხდენილადაც ატარებდა), მაკვარანცხი, კვანტის დამდეგი, სულ მუდამ ფათერაკების მხიარული მაძიებელი. მსახიობს თითქოს არ ჰყოფნიდა როლის ტექსტი და თავისუფალ იმპროვიზაციებს მიმართავდა. ეს ეპიზოდური როლი კ. მახარაძემ გაზარდა, უფრო მეტი მნიშვნელობა მიანიჭა, ვიდრე ეს სომეხ დრამატურგს პქონდა ჩაფიქრებული. ძველი თბილისის ბრწყინვალე მცოდნეს, ქალაქური ბოჰემის, ადათების, რიტუალების მკვლევარს, პოეტ ოსებ გრიშაშვილს (რომელიც ასევე კარგად იცნობდა გ. სუნდუკიანსა და მის შემოქმედებას) არ გამოჰპარვია კ. მახარაძის „იმპროვიზაციები“ ამ როლში. მოუესმინოთ პოეტს: „ზიმ-ზიმოვების სახლის მსახურის ეპიზოდურ როლს შესანიშნავად თამაშობს არტისტი კოტე მახარაძე. მართალია, ზოგჯერ, როლის შესრულებით გატაცებული დიალოგებს „ამდიდრებს“ თავისი სიტყვებით, მაგრამ ეს ყოველივე მას ისე ბუნებრივად გამოსდის, რომ მაყურებელი ვერც ამჩნევს ავტორის ტექსტისადმი ესოდენ თავისუფალ დამოკიდებულებას“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 25.01.1952 წ. № 20). უეჭველია, ეს როლი მსახიობის ახალ შესაძლებლობებს ცხადჰყოფდა.

სულ მალე (1955 წელს) კოტე მახარაძეს ისევ მ. თუმანიშვილთან მუშაობა მოუწია ლეო ქიაჩელის რომანის „ტარიელ გოლუას“ ინსცენირებაში. მან სპექტაკლში შეასრულა მთავარი გმირის ლევან გოლუას როლი. ეს სპექტაკლი მ. თუმანიშვილის შემოქმედებაში ერთ-ერთ საკმათო და, გარკვეული აზრით, საჭოჭმანო ნამუშევრადაა მიჩნეული, თუმცა დადგმაში მრავალი ბრწყინვალე სცენა და როლი იყო შექმნილი. საბოლოოდ ისე გამოვიდა, რომ „ტარიელ გოლუა“ ერთგვარი ხარკის მოხდა იყო გმირულ-რომანტიკული თეატრისა, თუმცა პირობითი, სცენური სინამდვილის პოეტური აღქმის მრავალი საყურადღებო პლასტიკ იგრძნობოდა.

სპექტაკლთან დაკავშირებით მწერალთა კავშირმა, თეატრალურ-საზოგადოებამ და თვით რუსთაველის თეატრმა მოაწვეეს ერთობლივი დისპუტი, სადაც ცხარე კამათი გაიმართა როგორც დადგმის,

ასევე ნოვატორობისა და ტრადიციის ორგანულ კავშირზე, გმირულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკისადმი დამოკიდებულებაზე. გა-
მოხდა ხანი და თვით მ. თუმანიშვილმა აღიარა „ჩემს რეჟისორულ
მრწამსს განვუდექო“ (გვ. 118).

...ერთხელ, რათა გამებათილებინა საყვედურები — აქაოდა, თით-
ქოს მე ჩემი სპექტაკლებით ვარღვევდი თეატრის პეროიკულ-რომან-
ტიკულ ტრადიციებს, — გადაწყვიტე დამედგა ლეო ქიაჩელის „ტა-
რიელ გოლუას“ ინსცენირება. მე ვფიქრობდი, რომ ამ მასალაზე დაყ-
რდნობით მივალნევი თეატრალობისა და ცხოვრებისეული სიმარ-
თლის სინთეზს და რუსთაველის თეატრის ტრადიციათა შესაბამისად
დავდგამდი სპექტაკლს — ეტყობა, არც ის მაძლევდა მოსვენებას, რომ
„ესპანელი მღვდლის“ წარმატების შემდეგ ზოგი ჩემი კეთილისმყო-
ფელი მეუბნებოდა: „მიშა, შენ ახმეტელი ხარ, ახმეტელი! შენ მისი საქ-
მის გამგრძელებელი უნდა იყო!“ (მ. თუმანიშვილი, გვ. 117).

რეჟისორმა ღრმად შეისწავლა ს. ახმეტელის მემკვიდრეობა, სწავ-
ლობდა მისი მიზანსცენების კომპოზიციების თავისებურებებს, კით-
ხულობდა მისი რეჟეტიციების ჩანაწერებს, ისმენდა სახელგანთქმუ-
ლი რეჟისორის სპექტაკლების რადიოჩანაწერებს, სწავლობდა რიტ-
მის ცნების ახმეტელისეულ გაგებას, კლავირებით ისმენდა მისი სპექ-
ტაკლების მუსიკას, როლებიც დიდი დაკვირვებით გაანაწილა. სპექ-
ტაკლში მთავარ როლებს ასრულებდნენ გმირულ-რომანტიკული თე-
ატრის გიგანტები აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე, ხოლო ახალი თაო-
ბიდან ყველაზე გამორჩეულნი: ერ. მანჯგალაძე, გ. გეგეჭკორი, კ. მა-
ხარაძე. სპექტაკლში მან გამოიყენა ციტატები ახმეტელის სპექტაკ-
ლებიდან (ნამგლების, ხანჯლების, შაშხანების სცენა, გამარჯვების
ცეკვები), რითაც სურდა გმირების ფსიქოლოგიური განწყობილე-
ბის გადმოცემა. სპექტაკლის სახე — სამი ვეება ცაცხვის ფონი გამ-
რეკელის მიერ გაფორმებული „ყაჩაღებით“ (ბოჰემიის ტყე) იყო შთა-
გონებული.

მუშაობის პროცესში მ. თუმანიშვილი უკვე მიხვდა, რომ სპექტაკ-
ლი მარცხისთვის იყო განწირული. მხოლოდ ორი მსახიობი გ. გე-
გეჭკორი და კ. მახარაძე თუ გავიდოდნენ უდანაკარგოდ: „ვხედავდი
ჩემი უბედური ამხანაგები როგორ ფრთხილობდნენ, რომ დამაჯერე-
ბლობის ნაპირზე გასულიყვნენ, მაგრამ სცენაზე ჩემგან დატრიალე-
ბული მორევი მათ არ უშვებდა. პოდა, ისინიც, ჩემგან გაუთავებელი
კამათით ქანცაცლილნი, გაოცებული იყვნენ ჩემი ფერისცვალებით
— ფსკერისაკენ მიექანებოდნენ. თუმცა, ზოგიერთები, ვთქვათ, გო-

გი გეგეჭკორი და კოტე მახარაძე გალმა გავიდოდნენ, მაგრამ საკითხავი ის იყო — როგორი სანახავი იქნებოდნენ?" (გვ. 118).

1956 წლის ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№ 3) გამოქვეყნდა ჩემი ვრცელი წერილი „რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სამი სპექტაკლი“ („ტარიელ გოლუა“, „ჩვენებურები“, „გლახის ნამბობი“). ამ ვრცელ წერილში დანვრილებით მაქვს განხილული სპექტაკლ „ტარიელ გოლუას“ ყველაზე მნიშვნელოვანი, მხატვრულად მაღალ დონეზე დამუშავებული და შესრულებული სცენები. მე მაშინ ვაანალიზებდი კოტე მახარაძის მიერ შესრულებულ ლევან გოლუას როლს, რომელიც ინსცენირებაში მკრთალად იყო წარმოდგენილი, რომანთან შედარებით (ინსცენირების ავტორი თვით ლეო ქიაჩელი იყო), მაგრამ პერსონაჟის ცხოვრება მსახიობმა ქმედით, გამომსახველ პლასტიურობაზე „გადაიყვანა“. გმირის ქცევების ვაჟკაცური მანერა, მისი მოძრაობის რიტმი და გამომსახველობა უმთავრესი გახდა აქ. აი, რას ვწერდი მაშინ: „რეჟისორული და აქტიორული შესრულების მხრივ, ერთ-ერთ საუკეთესო სცენად უნდა ჩაითვალოს გაიოზ გადალენდიას მიერ ლევანის ვერაგულად მოკვლის ეპიზოდი. მაყურებელი ხედავს და მძაფრად განიცდის ავი განზრახვით შეპყრობილ გაი-



ტარიელი — აკაკი ხორავა, ლევანი — კოტე მახარაძე.
„ტარიელ გოლუა“



ლევანი. „ტარიელ გოლუა“

ოზ გადალენდიას (მსახიობი გ. გეგეჭკორი) შინაგან ბორგვას, ლევანის (მსახიობი კ. მახარაძე) უშფოთველობას, რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ხაზგასმულ სიმშვიდეს. ამას მოსდევს დაძაბულობის ზრდა, მკვეთრი რიტმულობა... ვეება ცაცხვის ტანს აკრული ლევანი — კ. მახარაძე გაიოზის თოფის გასროლისთანავე მოეშეება, განწირულად წაავლებს ხელს ცაცხვის ფესვს, მაგრამ თავს ვერ შეიმაგრებს და მაღალი ბრეკიდან დაბლა ვარდება. მიუხედავად გარეგნული ნახაზისა, ეს ტრაფარეტული თეატრალური ეფექტი კი არ არის! მსახიობის მიერ გადმოცემულ დაძაბულ წინასწარ განწყობილებას არ მოუხდებოდა განგმირული ლევანი — კ. მახარაძე ჩვეულებრივად რომ ჩაეცეცა, მას უნდა მოჰყოლოდა მკვეთრი, მონყვეტილი რიტმით ლოგიკურად დამთავრებული ქმედითი სცენა. ამგვარად, რეჟისორი და მსახიობი ქმნიან პლასტიკურისა და ფსიქოლოგიური სანყისების მთლიანობას ანუ გმირის განწყობილებას გამოხატავენ თეატრალურ მოქმედებაში, მაგრამ სცენური რიტმისა და დაძაბული სიტუაციის შესაქმნელად ზოგჯერ რეჟისორი მიმართავს სცენების ხელოვნურ დინამიზირებას, ფსიქოლოგიურად გაუმართლებელ კომპოზიციებს, მასობრივი სცენების მონაწილეთა მოქმედების რიტმულ დანაწევრებას, გუნდურ შეძახილებს. ე. ი. იყენებს ყოველივე იმას, რაც ორგანული, შინაგანად გამართლებული იყო რუსთაველის თეატრის ძველ სპექტაკლებში (მაგ. „ანზორში“) და რაც არ ეგუება ინსცენირებული „ტარიელ გოლუას“ შინაგან არსს, მის ტონალობას, მის მასშტაბს. მიუხედავად სპექტაკლის ასეთი სტილისტური ეკლექტიზმისა, მთავარი როლების შემსრულებლებმა (განსაკუთრებით გ. გეგეჭკორმა, ერ. მანჯგალაძემ და კ. მახარაძემ) ძალიან საინტერესო სახეები შექმნეს. სხვათა შორის, ეს აღინიშნა რუსთაველის თეატრში შემდგარ ზემოხსენებულ საჯარო განხილვაზეც, რომელიც საკმარისად კრიტიკული იყო. მსახიობების მიმართ ძირითადად კეთილგანწყობილი ტონით გამოირჩეოდნენ ქართული გაზეთებიც (გამონაკლისი იყო რუსულენოვანი გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“, სადაც თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილის მძაფრად კრიტიკული წერილი გამოქვეყნდა). აი, რას წერდა ცნობილი ლიტერატორი და ჟურნალისტი შოთა ვადაჭკორია: „მეტად კარგი მხრით გვიჩვენა თავი ახალგაზრდა მსახიობმა კ. მახარაძემ, რომელიც ლევან გოლუას როლს ასრულებს. კ. მახარაძის ლევანი სპექტაკლში პირველი გამოჩენისთანავე იმსახურებს მაყურებლის სიმპათიებს. ახალგაზრდა რევოლუციონერის, ხალხის კეთილდღეობისათვის თავდადებული მებრძოლის ლირიკული, ინტიმური ფერებით შეზა-

ვებული სახე მსახიობს თანმიმდევრულად, თანაბარი სიძლიერითა და ზომიერებით მიჰყავს მთელი სპექტაკლის განმავლობაში" (გაზ. „სახალხო განათლება“, 02.11.1955 წ.).

მიუხედავად მ. თუმანიშვილის მეტად მკაცრი დასკვნისა („ასე დამთავრდა ეს ჩემი გატაცება პეროიკულ-რომანტიკულითა და ფსევდოტრადიციულით. არა, არ შეიძლება სპექტაკლის დადგმა „ვისიმე თარგზე“. დიდი ხნის წინათ გარდასულისა და უკვე მოძველებულის რესტავრირება და თანადროულთან მისი მისადაგება ფუჭი საქმეა“) უნდა ვთქვა, რომ ამ სპექტაკლში მიღებული გამოცდილება უეჭველად გამოადგა მსახიობს შემდგომ, როცა მან რუსთაველის თეატრის სცენაზე თავისი შედეგრი „შეთხზა“ — ანდარეზი „ბახტრიონში“ (1960 წელი). მანამდე კი მან შექმნა ერთ-ერთი საუკეთესო პლასტიური სახე ანტიკური ტრაგედიის რეპერტუარიდან. ესაა კრეონი დ. ალექსიძის საყოველთაოდ აღიარებული სპექტაკლიდან — სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, თარგმანი ეკუთვნის პოეტ დავით გაჩეჩილაძეს (1956 წელი).

სხვათა შორის, კოტე მახარაძე ერთადერთია, რომელსაც კრეონი ორ სხვადასხვა სპექტაკლში აქვს შესრულებული: ერთი „ოიდიპოს მეფეში“ — რუსთაველის თეატრი, მეორე სოფოკლესივე „ანტიგონეში“ — მარჯანიშვილის თეატრში. ორივე ამ სპექტაკლის რეჟისორი დოდო ალექსიძეა.

ამ სპექტაკლში მონაწილე არც ერთ მსახიობს (სპექტაკლში კი თითქმის მთელი დასი იყო დაკავებული) ისე არ უხდებოდა ანტიკური ტუნიკა, როგორც კ. მახარაძეს. იგი ძველ ბერძნულ ლარნაკებზე და ამფორებზე გამოსახული იმ ელეგანტურ ვაჟაკებს ჰგავდა, რომლებიც ხან გალანტურ პოზაში მდგომნი ქალწულებს ესაუბრებიან, ხან კი გაავებული ხარისათვის მოუგრებიან კისერი. მისი შიშველი, მაღალი ჩამოქნილი ფეხები, ნახევრად შიშველი მკერდი, ძალასა და ჭაბუკურ ენერგიას ასხივებდა. კ. მახარაძე ძალზე ახალგაზრდა კრეონს თამაშობდა, ასაკით სოფოკლეს ოიდიპოსის ტოლს. ყოველ მის ჟესტში, დგომაში, გამოხედვაში დიდგვაროვანი არისტოკრატის, განათლებული და ლალი დემოკრატის სიამაყე და ჯიში იგრძნობოდა. იგი ჭეშმარიტად ცისფერისხლიანი იყო, საკუთარ სიმართლეში და საქვეყნო მისიაში დარწმუნებული. ამ თვალსაზრისით ოიდიპოსის გენიალური შემსრულებელი აკაკი ხორავა და სერგო ზაქარიაძე აგებდნენ კიდევ — ერთობ ხნიერნი, ერთობ „ძველები“ იყვნენ ისინი ახალგაზრდა კრეონთან შედარებით (გამონაკლისი, ამ მხრივ,

რასაკვირველია, ეროსი მანჯგალადის ახალგაზრდა ოიდიპოსი იყო, კრეონით მსუბუქად და მოხდენილად ჩაცმული, მამაკაცური ძალით სავსე). ტრაგედიის ერთ-ერთი კულმინაცია — კრეონისა და ოიდიპოსის უმძაფრესი კამათი, თანატოლთა შეჯახება იყო, ორივეს ძალას მატებდა საკუთარი სიმართლის რწმენა: ოიდიპოსი კრეონს ლალატში, შეთქმულების მოწყობაში სდებს ბრალს, კრეონი არა მხოლოდ თავს იმართლებს, არამედ მალერწმენაში, უფრო სწორად, ცრურწმენაში ამხელს ოიდიპოსს. სოფოკლეს ეს დიალოგი — აგებული ორი ძლიერი პიროვნების შეჯახებაზე, უმაღლესი მძლავრი ინტელექტის შეჯახებაა, გახელებული ემოციით კიდევ უფრო გამძაფრებული.

პირველი შეხვედრა შემფოთებულ ოიდიპოსთან. კრეონი ეს-ესაა დაბრუნდა დელფოს სამისნოდან. კ. მახარადის კრეონი შემოდის სახეგაბრწყინებული, ბედნიერი და უზრუნველი. მან პირნათლად შეასრულა ოიდიპოსის დავალება და ასევე პირნათლად მოუტანა წინასწარმეტყველის სიტყვები.

ოიდიპოსის შეძახილზე:

„უსაყვარლესო ცოლის ძმაო, მენეოკის ძევ,
ლეთისგან რა სიტყვა მოიტანე?“

კოტე მახარაძე ხელს შემართავდა, ერთ წუთს გაიზრდებოდა, იფიქრებდით, უთუოდ ასეთი მოდებები ჰყავდათ გენიალურ მოქანდაკეებს პრაქსტილესსა და მირონს. თვალს შეავლებდა ქოროს და მხნედ წარმოსთქვამდა:

„საბედნიერო...

როგორც მე ვფიქრობ, ყოველივე თუ შესრულდება,
ეს განსაცდელი ჩანს, ყოფილა საბედნიერო“.

მსახიობი აქცენტს სვამდა სიტყვებზე „როგორც მე ვფიქრობ“ — იგი აქ ღმერთებს თუ არა, ოიდიპოსს მაინც უტოლებს თავს და სავსებით ბუნებრივად მიაჩნია საკუთარი სიდიადის ამგვარი დემონსტრირება.

მაგრამ ჯერ ტრაგიკული ღრუბლები არ დასწოლია თებეს ცას, ოიდიპოსი შემფოთებული კია, მაგრამ არა იმდენად, რომ ცოლისძმის ეს ერთგვარად გამომწვევი ჟესტი და ინტონაცია არ შენიშნოს:

ოიდიპოსი: „ღმერთი რას ბრძანებს? ყველაფერი გარკვევით გვითხარ
ჯერ კი არ მესმის, შიში გექონდეს თუ სასოება?“

კრეონი ამჩნევს ოიდიპოსის გაორებულ ბუნებას და მოულოდნელ ინიციატივას იჩენს, თითქოს სურს ხალხს (ქოროს) უჩვენოს, რომ ამ დიალოგს იგი წარმართავს.

კრეონი: „იქნებ სჯობია სასახლეში განცალკევება...

აქ ხომ არ გეტყვი?“

ოიდიპოსს ურჩევნია ხალხის წინაშე განაცხადოს კრეონმა წინასწართქმული, და მართლაც, კ. მახარაძის კრეონი წარმოსთქვამს ქუჩის სიტყვებს ისე გულწრფელად, გარკვევით და თავისუფლად, თითქოს დანაბარები არც თებეს ეხება, არც ოიდიპოსს, და მას ხომ არ ეხება და არა:

„მაშ მოგახსენებთ... ყოვლისშემძლე აპოლო ბრძანებს,

რომ ბოროტება ჩვენს მინაში ფესვგადგმული.

აღმოვფხვრად, ვიდრე უკურნებელ სენად იქცევა...

და განვიწმინდოთ...”

„და განვიწმინდოთ“ იმგვარი ინტონაციით იყო წარმოსთქმული მსახიობის მიერ, რომ იგრძნობოდა — მას ეს „განწმენდა“ არ ეხება, იგი სუფთა და მართალია მთელს ამ ისტორიაში.

ოიდიპოსისა და კრეონის ამ პირველ, სპექტაკლის დედააზრისათვის მნიშვნელოვან დიალოგს, რომელიც მძაფრი ტემპით და რეპლიკების გაცვლა-გამოცვლით შემოიფარგლებოდა, ჯერ არ ეტყობოდა რაიმე ნიშანი ტრაგიკულ დაპირისპირებაში გადაზრდისა. მაგრამ აი, ოიდიპოსს უკვე შეეპარა პირველი ეჭვი. კრეონის რეპლიკაზე, ლაიოსის სიკვდილმა ისე აგვიბნია თავგზა, რომ „არც ვინ გამოჩნდა ლაიოსის სისხლი აედო“. აქ კი გამოცდილი და მკაცრი მზერა მიაპყრო ოიდიპოსმა კრეონს:

„ეგვე მაეჭვებს, როგორ, მოჰკლეს თქვენი ხელმწიფე

და თქვენ გულხელი დაიკრიფეთ, არც მოიძიეთ?“

ეს საყვედური, ცხადია, უპირველესად ეკუთვნოდა კრეონს, დედოფლის ძმას, ლაიოსის მკვლელობის შემდეგ, სახელმწიფოს პირველ კაცს. ეს იგრძნო კრეონმა და თითქოს უკან დაიხია კიდეც. კ. მახარაძის კრეონი უკვე რბილად და ფრთხილად პასუხობს: „ვერაგმა სფინქსმა თავსდატეხილ უბედურებით

იძულებულგვყო მკვლელის ძებნა დაგვეჩვენებოდა“.

ამით მთავრდება კრეონის პირველი დიალოგი ოიდიპოსთან. ქუჩის სიტყვები „წარვედით შვილნო, ჩვენ აქ მისთვის შევიკრიბეთ“ ნიშნავს, რათა გაგვეგო, რაც ხელმწიფემ თვით განგვიცხადა — თითქოს მასაც შეეხო. ამის შემდეგ კრეონი კარგა ხანს ეფარება ჩვენს თვალს. ტირეზისთან გამართული უმძაფრესი კამათის შემდეგ (სწორედ ამ კამათში წამოსცდება განრისხებულ ოიდიპოსს: „თქვი, ვინ მოჩმახა ეგ სიცრუე, შენ თუ კრეონმა?“) საშინლად აღელვებული, ნი-

ნასწარმეტყველის ბუნდოვანი მინიშნებებით გულშეძრული, ისიც მცირე ხნით გადის სცენიდან და ამ დროს ქარიშხალივით შემოიჭრებოდა კ. მახარაძის კრეონი. სადღაა მისი თავშეკავება, მეფური ღირსება, სულიერი წონასწორობა. იგი მართალია და ოიდიპოსის ეჭვი ვერას ავენებს, მაგრამ ეჭვის შხეფები მასაც შეეხო. ახალგაზრდა კაცის ტემპერამენტი, სიფიცხე, რომელსაც კიდევ უფრო ამწვავებს საკუთარი უდანაშაულობის შეგრძნება, თითქოს ყოველგვარ ჯვბირს გაარღვევს. მართალია, ჯერ ოიდიპოსი არ არის სცენაზე, მაგრამ კრეონის სიტყვები უპირველესად მისკენ არის მიმართული, სიფიცხე და სინანული აქ ერთმანეთს ერწყმის:

„მოქალაქენო! თურმე მეფე ღალატსა მნამებს
და ამ ბრალდებით გულმოკლულმა თქვენ მოგაშურეთ...
თუ მართლა სჯერა მეფეს ჩემი მუხანათობა,
თავს არ ვიცოცხლებ... ხალხნო, მზად ვარ ჩემივე სისხლით
ჩამოვირეცხო ეს ბინძური ცილისნამება...
თორემ თუ დავრჩი შერცხვენილი, თავლადდასხმული,
ვითლა ვეჩვენო ხალხს, ქვეყანას, თქვენ, მეგობრებო“.

შესანიშნავად ამოიკითხა ახალგაზრდა კრეონის ხასიათის თავისებურებანი კოტე მახარაძემ. სოფოკლეს ამ ტრაგედიაში კრეონი ჯერ არ არის ის, რასაც შემდგომ ვნახავთ სოფოკლესსავე „ოიდიპოსი კოლონიუსში“ და „ანტიგონეში“ — გამჭრიახი, ცბიერი, ციცის-ხლიანი, მხოლოდ გონებას მინდობილი ადამიანი. ახლა იგი სახელგანთქმული ჭაბუკია, სამართლიანობის მოყვარული, შეუპოვარი, საკუთარი სიმართლის ბოლომდე დამცველი. ამავე დროს მრისხანების ჟამსაც არ ჰკარგავს იგი საღი ლოგიკის ძაფებს. მისი გონება თვით უკიდურესი მრისხანების ჟამსაც საჭირო და აუცილებელ სიტყვებს პოულობს. აშკარაა, რომ ეს ტემპერამენტიანი და ცეცხლოვანი ჭაბუკი მაინც გონის კაცია, მას შეიძლება სოფისტების სკოლაც კი ჰქონდეს გავლილი. მისი ყოველი სიტყვა, ყოველი ფრაზა ზუსტია და ლოგიკური. აქ კ. მახარაძე გვიჩვენებდა, რომ მოხდენილი და გიმნასიონში ნაწრთობი კრეონი ემოციებს ბოლომდე არ აჰყვება. თითქოს პირველმა სიფიცხემ გაუარაო, მშვიდად უსმენს ოიდიპოსის სალანძღავ სიტყვას. მაგრამ რად უჯდება ეს სიმშვიდე? ოიდიპოსის გრძელი ტირადის მანძილზე მთელი მისი სხეული დაძაბული იყო, ადგილზე ბორგავდა, თვალს ხან მეფეს მიაპყრობდა, ხან ქოროს. მღელვარე, მაღალ რეგისტრში იწყებდა კ. მახარაძე:

„შენ ხომ შენი სთქვი, ახლა ჩემი მეც მათქმევინე,

ჯერ სცანი საქმის ვითარება, მერე განსაჯე“

კრეონი ცდილობს გონიერების საზღვრებში დააბრუნოს ოიდიპოსი, რომელიც „აქილევესის რისხვას“ შეუპყრია. ბრწყინვალედ ართმევდა კ. მახარაძე კრეონის გრძელსა და უკიდურესად დაძაბულ მონოლოგს ანუ თავის მართლებას, რომელიც ბრალდებაში გადაიზრდებოდა. ოიდიპოსის სიტყვებზე „მოლალატი ხარ“ — კრეონი შეუპოვარი ტონით პასუხობდა:

„სცდები, მეფეო! თუ მომისმენ, არც მაგას მკადრებ:

აბა დაფიქრდი, რად ვინდომო ხელმწიფედ ყოფნა,

შიში და ძრწოლა, რაც თან ახლავს ტახტს და დიდებას,

როს მშვიდად მძინავს და უფლებით შენი ტოლი ვარ?“

კოტე მახარაძის მიერ როლის სიტყვიერი ქსოვილის ყველა ნიუანსი იყო გააზრებული. ფრაზა მახვილივით ძირშივე ჰკვეთდა ოიდიპოსის ბრალდებებს. ეჭვებისგან წონასწორობადაკარგული ოიდიპოსის წინაშე მდგარი კრეონი არც ერთი წუთით არ კარგავდა წონასწორობას და ღირსების გრძნობას. თუმცა უსამართლო ბრალდებისაგან მიყენებულ წყენას და აქედან წარმოქმნილ მღელვარებას არ მალავდა:

„ხელს ეგრე ნუ მკრავ, ვინც გულითად მეგობარს ჰკარგავს,

იგი სანუკვარ თვის სიცოცხლეს ემშვიდობება“.

მოკლე, ალესილი მახვილებივით ეჯახებოდნენ ორი მოპაექრის სიტყვები და მზარდ ემოციურ მღელვარებას წარმოქმნიდნენ. კოტე მახარაძე ასეთ სიტუაციებში ისე გრძნობს თავს, როგორც თევზი წყალში.

ახლაც ჩამესმის,

კრეონი: „სთქვი რას მიპირებ, გაძევებას?

ოიდიპოსი: არა, უარესს...

მსურს მოგაკვდინო...

კრეონი: რა ბრალი მაქვს, ჯერ დამიმტკიცე

ოიდიპოსი: იქნებ გგონია, გადაურჩები ჩემს განჩინებას!

კრეონი: სიბრძნე არა ჩანს შენს სიტყვებში

ოიდიპოსი: მას საქმით ნახავ.

კრეონი: ნეტავ ასეთი რა შეგცოდე?

ოიდიპოსი: მოლალატი ხარ.

კრეონი: მაგრამ თუ სცდები?

ოიდიპოსი: მორჩილება გმართებს ხელმწიფის.

კრეონი: ცუდი ხელმწიფის? არა, არასოდეს!“

ამ ემოციური ქარტეხილის დროსაც კი მისი მოძრაობა და ჟესტი დახვეწილი იყო, მხოლოდ მეტ სიმკვეთრეს და ნერვულ თრთოლვას კი ავლენდა. იგი ოიდიპოსს ელაპარაკებოდა, როგორც ტოლი ტოლს. მას კარგად ჰქონდა შეგნებული თავისი მაღალი მდგომარეობა სასახლის კარზე, მაგრამ ეს გარემოება კი არ აძლევდა ძალას, არამედ საკუთარი სიმართლე და უდანაშაულობა.

ოიდიპოსი: ხომ გესმით, ხალხო, ჩემო ხალხო.

კრეონი: ის ჩემიც არის,

იქნებ გგონია, მარტო შენ ხარ აქ მბრძანებელი?

ოიდიპოსის ყვირილთან ერთად კრეონიც უწევდა ხმას, რომელიც უკვე მეტალივით ჟღერდა. კ. მახარაძე კრეონის თავის დასაცავ ტირილად შეტევად გარდაქმნიდა. მასში პოულობდა ყველაზე მნიშვნელოვან სიტყვებს, ყველაზე ლოგიკურ მოტივებს და მათი აქცენტირებით ცდილობდა მრისხანებისაგან დაბნელებულ ოიდიპოსის გონებაში შელწევას, მისი ემოციების ნიაღვრის შეკალებას ლოგიკისა და საღი აზრის ბარიერებით. კ. მახარაძის კრეონი მთლად ოიდიპოსისაკენ იყო მიმართული. თავის მართლება მის ღირსებას არ შეეფერებოდა. იგი ცდილობდა ოიდიპოსის გონების გამოსხნას გახელებული სულისაგან, მაგრამ ყველაფერი ამაო იყო. რაც უფრო სიმართლესთან ახლოს იყო კრეონის სიტყვები, მით უფრო მეტად იპყრობდა ბრაზი ოიდიპოსს, კაცს, განთქმულს თავისი გონიერებით (სწორედ გონების ძალით დაამარცხა სფინქსი). მაგრამ ოიდიპოსის ამ გახელების გადალახვას ახერხებდა კრეონი. ოიდიპოსი ხვდებოდა, რომ თავისი ცოლისძმის გონიერებას ვერაფერი ვერ დაუპირისპირა, ეჭვებისა და აღშფოთების გარდა და ამის გამო მთლად კარგავდა წონასწორობას. ხსნა ერთი იყო — ან თავად უნდა განრიდებოდა კრეონს, ან კრეონი გაეძეებინა. ოიდიპოსი ორივეს ამას აკეთებდა, მაგრამ იგი კ. მახარაძის კრეონის მიერ აშკარად იყო დაყენებული გადაუჭრელი დილემის პირისპირ.

დასავლეთ ევროპის თეატრის დიდი მკვლევარი, პროფესორი სტეფან მოკულსკი წერდა: „სპექტაკლ „ოიდიპოს მეფეში“ რუსთაველის თეატრმა მიაღწია იმას, რასაც, ჯერჯერობით ვერც ერთმა თეატრმა ვერ მიაღწია საბჭოთა კავშირში: მან შესძლო ისე დაედგა სოფოკლეს დიდი ტრაგედია, რომ სპექტაკლში ყოველი როლის სავსებით სრულფასოვანი შემსრულებელი ჰყოლოდა, და ეს მაშინ, როდესაც ჩვენი თეატრების უმეტესობა ვერ დაიკვეხნის, რომ მას შეუძლია ანტიკური ტრაგედიისათვის მსახიობების შერჩევა. სპექტაკლი „ოიდი-

პოს მეფე“ რუსთაველის თეატრის მარტო დიდი გამარჯვება კი არა, ეს მისი ბრწყინვალე არტისტული სიმდიდრისა და შემოქმედებითი სიმწიფის შესანიშნავი დემონსტრაციაა...

კარგი შემსრულებელი ჰყავს აგრეთვე კრეონს, იოკასტეს ძმას, ვის ხელშიაც გადადის თებეს სამეფო ტახტი ოიდიპოსის შემდეგ. ამ როლის თამაში „მეფე ოიდიპოსში“ ძალიან ძნელია, რადგან მეტისმეტად ძუნნად და ლაკონურად დაახასიათა იგი დრამატურგმა ამ ტრაგედიაში. უფრო სრულად და ფართოდ არის დახატული კრეონი სოფოკლეს მიერ თებეს ციკლის ორ სხვა ტრაგედიაში — „ოიდიპოსი კოლონუსში“ და „ანტიგონეში“. ამასთან, ამ ტრაგედიებში კრეონი მეტად უარყოფითი მხარით არის წარმოდგენილი. ეს არის უგულო და სასტიკი მბრძანებელი, რომელიც კანონის შესრულებას ყველაფერზე მაღლა აყენებს. შეიძლება თუ არა კრეონის ამგვარ ადამიანად წარმოდგენა „მეფე ოიდიპოსში“? ჩემის აზრით, არ შეიძლება, ამისათვის ნაწარმოები არავითარ საფუძველს არ გვაძლევს, — აქ კრეონი სავსებით წესიერ ადამიანად გვევლინება, რომელსაც ტყუილუბრალოდ დასდო ბრალი ბოროტ განზრახვაში ოიდიპოსმა. ტრაგედიის ბოლოს, როდესაც ყველა გაიგებს საშინელ სიმართლეს, კრეონი კეთილშობილი ადამიანის სულგრძელობით გაუნვდის დაბრმავებულ ოიდიპოსს დახმარების ხელს, არაფრად ჩაადგებს აბუჩად აგდებისა და დამცირების იმ სიმწარეს, რაც ოიდიპოსმა აგემა ცოტა ხნის წინ“ (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, № 5, 1958 წ.).

მართლაც, კოტე მახარაძის ხმაში დიდსულოვანი ადამიანის ყოვლისშემცნობი გულის ძგერა ისმოდა თითქოს. ის იყო ჭეშმარიტი მიმტევებელი, ტრაგიკული თანალმობით აღსავსე:

კრეონი — „ეხლავ იქ, სახლში შეიყვანეთ ეს უბედური!

მხოლოდ ნათესავს აქვს უფლება, რომ თანაგრძნობით

გასინჯოს წყლული მოყვასისა და უსალბუნოს

ნუ გეშინია, ოიდიპოს, არას გაყვედრი

განა აქ მოვედ, რომ დავცინო შენს მწუხარებას?“

* * *

კოტე მახარაძის დიდი სცენური შემოქმედების ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია მის მიერ დ. ალექსიძის მიერ დადგმულ „ბახტრიონში“ (1960 წ.) ნათამაშევი ანდარეზი. ორმოც წელზე მეტი გავიდა ამ სპექტაკლის პრემიერიდან და შეიძლება ვთქვათ, რომ ამ ხნის მანძილზე ქართულ სცენაზე უფრო პოეტურ-რომანტიული გმირი არ ასულა.

სპექტაკლი „ბახტრიონს“ საყოველთაო წარმატება ხვდა წილად. მონმე ვიყავი იმისა, თუ რა აღფრთოვანებით მიიღეს ეს სპექტაკლი მოსკოვსა და უკრაინაში რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს. ყოფილი საბჭოთა კავშირის უზარმაზარ სივრცეში გაითქვეს სახელი როგორც დამდგმელმა ჯგუფმა (დიმიტრი ალექსიძე, მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი, კომპოზიტორი არჩილ ჩიმაკაძე), ასევე ახალგაზრდა მსახიობებმა ზინა კვერენჩილაძემ და კოტე მახარაძემ (ეს გასტროლები სერგო ზაქარიაძის ტრიუმფადაც იქცა).

პირველი, რამაც ამ სპექტაკლის მნიშვნელობა განსაზღვრა, ეს იყო მისი ღრმად ეროვნული ხასიათი. ეს ეროვნული სახე ჩანდა არა მხოლოდ დრამატურგიაში (პოეტმა დავით გაჩეჩილაძემ გენიალური ვაჟას პოეზიის საფუძველზე მშვენიერი პიესა შექმნა), არა მხოლოდ მთლიანად სცენურ გააზრებაში, არამედ მის ყოველ კომპონენტში, თვით, თითქოსდა, მცირე რეალიებში. აქ ვგულისხმობ ფორმისა და შინაარსის ეროვნულობას და სწორედ ამაში იყო ამ სპექტაკლის ზოგადი მნიშვნელობაც.

რასაკვირველია, როგორც რეჟისორ დ. ალექსიძეს, ასევე მთავარი როლების შემსრულებლებს ს. ზაქარიაძეს, ზ. კვერენჩილაძეს, კ. მახარაძეს, კარგად ესმოდათ, რომ რუსთაველის თეატრში მიმდინარე პროცესებმა, ახალი ესთეტიკის ძიებებმა ძირფესვიანად შეარყიეს გამირულ-რომანტიკული თეატრის ოდესლაც მონუმენტური შენობა. მათ არ შეიძლება არ გაეთვალისწინებინათ, რომ თეატრალური სიმართლისა და პირობითობის, პოეზიისა და თეატრალობის, რეალურისა და გამოანაგონის სინთეზი ნელ-ნელა, მაგრამ მტკიცედ იკვლევდა გზას. ამ დროისათვის თეატრში უკვე დადგმული იყო „ესპანელი მღვდელი“ და „ოიდიპოს მეფე“, „ჩვენებურები“, „როცა ასეთი სიყვარულია“. ამავე პერიოდში გამირულ-რომანტიკული სტილის ფორმალურმა რესტავრაციამ სრული მარცხი განიცადა (მაგ. „არაგველები“). „ბახტრიონი“ ამ ფონზე უალრესად მნიშვნელოვანი, შეიძლება ითქვას პრინციპული მოვლენა იყო. იგი ეყრდნობოდა ვაჟას პოეზიის ესთეტიკას, სადაც ადამიანის სულიერ სამყაროს, მისი გამირული სულის, პოეტური გზნების გადმოცემას უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება. სამშობლოს ღრმა სიყვარულით აღბეჭდილი ვაჟას გამირები ანდარები (იგივე კვირია პოემა „ბახტრიონიდან“) და ლელა, ბედისწერის ნიშნით აღნიშნულნი, რეალურისა და პოეზიის ბუნებრივ ერთიანობას განასახიერებდნენ. სწორად შენიშნავდა თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილი: „ზ. კვერენჩილაძე (ლელა) და კ. მახა-

რადე (ანდარეზი) თითქოს ვაჟას უკვდავი პოემიდან მოგვევლინენ — ცეცხლოვანნი, მთრთოლვარენი, სულიერად ამაღლებულნი, მატარებელნი, ზეანეული, შეუფერადებელი პეროიკისა და რა შესანიშნავია, რომ ამ მსახიობებმა შესძლეს ამაღლებულიყვნენ ყოველდღიურობაზე, შეეგრძნოთ სახეთა პლასტიკური სანყისი, მაყურებლისთვის ეგრძნობინებინათ მათი გმირული სული და, ამავე დროს, დარჩენილიყვნენ უალრესად ადამიანურნი და ბუნებრივად მართალნი“ (გაზ. „ვეჩერნი ტბილისი“, 11.06.1960).

უალრესად ქართული ამბების, ქართული ხასიათების ჩვენებით თეატრი მაღლდებოდა კაცთმოყვარეობისა და კეთილშობილების, სულიერი კდემამოსილების ზოგადსაკაცობრიო იდეალებამდე და ამ სიმაღლიდან მიმართავდა იგი მაყურებლის სულსა და გულს. მწერალი გურამ ფანჯიკიძე წერდა: „რომანტიკული სიყვარულისა და გმირული შემართების მსახიობები მშვენიერებისა და სილამაზის შარავანდედით მოსავენ თავიანთ გმირებს. არც ერთი მათგანი სცენაზე, ალბათ, არასოდეს არ ყოფილა ასე წრფელი და პოეტურად შთაბრუნებული. კოტე მახარაძის აქტიორული სამყარო სრულიად შეუერთდა ანდარეზის რაინდულ სულსა და სიყვარულის უფაქიზეს განცდას. ეს მსახიობები თითქოს ამ წარმოდგენისთვის დაიბადნენ, რომ ასე ლამაზად მოეთხროთ იმათი ბედი, ვინც „ერთმანეთს მარტო ღი“



ლელა —
ზინა კვერენხილაძე,
სანათა —
თამარ ჭავჭავაძე,
ანდარეზი —
კოტე მახარაძე,
„ბახტრიონი“

მი შესწირა“, ხოლო სამშობლოს — „სიცოცხლე მთელი“ (გაზ. „თბილისი“, 13.06.1960 წ.).

ტრაგიკული და ამაღლებული იყო კ. მახარაძის ანდარეზისა და ზინა კვერენჩილაძის ლელას შეგნებული თავგანწირვა სამშობლოსთვის. ამ თავგანწირვას ამშვენებდა, გვირგვინს ადგამდა და უფრო მძაფრს ხდიდა ის გარემოება, რომ მათ (პიესის მიხედვით) ერთმანეთი უყვართ. აქ დ. გაჩეჩილაძეს ვაჟას შემოქმედებითი სულის (და არა გარეგნული ნიშნების) შესაბამისად ნათლად შემოჰქონდა ახალი მოტივი. მათი ეს თავგანწირვა სამშობლოსათვის, „წერა-მწერლის“ (ანუ ბედისწერის) ნება-სურვილის წინააღმდეგ წასვლა, ერთმანეთის ტრფობისათვის თავდადება, ტრაგიკულსა და შემადრწუნებელ ძალას ანიჭებდა მათს ისტორიას. ბუნებისა და ადამიანის ერთიანობა, სამშობლოს სიყვარული და ურთიერთგზნება ერთ მთლიან სურათს ქმნიდნენ აქ და ეს „სული“ დიდებულად იგრძნეს და გადმოსცეს სპექტაკლის ახალგაზრდა პროტაგონისტებმა. მათი შესრულებით ლელა და ანდარეზი „ტრფობის მთაზე“ იყვნენ შემდგარნი და მათი შემხედვარე ყველა უღრმესი ადამიანური სითბოთი იცვებოდა. „ციური ცეცხლით“ სახეგაბრწყინებული ანდარეზი და ლელა შემუსრულ ბახტრიონზე ამთავრებდნენ სიცოცხლეს და მაცურებლები, ღრმა გულისტიკივლით შეძრულნი, სუნთქვაშეკრულნი შესცქეროდნენ მათ, რომელთა სულები უკვდავებაში გადავიდნენ. სწორად შენიშნავდა თეატრმცოდნე ალექო შალუტაშვილი: „მსახიობები კოტე მახარაძე (ანდარეზი) და ზინა კვერენჩილაძე (ლელა) სიყვარულზე მოგვითხრობენ ისეთი გაფაქიზებული გრძნობით და აღმაფრენით, რომ მათი სახეები ემსგავსებიან მშვენიერ ოცნებათა ხატებს. სამშობლო მათგან მსხვერპლს ითხოვს და ისინიც ხელიხელჩაკიდებულნი მიდიან სიკვდილის გზაზე, რომ ზვარაკად შეენირონ ქვეყნის განთავისუფლების საქმეს. ეს გზა, გზა ქართველ მოლაშქრეთა ბანაკიდან ბახტრიონის კარიბჭემდე აქტიორული დუეტით მონათხრობი მშვენიერი პოემაა. აღნიშნული სცენა არის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი იმისა, თუ რა ზემოქმედებას ახდენს გრძნობათა პოეზია, როცა ის სცენას ეუფლება ნამდვილი ძალითა და მთელი მშვენიერებით. რამდენადაც დიდია ლელასა და ანდარეზის მიმართ თანაგრძნობა, სიმპათია, იმდენად მეტია მათი დალუპვით გამოწვეული მწუხარება“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 11.06.1960 წ.).

გენიალური პოეტის დიადი სული თავს დასტრიალებდა ამ სპექტაკლს. თუ რამ კარგი იყო ამ სპექტაკლში, ეს იმდენად, თუ თითოე-



ანდარეზი. „ბატრიონი“

ული მონაწილე სპექტაკლისა როგორ ეზიარა ამ სულს და აქ უნდა ვთქვათ: სპექტაკლი მრავალი ბედნიერი დამთხვევის ნაყოფიც იყო. რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, მთავარ გმირთა როლების შემსრულებელთა საუკეთესო შემოქმედებითა თვისებებმა აქ მოიყარეს თავი. აქ ერთი ფიქრი და შემოქმედებითი ნერვი აერთიანებდათ მათ. ისინი თავიანთი სპეციფიკური საშუალებებით ხსნიდნენ ვაჟას სამყაროს, მისი გმირების სულსა და ინდივიდუალობას. მათ ახალ ფორმაში „გადაიყვანეს“ პოეტის სამყარო და სიტყვა. იმგვარ სპექტაკლში, სადაც გმირები ცასა და მთას მიმართავენ, ღმერთებს ელაპარაკებოდნენ, ლექსით მეტყველებდნენ, შეუძლებელი იყო ყოფითი სიმაღლის ერთგულება და პოეზიის სიმაღლის ლალატი, ამიტომ ვაჟას მეტაფორული სახეები გახსნილი იყო მოქმედებაში და ახალ პლასტიურ სახეს იძენდა. ასევე მწვავედ იდგა პლასტიკის და მოქმედების ფორმის საკითხი. აქ გამორიცხული იყო არამეტყველი, უსახური ჟესტები. ასე შეუძლებელი იყო გამოხატულიყო „ლომისფრა“ ვაჟების ქცევების თავისებურებანი, გმირებისა, რომელნიც „მი-აქვექვეებენ ლურჯას“, ქალთან პირდაპირ მიდიოდნენ „ვით ამონვდილი მახვილი“ ეს მთის ათლეტები ვეფხვს ერკინებიან, გვერდზე იბრუნებენ ხოლმე მორგევით ქედს, სიბრაზის ჟამს „მკერდი მისდმოსდით განზედა“ და თავიანთი ელასტიურობით მოგვაგონებენ ამ სურათს: „ირმის ნადგომში ვეფხვი გაბრუნდა ზნექითა“, ამიტომაც უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა კ. მახარაძის პლასტიკას. „ბახტრიონის“ თავისებურება და მთავარი გმირების ანდარებისა და ლელას მხატვრულ-სცენური სახეების ნოვატორობა მდგომარეობდა ეპიური და ლირიული პლასტიკების შესანიშნავ ჰარმონიაში, მათ შერწყმაში. ეს ორი თავგანწირული, ბედისწერასთან შეჭიდებული გმირი მხოლოდ საგმირო საქმეების ჩადენის სურვილით როდი იყო გამსჭვალული. მათს მშფოთვარე სცენურ ცხოვრებაში ლირიული განცდებით და ტრაგიკული სიმძლავრით გამსჭვალული ეპიზოდები ენაცვლებოდნენ მამაცურ ალტკინებას. ლირიზმითა და ტრაგიზმით, გმირობითა და ტრფიალებით, განწირულებითა და ოპტიმიზმით აღსავსე სცენების მონაცვლეობა სავსებით ლოგიკურად გამომდინარეობდა ერთმანეთიდან და ავსებდნენ ერთმანეთს. კოტე მახარაძე ღრმად ჩასწვდა არა მხოლოდ ამ როლის არსს, არამედ ვაჟას მთელი შემოქმედების სულს. პოეტი გრანდიოზული სურათების ხატვისას მოულოდნელად ისეთ ნაზ, ლირიულ ფერებს შეიტანდა ხოლმე, რომ სამყაროს სრულიად ახალ სულს შთაბერავდა. სწორედ ამ კონტრას-

ტებზე იყო აგებული ანდარეზის შესრულების მთელი პარტიტურა. სპექტაკლში ქართველთა ლაშქრის გამირული აღტკინება, მისი ერთსულოვნება, ლხინი და „პირთა შაჩმახენა“, ცეკვა და წამიერი გარინდება, ანდა ხატის „შაკითხვის“ უაღრესად ტრაგიკული სცენა დაკავშირებული იყო ანდარეზის და ლელას როგორც სატრფიალო, ასევე მათი თავგანწირვის ისტორიასთან. სპექტაკლის ყველა ეპიზოდი, ყველა პლანი ამ ორი ამალეებული სულისაკენ მოემართებოდა (აქ იღებდა სწორედ სათავეს ეპიურისა და ლირიზმის მძაფრი, დაუოკებელი რიტმის შენაცვლება). ძლიერი შთაბეჭდილების მომხდენი იყო სპექტაკლის დასაწყისი. იგი ტრაგიკული სიდიადით და სიკუშტით იყო გამსჭვალული. სქელი ნისლის მიღმა მხოლოდ გაურკვეველი კონტურები მოჩანდნენ ხევებით გულჩაღრული მთებისა... და უცებ საიდანაც ზათქით მოსკდებოდა „მთების ძახილი“. თითქოს სული ჩაიდგაო ამ პირქუშმა სამყარომ, შეინძრა, გაიღვიძა ბუნებამ, ხევებზე დაიძრნენ ნისლები „გაჩქარებული მღერითა“. ყოველმა არსმა ხმა მიანვდინა მთების ამ სიმღერას, რომელშიც მოჩანდა ტკივილებისგან, თუმც შენუხებული, მაგრამ გაუტეხელი, კუშტი, კლდოვანი სახე რაინდისა. ეს თვით მთების სულია, მუსიკაში გადასული, და უცებ, ხევებმა, რომელთა სიღრმეებში ხრიალით იკარგებიან ვეება ლოდები, თითქოს თავიანთი ბნელი უფსკრულებით შეისუნთქეს ეს სიმღერა, იგი ნისლივით სწრაფად ჩაეშვა მთაში, შემდეგ უცებ ჩვენს წინ ინმინდებოდა მრუმე, „მრეში“ ფერი და გადაიხსნებოდა ქვეყანა, რომელმაც წელან ასე მძლავრად ამოიგმინა და გაუყუჩა თავის ტკივილებს. აი, ასეთ მეტაფორულ-მხატვრულ სამყაროში ვხედავდით კოტე მახარაძის ანდარეზს. პირველი გამოჩენისთანავე თვალს გვტაცებდა ანდარეზის მოხდენილი, მიმზიდველი გარეგნობა და გამომეტყველება. რაღაც გაუცნობიერებელი სევდა ახლდა მის მხნეობას. ომებში დაღუპული შვილების დედას სანათას ნუგეშის სიტყვებს ეუბნებოდა და პირად დრამასაც გვამცნობდა, თუმც ჯერ ნანახი არ ჰქონდა ის სიზმრები, სადაც „წერა-მწერალმა“ ტრაგიკული აღსასრული მიანიშნა: „დედაშვილობამ ნუ სჩივი

ღმერთმა გიცხონოს გმირები,

— რომ არ წაიღეს საფლავში

ლაფით მოსვრილი პირები“.

წამიერი პაუზის შემდეგ, თითქოს თავის თავს ელაპარაკებოდა:

„როცა დრო მოვა, დე ჩაქრეს

ჩემი ვარსკვლავი ცაზედა,

ერთხელ სჯობია სიკვდილი
შავ ყოფნას ქვეყანაზედა“.

სპექტაკლის მოქმედების განვითარებას ჯერ ლირიული, სატრფიალო სცენები უდევს საფუძვლად. ჯერ წინ არის შემართებისა და დრამატიზმის წუთები. ჩვენ ახლა ღრმად, გატაცებით შეყვარებულ წაბუჯს ვხედავთ. მისი სულის სიმღერა იყო თითქოს ხალხური ლექსის ეს ფრაგმენტი:

„შირაქის ველზე მოვდივარ,
უკან მამბრუნებს ქარიო.
წინ შამეყარა პეპელა
წითლად უელავს მხარიო,
საყვარლის კაბას ვამსგავსე,
ღმერთო, დასწერე ჯვარიო“...

სიყვარულის ისეთი უცნაური ცეცხლით ჰქონდა სახე ანთებული კოტე მახარაძის ანდარეზს, რომ სრულიად ბუნებრივად გვეჩვენებოდა ფშაველი ქალის უნებური წამოძახილი: „ვაი, სანყალი, ვგონებ შაშლილა!“ მაგრამ სამშობლოს უბედურება ამ ორ მოსიყვარულე სულთა შორის ისეა ჩამოწოლილი, როგორც შავი და ავბედითი მდინარე, და წაბუჯი ერთ მხარეს დარჩენილა, ქალწული — მეორე მხარეს. ბრძოლის წინ, როს ჯერ არ იციან, თუ რას უმზადებს მათ ბედი მსახვრალი, ისინი თავიანთი შეყვარებული სულების ხმას მინდობიან და ერთმანეთისაკენ მიისწრაფვიან, რათა ტრფობის ძალით გადალახონ და ჩაახშონ წინათგრძნობის თავზარდამცემი ხმები:

- გამოღმით მე ვარ,
- გაღმა შენ
- შუაზე მოდის მდინარე...
- ხიდი არ გვიძევს წყალზედა...
- ფიქრი მკლავს მოუთმინარე...
- მეც უნავო ვარ, შენაცა...
- ვცხოვრობთ იმედით მცირითა.“

ანტიკური ტრაგედიების ანტიფონური გალობასავით დაყოფილი ეს ლექსი ორი თანაზიარი და განწირული სულის აღსარებად აღიქმებოდა. უმთავრეს მონოლოგს — როცა ანდარეზი ზეზვას დანაბარებს გადასცემს ლუხუმს — იგი კითხულობდა დიდი შინაგანი გზნებით. გულის სიღრმემდე სწვდებოდა მისი ყოველი სიტყვა მაყურებელს: მოკვეთილი, მოქნილი ჟესტი მის ვაჟკაცურ ბუნებას ცხადყოფდა, ხოლო სამშობლოსადმი მიმართულ სიტყვას იგი წარმოსთქვამ-

და როგორც უნმინდეს ლოცვას — სწორად დამდგარი, გულზე ჯვა-
რედინად ხელდაკრეფილი:

„თავით დაბლითა, გულით, ნათლითა,
გვედრით, ფშაველნო, ხმალ აიღეთო,
თორემ სამშობლო გვექცა ციხედო...
მტერთა ნაილეს სრულად კახეთი
მიწა არ დაგვრჩა მიმოსახედი...“

და ბოლოს, უძლიერესი კოდა, რომელიც სძრავდა ხალხის გუ-
ლებს:

„მოდის უდაბნო აქლემთ ქარაენით,
დრო ველარ ითმენს ცდასა და ლოდინს,
მოდის უდაბნო, უდაბნო მოდის!“

დიახ, პოეტია და მოლაშქრე კოტე მახარაძის ანდარეზი, სატრფო
და რაინდი, ფანდურსაც ისე ოსტატურად იხმარს როგორც ხმალს.
ამიტომაც ინვევდა მძაფრ გულისტკივილს და თავზარდამცემ შთა-
ბეჭდილებას ახდენდა ქადაგის მიერ ნათქვამი სიტყვები, რომ გამარ-
ჯეებისათვის ხატი მათ უმანკო სულებს ითხოვდა... ეს იყო სპექტაკ-
ლის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ემოციური სცენა, მართლაც რომ
„ტანთ ეკლის ამსხმელი“... ქადაგი სერგო ზაქარიაძე ნელა გამოდიო-
და სცენაზე, მარჯვენა ხელში მას გრძნეული ხმალი ეპყრა, მარცხე-
ნაში — ანთებული სანთელი. მუხლმოდრეკილნი „პირშაჩმახულნი“
მხედარნი ირინდებოდნენ ზებუნებრივის მოლოდინში. უცებ ჩუმად,
თითქოს უხილავი სამყაროდან იბადებოდა „ალილო“ და სერგო ზა-
ქარიაძე იდუმალის ხმით წარმოსთქვამდა:

„ჰოი, ღმერთო და ბუნების ძალნო!
მანიჭეთ გრძნება, რათა ვიხილო
იგი საქმენი გარდაუვალნი,
რაც ჯერ არ თქმულა
და მოჰყვებიან ვითარ ფოთოლნი
უამთ უსასრულო მდინარებასა...“

მერე მხედარნი, ბერძნული ქოროსავით მიაცილებდნენ კ. მახარა-
ძისა და ზ. კვერენჩილაძის გმირებს და განადიდებდნენ მათ, გადმო-
უშლიდნენ თავიანთ სულიერ საუნჯეებს, ეალერსებოდნენ, ამხნევებ-
დნენ („ნურცა მსმენია სიკვდილი და ნუმც მინახავს ლომისა... — ნუმც
მინახია არწივი შნო აღარ პქონდეს ომისა“...). ისმოდა ქორალი, რო-
მელმაც მელიოდიის მსუბუქი ფრთები დააფარა მათ. გაძლიერდა გან-
წირულობის ნათელი და გლოვის ხმა მასში, რომელიც თანდათან გა-

დადის ომახიან „მთების ძახილში“. მძაფრმა გუგუნმა თითქოს ზეას-
ნია ისინი, ჩამოაცილა მათ ყოველდღიურობის ქმუნვა და ვარამი,
უმღერა მათ სიყვარულსა და გმირობას. თითქოს ქართული ფოლკ-
ლორით იყო შთაგონებული სცენა: ბახტრიონისკენ მიმავალი გზა და-
უსაბამოა. გმირები მიდიან, მიდიან და არ მთავრდება ეს უკანასკნე-
ლი „მუქარა გზა“, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს ტრაგიკულ მოტივს.
და კვლავ სიყვარულის ხმა მცირე ხნით ანათებს მოახლოებული აღ-
სასრულის სიბნელეს.

— „ო, ღმერთო, შავეთის კარი“ —

უნებლიედ წამოიძახებდა შემკრთალი ქალი.

— „ეგრე რად კრთიხარ?“

მე ხომ შენთან ვარ... რისად ცახცახებ?...

— შამცივდა ბიჭო...

სიგრილემ დამკრა თენებისამა

— აჰა, მოისხი, ცოტას მოგათბობს“.

სცენის სიბნელეში, თითქმის ჩურჩულით გათამაშებული ეს ეპი-
ზოდი ჩვენი სულის სიმებს ეხებოდა და ტრაგიკული თანალმობის
გრძნობას აღძრავდა. ცნობილი თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდ-
ნეობის დოქტორი, პროფესორი ვასილ კიკნაძე წერდა: „... ხალხი იბ-
რძვის, ხალხი იცავს თავის ქვეყანას და ღირსებას. ამ ბრძოლაში ეცე-
მიან გმირები, იბადებიან ახალი პატრიოტები. ქადაგის (ს. ზაქარია-
ძე) სული, მისი გულთამხილავი ძალა თავს დასტრიალებს მეომრებს.
სცენაზე ჩნდებიან მზის მოტრფიალე ახალგაზრდები — ზ. კვერენჩ-
ხილაძის ლელა და კ. მახარაძის ანდარეზი. ისინი თრთოლვით, გმი-
რული ალტკინებითა და დაუშვებელი ვნებით ალგზნებულნი მიდიან
ბახტრიონის ციხის კარისკენ. მათ გზას უნათებს სიყვარული, რწმენა
და ის დიდი შინაგანი ძალა, რომელმაც ისინი აქ მოიყვანა. მათი გზა
სავსეა ალერსით, მინდვრის ყვავილების ტრფიალით, მთვარის შუ-
ქით, ეჭვითა და სიხარულით. აქ არის გრძნობათა პათეტიკური ლა-
ღადიცა და უნაზესი ჩურჩულიც, არის სევდაცა და სიამაყეც. მთელი
ეს სცენა ნიმუშია გმირული თეატრის სილამაზისა, მისი ადამიანური
სიმართლისა და რომანტიკული ამაღლებულობისა. დ. ალექსიძემ აქ,
როგორც არასდროს, მთელი ძალით გვიჩვენა პლასტიკური წარმო-
სახვის ხელოვნება და გმირთა ფსიქოლოგიურ სამყაროში ნვდომის
ხელოვნება“ (კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“. 1978).

ვაჟასათვის საყვარელი საქმისათვის სიკვდილი სიცოცხლის გაგ-

ზღაპრულ საზღაპროს ცდის გაქარწყლება და შავად არდაბერება. და რა მჭკრავრად იყო გამოხატული ფინალში, რის გარდაცვლილ ადამიანს და ლელას ჯვარსა სწერდა ქადაგი. იგი ნელა აღმართავ და ადგილს მტკაპრ ხელებს, ვედრებით მიმართავდა ბუნებას, მთელ საზღაპროს.

დავ. ადგილსა მწვანილოვანსა,

დავ. ადგილსა ყვავილოვანსა...

იქნენ ნეტარნი ან და მარადის!"

მეცხე თითქოს ზეასწიარ მათი სხეულები (ჩინებულად იყო გაქარწყლო ვაჟს სტრიქონი „სულო აპყვადი, ამაღლდი“) და მზის მიერ გავრვინდადგმულნი, სახეგაბრწყინებულნი (ვაჟა მოკლულ კვირაზე ამბობს: „სახე აქეს ნათელიანიო“) მზის საფე შუქზე დაასვენა.

სახეებით სამართლიანად შენიშნავდა დალი მუმლაძე:

„რეჟისორმა სწორად მიაგნო სპექტაკლის შინაგან განწყობილებას და მან დაძაბული რიტმი შეუქმნა წარმოდგენას. დამაჯერებელი გახდა თავისუფლებისა და გაერთიანებისთვის ბრძოლის ლოგიკურობა მოცემულ სიტუაციაში.

სპექტაკლის მონუმენტური და მასშტაბური სტილი ლირიკული ინტონაციებით აავსო რეჟისორმა. ყოველდღიურისა და ამაღლებულის, ჩვეულებრივისა და პოეტურის სინთეზი მოგვცა.

ლირიკული საწყისი წარმოდგენაში სპექტაკლის მთავარმა გმირებმა ლელამ და ანდარეზმა შემოიტანეს. ისინი თავისი ხალხის საუკეთესო წარმომადგენლები არიან. ზინა კვერენჩხილაძემ, რომლის აქტიორული შესაძლებლობები პირველად ამ სპექტაკლში გახსნა დიმიტრი ალექსიძემ, ამორძალის ძალა დაგვანახა ლელას ქალურ სინაზესა და მღელვარებაში. კოტე მახარაძემ კი ქართველი მეომრების რაინდულ მორალს მოუძებნა შესანიშნავი სცენური ფორმა და ლელასა და ანდარეზის მხატვრული სახეები მათი აქტიორული ბიოგრაფიის მშვენებად დარჩა.

ლელამ და ანდარეზმა სამშობლოს განთავისუფლებას მოუტანეს მსხვერპლად თავიანთი დიდი სიყვარული — მადლიერმა ხალხმა მათი სახელი სამუდამოდ დაუკავშირა ერთმანეთს, სიკვდილის შემდეგ დასწერა ჯვარი. ნაბდებზე დასვენებულ მხედარსა და გმირ ასულს მზე დაადგა თავზე გვირგვინად. გადაჭდობილ ხმლებქვეშ გაატარეს მათი სხეულები. ქადაგმა ლოცვანი სთქვა, სანათამ წმინდა სანთელი აუნთო და ამ საქორწინო რიტუალმა კიდევ ერთხელ გვაგრძნობინა ჩვენი ხალხის რაინდული სული და მისი შეუდრეკელი ნებისყოფა“.

ამგვარად, ანდარეზი კოტე მახარაძის შესრულებით მრავალმხრივი და რთული ბუნების ადამიანი იყო. მის შინაგან სამყაროში პოეტური, ნაზი სული (სამშობლოსადმი და ლელასადმი სიყვარულით სავსე) იტევდა ტრაგიკული წინათგრძნობის მტანჯველ განცდებსაც. ეს იყო „ცეცხლი ციურით“ შთაგონებული ვაჟკაცი. ლელასადმი სიყვარული კიდეც უფრო ამძაფრებდა ანდარეზის გრძნობათა სიციხოველეს. ვაჟას მიხედვით მხოლოდ ტრფობის მწვერვალზე შემდგარი ადამიანები არიან დიადნი, მაგრამ კოტე მახარაძის ანდარეზს, თვით ამ ბედნიერ წუთებშიც რაღაც სტანჯავდა, რაღაც უღრლნიდა გულს. ეს იყო ბედისწერის წინათგრძნობა, „წერა-მწერლის“ გამოცხადება სიზმარში. გაფითრებული, ათროლებული, მაგრამ სრულიად შეუმკრთალი მოუთხრობდა იგი ლაშქარს თავისი სიზმრის ამბავს, სადაც მას თავისი ცხოვრების დასასრული წამიერად ეჩვენა.

სევდიანი ინტონაციით, თავის თავში, თავის იდუმალ სამყაროში ჩაძირული კ. მახარაძის ანდარეზი თავის უჩვეულო ხილვის სურათს თითქოს შემკრთალი, მორიდებით ხატავდა. მაგრამ იგი შორს იყო სასოწარკვეთისაგან.

„... გონი წამსვლიყო, გონს მოველ,

მეოცა სახილებელი:

ქვეშ მეგო თეთრი ლოგინი,

ტკბილადა საძინებელი...

გვერდს ეგდო ჩემივე ცხენი,

ცრემლითა სატირებელი.

თავს მედგა დიდი ჭადარი,

სიცხეში საჩრდილებელი.

ზედ იჯდა ბერი ქედანი,

დამლულუნებდა თავზედა,

მზეც ამობრწყინდა, მეჩვენა,

მნახა, გაბრუნდა წამზედა“.

და ბოლოს, თითქმის ჩურჩულით წარმოთქმული, თითქოს თავის თავთან ელაპარაკებო (არ სურდა მებრძოლთა განხილება):

„...წითლად განირა ხოლოლა

ობოლი სხივი მთაზედა

გაბრუნდა, თვალთ დამიბნელდა

და მიმეძინა მკლავზედა...“

სევდა და თავგანწირვა, სიყვარული და ტანჯვა, სიფიცხე და სილბო ერთდროულად ცხოვრობდა კოტე მახარაძის ანდარეზში. ეს იყო

სცენურ-პოეტური სახე განათებული ვაჟას შუქით, რომანტიკული გმირი, მაგრამ ღრმა სულიერი განცდებით, ფსიქოლოგიური გრადაციებით სავესე. რთულ სინთეზს მიაღწია მსახიობმა — პოეტურ-რომანტიკულ ამაღლებულობას შეურწყა ფსიქოლოგიური სიმართლე, მკვეთრ „გმირულ“ ტონალობას — ლირიზმის სინატიფე და უშუალობა, ლირიკული განცდები — ტრაგედიის სიმძაფრეს. არა მგონია დიდად შეეცდეს თუ ვიტყვი, რომ ეს სცენური სახე თვით სანდრო ახმეტელის, თეატრის გმირულ-რომანტიკული სტილის შემქმნელის, მოწონებას დაიმსახურებდა. ეს როლი აგვირგვინებს ყველაფერს იმას, რაც კი კოტე მახარაძეს რუსთაველის თეატრის სცენაზე შეუქმნია. ხოლო ამ თეატრის სცენაზე მან ანდარეზის შემდეგაც, მრავალი საინტერესო სახე შექმნა.

სავესებით მართებულად მიმაჩნია ბ-ნ დიმიტრი ჯანელიძის მოსაზრება: „კოტე მახარაძე, ამ ბოლო წლებში, რამდენიმე როლის წარმატებით შესრულებით, რაც მთავარია ანდარეზის სრულყოფილი განსახიერებით თვალსაჩინოდ დანინაურდა თეატრის მხატვრული მიმართულების გამომსახველ წინამძღოლ მსახიობთა წყებიდან. იმის მიხედვით, რაც მან ამჯერად შექმნა, იგი თეატრის ცოცხალ ტრადიციასთან შერწყმული ახალი ძიების საუკეთესო გამომხატველად შეიძლება ჩაითვალოს“ (გაზ. „თბილისი“, 03.06.1960 წ.).

* * *

თავის საყვარელ როლებს შორის კოტე მახარაძე ასახელებს მინდიას (კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველის ინსცენირება. ავტორები მირიან აბულაძე და გიზო ჟორდანიას, რეჟისორი გიზო ჟორდანიას. 1967 წ.) — სცენაზე განსახორციელებლად ერთ-ერთ ურთულეს სახეს. ერთგვარი ფსიქოლოგიური ბარიერი იყო აღმართული ამ როლსა და მსახიობს შორის. 1960 წელს მან ბრწყინვალედ შეასრულა ანდარეზის როლი „ბახტრიონში“. უეჭველად არსებობდა საფრთხე მსახიობური ხერხებისა და საშუალებების განმეორებისა. ორივე ეს გმირი არა მხოლოდ მსგავს გარემოშია მოქცეული, არამედ ერთიან ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროში. ორივე გმირი წინასწარხედვის ნიჭითაა დაჯილდოვებული და ორივესათვის ქვეყნის სიყვარული უზენაესია.

„მთელი ხმელეთი ხელისგულზე დახატულივით მოჩანს აქედან. პირიქით ქისტების აულებია, პირაქეთ — ხევსურთა სოფლები, და თავის სიცოცხლეში პირველად შეიცნო მინდიამ — პირაქეთი და პირი-

ქეთი ორივე მისი სამშობლოა, გამრჯელი, მშრომელი და საყვარელი ხალხებით დასახლებული", — მინდიას ეს მონოლოგი ერთგვარ კამერტონად იქცა მთელი სპექტაკლისათვის.

გიზო ჟორდანიას ამ სპექტაკლშიც ერთმანეთს ერწყმოდა ამაღლებული, პათეტიკური სცენები და ლირიზმი, აქაც გმირები ხშირად ლექსით მეტყველებდნენ და როგორც მწერალი და დრამატურგი გიორგი ხუბაშვილი წერდა: „ხოგაის მინდიას“ ავტორებმა შესძლეს რომანტიკული მასალის „დანყვილება“ ფილოსოფიურთან. ეს სინთეზი, რომელშიც მოექცა ფოლკლორული პოეზიაც და ნოველაში ჩადებული სიტუაციებიც, ბედნიერი აღმოჩნდა. ლიტერატურის, მითიურის, პოეზიის სამყაროდან სცენაზე მოვიდნენ უალრესად საგულისხმო ადამიანები, მათ მოიტანეს ახალი განწყობილება, მანამდე უცნობი ფიქრები. ამ ადამიანების ცხოვრებას თან ახლდა მთის ყოფაცხოვრების ამაღლებული პათოსი, რაც თამამად ეგუებოდა ფსიქოლოგიურ-ემოციურ სიმართლეს. როგორც ჩანს, ქართული სცენის ბუნებისათვის ორგანულია რომანტიკული სიმაღლეც, ფსიქოლოგიური სიზუსტეც და ფილოსოფიური განზოგადებაც“ (ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 5, 1967 წ.).

მართალია ანდარეზსა და მინდიას შორის დიდი განსხვავებაა ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, მაგრამ ამ ორივე ინსცენირებაში, რომანტიკულ-პოეტური სანყისი, სტილისტიკა მაინც ფოლკლორში და ვაჟას სამყაროში იღებს სათავეს.

არსებობდა მეორე, სულ სხვა ხასიათის სიძნელე. კ. მახარაძემ იმხანად უმძიმესი ავადმყოფობა გადაიტანა (მიოკარდიის ინფარქტი). მისი ცხოვრება გზაჯვარედინზე „შეგდებული“ აღმოჩნდა. ორმოცდაერთი წლის მსახიობს მძიმე არჩევანი უნდა გაეკეთებინა — ან საბოლოოდ უარი უნდა ეთქვა თავის პროფესიაზე და რეჟისურის, ლიტერატურული საქმიანობისათვის, ან ტელერეპორტაჟებისათვის მიეყო ხელი, ან ისევ სცენაზე დარჩენილიყო.

თავისთავად ამ როლის თამაშის ისტორია თვისებრივი ფსიქოლოგიური მინიატურაა, შემოქმედის სულის მიერ შექმნილი, ღირსი თომას მანის ყურადღებისა.

...მძიმე და მომქანცველი რეპეტიციების შემდეგ დადგა პრემიერის დღეც. კულისებში კოტეს მეგობრები, მსახიობები და თეატრის მუშაკები იდგნენ. მკურნალი ექიმი ნუთითაც არ შორდებოდა. სცენაზე გამოსვლის წინ, განსაკუთრებით პრემიერაზე ყველაზე ჯანმრთელი მსახიობიც კი ძალიან ლელავს ხოლმე, რის გამოც საგრძნობ-

ლად იცვლება მისი ფსიქო-ფიზიკური მდგომარეობის სურათი...

დაიწყო სპექტაკლი და ჩვენს წინ გადაიშლებოდა მინდიას სულის ტრაგიკული ტანჯვისა და სიხარულის, მისი სიყვარულისა და ამ სიყვარულის მწუხარე პანორამა. კოტე მახარაძის მინდია „წყნარი“, ლირიკულ-რომანტიკული მეოცნებე, თავის თავში ღრმად ჩაფიქრებული ფილოსოფოსი უფრო იყო, ვიდრე გმირულ-რომანტიკული გმირი, რომელიც მზადაა მახვილის ერთი მოქნევით გაჰყვეთოს გორდიასის კვანძი. აქ იღებდა სათავეს მისი თამაშის „რბილი“ მანერა, სულის სიღრმიდან წამოსული ინტონაციები. „კოტე მახარაძემ თავიდანვე მხატვრული ზომიერებითა და გზნებით წარმოგვისახა შვიდწელიწადს ქისტებთან ტყვედ წამყოფი მინდიას გაუცნაურება და ფიქრიალობა. მსახიობმა გაგვიზიარა თავის თავში, თავის სულში ჩაძირული კაცის ტკივილები და აზრთა ჭიდილი. მისი სიყვარული — მთებს მოფარებული მზისფერი ოცნება — ხადიშათ. წარმოგვისახა მინდიას ამაღლებული და გაფაქიზებული სულის ტანჯვა, დაუოკებელი სწრაფვა მშვიდობისაკენ. მისი გმირი მართლაც მზადაა „ყელ“



კლავდიუსი — სერგო ზახარიაძე, ლორტი — კოტე მახარაძე „შამლეტი“

ზე მოეჭიდოს მთელ ქვეყანას, ყოველ სულიერთან ფიცვერცხლი სჭამოს და ეძმოს ყველას“ (ნანა ღვინფაძე).

კოტე მახარაძე როლს ორ პლანში ანვითარებდა: ერთის მხრივ მინდიას ამაღლებული სიყვარული ხადიშათისადმი და მეორე მხრივ, ამ ადამიანური, პოეტური არსებობის გადასვლა ირეალურ, უზენაეს არსებობაში, რაც, აგრეთვე, მინდიას მედიტაციას ეყრდნობოდა, ქვეცნობიერების იმპულსების შედეგი იყო.

ეფექტური და მშვენიერი იყო მინდიას ხსოვნაში გაცოცხლებული ხადიშათთან გამიჯნურების მეტაფორული სცენა. თოკის ერთი მხარე ქისტის გოგონას ეჭირა, მეორე — მინდიას. კოტე მახარაძე და ნანა ფაჩუაშვილი სცენის მთელ მოედანზე ტრიალებდნენ ურთიერთშორის გაჭიმულ თოკზე ხელჩაჭიდებულნი. ისინი რიგრიგობით წარმოსთქვამდნენ სამიჯნურო ლექსებს.

მინდია — ხელში მამცა ჭრელი გველი,

შავი ყელთამც ჩამამკიდა,

გავუძლებდი ყველაფერსა,

ოლონდ შენ გულს შიგ ჩამკიდა.

ხადიშათ — ვერცხლის თასადამც მაქცია

რო ღვინით აგვესებოდე,

დაფერილი მქნა წითლადა,

შამსმევდე, შაგერგებოდე...

მინდია — მე შენი ნანდაური მქნა

არასდროს გაგეყრებოდე...

ამ მშვენიერი, პოეტური სიტყვების წარმოთქმის დროს თოკი თანდათან მოკლდებოდა, იგი გარს ეხვეოდა მინდიას სხეულს: ჭაბუკი სიყვარულის ხლართებში გაბმული აღმოჩნდა ბოლოს.

ასეთი ფაქიზი და ყოვლისმხილველი სულის ადამიანისაგან, მოულოდნელი იყო ის მრისხანება, რომელიც მას ეუფლებოდა დოლას ნასროლ რეპლიკაზე — „მამათა წესია მოშულლეს არ დანდობა, მისი მოკვდინება“. წამიერად იცვლებოდა კოტე მახარაძის მინდია, თითქოს მის სულში ფოლადი ადუღდაო, მისი თვალები მრისხანებით ელავდნენ, თითქოს მზად იყო იქვე განეგმირა მისი მრწამსის აბუჩად ამგდები, მაგრამ ღვთით მადლმოსილს სისხლის დაღვრა არ შეეძლო. ერთის მხრივ სამართლიანობის, კაცთმოყვარეობის იდეალებისათვის თავდადება და მეორეს მხრივ „უძლურება“ ამ თავდადების ცხადყოფისათვის, შუაზე გლეჯდა მის არსებას. მთელი რისხვა სიტყვებში გადაიტანა მსახიობმა: „რა არის წესი? როცა შუკებში



მინდია.
„ხოგაის მინდია.“

განუკითხავად მიკრუნჩხულან ულაყებისგან გადაჯეჯგილი ძუძუ-
თა ბალებების ცხედრები, როცა გაპარტახებული ქვიტიკირის წინ პირ-
ტიტველა ვაჟკაცი გდია გულალმა და მის გვერდით მკერდგანგმი-
რული ქალი წევს ძუძუებამოყრილი, როცა ძალები ლოკავენ თა-
ვის პატრონების ალისფერ სისხლს და შენ ამ დროს ერბოში ამოსე-
რილი ტუჩ-პირი დაგიღმეჭია და იკრიჭები აფთარივით დაუნდობე-
ლი, ეს არის წესი?!" კაცთმოყვარე მინდიას მიერ წარმოთქმული ბო-
ლო ფრაზა თავზარდამცემი იყო თავისი სარკაზმითა და „სიძულვი-
ლით“.

კოტე მახარაძის მინდია არსებითად ტანჯულია, მარტოსულია. მას
შეუძლია დიდი და ღრმა სიყვარული და ამისგან მოგვრილი სიხარუ-
ლის განცდა, მას შეუძლია წამიერად განრისხდეს კიდეც, შეუძლია
ჩველი ბავშვივით აცრემლდეს, ღრმა თანალმობით განიმსჭვალოს
მოყვასისადმი, მაგრამ მაინც სხვაა, იგი ღვთისაგან ხელდადებულია
და სხვა კაცად დაბადებული, მისი რწმენა მისივე ტანჯვის სათავედ
ქცეულა. ისიც კი სატანჯველია (თუმცა დიდი სიხარული და შინაგანი
გაცისკროვნება ახლავს ამას), რომ მან სამყაროს პარმონია შეიგრძ-
ნო. ტრაგიზმი კი იმაშია, რომ იგი „ერთია“, გამონაკლისია. იდუმალი
„სამზღვარიდან“ დაბრუნებული მინდიას ეპიზოდი დაუეცინყარია.
უცებ ჩვენს თვალწინ ჩნდებოდა ჭაბუკი, სავსებით გათეთრებული თმე-
ბით. მისი სახე ღვთიური სინათლით იყო განათებული. მან პარმონია
იხილა და ირწმუნა ყველგან — ბუნებაში, ადამიანებში, საერთოდ კოს-
მოგონიაში. შთაგონებით წარმოსთქვამდა კოტე მახარაძე: „ამიერი-
დან ძმობა უთხრა ხოგაის მინდიამ — ამ ჯიხვებს, ამ არჩევებს, ამ
ორბებს და ამ ალალებს, მთის ყვავილებსა და ზეგანის რკუებს, მწე-
რელთცყვე ბაბაჭუას, იმ მთებს, იმ მზეს და მთელ ქვეყანას, დამშვენე-
ბულს ფერთა სიუხვით“. ეს იყო ჭეშმარიტად პათეტიკური სცენა: ხე-
სურთა გადაჭდობილ მკლავებზე, ამ ცოცხალ კვრცხლბეკზე წამომარ-
თული, ხელაღმართული მინდია თითქოს მთელ სამყაროს მიმართავ-
და. შთაბეჭდილება ისეთი იყო, თითქოს აი, ახლა, აინევდა, ზეცაში
გაუჩინარდებო. მიუხედავად ამ პათეტიკური მიზანსცენისა, სიყალ-
ბის, ცრუ პათოსის ნატამალიც კი არ იგრძნობოდა აქ. პირიქით, კოტე
მახარაძე თითქოს შინაგანად წინააღმდეგობას უწევდა რომანტიკულ-
პათეტიკურ სცენებს, თუმცა მძაფრ, სცენური სიტუაციით გამართლე-
ბულ მძაფრ სცენებსაც დიდი ძალით და მღელვარებით წარმოსთქ-
ვამდა, მსახიობს აქცენტი გადაჰქონდა ალსარების, სულიერ იდუმა-
ლებათა თუ შინაგანი კონფლიქტის გამომხატველ სცენებზე.

თავზარდამცემი იყო მისნურ ნათელხილვის ნიჭნართმეული მინ-
დიას ლოცვა-ვედრება, „ზეკაცის“ დაცემა ცოდვილ მინაზე. მთელ თა-
ვის სულის მხურვალეობას, აზრს, ტრაგიზმს აქსოვდა კოტე მახარაძე
გმირის სულიერი ტკივილების, მისი გამანადგურებელი განცდების
გადმოსაცემად: „დამბადებელო ცისა და მყარის, გუდანის ჯვარო,
ხახმატის წმინდა გიორგიც! თქვენც გვედრებით მთვარეც და ვარსკ-
ვლავებო, ზეცაც და მიწაც, განმისვენეთ მე სული მბორგავი და გონე-
ბა გარღვეული, როგორც ოდეს დამაყენეთ მე მუხლებმოცევილი,
მკლავებ დასხეპილი და იოგებდაჭრილი. სული ჩემი ბობოქრობს, სუ-
ლი ჩემი ჩაბინდულია გაზაფხულის ნიაღვრებივით. ნათელო მზეო,
აღმოსდები რა აღმოსავლეთით, განთიადით დამიბრუნე მე იგი, დავ-
კარგე რაც კუმეტ ღამეში. ჩემი სიშლეგით ჩამიღვრია სულში ოქროს
ჩქერალი შენში, რათა განსაუტაკდეს სული ჩემი შემეჭვარტლული, ვი-
თარცა საკვამური“.

მუხლებზე დაცემული, „დამხოზილი“ მინდია — საოცარი ეფექტი
იყო — თითქოს ხელახლა იზადებოდა ჩვენს წინ ახალ მინდიად. მა-
შინაც კი, როცა „ზეკაცი“ იყო — სწორედ მაშინ — კოტე მახარაძის
შესრულებით — იგი რჩებოდა „ჩვეულებრივ“ ადამიანად, რომლის-
თვისაც ბუნებრივი იყო მისტიკურ ხილვათა სამყარო თუ მოახლოე-
ბული ტრაგიკული აღსასრულის შეგრძნებით გამოწვეული შიში. ამ
თვალსაზრისით დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა პლასტიკურად
სრულქმნილი მიზანსცენა. თითქოს ერთ სხეულად შეკრულნი, ურ-
თიერთსგადაჭდობილნი დედა — სამძივარა და შვილი — მინდია,
ნელა ირწეოდნენ აკვანივით („ბალლი ხარ ჩემთვის, მინდია, ბალლი
ბატარაი“) გენიალური ლექსის სტრიქონების რიტმზე.

„წუხელი სიზმარი ვნახე,
ნეტა, დედა, რაო!
მთაში ხარ-ჯიხვი ბლაოდა,
ნეტაც, დედა, რაო?
— ეგ ხომ მამაშენი არი,
ვაჰ, შენ დედასაო!

— ლურჯი წყალი მოდიოდა,
ნეტაც, დედა, რაო?
— ის ხომ შენი ცრემლებია,
ვაჰ, შენს დედასაო!“

მოახლოვდა საბედისწერო აღსასრულიც, „ღვთის პურ დავთესე

— ღვარძლი მავიმეო“, — გულდათუთქული ამბობდა კოტე მახარაძის მინდია. მხოლოდ სიკვდილს შეეძლო ბოლო მოელო მისი ტანჯვისათვის. მართლაც, თოკით შეკრული მინდია მარადისობაში გადადიოდა და ეს ამთავრებდა კიდევ მისი შინაგანი განწმენდისა და ამაღლების პროცესს. კარგად შენიშნა მწერალმა გიორგი ხუბაშვილმა: „ჩემ წინაშე მრავალწინაობათა ერთიანი ჯაჭვია. მინდია — ფიქრი, მინდია — ეჭვი, მინდია — სიყვარული, მინდია — მისანი, მინდია — სასონარკვეთა, მინდია — ოცნება, მინდია — გმინვა; ეს შინაგან მდგომარეობათა მეტად რთული კიბე ტრაგედიის მწვერვალისაკენ მიემართება. ამ კიბის ავლას ფსიქოლოგიურისა და რომანტიკულის, ყოფითის გარდა, უდიდესი სულიერი ენერგია სჭირდება“ (ეურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 5, 1967 წ.).

მომაკვდავი ხოგაისის უკანასკნელი ნამოძახლი, შურისძიებისაკენ მომწოდებელი: „მახჰკალ!“ და ამ უძველესი ტრადიციის უკანასკნელი მოპიკანის სხეულთან სინქრონულად ჰყრიან ნაბდებს ხევსურნი. პაუზა. ასევე ერთდროულად იყრებოდა იატაკზე მოკლე, ბრტყელი მახვილები. ამ ხაზგასმული რიტმის, ჯგუფური ნამოძახილების შემდეგ სცენური ატმოსფერო მოულოდნელად ინმინდებოდა, ირგვლივ ყველაფერი წყნარდებოდა და ჩვენ ვხედავდით სინათლის სხივით განათებულ, წითელი ახალუხით შემოსილ მინდიას, რომელიც რაღაც მაგიურ სიტყვებს წარმოსთქვამდა იდუმალი ჩურჩულით. ამ წამიდან მოყოლებული, ჩვენს წინ გადაიშლებოდა მინდიას სულის ტრაგიკული ტანჯვისა და სიხარულის, მისი სიყვარულისა და ამ სიყვარულის მწუხარე პანორამა... სწორედ ასეთი შემორჩა ჩემს მეხსიერებას კოტე მახარაძის მინდია: სახეგაბრწყინებული, ერთდროულად ბედნიერი და ტანჯული მინდია.

კოტე მახარაძის მინდიაზე საუბარი მსურს დავასრულო უდროოდ გარდაცვლილი ანზორ ტრაპაიძის სიტყვებით:

„უჩვეულოდ თამაშობს გმირს კ. მახარაძე. ამ „უჩვეულობას“ როგორც თავისი გამართლება, ისე სილამაზე აქვს. მსახიობი სახასიათო სახეების გამომსახველობითი ხერხებიდან მოყოლებული, ყველაფერს იყენებს, უკუაგდება ყალბ პათოსს და გმირის შინაგან სამყაროს ზეანეულ ჟღერადობას არსად უკარგავს. პირველი წუთებიდანვე აზროვნებს კ. მახარაძის მინდია. ის, რაც მაყურებლის თვალწინ ხდება, შემოქმედებითი პროცესია თვით მინდიასათვის და მსახიობიც სიყვარულდანაკარგ ხოგაის ძეს ბრძნადმოქცევის მორევში ამოაყოფინებს თავს. ეძებდა, დრტივინავდა სული, ეს ოჩონპინტეც, გველისმჭამელო“

ბაც სულის აგონიაა, ხოლო კ. მახარაძის მინდია — ამ აგონიის სცენური გათვალსაზრისების რომანტიკული სანახაობა. დახვეწილი გემოვნების, ჭკვიანმა მსახიობმა იცის, სად ადის ხოგაის ძე თავისი საკაცობრიო დანიშნულებით ფილოსოფიურ განზოგადებამდე და, ამიტომაც, სცენური ხორცშესხმის სრულყოფილობაა მისი მინდია ქორნილის, ხადიშათის, ოჩონინტესთან საუბრის, სამყაროს პიმნის, ქისტების ბანაკის, მისნობის დაკარგვის სცენებში. რა ღრმა ამოკვნესაა მსახიობის მინდიასი: „ხადიშათ, სადა ხარ ახლა, მზისფერო ქალაქ“? რა ზვიადია სამყაროს დედაარსმგრძნობი და ყურადმღები, რა ვაჟკაცია ქისტთა ბანაკში ეულად მყოფი, რა სიამაყეა დოლაის ალაპლაპებულ ხმაზე მოყვასად მისული, რა მჭმუნვარეა ადამიანთა უგუნურებით შეწუხებული, რა ლტოლვაა დაისის უკანასკნელი სხივისაკენ... კ. მახარაძე ტრაგედიის ამ ურთულეს გმირში უპირველესად ადამიანს ხედავს, თამაშობს ადამიანს აზროვნების ტრაგედიით, ძლიერი და სუსტი მხარეებით, მომავლით, მაგრამ არა ანწყობს... კ. მახარაძის სამეტყველო კულტურა და პლასტიკურობა ამ სახეშიც სამაგალითოა. მსახიობი სიტყვის მადლს, ეშხსა და მარილს აზრის ქარტეხილში ატარებს“ (გაზ. „კომუნისტი“, 21.04. 1967 წ.).

კოტე მახარაძეს ეყო სულიერი და ფიზიკური ძალები გმირის კათარზისის ამ ურთულესი პროცესის დასახატავად.

... სპექტაკლის შემდეგ კ. მახარაძე მისმა მკურნალმა ექიმმა გასინჯა... მთელი მისი სხეული სიჯანსაღით სუნთქავდა.

თითქოს ღვთის ნების გამოხატულება იყო — გრძნეული მინდიას როლმა საბოლოოდ განსაზღვრა მისი თეატრში დარჩენა...

შეიძლება ამიტომაც უყვარს ასე განსაკუთრებით ეს როლი მსახიობს.

* * *

ანდარეზსა და მინდიას შორის იყო კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი როლი, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებდა მსახიობის ამ ორ შედეგს. ეს იყო სამოქალაქო ომის ლეგენდარული გმირის ვასილ კიკვიძის როლი ვანიონ დარასელის პიესაში „კიკვიძე“ („სიმღერა შევარდენზე“). მართალია იმ სეზონში ორ პრემიერაში მიიღო მონაწილეობა (შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ობერონი, არჩილ სულაკაურის პიესა „წყალდიდობა“. სტეფანე), მაგრამ კიკვიძის სახეზე მუშაობის პროცესი მიხეილ თუმანიშვილთან იმდენად საინტერესო და მნიშვნელოვანი იყო, რომ ღირს მასზე ყურადღების გამახვილება. რეჟისორმა, მსახიობებთან ერთად, საფუძვლიანად გადაა-

მუშავა ეს ძველი პიესა, რომელმაც თავის დროზე დიდი წარმატება მოიპოვა აკაკი ვასაძის დადგმით და მის მიერვე მთავარი გმირის შესრულებით (სტალინური პრემია მიენიჭა). აკაკი ვასაძემ ეს დადგმა მოგვიანებით აღადგინა და მთავარი როლი კვლავ თვით შეასრულა. კოტე მახარაძე მისი დუბლიორი იყო. კოტემ საყოველთაო მონონება დაიმსახურა მაშინ. „დიდად ვლელავდი, — იგონებდა კოტე მახარაძე, — მაგრამ გამიმართლა. ამაში უფრო დავრწმუნდი, როცა სპექტაკლის დამთავრებისას მცირე შემოქმედებითი თათბირი ჩატარდა და აკაკი ვასაძემ რაინდულად გადმომილოცა თავისი ხმალი, — ამერიკიდან ჩემი ხმალი შენთვის დამილოცნია, შვილო, კიკვიძე შენ უფრო შეგშენის ასაკითო, — და გადამოცნა“.

მაშ რაღა აუცილებელი იყო ერთ დროს აქტუალური პიესის ხელახალი დადგმა?

მაშინდელი ხელისუფლების იდეოლოგიური მოთხოვნები ფრიად მკაცრი იყო: თეატრს ავალდებულებდნენ, ოქტომბრის რევოლუციის, პარტიის ბელადების საიუბილეო თარიღისათვის სპეციალური „მიძღვნილი“ სპექტაკლების დადგმას. ხანგრძლივი ფიქრის შემდეგ, რუსული პიესის დადგმას ისევ ქართველი ავტორის პიესის დადგმა ამჯობინეს.

მე კარგად მახსოვს აკაკი ვასაძის მიერ აღდგენილი „კიკვიძე“, ეს იყო ტიპიური ნიმუში პეროიკულ-რომანტიკული სტილისა, რომელიც, რასაკვირველია, ძალზე ჩამორჩებოდა ამ სტილის კანონების მიხედვით შექმნილ სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებს, მაგრამ მაშინ თვით თეატრსაც და კრიტიკასაც დიდ შემოქმედებით მიღწევად მიაჩნდა ეს „ოპუსი“. მიუხედავად იმისა, რომ აკაკი ვასაძე, ეს განუმეორებელი ოსტატი საინტერესოდ თამაშობდა ამ როლს, დადგმა მაინც აღბეჭდილი იყო ცრუ პათეტიკით, რევოლუციური რიტორიკით და სქემატიზმით, ანუ ყველაფერი იმით, რასაც ასე გააფთრებით ებრძოდა „შვიდკაცა“ და მისი ლიდერი.

პიესის ახალ ვარიანტს უწოდეს „სიმღერა შევარდენზე“ და სპექტაკლში ძირითადი აქცენტი გადაიტანეს ადამიანურ ურთიერთობებზე, მოქმედების ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობაზე, შეიძლება ითქვას, გმირის („შევარდენის“) პოეტურ აღმაფრენაზე, მის მაძიებელ სულზე, იუმორზე. სადღა იყო ძველებური პათეტიკურობა, სიტყვას მიდევნებული ჟესტი, რიტორიკა. სამაგიეროდ, იყო ზუსტი მოქმედება, სიტუაციის არსით გამართლებული ზეანეულობა.

ამ როლზე კვლავ მიხეილ თუმანიშვილთან ერთად მუშაობა იმ

დიდი გამოცდილებისა და სკოლის გამდიდრება იყო, რასაც წლების მანძილზე ეზიარა მსახიობი. ოსტატობის უკვე იმ სიმაღლეზე იყო ასული, რომ შეეძლო თვით სქემატური როლებისათვის ხორცი შეესხა და სული შთაებერა. მიუხედავად პიესაზე დიდი მუშაობისა, ბოლომდე ვერ იქნა დაძლეული კონფლიქტის ხელოვნურობა, სამოქალაქო ომის არსის სიყალბე, რომ არა ვთქვა სიცრუე-თქო. მაყურებელმა უკვე ბევრი რამ იცოდა რევოლუციის ისტორიიდან, სტალინის კულტის დამხობამ ყველას თვალი აუხილა და დაანახა კოლოსალური სიცრუენი, რეპრესიების საშინელებანი, სამოქალაქო ომის „ცრუ“ გმირები. ამიტომ რეჟისორმა და მთავარი როლის შემსრულებელმა ყურადღება გადაიტანეს ამ ჭაბუკი გენერლის ადამიანური ხასიათის გახსნაზე. თვით ის ამბავი, რომ კიკვიძე როყო ტყვეის მსხვერპლი გახდა, უკვე ბევრ რამეს ხსნიდა. ხასიათის ორ მხარეს გამოჰყოფდა კ. მახარაძე. გმირის უშუალობას, გულღიობას, კეთილგანწყობილებას უბრალო ადამიანების მიმართ და ხასიათის ტემპერამენტს, მის დაუდგრომლობას და დინამიზმს.

შესანიშნავი იყო მსახიობი ექსპრესიულ სცენებში, რომელიც შთაგონებული იყო არა იმდენად იმ წუთიერად წარმოთქმული ტექსტით, რამდენადაც მთელი როლის არსით. კ. მახარაძის ამ გმირის გარშემო იკვრებოდა სხვა პერსონაჟების ხასიათთა ხაზები, ის სულ სცენური მოვლენის ცენტრში იყო. პიესაში მაინც დარჩა მთავარი პერსონაჟის ერთგვარი რეზონიორობა და კ. მახარაძემ შესძლო მისი ტონალობის სულ სხვა რეგისტრში გადაყვანა, გახადა იგი უფრო სადა, ადამიანური, აავსო კეთილშობილი სისადავით. სადაც საჭირო იყო, იქ ხმასაც უწევდა და ყვიროდა კიდეც და მთელ სცენას ფარავდა თავისი შეძახილით (ბოლოს და ბოლოს, დივიზიის მეთაური იყო, ბრძოლას უძღვებოდა და აქ ჩურჩულით ლაპარაკი ნონსენსი იყო!). გურამ ბათიაშვილი წერდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში (№ 1, 1997 წ.): „მ. თუმანიშვილის ამ სპექტაკლის წარმატება იქნა განპირობებული სწორედ კ. მახარაძის შინაგანი აქტიორული ნატურით. მ. თუმანიშვილმა შეუმცდარად დააკისრა კიკვიძის როლი კ. მახარაძეს.

კ. მახარაძის აქტიორული ბუნებისათვის დამახასიათებელი პეროიზმი და ახლებური გამომსახველობითი საშუალებებისაკენ სწრაფვა იქ ჩინებული სინთეზის საშუალებას იძლეოდა. რეჟისორის ვარაუდით ამ ორ მომენტს უნდა გამოენახა ჰეროიკული როლის ახლებური მონახაზი“.

თვით მიხეილ თუმანიშვილის აღიარებით (იხ. მისი „რეჟისორი

თეატრიდან წავიდა“, გვ. 69) ზედაპირულ სქემაზე აგებული პიესის სცენური განხორციელება უდიდეს სიძნელებთანაა დაკავშირებული. იმ დროისათვის, როცა კიკვიძე იდგმებოდა თეატრში, როგორც უკვე ვთქვი, ბევრი რამ, რაც დაკავშირებული იყო სამოქალაქო ომის პეროიკასთან, ყალბად ჟღერდა. „ყალბ მასალაზე მუშაობა ხომ წარმოსახვას ფიტავს, სქემატიზმს, არა მხატვრულ აზროვნებას გვაჩვენებს. ამ შტამპის ტყვეობიდან თავის დაღწევა ძალიან ძნელია, ასეთ ვითარებაში ძნელია შეინარჩუნო ბუნებრიობის, სიმართლის ერთგულება და წარმოუდგენლად დიდი ძალისხმევაა საჭირო, რომ არ დაკარგო ცხოვრების იმგვარად დანახვის უნარი, როგორიც იგი არის სინამდვილეში, ძნელი იყო ცხოვრებისათვის იმ თვალით არ გვეყურებინა, როგორადაც მას იმდროინდელი პიესების უმრავლესობა გვთავაზობდა.

აბა, რა უნდა აღმოგვეჩინა „კიკვიძეში“ ნამდვილი, თვით პიესის მთავარი გმირის მამაცი პროტოტიპისა და, ალბათ, კიდევ ერთი — პარტიული სცენის გარდა?“

სწორედაც „წარმოუდგენლად დიდი ძალისხმევა“, წარმოსახვის დიდი დაძაბვა დასჭირდა მსახიობს, რომ რეალურ ადამიანად ექცია სცენაზე კიკვიძე. მაგრამ სპექტაკლის ხასიათი ყველაზე ნათლად საფინანსო სცენაში გამოვლინდა... კიკვიძის დივიზია და კაზაკობა თეატრგვარდიელებზე გამარჯვებას ზეიმობს. ყველანი რკინისგზის ჩიხში არიან შეკრებილნი, გამარჯვებათა ახალ ცნობებს ელიან. უეცრად შემოვარდებოდა, მართლაც შევარდენივით სწრაფი და ხელებგაშლილი, სახეგაბრწყინებული კიკვიძე-კ. მახარაძე. ხელში ხმალი უელავდა, პირდაპირ მოფრინავდა რელსებზე და სწორედ ამ დროს წამოუნეოდა ბრმა ტყვია, გაოცებული კ. მახარაძე-კიკვიძეს სახეს მხოლოდ ღიმილი გაანათებდა, ისაა მოცელილივით უნდა ნაიქცეულიყო, რომ გარს შემოეხვეოდნენ თანამებრძოლნი და ყველანი წყვილადში ინთქმებოდნენ. მანამდე კი ერთს წამოიძახებდა კიკვიძე: „თვალები დახუჭული მაქვს თუ ღიაო?“ მხოლოდ ხმალი თუ გამოანათებდა — სცენაზე დარჭობილი, როგორც სიმბოლო რაინდული სულისა. ხმალი ირხეოდა სრულ სიჩუმესა და სიმარტოვეში.

ძალიან ნიშანდობლივად მიმაჩნია ის განხილვა, რომელიც გენერალური რეპეტიციის შემდეგ გამართა თეატრის სარეჟისორო კოლეგიამ. კამათი სწორედ საფინანსო სცენამ გამოიწვია. გმირულ-რომანტიკული თეატრის გიგანტმა აკაკი ხორავამ განაცხადა: „მე მაინც მგონია, რომ ხალისიანად უნდა გათავდეს სპექტაკლი, ოპტიმისტუ-



კოკოძე „სიმღერა შვეარდნზე“

რად: სიკვდილი — რომელიც ენერგიას ბადებს". ხორავას ამ აზრს შეეკამათა სერგო ზაქარიაძე, რომლის აზრით, „ამ სცენაში ზედმეტი არაფერია საჭირო. კიკვიძეს რომ ზურგში ტყვია მოხედება, ეს მომენტი კინოკადრით უნდა იყოს ფიქსირებული. მოარტყეს და გათავდა. ამის შემდეგ არავითარი სხვა „ფორტე“ არ არის შესაძლებელი“. ს. ზაქარიაძის გამოსვლაში განსაკუთრებით მენიშნა ფრაზა: „ეს სამოქალაქო ომის ისტორია კი არ არის, არამედ ადამიანის ისტორია: ოცდაოთხი წლის გენერალი დაიღუპა შემთხვევითი ტყვიისაგან“.

აკაკი ხორავა თავის აზრს მტკიცედ იცავდა: „არ შეიძლება პიესის მინორულად დამთავრება. კიკვიძის სიკვდილი მებრძოლ სულისკვეთებას უნდა აღვივებდეს“.

მიხეილ თუმანიშვილი: „ბატონო აკაკი, ცხოვრებაში ასე არ ხდება“

შესანიშნავი რეჟისორი და ბრწყინვალე პიროვნება არჩილ ჩხარტიშვილი ახალგაზრდების მხარეზე დგება: „მაშინ, აკაკი, იქნება ისევ ისეთი ფინალი, როგორც უამრავ ამგვარ წარმოდგენას აქვსო“...

სხდომის ოქმის ბოლო რეპლიკა ეკუთვნის სერგო ზაქარიაძეს: „გმირობა სხვადასხვანაირად გამოიხატება“ (ოქმი № 2, 1964 წ. 13.XI).

ამ პატარა, მკითხველისათვის, ალბათ, უმნიშვნელო ფრაგმენტით თეატრის მთელი დრამა, კონფლიქტები თუ კოლიზიებია ჩართული. ეს „ძველი“ და „ახალი“ თეატრის ესთეტიკური პოზიციების შეჯახებაა. პრესამ და მაყურებელმა საექტაკლი გულთბილად მიიღო. ყველგან ხაზგასმული იყო ფინალის მხატვრული ძალა და ორიგინალობა: „რეჟისორი არ გაიტაცა „ეფექტურმა“ ცდუნებამ — ეჩვენებინა მომავალი კიკვიძის ბორჯვა და კონვულსიები. გმირის ნაქცევასაც კი ვერ ვხედავთ. სცენაზე სინათლე ქრება, შემდეგ ისევ ნათდება და იმ ადგილას, სადაც კიკვიძე იდგა, მინაში ჩარჭობილი ხმალიღაა, რომელსაც მისი თანამებრძოლები მდუმარედ დასქცერიან. თვითონ აღარ არის, მაგრამ ამ ადამიანის ბობოქარი სული ცოცხლობს, იბრძვის...“

ბუნებრივია, რომ წარმოდგენის სული და გულია ვასილ კიკვიძის როლის შემსრულებელი კ. მახარაძე. ეს სახე ანდარეზისა („ბახტრიონი“) და კრეონის („ოიდიპოს მეფე“) შემდეგ მსახიობის ყველაზე დიდ მიღწევად უნდა მივიჩნიოთ და მის საგრძნობ შემოქმედებით ზრდაზე მეტყველებს. უბრალოება და სისადავე, ალალმართლობა, რაც ზოგჯერ გულუბრყვილობაში გადადის, სამხრეთული ტემპერამენ-

ტი, სამშობლოს, ხალხის მხურვალე სიყვარული და მტრის მძაფრი სიძულვილი, მხედართმთავრული ნიჭი, — ყველაფერი, რითაც კიკვიძე იყო ცნობილი, კ. მახარაძემ სისხლსავესდ წარმოგვისახა. იგი გაურბის ყალბ, „მომგებიან“ ჟესტებს, მთავარი ყურადღება შინაგან განცდასა და ამ განცდის გადმოცემაზე გადააქვს. იგი მეგობართა შორის დინჯი და ბავშვურად მიამიტია, მზრუნველი და მოსიყვარულეა, მტრებთან კი მოზღვავებულ გრძნობებს ვერ იოკებს, დაგუბებული რისხვა ძალუმად ამოხეთქავს ხოლმე და ორივე შემთხვევაში გულწრფელი, ადამიანურია“ (გაზ. „თბილისი“, 26.XI.1964 წ.).

...სპექტაკლი შთაბეჭდილების მომხდენია, იგი აღიქმება, როგორც ლირიული სიმღერა ადამიანის სილამაზეზე, გმირობაზე და სიამაღეზე. ეს პლაკატური სიმღერა კი არ არის, არამედ გულითადი და ქმედითი“ (ნათელა არველაძე. გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 22.XI.1964 წ.)...

* * *

ვაგრძელებ ნერას კოტე მახარაძეზე, ჩემს მეგობარზე და ჭეშმარიტად მრავალმხრივ, არაჩვეულებრივად მომხიბლავ პიროვნებაზე... ნერას მანყვეტინებენ, მირეკავენ, ტელევიზორი ჩართეო... ეკრანზე უჩვენებენ ნიუ-იორკის ორი ცათამბჯენის, „ტყუპების“, მსოფლიო სავაჭრო ცენტრის ულამაზესი შენობების თავზარდამცემი აფეთქებანგრევის კადრებს. მუსულმანი ფანატიკოსი კამიკაძეები მოტაცებული „ბოინგებით“ ე. წ. „ტიარანით“ შედიან მინისა და ფოლადის დახვეწილ სიბრტყეში... რამდენჯერ ვყოფილვარ ამ ცენტრში! ერთ-ერთი ამ შენობის სახურავიდან ოცდაათ დოლარად ვერტმფრენით შემომიფრენია მთელი მეგაპოლისისათვის. ბრძენი და წინასწარმხედი ყოფილა კოტე მახარაძე — მისწერი ნიჭით დაჯილდოვებული მინდიას და ბედისწერის („ნერა-მწერალის“) შემცნობი ანდარეზის როლების შემსრულებელი: ამ ოთხი წლის წინ იგი ასე პასუხობდა პოლიტიკური მიმომხილველის ზურაბ მჭედლიშვილის შეკითხვას („როგორ ფიქრობთ, როგორი იქნება საქართველო (ან, თუნდაც მთელი მსოფლიო) XX საუკუნეში“?).

„აუცილებლად გამკაცრდება რეჟიმები მთელ მსოფლიოში, ხომ ხედავთ, ტერორისტები სჯობნიან ზესახელმწიფოებს და აშშ-ც ვერაფერს ასერხებს მათ ასალაგმავად — აქამდე მივა მთელი მსოფლიო. მე შეიძლება ვერ მოვესწრო (ვაი, რომ მოესწრო — ნ. გ.) იმ დროს, მაგრამ თქვენ მოესწრებით და დაიმახსოვრეთ ჩემი სიტყვა — ეს ასე იქნება. ხომ ხედავთ, რა ხდება მსოფლიოში? ბოლმითა და ღვარძლით არიან საეცე სახელმწიფოები, ერები და ეროვნებები. ამიტომ როგორი დემოკრატიაც არ

უნდა იყოს, ხელმძღვანელებს უნდა ჰქონდეთ უფლება იმისა, როგორც ძველი რომის სამართალში იყო — ბოროტების ბოროტებითვე (ე. ი. სიკვდილით დასჯით) ამოკვეთა და ამოშანთვა. სხვა გზა არ არის..." (ხაზი ჩემია — ნ. გ. გაზ. „ბომონდი“, 23.03.1997 წ.)... ვერც ერთი ნოსტრადამუსი მსოფლიოში ვერ იწინასწარმეტყველებდა ასე ნათლად მსოფლიო მასშტაბის ამ კატასტროფას...

* * *

მაგრამ დავუბრუნდეთ ჩვენი გმირის შემოქმედებას, რადგან ამითაა იგი სახელოვანი მამულიშვილი...

რუსთაველის სახელობის თეატრში მოღვაწეობა კოტე მახარაძის შემოქმედებითი ცხოვრების ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპია. ამ დიდ სცენაზე, გენიალური მსახიობების (აკაკი ხორავე და აკაკი ვასაძე) პარტნიორობით, ახალი ტიპის რეჟისორების (დ. ალექსიძე, მ. თუმანიშვილი) ხელმძღვანელობით, დაიხვენა და სრულყოფილი გახდა მისი ოსტატობა. აქ რომ შეჩერებულიყო, ესეც კი საკმარისი იქნებოდა, რომ მას თავისი განსაკუთრებული ადგილი დაეჭირა ამ სახელოვანი თეატრის ანალებში, მაგრამ წინ კიდევ დიდი გზა ჰქონდა გასავლელი.

კოტე მახარაძემ რუსთაველის თეატრის თითქმის ყველა საეტიპო სპექტაკლში მიიღო მონაწილეობა. აქ გამოვლინდა მისი ნიჭის და ოსტატობის მრავალფეროვნება. მხოლოდ რამდენიმე რჩეულის დასახელება თუ შემიძლია, რომლითაც თანაბარი ძალით შესძლეს როგორც გმირულ-რომანტიკული თეატრის პროტაგონისტობა (კრეონი, ლაერტი, ანდარეზი, ლევან გოლუა, ხოგაის მინდია, კიკვიძე), ასევე თეატრალობით და სცენური სიმართლით აღბეჭდილი სპექტაკლების გმირად ქცევა (ფუჩიკი, ბარტოლუსი, სამსონა, ობერონი). ტრაგიკული, დრამატული თუ სახასიათო-კომედიური როლების შესრულებამ პოლიფონიური, „მრავალხმიანი“ გახდა მისი შემოქმედება.

სრულიად განსხვავებული სტილის რეჟისურაში იგი თავისუფლად გრძნობდა თავს, რაც მისი მსახიობური მონაცემებისა და ნიჭის უჩვეულო ადაპტაციის უნარზე და ელასტიურობაზე მეტყველებს.

ისეთი პიროვნებების ყოფნა თეატრში, როგორიცაა კოტე მახარაძე, მრავალმხრივ განსაზღვრავდა თვით ისეთი თეატრის საერთო ატმოსფეროს, როგორიც რუსთაველის თეატრია. მისი ერუდიცია, ინტელიგენტობა, კეთილგანწყობილება, თხრობის ნიჭი და ბოლოს,

მისი რომანტიკული თავგადასავლები, ერთგვარი შარავანდედით და თეატრალური ლეგენდებით მოსავედა მის პიროვნებას. მისი სპორტული ცხოვრება და კომენტატორობა ხომ ყველაფერს აგვირგვინებდა. ამიტომ იყო, რომ იგი თეატრის (და არა მარტო თეატრის) ახალგაზრდების კერპი იყო (თავად კოტეს სულის სიღრმემდე სძაგს კერპთაყვანისმცემლობა და არც საკუთარი თავისადმი თვითირონის გრძნობა აკლია), ამას რომ ვაბობ, პირველ რიგში მისდამი სიყვარულს ვგულისხმობ და არა უმცროსი კოლეგების ბრმა თაყვანისმცემლობას. რა არ გამოუცდია, რა ფათერაკებში არ მოხვედრილა იგი, მაგრამ ყოველთვის ინარჩუნებდა ღირსების გრძნობას.

გასული საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების დასასრულისა და სამოციანი წლების დასაწყისის რუსთაველის თეატრში ვნებები ბო-ბოქრობდა, კონფლიქტების ახალ-ახალი კერები სოკოებივით მრავლდებოდა, მიმდინარეობდა უმძაფრესი ბრძოლები თეატრალურ ნოვატორებსა და ტრადიციის ერთგულ დამცველთა შორის. ზოგჯერ ეს განმხოლოება პირობით ხასიათსაც კი ატარებდა. კოტე მახარაძე, „შვიდკაცას“ ერთ-ერთი იდეოლოგი, რასაკვირველია, იმ ლიდერთა შორის იყო, ვინც სიახლისათვის და სცენური სიმართლისათვის იბრძოდა, ყალბად გაგებული ჰეროიზმის, პათეტიკის თუ „მასშტაბური ტილოების“ წინააღმდეგ. ამ წინააღმდეგობას ახლდა, რბილად რომ ვთქვა, ფრიად უხერხული მომენტები, უკადრისი საქციელიც კი, მაგრამ კოტეს არასოდეს არ დავიწყნია, რომ მისი ანდარეზის — რუსთაველის თეატრში შესრულებული საუკეთესო როლის — თანაშემოქმედი დიდი ალექსიძე იყო. იგი მტკიცედ იდგა „შვიდკაცას“ პოზიციაზე, როგორც ვთქვი, მისი იდეოლოგი იყო (შესანიშნავი იყო მისი გამოსვლა იმ ისტორიულ თეატრალურ პლენუმზე, რომელიც რუსთაველის თეატრში შექმნილი კონფლიქტური სიტუაციის განხილვას მიეძღვნა), ანუ ფაქტიურად დ. ალექსიძისგან „განდგომილთა“ ბანაკში იყო, მაგრამ არასოდეს მისი ღირსებისა და რწმენის შემლახველი რამ არ უკადრებია, არც ერთ „საიდუმლო კოლექტიურ არზაზე“ ხელი არ მოუწერია. მკვეთრი გამიჯვნის იმ არეულ ვითარებაში ამგვარი დამოუკიდებლობის შენარჩუნება არ იყო ადვილი.

„რუსთაველის თეატრის დღევანდელი სიმალღებებისაკენ მიმავალი გზა, — წერდა გურამ ბათიაშვილი ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნების“ (№ 1, 1977 წ.) ფურცლებზე, — სწორედ იმდროინდელ სპექტაკლებში იღებს სათავეს. თეატრს რომ არ გაეცლო „ოიდიპოსის“, „როცა ასეთი სიყვარულიას“, „ბახტრიონის“, „სამგროშინი ოპერის“,

„ჭინჭრაქას“ თუ სხვა სპექტაკლების სკოლა, ვეჭვობ, რომ იგი დღეს ამ სიმაღლემდე ასულიყო. ზემოთჩამოთვლილი სპექტაკლები ერთ-მანეთისაგან აბსოლუტურად განსხვავებულ თეატრალურ სტილის-ტიკაზეა დაფუძნებული, მაგრამ ეს განსხვავებულობაც განსაზღვრავდა თეატრის ერთიანობას. უპერსპექტივოა ის თეატრი, რომელიც მხოლოდ ერთი მიმართულებით, მხოლოდ ერთი სტილისტიკით მუშაობს. თეატრი მაშინ არის ცოცხალი შემოქმედებითი ორგანიზმი, როცა სხვადასხვა სტილისტიკის სპექტაკლებით ხიბლავს მაყურებელს. „ბახტრიონს“ არ შეუშლია ხელი „როცა ასეთი სიყვარული სათვის“ და ა. შ. ყველაფერი ეს კ. მახარაძეს ეხება იმდენად, რამდენადაც თეატრში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების უშუალო მონაწილე იყო და ამდენად, პასუხისმგებელიც იმ ტენდენციის მიმართ. თუ ერთ საღამოს ანდარეზად მოგვევლინებოდა, მეორე საღამოს აბსოლუტურად სხვა სტილისტიკის სპექტაკლში ვხვდავდით და ამით ხიბლავდა მაყურებელს“.

* * *

დიდი გზა განვლო მან მარჯანიშვილის თეატრში, წლების მანძილზე მისი პრემიერი იყო, ბრწყინვალე სახეებიც შექმნა (მარკიზი დე პოზა, კრეონი, ურიელი, კვაჭი კვაჭანტირაძე, კარენინი, ბარონი მიუნჰაუზენი და ა. შ. და ა. შ.), მაგრამ, პირადად მე, იგი რუსთაველის თეატრის მსახიობად მიმაჩნია. მარჯანიშვილის თეატრშიც რუსთაველის თეატრის მსახიობი იყო და რა პარადოქსალურიც არ უნდა გეჩვენოთ, თავის თეატრში — „ერთი მსახიობის თეატრშიც“ — რუსთაველის თეატრის მსახიობია (ვგონებ მაშინაც კი, როცა მსოფლიოს სხვადასხვა სტადიონებიდან ფეხბურთის ბატალიებს გადმოსცემდა).

მაგრამ მიყვებთ ჩვენს გმირს და მასთან ერთად ვენვიოთ კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრს, მასთან ერთად გავიაროთ ის გზა, რომელიც ესოდენ საინტერესო და ნაყოფიერი აღმოჩნდა მისთვის (ყოველმხრივ!!! ბოლოს და ბოლოს, სოფიკო ქიაურელი ამ თეატრის მეშვეობით გახდა მისი მეუღლე).

ამ თეატრში მას მოუხმო რეჟისორმა დოდო ალექსიძემ, რომელმაც ბევრი რამ გააკეთა კოტე მახარაძის შემოქმედებითი ჰორიზონტის გაზრდისა და საშემსრულებლო პალიტრის გამრავალფეროვნებისათვის.

ბევრმა, შესაძლოა, არც კი იცოდეს, რომ დოდო ალექსიძემ კიევიდან თბილისში დაბრუნების ერთ-ერთ უმთავრეს პირობად წამო-



ბოცო
ეროსი
მანუგალაძე,
ლეილა
მედეა ჩახავა,
გურამი
— კოტე
მახარაძე.
„ზღვის
შვილები“

აყენა: „მხოლოდ იმ პირობით მოვალ მარჯანიშვილის თეატრში, თუ კოტე მახარაძეს გადმოიყვანთო“ (ეს მითხრა რეჟისორმა ანზორ ქუთათელაძემ, თეატრის მაშინდელმა დირექტორმა, რომელიც საქართველოს მთავრობამ დ. ალექსიძესთან მოსალაპარაკებლად მრავალგზის მიავლინა კიევს).

„მთელი ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრება, პირველი კურსიდან დღევანდლამდე, უკანასკნელ როლამდე, დაკავშირებულია რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძესთან, ეს მოიცავს ოცდათორმეტ წელიწადს (ეს სტრიქონები იწერებოდა 1978 წელს — ნ. გ.), მეოთხედ საუკუნეზე მეტს. ამ პერიოდში განვლე გზა შეგირდიდან მეგობრობამდე.

ალბათ ორმოცდაათზე მეტი როლი შევასრულე ალექსიძის ხელმძღვანელობით, რისი ძირითადი საფუძველიც ურთიერთისადმი აბსოლუტური შემოქმედებითი ნდობა იყო; პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, იგულისხმება პედაგოგისა და რეჟისორის ნდობა მისი აღზრდილის მიმართ. ესენია როლები ქერუბინოდან (ბოშარშეს „ფიგაროს ქორწინება“) მარკიზ დე პოზამდე (შილერის „დონ კარლოსი“) და კვაჭი კვაჭანტირაძემდე (მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“) (იხ. კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“. 1978 წ.).

იყო რაღაც სიმბოლური შილერის „დონ კარლოსის“ დადგმაში, ეს გახლდათ კოტე მარჯანიშვილის უკანასკნელი სპექტაკლი (დადგმა განახორციელა მოსკოვის, „მცირე თეატრის“ სცენაზე), მისი გედის სიმღერა, ხოლო დოდო ალექსიძე (და მასთან ერთად, ცხადია, კოტე მახარაძე) პირველად შედიოდა ამავე პიესით, თავისი დიდი წინამორბედის სახელობის თეატრში. ეს იყო პატივისცემის გამოვლენა კ. მარჯანიშვილის მიმართ და რეჟისორისა და მსახიობისათვის მათთვის ახალ თეატრში თვითდამკვიდრების მნიშვნელოვანი აქტი.

სწორად შენიშნავდა მწერალი გურამ ბათიაშვილი: „კ. მახარაძის მიერ შესრულებული მარკიზ პოზა, ერთ-ერთ საუკეთესო როლად იქნა აღიარებული იმ დროს. იგი ხასიათდებოდა სისავსით, როლის ზუსტი, გონივრული გააზრებით. ამ სპექტაკლში იყო რაღაც რუსთაველის თეატრისებური, შესაძლოა, ამ „რაღაცას“ კონკრეტული სახელი ვერ მოუნახო, მაგრამ სცენიდან რომ სულ სხვაგვარი სიო ქროდა, ეს ცხადი გახლდათ და ეს არც უნდა ყოფილიყო გასაკვირი, რადგან სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი და ერთი მთავარი როლის შემსრულებელი სწორედ რუსთაველის თეატრის სკოლის წარმომადგენლები იყვნენ“.

შილერის პიესის მიხედვით მარკიზ პოზა არ იყო უმთავრესი გმი-

რი, მაგრამ რეჟისორმა და მსახიობმა იგი გახადეს უაღრესად ქმედითი (პიესის მონტაჟსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა აქ), ცენტრალური კონფლიქტის ერთ-ერთი ყველაზე დინამიური მონაწილე და რაც მთავარია, დადგმის იდეური და მოქალაქეობრივი პოზიციის გამომხატველი.

გოეთესა და შილერის სხვა თანამედროვენი ხშირად საყვედურობდნენ პოეტ-დრამატურგს, რომ იგი თავის გმირებს მისივე იდეების რუპორებად აქცევს, რომ მოქმედებასა და ისტორიულ ფონს აკლია „შექსპირიზაცია“. ამ პიესაში მარკიზ პოზას, ამ ყველაზე იდეური გმირის, ტირადები თავისუფლებაზე და ჰუმანიზმზე, მისი რიტორიკული მგზნებარება ერთგვარად „ცივ“, ერთფეროვანსა და ინდივიდუალურ ნიშნებს მოკლებულ პერსონაჟად აქცევს.

ცხადია, მარკიზ პოზას როლი არ განეკუთვნებოდა ე. წ. „მომგებიანი როლების“ კატეგორიას. ერთის მხრივ პოზა (შილერის მიხედვით) „მალტის ორდენის“ კავალერია, ანუ უმაღლეს არისტოკრატიულ წრეს განეკუთვნება. ამ ორდენის (ანუ „იონიტა ორდენის“) წევრებისთვის დამახასიათებელი იყო ერთგვარი იდეალიზმი, ისინი ცდილობდნენ ტირანები დაეყოლებინათ კეთილ საქმეთა აღსასრულებლად, მეორეს მხრივ იგი ეპოქის პროგრესული იდეების მქადაგებელია. თავისი გმირის გამო შილერი შენიშნავდა: „ერთი წუთით იგი გიჟურ იდეამდე მიდის, სურვილი აღძვრის დაუკავშიროს ფილიპეს თავისი სანუკვარი გეგმა ფლორინდიის განთავისუფლების შესახებ... ძირითადი აზრი მარკიზის რესპუბლიკურ ქველობასთან არის დაკავშირებული... მისი სული გმირულია... მისი აზროვნება იტევს მომავალ თაობათა პროგრესულ იდეებს...“

მოსკოვში გასტროლების დროს ამ სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. ცნობილი რუსი კრიტიკოსი ალექსანდრე სოლოდოვნიკოვი წერდა: „მოსკოველ მაყურებელს დიდი ხანია არ უნახავს „დონ კარლოსი“. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ამ ტრაგედიის დადგმა დ. ალექსიძის მიერ მოსკოვისათვის ძალზე საინტერესო მოვლენად იქცა. რეჟისორისა და მსახიობების მიერ რელიეფურად არის ხაზგასმული ნაწარმოების დედააზრი. რაც მას სიცოცხლისუნარიანობას ანიჭებს, ეს არის ამ სპექტაკლის თეატრალური ელერადობის, ფსიქოლოგიური ტენდენციების წინა პლანზე წამოწევის ძალა“ (იხ. კოტე ნინიკაშვილის მიერ შედგენილი ალბომი „კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი“, 1978 წ.).

გასაგებია თუ რა ურთულესი ამოცანის წინაშე იდგა მსახიობი.

სოფიკო ჭიაურელი
და კოტე მახარაძე



დimitრი ალექსიძე, ტარიელ
საყვარელიძე, კოტე მახარაძე



მას ხომ პირველად უხდებოდა გამოსვლა იმ სცენაზე, სადაც ყოველთვის ფენომენალური ნიჭის მსახიობები იღვწოდნენ. თანაც ეს პიესაც და მარკიზ პოზას როლიც როგორღაც უცხო იყო მარჯანიშვილის თეატრის სტილისტიკისა და ტრადიციისათვის, სადაც უპირატესობა მართალ, ღრმად რეალისტურ სახეებს ენიჭება. ამავე დროს, როგორც ვთქვი, კოტე მახარაძე თხემით ტერფამდე რუსთაველის თეატრის მსახიობი იყო. არც რეჟისორი და მასთან ერთად მსახიობი რაიმე კომპრომისზე ან სტილის იმიტაციაზე არ ნასუღან, არ უცდიათ მარკიზ პოზას „დამინება“, მისი რომანტიკული ბუნების შეცვლა, არ უცდიათ ხასიათის „დამდაბლება“, ყოფითი რეალიზმის ჩარჩოებში მისი მოქცევა. ისინი ერთად მეტად რთული გზით წავიდნენ. შეუნარჩუნეს, როგორც ვთქვი, გამირს რომანტიკული ბუნება, მაღალი იდეების შთაგონებით გამოწვეული აღმაფრენის უნარი და, ამავე დროს, თვით ეს რომანტიკულ-პოეტური სამყარო გამირისა, გახადეს თეატრალურად დამაჯერებელი, მთელი სპექტაკლის ატმოსფეროს განმსაზღვრელი და ამავე დროს პოეტურად ზეანეული.

კოტე მახარაძის მარკიზი პოზა, რასაკვირველია, იდეის კაცი იყო, მაგრამ თავისუფლების, დამოუკიდებლობის იდეალები სპექტაკლში განყენებული ფრაზები კი არ იყო, რაც რეზონიურობის ღვიძლი შვილია, არამედ თვით სცენური გამირის პიროვნული თვისება, ხასიათის განმსაზღვრელი ბუნებრივი, თითქოსდა თანდაყოლილი ნიშანი. კ. მახარაძის მარკიზ პოზა მძლავრი მაგნეტიზმით გამოირჩეოდა. იგი უმაღლეს ხიბლავდა ადამიანებს და თავისი გავლენის სფეროში მოაქცევდა. მისი სულიერება და შინაგანი რწმენა მოუგერიებელი იყო. მას თავისი ამ თვისებებით შეეძლო შეებოროკა, დაეცხრო მეფე ფილიპე მეორის სისასტიკე და დესპოტური ცინიზმი, თავისი კალთა გადაეფარებინა ღონ კარლოსისათვის, გაეხადა იგი ერთგული თანამოაზრე.

თავის ისეთ რიტორიკულ ფრაზას, როგორიცაა: „მე, ხელმწიფეო, მოქალაქე ვარ, იმათთაგანი, რომელნიც შემდეგ, მომავალში უნდა მოვიდნენ“, — მსახიობი დიდი დამაჯერებლობით და წარმოდგენით, უბრალოებით წარმოსთქვამდა.

კოტე მახარაძის გამირის ჩემუელ აღქმას ემთხვევა დიმიტრი ჯანელიძის აზრიც: „მარკიზ დე პოზას როლში თავი ისახელა კოტე მახარაძემ. მან ნათლად და მკაფიოდ გამოსხატა თეატრის მოქალაქეობრივი, ზნეობრივი და ეთიკური პოზიცია იდეათა თანამედროვე ბრძოლაში და ამით დიდი სინათლე შეიტანა კლასიკური პიესის გა-

აზრებაში. კ. მახარაძე წინ უძღვის მთელ სპექტაკლს, მტკიცედ უპყრია ხელთ საჭე, რითაც წარმართავს მთელ მოქმედებას. მისთვის და მახასიათებელია ზომიერების, ტაქტის გრძნობა და კეთილშობილება. მისი გამომსახველობითი საშუალებანი და საშემსრულებლო ინდივიდუალობა პარმონიულადაა დაკავშირებული პარტნიორებთან. მარკიზი დე პოზა მან დაგვიხატა არა ჭკვიანი აზრების, ნათელი იდეების მლაღადებელ რუპორად, არამედ ცოცხალ, მინიერ მოქმედ მებრძოლად. რაკი ეს მოხერხდა, სპექტაკლის წარმატებაც უზრუნველყოფილი იქნა" (გაზ. „კომუნისტი“, 19.03.1971 წ.).

თუ ცნობილი მკვლევარის მოსაზრებას ვერნმუნებით (და არცა გვაქვს საფუძველი არ ვერნმუნოთ) კ. მახარაძის შესრულების მხატვრულ დონეს და სტილს განუსაზღვრავს სპექტაკლის წარმატება. როცა დ. ჯანელიძე ამბობს, „კ. მახარაძე წინ უძღვის მთელ სპექტაკლს“, ნუ დაგვაინყდება, რომ სპექტაკლში ერთ-ერთ მთავარ გმირს, მეფე ფილიპეს, გენიალური ვასო გოძიაშვილი ასრულებდა. სწორედ ვასო გოძიაშვილის მეფე ფილიპესა და კ. მახარაძის მარკიზ პოზას შორის გამართული დიალოგი იქცა სპექტაკლის ცენტრალურ ეპიზოდად. სწორედ ამ უმძაფრეს სცენაში გამოიხატა პოლიტიკური და ინდივიდუალური, პიროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლის, წინარე პერიპეტებიისა და კონფლიქტების მთელი სიღრმე და მრავალმხრივობა. ამ სცენაში იქნა მიღწეული „განყენებული იდეების“ ადამიანური სახით ჩვენება, იდეალურისა და რეალისტურის პარმონიულობა. აქ მსახიობები სრულად გვაგრძნობინებდნენ როგორც ეპოქის სულისკვეთებას, ასევე შილერის, როგორც პოეტისა და მოაზროვნის პოზიციასაც.

ეს ცენტრალური ეპიზოდი, ყველაზე რთული და შესაძლოა მარკიზის როლისთვის ყველაზე პათეტიკურ-რიტორიკული, გაადამიანურებული იყო შემსრულებლების მიერ. ისინი აქ „დროის სულისკვეთების რუპორები“ კი არ იყვნენ, არამედ საკუთარი აზრებისა და გრძნობების გამომხატველნი. აქ დარღვეული იყო სუვერენისა და მისი ვასალის სუბორდინაცია. ლაპარაკობდნენ როგორც თანასწორნი, რადგან ორივე საკუთარ სიმაღლეს იცავდა. მჭევვარე, ცეცხლოვან, თავისუფალ პოზას ეპაექრებოდა ავი წინათგრძნობით შეშფოთებული, ძალაუფლებაში უნაპიროდ შეყვარებული ადამიანი. რეჟისორმა და მხატვარმაც (ფარნაოზ ლაპიაშვილი) შესაფერი გარემო შეუქმნეს მსახიობებს — დარბაზში ანთებული ბუხარი, სიმყუდროვისა და ინტიმის განწყობილებას ქმნიდა.

მარკიზი — კოტე მახარაძე, ადრე დაწყებული საუბრის წყნარ ტონალობას არ არღვევდა:

„არ მსურს ვიყო მეფეთა მონა

აბა, რად უნდა გადავიქცე სხვის იარაღად,

როდესაც ძალმიძს შემოქმედი მე თვითონ ვიყო.

მე მიყვარს ხალხი და იქ კი, სადაც

თვითმპყრობელობა გამეფებულა,

იძულებული შევიქმნებოდი, მარტო ჩემი თავი მიყვარდეს“.

ვასო გოძიაშვილის მეფე ფილიპე ერთგვარი ირონიით პასუხობდა ახალგაზრდა რაინდის ამ მგზნებარე სიტყვებს:

„ქების ღირსია ეგ გატაცება,

მერე და ამას როგორ შეძლებთ,

ვით პატრიოტი თუ როგორც ბრძენი,

თუმც ეგ ორივე ერთია მგონი.“

ახლა კოტე მახარაძის მარკიზისათვის დგებოდა წამი, როცა ან მეფისათვის უნდა დაეთმო ან კვლავ მძლავრად შეეტია, რათა იგი თავის პოზიციაზე გადმოეყვანა და სიკეთის ნაპერწკალი გაეღვივე ბინა მის სულში:

იგი, რაც თქვენთვის, გვირგვინისთვის სასარგებლოა,

განა მეც, ჩემო ხელმწიფეო, მაკმაყოფილებს?..“

„ჩემო ხელმწიფეო“-ს — ინტიმური, ნდობის ელემენტი შემოჰქონდა დიალოგში (თუმცა ეს იყო ორი პოზიციის შეჯახება, ორი რჩეული პიროვნების პაექრობა)

„ან მოძმისადმი სიყვარული როგორ შევცვალო

იმავე მოძმის ჩაგვრასა და დამონებაზე?

როგორ ვიგულო ბედნიერი კაცი, რომელსაც

არ შეუძლია აზროვნება თავისუფალი?“

„მცირე თეატრის“ მაშინდელი მთავარი რეჟისორი ბორის რავენ-სკიხი ამბობდა: „სპექტაკლმა ამაღელვა და ძალიან დამაინტერესა შილერის ღრმა გაგებით, მაღალი არტისტულობითა და მეტყველების კულტურით, პლასტიკით... და რაც მთავარია, დიალოგების ფსიქოლოგიური სიღრმით“ (ალბომი „მარჯანიშვილის თეატრი“).

კოტე მახარაძის მარკიზ პოზა, როგორღაც „ბუნებრივად“ იქცა ტრაგედიის ცენტრალურ ფიგურად. პიესაში ურთიერთგადახლართულია პირადი ვნებები და ეროვნულ-გამათავისუფლებელი ბრძოლის ინტერესები. დედინაცვალისა და გერის მელოდრამულმა ისტორიამ, პრინცესა ებოლისა და დედოფლის მეტოქეობამ, რომელსაც,

ცოტა არ იყოს ე. ნ. „მეშჩანური დრამის“ ელფერი დაჰკრავს, ერთგვარად მეორე პლანზე გადაინია და წინა პლანზე გამოვიდა გმირობის, თავგანწირვის, დესპოტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის მოტივები. ყველა ეს მაღალი იდეალები თავმოყრილი იყო კოტე მახარაძის გმირში და მოქმედების ორბიტაში სწორედ მარკიზ პოზა იქცა ცენტრისკენულ ძაღად. კონფლიქტისა და მოქმედების ხაზები მასთან იყრიდნენ თავს. აქ საკმარისი იყო კოტე მახარაძის „ნაფორხილება“ და მთელი სპექტაკლი ხუხულასავით დაინგრეოდა. ეს იყო დიდი შემოქმედებითი რისკი, რომელმაც საბედნიეროდ გაამართლა. სპექტაკლი გამსჭვალული იყო ახალგაზრდა გერმანელი რომანტიკოსების, „შტურმ უნდ დრანგის“ („ქარიშხლის და შეტევის“) ლიდერების სულისკვეთებით, ბრძოლა ფეოდალური და კლერიკალური რეაქციის წინააღმდეგ უაღრესად თანამედროვედ აუღერდა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. შილერს „დონ კარლოსი“ არ მიაჩნდა წმინდა წყლის დრამატულ თხზულებად, ეს უფრო პოემააო, წერდა იგი ნაწარმოებზე დართულ შენიშვნებში. მართლაც გრძელზე-გრძელი მონოლოგებია აქ, დიალოგებიც გაჭიანურებულია, მაგრამ, ბელინსკის თქმით, ის „არ არის ღრმა, მაგრამ პოეზიის უშრეტი წყაროა“. სწორედ ამ წყაროს დაენაფნენ სპექტაკლის ავტორები და ჭეშმარიტად მოელვარე, პოეტური სცენური ნაწარმოები შექმნეს. კოტე მახარაძის მარკიზ პოზა სწორედ პოეტური ამაღლებულობით გამოირჩეოდა. იგი იყო თავისუფალი, მგზნებარე, შინაგანად მთლიანი და მლელვარე მეოცნებე. მაყურებელი უდიდესი ყურადღებით ადევნებდა თვალს არა მხოლოდ სპექტაკლის ორი მთავარი გმირის, მეფე ფილიპესა და მარკიზ პოზას ამ შეჯახებას, არამედ ორი მსახიობის ვასო გოძიაშვილისა და კოტე მახარაძის შემოქმედებით „პაექრობასაც“ და თუ მარკიზ პოზას პოზიციას უფრო თანაუგრძნობდა მაყურებელი, ვერ იტყოდი, თუ რომელ მსახიობს ენიჭებოდა უპირატესობა. „სრულიად ახალი სახით და თვისებით წარმოგვიდგა კოტე მახარაძის ჭკვიანური, ამაღლევებული და მომხიბლავი ოსტატობა“ (ე. გუგუშვილი, გაზ. „ზარია ვასტოკა“, 16.03.1997 წ.).

ერთგვარი „სადემარკაციო ხაზი“ გადიოდა სპექტაკლის მთავარ გმირებს შორის. ერთ მხარეს იყვნენ მარკიზ პოზა, ახალგაზრდა დონ კარლოსი და ასევე ახალგაზრდა დედოფალი. მეორე მხარეს მეფე ფილიპე და მისი კამარილია. ერთნი სიმართლისა და თავისუფლებისათვის იბრძვიან, მეორენი — ამის დასათრგუნავად. ამიტომაც, ეს დაპირისპირება იქცა მოქმედების ღერძად, ხოლო თითოეული დაჯ-



მარკოზ დე პოზა. „დონ კარლოსი“

გუფების ლიდერების შეჯახება მთელი სპექტაკლის იდეურობისა და ტონალობის განმსაზღვრელად.

პირველი გამოჩენისთანავე იპყრობდა მაყურებლის ყურადღებას კ. მახარაძის მარკიზ პოზა. მისი დახვეწილი მანერები, პლასტიკა, დგომაც კი სილამაზით იყო სავსე. არაჩვეულებრივად უხდებოდა შავ-თეთრში „გადანწყეტილი“ კოსტიუმი (საერთოდ, თითქმის ყველა მის როლში კოსტიუმი შესრულების მხატვრულ ელემენტად იყო ქცეული. კრეონის თეთრი, მოკლე ქიტონი, ლაერტის კამზოლი, ლევან გოლუას მოკლე ჩოხა, თანამედროვე ცივილური კოსტიუმები მსახიობის მოძრაობას კიდევ უფრო ზუსტსა და მომხიბლავს ხდიდა), ყველა აქსესუარი როლისა მონმოვდა მსახიობის გემოვნებასა და კულტურას (ეს ყოველთვის ნათლად ჩანს ე. ნ. „კოსტიუმირებულ სპექტაკლებში“). სასახლის კიბეებზე ასვლა, სასახლის პირქუშ თაღებში მისი შემოსვლა, მეფის აპარტამენტში მისი საქციელი, ყველაფერი ეს არტისტიზმით იყო შთაგონებული. არა მარტო გარეგნობით ხიბლავდა იგი მაყურებელსა და სპექტაკლის გმირებს. მისი გმი-



დონ კარლოსი მარლენ ეგუტია,
მარკიზ დე პოზა კოტე მახარაძე. „დონ კარლოსი“

რის ბუნების აქტიურობა, გონიერება, იდეების სიღრმისეული რწმენა მომწუსხველად მოქმედებდა ყველაზე. მარკიზ პოზას დახვეწილი მანერები, მისი ელეგანტურობა, რომელიც ბედნიერად ერწყმოდა მკვეთრ პლასტიურობას და შეკავებულ ტემპერამენტს (მოულოდნელი სიმძაფრით რომ იჩენდა ხოლმე თავს), თავისებურ ქვეტექსტსაც შეიცავდა — პოზა არა მხოლოდ გონებით, იდეალებით უსწრებდა წინ თავის თანამედროვეებს, არამედ კულტურით, აღზრდით, რაფინირებული მანერებით. იგი წინ უსწრებდა საერთოდ თავის დროს და დიდი შინაგანი რწმენით წარმოთქმული მისი სიტყვები, პიროვნებისა და დესპოტიზმის, მონობისა და დამოუკიდებლობის, თავისუფალი ადამიანისა და პიროვნულ-სახელმწიფოებრივი ტირანიის წინააღმდეგობასა და გამოუვალ კონფლიქტებზე, უაღრესად თანამედროვედ ჟღერდა. ამ სიტყვებს კ. მახარაძის მარკიზ პოზა მიმართავდა უშუალოდ თავის პარტნიორებს, თავის თანამედროვე მაყურებელს. ეს იყო პიროვნების არსის, მისი ბუნების გამოხატულება. ამის წყალობით, ამ პოლიტიკურმა თუ ზნეობრივმა იდეებმა კონკრეტულ-ადამიანური, ინდივიდუალურ-სახასიათო ნიშნები შეიძინეს და რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, როლი განთავისუფლდა „ზედმეტი“ რომანტიკულობისაგან და ტრადიციული პათოსისაგან. მსახიობის შესრულების უმნიშვნელოვანეს მომენტად მიმაჩნია, რომ პოზას ბრძოლა, სულიერი შემართება, ტანჯვა სათავეს კი არ იღებდა იდეის ფანტიკურ რწმენაში, რომელიც ხშირად პიროვნების ინდივიდუალურობას ანადგურებს, არამედ თვით პიროვნების ბუნებაში, მის ხასიათში. გმირის ყოველი ფრაზა თუ ჟესტი მისი სულის ემანაცია იყო. ამიტომაც არსად არ დადიოდა ამ ამაღლებული პიროვნების მეტყველება იმგვარ ცხოვრებისეულ ინტონაციამდე, რომელსაც შეულამაზებელი ცხოვრების გამოხატვის პრეტენზია აქვს. მისი სიმართლე მღელვარე გრძნობის სიმართლე იყო.

მშვენიერად წერდა თეატრმცოდნე და პოეტი ნანა ღვინევაძე: „ამ ზვიადი, თავისუფლებისაკენ მსწრაფი ადამიანის გარეგანი და სულიერი პორტრეტის გამოძერწვა რეჟისორმა კოტე მახარაძეს მიანდო. მსახიობმა განიცადა და განგვაცდევინა ამ კაცური კაცის ქარიზმატიკული სულის სწრაფვა — როგორმე გადაისროლოს ჭეშმარიტების ნაპერწკალი დესპოტის სულში, ტრაგედია ადამიანის, რომელსაც ტკივა მასში მომწიფებული აზრი:

„ჩემგან დასახულ უდიდესი იდეალისთვის
ეს საუკუნე ჯერ არაა მომწიფებული,

მე, ხელმწიფეო, მოქალაქე ვარ იმათგანი,
რომელნიც შემდეგ, მომავალში უნდა მოვიდნენ.”

კელაპტარივით ანთია კოტე მახარადის გმირში რწმენა იმისა, რომ მხოლოდ ხალხი და არა ღმერთი უზენაესი დასწერს მსოფლიო ისტორიას და უფრო ნაზი სხვა საუკუნე შეცვლის ამ მკაცრ ფილიპეს ხანას, მოიტანს სიბრძნეს უფრო ნაზს და უფრო ბედნიერს...

მაღტიელი რაინდის პლასტიკურ იერში ძლიერ მეტყველია ხელები — გაშლილი ხელის მტევნები, როგორც სინრფელის, ვაჟკაცობის უზადოდ გადანყეტილი აზრის ნიშანი. კოტე მახარაძე ჩინებულად აქანდაკებს რეჟისორის ჩანაფიქრს, რომელიც ხშირად მიმართავს ამ წარმოდგენაში ხელების პლასტიკას და აძლიერებს მის ფიციხეზურ ხასიათს, რამაც გამახსენა მეთვრამეტე საუკუნის დიდი ფრანგი ფერმწერის, საფრანგეთის რევოლუციის იდეალთა საუკეთესოდ გამომხატველის ჟაკ-ლუი დავიდის მონუმენტური ტილო „ჰორაციოსთა ფიცი“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 10.06.1971 წ.)

რასაკვირველია, კოტე მახარაძის გმირი სხვა მხრივაც ინვევდა დიდ სიმპათიას. თუ ანდარეზი („ბახტრიონი“) სამშობლოსათვის უანგარო თავგანწირვის მაგალითი იყო, თუ იგი პატრიოტიზმის, გმირობის ჰიმნად იქცა, ამ როლში, მარკიზ პოზას როლში, სულ სხვა მოტივები აჟღერდა — ეს იყო პატარა ქვეყნის (ფლანდრიის) ღირსეული შვილების ბრძოლა თავისუფლებისათვის, დიდი იმპერიის — ესპანეთის კირთებისაგან თავდაღწევისთვის გაჩაღებული ბრძოლა. ფაქტიურად, სპექტაკლში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის მოტივები ჟღერდა ყველაზე ძლიერად და ამ მოტივების გამომხატველი იყო კოტე მახარაძის მარკიზ პოზა. დღევანდელ მკითხველს არ სჭირდება (ალბათ!) ახსნა იმისა, თუ როგორ გამოეხმაურებოდა „დონ კარლოსს“ იმდროინდელი მაყურებელი. ეს იყო 1971 წელი, როცა ქართველ ხალხში ეროვნული და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის იდეა სუსტად ბუუტავდა. თეატრი კი ამ იდეას დიდ ლოგიკურ და პოლიტიკურ ჟღერადობას ანიჭებდა დაუფარავი ასოციაციების კარნახით. ამით იმის თქმა მინდა, რომ ჩვენი ეროვნული მოძრაობის ყოფილმა და აწინდელმა ლიდერებმა კარგად უნდა იცოდნენ ჩვენი თეატრის ისტორია. თუმც არც იმის ცოდნა აწყენთ, რომ გაიგონ, თუ ვინ და როგორ დაიწყო სულში მინავლებული გრძნობების გაღვივება.

სხვათა შორის, სპექტაკლ „დონ კარლოსისადმი“ მიძღვნილ თითქმის ყველა რეცენზიაში, წინა პლანზე წამოწეულია კ. მახარაძის მი-

ერ შექმნილი ამ მხატვრული სახის მნიშვნელობა. თუმცა, არც დიდი ვასო გოძიაშვილის და სხვა მსახიობების დამსახურებაა დავინყებუ-
ლი.

„დიდებულად თამაშობს კოტე მახარაძე „მსოფლიო მოქალაქის“ მარკიზ პოზას როლს. იგი განსაცვიფრებელი შთანდომით გვან-
დის ხასიათის განვითარებას, პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ ევოლუ-
ციას, როლის მისეული გაგების ყველა შუქ-ჩრდილს.

ბუნებრივი პლასტიკა და მოძრაობის კეთილშობილური გრაცია, შესანიშნავი სცენური გარეგნობა, ღრმა აზროვნების და განცდის უნარი სცენაზე, ყველაფერმა ამან, უეჭველია, დადებითი როლი ითა-
მაშა მარკიზ პოზას სახის შექმნისას.

იგი მართალი და გულწრფელია თავისი გმირის განცდებისა და გრძნობების გადმოცემის დროს და ამავე დროს არსად არ მდაბლდე-
ბა ცხოვრებისეულ ინტონაციებამდე, მის ხმაში მღელვარე გრძნობა-
თა სიმართლე ჟღერს. მისი პოზა კეთილშობილია, გონიერი და გუ-
ლითადია, უმაღლესი სიბრძნის შუქითაა გაბრწყინებული. დონ კარ-
ლოსთან კ. მახარაძის პოზას მეგობრულად უჭირავს თავი, კეთილად მიუტევებს მას სისუსტეებს და იტაცებს თავისი მოქალაქეობრივი, პატრიოტული იდეალებით. ბრწყინვალეა მსახიობი მეფე ფილიპეს-
თან სცენებში, ღირსებითა და რწმენით აღსავსე, შიშის ნატამალისა და თავმოდრეკის გარეშე, მშვიდად მიჰყავს დიდი, რთული საუბარი ტირანთან. მთელი ეს სცენა, ეს დიალოგი ორი მოწინააღმდეგისა, ჩვენ მოგვაგონებს დაშნებით დუელს, რომლის გარეგნული სიმშვიდისა და თავშეკავებულობის მიღმა ვნებები თუხთუხებენ და ხალხის ბედ-
ილბაღზე ღრმა ფიქრი იმალება.

კოტე მახარაძის პოზა თამამად ებმის ფილიპესთან შერკინებაში, მის პატივმოყვარეობასა და სისასტიკეს უპირისპირებს თავის მგზნე-
ბარე ოცნებებს ისეთ სახელმწიფოზე, რომელიც აშენდება სამართ-
ლიანობის პრინციპებზე. გამაოგნებელი ძალისხმევით წამოიძახებს იგი „გვიბოძეთ აზრის თავისუფლება“ (ნადია შალუტაშვილი, გაზ. „ვეჩერნი ტბილისი“, 23.03.1971 წ.).

მსურს დავარწმუნო მკითხველი, რომ ახლა, როცა ამ სტრიქონებს ვწერ, ჩემს თვალწინ ცოცხლდება ამ ოცდაათი წლის წინ ნათამაშევი უბრწყინვალესი ეპიზოდი — მარკიზ პოზას სიკვდილი, ამავე დროს ამ სპექტაკლის რეჟისურის შედევრი-ფრაგმენტი. სასიკვდილოდ დაჭრილი მარკიზ პოზა უკანასკნელ ძალებს იკრებს. მიმხვდარია, მი-
სი სიცოცხლის მზე საცაა ჩაესვენება მშფოთვარე ცხოვრების ჰორი-

ზონტს მიღმა. მაგრამ იგი ჭეშმარიტი რაინდია, არ სურს ვინმეს ეწვევოს ასერიგად დაუძლურებული, სისხლისგან დაცლილი. დასუსტებული კ. მახარაძის პოზა დარჩენილი ძალებით უმკლავდება ერთ უთქმელ ტკივილებს. განსაკუთრებით არ სურს, რომ მისი აგონია იხილოს დონ კარლოსმა (რომელიც თავზარდაცემული იქვე დგას), მისმა ჭაბუკმა მეგობარმა და მისი იდეებით შთაგონებულმა. კოტე მახარაძე ნელა, ნელა ადიოდა მაღალ კიბეზე, სახეს ღიმილი უნათებდა, სულ ბოლოს სუსტად აიქნევდა ხელს ნიშნად გამომშვიდობებისა, უკანასკნელი ღიმილი უფრო გაუცისკროვნებდა სახეს და მარმარილოს კიბის საფეხურებზე მიმავალი, ჩვენს თვალს მიეფარებოდა.

ახლა, მსურს ჩემთვის ძალზე საგულისხმო რამ გავაცნო ამ ნიგნის მკითხველს. თბილისში სტუმრად მყოფმა, ცნობილმა რეჟისორმა ეჟი გოლენსკიმ, რამდენიმე სპექტაკლი ნახა ორივე აკადემიურ თეატრში. მან თავისი თეატრალური შთაბეჭდილებანი გამოაქვეყნა ჟურნალ „თეატრალურ მოამბეში“ (№1, 1973 წ). იგი მსჯელობდა ქართული აქტიორული შესრულების სტილისტიკის სხვადასხვაობაზე და საოცრად ზუსტად შენიშნავდა: „როდესაც ეუყურებდი კოტე მახარაძეს „დონ კარლოსში“, მე არ მჭირდებოდა ინფორმაცია, რომ იგი ახლახანაა გადმოსული რუსთაველის სახელობის თეატრიდან, რადგან მისი იუველიურად ზუსტი ეესტი მკვეთრად განსხვავდებოდა მარჯანიშვილების მსუყე და ფართო აქტიორობისაგან“.

მარკ ლევინი, ავტორი ნიგნისა „სერგო ზაქარიაძე“ (ამ დიდი მოცულობის მეცნიერულ მონოგრაფიაში, რომლის ქართული თარგმანიც მე მეკუთვნის, ძალზე დანერვილებით და საინტერესოდაა გადმოცემული გენიალური სერგო ზაქარიაძის მთელი ცხოვრება და შემოქმედება), წერს მარჯანიშვილის თეატრის დიდ შემოქმედებით პოტენციალზე. აღნიშნავს, რომ ამ თეატრის დიდი მსახიობები „ამტიკიბენ ჭეშმარიტი ნიჭის უკვდავებას. ამასვე ადასტურებს მსახიობ კოტე მახარაძის შემოქმედებაც, დიდ მხატვრულ წარმოსახვასთან გმირის სოციალური ანალიზის შერწყმის უნარით, მან ძალზედ საინტერესოდ შექმნა სახეები რომანტიკული, მგზნებარე მარკიზ დე პოზასი, შთაგონებული, მეამბოხე ურიელი აკოსტასი და ირონიულად თავშეკავებული თანამედროვე იტალიელის ანტონიო ტერაჩინისა“ (იხ. კოტე ნინიკაშვილის მიერ შედგენილი ალბომი. 1986 წ.).

მარჯანიშვილის თეატრში მისვლის პირველივე წელი აღინიშნა მსახიობის წარმოუდგენლად ინტენსიური შემოქმედებით. ეს სეზონი ფაქტიურად კოტე მახარაძის სეზონი იყო. მან ოთხ სპექტაკლში მთა-

ვარი გმირის როლები (მერე და რა როლები: მარკიზ დე პოზა, ანტონიო ტერაჩინი, პეტრუჩიო და ურიელ აკოსტა. აქედან სამი — მსოფლიო რეპერტუარში ურთულეს სახეებადაა მიჩნეული) შეასრულა. მხოლოდ კ. მახარაძეს შეეძლო ამგვარი სიძნელეების ასე ბრწყინვალედ გადალახვა. უკრაინელი ალექსანდრე კორნეიჩუკის პიესა „ხსოვნა გულისა“, რომელიც სსრკ-ის თითქმის ყველა სცენაზე დაიდგა, დ. ალექსიძის ძალისხმევით მარჯანიშვილის სახელობის რეპერტუარშიც აღმოჩნდა. ა. კორნეიჩუკს დიდი მეგობრობა აკავშირებდა ქართველ მწერლებთან, რუსთაველის თეატრის კორიფეებთან, ხოლო დ. ალექსიძე, კიევში მოღვაწეობის პერიოდში, ძალზე დაუახლოვდა იმ უშოპულარეს დრამატურგს (სამწუხაროდ, დროის გამოცდას ვერ გაუძლო მისმა პიესებმა, რომელთა დიდი ნაწილი, მაგ. „პლატონ კრეჩეტი“, პოლიტიკურ კონიუნქტურაზე იყო აგებული), მან ეს პიესა კიევშიც დადგა (მიენიჭა უკრაინის ეროვნული პრემია — ტარას შევჩენკოს სახელობისა) და დიდი წარმატებით მიდიოდა მრავალი სეზონის მანძილზე.

მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგმულ სპექტაკლში საუკეთესო ძალები მონაწილეობდნენ. სპექტაკლის სანახავად სპეციალურად ჩამოსული ავტორი აღტაცებული დარჩა მისი პიესის ახლებური და ღრმა ინტეგრაციით. თბილისელმა მაყურებელმაც ძალიან გულთბილად მიიღო. საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოექცა ანტონიო ტერაჩინის როლის შემსრულებელი კოტე მახარაძე. პიესის სათაური „ხსოვნა გულისა“ სწორედ ამ გმირის ბიოგრაფიას უკავშირდებოდა. ანტონიოს გულმა შემოინახა ხსოვნა თავისი სამშობლოსი, ამავე ხსოვნამ უბიძგა სწევოდა უკრაინას და თავისი უსაყვარლესი ადამიანი მოეძებნა. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრმცოდნე ნადია შალუტაშვილი წერდა: „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კოტე მახარაძის ანტონიო ტერაჩინი მსახიობის დიდი მიღწევაა. კ. მახარაძე ყოველთვის დამაჯერებლად წარმოადგენს ხასიათებს. მხოლოდ რამდენიმე გარეგნული შტრიხით და იტალიელების მეტყველებისთვის დამახასიათებელი მუსიკალობით მიგვანიშნებს ანტონიოს ეროვნებას. მაყურებლამდე მოაქვს მისი ბიოგრაფია, გვიჩვენებს, თუ როგორ გატება ცხოვრებამ წელში ეს წინააღმდეგობის ყოფილი მებრძოლი. ოცნებისგან განძარცვული ანტონიო პატარა ქალაქის თავია. მთელ მის არსებაში ყველაზე ძლიერი აღმოჩნდა ხსოვნა გულისა — ამ ხსოვნამ ჩამოიყვანა უკრაინაში, ამ ხსოვნამ აპოვნინა კატერინა“ (იხ. კოტე ნიკაშვილის მიერ შედგენილი ალბომი „კოტე მახარაძე“, 1986 წ.).

პიესაში საკმარისზე მეტი იყო მელოდრამატული ადგილები, ე. წ. „ცრემლიანი დრამისათვის“ დამახასიათებელი პასაჟები, რაც ყოველთვის როდია უარსაყოფი. აი მელოდრამატიზმს, გრძნობების ხელოვნურ პედალიზაციას კი თავს არიდებდა.

რუსეთში თავისი მწვავე და პოლემიკური სტატიებით ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი რაისა კრეჩიტოვა წერდა: „კ. მახარაძე ფაქიზად, გონივრულად და ოდნავი ირონიით თამაშობს ანტონიო ტერაჩინის როლს. იგი ქმნის წესიერი და ღრმა განცდების ადამიანს, რომელიც სხვა სამყაროში, სხვა იდეებით ჩამოყალიბებული შეგნებით პერსონაჟებისგან თითქოს უხილავი კედლებითაა გამოყოფილი“.

სწორედ ეს „ოდნავი ირონია“ შევლოდა მსახიობს თავი დაეწნია გულამაჩუყებელი, სენტიმენტალური გრძნობების ზედმეტობისათვის. სიმპათიას აღძრავდა ჩვენში ტერაჩინის დაბნეულობა, მსახიობის მიერ ოსტატურად გადმოცემული შინაგანი მღელვარება და სულიერი ტკივილები. ძალზე მოზომილი ჟესტით, გამოხედვით, ხელის მეტყველი მოძრაობით, მღელვარებისგან ოდნავ ჩახრინული ხმით გვაგრძნობინებდა ამ კაცის ნამდვილ განცდებს. როლში იყო ეპიზოდები, როცა ტერაჩინის მოქმედებასა და მონოლოგიებში პათოსი მძლავრობდა. მსახიობი კი თამაშობდა სადად, ყოველგვარი ხელოვნურობისგან თავისუფალი, ღრმა განცდით. ეს კლასიკური სისადავე ადვილად მისაღწევი არაა, ცხადია, მსახიობს დიდი და სერიოზული შრომა დასჭირდა, რომ ეს, თითქოსდა მისი ბუნებისათვის უცხო როლი, გაეთავისებინა (ტრადიციულად რომ ვთქვა).

კოტე მახარაძე იგონებს: „...დ. ალექსიძე ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ყოველ ცალკეულ მსახიობთან პოულობს მისი შემოქმედებითი პოტენციალის გახსნის ყოველთვის ახლებურ რეჟისორულ ხერხებს. მაგონდება მუშაობა ალექსანდრე კორნეიჩუკის პიესაზე „ხსოვნა გულისა“. მე და მ. თბილელს არაფრით არ გამოგვიღოდა დ. ალექსიძის ერთი მკაცრი მოთხოვნა-დავალება — მას უნდოდა, რომ სხვა მოქმედ პირებთან ურთიერთობის დროსაც კი, როდესაც სცენაზე ერთდროულად ბევრი სხვა პერსონაჟიც მოქმედებდა, ჩვენ გარიყულივით ვყოფილიყავით, შეგვექმნა ჩვენი სამყარო, სხვისთვის შეუმჩნეველი, მაგრამ მაყურებლისათვის ცხადი და გასაგები. დამეთანხმებით, რომ ეს ძალზე რთული ამოცანაა და, აი, ერთხელ, საღამოს ალექსიძემ მარტო ჩვენ ორნი გამოგვიძახა და მოგვთხოვა მთელი სპექტაკლის თამაში თავიდან ბოლომდე პარტნიორების გარეშე; ჩვენ შე-

ვასრულებთ ეს დავალება. ბუნებრივია, ხშირად მივემართავდით იმპროვიზაციას. ეს იყო დიდი, რთული ეტიუდი, რომელმაც შესაძლებლობა მოგვცა მოულოდნელად და სწრაფად შეგვექმნა ის ჩვენი, სხვებისგან დამოუკიდებელი სულიერი სამყარო; ჩვენ ვარსებობდით მხოლოდ ერთმანეთისათვის, არ ვფიქრობდით სხვა პარტნიორებთან ურთიერთობაზე, ვინაიდან ისინი არ იყვნენ რეპეტიციაზე, და ამ, თითქოსდა, უბრალო რეჟისორული ხერხით დ. ალექსიძემ შეძლო მიეღწია იმისთვის, რაზეც ერთი თვე ვიტყხდით თავს და ვერა და ვერ მივალნიეთ" (იხ. ლამარა ღონღაძის მიერ შედგენილი კრებული „დიმიტრი ალექსიძე“, 1978 წ.). რა საოცარი კონტრასტია! წყნარი, სევდიანი და გულჩახვეული ანტონიოს შემდეგ, ფლეტჩერის ცეცხლოვანი, „მოსასხამისა და დაშნის“ გმირი, მგზნებარე სატრფო და „უძლეველი“ მეუღლე პეტრუჩიო „ჭირვეული ქმრის მორჯულებაში“. კ. მახარაძეს პეტრუჩიო, მზად იყო მებრძოლთა მთელ რაზმს შეებოდა, უფსკრულში გადაშვებულყო, შეუპოვრად შეებოდა ძლიერთა ამა ქვეყნისათა, მისი „მორჯულება“ შეუძლებელი ჩანდა. მაგრამ გამოჩნდა ქალი და მისი სახით ჭეშმარიტი, მოუგერიებელი სიყვარული. ძალიან კარგად გადმოსცემდა მსახიობი იმ გრადაციას, ცვალებადობას, რასაც მისი გმირი განიცდიდა ურთიერთობათა ამ ხლართებში. რაც უფრო გულმოდგინედ ცდილობდა ქალის ეშმაკურად გაბმული ქსელის გარღვევას, მით უფრო ეხვეოდა მის ძაფებში. ქალის სინაზე, სიჯიუტე, მიზანდასახულობა, შერწყმული სიშმაგესთან პეტრუჩიოსათვის დაუძლეველი აღმოჩნდა. კოტე მახარაძის გმირებიდან ერთადერთია პეტრუჩიო, რომელიც ქალმა მოარჯულა. ასეთი რამ მხოლოდ სცენაზე, გამოგონილ სამყაროში თუ შეიძლება რომ მომხდარიყო, რადგან ცხოვრებაში კოტეს „მომრჯულებელი“ ქალი, ჯერ არ დაბადებულა.

ვეჭვობ, ეს შესძლო თვით სოფიკო ჭიაურელმაც, ამ მოგერიებულ მომხიბვლელობის ქალმაც კი. შესაძლოა როლზე გავრცელდა კოტეს ეს ბუნებრივი მდგომარეობა და, პირადად მე, იგი უფრო იმ სცენებში მხიბლავდა, სადაც იგი „მოურჯულებელი“ იყო — ცხოვრების ტრფიალი, ჭეშმარიტი ეპიკურელი, ამ ქვეყნის წარმავლობის უარყოფელი. ჯონ ფლეტჩერისა და ფრენსის ბომონტის (აფიშაზე, რატომღაც მეორე ავტორი არ იყო მოხსენიებული) ეს კომედია დადგა ოთარ ჯანგიშერაშვილმა (დადგმის ხელმძღვანელი იყო დ. ალექსიძე), რომელმაც ძირითადად შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულების“ ერთგვარი პაროდირება (რაც კარგად გამოუვიდა) დაი-

ანტონიო ტერაჩინი
 --- კოტე მახარაძე,
 კატარინა —
 მზია მახვილაძე.
 „ხსოვნა გულისა“



სახა მიზნად და სატირულ-გროტესკულ ფორმებში გადანწყვიტა. არისტოკრატიზმითა და მახვილგონიერებით სავსე ამ პიესაში (ავტორებიც ინგლისის მაღალი არისტოკრატიული წრეებიდან იყვნენ გამოსულნი), განსაკუთრებით საცნაურია მოქმედების აგების და განვითარების ვირტუოზული ტექნიკა. შექსპირის ცნობილ კომედიასთან პაექრობას, რასაკვირველია, ეს „მორჯულება“ ვერ უძლებს. დიდი ბარდის ჰუმანიზმი, სიცოცხლით, სიმჭევრით სავსე ხალისიანობა აქ შეცვლილია ტკბობის, პედონიზმის მოტივებით.

ერთხელ უკვე დაქვრივებული და მეორედ დაქორწინებული პეტრუჩიო, თავისი შექსპირული წინამორბედისაგან განსხვავებით, თვით ექცევა ახალი ცოლის, მშვენიერი კატარინას (ელენე ყიფშიძე) გავ-

ლენის ქვეშ. არა მგონია დიდად შევცდეთ თუ ვიტყვი, რომ შექსპირის პაროდირების მიზნით დანერგულ ამ.კომედიურ სამყაროში კოტე მახარაძემ სწორედ „შექსპირის თვალით“ შეიხედა. მან თავისი გმირის გრძნობათა და ვნებათა დასაკმაყოფილებლად აღძრულ ბრძოლაში შეიტანა ახალი მოტივი — მოტივი ადამიანური ბედნიერებისა, კეთილშობილურ ზრახვათა აღსრულებისა.

ორი სტადია უნდა გავვლო კოტე მახარაძის გმირს. ჯერ იგი ძლიერი, ზვიადი და ქალთა გულისმპყრობელი რაინდია, სიყვარულის პრინცი, ბედნიერი და თვითდაჯერებული, მეორე — „დაბეჩავებული“, ვითომ მორჩილი და მორჯულებული პეტრუჩიო, თავის ახალ მდგომარეობას შეგუებული (ეს ყველაფერი თეატრალური თამაშია) ქალთა ნდობას იმსახურებს და აქ პეტრუჩიო ისევ ძველი მოარშიყეა, რომანტიკულ თავგადასავლებზე გადარეული. შესანიშნავი იყო მსახიობი იმ სცენაში, როცა იგი იმ „კოშკს“ იღებდა, სადაც მარია და მისი მეგობარი ქალიშვილები იყვნენ გამაგრებულნი. კოტე მახარაძის პეტრუჩიო არაჩვეულებრივ მოქნილობას და ძალას ავლენდა. „კოშკის“ ფერად-ფერად სარკმლებზე შემხტარი, მგზნებარე მიჯნური. მაღალყელიანი ჩექმები, დაშნა, „დარტანიანის ულვაშები“, მშვენიერი, ფერადოვანი კოსტიუმი, წელზე მოჭერილი ფართე შავი ქამარი ისე მოუგერიელებს ხდიდა მსახიობს, რომ ქალები ფეხ-ქვეშ ეგებოდნენ. ეს იყო მისი ერთგვარი რევანში მარიას მიმართ. „აჯანყებულ“ ქალთა წრეში მოქცეული პეტრუჩიო ისე ცეცხლოვან ცეკვაში ითრევდა ყველას, რომ იმპროვიზებული კარნავალი იმართებოდა. სხვათა შორის, კ. მახარაძე ძალზე ზომიერად და გონებაამახვილურად ახდენდა ტექსტის იმპროვიზირებასაც.

როგორც ვთქვი, კოტე მახარაძე ერთადერთი მსახიობია, რომელმაც სხვადასხვა სპექტაკლში სოფოკლეს კრეონი ითამაშა (დ. ალექსიძის მიერ დადგმული „ანტიგონე“). თუ „ოიდიპოს მეფეში“, კრეონი თავისუფალი და სიმართლის მოყვარული ადამიანია, ახალგაზრდა და ბედის ნებიერია, „ანტიგონეში“ ცხოვრების სიბრძნით, კონფლიქტებით და გამუდმებული ზრუნვით დამძიმებული ხელმწიფეა. ახლა იგი პირველი პირია სახელმწიფოში, რომლის ერთ სიტყვას მთელი ხალხის ცხოვრების შეცვლა შეუძლია. ახალგაზრდობაში მოკლე ქიტონი ეცვა და სიყვარულსა თუ ლხინისათვის გამზადებულ უზრუნველ ჭაბუკს ჩამოჰგავდა. ახლა მას გრძელი, თეთრი კაბა ეცვა. მისი ჟესტი შეუვალი იყო, მტკიცე და მეფური. ასაკში შესულს აღარ შეშენოდა „ცეცხლოვანი“ ეპიზოდების თამაში. ახლა იგი ყველაფერს

წონის, აანალიზებს. ემოციები მოუთხოვას და ტემპერამენტი დაუოკებია. ეს ყველაფერი დიდ ძალისხმევად უჯდება. ნურავინ იფიქრებს, რომ ძველი კრეონი მთლად შეიცვალა. სოფიკო ჭიაურელის ანტიგონეს სიკერპე და, კრეონის აზრით, უაზრო წინააღმდეგობა, ვის არ გამოიყვანს წონასწორობიდან და აი, კონფლიქტის კულმინაციურ სცენებში, კოტე მახარაძის ტემპერამენტი და ემოციები აქამდე შემაკავებელ ჯებირებს მოაწყდა, გაარღვია იგი და სცენაზე „გადმოიღვარა“. თვით ამ უკიდურესი მრისხანების ჟამსაც კი კ. მახარაძის კრეონი გონიერებას ინარჩუნებდა, უფრო სწორად გონებამ, ლოგიკამ, სახელმწიფოებრივი სამართლიანობის შეგნებამ გაახელა იგი ასე, რადგან თავისი პატარა დისნულის საქციელში გონიერების ნატამალს ვერ ხედავს. „ოიდიპოსის“ კრეონი უფრო ემოციური იყო, ვიდრე ინტელექტუალი, „ანტიგონეს“ კრეონი — უფრო გონისმიერი, ვიდრე ემოციური.

რუსთაველის თეატრის ათენში გასტროლებისას ჩვენთან მოვიდა სახელგანთქმული ბერძენი ტრაგიკოსი ქალი ასპასია პაპატანასიუ. სპექტაკლის შემდეგ გამართულ მეგობრულ ვახშამზე ბევრი ილაპარაკა ქართველ რეჟისორებზე — არჩილ ჩხარტიშვილზე, დოდო ალექსიძეზე, ქართველ მსახიობებზე — ვერიკო ანჯაფარიძეზე, სოფიკო ჭიაურელზე, თავის პარტნიორებზე (არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ დადგმულ „მედეაში“ და „ანტიგონეში“). მე ჩემი აზრი გავუზიარე მის ბერძენ პარტნიორ მსახიობ მამაკაცებზე. ჩემის აზრით, — ვუთხარი მე, — მათი ტემპერამენტი მოტორულია, მოკლებულია შინაგან ცეცხლსა და დამაჯერებლობას. ისინი უფრო ყვირიან, ვიდრე განიცდიან და ხმა მხოლოდ ყელიდან და არა „გულიდან“ მოდის. დამეთანხმა და გაიხსენა „ანტიგონეში“ კოტეს პარტნიორობა: „შესაძლოა, — მითხრა მან, — კოტე მახარაძის ხმა არ არის ისეთი დიაპაზონის, როგორც ჩემი ბერძენი პარტნიორებისა, მაგრამ მის „ქართულ ხმაში“ მე გაცილებით მეტი აზრი და გრძნობა ამოვიკითხე და ვიგრძენი. იგი არაჩვეულებრივი პარტნიორია. ისე მიგდებდა ყურს და ისე მპასუხობდა, თითქოს მთელი სიცოცხლე ბერძნულად თამაშობდა. არ მახსოვს შემთხვევა, რომ მისი რეპლიკა ზუსტი არ ყოფილიყოს. ან რა ზუსტი რეაქცია ჰქონდა ჩემს სიტყვებზე? საოცარია, დაუფინყარია მისი პლასტიკური ძლიერი და ენერგიული მოძრაობანი. მსურს პელოპონესში მოვიწვიო ქართველი მსახიობები და (მიუბრუნდა ბატონ რობერტს) სტურუას ვთხოვო დამიდგას რომელიმე ანტიკური ტრაგედია“.



პეტრუჩიო.
„ჭირვეული
ქმრის მორჯულება“

კრეონს ორი შემსრულებელი ჰყავდა — ტარიელ საყვარელიძე და კოტე მახარაძე. აი, რას იგონებს ბატონი ტარიელი: „უჩვეულო დატვირთვით დაიწყო კოტე მახარაძის შემოქმედებითი ცხოვრება მარჯანიშვილის თეატრში, თითქმის ყოველ სპექტაკლში იგი ნამყვან როლს ასრულებდა: მარკიზ დე პოზა და ნაროკოვი, ანტონიო ტერაჩინი და კვაჭი კვაჭანტირაძე, კრეონი და ურიელ აკოსტა... ერთმანეთს ცვლიდნენ შემოქმედებითი წარმატებები თუ სიძნელები, მაგრამ მთავარი, რაც კოტე მახარაძემ, როგორც მსახიობმა შემოიტანა თეატრში, არის ხელოვნების დიდი სიყვარული და დაუოკებელი სურვილი არა მარტო სხვადასხვა მხატვრული სახის შექმნისა, არამედ საკუთარი მდიდარი ბუნების გამოვლინებისაც. კოტეს კი საოცრად მდიდარი და საინტერესო სულიერი სამყარო აქვს. ალბათ, ამიტომ, რომ მასთან სიახლოვე ყოველთვის სიხარულს მგვრის.

განსაკუთრებით მინდა გამოვყო ჩვენი ერთობლივი მუშაობა. კრე-

ონის როლზე სოფოკლეს „ანტიგონეში“. ერთსა და იმავე როლზე მუშაობა თეატრში ხშირად მთელი რიგი გაუგებრობების საბაზი ხდება და ჩრდილს აყენებს მსახიობების ურთიერთობას. კრეონის როლმა თითქოს უფრო დაგვამეგობრა მე და კოტე, ერთად მუშაობის რწმენა განგვიმტკიცა“ (იხ. კოტე ნინიკაშვილის შედგენილი ალბომი „კოტე მახარაძე“, 1986 წ.).

ახლა კი მივადევით კოტე მახარაძის ერთ-ერთ საუკეთესო როლს მთელ მის სასცენო რეპერტუარში; ეს გახლავთ ურიელ აკოსტა — თავის დროზე უშანგი ჩხეიძის მიერ შექმნილი შედევი, დრამატულ-ტრაგიკული ტემპერამენტის მსახიობთა მთელი თაობების „სასინჯი ქვა“ ათეული წლების მანძილზე. ქართულ სცენას მრავალი ბრწყინვალედ შესრულებული ურიელი ახსოვს — უშანგი ჩხეიძე, სერგო ზაქარიაძე, პიერ კობახიძე, იაკობ ტრიპოლსკი და ბოლოს კოტე მახარაძე (სხვათა შორის „ურიელ აკოსტა“ კოტემ და სოფიკომ მოგვიანებით აღადგინეს ახალგაზრდა მსახიობებთან და ურიელის როლი ზურაბ სტურუას მიანდეს).

მარჯანიშვილის თეატრში მისვლის პირველსავე სეზონში ესოდენ განსხვავებული გმირების (განსხვავებული ასაკით, ტემპერამენტით, ხასიათით, მთელი ეპოქისმომცველი ნიშნებით) თამაში კიდევ ერთხელ ცხადყოფდა იმ ჭეშმარიტებას, რაც ჩვენთვის ცნობილი იყო რუსთაველის თეატრში მისი მოღვაწეობის პერიოდიდან. კერძოდ, ის, რომ კოტე მახარაძე მრავალმხრივი შესაძლებლობების მსახიობია, რომ მისი არტისტული მონაცემები და მისი სცენური ტექნიკა დაიხვეწა და ყოვლისმომცველი გახდა ისეთ რეჟისორებთან მუშაობისას, როგორებიც იყვნენ აკაკი ვასაძე, დოდო ალექსიძე, არჩილ ჩხარტიშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი (მოგვიანებით — უკვე მარჯანიშვილის თეატრში, გიგა ლორთქიფანიძე, მედეა კუჭუხიძე, თემურ ჩხეიძე...)

მაგრამ ამ რეჟისორებთან სხვა მსახიობებსაც უთამაშიათ და კარგი როლებიც მიუღიათ, მაგრამ ვერ მიაღწიეს იმ სიმაღლეებს, რაც კოტე მახარაძემ დაიპყრო. აქ, პირველ რიგში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა მის მიზანსწრაფვას, არტისტულ სიმტკიცეს (რაც ხშირად გადამწყვეტია მძაფრი შემოქმედებითი კონკურენციის ჟამს), გონიერებას, ანალიზის უნარს, ტემპერამენტს და მეხსიერებას (მეხსიერების ფენომენს მიუძღვნა მან თავისი მრავალმხრივ საყურადღებო მეცნიერული წერილი ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე, სადაც ფსიქოლოგიის უახლოესი მიღწევების ფონზე განხილუ-

ლია არტისტული მეხსიერების სპეციფიურობა). რუსთაველის თეატრის სცენაზე იგი თამაშობდა ისეთი კორიფეების გვერდით, როგორებიც იყვნენ: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე, ემანუელ აფხაიძე, მისი თანამოაზრენი — ეროსი მანჯგალაძე, გოგი გეგეჭკორი, მედეა ჩახავა, სალომე ყანჭელი, შემდეგ — რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ სალარაძე, ზინა კვერენჩილაძე...

ასე რომ, კოტე მახარაძე, რომელიც რუსთაველის თეატრში თავისი ბოლო სეზონების მანძილზე ძველებური ინტენსიურობით არ იყო დაკავებული, მზად იყო ფსიქოლოგიურად, ფიზიკურად, ტექნიკურად ეტვირთა ლიდერი — პროტაგონისტის როლი მისთვის ახალ თეატრში...

ახლა წელთა სიმრავლიდან რომ გავცქერო კოტე მახარაძის მთელ შემოქმედებას, ვხედავ, რომ პორიზონტზე რამდენიმე მწვერვალი აღმართულა. ერთ-ერთ ამ მწვერვალს ეწოდება „კოტე მახარაძის ურიელ აკოსტა“. თავისუფალი აზრისა და რელიგიური ფანატიზმის უმძაფრესი კონფლიქტი, პიროვნების განუმეორებლობისა და მისი ნიველირებისათვის ბრძოლის სიმძაფრე შესანიშნავად გადმოგვცა კ. მახარაძემ ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ აღდგენილ სპექტაკლში „ურიელ აკოსტა“ (1972 წ.). „თეატრში ორ სანყის ვიცნობ: ინტელექტსა და ემოციას. ამ ელემენტების პროპორციაზეა დამოკიდებული მსახიობის ოსტატობის სტილის არსი. არ ვიცი, რამდენად სწორია, მაგრამ მე ყოველთვის ვინყებ პორტრეტის ინტელექტუალური მხრიდან, მას ვამჯობინებ მძაფრ სახასიათოს“ (ყურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1973 წ.).

კოტე მახარაძის ურიელ აკოსტა ამ მოსაზრების სრული გამართლება იყო. ვიდრე სპექტაკლის ანალიზს შევუდგებოდე, მინდა მკითხველს სათანადო განწყობილება შევუქმნა წინასწარ კ. მახარაძის მიერ შესრულებულ ამ ერთ-ერთ საუკეთესო როლზე. მოვუხმობ გამოჩენილ რუს კრიტიკოსებს, რომელთა გვარები, დღეს, შესაძლოა, ჩვენს თანამედროვეებს ბევრს არაფერს ეუბნება, მაგრამ თავის დროზე ისინი პტუხდნენ.

„ნათელი აზრისა და სიყვარულის ჭიდილს, ბრძოლას პიროვნების დამმონებელი და ხავსმოკიდებული ტრადიციების წინააღმდეგ ოსტატურად, ხან ლირიკულად და ხან მძაფრად გამოხატავენ მსახიობები ს. ჭიაურელი და კ. მახარაძე...“ (ნიკოლოზ აბალკინი).

„სპექტაკლი „ურიელ აკოსტა“ ცოცხალია, სუნთქავს, მისი მაჯისცემა დღევანდლობას ეხმაურება, დროის რიტმშია, დღევანდელი

დღის ნერვით ცოცხლობს. სცენური აზრი ემთხვევა დარბაზში მსხდომთა მისწრაფებებს. ტკივილი და შიში გამონეულია არა მარტო წარსულით, ისტორიით, არამედ სინამდვილით, იმით, რაც ჩვენს გვერდით ხდება და გვაღელვებს... ამ სპექტაკლში ჭეშმარიტი ტრაგედიის ცეცხლი მაქსიმუმამდეა კონდენსირებული (რაისა ბენიაში).

„ეს სპექტაკლი ნამდვილად შეიძლება რეჟისორული და მსახიობური შემოქმედების სკოლად იქცეს... აღსანიშნავია სპექტაკლის სკულპტურულობა, მონუმენტური სკულპტურულობა, უდიდესი შინაგანი დრამატიზმი, მიზანსცენები — უსიტყვოდაც რომ მეტყველებენ...“ (იური რიბაკოვი). (ჟურნალ „ტეატრის“ რედაქტორი 80-იან წლებში).

„ურიელ აკოსტა“ ერთი ამოსუნთქვით შექმნილი, საოცრად შეკრული, პლასტიკური, კომპაქტური და ტევადი სცენური ნაწარმოებია.

აქ აქტიორები ფიქრობენ, ცხოვრობენ, მოქმედებენ და კვებიან. ამ სპექტაკლში „უაზრო თვალები“ არ შემოგჩერებია. ისინი მოქმედი გმირების განწყობილებათა ცვლის ყველა ნიუანსს გადმოგცემენ.

...ძალზე საინტერესოდ აქვს გააზრებული კოტე მახარაძეს ურიელ აკოსტა, ინტელექტუალური, თავდავინწყებით შეყვარებული, ადამიანების სიკეთისათვის მებრძოლი გმირი...“ (ვლადიმერ რეცეპტერი. რეჟისორი).

„...ასეთი ურთულესი ჟღერადობის და პლასტიკური პარტიტურის სპექტაკლში რომ ითამაშო, საჭიროა ფლობდე არა მარტო დიდ სცენურ ტემპერამენტს, ტრაგედიამდე ამაღლების უნარს, არამედ სრულყოფილ სასცენო მოძრაობასა და სიტყვას... და სწორედ ამ თვისებების შერწყმამ უზრუნველყო კოტე მახარაძის (ურიელი), სოფიკო ჭიჭურელის (ურიელი) და სხვა მსახიობების აქტიორული მიღწევები“ (გაზ. „ლენინგრადსკაია პრავდა“).

„კოტე მახარაძის პათეტიკა სევდითაა შერბილებული. მისი შეხედულებისათვის უცხოა ფანატიკური აღტკინება, იგი იცავს არა საკუთარ მრწამსს, არამედ ადამიანური რწმენის თავისუფლებას საერთოდ, და სწორედ ამიტომ, რომ გუცკოვის რიტორიკული პათოსი დღევანდელობის ადამიანური ტკივილებით, ინტიმურობითა და ნათელი აზრითაა განმსჭვალული. მსახიობი არსად არ სცოდავს სპექტაკლის რიტმის წინაშე — მისთვის დამახასიათებელი ზომიერების გრძნობით კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ რიტმს“ (რაისა ბენიაში).

ბარემ ერთ ქართველ თეატრმცოდნესაც მოვუსმინოთ: „გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ კოტე მახარაძე ღირსეული გამგრძელებელი აღმოჩნდა მარჯანიშვილისეული ურიელისა და მოიპოვა ადგილი თავისი უკანასკნელი წინამორბედის გვერდით. აკოსტას ნათელი, გამოკვეთილი მეტყველება სავსეა ღრმა აზრებით. მაყურებელს ხიბლავს მახარაძის ურიელის კეთილშობილება, შესანიშნავი სცენური მომხიბვლელობა, მსახიობი როლს პლასტიკურად წყვეტს, რაც გამოირჩევა განზოგადებულობით, დასრულებულობით, მხატვრული ლაკონიზმით. დღეს ჩვენ ვნახეთ დიდი სულიერი ძალის აკოსტა, განხორციელებული მემამოხე და დაუმორჩილებელი აზროვნებით, აკოსტა — ჰუმანიზმის მაღალი იდეალებისათვის მებრძოლი“ (ნინო შვანგირაძე. გაზ. „კომუნისტი“, 25.IV. 1972 წ.).

ორმოცდაოთხი წლის წინ ორმოცდათექვსმეტი წლის კოტე მარჯანიშვილმა და ცხრამეტი წლის პეტრე ოცხელმა შექმნეს თეატრალური ხელოვნების შედევრი — „ურიელ აკოსტა“.

გაივლის კიდეც მრავალი წელი, სხვა ხალხი აავსებს თეატრის აუდიტორიას, სხვა მსახიობები შეასრულებენ იედითისა და აკოსტას ტრაგიკულ როლებს და ეს სპექტაკლი ისევე ააღელვებს მაყურებელს, როგორც აღელვებდა მაშინ და გვაღელვებს ახლა.

ის, ვისაც კარგად ახსოვს პირველი სპექტაკლი და ვისაც ძალა შესწევს სკრუპულოზურად შეუდაროს მას ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ აღდგენილი ეს სპექტაკლი, საფიქრებელია, მრავალ „გადახვევას“ აღმოაჩენს (თუნდაც იმის გამო, მისი შემადგენლობა მთლიანად ახალია), მაგრამ, ჩემი აზრით, მთავარია არა ის, არის თუ არა დღევანდელი „ურიელი“ აბსოლუტური ანალოგი ძველისა, არამედ რამდენად სრულად არის წარმოდგენილი არსი, ანუ ის გარდაუვალი მომენტი, რომელიც ამ სპექტაკლს უკვდავებას ანიჭებს. ყოველ შემთხვევაში ჩვენ ვგრძნობთ რეჟისორის გენიას, მის თეატრალურ აზროვნებას. ამ სპექტაკლში უჩვეულო სინათლითა და სინატიფით ცოცხლობს კოტე მარჯანიშვილის თეატრის ის იდეალი, რომლისკენაც თავისი შემოქმედების მანძილზე ისწრაფვოდა რეჟისორი. ეს არის სინთეტიკური სპექტაკლი, სადაც ყოველი ელემენტი სრულფასოვანია, დამოუკიდებელი, და ამავე დროს სრულ ჰარმონიაში მოყვანილი. აქედან შეუძლებელია რომელიმე ელემენტის ან შეცვლა, ან ამოგდება. ამ მთლიანობის გამო შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს სპექტაკლი დადგმული კი არ არის, არამედ შეთხზულია პოეტური აღმაფრენის დროს და მხატვრობაც, განათებაც, მსახიობთა თამაშიც, მუსიკაც — ერთი

სიტყვით, თეატრის ყველა კომპონენტი ერთდროული შემოქმედებითი აქტის ნაყოფია (რაც, ცხადია, შეუძლებელია თეატრალურ ხელოვნებაში).

ასეთი კლასიკური სპექტაკლის ყოველი აღდგენა-განახლება დიდ რისკთანაა დაკავშირებული. ამ დროს მოსალოდნელია წარმოიშვეს გადაულახავი კონფლიქტი ფორმასა და იმ არსს შორის, რის გამოც



ურიელი

კოტე მახარაძე, ივედითი

სოფიკო ჭიაურელი.
„ურიელ აკოსტა“



ურიელი. „ურიელ აკოსტა“

შეიქმნა სპექტაკლი. ცხადია, როცა არსებობს მთელი დადგმის რეჟისორული, აქტიორული, განათების, მუსიკის პარტიტურა, განსაკუთრებულ სიძნელეს არ წარმოადგენს ფორმის შეუცდომელი კონსტრუირება. მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ გარსი, მოკლებული შინაგან ცხოვრებას, სასიცოცხლო იმპულსებს, უკეთუ იგი არ აივსება ახლად წარმოშობილი აქტიორული განცდებით და აზრით. ივდითის როლის პირველ შემსრულებელს ვერიკო ანჯაფარიძეს, ცხადია, უკეთ, ვიდრე სხვა ვინმეს, ახსოვდა ივდითისა და აკოსტა-უშანგი ჩხეიძის ყოველი მიზანსცენა, ყოველი ჟესტი, ინტონაცია, მთელი პლასტიკური ნახატი, და მათი გამეორებაა, ფორმალური თვალსაზრისით, მის წინაშე ახალ შემოქმედებითს ამოცანებს არ აყენებდა. ეს ჟესტი, ეს ინტონაცია, მთელი განცდები ეკუთვნოდათ მათ — ვ. ანჯაფარიძეს და უ. ჩხეიძეს, ეს სცენური სახეები მათი ტემპერამენტის, მსახიობური თავისებურებების უშუალო ხატი იყო, და აი, ეს მზა გარსი სოფიკო ჭიაურელს და კოტე მახარაძეს, ახლანდელ სპექტაკლში მთავარი გმირების შემსრულებლებს, თავიანთი სცენური სიცოცხლით უნდა აევსოთ.

მსახიობის ყოველი სცენური მოძრაობა გამომხატველია იმ პირველადი განცდისა, შემოქმედებითს პროცესს რომ ახლავს და იგი უაღრესად ინდივიდუალურია. არსებითი სირთულე რეჟისორისა და მსახიობებისათვის იყო ამ ჩამოყალიბებული ფორმის გამართლება, სხვისი ინდივიდუალობის ადექვატური გარსის ავსება საკუთარი განცდებით, სხვისი ჟესტის, მიზანსცენის ბუნებრივი შეერთება საკუთარ, ინდივიდუალურ ტემპერამენტთან, რომელიც ბუნებრივია, ახალ, საკუთარ ფორმას მოითხოვს და ეწინააღმდეგება უკვე მზა ფორმის ძალდატანებას. სავსებით ნათელია, რომ რეჟისორმა და მსახიობებმა შესძლეს ამ წინააღმდეგობის დაძლევა და შთაბეჭდილება ისეთია, რომ მთელი ეს მსახიობური პარტიტურა ახლა მათ შექმნეს. ერთი სიტყვით, ჩვენმა მსახიობებმა საკუთარ განცდებში გაატარეს როლის მთელი „სხეული“.

უპირველესი აზრი, რომელიც გვებადება ამ სპექტაკლის ხილვისას, ისაა, რომ რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა ძალზე წინ გაუხსნა თავის დროს, უკვე დაბრძენებულმა, ღრმად გაიაზრა თავისი თეატრის ესთეტიკური საყრდენები, ხოლო მრავალი რამ წინასწარ გუმანით იგრძნო. იშვიათია სპექტაკლი, რომელიც თავისი არსით ესოდენ თეატრალური იყოს. აქ სცენური პირობითობა, რომელიც საფუძველია ყველა კომპონენტისა — მხატვრობისა, კოსტიუმებისა, მი-

ზანსცენებისა, გარეგნული ნახატისა, — არაჩვეულებრივი ორგანულობით არის შერწყმული მსახიობთა განცდის რეალობასთან. გარეგნული პირობითობისა და ფსიქოლოგიური განცდის რეალობის ეს შეერთება საბოლოო ჯამში თვით ამ განცდას წარმოგვიდგენს სხვა ხარისხში, წარმოგვიდგენს როგორც პოეტურ განცდას, რომელიც თანდათან შორდება თავის პირველ საფუძვლებს, მალღდება მასზე და ახალ სახეს იღებს, ხოლო თავის მხრივ ეს პირობითი გარემო, არარეალური თავისი არსებით, ერთგვარად აბსტრაგირებული, რაიმე კონკრეტულობისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი, იცვლება, უცნაურად, თეატრალურად კონკრეტული ხდება ამ ბუნებრივი განცდის ზეგავლენით.

ერთგული თავისი თეატრალური პრინციპებისა — „თეატრის მიზანი ერთია — მიანიჭოს ადამიანს სიხარული“ — კოტე მარჯანიშვილი ამ ტრაგიკულ სპექტაკლს სინათლითა და ოპტიმისტური სულისკვეთებით ავსებს. თუ ა. ლუნაჩარსკიმ ამ სპექტაკლის მეორე მოქმედების გამო შენიშნა, — ეს გამარჯვებული სიყვარულის სიმღერააო, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის ნათელი გონების, აზრის ზეიმი ფანატიზმის სიბნელეზე, ამ აზრის სიმბოლო — ურიელი ილუპება რელიგიური დოგმატებით შეჯავშნული ფანატიკოსი რაბინების წინააღმდეგ ბრძოლაში, მაგრამ იგი ეცემა არა როგორც დამარცხებული, ბედს შერიგებული ფილოსოფოსი, რომელმაც შეიგრძნო ამაოებათა ამაოების აზრი, არამედ როგორც მებრძოლი ვაჟკაცი, რომელიც მიხვდა თავისი მოძღვრების ნაადრევობას. განსაკუთრებით გამოკვეთილი პრინციპი კონტრასტისა, ბნელისა და ნათელის ბრძოლა, რომელიც კ. მარჯანიშვილის მარტო ამ სპექტაკლს არ უდევს საფუძვლად, გადასულია მთელი სპექტაკლის არქიტექტონიკაში. თეთრი და შავი ფერის დაპირისპირება, შუქისა და ჩრდილის თამაში კ. მარჯანიშვილის თეატრალური ესთეტიკის შემადგენელი ნაწილი, ამავე დროს მისი მსოფლმხედველობრივი მომენტიცაა. ცხოვრებისეული კონტრასტი გადაზრდილია მხატვრულ კონტრასტში. შავი ხავერდის პანორამა, რომლის ფონზე მსახიობის პლასტიკა გრაფიკული სიცხადითაა გამოკვეთილი, ყოველ მიზანსცენას, პოზასა თუ ჟესტს აზრითა და მნიშვნელობით ავსებს. მაგრამ მარჯანიშვილმა საკუთარი გამოცდილებით იცოდა, რომ იგივე ფონი მესამე განზომილებას უკარგავს მსახიობის სხეულს, ჰფანტავს მოცულობითს ილუზიას და მას, მხატვარ პ. ოცხელთან ერთად, შემოაქვს არქიტექტურული ელემენტი, თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვათ,

„მცირე არქიტექტურა“ — უცნაური, ოვალური ფორმის მასიური ტეხილი სავარძელი, კიბე, სინაგოგის ნალისებრი კედელი თუ ინტერიერი, რათა ჯგუფურმა მიზანსცენებმა, მსახიობთა სხეულებმა სკულპტურული სისავსე შეიძინონ. გრაფიკული სიბრტყისა და სკულპტურული დასრულებულობის ეს მონაცვლეობა, ნახატისა და ფორმის ეს თამაში პლასტიკურობას ანიჭებს მთელს ტრაგედიას და მას მისტერიის სულისკვეთებით ავსებს. ამ დროს კოსტიუმი არა მარტო ელასტიური და გამომსახველი, იგი ასრულებს დრმატურგიულ ფუნქციასაც — არა მხოლოდ ფერის (ძირითადად შავი და თეთრი), არამედ პლასტიკის აზრითაც — იგი ამთავრებს ან აგრძელებს მსახიობის შესტს, დამატებით ემოციურ ტონს აძლევს მსახიობის პოზას, მის განვდილ ხელებს სახელოს ვერტიკალური შეეულები უფრო მეტყველს ხდის. ყოველივე ეს შერწყმული მთავარი გმირების ცოცხალ, ნამდვილ, დაძაბულ ემოციებთან, პქმნის პოლიფონიურ სურათს, განწმენდილს მელოდრამატულობის ეფექტებისაგან.

სიკეთისა და ბოროტების უკომპრომისო ბრძოლა წარმართულია უაღრესად დაძაბული რიტმით, რეჟისორი „დაუნდობელია“ მსახიობების მიმართ — მას ისინი რაღაც განსაკუთრებული გზნებით, სულმოუთქმელად მიჰყავს კულმინაციამდე, უაღრესად დაძაბულ ტრაგიკულ სიტუაციებამდე, რომლებიც გაძლიერებულია მუსიკისა (კომპ. თამარ ვახვახიშვილი) და შუქ-ჩრდილების ღრმა დრამატიზმით. რეჟისორს თითქოს არ აკმაყოფილებს მსახიობების მლეღვარე, აგზნებული გრძნობები და კიდევ უფრო ამძაფრებს მუსიკალური ლეიტემებით, მიჰყავს იგი თითქმის უკიდურესობამდე, რათა უფრო ღრმად შევიგრძნოთ ტრაგედიის სიღრმე...

ივდითის-ს. ჭიაურელის და აკოსტას-კ. მახარაძის პირველივე გამოჩენა იმგვარი ფსიქოლოგიური განწყობითაა სავსე, აშკარად ვგრძნობთ, რომ მათს ცხოვრებაში უკვე ძლიერ შეირყა რაღაც, მოხდა რაღაც დიდად მნიშვნელოვანი.

დასაწყისში ივდითი-ს. ჭიაურელი თითქოს ცდილობს ბოლომდე არ გაამზილოს სიყვარული აკოსტასადმი, მისი პირველი მონოლოგი უფრო საკუთარ თავთან აღსარებას ჰგავს, რომლის დროს იგი მთლიანად არ ენდობა შინაგანი გრძნობების ხმას. ეს კდემამოსილება ანელებს სიყვარულის მხურვალებას და სანუკვარი ინტიმურობა საზღვარს უდებს აშკარა მისწრაფებას. ეს სიყვარული ჯერჯერობით მისთვის ჩუმი სიხარულია და ასევე ჩუმი ტანჯვაა. დაღვრემილი, თითქოს შინაგანი წინააღმდეგობებით დაღლილი აკოსტა-კ. მახარაძის

სევდიანი კილოთი წარმოთქმულ ფრაზას: — „მე აქ მოვედი იმისათვის, რომ შენ ეს გასურდა“, ს. ჭიაურელი ივედითი პასუხობს გულწრფელი გაკვირვებით, რომელშიც საყვედურიც ისმის: „შენ აქ მოხვედი იმისათვის, რომ მე ეს მსურდა?“ — აქ ქვეტექსტი საკმაოდ გამჭვირვალეა: — ნუთუ შენ ეს არ გასურდა? ნუთუ ჩემი გამოუთქმელი სიყვარული საფუძველს ჰკარგავს? გულში ჩამწვდომის სევდითაა აღსავსე კოტე მახარაძის ყოველი სიტყვა და ინტონაცია: „ივედით, ო, ივედით, ცხარე ცრემლებით დაწერილია ამ ყვავილების ყოველ ფურცელზე ჩვენი გრძნობები, მთელი ჩვენი გადასავალი“. ჩვენ აშკარად ვგრძნობთ, რომ ის სიცივე, რომელიც ივედითს ახასიათებს, მხოლოდ ნილაბია მისი დიდი სიყვარულისა, რომ იგი ერიდება ბოლომდე მიენდოს თავის გრძნობებს. მაგრამ ეს არის სიყვარული — უფრო სწორად, თაყვანისცემა ურიელისადმი, როგორც, პიროვნების, როგორც მოაზროვნის, მასწავლებლისადმი (გულისმომკვლელი ინტონაციით ამბობს იგი — „უკეთეს შვილებს ნუთუ ერი უნდა სდევნიდეს“), და ბოლომდე გაცნობიერებული არ არის იგი, როგორც სატრფო. შემდეგ სცენებში უკვე ვგრძნობთ მსახიობის გრძნობათა გრადაციას, მათს გაღრმავებას, და ვხედავთ, როგორი ძალით გადადის ეს თაყვანისცემა თუ მოკრძალება მგზნებარე სიყვარულში, სადაც მთელი სიღრმით ვლინდება ივედითის ხასიათი. ამ მხრივ უმნიშვნელოვანესია მეორე მოქმედებაში სანტოსის მიერ ურიელის წყევლა-შეჩვენების სცენა. მანასეს სახლში გამართულ მეჯლისზე, მაღლა, კიბის თავზე წამოიმართება ტ. საყვარელიძის — სანტოსის ზვიადი და შთამბეჭდავი ფიგურა. თითქოს კვარცხლბეკზე შემდგარი სანტოსი, დარწმუნებული თავის ძალასა და სიდიადეში (ამ მიზანსცენით ყოველმხრივია გამართლებული ურიელის რეპლიკა — „დე სანტოს, იქნებ გგონია შენი თავი სინაის მთაზე“), ხელაღმართული, მჭექარე ხმით, რომელიც სზარავს არა თუ რჯულისგან განდგომილს, არამედ თალმუდის ყველაზე გულმხურვალე თაყვანისმცემელსაც, წარმოთქვამს:

„ო, ძმებო, ვინც წაფელის გულით ისრაელის ღმერთს ემსახურება, მას ადიდებს და თაყვანსა სცემს, გვერდზე გადაქით და მოშორდით ბინიერებას.“

ამ სიტყვებზე სტუმრები სწრაფად შორდებიან ურიელს, სცენის ერთი მხრიდან მეორე მხარეს გადადიან და იქ შეჯგუფდებიან, საშინელების მოლოდინში გაირინდებიან. ივედითი კი რჩება ურიელთან, რომელიც განწირული კაცის თვალებით შესცქერის მას, როგორც უკანასკნელ იმედს. სანტოსის შეძახილზე — „ღმერთო, ივედითი, მა-

ნასეს ქალი“ — ივდითი — ს. ჭიაურელი — თითქოს ფრთამოტეხილი ფრინველიაო — ნელა შორდება ურიელს, მაგრამ არ უერთდება სტუმართა ჯგუფს. დგას ცალკე, ავანსცენაზე, ოდნავ ნელში მოხრილი და მოხრილ ხელზე თავდაყრდნობილი. სანტოსის წყევლის ყოველ „ტაქტზე“:

„რომელ კარებსაც დაურახუნო,
გაგიღოს იგი ხელმა მტრისამა...“

და ა. შ., — სტუმართა სხეულები მკვეთრად იხრებიან წინ, ასევე იღუნება ივდით-ს. ჭიაურელის სხეულიც, თითქოს ბედის მსახვრალი ხელის მძიმე შეხებისაგან ძალდაკარგული, მაგრამ, აი, გაისმა სანტოსის წყევლის უკანასკნელი სიტყვები (წყევლის ყოველი ახალი „მუხლის“ შემდეგ სანტოსი თითო საფეხურით დაბლა ჩამოდის, რითაც მისი შემტევი ძალა შემადრწუნებელი ხდება):

„წყეულიმც იყვნენ ის მეგობარნი
რომელნიც მწარე გაჭირვების დროს
შენ უნუგეშოდ არ დაგტოვებენ.
წყეული იყვნენ ყველა ისინი,
ვინც მცირეოდენს თანაგიგრძნობენ.
წყეულიმც იყოს, ყველა,
ვისაც კი ეგ უწმინდური ხელი შეახო:
ისე დადნები სიყვარულისგან,
რომ ვერ გაიგებ ვერც ერთ ქალისგან
მხურვალე აღერსს —“

და ივდითი-ს. ჭიაურელი თითქოს გამოერკვაო, განთავისუფლდა და მძიმე ტვირთისაგან და მთელის ხმით შესძახა — „რაბინო, სტყუი!“ და ამ შეძახილმა შემხვედრი ტალღის როლი ითამაშა, უკუაქცია მრისხანება სანტოსისა, რომელიც ერთხანს გაოგნებულიც კია ამ მოულოდნელი სიტყვების პირისპირ. თავისუფალი, სიყვარულით აგზნებული. სახეგანათებული ივდითი-ს. ჭიაურელი უკან მისდევს გაქცეულ სანტოსს და სტუმრებს, ადის მაღლა კიბეზე. დგება სწორედ იქ, სადაც ადრე სანტოსი იდგა და საიდანაც თავისი წყევლის პირველი ფრაზები წარმოთქვა, შემდეგ შემოტრიალდება და კიდევ უფრო ამალღებული, გახარებული, რომ შესძლო თავისი სიყვარულის ასე გამხელა, ურიელისაქენ ხელგანვდილი წარმოთქვამს სიტყვებს იმ ხმით და ინტონაციით, თითქოს მისი სულის ყოველი ფიქრი ურიელითაა სავსე:

„ეხლა ჩემი ხარ, ჩემო ურიელ,

წმინდა სიმართლით

მე შენი თავი მტერს გამოვტაცე..."

თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძის აზრით:

„კოტე მახარაძის ურიელი რთული ბუნების ადამიანია. აზრისა და გონების ტრაგედია მასში იწვევს დიდ სულიერ რყევას. ცხოვრების ლოგიკა, უღმრთო სინამდვილე, რომელიც რელიგიური ფანატიზმითაა დაბანგული, ურიელისაგან მოითხოვს კომპრომისს, უარყოფას იმისას, რაც შეადგენს მის რწმენას, იდეალს. წინააღმდეგობათა ამ რთულ კონფლიქტში ნათელ სხივით იჭრება ს. ჭიაურელის ივდიითი და ეს ორი მარტოვანი იბრძვის დარღვეული ჰარმონიის აღსადგენად.

აზრის თავისუფლების იდეა, რომელიც სპექტაკლს დაანათლა მისმა დამდგმელმა, ახალ შესრულებაშიც მთელი სისავესით გამოჩნდა; სტილიზირებული, ესთეტიკური პლასტიკური ნახაზები, რომლებიც გამოირჩევიან პირობითი თეატრალური საშუალებებით, მოითხოვენ დიდ შინაგან გამართლებას. შემსრულებლები კარგად გრძნობენ სპექტაკლის ამ მხარეს და წარმოდგენაც გამოირჩევა საზეიმო თეატრალიზმით...“ „ურიელ აკოსტაში“ ერთ-ერთი ძირითადი სცენაა წყევლის, ურიელის შეჩვენების სცენა.

... სხვა, უფრო მძაფრი ტრაგიკული კოლოზია ძნელი წარმოსადგენია. ასე გეგონებათ ჯოჯოხეთი დატრიალდაო სცენაზე, როცა დესანტოსი (ტ. საყვარელიძე) იწყებს წყევლას. შუა საუკუნეებრივი სიბნელე ეფინება სინაგოგას. სცენაზე დგას წყვდიადი და წარლენით ემუქრება ნათელსა და პოეტურს. ურიელის შერისხვა წარმოითქმის კიბის მაღალ საფეხურიდან. ახალი რისხვა კიბის ახალ საფეხურს სცვლის: „წყუთნი იყვნენ ყველა ისინი, ვინც მცირეოდენს თანაგირძნობენ“, — გაოგნებული ისმენს ურიელი. უფრო მეტად შეძრწუნდება მისი სული, როცა წარმოითქმება ყველაზე საზარელი სიტყვა: „შენ დაიწვები სიყვარულისგან და ვერ იგემებ მხურვალე აღერსს“.

კიდევ ერთი წამი და გაისმის ქალის მთრთოლვარე ხმა.

— რაბინო, სტყუი!

ქარიშხლისებურად დატრიალდება ყოველივე სცენაზე. შემფოთებული ფანატიკოსები იწყებენ ბორგვას და გარბიან სცენიდან. „ახლა ჩემი ხარ, ჩემო ურიელ“... ქალის აღერსიანი ხმა ავსებს მთელ სცენას.

ეს სცენა ფსიქოლოგიურ გაღრმავებას და განვითარებას აღწევს მომდევნო სურათებში — განსაკუთრებით საქორწილო ცერემონიის აღსაყვამს“.

ყოტე მახარაძე, ამ სპექტაკლის კონცეპციის შესაბამისად, სრული სიცხადით და დინამიზმით გვიჩვენებს მოაზროვნე, თავისუფალი პიროვნების გამარჯვებას და ამ გამარჯვების მეორე მხარესაც: გამარჯვებული იდეალისტი ამავე დროს დამარცხებული სატრფოა, რადგან იდეას, გონების არსს შესწირა გრძნობა. სცენაზე პირველი შემოსვლისთანავე, მისი მოხდენილი სხეული, რომელიც ნატიფად ატარებს შავ, მძიმე კოსტიუმსა და მოსასხამს (მხოლოდ თეთრი საყელო „ანათებს“ მის პროფილს), აზრითა და სევდით სავსე თვალები, მშვენიერი, კეთილშობილური პლასტიკა იმთავითვე თანღმობით განაწყობს მაყურებელს.

მწარე და ღრმა ფიქრს მოუცავს კ. მახარაძე-ურიელი, იგი მთელი არსებით გრძნობს მოახლოვებულ კატასტროფას. ფრაზა, რომელიც მსახიობმა წარმოთქვა სცენაზე ივდითთან პირველი შეხვედრისას — „ჩვენი ცხოვრება დაკეტილი საპურობილეა“ — თითქოს ამ წუთში კი არ წარმოიქმნა, არამედ ნაყოფია მისი ხანგრძლივი და ღრმა ფიქრისა. კ. მახარაძე აკოსტას ხასიათის განსაკუთრებულ მომენტად მიიჩნევს სიამაყეს, რომელიც საფუძველს ჰპოვებს მისი აზროვნების თავისუფლებაში. მას უკვე შეცნობილი აქვს განდგომის, შეჩვენების საშინელება:

„ეს შეჩვენება მიმაჩნია მე ჩემს დიდებად,
მაგრამ უფლებას მე არ მივცემ ქვეყნად არავის,
რომ ჩემთან ერთად ეს დიდება გაიზიაროს.“

იგი მარტოსულია, თანაგრძნობას არ ეძებს სხვაში, თვით ივდითშიც კი, ვინაიდან ამ შემთხვევაში ეს თანაგრძნობა მის უსაყვარლეს არსებას დიდ ტკივილს მიაყენებს. ამიტომ იგი ებრძვის თავის სიყვარულს, მაგრამ ცხოვრების იმ სევდიანი ფილოსოფოსის შეგნებით, რომელმაც იცის, რომ ამ თანაგრძნობისა და სიყვარულის გარეშე მას სიცოცხლე მაინც არ შეუძლია, რომ ეს ნებაყოფლობითი განრიდება მის სულს უღრმეს ჭრილობებს დააჩნევს. ეს ფიქრი, ტანჯვა ინტიმურ, გულისშემძვრელ სიბოლს ანიჭებს მის ინტონაციას და ფრაზის პლასტიკას. ამავე დროს მას არ შორდება გრძნობა მოლოდინისა, რომელიც აშფოთებს, განუწყვეტელი ფსიქოლოგიური ძრწოლის გაელენაში მოაქცევს მის ფსიქიკას. ასეთი ნაზი, დახვეწილი სულის არისტოკრატიისაგან მოულოდნელია სულიერი აღზევება (იგი თავის სიამაყეშიც კი თავმდაბალია), რაიმე პათეტიკა და დრამატიზმი. კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი თავის მშვენიერ ნიგნში „ყოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი“ უ. ჩხეიძის ურიელის გამო წერს,

რომ ეს იყო სიცოცხლით სავსე ვაჟკაცი (I მოქმედებაში). ამ შემთხვევაში — თუმცა ვ. ანჯაფარიძეს არც სპექტაკლის კონცეფცია შეუცვლია და არც საერთო ნახაზი — კ. მახარაძის ურიელი უკვე ტანჯვამ გამოვლილი, სიცოცხლის სიხალისისაგან დაცლილი ინტელექტუალია და ჩვენს თვალწინ ხდება მისი ხელახალი აღორძინება, მისი რაინდული სულის ჩამოყალიბება.

ეს პროცესი იწყება მეორე მოქმედებაში, რასაც ახლავს კოშმარებისაგან გათავისუფლება და ამის შედეგად ვაჟკაცური სანწყისის გაბატონება. ხელიხელჩაკიდებული ივდითი და აკოსტა სწრაფად ჩამოირბენენ კიბეზე. შემფოთებული, მთლად შეძრული, ურიელი ყვირის, — „ის მოდის, მოდის“. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს იგი საკუთარი ხილვებისგანაა შეძრწუნებული, რომ რეალური, მატერიალური საფუძველი არა აქვს ამ შიშს, ეს უმალ შიშის მოლანდებაა. ივდითის ხელს ისე მხურვალედ იკრავს, თითქოს მისმა სითბომ უნდა გამოაფხიზლოს ამ სიზმარეული ჩვენებისაგან. „ივდით, ივდით, აი, შეხედე, იგი მოვიდა“, — ახლა კი მართლა კიბის მაღალ მოედანზე წამოიმართება სანტოსის შავი ფიგურა, რომელიც უფრო საშინელია, ვიდრე თვით საშინელი მოლანდება. რელიგიური ფანატიზმის ამ მებაჯრის ხილვა, წინააღმდეგ ჩვენი მოლოდინისა, აკოსტას უფრო ამშვიდებს, იგი ხედავს კონკრეტულ მონინაღმდეგეს. აქ ურიელი ივდითის სახით გრძნობს არა მარტო სატრფოს, არამედ თანამოაზრესაც, ამიტომაც განსაკუთრებულ ტკივილს აყენებს მისი განშორება სანტოსის მრისხანე შეძახილის შემდეგ:

„ისიც გამშორდა, სჩანს გიჟის ბოდვას

აქვს ანდამატის მიმზიდველობა.“

ივდითის ამ წამიერმა სისუსტემ მას ძალა შემატა, ახლა მსახიობის ჟესტს სიმკვეთრე მიეცა, ხმას — სიმტკიცე. გამომწვევად, ამაყად შეუძახა სანტოსს:

„მითხარ, რაბინო, რომელმა მოსემ

ამოგირჩია თავის მსჯავრის წარმოსათქმელად,

ვინ მოგცა ნება, რომ განაგებდე

შენ ჩემს ბედ-ილბალს?!“

ნელა, შთაგონებით იწყებს კ. მახარაძე ურიელის ვრცელი მონოლოგის კითხვას, სადაც მკვეთრად იხატება აკოსტას ხასიათის თავისებურება. მის მიერ განვლილი ცხოვრების გზა და მისი ახლანდელი მრწამსი. ამ მონოლოგს მსახიობი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. აქამდე რაც მოხდა, ეს მხოლოდ როლის ექსპოზიცია იყო.

ახლა ჩვენ ვხედავთ გარდაქმნილ ურიელს, შეუდრეკელს, თავისი იდეებით ანთებულს. მსახიობი მშვიდ, თხრობით ტონს უფრო და უფრო ამძაფრებს. ყოველი ფრაზით კ. მახარაძე-აკოსტა ხატავს სურათს (მაგ., „და მოელვარე კოცონები გზას გვინათებდნენ“), მაგრამ ძირითად ყურადღებას ამახვილებს აკოსტას აზრის განვითარებაზე, თუმცა ამავე დროს შეაქვს მასში წრფელი ინტონაციები, გრძნობადი მომენტები; მღელვარე თხრობიდან, სადაც ტონუსი მაღლა და მაღლა მიიწევს. აკოსტა-კ. მახარაძე უცებ გადადის ფაქიზ ტონალობაზე, რის გამოც არ შეიძლება არ თანაუგრძნოთ მის მხურვალე გულს, ცრემლით სავსე თვალებს:

„რისთვის იტირა იოსებმა სიხარულისგან,
როს ეგვიპტეში ეწვია ძმები,
ძმები, რომლებმაც იგი გააყიდეს,
თუმც გვეჯავრება ჩვეულების ძველი ძონძები,
ჩვენ მზის ქვეყნიდან რომ მოვიტანეთ
ისინი მაინც გვაერთებენ საყოველთაოდ.“

ამ წუთში იგი თავისი თანამომძეგების გამოფხიზლებას ცდილობს, მიმართავს მათს გონებასა და გრძნობებს, ცდილობს ახლოს მივიდეს მათთან, რათა შემდეგ კვლავ სიამაყით აღივსოს, განუდგეს მათ და ამ განდგომით თავისი ერის საუკეთესო შვილად იქცეს, სანტოსისაგან დანყველილმა და შეჩვენებულმა ურიელმა უნდა გაუძლოს ყველაზე ფაქიზი და სათაყვანებელი გრძნობების შემოტევას — ბრმა დედა, ძმები და სატრფო ემუდარებიან, უარი სთქვი შენს მოძღვრებაზეო. ამაოა მისი ვედრება — „ამდენ წამებას ველარ ავიტან“, ივდიოთის რეპლიკა — „ჩვენ მას აღარ ვუყვარვართ“ მისი სულის ყველაზე მტკივნეულ ადგილს ხედება. წინააღმდეგობებით განაწამები კ. მახარაძე-აკოსტა შეუბრალებელი ხდება თავისი თავის მიმართ, გახელებული იმის გამო, რომ არ შეუძლია ამ წინააღმდეგობის პარმონიულ მთლიანობად ქცევა, იგი აღშფოთებით ჰკიცხავს თავის ამაყ სულს („სულო, ამაყო, რად დგებარ ყალყზე“), თითქოს სურს ნიშნი მოუგოს მას, ძალა დაატანოს, გაქელოს, დაამციროს, რომ ამის შემდეგ შესაძლებელი გახდეს თვითუარყოფა. წელში მოხრილი, ხელებგაშლილი აკოსტა-კ. მახარაძე, თითქოს დაბლა, ქვესწელში მისდენის თავის არსებას, რომელსაც ზიზლით, ბლავილით და მოთქმით ამცირებს:

„ჭიად გადიქეც... იცოცე ჩუმად...
თავი დახარე, დაბლა, მიწამდის,
ქვევით, სულ ქვევით... ო, შეჩვენებავ.“

უკიდურესად ეგზალტირებული, გახელებული ურიელი თავგანწირული ნახტომით აირბენს კიბეს და გულიდან ამომსკდარი ხმით შეჰყვირებს: „კმარა, მივდივარ, მივდივარ, მივალ“...

აქ კოტე მარჯანიშვილის პარტიტურის მიხედვით მცირე ხნით წყნარდება მოქმედების აბოზოქრებული დინამიზმი. უმძაფრეს დრამატულ ეპიზოდს მოსდევს გროტესკულად გადანყვეტილი სცენა. ამ ფონზე განსაკუთრებით გამოიყოფა თეთრ კვართში შემოსილი დეპრესირებული, უკვე შინაგანად მოტიხილი ურიელი-კ. მახარაძე. ბედს შერიგებული იგი მონოტონურად იმეორებს, — „დამნაშავე ვარ, დამნაშავე ვარ“, და მშვიდად წარმოთქმული ეს ფრაზა თითქოსდა ტრანსში ჩავარდნილი ურიელი ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. მაგრამ ეს არ არის მისი სულიერი ბრძოლის ფინალი, ჩვენს წინ გაივლის უმძაფრესი სურათები, აგებული დაძაბულ რიტმზე, მცხუნვარე ტემპერამენტზე, ემოციების აღმასვლასა თუ დაშვებაზე. გარეგნულად მშვიდი ურიელი-კ. მახარაძე საშინელ ტანჯვას განიცდის სამარცხვინო აღსარების მოლოდინში. თითქოს, აჰა, გადანყდა, მან უარი უნდა თქვას უარყოფაზე, ერთგული დარჩა თავისი რწმენის, მაგრამ „ხმა იდუმალი სიყვარულისა“ მას კვლავ ალაგზნებს, ყურს არ უგდებს ძმის ვედრებას, მისი მიზანი ერთია — საკუთარი იდეების განირვის ხარჯზე შევება მოუტანოს თავისიანებს. და იგი მთელი ძალით გაიჭრება სინაგოგისკენ. ზღურბლზე შეჩერდება, შეეცოყმანდება, თავს დაბლა დახრის და გამწარებული გადალახავს მას, თითქოს გადადის საშინელ მიჯნაზე: „მშიშარა ფეხო, აბა წინ გასწი, რად გეშინია“, მაგრამ შიგშესული ურიელი-კ. მახარაძე უცებ იცვლება. მისი მოძრაობა ნელი და მოტორული ხდება, სხივი უქრება თვალებში, ხმა უწყდება და სუსტად წარმოთქვამს აღსარების პირველ სიტყვებს, რათა გონწართმეული მოცელილივით დაეცეს შემდეგ. მაგრამ ემოციების ეს დაშვება წამიერი, მომდევნო სცენაზე კვართშემოხეული, სახეშეშლილი აკოსტა, რომელიც ფანატიკოსთა ბრბოს დაუსხლტა, შემოიჭრება სცენაზე: კვლავ აჯანყდა მისი გონება, ვერ აიტანა დამცირება, განთავისუფლდა მისი სული და აღგზნებულმა დალენა წმინდა კიდობანი. მსახიობმა აქ მაღალ რეგისტრში წარმოთქვა სიტყვა თავისუფალი აზრის გამო და ეს პათეტიკური მონოლოგი დაასრულა აღსარებისა თუ ლოცვის იდუმალი, სასოებით აღსავსე ხმით:

„დეე, სიმბოლო სარწმუნოების

იყოს გონება, მხოლოდ გონება.“

მეოთხე მოქმედება, ფინალი ივდითისა და აკოსტას ტრაგიკული

ცხოვრებისა, გადანწყვეტილი ელემენტის სევდანარევი ტონალობით, მთავრდება მაჟორული აკორდით — განათებულ სცენაზე, საზეიმო მუსიკის ფონზე, დე სილვა (ზ. ლაფერაძე) წარმოთქვამს სიტყვებს ადამიანის რწმენის თავისუფლებასა და სიდიადეზე.

„მაშ წადით ჩქარა და იქადაგეთ
თქვენ სიყვარული და სათნოება...
თქვენ ლაპარაკობთ რწმენაზე მუდამ,
მაგრამ რა არის ჭეშმარიტი სარწმუნოება?
მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანი.
მისი უფლება ამ ქვეყანაზე
იყოს ცოცხალი და ბედნიერი“.

„როდესაც ლევ ტოლსტოის მეუღლეს ჰკითხეს: რამდენი შვილი გყავთ და როგორ მოხდა, რომ თქვენი და თქვენი გენიალური მეუღლის შვილთაგან არც ერთი არ გამოვიდა რამდენადმე საინტერესო პიროვნებაო, მან უპასუხა: „ბუნება ისვენებს, მან შექმნა ლევ ტოლსტოი და ახლა ისვენებსო“...

როდესაც „ურიელ აკოსტა“ მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე ჩვენი თაობის მსახიობებმა ვითამაშეთ, გვეშინოდა, ჩვენზეც არ ეთქვათ, ბუნება ისვენებსო. მოსკოვში ხომ კარგად ახსოვდათ ჩვენი თეატრის ბრწყინვალე მსახიობების მარჯვანიშვილისეული „ურიელ აკოსტა“, უშანგის, ვერიკოს, შალვას, სანდროს, პიერის, და სხვა გამოჩენილი მსახიობების შესრულებით, ახსოვდათ ლეგენდად ქცეული მცირე თეატრის დიდებული ურიელი — ოსტუჟევი.

„...და როცა ცენტრალური პრესის ფურცლებზე ამ გიგანტების გვერდით ჩვენი გვარებიც მოკრძალებით გამოჩნდა, ბედნიერნი ვიყავით.

მეტის იმედი და მეტის პრეტენზია ჩვენ არ გვექონია...“ (კოტე მახარაძე, ბუკლეტი „ურიელ აკოსტა“. შემდგენელი კოტე ნინიკაშვილი). მართლაც მოსკოვსა და ლენინგრადში თეატრის გასტროლებს მხურვალედ გამოეხმაურნენ ცნობილი კრიტიკოსები და თეატრმცოდნეები, რეჟისორები და მსახიობები, მხატვრები და კომპოზიტორები როგორც სპეციალური, ასევე ცენტრალური პრესის ფურცლებზე.

ლანა გარონი ჟურნალ „ტეატრის“ (№1, 1973 წ.) ფურცლებზე ვრცლად მიმოიხილა და თეატრის საგასტროლო რეპერტუარს, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა „ურიელ აკოსტას“ ანალიზს, სადაც განსაკუთრებით გამოჰყოფდა სპექტაკლის პოლიფონიურობას, მისი ძირითადი კომპონენტების სამაგალითო ჰარმონიას. აღ-

ნიშნავდა, რომ ყველაფერი ეს მიღწეულია უჩვეულო ლაპიდარული, ძუნწი და ასკეტური თეატრალური საშუალებებით: „ასეთივე ასკეტიზმი იგრძნობა მსახიობთა თამაშში, სადაც დაუშვებელია რაიმე ზედმეტი, რამენაირი გადაჭარბება.

კოტე მახარაძის ხმა არ გამოირჩევა არც ძალით და არც ტემბრის განსაკუთრებული სილამაზით. მაგრამ რამხელა სურვილი გაქვთ ყური მიუგდოთ მას, რა უზარმაზარი მიმზიდველი ძალაა ჩაქსოვილი მსახიობის მიერ წარმოთქმულ ურიელის ყოველ მონოლოგში. იგი ხან სიტყვებს განზიდავს, ტანჯვით აღსავსე რაღაცაზე ჩაფიქრებული, ყურს უგდებს მის მიერვე წარმოთქმულ სიტყვებს, თითქოს ფრთხილობს არ შეაფერხოს აზრის მდინარეობა, ხან უცებ იწყებს ცხარე ლაპარაკს, თითქოს და ცდილობს დაგვაჯეროს და დაგვიმტკიცოს თავისი სიმართლე. აი, მისი ოდნავ გაბზარული ხმა ხმამაღლა უღერს, მაღლა და მაღლა მიიწევს, სრულია და ყოველსმომცველი ეს ხმა და თავისებურად ერწყმის სპექტაკლის საერთო მუსიკალურ-ხმურ გადანწყვეტას.

„ურიელ აკოსტაში“ განსაცვიფრებელია ეს გააზრებული სილამაზე ყველაფერში, ეს ვირტუოზული ერთიანობა აზრისა პლასტიურობასთან და მუსიკალურობასთან, სტილის სინატიფე და კეთილშობილება, ზეანეული რომანტიკულობა.

* * *

ჩვენ შემოგვთავაზეს ესთეტიკური გაკვეთილი სპექტაკლით, რომელშიც 30-იანი წლების თეატრალური ძიებები აისახა“.

ურიელ აკოსტას როლი ერთგვარ ნიშანსვეტადაა აღმართული კოტე მახარაძის შემოქმედებაში. ამის შემდეგ მას აღარ უთამაშია ასეთი სიმძაფრის ტრაგიკულ-დრამატული როლები, რომლებიც მისგან მოითხოვდნენ უდიდეს სულიერ და ფიზიკურ ენერგიას. უკან დარჩა ე. წ. „გმირული“ როლები: ფუჩიკი, ლევან გოლუა, კრეონი, ლაერტი, ანდარეზი, ხოგაის მინდია, კიკვიძე.

მარკიზ პოზა, კრეონი, ურიელი... მაგრამ, თურმე, წინ ყოფილა ურთულესი ფსიქოლოგიური ხასიათისა და სახასიათო კომედიური როლები. მსახიობი კიდევ ერთხელ გარდაიქმნა ჩვენს თვალწინ, რათა თავისი ფსიქო-ფიზიკური აპარატის განუსაზღვრელი შესაძლებლობები ეჩვენებინა. მომდევნო სეზონებში (1972-74 წ.წ.) მან ითამაშა მოსამართლე დავით ბარათელის როლი გიორგი ხუბაშვილის პიესაში „მოსამართლე“, ნაროკოვი ა. ოსტროვსკის „ტალანტებსა და თავყ-

ვანისმცემლებში" და კვაჭი კვაჭანტირაძე, ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი მის კომიკურ-სახასიათო (შეიძლება ითქვას გროტესკულ) როლებს შორის.

სპექტაკლი „მოსამართლე“ რეჟისორმა ანზორ ქუთათელაძემ პირობით თეატრალურ პლანში გადანაცვლა და ამ სივრცეში შესძლო ამ პირობითობისა და გმირთა ფსიქოლოგიური სიღრმეების ერთმანეთისთვის ორგანულად შერწყმა ბარათელის რთული ხასიათით. მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ეს კაცი სხვებს ასამართლებ-



ურიელი. „ურიელ აკოსტა“

და, მაღალ ზნეობრივ ნორმებს უქადაგებდა საზოგადოებას, მაგრამ აი, დადგა მომენტი, როცა მან თავის არსებაში უნდა ჩაიხედოს. გ. ხუხაშვილი რეტროსპექტივის ხერხის მოშველიებით გვიჩვენებს ამ გმირის წარსულს, მის შეცდომებს, ცდუნებებს. ეს პიესა განსჯაზე, ანალიზზე (მარადიული დაპირისპირება: სიკეთე-ბოროტება; სი-მართლე-სიყალბე, კეთილშობილება-სულმდაბლობა) სხვადასხვა ზნეობრივ სანყისთა შეჯახებაზეა აგებული.

სპექტაკლს კოტე მახარაძე იწყებდა. იგი ავანსცენაზე გამოდიოდა, ჩვეულებრივ ტანსაცმელში გამოწყობილი და მაყურებელს მშვიდი ხმითა და გამომეტყველებით მიმართავდა: „დღეს ჩვენ გავითამაშებთ გიორგი ხუხაშვილის პიესას „მოსამართლე“. ამ ნაწარმოებში ბევრ რამეს ვხედავთ საგულისხმოს და დამაფიქრებელს. მოდით, ერთად გავყვეთ პატიოსანი, მაგრამ არა შეუმცდარი ადამიანის ცხოვრებას. ეს კაცი ორმოცდაათი წელია ასამართლებს სხვა ადამიანებსაც და თავის თავსაც“. ეს სიტყვები შეგვეძლო აღგვექვა, როგორც მიმართვა მაყურებლისადმი თეატრის სახელით, ასევე როგორც ეგზისტენციალისტი დრამატურგების ერთკაციანი „ქორო“.

„სპექტაკლის რეჟისორმა ანზორ ქუთათელაძემ მსახიობ კოტე მახარაძის მიერ სცენურ იერსახეში შემსვლელი პუბლიცისტური მონოლოგი ასე იმიტომ გამოკვეთა, რომ დარბაზი მოწმე-მონაწილედ მიეზიდა. ამით მან სცენაზე ასვლა-განფენის ილუზიაც კი შეუქმნა იმათ, ვინც იმ წუთას დარბაზში იჯდა, მაგრამ ქვეცნობიერად ბარათელს ასამართლებდა. ასეთი გრძნობა კიდევ უფრო გააძლიერა მასიურმა მიზანსცენამ, როცა კოტე მახარაძის სიტყვაზე ყველანი შემობრუნდნენ, სცენის შუაგული დაცალეს, კედელზე დაყოლებულ კარებს აეკვნენ...“ (ოთარ ეგაძე. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება, № 12, 1972 წ.).

კანონთან მართალი, მაგრამ საკუთარ სინდისთან მტყუანი, გაორებული, ტრაგიკულად ბზარგაჩენილი ფსიქიკის ადამიანი გვიჩვენა კოტე მახარაძემ. სად გადის ზღვარი სიმართლესა და სამართალს შორის, აი, ჰამლეტისეული კითხვა, რომელიც ბარათელს ცხოვრების ბოლოს წამოეწია.

„ყველაზე რთული ამოცანა სპექტაკლში როგორც რეჟისორისათვის, ასევე მსახიობ კოტე მახარაძისათვის იყო მოსამართლე დავითის სახის შექმნა. არტისტი ამელავნებს დიდ ოსტატობას, მთელი სპექტაკლის მანძილზე სხვადასხვა მდგომარეობაში გადაერთეება ხოლმე (ჩვენ ვხედავთ მას რევოლუციის საქმისათვის მებრძოლ ჭაბუკს, სამხედრო პროკურორს ფრონტზე, მოსამართლეს — თავის

სამსახურში, სამუშაო, ყოველდღიურობის ატმოსფეროში მოქცეულს) ძირითადი სირთულე ამ სახის, ამ ხასიათის შექმნისა — მის შინაგან განვითარებაშია, იმაში, რომ მსახიობმა სცენაზე, მოკლე ხნის მანძილზე უნდა იცხოვროს თავისი გმირის მთელი ცხოვრებით, უნდა გვიჩვენოს დრამატული კოლიზიები, მრავალგზის გაუძლოს გამოცდას შინაგანი სიძლიერის, სიმტკიცის დასამტკიცებლად, მაშინ, როცა ყოველი მხრიდან ესმის „კეთილგონიერული“ რჩევები, დათმეო, იცხოვრე ისე, როგორც სხვები ცხოვრობენო.

კოტე მახარაძემ დავითის როლში გვიჩვენა დაუდგრომელი, მაძიებელი, ძლიერი კაცის ბუნება. ამიტომაც ახდენს ასეთ შთაბეჭდილებას, როგორც ღრმად დრამატული სცენები ფრონტზე (შეშინებულ მეგობართან შეხვედრის ეპიზოდი), ასევე ტრაგიკული სცენები — შეხვედრა და განშორება შვილთან, ცოტნესთან (სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო მონაკვეთია). კ. მახარაძე ღრმად შეერწყა გმირის სახეს. იგი მისი აზრებით, მისი გრძნობებით ცხოვრობს და მაყურებელს აიძულებს ღრმად განიცადონ სცენური გმირის ბედი. ჩვენ, ჩვენი შინაგანი არსებით მიყვებით მას მისი ცხოვრების მთელ გზაზე, გვიხარია და ვიტანჯებით გმირთან ერთად, რომელიც როგორადაც შემუშნეულად შემოდის ჩვენს ცხოვრებაში და ამდიდრებს მას ახალი აზრებით და გრძნობებით. კ. მახარაძე არა მარტო ცხოვრობს „შემოთავაზებული ვითარებებით“, იგი ჩვენთან ერთად, თავის გმირთან ერთად აანალიზებს მის საქციელს, ამონმებს მათ, რათა კიდევ და კიდევ მივიდეს ამ დასკვნამდე: — დიახ, დავითი მართალი იყო, მთელი ცხოვრების მანძილზე სწორი გზით მიდიოდა" (ნადია შალუტაშვილი. გაზ. „ვეჩერნი ტბილისი“, 18.12.1972 წ.).

კოტე მახარაძის გმირს ცხოვრების დიდ ქარტეხილებში უვლია, ყოველთვის ცდილობდა სამაგალითო ყოფილიყო საზოგადოებისათვის. იყო ცდუნება, რეჟისორი და მსახიობი წასულიყვნენ პიროვნების „მონუმენტური“ ძლიერების ჩვენებით. მაგრამ სამართლიანად უარყვეს ეს გზა. კ. მახარაძე ყალბი „რეცეპტებით“ შექმნილ გმირს კი არ გვიჩვენებდა, არამედ ადამიანს, რომელიც მიუხედავად თავისი მაღალი მოქალაქეობრივი და მამულიშვილური პრინციპებისა, შეცდომებისგან არ არის დაზღვეული. „მსახიობი დეტალების სიზუსტით (ინტონაცია, მოძრაობის გამომეტყველება) ქმნის გმირის სულიერ პორტრეტს. საკმარისი იქნებოდა ამ დეტალების მთლიანობის ოდნავი დარღვევაც, რომ მაყურებელს თვალში მოხვედროდა „გრძნობების გათამაშების“ სიყალბე, მაგრამ მსახიობის ზომიერი

ტაქტიკა იმაში გამოიხატება, რომ იგი ყოველთვის ინარჩუნებს მთლიანობას. კ. მახარაძე სპექტაკლის მეორე ნაწილში კიდევ უფრო მკვეთრად გადმოგვცემს შინაგან მღელვარებას. გარეგნულად მშვიდი და რამდენადმე ელეგიურიც კი, იგი გამსჭვალულია საკუთარი თავისადმი ბუნდოვანი ეჭვებით. საფინალო სცენაში კი გადაღახავს ამ ეჭვებს" (გივი ბარამიძე. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1972 წ.).

აქტიორული გამოსახვისა და გარდასახვის სრულიად ახალ ხერხებს მიმართა მან ნაროკოვის როლში (ა. ოსტროვსკის „ტალანტები და თავყვანისმცემლები" რეჟ. დ. ალექსიძე). ყველა მისი როლი დრამატულისა თუ მაღალი კომედიის ჟანრში, გამოირჩეოდა ფერების სიმკვეთრით, მაჟორულობით, გულწრფელი, მაგრამ მაინც ანეული ტონალობით. აქ კი კ. მახარაძე სრულიად სახეცვლილი მოგვევლინა. ნაროკოვი რბილი, ვიტყვოდი პასტელის ფერებში შექმნილი როლი იყო. არც ერთ ეპიზოდში არ იგრძნობოდა, „ზენოლა" დეტალებზე. ყველაფერი ფაქიზ ნიუანსირებაზე იყო აგებული, დაბალ, ნახევარტონებზე, მოძრაობისა და მეტყველების სირბილეზე. ა. ოსტროვსკის ეს გმირი მან თითქოს ჩეხოვის თვალით დაინახა. თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი ჩეხოვის გმირად აქცია. მისი ნაროკოვი იყო პროვინციის ის მორიდებული, მარად ჩრდილში მდგარი ინტელიგენტი, ძველი თეატრის ის მსახური, რომელიც თავის თავში ატარებს ხელშეუხებელ სიმდიდრეს — თეატრალური ტალანტის სიყვარულს. თუ პიესის სათაურის — „ტალანტები და თავყვანისმცემლები" ირონიულ ქვეტექსტს დავივინყებთ, მაშინ ნაროკოვი ტალანტის ჭეშმარიტი თავყვანისმცემელი იყო. მთელ მის სულიერ აღფრთოვანებას ამავე დროს ახლდა სევდიანი იუმორი, რომელიც მას მოვლენის არსის წვდომაში ეხმარებოდა. ეს კაცი შინაგან მოკრძალებასა და კულტურას ასხივებდა, მის სევდიან თვალებში თეატრისადმი სიყვარული და თეატრით ტანჯვა იხატებოდა. იგი თეატრისათვის „ბედნიერად წამებული" იყო. სადა ჩესუნჩის კოსტიუმისა და „მდაბიური" წარმოშობის მიუხედავად, მთელ მის არსებაში იყო ის მიმზიდველია არტისტიზმი, ის მორალური სისპეტაკე, რითაც ამგვარი ადამიანები უმაღლეს გამოირჩევიან ხოლმე საზოგადოებაში, თუნდაც აქ დიდი არტისტები და მდიდარი მოხელენი ბრწყინავდნენ. მისი სუსტი სხეული ძალაგამოცლილი იყო და მას აკავებდა მხოლოდ იშვიათი სულიერი თანაზიარობა დიდ არტისტებთან, რომლებიც, ნეგინას (სოფიკო ჭიაურელი) მსგავსად, იშვიათად თუ გამოჩნდებოდნენ პროვინციის სიმყუდროვეში. ასეთი ადამიანები ქმნიდნენ რუსეთის ძველ ქალაქებში

სულიერ, ინტელიგენტურ ატმოსფეროს. ერთმა კრიტიკოსმა უსურვა მსახიობს ამ როლში მეტი ემოციურობა და მეტი ენერგიის გამოვლენა. ეს რჩევა, მე მგონია, სხვა როლებიდან მიღებული შთაბეჭდილებებიდან იღებს ინერციას. „მეტი ენერგია და ემოციურობა“ როლის ფაქიზად ნაქსოვ პლასტიკაში უეჭველად დისონანსს შეიტანდა.

„სპექტაკლის კომპოზიციას ქმნის ჩესუჩის კოსტიუმით შემოსილი კაფანდარა, სევედიანი კაცი.

მარტინ ნაროკოვი (მსახიობი კოტე მახარაძე) არ არის სპექტაკლის ცენტრალური ფიგურა, მაგრამ განსაკუთრებული, ასეც ვიტყვოდი, მორალური ფუნქცია აკისრია, ნაროკოვი სპექტაკლის ემბლემა-ნილაბია, პიესის ლირიკულ-დრამატული ლეიტმოტივი.

ნაროკოვმა ყველაფერი იცის, იცის თავისი სიმართლე, ნეგინას სიმართლე; ველიკატოვისა და ბაკინის არსებობის საფუძველი. იგი გულწრფელია, ოდნავ ინფანტილური, თეატრის და ნიჭიერების მონამებრივად თაყვანისმცემელი. ხელმოცარული იმპრესარიო, რომელთა მსგავსადაც შეინარჩუნეს რუსული თეატრალური კულტურა, მისი ზნეობრივი მრწამსი.

კოტე მახარაძის თამაშში განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის შინაგანი კულტურა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პერსონაჟის ხასიათის სრული ცოდნა, რაც მას საერთოდ ახასიათებს. კ. მახარაძის ნაროკოვი სევედიანი იუმორით გამოხატავს განცდას, სიყვარულს, მოვლენათა არსის წვდომის იდუმალ ნიჭს.

ერთია, ოღონდ, იქნებ ცოტა მეტი ემოციური დაძაბვა, მეტი ენერგია იყოს საჭირო. მსახიობის ტექნიკა მაღალოსტატურია, მაგრამ ტექნიკას აკლია თითქოს სული. ეს განსაკუთრებით მეოთხე აქტში, გამოთხოვების სცენაშია საცნაური. კ. მახარაძე ხშირად მხოლოდ გონების თვალთვლით ჭვრეტს თავის გმირებს.

არსებობს ქვეცნობიერი განცდა, უცქერ სპექტაკლს და ამჩნევ — ელი მსახიობს, გსურს ისევ და ისევ სცენაზე იდგეს. კ. მახარაძის ნაროკოვი ამგვარ მოლოდინს აღძრავს (ოტია პაჭკორია. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11, 1973 წ).

სწორად შენიშნავდა თეატრმცოდნე ვაჟა ძიგუა: ნეგინას ტალანტის ნამდვილი თაყვანისმცემელია ნაროკოვი. ამ როლს შესანიშნავად ასრულებს კოტე მახარაძე. იგი მთელი არსებით, გამომეტყველებითაც კი ელოლიავენა ნეგინას. მსახიობის თამაში გვხიბლავს სიფაქიზით, ლირიზმის მომძლავრებით, შინაგანი სითბოთი. კ. მახარაძე თავის გმირს ერთგვარად ჩრდილში ამყოფებს, მეორე პლანზე



დავით
ბარათელი.
„მოსამართლე“

ჰყავს იგი გადატყორცნილი. თითქოსდა ერიდებაო თავისი გრძნობების გამჟღავნებას. მთელი მისი შესრულება ნახევარტონებზეა აღმოცენებული და სწორედ ამ ხერხით აღწევს მსახიობი თბილი, პოეტური სახის შექმნას“ (ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, № 6, 1973 წ.).

რასაკვირველია, უაღრესად საინტერესო იყო მის მიერ ორივე თეატრში შესრულებული სახასიათო როლები (კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ისინი: ბარტოლუსი ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, სამსონა გ. სუნდუკიანის „პეპო“. ობერონი. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ნაროკოვი. ა. ოსტროვსკის „ტალანტები და თავყანის-მცემლები“ ბარონი მიუნჰაუზენი. მ. გორინის „ბარონი მიუნჰაუზენი“. პეტრუჩიო. ფლეტჩერის „მომრჯულებლის მორჯულება“. აქვე შეგვიძლია დავასახელოთ ე. წ. „გმირული კომედიის“ პერსონაჟი დონ სეზარ დე ბაზანი, დიუმანუა და დენერის ამავე სახელწოდების პიესიდან), მაგრამ ამ ჟანრის მის სცენურ ქმნილებათა შორის, მე მაინც, კვაჭი კვაჭანტირაძის სცენურ-მხატვრული სახე მიმაჩნია საუკეთესოდ.

მიხეილ ჯავახიშვილის ცნობილი რომანის ინსცენირება თვით კოტე მახარაძეს ეკუთვნოდა. მე ვგონებ, წინასწარ იცოდა, რომ დ. ალექსიძეს ამ ინსცენირების მთავარ შემსრულებლად თავიდანვე ბ-ნი კოტე ჰყავდა შეგულებული. თუ გადავიკითხავთ ინსცენირებას, უეჭველად აღმოვაჩენთ, რომ კ. მახარაძე ოსტატურად გამოჰყვეთ კვაჭის მოქმედებას, მის „გამჭოლ ხაზს“ და მასზე ალაგებს უმთავრეს ეპიზოდებს, იგი თითქოს ინსცენირებაშივე „სინჯავს“ როლის ყველა პერიპეტიას.

კოტე მახარაძე თავის ძალზე საინტერესო სტატიაში „... ილუსტრაციებიდან სცენაზე, სცენიდან ეკრანზე...“ (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1985 წ.), სადაც იგი ტოლსტოის რომანის „ანა კარენინას“ მთავარი პერსონაჟის კარენინის ღრმა და ორიგინალურ ანალიზს გვთავაზობს, წერდა: „პროზაული ნაწარმოების ინსცენირება ყოველთვის ერთგვარ კომპრომისად ითვლებოდა. კრიტიკა, დღენი-ადაგ, უარყოფითად აფასებდა ამ გზას და ალბათ, სამართლიანადაც, მაგრამ ლიტერატურული შედეგების გასცენიურებაზე უარის თქმა თეატრმა მაინც ვერ შესძლო. ასე ხდება არა მარტო იქ, სადაც მაღალი რომანისტიკის შესატყვისი დრამატურგია არ არსებობს — ვთქვათ ჩვენში, საქართველოში — არამედ იქაც, სადაც დრამატურგიის დონე ძალზე მაღალია და პოეზიის, პროზისა თუ ლიტერატურის სხვა ჟანრების დონეს არაფრად ჩამოუვარდება. ეს, ალბათ, ბუ-

ნებრივიცაა. ძნელია თეატრმა გაუძლოს უდიდეს ცდუნებას სცენაზე პომეროსის, ტოლსტოის, ბალზაკის, დოსტოევსკის, ჯეკ ლონდონის, გოლსუორსის, ილია ჭავჭავაძისა და სხვათა ამეტყველებისა...

ეტყვს არ უნდა ინვევდეს ის ფაქტი, რომ ხშირი მიმართვა პროზი-სადმი, თეატრის დამოუკიდებელი სურვილი, გვერდი არ აუქციოს მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებებს, ჩემის აზრით, მისასაღებელია. არ ღირს ინსცენირებაზე ხელალებით უარის თქმა და საერთო-საყოველთაო თავდასხმა. ჩავთვალოთ ეს კომპრომისად, მაგრამ დასაშვებ კომპრომისად".

კოტე მახარაძე, როგორც ამბობენ, პირდაპირ ცურავდა ამ როლ-ში. მას ყველაფერი გამოსდიოდა. იშვიათად მიუღწევია მას ასეთი შინაგანი თავისუფლებისათვის. იგი იყო ლალი, მსუბუქი, არტისტუ-ლი (კვაჭი ხომ ყოველ წუთს ნილაბს იცვლიდა), მოუგერიებელი. და, რაც მთავარია, მომხიბლავი. ამის გარეშე ყველა მისი მეტამორფოზა ხელოვნური იქნებოდა. მასში ერთდროულად ცოცხლობდა დონ ჟუ-ანის ვნება და პირუმტიკოზა, კაზანოვას რომანტიკული ავანტურიზ-მი, ოსკარ ბენდერის აფერისტობა, სიმკვირცხლე იმერელი ბიჭისა და აგრესიული თავხედობა. ყველა ამ ჰიპოსტასში თავს ისე გრძნობ-და, თითქოს განგებისაგან იყო შთაგონებული მთელი ეს კასკადი და-უცხრომელი იმპროვიზაციებისა. მაგრამ პირველ რიგში იგი იყო ქართველი, თავისი ხასიათით, ცხოვრების ალლოთი, ადაპტაციის იშ-ვიათი უნარით, უსაფუძვლო ოპტიმიზმით და ფანტაზიორობით.

„არასოდეს არ გადაიქცევა მსახიობი თიხად ან ცივ მარმარილოდ, რისგანაც შემდეგ ხელოვანი თავის ნაწარმოებს აქანდაკებს... მსახი-ობი ცოცხალი არსებაა, საკუთარი ჩვევებით, პლასტიკით, ხმით, აზ-როვნებით" (კ. მახარაძე).

დიმიტრი ალექსიძემ, ბრწყინვალე კომედიური სპექტაკლების ავ-ტორმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე (კ. გოლდონის „საპატარძ-ლო აფიშით" და ფ. დარმანუასა და ა. დენეროს „დონ სეზარ დე ბაზანი") აქ კვლავ გაინაწილა საყვარელი ჟანრის სივრცეში. ბუნებ-რივია, სპექტაკლის ყველა ეპიზოდის ცენტრში იყო კვაჭი კვაჭანტი-რაძე, რაც მსახიობისაგან არა მარტო დიდ ენერგიას, არამედ გარ-დასახვის, ახალ-ახალ სიტუაციებთან მეყსეულად შეგუების ნიჭსაც მოითხოვდა (სპექტაკლის თანარეჟისორი იყო ნუგზარ გაჩავა).

სპექტაკლის ავტორები ყოველნაირად ცდილობდნენ გასცლოდ-ნენ ლიტერატურული თხრობის ჩარჩოებს და ყველაფერი მსახიო-ბის მოქმედებისათვის დაემორჩილებინათ. რომანის უვრცესი სივრ-

ცის გადმოსაცემად ეპიზოდები ოსტატურად იყო კომბინირებულ-მონტაჟირებული. სიმბოლოებსა და მეტაფორებში მრავალი მნიშვნელოვანი აზრი იყო ხატოვნად გახსნილი. კ. მახარაძის კვაჭის მოქმედება, ცხადია, ბრმად არ მისდევდა რომანის მოქმედებას, მაგრამ იგი ადეკვატური იყო მწერლის სულისკვეთების. სათავგადასავლო და ავანტიურისტული მოვლენებით სავსე ნაწარმოებში მსახიობს მძაფრი, ცოცხალი ტემპო-რიტმით უნდა გადაელახა ყოველგვარი სირთულე, რასაც ეს უაღრესად პოპულარული ნაწარმოები ქმნიდა. სპექტაკლზე მოსულ მაყურებელს „თავისი კვაჭი“ ჰყავდა და ეს ქმნიდა სწორედ სიძნელეს.

უცნაურად და მოულოდნელად იწყებოდა სპექტაკლი. გორგოლაჭებიან მაღალ საკაცებზე ზენარგადაფარებული „მიცვალეზლები“, კვაჭი კვაჭანტირაძე და ძმანნი მისნი (ბესო, გაბო, სედრაქა, ჭიპი, ლადო, ჯალილა), წარსულიდან გამოსხმობილი ეს გმირები ერთმანეთის მიყოლებით წამოსწევდნენ თავს ზენრიდან და მოსთქვამდნენ იმ ბედნიერ დღეებზე, როცა კვაჭისთან ერთად ათასნაირ საქმეებს „გაიმასქნებდნენ“ ხოლმე. მარადისობიდან დღევანდლობაში გადმოსული გმირები ხელახლა, ჩვენს წინ გადიოდნენ იმ გზას, რის გამოც ასე გულდათუთქულნი (კომიკურად გადაჭარბებით) მოსთქვამდნენ.

კვაჭი სამტრედიაში იბადებოდა.

ბესო — რა დაგემართა, კვაჭი კვაჭანტირაძე? რამ აგიჩქროლა გული? ვინ შეგიკრა ხელ-ფეხი. შენი სული დაცარიელებულია, შენი ტვინი იჭვის ჭიას დაულრღნია.

ჭიპი — კვაჭის უცნაური სენი დაემართა, მონმენდილი ტვინი გა-მოლაყებულნი ბურუსით დაებურა!

სედრაქა — დალპი კვაჭუნი, მოვიდა დრო ანგარიშის გასწორე-ბისა.

ჯალილა — რა გინდა, ოქროს გალიის დამტკრევა და გაფრენა?

ბესო — რა დაგემართა კვაჭი, ადექი, ერთხელ კიდევ გაშალე ფრთები და შენებურად გაინავარდე.

ყველა — დალპი, კვაჭი, დალპი.

მაგრამ კვაჭი არც დამშალა და არც მომკვდარა. იგი უკვდავი კაცია, ყველგან პოულობს თავის სასიცოცხლო სივრცეს, თვით მორგ-შიაც კი. ზენარს მძლავრად გადაიქნევდა და საზოგადოებას მხიარულად წარუდგენდა თავის პერსონას.

„მე დავიბადე იმ წელს, იმ დღეს სამტრედიაში (ჭეჭა-ქუხილი).



მარტინ ნაროკოვი. „ტალანტები და თავყანისმცემლები“

ა, ასე უცნაურად დაიწყო სამტრედიაში პირველი აპრილი. ნუ გეცინებათ, არ იფიქროთ განგებას ჩემს შესაქმნელად განზრახ აერჩიოს პირველი აპრილი, დღე მატყუარა, ყალბი, მზაკვარი. მე დავიბადე“, — ხმამაღლა, რიხით და სიამაყით ამბობდა მსახიობი...

შემდეგ ინტიმურ ინტონაციაზე გადადიოდა... „ნამდვილად დავიბადე დედაჩემი პუპისა და მამაჩემის სილიბისტროს ნყალობითა და მონდომებით“.

ისმოდა ძლიერი ჭექა-ქუხილის ხმები. ეს ხმები მაყურებელთა დარბაზის უკანა რიგებიდან იწყებოდა, მთელ პარტერს გადაუვიდოდა და სცენაზე იჭრებოდა. კვაჭის დაბადება, რალაც სტიქიურ მოვლენას უტოლდებოდა. ასე იბადებიან გმირები და ავანტურისტები. თითქოს ელვამ გაანათა გარემო, გააპო ბნელი, სინათლით აავსო ვოლკოვის ქერივის ბინა, სადაც კ. მახარაძის კვაჭის მეთაურობით შემოიჭრებიან გიმნაზიადამთავრებული ყმანვილკაცები. სამტრედიაში, ორიოდ ნუთის წინ დაბადებულმა კვაჭიმ ბუნების ამ სტიქიური უბედურების ჟამს, უკვე მოასწრო გიმნაზიის დამთავრება. იწყება მისი უსასრულო, ფათერაკებით, ტრფიალებით, სიცრუით, გამარჯვებებით და მწარე მარცხით აღსავსე გზა. ამ გზის დასაწყისშივე კი ჩვენ ვხედავთ კ. მახარაძის ენერგიით სავსე ლამაზ, უკვე გაქნილ და გამამაძალდებულ კვაჭის, რომელიც მალევე, ამავე ბინაში მოგვევლინებოდა ნებიერ, მოარშიყე, თავად დადიანად, ხალათში გახვეული თავისუფლად რომ წამოწოლილიყო ტახტზე და აქედან თვალებს უნაბავდა სირანუშას, გაიზელსონის როიალის საყიდლად მოსული არუთინოვის ცოლს, რომელიც კვაჭის ცეცხლოვანი და ვნებიანი მზერის მხურვალეებაში დნებოდა და მზად იყო იქვე გაეზიარებინა ამ თავხედი ჭაბუკის სარეცელი, რომ არა სიმარჯვე არუთინოვისა, რომელსაც დროულად გაჰყავდა ოთახიდან ქალი. იმავე ბინაში მიდიოდა კვაჭის პირველი საყვარელი, ცვირი, რომელიც თავის სამტრედიაელ მდგმურს იმ საქმის შემდეგ სამმანეთიანს აძლევდა და ოდესელი ებრაელი ქალი რებეკა და კვაჭიც თვალშეუვლები „ილეთებით“, ელეგანტური მანერებით ისე ხიბლავდა ამ გამოცდილ ქალს, ისე, რომ გააზრებას ვერ ასწრებდა — კვაჭის სასიყვარულო ინტრიგის ქსელში იყო უკვე გაბმული. იმავე სიმსუბუქით, რითაც ქალების გულს იპყრობდა, კვაჭი ახრჩობდა შაბურთანც და მის გვარს, მამამისს, სილიბისტროს აძლევდა.

აი, ოდესაში ჩასული კვაჭი კი უკვე დიდი კვაჭია, თეთრ ჩოხაში გამოწყობილი ულამაზესი ვაჟკაცი, ხშირი, შავი თმა მოხდენილად

გადმოშვებია შუბლზე, კოხტა უღვაშიბი, ცეცხლით სავსე მობრია-
 ლე თვალეზი მოუგერიელები მამაკაცის იერს ანიჭებდა. ამას დაუმა-
 ტეთ მისი, ასე ადვილად შეთვისებული არისტოკრატიული მანერე-
 ბი, რაინდისა და მოტრფიალე კაცის ჩვევები, აღმაფრენა ყველაფერ-
 ში — ტყუილში, მართალში, მოჩვენებით სიკვდილში და გაცოცხ-
 ლებაში და თქვენს წინ დაიხატება დიდი ავანტურისტის პორტრეტი,
 პორტრეტი ადამიანისა, რომელსაც ძალუძს ცხოვრების მდინარების
 შეცვლა, სერიოზულის გროტესკულად გარდაქმნა, სასაცილოსთვის
 კი მოჩვენებითი სერიოზულობის მინიჭება. გაცოცხლებული კვაჭის
 მიერ წარმოთქმული პათეტიკური მონოლოგი ბრწყინვალე იყო. იგი
 გულწრფელი ალტკინებით წარმოსთქვამდა პატრიოტული სულისკ-
 ვეთებით აღსავსე სიტყვას და რაც უფრო გულწრფელი იყო, მით უფ-
 რო კონტრასტული, პარადოქსალური, ეფექტის მომხდენი. ეს ხდე-
 ბოდა მას შემდეგ, რაც „გარდაცვლილ“ კვაჭის კუბოში ჩაასვენებდ-
 ნენ, მისი ამფსონები ზეასწევდნენ ამ კუბოს და ომახიან სიძლერას
 დააგუგუნებდნენ. ამ ხმაზე თითქოს ცა იხსნებოდა და ზემოდან ცვი-
 ვოდა კვაჭის სათაყვანებელი ასიგნაციები, ხმელი ფოთოლივით მოფ-
 რიალე ქალაქის ფულები სცენის იატაკს ეფინებოდნენ და... გაცოც-
 ხლდებოდა კვაჭი, აბა, რა იქნებოდა. სწორედ ახლა შეშვენოდა მას
 პატრიოტული ალტკინებით (ვითომ ახალი კვაჭი დაიბადა?!) შეგე-
 ბებოდა ახალ სიცოცხლეს. იგი ცხოვრების ზედაპირზე დაფრინავს,
 აბსოლუტური თავისუფლების ტრფიალია, ცხოვრება — თამაში,
 ცხოვრება — წარმტაცი თავგადასავლები, ამ ცხოვრების სიღრმე-
 ებში წვდომა არცაა საჭირო და არც სავალდებულოა. იგი ტკბება
 საკუთარი მეტამორფოზებით, საკუთარი ძალაუფლებით. ამ მხრივ
 ძალიან საგულისხმო იყო ის სცენა, როცა იგი „რუსული ტროიკით“
 (რომელშიც მისი მეგობრები შებმულან), მხიარული ყიჟინით, რაღაც
 ზებუნებრივი სიხარულით სახეგაბრწყინებული, მიჰქროდა პეტერ-
 ბურგის დასაპყრობად. ცნობილი მწერალი გივი მალულარია წერ-
 და: „კოტე მახარაძის კვაჭის თამაში, გონებაგახსნილი, დაულალავი,
 ქეიფისა და ქალების მოყვარული, უდარდელი, საკუთარი თავისა და
 ამხანაგების გამამხნეველები, ადამიანთა სიბრყევისა და სიმზდალის
 სარფიანად გამოყენებელი, ცინიზმით სავსე ქართველი ავანტურის-
 ტია, რომელიც ალტაცებულია იმ საზოგადოებრივი ცხოვრებით, სა-
 დაც თავისუფლად დათარეშობს და თავის მაქინაციებს დაუსჯელად
 ანხორციელებს. სპექტაკლის დინამიური ტემპი, მსახიობს შესაძლებ-
 ლობას აძლევს რიტმის შეცვლა დაძაბულობის გასამძაფრებლად გა-

მოიყენოს და შექმნას შინაგანად თავისუფალი, გარეგნულად მიმზიდველი, იუმორის გრძნობით დაჯილდოვებული, ნადირივით ალლოგამახვილებული გმირის კონკრეტულია ინდივიდუალური სახე... იმ დროის ყოფისათვის დამახასიათებელი მოვლენა გარედან იჭრება ცხოვრებაში და მსახიობი მაშინვე ეხმაურება პირადად მის ცხოვრებაში ყოველი ახალი მოვლენის შემოჭრას. რეაქცია სწრაფი და უშუალოა. კოტე მახარაძე შეგნებულად გაურბის ზედმეტ თეატრალიზაციას, ცდილობს მაყურებელი დაარწმუნოს გმირის ცხოვრებისეულობაში, რეალურობაში... კოტე მახარაძე თავის ენერგიას პარტნიორებს ახვევს და მსახიობებს შორის მტკიცე კონტაქტი მყარდება" (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1975 წ.).

როლის განვითარებისა და სიტუაციის ცვალებადობის კვალობაზე იცვლებოდა კ. მახარაძის კვაჭის ქცევის მანერა, მისი პლასტიკა. რა თავაზიანი და დინჯი იყო იგი სამეფო კარზე ვიზიტისას, რა რესპექტაბელური, საკუთარი ღირსების შეგრძნებით სავსე, როცა ფრაკში გამოწყობილი ელევანტური კვაჭი, რასტინიაკივით პარიზის დასაპყრობად ემზადებოდა. და უცებ, ისევ ძველი კვაჭი, ციცილოვანი, პირდაპირი, შემტევი, ეიფელის კოშკის სიმალიდან (გამოყენებული იყო გასაშლელი კიბე) რომ ცდილობდა თავისი საყვარელი მშობლიური საქართველოსთვის სიტყვა მიენედიხა და თავისი ნოსტალგიური განწყობა ამ სიმალიდან გადმოეფრქვია.

„რა მომცა ჩემმა სამშობლომ, ან შენ რა მიეცი კვაჭი კვაჭანტირაძე. უცხოელები უფრო დიდ ლუკმას მაჩეჩებდნენ პირში. ვინ არ ვნახე? პრეზიდენტი პუანკერე და ნამინისტრალი კლემანსო, გაკოტრებული მილიონერები და წერა-კითხვის უცოდინარი მილიარდერები — ძაღლებსა და ცხენებზე რომ იღრძეს ტვინი. მეძავთა საიდუმლო სახლები და სიყვარული მაკინტლობა... წლებიც გაფრინდნენ, სიზმარივით ავეყვი ამ ხანძარს, მოვაჯექ ამ პირსისხლიან მხეცს და შევცურე ამ გაბნეულ ტალღებში. კ ჩორტუ! დავბრუნდეთ!"

სამსახიობო ხერხებისა და საშუალებების გამრავალფეროვნების მიზნით, იგი ე. წ. „გაუცხოების ეფექტსაც“ მიმართავდა. ტექსტში შემქონდა თავისი კომენტარები, მოულოდნელი ფრთიანი გამონათქვამები. როცა მას რებეკა ედელსონი, ალერსში და სიყვარულში გახვეული, სანოლი ტახტისაკენ მიჰყავდა და როცა გვეგონა მსახიობის კვაჭი ვნებით არის გათანგული და დამდნარი, უცებ, ტახტთან ქალიანად მისული, ნამიერად შეჩერდებოდა, ვიდრე ზედ დაანვენდა, თავს მალა ასწევდა და სცენის გამნათებლებს მიმართავდა „სინათლე მა-



330-331. „330-331 330-331-331-331“

ინც გამორთეთ, თქვე უღმერთოებო!" ...სცენა მომენტალურად ბნელდება...

მსახიობის მიერ წარმოთქმული ყოველი სიტყვა ისევე სხარტი იყო, როგორც მისი მოძრაობა, ყველაფერს მიზანდასახულობის და სიცხადის ბეჭედი ატყვია. სიტუაციების მრავალფეროვნება საპასუხო იმპულსებს (ხშირად კონტრასტულს) წარმოქმნიდა მასში. ბანკის გაძარცვის სცენაში იმ მეტძროლი სარდალივით იქცეოდა, რომელიც თავისი სითამამით მაგალითს უჩვენებს ჯარისკაცებს, საფრანგეთის კურორტზე სიყვარულის ნექტრით და შვების სავსე იყო, ლუერის მუზეუმში კი ისე იქცეოდა, თითქოს მთელი ცხოვრება ექსპოზიციების დათვალიერებაში ჰქონდა გატარებული. ხოლო თეთრი პერანგი და შავი ფრაკი (თვალზე მონოკლი) ისე ბუნებრივი იყო მისთვის, როგორც ქართული ჩოხა. პარიზში ჩასული, ხელში კეისით, იგი მრავლისმხილველი დიპლომატის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ერთ დროს ცუდლუტი და უდარდელი ჭაბუკი, ბოლოს გულცივ, ცივისისხლიან მკვლელადაც გვევლინებოდა (შამბურიანის მოხრჩობა და ღარიბი, საცოდავი სტუდენტის მკვლელობა), და იმ თვალებში რომელთა შუქიც ქალებს თავგზას უბნევდა და რომლის სიმართლეს, უეშმაკესი და გაქნილი ადამიანებიც ასე ენდობოდნენ, უცებ ზიზლის და მძულვარების ნაპერწკლები ანათებდნენ. ეს მეთოდურად მომქმედი, სასტიკი ადამიანი, მეორე წუთში ისევე იბრუნებდა მომხიბლავი ავანტიურისტის ნილას.

მთელი როლი ურთულეს პარტიტურაზე იყო აგებული, აქ იქმნებოდა პარმონია ჟესტისა და სიტყვის, პლასტიკისა და მეტყველი მიმიკის, ტემპერამენტისა და გრძნობის. ბოლოს კომედიურისა და გროტესკის, რეალობისა და ირეალობის ერთიანობა. კოტე მახარაძის მეტყველებაც ისე მრავალფეროვანი იყო, როგორც ჟესტი და მიმიკა. იმერულ კილოს ენაცვლებოდა ქუთაისური ჟარგონი, დახვეწილ ქართულ მეტყველებას, — ასევე დახვეწილი რუსული... ისევე მწერალი გივი მაღულარიას მოვუხმობ: „კვაჭი იმდენსავეს ლაპარაკობს, რამდენსაც მოძრაობს. ყოველი მისი პლასტიკური მიმოხერა სიტყვასთანაა დაკავშირებული, ყოველი სიტყვა — გმირის ხასიათის ამა თუ იმ ნიუანსის გახსნასთან.“

საოცარია ამ მსახიობის შინაგანი და გარეგნული მეტამორფოზები. როდესაც კვაჭის როლი ითამაშა, კოტე მახარაძე ორმოცდაათ წელს იყო მიღწეული. ეს ასაკი კვაჭის როლის შესრულებისათვის ფრიად სახიფათოა. მაგრამ თითქმის არც ერთ სცენაში (გამონაკლისი იყო კვაჭის გიმნაზისტობა) არ იგრძნობოდა ოდნავი შეზღუდვა

ან არაპლასტიურობა მოქმედებაში. ჟესტი იყო მკვეთრი და ეფექტური, მეტყველება უზადო (როგორც ყოველთვის), მაგრამ აქ იყო მეორე, ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტი. სპექტაკლის რეჟისორს დ. ალექსიძეს და მსახიობ კოტე მახარაძეს ამ მხატვრულ სახეში „მარადიული კვაჭის“ იდეა იზიდავდათ (ანუ „კვაჭიზმი“, ისევე როგორც შემდგომ რობერტ სტურუას „ყვარყვარიზმი“). ახალგაზრდა კვაჭი კვაჭანტირაძის „განსწავლის“ და ცხოვრების პირველ ხლართებში გავლის პერიოდი მათ ვოდევილური სიმსუბუქითა და ფარსისათვის და მახასიათებელი სისხარტითა და სიმსუბუქით გაიარეს. მთელი ყურადღება კონცენტრირებული იქნა სხვადასხვა სიტუაციაში „კვაჭიზმის“ გამოვლენაზე.

თავისუფალ, დემოკრატიულ საქართველოში დაბრუნებული, მაშინვე პატრიოტული გრძნობებით ივსებოდა. კოტე მახარაძის კვაჭი სახალხო ტრიბუნად, ბრწყინვალე ორატორად გარდაიქმნებოდა. მისი სიტყვა ჭექდა, ჟესტი იმპოზანტური და დიდებული იყო, ხმა მქუხარე: „მოქალაქეო, მეგობრებო, აწი ყველაფერი ქართველი ხალხისაა და წითელი რუსეთის საშიშროების საფრთხე აღარ არის. სამშობლოს უნდა ვემსახუროთ“. ამ რიტორიკის შემდეგ განდობილად მიუბრუნდებოდა თავის მეგობრებს, ბრძენის სიდინჯეს და შორსმჭვრეტელობას ავლენდა, მაკიაველის სიბრძნეს აზიარებდა თავის დაბნეულ და თავგზააბნეულ ხალხს: „როცა ორნი ჩხუბობენ, მესამე მოგებაშია, მაგრამ თვალი უნდა გეჭიროს დროზე გადახვიდე გამარჯვებულის მხარეზე. ჩვენ ასე მოვიქცევით: ერთი ფეხი მარჯვენა ბანაკში მიდგას, მეორე — მარცხენაში, თუ ამათ გაიმარჯვეს, მარცხენა ფეხს მარჯვნივ გადავდგამ, თუ წითლებმა — მარჯვენა ფეხს — მარცხნივ და მეც გავეწითლდები. ტაქტიკა ერთი-ორი ყველასათვის ნათელია?“ ამ სიტყვების წარმოთქმისას კოტე მახარაძის კვაჭი ბალეტის მოცეკვავის სიმსუბუქით და სისხარტით ასრულებდა ცეკვის ილეთებს, ტანის სიმძიმე ხან აქეთ გადმოჰქონდა, ხან — იქით და ირხეოდა „ვითარცა ლერწამი ქარში“. მაგრამ დგებოდა საბედისწერო წამი. დემოკრატიული საქართველო მეთერთმეტე არმიის მსხვერპლი ხდებოდა. აქამდე სასონარკვეთილი კვაჭი (ჭიპიმ მთელი ბანდის სიმდიდრე მიიტაცა) კვლავ წამოსწევდა თავს, წამოყვლყვლავდებოდა: „ჩემს საბანს წითელი პირი წააძვრეთ და მოიტანეთ, გამოჭერით ხუთქიმიანი ვარსკვლავი და ამ დროშას შუაზე მიაკარით. აბა, ამისთანა დროშა წითლებსაც არ ექნებათ. დატანჯული ქართველი პროლეტარიატი სამი წელიწადი ელოდა დროშას, მშვიდობაში თქვენი მოსვლა!“

გმირის იმგვარ, თეატრალურ, ნილბურ მეტამორფოზებზე, როცა მისი არსი უცვლელია, უაღრესად დინამიკურ და არტისტიულ ფორმას მართავდა „კვაჭობის“ მექანიზმი. პრემიერის დღეებში (1974 წ.) კრიტიკამ ფრიად მოუწონა მსახიობს ორმაგი პლანი: კვაჭის შესანიშნავ სახეს კმნის და ამავე დროს დასცინის, კიცხავს მის არსსო. არა მგონია, ეს მთლად სწორი იყო. პირიქით, კ. მახარაძის კვაჭი უაღრესად ლალი, მომხიბლავი, დახვეწილი, ქალების გულთამყვრობელი, არტისტიზმით სავსე თაღლითი, თავხედურად მოუგერიებელი, კოხტად გადატყეცილი უღვაშები, შუბლზე ჩამოშლილი შავი თმა, ტანზე მოხდენილად მომდგარი ქართული ჩოხა თუ ევროპული კოსტიუმი, მკვეთრი მანერები, რომელსაც არ აკლდა გალანტურობა, ცეცხლით ანთებული თვალები და ტემპერამენტის დაუცხრომლობა (მსახიობს მთელი სპექტაკლის მანძილზე არ ჰქონია „მშვიდი“, „წყნარი“ სცენა) მას განსაკუთრებულ პიროვნებად წარმოგვიდგენდა. უკან დახევის დროსაც კი შეტევაზე გადადიოდა. მსახიობი მთლად ჩართული იყო როლის დინამიზმში. აქ არც ადგილი იყო და არც დრო რჩებოდა საკუთარი გმირის გაკილვისათვის. ამოცანა ასე არ იდგა. აქ ცენტრი არა თვითშეფასებაზე იყო, არამედ მაყურებელთა აღქმაზე. მაგრამ, პარადოქსი სწორედ ისაა, რომ ამგვარი ნიჭიერი ადამიანები აჯადოებენ ირგვლივ მყოფთ, სიმპათიით განაწყობენ მის მიმართ. მაყურებელიც გამონაკლისი არ არის. სპექტაკლის მსვლელობის დროს იგი თანაუგრძნობდა მთავარი გმირის ყოველ ავანტურას, მასთან ერთად იყო სახიფათო სიტუაციებში და მასთან ერთად ეძებდა გამოსავალს. ერთი სიტყვით, მაყურებელი „აყვანილი“ ჰყავდა მსახიობს, მანკიერებას ესთეტიკურად გაფილტრულს აწვდიდა, თავისი საქმის თანამზრახველად თუ არა, თანამონშედ მაინც იხდიდა. ამ პროცესიდან გამოთიშვა შეუძლებელი იყო, რადგან როგორც კი ეს მოხდებოდა, მაშინვე დაირღვეოდა როლის დინამიზმი, განყდებოდა სცენიდან მომდინარე განუწყვეტელი მაგნეტიზმი და უმაღლეს გამოფხიზლებული მაყურებელი გულცივი კრიტიკოსის თვალთ დაუნყებდა მზერას გმირის საქციელს. მსახიობის წარმატების საიდუმლო ამ შეუწყვეტელ დემარშში იყო, მაყურებლის გაოგნებაში, თავბრუდახვევაში. ამიტომაც სცენურ ცხოვრებაში ჩართული მაყურებელი მსახიობთან იყო სპექტაკლის მანძილზე. გამოფხიზლების, ანალიზის დრო მერე, სპექტაკლის შემდეგ დგებოდა. მერე იწყებოდა „კვაჭობის“ ცნების გარკვევაზე ფიქრი, რადგან სცენიდან წამოსული ემოციური ნაკადი მას ამის საშუალებას, როგორც ვთქვით, არ აძლევდა.

ან გარდაცვლილი ნატალია საცი (დიდი მოღვაწე, მოსკოვის საბავშვო საოპერო თეატრის დამაარსებელი, ქალიშვილი კომპოზიტორ ილია საცისა, რომელიც იყო კოტე მარჯანიშვილის მიერ სამხატვრო თეატრში დადგმული სპექტაკლების მუსიკალურად გამფორმებელი) იგონებდა საკავშირო გაზ. „სოვეტსკაია კულტურას“ (07.XI.1975 წ.) ფურცლებზე: „ნუთუ მე მარჯანიშვილის თეატრში ვარ, როგორც ჩემი, ადრეული ახალგაზრდობის წლებში? უმჯობესია სწრაფად შევავლოთ თვალი ამ ფარდას, ჩემგან ასე ახლოს რომ ჰკიდია. (იმ წლებში, კოტე მარჯანიშვილის თეატრში მართლაც ეკიდა ეს ულამაზესი ფარდა, რომელმაც თავის დროზე (1913 წ.) თეატრალთა შორის ფურორი მოახდინა თვალისმომჭრელი სილამაზით. ამჯერად ეს ფარდა თეატრის მუზეუმში ინახება — ნ. გ.).

აი ისიც, მხატვარ სომოვის ესკიზებით არაჩვეულებრივი ბრწყინვალეობით და გამომსახველობით შესრულებული. სომოვი დიდი ხნის მანძილზე ცხოვრობდა პარიზში და მხოლოდ კოტე მარჯანიშვილის მიერ დაარსებული „თავისუფალი თეატრის“ ასი წლისთავზე ჩამოვიდა თავის მშობლიურ ქვეყანაში. ფარდაზე სპექტაკლების პერსონაჟი ქალები და მამაკაცები მუდმივ მოძრაობაში არიან გამოსახულნი. ცხოვრების კარნავალში ჩართულნი ურთიერთისაკენ მიისწრაფვიან, ერთმანეთში ირევიან მოცინარი და მოტირალი ადამიანები, რომელთაც მკრთალი ლამე გადაჰფარვიათ...

მე თბილისში ვარ, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიურ თეატრში, სპექტაკლზე „კვაჭი კვაჭანტირაძე.“ ეს არის მიხეილ ჯავახიშვილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით გაკეთებული ინსცენირება. ინსცენირების ავტორია კოტე მახარაძე, დამდგმელი რეჟისორები დ. ალექსიძე და ნ. გაჩავა.

ლოჟაში, ჩემს გვერდით მჯდარი მანდილოსანი მეკითხება — „თქვენ იცნობთ კოტე მახარაძეს?“

— არა.

— კი მაგრამ, კოტე მახარაძე ძალიან ხშირად უკეთებს კომენტარებს სპორტულ შეჯიბრებებს?

მხრებს ვინურავ: რა შუაშია აქ სპორტი? და მთელი ყურადღებით სცენისკენ ვიყურები. იხსნება ფარდა“ (აქ ნატალია საცი აღწერს სპექტაკლის პირველ ეპიზოდს — ნ. გ.).

დიდი ძალისხმევით ხსნის კოტე მახარაძე კვაჭის სახეს. სპექტაკლის დაწყებიდან მცირე ხნის შემდეგ მისი ნება, მისი სცენური მომხიბვლელობა, მისი ტემპერამენტი, გვაიძულებს დავივიწყოთ ის, რომ

არ ვიცით ქართული ენა და ცალკეული, იშვიათი „არ მომწონს“ იგი მუდმივად საინტერესოა — ლაპარაკისას, მოძრაობაში, პაუზებში. ძუნწი, მაგრამ მრავლისმეტყველია კოტე მახარაძის მიმიკა. იგი საოცრად პლასტიურია. მაგრამ მისი უმთავრესი ძალა იმაშია, რომ მას ძალუძს მოგვაჯადოვოს თავისი „გმირის“ მანერებით და იმავე დროს დაუზოგავად ამხილოს იგი. კვაჭი, კოტე მახარაძის შესრულებით ხლესტაკოვზე უფრო დიდი ავანტურისტია, მეტი მასშტაბის. „ნუ გაიკვირვებთ თქვენს გვერდით, თუნდაც ოდნავ ამის მსგავსსაც კი!“ — თითქოს გვაფრთხილებს სცენიდან. ეს მართლაც რომ შთამბეჭდავია, მაგრამ ამასთან ერთად, სპექტაკლს აღიქვამ მსუბუქად, სიცოცხარხარით. შეუძლებელია არ აღვნიშნოთ რეჟისურა. მან მიაგნო ისეთ საერთო ატმოსფეროს, რომელიც მაყურებელში ბადებს ძალზე სერიოზულ დასკვნებს, ყოველგვარი დაძაბულობის გარეშე, ბუნებრივად და უშუალოდ...

...მიხარია, რომ შევხვდი ჩინებულ მსახიობს — კოტე მახარაძეს. ვწუხვარ, რატომ ადრე არ მომეცა შემთხვევა შევხვედროდი მას“

მოდიო, კოტე მახარაძის კვაჭი კვაჭანტირაძეზე საუბარი დავამ-



ლედი პარვეი მედეა ჯაფარიძე, კვაჭი კოტე მახარაძე.
„კვაჭი კვაჭანტირაძე“

თავროთ მწერალ გიორგი ხუბაშვილის სიტყვებით: „კ. მახარაძის კვაჭი ზოგმა შეიძლება მთლიანად მიიღოს, ზოგმა კი სადავოდ მიიჩნიოს, მაგრამ ეჭვგარეშეა ერთი რამ: ჩვენს წინაშეა თავიდან ბოლომდე ზუსტად მოფიქრებული და ადგილებში ვირტუოზულად გათამაშებული სცენური სახე. ის შემფარავად, უეფექტოდ შემოდის თეატრალურ გარემოში უბრალო სტუდენტის ტანსაცმელში, შემდეგ თვალის უსწრაფესად იცვლის ნიღბებს, მიზნებს, ხერხებს, ინტონაციებს და ტანსაცმელს. კოტე მახარაძემ შეძლო ამ უძნელესი ელასტიკურობის მიღწევა და მისმა კვაჭიმ, მიუხედავად ერთგვარი ზღაპრული ყოვლისშემძლეობისა, რეალურად დაიწყო არსებობა სცენაზე. მისი იმერული კომპანია შეეგუა არტისტულ თავდაჭერილობას, გულწრფელობის ტონი — გაიძვერულ ქლესაობას, ადამიანური მოკრძალება — გაღვიძებული მგლის მადას. ქვეშ-ქვეშა გაიძვერა სტუდენტი უცბად იქცევა „აზიურებში“ და ცისფერ ახალუხში გამოწყებილ დონ ჟუანად. პროვინციელი დონ ჟუანი, ასევე უცებ გარდაიქმნება თეთრწოხიან კავკასიელ პრინცად, კავკასიური პრინცი — დეტექტიური რომანების მოარულ განგსტერად, რომელსაც თანამედროვე ტყავის კოსტიუმში აცვია, შავი სათვალე უკეთია და ხელში რუპორი უჭირავს, ეს უკვე ოსტაპ ბენდერის პირდაპირი წინაპარია, რომელსაც ბევრად მძაფრი ვნება ამოძრავებს ამა ქვეყნის ძლიერთა მუჭში მოსამწყვდეად“ (იხ. კოტე ნინიკაშვილის მიერ შედგენილი ალბომი „კოტე მახარაძე“. 1986 წ.).

თავის ფანტაზიებში ავანტურისტი, უსაშველოდ ცრუ და ტრაბახა, ამავე დროს სიმპათიის, კეთილგანწყობილების გამომწვევი იყო კოტე მახარაძის მიერ ორიგინალურად გააზრებული ბარონი მიუნჰაუზენი (ა. გორინის „ბარონ მიუნჰაუზენის ცხოვრება და გარდაცვალება“ რეჟ. ნუგზარ გაჩავა). ეს ბარონი არ იყო მხოლოდ განუსაზღვრელი ფანტაზიით დაჯილდოებული ცრუმეტყველი, არც მაღალი საგვარეულოს ტიტულის შესაფერისი იმპოზანტურობა ახასიათებდა. ეს იყო ოდნავ შემსუბუქებული, ხალისიანი იდალგო, რა თქმა უნდა, საკვირველი ისტორიების მომთხრობი, მაგრამ უაღრესად მინიერი, ახლობელი. არამკვეთრად, ნატიფი ნიუანსირებით ამ სცენურ ხასიათში შეინიშნებოდა დიდი ესპანელი იდალგოს — დონ კიხოს კეთილშობილური სული და მომხიბვლელობა. თავისი გმირის ცრუ, გამოგონილ ისტორიებს კ. მახარაძე იმგვარად წარმოგვიდგენდა, თითქოს თავად არ სჯეროდა თავისი ნათქვამის სიმართლე (აქ იღებდა სათავეს გმირის თვითირონია) და ყველა სიცრუეს მხოლოდ

მართა
ქეთევან კიკნაძე,
მიუნჰაუზენი
კოტე მახარაძე.
„ბარონ
მიუნჰაუზენის
ცხოვრება და
გარდაცვალება“



იმიტომ იგონებდა, რომ სიმართლის სამსახურში ჩაეყენებინა ისინი, მოეტანა სიკეთე ადამიანებისათვის. ეს თვითირონია, საკუთარი ხასიათის თვითშეცნობის ნიჭი ბარონს ძალზე ირეალურ-ფანტასტიკურ ფიგურად აქცევდა, რადგან მართლაც ირეალურ სიტუაციებში იყო მოქცეული თავისი ფანტასტიკური წარმოსახვის წყალობით. თუ დონ კიხოტს ეჭვიც არ ეპარებოდა წარმოსახული საგნების და ამბების რეალობაში, პირიქით, ზედმეტად ენდობოდა თავის ხილვებს და ამით კომიკურ სიტუაციებში იგდებდა თავს, კ. მახარაძის ბარონ მიუნჰაუზენს ეჭვიც არ ეპარებოდა, რომ ყველაფერი ის, რაც მის ირგვლივაა, მისივე ფანტაზიის ნაყოფია, მან თვით გააბა ბენჯის ხიდი სინამდვილესა და გამოწაგონს შორის, რათა ხალისითა და ოპტიმიზმით სავსეს, თავისი სურვილების კარნახით მსუბუქად ევლო აქეთ-იქით.

კოტე მახარაძის მიერ ნაროკოვის როლში მოსინჯული სტილისტიკა — გმირის სულიერ სამყაროში, მისი სულის ხვეულებში წვდო-

მის საფუძველზე შექმნილი სცენურ-ფსიქოლოგიური პორტრეტი შემდგომ რეპერტუარში გაგრძელებას პოულობს და ამგვარ პორტრეტთა მთელი გალერეა ჩვენს წინ გახსნილი. თავშეკავება, ზომიერება, სიზუსტე თეატრალური ფორმის შექმნაში მისი მთავარი საზრუნავი ხდება. თვალი გადავავლოთ მსახიობის მიერ შექმნილ ამ მრავალფეროვან სახეებს, აი, ეპოქალური მინისტრი ფუშე (სარდუს „მადამ სან-ჟენი“ რეჟ. თემურ აბაშიძე). ეს ყოვლისმცოდნე და ყველა სიღრმეებში ჩამწვდომი კაცი, საიდუმლო პოლიციის გენია, ყველაზე დრამატულსა და დაძაბულ სიტუაციაშიც კი არ ამჟღავნებდა თავის ემოციებს. მსახიობის მიერ შექმნილ ამ კაცში იყო რაღაც მანიაკალური შეუშოვრობა, მომნუსხველი სიცივე. ეს იყო კაცი-ნილაბი, გაქვავებული (და ამდენად მარადიული) ბოროტება. მისი მახვილი თვალი სხვის სულში იმზირებოდა, მაგრამ ვერავინ, თვით ყველაზე გონიერი და გამჭრიახი ადამიანიც კი, ვერ მიხვდებოდა, თუ რა ხდებოდა მის სულში. ამ როლს (1980 წ.) წინ უსწრებდა თამაზ ჭილაძის პიესაში „ბუდე მეცხრე სართულზე“ ნათამაშევი ბესოს როლი (1979 წ.).

თამაზ ჭილაძის ამ პიესაში ერთი ოთახის ფარგლებს არ სცილდება მოქმედება, რომელიც უკიდურესად კონდესირებულია და ფი-



მაკა — მედეა ბიბილეშვილი, ბესო — კოტე მახარაძე.
„ბუდე მეცხრე სართულზე“

კუსირებულია ერთ მიკროსამყაროში, საიდანაც მოჩანს გარესამყაროს ვრცელი პანორამა. ერთი შეხედვით ჩვენ საქმე გვაქვს კამერულ დრამასთან, სინამდვილეში პიესის პრობლემატიკა, მასში დასმული ადამიანთა ურთიერთობის საკითხები, ამგვარი დრამისათვის დამახასიათებელ შეზღუდულობას სცილდება და შიგნიდან აფეთქებს მას.

სცენიდან ჩვენ ვისმენდით ორი ადამიანის, ორი ძველი შეყვარებულის — მაკასა და ბესოს დიალოგს, რომელიც უპირატესად მონოლოგიურ პრინციპზე იყო აგებული. სპექტაკლი კონკრეტულ ცხოვრებისეულ განცდებს ეყრდნობოდა. ადამიანური, ინდივიდუალური იყო ამ ორი გმირის ინტიმური სამყარო. მიწიერებით, ვნებით, თავიანთი ტემპერამენტით, ფიქრებით და განცდებით ცხოვრობდნენ ეს გმირები (რეჟ. გიგა ლორთქიფანიძე და გიორგი თოდაძე). რას წარმოადგენდა კ. მახარაძის მიერ განსახიერებული გმირი? კ. მახარაძის შესრულებით სულიერად და ფიზიკურად მოქანცული იყო. მისი გამოხედვა, ჟესტი, თავის სატრფოსთან (მაკა) ურთიერთობა მონშობდა, რომ ეს სიყვარული მხოლოდ ინერციით განაგრძობდა არსებობას და მალე მიაღწევდა თავის დრამატულ დასასრულს. ინერტული ბესო საბოლოოდ ადაპტირებული იყო, შეგუებული კომპრომისებს, სიცრუეს, მიჩვეული — ნილბის ტარებას, რაც მის ფიზიკურ არსებობას კომფორტს უქმნიდა, მაგრამ მას სულის კვდომისათვის სწირავდა. გმირის ინერტულობა, შინაგანი აპათია სცენური მოქმედების ინერტულობაში კი არ გადადიოდა, არამედ მძაფრ, მაგრამ ფარული კოლიზიის დაძაბულობაში. დგებოდა წამი, როცა სულიერი კომპრომისის ადგილი დაუნდობელმა აღსარებამ უნდა შეცვალოს. სწორედ ამ აღსარებაზე აკეთებდა კ. მახარაძე მკვეთრ მახვილს. მსახიობი ჩინებულად გვაგრძნობინებდა იმ შინაგან დაძაბულობას, ნერვების უკიდურეს დაჭიმვას, რაც წინ უძღოდა „ფარდის ახდას“ — ანუ საკუთარი პიროვნული სისუსტეების შეცნობას, როცა ერთი ნაბიჯილაა დარჩენილი სრულ კათარზისამდე. კ. მახარაძის ბესოს თვალებით ვიყურებოდით მისსავე წარსულში. მსახიობის აღსარებით მონოლოგში თვალნათლივ ვხედავდით ბესოს მამინაცვლის ფერმკრთალ, ავადმყოფურ სახეს, რომელმაც ერთხელ ჩუმი და გულისშემძვრელი სევდიანობით მოისმინა უსაყვარლესი არსებისაგან მომაკვდინებელი რეპლიკა და თავზარდაცემული გვერდზე გადგა. ბესომ უარყო ეს ბუნებით მოვლენილი სიყვარული და აქედან დაიწყო მისი „სულიერი გახვევა“. კ. მახარაძის ბესო იგონებდა ამ ამბავს და მასში ადამიანური სიყვარულის მარცვლები ახალი ძალით ილვჩებდნენ.

ბესომ მაინც აღიარა თავისი სისუსტე. ეს სცენა მსახიობისაგან ითხოვდა დიდ სულიერ ძალისხმევას, რადგან მსახიობი გვიჩვენებდა, რომ ამ ძალის შემზადება დაკავშირებული იყო რთულ კოლიზიებთან, რომელსაც აქამდე მზერას არიდებდა, სიცრუისა და სიმშვიდის ნილას აფარებული. განუწყვეტელი პაექრობა საკუთარ თავთან და შეყვარებულ ქალთან თითქოს ფიტავდა მას, მაგრამ, ბოლოს მაინც გვაგრძნობინებდა მსახიობი, რომ სიყვარულის, კაცთმოყვარეობის მინავლებული ცეცხლი ნელ-ნელა ღვივდებოდა და ინყებოდა განმენდის პროცესი.

სპექტაკლის დამდგმელის გიგა ლორთქიფანიძის თქმით, „შესანიშნავი იყო კოტე მახარაძის ბესო თამაზ ჭილაძის თანამედროვე პიესაში „ბუდე მეცხრე სართულზე“.

მედეა კუჭუხიძის მიერ დადგმულ ბრწყინვალე სპექტაკლში (ლალ როსებას „პროვინციული ამბავი“, 1981 წ.) კოტე მახარაძემ მურმანის როლი შეასრულა. ეს იყო ფსიქოლოგიური დრამის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში ქართულ სცენაზე. მაშინდელი კრიტიკა იმასაც კი აღნიშნავდა, რომ ლალი როსებას სახით რეჟისორმა მედეა კუჭუხიძემ შეიძინა ავტორი, რომელიც საქართველოში ე. წ. „უხეში თეატრის“ სტილური ნიშნების შექმნის საფუძველს მისცემდა. სპექტაკლის მთავარი პრობლემატიკა თავს იყრიდა ადამიანის ზნეობის ანალიტიკურ პროცესში. პროვინციელი მსახიობების ყოფა უზადრუკია. რეჟისორი ზუსტად გრძნობდა გარემოს, მოუწყობელი ცხოვრების, მიყრუებულ სოფლებში დანჯღრეული ავტობუსით მუდმივი მგზავრობით გამოწვეულ დაღლას და აპათიას. ეს გაპარტახებული გარემო ერთგვარი პორტრეტი იყო აქ მოსახლე ადამიანებისა — პროვინციელი ლომის, თეატრის პრემიერის ლეოს (ოთარ მეღვინეთუხუცესი) და მისი მეუღლის ნინოს (გურანდა გაბუნია), ნინოს დის ზიზის (ნანი ჩიქვინიძე). მოუწყობელი ცხოვრება, გაფანტული ილუზიები, ახალი როლების ამოო მოლოდინი, მაყურებლის გულგრილობა უმძაფრეს ტკივილებს აყენებთ მათ. და აი, აქ დედაქალაქიდან ჩამოდის მურმანი, ოდესღაც ამ პროვინციული ქალაქისა და პროვინციული თეატრის პროტაგონისტი, დიდი რეპერტუარის მეუფე, იმედის სხივივით შემოანათებს ამ პატარა ოთახში, სადაც სულ წვიმა ჩამოდის და თითბერის ტაშტზე დაცემული წვიმის წვეთები გულისნამღებად წკაპუნობენ, მაგიდაზე უნესრიგოდ მიუყრ-მოუყრიათ გახსნილი კონსერვის კოლოფები, თევზები, ჟანგიანი ლამფა. კედელზე მობინადრეთა სურათებია როლში.

მურმანის ჩამოსვლა განსაკუთრებით ახარებს ქალებს, უკვე შებერებულ ნინოს (ოდესღაც მურმანის საყვარელს) და სუფთა, მეოცნებე ზიზის, რომელიც ეს-ესაა სცენაზე პირველ ნაბიჯებს დგამს. მხოლოდ მურმანია მათი მხსნელი, მხოლოდ მას შეუძლია გამოაცოცხლოს თეატრი, სადაც ის წარსულში გრგვინავდა.

ახალი დადგმები, ახალი როლები, პრემიერები, ტაში, ბანკეტები, რეცენზიები... სამივესათვის, მაგრამ სხვადასხვა განზომილებით, კატალიზატორი გახდა მურმანი — კოტე მახარაძე, რომელიც მონმენდილ ცაზე მეხის გავარდნასავით შემოიჭრა აქ, რაც უნდა მივუთვოთ, ვაპატიოთ, რადგან მან მოქმედების განვითარება უმაღლეს დასძრა ადგილიდან. იგი მოვიდა მათი წარსულიდან, სადაც მან გამოიჩინა მტკიცე ხასიათი და არაჩვეულებრივ აქტიორულ ნიჭთან შერწყმული ცხოვრებისეული ალლო, ყველასთან დაახლოების უნარი. როგორც ზოგიერთს, მასაც ეხერხებოდა თავის გამოჩენა, მაყურებელთა აღფრთოვანებული სიყვარულისა და თაყვანისცემის გამონკვევა, მაგრამ გაიკეთა რა კარიერა, უცებ დედაქალაქისაკენ გაფრინდა. შემდეგ ჩამოდგა პაუზა, დიდხანს აღარავის სმენია მისი სახელი (ციხეში



ზიზი — ნანი ჩიქვინიძე, მურმანი — კოტე მახარაძე.
„პროვინციული ამბავი“

იჯდა თურმე, მეგობარი მსახიობების საერთო ფულის გაფლანგვი-სათვის — ნ. ზ.) და, აი, ახლა უკვე ზიზის ტახტზე წევს, ნამგზავრი ისვენებს“ (ეთერ გალუსტოვა — ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 7, 1981 წ.). აირია, მონასტერი, ლეო გადაირია შურიტ და ეჭვიანობით, თეატრში უკვე მკითხაობენ, რა როლს აირჩევს? ვის აიყვანს პარტნი-ორად?

ზიზის ბავშვობისდროინდელი ოცნება სიყვარულზე და თეატრის ხელოვნებაზე მურმანის პიროვნებამ და მურმანის სამსახიობო ტა-ლანტმა გააღვიძა. პროვინციულ სიბნელეში შემოანათა სინათლის სხივმა, დაჰქროლეს მაცოცხლებელმა ქარებმა. კოტე მახარაძის მურ-მანს კი თავი ღირსეულად, მშვიდად უჭირავს, როგორც შეჰფერის ყოვლის შემძლე კაცს. ისე ინტელიგენტურად იქცევა, ისეთი ყურად-ღებიანი და აღერსიანია ორივე ქალის მიმართ, ისეთი მომწუსხველი და მრავლისაღმქმელია მისი შემწყნარებელი ღიმილი, თითქოს თვი-თონაც არ ახსოვდეს — აგერ არ იყო, სულაც გუშინ თუ გუშინწინ — აფერისტის გვირგვინსაც რომ იმშვენებდა და ვირის აბანოც გვა-რიანად ხეხა? ვერ გაიგებ, რა კაცია კოტე მახარაძის მურმანი. თით-ქოს სიყვარულიც შეუძლია და ღალატიც, ერთგულებაც და პირის გატეხაც, მამაციცაა და მხდალიც. სწორედ ხასიათის ასეთი რთული პარტიტურით თამაში იყო მსახიობის გამარჯვება. დედაქალაქური იმპოზანტურობა, აშკარად შეძენილი სოლიდურობა (კოტე მახარა-ძე გვაგრძნობინებს, რომ მურმანი არანაკლებ ნიჭიერი მსახიობია ცხოვრებაში, ვიდრე თეატრის სცენაზე), კეთილდღეობის ნიღაბი პირველ ხანებში სრულად ფარავს ავანტურისტისა და მშიშარა კა-ცის სახეს. მისი მთავარი იარაღი აქ, ამ ოჯახში, მამაკაცური შარმია, სიყვარულისთვის გახსნილი გულია, რომელმაც არ შეიძლება არ მო-აჯადოვოს და ტრფობის ცეცხლი არ წაჰკიდოს მეოცნებე ზიზის, რო-მელსაც ღამისაა სული ამოხადოს მასობრივ სცენებში მონაწილეო-ბამ და უსიტყვო როლებმა. მურმანმა-კ. მახარაძემ იცის, რით მოა-ჯადოვოს ქალი. მარტო სააღერსო სიტყვები არ კმარა. უნდა ამოქ-მედდეს მოარშიყე კაცის მთელი არსენალი, გამოხედვა, ხელის უნე-ბურად შეხება, ღიმილი, ინტონაცია — ვერდის „ტრუბადურის“ რო-მანტიკულად ამაღლებული, წარმტაცი მუსიკა, ლეონორასა და მან-რიკოს მშფოთვარე დუეტის მელოდიები თითქოსდა მურმანისა და ზიზის გაღვიძებული სიყვარულის გრძნობების აპოთეოზია. ქორა-ლის ფონზე გაშლილი თემა სიყვარულისათვის მსხვერპლშენიერვის და სინძინდის თემა ზიზის სულის ემანაციაა, ცოდვილი სულის შენ-

დობისა კი — მურმანის. მათი პირველი პაემანი ამ ნიშნითაა აღბეჭდილი და მურმანის მიერ მირთმეული საჩუქარი — კვირტგაუშლელი, პატარა რტო, სიყვარულის სიმბოლოდ, გალაკტიონის ატმის რტოდ აღიქმებოდა, მუსიკაც თითქოს საგანგებოდ იმ დროს ჟღერს, როცა მურმანი განათებული გასასვლელის უკანა კედლიდან ნელ-ნელა შემოდის, ხელში ეს რტო უჭირავს და დაოკებული მღელვარებით ხვდება ქალს ამ პირველ პაემანზე. მაგრამ მალე კოტე მახარადის თამაშში გაკრთება ერთი შტრიხი: ზიზის ოცნება, მისი დიდი სიყვარული, უმანკო გრძნობები, ერთის მხრივ, საპასუხო გრძნობებს იწვევს მურმანში და მეორეს მხრივ, შიშსაც. ეს შიში არ არის საფუძველს მოკლებული — შესძლებს კი მურმანი ქალიშვილის ამხელა იმედების გამართლებას? გრძნობათა ეს ორგვარობა ფაქიზად იყო გადმოცემული. მურმანი გარბის პროვინციიდან. ლეოს მუქარამ შეაშინა თუ ზიზისადმი პასუხისმგებლობის გრძნობამ... ამ კითხვაზე პასუხი მაყურებელს უნდა გაეცა. თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე წერდა: „კოტე მახარაძემ სრულიად უარყო თავისი მეტყველებისათვის დამახასიათებელი ფერადოვნება. მისთვის როლის საყრდენი არის არა ის სიტყვები, რომლებსაც ხმამაღლა წარმოსთქვამს, არამედ ის, რომელიც უჩუმრად დევანებულია მის სულში, რომლისთვისაც ახლა ეს პროვინციული თეატრი გადარჩენის თავისებური საშუალებაა. აქ იპოვა მან ზიზი და ...აქვე დაკარგა იგი. განა შეუძლებელია, რომ მას გვერდით ჰყავდეს ასეთი მშვენიერი, ახალგაზრდა არსება? იქნებ იმიტომაც მოვიდა მასთან ასეთი კრძაღვით, ასე ადამიანური“... (გაზ. „ვერერნი ტბილისი“, 27.02.1981 წ.).

შემთხვევითი არ არის, რომ ამ სპექტაკლის რეჟისორს და მსახიობებს (მათ შორის, ცხადია, კოტე მახარაძესაც) მარჯანიშვილის სახელობის პრემია მიენიჭათ.

„ამ სიმართლის მლაღადებელ თეატრში მურმანის როლს ასრულებს მსახიობი კოტე მახარაძე. ის გაიძვერას კი არ თამაშობს, არამედ სუსტ ადამიანს, რომლის ოცნება — ახალი ცხოვრების დაწყების, სცენაზე კვლავ თამაშის სურვილი, შემთხვევით როდი გაიტაცებს ზიზის, რადგან ეს ოცნება, ეს სურვილები იმ წუთებში ძალზე გულწრფელი და ამალელებელია. ყოველდღიურობის ცხოვრების გზაზე, როდესაც საჭიროა გარკვეული პოზიცია დაიმკვიდროს ან დაიცვას, მურმანი სუსტი ნებისყოფის ადამიანი აღმოჩნდება. გაბედული, მეტყველი სცენური ნახატის გვერდით ყურადღებას იპყრობს როლის ნათელი იდეური აზრი“ (იური რიბაკოვი). სპექტაკლმა მა-

ყურებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში სპეციალური დისკუსია გაიმართა ამ დადგმის გამო. (სიტყვით გამოვიდნენ აკადემიკოსი ალექსანდრე ბარამიძე, ინსტიტუტის დირექტორი. თამარ ნუცუბიძე, გურამ კანკავა, გიორგი მერკვილაძე, ლამარა დოლონაძე, ჯონდო ბარდაველიძე, ირაკლი კენჭოშვილი, ზაზა აბზიანიძე, გურამ გვერდნითელი, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, მედეა ჭუკუხიძე, თემურ ჩხეიძე და სხვები (იხ. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 10.07.1981 წ.), დაიბეჭდა წერილები როგორც ქართულ, ასევე რუსულ პრესაში, თეატრმა ეს სპექტაკლი საგასტროლოდ წაიღო იაპონიაში.

რუსულ „ლიტერატურაში გაზეტაში“ (№ 5, 1982 წ.) დაიბეჭდა კინოსა და თეატრის კრიტიკოსის მაია ტუროვსკაიას ვრცელი, ანალიტიკური წერილი. გთავაზობთ ფრაგმენტს ამ წერილიდან: „პროვინციულ თეატრში მომხდარი ამბავი მკაცრად, უხეშადაა მოთხრობილი, არაა დაზოგილი მაყურებლის გრძნობები. ლალი როსებსას პიესაც, მედეა კუჭუხიძის ხელწერაც, მსახიობთა თამაშიც სრულიად მოკლებულია სენტიმენტალობას. „ტლანქია ცხოვრება“, როგორც ამბობდა ნინა ზარეჩნაია. არცთუ ისე ამალღებულია სპექტაკლის გმირთა მისწრაფებანი, მაგრამ მათ ბორცვაში, აქეთ-იქით წვდომაში, მაინც აშკარად გამოსჭვივის დაუკმაყოფილებელი, მით უმეტეს, ხარბი მოთხოვნილება ადამიანურობისა. იგია ხასიათთა სიძლიერეში, ოცნებათა გულმზურვალეობაში, დასასრულ, მათს ერთგულებაში თეატრის სამყაროსადმი, ვინაიდან აქ თეატრი როდია უბრალოდ სამსახურის ადგილი — მასში განსახიერებულია იმედი, რომ ხელოვნებას შესწევს უნარი გარდაქმნა-დასხვაფერების სასწაულისა“ (ქართული თარგმანი გამოქვეყნდა გაზ. „ლიტერატურულ საქართველოში“. 19.03.1982 წ.).

კოტე მახარაძის მიერ შექმნილ მურმანის სახეზე მსჯელობა ქართველი თეატრმცოდნის ეთერ გალუსტოვას სიტყვებით მსურს დავამთავრო: „მურმანის სიკეთის ამბებს სხვების თამაში წარმოგვიდგენს და ვიდრე ნილაბი აეხდება, ეს კაცი წარსულის დიდების ნაყოფს იმკის, ყოველივე ამით აიხსნება, რომ კოტე მახარაძე სხვა შემსრულებელთაგან განსხვავებით, თამაშის მშვიდ მანერას ამჯობინებს. მასში მუდამ ფხიზლობს ცენზორი, მის ყოველ სიტყვასა და საქციელს რომ აკონტროლებს. მურმანის ემოციები მუდამ დაოკებულია, ლაგამამოდებული, მურმან-მახარაძეს არ სჩვევია აფეთქებები, დამრტყმელი მომენტები. მაყურებელს კი, რა თქმა უნდა, სწადია ლეგენდიდან მოსული მურმანი იხილოს, უფრო მნიშვნელოვანი, ფრიად

წარმტაცი და მომხიბვლელი, ერთი სიტყვით, ადამიანი, რომელმაც დაარღვია პროვინციული თეატრის და, ალბათ, მთელი ქალაქის სიმშვიდე. ...გზა, რომელიც აირჩიეს მსახიობებმა და დამდგმელმა მურმანის სახის წარმოჩენისას, არსებობის უფლებას ინარჩუნებს..." (ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1981 წ.).

უცნაურია თეატრალური ცხოვრების ქართა ქროლვა... კოტე მახარაძემ, პირდაპირ მისთვის ზედგამოჭრილი როლი დონ სეზარ დე ბაზანი ითამაშა მაშინ, როცა უკვე მისთვის დაგვიანებული იყო ამ როლის თამაში (1982 წელს კოტე მახარაძე 56 წლის იყო), ხოლო მისი საოცნებო და საყვარელი როლი (მათიას კლაუზენი — პაუტმანის „მზის ჩასვლის წინ“, უფრო ადრე ითამაშა.

მარჯანიშვილის თეატრის მთელი ისტორიის მანძილზე პირველად დაიდგა ლევ ტოლსტოის ნაწარმოები. ეს მოხდა 1983 წელს, თეატრის სცენაზე ავიდა ანა კარენინა (სოფიკო ჭიაურელი), ვრონსკი, ლევინი, ბეტსი, კარენინი და ამ გრანდიოზული რომანის სხვა გმირები (ინსცენირების ავტორი ლალი როსება იყო, რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე). თითქოს ყველა პირობა იყო იმისთვის, რომ სპექტაკლი გამარჯვებით დაგვირგვინებულიყო (შესანიშნავი რეჟისორი, მსახიობთა ბრწყინვალე დასი, ძალიან საინტერესო, თავისებური და კომპაქტური ინსცენირება) მაგრამ, სამწუხაროდ, სპექტაკლს მოსალოდნელი წარმატება არ ხვდომია წილად. სპექტაკლი „ჩავიტანეთ მოსკოვში, — იგონებს კოტე მახარაძე — არავის მოუტყუებია თავი სპექტაკლის შეფასებაში, არავინ შეუპყრია მოსალოდნელი წარმატების ცდუნებას. ჩვენს „ანა კარენინას“ წარმატება არ ჰქონია. მე, უთუოდ, გამიჭირდება წარუმატებლობის ობიექტური, ჭეშმარიტი მიზეზების დადგენა. არა მგონია, ისინი ზედაპირზე ტივტივებდნენ. ესეც არ იყო, თავად ვასრულებდი კარენინის როლს და როგორც სპექტაკლის მონაწილე, საფიქრებელია, ობიექტური ვერ ვიქნები.

ცნობიერება ყოველთვის როდი ახერხებს ჩანვდეს იმას, რასაც ადამიანი ქვეცნობიერად უმაღლ შეიგრძნობს.

ქვეცნობიერების რომელიღაც კუნჭულში, შეიძლება ვგრძნობდე კიდევ, რატომ ვერ შევძელით ესოდენ უჩვეულო და საინტერესო ინსცენირების მთელი ძალით ამტყველებს სცენაზე, მაგრამ დაბეჯითებით და საკუთარ სიმართლეში სრული დარწმუნებით გამიჭირდება რაიმეს მტკიცება, ღობე-ყორეს კი არ მსურს მოვედო. თუმცაღა ცნობიერება სინამდვილის ასახვის უმაღლესი ფორმაა, მაგრამ ყოველსმომცველი მაინც არაა" (ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1985 წ.).



ანა — სოფიკო ჭიაურელი, კარენინი კოტე მახარაძე „ანა კარენინა“

განა უცნაური არ არის, რომ ამ „ნარუმატებელ სპექტაკლში“ კოტე მახარაძემ შექმნა უაღრესად საინტერესო და ორიგინალური სახე. მე, მაგალითად, ძალიან ვენდობი თანამედროვე რუსული თეატრალური კრიტიკული აზრის ისეთ თვალსაჩინო ფიგურებს, როგორიცაა ანატოლი სმელიანსკი, რამდენიმე ბრწყინვალე ნიგნის და უამრავი სტატიის ავტორს და სახელოვან შექსპიროლოგს, მკაცრ და ობიექტურ მეცნიერს ალექსანდრე ბარტოშევიჩს, რომლებიც კოტე მახარაძის მიერ შექმნილ კარენინის სახეს თეატრალურ მოვლენად მიიჩნევენ. კერძოდ, ა. ბარტოშევიჩი წერდა: „კოტე მახარაძე ძალზე თანამედროვე კარენინს თამაშობს, სწორედ ისეთს, როგორიც დღევანდელ თეატრს სჭირდება. მან შექმნა გმირის ისეთი სახე, რომელიც აქამდე არავის უთამაშია, და ეს, ცხადია, მისასალმებელი გახლავთ. კარგა ხანია დადგა დრო, რომ უნდა გადაისინჯოს ეს მხატვრული სახე. ტოლსტოის კარენინი არა მარტო მკაცრია, არა მარტო სხვებისათვისაა უსიამოვნებათა მატარებელი, არამედ იგი საკუთარ უზედღურებასაც ზიდავს. კოტე მახარაძეს სწორედ ამ უზედღურებაზე აქვს გადატანილი აქცენტი — ძალზე მხატვრულად და დახვეწილად“ (იხ. კოტე ნინიკაშვილის მიერ შედგენილი ალბომი „კოტე მახარაძე“ 1986 წ.).

მაინც რაში გამოიხატება სიახლე კარენინის მხატვრულ-სცენური სახისა, „რომელიც აქამდე არავის უთამაშია“. სანამ ამ კითხვაზე პასუხს გავცემდეთ, მოდით, გადავიკითხოთ კოტე მახარაძის ვრცელი სტატია „... ილუსტრაციიდან სცენაზე, სცენიდან ეკრანზე“ (ყურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1985 წ.). ამ წერილში კოტე მახარაძე უაღრესად საინტერესოდ აანალიზებს როგორც ლევ ტოლსტოის კარენინს, ასევე, სახელგანთქმული რუსი მსახიობების მიერ თეატრში თუ ეკრანზე განსხეულებულ სახეებს (ნ. ხმელიოვი — სამხატვრო თეატრში; ი. იაკოვლევი — ვახტანგოვის თეატრში, ნ. გრიცენკო — კინოფილმში).

კარენინის როლის საუკეთესო შემსრულებლად მიჩნეულია სცენის უდიდესი ოსტატი ხმელიოვი. მთელი ლიტერატურა არსებობს ამ როლის შესახებ. სტუდენტობის წლებში კოტე მახარაძეს შესაძლებლობა ჰქონდა ენახა სამხატვრო თეატრის ეს სპექტაკლი: ყველამ იცის, რომ ხმელიოვის კარენინმა მეორე პლანზე გადაიყვანა ყველა სხვა როლი და ყველა სხვა შემსრულებელი. კოტე მახარაძეზეც დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია თეატრის კლასიკურ ქრესტომათიად ქცეულ სცენას — ანა კარენინასა და კარენინის დიალოგს. „მთელი დიალოგის მანძილზე ხმელიოვი უძრავად იდგა და მხოლოდ ერთ მოძრაობას იმეორებდა, მარჯვენა ხელის თითიდან ხან ნაიძრობდა და ხან კვლავ ჩამოიცვამდა საქორწინო ბეჭედს, რითაც ხაზს უსვამდა ანასა და კარენინის არამყარ, ბენჯის ხილზე გადებულ ურთიერთობას, რომელიც დიალოგის ტექსტისა და ქვეტექსტის შესატყვისად მერყეობდა“ შთაბეჭდილება იმდენად დიდი და საყოველთაო იყო, რომ აქედან მოყოლებული ყველა სხვა შემსრულებელი ტოლსტოის კარენინს კი არ თამაშობდა, არამედ ხმელიოვის კარენინს... დადის მას უკან გახეებული, გაყინული, გულცივი, შეუვალი და ირონიული, გამქირდავი გამოხედვით, ცინიკური ლიმილით, ბოროტი თვალებით, გადადის სცენიდან ეკრანზე, ეკრანიდან წიგნების ილუსტრაციებზე, ისევ სცენაზე და ა. შ.

კოტე მახარაძეს საოცარი სიღრმით შეუსწავლია ტოლსტოის მთელი რომანი და განსაკუთრებით კარენინის ხასიათი. მისი აზრით, ამ როლის ყველა შემსრულებელს ურყევი სტიერეოტიპები შეუშუშავდა. კარენინი მათი შესრულებით უეჭველად ღონემიხდილი მოხუცია, წრიპინა ხმით, დიდი ყურებით და უშნო უკანალით. მაგრამ ეს ხომ ანას და ვრონსკის თვალებით დანახული კარენინია, რომელიც სიყვარულში ჩაძირულ მიჯნურებს მძვინვარედ სძულთ.

ტოლსტოის მიხედვით კარენინი ორმოცდასამი წლისაა, „პეტერ-



კარენი. „ანა კარენინა“

ბურგულად ჯანსაღი სახისა და მკაცრად თვითდაჯერებული, წარმოსადეგი". ყველაზე ტრანსცენდენტალური აზრები ნათელი ხდება, როცა ის ლაპარაკობს, ჭკვიანი, ოდნავ დაღლილი თვალები აქვს. რასაკვირველია, კარენინი მკაცრი მორალისტი, გულცივი, ასკეტი, ზოგჯერ ცინიკოსიც კი. „ყველა საოცარი გულმოდგინებით, ზოგჯერ გააფთრებითაც კი ხაზს უსვამს და რაც უფრო საშიშია — თამაშობს კარენინის ნაკლოვანებებს. მე ჯერ არ შემზვედრია მსახიობი, ამ კაცის ღირსებისათვის რომ გაესვას ხაზი. ეს სწორი არ არის, ერთგვარად წინასწარგანზრახულია. ასეთი მიდგომით ვერც ანას სახე მოიგებს და ვერც ტოლსტოის ფილოსოფია“ (ხაზი ჩემია — ნ. გ.).

და აი, კოტე მახარაძემ, რომანის სიღრმეებში ღრმად წვდომის საფუძველზე, განიზრახა მიეღწია ხასიათის მთლიანობისათვის, არც კარენინის ნაკლოვანებანი დაეფარა და არც მისი ღირსებანი, რომელიც აშკარაა რომანის მიხედვით.

კოტე მახარაძის მიერ შექმნილი ეს სახე მხოლოდ ე. წ. „ცივი ტონებით“ კი არ იყო შესრულებული, პირიქით, მისი პალიტრა მრავალფეროვანიც კი იყო, იგი ქმნიდა კონტრასტებისგან შემდგარი ადამიანის ხასიათს. უმცირეს დეტალებამდე იყო მთელი როლი გააზრებული — გამოზომილი უესტი, ამაყი გამოხედვა, წელგამართული, ბრწყინვალედ შეკერილ მუნდირში გამოწყობილი დინჯად მოძრაობდა, შექცეულ ერთი მზერით ადამიანის მოსპობა და მისივე ამაღლებაც. ინტელექტი სჭვივოდა მის ფრაზებში (ინტონაციის, სიტყვათა პლასტიკის მიმოქცევების ამპლიტუდა განსაზღვრავდა ამას. ამავე დროს მისი მოძრაობა იყო როგორღაც მექანიკური, მოტორული. რასაკვირველია, მას უყვარდა ანა (უფრო მეტად პატივს სცემდა, როგორც მეუღლეს, ქრისტიანული ოჯახის სახე-ხატებას), მაგრამ ეს სიყვარული ხანდახან თუ გაკრთებოდა მის ნაღვლიან თვალებში. აშკარა იყო — ამ კაცს რაღაც სტანჯავდა უფრო ადრე, ვიდრე ანას ღალატს შეიტყობდა. რა იყო ეს? ცხოვრების ჭეშმარიტი აზრის შეცნობის შეუძლებლობა, საკუთარ სულში ჩაბუდებული გულგატეხილობა, გამოწვეული იმის შეგრძნებით, რომ ამ ქვეყნად კეთილის ქმნა შეუძლებელი გამხდარა? სად არის ჭეშმარიტება და რა არის ადამიანის არსებობის მარადიული აზრი — აი, უმთავრესი კითხვები, რომლებიც აწამებენ ამ განათლებულსა და მაღალი საზოგადოების ბრწყინვალე წარმომადგენელს.

კოტე მახარაძის კარენინის ყოველ საქციელს ამ საზოგადოებაში დამკვიდრებული ეტიკეტი წარმართავდა, თუმცა, ამგვარი ადამიანე-

ბი თვით ქმნიან საზოგადოებრივი ქცევის ნორმებს, რათა მერე მისივე მონები გახდნენ. ამ კაცის მოძრაობა, ჟესტი ცივი ელევანტურობით იყო სავსე. მთელი მისი გარეგნობა, ლაპარაკის მანერა, რომელიც გა-
მორიცხავდა სანინალმდევო აზრის გამოთქმას, შორს იყო როგორც რაიმე მანერულობისაგან, ასევე ბუნებრივი მიმზიდველობისა და მომ-
ხიბველობისაგან. მაშ, რით შეეძლო ამ კაცს მოეხიბლა ანა (და არა მარტო ანა?) — მომნუსხველი და ძნელად ამოსახსნელი სულიერი შე-
უპოვრობით, რალაც „ღვთაებრივი“ შედანიტიზმითაც კი. მისი ნამდვი-
ლი ბუნება, მისი სულის მოძრაობა სხვებისათვის დაფარული იყო. ამი-
ტომაც, კარენინი, კ. მახარაძის გააზრებით, თითქოს შეუღწეველი ნი-
ლაბი იყო. მსახიობი კარგა ხანს ინარჩუნებდა ამ ნილაბს, ამ „შეუღწე-
ვადობას“ (შთაბეჭდილებას აძლიერებდა ნიკაპამდე შეკრული შავი
მუნდირი, რომელიც კორსეტივით ეკვროდა მის სხეულს), ვიდრე არ
დგებოდა მისი ცხოვრების ყველაზე კრიტიკული მომენტი: უკანასკნე-
ლი, საბედისწერო გამოთხოვება ანასთან. აქ კ. მახარაძე კარენინის
მთელ ყინულოვან ჯავშანს ამსხვრევდა და ჩვენ ვხედავდით ადამიანს,
რომელსაც შეუძლია ღრმა სიყვარული, თანაგრძნობა, შეუძლია დიდ-
სულოვანი ნაბიჯის გადადგმა და მიტევება — იგი ჭეშმარიტი ქრის-
ტიანი იყო. ანას სარეცელთან აქვითინებული კარენინის ხილვა იმდე-
ნად მოულოდნელ ეფექტს ახდენდა მაყურებელზე, ხოლო კარენინის
მიერ ერონსკისაკენ განვდილი ხელი ისეთ შინაგან თრთოლვას ამხელ-
და, რომ იცვლებოდა ჩვენი სტერეოტიპული დამოკიდებულება ამ კა-
ცისადმი. ჩვენ ვხედავდით საკუთარ ტკივილებზე და სიმპათია-ანტი-
პათიებზე ამაღლებულ ადამიანს, რომელიც თავისი ცხოვრების ყვე-
ლაზე მძიმე მომენტში გამოვიდა ალზრდით, ტრადიციით, ცხოვრების
სტილით შექმნილი ჯავშნიდან და ჩვენს წინ წამოიმართა განახლებუ-
ლი, განწმენდილი... სწორედ ამას გულისხმობდა, ალბათ, ა. ბარტო-
შევიჩი, რომელიც წერდა: „კოტე მახარაძე ძალზე თანამედროვე კა-
რენინს თამაშობს, სწორედ ისეთს, როგორიც დღევანდელ თეატრს
სჭირდება. მან შექმნა გმირის ისეთი სახე, რომელიც აქამდე არავის
უთამაშია“.

80-იან წლებში ნათამაშევი როლებიდან მსურს გამოვყო მიხეილის
როლი რეჟისორ თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმულ ა. გელანის პიესაში
„პირისპირ“ (1986 წ.). პიესაში ორი მოქმედი პირი — ცოლი და ქმარი
იყო. ორკაცნიან პიესაში თამაშის გამოცდილება უკვე ჰქონდა კოტე
მახარაძეს (თ. ჭილაძის „ბუდე მეცხრე სართულზე“) და იცოდა, თუ რა
ძნელია მხოლოდ დიალოგზე, შინაგან მოძრაობაზე სცენური სახის

შექმნა. თ. ჩხეიძე ხომ ჭეშმარიტი ოსტატია ღრმად ფსიქოლოგიური სახეების შექმნაში. იშვიათი უნარით და ინტუიციით სწვდება იგი ადამიანის ქცევების მოტივებს, მის სულში მიმდინარე პროცესებს. მსახიობები კ. მახარაძე და თამარ სხირტლაძე ბოლომდე მიენდნენ რეჟისორს და ძალზე საინტერესო სახეები შექმნეს. კ. მახარაძის გმირი, მიხეილი საბჭოთა ცხოვრების ტიპიური ნიმუში იყო. მან ცხოვრებაში ყველაფერს მიაღწია, გახდა უზარმაზარი მშენებლობის ხელმძღვანელი, საზოგადოების პატივისცემით, ხელისუფლების კეთილგანწყობით სარგებლობს, რესპექტაბელურია, შეუცვლელი. მაგრამ რა გზით მიაღწია ყოველივე ამას — სიცრუით, „მინერებით“, მლიქვნელობით, ფუჭსიტყვაობით, ერთის სიტყვით, თვითვე გათელა თავისი ღირსება, ადამიანურობა, სიყვარულიც კი.

რეჟისორსა და მსახიობს ის კი არ აინტერესებდათ, თუ როგორ მიაღწია მიხეილმა ასეთ დიდებას, არამედ ამ დიდების მწვერვალთან უფსკრულამდე, კატასტროფამდე მიმავალი გზა. ტრაგიკულმა შემთხვევამ ბიძგი მისცა მიხეილის სულში დაბუდებულ ეჭვებს, ნელ-ნელა გაიღვიძა მის სულში ღირსების გრძნობამ და სინდისმა. იწყება „კომარები“, მიხეილის აღსარებები უფრო და უფრო პირქუშ სახეს იძენს.

პირველად ვნახე, რომ კოტე მახარაძე ასე „დაუნდობლად“ ექცეოდა თავის გმირს. მსახიობმა აქ თავისი ხელოვნების ახალი თვისება გვიჩვენა — გმირის სულიერი ცხოვრების, მისი შინაგანი სამყაროს ანალიზის, მისი „გაშიშვლების პროცესი“ — ადამიანი საკუთარი შეუპოვრობისა და მისწრაფებების მსხვერპლი ხდება, არადა მიზანი რისკენაც იგი მიილტვის, თავისი არსით არის უზნეო. ამ როლზე დიდი მუშაობა გასწიეს რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ და მთავარი გმირის შემსრულებელმა კოტე მახარაძემ. იგი იგონებს: „ჩვენ თავიდან ბოლომდე ერთად ვიმუშავეთ და ბოლო წლების განმავლობაში ეს ჩემთვის რეჟისორთან შემოქმედებითი კონტაქტის იდეალურ ვარიანტს წარმოადგენდა. ვერც კი ვამჩნევდი, როდის, რას შემისწორებდა ბატონი თემური. მის რჩევას არასოდეს პქონია კატეგორიული შენიშვნის სახე, ისეთი სიფრთხილითა და ტაქტით აკეთებდა ყოველივე ამას, ამიტომაც მასთან მუშაობა საინტერესო და იოლი იყო. მე პირადად ბევრი რამ შევიძინე ამ სპექტაკლზე მუშაობით, თუნდაც იმიტომ, რომ მასში არის ერთი ვრცელი მონოლოგი, რომელიც წინ უსწრებდა ე. წ. გარდაქმნასაც და საჯაროობასაც. ჩვენ შევეცადეთ, სწორედ ამ მონოლოგში წარმოგვეჩინა სპექტაკლის მთავარი საზრისი, ის ზნეობრივი პრობლემები, რომელიც ჩემი გმირის წინაშე იჩენდა თავს, რო-



მიხეილი. „პირისპირ“

დესაც იგი პირისპირ აღმოჩნდებოდა საკუთარ მესთან, საკუთარ სინდისთან. მონოლოგზე მუშაობის პროცესში ვარჩევდით უამრავ ვარიანტს, ვეძებდით გამოსახვის თითოეულ ნიუანსს, რათა უკეთ წარმოჩენილიყო იმ პიროვნების ბედი, რომელსაც იმპერიულ სისტემაში უხდებოდა არსებობა და რომელიც ყველა ხერხით ცდილობდა გაქცეოდა სიმაღლეს, საკუთარ თავს... შემოქმედებითი პროცესის თვალსაზრისით, ამ სპექტაკლზე მუშაობა ჩემთვის, როგორც მსახიობისათვის, მეტისმეტად მნიშვნელოვანი იყო" („ხელოვნება“, № 3, 1991 წ.). ამ როლს კ. მახარაძემ ჭეშმარიტად საზოგადოებრივი პოზიციიდან შეხედა. მან გვიჩვენა, რომ ამ გონიერი, ნებისყოფიანი, მოღვაწის, ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანის ზნეობრივი კრახი არ არის მხოლოდ პირად, ადამიანურ მანკიერებაზე დამოკიდებული. ხშირად გარემო და გარემოებანი, საზოგადოებრივი ატმოსფერო განსაზღვრავს მორალის მაღალი კატეგორიების დევალვაციას. კ. მახარაძე პიროვნების დაშლის ამ პროცესს ხატავს დიდი ობიექტურობით და სავსებით რეალურს ხდის ამგვარი ადამიანების არსებობას. მაგრამ იგი ერთხელ „გამოდის“ როლიდან და თავის მონოლოგს, რომელსაც ერთგვარი აღსარებითი ხასიათი აქვს, აცლის ინტიმურობას, ამჟღავნებს. ამ წუთში იგი არ იხსნის საკუთარ ბრალდებებს, მაგრამ მათი წარმოშობის მიზეზებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ეძებს. ეს უკვე არტისტის პოზიცია იყო, იმ დროისათვის ძალზე გაბედული და პროგრესული. ერთ-ერთ ინტერვიუში იგი ამბობდა: „ვეჩქრობ, თეატრი, როგორც საზოგადოებრივი აზროვნების ფორმა, ერთი მიზნით აღმოცენდა — წარმოქმნას მოედანი, საიდანაც შესაძლებელი იქნება საკუთარი აზრების, სიმაღლის წარმოთქმა“ (ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11, 1973 წ.).

ახლა კი მოვუსმინოთ მიხეილ თუმანიშვილს, რომელიც სრულად გამოხატავს ამ როლში კოტე მახარაძის თამაშის არსს:

„ახლახან გელმანის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი „პირისპირ“ ენახე. ყოჩაღ, კოტე! გვენატრება საინტერესო მსახიობური ნამუშევრის ცქერა. როცა თეატრი შეუმჩნევლად გითრევს თავისი ჯადოსნური მაგიის ტყვეობაში, როცა მსახიობი სულ სხვა ვინმედ იქცევა სცენაზე და თან თავის თავადაც რჩება. უყურებ მას და ფიქრობ შენს თავზე, შენს ახლობლებზე, იმ საზოგადოებაზე, გარს რომ გარტყია, ხელოვნებაზე, რომელსაც ემსახურები.

მისი გმირი ძალზე ნაცნობია. ყოველდღიური უთავბოლო ფუსფუსითა და კეთილდღეობაზე ზრუნვით მოღლილი, განანამები ბრუნ-

დება შინ, სადაც მისი განვლილი ცხოვრება ნანგრევებად დახვეწებულია. რაღაც მოშლილა, არეულა, ვერ აწყობილა იმ სახლში, რომელშიაც ჩვენ ვცხოვრობთ. და, ბოლოს და ბოლოს, გინდა თქვა ამის შესახებ, ვილაცას უამბო, ყოველგვარი შელამაზებისა და მოჩვენებითი ბედნიერების თამაშის გარეშე, თუნდაც ერთხელ.

გამოდის ავანსცენაზე და ესაუბრება თავის თავს, ჩვენ, ოღონდაც ისე, დიდი ხანი რომ აღარ უსაუბრია თავის მაყურებელთან. ეს შეხედრა იმისათვის არ შემდგარა, რომ თავი მოგანონოს, მოგხიბლოს. მას ერთადერთი რამ სურს — გითხრას ის, რაც ასე და რაც რა ხანია ანუხებს. ყოჩაღ, კოტე!"

* * *

გადავავლოთ თვალი კოტე მახარაძის მიერ ორივე აკადემიური თეატრის სცენაზე განვლილ ხანგრძლივ, ნაყოფიერ და დიდ გზას. გამარჯვების რა სიხარულს, მარცხის რა ტკივილებს, ოცნების, იმედისა და იმედგაცრუების რა სიმრავლეს იტევს იგი. რამდენი რამ უნახავს და განუცდია, სცენაზე გიგანტების გვერდი-გვერდ უმოღვანნია, მსოფლიოში სახელგანთქმულ ადამიანებთან ჰქონია ურთიერთობა, რა თავგადასავლები გადახდენია თავს და რა ფათერაკებისათვის არ აუვლია გვერდი ოსტატის ვირტუოზობით. ამ სულით და სხეულით ჯანმრთელ კაცს ნამიერად გაეღებულა სიკვდილისთვისაც კი ჩაუხედავს თვალებში.

ესაა დავამთავრე ამ წიგნის ის ნაკვეთი, რომელიც მისი შემოქმედების უმთავრეს პერიოდს ეხება. როგორც შემეძლო დავხურე ფარდა, მცირე ხნით თვალს მიეფარნენ მისი გამირები, რომლებიც მთელი ამ ხნის მანძილზე ჩემთან იყვნენ.

სამოცდაათი წლის კოტე მახარაძეს ასე მივმართე 1996 წლის 6-13 დეკემბრის გაზ. „ლიტერატურული საქართველოს“ ფურცლებიდან:

„თუ შესაძლებელია, მოდი, ჩემო კოტე, ერთად შევიდეთ წარმოსახულ, ირეალურ სამყაროში, სადაც ოდესღაც რეალური, დღეს კი არსებობდა და მოგონებებად ქცეული ადამიანები ცხოვრობენ.

წარმოვიდგინოთ დიდი, საზეიმო-საიუბილეოდ მორთული დარბაზი, სადაც შენი დაბადების სამოცდაათი წლისთავის მოსალოცად შენს მიერვე შექმნილი გამირები მოსულან. ასაკის, დროის თუ ეპოქის განსხვავების მიუხედავად, მათ ერთი ნიშანი აქვთ — ისინი ოდესღაც შენი ხმით ლაპარაკობდნენ, შენი ხორცი ხორცთაგანი და შენი ფიქრისა და განცდის ნაყოფნი იყვნენ.

რა საოცარია?! მაინც რამდენნი არიან! კაცმა რომ თქვას, შენი მეგზურობა არც მჭირდება: სუყველას ვიცნობ, თითოეული მათგანი მრავალგზის მინახავს, მათთან ერთად მიტანჯნია, განმიცდია, მიცინია, ადამიანურ ვნებათა სიდიადისა თუ სიმცირის გამო.

აი, ეს ერთი პატარა პრინცი, საბალეტო კოსტიუმში ჩაცმული ბავშვი არ მახსოვს მხოლოდ. ვგონებ, ბალეტ „მაკნატუნადან“ უნდა იყოს. დანარჩენი ხომ ჩემი ძველი ნაცნობები არიან — მოყოლებული ცისფერთვალეზა, შუაზე გაყოფილი, ჩამოშლილი ნაბლისფერი, აბრეშუმით ბზინვარე თმებით — თეიმურაზ ბატონიშვილით და დამთავრებული მოხუცი მანესტროთი, ღმერთზე თუ შთაგონებაზე გამწყარალი სალიერით. შემოტმასნილ ჩოხაში გამონყობილი, ტანშემართული, ელასტიური და „გაიმასქნების“ ოსტატი კვაჭი კვაჭანტირაძე ისე თავისუფლად გრძნობს თავს ამ მრავალფეროვან და მრავალეროვან საზოგადოებაში, თითქოს ოდესღაც ოფლით ნაშოვნი ვერცხლის მანეთიანი ცოდვების გამოსყიდვის ინდულიგენცია ყოფილიყოს.

კარნავალია ნამდვილი! აგერ ორს ესპანური მოსასხამი მოუსხამს მხრებზე, ერთს კანონთა კრებული უჭირავს ესპანელი მღვდლის მრევლის დასამოძღვრავად, მეორეს დონ სეზარ დე ბახანის გაშიშვლებული მახვილი, აგერ მოკლე ჩოხებში გამონყობილი, თავზარდამცემი ამბისაგან უეცრად გათეთრებული ხოგაის მინდია და ბახტრიონის ციხეს შენირული ულამაზესი ანდარეზი, ოდესღაც „დალაის“ მოთქმით რომ დაიტერა სერგო ზაქარიაძემ.

განმარტოებით გამდგარა განზე შავ კამზოლში და რეიტუზში საზეიმოდ ჩაცმული მარკიზ პოზა, გრძნობას და მოვალეობას შორის ტრაგიკულად მერყევი, ხოლო თეთრ ქიტონში ნახევრად მკერდმოშეშვლებული, ანტიკური ქანდაკების პროპორციებით გამორჩეული კრეონი თითქოს ოიდიპოსს უმტკიცებდეს თავის სიმართლეს. მზიბლავს ურიელ აკოსტას დახვეწილი პროფილი, მესმის მისი ხმა: „მე აქ მოვედი იმისათვის, რომ შენ ეს გსურდა“.

დღეს კი სუყველა შენმა გმირმა, სულელმაც და ჭკვიანმაც, ვაჟკაცმაც და მხდალმაც, გმირმაც და ლაჩარმაც, თავისი წარსული დაივიწყეს, დაიჯერეს, რომ რეალურად ცოცხლები არიან და მადლობის სათქმელად მოვიდნენ შენთან.

მაგრამ, მოვეშვათ ამ მისტიკურ ხილვებს და ჩვენ, მისმა თანამედროვეებმა, მაყურებლებმა, მსმენელებმა, მეგობრებმა მივულოცოთ დაბადების სამოცდაათი წლისთავი, მის მიერვე შექმნილ „ერთი მსახიობის თეატრში“ — უნიკალურ კოტე მახარაძეს“.

პირობითად შეიძლება კ. მახარაძის მიერ შექმნილი სცენური სახეების კლასიფიკაცია. დავაჯგუფოთ ისინი ჟანრისა და სტილის მიხედვით. ასეთ შემთხვევაში, ჩვენ უკეთ დავინახავთ ერთი მსახიობ-არტისტის მიერ შექმნილ ვრცელ სამყაროს.

მოდით, უპირველესად, მზერა მივაპყროთ მის დრამატულ-ტრაგიკულ რეპერტუარს. იულიუს ფუჩიკი და ანდარები, ლაერტი და კრონი ლევან გოლუა და კიკვიძე, მარკიზი პოზა და ურიელ აკოსტა... ყველანი ახალგაზრდები, ენერგიულნი, სიცოცხლითა და იმედებით არიან აღსავსენი. ისინი, უპირველესად, მაღალი იდეალებისათვის თავდადებულნი მებრძოლნი არიან. მათ ახასიათებთ შეუპოვრობა მიზნის მიღწევის რთულ გზაზე, პიროვნული ღირსების გრძნობა, სამყაროს რომანტიკული განცდა, ინტელექტის და ემოციების პარმონია...

ახლა კი, თვალი შევაგლოთ მის კომედიურ როლებს — ბარტოლუსს, სამსონას, პეტრუჩიოს, კვაჭი კვაჭანტირაძეს, ბარონ მიუნჰაუზენს, დონ სეზან დე ბაზანს. დავუმატოთ ამას სხვა კომედიური თუ სახასიათო როლები და ჩვენ მივიღებთ ისეთ რეპერტუარს, რომელიც თვით წმინდა კომედიური ამპლუის მსახიობსაც დაამშვენებდა. კ. მახარაძე არ ეძებს ამ როლებში გარეგნულ კომიურ ეფექტებს, დეტალებსა თუ შტრიხებს, არც რაღაც განსაკუთრებულ სახასიათო ნიშნებს გამოჰყოფს (გავიხსენოთ დიალექტით, აქცენტით, სხვადასხვა ფიზიკური ნაკლის ხაზგასმით, მეტყველების დეფექტის გათამაშებით, როგორც დილობს ზოგიერთი მსახიობი „კომედიური ხასიათის“ შექმნას).

კოტე მახარაძისთვის უცხოა გარეგნული, ზერელე კომიზმი — მოხმობილი მაყურებლის გაცინებისთვის. იგი ეძებს კომიკურის არსს, ცდილობს გმირის კომედიური ბუნების ამოხსნას, უფრო სწორად, თუ რატომ გახდა ეს გმირი კომედიური, რატომ მოექცა იგი სასაცილო სიტუაციაში, ხასიათის რა თვისებამ განაპირობა მისი პიროვნული თვისებების ამგვარი ჩამოყალიბება. შეიძლება ამიტომაც, ეს გმირები არ არიან ბოლომდე გროტესკულნი (თუმცა გროტესკული ელემენტები აშკარა იყო ბარტოლუსსა და კვაჭი კვაჭანტირაძეში), ისინი არ ინვევენ მაყურებელთა ჰუმორიულ სიცილ-ხარხარს, მაგრამ ყოველთვის აღვიძებენ ე. წ. „მაღალი კომედიის“ გრძნობას, კომედიური გმირის მიმართ კეთილგანწყობილებას (თვით „მკვლელი“ კვაჭი კვაჭანტირაძის მიმართ), თანაგრძნობას და დახვეწილ, აზრით შთაგონებულ იუმორს. მისი მთავარი სცენურ-კომედიური გმირები ჰუმანიზმისა და კეთილშობილური იდეალების მსახურნი არიან (გამონაკლისი აქაც კვაჭია, და ყველას-

გან გამასხრებული ბარტოლუსი). მაგალითად, პეტრუჩიო — ეს ცეცხლივით ანთებული სატრფო, მამაკაცის დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის ფანატიკური მებრძოლი, გოლდონის კავალერ რიპაფრატას წინამორბედი, მრავალი ფანდისა და ხრიკის გამოგონებული და კომედიურ ხლართებში გაბმული, აღორძინების სულისკვეთების ადამიანი იყო. პიროვნების თავისუფლება — რენესანსული ხელოვნების ეს განმსაზღვრელი ნიშანი, აღიქმებოდა როგორც საყოველთაო თავისუფლების გამოვლენა. დაახლოებით იგივე შეგვიძლია გავიმეოროთ დონ სეზან დე ბაზანის სცენურ ხასიათზე...

ახლა, ფსიქოლოგიურად ზუსტი და ღრმა სცენური საშუალებებით შექმნილ სახეებსაც ნუ დავივინწყებთ, რადგან ასეთი სახეების შექმნა მსახიობისაგან, შეიძლება, არ ითხოვდეს ისე დიდსა და თავდაუზოგავ ძალისხმევას, როგორც გმირულ-რომანტიკული რეპერტუარის გმირები, მაგრამ დიდი სულიერი ენერგიის, განცდების, სიღრმეებში ნვდომის გარეშე ამგვარი სახეები ვერ შეიქმნებოდა. აქ პირველ რიგში შეგვეძლო დაგვესახელებინა კარენინი, ფუშე, („მადამ სან ჟენი“), პრეზიდენტი (შილერის, „ვერაგობა და სიყვარული“, რეჟისორი თემურ ჩხეიძე), მათიას კლაუზენი (ჰაუპტმანის „მზის ჩასვლის წინ“).

როგორც ვხედავთ, არა მარტო მრავალფეროვანია კოტე მახარაძის ვრცელი რეპერტუარი, არამედ მკვეთრად კონტრასტულიცაა. აქ არიან მძიმე, დრამატიული ცხოვრებით დაღდასმული ადამიანები — ბაჩანა რამიშვილი (ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონი), ბესო (თამაზ ჭილაძის „ბუდე მეცხრე სართულზე“), დავით ბარათელი (გიორგი ხუბაშვილის „მოსამართლე“), მიხეილი (ალექსანდრე გელმანის „პირისპირ“), მურმანი (ლალი როსებას „პროვინციული ამბავი“) ... ეს სცენური გმირები ზოგჯერ უკომპრომისო, ზოგჯერ კი სამარცხვინო კომპრომისული მოქმედებით „ირთულებენ“ ცხოვრებას და მაღალი მორალური კატეგორიების გადალახვის აუცილებლობის წინაშე დგანან. ამ სახეთა გალერეიდან შემოგვცქერიათ არა მხოლოდ შეგუებულნი, არამედ „ანგაჟირებულნიც“, რომელთაგან ზოგი თავს აფარებს ბუდეში, მეცხრე სართულზე, ზოგი თეატრის კულისებში (ნაროკოვი ალექსანდრე ოსტროვსკის „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“) იმალება, ზოგი კი საერთოდ გარბის ცხოვრების სცენიდან.

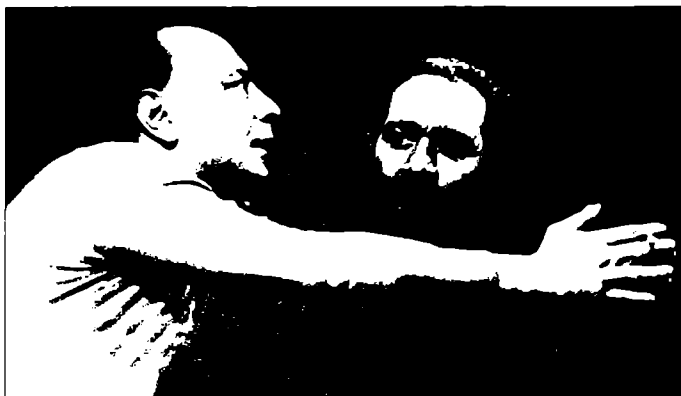
განა ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, არა მაქვს საფუძველი, რომ განვაცხადო — ამ სამი, პირობითად დაყოფილი, სცენური სამყაროს შემქმნელი, ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანია? ერთი სტილისა და ჟანრის სახეების შექმნაც კი საკმარისია ნებისმიერი მსახიობის ცხოვრებისათ-



კატრინი
სოფიკო ჭიაურელი,
ფუშე
კოტე მახარაძე.
„მადამ სან ჟენი“



პრეზიდენტი
ჯონ ვალტერი.
„ვერაგობა და
სიყვარული“



ჯანიკო ქვარიანი კოტე მახარაძე,
გოგი ლევაია ზურაბ ლაფერაძე. „როცა ქალაქს სძინავს“



სტელა მედეა ჯაფარიძე, ბერნარდ შოუ კოტე მახარაძე.
„სტელა და ავი სული“

ვის. მაგრამ, როგორც ჩანს, კოტე მახარაძის შემოქმედებითი პოტენცი-
ალი ამოუწურავია, ენერგია — ზღვარდაუდებელი, იდეალები — ამაღ-
ლებული და მომხიბლავი. ახლა კი, როცა მკითხველი ფიქრობს, ალბათ,
მორჩა, გათავდა, რაღა უნდა გვითხრას ამ წიგნის ავტორმა კიდევ ახალი
და საინტერესო, აი, სწორედ მაშინ მივაღწეით კოტე მახარაძის შემოქ-
მედების და მოღვაწეობის (ხაზს ვუსვამ ამ სიტყვას — ნ. გ.) ერთ, უმთავ-
რეს ნიშანსეცს — მის მიერ შექმნილ „ერთი მსახიობის თეატრს“.

* * *

თვით კოტე მახარაძე ამ თეატრის იდეის ჩასახვის ორ ვარიანტს
გვთავაზობს.

პირველი ვარიანტი: „მახსოვს ესენინისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ
სალამოზე მოგონებებით გამოვედი. გავიხსენე 1942 წელს თბილისში
კაჩალოვის მიერ წაკითხული ესენინის პოეტური შედეგები (თავის
წიგნში „ნანახი და განცდილი“, რომელიც ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვ-
რებაში“ დაიბეჭდა, კოტე მახარაძე საინტერესოდ და წარმტაცად მოგ-
ვითხრობს ამ ფაქტზე — ნ. გ.). სწორედ მაშინ დაუბადა ამგვარი თეატ-
რის შექმნის იდეა რესპუბლიკის კულტურის მინისტრს ვალერი ასა-
თიანს და მას შემდეგ, რომ იტყვიან, გასაქანი აღარ მომცა. მისმა და-
უინებულმა მოთხოვნამ „მაიძულა“ სერიოზულად მომეკიდა ხელი ამ
მეტად საშური საქმისათვის, რომელსაც ანალოგი კავშირის მასშტა-
ბით, მხოლოდ ირაკლი ანდრონიკაშვილის შემოქმედებაში თუ მოე-
ძებოდა“ (საუბარი თეატრმცოდნე მარინე ბუზუკაშვილთან).

მეორე ვარიანტი: ერთი მსახიობის თეატრის შექმნის იდეა სამი წლის
წინ მომივიდა, როდესაც რიგაში ლატვიური თეატრის ასი წლის იუ-
ბილეს დავესწარი. მაშინ ეს უბრალოდ სურვილი იყო და თუ ოდესმე
განხორციელდებოდა, არ მეგონა. იცით, რამდენი წინააღმდეგობის გა-
დალახვა მოგვიხდა, რომ ამ ეკლესიაში შემოვსულიყავით?.. (საუბარი
ჟურნალისტ თამარ საგინაშვილთან).

სხვა ადგილას (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 30.XI.1988 წ.) იგი
კვლავ უბრუნდება პირველ ვარიანტს: „ერთი მსახიობის თეატრის
ტრადიციები სულ არ გაგვაჩნდაო, რომ გითხრათ, არ ვიქნები მართა-
ლი. რაღაც ამგვარზე ადრეც ოცნებობდნენ სერგო ზაქარიძე, ვასო
გოძიაშვილი... ლიტერატურული კითხვის სალამოებსაც აწყობდნენ,
მაგრამ ყველაფერი არაორგანიზებულობის, სპონტანურობის, დრა-
მატურგიული ელემენტების უკმარისობის გამო მთლიანობას მოკლე-
ბული იყო... ერთი მსახიობის თეატრის დაარსების იდეა ვალერი ასა-

თიანს გაუჩნდა. მისი განხორციელება მე მომანდო. თავიდან კატეგორიული უარი განეცხადე, დრო არ მქონდა... მოგეხსენებათ, თეატრი, სხვადასხვაგვარი ღონისძიებები — თბილისობით დაწყებული ოლიმპიელთა დაჯილდოებით დამთავრებული, კომენტატორობა, წიგნის წერა... ახალი თეატრის შექმნა კი საოცრად შრომატევადი საქმეა. მთელი არსებით ჩაბმას მოითხოვს... დავთანხმდი, იდეა მეტად მაცდუნებელი იყო. სხვათა შორის, ჯერ გადანყვებილი არც მქონდა, რომ ერთ დღეს ვალერი ასათიანმა ძველ თბილისში ორი ეკლესიის დათვალიერება შემომთავაზა. იგი უკვე ხვდებოდა, რომ ჩემს „შეცდენას“ შეძლებდა. ჯერ ლესელიძის ქუჩაზე წამოყვანა პატარა ეკლესიის სანახავად, ხოლო შემდეგ მეტეხის აღმართზე მდგარი უგუმბათო ეკლესია მიჩვენა. სათეატროდ ორივე დავინუნე... შემთხვევით სანდრო მრევლიშვილი შეგვხვდა. უკეთესს გიჩვენებთო, დაგვიჩვენა და დარეჯანის სასახლეში მიგვიყვანა — სამლოცველოში ფეხის შედგმისთანავე მივხვდი — უარს ველარ ვიტყოდი“...

„ერთი მსახიობის თეატრის“ შექმნის იდეის თაობაზე მე ჩემი ვერსია მაქვს. 1985 წელს, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებთა მოტივებზე დადგა სპექტაკლში „ისევ ამქვეყნად დავრჩები“. სპექტაკლში ჩართული იყო მწერლის ერთ-ერთი საუკეთესო მოთხრობა „ძალლი“. ეს მოთხრობა დრამატიული ფორმით კი არ თამაშდებოდა, არამედ მონოლოგიური პრინციპით... მოთხრობას თავიდან ბოლომდე კითხულობდა კოტე მახარაძე, სცენის კიდეში მდგარი, თითქოს განმარტოებული სპექტაკლისგან და ამავე დროს სპექტაკლის ორგანული ნაწილი.

კოტე მახარაძე იგონებს, რომ თემურ ჩხეიძესთან პირველად იმუშავა სპექტაკლში „ისევ ამქვეყნად დავრჩები“, რომელიც ნოდარ დუმბაძის მოთხრობების მიხედვით შეიქმნა. ჩვენი თანამშრომლობა შედარებით ზოგადი, თუ შეიძლება ითქვას, თავისუფალი ხასიათის იყო: მე თავიდან ბოლომდე უნდა მომემზადებინა მონოლოგი ყველასათვის ცნობილი მოთხრობიდან „ძალლი“ და ბატონი თემური უკვე დასრულებულ ნამუშევარს მოარგებდა მთლიანი წარმოდგენის ესთეტიკას. ასე რომ, მე ჩემი მზა მონოლოგით შევედი სპექტაკლში („ხელოვნება“, № 3, 1991 წ.).

კოტე მახარაძის მიერ ამ სპექტაკლში ნაკითხულმა (უფრო სწორად, წარმოდგენილმა, გათამაშებულმა) ჩემზე მაშინ დიდი შთაბეჭდილება დატოვა და გაზეთში „ქართული თეატრის დღე“ (1986 წ. 14

იანვარი) სპექტაკლის მხოლოდ ამ ეპიზოდს მივუძღვენი სპეციალური წერილი, სადაც, სხვათა შორის, ვწერდი:

ამ გონიერი და ერუდირებული კაცის საქციელი (რომელიც, თითქოსდა, ლოგოსს უნდა ემორჩილებოდეს), ხშირად გაუგებარი დარჩენილა ჩვენთვის, რადგან საკმაოდ შეუჭირვებლად არღვევს ემოციურ სტერეოტიპებს, რათა შემდეგ ყოველივე ამას თავისებური გამართლება მოუძებნოს. უცნაურობა და მოულოდნელობა ცხოვრებაში ყოველთვის როდია პიროვნების ღირსებების გამომხატველი, მაგრამ შემოქმედს — მით უმეტეს, სცენაზე ასულს — ასეთი რამ მრავალ მომხიბლავ შტრიხს მატებს და ასრულებს მის არტისტულ პროფილს.

ასეთი მოულოდნელი იყო ჩვენთვის კოტე მახარაძის წაკითხული (უფრო სწორად — წარმოდგენილ-წარმოსახული) ნოდარ დუმბაძის მოთხრობა „ძალლი“, რომელიც ჩართულია თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში „ისევ ამქვეყნად დავრჩები“

თითქოსდა, არ უნდა ყოფილიყო ეს ამბავი მოულოდნელი, რადგან ხშირად მოგვისმენია კოტე მახარაძის ესტრადიდან წაკითხული



მკითხველი.
„ისევ ამქვეყნად
დავრჩები“

ქართული და რუსული პოეზიის შედეგები, მაგრამ მოსმენილი ლექსი, მაინც ერთიანი, უწყვეტი განწყობილების უმძაფრესი ემოციური მღელვარების გამომხატველია (განსაკუთრებით სწორედ ამით მოქმედებს მსმენელზე), ხოლო პროზა მრავალპლანიანია, ემოციისა და აზრის ერთდროულად დამტვევი.

ნოდარ დუმბაძის ამ მშვენიერმა მოთხრობამ უმაღლეს მოგვხიბლა თავისი უშუალობით და სადა, დახვეწილი ფორმით, მაგრამ სცენაზე იგი უფრო დიდი და მნიშვნელოვანი გამოჩნდა და გაცილებით გადაჭარბა პირველ შთაბეჭდილებას. კ. მახარაძე თითქოს შევიდა ამ მოთხრობის ლოკალურ სამყაროში, მისნი-მოსნია და გააფართოვა მისი საზღვრები, სხვა მასშტაბი მისცა მას და ისეთი ადგილები გაანათა, რომელმაც უფრო მკვეთრად გამოჰყო მწერლის მიერ ნაგულისხმევი საგნების კონტურები, არტისტმა გაცილებით მეტი რამ დაინახა, ვიდრე ამას ხედავს წიგნთან განმარტოებული თვით ყველაზე კარგი მკითხველი; დაინახა და იგრძნო, ერთი, თითქოსდა უბრალო მოვლენით გამოწვეული, ადამიანების (ამ შემთხვევაში შვილიშვილისა და ბაბუის) სულის მოძრაობის ნიუანსები, უპატრონო და მშვიერი ძაღლის სულში ჩაღვრილი მადლიერების ინსტინქტური გრძნობა, რამაც ეს მანანწალა ძაღლი ჩვენს თვალწინ ადამიანის გრძნობათა თანაზიარად აქცია. ეს უფრო მეტია, ვიდრე ადამიანისა და ძაღლის ურთიერთობის უბრალო ისტორია. კოტე მახარაძემ ამოსწია, უფრო რელიეფური გახადა ის იდეა (ვუნოდოთ მას რელიგიურ-ფილოსოფიური), რომლის მიხედვით, ყოველ არსებაში ბუნებას (თუ განგებას?) გონი აქვს ჩადებული, რომ ეს არსება იმანენტური მატარებელია სიკეთისა, რომელსაც გაღვიძება სჭირდება.

ნოდარ დუმბაძის ეს გმირები სიკეთის, ჰუმანურობის (რომელიც, ფართო აზრით, მთელი სამყაროს სიყვარულს გულისხმობს) ღვთაებრივ სინათლეს ასხივებენ. აი, ეს სინათლე „დაიჭირა“ კოტე მახარაძემ და ერთ ფოკუსში გაერთიანებული, მიმართა თეატრში თავშეყრილი აუდიტორიის თითოეული წევრისაკენ.

რეჟისორი არავითარ საგანგებო სცენურ ანტურაჟს არ უქმნის მსახიობს. კოტე მახარაძე გამოდის იმავე დეკორაციის ფონზე, სადაც სპექტაკლის მოქმედება მიდის. მაგრამ, როგორც კი იგი იწყებს თხრობას, ეს ფონი „ქრება“ ჩვენი მხედველობის არედან და მხოლოდ არტისტი კოტე მახარაძე რჩება სცენაზე. საოცარი ისაა, რომ ამისათვის მსახიობი არავითარ საგანგებო ხერხებს არ მიმართავს, მაგრამ სწორედ ამ შეუმჩნეველ, მოუხელთებელ მომენტებშია მაღალი

სცენური ოსტატობა. მოთხრობის სამივე პერსონაჟს თვალნათლივ ვხედავთ, თუმცა კოტე მახარაძე სრულიადაც არ ცდილობს „გარდა-ისახოს“ ამ გმირებში (ასეთ დროს შეუძლებელია თავი დააღწიო გარეგნული შტრიხების უტყუარებულ ხაზგასმას), არ მიმართავს გმირთა მეტყველების თავისებურებათა იმიტაციას (ყველაზე ადვილი გზა, რომელსაც სცენა გეკარნახობს!), იგი, უბრალოდ გამოდის სცენაზე და ამბავს გვიამბობს, გვიამბობს ისე, თითქოს მის წინ მხოლოდ ერთი დაინტერესებული მსმენელი იჯდეს. ეს ინტიმური ტონი, აბსოლუტურად თავისუფალი რაიმე გაშინაურების ცდისაგან, განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას და დამაჯერებლობას ანიჭებს მის მონათხრობს.

საოცარი ორმაგი ეფექტია: კოტე მახარაძე გვიამბობს ამბავს, რომელიც სხვას შეემთხვა და რომლის მონაწილეც, ამავე დროს, თვითონაც არის.

მთელი მოთხრობა ე. წ. „ლიტერატურული თეატრის“ დახვეწილი სტილით არის გადმოცემული და მხოლოდ აქა-იქ იშვიათად თამაშდება გურული აქცენტი, არა ზერელე კომიკური ეფექტისათვის ან კოლორიტისათვის, არამედ: ან ხასიათის რაიმე თვისების ხაზგასმისათვის ან თვით მოთხრობელის სიყვარულით გამთბარი იუმორის გამოხატვისათვის. წამიერი დეტალებით ცოცხლდებიან ჩვენს წინ ნ. დუმბაძის გმირები — გამოხედვა, თავის ოდნავი შემობრუნება ან აწევა, ხელის ერთი მკვეთრი მოძრაობა, ტონის შეცვლა — აი, თითქოსდა მთელი „აქსესუარი“, რასაც მსახიობი მიმართავს.

— კი, მაგრამ, განა ეს საკმარისია გმირების გასაცოცხლებლად? — იკითხავს გაოცებული მკითხველი — ეს ხომ ყველა მსახიობს შეუძლია?

საქმე ისაა, რომ ეს „ღარიბი“ გამომსახველი საშუალებანი ჭეშმარიტი ოსტატობითაა გამოყენებული. ამ შემთხვევაში არტისტიზმი ვლინდება არა ხერხების მრავალფეროვნებაში, არამედ ამ მცირე რაოდენობის გარეგნული დეტალების ზუსტად იმ ადგილას და იმ დროს ჩასმით, როცა იგი განსაკუთრებით აუცილებელი და განუმეორებელია, მთელის ძალით ასრულებს ფუნქციას.

ისე, არც ცდილობს კოტე მახარაძე გმირის გარეგნული პორტრეტის სრულ ვიზუალურ წარმოსახვას. მისი მიზანი ჩვენი „წარმოსახვის“ გაღვიძებაა, იგი იძლევა პორტრეტის მკვეთრ კონტურს და მსმენლის ფანტაზიას მიანდობს მის შევსებას, მაგრამ არც ერთი წამით არ ადუნებს იგი მსმენელის ყურადღებას, ხელიდან არ უშვებს ამ მსმე-

ნელთან დამაკავშირებელ ძაფს, რადგან მისთვის მთავარია არა გარეგნული პორტრეტების ხატვა, არამედ ამბის სულის გადმოცემა. აი, აქ კი გამოყენებულია ზემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი საშუალება — თხრობის რიტმი და თხრობის ტონალობა. ეს რიტმი ხან თავბრუსდამხვევად სწრაფია (უპირატესად, როცა მოქმედებაა გადმოსაცემი), ხან შენელებული, ხოლო ტონი (ერთ-ერთი ძლიერი „ფერი“ მსახიობის ხელოვნებაში), ზოგჯერ გულითადი — ჩვენი ნდობის სათავე, ზოგჯერ პათეტიკურ-ირონიული და ძალიან უშუალო, გულწრფელი — სულიერი მღელვარების გადმოცემისას.

მე ვთქვი, რომ კოტე მახარაძე გონიერი და ერუდირებული მსახიობია-მეთქი. ეს გონიერება ეხმარება მას „ფარულად“ — თითქოსდა თავისთავად გაჩნდაო — შემოგვაპაროს ის კულმინაციური მომენტები, რომლებიც ემოციურად ყველაზე მნიშვნელოვნად და მძაფრად მიაჩნია მას. ბუნებრივად დაბადებულ თხრობაში (ესაა მთავარი — ბუნებრივად) ამოზრდილია რამდენიმე ეპიზოდი, რომელიც მთელ ამბავს ანიჭებს იმ იდუმალ ტონს, რაც გვაჯერებს დაუჯერებელს — ძალს შეუძლია, ადამიანს ელაპარაკოს ქცევის იმ შიფრით, როცა ინტუიციური ურთიერთობა უფრო მაღალია, ვიდრე გონით განსაზღვრული სტატუსი.

ამ მოთხრობის ასე ოსტატურად, ასე სახეებით ნაკითხვა-თამაში მე მიმაჩნია „ერთი მსახიობის თეატრის“ შემოქმედებით სანყისად, მისი შექმნის იმპულსად. სხვათა შორის, ჩაცმულობაც, შავი შარვალი, შავი, მოქსოვილი სვიტრი, ეს სადა და ასკეტური ფერი — ძალზე ზუსტად შეესაბამებოდა სცენაზე მარტო მდგარ მსახიობს. ეს „კოსტიუმი“ გადავიდა კოტე მახარაძის პირველსავე შედევრში „რაც მტრობას დაუქცევია“.

* * *

თეატრის ისტორია მონშობს, რომ დიდი გამარჯვებით დანყებული საქმე, ფორს-მაჟორით ზეანეული, თითქმის ყოველთვის წარმატებით გვირგვინდება და ბედნიერ არსებობას განაგრძობს. მაგრამ, ვიდრე კოტე მახარაძის თეატრის ეს სავიზიტო ბარათი საყოველთაოდ პოპულარული გახდებოდა, დიდი სიძნელეების გადალახვა მოუხდა. აქამდე უპატრონოდ მიტოვებული საჩინოს პატარა და მყუდრო ეკლესია, რომელიც აღარავის ახსოვდა (სამოცდაათი წლის მანძილზე აქ რომელიღაც დანესებულების სანყოფი იყო), ასევე მიტოვებული და გამოკეტილი დარეჯანის სასახლე, სამლოცველოში —

ორი საამქრო — ახლა, უცებ ყველას გაახსენდა ძეგლთა დაცვის სამართველოს, ეკლესიის მესვეურთ, სანყობის პატრონებს... დიდი ძალისხმევა დასჭირდა კოტე მახარაძეს, რომ ეკლესიის ინტერიერი-სათვის ძველებური მშვენიერება და სინმინდე დაებრუნებინა. სპექტაკლის მზადების პროცესში ყველა ერეოდა — აქ ლურსმანი არ ჩააჭედოთ, იქ არაფერი დაჰვიდოთ, აქ სკამს ნუ დადგამთო, იქ — განათებას. ის კი არავის გახსენებია, თუ რამდენი სატვირთო მანქანა დასჭირდა ათეული წლების მანძილზე დაგროვილი ხარა-ხურის გატანას, კედლების, შემოსასვლელის გაქვავებული მტვერისა და სიბინძურისაგან განმენდას. ყველას მოუნდა ამ თვალშემოხედული ეკლესიის დაპატრონება...

არ გადავაჭარბებ თუ ვიტყვი — დიდი ილია ჭავჭავაძის, ილია მართალის მადლმა იხსნა ეს ახალი და დიდი საქმე. ჭეშმარიტად გენიალური მიგნება იყო — პრემიერაზე ილია ჭავჭავაძის ცხოვრებისა და ღვაწლის წარმოდგენა. აკაკი ბაქრაძემ — ამ ბრწყინვალე ლიტერატორმა, უამრავ მასალას მოუყარა თავი და ძალზე ორიგინალურად გაიაზრა იგი. მაგრამ „სცენარი“ ისე ვრცელი და განზიდული იყო დროში, რომ მისი წარმოდგენა ერთ საღამოს შეუძლებელი იყო. კოტე მახარაძემ, ცხადია, აკაკი ბაქრაძესთან თანამშრომლობით, სცენური, კომპაქტური ფორმა მიანიჭა მთელ ამ მასალას.

პრემიერამდე სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი, ილია მეორე წინააღმდეგი იყო ეკლესიაში თეატრის გამართვისა. მისი აზრით, ეკლესიაში არავითარი სხვა დანესებულება არ შეიძლება იყოს, ეს ღვთის გმობად, ცოდვად ითვლებო. სპექტაკლის ნახვის შემდეგ ილია მეორემ რადიკალურად შეიცვალა აზრი.

პრემიერა... ბედნიერი სახეები... დარეჯანის სასახლეში მცირე პურობა გაიმართა და მცირერიცხოვან სტუმართა შორის მეც ვიყავი. ილია მეორემ დალოცა ეს თეატრი, თქვა, რომ ეს სპექტაკლი კი არ არის, ეს არის ქადაგება, საოცარი ძალის ქადაგებაო.

ამ სიტყვებით გამხნეებულმა კოტე მახარაძემ დიდი ილია ჭავჭავაძის სიტყვა აახმიანა გორის ქართულ ეკლესიაში, ატენის სიონში, ბაგრატის ტაძარში, უფლისციხის ქვაბულებში. ხალხმა თითქოს თვალნათლივ იხილა ილიას აჩრდილი. ზღვა ხალხი, აცრემლებული, ყვავილებით ხელში, მუხლებზე უხმოდ დაჩოქილი... ალტაცების გამომხატველი ტაში... ასეთი რამ იშვიათად ხდება თეატრისა და მსახიობის ცხოვრებაში.

საჩინოსა და დარეჯანის სასახლის შემოგარენი გამოცოცხლდა,

თბილისელთა თავშეყრის საყვარელ ადგილად იქცა. შეყვარებულნი აქ პაემანს უნიშნავდნენ ერთმანეთს, სპექტაკლზე მოსული ის მაცურებელი, რომელიც დარბაზის სიმცირის გამო, შიგ ვერ შედიოდა, სახლში კი არ ბრუნდებოდა, აქვე რჩებოდა, სეირნობდა ეზოში და ტკებოდა თბილისის ულამაზესი ხედით (მართლაც, იშვიათია თბილისში ისეთი ადგილი, საიდანაც ასე თვალწარმტაცი ქალაქური პეიზაჟი იშლებოდეს). სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ეკლესიიდან გამოსულნი, უერთდებოდნენ გარეთ დარჩენილებს და იწყებოდა აზრთა გაზიარება, ისმოდა მოწონების გამოხმატველი შეძახილები. ჩემის აზრით, ეს „ერთი მსახიობის თეატრის“ ყველაზე ბედნიერი და რომანტიკული პერიოდი იყო. მაგრამ, შემდგომ, მოვლენათა საბედისწერო გადახლართვის გამო, კოტე მახარაძემ დატოვა საჩინოს ეკლესია, ერთხანს თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის სასწავლო თეატრს შეაფარა თავი (სწორედ აქ გაიმართა „ბაგრატიონების“ პრემიერა), ვიდრე ფიქრის გორაზე პოეზიად საბოლოო ნაცაყუდელს.

ისიც უნდა ვთქვათ აქ, რომ კოტე მახარაძე თავის დიდ იმედებსა და გეგმებს უკავშირებდა ამ ისტორიულ ადგილს: „ჩემი სურვილია „საჩინოს“ სახით თბილისელებს წმინდა ადგილი გეგულებოდეთ, სადაც მსახიობი დროებით განმარტოვდება თქვენთან და გულისნადებს გაგიზიარებთ. გეტყვით იმას, რასაც სხვაგან არ ამბობენ.

მინდა აქ გეგულებოდეთ ქართული პოეზიის, პროზის, მუსიკის სამფლობელო. უკვე მოველაპარაკე ელისო ვირსალაძეს და ლიანა ისაკაძეს, ორგანის დადგმასაც მპირდებიან. მალე გვეწვევიან მიხეილ ულიანოვი, სერგეი იურსკი, ოლეგ ბასილაშვილი...

ერთი მსახიობის თეატრი ჩვენს შემთხვევაში არ უდრის მაინცდამაინც არითმეტიკულად ერთ მსახიობს სცენაზე.

ძალიან მინდა ამ ულამაზესი ისტორიული ძეგლის ასპარეზზე ახალი თეატრის სახით ქალაქს შეემატოს კუთხე, რომელიც იქცევა მსახიობების თავშეყრის იმგვარ ცენტრად, აი, მოსკოვში რომ ყველასათვის საყვარელი არტისტული კაფეა „კუზნეცკი მოსტის“ უბანში. არ ვიცი, ჩამომერთმევა თუ არა ეს „ანტირეჟისურაში“, მაგრამ მაინც სწორედ მსახიობი იქნება აქ ყველაფრის გამგებელი. აი, ეს არის ჩემი ამოცანა“ (გაზ. „თბილისი“, 24.12.1987 წ.). მაგრამ აქ არ თავდებოდა ამ ამოცანის საზღვრები. დიდი ენერგიისა და ფანტაზიის კოტე მახარაძეს, განზრახული ჰქონდა ფერისცვალების ეკლესიის ეზო ახალგაზრდა პოეტთა პაექრობის ასპარეზად ექცია, აქ გაიმართებოდა ერთი ლექსის პრემიერა, პოეტის დებიუტი, ფოლკლორული

სალამოები. თვით აპირებდა ქართულ და რუსულ ენებზე მოემზადებინა სპექტაკლი შოთა რუსთაველის ცხოვრებაზე და „ვეფხისტყაოსანზე“, სპექტაკლები გალაკტიონზე, ვლადიმერ მაიაკოვსკიზე... (გვონებ, ამ გეგმების განხორციელებაზე დღესაც არ აუღია ხელი). რასაკვირველია, ესოდენ დიდი გეგმების განხორციელებას სათანადო პირობები ესაჭიროებოდა. „საჩინოს“ დატოვების შემდეგ კი ყველაფერი ჰაერში გამოეკიდა. „საბედნიეროდ, ბუნებით ოპტიმისტი ვარ და არასოდეს ვკარგავ იმედს, ბოლომდე ვიბრძოლებ, რომ შესაფერისი დარბაზი გვეკონდეს... ბევრი წინააღმდეგობის მიუხედავად, მე ერთი წუთითაც არ მიფიქრია წამოწყებული საქმის მიტოვება, რადგან, თავის ქებაში არ ჩამომართვათ, და მაინც მიმაჩნია, რომ ამ თეატრმა საკუთარი წვლილი შეიტანა ეროვნული სულის გამოღვიძების საქმეში“ (ჟურ. „ხელოვნება“, № 3, 1991 წ.). დიახ, მსახიობმა კოტე მახარაძემ თავისი ოსტატობის, ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტიკის, მისი პოეზიის საშუალებით შესძლო მრავალი საგულისხმო და მნიშვნელოვანი რამის თქმა ერის სატიკვარზე. ერთი მსახიობის თქმისა არ იყოს, მან გააშიშვლა თითოეული ჩვენთაგანის ნერვები და ჩვენსავე ღრმა ჭრილობებს შეახო პოეზიის უხილავი ხელი, ხოლო ერთმა კრიტიკოსმა ზუსტად შენიშნა — გინდ გილოცნია და გინდ ამ სალამოს დასწრებისხარო...

სამწუხაროდ, ამ მშვენიერ მიზნებსა და ოცნებებს ფრთები ვეღარ შეესხა. მაგრამ აქ იჩინა კოტე მახარაძის ხასიათის სიმტკიცემ, მთელი მისი ენერგიის გადართვა მოხდა შემოქმედებაზე, ახალი ტექსტისა, სპექტაკლების მომზადებაზე და „რაც მტრობას დაუქცევია“ ეულად აღარ გამოიყურებოდა ამ თეატრის სარეპერტუარო აფიშაზე.

საგულისხმოა, რომ ამ პირველი სპექტაკლის უჩვეულო წარმატების შემდეგ ქართულ პრესაში გამოქვეყნებული სტატიებისა თუ წერილების დიდ ნაწილს ერთი სათაური ჰქონდა — „კოტე მახარაძის თეატრი“. ამ სათაურით გამოაქვეყნეს წერილები ეთერ გუგუშვილმა (გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14 იანვარი, 1988 წ.), ვასილ კიკნაძემ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 15.05.1992 წ.), ანზორ ტრაპაიძემ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 13.XI.1987 წ.), მე მგონი, ამგვარი სათაური სწორად გამოხატავდა საქმის არსს და გვიჩვენებდა, თუ ვინ იყო ახალი სამყაროს დემიურგი. „მსახიობი არც ბარიკადებზე იდგა და არც მიტინგების ტრიბუნებზე. დემონსტრაციებისა და პოლიტიკური მანიფესტაციების პირველ რიგებს მორიდე-

ბული, თითქოს შეუმჩნევლად ტრიალებდა ხალხში. ერთი შეხედვით ისე გეგვენებოდა, თითქოს მას ნაკლებად იტაცებდა პოლიტიკური ვნებათაღელვა, მაგრამ მისი ამგვარი დუმილი, არსებითად ღრმა დაფიქრება იყო, თუ როგორ გამოეხატა ეროვნული მოძრაობის თანახმიერი სული შემოქმედებაში ანუ პრაქტიკულ საქმიანობაში.

ქართულ თეატრში მრავალგზის გამოხატულია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები. იგი იყო მისი ცხოვრების არსი, მისი მხატვრული ენერგიის წყარო და ღირსების საქმე“ (ვასილ კიკნაძე. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 15.05.1992 წ.).

სწორედ ქართული თეატრის ღირსების, მისი დიადი ეროვნული საქმის ტრადიციის გამგრძელებლად მოგვევლინა სპექტაკლი „რაც მტრობას დაუქცევია“ და მის ახალ ეტაპადაც. ნუ დაგვაფიქრებთ, კოტე მახარაძემ თავისი „მონოლოგიური“ მოღვაწეობა დაიწყო ეროვნული მოძრაობის ურთულეს ეტაპზე, როცა ერთმანეთში აირია ქართველი ხალხის საუკუნოვანი ოცნება თავისუფლებაზე, დემოკრატიული იდეალები და უკიდურესი ექსტრემიზმი, როცა ძნელი იყო გაგერჩია, თუ ვინ იყო ჭეშმარიტი ეროვნული მოღვაწე და ვინ ეროვნულ იდეებს ამოფარებული. აკაკი ბაქრაძემ და კოტე მახარაძემ ხალხს შეახსენეს და დაანახეს, თუ რა კოლოსალური ფიგურა დგას ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სათავესთან, თუ ვინ იყო ჭეშმარიტი დამფასებელი თავისი და სხვა ერების კულტურული ფასეულობისა. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი რამ იყო იმ დროს, როცა აბსოლუტური დემოკრატიისა და აბსოლუტური დამოუკიდებლობის მომხრეები (თითქოს ასეთი რამ საერთოდ არსებობდეს ბუნებაში!), რბილად რომ ვთქვა, აღმაცერად უმზერდნენ ყველაფერს, რაც მათი აზრით, ეროვნულობის „ფორმულაში“ არ ეტეოდა.

კოტე მახარაძის ამ სპექტაკლმა (უპირველესად, ცხადია, ილია ჭავჭავაძის მეოხებით) ალაღგინა დარღვეული „დროთა კავშირი“, მან დააკავშირა ისტორია და თანამედროვეობა. მსახიობმა ხელი გაუწოდა თავის დიდ წინაპრებს და ჩვენს მღელვარე დღეთა ასპარეზზე გამოიხმო, რათა მათი მეშვეობითაც თეატრს თავისი ეროვნული მისიის შეგნება დაბრუნებოდა. ეს გააკეთა, უპირველესად „რაც მტრობას დაუქცევია“ და მომდევნო სპექტაკლებმაც — „გამოიღვიძე ქნარო“, „ბაგრატიონები“, „თავო ჩემო, ბედი არ გინერია“.

მცირე დარბაზი, სიახლოვე მაყურებელთან, როცა იგი შენს თვალებში გამკრთალ სხივსაც ხედავს, როცა თითოეულს ისეთი გრძნობა



„რაც მტრობას დაუქცევია“ (ილია)

ეუფლება, თითქოს მხოლოდ მას ესაუბრები, თითქოს მარტო მისთვისაა გათამაშებული ეს სპექტაკლი, რასაკვირველია, მსახიობისაგან თამაშის, ქცევის, მეტყველების სრულიად სხვა სტილისტიკასა და სხვა „გრძნობათა ბუნებას“ მოითხოვდა. კოტე მახარაძე — თუ სტუდენტურ სასწავლო თეატრს არ ჩავთვლით, მთელი თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე დიდ სცენაზე, ხალხმრავალ აუდიტორიაში გამოდიოდა, მაშინაც კი, როცა პოეზიის საღამოებს მართავდა. შესრულების მისი მანერა ეყრდნობა ფართო, მოკვეთილ ჟესტს, პლასტიკას, მეტყველების სიმკვეთრეს, ხშირად ინტონაციების ფორსირებასაც კი. თვით ფსიქოლოგიურ სპექტაკლებშიც ხდება „სიმართლის დარღვევა“, რადგან პარტერის ბოლო რიგებში თუ იარუსებზე მსხდომ მაყურებლებამდე უნდა მიანვდინო შენი ხმა, ჩართო თანაგანცდისა თუ თანანარმოსახვის პროცესში. ახლა კი, კოტე მახარაძეს თავისი ტექნიკის მდიდარი არსენალიდან ახალი ხერხები და საშუალებები უნდა გამოეხმო. დიდ სცენაზე შესაძლებელია, ზოგჯერ, გამოერთო საერთო პროცესს, სული მოითქვა დიდი და მძაფრი დრამატული თუ ტრაგიკული ეპიზოდების წინ, აქ კი წამითაც არ შეიძლება მოდუნება, წამითაც არ შეიძლება „გადართვა“, რადგან მაყურებელი თვალებში

შემოგცქერის, შენ უკვე მოაჯადოვე ის და ეს „ჯადო“ არ უნდა გაგეცეს ხელიდან. „გარემო, საერთოდ ადგენს ჩვენი ცხოვრების წესებს — როგორ უნდა ვიცხოვრო მე, თქვენ ან სხვამ, ამა თუ იმ საზოგადოებამ. ყოველივე ამას განსაზღვრავს არსებული პირობები, როდესაც აღმოჩნდა ამგვარი ტაძარი, გარინდული კედლებით, რომელიც პირველქმნილი სინშინდითაა აღბეჭდილი, ასეთი სიმყუდროვე, საოცარი შიდა სივრცე, — რა თქმა უნდა, ყოველივე ამან განაპირობა სპექტაკლის სტილისტიკა.

ამ ატმოსფერომ შექმნა ის უჩვეულო განწყობილება, რომელიც ეუფლებოდა მაყურებელს. მიკარნახა გარკვეული ნიუანსები, თუნდაც ის, რომ გამომეყენებინა ქართული საეკლესიო სიმღერები, მიმანიშნა, როგორი იქნებოდა სპექტაკლის რიტმი, განათება და, ბოლოს, განსაზღვრა აქტიორული შესრულების მანერა.



ირაკლი აბაშიძე და კოტე მახარაძე

ჩემს თითოეულ მოქმედებაში, სულ მცირე ჟესტსა თუ მიმიკაში უნდა ყოფილიყო შინაგანი სიმართლე. ასევე უტყუარი ალლოთი, ზუსტ კამერტონზე უნდა ამეწყო ინტონაციური სვლები, რადგან ამგვარი გარემო ვერ იტანდა სულ ოდნავ სიყალბესაც კი... ამას იმ წუთში გრძნობდა ტაძარში მოსული კაცი... და იცით, აქ სულ ოდნავი ჩურჩულიც კი უფრო მრავლისმეტყველი იყო, ვიდრე ხმამალალი სიტყვა..." (ჟურ. „ხელოვნება“, № 3, 1991 წ.).

1987 წელი, თბილისის ქუჩებში ბობოქარი დემონსტრაციები, მსვლელობები, მიტინგები უფრო და უფრო იკრებენ ძალას. რეალისტური, საღი, გონივრული სიტყვები დანთქმულია ფანატიზმის მღვრიე ნაკადებში... ნოემბრის ცივ, სუსხიან სალამოს, ეგზალტაციას განრიდებული ახალგაზრდები მოვიდნენ, რათა მოუსმინონ ილია ჭავჭავაძის, ამ ყველაზე ბრძენი ქართველის სიტყვებს. მხოლოდ მას შეუძლია ქაოსიდან მათი სულების ხსნა. კოტე მახარაძემ — ილიას სიბრძნით — შეძლო ეჩვენებინა მათთვის ის გზა, რომელიც მიდის დიადი ტაძრისაკენ, სიმართლისაკენ.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ახალმა ქარიშხალმა, დიად იდეებთან ერთად ჰაერში აიტაცა სულმდაბალთა განუსაზღვრელი ამბიციები, ჭეშმარიტი ლიდერების გვერდით დააყენა მათი შიზოიდური ორეულები. ძნელია იყო ასეთ ვითარებაში ჭეშმარიტების მიგნება...

რამდენჯერმე ვნახე ეს სპექტაკლი და ყოველთვის სულის სიღრმემდე შეძრული ვტოვებდი თეატრ-ტაძარს (ახლა უკვე, პირდაპირი და გადატანითი აზრითაც). ვხედავდი, რომ მაყურებელთა აბსოლუტურ უმრავლესობას იგივე ემართებოდა. ბევრი ჩემსავით, მეორედ ან მესამედ იყო მოსული აქ. რაღაც ანდამატური ძალა სიტყვისა, მოქმედებისა და არტისტიზმისა გვიზიდავდა, მაგრამ იყო, რაღაც, ყოველივე ამაზე აღმატებული. ეს იყო საკრალური წუთები, ჩვენი დაბინდული სულების განმენდის, კათარზისის პროცესი. მაშინ შევეცადე მთელი ჩემი მღელვარება, ფიქრები და განცდები გადმომეცა და დავნერე წერილი სათაურით „ვიდექ მარტოკა.“ ჩემის ფიქრით, ეს სათაური გამოხატავდა დიდი ილიას იმ ტრაგიკულ განცდებს, რაც მას თავისი ქვეყნის ბედ-ილბალზე დაფიქრებულს, ხშირად ენვეოდა ხოლმე. ამავე დროს აქ ვგულისხმობდი სცენაზე მარტო მდგარ მსახიობს — კოტე მახარაძეს...

ყოველი კვირის ორშაბათსა და ხუთშაბათს (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) დარეჯანის სასახლის პატარა ეზოს მომცრო ეკლესიაში,

რომელიც „საჩინოს“ სახელითაა ცნობილი, საღამოს ჟამს, ცხრის ნახევარზე, როცა თბილისში სიბნელე წევბა და ლამპიონები ინთება, კოტე მახარაძე იწყებს თავის თეატრალურ რიტუალს... სწორედ რიტუალს, რადგან სხვა სიტყვა ასე სრულყოფილად ვერ გამოხატავს იმას, რასაც მსახიობი ორნახევარი საათის მანძილზე გვიჩვენებს და გვიამბობს თავისი საკრალური ქმედებით.

ნახევრად ჩაბნელებულ პატარა ეკლესიაში, რომლის კედლებიდან წმინდანთა სახეები მკრთალად მოჩანან, თითქოს ბინდში დანთქმულან და სინათლეზე გამოსვლას ლამობენ, მხოლოდ იესოს გამოსახულებაა განათებული, და თალის ქვეშ შეფარულ სცენა-საკურთხეველზე კი კანდელში რამდენიმე სანთლის ალი ფარფატებს.

ზემოდან, თითქოს გუმბათიდან ჩამოგვძახის, მოისმის აკაკი წერეთლის გაბზარული ხმა:

„ცა ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო,
ჩემო სამშობლო მხარეო,
შენი ვარ, შენთვის მოვკვდები,
შენზედვე მგლოვიარეო“.

შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს მოხუცი აკაკი ხმამაღლა ლოცულობს და უკანასკნელი ნამოძახილი „შენი ვარ“ და „შენზედვე მგლოვიარეო“ ჩვენს სულში ეხება ყველაზე მგრძნობიარე სიმებს...

ამ დროს ჩვენს წინ გამოდის კოტე მახარაძე, სადად, შავად მოსილი. სცენაზეა მაღალზურგიანი, ლომისთავებიანი სავარძელი. მსახიობი დგება ამ სავარძლის უკან, ხელებს ლომის თავეებს დააჭდობს (შავ ფონზე იკარგება მისი შავად მოსილი სხეული და მხოლოდ შუქით განათებული მისი სახე და ხელები მოჩანს) და იწყებს თავის მონოსპექტაკლს, სავსეს დრამატიზმით, აღსარებით, ლირიკული ინტონაციებით, თავზარდამცემი ტრაგიკული ამოძახილებით.

თითქოს არაფერს განსაკუთრებულს არ აკეთებს მსახიობი.

ფრაზა მოედინება ძალდაუტანებლად და უბრალოდ, ჟესტი ლაქონურია და გამომსახველი. ყველაფერი ბუნებრივია და შინაგანი თავისუფლების ნიშნით აღბეჭდილი. მხოლოდ ამ წარმოდგენის რამდენჯერმე ნახვის შემდეგ გახდა ჩემთვის ნათელი, თუ ამ უბრალოებას რამდენად რთული, ღრმად გააზრებული პარტიტურა უდევს საფუძვლად. ყოველი ჟესტი, ხელის მოძრაობა, დგომა (სავარძლის წინ თუ მის უკან), წინ გამოსვლა, გამოსხედვა, ხმის რეგისტრი, თავის მოძრაობა, განათება, გუნდის გალობა ზუსტად არის გათვლილი, ფრაზის აზრთან შერწყმული, თვით ფრაზაც უაღრესად პლასტიკურია

და ჩვენ თითქოს თვალნათლივ ვხედავთ მის კონტურებს. ამიტომაც მსახიობის მიერ წარმოთქმული ყოველი სიტყვა აზრიანია და ქმედითი. იგი პირდაპირ ჩვენი გონებისა და გულისკენაა დამიზნებული. ამ პარმონიაში ანუ სიტყვისა (აზრის) და პლასტიკის (ხატის) ერთიანობაშია საძიებელი კ. მახარაძის ხელოვნების ზემოქმედების საიდუმლო. იგი ენდობა თავის თავს, თავისი პლასტიკისა და ხმის გამომსახველობას და არ სურს დაიხმაროს თეატრის სხვა აქსესუარი თუ რეკვიზიტი. ხანდახან თუ „ჩართავს“ სავარძელს მოქმედებაში. მას არც პარტნიორი სჭირდება. პარტნიორია ამ შემთხვევაში მისი მსმენელ-მაცურებელი: მან, კოტე მახარაძემ, მოგვინვია ამ პატარა ეკლესიაში, თუ სენაკში, რათა ეამბნა ისეთი რამ, რაც მხოლოდ მან იცის. აქ მოსულმა საზოგადოებამ, რასაკვირველია, ბევრი რამ „იცის“, მაგრამ კოტე მახარაძე ისეთნაირად წარმოადგენს მთელს ამ ამბავს, თითქოს ჩვენ ვართ პირველები, ვისაც იგი ამას უმხელს, და ჩვენც ისეთი გრძნობა გვეუფლება, რომ რაღაც იდუმალსა და სანუკვარს ვაპყრობთ გულისყურს. ეს ურთიერთნდობა, განდობა, საკრალურ ამბავთან ზიარება რელიგიურ-მისტერიალური შინაარსით ავსებს ჩვენს ყოფნას „ერთი მსახიობის თეატრში“, ანუ „საჩინოს“ პატარა ეკლესიაში...

„რაც მტრობას დაუქცევია“ — ასე ეწოდება აკაკი ბაქრაძისა და კოტე მახარაძის ერთობლივ — მინდოდა მეთქვა „ლიტერატურულ კომპოზიციას“-მეთქი — დრამატულ წარმოსახვას. დიახ, ეს მეტია, ვიდრე ნებისმიერი „ლიტერატურული კომპოზიცია“. ორივე ავტორი კარგად გრძნობს თეატრის ბუნებას, კარგად იცნობს სცენის კანონებს. ამიტომაც მათ მასალა ააგეს საერთოდ ყოველგვარი კომპოზიციების (მით უფრო ლიტერატურული) კანონთა სანინაალმდეგოდ. თუ პრინციპზე ვილაპარაკებთ, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ მათი პრინციპი სწორედ, „ანტიკომპოზიციურია“. იგი ეყრდნობა ეპიზოდების შინაგან დრამატურგიას, ამ ეპიზოდების „დაჯახებას“, გრძნობებისა და აზრების მრავალფეროვნებას, მათს მონაცვლეობას, იქმნება გარეგნულად მოზაიკური, კალეიდოსკოპური სურათი, მაგრამ მას შინაგანი ლოგიკა წარმართავს. ასე ცოცხლდება მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოს ფონი და ამ ფონზე წამომართული ილიას მონუმენტური ფიგურა.

რა არის საქართველო, რას წარმოადგენს ქართველი ერი, როგორია ისტორიული ვითარება, როცა ილია ჭავჭავაძე გამოდის სამოღვაწეო ასპარეზზე?!

რას წარმოადგენს ილია ჭავჭავაძე, როგორც პიროვნება და როგორც საზოგადო მოღვაწე, რაში მდგომარეობდა მისი მესიანური ძალთახმევა?!

და ბოლოს:

რამ გამოიწვია „ქართველთა მამად“ ნოდებულის, უპირველესი მამულის შვილის ცხოვრების ტრაგიკული ფინალი?!

უმძაფრესი კითხვებია, თითოეული მათგანი შეიცავს დრამატიზმით საცხე შინაგან დაძაბულობას!

კოლოსალური მასალიდან, რასაც ასე კარგად იცნობს აკაკი ბაქრაძე, კოტე მახარაძის თეატრისათვის (თვით მსახიობის აქტიური მონაწილეობით) შეირჩა მხოლოდ ის ეპიზოდები, ისტორიული რეალები, ლიტერატურული ფრაგმენტები, რაც ამ უმთავრეს კითხვებს პასუხობს, რაც ხორცს ასხამს მათ. ავტორები იმასაც გრძნობენ, რომ მსმენელის ყოფნა მუდმივ დაძაბულობაში ფსიქოლოგიურად არ არის მიზანშეწონილი, და რომ მას სულის მოთქმა სჭირდება, მცირე ხნით გამოსვლა თანაგანცდის განწყობილებიდან, და ამ მიზნით არ ერიდებიან ლირიულ თუ ირონიულ შეფერილ, პათეტიკურ თუ სარკასტული ტონალობით განმსჭვალულ ეპიზოდებს. ასეთ დროს ვლინდება ის მხატვრული ალლო, რომელსაც „თეატრის გრძნობას“ ვუწოდებთ ხოლმე. ძალიან გაბედულად, ვიტყვოდი, ერთგვარად გამომწვევი კადნიერებით, შეუვალი და მტკიცე ტონით იწყებს საღამოს კოტე მახარაძე: „ჩვენისთანა დაბრიყვებული, დაბალ ლობედ მიჩნეული ერი, ჩვენისთანა სახელგატყბილი ძნელად თუ სხვა მოიპოვება დედამიწის ზურგზე. ვინც გნებათ, ან ზედ გვაბოტებს, ან გვექლავს და მიწასთან გვასწორებს“...

„ქვათა ლაღადის“ ეს სიტყვები, თავს ისე გვატყდება, როგორც ღვთის რისხვა. კოტე მახარაძეც ამ დროს უფრო მაღალი მოჩანს. ხელები დაუბჯენია სავარძლის ლომის თავებისათვის და ზეშემართულა, თუმცა თითქმის ჩვენს სიმაღლეზე დგას, მაგრამ შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს მაღლიდან დაგვეცქერის. ყოველი სიტყვიდან ილიას გულის სისხლი ჟონავს, მსახიობი მაგრად უჭერს ხელებს ლომის თავებს, ასე გგონიათ, მათი მუჭში მოწურვა სურდეს, და ყოველ ფრაზას ნიშნისმოგებისა და გახელების ისეთი მოუგერიებელი ტონით წარმოთქვამს, აშკარაა: სურს, რომ თითოეულმა სიტყვამ გავარჯერებული შანთივით ამოგვენას ტვინი და გულის სიღრმეში გაიაროს. შემდეგ დამშვიდებული, მღელვარებას მცირე ხნით განრიდებული, მშვიდი ხმით იწყებს: „იესომ ბრძანა“... ამ დროს ზემოდან ნათდება

კოტე მახარაძის უკან გადანეული სახე — აქ მომენტალურად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს თვით დიდი ილია გველაპარაკებოდეს ამ სიტყვებს — ეს განათებული, შთაგონებული სახე და საკურთხეველის კედელში ოვალურად განათებული იესოს სახე თუ ეს სინათლე, რაღაც ღვთაებრივ შუქად აღიქმება, შუქად, რომელიც გაბმულია ილიასა და ღვთაებას შორის (ლოგიკურ დასასრულს ეს მეტაფორა პოულობს ფინალში, როცა კოტე მახარაძე საზეიმო-პათეტიკური ტონით ამბობს, საქართველოს მართლმადიდებელმა ეკლესიამ ილია წმინდანად შერაცხა და უწოდა მას „წმინდა ილია — მართალი“). საერთოდ შუქი, სინათლე კოტე მახარაძის ამ სპექტაკლში განსაკუთრებულ აზრს იძენს. როგორც ვთქვით, სცენა-საკურთხეველზე დგას შანდალი, სადაც ერთ მაღალ სანთელს ხუთი მომცრო სანთელი წრიულად შემოსწყობია. კოტე მახარაძე მიდის ამ შანდალთან და როგორც განაჩენს, ისე წარმოთქვამს: „ილია მოკლეს... თედო ლაბაურმა (ჩამოახრჩეს 1909 წლის 21 აგვისტოს...)“ კოტე მახარაძე შიშველი ხელის გულით აქრობს ხუთივე სანთელს. მხოლოდ შუა სანთელი, ყველაზე დიდი, კვლავ ანთია, კვლავ ფარფატებს მისი ალი... ეს არის სანთელი, რომელიც მხოლოდ მაშინ ჩაქრება, როცა ცნობილი გახდება ილიას ნამდვილი მკვლეელი... მანამდე კი კ. მახარაძე ორივე ხელს ჩასჭიდებს შანდალს, მიაქვს სცენის სიღრმეში, თითქოს სიბნელეში მიადგა წინამურში აღმართულ სვეტს, მიანათა ეს ერთადერთი სანთელი და ამ სვეტზე ამოკვეთილი წარწერა ამოიკითხა, რათა ეს საზარელი და თავზარდამცემი ამბავი კიდევ ერთხელ ეუნყებინა ჩვენთვის, რათა ჩვენი ეროვნული შერცხვენის, ჩვენი ჩამოურევცხავი სირცხვილის ეს მარადიული დოკუმენტი კიდევ ერთხელ დაეყენებინა ჩვენს თვალწინ.

ამ საღამოს მანძილზე კიდევ რამდენჯერმე შეახებს თავის მკაცრ ხელს ჩვენს მიძინებულ სინდისს, ააფორიაქებს მამულიშვილობის დაჩლუნგებულ გრძნობას, მრავალგზის ჩაგვახედებს წარსულის კოლიზიებში, მხოლოდ იმისათვის, რომ მომავალი უშეცდომოდ განვჭვრიტოთ. ჩვენ სავსებით ვენდობით მსახიობს, მივყვებით მისი თხრობის დინამიკას და ვერ ვამჩნევთ, რომ იგი თავის ნებაზე გვათამაშებს. — სურს — შეგვძრავს ამბის მოულოდნელი შეტრიალებით, სურს — პოეტის სულიერი აღსარებების სიღრმეში დაგვძირავს, სურს — ირონიულ, მსუბუქ ტალღაზე შეგვაგდებს. თხრობის ინტონაციის მოულოდნელი ცვალებადობით, რეგისტრების სწრაფი „გადართვით“ იგი აღწევს მისთვის სასურველ ეფექტს. ხან თითქოს მისი ბაგეები კი

არ მეტყველებენ, არამედ პოეტის სული ღალადებს ლოცვას:

„მამაო ჩვენო, რომელიცა ხარ ცათა შინა!

მუხლმოდრეკილი, ღმობიერი ვდგევარ შენ წინა.

არამედ მწყურს მე განმინათლდეს ცით ჩემი სული

შენგან ნამცნების სიყვარულით აღმენტოს გული,

რომ მტერთათვისაც, რომელთ თუნდა გულს ლახვარი მკრან,

გთხოვდე: „შეუნდე, — არ იციან, ღმერთო, რას იქმან!“

ეს წინასწარმეტყველური სიტყვები მსმენელზე გამაოგნებლად მოქმედებს — არა იმიტომ, რომ მის აღსარებითს თრთოლვას ქალთა გუნდის გალობა აძლიერებს, არამედ სულ სხვა (ცხადია, ეს ზუსტად გათვლილი მხატვრული ეფექტია) რამ: ამ ლოცვის ფსიქოლოგიური, პიპნოზური ეფექტი. იგი წარმოთქმულია იმ დროს, როცა მას არ ველით. იგი კომპოზიციის იმ ადგილას „ზის“, რაც მომავალ კულმინაციას, ტრაგიკულ ფინალს, ბედისწერის წინასწარი ჭერეტის თავზარდამცემი სინათლით ანათებს. ჯერ შორსაა საბედისწერო ჩასაფრება, წინ არის ბრძოლის, ფიქრის, შრომის გოლგოთის გზა და აი, ამ გზის დასაწყისშივე ხედავს (ა. ბაქრაძის და კ. მახარაძის ღრმა ინტუიციით) პოეტი თავის აღსასრულს, ხოლო ჩვენ, ამ საღამოზე მოსულნი, ვგრძნობთ ღვთით „ნამცნების სიყვარულით“ ანთებული გულის ფეთქვას. ჩვენ ვიცით, რამ გააჩერა ამ გულის ფეთქვა, ჩვენს წინ მლოცველმა კი ეს საბედისწერო ნამი იგრძნო და შეუნდო იმათ, ვინც გულს ლახვარი ჰკრა. წინასწარი გრძნობის და შენდობის ეს სიმაღლე, რომელზედაც ჩვენც ავდივართ, თავბრუდამხვევია, გამაოგნებელია. აქ კიდევ სხვა ღრმა აზრია გამხელილი — თავიდანვე ილია ღვთით რჩეულია, ერთადერთია, ციური ნიშანი ანათებს მის შუბლს. მხოლოდ მას, როგორც მესიას, შეუძლია თავის თავს ჰკითხოს „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი მე“ და სწორედ „ლოცვის“ შემდეგ გვეკითხება ჩვენ კოტე მახარაძე, თავის თავს ეკითხება ჭაბუკი ილია ჭავჭავაძე, სავარძლის სახელურზე ჩამოძვდარი, გულში ჩამწვდომი, იდუმალი ტონით: „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას“ და თითქოს რაღაც შინაგანმა ძალამ უბიძგა, ზეზე წამოაყენა, წინ გამოიყვანა, იდუმალ ფიქრთა დენა დაურღვია და საკუთარი თავის წინ დააყენა. „შენმა ქვეყანამ საქმე რომ მოგთხოვოს, მაშინ რასა იქმ?“ — აქ ხმამაღლა, მკვეთრად, მწვავედ დასმული კითხვა დგას დარბაზსა და სცენა-საკუროთხვევლს შორის, როგორც ამონედილი მახვილი... და კვლავ მოულოდნელი გადასვლა ამ შეძახილიდან (საკუთარ თავს შემოუძახებს თუ ჩვენ?!) ჩურჩულზე,

ლამით, სიბნელეში მარტოდ დარჩენილ საკუთარ თავთან გამხელი-
ლი ფიქრი, ჩურჩული, რომელიც არ არღვევს ლამის იდუმალებას:

„მკრთალი ნათელი სავეს მთვარისა
მშობელს ქვეყანას ზედ მოჰყენოდა
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა
ლაჟვარდ სივრცეში დაინთქმებოდა“.

ვინც შინაგანი ხილვის ნიჭს არ არის მოკლებული, მან ამ წუთებ-
ში არ შეიძლება არ დაინახოს მშობლიური ქვეყნის ლამის პეიზაჟი
და ამ სიბნელეში მკრთალი სილუეტი პოეტისა, რომელსაც თავისი
სამშობლოს სუნთქვისათვის მიუგდია ყური:

„ზოგჯერ“ კი ტანჯვით ამოძახილი
ქართულის ძილშია კენესა ისმოდა!
ვიდექ მარტოკა... და მთების ჩრდილი
კვლავ ჩემ ქვეყნის ძილს ეალერსება...“

მას ერთს ესმის ეს კენესა: გამაოგნებელია — „ვიდექ მარტოკა“.

ამ წამიდან მოყოლებული კოტე მახარაძე გამოჰყვეთ თავის უმ-
თავრეს თემას, რომელიც ხან იკარგება, ხან ყრუდ უღერს, მაგრამ ძარ-
ღვია ამ თეატრალურ წარმოსახვით პანორამაში — ეს არის მარტო-
ობის თემა!

კ. მახარაძე ილიას თანამებრძოლთა და თანამოაზრეთა მთელ გალ-
ლას წარმოადგენს, ჩვენს წინ თითქოს ჩაივლის ძვირფას სახეთა გა-
მოსახულებანი (კოტე ყიფიანი, აკაკი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე, ივა-
ნე მაჩაბელი, იაკობ გოგებაშვილი...) მაგრამ ილია მარტოა, ერთადერ-
თია, იგი ასულია ისეთ სიმაღლეზე, სადაც სხვათა გონება ვერ აღწევს,
ერთი სიტყვით, ღვთით რჩეულია — „მცნების ნათლით ზეაზიდულ,
ამაღლებული“, რომელსაც ქვეყნის ხსნა, გადარჩენა, განახლება-აღორ-
ძინება საკუთარი ცხოვრების მიზნად და აზრად უქცევია.

ამ ლაიტ-თემას ხანდახან „უკან“ გადასწევს ხოლმე კოტე მახარაძე
— და აი, ჩვენს წინ ცოცხლდება ძველი თბილისის კოლორიტული
სურათები: — მსახიობი სწრაფი რიტმით, თავისუფლად, ლაღად ხა-
ტავს მინიატურულ სცენებს (თითქოს წამიერად თავისუფლდება იმ
შინაგანი ძაბვისაგან, რომელიც ილიას ყოველ „გამოჩენას“ ახლავს),
თბილისის გამოცოცხლების ნიშნებს მსუბუქი ირონიით გვანჯდის,
აგერ, ჩვენ წინ „გამოდის“ დიდი გრიგოლი, გრიგოლ ორბელიანი —
ერთი შტრიხით, ინტონაციის შეცვლით, დადინჯებული, მდორე,
დარბაისლური მეტყველებით ცოცხლდება მისი პორტრეტი, „მამა-
თა“ და „შვილთა“ ბრძოლას კოტე მახარაძე წარმოგვიდგენს რო-

გორც ერთ-ერთ ეპიზოდს — თავისუფალს შეურიგებელი კონფლიქტებისათვის დამახასიათებელი სიმწვავისაგან. ერთგვარად მსუბუქი ირონიით, კეიტლგანწყობილებითაც კი ხატავს მსახიობი ორივე მხარეს. ისტორიის ამ დისტანციიდან მსახიობს ეს ბრძოლა არ მიაჩნია ე. წ. „ნამყვან თემად“, ამიტომაცაა, ალბათ, რომ როცა იგი იწყებს ილიას „პასუხის“ კითხვას — „ჩვენ ვლეთ რუსეთი“... მთელს მის ტონში ჩანს ილიას მონიება გრიგოლისადმი, გენიალური ჭაბუკის გულმონყალება მოხუცი გენერლის, სახელოვანი და დიდებული პოეტის მიმართ. მხოლოდ „პასუხის“ ბოლოს კ. მახარაძე გადადის მამხილებელ, მკაცრ, შემტევ ტონალობაზე...

დიახ, მრავალი ეპიზოდი ენაცვლება აქ ერთმანეთს — მაგრამ ის ძირითადი თემა — ილიას განწირულებისა — ყოველთვის საგრძნობია — იგი სხვადასხვა შეფერილობას იძენს.

კოტე მახარაძე ხანდახან „უახლოვდება“ ილიას სახეს, თითქოს უნდა შეერწყას კიდეც მას. ჩვენს წინ ახალგაზრდა, ენერგიით სავსე ილიას ენაცვლება ჭარმაგი, ბრძენი, შეუპოვარი, ზოგჯერ დაუნდობელი (როცა საქმე ერს, ერის ღირსებას, მის ენას, კულტურას ეხება) მოღვაწე, ხან კი ბრძოლისაგან, შრომისაგან დაღლილი ილია: — „დაიყივლე, მამალო“ — ამას ამბობს კოტე მახარაძე — ილიად გარდასახული — გატეხილი, იმედგამწყდარი კაცის მოღლილი ხმით.

მაგრამ, კოტე მახარაძე უმაღლეს გრძნობს „ილიას სახედ გარდასახვის“ მთელ საშიშროებას. იგი წამიერად, მეყსეულად უახლოვდება — როგორც ვთქვით — ილიას სახეს, და ეს წამები სავსებით საკმარისია, რომ სხვადასხვა დროის ილია ჭაფჭავაძე დავინახოთ, ვიგრძნოთ მისი აზრების მდინარება, მისი ემოციების ფეთქება. ასევე იქცევა მსახიობი სხვა შემთხვევაში — ერთის მონასმით თვალწინ გვიყვანებს ისტორიულ პერსონაჟს, შემდეგ შორდება მას, რათა ისევ დარჩეს კოტე მახარაძედ, ჩვენს თანამედროვედ, რომელსაც მხატვრული ობიექტურობა მართებს.

...როგორი ირონია სჭევის კოტე მახარაძის ხმაში, მის თვალებში, როცა ნიკო მარის ლიტერატურული კონცეპციებისადმი ილიას დამოკიდებულებას გვამცნობს, როცა ილიას სტრიქონებს აი, ამ წუთში წარმოქმნილი სარკაზმით ავსებს.

...განრისხებით მოგვითხრობს იგი იმ ფაქტს, როცა ბანკის მმართველად არჩევნების დროს ილია ჭაფჭავაძეს თორმეტი შავი კენჭი ჩაუგდეს... როგორი სევდა ისადგურებს მთელს მის არსებაში, როცა ივანე მაჩაბელსა და ილია ჭაფჭავაძეს შორის გაჩენილ უთანხმოებაზე მოგ-

ვითხრობს. ცალკე შეგვეძლო განგვეხილა ზოგიერთი ეპიზოდი, რომელიც პალიტრის მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მაგალითად „რა ვაკეთეთ, რას ვშერებოდით“... ინტონაციის მრავალგვაროვნებაზე აქვს აგებული მსახიობს, ხოლო „ბედნიერი ერის“ კითხვას იწყებს ხმამაღლა, ერთგვარი თავმონონებით, მსუყე მონასმებით, გაშლილი ჟესტით („მძიმე ყალბით, ლამაზ ფალბით, მორთული და მშვენიერი“) თითქოს მონუმენტურ სურათს ხატავსო და ბოლოსკენ, თანდათანობით გაღიზიანებისაგან წამოსული ერთგვარი ნიშნისმოგება მოგვესმის:

„გარეთ მზდალი, შინ ძლიერი;

არ რის მქონე,

არ რის მცოდნე,

უზრუნველი და მშვიერი“.

„არ რის მქონე, არ რის მცოდნე“ — კრეშენდოა, კულმინაციური წამოძახილია, უფრო თავზარდამცემი, ვიდრე „უზრუნველი და მშვიერი“. „არ რის მცოდნე“ — ამ ფრაზას ორგზის იმეორებს მსახიობი, რათა არა მარტო ილიას მრისხანე შეძახილი შეგვახსენოს, არამედ დღევანდელ ვითარებაზე დაგვაფიქროს. ყოველივეს აგვირგინებს გულისტკივილით, ამავე დროს თვითირონით სავსე:

„ჩვენისთანა ბედნიერი

კიდევ არის სადმე ერი?!“

ზოგჯერ ისე მოულოდნელია სვლა, რომ სრულიად იცვლება მთელი წინარე ეპიზოდის შინაარსი. მე ვერასოდეს ვერ წარმოვიდგენდი, რომ ლექსი „ჩემო კალამო, ჩემო კარგო“, რომელსაც თვითალსარების და თვითდამშვიდების მინორი ახლავს, იმგვარად აუღერებულისყო, როგორც ეს „საჩინოს“ კედლებში ჟღერს. მას შემდეგ, რაც კოტე მახარაძე ხატავს ილიაზე ლიტერატურული და ეთიკური თავდასხმების შემადგენლებელ, დღეს თითქმის დაუჯერებელ სურათს იგი, სავარძელში მჯდარი, რაღაც აუნერგელი ბოლმით, გესლით, თითქოს საკუთარ თავსაც პკიცხავს ილია და უმადურ საზოგადოებასაც, განრისხებული იწყებს:

„ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?

რასაც ვმსახურობთ, მას ერთგულად კვლავ ვემსახუროთ,

ჩვენ წმინდა სიტყვა უშიშარად მოვფინოთ ხალხში,

ბოროტთ საკლავად, — მას სულთ-ხდომის სეირს ვუყუროთ“.

„სეირს ვუყუროთ“ — ისეა თქმული, როგორც ამას იტყოდა ზევსი ჰომეროსის „ილიადაში“.

ზოგჯერ კიდევ ასევე დიდ მხატვრულ ეფექტს აღწევს მსახიობი

ძალზე ძუნწი საღებავებით, ერთი ფერით, ერთი ინტონაციით, გარინდებით, ჩურჩულით თქმულით, თითქოს საკუთარი გულისთქმისთვის მიუგდია ყური:

„მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა
მშობელ ქვეყანას ზედ მოჰფენოდა
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა
ლაჟვარდ სივრცეში დაინთქმებოდა“.

ჩვენ არა მარტო მშობლიურ პეიზაჟს ვხედავთ, არამედ გვესმის ის, რაც ესმოდა ილიას, რაც ახლა ესმის კოტე მახარაძეს:

„ზოგჯერ კი ტანჯვით ამოძახილი
ქართველის ძილშია კვნესა ისმოდა“.

სულგანაბული დარბაზი, რომელიც ერთ არსებად ქცეულა, ისეა გაოგნებული, სუნთქვაშეკრულია, თითქოს ემინია, მართლაც კვნესა არ ამოაყოლოს ამოსუნთქვას.

რა ოსტატურადაა გამოყენებული პაუზა! პაუზა კი არა — დუმილი! რომელიც გვაგზადებს მნიშვნელოვანი ამბის აღსაქმელად. კოტე მახარაძე თითქოს ფრაზის ბოლოს ორ წერტილს სვამს, ჩერდება, რაღაცას ელოდება და იწყებს...

ეს დუმილი უძღვის წინ ივანე მაჩაბელსა და ილიას შორის დანყებული კონფლიქტის ამბავს...

ეს დუმილი კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს ხდის ფრაზას, რომელიც უნდა ითქვას:

„მაგრამ, მამულო, ჩემი ტანჯვა მხოლოდ ის არი,
ის არი მხოლოდ სავალალო და სამწუხარო,
რომ შენს მინაზედ, ამდენ ხალხში, კაცი არ არი,
რომ ფიქრი ვანდო, გრძნობა ჩემი განვუზიარო!...“

მარტოსული...

მიუწვდომელი...

ტიტანი...

მხოლოდ ასეთ კაცს შეეძლო ეთქვა თავის თავზე:

„თუ კაცმა ვერ სცნო ჩვენი გული, ხომ იცის ღმერთმა,
რომ წმინდა არის განზრახვა და სურვილი ჩვენი“.

მართლაც ღვთაებრივი ძალით აღესილს ვხედავთ ილიას, როცა კოტე მახარაძე ორივე ხელს ჩაავლებს სავარძლის ლომებს, გადააქცევს სავარძელს, შეარწევს, ხან წინა ორ ფეხზე დააყენებს, ხან უკანა ორ ფეხზე და თითქოს მთელი ქვეყნის გასაგონად, ხმამაღლა, გამომწვევად შეჰყვირებს:

„აბა, რას გვარგებს ჩვენ ის გუთანი,
რომე აჩეჩოს მარტო მინანი
და არ მოსთხრიდეს ძირით იმ ბალახს,
რომელიც უშლის თესლსა ამოსვლას?“

იმ წუთში მე მომეჩვენა, რომ სავარძლის ფეხებმა მთელი სცენის
სიღრმეს უწიეს და ამოაბრუნეს...

სცენაზე მარტოდ ყოფნას მხოლოდ ის უპირატესობა აქვს, რომ
გაიძულებს საკუთარი არტისტული შესაძლებლობების შეცნობას და
არტისტული არსენალის ყოველნაირად გამოყენების იმპულსს გაძ-
ლევს. საკუთარ თავს მინდობილი უკვე სხვა მნიშვნელობას ანიჭებ
ყოველ ჟესტს, მოძრაობას, გამოხედვას, ინტონაციას, პაუზას. მაინც
გამოსახვისა თუ გამოხატვის შესაძლებლობანი შეზღუდულია, მაგ-
რამ რაც არის — მაქსიმალურად, ზედმინევენიტ ზუსტად გამოსაყე-
ნებელია. ეს კარგად ესმის კოტე მახარაძეს და გამოსახვის ყოველ
საშუალებას იყენებს ზუსტად, გამიზნულად.

ერთი ციციქნა სცენა რის საშუალებას იძლევა? თითქმის არაფრის!
მაგრამ დავეუკვირდეთ — რა მაქსიმალურად იყენებს მსახიობი ყო-
ველ შესაძლებლობას! მისი მოძრაობა თავისუფალია შემთხვევითო-
ბისაგან, ფუნქციურია, აუცილებლობით გამოწვეული, განსაკუთრე-
ბული მნიშვნელობა ენიჭება ამ დროს სხეულის პლასტიკას და ჟესტს.
ასეთ სცენაზე ჩვენი ყურადღება კონცენტრირებულია მსახიობის სა-
ხეზე და ხელებზე. რადგან ხელის პლასტიკა, ამ შემთხვევაში, ყველაზე
მეტყველია (რასაკვირველია, იგულისხმება, რომ სიტყვა — აზრობ-
რივად და ემოციურად ღრმადაა გააზრებული), როგორც ჩანს, მსახი-
ობი ინტუიტიურად გრძნობს ამას და ამიტომაც ზომიერია, მკვეთრია,
განონანსორებულია შინაგანი განცდით და აზრით მისი ხელის მტევ-
ნების მოძრაობა. რასაკვირველია, არავითარი მხატვრული ზემოქმე-
დების ძალა არ ექნებოდა თუნდაც ყველაზე გულმოდგინედ დამუშა-
ვებულ ეპიზოდს, თუკი ის ერთი მთლიანი წარმოსახული სინამდვი-
ლის განუყოფელი ნაწილი არ იქნებოდა. ამ შემთხვევაში არავითარ
ფრაგმენტულობას ჩვენ ვერ ვხედავთ. ყველაფერი ემორჩილება ერთ
მიზანს — ილიას პიროვნებისა და მისი გარემოს ტრაგიკული კოლი-
ზიის გამოსახვას. ეს კოლიზია წარმართავს, ამთლიანებს, ერთ აკი-
დოზე ანყობს ცხოვრების ფაქტებს, პოეტის ფიქრსა და სიტყვას, სა-
ზოგადოებისა და პიროვნების დამოკიდებულებას, ლირიულსა და კო-
მიკურ რეალიებს, დრამატულსა და ტრაგიკულ მოვლენებს.

ამ ერთი საღამოს მანძილზე ჩვენმა სულმა აღფრთოვანებისა და

ტანჯვის, სიხარულისა და მწუხარების გზა გაიარა. „გულწრფელობითა და სიმართლითა“ განწმენდილი, სინდისის ქენჯნისგან დაღლილი ეს სული ისევ ილიასაგან თუ შპოვებს შვებას, — ისევ მასთან თუ შეიგრძნობს თავისი არსების „მშვენიერ არსს“.

განა შეიძლება, რომ ერთმა მსახიობმა ამაზე მეტი შესძლოს? ამაზე უფრო მეტად შეგვძრას?

ასეთი პათეტიკური შეძახილით ვამთავრებდი ჩემს წერილს ჟურნალ „ხელოვნების“ (№ 12, 1987 წ.) ფურცლებზე. ამ სტრიქონების დაწერიდან გავიდა თითქმის თხუთმეტი წელი და მე დღესაც ვიზიარებ ამ პათოსს:

„დრო ჰქვრივტი, ჟამთა რა მოაქვს?

რას ისხამს, რა მოისთვლები...“

ერთ-ერთ თავის ადრინდელ ინტერვიუში კოტე მახარაძე ამბობდა: „ფეიქრობ, რომ თეატრი, როგორც საზოგადოებრივი აზროვნების ფორმა, ტრიბუნის არსებობის მიზნით შეიქმნა, ისეთი ტრიბუნისა, საიდანაც თითოეული გამოხატავდა თავის ფიქრებს, იტყოდა სიმართლეს“. რაოდენ, ირონიულადაც არ უნდა აღვიქვათ ძველების გამოთქმა „თეატრი ტრიბუნაა“, „თეატრი სარკეა ჩვენი ცხოვრებისა“, მაინც, ყოველ დროში და ვითარებაში, ეს გამოთქმა არ ჰკარგავს თავის პირვანდელ აზრსა და მნიშვნელობას. ამ კონკრეტული შემთხვევის გამო კი, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს იყო „თეატრი-ამბიონი“, სადაც მონოლოგი ზოგჯერ ქადაგებას უახლოვდებოდა. „მონოლოგი კი მართლაც უჩვეულოა თავისი ხანგრძლივობითაც, მასშტაბითაც და სტრუქტურითაც. იგი ორსაათ-ნახევარს გრძელდება შეუსვენებლად. მსახიობის ფენომენალურ მესხიერებას ზუსტად შემოუნახავს ილიას უმდიდრესი მეგვიდრეობა და მასზე თქმული ყველაფერი გაუაზრებია და ერთ მთლიან მხატვრულ სისტემაში მოუქცევია. აქ ერთმანეთს ერწყმის და ერთვება პოლიტიკური და სოციალური, ეკონომიკური და საგანმანათლებლო, პიროვნული და საზოგადოებრივი, პოეტური და პროზაული — ყველაფერი, რაც ილიას სახელთან არის დაკავშირებული. კოტე მახარაძე დახვეწილი არტისტული გამომსახველობით, აქცენტების გადაადგილებითა და რიტმული მონაცვლეობით ქმნის დინამიკურ მრავალფეროვნებას, აღძრავს შეუწელებელ ინტერესს. აქ ილია ჭავჭავაძის ბედი იმდენად ფართო პლანით იაზრება, რომ იგი სცილდება კიდეც კონკრეტულად ერთი ადამიანის საზღვრებს და საერთოდ ქართველი ხალხის სატკივარსა და საფიქრალს ეხება.

ვინც ქრისტესავით ენამა, ის უნდა აღსდგეს კიდეც? ეს არის კოტე მახარაძის დრამატიული მონოლოგის არსი, მაგრამ არა ყველაფერი. იგი ერთბაშად მრავალ კითხვას სვამს ჩვენს წინაშე, სწორედ ჩვენი, ქართველების წინაშე. რატომ უნდა ენამონ ერისათვის თავდადებულნი? რას გვასწავლის ისტორიის გაკვეთილები? რისთვის მოგვინოდებს დღეს ილიას სახელი?

კოტე მახარაძეს თავისი ფართო ერუდიციით თანდათან შეეყვართ საუკუნის პოლიტიკურ და სოციალურ ატმოსფეროში. გერძნობთ მის ვნებათაღელვას, სულიერ დრამატიზმს. სამყარო, რომელშიც ილია ცხოვრობდა და რომელსაც თავად ქმნიდა, აღსავსე იყო ეპოქალური ქარტეხილებით, უმძაფრესი ბრძოლებით.

კოტე მახარაძემ შეძლო გადმოეცა, თუ როგორ ქმნიდა, ანახლებდა და ამძაფრებდა საქართველოს ილია. როგორი ტკივილით, ტანჯვით ამკვიდრებდა ეროვნულ თვითშეგნებას. ეს იყო უმძიმესი გზა — გზა გოლგოთისებური. თითქოს ფეხდაფეხ მიჰყვება მსმენელი ამ გზას. თავადაც განიცდის მის ტრაგიზმს. ეს ზნეობრივი განწმენდისა და ზიარების პროცესია. და აქ განსაკუთრებულია მსახიობის როლი. თავის ფიქრსა და გერძნობას, თავის სიტყვასა და სატკივარს მიაჯატვა მაყურებელი და იგი წამიერადაც არ გამოთიშვია შემოქმედებითი თანაზიარობის ამ ურთულეს პროცესს. ფართოა მსახიობის თვალსაწიერი. მისი ხედვის არეშია მოქცეული არა მარტო ცალკეული ადამიანები, არამედ თვით ეპოქა მთელი თავისი სირთულით. ყველაფერი კი ილიას სახელთან მიმართებაშია წარმოდგენილი. აქ მასშტაბურობა უფრო მეტად განიცდება, რადგან იგი იშლება ეკლესიის ინტიმურ ატმოსფეროში"... (ვასილ კიკნაძე — „ერთი მსახიობის დრამატიული მონოლოგი“, გაზ. „კომუნისტი“, 21.10.1987 წ.).

ერუდიტმა, ფართო განათლების პუბლიცისტმა, ისტორიკოსმა და პოლიტიკოსმა დევი სტურუამ გაზ. „ვეფერნი ტბილისის“ (16-17. 09.1999 წ.) გამოაქვეყნა ვრცელი ანალიტიკურ-მიმოხილვითი სტატია მიძღვნილი „ერთი მსახიობის თეატრის“ შემოქმედებისადმი, სადაც განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა კოტე მახარაძის ამ პირველ სპექტაკლს. დ. სტურუა ილიასადმი მიძღვნილ სპექტაკლს განიხილავს 80-90-იანი წლების საქართველოს პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ცხოვრების ანალიზის ფონზე. „კოტე მახარაძემ (აკაკი ბაქრაძესთან ერთად) განსაცვიფრებელი სიზუსტით, სისავსით და სახიერებით გამოაცალკევა ყველაზე მთავარი, ფასეული, განმსაზღვრელი და ყველაზე აქტუალური ილია ჭავჭავაძის უკვდავი მემკვიდრეობიდან. მო-

ნოსპექტაკლი იმ აზრს განამტკიცებდა, რომ, ეროვნულ-განმათავი-სუფლებელი ბრძოლა სრულიადაც არ ნიშნავდა იზოლაციონიზმს და განკერძოებას, რომ საქართველოს პატრიოტი ილია ჭავჭავაძე ამავე დროს იყო მსოფლიოს ადამიანი, შემთხვევით როდი უთქვამს ერთ, ასევე ჭკვიან ქართველს: იგი შეიძლებოდა, რომ ყოფილიყო მთელი მსოფლიოს თანამეგობრობის ღირსეული პრეზიდენტი...

დიდი ტაქტით, ყოველგვარი კონიუნქტურული რევერანსების გარეშე კოტე მახარაძემ მაყურებელს შესთავაზა ილია ჭავჭავაძის ტრაგიკული დაღუპვის რამდენიმე ვერსია, თითქოსდა მაყურებელს მოუხმობდა თვითონ გაეკეთებინა დასკვნა, დაფიქრებულიყო ჩვენი ეროვნული სირცხვილის — წინამურის ტრაგედიის არსზე და გაეკეთებინა.

მონოსპექტაკლის დამთავრების შემდეგ მაყურებელი ნელა იშლებოდა, თითქოს არ სურდათ მარტო დარჩენა. ისინი იმყოფებოდნენ ჩვენი დიდი თანამემამულის მახარაძისეული საგის მომაჯადოებელი გავლენის ქვეშ...

კოტე და მე ერთად ვბრუნდებოდით სახლში. ჩვენი დიდი მსახიობი, გამოჩენილი სპორტული მიმომხილველი, ექსტრა-კლასის შოუმენი, ჭეშმარიტი თბილისელი, ახლობელი და მშობლიური კოტე, ისევე როგორც მისი მაყურებელი, შემფოთებული იყო ჩვენი საქართველოს დღევანდელი და განსაკუთრებით ხვალინდელი დღით. მრავალი მისი პროგნოზი, ვაი რომ, მთლიანად გამართლდა. არ შემიძლია, არ ვთქვა, რომ რეზო თაბუკაშვილთან და მერაბ მამარდაშვილთან ერთად კოტე მახარაძე თავისი ნიჭიერი კალმით, თამამი პუბლიცისტიკით სიმართლეს, მხოლოდ სიმართლეს და არაფერს სიმართლის გარდა, ეუბნებოდა ქართველ ხალხს და განსაკუთრებით ახალგაზრდობას, იმ ჩრდილოვან მხარეებზე, იმ სიბინძურეზე, რომელიც მოძრაობის ზედაპირზე ამოტივტივდა...

აი, ასეთი იყო ჩემი შეხვედრა კოტე მახარაძის მიერ შექმნილ და მისი ხელმძღვანელობით არსებულ ერთი მსახიობის თეატრთან — ამ უთვალსაჩინოეს და საერთოსაკაცობრიო ტრიბუნასთან. ამის შემდგომ გავიდა მღელვარე, წინააღმდეგობრივი, ზოგჯერ „ირაციონალური ათნლეული“.

სხვათა შორის ამ სიმართლეს, რომელზედაც ლაპარაკობდა დევი სტიურუა, ასევე განსაკუთრებული რელიეფურობით აღნიშნავს თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილიც: „ამ თეატრმა თავისი არსებობის გზა დაიწყო იმ უმთავრესით, რითაც იგი დღეს სწვდება თითოეული ადამიანის“.

მიანის გულს, იპყრობს მის გონებას, ყურადღებას, იმსახურებს მის პატივისცემას — თეატრმა დაიწყო სიმართლით — მან დაუკავშირა ეს ცნება სიმართლის მოყვარულ, ადამიანის და მოქალაქის, პოეტი-სა და მოაზროვნის დიდი ილიას სახელს და გვიამბო არა მხოლოდ მისი ცხოვრებისა და გარდაცვალების ისტორია, არამედ უწინარესად სიმართლე მისი ცხოვრებისა და გარდაცვალების შესახებ. უფრო მეტიც, მან დაუკავშირა ეს სიმართლე ჩვენს საკმაოდ რთულ დროს და ამით განაცხადი გაუკეთა საკუთარ თავს, როგორც ახალშობილ, დღევანდლობისათვის სასიცოცხლო მოთხოვნების თეატრს“ (გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14.01.1988 წ.).

ერთ-ერთ ინტერვიუში (ჟურ. „ხელოვნება“, № 3, 1991 წ.) კოტე მახარაძეს პკითხეს, ხომ არ პოულობს სახელგანთქმული სპექტაკლის „ადამიანებო, იყავით ფიზიკა!“ — განწყობილება თავისებურ გამოძახილს სპექტაკლში „რაც მტრობას დაუქცევია“. როგორც ჩანს ეს კითხვა მოულოდნელი აღმოჩნდა მსახიობისათვის. ნუთუ წრე შეიკრა? ფუჩიკი, პირველი დიდი როლი, რომელმაც მას სახელი მოუხვეჭა და ილია, მისი ბოლო (ინტერვიუს მიცემის პერიოდში) ნამუშევარი, რომელმაც მას გამარჯვება მოუტანა, როგორც სპექტაკლის ავტორ-შემოქმედს. „შესაძლებელია... იცით, არასოდეს არ მიფიქრია ამაზე, მაგრამ მათ შორის გარკვეული ლოგიკური კავშირი ალბათ მაინც არსებობს. მე არ ვადარებ ერთმანეთს ფუჩიკისა და ილიას შემოქმედებას, მათ პიროვნებას. ეს შეუძლებელია, რადგან ეს ორი აბსოლუტურად განსხვავებული ინდივიდუალობაა, მაგრამ მათი ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილ სპექტაკლებს, ალბათ, მაინც აქვთ ერთი უმთავრესი შეხების წერტილი: ორივე სპექტაკლი გაფრთხილებს. ფუჩიკიც ჩვენსავით ჭაბუკი იყო, როდესაც აფრთხილებდა ადამიანებს იმ საშიშროებაზე, რომელსაც ბნელი, ქვენა ინსტინქტების გამარჯვება წარმოშობს. ამიტომაც არ იყო გასაკვირი, რომ იმ დროს, ჩვენ, ახალგაზრდებმა მისი ნაწარმოები ავირჩიეთ დასაადგმელად. მაყურებელი გულწრფელად ლეზულობდა სპექტაკლში არსებულ იმ იდეას, იმ მიმართებას, რომელიც გმობდა ყოველგვარი დიქტატის, რეჟიმის ბატონობას პიროვნებაზე. თავად განსაჯეთ — როგორ აუღერდებოდა იმ დროს ეს სპექტაკლი. ერთი მსახიობის თეატრის სპექტაკლიც, ცხადია, გაფრთხილებს, რადგან ილიას თითოეული თხზულება ადამიანებისადმი უდიდესი სიყვარულითაა გაუღენთილი, ყოველი მისი სტრიქონი დაჟინებით გვაფრთხილებს, რომ თუ ჩვენ არ მოვუარეთ მარადიულ გრძნობებს, თუ არ გავამაგრეთ

გონების, სიკეთის სანყისი, მაშინ დასაღუპად ვიქნებით განწირულნი“.

ამ სპექტაკლს გარდა ჭეშმარიტად დიდი ესთეტიკური და ზნეობრივი ღირსებისა, გამოარჩევს მისი საგანმანათლებლო ტენდენცია. სამწუხაროდ, გვიხდება იმის აღნიშვნა, რომ ახალი თაობა მოსწყდა წიგნს, განათლებას, დიდ ლიტერატურას. ჩვენი პრესა და ტელევიზია ლამის არის წალეკოს მაკულატურამ, დაბალი გემოვნების ოპუსებმა. კოტე მახარაძემ შესძლო შეუძლებელი: რაღაც სამი საათის მანძილზე მაყურებელი აზიარა ილიას შემოქმედებას, შესძლო დაეხატა დიადი პიროვნების მთლიანი სახე. ამის აღნიშვნა დღეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში ფეხი მოიკიდა ერთგვარმა ნიჰილიზმმა, მეტიც, აგდებულმა დამოკიდებულმა წარსულის დიდი კულტურის და ჩვენი დიდი წინაპრების მიმართ. როცა კოტე მახარაძე ამ თავის შედეგს ქმნიდა, ალბათ, ვერც წარმოიდგენდა, რამდენიმე წლის შემდეგ ვინმე თუ გაბედავდა ილია ჭავჭავაძის აუგად ხსენებას. ასეთი ტენდენცია, გარდა იმისა, რომ იგი უზნეოა, აღმოცენებულია არცოდნაზე, გაუნათლებლობაზე. კოტე მახარაძის ეს სპექტაკლი არა მარტო რიტუალური აღსარების გამო სწვდება ჩვენს სულსა და გულს, არამედ გვაძიდრებს ახალი ცოდნით, ანდა, ამ ჩვენივე ცოდნის ახლებური გააზრებით. ამ მხრივ კოტე მახარაძის თეატრი საგანმანათლებლო ფუნქციასაც ატარებს. აკი თვითონაც ამბობდა: „... არტისტმა დაკარგა საგანმანათლებლო ფუნქცია თანამედროვე თეატრში, რომლის სპეციფიკაც სულ უფრო და უფრო რთულდება, იმ მსახიობს, რომელსაც სხვა ღირსებათა შორის არ გააჩნია ეს ფუნქცია, იგი ვერ უძლებს რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ მყარ თეატრალურ მოდელს...“ (ჟურ. „ხელოვნება“, № 3, 1991 წ.). მსახიობი კოტე მახარაძე გამოვიდა სხვის მიერ შექმნილი მოდელებიდან, ე. წ. „რეჟისორული დიქტატურიდან“ და თავად შექმნა თავისი, უნიკალური სამყარო ანუ ყოვლისმომცველად თუ ვიტყვით, საავტორო თეატრი, სადაც თვითონ არის მწერალიც, რეჟისორიც, მსახიობიც, მუსიკალურად გამფორმებელი, დიზაინერიც, გამნათებელიც და ა. შ. მხოლოდ ისეთი უნიკალური ნიჭიერებით სავსე პიროვნებას, როგორც კოტე მახარაძეა, შეეძლო ასეთი უნიკალური თეატრის შექმნა.

ვგონებ, მკითხველს, ასე თუ ისე, მაინც შეეუქმენი (ჩემი კოლეგების აზრთა მოშველიებითაც) გარკვეული წარმოდგენა ამ პირველ, მრავლისგანმსაზღვრელ სპექტაკლზე. ჩემი აზრით, საინტერესოა, რას ამბობს ამის გამო კ. მახარაძის კოლეგა. მსახიობი და რეჟისორი

ნელი ქუთათელაძე თავის წერილში „ძალა ნიჭისა“ (ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, № 3, 1994 წ.) წერდა: „ტაძრის კედლებზე გაბნეულ აკანკალებულ შუქში ჯვარცმული ქრისტი, ჩრდილში ნმინდანნი, ეთერში ვერცხლის ზარისებური გამჭვირვალე, უნაზესი ხმები. სცენაზე მოაზროვნის სამყარო, აბსოლუტურად რეალური: წიგნები, ქალაქები, დოკუმენტები, სავარძელი, სანთლები, როგორც შუქის წყარო და არა რელიგიური რიტუალის სიმბოლო.

როდის და როგორ გადაიხლართა რეალური და ირეალური? როდის გადაეჭდო ერთმანეთს წარსული და აწმყო? როდის გაერთიანდნენ ერთიან მოქმედებაში მსახიობი და მაყურებელი? სასწაულია.

... ეს არ არის ჩვეულებრივი წარმოდგენა, ნიჭიერი მსახიობის ჩვეულებრივი მორიგი გამარჯვება. ეს უფრო მეტია, მნიშვნელოვანი ფაქტია, ისეთი თეატრის აღორძინების ფაქტი, სადაც მსახიობი და მაყურებელი ერთდროულად ქმნიან წარმოდგენას, როგორიც დიდი ხანია არ გვინახავს, მიუხედავად იმისა, რომ ბრწყინვალე დრამატურგების, რეჟისორებისა და მსახიობების გვარები ამშვენებენ თეატრების რეპერტუარს თეატრალურ აფიშებზე.

სცენაზე ერთი ადამიანი დგას, არა მთხრობელი, არამედ თავის სათქმელში ზუსტად გახსნილი კონფლიქტის აქტიური მოქმედი პირი, რომელიც წარმოგვიდგენს ორ საპირისპირო ძალთა შეჯახებას: აქეთ ილია, შეილი და მამა საქართველოსი, იქით ბოროტი ძალები.

და დარბაზი, ყოველივე მაღალზნეობრივის გულშემატკივარი... ასე იწყება ხელჩართული ბრძოლა და ეს ბრძოლა საინტერესო და სიხარულის მომგვრელია. ოდითგანვე (გაუთვითცნობიერებლადაც) მაყურებელს ამ თანამონაწილეობისათვის მოუხაროდა თეატრში. ამიტომ შეარქვა მას ადამიანმა ჯადოსნური. ამ ერთობლივი მოქმედების დროს მჟღავნდება ერის სულიერი სიმდიდრე, ენერგია და ძალა“.

როდესაც ნელი ქუთათელაძე წერს, რომ „სანთლები, როგორც შუქის წყარო და არა რელიგიური რიტუალის სიმბოლო“, მთლად ასე არაა საქმე. ჯერ ერთი, ეკლესიაში ანთებული ყოველი სანთელი საკრალურ აზრს იძენს თავისთავად; მეორე, კოტე მახარაძე, როგორც სპექტაკლის ავტორი, ამ სანთლებს გაცილებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. როცა იგი ლაპარაკობდა ილიას მკვლელებზე, ყოველი მკვლელის სახელის ხსენებაზე თითო სანთელს აქრობდა. ბოლოს შეყოვნდებოდა ერთ ანთებულ სანთელთან, დააპირებდა მის ჩაქრობას, მაგრამ არ აქრობდა — ერთი მკვლელის სახელი ჯერ კიდევ უც-

ნობი და დასადგენია. მძაფრი ემოციით დამუხტული, შინაგანად და-
ძაბული, მრისხანე კოტე მახარაძე მკვეთრი ხმით წარმოსთქვამდა:
„ილია მოკლეს... თედო ლაბაურმა, ჩამოახრჩვეს 1909 წლის 21 აგვის-
ტოს. (კოტე პირველ სანთელს აქრობდა), გიორგი, იგივე ლომა ხიზა-
ნიშვილმა (ჩამოახრჩვეს 1909 წლის 21 აგვისტოს), ივანე ინაშვილმა
(ჩამოახრჩვეს 1909 წლის 21 აგვისტოს), პავლე ფშაველიშვილმა, იგივე
აფციაურმა (მოკლეს 1908 წლის 17 დეკემბერს, სოფელ მამკოდასთან,
როცა პოლიციამ ყაჩაღების გუნდი ამონყვიტა), გიგლა ბერბიჭაშ-
ვილმა (გაასამართლეს 1941 წელს და მიუსაჯეს სიკვდილი)“...

სიტუაციის ანალიზის შემდეგ სარკასტულად წაკითხული:

„ჩვენისთანა ბედნიერი

განა არის სადმე ერი,

მძიმე ყალმით, ლამაზ ფალნით

მორთული და მშვენიერი.

უნყინარი, უჩინარი,

ქედდრეკილი, მადლიერი,

უშფოთველი, ქვემძრომელი,

რიგიანი წესიერი;

ყოვლად მთმენი, ვით ჯორ ცხენი,

ნახედნი და ღონიერი,

ჩვენისთანა ბედნიერი

განა არის სადმე ერი?“ — თავზარდამცემ შთაბეჭდილებას ახდენ-
და... თან ჩაუმქრალი სანთელი ხელში... რამდენი ქვეტექსტი და ე. წ.
„მეორე პლანია“ სიტყვის და მსახიობის მოქმედების ამ კონტრასტუ-
ლობაში. ეს იყო ძალზე ზუსტად ნაპოვნი დეტალი, რომელიც დიდ
შთაბეჭდილებას ახდენდა. მაგრამ, თურმე (თვით მსახიობის აღიარე-
ბით) ეს დეტალი სპონტანურად წარმოქმნილა. ასეთი ბედნიერი იმპ-
როვიზაციული მიგნება, „შემთხვევით“ აღმოცენებული, ყოველთვის
განსაზღვრულია მთელი მასალის ზედმიწევნით ცოდნით და ამ მასა-
ლის განცდით. კოტე მახარაძე ლაპარაკობს იმ უჩვეულო სიმბიოზზე,
რომელიც განსხვავებულია ერთ პიროვნებაში (ავტორი, რეჟისორი,
მსახიობი): „შემოქმედებითი პროცესის ასეთი უჩვეულო სინთეზის
დროს შემძლო გარკვეულწილად გამეწეო ზღვარი ფსიქოლოგიურ
და ემოციურ ნაკადებს შორის. მაგალითად, სპექტაკლში, დიდი ილი-
ას შესახებ, თითოეული ჩემი სიტყვა თუ ჟესტი აწონ-დანაწილი და
გამოთვლილი მაქვს სულ მცირე ემიზოდებამდე. როდესაც ამ სპექ-
ტაკლის შესახებ აღნიშნავენ, რომ ჩემი მოქმედება აბსოლუტურად თა-

ვისუფალია, შეუზღუდველი, შეიძლება კრიტიკოსებისათვის, მაყურებლისათვის ეს ასეცაა, მაგრამ გულახდილად შემოძლია გითხრათ, რომ როლის მთლიანი ქარგა მყარ თარგზეა ანყობილი, ყოველი მოქმედება ზუსტ ლოგიკას ექვემდებარება, სადაც იმპროვიზაციის ელემენტები მინიმუმამდეა დაყვანილი. სწორედ იმ გარემოებამ, რომ როლის პარტიტურა ზუსტად ავაწყვე, ალბათ, შემდეგ განაპირობა ჩემი სცენური თავისუფლება... მაგრამ, თქვენ წარმოიდგინეთ, მაშინაც კი, როდესაც თითოეულ პაუზამდე განვსაზღვრე ყველაფერი, პრემიერის მეორე სპექტაკლზე მაინც მოხდა ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი რამ: იმ ეპიზოდში, როდესაც მე ვასახელებ ილიას მკვლელებს და თითოეული სახელის წარმოთქმისას, ხუთი სანთლიდან ხელისგულით ვაქრობ თითო სანთელს (რაც ნათელი გამოხატულებაა იმ ქვეტექსტისა, რომ მინდა მოვსპო ისინი, ვინც ილია მოკლა), უცებ ერთი სანთელი დავტოვე ანთებული, რადგან დღეს ზუსტად კიდევ არ ვიცით, ვინ არის მეხუთე მკვლელი. გვაქვს ეჭვი, მაგრამ ვერ ვამტკიცებთ, ეს მხატვრული დეტალი, რომელმაც სულ სხვა აზრობრივი დატვირთვა და ელფერი შესძინა ამ ეპიზოდს, სპონტანურად აღმოცენდა. სპექტაკლზე მსჯელობისას ყოველთვის გამოჰყოფდნენ აღნიშნულ სცენას, როგორც ერთ-ერთ ყველაზე საუკეთესოს და მიგნებად მითვლიან, მაგრამ, როგორც მოგახსენეთ, მასზე განსაკუთრებით არასოდეს მიფიქრია. თუმცა არ გამოვრიცხავ, რომ ამ მოულოდნელ აღმოჩენამდე შეიძლება მოქმედების სწორმა ლოგიკამ მიმიყვანა. როგორც ჩანს, ქვეტენობიერი, ფარული ემოციური შრეები მსახიობის შემოქმედებაში ყოველთვის იჩენს თავს. მაშინაც კი, როდესაც გგონია, რომ შენს მიერ შესრულებულ ნამუშევარში ყველაფერს ახსნი, აღმოჩნდება ისეთი ნიუანსი, რომლის აღმოცენების სათავე მხოლოდ მიახლოებით შეგიძლია ივარაუდო... ალბათ, ამიტომაც ჩვენი პროფესია ასეთი რთული, და მე ვიტყვოდი, მოუხელთებელი...”

პირველი სპექტაკლის ამგვარმა ტრიუმფალურმა გამარჯვებამ, ამ ჭეშმარიტად თეატრალურმა ზეიმმა, არსებითად განსაზღვრა „ერთი მსახიობის თეატრის“ (ანუ კოტე მახარაძის) შემდგომი მხატვრული ძიებანი და მისი შემოქმედებითი სახე.

სპექტაკლი სცილდება ერთი პიროვნების ცხოვრების ქრონიკის ფარგლებს, უფრო მეტია, ვიდრე მწერლის ლიტერატურულ-მოქალაქეობრივი პორტრეტი. თვით კოტე მახარაძეს მიაჩნია, რომ ეს უმაღლესი მედიაციაა, სადაც ილიას მთელი ცხოვრება, მოღვაწეობა და შემოქმედება ეროვნულ, სოციალურ, პოლიტიკურ, კულტურულ,

ეთიკურ, ფსიქოლოგიურ, ფილოსოფიურ განზომილებაშია განფენილი. მას, თავიდან ბოლომდე, მსახიობის პიროვნული, მოქალაქეობრივი პოზიცია მსჭვალავს.

საკრალური ატმოსფერო — ტაძრის ინტერიერი, ფრესკები, სანთლები, საგალობლები — ამალღებულ ღვთიურ ელფერსა და მაღლს ანიჭებდა ამ სპექტაკლს.

* * *

ქართველი და ებრაელი ხალხის უნიკალურ, ოცდაექვსსაუკუნოვან ურთიერთობაზე მონოსპექტაკლის შექმნის იდეა კოტე მახარაძეს მისმა უახლოესმა მეგობარმა ბადრი კობახიძემ მიანოდა. მანვე შესთავაზა კანდიდატურა ჯემალ აჯიაშვილისა, რომელმაც სწორედ იმ ხანებში გამოაქვეყნა ძველი ებრაული პოეზიის განსაცვიფრებელი თარგმანები.

კოტე მახარაძეს მაშინ დიდი გეგმები ჰქონდა, მაგრამ სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის რჩევით, იგი შეუდგა ქართული და ებრაელი ხალხის ოცდაექვსსაუკუნოვანი ურთიერთობის და ერთად ძმური თანაცხოვრების ისტორიის მასალაზე მუშაობას. ჭეშმარიტად, ამ საქმეს ჯემალ აჯიაშვილზე უკეთ თავს ვერავინ გაართმევდა. ეს შესანიშნავი პოეტი და ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მთარგმნელი, ორივე ხალხის ისტორიის ღრმად მცოდნე უდიდესი პასუხისმგებლობით მიუდგა ამ დიდი მისიის აღსრულებას და ბრწყინვალე ნაწარმოები შექმნა, ერთდროულად დოკუმენტურიც და პოეტურიც, ისტორიულიც და თანამედროვეობის სულისკვეთებით გაჟღენთილიც... „ვინ იცის, — წერდა ჯემალ აჯიაშვილი — იქნებ სწორედ ქართულ-ებრაულ სიყვარულსა და თანადგომაშია გაცხადებული ის ღრმად შეფარული მისტერია, სასიცოცხლო დერიტად რომ ნაადგება ოცდამეერთე საუკუნის დაღლილ კაცობრიობას, ვინ იცის!“

თუ „რაც მტრობას დაუქცევია“, ქადაგებად, საკრალურ ქმედებად მიიღო მაყურებელმა, ეს მეორე სპექტაკლი პოეტურ-მისტერიულ ქმედებას დაემგვანა.

პირადად მე, ორი შემთხვევა ვიცი, როცა ქართული სპექტაკლის პრემიერა საქართველოს ფარგლებს გარეთ გაიმართა. პირველი იყო რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ სევილიის (ესპანეთი) მსოფლიო გამოფენის პროგრამით წარმოდგენილი და მეორე — კოტე მახარაძის და ჯემალ აჯიაშვილის „გამოიღვიძე, ქნარო“ — ისრაელში. საბედნიეროდ, ამ ორივე სპექ-



„გამოიღვიძე, ქნარო!“

ტაკლის დიდი ნარმატების მომსწრე ვარ და ვიცი, რას ნიშნავს ამგვარი პრემიერები თეატრისათვის.

რაკი კოტე მახარაძის ქმნილების პრემიერა ისრაელში შედგა, აქედან დავიწყებ ამ სპექტაკლზე თხრობას. როცა იგი და ჯემალ აჯიაშვილი ტექსტზე მუშაობას შეუდგნენ, ეს ამბავი, მწერალ გურამ ბათიაშვილის მეოხებით ცნობილი გახდა სწორედ იმხანად თბილისში სტუმრად მყოფ ეფრაიმ გურისათვის (გურიელაშვილი), რომელიც მაშინ ისრაელის ქნესეთის (პარლამენტის) დეპუტატობის კანდიდატი იყო. ეფრაიმ გურმა ნახა „რაც მტრობას დაუქცევია“, რამდენიმე ნაწყვეტი ახალი სპექტაკლიდან და მაშინვე გადანყვიტა კოტე მახარაძისა და სოფიკო ჭიაურელის მიწვევა ისრაელში. შედგა პატარა დელეგაცია, რომელშიც შევიდნენ აგრეთვე ჯემალ აჯიაშვილი, გურამ ბათიაშვილი, ნოდარ ჯანბერიძე და მე.

ისრაელში ჩვენი ჩასვლისას (1988 წლის დეკემბერი) ჩვენი მასპინძელი ეფრაიმ გური უკვე ქნესეთის დეპუტატის რანგში დაგვხვდა. ეს ფაქტი სრულიად უნიკალურია: სსრკ-დან ემიგრირებულ ებრაელთა შორის ეფრაიმ გური პირველია, რომელიც ქნესეთის დეპუტატად აირჩიეს. ამან თეატრისა და ჩვენს ვიზიტს სახელმწიფოებრივი აქციის სტატუსი მიანიჭა. ამ გარემოებამ განაპირობა ალბათ ის, რომ ჩვენ

მიგვიღეს მაშინდელმა საგარეო საქმეთა მინისტრმა შიმონ პერესმა (კოალიციური მთავრობის შედგენის შემდეგ იგი გახდა ფინანსთა მინისტრი და მთავრობის მეთაურის პირველი მოადგილე). შრომის პარტიის გენერალურმა დირექტორმა უზი აბრამმა, მთელ ისრაელში უდიდესი ავტორიტეტით მოსილმა ქალაქის თავებმა ტედი კოლეკმა (იერუსალიმი) და შლომი ლაჰატმა (თელავივი), აგრეთვე ყველა იმ ათი ქალაქის მერმა, სადაც კოტე მახარაძისა და სოფიკო ჭიაურელის შემოქმედებითი საღამოები იმართებოდა.

ჩვენი ჩასვლა ებრაელთა დიდ რელიგიურ დღესასწაულს „ხანუქას“ დაემთხვა. „ხანუქა“ რვადღიანი დღესასწაულია და ებრაელები ყოველდღე სანთლებს ანთებენ. ეფრაიმ გურმა კოტე მახარაძე ებრაულ მენორასთან მიიყვანა და სანთელი აანთებინა. ამ ამბავს დიდი ამბით გამოეხმაურა ებრაული პრესა. ამ ფაქტმა ერთგვარად სიმბოლური აზრი შეიძინა, ყველა ცენტრალურ გაზეთში დაიბეჭდა კოტე მახარაძე სანთლით ხელში მენორასთან მდგარი. ბენ გურიონის სახელობის საერთაშორისო აეროპორტიდან დანყებული, ერთი თვის მანძილზე კოტე მახარაძე და სოფიკო ჭიაურელი ებრაული პრესის ფურცლებიდან არ ჩამოსულან. პირველი საღამო ქალაქ ხულონში გაიმართა. ხულონში შესანიშნავი თეატრალური დარბაზი ხალხით გაიჭედა. გურამ ბათიაშვილს თავის დღიურებში ჩაუწერია: „... იმ საღამოს ბიბლიურ მინაზე არა ორი მსახიობი, არამედ ორი ქართველი მამულიშვილი იდგა სცენაზე და თავის სამშობლოს, თავის ქვეყანას იმით მოსავდა დიდებით, რომ უხსოვარი დროიდან მომდინარე ტრადიციას განაგრძობდა — ქადაგებდა ერთა შორის სიყვარულს, მეგობრობას, ჭირთათმენას. ამიტომ გადაჭარბებულად ნუ ჩამითვლით, თუ იმ საღამოს ქართული აზრის, ქართული ლექსის, ქართული რჯულშემგუებლობის დღესასწაულად მივიჩნევ“ (ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, № 2. 1989 წ.).

კოტე მახარაძეს ჯერ არ პქონდა დამთავრებული ტექსტზე მუშაობა, ეძებდა სპექტაკლის ფორმას, მეტყველების ინტონაციას. მან გადანყვიტა, სასინჯად, ერთი ნაწყვეტის ნაკითხვა. ამ საღამოს იგი ნახევარი საათის მანძილზე კითხულობდა ნაწყვეტებს მომავალი სპექტაკლიდან. პირველი ნაწილის ბიბლიურ ეპიზოდში, ანუ ექსპოზიციის მიხედვით, მაყურებელი მოულოდნელად ფეხზე წამოიჭრა, აღარ აცალა ნაწყვეტის ბოლომდე თამაში და ცრემლმორეული, აღტაცებული უკრავდა ტაშს. ჩვენი უჩვეულო მღელვარებამ შეგვიპყრო. უკვე ნათელი იყო, რომ სპექტაკლი დიდ გამარჯვებას მოიპოვებდა. ასე

ნანყვეტ-ნანყვეტის თამაშით კოტე მახარაძე მიდიოდა დამაგვირგვინებული აკორდისაკენ — მთელი სპექტაკლის პრემიერისაკენ, ქალაქ ბათიამისაკენ (თელავივის თანამგზავრი, ბრწყინვალედ აგებული პატარა ქალაქი). კოტეს პრემიერის სათამაშოდ ორი დარბაზი შესთავაზეს — თეატრი და საგამოფენო დარბაზი. ეს უკანასკნელი თავისი სიმყუდროვით და ინტიმურობით „საჩინოს“ ატმოსფეროს მოგვაცონებდა. მსახიობმა სწორედ ამ უკანასკნელზე შეაჩერა თავისი ყურადღება. თვით იმ ფაქტმა, რომ სპექტაკლის პრემიერა ისრაელში გაიმართა და არა საქართველოში, დიდად ასიამოვნა იქაური ქართველი ებრაელობა. უჩვეულო მღელვარებამ შემიპყრო, როცა საგამოფენო დარბაზის ანტრესოლის კიბეებიდან სცენაზე დაეშვა მოსეს ხალათში (ეს ძვირფასი ხალათი პირველსავე დღეებში აჩუქეს კოტე მახარაძეს) გახვეული კოტე მახარაძე. სცენა განათებული იყო დიდი სანთლებით, რაც წარმოდგენას რიტუალურ-ლიტურგიულ ხასიათს აძლევდა. მთელი იქ ყოფნის მანძილზე თბილი და მზიანი დარები იყო. პრემიერის საღამოს კი ცა მოიღრუბლა, უეცრად ქარიშხა-



სოფიკო ჭიაურელი, ეფრაიმ გური და კოტე მახარაძე
იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში

ლი ამოვარდა და სეტყვანარევი წვიმა წამოვიდა. მთელი საღამო გრგვინავდა ზეცა, ელვა ჰკვეთდა სიბნელეს, სეტყვის ხმა ისმოდა სახურავიდან. სცენაზე კი კოტე მახარაძე, მართლაც რომ აბობოქრდა. ბუნების სტიქიონმა შეაცვლევიან თამაშის უკვე შემუშავებული სტილი და ტონალობა. ეს უკვე იმპროვიზაცია იყო. მაშინ, როცა გარეთ ქარიშხალი მძვინვარებს, შეუძლებელია ინტიმური დიალოგი მაყურებელთან, შეუძლებელია, რომ პლასტიკური ნახაზი არ ააგო ფართო მონასმებზე, „რომანტიკულ“ ჟესტზე, არ მიმართო ფორსირებულ მეტყველებას.

კოტეს ხმა ფარავდა გარედან შემოჭრილ ხმაურს, სანთლებით განათებულ, ნახევრად ჩაბნელებულ სცენას ელვის კაშკაშა ელექტრონული ნაკადი ანათებდა წამიერად და აი, კიბის თავში მდგარი, ხელაღმართული კოტე მახარაძე მიმართავდა ებრაელობას: „და იხილა მოსე: რამეთუ მაყვლოვანსა აღატყდების ცეცხლი და მაყვალი იგი არ დაინვების... ეს ცეცხლმოდებული ბუჩქი გადაიქცა ებრაელთა სიმბოლოდ, როგორც ეს ბუჩქი არ იწვის, თუმცა ცეცხლი უკიდია, ისე ვერ გაანადგურებს მტერი ისრაელის შვილებს“.

ეს ფრაზა „აღატყდების ცეცხლი“ და გარეთ ამტყდარი ცეცხლივით ჭექა-ქუხილი თითქოს გაერთიანდა, სამყარო და სცენა ერთმანეთს შეენივთა, განუყოფელი გახდა. რალაც კოსმიური ზარი შეიძინა ყოველივე ამან. ვერ აგინერთ, თუ რა აღფრთოვანებით მიიღო ისრაელის ყველა კუთხიდან ჩამოსულმა ქართველმა ებრაელობამ, ინტელიგენციამ გემოვნებითა და არტისტული გზებით შესრულებული მონოსპექტაკლი. აქვე დავრწმუნდი, რომ სპექტაკლი არა მარტო ქართულთა და ებრაელთა ურთიერთობას ეხება, არამედ თავისი მასშტაბით იგი ერთობ ვრცელია და ბიბლიური სამყაროდან დღევანდელ ბამდეა განზიდული. „იმ საღამოს იმ პატარა დარბაზში შეკრებილი მაყურებლის წინაშე საუკუნოვანი მოვლენები გაცოცხლდა. მსახიობმა ებრაელთა საქართველოში ცხოვრების ისტორია წარმოუდგინა ამ დარბაზში შეკრებილთ — დიდი და მწარე ისტორია. ჯემალ აჯიაშვილის მიერ ჩინებულად დანერგილი კომპოზიცია საუკუნეების მიღმა გადაგახედებს, გადაგახედებს და დაგანახებს ებრაელთა ტრაგიზმით აღსავსე ისტორიას, ერისა, რომელმაც აქ, საქართველოში პოვა სიმშვიდე და შრომის სუფევა“ (გურამ ბათიაშვილი).

მრავალგზის განუუცვიფრებივარ კოტე მახარაძეს თავისი იმპროვიზაციით სცენაზე და ფენომენალური მეხსიერებით, მაგრამ რაც აქ გააკეთა, ჩემთვისაც მოულოდნელი იყო. ბნ კოტესთან მოვიდა რუს

ებრაელთა სათვისტომოს წარმომადგენელი და სთხოვა, ჩვენთვისაც ითამაშეთ ეს ბიბლიური ეპიზოდიო. მართლაც, ერთ საღამოს ავიდა კოტე მახარაძე სცენაზე და ბრწყინვალე რუსულით ითამაშა ეს დიდი განზოგადოების შემცველი ეპიზოდი. წარმოუდგენლად რთული იყო, ცხადია, თამაშის დროს ქართული ტექსტის ასე იმპროვიზაციული თარგმნა. როცა ეს ჯემალ აჯიაშვილს ვუამბე, არაფრით დამიჯერა. შემდეგ მცირე ხანს დაფიქრდა და ასე მითხრა: „კოტესთან ურთიერთობაში გაკვირვებას გადავეჩვიე... არ მინდოდა თქმა, მაგრამ აქ წამოსვლის წინ, მხოლოდ ორი დღით ადრე, თავის გონებაში დაამონტაჟა ჩემს მიერ მოწოდებული მასალა და მესამე დღეს უკვე სცენაზე წარმოადგინა. ეს კი არა და, კოტეს ისეთი ფენომენალური მეხსიერება აქვს, ახლა, დარბაზიდან რომ სთხოვონ, შეიძლება იგივე ნაწყვეტი ივრითზე ნაიკითხოსო“.

ლესიამ, — გვესმოდა მასპინძელთაგან ისრაელში.

წმინდა მიწიდან დაბრუნების შემდეგ კოტე მახარაძემ თავის თეატრში გამართა თბილისური პრემიერა.

კვლავ ფერისცვალების ეკლესიაში...

არც ადრე და არც მერე, მის მომდევნო მონოსპექტაკლებში არ ყოფილა კოტე მახარაძე ასეთი ლაპიდარული, ვიტყოდი, ასკეტური გარეგნული საშუალებების გამოყენებისას. არათუ ფრაზა, ყოველი სიტყვა ღრმად ჰქონდა განცდილი. ყველაფერი „შიგნიდან“, მისი არტისტული ბუნების სიღრმეებიდან მოდიოდა. სიტყვა და ჟესტი, ფრაზა და სხეულის პლასტიკა, უფრო ზუსტად, ფრაზის პლასტიკა და სხეულის პლასტიკა უჩვეულოდ პარმონიული და კონტრაპუნქტული იყო. ამიტომაც ათგზის უფრო იყო გაზრდილი მსახიობის ყოველი მოქმედების ზემოქმედება ჩვენზე.

უეჭველად შედეგრი იყო და, ალბათ, განუმეორებელი შედეგრი, „რაც მტრობას დაუტყვევია“, მაგრამ წმინდა არტისტული ოსტატობის თვალსაზრისით „გამოიღვიძე, ქნარო“ კოტე მახარაძის ყველაზე საუკეთესო ნამუშევრად მიმაჩნია.

ჯემალ აჯიაშვილის უმდიდრესი და ვრცელი ტექსტი (ორას გვერდს აჭარბებდა!) კოტე მახარაძემ გახადა უაღრესად კომპაქტური, ტევადი, სცენური ანუ სცენაზე მდგარი ერთი მსახიობისათვის აუცილებელი დრამატიზმით დაძაბული. მან გამოიყენა კონტრასტები, დაპირისპირებისა და ე. წ. „პარალელური მონტაჟის“ და რიტმის მონაცვლეობის ხერხები. მისივე თქმით: „მონაწილეობდი სცენარის შექმნაში იმდენად, რამდენადაც შეეფერება ადამიანს, რომელმაც შემ-

დეგ ყოველივე ეს მაყურებლებამდე უნდა მიიტანოს. ეხვედბოდი ჯე-
მალს, ვსაუბრობდით, ზოგიერთ დეტალს ერთად ვაზუსტებდით... არ
მინდოდა, რომ ზოგადი გამოსულიყო. მათში საზოგადოებისათვის
დღემდე უცნობი ბევრი ფაქტიცაა შეტანილი... ძნელია მშობელი მი-
წის მიტოვება, თითქმის შეუძლებელიც. მაგრამ... მაგრამ რა უნდა
ქნა, როცა შენს წინაპართა სისხლის ყვირილს არ გასვენებს, ოდეს-
ღაც დაკარგულის თანდაყოლილი ტრფობა მისკენ გიბიძგებს და გა-
ფორიაქებს... ეძნელებათ მიტოვება და მაინც მიდიან... მიდიან ერთი
სამშობლოდან მეორეში, თან მიაქვთ ყოველივე ქართულის უსაზლ-
ვრო სიყვარული. ეს გვინდოდა გვეჩვენებინა. მე მგონი, ჯემალმა შე-
სანიშნავად გაართვა საქმეს თავი"... (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“
30.10.1988 წ.).

კვლავ ჩვეული გარემო: შანდლებში მოციმციმე სანთლები, ფრეს-
კები, ნახევრად განათებულ დარბაზში იდუმალებით იესებიან... წმინ-
დანთა გამოსახულებანი... ანგელოზები, ზევით კი ოქროსფერი სხი-
ვებით გაბრწყინებული ქრისტეს გამოსახულება. მხოლოდ თალი
დგას სცენაზე, თითქოსდა სამლოცველოსა თუ საკურთხევის მიმ-
ნიშნებელი. სცენის შუაში, ამბიონზე ებრაელთა წმინდა წიგნები აწ-
ყვია, აქა-იქ მიმოუფანტავთ სიგელ-გურჯები, დიდი ფოლინტი —
„მატიანე ქართლისაი“... ყოველივე ამას ზემოდან დასცქერიან ფრეს-
კული სახეები, თითქოს საუკუნეთა სიღრმეებიდან გამოსხმოილი.
ამასვე დავეცქერით ჩვენ პატარა ამფითეატრში მსხდომნი და თით-
ქოს დრო და ისტორია წამიერად გაერთიანდა. უჩვეულო მღელვა-
რებით შეპყრობილნი ველოდებით მსახიობის გამოჩენას. და, აი, მშვი-
დად, დინჯად შემოდის კოტე მახარაძე, ყოველგვარი სცენური აქსე-
სუარებისაგან განძარცვული, მხოლოდ ჩემთვის კარგად ნაცნობი
„მოსეს წამოსასახამი“ უფარავს სხეულს. შიგნიდან მოჩანდა მისი ტრა-
დიციული „ფორმა“ შავი ძაფით ნაქსოვი სვიტრი, შავი შარვალი...

დევი სტურუას აზრით, ეს სპექტაკლი კოლოსალურ შთაბეჭდი-
ლებას ახდენს (გაზ. „ვეიერნი ტბილისი“, 16-17.09.1999 წ.). თავზარდამ-
ცემი უბრალოებით წარმოსთქვამდა ილია ჭავჭავაძის სიტყვებს და
თუმც ეს სიტყვები ებრაელობას ეხებოდა, ჩვენ, მაყურებლებს საქარ-
თველოს ბედკრული ისტორიაც გვედგა თვალწინ: „არც ერთ ერს არ
გამოუწვლია იმდენი სატანჯველი და წამება, რამდენიც ებრაელთა ერს
თავს გადაჰხდენია. ამ ოდესმე დიდებულს და სახელგანთქმულ ერს
ბედმა ხელიდან გამოსხლიტა სამშობლო და თვითმყოფადობა და გა-
ნაბნია იგი მთელ დედამიწის ზურგზე, ჩაათესლა უცხო ქვეყნებში, სა-

დაც ებრაელებს მოელოდათ ყოველგვარი ტანჯვა და წვალება“.

თავად ტექსტის თავისებურება, მისი სტილი, ცხადია, ბევრ რამეს ჰკარნახობდა მსახიობს. თუ პირობითად დავყოფთ სპექტაკლს, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მისი პირველი ნაწილი, რომელიც იუდეველთა ძველ ისტორიას ეხება და ბიბლიური ისტორიაა, ფაქტიურად, ეპიური ნაწილია. ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ თუმცა სპექტაკლი აღსაესა დრამატიზმით, პუბლიცისტური სიმწვავეით, პოეტური შედეგებით მთელი სპექტაკლი მაინც ეპიური ნაწარმოების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამ ჟანრის შესაბამისად, კოტე მახარაძის შესრულებაც, პირველ ნაწილში ხაზგასმულად ეპიურია, ამალღებული, მრავალმნიშვნელოვანი. იგი თავისუფალია ყოფითი ელემენტებისაგან, „ყოფითი მოძრაობისაგან“. მსახიობის ჟესტი — მაღლა ამართული ხელი — საკრალური მომენტის შესაბამისია, ან რისხვის გამოხატულია ან შეწყალების, ჯვარცმულივით გაშლილი მკლავები — უამრავი ასოციაციის აღმძვრელია, პლასტიკა, ამგვარად, პარმონიულია, განონასწორებული, არაფერი ზედმეტი, არაფერი წვრილმანი აქ არ არის. შთაბეჭდილება ისეთია, რომ სიტყვა ამ წამს იშვა მსახიობის გონებაში, მაგრამ იგი გულიდან ამოდის. დაუფინყარია ჩემთვის ის სიდიადე, ეპიური სიმშვიდე, რითაც კოტე მახარაძე წარმოსთქვამდა ალექსანდრე აბაშელის ლექსის სტრიქონებს. ეს იყო მთელი სპექტაკლის უვერტურა, იმპულსი აქ თავმოყრილი თემების განვითარებისა:

„ერო დევნილო, ძველო ისრაელ,
„პირველ მცნებათა“ კანონმდებლო!
სინას მთის ელვის მოგაქვს ისარი
თვით „დაბადების“ დამბადებლო!
შენს მიერ შექმნილ ღმერთს უტოლდები,
შენი გოლგოთაც მისი სწორია,
შენი ცრემლით და მწარე გოდებით
ამოვსებული სდულს ისტორია.“

ამ სტრიქონებს რომ ვწერ, მაგონდება ჩვენი ერთობლივი მოგზაურობა ისრაელში, როცა იუდეველთა და ქრისტიანთა წმინდა ადგილები მოვიხილეთ. ვხედავ გოდების კედელთან გარინდებით მდგარ კოტეს, თავის თავში ჩაღრმავებულს, ნამიერად განრიდებულს მლოცველთა თუ მოგზაურთა ხმაურისაგან. აი, შეახო კედელს ხელი, თითქოს სურს, ცოცხალ არსებას თავისი ფიქრი და ურვა უსიტყვოდ გაუზიაროს, ან ამ შეხებით შეიტყოს საუკუნეების სიღრმიდან წამო-

სული გლოვის ხმების საიდუმლო. ციხე-ფორპოსტში, მესადას ნანგრევებში (ებრაელთა ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ეპიზოდის ამ უტყვე მონმეში) ხეტიალისას, თითქოს ყოველი ლოდის ზედაპირზე ცდილობდა ამოეკითხა თვალთ უხილავი ისტორია, ენით უთქმელი გმირობისა, როცა სასიკვდილოდ განწირულმა ებრაელებმა, რომელთაც ტყვეობას სიკვდილი არჩიეს და ერთმანეთი ამოხოცეს.

რა იყო ნეტავ ის ძალა, რომელმაც უბიძგა კოტეს კეისარიის უძველესი ამფითეატრის კიბეებზე დაშვებულყო, დამდგარიყო სცენის შუაგულში და ურიელ აკოსტას ცნობილი მონოლოგი („დიახ, მე ებრაელი ვარ!“) წაეკითხა... ვხედავ, როგორ უპყრია ხელთ ანთებული სანთელი შოთა რუსთაველის ფრესკული გამოსახულების წინ და როგორ ლოცულობს ჯვრის მონასტერში, რა სასოებით შეავლო ხელი ილია მართლის პორტრეტს, რომელიც აქ სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა დაასვენა.

ღრმად ვარ დარწმუნებული, თავისი თვალთ რომ არ ეხილა ეს ყოველივე (და ბევრი რამ კიდევ, რომლებზეც საუბარი ძირითად სათქმელს მოგვწყვეტს), რომ არ ესუნთქა ჰიბრონისა თუ მკედარი ზღვის პაერი, თვალი რომ არ შეეველო ამ გამომშრალი უდაბნოს პეიზაჟებისათვის, ბევრი რამ ისე არ აჟღერდებოდა მის სპექტაკლში, როგორც ჟღერს. შეუძლებელია ასეთი ტრაგიზმით წარმოეთქვას, სასონარკვეთილებისაგან უმწეოდ ხელებგაშლილს: „ისრაელი მთლიანად გაცამტვერებულია. მისი კვალიც აღარ დარჩა დედამიწაზე“, ანდა დიდი ტკივილის გამომხატველი ხელის აქნევით: „ბიბლიური სიბრძნით დამძიმებული ერი, განდევნილი და პატივყარილი დედამიწის ზურგზე იწყებს ხეტიალს...“ მაგრამ ებრაელები მაინც დარჩნენ, რადგან განადგურება არ ეწერათ. კოტე მახარაძე ხელში იღებს ბიბლიას და შინაგანად სავსე, მტკიცე და იმედიანი ინტონაციებით წარმოსთქვამს: „ებრაელები კი გადარჩნენ, რადგან დღენიადაგ ჩაპკირკიტებდნენ თავიანთ წიგნს, ბიბლიას და ვერც კი იგრძნეს, როგორ გადაუქროლათ თავზე საუკუნეების ქარიშხალმა“.

როცა კოტე მახარაძე მოგვითხრობდა ებრაელთა ისტორიას, სადაც რას არ ამოიკითხავს და შეიცნობს კაცი — ფარაონებისა და ნაბუქოდონოსარის სისხლიან დევნას, ათასგზის რბევას, იერუსალიმისა და სიონის ტაძრის გადანვას და სასწაულებრივად გადარჩენილ გოდების კედელს... იგი ამ დროს ანაზდეულად ხელს თვალებზე აიფარებდა, თითქოს მართლაც ხედავდა მის მიერვე დახატულ შემზარავ სურათს, თითქოს ჩაესმოდა გოდების კედელთან თავმოყრი-

ლი ებრაელების ტირილი და გოდება... ამ სცენამ გამახსენა სწორედ გოდების კედელთან მდგარი მსახიობი.

„სპექტაკლი „გამოიღვიძე, ქნარო“. რა არის ეს, მხოლოდ გახსენება ქართველთა და ებრაელთა ძმობისა? ან იქნებ, ებრაელების ტანჯვის გზით სვლის გახსენება? ან ქართველთა დიდსულოვნების ქადაგება? არა და არა... ამ ნაწარმოების, ამ სპექტაკლის ამგვარი აღქმა სწორხაზოვანი და პრიმიტიული იქნებოდა.

ეს სპექტაკლი უფრო ღრმაა და მნიშვნელოვანი. ტექსტის ავტორს ჯ. აჯიაშვილს და მსახიობ კ. მახარაძეს სხვა რამ სურთ, ისინი ჩვენი სულის სიღრმეში იჭრებიან და აღწერენ რა ებრაელთა ენით აუწერელ ტანჯვასა და დევნას, ამასთან ერთად, გვეკითხებიან, რანი ვართ, რა არს ქართველი ერი, მისი სული. ეს არის ქრისტიანული ლაღადისი ადამიანისა, აღზევება ადამიანის სულისა, ებრაელია ის თუ ქართველი...

მთელი სპექტაკლის მანძილზე კ. მახარაძე უაღრესად ასკეტურია. მისთვის მთავარია სიტყვა, აზრი, რომელსაც იგი მსმენელებს გადასცემს. მიზანსცენები ლაკონურია — ხან სცენის ჩარჩოს მიეყრდნობა, ხან ჩამოჯდება, ხან ამბიონთან მივა, რათა მოწინებით ხელში აიღოს ებრაელთა წმიდათაწმიდა წიგნი, ხან „ქართლის ცხოვრებას“ იმონებებს... ვაკვირდებოდი მის მიმიკას, უაღრესად მეტყველ ჟესტს...

არაფერი ზედმეტი, არაფერი, რაც მაყურებლის ყურადღებას სიტყვას ჩამოაშორებს... აქ არის ნიჭიერი შემოქმედის ძალათა ძალა, იგი არავის, არაფერს იშველიებს სიტყვის გარდა და ეს სიტყვები მისი გულის სიღრმიდან იღვრებიან, თითქოს არც არავის დაუწერია წინასწარ და არც მსახიობს გაუთავისებია..." (ნადია შალუტაშვილი).

რა სწრაფად ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს სხვადასხვა განწყობილებანი. აგერ, საოცარი მრისხანებით აღვსილი ხმით და ამავე დროს ტრაგიკული სურათის ხილვით შეძრწუნებული კოტე მახარაძე წარმოსთქვამს: „იერუსალიმი — უფლის ქალაქი — განადგურებულია, ტაძარი — სიმბოლო ერის ერთიანობისა, ტაძარი — ხიდი მინისა და ზეცისა, ისრაელს ღმერთთან რომ აკავშირებდა — გაუქმებულია“.

იერემია წინასწარმეტყველივით სასოწარკვეთილმა კოტე მახარაძემ, თითქოს გახედა უკაცრიელ ქალაქს და ამოუშვა მწარე გოდება: „როგორ შებილწა თავისი რისხვით უფალმა ჩემმა იერუსალიმი — ასული წმინდა სიონისა, ზეციდან უფსკრულს ჩაისროლა ისრაელის სიმშვენიერე.

ჰოი, კედელს სიონისაო, ღვარე ცრემლები მდინარესავით...

და შემდეგ, თითქოს ფუნჯი აიღოო ხელში მსახიობმა და ქართლის დაბინდული სანახებიდან წამომართული თეთრწვეროსანი მოხუცის ლანდი დაგვიხატა. ჩაგვესმა აკაკის ოდნავ გაბზარული ხმა:

„ვის იგლოვ, იერემიავ,
თავზე რად იყრი ნაცარსა?
რად სტირი იერუსალიმს
და სოლომონის ტაძარსა?“

შემდეგ კოტე მახარაძემ ჩვენი მზერა კვლავ იერემიას ტანჯულ სახეს მიაპყრო:

„... ის მაღალ ჰანგზე ჰგლოვობდა,
მე მდაბიურად გავყვირი,
თუმც კი ორივეს საგლოვის
ერთია სარჩელ-საპირი“.

ასე გადაება ერთმანეთს ისტორიის სიღრმეებში ორი დიდი, მაგრამ იავარქმნილი ერის ცხოვრება, ასე გაერთიანდა ერთ გრანდიოზულ პანორამად თანამდევი მარადიული სულის სხივები... აქ მონათესავე სულები „სივრცეებშივე გრძნობენ ერთმანეთს“.

* * *

„დღეს, როდესაც ჩვენ ასე ხშირად ვუბრუნდებით ჩვენი ქვეყნის ისტორიას, წარსულსა და აწმყოს შორის ურთიერთკავშირს ვეძებთ, ახლა, როდესაც ევროპაში, კერძოდ ესპანეთში აღმოჩნდნენ ბაგრატიონთა ჩამომავალნი და ჩვენთან, საქართველოში ცხოვრობენ ბაგრატიონ-გრუზინსკები, როდესაც არსებობს მონარქისტული პარტია, რომელიც ეძებს სამეფო გვარის გამგრძელებელთ, ყოველივე ამის გამო მგონია, რომ ეს თემა მეტად საინტერესო უნდა იყოს, მით უმეტეს, რომ 189 წელია ბაგრატიონთა დინასტია აღარ არსებობს, როგორც ერთიანი სამეფო დინასტია“ (კ. მახარაძე, ჟურ. „ხელოვნება“, № 3, 1991 წ.).

როდესაც ბაგრატიონთა დინასტიის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაზე ჩაიფიქრა სპექტაკლი, კოტე მახარაძეს, უწინარეს ყოვლისა, ენადა ღრმად ჩაეხედა ამ საუკუნეთა სიღრმეებში და იქიდან ამოეზიდა ყველაზე არსებითი, ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც ამ უნიკალურ სამეფო გვარეულობას გადახდენია თავს, რაც უმოღვაწნია, უბრძოლია და უცხოვრია. ეს, ფაქტიურად, იქნებოდა სპექტაკლი საქართველოს ისტორიის წარსულზე. იმთავითვე მიზნად დაისახა ყო-

ველგვარი შელამაზებისა და იდეალიზაციის გარეშე მოეთხრო თანამედროვე მაყურებლისათვის იმ ტრაგიკული კოლიზიების შესახებ, რომლებმაც, ბოლოს და ბოლოს, ეს სამეფო დინასტია, და ცხადია, საქართველო, თითქმის კატასტროფამდე მიიყვანეს. აქ საკმარისი არ იყო ისტორიული ფაქტების კონსტანტაცია, მოვლენების დალაგება არჩეული სქემის მიხედვით. აუცილებელი იყო მთელი ისტორიული, სოციალური, პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური კონტექსტის გათვალისწინება.

კოტე მახარაძეს ხელთ ჰქონდა მწერლის და ისტორიკოსის ლევან სანიკიძის მიერ შექმნილი ისტორია, პირუთვნელი, ყოვლისმომცველი და ობიექტური, რაც ხშირად გულდათუთებული პატრიოტების აღმფოთებას იწვევს ხოლმე. თავად ლევან სანიკიძე არა მარტო პროზაიკოსი, ისტორიკოსი და პუბლიცისტი, არამედ ავტორი რამდენიმე გახმაურებული პიესისა. მან კარგად იცის დრამატურგიული სვლები, პიესის არქიტექტონიკა და ასეთ ყაიდაზე იყო კიდეც დაწერილი „ბაგრატიონები“, მაგრამ კოტე მახარაძის სპეციფიკური თეატრალური ესთეტიკა დიდად განსხვავდება დიდი სცენის კანონებისაგან. ამიტომაც იგი შეუდგა, ახლა უკვე მესამედ, ტექსტის თავისებურ ინტერპრეტაციას, მის მონტაჟს და „დალაგებას“ თავისი „თამაშის წესების“ მიხედვით.

ამ დროისათვის კოტე მახარაძის თეატრი უკვე გარეთ იყო. იგი კარგა ხნის წამოსული იყო „საჩინოდან“. მას უნდა ეპოვნა ისეთი დარბაზი, რომელიც თავისი სივრცით, განწყობილებითა და ატმოსფეროთი ახლოს იქნებოდა ფერისცვალების ეკლესიასთან, რათა იძულებული არ გამხდარიყო რადიკალურად შეეცვალა თავისი თეატრალური ესთეტიკა, თამაშის ის სტილი, რომელმაც საყოველთაო აღიარება პოვა მაყურებელში. საბოლოოდ, არჩევანი თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრზე შეჩერდა...

და აი, პრემიერა. კვლავ პატარა სცენა, მინიმალური დეკორაცია (მხატვარი გოგი გუნია), მხოლოდ ტახტი, შემალლებულ ადგილზე, თითქოს დაბალ კვარცხლბეკზე თუ სამსხვერპლოზე. ეს ერთადერთი საგანია, რომელსაც იყენებდა მსახიობი. ისტორია განზიდული აშოტ კუროპალატიდან სოლომონ მეორემდე, 810 წლიდან 1810 წლამდე.

კოტე მახარაძის თეატრი უპირველესად მაღალი პოეზიის თეატრია. ამჯერად მან საქართველოს ისტორია პოეზიად გარდაქმნა ისე, რომ არც მწარე სიმართლე დაუმალავს, არც ლალატი, საბედისწერო

შეცდომები მეფეთა, და არც მათი სიდიადისათვის დაუკლია რამე, თუმც შორს იდგა მეფეთა მემკვიდრეთათვის დამახასიათებელი აღმატებული ხოტბისაგან.

პრემიერის შემდეგ, იქვე, კულისებში გიორგი ლალიაშვილმა ჩაინერა ჩემი პირველი შთაბეჭდილება: „პირადად მე მოუთმენლად მოველოდი ერთი მსახიობის თეატრის ახალ წარმოდგენას. არა მარტო იმიტომ, რომ ჩვენს გატანჯულ დროში თეატრალური პრემიერა სანატრელი გაგვიხდა, არამედ უმთავრესად იმიტომ, რომ კოტე მახარაძის წინა ორმა სპექტაკლმა სრულიად განსხვავებული ფერები შემატა ქართულ თეატრალურ პალიტრას და იძულებითი, საკმაოდ ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ, ძალზე საინტერესო იყო, თუ რა სახეს მიიღებდა ახალი სპექტაკლი.

ახლა შეგვიძლია უყოყმანოდ ვთქვათ, რომ უკვე ნათლად გამოიკვეთა ამ თეატრის ესთეტიკა. თუმცა სცენაზე ერთი მსახიობი დგას და თეატრალური აქსესუარი უაღრესად შეზღუდულია, ჩვენ ვხედავთ, რომ გამომსახველი ხერხების მრავალფეროვნების წყალობით კოტე მახარაძე პოლიფონიურ ნაწარმოებს ქმნის.

კოტე მახარაძე ძალზე ზუსტად გრძნობს, თუ როდის უნდა შეცვალოს ჩვეულებრივი თხრობა პათეტიკით, ინტიმურად გადობილი საუბარი — დეკლამაციით, ძუნწი, მოზომილი მოქმედება — აქცენტირებული ჟესტით, იცის ამ ასკეტურად დახვეწილ სურათში როდის მოუხმოს „დამხმარე“ თეატრალურ ეფექტებს (აქაც, ჩვეულებრივ, თავშეკავებას ავლენს). მისი მოძრაობა და თხრობის რიტმი პარმონიულია. მისი თავისუფალი მოქმედება თითქოს არ ემორჩილება რეჟისურას, მაგრამ დაკვირვებული თვალი შეამჩნევს, რომ ყოველი მისი მოძრაობა ზუსტად არის გათვლილი, ყოველი გადაადგილება, შეყოვნება, თხრობის ინტონაციითა და დაძაბულობითაა განვითარებული. თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეს არის „შინაგანი რეჟისურა“, როცა მსახიობი თვითონაა თავისი თავის რეჟისორი, თვით აკონტროლებს საკუთარ მოძრაობას. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ იგი გამუდმებით მაყურებელთან კონტაქტშია და გრძნობს მის განწყობილებას, მაშინ არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ არც იმპროვიზაციებია მისთვის უცხო.

აი, ეს ფიქრები აღმიძრა მისმა ახალმა ნამუშევარმა, რომელიც ფრიად საგულისხმო მოვლენაა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში და საგანგებო ანალიზს საჭიროებს“ (გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 08.04.1992 წ.).

„კოტე მახარაძის თეატრი ღრმად ეროვნული, პატრიოტული განწყობის თეატრია. ყველაფერი, რაც ამ თეატრში შეიქმნა: ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი პირველი სპექტაკლი, ქართველთა და ებრაელებს შორის და მეგობრობის ისტორია თუ ახლახან წარმოდგენილი ბაგრატიონთა ასსაუკუნოვანი მეფობის მხატვრული ქრონიკა, გააზრებულია და განცდილი დიდი მოქალაქეობრივი შემართებით, ეროვნული ღირსების გრძნობითა და გულისტყვივით.

მსახიობმა სულში ჩაგვახედა. არც ბაზალეთის ომი იყო ჩვენში ერთადერთი შემთხვევა და არც წინამურის ტრაგედია. ზარები რეკენ სცენიდან, გონების გამომაფხიზლებელი ზარები. ისინი უხმობენ თანამედროვეთა სულელებს...

კოტე მახარაძის ახალი სპექტაკლი ლოგიკური გაგრძელებაა მისი თეატრის გზისა. იგი ამთლიანებს და ავსებს ამ გზას.

ბაგრატიონთა დინასტიის მეფობა მართლაც უჩვეულოა მსოფლიოს სხვადასხვა სამეფო დინასტიათა სისტემაში, თვით თემა იძენს მასშტაბს, მაგრამ მთავარია, რომ იგი შეიგრძნობა კოტე მახარაძის თხრობაშიც და ლევან სანიკიძის სცენარშიც. ეს არის რთული, სპეციფიკური ხასიათის ნაწარმოები, რომელსაც აქვს თავისი დრამატურგია. მაყურებელი დიდი ინტერესით მიჰყევება მოვლენათა განვითარებას. მსახიობის შესრულებაში ტექსტი განიცდება ისე, როგორც „პირველ იყო სიტყვა“. არა მარტო თამამია ლიტერატურულ მასალასთან დამოკიდებულება, არამედ მოკრძალებულიც. ისიც საგულისხმოა, რომ კოტე მახარაძის თეატრის სათავესთან დგას აკაკი ბაქრაძის სახელიც.

სად, რომელ თეატრში შეგვეძლო გვენახა ისეთი სპექტაკლები, როგორსაც კოტე მახარაძემ გვაზიარა? — ვერსად. ეს არის სრულიად ახალი თეატრალური სამყარო, სადაც ჩვენ თავს ბედნიერ მაყურებლებად ვგრძნობთ“ (ვასილ კიკნაძე. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 15.05.1992 წ.).

კოტე მახარაძე სპექტაკლს იწყებდა მშვიდად, დაფიქრებით, წყნარი ინტონაციით. იგი არ ჩქარობდა ჩვენს შეყვანას ისტორიის ლაბორინთებში. მაგრამ, ჩვენდა შეუმჩნეველად, მალე ჩათრეულნი აღმოვჩნდებოდით ასე ნაცნობსა და ამავე დროს, ასე უცნობ ისტორიულ სამყაროში. ისე იხლართებოდა პერიპეტეიები, ისე აღმოცენდებოდა კოლიზიები, თითქოს ეს ყველაფერი ამ წუთში, ჩვენს თვალწინ ხდებოდა. ისტორიის ავანსცენაზე გამოდიოდნენ დიადი ადამიანები, სახელმწიფოს კაცები. კოტე მახარაძე რამდენიმე დამახასიათებელი შტრიხით

ხატავდა მათ გარეგნულ პორტრეტს და მერე მათი სულის სიღრმეებისაკენ მიგვიძღვებოდა. მშრალი ისტორიული ცნობაც კი, კოტე მახარაძის ხელში მხატვრულ ფაქტად გარდაიქმნებოდა. იგი განიცდიდა და ჩვენც განგვაცდევინებდა ისტორიის ამ გმირების ტკივილებს, შეცდომებსა თუ ცოდვებს, გვაზიარებდა მათ მაღალ ფიქრებს და ჩვენ, მეოცე საუკუნის უკანასკნელი მაყურებლები, სკეპსისითა და უნდობლობით დალდასმულნი, ამ გმირებთან ერთად ვიყავით, მათთან ერთად ვისხედით ერისკაცთა დარბაზობაზე, ლხინსა და ჭირში. კოტე მახარაძემ თავისი მაყურებელი შემოაბრუნა ეროვნული ისტორიისაკენ, თავისი ფესვებისაკენ და დაანახა, თუ რა ფუჭია ჩვენი დღევანდელი ნიჰილიზმი, რა სასაცილოა ჩვენი პოლიტიკური ეიფორიები და რა ძლიერია ის ურყევი ფასეულობანი, რის შექმნასაც სიცოცხლე შესწირეს ერის პირველმა კაცებმა. სწორად შენიშნავდა აკადემიკოსი ვახტანგ ბერიძე: „ჩემი აზრით, კოტე მახარაძის კომპოზიცია ბაგრატიონების შესახებ ძალიან მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით — დღევანდელ დღეს. იმიტომ, რომ ძალიან დამაფიქრებელია, და ჩვენთვის სწორედ დღეს, ასეთ რთულ ვითარებაში, არა მარტო ეკონომიკურად, არამედ ზნეობრივად და ფსიქოლოგიურად სწორედ დაფიქრება გვმართებს, გვმართებს წარსულის გაკვეთილების გახსენება. იმიტომ, რომ ჩვენი სიკეთეც გავიხსენოთ და ნაკლიც, და ეს ყველაფერი რეალურად შევფასოთ. კოტე მახარაძის ეს სპექტაკლი სწორედ ამის საშუალებას იძლევა. იმიტომ, რომ ძალიან სერიოზული და მეცნიერულად გამართული ტექსტია, და ამას გარდა, მსახიობი ძალიან ბუნებრივად წარმართავს. ეს არის გულითადი საუბარივით მონათხრობი, რომელიც ადამიანს, მსმენელს ფიქრისათვის, განსჯისათვის განაწყობს. მე ვისურვებდი, რაც შეიძლება ბევრმა ნახოს ეს სპექტაკლი, განსაკუთრებით ახალგაზრდობამ, რომ კიდევ ერთხელ გაითვალისწინოს, რაწი ვიყავით, რა შეგვძლებია. ამ სპექტაკლს, რა თქმა უნდა, დიდი შემეცნებითი და ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს“ (გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 08.04.1992 წ.).

კოტე მახარაძის თხრობას სულგანაბული უსმენდა მაყურებელი (მათ შორის ისტორიაში გათვითცნობიერებული მაყურებელიც), თითქოს ეს ყველაფერი უცნობი იყო მისთვის. პირველალმომჩენის სიხარული არ ტოვებდა მას. რაც მთავარი იყო, მსმენელი ცდილობდა ჩასწვდომოდა მონათხრობის სიღრმეებს ისე, რომ არც ერთი დეტალი, არც ერთი ნიუანსი მისი ყურადღების მიღმა არ დარჩენილიყო. ტექსტსა და, ბუნებრივია, სპექტაკლში შექმნილი იყო კონფლიქ-

ტური სიტუაციები, რაც არა მარტო ძაბავდა დრამატიზმს, არამედ აღვივებდა ცხოველ ინტერესსაც. ეს სიტუაციები, მსახიობის მიერ გამართული ქცევის ქმედითი ხაზები, საპირისპირო ძალთა განვითარების გზები ნამდვილ სცენურ-დრამატურგიულ ფორმებს ქმნიდნენ. როგორც ვთქვი, მსახიობი ერთი-ორი დამახასიათებელი შტრიხით თუ დეტალით ისტორიული პერსონაჟის გარეგნულ პორტრეტს ხატავდა. მაგრამ მსახიობი უფრო შორს მიდიოდა — იგი ქმნიდა მხატვრულ სახეებს, ინდივიდუალურ ხასიათებს (წარმოიდგინეთ, რა ფანტაზია, შემოქმედებითი წარმოსახვისა და სიღრმეებში წვდომის რა ნიჭია საჭირო იმისათვის, რომ ათასწლოვანი დინასტიის რჩეულნი ცოცხლად წარმოადგინო!).

ისევე, როგორც წინა ორ სექტაკლში, კოტე მახარაძე მარტო როდი მოქმედებდა. მას ჰყავდა პარტნიორი... და ეს პარტნიორი მაყურებელი იყო. მსახიობი მას ხან გმირული სულისკვეთებით აღანთებდა, ხან სევდის მორევში ძირავდა, ხან ამხიარულებდა, ხან აფიქრებდა. ასე გადააქცევდა ოსტატი მაყურებელს თავისი სექტაკლის თანამონაწილედ, თავის თანამოაზრედ. მის ცოცხალ რეაქციაზე აგებდა ყოველი ეპიზოდის დრამატიულ ინტრიგას.

„ბაგრატიონები“ რთული იყო შესასრულებლად, აქ არ იყო ფრაგმენტები პოეზიის შედევერებიდან (როგორც ადრეულ სექტაკლებში), არ იყო ლირიკული წიაღსვლები, როცა მსახიობს საშუალება აქვს გამოავლინოს უფრო სრულად თავისი მრავალმხრივი არტისტიზმი. აქ იყო ლოგოსი (როგორც ლევან სანიკიძეს უყვარს თქმა), განსჯა, ფილოსოფიური მედიტაციებიც კი. სიტყვის, ფრაზის შეფერილობით, ლოგიკური მახვილებით იგი ყოველ აზრს მისანვდომსა და ქმედითს ხდიდა. როგორ აღწევდა ამ ქმედითობას? ყოველი მონაკვეთის განცდით, ისტორიული ფაქტის პლასტიკურ სურათად გარდაქმნით. ეს იყო საფუძველი დარბაზსა და სცენას შორის ურთიერთგანწყობის შესაქმნელად. არსებობდა მუდმივი კონტაქტი, შეუწელებელი ინტერესი და მოლოდინი ახალ-ახალი ნაპერწკლებისა, რომლის გარეშე თეატრი, პიტერ ბრუკის თქმით, „მკვდარი თეატრია“.

აქ უნდა წარმოსახულიყო მრავალი პლასტი. ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ისტორიული ვითარებით, სამკვდრო-სასიცოცხლო კოლიზიებით და პოლიტიკური ფონით. აქ იყვნენ სრულიად განსხვავებული, ხშირად საპირისპირო პოლიტიკური ორიენტაციისა და ხასიათების პიროვნებანი. კოტე მახარაძე კოლოსალური სირთულის წინაშე იდგა. ამ სიძნელის გადალახვა მან შეძლო ყო-

ველი ეპოქიდან ყველაზე დამახასიათებელი ეპიზოდის განვრცობით, პერსონაჟის პიროვნებად გადაქცევის, ეპიზოდის მიკროდრამატურგიის შექმნით. ასე „დალაგდა“ გალა ეპიზოდებისა, რომლებსაც მთლიანი სურათი უნდა შეექმნათ. მაგრამ მოსაძებნი იყო ამ ცალკეული მიკროდრამატული ეპიზოდების გამაერთიანებელი დრამატურგია, ერთიანი, ყოვლის გამაერთიანებელი ხაზი და ეს აღმოჩნდა თვით მსახიობის შემოქმედება, მისი დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, მისი ფიქრი და განსჯა წარსულისა. ჩვენი თანამედროვე-განათლებული, მოაზროვნე, პატრიოტი არტისტი — არა მხოლოდ ნოსტალგიას აღვიძებდა წარსულ დიდებათა გამო, არამედ კრიტიკულ განწყობასაც. იგი გვაფხიზლებდა, თანაბრად ებრძოდა ეიფორიასაც და სკეპსისსაც, თვითკმაყოფილებასა და პესიმიზმს, ზვიადობასა და მონურ სულისკვეთებასაც.

ისტორიული პასაჟები, დოკუმენტები, მემატიანეთა ცნობები და მათზე დაყრდნობილი მსჯელობის ობიექტურობა კოტე მახარაძემ გაიაზრა როგორც მეცნიერმა-პუბლიცისტმა. მაგრამ ეს მხოლოდ საქმის ნახევარი იყო. აქ რომ გაჩერებულიყო, ჩვენ მივიღებდით ლექციას, ბრწყინვალე ორატორის მიერ წაკითხულ ბრწყინვალე ლექციას, მაგრამ ამას არავითარი კავშირი არ ექნებოდა სცენურ ხელოვნებასთან. კოტე მახარაძემ შესძლო ურთულესი (ალბათ, ამ შემთხვევაში, ყველაზე რთული) შემოქმედებითი პროცესის შექმნა: ყველაფერი ეს მან თეატრალურად გაიაზრა, შეაერთა შეუერთებელი ელემენტები, მხატვრულობისა და ემოციური განწყობილების ნიადაგზე. ამგვარი ალქიმიამ, მხოლოდ სცენაზე შესაძლებელი და მხოლოდ რჩეულთ ხელენიფებათ ამის გაკეთება და კიდევ: ეს, ათასწლეულში განზიდული ეპიზოდები, რომლებიც არც შინაარსით და არც სტრუქტურით არ გვანან ერთმანეთს და მათი „გადაბმა“ შეუძლებელია (რადგან თავიდან ბოლომდე დარღვეულია დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობა), კოტე მახარაძემ მაინც „გადააბა“ — არა თხრობის სიმწყობრით და თანმიმდევრობით, არამედ განწყობის ერთობით. ისევე როგორც სიმფონიური ნაწარმოების სხვადასხვა ნაწილში სხვადასხვა განწყობის აღმძვრელი „სურათები“ გაიელვებს ხოლმე ჩვენს სმენაში, წარმოსახვაში და ბოლოს ყველაფერი თავს იყრის დიდ პოლიფონიურ პანორამაში, აქაც, ცხადია ყველა ეპიზოდსა და ყველა პერსონაჟს თავისი სახე და განწყობა ახლდა, მაგრამ ყველაფერი ბოლოს ერთიანდებოდა მაჟორულ განწყობილებაში — ეს იყო მთელი ისტორიის, ქართველი ხალხის ბედის განცდა, რო-

მელიც დიდი მოზაიკებისაგან შეიკრა ბოლოს.

მხატვარ გოგი გუნიას („მინდა მადლობა ვუთხრა, — ამბობდა კოტე მახარაძე ერთ ინტერვიუში — მხატვარ გოგი გუნიას. მისმა მაღალმა პროფესიონალიზმმა სხვა ნათელი დასდო სცენას“) ესკიზის მიხედვით მოჭედილი სავარძელი (სამეფო ხელისუფლების ინსიგნაცია), სახელურზე გადაგდებული სამეფო მოსასხამი, რომელსაც დროდადრო იღებდა ხელში მსახიობი, სამეფო გვირგვინი, აი, მთელი მისი სცენური ანტურაჟი. მაგრამ საკმარისი იყო ამ ტახტის გვერდით დამდგარიცო მსახიობი, ნახევრად მოხრილი ხელით ზეშემართული, საჩვენებელი თითით მალლა და ჩვენს წინ მონარქი იდგა, ზოგჯერ მრისხანე, ზოგჯერ მიმტევებელი, მხედარი და ფილოსოფოსი.

თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილი თავის წერილში „მონოლოგი ბაგრატიონების შესახებ“ (ჟურ. „ხელოვნება“, № 5-6, 1992 წ.) აღნიშნავდა: „კითხულობს რა თავის ტექსტს, ის აფერადებს ამ ტექსტს სხვადასხვა საშუალებების მრავალნაირი საღებავებით, სცენური ხერხების ცვალებადობით ქმნის ბაგრატიონების სახეებს.

... ეს თამაშია, სცენური თამაში, რადგანაც ჩვენს წინაშეა მსახიობი, რომელიც შესანიშნავად გრძნობს სცენას, ფლობს მის სამყაროს. დიახ, ის ძერწავს უამრავ სახეს და ამავე დროს თავისთავადი რჩება... არსებობს კიდეც ერთი მომენტი, რომელიც აგრეთვე დაკავშირებულია წმინდა თეატრალურ, სცენურ ცნებებთან. მსახიობი, რომელსაც დავალებული აქვს მოვლენებით გაჯერებული ტექსტი, ვალდებულია უჩვენოს ამ ტექსტისადმი, მისი გმირებისადმი დამოკიდებულება. ეს დამოკიდებულება არ უნდა იყოს პასიური, პირიქით, აქ აუცილებელია შესრულების აქტიურობა, თუ გნებავთ, მისდამი მიკერძოებული დამოკიდებულებაც კი. თამამად შეიძლება ვთქვათ, რომ სწორედ კოტე მახარაძეა ის მსახიობი, რომელიც თავისი ფანტაზიით, სხვადასხვა სამსახიობო საშუალებებითა და ხერხებით, თუ გნებავთ, მიზანსცენების სხვადასხვაობით, ერთი სცენური მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლებით, ხმის მანიპულაციით, მელოდიკით (აქ „თამაშობს“ აღფრთოვანება და გულისწყრომა, ირონია და სინაზე, ჩაფიქრებულობა და მწარე ჩაცინება, ფორტე და პიანო და ა. შ.), პლასტიკით და ჟესტიკულაციით (ის ხან უკიდურესად აქტიურია, ხან პირიქით — მშვიდი და დახვეწილი). ჭარბად სარგებლობს ამ ხერხებით და სწორედ აქ ჩანს მისი ფაქიზი არტისტიზმი და სრული სცენური თავისუფლება“.

სცენური სივრცე და ამ სივრცეში მოქცეული საგნები მაქსიმალურ-

რად აქვს გამოყენებული მსახიობს. იგი ხან ტახტის უკან დგება და იქიდან, თითქოს ისტორიის სიშორიდან მოგვემართავს დარბაზში მსხდომთ, ხან გვერდზე დადგება, ხან დაჯდება და სამეფო კვერთხს ან გვირგვინს აიღებს. ელვასავით გაკრთება მისი იუმორიც, როცა ლაპარაკობს ვინმე ჭუჭუნაშვილზე, რომელიც 1661-1663 წ.წ. ბაგრატიონთა სამეფო ტახტზე იჯდა. კოტე მახარაძე თავზე შემოიდებდა (კი არ იხურავდა) ოქროს გვირგვინს, როგორღაც გვერდულად დაჯდებოდა, გაიფხორებოდა, გაიჯგიმებოდა, ხელში კვერთხს შეათამაშებდა და თვალები ეშმაკურად აუციმციმდებოდა. კმარა! მხოლოდ ერთი წამით გვაჩვენა ეს კარიკატურა და თავის მთავარ სათქმელს მიუბრუნდა. რა მწუხარე ნოტებით, რა მოქუფრული ფერებით ივსებოდა ბაზალეთის, ქართველთა სირცხვილის, ამბების თხრობა. მსახიობი თითქოს ბოლმით იხრჩობოდა, ხმა ეზარებოდა, აღარ შეეძლო თხრობის გაგრძელება, მაგრამ ძალას იკრებდა და ტრაგიკულ სცენებს მიაყოლებდა სხვა ეპიზოდებს, სადაც ქართველთა ქველობა ჩანდა. ასე, ხან დაბლა ეშვებოდა ჩვენთან ერთად ისტორიის უკუნეთში, ხან მაღლა აგვტყორცნიდა მზით გაკაშკაშებულ მწვერვალზე, საიდანაც საქართველოს დამაბრმავებელი პეიზაჟი იშლებოდა.

„ბაგრატიონებსაც“ დიდი ილია ჭავჭავაძის ნათელი ადგათ: „აღდგენა ისტორიის ერის გამოცოცხლებაა, გამომხნევებაა, ანმყოს გაება და წარმართვაა, მერმისის გამორკვევა სიბნელისაგან“ და კიდევ: „ერის პირქვე დამხობა, გათახსირება, განყალბება იქიდან დაიწყება, როცა იგი თავის ისტორიას ივინყებს...“

სწორად თქვა ჩვენმა გამოჩენილმა მომღერალმა ნანი ბრეგვაძემ „ბაგრატიონების“ პრემიერის შემდეგ: „დიდი ზემოქმედების ძალით გამოირჩევა „ბაგრატიონები“ — კოტე მახარაძის ახალი ნამუშევარი. გაოცებასა და აღფრთოვანებას ვერ ვმაღავ, იმდენად მრავლისმომცველი და ღრმაა. ის, რასაც მსახიობი ორსაათ-ნახევარში გვთავაზობს, უმაღლესი თეატრალური რიტუალია.“

რაც შეიძლება ბევრი ქართველი, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა უნდა ეზიაროს ამ რიტუალს. იგი აღამაღლებს თანამედროვეთა გონებასა და ზნეობას. შეუძლებელს ძლევს კოტე მახარაძე თავისი თხრობით, — როგორ გინდა, ასე მცირე დროში ჩაატიო ბაგრატიონთა გვარის ისტორია, ის კი, რაღაც საკრალური ძალით ამას ახერხებს“ (გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 08.04. 1992 წ.).

ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის ერთი მსახიობის თეატრმა, როგორც იქნა, დაიდო ბინა იქ, სადაც მას ყველაზე მეტად შეშვენის ყოფნა... ამ დიდი მსახიობის სახელწოდების ქუჩაზე, მის უნიკალურ სახლ-მუზეუმში (ვერიკო ანჯაფარიძისა და მიხეილ ჭიაურელის სახლ-მუზეუმი), სადაც კედლებიც კი განსაკუთრებული არტისტიზმითაა დეკორირებული. კედლიდან გადმოგვცქერიან ფიროსმანის, დ. კაკაბაძის, ლ. გუდიაშვილის, ე. ახვლედიანის ფერწერული შედეგები, მ. ჭიაურელის ჩანახატები (თვალში მოგხვდებათ მისი პლასტიკური ხელოვნების ქმნილებანიც — გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეთა პორტრეტები) და მისი შვილიშვილის ნ. შენგელაიას მშვენიერი, კოლორიტისა და კომპოზიციის გრძნობით შესრულებული ნამუშევრები.

ვინღა არ ყოფილა ფიქრის გორაზე წამომართულ ამ ევროპულ კოტეჯში?! აქ, როიალზე უკრავდნენ ნეიგაუზი და რიხტერი, „მაკბეტიდან“ მონოლოგებს, ხოლო „ომი და მშვიდობიდან“ ნაწყვეტებს კითხულობდა დიდი ვ. კაჩალოვი, ერუდიტი და მშვიდი ვ. ნემიროვიჩ-დანჩეკო ვერიკო ანჯაფარიძეს კლეოპატრასა და ლედი მაკბეტის როლზე ესაუბრებოდა. თავის დროზე ლ. ტოლსტოისა და ჩეხოვის მეგობარს, სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთ დამაარსებელს — დიდი და სერიოზული პროექტები ჰქონდა ჩაფიქრებული, რომლებშიც ქართველ ხელოვანთა მონაწილეობას იმედოვნებდა... იქვე, იმპროვიზირებულ სცენაზე, დღემდე გამაოგნებელი მ. პლისეცკაია (ახლანახანს სამოცდაათ წელს გადააცილა), ქორეოგრაფიულ არაბესკებს ქმნიდა და მისი გრძელი, მოქნილი, თეთრი ხელები ჰაერში ფლამენკოს სიმსუბუქით მოძრაობდნენ (მე პირადად ამაზე უფრო ლამაზი, მოქნილი ხელები და მკლავები საერთოდ არ მინახავს. დღესაც კი ამ ხელებს ძალუძთ წამიერად შექმნან ქორეოგრაფიული სუიტის დამაბრმავებელი სურათები).

მრავალ გამოჩენილ ქართველ თუ უცხოელ ხელოვანს, დიპლომატს, პოლიტიკურ მოღვაწეს ამ სტუმართმოყვარე სახლში (სადაც, ვგონებ, საერთოდ არ იძინებენ) დიდი ხელოვნებისგან მოგვრილი ექსტაზი უგრძნია და თავი არტისტიზმთან წილნაყრად მიუჩნევია. პოეტები, მომღერლები, მსახიობები — თვით ქმნიდნენ ამ განუმეორებელ წუთებს და სასტუმრო ოთახს უმალ დახვეწილ სალონად გადაქცევდნენ ხოლმე, რომელსაც თვით ვ. ანჯაფარიძისა და მისი მეგობრის ნინო რამიშვილის პროფილები ამშვენებდა.

შემოსვლისთანავე რაღაც მაგიური ძალა ზემოქმედებს სტუმარ-

ზე. რასაკვირველია, თანამედროვეთა მიერ შეთხზული ლეგენდები აქ უკანასკნელ როლს არ თამაშობენ, მაგრამ ჩემის აზრით, აქ სუფევს ის, რაც ყველაზე ძნელი მისაღწევია — მხატვრული ატმოსფერო! თუ ვერნმუნებით ამ თემაზე არსებულ გამოკვლევებს, მხატვრულ გარემოში უხილავი, ქვეცნობიერებაზე ზემომქმედი ფლუიდები დაეხეტებიან და სიტყვით გამოუხატავი გრძნობების ტყვედ გვაქცევენ. ისინი ქმნიან „პაერს“, ატმოსფეროს, რომელსაც ჩვენ შევისუნთქავთ და, ჩვენდა გასაოცრად, შეგრძნებათა რაღაც განსაკუთრებულ რეგისტრში ავდივართ. ამას დაუმატეთ ის, რაც ხილულია — ძველებური ავეჯი, ანტიკვარი, ინტერიერის დიზაინი და დამეთანხმებით, რომ საგანთა და ნივთთა პარმონია, არქიტექტურისა თუ ხელოვნების ნიმუშებთან ერთად, თავისებურ აურას ქმნიან. ეს ოჯახიცაა, „სახლიც ფიქრის გორაზე“, ამიერიდან კი თეატრიც, ანუ „სახლი სახილველი“, როგორც ძველად იტყოდნენ და მუზეუმიც (თავისი შესაფერისი ატრიბუტიკით). შუქნერის და გამომსახველობის იშვიათ ნიმუშებს შეიძლება წაევანყდეთ აქ. აი, უზარმაზარი ფოტო: მთლად შავებში ჩაცმული ფეხშიშველი ვერიკო ანჯაფარიძე ძველებურ, ქართულ რიკულებიან აივანზე ვილაცის დაძახილზე გარბის (კინოფილმ „ოთარანთ ქვრივის“ სინჯები), შავ სამოსს ქარი უფრიალებს, სიდიადე და ტრაგიკული გამომეტყველება აღბეჭდილია სახეზე. გარბის დიდ უბედურებასთან შესახვედრად... იქვეა სოფიკო ჭიაურელის ფოტო საიათნოვას როლში (მხატვრული კომპოზიცია ს. ფარაჯანოვისა) — ფრესკული მშვენიერებით სავსე.

ქალბატონი სოფიკო ამ დიდი ოჯახის ღირსეული მემკვიდრეა, ყოველმხრივ...

ასეთ ადგილას და ამგვარ გარემოებაში ვართ, როცა სცენაზე გამოდის „ერთი მსახიობის თეატრის“ შემქმნელი, პატრონი და ცხადია, უპირველესი ფიგურა — კოტე მახარაძე. იგი სცენაზე, თავის მხატვრულ სამყაროშია, ჩვენ კი დარბაზში ვსხედვართ. იმ მხატვრულ გარემოცვაში, რომელზედაც წელან გელაპარაკეთ. აქ უნდა მოხდეს წამიერად, ეფემერულად შექმნილის (მსახიობის ხელოვნება) ბუნებრივი შერწყმა იმასთან, რაც მარადიულია...

ამჯერად, კოტე მახარაძე დიდი აკაკის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს. მოგვითხრობს თუ გვიჩვენებს ამ ცხოვრებას? ეს არის უმთავრესი კითხვა, რომლის პასუხი ცხადყოფს რა სახის ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე — ე.წ. ლიტერატურულ თეატრთან, საკუთრივ თეატრთან თუ სხვა რამ ახალ ჟანრთან?

თუკი ილია ჭავჭავაძის დრამატული ცხოვრება და თავზარდამცემი ტრაგიკული ფინალი კ. მახარაძის პირველი და საუკეთესო სპექტაკლის არქიტექტონიკასაც განსაზღვრავდა და სტრუქტურასაც (ყველაფერი ისე იყო აწყობილი, რომ მსმენელი-მაყურებელი მსახიობს ტრაგიკულ აკორდამდე თანდათან მიჰყავდა) ამ შემთხვევაში, თითქოსდა, ასეთი აშკარა დრამატურგია არ არსებობდა. აკაკი წერეთელი ხალხის ცნობიერებაში აღბეჭდილი იყო და არის როგორც სვებედნიერი, ღვთაებრივი ნიჭით და სილამაზით დაჯილდოებული პოეტი, ორფეოსი, ოლიმპიელი ღმერთებივით უზრუნველი და მარადიული. ჩვენს ამგვარ წარმოდგენას კიდევ უფრო აძლიერებს იაკობ ნიკოლაძის შედევრი ოპერის ბალში, საიდანაც პოეტი-ოლიმპიელი გვიმზერს. თუნდაც ასეთი გენიალური ადამიანის ცხოვრება მისი ყველა გარე, თვალში მოსახვედრი თუ ცნობილი ფაქტებით, არ არის ოპერის საქმე. მაგრამ კოტე მახარაძე იმდენად ღრმად შესული პოეტის სამყაროში, რომ იქ პოულობს ისეთ ცხოვრებისეულ თუ ლიტერატურულ ფაქტებს, რომლებიც დრამატულ ეპიზოდებად გადაქცევას ექვემდებარებიან, სწორედ მსახიობის განსაკუთრებული ნიჭის ზეგავლენით. ამ თვალსაზრისით, იგი არა მარტო ორიგინალური მკვლევარია, არამედ თავისებური შემოქმედი-ვიზიონერიც, რომელიც ფაქტებს სიღრმეებში სჭერეტს და სცენაზე აცოცხლებს.

ყველაზე განსაცვიფრებელი ისაა, რომ კ. მახარაძე აკაკის პოეტური შედევრების კითხვით კი არ ქმნის პოეტის პორტრეტს (რასაკვირველია, აკაკის ბრწყინვალე სტრიქონები მთელ თხრობას შიგნიდან ანათებენ), არამედ მთელი პოეტური ბიოგრაფიის ოსტატური აგებით. ამით იმის თქმა მინდა, რომ იგი არ დაადგა იოლ გზას (განა ვინმეს არ მოხიბლავს აკაკის პოეზიის სიღრმე და მუსიკალობა?!) და პოეტის გენიალობა პიროვნების განცდებისა და ფიქრების ერთიან წარმოსახვაში გვაგრძნობინა, მთლიანად მოიცვა მისი ცხოვრება — გადაჯაჭვული სამშობლოსა და ქვეყნის მამების (უპირველესად ილია ჭავჭავაძის) ცხოვრებასთან.

მართლაც, თხრობის დრამატული კომპოზიცია თუ ე. წ. მაგისტრალური სიუჟეტი, უკავშირდება აკაკის მიერ სამშობლოს ბედისწერის ტრაგიკულ განცდას, ერთის მხრივ, და ილია ჭავჭავაძის საბედისწერო აღსასრულს — მეორეს მხრივ (სპექტაკლის ერთ-ერთი უძლიერესი ეპიზოდია ილია ჭავჭავაძის გასვენებაზე დასუსტებული, ავადმყოფი აკაკის გამოსვლა თბილისის სასტუმროს აივანზე და მისი შეუდარებელი გამოსათხოვარი სიტყვა. აქ კ. მახარაძე ისე ზუს-

ტად პოულობს ინტონაციას, პლასტიკას, ჟესტს, რომ თვალწინ დაგიდგებათ მგლოვიარე, ბიბლიური მოხუცის ხატი).

სამშობლო, ილია და აკაკი, აი სამი სვეტი, რასაც ეყრდნობა ეს მშვენიერი სპექტაკლი.

ამგვარად, თუ აუცილებელია ვუპასუხოთ თავში დასმულ კითხვას, რა სახის თეატრალურ ხელოვნებას შეიძლება მივაკუთვნოთ კოტე მახარაძის „ერთი მსახიობის თეატრის“ ახალი სპექტაკლი, შეგვიძლია ვუპასუხოთ, რომ ეს არის სცენის ხელოვნების სხვადასხვა კომპონენტთა ერთიანობა, სადაც ყოველი ელემენტი თავისთავადობას ინარჩუნებს, თუმცა დომინირებას არ ცდილობს. ნამიერ გარდასახვას ენაცვლება წარმოდგენა, მეტყველ პლასტიკას — გარინდება. პუბლიცისტურ პირდაპირობას — ლირიკული სინატიფე, სიტყვით „ხატვას“ — ჟესტებით საუბარი. თხრობის გასაძლიერებლად ოსტატურადაა გამოყენებული კონტრასტული მონტაჟი, დროთა შენაცვლება, დანყებული ამბის მიტოვება და რამდენიმე ეპიზოდის შემდეგ მისი გაგრძელება, რაც კომპოზიციურ ხერხს ესთეტიკურ სილამაზეს აძლევს. ყოველივე ამას აწესრიგებს, უფრო ზუსტად, ინტრიგისა და თხრობის ემოციას ქმნის რიტმი, რომელსაც მსახიობი შეუცდომლად ფლობს. ეს ნაირგვარი რიტმული ფეთქვა თვით ამბის განვითარების განმსაზღვრელიცაა (კონტრასტების, პარალელების, ასოციაციების მონტაჟით) და თვით საშემსრულებლო მანერისაც. როცა საჭიროა მსახიობი პათეტიკასაც მიმართავს და ვრწმუნდებით, რა ეფექტურია იგი, როცა მას თავის დროზე და თავის ადგილას იყენებენ.

რასაკვირველია, სპექტაკლის ავტორი მარტო ამ წმინდა თეატრალური ხერხების იმედით არაა. ტექსტის მონტაჟში მისი დრამატურგიული ნიჭი მჟღავნდება. მან მშვენივრად იცის, რომ ერთი მსახიობის (რაც არ უნდა დიდი იყოს იგი) სცენური პალიტრა ამგვარი ტიპის თეატრში არ შეიძლება უსასრულოდ მდიდარი იყოს. მსახიობმა სხვა რამითაც უნდა დაიპყროს მაყურებელი. ეს სხვა — სცენური და საშემსრულებლო დრამატურგიაა, ამბის კონფლიქტური განვითარებაა, ქრესტომათიულად ცნობილი ფაქტების ახლებურად ნაკითხვის გარდა, მრავალი უცნობი ნიუანსის გამომზეურებაა.

მსახიობი არც გაუცხოების ხერხს ერიდება. ფართო საზოგადოებისათვის მიუწევდომელი (ან ნაკლებად ცნობილი) ფაქტების წინა პლანზე წამოწევი, ან კარგად ცნობილი ამბების ერთგვარად პარადოქსალური გაშუქებით, მოულოდნელი ნიუანსირებით და ქვეტექ-

სტის ამოკითხვით იგი თითქოს დროის დისტანციიდან ქმნის არა-ორდინალურ ხატს, რომელსაც შემდგომ, ჩვენს დღევანდელ ცნობიერებაში ამკვიდრებს. ხსოვნას, ლეგენდას, გადმოცემებს, შთაბეჭდილებებს აერთიანებს და სტიერეოტიპული პორტრეტის ნაცვლად გვთავაზობს მარად ცოცხალი და მარად მოქმედი პოეტის სახეს.

* * *

„ჩემი სპექტაკლით მინდა ვთქვა, რა იყო სინამდვილეში სტალინი, რომელიც ადამიანთა ერთი ნაწილისთვის სატანა იყო, მეორე ნაწილისთვის — ღმერთი. არსებობს უამრავი კითხვა და სპექტაკლს ამ უამრავ კითხვაზე ექნება პასუხი გასაცემი. სპექტაკლი — ეს იქნება ერთგვარი თეატრალური ესსე და ეს გარკვეულწილად გამათავისუფლებს მეცნიერულ-დოკუმენტური ჩარჩოებისაგან“ — ამბობდა კოტე მახარაძე გაზ „ახალი თაობისათვის“ (17.12. 1996წ.) მიცემულ ინტერვიუში.

1996-1997 წ.წ. ქართული თეატრის სცენაზე განხორციელებულ დადგმათა შორის, კოტე მახარაძის „სტალინი“ გამოირჩეოდა ფორმის ორიგინალობით, მასშტაბურობით და პოლემიკური პათოსით. კოტე მახარაძე პროფესიონალურად დაეუფლა ამ თემის ყველა ასპექტს, ყოველმხრივ შეისწავლა იგი. ცხადია, მას არ გაუზიარებია მოსაზრებანი ისეთი ტენდენციური ავტორებისა, როგორებიც იყვნენ ტროცკი, დეიჩერი, კონკვისტი, კოენი და განსაკუთრებით ისეთი კომპილიატორებისა, როგორებიც არიან სუვოროვ-რეზუნი ვოლკო-გონოვი, რაძინსკი და სხვები.

„საქართველოს რესპუბლიკის“ ყოველკვირეულ დამატებაში „სახიობა“ (თეატრალური გაზეთი, 20.06.1998 წ.) ვწერდი:

განვლილი თეატრალური სეზონის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად მიმაჩნია ჩვენი სახელგანთქმული მსახიობის კოტე მახარაძის მიერ „ერთი მსახიობის თეატრში“ შექმნილი პრემიერა — „სტალინი“. აქაც კოტე მახარაძე გვევლინება, როგორც ავტორი სპექტაკლისა, ანუ როგორც მსახიობი, რეჟისორი და მრავალპლანიანი (ფსიქოლოგიური, დოკუმენტური, დრამატული), მრავალსპექტრიანი ტექსტის შემთხველი.

ვგონებ, აქამდე თავის თეატრში კ. მახარაძე არ მდგარა ესოდენ რთული ამოცანის წინაშე. წმინდა თეატრალური (ამ შემთხვევაში მონოთეატრალური ხელოვნების) თვალსაზრისით, თავის ადრეულ, შესანიშნავ სპექტაკლებში ეს სპეციფიკური სირთულე წარმატებით იყო



დაძლეული. თავის თეატრს მანვე შეუქმნა ახალი სასცენო ესთეტიკა, რომელიც საფუძველს იღებს მსახიობის შემოქმედების, მსოფლგაგების თავისებურებაში და, ვიტყვოდი, განუმეორებლობაში. ამ შემთხვევაში „ერთი მსახიობის თეატრში“ იგულისხმება არა მხოლოდ ერთი მსახიობი, არამედ სწორედ ის ერთი, რომელსაც კოტე მახარაძე ვიცნობთ, ამიტომაც ვამბობთ, რომ თვით ეს თეატრი, თავისი იდეებით, ესთეტიკით, ტექსტით (რომელიც დრამატულისა და ეპიურის სინთეზია და ესეც, ერთგვარად განსაზღვრავს არა მხოლოდ თამაშის, არამედ მთლიანად სპექტაკლის სტილს), ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში უნიკალური მოვლენაა.

მაინც რა სირთულის წინაშე იდგა კოტე მახარაძე? უპირველესად, აუცილებელი იყო იმ ურიცხვი ლიტერატურული მასალის შესწავლა და დამუშავება, რაც სტალინის გარშემო შეიქმნა როგორც ჩვენში, ასევე რუსეთში და ევროპისა თუ ამერიკის ქვეყნებში. შემდეგ ამ მასალის კლასიფიკაცია, დრამატულ ეპიზოდებად დაყოფა, ყოველი ეპიზოდის მიკრო-დრამატურგიის შექმნა და ბოლოს, ამ ნაწილებისგან, მთლიანი დრამატურგიული სამყაროს აგება, უმთავ-

რესი კონფლიქტით, მძაფრი კოლიზიებით, კულმინაციით, ერთი სიტყვით, იმ აუცილებელი კომპონენტების სინთეზით, რაც ასე რიგად საჭიროა თეატრალური ნაწარმოებისათვის. პირველმა სასინჯმა სპექტაკლმა, რომელმაც შვიდ საათს გასტანა (განსაცვიფრებელია მსახიობის შემოქმედებითი ენერგია და მეხსიერება) ცხადყო, ტექსტის შემცირების აუცილებლობა, რაც, ამ შემთხვევაში, სრულიად არ არის მექანიკური პროცესი, რადგან ეს მთლიანი ეპიზოდების ამოღებას ითხოვდა, ხოლო თავად ამ ეპიზოდების თანამიმდევრობა ქმნიდა დრამატურგიას. ამიტომ კ. მახარაძეს მოუხდა ხელახალი გადან ყობა ეპიზოდებისა, ანუ, ფაქტობრივად, ახალი დრამატურგიული კარკასის აგება. ამ საქმეს მან წარმატებით გაართვა თავი და თუმც არც ახლაა წარმოდგენა პატარა (თითქმის ოთხი საათი გრძელდება), მე პირადად, შეუნელებელი ინტერესით აღვიქვამდი მსახიობის მიერ შექმნილ პანორამას. თავისი ადრინდელი სპექტაკლებისაგან განსხვავებით (ამათგან „ილია“ შედევრად მიმაჩნია), სადაც მსახიობი თავისი შემოქმედებითი პალიტრის ყველა ფერს იყენებდა, მიმართავდა თეატრალურ თამაშს, მხატვრულ კითხვას, დეკლამაციას, გარდასახვას, წარმოდგენას, პუბლიცისტური თეატრის ღია ხერხებს, აქ, ამ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს სრულიად განსხვავებულ მოვლენასთან. „სტალინი“ შექმნილია ე.წ. „ინტელექტუალური თეატრის“ პრინციპების მიხედვით, სადაც უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვას, ანალიზს (როგორც ისტორიული მოვლენის, ასევე ხასიათის ფსიქოლოგიის ანალიზს), პრინციპთა და იდეათა სამკვდრო-სასიცოცხლო დაჯახებას. მაგრამ, თუ „ინტელექტუალურ თეატრში“ სამყაროს რაციონალური ახსნის პროცესში საკუთარ სიმართლეში დარწმუნებული განსხვავებული ხასიათები ერთმანეთს უპირისპირდებიან და პოლიფონიური მრვალმხრივობისა და დისონანსების წყალობით ქმნიან გმირთა ეგზისტენციალს, აქ კოტე მახარაძესთან ძირითადია მონოლოგიური პრინციპი, რომელსაც, შიგადაშიგ, დიალოგური ეპიზოდები ანიჭებენ სიცოცხლეს ან დინამიზმს. ეს რომ არ იყოს, სპექტაკლის გმირი ერთი ფერით (სულ ერთია, ეს შავი იქნებოდა თუ ვარდისფერი) დახატული სილუეტი იქნებოდა მხოლოდ. ისიც უნდა ვთქვა, რომ ამ სპექტაკლის ამგვარი თავისებურება განაპირობა თვით ისტორიულ-დოკუმენტურმა მასალამ და მთავარი გმირის ხასიათმა. გონიერი და განათლებული კოტე მახარაძე ჩასწვდა მთელი „ანტურაჟის“ ამ სპეციფიკას და სწორედ მას შეუფარდა თავისი აქტიორული თუ თეატრალურ-პუბლიცისტური თავისებურებანი.

იგი ცდილობს მაქსიმალურად ობიექტური იყოს (რაც განსაკუთრებით ძნელია მაშინ, როცა ისეთ პიროვნებასთან გაქვს საქმე, როგორიც სტალინი იყო); იგი თავისი სპექტაკლის გმირის არც მაქებარი და არც მაძაგებელია, მსახიობი ქმნის, როგორც ბრეხტი იტყოდა, „დიალექტიკური ადამიანის“ პორტრეტს და მოგვინოდებს ჩვენც მასთან ერთად გავიაროთ ისტორიის ლაბირინთებში, მასთან ერთად ვიზაროვნოთ, გავიხსენოთ დავინწყებული (თუ მიჩქმალული) ფაქტები, კიდევ ერთხელ შევავლოთ თვალი მსოფლიო პოლიტიკურ რუკაზე განლაგებულ ძალებს, კიდევ ერთხელ გადავიკითხოთ არა მარტო ისტორიული დოკუმენტები, არამედ პირადი ბარათები, სადაც ხშირად განსაცვიფრებლად ინტიმური დეტალები ახალ შუქს გამოსცემენ.

ამ სპექტაკლში ყველაფერი მკაცრი გემოვნების კანონებითაა შექმნილი, მსახიობის ტრადიციული „კოსტიუმი“ (შავი შარვალი და შავი, ნაქსოვი ჯემპრი) აქ შეცვლილია კარდენის თუ ვერსაჩეს „სახლში“ დამზადებული კოსტიუმის ახალი დიზაინით, შავი შარვლით და დახვენილი შავი „კიტელით“, საიდანაც თეთრი პერანგი ანათებს, კოსტიუმის ეს სადა და მკაცრი სილუეტი, რომელიც იმავე დროს, უაღრესად თანამედროვეა, ძალზე უხდება სპექტაკლის სტილისტიკას. კ. მახარაძის ჟესტი ლაპიდარულია, მოძრაობა განონასწორებული (ნატამალიც არ არის რაიმეს იმიტაციისა), ხმა თანაბარი, მაგრამ ნიუანსებით სავსე. მსახიობს გარეგნული პორტრეტი კი არ აინტერესებს, არამედ გმირის არსი, მისი ფენომენი, რომელსაც ჩვენთან ერთად იკვლევს. ეს „ერთად კვლევა“, რასაკვირველია, თეატრალური მაგიაა, არსებითად იკვლევს მარტო კოტე მახარაძე, რომელიც თავისი ხელოვნებით და ოსტატობით გვითრევს ამ პროცესში და თანამონაწილისა თუ თანამოაზრის ილუზიას გვიქმნის. ამიტომაც შემოძლია ვთქვა, რომ ეს სტალინი, სწორედ კოტე მახარაძის მიერაა „დანახული“, ეს მისი ინტერპრეტაციის შედეგია, მისი ვარიანტი. და ეს არც ქებაა და არც შენიშვნა. სტალინი, მართლაც, იმდენად მრავალმხრივი მოვლენაა, რომ ამგვარი ვარიანტულობა სავსებით შესაძლებლად მიმაჩნია. მაგრამ კოტე მახარაძე თეატრალურ ტრაქტატს კი არ ქმნის ისტორიულ გმირზე, არამედ სპექტაკლს, წარმოდგენას (კარგადაა გამოყენებული ტელევიზორის უზარმაზარი ეკრანი, ვრცელი პანორამული სურათების გვერდით დამახასიათებელ დეტალებსაც რელიეფური სიცხადით რომ გვიჩვენებს), რომელსაც თავისი სპეციფიკა აქვს და აუცილებლად მოითხოვს სწორედ თეატრალურ ინტრიგას, სწორედ თეატრალურ კოლიზიას და დრამატურგიას.

სპექტაკლის მამოძრავებელია გმირის ბიოგრაფიისა და ბუნების წინააღმდეგობრივი ხასიათი. სწორედ ამ წინააღმდეგობაზე, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავ თვისებათა კონფლიქტზე აგებს კ. მახარაძე მთელ დრამატურგიას. ერთი მხრივ მარტოსული, აუტსაიდერი, ყველასგან ზურგშექცეული და გარიყული და მეორეს მხრივ, მსოფლიოს ყურადღების ცენტრში მოქცეული, მლიქვნელთა ურიცხვი არმიით გარშემოხვეული, სასტიკი, დემონური, მილიონობით ადამიანის სიცოცხლის არად ჩამგდები და მზრუნველი ლიდერი კოლოსალური ქვეყნისა, რომელიც ხელახლა უნდა აშენდეს.

დოკუმენტების ოსტატური მოხმობით და შეჯერებით (ხშირად შეპირისპირებითაც), სადაც მსახიობის პირადი სიმპათია-ანტიპათია არც არის გამორიცხული, საყოველთაოდ ცნობილი და დაკანონებული მოვლენა სრულიად ახალ შინაარსსა და აზრს შეიცავს. რაიმე ფაქტი, ცნობილ მოვლენათა კონტექსტში მოქცეული, ახალი ფაქტის მნიშვნელობას იძენს. აქ, რასაკვირველია, კოტე მახარაძე ე.წ. „დოკუმენტური თეატრის“ გამოცდილებასაც ეყრდნობა, სადაც სწორედ ამ გზით „ძველი“ „ახლად“ გადაიქცევა და ცნობიერებაში შემოდის, როგორც უკვე ემოციური ფაქტი.

საოცარია, კოტე მახარაძე მოგვითხრობს, გვესაუბრება, თითქოს ცდილობს, თეატრში ყოფნა დაგვაფინყოს, მაგრამ ეფექტი (ეშმაკურად გათვლილი) სანაღმდეგოა, რეტროსპექტივა, დოკუმენტების დრამატურგია, მოულოდნელად „გახსენებული“ ინტიმური ეპიზოდი სწორედ თეატრში, მხოლოდ სხვაგვარი ესთეტიკის თეატრში გვაბრუნებს.

მსახიობი ცდილობს, გააღვიძოს ჩვენი გონება, გვაიძულებს, ვიფიქროთ და დასკვნები გამოვიტანოთ. ინტერესს ისიც აძლიერებს, რომ ხშირად არ ეთანხმები მსახიობის ინტერპრეტაციას. ეკამათები მას, რადგან იგი ხშირად არღვევს სტერეოტიპებს, ტრადიციით თუ „პროპაგანდისტული ინდუსტრიით“ შექმნილ სახეს და პროვოცირების ამ ხერხით ამბის აქტიურ აღმქმელად გვაქცევს. ჩვენი შინაგანი პროტესტი თუ კონტრარგუმენტი უმაღლეს ქარწყლდება ახალი ეპიზოდების შინაარსით, თანხმობა და უარყოფა, ჩვენი „არა“ და „ჰო“, კალეიდოსკოპურად იცვლება და ბოლოს მიდიხარ იმის აღიარებამდე, რომ შენ, მაყურებელს კოტე მახარაძემ გაჯობა, დაგარწმუნა თავისი ხილვის ჭეშმარიტებაში. შეუძლებელია სტალინის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მთლიანი სურათის აღდგენა, ამას რამდენიმე საღამო არ ეყოფა. კოტე მახარაძემ ამ თვალუწვდენელ პანორამაში თვით შექ-

მნა მწვერვალების, კულმინაციათა ერთგვარი ჯაჭვი, რომელმაც მას საშუალება მისცა გამოეძერნა თავისი „სტალინი“.

სტალინის ცხოვრების და მისი პოლიტიკური მოღვაწეობის ისეთი ღრმა მცოდნე, როგორიც იყო დევი სტურუა, რომელსაც ხელი მიუწვდებოდა ნებისმიერ ლიტერატურაზე (დოკუმენტური, პუბლიცისტური, ბელეტრისტული), თუნდაც თავისი სახელოვანი ძმის მელორ სტურუას (მასაჩუსეტის უნივერსიტეტის პოლიტოლოგ-პროფესორი) მეშვეობით, ისტორიკოსი — რომლის ხელშიც უამრავ საიდუმლო და დაშიფრულ დოკუმენტს გაუვლია, და ბოლოს, რომელმაც კარგად იცოდა, რა ხდებოდა პოლიტიკური ცხოვრების კულუარებში, დიახ, ისიც კი აღტაცებული იყო კოტე მახარაძის ამ სპექტაკლით.

„კოტე მახარაძე ქართველის, სტალინის თანამემამულის (თუმცა არაფერია ამაში დასაძრახი) პოზიციიდან კი არა, არამედ მხატვარი-მოაზროვნის პოზიციიდან ახდენს სტალინის ფენომენის ანატომირებას. მხატვრულ სიტყვაში განსხეულებული მისი ანალიზი, ღრმა და მრავალგანზომილებიანია. უფართოესი საერთო ერუდიცია, დიდი ინტელექტი მსახიობს საშუალებას აძლევს განიხილოს თავისი მონათხრობის, თავისი საგის გმირი, არა აბსტრაქტულად, უპაერო სიერცეში, არამედ კონკრეტულ-ისტორიულ ვითარებაში: „ეს — როგორც უყვარდა ხოლმე წერა ბელინსკის — ტიპიური გმირია, რომელიც ტიპიურ გარემოში მოქმედებს“, ამიტომაც სტალინი მაყურებლის წინაშე წარმოსდგება არა აბსოლუტური ბოროტების ან აბსოლუტური სიკეთის განსახიერება, არამედ როგორც ცოცხალი არსება, მოღვაწე, რომელმაც ცხადყო ერთი ადამიანის შესაძლებლობათა მაქსიმუმი და ამაზე მეტიც კი. სხვა საქმეა, რომ ეს ადამიანი კოტე მახარაძის მონოსპექტაკლში (ისევე როგორც აკაკი წერეთლისადმი მიძღვნილ სპექტაკლში, მას აქაც არავინ ეხმარებოდა. მან თვითონ გასწია უზარმაზარი კვლევითი სამუშაო) მასშტაბურია, როგორც ეს იყო სინამდვილეში. კოტეს მოჰყავს ციტატა „ბრიტანიკიდან“ — ამ სახელგანთქმული ენციკლოპედიიდან: „იოსებ სტალინი ფლობდა უფრო მეტ პოლიტიკურ ძალაუფლებას, ვიდრე ნებისმიერი სხვა პიროვნება მსოფლიო ისტორიაში“. ეს აბსოლუტური ძალაუფლება — არწმუნებს კოტე მახარაძე თავის მაყურებელს — ქვეყნის ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში, სხვადასხვანაირად ვლინდებოდა, არა ერთმნიშვნელოვნად, ხან მკვეთრად უარყოფით როლს თამაშობდა, ხან — დადებითს (განსაკუთრებით კი ექსტრემალურ სიტუაციებში, მაგალითად, დიდი ომის პერიოდში).

კოტე მახარაძე, გარდა ანონ-დანონილი ისტორიული ფაქტებისა, ზოგჯერ მითებსაც მიმართავს ხოლმე და მათ გვანჯდის მისთვის დამახასიათებელი ტაქტით, ირონიით, იუმორით — თითქოსდა გვაგრძნობინებს — გინდ დაიჯერეთ, გინდ არაო.

განსაცვიფრებლად ტყუადია კოტე მახარაძის თხრობის ის ნაწილი, რომელიც ეხება ერთ-ერთ ურთულეს თემას, აღსავსეს წინააღმდეგობებითა და თეთრი ლაქებით. ეს არის სტალინი და შემოქმედებითი ინტელიგენცია, განსაკუთრებით კი სტალინის ურთიერთობანი ბორის პასტერნაკთან და მიხეილ ბულგაკოვთან, მისი დამოკიდებულება რელიგიასთან... მაყურებელთან პირისპირ მდგარი კოტე მახარაძე ახერხებს, მიაწვდინოს მას თავისი სიმართლე, თავისი ხედვა, თავისი ეჭვები იმის შესახებ, რაც აგერ, გუშინ იყო თითქოს. როგორც დიდ მხატვარსა და დიდ მოქალაქეს, მას არ ხიბლავს „დისტანციის თეორია“, და მე მგონია, რომ ეს მონოსპექტაკლები, ეს მჭიდრო ურთიერთობა მაყურებელთან უზარმაზარ იმპულსს აძლევს მის ნატურას, წინ მავალი კაცის მჩქეფარე სისხლს... (გაზ. „ვეჩერნი ტბილისი“, 16.17.09.1999 წ.).

* * *

მე უკვე გამოვხატე ჩემი გაცემა კოტე მახარაძის წინასწარმხედველური ნიჭის გამო, როცა მან ერთ ინტერვიუში თქვა, თუ რა ელოდა საქართველოს და მსოფლიოს ოცდამეერთე საუკუნეში: — ნგრევა, საყოველთაო კატაკლიზმები, აუღაგმავი, თითქმის პლანეტარული ტერორიზმი, ერთა შორის სიძულვილი.

1992 წლის 17 ოქტომბრის „საქართველოს რესპუბლიკაშიც“ გამოქვეყნდა მისი ვრცელი, პუბლიცისტური სიმახვილითა და სიმძაფრით გამოორჩეული სტატია „ეშმაკეული ოქროპირნი და აყვიაობის სკოლა“ (ლიანერილი რუსეთის უზანაეს საბჭოს, პრეზიდენტ ბორის ელცინს, ვიცე-პრეზიდენტ ალექსანდრე რუცკოის, პარლამენტის სპიკერს რუსლან ხაბულატოვს, „ნოვოსტიისა“ და „ვესტის“ სატელევიზო პროგრამებს“), ცხრა წლის წინ დაწერილი ეს ნერილი თითქოს დღევანელი საქართველოს და რუსეთის ურთიერთობის ყველზე კონფლიქტურ დაპირისპირებას ეხება. თითქოს არაფერი შეცვლილა ამ წნის მანძილზე.

ვიდრე ამ წერილის პრობლემეტიკას უფრო დანვრილებით შევხებოდე, ვიტყვი, რომ ორი წლით ადრე, მან „ლიტერატურული საქართველოს“ (№16 და №17 1990წ.) ფურცლებზე გამოაქვეყნა ორი ვრცელი წერილი „გააჩერეთ! გააჩერეთ“... მიმართული ჩვენში იმ დროს ერთობ პო-

პულარული უკიდურესი რადიკალიზმის მიმართ, რადიკალიზმისა, რომელსაც წინ უძღოდა პატრიოტიზმისა და ეროვნულობის დროშა, რის გამოც იგი უაღრესად საშიშ მოვლენას წარმოადგენდა.

ამ ორი წერილის გარდა, სხვა რომ არაფერი დაენერა კოტე მახარაძეს, იგი მაინც აღიარებული იქნებოდა როგორც ერთ-ერთი ბრწყინვალე პუბლიცისტი, პოლემისტის დიდი ნიჭით დაჯილდოებული ჟურნალისტი.

რამ ააღებინა ხელში კალამი კოტე მახარაძეს, რამ ალაშფოთა ასე რიგად ეს ზრდილი, ინტელიგენტურ ოჯახში აღზრდილი ხელოვანი, რომ იძულებული გამხდარიყო კამათში ჩაბმულიყო „ეროვნულ-განმათავისუფლებელი“ მოძრაობის ერთ-ერთ იდეოლოგთან, გურამ პეტრიაშვილთან, რომელიც ცნობილი იყო თავისი ზღვარდაუდებელი ექსტრემიზმით და რადიკალიზმით. გ. პეტრიაშვილმა, ყვარყვარესი არ იყო, როცა ეს „მაზრა მიასნორ-მოსნორა“, ქართული თეატრისთვისაც და ქართველი მეცნიერებისათვისაც მოიცალა და მთელი თავისი რისხვა დაატეხა რუსეთში 25-წლიანი მოღვაწეობის შემდეგ საქართველოში დაბრუნებულ კოტე მარჯანიშვილს, მის მიერ აღორძინებულ მთელ ქართულ თეატრს, ხოლო ქართულ მეცნიერებათა — გიორგი ჩუბინაშვილს, ეროვნული ხელოვნებათმცოდნეობის მამამთავარს.

რას ერჩოდა ამ ორ გენიალურ ადამიანს გ. პეტრიაშვილი, რომელთაგან, ერთი ქართული თეატრის რეფორმატორი იყო, ხოლო მეორე — მთელი მეცნიერული სკოლის შემქმნელი? რას და რუსული კოლონალიზმის სამსახურში დგახართო, ქართულად არ მეტყველებთო. ყველა-



ნოდარ გურაბანიძე და კოტე მახარაძე

ფერი, რაც თქვენი ხელიდან გამოვიდა, რუსული სულისკვეთებით იყო დიდდამსმული.

ძირითადად ამ ორ საკითხზე გაამახვილა ყურადღება კოტე მახარაძემ და თავის სტატიაში (აქვე შევხვებით ენის საკითხებს, პოლიტიკურ და ეროვნულ პრობლემებსაც) და ქართული კულტურის ყოველმხრივი და ღრმა ცოდნის საფუძველზე ცხადყო გ. პეტრიაშვილის მოსაზრებათა სრული აბსურდულობა და ცრუპატრიოტობა. („პროვინციული პატრიოტიზმით დაბრმავებული ავტორი“ უწოდა მას კოტე მახარაძემ).

განსაკუთრებით საფუძვლიანი, პუბლიცისტური სიმახვილით იყო ალბეჩდილი ამ ვრცელი სტატიის ის ადგილები, რომლებიც ეხებოდ გ. პეტრიაშვილის ისეთ აბსურდულ ბრალდებას, თითქოს ქართული თეატრი რუსული საბჭოთა თეატრის ნაწილი იყო, სადაც არ ცოცხლობდა ქართული სული და რუსული საბჭოთა იდეოლოგიის სამსახურში იდგა მთელი ამ ხნის მანძილზე და საერთოდ ეს ჩვენი საამაყო თეატრი „რუსეთუმეობის“ ბუდე ყოფილა თურმე. კოტე მახარაძემ შესანიშნავად გააანალიზა ქართული თეატრის შემოქმედების არსი, მისი წვლილი ეროვნულ განმათავისუფლებელი სულის აღორძინებასა და დამკვიდრებაში და ზუსტად მიუჩინა მას ადგილი მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების უერცეს პანორამაში.

ასევე საფუძვლიანი იყო კოტე მახარაძის მოსაზრებანი ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის კარდინალურ საკითხებზე და გიორგი ჩუბინიშვილის განსაკუთრებულ ღვაწლზე (სწორედ მან მოახდინა მეცნიერული კლასიფიკაცია ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებისა), რომელმაც აღზარდა ქართველ ხელოვნებათმცოდნეთა მთელი თაობები და განუზომელი წვლილი შეიტანა ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობათა აზრის მსოფლიო მასშტაბით აღიარებაში. დღესაც აქტუალურად ჟღერს (ვგონებ, უფრო აქტუალურად, ვიდრე მაშინ, 1990 წლის ამღვრეულსა და საშინელი დაპირისპირებით გატანჯულ დროში): „ახლა, თითქმის 300-წლიანი მონობის შემდეგ, ერი შეინძრა, შეტოვრტმანდა, თავი ასწია, წინ გაიხედა, აი, ასეთ დროს, გარეშე მტერზე უფრო საშიშნი ბოლშეან-შურიანი, ავყია დ ყიამყრალი ადამიანები არიან. მათ უნდათ, ერთმანეთს დაგვაჯახონ, ერთმანეთს გადაგვკიდონ, დაამსხვრიონ ჩვენი სალოცავები, აამტუტონ ყველაფერი, აამღვრიონ წყალი, რათა ავი და კარგი ვერავინ გაარჩიოს.

მხოლოდ ბოლშეან და შურმა აქცია ანგელოსი სატანად. სხვა მიზეზი არც არასოდეს არსებულა, არც დღეს არსებობს. სისხლი უკვე დაიღვარა, ახლა, „მკლავებდაკაპინებულებმა“ უნდა ვიშრომოთ, ვიღვაწოთ, ვისწავლოთ და ოფლი ვღვაროთ, დიას, ოფლი და არა გესლი“.

ბრძნული სიტყვებია, რომელთა ცოდნა და გათვალისწინება დღეს, წარმოიდგინეთ, უფრო გვჭირდება, როცა ჩვენი უმეტესი გაზეთის თუ ტელეარხის მეშვეობით ნიაღვარივით მოხეტის ბოლმა, შური, გამორჩეული ადამიანებისადმი სიძულვილი, წარსულისადმი აგდებული დამოკიდებულება და ყველაფერი ის უბედურება, რომლის ჩამოთვლაც შორს ნაგვიყვანდა...

* * *

როცა ამ სტრიქონებს ვწერ, წინ მიდევს კოტე მახარაძის „ლია წერილი“ — რუსეთის უმაღლესი ხელისუფლებისადმი და ტელეარხებისადმი გაგზავნილი (1992წ.), ტელევიზიით კი გადმოსცემენ თავზარდამცემ ცნობებს — როგორ იბომბება კოდორის ხეობა რუსული ავიაციის მიერ, როგორ იძაბება ყოველწამიერად ვითარება პანკისში, ვხედავ და ვისმენ, რა საშინელებას გვაბრალევენ რუსი პოლიტიკური მიმომხილველები, რა ზიზლითაა გამსჭვალული ქართველების მიმართ რუსეთის დუმაში გამოსული ზოგიერთი დეპუტატის სიტყვა, რომლებიც საქართველოში სამხედრო ძალის შემოჭრისაკენ მოუწოდებენ რუსეთის არმიას, რადგან „ქართული ბანდფორმირებანი“, ჩივნებთან შეკავშირებულნი, სოხუმს უტყევენ, გულრიფშს ბომბავენ და გაეროს ვერტმფრენს ანადგურებენ. ზიზლი, სიძულვილი, იმპერიული ამბიციები ერთმანეთში არეულა, რათა მსოფლიო დაარწმუნონ, რომ საქართველო ტერორისტთა მფარველი ქვეყანაა. თერთმეტი სექტემბრის ამერიკული ტრაგედია თავის სასარგებლოდ სურთ შემოაბრუნონ და მთელი თავიანთი მარცხი, წარუმატებლობა, ხელმოცარვა საქართველოს გადააბრალონ. ვისმენ და ვუყურებ ამას, დღეს, 2001 წლის ოქტომბერში, ვკითხულობ კოტე მახარაძის წერილს, დღეს, 2001 წლის ოქტომბერში, დანერილს 1992 წლის ოქტომბერში და თავზარდამცემული ვარ! ნუთუ არაფერი არ შეცვლილა ჩვენთვის ამ ცხრა წლის მანძილზე? ნუთუ, ვერც ქართველებმა ვისნაღღეთ ჭკუა და ვერც რუსებმა? ერთი დღე, თუნდაც ერთი მშვიდობიანი დღე არ ჰქონია საქართველოს. ის, რაც ხდებოდა ჩვენს თავს, ხდება დღესაც: „თქვენ ერთი ხალხის დამცველთა ტოგით იმოსებით და გულგრილად სპობთ მეორეს. რა არის ეს? ჯერ მხოლოდ აგრესია, თუ საქართველოს მესამე აგრესიის დასაწყისი? 1801, 1921, ახლა — 1992 წელი“ — მიმართავდა კოტე მახარაძე რუსეთის უმაღლეს ხელისუფალთ — ხომ რ დავამატოთ, ჩვენი მხრივ, „ახლა — 2001 წელი?“

წერილის უმთავრეს პრობლემატიკადაა ქცეული ე.წ. „სამხრეთ ოსეთისა“ და აფხაზეთის კონფლიქტი და ამ კონფლიქტისადმი რუსეთის დუმის თუ ხელისუფლების ლიდერების დამოკიდებულება.

ყველას გვახსოვს რუსეთის ვიცე-პრეზიდენტის ალექსანდრე რუცკოის განცხადება, რომ მზადაა თვითმფრინავები აუშვას ზეცაში საქართველოსა და თბილისის დასაბომბად. მაშინ ამ „საბჭოთა კავშირის გმირის“ (ავღანეთის ომში მიიღო!), ეს მილიტარისტული განცხადება, რომელმაც ყველას თავზარი დაგვცა, მსოფლიოს ყურადღების მიღმა დარჩა და თუ რად დაუჯდა მსგავსი გულგრილობა და განურჩევლობა კაცობრიობას, კარგად ჩანს ამოფრქეული ტერორიზმის ფონზე. „მერედა, ვის განყვეტას მოითხოვდა გამოუძიებლად და გაუსამართლებლად დემოკრატი რუცკოი? ქართველი ავაზაკი მოთარეშეებისა, რა თქმა უნდა. ეს ხომ ახლა ასე მოდაშია. დახეთ, ერთი, გამოხტება ეს ოხერი ჩასაფრებული „ქართველი“ და ყოვლად უმიზეზოდ, ისე რა, ტყვიებს დაახლის ბავშვებსა და ქალებს. უნდა გაეწყვიტოთ!“ — წერდა კოტე მახარაძე თავის ამ „ღია წერილში“. შეადარეთ ახლა, რუცკოის მაშინდელი ეს სიტყვები, დუმის დეპუტატების მიერ სულ ახლახან წარმოთქმულ სიტყვებს და თქვენ ნახავთ, რომ ჩვენი სამართლიანი ბრძოლის მიმართ არაფერი შეცვლილა.

კოტე მახარაძე ვრცლად მიმოიხილავს ოსეთისა და აფხაზეთის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს ეპიზოდებს, ნათლად ცხადყოფს ჭეშმარიტებას, კალმის ორიოდ მოხდენილი მოსმით ხატავს სეპარატისტთა ლიდერების პორტრეტებს (განსაკუთრებით შთამბეჭდავია არძინბას ჭეშმარიტად ოდიოზური პორტრეტი) ... „მშვენივრად ვიცი, რომ არძინბაც, ოზგანიც, კოლუმბეკოვიც და უეცრად სადღაც გამქრალი ჩოჩიევიც მხოლოდ ყალბი ფიგურები, მარიონეტები არიან, რომელთაც ზურგს უმაგრებს მძლავრი, თვითმპყრობელური რეაქციული რუსული მაფია, რომელიც თავით ბოლომდე გაჟღენთილია კონსერვატიული სულისკვეთებით და დამყაყუბული შოვინიზმით.

ნუთუ თქვენ, ბატონო პრეზიდენტო, არ იცით, ვერ გრძნობთ რომ ისინი უწინარესად თქვენი მტრები არიან, ისევე როგორც საქართველოსი, როგორც დემოკრატიისა“.

განსაკუთრებით მწარედ გადასწვდა კოტე მახარაძე რუსულ ტელევიზიას, პირდაპირ გააშიშვლა მათი შემზარავი ტენდენციურობა, „ცალკარში“ თამაშის პოლიტიკა, მათი როლი ორმაგი სტანდარტების დამკვიდრების საქმეში, ჩრდილოეთ კავკასიის მარიონეტი კონფედერატებისადმი აღვლენილი მათი ლოცვა-კურთხევა. მომაკვდინებელი ფრაზაა: „თქვენი დანაშაულებრივი ინფორმაციები კაციჭამია ქართველის სახელს ქმნიდა და თქვენ ბაგეთაგან არ ამოსულა არც ერთი მართალი სიტყვა“.

და ბოლოს, კიდევ ერთი ფრაგმენტი მიმართული ბორის ელცინი-

სადმი: „როგორ დაუშვით, რომ რუსეთი საქართველოს წინააღმდეგ ომში ჩაება. გოლიათი — დავითის წინააღმდეგ. ლაპარაკი იმაზე, რომ ეს რუსეთი კი არ არის, რომ ეს კავკასიის მთიელ ხალხთა კონფედერაციაა, ჩალად არ ღირს. ეს რუსეთის ფედერაციაა, ყოველ მთიელს ჯიბეში საბჭოური პასპორტი უდევს, რომელსაც წითელ ყდაზე ოქროთი მოვარაყებული ასოებით საბჭოთა კავშირის მოქალაქე აწერია. რუსეთი კი ამჟამად ამ იმპერიის ერთადერთი სამართლებრივი მემკვიდრეა. ასე რომ, ყოველი მოკლული ქართველი ამ ომის ისტორიული და ტრაგიკული დოკუმენტია“.

შეუძლებელია ამ შესანიშნავი და მრისხანე წერილის ყოველ პასაჟს შევხვით. ერთს ვთხოვ მხოლოდ მკითხველს, მონახოს „საქართველოს რესპუბლიკის“ მითითებული ეგზემპლარი, წაიკითხოს კოტე მახარაძის „ღია წერილი“, რათა თავად დარწმუნდეს, თუ ვინ არის ჭეშმარიტი ქართველი პატრიოტი, მებრძოლი ხელოვანი, რომელიც საქართველოს მთლიანობასა და ქართული კულტურის სადარაჯოზე დგას. შევუცვალეთ ამ წერილს ადრესატები, 1992 წლის ოქტომბრის ნაცვლად დავწეროთ 2001 წლის ოქტომბერი და დაერწმუნდებით, რომ დღესაც დროული იქნება ამ წერილის გაგზავნა კრემლში და რუსეთის დუმაში.

* * *

კოტე მახარაძის პორტრეტი, ბუნებრივია, არ იქნება სრული, თუ არ ვილაპარაკებთ მის სპორტულ ცხოვრებაზე, მის მოღვაწეობაზე ამ ასპარეზზე და იმ „არტიტულ გადატრიალებაზე“, რაც მან სპორტული რეპორტაჟების სამყაროში მოახდინა.

მისივე აღიარებით, ორი ცხოვრებით ცხოვრობდა — თეატრით და სპორტით. მე კი, ასე ვიტყოდი, იგი ცხოვრობს ერთი დიდი ცხოვრებით, სადაც უჩვეულო პარამონიით შეერწყა ერთმანეთს ადამიანის მოღვაწეობის ეს ორი სფერო. მილიონობით ადამიანს არ უნახავს კოტე მახარაძე სცენაზე, ალბათ, ამდენივემ არც კი იცის, რომ ის ორი აკადემიური თეატრის პრემიერი იყო და ახალი თეატრის დამაარსებელია. ვერც ყოფილ საბჭოთა კავშირის თვალუწვდენელ სივრცეში, ვერც ახლანდელ „თანამეგობრობის ქვეყნებში“ (როგორც პოლიტიკოსები ამბობენ ხოლმე) თქვენ ვერ დამისახელებთ ვერც ერთ სახელმოსხვეჭილ კინოვარსკვლავს, რომელიც მას პოპულარობით შეედრებოდა.

თუმცა ქართულმა კინემატოგრაფმა, ფაქტიურად, გვერდი აუარა ამ განსაკუთრებული სტილის შემოქმედს (თუ არ ჩავთვლით ორიოდე ეპიზოდურ როლს), ვეჭვობ, ამას რამე მიემატებინოს მისი დიდე-

ბისათვის. ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ თავად კინემატოგრაფიული ხელოვნება მისთვის უცხო როდია. მას, როგორც რეჟისორს და სცენარისტს ავტორს, ეკუთვნის სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი ვახტანგ ჭაბუკიანზე, ამ განუმეორებელ, ვიტყოდი, გენიალურ მოცეკვავეზე, რომლის ბადალი, პირადად მე არ მინახავს, თუმცა ვერ ვიტყვი, რომ ცოტა მინახავს ამ ქვეყანაზე. ახლა, ეს ფილმი ერთადერთი უნიკალური მასალაა (კოტე მახარაძემ გამოიყენა და დაამონტაჟა ყველაფერი ის, რაც ფირს შემოუნახავს ისტორიისათვის), რომელიც წარმოდგენას (მხოლოდ წარმოდგენას — ესეც დიდი საქმეა — რადგან სულ სხვაა ცოცხალი შესრულება!) გვიქმნის ამ დიდ ხელოვნებაზე.

კოტე მახარაძემ სპორტული ცხოვრება ადრე დაიწყო. შესანიშნავად დარბოდა გრძელ დისტანციებზე, როგორც ყველა თბილისელი ბიჭი, ეზოს ფეხბურთს მისდევდა, მაგრამ მისი სპორტული ტალანტი კალათბურთში გაიფურჩქნა. თბილისის პირველი სკოლა (ამჟამად პირველი გიმნაზია) განთქმული იყო თავისი სპორტული ტრადიციებით. აქ მოღვაწეობდნენ (სწორედაც რომ მოღვაწეობდნენ!) დიდი პატრიოტი მწვრთნელები ეგნატაშვილი, ბაქრაძე და სხვები...

საბალეტო სტუდიადამთავრებულ ჭაბუკს კარგად გაეარჯიშებულ სხეული, მაღალი ნახტომი და ბრწყინვალე კოორდინაცია ჰქონდა. ჩვიდმეტი წლის ასაკში უკვე სპეციალისტების ყურადღება მიიპყრო, მიიწვიეს ახალგაზრდულ ნაკრებში, რომლის კაპიტანიც სულ მალე გახდა. 1944 წელს მისი გუნდი საკავშირო ჩემპიონატში მონაწილეობდა. კოტე ნომერ პირველი მოთამაშე იყო ამ გუნდში, რომელმაც ჩემპიონატის ნახევარფინალში „ვიროვოს“ გუნდი, ფანტასტიკური, დაუჯერებელი ანგარიშით 108:0 დაამარცხა. კოტე მახარაძემ თავის გუნდს 80 (!) ქულა შესძინა. უნდა შევახსენო მკითხველს, რომ მაშინდელი რეგლამენტის მიხედვით ტაიმები თხუთმეტ-თხუთმეტ წუთს გრძელდებოდა და ამ ოცდაათ წუთში (ამაში შედიოდა საჯარიმოების შესრულების დროც) ოთხმოცი ქულის მოპოვება, მართლაც, ფანტასტიკურია.

ვინ გაუშვებდა ხელიდან ასეთი მონაცემების (მისი სიმალლე იყო 180 სანტიმეტრი. ორმოციან წლებში ეს კარგი სიმალლედ ითვლებოდა) ჭაბუკს და იგი (17 წლის?!) თბილისის „დინამოში“ მიიწვიეს. ამ გუნდში მოხვედრა ძალიან ძნელი იყო. ჩვენი გუნდი ერთ-ერთი უძლიერესი იყო, მან ზედიზედ სამჯერ მოიგო საბჭოთა კავშირის თასი. მე კარგად მახსოვს კოტეს ელეგანტური თამაში. განსაკუთრებით მომხვდა თვალში გუნდის ლიდერის, დიდი ოთარ ქორქიას დამოკიდებულება კოტე მახარაძისადმი. კარგად ჩანდა, რომ ეს ჭაბუკი მისი ფავორიტი იყო. ერთხელ კოტეს გადაცემა თუ ტყორცნა არ გამოუვიდა. ერთმა თანაგუნდელმა რაღაც უხეში ფორმით მისცა შენიშვნა.

ოთარ ქორქიამ ისე დაუბრიალა თავისი დიდი თვალები, რომ იქვე გაათავა ის კაცი (მტერს არ ვუსურვებდი მოხვედროდა ბ-ნი ოთარის, ახალგაზრდობაში შესანიშნავი უროსმტყორცელის ხელი).

ჩემი გაცნობა კოტე მახარაძესთან (ვეჭვობ, მას ახსოვდეს ეს ამბავი) კალათბურთის მოედანზე მოხდა. საკავშირო ჩემპიონატის მატჩები ორ მოედანზე ტარდებოდა. კიროვის პარკში და უნივერსიტეტის მოედანზე. თბილისის „დინამო“ ეთამაშებოდა მოსკოვის არმიელთა გუნდს (მაშინ ეს გუნდი საშუალოთა კატეგორიას მიეკუთვნებოდა), ამიტომ თამაში წარიმართა არა ცენტრალურ მოედანზე, არამედ სათადარიგოზე, უნივერსიტეტის შიდა ეზოში (ახლა აღარაფერი არ არის. ასფალტის მოედანი, მხოლოდ). აქ არც გასახდელები იყო და არც ტრიბუნები. მცირერიცხოვანი მაყურებელი იქვე, სპორტული დარბაზიდან გამოტანილ მერხებზე ვიჯექით. კოტემ ბრწყინვალედ ითამაშა, საშუალო მანძილიდან რამდენიმე ლამაზი ბურთი ჩააგდო კალათში. დამთავრდა თამაში, და კოტემ იქვე დაიწყო ტანსაცმლის გამოცვლა. ჯერ სუნთქვა არ დანყნარებოდა, გრძელი, ლამაზი თმები სველი ჰქონდა, სახე ალგზნებული, ჩემს გვერდით ედო ჩანთა. რატომ ჩქარობთ-მეთქი, — ვკითხე. სპექტაკლზე მაგვიანდებო.

— რომელ სპექტაკლზე?

— „ქეთევან წამებულზე“.

კი მაგრამ, სპექტაკლამდე კიდევ ერთ საათზე მეტი დრო გაქვთ.

— არა, მე ვთამაშობ ამ სპექტაკლში.

გაოცებული დავრჩი, მაშინ ჯერ კიდევ მოსწავლე ვიყავი და ვერ წარმომედგინა, თუ სპორტსმენი კაცი არტისტიც იქნებოდა. მე და ჩემი მეგობრები წავედით იმ სპექტაკლზე. ასე ერთ დღეს ვნახე კოტე მახარაძე, როგორც კალათბურთელი და როგორც მსახიობი (თამაშობდა თეიმურაზ ბატონიშვილის როლს ა. ყაზბეგის ამ პიესაში). ამ დღიდან მოყოლებული, ჩემთვის კოტე გადაიქცა ამ ორი „პიპოსტასის“ გამაერთიანებლად (შემდეგ მრავალგზის მოუწევს სირბილი სტადიონიდან — სპექტაკლზე, რეპეტიციიდან — რეპორტაჟამდე).

კალათბურთს უნდა უმაღლოდეს იგი თავის პირველ რეპორტაჟსაც. 1957 წელს თბილისის ენვია ამერიკელ კალათბურთელთა გუნდი — ოლიმპიური თამაშების ჩემპიონები. სახელდახელოდ დააგეს ხის იატაკი „დინამოს“ საფეხბურთო მოედანზე, აღმართეს ფარები და 40 ათასი მაყურებლის თვალწინ ამერიკელებმა საკალათბურთო სპექტაკლი უჩვენეს თბილისელებს (მიუხედავად იმისა, რომ განვიმდა და ხის მოედანს დროდადრო ამშრალებდნენ). აი, ამ რეპორტაჟის წაყვანა მიანდეს კალათბურთის ნიუანსებში შესანიშნავად გარკვეულ კოტე მახარაძეს. ეს იყო დიდი ქართველი მსახიობის, პირვე-

ლი ნამდვილი ქართველი სპორტული კომენტატორის, დაუნიწყარი ეროსი მანჯგალაძის რეკომენდაცია (კოტე მახარაძის კეთილშობილებას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ თავის მეგობარზე ყოველთვის დიდი სიყვარულით ლაპარაკობს, აღნიშნავს მის დიდ ღვაწლს. ის იყო ჩვენი გზისგამკვლევით, მან დაუდო საფუძველი ქართულ სპორტულ საფეხბურთო ტერმინოლოგიასო. „ეროსი მანჯგალაძე — ჩემი მეგობარი, მასწავლებელი, რომლის სიკვდილი ჩემთვის აუნაზღაურებელი დანაკლისია. ბევრს ვაკვირდებოდი ვ. სინიავესკისა და ნ. ოზეროვის მუშაობის სტილსა და მეთოდებს. მართალი გითხრათ, ერთი ხანობა, სინიავესკის შემდეგ, ვერავის ვერ ვუსმენდი, რალაც მიშლიდა აღქმაში. ის ნამდვილი ოსტატი იყო“, — ამბობდა კოტე მახარაძე, გაზ. „სოვეტსკაია კულტურას“ კორესპონდენტ ბ. ლევინთან საუბრისას).

„ეთერში შესრულებული“ ამ პირველი, წარმატებული როლის შემდეგ, მას ურთულესი ამოცანის დაძლევა მოუხდა. ტაშკენტიდან ფეხბურთის მატიჩის რეპორტაჟი (რადიოთი) უნდა წაეყვანა უპოპულარეს ვადიმ სინიავესკის, სიტყვით „ხატვის“ ბრწყინვალე ოსტატს, ჭკვიან, განათლებულ, იუმორით სავსე კაცს (ხშირად მომისმენია მისი წარმტაცი ფაქტებით უაღრესად მდიდარი გამოსვლები, მუშტაიდის პარკის კლუბში, თამაშის დამთავრების შემდეგ). ვ. სინიავესკი ავად გახდა და კოტე მახარაძეს მოუწია რუსულ ენაზე წაეყვანა რეპორტაჟები, რომელსაც მთელი საბჭოთა კავშირი უსმენდა. ეს იყო მისი დებიუტი ფეხბურთის რეპორტაჟის ხელოვნებაში.

კოტე მახარაძემ დასძლია ის მღელვარება, რასაც განიცდის ყოველი დებიუტანტი და წარმატებით ჩააბარა ეს მკაცრი გამოცდა. პირველი, ვინც მიულოცა და დალოცა, ეროსი მანჯგალაძე იყო. ამ დღეს მიხვდა, რომ იგი გადაიქცა „ორი ბატონის მსახურად“ (თუ კარლო გოლდონის ცნობილი პიესის სათაურს გამოვიყენებთ).

ფეხბურთი კი მის ცხოვრებაში უფრო ადრე შემოიჭრა, ვიდრე კალათბურთი (თუ სპორტზე ვილაპარაკებთ) და ცოტა უფრო გვიან, ვიდრე დოლი. 30-იანი წლების თბილისში ძალიან პოპულარული იყო დოლი. უამრავი ხალხი აწყდებოდა დიდუბის იპოდრომს. ქუხდა ხანინდრავას, ამ სწორუპოვარი მხედრის სახელი. დოლი, როგორც ნე-სი, 12 საათიდან 15 საათამდე იმართებოდა. იპოდრომიდან ხალხი პირდაპირ მიდიოდა სტადიონზე, სადაც ფეხბურთი მოგვიანებით იწყებოდა. რვა-ცხრა წლის ასაკში უნახავს კოტეს ფეხბურთი და აქედან მოყოლებული, მისადმი ფანატიკური სიყვარულით აღვსილა. ცხადია, მაშინ, ვერაფრისდიდებით ვერ წარმოიდგენდა, რომ მეოთხედი საუკუნის შემდეგ იგი მსოფლიოს ოცდაათი (თუ მეტი არა) ქვეყნიდან წაიყვანდა რეპორტაჟებს სპორტის თითქმის ყველა სახეობაში

და ამ რეპორტაჟების რიცხვი ოცდახუთიათასს გადააჭარბებდა. მიჭირს იმის გამოანგარიშება, რამდენი საათი გაატარა მან მიკროფონთან.

რადიორეპორტაჟი, ერთის შეხედვით, უფრო ადვილია, ვიდრე ტელერეპორტაჟი, რადგან ამ უკანასკნელს მილიონობით მაყურებელი შენთან ერთად უყურებს, მაგრამ რადიორეპორტაჟში შენი სიტყვით, ინტონაციით, შეფასებით უნდა შეძლო ცოცხალი, დინამიური სურათის შექმნა, მსმენელს უნდა „დაანახო“ ასპარეზობის პერიპეტიები. ეს შეუძლო ვადიმ სინიავსკის, ეს შეუძლია დღეს კოტე მახარაძეს. მაგრამ ტელევიზიის დამკვიდრებასთან ერთად გაქრა „სიტყვით ფერწერაზე“ მოთხოვნილება, რადგან იგი უკვე ხელს უშლიდა მაყურებელს. საყოველთაო აღიარებით, ფეხბურთის მატჩის ტელერეპორტაჟი ყველაზე რთულია. ძნელია მუდმივ დაძაბულობაში ყოფნა, სულ მობილიზებული, კონცენტრირებული უნდა იყო, ყურადღება — გამახვილებული, საჭირო სიტყვის პოვნა — მომენტალური... ყველაფერს ამას ემატება ობიექტურობა, რაც ყველაზე ძნელი მისაღწევია, რადგან ტელერეპორტაჟის ავტორის ტემპერამენტი, ეროვნულობა, სიმპათია-ანტიპათიები დაღს ასვამს მის საქმიანობას.

იმ 50-იანი წლებიდან, როცა ყალიბდებოდა ჟურნალისტიკის ახალი ჟანრი — სპორტული ტელეკომენტატორისა და ტელერეპორტაჟისა, იდგა საკითხი იმის შესახებ, თუ რა უნდა ილაპარაკოს წამყვანმა, როცა მაყურებელი თვითონ ხედავს ეკრანზე ყოველივეს და რასაც ხედავს, იმაში კარგად ერკვევა (ყოველ შემთხვევაში მას ასე მიაჩნია, განსაკუთრებით ქართველ მაყურებელს).

რასაკვირველია, ეს სიძნელები კოტე მახარაძის წინაშეც იდგა. დაწყებული 1957 წლის 7 ივნისიდან, როცა მან საქართველოს ტელევიზიით გადასცა პირველი რეპორტაჟი თბილისის „დინამოს“ და ლენინგრადის „ზენიტის“ მატჩისა, შემდეგ, წლების მანძილზე მან ისე დახვეწა თავისი ხელოვნება, რომ ხშირად ის უფრო საინტერესო იყო, რასაც იგი ლაპარაკობდა, ვიდრე გამოსახულება ეკრანზე.

სად არის ამგვარი მაგნეტიზმის სათავე!

ტელემაყურებელი რეპორტაჟის პირველი წუთიდანვე ხვდებოდა, რომ მას ელაპარაკებოდა პიროვნება, მკვეთრად ჩამოყალიბებული ინდივიდუალობა. აქ აღარ ვახსენებ მისი ფენომენალური მესხიერების ამბავს — თუმცა ამის გარეშე შეუძლებელია ამ ჟანრში მუშაობა, არც მის ერუდიციას — ამის გარეშე ტელეკომენტატორის ლაპარაკი ლაყობად გადაიქცევა, არც სპეციფიკურ ცოდნას — ამის გარეშე საცოდავი დილეტანტის შთაბეჭდილებას დატოვებ... ყველაფერ ამასთან ერთად მას გააჩნდა უმთავრესი — ხმამაღალი აზროვნების უნარი, ასპარეზობის რიტმის გადმოცემის ნიჭი (რაც მეტყველების

რიტმშიც აისახება) და არტისტიზმი, სიტყვის განცდა თამაშის განცდასთან შეფარდებული.

კოტე მახარაძის უდიდესი დამსახურება ამ ჟანრში ისაა, რომ ტელეკომენტატორობა მან ხელოვნების სიმალლეზე აიყვანა, შთაბერა მას თეატრალური სანახაობის სული. მის რეპორტაჟებს აღტაცებაში მოყვავდით, იგი განიცდიდა და ჩვენც განგვაცდევინებდა შერკინების პერიპეტიებს, გვაცინებდა, ხშირად სიხარულის ცრემლს გვგვრიდა, გვანალვლიანებდა — ერთის სიტყვის თანაგანცდის, თანაყოფის ეფექტს გვიქმნიდა და, ბოლოს და ბოლოს, განა ეს არ არის ნამდვილი ხელოვნების მოწოდება. რუსული ტელეკომენტატორული ხელოვნების პატრიარქი, მთელი სკოლის შემქმნელი ნიკოლოზ ოზეროვი (ყოფილი არტისტი, 1939 წლიდან მოყოლებული საბჭოთა კავშირის მრავალგზის ჩემპიონი ჩოგბურთში ერთეულებში, წყვილებში და ე. წ. „მიქსტში“) ასე აფასებდა კოტე მახარაძის ოსტატობას (კოტე მახარაძე მაშინ 60 წლისა იყო): „შესანიშნავი არტისტი, ჩინებული კომენტატორი კოტე მახარაძე ტალანტისა და ძალების გაფურჩქენის ხანაშია. მისი ცხოვრება ელვარეა, მრავალმხრივი, საინტერესო და მშვენიერი. თეატრი, ტელევიზია, რადიო, კინო, ესტრადა, სპორტი! ასეთ ურთიერთშეხამებაზე მხოლოდ ოცნება თუ შეიძლება. და მაინც, ყველა მუზათაგან მეტად, რომელსაც მან მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება მიუძღვნა, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, თეატრი და სპორტული რეპორტაჟები ყველაზე მთავარია. „ურიელ აკოსტაში“, „ანა კარენინაში“, „პროვინციულ ამბავში“ ვისაც უნახავს კოტე, დამეთანხმება, რომ სცენაზე იყო უზარმაზარი შემოქმედებითი დიამანტის მსახიობი, დიდი მსახიობი. მის მიერ შექმნილი სცენური სახეები შთამბეჭდავია, ელვარე და საინტერესო. ასეთი მსახიობისთვის ერთნაირად ხელმისაწვდომია როგორც მძაფრი კომედია, ასევე ჭეშმარიტი ტრაგედიის მწვერვალები.

კოტე მახარაძე არ იშურებს დიდ სულიერ ენერგიას სცენური ხელოვნებისთვის.

ესპანეთში, ფეხბურთის მსოფლიო ჩემპიონატზე, თავისუფალ დროს, როლზე განაგრძობდა მუშაობას და ირგვლივ მყოფი ამხანაგები საერთოდ ვავინწყდებოდით. მისი შრომისმოყვარეობა განსაკუთრებულ პატივისცემას იმსახურებს. ის უზომოდ ნიჭიერი ხელოვანია, რომელმაც თავისი განუმეორებელი სიტყვა თქვა ხელოვნებაში.

მე ძალიან მიყვარს კოტე — სასიამოვნო, მომხიბვლელი ადამიანი, შთაგონებული თამადა, საინტერესო მოსაუბრე, მხიარული და, რაც მთავარია, ნაღდი მეგობარი, ყველა ადამიანური ღირსებით შემკული.

ისე მოხდა, რომ აგერ უკვე 30 წელზე მეტია, რაც რადიოსა და

ტელევიზიაში ემოუშაობთ, ხან გვერდიგვერდ, ხან სხვადასხვა ქალაქში. იმის შემდეგ, რაც კოტე სპორტული კომენტატორი გახდა, თბილისში აღარ ჩამოვსულვარ. მაგრამ რას იზამ, იქ უკვე ჰყავთ დიდი ოსტატი — მას იმდენი გადაცემა მიჰყავს: ფეხბურთის მატჩების, კალათბურთის, კრიკის, ჭიდაობის თუ სპორტის სხვა სახეობისა.

მისი შთაგონებული, მგზნებარე რეპორტაჟები სხვადასხვა ჩემპიონატებისა თუ ოლიმპიური თამაშებისა, რადიომსმენელსა და ტელემაყურებელს უზარმაზარ სიამოვნებას ანიჭებს. სასიამოვნო ტემბრი, ტემპერამენტი, საქმის საფუძვლიანი ცოდნა, კეთილმოსურნეობა ამკობს ყველა მის გადაცემას. კოტე მახარადის შეფასებები ყოველთვის სამართლიანია, კომენტარები — ზუსტი, ხოლო სულ უმნიშვნელო აქცენტი მის გადაცემებს განსაკუთრებულ მიმზიდველობასა და მომხიბვლელობას ანიჭებს.

კოტე მახარადის მოღვაწეობა, როგორც სპორტული კომენტატორისა, საბჭოთა სპორტის, ტელევიზიისა და რადიოს ისტორიის ერთ-ერთი ნათელი ფურცელია“.

მას შემოჰქონდა სინათლე, სიხარული (და, ვაი რომ, მწუხარებაც) ჩვენს ოჯახებში. მისი ემოციურობა ხომ საოცრად გადამდები იყო. იგი მარტო სპორტულ სანახაობას კი არ განგვატდევენებდა, არამედ მთელი სტადიონის ატმოსფეროსაც, მის ეულკანურ ამოფრქვევებს, ვნებათა ბობოქრობას. მას უყვარდა სპორტი და უყვარდა სპორტსმენი. ვერავინ დამისახელებს თუნდაც ერთ შემთხვევას, რომ მას სპორტსმენის კაცური ღირსება შეელახოს, დაემცირებინოს (ისე, თბილი იუმორით თუ გაკენწლავდა „დამნაშავეს“), ყოველი თამაში ერთმანეთისაგან განსხვავებულია. გადმოცემის საერთო პრინციპები კოტე მახარადისთვის უცვლელი იყო, მაგრამ მატჩის ხასიათის მიხედვით იცვლებოდა რეპორტაჟის „დრამატურგია“ და „რეჟისურა“. პიროვნული ფაქტორის გათვალისწინების გარეშე რეპორტაჟი კარგავს „ადამიანურ სახეს“. თვითონ იგონებდა, რომ მექსიკის მსოფლიო ჩემპიონატის პირველ მატჩში სსრკ-უნგრეთი, მეორე ნუთხვევ კიეველმა იაკოვენკომ გოლი გაიტანა. შესანიშნავი დასანაყისა და კოტემატ იყვირა მისთვის ჩვეული ემოციურობით „გო-ო-ოლ!“ ამ დროს ყურთასმენაში ჩამესმოდა ცივი ხმა მოსკოვიდან: „კოტე ივანოვიჩ! დანაწარდით, გეთაყვა. რა საჭიროა ასეთი აღფრთოვანება? მოსკოვში ახლა გვიანი ღამეაო“.

მახსოვს, რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს კიევში (1960 წ.), ეროსი მანჯგალაძემ უთხრა სერგო ზაქარიაძეს, ერთი-ორი დღით თბილისში მივდივარ და მალე ჩამოვფრინდებიო. ეროსი მაშინ მეფე ოიდიპოსის როლს დიდი წარმატებით თამაშობდა და კიევში კიდევ ორი „ოიდიპოსი“ ჰქონდა სათამაშო. სერგო ზაქარიაძემ იფიქრა, ნამდვილად რალაც უბედურება შეემთხვა ეროსის, თორემ

გასტროლებს როგორ მიატოვებსო და შენუხებული სახით ჰკითხა: რა იყო, რა მოხდაო? თბილისის „დინამო“ ეთამაშება „არარატს“ და რეპორტაჟი უნდა წავიყვანოო. ბ-ნი სერგო გაშრა, გაოგნდა, ერთხანს ხმა ვერ ამოიღო. მერე ეს უთხრა: „ეროსი, შენ საქართველოს სახალხო არტისტი ხარ და თამაშობ ოიდიპოს მეფის როლს, უშანგი ჩხეიძეც სახალხო არტისტი იყო და თამაშობდა ურიელ აკოსტას როლს. წარმოიდგენ ახლა შენ, რომ უშანგი ჩხეიძე, ურიელის შემსრულებელი — ფეხბურთის რეპორტაჟს გადმოსცემდეს“. ეს სცენა ჩემს თვალწინ გათამაშდა კიევის სასტუმროს წინ. თურმე ასეთი ამბავი კოტე მახარაძესაც შემთხვევია. იგი იგონებს: „ჩემს გამო ორჯერ ჩატარდა თეატრში კრება. მაშინ რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი სერგო ზაქარიაძე იყო. ერთხელ გაბრაზებული მა მიტხრა, ასე როგორ შეიძლება, კაცო... მარჯანიშვილი საფლავეში ცხრაჯერ გადაბრუნდება, რომ გაიგოს, მახარაძე სტადიონიდან პირდაპირ სცენაზე ადის და ურიელ აკოსტას თამაშობსო... (აქ, ეტყობა, ინტერვიუერს არასწორად ჩაუწერია, თორემ კოტე მახარაძის მეხსიერების პატრონს ეს არ შეეშლებოდა: მას ამ დროს ჯერ არ ჰქონდა ურიელ აკოსტას როლი ნათამაშევი. ეს მოხდა მერე, მარჯანიშვილის თეატრში — ნ. გ.) ერთის სიტყვით, კრებაზე ხმები გაიყო და ბატონ სერგოს უნდა გადაეწყვიტა ჩემი ბედი — დავრჩებოდი თუ არა სამუშაოდ. თვალი თვალში გამიყარა და ორი-სამი წუთი ასე მომჩერებოდა. კრების მონაწილეები მოლოდინში გაისუსნენ. სიჩუმე ჩამოვარდა. ბატონმა სერგომ ხელები ასწია და მიტხრა: „გეტყობა, ძალიან გინდა. ნებას გრთავ, იკომენტატორეო“.

კოტე მახარაძეს ამ ისტორიის მეორე ვერსიაც აქვს, მხოლოდ სხვა მოქმედი პერსონაჟებით. თავიდან ჩემი რეპორტაჟების გამო ძალიან მაქებდნენო, სულ ყოჩაღ! ყოჩაღო — გაიძახოდნენ, „მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა განსაკუთრებულ წარმატებას მივალწიე სცენაზე (და არა კომენტატორის კაბინაში) მთავარი როლების შესრულებით და ჯერ რესპუბლიკის დამსახურებული, ხოლო შემდეგ სახალხო არტისტი გავხდი, რუსთაველის თეატრში გაიმართა სამხატვრო საბჭოს (ჩემთვის მეტად უსიამოვნო) კრება. წამოდგა მაშინ ფეხზე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და ჩემი დიდი მეგობარი სერგო ზაქარიაძე და თქვა: „შეხედეთ ერთი რა ხდება! რას იტყოდა, მაგალითად, დიდი სტანისლავსკი, კაჩალოვსა და მოსკოვის ყოველდღე, პატარა ბიჭებივით სტადიონზე რომ ეყვირათ მიკროფონში და შემდეგ გახვითქულები მოვარდნილიყვნენ თეატრში და კლასიკური პიესის გმირები ეთამაშათ? აი, მე რა უნდა ვთქვა ამ დროს? მე ის უნდა ვთქვა, რომ წინააღმდეგი ვარ!“ დაიწყო კენჭისყრა. გამიმართლა: სამხატვრო საბჭოს წევრებს შორის ფეხბურთის გულშემატკი-

ვარი ერთით მეტი აღმოჩნდა და მე ნება დამრთეს მემუშავა რადიო-ში. სერგო ზაქარიძე პატივს სცემდა უმრავლესობის აზრს“ (გაზ. „მოსკოვსკი კომსომოლც“-ი, 14.06.1980 წ.).

თუ ორივე ეს ისტორია ძვირფასი კოტეს მდიდარი ფანტაზიის ნაყოფი არ არის, მაშინ ამ მეორე ვერსიას უფრო უნდა ვენდოთ. „თე-ატრიც ხელს მიწყობდა. საფეხბურთო მატჩის დღეებში სპექტაკლს არ მინიშნავდნენ. ისე, ბევრი შემთხვევა ყოფილა, როცა სტადიონი-დან პირდაპირ სცენაზე აესულვარ. ამას ზიანი არც ჩემთვის მოუტა-ნია და არც სპექტაკლისათვის. პირიქით, სტადიონიდან ყოველთვის „მაჟორულ ნოტაზე“ მოვდიოდი ხოლმე, ენერგიითა და იმპროვიზა-ციებით დატვირთული“ (გაზ. „ოლიმპი“, 21.06.2001 წ.).

„კოტე მახარაძის რეპორტაჟების არტისტული ხასიათი კარგად შეუნიშნავს სომხეთის გამოჩენილ რეჟისორს, საბჭოთა კავშირის სა-ხალხო არტისტს პრაჩია კაპლინიანს:

კოტე მახარაძის საფეხბურთო სპექტაკლები წარმოაჩენს მთელ მის მსახიობურ ძალმოსილებას, მისი, როგორც პიროვნების დამოკიდებუ-ლებას ცხოვრებისადმი. ცხოვრების თავისებურად შეცნობის უნარი — ხელოვნებაა ამ ხელოვნებას სრულყოფილად ფლობს ჩვენი ძვირფასი კოტე. ამბობენ, რომ მოკლედ თქმის უნარი და ტალანტი დები არიანო. ტალანტის მქონე ადამიანებზე კი აზრი უსათუოდ ძუნნად უნდა ითქ-ვას, იმიტომ, რომ ტალანტი თავადაა მრავლისმეტყველი.

კოტე მახარაძე ჭეშმარიტი ტალანტია — ძვირფასი, დიდი ავტო-რიტეტის მქონე, მხნე, ოპტიმიზმის მომნიჭებელი“.

კოტე მახარაძის მრავალრიცხოვან ინტერვიუებში, გამოსვლებში, წერილებში გამოთქმულია უამრავი საყურადღებო აზრი რეპორტა-ჟის ხელოვნებაზე, ტელეკომენტატორის პროფესიონალიზმზე და იმ აუცილებელ პიროვნულ თვისებებზე, რომლის გარეშე შეუძლებელია საინტერესო გადაცემის აგება, მისი დრამატურგიული კომპოზიცი-ის დახვეწა. ერთ-ერთ უმთავრეს კომპონენტად მას მიაჩნია ერუდი-ცია, საერთო განათლება. მისთვის სამაგალითო იყო ვიქტორ ნაბუ-ტოვის გადაცემები, რომელიც სცილდებოდა ფეხბურთის ფარგლებს და ცხოვრების მრავალ საჭირბოროტო საკითხზე ალუძრავდა ფიქრს თავის მსმენელსა და მაყურებელს. „განა შეუძლია, — კითხულობს კოტე მახარაძე, — ვინრო თვალსაწიერის მქონე ადამიანს ესაუბ-როს ესოდენ მრავალრიცხოვან აუდიტორიას, იყოს შუამავალი ამ დიად თამაშსა და ფეხბურთის მცოდნე მოყვარულს შორის?“ (საუ-ბარი ბ. ლევინთან).

მსოფლიოს მრავალგზის ჩემპიონი ჭადრაკში, ტექნიკურ მეცნიე-რებათა დოქტორი (კიბერნეტიკის დარგში) მიხეილ ბოტვინიკი, კო-ტე მახარაძის 60 წლის იუბილესთან დაკავშირებით გამოგზავნილ

ბარათში სწორედ მის ფართო თვალსაზრის აღნიშნავდა: „... ყოველთვის სიამოვნებით ვადევნებ თვალყურს მის ობიექტურ, ოსტატურ და ოპტიმისტურ კომენტარებს.

ჩვენ ერთხელ მოგვიხდა ტელევიზიით გამოვსულიყავით ჭადრაკისა და კიბერნეტიკის საკითხების შესახებ. ჩვენ გამოვედით წინასწარი მომზადებისა და მოლაპარაკების გარეშე. მე გაოცებული ვიყავი, რა სწრაფად აულო ალლო ბატონმა კოტემ ესოდენ რთულსა და განსხვავებულ საკითხებს. ამის გაკეთება მხოლოდ მრავალმხრივ, უაღრესად განათლებულ და კარგად მომზადებულ ადამიანს შეეძლო“ (იხ. კოტე ნინიკაშვილის მიერ შედგენილი ალბომი „კოტე მახარაძე“, 1986 წ.).

რაც შეეხება წინასწარი მომზადების საკითხს, რასაც ასე ხაზგასმით აღნიშნავს მ. ბოტვინიკი, ერთხელ ჰკითხეს კოტე მახარაძეს — რამდენ ხანს ემზადებით ტელერეპორტაჟისთვისო? — მთელი სიცოცხლე! — იყო პასუხი.

მართლაც, როგორადაც არ უნდა მოემზადო ერთი კონკრეტული მატჩისათვის, ეს ვერ გიშველის, თუ გაკლია დამოუკიდებელი აზროვნების უნარი, ფართო განათლება და როგორც გალაკტიონი იტყოდა „ნიჭი, ძამიკო, ნიჭი“ ანუ ღვთით მონიჭებული უნარი სპორტულ სამყაროში „გარდასახვისა“. ვსევოლოდ მიერპოლდის ერთი ცნობილი გამოთქმის (რეჟისორებს ეხება) პარაფრაზი, რომ გამოვიყენოთ, ჩვენში გაცილებით მეტია ის, ვინც გენიალურად იცის, რა არ გააკეთოს, ვიდრე ის, ვინც იცის, რა და როგორ გააკეთოს. ტელეკომენტატორის ცხოვრება არ არის ისე სვებედნიერი, როგორც გარედან ჩანს. რასაკვირველია, შესანიშნავია მოგზაურობა სხვადასხვა ქვეყნებში, შეხვედრები გამოჩენილ ადამიანებთან, ქვეყნის ღირსშესანიშნაობათა დათვალიერება, მაგრამ თვით ამ მოღვაწეობის დიდ სიძნელეებს თან ერთვოდა სხვა უფრო მძიმე რამ — ფსიქოლოგიური ზეწოლა ზესახელმწიფოს ტოტალიტარული რეჟიმის იდეოლოგიებისა. ამ იდეოლოგიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო და გავლენიანი ფიგურა იყო საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო ტელერადიოს სპორტულ გადაცემათა მთავარი რედაქციის მთავარი რედაქტორი ალექსანდრე ივანიცკი (წარსულში სახელგანთქმული მოჭიდავე). ეს დიდი სპორტსმენი ასევე დიდ ჩინოვნიკად იქცა. კოტე მახარაძის მონაპოვით, იგი ყოველი მატჩის წინ არიგებდა ცირკულიარს, სადაც დანვრილებით იყო ჩამოთვლილი მითითებანი იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა მოიქცე „ექსტრემალურ სიტუაციაში“, თუ ერთი მოთამაშე გაინწევს მეორეზე, კამერის ობიექტივი უნდა მოარიდო ამ ინციდენტს; თუ ფეხბურთელი გოლის შემდეგ ძალზე ემოციურად გამოხატავს თავის სიხარულს — კამერა ტრიბუნებისკენ უნდა მიმართოს. ტერმი-

ნიც კი გამოუნახეს გადაცემათა ამგვარ სტილს: „ემოციის გარეშე“. მაგრამ შეიძლება კოტე მახარაძეს ხელში მიკროფონი მისცე, ალაპარაკო ასეული მილიონი ტელემაყურებლისათვის და მან ემოციები შეიკავოს? შეუძლებელია! მაშინ მას საერთოდ უნდა აუკრძალო ტელეკომენტატორობა. ეს წარმოუდგენელი იყო, რადგან მთელი სსრკ-ს აუდიტორია აღტაცებული იყო მისი გადაცემებით. „ეს იმას ჰგავსო, — ამბობდა კოტე მახარაძე გაზ. „ვეჩერნი კიევის“ კორესპონდენტთან საუბრისას, რომ კლოუნს უთხრა, შენ, ჩემო ძმაო, რას აცინებ ამ მაყურებელს, ეცადე, იყო სოლიდური, სერიოზული... არ შეიძლება ჩვენი პროფესიის ადამიანი მშვიდად, აწონილ-დაწონილად ცხოვრობდეს“.

გარდა განსაკუთრებული ნიჭიერებისა, კოტე მახარაძეს შველო და მისი უნარი ძლიერთა ამა ქვეყნისთა მოხიბვლისა. ის კი არ ცდილობდა მათთან დაახლოებას, პირიქით, ისინი მიილტვოდნენ მისკენ. ა. ივანიცკი რას დააკლებდა, როცა ყოვლისშემძლე ლაპინი, საბჭოთა კავშირის სახტელერადიოს თავმჯდომარე მისადმი დიდი სიმპათიით იყო განწყობილი. მას მოსწონდა კოტეს იუმორი და მისი „ონავრობა“, რაც მაშინ წარმოუდგენელი რამ იყო. მის რეპორტაჟებს თავისებურ კოლორიტს სძენდა, აგრეთვე, მისი მსუბუქი ქართული აქცენტი. ლაპინი ამას იმით ხსნიდაო — ეუბნებოდა იგი ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული გაზეთის „კომსომოლსაკია პრავდას“ (16.XII.1995 წ.) კორესპონდენტს, იმ თავისებური ნოსტალგიით ქართული აქცენტის გამო, რომლის გაგონებაც ოცდაათი წლის მანძილზე აკანკალებდა რუსეთს, და არა მარტო რუსეთს.

მაგრამ სხვას რას ვერჩით, როცა ასე განუსაზღვრელად პოპულარულ ტელეკომენტატორს, ამ საქმის ყველაზე დიდ ოსტატსა და ხელოვანს (სამართლიანად მიენიჭა მას მეოცე საუკუნის საქართველოს საუკეთესო ტელეკომენტატორის საპატიო ნოდება) დიახ, ამ უდიდესი დამსახურების ადამიანს დიუსელდორფში არ უშვებდნენ ქართველი „პოლიტიკური მოღვაწენი“, რათა მას თასის მფლობელთა თასის გათამაშების ფინალი გადმოეცა. ვინც გინდათ გააგზავნეთო დიუსელდორფში, მხოლოდ არა კოტე მახარაძეო! (SIC!). ახლა წარმოიდგინეთ, კოტე მახარაძე რომ არ წასძლოოდა ამ რეპორტაჟს, რამხელა სიხარულს მოაკლდებოდა მთელი ქართველი ხალხი და საერთოდ, თბილისის „დინამოს“ ყველა თავყანისმცემელი.

ამის შემდეგ, როგორ არ უნდა გაგიკვირდეს, რომ უკრაინელმა ვალერი ლობანოვსკიმ (კიევის „დინამოსა“ და სსრკ-ს ნაკრების მწვრთნელი) მოსკოვის წინაშე კატეგორიულად დააყენა საკითხი, რომ მექსიკის მსოფლიო ჩემპიონატზე ფეხბურთში კომენტატორი ყოფილიყო კოტე მახარაძე (რომელიც ხუმრობს ხოლმე — ჩემს გულს

ასო „დ“-ს ფორმა აქვსო) ხოლო მისი შემცვლელი — ევგენი მაიოროვი.

როცა ესპანეთის მსოფლიო ჩემპიონატზე ფეხბურთში საბჭოთა კავშირის ნაკრებმა მწარე მარცხი იწვნია, გაცოფებულმა მასმედიამ მთელი გულისწყრომა თავიანთ კოლეგებს, ტელეკომენტატორებს დაატეხეს თავს. რა არ აკადრეს ნიკოლოზ ოზეროვს (ერთი გადაცე-მიდან მეორეში მისი სიტყვიერი შტამპები და კლიშეები გადადია-ნო), ვლადიმერ მასლაჩენკოს (ყველას ჭკუას ასწავლის და სიტყვების ტევრში რომ შეიჭრება, გამოსვლას ველარ ახერხებსო). არ დაინდეს არც გიორგი სარქისიანცი და არც ვლადიმერ პერეტურინი. მხოლოდ კოტე მახარაძე გადაურჩა ცენტრალური გაზეთის „კომსომოლსკაია პრავდას“ (26.09.1982 წ.) რისხვას. „აღმზრდელობით“ სატელევიზიო ექსკურსებს იშვიათად თუ შეხვდებით კოტე მახარაძის რეპორტა-ჟებში. იგი მაინცდამაინც არ ცდილობს თამაშის ნიუანსებში შეჭრას, მაგრამ გრძნობ, რომ ამ ადამიანს სურს, თვითონ, სამსახურეობრივი მოვალეობის გარეშე, მოგვითხროს იმის შესახებ, რასაც ხედავს და განიცდის. მახარაძის რეპორტაჟებში ხშირად იგრძნობა ასე რიგად აუცილებელი მსუბუქი ირონია და გულკეთილი სარკაზმი, რომელიც, ვაი რომ, არ გააჩნიათ ჩვენი ტელეჟურნალისტების უმრავლესობას.

მახარაძის „აქილევსის ქუსლია“ თბილისის „დინამო“, როცა მისი თანამემამულენი თამაშობენ, იგი ხშირად გულშემატიკივარი უფროა, ვიდრე კომენტატორი. საინტერესოა თვით კოტე მახარაძის აზრი ამის თაობაზე — „დანწმუნებული ვარ, ყველა ეროვნული ნაკრების თა-მაშის სტილი თვით ამ ერის ბუნებით, მისი ტემპერამენტით, ყოფითა და, თუ გნებავთ, ანთროპოლოგიური, გენეტიკური კოდითაა განპი-რობებული. ისევე, როგორც ამა თუ იმ ერის მუსიკა, პოეზია, ხელოვ-ნება და, ალბათ, ყველა სხვა დარგი, გამოხატავს აღნიშნული ერის ყველა თვისებას, და თავად წარმოქმნილია ამ თვისებებიდან ან ბუ-ნებიდან. ასევე სპორტი და კერძოდ ფეხბურთიც ერის პირმშოა, მის-გან წარმოქმნილი და მისით განპირობებული“... (ჟურ. „საბჭოთა ხე-ლოვნება“, № 8, 1984 წ.).

კოტე მახარაძის ხანგრძლივი და ეგზომ წარმატებული მოღვაწე-ობის მანძილზე, ამ სფეროში ეს არის ერთადერთი შენიშვნა, რომე-ლიც მის მიმართ გამოითქვა. ახლა მკითხველმა განსაჯოს, რამდენად ობიექტურია ამ „კრიტიკის“ ავტორი.

აი, თანამედროვე რუსული დრამატურგიის ერთ-ერთი თვალსაჩი-ნო წარმომადგენელი ლეონიდ ზორინი კი სხვანაირად ფიქრობს: „კო-მენტატორები არასოდეს არ უნდა ჰგავდნენ ერთმანეთს. ამისათვის კი საჭიროა, რომ ისინი გამოირჩეოდნენ ელვარე ხასიათებით და გა-დაცემაში ავლენდნენ არა იმას, რაც მათ აახლოებდათ, არამედ, რაც

მათ განასხვავებს. სწორედ აქ კლინდება მათი ამპლუა, მათი თავისებური მანერა. დამეთანხმებით, რომ მათ შორის, ვისაც რეპორტაჟები მიჰყავდა, ჩვენდა უნებურად, გამოვეყოფთ კოტე მახარაძეს. საქმე ისაა, რომ ის არავის არ ჰგავს — გამოირჩევა ინდივიდუალობით" (იხ. კოტე ნინიკაშვილის მიერ შედგენილი ალბომი „კოტე მახარაძე“, 1986 წ.).

ეს ინდივიდუალობაა, სწორედ, მაყურებელსა და მსმენელს რომ მოაქცევს არტისტიზმის მაგნიტურ ველში, საყოველთაო ზეიმის ეპიცენტრში.

ჩემს ნიგნში („გამარჯვების გზით“), რომელიც ეხება რუსთაველის თეატრის საერთაშორისო ფესტივალებში მონაწილეობას, მის გასტროლებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, აღწერილი მაქვს, თუ რას განვიცდიდით, 1981 წლის 13 მაისს, რომში მყოფი რუსთაველელები, როცა ნათელი გახდა, რომ რომის პაპზე თავდასხმის გამო ევროპული ქვეყნების ტელეარხებმა პროგრამები შეცვალეს და ჩვენ „დინამოსა“ და „კარლ ცაისის“ ფინალურ მატჩს ველარ ვნახავდით. მხოლოდ „რიჩარდის“ ბოლო მოქმედების ფინალში შევიტყვეთ ჩვენი გამარჯვების ამბავი. სპექტაკლის დიდი წარმატების შემდეგ, სცენაზე მადლობის სათქმელად გამოსული მსახიობები მაყურებელთა ოვაციებს, ერთიანი სკანდირებით პასუხობდნენ — „დინამო!“, „დინამო!“, „დინამო!“...

თბილისში დაბრუნებულმა ვნახე ეს მატჩი ვიდეოჩანაწერით. თუმცა უკვე ვიცოდი ანგარიში, მატჩის პერიპეტიები და ნაკითხული მქონდა ყველაფერი, რაც ამ ფინალზე დაინერა ჩვენში და უცხოეთში, მაინც აუნერგელი ალტაცებით ვუსმენდი კოტე მახარაძის რეპორტაჟს. ეს მისი ერთ-ერთი მწვერვალი იყო, საცხე გადამდები განცდებით, ემოციურობით, მეყსეული ანალიტიკურობით და საზეიმო ტონით. ეს მართლაც ჭეშმარიტი არტისტიზმის ზეიმი იყო. აი, სად გაუტოლდა ერთმანეთს სპორტი და ხელოვნება. მას შემდეგ რამდენჯერმე ვნახე ეს მატჩი ტელევიზიით და რამდენჯერადაც არ უნდა ვნახო, თავს ვერ ვერევი, ვერ ვიკავებ ცრემლს. კოტე მახარაძის ამოძახილი (ეს ისტორიული მნიშვნელობის ამოძახილია) „Представляю, что творится сейчас в Тбилиси“, თავისი ემოციური დაძაბულობით, ჩემის აზრით, არ ჩამორჩება მისი ანდარეზის, მარკო პოზას თუ ურიელ აკოსტას გულიდან ამომსკდარ სიტყვებს. მართო ამ ფრაზისთვის ღირს გიყვარდეს ეს დიდი სპორტი და ეს დიდი ტელეკომენტატორი. ამ ფრაზამაც (და არა მართო გამარჯვებამ) გამოიყვანა სახლებიდან თბილისელები, გააერთიანა ისინი სიხარულით გაცისკროვნებულნი, და დაუვინყარი ფიესტა შეაქმნევინა. სიამაყის გრძნობა მეუფლება, როცა თითქოსდა ამ უბრალო სიტყვებს ვისმენ. სწორედ ასე ფიქრობდა, ალბათ, კოტე მახარაძის მეგობარი, ლეგენდა-

რული ბორის პაიჭაძე, როცა მას „რესპუბლიკის სიამაყეს“ უწოდებდა. აი, მისი სიტყვები, რომლითაც იგი სამოცი წლის კოტე მახარაძეს მიესალმა:

„კოტე მახარაძე საქვეყნოდ ცნობილი პოპულარული მსახიობი და სპორტული კომენტატორია. იგი ჩვენი რესპუბლიკის სიამაყეა. მე დიდი ყურადღებით ვისმენ თითოეულ რეპორტაჟს და მიხარია, რომ ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო კომენტატორად ითვლება. მას ხომ არაერთი რეპორტაჟი წარუმართავს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან როგორც საფეხბურთო მსოფლიო ჩემპიონატების, ასევე ოლიმპიური თამაშების სხვადასხვა სახეში შეჯიბრებებისა. 1986 წელს კი, იგი როგორც საუკეთესო კომენტატორი მიავლინეს მექსიკაში, მსოფლიო ჩემპიონატზე.

მე, შეძლებისდაგვარად, მისი მონაწილეობით მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენებსაც ვესწრები და მიხარია, რომ აქაც ერთ-ერთი საუკეთესოა, თითქმის, ყოველთვის მთავარი როლების შემსრულებელი. უბრალოდ, მიკვირს, რა ენერგია და ნიჭი უნდა ჰქონდეს კაცს, რომ შეძლოს უამრავი თეატრალური როლის მომზადება და ბრწყინვალედ შესრულება. ასევე, ამავე დონეზე, უამრავი რეპორტაჟის წარმართვა. არც სახალხო ლექციებს აარიდოს თავი და ნაცნობ-მეგობრებსაც არ გამოაკლდეს. პირდაპირ მშურს!

მიხარია, რომ ასეთ პიროვნებასთან 30 წელზე მეტი ხნის მეგობრობა მაკავშირებს და ახლა, როცა მახსენდება, რომ ზღაპრული ნიჭის, ენაწლიანობისა და იდეალური მეხსიერების მქონე კოტე მახარაძემ, როგორც ჩემი 60 წლის საიუბილეო საღამოს მეგზურმა, პირდაპირ მოაჯადოვა უამრავი მაყურებელი, ვცდილობ მის 60 წლის თავს რაღაც არაჩვეულებრივი ვუძღვნა. მაგრამ ვერაფერი მომიფიქრებია“.

სულ ახლახან დაუვინყარი სურათის მოწმე შევიქენი. უსაყვარლესი და განუმეორებელი დავით ყიფიანის ჭირის სუფრაზე მის პირდაპირ ვიჯექი. მთელი ამ ხნის მანძილზე ხმა არ ამოუღია, ლუკმა არ ჩაუდვია პირში, წყალიც კი არ მოუსვამს. იჯდა თითქოს ამ ქვეყნიდან განრიდებული, თავის ფიქრებში ჩადირული, საოცრად სევდიანი სახით.

მასთან ახლოს მსხდომებმაც იგრძნეს მისი მდგომარეობა და არავინ არ ანუხებდა, ბოლოს თამადამ სთხოვა — სიტყვა ბრძანეთო. კოტე თითქოს ბურანიდან გამოერკვაო, წამოდგა და ჩქარი ნაბიჯით წავიდა სუფრის თავისკენ, სადაც მიკროფონი მიაწოდეს. ბრწყინვალე სიტყვა წარმოსთქვა, სწორედ ისეთი, როგორიც დიდ სპორტსმენს დავით ყიფიანს ეკადრებოდა. 1981 წლის 13 მაისის ტრიუმფატორები ფეხზე ამდგარნი უსმენდნენ. როცა კოტე თავის ადგილზე დაჯდა, ეს ფეხბურთელები, ეს ვაჟკაცები, მიეახლნენ კოტეს თვალაცრემ-

ლებულები. ხელს ართმევდნენ და უსიტყვოდ კოცნიდნენ. აი, ამ უსიტყვო სცენამ მოახდინა თავზარდამცემი შთაბეჭდილება ჩემზე. ეს იყო მადლობა, გამოთხოვება ნარსულ დიდებასთან, დათო ყიფიანის დატირებაც და ერთად გატარებული დღეების მოგონებაც. თვალნათლივ ვხედავდი და ვგრძნობდი, თუ რაოდენი სიყვარული იყო ჩაქსოვილი ამ უბრალო ჟესტში, თითქოს ეს ფეხბურთელები და მათი მეგობარი კომენტატორი სწორედ ამ დღეს სამუდამოდ გამოემშვიდობნენ დიდ სპორტს... და ეს გამომშვიდობების ეფექტი უფრო ტრაგიკულს ხდიდა დავით ყიფიანის სიკვდილს...

„ეროსი მანჯგალაძე ორმოცდაათი წლისა რომ გახდა, ერთხელ თქვა, მივდივარო და მართლა წავიდა. მე უკვე 74 წლისა ვარ. ამიტომაც მგონია, რომ უკვე ჩემი დრო აღარ არის...”

შარშანწინ ტელეკომპანია „რუსთავი 2“-მა მიმინვია ჩემპიონთა ლიგის ფინალის წასაყვანად. „მანჩესტერი“ და „ბაიერნი“ ხვდებოდა ერთმანეთს. შევატყვე, რომ თამაშს სწრაფად ვერ ვულებდი ალლოს, ფეხბურთელებს ვერ ვცნობდი, თითქოს დავკარგე ის თვისებები, რაც აუცილებელია კომენტატორისთვის. ვხედავ, რომ ახალგაზრდები ჩემზე უკეთ აკეთებენ ამ საქმეს...”

კოტე მახარაძე გამოემშვიდობა დიდ სპორტს, დიდ რეპორტაჟებს. ახლა იგი უკვე 75 წლისაა...

„მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი...” ჩემო კოტე, მაგრამ შენი დიდი ცხოვრება გრძელდება... საკუთარი თეატრი... შენს მიერ დაარსებული კათედრა თეატრალურ ინსტიტუტში... დიდი სტუმართმოყვარე ოჯახი, თაყვანისმცემელთა არმია... და ბოლოს, შენი სიტყვები: „თავით ფეხებამდე მსახიობი ვარ. ბავშვური ცისფერი ოცნებიდან დღემდე ერთხელაც არ შერყეულა ჩემი პოზიცია ამ საკითხში, ჩემი სიყვარული თეატრისადმი“.

Nodar Gurabanidze
Kote Makharadze
Нодар Гурабанидзе
Котэ Махарадзе

რედაქტორი **კოტე ნინიკაშვილი**

დიზაინი **ბესიკ დანელია**
ტექსტის აწყობა **მანია ჟღენტი**
კორექტურა **მზია შომახია**
 ხათუნა ჯანგირაშვილი

დაიბეჭდა ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობაში
დავით აღმაშენებლის გამზირი 150^ა

© 2001, ძარბუღი თეატრის საცავი