

# თავბრუსუნი პოეზიები



2. 1986





# თეატრალური მოამბე



2. 1986

მარტი—აპრილი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

საქრედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,  
ეთერ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ოთარ ევაძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
ბადრი კობახიძე,  
ლილი ლომთათიძე,  
გიგა ლორთქიფანიძე  
როზერტ სტურუა,  
ერეკია ქარელიშვილი,  
ვახტანგ ქართველიშვილი,  
ნინო უვანოვიძე,  
თემურ ჩხეიძე,  
გიორგი ციციშვილი,  
თამაზ ზილაძე,  
დიმიტრი ჯანელიძე.

წელიწადი 29-ი

რედაქციის მისამართი

თბილისი-380007

კიროვის ქ. № 11-ბ

ტელეფონი 99-90-96

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

**შ ი ნ ა ა რ ს ი**

ოლეგ ეფრემოვი — მყურებლის ნღობა . . . . .	3
ვულოცავთ მაღალ ჭილღოს . . . . .	9

**სპექტაკლები**

რუსუდან ქუთათელაძე — „აბესალომ და ეთერის“ დაბრუნება . . . . .	10
ეთერ ლონდარიძე — დიდი გამარჯვება . . . . .	22
დალი ჭუმლაძე — ეამი განკითხვისა — ეამი გამოფინებისა . . . . .	26

<b>დიდი მართველი რეჟისორის საიუბილეოდ</b> . . . . .	37
ვასილ ციკნაძე — მთიელი ჭაბუკი . . . . .	39

**დრამატურგის ტრიბუნა**

აკაკი გეწაძე — მხოლოდ ქალაქს ახსოვს . . . . .	15
კახა ტრაპაიძე, გიორგი ცქიტიშვილი — რუსთაველის თეატრის შენობა გუშინ, დღეს, ხვალ . . . . .	50
არჩილ ჩხარტიშვილის საარქივო ჩანაწერები . . . . .	54
ანა ივანოვა — თეატრი, შექსპირი და ბახტინი . . . . .	61
ვისაუბროთ ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე . . . . .	69
მზია მეტრეველი — ვალერიან დოლიძე-70 . . . . .	75
ლამარა ბურჯანაძე — სემინარის დღიური . . . . .	79
მიხეილ კალანდარიშვილი — წარსულიც, თანამედროვეობაც . . . . .	83
შეხვედრა გამარჯვებულებთან . . . . .	88
კოტე მახარაძე — ნანახი და განცდილი . . . . .	89

**სახალხო თეატრებში**

ლია ლომთაძე — იმ დღეთა მაღლი . . . . .	100
გიორგი იმერელი — მარიონეტები ზესტაფონში . . . . .	103

## მეყუჩებლის ნღობა

4-5387

კარგა ხანია, ისეთი გზნებითა და გატაცებით არ უმსჯელიათ თეატრალურ პრობლემებზე, როგორც ამ ბოლო წელს. მსჯელობდნენ რეჟისორები, სოციოლოგები, დრამატურგები, კრიტიკოსები. სსრკ კულტურის სამინისტროში შემუშავდა რეფორმის, ანუ, როგორც ახლა უყვართ თქმა, დიდი მასშტაბის ექსპერიმენტის პროექტი. პროექტის მიხედვით უნდა შემოქმედეს თეატრების შემოქმედებითი და სამეურნეო მოღვაწეობის ორგანიზაციის ახალი იდეები.

ექსპერიმენტის არსს თეატრალური საქმის სოციალისტური დემოკრატიზაცია, თეატრალურ-სანახაობრივი დაწესებულებების დამოუკიდებლობისა და პასუხისმგებლობის გაზრდა წარმოადგენს, საბოლოო მიზანი კი ხელოვნების იდეოლოგიური და სოციალური ეფექტიანობის ამაღლება გახლავთ. მიუხედავად ძირითადი წინაპირობების სრული სიციხადისა, რეფორმა მაინც იწვევს კამათს და სხვადასხვა სახის წინააღმდეგობას. ამიტომაც ჩემთვის ძალზე საინტერესო და საგულისხმოა იმათი მოსაზრების გაცნობა, ვინც ეს ექსპერიმენტი უნდა განახორციელოს. მხედველობაში მყავს ქვეყნის პერიფერიული თეატრების რეჟისორები, რომლებიც წელიწადში ორჯერ ჩამოდიან მოსკოვში სარეჟისორო ლაბორატორიის მეცადინეობებზე დასასწრებად. აი, რას ამბობენ ისინი:

— წავედი თეატრიდან, სადაც ცამეტი წელი ვიმუშავე. ოლქის ხელმძღვანელობა შეიცვალა. პირველი მდივანი თეატრში არ დანდის და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ქალაქის ხელისუფალთ აღარ ვკვირდებით...

— დირექტორს მეურნეობის გაძლოა არ უყვარს, მართო როლებს ანაწილებს...

— მთავარია ცალკეული აგურები კი არ გამოცვალოთ, არამედ ყველაფერი სულ სხვა ორგანიზაციულ-შემოქმედებით ფუნდამენტზე ავაკოთ...

— რატომღაც მგონია, ქალაქში თეატრი რომ დაიხუროს, ამას დასის გარდა ვერავინ გაიგებს...

ს. ქ. ას. კ. მარქსის  
სახ. სახ. რესპუბ.



— მსახიობთა დასაქმების პრობლემა მხოლოდ მოსკოვში, ნინგრადაში, კიევში დგას. პერიფერიებში კი მსახიობთა ნახევარზე მეტს პროფესიული განათლება არ გააჩნია...

— ბევრ ქალაქში თეატრი მაყურებლისათვის „იძულებით ასორტიმენტს“ წარმოადგენს, სადაც იგი იძულებით დაჰყავთ. ჩვენთან თეატრში ყველაზე ძვირადღირებული ბილეთი 1 მანეთი და 20 კაპიკი ღირს. დისკოთეკებზე კი მანეთნახევარს იხდიან. ჩემი ქალიშვილი, როგორც წესი, დისკოთეკას ირჩევს ხოლმე. დისკოთეკა მისთვის დასვენების უფრო პრესტიჟული ადგილია...

— საქმეს თუ კომერციულ საფუძველზე დავაყენებთ, ჩვენი დანიშნულება რაშიღა მდგომარეობს?..

— თითქოს პრომეთეს ცეცხლის მატარებელნი ვართ, საგრიმიორო ოთახებში კი ნათურები არ გაგვაჩნია...

— მკვდარი, უსიცოცხლო თეატრების დახურვის არავითარი „ტექნიკა“ არ არსებობს...

— ჩვენთან ყველა პირობაა ცუდი სპექტაკლების შესაქმნელად...

ყოველივე ეს ჩვენი თეატრის ცოცხალი ხმებია. ეს ხმები ერთმანეთში კამათობენ, ხშირად ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს, მაგრამ, როგორც ჩანს, არსებობს საერთო მოტივი, ერთი საერთო განწყობილება: თეატრალური საქმის არსებული ორგანიზაცია განსაკუთრებული ხელშეწყობის ატმოსფეროს ქმნის უფერული, ხელოსნური ხელოვნებისათვის. სულაც არა მგონია, რომ ნებისმიერი, თუნდაც ყველაზე პროგრესული რეფორმა ავტომატურად აამაღლებს თეატრალური ხელოვნების დონეს. საქმის კარგი ორგანიზაცია მხოლოდ აუცილებელი წინამძღვარია თეატრის განვითარებისა, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის თავად თეატრი. რამდენი ისეთი კოლექტივი ვიცით, სადაც თითქოს მშვიდად ცხოვრების ყველა წინაპირობა არსებობს და სწორედ იმიტომ, რომ ეს წინაპირობა არსებობს, კარგა ხანია უსიცოცხლო, მკვდარ კოლექტივებად გადაიქცნენ.

ამასთანავე მათ უკვე მოუსწრიათ „სანიმუშო ყოფაქცევისათვის“ უამრავი ჯილდოსა და წარჩინების მიღება. და მაინც საქმის სწორი ორგანიზაცია, რომელიც „შემკვეთის“ საუკეთესო თანამედროვე მაყურებლის ინტერესებიდან იქნებოდა გამომდინარე, პირველხარისხოვან პრობლემად იქცა. მე არ შევუდგები პრობლემის ყველა ასპექტის განხილვას, მხოლოდ ერთ მათგანზე შევჩერდები. მხედველობაში მაქვს დამოუკიდებლობა და პასუხისმგებლობა თეატრისა, რომელსაც ახლა შესაძლებლობა ეძლევა თავად გადაჭრას თავისი წარმოების მთავარი საკითხი — პიესის რეპერტუარში შეტანა და მისი მაყურებლამდე მიტანა.

ექსპერიმენტში ჩადებული სწორედ ეს იდეა განიცდის საჯარო და ფარულ თავდასხმებს, სწორედ ეს იდეა საჭიროებს საფუძვლიან დასაბუთებას და, თუ გნებავთ პარტიულ, სახელმწიფოებრივ მხარდაჭერას. „მაშინ ჩვენ რაღა ვაკეთოთ?“ — ვულწრფელი გაციებით ჩივიან ისინი, ვინც თავის ძირითად საქმედ პიესების მრავ-



ვალწლიან რედაქტირებას მიიჩნევდა. ამ რედაქტირების მიზანს ვი პიესის ტიპიურ სტანდარტამდე დაყვანა წარმოადგენს. ახალი პიესის დაბადებისა და სპექტაკლის მაყურებლამდე მიტანის არსებულ პრაქტიკა სულაც არ გვაგონებს კულტურის განვითარების პროცესზე იმ სერიოზული პარტიული ხელმძღვანელობისა და ზეგავლენის არსებობას, რაზეც წერდა ვ. ი. ლენინი.

პერიფერიული თეატრების რეჟისორებს მრავალი მაგალითი მოჰყავდათ ზოგიერთი ხელმძღვანელის წვრილმანი ადმინისტრირებისა და სუბიექტივიზმისა. ეს ხელმძღვანელები თავიანთ მოღვაწეობას საერთო-სახელმწიფოებრივი პოზიციებიდან კი არ უყურებენ, არამედ საკუთარი მდგომარეობიდან გამომდინარე. ასეთი მუშაკი, უხედავთ ვთქვათ, ცუდ პირობებშია ჩაყენებული ამა თუ იმ პიესის კითხვისას, ანდა როცა წყვეტს რომელიმე სპექტაკლის დადგმის საკითხს, იგი ხელმძღვანელობს არა ხელოვნებისა და მომავალი მაყურებლის ინტერესებით, არამედ იმით, მოეწონება მისი გადაწყვეტილება უფროსს თუ არა. ასეთ მუშაკს, რომელსაც ხშირად მეორე პროფესია არ გააჩნია, არა აქვს შეცდომების უფლება, უფრო სწორად, მას შეუძლია შეცდეს ყოველთვის ერთი მხარის სასარგებლოდ. ალბათ, ამიტომ იყო, რომ მრავალი სერიოზული, მწვავე, პრობლემური პიესა ძნელად გადიოდა რედაქტორულ ფილტრში. და ეს მაშინ, როცა პიესების მთელ ლეგიონს, რომლებიც ვილაცის ნებით იჩეკებოდა და რომლებიც არც ერთ თეატრს არ სჭირდებოდა, მწვანე გზა ჰქონდა გახსნილი. ყოველწლიურად მილიონნახევარი მანეთი ინარჩუნებდა პიესების სახელმწიფო შეკვეთაზე, რომელთა მესამედი ვერ ხედავს რამის შესქს და რომლებსაც ავტორის და მისი რედაქტორის გარდა არავინ კითხულობს.

მეტსაც ვიტყვი. ახლანდელმა პრაქტიკამ იქამდე მიგვიყვანა, რომ სპექტაკლისა და პიესის ხარისხზე იმდენად თავად თეატრი არ აგებს პასუხს, რამდენადაც კულტურის ის ორგანო, რომელმაც საექსპლუატაციოდ მიიღო სპექტაკლი და რომელმაც რეკომენდაცია გაუწია პიესას. პარტიული აზრის ზემოქმედება მხატვრულ პროცესზე, როგორც ეს ნათქვამია სკკპ პროგრამის ახალი რედაქციის პროექტში, ძირითადად კრიტიკისა და შემოქმედებითი კავშირების მეშვეობით უნდა ხორციელდებოდეს. ეს ზემოქმედება კი დასუსტებულია იმით, რომ კრიტიკას კარგა ხანია არ გააჩნია თეატრის საზოგადოებრივ რეპერტუარზე რეალური ზეგავლენის უნარი. კრიტიკისა და თეატრს შორის დგას ისევე ის კულტურის ორგანო, რომელიც სპექტაკლის ნებისმიერ კრიტიკას აღიქვამს როგორც მისი მისამართით წარმოთქმულს. ძნელი და ამავე დროს ცოცხალი შემოქმედებითი მუშაობის მაგიერ დამყაყებელი ცხოვრება იკიდებს ფეხს, როცა კულტურის სამმართველო თვალყურს ადევნებს, მსახიობები ვითომ თამაშობენ, მაყურებელი კი შესცქერის... თუმცა, ბევრ ქალაქში უკვე აღარც შესცქერის: დარბაზები ცარიელია.

ჩინოვნიკურ სტერეოტიპზე — „ვაი, თუ ამ ამბავს, რაიმე უსიამოვნება მოჰყვეს“ — უფრო საშიშია ჩვენი საკუთარი, მხატვრული



სტერეოტიპი. შემოთავაზებული რეფორმა მიუღებელია თეატრული მრავალი დირექტორისა და მთავარი რეჟისორისათვის. მიუღებელი იმიტომ, რომ ეს რეფორმა მათ მოწყვეტს აწყობილ, უსაფრთხო, გაქსუებულ ცხოვრებას. ზოგიერთი რეჟისორისაგან არაერთხელ მსმენია — რაში გვჭირდება ეს დამოუცილებლობა და პასუხისმგებლობა, როდესაც თავს მშვენივრად ვგრძობთ, ახლა არც ერთი დირექტორისა არ მემინია, რადგანაც კულტურის სამმართველო მიცავს. რეფორმის შემდეგ კი კრიტიკასთან პირდაპირ უნდა დავრჩე, პირისპირ უნდა დავრჩე ქალაქის საზოგადოებრივ აზრთანაც. ასეთ სიტუაციის რეგულირება ძნელია და ერთ მშვენიერ დღეს შეიძლება მომხსნან კიდევცო.

მხატვარი-შემგუებელი ძმად ეფიცება ჩინოვნიკ-თავის დამხლებს. სწორედ ასეთი ვითარება გვაჩქარებს, ვიფიქროთ ცელილება-თა აუცილებლობაზე, რომლებიც აღმოფხვრიან დამყაყებულ ცხოვრებას და შექმნიან პირობებს ისეთი სპექტაკლების შესაქმნელად, როგორთანაც დაკავშირებულია ერის დაძოვრებულება თავის თეატრთან. სწორედ მაშინ შეიქმნება სპექტაკლები, რომლებიც ასე სჭირდება ჩვენს მაყურებელს. სპექტაკლები, რომლებშიც წარმონიშნება ჩვენი ცხოვრების უხილავი პლასტები, ახალი პრობლემები. ასეთი სპექტაკლები მსახიობის სულში იბადება, მათი შექმნის იდეას წლების მანძილზე დაატარებენ გულთ.

ხელოვნება ადამიანის სულის ხვეულებიდან გამომხეურებს სიმართლეს, იქიდან, საიდანაც ვერავითარი საზოგადოებრივი „ინსტრუმენტი“ ვერ გამოიტყუებ. ხელოვნება ხალხის ცხოვრების სიღრმიდან მოწვდენილი ხმაა, მაგრამ ჩვენ, სამწუხაროდ, ნაკლებად ვუგდებთ ხოლმე ყურს ამ ხმას, რომლითაც ჩვენი საუკეთესო მწერლები გვეხმინებიან ხოლმე, ნაკლებად ვუჭერებთ პოლიტიკური, სოციალოგიური და მხატვრული აზრის „უკუკავშირს“, რაც ახლა ასე აუცილებელია ჩვენთვის.

თეატრისადმი მაყურებლის ნდობის დაბრუნება შესაძლებელია მხოლოდ სიმართლის დაუღალავი, განუხრელი ძიებით. სწორედ ასეთ საუბარს ცდილობს ახლა ჩვენი თეატრი, მაგრამ ზოგჯერ მწვავე პრობლემას სიღრმე აკლია. და ეს სიმწვავე, რომელიც სიტყვებს მიღმა რჩება, საოცრად გვადუნებს. თითქოს მთავარი ის იყოს, რომ მწვავე სიტყვები წამოვისროლოთ ხოლმე! ახლა მთავარი სიღრმისეული პრობლემების ძიებაა, სიტყვიერი სითამამის ესკალაცია კი არ უნდა მოვანდინოთ, არამედ უნდა გავიგოთ ჩვენი პრობლემების წარმოშობის ძირისძირი. არ უნდა დავემსგავსოთ ათმატოვისეულ „მანქურტებს“ და არ უნდა დავივიწყოთ წარსული. ხელოვნება ხალხის საერთო ხსოვნაა და ამ ხსოვნიდან, ისე როგორც სიმღერიდან, სიტყვებს ვერ ამოაგდებ.

სიმართლის, უსიტყვო და პატიოსანი სიმართლის საპოვნელად მარტო ტალანტი არაა საკმარისი. მამაცობა და ვაჟაკობაა საჭირო. ამის გარეშე ხომ საერთოდ არ იქმნება ხელოვნება. კარგად მახსოვს, მრავალი წლის წინათ როგორ დავდგიოთ „სოვრემენიკში“





ედუარდო დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“. პიესაში ქალაქმერი უმტკიცებდა თეატრის ხელმძღვანელს: ქალაქში იდეალური პირობებია შექმნილი მსახიობებისათვის, ცენზურაც არ არსებობსო. თეატრის ხელმძღვანელი კი მაინც სულ უკმაყოფილო იყო. ამ უკმაყოფილების მიზეზი, ერთი შეხედვით, უცნაური რამ გახლდათ. თურქე ძალიან მონატრებოდა ის დრო, როცა, როგორც ახლა ვიტყვიტო ხოლმე, „მწვავე სპექტაკლის“ შემდეგ მსახიობებს ქალაქიდან გაქცევით უხდებოდათ თავის ხსნა!

რარიგ გასაგებია ყოველივე ეს ჩემთვის!

მე მგონი, დადგა დრო ჩვენს პროფესიას თუნდაც რისკისადმი მიდრეკილება დავუბრუნოთ. როცა თეატრი ერთ ადგილს კარვა ხნის მანძილზეა მიჯაჭვული, იწყება თვითმოწყობის, შეგუების დამლუპველი პროცესი და თეატრიც ივიწყებს ხოლმე თავის დანიშნულებას. იგი კარგავს ინტერესს სისხლსავსე, ნამდვილი ცხოვრებისადმი, არ აფორიაქებს საზოგადოებრივ სინდისს და ამიტომაცაა, რომ წყდება კონტაქტი მყურებელთან. თეატრში მკვიდრდება პარიკმახერული ფსიქოლოგია „სამართებელი ხომ არ გაწუხებთ?“ და როცა თეატრი თავის ქალაქს „არ აწუხებს“ ეს უკანასკნელი იძულებულია იხსნას იგი. ქარხნები და დაწესებულებები გადარიცხვით იძენენ ბილეთებს, დარბაზები კი ცარიელია. ახლა ამბობენ, გადარიცხვა აკრძალესო, მაგრამ ალბათ „ხსნის“ სხვა გზები გამოინახება. მოსკოვში თეატრალური ბილეთების გაყიდვის მძლავრი კომბინატი მოქმედებს, სადაც გასაღების „იდეალურ“ ხერხს მიაგნეს: პოპულარულ სპექტაკლზე ბილეთს არ მოგყიდიან, თუ ზედ სამი სხვა არ დაუმატესო. თვალისახვევა ნორმად იქცა, დაკანონდა. იმედია ახალი ექსპერიმენტი თეატრს მყურებლის პირისპირ დასტოვებს. ეს კი ბევრს დააფიქრებს.

თვითკრიტიკის წესით უნდა განვაცხადო, რომ ჩვენს სამხატვრო თეატრშიც იდგმება ისეთი სპექტაკლები, რომლებზეც მყურებელი არ დადის. ბილეთებს კი ვასაღებთ „დატვირთვის“ წესით. საინტერესო ის გახლავთ, რომ ასეთი სპექტაკლები მაინც საკმაოდ ხშირად ვგვხვდება რეპერტუარში. ეს იმიტაა გამოწვეული, რომ ამ სპექტაკლებში ბევრი მსახიობია დაკავებული, რომლებიც სხვა შემთხვევაში სამუშაოს გარეშე დარჩებოდნენ. ამის დაშვება კი არ შეიძლება, არაფრით არ შეიძლება, იმიტომ, რომ თეატრის მოღვაწეობის შეფასებას ახლა რამდენიმე ფაქტორი განსაზღვრავს, რომელთაგან ერთ-ერთი უმთავრესია ის, თუ რამდენადაა დასი დაკავებული სპექტაკლებში. დასი კი ძალზე გაიზარდა, შეიძლება ითქვას, გაიბერა. არსებულ პირობებში პრაქტიკულად შეუძლებელია მისი რეფორმირება და ეს მართო სამხატვრო თეატრში კი არ ხდება, არამედ ყველა წამყვან თეატრში, ყველა რესპუბლიკაში, მთელ ევყანაში. ასე ეჯაჭვება ერთი მოვლენა მეორეს და იქმნება მოჯადოებული წრე, რომელიც ჩვენგან თეატრალური საქმის მთელი ორგანიზაციის გადახედვასა და შეცვლას მოითხოვს.

მაინც როგორ ფუნდამენტზე უნდა აიგოს ამიერიდან ჩვენი



თეატრალური შენობა? ჩემი ღრმა რწმენით, ახლა მოღვაწეობის ფართო სარბიელი ეშლებათ იმათ, ვისაც ნამდვილად სურს სერვისულად უხელმძღვანელოს თეატრალურ პროცესს და იწინასწარმეტყველოს მათი შედეგები. მთავარია, სწორად დავიწყოთ ექსპერიმენტი და ძირითად რგოლს ჩავჭიდოთ ხელი. როგორც გოეთე ამბობდა, თუ პირველი ღილის გაყრა შეგვეშალათ, კამპოლს ვერ შეიკრავთო. თანამედროვე თეატრალური საქმის „პირველი ღილი“, ჩემი აზრით, რეჟისორი, თეატრალური კოლექტივის იდეოლოგი გახლავთ. ასე იხება XX საუკუნის თეატრის ისტორიამ და ამის შეუმჩნეველობა შეუძლებელია. თუმცა, კარგა ხანს ჯიუტად ვცდილობდით არ შეგვემჩნია, სხვა შემთხვევაში ხომ დიდი ხნის წინათ გადავხედავდით რეჟისორის არა მარტო მუშაობის პირობებს, არამედ მის სტატუსსაც თეატრში. სწორედ რეჟისორს უნდა მივანიჭოთ, პირველ რიგში, სრული მანევრის უფლება. მის ხელში უნდა იყოს მოქცეული სამხატვრო ძალაუფლება. პასუხისმგებლობაც, თანაც სრული, მანვე უნდა იტვირთოს. ყველაფერი ეს თუნდაც იმისთვისაა საჭირო, რომ გაიგო ამა თუ იმ რეჟისორის ჭეშმარიტი ფასი.

დაე, ქალაქმა თავისი კულტურის ორგანოების სახით დადოს ხელშეკრულება ამა თუ იმ რეჟისორთან, ვინც სწორედ ამ ქალაქს სჭირდება, დაე, კულტურის სამმართველოს მუშაკების კვალიფიკაცია იმით შემოწმდეს, რამდენად მართებული გამოდგა მათი არჩევანი და რამდენად შეუწყეს ხელი მათ მიერ შერჩეულ კანდიდატურას მუშაობაში. და კიდევ: დაე, რეჟისორმა და ქალაქმა, მისი კულტურის სამმართველოს სახით, სერიოზულად მოილაპარაკონ თეატრის ქალაქში არსებობის პრინციპებზე, დაე, ამ ხელშეკრულების შინაარსი ცნობილი გახდეს ყველასათვის, ქალაქის საზოგადოებრიობისათვისაც და იმ მსახიობებისთვისაც, ვისაც ნდობით აღჭურვილი რეჟისორი მიიწვევს დასში. როდესაც მსახიობებს ეცოდინებათ, თუ რა ელით, მაშინ მათი აქტიორული ღირსება ისე არ შეილახება, როგორც ახლა ხდება ხოლმე. მაშინ თეატრს დასჭირდება მსახიობთა განსაზღვრული შემადგენლობა, რომელიც დამოკიდებული იქნება კონკრეტულ შემოქმედებით ამოცანებზე და არა იმ აბსტრაქტულ ნორმაზე, დედაქალაქის საოლქო თუ საქალაქო თეატრს რომ ეკუთვნის ხოლმე.

რა თქმა უნდა, ამ ღროს გაჩნდებიან სხვადასხვა რანგის „მოხეტიალე ვარსკვლავები“. და საქმაოდ ბევრნიც. თუმცა, ბუნებრივია, ასეც უნდა იყოს, თეატრი ხომ დამდგარი ჭაობი არ არის, იგი ცოცხალი მდინარეა. ექსპერიმენტის ღროს გაჩნდება ჭეშმარიტი აუცილებლობა შეიქმნას შემოქმედებითი კავშირი მსახიობებსა და რეჟისორებს შორის, რომელიც მათ დაეხმარება, ისე, როგორც ეს მწერლებსა და კომპოზიტორებს აქვთ მოგვარებული, მოიპოვონ სოციალური სტატუსი და არ ეშინოდეთ დედაქალაქიდან გამგზავრება ამა თუ იმ პერიფერიულ თეატრში, რომელმაც შეძრა თეატრალური სამყარო. მწამს, რომ ჩვენი მიწა ძალზე მალე ფართო სარ-



ბიელს მისცემს მრავალ ნიჭიერ შემოქმედს, რომლებიც დღეს უსაქმობით იტანჯებიან. შეიქმნება განსხვავებული თეატრები თავისი გამოკვეთილი სახით და ქალაქიც იამაყებს თავისი პირობებით. სადაც თეატრი ფეხს მოიკიდებს და არსებობის უფლებას დაამტკიცებს, სადაც კულტურის ორგანოები და ქალაქის ხელისუფალნი შექმნიან აუცილებელ პირობებს თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის, მხოლოდ იქ შეიძლება საუბარი სტაციონარულ თეატრზე. მხოლოდ იქ უნდა დაიდოს გრძელვადიანი ხელშეკრულებანი, მაგრამ აუცილებლად ისეთი, რომ თეატრის წარმომადგენლები გრძნობდნენ თავიანთი პროფესიის „რისკიანობას“. დაე, მათ იცოდნენ, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ისეთი მომენტიც შეიძლება დადგეს, როცა „ქალაქიდან გაქცევა“ მოუწევთ...

რა თქმა უნდა, მე მხოლოდ ძალზე ზოგად სქემას ვთავაზობთ თეატრისა და ქალაქის შესაძლებელი ურთიერთობისა. აქ მრავალი ფარული სოციალურ-ეკონომიკური და სხვა სახის პრობლემა გვხვდება, რომლებიც შორს სცილდება თეატრის ფარგლებს. მაგრამ ერთი რამ სრულიად ნათელია: სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების სფეროში, კულტურაში, ჩვენ უნდა ვემზადოთ ამ ცვლილებების დასახვედრად, უნდა ვემზადოთ საქმით და არა ფუჭი სიტყვებით.

„პრავდა“ № 52 1986 წ. 21.11

## პულოსავთი გალალ ჯილდოს

დიდი აღიარება ხვდა წილად კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ცნობილ ნაწარმოებს „მშობლიური ჩემო მიწავ“, რომელიც სსრკ სახალხო არტისტმა რეზო ჩხეიძემ გადაიღო ს. ქლენტის სცენარის მიხედვით.

ამ ფილმის შემქმნელთა ერთ ჯგუფს — რ. ჩხეიძეს, ს. ქლენტს ლ. ახვლედიანს და თ. ჩხეიძეს მიენიჭა საბჭოთა ხელოვანისათვის სანუკვარი ჯილდო — ლენინური პრემია. როგორც ცნობილია, კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარმა რეჟისორმა თემურ ნოდარის ძე ჩხეიძემ ამ ფილმში შექმნა რაიკომის პირველი მდივნის გიორგი თორგელის სახე.

სთს გულთადად ულოცავს ამ მაღალ ჯილდოს რეზო ჩხეიძეს, სულიკო ქლენტს, ლომერ ახვლედიანს და თემურ ჩხეიძეს და უსურვებს მათ შემოქმედებით წარმატებებს.



# საქმეობრობა

## რუსულან მუთათელაძე

### „აბესალომ და ეთერის“ პიერის“ ლაბრუნება

„აბესალომ და ეთერის“ ამ დადგმას თითქმის ათწლიანი სცენური დუმილი უძღვოდა წინ. ამ პერიოდში ჩვენში წამოიზარდა ახალი თაობა, რომლისთვისაც ერის უბადლო განძის ღირსება შეუცნობელი დარჩა, და ეს მაშინ, როცა ქართული საოპერო საუნჯე მხატვრული დონის თვალსაზრისით „აბესალომის“ უხვი ანალოგებით, სამწუხაროა, მაგრამ ვერ დაიკვებინს. ესე იგი, ოპერის უკვდავმა მანგებმა ამ თაობათა სულში ვერ შეარხია მგრძობიარე სიმი ეროვნულ სიამაყეს ძალას რომ მატებს, ესე იგი, სამყარო მარადუქნობი გრძობებისა, რომელსაც ეს ქმნილება გადაგვიშლის, მათთვის „ჩაკეტილ წალკოტად“ დარჩა, რამდენიმე თაობის სულს რაღაც მოაკლდა. დღეს კი მოწაფეებით, სტუდენტობით, სხვადასხვა დაწესებულებათა მრავალრიცხოვანი კოლექტივებით სავსე დარბაზმა თვალნათლივ დადასტურა, რომ ხალხს მოსწყურდა ფალიაშვილის მუსიკა, მისი შეცნობა, მასზე საკუთარი შეხედულების გამომუშავება. ეს საპატიო, მე ვიტყვოდი საშვილიშვილო მისია ამ დადგმამ უდლოდ შეასრულა, და უკვე ამიტომაც იმსახურებენ დადგმის ინიციატორები მხურვალე მადლობას.

მნიშვნელოვანია ის გარემოებაც, რომ „აბესალომ და ეთერის“ სცენური პაუზის მანძილზე ასპარეზზე გამოვიდა შემსრულებელთა ახალი პლეადა, პლეადა მომ-

ღერლებისა, რომლებისთვისაც ცხოვრებისეულად აუცილებელია ამ სპექტაკლში მუსიკით შემოქმედებითი გამოცდის ჩაბარება. რაგინდ მდიდარიც არ უნდა იყოს ქართველ მომღერალთა საშემსრულებლო რეპერტუარი, „აბესალომ და ეთერის“ პარტიებია მათთვის საჭილდაო ქვაც და ეროვნული საშემსრულებლო მატრიანეში საკუთარი ადგილის სოსაპოვებელი „საშვიც“.

„აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმის მნიშვნელობა ისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებებით უნდა განიზომოს. რაც უფრო ძლიერია სიუჟარული, აღფრთოვანების, მოწიწების და თავიანთისციემის გრძობა ეროვნული, დიდი სულიერი განძის მიმართ, მით უფრო მაღალი, უშედავათო, სშირად იქვენული და მიკერძობებულიც არის მოთხოვნები, წაყენებული მათ მიმართ, ვინც ამ ქმნილებას შეეჭიდება, ხელახალ სიცოცხლეს შთაბერავს ხოლმე. მკაცრია კრიტერიუმი, რომლითაც განიზომება ამგვარი ხორცშესხმის მხატვრული ხარისხი.

სარცენსიო სპექტაკლის მხატვრულ-ესთეტიკური დონე უკვე ხელმძღვანელთა — დირიჟორის, რეჟისორის, მხატვრის — შემადგენლობამ განსაზღვრა. დირიჟორი ჭანსუდ კახიძე, რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, მხატვარი გიორგი ალექსი-მესხიშვილი რა ხანია, რაც საგანგებო წარდგინებას აღარ საქირობენ.

ჭ. კახიძე ერთ საგზეთო ინტერვიუში ამბობს: „ამ ქმნილებაში არის შესანიშნავი მუსიკა, რის გამოც ხალხმა იგი თავისი სულიერი კულტურის ეტალონად მიიჩნია (თუმცა, პირადად მე, მუსიკალური და სცენური დრამატურგიის თვალსაზრისით არც უნაკლოდ მეჩვენება იგი). ეს ერთი მხრივ კარგია, მაგრამ მეორე მხრივ ძალზე ძნელ პირობებში აყენებს თეატრსაც და დამდგმელ კოლექტივსაც. გავხედავ და ვიტყვი, რომ ამ ტრადიციული ხელუხლებლობის,



აბესალომი — ალ. ხომერიკი, ეთერი — მ. თომაძე

მის მიმართ კრძალვის გამო ხშირად „აბესალომი“ სტატიკური, შინაგან დინამიზმს მოკლებული ხდება (განსაკუთრებით რუქისურის თვალსაზრისით).“

ჯ. კახიძის წვლილი „აბესალომი და ეთერის“ დადგმაში ისევე როგორც ქართულ პარტიტურათა უმეტეს ნაწილში, გასცდა შემსრულებლის, ან თუნდაც ავტორის ნების აღმსრულებლის ფუნქციას. მან იზრუნა არა მხოლოდ მუსიკალური ინტერპრეტაციის პრობლემებზე, არამედ აქტიურად ჩაერია საკუთრივ მუსიკისა და ლიბრეტოს დრამატურგიის საკითხებშიც. ზოგიერთი „აბესალომიში“ ნებისმიერ ცვლილებას ეროვნული შედეგის ხელყოფად, მკრეხელობად მიიჩნევს. მართლაც, თუკი მუსიკალური მოსაზრებების გამო პარტიტურაში კორექტივები საფუძვლიან დასაბუთებას მოითხოვს ხოლმე, ნაწარმოების ლიბრეტოსა და დრამატურგიაში ცვლილებების უამრავი მაგალითებია ჩვენს და უცხოურ სა-

ოპერო ისტორიაში. თვით ამ პარტიტურის ბიოგრაფიაში უხვია ამგვარი ფაქტები. „აბესალომის“ ლიბრეტო თითქმის ყოველი დადგმისას განიცდიდა სახეცვლას. ეს თვით ავტორის სიცოცხლეშიც მომხდარა, დრომაც დაადასტურა, რომ ეს კორექტივები არათუ უმტკივნეულო, მართებულიც იყო. დღეს აღარავინ მოითხოვს, მაგალითად, დედინაცვლის პარტიის და მასთან დაკავშირებული სცენების აღდგენას. მსგავსი მომენტები არც თუ ცოტაა.

ამგვრად კორექტივები ოპერის ობიექტური შინაარსის ფარგლებს არ გასცდენია, და მუსიკას, განსაკუთრებით სცენურ დრამატურგიას. მიზანსწრაფულობა შესძინა, მაგალითად, I და II აქტების შერწყმამ, ცალკეულ აქტებში სურათების გაუქმებამ, დამოუკიდებელ ეპიზოდთა ურთიერთშეჭრამ (მაგალითად, I მოქმედების გუნდის „ავთანდილ გადინადირა“, და საორკესტრო პრელუდიის და სხვა), სცენური სივრ-



ცის იმგვარმა ათვისებამ, როცა დღის წესრიგიდან იხსნება დეკორაციების ხშირი შეცვლის აუცილებლობა. ეს კი ამჟღადრობს სპექტაკლის განვითარებას დროით სივრცეში და, რაც უმთავრესია, დინამიკურობას სქენს მოქმედებას, დრამატურგის იმ მიზანსწრაფულობას ანიჭებს, რომლის ნაკლებობასაც იგი განიცდის, რომელსაც სამართლიანად აღნიშნავს დირჟორი ხსენებულ ინტერვიუში.

პარტიტურაში ცვლილებები შეტანილია იმგვარად, რომ გენიალური თხზულების არც ერთი მონაპოვარი არ კნინდება, არ იჩრდილება, პირიქით, კულმინაციური ეპიზოდების მაღალი ემოციური ძაბვა ხაზს უსვამს მშვიდი, ეპიკური ეპიზოდების სიდიადეს, ნელი ტემპის მუსიკა დინამიკურთან შეპირისპირებით შემოქმედების მეტი ძალით აღივსება.

სპექტაკლში აშკარაა დამდგმელი დირჟორის სწრაფვა — ხილვადი ვაეხადა ისიც, რაც ზედაპირულად ძვეს პარტიტურაში და ყოველი მსმენელისათვის გასაგებია, ამავდროულად მკაფიოდ წარმოეჩინა, რელიეფურად გამოეძერწა ისიც, რაც სიღრმისეულია. პროფესიონალისთვისაც ფიქრით არის ჩასაწვდომი.

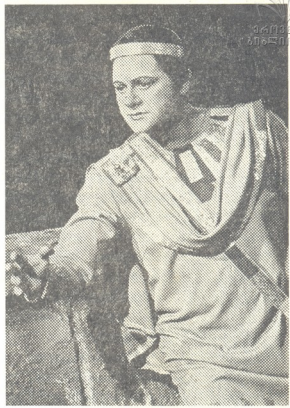
ამ სპექტაკლისადმი ინტერესის მიზეზი მრავალგვარია. იგი მხოლოდ შინაარსით, მუსიკის წყობით, ხარისხით, ენის ხალხურობით — რაც ერთობლიობაში ოპერას ეროვნულ საუნჯედ ქმნის — არ არის გაპირობებული. „აბესალომის“ ინტერპრეტაცია, მისი სცენური ადაპტაცია, ნაწარმოების ორიგინალური სუბტანციის გამოხატვის ხერხები და მეთოდები აღძრავენ აგრეთვე, ცხოველყოფელ ინტერესს. უკვე ეროვნული სულიერი კულტურის უზენაესი რანგის კატეგორია არის მიზეზი დადგმის მიმართ იქვენული დამოკიდებულებისა, ეს რანგი ხდის შეუძლებელს მზა, ყველასათვის თანაბრად მისაღები ერთადერთი მოდელის არსებობას. ზ. ბერლიოზი აკი აღნიშნავს: „არ არსებობს ამ ქვეყნად არაფერი, რაც ევროპულს თანაბრად იყოს მშვენიერი“... ყოველი მსმენელი დადგმის საკუთარი კრიტერიუმით ზომავს, ხილვად რეალობას შინაგანად წარმოსახულს ადარებს. რამდენი ადამიანს ზის დარბაზში, უთუოდ იმდენივე „აბესალომი და ეთერი“ არსებობს, სცენაზე რეალიზებული დადგმა კი ერთადერთია, და, ცხადია, ყოველი ამ შიპოთეტიკურისგან განსხვავებული იქნება. საქმე იმაშია, თუ რამდენს დაარწმუნებს ეს განსხვავებული ვარიანტი, თუ რამდენი ადამიანის სულს ააღლევებს, თუ რამდენ ხანს შერჩება მეხსიერებას სპექტაკლიდან გამოყოლილი ემოცია. აი, აქ კი, სავსე დარბაზი უქვევლად გამოდგება შეფასების კრიტერიუმად, ვინაიდან უღიმღამო დადგმა სავსე დარბაზს ვერ მოიკრებს. ამ დადგმის ყველაზე ძვირფასი და ღირებული ელემენტია მისი ხაერთო ემოციური ტონუსი — ზეიმური, კაშკაშა. აქვე იმასაც დავსძენ, რომ დადგმის ამ ნიშანთვისებაში მისი ეროვნული გარკვეულობაც ვლინდება.

მუსიკალური შედეგის ღირსება იმაშიც მდგომარეობს, რომ იგი „გათანადროვებისთვის“ ნაყოფიერ ნიადაგს წარმოშობს, შესაძლებლობას იძლევა ახალი დროის თვალთახედვით იქნეს დანახული. „აბესალომის“ ახლანდელი დადგმა თანამედროვე თავისი მიმართებით, მხატვრულ-ესთეტიკური დონით, რაც დამდგმელთა პოზიციით არის გაპირობებული და ღირსებათა აქტივს ქმნის.

დამდგმელი ჯგუფის პოზიცია კი სავსებით ნათელია — საუკუნის დამდეგის თხზულება გაამდიდროს ჩვენი დროის სცენოგრაფიის მიღწევებით, გაბედული რეჟისორული მიგნებებით, განაშოროს იგი ეთნოგრაფიულობის ვიწრო ჩარჩოებს და სპექტაკლი ზოგად ქართულ, ყველა დროის ნაციონალურ ქმნილებად აქციოს.

ჭ. კახიძის გზა ამ დადგმისკენ ხანგრძლივიც იყო და შემოქმედებითი გამოცდილებით დატვირთულიც. ამ „აბესალომს“ უძღოდა არა მარტო სხვა, რუსული, ევროპული, წარსულის თუ თანამედროვე მისეული საოპერო დადგმები, არა მარტო სიმფონიური პრემიერების მდიდარი გამოცდილება, არამედ საკუთრივ „აბესალომის“ სხვა დადგმა: ჭ. კახიძე ხომ ერთდერთია ქართველ დირიჟორთა შორის, რომელმაც ჩენი ოპერის ნერგი უცხო მიწა-წყალზე გაახარა. ამ სტრიქონების ავტორთან რადიონიტერვიში მას ნათქვამი აქვს: „ჩემს ბიოგრაფიაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თარიღად მიმაჩნია 1971-1973 წლები, როდესაც უადრესად პასუხსაგები ინიციატივა ვითავე, განმეზორციელებინა „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა შოპენის სამშობლოში. ჩემს წამოწყებას ფრთა შეეხა პოლონეთის ისეთ სახელგანთქმულ თეატრში, როგორც არის ლოდის საოპერო თეატრი. ბედნიერი ვარ, რომ აქ ორი სეზონის მანძილზე „აბესალომის“ ჰანგმა ვი-ჭერ გაჟღერა“. ამგვარ გამოცდილებას, ბუნებრივია არ შეეძლო უშედეგოდ ჩაევილო.

ჭ. კახიძის სადირიჟორო პულტთან დგომა, მისი ხელის პირველი მოძრაობა უზრუნველყოფს შემსრულებელთა მაღალორგანიზებულობას, დასის პოტენციათა რეალიზაციის მაღალ ხარისხს, და, ასე განსაჯეთ, მსახიობთა შთაგონების, შემოქმედებითი გატაცების ძაბვის სიხშირესაც. მისი მონაწილეობა სპექტაკლში განსაზღვრავს საერთო ფერადობის ინტონაციურ სიწმინდეს, ყოველი ეპიზოდის დამოუკიდებელი ფორმის სიმწყობრესაც და მის მასშტაბურ, მთელთან შეწონასწორების პროპორციასაც, ტემპების ლოგიკურ დამატერებლობასაც და ნიუანსების სიფაქიზესაც. ამდენად მთლიანის ღირსება იმგვარი ხარისხისაა, რომ ცალკეული



აბესალომი — თ. გუგუშვილი

დეტალის გაუმართაობა კარგავს მნიშვნელობას (სპექტაკლში, სადაც დასში თითქმის ყოველ ჭერზე ახალი შემსრულებელი შედის, ამის თავიდან აცილება ძალზე ძნელია).

კახიძე — დირიჟორის ოპერის მთელი შინაგანი განვითარება მზიანი, გაციხკროვნებული დასაწყისიდან ტრაგედიის შავნელ მწვერვალამდე გამჭირაობით, ყოველი ნომრის, ცალკეული ეპიზოდის, სცენის, მოქმედების ურთიერთშეწონილი პროპორციის გათვალისწინებით მიჰყავს იმგვარად, რომ პირველი პიანისიმოს ჩურჩულში უკანასკნელი ძლივსგასაგონი, მღუმარებაში დანთქმული აკორდის ლივლივია განჭერტილი.

გ. მალერი მალაპროფესიული დირიჟორისგან მოითხოვს „ტაქტი გამუდმებით მიიჩქმალოს, გადაიმალოს მელი-



დიისა და რიტმის მიღმა იმგვარადვე, როგორც გობელენის უხეშო ქსელი იფარება ნახატის ფერადი მისაქსელის ძაფებით“. კახიძისეული სადირიჟორო ჯონიც ტაქტებს კი არ ითვისებს გულ-მოდგინედ, არამედ უმთავრესს გამოშკევებს, ხაზს უსვამს მხოლოდ იმას, რაც იმ წუთას, იმ ეპიზოდში, იმ მელოდიურ ფრაზაში უმნიშვნელოვანესია, მომდერალს თუ ორკესტრის მსახიობს მხოლოდ იმ უმთავრესზე მიანიშნებს, რაც მუსიკალური შინაარსის დედაარსს ქმნის.

რასაკვირველია, ამგვარი სადირიჟორო მანერა სულ სხვა მოთხოვნების წინაშე აყენებს შემსრულებელს. იგი უფრო რთულს, უაღრესად პასუხისმგებლურს ხდის მუსიკირების აქტის ყოველი მონაწილის ფუნქციას, გუნდისა თუ ორკესტრის ყოველ მსახიობს, და არა მხოლოდ სოლისტებს, საკუთარი დეაწლის უდიდესი მნიშვნელობის შეგრძნებას ავალდებს. ყოველი არტისტი იმ ერთადერთ პიროვნებად შეიცნობს თავს, რომლის შემოქმედებითა და პროფესიულ უნარზე მთელი სპექტაკლის ბედია დამოკიდებული. საშემსრულებლო აქტის ყოველი მონაწილე ქეშმარიტ შემოქმედად რაცხს თავს და მოვალეობად მიიჩნევს საკუთარი რესურსების მაქსიმუმი წარმოაჩინოს.

დირიჟორი თვითონაც მაქსიმალურად იხარჯება ყოველ სპექტაკლზე და ეს ანიჭებს უფლებას სხვისგანაც ადექვატური ძალისხმევა მოითხოვოს. საბოლოო ჯამში ჯ. კახიძის მონაწილეობით გამართულ სპექტაკლებში ეს თვისება განსაზღვრავს ემოციური ტონის დონეს, ამიტომ ანიჭებს მისი გამოსვლა განსაკუთრებულ ელვარებას საღამოს.

სცენოგრაფია, მხატვრობა ამ დადგმის წარმატების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი, უმთავრესი კომპონენტია. გ. ალექსიმესხიშვილის ფართოდ აღიარებული ნიჭი ამჭერად კვლავ ახალი წახნაგით წარმოჩინდა. დრამატული თეატრის გა-

მოცდილმა ოსტატმა ჩვენს საოპერო თეატრში ზედღივად ორი სპექტაკლი დადგა. გ. უანჩელის „და არს მუსიკის“ და ზ. ფალიაშვილის „აბესალომის“, რადიკალურად განსხვავებული სტილის ნაწარმოებთა მესხიშვილისეული სცენოგრაფია მუსიკის წყობის, ენის სპეციფიკის მძაფრი შეგრძნებით არის ჩამოყალიბებული და ამდენად სრულიად სხვადასხვაგვარია. ორივეგან მხატვარმა არა მხოლოდ სიუჟეტით, სიტყვიერ ტექსტში ამოკითხული შინაარსით, არამედ მუსიკის სტილით, მისი წყობით იხელმძღვანელა და ორივეჯერ საზოგადოების უდიდესი ნაწილის აღფრთოვანება მიიწოდო. თუ „არს მუსიკაში“ მისი მიზანია მუსიკიდან გამომდინარე პოლისტილისტიკის გამომსახველი ხერხებით მიაღწიოს მთლიანობას, მეორე შემთხვევაში იგი ეროვნული კატეგორიებით აზროვნებს, ქართული წიაღიდან იღებს მადანს, და ორივეგან ეროვნულ მხატვრად რჩება.

ზოგნი მხატვარს უსაყვედურებენ რომაულ-ბიზანტიური სტილის ცალკეული ნიშნების გადმონერგვას. გ. ალექსი-მესხიშვილის მხატვრობის ღირსებად, მისი ელვარე თეატრლობის პარალელურად, სწორედ ეროვნული გარკვეულობა მიმაჩნია. „აბესალომის“ სცენოგრაფიის ეროვნულობა სიღრმისეულია, იგი მუდავნდება დეკორაციაშიც, კოსტუმერიაშიც, მაგრამ ყველაზე მძლავრად ფერთა გამაში ვლინდება. ნაჭერი შინდისფერისა და კუნაპეტი შავის, სპეტაკი თეთრისა და თვალის-მომპრელი ოქროსფერის, ლავარდი ცისფერისა და მქრქალი მტრედისფერის შეხამებანი უძველეს ქართულ წიგნის, ფრესკულ თუ ხუროთმოძღვრულ მემკვიდრეობაში იღებს სათავეს. ეს ადეკვილბოვადი ანალოგების მასაზღვრებელი წყაროებია. სცენოგრაფიას კიდევ უფრო სიღრმისეული ფესვებიც აქვს. „აბესალომი“ ტრავიზმით გამსჭვალული ქმნილებაა, მისი ფინალი კი ოპტიმისტურია, ვინაიდან ოპტიმიზმი ქართული





სულის ეროვნული თვისებაა. სწორედ ოპტიმისტური საწყისის უმთავრეს კატეგორიად მიიჩნევა სცენოგრაფიის ეროვნულობის უტყუარი მაჩვენებელი. მესხიშვილის მცხუნვარე პალიტრა აქ მოკლებულია უიმედო, სასოწარკვეთილ ტრაგიზმს, იგი ნათელ სამყაროს ხატავს, სიკეთის გამარჯვების რწმენით აღავსებს მხილველს.

„აბესალომ და ეთერის“ ამ დადგმის სცენოგრაფია არ ესწრაფვის ჩვენი წარმოდგენა დატვირთოს ლიტერატურულ-ისტორიული აღუზიებით. მხატვარი შორს დგას ეთნოგრაფიული აღწერითობისგან, ყოფითს თუ ისტორიულ რეალიებს, ნატურალისტურ დეტალებს კი არ უხმობს, იგი ზოგადეროვნულს ქმნის ისევე, როგორც ზოგადქართული ენით მეტყველებენ ფალიაშვილისეული გმირები. ზოგნი ჩოხაბახლუხში გამოწყობილ აბესალომსა და მურმანთან შეხვედრას ელოდნენ და გაწბილებულნი მხატვარს კოსტუმების არაეროვნულობას უსაყვედურებენ. რად ვიფიქრებთ, რომ დავითის, თამარის, ან სხვა რომელიმე ისტორიული პირის, რომელთა პორტრეტული გამოსახულებანი ტაძართა უძველესმა კედლებმა შემოგვიანახა, ჩოხით არ არიან შემოსილი. ჩოხა ხომ მხოლოდ ცეცხლსასროლი იარაღის ჩვენში გავრცელების შემდეგ, ანუ დაახლოებით გვიანფეოდალურ ხანაში შემოვიდა, იგი ხომ ზოგადკავასიური, და არა მხოლოდ ქართული ეროვნული კოსტუმია, და ესე იგი, „აბესალომ და ეთერის“ ეპოქასთან არავითარი კავშირი არ გააჩნია.

ძალზე ფერწერულ და ამასთან წმინდა თეატრალურ სცენოგრაფიაში ეროვნული პროტოტიპებით ნასაზრდოები ფერის გამომსახველი ძალა დომინირებულ მნიშვნელობას იძენს. მუსიკისა და დადგმის დრამატურგიას მხატვარმა ფერთა საკუთარი დრამატურგია მიუსადაგა და ნაწარმოების განვითარების

ეტაპები კოლორიტის გამომსახველი ხერხებით გამოჰყო. ტონალური რილოგია მუსიკისა და ლიბრეტოს შინაარსის დინამიკის გათვალისწინებაზეა დაფუძნებული. ამისთვის საკმარისია თვლით გავადევნოთ მურმანის კოსტუმებს.

I მოქმედებაში იგი, უთუოდ, აბესალომის თვლით დანახული ადამიანია — მეგობარი, თანამოაზრე, ერთგული ვეზირი — და ამდენად ნათელი ვარდისფერით შესრულებულ კოსტუმში წარმოგვიდგება. შემდეგ, დრამის განვითარებასთან ერთად, ისევე, როგორც თანდათან მიმდებდა და იქუფურება მისი სული, კოსტუმშიც იზრდება შავის ხვედრითი წილი. ან ქორწილის სცენა — ბედნიერების მწვერვალი — ოქროს ელვარებით რომ სჭრის თვალს! იგი ფარდის ახლისთანავე ფერთა მოწყინარი სიმცხუნვარით, წარმტაცო სანახაობრიობით, მართლაც მეფური ფუფუნებით სუნთქვას უკრავს აღფრთოვანებულ მნახველს. ამასთან, სცენოგრაფია უაღრესად ლაკონურია, ეფექტი სულ ორი-სამი ფერით არის მიღწეული.

სპექტაკლში გამომსახველია განათების ფუნქციაც. განათების ტონალური გეგმა დრამის განვითარების საფეხურებს მისდევს — ცისკრის ნათელიდან, (I მოქმედება) გაჩირალდნებულის გავლით (საქორწინო სცენა), კრთება, მკრთალდება (მურმანის სასახლე), რათა საფინალო სცენაში მთლად ჩამუქდეს, მიმწუხრის ბინდში დაინთქას.

მუსიკასთან, სპექტაკლის არსთან სრული ჰარმონიის პირობებში თვალშისაცემია ცალკეული დეტალის ამოვარდნა. ერთ-ერთ ამგვარ მაგალითად მეჩვენება II აქტში აბიო მეფის მეწყამული კოსტუმი. ვიზუალური თვალსაზრისით მხატვრის ამგვარი არჩევანი გასაგებიც არის და გამართლებულიც, იგი ტონალური დომინანტის ფუნქ-

ციით იტვირთება, კრავს სცენის საერთო კომპოზიციას, მაგრამ შინაარსობრივად ამ პერსონაჟის პედალოზაცია უსაფუძვლოდ მესახება. თუმცა, ამგვარი ღეპალი, ალბათ, ხსენებადაც არ ღირს.

დადგმის ხელმძღვანელთა ტრიუმფირატში რეჟისორის როლი ძალზე რთული, პასუხსაგები და თვალსაჩინოა. სახელგანთქმული ქართველი რეჟისორის, მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითს პრინციპებთან ზიარებამ ჩვენს საოპერო მომღერლებს ბევრი რამ შესძინა. ეს ჩანს არა მხოლოდ მის მიერ განხორციელებულ დადგმებში. მასთან, რ. სტურუასთან შემოქმედებითმა კონტაქტმა დასის ამ შემადგენლობის არტიკულ მონაცემებში ხარისხობრივი გარდაქმნები განაპირობა, საოპერო მსახიობებს სცენური თავისუფლება, სილადე, ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი თამაშის, მეტიც, მხატვრულად გამართლებული მოქმედების უნარი შესძინა.

ყველა ეს თვისება „აბესალომის“ ახალ დადგმაშიც ცხადზე უცხადესია. სპექტაკლის რეჟისურა სცენური რეალიზმის, სცენური მოქმედების კანონზომიერებლდან გამომდინარეობს, იგი ერთიანი, მტკიცე წყობით, მკაცრი ლოგიკით ხასიათდება. ყოველ უცხტს, მოძრაობას, მიზანსცენას, საანსამლო ეპიზოდთა კომპოზიციას შინაარსობრივი გამართლება აქვს, ზოგჯერ აშკარა, ზოგჯერ სიღრმისეული, ეროვნული ანალიოგი მოეპოვება.

ამ დადგმის მონაპოვართა შორის განსაკუთრებით ფასეულია გრძნობათა გამოხატვის სიწრფელი, გამომსახველ ხერხთა სიუხვე. მთავარი პარტიების შემსრულებლებს (განსაკუთრებით მ. თომაძეს, თ. გუგუშვილს, ა. შომახიას) შემეცნებული და განცდილი აქვთ საკუთარი გმირის შინაგანი მდგომარეობა, მის დინებას თანმიმდევრულად გადმოსცემენ, გმირის სცენურ პორტრეტს ეკალური პლასტიკის წყობასთან აფა-

რღებენ. სინთეტურ კავშირში იმყოფება, მაგალითად. გუგუშვილის სცენურ პლასტიკა აბესალომის პარტიის ლირიკულ ინტერპრეტაციასთან. ასეთი მაგალითები შეიძლება მრავლად მოვიყვანოთ.

მეიერჰოლდი წერს: „დარწმუნებული ვარ, რომ სწორ ფიზიკურ რაკურსში მდგომი მსახიობი ტექსტსაც სწორედ წარმოთქვამს. და როგორც მწერალი ეძებს ზუსტ სიტყვას, ასევე ვიძებ მე უზუსტეს რაკურსს“. რაოდენ დასაფასებელია, რომ თუმანიშვილისეულ „აბესალომში“ მიზანსცენები ცხოვრებისეულ სიმართლესთან ერთად ვოკალისტიკისთვის შედმეტ წინააღმდეგობას არ ქმნიან, არ ბოჭავენ მას ძირითადი მიზნის — სიმღერის განხორციელების პროცესში. და ისევე მეიერჰოლდის სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუმანიშვილისეული „მიზანსცენა ნოტებია, რომლითაც მყურებელი თითქოს მელოდიას კითხულობს“. ანსამლებში მიზანსცენა სტატიკური დაჭაფუება კი არ არის, შემოქმედებითი პროცესი, პარტიტურის ვიზუალური ექვივალენტია. ამის მშენიერი მაგალითთა კვარტეტი „წამწამსა და წამწამს შუა“ და ბევრი სხვაც.

ორიგინალური, ძალზე საინტერესოა სცენური სივრცის ათვისების პრინციპი. რეჟისორსა და მხატვარს სივრცე იმგვარად აქვთ გააზრებული, რომ იგი მსახიობებს ლაი მოქმედების პირობებსაც უქმნის, დინამიკასაც მხატვებს რიგ ეპიზოდებს, და ამასთან მდიდარ ასოციაციებსაც წარმოშობს.

რეჟისორული გამომგონებლობა, მიგნებანი ჩვენი საოპერო სპექტაკლისთვის უჩვეულო გაბედულებით, მანგილოგონიერებით გვიტაცებს, ამავე დროს შინაარსობრივადაც გამართლებულია, თუმცა, ცალკეულ შემთხვევაში იგრძნობა, რომ რეჟისორისთვის პრიმატულია პარტიტურის არა იმდენად მუსიკალურ, რამდენადაც სიტყვიერ ტექსტში ჩადებული შინაარსი. თუ ვავითვა-



დისწინებთ, რომ მუსიკის გამომსახველი ძალა აღდგა სიტყვისას, რომ ბგერას ნიუანსირების მეტი უნარი შესწევს, აღმოჩნდება, რომ მუსიკა მეტ შინაარსს იტევს ვიდრე სიტყვა, აქ კი სცენური მოქმედება ხშირად სიტყვის შინაარსს აზოგადებს. მაგალითისთვის ავიღოთ საქორწილო ცერემონიის აქტი. იგი ხანგრძლივია და მისი სტატიკურობა, ექვგარეშეა, თავსატეხ რეჟისორულ სინენლეებს წარმოშობდა. თუმანიშვილისეული გამომგონებლური აღ-

ღო საუცხოო გამოსავალს პოულობს, მუსიკის ვიზუალური ადექვატი ჰარმონიას ქმნის პარტიტურასთან, სცენური მოქმედება მუსიკის ზომიერ რიტმს, მედიდურ ეპიკურ დინებას ემორჩილება. სწორედ ამგვარი თანხვედრობის ფონზე კონტექსტიდან ამოვარდნილად ჩანს მიმანის ორი მსახიობის ფუსფუსი (აქტის დასაწყისში) მოქმედების მხოლოდ ილუზიას რომ ქმნის და ფუჭად მიიპურობს დარბაზის ყურადღებას. ცალკეულ შემთხვევაში ვერ გვაჭერებს ანტიკურის ანალოგიური ფუნქციით დატვირთული ქორო, რომელიც პირადად ჩემში „აიდას“ თბილისური დადგმიდან ქურუმების ასოციაციას ბადებდა.

სპექტაკლის ღრმა აზრით დატვირთულ მეტაფორულ სისტემას, ჩემი აზრით, ეწინააღმდეგება ზოგიერთი ეპიზოდის ილუსტრატიულობა. მაგალითად, უკანასკნელ, ამალღებულ, სულისშემძვრელ სცენურ კომპოზიციაში „ეთერიანის“ წარწერა, რომელიც უპირატესად ვერც იკითხება; სიტუაციის ზუსტი შესაბამისობის მიუხედავად უკანასკნელ აქტში ეთერის მომლოდინე აბესალომის პოზა, რომელიც „პიეტათა“ (მაგალითად, მიქელანჯელოს ფლორენციული „პიეტას“) აღუზიებს წარმოშობს, და ამით სპექტაკლის დანარჩენ ეროვნულ, ქართულ ნიშნებთან შეუსაბამობას ქმნის.

წარმატების ხელშემწყობ მნიშვნელოვან

დაქტორთა შორის უნდა გამოიყოს საანსამბლო მიზანსცენათა გადაწყვეტილებები. პრინციპი. ყოველი გზოფუთი კომპოზიცია მხატვრის ჩანაფიქრის თანხმეობა, მის კოლორიტულ გამას ითვისისწინებს და პარტიტურის მოთხოვნებსაც ექვემდებარება. ყოველი საანსამბლო მიზანსცენა თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებით საუკეთესო ფერწერულ ტილოებს უტოლდება, მხილველში ეროვნულ მინიატურულ თუ ფრესკულ უხვ აღუზიებს მოიზიდავს.

რეჟისორის ბევრ ღირსშესანიშნავ მიგნებათა შორის მინდა ხაზგასმით გამოვყო ერთი, ვინაიდან მუსიკისა და სცენური დუალიზმის საუცხოო ნიმუშად მესახება. ეს არის სპექტაკლსამოსიანი ლანდი, რომელიც დრამის ყველა საკვანძო მომენტში ოპერის ერთადერთი, ბედისწერის ლაიტმოტივის სცენურ-ვიზუალურ კონკრეტიზაციას ახდენს. „აბესალომის“ ამ დადგმის თაობაზე გამართულ საგაზეთო „მრგვალ მაგიდასთან“ საუბარში ფილოლოგი, პროფესორი რევაზ სირაძე ამგვარ აზრს გამოთქვამს: „ეთერიანის“ მითოსურმა ინტერპრეტაციამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა დადგმის კონცეფციის შექმნაში — „ეთერიანის“ მითოლოგიურმა საწყისმა და არა ზღაპრისამ, მითოსური სიმბოლიკა საკმაოდ თვალსაჩინოა... საინტერესოა, რომ სპექტაკლში ბედისწერის სიმბოლიკა განსაკუთრებით განვითარებულია. მისი მხატვრული დატვირთვა... ეს კარგი მიგნებაა წინაქრისტიანული მიორას (და არა ქრისტიანული ძანგების) სიმბოლიკის გაგებით“.

სახელმძღვანელო რეჟისორის შთაგონებული შემოქმედებითი შრომის ჩინებულმა ნაყოფმა ბევრად განსაზღვრა ოპერის ახალი დადგმის წარმატება.

ერთია სპექტაკლის დადგმა, მისი დაპროექტება, საპრემიერო საღამოს ზემოთი ვითარებისთვის ღირსეული ატმოსფეროს უზრუნველყოფა და მეო-

ქ. ს. კ. მარქსის  
სახ. საბ. რესპუბ.



რეა ამ საშემსრულებლო დონის შენარჩუნება. სპექტაკლის სიცოცხლის ხანგრძლივობა კი ამ ფაქტორზეც არის დამოკიდებული. აი, აქ იჩენს თავს დირიჟორის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ავთანდილ მამაცაშვილის პროფესიული ღირსებები. კახიძეს მისი სახით არა მხოლოდ თავდაუშოვავი, შემოქმედებითი ენერჯით სავსე ერთდირებულები მუსიკოსი, არამედ თანამოაზრეც ჰყავს. პროფესიული თუ წმინდა მუსიკალური ღირსებები ამ დირიჟორს ჩვენს საუკეთესო შემსრულებელთა რიცხვში აყენებს.

ყურადღებას იპყრობს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის თენგიზ სუხიშვილის მიერ განხორციელებული ცდევების დადგმა.

დამდგმელი დირიჟორი ჯ. კახიძე ამჯერად უპირატესად დასის ახალგაზრდულ ძალებს დაეყრდნო და ფაღალაშვილის მუსიკით ჩვენს მომღერლებს ნიჭს, უნარს ფართო გასაქანი მისცა.

„ახეხალღობის“ დადგმაში ვოკალური თვალსაზრისით არის შემოქმედებითი მიღწევები, თუმცა, ბევრი რამ ჭერაც დასახვეწი, გასაშალაშინებელია, რათა სრულქმნილების მიჯნა დაუფლებული იქნას. ვფიქრობ, ყოველი მომღერალი მთელი არსებით ცდილობს ვოკალურად და სცენურად შეასრულოს ის, რაც ევალება. ბევრი საკუთარ შესაძლებლობათა ფარგლებში სასურველ შედეგსაც აღწევს, მაგრამ ეს ჭერ კიდევ არ არის რესურსების მაქსიმალური გამოვლენა. ჩვენს მომღერლებს უფრო მაღალი ზღვარის დაუფლებაც ხელეწიფებათ.

ადიარებას და ქებას იმსახურებენ, უწინარეს ყოვლისა, მთავარი პარტიების შემსრულებლები.

ნადრევია საუბარი იმის შესახებ, წამყვან მსახიობთაგან თუ რომელმა შეძლო მხატვრული სახის მკვეთრად ინდივიდუალური მოდელის ჩამოყალი-

ბება. ყოველი მათგანი ჭერ-ჭერებში რეჟისორის მიერ შეთავაზებულნი შემეცნების და გათავისების პროცესს განიცდის. ეს ბუნებრივიც არის. როლთან ხანგრძლივი კონტაქტი წარმოშობს ინტერპრეტაციის მკვეთრად ინდივიდუალური პრინციპების ჩამოყალიბებას, გმირის საკუთარი პორტრეტის შექმნას. და მაინც სპექტაკლის ყოველი სახე განსხვავებულია. თომაძისეული ეთერი, მაგალითად, მტკიცე ნების, შემართული, თავანწირული და ამაყია, ჩივაძის იგივე სახე კი კლემამოსილებით, სისადავით, ლირიზმით გამოირჩევა.

მაია თომაძე მომღერალთა იმ კატეგორიას ეკუთვნის, რომელთათვისაც პარტიის შესწავლა, მასში ჩაწვდომა არ არის ერთჯერადი აქტი. მისთვის ყოველი გამოსვლა არსში წვდომის პროცესს წარმოადგენს, იგი ყოველ ჭერზე ეთერის სამყაროს ახალ-ახალ ნიშნებს წარმოაჩენს, სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე ზეწეს როგორც ვოკალურ, ისე სცენურ ნიუანსებს. მსახიობი შეეისხლხორცა განსახაზიერებელ სახეს, ამიტომაც არის მისი მუსიციერების მანერა ემოციურად მართალი, წრფელი, ტექნიკურად ზუსტი, პროფესიულად ხარისხოვანი. მომღერალი თავის შესაძლებლობებს სპექტაკლის დისტანციაზე გეგმაწომიერად ანაწილებს და კულმინაციურ ეპიზოდებში ძალდაუტანებლად წარმოაჩენს მაქსიმუმს, მთელი პარტიის თანაბარ მხატვრულ-პროფესიულ დონეს უზრუნველყოფს.

კითხვაზე, თუ რა ადგილს უთმობს იგი ეთერის პარტიას საკუთარ რეპერტუარში, მ. თომაძემ გვიპასუხა: „ეთერი არა თუ ყველაზე საყვარელი პარტია ჩემთვის, არამედ მიმანია, დაბადებული ვარ იმისთვის, რომ ეთერი ვიმღერო, ეს არსია ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების“.

მ. თომაძის ვოკალური და აქტიორუ-

ლი პოტენცია საფუძველს ქმნის ვირ-  
წმუნოთ, რომ იგი ამ პარტიის სრული  
ბატონ-პატრონი გახდება, საკუთარი  
შტრიხებით გაამდიდრებს ყოველი ქარ-  
თველისთვის ძვირფას ამ სახეს და  
„ეთერიანიში“ საკუთარ ადგილს დაიმ-  
კვიდრებს.

ხეებდენიერი გამოდგა ახალგაზრდა  
ლ. ჩივაძის შემოქმედებითი ხედური.  
ეთერის პარტია მისთვის სადებიუტო  
იყო ამ სპექტაკლშიც და დიდ სცენა-  
ზეც. საცხებით გასაგებმა მდიღვარებამ  
მის შესრულებას, უდავოდ დააჩნია  
კვალი (დეტონაცია, სუნთქვის არასტა-  
ბილურობა და სხვა), მაგრამ გამოვლენილი  
ლირსებები, კერძოდ, საცხე, მო-  
ცულობითი ტემბრი, ფართო დიაპაზონის  
ყველა რეგისტრის ფლობა, გულ-  
შიჩამწვდომი ლირიზმი და სხვა, მას  
ვრცელ პერსპექტივას უსახავს.

როგორია თემურ გუგუშვილის და-  
მოკიდებულება აბესალომის სახის მი-  
მართ? თვითონ მომღერალი ამბობს:  
„აბესალომის პარტიის შესრულება მთე-  
ლი ჩემი შემოქმედების უმთავრესი მი-  
ზანია. „აბესალომთან“ არის დაკავში-  
რებული ჩემი ცხოვრების ყველაზე  
მნიშვნელოვანი მომენტები, ბედნიერიც  
და მტკივნეულიც, ასე მგონია, აბესა-  
ლომი ჩემი სულის ნაწილია“.

შეიგრძნობს თუ არა ამას მსმენელი?  
გუგუშვილის ნამუშევარი თომაძის და  
შომახიას ანალოგიურად სპექტაკლის  
მონაწივეართა რიცხვს ეკუთვნის. ამ მო-  
მღერლების სახით დადგამ მართლაც  
საგულისხმო შემსრულებლები შეიძინა.  
თომაძის მსგავსად გუგუშვილი შემო-  
ქმედებითი ნატურაა, განუხრებლად ის-  
წარფვის როლი როგორც სცენურად,  
ისე ვოკალურად, განსაკუთრებით კი ვო-  
კალურად, სრულყოფისკენ წარმართოს,  
ყოველ სადამოს ახალი ხარისხი შესძი-  
ნოს შესრულებას.

აბესალომის პარტია რთულია, რო-  
გორც ტექნიკური (იგი ხომ მთელი

ოპერის მანძილზე მოქმედების ცენტრ-  
შია და იშვიათად დუმს), ისე ემოციუ-  
რი, როგორც ტენიკურის, ისე სუნსქ-  
ვის თვალსაზრისით. მომღერალი ამ საქ-  
ნელებს იოლად, ერთი შეხედვით ძალ-  
დაუტანებლად, გატაცებით ეუფლება.  
მარტივი ამოცანის გადაჭრას როდი ავა-  
ლებს კომპოზიტორი აბესალომის პარ-  
ტიის ინტერპრეტატორს, თუნდაც ერთ  
მცირე ეპიზოდში, სადაც მოკლე, ერთ-  
მარცვლიან სიტყვაში „შენ“ (111 მოქ-  
მედება) უამრავი აზრი, განცდა უნდა  
დაიწუნებოს. განცვიფრებას, იმედგა-  
რუებას, გულგატებას, აღუფოთებას,  
შეშფოთებას, სასოწარკვეთას ჩააქსოვს  
ამ რეჩიტატიულ შეძახილში გუგუშვი-  
ლი და ამას აკეთებს გულმართლად,  
ამაღლელებლად.

ლირს ყურადღება შევაჩერო აგრეთვე  
მის წვლილზე საანსამლო ეპიზოდებ-  
ში, სადაც გუგუშვილის პარტინორულ  
თვისებებზე ახალბედა, შემოქმედები-  
თად ნაკლებგამოცდილ მომღერალთა  
ბედიც იყო დამოკიდებული და მათი  
წარმატება სოლისტის მეოხებითაც იყო  
ხელშეწყობილი. ეს თვისებაც ხომ და-  
საფასებელია.

თ. გუგუშვილისეული აბესალომი,  
უწინარეს ყოვლისა, უშუალოა, გული-  
დან მომდინარე ლირიზმით გიზიდავთ და  
უკვე ამ თვისებით სძენს როლს ინტერ-  
პრეტაციის საკუთარ ნიშნებს. მისი შე-  
სრულების შესახებ კიდევ ბევრი შე-  
იძლება ითქვას, ვინაიდან კიდევ ბევრი  
რამ არის გასაკეთებელი, პერსპექტი-  
ვათა რეალიზაციის ცხადი შესაძლებ-  
ლობებიც ჩანს, მაგრამ ამჟერად საგუ-  
ლისხმო ის არის, რომ თ. გუგუშვილის  
აბესალომი სპექტაკლის საუკეთესო სა-  
ხეთაგანია და მომღერალი ამ გმირის  
ლირიკული ხაზის ტრადიციათა ღირსე-  
ულ გამგრძელებლად წარმოსდგა.

ნიქერი, აღიარებული მომღერლის,  
ა. ხომერიკის ავადმყოფობამ შეუძლე-  
ბელი გახადა მისი ინტერპრეტაციის-



თვის დინამიკაში გვედევნებინა თვალი. მისეულ აბესალომს მხოლოდ საპრემიერო, პირველ საღამოს გავეცანით. ზორცუენსმულ მხატვრულ სახეში სრულ განწავება კი დროითი დისტანციის დაუფლებასაც გულისხმობს, ამის დამსაბუთებელი მრავალი მაგალითიდან ერთს მოვიშველებ, ეს არის ბ. გ. ბელონსკის სიტყვები: „დაბოლოს ჩვენ მოჩალოვი ჰამლეტის როლში შეცხრედ ვიხილეთ... არასოდეს უთამაშია მას ჰამლეტი ეგზომ ქეშმარტად...“

მურმანის პარტია რუდუნებით აქვს დამუშავებული ანზორ შომახიას. ეს მომღერალი და მსახიობი ნამდვილად იმსახურებს ქებას. შომახიას ბარტონი მძლავრი ინსტრუმენტია, რომელიც გრძნობა-განცდათა ვრცელ შკალას იტევს, გამოხატავს იმასაც, რასაც სიტყვა გადმოსცემს და იმასაც, რაც სიტყვის მიღმა ნაგულისხმევი. მომღერალს იმგვარად აქვს შემეცნებული, განცდილი საკუთარი გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, იმდენად აქვს ათვისებული რეჟისორული შეგონება, ისეთი სარწმუნო პლასტიკით ასხამს ზორცს როლს, რომ მურმანის მიმართ ხშირად თანაგრძნობით იმსჯელები. შომახიასეული მურმანი რეალური, ცხოვრებისეული პერსონაჟია და არა როლი. მისთვის სიმღერა მხოლოდ და მხოლოდ ვოკალურ-ტექნიკური ზერზებით მუსიკალური ტექსტის რეალიზაცია როდია, ეს უწინარეს ყოვლისა ადამიანური გრძნობების თვითგამოხატვის საშუალებაა. რაც შეეხება წმინდა ვოკალურ ღირსებებს, შომახია აქაც მოწოდების სიმადლეზე დგას, ბევრი კოლეგისგან კარგი დიქციითაც განსხვავდება, თუმცა ცალკეულ შემთხვევაში სასურველია ნიუანსთა, შუქჩრდილთა მეტო სიფაქივე, ფრაზის უფრო გულდასმითი დამუშავება.

ჯემალ მდივანი მურმანის პარტიასთან მდიდარი შემოქმედებითი გამოცდილებით მივიდა. მას სცენური მოქმედების

ნიჭიც აქვს, ძლიერი, მსუყე ტემბრის, ხმის ფლობის უნარიც, მაგრამ სცენაზე დევდასამუარებელია ორგანული კავშირი სცენურსა და ვოკალურ სახეებს შორის. მომღერალი ისწრაფის, რათა მურმანის სახე გაათავისუფლოს „ბოროტმოქმედის“ შტამებისგან, თუმცა სახის საკუთარი შტრიხები მონახული არ აქვს. ექვარეშეა, სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე მდივანისეული პარტია სულ უფრო უზუსტი, მკვეთრად ინდივიდუალური ნიშნებით აღივსება.

„აბესალომ და ეთერი“ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს საშემსრულებლო თვალსაზრისით მთავარ გმირებზე ნაკლებმასუსხსაგები მისია როლი აკისრიათ. მათი მონაწილეობა თუნდაც საანსამლო ეპიზოდებში, რომლებითაც ესოდენ მდიდარია პარტიტურა, ხომ სოლისტების მიღწევათა ბედსაც საზღვრავს. აქ ნიუანსურ, ინტონაციურ ლაფსუსს შეუძლია შემოქმედებითი მონაპოვარიც გააქარწყლოს. ამგვარია, მაგალითად, მარიხის პარტია.

მარიხის შემსრულებელთაგან მოხსენიებას იმსახურებს ახალგაზრდა მარინე შავერზაშვილი, იმდენად, რამდენადაც მისთვის ეს შემოქმედებითი ნათლობა იყო დიდ სცენაზე. შუა სპექტაკლში შესვლა, მის ანსამბლში ორგანული „ჩაწერა“ სირთულესთან არის დაკავშირებული, მით უმეტეს იმგვარ დადგმაში, სადაც ყოველი მიწანსცენა მკაცრი ლოგიკის კანონთა კარნახით არის ჩამოყალიბებული და, ამდენად, შემთხვევითობა დაუშვებელია. ახალგაზრდა მომღერალმა ეს გამოცდა პირნათლად ჩააბარა — მისი სიმღერა გამოირჩეოდა ხალასი ტემბრით, წმინდა ინტონაციით, ანსამბლის კარგი შეგრძნებით. მერმისისთვის ვუსურვებდი სამეტყველო ინტონაციისადმი მეტ გულისხმიერებას.

ცხადია, ზ. ფალიაშვილის მუსიკა ახლობელია ყველასთვის, ყოველი მსახიობი მისით სუნთქავს, მაგრამ ყველას



როდი აქვს ზედმიწევნითი მონღომებით დამუშავებული პარტია. ზოგიერთს ჯერ კიდევ არ მიუღწევია პარტიაში იმგვარი სიღრმისთვის, როცა სიმღერა მხოლოდ შემოკმედებითი აქტი კი არ არის, არამედ თვითგამოსავლის შესაძლებლობა, როცა სიმღერა იქცევა მეტყველებად, და არა ტექნიკურ სირთულეთა დაძლევის ასპარეზად, სადაც მომღერალი თავს იწონებს — ნახეთ, ეს რა ხმა მაქვს, რა კარგად, რა ხმამაღლა ვმღერო! ფალიაშვილი ერთი შეხედვით სადად, უბრალოდ წერს, მაგრამ ეს სისადავე ხანგამოშვებით მოჩვენებითია, განსაკუთრებულ გაწაფულობას, თავისუფალ მუსიციერებას მოითხოვს, მოითხოვს ყველაფერი ფუსფუსის, ოფლისდგობის, ძალდატანების გარეშე მოედინებოდეს. ეს კი მხოლოდ და მხოლოდ პროფესიული ყველა ატრიბუტით აღჭურვილ მუსიკოსებს ხელეწიფებათ. მომღერალი, რომელიც გულგრილად ეკიდება ფრაზას, მის დაბოლოებას, ინტონაციას, სიტყვას, არტიკულაციას, დაუშვებელია ელემენტარული პროფესიული კულტურის მქონე მუსიკოსად იქნეს მიჩნეული. ბ. შოუს ერთ გამონათქვამს თუ გადავაკეთებთ: „ფალიაშვილის მუსიკანებისმიერ შემთხვევაში შეიძლება შენაცვლებულ იქნას, დაეუშვათ, მშველიძის მუსიკით, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში დაუშვებელია ფალიაშვილის მუსიკის ზუსტი შესრულება შენაცვლებულ იქნას მისი მუსიკის ყალბი შესრულებით“. კარგი გამონათქვამია! მაღალი რანგის დადგამაში, როგორადაც „აბესალომ და ეთერის“ ეს დადგმა მესახება, მცირედი სიყალბეც საერთო კონტექსტიდან ამოვარდნილია და ამდენად გამოსარიცხი.

ქორმაისტრების ა. ჩხენკელის და შ. შაორშაძის მიერ გაწვრთნილი გუნდი უპირატესად მაღალი მოთხოვნების დონეზე აღმოჩნდა. ეს გამოვლინდა როგორც საერთო უღერადობის სიმწყობრეში, ინტონაციურ სიზუსტეში, ისე სცენურ დისციპლინაში, რაც, უთუოდ, მუყაითი შრო-

მის შედეგია. მაგრამ იყო ისეთი მომენტებიც, როცა ანსამბლურობა ირღვეოდა, არ იყო მიღწეული ბალანსი ბანებსა და დანარჩენ ხმებს შორის, სამეტყველო არტიკულაციის რუბიკონი კვლავაც გაღულახავი დარჩა.

„აბესალომის“ ახალი დადგმის საორკესტრო პარტიის შესახებ ცალკე უნდა ითქვას. ეს აუცილებელია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ხაზი გაესვას ორკესტრის მუსიკოსთა ღირსებებს. ეს ანსამბლი უკვე რამდენიმე წელია ახალი ხარისხით იღწვის, მისი დაკვრა ხასიათდება არტისტიზმით, შთაგონებით, შინაგანი დისციპლინით. ამ თვისებებს ჯ. კახიძის ხელმძღვანელობა აღმატებითს ხარისხს სძენს. ამ სექტაკლში შინაგანი რიტმის მარგანიზებული ძალა ორკესტრს უპყრია. იგი მსმენელთ შესაძლებლობას უქმნის არა მხოლოდ სცენაზე გათამაშებული სანახაობით, არა მხოლოდ სიმღერით მიიღოს სიამოვნება, არამედ ორკესტრის ინსტრუმენტული მრავალფეროვნებითაც, მისი ტემბრული თუ რიტმული სიუხვითაც დატკეპს.

„აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმა იმ კატეგორიის მოვლენაა, რომ მასთან დაკავშირებულ საკითხთა წრე, მართლაც, რომ ამოუწურავია, ამდენად ახლა ისიც კმარა ითქვას — ყოველი ქართველისთვის უზუნაესი მუსიკა კვლავ აუღერდა თეატრში, ოპერა დაუბრუნდა სცენას, მან ხელოვანთა დიდ რაზმს ეროვნულ ჰანგთან ზიარებით შთამაგონებელი, ბედნიერი და მტანჯველბ წუთები განაცდინა, ძვირფასი ხარკიც განაღებინა, ბევრს დამსახურებულ ადიარებაც მოუხვეჭა, ცხოველი ინტერესიც აღძრა, უამრავი მსმენელიც მიიზიდა და დიდი, ნაპატიო მისია შეასრულა.



# ეთერ ლონდარიძე

დიდი

გამარჯვება

(ა. მაჭავარიანის  
ბალეტი  
„ვეფხისტყაოსანი“  
ლენინგრადში)

მნიშვნელოვანი ნაწარმოები შეემატა „მუსიკალურ რუსთაველიანას“ ალექსი მაჭავარიანის ბალეტ „ვეფხისტყაოსნის“ სახით, რომლის დადგმაც ლენინგრადის ს. კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე განხორციელდა

ბალეტის დამდგმელია სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, რსფსრ სახელმწიფო და ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატი ოლეგ ვინოგრადოვი, დირიჟორი და მუსიკალური ხელმძღვანელი — ვახტანგ მაჭავარიანი, მხატვარი — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე თეიმურაზ მურვანიძე, ლიბრეტოს ავტორი — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, ლენინური და სსრკ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი იური გრიგოროვიჩი, სწორედ მან მიაწოდა კომპოზიტორს იდეა რუსთაველის უკვდავი პოემის ქორეოგრაფიის ენაზე ამეტყველებისა.

ა. მაჭავარიანის ბალეტ „ვეფხისტყაოსნის“ სახით საქმე გვაქვს უაღრესად შეკრულ, მონოლითურ, მასშტაბურ, თანამედროვე ტიპის სპექტაკლთან, რომელშიც მიღწე-

ულია ქორეოგრაფიისა და ქორეოგრაფიის ზედმიწევნითი სინქრონულობა. ბალეტი არაჩვეულებრივი დინამიკით, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის ჭეშმარიტი სიმფონიური განვითარებით ხასიათდება. დინამიკურად ვითარდება მხატვრობაც.

ბალეტის მუსიკალური ენა, მუსიკალური დრამატურგია, ყველა ის სიახლე, რაც კომპოზიტორის მიერ ბალეტშია მოცემული: სერიული მუსიკის გამოყენება, კლასტერული ტექნიკა, პოლირიტმია, პოლიმეტრია — შემთხვევითი კი არ არის, არამედ ხელოვნის შემოქმედების უაღრესად ლოგიკური განვითარების ნაყოფია. კომპოზიტორი განსაკუთრებულ ეროვნულობას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სულიერ ეროვნულ ძღერადობას აღწევს. ამასთანავე ეროვნულობა აქ საოცრად განზოგადებულია.

ეს პროცესი ა. მაჭავარიანის შემოქმედებაში დიდი ხნის წინათ დაიწყო, მას შემთხვევითი ხასიათი ჰქონდა მცირე ფორმის ნაწარმოებებში (რომანსებში). „ხუთი მონოლოგიდან“ კი უფრო ცხადად გამოიკვეთა და კანონზომიერი სახე მიიღო. დიახ, მუსიკალური ენის განახლების პროცესი ალ. მაჭავარიანის შემოქმედებაში სწორედ „ხუთი მონოლოგიდან“ იწყება. „ამ ნაწარმოებში ჩასახული ეს სიახლე, რაც ეროვნული მუსიკის (მთის კილო-ინტონაციის) თანამედროვე ტექნოლოგიასთან, თანამედროვე ტექნიკასთან სინთეზში, მუსიკალური ენის ექსპრესიულობისა და ინტონაციური განზოგადებულობისადმი, გამომსახველ ხერხთა სიმძაფრისა და სიანლისადმი სწრაფვაში გამოიხატა, შემდგომ თავის განვითარებას





ბოულობს კომპოზიტორის II და III სიმფონიებში, სიმებიან კვარტეტებში (განსაკუთრებით III კვარტეტში), „ვეფხისტყაოსანში“ კი უკვე თავის მაქსიმუმს აღწევს.

ამასთან აღსანიშნავია, ალ. მაჭავარიანის ყოველგვარი შემოქმედებითი სიახლე ხალხურ მუსიკაში ახლებური წვდომის მაუწყებელია. ალ. მაჭავარიანისათვის ხალხური მასალა ყოველთვის წმინდა ავტორისეულ ბუნებაში გარდატყდება და საოცრად დამოუკიდებელ სახეს იღებს. დიხა, ხალხური მრავალხმიანობა ყოველთვის იყო და არის ა. მაჭავარიანის შემოქმედებითი ძიებისა და სიახლეთა მიგნების წყარო. ამის საუკეთესო დასტურია „ვეფხისტყაოსანი“. აქაც, საოცრად ახლებურად მაღალნიჭიერად ახმინდა ხალხური მასალა, ადგილი არა აქვს რომელიმე ხალხური სიმღერის ციტატურ ქდერას, თუმცა კომპოზიტორი მიმართავს როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშებს („მუმლი მუხასა“, „ჩაკრულო“, „ლილო“, „არირა“, „კრიმანჭული“) და მათ მალაღ დონეზე წარმოადგენს.

ბალეტი არაჩვეულებრივი ლაკონიზმით ხასიათდება, კომპოზიტორი აღწევს დრამატურგიის საოცარ სიმძაფრეს, ქდერადობის ინტენსიურობას...

პოემის სიუჟეტურმა ქარგამ ორიგინალური გადაწყვეტა ჰპოვა. იგი 3 მოქმედების (პროლოგითა და ეპილოგით) ფარგლებში იშლება.

სწორედ ამ კონტრასტულ თემათა ურთიერთდაპირისპირების პრინციპს ემყარება ბალეტის მუსიკალური დრამატურგია. „ვეფხისტყაოსანში“ ამჟარაა თავანკარა, ზეამაღლებული სიყვარული-

სა და ხალასი, უანგარო მეგობრობის გამომსახველი თემატიკა რომლებიც მრავალგზის ქდერებ ტრახსფორმირებული სახით ნესტანისა თუ თინათინის, ტარიელი-სა თუ ავთანდილის გამოჩენისას. ქაჯების გროტესკული თემა კი ბალეტის ამ უარყოფითი პერსონაჟების ჩვენებას უქავშირდება.

იგივე გარემოება ხელს უწყობს მონოთემატიზმის დამკვიდრებას, რომლის ტენდენციაც ჯერ კიდევ მაჭავარიანის II სიმფონიაში აღინიშნა.

ბალეტ „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური ქარგა, არაჩვეულებრივი დინამიკურობითა და ექსპრესიით ვითარდება, რაშიც უზომოა ო. ვინოგრადოვის როლი და დამსახურება. ო. ვინოგრადოვი ქემმარტიად მაღალნიჭიერი ბალეტმაისტერია. როდესაც უყურებ სპექტაკლს, იმდენად დიდია ემოცია, შთაბეჭდილება, რომ სხვაგვარი ინტერპრეტაცია, სხვაგვარი ქორეოგრაფიული ხორცშესხმა წარმოუდგენელიც კი ხდება.

ბალეტმა სრულიად განსხვავებული, ორიგინალური გადაწყვეტა ჰპოვა. ო. ვინოგრადოვმა შექმნა სრულიად ახალი ქორეოგრაფიული ნახაზები, ერთგვარად უარყო კლასიკური ბალეტის ტრადიციული ხერხები, მოახდინა აკრობატული ტექნიკისა და კლასიკური ბალეტის სინთეზი, რის გამოც მთელ სპექტაკლში ვერ ნახავთ ვერც ერთ პადე-დეს, თითებზეც არავინ ცეკვავს. ყოველი ილეთი, ყოველი ქორეოგრაფიული ნახაზი ექვემდებარება და ემსახურება მოცემული ამოცანის ახლებურ, ორიგინალურ გადაწყვეტას. ამასთანავე ბალეტის ქორეოგრაფიაში ძლიერად ფეთქავს ეროვნული, ქართული სული.



ამ ახლებური, უადრესად თანამედროვე, ურთულესი ქორეოგრაფიის მაღალი დონის ინტერპრეტატორებად მოგვევლინენ არა მარტო მთავარი პარტიების შემსრულებლები, არამედ მთელი შემოქმედებითი ჯგუფი. და მაინც, რასაკვირველია. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ბალეტის მთავარი გმირები: რსფსრ სახალხო არტისტი, რსფსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი გ. მეზენცევა (ნესტანი), საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი ფ. რუზიმატოვი (ტარიელი), ე. ნეეფი (ავთანდილი), რსფსრ დამსახურებული არტისტი ე. ევთევა (თინათინი), საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი ს. ვიხარევი (ქაჯეთის მეფისწული), რომელთაც შექმნეს რუსთაველის გმირების ბრწყინვალე ქორეოგრაფიული სახეები. მათს ცეკვაში მთელი სხეულის დინამიკაა ჩაქსოვილი, აკრობატული ტექნიკა, პოეტურობა, გმირული სული, ვირტუოზული ტექნიკა... ყოველ მათ ჟესტში, ყოველ მოძრაობაში იგრძნობა ნაწარმოების დედაარსში, მის იდუმალ სიღრმეებში წვდომა. ისინი თითქოსდა რუსთაველის სამყაროდან ამოიზიდებიან — ჩვენს თვალწინ სულჩადგმულ ქანდაკებებად აღიმართებიან (დაწყებული პროლოგიდან — ეპილოგის ჩათვლით) და მომნუსხველი ძალით მწრაფლ ჩავითრევენ თავიანთი გმირების გრძნობათა სტიქიაში, ბოლომდე გვიხატავენ მათ შინაგან სამყაროს, ცეკვის ენით კიდევ ერთხელ გარწმუნებენ, რომ სიყვარული, მეგობრობა — უკვდავი, მარადიული თემებია. ეს ლამაზი სპექტაკლი, დიდებული სანახაობა კი ამ თემე-

ბის განმასახიერებელი ბრწყინვალე, ამადლებული ჰიმნი. შთამბეჭდავია ბალეტის დასაწყისი და დასასრული — დასკვნითი აკორდი — სამყაროს გლობულის ირგვლივ ძეგლად აღმართულ ბალეტის მთავარი გმირები შალდა, ცისკენ აზიდული ხელეებით. ისინი მომნუსხველი ძალით, ერთი სუნთქვით შეკრულნი, სიცოცხლისა და სიყვარულის, სამყაროს მარადიულობაზე მიგვანიშნებენ.

განსაკუთრებით ძლიერი, ემოციურად მძაფრია III მოქმედება. იგი ბრწყინვალე ლოგიკური წერტილია მთელი ბალეტისა. ჩინებულია მშვენიერი სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება. კოსტუმები, ფერთა გამა, დეკორაციები — ყოველი კომპონენტი ნატიფი გემოვნებით, ეპოქის ჩვენებითაა აღბეჭდილი. ამიტომაც ვხვდებით სპექტაკლში XII საუკუნის ქართული არქიტექტურული ძეგლების გამოსახულებებს, ფრესკებს, ჭედურობას, უძველეს ხელნაწერებს...

ა. მაჭავარიანის ბალეტის ურთულესი პარტიტურა, აღსავსეა პოლიმეტრიული სიმძაფრით, საოცრად კონტრასტული ნიუანსებით, ტემპების ხშირი ცვალეობით, დრამატურგის მძაფრი დინამიკით, უეკიდურესი ლირიკიდან ტრაგიკულამდე აყვანილი ჟღერადობით. ეს ღირიჟორისაგან, ბუნებრივია, მოითხოვდა არა მარტო დიდ ოსტატობას, შინაგან მგზნებარებასა და დაუოკებელ ტემპერამენტს, არამედ დიდ გამოცდილებასაც. ღირიჟორი ვ. მაჭავარიანი ბრწყინვალედ ჩასწვდა მუსიკის სიღრმეს, საუცხოოდ



უხელმძღვანელო სპექტაკლს და დიდი წვლილი შეიტანა მის წარმატებაში.

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირებმა

უკვე ერთი წელია ნევისპირა ლაქში დაიწყეს საბალეტო ცენტრება. ვუსურვოთ მათ დამკვიდრება ქართულ მიწაზეც.

აა, ყველაფერ ამას როგორ იგონებს თვით ა. მაჭავარიანი:

— დიდხანს ვეოქმანობლი მიმელო თუ არა ეს ერთობ მოულოდნელი წინადადება. ვერ წარმომედგინა როგორ შეიძლებოდა „ვეფხისტყაოსნის“ მუსიკალური აღდგრება, მისი მუსიკაში განსხეულება. კარგა ხნის ფიქრის შემდეგ გადავწყვიტე გამებედა და შევუდექი საქმეს. გამაბედვინა იმან, რომ ბალეტი უაღრესად პირობითი უანრია, რაც უფრო დასაშვებად მივიჩნიე „ვეფხისტყაოსნის“ მუსიკალური ხორცშესხმისათვის.

ბალეტზე მუშაობის პერიოდში განვიმსკვალე თემისადმი უდიდესი სიყვარულით, ასევე უდიდესი შიშით, რაც არასოდეს მქონია სხვა ნაწარმოების შექმნისას.

ამ ნაწარმოებში, ისე როგორც „ოტელოში“ — ამბობს კომპოზიტორი, — მე არ გავყოლივარ ლეიტმომენტების პრინციპს. „ვეფხისტყაოსნის“ მუსიკალური დრამატურგია სრულიად განსხვავებულია „ოტელოს“ დრამატურგიისაგან. „ვეფხისტყაოსანში“ მოცემულია წყვილი გმირებისა ნესტანი — ტარიელი, ავთანდილი — თინათინი. რომელთა მთავარი თემა არის სიყვარული და მეგობრობა. ამიტომაც, მე შევქმენი მხოლოდ ერთი თემა: სიყვარულისა და თემა მეგობრობისა. სწორედ ეს თემები აერთიანებს ორივე წყვილს.

ბალეტში მოცემულია აგრეთვე მათი ანტიპოდი, ამ თემების კონტრასტი — ქაჩების თემა.

## ამონაწერი პაწეიქიდან

ბალეტის ჰუმანური შინაარსი სადღეისოდ აქტუალურია. სიკეთის მარადიულმა პათოსმა, ადამიანური ღირსების, სიყვარულის, მეგობრობის, ვაჟკაცობისა და სიმტკიცის დამკვიდრებამ ნაწარმოებს თანამედროვე ჟღერადობა შესძინეს.

ს. კატონოვა

„სოვეტსკაია მუზიკა“, № 1, 1981 წ.

მუსიკის ეპიკურ მასშტაბურობას შერწყმულს რიტმების სიმძაფრისა და მრავალფეროვნების ხან ნათელ, ხან სულიერი ტანჯვით აღსავსე ღირიკულ საწყისთან ხორცი შეასხა სპექტაკლის მუსიკალურმა ხელმძღვანელმა ღირიკორმა ვ. მაჭავარიანმა.

მ. ილიჩოვა

„ივეტსკია“, 1985 წ. 10 აპრილი

ეს რომანტიკულ თემაზე შექმნილი ბალეტი, თავისი არსით ანტირომანტიკულია. უფრო სწორედ, იგი განზოგადოებულად გვიამბობს სიკეთის, სიყვარულისა და მეგობრობის მარადიულ მნიშვნელობაზე.

ვ. კრასნოსკაინა

„სოვეტსკი ბალეტ“, № 5, 1985 წ.



შამი განკითხვისა —

შამი გამოფხიზლებისა

„ას ერგასის დღე“ 1984-85 წ. წ. სე-  
ზონის მშვენება გახლდათ. თუმცა, ამ  
„მკვდარი სეზონის“ მასშტაბებით მისი  
განალიზება უხერხულიც იქნება. ეს  
სპექტაკლი, რა თქმა უნდა, გაცილებით  
დიდი მოვლენაა, ვიდრე სეზონის საუ-  
კეთესო დადგმა, მაგრამ მას ეს უპირა-  
ტესობაც ახასიათებს და რადგან თეიმუ-  
რაზ ნინუას მხატვრობა განსაკუთრებულ  
ყურადღებას იპყრობს წარმოდგენაში,  
სპექტაკლის განალიზების ცდას მეც  
სცენოგრაფიით დავიწყებ.

თ. ნინუა არაჩვეულებრივად გრძნობს  
რ. სტურუას თეატრის თავისებურებას.  
მას აქვს შესაშური ალღო და უკვე ჩა-  
მოყალიბებული ოსტატის თვალი და ხე-  
ლი. წარმოდგენის მხატვრულ და იდეურ  
კონცეფციას იგი გამოხატავს ძალზე  
ლაღად და თავისუფლად, თანავტორო-  
ბის სრული რწმენით. თ. ნინუა არსად  
არ მიელტვის გათამაშებულ მოვლენათა  
შინაარსის კონკრეტული სახვითი ექვი-  
ვალენტის შექმნას. სახვის მეთოდი აქ  
სპექტაკლის პოლიგენური, პოლისტი-  
ლისტური ბუნებით არის გაპირობებუ-  
ლი და უაღრესად შეესატყვისება დადგ-  
მაში წარმოდგენილი არეული სამყაროს  
ქაოტურ, დაშლილ, ჰარმონიისაგან გან-  
ძარცვულ, სხვადასხვაგვარ, თითქოს ურ-  
თიერთგამომრიცხავ, მაგრამ ერთნაეთ-  
თან მრავალი განზომილებით დაკავში-  
რებულ ნიშნებს, საგნებს, ფაქტებს,  
მოვლენებს.

რ. სტურუას ამ სპექტაკლის ფრესკა-  
ლი ხასიათი თავის უმთავრეს  
ნებს სწორედ სცენოგრაფიულ გააზრე-  
ბაში პოულობს. მაყურებელს დისტან-  
ცია შენარჩუნებული აქვს ამ მრავალ-  
განზომილებიანი პანოს ზედმიწევნი-  
თ მდიდარი ფაქტურისა და ძალიან მკაც-  
რად ორგანიზებული მიზანსცენების მი-  
მართ. თავისი ბუნებით ეს სპექტაკლი  
პოლიფონიური ხასიათისაა და მისი ეს  
მრავალმნიშვნელობა კატეგორიულად უარ-  
ყოფს „ონტოლოგიურ რეალიზმს“.

თ. ნინუას მიერ შექმნილ დეკორაცი-  
ებში, ისევე როგორც თანამედროვე  
სცენოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშებში,  
უარყოფილია დია მეტაფორულობა, რო-  
მელიც თავიდანვე ნათელყოფს სპექტაკ-  
ლის შინაარსს. სცენოგრაფიული პლას-  
ტიკა, მხატვრული სახე, რომელიც „ას  
ერგასის დღეში“ იქმნება, აგებული არ  
არის რაღაც მთლიანისა და ერთიანის  
განცლაზე. იგი დანაწევრებული, თითქოს  
შემთხვევითი ელემენტებისა და ფაქტუ-  
რებისაგან შედგება. მაყურებელს სჭირ-  
დება შთაწვდომა ამ თითქოს შემთხვევი-  
თი საგნების სემანტიკაში, მათ განლაგე-  
ბასა და კოორდინაციაში, რათა მისი  
გაუცხოებული, შეთხზული ხასიათიც  
გაიზიაროს და თან კონკრეტული საგნე-  
ბით გამოწვეული ასოციაციები გააცნო-  
ბიეროს, ასეთ ასოციაციებს იწვევს მა-  
რაოსავით გადაშლილი დიდი თეთრი  
პაღმა, რომელიც მესამე რაიხის ხელოვ-  
ნების პომპეზურ, ბუტაფორულ ხასიათ-  
საც წარმოადგენს და თან იალტის კონ-  
ფერენციის პაღმასაც მოგვაგონებს, მით  
უფრო, რომ მის ძირში სტალინის დიდი,  
თუმცა მსუბუქ კონსტრუქციასზე შეყენე-  
ბული, მაგრამ 40-იანი წლების „მონუ-  
მენტურ“ სტილში შესრულებული ფი-  
გურა დგას. მარცხნივ სცენის უკანა კე-  
დელზე სვასტიკა და ვარსკვლავია გამო-  
სატული. ამ ორი სხვადასხვა იდეოლო-  
გიის აღნიშნული ნიშან-სიმბოლოების  
ერთ სიბრტეზე განლაგება აპირობებს

კიდევ მათი თანაარსებობის აგრესიულ ხასიათს, მათი შეთავსებით გამოწვეულ კატაკლიზმებს და სექტაკლის სხვა სახვით ელემენტებთან ერთად აღიქმება როგორც იმპულსი, როგორც ინსპირაცია იმ ცნებებისა, დაძაბული აზროვნებისა-კენ რომ მოგვიწოდებს და სხვადასხვა რაკურსში, სხვადასხვა მიმართებასა და მნიშვნელობაში გვაზარებინებს ერთსა და იმავე საგნებს.

თ. ნინუასთვის, ისევე როგორც რ. სტურუასათვის — თეატრი დასასვენებელი ადგილი არ არის და ამიტომ იგი მაყურებელს არსად არ სთავაზობს წინასწარ განსაზღვრულ, ადვილად ამოსაცნობ და აქტიური ჩარევის გარეშე გასაცნობიერებელ აზრს. თ. ნინუას სცენოგრაფია ზუსტად ისევე, როგორც რ. სტურუას სათეატრო მოდელი პრინციპული ეკლექტიზმის ნიშნითაა აღბეჭდილი. ეს ეკლექტიზმობა დროის ნიშანია. „თეატრალურ მხატვარს დღეს სცენაზე შემოაქვს ყელაფერი, რასაც იგი გარშემო ხედავს... ეს არის მისი სახვითი არსენალი. აქ ყველაფერი სხვადასხვაგვარია, სხვადასხვა დროის, ეპოქის, გემოვნების, სტილის, მიმართების, სხვადასხვა იდეების ამსახველია, მაგრამ ამ ელემენტების სტილთა სხვადასხვაგვაროვნება არსად არ აღიქმება, როგორც რაღაც არაბუნებრივი. დანაწევრებულობა და სტილური შეუთავსებლობა განიცდება როგორც გარკვეული ერთიანობა. აქ თანაარსებობს რაღაც ისეთი, რაც ყველაფერ ამას კრებს, აერთიანებს, ფლობს, უმორჩილებს მთავარს. და აქ საქმე მატერიალურ ფორმაში კი არ არის, არამედ იმ ემოციური ველის შექმნაში, რომელსაც ძალუძს დამორჩილოს რომელიც გნებავთ მატერიალური ფორმა და გარდაქმნას იგი“.<sup>1</sup>

რ. სტურუას სათეატრო მოდელის კარნავალური ხასიათი, კოსტუმისა და სხვადასხვა ეპოქის ატრიბუტების კალეიდოსკოპური სიჭრელე, გათამაშებული მოვლენების გროტესკულ-ფარ-

სულ მიმართებაში წარმოდგენა, დროისა და ადგილის განუსაზღვრელობა, ანუ ის, რაც საერთოდაა დამახასიათებელი სტურუას პოლიტიკური თეატრისათვის, მისი აზროვნების სტილისათვის ამჭერადაც მარადიული პრობლემების გასათვალსაჩინოებლადაა მიმართული, თუმცა, სექტაკლის ლიტერატურულ საფუძველს ნიურბერგის პროცესი, უფრო ზუსტად კი ფაშისტური დიქტატურის წარმოშობის მიზეზთა და შედეგთა კვლევა შეადგენს.

ნ. გურაბანიძის მართებული შენიშვნის თანახმად „რეჟისორმა ამჯობინა არა ამბის თანმიმდევრული განვითარება, არა ადამიანი — პიროვნების ჩამოყალიბების, არამედ ადამიანი — იდეის (პიტლერი-ფაშოზში) ისტორია. ამიტომაც მან უარი თქვა ეპიზოდების უშუალო ღრთიერთგანპირობებულობაზე, ისტორიული დროის ერთიანობაზე და უწყვეტობაზე, თვით პიტლერი-ფაშოზის შექმნის ცხოვრებისეული სიტუაციების სიმწყობრეზე და ყველაფერი დაუმორჩილა ისტორიის ლოგიკას. თვით ისტორია კი გადმოცემულია სხვადასხვა დროს გაფანტული უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდების მოზაიკური თავმოყრის პრინციპით...“

„აქ ერთმანეთის გვერდით ბუნებრივად თავსდება თვითდაჯერებული, ელვარე მეწამულ ფრენაში გამოწყობილი კანცლერი — პიტლერი და მიუნხენის პუტჩის მონაწილე ოციანი წლების ექსტრემისტი—კომუნდანიტი ადოლფი, ფრაუ შიკლგრუბერი (მსახობი ლიკა ჭავჭავაძე) ჩვილი ადოლფით ხელში და იქვე, თვით ფიურერი, რომელიც კრძალავს თავისი წარსულის გახსენებას... ყინვისის ფრესკის ანგელოზის რელიეფი და თეთრ კოლონადაზე ფრთავაშლილი შავი არწივის გამოსახულება“.<sup>2</sup>

ამ კოლონადას დაყრდნობილ ვიწრო გასასვლელსა თუ გადმოსახედზე სავარძელი დგას. ეს სავარძელი ბუდეხავით უპყრია ფრინველის ფიტულას დამსგავ-



მთბრობელი — გ. სალარაძე

სებულ დაჩაჩანაკებულ პრეზიდენტს. კახი კავსაძის ჰინდერბურგის მეუფება ემყარება არა პრეზიდენტის ადამიანურ, პიროვნულ უპირატესობას, არამედ რეგალიებს, რომელიც გააჩნია და რომელთა ძალითაც ჭერ კიდევ განმგებლობს. ჰინდერბურგს კარგად ვერც კი წარმოუდგენია რა ხდება ქვემოთ — სახელმწიფოში. ნეტარი ღიმილით ღიღინებს ჩარლი ჩაპლინის ოდნავ სევდიან მელოდიას და სიბერისათვის ჩვეული მელანქოლიით გაჰყურებს თავის სამწყსოს. მიუხედავად ამისა, მაინც ძალზე ძნელია იმ სიმალღეზე აღწევა, რომელზეც პრეზიდენტი იმყოფება. „არაჩვეულებრივი კარიერა“, ანუ სისხლიანი ფარსი, რომლის გათამაშებაც ახლა დაიწყება, იმ გზაზე გადის, რომლის მწვერვალიც სახელმწიფოს მეთაურს უპყრია და ადოლფ ჰიტლერსაც პირველი გაბრძოლებისას ფეხი უცდება ამ კიბის საფეხურებზე, მოსხლეტით ვარდება უკან. კოლონადის ქვეშ განლაგებული, სახედაკარგული, ყოველგვარ ინდივიდუალობას მოკლებული „მანეკენების“ მისა ჭერ-ჭერობით შედარებით ინერტულად ადევნებს თვალს ადოლფ ჰიტლერის, ამ ხელმოცარული მხატვრისა და უამრავი კომპლექსით (მათ შორის არასრულფასოვნების კომპლექსს განსაკუთრებით

ესმება საზი სპექტაკლში) შეპყრობილი კაცის გზის დასაწყისს.

როგორც იქნა, ჰინდერბურგმა მიიღო ჰიტლერი. შემპარავი ნაბიჯით, ფრთხილად აუყუა რამაზ ჩხიკვაძე პრეზიდენტის რეზიდენციისაკენ მიმავალ კიბეს. წარმოსახულ კართან შეჩერდა და ფრთხილად დააკაუნა. მსახიობმა მისთვის ჩვეული პლასტიური ძერწვის ოსტატობით გაითამაშა მთელი ეს სცენა, გააცნო ჰინდერბურგს თავისი მოსაზრებები და პრეზიდენტი დააწმუნა, რომ „ამ კაცს ორი ბატიც კი არ შეიძლება ანდო“. გამომცვებული ჰიტლერი დაფიქრდა და მიხვდა — „როგორ უნდა გამოაჩერებო ხალხი, რომ მისი მხარდაქერა მოიპოვო“. და დაიწყო განახლებული გერმანიის იდეის ქადაგება. ნიბელუნგების უკვდავი სული გამოიხმო, „ღირებულებათა გადაფასების“ ნიციშესეული თეორიები მოიშველია, მედიუმის თვისებები წარმოგვიდგინა, მისტიკური ხილვებით შეპყრობილმა ჰიმალაის მთებში შექმნილ კულტურასთან თანაზიარობა გვამცნო და მესიანელობა დაიჩემა. მას დაუჭერეს და ზარატუსტრას ახალ მოვლინებად განიცადეს მისი უადრესად ეგზალტირებული მისტიკური მედიტაციები. გერმანული სულისა და გერმანული რასის განსაკუთრებულობისა და გამორჩეულობის ძველმა, მაგრამ ძალიან ხელსაყრელ ვითარებაში ხელახლა წამოტივტივებულმა იდეამ კოლონადის ქვეშ განლაგებული მასის აღფრთოვანება და გულწრფელი თანადგომა გამოიწვია. უსასო, მაგრამ ამდენ ხანს მაინც ინერტულ მასს კიდევ ერთი თვისება შეეძინა, უადრესად გააქტიურდა და ნიღაბი, რომელიც მან მოირგო, გაუწვრთნელი მხატვრის ხელით დახატულ ჰიტლერის პორტრეტს დაემგვანა.

ხალხის წარმომადგენლებს სჯერათ არა მარტო წინამძღოლისა და ბელადის, არამედ საკუთარი პერსონის განსაკუთრებულობისაც, მაგრამ რჩეულთა შორის რჩეულისთვის მიუპყრიათ ახლა მხერა

და ისიც მოძღვრავს მათ. ტრიბუნაზე შემდგარი ეგზალტირებული პიტლერა ამბობს: „ვერავინ ხელავს იმ კოლონალურ შენობას, რომლის საძირკველია ჩემი ხელით ჩაიურება. დღეს დგას გადამწყვეტი შემობრუნების წინაშე და დროის ამ საქვსთან ვდგავარ მე. მე განგებამ მომავლინა. ინტუიციით ვიგებ უწყნაეს ჭეშმარიტებას და არა გონებით. სამარის იღუმალ ძალებთან კავშირი, აი, რა მძლევს ზებუნებრივ ძალას“, მაგრამ მკვდრეთით აღმდგარი ეს ახალი დროის ზარატუსტრა ჯერ კიდევ ჰინდერბურგის ქანდარისაკენ მიმავალი კიბის შუაწელზე დგას. მალე იგი კვლავ შეაღწევს პრეზიდენტთან და კოლონადაზე გადმოფენილი რუქის უმთავრესად წითლად შეფერილ ტერიტორიაზე მიაპურობს მის ყურადღებას. ამ გარემოებას პიტლერი მსოფლიოზე გერმანიის ბატონობის იდეას დაუპირისპირებს და ამჯერად უკვე გააბრუებს, მოხიბლავს არა მარტო დაჩაჩანაკებულ პრეზიდენტს, არამედ მთელი ერის მობილიზაციას შეძლებს ამ იდეის წყალობით. შემდეგ იგი კიდევ ერთხელ აუყვება იმ კიბეს, რომელზეც პირველად ფეხი დაუცდა. მოკავშირენი და თანამოაზრენი — გებელსი (ჟ. ლოლაშვილი), გიმლერი (ნ. მგალობლიშვილი), რიბენტროპი (ბ. კობახიძე) ხელაღმართულნი შეჰყურებენ სიმადლისაკენ მის ამ კიდევ ერთ სვლას და რამაზ ჩხიკვაძის პიტლერიც თავის უპირატესობაში დარწმუნებული კაცის ნაბიჯით მსუბუქად აუყვება კიბეს. აღარ შეჩერდება წარმოდგენილ კართან, ფრთხილი კაკუნის ნაცვლად უხეშად ჰკრავს ფეხს მას და სავარძლიდან გადმოაგდებს ჰინდერბურგს. უკანასკნელად გაისმის კახი კავსაძის მიერ ძალზედ მრავალაზროვნად ჩაღიღინებული ჩარლი-ჩალინის მელოდია და ამ ნოსტალგიურ ჰანგს ძღვევამოსილი მარშის ჰანგები გადაფარავს. იწყება ახალი დრო, იქმნება „ახალი ხელოვნება“ და „ახალი



სტენა სპექტაკლიდან

რელიგია“. მუსიკალური პარტიტურა (წარმოდგენაში გამოყენებულია ბეთჰოვენის, შუბერტის, ვაგნერის, კრეისლერის, მილერის, ჩაპლინის, დუნაევსკისა და ალექსანდროვის მუსიკა) ირონიულ კონტრაპუნქტს უქმნის სპექტაკლს. გაიყანჩელის არა მხოლოდ მინი-ოპერა, რომელიც სპეციალურად ამ წარმოდგენისთვის შეიქმნა, არამედ ზემოთ ჩამოთვლილ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისა თუ ცალკეული თემების გამოყენება უაღრესად ორგანულ კავშირშია გააზრებული დადგმის როგორც პოლიტიკისტურ, პოლიგენურ მოდელთან, ისე მისი გროტესკულ-ირონიული პლანის წარმოჩენასთან. სპექტაკლში შემოსული რიტმები, მუსიკა, ხმაური თუ რეპროდუქტორებით გაძლიერებული ხმები წარმოდგენის სახვით ელემენტებთან მთლიანობაში იაზრება და ხედვის ეს ერთიანობა განსაკუთრებულ სიმძაფრეს ანიჭებს სპექტაკლს.

„დიდმა პოლიტიკამ“ ტოტალური სახელმწიფოს პოლიტიკური რეჟიმის ქვეშ ტოტალურ მობილიზაციას მიაღწია და საზოგადოება უძღლური აღმოჩნდა ამ „ახალი სისტემის“ თავისებურებით გამოწვეული კატაკლიზმების შესაცნობად, იმ ტრაგედიის შთასაწვდომად, რომელიც მალე დატრიალდებოდა სამყაროში. მა-



საში გადასროლილმა და მოედანზე მოხვედრილმა იდეამ თავისი ნაყოფი მალე გამოიღო.

სპექტაკლი ცხადყოფს, რომ ფაშისმი არასოდეს არ ეყრდნობოდა მარტოოდენ მდებალ ინსტიქტებს. იგი ხშირად მიმართავდა ადამიანთა მალალ სულიერ მოთხოვნილებებსაც. სწორედ ამიტომ მოხდა ის, რომ ფაშისტური დროშის ქვეშ დადგა არა მხოლოდ მასა, არამედ ინტელიგენციის დიდი ნაწილიც. მხოლოდ დიდმა მოაზროვნეებმა შეძლეს, მართალია, არა უცებ, მაგრამ მოგვიანებით მიინც, გაუაზრებინათ ფაშისტური იდეოლოგიის არაადამიანური არსი. ფაშისმმა თავის მოკავშირეებად გამოაცხადა არა მხოლოდ „ანტიქრისტი“ და „იმპორალისტი“ ნიციუე, არამედ გოეთეს ფაუსტიანელობა, ვაგნერის „ბობოქარი ბარბაროსობა“, კლეისტის რომანტიზმი, შელინგისა და ფიტეს იდეალიზმი, ლუთერის ფანატიზმი და ა. შ. მითხან ნიბელუნგების შესახებ ფაშისმის იდეოლოგიები იაზრებდნენ როგორც მესიანურ მოწმობას „გერმანული სულის“ სიღაღის, მისტიურობისა და რჩეულობის შესახებ. ისინი თავად ქმნიდნენ ახალ კერპებს. სწორედ ამ იდეის უადრესად მძაფრ და არაჩვეულებრივად სახიერ გამოხატულებას ვხედავთ რ. სტურუას სპექტაკლის ერთ-ერთ საუკეთესო სცენაში. მხედველობაში მავს წარმოდგენაში ჩართული მინი-ოპერა. და იგი, ისევე როგორც სპექტაკლის სხვა ეპიზოდები, პასუხს იძლევა გურამ საღარაძის მთხრობელის მიერ წარმოდგენაში დასმულ კითხვას: „საიდან, როგორ აღმოცენდა ევროპის განათლებულ ერში, უდიდესი ცივილიზაციისა და კულტურის კერაში აი, ამგვარი ბოროტება?“.

„არაჩვეულებრივი კარიერის“ ერთი ეტაპი გასრულდა. ფიურერის პიროვნებისა და მისი განუსაზღვრელი ძალის შესახებ იქმნება ახალი მითები. რ. სტურუა და გ. ყანჩელი ამ წარმოდგენაში

უკვე კატეგორიულად მიმართავენ დრამატული თეატრის ფორმასთან. საოპერო თეატრის ფორმების სინთეზის ცდას. აქ უსათუოდ უნდა იქნას გათვალისწინებული, რომ სწორედ ამ კომპოზიტორთან თანამშრომლობით დაიწყო რ. სტურუამ საოპერო უანრის ის ტრანსფორმაცია, რომელიც ახალი, არასაოპერო ფორმების შექმნასთანა დაკავშირებული და რომელთა ბუნებაშიც უხვადაა გაბნეული საკუთრივ დრამატული თეატრისათვის, განსაკუთრებით კი მისი ინტელექტუალური, ეპიური განშტოებისათვის დამახასიათებელი თვისებები.

ცნობილია, რომ ინტელექტუალური თეატრის მხატვრული თუ იდეური პრინციპების შედარებით „სუფთა სახით“ გადმოენერგვას ქართულ თეატრში რ. სტურუამ საკმარისად დიდი დრო მიაწოდო. ჩვენ ვიცით, რა შედეგი გამოიღო ქართული თეატრისათვის — როგორც ევროპული ორიენტაციის მქონე თეატრისათვის, ამ პროცესმა. იგი გარდუვალი აღმოჩნდა! საფიქრებელია, რომ ასევე გარდუვალია ამ პრინციპების ორიგინალური გააზრება საოპერო სცენაზე. ხოლო თუ რ. სტურუა ამ ორი კულტურის, — დრამატულისა და ვოკალურის, ურთიერთშერწყმასა და ურთიერთგამდიდრებას შემდგომაც განახორციელებს იმ დონეზე, რა დონეზეც მან გ. ყანჩელის მინი-ოპერა წარმოგვიდგინა „ას ერგასის დღეში“ და ამ ორი, თითქოს ურთიერთგამომრიცხავი მოვლენის ლოგიკური მხატვრული მთლიანობა განგვაცდევინა, საფიქრებელია, რომ ქართული თეატრალური კულტურა ძალზე საინტერესო სინთეზის მოწმე გახდება.

გ. ყანჩელი და რ. სტურუა მინი-ოპერაში ფაშისტური იდეოლოგიის ურთერთ წარმომადგენლის, დრამატურგ ჰანს იოსტის ცნობილი პიესის პაროდირებას გვთავაზობენ, მაგრამ პიესის სიუჟეტის გათამაშება პატარა საოპერო წარმოდგე-





ნაში, ცხადია, სცილდება ცალკეული მოვლენის გაშარუების ცდას. იგი წარმოგიდგენს არა მხოლოდ მესამე რაიხის ხელოვნების პომპეზურ ხასიათს და სულსკვეთებას, არამედ, როგორც ეს საერთოდ არის დამახასიათებელი რ. სტურუასათვის, მისტერიალურ პლანშიც გადაჰყავს წარმოდგენის გარკვეული ვითარება და ქრისტეს ცხოვრებასთან მათი შეპირისპირებით გარკვეულ კომენტარს უკეთებს მათ წინებრივ არსს.

საოპერაციო მაგიდაზე ახლად გარდაცვლილი ავადმყოფი წევს. ქირურგები, მედიცინის დები შავ, პრიალა ტანსაცმელში არიან გამოწყობილი, მსახიობები, განსაკუთრებით კი კახი კავსაძე (მთავარი ქირურგი) და უანრი ლოლაშვილი (ასისტენტი) განსაცვიფრებელ ვოკალურ კულტურას ამჟღავნებენ. სპექტაკლის სტილის საოცარი გრძნობით მომღერალი მედიკოსები შემოფოთებას გამოხატავენ მათი უძლურების შედეგად გარდაცვლილი ოფიცრის გამო. იღება კარი და ასევე შავ საოპერაციო ხალათსა და დიდ წინსაფარში მორთული რამაშ ჩხიკვაძის შიტლერი შემოდის. თავზე მასაც შავი საოპერაციო ქუდი ჰხურავს, მაგრამ ამ ქუდს ნიშმი ადგას. ნათელი დასთამაშებს შიტლერის ზეაღპურობილ ხელებსაც. გაისმის ფიურერის არია (რ ჩხიკვაძის ვოკალური მონაცემები, ვფიქრობ, კომენტარს არ საჭიროებს) და ისიც ნელი ნაბიჯით უახლოვდება ცხედარს. ხელებს მიმოატარებს და მედიუმის ექსტრანსენსული სენანის შემდეგ ცხედარი შეიძრება. გაისმის აღფრთოვანების გამოხატველი ჰანგები და მიცვალებული გაცოცხლდება. ოფიცრის მკვდრეთით აღსდგომა იმ წუთას ბადებს ასოციაციას „სახარების“ ცნობილ სიუჟეტთან და ქრისტეს მიერ ლაზარეს გაცოცხლების ამბავს გვახსენებს. ზებუნებრივი ძალის წარმოჩენა ახალ ჰორიზონტებს მონიშნავს შიტლერის პიროვნების განსაზღვრულად და როგორც ამ მინი-ოპერის

ირონიულ-პაროდული ხასიათი, ისე მისი შესრულების სტილი კიდევ ერთხელ გაათავალსაჩინოებს წარმოდგენილი სცენის ქეშმარიტ არსს, კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნებს იმ რეჟინისცენციების კონცეპტულურ მნიშვნელობაში, რომლებიც „უვარუვარესა“ და „რიჩარდის“ იდეურ და მხატვრულ გააზრებაში იღებს თავის სათავეს. „ას ერგასის დღე“ თავისი პრობლემური და მხატვრული ორიენტაციით ძალზე უახლოვდება ორ ზემოხსენებულ სპექტაკლს. სამივე შემთხვევაში რ. სტურუას პოლიტიკური თეატრი არსებითად ერთი და იგივე მნიშვნელობის მქონე პოლიტიკური ფარსის გათამაშებას გვთავაზობს. უვარუვარე, რიჩარდი და შიტლერი რეჟისორის კონცეფციის თანახმად ერთი და იგივე იდეის სამ სხვადასხვა გამოხატულებას წარმოადგენენ. სამივე შემთხვევაში მათი ქმედების ანტიჰუმანური არსი ერთნაირია. სამივე კარნავალური გმირი გახლავთ და სამჭერვე ბონაპარტიზმის იდეის ზედროული მნიშვნელობა გამოხატული წარმოდგენებში. და მათი აღწევა — განვირგვინების პროცესში აღმინისტრაციული თამაშობების, ანუ პოლიტიკური ავანტიურების ატრაქციონია წარმოდგენილი.

უვარუვარე ერის მამად და მსხნელად იყო შერაცხული. რიჩარდი — გვირგვინოსან, კანონიერ მეფედ. ადოლფ შიკლგრუბერი (როგორც ცნობილია შიკლგრუბერი — ნეჭვის ხოქოს ნიშნავს) — ფიურერი გახდა.

ირონიზირებისა და პაროდიზირების პრინციპს სრულიად გარკვეული წინებრივი და სოციალური ასპექტები აქვს დაძებნილი რ. სტურუას სამივე თხზულებაში. აქ ნიღაბი ეხდება არა მხოლოდ უვარუვარეს, რიჩარდსა და შიტლერს, არამედ იკიცხება საზოგადოება, რომლის „სალმა უზრმა“ და გაუხედნავმა სულმა მათი არსებობა დაუშვა, განაპირობა მათი ტრიუმფი. შეგუების ამ ობივაცი-



ლურ გზაზე ხალხი თითონ დამსგავსა თავის ბელადს და მიკრო ყვარყვარებ-ბად, პატარა რიჩარდებად და ჰიტლერებ-ბად იქცა. რ. სტურუას ინტელექტუ-ლური თეატრის ტრაგიკული პათოსი სწორედ ამ მიმართებაში გამოიხატება ყველაზე მძაფრად, რადგან სწორედ ამ გარემოებით არის გაპირობებული ყვარ-ყვარეს, რიჩარდისა თუ ჰიტლერის ხე-ლახალი აღორძინების შესაძლებლობა. სწორედ ამიტომ, რიჩარდი და ყვარყვარე ახლა უკვე ჰიტლერის არქტიპებად იაზ-რებიან. ამდენად, რეჟისორი შეგნებულად მიმართავს, მართალია, არა პირდაპირი, ციტაციის ხერხს, მაგრამ გარემოებათა მსგავსების დასტურად გამოყენებულ ზოგიერთ მხატვრულ ხერხსა თუ მეტა-ფორას. ასეთი არის მაგალითად, ქრის-ტეს ცხოვრების ეპიზოდებთან შეპირის-პირებული სცენები „ას ერგასის დღეში“ ოფიცრის მკვდრებით აღდგომისა, „ყვარყვარეში“ კი ყვარყვარეს ფერხთა განბანვა მოწაფეთა მიერ (და არა პირუ-კუ), „გოლგოთის“ მისტიკის გათამა-შება ყვარყვარეს „გარდამოხსნით“ და-გვირგვინებული. „წამებული“, „ტანჯუ-ლი“, „ზვარაკად მოტანილი“ გმირის ხელახალი აღორძინება საგანგებოდაა ხაზგასმული როგორც „ყვარყვარეს“, ისე „ას ერგასის დღის“ ფინალში.

ისტორიის სანაგვე ყუთიდან ამომძვ-რალი ყვარყვარე სპექტაკლის პროლოგ-ში კვლავ უბიწოების თეთრი ნიღბითა და ქრისტეს კვართის ასოციაციის გამომ-წვევი კოსტუმით მოველინება ხალხს. „ას ერგასის დღეში“ ქვესკნელის რომე-ლიდაც ჭურღმულიდან ამოსული ახალი ლუციფერი, კვლავ იმ წითელ კოსტუმ-შია გამოწყობილი, რომლითაც სპექტაკ-ლი დაიწყო ჰიტლერმა (იგი უკვე კარგა ხნის გარდაცვლილია) და ახლა გურამ საღარაძის მთხრობელსა და საერთოდ მთელი ამ სპექტაკლის წამყვანს უახლოვ-დება. ხელთ „ძველი აღთქმა“ უპყრია. ყოვლისმცოდნე, რადაც ირაციონალუ-

რის ქვერტით აღტინებული, მსხვერპლი და შემნდობი ღიმილით ჰიტლერი საკუ-თარი პერსონის რეაბილიტაციას ღამობს და ჩვეული თვითდაჭერებით ისვრის კითხვას: „ჰუმანური ომი! გსმენიათ ასე-თი მცნება? ჰუმანური ომი!“ მერე სარ-კასტულად გაიღიმებს და გაავახსენებს, რომ თვით ღმერთსაც კი არ მიანდა ცოდვად წარღვნა. გადაშლის „ბიბლიას“ და ცინიკური სიმშვილით კითხულობს: — „მე მინდოდა მეხილა ცაი ახალი და ქუ-ეყანაი ახალი, რამეთუ იგი პირველი ცაი და პირველი ქუეყანაი წახდა“ — „ამას მსხვერპლი სჭირდებოდა“. — მა-გიური ღიმილით დასძენს იგი, მაგრამ ეს ღიმილი უკვე მსახიობის — რამაზ ჩხიკ-ვაძის — ღიმილია!

„ას ერგასის დღეში“ ასევე სრულიად გარკვევით იკითხება ავთო მახარაძის კომენტატორისა თუ ანტიფაშისტის მხა-ტვრული და იდეური ფუნქციის იმგვა-რივე გააზრება, როგორც ამავე მსახიო-ბის მიერ შექმნილ მასხარას ძალზედ მნიშვნელოვან როლს აქვს დაკისრებული „რიჩარდში“.

ნაოლეონის სამკუთხა ქულში, წითელ ჟილეტსა და ლაქის თეთრ ხელთათმა-ნებში გამოწყობილი მრავალმნიშვნელოვ-ნად მომღიმარი მასხარა პიკასოს ადრეუ-ლი შედეგების — „არლეკინი წითელ ფონზე“ და „მხატვარ სალვადოს პორ-ტრეტის“ ასოციაციებს იწვევს. ნაო-ლეონის თემის ირონიული გააზრება, მისი კავშირი XX საუკუნის ხელოვნე-ბის უმთავრეს პრობლემებთან, რიჩ-მონდის — რიჩარდის ამ უნიჭიერესი და უახლოესი მოწაფის მეფედ კურთხევის ა. მახარაძისეული შეფასება, მისი ირო-ნიულ — პათეტიკური ღიმილი თუ გრო-ტესკული მახვილგონიერებით აღბეჭ-დილი ჟესტი, ისევე წარმოადგენს „რი-ჩარდში“ დამუშავებული თემების ანტი-თეზას, როგორც „ას ერგასის დღეში“ კომენტატორისა. ორივე შემთხვევაში იგი აუწყებს მაყურებელს „არაჩვეულებ-



რივი კარიერის“ დასაწყისსა და დასასრულს. და როგორც „რიჩარდში“, ისევე „ას ერგასის დღეში“ პიტლერის პირველი გამოჩენისთანავე შემოდის სცენაზე. „მსახიობი მშვენივრად უხამებს ერთმანეთს მთხრობელია და კომენტატორის როლს. აი, სწორედ აქ ამჟღავნებს იგი მოვლენებისადმი ორგვარ დამოკიდებულებას — თხრობისას მისი ტონი საზეიმო, ამაღლებულია, იმდენად ამაღლებული ფაქტთან შედარებით, რომ აშკარად ჩანს კომედიური შეუსაბამობა. კომენტარებისას კი უფრო სარკასტულ-შემპარავი ტონი სჭარბობს. სერიოზული და კომიკური ტონის ეს სიმბიოზი ძალიან მკვეთრ კვალს აშინევს სპექტაკლს.“<sup>3</sup> მაგრამ მსახიობის მიერ „ას ერგასის დღეში“ შექმნილი მხატვრული სახე, მიუხედავად მასხარას სახესთან მსგავსებისა, თავისი სიმღიერითა და მასშტაბით მაინც ვერ უტოლდება იმ უსიტყვო როლს, რომელსაც იგი „რიჩარდში“ ქმნიდა, და რომელიც განსაკუთრებულ ელვარებას ანიჭებდა ამ სპექტაკლის მთელ მხატვრულ სამყარო. აქ, ალბათ, ის გარემოებაცაა გასათვალისწინებელი, რომ ცალკეული შესტის, მიმიკის, მუსიკალური ფრაზისა, თუ მთლიანად თემის (როგორცაა მაგალითად ხალხის — უსახური მასის თემა) რემინისცენციების კონცეპტუალური მსგავსების ეფექტის შექმნასთან ერთად ნ. არველაძის სამართლიანი შენიშვნის თანახმად „მოულოდნელობის ეფექტი ნელდება“<sup>4</sup> და ამიტომ დიდ ემოციურ ზეგავლენას ვეღარ ახდენს მაყურებელზე.

ამ მოსაზრების სამართლიანობის მიუხედავად, იგი მაინც არ ვრცელდება რ. ჩხიკვაძისა და კ. კავსაძის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებზე. აქ, ალბათ, არა იმდენად სხვადასხვა აქტიორული დონე აპირობებს ამ ვითარებას (მოგვხსენებთ, ა. მახარაძეს არტისტიზმი არ დაეწუნება), რამდენადაც რ. სტურუას სათეატრო მოდელის სტილისტიკის ღრმა გრძნობა, ამ

სამყაროში მოქცეული მსახიობის განსაკუთრებული სილალე და კიდევ, ამ გარემოებას განსაკუთრებით მინდა ხაზი გავუსვა, — უტყუარი აღლო, რომელიც რ. ჩხიკვაძისა და კ. კავსაძის უნიკალური მუსიკალური სმენისაგანაც წარმოსდგება უთუოდ. და აქ მთავარი ის კი არ არის, რომ ორივე მსახიობს დრამატული თეატრისათვის გაუგონარი ვოკალური მონაცემები აქვთ, არამედ ის, რომ ისინი განსაკუთრებით მძაფრად გრძნობენ სტურუასეული სპექტაკლების განსაკუთრებულ ტემპო-რიტმს, ამ რიტმზე აღმოსაცენებელ პლასტიკას და მისი შეხამება შეუძლიათ არა მხოლოდ წარმოდგენის ზოგად მხატვრულ სამყაროსთან, არამედ თვით სცენოგრაფიული სახვის სტრუქტურასა და რიტმთან, რაც ფრიად იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს არა მხოლოდ ქართულ თეატრში. უესტის, მიმიკის, მოდულაციის, ინტონაციის ვირტუოზულ ფლობას მსახიობები სპექტაკლის ბევრ ეპიზოდში ამჟღავნებენ. საკმარისია გავიხსენოთ კ. კავსაძის ამერიკელი გენერალის მონოლოგი და კვლავ რ. ჩხიკვაძის პიტლერი სცენიდან, რომელსაც პირობობდა „საბჭოური კინოქრონიკა“ შეიძლება ვუწოდოთ.

ფიურერი ახლად მიღებული ფირის სანახავად მიბრძანდება. ხელკავით მოხუცება ელევანტური და გრაციოზული ევა ბრაუნის (მსახიობი მ. კახიანი). ქალბატონ ბრაუნს, რომელსაც მხოლოდ სიკვდილის წინა წუთებში ეღირსება გახდეს ევა პიტლერი და ისიც მაშინ, როცა ქორწინების აქტს თავად აღლოფი მისგანვე აკრძალულ ნამდვილ გვარს — შიკლგრუბერს მოაწერს, ინფანტილური ღიმილი დასთამაშებს.

ფიურერსა და იმპერიის პირველ ლედის ამჯერად მთელი კამარილია არ მოსდევს უკან. აქ მხოლოდ რჩეულთა შორის რჩეული ფავორიტები არიან და ისინიც რიგისა და წესის მიხედვით თავთავიანთ კუთვნილ ადგილს იკავებენ. სა-



ხელმწიფოს მმართველ აპარატში დაკანონებული რიტუალი, თვით ისეთი უბრალო გარემოების დროსაც კი, როგორცაა ფილმის დემონსტრირება, რა თქმა უნდა, უადრესი კორექტულობით უნდა იქნას დაცული.

სცენის შუაგულში ჰიტლერს სკამი დაუდგეს. რ. ჩხიკვაძე დაჯდა. დანარჩენებმა ფლანგები დაიკავეს. ჰიტლერი მოეშალა და რიბენტროპმა ფირი ჩართო. რ. ჩხიკვაძე მაყურებელთა დარბაზის სიღრმეში იყურება. გაისმის ყველასათვის ცნობილი საბჭოური მარშები, ჩვენს აღლუმების, დღესასწაულების, შრომისა და შენების, საყოველთაო ერთსულღვნებისა და ენთუზიაზმის გამომხატველი სიმღერები და რ. ჩხიკვაძის ჰიტლერის სახეზე მდგომარეობათა და ემოციათა ისეთი მრავალფეროვნება გამოკრთის, რომლის სიტყვებით გადმოცემასა და აღწერას მე ვერ ვიტვირთებ. გაკვირვებული ფიურერი ფირის გადართვას ბრძანებს. კვლავ გაისმის საყოველთაო აღფრთოვანების გამომხატველი ხმები და ჰიტლერი იძაბება. მარტო დარჩენას მოხსურვებს. დანარჩენები, თვით ევა ბრაუნიც კი, დარბაზს დასტოვებენ. ფიურერთან მხოლოდ რიბენტროპი რჩება. საგარეო საქმეთა მინისტრი კიდევ ერთხელ ჩართავს ფირს და ჰიტლერის შემყურე მაყურებლის ცნობიერებაში კიდევ ერთხელ გაიფეხებს სოციალიზმის მშენებელი ქვეყნის ყოველდღიური ყოფა. მონოლითური, ერთ არსად შეკრული ხალხის აღტკინება, მომავლის რწმენა, სამხედრო ძლიერება და ეინ იცის კიდევ რამდენი რამ. ჰიტლერი გაოცებულია, გარემოებათა მსგავსებით გამოწვეულ განცვიფრებას საზღვარი არა აქვს და საკმარისად შეშფოთებული რიბენტროპს უბრძანებს: „დღესვე დაუკავშირდი მოსკოვს და დაიწყეთ მოლაპარაკება თავდაუსხმელობის პაქტზე“.

სრულდება ეს არაჩვეულებრივად დაძაბული, მძაფრად ემოციური და აზრობ-

რივად ზუსტად მიგნებული სცენაგრაფია, რომ ცოტას მოეშვები, დაისვენებ, მაგრამ რამაზ ჩხიკვაძის ჰიტლერი ახლათუკვე სტალინის მონუმენტისაკენ მიემართება. მან უკვე ბრძანა, რომ სხვა მეტოქეს არ სცნობს, რომ დღევანდელ სამყაროში ორი დიდი იმპერია და ორი დიდი პიროვნება არსებობს. რომ დასავლეთში მეუფებს თითონ, აღმოსავლეთში კი ის! და ახლა მკვიდრად ნაგებ მონუმენტს უახლოვდება. შორიდან უტოლდება, მერე პირისპირ დაუდგება, ძალას მოიკრებს, შეხტება, მაგრამ სტალინის სიმაღლეს მაინც ვერ აღწევს!

ცოტა ხანში ალექსანდროვის „სახალხო ომი“ იფეთქებს დარბაზში და სამამულო კინემატოგრაფში მრავალგზის ნაცვადი და ამდენად თითქოს გაცვეთილი ხერხით ომის უწყება, მაინც ძლიერ შთაბეჭდილებას მოახდენს მაყურებელზე. და აქვე გასრულდება განსაცვიფრებელი მხატვრული მთლიანობის გრძნობაზე აგებული სპექტაკლის ბრწყინვალე პირველი მოქმედება.

ალბათ, სჯობს თავიდანვე აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის II აქტი ამ მთლიანობის გრძნობას რამდენადმე მოკლებულია. თუმცა, „ას ერგასის დღის“ რეცენზენტთა უმრავლესობას არ მიაჩნია, რომ წარმოდგენის მეორე მოქმედება მოკლებულია იმ ორგანულობას, რომელიც პირველს ახასიათებს. საილუსტრაციოდ კვლავ ნ. გურაბანიძის სტატიას მოვიშველიებ, მით უფრო. რომ ამონაწერი, რომელსაც ახლა შემოვთავაზებთ. ვფიქრობ, თავისთავად მეტყველებს იმ ორი ეპიზოდის სტილურ შეუსაბამობაზე სპექტაკლის საერთო მხატვრულ ქსოვილთან, რომელიც პირადად ჩემში შემოთ აღნიშნულ შთაბეჭდილებას ბადებს.

ნ. გურაბანიძე წერს: „სპექტაკლის მკაცრ, რაციონალურ სტრუქტურაში ჩასმული ორი ამბავი ძვირფასი თვლებით ანათებს საერთო პირქუშ ფონს. ეს არის ომში დაღუპული ქაბუკის — ნიკო



ტატიშვილის მშობლებისა და მიხეილ მამულაშვილის უვავილის ისტორია, მოთხრობილი გულისშემძვრელი უბრალოებით, სულის სიღრმეში ჩაწვდომი ხმოვით“.

რეჟისორი ამ ორივე ლირიკულ ეპიზოდს საერთო სურათში ისეთნაირად და იმ ადგილას სვამს, რომ მკვეთრად გამოჩნდეს ეპიზოდების ტონალობის კონტრასტულობა, რიტმული ქსოვილის მრავალფეროვნება. ნიკო ტატიშვილის ამბავი უშუალოდ მოსდევს „რესტავრირებულ“ შიკინდის (მსახიობი აკაკი ხიდაშელი) მიერ გადმოცემულ კავკასიისა და კერძოდ, საქართველოს განსახლების შემწარავ ფაშისტურ პროექტს.

მიხეილ მამულაშვილის უვავილის ამბავი კი, ეს ლირიკული მინიატურა, უშუალოდ მოსდევს წამყვანისა და პიტლერის უკანასკნელ (ზემოთ მოხსენებულ) დიალოგს. აქაც გ. საღარაძე ვირტუოზული ოსტატობით გადადის მღელვარე ტონიდან ინტიმურ თხრობაზე, როცა სიტყვით პირდაპირ ხტავს თავის ბაღში მდგარ მოსუც მიხეილს, რომელსაც ქვის მატარა ნატეხის შუაგულში ამოსული პაწაწინა პირიშე უქირავს.

ამგვარი პიროვნულ-ადამიანური მოტივების შეტანა (როგორც რუსმა კრიტიკოსებმა შენიშნეს— „ომის ქართული სუნთქვა“), ბუნებრივია, საერთო დრამატიზმის და ტექნო-რიტმის შენელებას გამოიწვევდა. შეუძლებელია, ეს არ სცოდნოდა და არ ეგრძნო რეჟისორს, მაგრამ მაინც წავიდა ამაზე, იმის გამო, რომ არ სურდა მოწყვეტილად, იზოლირებულად ეჩვენებინა ნაციზმის ჩახახვისა და გვრცელების საყოველთაო პროცესი, ფაშისმის აღწევების გლობალური სურათი ქართული სინამდვილისაგან მოწყვეტით. ამ საყოველთაო მასშტაბში ორგანულია „ქართული აქცენტი“.

ცხადია, რეჟისორს სურდა ქართველი მკურნალებისათვის ნათელი გაეხადა, თუ რა კონკრეტულ ფორმებს მიიღებდა ფაშისმის დიქტატურა მეტროპოლიის მიღ-

მა, რა დამდუპველ გავლენას მოახდენდა იგი ეროვნულ თვითშეზოადობაზე, საქართველოდ ეროვნულ არსებობაზე. ამ მოტივის ხაზგასმა აუცილებელი იყო რეჟისორისათვის. ამას გარდა, პირადად მე მგონია, რომ აქ სხვა რიგის თეატრალურ მოვლენასთან ვვაქვს საქმე, ე. წ. „პოლიტიკური თეატრი“, რომელიც მთლიანად ემყარება დოკუმენტს, ფაქტს, ისტორიულ სინამდვილეს და მათს მონტაჟს (კოლაჟთან ერთად) მიმართავს, თეატრი, რომელიც გულისხმობს დაუფარავ ტენდენციურობას, პლაკატურობას, საგაზეთო სიმახვილეს და ამ დროს იყენებს სახალხო მოედნების სანახაობისათვის ორგანულ ფორმებს (გროტესკს, კარნავალურ სიჭრელეს, ბუფს, ფარსს, პანტომიმას) თითქმის სავსებით გამორიცხავს ინდივიდუალურ, ემოციურ-ლირიკულ მოტივებს, პიროვნულ განცდებს.

ნ. გურაბანიძეს მიაჩნია, რომ ამ სტერეოტიპის თამამი დარღვევა, რომელსაც რ. სტურუა ამჭერად მიმართავს, სპექტაკლის საერთო დინამიზმს თუ ასუსტებს მარტოოდენ, მე კი ვფიქრობ, რომ აქ თვით სტურუასეული სათეატრო მოდელის სტრუქტურა ვერ ეგუება ამ ლირიკულ წილსვლებს, ვგონებ, მას ასევე არ შეესაბამება მსახიობ ა. გაფრინდაშვილის მიერ შესრულებული ცეკვა „მთიულური“, და ისინი სხვა მხატვრული განზომილებისაკენ ხრიან სპექტაკლს — ასუსტებენ მისი მთლიანობის განცდას.

გასაგებია, რომ რ. სტურუა, რომელმაც არა რომელიმე რიგითი პიესა, არამედ სწორედ მ. კვციელივას უდარესად მნიშვნელოვანი ნაწარმოები აირჩია სამამულლო ომში გამარჯვების საიუბილეო სპექტაკლის შესაქმნელად, იძულებული იყო ავტორისეული სტილი, მისი გრძნობათა ბუნება და ზედვის კუთხე წარმოეჩინა. და სწორედ აქ გამოიხატა არჩეული მასალის წინააღმდეგობა, რომელიც რ. სტურუას სათეატრო მოდელის უველა



საქართველოს  
საქართველოს  
საქართველოს

თავისებურებას, ცხადია, სრულად ვერ დააკმაყოფილებდა. მაგრამ იმის გამო, რომ რეჟისორს არ გააჩნდა მისი მიზნების ადეკვატურად ამსახველი, თან ქართული პიესა, მან სამამულო ომის თემისადმი მიძღვნილ ყველაზე უფრო ფუნდამენტურ და სერიოზულ ნაშრომს მოჰკიდა ხელი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან და მისი სცენური ტრანსფორმირების დროს, ზემოთ აღნიშნული ხარვეზების მიუხედავად, ძალზე საგულისხმო წარმატებას მიაღწია, და არა იმიტომ, რომ „ომის ქართული სუნთქვა“ ზემოთ აღნიშნულ სცენებში გამოიხატა, არამედ იმიტომ, რომ იგი მთელი სპექტაკლის კონტექსტში იაზრებოდა და ქართველი კაცის თვალით დანახული, განცდილი და გააზრებული მოვლენების ხატს წარმოადგენდა.

„ას ერგასის დღეში“ რ. სტურუამ კიდევ ერთხელ გამოავლინა თავისი სრულიად გარკვეული მოქალაქეობრივი პოზიცია. კიდევ ერთხელ მოგვიწოდა სიღბიშლისაკენ და გ. საღარაძის წამყვანის პირით გვითხრა: „სასოწარკვეთის კი არა, განგაშის დროა. ვიმეორებ, გულგრილობა დამღუპველია, უდარდებობა — მით უფრო. ამის უფლებას არც ის გვაძლევს, რაც იყო გუშინ, და არც ის, რაც არის დღეს“.

ხელაღმართული წამყვანის ამ ბოლო ფრაზაზე სოლივით შემოიჭრა საბჭოთა მემორების დიდი რაზმი და სცენური მოედნის ცენტრში ჩადგა.

რ. სტურუას მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელმა პარადოქსულობამ, ატრაქციონის მონტაჟის პრინციპზე აგებულ ეპიზოდთა ურთიერთმიმართებამ, მოვლენათა მრავალაზროვანმა, სიმბოლურმა გააზრებამ და მათმა პოლიფონიურმა ხასიათმა უკვე მერამდენედ დააყენა მაცურებელი მათში ჩადებული ქვეტექსტების შეცნობის აუცილებლობის წინაშე და უკვე რამდენ-

გზის დაადასტურა, რომ რობერტ სტურუას თეატრის ბუნება, მისი მძაფრად სანახაობრივი, კარნავალური ფერადონებითა და ფიერვერკული ბრწყინვალეობით აღბეჭდილი სამყარო დასასვენებელი ადგილი არ გახლავთ.

1. ო. შეინცი — „სცენოგრაფია დღეს — როგორია იგი?“, ჟურ. „თეატრა“ 1984 წ., № 5, გვ. 100.

2 ნ. არველაძე, „რუსთაველელთა პოლიტიკური თეატრი“, გაზ. „თბილისი“, 1985 წ., 13 ივნისი.

3 ნოდარ გურაბანიძე, „ას ერგასის დღე“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1985 წ. № 7, გვ. 3-4.

4 ნ. გურაბანიძე, „ას ერგასის დღე“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985 წ., № 7, გვ. 16.



სრულდება გამოჩენილი ქართველი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის დაბადების 100 წლისთავი. ამ თარიღის აღსანიშნავად შეიქმნა საიუბილეო კომისია საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის ვალერი ასათიანის თავმჯდომარეობით. გაიმართა საიუბილეო კომისიის პირველი სხდომა, რომელზეც გადაწყდა ს. ახმეტელის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო ჩატარდეს მიმდინარე წლის ოქტომბერ-ნოემბერში შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შენობაში; დაისვას საკითხი, რომ თელავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს ეწოდოს

სანდრო ახმეტელის სახელი, დაწესდეს ს. ახმეტელის სახელობის პრემია საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრებისათვის (რომელსაც გასცემს საქართველო თეატრალური საზოგადოება ორ წელიწადში ერთხელ).

საიუბილეოდ საქართველოს თეატრალური საზოგადოება და საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი ჩაატარებენ სამეცნიერო სესიას. საიუბილეო დღეებში საქართველოს სურათების გალერეაში და შოთა რუსთაველის სახ. თეატრში მოეწყობა ს. ახმეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი გამოფენა. მომზადდება სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმი „სანდრო ახმეტელი“ (სცენარის ავტორი მ. ახმეტელი).

საიუბილეოდ გამომცემლობა „ხელოვნება“ გამოსცემს ვ. კიკნაძის წიგნს „ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა“ და მ. კალანდარიშვილის „ს. ახმეტელი“ (რუსულ ენაზე). საქართველოს თეატრალური საზოგადოება გამოსცემს ს. ახმეტელის დოკუმენტების და ნარკვევების წიგნის მეორე ტომის, პირველ წიგნს (მემდგენელი ე. დავითაია) და ილუსტრირებულ ალბომს (მემდგენელი კ. ნინიაშვილი). რუსულ ენაზე გამოსაცემად მომზადდება: წერილების კრებული „ს. ახმეტელი“ (მემდგენელი ნ. შვანგირაძე) და ლიტერატურული მემკვიდრეობის მეორე ტომის მეორე წიგნი.

სთს საიუბილეოდ გამოსცემს ერთდროულ გაზეთს „სანდრო ახმეტელი“ (ქართულ და რუსულ ენებზე). შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის ფორეში დაიდგმება ს. ახმეტელის ბიუსტი (მოქანდაკე მ. ბერძენიშვილი), ბიუსტი დაიდგმება აგრეთვე სიღნაღში.

ს. ახმეტელის მშობლიურ ანაგაში მოეწყობა არსებული მუზეუმის რეკონსტრუქცია და ახალი ექსპოზიცია. ახმეტის რაიონის სოფელ კოლაოთაში კეთილმოეწყობა ს. ახმეტელის სახ. ბიბლიოთეკა. დაწესდა სიღნაღში ყოველწლიურად ჩატარდეს ყოველწლიური დღესასწაული „ახმეტელობა“.

თბილისის საქალაქო საბჭოს წინაშე შუამდგომლობა აღიძრა თბილისის მეტროპოლიტენის ერთ-ერთ სადგურს მიენიჭოს ს. ახმეტელის სახელი.

ზემდგომი ორგანოების წინაშე აღიძრას შუამდგომლობა საქართველოს სანაოსნო ერთ-ერთ ახალ გემს ეწოდოს ს. ახმეტელის სახელი. ს. ახმეტელის საიუბილეო თარიღს მიეძღვნება სარაიონო თეატრების რესპუბლიკური ფესტივალი თბილისში. რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრებს დაევალოთ საუკეთესო სპექტაკლები მიუძღვნან ს. ახმეტელს.



ს. ახმეტელის საიუბილეო საღამოები გაიმართება თელავში, ბათუმში, მოსკოვში, ლენინგრადში.

ს. ახმეტელის საიუბილეო საღამო გადაიცემა ტელევიზიის საშუალებით. საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებიდან მოწვეული იქნება სტუმრები საიუბილეო საღამოში მონაწილეობის მისაღებად.

### ვასილ კიკნაძე

მ თ ი ე ლ ი

ჭ ა ბ უ კ ი

დიდი ქართველი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის დაბადების 100 წლისთავთან დაკავშირებით პროფესორმა ვასილ კიკნაძემ დაწერა წიგნი „ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა“. ეს გახლავთ დიდი რეჟისორის ცხოვრების, დოკუმენტურა მასალების ბელეტრისტული გააზრების ცდა. ვებქდავთ ერთ თავს წიგნიდან.

გოჩა წიკლაური თბილისში მეორედ ჩამოვიდა და უმალ თეატრში გაიქცა. მთელი წელი თეატრში წასვლის იმედით ცოცხლობდა. შარშან ორი დღით ჩამოიყვანა ქალაქში მამამ და ორივე დღე თეატრში გაატარა. თითქოს უცებ მოწყვიტა ქალაქმა მიწას, ცაში აიყვანა, რადაც უცნაური ფრთებით გადაადგო ოცნების სამყაროში. აჩქარებულ გულისცემასავით გრძნობდა ქალაქის რიტმს, ერთ დღეში მოიბრბინა ძველი თბილისი, მთაწმინდაზეც ავიდა. გაოცდა, რა უბრალო საფლავები იყო. ვაჟას საფლავს, პატარა ქვის ნატეხი ედო, მაღლა აზიდულ მთებზე კი წარმოიდგინა. ქალაქის ცენტრისაკენ დაეშვა. მიდიოდა აღტაცებული და დაბნეული, ვერ გარკვეულიყო, რა გრძნობა იყო ეს, — ერთსადაიმავე დროს რომ ჩასახლებულიყო მის სულში. ათასი ფიქრი აეშალა ერთბაშად, ვერც ერთს ვერ ამთავრებდა, ფიქრს არც ბოლო გააჩნდა, არც-თავი. დაფლეთილი ღრუბელივით მიმოიფანტნენ მისი ოცნების ცაზე. რუსთაველის ხმაურიანმა გამზირმა გამოაფხიზლა. თეატრის წინ

აღმოჩნდა, აფიშაზე „ლატავრა“ წაიკითხა. ბილეთი იყიდა.

ისეთი განცდა დაეუფლა, თითქოს პირველად იყო თეატრში. ყველაფერი რასაც ხედავდა ჯადოსნურ სამყაროს ჰგავდა. ყველაფერი ოქროსფრად ელავდა, ამურების იღუმალი ხმაც ესმოდა, თითქოს სამარისებურ სიჩუმეში გაისმა ფარდის იღუმალი შრიალი. სუნთქვა შეეკრა. თითქოს რაღაც დიდ საიდუმლოს მალავდა ფარდა და სწორედ ახლა, ამ წუთებში ხდებოდა მისი გამჟღავნება, ფარდა ორ ნაწილად ჰყოფდა სცენას, ნელ-ნელა მიდიოდა და მიდიოდა მაღლა თრთოლვით... წუთი საათად იქცა. გამოჩნდა ლამაზი, ზღაპრული სამყარო.

უშანგი ჩხეიძის ინკუბუტორმა ლამის გადაარია. ყველაფერი დამთავრდა. დარბაზი დაუბრუნდა სინამდვილეს. ტაში არ ცხრებოდა. უშანგიმ რომ ერთი ნაბიჯი წინ გადმოსდგა, ისე ახმაურდა დარბაზი, თითქოს ზღვის ტალღა მოასკვდა ნაპირს. დაღლილი მსახიობები მაყურებლის ტაშით იბრუნებდნენ სულს...

გოჩა წიკლაური ისე მოხვდა კულისებ-



ში, რომ არც გაუგია. „მინც რა ძალამ შემადგო?“ — ფიქრობდა მთელი ღამე. გაგიუებადღე მოუნდა უშანგის ნახვა. ბოლოს და ბოლოს, სომ არ მომკლავს, — გაიფიქრა და კულისებში გასასვლელიც მონახა. მსახიობთა ფოიეში გაჩერდა. გაქვევებულივით იდგა ერთ ადგილზე. ან ვისთვის რა უნდა ეთქვა. მსახიობები მიდიოდნენ და მოდიოდნენ. ხმამალა ლაპარაკობდნენ, ხუმრობდნენ...

გამორჩევით იდგა არაჩვეულებრივად ლამაზი, ტანადი ქაბუკი. არავის არ ელოდა და მინც იდგა. საგრიმიოროდან გამოვიდა ახმეტელი.

— ვის ელოდებით? — ჰკითხა.

— არავის... — ნირწამხდარმა უპასუხა. უცნობს სხვა რამის თქმა ვერ გაუბედა.

— აბა, აქ რას უდგებართ? სტუდენტი ხართ? მსახიობის ნათესავი? — ზედღიზედ დააყარა კითხვები.

— დუშელი ვარ. წარმოდგენას ვესწრებოდი და... — როგორც იქნა, გაბედა გოჩამ.

— აა გასაგებია! მოგეწონა?

— ძალიან.

— მინც ვინ?

— ჩხეიძე.

— უშანგი!... — გასძახა ახმეტელმა — მოდი შენი თაყვანისმცემელი გაგაცნო! უშანგი უკვე წასასვლელად გამზადებულიყო.

ახმეტელმა გოჩა გააცნო. მერე ერთად გავიდნენ თეატრის ეზოში. სანდრომ ზვალ სპექტაკლზე მოიპატიჟა მთიელი ქაბუკი.

გოჩას სულმა წასძლია და სადამოს არ დაელოდა. თეატრისაკენ გაიარა. თეატრის წინ ახმეტელი იდგა და რომელიღაც მსახიობს ელაპარაკებოდა. თვალი მოჰკრა გოჩას, დაუძახა. რას ელოდებითო, ჰკითხა. გოჩამ გულწრფელად უამბო — შინ ვერ გავძელი, სადამომდე დიდი დროა...

— ასე თუ გიყვარს თეატრი, მოდი

ჩვენთან, სტატისტიკად მიგიღებთ. მერე ვნახოთ...

გოჩა წიკლაური კარგად ვერც გარკვეულიყო, რას სთავაზობდა ახმეტელი. მინც დაეთანხმა. მისთვის მთავარი იყო თეატრიც ყოფნა, — ამ საოცარ სამუშაოში ცხოვრება, სხვას არ დაეძებდა.

მინც რა უბრალო ხალხი ყოფილან ეს დიდი ადამიანები, ფიქრობდა წიკლაური, როცა მათ გვერდით იდგა. თითქოს არაფერიყო, თავს ისე გრძნობდა, მოშორდა და ისევ დიდი და შორეულნი გახდნენ.

გოჩას მამამ — დავითმა ის საღამო მოუსვენრად გაატარა. ჭერ იყო და დაღბანს ელოდა შვილს, მინც რა წარმოდგენა ამისთანა დაუმთავრებელიო! — სწუხდა თავისთვის, — ვაი, თუ რავე ხიფათს გადაეყარაო... რას არ იფიქრებს მშობლის გული.

გოჩა წიკლაური კი წარმოდგენის შემდეგაც მსახიობთა შორიანხლოს ტრიალებდა. ბევრი იწრილა, სანამ თეატრიდან ახმეტელი გამოვიდოდა.

— ზვალ პირველ საათზე გელოდები თეატრში, — უთხრა სანდრომ და წავიდა.

გოჩა წიკლაურს პროსპექტზე გასივრება მოუნდა. მოდიოდა ნელა, ათვლიერებდა თითქმის ყოველ სახლს, დიდხანს იდგა ოპერის წინ, მერე „ზემელისაკენ“ აუყვანა... თითქოს ზვალინდელი დღის მოლოდინის შიშიც გაუქრა. მიდიოდა უფიქრელი და უჭავრელი. მარტო იმას გრძნობდა, რომ სასიამოვნო განცდა დაუფლებოდა, ქალაქელი უნდა გამხდარიყო. შეეძლო ყოველდღე გაევილო რუსთაველის გამზირზე, ყოველდღე ენახა ძველი თბილისი, კიდევ რამდენი რამ შეეძლო...

შინ რომ მივიდა, მამა ფეხზე დაუხვდა.

— რად არ დაწევი? — ჰკითხა მორიდებით.

— გელოდებოდი, შვილო.

— მე, რა, ხო არ დავიკარგებოდი, ქალაქშიც ადამიანები ცხოვრობენ.



— რა ნახე?  
 — „სალომეია“.  
 — ეგ რა არის?  
 — წარმოადგენა. თუ გინდა, მამა, ხვალ შენც წაგუყვან თეატრში... გინდა? —  
 ოდნავ ღიმილით ჰკითხა.

— ხვალ შენ მივდივართ, ოჯახი მართლა.  
 — ერთი დღეც დავრჩეთ, მამო, ერთი დღე! აი, ნახავ თეატრს და დღუშეთში წახვლა იქნებ აღარც მოგინდეს...

— ოჰო... შენ რა, საით მიერეკები?! არა, შევილო... სასლი შენი იმედით არის... დავით წიკლაურს მეუღლე რომ გარდაცვალა, გოჩა ათი წლისაც არ იყო. დედობაც მან გაუწია და მამობაც. სიტყვა-ძუნწი კაცი იყო, ერთი სიტყვა არ დაცდენია გასაქირზე, მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ სულ ჩაიკეტა, თითქოს სულში მოიშუყვდილაო ტკივილიცა და სიხარულიც. სულის ტყვეობაში ჰყავდა უოველი, ნიავს არ აკარებდა, თითქოს თავისთვის ცხოვრობდა. ჯანმრთელი, ბრგე, წარმოსადგეი კაცი იყო და სხეული უძლებდა სულის შინაგან ტკივილს. ქალაქში დიდი არაფერი საქმე ჰქონდა, მაგრამ მინც წავიდა. გოჩაც თან წაიყვანა. შევილს არ უტყუებოდა, თორემ მის გამო უფრო წავიდა თბილისში. ცხრამეტი წლის ვაჟაკაცია, დროა ქალაქიც ნახოს, მიიხედ-მოიხედოსო, — ფიქრობდა.

— მამა... იცი, ერთი სიტყვით, მე გადავწყვიტე...  
 დავითი თვალბეში შესცქეროდა შევილს, თითქოს რაღაც საბედისწერო გადაწყვეტილებას ელოდა.

— მინც რა გადაწყვიტე?... ხვალაც არ გინდა შენ დაბრუნება?  
 — ვრჩები თბილისში...  
 — აქ რა უმიდა გააკეთო? — რაღაც უცნაური სიმშვიდით ჰკითხა.

— თეატრში ვიწუებ მუშაობას, ერთი კარგი კაცი დამპირდა...  
 — თუ გესმის, შევილო, რას ამბობ?... მართო მტოვებ?

ისევ ნაღვლიანად თქვა, იმდენი ტკივილი ამოაყოლა ამ ერთ სიტყვას, გოჩას ბავშვივით ტირილი მოუნდა...  
 შორიდან, თითქოს ძალიან შორიდან მოვიდა დედის სიტბო და მთელ სხეულს შრუანტულივით დაუარა. არასოდეს ენახა ასე ნაღვლიანი მამა...

იმ ღამეს დიღასნს ისაუბრა მამა-შვილმა.  
 დავითი მართო გაუდგა დღუშეთის გზას.

ახმეტელმა გოჩა წიკლაური კაბინეტში შეიყვანა.

— რაკი თეატრში მოსვლა გადაწყვიტე, აი, რას გეტყვი, შევილო: თეატრის სიყვარული დიდი საქმეა, მაგრამ კაცი ეკლესიაში სალოცავად იმიტომ შედის, რომ ღმერთი სწამს. შენი ეკლესია თეატრი უნდა იყოს, უნდა გჭეროდეს მისი, გწამდეს, გიყვარდეს. აქ უნდა ილოცო. ეს ერთი. მეორეც ის, რომ დიდი შრომა უნდა ამ საქმეს. მართალია, მსახიობი არა ხარ, მასობრივ სცენაში გამოგიყვანენ, მაგრამ ადვილი არ გეგონოს სცენაზე ყოფნა. რეპეტიციები გექნება. მსახიობების გვერდით მოგიწევს გამოსვლა. თვალტანადი ბიჭი ხარ და ყველა ადვილად შეგამჩნევს. ამიტომაც მინდისხარ, თეატრს ასეთი ხალხი სჭირდება.

ახმეტელმა იმავე დღეს თეატრში შესასვლელი საუვი მისცა. გოჩას მართო ამისთვის უღირდა თბილისში დარჩენა.

თვეები თვეებს გაჰყვა, გოჩა წიკლაური ძველ სპექტაკლებში დააკავს. ახმეტელს მოსწონდა, სულ თვალუურს ადევნებდა.

გოჩა მიხვდა, რომ თეატრი გარედან უფრო კარგი ჩანს. გულიც ეტკინა ბევრჯერ. ერთხანს თავის დანებებაც გადაწყვიტა, მაგრამ რაღაც უცნობი ძალა არ უშვებდა თეატრიდან, ლელა აფციაური ბურჟუკურების ვაჟს გაყვაო, მოსწონდა გოგო, უღალატნია თურმე. ამის გამო ერთხანს სოფელზე აიყარა გული. ისევ იძალა თეატრის მღელვარე ცხოვრებამ. ისევ ჩაითრია უძირო მორევში, მაგრამ გოჩა იმასაც კარგად ხვდებოდა, რომ



ცხოვრების ასე გაგრძელება აღარ შეიძლებოდა, უნდა ესწავლა, გზას დადგომოდა, მამას ფეხი ვერ მოაცვლევინა სოფლიდან. სტუმრობა რაა, სტუმრადაც არ ჩამოსულა მის პატარა ნაქირავებ ოთახში. შვილზე გამწურალი იყო დავითი, მაგრამ მონატრებით კი ძალიან ენატრებოდა. თვეში ერთხელ თუ ჩააკითხავდა მამას გოჩა. დავითი შვილის საგზლისათვის დატრიალდებოდა. წამოვიდოდა გოჩა, ისევ მოიწყენდა დავითი. ერთხელ, ეზოდან. რომ გამოაცილა შვილი, ჰკითხა:

— როგორ ამბობენ შენი უფროსები. ივარგებო? — გოჩა მეორე დღესვე მივიდა ახმეტელთან.

— ბატონო ალექსანდრე, — ძლივს შებუდა გოჩამ — თუ შეიძლება შემოვალ თქვენს კაბინეტში.

ახმეტელმა მხარზე ხელი მოხვია და კაბინეტში შეიყვანა. გოჩა წიკლაურმა უამბო თავისი გასაჭირი.

— შენგან მსახიობი დადგება, — უთხრა ახმეტელმა, — ოღონდ განათლება გაკლია, წვრთნა გჭირდება. მოვიფიქრებ როგორ დაგაყენოთ ფეხზე. კარგი ბიჭი ხარ, მომწონხარ. ტემპერამენტი გაქვს. ...დიდი ტემპერამენტი. შრომაც გიყვარს, ლამაზი ხომ ხარ და ხარ. მეტი რა უნდა არტიტობას?..

ბოლო ფრაზა ღიმილით დაამთავრა — დაამშვიდე მამაშენი. იცი, რა?... მოდი გამაცანი, ჩამოიყვანე, ერთი შევხედო, ვისაუბროთ, როდის მიდიხარ დღუშეთში?

— ერთ კვირაში წავალ, ვეტყვი ყველაფერს, დავამედებ...

— ზოდა, კარგი, მამაშენიც წამოიყვანე!

ახმეტელმა მდივანს დაუძახა, ბუღალტერი მომიყვანეო. გოჩა წიკლაურს კვლავ გამოესაუბრა, საუბარი გაუგრძელა. ამასობაში ბუღალტერიც მოვიდა.

— წიკლაურს რა ფულს აძლევთ? — ჰკითხა საშამ.

— გამოვლდებში, ბატონო საშამ, — რეპეტიციების ფულიც უნდა მსგავსად ცეთ, ეს სხვა ბიჭია.

— კანონით არ ერგება, ბატონო საშამ... — მორიდებით თქვა ბუღალტერმა.

— ეგ რა კანონია, სად წერია, რომ რეპეტიცია მუშაობა არ არის? სცენაზე გამოვლდა სულ სხვა საქმეა, რეპეტიცია — სხვა. დღესვე დაიანგარიშეთ ყველა რეპეტიციის ფული და სვალვე მივიღო! აი, კიდევ რა, დღუშეთში მარტო ჰყავს მამა, ხშირად მიდის ხოლმე, ხარჯი მეტი აქვს. თბილისელი არ არის. რა შეიძლება გაუკეთოთ?...

— ვერაფერი, ბატონო საშამ.

ახმეტელი შეფიქრიადა. ტაკვი თითოთ დაიწყო თმის წვალბა. მერე გაბრაზდა და ხმა აწეულად უთხრა ბუღალტერს:

— ჯერ ეგ რეპეტიციები კარგად დაინგარიშე, მერე რადაცას მოვიფიქრებ. ახალგაზრდა კაცია, მამამისს გაეხარდება ცოტა ფულს თუ მიუტანს ხელფასიდან. — მერე გოჩას მოუბრუნდა — თეატრის კანონების დაწერა არ იციან. ჰკონიათ, თეატრი მარტო ის არის, რასაც სცენაზე ხედავენ. თეატრში ისედაც ბევრს იტანჯება ადამიანი, ყველა კანონი მის შემსუბუქებას უნდა გულისხმობდეს. აქ კი პირიქით ხდება, უბრალო ტექნიკური საქმის მოგვარებასაც კი აურაცხელი დრო და ენერგია მიაქვს. კარგი იქნება თეატრის კანონებს ისინი წერდნენ, ვისაც ცოტახანს მაინც უმუშავია თეატრში.

გოჩა წიკლაური სიხარულისაგან ცას ეწია, ერთი სული ჰქონდა როდის ჩავიდოდა სოფელში. ფულიც გვარიანად მიიღო. ახმეტელმა ცოტა ფული თავისი ხელფასიდან აჩუქა, მამაშენს რაჰე ქალაქური უყიდე ჩემი სახელითო. სირცხვილისაგან დაიწვა გოჩა, ბევრი იუარა ფულს ხელს არ მოვკიდებო, მაგრამ ბოლოს მაინც დაიყოლია სანდრომ.

თითქოს სხვა კაცი გამოვიდა ახმეტელ-



ლის კაბინეტიდან. რა კარგად დალაგდა ყველაფერი. რამდენი იმედი გამოყვა ოთახიდან.

კაბინეტში უშანგი შევიდა. ისაუბრეს. — კარგი ბიჭია წიკლაური, ნამდვილი მსახიობი დადგება, აი, ნახავ თუ არა! — თქვა ახმეტელმა.

— ერთ კაცად თვალტანადობა ღირს. კი ქართული ჭიშია — თქვა უშანგიმ. — იმ დღიდან ერთი კვირაც არ გასულა, გოჩა წიკლაურმა თავი ცუდად იგრძნო. მთელი დამე ოფლში ცურავდა, დიდი სიცხე ჰქონდა. დილას კარზე კაკუნმა გამოაფხიზლა, თეატრიდან შიკრიკი გამოეგზავნათ. გაოფლილი და მისუსტებული წამოდგა, კარი გააღო, ახმეტელი გიბარებსო, უთხრა შიკრიკმა. „ავადა ვარ, არ ვიცი, მოვიწამლე, თუ გავცვიდრი“. „არ ვამცე, მე რომ ვითხარი, შტატში გრიცხავენ“, უთხრა შიკრიკმა. გოჩას სიხარულის ცრემლები მოადგა, არ შეიმჩნია. სიხარულის ფრინველი მოფრინდა, ესეც ჩემი სიზმარიო, გაიფაქრა.

მეორე დღეს თეატრიდან კაცი მოვიდა. ახმეტელს გამოეგზავნა, ნახეთ; მართლა, საქმელი აუტანეთო. ექიმიც მოვიდა, ბევრი ვერაფერი მაგაო. ოთხი დღე იბრძოლა ჯანსაღმა სხეულმა, სიცხით იწვოდა ჭაბუკი. ნაშუადღევს ახმეტელმა ინახულა, მეგობარი ექიმი წამოეყვანა. წამლებზეც დატრიალდნენ. გადამწვარიო, თქვა ექიმმა. თითქო თვალსა და ხელს შუა ეცლებოდათ ვაჟკაცი. ახმეტელმა შუბლზე ტუჩი დაადო, ალივით შემოენთო სიცხე. შენისთანა ვაჟკაცს ავადმყოფობა რას დააკლებსო, ამხნევებდა გოჩას. გოჩას ყველაფერი სიზმარი ეგონა. ძლივს სუნთქავდა, სანდრო გვერდით დაუჭდა. დრო გადიოდა და სიკვდილი ეუფლებოდა ჭაბუკის სხეულს. მერე რაღაც წაიჩურჩულა. მკლავს ჩააფრინდა. ბროწეულივით წითელი ტუჩები თანდათან გაუფითრდა, მერე სილურჯე და სიყვითლე შეერია, ძლივს გაახილა თვალები. ჭერ ახმეტელს შეხედა, მერე კარებისაკენ გაიხედა და... გათავდა. თით-

ქოს მოულოდნელად გათავდა — სეგა მანვე სიცოცხლეს გაჰყვა. სანდრომ ფრთხილად ჩამოიშორა ხელი, თვალები დაუხუტა. უხმოდ წამოდგა, ახლა შეამჩნია, რომ მეზობლები შემოსულიყვნენ. კარებისაკენ გონივრულად წავიდა, ხმას ვერ იღებდა, ვერც ვერავინ ბედავდა ხმის ამოდებას, თითქოს ვერც კი გაიგეს, რა მოხდა. დროა საჭირო, რომ შეიცნო — „ადამიანი მოკვდა“. მიცვალებულები ახლობლებისთვის ცოტა უფრო გვიან კვდებიან, რაღაც დროა საჭირო, — ზოგისთვის წუთები, ერთი საათი, ზოგისთვის ერთი დღეც, რომ შეიგრძნოს მომხდარი უბედურება.

ახმეტელმა დერეფანში მსახიობები დაინახა. უსიტყვოდ შეხედეს ერთმანეთს. ადამიანის ფერი არ ედო სანდროს. უცებ მიცვალებულისკენ შებრუნდა. ტახტზე უსულოდ გაშხლართული ვაჟკაცი რომ დაინახა, რაღაც შინაგანმა ძალამ უბიძგა მისკენ. დაიხარა, შუბლზე აკოცა. სახეზე ხელები აიფარა და აქვითინდა...

სოფელში ბელჯრული მამის ჩამოსაყვანად კაცი ვაგვანეს. მსახიობებმა, თეატრის თანამშრომლებმა და მეზობლებმა მიცვალებულთან მოიყარეს თავი. ქვის გულიც ვერ გაუძლებდა, ისეთი სურათი იყო. უსახლდროა ადამიანის ცნობისმოყვარეობა — ყველა ისე ელოდა დავითის ჩამოსვლას, თითქოს ტრაგიკული წარმოდგენა უნდა ენახათ. მინც სულ სხვაა მსახიობის სული — უცნაურობით სავსე. კაცი ვერ ჩაწვდებდა მის უფსკრულს, ვინ ჩაიხედავს იმ სიღრმეში, თავი რომ არ უჩანს, არც ბოლო.

— დავითი მოდის — დაიძახა ვილცამ. ეწოში დინჯად მოაბიჭებდა დავით წიკლაური. ახმეტელი შეეგება. ხელი მოჰკიდა მკლავზე. კარბში შემოიძვდა. ფეხი ვერ გადასდგა წინ. ყველას სუნთქვა შეეკრა. თითქოს ტრაგედიის ქოროდ იქცნენ მიცვალებულის ირგვლივ ჩამწკრივებული მსახიობები. დათო წიკლაურს მისჩერებოდნენ. უნდოდათ დაენახათ, ეგრძნოთ მისი სულის მოძრაობის



ფარული ნიუანსებიც კი. მაგრამ შეუძლებელი იყო დათო წიკლაურის სულში შეღწევა. შეუძლებელი იყო გაეგოთ, რას ფიქრობდა. დავითმა შვილის ცხედარისაკენ ერთი ნაბიჯიც კი ვერ გადადგა. არ იყო დემერტი, არ იყო ადამიანი, არავინ იყო ამ ქვეყანაზე, ვისაც შეუძლო გაეგოთ თუ რა ცეცხლი ტრიალებდა მამის გულში. დღემილი გატრქელდა, ერთი წუთი, ორი... ათი წუთი. ათი კი არა, ეს მთელი საუკუნე იყო, ნურვებმა უმტყუნა იმ გოგოს, სასოწარკვეთილი რომ იდგა კუთხეში, — ერთბაშად ამოიკვნესა. შემზარავი დღემილი დაარღვია, სხვებმა კი ვერ გაბედეს ხმის ამოღება. ადგილიდან არ იძროდა დავით წიკლაური, შორიდან მოსჩერებოდა შვილის ცხედარს. გოგონამ ხმას აუწია, თითქოს მარტო ის იყო ჰირსი-უფალი. არც არავის გაჰკვირებია მისი გამოყოფა გუნდიდან. მას უნდა ეტირებოდა ტიროდა. მისმა ტირილმა უფრო დამუხტა ატმოსფერო. დავით წიკლაურმა ნელ-ნელა ასწია თავი და მოზარე გოგონას შეხედა. საოცრად ახლობელი გახდა მისთვის ეს უცხო გოგონა. ნაბიჯი გადადგა. ქალს მოეჩვენა, ჩემსკენ მოდისო.

დავით წიკლაური, მართლაც, მისკენ მიდიოდა. გვერდით დაუდგა, მერე ხელით მოეფერა, გოგონამ ხმამაღლა ტირილი დაიწყო და მკერდში ჩაეკრა დავითს.

აქეთ-იქით ქვითინი გაისმა, მერე — მოთქმით ტირილიც. სოფლიდან ნათესავები ჩამოაჰყულოდნენ დავითს. სხვებიც აჰყუენ და თითქოს ახლა, ამ წუთას გაიგეს, რომ გოჩა წიკლაური მოკვდა, ისე ატირდა ყველა. მერე ერთბაშად დადუმდნენ. მხოლოდ ერთი მოსთქვამდა ჩურჩულით. ეს ყველაფერი არ გავდა ჩვეულებრივ გლოვა-ტირილს.

ახმეტელი აღგზნებული ელოდა მამა-შვილის შეხვედრას — ცოცხალისა და მკვდრის შეხვედრას.

სული ელეოდა ყველას, ხმას როდის ამოიღებდა დავითი, როდის იტირებდა,

როდის შეეხებოდა შვილის ცხედარს მერე ისევ ამღლებოდა მსახიობთა ქროც...

როცა ხალხი მიჩუმდა, დავით წიკლაური შვილის ცხედართან მივიდა. ფესი არავის მოუცვლია, მხოლოდ გოგონა ქვითინებდა ურულ. დავით წიკლაურმა შვილს ჯერ შუბლზე დაადო სელა, მერე წარბებს, თვალებს ჩამოჰყვა აღერსით. უღვაშებთან შეაჩერა ხელი, თითქოს უღვაშებს უსწორებოს. მკლავი მოუსინჯა, დაიჩოქა.

— ჩემო ვაჟკაცო... შვილო... ჩემო შვილო — მერე თავი ასწია და სასოწარკვეთილი მშერით მიიხედა ახმეტელისკენ. რაღაც არაადამიანური ტკივილით აღმოსხდა კვნესა: ახმეტელს ცრემლები მოერია. ატირდნენ ქალები, კაცები. დავით წიკლაურმა ისევ მიუაღერსა შვილს, ისევ აჩურჩულდა. ახლა უკვე აღარ იხმოდა სიტყვები, რაღაც უცნაურად ლულულულებდა, მერე დასაკლავად განწირული ხარვივით აზმუვლდა და შვილის გვერდით გაიშხლართა. ხალხი აირია. ახმეტელი პირველი მივარდა წიკლაურთან. ვინ რას ამბობდა, ვინ — რას. დავითს კი ამ ქვეყნისა აღარაფერი ესმოდა, მისი ტანჯული სულიც ფაფრენილიყო.

ახმეტელმა თვალი მოავლო მსახიობებს. ყველა გაოგნებული მისჩერებოდა სანდროს.

ოთახიდან გავიდა.

მეორე დღეს სანდრო ახმეტელმა დასის წევრები შეკრიბა და ქართული ეროვნული ტრაგედიის თეატრზე ესაუბრა. ლაპარაკობდა აღგზნებით, ტემპერამენტით, მაგრამ მტკიცედ, თავშეკავებული ყესით.

— აი, ისეთი თეატრი მინდა, გუშინ რომ ვნახეთ! — თქვა და საუბარი დაამთავრა.

# დრამატურგის ტრიბუნა

აპაკი გეჯამე

მხოლოდ

ქალღელს

ახსოვს

თანამედროვე თეატრისა და დრამატული მწერლობის ურთიერთობის ავკარგს მრავალი წახნაგი მოეძებნება. ამჟამად შევეხები ორიოდ.

მოგესენებათ, დრამატურგები ორი ბატონის მსახურებივითა ვართ: ჩვენს ერთ ბატონს მწერალთა კავშირი ჰქვია, მეორეს — კულტურის სამინისტრო. რომელიმე მიკერძოებაში რომ არ ჩამომართვას, აქ წარმოვაჩენ ორ საკითხს.

ვინაიდან ინფორმაციის მოზღვავების გამო ჩვენს საუკუნეში ყველაზე კარგი მეხსიერება ქალღელსა შეინარჩუნა, მოვიშველიებ იმას, რაც ქალღელსე არა მართო აღბეჭდილია, არამედ გამრავლებულ-ტირათირებულიც საჭარო წახაიოთხად.

პირველი:

„საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კოლეგიის დადგენილება № 5/2. ქ. თბილისი, 10 ივლისი, 1967 წ. რესპუბლიკის დრამატული თეატრების რეპერტუარში ინსცენირებისა და დრამათიკეთებლობის სიჭარბის შესახებ.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კოლეგია აღნიშნავს, რომ ამ ბოლო წლებში რესპუბლიკის დრამატულ



თეატრებში ფართოდ მოიკიდა ინსცენირებისა და დრამათიკეთებლობის ცულმა პრაქტიკამ. ზოგიერთი თეატრის მოქმედ რეპერტუარში ინსცენირებების დასახელებები ღშირად აჭარბებენ ორიგინალური პიესების რიცხვს, ასეთი შემთხვევები შეინაშნება ზოგჯერ მთლიანად სეზონის რეპერტუარში. მაგალითად: მიმდინარე სეზონში რუსთაველის თეატრმა ხუთი დადგმა განახორციელა („ვეფხისტყაოსანი“, „პატარა უფლისწული“, „ხოგაის მინდია“, „ჩაღის ქული“, „გვადი ბიგვა“), აქედან ოთხი ინსცენირება... სამწუხაროა ის ფაქტი, რომ ასეთი მდგომარეობა სწორედ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებშია. ეს წლობით გრძელდება.

ინსცენირების სიჭარბე რესპუბლიკის სხვა თეატრებშიც იგრძნობა. თეატრების ხელმძღვანელები ღშირად ამჯობინებენ კავშირი იქონიონ დრამათიკეთებლებთან, ვიდრე დრამატურგებთან. აღნიშნული გარემოება საგრძნობ დაღს ასვამს ქართული დრამატურგიის განვითარებას... რუვისორები თვითონ დგამენ მათ მიერ განსცენირებულ ნაწარმოებებს და თანაც იმ კოლექტივში, სადაც ისინი მუშაობენ... თუ ამას დავუმატებთ მსახიობებს და თეატრის ხელმძღვანელებს, რომლებიც ზოგი ორიგინალური პიესის და ზოგი კიდევ ინსცენირების ავტორები არიან... მდგომარეობა სერიოზულ შემფოთებას უნდა იწვევდეს... კულტურის სამინისტროს კოლეგია ახსენებს თეატრის ხელმძღვანელებს, რომ თანახმად საქ. სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილებიდან (1960 წ. 6 თებერვალი, № 81) აკრძალულია: ღირექტორების, მთავარი რუვისორებისა და დამდგმელი რუვისორების, აგრეთვე მსახიობების ნაწარმოებების დადგმა იმავე თეატრში, სადაც ისინი მსახურობენ“.

დადგენილება ხელმოწერილია და ბეჭედდასმულიც. ამ დადგენილების გამოქვეყნებიდან ღიდი დრო გავიდა, მისი უარყოფელი-გამაუქმებელი დადგე-



წილება არავის მიუღია, მაშასადამე, იურიდიულად კვლავაც ძალაშია.

ახლა ისიც ვიკითხოთ, ამ დადგენილებების შემდეგ თეატრებში შეიცვალა რამე? დიახ, შეიცვალა: „დაღის დამსმელი“ მანკიერი ტენდენცია თავისებურად განვითარდა, უფრო გააქტიურდა ის, რაც ბეჭედდასმული დადგენილებით დავგმეთ და ავკრძალეთ ოფიციალურად. აქა-იქ კოლექტიურადაც კი დაიწყეს თეატრის მესვეურებმა მოქმედება. მარტოოდენ რომანებსა და მოთხრობებს კი არა, ზოგან თვითონ პიესების ინსცენირებებსაც კი მიჰყვებიან ხელი. ხანგამოშვებით ამგვარი აფიშაც გვხვდება თვალში: პიესის ან ინსცენირების ავტორი — მავანი და მავანი, დამდგმელი-რეჟისორი — იგივე, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი — იგივე, დირექტორი — იგივე. ზოგჯერ იგივე პიროვნება წარმოდგენაში ერთ-ერთ მთავარ როლსაც თამაშობს, ან — თუ პიესა ქართული არ არის, მთარგმნელადაც გვევლინება.

როდენ ნიჭიერიც არ უნდა იყოს თეატრის მესაბე-მესვეური, ეს მაინც უხერხულია, თავისებურად საჩოთიროც, აფიშაზე მხოლოდ მისი გვარი ფიგურირებდეს, თანაც ხშირად. თეატრის დიდი თუ პატარა მესვეურის ამგვარ საქციელს მისი თანამშრომლებიც აუბამენ ხოლმე მსარს, ისინიც ასცენურებენ ან თარგმნიან. უფრო სავალალო კი ის არის, რომ მავან ნიჭიერ ხელოვანს ამგვარ საქმიანობაში ხელოსნებიც „თავდადებულად“ ბაძვენ.

როდესაც რეჟისორი თავის თეატრში საკუთარ ინსცენირებას თუ პიესას დგამს, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები, ის „ქმნილება“ დასაბეჭდად უვარგისია, მაგრამ რაკი საკუთარის დადგამა მთელ თავის უნარს, ნიჭს, ძალღონეს და გამოცდილებას ახმარს, ზოგჯერ ვერ დაიწუნებ. მაგრამ ამ მოვლენას სხვა ფსიქოლოგიური მხარეც ახლავს: მერე ასეთ რეჟისორს სხვისი დაწერილი კარგი პიესაც იშვიათად მოსწონს,

ან — ვერ დგამს ისე გულაანდრად, როგორც თავისას. საკუთარ ნიჭსა და ენერგიას სხვისი (ე. ი. გარედან შემოსული) პიესის დადგამაზეც ისევე რომ ხარჭავდეს, როგორც საკუთარზე, რასაკვირველია, გაცილებით უკეთეს შედეგს მივიღებდით. აი, სად იჩენს თავს ხელოვნებაში კერძომესაკუთრული ტენდენციები.

ამგვარი შემთხვევა გამოჩნდისადა რომ გამოგვიეროდეს ხოლმე, მარტოდენ ერთ თეატრში რომ ხდებოდეს, ეგების თვალში მოგვეხუტა და არაფერი გვეთქვა, მაგრამ როცა ეს სენი რამდენიმე სახელმწიფო თეატრს უცხოური გრიპის ეპიდემიასავით მოედება, ყოველად შეუძლებელია, გამაფრთხილებელი სიგნალი არ ავხმავთ. თუ თეატრს კერძო ერქმევა, კი ბატონო, მაშინ ყველას თავისი გზა-კვალი დაელოცოს, ყველამ თავის ნება-სურვილზე იაროს და იმოქმედოს, ვერაფერ უსაყვედურებს რაიმეს, მაგრამ რაკი ჩვენს თეატრებს „სახელმწიფო თეატრებად“ ვნათლავთ, ამ ტენდენციას სხვა სარჩული უჩნდება, სხვა სუნი ახდის.

დავიჭერო, ზემოთ ნახსენები დადგენილება აღარავის ახსოვს? ასეთი ომახიანი დადგენილება ან არ უნდა მივიღოთ, ხოლო თუ ოფიციალურ ქაღალდზე აღვბეჭდავთ და ზედ კანონმდებლურ ბეჭედსაც დავუსვამთ, კიდევაც უნდა განვახორციელოთ, რომ ჩვენი ავტორიტეტული სიტყვა წარმოთქმისთანავე არ გაუფასურდეს, ქარსა თუ წყალს არ გაჰყვებს. ესა თუ ის დადგენილება მხოლოდ ქაღალდს არ უნდა ახსოვდეს!

აქვე მეორე დადგენილებასაც გავეცნოთ.

საქართველოს მწერალთა მერვე ყრილობის რეზოლუციაში სიტყვა-სიტყვით ჩაიწერა, მერე დაიბეჭდა კიდევაც („ლიტერატურული საქართველო“, 7 მაისი, 1975 წ.): „მიზანშეწონილად იქნას მიჩნეული ყოველწლიურად პიესების ერთი კრებულის გამოცემა, რომელსაც



შეადგენს მწერალთა კავშირის დრამ-სექციას“.

ქართველი დრამატურგები გავგაზარა ამგვარმა უურადლებამ და ცხელ კვალზე სექციის ბიურომ მაშინვე შეადგინა პირველი კრებული, რომელშიც შევიტანეთ რესპუბლიკურ კონკურსში გამარჯვებული დრამატული ნაწარმოებები, აგრეთვე განსვენებული ნიჭიერი მწერლის ედიშერ ყიფიანის გამოუქვეყნებელი, გონებამახვილურად დაწერილი სატირულ-გროტესკული კომედია — „ჩულიტა კიბისქვეშ“. 1976 წლის 7 ივლისს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამსახკომის თავმჯდომარეს საქართველოს მწერალთა კავშირის მაშინდელი თავმჯდომარის გრ. აბაშიძის ხელმოწერით გაეგზავნა ოფიციალური მიმართვა.

მწერალთა კავშირმა ამ მიმართვის პასუხი რომ ვერ მიიღო, თვითონ მივაკითხე გამსახკომს. კარგა ხანს ვეძებე ჩვენი მიმართვა და გავიგე: გამოცემლობა „ხელოვნებამ“ უარი გვითხრა ამ კრებულის გამოცემაზე და ვეცდებით. სხვა გამოცემლობას დავუალოტო. კვლავ მრავალჯერ მივაკითხე, მაგრამ ამოღ, საქმე ადგილიდან არ დაძრულა. შემდეგაც ვსდები ამ ამბავს, მაგრამ მწერალთა კავშირმა ვერ შეძლო გერკვია, ბოლოს და ბოლოს, ვის უნდა დაებეჭდა ქართველ დრამატურგთა ახალი პიესები. მწერალთა კავშირის ყრილობის დადგენილება ლიტონ სიტყვად დარჩა. ამჟამად იგი არქივში შენახულ ქალაქდასდა ახსოვს. ჰოდა, აქაც ვიმეორებ იმას, რაც კულტურის სამინისტროს დადგენილების თაობაზე ვთქვი: საქმეს არ ჰყოფნის, რომ ჩვენი წუხილი — თუნდაც დადგენილებად ქცეული სვაშიადი, მხოლოდ ქალაქდასდას ახსოვდეს, თანაც არქივში ჩაწოლილს, იგი უნდა ახსოვდეს იმასაც, ვისაც მისი შესრულება თანამდებობრივად ევალება. ფორმალურად მიღებული დადგენილება მხოლოდ აღი-

ზიანებს ადამიანებს და ხშირად რწმუნასაც უკარგავს.

ამ კრებულის გამოცემის თავმოყმე-მელობის ამბავი, იქნებ არც მოგვგონებოდა, თანამედროვე ქართულ პიესების ბეჭდვის საკითხი კარგა ხანია რომ არ აწუხებდეს ქართველ დრამატურგებს.

ეყო ბედნიერი დრო, პიესებს არა მარტო „მნათობი“, „ლიტერატურული გაზეთიც“ ბეჭდავდა, „კომუნისტშიც“ ქვეყნდებოდა დრამების ნაწყვეტები, პიესებს სტამბავდა ყველა გამოცემლობა, მათ შორის რუსული — „ზარია ვოსტოკაც“, აშუამად „მერანის“ არც ქართული და არც რუსული განყოფილება პიესებს აღარ ბეჭდავს, ახალი პიესების ბეჭდვას უოველნაირად თავს არიდებს გამოცემლობა „საბჭოთა საქართველოც“—ეს „ხელოვნების“ პროფილია.

ახალი პიესების დასაბეჭდად შემოგვრჩა თეატრალური საზოკადოების პატარა გამოცემლობა, რომელსაც პიესებზე უფრო სხვა თეატრალური წიგნების დასტამბვა ევალება და თუ ოთხხუთ წელიწადში ერთხელ ქართველი დრამატურგებისთვისაც მოიცლის და მოგვხედავს, ამისიც მადლიერნი ვრჩებით.

რევაზ ჯაფარიძემ „ციცკარში“ გამოქვეყნებულ წერილში, სადაც მიმოიხილა 1977 წლის „მნათობი“, ასეთი აზრი გამოთქვა: „ბევრჯერ თქმულა, რომ ჩვენი შურნალები და აღმანახები ძალზე უუურადლებოდ, თითქმის ათვალწუნებით ეკიდებიან ისეთ მნიშვნელოვან და უძირითადეს უანრს ლიტერატურისა, როგორიც დრამატურგიაა. როდესაც ამ საყვედურს გამოთქვამენ, ხშირად არ ითვალისწინებენ იმ გარემოებას, რომ ეს არა უანრის უგულველყოფა, არამედ მაღალმხატვრული, სრულფასოვანი პიესების ნაკლებობის გამო მათ ბეჭდვაზე უარის თქმაა. არა მგონია, რომელიმე რედაქტორმა უარი თქვას კარგი ნაწარმოების გამოქვეყნებაზე, რომელ



ჟანსაც არ უნდა განეკუთვნებოდეს ეს ნაწარმოები. ასეთი რედაქტორები ბუნე-  
ბაში არ არსებობენ“.

ბატონი რევაზ ჯაფარიძე საქვეყნოდ  
ცნობილია, როგორც კალამმართალი,  
აწონილი სიტყვის მწერალი და მეც  
ფრად მომწონს მისი ბევრი მხატვრუ-  
ლი თუ პუბლიცისტური ნაწარმოები,  
ამჯერად კი ვერ დავეთანხმები. აქ საკი-  
თხავია, ვინ როგორ იგებდა ამა თუ იმ  
პიესის ავ-კარგს, როცა, ორივე სალიტე-  
რატურო ჟურნალის რედაქცია წაუკი-  
თხავად, მსჯავრის დაუდებლად უბრუნ-  
დება პიესის ვტორს, აქაოდა, პიესების  
ბეჭდვა რომ დავიწყო, უნიჭო დრამა-  
ტურგების მოგერიებას ვერ ავუვალთო,  
თითქოს რედაქციებს მდარე ლექსები,  
მოთხრობები და რომანებიც ბლომად  
არ ეძალბოდეს. მოგეხსენებათ, პიესა  
მაქსიმუმ სამი-ოთხი თაბახია, მეტი —  
არა, და ხუთი-ექვსი პიესის გამოქვეყ-  
ნებას ერთი რომანის ადგილი ჰყოფნას,  
ამდენი მხატვრულ-იდუურად ღირებული  
პიესა ერთ წელიწადში ეგება ვერ და-  
ბეჭდონ ლიტერატურულმა ჟურნალებმა  
„მნათობმა“ თუ „ციცკარმა“, მაგრამ  
სამი-ოთხი მაინც უნდა გამოაქვეყნონ...  
თუ ქართული დრამატურგიის ბეჭდვი-  
სადმი ლიტერატურულ ჟურნალთა გულ-  
ცივი დამოკიდებულება უწინდებურად  
გაგრძელდება, ალბათ, ყველა ქართველ  
დრამატურგს აუცრუვდება გული პიესის  
წერაზე და მალე ღასახებედიც აღარაფე-  
რი გვექნება. არადა, დღევანდელ ქარ-  
თულ თეატრს ყოველწლიურად ოცი-  
ოცდახუთი ახალი პიესა მაინც სჭირ-  
დება.

ამის გარდა, აქ სხვა უფრო სერიო-  
ზული საკითხიც წამოიჭრება. როდესაც  
გამომცემლობები „მერანი“ და „საბჭო-  
თა საქართველო“, ლიტერატურული  
ჟურნალები „მნათობი“ და „ციცკარი“  
კატეგორიულად აცხადებენ, პიე-  
სების ბეჭდვა ჩვენი საქმე არ არის,  
ამისათვის გამომცემლობა „ხელოვნება“

არსებობსო, დრამატურგიის  
ბედ-იღბალი მხოლოდ მას ახარიაო. ეს  
ხომ თავისთავად გულისხმობს ძირშივე  
მცდარ აზრს: დრამატურგია ლიტერა-  
ტურის ერთ-ერთი ჟანრი აღარაა, ხე-  
ლოვნების დანაშაბიაო. დიახ, ამგვარი  
დამოკიდებულება ლიტერატურიდან დრა-  
მატურგიის განდევნას მოასწავებს და  
იმასაც ნიშნავს, ვინც მხოლოდ პიესებს  
წერს, მწერლად არ მიგვაჩნია, თავისი  
ადგილი სხვაგან ეძებოსო. აი, სად მარ-  
ხია ძაღლის თავი.

ჩვენი დრამატურგიის სწორედ ეს  
სავალალო მდგომარეობა ჰქონდა მხედ-  
ველობაში კრიტიკოს აკაკი ბაქრაძეს,  
„ლიტერატურული საქართველოს“ წყა-  
ლობით საჭაროდ რომ განაცხადა: „თუ  
ვინმე ქართულ დრამატურგიას ყურად-  
ღებას არ აქცევს, უპირველესად ამას  
თავად მწერლები აკეთებენო“.

„ყოვლად გაუგებარი მიზეზების გა-  
მო დრამატურგია არ სარგებლობს მხარ-  
დაჭერით, როგორც დიდმნიშვნელოვანი  
ჟანრი ლიტერატურისა“, — ეს თართონ  
მწერალთა კავშირის ადრინდელმა თავმ-  
ჯდომარემ გრ. აბაშიძემაც აღიარა „ლი-  
ტერატურული საქართველოს“ 1976  
წლის იანვრის ნომერში.

ისღა დამარჩენია დავუმატო: ვიდრე  
ქართულ დრამატურგიას მწერლობის  
სრულუფლებიანი ჟანრის დროშას თუ  
სტატუსს არ დავუბრუნებთ, ვიდრე  
კვლავ არ ვაღიარებთ მის ნამდვილ აღ-  
გილს მწერლობაში, ვიდრე ახალი პიე-  
სები დროულად არ დაიბეჭდება სალი-  
ტერატურო ჟურნალებსა და გამომცემ-  
ლობებში, როგორც, ვთქვათ, იბეჭდება  
პოეზიის, პროზის, კრიტიკის და პუბ-  
ლიცისტის ნიმუშები, ქართული დრა-  
მატურგია მუდამ ღარიბი ნათესავის თუ  
გერის მდგომარეობაში აღმოჩნდება.

მავანი და მავანი გაიძახის: პიესებს  
მკითხველი არ ყავსო. მტკნარი სიცრუ-  
ეა! წიგნის მაღაზიების თაროებზე ჩაწო-  
ლილი პიესები მე ჯერ არ შემხვედრია,



ლექსების კრებულები და სხვა წიგნები — ჩამდენიც გნებავთ.

პიესების ბეჭდვა მრავალმხრივად დასაქირო. იგი თვალნათლივ დაგვანახებს ვინ რა შემოქმედებითი ნიჭითა და ძილოვებული. ეს კი გაზრდის დრამატურგის მწერლურ პასუხისმგებლობას პიესის მხატვრულ ხარისხზე.

კრიტიკოსებს უნდა მივცეთ საშუალება პიესების ლიტერატურულ ავ-კარგზე სპექტაკლებისაგან დამოუკიდებლად ილაპარაკონ, თორემ ჩვენში ხომ ხშირად პიესის ღირსება-ნაკლოვანებას მისი სცენური ვარიანტით სჯიან, რაც ზოგჯერ კუროლულ გაუგებრობასაც იწვევს. იმედია, ბევრს გაგონილი აქვს იმ საჩოთირო სტატიის თაობაზე, „სოვეტსკაია კულტურაში“ რომ გამოქვეყნდა: რეჟისორმა რობერტ სტურუამ უზადრუცი, მდარე, მესამეხარისხოვანი პიესიდან ჩინებული წარმოდგენა შექმნაო. რეცენზენტმა, ეტუობა, ის სცენური ლიბრეტო წაიკითხა, რეჟისორმა პოლიკარპე კაკაბაძის უკვდავი პიესიდან რომ გამოკრა თავისი წარმოდგენის შესაქმნელად. მაღლობა დმეროს, „ყვარყვარე თუთაბერს“ ადრე ქართულად დაბეჭდილს მაინც ვიკნობდით, თორემ ხომ უნდა დაგვეჭერებინა საქმეში სერიოზულად ჩაუხედავი არაქართველი რეცენზენტისათვის.

აქვე იმსაც დავსძენ: სწორედ ახალი პიესების დროულად დაუბეჭდაობის ბრალია, პიესებზე ცალკე, როგორც ლიტერატურულ ნაწარმოებზე, კანტი-კუნტად რომ წერენ კრიტიკოსები, ისიც ზოგჯერ — ზერეფე მიმოხილვით. ლექსების წიგნზე სტატიის დაწერა ადარავის უჭირს, საკმაოდ გაიწაუნენ. დახელოვნდენ, ეადვილებათ. არც ქართული პროზა რჩება ძირითადად შუუფასებულ-გაუანალიზებელი. კრიტიკოსები თვითონ კრიტიკოსთა წიგნების ავ-კარგსაც ჩინებულად არჩევენ (აქ ერთმანეთთან მტკსაკამათოსაც პოულობენ), მხოლოდ დრამატურგია რჩება ჩრდილში ისე

ხელუხლებელი, თითქოს არც არსებობდეს, ან ლიტერატურის ერთ-ერთი უანრი არ იყოს. თუ პიესები ლიტერატურულ შურნალებსა და გამომცემლობებში არ დაიბეჭდება, ასე იქნება მუდამ.

მერმისმა პიესა წიგნად უნდა ეძებოს და არა თეატრის ან თეატრალური მუზეუმის არქივში იმ სახით, მავანმარეჟისორმა როგორ დადგა თუ გაიპარა. გამოცდილებით ვიცით, რაც შეიძლება დღეს პიესაში უმნიშვნელოდ ეჩვენოს თეატრსაც და სხვასაც, ხვალ, ზეგ ან ზეგის ზეგ სწორედ ის იქცეს ყველაზე საყურადღებოდ, ანდა — რაც ამჟამად თეატრს არ მოეწონა და შეტრა-შემოქრა, მომავალმა დრო-ჟამმა პიესაში ის უფრო ღირებულად მიიჩნიოს და მოიწონოს. ამ შემთხვევაში ისიც სავარაუდოდ და გასათვალისწინებელია: რაც ერთ რეჟისორს არ მოსწონს, მოსწონს მეორეს, სხვადასხვა თაობაც პიესას სხვადასხვანაირად კითხულობს და აღიქვამს.

პიესა იქნებ თეატრს არ დასჭირდეს, მაგრამ სჭირდება ლიტერატურას. დრამატურგია, რაკი მწერლობის ერთ-ერთი რთული უანრია, უთეატროდაც უნდა იცოცხლოს და იარსებოს. წარმოვიდგინოთ, გოგოლის მხოლოდ „მკვდარი სულები“ რომ დაბეჭდილიყო თავის დროზე, „რევიზორი“ კი — არა. განა „რევიზორი“ „მკვდარ სულებზე“ ნაღებ სიცოცხლისუნარიანია? უდრამატურგოდ თეატრი ვერ იცოცხლებს, უთეატროდ კი პიესას შეუძლია სიცოცხლე, თანაც — ყველა დროში.

როდესაც პიესები არ იბეჭდება, სცენისაკენ უფრო ადვილად იკავფავს გზას „დრამადელური“ ნაწარმოებები. დაბეჭდილ პიესას თეატრიც უფრო ენდობა.

პიესების ბეჭდვა მეტად წაახლისებს ახალგაზრდა დრამატურგებსაც...

კიდევ შეიძლება პიესების ბეჭდვის სიკეთეზე ვილაპარაკოთ, მაგრამ, მგონი, რაც ვთქვით, ისიც საკმარისია.

ბოლოს კი ასე უნდა დავასკვნათ: ნუ გადავაქცევთ პიესას მარტოოდენ სცენისთვის განკუთვნილად, იგი, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურულ ფაქტად უნდა იქცეს.

კრიტიკოსებს აქვთ თავისი ცალკე ორგანო? — აქვთ.

პროზა-პოეზიას — აქვს? აქვს — უფურნალები, აღმანახები, გაზეთები.

დრამატურგიას? — თითქმის არაფერი.

პოეზიის სექციას აქვს ყოველწლიური აღმანახი — „პოეზიის დღე“.

უმაღლესს პოეზიად სახელმძღვანელოდ დრამატურგიამ რაღა დააშავა?

სასურველია შეიქმნას თუნდაც უფურნაღ „საბჭოთა ხელოვნების“ და უფურნაღ „თეატრალური მოამბის“ დამატებები მარტოოდენ პიესების დასაბეჭდად, ვთქვათ, ისეთივე, როგორც არის „დროშის“ ბიბლიოთეკა, „ცისკარის“ ბიბლიოთეკა, „ნიანგის“ ბიბლიოთეკა.

ნუ დავტოვებთ პიესას მარტოოდენ თეატრის ამარა, მარტოოდენ ამა თუ იმ რეჟისორის ხელის შემყურედ... როდის მიიღებს მოწყალეებს მის დასადგმელად.

ქართული დრამატურგიის ჭირ-ვარამი მარტოოდენ დადგენილების ქაღალდებს არ უნდა ახსოვდეთ.

## ბახა ტრაპანიძე

### გიორგი ცაქიშვილი

## რუსთაველის თეატრის შენობა გუშინ, დღეს, ხვალ

1898 წლის 30 მაისის გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ იტყობინებოდა, რომ განზრახულია თბილისში ახალი, დიდი თეატრის აშენება. ფილოევისა და სხვა სოცდგარებისაგან შემდგარმა აქციონერულმა საზოგადოებამ გოლოვინის (ახლანდელი რუსთაველის) პროსპექტზე შეიძინა მიწის ნაკვეთი. აქციონერებს გადაწყვეტილი ჰქონდათ არტისტული საზოგადოებისათვის დიდი შენობის აგება, რომელშიც თეატრის დარბაზი მოეწყობოდა. ამავე წლის 8 ნოემბრის „ცნობის ფურცელი“ მკითხველებს განუმარტავდა, რომ არტისტული საზოგადოების შენობა იქნებოდა სამსართულიანი. სარდაფში გადაწყვეტილი იყო ყავახანის მოწყობა. პირველ სართულზე განლაგდებოდა მაღაზიები, ხოლო მეორე და მესამე სართული არტისტულ საზოგადოებას ეთმობოდა. აქ უნდა მოთავსებულიყო საკონცერტო დარბაზი, ხოლო ეზოში 900 ადგილიანი თეატრი აშენდებოდა.

თეატრის მშენებლობა დაიწყო 1898 წელს არქიტექტორების ტატიშჩევის და შინკევიჩის პროექტით. მშენებლობა სამ წელს გრძელდებოდა და თეატრი 1901 წელს გაიხსნა. 1903 წლის საქართველოს კალენდარში დაბეჭდილ ქართული თეატრის ფოტოსურათზე კარგად მოსჩანს მაღაზიებისა და ღუქნების ექსტერიერი. (იხ. სურ. 1). როგორც შემთ ადვინინეთ, შენობაში ერთხანს მოქმედებ-



და როგორც რესტორანი, ასევე მაღაზიები. შემდეგ, სანდრო ახმეტელის ინიციატივით მაღაზიები გაუქმდა.

დღეს რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქცია-აღდგენისას მთავარი არქიტექტორის ოთარ ნახუცრიშვილის წინაშე დადგა საკითხი, შენობა ფუნქციონალურად წმინდა თეატრალურ ნაგებობად გადაკეთებულიყო. მართალია, ეს პროექტი 30-იან წლებში, ახმეტელის დროს დაიწყო და გაგრძელდა 1949 წლის ხანძრის შემდგომი აღდგენითი სამუშაოების დროს, ხორავას ხელმძღვანელობით, მაგრამ ასეთი ფართო მასშტაბი ამ საქმეს არ ჰქონია. 1950 წელს თეატრს ძნელადს ქუჩის მხრიდან მიაშენეს შეიდსართულიანი კორპუსი, მსახიობთა საპირფარეოებისა და სახელოსნოები. 1970 წელს კი აიგო კიდევ ერთი დამატებითი ოთხსართულიანი ნაგებობა. მაშინ ამ ნაგებობების არქიტექტურულ მხარეს არ მიექცა სათანადო ყურადღება. მიუხედავად ასეთი გადაკეთებისა ნაგებობის სივრცე დანაწევრებული დარჩა და მთლიანად არ იქნა არქიტექტურულად ათვისებული. სწორედ ამ პრობლემის გადაჭრას დაეთმო ძირითადი ყურადღება ახლანდელი რეკონსტრუქციის დროს.

1919 წელს ქართველ მწერალთა კავშირმა ქალაქის გამგეობისაგან შეიძინა რესტორანი „ანონა“ (ახლანდელი რუსთაველის თეატრის ქვედა სართულზე მდებარე საგარდეროზო). მოაწყო იქ კაფე-რესტორანი, კლუბი და უწოდა „ქიმერიონი“.

მოგონებებში დიდი ქართველი მხატვარი ლადო გუდიაშვილი წერს: „ყოველ იმ სატკივართა შორის, რომლებიც კი ოდესმე ცხოვრების გზაზე შემხვედრია, ერთ-ერთი ისიცაა, რომ ხელოვნების ეს შესანიშნავი ძეგლი (ვგულისხმობთ „ქიმერიონის“ მოხატულ კედლებს) ყოველად უაზროდ გაქრა და დაიკარგა“.

დიდი შემომქმედის გულისტკივილი

გამოწვეული იყო დავით კაკაბაძის, მოსე თოიძის, სიგიზმუნდ ვალიშვილის, სერგეი სუდეიკინის მიერ შექმნილი ძალზე საინტერესო, თვითმყოფადი ხელოვნების ნაწარმოებების გაქრობით, რაც 1950 წლის აღდგენითი სამუშაოების დროს, კედლების შეეთებების გამო დაიკარგა. დღევანდელი რესტავრატორების უპირველესი ამოცანაა გახსნილი კედლის მხატვრობის ორგანული ჩართვა თეატრის ინტერიერში.

— ჩვენ არ ვახდენთ კოპირებას, ჩვენ ხასიათს ვინარჩუნებთ — გვიტხრა რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქცია-აღდგენის პროექტის ავტორმა, არქიტექტორმა ოთარ ნახუცრიშვილმა — ჩვენ თავდაპირველი ფოტოსურათები აღმოვაჩინეთ და ვინარჩუნებთ იმ სტილს, რომელიც რუსთაველის თეატრის სახის განმსაზღვრელი იყო.

რეკონსტრუქცია უპირველეს ყოვლისა, სცენას შეეხო: ტექნიკურად გაუმჯობესდა მისი მოწყობილობა. სცენის დიდ წრეში მოთავსდა პატარა წრე, დამატა „ლიუკები“. უკანა სივრცეში გაჩნდა დიდი მოცულობის კვადრატი, რომელსაც შეუძლია სცენა საფეხურებად დაჰყოს, გაუმჯობესდა სცენის სივანის პორტალებით შეცვლის სისტემა. პრინციპულად შეიცვალა საორკესტრო ორმოს კონსტრუქცია. შესაძლებელი გახდა საპირობისამებრ მისი ვერტიკალურად მოძრაობა. აგრეთვე ორმოს შეუძლია შექმნას დახრილი სიბრტყე. სცენას ადრე აკლდა სათავსოები, რაც მიშენების შემდეგ მიემატა. სცენასთან აიგო საერთო ოთახი. კლასიკური ფორმა სათავსოების ერთიანობისა, რომელსაც ჯიბეებს უწოდებენ, განისაზღვრება სცენის ორივე მხარეს მათი სიმეტრიული განლაგებით. რუსთაველის თეატრს რეკონსტრუქციამდე გაჩნდა ერთი მარჯვენა ჯიბე, ისიც არასრულყოფილი, არ ყოფნიდა სიღრმე, რომელშიც დეკორაცია აეწყობოდა. ეს დამატებით სიძენეებს უქმნიდა თეატრს. სცენის სიღრ-



მეწი აგებული ახალი ჯიბის საშუალებით ეს პრობლემა გადაიჭრა. მარცხენა მხარეს სიმეტრიული ჯიბის აგება ტექნიკური მოზეზების გამო შეუძლებელი აღმოჩნდა. ახალმა ჯიბემ თეატრს დეკორაციების მთლიანი მოხატვის საშუალება მისცა. აქ მოხდება დეკორაციების სრულყოფილი აწყობა, ახლადაგებული გალერეის საშუალებით მათი ვარგისიანობის შემოწმება.

სცენის დონეზე იქნება ვარდერობისა და რეკვიზიტის მორიგე საწყობები. დეკორაციების შესანახი, ე. წ. „სეიფი“ ვარმავეა, ვახდა სამსართულიანი. შეიკვალა და გაუმჯობესდა განათების სისტემა. მარჯვენა ჯიბის ზევით გაიხსნება პატარა დარბაზი, თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის ფორმის სცენით, სტუდიური მუშაობისათვის. მცირე დარბაზშიც მომდინარეობს აღდგენითი სამუშაოები. დარბაზის მოპირკეთებასთან ერთად, მთლიანად შეიკვალა სცენის კონსტრუქცია. გაკეთდა წრე, რომელიც შეესაბამება დიდი დარბაზის მცირე წრეს. ძველადის ქუჩის მხრიდან, ადრე არსებულ თოთხმეტს მიემატა კიდევ ოცდაათი კეთილმოწყობილი საგრიმირო. ყველა სართულზე იქნება საგრიმირო და საგარდერობო ოთახები. მნიშვნელოვნად გაიზარდა სარეპერციო დარბაზები. ადმინისტრაციული კორპუსი მთლიანად მიშენებულ ნაგებობაში გადაეა. თანამშრომლები თეატრში ძველადის ქუჩიდან შემოვლენ. აქვე გაკეთდება ავტოსადგომი. კეთილმოწყობა მსახიობების ფოიე, ათვისებულ იქნა გამოუყენებელი სარდაფები. აქ იქნება მსახიობების თავშეყრის ადგილი, ბარი, პატარა საბანკეტო დარბაზი სტუმრებისათვის. აქვე მოეწყობა შეხვედრები. მთელი ეს კომპლექსი „ქუჩის პრინციპით“ ეესტდება. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ძველი თბილისის სამყაროში მოხვდი.

ათვისებულ იქნა ღია ეზოები — გადაიხურა და გაკეთდა სამი კეთილმო-

წყობილი დარბაზი. აქედან ერთეულად ეცემა თეატრალური ინსტიტუტის თეატრის დარჩება და საპატიო სტუმრებისათვის იქნება განკუთვნილი.

რა თქმა უნდა, აღდგენა-რეკონსტრუქციის ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხი ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის, სერგეი სულდვიცინის, მოსე თოიძის სიგზიმუნდ ვალიშევსკის ნახატების რესტავრაციაა. მაგრამ, უპირველეს ყოვლით, ამ პრობლემის გადაწყვეტისათვის საჭირო იყო მაცურებელთა ქვედა ფოიეს მთლიანი რეკონსტრუქცია. თავიდან გაკეთდა და რკინის კარკასებში ჩაჯდა სვეტები, გუმბათები. თეატრის შესასვლელთან ქვედა სივრცე გაერთიანდა ზედასთან და შეიქმნა ძლიერი სივრცობრივი ეფექტი, რაც ადრე არ აღიქმებოდა. ასეთმა რეკონსტრუქციამ რესტავრირებულ ნახატებს თეატრის ინტერიერში ორგანულად შერწყმის საშუალება მისცა. მისი ფუნქციონალური დატვირთვა თეატრის დეკორის სისტემაში ჩართვა. იმ ცარიელი ადგილების შევსების პრობლემა, რომლებიც ნახატების კომპლექსშია, ჯერ-ჯერობით ბოლომდე გადაჭრილი არ არის. სცდიან ამ ადგილების ფერებით შევსებას, არსებობს აზრი, რომ გაკეთდეს ფრაგმენტები იმ დროინდელი ყოფიდან.

ძალზე მნიშვნელოვანია ძველი კიბეების აღდგენა, რომელიც ადრე „ქიმიურიონს“ ემსახურებოდა. თუ აქამდე მაცურებლის სამსახურში მარცხენა მხარეს მდებარე კიბეები იყო, რაც დამატებით სირთულეს ქმნიდა თეატრში შესვლისას, მეორე პარალელური კიბე გადაჭრის ამ პრობლემას. ქვედა ფოიეში მოთავსდა აგრეთვე სამაგანყოფილებიანი ბუფეტი.

თეატრში შესასვლელი კარები გამოიკვალა, ჩაიდგა ახალი ხის კარები, რომელიც ჯერჯერობით არ არის დამუშავებული, შეეცდებიან, რომ იგი მიამსგავსონ ძველ კარს. არქიტექტორთათრ ნახუტრიშვილს იმედი აქვს, რომ



მშენებლები ამ სამუშაოს მაისში დაამთავრებენ და საქართველოს პირველად ექნება ასეთი კეთილმოწყობილი სამსკენიანი თეატრი.

ბუნებრივია, რეკონსტრუქციას, ტექნიკურ ცვლილებებს შემოქმედებით სიახლეები მოჰყვება. ამის თაობაზე ვესაუბრეთ რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელსა და დირექტორს, სსრკ სახალხო არტისტს რეჟისორ რობერტ სტურუას.

— რა შემოქმედებით სიახლეებს მოიტანს ახალი შენობა?

— უპირველეს ყოვლისა, მინდა აღვნიშნო, რომ მე ძალიან მომწონს ორი მცირე დარბაზი. ეს არის მავურბლინათვის კარგად ცნობილი, რუსთაველთა მცირე სცენა და პატარა სარეპეტიციო დარბაზი, რომელსაც თავისი სცენა აქვს. აქ შეგვიძლია რეპეტიციების ჩატარება და ამავე დროს კამერული სპექტაკლების დადგმა. ბუნებრივია, ეს მოვცემს ექსპერიმენტების ჩატარების საშუალებას. დასი მაქსიმალურად დაიტვირთება. ტექნიკურად ახლებურად აღჭურვილია სცენა მსახიობებისთვის და რეჟისორისთვის ფართო ასპარეზს იძლევა. თეატრში მთავარი, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობია, მისთვის კეთდება ყველაფერი. ტექნიკური სიახლე ათასგვარი გამომგონებლობის საშუალებას იძლევა. ზოგჯერ იგი კლავს კიდევ სცენაზე მსახიობს. ამ თვალსაზრისით კარგია, რომ ჩვენი სცენა არ იძლეოდა ანის საშუალებას. ტექნიკური ეფექტების უარყოფითი მხარის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანო დიუსელდორფის თეატრი, რომელიც ტექნიკურად, მართლაც, ფანტასტურად იყო მოწყობილი, მაგრამ სწორედ ამის გამო სიცივის გრძნობას ტოვებდა ჩემში.

— თქვენ ინსტიტუტში ხელმძღვანელობთ სარეჟისორო ფაკულტეტის მეორე კურსის ერთ-ერთ ჯგუფს, გყავდათ სამსახიობო ფაკულტეტის ჯგუფიც. მცო-

რე დარბაზების სცენები ინსტიტუტში, სასწავლო თეატრის სცენის პრინციპულ მოწყობილი. ასეთი დამთხვევა შემთხვევითია თუ რაიმე კონკრეტული მიზანი გააჩნია?

— ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის სცენასთან ამგვარი დამთხვევა რაიმე კონკრეტულ მიზანს არ ემსახურება. მესამე სცენაზე ჩვენ გვსურს გავხსნათ ექსპერიმენტული სტუდია, ამის თაობაზე მოვლდაპარაკეთ საქართველოს კომკავშირის ცენტრალურ კომიტეტს. ახალგაზრდა მსახიობებთან, რეჟისორებთან, მხატვრებთან დავდებთ ორწლიან ხელშეკრულებებს. მათ ექნებათ ექსპერიმენტის ჩატარების უფლება. სცენატრანსფორმირდება და შეუძლია მიიღოს არენის ფორმა.

— ოთხი წლით მშობლიური სცენიდან მოწყვეტამ რა დალი დაასვა დასს?

— სამუშაო პირობები, მართლაც, ძალზე რთულია, ხანდახან მუშაობის განწყობილებაც გვეკარგება, მაგრამ საბედნიეროდ დასმა მაინც შეინარჩუნა ფორმა. ეს მხოლოდ მსახიობების ვაჟაკობისა და მათი ადამიანური თვისებების შეშვეობით მოხდა.

— რამდენად შეესაბამება თეატრალური შენობის თქვენულ იდეალს რუსთაველის თეატრის განახლებული ნაგებობა?

— რუსთაველის თეატრის შენობა ერთ-ერთი საუკეთესოა მსოფლიოში. ჩვენ ვნახეთ თეატრალური შენობები იტალიაში, ინგლისში, სადაც მაღალ დონეზეა თეატრალური ნაგებობების არქიტექტურა და მათთან შედარება გვაძლევს ასეთი დასკვნის გამოტანის უფლებას. ეს შენობა ჩემთვის ერთადერთია, სადაც მთელი სულითა და გულით შემიძლია ვიმუშაო.

არჩილ

ჩხარტიშვილის

საარქივო

ჩანაწერებიდან



1984 წლის ივნისში დავამთავრე სეზონი ქუთაისის თეატრში. წამოვედი თბილისში მტკიცე გადაწყვეტილებით, რომ წელს მაინც უნდა წავიდე მოსკოვის რომელიმე თეატრში, პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, სამხატვროში სტაჟირებისათვის. ვამოცხადდი განათლების სახალხო კომისარიატის თეატრალურ განყოფილებაში. აქ შესანიშნავად მიმიღეს, აღრეც გვინდოდა შენი მოსკოვში გაგზავნა, მაშინ არ მოხერხდა და ეხლა კი ნამდვილად გავიშვებთო. მოსკოვში მივლინებაზე თანხმობა მივიღე. სახლში დამხვდა ვანო ლალოძის ბარათი: ახმეტელი მიზარებდა! თეატრიდან წასვლის შემდეგ სალამს არ მძღღეს. ახლა კი როცა ორი წელიწადია მარტანიშვილთან აღარ ვმუშაობ, ალბათ, კგული მოიბრუნა. ს. ახმეტელი დიდებულიად შეეშხვდა, ვითომ არაფერი მომხდარიყო. მან მითხრა, რომ გროზნოში უნდა წახვიდე, საქართველომ შეფოზა აიღო ჩეჩენ-ინგუშეთზე და ჩვენ კი მათ თეატრზეო. მოსკოვში მინდა წასვლა მეთქი. მოსკოვი ახალს ვერაფერს მოგვცემს, ჩვენს თეატრს უნდა მივხედოთო. ერთი წლით წადი, პირობას გაძღვე შემცვლელს მოგინახავ და ჩემთან იმუშავენ რუსთაველის თეატრში რეჟისორადო. დავთანხმდი. იქვე ფილიბე მახარაძეს დაურეკა და მოახსენა, რეჟისორი მყავსო. საათ-ნახევარში ფილიბე მახარაძის კაბინეტში ვიჭექი. ჩეჩენ-ინგუშეთთან ასეთი ურთიერთობის დამყარებას, ალბათ, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან დიდხანს მელაპარაკა, თუ როგორი ხალხია, როგორ ფაქიზად უნდა მოვკურობოდი და მეგობრული დახმარება გამეწია. დაბრუნებისას ახმეტელს უცელაფე-



რი ვუთხარი, მან წერილი დამიწერა ჩეჩენ-ინგუშეთის საოლქო კომიტეტის მდივანთან, აშხ. ვ. მახარაძესთან და მთხოვა მალე მოემზადებოდა მუშაობის წასასვლელად. თან დასძინა, რომ რუსთაველის თეატრთან გაიხსნებოდა ჩეჩენ-ინგუშეთის განყოფილება (და პედაგოგებს გამომიგზავნიდა კანდიდატების შესარჩევად. ამისათვის ჩასვლისთანავე ხალხი უნდა შემეკრიბა. აი ის წერილიც: ძვირფასო გოგონა! ჩვენი მისიონერის ნიადაგზე და პირადად აშხ. ფილიპეს უშუალო მონაწილეობის შედეგად ჩვენ ვიღებთ კულტურულ შეფობას ჩეჩენთის და ინგუშეთის ნაციონალურ თეატრზე. ჩვენი საშეფო დახმარების ნორმები და შესაძლებლობანი, გარდა წინასწარ ურთიერთშეთანხმებისა, დამოკიდებულია ადგილობრივ მომუშავე ამხანაგების უნარიანობაზე და აქტიუობაზეც.

ვაგზავნიც კრა აშხ. ჩხარტიშვილს (ჩვენი სათეატრო სკოლის მოწინააღმდეგის), დარწმუნებული ვარ, ის თქვენი და უშუალოდ შემდგომი ორგანიზაციის დახმარებით შესძლებს ჩვენი საერთო სურვილის — ჩეჩენ-ინგუშეთის საკულტურო თეატრის ძირითადი საფუძვლების შესწავლას და დამკვიდრებას.

მაგრამ, როგორც ვერ უნდა იყოს შიშინარე სასწრაფო მუშაობა, იმ ძირითად საპრობლემო ამოცანის განხორციელებას, რა თქმა უნდა, გარეშე საკუთარი კადრების აღზრდისა ვერ შევძლებთ. ეს საკითხი წინასწარი შეთანხმების ნიადაგზე მოგვარებულია და ტექნიკურად მის განხორციელებაზე მხოლოდმხრავ დამოკიდებულია ჩვენი საშეფო ვალდებულების შესრულება და ჩეჩენ-ინგუშეთის ნაციონალური თეატრის შექმნისა და განმტკიცების საკითხი.

აშხ. სალამით ს. ახმეტელი.

ეს წერილი აშხ. ვ. კიკნაძემ გამოაქვეყნა 1964 წელს კრებულში „ა.ლ. ახმეტელი“. თეატრის დასი — სცენისმოყვარეები, არავითარი პირობები მუშაობისათვის, საზაფხულო თეატრი 1-ლი მთისის სახელობის ბაღში, მარცხნივ დარბაზი, მარჯვნივ რესტორანი, ვიქირავებ ერთ-ერთ სკოლაში დარბაზი რეპერტიციებისათვის. თეატრის დირექტორი — ხან-მოკვამილ იახუბაძე — საქმიანი ცაცი, შეფობის ინციტატორი (ის ჩამოვიდა თბილისში ჩემთან მოსალაპარაკებლად), საიდ ბადუევი — პოეტი და დრამატურგი, დიდად ნიჭიერი ცაცი. თეატრის რეპერტუარი ძირითადად მისი პიესებიდან შესდგება. დასში ნიჭიერი ხალხია, მხოლოდ არავითარი სკოლა. ცნობილი რეჟისორი და მოღვაწე ალექსანდრე ალექსანდრეს ძე ტუგანოვი ხელმძღვანელობდა გროზის რუსულ თეატრს, მისი ბაქოელი მოწაფე, რეჟისორი ალილი დანიშინა ჩეჩენ-ინგუშეთის თეატრში, თვითონ-კი ვითომ კონსულტაციას უწევდა, მაგრამ ვერ გასწვდა ორივე თეატრს, მოწაფე კი არ გამოაღვა. შეიქმნა კრიზისი და მიმართეს საქართველოს. ჯერ კიდევ თბილისში გადაწყვეტიტე „ანზორით“ ლავრენცო მუშაობა. თავის დროზე ეს პიესა ვს. ივანოვის „გაზმანო 14-69“ სანდრო შანშიაშვილმა გადმოაკეთა: ციმბირიდან მოქმედება დალესტანში გადმოიტანა, ესლა უკვე ქარ-

თულიდან მე რუსულად და იახშაატოვი ჩეჩნურად ვთარგმნით. და წარმოიდგინეთ ზოგ რამეს ხელახლა ვწერთ, რადგან ბევრი რამ პიესისში არც დაღესტნურ და არც ჩეჩნურ წეს-ადრთებს არ შეეფერება. ანზორის დის ხალილეს და ლარზის ურთიერთობა, აშას და ზაირას ურთიერთობა, მანსურის და ლარზის დიალოგი და ბევრი სხვა. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ამ ორივე ერის წეს-ჩვეულებით განცდის გამომჟღავნება ვაუკაცს არ შეუძლია, არ უნდა გაამხილოს რას განიცდის. 1-ელ სურათში შვილების და-ხოცვის გაგებაზე ანზორი — ხორავა ღრიალით ეცემა მიწაზე, ეს უოვლად დაუშვებელია (აქ მილიციის უფროსის ბავშვის დაღუპვის ამბავი უნდა ჩაირთოს). აქედან ცხადია როგორი რევიზია დასჭირდა პიესას. ვინაიდან დასი მცირერიცხოვანია და ანზორში — კი დიდი მასაა საქირო. შეგვდით მთავრობაში წინადადებით, რომ სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლიც თეატრს შეუერთონ. ჩვენ საშუალება გვეძლეოდა მასიურ სცენებში გამოგვეყენებინა ანსამბლი და მათი კონცერტებიც 1-ელ მაისის ბაღში გაგვემართა. ანსამბლის ხელმძღვანელად მუშაობდა გიორგი მეფურნოვი (მეფურნიშვილი), ქართველი, რომელსაც სტეგანათლება მოსკოვში ჰქონდა მიღებული. (მამამისი ძველი სირაჯი იყო, ქართული ღვინით ამარაგებდა გროზნოს რესტორნებს და მალაზიებს) ანსამბლს ჰყავდა ხალხურ საკრავთა ორკესტრი, მომღერალთა გუნდი და მოცეკვავეთა ჯგუფი, მეფურნიშვილი მშვენივრად ჰვლობდა ჩეჩნურ ენას. კარგად იცნობდა ჩეჩნურ ხალხურ მუსიკას და კარგადაც ხელმძღვანელობდა ანსამბლს. მას დიდი დეაწლი მოუძღვის ამ ანსამბლის შექმნა-დაოსტატებაში. სანამ პიესა ითარგმნებოდა და შემოკდგომის კარგი დღეები იდგა, დასი აულუბში გავუშვით ძველი რეპერტუარით. განსაკუთრებით დიდი მოწონება ჰქონდა ს. ბაღუევის პიესას „წითელი ციხე-სიმაგრე“. ერთ-ერთ სპექტაკლზე ჩვენც წავედით, მე და თეატრის დირექტორი. მატარებლით წავედით, სადგურში — კი ეტლი ვიჭირავდით სოფლამდე და ერთ-ერთ მოსახვევში მიტელემ ცხენები ვერ შეიკავა, ეტლი აყირავდა, იახშაატოვი ეტლიდან გადავარდა და ფეხიც მოიტეხა. ბევრი ვიღარდეთ, მაგრამ რაღა ეშვებებოდა, იქვე საავადმყოფოში მოვათავსეთ და გროზნოში გადმოვიყვანეს თავის სახლში, საღამოს სპექტაკლს ქავესწარი. ის არასასიამოვნო შემთხვევა რომ არა, საღამომ კარგად ჩაიარა, სახელდახელოდ გამართული სცენის დარბაზად, ბერძნული ამფითეატრის მსგავსად ფერდობი იქნა გამოყენებული. ურუს-მარტანი დიდი სოფელია, მეზობელ სოფლებიდანაც ჩამოვიდნენ მკურებლები და ამ ფერდობზე 10 ათასამდე კაცმა მოიყარა თავი. ზოგი მსახიობი აქაურია და უნდა გენახათ რა პაცივისციემით, ტაშით და შეძახილებით ხვდებოდნენ მათ. მაგრამ მთავარი მეროდ იყო. პიესა სამოქალაქო ომის ერთ-ერთ ეპიზოდს ასახავს, რომელიც სწორედ ამ სოფელს ეხება, ამის შესახებ პირდაპირ არ არის ნათქვამი, მაგრამ ყველამ იცის, რომ „წითელ ციხე-სიმაგრეთ“ ურუს-მარტანი იგულისხმება. აი, დაღა „წითელი ციხე-

სიმაჭრისათვის“ გადამწვევტი ბრძოლის მომენტი, პარტიზანებმა სოფლიდან უნდა განდევნონ თეთრგვარდიელთა ჯარი, სცენაზე ატყდა სროლა (რა თქმა უნდა, სროლის იმიტაცია) და ამ დროს იმპროვიზირებულ „დარბაზში“ გაიხმა ნამდვილი სროლა. ვისაც იპარალი ჰქონდა ყველა ჩაერთო ამ ბრძოლაში. ჯერ შევშინდი, არაგის მოხვედეს მეთქი, მაგრამ მალე დავმშვიდდი, სროლასთან ერთად მაყურებელი შეძახილებით ამხნევებდა წითლებს. აი, სადამდე შეიძლება მოვიდეს მაყურებლის უშუალო აღქმა. მატარებლთი მგზავრობისას ფრაზა — ქართველი ხალხი კარგი ხალხია, ვაჟკაცი ხალხია. — ხშირად გამიგონია მერცე.

ასპასია პაპატანასიუ რომ ჩვენი დროის ერთ-ერთი უძლიერესი ტრადიციული მსახიობია, ამას ჩემი თქმა აღარ სჭირდება.

ეხლა, როდესაც საშუალება მომეცა მასთან მუშაობისა, მინდა ზოგიერთი ჩემი შეხებუდილება გაგიზიაროთ. პირველ ყოვლისა, გაოცდებს, როგორ ეტყევა ამ პატარა ქალში ასეთი ენერჯია და შინაგანი ძალა.

ასპასია რეპეტიციას აუცილებლად სრული დატვირთვით ვადის. გარდა იმისა, რომ ის დაჯილდოვებულაა დიდი ნიჭით, ის სასწაულებრივი ტექნიკით არის აღჭურვილი: ყოველი მოძრაობა, დიდებული ხმის ყველა ნიჟანსი უდიდესი სიზუსტით აქვს დამუშავებული, მაგრამ განცდის გარეშე რეპეტიციის გავლა მაინც არ შეუძლია, ამის გამო ის რეპეტიციაზე ძალიან იხარჯება, იწვის.

ძალიან მომთხოვნელია თავის თავის მიმართ. თუ რაზე სცენა სრულყოფილად არ გამოუვიდა თვითონვე მოხოვს ეს სცენა გაიმეოროს.

მეტად თავმდაბალი, თავაზიანი და გულისხმიერი ადამიანია, მიუხედავად მისი ნიჭის ბრწყინვალეობისა, ყოყოჩობის ნატამალი არ გააჩნია, მაგრამ ეს ზომ ნამდვილი დიდი არტისტის თვისებაა.

მე დიდად კმაყოფილი ვარ მასთან მუშაობით.

თამარ ვახვახიშვილი არის ის კომპოზიტორი, რომელმაც ყველაზე ადრე აუღო ალღო ახალი თეატრის და კოტე მარჯანიშვილის მოთხოვნილებას თეატრალური მუსიკის მიმართ. მარჯანიშვილის ჩამოსვლიდან მუსიკას დრამატულ თეატრში დიდი როლი მიეკუთვნა: თითქმის ყველა სპექტაკლის მუსიკალური შესავალით დაწყება, პიესის გმირების მუსიკალური დახასიათება, დრამატულ ან კომედიური სიტუაციის მუსიკალური გადაწყვეტა და თანხლება — ეს ყველაფერი ახალი ხილი იყო ქართულ თეატრში. თამარ ვახვახიშვილი ჰქმნის მთელ რიგ, მე ვიტყვოდი, შედეგებს როგორებიც იყო: „ცხვრის წყარო“-ს, „ურდელ აკოსა“-სა და სხვა სპექტაკლების მუსიკა. ამაზე ბევრი თქმულა და დაწერილა, მე კი ერთი რამ უნდა მოვახსენოთ: შემოქმედებითად აღზნებული მარჯანიშვილი ხშირად იქვე, რეპეტიციაზე მოითხოვდა რომელიმე უპირობის მუსიკალურ გაფორმებას. რომელ (ორიგინალურ მუსიკაზე

შეიძლება იყოს მაშინ ლაპარაკი, საქირო იყო იმ წუთშივე შექმნილი-  
ყო ამ ეპიზოდის განწყობილების მუსიკა. თ. ვახვახიშვილი ამას  
დიდებულად ახერხებდა. მახსენდება „ცხვრის წყაროს“ რეჟერა-  
ცია: მარჯანიშვილმა მოულოდნელად მოითხოვა მოსავლის დღესას-  
წაულის გამომხატველი მუსიკა, ესპანური ცეკვა. ქ-ნი თამარი მი-  
უჯდა პიანინოს. რა უნდა დაუქრის? ბ-ნი კოტე თავისას თხოუ-  
ლობს. ქ-ნი თამარი უკრავს მამკოვსკის ესპანურ ვალსს, ბ-ნი კო-  
ტე კმაყოფილია, ბალეტებისტურ სერგეევს სთხოვს დაიწყოს ცეკ-  
ვის დადგმა... მარჯანიშვილის აღგზნება ყველას გადაედება, გრძელ  
თოვზე ივინდება ყველაფერი: მსახიობი ქალების ჩანთები, კაშნეე-  
ზი, ქუდეები — ეს სოფლის ადოვლათაა, შემდეგ სპექტაკლზე ეს იქ-  
ნება ერთ გრძელ თოვზე ასხმული ხილიანი კალათები, ძებნები,  
გოგრები, ყურძნის ჭაგნები, აკიდოები და სხვა, იმ რეპეტიციოზე  
დაიდგა მთლიანად ეს ეპიზოდი, რომელიც კომანდოლის შემოსვ-  
ლით წყდება. მე ვარ შოწმე, როგორ უხვეწებოდა თ. ვახვახიშვილი  
ბ-ნ კოტეს: მე დავწერ ახალ მუსიკას ამ ეპიზოდისთვისო, მან კი  
კატეგორიულად აუკრძალა მუსიკის შეცვლა. მუსიკა კარგად მო-  
ერგო და შეცვლა არ ღირსო. ასევე იყო „პოპლას“ რეპეტიცია-  
ზეც: ტუსალები საჯანში სხედან და სხვა საკანში მსხლამ ტუსალებს  
კაკუნით ელაპარაკებოან. მარჯანიშვილმა მოინდომა ამ კაკუნის მუ-  
სიკაზე აწყობა, დასვა დ. მაჭავარიანი როიალთან და უბრძანა უც-  
ებ შეერთსა ამ განწყობილების შესატყვისი მუსიკა. დ. მაჭავარი-  
ანს არაფერი არ მოაგონდა ცნობილი რომანსის „შვი თვალების“  
გარდა, მაგრამ ეს იმგვარად დაუკრა (კლავიატურის მარცხენა  
მხარეს, აკორდებით, ტრაგოკული იერით), რომ განწყობილებას  
ზუსტად მოარგო და სპექტაკლში ამ ეპიზოდს რომალზე დავითი  
უკრავდა, სხვა მუსიკალურ ნომრებს კი ორკესტრი.

ასევე იყო დეკორაციულ გაფორმებაშიც: ხშირად მარჯანიშვი-  
ლი პირველ რეპეტიციოზევე სტანდარტულ თეატრალურ დანადგა-  
რებს დალაგებდა, როგორც მას სურდა, თუ საქირო იყო ავეჯსაც  
ასევე განაწილებდა სცენაზე და მხატვართან ერთად იქვე წყვეტდა  
მომავალი დეკორაციის სახეს. ამნაირად გაფორმდა „გაყრა“, ასევე  
მოუხაზა მხატვარს „მეფე ღირის“ პირველი სურათის დეკორაცია.  
(ინგლისური მაღალი ბუხარი, დიდი სავარძელი და მწვეარი ძალ-  
ლებით გარშემორტყმული, ნადირობიდან დაბრუნებული მოხუცი  
ღირი). სამწუხაროდ, ეს სპექტაკლი არ დაიდგა.

ყველა სპექტაკლი რეპეტიციოზე იქმნებოდა. ეს ფრაზა იქნებ  
ბანალურად უღერეს, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყველა  
კომპონენტი ერთდროულად რა ხარისხში იქმნებოდა, ალბათ, ეს  
ფრაზა ბანალურად აღარ მოგეჩვენებათ. ამას ყველაფერს ქმნიდა  
ერთი ადამიანის მათეორი ნიჭი, ერთი პატარა ტანის კაცის ანთებუ-  
ლი თვალები, უკიდვანო ფანტაზია, დაუღვარი ბუნება, „ყო-  
ლიების“ უნარი, „ჩვენების“ ბრწყინვალე ოსტატობა, დამოჭრებით,  
რომ სცენაზე ჰაერიც კი იმუხტებოდა ამ მაღალი ხელოვნების გა-  
მოსხივებით. დიას, ამგვარ რეპეტიციებზე იქმნებოდა სპექტაკლი

კი არა — „ახალი ქართული საბჭოთა თეატრი. თეატრმა უზარმაზარი ნახტომი გააკეთა. მის ყველა შემდგომ წარმატებას და დღევანდელ აღიარებასაც მაშინ დაეყარა საფუძველი.

კოტე შარტაძის შემადგენელი თეატრის შესახებ დასმულ ერთ-ერთ შეკითხვაზე ასე უპასუხა: როგორ შეიძლება სატრაგოდიკო ილამპარაკო. უკუთხედ ვერ იტყვის კაცი. თეატრალური ელოგენება მსახიობისაგან, განსაკუთრებით კი რეჟისორისაგან მოითხოვს მრავალმხრივ ცოდნას თეატრის ყველა მდებარეობას. მათ შორის ისეთი რთულია, როგორცაა ფსიქოლოგია, ფილოსოფია, ისტორია და სხვა, რომ არაფერი ვთქვათ ბელოვებაზე (მხატვრობა, მუსიკა, პოეზია, არქიტექტურა და სხვა). ამას დაუმატებ ცხოვრებისეული მოკვლევების, ადამიანის ფსიქოლოგიის დრო დაკვირვება და პროფესიონალურად შესწავლა. ბევრს, მე ვიტყვოდი უპროფესიონალს წარმოედგინა არა აქვს ამ სიძნელეებზე. დიას, „ხორუმი“ შესახებ ვადავ აღვადგინა, მხოლოდ არტისტსა და რეჟისორსა იცის, როგორი რთული და მომქანცველია ხანის შექმნის პროცესი. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რა რთულია რეჟისორის ბელოვება. ამ უქმიმის მუშაობას, უზარმაზარი ენერჯის ხარჯვას, ამგვარ თავდადებას მხოლოდ იმ სატრაგოდიკო სიყვარული შეგაძლებინებს, რომელზედაც ბატონი კოტე ამბობს. ჩვენს საქმეში ხომ ბევრი რამ ჭერ კიდევ ამოუცნობია (თუ ყველაფერი ამოიცანი, ბელოვებაც აღარ იქნება). ხომ არ ვიცით სად მზადდება სპექტაკლის „ხილვის“ მომენტი. ძალში თუ ჩაგუვა, შეიძლება დამე ოფლად გადავრილი წამოვხატუნოს, ნადირობის დროს დაგავიწყოს რომ შენი ძალი „ნახულზე“ დგას და ბრძანებას ელოდება, რომ მწვერი წამოვიფრინოს. შენ კი ამ დროს საკუთარი „მწვერები“ გყავს, მზად ხარ იხტუნო, ცას მოევიდო ხელით, რადგან დაინახე, „იხილე“ შენი მომავალი სპექტაკლი.

შამქორის გზაზე, მართლაც, ნისლი იყო. მე და ჩემი მცოვარი რეჟო ლალიძე დამე რომ მივდიოდით. დიას, ნისლი მომიხეზა, მანქანა გაჩერდა, მთის ქალღმერთი გადმოვიდა და რაღაც მგლოდია ჩაიწერა სასწრაფოდ. ეს მგლოდია „თბილისო“ იყო. ხედავთ, სად გაჩნდა? რა დროს? აი, ეს არის ბელოვების სასწაული.

რუსთაველის თეატრის გასტროლებს რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ, მის შემოქმედებით შეხვედრებს მცოდნე, მომთხოვნ, ობიექტურ, კეთილგანწყობილ მოსკოველ მაყურებელთან თავისი ისტორია და სასახელო ტრადიცია აქვს.

იგი დაიწყო 1930 წელს, როდესაც რუსთაველის თეატრი რეჟისორ სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით პირველად ჩამოვიდა მოსკოვში. იმ დროიდან ოცდაათ წელზე მეტი დრო გავიდა და ამ ხნის მანძილზე თეატრმა თავისი ბელოვება მოსკოველებს ექვსჯერ უჩვენა. ახლანდელი ჩამოსვლა რიგით მემგვადება.\*

\* არჩ. ჩხარტიშვილს მხედველობაში აქვს შ. რუსთაველის სახ. თეატრის გასტროლები მოსკოვში 1966 წელს (გ. მეგრელიძე).

საგასტროლო რეპერტუარში შეტანილია ქართველ და დასავლეთ-ევროპულ კლასიკოსთა ნაწარმოებები: სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“ და შექსპირის „მეფე ლირი“. თანამედროვე ავტორთაგან ნ. დუმბაძის „მზინი ღამე“, მ. ცილიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“ და ა. მილერის „სელიემის პროცესი“, ნ. აზიანის მწვავე სოციალური სატირა „უკანასკნელი მასკარადი“ და გ. ნახუცრიშვილის კომედია-ზღაპარი „ჰინჭრაქა“.

ახლანდელი ჩამოვსლა არ არის ტრადიციული. ჩვენ ჩამოვდით დიდი რუსთაველის იუბილესთან დაკავშირებით. ამიტომ გასტროლები დაიწყო რუსთაველის პოემის წარმოდგენით. თეატრმა განახორციელა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა მრავალი თაობის დიდი ხნის ოცნება, როდესაც საიუბილეო დღეებში დაიდგა ლიტერატურულ-დრამატული კომპოზიცია „ვეფხისტყაოსანი“. ეს თავისებური წარმოადგენა, რომელსაც თქვენ ტელეეკრანზე იხილავთ, არის პირველი ცდა პოემის წარმოსახვისა სასცენო ხელოვნების საშუალებით.

რუსთაველის ეს უკვდავი პოემა რვა საუკუნის მანძილზე შთააგონებდა ქართველ ხალხს საბრძოლო და სამოქალაქო გმირობას, სიტყვები — „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი“ მოწოდებად გაისმოდა სასიკვდილო ბრძოლებში სამშობლოს თავისუფლების დაცვისათვის! „ვინ მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერია“, მღეროდა ქართველი კაცი მტრისაგან განთავისუფლებულ საკუთარ კერას რომ უშურუნდებოდა და სწამდა, რომ „კეთილმა სძლია ბოროტსა, არსება მისი გრძელია“.

დღეს, თარგმანის საშუალებით რუსთაველის კაცთმოყვარე იდეებს მთელს მსოფლიოში კითხულობენ და იგი ყველა პროგრესული ადამიანის გულში მხურვალე მხარდაჭერას პოულობს.

რუსთაველის პოემის უკვდავი აზრები, მისი მოწოდებები სიყვარულის, მეგობრობის, მამაცობის, რწმენის, სიკეთის გამარჯვებისა ბოროტებაზე განსაზღვრავს და ახასიათებს ჩვენი საიუბილეო გასტროლების რეპერტუარს.

მიუხედავად ავტორთა უნარისა და სტილის მრავალფეროვნებისა კოლექტივის მოქალაქეობრივი პოზიცია ნათელია. იგი განისაზღვრება მტკიცე სურვილით, ყოველთვის იბრძოლოს მშვენიერებისათვის ცხოვრებაში, ადამიანისადმი რწმენისათვის, სიკეთის გამარჯვებისათვის ბოროტებაზე. ამისათვის იბრძვის ყველა, ვისთვისაც ძვირფასია ადამიანის სახელი, მისი დანიშნულება. ჩვენს კოლექტივს უნდა ეს რწმენა საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებებით განამტკიცოს, რომელიც თანამედროვე თეატრის მოქალაქეობრივ და მხატვრულ პოზიციას გამოავლენს.

პუბლიკაცია მოამზადა და ლიტერატურულად დაამუშავა  
**გუზაზ მიგრელიძე.**

## თეატრი, შექსპირი და ბახჭინი

60-იანი წლების დასაწყისისათვის ბულგარულ თეატრში შეიმჩნევა შექსპირის დრამატურგიისადმი მეთოდოლოგიურ მიდგომაში ცვლილებების შეტანის პირველი რეჟისორული ცდები. ვერ გიტყვი, რომ ამ პროცესს ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე იღებდა კრიტიკა და მაყურებელი, რომ ეს დადგმები კონცეპტუალური და სტრუქტურული თვალსაზრისით დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებებს წარმოადგენდნენ. ერთი კი აშკარაა — რეჟისორებმა ლეონ დანიელმა „ჰამლეტში“ და ვილი ცანკოვმა „რომეო და ჯულიეტაში“ და „რიჩარდ III-ში“ მთულოდნელ შედეგებს მიაღწიეს.

ჯერ კიდევ 50-იან წლებში ლეონ დანიელი შეეცადა „მეთორმეტე დამის“ მოქმედება ოლივიას კოშკის უკანა ეზოში გაეშალა. მან სპექტაკლში შემოიტანა უხეში, მკაცრი, საკარნავალო განწყობა, რათა გამოეხატა ურთიერთობები როგორც პიესის მეორე სოციალური ფენის გმირებს, ასევე დახვეწილი არისტოკრატიული წრის წარმომადგენელთა შორის. სწორედ ამ გზით ლ. დანიელმა მიაღწია მათი განცდებისა და გრძნობების პოეტურ ზეაწეულობას და შემწყნარებლური ღიმილით მოგვეთხრო მათს ილუზიებსა და სასიყვარულო ცდუნებებს. რამდენიმე წლის შემდეგ მანვე განახორციელა „ჰამლეტი“. რეჟისორმა მაყურებლის თვალწინ გააცხელა ნამდვილ, ცხოვრებისეულ, გარკვეულ სოციალურ ურთიერთობებს დამორჩილებულ გმირთა მთელი გალოცვა. ლ. დანიელმა ხასიათების და სიტუაციების განვითარებაში მიმართა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების სინთეზს მოედნის თეატრის სახიერი სისტემის საშუალებით, რომელიც თავისი ექსცენტრულობით, ნამდვილი და სცენური ცხოვრების უხეში სიმართლით თავისუფალი ამაღლებული ემოციებისაგან, განსაკუთრებულად განცდებისაგან. „რიჩარდ III-ის“ გააზრების ამოსავალი წერტილი გამასხარავების საწყისი იყო. შექსპირის ამ ქრონიკაში რეჟისორმა ვილი ცანკოვმა მთავარი გმირის სახე ტრაგიკომიკურ პლანში გადაწყვიტა. მას არ შეუშ-

ლუდავს გმირის ფსიქოლოგიური განცდების დიაპაზონი და არ უცდია თავი აერიდებინა სულიერი ტკივილის გამოხატვისათვის, რომელსაც გმირი განიცდის ისტორიული და პოლიტიკური უუფლებობის გამო. რეჟისორმა რიჩარდი წარმოაჩინა როგორც თავისებურ კარნავალზე მყოფი მეფე, რომელმაც ტახტის გარშემო ძალაუფლების ხელში ჩაგდებას სურვილით შეპყრობილი ურიცხვი პატივმოყვარე პრეტენდენტი შემოიკრიბა და რომლებიც თვითონვე უთხრიან მეფეს სამარეს. თუმცა, ყველა ამ გადაწყვეტას აჩნდა შექსპირის დრამატურგის პოეტიაში შემთხვევითი და ცალმხრივი შეღწევის დაღი. სწორედ ამიტომაც სცენური ქმნილებები უფრო რეჟისორების ინდივიდუალურ ექსპერიმენტებს წარმოადგენენ, ვიდრე დიდი დრამატურგის იდეურ-ესთეტიკური შეხედულებების და მეთოდოლოგიური პრინციპების საფუძვლიან გააზრებას.

იმხანად, 60-იან წლებში გამოვიდა ცნობილი საბჭოთა ლიტერატორისა და ხელოვნების თეორეტიკოსის მ. მ. ბახტინის ორი შესანიშნავი წიგნი: „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“ და „ფრანსუა რაბლეს შერქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“. ამ ნაშრომებმა განაპირობეს, რომ მსგავსი ექსპერიმენტები გადაზრდილიყვნენ გარკვეულ კონცეფციაში, რამეთუ თვით შექსპირის დრამატურგია თავისი პოლიფონიურობითა და ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით საამისოდ ნოყიერ ნიადაგს იძლევა.

მ. მ. ბახტინის დებულება გროტესკულ რეალიზმზე, კარნავალიზაციის სტილზე, მოედნის, ვულგარულ სიცილში ამბივალენტური საწყისის არსებობაზე, პოლიფონიურ ჟანრულ სტრუქტურაზე, რომელიც დამახასიათებელია დოსტოევსკის რომანების პოეტიკისათვის, აღმოჩნდა შექსპირის დრამატურგის ინტერპრეტაციისა და პოეტიკის გასაღები. მ. მ. ბახტინი აანალიზებს ამ ჟანრულ-სტილისტური სტრუქტურის განვითარებას მოყოლებული „მენიპეს სატირიდან“, რომლის სახესხვაობას შუა საუკუნეებში წარმოადგენდა მირაკლი, მორალიტე და მოგვიანებით — მისტერიები და სოტები — დაწყებული რაბლეს რომანიდან „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ დამთავრებული თანამედროვეობით. მ. მ. ბახტინი თეორიული ბრწყინვალეობით განმარტავს სიცილის კარნავალური კულტურის „მიწისქვეშეთს“ და აჩვენებს მის როლს მსოფლიო კულტურის განვითარებაში. „კარნავალიზაციის“ ცნება, რომელიც მეცნიერა შემოაქვს, წარმოადგენს ახალი თეორიული აღმოჩენების ერთ-ერთ მეთოდოლოგიურ დასაბუთებას არა მარტო



რომანის პოეტიკის სფეროში, არამედ შექსპირის დრამატურგიის პოეტიკაშიც. კარნავალური სიცილისათვის ნიშანდობლივია სადღესასწაულო განწყობილება, ექსცენტრულობა. იგი უნივერსალურია — მიმართულია ყველასა და თითოეულისადმი, ძვით კარნავალის მონაწილეთა ჩათვლით. სასაცილოა მთელი სამყარო, აღქმული და დანახული მისი სასაცილო მხრიდან, მისი მხიარულების ფარდობითობაში. გარდა ამისა, კარნავალური სიცილი ამბივალენტურია, იგი მხიარულების მოძვერელია. იგი დასცინის, უარყოფს და ამავე დროს აცხვიდრებს, ასამარებს და აღადგენს ცხოვრებისეულ მოვლენებს. მ. მ. ბახტინი ხაზს უსვამს, რომ კარნავალური პაროდია მკვეთრად განსხვავდება ახალი დროის უარყოფელი და ფორმალური პაროდისაგან: კარნავალური პაროდია ერთსა და იმავე დროს უარყოფს და აღორძინებს, განახლებს კიდევაც.

ლეონ დანიელისა და ვილი ცანკოვის ექსპერიმენტები თავისებურ კანონზომიერებად იქცნენ ლიუბენ გროისის (1934-1982) შემოქმედებაში. მან მონახა საყრდენი კარნავალიზებული სტილის თავისებურებებისა და სიცილის ამბივალენტურ საწყისში, რომელიც გოტესკული რეალიზმისთვისაა დამახასიათებელი. „ორ ვერონელ აზნაურში“ ლ. გროისი ხაზს უსვამს ამ გაორებას საცირო ელემენტების გამოყენებით, რომლებიც საკმაოდ დიდი როლდენობითაა ჩართული სპექტაკლის სახიერ სისტემაში და ხმის პარტიტურის საშუალებით, რომელიც აერთიანებს და ამავე დროს ერთმანეთისაგან მიჯნავს კომედიის მოქმედ პირებს. ასე მაგალითად; სილვიას მამა თითქოსდა, სათნო ადამიანია და კეთილი ზრახვები ამოძრავებს, მაგრამ მის ქცევებში ვერაგობაც გამოსჭვივის. აი, რატომ ახატია გმირს სახეზე საფრთხის მაუწყებელი საგზაო ნიშანი „სდქ“, პროტეოსს შუბლზე — წითელი და შავი ზოლი, ჯუღიას ლოყაზე — გული, სილვიას კი ბედნიერების სიმბოლო — სამყურას ოთხი ფურცელი. ორი ვერონელი — ვალენტისი და პროთეოსი ნამდვილი აკრობატები არიან, ისინი მრავალ საცირო ნომერს არიან დაუფლებულნი, ხოლო ანტონიო და პანთინი — ფარსის გმირები უშველებელა მუცლებითა და ძალზე ექსცენტრული ქცევებით, განასახიერებენ ნებისმიერი საცირო პროგრამის და საკარნავალო სანახაობის აუცილებელ პერსონაჟებს, თეთრ და წითურ ჯამბაზებს. საცირო ექსცენტრიკა მეფობს სპექტაკლის პირველ ნაწილში. იგი სიცილის, გართობის, საკარნავალო დღესასწაულის წყაროს წარმოადგენს. მაგრამ თანდათან სცენური ქმედების განვითარებასთან ერთად ეს გარეგნული აკრობატული ექსცენტრულობა

გმირების ქცევაში ქრება, გადადის რა შინაგან ფსიქოლოგიურ ეპკვილიბრისტიკაში. რომელიც გულისხმობს მოულოდნელ და გაუთვალისწინებელ მოძრაობებსაც. რაც სპექტაკლის პირველ ნაწილში გმირების საციკლო აკრობატულ ნორმებზე არანაკლებ ოსტატურადაა კომბინირებული. ამ გადასვლას კი, რომელსაც მაყურებელთა ჯერ კიდევ ვერ გრძნობს, ყურადღება ფინალურ ნაწილზე გადააქვს. მხიარულების კვალი სადღაც ქრება, ვერაგობა და ღალატი ახალ ფაზაში — სულმდაბლობაში. დაცინვასა და ძალადობაში გადაინაცვლებს. ყოველივე ეს კი ძლიერ ტრაგი-გროტესკულ დაღს ამჩნევს დადამის საერთო ელერადობას.

კარნავალიზებული სტილის პრინციპები კიდეც უფრო მეტად საგრძნობია ლ. გროისის მიერ განხორციელებულ კომედიაში „ამო გარჯა სიყვარულისა“. ვინაიდან „გადაკეთების“, „მასკირების“, „გათამაშების“ ელემენტები თვით ნაწარმოების იდეურ-თემატიკურ ბუნებაში ძევს. ახალგაზრდა ნავარიელები და ყმაწვილი ფრანგი ქალები სცენაზე ბორბლებით დადიან. ქალიშვილები გამოდიან უცნაური, ფერად-ფერადი ბორბლიანი ეტლებით, ჭაბუკები კი საბავშვო თვითმგორავებით. მათი სიჭრელი, მოძრაობების ტიპში მოგვაგონებს კარნავალის სადღესასწაულო ხმაურიან განწყობილებას. მათი საკარნავალო მხიარულება და მოქმედების მანერა გადამოებია. ახალგაზრდა არისტოკრატები ზეგავლინას ახლანდენ უბრალო, ხალხის წრიდან გამოსულ გმირებზე არ მარტო მეტყველებისა და ქცევის მანერით, არა მარტო გრძნობების ენთუზიაზმით, არამედ თავიანთი დამოკიდებულებებით, მისწრაფებებით გადაადგილების სხვადასხვა საშუალებისადმი, რითაც ისინი გამოხატავენ თავიანთ ნაწილობრივ უპირატესობას და ინდივიდუალურ განუმეორებლობას. რეჟისორი გაურბის ახალგაზრდა გმირების მანერულობის, პრანჭვა-გრეხისა და გამოგონილი პოზების პირდაპირ პაროდირებას. დრამატულ მასალაზე დაყრდნობით იგი ახდენს მათ არაპირდაპირ პაროდირებას პლებეური დრამატურგიული პლასტის გმირების დახმარებით. ეძებს რა ექსცენტრულობას რიგორც მათ სამეტყველო დახასიათებასა და ფსევდოარისტოკრატიზმში, ასევე მათ ტრაგი-კომიკურ მკედლობაში მიბაძონ კეთილშობილური წოდების ახალგაზრდა წარმომადგენლებს. სცენური ქმედების მანძილზე რეჟისორი დახვეწილი იუმორით აიძულებს მეორე სიუჟეტურ პლასტის გმირებს მიბაძონ არისტოკრატებს და ისინიც „ბორბლებად“ იყენებენ სასოფლო სამეურნეო ინვენტარს: ურიკებს, ხელით საზიდებს და სხვა.

კარნავალიზაციის კულმინაციას ამ დადგმაში წარმოადგენს ღამის სცენა. სადაც ნავარიელები რუსი ბიჭების კოსტიუმებში გამოწყობილი გამოდიან. აქ ექსცენტრიკა, რომელიც ფოლკლორზეა აგებული და პაროდოიულად გარდაქმნილი რუსულ ხალხურ ცეკვებსა და თამაშობებზე ნავარიელთა წარმოდგენით, აპოთეოზს აღწევს, ყოველივე საკარნავალო მხიარულებითაა მოცული. მაგრამ ამ სპექტაკლშიც ამბივალენტური საწყისი, რომელიც უღრესად ნიშანდობლივია შექსპირის დრამატურგიის სიუჟეტური სვლებისათვის, მოულოდნელად ტრაგიკულ ელფერს სძენს ფინალურ აქორდს: სიცოცხლე და სიკვდილი ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდებიან, მხიარულება გადადის მწუხარებაში, უღარდებლობას ცვლის განსჯა ვნებათა წარმავლობაზე, წუთიერ ვართობაზე, სამყაროს ფარდობითობაზე. სიყმაწვილე თითქოსდა იყინება სიმწიფის ზღურბლზე, აღვსილი ნაღველითა და ნაადრევად დაბრძენებული კაცის სევდიანი ოპტიმიზმით...

გროსის სპექტაკლში „ზამთრის ზღაპარი“ უფრო მკვეთრ კონტრასტებში ერწყმის ერთმანეთს კომიკური და ტრაგიკული, საკარნავალო და პოეტური, მიწიერი და ზეაწიელი, იდილიური და უხეში, სიყვარული და უღმობელოება, ხალასი-ბუნებრივი და გამოგონილი-ხელოვნური. მის სცენურ გადაწყვეტაში რეჟისორი ხაზს უსვამს პიესის ზღაპრულ-ჯადოსნურ ხასიათს, უხამებს რა ერთმანეთს ამ ქანარულ დახასიათებასა და „ზამთრის“ ცნებას. „ზამთარია“. წლის ამ დროს კი „სევდიანი ზღაპრები“ უხდებოა. ლ. გროსის ეძებს დეტალებსა და ღრმა ფსიქოლოგიურ ძვრებს ხასიათის განვითარებაში. აქ ვნებები სტიქიურად, საოცარი სისწრაფით ფეთქდებიან. ვითარდებიან შეუჩერებელი და ასევე სწრაფად აღწევენ კულმინაციას, მოულოდნელად იძენენ აბსურდის გროტესკულ-ჰიპერბოლიზებულ მონახაზებს, როდესაც სიკვთე განწირულია, ძალადობა კი იმარჯვებს. ზღაპრული სიუჟეტური მსვლელობების კვალდაკვალ ლ. გროსმა განავითარა თავისი იდეური ხაზები ორი მიმართულებით. ერთი მხრივ, იგი შეეცადა გამოერკვია რის საფუძველზე აღმოცენდება ბოროტება და ამიტომაც იგი ღრმად ჩაწვდა ლეონტის სულთერ სამყაროს, მეორე მხრივ, იგი ეძიებდა ბოროტების ეთიკურ და სოციალურ ფესვებს და აღმოაჩინა, რომ ისინი სასახლის არისტოკრატიის წრეში, მეფეთა ძალაუფლებაში, კარისკაცთა მონურ მორჩილებაში არსებობენ. გამძვინვარების და ძალადობის ძირითად თეზისში ლ. გროსმა ჩააქსოვა სიცოცხლის ხალისის, ინტიმურ-ლირიული, ფარული სევდის, შეურაცხყოფილის თავგანწირვის, მრის-

ხანე გულისწყრომის, ამაყი შეურიგებლობის, ცუდი წინათვრის, პროვინციული გულახდილობის ამსახველი სცენები, ანუ ის მცენებები, რომლებიც იბადებიან სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად. ეს სცენები ზოგჯერ წარმოადგენენ კონტრაპუნქტს, შერწყმულს ძირითად თემასთან, ხან გამოიყოფიან როგორც დომინანტები, რომლებიც თანდათან, ნელა გადადიან ერთმანეთში. მათი რიტმული განფენა დროსა და სივრცეში სიმფონიურ ჟღერადობას იძენს.

სპექტაკლის მეორე ნაწილში რეჟისორი გვაჩვენებს ხალხის წრიდან გამოსულ ადამიანებს. ისინი სცენაზე წარმოგვიდგებიან თავიანთი ბუნებრივი ურთიერთობებით, რომლებიც შეზღუდული არ არიან წოდებრივი ცრურწმენებით და არ ემორჩილებიან მეფის ძალაუფლებას, დესპოტიზმს. რეჟისორმა გლეხის ცხოვრებაში იდილიური საწყისის გამოყოფით, ბუნებასთან ადამიანის სიახლოვით მკვეთრად შეცვალა სცენური თხრობის ჟღერადობა. სპექტაკლის ეს ნაწილი სიცოცხლის ხალისითა აღვსილი. აქ იგრძნობა იუმორი — ხან ირონიულია, ხან — თამამი, ხან კი დახვეწილი თავისი პარადიულობით. ამ მხიარულ სამყაროში, სადაც გულკეთილობა ებაქვრება გულუბრყვილობას, სადაც ადამიანები, ყვავილები და ცხოველები, ცოცხალი თუ არაცოცხალი ბუნება ჰარმონიაშია საერთო საწყისებთან და თვითდამკვიდრებისაკენ მიისწრაფიან, პერდიტა და ფლორიაზელი გამოირჩევიან თავისებური ლირიკული-პოეტური ზეაწეულობით, ამადლებულობით. მათი მიწიერი, ხალასი, ხალისიანი, წოდებრივი ცრურწმენებისაგან და შემოქმევი ნორმებისაგან თავისუფალი სიყვარული ძალას იტრებს სახალხო მხიარულების ქარტეხილსა და ნეჩარ განმარტობაში. რეჟისორი გაბედულად იყენებს სხვადასხვა სტილის გამომსახველ საშუალებებს, რითაც იგი ამტკიცებს თეატრალური ქმედების სხვადასხვაენოვან ბუნებას და შეყვარებულთა გრძნობების ყველაზე ფარული გამოვლენის სცენაში მიმართავს ქორეოგრაფიას. სპექტაკლის ფინალი წარმოადგენს რაღაც კოდის მსგავსს მუსიკალურ პიესაში. აქ ხდება სხვადასხვა გუნება-განწყობილების, სხვადასხვა ქანრული ელფერის — მელოდრამის და ფანტაზიის, იდილიის და თამამის დრამატიზმისა და ტრაგიკომედიის შერწყმა. რეჟისორმა მოახერხა გამომსახველობითი საშუალებების და ქანრული აქცენტების სხვადასხვაენიანობის შეხამება. მან აჩვენა მათი ურთიერთკავშირების ლოგიკა და მოუხანხა მათ ფსიქოლოგიური გამართლება, აღმოაჩინა რა ერთიანობა მათ ერთდროულ ჟღერადობაში, რადგან როგორც

შექსპირის ნაწარმოებში, ისე მის სცენურ დამუშავებაში ცხოვრების მთელ ამ სიჭრელეს, სიკეთესა და ბოროტებაზე ზღაპარს, რომელიც ძალიან ჰგავს სიმართლეს, ტანჯვისა და მხიარულების, ძალადობისა და პატიების, სინამდვილისა და ოცნების ამ ერთობას განაგებს ერთი უზენაესი მბრძანებელი — დრო. ის კი რამდენად პირობითი, იმდენად რეალურიცაა, რამდენად შეუმჩნეველი, იმდენად კონკრეტული. მასში იხსნება ადამიანის სული, ვლინდება ადამიანური ურთიერთობები, ცხოვრება მისწრაფის უკეთესისაკენ, სრულყოფისაკენ ან უფრო ჰარმონიულისაკენ. ეს ფილოსოფიური აქცენტი უდევს საფუძვლად იმას, რაც ამოძრავებდა რეჟისორს, განსაზღვრავდა მის მხატვრულ მიზანს.

როგორც ჩანს, კარნავალიზებული სტილის პრინციპები, ამასთანავე გროტესკული რეალიზმის მეთოდი შეიძლება გამოყენებული იქნას არა მარტო შექსპირის კომედიის ან ე. წ. ტრაგიკომედიების და რომანტიკული დრამების, არამედ მისი ტრაგედიების დადგმის დროსაც. „რომეო და ჯულიეტაში“ გროსიმა უარი თქვა რომანტიკული და სენტიმენტალური თეატრის პრინციპებზე, რის საფუძველზეც ეს დრამატული ნაწარმოები ტრადიციულად განიხილება. აქ არ არის გაზვიადებული ემოციები, შეიმჩნევა იმ მიზეზების ძიებისაკენ სწრაფვა, რომლებსაც მიჰყავს ახალგაზრდა შეყვარებულები დაუღუპისაკენ, წარმოშობილი კონფლიქტის ხასიათის გაანალიზებისაკენ. მოვლენების უეცარი ტრაგიკული დასასრულის შეძლებისდაგვარად ყველაზე სწორი ახსნის პოვნისაკენ.

ლ. გროსი, რომელიც თეატრალურ ხელოვნებაში სიენური ქმეციებისა და სიტყვის ორგანული კავშირის პრინციპის მიმოივარია ქმნიდა მსახიობთა ქმეციების რთულ სცენურ პარტიტურას და ამდიორებდა მას პლასტიკის, რიტმიკის, პანტომიმის გამომსახველობითი საშუალებებით, რაც სპექტაკლს ძალზე ცოცხალს ხდიდა და ამდიდრებდა გმირთა ცხოვრებისეულ დახასიათებას. სპექტაკლი „რომეო და ჯულიეტა“ გადაწყვეტილი იყო არა ექსტისა და პოზის სტატიკური გამომსახველობით, შერწყმული ჩინებულ სიტყვიერ პათეტიკასთან, არამედ ხალხური თეატრის, მოედნის სანახაობის საშუალებით, რომლის პოეტიკაში ერთმანეთს ერწყმიან უხეში კლოუნადა და განცდებისა და გრძნობების პოეტური ზეაწეულობა. როდესაც ლ. გროსი მიმართავდა ამ ტიპის თეატრს, სადაც პირველადი ხალხური საწყისი ერწყმის აზროვნების დახვეწილობას. იგი ცდილობდა მოენახა ის სიღრმე, რომელსაც ხშირად შექსპირისეულს უწოდებენ. ტრაგიკული და კომიკური აქ დიალექტიურ ერ-

თიანობაში თანაარსებობენ. ჟანრების ეს შერევა, რომელიც ერთი შეხედვით ეკლექტიურია, არსებითად ერთი სტილისაა. ფარსი, ბუფონადა, გროტესკი, იმიტაცია და აკრობატიკა — ყველა ეს კომიკური ფორმა, რომელიც არსებობს სახალხო მოედნის მხიარულებაში, მის რეჟისორულ ნამუშევარში წარმოდგენენ მეტაფორების, აღნიშვნების (მაგ. შეყვარებულთა აზბორი — ეს არის დამათრობელი სასიყვარულო თრთოლვა და აქვე დროს სასიკვდილო რისკის წინათგრძნობა, რომელსაც მათი სიყვარული მოასწავებს) უფრო რთული სისტემის აგების აუცილებელ წინაპირობას.

სპექტაკლი ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე თავისი იდეური ჩანაფიქრით, სისადავით. სცენაზე კონკრეტირებულია პროტესტის ენერჯია მტრობისა და ძალადობის, უაზრობის, პრიმიტიულობისა და შეზღუდულობის, ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რასაც შეუძლია განადგუროს პიროვნების ალტიკება სიყვარულისადმი, თვითდამკვიდრებისადმი, თავისუფალი არჩევანის უფლებისადმი. ეს პროტესტი თანდათან მწიფდება. იგი ვლინდება, იკვეთება რამდენიმე მონოლოგში, რომელიც პირდაპირ, უშუალოდ მაყურებლისადმი მიმართული.

შექსპირის დრამატურგიაში ლ. გროსმა აღმოაჩინა უნივერსალური გასაღების — სოციალური ანალიზის ქმედითი ძალა. აქ სოციალური ანალიზი წარმოდგენს სიტუეტური ხაზების განვითარებაში მიზნ-შედეგობრივ კანონზომიერებათა ახსნის საფუძველს.

შექსპირის ნაწარმოებებისადმი ასეთმა მიდგომამ, რომელიც შორსაა ვულგარულ სოციოლოგიზმთან. მიგვიყვანა იქამდე, რომ შექსპირის გმირები ლ. გროსისეულ დადგმებში ზოგჯერ გვაოცებენ მოულოდნელი ფსიქოლოგიური განზომილებებით.

თანამედროვე თეატრი ცდილობს ღრმად გაიაზროს შექსპირის მეგკვიდრობა. ამ მხრივ, ბულგარული თეატრის შემოქმედებითი ძიებები უაღრესად საინტერესო და წარმატებულია.

უფრნალი „ობზორ“, № 67, 1984 წ.

# პისაუბროთ ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე

„დროა ლიტერატურულ-მხატვრულ-მა კრიტიკამ მოიშოროს გულარხეინობა და ჩინმოთენობა, რომლებიც ჯანსაღ მორალს აწყულულებენ. ამასთან უნდა ახსოვდეს, რომ კრიტიკა საზოგადოებრივი საქმეა და არა ავტორთა პატივმოყვარეობისა და ამბიციების მომსახურების სფერო“ თქვა ამხ. მ. ს. გორბაჩოვმა სკკპ XXVII ყრილობაზე პოლიტიკურ მოხსენებაში.

კრიტიკის როლზე, მის დიდ მნიშვნელობაზე ერთობ სერიოზული საუბარი გაიმართა საქართველოს კპ XXVII ყრილობის მაღალი ტრიბუნლიდან. ამხ. ჯ. ი. ბატიაშვილმა თავის საანგარიშო მოხსენებაში თვალნათლივ ილაპარაკა მხატვრული კრიტიკის ამოცანებზე, იმ ფუნქციებზე, რაც მან უნდა შეასრულოს ჩვენს შემოქმედებით ცხოვრებაში.

კრიტიკის საკითხი ასეთი მაღალი ტრიბუნლიდან ასე მასშტაბურად არასოდეს დასმულა. ჩვენი კულტურის განვითარების თანამედროვე დონემ ცხადყო, რომ უნდა გაიზარდოს კრიტიკის ფუნქცია შემოქმედებითი პროცესის წარმართვის საქმეში. უწინარესად, უნდა ამადლდეს მისი იდეური შინაარსი, უფრო ობიექტური გახდეს მისი პოზიცია. კრიტიკიუმების აღრევა ხელოვნების განვითარებას არასოდეს არ წადგომია და არც ამჟამად წარდგება. კრიტიკამ მკაფიოდ, თვალნათლივ უნდა გაანალიზოს ამხ. მ. ს. გორბაჩოვის სიტყვები იმის თაობაზე, რომ „კრიტიკა საზოგადოებრივი საქმეა და არა ავტორთა პატივმოყვარეობისა და ამბიციების მომსახურების სფერო“. ეს სიტყვები სახელმძღვანელო დებულებად გამოადგება კრიტიკას და მისით სარგებლობა სიკეთის მეტს არაფერს მოუტანს

ჩვენს კულტურას, რადგან განახლების, შემოქმედებითი პროცესების გადახალისების აუცილებლობას ყოველი ჩვენგანი გრძნობს.

არ იქნება გადაჭარბებული თუ ვიტყვით, რომ ქართულ თეატრალურ კრიტიკას არასოდეს ჰქონია აღმავლობის ისეთი პერიოდი როგორც ამ უკანასკნელი ორი-სამი ათეული წლის განმავლობაში ჰქონდა. დროის ამ მონაკვეთში ჩვენს რესპუბლიკაში ასპარეზზე გამოვიდა კრიტიკოსთა ახალი თაობები და ყველაზე მთავარი, რაც ამ თაობებს ახასიათებს, ეს გახლავთ პროფესიონალიზმი. ქართული თეატრალური კრიტიკა ხასიათდება მიღწევებით, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს მიღწევები მის ისტორიულ ნაწილს, თეატრმცოდნეობით სფეროს უფრო შეეხება, ვიდრე მიმდინარე თეატრალური პროცესების სრულ, ყოვლისმომცველ გაშუქებას. რამდენადაც წინ წავიდა ქართული თეატრალური აზროვნება, რამდენადაც მოხდა მისი თვისებრივი გადახალისება, იმდენად უფრო გამძაფრდა მოთხოვნილება თეატრალური კრიტიკის ობიექტურობისა ყოვლისმომცველობისა და კომპეტენტურობისა, რადგან სადღეისოდ ბევრი, ძალიან ბევრი სპექტაკლი რჩება შეუფასებელი ჩვენს კრიტიკას — კაუგიტი, საშუალოც, ცუდიც.

სკკპ და საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობების დადგენილებებიდან გამომდინარე „თ. მ.“ რედაქციამ გადაწყვიტა მოაწყოს გულახდილი, ობიექტური საუბარი ჩვენი დღეების თეატრალურ კრიტიკაზე. ეს საუბარი დიდად წაადგება აგრეთვე საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მომავალი ყრილობისათვის მზადებას. ყრილობა კი



შემოდგომაზე უნდა გაიმართოს. აშიტომ „თ. მ.“ რედაქცია ქართული თეატრის რეჟისორებს, მსახიობებს სთხოვს გამოთქვან თავიანთი მოსახრებანი ჟურნალის მიერ დასმულ კითხვებზე. საუბარში მონაწილეობა შეუძლიათ აგრეთვე შემოქმედებითი ინტელიგენციის სხვა სფეროს წარმომადგენლებს, თეატრის ქეშმარტ მოყვარულთ და დამფასებელთ.

ეს საუბარი რომ ცალმხრივიც არ გამოვიდეს, რედაქციას განზრახული აქვს დასასრულს სიტყვა მისცეს თეატრალური კრიტიკის წარმომადგენლებს, რათა მათაც გამოხატონ თავიანთი დამოკიდებულება საუბრისას აღძრულ პრობლემების ირგვლივ.

კითხვები კი ასეთია:

1. როგორი აზრისა ხართ თანამედროვე ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე, გაკმაყოფილებთ თუ არა მისი იდეურ-ესთეტიკური დონე?
2. რა მიგანჩნიათ იმის მიზნად, რომ ქართული თეატრალური კრიტიკა თავს არიდებს წერას სუსტ სპექტაკლებზე?
3. რა როლს ასრულებს დღევანდელი ქართული თეატრალური კრიტიკა თქვენს შემოქმედებათ მუშაობაში, გეხმარებათ თუ არა იგი?
4. უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში თქვენს სპექტაკლებზე, როლებზე დაწერილი რეცენზიებიდან რომელს გამოჰყოფდით, რით იყო იგი ღირსშესანიშნავი?

1. ჩვენს სინამდვილეში ბევრი საინტერესო თეატრალური კრიტიკოსია. მათი წერილები ქმნიან ისეთ კრიტერიუმებს, რითაც ხელმძღვანელობა ბევრ შემთხვევაში საჭირო და სასარგებლო საქმეა. მათი წერილების იდეურ-ესთეტიკური დონე მაღალია. მაგრამ, სამწუხაროდ, მათი კრიტიკული წერილები, ცოტა იბეჭდება. უფრო ხშირად ქვეყნდება არაპროფესიონალების წერილები. მათ ძალიან ზერელე წარმოდგენა აქვთ თეატრზე და შესატყვისად, მათი წერილები ზედამირული, დაუსაბუთებელი და, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ ემოციური.

ისინი სპექტაკლის არა იდეურ-ესთეტიკურ, არა მხატვრულ დონეს, არა სპექტაკლის სულს გადმოსცემენ, არამედ მხოლოდ მოკლე შინაარსის გადმოცემით, კატეგორიული, დაუსაბუთებელი დასკვნების გამოტანით არიან დაკავებულნი. მათი შეფასებები ზოგადად ასეთია: „კარგია“, „ძალიან კარგია“ „ცუდია“ და სხვა.

ასეთი რეცენზიები ძალიან ცოტა უნდა იბეჭდებოდეს, უკეთესია სულ არ იბეჭდებოდეს. საჭიროა მოვთხოვოთ, მე ვიტყვოდი, ვაიძულოთ, იმ შესანიშნავ თეატრალურ კრიტიკოსებს, რომლებიც სამწუხაროდ, ძალიან დაკავებული არიან სამსახურებრივი საქმიანობით და ვერ იცვლიან თავიანთი პირდაპირი მოწო-

**შალვა  
გაჰპერელია**



დგბისათვის, რომ წერონ რაც შეიძლება ბევრი დღე-  
ვანდელ სპექტაკლებზე.

2. არაგულწრფელობა. როგორც ზემოთ მოვასხე-  
ნეთ, კარგი კრიტიკოსები დაკავებულნი არიან სამსა-  
ხურებრივი საქმიანობით, მათ არ სცალიათ. ღმერთმა  
ჰქნას, კარგი სპექტაკლისათვის მოიცალონ, ხოლო ვაი  
კრიტიკოსებს ერიდებათ, იქნებ, ეშინიათ კიდევ —  
ცუდის თქმას დასაბუთება უნდა, თორემ გიჩივლებენ,  
კარგის შთქმელს მომჩივანი არა ჰყავს.

3. კრიტიკული წერილი ყოველთვის მძაბავს, მაფ-  
ხიზლებს, ცოტა აგრესიულს მხდის. საქმეს მაშინ  
უფრო კარგად ვაკეთებ.

პატივცემულო რედაქცია, გიგზავნით პასუხს  
თქვენს კითხვებზე და ვფიქრობ, რომ სასარგებლო  
საქმე წამოიწყეთ. ამიტომ სიამოვნებით გეხმიანებით.

1. თანამედროვე ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე  
საუბარი ძალზე რთულია და აი, რატომ: ჩვენი თეატ-  
რალური კრიტიკოსები ორ ბანაკად არიან გაყოფილნი.  
ერთნი თავს „ელიტარულ“ კრიტიკოსებად სთვლიან.  
მათ უსათუოდ განსაკუთრებულ მოვლენებზე უნდა  
სწერონ და უსათუოდ ქება უნდა უძღვნან მავანი  
და მავანი რეჟისორების თუ თეატრების ძლიერ თუ  
სუსტ ნამუშევრებს. ამიტომ ხშირად კრიტიკიუმი ეკარ-  
გებათ და ბუნებრივია, ობიექტურობის გრძნობაც და-  
ლატობთ. გარდა ამისა, „ელიტარული“ კრიტიკა გარ-  
კვეშულ თეატრალურ დაჯგუფებას ემსახურება და  
ამკვიდრებს, ხშირად სრულიად დაუმსახურებლად,  
აზრს ამა თუ იმ სპექტაკლზე მხოლოდ იმიტომ, რომ  
ამა თუ იმ თეატრს ახლა „მხარდაჭერა, სჭირდება“,  
სხვა თეატრთან თუ რეჟისორთან დაპირისპირების  
მიზნით.

მეორენი — ჩემის აზრით, ჯერ უმწიფარნი არი-  
ან, და მათ ვერც მოვთხოვთ ბევრს. ესენი იმ მონადე-  
რებს გვანან, რომლებიც „დაჭრილ“ მსხვერპლს ეძე-  
ბენ, მცირეკალიბრიანი იარაღით ისვრიან (სხვა არა  
აქვთ), და ამით უნდათ განაცხადონ, ჩვენც აქა ვართ  
და მარაქაში ვერევითო.

მაღალი პროფესიონალიზმით აღჭურვილი კრიტი-  
კოსები საკმაოდ გვყავს, მაგრამ მათ, ჩემის აზრით,  
მხრები უნდა შეიბერტყონ, „ზამთრის ძილიდან“ გა-  
მოვიდნენ და აქტიურად ჩაებან ყოველდღიურ  
თეატრალურ ცხოვრებაში. აი, მხოლოდ მაშინ გვექ-  
ნება საფუძველი ვუპასუხოთ თქვენს კითხვას და ვი-  
საუბროთ ქართული თეატრალური კრიტიკის „იდურ-

სანდრო

მრავლიშვილი

ესთეტიკურ დონეზე“. სადღესოდ პასუხი ამ კითხვაზე ნაადრევად მიმაჩნია.

2. ჩვენი თეატრის მაგალითზე ამას ვერ ვიტყვი. ათი წლის განმავლობაში ორმოცზე მეტი სპექტაკლი დავდგით. მათგან განხილულია მხოლოდ რამდენიმე და როგორც წესი, ყველაზე სუსტი სპექტაკლები. ჩვენ შეგვიძლია შევითხვა პირიქით დავსვათ: რატომ უნდა რჩებოდეს კრიტიკას შეუფასებელი სპექტაკლი, რომლის იდეურ მხატვრული დონე მაღალი, ან თუნდაც დამაკმაყოფილებელია? რატომ უნდა ვიმსჯელოთ თეატრალურ კოლექტივზე მისი სუსტი, და არა ძლიერი სპექტაკლების მიხედვით. უფრო მეტიც: ამ ბოლო დროს კრიტიკა ჩვენი თეატრების ძალზე სუსტ სპექტაკლებს დადებითად აფასებს. აქ ხაზს ვუსვამ თეატრების. ხშირად ასეთ სათაურს კითხულობ: „ . . . . . ელთა კიდევ ერთი გამარჯვება“. მიუხედავად სპექტაკლზე და აშკარა მარცხთან, უგემოვნებასთან, პროფესიულ უსუსურობასთან გაქვს საქმე. მნიშვნელობა არა აქვს მაყურებლის დასწრების პროცენტს. სამწუხაროდ, ჩვენ ხშირად მაყურებლის გარკვეული კონტინენტის დონეზე ვეშვებით, იმის მაგიერ, რომ მისი ესთეტიკური დონე ავამაღლოთ. მე ამ შეკითხვაზეც კითხვით ვუპასუხებ: რატომ აფასებს კრიტიკა დადებითად სპექტაკლებს, რომელთა იდეურ-მხატვრული დონე ერთობ დაბალია? საკუთრივ კითხვას, ჩემის აზრით, ნაწილობრივ შეეხებოდნენ პირველ პასუხში.

3. რადგან ჩვენი შემოქმედებითი მუშაობა, ე. ი. დადგმული სპექტაკლების 90% შეუფასებელია, ამიტომ პასუხიც ამ შეკითხვაზე ჩვენთვის აზრსმოკლებულია. თეორიულად კი შეგვიძლია გიპასუხოთ: რომ გეჰქონდეს ასეთი კრიტიკა, ობიექტური, მკაცრი, მაღალპროფესიული, მომთხოვნი და უანგარო, ის, რა თქმა უნდა, ფასდაუდებელ სამსახურს გაგვიწევდა. ჩვენს კრიტიკას კი ნამდვილად აქვს პოტენციური შესაძლებლობა, რომ ასეთი იყოს!

4. უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში ჩვენს სპექტაკლებზე დაწერილი რეცენზიებიდან გამოვყოთ მ. გეგიას რეცენზიას სპექტაკლზე „მკვლელობა“. ეს რეცენზია ღირსშესანიშნავი იყო: 1. მართებული კრიტიკული პათოსით (სპექტაკლი, მართლაც, სუსტი იყო) 2. დაბალი პროფესიონალიზმით (თვით კრიტიკის სურვილი ფარავს კრიტიკის საგანს, მის ობიექტურად სუსტ მხარეს, ე. ი. გაკრიტიკებულია არა ის, რაც უნდა იყოს გაკრიტიკებული და რაც მართლა განაპი-



რობებს სპექტაკლის დაბალ დონეს) 3. აშკარა ტენდენციურობით — ერთი სპექტაკლის მაგალითად სრულიად გადაეგვა ხაზი თეატრის მთელ შემოქმედებას, ისე, რომ პატივცემულ კრიტიკოსს ამ შემოქმედების მეთხედი ნაწილიც არ აქვს ნანახი. ამგვარად ამ რეცენზიის „ღირსშესანიშნაობას“ განაპირობებს მისი სამაგალითო არაპროფესიონალიზმი.

1. თეატრალური კრიტიკის იდეურ-ესთეტიკური დონის განვითარება რომ თეატრის იდეურ-ესთეტიკური დონის განვითარებაზე და მოკიდებული, ეს ის თეორემაა, რომელიც აქსიომას უახლოვდება, მაგრამ საკმარისია ეს აქსიომა დღეს მოიშველიო კრიტიკოსების იდეურ-ესთეტიკური დონის დასადგენად, უმალ გიპასუხებენ, ამ ბოლო წლებში ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი სიახლეები არ არსებობსო. დაუშვათ ასეა! მაგრამ მაშინ, როდესაც ქართული თეატრის სარბიელზე ახალი სახელები გამოჩნდა, როდესაც მოხდა თვისებრივი განახლება, რომელმაც ქართულ თეატრს მსოფლიო სახელი შესძინა, როდესაც შეიქმნა „ყვარყვარე“ და „გუშინდელი“, „კავკასიური“ და „ჯაყო“, „რიჩარდი“ და სხვა, განაქართული თეატრალური კრიტიკის იდეურ-ესთეტიკური აზროვნებაში გაჩნდა ექვივალენტური სიახლის მატარებელი წერილები, ჩვენი კრიტიკის სტურტუები და ჩხეიძეები?

მე მგონი, არა!

მაშ, ახლა რა მოვთხოვთ ჩვენს კრიტიკას, თუკი ქართულ თეატრებში, როგორც ისინი ამტკიცებენ, ერთფეროვნება სუფევს?

2. ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში გაბატონებული პირადი სიმპათიები და ანტიპათიები.

3. განა კრიტიკა, რომელმაც ყოველგვარი ანალიზის და შეფასების გარეშე დასტოვა ჩემი და ჩემი კოლეგების უმეტესობის შემოქმედებითი მუშაობის სულ ცოტა 90 პროცენტი — შეიძლება რაიმე როლს ასრულებდეს ამ პროცესში?

4. ჯერ ხუთი წელი არც ვასულა მას შემდეგ, რაც დაიწყო ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება. ამ პერიოდში კი ისე ცოტა დაიწერა ჩვენს სპექტაკლებზე, რომ თითოეული რეცენზია ფასეულია ჩვენთვის.

რა თქმა უნდა, საკმაოდ სერიოზულმა მიზეზებმა თავის დროზე ახალგაზრდა მსახიობს გული გამიტეხეს თეატრალურ კრიტიკაზე და ამან გაანელა ჩემი ინ-

ლერი  
პაქსაშვილი

ტერესი, მაგრამ ეს უკვე 25 წლის ისტორიაა და ვანებოთ ახალა მას თავი.

მოგეხსენებათ, კრიტიკის დანიშნულებაა კონკრეტული ნაშუაგვრის განხილვა დროის, სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების, მოქალაქეობრივი პოზიციების ურთიერთკავშირში. როცა კრიტიკოსი ამ ურთიერთობებს ანალიზებს, მაშინ იბადება ის „სასწაული“, რომელსაც ჩვენ ხელოვნებას ვეძახით. მაშინ მის ნაშუაგვარს გარკვეული ესთეტიკაც გააჩნია. რა თქმა უნდა, ასეთი ანალიზი სასარგებლოა საზოგადოებისთვისაც და ასე ვთქვათ, შემქმნელებისთვისაც. იმათთვის, ვის ნახელავსაც კრიტიკოსი განიხილავს.

მაგრამ ძირითადად ჩვენი კრიტიკა ემყოფილდება პიესის სიუჟეტის გადმოცემით. იშვიათად შეხვედებით კრიტიკულ წერილს, რომელშიც იქნებოდა ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტორების დროა ანალიზი.

2. ბევრი რამ არის ამ სიუჟეტის მიზეზი! მათ შორის სნობიზმი, პირადულობა და ათასი სხვა.

წლობით ყალიბდებოდა მაამებლური სტილი, სადაც ქება-დიდების მეტი არაფერი ისმოდა და თუ გამოჩნდებოდა ადამიანი, რომელიც განსხვავებული აზრის იყო, მტრად ითვლებოდა. ცალკეულ პიროვნებებს და მათს სპექტაკლებს, ედებოდა ტაბუ, რის გამოც მივიღეთ რეცენზიების ერთგვარი სტერეოტიპი. ამ რეცენზიების მიხედვით თემის აქტუალობა ვაიგივებულია — პროფესიულ სიმამაცესთან.

ალბათ, უფრო ღრმად უნდა დავფიქრდეთ კრიტიკის მოქალაქეობრივ პოზიციებზე. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძენს იგი თავის ნამდვილ სახეს.

3. რა თქმა უნდა, გონიერი ადამიანის ყოველი სიტყვა ძვირფასია და მით უმეტეს, ტკბილი სიტყვა. მე ისეთი კაცი ვარ, რომლისთვისაც მეგობრის და მრჩეველის აზრს დიდი მნიშვნელობა აქვს და ყოველთვის ანგარიშს ვუწევ მას, მაგრამ თუ ბოლომდე გულწრფელი ვიქნები, დაბეჭდილ სიტყვას თეატრალური კრიტიკოსისას ჩემთვის არავითარი შემოქმედებითი დახმარება არ გაუწევია.

4. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაბეჭდილი ნინო ნატროშვილის წერილი ჩემზე. მომეწონა იმიტომ, რომ იქ არ იყო ჩემი არც გაუთავებელი ქება (რაც ხშირად ხდება) და არც — ძაგება, (რაც უფრო ხშირად ხდება). იყო ცდა ავტორს უფრო ღრმად დაენახა ადამიანი, მსახიობი, ვიდრე ის ზედაპირულად ჩანს!

პოეტი

ხარაბაძე

მზინა მებრეველი

პალმრინან

დოლიძე — 70

ვალერიან დოლიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია მჭიდროდ არის დაკავშირებული რუსთაველის თეატრთან. იგი თეატრის წამყვანი მსახიობი გახლდათ. მხოლოდ ორი სეზონი — 1936-1937 და 1938-1939 წლები გაატარა სოხუმის თეატრის სცენაზე, სადაც განასახიერა რამდენიმე საინტერესო სახე, რომელთაგან საუკეთესოა რომეო (უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, რეჟისორი ვ. გარიკი). პრესამ მაღალი შეფასება მისცა ვ. დოლიძის მიერ შესრულებულ ამ როლის მასაც უყვარდა იგი, რადგან დიდ შემოქმედებით სიხარულს ანიჭებდა. მოწონებით შეხვდა მაყურებელი და პრესა ვ. დოლიძის ფერდინანდს (შილერი „ვერაგობა და სიყვარული“, რეჟისორი ს. ქელიძე). „ფერდინანდის როლი შილერის „ვერაგობა და სიყვარულში“ შავგულიძემაც განასახიერა და დოლიძემაც; პირველმა მარჯანიშვილის, მეორემ სოხუმის თეატრში. თუ გამოქვეყნებული რეცენზიების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ხსენებულ როლში დოლიძისაგან განსხვავებით სულ სხვანაირად კარგი იყო შავგულიძე და შავგულიძისაგან განსხვავ-

ბით კი — დოლიძე, თითოეული მათთვის დამახასიათებელი სიფიცხითა და ტემპერამენტით ქმნიდა სოციალურ-პოლიტიკური წყობილების წინააღმდეგ ამხედრებული ფერდინანდის რომანტიკულ სახეს“ (გ. ბარამიძე „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1968).

ვ. დოლიძისათვის არ არსებობს ამპლუას ერთსახოვნება, იგი ქართული თეატრის მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებულ მსახიობთა პლეადას მიეკუთვნება. მისი ყოველი როლი, აღბეჭდილი იყო ღრმა აზრით, დიდი განცდით, ქეშმარიტი შთაგონებით, ბუნებრივობით და სცენური მომხიბვლელობით. მის მიერ შესრულებული მხატვრული იერსახეები უნარობრივი მრავალფეროვნების მიუხედავად ატარებდნენ ქართულ ხასიათს, მისეული — დოლიძისეული აღქმის უნარს. იგი გამოირჩეოდა მკვეთრად ინდივიდუალური აქტიორული თავისებურებებით. ეს თავისებურება გამოიხატებოდა როგორც როლის იდეურ გააზრებაში, ასევე შესრულების ხარისხშიც. მსახიობს მუშაობის საკუთარი მანერა გააჩნდა — სანამ გმირის მოქმედებას გამართლებას არ მოუძებნიდა, არ შეიქმნებოდა მისთვის საჭირო ტიპური გარემო, მხატვრული დეტალები, პარტნიორის დამოკიდებულების სიმართლე, არ მოირგებდა კოსტუმს, გრიმს, ლაღად, თავისუფლად ვერ გრძნობდა თავს ამა თუ იმ როლის შესრულებისას. ეს იყო მისი სასოში და წარმატების სათავე.

1940 წლიდან ვ. დოლიძე კვლავ რუსთაველის თეატრს უბრუნდებდა და იმავე წელს წარმატებით ასრულებს ერეკლეს როლს (ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“ დადგმა აკ. ხორავასი). ერეკლეს სახე ვ. დოლიძის მიერ გახსნილი იყო ფსიქოლოგიური დამაჭერებლობით, რამაც სრულიად ნათელი გახადა ამ გმირის წინააღმდეგობით სავსე ხასიათი, შინაგანი სამყარო. „კმაყოფილებით უნდა აღინიშნოს ახალგაზრდა ოსტატის ვ. დოლიძის გამარჯვება ერეკლეს როლში. გარეგნობა,

სიტყვა, ყველაფერი ხელს უწყობს მას  
ერეკლეს სახის შექმნაში“. წერს შ. აფ-  
ხაიძე (გაზ. „ლიტერატურული საქარ-  
თველო“ №-36, 1940 წ.).

შემდეგი როლი, იყო სამოქალაქო  
ომის გმირის ვასილ კიკვიძის ღვიწიხის  
ერთ-ერთი ქართველი ნებძოლის, ტიტი-  
კოს ნათელი და ცოცხალი სახე (ვ. და-  
რასელის „კიკვიძე“, დადგმა აკ. ვასაძი-  
სა), რომელმაც დიდი მოწონება დაიმსა-  
ხურა. ასეთივე მოწონება ხვდა წილად  
მის მიერ შესრულებულ ოლეკო ღუნ-  
დიჩის (რუფესკისა და კაცის „ოლეკო  
ღუნდიჩი“, დადგმა აკ. ვასაძისა). იგი აღ-  
რე ამ სპექტაკლში წარმატებით ასრუ-  
ლებდა პალიჩის როლს, ხოლო შემდეგ  
აკ. ვასაძემ გადაწყვიტა მიეცა მისთვის  
ყველასათვის ცნობილი, სორავას მიერ  
ბრწყინვალედ განსახიერებული ღუნდი-  
ჩის როლი. აკაკი ხორავას დუბლიორო-  
ბა ურთულესი შემოქმედებითი დავალე-  
ბა იყო ახალგაზრდა მსახიობისათვის,  
მაგრამ დოლიძემ მთელი თავისი გამოც-  
დილება და ოსტატობა გამოიყენა და თე-  
ატრალური კრიტიკის მაღალი შეფასე-  
ბაც დაიმსახურა.

დიდი შემოქმედებით გამარჯვება მოუ-  
ტანა მსახიობს ჭეშალის როლმა (ი. მოსა-  
შვილის „ჩაძირული ქვები“, დადგმა აკ.  
ვასაძისა). მან შექმნა ჭეშალის ტიპიზი-  
რებული, ღრმად შინაარსიანი, მხატვრუ-  
ლად მკაფიო და სცენურად მიმზიდველი  
სახე. „ვ. დოლიძე ჭეშალის როლში ჩი-  
ნებულად იყენებს თავის შესანიშნავ აქ-  
ტიორულ მონაცემებს და ქმნის შთამ-  
ბეჭდვად სახეს, რომელიც თავისი ვაჟკა-  
ცური წარმოსადგეგობით, შნოიანი და  
ლაზათიანი თავდაპყერით, ხასიათის ქარ-  
თული თავისებურებით მაყურებელთა  
მოწონებას იხვეჭს“ (დ. ჭანელიძე გაზ.  
„კომუნისტი“, №-84, 1949 წ. 20 აპრი-  
ლი). ამ როლის საუკეთესო შესრულები-  
სათვის მაღალი ჭილდო — სახელმწიფო  
პრემია მიენიჭა.

არანაკლებ საინტერესო გამოდგა ვ.  
დოლიძის მიერ შექმნილი დათიკოს სახე



ვ. დოლიძე — დათიკო,  
„გლახის ნამბობი“



(ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნამბობი“, დადგმა დიმ. ალექსიძის), რომელიც შინაგანი სიმართლით ხასიათდებოდა. წარმატება ხვდა წილად მსახიობის მიერ შესრულებულ ტიტყოს (გ. ქელბაქიანას „ახალგაზრდა მასწავლებლები“, დადგმა ა. დვალის). ვ. დოლიძის ტიტყო ცოცხალი, ცხოვრებიდან აღებული ადამიანია. მიუხედავად ამ სახის გახსნის სირთულისა, მსახიობი უნარიანად აართმევს თავს საპასუხისმგებლო ამოცანას. დოლიძეს ახასიათებს ფრაზის დახვეწილობა, მართებული ინტონაციური აქცენტი და ბუნებრივი თამაში“ (კ. მესხი ვაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ №-65, 1958 წ. 30 მაისი).

ვ. დოლიძეს განსაკუთრებული პოპულარობა მოუპოვა იერემია წარბას როლმა (გ. წერეთელის „პირველი ნაბიჯი“, ინსცენირება ლ. ჭუბაბრიასი და ი. ჭავჭავაძისა, დადგმა დიმ. ალექსიძის). მან განასახიერა თავადაზნაურობის წარმომადგენელი, სულიერად ვადაგვარებული პიროვნება — უგულო, თავხედი, ცინიკოსი, ამასთანავე მოხერხებული და ამპარტავანი. „უპირველეს ყოვლისა უნდა აღვნიშნო ვალერიან დოლიძის მიერ იერემია წარბას როლის შესრულება. მისი იერემია წარბა განსაკუთრებით მოხაგონარია, რადგან ამ როლში მსახიობმა სრულად გამოავლინა თავისი აქტიორული შესაძლებლობები. იერემია წარბას სახე ამ ნიჭიერი მსახიობის ბიოგრაფიაში ერთი საუკეთესოთაგანია და თავისი მხატვრული დონითა და მასშტაბით შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნების მნიშვნელოვან მიღწევად. ვალერიან დოლიძემ იერემია წარბაში სრულ გარდასახვას მიაღწია; იგი ლაღად და უშუალოდ სუნთქავდა ამ როლში და დახვეწილი პლასტიკით, საღდაც მომხიბვლელითაც და საღდაც ტრაგიკულის პათოსითაც ანსახიერებდა მაყურებლის წინაშე“. — წერს აკაკი ვასაძე („მოგონებები და ფიქრები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №-11, 1979):

და ბოლოს, ვ. დოლიძემ დიდი აქტიორ-

რული ოსტატობით შექმნა ლეგა სიმეკაურის სცენური სახე (ალ. აფხაძის „აარაველები“, დადგმა არჩ. ჩხარტიშვილის). მისი ლეგა იყო გმირი, რომლის შინაგანი ძალა, ექსპრესია და გარეგნული მიმზინდველობა დიდ ემოციურ კმაყოფილებას იწვევდა მაყურებელში. ვ. დოლიძემ ისეთი უშუალოდ, საოცარი პლასტიკითა და კოლორიტით, გულწრფელობით განასახიერა მამაცი და ალალი ქართველი ვაჟაკის სახე, რომ ერთ-ერთ ყველაზე უფრო შთამბეჭდავ და დასამახსოვრებელ სახედ აქცია. აი, რას წერს დ. ჯანელიძე: რუსთაველის თეატრისათვის ჩვეული რომანტიკული სცენური განსახიერების მაგალითად წარმოგვიდგა ვ. დოლიძე (ლეგა). რიტმის გამახვილებული გრძნობა, მოხდენილი პლასტიკურობა და მუსიკალობა აიარაღებს მსახიობს იმისათვის, რომ უშუალოდ, ბუნებრივობით და განცდის სიმღერით წარმოგვისასხოს ახალგაზრდული სიყვარულის მგზნებარე ძალა და სამშობლოსათვის თავდადება“. (ვაზ. „კომუნისტი“ №-18, 1959 წ. 21 იანვარი).

ვ. დოლიძისათვის აქტიორული ინდივიდუალობის ერთი ყველაზე დამახასიათებელი თვისება გარდასახვის უნარია, რომელიც ნათლად გამოჩნდა კომედიური ჟანრის როლების შესრულებისას — იოველი, ვარდენი (ი. ვაკელის „რვალი“ და „საქმიანი კაცი“), მინდელოვი (კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“), და სხვა. მსახიობი ღრმად ჩაწვდა ამ პერსონაჟების შინაგან არსს და მკვეთრ სატირულ ფორმაში გამოხატა მათი მანიკერი ბუნება. ამ იერსახეებით მკაფიოდ იჩინა თავი მისმა კომედიურმა ნიჭმაც.

შექმნილ სახეთა უბრალო ჩამოთვლაც კი გვიჩვენებს, თუ რა შინაარსიან შემოქმედებით შრომას ეწეოდა ვ. დოლიძე. ამის ნათელსაყოფად, გარდა ზემოთ აღნიშნულისა, უნდა მოვიხსენიოთ მსახიობის სხვა როლებიც: საფრანგეთის მეფე (უ. შექსპირის „მეფე ლირი“), გიორგი გიგაური (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვ-



ღავი“), ლუარსაბი (ალ. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“), ურიელი (ვ. გუცუკოვის „ურიელ აკოსტა“), გიგაური (გ. მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისკენ“), კრეონი (სოფოკლეს „ოიდიპოს ტეგე“), კასიო (უ. შექსპირის „ოტელიო“), როლფა (ვ. ვოლფის „პროფესორი მამლოცი“), და სხვა.

აკაკი ვსაძემ შესანიშნავი სტრიქონები უძღვნა ვ. დოლიძის სასცენო შემოქმედებას: „უღელთვის გამოირჩეოდა თავის ნიჭითა და ბუნებრივი მონაცემებით მსახიობი ვალერიან დოლიძე: ტანადი მშვენიერი ტერაქს ზმა, პლასტიური, აბსოლუტური მუსიკალური სმენა და დაუზარებელი მშრომელი ახალგაზრდა. ჯერ კიდევ სტუდიაში გამოირჩეოდა „ინტირანოსის“, „ანზორის“ ნახიურ სცენებში, თორემ ისეთი სახეების შექმნაში, როგორც იყო „დალატში“ — ერეკლე ბატონიშვილი, „იკვიძეში“ — ტიტოკო, „საპატარძლო აფიშით“ — ელბერტო ალბიჩინი, „ოლეკო დუნდიჩი“ — ჯერ პალიჩი, შემდეგ ოლეკო, „ქეთევან წამებულში“ — კონსტანტინე ბატონიშვილი, „პირველ ნაბიჯში“ — ივრემია წარბა, „ნიკოლოზ ბარათაშვილში“ — დავით დადიანი, „ჩაძირულ ქვებში“ — ჯემალი და სხვა. აი, არასრული სია იმ სახეებისა, რომელთა მაღალი პროფესიონალური შესრულებით მსახიობმა ვალერიან დოლიძემ წამყვანი ადგილი დაიმკვიდრა თეატრში და საბჭოთა მყურებლის დიდი მოწონება და აღიარება დაიმსახურა...“

თეატრალური კულტურის წინაშე თვალსაჩინო დამსახურებისათვის ვ. დოლიძეს 1958 წელს საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის წოდება მიენიჭა.

ვალერიან დოლიძე კინოშიც მოღვაწეობდა. იქ შექმნა ისეთი მნიშვნელოვანი სახეები როგორცაა — არჩილი („მეგობრობა“), პოეტი („დავით გურამიშვილი“), ილიკო („ქალის ტვირთი“), და სხვა.

1959 წლიდან, როცა თეატრს ვაგონების დარბაზი შეემატა, დაიწყო პედაგოგობა თეატრის კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებელში, ჯერ ქორეოგრაფიულ რეჟისურას და მსახიობის ოსტატობას ასწავლიდა, შემდეგ კი თეატრალურ მხარის ხელმძღვანელობდა — თეატრის ხელმძღვანელობდა ლექციებს რეჟისურასა და მსახიობის ოსტატობაზე, სადაც მოცულობითი ცალკეული ლაღებებიც განახორციელა. იგი ერთხანს ამავე ლექციებს თეატრალურ ინსტიტუტშიც კითხულობდა. მისი აღზრდილები მუშაობენ თეატრებში, კულტურის სხვადასხვა კერებში და მადლიერების გრძნობით იხსენებენ პედაგოგს, რომელმაც ჩაუნერგა სიყვარული თეატრისადმი და რაც მთავარია შრომისადმი.



**26 თებერვლიდან** 10 მარტამდე ბიჭვინოს დ. გულიას სახ. მწერალთა შემოქმედებით სახლში საქართველოს მწერალთა კავშირმა, კულტურის სამინისტრომ და თეატრალურმა საზოგადოებამ მოაწყვეს სკკპ XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილი ახალგაზრდა დრამატურგთა სემინარი.

**27 თებერვალს** გაიმართა სემინარის მონაწილეთა „მრგვალი მაგიდა“. თანამედროვე დრამატურგიის პრობლემებზე, სემინარის პრინციპებზე ილაპარაკა სემინარის ხელმძღვანელმა, საქართველოს მწერალთა კავშირის მდივანმა თამაზ კილაძემ:

— დრამატურგთა სემინარებმა უკვე შექმნეს სასიკეთო ტრადიციები ჩვენს ლიტერატურულ ცხოვრებაში — ამგვარი შეკრება-თათბირები არა მარტო საჭირო, აუცილებელიცაა ქართული დრამატურგიისათვის, ქართული თეატრისათვის, თვით დრამატურგებისათვის. ჩვენ უკეთ ვეცნობით ერთმანეთს და საკუთარ თავსაც. ჩვენ შევთვისებთ სემინარის უპირველესი პრინციპი — გულახდილად, უკომპრომისოდ ვანგსავთ ჩვენი ნაწარმოებების, ჩვენი მუშაობის ავ-კარგი. ამ სემინარებზე ახალგაზრდა ავტორებს საშუალება ეძლევათ გაიცნონ ქართული თეატრის წამყვანი რეჟისორები, სალიტერატურო ნაწილის გამგეები, თეატრმცოდნეები. ალბათ გახსოვთ, რაოდენ საინტერესო იყო შარშანდელი სემინარი იმით, რომ ახალგაზრდა დრამატურგებს საშუალება მიეცათ გასცნობოდნენ სსრკ სახალხო არტისტს, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს სამხატვრო ხელმძღვანელს მიხეილ თუმანიშვილს, ესაუბრათ მასთან ქართული თეატრისა და დრამატურგიის საკითხებზე. ჩვენს შეხვედრებში ახლაც მონაწილეობენ რეჟისორები და თეატრმცოდნეები; ალბათ, ბევრი საჭირობოტო პრობლემის განსჯა მოგვიწევს და პირველ რიგში პირუთენელი, საქმიან მსჯელობა პიესების ღირსება-ნაკლოვანებებზე. არავის ეგონოს დამსახურებული კრიტიკა საწყენი, ან საჩოთირო იყოს. სწორედ პირუთენელობამ გახადა ავტორიტეტული ჩვენი სემინარი. სემინარში მონაწილეობა პიესის წერას ვერავის აწაველის — ეს შეუძლებელია. პიესას ავტორი ქმნის და თავისი მწერლური ალღოთი დანახული ადამიანების ხასიათები და ცხოვრება მოაქვს. უნდა გავიხსენო — სწორედ ჩვენს სემინარებზე გამოჩნდნენ ახალგაზრდა დრამატურგები თემურ აბულაშვილი, შადიმან შადინაძე, თამაზ ბაძალა, ირაკლი სამსონაძე, და მამუკა დოლიძე. ის ფაქტიც, რომ კულტურის სამინისტროს წლებადე კონკურსში პრემიარებული პიესები სწორედ ჩვენს სემინარზე „აღმოჩენილი“ ავტორებისა გახლავთ, კიდევ ერთხელ გვაფიქრებინებს, — დრამატურგია და თეატრი ეპიზოდი არ არის მათ შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. ეს ავტორები უკვე მწერალთა კავშირის წევრები არიან.

სთს დრამატურგიის კაბინეტის გამგემ, დრამატურგმა გიორგი ხუხაშვილმა თქვა:

— მინდა გულსტიკვილით აღვნიშნო — პიესები, რომლებიც გამოირჩევიან ლიტერატურულ-მხატვრული ღირსებებით, იშვიათად პოულობენ თეატრსა და რეჟისორს.



— შეიძლება უცნაური ჩანდეს ქართული თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა, მაგრამ ფაქტია—კონკურსში გამარჯვებული პიესები ძნელად იკვლევენ გზას თეატრისკენ. პერიფერიის თეატრებიც დედაქალაქის მიბაძვით ადგენენ თავიანთ რეპერტუარს და სცენაზე რომელიმე ამოჩემებული ავტორი ან ...ვოდვეილები მკვიდრდება. რა თქმა უნდა, გასული წლის ქართული თეატრის ცხოვრებაში იყო გამორჩეული, სინათლით დაღდასმული სპექტაკლები. ერთ-ერთი მათგანი მოზარდ მსყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლი „ჩვენებურები“ გახლდათ. შალვა გაწერელიამ გვაჩვენა თუ რაოდენ მოულოდნელი შეიძლება აღმოჩნდეს ქალზე ნაცნობი ნაწარმოები. მ. ჯაფარიძის პიესა სრულიად ახლებურად აღედგინა. ეს იყო შესანიშნავი, ადამიანურობით და მათდამი სიყვარულით გამსჭვალული სპექტაკლი. კვლავ მინდა გავიხსენო ნ. ლორთქიფანიძის „წუთისოფელი ასეა“ და რობერტ სტურუას „ას ერგასის დღე“. მე რეცენზიებში საკმაოდ ვრცლად ვილაპარაკე ამ სპექტაკლებზე. იგავი, მითი, პოეზია, ფილოსოფიურად განზოგადდა ამ დრამატურგიულ ნაწარმოებებში. თითქოსდა, გამომრიცხავი უნდა ყოფილიყო ამ ნაწარმოებებში ფილოსოფიურობასთან ერთად ყოფითი სიღრმეებისაკენ სწრაფვა, მაგრამ მათ ერთმანეთი შეავსეს მხოლოდ. საერთოდ, სტურუას ფენომენზე დაუსრულებლად შეიძლება მსჯელობა.

სულ ახლახანს თბილისში დამთავრდა XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების დეკადა.

სამწუხაროდ, ვერც ერთმა თეატრმა ვერ განახორციელა სკკპ XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილი პიესების კონკურსში გამარჯვებული ნაწარმოებები. ეს მით უფრო საწყენია, რომ ზემოთ აღნიშნულ დეკადაზე წარმოდგენილი პიესების უმრავლესობა ვერ დაიკვეხნის, რომ ლიტერატურის ნიმუშია. ჩვენ ვალდებულები ვართ პირმოთენობისა და დიპლომატიის გარეშე შევაფასოთ სახელმწიფო თეატრების სცენაზე წარმოდგენილი დრამატურგია. ჩვენ ხომ უმე-

ტეს შემთხვევაში ამ ქმნილებებს მაყურებელთა დარბაზში „ვეითხელობით“. უკვე სირცხვილია იმაზე მსჯელობა, უნდა იბეჭდებოდეს თუ არა პიესები, თუ მატურგი ვერ გაიგებს თავის პიესაზე მწერლობის, კრიტიკის აზრს, ვერ გაიზრდება. ესეც ადასტურებს პიესის ბეჭდვისა და მისი ხარისხის მასობრივი განსჯის აუცილებლობას. ახალგაზრდული დრამატურგია, რომ უფროთო სარბიელზე გამოდის, ამაში შ. შამანაძის ახალი პიესაც გვარწმუნებს.

შ. შამანაძის პირველი პიესა ცხოვრებაზე დიდი შინაგანი ფიქრითა და განცდით გახლდათ დაწერილი. ეს პიესა არ იყო შემთხვევითი და უბრალო სენსაცია. ძლიერ გვეამაყება, რომ დრამატურგმა სწორედ ჩვენს სემინარზე დიოფკო მწერლური ცხოვრება. პირველ პიესაში ავტორის საოცარი თანაგრძნობა იყო მუდამ შეპირებაში, შრომასა და მტანჯველ, ყოველდღიურ ოჯახურ ყოფაში გაუტეხელი, კეთილშობილი ქართველი ქალისა. ბუნებრივია, მის მეორე პიესას მოუთმენლად ველოდით. ხშირად ხდება — დრამატურგის მომდევნო ქმნილებები პირველი პიესის ვარიაციებს წარმოადგენენ. შ. შამანაძის ახალი პიესა კი სრულიად დამოუკიდებელი, განსხვავებული აღმოჩნდა მისი პირველი პიესის მოტივებისა და განწყობილებებისაგან. ჩვენ ოთხი უაღრესად საინტერესო, ამბობებული ქალის ცხოვრებას გავეცანით. მიუხედავად კომპლექსებისა — (ამ ქალბმა ხომ ვერ მიიღეს ცხოვრებისაგან ის, რისი ღირსნიც არიან), ისინი დიდ შინაგან სინაოლეს ასხივებენ. არ შედგა მათი ქალობა და ამან შექმნა დიდი ტკივილი და პროტესტის განწყობილება. ეს ქალები არ არიან დაწმუნებული შამანის შესაძლებლობებში, მაგრამ ეს მაინც არის რაღაც თამაშის, რაღაც ილუზორულის შექმნის ცდა. თამაშით თანდათან ხდება ყველაფრის დრამატიზება, პერსონაჟების ტრაგიკული ხვედრის გამჟღავნება, თვითმკვლელობის ცდა — ეს ყველაფერი სიღრმეებში არსებულ იარებს აჩვენს... და ისევ ბრუნდება ჩვეული, ყოველდღიური უაზრო ყოფა. რატომღაც გამიჩნდა უკმარისობის გრძნობა — ადამიანი იბადება ბედნიერებისათვის, მისი ბიოლოგიური არსი ბედნიერებისაკენ ილტვის. პიესის ფინალი მე ცოტა პირქუშად, დაბნელებულად მომეჩვენა. მწერლობის მოწოდებაა ადამიანთა რთულ ყოფაში იმედის ნაპერწკალი მაინც შეიტანოს — მე კი მეჩვენება, რომ ნაწარმოები უპერსპექტივობის განცდას ბადებს.



ამ ოთხი ქალის დახშულ ატმოსფეროში არსებობის გაგრძელება ხელს ბოლომდე მივიღო ეს პიესა.

ვ. ბრეგაძე: სსრკ კულტურის მინისტრმა ამხ. პ. დემიჩევმა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრთან ვ. ასათიანთან საუბრისას დრამატურგთა სემინარების მნიშვნელობაზეც ილაპარაკა. დიახ! სემინარული მუშაობა აუცილებელია მე უნდა გითხრათ, რომ ზოგჯერ გვიჭირს ჩვენს მიერ რეკომენდირებული პიესების თეატრის რეპერტუარში შეტანა. კიათურის თეატრის რეჟისორთან ბრძოლა დაგვიბრდა, რათა რეპერტუარში შეეტანათ სწორედ მათი ქალაქის ცხოვრებაზე დაწერილი პიესა. სამწუხაროდ, არის მიზეზები, რომლებიც მსგავს სიტუაციებს ქმნიან.

XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილი რუსთაველელთა სპექტაკლში ნაჩვენები კოლიზიები ზოგიერთს ძალიან თამამად მოეჩვენა. როცა დრამატურგია ცხოვრებისეულ მყარ საფუძველზე დგას, ჩვენი ნაღდი ყოველდღიურობიდან ამოდის. იქ არავითარი შეცდომა არაა. ზოგიერთი დრამატურგის სპექულაციური ნახევარ-სიმართლე კი შეიძლება მკრეხელობად გამოჩნდეს.

სკკპ ცკ გენერალურმა მდივანმა მ. გორბაჩოვმა სკკპ XXVII ყრილობაზე პოლიტიკურ მოხსენებაში აღნიშნა, რომ მწერლობამ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს ოჯახურ პრობლემას, რადგან ჩვენი საზოგადოებისათვის დღეს ეს პრობლემა მეტად აქტუალურია. დრამატურგებმა უნდა გაითვალისწინონ — ყოველგვარი მეტაფორის მოხსნა და ჩვენი საწუხარის პირდაპირ გადატანა სცენაზე, უღამაზო, უინტერესო იქნება.

შემდეგ აფხაზეთის ასსრ მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანმა, გ. კალანდია ილაპარაკა სოხუმის ვ. გამსახურდიას სახ. თეატრის რეპერტუარში არსებული ნაკლოვანებების შესახებ პიესების ბეჭდვის პრობლემებზე ილაპარაკეს მწერალმა გ. ბათიაშვილმა, ახალგაზრდა დრამატურგმა მ. დოლიძემ, თეატრ-მცოდნე ი. გვათუამ.

სემინარის მსვლელობისას განხილული იქნა ოსი დრამატურგის მ. ყაზითის „ქურდღელი და დათვი“, ჯ. ქირიას „ლიფტი მეორე სართულზე“, შ. შამანძის „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“. პიესებზე თავიანთი აზრი გამოთქვეს: თ. ჭილაძემ, გ. ზუბაშვილმა, მ. ქვლივიძემ, ვ. ბრეგაძემ, გ. კალანდიამ, გ. ბათიაშვილმა, მ. დოლიძემ, თ. ბაძაღუამ, ლ. ბერაშვილმა, თ. აბულაშვილმა, მ. ბესტავაშვილმა.

მომდევნო შეხვედრებზე სემინარის მონაწილეებს ესაუბრნენ ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრის მთავარი დირიჟორი პეტრე დავითაშვილი, რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დამდგმელი რეჟისორი მ. ბესტავაშვილი.

საინტერესო ვახლდათ სლოვაკ დრამატურგთან იგორ რუსნიაკთან შეხვედრა, რომლის პიესა „ღამე მშვიდობისა, მეღიებო“ წარმატებით მიდის სოხუმის სახელმწიფო ქართულ თეატრში.

ი. რუსნიაკი გაცნო სემინარის მუშაობის პრინციპებს, და გამოსთქვა აღფრთოვანება, რომ საქართველოში ასე ზრუნავენ ახალგაზრდულ დრამატურგიაზე.

9 მარტს დასრულდა სემინარის მუშაობა.

ლამარა ბურჯანაძე

## წარსულიც, თანამედროვეობაც

ეთერ გუგუშვილის ახალი წიგნის თაობაზე

ახალი სიცოცხლე მიენიჭა ეთერ გუგუშვილის სტატიებს, რომლებიც ადრე სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემებში იყო გაფანტული, ამჟამად კი ერთად ვიხილეთ წიგნში „სიმართლის გზით“. თავისთავად ცხადია, ჩვენი ერთ-ერთი წამყვანი კრიტიკოსის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ეთერ გუგუშვილის თითოეული ამ სტატიათაგანი კონკრეტულ თეატრალურ მოვლენებთან დაკავშირებით იწერებოდა, საკუთარი, კონკრეტული ამოცანები და მიზნები გააჩნდა, მაგრამ ამგვარ ერთიანობაში წარმოდგენილმა, მათ დამატებითი მნიშვნელობაც შეიძინეს, ცალკეულ მოვლენათა წილ საზოგადოდ ქართული თეატრის გზაც წარმოაჩინეს.

წიგნში წარმოსახული დრო — სულ ახლო წარსული, შეიძლება ითქვას, ჩვენი გუშინდელი დღეა — დაახლოებით ორი ათწლეული — და ფაქტიურად განუყოფელია დღევანდელობისაგან. დროთა კავშირი, ცოცხალი, მტკიცე კავშირი წარსულსა და აწმყოს შორის აღიქმება ავტორის მიერ როგორც თაობათა ურღვევი კავშირი, ტრადიციებისა და ნოვატორობის ერთიანობა.

ავტორი წიგნს იწყებს წერილით „თანამედროვე ქართული სამსახიობო ხელოვნება“, რომელშიც, ვფიქრობ, იძლევა საოცრად ფართო განზოგადების შემცველ წარმოდგენას ეროვნული სასცენო ხელოვნების ოსტატთა განსხვავებული მიმართულებების შემოქმედებითი ძიებების შესახებ. წერილი იწყება სიტყვებით: „ქართული თეატრი უოველთვის განთქმული იყო სამსახიობო ხელოვნებით. ქართული თეატრი მსახიობის თეატრია ამ ცნების უზუსტესი აზრით: ქართული თეატრის უმნიშვნელოვანეს წარმატებებს, მისი ისტორიის ყველა ეტაპზე, იმთავითვე, როგორც წესი, არსებითად აქტიორული ხელოვნება განაპირობებდა. ქართულ თეატრს არასოდეს აკლდა დიდი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მსახიობები და ეროვნული თეატრის ისტორია უოველთვის განუზრტლად იყო დაკავშირებული მათ ბედთან“ (გვ. 5) აქ ეთერ გუგუშვილი კვლავ ავლენს მისთვის დამახასიათებელ უნარს, სცენური მოვლენების განზოგადების გზით ამოიცნოს სამომავლო ტენდენციათა საწყისები, განჭვრიტოს თეატრალური პროცესის შემდგომი განვითარება, ქართული თეატრის ცხოვრებას იგი წარმოსახავს პირველ რიგში,

როგორც სამსახიობო თეატრისა, რომლის შემოქმედებითი ძიებანი, საბოლოოდ სცენური რეალიზმისკენ სწრაფვით განისაზღვრება.

წიგნის ფურცლებზე იბადება მრავალგანზომილებიანი წარმოდგენა იმ პროცესებზე, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა 50-70-იანი წლების ქართულ თეატრში. ნათლად იკვეთება ძირითადი ტენდენციები, იდეალთა შეცვლა და თაობათა ბრძოლა რომ განაპირობებს და თან სდევნიდნენ ახალი სტილისტური პრინციპების დამკვიდრებას რეჟისურასა და სამსახიობო ხელოვნებაში. ნათლად, მკაფიოდ, მისთვის დამახასიათებელი პირდაპირობით აღწერს ეთერ გუგუშვილი ამ პროცესებს, გვერდს არ უფლის სირთულეებსა და კონფლიქტურ სიტუაციებს, არ ცდილობს მათ შერბილებას, წარმოაჩინოს როგორც თავის დროზე განუყოფლად გაბატონებული მონუმენტურ-ჰეროიკული თეატრის ფუჭ პარადულოზას, ასევე ახალი სტილის თვისებათა ერთგვარ გაურკვეველობას, მეორე უკიდურესობას, რომელსაც ეს სტილი შეიცავდა წინა პერიოდთან დაკავშირებით და რომელიც თეატრისა და ცხოვრების გაიგივების იდეაში გამოვლინდა.

„60-იან წლებში თეატრში მოსულმა ახალგაზრდობამ წინა თაობის მიერ მოფანტული „თესლი“ ნაყოფად აქცია და ტრადიციების მიმართ მემამოხური განწყობით გადამწყვეტი და აშკარა ბრძოლა გამოუცხადა ამ ტრადიციებს, რამდენადაც გასაოცარი არ უნდა იყოს, ბრძოლაში ჩაებნენ აქამდე „თვინიერი“ 40-50-იანი წლების „საშუალო“ ასაკის მსახიობებიც. თუკი თავიანთი ფიცხელი სიჭაბუკის წლებში ისინი მორჩილად მიჰყვებოდნენ მხარდამხარ უფროსი თაობის მსახიობებს („მოწაფე-მასწავლებლის“ იდეას ისინი გარკვეულ დრომდე წმინდად ინახავდნენ), ახლა „საშუალო“ თაობის მნიშვნელოვანი ნაწილი უმცროს კოლეგებს შეუერთდა, რადგან ჩათვალა, რომ ეს გზა მისთვის იქნება წარსულის „ფერფლისგან“ განწმენდის, განახლების გზა. „შუათანანი“ და „უმრწამსნი“ ჰეროიკასა და რომანტიკას აიგივებდნენ ხელოვნურობასთან, ყალბ პათოსთან, ზოლო „ძველებს“ ირეტორგრაფებად და კონსერვატორებად რაცხდნენ. ახალგაზრდობამ გულმშვიდად მოიწმინდა „ტალახის ბელტები“, რითაც მას შეხვდნენ კრიტიკა და უფროსი კოლეგები. იგი არ შეუშინდა პოლემიკას, თვით მოხალოდნელ მარცხსაც კი, თავდაჭერებულად დაადგა თავის გზას“.

„60-იან წლებში წარმოშობილი ტენდენციები, როგორც პროტესტი ტრადიციების წინააღმდეგ, ესადაგებოდა მოდის ინერციას, რომელიც, ასე ვთქვათ, „გარედან“ მოდიოდა. ტენდენციებისა და ინერციის შერწყმა ნიადაგს ქმნიდა ახალი ესთეტიკური პოზიციის ფორმირებისათვის. ეს ახალი პოზიცია ექსტრაორდინარული, განსაკუთრებული არ ყოფილა. გარკვეული აზრით, ეს პოზიცია ასახავდა იმ ეტაპზე საბჭოთა თეატრისთვის ნიშანდობლივ საერთო პროცესებს. ქართული თეატრის პირობებში ყოველივე ეს თავის სპეციფიკურ სახესა და იერს იღებდა“.

„თუმცა, როგორც ვაირკვა, ნოვატორების პოზიცია ძალზე სუსტი, სერიოზულ საფუძველს მოკლებული აღმოჩნდა“. (გვ. 44, 45, 46)  
მოყვანილ ვრცელ ციტატებში 50-70-იანი წლების ქართული

თეატრის ცხოვრება ცოცხალ გამოხატულებას ბოულობს, რაც სა-  
შუალებას გვაძლევს უკეთ ჩავწვდეთ სცენური ხელოვნების განვი-  
თარების ლოგიკას მის თანამედროვე ეტაპზე.

წიგნის მეორე ნაწილი იწყება ღრმა და შინაარსიანი წერილით:  
„კრიტიკა და თანამედროვეობა“, სადაც პრინციპულად და უკიდურ-  
ესი სიმძაფრით არის დასმული საკითხები, რომლებიც ვფიქრობ,  
ეთერ გუგუშვილის ყველა კოლეგას აღელვებს:

„თეატრმცოდნეობა — წერს ე. გუგუშვილი — ეს არის მეცნიე-  
რება თეატრის შესახებ, მაგრამ განსაკუთრებული მეცნიერება. აქ  
ვერ დავკმაყოფილდებით მარტო ცნებებით, რითაც, როგორც წე-  
სი, სარგებლობს ყოველგვარი მეცნიერება. თეატრმცოდნეობაში  
აუცილებელია განსაკუთრებული მიდგომა მოვლენებთან და ფაქ-  
ტებთან, რომლებიც უშუალოდ არიან დაკავშირებული აქტიორული  
შემოქმედების ცოცხალ, განუმეორებელ პროცესთან, ხელოვნების  
მოვლენის ანალიზთან, ხელოვნებისა, რომელიც, როგორც ცნობი-  
ლია, ცხოვრებას მხატვრულ სახეებში ასახავს. თეატრმცოდნეობა,  
ისევე როგორც თეატრალური კრიტიკა, წარმოუდგენელია ესთე-  
ტიკური კრიტერიუმის გარეშე, აზრის ჩამოყალიბების სპეციფიკუ-  
რი, მხატვრული ხერხების გარეშე, რასაც ხელოვნებაში ოსტატობა  
ეწოდება. ამიტომაც, ყოველგვარი თეატრმცოდნეობრივი ნაშრომი,  
გამოკვლევა იქნება იგი, პრობლემური საჟურნალო სტატია, თუ სა-  
გაზეთო რეცენზია, შეიცავს (უნდა შეიცავდეს) ავტორის შემოქმე-  
დებითი ინდივიდუალობის ელემენტებს, გამოხატავს მის იდეურ-  
მხატვრულ პოზიციას.

ძნელი მისახვედრი როდია, რომ აქ „ლაპარაკია კრიტიკის პრო-  
ფესიონალიზმზე, იმაზე, რომ კრიტიკა-პროფესიაა“. (გვ. 102).

ავტორის მიერ შემოთავაზებული თეატრმცოდნეობის განსაზღვ-  
რება პირველ რიგში იმით იქცევა ყურადღებას, რომ გვაძლევს ამ  
ცნების არა გაყინულ, სქოლასტურ განმარტებას, არამედ მრავალ-  
მხრივ, ცოცხალ, დიალექტიკურ და მოქნილ წარმოდგენას მასზე,  
და ამ წარმოდგენის მიღმა თავად პროფესიის სპეციფიკა იკითხება.  
კრიტიკოსის ინდივიდუალობას, სასიერი აზროვნების უნარს ავტო-  
რი მართებულად მიიჩნევს უმნიშვნელო თვისებად, რომელიც აუ-  
ცილებელია ყველასთვის, ვინც კი თეატრზე წერს.

ერთგვარი გულისტკივილით აღნიშნავს ეთერ გუგუშვილი იმ  
გარემოებას, რომ დღეს თეატრმცოდნეობას არასახარბიელო ფონს  
უქმნიან შემთხვევითი ადამიანები. სპეციალური განათლების უქონ-  
ლობას ისინი დაბრკოლებად არ სცნობენ. პირიქით, მზად არიან  
საჯაროდ იმსჯელონ თეატრის შესახებ და უფრო ხშირად სწორედ  
მათი ზედაპირული წერილები ქვეყნდება პრესაში.

ჩემის მხრივ მინდა აღვნიშნო კიდევ ერთი საშიშროება, რომე-  
ლიც ემუქრება მეცნიერებას თეატრის შესახებ. ამ საშიშროებას  
უკვე სწორედ სპეციალური განათლების მქონე ზოგიერთი თეატრ-  
მცოდნე ქმნის, რომელთაც, როგორც ჩანს, დაკარგული აქვთ  
რწმენა საკუთარი პროფესიის შესაძლებლობის მიმართ. სამწუხა-  
როდ, სწორედ მათ შემოაქვთ თეატრმცოდნეობაში ამ დარგისთვის

უცხო და ნაკლებად გააზრებული ტერმინები, სესხულობენ რა მათ საბუნებისმეტყველო და ზუსტი დისციპლინებიდან. თეატრმცოდნეობაში მექანიკურად გადმოტანილი, შინაგანად მისთვის არაორგანული ტერმინები კარგავენ იმ კონკრეტულ მნიშვნელობას, რომელიც ზუსტ მეცნიერებებთან მიმართებაში გააჩნიათ, ინერტულ და ამორფულ, ხელოვნურად ნაწარმოებ სიტყვებად წარმოგვიდგებიან ან რაღა თქმა უნდა, მათი ფსევდომეცნიერული იერი ვერ ნიღბავს ზოგიერთი თეატრმცოდნის აზრის უსუსურობას.

ეთერ გუგუშვილი წიგნს ორ ნაწილად აყოფს. პირველში — „თეატრი და მისი მსახურნი“, სამსახიობო ხელოვნების საკითხების მნიშვნელოვან პრობლემებთან ერთად დახატულია სესილია თაყაიშვილის, შალვა ღამბაშიძის შემოქმედებითი პორტრეტები, ავტორი გვესაუბრება რუსთაველის თეატრის მოსკოვში და რუსთავის თეატრის უნგრეთში გასტროლების თაობაზე, დიმიტრი ალექსიძის მიერ სამხატვრო თეატრის სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლზე „მე ვხედავ მზეს“.

მეორე ნაწილში — „კრიტიკის მაღალი დანიშნულება“, თეატრალური კრიტიკოსის სადღეისო მდგომარეობა მართებულიად არის განსაზღვრული, როგორც არასასარბიელო, ლაპარაკია ავრეთვე იმ გზებზე, რომლებსაც მან უნდა მისდიოს, რათა შეასრულოს თავისი მაღალი მისია. კრიტიკოსების, ბესო ჟღენტისა და ანატოლი იუფიტის შესანიშნავი პორტრეტები, რეცენზია ბ. ასეევის წიგნზე „რუსული დრამატული თეატრი საწყისებიდან XVIII საუკუნის დასასრულამდე“ ადასტურებს ავტორისეულ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ თეატრმცოდნეობის ჭეშმარიტად ნიჭიერი წარმომადგენლები მუდამ თავისი მრწამსის ერთგულნი რჩებოდნენ, თავის სიტყვას, ნაწერსა და ნაშრომდარზე პასუხისმგებლობას არასდროს არიდებდნენ თავს, ისეთ ვითარებაშიც კი, რომლებიც მათ კრიტიკულ პათოსს გარკვეულად ზღუდავდნენ.

დასასრულ, მინდა ორი სურვილი გამოვთქვა ავტორის მისამართით.

პირველ რიგში შევეხები იმ შეფასებას, რომელიც გამოთქმულია წიგნში სანდრო ახმეტელის, ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებლის მიერ 1920 წელს განხორციელებული სპექტაკლის „ბერდო ზმანიას“ მიმართ. ამასთან დაკავშირებით ე. გუგუშვილი წერს:

„არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ ჩვენი ზოგიერთი თეატრმცოდნე სერიოზულად ვაგრწმუნებდა, ახმეტელის სპექტაკლი „ბერდო ზმანია“ ახალი ეპოქის დასაწყისიაო ქართული თეატრის ისტორიაში. ასეთი მსჯელობანი, თუ მათ კლასობრივი თვალსაზრისით, ღრმად, სერიოზულად განვიხილავთ, უოვლად უსაფუძვლო და უნიადაგოა. თვით ახმეტელის შემოქმედებაშიც კი იმ ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებიც საფუძვლად დაედო სპექტაკლ „ბერდო ზმანიას“, არავითარი გაგრძელება და განვითარება არ უპოვია. სხვანაირად არც შეიძლებოდა მომხდარიყო. ქართული თეატრის განახლებისათვის აუცილებელი იყო საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური



ცხოვრების, ქართველი ხალხის ისტორიული ბედის ძირფესვიანი გარდაქმნა და განახლება. ასეთი გარდატეხა მოხდა 1921 წელს. ამ გარდატეხის შესახებმის ახალ სიტყვას კი ქართულ თეატრში წარმოდგენდა კოტე მარჯანიშვილის „ფუნტე ოვესუნა“.

სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ საერთოდ „ბერლო ზმანიას“ შეფასებისას ადგილი აქვს რიგ გაუგებრობებს და აზრთა დაპირისპირებებსაც. ამის მიზეზი, უპირველესად, ახმეტელის შემოქმედების მკვლევართა მიერ რეჟისორის ამ ადრინდელი ნამუშევრის არასაკმაო შესწავლაში უნდა ვეძიოთ. მაშინ, როდესაც „ფუნტე ოვესუნა“ კ. მარჯანიშვილის დადგმით ამომწურავად არის გაანალიზებული ეთერ გუგუშვილის წიგნში „კოტე მარჯანიშვილი“.

ცხადია, მარჯანიშვილის დაბრუნება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე და მის მიერ ლოპე დე ვეგას მონარქისტული პიესის განხორციელება ახლებური რევოლუციური გააზრებით იმაზე მეტყველებს, რომ იმხანად საოცარი დამთხვევა და შესატყვისობა იყო საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაციისა და ეროვნული სასცენო ხელოვნების რეფორმებს შორის. თუმცა, მსოფლიო კულტურისა და პირველ რიგში თეატრალური კულტურის ისტორია იმაშიც გვარწმუნებს, რომ ხელოვნება გრძნობს სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებების აუცილებლობას, თავისი მხატვრული, სახიერი ბუნების წყალობით სწორედ ხელოვნება იძენს მოსალოდნელი ცვლილებების მაცნის მისიას.

არ მოგვცები იმის მტკიცებას, რომ თავის დროზე ეს მისია ს. შანშიაშვილის სიმბოლისტური პიესის საფუძველზე შექმნილმა სანდრო ახმეტელის „ბერლო ზმანიამ“ შეასრულა. ამისათვის ჭრჭერობით არ გვაქვს საკმაო საფუძველი. მინდა მხოლოდ სინაული გამოვთქვა იმასთან დაკავშირებით, რომ ეთერ გუგუშვილის ახალ წიგნში არ არის გათვალისწინებული ის მცირედიც, რაც ამ მიმართულებით უკვე გარკვეულია ახმეტელის შემოქმედების მკვლევართა მიერ.

„ბერლო ზმანიასთან“ დაკავშირებულია თეატრის ისტორიისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენა — პრინციპულად ახალი შეხედულების დამკვიდრება სარეჟისორო ხელოვნებაზე რეჟისორის ცნების თანამედროვე გაგებით და ამის შედეგად იმდროინდელი თეატრისათვის ჭრაც უცნობი მთელი რიგი მხატვრული მოთხოვნების წამოყენება. „ბერლო ზმანიას“ ახმეტელისეული რეჟისორის განსხვავება წინამორბედი ქართული სპექტაკლებისგან შეთანხმებული სამსახიობო ანსამბლის შექმნაში გამოიხატა,<sup>1</sup> რომლის ერთიანობის საღუძველს რეჟისორის ნება შეადგენდა, გამოიხატა მთელი რაგი მასობრივი სცენების გადაწყვეტაში, რამპის მოშლაში, სცენისა და პარტურის, ორკესტრისა და ბალეტის გამოყენებაში, ამიტომ მესახება საკამათოდ ე. გუგუშვილის მტკიცება იმის თაობაზე, რომ ესთეტიკურმა პრინციპებმა, რომლებიც „ბერლო ზმანიას“ დაედო საფუძვლად, თავად ახმეტელის შემოქმედებაშიც კი ვერ ჰპოვეს განვითარება. ვფიქრობ, უფრო მართებული იქნება, თუ ვიტყვით, რომ თავისი პირველი პროფესიული სპექტაკლის შექმნისას სანდრო

ასპექტების თეატრალური შეხედულებანი და ესთეტიკური პრინციპები იმ პროგრესულ იდეათა გავლენით უაღიბდებოდა, რომლებიც მრავალფეროვანი თეატრის წინაპირობას წარმოადგენდნენ. „ბერდო ზმანისა“ დადგამამაც იმგვარ თეატრს გაუკვალა გზა, რომელსაც მოგვიანებით, უკვე საბჭოთა საქართველოს განსხვავებულ ისტორიულ პირობებში ეწერა ჩამოყალიბება.

და ბოლოს, დასაწინაა რომ წიგნში არ შევიდა ეთერ გუგუშვილის გასული წლების შრომები, რომლებშიც მოცემული იყო ცალკეული თეატრალური სეზონების მიმოხილვა. საერთოდ, სამწუხაროა, რომ თეატრალური კრიტიკის ეს ძალზე საჭირო უნარი დღეს იშვიათობად იქცა. მით უფრო, რომ ე. გუგუშვილის წერილებში, რომლებიც ჩვენი წამყვანი დრამატული კოლექტივების ცალკეულ სეზონებს ეძღვნება, მკაფიოდ იგრძნობა ქართული თეატრის მაკისცემა. სასურველი იქნებოდა, რომ ახლო მომავალში ეს მიმოხილვები თავმოყრილი და გამოცემული გვეხილა. ექვგარეშეა, ისინი საგრძნობ დახმარებას გაუწევენ მკვლევარებს, რომლებიც 50-70-იანი წლების ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის შექმნას იტვირთავენ.

ეთერ გუგუშვილის ახალმა წიგნმა თეატრალური საზოგადოებრიობის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. ექვგარეშეა, ის დიდ სამსახურს გაუწევს როგორც სპეციალისტებს, ასევე უველას, ვისაც ქართული სასცენო ხელოვნების პრობლემები აფიქრებს.

1. ე. გუგუშვილის მოსაზრების თანახმად კ. მარჯანიშვილის „ფუნტე ოვეზუნას“ ერთ-ერთ მთავარ ამოცანას საერთო იდეით გაერთიანებული, შეთანხმებული სამსახიობო ანსამბლის შექმნა იყო. იხ. ე. გუგუშვილი „რეჟისორის გზა“. თბილისი 1972. გვ. 82.

## უჩხველრა გამარჯვებულეგონ

7 აპრილს სოს მსახიობის სახლში დედაქალაქის საზოგადოებრიობა გულთბილად შეხვდა ავსტრალიაში მოგზაურობიდან დაბრუნებულ შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრს.

სტუმრებს მიესალმა სოს თავმჯდომარე გიგა ლორთქიფანიძე, ავსტრალიაში მიღებულ შთაბეჭდილებებზე, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების „რიჩარდ III“-სა და „კავკასიური ცარცის წრის“ უდიდეს წარმატებაზე ამ ქვეყანაში ისაუბრეს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქტორმა ნოდარ გურაბანიძემ, რომელიც საგასტროლო მოგზაურობის ხელმძღვანელი გახლდათ, გიორგი გეგეჭკორმა, კახი კავსაძემ, ავთანდილ მახარაძემ.

მსმენელებმა დიდი ინტერესით მოისმინეს მათი ცოცხალი, შთამბეჭდავი მოგონებები.



თბილისელთა უდიდესი ინტერესი გა-  
მოიწვია კაჩალოვის საღამოებმა, დიდი  
მსახიობი საერთო კონცერტებშიც მო-  
წაწოდებდა, ხშირად კი საკუთარ აა-  
ღამოებს მართავდა. მისი რეპერტუარი  
არჩვეულებრივად მრავალფეროვანი და  
ფართო იყო: კითხულობდა მონოლო-  
გებს, ლექსებს, პოემებს, ნაწყვეტებს  
პროზაული ნაწარმოებებიდან და სხვა.

გარეგნულად მისი კითხვა საოცრად  
ძუნწი იყო. იგი თითქმის არ მოძრაობ-  
და, არ სმარობდა ფესტს. ყველაფერ  
შინაგან სიმართლესა და გააზრების სი-  
ღრმეზე, ქვეტექსტის ძალაზე იყო აკე-  
ბული. ახლა, როცა იმ შორეულ წარ-  
სულს ვისხენებ და 1942 წლის თბილი-

მერ კმათში სიმართლის დასამტკიცებ-  
ლად, გამოქმეებით გავიძახოდით: **HOVATA** **მ!** და თუ ჩვენი გოგონების ბა-  
გეთაგან ეს სიტყვები ბუნებრივად ჟღერ-  
და, დამეთანხმებით, ქაბუცებს, მეტი  
რომ არ ვთქვა, სასაცილო მდგომარეო-  
ბაში გვაგებდა.

როგორც აღვნიშნე, კაჩალოვის იმჟა-  
მინდელ რეპერტუარში შექსპირის „რი-  
ჩარდ III“-ც გახლდათ. შემდეგ უკვე,  
როცა კაჩალოვის წერილებს და მოგო-  
ნებებს გავეცანი, ცოტა არ იყოს, გა-  
მივივრდა, რომ თითქმის არსად შევხ-  
ვედრივარ მის მოსაზრებას შექსპირის  
ამ ტრაგედიასა და კერძოდ რიჩარდის  
როლზე. აქა-იქ, ისიც გავვრით, თუ გა-

კოტე მახარაძე  
**ნანახი და განსული \***  
5. ბ რ ჩ მ ვ ა ნ ი

სური ზამთარი მაგონდება, ზოგჯერ და-  
უჭერებლად მეჩვენება, რომ ერთ სა-  
ღამოს, სულ 2-3 საათის მანძილზე, თვით  
კაჩალოვის შესრულებით, შეგვეძლო  
მოგვესმინა: — ტოლსტოის „აღდგომა“,  
დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“  
(ივანე კარამაზოვის საუბარი ეშმაკთან),  
მონოლოგები და სცენები შექსპირის  
„რიჩარდ III“-დან, შილერის „ბელ-  
თამანი“, მიცევიჩის „ალჰუბარა“, მაია-  
კოვსკის „საუბარი ამხანაგ ლენინთან“,  
ბლოკის „თორმეტნი“, თითქმის მთელი  
ესენინი და მრავალი სხვა.

ერთ-ერთ საღამოზე კატოლმა მასლო-  
ვას ცნობილი ფრაზა „не виновата я!“  
— კაჩალოვმა ისეთი ემოციური ძალითა  
და ექსპრესიით წარმოთქვა და ისე ჩაგ-  
ვებებდა გონებაში, რომ ქაბუცები და  
გოგონები, განურჩევლად სქესისა, ნების-

ისხენებს, მაშინ როდესაც „იულიუს კე-  
ისარზე“ და განსაკუთრებით „ჰამლეტ-  
ზე“ თავად კაჩალოვმა და სხვებმაც, უამ-  
რავი მოგონება დაგვიტოვეს. გორდონ  
კრევისეულ „ჰამლეტზე“ სტანისლავს-  
კის მუშაობის ყოველდღიური ჩანაწერე-  
ბი და დღიურებიც კი არსებობს, „იუ-  
ლიუს კეისრის“ გააზრების ყველა დე-  
ტალია გაანალიზებული, „რიჩარდ III“-  
ზე კი — არაფერი.

როგორც ცნობილია, გორდონ კრეგმა,  
მოსკოვში პირველი ჩამოსვლისას სტა-  
ნისლავსკის დაუტოვა სპექტაკლის მიხე-  
ული გადაწყვეტა, ზუსტი ჩანაფიქრა,  
საუცხოო ჩანახატები, ჩანაწერები და  
ევროპაში დაბრუნდა. სტანისლავსკი აღ-  
ტაცებული იყო „ჰამლეტის“ კრევისეუ-  
ლი გადაწყვეტით და მუშაობის დაწყე-  
ბისას, მთელი კოლექტივის წინაშე გა-  
ნაცხადა, ვიწყებთ მსოფლიოს უპირვე-  
ლესი რევისორის უბრწყინვალეს ჩანა-  
ფიქრზე მუშაობასო. კრევის ვარეშე რე-

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. თ. მ. № 4,  
1985 წ.



ბეტიციები მაინც ძალზე გაჭირდა. გან-  
ნდა უამრავი კითხვის ნიშანი, მრავალ-  
ეჭვი. თუ კრევთან პირადი საუბრის  
ღრმის ყველაფერი ნათელი და აშკარა  
იყო, მისი არყოფნისას ბევრი რამ დაი-  
ბინდა. სხვისი ვადმოცემით კაჩალოვს  
ძალიან გაუჭირდა მუშაობა. რეპეტიციე-  
ბი უკვე უხალისოდ მიმდინარეობდა. ნე-  
რვიულობა თურმე სტანისლავსკისაც და-  
ეტტყო. ურთი სიტყვით, საოცარი ენთუ-  
ზიაზმით და ხალისით დაწყებული რეპე-  
ტიციები მკვეთრად დამუხრუჭდა. და აი,  
აქ სტანისლავსკიმ მიიღო ვადაწყვეტი-  
ლება, როდღის მსგავსი მას არასოდეს,  
არც მანამდე და არც შემდეგ არ მიუ-  
ღია, ყოველ შემთხვევაში ჩემთვის ეს,  
არა თუ მოულოდნელი იყო, არამედ  
თავდაპირველად ეჭვიც კი შემეპარა ამ  
ფაქტის სიზუსტეში. დიდი (რეჟისორი  
თურმე მიხვდა, რომ კაჩალოვთან მის  
მუშაობას აღარავითარი აზრი არ ჰქონ-  
და, საქმე წინ აღარ წავიდოდა და გა-  
დაწყვიტა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს (?) მო-  
წვევა (რეპეტიციებზე, რადგან მას ეჩე-  
ნებოდა, ან უფრო სწორედ, სტანისლავ-  
სკი თვლიდა, რომ კაჩალოვი ნემირო-  
ვიჩთან უფრო თავისუფლად გრძნობდა  
თავს, უფრო იოლად მუშაობდა, ან (ას-  
ეთი დანსკვანა პირდაპირ მკრებელური)  
უფრო სტერილად მისი.

ამ ფაქტის გახსენებით მიინდა კიდევ  
ერთხელ გავუსვა ხაზი იმ გარემოებას,  
„იულიუს კეისარსა“ და „ჰამლეტ-  
ზე“ მუშაობით თუ რაოდენ დიდი მასა-  
ლა შემორჩა თეატრის ისტორიას. მაგ-  
რამ, იმისთვისაც შეიძლება ამ მაგა-  
ლითის მოყვანა, რომ თვით სტანისლავ-  
სკისაც ღრღინდა თურმე ზოგჯერ ეჭვის  
ჭია და არ მორიდებია სხვისთვის მიუ-  
მართა დახმარებისთვის, თუმცა, ნემი-  
როვიჩ-დანჩენკოსთან მისი იმდროინდე-  
ლი ურთიერთობა, რბილად რომ ვთქვათ,  
ძალზე დაძაბული იყო.

კაჩალოვის ჰამლეტსა და კეისარზე  
ბევრი რამ დაწერილა მეთქი (და უთუ-

ოდ კვლავაც დაიწერება) რიჩარდზე კი  
— არაფერი. მაშინ კი, მისი თბილისურ  
სალამოების პერიოდში, სულ მეჩვენე-  
ბოდა, რომ ამ როლის თამაში კაჩალო-  
ვის განუხორციელებელი ოცნება იყო.  
მესმის: ამის დამტკიცება თითქმის შე-  
უძლებელია, შეუძლებელია, აგრეთვე  
უაპელაციოდ ვენდო ჩემს ჰუმბუკურ შთა-  
ბეჭდილებებს და დასკვნებს, მაგრამ ნე-  
ბით თუ უნებლიედ, ასეთი აზრი გაჩნ-  
და და მთლად უსაფუძვლო არ უნდა ყო-  
ფილიყო. მაშ, იმ სალამოებზე კაჩალოვს,  
რატომ ერთხელაც არ წაუეკითხავს,  
ვთქვათ, ჰამლეტის რომელიმე მონოლო-  
გი? რიჩარდის გარეშე კი, თითქმის არც  
ერთი სალამო არ გაუმართავს.

როგორც უკვე აღვნიშნე, თბილისში  
კაჩალოვი ზშირად და სიამოვნებით გა-  
მოდიოდა დიდი აუდიტორიის წინაშე.  
დღენიადაც დაძაბულ პროფესიულ მუ-  
შაობას, ყოველდღიურ რეპეტიციებს,  
სპექტაკლებს, სისხლსაცე ცხოვრების  
რიტმს მიჩვეული ოსტატისათვის, უთუ-  
ოდ წარმოუდგენელი იყო, გულხელდაკ-  
რეფილი, ევაკუირებული მსახიობის რო-  
ლში მქადაბო იყო თბილისში. გამუდმებით  
ახლისებდა თავის რეპერტუარს, ზოგ-  
ჯერ მთლიანადაც კი ცვლიდა ხოლმე.  
ქუცვლელი მხოლოდ „რიჩარდ III“ იყო.  
ჩვენ ეს კარგად ვიცოდით და არც ერთ  
მის სალამოს არ ვტოვებდით, რადგან  
რამიმე სიანლე ყოველ კონცერტზე გვე-  
ლოდა, სიანლეცა და რიჩარდის საოცა-  
რი მონოლოგებიც. როგორც კი სცენის  
დღღოსტატი „რიჩარდ III“-ს გამოაცხა-  
დებდა, დარბაზი მჭუსარე ტაშით ეგებე-  
ბოდა. ნომრის გამოცხადებისთანავე, დო-  
ნჯი და იმპოზანტური კაჩალოვი მკვეთ-  
რად, სხარტი მოძრაობით შებრუნდებო-  
და ზურგით მაყურებლისაკენ, მცირე პა-  
უზას აკეთებდა, შემდეგ ასევე სხარ-  
ტად, ენერგიულად შემობრუნდებოდა  
და უმაღ იწყებდა მონოლოგს. საკონ-  
ცერტო შესრულების მანერით როდღ  
კითხულბოდა კაჩალოვი მონოლოგებს,



იგი თამაშობდა სცენას, ნაწყვეტს სრული დატვირთვით, ისე როგორც სპექტაკლში ითამაშებდა, ალბათ. გახევებულ კიდურად ქცეული მარჯვენა ფეხი სადღაც უკან დასთრევდა. ეფექტი საოცარი იყო. გარეგნულის მინიმუმი და შედეგის მაქსიმუმი. ჩვენს თვალწინ, გრემისა თუ სხვა სცენური აქტისუარების გარეშე, ამჟამად და მედიდური ილია მურომციის დარი რუსი გოლიათი, წამში ხეიბარ, მოღრეცილ და კუჭიან მანბინჯად გარდაიხანებოდა. თუ ამას დავუმატებთ ლედი ანასა და რიჩარდის ცნობილ სცენას კუბოსთან, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, კაჩლოვმა ვერიკოსთან ერთად გაითამაშა-წაიკითხა ოპერის თეატრის სცენაზე, ნათელი გახდება მისი მაშინდელი დაუცხრომელი ინტერესი შექსპირის ცნობილი ტრაგედიის ცენტრალური პერსონაჟის სცენური ხორცშესხმისადმი. ჰოდა, უნებურად იბადებოდა აზრი, რომ რიჩარდის თამაში კაჩლოვის ოცნება იყო. და თუ ასეა, მით უფრო საწყენია, რადგან აქტიორული ხელოვნების საუნჯემ კაჩლოვისეული გააზრებით შექმნილი კიდევ ერთი იერსახით გამოიდრების შესაძლებლობა დაკარგა.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ყველა ოცნების შესრულება თვით უდიდეს მსახიობებსაც არ უწერიათ. თითქოს ყველაფრის მიღწევა ძალუძთ, ხელი ყველგან მიუწვდებათ. ალბათ, ასეცაა, მაგრამ მსახიობის ოცნება მაინც ძალზე ეფემერული, არასაიმედო და მაცდური რამ არის. იგი თითქმის არასდროს არაა დამოკიდებული თავად მსახიობის სურვილსა და მისწრაფებაზე. სარეპერტუარო გეგმა, ზოგჯერ სარეპერტუარო პოლიტიკას რომ უწოდებენ, ხან წლიური, ზოგჯერ ხუთწლიანი, ხანდახან პერსპექტიული — 2000 წლამდე, რეისურის გეგმები, ხშირად კაპრიზები ისედაც „დამძიმებულ“ რეპერტუარში ტრაგედიის შეტანის მიწანშეუწონლობა, ღირსეული

პარტნიორის არყოფნა, უბადალებული „НЕ ВИЖУ“ და მრავალი სხვა.

შემდეგ ჩემთვის ცნობილი გახდა, რომ სამხატვრო თეატრის რეპერტუარში, თურმე ისრაელთელ შეუტანიათ „რიჩარდ III“, რომ კაჩლოვა კვლავაც განაგრძობდა ესტრადაზე მონაოლოგების კითხვას, მაგრამ ამის იქით საქმე მაინც არ წასულა და დიდი მსახიობის შექსპირისეული რეპერტუარის წრე „შამლეიტა“ და „იულიუს კეისრით“ შეიკრა, ჩაიკეტა. საწყენი კია!

განა, არ ოცნებობდა ვერიკო ანჯაფარიძე ლედი მაკბეტის თამაშს და ასევე ვერ განახორციელა თავისი ოცნება? „მაკბეტი“ — უმაკბეტოდ? — ბობოქრობდა რეისურა. არ არის ვერიკოს ღირსი პარტნიორი თეატრში და რა ვქნათო. შემდეგ, როცა ვერიკო თეატრის ღირეტიორი გახდა და სანხატვრო ხაპკოს ხელმძღვანელობდა, უთუოდ მოერიდა ახირებულად დაეჩემებინა რეპერტუარში „მაკბეტის“ შეტანა. შემდეგ როლები, სპექტაკლები, გასტროლები, გადაღებები, გახმოვანებები, იუბილევები, კვლავ გასტროლები, შვილები, შვილოშვილები, შვილთაშვილები, ათასი საზრუნავი და ეს ოცნებაც ისევე განუხორციელებელი დარჩა როგორც ოცნება კაჩლოვისა.

ნუ დაივიწყებთ, რომ ლედი მაკბეტის თამაში, თვით ნემიროვიჩ-დანჩენკოს წინადადება გახლდათ. ჩემს მიერ მოთხრობილი საუბრისას, დიდი რეისურის შეკითხვაზე, რომელი როლის თამაშზე ოცნებობთო, ვერიკომ უპასუხა — კლიოპატრაზეო.

— დის, სწორია, მე მესმის თქვენა. კლიოპატრა ცხადია, თქვენი როლია, მაგრამ მე ვისურვებდი ლედი მაკბეტი გეთამაშათ.

შემდგომში ვერიკომ დიდებულად ითამაშა კლიოპატრა, მაგრამ ლედი მაკბეტი მაინც ოცნებად დარჩა.

კაჩლოვმა თბილისში თითქმის მთელი რიჩარდი ითამაშა-მეტქი, ასევე ვერიკო



კომაც მხოლოდ გასტროლებზე მოსკოვ-  
სა და ლენინგრადში, ორი ცენტრალური  
სტენა შეასრულა „მაკბეტიდან“! მაკბე-  
ტიც მოიძებნა — ტარიელ საყვარელი-  
ძემ მშვენიერი შარტნიორობა გაუწია  
დიდ მსახიობს. ამ ორ ნაწევებს უდიდე-  
სი წარმატება ხვდა წილად. ეს იყო  
თვალნათლივი მავალითი, ტრაგედიული  
როლისა, დღევანდელი გაგებით და სა-  
ზომით შესრულებისა. თამაშის მკაცრად  
კანონიკური და ამასთანავე თანამედრო-  
ვე ფორმების უჩვეულო შერწყმა.

„მაგრამ დავუბრუნდეთ 1942 წლის  
თბილისურ ზამთარს, ჩვენს დარღისა და  
ფარაშის სუსხიან ზამთარს — პლანეტაზე  
ომის ქარცეცხლი მძვინვარებდა და ამა-  
ვე დროს მოულოდნელად თავსდატეხი-  
ლი თითქოს ცითმოვლენილი ბედნიერე-  
ბის ზამთარს, რამეთუ მოწმენი გავს-  
დით ხელოვნების ქაღალსური ზეიმისა  
ქალარა თბილისის მაღლიან მიწაზე.

იმ დღეებში კაჩალოვის მიერ შესრუ-  
ლებული რეპერტუარიდან, განსაკუთრე-  
ბით გამოვყოფდი ლირიკას. მესტრო  
უფრო ხშირად ბლოკსა და ესენინს კი-  
თხულობდა. მე და ჩემი სკოლის მეგო-  
ბრები ზავშვობიდანვე მაიაკოვსკის პოე-  
ზიამ გავგიტაცა. გალაკტიონი და მაია-  
კოვსკი ამ ორ კერამ ვეთაყვანებოდით,  
არ ვიცი როგორ ფიქრობენ ახლა ჩემი  
სიყრმის მეგობრები, მე კი დღესაც არ  
მიღალატია ამ უმანქანოცური სალო-  
ცავებისთვის, გალაკტიონი და მაიაკოვ-  
სკი ახლაც ჩემი ერთგული სიყვარულის  
უცვლელი ობიექტებია. ახალგაზრდობა-  
ში ვცაადე კიდეც, ერთი — ქართულიდან  
რუსულად მეთარგმნა, მეორე — პირიქით  
— რუსულიდან ქართულად. დაიბეჭდა  
კიდეც ჩემი თარგმანები, მაგრამ არც მა-  
შინ და არც ახლა ჩემი ლიტერატურუ-  
ლი ცთომილებანი ქაბუკური, არაპრო-  
ფესიული გატაცების გარდა არაფრად  
მიმიჩნევია.

მაშინ კი მაიაკოვსკის სულმოუთქმე-  
ლად დავწაფეთ, თითქმის მთელი მათ-

კოვსკი ვიცოდით ზეპირად, ვაწყობდით  
მის საღამოებს, ყველაფერს მოსწავლე-  
თა ინიციატივით, საკუთარი აქტიურობ-  
ის ხარჯზე ვაკეთებდით. თვითონ ვხა-  
ტავდით, ვკითხულობდით ლექსებს, მუ-  
სიკალური თანხლებაც ჩვენი იყო.

ჩვენ ვამაყობდით, რომ გოლიათი რუ-  
სი პოეტი ქართულ მიწაზე აღიზარდა.  
გვხანარებდა, რომ ის მშვენივრად ლაპა-  
რაკობდა ქართულად, რომ ცხოვრების  
დღეობა დასასრულამდე მეგობრობდა ქა-  
რთული კულტურის, ლიტერატურისა და  
ხელოვნების მოღვაწეებთან და ბუნებ-  
შივია, რომ სხვა რუსი პოეტების სრუ-  
ლი აღქმა, მათი ლექსების რიტმისა და  
მეტრის შეგუება, მათი შეყვარება ძა-  
ლიან გავგიჟირდა. საყოველთაოდ ცნო-  
ბილია, თუ რა რიგ შეუძინევლად შემო-  
გეპარება, ანაზღიულად მოგხიბლავს  
სერგეი ესენინის პოეზია და შემდეგ  
როგორი ძალით დაგიმონებს. ჩვენც ასე  
უნდა მოგვევლოდა, მაგრამ ესენინის  
მისამართით ნათქვამი ცალკეული სტრი-  
ქონები მაიაკოვსკისა, ვთქვათ:

«У народа,  
У языкотворца,  
Умер звонкий  
забудлыга подмастерья...»

ან:  
«...не так  
как  
песенно-есенинный провитязь»  
ან და თერგის შესახებ:

«Шумит  
как Есенин в участке...»  
— Сергей Есенин, «Собака

Качалова»...  
потрогать...

მაინც გვიშლიდა ესენინის პოეზიის  
ღრმა წვდომაში. გარდა ამისა ჩვენზე,  
რომანტიკულად განწყობილ ქართველ  
ახალგაზრდებზე საოცარ შთაბეჭდილებას  
ახდენდა მაიაკოვსკის პოეზიის თავანკარა  
ოპტიმიზმი. ესენინის გამჭვირვალე სევ-  
და, მისი საოცნებო, „არყის ზის ჩითის“



ქვეყანა, უცხოელ და შორეულად გვეჩვენებოდა. არც ნაადრევია, სევდით მოცული სიბერის უხალისო პერსპექტივა გვხიბლავდა ჭერ, ალბათ, ამიტომ, როგორც იტყვიან, შორს დავიჭირეთ მისა ცნობილი სტრიქონები:

«Я, теперь скунее стал в желаньях.  
Жизнь моя иль ты приснилась мне ..»

შემდეგ:

«Увяданья золотом охваченный,  
Я не буду больше молодым...»

და შესაძლოა, ყველაზე მეტად: —

«В этой жизни помирать не ново.  
Но и жить, конечно, не новей!!»

ჩვენს ბუნებას, ასაკს, ტემპერამენტს უფრო ესადაგებოდა მაიკოვსკისეული:

«У меня в душе ни одного  
седого волоса,

И старческой нежности нет в ней!  
Мир огромяв мощью голоса,  
Иду — красивый,  
двадцатидвухлетний».

რაც შეეხება ალექსანდრე ბლოკს და განსაკუთრებით მის, იმ დროისათვის ძალზე პოპულარულ პოემას „თორმეტნი“, ჩვენ ბოლომდე ვერ აღვივით, ან, უფრო სწორედ ვერ გავიგეთ ბლოკის პოეზიის ძალა და სიდიადე...

კაჩალოვმა გადახსნა ჩვენთვის ბლოკისა და ესენინის იდუმალი სამყაროს ფარდა. ბლოკის „თორმეტნი“ მან ოპერის თეატრის სცენაზე წაიკითხა და ისეთი ძალით, ისეთი ექსპრესიით, ისეთი ემოციით გადაგვიშალა დიდი პოეტის სულიერი სამყარო, მისი პოეზიის სიდიადე, გეგონებოდათ თითქოს მიწის უღრმესი ფენების ბურღვას ვესწრებით და ჩვენს თვალწინ იშლება ბუნების საოცარ სილამულოებათა, მიწის წიაღის სიმდიდრეთა ჭერ შუუცნობელი, იდუმალი სამყარო...

ლიახ, ასე გახლდათ. ასეთი იყო ამ ბუმბერაზი მსახიობის ზეგავლენის შესაძლოა. თუ არ ვცდებით, თვით ბლოკმა კაჩალოვის მიერ წაიკითხული თავისი პოემა რომ მოისმინა, გაოცება არ დამალა, რადგან მსახიობის მოქულოდნელ ქვეტექსტებსა და საღებავებში, მისთვისაც მოულოდნელი ახალი სახეები და მრავალი სხვადასხვა პლანით დანახული უჩვეულო ფერები აღმოაჩინა. ასეთი ძალა აქვს მსახიობის ოსტატობას, როცა იგი იმ დონემდე აღის და ზოგჯერ ისეთი სიძალადიდან გადმოგვეცქერის, რომ თვით ავტორსაც ახლებურად დანახებს თავის-სავე ნაწარმოებს. ასეთი (რამ ძალზე იშვიათად ხდება, მაგრამ როგორც ხედავთ, მაინც ხდება. მაგრამ ყველაზე მეტად და ხშირად, რაღაც განსაკუთრებული სისათუთით და სიყვარულით, კაჩალოვი სურგეი ესენინის ლექსებს კითხულობდა. ესენინს ჰყვო ჩვენც გატაცებით დავუწაფეთ, შეძლებილდაგვარად, ყოველი ჩვენგანი თავის სამყაროს ქმნიდა, პოეტის ნატიფ ხედვათა მიერ დანაქროლს და საკუთარი ხიდეებით გაშუქებული, მაგრამ ის სიღრმეები და ის დახვეწილობა, სევდის იმგვარი გადმოცემა და ინტერპრეტაცია, მაღალი გემოვნება და სიტყვის მაღლიანი ჭავარი, რომლითაც გაათბო მსახიობმა ესენინის პოეზიის ჩვენთვის ჭერ შუუცნობელი სამყარო, ვერც წარმოგვედგინა და არც გავოცნებოა.

მიუხედავად კაჩალოვის კითხვით გამოწვეული ხიბლისა და ძლიერი შთაუქვლილებიხს, ერთგვარი უკმაობის გრძნობა მაინც ახლდა ესენინის კითხვის საღამოებს. სულ გვაწვალებდა კითხვა, რატომ არ შეაქვს მსახიობს თავის რეპერტუარში ის ლექსი, რომლის წაკითხვასაც, სწორედ მისგან, კაჩალოვისგან მოუთმენლად ელოდა ყველა? ვანგებ უფლის გვერდს, თუ რაღაც სხვა, ჩვენი



თვის უცნობი მიზეზის გამო, თავს არიდებს ამ ლექსის წაკითხვას?

უმრავლესობამ კარგად იცოდა დიდი პოეტოს სერგეი ესენინისა და დიდი მსახიობის — ვახილ კაჩალოვის ხანგრძლივი, პირადი მეგობრობის ამბავი და ბევრი მათგანი უთუოდ თვლიდა, რომ კაჩალოვისთვის, პირველ ყოვლისა, უხერხულია ფართო აუდიტორიის წინაშე ამ ლექსის წაკითხვაო. შესაძლოა, თავდაპირველად ასეც იყო, მაგრამ ჩვენ ისე გვინდოდა, რომ სწორედ კაჩალოვის ბაგეთაგან მოგვესმინა ეს ლექსი, რომ ექვედ არ გვეპარებოდა, ერთ მშვენიერ დღეს...

ზუსტად არ მახსოვს როდის, რიგობრივად სადამოზენ მოხდა ეს ამბავი, მაგრამ ახლაც თვალწინ მიდგას, სცენაზე მორჩილად თავდაბრილი კაჩალოვი. მან უკვე დაამთავრა პროგრამით გათვალისწინებული რეპერტუარის კითხვა და მადლობას იხდოდა. უკვე ბევრჯერ გამოიძახეს სცენაზე, ბევრჯერ დაუკრა თავი მაყურებელს და დასტოვა სცენა, მაგრამ მაყურებელი მაინც არ ეშვებოდა. ან როგორ იქცეოდა მსახიობი, როგორ ეჭირა თავი, ამ თითქოს და უბრალო, ფორმალური სასცენო პროცედურის დროს, ეს, პირდაპირ სანიმუშო სკოლა ყველასთვის, რაღაც ღვთაებრივი ნიჭია. უბრალოდ იდგე სცენაზე, ოდნავ თავდახრილი, გარეგნულად მეტს არაფერს აკეთებდე და ერთდროულად გამოხატო: საოცარი მოკრძალები, მოწონება და მადლიერება მაყურებლის მიმართ, ღამის მონური მორჩილება და მასთანავე შეინარჩუნო სიდარბაისლე, სიამაყე, შედიღურება და გამოჩრჩეული იმპოზანტურობა, რაც ესოდენ ადამაღლებდა და ანსხვავებდა კაჩალოვის ყველა სხვა მსახიობისგან. მორჩილება და მედიღურობა — ერთდროულად? შე ახლაც არ ვიცი, როგორ შეიძლება ამის გაკეთება. ბევრ ადამიანს შევხვედრივარ მონური მორჩილება ძველ-რბილში რომ აქვთ გამდ-

გარი. ისეთიც ბევრი მინახავს სიამაყით გეშინია შენო, ვაითუ, გასკდეს თითის ერთი დაკარებით, მაგრამ ამ ორი, თითქოსდა, ურთიერთგამომორიცხველი თვისების თანაბარი დოზით შეთავსება ერთ ადამიანში, სხვაგან არასდროს შემხვედრია — არც მანამდე და არც — შემდეგ.

არ იფიქროთ, რომ კაჩალოვი, განსაკუთრებულ შემთხვევებში, გამოჩრჩეული აუდიტორიის წინაშე იქცეოდა ასე. არამც და არამც! ერთხელ ფილარმონიას მომცროს, ხით ნაგებ დარბაზში, პლეხანოვის პიროსპექტზე, „გოფილექტის“ ბაღში რომ იდგა, კონცერტს საოცრად ცოტა მაყურებელი დაესწრო, სულ 3-4 რიგი თუ იქნებოდა სავსე. გადაჭრით ვერ გეტყვით, რით იყო გამოწვეული მაყურებლის ესოდენი ხალვათობა. უთუოდ ომის მძიმე დღეების მეტისმეტად დამაბუღი რიტმით და საყოველთაო მოუცლევლობით, მაგრამ ფინც იმ საღამოს დავესწარი, თავს მაინც უხერხულად ვგრძნობდით — კაჩალოვის საღამო და ასე ცოტა მაყურებელი? და სწორედ იმ დღეს, პოეზიისა და სცენის თავანისმცემელთა ამ მცირე, მაგრამ ერთგული ჯგუფისათვის წაკითხვა კაჩალოვისა ისე, როგორც არასდროს წაუკითხავს. დაუსრულებლად უხმობდნენ სცენაზე და ვერ გეტყვით რამდენი ლექსითა და მონოლოგით დაგვატკბო მაშინ სცენის ჯადოქარმა. როცა დარბაზში სულ რამდენიმე კაცი დარჩა კაჩალოვი კვლავ და კვლავ გამოდიოდა სცენაზე და ღამის მიწამდე თავდახრილი უნდოდა მადლობას მაყურებელს.

ბოდიშს მოვიხდი საუბრის ძირითადი თემიდან გადახვევის გამო, მაგრამ არ შემიძლია ამ საკითხთან დაკავშირებით პარალელი არ გავავლო და არ გავიხსენო ჩვენი სასიქადულო მსახიობი ალექსანდრე იმედოშვილი. მოუხედავად იმისა, რომ ქართული თეატრის ისტორიაში მას სათანადო ადგილი უკავია და მასზე ცოტა არ დაწერილა, მე მაინც ყოველ-





თვის მიმაჩნდა და ახლაც მიმაჩნია, რომ ჩვენ ღირსეულად ვერ დავაფასეთ მისი დიდი სამაგი, რაღაც დავაკეთით, რაღაც არ მივუწოდეთ. და ბოლოს, წყნეთისკენ მიმავალი საავტომობილო გზის გაყვანის გამო, სადღაც უკვალოდ დაიკარგა მისი საფლავი.

ალექსანდრე იმედიაშვილს, ისევე როგორც ქვეყნად ყველა მსახიობს, უთუოდ სწყინდა ზოგჯერ ცარიელი დარბაზის წინაშე რომ უხდებოდა გამოსვლა, მაგრამ სწორედ „ერთი მუჟა“ მაყურებლის წინაშე თამაშობდა თურმე საოცარი გზნებითა და თავგადადებით. სწორედ ამ ერთგულ მაყურებელს უნდა დაუფასო, იტყოდა ხოლმე, სწორედ ისინი არიან თეატრის ქემშარტი თაყვანისმცემლებიო. და კიდევ: დილის სექტაკლებს თამაშობდა თურმე იმედაშვილი არაჩვეულებრივი მოწინებით და მონდობით. „თუ სიცოცხლეს კიდევ ვაპირებთ, სწორედ ესენი არიან ჩვენი ხელოვნდელი მაყურებლები, ჩვენი გამკითხვენი და დამფასებლები. ესეც არ იყოს, ბავშვებს იმთავითვე სწორი გემოვნება უნდა აღუწარმო და ქემშარტი ხელოვნებას აწიარო“. ასეთი იყო დიდი მსახიობის კრედიო და თუ მიმბაძველობა საერთოდ ვერაფერი შვილია, ამ საქმეში იმედიაშვილის მიბაძვა არავის გვაწყენდა.

ახლა დავუბრუნდეთ იმ დღეს, კაჩალოვის კითხვის იმ საღამოს, საიდანაც დავიწყეთ ეს საუბარი. დრო უკვე შუალამისკენ გადაიხარა, მაგრამ დარბაზიდან წასვლას არავინ აპირებდა. არავის აშინებდა ის გარემოებაც, რომ 12 საათის შემდეგ სახლამდე მიღწევა შეუძლებელი იქნება: — კომენდანტის საათი, ღამის პატრული, შუქშენიღება... ქალაქში აღარ იქნება არავითარი ტრანსპორტი და ყველას მილიციის განყოფილებაში უძილოდ გატარებული ღამის უხალისო პერსპექტივა ემუქრებოდა, მაგრამ იმ დღეს ამაზე არავის უფიქრია.

ბევრჯერ გამოვიდა სცენაზე უზომოდ დაღლილი კაჩალოვი თავის დასავლად და ბევრჯერ დასტოვა იგი. კორექტულად აგრძნობინებდა მაყურებელს რომ მეტის წაკითხვა აღარ შეეძლო, რომ ეს მის ძაღბებს აღემატებოდა. მთელი საღამო, თითქმის 3 საათის მანძილზე, მართო იღვა სცენაზე და ღამის მთელი თავისი რეპერტუარი წაგვიკითხა. რა საოცარი წამია თეატრალური მაგიისა. ილაქაწყვეტილმა მსახიობმა უკვე დაამთავრა საღამო, — გაუშაძარი მაყურებელი კი კვლავ და კვლავ ითხოვს ახლანაკითხვას. მსახიობი მთლიანად დაიხარჯა, მაყურებელს კი მეტის მოსმენა სწავლია. ვიღაც უნდა შედარკეს, უკან დაიხიოს, ან მსახიობმა უნდა დათმოს ტაქტი და კორექტულობა, ან მაყურებელს გაახსენდეს მადლიერების გრძნობა მსახიობის მიმართ და დასტოვოს დარბაზი, მაგრამ როგორ გვეადრებათ! იმ დღეს ყოველგვარი კომპრომისი გამორიცხული იყო, დარბაზსა და სცენას შორის, უშეღავათო „ბრძოლა“ მიმდინარეობდა. გასაგებია, ნებისმიერ მსახიობს, დიდსაც და პატარასაც სიამოვნებს გულთბილი მიღება, ტაში და ოვაციები, მაგრამ ხომ არსებობს შესაძლებლობის ზღვარი?

ეს ბრძოლა კაჩალოვმა მოიგო. მართალია, სწორედ მან დათმო პოზიცია და როგორადაც არ უნდა გაიკვიროთ, სწორედ ამით გაიმარჯვა. არა, ეს სილოგიზმი არ არის. თავად განსაჯეთ. კაჩალოვი დიწი ნაბიჯით დაიძრა რამპისკენ და ავანსცენაზე უფსტად სცენის ქიმიან გაჩერდა. გაიღმა, მარჯვენა ხელი მაღლა აღმართა — დარბაზი მოლოდინში გაირინდა — და თითქმის ჩურჩულით, საოცრად მიმნდობი, შინაურული ტონით ჩაილაპარაკა:

— Сергей Есенин. «Собака Качалова»...

სხვა დროს ამგვარ შემთხვევაში, დარბაზში რთულად ტაში იქუხებდა, რადგან ესენინის ძალზე ცნობილი ლექსი, ისე-



დაც სარგებლობდა ხალხის დიდი სიყვარულით. აქ კი, თვით კაჩალოვი კითხულობს თავისი მეგობრის, დიდი პოეტის ლექსს, დაწერილს და მიძღვნილს მისი, კაჩალოვის ძაღლისადმი... გარეთ შუქშენილებვა, კომუნდანტის საათია, მტერი, როგორც იტყვიან. ცხრა მთას იქით კი არ დგას, აქვეა, სულ ერთი მთის გადაღმა, ყველაფერი ისეა, როგორც უღაპარში.

კაჩალოვი ოდნავ მიეყრდნო სავარჯლის ზურგს, შინაურულად გაიხსნა პაჭაკი, რითაც მსწრაფლ მოხსნა საღამოს ოფიციალური ელფერი, წინ გადმოიხზარა, ორივე ხელი მუხლებს შორის დაიკრიფა და ასე ნახევრად ჩამოშვდარპა დაიწყო. არა, ჩვენ როდი წავგვიოთხა იმ დღეს დიდმა მსახიობმა ესენინის ლექსი. ის თავის მოსკოვურ ბინაზე იყო, თავის ოთახში, მის წინ საყვარელი ჰიმი გაწვართულიყო, გარემო დიდი პოეტის სულის იდუმალებას მოეცვა და უღამაზესი ბარიტონის უდაბლეს რეგისტრში მთრთოლვარე ობერტონებით უღერდა დიდი მსახიობის მომაქადლებელი ხმა. აი, ასე მიიწვია კაჩალოვმა, თბილისის ოპერის თეატრის ათასკაციანი დარბაზი, სამხატვრო თეატრის ეზოს სიღრმეში მოთაყვებულ მის პაწია ბინაში და აზიარა დიდი პოეტის გამჭვირვალე სევდას.

ამბობენ, მუსიკაში მთავარი ტონიაო. უთუოდ ასეა. ვანა, ბეთჰოვენის „მოვარის სონატისა“ და ჩაიკოვსკის პირველი კონცერტის ნოტები ათასი წლის შემდეგაც, იმავე ზომით, რიტმითა და თადარიგით წაიკაობება. როგორც დაწერას დღეს იკითხებოდა, მაგრამ აი, ეს „დო“, შემდეგ — „სი“ ან „რი“ ყველასთვის ანლებურია, ყველა შემსრულებელი თავისებურად უკრავს — ტონია სხვადასხვა. ერთი პიანისტიც ამ ნოტებს „იღებს“ და ყველა დანარჩენიც. ნოტებში მუსიკალური გასაღებიცაა მინიშნებული, ტემპორიტმიც და პაუზის ხანგრძლივობაც. განსხვავება მხოლოდ ტონშია — ესაა

მთავარი. ამაში გამოიხატება ხელოვნების პიროვნება და მისი მსოფლიო სიღრმე, მისი ბუნება, სულიერი სამყარო, მისი ოსტატობა და ნიჭიერება ბოლოს დაბოლოს, მაგრამ ყველაზე სტაბილური ვირტუოზიც კი, ყოველთვის ერთნაირად როდი უკრავს. დღეს, ეს ბგერა უფრო სხვაგვარად უღერს ვიდრე გუშინ და ღმერთმა უწყის როგორ აუღერდება ხვალ. ტონალობას ყოველთვის დღევანდელი შთაგონება, ამწუთიერი აღმავრენა განსაზღვრავს. ესაა ხელოვნების მადგა და მისი განუმეორებელი ბუნება და ხასიათი.

ჰოდა, ამ დღეს კაჩალოვმა საოცრად ზუსტ, განუმეორებელ ტონალობას შეაგნო. ყველაფერი უჩვეულო და საოცარი იყო. მსახიობის იტრი, ყოველი მისი უესტი, სიტყვა, ფრაზის მუსიკალობა, ისიც, თუ რა იმალებოდა სიტყვის მიღმა, ყოველი ქვეტიქსტი, ყოველი პლანი და ისიც, რაც ამ ქვეტიქსტისა და პლანის იქით ძვეს... კვლავ ახალი ქვეტიქსტი, ახალი სახე, შემდეგ ისევ ახალი და ასე დაუსრულებლად...

Дай, Джим, на счастье лапу мне  
 Такую лапу не видал я сроду.  
 Давай с тобой полаем при луне,  
 На тихую, бесшумную погоду.  
 Да, Джим, на счастье лапу мне.  
 ამ ადგილას კი თითქოს თავს იმართლებსო პოეტის მიერ მისი მისამართით ნათქვამის გამო, ჩურჩულით განაგრძო:  
 Хозяин твой и мил и знаменит,  
 И у него гостей всегда бывает  
 в доме много.  
 И каждый улыбаясь норовит  
 Тебя по шерсти бархатной  
 потрогать.

და ა. შ.  
 ამ ლექსში სულ 25 სტრიქონია, დიდდილია ასი, ასორმოცდაათი სიტყვაა, სიტყვებს მიღმა კი პოეტური ოცნებებისა და აქტიორული ხილვების დიდი სამყაროა. ასეთი რამ ცხოვრებაში ერთხელ



ხდება, ან არ მოხდება საერთოდ. ბედნიერ კაცად ჩაითვლება ის, ვინც ამას დაესწრო, ვისაც ბედმა გაუღიმა ასე უსომოდ.

მხოლოდ თეატრიდან გამოსვლისას გავახსენდა, რომ...

— თქვენი საბუთები?! — თითქოს მოზლინებით მოგვმართა სამხედრო პატრულის ფორმაში გამოწყობილმა, დაახლოებით ჩვენი ხნის ქაბუქმა.

მან უთუოდ იცოდა საიდან მოვდიოდით, ყოველშემთხვევაში ხვდებოდა, რომ კაჩალოვის საღამოზე ვიყავით და სხვა არავითარი ბრალი არ მიგვიძღოდა. შეიძლება ეს ქაბუკი ჭარისკაცი ჩვენსავით თეატრის თაყვანისმცემელი იყო, ყოველ შემთხვევაში ჩვენ ასე მოგვეჩვენა, მაგრამ ცოცხელადნათის საათის მკაცრი წესი არავითარი გამონაკლისის უფლებას არ იძლეოდა.

ღამე მილიციის განყოფილებაში გავატარეთ. ჩვენსავით დაკავებული იმდენი აღმოჩნდა, რომ დილაზე გვანაწილებდნენ ქალაქის სხვადასხვა (რაიონში). დაუსრულებლად გადავყავდით მილიციის ერთი განყოფილებიდან მეორეში. ერთ-ერთი ასეთი მარშის დროს ვიღაცამ სიმღერა წამოიწყო, სხვებმა უმალ აუბეს მხარი და ნაშუაღამეს, გარეშა-უამდე უღერდა თბილისის ქუჩებში ჩვენი: „Уходили комсомолцы на гражданскую войну...“ ჭარისკაცები ჭერ დაიბნენ, შემდეგ ხმაბალა გვტუქსავდნენ, მაგრამ გვიანდა იყო. სიმღერა უკვე ხმაბალა უღერდა, თუმცა, არავითარ ენატყვისებოდა სამხატვრო პატრულის მიერ დაპატიმრებულ საექვო პირთა საქციელსა და განწყობილებას.

იმ დროისათვის, ჩემში საბოლოოდ მომწიფდა თეატრალურ ინსტიტუტში შესვლის გადაწყვეტილება და ადვილი წარმოსადგენია რაგვარ სტიმულატორად იქცა ჩემთვის ეს განუმეორებელი საღამოები. ჩემს წინ გადაიშალა სრულიად ახალი, ჭერ უცნობი, უკიდვანო სა-

მყარო დრამატული თეატრისა. მე უკვე დაავითარე ქორეოგრაფიული სტუდია და მშობლების, მეგობრებისა და სტუდიის პედაგოგთა გასაკვირად, საბოლოოდ გამოვეთხოვე ბალეტს. ამის მიზეზი გულგატეხილობა ან იმედის გაცრუება არ ყოფილა, გულის გასატეხი არავერი მქონდა. ჩემი უეცარი და ესოდენ კატეგორიული გადაწყვეტილება მერტი რომ არ ვთქვათ, უცნაურად იმიტომ გამოყურებოდა, რომ სადილოში სპექტაკლბალეტში, დელიბის „კოპელიაში“, ერთდროულად შევასრულე ორი, სხვადასხვა ხასიათის პარტია. ერთ დღეს ფრანცის როლში გამოვდიოდი, მეორე დღეს კი მოზუცი ჭადოქარის, კოპელიუსის პარტიას ვცეკვავდი.

ჩემთვის, ახლაც მთლად ნათელი დბოლომდე გასაგები არ არის რატომ გადავდარი ესოდენ მოულოდნელი და კატეგორიული ნაბიჯი. დღევანდელი დღის პოზიციიდან, აგრეთვე განვიღო წელთა სიმძიმის გათვალისწინებით, მიხარია კიდევ, რომ ასე მოხდა, რადგან სხვაფორივ, უკვე დიდი ხნის პენსიონერი და ჩამოწერილი მსახიობი ვიქნებოდი.

შესაძლოა, მაფიქრებდა და ერთგვარად მაშინებდა კიდევ ის გარემოება, რომ მაშინ ქორეოგრაფიულ სტუდიაში, სწავლება მაღალ პროფესიულ დონეზე არ იღვა, ბალეტის ადგილი თეატრშიც კი ბოლომდე დადგენილი არ იყო. ის არსებობდა როგორც ოპერის ერთგვარი დანაბატი, ოპერასთან არსებული მეორადი უანრი ხელოვნებისა, ასე ვთქვათ უფასო დანართი. ეს გავლდათ პირველი ნაბიჯები ხელოვნების ამ ურთულესი უანრის ათვისებისა ჩვენში და ცხადია შეცდომების და გადახრების გარეშე წინსვლა შეუძლებელი იყო.

რა თქმა უნდა, ამგვარი ანალიზისა და დასკვნების გაკეთება, მაშინ, იმ ასაკში მე არ შემიძლო. შესაძლოა, ამაზე მაშინ არც მიფიქრია, მაგრამ ბოლომდე აუხსნელი, გაუთვითცნობიერებელი უკ-



მარისობის გრძნობა, ალბათ, მაშინაც მე-  
 უფლებობდა, არ მასვენებდა, მაფორა-  
 ქებდა. ესეც არ იყოს, ჩვენი უზოს ბი-  
 ჭებისა ჯდა სკოლის ამხანაგების აღმაცურ  
 მწერასაც ხომ უნდოდა გაძღება? ასე  
 მეჩვენებოდა, რომ რასაც სტუდიაში  
 მასწავლიან, სულ სხვაა, ცეკვა კი სხვაა.  
 ჩვენ უკვე თავისუფლად ვაკეთებდით  
 ათასგვარ „რონ-დე-ჟანებს“, ყოველგვარ  
 „სო-დე-ბასკებს“ — და წრეზე ტრიალით  
 მკ — „შენ ნეს“ — გაკეთებასაც ვბე-  
 ლავდით, მაგრამ უბრალო, ჩვეულებრი-  
 ვი; ხალხური ცეკვის შესრულება არ  
 შეგვეძლო.

მასხოვს, საპირველმაისო ზეიმზე სკო-  
 ლაში, როგორღაც მოხვევს მეცეკვა რა-  
 მე, სხვა რომ არა იყოს რა, სტუდიის  
 ოფიციალური მოსწავლე ვიყავი, ჩაი-  
 კოვსკის ბალეტ „შჩეღუნიკში“ უკვე  
 შესრულებული მქონდა შჩეღუნიკისა  
 და ფრიცის როლები... როცა მასობრივი  
 ცეკვები დაიწყო, ყველა გადაეშვა წრე-  
 ში, დაბზრიალდა ერთიან ფერხულში.  
 ყველა აცეკვდა, ვინაც რა და როგორც  
 შეეძლო. ვიღაც ცეცხლოვან „მითუ-  
 ლურს“ ასრულებდა, მეორე — დარბაის-  
 ლურ — „ქართულს“, ერთმა კი, მაშინ  
 ძალზე პოპულარული მეზღვაურული  
 „იბლოჩკო“ წამოიწყო... მხოლოდ მე  
 ვიდექი განზე, ერთადერთი იდოულაპია,  
 ამდენ საცეკვაოდ შედგებულ ქაბუთა  
 შორის, აი, აქ რომ საბალეტო ხარისა  
 იყოს კედელთან გადებული, მე თქვენ  
 გაჩვენებდით! დავდგებოდი მესამე ან  
 მეხუთე პოზიციაში, ღრმა ჩაბუქვას —  
 „პლიეს“ ვაკეთებდი, წრედ შევკრავდი  
 ღიღსა და საჩვენებელ თითებს, ხერხე-  
 მალსაც მშვილდლად მოვზიდავდი... „არა-  
 ბესკი?“ ინებეთ! „ტან-დიუ-ბატმანი?“  
 ბატონი ბრძანდებით. ამ პრიმიტიული  
 ცეკვების შესრულებისა კი რა მოვახსე-  
 ნოთ, არ გავივლია, ბატონო და არც  
 ვიკადრებთ.

ლიახ, ასე გახლდათ. ჩვენთან, სტუ-  
 დიაში ცუდ ტონადაც კი მიიჩნევდნენ  
 „კლასიკურ“ მოცეკვავს „სიმღი“ ან

„კინტოური“ რომ ეცეკვა. ასეთ ამბავს  
 როგორღაც შემოდან დაცქეროდნენ, უს-  
 რადღების ღირსად არ თვლიდნენ, მოწ-  
 ყალებას არ გაიღებდნენ. ასეთ პირობე-  
 ზში, ქაბუქებს, ცხადია, უამრავი კითხვა  
 გვებადებოდა, თითქოს ცეკვას გვასწავ-  
 ლიან, ცეკვა კი არ ვიცით. ნებისთ თუ  
 უნებლიედ, ჩნდებოდა დაეკვება: ღირს  
 კია სწავლის გაგრძელება?

არ მინდა ვინმეს ვაწუენინო; მაგრამ  
 მე ახლაც მგონია, რომ კლასიკური ბა-  
 ლეტის საუკეთესო წარმომადგენლები  
 დღესაც ვერ ახერხებენ ხალხური ცეკ-  
 ვის სტილისტიკის გათავისებას. პირდა-  
 პირ რომ ვთქვა, არ შეუძლიათ მარტა-  
 ვი ხალხური ცეკვების კარგად შესრუ-  
 ლება, ან უფრო ზუსტად — უბრალოდ  
 ვერ ცეკვავენ.

აქ, უთუოდ ობიექტური მიზეზიც არ-  
 სებობს. ბალეტის მოცეკვავისათვის ბუ-  
 ნებრივად გადახსნილი ფეხის ტერფები  
 და სწორად დაყენებული კლასიკური  
 მოზიცია, ვერ ეთავსება ხალხური ცეკ-  
 ვის სტილისტიკას, უფრო მეტიც, სრუ-  
 ლიად განსხვავებული, საწინააღმდეგო  
 ბუნებისაა. ვერ დავიჩემებ, რომ ყველ-  
 გან და საყოველთაოდ ასეა, მაგრამ ქარ-  
 თული ცეკვის და კლასიკური ბალეტის  
 შეთავსება-შეფარდებამი უთუოდ ასეა  
 და შეუიარაღებელი თვლითაც იოლად  
 შეინიშნება მე არც კი მასხოვს ბალე-  
 ტის არტისტის მიერ კარგად შესრულე-  
 ბული ქართული ხალხური ცეკვა, სულ  
 ორ-სამ შემთხვევას თუ გავიხსენებ. პი-  
 რველ რიგში, ეს, რა თქმა უნდა, ვან-  
 ტანგ გუნაშვილია — ქართული ცეკვის  
 ვირტუოზი. ვანტანგი, სამწუხაროდ, ძა-  
 ლზე გვიან მოვიდა ბალეტში და მაინც  
 ჩინებულ შედეგს მიაღწია. დარწმუნებუ-  
 ლი ვარ შედეგი ასმაგად უფრო დიდ  
 იქნებოდა, ნორჩობიდან ძველ-რბილში  
 გამჭდარ ხალხური ცეკვის მანერას რომ  
 არ შეეშალა ხელი ჯდა პირიქით, ექვიც  
 აქ მიპარება, ბოლომდე ქართულ ცეკ-  
 ვას რომ მიჰყოლოდა, აქაც ბევრად უფ-



რომ მებ წარმატებას მიადწევდა, თუმცა, აქაც და იქაც ვახტანგ გუგუშვილის წარმატება თავისთავად აშკარა და თვალსაჩინოა.

თუ ბალეტში გადახსნილი ფეხის ტერფების პოზიცია ერთადერთი სწორი და აუცილებელია, ქართულ ცეკვაში არაბუნებრივი, ხელის შემშლელი და ზოგჯერ სასაცილოც კია. მიიღი და თუ კაცი ხარ, ზუსტად მოზომე, ზუსტად გაავლე ზღვარი, შეათავსე ერთმანეთთან!

ერთი სიტყვით, ისეა თუ ასე, ეს იყო ნამდვილი მიზეზი თუ სხვა რამ, ბალეტი როგორც მთავრე პლანზე გადავიდა და შეუპოვებლად დაიწყოება მიცვა. ჩემი საბოლოო აზრებთან ერთად მთელი მოულოდნელ შეცვლას, მაშინ სულაც არ განვიციდით, პირიქით, გაჩნდა ახალი მისწრაფება, ახალი სიყვარული. გამოჩნდა ახალი გზა, ჯერ შეუცნობელი და იდუმალბით აღსავსე, ხოლო სამხატვრო თეატრის გიგანტების გაცნობამ საბოლოოდ დამარწმუნა ჩემი გადაწყვეტილების სისწორეში.

დიან, ყველაფერი ასე გახლდათ, მაკრამ... იმ თბილისური ზამთრის დაუფიქსურ კონცერტებში იყო კიდევ ერთი ნომერი, რომელიც მაყურებლის ყველაზე დიდ სიმპათიას იმსახურებდა და ყველაზე დიდი წარმატებით სარგებლობდა. ეს ნომერი მახსენებდა წარსულს, მაფორიაქებდა, მივიწყებულ ჭრილობებს მიღვიძებდა, მოსვენებას არ მძღვედა. ალბათ, მნელი მისახვედრი არ არის — ეს საბალეტო ნომერი იყო. იმ კონცერტებში „ცეკვის ჭადოქარი“ — ვახტანგ ჭაბუკიანი მონაწილეობდა. ეს სიტყვები საგანგებოა და აღებული ბრკელებში, რადგან ასე ეწოდა სრულმეტრაჟიანი ფილმს, რომელიც ჩემი დებიუტი გახლდათ კინო-რეჟისორის პროფესიაში.

ვახტანგ ჭაბუკიანის პიროვნება ხელოვნებაში, ან, უფრო სწორედ, ვახტანგ ჭაბუკიანის ფენომენი, ჩემი უმადილესი კაცური მოგონებების ყველაზე კარგაშა

შთაბეჭდილება იყო, შთაბეჭდილება რომელიც არასოდეს არ გამკრთალა, იოტის ოდენადაც კი არ გაუფერულებულა და გამუდმებით ძიებისა და წინსვლის სტიმულად მეღვინებოდა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ვახტანგ ჭაბუკიანი პირველად მინკუსის მომხიბლავ მინიატურაში — „ფრინველში“ ვნახე. დღეს, ბალეტის მსახიობთათვის კარგად ცნობილი ყოფნა ჭაბუკიანი, ე. წ. „ბალონები“ ბევრისთვის ხელმისაწვდომი საბალეტო „შა“-ილეთი გახლდათ. მაშინ კი მისი არსებობა არავინ იცოდა. უბრალოდ, ვერც წარმოედგინათ, რომ რაიმე მსგავსის მიღწევა შეიძლება. როგორ, რანაირად უნდა მოხდეს, რომ შემოფარინდეს კაცი სცენაზე და ჭაბუკიანი გაირანდოს, გაქვავდეს? აღარ არსებობს დედამიწის მიზიდულობის ნიუტონისეული კანონი, თუ რაშია საქმე?

ვახტანგ ჭაბუკიანი მუსიკის პირველივე ტაქტებიდან, უთუოდ სადღაც კულისების სიღრმეში მოწყდა იატაკს, მარჯვენა ფეხიდან არცენით და... არა, ასე არ ივარგებს, ყველაფერს თავის წესი და რიგი აქვს, თავიდან დაიწყეთ.

(გაგრძელება იქნება)



**ლია ლომთაძე**

**იმ დღითა მაღლი...**

ოდითგან ტრადიციებით ნაქებ შატ-ბერაშვილთა ოჯახში 1902 წლის 3 მაისს ხარაგაულის რაიონის სოფელ ზვარეში დაიბადა გოგონა, რომელსაც მრავლის-მთქმელი ქართული სახელი ქეთევანი დაარქვეს.

მამინდელი დროის პირობაზე ოჯახმა თავისი შესაძლებლობების ფარგლებში ყველაფერი გააკეთა იმისათვის რომ სამი ძმის ერთადერთ დას სახელიც გაემართლებინა და გვარიც...

— აქი გითხარი, ძალიან ჩვეულებრივი ცხოვრებით ვიცხოვრე, შეილო... დედაჩემი ელისაბედი ფურცელაძის ქალი იყო, განათლებული და კულტურული ოჯახის შვილი... თხუთმეტი წლისა გათხოვდა და იმ დღიდან მთელი სოფელი ლიზიკო შატბერაშვილად იხსენიებდა... უყვარდათ კუთხე-მეზობლობას, აფასებდნენ, ბევრი ისეთი რამის შესწავლა შეიძლებოდა მისგან, რასაც მხოლოდ ცხოვრება თუ ასწავლის გონიერ ადამიანს... ჩვენს სოფელში პირველი კოლმეურნეობის საფუძვლის ჩამყრელი და იმავე სოფლის საბჭოს პირველი ქალი — წვერი გახლდათ... კოლექტივიზაციის მესვეურებს წლების განმავლობაში მაგალითად ჰქონდათ მისი საქმიანი გამოსვლა ქუთაისის საბჭოების ყრილობაზე... ჩემმა ძმებმა ჩამოაყალიბეს კომკავშირული უჯრედი ხარაგაულში... ზესტა-

ფონ-ხაშურის მიმართულებით ერთერთი პირველი მეგობარე ჩემი ძმა ირაკლი... შემდგომში ცნობილი პარტიული მუშაკი გახდა მეორე ძმა — ვლადიმერი. წლების განმავლობაში იმუშავა მანჭიათურაში, ზესტაფონში, ქუთაისში, გორსა და თბილისში... ჩვენს სოფელში დღესაც მუშაობს ის პიონერთა ბანაკი მისი ინიციატივით რომ გაიხსნა 1928 წელს... კომკავშირული კადრების ნამდვილ სამკედლოდ იქცა ის კომკავშირული სკოლა 1930 წელს მისი და მისი მეგობრების მონდომებით რომ ჩამოყალიბდა ქუთაისში... თავისი კაცური ცხოვრებით იცხოვრა ნაბოლარა ძმამ კონსტანტინემაც... დიახ, ნამდვილად საინტერესო ცხოვრებით ვცხოვრობდით.

ჩემი უშუალო შთაბეჭდილებებიდან ყველაზე მძაფრად რომელს გავიხსენებ? თბილისში გახლდით სტუმრად და დეიღამ კოტე მარჯანიშვილის „ჰამლეტი“ მაჩვენა. დიახ, უმანგი თამაშობდა, ჩხეიძე... იმ დღიდან ცნება „თეატრი“ და ის წარმოდგენა ჩემს ცნობიერებაში ერთიმეორის ტოლფასი გახლავთ... ვიმედოვნებ, სწორად გამოგებთ, მე მამინ ოცი წლისა ვიყავი და სპექტაკლსაც პირველად ვესწრებოდი...

წიგნები?... კი, ძალიან მიყვარდა... ოჯახში კარგი ბიბლიოთეკა გვქონდა და ძალიან ბევრს ვკითხულობდი... დიდი სიყვარულით გავთხოვიდი... ჩემი მეუღლე — ალექსანდრე ჩინჩალაძე რკინიგზელი იყო და 1926-1928 წლებში ხარაგაულში გადაიყვანეს სამუშაოდ... რა თქმა უნდა, მეც თან გავყევი. რკინიგზის სადგურის გვერდით რკინიგზელთა კლუბად მიჩნეული ხუხულა იღვა, მაგრამ მისი მამინდელი გამგე, ნოე აბაშიძე ყოველნაირად ცდილობდა კლუბი იქაური ინტელიგენციის თავშეყრის ადგილად ექცია.

კლუბში სცენისმოყვარეთა დასიც მუშაობდა, იგი ძირითადად პედაგოგებისა და უფროსკლასელებისაგან შედგებოდა.



ანიკო კიკნაძე, სოფიო ბუაჩიძე, ნინო ებანოიძე, ლოლა კაციტაძე, ეკატერინა ხარაძე, ირინე კიკნაძე, სავლე აბულაძე, დავით ყიფშიძე, ნიკოლოზ დეკანოიძე, თალვა სვანიძე, პეტრე ვეფხვაძე, დავით შაბუკაშვილი, დავით ჩიკვაძე, კატირა და ირაკლი კიკნაძეები, მიხეილ ვაბუნია და სხვები გარემოებისდა მიხედვით მსახიობობდნენ, რეჟისორობდნენ, სუფლიორობდნენ და გრიმიორობდნენ კიდევ... სიამოვნებით მიგვიღეს ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი დასში და...

ორი სპექტაკლი დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჰირი“ და ია ეკალაძის „პაროლი № 21 ჯვრით“, მაშინ საშუალო სკოლის დირექტორმა დავით ყიფშიძემ დადგა. ვერ გეტყვი, როგორი მსახიობი ვიყავი, მაგრამ მაყურებელმა მართლა ძალიან კარგად მიიღო ჩემი მართა („დარისპანის გასაჰირი“) და გაროცა („პაროლი № 21 ჯვრით“).

ჩემი აზრით, რომელი ჯობდა? მგონი, განო... იცით, ჩემი მეუღლე ლეონბერგს (ჩემს სატრფოს) თამაშობდა და... დღემდე მახსოვს არამტუჟ ჩემი როლი, მთელი ჩემი მაშინდელი განცდები...

დავით ყიფშიძე?... დიდებული ადამიანი, პედაგოგი და ამხანაგი იყო. ჩვენთან მერეც არ გაუწყვეტია ურთიერთობა, როცა უკვე პროფესორი და უნივერსიტეტის რექტორი გახდა.

სავლე აბულაძემ (შემდეგ ისიც პროფესორი გახდა), მოლიერის „სკაპენის ოინები“ დადგა, მე ეგვიპტელების მიერ გატაცებული ქალიშვილი ვითამაშე... ჩვენთვის მაინცდამაინც არავის ეცალა, მაგრამ დასი მონდომებით მუშაობდა და ხაშურში გამართულ სახალხო კოლექტივების დათვალერებაზე პირველი ადგილი მოვიპოვეთ, ჯილდოდ გარდამავალ დროშასთან ერთად, სპეციალურ ვაგონით ბათუმში გაგავგზავნეს ერთკვირიანი ექსკურსიით. სპექტაკლები ზესტაფონშიც გავმართეთ და ბორჯომშიც. მაყურებელი ყველგან გულთბილად გვხვდებოდა.

სულ ორიოდე წელი დაეყავი ხარაგუ-

ლელთა თეატრალურ დასში, ათამდე სხვადასხვა დასახელების სპექტაკლებში ვითამაშე, მაგრამ დღემდე სხვანაირი სიტბო შეინარჩუნეს იმ დღეებმა... არ ვიცი, ახლა როგორია იქაური თეატრალური კოლექტივი, არც ის ვიცი, ვინ არიან დასის წევრები, მაგრამ არა მგონია, ის ტრადიცია დარღვეულიყო. რაიონის ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენელთა გონივრული თავშეყრის ადგილი იყო ერთიბეწო კლუბში მაშინ. შეიძლება დღეს ბევრმა იქ, ხარაგულშიც არ იცის, რომ საქვეყნოდ აღიარებული ქირურგი, პროფესორი სოფიო ბუაჩიძე ჩვენი სუფლიორი იყო. დავით ყიფშიძესა და სავლე აბულაძეზე უკვე გითხარი. ლოლა კაციტაძე პარტიული მუშაკი გახდა, კატირა კიკნაძე რაიონის განათლების განყოფილების გამგე იყო. პროფესორი გახლავთ დავით ჩიკვაძეც... რა ვიცი, რომელ ერთზე გიამბო, ძალიან კარგი კოლექტივი იყო.


მერე ჩემი მეუღლე ზესტაფონში გადაიყვანეს. იქაც მშვენიერი თეატრალური კოლექტივი დაგვიხვდა... დანიელ ჭონჭაძის „სურამის ციხეს“ დგამდნენ და ვარდოს როლი შემომთავაზეს, მაგრამ მეუღლე ავად გამიხდა და... იძულებული გახდნი, სცენას საერთოდ ჩამოვშორებოდი... სწავლაც ვერ გავაგრძელე, მკაცრია ყოველდღიურობა, ბევრს ითხოვს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ქალიშვილი ხარ და ასაკოვანი დედა გყავს, როცა ცოლი ხარ და მეუღლე ავად... გათხოვების შემდეგ სულ მის გვარს ვატარებ... ხომ გითხარი, დედაჩემიც ასე იყო... რა ვიცი ალბათ, ასე უფრო იგრძნობა მეუღლის სიყვარული და პატივისცემა... შეილები?... სამწუხაროდ, არ გყავდა შეილები... წლების განმავლობაში ვიმუშავე ხარაგულისა და ქალაქ თბილისის ტრამვაი-ტროლეიბუსების სამმართველოს ბავშვთა ბავშვში აღმზრდელად. დემრთმანი, გულწრფელად ვცდილობდი, იმ ბავშვებისათვის მიგრძნობინებინა ის სით-

ბო, რომელიც ჩემს შვილებს ვერ ვარ-  
გუნე...

ახლა როგორ ვაფასებ ყველაფერს?...  
არ მინდა, იმ ქართული ზღაპრის გმირი-  
სა არ იყოს, ცხოვრების თავიდან დაწყე-  
ბა. ახლა ვზივარ ძმისშვილებითა და მათი  
შვილიშვილებით გარშემორტყმული,  
ხანაც ახლობლებთან ერთად და  
ჩემს განვილილ ცხოვრებას გავცქერი...  
ყველაფერია იქ... ტკივილიც... სიხარუ-  
ლიც, სიყვარულიც... სიამაყეც... ერთი  
ადამიანისთვის ნამდვილად საქმარისია...  
შეიძლება, ცოტა მეტიც...

შესაძლებლობა რომ მომცა, გავხდებო-  
დი თუ არა პროფესიონალი მსახიობი?  
რა ვიცი... ამაზე ახლა როგორ გიპასუხო,  
ისე, რომ გულწრფელიც ვიყო და მარ-  
თალიც, მაინც გაინტერესებს?... ვასულ  
წელს,.. როცა ცნობილი გახდა მექსიკაში  
მოყვარულთა თეატრების პირველ სავრ-  
თაშორისო ფესტივალზე ზესტაფონის  
სახალხო კოლექტივის მოყვარულთა საუ-  
კეთესო თეატრად აღიარების ამბავი, სი-  
ხარულისგან ვიტირე... შემდეგ კი წერი-  
ლით მივულოცე წარმატება და, გამოგი-  
ტყდები, იმ დღის შემდეგ გამუდმებით  
ველოდები მათგან ახალ მიღწევებს...  
არა, ეჭვი ნამდვილად არ მეპარება მათ  
წარმატებაში, სწორედ ისე მჯერა, რო-  
გორც თქვენ რუსთაველის თეატრის...  
რაკი ჩემი აზრი გაინტერესებს, გეტყვი...  
არ გავხდებოდი მე პროფესიონალი მსა-  
ხიობი... ჩვენ მოყვარულები ვიყავით,  
მოწოდება და დანიშნულება სხვა გვქო-  
ნდა ამ ცხოვრებაში, მაგრამ სცენა გვიყ-  
ვარდა, ის როლი გვიყვარდა, რომელიც  
უნდა გვეთამაშა... ის მაყურებელი გვიყ-  
ვარდა, რომელიც ტაშს გვიკრავდა და  
თანაგვიგრძნობდა... კი მართალი ხარ,  
მართლა კარგად გვიყვარდა და იმიტომ  
გავკვირვებ ერთი კვირით ბათუმში... ზეს-  
ტაფონელმა მოყვარულებმაც მხოლოდ  
იმიტომ გვასახელეს, რომ კარგად უყვართ  
ის სცენა, რომელზეც თამაშობენ...

მე ერთი ჩვეულებრივი ქალის ცხოვ-  
რებით ვიცხოვრე... დედაჩემისგან ბევრი

ისეთი რამის სწავლა შეიძლებოდა, რასაც  
მხოლოდ ცხოვრება თუ ასწავლის.   
ერ აღამიანს... სიყვარული?... ეს უკვე  
სხვა ამბავია... ჩვენ მოყვარულები ვიყა-  
ვით და... მართლა კარგად გვიყვარდა!...  
ოთხმოცდამეოთხე გაზაფხულით მოპირ-  
თავებულ მყუდრო ოთახში იმ დღეთა  
სიბო მძლავრობს; მსცოვანი მანდილო-  
სანი დიდი ცხოვრების სიბრძნეიდან თავის  
წილს მაცნობს და სულსშემძვრელი პირ-  
დაპირობით მიმეორებს, თითქოს ნიშს  
მიგებს: „მართლა კარგად გვიყვარდა!...  
თითქოს განგებ, სავარძელში სათვალეს-  
თან ერთად მდებარე ოთარ ქილაძის ფა-  
ქიზად ჩანიშნულ „რკინის თეატრს“ პოუ-  
ლობს ჩემი აფორიაქებული მზერა და  
მანსენდება, როგორ მომიბოდიშა საუბ-  
რის დასაწყისში მკაცრიყო ყოველდღიუ-  
რობა... მე მესმის თქვენი, ქალბატონო  
ქეთევან, შეიძლება მთლად თქვენსავით  
არა, მაგრამ... „მეც იმათ ჯოგიდანა ვარ“,  
ვინც სამყაროს შემოქმედად მოყვარუ-  
ლებსა და თვითმოქმედებს მიიჩნევს...  
სწორედ ამიტომ გულწრფელად მჯერა,  
კიდევ ბევრ გაზაფხულს გეყოფათ იმ  
კარგი სიყვარულის მადლი, თავიდან და-  
საწყებად რომ ვერ გამეტებიინებთ თქვენს  
ჩვეულებრივ, მაგრამ ლამაზ ცხოვრებას.



## ბიოგრაფიული

## მარიონეტები

## ზესტაფონში

1986 წლის 17 იანვარს უშანგი ჩხეიძისა და სერგო ზაქარაიძის მშობლიურ ზესტაფონში თეატრის მოყვარულები უჩვეულო მოვლენის მოწმენი გახდნენ: კულტურისა და დასვენების პარკში გაიხსნა მარიონეტული თეატრი, რომელმაც პირველ დადგმოდ წარმოადგინა აქვსენტი ცაგარლის „ინიზაზი“.

თეატრის ხელმძღვანელს, საკავშირო ფესტივალის ლაურეატს დათო კამკაიძეს მაყურებელი მანამდე იცნობდა როგორც მსახიობსა და საციტრო ჟანრის ოსტატს. ეს მოუსვენარი და მუდამ მადიებელი ახალგაზრდა კაცი გახდა სწორედ ამ საქმის წამომწყები. მან შეძლო თავის გარშემო შემოეკრება ხელოვნების მორტიფალი ახალგაზრდები: კულტურისა და დასვენების პარკის ეოკალური ჯგუფის ხელმძღვანელი, ვარინკა წერეთლის სახ. პრემიის ლაურეატი ნატო ფუტკარაძე, მხატვრები ზურაბ გუნიავა, ელგუჯა გუნიავა, ჰაბუკი ჯირკმელიშვილი, ვალერი ბარბაქაძე, ავტოდრომის მექანიკოსი ფრიდონ გელაშვილი და პარკის თანამშრომელი მზია არევაძე.

მათ მხარში ამოუდგნენ სახალხო თეატრის ყოფილი მსახიობი, კულტურისა და დასვენების პარკის დირექტორი თემურ შაორშაძე და სასცენო ხელოვნების დეაწლმოსილი მუშაკი პაპუნა კახიძე.

რაიონის ხელმძღვანელობამ მოიწონა მათი ინიციატივა და გამოუყო შენობა, რომლის რეკონსტრუქციასა და კეთილმოწყობას ჯგუფი დიდი ენთუზიაზმით

შეუდგა. საკუთარი ძალებითვე შექმნეს სცენოგრაფია და მარიონეტები. დაქმნა მელად მოიწვიეს ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის მთავარი რეჟისორი მურმან ფურცხვანიძე.

ოცნება სინამდვილედ იქცა: საქართველოს კომპარტიის 27-ე ყრილობის წინა დღეებში მოყვარულთა დასი გაბედულად წარსდგა მომთხოვნი მაყურებლის წინაშე და ქვეყანას აუწყა თეატრის დაბადება. სონას როლი განასახიერა ნატო ფუტკარაძემ, მაშვიო — მზია არევაძემ, საშა — ჰაბუკი ჯირკმელიშვილმა, ტიგრან ჰობოპიანიცი — დათო კამკაიძემ.

იმ დღეს ყველაფერი ლამაზი და მომხიბლავი იყო. შთაბეჭდილებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. დამსწრენი კმაყოფილებას გამოთქვამდნენ ნანახის გამო. წარმატება მხურვალე ტაშით აღინიშნა.

რა თქმა უნდა, სპექტაკლის უზრუნველეს ღირსებას წარმოადგენს ის, რომ მასში გამოყენებულია სახელოვანი დიდოსტატის ვასო გომიაშვილის, აგრეთვე ელენე ყიფშიძის და გოგი გელოვანის მონაწილეობით შექმნილი სპექტაკლის ჩანაწერი.

უღარესად კოლორიტული და მიმზიდველია მარიონეტებიც და სცენოგრაფიაც. მაგრამ მთავარი და მნიშვნელოვანია შემსრულებელთა ოსტატობა, გაგოცებით ამ ახალბედა არაპროფესიონალების მუსიკალობა, დახვეწილი სცენური მოძრაობა. მარჯანიშვილელთა მდიდარი საშემსრულებლო პალიტრის არც ერთი დეტალი, თუ ნიუანსი არაა გამოტოვებული, განუსახიერებლად. ადვილი წარმოსადგენია, რამდენი გარჯა და შრომა იქნებოდა საჭირო ასეთი სრულყოფის მისაღწევად, რაც დამდგმელი რეჟისორის უდავო დამსახურებაა.

სპექტაკლის ნახვის შემდეგ ბუნებრივად ჩნდება სურვილი იმისა, კვლავ იხილო ამ შესანიშნავი კოლექტივის ახალი ნამუშევრები.

**გარეკანის პირველ გვერდზე:**

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს მსახიობი ნინელი ჭანკვეტაძე.

**გარეკანის მეორე გვერდზე:**

სცენა ლენინგრადის ს. კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ბალეტიდან „ვეფხისტყაოსანი“.

**გარეკანის მესამე გვერდზე:**

რესპუბლიკის სახ. არტისტი იერი ცანავა სახანძრო რაზმის უფროსის როლში (ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლი „მესამე ზარის შემდეგ“).

**გარეკანის მეოთხე გვერდზე:**

სცენა მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლიდან „კუკარაჩა“.

**«ТЕАТРАЛУРИ МОАМБЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)**

Театральное Общество Грузии

№ 2 (150) 1986 г. Тбилиси

**Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ**

გადაეცა წარმოებას 8/IV-86 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/V-86 წ.

საარტიკულო-საგამომცემლო თაბახი 6,95

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

ქალაქის ზომა 60×90<sup>1/16</sup>

შეკვეთა № 926

უე 04635

ტირაჟი 1500

Сдано в набор 8/IV-86 г.

Подписано к печати 5/V-86 г.

Учетно-издательских листов 6,95

Объем издания 6,5

Заказ № 926

УЭ 04635

Тираж 1500

ფასი 55 კპ.

ИНДЕКСИ 76143

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143



