

F-567

1989



ISSN 0136 - 2666

თავისუფალი ბავშვები



3. 1989



თეატრალური მოამბე



რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

გიორგი ცჳიტიშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეაელი,

ეთერ გუგუშვილი,

ნოდარ გურაბანიძე,

ოთარ ეგაძე,

ვასილ კიკნაძე,

ლილი ლომთათიძე,

გიგა ლორთქიფანიძე

როგერტ სტურუა,

ეკემია ქარელიშვილი,

ვახტანგ ქართველიშვილი.

ნინო შვანგირაძე,

თემურ ჩხეიძე.

გიორგი ციციშვილი,

თამაზ ჳილაძე,

დომიტრი ჳანელიძე.

წელიწადი 32-ე

3

1989

მაისი,

ივნისი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

შინაარსი

სადა ხარ, მაყურებელო? (მოწინავე) 3

თბილისი, 1989 წელი, 9 აპრილი

ქეთევან კიკნაძე — უნდა გავუძლოთ 9
 იზა გიგოშვილი — აპოკალიფსი 11
 რუსლან მიქაბერიძე — ტაში (ლექსი) 12
 თბილისი, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა
 კავშირის თავმჯდომარეს გიგა ლორთქიფანიძეს . 12
 26 მაისი — საჭაბოტულო სახელმწიფოებ-
 რიობის აღდგენის დღე 14

სკამტაპლები

ვაჟა ბრეგაძე — „დღეაო, ღვთისავე...“ 16
 გიორგი ჯაბაშვილი — ფოლსტაფი ქართულ
 სცენაზე 19
 სოლომონ ხუციშვილი — საინგილო მოურჩენე-
 ლი ქრილობა 25
 კობა იმედაშვილი — ეროვნული 28
 ლევან ხეთაგური — „შავი კაცი“ ანუ მე საბრა-
 ლო სოსო ჯულაშვილი... 30

წერილები „თეატრალურ მოაზრებს“

ოლია ბრავაძე — ფარდის მიღმა დახარჯული
 ენერჯია 36
 ჯიმშერ კენჭიაშვილი, გიორგი მამაცაშვილი, ფი-
 რუშ მეტრეველი — სიყვარულიც, მოვალეობაც!
 საუბარი საბავშვო რეპერტუარზე 40

ისტორია

მიხეილ კალანდარიშვილი — ძველი ქართული
 თეატრის განვითარების ძირითადი ტენდენციები . 41

ახალგაზრდა მსახიობი თეატრში

ფიქრია ყუშიტაშვილი — მსახიობი მერაბ ნინიძე
 კონტრპუნქტი 50

კონტრპუნქტი

ლევონი ჟუხოვიცი — უნიკალურად თავისებუ-
 რი ადამიანი 56
 მარგარიტა გოგოლაშვილი — შუადღე 59
 ლია გუგუნივა — ელისო გულიაშვილი 61
 ვიოლეტა ჩერქეზია — თეატრის დიასახლისი . . 65
 გაიოზ იაკაშვილი — ქართული თეატრის მსა-
 ხური 68

კრიტიკა

მამუკა ბერძენიშვილი — მეცნიერულ მართვას
 მეცნიერული კვლევა სჭირდება 71
 ეთერ დავითაია — მეგობრული შენიშვნები ზო-
 გიერთ წერილზე 78

სახალხო თეატრები

ნესტან კვიციანი — ახალი დადგმა 83
 გურამ გაბუნია — სკორო 84

ახალი წიგნები

გიორგი ლალიაშვილი — ვერიკო ანჯაფარიძის
 წიგნი 86
 ევენ იონესკო — მომავალი კვერცხებშია ანუ
 ყველაფერი უნდა გაკეთდეს მსოფლიოს შესა-
 ქმნელად 89
 საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრებში გან-
 ხორციელებული ახალი დადგმები (შემდგენელი
 მ. გოგოლაშვილი) 100

სკდა ხარ, მაყურებელო?

289
5082

ამ წერილში აღძრული საკითხი მხოლოდ ქართული თეატრის ხელმძღვანელებს არ ეხებათ, მის რეჟისორებსა და დირექტორებს, სამხატვრო ხელმძღვანელებსა თუ მხატვრებს. იგი ყველას ეხება, ყოველ ჩვენგანს და თუ საყვედური უნდა ითქვას, იგი უნდა გაიზიაროს ყველამ — სპექტაკლის შემქმნელებმაც, შემსრულებლებმაც და იმანაც, ვისთვისაც იქმნება სპექტაკლი — მაყურებელმა.

საყვედურის გაზიარებათი ის იგულისხმება, რომ ყველამ ერთად ვიფიქროთ პრობლემაზე, რომელიც ესრდენ მნიშვნელოვანია ეროვნული კულტურისათვის. ვიკამათოთ კიდევ. „თეატრალური შოაშბის“ ფურცლები მზად არის, ელოდება ყოველი თქვენგანის მოსაზრებას: ძვირფასო მეგობრებო, იქნება ეს სპექტაკლის შემქმნელ-მონაწილე, თუ მაყურებელი, ფართო საზოგადოებრიობა.

განგაშის საგანია ქართული თეატრის და მაყურებლის ურთიერთობა. მაგრამ იქნებ, ზოგს ჰგონია რომ მაყურებელი აქ არაფერ ძუაშა და მხოლოდ თეატრია ბრალეული იმაში, რომ მაყურებელი გაუორგულდა თეატრს?

იქნებ, მხოლოდ თეატრის დღევანდელი შემოქმედებითი სტილი, ესთეტიკა, ან იქნებ, მხოლოდ მაყურებელი?

ყველაფერ ამაზე უნდა ვისაუბროთ. იქნებ, ვიკამათოთ კიდევ.

მაგრამ ასეა თუ ისე, თეატრში უნდა ვეძებოთ ბრალეული თუ მაყურებელში, მიზანი ერთი გვაქვს. არა ის, რომ ზურგი ვაქციოთ ერთმანეთს, პირიქით — მოვნახოთ ურთიერთ დაახლოების, ერთმანეთისაკენ სავალი გზები. თუ ეს გზები არ მოინახა, თეატრს გაუჭირდება.

და თუ დღეს თეატრს გაუჭირდა, ნუ გვგონია, რომ ეს იქნება გასაჭირი რეჟისურის, მსახიობების. არა, ეს ყოველი ჩვენგანის გასაჭირია, ქართული თეატრის გასაჭირი ყოველი ქართველის გასაჭირია. ისე, როგორც თეატრის ყოველი გამარჯვება ეკუთვნის თითოეულ ჩვენგანს, გასაჭირიც ჩვენია, ჩვენეულია და როცა ვამბობთ, რომ ქართულ თეატრს უნდა მიხედვა, სინამდვილეში ვამბობთ — მიხედვა უნდა ყოველ ჩვენგანს, უნდა მივხედოთ ჩვენს სულებს, ჩვენი ცხოვრების წესს.

პარადოქსია — სწორედ დღეს, როცა საქართველოში ასე მძლავრად დაისვა ეროვნული მთლიანობის, ეროვნული მეობის შენარჩუნების საკითხი, ქართველმა მაყურებელმა თითქმის ზურგი აქცია ეროვნული მეობის უძძლავრეს ბურჯს — ქართულ თეატრს.

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.

აი, ეს არის თავიდათავი და ამაზე უნდა ვისაუბროთ. ვეძებოთ, აღმოვაჩინოთ მიზეზი თეატრისა და მაყურებლის დაშორებებისა, დაცალკევებისა, ჩვენი მაყურებელთა დარბაზების დაცოცლებისა.

80-იანი წლების მეორე ნახევარი მოულოდნელად რთული, წინააღმდეგობრივი, და ასევე მოულოდნელად ტრაგიკულიც კი აღმოჩნდა. იმ პროცესების დაწყებამდე ქართული თეატრი თავისი ჩვეულებრივი ცხოვრებით ცხოვრობდა. ჰქონდა კარგი სპექტაკლებიც, ცუდიც (სამწუხაროდ, უფრო მეტი!), მაგრამ ჰქონდა ჩინებული გამარჯვებები. გამარჯვებები, რომლებიც გახდა შექადგენელი ნაწილი არა მხოლოდ ქართული თეატრისა, არამედ ქართული კულტურისა საერთოდ. 70—80-იან წლებში ქართულმა თეატრმა ოქროს ასოებით ჩაწერა თავისი გამარჯვებები საბჭოთა კულტურის ისტორიაში.

მაგრამ, ამასთან ერთად, შეიძლება უსაყვედურო კიდევ 70—80-იანი წლების ქართულ თეატრს: მან ერთგვარად შეასუსტა ეროვნული პათოსი, ეროვნული მეობის დამკვიდრებისაკენ ლტოლვა, ზოგიერთი ამასაც მიიჩნევს თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის შესუსტების, გაციების მიზეზად და არც თუ უსაფუძვლოდ, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ პერიოდის ქართულმა თეატრმა უზარმაზარი სამსახური გაუწია ქართველ ერს, სწორედ ეროვნულობის თვალსაზრისით — მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის მაყურებელს დაუდასტურა ქართველი ხალხის დიდი ეროვნული კულტურა და თუ გადაჭარბებულ ნათქვამად არ ჩავვეთვლება — ზოგ შემთხვევაში გააცნო კიდევ საქართველო ბევრ ქვეყანას. ინტექტუალური კაცობრიობის რუკაზე მოახაზვინა კავკასიის მთებში ჩაკარგული ეს პატარა ქვეყანა, რომელსაც ასეთი მაღალი თეატრალური კულტურა აქვს. ეს დიდი ეროვნული სამსახურია, ძალიან დიდი!

ვერ ვიტყვოდით, რომ ქართული თეატრის დარბაზები იმ დიდი გამარჯვების წლებშიც პირთამდე იყო სავსე და დედაქალაქისა თუ პერიფერიის მაყურებელს გაუჩნდა თეატრის გამარჯვებით მოგვარილი ეროვნული სიამაყის გრძნობა.

შესაძლოა, ეს გრძნობა სადღაც იგულისხმებოდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენს მაყურებელს არც იმ წლებში გამოუვლენია თეატრისადმი ეროვნული პატრონობის გრძნობა — იგი კარგ, გამოჩეულ, პრესტიჟულ სპექტაკლებს ეტანებოდა და არა თეატრალურ ხელოვნებას საერთოდ.

როცა ხალხის სულიერ მოთხოვნილებას საესტრადო ანსამბლების კონცერტები უფრო აკმაყოფილებს, ვიდრე თეატრალური ხელოვნება, მით უმეტეს მაშინ, როცა თეატრი გაცილებით მაღალი დონისაა, ვიდრე საესტრადო ანსამბლები და თეატრიც საესტრადო წარმოდგენებით ინახავს თავს, უნდა დავფიქრდეთ. ჩვენ ეს პერიოდშიც გვქონდა, მაგრამ მაშინ სერიოზულად არ გვიმსჯელია ამ საკითხზე.

გარდაქმნისა და საჯაროობის პროცესმა საგრძნობლად შეამცირა მასურებელი ჩვენს თეატრებში.

სკკპ XX ყრილობის შემდეგ, როცა ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში დიდი გარდატეხა დაიწყო, მთელს კავშირში შესამჩნევი გახდა ერთი ტენდენცია — მასურებელთა ღარბაზი თითქმის დაცარიელდა. მაგრამ ეს იყო ორიოდ სეზონი. თეატრმა უმაღლეს აულო ალლო სიახლეს, მისი რეპერტუარი უმაღლესი ახალი ტენდენციის ამსახველი სპექტაკლებით და მასურებელი კვლავ მოუბრუნდა თეატრს.

რაზე მეტყველებს ეს ფაქტი?

თეატრი მასურებლის სულიერი მოთხოვნილება გახლდათ, მან ზურგი აქცია არა თეატრს საერთოდ, არამედ მის სპექტაკლებს, როგორც თანამედროვე, ასევე კლასიკურ რეპერტუარზე დაფუძნებულ მივსებს, რადგან რეპერტუარის იდეოლოგიური მხარე XX ყრილობამდელი პერიოდის გააზრებით ხასიათდებოდა.

შეიცვალა რეპერტუარი, უფრო სწორედ მისი გააზრება გახდა თანამედროვე, ე. ი. XX ყრილობის შემდგომი პერიოდისა და ბევრ ჩვენგანს ახსოვს რაოდენ საინტერესო იყო 50-იანი წლების დასასრულისა, თუ 60-იანი წლების დამდეგის თეატრალური ცხოვრება.

თეატრმა ალლო აულო დროს, თეატრმა ასახა დრო. შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ დღევანდელი ქართული თეატრის რეპერტუარი გამოხატავს დროის ტენდენციებს?

დღეს გააზეთი უფრო საინტერესოა, ვიდრე თეატრი. შემთხვევით რომელი წამოისროლა ერთმა რუსმა თეატრმცოდნემ ასეთი ფრაზა: დღეს „ნოვი მირის“ ერთსა და იმავე ნომერში იბეჭდება ნუიკინის სტატია საბჭოთა ეკონომიკაზე და ბ. პასტერნაკის „დოქტორი ჟივოგო“. ხალხი ნუიკინს უფრო კითხულობს, ვიდრე პასტერნაკს.

ღიახ, ასეა, ხალხი ნუიკინს უფრო კითხულობს, ვიდრე პასტერნაკს, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ნუიკინი და პასტერნაკი ერთსა და იმავე სიბრტყეში უნდა იქნას განხილული. და მითუმეტეს არ ნიშნავს იმას, რომ ნუიკინი ასევე საინტერესო იქნება ხვალ. სულაც არა!

რასაკვირველია, ქართულ თეატრსაც უნდა გაეწია ანგარიში ჩვენში მიმდინარე პროცესებისადმი, გარკვეულწილად მაინც უნდა გამოეხატა ის მთავარი, რაც დღევანდელობას ახასიათებს, მიანლობებით მაინც გაეცა პასუხი ზოგიერთ კითხვაზე (ერთი გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწე ამბობს: „თეატრი ვერაფერს შეცვლის, მაგრამ მაინც საჭიროა“) იქნებ, ახალი აზრიც გადაეგდო ხალხში, მაგრამ...

ვერა, ვერ ვიტყვით, რომ უკანასკნელი ორი-სამი სეზონის განმავლობაში ქართულმა თეატრმა შესამუდრი მავალითი გვაჩვენა დროსთან ცოცხალი ურთიერთობისა, მაგრამ...

კიდევ ერთხელ გადავავლოთ თვალი ჩვენს ახლო წარსულს, რაოდენ ტრაგიკულიც არ უნდა იყოს მისი ფინალი, მაინც გავიხსენოთ რა სულისკვეთებით ცხოვრობდა ჩვენი ხალხი, თუნდაც, ამ

ერთი წლის განმავლობაში. როგორ არყევდა ოფიციალის სკამს საპროტესტო დემონსტრაციები, ახალგაზრდების მარშები, მკვახე შეძახილები ეხლებოდა კაბინეტებში მოკალათებულთა ფანჯრებს. ყველაფერმა ამან შექმნა გარკვეული ფსიქოლოგიური განწყობილება ხალხში, რამაც თეატრებში გათამაშებული დრამატული სიტუაციებისადმი დამოკიდებულება შეანელა, შეასუსტა. ქუჩებში, პარკებში, მოედნებზე თამაშდებოდა ცხოვრების ძალზე დრამატული მოვლენები. ხოლო დედაქალაქის ყველაზე ოფიციალური მოედანი — მთავრობის სასახლის წინ მდებარე მოედანი, გახდა ცხოველ ვნებათა ასპარეზი — აქ განიხილებოდა სოციალურ-პოლიტიკური საკითხები. ალბათ, ერთ დროს დაიწერება ამ დროთა ამსახველი ტრაგედია, პიესა, სადაც მითითებული იქნება „მოქმედების ადგილი — თბილისი, მთავრობის სასახლის წინ მდებარე მოედანი“.

ტელევიზია გადაიქცა დრამატული, ტრაგიკული მოვლენების უწყვეტ ქრონიკორად, იმ შეხვედრების ტრანსფორმატორად, რომელთა თაობაზეც დაიწერება დოკუმენტური პიესები, დაიდგმება სპექტაკლები.

მომავალი იტყვის თავის სიტყვას, მაგრამ...

დღეს?

დღეს თბილისის თეატრებში იგივე ინტონაციები ისმოდა, რაც შარშან, შარშანწინ.

თუ რაზე მეტყველებს ეს ფაქტი, ზემოთ უკვე ვთქვით, მაგრამ აქ საყვედურთან ერთად ისიც ვთქვათ — შემოქმედებით კოლექტივთა სერიოზულობაზეც ხომ არ ლაპარაკობს ეს გარემოება? ქართული თეატრი არ გადაიქცა მოვლენათა ზედაპირულ, კონიუნქტურულ ამსახველად. მან ჩვენს სინამდვილეს, თუნდაც იმ მონაპოვარს, რითაც ჩვენ დღეს ვცხოვრობთ, არ შეჰკადრა ჰაიპარად შექმნილი ნაწარმოები — ყველაფერ ამას ღრმა ანალიზი სჭირდება, ღრმა გააზრება.

შეუძლებელია ეს გარემოება შეგნებული არ ჰქონდეს ქართველ მაყურებელს. შეუძლებელია ამას არ აცნობიერებდეს იგი და იმასაც უვლიდეს გვერდს, რომ ამ დღემდე, ამ პროცესებამდე, ასეთ მღელვარე ცხოვრებამდე ქართული თეატრის სპექტაკლებმაც მოგვიყვანა, ქართული თეატრის ადრინდელი წლების სპექტაკლებმაც მოამწიფა აზრი ეროვნული მეობისა თუ ცხოვრების გარდაქმნისათვის ბრძოლისა.

განა სწორედ ქართული თეატრის სპექტაკლები არ უარყოფდა არსებულს, ზოგჯერ სატირის ფორმებში, ზოგჯერ შეფარულად, ზოგჯერ კი ხმამაღლა, პუბლიცისტურ ფორმებში. განა ქართული თეატრი არ ამბობდა:

— არა, ასე ცხოვრება არ შეიძლება!

რამდენი სირთულე გადალახა ქართულმა თეატრმა იმისათვის, რომ მაყურებლისათვის ჩაეგონებინა და დღითიდღე განემტკიცებინა აზრი არსებულთან შეუგუებლობისა და ახლის ძიებისა. თუ ღრმად ჩაუფიქრებდით მოვლენებს, თუ ერთმანეთთან შევაჯერებთ მას, დავინახავთ, რომ იმ უძრავობის წლებში სწორედ ქართული

მწერლობა და თეატრი აყალიბებდა აზრს — ასე ცხოვრება არ შეიძლება.

მთავარი კი აზრის მომწიფება გახლავთ.

რევოლუციას ფილოსოფოსები ამზადებენ. ჯარისკაცები ასრულებენ. მადლობა უნდა ვუთხრათ ქართულ თეატრს ხალხში იმ სალი, ჭეშმარიტი პატრიოტული აზრის გაღვივებისათვის. ხოლო ის ფაქტი, რომ მან ოპერატიულად არ ასახა მიმდინარე პროცესები, სავალალოა, მაგრამ თუ მაღალი შემოქმედებით კრიტიკიულებით მივუდგებით თეატრალურ ცხოვრებას, თეატრი სულაც არ იმსახურებს საყვედურს.

მაშ, რატომ აქცია ზურგი მაყურებელმა ქართულ თეატრს?

ვეფქრობო. ყველაფერი ამის მიზეზი მაინც მაყურებელში უნდა ვეძებოთ და არა თეატრში.

აპრილი გლოვის თვე იყო — ასეთი სისხლიანი თვე კარგა ხანია საქართველოს არ დადგომია, ძალიან დიდი ხანი!

მთელი აპრილის განმავლობაში თბილისის თეატრების მსახიობები, ისე როგორც მათს ღირსებას, მოვალეობისადმი პასუხისმგებლურ დამოკიდებულებას ეკადრება. მოდიოდნენ თეატრში, იკეთებდნენ გრიმს, ემზადებოდნენ სპექტაკლის სათამაშოდ. მაგრამ სპექტაკლი არ იმართებოდა. მაყურებელთა დარბაზი ცარიელი გახლდათ და ამიტომ არ იმართებოდა სპექტაკლები. მაყურებელი არ მოდიოდა თეატრში.

ასე ჩაიარა იმ ავადსახსენებელმა აპრილმა.

მაგრამ აი, აპრილის დამღვეს, თუ მისის დამღვეს გაიმართა ფეხბურთის მატჩი და თბილისის „დინამოს“ მრავალათასიანი სტადიონი ხალხით გაივსო. და ჩვენ დავინახეთ საოცარი რამ, დაუჯერებელიც! — მთელი აპრილის განმავლობაში საქართველოს ყველა თეატრში ერთად არ მისულა იმდენი მაყურებელი, რამდენიც მივიდა ფეხბურთის ერთ მატჩზე.

იქნებ ზოგიერთმა თქვას, რომ სხვადასხვა კონტინგენტი სპექტაკლებისა და მატჩებისა, მაგრამ რატომ? განა იგივე ახალგაზრდობა არ მიდის ფეხბურთის მატჩის სანახაუდა, რომელიც თეატრში უნდა ლებულობდეს სულიერ საზრდოს? განა იგივე სტუდენტობა არ უნდა ავსებდეს თეატრის ქანდარებს, რომელიც სტადიონის ტრიბუნებს? განა იგივე მუშები, იწყინრები თუ სწავლულები არ უნდა მოდიოდნენ თეატრში, რომელიც ასე ერთბაშად გააერთიანა ფეხბურთის მატჩმა?

ეს საკითხი უნდა გვალეღვებდეს, უნდა გვაფიქრებდეს, რადგან აქ მთავარია ერთი გარემოება: თურმე გლოვა არ ყოფილა მთავარი მიზეზი მაყურებელთა დარბაზის დაცარიელებისა.

ამ ფაქტმა იმაზეც უნდა დაგვაფიქროს, თუ სად უნდა ვიძებოთ თეატრისა და მაყურებლის დამორიშორების მიზეზი. თუ ჩვენ ვიტყვი, რომ არა თეატრში, არამედ მაყურებელთა შორის, მათს სულებში, მათი ცხოვრების წესში, ტენდენციურნი ხომ არ ვიქნებით?

ვიმსჯელოთ, ვიკამათოთ, იქნებ, სულაც არ არის ასე, იქნებ, ნა-ჩქარევია ჩვენი დასკვნა. ერთს კი დაბეჯითებით და კატეგორიულადაც კი ვიტყვი: ეროვნულობისაკენ, ეროვნული დამოუკიდებლობისაკენ ჩვენი ლტოლვა არ იქნება მთლიანი, სისხლხორცეული, თუ ჩვენ სათანადო ადგილს არ მივუჩენთ თეატრს — ტაძარს, რომელმაც ძალიან დიდი ძნელებდობის ჟამს დაიცვა ეროვნული ღირსება ქართველი ხალხისა.

ხომ ესოდენ ტრაგიკული იყო აპრილის დამდეგი. მაგრამ ჩვენ მაინც დავინახეთ შუქი წყვილიადში — მოინიშნა კონტურები ეროვნული გამთლიანებისა.

ასე თუ ისე, ინდიფერენტული საზოგადოება თითქოს დაღვრილმა სისხლმა გამოათხიზლა ისე, როგორც ეს მოხდა ილიას მკვლელობის შემდეგადროინდელ საქართველოში. დაიწყო ლტოლვა ეროვნული კონსოლიდაციისაკენ. ესეც ხომ არ აკლდა ქართველ ხალხს, როგორც მაყურებელს? სწორედ ეროვნული მთლიანობა ხომ არ განაპირობებდა ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების მაყურებელთა ინტერესს საკუთარი თეატრისადმი და ეროვნული ინდიფერენტულობა ხომ არ გახლდათ მიზეზი იმისა, რომ ქართველი მაყურებელი ამ ბოლო წლებში ვოლგრილი გახდა საკუთარი თეატრისადმი?

დაიწყო ეროვნული გამოლიანების პროცესი.

რა ზეგავლენას მოახდენს ეს პროცესი ქართველ მაყურებელზე? დღეს, როცა ქართველ ხალხს აქვს ეროვნული იდეა, როგორი იქნება მისი დამოკიდებულება თეატრისადმი?

თუ მან პირი არ იბრუნა თეატრისაკენ, ბევრი რამ ამაო იქნება.

თუ თეატრმაც მაყურებელს არ შეაგება სწორედ ეროვნული მთლიანობის იდეა, ბევრი რამ კვლავ ამაო იქნება.

ჩვენს სულებში თეატრს უთუოდ უნდა მივუჩინოთ ადგილი. ჩვენს სულიერ ცხოვრებაში და არა სხვათა სამსახურებრივ რეესტრებში. ჩვენ აქაც ბალტიისპირელ მეგობართა მაგალითს უნდა წავებაჟოთ. მათ არა აქვთ ჩვენზე უკეთესი თეატრი — აქვთ ჩვენზე უკეთესი სიყვარული თეატრისა, როგორც ეროვნული ფენომენის მიმართ.

სწორედ ამ ტკივილმა დაგვაწვრინა ეს მოწინავე, შესაძლოა, აქ გამოთქმული ზოგიერთი მოსაზრება საქმათოც იყოს, შესაძლოა, მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობის ასე გაგება ბევრს ცალმხრივიც მოეჩვენოს. ამიტომ უნდა ვიკამათოთ. „თეატრალური მოამბის“ რედაქცია სიამოვნებით დაუთმობს თავის ფურცლებს ქართული თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობაზე გამოთქმულ ყველა მოსაზრებას, რაოდენ განსხვავებულსაც არ უნდა იყოს იგი.

ქართველ კაცებს

უნდა გავუძლიოთ

მრავალჯერ შეგახებია ქართველი სიკვდილს, სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე უბრძოლია, ვაჟკაცურად გადაუტანია უოველი ქირ-ვარამი, სულით არასოდეს დაცემულა. მომავლის რწმენით მოგვიყვანეს ჩვენმა წინაპრებმა დღემდე და მომავლის რწმენით ვივლით შემდგომშიც, ასე სჩვევია ქართველ ხალხს.

ახლაც უნდა გადავიტანოთ, უნდა გავუძლიოთ.

ვერაფერში ვერ ვათავსებ მ აპრილის დილას.

თვალში ცრემლი არ შრება, გული არ მშვიდდება. ძილიც არ არის. უოველ დამე ვებრძვი ვიდაცას, ვურტყამ და მეც მირტყამენ — თითქოს მრცხვენია, რომ იქ არ ვიყავი იმ დამეს და მეც არ ვეგდე თავგაგლეჩილი, მაგრამ რა ვიცოდით, რომ თურმე თავზე შავი ყორანი დაგვფრენდა.

— ჩვენ გავიმარჯვეთ! — მესმის ზოგჯერ.

არ მინდა ასეთი გამარჯვება, თუ მას 16 წლის გოგო-ბიჭების სიცოცხლე უნდა შეეწიროს. არ მინდა ასეთი გამარჯვება, თუ გაქრება ჩვენი მომავალი — ვისაც ვემსახურებით. თუ საქირია, ჩვენ შევეწიროთ და არა ჩვენი შვილები. ჩვენ გვექირდება ჩვენი ახალგაზრდობა, მათ ბევრი რამ აქვთ გასაკეთებელი. არ მინდა ასეთი გამარჯვება — უშედეგო და

სისხლიანი, დამცირებული და ჩაწილული.

ჯერ კიდევ არ გამწვანებია შიში, რაც 1956 წლის 4 მარტს განვიცადე, არ მავიწყდება თოფის კონდახები, ტყვიის ზუზუნო, სასწრაფო დახმარების მანქანები. მე პირადად არა მაქვს უფლება ჩემს შვილებს არ ვუთხრა: არ ენდოთ, არ ენდოთ! საქირია სხვა გზა, სხვა პოლიტიკა. სწორად მიოცნებია თავისუფალ საქართველოზე. მაგრამ არა სისხლის გზით. ჩვენ ცოტანი ვართ, უნდა გავმრავლდეთ. სიკვდილისთვის ჩვენ არ გვცალია.

მე მსახიობი ვარ, მიყვარს მაყურებელით სავსე დარბაზი. ამიტომ ისეთი მომავალი მინდა, მაყურებლის დარბაზიდან ახალგაზრდების ღიმილი რომ შემომეგებება.

ამ მძიმე დღეებში, თუ რაიმე შეიძლება ადამიანს ესამოფნოს, არის ის, რომ ასე ერთსულოვანი არასოდეს მინახავს ხალხი. — ასე შეკრული და ასე მწყრალი. ალბათ, არასდროს გადავა გულიდან ეს წყრომა. გულითადი მადლობა იმ ადამიანებს, იმ ქართველ ბიჭებს, რომლებიც იმ სისხლიან დამეს თავგამოდებით იბრძოდნენ ერთმანეთის გადასარჩენად. უმწეო, მშვიერი ბავშვების გადასარჩენად და სამარადისო წუველას ვუგზავნი მათ, ვინც მათზე აღმართა ხელი. თუ არა ჩვენი ბიჭების სიმა-

მაცე, თუ არა მილიციის თავგამოდებულ
ბრძოლა, უფრო მეტი მსხვერპლი
იქნებოდა. და რაოდენ საოცარია, რომ
ამ ზღვა ხალხმა ერთმანეთი არ გადა-
თელა, ერთმანეთს გაუფრთხილდნენ. ეს
ალბათ, არასოდეს არსად არ მოხდება.
ნუთუ, შეიძლება ადამიანმა იფიქროს:
მუხლებზე ლოცვად დამდგარ კაცს მარ-
ხვის, ქრისტეს აღდგომის წინა დღეებ-
ში, თავში ნაჯახს ჩაგვტებენ. ამიტომ
არ შემიძლია ვთქვა: „ღმერთმა შეუნ-
დოს“.

თურმე ამ ჭაბუკების სიცოცხლე სამ-
შობლოს ეკუთვნოდა. დაე, გაზაფხულის
ყვავილები წმინდა სამოსელი ყოფილი-
ყოს! აპრილს დაღუპულთათვის.

ჩვენო ამაყო შვილებო,
ჩემო ლამაზო ნათია,

სამშობლოს სიყვარულისთვის

მადლობა თქვენს კარგ ნათიას.

ლოცვასავით ვიმეორებ ამ სტრიქო-
ნებს, თავისთავად რომ იშვენენ, სულში
აღმოცენდნენ, როგორც ნუგეში. დღეს,
როცა ყველა დედას ნუგეში სჭირდება,
შვილს გამხნევება, როცა საქართველო
ცრემლიანია და თანადგომა გვიხამს,
ვინმე ცხინვალელი გუდაუთის გაზეთში
აქვეყნებს სტატიას (იგი „ლიტერატუ-
რულმა საქართველომ“ გადმოიბეჭდა),
რომელშიც აფხაზებს ეუბნება, თქვენთან
ვართ, აფხაზო ძმებოო. თურმე, ჩვენ

აფხაზებს ვავიწროებთ და ეს ჩიჩიევი
თანადგომას უცხადებს მათ. გზა არევია
ჩიჩიევს! ნუთუ, ერთი ცრემლი მაინც
არ მოჭგვარა ამ ამბავმა? ტყუილა კი
არ თქვა ბატონმა ჭაბუამ, ობოლი ერი
ვართო.

მე არასოდეს არაფერი დამიწერია,
მაგრამ ამ ამბავმა იმდენად შემძრა, რომ
მინდოდა ჩემი გულისთქმა გამოემხატა,
მინდა იცოდეს ყველამ, რომ ამ დიდ
გლოვაში მეც მათთან ერთად ვარ და
ასე იქნება ყოველთვის.

ვის არ უნახავს ტრასაზე გამოსული
ჯარისკაცები. რომლებიც თითებით გვა-
ნიშნებდნენ, სიგარეტი მომეცითო, მიგ-
ვიცია, ფულიც მიგვიცია, რადგან თანა-
გვიგრძენია მათთვის და შეგვცოდებია,
დღეს ამ პირტიტველა ბიკებმა დაგვი-
ხოცეს შვილები.

ჩემმა პატარა შეილიშვილმა მთხვავა,
ჭუღზე წითელი ვარსკვლავი მომეძრო,
რატომ-მეთქი? — ვკითხე.

— „აღ მინდა“ — მითხრა.

პასუხი ვერ მოვძებნე. სხვებისგან ვე-
ლი პასუხს, მაგრამ იმ სულმნათის
სტრიქონები კი რაღაც იმედს მაძლევს,
რაღაცას ჩამავიწყებს:

„ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის,
ეს განწირული სულსკვეთება,
და გზა უვალა, შენგან თელილი
მერანო ჩემო, მაინც დარჩება“.



კომპლიფსი

8 აპრილს რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდობასთან ერთად მთავრობის სასახლის წინ მიტინგზე რომ გავედი, ღამის 12 საათი იქნებოდა. გამთენიისას, საათის 4-ზე ტანკები გამოჩნდნენ. ხალხი ორად გაიყო და ტანკები გავატარეთ. მე სასახლის მარჯვენა მხარეს აღმოვჩნდი. მოულოდნელად, ელვისებური სისწრაფით ჯარი ჩიტადის ქუჩიდან დაეშვა, მოედანთან, შუაგულში რკალი შეერა. იქვე გაჩნდა ჯარისკაცთა მეორე კედელი. ხალხი დაიბნა, მაგრამ არავინ გაქცეულა. ვიღაც მადლიანმა წრიდან გამომათრია და ახლა ჯარისკაცთა მეორე კედლის წინ აღმოვჩნდი. ნათლად ვხედავდი, წრეში ნიჩბებით როგორ მოძრაობდნენ ჯარისკაცები. ჯარისკაცების წრე ჩვენკენ დაიძრა. უაზროდ დავრბოდი და გავიძახოდი, თქვენ წადით, ამათ მე შევაჩერებ-მეთქი. ამას იმიტომ ვუვიროდი, რომ თეთრი ლაბადა მეცვა და ვიფიქრე. ექიმი ვეგონებით-მეთქი. ჯარი ფარებითა და ხელკეტებით ბიჭებისკენ გამოემართა. ყველაფერი აირია, ჯარისკაცის პირისპირ აღმოვჩნდი. ფეხი მკრა და ის იყო უნდა ჩაერთა, რომ ორმა ყმაწვილმა თვალის დახამხამებაში გამომათრის და ქაშუეთის ეზოში, კედლიდან ძირს ჩამიშვეს. ჯარისკაცს მივვარდი, აქეთ კიდევ ხალხს ვეძახდი, ზარები დარეკეთ! ვფიქრობდი, იქნებ, ზარებმა მაინც შეაჩეროს ეს უღმერთოები-მეთქი. ეზოდან გამოვვარდი, ვიცოდი, პროსპექტზე რაც ხდებოდა და იქნებ ვუშველო-მეთქი. ქაშუეთის ზედა მხარეს ჯარისკაცები დავინახე, ასე 15—16 წლის ბიჭს შემოხვეოდნენ. არ შევიჩერდი, რადგან ჩვენი ბიჭები ეჩხუბებოდნენ. მევე, როგორც გავიგე, ეს ბიჭი ქაშუეთის ეზოში ზევიდან გადაედგოთ. გვიან თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებისგან შევიტყვე, რომ იგი მსახიობ ზანდა იოსელიანის შვილი ყოფილა.

მხატვართა კავშირისკენ გავიქეცი. უკანასკნელმა სასწრაფო დახმარების მანქანამ ჩაიქროლა. სახლის წინ, ამაღლებულ ადგილზე თეთრხალათიანი, მუხლებზე დაჩოქილი ექიმი ერთ ახალგაზრდას, რომელიც გასისხლიანებული იწვა, ხელოვნურ სუნთქვას უტარებდა. შემზარავი სანახავი იყო იქაურობა. მთელი რუსთაველის გამზირი სასაკლაოს ჰგავდა. სასახლისკენ გავიხედე, ჯერ კიდევ კედლად მდგარი მილიციელები დავინახე და გადავდედი. კიბეს რომ ავუსუყვი, საშინელ სურათს შევესწარი: ის ადგილი, სადაც მოშიშმთლენი ისხდნენ, წითლად იყო შეღებილი. თავბრუ დამეხვა, ვავბრუვდი, მაგრამ ყველაფერი მესმოდა. მილიციელები ტიროდნენ, საბნების ქვეშ დაჭრილებს ეძებდნენ: „ვიაიე, შვილები დაგვიხოცეს... ვერ გოშველეთ ცარიელი ხელებით“... ხმა კარგად მესმოდა, დავინახე... და როცა სხეულის ნაწილებს მოვკარი თვალი, შემომძახეს: „წაბრძანდით, ქალბატონო იზა, ცუდად გახდებით“... მე ისევ უაზროდ მოვტრიალდი და თეატრისკენ გავემართე. რატომღაც თეთრ ხაზს დავადექი. თეატრის წინ ჯარისკაცები იდგნენ. თეატრის აივნიდან ხმა შემომესმა: „იზა, ცოცხალი ხარ?“ ამან გამამხნევა. თეატრში შევედი, ფანჯრებჩამტვრეულ, გაბოლილ თეატრში. აქ უამრავ ხალხს შეეფარებინა თავი.

ღმერთო, შენ დაგვიფარე!

თბილისი, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარის გიზა ლორთქიფანიძის

დრამა პატივცემულ ბრიგად დავითის ძემ!

მიიღეთ ჩვენგან და გადაეცით მთელ ქართველ ხალხს ჩვენი გლოვა და დიდი სამძიმარი უდანაშაულო ადამიანების დაღუპვის გამო.

გვაგულეთ თქვენს გვერდით, არა მარტო ამ უმძიმეს ჟამს, არამედ მარად!
სსრკ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის
თავმჯდომარე პირილ ლაპროვი

ძვირფასო მეგობრებო, ლენინგრადის თეატრალური საზოგადოებრობა, რომელიც დღეს ხელოვნებას სასახლეში შეიკრება, თქვენთან ერთად წუხს და განიცდის 9 აპრილის მოვლენებს. წავიკითხეთ რა ტრიბუნაიდან თქვენა კავშირის მიერ გამოგზავნილი წერილი, კიდევ ერთხელ შევავარძენით ჩვენა ხალხებს ერთიანობა, განუყოფლობა, მეგობრობა, რომელსაც 200 წლის წინ ჩაეყარა საფუძველი, ბევრი გაჭირვება გადაგვიტანია ერთად.

თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ლენინგრადის განყოფილების დღევანდელმა კონფერენციამ მთელი გადაწყვეტილება მიმართვას თაობაზე, რომელსაც უგზავნის სსრკ უმაღლეს საბჭოს. მიმართვა გმობს იურიდიულად უკანონო მოქმედებას თბილისის ადგილობრივი ხელმძღვანელობისა. გვეროდეთ, ლენინგრადის შემოქმედებათი ინტელიგენცია თქვენთანაა. გვეყვარს თქვენა მშვენიერი ქვეყანა, არჩევულებრივი კულტურა, შთაგონებული ხელოვნება. თქვენთან ერთად დავტყობთ უდანაშაულოდ დაღუპულთა გვერდს. რწმინის, დემოკრატიისა და ჰუმანიზმის გამარჯვების.

ჩაფხრ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ლენინგრადის
განყოფილების კონფერენციის მონაწილენი

სულთანა და გულთა თქვენთან ვართ.

კაუნასის ახალგაზრდული თეატრი-სტუდია.

გულთადი, ტყეალიანი გამოძახალი ჰმევა ჩვენს გელებში ქართველი ხალხის ტრაგედია. სომხეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ლენინაკანის სახ. განყოფილება, თქვენთან ერთად დრმა მწუხარებით განვიცდით ტრაგულ მოვლენებს, რომელთაც ადგალი ჰქონდა მოძმე საქართველოში.

სომხეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ლენინაკანის განყოფილების,
ახევე ლენინაკანის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სახელით
სამშველ ბრიგორიანი

ღრმა მწუხარებით ვუერთდებით ქართველი ხალხის ტრაგედიას. თეატრალური საზოგადოებრიობის და მთელი სომეხი ხალხის სახელით გამოვხატავთ გულწრფელ თანაგრძნობას. გამხნევდით.

ერევანი, სომხეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობა.

ხორან აზრაშვიანი.

განვიცდით ღრმა მწუხარებას. შეძრულნი ვართ იმ დანაშაულებრივი აქციით, რომელიც მიაყენეს ქართველ ხალხს. თქვენთან ერთად მოვიტხოვთ მართლმსაჯულებას.

„ბალტიისპირეთის გაჯაფხულის“ ფესტივალის მონაწილეები: ნატალია კრიმოვა, მარია სედიხი, მარინა სეველიანსკაია, მარია ივანოვა, ელენა ლევიკოვა, იური პრიორინი, ვლადისლავ ივანოვი, ალექსანდრე სოკოლოვსკი, სერგეი პარსომენკო.

ვილნიუსი

ლიტვის თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, ესტონეთის, ლატვიის, ბელორუსიის, კალინინგრადის თეატრის მოღვაწენი, ფესტივალ „ბალტიისპირეთის თეატრალური გაჯაფხულის“ მონაწილენი ღრმა თანაგრძნობას გამოვთქვამთ ქართველი ხალხის მიმართ მ აპრილის ტრაგიკული მოვლენების გამო და მოვიტხოვთ ობიექტურ ინფორმაციას ძიების, დამნაშავეთა დასჯის თაობაზე.

ფესტივალის საორგანიზაციო კომიტეტი.

რუსლან მიჰაბერიძე

ტ ა შ ი

სხვა ყველაფერი როგორც ბევრნაირია ტაში — არის ფილმისთვის, პრიზისთვის სან-რემოში და კანში ტატამზე, ზვარში, დაზვასთან, ოშში, ხენაში და მკაში სისხლის და ოფლის დაღვრისთვის მადლიერების ტაში. არსებობს კიდევ ისეთიც რანგებში სხვა და სხვაში ფული ოხრად რომ იშოვნონ და „სხვეცულუფა“ ყბაში სკაში და აგარაკები ზღვის ნაპირას და მთაში აი, ამისთვის დაკრული — თახსირი ხალხის ტაში.

მაგრამ ყველაზე საზარი ამდაგვარ ტაშის კვრაში არის, რომელიც მიუძღნეს ბელადებს კაცის კვლაში: ოცდაოთხი წლის ტაში, ოცდაჩვიდმეტის ტაში და ბოლოს ოთხმოცდაცხრაში შაბათს, აპრილის რვაში. ჰოდა, როდესაც დადგება, დროის ულმობეღ სვლაში, კოხება: ვინ იყო მართალი და ვინ ტყუილი რაში ვინ მისცა ვიზა ჯალათებს, ვინ რას დაუკრა ტაში შთამომავლობას ჩვენსას ზიზღისგან ვაცრის ტაში.

26 მაისი — საქართველოს სახელმწიფოებრიობის აღდგენის დღე

თეატრალური ქრონიკიდან

დღეს ერთი დაგვრჩენია — თვალისჩინივით მოუ-
აროთ ჩვენი სამშობლოს დამოუკიდებლობას და თი-
თოეული ჩვენთაგანის სიცოცხლეს და მაშინ ყველა
ჩვენთაგანის სიცოცხლე უზრუნველყოფილი იქნება.

იოსებ იმედაშვილი
„თეატრი და ცხოვრება“ № 2, 1920.

თელავში ამ უკანასკნელ ხანს სათეატრო საქმე მნი-
შვნელოვნად წინ წაიწია. უკვე არსებობს სამი სცენა.

„თეატრი და ცხოვრება“ № 2, 1920.

საქართველოს დამოუკიდებლობის აღსანიშნავად
განზრახულია დაიდგას დიდი ძეგლი რუსთაველის პროს-
პექტზე.

„თეატრი და ცხოვრება“ № 2, 1920.

იშვიათია ისეთი დაბა, მოზრდილი სოფელი, სადაც
თეატრის შენობა არ არსებობდეს.

„თეატრი და ცხოვრება“ № 5, 1920

შაბათობით სახელმწიფო თეატრი მცირე ფასებში
დათმობილი აქვს მუშებს, კვირა დღისით უფასოდ ჯარს—
ეს არის კარგი, დიდი საქმე. ეს არის ხალხის ფსიქიკუ-
რად აღზრდა, მისი ზნეობრივი და გონებრივი ამაღლება.

„თეატრი და ცხოვრება“ № 7, 1920.

გორისა და მისი მაზრის დაზარალებულთა სასარგებ-
ლოდ ქ. თბილისის ყველა თეატრში გაიმართა საღამოე-
ბი.

საქალაქო საბჭოს 1920 წლის „მომამბეში“ (№ 1—6)
ფიქსირებულია, რომ საბჭო თეატრის საკითხებს იხი-
ლავდა.

ნ. სულხანიშვილის დასაქრძალად გამოიყოს 5.000 მან.

გ. თუმანიშვილის გამო... „საბჭო ფეხზე ადგომით
პატივსა სცემს მოღვაწეს, რომელიც მკაცრად ებრძოდა
რუსეთის რეაქციას“.

ჩვენი მსახიობები უბინაოდ დადიან (ლაპარაკია თე-
ატრის შენობაზე, რომელიც იმავე წელს მიეტა — ამჟა-
მინდელი რუსთაველის თეატრი. რედ.). ჩვენს წმინდა

მოვალეობას შეადგენს მათთვის ბინის მონახვა. ჩვენ მომხრე ვართ არტისტული თეატრის (ე. ი. რუსთაველის სახ. ამჟამინდელი თეატრის) შენობის იძულებითი ჩამორთმევისა.

ბარმენ გოთუა

გასულ წელს ჩვენმა ხელოვნებამ წინ წაიწია განსაკუთრებით სამუსიკო დარგში. დაიდგა სამი ოპერა: დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტი“.

(თეატრი და ცხოვრება“ № 1, 1920)

„ქართულმა სამუსიკო საზოგადოებამ დააარსა კაპელა არაყიშვილის და დანოვეცის ხელმძღვანელობით. გვეყავს ევროპულ დონეზე შემდგარი გუნდი“.

(„თეატრი და ცხოვრება“ № 1, 1920)

„სახელმწიფო თეატრის კომისარმა ალ. წუწუნავამ მთელი თავისი სახელფასო შემოსავალი გადასდო მიწისძვრით დაზარალებულთა სასარგებლოდ“.

(„თეატრი და ცხოვრება“ № 7, 1920)

დღეს ჩვენმა მთავრობამ ხელი გაუწოდა ქართულ თეატრს და უკვე გადასდო მისთვის თვალსაჩინო თანხა.

(„თეატრი და ცხოვრება“, № 27, 1920)

„დიდება ქართველი ერის დიად სულს, ქართველი ერის თავისუფლებას“.

დავით კლდიაშვილი
1919 წ.

„სამშობლოს განთავისუფლებას სახალხო თეატრების განვითარება მოჰყვა“.

(„თეატრი და ცხოვრება“, № 9, 1920 წ.)

ფ-5682

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.

სპექტაკლები

• ვ ა ლ ა ბ ა ბ რ ე ბ ა ძ ი

„დედაო, ღვთისაგ...“

ეს, ალბათ, ერთი იმ იშვიათ გათხარაკლისთაგანია, როდესაც დრამატულ თეატრში სიტყვას უაზრო ეთევა, ვისაიდან სიტყვამ, რომელიც დახამაულებრივ აოძანებაში გახსნეულდა, საოცარი ტკივილი და გამაოგნებელი სევდა დაგვიტოვა.

აოის მოვლენები, უიშვიათესი, რომელთა ახსნა ჰუმანიზმის, სიწმინდის თვალსაწიერიდან ყოვლად წარმოუდგებელია. ჩვენი განათხულის ტრაგედიაც ამ უიშვიათეს მოვლენათა რიგს განეკუთვნება. ამდესად, ამ მოვლენების შეფასება აოათუ ამ პრინციპებიდან, არამედ ყოველგვარი სიტყვის მოშველიებითაც კინდება. მითუმეტეს, რა საჭიროა ემოცია ამ შემადრწუნებელ ამბებთან, იმ ღამისეულ განდაღიზმთან, როცა ერთი წვეთი უდანაშაულოდ დაღვრილი სისხლიც კი თავისი ფერით იმდენად სახიერია, ყოველგვარ ემოციებს ჩრდილავს. მაგრამ თეატრს, რომელიც დაბადებულა ერის სიყვარულში, შეუძლია კი არ თქვას თავისი სათქმელი, როცა ამის გაგრძელებული მოლოდინი ხალხის წინაშე დანაშაულად აღიქმება? სათქმელი უნდა ითქვას, ამაზე ორი აზრი არ არსებობს. რუსთაველის თეატრმა პირველად მაშინ თქვა სიტყვა, როცა იმ ავად-

მოსაგონარ ღამეს თავისი, მშველელის კარი გაულო შედრწუნებულ მაყურებელს. მეორე დღეს ბულგარეთში, შემდეგ ჰელსინკსა და ბოლოს, ე. ვახტანგოვის სახელობის თეატრში მთელი სიმართლე აუწყა ხალხს.

და აი, ახალი სპექტაკლი „დედაო, ღვთისაგ“.

სპექტაკლმა-მოწოდებამ, რომელიც გია ყანჩელის მუსიკაზე შექმნა რობერტ სტურუამ, თავის მაყურებელს უჩვენა თეატრის დამოკიდებულება ძალმომრეობასთან — თუ როგორ, რა წესით, რა მიმდინარეობით, როგორი ხერხებით ითრგუნებიან პიროვნებები, მასა სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მიზეზით; ყოველივე ამას კი, ერთად აღებულს, მოსდევს დამკირება, გათელვა სულიერი სიმხნევისა, ძალადობის აქტის უხეში გამოვლინება, მაგრამ თანდათან ხდება შეერთება სასიცოცხლო ძალებისა, გამონათება იმედის სხივისა და კვლავ იქმნება ჯგუფები, იწყება ჭიდილი და უკვე მერამდენედ ბოროტი ძალები კვლავ მოსრავენ ყოველივე კეთილს.

ავანსცენაზე დგას ხე იმედისა, რომელსაც წარმართული წესით, განწყობილებისდა მიხედვით, სხვადასხვა ფერის ბაფთებს შემოაკრავენ სასოებით გამოწვდილ ტოტებზე...



გია ყანჩელის ოთხნაწილიანი ლიტურგიიდან სიმფონიური ორკესტრისა და ალტის თანხლებით, სპექტაკლში გამოყენებულია მეორე, მესამე და მეოთხე ნაწილები, რომელთაც ვირტუოზულად ასრულებს იური ბაშმეტი, სახიერად იკითხება წარმოდგენაში და მის მიმართებას, მის ფიქრს მსახიობები გამოხატავენ რეჟისორის მიერ გააზრებულ ეპიზოდებში და ეს მთლიანობა საოცრად განუყოფელია. ლოგიკური ურყევობითაა მუსიკასთან ყოველივე დაკავშირებული — შავისა და თეთრის დაპირისპირება, ლირიზმი, პოეტური აღმაფრენა და კონტრასტში — მჭახე ფერების ბოროტისეული ელვარება წარმართავს მოქმედებას და ჩვენს თვალწინ იშლება ისტორიის ფურცლები, მემბტიანის წმინდა თვალით დანახული.

საოცარი იყო ეს გაზაფხული — სიტყვას უჭირს მასთან ჭიდილი. მწუხარება, დუმილი, მოზომილი

ყესტი, ანთებული თვალები და მუსიკალური ფრაზა საოცრად მიესადაგა ამ გულისთქმას, ყოველგვარი სენტიმენტალობის გარეშე, თანაგრძნობის გამოხმატველი პოზიციის მიღმა. კონსტატაცია არსისა და გონება ცივი, რომელმაც მოწოდებაში ერთიანობისაკენ, შეკავშირებისაკენ მიმართულმა გვამცნო, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია დღეს ის რწმენა, რასაც ხალხის გულისთქმა გამოხატავს: „ტყუილ-უბრალოდ ხომ არ ჩაივლის ეს განწირული სულისკვეთება...“

თეატრი. რეჟისორი რობერტ სტურუა. ჩანაფიქრი და შესრულება. ჭირისუფლის მისია. გემოვნება და განსხვავებული ხედვა. მაყურებელი მივიდა თეატრში, განეწყო, შეისისხლხორცა და კიდევ ერთხელ განუახლდა რწმენა თავის უპირველეს ეროვნულ თეატრში. რწმენა საკუთარი თავისა და რწმენა საკუთარი თეატრისა.



სცენა სპექტაკლიდან

გიორგი ჯაბაშვილი

ფოლსტაფი ქართულ
სცენაზე

ჯერ წვრილმანებზე. თუკი ეს წვრილმანებია.

სპექტაკლ „ფოლსტაფის“ პროგრამაში წერია: „ორმოქმედებიანი კომედია „ჰენრი IV-ისა“ და „ჰენრი V-ის“ მიხედვით. თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ“. ჯერ ერთი, „ჰენრი V-ში“ ფალსტაფი საერთოდ არ ჩნდება სცენაზე, მხოლოდ მისის კუიკლი მეორე მოქმედების მესამე სურათში ბარდოლფსა და ნიმს უამბობს სერ ჯონის სიკვდილის ამბავს. მეორეც ის, რომ „ჰენრი V“ აწ განსვენებულმა გივი გაჩეჩილაძემ თარგმნა. „ჰენრი V-ის“ ნაცვლად აქ ალბათ უნდა ყოფილიყო „უინძორელი მხიარული ქალები“, რომლის თარგმანი მართლაც, ეკუთვნის ვახტანგ ჭელიძეს.

ახლა ფალსტაფ-ფოლსტაფ-ზეცა ვთქვათ. მთელი მსოფლიო, რომელსაც ლათინური დამწერლობა აქვს, ე. ი. მთელი კულტურული დასავლეთი, გარდა ინგლისურ ენაზე მოლაპარაკე ერებისა, მას იცნობს როგორც ფალსტაფს, რადგან ასე იწერება ეს სახელი ინგლისურად და ყველას ენაზე, რომელიც ლათინურ შრიფტს ხმარობს, ასევე გამოითქმის. რა თქმა უნდა, ამ საკითხში სუბიექტური მომენტიც არის,

მაგრამ მე მაინც მგონია, „ფალსტაფსა“ და „ფოლსტაფს“ შორის არსებობს კიდევ ერთგვარი განსხვავება, რადგან მათი სხვადასხვა იერი სხვადასხვა ხასიათსაც ანიჭებს პერსონაჟს ჩვენს წარმოდგენაში. ყოველივე ამას აქვს თევისი მხატვრული ფორმაც. მე მეჩვენება, რომ „ფალსტაფი“ უფრო მასშტაბური, ზორბა, სიცოცხლის სიყვარულით აღსავსე ჭარმაგი კაცის ასოციაციასაც იწვევს.

პროგრამაში კიდევ ორი რამ არის გასასწორებელი, თორემ საქართველოს ფარგლებს გარეთ საგასტროლოდ წასული თეატრისათვის რუსულ პროგრამაში ასეთი შეცდომა სასურველი არ არის: წერია დოლი ტორშიტი. ტორშიტზე არას ვამბობ, მაგრამ დოლი არ არის სწორი. უნდა იყოს დოლ. დოლი, ალბათ, პროგრამის შემდგენლებს პოპულარული სიმღერის „ჰელოუ დოლის“ ასოციაციით მოუვიდათ. ასევე შეცდომაა ფრენსი (ფარეში). უნდა იყოს ფრენსის. დაბოლოს: ჰარიტ პერს ჰოტსპერიც არ წერია სწორად. უნდა გასწორდეს: ჰარი პერსი ჰოტსპერი. ასო „ი“ დოლთან ზედმეტია, აქ კი (პერსი) აუცილებელი. მაგრამ ეს



ყველაფერი ისე, სასხვათაშორისოდ. რაც შემეხება მე, ჯერჯერობით უფლებას ვიტოვებ ფალსტაფად მოვიხსენიო ეს პერსონაჟი და სექტაკლთან დაკავშირებით კი ფოლსტაფი ვიხმარო.

სულ ერთი წელიც არ იქნება გასული მას აქეთ, რაც ვახტანგ ჭელიძეს ვეუბნებოდი, დღეს საქართველოში არის იდეალური მსახიობი ფალსტაფისთვის-მეთქი. მე მხედველობაში რამაზ ჩხიკვაძე მყავდა. ჩვენ ამაზე ვაკვროთ ვისაუბრეთ. ამის შემდეგ დიდი დრო არ გასულა და ერთ მშვენიერ დღეს სახტად დავრჩი, ქუჩაში თვალი მოვკარი აფიშაზე მსხვილი ასოებით წარწერილს: „ფოლსტაფი“. გონს მოსვლა ვერ მოვასწარი, ფოლსტაფის როლში გ. ბერიკაშვილის გვარი რომ დავინახე, რაღა დაგიმალოთ, და შევცბო (სხვათა შორის, აფიშაზეც ის შეცდომებია გამეორებული, პროგრამაში რომ შევნიშნე.)

ფალსტაფის ქართულ თეატრში თითქმის არავითარი ტრადიცია არა აქვს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ 1924 წელს რუსთაველის თეატრში კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიერ დადგმულ „უნიძორელ მხიარულ ქალებს“, სადაც ფალსტაფის როლი შ. ლამბაშიძის შეუსრულებია. თარგმანი ეკუთვნობდა ელ. ორბელიანს. ამიტომ მისი კვლავ გამოჩენა ჩვენს სცენაზე უკვე ღირსშესანიშნავი მოვლენაა. შექსპირს ხშირად „ფალსტაფის“ ავტორადაც იხსენიებენ. ბევრ შექსპიროლოგს ფალსტაფის სახე მის შედევრად მიაჩნია. და მართლაც, ეს პერსონაჟი შექსპირული რეპერტუარის ერთ-ერთი უსაყვარ-

ლესი და სასურველი სტუმარია ინგლისურ სცენაზე, და არა მარტო ინგლისურ სცენაზე. მის რაბულესებურად მოჭარბებულ ცხოვრებისეულ ხალისი არაერთი თაობის მსახიობები და მყურებლები აღუფრთოვანებია. და აგერ, მისი მომხიბვლელობის ინერცია, როგორც იქნა, ქართულ სცენასაც მოსწვდა. გაოცებული გავეძართე თეატრში მის სანახავად და კიდევ უფრო გაოცებული გამოვედი.

ამ ქვეყნად ყველა ეოს, დიდსა თუ მცირეს, განგებისაგან დაკისრებული აქვს გარკვეული მისია, სახელდობრ ის, რომ თავისი მშვენიერება შემატოს იმ დიდებული თაიგულის საერთო სილამაზეს. კაცობრიობა რომ ჰქვია. ამ თაიგულის ყველა ყვაილს ხომ თავისი ფერი, თავისი სურსნელება აქვს. რაც ერთ მთლიან, საერთო სურათსა ქმნის და რასაც დაშლა. ალბათ, არ უწყრიოა ამიტომ, არ არსებობს მეტად ნუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი ერები. არსებობენ მხოლოდ მრავალრიცხოვანი და მცირერიცხოვანი ერები, და ამ უკანასკნელთ შორის არიან მცირენი და რიცხვით დიდნი მნიშვნელობით. ერთ-ერთი ამთგანი ქართველობაც გახლავთ. განგებას კი ქართველებისათვის მოუმაღლებია ყველაზე დიდი ნიჭი, ცხოვრების უღვეელი სიყვარული. ადამიანის სიღიადე ხომ სწორედ ამ სიყვარულშია. ამ სიყვარულში ადამიანის გენიას შეაქმნევინა არაერთი დიდებული განსახიერება ამ ბრწყინვალეებისა, ფალსტაფის სახე შექსპირის შთაგონებით არის გასხვიკოსნებული. და ჩვენც უნდა ვირწმუნოთ, რომ ალბათ, განგებამ ინება მისი მობრძანება დღევანდელ საქა-

რთველოში, ასეთი გატაცებითა და სიყვარულით რომ მოგვევლინა გივი ბერიკაშვილის სახით...

მე მიმაჩნია, რომ მსახიობის ნიჭი ყველაზე საოცარი მოვლენაა ბუნებისაგან აღამიანისთვის ბოძებულ ნიჭთაგან. აქტიორული ხელოვნება განსაკვირვებელი ფორმაა ბედნიერებისა. „სიბრძნის“ არცერთ სხვა „დარგს“ არ გააჩნია მისებრ უნიკალური თვისება. ხელოვნება ხომ ხილულ გარსში საკუთარი სულის მოთავსებაა. ამისათვის მხატვარს ათასი რამ სჭირდება: საღებავები, ფუნჯები, ტილო, მოღებურტი, პალიტრა და ვინ იცის კიდევ რა. კომპოზიტორისათვის იგივე ბედნიერება დამოკიდებულია ასევე სხვებზე: ორკესტრზე, დირიჟორზე, მომღერალთა და დამკვრელთა აკვარგიანობაზე. იგივე იტქმის სხვებზეც. მიქელანჯელო მარმარილოზე ზრუნვამ შეიკლა ხელში. არც ჩვენს ფიროსმანს ადგა უკეთესი დღე საღებავებისა და სხვა სახატავი მასალის კეთებაში...

და მხოლოდ მსახიობია ყოველივე ამისაგან თავისუფალი. მისი ინსტრუმენტი თვითონვეა. მას არაფერი არ სჭირდება გარდა იმისა, რომ ფლობდეს საკუთარ თავს. ტანს, კუნთებს, მიმიკას და ყოველივე ამის საშუალებით ის ქმნის სხვა არსებას, სხვა ქმნილებას, რაც სისხლხორცეულად მასთანვე დაკავშირებული. ამას გარდასახვის უნარს ვუწოდებთ, მაგრამ ეს უნარი უფრო ღრმა მოვლენაა. ვიდრე აკადემიური ატრიბუტი მსახიობური ოსტატობისა. რამდენი რამ არის ჩვენს ბუნებაში დამალული, რისი გამოვლინება არ ხდებ-



გ. ბერიკაშვილი — ფოლსტაფი

და მხოლოდ იმიტომ, რომ გარემოება არ გვიქმნის საამისო ვითარებას. არადა, ამ შეუცნობელ ლტოლვეათა ქინი მოსვენებას არ გვაძლევს, არ შეგვიძლია ფარდა აფხადოთ სულის სიღრმეში მთვლემარე იღუმალ აღტკინებას და ამით შვება მივცეთ ჩვენს თავს. და ერთადერთი ბედნიერი ადამიანი, რომელიც ამას სხვებზე უკეთ აკეთებს, არის მსახიობი. მისთვის როლი თავშესაფარია, სადაც ის მთლიანად ეძლევა თავის სტიქიას, მთლიანად ერწყმის საკუთარ მეს, რისი საშუალებაც მას უამისოდ არ გააჩნია. და ამ განმუხტვის მომენტი არის, ჩემი აზრით, ჭეშმარიტი არსი აქტიორული ხელოვნებისა და პარადოქსული მდგომარეობაა, მაგრამ მნელია თქმა, რომელი საარსებო ფორმა უფროა მსახიობისთვის ორგანული, ნამდვილი ცხოვრება: მაშინ, როდესაც სცენაზე მის მიერვე განსახიერებელი სახის მეშვეობით მოსავს საკუთარ სულს თავისი როლის გარსით, თუ მაშინ, როდესაც ყოველივე ამას

მოკლებულია ყოველდღიურ ყოფაში. როგორ არ გაგვახსენდეს აქ სიბილ ვენი ოსკარ უაილდის „დორიან გრეიდან“. მე პირადად მწუხრს მსახიობებისა, რომ მათ აქვთ ასეთი თავშესაფარი.

ყოველივე ამას გივი ბერეკა-შვილის მიერ მოგვრილი სიამოვნება მალაპარაკებს. ფალსტაფს მსოფლიო სცენაზე უამრავი დიდებული შემსრულებელი ჰყოლია. ინგლისური თეატრის თანამედროვე მსახიობთაგან მას ასრულებდნენ გამოჩენილი რაღფ რიჩარდსონი, ანტონი ქვეილი, ჰიუ გრიფიტი, კემპელი და სხვანი. ინგლისური თეატრის ისტორიაში აღნიშნულია შემთხვევა, როდესაც ეს როლი მსახიობ ქალსაც კი განუსახიერებია. გ. ტოვსტონოვოვის დიდ დრამატულ თეატრში შესანიშნავი იყო ე. ლეზედვის ფალსტაფი. გ. ტოვსტონოვოვის მიერ მშვენივრად დადგმულ „ჰენრი მეოთხეში“.

დღევანდელ ქართულ თეატრს აქვს ერთი პრობლემა, რახედაც მინდა ჩემს თავს ნება მიეცე და მკითხველს ჩემი მოსაზრება გავუზიარო. დღეს ქართულ სცენას მოაკლდა მსახიობური ძალისხმევა. რობერტ სტურუას გენიალური რეჟისურა ასცდა თუ გასცდა ქართული აქტიორული სტიქის სამანებს, რამაც ერთგვარად დაძაბა ქართველი მსახიობები და ამ დაძაბვის განმუხტვისათვის სტურუას თავის შემდეგ სპექტაკლში დასჭირდება კიდევ უფრო მეტი რეჟისორულ საოცრებათა შექმნა. ეს კი აღარ არის იოლი თვით რობერტ სტურუასთვისაც კი. თუმცა, ისეთ რეჟისორზე საუბრისას, როგორც არის რობერტ

სტურუა, ადვილად შეიძლება შეცდეს კაცი. რამაზ ჩხიკვაძის აქტიორული ენერჯია საქსპორტო სპექტაკლებს უნდება. ქართველ მსახიობებს კი მოსწყურდა ლალი, რეჟისორის არტახებით შეუზღუდავი თამაში, როდესაც მსახიობი, მის მიერ განსახიერებული პერსონაჟი და მსახიობების გულისთქმა ბედნიერად ერწყმიან ერთმანეთს. მე მგონია ეს ყოველთვის იყო ქართული თეატრის არსი, მისი სტიქია. გადათვალთვალეთ, გადაიკითხეთ ადრინდელი, თუნდაც რევოლუციონდელი ქართული თეატრის რეპერტუარი, როდესაც მას ამშვენებდნენ ჭეშმარიტად დიდი მსახიობები, ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა, ნატო გაბუნია და მთელი ის ბრწყინვალე თანავარსკვლავედი, საიდანაც აშკარად ჩანს, რომ თეატრის წიალიდან გამონაშუქი სინათლის სათავე მსახიობია, მისი თამაში, შმაგი ჰისტერიონიკა. და მე მგონია, დღეს გივი ბერეკაშვილის ფალსტაფში იგრძნობა ამ სტიქიით აღძრული მონატრება.

ამ ორი სტიქიის, აქტიორულ და რეჟისორულ სტიქიათა შეჯახება ვარკვეულ წინააღმდეგობას ქმნის მათ შორის. თითქოს ან ერთი უნდა იყოს წინ, ან მეორე. მე დმერთმა დამიფაროს იმი-საგან, რომ რჩევების მიცემა ვიკისრო, მაგრამ იმას კი ვიტყვი, რომ 25 წლის ასაკში უკვე გენიალურ რეჟისორად აღიარებული პიტერ ბრუკის რეჟისორულ სილიადეს, სხვა მომენტებთან ერთად, ისიც განსაზღვრავდა, რომ მსახიობს ყველა პირობას უქმნიდა თავისი პიროვნების წარმოსაჩინად, მისი სულის კუთხე-კუნ-

ქულებში შეყუყულ ვნებათა მძაფრად გამოვლინებისათვის, ყოფითი გარემოსაგან შეზღუდული მათი ბუნებრივი თვისებების გამოხსნისათვის. აქ კი მსახიობის ნიჭმა მძლავრად უნდა გაშალოს ფრთები. ამის საუკეთესო ნიმუშია ბრუკის განთქმული „მეფე ლირი“, რომელზეც ინგლისური პრესა წერდა ეს დადგმა რეჟისორებს ალბათ ოცი წლით მაინც დაუკარგავს ამ პიესის დადგმის ხალისსო. სხვათა შორის, ამ სპექტაკლში თვით პიტერ ბრუკის პიროვნებაც საოცრად იყო არეკლილი. რეჟისორისა და მსახიობის ერთობისაკენ ეს სწრაფვა იყო სწორედ ნამდვილი თეატრალური ხელოვნების მასულდგმულებელი ყველგან და ყოველთვის...

გიორგი თოდაძეს კარგად აქვს შეგრძნობილი „ძველი მხიარული ინგლისის“ სურნელება. სცენაზე კარგად არის მოგვარებული მიზანსცენები, მოხერხებულად და ეფექტურად.

სხვათა შორის, ინგლისელებს მიაჩნიათ, რომ ლირის თამაში უმჯობესია პატარა სცენაზე. ამაში ისინი გულისხმობენ, რომ პატარა სცენა უფრო ხელსაყრელია ლირის შთამბეჭდავი სახის წარმოსაჩენად.

მე მგონი, იგივე ითქმის ფალსტაფზეც. მისი საარაკო, გრანდიოზული ღიბი, დიდი თეატრალური ტრადიციების შარავანდედით შემკული, ფანტასტიკური იუმორით შეზავებულ ფილოსოფიურ მსჯელობათა ძეგლის ეს ფრიად ორიგინალური კვარცხლებეკი სცენის კომპოზიციურ ცენტრად იქცევა ხოლმე და პატარა სცენაზე ეფექტიც, რა თქმა



სცენა სპექტაკლიდან.

უნდა, მატულობს. ეს მომენტი არც გიორგი თოდაძის მზერას გამოპარვია. ამასთან სრულ პარმონიაშია წარმოდგენის დაწყებისათვის ფრიად გონებასახვილურადაა მოფიქრებული ავანსცენაზე ფოლსტაფისგან შარდის დათხევა, რაც ტონს აძლევს მთელ სპექტაკლს და თავიდან ბოლომდე გასაძლევს მას. აქვე უნდა ითქვას, რომ რეჟისორს სამი პიესიდან („ჰენრი IV-ის“ ორივე ნაწილი და „უინძორელი მხიარული ქალები“) კარგი მონტაჟი აქვს გაკეთებული. აქ თავმოყრილია ყველაზე პოპულარული ნაწილები, თუმცა, დამენანა სპექტაკლში გამოტოვებული პრინც ჰალთან ერთად ფალსტაფის პირველი გამოჩენის განთქმული სცენა. კარგია ყველა. მერაბ თაბუკაშვილის ფიცხი და ჭირვეული მსაჯულთუხუცესი, ლეო ანთაძის სერ რობერტ შელოუ, რომელსაც მხარს უბამს ვ. კვიციანიშვილის მოსამართლე, ფოლსტაფის ძმაცკები, ბარდოლფი (ი. გოგიჩაიშვილი), ნიმი პისტოლი (ა. მიქაძე), პეტო (გ. ციციშვილი), გედსპილი (გ. თანდილაშვილი) სათანადო კოლორიტს ქმნიან ცენტრალური გმირის გარშემო. ასევე ქ. კიკნაძის ხმაუ-

რიანი მისის კუიკლი, გ. ემხვარის მიერ განსახიერებული ცხოვრებისაგან შეცბუნებული კალთამადლიანი დოლ ტორშიტიც. ფრენსისს, ფარეშს, სპექტაკლში აღარ შერჩა პრინცისა და ჰოინსის (ა. იოსელიანი) მიერ მისი გათამაშების ცნობილი სცენა, რასაც გარკვეული სცენური ეფექტი აქვს.

შესანიშნავად არის მოფიქრებული პრინც ჰარისა და ჰარი პერსის შერკინების სცენა. ეფექტს ახდენს მათი მოულოდნელი (მაყურებლისათვის) შეხვედრა მალა მოწყობილ ბოგირბანზე, რაც განსაკუთრებულად წარმოაჩენს ამ ეპიზოდის ამალგებულობასა და მეფურ პათოსს. ამ მცირე ეპიზოდშიც კი ა. მესაბლიშვილი შოტლანდიელი მეამბოხე ჭაბუკი ფეო-



გ. ბურჯანაძე — უფლისწული ჰენრი

დალის პოტსპერის დასამახსოვრებელ სახეს ქმნის.

ძალიან კარგები არიან ახალწვეულნი. ყველა. ზ. სტურუას რაღვ „ობი“, სიმონ (იქნებ საამონ?) „ჩრდილი“ (ვ. კიკნაველიძე), ვ. კორმის თომას „მეპაჭი“. ა. გეწადის პიტერ „მოხვედრა“ და ვ. გელაშვილის ფრენსის „ქნავი“. მათ აქვთ სტილის, სცენის გრძნობა და დიდებული პლასტიკითაც ამშვენებენ თავიანთი პერსონაჟების გროტესკულ სახეებს. ვია ბურჯანაძეს კარგ ნამუშევრად ჩაეთვლება მტკიცე იერი პრინცი ჰენრი, რომელმაც საკუთარი თავის ფასიც იცის და იმ ბრბოსიც, რომელიც მას გარს არტყია.

ცოტა ჭარბი მგონია სონეტების დოზა. მათი მოსმენა, რასაკვირველია, სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგრამ სპექტაკლის ტემპს კი ანელებს და ზოგჯერ რიტმსაც ცვლის. იგივე ითქმის კარნავალურ ჩანართებზე, რომლებიც თავისთავად ურიგოდ როდია დადგმული.

კომპოზიტორ გივი გაჩეჩილაძის მუსიკა ერწყმის შ. გლუჩინის მოხერხებულად გაწყობილ დეკორაციებს, რომლებსთავისავე თავის ძმაცკებთან ერთად შეუფარებია თავი ფოლსტაფს. ეს არის მისი სამყარო. სადაც ის საესეებით ბედნიერად გრძნობს თავს და უყვარს თავის მეგობრებთან ყოფნა. სხვა არა უნდა რა სრული ბედნიერებისათვის და როდესაც ცხოვრება წინ დაახვედრებს ამ „სხვა“ რალაცას, მისი სიცოცხლე აზრს კარგავს. ბერიკაშვილს მშვენიერად აქვს გადაწყვეტილი ეს მომენტი. მეგობრებთან ყოფნის სიხარულით გაბადრულ სახეზე

თვლებში შებარული სედა სა-
უცხოო პორტრეტს ქმნის. ის
თითქოს წინასწარ გრძნობს
ცხოვრებისეული ქარტეხილის
შემოტყვის სიმძაფრეს. შექს-
პროლოგიაში დაჟეკ ვრებულა
რჩება „ფალსტაფი“ ფონი“ აქ
შეიცვალა და ფალსტაფი საშეფო
გაზიზიდი იქცა.

ამ სპექტაკლს ჩვენი თეატ-
რმცოდნენი, ალბათ, უფრო დაწ-
ვრილებით გაარჩევენ, მე კი მინ-
და აღვნიშნო შემდეგი: გ. ბერი-
კაშვილის ფოლსტაფი ქართული
სულით ნაზავი სახეა. სხვანაირად
ვერც მოხდება ლუარსაბ თათქა-
რიძის ქვეყანაში, სადაც იგი დი-
ახაც, სასურველი სტუმარია, თა-
ნაც შექსპირის გენით აღბეჭდი-
ლი და ბერიკაშვილის მიერ ქარ-
თულ ნიადაგზე ესოდენ ნოყიერად
გადმოწერგული, ქართულ სულს,
ქართულ აქტიორულ სტიქიას ნა-

ზიარები, და ამიტომ. იქნებ, გა-
ცილებით უფრო მნიშვნელოვანი
მოვლენაც დღევანდელ ქართულ
თეატრში, ვიდრე ეს ერთი შეხე-
დვით ჩანს. მე პირადად ამაში ეჭ-
ვი არ მეპარება. ალბათ, ამიტომ
მეუფლებოდა მე, მის მაყურებ-
ბელს, განცდა, რომ ის არა მარ-
ტო სცენაზე მის გვერდით მყოფ
პერსონაჟებს მიმართავდა, არა-
მედ დარბაზში მყოფთაც ელტ-
ვიდა მთელი არსებით, რათა მათ-
თვისაც გადაედო თავისი შინა-
განი ნეტარება. ის ტკბება თავი-
სი გარეგნობით, დაჰხარის თავის
დიდებულ ღიბს, სხვანაირობა
მას არც აწყობს და საკუთარი
იერი სხვათა გასამახსრებლად
აქვს გადაქცეული. ყოველივე ამი-
სათვის ბერიკაშვილს ზუსტი
მოდრობები და მინერა-მოხერა
აქვს მოძებნილი.

სოლომონ სვიცივილი

სკინზილო — მოურჩენელი ჭრილობა

მოსე განაშვილის ცნობით,
1897 წელს ალიბეგლოში 888
ქრისტიანსა და 202 მაჰმადიანს
უცხოვრია. ალიბეგლო კაკ-ყორა-
ღანს შორის მდებარეობსო, შე-
სანიშნავია სამკურნალო წყლით,
რომელსაც „ყაინათმა“ რქმევი-
რამდენიც არ უნდა ამოიღო, მა-
ინც არ დააკლდებაო... დიახ, რამ-
დენიც არ უნდა გადაარჯულო,
რამდენიც არ უნდა დააკლო, მა-
ინც არ აკლდება აქაურ ქართვე-
ლობას თავისი ეროვნული შეგნე-

ბა, არ აკლდება ის მოქალაქეობ-
რივი და ეროვნული გრძნობა,
რაც აღამიანს კაცად ქმნის, რაც
ხშირად, სხვადასხვა ძალთაგან
დათრგუნული თითქოს მინავლე-
ბულია, მაგრამ მაინც არსებობს,
მაინც ცოცხლობს და მაინც მი-
ისწრაფვის მოქმედებისაკენ. ეს
უცნაური და უძლიერესი ფენო-
მენია, რომლის გაუფასურებას
ხშირად ცდილან ძალა-უფლების
მქონენი, მაგრამ საბოლოო მიზ-
ნისათვის — ამ უკვდავი გრძნო-



სცენა სპექტაკლიდან.

ბის ადამიანთა შეგენებიდან ამო-
ძირკვისათვის, ვერ მიუღწევიათ,
რასაკვირველია, თუ არ იქნა გა-
მოყენებული მომსვრელი საშუა-
ლება ადამიანთა სულისა და სხეუ-
ლის განადგურებისათვის.

17 მაისს მოწმენი გავხდით
ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენი-
სა: კახის რაიონის სოფელ ალი-
ბეგლოს კულტურის სახლთან არ-
სებული ილია ჭავჭავაძის სახე-
ლობის ქართული სახალხო თე-
ატრის წარმოდგენის ხილვისა.
ალიბეგლოელმა არა ნაფიცმა მსა-
ხიობებმა, არამედ სცენისმოყვა-
რებმა წარმოადგინეს ორმოქმე-
დებიანი „მარტივი სიუჟეტები
საინგილოს ცხოვრებიდან“ —
„ალაზნის აქეთ“ რომლის სცენა-
რის ავტორი და დამდგმელი რე-
ჟისორია ანზორ დოლენჯაშვილი,
მხატვარი — მარინა ვაბიტაშვი-
ლი, რადისტი — ლერი შაოშვი-
ლი, გამნათებელი — რომეო ყა-
ციშვილი.

„მარტივი სიუჟეტები“ — წე-
რია პროგრამაში, მაგრამ ამ „მარ-
ტივ“ სინამდვილეს, რაც სიყვარუ-
ლით, საქმის ცოდნითა და შესა-
ნიშნავი მცდელობითაა წარმოსა-

ხული, დიდი ზეგავლენის, ემო-
ციური აღმზრდელობით-შემეც-
ნებითი და შთამავგონებელი უნა-
რი აქვს: ეს ნაწარმოები ჩვენი
სამშობლოს უბედური ისტორიის
სახეა, საინგილოს ტრაგედიაა,
მოკვეთილი სხეულის ტკივილია,
მწარე განცდაა უღონობისა, ერის
საარსებო ძარღვის გაწყვეტაა, გა-
ნუკურნებელი ჭრილობაა. ეს „სი-
მარტივე“ ანუ უშუალობა, სი-
მართლის განსახოვნება, მაყურებ-
ლის არსებას საფუძვლიანად
სძრავს, რადგან სწორედ სიმართ-
ლეს შეუძლია ჰქონდეს ისეთი ზე-
მოქმედება, როგორც ერთობლივ
განიცადა მაყურებელმა ა. ხორავას
სახელობის მსახიობის სახლის
სცენაზე. არც ერთი ნაძალადევი,
არც ერთი არანამდვილი ფრა-
ზა თუ მოძრაობა, შექჩრდილი
თუ სცენოგრაფიული მომენტი.
მხოლოდ ისტორიული სიმართ-
ლე, რომელიც დღევანდელი-
თაა განმსჭვალული, სწორედ დღე-
ის დღეს გვიჩვენებს გუშინდელი
დღის გაცოცხლებით და ამიტო-
მაც მთელის ძალით გვაგრძნობი-
ნებს წარსულის სიმწარესაც და
დღევანდელ ვითარებასაც.

რალაც საათნახევრის განმავლობაში სცენაზე გამოტანილი სიმართლით მონუსხული მაყურებელი ველარ იოკებს განცდათა სიმძიმეს, მოუჩინებელი ჭრილობის სიმწარეს და ერთობლივ ყველას აღმოხდება გმინვა საუკუნეების სიგრძით გამოწვეული უადამიანობისაგან, უსასაოობის შეგნებისაგან, იმ მოუჩინებელი ჭირისაგან, რაც გამოიხატება დღევანდელი საინგილოს, ჩვენი სისხლ-ხორცის ვითარებით.

სიმართლის ჩვენებისათვის საჭირო არაა ზიზილ-პიპილები, არც სხვადასხვა ხერხთა გამოყენება, საჭიროა მხოლოდ მარტივი მართალი სიტყვა და ამ სიტყვის წარმოთქმის ისეთი უნარი, რომელიც შესძრავს მაყურებლის გონებასა და გულს, ჩაახედებს საკუთარ თავში, ასევე უსამართლო მოვლენების არსში და ხმაიადლა გამოათქმევენებს ხშირად ძალადობისაგან და მოვლენათაგან მიყუჩებულ და გაუმქრალ გრძნობას.

„დასში მხოლოდ ალიბეგლოელი სცენისმოყვარეები არიან: კოლმეურნეები, მუშები, ინტელიგენციის წარმომადგენლები“ — გვეუბნება პროგრამა. მაშ, არც ერთი პროფესიონალი... მაგრამ რით ჩამოუყვარდება რომელიმე მათგანი ნაფიც პერსონალს? პირიქით! სწორედ არაპროფესიონალის უშუალო, ნატიფი და ნადი განცდა ქმნის იმ დასამახსოვრებელ მომენტებს, რითაც აღსავსეა როგორც ტექსტუალური მასალა, ისე ამ მასალის განსხეულები.

ბა. ყოველივე ამის თავისმომყრელია სცენარის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი ანზორ დოლენჯაშვილი, ამ შესანიშნავ ქართულ ახალგაზრდა მოღვაწეთა მეთაური და ორგანიზატორი. მისი მოღვაწეობის სიმარტივესა და უბრალოებაშია საძიებელი ის მაღალი ემოციური ძალა, რაც მაყურებლის სულს აწმინდავებს, ცეცხლად აანთებს და ერთხელ კიდევ მოასმენინებს საოცარი ძალისა და სიცოცხლის მატარებელ სიტყვებს: „დედაო ღვთისაჲ! ეს ქვეყანა შენი ხვედრია...“

ალიბეგლოს ქართული სახალხო თეატრი 1987 წელს ილია ჭავჭავაძის სახელობისა გამხდარა. მის რთულსა და სახელოვან საქმიანობას უძღვებიან შესანიშნავი ახალგაზრდები — ქალები და ვაჟები: ნაზი ანდრიაშვილი, გულციხა და შალვა ემრაშვილები, ლალი ბაჩალიაშვილი, მარიტა ტარტარაშვილი, მზია, შორენა, რომეო და ჰამლეტ ყაყიშვილები, მარო და მზია ასლამაზაშვილები, თამარ გუბელაძე, ალისა, ირმა, კარინა და ემზარ ბარისაშვილები, ვალიკო მამულაშვილი, ბესარიონ ჭაჭაშვილი, გოჩა, ბორის და ლერი შიოშვილები, მერაბ სარდალიშვილი.

დე, მათი მფარველი იყოს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი სიტყვის მადლი, რათა სამშობლოში არსებულ ამ ქართულ თეატრს არ მოჰკლებოდეს სურვილი და ნიჭი დიდი ეროვნული მოღვაწეობისა.

მ რ თ ვ ნ უ ლ ი

17 მაისს ერთი ამალღებული სპექტაკლი ენახე აქვითინებულ, ხალხით გადაჭედნილ მსახიობის სახლის დარბაზში — მოყვარული მსახიობების მიერ ნათამაშევი სპექტაკლი. აქ არ იყო დიდი მსახიობური როლები, ვასაოცარი რეჟისორული მიგნებანი, მაგრამ იყო უმთავრესი თვისება ეროვნული თეატრისა — ერის სულთან მიახლოება.

ალბათ, ამიტომ იყო, რომ დარბაზში მაყურებელი ტიროდა — სულით განწმენდილი და გაფაქიზებული.

ალბათ, ამიტომ იყო, რომ დარბაზში მაყურებელი გაერთიანდა — სხვადასხვა ასაკის, სხვადასხვა განათლების, სხვადასხვა ტემპერამენტის მაყურებელი.

ალბათ, ამიტომ იყო, რომ დარბაზში ყველამ ერთი მიზანი დაინახა ცხადად — საქართველოს შევლა უნდა.

ერთმა უპრეტენზიო სპექტაკლმა „ალაზანს აქეთ“, რომელიც ალიბეგლოს სახალხო თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ანზორ დოლენჯაშვილმა დადგა თავისივე პიესის მიხედვით, გააკეთა ის, რასაც ბევრი გაზეით, წიგნი და დრო დასჭირდებოდა.

აი, ეს განლავთ თეატრი!

აი, ეს შეუძლია ეროვნულ თეატრს!

სწორედ ამიტომ, ვფიქრობ, ამ მოყვარულმა თეატრმა უნდა მოიაროს საქართველოს ყოველი კუთხე-კუთხუთი, ყველა ქართველთან მივიდეს, ყველას გულში ჩაიხედოს, ყველგან ატეხოს განგაში — საქართველო კატასტროფის წინ დგას: საინგილო გაგვისაჩუქრეს, მიწები ჩამოგვავტრეს, წარგვტაცეს და ჩვენ თვითონაც არ დავაკელით ხელი — გავყიდეთ. ისტორიული მტრები შემოგვისახლეს, ეროვნულ სხეულში ამბოხი დაგვიფესეს და როცა ღმერთს ჩვენი ქვეყანა შევავედრეთ, დამოქილება დაგვიჩვენეს და დავგვწამლეს.

ვის შევჩვივლოთ, ვისთან ვიპოვოთ სამართალი, როგორ ვებრძოლოთ მავნეს და ბოროტს?

ყველაფერი შეერთდა ამ სპექტაკლში — სცენაზე ნათქვამიცა და უთქმელიც, წარსულიც, აწმყოც და მომავალიც.

ამიტომ იყო დარბაზი ქვითინს რომ ვერ იკავებდა.

ეს არ იყო უმწეობის გამოვლენა, არა, აქ იმედიც იყო, რომ ქართველობა გამოფხიზლდა, მიხვდა, რომ პირადი კეთილდღეობის გარდა, პირადი ინტერესების

გარდა, არსებობს ამაზე აღმატებული, ყველა ადამიანისათვის უპირველესი და უმთავრესი — ერის კეთილდღეობა და ეროვნული ინტერესები.

ამ სპექტაკლმა ეროვნული გლოვის დღეებში ერთხელ კიდევ გაგვანსენა ის უბრალო ჭეშმარიტება, რომ ხელოვნება იმდენადაა ფასოვანი (ყოველ შემთხვევაში, ჩვენთვის, ქართველებისათვის), რამდენადაც გამოხატავს ეროვნულ ხასიათს, ეროვნულ ტკივილებსა და ეროვნულ ოცნებებს. ყოველივე ჭეშმარიტად ეროვნული კი, მოგვხსენებთ, ზეკაცობრიულიც არის.

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება თქვა კაცმა რაიმე სპექტაკლის ხარვეზზე. არათუ შეიძლება, საჭიროც არის, თუ ეს ხარვეზი სპექტაკლის მთლიანობასა და მიზანდასახულობას არაფერსა რგებს, ხელსაც კი უშლის. ასეთია სპექტაკლში „სტალინის ეპიზოდი“ და ამაზეც რომ არ მეთქვა რაიმე, არ შემიძლო.

ეს კნინი ხარვეზი ოდნავ აწელებს რიტმს სპექტაკლისას, ეწინააღმდეგება მის პოეტიკას და რაღაც უცხო სხეულად ჩანს. იგი რომ არ იყოს, სპექტაკლს არაფერი დააკლდებოდა.

ახლა ისევ დიოსებებს მინდა მივუბრუნდე. ინგილოთა ეს სპექტაკლი ორგანულ მოვლენად აღიქმება ქართული თეატრალური ხელოვნებისთვის — რეჟისურის ხასიათით, პათოსით, მიზანდასახულობით, მსახიობთა თამაშით. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ საინგილო ნელ-ნელა ისევ შემოდის ქართული კულტურის არეალში. მთავარია ახლა აქტიურად შევუწყოთ ხელს ამ პროცესს. ამ



სცენა სპექტაკლიდან.

თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა იმავე საღამოს, სპექტაკლის შემდეგ, თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა, როდესაც გიგა ლორთქიფანიძემ სახალხოდ გახაცხადა, რომ დოტაციას მისცემს თეატრს. იქვე პრინციპული შეთანხმება იქნა მიღწეული თეატრის მოღვაწეთა კავშირსა (გ. ლორთქიფანიძე) და კულტურის სამინისტროს შორის (გ. ასათიანი), რომ ერთობლივად ააშენებენ ალიბეგლოში თეატრის შენობას. ეს რთული და ძვირადღირებული საქმე გახლავთ და ჩვენც, ქართულმა საზოგადოებრიობამ, ჩვენი ფინანსური წვლილი უნდა შევიტანოთ ამ წმინდა საქმეში, თუ გვინდა, რომ საქართველოს კულტურულადაც არ ჩამოაცილდეს საინგილო, თუ გვინდა, რომ აქ ყოველთვის ახსოვდეთ, ვინ არიან და რანი არიან.

იმედია, ის ეროვნული აღტკინება, რომელიც ახლა საქართველოს მთავარი მახასიათებელია, ეროვნული მთლიანობისა და

ეროვნული პასუხისმგებლობის განცდა ინგლოებისთვის და ინგლოთა თეატრის აქტიურ მხარდაჭერაშიც გამოვლინდება.

ახლა კი მადლობა უნდა ვუთხრა ანზორ დოლენჯაშვილს იმ

ეროვნული საქმიანობისათვის, რომელსაც იგი საკმაოდ ძნელ პირობებში ეწევა; მის მსახიობებს

იმ წუთებისათვის, რომელთაც ჩვენი სული განწმინდეს და აამაღლეს.

ლევან ხეთაგური

„შაკვი კაცი“ ანუ მე, საბრალო
სოსო ჯულაშვილი...

ინგლისელი მაცურებლისათვის შოკის მომგვრელი იყო 1974 წელს ცნობილი დრამატურგის ჰოვარდ ბრენტონის პიესის „ვთამაშობთ ჩერჩილს“ გამოჩენა. პიესაში მოქმედება მიმდინარეობდა სატუსალოში, სადაც ტუსალებს ზედამხედველების ხელმძღვანელობით უნდა დაედგათ სპექტაკლი ჩერჩილზე. აქ იყო თეატრი თეატრში და, რაც მთავარია, იყო ისტორიის მკაცრი გადაფასება, ჩერჩილის პოლიტიკის კრიტიკა.

ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში ერთობ პოპულარული გახდა სტალინის ფიგურა. 20-იანი წლების დასასრულს საბჭოთა თეატრის სცენაზე თავის ადგილს იკავებს ლენინის თემა, ცხადია, როგორც დადებითი გმირი. მოგვიანებით — სტალინის და პოლიტიურის სხვა წევრებისა. ამჯერად სტალინის თემა კვლავ გახდა პოპულარული, ოღონდ მიიღო ამპლუა უარყოფითი გმირისა. აქედან გამომდინარე, კანონზომიერია ისიც, რომ მოსკოვის

ლომონოსოვის სახ. უნივერსიტეტის თეატრმაც განახორციელა ვიქტორ ქორჩიას პიესა სტალინზე.

პიესის მხატვრულ მხარეზე საუბარს იმით დავიწყებ, რომ პიესაც და სპექტაკლიც ისევე სცოდავენ, როგორც წლების განმავლობაში ბევრი სხვა პიესა და სპექტაკლი ქართველი პერსონაჟების განხორციელებისას (მხედველობაში მაქვს არაქართული თეატრები).

ვიქტორ ქორჩიას პიესის პოეტური რიტმიც ზუსტად ასეთივე მარტივია, როგორც საბავშვო ლექსები — ადვილად დასამახსოვრებელი, გასართობი, ისე, რომ დარბაზი ძალიან ხშირად თვითონ აბოლოვებს სტროფებს. თუკი აქცენტის საკითხს დავუბრუნდებით, აქ ხაზგასასმელი იქნება ერთი მომენტი, — ვინ როგორ იყენებს მას, რისთვისაა გამოყენებული — ერის შეურაცხყოფისათვის, თუ იუმორისათვის. ჩემი აზრით, ამ სპექტაკლში არ გვხვდება ერის შეურაცხყოფა აქცენტე-

ბითა და ქართული სიტყვების უადგილო გამოყენებით. თუმცა-ლა, ამ ხერხის ხშირი გამოყენება, სიმართლე ვითხრათ, უკვე მოსაბეზრებელი უფრო გახდა, ვიდრე შეურაცხყოფელი. ვიქტორ ქორჭია ვერ გაექცა რუსულ თეატრში გაბატონებულ ტენდენციას სტალინის ფიგურის ეროვნულ კოლორიტში წარმოდგენისა. მაგრამ, ავტორს ვერც იმას დავუკარგავთ, რომ სპექტაკლის ორი მოქმედი გმირის, — სტალინისა და ბერიას — საშუალებით იგი არა მარტო მათი ისტორიული პიროვნებების, არამედ „სტალინიზმის“, „ბერიაიზმის“ და საერთოდ სოციალიზმის განზოგადებას ცდილობს და მათში ციკლურ კანონზომიერებებს ეძებს. ავტორის აზრით, აქ არ არიან სტალინი, ბერია, როგორც კონკრეტული ადამიანები, ესენი არიან სოციალისტური თეატრის პერსონაჟები, თეატრისა, რომელსაც უზარმაზარი წითელი ვარსკვლავი გადმოჰყურებს.

„შავი კაცი... ანუ მე, საბრალო... სოსო ჯულაშვილი“ — ასე გვიცხადებს კონფერანსიე, რომელიც ვარსკვლავიანი გადაწეული ფარდიდან მხლებლებითურთ გამოდის საცირკო მანქანს მიმსგავსებულ სცენაზე. სცენოგრაფია საკმაოდ სადაა, ლ. კახაკოვა არ სცილდება სტუდიურ ხერხს — იგი მხოლოდ კუბიკებსა და ცენტრში მოთავსებულ სკივრს იყენებს — თითქმის ყველა საგანზე წითელი ვარსკვლავია, როგორც კონკრეტული ისტორიული ეპოქის თუ ფორმაციის სიმბოლო.

რასაკვირველია, სათაურიდანვე შეიძლება გავგვიჩნდეს პრეტენზია, რატომ ფიგურირებს გვარი

და არა ბელადის ფსევდონიმი თუ მეტსახელი — სტალინი. აღარც კი ვიცი, რომელი უფრო სწორი ფორმაა, მაგრამ ორივე, სემანტიკურად იმ აზრს ატარებს, რომ ზედმეტია. ამდენად ყოველ ადამიანს თავისი პიროვნული ნიშანი უნდა ჰქონდეს. რადგან აქ გათამაშებული პიესა, როგორც ავტორი და კონფერანსიე აცხადებს, ტრაგედია კი არა, ტრაგედიის მსგავსი უნარია, ამდენად, გათამაშებული პერსონაჟებიც სიმართლესთან და ტრაგედიულობასთან ახლოს დგანან, რათა განაზოგადონ სასტიკი სტრუქტურა ტირანიისა, დესპოტიზმისა, რომელშიც თურმე თვით სტალინი, ბერია ქცეულან მარიონეტებად, მანქანის ჯამბაზებად — პოლიტიკური სტრუქტურის ტყვეებად. ყველაფერს კი, ის ვილაც, შავი ადამიანი განაგებს.



ი. სტალინი — ალ. ბაღდასაროვი.

პიესაში უხვადაა რემინისცენციები. თვით სათაურის პირველი საწილი „მავი ადამიანი“ ესენინის პოემიდანაა აღებული. სპექტაკლში იგი ნახევრად მისტიკურ პერსონაჟად, სულის გაორების სიმბოლოდ ქცეულა.

აქცენტის გარდა რა ქართული ელემენტებია სპექტაკლში? ესენია ორი მუსიკალური თანმხლები თემა ქართული რიტმული საცეკვაო სვლისა, რომელიც თან ახლავს ბერიასა და სტალინს (მუსიკალური გაფორმება ვიქტორ რადხიმინსკისა) და ქართული ლექსიკა (ბატონო, ბიჭო, მამაძაღლო). მეორე მოქმედებაში სტალინს სვანური ქული ახურავს. სკივრზე ხშირად ჩნდება საქართველოს „ცეკავშირის“ ქსელის მიერ გამოშვებული სამლიტრიანი ღვინის ბოთლი, რომელსაც ავტორი კონიაკად ასაღებს. ამ დეტალების ჩამოთვლითაც კარგად ჩანს, რარეგ „ოსტატურად“ ფლობენ ქართულ „კულტურას“ სპექტაკლის ავტორები.

ყოველივე ზემოთქმულიდან ჩემში არანაირ ვაკვირვებას არ იწვევს ის, რომ ვიქტორ ქორქიამ ქართული სიტყვის მნიშვნელობაც კი არ უწყის და ამის მარტივ მაგალითს ახლავს მოგახსენებთ. გვირების მიერ ერთმანეთისადმი მიმართვა გამოიხატება ცალმხრივი თავაზიანობით, — ბერია სტალინს „ბატონობით“, ის კი „ბიჭოთი“ მიმართავს. ბერიას მიერ ნახმარი „ბატონო“ აქ არა მიმართვის ქართული ფორმა, არამედ წოდებრიობის გამოხატველია. დღეს ჩვენში „ბატონო“ არ განსაზღვრავს სოციალურ იერარქიას, იგი ზრდილობის ფორმაა. აქედან გამომდინარე, ავტორი ასეთი სცე-

ნების დროს ყველაფერთან ერთად ორი მთავარი და თითქმის ერთადერთი მეორე მოქმედებას გამოკლებით, გვირების ეროვნულობას უხვამს ხაზს. რა არის ეს, ჩვენკენ ხასროლი ქვა თუ..?

თუ შეიძლება აქაც ჩემი სუბიექტური აზრით შემოვიფარგლები — ნაწარმოები, რომელიც იუმორს თუ ირონიას ეროვნული თვისებების აქცენტირებით აკეთებს, ყველაზე დაბალი გემოვნებისაა, ეს იგივეა, რაც იაფფასიანი სექსუალური ხუმრობები სცენაზე. ამიტომაც, ასეთ ტრადიციებზე აღზრდილ ავტორთა ჯგუფისაგან ძნელია ამის წყენად მიღება და ასევე დახვეწილი გემოვნების მოთხოვნა. ასევე მიძნელდება საუბარი ზომიერების გრძობაზეც; ვინაიდან არ ვიცი, რამდენად არიან ისინი ანტიკურობასთან წილნაყარნი.

სპექტაკლი, ისევე როგორც პიესა, საკმაოდ ეკლექტურია. არ არსებობს ერთიანი შემოქმედებითა ხაზი და ეს არ არის გამართლებული რაიმე მხატვრული პრინციპით.

ბოლოს და ბოლოს, რა ხდება სპექტაკლში? სტალინი (ალექსი ბაღდასაროვი) და ბერია (მიხეილ ფიგლიევი) მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ურთიერთობებს არაკვივან. ბაღდასაროვი ექსპრესიისა და გროტესკის სინთეზს ცდილობს. კონფერანსიუს გამოცხადების შემდეგ მას ვაკავიბულს გაათრევენ სიბნელეში. მკირე ინფორმაციას გვაწვდის თუთიყუში სკივრიდან. შემდგომ იწყება პირველი სურათი — სტალინი და ორი მცველი. სკივრი სტალინისათვის საწერ მაგიდადა ქცეული, იგი ჰქია კონიაკით („ოჯა-

ლეშის“ დიდი ბოთლიდან) თავის სევდანარევ მონოლოგს გვამცნობს — ივანე მრისხანეს გულისნადებს უზიარებს, მშობლიურ რუს ხალხთან დაკავშირებით. აქ ავტორი შემთხვევით, მაგრამ, ჩემი აზრით, საერთო განზოგადოებისათვის ზუსტ სვლას აკეთებს. სტალინის სახე იხსნება რუსული ისტორიზმითა და ეთნოფსიქიკით, და იწყება რუსული თვითგვემა — აღსარება ჩადენილი ცოდვების გამო, შიში აჩრდილებისა და ა. შ. ეს, შეიძლება გავიგოთ, როგორც რემინისცენცია ბორის გოდუნოვისა თუ ა. ტოლსტოის ისტორიული დრამებისა ან, როგორც შეგნებული კვლევა რუსული ხასიათისა. ჩემს ამ მოსაზრებებს განამტკიცებს გიორგი გაჩევის გამოკვლევებიც, შედარებითი ანალიზებითა განსაკუთრებით სპის დროს სუფრასთან ქართველებისა და რუსების ქცევისა. სტალინის სახე კი, მთლიანად ემთხვევა რუსების დახასიათებას. სტალინს ძალიან ეშინია აჩრდილის — შავი ადამიანისა, რომელიც სულ თან სდევს, მაგრამ აქვე ხაზგასმულია, რომ ეს არ არის კეთილი სულის ძალის დევნა, ეს არის შავი ადამიანის, ბოროტი მსაჯულის დევნა. ამიტომ არც ესენინის პოემაა გამოსარიცხი თავისი ტრაგიზმით.

სპექტაკლის ზუსტი აღწერა შედარებით ძნელია, რადგან იგი ძალიან მჭიდრო კაჟმირშია პოეტურ ტექსტთან. სხვადასხვა კალამბურთან, სტალინისმაგვარ პოლიტიკურ დემაგოგებთან, რაც სიმართლე გითხრათ, მხიარულ განწყობილებას უქმნის მაყურებელს. თუმცაღა, პიესაში ტრაგიკული ნოტები გაფრთხილებისა და შემ-

ფოთებისა, როგორც რეჟისორის, ასევე მაყურებლის მიერ, შეუმჩნეველი რჩება. სტალინ-ბერიას დუეტის საცირკო კლოუნადაა. ეს განსაკუთრებით ძლიერაა ხაზგასმული ფინალურ მიზანსცენაში. ბერია ჩაცმულობითაც კი კლოუნის ატრიბუტებით სარგებლობს. ფართო შარვალი, ქოშები, უტრირებული წამლის ქილა. შარვალი უფრო საცვალს მიუგავს, რომლის შიგნითაც ელსმენის მილს ინახავს. ის მილი მიკროფონადაც იქცევა ხოლმე ბელადისათვის სიტყვის წარმოთქმისას.

სტალინი სულ ცდილობს ბერია რაიმეში დაიჭიროს. — შეცდომაში, არასწორ ქმედებაში და სწორედ ამგვარ ადგილებში ძლიერდება თამაშის გროტესკული ხერხი და პოლიტიკური დემაგოგია. მაგალითისათვის ორ ტექსტს მოვიყვან მიახლოებით.

ს ტ ა ლ ი ნ ი: ლაერენტი, მოთხარი შენ ჩემი ამხანაგი ხარ თუ მეგობარი?

ბ ე რ ი ა: მე თქვენი ამხანაგი ვარ.



სცენა სპექტაკლიდან.

სტალინი — ალექსანდრე ბაღდასაროვი, ბერია — მიხეილ ფიგლიევი.

სტალინი: ხომ ხელავ, შენ ჩემი ამხანაგი ხარ და არა მეგობარი.

ბერი: არა, მე თქვენი მეგობარი ვარ, ამხანაგო სტალინ.

სტალინი: ხომ ხელავ, შენ ჩემი მეგობარი ხარ და არა ამხანაგი.

მეორე მაგალითი:

სტალინი: ლავრენტი, გამოტყდი, რომ გენსაკობაზე ოცნებობ.

ბერი: გეფიცები, არ ვოცნებობ.

სტალინი: რა გვინდა ჩვენ ისეთი პოლიტიბუროს წევრი, რომელიც გენერალურ მდივნობაზე არ ოცნებობს!

უნდა მოგახსენოთ, რომ „კატა-თავგობანას“ ეს მექანიზმი საკმაოდ ოსტატურადაა დაწერილი და არანაკლებ განხორციელებული მსახიობების მიერ. საქეტაკლის მთლიანი მსვლელობის დროს სცენას არასოდეს ტოვებს დაცვა, რომელნიც ძალიან სშირად იმეორებენ ბერია-სტალინის მოქმედებებს, განსაკუთრებით რევოლუციებით, რევოლუცი კი სულ მზადაა აქვთ დარბაზზე მისამერად და სასროლად. სიმართლე გითხრათ, მსახიობებს ვერაფერში დასდებ წუნს. გაუგებრობების რიგი, რომელიც მხატვრულ ხარისხთანაა დაკავშირებული, მომდინარეობს დრამატურგიიდან და რეჟისურიდან. უპირველეს ყოვლისა, როგორც უკვე აღვნიშნე, ეს არის ეკლექტიზმი.

პიესის მეორე ნაწილი აერთიანებს თითქმის ყველა ხერხს, რომელიც მეოცე საუკუნის დრამამ შეიმუშავა, ეს იქნება პირანდელოს, ბრეჰტისა თუ ბეკეტის კონცეფციები. მეორე მოქმედება იწყება ბერია-სტალინის დიალოგით, სადაც ბერია დაჟინებით მოითხოვს როლების შეცვლას, ავტორსაც იმოწმებს, რომ პიესაში წერია, როლები შეუძლიათ

გაცვალონ. ხდება გმირების მიერ ისტორიულ პერსონაჟებთან გაუცხოება და, ამავე დროს, სიტუაცია აბსურდულია.

სტალინის დიალოგები ბერიასთან მთავრდება მონოლოგებით დრომასთან, როცა სცენა იქცევა დემავოგი ტირანის ტრიბუნად. ჩემი აზრით, როგორც მსახიობის, ისე დრამატურგის დიდი მიღწევა სწორედ ეს სცენებია. სცენები, სადაც აღარ არსებობს აქცენტები და ლაპარაკობს ისტორიის ზოგადი პერსონაჟი, რომელსაც ამ კონკრეტულ სიტუაციაში სტალინის ფორმა აცვია. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მსახიობი აბსოლუტურად არ ცდილობს ფიზიკურად მიმსგავსებას (იგი წვერმოშვებული თამაშობს), არც საერთო ფიზიკურ ნახაზს იმეორებს ხელის მოძრაობასა თუ სიარულში, რომელსაც მე „ფიზიკურ“ ციტირებას დავარქმევდი. ბალდასაროვი აღწევს ისტორიულ და პოლიტიკურ განზოგადებას, რომელიც მოიცავს მთელი ქვეყნის ისტორიის თავისი წინააღმდეგობებითა და შეცდომებით. ერთ-ერთი სცენის დროს ბალდასაროვი გაირინდება — სტალინის მონუმენტს ანსახიერებს. მის უკან კი მისივე ჩრდილი აირეკლება სტერეოტიპულ პოზაში და სცენაზე ორი ბელადია — ფიზიკური და აჩრდილის სახით.

თეატრი გვესაუბრება ყველა პრობლემაზე, იქნება ეს ტირანია, დემოკრატიული გარდაქმნა თუ საჯაროობა, მაგრამ ყველა ამ პრობლემაზე საუბარი მაინც არასერიოზულია და ძირითადი ხერხი მაინც გაქილიკება.

მეორე მოქმედების შუა ნაწილში ბერია ქრება და იწყება



სენა სპექტაკლიდან.

სტალინის კუმარები — რეჟისორისა და დრამატურგის ფანტასმაგორიები. სიბნელეში სტალინის დასდევს კიტელიანი აჩრდილი სინათლის სხივით ხელში, შემდეგ მას აბანოდან გამოვარდნილი თუთიყუშიც მიემატება. სტალინის ერთადერთ შეკითხვაზე — „ვინ ხარ?“ პასუხი ცვალებადია: მე ვარ ოგეპეუდან, მილიციიდან... მე ვარ შაპოკლიაკი, მე ვარ ვარდაქმნის შუქნიშანი, მე ვარ სტალინი... სენა შემზარავ შთაბეჭდილებას ტოვებს — სტალინს ბრძოლას უცხადებს ყველა ფენა და 70-წლიანი ისტორიის ყველა წარმომადგენელი, ბოლოს კი თვითონ სტალინი — მისი ორეული. ეს ტრაგიკული მომენტი დარბაზისათვის შემჩნეველი რჩება.

სამი მსახიობი ერთმანეთში დაეძებს, რომელია სტალინი, რომელია თუთიყუში და ირკვევა, რომ

სამივეა თუთიყუში, სამივეა პროლეტარიატის ბელადი, სამივეა სტალინი.

ჯერ კიდევ პირველ მოქმედებაში სტალინი დარბაზში ეძებს თავისა და ბერიას ორეულებს, რაც ისტორიული, ასტრონომიული, გოტესკული, საცირკო თუ ტრაგიკული ორეულის ბიბლია უნდა გამზღარიყო. მაგრამ ეს მომენტიც ქლიკობას არ გასცდენია.

ისტორიის სკივრი სპექტაკლის ფინალში საბჭოთა ქვეყნის პარადად გადაიქცევა. პირველ პარადს სტალინი იღებს, მას პიონერი გადასცემს ყვავილებს. მეორე პარადს — ბერია, მას ყვავილებს გადასცემს კომკავშირელი გოგონა და ჯილდოდ კანფეტების კოლოფს მიიღებს. შემდგომ პარადს იღებს თუთიყუში, აჩრდილი და ა შ.

სპექტაკლი ბევრ საფიქრალს გვიტოვებს, იგი არ არის სტალინის სახის ამსახველი სპექტაკლი. იგი არის ფანტაზიის ნაყოფი, რომელსაც დავარქმევდი „მოსაზრებანი საბჭოთა კავშირის ისტორიაზე ორი კაცის ნიღბით“.

ეს არის სერიოზული განაცხადი იმ განზოგადობებით, რომელსაც დიდი ხანია ელის საბჭოთა საზოგადოებრიობა. უნაკლო არაფერია და ის სერიოზული შიმოქმედებითი არათანმიმდევრობა, რომელიც სპექტაკლს ახასიათებს. შეიძლება გამოუცდელობასაც მივაწეროთ. არ დავგავიწყდეს, რომ სპექტაკლი მოსკოვის ლომიანოსკოვის სახ. უნივერსიტეტის რეპერტუარსაა.

ქარილები, „თეატრალურ მოკმბეს“

ფარღის მიღმა დახარჯული ენერგია

ბორის გ. ერისთავის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენის უფროსი მემანქანის ოთარ ცერცვაძის სამუშაო ოთახი, სიბობო, უბრალოება.

მზრუნველ ხელს ოთახში თეატრის ყოველი მთავარი მხატვრის შოთა ხუციშვილის პორტრეტი და მისეული „გედის სიმღერის“, „მთას დაუბრუნდა მთიელი“ ზარის ესკიზი მოუთავსებია.

ეს მხატვრისა და სცენის უფროსი მემანქანის ორათეულ წელზე მეტი ხნის მანძილზე ერთად მუშაობის დასტურია, გულს დაჩინეული კვალი საწუთროდან აღრე წასული შემოქმედისა.

დაუვიწყარია თეატრში მოსვლა. ვიღაცამ ურჩია, თეატრში სცენის მუშები სჭირდებოთ, ითხოვა და მიიღეს, მიიღეს და დაემკვიდრა.

სიყვარული თეატრისადმი, თორემ სცენის მუშას რა ხელფასო უნდა ჰქონოდა, რომ დაღწენილად ეცხოვრა. ბევრი რამ ემარჯვებოდა, სხვაგან წავიდოდა, მეტს მიიღებდა, მაგრამ თე-

ატრში იყო მისი ნავსაყუდელო, იქ ირჩია, იქ უყვარდა, იქ უყვარდათ...

გადიოდა წლები. იცვლებოდნენ რეჟისორები. მიზანი და საქმე კი ერთი რჩებოდა—ერთგული სამსახური ქართული თეატრის დამაარსებლის გიორგი ერისთავის სახელობის თეატრისა.

გორის თეატრში სხვადასხვა წლებში მოღვაწე რეჟისორები პავლე ფრანგიშვილი, ვასო ყუშიტაშვილი, ლილი იოსელიანი, ქართვენიშვილი, იური კაკულია, სიკო ვაჩნაძე, გიორგი აბრამიშვილი აფასებდნენ მის შრომას, ნიჭიერებასა და ენთუზიაზმს, ძიებასა და წვდომას.

უღალატო შრომის დასტურია საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს სამკერდე ნიშანი საუკეთესო შრომისათვის, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის სიგელი, შრომის ვეტერანის მედალი, ადგილობრივი საბჭოთა და პარტიული ორგანოების საპატიო სიგელები, სათუთად რომ ინახება ოთარ ცერცვაძის პირად არქივში.

ჩვეული რუდუნებით გრძელდება მუშაობა.

ერთმანეთს აკინძვია სადაგი დღეები.

ყოველი ახალი სპექტაკლი ხომ ახლის მომცველია ჭარმაგი მუშაკისათვის. ახალი მაკეტების განხილვა, დეკორაციების დამზადება. რამდენი სიხუსტეა საქირო, სულ პატარა შეუსაბამობამაც კი შეიძლება სჭიმე წაახდინოს, დღეების ნალოლიავეები ერთი ხელის დაკვრით გაატანოს წყალს. ძნელია, როცა ისე არ გამოვა, როგორც თავიდან იყო ჩაფიქრებული. შეიძლება არც უსაყვედურონ, მაგრამ თვითონ, სხვათა თვალისგან მაღულად, სტკივა. შემოქმედისთვის ტკივილი უცხო და იშვიათი არ არის, მაგრამ როცა შეუძლია უმტკივნეულოდ შეასრულოს დავალება, მარცხი არ ეგებოს;

თავისი ნაღვაწის შედეგით არაერთხელ დამტკბარა ო. ცერცვაძე. კულისებში „ჩასაფრებულ“ ჩუმად, თავისთვის იმკის, თავისივად ითვლის მყუდრებლის ტაშს. ქეშმარიტად ითვლის, რამეთუ მის უნარსა და ერთგულუებაზეც დიდა-

და დამოკიდებული სპექტაკლის ნორმალურად წარმართვა.

სცენისადმი სიყვარული მამიდან შეიღწეც გადასულა. ოთარის ერთადერთი

უფროსი მამის კვალს მიჰყოლია და ისიც სცენის მუშად მისულა თეატრში. იქნებ, მისი სამი შვილიც თეატრს დაუკავშირდეს, ვინ იცის...

ჩაფერფლილა წლები. თმა-წვერი ჭაღარას დაუფარავს. სამუშაო მაგიდაზე ახალი ესკიზი დევს, ფიროსმანისა და ნატო ვაჩანაძის სეველიანი სახეები კედლებზე...

ოლია ბრახვაძე

სიყვარულიც, მოვალეობაც!

მიმდინარე წლის 21 თებერვლის ქართულმა გაზეთებმა გვაუწყეს რომ შესრულდა უკვდავ „აბესალომ და ეთერის“ დადგმიდან 70 წლისთავი. ამ თარიღთან დიკავშირებით ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გაიმართა საიუბილეო სპექტაკლი, რომელშიც ჩვენი ოპერის წამყვანი სოლისტები მონაწილეობდნენ.

მართალია, მუსიკის სპეციალისტი არ გახლავართ, მაგრამ არ შეგცდები, თუ ვიტყვი, რომ „აბესალომ და ეთერი“ ნებისმიერი საოპერო მწვერვალის ტოლფასია. მასში ვერ ნახავთ მელოდიურად ვერც ერთ სუსტ ადგილს და საუკეთესოს ყოველთვის საუკეთესო ცვლის. შეუღლებელი საგუნდო სიმღერები კი გამოირჩევა სიმამართლიანობით, დრამატიზმითა და ტრაგიზმით. ყველაზე მთავარი მაინც მისი წმინდა ეროვნულ სულსა და ჰან-

გებზე დაფუძნებული კლასიკაა, რაც მკვეთრად გამოარჩევს სხვებისაგან. და აი, ასეთ საზეიმოდღეს, როდესაც ოპერის თეატრი სავსე უნდა ყოფილიყო საოპერო და, საერთოდ, კლასიკური მუსიკის მოყვარულებით, სამწუხაროდ, ცარიელი აღმოჩნდა. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ რამდენიმე ათეულ კაცს, რომელთა შორის უცხოელი ტურისტები სჭარბობდნენ.

რა თქმა უნდა, „აბესალომ და ეთერი“ ყველას უნახავს და მოუსმენია, მაგრამ კიდევ ვიმეორებ ხანგასმით, რამდენჯერაც არ უნდა მოისმინო და ნახო იგი, მისი მოწყენა შეუძლებელია. სად იყვნენ ჩვენი მუსიკალური ან ახლად შექმნილი საოპერო და საბალეტო მუსიკის მოყვარულთა საზოგადოებების წარმომადგენლები? და წარმოიდგი-

ნეთ მსახიობთა განწყობილება, როდესაც ამდენი ნიჭი და ენერჯია უმცივრეს მსმენელ-მაყურებლისთვის იხარჯება. ამიტომ ოპერის თეატრისაკენ ხშირად, სიყვარულთან ერთად, ეროვნული კულტურის წინაშე მოვალეობის მოხდის გრძნობაც უნდა გვეწოდეს. მით უმეტეს, თუ არ ვცდები, ახალი ეკონომიკური პოლიტიკით, თეატრებიც თვითდაფინანსებაზე გადადიან. საიუბილეო სპექტაკლი გამონაკლისი არ იყო — იგი სხვა დროსაც ხშირად იყო ეროვნული. ეს კი არც ერთ კულტურულ ერს არ ეკადრება.

სპექტაკლის შემდეგ უცხოელების ხანგრძლივი ტაში იმის დასტური იყო, რომ მოეწონათ „აბესალომ და ეთერი“. მაგრამ ცარიელი დარბაზის გამო, ჩვენზე როგორი შთაბეჭდილებით წვაიდნენ, ვერ გეტყვით.

პატრიციაშვილი რმ-
დამცნის, ამ წერილის მო-
წერა თბილისის ოპერისა
და ბალეტის სახელმწი-
ფო აკადემიური თეატრის
დღევანდელმა მდგომარე-
ობამ გადამაწყვეტინა. იყო
დრო, როდესაც ოპერის
თეატრში შესასვლელი ბი-
ლეთი არ იშოვებოდა. დღეს
კი გული გწყუდება სპექ-
ტაკლის დროს მაყურებე-
ლთა დარბაზში ორმოც-
დაათიოდე კაცს რომ ხე-
დავ.

ხელოვნების სპეცი-
ალისტი არ განხვავართ, მაგ-
რამ როგორც კლასიკური
მუსიკის დიდმა მოყვარუ-
ლმა, მინდა ჩემებურად
ავხსნა თეატრში მაყურე-
ბლის რაოდენობის შემ-
ცირების მიზეზი.

ცნობილია, კინოს, ტე-
ლევიზიისა და განსაკუთ-
რებით, მუსიკის მსუბუ-
ქი უანრის — ესტრადის
განითარებამ, მაყურებე-
ლი ოპერის თეატრს ჩა-
მოაშორა. მოგეხსენებათ,
ესტრადა უფრო ადვილი
აღსაქმელია, ვიდრე კლა-
სიკა. ამიტომ ახალგაზრდო-
ბაც მისკენ იხრება. საჭი-
როა ძიება იმ გზების, რო-
მლებიც სამომავლოდ პრო-
ფესიონალ მსმენელებს
აღზრდის. მართალია, ამ
მხრივ კარგ საქმეს აკე-
თებს ჩვენი შესანიშნავი
დირიჟორი ჯანსუღ კახი-

ძე (ბავშვებისათვის მუსი-
კის გაკვეთილების ჩა-
ტარება), მაგრამ რო-
გორც ჩანს, ეს არ არის საკ-
მარისი.

აი, რე, ჩვენში, საოპე-
რო ხელოვნების განვითა-
რების გარიჟრაჟზე — რე-
ვოლუციის შემდგომ, თეა-
ტრში დადგმული უცხო-
ური ოპერის ლიბრეტოს
ქართულად თარგმნიდნენ,
ეს ეხმარებოდა მსმენელს
ოპერის შინაარსის უკეთ
აღქმნა. სამწუხაროდ, შემ-
დგომ ეს ტრადიცია დავი-
წყებდას მიეცა და დღეს,
ჩვენი მომღერლები ან
რელიუზიად მღერაან. ან
რუსულად. კარგი იქნება,
თუ აღსდგება ძველი ტრა-
დიცია.

მაყურებლის შემცირე-
ბის უმთავრეს მიზეზად
მანც ქართული რეპერ-
ტუარის სიღარიბე მიმა-
ჩნია. ზაქარია ფალიაშვი-
ლის სახ. თეატრში „აბე-
სალომ და ეთერი“ და
„დაისი“ რომ უნდა იდგ-
მებოდეს. ამაზე ორი აზრი
არ არსებობს, მაგრამ რა-
ტომ აღარ იდგმება მელი-
ტონ ბალანჩივაძის „დარე-
ჯან ცბიერი“, ან დიმიტრი
არაუიშვილის „თქმულება
შოთა რუსთაველზე“? რა-
ტომ გაქრა სცენიდან ოთარ
თაქთაქიშვილის შესანიშ-
ნავი ოპერა „მინდია“ და

დავით თორაძის ბალეტო
„გორდა“?

ცალკე აღვნიშნავ გრი-
გოლ კილაძის ბალეტს
„სინათლე“. ამ ტექშიარ-
ტად უმშვენიერეს მუსი-
კას მსმენელი ზღაპრულ
სამყაროში გადაჰყავს. სა-
მწუხაროდ, მისი დადგმა
ჩვენი სწორუპოვარი მო-
ცეკვავის ვახტანგ ჭაბუ-
კიანის შემდეგ ვერავინ გა-
ნახორციელა. იქნებ, მოგ-
ვეხერხებინა ამ შესანიშ-
ნავი მუსიკის ფირფიტაზე
ჩაწერა, რათა იგი ხელ-
მისაწდომი გახდეს ფარ-
თო მსმენელისათვის. ყვე-
ლა შემოჩამოთვლილი ნა-
წარმოები მუდმივად უნდა
იყოს რეპერტუარში.

მინდა კიდევ ერთ გარე-
მოებას ვაუხსნა ხაზი. მარ-
თალია, ძალზე ძნელია, მაგ-
რამ მისასალმებელი იქნე-
ბოდა ოპერის თეატრში
მსოფლიოს გამოჩენილი
მომღერლების მოწვევა:
ლუჩიანო პავაროტის, პლა-
სიდო დომინგოს, რენატო
ბრუზონის, აპრილე მილოს,
ტომას ჰემპსონის და სხვა-
თა, მათი გამოვლა სცენა-
ზე ხელს შეუწყობდა სა-
ოპერო და საერთოდ კლა-
სიკური მუსიკის პოპულა-
რიზაციას საქართველოში.

პატივისცემით

ჯიმშარ პანჯიანშვილი

რუსთაველის თეატრი

უდავოდ დიდ ეროვნულ საქმეს ეწევა... ამდენად კი ყოვლად გაუმართლებელია წუხილი იმაზე, თუ უაღრესად საპატიო საქმე კეთდება ქართული დრამატურგიის, ან თავიდან ბოლომდე ეროვნული შემოქმედების ფრთაგაუშლელად... ხელოვნებაში წარმატება... მსოფლიო სახელის დაგდება, თურმე უამისოდაც შეიძლება და ჩვენც შესაბამისად უნდა ვარდავიქმნეთ... ვიამაყოთ რუსთაველის თეატრის დასის საშემსრულებლო ან სადადგმო ორიგინალური ხელოვნებით... ბოლოს და ბოლოს, ჩვენებით მოხიბლულ ინგლისელ, გერმანელ, მექსიკელ, ესპანელ თუ სხვა ეროვნების მაყურებელზე ნაკლებ მაინც ნუ გავხარებით... უნდა ითქვას, რომ სწორედ ასეთი დამოკიდებულება რუსთაველის თეატრისადმი, მისი გახმაურებულო დადგმებისადმი სწორია და მართებული... თუმცა ამ ბრწყინვალე სპექტაკლების ყველა სცენაზე თუ სურათზე იგივეს ვერ ვიტყვი.

მე პირადად რუსთაველის თეატრის დადგმებიდან ვერა და ვერ ვიკვებ მსახიობების უხამს მოძრაობებს, თუ მოქმედებებს... რაც საერთოდ ერზე რომ არაფერი ვთქვათ, **დარბაზ**

ში მყოფი მაყურებლის შეურაცხყოფა ნამდვილად არის... მით უმეტეს, ეს აღვირახსნილობის სურათები ნაკლებად ემსახურება მოქმედი პირის ხასიათის გადმოცემას... და, ვფიქრობ, მათი სპექტაკლიდან გაძევებით მშვენიერი დადგმების ესთეტიკური მხარე კიდევ უფრო მოიგებს. ვგონებ, ქუჩაში იგივე მოქმედების ჩადენისათვის მოქალაქე შეიძლება შეურაცხავად ჩათვალოს... ან ხულიგანი უწოდონ და პასუხი აგებინონ.

უტყუარია, რომ სცენას, ზნეობისა თუ სხვა საკითხებში ქუჩაზე მეტი მოეთხოვება.

ალბათ, ბევრს კარგად ახსოვს საქართველოს ტელევიზიაში „ჯაყოს ხიზნების“ ერთობ გახმაურებული საზოგადოებრივი განხილვა... მე, რა თქმა უნდა, მთლიანად იმათ მხარეზე ვარ, ვინც სცენაზე თუ ტელეეკრანებზე სექსუალური სცენების გამოტანის წინააღმდეგია...

მაშინ, ერთმა ნაწილმა მარგოს სულიერი გარდატეხის გადმოცემის აუცილებლობის „ხელზე დახვევით“ გაამართლა ოჯახის პირობებში საყურებლად ნამდვილად ამაზრზენი სურათი. მეორე ნაწილს კი, სამწუხაროდ, უნარი არ ეყო, ეთქვა, რომ მარგოს სულში ცვლილებების საშიშროებას გადმოცემა სხვაგვარადაც შეიძლებოდა...

ამისათვის ეკრანზე უნდა გამოჩენილიყო მხოლოდ ქალის სახე, მისი შეძრწუნებულობა, გაოგნებულ-ბედს-შეგუებული და ვნებამოგვრილი გამომეტყველებით. გამოთქმული გულისტკივილი, რა თქმა უნდა, „წვრილმანია“ და ჩემდასაბედნიეროდ, ბევრს ვერაფერს აკლებს ამ მეტად მაღალმხატვრული წარმოდგენების მნიშვნელობას, მათ ადგილს ხელოვნებაში, და მაინც, ვფიქრობ, ჩვენს დროში, საქართველოში ამაზე სიტყვა აუცილებლად უნდა თქმულიყო... თუნდაც ასე მოკრძალებულად, რიდიტ, რადგან ნუ დაგვავიწყდება, რომ ჩვენი ხალხური ცეკვები, ყველა დროის ეს უპირველესი ხელოვნება, ზნეობის უმაღლესი იდეალების მატარებელია. ხოლო ხელოვნების სხვა დარგთა თავკაცებს ყველა ეპოქაში, დროისა და ვითარების მიუხედავად, მართებულ ქართული ბუნების ამ უტყუარი თვისებების განუხრელი წარმოჩენა.

მერწმუნეთ, უფრო უმთავრესი ეროვნული საქმე ერისკაცისათვის არ არსებობს.

გიორგი მამაცაშვილი

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმის იურდიული განყოფილების იურისკონსულტი.

მტკიცება არ სჭირდება იმას, რომ თეატრში უმთავრესი მსახიობია.

თეატრი ზეიმიან თავისი არსით და ზეიმსა და სიხარულს მსახიობი განიჭებს.

ძნელია შეხვედრე ქართული თეატრის მოყვარულ ადამიანს, რომელიც არ იცნობდეს ზინა კვერენჩილაძეს, მის ანტიგონეს, არ ჰქონდეს მოსმენილი მის მიერ წაკითხული ლექსები.

მე, რა თქმა უნდა, არც შემძლია და არც ვაპირებ ზინა კვერენჩილაძის შე-

მოქმედებაზე საუბარს. მინდა მხოლოდ ორიოდ სიტყვით აღვნიშნო, რომ მის მიერ წაკითხული პოეტური თუ პროზაული ნაწარმოებები საოცრად მიმზიდველი და დასამახსოვრებელია. მათ ახასიათებთ კითხვის სადა მანერა, აზრთა სწორი, ემოციური წყობა. ამაში კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, როდესაც ქუთაისში 1987 წელს „პოეზიის საღამო“ გამართა.

სცენაზე დგას ადამიანი, რომელიც ლექსით გე-

საუბრება და შენ მონუსხული ზიხარ დარბაზში, უსმენ და გრძნობ, თუ რაოდენ ღიღია ამ მსახიობის ოსტატობა, პოეზიასა და პროზაში ღრმა, ფილოსოფიური წვდომის უნარი, რამდენადაც მომხიბვლელი და დახვეწილია ზინა კვერენჩილაძის მხატვრული კითხვა, იმდენად ლამაზი და მარადიულია ამ კითხვით მიღებული შთაბეჭდილება.

ვირუჟ მებრემელი
ქ. ქუთაისი

საშუბარი საბავშვო რეპერტუარზე

თეატრის მოღვაწეთა კავშირში მუსიკალური თეატრების სექტორის თანხმობით ეიმართა „მრგვალი მაგიდა“, რომელიც მიეძღვნა საბავშვო მუსიკალური კვირეულის შედეგებს და საბავშვო მუსიკალური სექტაკლების შექმნას პრობლემას.

„მრგვალი მაგიდის“ მუშაობაში მონაწილეობდნენ კომპოზიტორები: მ. დავითაშვილი, შ. მილორავა, მ. მერაბიშვილი; მუსიკისმცოდნეები: ნ. ლორია, მ. ახმეტელი, ნ. ბერძენიშვილი, ც. კიტოვანი, ს. კასიმოვა; ი. გოგებაშვილის ხას. სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი ლ. გრიგოლია; კავშირთაშორისო თვითმოქმედების სახლის მუსიკალური განყოფილების გამგე თ. დალალიშვილი.

ესთეტიკური აღზრდის ერთ-ერთი საწინდარი ბავშვთა მუსიკალური გემო-

ვნების განვითარება და დახვეწაა. ამ მხრივ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს საოპერო ხელოვნება. თქვა ნ. ლორიამ და იქვე დასძინა, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს საბავშვო ოპერები, ჩვენი თეატრები მაინც არ ასორციელებენ მათ დადგმას.

მ. დავითაშვილმა გულისტკივილი გამოთქვა იმის გამო, რომ თავად კომპოზიტორები არ იჩენენ ინიციატივას ბავშვთათვის საოპერო თუ საბალეტო ნაწარმოებთა შექმნისა. ეს, მისი აზრით, გარკვეულწილად იმითაცაა გამოწვეული, რომ მათი 2-3 წლის მუშაობა შეიძლება უშედეგო აღმოჩნდეს — თეატრმა არ განახორციელოს ამ ნაწარმოებთა დადგმა.

თ. დალალიშვილმა გამოთქვა სოსაზრება დაისვას საკითხი ოპერისა და ბალეტის თეატრის სამხატვრო საბჭოს წი-

(გაგრძელება 85-ე გვერდზე.)

ისტორია

მიხეილ კალანდარიშვილი

ძველი ქართული თეატრის განვითარების ძირითადი ტენდენციები

გაუთავებელ ბრძოლებში საქართველოს მრავალი საგანძური შემოუსრა: სულიერიც და ნივთიერიც. სხვადასხვა ტომმა სხვადასხვა წესის დამკვიდრება სცადა, სხვადასხვაგვარად იბატონა მასზე. თუმცა, ყოველი ახალი შემოსევა გაუგონარი, უმაგალითო ბარბაროსობით გამოირჩეოდა და ასევე უმაგალითო გაუგონარ შეუპოვრობას ბადებდა ისევ და ისევ დაპყრობილ ერში.

დაუმორჩილებლობა, ღტოლვა თავისუფლებისაკენ, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბდა უდიდეს კულტურულ ღირებულებად, რომელზეც დამოკიდებული გახდა ყველა სხვა სულიერი ფასეულობა. საქართველო ამჟამად იმ დროებით, როდესაც უღელმთოხსნილი, განადგურებული, სწრაფად იკრებდა ნებისყოფას, ჩქარობდა მოესწრო საგანძურის აღდგენა, შელახულის განწმენდა და აღზევება. ფრაგმენტულობა, ეტაპურობა, წყვეტილობა ქართული კულტურის ჩვეული გზაა. თუმცა აზრი, ასე თუ ისე, ცხოვრებასთან კიბილში თავის გზას პოულობდა და მკვიდრდებოდა — ძველი ხელოვნების მრავალი ქმნილება გამოირჩევა სიღრმითა და სინატიფით.

თეატრალური ხელოვნებაც ჩართული იყო წუთისიფლის ტრიალში, უშიშრად უმკლავდებოდა თავისი დროის სატყეარს. სწრაფ რეაგირებას ახდენდა პრობლემებზე და აქტიურად მონაწილეობდა საჭირო აზრის დემოკრატიზაციაში. მიზნისა და შესაძლებლობების მიხედვით, თანდათან ჩამოყალიბდა სხვადასხვა სასიათისა და ტიპის სამი თეატრი: ხალხური, საერო და საეკლესიო, რომლებშიც მრავალმხრივად აისახა რეალური საზოგადოებრივი პრობლემები, აგრეთვე რიტუალურ-სანახაობრივ ფორმაში ჩადებული ადათისა და წესის საიდუმლო არსი. განსაკუთრებით ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა ხალხური თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, „ბერიკაობა“¹, რომელიც გადაურჩა ძალდატანებას, გარეშე გავლენებს და უკანასკნელ დღეებამდე წარმოგვიდგა თავისი კლასიკური იერით — შეინარჩუნა ჭეშმარიტად ხალხური ხელოვნების კარნავალურ-სადღესასწაულო ატმოსფერო. ანუ, როგორც ბახტინი განსაზღვრავდა — „სიცილით გაგვირებული კულტურა“², სადაც სიცილი გვევლინება „ღვთაების სახით, რამეთუ ძველი ხალხური კომედიის სტიქიაში ასე მხოლოდ დემერტები იციანია“³.

ყველიერის დღესასწაულის ნიღბების თეატრის ესთეტკური საყრდენი იყო ცოცხალი იმპროვიზაცია, რომელიც განაპირობებდა სწორედ ბერიკაობის უნივერსალობას. სანახაობა, წინასწარ დაწერილი ლიტერატურული ტექსტის გარეშე, შეუზღუდავად ვითარდებოდა თემატური სცენარის თავისუფალ კონტურებში. აქტუალური ყოფითი მოვლენების პარადიული ინტერპრეტაცია გზას უხსნიდა თამამ კრიტიკას, მახვილგონიერულობას, რომელშიც გამოსჭვიოდა

სიბრძნე, ირონია, იუმორი და უკველი გვირგვინდებოდა გადამღები, გულლია სიცილით.

ხალხური თეატრის მეორე ტიპი, „ყეენობა“³, სალაშქრო-პატრიოტული ხასიათის რიტუალური წარმოდგენაა. საუკუნეთა მანძილზე აღვივებდა იგი ქართველთა მეომარ სულს. ბატალური სცენების ნაირფეროვან ვარიაციებში მკაფიოდ დომინირებდა მეტრძოლთა გამხსნეებისა თუ მხსნეობის გამოცდის იდეა — იმობდნენ თავგანწირვით და უთუოდ იმარჯვებდნენ.

ყეენობის ნიღაბთა სიმბოლიკა გამოხატავდა ერის მარადიულ სწრაფვას თავისუფლებიასკენ. ამ იდეას მართავდა ორი წამყვანი ნიღაბი: პირველი — აჯანყებულ ქართველთა წინამძღვრისა, რომელიც უცვლელად გადადიოდა წარმოდგენიდან წარმოდგენაში და მეორე — დამპყრობთა მეთაურის ნიღაბი, რომელიც ტრანსფორმაციას განიცდიდა დროისა და ისტორიული ვითარების შესაბამისად.

ტრადიციულ ხალხურ ხანახობათა სინთეზურ კრებულს შეადგენდა კიდეც ერთი თავისებური თეატრალური წარმოდგენა „სახიობა“, რომელშიც გამომწეურდა იმდროინდელი უანრულ-სტილისტური მრავალფეროვნება. მის წარმოდგენებს არ ავლდა არც საციკლო ნომრები, არც სპორტული თამაშობანი, არც მუსიკალური, საცეკვაო, სასიმღერო გამოსვლები და პოეტთა კავიობა, მაგრამ საჭიროა ცალკე აღინიშნოს მისი კიდეც ერთი ელემენტი, რამაც გარკვეულად იმოქმედა მომავალ ეროვნულ თეატრალურ აზროვნებაზე. მხედველობაში მაქვს ლიტერატურული დიალოგის ჩასახვა, რომლის ფიქრიანი სათქმელი ბევრად სცილდებოდა წმინდა გართობის საზღვრებს. მათი თხზვა და ფართო მაყურებლის სამსჯავროზე გამოტანა არ ეთაქილებოდათ თვითონ გვირგვინოსანთაც, სუბდათ რა, თავის ხალხში დაენერგათ საჭირო აზრი, რწმენა და ნება. სწორედ მათი წყალობით გაიკვლია გზა „გაბაასების“ უანრმა, რომელიც თეიმურაზ პირველის დიალოგებიდან მოყოლებული, შემდგომაც მეტი უტრადლებით სარგებლობს. ვხვდებით თეიმურაზ მეორესთან, არჩილთან თუ სხვებთან.

გაბაასების თავისებური ფორმა, დაპირისპირებული სახეები, იდეები, მათი შედარება განზოგადებისა და წუთისოფლის მოვლენებზე სერიოზული განსჯის საშუალებას იძლევა. თეიმურაზ პირველის „შედარება გაზაფხულისა და შემოდგომისას“ ფონზე იხატება ისევ და ისევ საქართველო თავისი ბუნებით, თავისი საწუხარით. თეიმურაზ მეორე „დღისა და ღამის გაბაასებას“ იწყებს ბიბლიური სიუჟეტებიდან, თუმცა ირკვევა, რომ მისი ფიქრები საქართველოს დასტრიალებს თავს და გვაძლევს მისი სხვადასხვა კუთხის ტრადიციების, ზნე-ჩვეულებებისა და ყოფის გააზრებას. ინტერესს იწვევს მისი მაღალფარდოვანი „გაბაასება რუსთაველთან“. არჩილ მეორის დამოკიდებულება ამ ნაწარმოებისადმი გამოხატულია თავის „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისაში“. მისივე ფილოსოფიური „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“ კიდეც ერთხელ შეგვახსენებს, რომ ქვეყნის რჩეულთ საღაღობოდ არ ჰქონდათ საქმე.

ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებს გვერდს არ უვლიდა საეკლესიო „სახიობაც“. იგი, ისევე როგორც ამ დროის ყველა საეკლესიო თეატრი, ამუშავებდა ბიბლიურ სიუჟეტებს და იგავებს, ხელმძღვანელობდა კანონიკური ხასიათებით, ცნობილი აღმგორიებით. მასაც აგრეთვე ახასიათებდა ეთიკურობა, დიდაქტიკა, სქემატიზმისა და შაბლონური პრობოითობის სავალდებულო მანერა. მაგრამ, განსხვავებით ყველა სხვა საეკლესიო თეატრისაგან, სახიობა ცდილობდა, ცნობილი მითები გარდაექმნა დროისა და ისტორიული საჭიროების შესაბამისად,

ეროვნული თვითშეგნების გაღვივების მიზნით. საინტერესო საბუთს, ამ მხრივ, წარმოადგენს სულხან-საბა ორბელიანის მიერ სახიობაში აღწერილი ბრძოლის სურათი: ბატალური სცენა გადაწყვეტილი იყო ნატურალისტურად. თავსარ-დაცემული მაყურებლის თვალწინ, ფიცარნაგზე ცვიოდა ბუტაფორული თავები, ხელები, ფეხები. ეს ფაქტი ნათლად ავლენს XVII საუკუნის ქართული თეატრის მაღალ საღადგმო კულტურას. ამასვე მოწმობს სპექტაკლში გამოყენებული არანატურალისტური ხერხებიც, — სიმბოლური, მისტიკური არსის და ხასიათის, — ბრძოლის ველზე დაღუპულ მეომართა მკვდრებით აღდგომის სცენა, იგივე ქრისტიანული სასწაული აქ მოხმობილი იყო ამადლებულ იდეათა თუ დაფრთხილ იმედთა ასაღორძინებლად. როგორც ვიგებთ, სცენა დიდად შთაბეჭედავი იყო და კათარზისს აზიარებდა მაყურებელს. ქართული თეატრი, შემდგომაც მუდამ ინარჩუნებდა ტრადიციას, — საუკუნეების მანძილზე არ აქრობდა სამშობლოსადმი თავგანწირვით სიყვარულისა და სულის მხნეობის ნაღვერდალს.

ბუნებრივია, თამამი და შეუპოვარი თეატრის მიმართ მოწყალენი არ იქნებოდნენ საქართველოს მპყრობელნი. და ყველაფერთან ერთად თეატრიც ხანგრძლივად კნინდებოდა, ისპობოდა. საბედნიეროდ, დგებოდა აღდგომის შუამი.

XIX საუკუნის დასაწყისამდე ქართული თეატრი ვითარდებოდა ევროპულ თეატრალურ კულტურათა გასაყარზე. საზრდოობდა ძირითადად საკუთარ მხატვრულ ტრადიციებზე ჩამოყალიბებული სცენური ფორმებითა და საშუალებებით. გამონაკლისი იყო კლასიციზმის ხანა. როდესაც ქართული თეატრი გ. ავალოშვილისა და მისი დასის სახით (1791—1795 წ. წ.) დროებით შეუერთდა მთავარ მაგისტრალურ მიმართულებას.

მინდა ვისარგებლო და მადლობა გადავუხადო ბ-ნ დიმიტრი ჭანელიძეს ფუნდამენტური გამოკვლევებისათვის, რითაც უთუოდ ნათელი შეიტანა ქართული თეატრალური კულტურის საუკუნეთა უყუნით მოცულ წიაღში. სწორედ ამ ნაშრომებმა („ქართული თეატრი უძველესი დროიდან XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე“, „სახიობა“, „ქართული თეატრის ისტორია“) აღმოჩნეს ინტერესი და სურვილი თვალი გადამევლო და ზოგადად მომეხილა ის გამჭოლი ტენდენცია, რომელსაც ერთგულად მისდევდა ჩვენი ეროვნული თეატრი ყველა დროში. ამ ერთი აზრით იკვრება და ერთიანდება ეპოქათა სიმრავლე. ვინ იცის, როდემდე..

შემდგომ ეტაპზე, ქართული თეატრის განვითარებისათვის, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა გიორგი ერისთავის სახელმწიფო პროფესიული თეატრის დაარსებას (1850 წელს), თუმცა, მისი არსებობა მეტად ხანმოკლე გამოდგა.

თეატრის მფარველობა ითავა მეფისნაცვალმა გრაფ ვორონცოვმა.. თეატრალური საქმისათვის სუფხილია გამოყო და ვარაუდობდა. ერთი მხრივ, ქართველი თავდაუნაურობის გულისმოგებას — სურდა ეროვნული კულტურის მეცენატად გამოეცხადებინათ. მეორე მხრივ, თეატრი მის ხელში იქნებოდა და საჭირო პოლიტიკური მიზანდასახულობა დაეკისრებოდა. მაგრამ, ძალიან მალე, გამოაშკარავდა ამ ვარაუდის საპირისპირო შედეგი — თეატრის სარკასტული დაცივნის ობიექტად იქცა სწორედ რუსეთის თვითმპყრობელური მიმართველობათვის ქართველ დიდებულებიანად.

გიორგი ერისთავი მრავალმხრივი ნიჭით იყო დაჭილდობებული. იგი, თეატრის სულისჩამდგმელი და ორგანიზატორი, თვითონვე იქცა მის დრამატურგად, რეჟისორად და მსახიობადაც. მისმა ორიგინალურმა კომედიებმა („გაყრამ“ და

„დავამ“ მოლიერის გადმოკეთებულ „ძუნწთან“ და „ძალად ექიმთან“ ერთად, განაპირობებს თეატრის სატირული მიმართულება. მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე თვით ამ ნაწარმოებთა სცენური განხორციელების პრინციპი: ტიპურ თვისებათა შარუულ-კარიკატურული ჩვენება. დასში აქტიური შემოქმედებითი ატმოსფერო სუფევდა, რაზეც ის ფაქტიც მეტყველებს, რომ მრავალი მსახიობი არ ჯერდებოდა ინტერპრეტატორის პროფესიას და თვითონ ქმნის პიესებს თავისი სპექტაკლებისათვის (გ. ჯაფარიძე, დ. ღვანაძე, ა. მეიფარიანი და სხვ.), თეატრის კედლებში შეიქმნა ზურაბ ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“, რომელშიც სხარტად და კოლორიტულად აისახა მაშინდელი სოციალური პროცესები.

თეატრის დახურვის საბაბი გახდა გლოვა ნიკოლოზ I-ის გარდაცვალების გამო. მაგრამ, გლოვის გასვლიდან დიდი ხნის მერცხე, 1858 წლიდან ვიდრე საქართველოს გასაბჭოებამდე, თეატრს სახელმწიფო მხარდაჭერა აღარ ჰქონია. თუმცა, მისი მძიმე, სირთულეებით სავსე ცხოვრება ისევ და ისევ გრძელდებოდა. გ. ერისთავმა საბოლოოდ „ჩაითრია“ ქართული თეატრალური ხელოვნება ევროპულ მიმართულებათა ნაკადში. მის მიერ მონიშნული კომედიის უანრი შემდგომაც ასაზრდოებდა როგორც თავადაზნაურთა სალონურ თეატრს (რომელთაც უსაზღვრო ლტოლვა გაუჩნდათ დრამატულ ხელოვნებაში ვარჯიშობად); ასევე 1871 წელს აღდგენილ თეატრს, რომელიც მალე დრამატული საზოგადოების კერძო წამოწყებად იქცა. იგი ილია ქავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა არა მარტო აღადგინეს, არამედ მთელი ძალ-ღონე შეაღიეს, რათა რეპერტუარში შეეყვანათ თეატრის ნახევარსაუკუნოვანი ცხოვრება. მთელი ამ პერიოდის მანძილზე თეატრი იქცა კულტურის უდიდეს კერად, სადაც ნერვოდენენ მკურნებელში სამშობლოს საყვარულს, თავისუფლებისაკენ ლტოლვას, აჩვენებდნენ შეურყვანელ, წმინდა ქართულს. თეატრის დიდ პატრიოტულ მისიაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მისი არსებობის 43 სეზონიდან 8 სეზონი დ. ერისთავის „სამშობლოთი“ გაიხსნა. თეატრი ცდილობდა მკურნებელთან ჰქონოდა ცოცხალი, პირდაპირი კავშირი. წლიდან წლამდე თავის კედლებში მართავდა საიდუმლო რიტუალს. წმინდათაწმინდას, თითქმის „სატაძაროს“. ნაცნობ სიუჟეტურ სვლეტში აქსოვდა სრულიად საქართველოს ერთიანობის იდეას, რომელიც მრავალჯერადი გამეორების მიუხედავად, ოდნავაც არ ჰკარგავდა აღქმის სისალასეს. შორეული წარსულის მოვლენათა გამომახილით შთაგონებული პიესები, რომლებიც ერთგვარად იძლეოდნენ ეროვნული ისტორიის გაკეთილებს, ქმნიდნენ იმ ნოყიერ ნიადაგს, რომელზეც აღმოცენდა და განვითარდა ქართული სასცენო რომანტიზმი. ამ პიესათა მემკვიდრეობით იზრდებოდა და ოსტატდებოდა ქართული თეატრის კორიფეთა: ლ. მესხიშვილის, ნ. გაბუნიას, კ. მესხის და სხვათა სამსახიობო ხელოვნება.

ქართველ მსახიობთა თამაშით წარმოჩენილი საკარო ცხოვრება გაშლილი იყო სხვადასხვა განზომილებებში და ზოგჯერ პოლარულ შეფასებებს იღებდა: ახალგაზრდა ერეკლე მეორის (ა. წერეთელის „პატარა კახი“) საგმირო საქმეთა ადვრთოვანებულ ჩვენებით დაწყებული, თამარის (ა. წერეთელის „თამარ ცხიერი“) პიროვნების მკაცრი მსჯავრით დამთავრებული.

რომანტიკული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი საღებავების კონტრასტულობა, აღდგენილი თეატრის სცენაზე ისტორიული პიესების განხორციელებისას ხადებდა ამაღლებულ ხასიათს, ბედისწერასთან შეკიდებულ ვნებათაღელ-

ვას, მრავალფეროვან, მოუხელთებელ, ცვალებად განწყობილებას, რაც გვირგვინდებოდა მსახიობთა ბრწყინვალე შესრულებით.

ქართულ მსახიობთა რომანტიკული მსოფლშეგრძნება მთელი ძალით ვლინდებოდა ლ. მესხიშვილის შემოქმედებაში. მისი რომანტიკული მანერა ქართულ თეატრში დღემდე ცოცხლობს, ჩამოყალიბდა რა როგორც გარკვეული სამსახიობო სკოლა, რომელზეც აღმოცენდა და გაიფურჩქნა ნიკი უდიდესი ქართველი მსახიობებისა: ვერიკო ანჯაფარიძის და უშანგი ჩხეიძისა, აკაკი ხორავასი და აკაკი ვასაძისა, ვასო გოძიაშვილისა, სერგო ზაქარაიძისა, ეროსი მანჯგალაძისა, სხვათა და სხვათა.

გასული საუკუნის მიწურულის სასცენო რომანტიზმის აყვავებას დიდად შეუწყო ხელი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ეროვნულ-გამანათიესუფლებელმა მოძრაობამ, აგრეთვე ამადლებულმა რომანტიკულმა საწყისმა ლიტერატურაში, რომელსაც უძველესი ფესვები აქვს ჩვენში „ვეფხისტყაოსნიდან“ დაწყებული. ამიტომ რომანტიზმის ესთეტიკა ორგანულად შეერწყა ქართულ სცენას.

რუსულ ლიტერატურაში რომანტიზმზე მსჯელობისას ს. შატალოვი მართებულად შენიშნავს: „ყოველი ეროვნული ლიტერატურა თავისთვის აღმოაჩენდა ხოლმე რომანტიზმს, ხალხის სოციალურ-ისტორიულ განვითარების შესაბამისად მიჰყავდა იგი მასთან. ცხადია, მსოფლიო ხელოვნების გამოცდილება ყოველთვის ისეა გათვალისწინებული როგორცაა იგი მოცემული ეროვნული კულტურისთვის დამახასიათებელი“.⁴

ქართულ ხელოვნებასთან მიმართებისას ყველა საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ რომანტიზმი მას არ აღმოუჩენია, ახალი არ იყო არც მისი მეთოდი, არც მიმართულება. იგი ყოველთვის ცოცხლობდა ქართულ კულტურაში როგორც მსოფლშეგრძნება, ამ ცნების ფართო გაგებით. ევროპაში რომანტიზმის აღმოცენება, როგორც მიმდინარეობისა, დაკავშირებული იყო საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის მოვლენებთან, მასზე რეაქციასთან⁵. ქართველი ხალხისა და მისი კულტურის განვითარების ისტორიული გზისათვის ახლობელი იყო რომანტიზმში აღმოცენებული მოვლენები.

ცხადია, აქ ლაპარაკია არა ვ. ჰიუგოს მანიფესტის მსგავსი წესების კრებულზე, რომელიც გვამცნობდა საფრანგეთში რომანტიზმის დაბადებას, არამედ იმაზე, რომ მსგავსი პრინციპები დაკანონების გარეშეც მუდამ არსებობენ ხელოვნებაში და შეესაბამებიან ეროვნულ ხასიათს. სამყაროს მიმართ რომანტიკული თვალთახედვა განჩნდა ისტორიულად გაუსაძლისი მდგომარეობისა და მაღალი ზნეობის შერწყმის შედეგად. მასში ხელახლა აირეკლებოდა საქართველო — თავისუფლებისმოყვარე მთავორიანი ქვეყანა, რომლის მთების დიდებულება სიმბოლურად გაიგივდა სულის გამძლეობაში, შინაგან სიმტკიცესა და წინააღმდეგობის უნარში. თუმცა, ეს აზრი ქართული ხასიათის თავისებურებაზე, მეორე მხარეა იმ მთლიანი ტრაგიკომიკური ბუნებისა, რომელიც შესანიშნავად წარმოადგინა და განმარტა სანდრო ახმეტელმა. „ქართველი იციან, როდესაც გული ტირის...“

ქართულმა სასცენო რომანტიზმმა თავის უმაღლეს გამოვლინებებში ეს „სიცილი“ და „ტირილი“ წარმოაჩინა იმ აზრობრივ კონტექსტში, რომლის მწვერვლიდან საქართველო ჩანდა, როგორც ქარიშხალით გადამტვრეული უზარმაზარი მუხა. ვაიკლის დრო და საქართველო — მუხის კრებითი სახე წარმოსდგება ს. ახმეტელის ნეორომანტიკულ თეატრში (ფ. შილერის „ყაჩაღები“, 1988 წ.);

მაგრამ ეს უკვე იქნება სცენაზე ატყორცნილი, უზარმაზარი, იღუმალებით მოცული ფულურობიანი ხე, რომელმაც დამანგრეველი ქარიშხლის შემოტევის გაუძლო.

ქართულ სასცენო ხელოვნებაში, ნახევარი საუკუნის მანძილზე, რომანტიზმის მედროშედ ლ. მესხიშვილი გვევლინება. ტრადიცია განიცდიდა ცვალებადობას, ახლებურად იაზრებოდა თვითონ რომანტიზმიც.

მეტად საინტერესოდ არკვევს პაოლა ურუშაძე ლაღო მესხიშვილის მიერ სხვადასხვა დროს შესრულებული „ჰამლეტის“ ხასიათის ცვალებადობას თავის ღრმა, სერიოზულ გამოკვლევაში „შექსპირი და ქართული სასცენო რეალიზმის ჩამოყალიბება“. მოვიხმობ ამ ნაშრომიდან რამდენიმე მოსაზრებას: „თამაშობდა რა ჰამლეტს 80-იან წლებში, იგი (მესხიშვილი — მ. კ) მას ანაქეტა რომანტიკული დრამის თვისებებს. მისი თამაშისთვის დამახასიათებელი იყო პათეტიკა, გზნება, ე. ი. სწორედ ის თვისებები, რომლებიც ბევრ რამეში განპირობებდა მის წარმატებას ეროვნულ რეპერტუარში თამაშისას... კრიტიკა აღნიშნავდა მსახიობის გულწრფელობას და გულში ჩამწვლად თამაშს... მაგრამ, ამავე დროს, მას უსაკუდურებდა გარეგნული ეფექტებისადმი ლტოლვას. 90-იან წლებში მის თამაშში იგრძნობოდა სურვილი, აეხსნა, რომ ჰამლეტის ქცევები იყო არა მოჩვენებითი, არამედ „ნამდვილი“ სიგჟის შედეგი, იმდენად „ცხოვრებისეულად“ განსახიერებდა სცენაზე სულით ავადმყოფს. ლ. მესხიშვილის შემოქმედებაში გამოვლენილი ასეთი თამაში ერთგვარი ხარკი გახლდათ დროის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მოთხოვნისადმი. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებისა და მედიცინის განვითარებამ საგრძნობი კვალი დაამჩნა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის სამსახიობო ხელოვნებას... 90-იან წლებშიც კი, რომლისთვისაც ნატურალისტური ხერხებით გატაცება უფროა დამახასიათებელი, მესხიშვილის მიერ შესრულებული სახეს მყურებელი აღიქვამდა როგორც ეროვნული სამსახიობო სკოლის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ მიღწევას... 90-იანი წლების დასაწყისში მესხიშვილი ჰამლეტის სახის გააზრებისას თანდათან თავისუფლდება მეტისმეტი ფსიქოლოგიზმისგან... თავის გამირში სულ უფრო ნათლად უსვამს ხაზს სინამდვილის კრიტიკულად გაანალიზების ნიჟს, ამასთან, არა სკეპტიკოსის, არამედ სამყაროს მოუწყობლობის გამო ღრმა ტანჯვით შეპყრობილი ადამიანის პოზიციიდან. სახის იდეურ შინაარსში იგი ავლენს სინამდვილისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას, რომელიც ყველაზე მკაფიოდ გამოჩნდა „ყოფნა-არყოფნის“ სცენური გააზრებისას. მესხიშვილი ჰამლეტის სიტყვებში დებდა, „უპირველესად, ქართველის, თვითმპყრობელობის შევიწროებული „ტუშემცემის“ წარმომადგენლის ტკივლს და სასოწარკვეთას და ამ „ეროვნულ ელფერს“ მაყურებელი ყველთვის მძაფრად შეიცნობდა“.

ქართული სასცენო რომანტიზმი აქ განხილული იყო ამ მიმართულების წინამძღოლის ლაღო მესხიშვილის შემოქმედების მაგალითზე. მან გაიარა განვითარების ყველა ეტაპი. იყენებდა ნატურალისტურ, შემდგომ რეალისტური თეატრების ტექნიკას, ბოლოს მიადწია რა ხარისხობრივად ახალ დონეს, თავისი ცხოვრება ქართულ ხელოვნებაში განაგრძო. ეს პროცესი, განსაკუთრებით ინტენსიფიცირებული ლ. მესხიშვილის შემოქმედებით პრაქტიკაში, შეიძლება აღვნიშნოთ, როგორც შემობრუნება რომანტიზმისაკენ. ეს კი არის მთელი ქართული სასცენო რომანტიზმის გზა — თავისი განშტოებებით, მრავალფეროვნებით, სიმდიდრით.

ოუკი აღდგენილ თეატრში სასცენო რომანტიზმი წამკვანი იყო ისეთ უანრებში, როგორცაა ისტორიულ-პატრიოტული დრამა, ტრაგედია და მელოდრამა, კომედიასა და ვოდევილში პირველობას იჩემებდა რეალიზმი, რომლის აღიარებული ბელადი გახლდათ ვასო აბაშიძე. ეს ორი, ერთმანეთს აღიარებული მიმართულება ცხადია გავლენას ახდენდა ერთმანეთზე. მითუმეტეს, რომ ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონის მსახიობები, მათ შორის კ. უიფიანი, კ. მესხი, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა-აბაშიძისა და სხვა, ერთნაირი წარმატებით გამოდიოდნენ სხვადასხვა უანრში. თვითონ ბელადები კი ძალზე ძუნწად სცილდებოდნენ უანრული არჩევანის საზღვრებს. თუმცა, გამორიცხული არ იყო, ახალ გზაზეც გარკვეული გამარჯვებისათვის მიეღწიათ.

კომედიურ-ყოფითი, რეალისტური მიმართულება ქართულ თეატრში არ აღმოცენებულა უსაფუძვლოდ, არაფრისგან. იგი წარმოადგენდა გ. ერისთავის თეატრის ტრადიციების ბუნებრივ გაგრძელებას. უფრო მოგვიანებით, უკვე ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, როდესაც გამოჩნდა დავით კლიაშვილის დრამატურგია, კომედია და დრამა ერთურთს შეერწყა, ერთ მთლიანობაში მოექცა. თეატრი კი განვითარდა სხვა გზით, საითაც წავიდა ამ დროს მთელი ქართული მხატვრული კულტურა, ახალი ესთეტიკით შთაგონებული. თუ ლაღო მესხიშვილის რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი იყო ისტორიასთან მჭიდრო კავშირი, ვასო აბაშიძის რეალიზმის საზომად იქცა ყოველდღიური ცხოვრება.

ერთ შემთხვევაში ისტორია იძლეოდა საბაზს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების გამოხატავად, სხვა შემთხვევაში სინამდვილის აღქმის მასალას — თანამედროვეობა. რომანტიკული თეატრის ფიცარნაგზე შემოიჭრა ისეთი პრობლემები, რომელთა შედეგადაც იმძავრა ისტორიის ერთგვარად გადაფასებამ და მისი ცალკეული პერიოდების ტოტალური გმირობით დაინტერესებამ.

ამავე დროს აღდგენილი თეატრის რეალისტურ მიმართულებას კვებავდა მიწიერი ყოველდღიურობა, სადაც იგი იოლად შპოვებდა პრობლემატიკას.

აღდგენილი თეატრის სცენაზე ვასო აბაშიძე ამკვიდრებდა კომედიურ-ყოფით რეპერტუარს, რის საფუძველზეც დაუნდობლად კიცხავდა ყოფის მანკიერ მხარეებს. მისი კრიტიკული დამოკიდებულების მთავარ ობიექტად იქცა თბილისის ბურჟუაზიულ-ვაჭრული ფენა, თუმცა არც თავადაზნაურობას ინდობდა დიდად. სახეების ტიპიზაციის მეთოდი, რომელსაც სრულყოფილად ფლობდა ვ. აბაშიძე, ცხადია, ნაკარნახევი იყო თვითონ დრამატურგიისათვის. ამ თვალსაზრისით, ქართულ თეატრში ბევრი ახალი რამ გაჩნდა გ. სუნიდუკიანის ნაწარმოებების („პაპო“, „ხათაბალა“, „ჩამქარალი კერა“, და სხვა) ინტერპრეტაციის საფუძველზე, ეროვნულ დრამატურგიაში (მიკირტუმი — გ. ელისთავის „გაყრა“, აკოფა — ავქს. ცაგარელის „ხანუმა“), რუსულ და უცხოურ კლასიკაში (ხლესტაკოვი, გოროდნიჩი, ფამუსოვი, ძუნწი).

ჯაბა იოსელიანის აზრით, „დღეს შედმეტია იმის მტკიცება, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში გამეფებული იყო რეალიზმი და ამის მეშვეობით გამოხატული პერსონაჟები, ენგელსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ოცნენ ტიპიურნი ტიპიურ გარემოში“, ამას მიუთითებდა ილია ჭავჭავაძეც, როდესაც ავქს. ცაგარელის „ხანუმა“ უწოდა სინამდვილის „ცოცხალი სურათი“⁸.

ვიზიარებ რა გ. იოსელიანის ამ დასკვნას, მსურს ჩემი მხრიდან დავაუსტო — აქ რეალიზმში უნდა ვიგულისხმოთ ცხოვრებისეული ფორმების ასახვის მეთოდო

და არა რეალიზმი ფართო გაგებით ისე, როგორც ეს თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობაშია აღიარებული¹.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ თეატრში სასცენო რეალიზმი მკაფიო კომედიურ-ყოფითი ხაზით იყო გამოვლენილი. ცხოვრებისეული ფაქტების შემოქმედებითად გააზრებისა და შიპერბოლიზაციის მეშვეობით იგი მაღლდება უოველდღიურობაზე, ქმნის სახე-სიმბოლოებს, სახე-ნიღბებს, შეზღუდული ყოფიერების ნიშნებს.

ამ პერიოდში ქართული თეატრალური რეალიზმის სპეციფიკურ თავისებურებას წარმოადგენდა მისი ურყევი კავშირი ქალაქური გარემოს პროზაულ ცხოვრებასთან; ბურჟუაზიულ იდეალებთან დაპირისპირებულ, საბოლოოდ განადგურებულ თავადაზნაურობის უსაფუძვლო ბაქიობასთან. ეს პრობლემა მომავალშიც, კრიტიკული რეალიზმის ეტაპზეც აქტუალურია ლიტერატურასა და თეატრში.

საკმარისია, მაგალითისათვის დავასახელოთ ნაწარმოებები, სადაც, აუტრაცხელ მაღალმხატვრულ ვარიაციებშია წამოჭრილი საუკუნის მიწურულის რეალური პრობლემა (ავტ. ცაგარელის „ხანუმა“, „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“, ი. ქავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“, შ. დადიანის „გუშინდენი“ და სხვ.).

პრობლემატიკის ერთიანობა, უფრო ზუსტად, მათი სიახლოვე ფაქტია იმიისა, რომ XIX საუკუნის ქართული კომედიის თეატრში, კონფლიქტი სოციალურად უოველთვის მკაფიოდ იყო განსაზღვრული, რაც კომედიას აქცევდა მოწინავე დემოკრატიული ტენდენციების მეგზურად.

ქონების გაყოფა, შუამავლობა, განსხვავებულ საზოგადოებრივ მდგომარეობაში მყოფ შეყვარებულთა შეუღლების კეთილად დაგვირგვინება; ფინანსის იდილია, რომელშიც დაძლეული იყო წოდებრივი ზღუდეები — აი, მოტივები, რომლითაც გამსჭვალული იყო გასული საუკუნის მიწურულს დრამატული თეატრის მთელი ცხოვრება.

XIX საუკუნის დასაწყისში კი ეს მოტივები გაფერმკრთალდა და გაუცხოვდა — ხელოსანთა და სომხური წარმოშობის ბურჟუაზიის ბედის ტრაილი მეორე პლანზე გადავიდა. საუკუნეთა მიჯნაზე სასცენო რომანტიზმში გაჩნდა ახალი ნიშნები — როგორც ტ. ბაჩელისმა თქვა „აპოთეოზურში“ გადაზრდილი რომანტიზმის ახალი ტალღა სულ უფრო და უფრო კარგავდა კავშირს აწმყოსთან და მომავალთან, წავიდა სივრცეებში, „ასცდა სინამდვილეს“, რომელიც იმ სიმაღლიდან სრულად უმწეო და ბუნდოვანი, ვეღარ ერეოდა ისტორიული პარალელების შეუფერებელ ტვირთს.

¹ დ. ჯანელიძეს მიაჩნია, რომ ბერიკაობა „დაკავშირებულია მიწათმოქმედების კულტურასთან... ბერიკებს, წარმოდგენის მომზადებისას, წინასწარ ჰქონდათ დამუშავებული ძირითადი სიუჟეტური ხაზი და ძირითადი სიტუაციები“. ახ. დ. ჯანელიძე. ქართული თეატრი, თბილისი, 1959, გვ. 56. (რუსულ ენაზე).

² მ. ბახტინი. ლიტერატურისა და ესთეტიკის საკითხები, მ., 1975, გვ. 490 (რუსულ ენაზე).

³ დ. ჯანელიძის მოსაზრებით, სალაშქრო-პატრიოტული ხასიათის სანახაობებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ყვენობა — ქართული ხალხური კარნავალი

(ყვენი — ხანი, შაჰი). ი. ჯავახიშვილის მიხედვით, ყვენობა წარმოიშვა მისტერიის საფუძველზე, რომელიც განადიდებდა კვირიას — სიყვარულისა და ნაყოფიერების ღმერთს. ღრთოთა განმავლობაში მან დაკარგა თავდაპირველი საკულტო მნიშვნელობა და გადაიქცა მასობრივ საღამურო-პატრიოტულ საკარნავალო სანახაობად. ყვენობა VI საუკუნიდან (ჩვ. წ. აღ.) ვითარდება მასობრივი ხალხური სანახაობის წიაღში. ის ასახავდა ქართველი ხალხის გმირულ ბრძოლას ბიზანტიელ (VI ს.), არაბ (VII ს.), მონღოლ (XIII—XIV ს. ს.), ირანელ და თურქ (XVI—XVIII ს. ს.) დამპყრობთა წინააღმდეგ“. (იხ. ჯანელიძე დ. ქართული თეატრი, თბილისი, 1959, გვ. 70—75 (რუსულ ენაზე).

⁴ იხ. რომანტიზმის ისტორია რუსულ ლიტერატურაში, მ.; 1979, გვ. 12—13 (რუსულ ენაზე).

⁵ იხ. ვენსლოვა ვ. რომანტიზმის ესთეტიკა. მ., 1966; ობლომიევსკი დ. ფრანგული რომანტიზმი. მ., 1974. ზემოაღნიშნულ ავტორებთან პოლემიკის დროს ს. შატალოვს, ვფიქრობ, უჭირავს მართებული პოზიცია თვით საკითხის დასმის მიმართ — სხვადასხვა ეროვნულ კულტურაში რომანტიზმის აღმოცენების თაობაზე. „თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში, — წერს იგი, — საყოველთაოდ აღიარებულია მოსაზრება რომანტიზმის აღმოცენების თაობაზე... განსაკუთრებით საფრანგეთის რევოლუციის მოვლენებთან დაკავშირებით... ამჟამად საჩინო ხდება საკითხის დასმის ცალმხრივობა, რადგან ნებისმიერი პასუხი ძნელ მოსაძებნია, რომანტიზმის აღმოცენებასთან დაკავშირებით, იმ ქვეყანაში, სადაც, საფრანგეთის მსგავსად, არ მომხდარა რევოლუცია“. იხ. „რომანტიზმის ისტორია რუსულ ლიტერატურაში“, გვ. 14 (რუსულ ენაზე).

⁶ ურუშაძე პ. შექსპირი და ქართული სასცენო რეალიზმის ჩამოყალიბება. (დისერტაციის ხელნაწერი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, გვ. 115—121).

⁷ ამ კანონზომიერებიდან გამონაკლისად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ლადო მესხი-შვილის როლები რუსული კლასიკიდან, როგორცაა გორდონიჩი („რევიზორი“), რასპუტინი („კრეჩინსკის ქორწინება“). როდესაც მსახიობი „რევიზორში“ გორდონიჩს განასახიერებდა, როგორც ძალუფლების მოყვარეს, „რკინის ნების“ ადამიანს, ისე აზვადებდა სახეს, რომ იკარგებოდა სახის კომედიური მარცვალის არსი.

⁸ ვ. იოსელიანი. კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები, თბ. 1982, გვ. 147.

⁹ მიტელიოვა, ავტორი ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში გამოქვეყნებული სტატიისა, რეალიზმის შესახებ, როგორც ვფიქრობ, ძღვევა საკმაოდ სრულ დახასიათებას მიმართულებისა, სადაც მოცემულ კონტექსტში გამოვყოფთ ორ ძირითად მომენტს: „რეალიზმი — მხატვრული მეთოდი, რომლის თანახმადაც ლიტერატურის და ხელოვნების ამოცანაა ასახოს ცხოვრება სახეებში ისე, როგორც სინამდვილის ფაქტების ტიპიზაციის მეშვეობით“ და შემდეგ, „გამოსახვას მსგავსება სინამდვილის მის პირველსახესთან კუშმარტია რეალიზმისათვის არაა საკმარისი“. იხ. მლმ, მ. 1971, ტ. 6, გვ. 206—207 (რუსულ ენაზე).

ვიპრია ყუშიტაჰვილი

მსახიობი მერაბ ნინიძე

მერაბ ნინიძე იმ ახალგაზრდა მსახიობთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელნიც ჯერ კიდევ ინსტიტუტში სწავლისას იქცევენ რეჟისორთა ყურადღებას. ასე რომ, მისი შემოქმედებითი გზა, დებიუტიდან დღემდე უკვე ერთ ათეულ კინო და სცენურ გამირს აერთიანებს. საგულისხმოა ისიც, რომ ყველა ფილმი და სპექტაკლი, რომელშიც მსახიობმა ითამაშა, განმაურებული, აღიარებული ნაწარმოებია, უმრავლესობა — პრემირებული: სპექტაკლები — „რიჩარდ III“, „ანა ფრანკის დღიური“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ამალამ, მგონი, იქნება ქარი...“, „ლეონსი და ლენა“, ფილმები — „მონანიება“, „ნელიონის ნაძვის ხე“, „ჩვენს პატარა ქალაქში“, „საფეხური“, „თემო“, „ორომტრიალი“.

განხორციელებულ მხატვრულ სახეთაგან ზოგი ჰგავს ერთმანეთს, ზოგიც ძალზე განსხვავებული, თავისებური ხასიათია, მაგრამ რასაც არ უნდა თამაშობდეს მსახიობი, მყაურებელს მუდამ ხიბლავს მისი პიროვნული თვისებები: კეთილშობილება, ინტელექტი, დახვეწილი გემოვნება. იქნებ ამიტომაც იწვევენ ასე ხშირად კინოში, სადაც უმთავრესად თავის თანატოლებს თამაშობს და მათში ეძიებს საკუთარი თაობის თვითგამოხატვის საშუალებას, თანამედროვეობის ტკივილის მიზეზებს, მამათა და შვილთა ურთიერთობის სირთულეს, ცხოვრების მოსაწყენი ერთფეროვნების, ახალგაზრდობის ინდიფერენტუზმისა და რწმენის შეკრევის, ცხოვრებისეული პოზიციის

ძიებისა და დარღვეული სულიერი წონასწორობის აღდგენის მტკივნეულ პროცესებს. თ. აბულაძის, რ. ესაძის, ა. რეხვიაშვილის, გ. ლორთქიფანიძისა და ლ. ლოღობერიძის საინტერესო, თვითმყოფად რეჟისორულ ესთეტიკასთან შეხვედრამ უთუოდ დიდი როლი ითამაშა ახალგაზრდა მსახიობის ჩამოყალიბებაში, კინორეჟებმა, სტუდენტურ სცენაზე ნათამაშებ გამირებთან ერთად, შეამზადეს ბოლო პერიოდის მნიშვნელოვანი სცენური ნამუშევარი — უფლისწული ლეონსი გ. ბიუხნერის პიესაში „ლეონსი და ლენა“.

მ. ნინიძის სასცენო დებიუტი შექსპირის „რიჩარდ III“-ში შედგა, სადაც რეჟისორმა რ. სტურუამ სრულიად გამოუცდელ ახალგაზრდას უფლისწულ ედვარდის როლი მიანდო. გამირის ბედი რიჩარდის პოლიტიკურ სპექტაკლში წინასწარვეა განსაზღვრული — ზვარაკად შეწირული კრავი, სისხლისმსმელი ტირანის მორიგი მსხვერპლი, რომელიც ინტიტურად კი გრძნობს ბიძის მზაკვრულ ღიმილს მიღმა დამალულ საფრთხეს, მაგრამ არაფრის შეცვლა არ ძალუძს. მ. ნინიძის ედვარდი იყო წმინდა, უმანკო ბავშვი, ტახტის ძნელად წარმოსადგენი მემკვიდრე, დახვეწილი, კეთილშობილი არსება, რომლის უცოდველობა თვით რიჩარდ გლოსტერს შეახსენებდა სინდისის არსებობას, მაგრამ განა იგივე თვისებები არ აიძულებდა მეფისწულს ქელი მოედრიკა ბიძის ბოროტმოქმედების წინაშე? ეს იყო უფლისწულ ედვარ-

დის ორსახოვანი სუბსტანცია — ხიბლის მომნიჭებელი და, ამავე დროს, უბედურების სათავე. გაივლის დრო და მსახიობი კვლავ უფლისწულს ითამაშებს, ამაჯობებს განსხვავებულ სახეს, მძაფრი სულიერი ქარტახილების სამყაროს, რომელშიც ქვეცნობიერად გამოკრთება შექსპირული სული...

მანამდე კი თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგმა და რეჟისორმა გიგო უორდანიამ ა. ჰაეკისა და გ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ დაღვა და სამსახიობო ფაკულტეტის III კურსის სტუდენტმა მ. ნინიძემ კბილის ექიმი ალბერტ იან დიუსელი ითამაშა. პიესის ყველა გმირი და მათ შორის ბატონი დიუსელიც ანას დღიურის პერსონაჟია, ბავშვის თვალთ დანახული უცნაური, ახირებული ადამიანი. ებრაელ ლტოლვილთა თავშესაფრის მოუღონდელი სტუმარი.

... ერთ ჩვეულებრივ საღამოს ანას სიციქლეს კარზე უეცარი კაკუნი არღვევს და სულგანაბული მასპინძლები შეშინებულ მწერას მიაპყრობენ შემოსასვლელს, რომელშიც შავ მაკენტოუსა და შლაპაში გამოწყობილი, ჩემოდნებჩაბლუჭული, ხმელ-ხმელი კაცი გამოჩნდება. იგი სულმოუთქმელად ჩამორბენს კიბეს და სიხარულისაგან თვალგაბრწყინებულ ადამიანთა წრეში ხვდება... მსახიობის ამოცანაა დაგვანახოს, თუ რა ხდება თავშესაფრის მიღმა, თვალნათლივ გვაგრძნობინოს, რომ სამყარო, საიდანაც მისი გმირი მოვიდა, მდელვარე და დაძაბულია: სულ უფრო მძლავრობს ჯარისკაცული ჩექმების ბრაგუნი, რადიომიმლებიდან გაისმის ფიურერის მყეფარე მოწოდება, რომელსაც აღტაცებულ ყოფინას უფრთებენ მილიონები. ამის შემდეგ მომკანტორის სხვენი ადამიანს, შესაძლოა, მართლაც თავისებურ „ოაზისად“ მოეჩვენოს „ეს სიზმარია... აი, ეს სიზმარია იმ კომპარტან შედარებით, რაც ქალაქში ხდება“... — ზუსტი და მრავლისმთქმელია მსახიობის გამომსახველობითი ხერხები: დაკომული სხეული, ანგარიშიუცემელი ნერვული უსტები, ცვალებადი მიმიკა. გმირი საშუალო ასაკის დაბნეული, დაუდევარი მამაკაცია, ადვილად ღიზიანდება, უხეშიცაა, ბავშვებისა და მანდილოსნების საზოგადოებას შეუჩვეველი, ამიტომაც, მასა და ანას შორის „ნამდვილი ომი“ ჩაღდება. დიუსელს სრულებით არ სიამოვნებს ანას გვერდით, ერთ ოთახში ცხოვრება, არც პიტერის კატა ეპიტნავენება, მისი აზრით, ეს საძაგელი ცხოველი ჰაერში ბოყინის გამოწვევებზე ბაცილებს ავრცელებს, ხოლო „ერთადერთი ადგილი, სადაც ადამიანი თავს მშვიდად გრძნობს, საპირფარეოა“.

გმირი ხელებით ლაპარაკობს, საუბრისას ნერვიულად ბორძიკობს: მას ხომ „მეხსიერებითი ამოვარდნები“ აქვს. ანას დანახვაზე სხეული მუდამ ეძაბება და მორიგი ოინის მოლოდინში სული ეკვრის — არადა არ ავიწყდება, რომ თავშესაფარში ცხოვრების პირველსავე დამესამ „ცეცქამა და გაუზრდელმა გოგომ“ სველი ტილო ჩაუფინა ლოგინში.

მსახიობი ხაზგასმით წარმოადგენს გმირის არათანმიმდევრულ ნატურას. დიუსელი თავისებური, წინააღმდეგობრივი ხასიათია, მარტონელა, უცოლო მამაკაცი ფსიქოლოგიური კომპლექსების მთელი არსენალით, რომლის დაფარვას არც ცდილობს. ამაოდ ეარსიება პეტრონელა ვანდაანი დიუსელს. კბილის ექიმი მხოლოდ რამდენიმე წამით დააშტერდება მის მომხიბლავ წვივებსა და ურცხვად მოშიშვლებულ მკერდს, უაზროდ გაიღიმებს და მაშინვე მწერას სხვა საგანზე გადაიტანს, მაგრამ მას დადებითი თვისებებიც აქვს: ციკავს, შესანიშნავად უკრავს პიანინოზე და სახელდახელოდ გათამაშებულ ანტიფაშისტურ ფარსში კონცერტმაისტერადაც გვევლინება. ასე რომ, პირველსავე საკურსო ნამუშევარში თვალნათლივ გამოჩნდა მსახიობ მ. ნინიძის დახვეწილი პლასტიკა, მუსიკალო-

ბა, იმპროვიზაციის თანდაყოლილი უნარი.

მომდევნო წელს გ. შორდანიამ დასადგმელად დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ შეარჩია. ობიექტურობა მოითხოვს, ვთქვათ, რომ რეჟისორის მხრივ ეს იყო მეტად თამამი და მოულოდნელი გამოწვევა, რადგან შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის საეტაპო სპექტაკლი (რეჟისორები რ. სტურუა და თ. ჩხეიძე) არატრადიციულობისა და სიახლის წყალობით, ჯერ კიდევ ცოცხლობს მაყურებელთა წარმოსახვაში. მაგრამ გ. შორდანიამ სულ სხვა გზა აირჩია — მოულოდნელი, საკამათო, უჩვეულოდ თამამი. დამდგმელმა სპექტაკლი გაიზარა, როგორც იგავი.

მ. წინიძემ ამ სპექტაკლში შექმნა იმერელი აწნაურის მძაფრად გროტესკული სახე. რუს ჩოხა-ახალუხსა და შავ წულამესტებში გამოწყობილი თავმომწონე პლატონი მორიგი მემკვიდრის დაბადებას ზემოებს და ოდნავაც არ ექვობს, თუ რაოდენ დიდი საფრთხე ემუქრება მის ოჯახურ იდილიას, მაგრამ მოულოდნელად სიტყვა გაუწყდება და გაცივებული შეაჩერდება „სახიძოდ გამზადებულ“ ბეკინას. მაყურებელი ხედავს მსახიობის კოპებზეკრულ სახეს, მოსალოდნელი სილამაქის წინაშე შიშით აღსავსე თვალებს და გარძნობს, როგორ წამოტივტივდება მის წარმოსახვაში ოჯახის დაქცევის მტანჯველი სურათი.

დ. კლდიაშვილის სამყარო თავისებური თეატრია, სადაც ასე უხვადაა გაბნეული ქვეტექსტები, სადაც იმერეთის ბუნების წარმტაცი პეიზაჟები დეკორაციად გამოდგება და თითოეული ადამიანი ოსტატურად, ლამაზად თამაშობს თავის როლს. ეს საგულესხმო ვითარება ამოსავალ წერტილად იქცა მსახიობისათვის. „ძალიან გვიხარებ დღეს, ბატონებო!“ — ეუბნება ხმაურზე გამოსულ სტუმრებს

პლატონი, სახეზე კი ნაღვლიანი ღიმილი დასთამაშებს.

ღმერთთან იმპროვიზებული დიალოგი და დამცინავი ბედის თემა ძალზე მნიშვნელოვანია პლატონის სახის განალიზებისთვის, რადგან მათ თვალსაჩინოდ გამოავლინეს მ. წინიძის ფართო საშემსრულებლო დიაპაზონი — მკვეთრად სახასიათო ამპლუიდან მძაფრ გროტესკამდე.

მარტოდ დარჩენილი, მხრებში თავჩარგული პლატონი მოულოდნელად უაზრო სიცილს მოჰყვება, შემდეგ უცებ სერიოზულ სახეს მიიღებს და უჩინარ მოსაუბრეს მიმართავს: „ჩემს სიღარიბეს და ახლანდელს ისედაც მწირ ლუქმაზე შეჩვეულ კუჭს კიდევ უფრო დამცირებულ ლუქმაზე შეჩვევა უნდოდა, ღმერთო?! რა მიქენი ეს?... ეხლა ეს თითო-როგოა ბავშვი რომ მეგეგლო, რა იქნებოდა... გამეხებდე აქეთ... ა, მიწა, ერთი მტკავეული და ორი, წეიდე, ჰა“... — ცერითა და ნეკით გადაჯოჯოვან პატარა მონაკვეთს და ცარიელ ხელისგულებს ერთმანეთს დაუტყაპუნებს, ვითომ აღარაფერი შემჩრაო.

ღმერთს მეზობელივით რომ ემუსაიფება, საკვირველია, მაგრამ კიდევ უფრო უცნაური — მისი საქციელი სადღინაცვლოსთან შეხვედრისას, მაგრამ თუკი ქალი არც ისე ხანშიშესულია და თან კარგად შენაშული? „რა იყო ეს, ა?“ — შემოვარდება ალღევებული და ჰაერში მოსაზავს ქალს ტორსს, თან კმაყოფილებით ჩაიღიმებს და ონავრულად აენტება თვალები. „დედა, მამა გადირევა, ამას რომ ნახავს!“ — მსახიობი გაუცხოვდება გმირთან: თავადვე ეცინება, აკვირებს პლატონის ყმაწვილური აჩჩატება, თან ბედნიერია, რომ საქმე ასე კარგად მოაგვარა, მაგრამ ტკბილი ოცნებები თვალსა და ხელს შუა უჭრება.

„ტყუილია მაგი!“ — წამოიყვირებს ფეხმძიმე დედინაცვლის დანახვაზე. სული ყელში ებჭინება, სიმწრისგან ლამის

იღმუეკლოს, ტირის, მუშტისხელა კაცი... ახალგაზრდა მსახიობი დამაჯერებლად თამაშობს სახის ფსიქოლოგიურ კონტრასტს — ბედნიერებიდან უბედურებაზე გადასვლის რთულ პროცესს, რომელიც დედინაცვლისადმი მუცელში წიხლის ჩარტყმითა და კოშმარული სიზმრით სრულდება. „შუაზე!.. სუყველაფერი გაუყავით შუაზე!..“ პლატონის წარმოსახვაში ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა სახე, ათასი ნივთი, საქონელი და ფრინველი, საზიაროდ რომ გახდომიათ მამაშვილს. გმირი უცებ გამოერკვევა. მსახიობის სახე მშვიდია და უგრძობი, თვალეშში ნათელი ჩამქრალა, უანგარიშოდ იხედება ირგვლივ, ძალზე უჭირს თითოეული სიტყვის ამოთქმა, მწერას ვერ უსწორებს ბეკინას, მაგრამ არჩევანი გაკეთებულია: „ჩემი ტვირთიც მუყოფა, ჩემსას მივხედავ, ჩემსას დავებატრონები, ჩემს ნახევარს, ბატონო.. მე — ჩემი და შენ — შენი“. უკანასკნელად გადაეხვევა მამას, ეძნელება განშორება, მაგრამ უცებ — „მძულსარ!“ — გაუცნობიერებლად წამოიძახებს, მერე მოეშვება და გველწაკბენივით უკან იხევს. იპოვა სიტყვა: განშორებას რომ გაუღადვილებს მოხუცს, აჩქარებით გაიმეორებს „მძულს შენი ნაშეირი“ და თითქოს მძიმე ტვირთი მოეხსნას, მდუმარედ გადავა ალაგებს.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ მ. ნინიძისა და მისი თანაჯგუფელთათვის სავიზიტო ბარათად იქცა და „ანა ფრანკის დღიურთან“ ერთად შეადგინა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის რეპერტუარი, რომელსაც სულ მალე შეემატა გ. უორდანას ახალი სპექტაკლი „ამალამ, მგონი, იქნება ქარი...“ ბ. ვასილევის რო-

მანის „ხვალ ომი იყო“-ს მიხედვით. ამჯერად. ახალგაზრდა მსახიობმა მეცხრეკლასელი უორა ლანდისი განასახიერა.

ლანდისის თაობას რთულსა და დრამატულ ისტორიულ პერიოდში მოუხდა ცხოვრება. „უცნაურია და დამაფიქრებელი, თუ რატომ სწყუროდათ მათ აგრერიგად გმირობა, თავგანწირვა და არა პირადი ბედნიერება“. ნუთუ, მხოლოდ იმიტომ, რომ „ხვალ ომი ელოდათ“.

მ. ნინიძის უორა „არაჩვეულებრივი“ ბიქია, არც სტახანოვლობაზე ოცნებობს და არც პარაშუტისტობაზე, ჩაცმულობითაც განსხვავდება თანატოლებისაგან — თეთრი ტილოს პიჯაკი და ბაბთა ხაზს უსვამს მის დახვეწილ ბუნებას. უორკაკეთილი და მოსიყვარულე ამხანაგია და იქნებ, ამიტომაც შეიყვარა ვიკა ლუბერეცკაიამ, ესოდენ ფაქიზი სულის არსებამ. „როდესაც საბჭოთა კავშირის გმირი, მფრინავი უორა ლანდისი დაიღუპა, მას ჭიბეში ასკილის გამხმარი ტოტი და რამდენიმე მარცვალი უპოვეს“. მსახიობს ყველაფერი აქეთკენ მიჰყავს: სიცოცხლის ასეთი პოეტური და ნადვლიანი დასასრული მხოლოდ ფაქიზი სულის ადამიანებს შეიძლება ჰქონდეთ. მისი მეტყველება ძალზე სადა და უშუალოა, ბავშვური სუბრობით ჰყვება არტემ შეფერის დაბადების დღის ამბავს. ახალგაზრდა მსახიობი მსუბუქი არტისტიკით თამაშობს მხატვრულ მრავალსახეობას: გმირი თითქოს კომენტატორია, მთხრობელი, გარეშე თვალი, რომელიც სიყვარულით იგონებს გარდასულ ბავშვობას, ხან ცუდქი მებუთეკლასელია, ჩანთით რომ დაამხვრევს მიკროსკოპს, ხან ბიოლოგიის „მკადრი“ მასწავლებელი, ხანაც უორკად

იქცევა და ონავრულად გამოაჯავრებს არტემს.

ჟორკა პირველი სიყვარულის ფარულ გრძნობას ყველაზე ლამაზი მარკის ჩუქებით გამოხატავს. მისი სიყვარული ვიკასადმი გულწრფელია და უშუალო, ბავშვურად წმინდა და ამალღებული, მაგრამ დრო, რომელშიც გმირი ცხოვრობს, მკაცრია და დაუნდობელი, მას სიყვარულისათვის წუთები არ ემეტება, „რადროს პირად ბედნიერებაზე ფიქრია, როცა კომუნისშია ასაშენებელი“, სწორედ ამიტომ იღუპება მათი სიყვარული — ჯერ სრულიად უმწეო და ნაზი.

სცენა აგარაკზე გმირთა უკანასკნელ გაბრძოლებად იქცევა. მეგობრებისგან განმარტოებულნი ერთმანეთს ეხვევიან და შირთოღვარე ხმით ლექსებში ამჟღავნებენ თავიანთ ფიქრებს. ჟორკას თვანები ერთდროულად ბედნიერებას და მუდარას გამოხატავენ, მისი ოღნავ გაზარული ხმა სიყვარულითა და სევდითაა გაშთბარი, თითქოს გრძნობდეს მოახლოვებულ განსაცდელს.

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, სათამაშოდ ყველაზე რთული კომპაჟშირის კრების სცენაა, სადაც ჟორკა ვიკას თვითმკვლელობის ამბავს იგებს. მსახიობი მთელი სცენის განმავლობაში ამზადებს კულმინაციას. თუკი ადრე მზიარული და უდარდელი ჟორკა პირველი შემოვარდებოდა საკლასო ოთახში, ახლა ყველაზე ბოლოს მოწყენილი შემოაბიჯებს და ხმაურით დაიკავებს მერხს, რაღაც ავის მომასწავებლის მოლოდინში ერთთავადა დაძაბული, უწინ დამჯერი და ზრდილობიანი, ახლა უტიფრად შეჰყურებს ვალენდრას და განზრახ უხეშობს, თითქოს სამაგიეროს გადახდას ლამობდეს, მისი ძარღვები სიმივითაა დაჭიმული, ცოტაც და გაწყდება. საშინელი ვარაუდი რეალობად იქცა: გმირი უცებ არა-

ადამიანური ხმით დაიყვირებს და იატაკზე დაეცემა. მისი აკანკალებული სხეული და ყრუ ქვითინი დამთრგუნველ შთაბეჭდილებას ახდენს: ერთმანეთს ერწყმის პროტესტი ვალენდრას ბოროტების წინააღმდეგ და სასოწარკვეთა საკუთარი უმწეობის გამო. ასე გაუსწორდა დრო ახალგაზრდებს — „არ აცალა შთავგონების დავჟავცება“.

გეორგ ბიუნენრის „ლეონსი და ლენა“ (რეჟისორი ნანა კვასხვაძე) თითქმის ორი საათის განმავლობაში თამაშდება და ამ ხნის მანძილზე მ. ნინიძის ლეონსი უწყვეტადაა ჩართული დრამატულ კოლოზებში. მსახიობმა რთული და წინააღმდეგობრივი გზა უნდა განვლოს — მოაზროვნე, პროტესტანტი უფლისწულიდან მოსამართო თოჯინამდე, „რომელიც ჩააცმევინ ფრაკს, ხელში ქოლგას დააქვინებენ და ისიც უმად საზოგადოების სასარგებლო, საოცრად საჭირო წევრად იქცევა“.

დასაწყისში გმირი იდეალს დაეძებდა — მას სურდა ეპოვა „ოცნების ქალი“... „ჩაღის პატარა ღერო, რომელსაც მოახტებოდა და გააჭენებდა როგორც ბრწყინვალე რაშს“, მაგრამ მარტო აღმოჩნდა სამეფოში, სადაც „სული იღუპება, უსულო სხეული კი ხარობს, ზეიმობს“.

გ. ბიუნენრა საკუთარ პიესას „კომედია“ უწოდა, რითაც განსაზღვრა ნაწარმოების უანრი და დრამატურგიული თავისებურება. შესაძლოა, ამ პიესისთვის პოლიტიკური კომედია გვეწოდებინა, მაგრამ რეჟისორმა ნ. კვასხვაძემ „ლეონსი და ლენა“ გაიზარა პოლიტიკურ დრამად, დრამატულ პამფლეტად. გერმანელი დრამატურგის ერთიანი ლიტერატურული მეკვიდრეობის საფუძველზე მან შექმნა ფაქტიურად ახალი მხატვრული მთლიანობა, რომელსაც აღნიშნულ პიესასთან ერთად საფუძვლად დაედო ფრაგმენტები პიესებიდან „დანტონის სიკვდილი“, „ვიციკი“ და მოთხრობიდან „ლენცი“.

„ლეონსი და ლენა“ შინაგანი მოქმე-

დების სპექტაკლია, სადაც „ბრძოლის ველად ადამიანთა გულები იქცევა“. ჭაბუკი უფლისწულის სული გაზარაული სარკეა, რომელშიც მტკივნეულად აირეკლება მთელი სამყარო. ამიტომაც ამბობს ლეონსი: „თავი... აქ ჩემს თავში რაღაც ხდება, იქ უნდა ჩავიხედო“. საკუთარ თავში ჩახედვა საკუთარი არსების მთელი სამყაროს გარემოცვა და შეცნობაა. ფილოსოფიაში პიროვნება თავისუფალ ადამიანს ნიშნავს, თავისუფლება კი ადამიანის მუდმივი მისწრაფების საგანია. თავისუფლების გზად ლეონსისათვის მისწრაფება იქცევა: „სად ჩაიძირა მისწრაფება რაიმესადმი?“ გმირი ეხეთქება სხეთულის კედლებს, დაძებებს არარსებულ იდეალს, მისი გარემომცველი სამყარო ერთფეროვანი და უფერულია, „ღრუბლები ერთი მიმართულებით მიცურავენ“, „ფუტკრებს ყვავილების სურნელი აღარ უზარიათ“, მეფისწული იბრძვის მთელი არსებით, საზოგადოებას უმხედრდება, მაგრამ „ადამიანი ბოლომდე ვერასდროს ჩაწვდება საკუთარ თავს“, ანუ ვერასდროს შეიცნობს ბოლომდე სამყაროს, ე. ი. აბსოლუტური თავისუფლება მიუღწევადია და ლეონსი მორჩილდება ბედს — ხდება მეფე, ქმარი, „სათამაშო თოჩიანა — საზოგადოებისთვის საოცრად საჭირო წევრი“.

ლეონსი ერთგან ამბობს: „დღეში ოცდაოთხჯერ მაინც ვაბრუნებ საკუთარ თავს, როგორც ხელთათმანს“. სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზეც გმირი სულ იცვლის სახეს, ქამელეონივითაა — ცინიკოსი მბრძანებელი, ვნებიანი საყვარელი, აღერსიანი შვილი, მიმნდობი, მოსიყვარულე ძმა, ჭიუტი უფლისწული, შეყვარებული ჭაბუკი საქმრო — ის ამ სახეებით ეძებს არსებობის საზრისს, დაკარგულ „მეს“. ლეონსი ხმამაღლა ფიქრობს, მის სიტყვებს ადამიანთათვის დაუკარგავთ აზრი, ამიტომ მსახიობი სიტყვებში უპირისპირებს შინაარსსა და ინტონაციას — ლეონსი მსახიობია, რომე-

ლიც როლებში დაძებებს საკუთარ „მეს“... — „ჭეი, სად დამეკარგე ლეონს?“ სცენაზე დგას ახალგაზრდა, ლამაზი უფლისწული, მას შეეძლო ყოფილიყო ზღაპრული პრინცი, ან ჭაბუკი რომეო, კეთილი მეფე, ერთგული შვილი, მაგრამ მას არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. სწორედ ამაშია გმირის ტრაგიზმი.

თოვლივით თეთრი ხელთათმანები და წინდები, შიშველ სხეულზე წამოცმული ასეთივე თეთრი უილეტი და ელეგანტური შავი ფრაკი, რომლის მანუეტები და გულისსიბირი ოქროსფერი მეტალის პაწაწინა მარცვლებს დაუფარავთ, თანამედროვე როკერების მორთულობას უფრო წააგავს, ვიდრე ტახტის მემკვიდრის დიდებულ სამოსს. შავი, ფეხებდააჭრილი როიალი მსახიობის სულის კამერტონად იქცევა. გაურკვეველი მუღერი ბგერები კლავიშებზე ლეონსის ხელ-ფეხის დაუღვეარი დარტყმისაგან რომ წარმოიქმნება, გმირის შინაგანი სამყაროს გამოძახილია. მ. ნინიძის თამაში მთლიანად კონტრასტებზეა დაფუძნებული — ერთმანეთს უპირისპირდება სიტყვა და განცდა, აზრი და გრძნობა, სახის გამომეტყველება და ინტონაცია, ცივი გონებით განჭვრეტილი მკაცრი მოქმედება და სულის კვილი, რადგან მის განცდებს აღარ ძალუძს დაიტოოს სიყვარულის მოზღვავებული სურვილი. გმირი განუწყვეტლივ თამაშობს და მსახიობის სხეულიც მუდამ დაჭიმულია. მისი პლასტიკა მოგვაგონებს შეკუმშულ ზამბარას ან ჰაერს, რომელიც განთავისუფლებას ლამობს და გამეტებით აწვება ჰაერტუმბოს კედლებს.

ლეონსი მზადაა უარი თქვას მეფობაზე, უსიყვარულო ქორწინებაზე, მაგრამ ძალა არ შესწევს იტივრითოს „შეშლილის“ მძიმე ჭვარი, წინააღმდეგობა გაუწიოს საზოგადოებას, რომლისთვისაც მისი საქციელი სიგჟის ტოლფასია. მ. ნინიძე თითქმის ირეალურის ზღვარზე თამაშობს „შეშლილ“ უფლისწულს. თვალელები ხან ონგურთი ცეცხლით ენთება,

ამ დროს მისი სული ეშმაკუნებს ჩაისახლებს და ქცევა აბეზარი, გამომწვევი ხდება; ხან უძირო სევდა ჩაიბუღებს მასში, მსახიობი გაჰყურებს ხანადადებულ სიჩუმეს, გონების თვლით უსმენს მის იდუმალ მუხიკას, ხანაც ზიზლით იმღერევა და ამ დროს როიალზე გაშხლართვის „საშინელი სურვილი უჩნდება“, მაგრამ უსაზღვრო სიყვარულიც შეუძლია და მაშინ არ არსებობს სხვა. მასზე უფრო ლამაზი, ნაზი და აღერსიანი ხატროფო, რომელიც თავგანწირვით იბრძვის, რათა „წართვას უსასრულობას დრო სიყვარულისათვის“.

თითქმის ორი საათის მანძილზე მსახიობი სცენაზეა, თამაშობს მღელვარედ, ერთიან შინაგან ნერვზე, მთელი დატვირთვით. ამას ყველაზე უკეთ მაცურებელი გრძნობს და გულდიად გამოხატავს თავვანსცემას ახალგაზრდა შემოქმედისადმი. მსახიობისთვისაც

ყველაზე ფასეული მაცურებლის აღიარება და სიყვარულია.

შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მცირე სცენის სპექტაკლებს უოველთვის ჰყავს მაცურებელი, რომლის უმრავლესობას ახალგაზრდობა შეადგენს. მათ შორის მრავლად არიან ისეთებიც, ლამის ზეპირად რომ იციან სპექტაკლის სულ მცირედი ნიუანსებიც კი, მსახიობას თითოეული ფრაზა და შესტი... და ისე არ დასრულდება სპექტაკლი, რომ აღტაცებულმა თავვანსცემელებმა საყვარელი მსახიობი არ დააჭილდოვონ ყვავილების თაიგულით. მერაბ ნინიძე თანატოლოთვის პოპულარული და საყვარელი მსახიობია. მართლაც, უდიდესი ბედნიერებაა უყვარდე შენი თაობის მაცურებელს, ბედნიერებაა და მძიმე ტვირთი.

კ თ რ ტ რ კ ტ მ ბ ი

ლონიდ შხსოვიცკი

უნიკალურად თავისებური კლამიანი

პირველად ნოყერი ჭონიშვილი ომსკის თეატრის სცენაზე ვიდაილდა მას შემდეგ, რაც ჭონიშვილი ვნახე. ზუსტად არ მახსოვს ბიძა და დასანახია, რომ ნ. ჭონიშვილი წავიდა ამ ცხოვრებიდან და მოგონებების გარდა აღარაფერი შემოგვრჩა მასზე.

პიესა „სენიორ ხუანის უკანასკნელი ქალი“ ომსკის თეატრში დაილდა მას შემდეგ, რაც ჭონიშვილი ვნახე. ზუსტად არ მახსოვს რომელ სპექტაკლში (გოთონი საწარმოო თემაზე) იყო, მაგრამ ის კი მახსოვს, რომ ვისილვე მსახიობი, რომელთან მუშაობა ძლიერ მომინდა. მასში დავინახე ის, რაც აგრერიგად იშვიათია თეატრში: ჭეშმარიტად მამაკაცური ხასიათი, მამაკაცური თვალთახედვა, მამაკაცური იუმორი, ძალზე ღრმა, ფეთქებადი ტემპერამენტი, შეზავე-

ბული ერთგვარად დაფარულ, თავშეკავებულ ქადილთან. ერთი შეხედვით, მოთენთილი, ხანტი ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, მაგრამ რამდენიმე წუთში ყოველივე ეს ქრებოდა და რწმუნდებოდი, რომ შენს წინაშე იყო კეთილშობილი, საკმაოდ მტკიცე ხასიათის ადამიანი, რომელიც სიმართლისთვის კედელსაც კი გაარღვევდა. მე ვიხილე ფართო დიპაზონის მსახიობი, რომელშიც „ქვეტექსტი“ ჰარბობდა „ტექსტს“.

ლიტერატურული ნაწილის გამგეს ვუთხარი, რომ მინდოდა პიესა ჭონიშვილისთვის წამეკითხა. მოვიწვიეთ ახალგაზრდა, ნიჭიერი რეჟისორი გ. ტროსტიანეცი და ყოველივე აქედან დაიწყო. გამიშართლა, რომ ხუანის პირველი შემსრულებელი ნ. ჭონიშვილი იყო. გამიმართლა არა იმიტომ, რომ მას შემდეგ ვერაინ ითამაშებს ამ როლს, არამედ იმიტომ, რომ უფრო იოლი და სასიხარულო იყო იმ შეგნებით ცხოვრება, რომ არსებობდა ადამიანი, რომელსაც ჰქონდა შესანიშნავი, საიდუმლოებით მოცული, ლეგენდარული ხუანის თვისებები.

ძნელად ვიღებ ჩემი პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლს, თუნდაც წარმატებული იყოს იგი. დასაწყისში არც „სენიორ ხუანის უკანასკნელი ქალი“ იყო გამოჩენილი. გენერალურ რეპეტიციაზე რომ ვნახე, არ მომეწონა და გარკვეული დრო დამჭირდა, რათა შევგუებოდი დადგმის უჩვეულო ფორმას. ყოველი დრამატურგი, ალბათ, შინაგანად თვითმოქმედი რეჟისორიცაა, იგი „ხედავს“ თავის სპექტაკლს. თავად განსაჯეთ: პიესა დაწერა ორმოცდაათი წლის დრამატურგმა — დადგა ოცდაათი წლის რეჟისორმა და ბუნებრივია, რეჟისორს ბოლომდე ვერ გაეგო სიტუაციის ტრაგიზმი. როგორც იტყვიან, მას ჯერ კიდევ არ უხმობდა ზარი. ნ. ჭონიშვილმა განასახიერა, ძირითადად, ტრაგიკული სიტუაცია ხელოვანისა უძრავობის ხანაში, ცხოვრება ნათელი გონების ადამიანისა, რომელსაც გაუძღმებით ავიწროებენ. ეს იყო უაღრესად მწვავე სოციალური ნამუშევარი, რაც სხვათა შორის, იგრძნო ე. ჩებალინმა, ავტორმა ლიტერატურული დასმენისა, რომელიც დაიბეჭდა „ძველ“ „ოგონიოკში“.

რა თქმა უნდა, ჭონიშვილი თამაშობდა სიყვარულსაც — და არა მხოლოდ სიყვარულს. ეს იყო სპეტაკი, ნიჭიერი ადამიანის დრამა, რომელსაც არ შეეძლო უარი ეთქვა საკუთარ თავზე, თავის ნიჭზე, თავის მისიაზე ამ ქვეყნად, არ შეეძლო მუხლი მოედრიკა არანაირ ვითარებაში.

და კიდევ ერთი, რამაც თავიდან შემაშინა, იყო ასაკი. მახსენდება მისი სახე, თხელი, ჭაღარა, ფინალში უკვე აშლილი თმა. მაშინვე შევნიშნე, რომ ჭონიშვილი ასაკით ჩემს პერსონაჟზე უფროსი იყო, მაგრამ რას წარმოვიდგენდი, რომ ხანმოკლე სიცოცხლე ეწერა. ხუანის განწირულობის მომენტი სპექტაკლში გაცილებით ძლიერად აქდერდა, ვიდრე პიესაში, თავად მსახიობის გარეგნობა ამძაფრებდა ტრაგიზმს. თავის უკანასკნელ ბრძოლაში გამოდიოდა არა ძლიერი, ბრვე ორმოცდაათი წლის კაცი, არამედ ადამიანი,

რომელიც საბოლოო სასიცოცხლო ძალებს იკრებდა. ნ. ჭონიშვილს გააჩნდა სიმათლის ისეთი სიღრმე, რომელიც ბევრს ხელ არ ეწიფება. და მე, ავტორმა, მაშინვე ვერ მივიღე ტრაგიზმის ეს ღონე.

არადა ნ. ჭონიშვილი არ იყო მოხუცი. ვერ მოესწრო სანდახმულობას... როგორც ყველა დიდი ადამიანი ხელოვნებაში, იგი უნიკალურად თავისებური იყო. მისი მსგავსნი ერთეულები არიან და რაოდენ კარგია, რომ ჩვენ წილად გვხვდა ბედნიერება გაგვეცნო ეს განუმეორებელი ადამიანი სცენასა და ცხოვრებაში.

რა იყო მთავარი მის პიროვნებაში? ჩემი ფიქრით, იგი არა მხოლოდ ჩვეულებრივ ნიჭიერი ადამიანი გახლდათ, მასში იგრძნობოდა „მოზღვავებული ნიჭი“. ტექნიკის სამყაროში იყენებენ გამოთქმას — „სიჩქარის მარაგი“. მე ვიტყვოდი, რომ მას ჰქონდა ნიჭის უზარმაზარი მარაგი და, ალბათ, ნაწილობრივ, ამითაც აიხსნება მისი კეთილშობილება, მზადყოფნა, დახმარების ხელი გაეწოდებინა მეორესთვის. როდესაც ერთი ჩვენი საერთო ამხანაგი ავად გახდა, ადამიანი, რომელიც ყველაზე მეტად ზრუნავდა მის გამოჯანმრთელებაზე, სწორედ ნ. ჭონიშვილი იყო.

არასოდეს მინახავს მოღუშული, შეწუხებული, გაღიზიანებული. ვერ წარმომიდგენია ნ. ჭონიშვილი მოშურნე — ნიჭის დაუმრეტელი მარაგი უბრალოდ არ აძლევდა შურისგების საშუალებას, ყველას ეხმარებოდა არა იმიტომ, რომ გულმოწყალე იყო, არამედ იმიტომ, რომ ფანტასტიკურად მდიდარი ბუნების ადამიანი გახლდათ. ჩემი ფიქრით, მისი შესანიშნავი იუმორის გრძნობაც ბევრ რამეში ნიჭის ამ მარაგით აიხსნებოდა.

რატომ უყვარდა იგი ასერივად მაცურებელს? იმიტომ რომ ყველა ამ თვისებას, როგორც მსახიობი, იგი უხვად გამოსცემდა.

და კიდევ ერთი თვისება — შინაგანი დელიკატურობა. მახსოვს, ერთხელ ომსკში რომ ჩამოვედი, ავადმყოფი მეგობრის მოსანახულებლად წავედი. ავტობუსში ვისხედით. ვხედავ, ჭონიშვილი ჯიბიდან უხმოდ იღებს აბს. „ცუდად ხართ?“ — ვკითხვები — „არა, არა, ყველაფერი რიგზეა“ — და საუბარი სხვა თემაზე გადააქვს — მისთვის ჩვეული საჭიციელი. — არ უნდოდა ვინმეს ყურადღება თავის ავადმყოფობაზე მიეპყრო. აქაც ვაუკაცო იყო, ვაუკაცისთვის კი ავადმყოფობა უცხოა. სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე არც კი უავადმყოფია.

ნ. ჭონიშვილი დიდი მსახიობი იყო. მას უნდა იცნობდეს მთელი ჩვენი ქვეყანა, ისევე როგორც იცნობს სმოკტუნოვსკის, იურსკის, ჯიგარხანაის, ეესტიგნეევს...

შ უ კ დ ლ ე

1959 წელს შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო ნაწილში ფეხაკრეფით შემოვიდა შავთვალემა გოგონა. მორიდებით განაცხადა, სკოლა შარშან თეატრწაროში დავამთავრე, ამჟამად ქარხანაში ვმუშაობ, სარეჟისორო ფაკულტეტზე შესვლა მინდა და პირობების გაგებაო. როგორც კი პასუხი მიიღო, კვლავ დინჯად, აუჩქარებლად გავიდა. გავიკვირდა, მის მიერ ერთობ მოკლე „ავტობიოგრაფიაში“ რომ არ ახსენა ინტერესი თეატრალური ხელოვნებისადმი, ან რომელიმე სპექტაკლიდან მიღებული შთაბეჭდილება, რაც გასაგებს გახდიდა რადიოქარხნის მუშის რეჟისურით დაინტერესებას... ასე იყო თუ ისე, ფეხბედნიერად შემოაღო ნანა დემეტრაშვილმა თეატრალური ინსტიტუტის კარი და იმავე წელს ჩაირიცხა კიდეც ისეთი ოსტატების ჯგუფში, როგორებიც არიან რეჟისორები გიგა ლორთქიფანიძე და მიხეილ თუმანიშვილი.

სადიპლომო სპექტაკლი ე. შვარცის „ჩვეულებრივი სასწაული“ ნანამ გრიბოედოვის სახ. რუსულ თეატრში განახორციელა (მხატვარი თ. მურვანიძე, კომპოზიტორი ე. აზარაშვილი, ქორეოგრაფი იუ. ზარეკი, 1963 წ. 29. VII), სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებმა ნანა დაახასიათეს, როგორც პროფესიონალი, მომთხვინი, პრინციპული და საინტერესო პიროვნება.

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ნ. დემეტრაშვილი გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრის რეჟისორია. აქ განახორციელა კ. ვიტლინგერის „ვარსკვლავი-

დან ჩამოსული კაცი“, ჯ. ქარჩხაძის „დევიდების ოჯახი“, ლ. სანიკიძის „მედია“.

60-იან წლებში მწიფდებოდა აზრი, რომ ალდგენილიყო ახალციხის სახელმწიფო თეატრი, რომელიც სტაბილურად არ მუშაობდა (ორჯერ იქნა დახურული).

ახალციხის თეატრს, რომელსაც შემდეგ მესხეთისა ეწოდა, საფუძველი თეატრალურ ინსტიტუტში ჩაეყარა. მაშინ ქართული თეატრის ისტორიის პედაგოგი. დღეს პროფესორი ვ. კიკნაძე სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებს უღვიძებდა სურვილს, გამხდარიყვნენ ახალი თეატრის ფუძემდებლები. ჯგუფი გაიტაცა ამ იდეამ, საჭირო იყო მეთაური, ხელმძღვანელი. ნანა დემეტრაშვილმა აღლო აულო ამ მნიშვნელოვან საქმეს, დაინტერესდა, ჯგუფთან დაამყარა კონტაქტები და ყველა ერთად დიდი ინტერესით შეუდგა მომავლის გეგმებზე ფიქრს. ბუბდენენ შემოქმედების საკითხებზე, არკვედნენ მომავლის პერსპექტივებს. მართალია, შემოქმედებითი ჯგუფი ჯერ კიდევ თბილისში იყო, მაგრამ ნ. დემეტრაშვილმა შესძლო ის, რომ ჯგუფს „გადასდო“ მესხეთისკენ ლტოლვა.

1967 წ. იანვრიდან ალდგენილი იქნა მესხეთის თეატრი. მის მთავარ რეჟისორად ნანა დემეტრაშვილი დაინიშნა, ხოლო დირექტორად ამ საქმეში გამოცდილი ენთუზიასტი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მიხეილ მემპარიაშვილი.

თეატრის დაბადება მნიშვნელოვანი



ფაქტია ქალაქის ცხოვრებაში, მით უფრო მნიშვნელოვანი და საგულისხმო გახდა მესხეთის მიწაზე, ქართველი ხალხის საყვარელ მხარეში კულტურის ამ მნიშვნელოვანი კერის არსებობა, როგორც ხალხთა ზნეობრივი აღზრდის საუკეთესო საშუალება.

1967 წ. გაზაფხულზე მესხეთის სახელმწიფო თეატრის შემოქმედებითა ჯგუფმა გეზი ახალციხისკენ აიღო. ამ გამგზავრებას ნ. დემეტრაშვილი ასე იხსენებს: „21 აპრილი. თეატრალური ინსტიტუტის შენობიდან გამოგვაცილეს პედაგოგებმა და ახლო ნათესავებმა. ახალციხეში კი დაგვხვდა თოვლი და 60 წლის ღირექტორი მიხეილ მეძმარიაშვილი“.

ნ. დემეტრაშვილმა, რომელსაც ჯერ კიდევ არ გააჩნდა რეჟისორული მუშაობის დიდი გამოცდილება, გაბედულად დაიწყო ისეთი ნაწარმოებების დადგმა, რომლებსაც ქართული სცენა არ იცნობდა.

ამ მხრივ თეატრისთვის ბედნიერი მიგნება იყო ო. ჩხეიძის „თედორე“, რომელსაც მაღალ ლიტერატურულ ღირსებასთან ერთად მძაფრი პატრიოტული უღერადობა აქვს და სანახაობრივ თვისებებსაც არაა მოკლებული. რეჟისორის ფაქიზმა და სკულპტურულმა მიზანსცენებმა, მსახიობთა აზრიანმა შესრულებამ შექმნა იდეური, ნათელი, ღრმად ემოციური, პატრიოტული უღერადობის სანახაობა (სპექტაკლი ძველი ხალხური და საეკლესიო სიმღერების ფონზე ერთ, უწყვეტ მოქმედებად მიდიოდა), რეჟისორს გამოყენებული ჰქონდა ო. თაქთაქიშვილის მუსიკა, რომელიც სპექტაკლს აზრობრივ სიღრმეს და მონუმენტურობას მატებდა.

თეატრმა დაიწყო ინტენსიური მუშაობა. შეიძინა „თავისი“ მასუბრებელი. მიუხედავად იმისა, რომ ნ. დემეტრაშვილს ხელმძღვანელობის გამოცდილება არ ჰქონდა, შესძლო კოლექტივის

შემოქმედებითი საქმიანობა დაექვემდებარებინა გარკვეული რიტულობისთვის და პირველივე სეზონი წარმატებით დაამთავრა. იმ ერთი წლის მანძილზე მრავალმა საზოგადო მოღვაწემ, მწერალმა, თეატრმოცოდნემ აღნიშნა ამ პატარა თეატრის დიდი საქმიანობა.

თეატრმა თავიდანვე მოიქცია ყურადღება კოლექტივის წევრობა ურთიერთმეგობრობით, კოლექტივობით, მოვალეობისადმი პასუხისმგებლობის გრძობით, მოქალაქეობრივი პათოსით. ეყვლაფერმა ამან ერთად აღებულმა შექმნა ეს მოლიანი ერთსულოვანი ოჯახი. რაც ძირითადად, რაღა თქმა უნდა, რეჟისორის, ხელმძღვანელის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს..

ნ. დემეტრაშვილმა ორგანიზაციულ-შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად პედაგოგიური აღმო და ნიჭი გამოავლინა.

ორი ათეული წელი მუშაობდა ნ. დემეტრაშვილი მესხეთის თეატრის მთავარ რეჟისორად. რაღა თქმა უნდა, მრავალ სიხარულთან ერთად, მრავალი დაბრკობა და უსიამოვნება შეხვედრია, მაგრამ ეყვლაფერს მედგრად იტანდა. საზოგადო მოღვაწის ღრმა შეგნება, საპატიო მოვალეობის მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა და მესხეთის მიწაზე ქართული თეატრალური კერის აღდგენაში მონაწილეობა მისთვის უპირველესი იყო.

1971 წ. მესხეთის თეატრს საქართველოს კომკავშირის პრემიის ლაურეატობა მიენიჭა. სწორედ ამიტომ აღნიშნავდა ნ. გუბრაბანიძე უფრონაღ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ „...ეს ახალგაზრდა შემართების თეატრი ხასიათდება თავისთავადობით, რაც გამოხატულია სპექტაკლების საერთო ხასიათით, მათი არსის შენაგანი პათოსით“.

ნ. დემეტრაშვილს პარალელურად იწვეოდნენ ცალკეულ დადგმებზე რესპუბლიკის სხვა თეატრები (ქუთაისი, ჭია-

თურა). 1977 წ. მან ბულგარეთის ქ. კირჯალში განახორციელა ა. გენაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“ და „გზა, უარამანს ცოლი მოჰყავს“

1974 წ. მიენიჭა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, ხოლო 1983 წ. საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის საპატიო წოდება.

1986 წ. დაჯილდოვდა „შრომის წითელი დროშის“ ორდენით.

1987 წ. ნ. დემეტრაშვილი გადმოყვანილი იქნა რუსთავის დრამატული თეატრის რეჟისორად, სადაც განახორცი-

ელა ორი დადგმა, ხოლო 1989 წ. იანკრიდან თბილისის სატირისა და იუმორის თეატრის რეჟისორია, პარალელურად თეატრალური ინსტიტუტის მსახიობის ოსტატობის პედაგოგი.

სულ ახლახან ნ. დემეტრაშვილს 50 წელი შეუსრულდა. მას ჯერ კიდევ დიდი გზა აქვს გასავლელი. მართალია, ახლა სხვა უანრის თეატრში მუშაობს, მაგრამ მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმი, შემართება და ხალისი ბევრი სიხარულის და იმედის მომცემია.

ლია გუგუნავა

ელისო გუგუნავილი

ელისო გუგუნავილის სამსახიობო ცხოვრება დაიწყო რუსთავის თეატრში 1970 წელს განხორციელებულ სპექტაკლში „შენი ძია მიშა“ (გ. მდივანი), სადაც ხათუნას როლს ასრულებდა, თუმცა თეატრში მოსვლამდე მას მრავალი როლი ჰქონდა განსახიერებელი. სტუდენტობის წლებში თეატრალური ინსტიტუტის გარდა მონაწილეობდა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლებსა და სატელევიზიო დადგმებში. პედაგოგ აღწევსანდრე (საშა) მიქელაძის ხელმძღვანელობით მომავალი მსახიობი ანსახიერებს ლიზას როლს მაქსიმ გორკის პიესაში „მზის შვილები“. ლიზა რთული და საინტერესო სახეა. სტუდენტი გოგონა დაინტერესდა ლიზას ემოციურმა, დრმა ბუნებამ. განსაკუთრებით მოხიბლა მისმა გამჭრიახმა გონებამ, რის წყალობითაც იგი სხვებზე ნათლად ხედავდა და განიცდიდა სოციალურ უსამართლობას. მომავალი მსახიობი ს. მიქე-

ლაძის დახმარებით ცდილობდა როლი-სათვის მიეტა ტრაგიკული ქვრადობა და გმირის ტრაგედია წარმოეჩინა. სოციალური უსამართლობის განცდა ერთ-ერთ საყვარელ თემად იქცა ელისო გუგუნავილისათვის მის მრავალფეროვან სასცენო მოღვაწეობაში. ინსტიტუტში მუშაობა მოუხდა რეჟისორებთან: რეზო მირცხულავასთან (ვოლჩეკის „სასამართლო ქრონიკა“), გივი სარჩიმელიძესთან (კრუჩკოვსკის „თავისუფლების პირველი დღე“), ნუგზარ გაჩავასთან (ვოლოდინის „უფროსი და“ და ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“). აქ შესრულებული როლები მოსამზადებელი საფეხურია იმ დიდი და დამაბული მუშაობისათვის, რაც მას ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ უნდა გაეწია თეატრში.

ნ. დუმბაძის „საბარლდებო დასკვნაში“ მსახიობი ეზიარა მწერლის ჰუმანიზმს და ნუნუს როლით თავისი მცირე

წვლილი შეიტანა (მცირე იმიტომ, რომ ეს როლი მოამზადა ზაზა ლებანიძემ და მისი თეატრიდან წასვლის შემდეგ რამდენიმეჯერ ითამაშა ე. გულდიაშვილმა). ნუნუ პატარა როლია, მაგრამ დიდი ფუნქცია აკისრია — საერთო სიტუაციაში შეაქვს სინათლე, სილამაზე, სითბო და თუ მსახიობი ამას ახერხებს, ეს ცოტა როლია.

„საბრალდებო დასკვნა“ გიგა ლორთქიფანიძის ერთ-ერთი საინტერესო რეჟისორული ნამუშევარია. სერიოზული პრობლემების გამოსავლენ საშუალებად რეჟისორი იუმორს იყენებს. გროტესკში იხსნება ტრაგიკული, მკაფიო კონტრასტებზე აგებული სიტუაციები. შოშის (თ. მისურაძე) სახე კომედიურად არის გადაწყვეტილი. მას და სხვა კომედიურ პერსონაჟებს კონტრასტულად უპირისპირდება ლიმონას (ო. მეღვინეთხუცესი) დრამატული სახე. ზოგიერთი გმირის ყოფითი მხარეების გაძლიერებით, რეჟისორი კიდევ უფრო გამოკვეთს ზაზა ნაკაშიძის (მ. გორგილაძე) პოეტური ბუნებას, მის ოცნებას, სწრაფებას. ზაზა ნაკაშიძის თემის გაგრძელებაა სპექტაკლში ნუნუ. პატიმართა ექიმის გამოჩენას საკანში სიცოცხლე შემოაქვს. ნუნუ — ელ. გულდიაშვილისა თავისი უბრალოებით, სითბოთი, სიწმინდით, სილამაზით, ამდლებულ ხასიათად იხატებოდა. ელისო გულდიაშვილი ამართლებდა იმ ფაქტს, რომ ნუნუ ყველა პატიმრის სიყვარულის საგანი იყო. სწორედ ნუნუს პიროვნებამ გამოავლინა ლიმონას ლირიზმი, რაც ასე ღრმად ყოფილა ჩამარბული და შენიღბული მისში. თვითშეგნებაგაღვიძებულმა ლიმონამ თავისი თავი გახსნა. ამდენად გმირის ფსიქოლოგიის საჩვენებლად ნუნუ დიდი აზრობრივი დატვირთვის მქონეა, რადგან რეჟისორი გმირების ხასიათებს ურთიერთმიმართებაში ხსნის. კარგისა და ცუდის, სასაცილოსა და სატირალის სინთეზით, ხასიათთა სხვადასხვაობით

გ. ლორთქიფანიძე მოლიანობას აღწევს და ცრემლნარევი სიცილით მწვავე პრობლემებზე დაგვაფიქრებს. სწორედ ამ მოლიანობაში აღიქმება ნუნუს სახეც, რადგან სპექტაკლში მთავარია არა ცალკეულ ხასიათზე ყურადღების გამახვილება, არამედ აზრი — მართალი აღამიანის გამარჯვების ჩვენება.

ე. გულდიაშვილისათვის არანაკლებ საინტერესო იყო მუშაობა დუმბაძის პიესაზე „ნუ გეშინია, დედა“. დადუნას როლში მსახიობს საკუთარი ბუნებისაგან განსხვავებული თვისებების გამოვლენის საშუალება ეძლეოდა. ახალბედა მსახიობს აქ ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ იგი გიგა ლორთქიფანიძისთან მუშაობდა. ანსახიერებდა ფუქსავატი გოგონას, წარმოაჩინდა მის სულიერ სიღარიბეს, რითაც გულს უცრუებდა შეყვარებულს, ავთო ჯაყელს, მაგრამ მასში ხდებოდა ევოლუცია და ბოლოს ხედებოდა ცხოვრების ჭეშმარიტ აზრს. ასევე წარმატებულია მის მიერ შესრულებული დუმბაძის სხვა გმირი: დედა (კუკუარაჩაა, რეჟ. ა. ქუთათელაძე) და ცირა („ზურიცელა“, რეჟ. ა. ქუთათელაძე).

ელისო გულდიაშვილის მიერ შექმნილ სახეებს შორის ყურადღებას იპყრობს კომედიური როლები: მარი ანტონოვნა (გოგოლის „რევიზორი“), ლილი (რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“), იულინკა (ა. ოსტროვსკის „მემოსავლიანი აფგილი“) და სხვა.

„რევიზორი“ დადა რეჟისორმა ანზორ ქუთათელაძემ. მან სრულიად ახლებურად გააზრა ეს კომედია. ხლესტაკოვი, ავანტურისტობის მიუხედავად, ეცოდება, მის გამართლებას ცდილობს. ახალგაზრდა ხლესტაკოვი (ბ. კაკაბაძე) ირგვლივ სიცრუისა და სიხარბის გარდა ვერაფერს ხედავს. რეჟისორის ინტერპრეტაციით, სიტუაციის თავის სასარგებლოდ გამოყენება ხლესტაკოვისათვის მხოლოდ გასაჭირიდან თავის დახს-

ნით კი არ არის გამოწვეული, არამედ, ამავე დროს, ერთგვარი შურისძიებაა გორდინიჩებზე, რომლებიც ფულზე ჰყდიან ყველაფერს, რაც ადამიანს კარგი გააჩნია. ამიტომ, აქ მთავარი იყო, უპირველეს ყოვლისა, გარემოს მხილება. რუსთავის თეატრში რეჟისორს ყოველი მსახიობის ინდივიდუალობა შესანიშნავად ჰქონდა გამოყენებული. გმირთა მოჩვენებითობის, დიდებისაკენ სწრაფვის საერთო ფონზე კარგად იხატებოდნენ ანა ანდრეევანა (ლილა შოთაძე) და მარი ანტონოვნა (ე. გუდიაშვილი). გუდიაშვილის მარი ანტონოვნა ჩაცმულობით, მოძრაობით, გამომეტყველებით კარგად გამოხატავდა გმირის სულიერ სილატაკეს და მაყურებელს არწმუნებდა, რომ იგი თავისი მშობლების ღირსეული შვილი იყო.

ლილი (ე. გუდიაშვილი) სპექტაკლში „რას იტყვის ხალხი!“ ტიპური წარმომადგენელია საზოგადოების იმ ნაწილისა, რომელიც ცხოვრებაში მნიშვნელოვან ნაბიჯებსა თუ წვრილმან საკითხებს სწყვეტს იმის მიხედვით, თუ რას იტყვის ხალხი. ელისო გუდიაშვილის ლილი, პრიმიტიული და შესუღღღული ქალია. გმირის შინაგანი „ავლადიდების“ გამოსამჩნებლად მას მრავალი ხელჩასაჭიდი მასალა მოეპოვება პიესაში. მაგრამ ელისო გუდიაშვილს ამ როლში მაინც მსუბუქად ჰქონდა მხილებული ადამიანის სუსტი მხარეები. ამ მხრივ, მას ყველაზე მეტ საშუალებას აძლევს იულინკა. აქ მისი შესრულება უკვე სარკაზმს აღწევს.

ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიან ადგილში“ (დადგა გიგა ლორთქიფანიძემ), იულინკა ოსტროვსკისეული მახვილი თვალით დანახული პერსონაჟია. ანგარების გარდა მას არაფერი გააჩნია. ყველაფერს ვიწრო გონების თვალით საზღვრავს. მისი დევიზია ფული. რეჟისორი და მსახიობი მკვეთრად ავლენენ ამ არაადამიანურ სწრაფვას, მის ცუდ გავ-



ე. გუდიაშვილი — ელიონორა
(ი. უამიაკის „დამქირავებელი“)

ლენას ხალხზე, რომელთაც უნარი შესწევთ კეთილშობილი ადამიანებიც კი თავიანთი გავლენის ქვეშ მოაქციონ. ელისოს იულინკა ყოველნაირად ცდილობს დაც თავის ჭკუაზე ატაროს. მისი აზრით, ქმარი მაშინ უნდა უყვარდეს ქალს, თუკი ის ფუფუნებით ცხოვრების პირობებს შეუქმნის. იულინკა, ელისო გუდიაშვილის შესრულებით სწორედ ისეთ ქალად იყო დახატული, რომელიც გამოძახილს დღევანდელობაშიც პოულობს.

ელისო გუდიაშვილი თავისი გმირის გამკრიტიკებლად გვევლინება, აგრეთვე ანგუსტიასის როლში გარსია ლორკას „ბერნარდა აღბას სახლში“, რომელიც რეჟისორმა შ. კობიძემ განახორციელა.

ელისო გუდიაშვილის ანგუსტიასი ულამაზო, ორმოცს მიტანებული შინაბერაა. გმირის შეუხედაობას მსახიობი აღწევდა არა გრიმით, არამედ შინაგანი ბუნების დახატვით. მისი გმირი ისეთი ქალია, რომელსაც თავისი დების ბედი არ აინტერესებს. საკუთარ კეთილდღეობაზე ზრუნვით არის გართული. გაამაყებულა იმით, რომ დებს შორის მზითვი მხოლოდ მას ეკუთვნის და, მაშასადამე, გათხოვების შანსიც მხოლოდ მას აქვს. არც ის აღლეგებს, რომ ანგარებით ირთავენ. ელისო გუდიაშვილის

ანგუსტიასი მშვიდობა, ეგოისტი, საცოდ-
ვი ქალია, რომელსაც ადამიანური თვისე-
ბები მთლად არ დაუკარგავს. მას
მარტიროსადმი შებრალების გრძნობაც
კი უჩნდება. ამ სპექტაკლში მსახიობი-
სათვის მთავარია ბერნარდას დაანახოს
ცუდი აღზრდის შედეგი — კარჩაკეტი-
ლობის, შეზღუდულობის, მშრალი მო-
რალის მავნე გავლენა შვილებზე, რამაც
დაამახინჯა ადამიანები და დებს ერთ-
მანეთი შეაჯავრა. კედლებს შორის მომ-
წყვდეული ქალიშვილები სიცოცხლის
სიხარულს მოსწყვიტა დედამ. ამ აზრის
მატარებელია თითოეული მათგანი და
მათ შორის ანგუსტიასიც. ამ ამოცანას
მსახიობი შესანიშნავად ართმევს თავს.

ელისო გუდიაშვილისათვის საინტე-
რესო გამოდგა რიტას როლი ედუარ-
დო დე ფილიპოს „ცილინდრში“ (რე-
ჟისორი თ. მესხი). რიტა რთული გან-
სასახიერებელი ხასიათია. მასში იმა-
ლება მემამბოხე არა მარტო მახინჯი
სინამდვილის, არამედ ოჯახის წევრების
მიმართაც, რომლებიც ამ სინამდვილემ
დააყენა და ადამიანური თვისებები და-
აკარგვინა. მსახიობი კომედიური ჟანრის
ფარგლებში ათავსებს გმირის შინაგან
ბრძოლას, ხოლო ბოლოს, უეცრად იფე-
თქებს და ტრაგიკულ სიმაღლემდე აჰყავს
ამბოხი, რითაც ამართლებს გმირის
ცხოვრების ტრაგიკულ დასასრულს.

მსახიობმა ყურადღება მიიპყრო კი-
დეც ერთი საინტერესო დრამატული

თიკას სახის შექმნით შადიმან შამანაძის
პიესაში „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილ-
ში“ (რეჟისორი მანანა იმედაძე).

თამრიკოსა და დარჯანისაგან განსხ-
ვავებით თიკა არ ეძლევა მელანქოლიას.
თავის თავს ებრძვის. მას ეხმარება
სწრაფვა ბედნიერებისაკენ და იმედი-
ანად შესცქერის მომავალს. გუდიაშვი-
ლის თიკა კეთილი, განათლებული, მე-
ოცნებე, პოეტური ქალია, რომელიც,
მოწოდებულაა სიყვარულისათვის და
თუ დღეს მას ღირსეული ტოლი არ
შეხვდა, იმედს არ კარგავს. თუ კომე-
დიურ როლებში ელისო გუდიაშვილი
თავისი გმირების კრიტიკოსად გვევლი-
ნება, აქ იცავს თიკას, უყვარს, ებრალებ-
და და შინაგანად ამართლებს მას.

ელისო გუდიაშვილს ერთნაირად იზი-
დავს კომედიური და დრამატული რო-
ლები. მსახიობის მიდგომა განსახიერე-
ბული სახეებისადმი ობიექტურია. უარ-
ყოფით გმირებში იგი ცდილობს გამო-
ავლინოს ნაკლოვანი მხარეები, დღევან-
დელ ცხოვრებაშიც რომ ვხვდებით.
ისწრაფვის დახატოს გმირის ტიპური
სახე, რათა მასურებელს თავისი თავი
დაანახოს, ხოლო დადებით გმირებში
გვაჩვენოს შეუირვებლობა იმ გარე-
მოსთან, რომელიც ეწინააღმდეგება
პატიოსანი ადამიანის ზნეობრივ მო-
თხოვნებს.

თეატრის დიასპორის

მას „თეატრის დიასპორის“ უწოდებენ. ვფიქრობ, კარგი და მართებული ნათქვამია. საქართველოს სახალხო არტისტ ფლორა შედანიას ღრმა შემოქმედებითი ფესვები აკავშირებს სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო ქართულ დრამატულ თეატრთან, სადაც დაიწყო მისი გზა ხელოვნებაში.

ფ. შედანიას შემოქმედებითი მრწამსი განისაზღვრება არა მისი ცხოვრების ვითარებით, არამედ ყოფის სიღრმის გადმოცემის უნარით და ამიტომაც მისი ცხოვრება მოგონებების ეპიზოდებით წარმოჩინდება.

საუბარი მშვიდად მიმდინარეობს... ეს არის საუბარი-გახსენება. მესმის ძვირფასი სახელები და მეჩვენება, რომ ისინი, ვინც ამ სახელებს ატარებდნენ, აქ ჩვენ გვერდით არიან.

— ხელოვანის კულტურა დამოკიდებულია მის ნიადაგ თვითაღზრდის უნარზე, შემოქმედებითს შეუპოვრობასა და გამბედაობაზე, და ბოლოს, ხელოვნებისადმი სიყვარულზე, რომელსაც მთელი ცხოვრება მიუძღვნა. რა თქმა უნდა, ეს ძნელია, მაგრამ აუცილებელი, ვინაიდან შეძენილია ცოდნა და ჩვევები—შინაგანი მოთხოვნების შედეგი, შეგნებული პროცესის ნაყოფი. აქ ბევრ რამეს განსაზღვრავს ის შემოქმედებითი ატმოსფერო, რომელშიც უაღიბდება მსახიობი... შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისში, როდესაც კ. მარჯანიშვილის თეატრთან არსებული დრამატული სტუდიის სტუ-

დენტს ჭერ კიდე ვერ მომესწრო ფეხზე დადგომა, ჰენრიეტას როლი შემომთავაზეს დრამაში „შერარის დები“. ამ როლმა საშუალება მომცა მერწმუნა საკუთარი შესაძლებლობების, მოწოდების. სპექტაკლის დამდგმელი გახლდათ დიდი ვერიკო ანჯაფარიძე. მან ბევრი რამ მასწავლა, მრავალი წლით დამმუხტა. — იხსენებს ქალბატონი ფლორა.

მსახიობის რეალისტური ხელოვნება მაუურებელს მოსწონდა ჭერ კიდე შემოქმედების გარიჟრაჟზე... შეუძლებელია ფ. შედანიას მიერ სცენასა თუ ეკრანზე განსახიერებელი ყველა როლის ჩამოთვლა. ისინი მსახიობის სიმდიდრეა. ფ. შედანია მონაწილეობდა აფხაზეთის საბჭოთა პროფესიული ქართული თეატრის ჩამოყალიბებაში.

ცხოველმყოფელი, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი, ოპტიმისტური — ასე შეიძლება განვსაზღვროთ ფ. შედანიას ხელოვნება. ამ სიტყვების აზრსა და შინაარსში იგულისხმება ქალური გულწრფელობა, სინაზე, ძალა. ამ თვისებების მატარებელია მსახიობის ყველა გამირი: რუთი (ფ. ვოლფის „პროფესორი მამლოქი“ და აბიგაილი (ე. სკრების „ჭიქა წყალი“), ლუიზა (ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“), ტატიანა (მ. გორკის „მდაბიონი“), ბებია (ა. კასონას „ხეები ზეზუერად კვდებიან“) და ირინა (ვ. როზოვის „მისი მეგობრები“).

50 წელზე მეტია, რაც სცენიდან იმის ფ. შედანია-გაიანეს ხმა (სუშუბათა-

შვილ-იუჟინის „ლალატი“. ვიოლასი (შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“), ნიკაიურის მოხუცი დიასახლისისა (მ. ვოკულოვის „ქვის ბუდე“) და ბევრ სხვათა სმა — ოდნავ მღერადი, მსუბუქი, ინტონაციურად უხვი, კეთილშობილური გრძნობებით აღსავსე: ხან რბილი და ქალური, ვნებიანი და მკაცრი, ვაჟკაცური, მძლავრი და უზრუნველი, ხან კი ბრძნული.

სპექტაკლში „უკანასკნელად კვიის მატარებელი“, როდესაც სცენაზე გამოვიდა დაბალი, სუსტი აგებულების ქალ-რათმიანი ქალი, ცოცხალი თვალები სამყაროს დამცინავად შეჰყურებდა, თითქოს ყველაფერი ესმოდა. მსახიობის პირველივე სიტყვებმა, ხმამ ჩემი ყურადღება მიიპყრო. სცენა აღარ იყო თეატრალური სანახაობისთვის განკუთვნილი მოედანი. მაყურებელთა დარბაზში დატრიალდა აღამიანური დრამა, რომელიც იყო ნამდვილი და არა გამონაგონი. ფ. შედანია თამაშობდა გლეხის ქალს, ზეხას, თუმცა, სიტყვა „თამაშობდა“ არ მიესადაგება იმას, რასაც მსახიობი აკეთებდა. იგი თითქოს გადასახლდა თავისი გმირის სამყაროში და იცხოვრა იქ საკუთარ აზრებს და განცდებს აყოლილი. ყოველივე, რასაც ფ. შედანია აკეთებდა ზეხას სახელით, იყო ქეშმარიტი. ყოველივე მისი უხეობი, ინტონაცია, თვალების წამიერი გამოქვეყნება, პირისახის კუნთების ძნელად შესამჩნევი მოძრაობა იყო ნამდვილი და მეუფლებოდა ისეთი განცდა, რომ ყოველივე უნებლიეთ თვით სცენური სახის შემქმნელის მშფოთვარე სულიდან იყო გადმონადენი.

მოკრძალებული, თბილი, გულდია, ამავე დროს გაუბედავიც, ყველაფერს აკვირდება. ყურს უგდებს. ფ. შედანიამ განვლო ცხოვრების დიდი გზა, აღსავსე შემოქმედებითი ინტენსიურობით. მისი სცენური პერსონაჟები მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან გარეგნული იერიით, შინაგანი სამყაროთი, მაგრამ მა-



ფ. შედანია — სპექტაკლში „მოხუცი მსახიობი ქალი დოსტოევსკის ცოლის როლში“

თი ხასიათების, სახეების, კოსტიუმების მრავალგვარობაში თავად მსახიობის პიროვნული სახე იკითხება. თითოეულ მათგანში ფ. შედანია აქსოვს თავისი ბედის, წუხილისა თუ იმედის ნაწილს. ყოველ მათგანს თამაშობს ფსიქოლოგიური უტყუარობით, თითქოს ისინი არა თეატრალური როლები, არამედ რეალურად არსებული ადამიანები არიან, რომლებიც მას სცენაზე ერთმანეთის მიყოლებით შემოიპყვენ.

მაგრამ ყველაზე საყვარელი, როგორც ფ. შედანიამ თქვა, მოხუცი მსახიობი ქალის როლია ე. რაძინკის პიესაში „მოხუცი მსახიობი ქალი დოსტოევსკის ცოლის როლში“.

— ამ სახეზე მუშაობამ ბევრი სიხარული და ტანჯვა მომგვარა. დასაწყისში თავი რითი აღარ მქონდა გამოქვდილი... გარდა საკუთარი წარმოდგენისა ამ სა-

ხეზე. რეპეტიციებს შევუდექი იმის ში-
შით, თუ როგორ დამძლია გმირის ხა-
სიათის გადმოცემის სირთულე, — ამ-
ბობს ფ. შედანი.

სექტაკლის პრემიერის შემდეგ, პი-
ესის ავტორმა ეღვარა რაძინსკიმ თქვა:
„მინდა რამდენიმე სიტყვა მოგახსენოთ
ფლორა შედანიანზე. მან მომხიბლა. მის
თამაშში არის სწორედ ის, რის ხილვაც
მსურდა. მოზუცი მსახიობი ქალის სახე-
ში იგრძნობა, როგორ განიცდის მსახი-
ობი თავისი გმირის ცხოვრებას, როგორ
უყვარს იგი და კიდევ, რაც ყველაზე
მთავარია, იგი თამაშობს როლს მასზე
და თავის თავზე. სწორედ ეს გახლავთ ის
გასაღები, რომლის გარეშეც ამ როლს
ვერც ერთი მსახიობი ვერ განახორციე-
ლებდა. მომხიბლა მისმა სიმსუბუქემ,
გამჭვირვალეობამ, ფსიქოლოგიზმმა და
ტრაგიზმის შეგრძნებამ“.

იმავე წლის სექტემბერში დიდი წარ-
მატებით ჩატარდა სოხუმის კ. გამსა-
ხურდიას სახ. ქართული დრამატული თე-
ატრის გასტროლები დედაქალაქში. თბი-
ლისური გამოსვლების მშვენებას წარმო-
ადგენდა ფლორა შედანიას სადამო. გა-
ზეთი „ვერტინი ტბილისი“ წერდა: „იუ-
ბილარს მაყურებელი ყვავილებითა და
ტაშით შეხვდა. მისასაღებელი სიტყვე-
ბი წარმოთქვეს საქ. სახალხო არტისტმა,
სოხუმის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა
გ. ქავთარაძემ, სსრკ სახალხო არტისტმა
ვ. ანჯაფარიძემ, საქ. თეატრის მოღვაწე-

თა კავშირის თავმჯდომარემ, სსრკ სახა-
ლხო არტისტმა გ. ლორთქიფანიძემ. და-
იწყო სექტაკლი. საღებავების სიუხვით,
ნიუანსთა დახვეწილობითა და სიზუსტით
განასახიერებს ფ. შედანი ხან ლირიულ,
ხან ახალგაზრდულად ცბიერ, ელეგიურ,
ხან კი კომედიურ მოხუც ქალს, რომე-
ლიც დასასრულისაკენ სულ უფრო და
უფრო დრამატული ხდება. მსახიობი
თანდათან ერწყმის დიდი მწერლის მეუ-
ღლის ანს სახეს. მან კი არ ითამაშა
როლი, არამედ ქეშმარიტად გარდასახა
ანად, იცხოვრა მისი დრამით. და იგი
დოსტოვესკის ცოლის დრამით გულმოკ-
ლული მოხუცი მსახიობი ქალი რჩება
სინათლის ნათელ სხივში. გმირი ამ სა-
დამოს ორი ადამიანი იყო. სექტაკლის
დასასრულს მაყურებელი მხურვალედ
მიესალმა სცენის ოსტატს ფლორა შედა-
ნიას, მსახიობს...“

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფ. შე-
დანიას პიროვნული თვისება — გამორ-
ჩეულად მოკრძალებული ხასიათი. „სახე-
ლი მეათე ხარისხოვანია, მთავარია სე-
ქტაკლი, მასში კი აზრები, რომლითაც,
კლასიკოსის სიტყვებით რომ ვთქვათ,
„ჩანს ადამიანი“ — ასეთია ამ მსახიობის
შემოქმედებითი კრედი.

ეს, ალბათ, არის ყველაზე დიდი, ის,
რაც შეიძლება იოცნებოს შემოქმედმა,
ხელოვნების რომელ სფეროშიც არ უნდა
მოღვაწეობდეს იგი. სწორედ ამითაა
ფ. შედანიას ცხოვრება მდიდარი...

ბაიოზ იაკაშვილი

ქართული თეატრის მსახური

90 წელი შეუსრულდებოდა ცნობილ ქართველ რეჟისორს ნიკოლოზ გომიაშვილს.

პირველად ტასო აბაშიძემ შენიშნა ზუბალაშვილების სახლის პატარა ბიბლიოთეკარი და აკაკი წერეთლის „პატარა კახში“ შიკრიკის როლის შესრულება დააკისრა. გულმოდგინედ შეუდგა პატარა მსახიობის მოზაადებას. წარმოდგენის შემდეგ ნიკოლოზი შეაქეს, გამარჯვება მიულოცეს, კატეგი მომავალი უსურვეს.

1916 წელს ბათუმის თეატრში დაიწყო მუშაობა მოკარანხედ. სულ მალე ალ. წუწუნავას რეჟიმენდაციით არადელიშხნელმა „უდას მემკვიდრეში“ ნოტარიუსის როლის შესრულება დააკისრა. დააკისრა და წრთენასაც შეუდგა. შემდგომში, როგორც თავად ნიკოლოზი იხსენებდა, ეს პროფესიული წრთობა დაედო საფუძვლად მის მოღვაწეობას.

1917—1920 წლებში ნიკოლოზი ზუბალაშვილის თეატრში მოღვაწეობს. ალ. წუწუნავას, შ. დადიანისა და კ. შათირიშვილის რეჟისორობით მან შესარულა როლები: შიხა („მსხვერპლი“), დავითი („ბურუსი“), სიმონი და კოტე („ნიღბქვეშ“), იასონი („ქრისტინე“), კარლ მორი („ყაჩაღები“).

1920 წლის დეკემბრიდან მ. ქორელმა იგი მსახიობ ნიბლიასთან ერთად, სოხუმის თეატრში მიიწვია და მისი უშუალო ხელმძღვანელობით რამდენიმე როლი შესარულა. შემოქმედებითად დატვირთვა მას სიამოვნებას გვრიდა, მაგრამ გრძობდა, რომ თეორიული საფუძველი აკლდა და ამიტომ თეატრალურ განაწილებაზე ოცნებობდა. ნიკოლოზი თბილისში ჩამო-

ვიდა და სწავლა დაიწყო დრამატულ სტუდიაში, რომელსაც ცნობილი რეჟისორი და თეატრალური მოღვაწე აკაკი ფაღვაძე ხელმძღვანელობდა. მაგრამ სინოწერეთლისაგან შეიტყო, რომ მწერალთა სახლში მოსკოვიდან ჩამოსული რეჟისორი ვახტანგ მჭედლიშვილი ქართული დრამატული სტუდიისათვის კონტინგენტს არჩევდა და გამოცდებს იბარებდა. ნიკოლოზმაც სცადა ბედი... დიდმა კოტემ სტუდიაში ჩარიცხვა მიულოცა. 1923 წლის 8 ოქტომბერს, დილის 11 საათზე, საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა სტუდია. ვგონებ, მკითხველისათვის ინტერესმოკლებული არ იქნება იმ ქართველი ახალგაზრდების ვინაობა, რომლებიც ნიკოლოზ გომიაშვილთან ერთად ჩაარჩენენ სამხატვრო თეატრის მეორე სტუდიაში და ვინ იყვნენ მათი პედაგოგები.

მსმენელები: შ. აღსაბაძე, გ. ბახტაძე, მ. ზურაბშტაშვილი, ა. მიქელაძე, გ. ყურული, გ. სულაშვილი, შ. სოსლანი, ე. ციხისთავი, ტ. შარაშიძე.

მასწავლებლები: სცენურ ხელოვნებასა და იმპროვიზაციაში — ვახტანგ მჭედლიშვილი; მსახიობის ოსტატობასა და როლზე მუშაობაში კ. ს. სტანისლავსკის მიხედვით—სამხატვრო თეატრის სკოლის ხელმძღვანელი და მეოთხე სტუდიის რეჟისორი ნ. ვ. დემიდოვი; რითმიკასა და სასცენო მოძრაობაში — სამხატვრო თეატრის მსახიობი და მუსიკალური სტუდიის რეჟისორი — ლ. ე. ბარათოვი; მეტყველებაში და ხმის დაყენებაში — სამხატვრო თეატრის სკოლისა და ლუნაჩარსკის სტუდიის პედაგოგი ე. ფ. სარიჩევა; კომედია დელ არტეში ისტორიის პროფესორი ა. კ. ჯივილეგოვი; მუსიკის

ელემენტებსა და სიმღერაში—გ. ონიაშვილი; სადადგმო ხელოვნებაში — მეორე სტუდიის რეჟისორი და მსახიობი ლ. ა. ვოლოვი; ქართული კულტურის ისტორიასა და ქართული ენის თავისებურებებში — შ. ნ. დადიანი.

ზემოხსენებული მასწავლებლების გარდა, ლექციებს კითხულობდნენ თეატრალური კულტურის გამოჩენილი მოღვაწენი: სუმბათაშვილ-იუჟინი, მიეერპოლდი, როსოვი, არმენიანი, ფაიკა, რუდაკოვი, წუწუნავა და სხვები.

ვახტანგ მკედლიშვილის სტუდიის მაღალნაყოფიერებაზე ნათლად მეტყველებს ის ფაქტი, რომ აქ აღიზარდნენ სცენის ისეთი დიდოსტატები, როგორებიც იყვნენ: ა. ტარასოვა, ნ. ბატალოვი, მ. კედროვა, მ. კუნბელი, ი. რავესკი, ვ. სოკოლოვა, უ. სტანაინა და მრავალი სხვა.

პროფესიულად განსწავლული დაუბრუნდა ნიკოლოზი მშობლიურ თეატრს. ნ. გოძიაშვილმა ქუთაისის თეატრს მიამუშრა.

პირველი დადგმა იყო მიხეილ გოგიაშვილის „კონტრბანდისტები“. როგორც ბევრი ახალბედა რეჟისორი, ნ. გოძიაშვილიც ახლას ძიების ეინმა შეიბყრო. სპექტაკლი მიღოდა არა მარტო სცენაზე, არამედ ორკესტრში, პარტერში, ლოჟებსა და ქანდარაზეც კი. სცენაზე აღმართეს კოშკები, საქანელები, ტყე, შექმნეს ზღვის ილუზია, რომელზეც გამძვინვარებული ქარიშხალი ბობოქრობდა.

1927-28 წლების სეზონში მოღვაწეობას იწყებს ბათუმის თეატრში, სადაც განახორციელა „სამეგრელოს მთავარი ლევანი“, „ციხის საიდუმლო“ და „ჯაყოს ხიზნება“. ამასთან რეჟისორობდა აკაკი ფაღვაძის დადგმებს „რღვევასა“ და „კვაში კვაჭანტირაძეს“.

ქუთაისისა და ბათუმის თეატრების შემდეგ ნიკოლოზი კვლავ თბილისს უბრუნდება. საკმაოდ ნაყოფიერი და საინტერესო გამოდგა მისთვის 1928-29 წლებს სეზონი. ნ. გოძიაშვილს დააკისრეს

რუსთაველის თეატრის ფილიალის (ლენინის რაიონში) ხელმძღვანელობა. აქ დადგა ს. შანშიაშვილის „ამბოკარი“, გ. დარისპანაშვილის „ხიდექეში“ და „ბრძანება 104“. სპექტაკლებს ძირითადად მუშათა კლასი ესწრებოდა და თავიანთ კმაყოფილებას პრესას მეშვეობით გამოთქვამდნენ. ნიკოლოზ გოძიაშვილთან თანამშრომლობდნენ საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, მხატვარი მ.ხ. აბყანდაძე და კომპოზიტორი ვანო მურადელი.

1930-1931 წლებში გოძიაშვილი მოღვაწეობს ესტრადის თეატრში, რომელსაც ხელმძღვანელობდა გუგული ბუხნაშვილი. თეატრს დიდი გამარჯვება მოუტანა შ. დადიანის სამოქმედებინამა პიესამ „არაფერიც არ იქნება“.

ნიკოლოზ გოძიაშვილი არ ყოფილა მარჯანიშვილის აღზრდილი და თანამებრძოლი, მაგრამ იყო მისი გვარდიის ერთ-ერთი ჯარისკაცი. კ. მარჯანიშვილმა ნ. გოძიაშვილი „ოტელოს“ რეჟისორად მიიწვია, სპექტაკლისა, რომელსაც თვითონ დამადა. ეს კი დიდი ნღობა იყო.

მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ „ოტელოს“ აღდგენა სწორედ ნიკოლოზ გოძიაშვილს მიანდნენ, რასაც მან ბრწყინვალედ გაართვა თავი.

ჩვენს ხელთაა უშუალო ჩხეიძის მიერ ნიკოლოზ გოძიაშვილისადმი მიძღვნილი წერილი, რომელიც 1935 წლის 4 თებერვლით თარიღდება.

ძ მ ა ო კ ო ლ ი ა!

ძალიან ვწუხვარ, რომ ვერ ვესწრები თქვენს ნამუშევარს. დამერწმუნე, რომ შენი ყოველი კარგი ჩემთვის სასიამოვნო და გასახარებელი და მით უმეტეს იმისთანა დიდ ნაწარმოებზე, როგორც არის „ოტელიო“. ყოველი ახალი შტრიხი, უმნიშვნელოც კი, ამ შემთხვევაში დიდ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს. გადაციით ვასოს ჩემი გულწრფელი მილოცვა. „ოტელიო“ იყოს პირველი გამარჯვება და დასაწყისი დიდი შემოქმედებითი გზისა

მის აქტიურულ მუშაობაში. მინდა, მსურს რომ „ოტელოს“ საშუალებით მან შეხედოს „ქვესკნელს უძიროს, ცათ მიბჯენილს მთებმა და კლდეებს“. მიხარია, რომ მისი ახალგაზრდობის ოცნება განხორციელდება.

შ. ჩხიშიძე.

ამავე თეატრში ნიკოლოზმა 1934 წელს, ვასო გოძიაშვილთან ერთად, განახორციელა „აპრაქუნე ჭიმიჭიმილი“, 1935 წელს კი — გერცელ ბაზოვის „განურჩევლად პიროვნებისა“, რის შესახებაც გაზეთი „კომუნისტი“ წერდა: — „პიესის გამარჯვებას აგრეთვე ხელი შეუწყო დამდგმელმა რეჟისორმა ნ. გოძიაშვილმა მთავარი კვანძის სწორად გახსნით, გამართულა მიხანსცენებია, ტიპაჟის კარგად შერჩევით და კარგად დამუშავებული მასაური სცენებით“.

1936 წელს ნიკოლოზ გოძიაშვილი დანაშნა ქ. ფოთის ახლადგახსნა თეატრის დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად. 1936 წლის 11 ნოემბერს მათ წარმოადგინეს ი. ვაკელის „შამილი“. სპექტაკლმა მოლოდინს გადააჭარბა. ი. ვაკელი იხსენებს: „პირველ რიგში აქ ყურადღებას იპყრობდა თვით რეჟისორის ნამუშევარი, მისი ოსტატია ხელი“.

მაყურებელმა შეიყვარა თავისი თეატრი და დიდ ინტერესს იჩენდა მისი ყოველი დადგმისადმი. გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ყოველი სპექტაკლი დღესასწაული იყო ქალაქისათვის. ამ ზეიშის შემოქმედი, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ნიკოლოზ გოძიაშვილი გახლდათ.

კ. ს. სტანისლავსკი წერდა: „უკეთეს თეატრი შეძლებს, რომ უტილიტარულ საქმეებსაც მოემსახუროს, მით უფრო ქება-დიდება ასეთ თეატრს“. სწორედ ამ თვისების მატარებელი იყო 1928 წელს ჩვენს რესპუბლიკაში დაარსებული სანი-

ტარული კულტურის თეატრი. ამ თეატრმა თავის დროზე დიდი საქმე გააკეთა — წლების მანძილზე შეიტანა მასებში საინტარული განათლება.

1948 წელს ნიკოლოზ გოძიაშვილი დამდგმელ რეჟისორად მიიწვიეს სანტარული კულტურის თეატრში. აქ მან ოცზე მეტი სპექტაკლი დადგა, რომელთა შორის ამ თეატრისათვის საეტაპო გახლდათ ქ. ხაფავას „ჩვენი ახალგაზრდობა“. აი, რას წერს თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე ამ დადგმის გამო: „...დადგმაზე დიდი სიყვარულით და მონდომებით უმუშავია რეჟისორ ნიკოლოზ გოძიაშვილს. სპექტაკლი მხატვრულად დახვეწილია, რეჟისორულად განსაკუთრებით სანტერესოდ არის მოფიქრებული“. სანკულტურის თეატრის გამარჯვება იყო შ. ნარსიას „ცირუს“ დადგმა, რომელიც თეატრმცოდნე ნინო შვანგორიძემ ასე შეაფასა: „...გამოცდილმა რეჟისორმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, ნიკოლოზ გოძიაშვილმა ამდღებულ დრამატული სპექტაკლი შექმნა, მიხანსცენების მაღალმა რეჟისორულმა კულტურამ, სპექტაკლის ანსამბლურობამ და კარგად შეკრულმა კომპოზიციამ დადგმა საინტერესო გახადა“.

1950 წელს გ. ერისთავის სახ. გორის სახელმწიფო თეატრმა დადგა ვასო პატარაის კომედია „უჩა უჩარდია“. კრიტიკოსმა, ბესარიონ უდენტმა, გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ ამ დადგმას მაღალი შეფასება მისცა.

ნ. გოძიაშვილი გახლდათ თეატრალური საზოგადოების გამგეობის უცვლელი წევრი. სპექტაკლის მიღება იყო თუ განხილვა, ლექცია თუ ახალგაზრდა შემოქმედთა დთვლიერება, ახალგაზრდული ენერგიით ასრულებდა საზოგადოების ყველა დავალებას.

კ რ ი ზ ი კ ა

მამუკა ბერძენიშვილი

მეცნიერულ მართვას მეცნიერული კვლევა სჭირდება

გამოვიდა ნინო იმნაიშვილის წიგნი — „საქართველოს თეატრალურ დაწესებულებათა მეცნიერული მართვის საკითხისათვის“, რომელშიც განხილულია პარტიული ხელმძღვანელობის როლი თეატრალურ დაწესებულებათა მართვის საქმეში 20-30-იან წლებში და სახალხო თეატრების მეცნიერული მართვის ძირითადი მიმართულებანი საქართველოში.

საზოგადოებრივი ცხოვრების თანამედროვე ეტაპზე დიდი ყურადღება ექცევა კულტურის ნებისმიერი დარგის მეცნიერული მართვის მნიშვნელობას. საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს გარდაქმნა დაკავშირებულია მეცნიერული მართვის რთულ და ორგანიზებულ სისტემასთან.

წიგნი, ერთი შეხედვით, მეცნიერულ დონეზე შესრულებულ ნაშრომს გავს, მაგრამ მასში არაერთი უზუსტობა გვხვდება. დამახინჯებულია ფაქტები, სქოლიოები მხოლოდ არშეიბის დასამშვენებლად არის დართული. ავტორის ცდა, მიუთითოს ამა თუ იმ დოკუმენტის პირველწყარო, თითქმის ყოველთვის მარცხით მთავრდება. გვხვდება სტილისტურად გაუმართავი წინადადებები, წიგნს კორექტორის ხელი თითქმის არ შეხებია.

თანამიმედვრულად განვიხილავ ძირითად შეცდომებს, იქნებ, მეორე გამოცემაში მაინც შესწორდეს ისინი.

ავტორი მე-4 გვერდზე მიმართავს პერიფრაზს ვ. ი. ლენინის ნაშრომიდან, (სათაურის მიუთითებლად), რომელშიც ვკითხულობთ: ლენინი წერდა, რომ წარსულის გადმონაშთები შეიძლება აღმოიფხვრას მხოლოდ მუდმივი, შეუპოვარი, ფართო სავანმანათლებლო მუშაობით. (ტ. 28, გვ. 470.).

როგორც მითითებული სქოლიოთი ირკვევა, ეს აზრი გამოთქმული უნდა იყოს წერილში — „სიტყვა სახალხო მეურნეობის საბჭოების სრულიად რუსეთის II ყრილობაზე 1918 წ. 25 დეკემბერს“. აღნიშნულ სიტყვაში გაანალიზებულია იმდროინდელი საერთაშორისო მდგომარეობა და საბჭოთა რესპუბლიკის სამეურნეო ამოცანები. არც ავტორის მიერ მითითებულ გვერდზე და არც იმ წერილში გამოთქმული მოსაზრებები ნ. იმნაიშვილის პერიფრაზს არ ეთანხმება.

ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის ლენინური პრინციპები განხილულია წერილში „პარტიული ორგანიზაცია და ლიტერატურა“, რომელიც დაიბეჭდა 1905 წ. 13 ნოემბერს გაზეთ „ნოვიაა უიწნი“ და არა „ნოვოე უიწნი“, როგორც ამას ნ. იმნაიშვილი წერს. თავის შრომაში ავტორი ამ წერილს სხვადასხვა წიგნიდან მიუთითებს. მე-5 გვერდზე ვ. ი. ლენინის მე-10 ტ. გამო-

უყენებია, 45 გვერდზე კი — „ვ. ი. ლენინი და საბიბლიოთეკო საქმე“. (თბ. 1978).

5. იმნაიშვილი რამდენიმე ადგილას მიმართავს კრიტიკას ა. ვ. ლუნაჩარსკის მესამე ტომიდან, გამოცემის თარიღად 1969 წელს უთითებს. სინამდვილეში კი უსარგებლია ა. ვ. ლუნაჩარსკის თხზულებათა რვატომეულის მესამე ტომით, რომელიც დაბეჭდა 1964 წელს.

„1925 წ. 19 სექტემბერს ლენინგრადის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ლუნაჩარსკიმ გააკეთა მოხსენება „საბჭოთა ხელისუფლების თეატრალური პოლიტიკის საფუძვლები“ — კვითხულობთ მე-6 გვერდზე. მოხსენების „გაკეთება“ რუსულიდან გადმოღებული სიტყვაა. მოხსენებას ამზადებენ, კითხულობენ, მაგრამ არ „აკეთებენ“.

1918 წ. განათლების სახალხო კომისარიატთან შეიქმნა თეატრალური განყოფილება („თეო“). „თეო“-ს დავებდა: „კულტურულ-საგანმანათლებლო ამოცანების განხორციელება თეატრისა და სანახაობით დარგში, საერთო ხელმძღვანელობის განხორციელება, აგრეთვე ზედამხედველობა მთელი საქმის სწორად და მიზანშეწონილად წარმართვაზე. რაც ეხებოდა თეატრს რუსეთის ფედერაციული რესპუბლიკის ტერიტორიაზე“. 5. იმნაიშვილს თარგმანი სიტყვა-სიტყვით შეუსრულებია, ტექსტი ქართულად აზრობრივად გაუმართავია. სქოლიოში უთითებს წიგნს — საბჭოთა თეატრი — დოკუმენტები და მასალები. სსრკ თეატრი 1917—1921 წ. წ. „ლენინგრადი, „ისკუსტვო“. 1972, გვ. 41. (ნუ გაუკვირდება მკითხველს, როცა სხვა გვერდზე ამ წიგნის გამოცემის ადგილად მოსკოვს წაიკითხავს). აღნიშნულ წიგნში ზემოთ მოყვანილი ციტატი დაბეჭდილია არა 41, არამედ მე-18 გვერდზე და იქვე მითითებულია ამ ციტატის პირველწყარო (Положение о ТЕО Наркомпроса. — В кн: «Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917-1921». М. «Искусство», 1968, стр. 41). 5. იმნაიშვილი წიგნის დასახელებას მიუთითებს 1972 წლის გამოცემის მიხედვით. გვერდს კი 1968 წ. დაბეჭდილი წიგნიდან.

20-იან წლებში არაერთი დადგენილება იქნა მიღებული ქვეყნის კულტურული მშენებლობის დარგში. 5. იმნაიშვილი მე-16 გვერდზე წერს: 1923 წელს პარტიის XII ყრილობამ მიიღო რეზოლუცია, რომელშიც ნათქვამი იყო: „...თეატრი გამოყენებული უნდა იყოს აგრეთვე, როგორც სააგიტაციო საშუალება“. კპ (ბ) რეზოლუციები. ნაწ. I, გვ. 957.

რეზოლუციაში — „პროპაგანდის, ბეჭდვითი სიტყვისა და აგიტაციის საქითხებზე“, ეს წინადადება ასეა დაბეჭდილი: „...თეატრი უნდა გამოიყენონ აგრეთვე, როგორც ანტირელიგიური პროპაგანდის საშუალებაც“.

წიგნში მე-18 გვერდზე კვითხულობთ: „1921 წლის 29 ივლისს გაზ. „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა დადგენილება: „უკვეა მსახიობი, რომელსაც უმუშავნია ხცენაზე ზედისზედ 3 წლის განმავლობაში პროფესიულ დასში, ჩარიცხულია სახელმწიფო სამსახურში“. აქვე გამოქვეყნებულია მსახიობების სია და ცნობა იმის შესახებ, რომ დრამის თეატრის რეჟისორებად დანიშნენ: კ. ანდრონიკაშვილი, ალ. ახმეტელი, აკ. ფაღავა და ალ. წოწუხვაკ“ („საბჭოთა თეატრი — დოკუმენტები და მასალები“. დ. 1972, გვ. 59—64).

როგორც ვხედავთ, ავტორს ტექსტის პირველი ნაწილი მოაქვს გაზ. „კომუნისტიდან“, მერე კი წერს — აქვე გამოქვეყნებულია მსახიობების სია. მართლაც, ამავე გაზეთშია დასტამებული მსახიობების სია და ცნობა თეატრში რეჟისორების დანიშვნის შესახებ. მაშინ რისთვის დასჭირდა 5. იმნაიშვილს „საბჭოთა

თეატრი — დოკუმენტები და მასალებიდან“ მთელი თავის (საქართველოს სსრ, გვ. 59—64) მითითება?

მე-19 გვერდზე არასწორად არის მითითებული სქოლიო. იქ სადაც გახ. „პრავდა გრუზი“ (1921 წ. 7 ნომბერი) უნდა იყოს აღნიშნული, უთითებს: „საბჭოთა თეატრი — დოკუმენტები და მასალები“. ლ. 1922, და სადაც ეს წიგნი უნდა დაესახელებინა, უთითებს გახ. „პრავდა გრუზიის“.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების მერე საქართველოში ყურადღება მიექცა თეატრისათვის კადრების მომზადების საკითხს. 1922 წელს დაარსდა თბილისის დრამატული სტუდია, რომელსაც აკაკი ფაღავა ხელმძღვანელობდა. სტუდია გაიხსნა 1922 წ. 3 ოქტომბერს. ნ. იმნაიშვილი დასახელებულ წიგნში (გვ. 20) წერს: „დრამატულ სტუდიაში უკვე 1922 წლისთვის ირიცხებოდა ოცდაათამდე ახალგაზრდა. სტუდიის მეცადინეობა წარმოებდა (!) დრამის თეატრის შენობაში“ (გახ. „კომუნისტი“, 1922 წ. 5 აპრილი).

როგორც აღვნიშნე, სტუდია გაიხსნა 3 ოქტომბერს. საინტერესოა, როგორ წაიკითხა ნ აპრილის „კომუნისტი“ მკვლევარმა — უკვე სწავლობს 30-მდე ახალგაზრდაო?

იმავე გვერდზე ვკითხულობთ: დრამატულ სტუდიაში პედაგოგებად მიწვეულნი იყვნენ ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწენი: ალ. წუწუნავა, სახელმწიფო დრამის რეჟისორები: კ. მარჯანიშვილი და ალ. ანმეტელი, აგრეთვე ა. შანიძე, გ. ჩუბინაშვილი, დ. უზნაძე, კ. გამსახურდია და სხვანი (გახ. „კომუნისტი“, 1922 წ. 9 სექტემბერი) დასახელებულ წერილში კ. მარჯანიშვილი არ არის მოხსენიებული. ამ დროს ეს არ ყოფილა დრამატული სტუდიის პედაგოგი. 9 სექტემბრისათვის კოტე მარჯანიშვილი სულ სამი დღის ჩამოსული იყო საქართველოში რუსული თეატრის მოწვევით.

წიგნი 21-ე გვერდზე ვკითხულობთ: 1922 წ. 7 მაისს რუსთაველის სახელობის თეატრის შენობაში გაიხსნა სრულიად საქართველოს მსახიობთა ყრილობა. რომელმაც განიხილა ქართული თეატრის აქტუალური საკითხები. მოხსენებით გამოვიდნენ: ცნობილი მსახიობი ი. ზარდალიშვილი და ახალგაზრდა რეჟისორი ალ. ანმეტელი (გახ. „კომუნისტი“, 1921 წ. 17 მაისი).

ამ ყრილობაზე ი. ზარდალიშვილი არ გამოსულა და არც დასახელებულ გაზეთშია იგი მოხსენიებული. მოხსენებები წაიკითხეს ალ. ანმეტელმა და ალ. იმედაშვილმა.

ნ. იმნაიშვილი 23 გვერდზე, სქოლიო 47, მითითებს წიგნს „სახალხო განათლება, ხელოვნება, საქართველოს სსრ მთავრობის 1925—26 წ. შემოქმედების ანგარიში“. 1927 წ. თბილისი.

სქოლიოში უნდა მიეთითოს წიგნი სატიტულე ფურცლის და არა თავებისა და ქვეთავების ნიშნებით. წიგნის დასახელება „საქართველოს სსრ მთავრობის 1925/26 წ. მოქმედების ანგარიში“. ტფ. 1927. მასში არის განყოფილება „სახალხო განათლება“ და ქვეთავი „ხელოვნება“. წიგნის მითითების დროს ავტორს გვერდის მინიშნებაც დავიწყებია.

1921 წელს გაიხსნა ე. წ. „სატირ-აგიტის“ თეატრი. რუსული სატირის თეატრი გაიხსნა 14 აპრილს, ქართული კი — 4 მაისს. „რუსული სატირის“ თეატრი კი არა სატირის რუსული თეატრი უნდა ეწეროს.

ნ. იმნაიშვილი წიგნში ფართოდ იხილავს პირველი მუშური თეატრის (უნდა იყოს მუშათა თეატრის) — „წითელი თეატრის“ ისტორიას, რომელიც 1924 წლის

6 მაისს სახალხო სახლში პროლეტკულტის მიერ გაიხსნა“. (გაზ. „კომუნისტი“, 1924 წ., 3 ნოემბერი).

სიზუსტისათვის აღვნიშნავ, რომ 1924 წლის 3 ნოემბერს გაზეთი „კომუნისტი“ არ გამოსულა.

რამდენიმე აზვაციის შემდეგ კი ნ. იმნაიშვილს დაიწუნა, რას წერდა წინა გვერდზე და „წითელი თეატრის“ სეზონი აქ უკვე 1929 წ. 6 მაისს გახსნა.

სანიტარული განათლების პროპაგანდის საქმეში დიდი როლი შეასრულა თბილისის სასკულტურის თეატრმა, რომელიც, თავისი მიზნებითა და ამოცანებით, კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულება იყო. ავტორი იხილავს ამ თეატრის მნიშვნელოვან ეტაპებს, მაგრამ აქაც უშუსუტობას ვხვდებით. მოყვანილი აქვს ციტატი 1934 წლის გაზ. „საბჭოთა ხელოვნებიდან“, სქოლიოში კი 1925 წ. 9 ნოემბერი მიუთითება. თეატრი გაიხსნა 1928 წელს, რა თქმა უნდა, 1925 წ. გაზეთში ვერ იქნებოდა წერილი ამ თეატრის შესახებ. ავტორს უნდა მიეთითებინა გაზ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1934, 12/X, № 11.

წიგნში განხილულია პროვინციის თეატრალური ცხოვრება. აღწერილია ამ თეატრის მუშაკთა რთული ეკონომიური მდგომარეობა და იქვე აღნიშნულია, რომ ამ საკითხის ირგვლივ საქმიანი საუბარი გაიმართა საქართველოს კ(ბ) სამაზრო და საოლქო კომიტეტების საორგანიზაციო განყოფილებათა გამგეობის თათბირზე (გაზ. „კომუნისტი“, 1925 წ. 26 სექტემბერი). გაზეთის ამ ნომერში, მართლაც, არის თათბირის მასალები დაბეჭდილი. ამ მასალების ქვემოთ კი მოთავსებულია კ. წალენჯიხელის წერილი „კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობა სოფლად“. ავტორს ეს წერილი გამოუყენებია და თათბირის მასალებს კი მიუთითებს.

1928 წელს ქართული თეატრის ისტორიაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელი ჩაიწერა. არსდება ახალი თეატრი — ქუთაისში კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით, რომელსაც მეორე სახელმწიფო თეატრი ეწოდა („საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“. ტ. VII. თბ. 1976 წ. გვ. 881—894. სტატიის ავტორია პროფ. ე. გუგუშვილი).

ნ. იმნაიშვილს ზემოთ მოტანილი ქუშმარტიების დასადგენად „ნარკვევებიდან“ მთელი თავი — ქართული თეატრი, მიუთითება, შემდეგ გვერდებზე კი ამ წიგნში მითითებული არქივის ფონდების ნომრები და მასალები აღმოუწერია.

წიგნში განხილულია საბავშვო თეატრების დაარსების ისტორია. ის რევოლუციური მოძრაობა, რომელმაც მოიცვა საბჭოთა თეატრი, შეეხო მოზარდ მაყურებელთა თეატრსაც. 31-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „საბავშვო თეატრი, უპირველესად ყოვლისა, უნდა იყოს ნამდვილი თეატრი, ხოლო სპექტაკლები — სამახინობო ხელოვნების ნამდვილი ქმნილება“. სქოლიოში მითითებულია — „მოზარდ მაყურებელთა თეატრი“ (1922—1927), აკადემია, 1927, გვ. 15.

თბილისში 1928 წელს გაიხსნა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, თუმცა, 1928 წლიდან უკვე იღვებოდა საბავშვო სპექტაკლები. საინტერესოა, საიდან უთითებს ზემოთ დასახელებულ წიგნს ავტორი. ის არ არის მოხსენიებული „ქართული წიგნის“ ბიბლიოგრაფიაში და არც ახლადგამოსულ საძიებელში „რა წავკითხოთ თეატრზე“ (თბ. 1987 წ.).

მოზარდ მაყურებელთა თეატრზე პირველი წიგნი დაიწერა 1929 წელს — „ტფილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი“ (გახტროლები), ელ. პოლუმორდინოვის რედაქციით.

წიგნის მეორე თავში განხილულია სახალხო თეატრების მეცნიერული მართვის ძირითადი მიმართულებანი საქართველოში. ავტორი საგანგებო ყურადღებას ამახვილებს „ავჭალის აუდიტორიაზე“.

„1902 წელს შტაბს-კაპიტნის ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძე მერაშკოს საკუთარ სახლში მოეწყო „ავჭალის აუდიტორიის“ მსგავსი შენობა. 1902 წლის 10 ნოემბერს აიხიდა მერაშკოს თეატრი-აუდიტორიის ფარდა...“ (გვ. 36).

ნ. იმნაიშვილი უკვლავ დამახინჯებით იხსენიებს მურაშკოს გვარს. მერაშკო კი არა, მურაშკო უნდა ეწეროს. ცხადია, ამას კორექტურას ვერ დავაბრალებთ.

ქართული თეატრის დიდმა მოამაგემ, იოსებ იმედაშვილმა, სცენისმოყვარეთა შეუდგინა „ხელშეკრულება და წესები ავლაბრის სცენისმოყვარეთა, სახალხო თეატრის ამხანაგობისა“. წესდება შედგება 28 მუხლისაგან. ამ დოკუმენტის შესახებ ი. იმედაშვილი თავის მოგონებებში — „ჩემი ცხოვრების წიგნი“ (თბ. 1978 წ.) გვ. 48 წერს: „საქმის უკეთ წასამართავად სცენისმოყვარეთა შეუდგინე „ხელშეკრულება და წესები ავლაბრის სცენისმოყვარეთა, სახალხო თეატრის ამხანაგობისა“, რომელიც ჩემს მოადგილეს სცენისმოყვარე რომანოზ სალაყაიას ჰქონდა სახელმძღვანელოდ, ჩემის შეპყრობის (1904 წ.) შემდეგ. ამით დიღხანს სარგებლობდა თურმე, როგორც შემდეგში მითხრა. დამიბრუნა მხოლოდ 1924 წელს, რისთვისაც, არ შემოძლია ეს უანგარო სახალხო სცენის დაუღალავი მუშაკი მუდამ მაღლობით არ მოვიხსენიო. ეს „ხელშეკრულება და წესები“, უკვე ძალზე გაცვეთილი ხელნაწერი ჩემს არქივში ინახება“.

ნ. იმნაიშვილი ბუჭდავს წესდების რამდენიმე მუხლს. წყაროდ კი მიუთითებს იოსებ იმედაშვილის პირად არქივს.

რისთვის დასჭირდა ავტორს ი. იმედაშვილის პირად არქივში „გაცვეთილი ხელნაწერის“ გადასინჯვა, როცა ეს წესდება ორჯერ გამოქვეყნდა მთლიანად. (იხ. თ. გომართელის „სახალხო თეატრების ფარდასთან“. თბ. 1976. გვ. 17—20 და თავად, იოსებ იმედაშვილის — „ჩემი ცხოვრების წიგნი“. თბ. 1978. გვ. 99—104).

ნ. იმნაიშვილი წიგნში განიხილავს ქიათურის მუშათა თეატრის ისტორიას. „1884 წ. 11 დეკემბერს ქიათურაში გაიმართა პირველი წარმოდგენა. ამას მოჰყვა 1885 წ. გამართული წარმოდგენები, რომლებიც ტარდებოდა ოქროპირ ჩანაძიის სახლში.“

1884—1885 წლებში ქიათურის სცენისმოყვარეთა მიერ გამართულ წარმოდგენებს საქველმოქმედო მიზანი ჰქონდათ. დიდივე გ. ერისთავის „ძუნწი“, „უჩინმაჩინის ქული“ და ვ. გუნიას „რაც არ გერგება, არ შეგერგება“ (გვ. 40—41).

ქიათურის თეატრის ისტორია საფუძვლიანად არის შესწავლილი. გამოქვეყნებულია რამდენიმე წიგნი. თავად ავტორი კი მიუთითებს გ. ბუნწიაშვილის ნაშრომს „ქიათურის თეატრი“ (თბ. 1970), რომელშიც შავით თეთრზე წერია, რომ სცენისმოყვარეთა პირველი წარმოდგენები ქიათურაში გაიმართა 1894 წელს.

ნ. იმნაიშვილს ამ თეატრის ისტორია 10 წლით ადრე დაუწყია და ამის დამადასტურებელი წერილიც წაუკითხავს. გაზ. „კვალი“ (1885 წ. 10 აპრილი) წერდა, აღნიშნავს ავტორი, — ქიათურაში ორჯერ გამართეს წარმოდგენა აქაურ სცენისმოყვარეთა საქველმოქმედო აზრით. ამ წარმოდგენებს ხალხი ბლომათ ესწრებოდა და კიდევ ნასიამოვნები დარჩნენ...“

საინტერესოა, როგორ მოახერხა ამ განცხადების ამოკითხვა ნ. იმნაიშვილმა

1885 წლის „კვალში“, როცა იგი 1893 წელს დაარსდა. ზემოთ მოყვანილი წერილი კი გამოქვეყნდა გაზეთ „კვალის“ 1895 წ. 16 აპრილის ნომერში.

1895 წლიდან ჭიათურაში სათეატრო დარბაზის უქონლობის გამო პიესების დადგმა პერიოდულ ხასიათს ატარებდა. ჭიათურის სახალხო თეატრის „შენობა“ 1901 წ. 24 ივნისს გაიხსნა. „შენობას“ სახალხო სახლი ეწოდა. უნდა ეწეროს „სახალხო თეატრი“ ეწოდა. გაურკვეველია „შენობა“ რატომ არის წინწყლებში ჩასმული.

ქართული თეატრის ისტორიაში კორპორაცია „ჰეირანის“ მანიფესტი კარგად არის ცნობილი. ნ. იმნაიშვილი მთლიანად ბეჭდავს მანიფესტის ტექსტს (ყოველ შემთხვევაში, ცდილობს) და მარჯობებს საქ. სათეატრო მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდს. მას ხელნაწერში ბევრა რამ სწორად ვერ ამოუკითხავს. რამდენიმე ადგილას შეუცვლია სიტყვები ასე მაგალითად:

„თეატრი: ხალხის გონებით განსპეტაკების, სულით ამაღლების, გრძნობების განმტკიცების (უნდა იყოს „გრძნობების განაზღვის“)...

თეატრი: საშლოცველო, არა წუთიერი გატაცების, დროებით ამაღლებული (უნდა იყოს „ამაღლებელი“), — არამედ ტაძარი, სადაც ხალხი იკრიბება (უნდა იყოს „კრიბება“). სულით ერთდება...

თეატრი: შრომის გამარჯებისა და, მშრომელთა ოჯახებში (უნდა იყოს „მშრომელთა უბნებში“).

თეატრი: ხელოვნების რეალური შემოქმედების ჩარჩოებში ხალხისათვის გასაგებ ფორმაში აკინძული. აქ მიზანს უნდა აკურებდეს თვით მირონცხებული. (დამეთანხმება ავტორი, რომ მიზნის აკურება არ შეიძლება. უნდა იყოს „მირონს უნდა აკურებდეს“)...

მისახობი: უამს მუხლმოყრილი კანდელთან (უნდა იყოს „კანდელივან“) ამოსულ (უნდა იყოს „ამართული“) სვეტებში, — უამს ურიგობით ბორკილის ლეწვაში“ და სხვა.

ეს მანიფესტი წაიკითხეს 1924 წ. 15 თებერვალს ტრ. რამიშვილის „მეზობლების“ წარმოდგენის დროს. ალბათ, ავტორმა იფიქრა, მანიფესტის კითხვისას დარბაზში ისეთი ატრაქციონი ატყდებოდა, რომ ბოლო სიტყვებს „ვამა მის მშრომელ აუდიტორიას!“ ვერავინ გაიგებდაო და საქიროდ არ ჩაუთვლია მისი დაბეჭდვა. მანიფესტი ორჯერ გამოქვეყნდა: (იხ. ჰურნ. „თეატრი და ცნობერება“ 1924 წ. № 7. და შ. მამაყვარიაშვილის წიგნი „ქართული საბჭოთა თეატრი“, თბ. 1942. გვ. 119—120).

კორპორაცია „ჰეირანმა“ სულ ნუთთვენანგევარი იარსება და ნებაყოფლობით შეუერთდა პროლეტკულტის „წითელ თეატრს“. პროლეტკულტის „წითელმა თეატრმა“ რამდენიმე სეზონი ჩაატარა და პროლეტკულტის ლიკვიდაციასთან ერთად ისიც გაუქმდა.

„მოკვლევითი 1929 წლიდან „წითელი თეატრის“ სცენაზე განხორციელდა მთელი რიგი საინტერესო დადგმები: ემილ ვერჰარნის „რიტრაჟი“, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, პიესა „ქანყი გურიასი“ ეგ. ნანოშვილის ნაწარმოების მიხედვით, ნ. ნაკაშიძის „ეინ არის დამნაშავე“, ტრ. რამიშვილის „მეზობლები“ და სხვა“ (ნ. იმნაიშვილი, დასახელებული ნაშრომი. გვ. 50).

აქ მორიგ უშუესტობასთან გვაქვს საქმე ზემოთ ჩამოთვლილი პიესები 1929 წ. ვერ დაიდგებოდა სულ უბრალო მიზეზის გამო. 1926 წ. „წითელი თეატრი“ გაუქმდა და მის ბაზაზე შეიქმნა მუშათა თეატრი, რომელმაც ორი სეზონის გან-



მავლობაში იმუშავა. ე. ი. 1929 წელს ეს თეატრიც დახურული იყო. დასახელებული პიესები „წითელ თეატრში“ დაიდგა 1924—1925 წლების სეზონში.

ავტორი წიგნში თითქმის ყველა წინადადებას სქოლიოს ურთავს. 51-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა საბჭოთა სახელმწიფო თეატრალური თვითშემოქმედების განვითარებას და მასში ფართო მასების მიზიდვას, ნათლად ჩანს შემდეგი ფაქტიდან.“

1927 წელს ქ. გორში გამოიცა ს. გერსამიას ნაშრომი „თეატრი და სცენის-მოყვარე“, რომელიც წარმოადგენდა სახელმძღვანელო წიგნს სცენისმოყვარეთათვის“. სქოლიოში მითითებულია „საბჭოთა საქართველოს სათეატრო ხელოვნება, მნიშვნელოვანი თარიღები“, თბ. 1946. გვ. 18.

ვინ ედავება ავტორს? როდის იყო ავტორის გვარს წიგნის გამოცემის თარიღს და დასახელებას ბიბლიოგრაფიულ საძიებლებს უთითებდნენ?

მკვლევარმა უნდა იცოდეს, რომ ერთხა და იმავე წიგნს როცა რამდენიმეჯერ თანამიმდევრობით იხსენიებს, ყოველთვის არ უნდა მიუთითოს სათაური არშიების დასამზვენებლად, სქოლიოში უნდა მიაწეროს — იქვე და აღნიშნოს გვერდი.

1931 წელს საქართველოს პროფსაბჭოს კულტგანყოფილებასთან შეიქმნა მცირე ფორმის მუსიკალურ-სახეატრადო თეატრი, რომელსაც შემდგომ „შუქურა“ ეწოდა. თეატრის დასში მონაწილეობდნენ თბილისის მბეჭდავთა კლუბის დრამატული წრის სცენისმოყვარეები. ამ თეატრის არსებობის შესახებ არაფერი იყო ცნობილი. ის პირველად მოიხსენია ნ. იმნაიშვილმა მის მიერ შედგენილ წიგნში — პავლე კანდელაკი, მოგონებანი. თბ. 1978 წ. ამ თეატრის შესახებ გამოქვეყნებულა ორი წერილი, რომელთა შესახებაც ავტორი წერს, რომ იმდროინდელ პრესაში ვხვდებით წერილებსო. სასურველი იქნებოდა სწორედ აქ მითითებინა მას, თუ რომელ პერიოდულ ორგანოში დაიბეჭდა ისინი.

ვინაიდან წერილი გამიგრძელდა, კონკრეტულად შევვებები რამდენიმე შეცდომას:

გვ. 5. ვ. ი. ლენინი სიტყვით სახალხო განათლების საგუბერნიო განყოფილებათა სკოლის გარეშე ქვეგანყოფილების გამგეთა II თაბიზრზე 1919 წლის 29 იანვარს კი არ გამოვიდა, არამედ 24 იანვარს.

გვ. 9. ნ. იმნაიშვილს მოყავს ციტატი „სკკპ რეზოლუციებიდან“ (ნაწ. I, გვ. 719), რომელიც სინამდვილეში პერიფრაზია.

გვ. 10. ვ. ი. ლენინის თხზ. ტ. 33. დაიბეჭდა 1953 წელს, მითითებულია 1973 წ.

გვ. 13. პ. კანდელაკი, მოგონებანი. თბ. 1978. გვერდი 68 ნაცვლად მითითებული უნდა იყოს 63-ე.

გვ. 15. საბჭოთა თეატრი. დოკუმენტები და მასალები. სსრკ-ს ხალხთა თეატრი. 1917—1921“. გამოცემის წელი, ადგილი და გვერდი არა აქვს მითითებული. უნდა იყოს ლ. „ისკუსტვო“, 1972. გვ. 61.

გვ. 22. ე. გუგუშვილი — „ქართული საბჭოთა თეატრი“ გავ. „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1964. უნდა იყოს გამოშემოღობა „საბჭოთა საქართველო“.

გვ. 26. ვ. ნინიძე, ს. გერსამია, ნ. შვანგირაძე — „თბილისის ტურის თეატრი“, თბ. 1955. უნდა იყოს „თბილისის სასკულტურის თეატრი“.

გვ. 29. 1921 წელს დახმარება მიეცათ: ა. ყიფიანს (უნდა იყოს კონსტანტინე ყიფიანი), ანასტასია თუშიშვილ-წერეთლისას (უნდა იყოს ანასტასია თუშიშვილ-წერეთლისა).

გვ. 31. ა. ლვინაშვილი, „მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი“ თბ. 1956. მითითებული უნდა იყოს გვერდი 5.

გვ. 37. დ. მელაშვილი. „ისნის სახალხო თეატრის წარსულიდან“ გამოცემულ-1956. მითითებული უნდა იყოს გვ. 5.

ნინო იმნაიშვილის წიგნი „საქართველოს თეატრალურ დაწესებულებათა მეცნიერული მართვის საკითხისათვის“, ექვსი ათეული გვერდისაგან შედგება. როგორც ვნახეთ, მასში საკმაო რაოდენობის შეცდომაა დაშვებული, დამახინჯებულია ფაქტები. ავტორი მითითებულ წიგნებს ან დასახელებას უცვლის, ან გვერდს არ აღნიშნავს, ჯერ არ არსებულ თეატრებში წარმოდგენებს მართავს, დაუარსებელ გაზეთებში კი რეცენზიებს კიოხულობს.

თომარ ღავითაია

მეცოტრული შენიშვნები ზოგიერთ შერილზე

„თეატრალური მოამბის“ ფურცლებზე თეატრის ისტორიის საკითხებზე ზოგიერთი გამოქვეყნებული წერილი ჩემს უკმაყოფილებას იწვევს და არ შემძლია მკითხველსაც არ გაუზიარო ზოგიერთი მოსაზრება.

„თეატრალური მოამბის“ 1988 წლის პირველ ნომერში რუბრიკით — „ისტორია“, მოთავსებულია ლ. ღონღაძის წერილი „გიორგი ჯაბადარი და მისი სტუდია“. წერილი შეეხება ქართული თეატრის ისტორიის ერთ მნიშვნელოვან მომენტს — თეატრალური განათლების საკითხს საქართველოში. ასე გვესახება ამ წერილის მთავარი მიზანი და ამიტომაც განსაკუთრებით მივაქციე ყურადღება. ეს საკითხი ქართული თეატრის ისტორიაში ჯერ კიდევ თითქმის დაუმუშავებელია. ამის გამო ლ. ღონღაძე განსაკუთრებული მადლობის ღირსია. ჩემი აზრით, წერილს დიდი დანიშნულება ეკისრება — მან მკითხველს უნდა გააცნოს ამ ღირსშესანიშნავი ფაქტის ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში, მით უფრო, რომ ჯერაც არ დაგვიწერია ქართული თეატრის ისტორია და მისი ყოველი მოწვევის ცვლევა დიდი ხარვეზის შეესებაა. ჩანს, ავტორს ასეთი დიდი დანიშნულება არ მიუცია ამ პატარა წერილისათვის, თორემ უფრო ფართოდ მოგვაწვდიდა ცნობებს სტუდიის სტრუქტურის, სასწავლო პროგრამის, სწავლების მეთოდის თუ პედაგოგთა შესახებ. ამ ცნობებს კი მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრის ისტორიით დაინტერესებულ პირთათვის.

ჩემი აზრით (და ისტორიულადაც), ავტორი არ არის სწორი, როცა წერილს ასე იწყებს: „ქართულ თეატრში მსახიობის პროფესიული აღზრდისათვის ბრძოლა გიორგი ჯაბადარის სტუდიის დაარსებით დაიწყო“ (გვ. 80). პირველი სტუდია საქართველოში 1912 წ. ლადო მესხიშვილის ხელმძღვანელობით დაარსდა, ორი წელი იარსება და ქართულ თეატრს რამდენიმე ღირსშესანიშნავი მოღვაწე შესძინა. ორი მათგანის დასახელებაც კი საკმარისია, რომ მისი ღვაწლი წარმო-

ჩინდეს: რესპ. სახალხო არტიტი — გიორგი დარისპანაშვილი და რესპ. სახალხო არტიტი პავლე ფრანგოშვილი.

წერილის დასაწყისში, ჩემი აზრით, ერთი აბზაციტ მინც უნდა თქმულიყო ამის თაობაზე.

ერთი პატარა შენიშვნაც გვაქვს ავტორის მიმართ — აუცილებელია (მან ეს იცის და იქნებ, ბეჭდვისას გაიპარა ეს შეცდომა) ყველა მოყვანილი ციტატა სათანადოდ იყოს მოთითებული — ავტორი, წერილის სათაური და, რაც მთავარია, საიდანაა ამოწერილი. ეს არა აქვს, მაგალითად, 81-ე გვერდზე ორ ციტატას: 1. „შემთხვევამ სულ სხვაგვარად წაიყვანა საქმე.. (გ. ჯაბადარი)“ — უნდა მიუთითოთ საიდანაა ეს ციტატა ამოღებული; 2. ვასაძის მოგონება, ალბათ, მისი მოგონებების ორთომეულიდანაა (იქნებ, არა?) — უნდა მიეთითოს ტომი და გვერდი. 82-ე გვერდზე ციტატაა რეცენზიიდან, სქოლიოს ნიშანი არ არის, მაგრამ გვერდის სქოლიო, ალბათ, ამ ციტატისაა, მაგრამ ყურნალის კორექტორს გამოიჩინა (ეს უკვე ავტორის ბრალი არ არის).

ჩემი აზრით, 83-ე გვერდზე ავტორს შალიკაშვილის სტუდიიდან წასვლის მიზეზი უნდა ეთქვა. ალბათობაზე დამყარება ისევ მკითხველის გაურკვეველ სიტუაციაში მოქცევას ნიშნავს.

საინტერესოა იქნებოდა ავტორს მიეთითებინა, სად გაემგზავრა და სად გარდაიცვალა გ. ჯაბადარი, მისი გამგზავრების შემდეგ ვინ ხელმძღვანელობდა სტუდიას — ამას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს — შეინარჩუნა თუ არა სტუდიის ჯაბადარისეული პრინციპი და მეთოდი თუ ახალმა ხელმძღვანელმა თუნდაც ხანმოკლედ მოიტანა ახალი მეთოდი?

ყურნალის მეორე ნომერში რუბრიკას „თეატრი მეგობრობის სამრეკლო“, დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო ხალხთა მეგობრობის ღრმა ფესვებისა თუ დღევანდელი ნაყოფის წარმოჩენის საკითხში, არამედ თეატრის ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისითაც. ამ რუბრიკით დაიბეჭდა წერილი ისტორიის საკითხებზე, მე მხოლოდ სამს შევეხები: მარინე ბახტაშვილის — „სომხური კულტურის კერა საქართველოში“, რუბენ ჩეთითის — „ქართულ-აზერბაიჯანული თეატრალური ურთიერთობის ისტორიიდან“ და რუბენ ირონის — „ერთი თეატრის ორი დასი“.

მე არ ვიცი მ. ბახტაშვილს, როგორც თეატრმცოდნეს (მ. ბახტაშვილი განსაკუთრებით საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის თეატრის ისტორიის კვლევის სექტორის თანამშრომლის თეატრმცოდნე მ. ნიკოლეიშვილის ფსევდონიმი — „თ. მ. მ.“ რედ.), მაგრამ ჩანს, იგი დაინტერესა „ქართულ-სომხურმა თეატრალურმა ურთიერთობამ“ (ასეთია წერილის მეორე სათაური), რომელიც, დიახაც, ძველია და ღრმად ფესვებგადგმული, თუნდაც იმის გამო, რომ გ. სუნდუკიანცი ისეთივე მნიშვნელობის დრამატურგი იყო ქართული თეატრისათვის, როგორც გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი და ავქსენტი ცაგარელი. ამ საკითხით მეც ვიყავი დაინტერესებული და სპეციალური გამოკვლევაც მაქვს ჩემს წიგნში „კოტე ყიფიანი“ და ყურნალ „თეატრალურ მოამბეშიც“ (თარიღი არ მახსოვს და ყურნალიც ვერ ვნახე). დიახაც, დასაფასებელია ავტორის დაინტერესება ამ საკითხით, მაგრამ მისი მთელი რიგი მოსაზრებები მართებული არ არის და რომ მკითხველი არ იქნას შეცდომაში შეყვანილი, მინდა ზოგი რამ განვმარტო: ავტორი შეგვახსენებს, რომ სულ ცოტა ხნის წინ იდღესასწაულოა შაუმიანის სახ. თბილისის სომხურმა თეატრმა თავისი არსებობის 125 წლისთავი. ცხადია, ეს თა-

რილი პირველი სცენისმოყვარული წარმოდგენიდანაა ათვლილი. საერთოდ, ყველა თეატრმა თავისი არსებობა პირველი სცენისმოყვარული წარმოდგენიდან ჩათვალა, რაც სავსებით არ არის მართებული, უმეტესად ეს პირველი წარმოდგენა დიდხანს ერთადერთი იყო და თანაც არაპროფესიული. ავტორის მიერ მოტანილი ცნობა, რომ: „1958 წ. დაარსდა პირველი პროფესიული თეატრი, იტალიური ოპერა და რუსული ბალეტი“ — არ არის სწორი. იტალიური ოპერა 1845 წელს რუსულ თეატრთან ერთად გაიხსნა (იხ. შ. კაშაძის წიგნი „ოპერის თეატრი“, ს. გერსამია „გ. ერისთავის თეატრი“, გ. ბუხნიკაშვილი „გ. ერისთავის თეატრი“ რუსულ ენაზე), ხოლო სომხური თეატრი ძირითადად სცენისმოყვარული იყო, ასე იხსენიება იგი ქართული სცენისმოყვარული წარმოდგენების გვერდით. ამ მოსაზრების გამოთქმისას გასათვალისწინებელია ისიც, რომ რუსეთის მეფის მთავრობას არ აინტერესებდა მცირე ერების პროფესიული თეატრების დაარსება, ისიც სომხურისა საქართველოში და არაფრით არ უწყობდა ხელს. ეორონცოვმა რომ ქართული თეატრი შექმნა (1850 წ.) მისმა მოხელეებმა დახურვამდე მიიყვანეს (1856 წ.) და 1879 წ. ძლივს გაიხსნა, ისიც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურთა ძალისხმევით. სომხურ თეატრსაც ხომ ასევე შეეებოდალენოვან შოვინისტი მოხელეები? მაშ, როგორ გვესმის სომხური პროფესიული თეატრის დაარსება? ხომ უნდა ამას განმარტება, დამტკიცება? ყველა თეატრი თავის ფესვებს სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში ეძებს, ასევე იყო სომხური თეატრიც და აქედან დადგინდა საიუბილეო თარიღიც. სომხურ წარმოდგენებს ქუთაისელი სომხებიც მართავდნენ გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან, სხვათაშორის, ისინი ქართულადაც თამაშობდნენ.

ავტორი ამბობს, რომ აბას-აბასის მოედანზე ერთ ჭერქვეშ გამოდიოდა ქართული და სომხური დასი და იქვე საარქივო მასალასაც მოუხმობს, ეს არ არის დამარწმუნებელი რამდენიმე თვალსაზრისით. ვიდრე ამაზე ვიტყვოდე რაიმეს, უნდა ვაღიარო, რომ ეს საარქივო დოკუმენტი ჩემთვის უცნობია და მასზე ვერაფერს მოგახსენებთ, მაგრამ, რომ ასეთი ფაქტი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო, თვით ავტორის მიერ გამოთქმული მოსაზრება ამტკიცებს: ზემოთ იგი გვეუბნება, რომ სომხური პროფესიული თეატრი 1858 წ. რუსულ ბალეტთან და იტალიურ ოპერასთან ერთად დაარსდაო, ახლა მოგახსენებთ აბას-აბასის მოედანზე შახნაზაროვის შენობაში არსებული თეატრის შესახებ — ეს შენობა ქართულადაც დასმა ივ. კერესელიძის ხელმძღვანელობით 1855 წ. აიღო იჯარით, გადააკეთა სათეატრო დარბაზად და საყოველთაოდ ცნობილია, რომ გ. ერისთავის ეს თეატრი დაიხურა 1856 წლის ივნისში. თუ სომხური თეატრი 1858 წ. შეიქმნა, როგორ იყო იგი ქართულ თეატრთან ერთად ერთ შენობაში? საკითხს მეორე მხრიდანაც შევხედოთ: თუ ეს მართლაც ასე იყო, როგორ ვერ მოხერხდა ამ პატარა შენობის შენარჩუნება? ნუთუ, ასე გაუჭირდა მდიდარ სომხობას არც-თუ დიდი ვალის ნახევრად დაფარვა? მაშინ ხომ ივ. კერესელიძეც მევალეთა ციხეში არ აღმოჩნდებოდა! ან იქნებ, შახნაზაროვმა ქართული თეატრის დახურვის შემდეგ გასცა შენობა სომეხ სცენისმოყვარეებზე? ამას სერიოზული შესწავლა უნდა.

ამ საკითხთან დაკავშირებით კიდევ ერთი რამ არის გასათვალისწინებელი: თუ ქართველ და სომეხ სცენისმოყვარეებს უკვე ჰქონდათ საერთო შენობა, მაშინ 1873 წელს რაღად წერდა სერგი მესხი, ქართველებმა და სომხებმა შევა-

გროვოთ ფული და ერთი საერთო შენობა ავიშენოთ?! ამ პერიოდში არც ქართველებს და არც სომხებს არ ჰქონდათ შენობა. ორივენი ერთი და იგივე კერძო პარტა შენობებს ქიროზბდნენ ყოველი წარმოდგენისათვის.

ერთი რჩევა მინდა მივცე ავტორს და საერთოდ ყველას. ვინც თეატრის ისტორიის დარგში კვლევით მუშაობას ეწევა, იმ დროს, როცა ჯერ არ იყო ოფიციალური პროფესიული თეატრი, ყველა წარმოდგენას ვუწოდოთ სცენის-მოყვარეთა წარმოდგენა და არა პროფესიული თეატრის სპექტაკლი. სცენის-მოყვარენი დიდ საქმეს აკეთებდნენ და მათი ღვაწლი არ დამცირდება, თუ ისე ვუწოდებთ, როგორც სინამდვილეში იყო. მე მგონია, პირიქით, უფრო დასაფასებლად კი არიან. ასევე უფრო მართებული იქნება, თუ სუნდუკიანის პიესებს ქართულ ენაზე ისე მოვიხსენიებთ, როგორც მაშინ იყო თარგმნილი. მაგ. 76-ე გვერდზე წერია „გაჩანაგებული კერა“ — ამ პიესას მაშინაც და სუნდუკიანის პიესათა ქართულ კრებულში ჰქვია „დაქცეული ოჯახი“ — ნუ გავასწორებთ თორემ ვინმეს სხვა პიესა ეგონება.

კიდევ ერთი საკითხი — ავტორს ბევრი უმუშავია, მაგრამ არც იმდენი, რომ სასაყვედურო არ დაგვრჩენოდა. როცა ასეთ რთულ საკითხს იკვლევ, შენი წინამორბედი მკვლევარი არ უნდა გამოგვრჩეს, მაგ. გ. ბუხნიკაშვილი, ს. გერსამია, ი. გრიშოვილი, რომელთაც გ. სუნდუკიანის დრამატურგია და მისი ქართულ სცენაზე განხორციელება ვრცლად შეისწავლეს. ზემოთ უკვე მოგახსენეთ, რომ „პეპოს“ პირველ დადგმასთან დაკავშირებით სპეციალური გამოკვლევა მეც მაქვს, და სწორედ იქ დავადგინე, რომ „პეპოს“ პირველად დ. ყიფიანის ქართულ სცენისმოყვარებთან თვით გ. სუნდუკიანმა დადგა. იმავე 1870 წელს, როცა სომხ სცენისმოყვარებთან დადგა, ამ სპექტაკლში პეპო გევორჯი ჩიშვიანმა ითამაშა, ხოლო ქალების სამივე როლი შეასრულეს სათენჯი ჩიშვიანმა (გევორჯის მეუღლემ) და ნატალია ნაზარიანცმა. ამ გამოკვლევასა და სპექტაკლის უკუღმეზღველოდა რამდენიმე ქართველი სცენისმოყვარის წვლილს აცნიებს და, რაც მთავარია, სომხ სცენისმოყვარეთა წვლილსაც, რაც დაუმეგბლად მიმაჩნია, ავტორს ზომ მოჰყავს, გ. ჩიშვიანის გამოთქმა, რომ ქართულ წარმოდგენებში ვთამაშობდიო, სწორედ ამ წარმოდგენაში გამოვიდა პირველად. ნუ დავკარგავთ სხვის მიერ ტანჯვითა და სამწირით მოგროვილ და აღმოჩენილ ფაქტს, არცთუ ბევრი მასალა მოგვეპოვება, რომ ადვილად ავუქტიოთ მათ გვერდი.

სქოლიოების არევაზე, ტექსტში მითითებასა და სათანადო ადგილას მათ არ-არსებობაზე ჟურნალის რედაქცია პასუხისმგებელი. ამ წერაში 76-ე გვერდის პირველ სვეტში ერთი სქოლიო უნდა იყოს, მეორეში — ორი, ფაქტიურად პირიქითაა, 77-ე გვერდზე რამდენიმე სქოლიოა, მაგრამ მკითხველი ვერ მიხვდება, რომელი სვეტის რომელ აზრს შეეხება. სქოლიო მნიშვნელოვანი რამ არის გამოკვლევაში, იქნება ვინმეს დააინტერესა დოკუმენტმა და მისი მთლიანად გაცნობა განიზრახა, ამისათვის წერილის ავტორი ეძიოს?

რუბენ ჩეთითის შრომა შეეხება თბილისში აზერბაიჯანული წარმოდგენების გამართვის საკითხს. მის მიერ საქ. თეატრის, კინოს და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში მიკვლეული დოკუმენტის (აქაც ტექსტში სქოლიოს ნიშანია, მაგრამ დაბლა არ არის) თანახმად, თბილისში პირველი აზერბაიჯანული წარმოდგენა 1872 წლის 10 მარტს გამართულა (ამ დროს ქართულიც კი იშვიათია და საი-

დან გაჩნდა აზერბაიჯანული, ამას ახსნა უნდა), მაგრამ სხვა დოკუმენტები სხვა-დასხვა თარიღს მიუთითებენ (ამიტომ უფროა საჭირო დაზუსტება) რომელია მათ შორის ნამდვილი, ამას ავტორი არ განმარტავს. თუ ის თარიღია ნამდვილი, რომელიც მას მოჰყავს, დოკუმენტი უნდა წარმოადგინოს, რაკი მან მიაკვლია, ან არადა ლოგიკით მაინც უნდა დაამტკიცოს — ეს, ალბათ, მომავლის საქმეა და მასვე მივანდოთ. ჩვენ ამ საკითხში არ ვედავებით ავტორს, რადგან მიგვაჩინია, იგი ამ კვლევას განაგრძობს. ჩვენ ერთ უზუსტობაზე გვინდა შევაჩეროთ ყურადღება: 82-ე გვერდის მესამე აბზაცში ავტორი წერს — „ქართველი და აზერბაიჯანელი ხალხის მეგობრობის დასტურია ისიც, რომ 1894 წელს ბაქოში ამ ქალაქის მკვიდრი მოსახლეობის თაოსნობით ქართული თეატრი გაიხსნა. ამ თეატრში ნათლობა მიიღეს ქართული სცენის სახელგანთქმულმა ოსტატებმა კოტე და ეფემია მესხებმა, შალვა და დიანმა, ვალერიან შალიკაშვილმა, ალექსანდრე წუწუნავამ, ვალერიან გუნიამ, სანდრო ყორქოლიანმა და სხვებმა...“ (ხაზგასმა ჩვენია, — ე. დ.). 1894 წ. მესხებიცა და ვ. გუნიაც უკვე ნამსახურნი და სახელგანთქმულნი იყვნენ და მკითხველს შეცდომაში შეყვანა დაუშვებელია.

რუბენ ირონის წერილი (ეს კი რ. ჩეთითის ფსევდონიმი გახლავთ. — რედ.) „ერთი თეატრის ორი დასი“ — შეეხება ცხინვალის თეატრის ოსური და ქართული დასების ისტორიის მოკლე მიმოხილვას. წერილი, ალბათ, ოსურ ენაზეა წარმოდგენილი და მთარგმნელმა და კორექტორმაც დაუშვეს ჩვენს მიერ შენიშნული შეცდომა. პიესა „ძალად ექიმი“ მოლიერისაა და არა მილერის (გვ. 88). ალ. პუშკინს აქვს პატარა ტრაგედია „ძუნწი რაინდი“ და არა „ძუნწი მეფე“ (გვ. იგივე). სერგო კლდიაშვილის პიესებს ჰქვია „გმირთა თაობა“ და „გრაფის ქვრივი“ და არა „გმირთა მოდგმა“ და „გრაფის შვილი“ (იმავე გვერდზე). 89-ე გვერდზე ძმების ტურების და შეინინის პიესა მოხსენიებულია როგორც „გენერალი კონსული“, მას კი სინამდვილეში „გენერალური კონსული“ ჰქვია.

სსკკლსო თეატრებში

ნენსტან კვიციანი

სსკკლი დღებში

ეროსი მანჭგალაძის სახ. სამტრედიის რაიონული სახალხო დრამატული თეატრი ღირსეულად განაგრძობს თავის ტრადიციებს. ამჯერად თეატრმა მსუყურებელს პრემიერად უჩვენა მწერალ რ. მიშველაძის ერთმოქმედებიანი პიესა „ფენიხე მოსიარულეთათვის“.

პიესაში მწერლის მახვილი თვალითაა დანახული ჩვენი ცხოვრების როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი მხარეები, ზომიერი, იუმორთან შეზავებული ცხოვრებისეული სიმართლეა ნათქვამი თანამედროვე ყოფაში მიმდინარე მოვლენებზე. მოქმედი პიერები თანამედროვე ადამიანები არიან, რომლებიც ჩვეულებრივი ცხოვრებით ცხოვრობენ, იღვწიან, მსჭელობენ, იციან სიყვარული, სიძულვილი და ადამიანის ფასი, თითქოს სიმართლისთვისაც იბრძვიან, მაგრამ მაინც უძლურნი არიან. ამიტომაც გასდევს ლაიტმოტივად სპექტაკლს თ. გვერდწითე-

ლის სიმღერა „თოჯინები“ (შექმნილი შ. ნიშნიანიძის ტექსტზე), რომელიც სწორად შეურჩევია მუსიკალურ-გამფორმებელ ბ. ლეჟავას.

რეჟისორ ტ. ხაუალიას სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ მან უბრალო, სადა და ცხოვრებისეული მიზანსცენებით საინტერესოდ გადაწყვიტა სპექტაკლი და პიესის დედააზრი სწორად მოიტანა მსუყურებლამდე, რაშიც ხელი შეუწყო მხატვარ კ. შენგელაიას სცენოგრაფიამ. ოთახი, სადაც მოქმედება მიმდინარეობს, განტვირთულია და მსახიობებს თავისუფალი მოქმედების შესაძლებლობა ეძლევათ.

პიესის მთავარი მოქმედი პირი სოსო კახიძე (რ. გოგიშვილი) პარტიკრიდან ადის სცენაზე და მიუხედავად მისი ხელმძღვანელების (რ. შენგელაია და გ. სტურუა) მრავალჯის თხოვნისა, მსუყურებლის წინაშე, რომელიც კრებაზე დამსწრეთა

როლშია, მტკიცედ იცავს თავის სიტყვას — კრებას არ უღალატებს და სიმართლეს იტყვის, აივანზე გაკიდულ შარვალს კი, იმისათვის, რომ ქუჩაში ჩავლილმა ნამიბიის დელეგაციამ არ შენიშნოს, არ მოხსნის. ამ შემთხვევაში ჩვენს წინაშეა პრინციპული, სიმართლის მოყვარული ადამიანი. გარემოებათა შესაბამისად ირკვევა სოსო კახიძის ხასიათი, პიროვნება, სუსტი თუ ძლიერი მხარეებით, შეცდომებით, ნაკლითა თუ ღირსებით. მსახიობი იმსახურებს კიდევ მსუყურებლის თანაგრძნობასა და სიმპათიას.

სპექტაკლში მშვენიერი სახსიათო სახეები შექმნეს ბ. ჯანაქია (დათუნა) და გ. ახობაძე (ელდარი).

აღსანიშნავია მ. ბარაბაძის თამაში, რომელიც სპექტაკლში ორ როლს, ახალგაზრდა შეყვარებულ ქალს — ლილისა და ამავე დროს მოხუც ნადოს ანსახიერებს, მსახიობმა შე-

ძლო როლიდან როდში მანეთისაგან რადიკალურა და გ. კეშელავა. სპექტაკლის წარმატებას ხელი შეუწყეს: უ. ნიკუტრაძემ (ნა-ნა), ი. ბალანჩივაძემ (მი-მოზა) და რ. ჭულაყიძემ (გია).

გურამ გაბუნია

ს კ ო რ ო

ამას წინათ ქუთაისიდან გეგეპკორამდე ტაქსით ვი-მგზავრე. ტაქსი ცხაკაიას სამგზავრო ავტოსატრანსპორტო საწარმოს ეკუთვნოდა.

მალეკას რომ მივუახლოვდით, მძღოლმა მაგნიტოფონი ჩართო.

სიჩუმე ჩონგურის საამო ხმამ დაარღვია, იფრქვეოდა მომაჯადოებელი ჰანგები — ნაცნობი, შორეული, ბავშვობის წლების მოსაგონარი. ამაღელვებელ, ჟრუანტელის მომგვრელ, 37 წლის წინანდელ მოგონებებს გადავწვდი. თვალწინ გაცოცხლდა ახალგაზრდობის წლები — სოფლის კლუბი, ღრმად მოხუცი, იქამად კლუბის კონტროლიორებილეთე, აწ განსვენებული დიმიტრი ფადავა, რომელიც ალტაცებით გვესაუბრებოდა ბანძის თეატრალური ცხოვრების წარსულზე. უ. შექსპირის „ვენეციელი ვაჟის“ ქართულ სცენაზე ამტყველ-

ბის თაობაზე. მისი გადმოცემით, ამ ფაქტის ერთ-ერთი ინიციატორი იოსელიანთან, ფადავებთან, გაბუნებთან ერთად ყოფილა განთქმული ბანძე-ელი ებრაელი ვაჭარი სახელად ელოია...

ფიქრებიდან საამო და ნაცნობმა ხმამ გამომიყვანა. „სახე ჩიკატუროში გიღუ, ხოლო ფერი ვეგინორძუ“. სკორო! — აღმოჩნდა უნებურად და მესაქეს ჩავაფრინდი, ეს უკანასკნელი დაბალი ხმით იმეორებდა სიმღერას. თვალწინ წარმოიძგა განუუმეორებელი სილამაზის, ახოვანი, მომხიბვლელი სკორო.

მანქანაში ერთმანეთს ცვლიდა ხალხური დუეტები, განუმეორებელი მეგრული კოლორიტი, შესრულების ვირტუოზული მანერით, მეგრული სკოროსეული თვითმყოფადი ვარიაციებით, რაც მხოლოდ სკოროს ეკუთვნოდა და მის უკვდავ სა-

ხელად დარჩება მუდამ. ყურში კვლავ ჩამესმის მსკოვანი დიმიტრი ფადავას ხმა: ხვალ სენაკის განთქმული გუნდი გამოვლის კლუბში.

— რომელი გუნდი? (სენაკში მაშინ არაერთი თვითმოქმედი გუნდი არსებობდა, რომლებიც ცენტრის პროფესიულ ანსამბლებს არაფრით არ ჩამოუვარდებოდნენ) — გაფაციცებით ვეკითხებოდით ბატონ დიმიტრის, რომელიც აფიშებს ამზადებდა გასაკრავად.

— რომელი და სკოროს გუნდი, — ამ სიტყვას ის გაგრძელებით, დიდი მოწინებით წარმოთქვამდა, — ჩემი სკორო, ჩემი ტატოს ლვიძლი ძმა, და აღმოხდებოდა მოხუცს ქვითინი. ტატო ფადავა ხომ შესანიშნავი თეატრალი იყო, მხატვარიც, მომღერალიც, სკოროს უახლოესი მეგობარი.

წარსულის საამო მოგონებებიდან კვლავ ჩონგუ-

რის მომაჯადოებელმა ჰანგებმა გამოიყვანა—„ტეხირი ოხვარჩალარია ნანი-ნა“, განუმეორებელი ტრიო. რომელსაც „კოლხური ტრიო“ უწოდეს, მეკი—„მაფშალიები“. „მაფშალიამ“ სიტყვიერად გაამდიდრა ქართული ენა, მტკიცედ შეესისხლბორცა მას. იგი ხომ ბულბულს ნიშნავს, ბულბული კი სპარსულია, ამდენად ქართულ ენას სპარსულისგან დასასესხებელი არაფერი ჰქონდა. საუბედუროდ, სკორო უდროოდ წავიდა ჩვენგან. მაგრამ დაგვიტოვა განუმეორებელი კოლორიტი, ვაჟაკობა, სიყვარული. პარადოქსულია „მაფშალიების“ დროებითი დუმილი, რაც ოჯახურ უბედურებასთან არის დაკავშირებული. იმედია კვლავ ვიხილავთ სცენაზე

„მაფშალიებს“, და ისევ მოვუსმენთ დაუწყყარ სკოროს. მძლოლასთვის ვინაობა არ გამოხვლია. მისი გვარი კი დგებუაძეა. ფრიად შეყვარებულია უკვდავ ქართულ ფოლკლორზე, იყო ანსამბლის სოლისტი. ჩემს შეკითხვაზე, შეიძლება თუ არა სენაკმა დიპრუნოს ის დიდება, რაც მას მხატვრულ თვითმოქმედებაში ჰქონდა! დაუფიქრებლად მპასუხობს:— შეიძლება. შემდეგ კი დასძინა: სამწუხაროა, რომ ახალგაზრდები უფრო ეტაზე პროფესიონალი არა ვარ, სმენაც კარგი მაქვს, არც ხმას ვემდურო, მაგრამ გამაყრუებელი ბრახუნისა და წივილის არაფერი გამეგება. ამ ოქროს ფონდს (მუთითობს მაგნიტოფონზე) შეილივით ვუვლი და

მგზავრობისას თან დამყვება, ზოგიერთი მგზავრი, უმეტესად ახალგაზრდობა, კი გამორთვის მთხოვს, საკვირველია. ვეკითხები: გუნდში თუ მიიღებთ მონაწილეობას? მივიღებ რომელია, სამუშაოს შემდეგ ყოველ რეპეტიციაზე 5 კაცსაც მოვიყვან. — მპასუხობს იგი. გმადლობთ, უცნობო მეგობარო, ყველაფრისათვის, იმედი გვაქვს, თქვენისთანა პატრიოტები, რომლებმაც ისტორიას განუმეორებელი ქართული ფოლკლორი და კოლორიტის შემოუნახეს, კოლხეთის ცენტრში, ტეხურას პირას კვლავ გამოზრდიან ხორავებსა და პაქორიებს, ხურციებსა და ფაღავებს, ანჯაფარიძეებსა და კუჭავებს, მიმინოშვილებსა და ხუხიებს.

ნაშე საბავშვო რეპერტუარის თაობაზე. მანვე აღნიშნა, რომ ვინაიდან დიდი მოთხოვნილებაა მ. დავითაშვილის საბავშვო ოპერა „ნაცარქექიაზე“, საჭიროა მისი განახლება. ამას ერთხმად დაუპირეს მხარი.

ს. კასიმოვამ აღნიშნა, რომ მშობელთა მთელი ყურადღება მიპყრობილია ძირითადად საბალეტო რეპერტუარისკენ, ვინაიდან ბავშვები სცენაზე ხედავენ იმ ზღაპრის მხატვრულ გადაწყვეტას, რომლის სიუჟეტსაც კარგად იცნობენ.

მ. ახმეტელის აზრით, საუბარი თეატრის რეპერტუარზე არ უნდა შემდგარიყო თეატრის ხელმძღვანელობის, სარეჟისორო კოლეგიის წევრების გარეშე. მისივე წინადადებით, გადაწყდა, რომ აღნიშნული პრობლემა განხილულიქნას ოპერის თეატრის სამხატვრო საბჭოსა და სარეჟისორო კოლეგიის ერთობლივი ძალისხმევით.

ახალი ნიშნები

გიორგი ლალიაშვილი

ვერიკო ანჟაფარიძის წიგნი

„ნამდვილი მსახიობი ბევრით მეტი ღირებულების პიროვნებაა, ვიდრე პოეტი, კომპოზიტორი, დრამატურგი, სკულპტორი და სხვა, რა თქმა უნდა, მე იმაზე ვლაპარაკობ, ვინც „სახავს“ მართლაც, ადამიანს მთელის მისის სულიკვეთებით, ტანკვით, მხიარულებით, მაღალის გრძნობებით და დაბალი სურვილებით, მიხვრა-მოხვრით, ხმით“ — ეს სიტყვები ეკუთვნის ნიკო ლორთქიფანიძეს.

ქართველ ხალხს სალოცავად აქვს დიდ მსახიობთა სახელები. ერთი იმათგანია ვერიკო!

მისი სახელი დღემუდამ ხშიანობს:

ვერიკოს სახელობის თეატრი.

ვერიკოს სტიპენდია.

ვერიკოს პრემია.

ვერიკოს ქუჩა.

„მოგონებათა თითო ფურცელი“ ასე ჰქვია ვ. ანჯაფარიძის წიგნს, რომელიც საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა გამოსცა (შემდგენელი კოტე ნინი-კაშვილი).

დიდი მსახიობი ვ. ანჯაფარიძე თავისი ბუნებით მოღვაწეც იყო. მას მშვიდი ცხოვრება არ შეეძლო, მიმდინარე მოვლენებს მთელი ძალით განიცდიდა, მუდამ კამათობდა, ეძებდა, ამტკიცებდა. სად არ შეხვდებოდით — თეატრალურ საღამოებზე, მხატვართა ვერნისაუბრებზე, სიმფონიური თუ საფორტეპიანო მუსიკის კონცერტებზე, თათბირებზე, განხილვებზე. განსაცვიფრებელი იყო მისი პიროვნული დიაპაზონი. იშვიათია ვინმე ჩვენი საუკუნის მოღვაწეებიდან, რომელიც ასე მკიდროდ და ღრმად იყო დაკავშირებული ქართულ თეატრთან, კინოსთან, მხატვრობასთან, მუსიკასთან პოეზიასთან. ახლო მეგობრობა აკავშირებდა ხელოვნების ბევრ მოღვაწესთან. სამოცდაათი წლის მანძილზე არ ყოფილა საქართველოს კულტურული ცხოვრების მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მოვლენა, ვერიკო რომ არ გამოხმაურებოდა, მას მარტო როლებით არ გამოუხატავს თავისი დამოკიდებულება ცხოვრების მიმართ. „ვწერ იმას, რაც ადვილად, ძალდატანების გარეშე გამახსენდა, ვწერ იმ წარუშლელ შთაბეჭდილებებზე, რის გარეშეც არ არსებობს ჩემი ცხოვრება“ — აღნიშნავს წიგნის წინათქმაში ვერიკო, ეს წიგნი ერთბაშად არ შექმნილა, მასში თავი მოიყარეს სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მიზეზით დაწერილმა სიტყვებმა, პორტრეტებმა, დაკვირვებებმა. წიგნი ერთი ამოუსწავთ იკითხება, არ გდლის, სულს ზრდის...

ეს წიგნი ვერიკოს სულის ბიოგრაფიაა, მისი თვალთაა დანახული სამოცზე მეტი ცნობილი ხელოვანი — ზოგი მათგანის პარტნიორი იყო, ზოგის ერთგული მაყურებელი და თაყვანისმცემელი.

წიგნი იხსნება კოტე მარჯანიშვილისადმი მიძღვნილი წერილით. მასში გამოკვეთილია, თუ რატომაა მარჯანიშვილი ქართული თეატრის განმაახლებელი, რაში მდგომარეობს მისი მესიანური მნიშვნელობა. წერს თავის მოძღვარზე — თუ როგორ უყვარდა მსახიობი, როგორ უფრთხილდებოდა მას, როგორი ფაქიზი და მოსიყვარული ხელით ძერწავდა სპექტაკლისათვის საჭირო სახეებს, როგორი ვტაცებით, არტისტული ცეცხლით იყო შთაგონებული რეპეტიციებზე. „ის ყველაფერს სწირავდა ხელოვნებას, სწირავდა ისე, რომ თავისთვის არაფერს იტოვებდა“. ვერიკოს ამ სიტყვებში ამეტყველებულია ხელოვანის პორტრეტი, ვისთვისაც თეატრი იყო ყველაზე მაღალი რელიგია.

პირველი დიდი თეატრალური შთაბეჭდილება ვერიკოზე აღექვანდრე იმედ-შვილს მოუხდენია: „ახლაც მახსოვს, რა ძლიერად განვიცდიდი მის თამაშს, რამდენი ცრემლი დამიდვრია, როცა სცენაზე კვდებოდა, შეძრწუნებული უარს ვამბობდი შინ წასვლაზე და მხოლოდ მაშინ ვთანხმდებოდი, როდესაც მაჩვენებდნენ იმედაშვილს ცოცხალსა და უვნებელს“.

ძნელია ზუსტად განსაზღვრო ვერიკოს წიგნის უარი, ეს არც მემუარებია, არც ტრადიციული ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზი. ის ნაწერებშიც ხელოვანია, მეტყველი დეტალების შემმჩნევი და კალმით დამფიქსირებელი. ვერიკოსეულ ხელოვანთა პორტრეტებს მე ესაკიურ ნოველებს ვუწოდებდი, მინიატურულ „ლირიკულ“ ესეებს ან ლიტერატურულ კამეებს. ამ კამეებიდან დაუვიწყარ ხელოვანთა პროფილები გამოაშუქებს: ვალერიან გუნია, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნუცა ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე, ვასო გოძიაშვილი, სტანისლავსკი, ნემიროვიჩ-დანიჩენკო, კაჩალოვი, ტოვსტონოგოვი, ევგენი ლებედევი, ვახტანგ ჭაბუკიანი, დავით ანდლულაძე, ნიკოლოზ შენგელია, სპარტაკ ბაღაშვილი, სიმონ ჩიქოვანი, შალვა დადიანი, ირაკლი გამრეკელი, პეტრე ოცხელი, ელენე ახვლედიანი.

ვერიკოს არასოდეს ყვარებია თავის თავზე ლაპარაკი, ის ცხოვრებაშიც და ნაწერებშიც სხვისი ღვაწლის წარმოჩენას ამჯობინებდა. დაკრძალვებში იყო გამორჩეული ნიჭით, სხვისი შემოქმედების დანახვისა და აღიარების ნიჭით; „როდესაც მეკითხებოდა, როდის ხართ ბედნიერიო, ჩემი პასუხი ასეთია: დიდი მსახიობის დიდ ხელოვნებასთან შეხვედრისას“, — ვკითხულობთ წიგნში და ეს რომ მართლაც ასეა, ამ სიტყვებით ვრწმუნდებით: „მე იმ ბედნიერთა რიცხვს ვეკუთვნი, რომელთაც წლების მანძილზე სესილია თაყაიშვილთან მოუხდათ მოღვაწეობა სცენაზე... მუდამ და ყველაფერში გამოსტყვივის მისი ნათელი გონება, მახვილი მიგნება, ყოვლის დამნახავი თვალი აქვს, მსახიობის შემოქმედების ყოველ კუნჭულში ჩამწვდომი, გამოვნება — უზალღო და უცდომელი, ბევრი ვერ დაიკვნენის ამგვარ თვისებებს“.

„რანვესკაია! ეს ჩემი სისუსტეა, მე მას ვეთაყვანები. იგი საოცარია“.

ვერიკო თავის ნაწერებში ბრწყინვალე პორტრეტებსად წარმოგვიდგება, „კალმის“ ერთი მოსმით ახერხებს შექმნას პიროვნების დაუვიწყარი შინაგანი და გარეგნული პორტრეტი. მისი მეტყველება მკაფიოა ამ ნაწერებში და ისეთი ცხადი, როგორც ნახატი: „იგი მორჩილი ტანისა არის და საოცრად პლასტიკური, მას კეთილი თვალები აქვს, თეთრი თმა და შავი წარბები. ხმამაღლა ლაპარაკი იცის. საერთოდ, სიტყვაძუნწია და უცნაურად მორიდებული — ასეთი მახსოვს ლადო

გულიაშვილი ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში, მაშინ, როცა ის ამომავალი ვარსკვლავი იყო, ასეთია დღესაც, როცა სახელგანთქმული გახდა“.

ვერიკოს სიტყვის, ფრაზის ნატოვნების გრძნობა უხვად ჰქონდა მომადლებული, ამის დასტურია წიგნში მარგალიტებად გაბნეული სტრიქონები:

„მედეა მაგონებს გაზაფხულის ყვავილს, რომელიც ნაჰ სურნელებას გამოსცემს და გათრობს... მისი ჯულიეტა არა მარტო შექსპირის ფურცლებიდან არის გადმოსული, არამედ ძველი იტალიური ტილოებიდანაც“.

„შვკულიძე — ახოვანი, შესანიშნავად ჩამოქნილი, ლამაზი ტანის, დიდი ოსტატის ხელით გამოქნილი ქანდაკების მსგავსი“.

„ერთხელ, სულ ახალგაზრდამ, ყველასათვის უცნობმა გოგონამ დაიძინა და უკვე სახელგანთქმულმა გამოიღვიძა“ („ნატო ვაჩნაძე“).

წიგნის ბოლოს სულ ათიოდე გვერდი აქვს დათმობილი ვერიკოს როლებს, მსახიობი წერს თავის როლებზე — შექსპირულ სახეებზე, ევრიპიდეს „მედეაზე“.

წლების წინათ გააზრებული და განცდილი სახეები, ქალღალღე გადატანილიც გვადევნებს. სწორუპოვარი ტრაგიკოსის ხელოვნება დღესაც თანამედროვეთა თავისი არსითა და ფორმით.

ერთმა თეატრმცოდნემ დედაშვილობის გვირგვინი უწოდა ვერიკოს ფრუალვინგს (პ. იბსენის „მოჩვენებანი“). დედურის გრძნობა, დედაშვილობის მაღლი ვერიკოს წიგნსაც გასდევს, როცა წერს ოთარაანთ ქვრივზე, ი. ჩაპეკის „დელაზე“: „ჩემთვის დედა — ეს ბევრის მთქმელი სიტყვაა — შემკრებია. იგი შეიცავს მრავალ მცნებას. მხოლოდ ერთი სიტყვა ვიცი, რომელიც მას უტოლდება, ეს ცხოვრებაა“.

დედაშვილობის ნათელი „იტალიურ შთაბეჭდილებებშიც“ იღვვებს, როცა მიქელანჯელოს „პიეტაზე“ წერს: თავდახრილი მარიაში და მის მუხლებზე დასვენებული ქრისტე... თითქოს სუნთქავს მარიაში, თითქოს მისი პატარა ხელები ვეღარ უძლებს სიმძიმეს და აგერ, საცაა ქრისტე ჩამოუცურდება კალთიდან... გინდა მიეშველო მარიაში!“

აოუული წლების შემდეგ, როცა აღარ იქნება მაყურებელი, რომლის მეხსიერება ცოცხალ ხსოვნას ინახავს დიდ მსახიობზე, რა დარჩება შთამომავლობას? მხოლოდ შარავანდედით მოსილი სახელი! ასეთია თეატრის მოღვაწის ხვედრი. მაგრამ არიან გამორჩეულნიც, სიტყვით რომ უპირისპირდებიან თავისი პროფესიის ეფემერულობას, ერთი იმათგანია „მოგონებათა თითო ფურცლის“ ავტორი.

მქნე იონესკო

მომავალი კვირაცხეზი,

ანუ ყველაფერი უნდა გაკეთდეს მსოფლიოს შესაქმნელად

საფრანგეთის აკადემიის წევრი, დრამატურგი ეენ იონესკო (დაიბადა 1912 წელს, რუმინეთში) „აბსტრდის თეატრის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი. თავის გროტესკულ ფარსებსა და ალეგორიებში დასცინის თანამედროვე ობიექტებს, მათ გაცვეთილ სალაპარაკო ენას, განგებ ქმნის უაზრო, გაუგებარ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ წინადადებებს, გვიჩვენებს ადამიანთა მარტოობას, სიცარიელეს, აბსურდულ ყოფას, მომავლინებელ ერთფეროვნებას.

პიესაში „მომავალი კვირაცხეზი“ იონესკო ცდილობს აჩვენოს საზოგადოებასა და მის კანონებს, მის მორალს დამორჩილებული ადამიანი როგორ ფლანგავს თავის იდენტურობას და ხდება უსახო, იქცევა უსულო რობოტად, ავტომატურად ასრულებს იმას, რასაც საზოგადოება მისგან მოელის. საზოგადოება კი მისგან პროდუქციის შექმნას ითხოვს. იგი აჩვენებს ადამიანის კატასტროფულ სტანდარტიზაციას, დაკარგულ ინდივიდუალობას, რომელიც გრანდიოზულ მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში ავტომატურობას იძენს.

ფარდის ახდისას უაკი და რობერტა ჩაცუტკულნი ჩახვევიან ერთმანეთს.

სიღრმეში, მარცხნივ, გრძელი მაგიდა თუ ფართო დივანი მოჩანს. მოგვიანებით იგი წიწილების გამოსაჩეკად უნდა გამოიღვეს: სურათის ჩარჩოში, რომელიც კედლის შუაში ჰქიდა, პაპა უაკის პორტრეტია, ანუ თვით პაპა უაკია შიგ. წიწილების გამოსაჩეკის ირგვლივ სკამები აწყვია. ისმის წვიმის ხმა.

ღეღა და მამა უაკები, ღეღა და მამა რობერტები, უაკლინი, დიდღედა უაკი უაკი-შვილისა და რობერტა II-ის ირგვლივ დგანან და მათ ზემოდან დაჰყურებენ, მერე ერთმანეთს გადახედავენ, თავს გააქნევენ, მხრებს იჩეჩავენ და ბურტყუნებენ: „ისევ ისე არიან!“ ერთმანეთის აღერსში ჩაფლული, უაკი — შვილი და რობერტა II მათ ვერ ხედავენ.

რობერტა. შა... შა...

უაკი. შა... შა...

რობერტა. შა... შა...

უაკი. შა... შა...

რობერტა. შა... შა...

უაკი. შააა... შააააა...!

(რობერტა და უაკი კრუტუნებენ.

ოთხივე შშობელი, დიდღედა და უაკლინი უკმაყოფილონი არიან. ისმის მათი ხმა).

მამა უაკი. ეს უკვე მეტისმეტია...

დიდღედა უაკი. ჩემ დროს აშდენი რამეც არ იყო საჭირო...

მამა რობერტი. აჭარბებენ.

ღეღა რობერტა (ქმარს). ყველაფერი უაკის ბრალია.

ღეღა უაკი (ქმარს). ნამდვილად რობერტას ბრალია.

შვილი უაკი (აღერსში ჩაფლული). შშშშააა... შშშშააა...

რობერტა და უაკი (ისევ ისე). შშშააა... (კრუტუნით). შშშ შშაააა...

მამა რობერტი. ეს უკვე უპატივცემლობაა...

უაკლინი. მამა, ვერ ხედავ, რომ ქუ-

ჩაში, მეტროში თუ სხვაგან ახალგაზრ-
დებს აღარაფრისა ერიდებათ...

დედა რობერტა. ასეთი სპექტაკლის
გამართვა რობერტას ბრალი სულაც არ
არის.

დედა შაკი. ჩემს შვილს ასეთი რამ
თავში არ მოუვიდოდა...

შაკი და რობერტა (ისევ ისევ).
შუშაა... რრრონ... რრრონ... რრრონ...

მამა შაკი. სპექტაკლია თუ არ არას
სპექტაკლი. ერთია მთავარი: ნაყოფი-
ერება... ამ საქმეს კი სახეარო არაფერი
მოჰყვება!

დედა შაკი (მამა შაკს). ცოტაც მოი-
ლომანეთ, მამალო გასტონ, და მოსახდე-
ნი მოხდება...

დიდედა შაკი. იყავით პრაქტიკულნი!

დედა შაკი (მამა შაკს). ნაყოფიერე-
ბა არც შენ გაყვდა, მაგრამ აბა კარგად
გაიხსენე, ჩვენთან რომ იყავი. შედეგი
უცხად არც ჩვენ მაგვოლა.

რობერტა და შაკი (ჩახვეულები).
შუშაა... რრრონ... რრრონ... რონ...

მამა შაკი. ეს ამათ მიანიც ვერ გა-
მართლებს...

დიდედა შაკი. სულაც არ ამართ-
ლებს.

მამა რობერტი (ცოლს). ამის უფ-
ლებას არ მივცემ!

დედა რობერტა (ქმარს). დამშვიდდი.
მამა შაკი. ჩემად!

დედა შაკი. მუდამ ასეთი ბოროტი
იყავი... და მაინც ასეთი კარგი ხარ!

მამა რობერტი (ცოლს). ეს დედა
შაკი სულ ბღავეს. კაცმა არაფერი არ
უნდა ჰკითხოს.

დედა რობერტა (ქმარს). კარგი იქ-
ნებოდა ხმას თუ ჩაიწყვეტდა.

შაკლინი (ცოლ-ქმარ რობერტებს).
რა ბრძანეთ?

მამა რობერტი. არაფერი, მართალი
თუ ვნებავთ, მხოლოდ კარგი ვთქვი
თქვენზე, ძვირფასო...

რობერტა და შაკი (ცვლავ ჩახვეულ-

ჩაცუცქულნი). შუშაა... რონ... რონ...
რონ...

დედა რობერტა. რა საყვარლები არაან...

მამა შაკი. სასაყვედუროც ესა მაქვს,
ტრადიციის სახელით... ესენი კარგა
ხანია ასე სხედან და გვარიანად შე-
ტობეს...

შაკლინი. ესენი, სულ ასე არიან.

მამა შაკი (მამა რობერტს). აგერ
უფეე სამი წელია, რაც ქორწილი გა-
დაუხადეთ. მას მერე ასე ჩაცუცქულან
და დაუსვენებლად ირწევინ. ჩვენ ვდგე-
ვართ და სულ ტყუილად შეეცქვრით.

დედა შაკი. მიუხედავად ჩვენი სურ-
ვილისა და იმედისა.

მამა შაკი. ასე არაფერი გამოვა, არა-
ფერი! სწრაფი მოქმედება საჭირო.

მამა რობერტი (მამა შაკს). გიმე-
ორებთ, ჩემი ქალიშვილი არაფერ შუ-
აშია.

მამა შაკი (მამა რობერტს). იქნებ,
ჩემი შეცდომის ბრალა? რა ქარაგმე-
ბით ლაპარაკობთ?

დედა რობერტა (მამა შაკს). გთხოვთ
ასე ნუ გაიგებთ!

შაკი და რობერტა. რონ... რრრონ..

მამა შაკი. რაღაც უნდა ვიდონოთ!..
შაკლინი. გამოიჩინეთ ინიციატივა...

ჩაკი და რობერტა (ისევ ისევ).
შუშაა... რრრონ... რრრონ... რრრონ...

შაკლინი. სულ შაკლინი... ლა ლა ლა
ლა, ხელწამოსაკრავი მე ვარ!

მამა შაკი (მუქარათ). შაკლინი! შაკ-
ლინი! შაკლინი!!!

შაკლინი (თავს დახრის). მპატიეთ,
მამა.

დედა რობერტა (ქმარს). ჩვენ ამა-
თათ კვლავაც ვიამყებთ.

შაკლინი (მამას). გვიგე, მამა, კარგი
მამა, როგორც თქვენ ბრძანებთ, მამა.

დიდედა შაკი. რა ყოჩაღი ბავშვია!

დედა შაკი. ჩემი ქალიშვილი... ჩემი
უღიღესი ნუგეშია!

დედა რობერტა (ქმარს). ამისი აღი-
არება კი არ იყო ზედმეტი.

მამა რობერტი, დედა რობერტა, მამა შაკი, დიდედა შაკი (ხელეებს ჟაკლინისაყენ იშვერენ. პაპა ჟაკის პორტრეტი ჯერ ისევ უტყვი და უძრავია). ყოჩაღი ბავშვი! ყოჩაღი ბავშვი! ყოჩაღი ბავშვი!

ჟაკლინი. ჯერ ამითი განშორება ვცადოთ, რომ მერე უკეთესად შეერთდნენ!

(მშობლები გაიშლებიან. ყველანი, თვით პაპა ჟაკიც კი ჟაკლინს შეჰყურებენ).

ჟაკლინი (შეყვარებულ წყვილს). აბა, დაშორდით!!!

ჟაკი და რობერტა (ისევ ისევ).
შუშაააა... შუშააა... ბრბრბრბრბრბრბრბრბრბრბრბრბრბრბრბრბრ...

ჟაკლინი (ხელეებს უტყავუნებს. ჟაკი და რობერტას მიანიც არაფერი ესმით და ერთმანეთს ნაზად ჩახვეულნი კრუტუტუნს განაგრძობენ). გეყოფათ!.. გეყურებთ, გეყოფათ მეთქი!.. (ორავეს ღონივრად ანჯღრევს). აბა! აბა!

(ჟაკი და რობერტა კრუტუტუნს და ქანაობას შეწყვეტენ, როგორც ღრმა ძილიდან უეცრად გამორკვეულნი, გაოცებით შეჰყურებენ ჟაკლინს, ვერ უცნიათ, კვლავ ბურანში არიან; მერე ძლივსძლივობით დგებიან. მაგრამ მიანიც (ჩახვეულნი არიან).

ჟაკლინი (იქით). ახ, ამ ქალს სამივე ცხვირიდან ჩამოსდის... (გადახვეულებს ჯოხით სცემს და დიდი გაჭირვებით დაშორებს ერთმანეთს). აბა... ასე... სწორედ დადექით...

(ჟაკისა და რობერტას მშობლები მოწონებით ბურტყუნებენ).

შვილი ჟაკი. მშია.
რობერტა. მშია.
ჟაკლინი. გამხდარხართ კიდევ.
შვილი ჟაკი. მცოვა. ბრბრბრ! მკანკანობებს.

(ორავეს სიცოცხლავან აკანკალებს).
ჟაკლინი. ესეც ასე...
მამა ჟაკი. ესეც ასე...

შვილი ჟაკი და რობერტა. მშია!
დედა რობერტა. საბრალო ბავშვები! **მამა რობერტი** (ცოლს). ამ სახლში, ბავშვებს საჭმელს არ აჭმევენ.

ჟაკლინი. მარტო თქვენს ფაშვზე ზრუნავთ და პროდუქციის წარმოებაზე კი არ ფიქრობთ. მერე და რატომ? ეს ხომ თქვენი მთავარი მოვალეობაა.

მამა ჟაკი, დედა ჟაკი, დიდედა ჟაკი, დედა რობერტა, მამა რობერტი. ეს თქვენი მოვალეობაა!

ერთად
ჟაკი (რობერტას). მართალია, **რობერტა** (ჟაკს). მართალია, ძვირფასო...

ჟაკი და რობერტა. ეს ჩვენი მოვალეობაა!

მამა ჟაკი (ჟაკსა და რობერტას). მერე?

ჟაკი. მშია.
რობერტა. მშია.
დედა ჟაკი. ოხ, ჩემო საბრალო წიწილებო. შით... ოხ...

დედა რობერტა (ქმარს). ამ ქალს კეთილი გული აქვს.

მამა რობერტი (ცოლს). გული ნუ აგჩუყდება. არც რობერტები ვართ სხვებზე ნაკლები.

დიდედა ჟაკი (თეფშს მიაწვდის მათ, საიდანაც ხელით უნდა ჭამონ). აი, ჩემო პატარებო, ღორას ქონში შემწვარი კარტოფილი. ბებიმ რომ იცის ისეთი. (მშიერი ჟაკი და რობერტა კარტოფილს მივარდებიან).

დიდედა ჟაკი. ჭამეთ! ჭამეთ!
დედა ჟაკი. ჭამეთ!
ჟაკი (უცხად დაიმორცხვებს). არა... მე...

ჟაკლინი (ჟაკს). აღარა გშია?
რობერტა (ჟაკს). შუშაააა... ღიახ...
ჭამე! როგორც მე!

ჟაკი. მშია. (საჭმელს ეცემა).
რობერტა. ცოტა კიდევ მომეცით.
მამა ჟაკი (ცოლს). ეს ქალი ღორმუცელაა.

(ღიღღა ყავა ქონში შემწვარ კარტოფილს კიდეც აძლევს)

ჟაკი (ღიღღა ჟაკს). ცოტა ღორის ქონი კიდეც მომეცათ.

რობერტა. ცოტა ქონი კიდეც. (აძლევს).

ჟაკი. ცოტა კარტოფალი კიდეც. (აძლევს).

მამა ჟაკი. საკმარისია.

დედა ჟაკი. ონ!..

მამა ჟაკი. ფოქვა და გავათავებ!

(ღიღღა ჟაკი თევზს იღებს და მოსწორებით ღებს).

მამა რობერტი (ცოლს). ეს სიძუნწის გამო უფრო მოსდით, ვიდრე პრინციპისა!

დედა რობერტა (ქმარს). ალბათ, პრინციპს გამოც!

ჟაკონი (ჟაკსა და რობერტას). გადაწყვეტეთ... ამიერიდან თქვენი მუდმივი საზრუნავი პროდუქციის შექმნა უნდა იყოს.

მამა ჟაკი. ვატყობ, მთელი ჩემი ძალა-უფლება უნდა გამოვიყენო.

დედა რობერტა. ჩვენცა გვაქვს რაღაც უფლება, ცოტათი მაინც გამოვიყენოთ, გეთაყვათ.

მამა რობერტი. დიახ, თუ არაფერი გამოდის. რაკი დედასერთაა, მთლად ჩვენს ქალიშვილს ნუ დააბრალებთ, ამიტომ ჩემ არ იქნება სტერილური?

მამა ჟაკი. თითოეულმა საკუთარი ძალა-უფლება საჭიროებისამებრ გამოიყენოს.

მამა რობერტი თანახმა ვარ.

მამა ჟაკი (შვილს). ჟაკ!.. ჩვენ გვიინდა სახეიმოდ გამოვიცხადოთ!

(შეიქმნება ორი ჯგუფი. ჟაკები შვილ ჟაკს შემოერთებებიან, რობერტები კი— რობერტას და განუე გაჰყავთ. მამა და დედა რობერტები შვილს ელაპარაკებიან. დროდადრო ისმის რობერტას მორჩილი ხმა: „დიახ, მამა; დიახ, დედა; დიახ, მამა; დიახ, დედა; დიახ, მამა...“)

მამა ჟაკი (შვილს). ჟაკ! საშინელი ამბავი უნდა გაუწყო.

დედა ჟაკი (ტირის). ბეჰ! ბეჰ! ბეჰ!

შვილი ჟაკი. რა ამბავი, მამა?

მამა ჟაკი. შეხედეთ... დიდდას. (ქაკლანი დადვდას თავზე შავ რიღეს და აფარებს). ვერაფერს ამჩნევ?

შვილი ჟაკი. არა, მამა. ვერაფერს ვამჩნევ.

ჟაკონი. კარგად შეხედეთ. თავს ცოცხალ დაანანეთ.

შვილი ჟაკი. ვერაფერსაც ვერ ვხედავ.

დედა ჟაკი. ჩემო შვილო... ვერაფერს ხედავ! (ქმარს.) რა ბედნიერი ასაკია! (შვილს მხრებზე დაყრდნობილა ტირის).

ღიღღა ჟაკი (ქვითინით) მე მთლად დათაღხული ვარ...

შვილი ჟაკი. ამით რისი თქმა გინდა?

(თავის მხრივ მშობლებით გარშემორტყმული რობერტა დროდადრო იმიორებს):

რობერტა. დიახ. მამა; დიახ, დედა...

მამა ჟაკი. შენნაირ შვილს, რომელმაც თავისი ახალგაზრდობის შეცდომების გამოსწორება დაიწყო, ის მაინც უნდა ესმოდეს. რომ...

ჟაკონი. გესმის?

შვილი ჟაკი. რა უნდა მესმოდეს?

მამა ჟაკი. აი, რამა საშინელი ქვითინაა!.. ერთხელ მაინც რად არ იკითხეთ, რატომ აღარ გესმის პაპაშენის სიმღერა?..

ჟაკონი (სურათის ჩარჩოს აჩვენებს). ...და არც ის, რატომაა პაპაშენი იქ? ნაცვლად იმისა, რომ აქ იყოს, ჩვენს შორის.

(ჩარჩოდან პაპა თავს მეგობრული ღიმილით დაქნევს).

შვილი ჟაკი. არც კი მიფიქრია.

მამა ჟაკი (შვილს). თუ აქამდე არ გიფიქრია, არც ახლა არის გვიან, იფიქრეთ.

შვილი **ჟაკი**. ვფიქრობ.

ჟაკლინი. მერე და მოფიქრე რამე?

შვილი **ჟაკი**. ვერაფერი.

მამა **ჟაკი** (შვილს). კარგად არ ფიქრობ. მაშინ მე მკითხე.

შვილი **ჟაკი**. რა გკითხო?

მამა **ჟაკი**. რატომ აღარ ისმის პაპაშენის სიმღერა?

შვილი **ჟაკი**. რატომ აღარ ისმის პაპაჩემის სიმღერა? რატომ?

მამა **ჟაკი**. დაე, დიდდამ გითხრას.

დიდედა **ჟაკი**. იმითმე, რომ პაპაშენი მოკვდა.

(შვილი ჟაკისთვის ყველაფერი სულ ერთია).

ჟაკლინი (ჟაკს). პაპა მოკვდა. (იდაყვით შეანჯღრევს).

მამა **ჟაკი**. პაპაშენი მოკვდა. (იდაყვს ჰკრავს).

დედა **ჟაკი**. პაპაშენი მოკვდა. (იდაყვს ჰკრავს. ჟაკზე მაინც ვერაფერი ახდენს გავლენას. რობერტების კუთხიდან კი ისმის):

მამა **რობერტი**. პაპამისი მოკვდა.

დედა **რობერტი**. პაპამისი მოკვდა.

რობერტი. დიახ, მამა; დიახ, დედა.

მამა **ჟაკი** (შვილს). მაშ, ვერ გაიგე, პაპაშენი რომ მოკვდა?

შვილი **ჟაკი**. არა. არ გამიგია.

დედა **ჟაკი** (სლუყუნით). საყვარელო შვილო, მწუხარების სიმი ოდნავადაც არ გერხევა. ხმა უნდა ავითართოლოთ, ჩემო პატარავ.

(შვილი ჟაკი ჟაკლინს ხელბში ჩაუვარდება და ერთხანს უძრავადაა. ჟაკლინი ფეხზე ძლივს აჩერებს. დედა ჟაკი ამბობს):

დედა **ჟაკი** (შვილს). აბა, იტირე, აბა, იტირე. ჟაკო, იტირე!

(სიჩუმე. ჟაკი ერთბაშად ტირილს იწყებს).

მამა **ჟაკი**. ბოლოს და ბოლოს აღსრულდა! აღსრულდა!

ჟაკლინი. აღსრულდა!

შვილი **ჟაკი**. ოოოოჰ! ოოოჰ! საბრალო პაპა!

(გაჩერდება და ილიმება).

დედა **ჟაკი**. ისევ!

შვილი **ჟაკი** (გააგრძელებს). ოოოჰ! ოოოჰ! პაპაილო!

დედა **ჟაკი** (ეხვევა მტირალ შვილს). ჩემო შვილიყო... როგორ იტანჯები!.. (ყველა ჟაკი ტირის. მამა ღირსეულად იწმენდს ცრემლებს. რობერტების მხრიდან ისმის):

დედა **რობერტი**. მიდი, გამოუცხადე სამძიმარი.

მამა **რობერტი**. მივიდეთ, ახლა ხომ ერთი ოჯახი ვართ.

რობერტი. დიახ, მამა; დიახ, მამა! (ჟაკთან ახლოს მისული რობერტი ყვირის):

რობერტი. გულთბილი სამძიმარი!

ყველა **ჟაკი** (დიდდას გარდა, ერთხმად). მოხარულნი ვართ. (მამა და დედა რობერტები — რობერტას: „ჩვენი გულთბილი სამძიმარი“.)

რობერტი. დიდი მადლობა, მოხარული ვარ.

(სამივე რობერტი ახლა მამა ჟაკისკენ მიბრუნდება).

სამივე **რობერტი**. ჩვენი გულთბილი სამძიმარი!

მამა **ჟაკი**. უსაზღვრო მადლობა, სიხარულით ვღებულობ.

სამივე **რობერტი** და **მამა** **ჟაკი** (მიბრუნდება დედა ჟაკისკენ და ერთად ამბობენ). მიიღეთ ჩვენი გულთბილი სამძიმარი, სამძიმარი, სამძიმარი, სამძიმარი!

დედა **ჟაკი**. გმადლობთ, დიდად მოხარული ვარ.

სამივე **რობერტი**, **დედა** და **მამა** **ჟაკი** (დიდდა ჟაკს). სამძიმარი! სამძიმარი! სამძიმარი! სამძიმარი! გულთბილი სამძიმარი!

დიდედა **ჟაკი**. თასი მადლობა! მოხარული ვარ, მადლობა!

სამივე **რობერტი**, **სამივე** **ჟაკი** (ჟაკ-

ლინს). ჩვენი გულთბილი სამძიმარი!
სამძიმარი! სამძიმარი!

უაკლინი. გამაღლობთ! გამაღლობთ!
თქვენც მიიღეთ ჩემი სამძიმარი! (ყვე-
ლანი — პაპას გარდა — შემოერთყმე-
ბიან აღელვებულ ჟაკ-შვილს და ერთად
გაჰყვირიან: „სამძიმარი! გულთბილი სამ-
ძიმარი!..“)

შვილი უაკი (ტირის). ჰიიი! ჰიიი!
ჰიიი! გამაღლობთ!

(მერე, როგორც კი მამა უაკი იტყვის:
„არ დავიწყეთ მიცვალებული“):

**დედა უაკი, მამა უაკი, დედედა უაკი,
შვილი უაკი, უაკლინი, სამივე რობერტი**
(მაყურებელს ზურგს შეაქცევენ, პაპის
პორტრეტისკენ მიბრუნდებიან და ერ-
თად ყვირიან). სამძიმარი! სამძიმარი!
სამძიმარი! ჩვენი გულთბილი, ჩვენი
გულწრფელი სამძიმარი! სამძიმარი! სამ-
ძიმარი!..

(უნდა გამოირჩეოდეს შვილი უაკის
ხმა, რომელიც ტირის კიდევ).

პაპა უაკი (ჩარჩოდან ხელს ასწევს,
სალამს იძლევა და პასუხობს). სამძიმა-
რი! სამძიმარი! სამძიმარი!

(მერე ყველა ერთად, მათ შორის პა-
პაც, გაჰყვირის: „სამძიმარი! სამძიმარი!
სამძიმარი! გულთბილი სამძიმარი! სა-
მძიმარი!..“)

პაპა უაკი ჩარჩოში უმოძრაოდ გა-
ჩერდება. პერსონაჟები, პაპას გარდა,
უაკისკენ მიბრუნდებიან, გარს შემოეხვე-
ვიან და იძახიან: „სამძიმარი! სამძიმარი!
სამძიმარი! გულთბილი სამძიმარი!“ უ-
აკიც ორჯერ თუ სამჯერ იტყვის: „სამძი-
მარი“ და უფრო ძლიერ ატირდება. მი-
სამძიმარება არ წყდება. უაკი წაიქცევა,
წამოაყენებენ და სკამზე სვამენ.

შვილი უაკი (ღრიალით). ჰიიიი!
ჰიიიი! ჰიიიი! ჰიიიი! სამ-ძი-მა-რი! ჰიიი!

მამა უაკი (ყურებზე ხელს აიფარებს.
მთელი ძალით დედა უაკს უყვირის, რომ
შვილის ღრიალი დაფაროს). შენ მეტის-
მეტად მძლავრად შეარხებ მისი სიმები.
გააჩუჭე.

უაკლინი (უყვირის შვილ-უაკს). გა-
ჩუმდი, ყველას განწყობილება ჩაუშხა-
მე!

(დედა უაკი ერთ-ორ სილას გააწნავს
შვილ-უაკს. უაკი ტირილს უცხად შე-
წყვეტს. ყველა დედა უაკს მიუბრუნ-
დება, გარდა მამა უაკისა და მიუშლე-
რენ).

ერთად

რობერტები. ოხ, გილოცავთ,
მადამ, სულითა და გულით
მიიღეთ ჩვენი მოლოცვა.

დიდედა უაკი და უაკლინი.
ბრავო, უაკობა, ბრავო! ბრა-
ვო! დედიკო ბრავო!

მამა უაკი. გეყოფათ!

(მოძრაობა უცხად წყდება. სიჩუმე.
ყველა შვილ უაკს შეხედავს).

მამა უაკი (შვილ უაკს). უფლება გაქვს
და ვალიც გაძევს, ვაივო, რა გარემოში
მიიცვალა შენი წინაპარი.

(პაპა ჩარჩოდან რაღაცას ანიშნებს).

უაკლინი. პაპას რაღაცის თქმა უნ-
და! (პაპა უაკი ჩარჩოდან გამოვა და და-
ნარჩენებს მიუახლოვდება). ეს კაცი,
რაც მოკვდა, უფრო უკეთესად ლაპარა-
კობს.

მამა უაკი (შვილ უაკს). აგერ, მოდის
ხორცეული პაპა, რათა თავადვე გიამ-
ბოს თავისი გარდაცვალების ამბავი.

(პატივისცემის სიჩუმე. პაპის მოახ-
ლოებისთანავე ცხვირზე ხელს იჭერენ).

პაპა უაკი (გაამაყებულო, რაკი ყურს
უგდებენ). ოოო, დიდებულად მივიცე-
ლე, ანუ გარდავიცვალე... სწორედ მა-
შინ, როცა სიმღერით ვიყავი გართუ-
ლი.. (სიმღერას აპირებს).

დიდედა უაკი. ახლა სიმღერა არ წა-
მოიწყო... მკვდარი ხარ და უხერხუ-
ლია...

პაპა უაკი. მერე რა?.. რა მნიშვნე-
ლობა აქვს?.. მე სიმღერა მინდა...

მამა უაკი (პაპას). თუ შენ, შენს სა-
კუთარ მწუხარებას პატივს არა სცემ,

მაშინ არც სხვა სცემს. ჩქარა, გვიამბე
და მორჩი.

პაპა ჟაკი. მხოლოდ სიმღერით!

დიდედა ჟაკი. არა, შენ არ იმღერებ.

პაპა ჟაკი. მაშინ არაფერსაც არ ვი-
ტყვი. თვალითაც ვედარ მიხილავთ. ვე-
ლარ! (თავის ჩარჩოს უბრუნდება).

დიდედა ჟაკი. მუდამ ასეთი ახირე-
ბული იყო! ვერაფერს შეასმენდი.

(პაპა თავის ჩარჩოში შუბლს შეიკ-
რავს, გაიბუტება, პიესის დასაწყისში
კი მხიარული სახე ჰქონდა, ახლა პიესის
დასასრულამდე შუბლშეკრული და გა-
ბუტული დარჩება, აღარც გაინძრევს).

მამა ჟაკი (შვილ ჟაკს). ამგვარად შენ
ხედავ, შვილო, რომ ამქვეყნად ყველა-
ფერი ქრება!.. შენა ხარ ჩვენი დიდი და
ერთადერთი იმედი! შენ უნდა შეცვა-
ლო ყველა, ვინც ჩვენგან მიდის. პაპა
მოკვდა, გაუმარჯოს პაპას!

ყველა ერთად (თავგზააბნეულ ჟაკი-
შვილის გარდა). პაპა მოკვდა, გაუმარ-
ჯოს პაპას!

შვილი ჟაკი. რატომ?

მამა ჟაკი. ჩვენს მოდგმას გაგრძე-
ლება სჭირდება. ჩვენს მოდგმას, თეთ-
რების მოდგმას! გაუმარჯოს თეთრების
მოდგმას!

ყველა (ჟაკის გარდა, ტაშს უკრავს
და ყვირის). გაუმარჯოს თეთრების მო-
დგმას! გაუმარჯოს თეთრების მოდგმას!

მამა ჟაკი (შვილს). თეთრების მოდ-
გმის მომავალი შენს ხელშია. მისი არ-
სებობა უნდა გაგრძელდეს, ამაღლდეს
და გავრცელდეს მისი ძლიერება!..

შვილი ჟაკი. მე რა უნდა გავაკეთო?

ჟაკლინი. იმისთვის რომ გააძლიერო,
ხელი უნდა შეუშალო მის გაქრობას.

შვილი ჟაკი. რა საშუალებით?

მამა ჟაკი (შვილს). პროდუქციის
წარმოებით. ყველაფერი, რაც კი გაქ-
რობის პირასაა, უნდა შეიცვალოს ახა-
ლი ნაწარმით, უფრო უხვით და უფრო
მრავალფეროვანით. შენ უნდა შექმნა
პროდუქცია...

დედა ჟაკი (შვილს). შვილო, შექმე-
ნი პროდუქცია, შენით რომ ვიამაყო.
შექმენი!

(რობერტა შეუწუხებულ სახეს იღებს).

მამა რობერტი. ჩემს ქალიშვილს
ყველაფერი მშვენივრად ეხერხება და
ეს ოფიციალურადაც გამომიტყდა.
(რობერტა უფრო და უფრო დამწუხ-
რებულ სახეს იღებს).

მამა ჟაკი. ხო, ვიცი, სამი წელია
არაფერი მომხდარა და...

(რობერტა უფრო დამწუხრებულია
და ექსტრავაგანტურ პოზებს იღებს).

დედა რობერტა (რობერტას). ამას
რას აკეთებ, ჩემო კარგო. ეს რა საქცი-
ელია? ასე როგორ შეიძლება, ყველას
წინაშე; მოდი დედიკოსთან და გასწავ-
ლო, რომ მხოლოდ ცოტაოდენი ხელო-
ვნებაა საჭირო, ცოტაოდენი...

დედა ჟაკი (დედა რობერტას). თუ
ჩემი გამოცდილება დაგვირდებათ, მიმ-
სახურეთ... თქვენს განკარგულებაში ვარ.
დედა რობერტა. სიამოვნებით, უარს
არ ვიტყვით.

დიდედა ჟაკი (დედა რობერტას). მეც
მოვალ და ნანას ვუმღერებ...

დედა რობერტა (მამა რობერტს).
შენ სიძესთან დარჩები. თუ რამე ელე-
მენტი დაგვჭირდა დაგიძახებთ. (მამა
ჟაკს) თქვენც აქ დარჩით, თუ საჭირო
გახდება თქვენც მოგთხოვთ დახმარებას.

მამა ჟაკი (თავის დაკვრით). თქვენს
განკარგულებაში მიგუფლეთ, მადამ.

დედა ჟაკი. თუ საჭირო გახდება,
ელემენტები მეცა მაქვს შემონახული.

(რობერტა, დედა რობერტა, დედა
ჟაკი, დიდედა ჟაკი მარჯვნივ გადაიან
რობერტა, მიდის, თან ექსტრავაგანტურ
პოზებს იღებს. ჟაკი ხედავს, რომ რო-
ბერტა მიდის და მისკენ იწვდის ხე-
ლებს, სახე ბავშვივით ებრძიება, თით-
ქმს ტირილი უნდაო და იძახის: „მმ...
მმ... მმ...“).

ჟაკლინი (მიმავალ რობერტას გაპყუ-
რებს). უკვე დედობა ემჩნევა.

(ყავი სავარძელში ჩაჯდება).
მამა რობერტი (ყავს). აბა ვნახოთ,
რა ღირსება გაქვს.

მამა უაკი (ყავს). შეილო ყავ, გამ-
ხნედი. მთავარია ნაწარმი! კაცურად
მოიქეცი!

უაკლინი (ყავს). წადი! გაჰკარი.

(ყავი იღმანჭება და უფრო მოხერხე-
ბულად ჯდება სავარძელში).

უაკლინი (იგივეს). აბა... აბა...

მამა რობერტი. აბა, კაცი არა ხარ?
ოდესღაც ჩვენც ასე დავიწყეთ.

მამა უაკი (შვილს ხმამაღლა). აბა,
იჩქარე, თორემ ჩემთან გექნება საქმე.

დიდედა უაკის ხმა. აბა, როგორ მიღის
თქვენთან საქმე?

უაკლინი (შვილ ყავს). გესმის, ვეღარ
ითმენს, ერთი გაჰკარი.

მამა რობერტი (შვილ ყავს). მიდი,
გაჰკარი.

უაკი (ღრუჭით). ასე არ გამოვა...
ბრძანებით როგორ შეიძლება ...ადგზნე-
ბული არა ვარ.

დედა უაკის ხმა. უაკო! რობერტა
მზადაა, შენ?

დედა რობერტას ხმა. ჩემს ქალი-
შვილს აღარაფერი დააბრალოთ.

უაკლინი (ყვირის, რომ იქითაც გაი-
გონ). ერთი წუთით, ერთი წუთით, მო-
ითმინეთ...

შვილი უაკი (სავარძელში მჯდარი).
გამოვა... ახლა ვიცი, რომ გამოვა...

დიდედა უაკის ხმა. ყავ, ცოტა ჩქა-
რა... რობერტა რა ხანია მზადაა. მეტის
მოთმენა აღარ შეუძლია.

შვილი უაკი. რაც შემიძლია, იმას
ვაკეთებ.

მამა უაკი. დიდი არაფერი შეგძლე-
ბია.

უაკლინი. გამბედაობა, ყავ!

მამა რობერტი (მამა ყავს). თქვენ
შვილი, ბატონო ჩემო, ჩემი ქალიშვი-
ლისთვის არ ივარგებს.

მამა უაკი. ბატონო ჩემო, თამაში ჯერ
არ გამართულა. ბოლოს ილაპარაკეთ.

უაკლინი (პორტრეტს). შენც ჩაერე,
პაპა!

პაპა უაკი (გაუნძრევლად. დამცინა-
ვად). ახ, მიმიფურთხებია... მე ამქვეყა-
ნაზე აღარა ვარ... თანაც სიმღერა ამი-
კრძალეთ...

უაკლინი (პაპას). კარგი, გაჩუმდი.

პაპა უაკი (სწრაფად, ბრაზიანად).
მინდა გავჩუმდები, მინდა არ გავჩუმ-
დები. რას ჰკავს ეს! ესაა მიცვალებუ-
ლის პატრივისცემა?

მამა რობერტი (პაპას). ხმა ჩაიკმი-
დეთ, ბატონო!

მამა უაკი (მროსხანედ). ხმა ჩაიკმი-
დეთ! (პაპა გაჩუმდება).

დედა რობერტას ხმა. აბა, მანდი?

შვილი უაკი (მუცელზე ხელს
იჭერს). აი! აი! აი! აი!

პაპა უაკი (იციინის). ჰი! ჰი! ჰი! ჰი!
ჰი!..

შვილი უაკი (ხელები მუცელზე აქვს
მოჭერილი). აი! აი! აი!

უაკლინი (ხმამაღლა, მეორე მხარეს
რომ გაიგონ). დედა, დედა, ბავშვით
იქცევა!

მამა რობერტი (ყვირილით). რობერ-
ტა... რობერტა... თავი დაანებე... (ვადის
მარჯვნივ).

დედა რობერტას ხმა. თავი დაანე-
ბე, შეგიძლია დაიწყო, ჩემო პატარავ...

შვილი რობერტას ხმა (ძალიან მკვე-
თრად). კოტ-კოტ-კოდაყ! კოტ-კოტ-
კოტ-კოტ-კოდაყ!..

შვილი უაკი. აი! აი! აი! აი! აი!..

(დედა რობერტა, დედა უაკი, დიდე-
და უაკი მარჯვნიდან გამოჩნდებიან).

რობერტას ხმა. კოტ-კოტ-კოტ-კოტ-
კოტ-კოტ-კოტ-კოდაყ!

(ხმამაღლა ისმის რობერტას კაკანი
და უაკის კვნესა. დედა რობერტა და
დედა უაკი ერთმანეთს ეხვევიან).

დედა რობერტა. ძვირფასო ქალბა-
ტონო, დედა უაკ... ჩვენი ბავშვები! (ტი-
რის).

დედა უაკი, ძვირფასო ქალბატონო,

დედა რობერტა... ჩვენი პატარები! (ტირის).

(კაკანი უფრო ძლიერდება. ყაყი შვილი ამოიხვნეშებს „აჰ“ და გული მისდის).

ერთად

დედა ყაყი. შვილო! შვილო!
დიდედა ყაყი. ო, ლა, ლა,
ლა! ამისი დროა?

მამა ყაყი. ყაყლინ! შენს ძამი-
კოს გული წაუვიდა!

(ყველანი შვილი ყაყის ირგვლივ მო-
გროვდებიან. საფეთქლებს უზღელავენ,
ხელებს უტყაბუნებენ, ამ დროს ისმის):

მამა რობერტის ხმა. ესეც ასე! მოი-
ტანეთ კალათი!

(ვაცხარებული მოძრაობა ყაყის ირ-
გვლივ. მისვლა-მოსვლა, საიდანაც კა-
კანი ისმის. ყაყლინი მარჯვნივ მიარბენი-
ნებს ცარიელ კაფათს, ამ დროს ყაყი
შვილი გონზე მოდის).

დედა ყაყი. შვილო! მოსულიერდა...

შვილი ყაყი. სადა ვარ?

დედა ყაყი. შინ, ჩემო პატარავ, შენს
ნათესავეებთან!

დედა რობერტა. შენს რობერტას-
თან!

შვილი ყაყი (ზიზღით). აჰ, აქედან
წასვლას კი ვისურვებდი!

**მამა რობერტა (მარჯვნიდან შემოაქვს
კვერცხებით სავსე კალათი).** აი, პირვე-
ლი კვერცხები!

**ყველა (გარდა შვილი ყაყისა. გაი-
შლებიან. პაპა ცალი თვალით იყურებ-
ბა).** აააჰ! აააჰ! ბრავო! (ტაშს უკრავენ,
ერთმანეთს კოცნიან და ულოცავენ).

**მამა ყაყი და მამა რობერტი (ულო-
ცავენ ერთმანეთს).** მთელეთ ჩემი მო-
ლოცვა! მიიღეთ ჩემი მოლოცვა!

(დედები ტირილით ეხვევიან ერთ-
მანეთს. ამ დროს დიდება ყაყი კვერ-
ცხებს კალათიდან იღებს და ამბობს:
„ოჰ! რა ლამაზებია, რა საყვარლები! რა
დიდება! ნეტავ, ლაყე ხომ არ არის?“

7. „თეატრალური მოამბე“, № 3.

პერსონაჟები დიდებას შემოერთებენ-
ან, ერთმანეთს კალათს სტაცებენ).

მამა ყაყი. ყველა ახალია, ოცი ფრან-
კი ვიღობა! აქედან შეიძლება მამლები
გამოვიდნენ!

დედა რობერტა. ჩემი ქალიშვილის
პირველი კვერცხებია! სულ მას ჰგვი-
ნან!

დიდედა ყაყი. პირიქით, ყაყისაა.

მამა რობერტი. არა მგონია.

დედა ყაყი. ორივესა ჰგვიანა.

მამა ყაყი. ყაყლინი სად არი?

მამა რობერტი. რობერტასთან. ვი-
დაცა ხომ უნდა დანებაროს.

დედა ყაყი. მღელვარებას ვერ ვიო-
კებ. რამხელა მოვლენა!

**მამა ყაყი (იღებს კალათს და შვილ-
თან მიდის, სხვებიც უკან მიჰყვებიან).**
ხედავ, ესენი თქვენი კვერცხებია!

შვილი ყაყი. გამაღობთ.

მამა ყაყი. შენ უნდა გამოჩივო!

დედა ყაყი. ალბათ, ჯერ კიდევ და-
ვლილია!

მამა რობერტი. ჩვენს ქალიშვილს
თვითონვე შეუძლია გამოჩივკვა!

მამა ყაყი. ჩვენს ოჯახში გამოჩივკვა
კაცებას საქმეა! (შვილ ყაყს) აბა, ადე-
ქი! (ყაყს წამოაყენებენ და გამოსაჩივო
მაგიდისაკენ წაათრევენ).

მამა ყაყი. მოიტანეთ კვერცხები
გამოსაჩივკ აპარატზე!

**დედა რობერტა (მთათრეეს ყაყს და
ქმარს ეუბნება).** ერთი ბეწო ეშმაკობა
არა გაქვს, თან ყველაფერს შენ გაკეთე-
ბინებენ, თან გატყუებენ.

დიდედა ყაყი (შვილ ყაყს). უკვე ცო-
ლიანი ხარ და ძალზე მიხარია. ახლა
ჩემე და ჩემე... (ყაყს მაგიდაზე დასვა-
მენ).

დედა ყაყი. კარგად გამოჩივკე, შვილო!
დიდედა ყაყი. როგორც შენი წინა-
პრები ჩემდენ.

პაპა (თავის ჩარჩოდან). ჰი! ჰი! ჰი!
ჰი! ჰი! (დაცინიავი სიცილი).

მამა ყაყი. ჩემე, ჩემე, ერის დიდებისა

და ძლევამოსილები სათვის. („კოტ-კოდაკი“, რომელიც აქამდე აღარ ისმოდა, კვლავ დაიწყება, ოღონდ ამჯერად ნაზად).

მამა რობერტი. ვიჩქაროთ! კვერცხები დაგროვდა! (კვერცხებით სავსე მეორე კალათი მოაქვს).

ყველა (ყავისა და პაპის გარდა, რომელიც ჩუმად იცინის). ბრავო, ბრავო! ოპ, რა მშვენიერება!

მამა რობერტი. წვალ, კიდევ მოვიტან (მარჯვნივ მიდის).

მამა უაკი (წამოაყენებს შვილს, რომელიც პირქვეა გაშხლართული, უყურებს და ამბობს). მოიტანეთ კიდევ! ადგილი არის! (კალათში ჩაწყობა კვერცხებს ყავის ირგვლივ ალაგებს).

შვილი უაკი. ...მცხელა...

დედა უაკი (შვილს). ასეა საჭირო, გამოსაჩეკად... სითბო, დიდი განცდა... (შვილს ყავს შუბლსა წმენდს).

მამა უაკი (ტაშს უყრავს). პროდუქცია! პროდუქცია!..

დიდედა უაკი. კვერცხები! კვერცხები! კვერცხები!

(ხტუნაობს და ცეკვავს).

დედა უაკი. ჩეკე, ჩეკე, შვილო, ჩეკე!

ყველა. ბრავო! ბრავო!

შვილი უაკი (ორთქლის მანქანასავით ქშინავს). თუ! თუ! თუ! თუ! თუ! თუ! თუ! თუ!

(„თუ! თუ!-ს“ ძახილი ისევე ჩქარდება, როგორც ჩქარდება „კოტ-კოდაკის“ ძახილი. ასევე შეუჩერებელი ხდება მამა რობერტისა და ყველანის მისვლა-მოსვლა, რიგრიგობით გადიან და შემოდიან, მოაქვთ და მოაქვთ კვერცხებით სავსე კალათები. მოძრაობა ისე აეწყობა, რომ როცა ერთი გადის, მეორე შემოდის...).

მამა უაკი. გაუმარჯოს პროდუქციას! კიდევ პროდუქცია! აწარმოეთ, აწარმოეთ პროდუქცია!

შვილი უაკი. თუ! თუ! თუ!..

(გვერდიდან კი „კოტ-კოდაკის“ კაცანი ისმის).

დედა რობერტა. მიდით, მიდით, ნუ ჩერდებით!

მამა უაკი (ხელებს ატყაპუნებს). პროდუქცია! პროდუქცია! პროდუქცია!..

(მოძრაობები ერთმანეთში იხლართება. დედა რობერტა კვერცხებიან კალათებს ხან მამა რობერტს ართმევს, ხან ყაკის და ალაგებს შვილი ყაკის თავზე, სხეულის სხვადასხვა ნაწილებზე, მაგიდაზე, იატაკზე; ყაკი კვერცხებით იფარება).

დედა რობერტა. პროდუქცია! პროდუქცია! პროდუქცია!..

(მოძრაობა და ხმაური გრძელდება: „კოტ-კოტ-კოდაკი“, „თუ! თუ! თუ!“, პროდუქცია! პროდუქცია!“ ქოროსავით გაისმის. მისვლა-მოსვლა და სიხარული არ წყდება. ჩოჩქოლში, ხმაურში ისმის რეპლიკება):

დედა უაკი. მე ამ ბავშვების მომავალი მაფიქრებს!

დედა რობერტა. როგორი იქნება შთამომავლობა?

უაკინი (მისვლა-მოსვლას შორის). აქედან გამოვლენ ათლეტები!

დედა უაკი. ახალი წარმოების გასახსნელად დაკონსერვებაც შეიძლება.

დედა რობერტა. პლასტელინიც.

მამა რობერტი. ცომიც.

მამა უაკი. აქედან გამოვლენ ოფიცრებიც, ოფიციალურებიც და ოფიციალტებიც.

დიდედა უაკი. საკმეღადაც გადავინახავთ.

უაკინი. მსახურებიცა და მეპატრონენიც!

მამა უაკი. დიბლომატებიც.

დედა უაკი. მატყლოს ძაფიც.

(თავის ჩარჩოდან პაპამ შეიძლება ორკესტრის, დირიჟორივით თითოთ უღირაუროს ამ არეულ-დარეულობას).

დედა რობერტა. პრასიც და ხახვიც.

მამა რობერტი. ბანკირებიცა და ლორებიც.

მამა უაკი. ქალაქელებიცა და სოფლელებიც.

უაკლინი. პაპებიც, მეფეებიც, იმპერატორებიც.

მამა უაკი. პოლიციელებიც.

დედა რობერტა. ვეჭილეებიცა და მღვდლებიც.

დიდედა უაკი. ომლეტი! ბევრი ომლეტი!

უაკლინი. ჰუმანისტები! ანტიჰუმანისტები!

(ამ უქანასკნელ რეპლიკებს რეფრენად გასდევს: „დიახ, დიახ, დიახ!“ მხოლოდ მამა უაკი აგრძელებს ძველ რეფრენს: „პროდუქცია! პროდუქცია!“ და განუწყვეტლოვ ტაშს უკრავს).

დედა უაკი. ოპორტუნისტები!

დედა რობერტა. ნაციონალისტები!

მამა უაკი. რევოლუციონერები!

უაკლინი. რადიკალები!

მამა რობერტი. აქციონერები!

მამა უაკი. რეაქციონერები!

დიდედა უაკი. ქიმიკოსები!

მამა რობერტი. მარქსისტები, მარკიზები, მარკები და კონტრ-მარკები!

მამა უაკი. იდეალისტები, რელატივისტები!

დიდედა უაკი. ეგზისტენციალისტები!

დედა უაკი. ფედერალისტები, სპირიტუალისტები!

მამა უაკი. მეგობრები, მტრები!

უაკლინი. მებაჟენი, მსახიობები!

დედა უაკი. ლოთები, კათოლიკეები!

მამა რობერტი. ფეხმარდი და ფეხსაცმელები!

მამა უაკი. ფანქრები და საკალმეები!

დიდედა უაკი. და ომლეტი! ბევრი ომლეტი!

(მოძრაობა და ხმაური უცბად შეწყდება. ისმის უაკის სუსტი ხმა):

შვილი უაკი. პესიმისტები!

ყველა (აღშფოთებულნი). რაო? როგორ გაბედა? რას ამბობს? ეს ყოველთვის უქმაცოფილოა!

(მიუახლოვდებიან. დაძაბული სიჩუმე).

შვილი უაკი. ანარქისტები. ნიჰილისტები.

მამა რობერტი. აკი ვთქვი, ამისი იმედი არ უნდა გექონდეს-მეთქი.

მამა უაკი (შვილს). რწმენა დაგიკარგავს!

დედა რობერტა. რწმენა სულ არ აქვს.

მამა უაკი. აბა, კარგად თქვი, რა გინდა?

შვილი უაკი. მე მინდა სინათლის ღადრევალი, გავარჯარებული წყალი, ყინულიანი ცეცხლი, ცეცხლიანი თოვლი...

უაკლინი (შვილ უაკს). შენს მოვალეობას ნუ ივიწყებ.

პაპა (თავის ჩარჩოდან შვილ უაკს). შენს კვერცხებს მოუარე!

მამა რობერტი (შვილ უაკს). ჯანდაბამიც წასულხარ!

დედა რობერტა. პრეტენზიებიც რომ გაუჩნდა...

მამა რობერტი. წადი შენი!..

ყველა. გაუმარჯოს პროდუქციას! გაუმარჯოს თეთრების რასას! გავარჯიროთ!

(„პროდუქციის“ ძახილს თან ერთვის „კოტ-კოდაკის“ ძახილი. მოძრაობები უფრო მძაფრდება. თავის ჩარჩოდან პაპაც კი ყვირის: „აწარმოეთ!

აწარმოეთ!“ სხვები ყვირიან: „აწარმოეთ! ვაწარმოეთ!“ ბოლოს ყველა ერთად აკაკნდება: „კოტ-კოტ-კოდაკ!“ და ტაშს უკრავენ).

პაპა უაკი. დასაბამიდან. დღემდე, მომავალი მაინც კვერცხებშია!

(მოძრავი კიბით, ან იატაკის ჩაწევით, პერსონაჟები წყნარად ჩაეშვებიან სცენის ქვეშ და გაქრებიან, ისე რომ თავიანთ საქმიანობას არ წყვეტენ. ეს ყველაფერი ისე გაკეთდეს, ვისაც როგორი ტექნიკური შესაძლებლობა ექნება).

გრანგულიდან თარგმნა
დავით ახახაბიანი

საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრებში განხორციელებული ახალი დადგმები (1988 წლის 1-ლი ივლისიდან #1 დეკემბრის ჩათვლით)

1 ივლისი. „გვირილები“. პიესა ერთ მოქ. გ. გამსახურდიასი, დადგა თ. მესხმა, მხატვრები: პ. მძინარეშვილი, დ. აფციაურა, მუსიკ. გააფორმა ლ. სეთურიძემ, რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტ. IV ჯგუფის სადიბლომო (რუსთავეის ჯგ.) სპექტაკლი. რუსთავეის დრამატული თეატრი.

1 ივლისი. „ათვინიერებენ მიმინოს“. დრამა ორ მოქ. ლ. თაბუკაშვილისა, დადგა ლ. სვანაძემ, მხატვარი ჯ. ფაჩუაშვილი, მუსიკ. გააფორმა კ. გოგოლაშვილმა, ქორეოგრაფი — შ. გეგიაძე. ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრი.

9 ივლისი. „შიში“. ოთხმოქმედებიანი პიესა ერთი ანტრაქტით, ა. აფინოგენოვისა, თარგმნა ლ. ლლონტმა, დადგა მ. კუჭუხიძემ, მხატვრები: გ. ალექსი-მესხიშვილი, შ. გლურჯიძე, კომპოზიტორი გ. გაჩეჩილაძე, კოსტიუმების მხატვარი — ნ. ჩიტაიშვილი. კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრი. პრემიერა შედგა კიევში.

9 ივლისი. „ბრძოლა ტახტისათვის“. სცენები პ. იბსენის დრამიდან, მთარგმნელია ზ. კიკნაძე, დამდგმელი რეჟისორები გ. ქავთარაძე, თ. კოშკაძე, მხატვარი დ. დათუაშვილი, მუსიკ. გააფორმა გ. სულაქელიძემ, სპექტაკლში გამოყენებულია სიბელიუსის, გრიგის, ვაგნერის მუსიკა. სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრი.

12 ივლისი. „შუღალმისას“. ორმოქმედებიანი პიესა ი. სამსონაძისა, დადგა დ. ციხკარიშვილმა, მხატვარი ლ. ფედორენკო, მუსიკ. გააფორმა რ. გე-

ენიანმა. ქიათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრი.

15 ივლისი. „ცია, ოცნება და ცირკა“. პიესა 2 მოქ. მ. გონაშვილისა, დადგა ა. ჩხიკვაძემ, მხატვარი დ. კოკელაძე, კომპოზიტორი ა. რაჭვიაშვილი. ქუთაისის თოჯინების თეატრი.

19 ივლისი. „დუელი“ — პიესა 2 მოქმ. მ. ბაიჯიევისა, მთარგმნელი გ. ბათიაშვილი, დადგა და მუსიკ. გააფორმა თ. პატაშურმა, მხატვარი ე. ბარბლიშვილი. მესხეთის თეატრი.

28 ივლისი. „სკოლა მშ“. წარმოდგენა ერთ მოქ. ა. ჩხაიძისა, რეჟისორი ა. ენუქიძე, მხატვარი ნ. მეტრეველი, კოსტიუმების მხატვარი გ. კისელი-ოვა, მუსიკ. გააფორმა ს. თომაძემ. მონზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი.

29 ივლისი. „მოჩვენებათა სასახლე“. სამოქმედებიანი კომედია ერთი ანტრაქტით ე. დე ფილიპოსის, თარგმნა ელ. თოფურბიძემ, დადგა კ. მირიანაშვილმა, მხატვარი — თ. როსტომაშვილი, კოსტიუმების მხატვრები: მ. სხირტლაძე, თ. როსტომაშვილი, მუსიკ. გააფორმა ნ. გურგენიძემ. თელავის თეატრი.

30 ივლისი. „საბედისწერო ხუმრობა“. სატირ. კომედია ორ ნაწ. ლ. მილორაგასი, დადგა გ. ჩავეტაძემ, მხატვარი ა. ფილიპოვი, მუსიკ. გააფორმა თ. შამილაძემ. ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. დრამატული თეატრი.

11 აგვისტო. „ცინფერი მარგალიტი“ პიესა 2 მოქ. ვ. ცინიზულკისა, მთარგმნელი მ. აბრამიშვილი, დადგა ნ. იონათაშვილმა, რეჟისორი ზ. ქალიაშვილი, მხატვარი მ. ტუკაევი, კომპოზიტორი მ. მერაბიშვილი, თოჯინების მოძ-

რაობის კონსულტანტი ჯ. მაჭარაძე, ტექნიკური კონსულტანტი ო. შენგელია. ბოროტების თოჯინების თეატრი.

15 აგვისტო. „სისხლიანი ქორწილი“. დრამა 2 მოქ. ვ. გაგლოვისა, დადგა გ. ხუგაევმა, მხატვარი მ. ქელეხსავეი. ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. თეატრის ოსტრი დასი. პრემიერა ჩატარდა ქ. ორჯონიკიძეში.

22 აგვისტო. „დიოგენი“. კომ. 2 მოქ. ვ. კონსტანტინოვისა და ბ. რაცერის, დადგა ჰ. ჯუსოევმა, მხატვარი რ. ჩოჩიევი, კომპოზიტ. მ. მაკოვეი. ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. თეატრის ოსტრი დასი. პრემიერა შედგა ქ. ორჯონიკიძეში.

15 სექტემბერი. „ფარდის დაშვებამდე“. დრამა ერთ მოქ. თ. ბაძალუასი, დადგა და მუსიკ. ვაფორმა ალ. ჯაყელმა, მხატვარი ი. მჭედლიშვილი, გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრი.

16 სექტემბერი. „ეთერი ყარყატი“. გ. კასლანძისი, რეჟისორი ა. კოვე; მხატვარი ბ. ჯოპუა, მუსიკა კ. გოდუაძისა. სოხუმის ს. ჭანბას სახ. აფხაზური თეატრი. პრემიერა შედგა პოლტავაში.

21 სექტემბერი. „ყვარყვარე თუთაბერი“. სატირული კომედია ორ მოქ. პ. კაკაბაძისა. გ. ყორდანის ახალი სცენური ვარიანტი პ. კაკაბაძის ნაწარმოებთა მოტივების მიხედვით. დადგა გ. ყორდანია, მხატვრები — დ. აფციური, პ. მძინარაშვილი, კომპოზიტორი გ. სხარულიძე, ქორეოგრაფი გ. ალექსიძე, ქორმაისტერი ვ. ოუქჯაე, კონცერტმაისტერი ა. გელბანი, სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრი.

22 სექტემბერი. „ზღაპარი სულელ ივანუშკას შესახებ“. მ. გორკის ზღაპრის მოტივების მიხედვით, მ. ბარტენევისა. დადგა ვ. ვოლგუსტამა, მხატვარი ვ. ტაგიროვი, კომპოზიტორი რ. შჩედრინი, ორანჟიერება ფ. კრუგლი-

ანსკისა, ბალეტმაისტერი ზ. ლაბაძე. ლენინური კომკავშირის სახ. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

26 სექტემბერი. „ბატის ქუთი“. ზღაპარი — კომედია 2 მოქ. ნ. გერენტის და ტ. გურგენის, თარგმანი ნ. ხორნაულისა, დადგა ვ. მადლაფერიძემ, მხატვარი რ. კონდახასხოვი, კომპოზიტორი ნ. გიგაური. რუსთავის თოჯინების თეატრი.

1 ოქტომბერი. „ვისოცკის კონცერტი სამეცნიერო კვლევით ინსტიტუტში“ — სატირული კომედია მ. რაზოვსკისა. დადგმის ხელმძღვანელი ლ. მირცხულავა, რეჟისორი გ. ჩერქეზიშვილი, სცენოგრაფები: პ. მძინარაშვილი, დ. აფციური, მუსიკ. ვაფორმა რ. გევენიანი, ქორეოგრაფი ვ. ჯულუხაძე. სპექტაკლში გამოყენებულია ვ. ვისოცკის სიმღერები მისივე შესრულებით. თბილისის ალ. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

3 ოქტომბერი. „გოტჩა“ პ. კიფისა, რეჟისორი დ. კორტაეა, მხატვარი ა. ჩაჩბა. სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

3 ოქტომბერი. „უარდა“ ა. მუკბასი, რეჟისორი ბ. ჯოპუა, მხატვარი ვ. აიბა. სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

13 ოქტომბერი. „ზევით, ყვავილთან მინდა!“ პიესა 2 მოქმ. რ. პაუკშისა და იურკანისა, თარგმნი მ. აბრამიშვილმა, დადგა ნ. სარჩიმელიძემ, მხატვარი თ. ბოლქვაძე, კომპოზიტორი ლ. მაჭარაძე. თბილისის თოჯინების ქართული თეატრი.

6 ნოემბერი. „ცრუპენტელა“, პიესა 2 მოქ. ვ. პავლოვსკისა, თარგმნი ზ. კუხიანიძემ, დადგა მ. ფურცხვანიძემ, მხატვარი დ. კოკელაძე, მუსიკა გ. ჩირაძისა, ქორეოგრაფი კ. გერგაია. ქუთაისის თოჯინების თეატრი.

11 ნოემბერი. „ოჯახი“. პიესა 2 მოქ. კ. მიტსაიკისისა, მთარგმნელები:

ა. კოზლოვსკაია, ც. ყიფიანი, დადგა ვ. მიტსაიკისმა, მხატვარი ჯ. ფაჩუაშვილი, მუსიკ. გააფორმა ა. გიზამ. ქუთაისის მესხიშვილის სახ. თეატრი.

18 ნოემბერი. „სოფლის აშუიკი“ ნ. ლორთქიფანიძისა, ინსცენირება ზ. სიხარულიძისა, დადგა და მუსიკ. გააფორმა ზ. სიხარულიძემ, მხატვარი — ა. გოგოლაძე, ლობჯიანი — შ. ალთუნაშვილი. მესხეთის თეატრი.

19 ნოემბერი. „ბედნიერი ადამიანი“ ე. არუთინიანისა, დადგა ა. კახარიანი, მხატვარი რ. კამოიანი, მუსიკ. გააფორმა ვ. ვარდანანიანი. შაუმიანის სახ. სომხური თეატრი.

29 ნოემბერი. „ელენა სერგეევნა, ძვირფასო!“ ე. რაზუმოვსკაიასი, მთარგმნელი თ. გოდერძიშვილი, რეჟისორი ი. საბო, მხატვარი ი. მარტიროსოვი, კოსტიუმების მხატვარი კ. სარიშვილი, მუსიკ. გააფორმეს მ. თევდორაშვილმა, ი. საბომ. მახარაძის ა. წუწუნავას სახ. თეატრი.

25 ნოემბერი. „ლამანჩელი“. მიუზიკლი ორი მოქ. კომპოზიტორი მიხელი, პიესის ავტორები: დ. ვასერმანი, ჯ. დერიონი, თარგმანი მ. ქელიძისა, ლექსები პ. გრუზინსკისა, დადგა ნ. გაჩავამ, დირიჟორი პ. დავითაშვილი, მხატვარი იუ. გეგეშიძე, ბალეტმაისტერი რ. წულუკიძე, ქორმისტერი ა. განუგრავე, კონცერტმაისტერი რ. ელიავა. ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური თეატრი.

1 დეკემბერი. „ყვავილებში ჩაფლული პაწაწინა სადგური“. ორმოქმედებიანი პიესა ბ. ფელანისა, მთარგმნელი ნ. ბაქრაძე, დადგა და მხატვრულად გააფორმა ალ. თეთრაძემ, მხატვრები პ. მძინარიშვილი, დ. აფთიაური. ქიათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრი.

3 დეკემბერი. „გამოცდა“. დრამა 3 მოქ. რ. მამულაშვილისა, დადგა ა. გვაძამბამ, მხატვარი ი. არჩვაძე, პანტომიმა ზ. გუგუშვილისა, მუსიკ. გა-

აფორმა ნ. ძნელაძემ. გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრი.

4 დეკემბერი. „მახარაძის (ოზურგეთის) თეატრი 120 წლისა“ სცენები სპექტაკლებიდან. დამდგმელი რეჟისორი ვ. ჩიგოგიძე. რეჟისორი თ. კუტალაძე, მხატვარი ლ. მურუსიძე, მუსიკ. გააფორმა იუ. ჯიჯიშვილმა. ლობჯიანი გ. სიხარულიძე, მახარაძის ა. წუწუნავას სახ. თეატრი.

18 დეკემბერი. „ცილინდრი“ ე. დე-ფილიპოსი, მთარგმნელი ტ. ჭანტურია, დადგა ა. ჯანელიძემ, მხატვარი გ. გვიჩია, მუსიკა ჯ. ჯანდიერისა. ფოთის ვ. გუნიას სახ. თეატრი.

20 დეკემბერი. „ბალ-მასკარადი“. ოპერა 3 მოქ. ჯ. ვერდისა, დირიჟორი ჯ. კახიძე, რეჟისორი მ. თუმანიშვილი, მხატვარი გ. ალექსი-მესხიშვილი, სცენური პლასტიკა ნ. მაღალაშვილისა, ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრი.

20 დეკემბერი. „აჩრდილები“. კომ. 2 მოქ. ე. დე-ფილიპოსი, თარგმანი და დადგა რ. ჩხაიძემ, მხატვარი შ. გლუზარჯიძე, კომპოზიტორი ე. ყანჩელი. ქორეოგრაფი გ. ოსეფაშვილი, შ. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

22 დეკემბერი. „მამლაყუნაწის წისქვილი“. პიესა 2 მოქ. მ. ქარიშისა, თარგმანი ა. გეგეძემ, დადგა მ. ლორთქიფანიძემ, მხატვარი გ. აბაკელია, კომპოზიტორი მ. მერაბიშვილი. თბილისის თოჯინების ქართული თეატრი.

22 დეკემბერი. „ოულიუს კეისარი“. ერთმოქმედებიანი ტრაგედია შექსპირისა, დადგა ვ. კოვემ, მხატვარი ბ. ბოჯუა, მუსიკა კ. გოდუაძისა. სოხუმის ს. ჭანბას სახ. აფხაზური თეატრი.

23 დეკემბერი. „ყველა თავუნანს უყვარს ყველი“. პიესა 2 მოქ. დ. ურბანისა, თარგმანი შურლაიამ, დადგა ა. ფანცხავამ, მხატვარი დ. კოკელაძე, მუსიკა ნ. ედგარიძისა. ქუთაისის თოჯინების თეატრი.

24 დეკემბერი. „სამხმიანი მესა“. ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია მ. გრიგორიანისა და კ. ასატრიანისა, ეძღვნება სომხეთში მიწისძვრის შედეგად დაღუპულთა ხსოვნას. დადგა მ. გრიგორიანმა, მხატვარი შ. ტერ-მინასიანი, მუსიკ. გააფორმა კ. ასატრიანმა. შაუმიანის სახ. სომხური თეატრი.

24 დეკემბერი. „ანათებს ცირკი“. სიუჟეტურ-თოჯინური წარმოდგენა, კომპოზიცია და დადგმა მ. ბუციასი, მხატვარი მ. ციციშვილი. თოჯინების რუსული თეატრი.

24 დეკემბერი. „პრემიერა“ ლ. როსტებსი, დადგა უ. მინდიაშვილმა, მხატვარი ი. მჭედლიშვილი, ქორეოგრაფი ი. შავლახოვი, სასცენო მოძრაობა გ. ოსეფაშვილისა. ცხინვალის კ. ხეთაგუროვას სახ. თეატრის ქართული დასი.

24 დეკემბერი. „მარგალიტის მამიებელი“ ჯ. იბზესი, დადგა გ. გელოვანმა, ღირიყორი ი. ჭუმბურიძე, მხატვარი ი. ნეყნი, კოსტიუმების მხატვარი — ტ. ტოლუბიევა. ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი.

26 დეკემბერი. „გამოღვიძე, ჩნარო!“ (ქართველ ებრაელთა ბედი საქართველოში) ჯ. აჯიაშვილისა. სპექტაკლის ავტორი და შემსრულებელი კ. მახარაძე, სცენოგრაფი შ. ბოსტანაშვილი. ერთი მსახიობის თეატრი. პრემიერა შედგა ისრაელის ქალაქ ბათ-იამში.

27 დეკემბერი. „თავადის ქალი მია“. დრამა ერთ მოქ. ლ. ქიაჩელისა, დადგა მ. სვირიამ (თეატრალური ინსტი-

ტუტი სარეე. ფაკულტეტის V კურსის სტუდენტის წინასაიდგომო სპექტაკლი), მხატვრები ა. თელია, ა. კალატოზიშვილი, (სამხატვრო აკადემიის IV კ. სტუდენტები), მხატვარი კონსულტანტი გ. ალექსი-მესხიშვილი, მუსიკ. გააფორმეს, ლ. წულუკიძემ, ვ. ჯორჯიიამ, ქორეოგრაფი შ. გეგიაძე, დადგმის ხელმძღვანელი რ. სტურუა. ზუგდიდის შ. დადიანის სახ. თეატრი.

28 დეკემბერი. „წითელქუდა“. ზღაპარი 2 მოქ. ე. შვარცისა, თარგმანტ. ჭანტურია, დადგა ა. ჩხიკვაძემ, მხატვარი მ. ციციშვილი, კომპოზიტორი ა. რაქვიაშვილი, ქორეოგრაფი ა. ძნელაძე, მუსიკ. გააფორმა თ. შამილაძემ. ბათუმის თოჯინების თეატრი.

30 დეკემბერი. „ლენსი და ლენა“. პიესა 2 მოქ. გ. ბიუნერისა, თარგმანა გ. ჩხეიძემ (ტექსტი პიესებიდან „დანტონის სიკვდილი“, „ვოიციკი“ და მოთხრობიდან „ლენტი“ თარგმანა მია ჩაფარაძემ), რეჟისორი ნ. კვასხვაძე, მხატვარი თ. ნინუა, მუსიკ. გააფორმა ია საკანდელიძემ, ქორეოგრაფი რ. წულაძე. სპექტაკლში გამოყენებულია რიჰარდ შტრაუსის, კარლ მარია ვებერის, კლაუს შულცეს, ოლივიე მესიანის, პეტ მერტინისა და ჰარი სომერსის მუსიკა. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

30 დეკემბერი. „შუადამისას“. პიესა 2 მოქ. ი. სამსონაძისა, დადგა მ. ბესტავაშვილმა, მხატვარი ა. ჭელიძე, მუსიკ. გააფორმა ნ. გველესიანმა. თბილისის ს. ახმეტელის სახ. თეატრი.

შეადგინა მ. გიგოლაშვილმა

«ТЕАТРАДУРИ მოამბე» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

№ 3 (69) 1989 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გარეკანის პირველ გვერდზე:

თბილისის მარიონეტების თეატრის დასი

გარეკანის მეორე გვერდზე:

სცენა შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან
„დედაო ღვთისაჲ“

გარეკანის მესამე გვერდზე:

აზერბაიჯანის კახის რაიონის სოფ. ალიბეგლოს ილია ჭავჭავაძის სახელობის სა-
ხალხო თეატრის სპექტაკლიდან „ალაზნს აქეთ“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

მურაზ მურვანიძე. ესკიზი სპექტაკლისათვის „კოპელია“.

ტექნიკური რედაქტორი

ფრიდონ სომხიჯიანი

კორექტორები:

ზულნარა გოგოლაძე, ნათია სიგუა

გადეცა წარმოებას 24/IV 89 წ.

ზედმოწერილია დასაბეჭდად 13/IV-89

საარტიცვო-საგამომცემლო თაბახი 6,36

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

ქაღალდის ზომა 60X90_{1/16}

უე 09337

შეკვეთა № 1216

ტირაჟი 1500

Сдано набор 24 IV 89 г.

Подписано к печати 13/IV - 89 г.

четно-издательских листов 6-36

Объем издания 6,5

УЭ 09337

Заказ № 1216

Тираж 1500

ფახი 55 კაპ.

ინდექსი 76143

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი—380007, კიროვის ქ. № 11-ა. ტელ.—99-90-96.

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ცეტკინის ქ. № 133.

Типография Союз театральных деятелей Грузии, Тбилиси,

ул. Кв. Цеткин № 133.





სპ 19/7

„თეატრალური მთხრობა“ №3