

F 567
1992

საქართველოს
საბავშვო ჟურნალი

თეატრი 5. 1992 ცხოვრება





თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ეთერ გუგუშვილი,

ნოდარ გურაბანიძე,

ვასილ კიკნაძე,

მანია კობახიძე,

გიგა ლორთქიფანიძე,

როგობერტ სტურუა,

ნათელა ურუშაძე,

ეკაშია ქარილიშვილი,

თემურ ჩხეიძე,

გიორგი ცაქტიშვილი,

(პასუხისმგებელი მდივანი),

თამაზ ზილაძე,

დირიჯორი ჯანელიძე.

5

1992

სექტემბერი,

ოქტომბერი

1910—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1956—1990 „თეატრალური მოამბე“

შინაარსი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა მიმართვა თეატრალური კავშირების კონფედერაციისადმი, ა. პ. ჩხეიძის სახელობა პირველი საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის მონაწილეებისადმი, მთელი მსოფლიოს თეატრალური საზოგადოებრიობისადმი	3
თეატრალური კავშირების საერთაშორისო კონფედერაციის პრეზიდენტი კირილ ლავროვის საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარის გიგა ლორთქიფანიძის ადმი გამოგზავნილი ორი დეპეშა	5
ტკივილი	6
თემურ ჩხეიძე: ყოველდღიურად ცარიელი დარბაზების ატანა შეუძლებელია (ესაუბრა მარინე ბუზუკაშვილი)	7
მიხეილ ვაშაძე — ზოგი რამ ჩემი ცხოვრებიდან (დასაწყისი)	15
ნათელა ურუშაძე — ფარნაოზ ლაპიაშვილი	32
ნორა შიშვიანი — 75	
გოგი ქავთარაძე — თეატრის დიასახლისი	35
ანზორ ქუთათელაძე — თეატრის ერთგული	36
ლერი პაქსაშვილი — ჩემო ხოსიფა!	36
ნადია შალუტაშვილი — აზრი ნათელი, სული ქართული (60 წლის თენგიზ არჩვაძე)	37
პროფესორი — მსახიობი (ესაუბრა ქეთევან ჩხენკელი)	46
გუბაზ მეგრელიძე — „გონიერსა მწვრთელი უყვარს“	51
ვასილ კიცაძე — კლასიციზმი და გიორგი ერისთავის თეატრი	59
მარინე ბუზუკაშვილი — დავით კლდიაშვილი და თანამედროვე ქართული თეატრის ძიებები (1960—70-იანი წლები)	73
კიდევ ერთხელ სიყვარულზე	84
„ანტიკვარული“ თეატრი	86
ქართველი მსახიობი პიტერ ბრუკთან	87
ნატო კანდელაკი — რიტმიკის როლი პროფესიონალი მსახიობის აღზრდის პროცესში	88
მარინე ნიკოლაიშვილი — ალექსანდრე იმედაშვილი	91
ნუნუ გომართელი — ჩოხატაურელთა ახალი სპექტაკლი	102



თეატრალური კავშირებს კონფედერაციისადმი,
ა. პ. ჩიხაძის სახელობის პირაილი საერთაშორისო
თეატრალური ფესტივალის მონაწილეებისადმი.
მთელი მსოფლიოს თეატრალური საზოგადოებრიობისადმი

ჩვენ, ქართული თეატრის მოღვაწენი ვაცხადებთ, რომ ჩვენს
საშრობო სასიკვდილო საფრთხე დავემუქრა. ქართული მიწების
ხეობი ჩაგდება და შავ ზღვაზე გასვლის იდეით შეპყრობილი
აოხაზი სეპარატისტების, აგრეთვე ჩრდილოეთ კავკასიელი პირ-
წადარნილი დაქირავებული მკვლელების ხელით რუსეთის რეპ-
ციოლი ძალები, რუსეთის პარლამენტის, რუსეთის შიპარაღებულ
ძალობას წაქეზებითა და მხარდაჭერით. ამასთან პრეზიდენტ ბ. ნ.
ელტცინის მდუმარე თანხმობით, სუვერენული ქართული სახელმწი-
ლოს. მისი ხალხის წინააღმდეგ აგრესიას ანხორციელებენ. ამის და-
დასტურებაა — ხალხის მასიური უღეტა. სტადიონის ტერიტორია-
ზე ძალით შეყრილი მშვიდობიანი მოსახლეობის, მათ შორის, ქა-
ლობის და ბავშვების, მხიჯარი განადგურება, დაჭრილებისა და
კიბებებს დაჭრება, სპორტისა და კულტურის მოღვაწეობის მი-
მართ სისხლიანი ანგარიშსწორება, ძარცვა, ძალადობა, ხანძრის გა-
ჩენა. საცხოვრებელი სახლებისა და კულტურის ძეგლების ნგრევა,
რესპუბლიკის ლიბერო შივარდნაძეზე თავდასხმა — ყოველივე ეს
წინააღმდეგობას საქართველოსა და მისი ხალხის წინააღმდეგ
მიმართული ფართო მასშტაბის, ადრე ზუსტად დაგეგმილი შეთქ-
მულების არსებობის თაობაზე. ამასთან, ყოველივე ეს ხორციელ-
დება თითქმის უიარაღო ხალხის წინააღმდეგ.

თანამედროვე და უახლესი სამხედრო ტექნიკით ბანდიტების
მძლავრი აღჭურვა ქართველი ხალხის, რომელსაც გენოციდით აშ-
კარაო ემუქრებიან წინააღმდეგ განწყობილი აგრესორების მიზან-
დასახული სისხლიანი ჩანაფიქრის დადასტურება. თანამედროვე
ცივილიზებული მსოფლიოსათვის, მართლაც, ძნელი წარმოსადგენი
იქნება ის ზღვარდაუდებელი სისასტიკე, რომელსაც საქართველოს
ტერიტორიალური დანაწილების, ამა წლის 11 ოქტომბერს რანს-
ნული საპარლამენტო არჩევნების ჩაშლის, დემოკრატიისაგან მი-
მავალი ქვიჩინის ქაოსსა და ანარქიაში ჩათრევის მიზნით შეპყრობი-
ლი ბანდიტები აკაცობის ჩადენისას აღვიწყნენ.

ამავე დროს, ყველა ეს ოქტი რუსეთის მახლობელი ინტორმაცი-
ის საშუალებების მიერ იჩქმალდება ან შეგნებოლო მახინჯდება.
გადავივმა ცალმხრივად, ტერორიზირაო, არაობიექტურაო, რი-
თაც მსოფლიო საზოგადოებრიობის დეზინფორმაცია ხორციელ-
დება, ყოველივე ეს სხვა არათერია, თუ არა საქართველოს ანიჭ-
სიის გამართლება და ძალმომრეობის მთხვაიო სამხედრო მანქა-
ნის მხარდაჭერა. ეს უკანასკნელი, ძალაუფლებურად, ადისტოს
„უტრის“ ასოციაციებს იწვევს, რომელმაც, როგორც ცნობილია,

Handwritten numbers 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200

საქართველოს
მ ი მ კ რ თ ვ ა
ბ ი ბ ლ ი ო მ ე რ ი ა

მოსკოვში ვერ გაიმარჯვა. სამაგიეროდ, დღეს საქართველოში და ყოფილი საბჭოთა კავშირის ყოფილ რესპუბლიკებში წარმატებით იმარჯვებს. ამასთან, იმ დროს, როდესაც ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენლები და ეღუარდ შევარდნაძე თეთრი სახლის ბარიკადებზე იდგნენ, ჯგუფ „სოიუზის“ აქტიური წევრი ვლადისლავ არძინბა, აფხაზი სეპარატისტების ახლანდელი ხელმძღვანელი, თავისი სულიერი მასწავლებლითა და კონსულტანტ უილინოვსკით შთაგონებული, „პუტჩისტებს“ ესალმებოდა.

საქართველო, რომელიც ცეცხლის შეწყვეტისა და აფხაზეთში მდგომარეობის, ამა წლის 8 ოქტომბრის მოსკოვის ხელშეკრულების ყოველ მუხლს მკაცრად იცავდა, არა მარტო მოწინააღმდეგეებისაგან, არამედ ჯერ კიდევ არსებული და აქტიურად მოქმედი, ეროვნებათშორის კონფლიქტებში მოხერხებულად და „შეუცდლოდ“ მანიპულირების მცოდნე, მათი მაღალი მფარველობისაგან ვერაგულად იქნა მოტყუებული, რის შედეგადაც საქართველოს რესპუბლიკა, თავისი სურვილის საწინააღმდეგოდ, ჩათრეული აღმოჩნდა ომში, რომლის შედეგებიც შეიძლება სავალალო აღმოჩნდეს, არა მარტო საქართველოსათვის.

ქართული თეატრის მოღვაწენი ვაცხადებთ, რომ საქართველოში შექმნილი მძიმე ვითარება ჩვენ, ჩვენს ორ წამყვან თეატრს — რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრებს — კატეგორიულად არ გვაძლევს უფლებას მონაწილეობა მივიღოთ ა. პ. ჩეხოვის სახელობის პირველი საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის მუშაობაში. მსოფლიოს უდიდესი ჰუმანისტის სახელობის ფესტივალში მონაწილეობა მკრეხელობად მიგვაჩნია. ეს შეუთავსებელია წნეობის ნორმებზე, მორალსა და კაცთმოყვარობაზე არსებულ ჩვენს შეხედულებებთან.

ქართული კულტურის მოღვაწენი შეძრულნი არიან თავიანთი რუსი კოლეგების დუმილით, რომელთაც დღემდე არ ისურვეს სამართლიანობის და ჰუმანურობის დასაცავად ხმის ამაღლება, ხმის აშაღლება უძველესი დროიდან საქართველოს კანონიერ, დამოუკიდებელ ტერიტორიაზე უცხოტომელთა რაზმების უპრეცედენტო შემოსევის წინააღმდეგ. არადა, რუსებს ქართველებთან მჭიდრო მეგობრული ურთიერთობები აკავშირებთ.

მოგმართავთ თქვენ, ფესტივალის მონაწილეებს, მთელი მსოფლიოს თეატრალურ საზოგადოებრიობას. მოგიწოდებთ ხმა აღიმართოთ სუვერენულ საქართველოს მიმართ განხორციელებული ბარბაროსული აგრესიის წინააღმდეგ, მისი ხალხის დასაცავად, რომელიც განახლების გზას ადგას. არ ვკარგავთ იმედს, რომ სიკეთე და სიმართლე ბოროტების ბნელ ძალებსა და ვერაგობაზე გამარჯვებას იწეიმებს.

საქართველოს რესპუბლიკის თეატრის
მოღვაწეთა კავშირი,
რუსთაველის თეატრი,
მარჯანიშვილის თეატრი.

ქვირფასო ბიბა

თქვენი „მიმართვის“ მიღების შემდეგ, დღედაღამ ვფიქრობდი იმ ტრაგიკულ ვითარებაზე, რომელშიც საქართველო აღმოჩნდა. და მივედი იმ დასკვნამდე, რომ თქვენს გადაწყვეტილება უარი გეთქვათ ჩეხოვის ფესტივალში ქართული თეატრების მონაწილეობაზე, მცდარია.

თავად განსაჯე — თქვენი თეატრების ჩამოსვლა არა მარტო დასტური იქნებოდა თეატრის მოღვაწეთა სოლიდარობისა, არამედ საშუალებას მოგვცემდა ჩავეტარებინა ერთობლივი და თქვენი დამოუკიდებელი პრესკონფერენციები, სადაც მსოფლიო საზოგადოებრიობას ვამცნობდით იმ შემზარავ ფაქტებს, რომლებსაც ჩვენ გვატყობინებთ და გავაცნობდით ჩვენს საერთო პოზიციებს. ეს ზევად უფრო წაადგებოდა საქართველოსა და რუსეთის ურთიერთობის ხვალისდღელ დღეს, ვიდრე სპექტაკლების ჩამოტანაზე უარის თქმა.

თქვენთან მიმდინარე მოვლენები საზარელია. თუმცა, ჩვენ მათზე სრული ინფორმაცია, მართლაც, არ გავაჩნია. თქვენი ტანჯვა ჩვენი ტკივილია. სწორედ ამიტომაცაა საჭირო მოსკოვში ქართული სპექტაკლების ჩვენება.

გთხოვ, აფიქრო ამაზე!

ხვალ ემართავთ პრესკონფერენციას თქვენს მიმართვასთან დაკავშირებით.

შენი კიროლ ლავროვი.

9 ოქტომბერი, 1992 წ.

დ ე კ ე შ ა

ლორთქიფანიძეს

ქვირფასო მეგობრებო, გილოცავთ არჩევნების ჩატარებას და მივესალმებით მის შედეგებს. გთხოვთ, ჩვენი მილოცვა გადასცეთ ელჰარდ ამბროსის ძეს და ჩვენი სახელით წარმატებები უსურვით.

თეატრალური კავშირების საერთაშორისო
კონფედერაციის პრეზიდენტი კირილ ლავროვი

ტ ა ი შ ი ლ ი

ახეთი ტყვილიანი დღეები საქართველოს საუკუნეების მანძილზე არ ჰქონია — საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის შესანარჩუნებლად ხალხი ებრძვის შინაურ თუ გარეულ მტერს. აფხაზი სეპარატისტების პოლიტიკამ საქართველო დაქუცმაცების პირას მიიყვანა. ხალხი აღსდგა მამა-პაპათა მიერ დანატოვარი სამშობლოს მთლიანობის შესანარჩუნებლად, ხალხი იცავს თავის მიწას. მიდის სამამულო ომი, სამშობლო მსხვერპლს მოითხოვს და ქართველი ჭაბუკები ეწირებიან კიდევ მშობლიური მიწის დაცვას. დღეს ვლინდება ის პატრიოტული სულიკვეთება, რომელსაც ჩვენი მწერლობა, თეატრი უნერგავდა სახალგაზრდობას.

აფხაზეთში დაწყებულ სამამულო ომში მრავალი ჭაბუკი დაეცა ბრძოლის ველზე. ჩვენთვის ძვირფასია ყოველი მათგანის სახელი, ძვირფასია ყოველი ჭაბუკის სიცოცხლე, რომელიც იქ წყდება სამშობლოს საკურთხეველზე.

და მათთან ერთად ვიგონებთ საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის აღზრდილებს, რომელთა ცხოვრება ქართული თეატრალური კულტურის სამსახურში უნდა გაღივებულიყო, მაგრამ გადამთიელებთან ბრძოლამ შეიწირა.

აი, მაჩაბლის დასის საქმის გამგრძელებელი:

თეატრის და კინოს მსახიობი

ლევან აბაშიძე

თეატრალური ინსტიტუტის კულტსაგანმანათლებლო ფაკ. II კურსის სტუდენტი

მინხილ ვინჯარაული

მარადიული ხსოვნა მათ!

თემურ ჩხეიძე:



ყოველდღიურად
ცარიელი
ღარბაზების
ატანას
ზეშქლებელია

— ბატონო თემურ, ქართველი საზოგადოებრიობა ინფორმირებულია, რომ თქვენ ამჟამად კონტრაქტით პეტერბურგის საქვეყნოდ აღიარებულ დიდ დრამატულ თეატრის დასთან მუშაობთ. გასაგებია, რომ სხვა კოლექტივთან გაფორმებული კონტრაქტი, გარდა შემოქმედებითი და, ოუ გნებავთ, მატერიალური მხარისა, ზნეობრივ-მორალურ პასუხისმგებლობასაც გულისხმობს და მისი ვადამდე შეწყვეტა გამორიცხულია. ისიც გასაგებია, რომ, როცა შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის სათანადო ატმოსფერო არ არის, იქნელებული ხარ მუშაობა სადმე სხვაგან განაგრძო — მე არავის განსჯას არ ვაპირებ, არც თქვენ გაქვთ ამის სურვილი. მით უმეტეს, რომ თავადვე განაცხადეთ: ჩემს გადაწყვეტილებას პოლიტიკურ მოსაზრებებს არ ვუკავშირებ, არც მარჯანიშვილის თეატრიდან წავსულვარ სადმე — უბრალოდ, სამხატვრო ხელმძღვანელობას დავანებე თავი, რადგან ათი წელი სავსებით საქმარისი დროა იმისათვის, შემდეგ თეატრში რაღაც რომ შეიცვალოსო. და მაინც, მიუხედავად ამისა, თქვენი გადაწყვეტილება, ვფიქრობ, ბევრად დააჩქარა იმ ფაქტორმა, რომელსაც, მეტი რომ არა ვთქვათ, მაყურებლის გულგრილობა ჰქვია. ვიყვით გულახდილნი: მართალია, თავს ვიწონებდით, თბილისი თეატრალური ქალაქიაო, მაგრამ ჩვენს მაყურებელს თეატრში მაინც საპრემიერო აფიოტაჟი ან განხაურებული, სასკანდალო თუ პიკანტური ამბები უფრო იზიდავს. მაშინ, როცა იმავე პეტერბურგში, ვთქვათ, დოდინის თეატრში ან დიდ დრამატულ თეატრში რიგით წარმოდგენაზე მიმავალს უკვე ნების პროსპექტზევე გეკითხებიან, ზედმეტი ბილეთი ხომ არა გაქვთო.

— პეტერბურგელ მაყურებელს რაც შეეხება, გარწმუნებთ — გადაჭედული ღარბაზები და უადრესად კეთილისმყოფელი ატმოსფეროა. იქ გრძნობ, რომ საჭირო ხარ. ზამთარში, ყინვაში, დილის 8 საათიდან რიგში დგანან მშვივრები, გაცრეცილნი და 11 საათზე საღაროს გაღებას ელოდებიან. ამაზე დიდი დაფასება შენი შემოქმედებისა რა უნდა იყოს. იქ თეატრს თავისი მაყურებელი ჰყავს, რომელთაც უყვართ თეატრი და თეატრსაც უყვარს ეს მაყურებელი. ამიტომაც არ გავზარდეთ ბილეთის ფასი, 7 მანეთი დავტოვეთ. მაღალ ფასს, სხვა მაყურებელი, სხვა გარემო მომპყვებოდა.



ქართულ მასურებელთან დაკავშირებით კი იმას მოგახსენებთ, ტექნიკურ-ნიჰილისტური დამოკიდებულება თეატრისადმი, ჩვენში უკვე ოთხ-მეოცნაი წლებიდან იგრძნობა. პარადოქსია: რაც უფრო მეტი ავტორიტეტი მოიპოვა ჩვენმა თეატრმა სახელგარბეთ, ჩვენში მით უფრო შემოსწრა მასურ-რბეული. თანდათანობით მიპყრობდა სასოწარკვეთა იმის გაფიქრებისას, რომ რამდენიმე ახლობლისა და თანამოაზრის გარდა, ჩემი შრომა უკვე აღარავის სჭირდება და მას თანდათან აზრი ეკარგება. შარშანწინდელ უშრნალ „TEATP“-ში დაახლოებით თხუთმეტი გვერდი ეთმობა იმხანად ლენინგრადელ თეატრ-მცოდნეებთან საუბარს, რომელთაც ათი წლის წინ დაამთავრეს ინსტიტუტი. რედაქციის კითხვაზე, ამ ათი წლის მანძილზე რომელმა თეატრალურმა მოვლენამ მოახდინა თქვენზე ყველაზე დიდი შთაბეჭდილებაო, ექვსიდან ოთხმა უპასუხა: „პაკი აძბა“ ან მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლებმაო. ეს მაშინ, როცა „პაკი“ აქ ცარიელ დარბაზში მიდიოდა. ეს სპექტაკლი, სადაც კი წარმოვადგინეთ, ყველგან უმბაფრესი რეაქცია მოჰყვა. ეს ხომ არ არის, ვთქვათ, „ლირი“, „ოტელი“, ან ჩხბოვი, რაც ყველგან გადის. ლაპარაკია „პაკი აძბაზე“—სულით, ზნეობით, ტემპერამენტითა და პრობლემით ქართულ წარმოდგენაზე და როგორ შეიძლება, ეს ყოველივე საღდაც სხვაგან უფრო ესმოდათ, ვიდრე აქ, ჩვენთან?

— მით უმეტეს, რომ ამ სპექტაკლში, ისევე, როგორც „ჯაყოსში“, იქნებ, ინტუიტურადაც კი, იმგვარი პრობლემური კოდი „მუშაობდა“, თუნდაც დღევანდელი დისტანციიდან რომ გააოცებს კაცს და აქამდე უმწვავეს აქტუალობას ინარჩუნებს.

— საერთოდ ყოველთვის, ვცდილობ, ჩემი სპექტაკლი რაც შეიძლება მარტივად (ამ სიტყვის კარგი გაგებით) „წასაკითხი“ იყოს. იგივე „ბედი—მღევარი“ გაიხსენეთ, ქმედებს დააკვირდით. ამაზე პრიმიტიულად როგორღა მივანიშნო: გმირი გამოეთხოვა თავის რუს მეგობარს, ჩამოართვა ხელი, ავიდა კიბეზე (რომელზედაც მთელი სპექტაკლის მანძილზე აპირებდა ასვლას, მაგრამ ბოლომდე ვერ ახერხებდა, უკან ბრუნდებოდა) და მიადგა ყრუ კედელს. მოტრიალდა და ხედავს, ამ დროს რუსის ჯარი შემოდის, პარალელურად მეორე მხრიდან კი აღმოსავლური, მუსულმანური ციკვა „წამოპყოფს თავს“. რა ჰქნას, რჩება ასე ჰაერში გამოკიდებულივით... საერთოდ, სპექტაკლის მასურებლამდე მიტანა, განმარტება თუ გაშიფვრა თეატრმცოდნეების საქმეა და ამ მიმართებით მათ, ალბათ, მეტი დაფიქრება მართებთ. „ბედი—მღევარზე“ ერთადერთი რეცენზია დაიბეჭდა და იქაც მისაყვედურეს, ველარ უნდა მიხვდეს ჩხბიძე, რომ თეატრი შინაგანი განცდებისთვის არის მოწოდებულიო? როცა ჩემი სატიკვარი არავის სტიკვა, პირადად მე, ბრძოლას ვერ დავიწყებ, გაცლას ვამჯობინებ. არადა, სპექტაკლი რომ არ დავდგა, არ შემიძლია.

„ჯაყოს ხიზნების“ წარმოდგენისას წლების განმავლობაში საოცარი რამ მოხდა: ჯაყოსა და თეიმურაზის მიმართ ახლოლუტურად შეიცვალა მასურებლის დამოკიდებულება — სიმპათიებმა ჯაყოს მხარეს გადაინაცვლეს, თეიმურაზ ხევისთავი კი დაციწვისა და ზიზღის ობიექტი გახდა. იძულებული ვახდით სპექტაკლი შეგვეჩერებინა.

ესპანეთში „ჯაყოს ხიზნებზე“ ხალხი ტიროდა, იმდენად ახლოს მივიდა სპექტაკლი მათთან. ერთმა ქალბატონმა მითხრა, ჩვენ ეს პერიოდი ფრანკოს დროს გავიარეთო. მათში თანაგანცდის უნარი ძალიან ძლიერია, ის უნარი, ჩვენ რომ

თითქმის დავკარგეთ. ჩვენთან სპექტაკლი თანამედროვედ მაშინ ჩაითვლება, მ
აპრილს მომხდარ ტრაგედიას 10 აპრილს რომ ასახავს. გაუთვის ფუნქცია რა-
დაა? განა თანაგანცდღის უნარის ნაკლებობა არ არის, დღევანდელ პრობლემებსა
და სატკივარს კლასიკურ ნაწარმოებებში რომ ვეღარ ვხედავთ?!

რეჟისორმაც და მსახიობმაც შეიძლება ყველაფერს გაუძლოს: არანორმალურ
პირობებში მუშაობას, ეკონომიკურ თუ ფიზიკურ შეჭირვებას, მაგრამ ყოველ-
დღიურად ცარიელი დარბაზების ატანა შეუძლებელია. ამიტომაც იჩენს თავს,
და თანაც სულ უფრო აქტიურად, ხელოვანთა დენალობის ტენდენცია. მაგრამ,
პირადად მე, ამას დიდ უბედურებად არ მივიჩნევ. ვფიქრობ, ეს მაინც დროებითი
მოვლენაა და ამ საკითხისადმი ერთობ მწვავე, უარყოფითი მიდგომა ნაწილობ-
რივ ჩვენი ურასპატიოტვიზმის გამოვლინებაც გახლავთ. ჩვენ რომ, ვთქვათ, იგივე
კოსმოზავტები ვიყოთ, ეს პრობლემა ხომ თავისთავად მოიხსნებოდა: ის, რისი
შესაძლებლობაც არ არის აქ, იქ უნდა აკეთო, სადაც ამის პირობებია. არადა,
ისიც მახსენდება: სადაც არ უნდა წავსულიყავით გასტროლებზე, ყველგან
უკვირდათ, ასეთ სპექტაკლებს თუკი დგამთ, არსებობს კი თქვენთან საბჭოთა
ხელისუფლებაო. აქ რომ მაყურებლის სიმცირე იყო, ის სპექტაკლები საზღვარ-
გარეთ სრული ანშლაგით მიდიოდა. 1988 წლის ერთ-ერთ ამერიკულ თეატრალურ
ჟურნალში ვრცელი რეცენზია გამოქვეყნდა სტურუას „რიჩარდისა“ და ჩემი
„ოტელოს“ გამო. პუბლიკაციის ბოლოს, ავტორი რეჟიუმეს სახით ასკვნიდა,
შექსპირი ინგლისში რომ არა, აუცილებლად საქართველოში დაიბადებოდაო.
ჩვენთან კი ხშირად ოთარ მეღვინეთუხუცესს სცენაზე გასვლა აღარ უნდოდა,
როგორც კი დეზდემონას ცხვირსახოცს მოვთხოვ, დარბაზი სიცილით კვდებაო.

ადრესატის ფაქტორი თავისთავად ძალზე მნიშვნელოვანია. მიუხედავად ჩვენი
არტიტული ბუნებისა, დღეს თეატრი რატომღაც უცხო აღმოჩნდა ქართველი
კაცისათვის. მიწეზად ხშირად რთულ პოლიტიკურ ვითარებას და ომს ასახელებ-
ნენ, თითქოს მანამდეც ასე არ იყო. ხშირად სცენაზე მეტი ხალხია, ვიდრე დარ-
ბაზში. ბოლოს და ბოლოს, საკუთარ სრულფასოვნებაში გეპარება ეჭვი — ვის
სჭირდება შენი შრომა, შენ თავად ვის სჭირდება? განა აქვს მნიშვნელობა ამგვარ-
ი მაყურებლისათვის. სად იქნება თემურ ჩხეიძე? — აქ თუ იქ. ერთი რამ, სხვა
თუ არაფერი, უცნაურია: კაცი, რომელიც ოპერაში არ დადის, არანაირად არ
ანტირესებს საბალეტო ხელოვნება, რანაირად შეიძლება იყოს თხემით ტერ-
ფამდე აღშფოთებული პაატა ბურჭულაძისა და ნინო ანანიაშვილის აქ არყოფ-
ნით. როგორც იცით, მავანი არც „კონსულტანტობას“ თაკილობდა და მთელი
სერიოზულობით მირჩევდა დასადგმელი სპექტაკლების რეპერტუარს. სამწუხარო
ის არის, რომ მათ ავიწყდებათ — ჩემი სპექტაკლების ოთხმოცი თუ არა, სა-
მოცდაათი პროცენტი ქართულია, ქარ-თული. ამის გამო, მართლაც, არ ვიშა-
ხურებ საყვედურს. მახსოვს, ერთგან მკითხეს კიდევ, რატომ დადგით „შაკი
აძა“, რა, აფხაზებს ეფერებითო?! მე დავინტერესდი, ჰქონდა თუ არა სპექ-
ტაკლი ნანახი. არ მინახავს და არც ვნახავო, მიპასუხა. რატომ, რატომ? ნუთუ
ქართველი კაცი, შაკი აძბაში მისი აფხაზობის გარდა ვერაფერს ხედავს?

თეატრისადმი ჩვენი ამგვარი დამოკიდებულება ვერც ტელე-ვიდეო ბუმით
აიხსნება. მახსოვს, ვაშინგტონში, შექსპირის თეატრში რომ მიმიწვიეს, ორი
დღით ნიუ-იორკში დამტოვეს სპექტაკლების სანახავად. ჩემს მიერ შერჩეულ
წარმოდგენებზე ძლივს მიშოვეს თითო ბილეთი. ჩემი მასპინძლები გარეთ მე-
ლოდებოდნენ. დარბაზი გაჭრდილი იყო მაყურებლით. ნუთუ ჩვენა ამერიკე-

ლებზე მეტად ვაფასებთ კინოს ან მათზე მეტი ვრდყო გვაქვს (მარტო ნიუ-იორკის ტელევიზიას რამდენიმე ათეული არხი აქვს). არა, ამ ტრაგედიის ფესვი სხვაგან უნდა ვეძებოთ. ეს არის უბედურება!

— მაყურებლის კრიზისი ჩვენს თეატრში სამოციან წლებშიც იყო. ამიტომ შემდეგ ახალი ტენდენციები წამოვიდა და ხალხი ისევ შემობრუნდა.

— ალბათ, ახლაც იგივე უნდა მოხდეს და მერე გვეშველება რაღაც. საერთოდ კი, ჩვენი მთავარი უბედურება მაინც ზნეობის კრიზისია. აი, ამას რა ვშვედლება, ეს კი აღარ ვიცი. არადა, იმ ზნეობრივ ფესვენს რა ვუყოთ, ჩვენს ღირსებას რომ წარმოაჩინდა. მახსოვს, სერგო ზაქარიაძე მიაამბობდა, ხევსურეთში „უკანასკნელ ჭვაროსნებს“ ერთმა მეცხვარემ ცხენით სამ მანეთად მთელი ვედრო კარაქი ჩამოგვიტანაო. შემდეგ ჩამოსვლაზე იგივე ვედრო ოცი მანეთი დაგვიფასაო. რომ ვითხნეთ მიზეზი, გვითხრა, მაშინ სამი მანეთის მეტი არ მჭირდებოდა, დღეს ოცი მანეთი მჭირდება და ძალიან გთხოვთ, ნუ გამკიცნავთო, აქვე, მარჯანიშვილის ქუჩაზე, ერთი ხელოსანი ცხოვრობდა, სანტექნიკოსი გახლდათ. მთელი უბნის ონკანებს ის პატრონობდა. შეკეთებულ მილს მეორე-მესამე დღესაც დახედავდა, უბნელებს ფულს როგორ გამოართმევდა. დღეს რაღამ გადაგვაჯიშა? სათავე, ალბათ, ოჯახებში უნდა ვეძებოთ. მატარებლიდან პროდუქტების დასატაცებლად უფროსები ბავშვს რომ გვერდში ამოიყენებენ, იმ უმაწვილისაგან მომავალში რაღას უნდა მოველოდეთ. ახალ ეკონომიკურ პირობებზე გადავდივართ, მაგრამ როგორ? ყველას მაინცდამაინც დღესვე უნდა ფულის მოგება, ახლავე, ამ წუთს. პერსპექტიულ საქმეში სახსრების დაბანდებაზე არავინ ფიქრობს.

სხვა გამოსავალი არ არის, ამ უმძიმეს ვითარებაში, ზნეობა ისევ ოჯახმა უნდა დაგვიბრუნოს. ისევ ოჯახი თუ გადაგვარჩენს.

— ჩვენი საუბარი ისევ თეატრს მინდა დავუბრუნო — მუსიკალურ თეატრს. მოხდა ისე, რომ საოპერო ჟანრისადმი, სხვების არ იყოს, ვერც ქართული რეჟისურა აღმოჩნდა გულგრილი. ჩვენში, ჯერ კიდევ პროფესიული რეჟისურის საწყისებიდან მოყოლებული — ალექსანდრე წუწუნავას ვგულისხმობ — თითქმის ყველა აღიარებულმა შემოქმედმა ოპერას მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო. მათ რიგებს ახლა თქვენც შეუერთდით. როგორ ფიქრობთ, ამ თვალსაზრისით, მაინც რა განაპირობებს, რეჟისურის ინტერესს (აქვე აღვნიშნავ, რომ საოპერო ჟანრს საქვეყნოდ განთქმული უცხოელი კინორეჟისორებიც ელტვიან)?

— საოპერო ჟანრში დრამატული თეატრის რეჟისორთა მოსვლა, მხოლოდ ქართული მოვლენა არ გახლავთ. ეს პროცესი დღეს მსოფლიოს მასშტაბით ვითარდება და, ვფიქრობ, მაინც საოპერო ჟანრის ინტერესებიდან გამომდინარე აიხსნება. როგორც ჩანს, დადგა დრო, როცა მუსიკოსები სერიოზულად დაფიქრდნენ, რომ საოპერო სპექტაკლი, მხოლოდ კარგი მუსიკის ილუსტრაციას არ ნიშნავს. მას ისევე სჭირდება გამართა შინაგანი თუ გარეგანი ქმედებების პარტიტურა, როგორც იგივე მუსიკალური პარტიტურა. ყოველივე ამას, შედეგად ძალზე მნიშვნელოვანი საოპერო დადგმები მოჰყვა. მაგალითისათვის შორს რომ არ წავიდე, თუნდაც მხოლოდ ბატონების მიხეილ თუმანიშვილისა და რობერტ სტურუას სპექტაკლებს დავასახელებ. ასე რომ, მე მგონი, საოპერო თეატრს რეჟისორების მიწვევით არაფერი წაუგია.

— თქვენს სპექტაკლებში, როგორც წესი, მუსიკის ფუნქციონალური მნიშვნელობა თუ დანიშნულება ყოველთვის ზედმიწევნით არის გათვლილი — ამას

კომპლიმენტისათვის არ გეუბნებით. ასეთ შემთხვევაში იტყვიან, მუსიკას ზუსტად გრძნობსო. მაგრამ ოპერის დადგმა მაინც სხვა საქმეა, რისთვისაც მხოლოდ მუსიკის ამგვარი ზუსტად „გრძნობა“ აღარ კმარა.

— მართალი გითხრათ, იმათთვისვე დარწმუნებული ვიყავი, რომ ოპერის დადგმა ჩემი საქმე არ იყო. იმდენად დარწმუნებული, რომ ამაზე არასდროს მიფიქრია. მაგრამ ამ ერთი წლის მანძილზე ვალერი გერგიევმა — პეტერბურგის საოპერო თეატრის მთავარმა დირიჟორმა გასაქანი არ მომცა და პროკოფიევის „მოთამაშის“ დადგმაზე დამიყოლია. მერე უკვე, მუშაობის პროცესში, თავისთავად მივხვდი მისი ამგვარი „ახირების“ მიზეზს. ეს ოპერა, რომელსაც საფუძვლად დოსტოევსკის თხზულება უდევს, ერთგვარად გამორჩეულია არა მარტო საოპერო უნარში, თვით პროკოფიევის ოპერებს შორისაც კი. ფაქტობრივად, იგი დრამის კანონების მიხედვით გახლავთ შექმნილი და ვოკალიზებულია მუსიკით. თითოეულ ფრაზას, რეპლიკასაც კი, ისეთივე დატვირთვა აქვს, როგორც დრამატულ სპექტაკლში. ეტყობა, ძალიან დიდი როლი ითამაშა იმან რომ, თავის დროზე პროკოფიევი მას შეიერპოლდთან თანამშრომლობით წერდა. შეიერპოლდმა ბევრი კორექტივი შეიტანა, მაგრამ მოხდა ისე რომ, ჩანაფიქრი ვეღარ განახორციელა. საერთოდ, „მოთამაშე“ ახლა მეორედ დაიდგა. პირველად იგი ამ ოცი წლის წინ დიდ თეატრში დადგა პოკროვსკიმ. მხატვარი დევენტალი გახლდათ.

სანამ გერგიევი ჩემს სპექტაკლებს ნახავდა და თანამშრომლობას შემომთავაზებდა, „მოთამაშის“ დადგმა სხვა რეჟისორთან ჰქონდა განზრახული. მიწვეული ჰყავდა სცენოგრაფიც — მხატვარი მურაზ მურვანიძე, რომელსაც მაკეტი უკვე შუად ჰქონდა. რაკილა გერგიევი შემდეგ მე შემითანხმდა, მურვანიძე თანახმა იყო, სულაც ახალი მაკეტი დაემშაღებინა — ეს მე დოსტოევსკის სამყარომ შთაგონა. შენ კი, ალბათ, პროკოფიევის მუსიკიდან გამომდინარე, სხვაგვარი ჩანაფიქრი გექნება. ერთი სიტყვით, დიდი რვერანსები მოაყოლა. მე ჯერ „ძველი“ მაკეტის ნახვა ვაშქობინე და აღტაცებული დავრჩი. ვერ გეტყვით, რომელი უფრო მომეწონა — პროკოფიევის მუსიკა თუ სცენოგრაფიული ჩანაფიქრი. თვალს ვერ ვწყვეტდი. იქვე, იმ წუთშივე მომინდა სპექტაკლის დადგმა. სპექტაკლისა, რომელიც ჯერ მოფიქრებულიც კი არ ჰქონდა და გერგიევისათვის საბოლოო პასუხი არც კი მიმეცა. რაღა დაგიმალოთ და, ოპერაზე მუშაობისას უდიდესი სიამოვნება მივიღე. მსახიობების უმრავლესობა ისე თამაშობს, რომ თავი დრამატულ თეატრში გეგონებათ. სწორედ ეს მიმარჩია სპექტაკლის ძირითად ღირსებად. გულახდილად რომ გითხრათ, პირადად მე, ჩემს სპექტაკლებს შორის „მოთამაშე“ ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ ნამუშევრად მიმარჩია.

„მოთამაშეს“ გენუაში „დონ კარლოსის“ დადგმა მოჰყვა. ამ ოპერას უკვე მთლად დრამატული სპექტაკლის კანონების მიხედვით ვერ ააგებ. ვერდის გენიალურ მუსიკას, რომ იტყვიან, თავისი გააქვს და გარკვეულ წინასწარგანპირობებულობას ერთგვარად მაინც აქვს ადგილი. მაგალითად, იმავე პროკოფიევთან თორმეტ წუთიან არიას სიყვარულზე არც ერთი პერსონაჟი არ მღერის. იქ ყველაფერი უაღრესად იმპულსური, სხარტი და ხახიერია. აქ კი ამგვარ რეგლამენტს ვერაფერს მოუხერხებ. თუმცა, ზოგი რამ მაინც დავარღვიე. კერძოდ, მთლიანად მოვხსენი პირველი აქტი. მუსიკალურადაც და დრამატურგიული განვითარების თვალსაზრისითაც, ჩემი აზრით, უმისოდაც ყველაფერი ნათელია. თანაც, ერთგან ვერდის ჩანაწერებში წავაწყდი ასეთ ფრაზას — ხომ არ შევცდი,

ბირველი მოქმედება რომ დავწერო. კომპოზიტორის ექვი მაშინვე „გავხარა“ და გავთამაშდი. ალბათ, გახსოვთ: მარჯანიშვილის თეატრში „ოტელო“ რომ შევამცირე, დიდ რეპრეზიებში მოვეყვით, როგორ გაბედეთ. არა, მე ძალიან მიხარია, შექსპირის ინტერესებს საქართველოში რომ უფრო იცავენ, ვიდრე იმავე ვერდის ინტერესებს იტალიაში, მაგრამ იქ ეს არავის მიუღია ავტორის შეურაცხყოფად — არც იქაურ დირიჟორს, არც პროდიუსერს და არც იტალიელ მაყურებელს. პირიქით, როცა დირიჟორს ვუთხარი, საღამოს დაწყებული სექტატკალი იმავე დღეს ხომ უნდა დამთავრდეს, უსაშველოდ რომ არ გაგრძელდეს პირველ აქტს ვხსნი-მეთქი, რა თქმა უნდაო, სასწრაფოდ დამეთანხმა.

მუსიკალური ფორმა, რომელმაც „ღონ კარლოსი“ დაგვიკეთა და დავაფინანსა, მონტე კარლში გახლავთ. იმთავითვე დაგეგმილი იყო, რომ ამ ოპერას ჯერ იტალიაში დავდგამდი, შემდეგ — ესპანეთში და ბოლოს, პეტერბურგის საოპერო თეატრში, მე შემთხვევით არ მითქვამს, დავდგამდი-მეთქი. არსებული პირობებიდან გამომდინარე, სამივეგან სწორედ ახალი სადადგო ვარიანტების განხორციელება მოხდება. „ღონ კარლოსის“ იტალიური დადგმისათვის დეკორაციები იმ ფორმამ თბილისის საოპერო თეატრს შეუკვთა. ჩვენდა სასახლოდ უნდა მოგახსენოთ, რომ გაგანია ომის დროს, ამ ზამთარს, თბილისში რუსთაველის პროსპექტზე რომ მძვინვარებდა, ჩვენმა ოპერის თეატრმა იმდენად მაღალი დონისა და ხარისხის დეკორაციები დაამზადა, იტალიელები, მომიტვეონ და, რომ იტყვიან, მართლაც, პირდაღებულები დარჩნენ. შემოქმედებითი ძალების მხრივ უცხოელებისათვის კონსერტაციის გაწევა რომ შეგვეძლო, ვიცოდი, მაგრამ ტექნიკურ სფეროშიც თუ გავეჭობებოდით, არ მეგონა.

— „ღონ კარლოსის“ როგორც იტალიური, ისე ესპანური დადგმები კოლუმბის საერთაშორისო ფესტივალის ეგიდით განხორციელდა. ამ ფაქტორმა, დროის მხრივ, თქვენ უკიდურეს ცაიტნოტში აღმოგახიანათ.

— გენუაში მუშაობის დაწყება, ჩვენთვის ცოტა უცნაურ ვითარებაში მომხსნა. მსახიობები პრემიერამდე ხუთი დღით ადრე ჩამობრძანდნენ. სადაური წესია და აქაურიო, ამიხსნეს. მე, რასაკვირველია, არაფერი მქონდა საწინააღმდეგო, მთელი თვე დამეყო იტალიაში, მაგრამ საშინლად ვერვითულობდი. მთელი სექტაკალი გაზრებული მქონდა, მსახიობები კი არ ჩანდნენ. ისე, უცნაური და სასაცილო ხალხია იტალიელები. ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ გაუთავებლად ისვენებენ, ხან სანტა ლუჩიას დღეო, ხან სანტა ბარბარას დღესასწაულიო და ხან კიდევ — რა. ბოლო სურათი პრემიერის დღეს, „ხსუთმეტწუთიან ანტრაქტში“ დავდგით. კულისებიდან ვკარნახობდი მსახიობებს რა უნდა ექნათ. მაღლობა ღმერთს, ყველაფერმა ჩინებულად ჩაიარა. ეტყობა, ღმერთმა დამიფასა კეთილსინდისიერება. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო ფინალური სცენა. მეორე დღეს, რამდენჯერმე აჩვენეს კიდევ გენუის ტელევიზიით. მართლაც, არაჩვეულებრივი სანახაობა იყო. გული მწყდება, რომ ამ სექტაკლზე სერიოზული მუშაობის საშუალება არ მომეცა — ბევრი რამის გაკეთება შეიძლებოდა. აი, ზემოთ „მოთამაშეზე“ რომ მოგახსენეთ, ის თვენახევრის განმავლობაში მოვაშინადეთ, მაგრამ თავდაუშოგავად ვმუშაობდით. ვერ წარმოიდგენთ, რა თავგანწირვით შრომობდნენ მომღერლები, განსაკუთრებით ვლადიმერ გლაზუნოვი და ელენა პროკინა. დრამატული მსახიობებივით ითამაშეს. გასინჯვაზე დიდი დრამატული თეატრის მსახიობები მივიწვიე, გაოგნდნენ, კინაღამ მოიტაცეს გლაზუნოვი.

რაც შეეხება „ღონ კარლოზის“ ესპანურ ვარიანტს, იქაც, ფაქტობრივად ახალი დადგმა გამოგვივიდა. ვინაიდან სრულიად სხვა გარემო გახლდათ — ღაცის ქვეშ, ესკორიალის სასახლის ეზო. ამგვარმა პირობებმა სხვაგვარი სცენოგრაფია მოითხოვა, რამაც, თავის მხრივ — თამაშის სხვა მანერა. სხვათა შორის, ჩვენთან ალბათ, ბევრი შენატრის უცხოეთში დადგმებზე მიწვეული რეჟისორების ბედს. უნდა მოგახსენოთ, რომ მიუხედავად, იქაური კომფორტაბელური და მოწესრიგებული ყოფისა, სამუშაო პირობები მძიმეა. აღარაფერს ვამბობ უკიდურესად შემჭიდრობულ ვადებზე. ესკორიალის სასახლის ეზოში რემპეტიციებს (რისთვისაც სულ ზუთი დღე მომცეს და აქედან ორი დღითურთა „წამართვა“) დამის 11 საათიდან დილის 4 საათამდე ვატარებდი, რადგან დღისით აგვისტოს მცხუნვარე მზის ქვეშ სიმღერა კი არა, უბრალოდ გაძლებაც შეუძლებელია. წარმოდგენაში კი მან ადამიანი მონაწილეობდა.

— თქვენი საუბრიდან გამომდინარე, საოპერო ეანრთან შეხვედრით კმაყოფილი უნდა იყოთ. ბუნებრივია, გარკვეული გამოცდილებაც დაგიგროვდათ, რაც, ალბათ, უკვალოდ არ ჩაივლის და შემდგომ, უკვე თქვენს დრამატულ სპექტაკლებშიც საინტერესო კუთხით იჩენს თავს. კიდევ თუ აპირებთ ოპერის დადგმას?

— ჭერჭერობით, ვფიქრობ, თავი შევიკავო. ეს იმდენად სპეციფიკური სფეროა, ასე ფორსირებულად შეთამაშებანა თუ გაშინაურებას არ ვაპატიებს. თანაც, დილტანტიზმს ვერაფერში ვერ ვიტან. ერთია, როცა გიყვარს მუსიკა, მეორე — როცა გესმის და სპექტაკლში ფუნქციურად იყენებ და სულ სხვაა, როცა თავიდან ბოლომდე გენიალურ მუსიკანთან გაქვს საქმე, თუმცა, ძალიან მსიამოვნებს, რომ ახალი სასიცოცხლო იმპულსები ამ „კონსერვატიულ“ უანრშიაც შემოდის.

— ბოლო ხანს, ქართველი რეჟისორის პრაქტიკაში, ერთობ მომრავლდა საზღვარგარეთული დადგმები. ჩვენი მაცურებელი ჯერ ისედაც მოკლებული იყო უცხოეთში მიმდინარე პროცესების გაცნობის შესაძლებლობას. მით უმეტეს დღეს, როცა ასე კატასტროფულად გაიზარდა საგასტროლო ხარჯები. უნდა ვივარაუდოთ, რომ გასტროლორითა მიღების ან პირიქით, ჩვენი გასვლის პრაქტიკულ შესაძლებლობებს გაურკვეველი ვადით უნდა დავემშვიდობოთ. არადა, რა ჰქნას იგივე მკვლევარმა, როგორ მოიქცეს ამა თუ იმ რეჟისორის შემოქმედებით პორტრეტზე მუშაობისას, როცა მის საზღვარგარეთულ დადგმებზე ხელი არ მიუწვდება. იქნებ, რაღაც ვიდეოთეკის მაგვარი რამ შეგვექმნა.

— საგასტროლო პრაქტიკას რაც შეეხება სრულიად სავალალო ვითარებაა. მარჩანიშვილის თეატრის „ოტელო“ ორმოცი დღით მიწვეული გახლდათ ავსტრალიაში. მაგრამ ხარჯებს ვერ გავწვდით და, ბუნებრივია, ვერ წავედით. მართო ჩვენ არა ვართ ამ დღეში. ჩემს მიერ პეტერბურგში დადგმული „ვერაგობა და სიყვარულიც“ ვერ წავიდეთ მექსიკაში. ძლივს მონერხდა მისი გერმანიაში, შილერის ფესტივალზე გატანა. და მერე რამდენიმე ქალაქიც მივაყოლეთ. ისიც იმიტომ, რომ მანამდე გერმანელები ჩამოვიდნენ აქეთ. ვიდეოთეკაზე კი რა მოგახსენოთ საერთოდ, ჩვენს უცხოურ პრაქტიკას რატომღაც რაღაც გაღვიანებითაც კი ეკიდებიან აქ. იცით, პირადად მე, არავითარი სტიმული არა მაქვს იმისა, რომ ამას და ამას, ვთქვათ, უცხოეთში დავდგამ და მერე ვიდეოფირს ჩვენთან ვაჩვენებ. რაღაც სტიმული ხომ უნდა იყოს, რომ რასაც შენ აკეთებ, შენს ქვეყანაში ვილაცას დაინტერესებს. სულო ცოდვილი, იმასაც კი ფიქრობ, რა საჭიროა ამის აფიშირება? მერე ეს საქმეც საოცრად გაძვირდა. პეტერბურგ-



ში სამოყვარულო კასეტაზე გადაღებული „მოთამაშე“ მაჩვენეს. ფირი გენის მეორე შემადგენლობისათვის გადაიღეს. თუმცა, მეორეს ვაშობს ხმების სიძლიერით პირველი იქნება. მე ვუსაყვედურე, ტყუილად უყურებთ, თქვენ მაინც სულ სხვაგვარად უნდა ითამაშოთ-მეთქი. იმიტომ რომ მათთვის არ შეიძლება იყოს იგივე ქმედება ორგანული, რაც ოცდახუთი წლის ასაკის მსახიობისათვის სრულიად ბუნებრივია. აღიარებული საოპერო ოსტატების მხრივ, ამგვარი ქმედება უბრალოდ „ტინჯიცი“ იქნება. მერე კიდევ, იმ ფირს მხოლოდ 15 წელითი გავუძელი, იმდენად არ მომიწონა. ეს მაშინ, როცა გითხარით, „მოთამაშე“ ჩემს შემოქმედებაში ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნამუშევრად მიმაჩნია. ის, ვინც იღებს, იღებს ისე და იმას, როგორც პირადად მას შეუძლია დარაც მოაჩინა აუცილებლად. ამ შემთხვევაში ნამდვილად არ გამოდის, რეჟისორულ გაზრებასთან უნისონი. სხვათა შორის, ირაკლი ანდრონიკოვის ქალიშვილმა, ტატა ანდრონიკოვამ „ოსტაქინოსათვის“, სამი გადაცემა მოამზადა პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრზე. მესამე გადაცემა მთლიანად ჩემს სპექტაკლებს ეძღვნებოდა — შილერსა და „სელიემს“. იქ იყო ძალიან კარგად გადაღებული სცენები, მაგრამ თქვენ ვერ ნახავდით, რადგან იმ პერიოდში, სამწუხაროდ, გამორთული გქონდათ მოსკოვის არხები.

— საკუთრივ დრამატულ თეატრთან დაკავშირებით რა გეგმები გაქვთ? დიდ დრამატულ თეატრში, ბოლოს არტურ მილერის „სელიემის ჯოჯოხის“ განხორციელებით. რაზე მუშაობთ ამჟამად იქ და როდის უნდა ველოდეთ თქვენს ახალ დადგმას აქ, ჩვენთან? თანაც, მგონი ვაშინგტონსაც მიემგზავრებით ბულგაკოვის „მოლიერის“ დასადგმელად.

— ვაშინგტონის დადგამი, მსახიობის ავადმყოფობის გამო, ერთი წლით გადაიწია. რაც შეეხება „სელიემს“, მისი დადგმა დიდი ხანია მინდოდა, მაგრამ თავის დროზე იმდენად კარგი სპექტაკლი გააკეთა სტურუამ, რომ „გაჯიბრებისაგან“ თავი შევიკავე. სხვათა შორის, როცა პეტერბურგელებს ამ პიესის დადგმის თაობაზე ჩემი გადაწყვეტილება გავუზიარე, მითხრეს, თქვენთან, საქართველოში, იქნებ არის მისი დადგმის დრო, მაგრამ ჩვენთან ჯერ ადრეაო. მე ვუთხარი, ხანამ სპექტაკლს გამოვუშვებთ, თქვენთანაც დაჰკრავს უამი-მეთქი. ისე ყველა სიკეთე აგინდეთ...

ამგერად, პეტერბურგის დიდი დრამატული თეატრის სცენაზე იუჯინ ონილის პიესაზე ვმუშაობ. ეს განსაკუთრებული თეატრალური „როშელიც ადრე რუსთაველის თეატრში განვახორციელებ. ჩვენი მსახიობების შიშართ საყვედური არ მეთქმას. უფრო ჩემი ნამუშევრით ვარ უკმაყოფილო. მაშინ სრულიად სხვა ასპექტებზე გავამახვილე ყურადღება. დღეს კი ამ პიესას სულ სხვაგვარად ვხედავ. ჩვენს ტელეთეატრში. ამერიკელი ავტორის „შეყვარებულთა წერილებს“ დავდგამ. რაც შეეხება მარჯანაშვილის თეატრს, გეტყვით, რომ ერთ მწერალს უკვე შევეუკვეთე სიუჟეტი, რომელიც ორივეს ძალიან მოგწონს. ვნახოთ, რა გამოვა. დადებითი შედეგის შემთხვევაში, ნოემბერში დავიწყებ მუშაობას. თუ არადა, „სათადარიგოდ“ სხვა ჩანაფიქრიც მაქვს, რომლის განხორციელებასაც იანვარ-თებერვალში ვაპირებ.

ესაუბრა მარინე ბუზუკაშვილი

წიგნი რამ ჩემი ცხოვრებიდან

ეკლიან გზაზე დაღვრილი ცრემლი,
ერთი წვეთიც არ იკარგება.

გიორგი ყიფიანი

ვუძღვნი ჩემს ძმას პავლე ვაშაძეს

ავტორი

ჩემს დაბადების მოწმობაში მღვდელ ბესარიონ ვაშაძეს ასე ჩაუწერია: აწნა-ურისტოლა სიმონ ივანეს ძე ვაშაძესა და თეკლე დავითის ასულ უგრეხელიძეს 1908 წლის 1 დეკემბერს შეეძინათ ვაჟი მიხეილი. ამ ცნობით გამოვედი დიდ და საინტერესო ცხოვრებაში. გამიგონია, სამონასტრო ყმები, ვაშაძეები, წარმოშობით რაჭიდან ვართ. შემდეგ ჩემი წინაპრები ჭიათურაში, დღევანდელი ნაგუთის შესასვლელში, ჩამოსახლებულან.

ვაშაძეები მამაჩემს, მის ძმებს კოტესა და ჯაქარიას გამოლმა ვაშაძეებს უწოდებდნენ, გალმა დასახლებულ ჩვენს მოგვარეებს კი — გალმა ვაშაძეებს. ჩვენს შორის ჩამოდის პატარა მდინარე ჭერული, რომელიც რგანას მთის ძირიდან გამოედინება. ეს ადგილი მოხსენებული აქვს ბატონ შალვა დადიანს, რომელიც დიდი რგანას მარგანეცის მეპატრონე იყო. შალვა დადიანს მჭიდრო კავშირი ჰქონდა ჭიათურის მცხოვრებლებთან, ნაწილობრივ მათი ცხოვრებაც ასახა პიესაში „შავი ქვა“, რომელიც პირველად ჭიათურელ სცენისმოყვარეებს გაგვაცნო და საკუთარი აზრის გამოთქმა გვთხოვა. ზოგიერთი უქმყოფილო დარჩა პიესით და დასადგმელად უარყო კიდევ, მაგრამ მე პიესაზე დაღვითი აზრი მქონდა და არც დამიშავს.

მდინარე ჭერული ხევში მოედინება და ყვირილას უერთდება. მასზე ბევრი წისქვილი მუშაობდა და, რამდენადაც მახსოვს, კარგი სათევზაო ადგილების სიუხვეც იყო. დღევანდელი ჭიათურა სრულებით არ ჰგავს ჩემს დროინდელს. სამწუხაროდ, მარგანეცის ღია წესით მოპოვების შედეგად ბუნება მნიშვნელოვნად შეიცვალა და განადგურდა. დღევანდელი ჭიათურა მარგანეცმა წარმოშვა. აქაური მაცხოვრებლების უმეტესობა მარგანეცის წარმოების დაწყებისთანავე მისი მოპოვებით იყო დაკავებული.

მამაჩემი ჩალვადარი იყო, მარგანეცს ურმით ეწოდებოდა. თავის ძმასთან ერთად პირველმა გადაიტანა მარგანეცი ზესტაფონში, საიდანაც მადანს რკინიგზის გაყვანამდე ეწოდებოდნენ.

ჩვენი ოჯახი მრავალშვილიანი იყო — შვიდი ვაჟი და სამი ქალი. ჭანსალი ქალი იყო დედაჩემი, ტყუპი ვაჟები ჰყავდა (დღესაც ტყუპები იბადებიან ჩვენს ოჯახში). ჩემს და-ძმებს შორის მე უმცროსი ვარ. ბევრჯერ მომხვედრია მისი ტკბილი ხელი. ახლა რომ ვიხსენებ, რა ძნელი იყო ჩვენს ოდა-სახლში, ბუხრის წინ 14 მშობიარობის გადატანა, დედაჩემის ცხოვრება ნამდვილ გმირობად მიმაჩნია.

ღარიბები ვიყავით, მაგრამ ერთმანეთი გვიყვარდა, კარგი უმცროს-უფროსო-



ბა გვექონდა და ბედნიერად ვთვლიდით თავს. მაშინვე მკაცრი და მტკიცე ხასიათის კაცი იყო. ეზოში რომ შემოვიდოდოდა, ყველაფერი იცვლებოდა — თითქოს ქარიც წყვეტდა თავისუფალ ქროლვას. მისი სიტყვა ყველასათვის კანონი იყო. წერა-კითხვის უცოდინარი ბევრ ძველსა და ახალ ამბავს ყვებოდა ხოლმე. დაიბადა 1864 წელს, ოჯახს სენათესავითა და ჩაღვადრობით არჩენდა. ჩაღვადრობაში მას ჩემი უფროსი ძმებიც ეხმარებოდნენ.

ჩემს ერთ-ერთ დას მღვიმევის სა-მონასტრო სკოლა ჰქონდა დამთავრებული, კარგი ჭრა-კერვა, ოქრომკერდის ქარგვა იცოდა. ჩემი ტყუბი ძმები ვლადიმერი და არკადი იმდენად გავდნენ ერთმანეთს, მხოლოდ დედა თუ გარჩევდა. არკადიმ ცოლი რომ ითხოვა, სიმამრს ვლადიმერში შეეშალა. ფიზიკურად ძლიერები — ცნობილი მოჭიდავეები იყვნენ. ცირკის არენაზეც გამოდიოდნენ. ერთხელ, უშანგი ჩხეიძეს შევხვდი. 1948 წელი იქნებოდა, საუბარში აღტაცებით მიყვებოდა ჩემი ძმების სიმარჯვეზე. უშანგი ჩხეიძე (რომელიც ხშირად სტუმრობდა დედულეთში) თავად იყო დიდი ვაჟკაცი, — დაბეჭითებით ვიტყვი, რამდენიმე შეიარაღებულ ვაჟკაცს გაუმკლავდებოდა.

ქიათურაში ეკლესია არ იყვნის. მღვიმევის დედათა მონასტრის მღვდელმთავარანგელოზის ხის ეკლესიაში ლოცულობდა. ჭერ წირვას მოისმენდნენ, შემდეგ პურის ჭამას შეუდგებოდნენ. ეკლესიების ნგრევა რომ დაიწყო, ზედარგანის ეკლესია ჭერ კლუბად გადაკეთეს, (სადაც მოყვარულთა სპექტაკლები იმართებოდა), შემდეგ კოლექტივის საწყობად, ბოლოს კი გაუფრთხილებლობის გამო დაიწვა.

მღინარეები ყვირილა და ქიათურა მუდამ შავი ფერის მოედინებოდა, რადგან მათ მარგანეცის გასარეცხად იყენებდნენ, ჭუჭყიანი ქანები რომ მოცილებინათ. როდესაც გამამდიდრებელი ქარხნები ხანგრძლივად არ მუშაობდნენ, მღინარეები იწმინდებოდა. მაშინ კი იტყოდა ხალხი, ქიათურის საქმე შავად არისო. მარგანეცის გასარეცხად ბევრი ქარხანა იყო აგებული, როგორც ჩვენი, ისე უცხოელი (გერმანელების, ფრანგების, იტალიელების) მწარმოებლები-სა. ცნობილმა ამერიკელმა მრეწველმა ჰარიმანმა მარგანეცის საბადოები დასამუშავებლად აიღო. ქიათურაში რამდენიმე დღე დაჰყო, შემდეგ წლების მანძილზე საბჭოთა კავშირში აშშ-ს ელჩად მუშაობდა. როდესაც მის გვარს წავიკითხავდი, ჰარიმანის ქიათურაში ჩამოსვ-



მ. ვაშაძის მშობლები:
თელე უგრეტელიძე
და სიმონ ვაშაძე



ლა მახსენდებოდა. მარტის წვიმიან დღეს, მთელი ჭიათურის მოსახლეობა მიეგება. რეზინის ჩექმები მიაწოდეს, ჩაიცვა და ფეხით ჭიათურის აღმართებს აუყვია.

ჭიათურა მარგანეცის წარმოებამ დიდ ასპარეზზე გაიყვანა. სახელი გაუთქვა. მოიზიდა როგორც ქართველები, ისე უცხოელები. მისი წარმოება დიდ მოგებას იძლეოდა, ფულის საშოვარი ადგილი იყო. საქართველოს ყველა კუთხიდან მოეშურებოდნენ სამუშაოდ. ქალაქს უკვე ესაჭიროებოდა აბანო, საავადმყოფო, სასადილოები (მაშინ სამიკიტნოებს უწოდებდნენ), აბანო მდინარის პირას, ყვირილას შესართავთან იყო აშენებული. გარედანაც ჩანდა ჩანგრეული რომ იყო. საავადმყოფოს აშენება ლეჟავების უბანში უნდოდათ. მაგრამ ამ უბნის გავლენიანმა კაცმა ბიჭია ლეჟავამ მშენებლები დაიფრინა, მკვდრებს სწორედ ვერ ავაყროლებინებ უბანსო, და არა, მიყიდეს მიწა. ასეთი ძალა ჰქონდა მაშინ კერძო საკუთრებას. ორი პრისტავი გვყავდა — სოფლის და ქალაქის. სოფლის პრისტავის სამყოფელი სწორედ ჩვენი ვენახის ბოლოს იყო აშენებული, ახლა იმ ადგილას ვანიჩკა მასხარაშვილი ცხოვრობს. ცოტა ქვემოთ კი ქალაქის პრისტავის სამუშაო და საცხოვრებელი სახლი იყო, შუაში ხაზინის შენობა, ერთოთახიანი საპატიმრო და ცხენების თავლა. მიწა იჯარით ჰქონდათ აღებული. „სტრატეგები“ ჩვენს უბანში ხშირად მოდიოდნენ, უმეტესად მეგრელები იყვნენ. ერთი მათგანი — ყველასათვის ცნობილი პეტრე აფხაზი, ცხენს რომ ამოიყვანდა ჩვენს უბანში, ბავშვები ვერთობოდი. პეტრეს ბრძანებით, ცხენი ხან დაწვებოდა და ხან—ადგებოდა, ფეხებს მალლა აწევდა. ეს იყო ჩვენი გასართობი, სამხიარულო.

საპრისტაოს ერთი კაცი ემსახურებოდა, წყლის მზიდავი, რომელსაც კამფეტის ეძახდნენ. იგი გამუდმებით ეზი-

დებოდა წყალს ქვემოდან ჩაფით. ძვირფასი წყარო გვქონდა — პრისტავის წყაროს ეძახდნენ. პირადად ჩვენს ოჯახში, ეზოში ჭა გვქონდა, მაგრამ ხშირად ჩვენი უბანიც იქიდან ეზიდებოდა საოჯახო წყალს, განსაკუთრებით შემოდგომაზე რთველის დროს. წყალს თხუთმეტ ჩაფამდე ურმით ვვზიდებოდი. ეს მშვენიერი პრისტავის წყარო ახლა აღარ არის, გადაიხურა და გაქრა. საპრისტავო ეზოებში ძვირფასი კაკლის ხეები იდგა. კარგი მიდამო იყო. იქაურობას მამჩემისა და მისი ძმის, კოტეს დიდი ვენახები ესაზღვრებოდა. ეს ვენახები ახლაც შენარჩუნებული ვაქვს. ჭიათურა დაბად იწოდებოდა. ქოხმახები ყავრით იყო გადახურული. წვიმაში ტალახი ვვარუხებდა და სიცხეში მტვერი. სისუფთავის დაცვა ძალზე ძნელი იყო, საშინლად შავი მტკრის ბული იდგა, გამურულ ხალხს მხოლოდ თეთრი კბილები უჩანდა. ასეთი დახვედა ცნობილ გიორგი ზდანევიჩის ჭიათურა, როცა ის მრეწველთა საბჭოს უფროსად ჩამოვიდა. გიორგი ზდანევიჩის (მაიაშვილი) მოღვაწეობამ ჭიათურას დიდი ამაგი დასდო. აშენდა შესანიშნავი აბანო. ახლაც მანციფრებს მისი ფართო ნომრების ხალიჩისებური მოზაიკა. ეს აბანო ჭიათურის თავში, მონასტრისკენ მიმავალ გზასთან იყო აშენებული. ამ ადგილს მაშინ თავკალათას ეძახდნენ. დღეს იქ აღმინისტრაციული შენობაა აგებული. ზდანევიჩმავე ააშენა შესანიშნავი საავადმყოფო: პერევისსკენ მიმავალი გზის პირას ულამაზესი შენობა ბაღით, ყვავილნარით, ფერდობში გაშენებული ვენახით, რომელსაც გარშემო ვაშლის ხეივანი ერტყა. მართლაც, არაჩვეულებრივი დასახვედბელი და სასურნალო ადგილი აღმოჩნდა, იქიდან გადმოხედვას არაფერი ჯობდა. აქ იღვწოდნენ დიდი ექიმები: გიორგი მუხაძე, სიმონ ჯაფარიძე, ფერშალი სიმონ კაციტაძე, სიმონ ჯაფარიძე, რომელსაც „შავ ბრი-

8091

საქართველოს
მ რ ო მ ე ნ უ ლ ე
ბ ი ბ ლ ი ო ტ ო ბ ა



ლიანტს“ ეძახდნენ. ჩვენთან მოსული ხშირად მინახავს. ქიათურაში მასზე ლეგენდები დადიოდა. გრიგოლ რობაქიძემ სონეტი მიუძღვნა. რადგან რობაქიძე ვახსენე, აქვე დავსძენ, რომ უდიდესი პატივისმცემელი ვარ პირადად მისი, მისი მწერლობის. მხიბლავდა მისი გარეგნობა, ჩაცმულობა, მინახავს რუსთაველზე მიმავალი, რუსთაველის თეატრის ლოჯაში ახმეტელთან ერთად. მისი ყურებით ვერ ვძღვებოდი. რობაქიძის ლანძღვა და გინება უსიამოვნოდ ჩამრჩა მხესიერებაში. 1946 წელს პარიზში 40 დღის განმავლობაში ვასო ფანჩულიძისადმი მიწერილ მის პირად წერილებს ვეცნობოდი. გრიგოლ რობაქიძის მოთხრობების და წერილების კითხვა ჩემი სულიერი საზრდო იყო. იქ წავიკითხე მისი წერილი ლენინზე, რომლის გამოც საყვედურობდნენ ქართველები. გრიგოლი კი პასუხობდა, თქვენ ვერ გაიგეთ ჩემი წერილი, მე კი დევე მაქვს ხელთ რობაქიძის ისტორიული ხმალი და ჩემს თავს მით დავიცავო. როდესაც ლევილის სამსო სასაფლაოზე ჩამოასვენეს, ხშირად ვეახლებოდი ამ უძვირფასეს ადგილს და დიდხანს ვჩერდებოდი მის საფლავთან. ლევილის სასაფლაო — ეს საქართველოს ძეგლია, იქ მრავალი სულმნათია, რომლებმაც სამშობლოს სიყვარული სამარეში ჩაიტანეს. ბედნიერი ვარ, რომ ჩემი უბედური ძმა ამ ღირსეულ ადგილას განისვენებს. რადგან გრიგოლ რობაქიძეს ვიგონებ, აქვე მოვიყვან მის ერთ ბარათს და სონეტს ქიათურის საავადმყოფოს ექიმ სიმონ ჭაფარიძეზე — აკაკი წერეთლის მეურნალზე, რომელიც გამოკვეყნებულია პარიზში, გამოცემულ „კავკასიონში“.

„ძვირფასო ძმაო აკაკი 8.2. 1944 უბერინგენ ამ ბოდენზე. აღარ გახსოვს, ალბათ, ეს სტრიქონები. გადაიკითხავ. გაიხსენე ახალგაზრდობა: ეგზომ ტკბილი! იმავე ფურცელზე — ჩემი სურათია

და „სონეტი სიმონს“ (არ მკითხა მისი დაწერე — მგონი 1916 წელს). წავიკითხე ეს სონეტი. წამსვე მიხვდები, რომ აქ სიმონ ჭაფარიძეზეა ნაგულისხმევი, დახვეტილი 1924 წელს — როგორც მონაწილე აჯანყებისა. ეს ლექსი ბლახინსკამერმა გამახსენა შარშან ვენაში — დავიწყებული მქონდა.

სონეტი სიმონს

ეშხით გახსნილან ვიშრის თასში შენა თეალები — შენი თეალები შაირია სილამაზისა: რომ გაიღიმებ — იხრებიან მთის მწვერვალები. თავის ამაროვა ამაყი გაქვს მთის გავაზისა, შენს გამოხედვას სილამაზე ვერ ემალება — პო, რომ იცოდე: ვით თერებიან შენით ქალები! პო, რომ იცოდე: ვით ხალისობს შენით თმა მზისა! დრო უღმობელი შენს გიშვრს ნელად ათოვებს — ხოლო ვექვობ კი შავ განზრახვას ვერ აათავებს. საზარელია და სასტიკი ხანის კვეთება: ცელავს და ლეწავს ლაღი სიტკბოს ლალ ლერწამებსა მაგრამ შენთან კი თვით სიკვდილიც მხოლოდ შექრთება და ჩუმი კოცნით დაგიხუტავს მაგ წამწამებსა.

ვკითხულობ ამ სააღბომო შიირს (ვამბობ „სააღბომო“, რადგან სააღბომო საზომს თუ „გადაურჩება“ იგი) და მაგონდება ჩემი წარსული: საქართველოში ასე ტკბილად მეგობართა შორის გატარებული. მაგონდება და ჩემი კაენი უფრო მძაფრდება... შენმა ბარათმა სითბო მოიტანა სულიერი. პასუხს შემდეგ მიიღებ — ვრცელს. იყავ კარგად! იყავ მხნედ. გულისთადი მოკითხვა: თამარს, ლეოს, ტურფას.



მ. ვაშაძე
ჭიათურა 1926 წ.

კოცნა ბავშვებს! ლენასაგან სალამი
ყველას.

„შენი გრიგოლ რობაქიძე“.
გიორგი ზდანევიჩმა ბევრი რამ გა-
აეთა ჭიათურისათვის. მაგრამ მუშებმა
გაფიცვა მოუწყეს, მუშათა სასაღილო-
ში იმდენად მსუყე ე. ი. ქონიან კერ-
ძებს აკეთებენ, რომ ვერ ვჭამოთო. ამის
გამო ზდანევიჩი ეწვია მუშათა საკრე-
ბულოს და მოისმინა მათი პროტესტი.
პასუხად გაფიცულებს განუმარტა,
თქვენ მძიმე შრომაში ატარებთ მთელ
დღეს და კარგი კვება აუცილებელიაო.

მან მსუყე კერძებს მუავე მწნილი დაუ-
მატა, რომ მაღიანად მიერთვათ. ეს ამ-
ბავი ვეტერანმა მუშებმა თერაფინ ენუ-
ქიძემ და იაკო კავთელაძემ — სცენის-
მოყვარებმა მიამბეს. ზდანევიჩმა მუ-
შებს სამკითხველოც გაუხსნა. ეს სამკი-
თხველო შემდეგ განადგურდა.

მარგანეცის მრეწველობის განვითა-
რებაში სახე შეუცვალა ჭიათურას, გაი-
ხსნა სკოლები, თეატრი. ჭიათურის სკო-
ლებში მოღვაწეობდნენ ცნობილი პედა-
გოგები: ივანე გომელაური, ოლღა ოკუ-
ჩავა, გიორგი ანთელაძე, მარგალიტა
ვაშაძე, იპოლიტე ვართაგავა, მინდო-
რა და პეპელა წერეთლები. გერვასი
ბარათაშვილი და სხვანი. ივანე გომე-
ლაურმა მოიწვია და სადამო გაუმართა
ვაჟა-ფშაველას. ჭიათურის თეატრში
დაიწყო მუშაობა რუსეთიდან დაბრუნე-
ბულმა ალექსანდრე წუწუნავამ. აქ
დაიდგა „რევიზორი“, რომლის მხატვა-
რიც ვალერიან სიღამონ-ერისთავი იყო.
სპექტაკლში ძირითადად ადგილობრივი
სცენისმოყვარეები მონაწილეობდნენ.

საავადმყოფოში მოიწვიეს სახელო-
ვანი ექიმები: გიორგი მუხაძე (ჭიათუ-
რის საავადმყოფო დღეს მის სახელს
ატარებს) და სიმონ ჭაფარიძე, „შავ
ბრილიანტად“ წოდებული (1924 წელს
დახვრიტეს).

შავი ქვის წარმოებას ხელმძღვანე-
ლობდა მრეწველთა საბჭო გიორგი ზდა-
ნევიჩის მეთაურობით. ბანკის მმართველი
იყო კიტა აბაშიძე, რომელიც სო-
ფელ კაცხში ცხოვრობდა. მისი სახლი,
ასწლოვანი ხეებით გარშემორტყმული
საუცხოო შენობა, შემდგომ სამედიცინო
პუნქტად გადაკეთდა. წალკოტის მსგავსი
ეს ადგილი დროთა განმავლობაში სრუ-
ლიად გამარტანდა.

ჭიათურის თეატრი პირველ ხანებში
ყვირილას ნაპირზე, სარდაფში მუშაობ-
და. შემო სართულზე სავაქროები იყო.
თეატრი შემდეგ რკინიგზის უკან, თავად
პეტრე აბაშიძის სახლში გადავიდა. ეს



შენობა არაერთგზის გადაკეთების შემდეგ, როგორც იქნა, თეატრს დაემსგავსა. ჭიათურის თეატრი ამ შენობაში 1948 წლამდე (ვიდრე ახალი შენობა აშენდებოდა) ფუნქციონირებდა. აქ მრავალღირსეულ ადამიანს უმუშავია და ჭიათურელებისათვის დიდი სამსახური გაუწევია.

რატომ დაანგრის ეს შენობა? მე მქონდა ბედნიერება, ბატონ რეზო ჩხეიძესთან ერთად „დონ კიხოტის“ გადაღებაზე ესპანეთში ვყოფილიყავი. კადრები ჩემი მონაწილეობით გადავიღეთ პატარა ქალაქ ალმაგროს თეატრში, რომელიც XV საუკუნეშია აშენებული და დღესაც მოქმედა. ამ შენობას ესპანელები, როგორც ძვირფას რელიქვიას, ისე უფრთხილდებიან. ზღანევიჩიც გრძნობდა ადრინდელი შენობის უფარვისობას და გამოაცხადა კიდევ კონკურსი სათეატრო შენობის საუკეთესო პროექტისათვის, ოღონდ ადგილი შენარჩუნებული უნდა ყოფილიყო (ამ ადგილზე დღეს მარგანტრეტის შენობა აგებული).

როგორც გადმოცემით ვიცი, გამოცხადებულ კონკურსში გაუმარჯვია ჭიათურელი ნიკო ოთხმეურის შვილს, რომლის შთამომავლებიც დღეს ბელგიაში ცხოვრობენ. ნიკო ოთხმეურის ერთი შვილი, განათლებით ქიმიკოსი, ევროპიდან ჩამოვიდა საქართველოში და მუშაობა ზესტაფონის ფეროშენადნობთა ქარხანაში დაიწყო, 30-იანი წლების რეპრესიებს შეეწირა.

ბევრი სახელოვანი ადამიანი ცხოვრობდა ჭიათურაში, ნამდვილი, კარგი ქართველები, ვისი გახსენებაც სასიხარულოა ჩემთვის.

პირველად სამკლასიან დაწყებით სასწავლებელში წამიყვანეს, რომელიც ჩემი სახლის მახლობლად, ჩვენი ვენახის გვერდით მდებარეობდა. ანბანის სწავლა გოგებაშვილის „დედა ენის“ მიხედვით დაიწყო. ძალიან მეზარებოდა

სკოლაში სიარული და შრომობებს ძალით დავყავდი ხოლმე. სკოლა საღვთო სჯულის სწავლამ უფრო მეტად შემამაჟულა. მახსოვს, გამიძახა მასწავლებელმა ბესარიონ ვაშაძემ და მკითხა: აბა, სადა როგორ დაიბადა ქრისტე? არ ვიცოდი და ვუპასუხე: არ ვიცი, დაბადებას არ დავსწრებივარ-მეთქი. ამ პასუხზე გულმოსულმა ბესარიონმა ისე მაგრად ამომკრა ჩემის წვერი უადგილო ადგილას, ტირილით გავვარდი სახლში. სკოლის ხსენება არ მინდოდა. ეს ამბავი სახლში რომ მოვეყვი, ჩვენებმა სიცილი დამაყარეს და შემდეგ დაცინვით შეითბობდნენ, ქრისტე სად დაიბადაო. თან ჩემი უფროსი დის გამონაცვალი პალტო მეცვა და უოველ წუთს მესმოდა, ქალის პალტო აცვიოა. ესეც მიმძიმებდა ცხოვრებას.

1917 წელი იმით მახსოვს, რომ თქვეს, ნიკოლოზი ჩამოაგდესო. აიღეს და ჩამოხსნეს მისი და მისი ოჯახის წევრების სურათი ჩვენი ოდა-სახლის „წალიდან“. საღლაც გააქრეს. მახსოვს, მშვენიერი სურათი იყო, ფერადი. ჩემი ბავშვობა იმის და ოთახის კუთხეში დაკიდებული „ვარდამოხსნის“ ცქერაში გავატარე.

კარგად მახსოვს საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდი. 28 მაისის დღესასწაული ყველაზე ხალისიანი დღე იყო. ჩაცმევდნენ ახალგაზრდა ლამაზ ქალს დედოფლის ტანსაცმელს, დაამსგავსებდნენ თამარ მეფეს, ტახტზე დასამდნენ. შემდეგ ქულაჩებში გამოწყობილი ვაჟკაცები ამ ტახტს მხრებზე შეიდგამდნენ და ქუჩა-ქუჩა დაატარებდნენ. წინ ქართული ეროვნული დროშა ფრიალებდა. მღეროდა გუნდი სანდრო კავსაძის ხელმძღვანელობით. დღესასწაული დილაადრიან იწყებოდა და დიდხანს გრძელდებოდა.

მახსოვს ერთი საგულისხმო ამბავი. მეცადინეობა მიმდინარეობდა, კარი რომ გაიღო და ოთახში ცნობილი ორატორი დათიკო ვაშაძე შემოვარდა, სწავლა შე-



წყვიტეთ და გარეთ გამოდითო. ყველანი დავემორჩილეთ. დაიწყო მიტინგი. დიდი მღელვარებით გამოცხადდა, რომ იმ დღეს, დამფუძნებელ კრებაზე ბენია ჩხიკვიშვილმა შალვა ნუცუბიძეს ხელი შემოკრაო. პროტესტის ნიშნად მწკრივში დაგვაყენეს და ქუჩაში გვატარეს. მაშინ ვერაფერი გავიგე. მაგრამ შემდეგ მიიხრეს, ნუცუბიძე ფედერალისტი ყოფილა, ჩხიკვიშვილი — ეროვნული დემოკრატი.

თვითონ დავით ვაშაძე, ძმასთან ერ-
თად 20-იან წლებში გერმანიაში გაემგზავრა სასწავლებლად, იქვე გარდაიცვალა. ძმა დაბრუნდა კიათურაში, ერთხანს გერმანულს ასწავლიდა სკოლაში. 1937 წლის რეპრესიებს შეეწირა.

1921 წლის თებერვლის თოვლქუპიან ამინდში გამოგვიყვანეს სკოლიდან და გამოგვიცხადეს, რომ საქართველოს მთავრობამ თბილისი დატოვა და ქუთაისში გადავიდა. მოსწავლეები დემონსტრაციაზე გავედით, თან ტაბურეტი წმოვიდეთ. გამოგვეყენენ მასწავლებლები: პავლე ნადირაძე, გიორგი ანთელიძე. ტაბურეტზე შედგნენ და იმედიანად მიმართეს ხალხს, საქართველოს დამოუკიდებლობა აუცილებლად აღდგება, მთავრობა თბილისში დაბრუნდებაო.

მენშევიკების პერიოდში კიათურიდან არ გავსულვარ. ჩემი ერთი ძმა გრიგოლი კომერციულ სასწავლებელში სწავლობდა. დიდი ხვეწნის შემდეგ დღე-ღამე თბილისში გავუვი, ძმისთვის საწოლს ვწასაღებად. რატომ, არ ვიცი, მაგრამ იმ დროს მატარებელს „მაქსიმ გორკის“ ეძახდნენ. თბილისში ბევრი არაფერი მინახავს, მახსოვს ერთი მალაჩია წარწერით „ბეზრუჩკო“. მემამყებოდა, თბილისში ნამყოფი კაცი რომ ვიყავი. ერთი ჩემი მეგობელი ჩამაცივდა, თბილისში რა ნახეო. ვუთხარი, რა ვნახე და მგელი მოკლეს გოლოვინის

პროსპექტზე-მეთქი. სიცილით იგუფებოდა.

ჩვენმა პროტესტმა და ქუჩაში გამართულმა დემონსტრაციებმა ვერ უშველა საქართველოს — დამყარდა საბჭოთა წყობილება. ახალი ხელმძღვანელობა ხელისუფლებას ჩაუდგა სათავეში. ამან ჩემს ცხოვრებაზე დიდი ვერაფერი გავლენა მოახდინა. პირველ ხანებში საშინელი სიღარიბე იყო, მარგანეცის წარმოება თითქმის შეწყდა. ახალგაზრდობისათვის არანაირი გასართობი არ არსებობდა. წვიმიან დღეს ხალხს ტალახი ახრჩობდა. იმდენად გვიჭირდა, ფეტვის მჭადს ვაცხოვდით. ერთობ უსიამოვნო გემო ჰქონდა. კოსმეტკაზე ლაპარაკიც ზედმეტი იყო, პური არ იშოვებოდა, მაგრამ ქალებმა აქაც მიაგნეს გამოსავალს. კვერცხის გამომშრალ ნაჭუქს ნაყავდნენ როდინში, შემდეგ გამტკიცავდნენ და ეს იყო მათი პუდრი. საღებავად ნიგვზის კანიდან დამზადებულ მასას ხმარობდნენ. ხშირად გავუგზავნივართ ბავშვები ნიგვზის კანის მოსაგროვებლად.

ხელისუფლების სათავეში მოხვდნენ გაღმა ვაშაძეები, უპირველეს ყოვლისა, ცნობილი ბოლშევიკი ალექსანდრე საჩინოს ძე ვაშაძე. მისი ძალა და „მოღვაწეობა“ სამუდამოდ დაამახსოვრებდა შოროპანის მაზრას, რომელსაც რამდენიმე წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა. ირავმებოდნენ კომკავშირლები.

უღიმიამოდ ჩავათავეთ 1920-21 სასწავლო წელი. სკოლაში ჩემთან ერთად ჩემი ძმა პავლე დადიოდა. იგი ჩემზე გაცილებით ნიჭიერი და ბეჭითი, ახალგაზრდა მარქსისტი იყო. განსაკუთრებით უყვარდა ბოლშევიკი (გვასწავლიდა გიორგი ანთელიძე). იმდენად კარგი კალიგრაფია ჰქონდა, ჩემს ძმას აწერიებდნენ ხელნაწერ უურნალს, იგი გულით ატარებდა საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის იმედს და ამას ხალხსაც უზიარებდა.



ახალმა ხელისუფლებამ აგიტაციისათვის სადგურზე ესტრადა მოაწყო, სადაც მხატვრული კითხვის საღამოებსა და სხვადასხვა ღონისძიებებს აწყობდნენ.

მე თავიდან ბევრ რამეს ვიყავი მოკლებული. ჩემი საქმე საქონლის მიხედვით და მწყემსობა იყო. მამაჩემსაც ვეხმარებოდი. ყანაში სიმინდის თოხნა იქნებოდა ეს, მოტეხვა თუ ჩალის ზეინის დადგმა. მამაჩემი რომ ზეინს დადგამდა, ერთ რამედ ღირდა მისი ნახვა, იმდენად ლამაზი იყო. წყნარად მიდიოდა ჩვენი ცხოვრება.

ჩემმა უფროსმა ძმამ კალენიკემ, ჩვენს დიდ ეზოში ცალკე აიშენა სახლი და ცოლ-შვილთან ერთად იქ დამკვიდრდა. სწორედ კალენიკეს უბედურებით დაიწყო ჩვენი ოჯახის მსხვერვა.

1922 წლის ზაფხულის ერთ ცხელ ღამეს იგი მუცელში ხანჭლის ჩაცემით მოკლეს. გამოთენიხას მოასვენეს სახლში. ამ თავზარდამცემმა ამბავმა ჩვენს ოჯახზე ძალიან იმოქმედა. მწუხარებამ დააავადა ჩემი უფროსი და აგრაფინა, რომელმაც ის-ის იყო გათხოვების ასაკს მიაღწია. ის ჩვენი მეტრავი იყო. შესანიშნავად მღეროდა და გიტარაზე უკრავდა. მილიციის უფროსმა ჩემი ძმის მკვლელი დილითვე შეიპყრო, ყოველგვარი გამოკითხვის გარეშე უთხრა, რატომ მომიკალი ჩემი კომუნარო და რევოლუციით დაცხრილა. ჩემი ძმის გასვენებამდე აატარეს ჩვენი სახლის წინ მკვლელი. მისი ცხედარი რამდენიმე კაცს მიჰქონდა. ამ ამბავს მეორე უბედურება მოჰყვა — ერთი წლის ავადმყოფობის შემდეგ, ექიმებმა რომ ვერაფერი უშველეს, ჩემი და აგრაფინა გარდაიცვალა. მოიყვანეს მღვდელი — მამა ბესარიონი და აზიარეს მიცვალებული, რომელიც ავადმყოფობის შედეგად იმდენად დასუსტებულიყო, დედა ხელით იჭერდა. ზიარების შემდეგ, რამ-

დენიმე საათში, თავზარდამცემულმა დამ აგრაფინას თვალები დაუხუჭა.

ჩვენს ოჯახში ყოველი დღე დედაჩემის ტირილით იწყებოდა. მისი ტკივილი მთელი ცხოვრების მანძილზე არ განელეზულა, პირიქით, დროთა განმავლობაში მატულობდა. ამავე პერიოდში დააპატიმრეს ჩემი ძმა მარქსისტი პავლუშა, როგორც არასაიმედო პიროვნება, მეტეხის ციხეში ჩასვეს. შემდეგ რაღაც მოხდა, შეირიგეს და გაანთავისუფლეს.

ნაგუთის მოფარებულ ადგილებში ხშირად ეწყობოდა კრებები. იქ ბევრ ნაცნობ ახალგაზრდას ვხვდავდი ხოლმე. ეტყობოდა, დიდი საქმეებისათვის ემზადებოდნენ. 1924 წლის 28 აგვისტოს, მარიაშობისას, მოხდა კიდეც ეს დიდი საქმე, რამაც საბოლოოდ დაამსხვრია ჩვენი ოჯახი. დილით ადრე სროლა ატყდა, რომელიც თანდათან ძლიერდებოდა. ყველანი ზეზე წამოვცვივდით. ჩემი ძმები ლადია და პავლუშა სახლში არ იყვნენ. უმთავრესი ბრძოლა იმ შენობებთან მიმდინარეობდა, სადაც მილიცია და საგანგებო კომიტეტი („ჩეკა“) იყო მოთავსებული. „ჩეკა“-ს უფროსი მიშა ლომიძე ოჯახით იქვე ცხოვრობდა. მთელი დღის ბრძოლის შემდეგ შეთქმულებმა ჭიათურა აიღეს. სროლის შემდეგ გარეთ გამოვდით. აჯანყებულებმა სატუსაღოებიდან ხალხი გამოუშვეს. ატყდა ხვევნა-კოცნა და ცხენების თქარა-თქური. ამ ბრძოლაში არავინ მომკვდარა. იყო ერთადერთი შემთხვევა: ორი ახალგაზრდა შეეჩახა ერთმანეთს, მაგრამ ეს შეტაკება ქალიშვილის მიზეზით მოხდა. ეს ქალიშვილი სილამაზით განთქმული იულია გაფრინდაშვილი გახლდათ. ხმა გავარდა, ჭიათურამ დაღუპა გამოსვლების ბედი, რადგან ვადას ერთი ორი დღით დაასწრესო. მხიარულება მეტად ხანმოკლე აღმოჩნდა. მესამე დღეს მოისმა თვითმფრინავის გუგუნვი, რომელიც ნაგუთის მხრიდან

გამოჩნდა. ის იმდენად დაბლა მიფრინავდა, რომ გარკვევით დავიინახე წარწერა „იუნკერსი“. ქალაქს წრე დაარტყა და გაფრინდა. რამდენიმე საათის შემდეგ, ტყვიამფრქვევის ხმა გაისმა, და წითელმა რაჟმა პირდაპირ ჩვენს სახლთან ჩაიარა. ჩვენს სახლთან გადიოდა ის ერთადერთი გზა, რომლითაც ზესტაფონიდან ჭიათურაში შეიძლებოდა მოხვედრის ილუკაცია. ისევე აიღეს ძალაუფლება. პავლუშა ამ დროს საჩხერეში იმყოფებოდა.

იმავე დამეს დაიწყეს მონაწილეობა დაპატიმრება, წაიყვანეს ლაღია, დააპატიმრეს იონაც, რომელიც იქვე შორიანხლოს ცხოვრობდა ოჯახით. ხმა გავრცელდა, პავლუშა საჩხერის ტყეში მოკლეს. იონას აჯანყებაში მონაწილეობა არ მიუღია. ამის მოწმეები იყვნენ მეზობლები, რომლებიც ამბობდნენ, რომ იონა მთელი ღამე მათთან იყო. ლაღია ახალი დაქორწინებული იყო, აგვისტოში გადაიხადა ქორწილი, მალე, თბილისიდან საქმის გამოსაძიებლად ჩამოვიდნენ, ჭიათურიდან და საჩხერის ტყეში წაიყვანეს. ყოველივე ეს უცებ მოხდა: შორაპანში წაიყვანეს, იქ კი დაბურთულ ვაგონებში დაამწყვდიეს. ზოგიერთი მგზავრი, რომელიც სვირის და ზესტაფონის ბაზარში მიდიოდა, დაიბნა და გამოადებულ ვაგონებს შეახტა, რათა გზა შეემოკლებინა. მაგრამ ზესტაფონში მატარებელი არ გააჩერეს, პირდაპირ არგვეთასაკენ წაიყვანეს, სადაც დღევანდელი ფეროა. ამ დაბურთულ ვაგონებს ტყვია დაუშინეს და ბრალიანი და უბრალო ერთიანად გაწვავიტეს. იმათგან, ვინც მაშინ დახოცეს, ბევრს ვიცნობდი, ესენი იყვნენ: სტამბის მუშა, ზესტაფონელი ახალგაზრდა არჩილ არაბიძე; ქუნია იაშვილი (პაოლო იაშვილის უმცროსი ძმა); პარტიზანური ილიკო კეკელიძე; აკაკი ლოლაძე, ბერძენიშვილი (მსახიობი ნატალია, კაკაბაძის მეუღლე); მრეველიძეში მომუშავე მელიქიშვი-

ლი; მისი სიძე აბაშიძე (სოფელ სავანედან). საერთოდ, სავანესა და ჭალაში, 1924 და 1937 წლების განუყოფლობისას, აბაშიძეები თითქმის განადგურდნენ. ზოგმა გვარი შეიცვალა და კაპანაძედ ჩაეწერა.

დაბეჭითებით ყვებოლნენ ასეთ ამბავს: ნესტორ წერეთელი შემთხვევით გამოვიდა ჭიათურის სადგურზე. სტაცის ხელი და ვაგონში შეაგდეს. ნესტორ წერეთლის ვაჟი ავთანდილი ჩემი კლასელი იყო და ხშირად მიყვებოდა ამ ამბავს. გამწარებული ქალები გაედევნენ შვილებს, ქმრებს, მაგრამ შორაპანის სადგურში დაამწყვდიეს. რაღა ექნათ, უკან დაბრუნდნენ. დედას კედელზე ხელის ცემით სისხლი ჩაექცა. იმ დღიდან მარჯვენა ხელი უკანკალებდა. სიკვდილმა უმკურნალა — 1940 წლის ზაფხულში დედის ხელმა კანკალი შეწყვიტა.

დედაჩემის დაქრძალვაზე ძალიან ცოტა ხალხი მოვიდა. აღბათ, ერთდებოდათ შემჩნეულ ოჯახში მოსვლა. გაუბედურებულმა მამაჩემმა დედის ცხედარს უთხრა, მეც მალე მოვალო. ეს „მალე“ 1942 წლის 5 მარტი იყო, აღდგომა დღე. მამაჩემი, ოდესღაც სამაყვრო კაცი, ახლა ვაცვეთილ ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი მივებარეთ სავარეულო სასაფლაოს.

ამ ტრაგედიის შემდეგ პავლუშამ, რომელიც საჩხერეში იბრძოდა, თავი შეაფარა სოფელ საირხეში, ხვედელიძეებთან, ჩემი რძლის დის სახლს. ოჯახს რეპრესიების შეეშინდა და პავლუშა იძულებული იყო იქიდან წამოსულიყო. ჩვენთან ჩამოვიდა. გაგვეხარდა, რომ ცოცხალი იყო. მაშინ ჩემი ძმა 20 წლის ძლივს იქნებოდა. მაგრამ ამდენი უბედურების შემდეგ, ასაკთან შედარებით, უფროსად გამოიყურებოდა. მეზობლებმა ღამე არ გაათვინეს, მათაც შეეშინდათ. შემდეგ, ჩვენმა ახლობელმა ონისიმე ლეჟავამ შეიფარა იგი. ამ ამბავს მიყვებოდა ონისიმეს შვილიშვილი. შო-



თა ხანდრავა. დახვრეტას გადარჩენილი ახალგაზრდობა დაიბარეს, ჭკუა დაარჩიეს და გამოუშვეს. ჩემი ძმა სადღაც გაქრა. მის შესახებ ხან რას მეუბნებოდნენ, ხან—რას, ბოლოს წერილი მოვიღა საფრანგეთიდან. ეს იყო 1925 წლის იანვარში. მაშინ გახდა ჩემთვის ცნობილი ყველაფერი. პავლუშა ჩაუყვანიათ ქობულეთში, კაბაში გამოუწყვიათ და ჩადრითა და ხელში სანავთე ჭურჭლით, კონტრაბანდისტებს მდინარე ჭოროხის გულში სანდვარზე გადაუყვანიათ. მე მქონდა პავლუშას ქობულეთში გადაღებული უკანასკნელი ფოტო. სამწუხაროდ, ეს ფოტო ოჯახში ხშირი ჩხრეკების შიშის გამო განადგურდა.

1922 წელს, 13 წლისა სამკითხველს წევრი გავხდი. ჩემი საკითხავი წიგნები იყო უურნალი „ჩეჩილი“, ზღაპრების წიგნი. ერთხელ საუბრისას გავიგე, ვიღაცაზე თქვეს, კარგი ბიჭია, კითხვა უყვარსო, ამან ისე ჩამაფიქრა, რომ მთლიანად შეეცვალე ჩემი ცხოვრება. დავიწყე კითხვა. წაკითხულიდან ბევრს საერთოდ ვერ ვგებულობდი. წიგნები სამწყემსურში დამქონდა. აბა, ჩემი ძმის წიგნებს როგორ გავიგებდი. სიამაყით მეჭირა ხელში. „თხა და გიგოს“ პერსონაჟს დავემსგავსებოდი, ისევ წიგნის სიყვარულს რომ არ გამოვეფხვნილებინე.

ამ დროს ხმა გავარდა, თეატრს უფასო თანამშრომლები ესაპირობაო. ესენი ისეთი ხალხი უნდა ყოფილიყვნენ, რომლებიც უფასოდ იმუშავენდნენ, შემდეგ კი თეატრის წარმოდგენებზე უბილეთოდ დასწრების უფლებით ისარგებლებდნენ. ბევრი ლოდინი მომიხდა, ვიდრე პიესაში მცირე როლს მომცემდნენ. რევოლუციური პიესა იყო. გმირულად დაღუპული უანი საკაცით უნდა შემოგვესვენებინა სცენაზე და უკან გავბრუნებულიყავით. ალბათ, ვერავინ შემამჩნია, მაგრამ ჩემს სიხარულსა და ბედნიერებას საზღვარი არ ჰქონდა.

ვვიქრობდი, რომ ჩემი გამარჯვებულება დადგა.

ამ წელს სხვა სპექტაკლში მონაწილეობა არ მიმიღია. 1923 წელს ჩამოყალიბდა ვაგონის მტირთავ მუშათა დრამატული წრე, ცნობილი მსახიობის იანგო აბტალიდის ხელმძღვანელობით. მის გვარს აფიშებზე დიდი ასოებით წერდნენ. მან გედევანიშვილის „მსხვერპლი“-ს მზადება დაიწყო და პატარა ბიჭის — შაქროს როლი მომცა. სპექტაკლი მუშათა კლუბის სცენაზე მრავალი რეპეტიციის შემდეგ დაიდგა და დიდი წარმატებაც ჰქონდა. ძალიან მიხაროდა, წამახალისეს ახალი ფეხსაცმელებით, რომლებმაც ფეხებიც გამოთბო და გულიც. ამ წარმოდგენაში მთავარ როლზე მოიწვიეს სახელგანთქმული ალექსანდრე იმედაშვილი. ამის შემდეგ იგი ამ თეატრში მუდმივ სამუშაოდ მოიწვიეს. იმედაშვილის გამოჩენამ, ჭიათურის ცხოვრებაში დიდი გამოცოცხლება გამოიწვია. მან ბევრი რამ გააკეთა ამ თეატრის წინსვლისათვის. ა. იმედაშვილი 1935 წლიდან დასის წევრად ითვლებოდა. მისი მონაწილეობით სამი პიესა დაიდგა: „შექსპირის „ოტელო“, „ჭირვეულის მორჭულება“ და სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“. ეს პიესები 1942 წლამდე ყოველი სეზონის რეპერტუარის წამყვან სპექტაკლებს წარმოადგენდა. მანამდე, ვიდრე ბატონი საშა იმედაშვილი ცოცხალი იყო, მან დაამკვიდრა რეალისტური სკოლის ტრადიციები. უდიდესი ბედნიერება იყო მისებრ დიდ, პატიოსან, განათლებულ ადამიანთან ურთიერთობა. ფასდაუდებელია მისი ღვაწლი ჭიათურის თეატრის წინაშე.

თეატრის ცნობილმა მუშაკმა სოფრომ ცომაიამ (მას სოჭილას ვეძახდი), ბატონი საშა თავის სოფელში მიიწვია. ეს იყო 30-იან წლებში. სოფელ ზოდს ტრანსპორტი არ უდგებოდა. საჭირო იყო რკინიგზის სადგურ დარკვეთიდან

ფეხით წასვლა. ბატონი საშა სოჭილას დიდი პატივისმცემელი გახლდათ. მაგრამ ფეხით სიარული ძალიან გაუჭირდა. ხშირად ამოიკვნესებდა: „ახ, ზაჩემდა“. ამ კვნესით ავედიტ ზოდში. გზად ეკლესიასთან შეგჩერდით. სოჭილამ უთხრა: „ბატონო საშა, აქ მამარემი მთელი სიცოცხლე წირავდა, აქ დაასრულა თავისი ცხოვრება“. შემდეგ მიიყვანა და აჩვენა ერთი იშვიათი ცაცხვის ხე. მისი მსგავსი, მართლაც, არაფერი მინახავს. როგორც გვითხრეს, ამერიკელებმა კიათურაში შავი ქვის წარმოების დასაწყებად რომ იყვნენ ჩასულნი, ამ ხის სილამაზით მოხიბლულენ, ფოტოზე აღბეჭდეს იგი. ბატონმა საშამ თქვა, მარტო ამ ხის სანახავად ღირდა აქ ამოსვლაო.

ხშირად ვუოფილვარ ბატონ ალექსანდრესთან სტუმრად თბილისში. მისი სახლი კოჭრისკენ მიმავალ გზაზე, ამაღლების თუ დავითაშვილის ქუჩაზე მდებარეობდა. მისმა მეუღლემ, ქალბატონმა პაშა შოთაძემ (წარმოშობით ჩხაროდან იყო), ცნობილმა ოჯახისშვილმა კარგი, გემრიელი მასპინძლობა იცოდდა.

ბატონ ალექსანდრეს მუშაობა მოუხდა კ. მარჯანიშვილთან, ა. ახმეტელთან, რაზეც თავად საინტერესოდ წერდა. ეს ხელნაწერი მან თეატრალურ მუზეუმს გადასცა, ხოლო ომის დამთავრების შემდეგ ზუხნიკაშვილმა გამოსცა.

ალექსანდრე იმედაშვილი თავისებური კაცი იყო. საწოლთან, ჩარჩოში ჩასმული ბრძანების ამონაწერი ჰქონდა ჩამოკიდებული: „უღისციბლინობისთვის მოიხსნას თეატრიდან რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ალექსანდრე სლომოვის ძე იმედაშვილი“.

ხელისმოწერა: ა. ახმეტელი“.

იმედაშვილის სანუკვარი ოცნება განუხორციელებინა მეფე ლიონ ასრულდა, დღეო ანთაძემ ამ როლის შესასრულებლად ქუთაისში მიიწვია. სპექტაკლი



თ. მაქარაშვილი,
ა. იმედაშვილი,
მ. ვაშაძე,
ქ. ზესტაფონი 1935 წ.

1941 წელს დაიდგა და საგასტროლოდ ჩამოსულმა თეატრმა თბილისში წარმოადგინა. გასტროლები დაემთხვა გერმანიის საბჭოთა კავშირზე თავდასხმას. ამან ყველაფერი შეცვალა: გასტროლები შეწყდა. ბატონი ალექსანდრე ქუთაისში აღარ წასულა, ლოგინად ჩავარდა და 1942 წელს გარდაიცვალა. კიათურის თეატრიდან დაკრძალვას სოფრომ ცომაია დაესწრო. დასაფლავებისას მოხდა გერმანელთა თვითმფრინავების თავდასხმა თბილისზე. ასეთ ქექა-ქუხილში დაასრულა ცხოვრება ქართველმა ტრაგიკოსმა ალექსანდრე იმედაშვილმა.

ვსწავლობდი, გატაცებული ვიყავი სცენით, ვმუშაობდი ყანაში, ვმწყემსავდი საქონელს. ზაფხულის პერიოდში კარუტის ქარხანაში, ფუჭი ქანების გამწმენდ წრეზე დამასაქმეს. ამ წრეზე იყ-



რებოდა მარგანეცი. ჩვენ, ახალგაზრდა მუშები ფუტე ქანებს ვაცლიდით. ვმუშაობდით აგრეთვე პანანის ქარხანაში, სარეცხ დაზგაზე. კარუტის ქარხანა ეკუთვნოდა გელზენინხერის საზოგადოებას. მოგვიანებით, საფრანგეთში რომ მივდიოდით მატარებლით, ერთ-ერთ სადგურს ეწოდებოდა გელზენინხერი. ამ სახელმა ბევრი რამ გამახსენა ჩემი ცხოვრებიდან.

ჭიათურაში მიცნობდნენ როგორც სცენისმოყვარეს. ჩვენს სკოლაში ხშირად იკითხებოდა რეფერატები. ერთხელ მეც მოვამზადე რეფერატი გიორგი ერისთავზე. მაშინ, ილია ჭავჭავაძე უარყოფილი იყო. სასაცილოდ იგდებდნენ მის ლექსს „პოეტის“ სიტყვების „მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის“ გამო. ამ სტრიქონების ავტორს უყურებდნენ, როგორც გლეხების მჩაგვრელ-შემვიწროვებელ ფეოდალს. პირველ ადგილზე ჭონქაძესა და ნინოშვილს აყენებდნენ. ერთი სიტყვით, დიდი ენერჯია დავხარჯეთ ილიას უარყოფაზე. განსაკუთრებით, კომკავშირლები აქტიურობდნენ. ყველა გასამართლებასა თუ რეფერატს ესწრებოდა ბატონი იპოლიტე ვართაგავა, რომელიც თავდაუზოგავად იცავდა ილია ჭავჭავაძეს, მაგრამ აქტივს ვერაფერი შეასმინა. მან ბევრი შეურაცხყოფა გადაიტანა, ბოლოს „ნიანგის“ ყდაზე გამოსახეს. კარიკატურაზე გამოსახული იყო დიდ ქვეწარმავალზე გამომხმული იპოლიტეს თავი, ასეთი წარწერით: „გველს ზვრელიდან ამოიყვანს „ჩეკა“ ფხიზლად მამებარი“.

ვამაუბ, რომ ჩემი სიმწიფის ატესტატს ხელს აწერს სკოლის დირექტორი, ბატონი იპოლიტე ვართაგავა, დიდუბის პანთონის ღირსეული ბინადარი. 1926 წელს სკოლა დავამთავრე. ჩემმა ამხანაგებმა უმადლეს სასწავლებლებში გააგრძელეს სწავლა. მე კი რეჟისორმა ჰავლე ფრანგიშვილმა ჭიათურის თეატრში მიმიწვია მსახიობად. როგორ

ვიფიქრებდი მაშინ, რომ თეატრში მსახიობობა ჩემი გრძელი ცხოვრების თანამგზავრი, ჩემი სიხარული და მწუხარება, ჩემი აკადემია და პატროსნება. ყველაფერი, რაც კარგია ჩემში, ჭიათურას ეკუთვნის. მას არაფერი დანანებია ჩემთვის და ბედნიერი ვარ, რომ მის საპატიო მოქალაქედ ამირჩიეს.

ჩემი ყმაწვილობის მესხიერებაში ღრმად და მკაფიოდ არის აღბეჭდილი საქართველოს დამოუკიდებლობის წლები. თუ მეფის ჩამოგდება იმით აღინიშნა, რომ „წალად“ წოდებული ოთახიდან მეფის ოჯახის სურათი ჩამოხსნეს, შემდეგ დავა და კამათი საქართველოს დამოუკიდებლობას ეხებოდა. ლაპარაკობდნენ საქართველოს დამოუკიდებლობაზე, მრავალპარტიულობაზე. ჩემი უფროსი ძმები ხშირად ახსენებდნენ დემოკრატებს, ფედერალისტებს, სოციალ-რევოლუციონერებს, მარქსისტებს, ეროვნულ-დემოკრატებს, ბოლშევიკებს და სხვებს.

რადგან ჭიათურაში ეკლესია არ იყო, ჩვენს სალოცავად მღვიმევის დედათა მონასტერი და ზედაზგანის მთავარანგელოზის სახელობის ეკლესია ითვლებოდა. ამ ეკლესიის მოედანს ახალგაზრდები ხშირად რეფერატების წასაკითხად იყენებდნენ. წამყვანი თემა იყო: დავით აღმაშენებელი, თამარის მეფობა, ხშირად მესმოდა საქართველოს საზღვრების სიღიდის შესახებ. ახალგაზრდები ერთმანეთს სამშობლოს სიყვარულის გამომჟღავნებაში ეჯიბრებოდნენ. სამუდამოდ დამამახსოვრდა სიმონ ბლიაძის შთამბეჭდავი მოხსენება ოქროს ხანაზე. მოგვიანებით, საფრანგეთში ყოფნისას ხშირად ვიხსენებდი ამ ამბავს. იგი ახლაც დიდი პატრიოტია.

მართალია, ირგვლივ სიღარიბე სუფევდა, მაგრამ თავისუფალი საქართველო მაინც ბედნიერი იყო. ეს სასიხარულო დღეები დიდხანს არ გაგრძელდებულა. საქართველოს ყოველი მზრიდან



უტვდნენ. მრავალი ქიათურელი შეეწი-
რა ამ ბრძოლებს. ბევრჯერ მინახავს
რკინიგზის სადგურის ბაქანსა და გადა-
სასვლელებზე ფრონტზე დაღუპულთა
უბრალო კუბოები, ჭირისუფალნი სოფ-
ლებისაკენ რომ მიასვენებდნენ. ბედ-
ნიერი დღეების დასასრული იგრძნობო-
და. 1920 წლის ბოლოს ხმა გავარდა,
რუსები საქართველოს ემუქრებიან.

ჩემი უფროსი ძმები: ვლადიმერი და
არკადი სამშობლოს დასაცავად იბრ-
ძოდნენ იმ დროს, როცა ქიათურაში
ნოე რამიშვილი ჩამოვიდა. ეს სახელი
ჩემთვის ნაცნობი იყო, რადგან ჩემი ძმა
პავლუშა მის წიგნს „ისტორიულ მატე-
რიალიზმს“ კითხულობდა. ეს წიგნი
მეც ვალამიფურცლავს, მაგრამ მაშინ
ვერაფერი გავიცო. „საქართველოს საფრ-
თხე ემუქრება, კაციჭამიები მოდიან მის
დასაპყრობად“ — თქვა ნოე რამიშვილ-
მა მიტინგზე. 1921 წლის დასაწყისისა-
თვის საქართველოს დაღუპვის საფრ-
თხე თანდათან ძლიერდებოდა. ხალხში
ღებენდები დადიოდა კოჭორთან იუნ-
კერებისა და წითელი არმიის შეტაკების
შესახებ. ამბობდნენ, არც ერთი იუნკე-
რი ცოცხალი არ დანებდაო. ხალხი შიშ-
მა მოიცვა. თებერვლის დღეებში მოს-
წავლენი ქუჩაში გამოგვიყვანეს. საპ-
როტესტო მიტინგები ეწყობოდა. თან
ტაბურეტი დაგვქონდა, სიტყვაში გამო-
სული ზედ რომ ასულიყო. სიტყვებს
გიორგი ანთელაძე და პავლე ნალირაძე
წარმოსთქვამდნენ. ისინი ამბობდნენ,
წითლების სამხედრო ნაწილი რაჭაზე
გამოვლით მოდისო. შიში თანდათან
ძლიერდებოდა. ამ შიშმა გადააწყვეტინა
ქალების, თავი საჩინო ვაშაძის საწლისა-
თვის შეეფარებინათ. მთელი უბნის ქა-
ლები შეიკრიბნენ და ბოლშევიკ ალექ-
სანდრე ვაშაძის სახლში წავიდნენ. იქ
რამდენიმე დღე დაჰყვეს. მაგრამ არა-
ფერი მომხდარა. ახალ ხელისუფლებას
ქიათურა უბრძოლველად დანებდა. თით-
ქოს არაფერი შეცვლილა, მხოლოდ ია-

რალასმული კაცები მომრავლდნენ.
რამდენიმე რევოლუციონერს ატარებდა, გა-
მოჩნდა ქამარზე ჩამოსაკიდებელი ხელ-
ყუმბარები, ხმალხანჯალი, მოკლე კა-
რაბინი. ყველაზე სასახლო იყო ხის
ბუდიანი იარაღის ტარება. მათი თანა-
მდებობა იარაღის რაოდენობით გამო-
ირჩეოდა. ზოგიერთს თავისი დაცვა
დაჰყვებოდა, იარაღი მომარჯვებული
ჰქონდათ, მუდმივ მზადყოფნაში იყ-
ვნენ. ასე მკვიდრდებოდა ახალი ხელი-
სუფლება.

დამყარდა ბოლშევიკური ხელისუფ-
ლება. რაიონს შორაპნის მაზრა უწოდეს,
რომელშიც ქიათურა, ზესტაფონი, ჩხა-
რი, ხარაგაული, საჩხერე შედიოდა. თუ
ამ მაზრის უფროსი ქიათურელი იქნე-
ბოდა, სამხარეო ცენტრი ქიათურა იყო,
თუ — ზესტაფონელი, მაზრის ცენტრი
ზესტაფონში გადაინაცვლებდა. ამის გა-
მო, მეტად კოლორიტული გამოთქმა
დამკვიდრდა — შე კაცო, რავა შორაპ-
ნის მაზრასავით დადიხარ. ასეთი გადა-
სვლა-გადმოსვლა ხშირი შემთხვევა იყო.

ახალმა ხელისუფლებამ მიტინგების
გამართვა დაიწყო. მოსწავლეებს წაგვი-
ყვანდნენ მიტინგებზე, დაგვყენებდნენ
ტრიბუნებთან და იარაღსმული კაცე-
ბი მჭერმეტყველებებაში ერთმანეთს ეჯი-
ბრებოდნენ. დიდხანს გრძელდებოდა
ასე. ბევრჯერ მსმენია — გაუმარჯოს
ამიერკავკასიის ბოლშევიკების ბელადს
ფილიპე მახარაძეს. შემდეგ ეს ბელადი
გაიძახოდა — გაუმარჯოს ამიერკავკა-
სიის ნაცად ხელმძღვანელს, ჩვენს საყვ-
რელ ლავრენტი პავლეს ძე ბერიას.

ისევ თეატრს დავუბრუნდეთ. 1928—
1927 წლების სეზონი წარმატებით დამ-
თავრდა. გადაწყდა, მომავალი 27-28 წწ.
სეზონში თეატრის ხელმძღვანელობა
პავლე ფრანგიშვილს გაეწია. როგორც
აღვნიშნე, სეზონის დაწყებამდე მარგა-
ნეცის გამამდიდრებელ პანასიის ქარხ-
ანაში დაგვაზე ვმუშაობდი. დღიური
ხელფასი 2 მანეთს და 75 კაპ. შეადგენ-



და. ეს სამუშაო დიდი პროტექციით ვი-
შოვე. უქმად ყოფნას შრომა ვარჩიე.
ეს გასამრჩელო იმ დროისათვის კარგი
იყო.

სექტემბერში თეატრში მიმიწვიეს.
დასიდახლი მსახიობებით შეივსო. გა-
ნახლდა რეპერტუარი. მეც კმაყოფილი
ვიყავი. სეზონი 15 მაისამდე გაგრძელ-
და...

ჩვენს ოჯახს უბედურება შემთხვა.
ჩემი უფროსი ძმა გრიგოლი, რომელიც
პროფკავშირებში მუშაობდა, ერთ დღეს დააპა-
ტიმრეს. მაშინ ეს ჩვეულებრივი ამბავი
იყო. ჩვენი სახლი გაჩხრიკეს. ვინაიდან
ქიათურაში დიდი სატუსაღო არ იყო,
გრიგოლი რამდენიმე დღის შემდეგ მე-
ტეხის ციხეში გადაგზავნეს. ჩემს გარდა-
ვის შეეძლო მისი მიხედვა. ხშირად მი-
ხედებოდა თბილისში ჩასვლა და საქმ-
ლის ჩატანა. სამი წლით თავისუფალი
გადასახლება მიუსაჯეს. თბილისში
მგზავრობა მიპირდა. მახსოვს ერთხელ,
ისეთი დიდი თოვლი მოვიდა, რომ მე
და ჩემმა რძალმა ანამ ერთი დღე მა-
ტარებლის ვაგონში გავატარეთ. თოვ-
ლი ვაგონის ფანჯრამდე ამოვიდა. ორი
დღის წვალების შემდეგ, ძლივს ჩავე-
დით თბილისში. როდესაც გრიგოლს
ასახლებდნენ, მხოლოდ მაშინ მოგვცეს
მისი ნახვის უფლება. სამგზავროდ სა-
ჭირო ნივთები, ლოგინი მივუტანეთ.
შეხვედრა მცირე ხანს გაგრძელდა. ხე-
ლის ჩამორთმევა არ შეიძლებოდა, შუ-
აში რკინის ღობე იყო. თვალტრემლია-
ნები დაეშორდით ერთმანეთს. როცა
გადასახლების ადგილზე, ქალაქ გლა-
ზოვში ჩავიდა, შეგვატყობინა. მრავალი
სამი წელი გავიდა. მაგრამ გრიგოლს
მაინც არ ანათავისუფლებდნენ. მხოლოდ
ადგილს უცვლიდნენ. მახსოვს, სარატო-
ვის მხარეში გადაიყვანეს. ის უკვე და-
ცოლშვილებული იყო და ჰყავდა შვი-
ლი, სახელად მიშა. თხოვნის ბარათი
გავგზავნე დაწესებულებაში, რომელ-

საც „პოლიტ პომოში“ ერქვა. მის
კატორინე პეშკოვა ხელმძღვანელობდა.
ამ ქალზე ამბობდნენ, მაქსიმ გორკის
პირველი ცოლი იყო. მივიღე პასუხი,
რომ თხოვნა დაკმაყოფილებულია და
ჩემი ძმა გლაზოვში დააბრუნეს. ეს გა-
დასახლება დიდხანს გაგრძელდა. შემ-
დეგ, ცოტა ხნით ქიათურაში ჩამოვიდა.
1937 წლის რეპრესიებში მოხვდა. ერთ-
მა კეთილმა კაცმა მიჩნია, აქედან წა-
ვიღებო. მართლაც, ასე მოიქცა. მატა-
რებელზე ოთხი სული გავაცილეთ. სი-
დღედრიც მასთან იყო. იმავე ღამეს მო-
ვიდნენ დასაპატიმრებლად. იღბლად
გაასწრო. მრავალი წვალება გადახდა
თავს. მთელი ცხოვრების მანძილზე სა-
თანალო ინსტანციებში იბარებდნენ,
დაკითხვებს უწყობდნენ. ერთი უნამუ-
სო ფულსაც ართმევდა. მოგვიანებით,
ჩვენს ეზოში პატარა ქოხი აიშენა. სი-
დღედრი, გლაზოველი ქალი, აქ გარდა-
იცვალა. ვაშაძეების სასაფლაოზე და-
ვასაფლავეთ. 1951 წლის დეკემბრის
ცივ, ქარიან დღეს თავს დაესხნენ. გა-
რეთ მდგარ მანქანაზე ოჯახიანად შეშ-
ყარეს და ქუთაისისაკენ მიმავალ გზას
გაუყუენეს. იმ დროს, მთელი დღის გან-
მავლობაში, ადამიანებს ღია სატვირთო
მანქანებით ეზიდებოდნენ. საჩხერიდან
მიმავალ მანქანას წინ ჩაღის კონები
ჰქონდა ჩამოფარებული, თავი ქარისა
და სიცივისაგან რომ დაეცვათ. ასეთი
წვალებით ჩავიდნენ ყაზახეთის ტრამა-
ლებში. სტალინის გარდაცვალების შემ-
დეგ გაამართლეს და ოჯახი დაანგრეულ
კერას დაუბრუნდა. ერთხელ, ჩემმა
რძალმა მიამბო: ვაგონში პატარა ბავ-
ში გარდაიცვალა, ატყდა ტირილი და
მწუხარება ჩამოწვა. ბავშვის პატრონი
აიძულეს გვამი რომელიმე სადგურში
ჩაეყვანა. ქირისუფალი ასეც მოიქცა.
მკვლარი ბავშვი თბილ, ღამა საბანში
გახვია და სადგურის ბაქანზე დაასვენა.
ნეტავ, რა ბედი ეწია ამ ქართველს?
ყაზახეთის ტრამალებში გრიგოლის



ოჯახს დიდი წვალეზა და დამცირება გადახდა. ჯანგატებილმა, სიცოცხლე გამწარებულმა ჩემმა ძმამ, „საამური ცხოვრება“ „საამურ ეპოქაში“ დაასრულა. წარმოიდგინეთ, ჩემი და მისი ნაცნობ-მეგობრები იმდენად იყვნენ შეშინებულინი, სამძიმარზეც კი არ მოვიდნენ. ასე წავიდა ჩემი ტანჯული ძმა ამქვეყნიდან. მისი აწიოკებისათვის, ერთმა პიროვნებამ ლენინის ორდენიც კი მიიღო. ასეთი საუბარიც გამართულა: — ერთმალ, მომილოცავს ლენინის ორდენით დაჯილდოვება.

— გმადლობთ, ჩემო ერასტი, ეს ჯილდო სიმონ ვაშაძის სახლის გაჩხრეკაში დავიმსახურე.

დასრულდა 1927—28 წლების სეზონი. მომავალი სეზონის ხელმძღვანელობა კონსტანტინე (კოწო) ანდრონიკაშვილს დაევალა. ამ ცნობილ თეატრალურ მოღვაწეს განათლება საფრანგეთში ჰქონდა მიღებული. მან პარიზში ცნობილი რეჟისორისა და პედაგოგის ანტუანის სკოლა გაიარა. კ. ანდრონიკაშვილი მრავალ ქართულ ფილმში მონაწილეობდა, სხვადასხვა როლს ასრულებდა. დასი გადახალისდა. კვლავ მიმიწვიეს. 1928-29 წ.წ. სეზონი გაიხსნა დია ჩიანელის (დავით ჩხეიძე) პიესით „ლიატ დეზერ“, რომელიც სვანეთის ცხოვრებას ასახავდა. პიესაში გამოყენებული იყო ხალხური სანახაობა — ყიენობა, რომელიც სიმღერა „ლილილი“-ს ფონზე იმართებოდა. წარმოდგენა კარგ რიტმში მიმდინარეობდა და მაყურებელში მოწონებით სარგებლობდა. შემოქმედებითი მუშაობა წარმატებით მიდიოდა. დაიდგა: შ. დადიანის „გუშინდელნი“, ლ. ქიქელიძის „ტარიელ გოლია“, რომელიც პიესად თავად ანდრონიკაშვილმა გადააკეთა. სპექტაკლებს მუსიკალურად პეტერბურგის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული, ქალბატონი ვარია მიქელაძე აფორმებდა. დაიდგა კირშონის

„ლიანდაგი გუგუნებს“. ამ წარმოდგენას რეცენზია უძღვნა კრიტიკოსმა ბესო უღენტმა. მოკლედ, ჩინებული სეზონი გამოვიდა. ანდრონიკაშვილმა პირველმა შემოიღო სპექტაკლებზე მუშათა კოლექტიური დასწრება, მაღაროებში გასვლითი წარმოდგენების გამართვა.

ქუთაისში მარჯანიშვილის თეატრი დაიბადა. ეს გახლდათ ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრი, რომლის ხელმძღვანელი და სულისჩამდგმელი დიდი ქართველი რეჟისორი იყო. ქართველი ერის ყურადღება ქუთაისისკენ იყო მიმართული. იქიდან სენსაციური ამბები მოდიოდა. ამ თეატრის წარმოდგენები განცვიფრების, აღტაცებისა და აზრთა შეხება-შემოხლის საფუძველს იძლეოდა. კ. ანდრონიკაშვილის მეუღლე, ქალბატონი ანეტა ქიქოძე, რომელიც იმ თეატრში მუშაობდა, ხშირად გვიამბობდა იმ სპექტაკლების შესახებ. ქუთაისის თეატრის რეპერტუარიდან ჩვენთანაც დაიდგა ე. ტოლერის „ჰოლანა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ამ სეზონში ჩვენთან ყველაფერი კარგად მიდიოდა. მხოლოდ ხელფასი იგვიანებდა. ხანდახან, სამი თვით ჩამოსული მსახიობები სასადილოებში ნისიად იკვებებოდნენ. მატერი-ალურად ძლიერ უჭირდათ.

მომავალ წელს თეატრის ხელმძღვანელობა კ. ანდრონიკაშვილმა აღარ ისურვა. ჩვენთან ისევ პავლე ფრანგიშვილი დაბრუნდა. შემდეგ სეზონებში სხვა თეატრებში წასვლის სურვილი გამოიჩინდა. ერთ ადგილას ყოფნა აღარ მაკმაყოფილებდა. დიდი სურვილი მქონდა თეატრალური განათლება მიმეღო. სამწუხაროდ, ჩვენთან შესაფერისი სასწავლებელი, გარდა რუსთაველის თეატრის სტუდიისა, არ იყო. გავბედე, თხოვნით კოტე მარჯანიშვილს მივმართე. არავითარი პასუხი არ მიმიღია. მხოლოდ მაშინ, როცა აკაკი (კაკო) კვანტალიანს, ჩემს მომავალ მეგობარს შევხვდი, შე-



ვიტყვებ, რომ ჩემი მიწვევის შესახებ საუბარი, თეატრში ადრე ყოფილა.

1980 წელს, კოტე მარჯანიშვილი და თეატრის ძირითადი ბირთვი სამუშაოდ თბილისში გადავიდა და დედაქალაქში მეორე სახელმწიფო თეატრი დაფუძნდა. 2-3 წლის შემდეგ, მათგან ქუთაისის თეატრს კვლავ დაუბრუნდა ერთი ძლიერი ჯგუფი. ამ დროს მიმიწვიეს ქუთაისის თეატრში, აქ გავიცანი რეჟისორები: გ. სულიაშვილი, ვ. აბაშიძე (რომელსაც მარჯანიშვილის შემცვლელად თვლიდნენ), ს. მიქელაძე და ა. ჩხარტიშვილი. ეს სეზონი განსაკუთრებით დამამხსოვრდა. სეზონის გახსნამდე თეატრში უსიამოვნება მოხდა. მიგვატოვეს რეჟისორმა ვახტანგ აბაშიძემ და მსახიობებმა: სერგო ზეკარიაძემ, მერი ქორელიმა. როლები ხელახლა გადაანაწილეს. სამუშაო ჩემთვისაც გამოჩნდა. ვმუშაობდით ჰაშეკის პიესაზე „უოჩაღი ჭარისკაცი შვეიცია“. ამ დღეებით დაიბადნენ რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი (ეს მისი პირველი დამოუკიდებელი წარმოდგენა იყო) და შესანიშნავი მსახიობი ალექსანდრე (საშო) გომელაური. პიესა მხატვრულად ახალგაზრდა მხატვარმა პეტრე ოცხელმა გააფორმა. მუსიკა დაწერა ჯერ კიდევ სტუდენტმა ანდრია ბალანჩივაძემ. თარგმანი იოსებ გრიშაშვილს ეკუთვნოდა. სპექტაკლს მოწონება ხვდა. იმ წელს, ყველაზე დიდი წარმატება გერცელ ბააზოვის პიესის „მუნჯები აღაპარაკდნენ“ მიხედვით დადგმულ წარმოდგენას ჰქონდა. ამ პიესამ, რომელიც პირველად ქუთაისში დადგა რეჟისორმა გ. სულიაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა თამარ აბაკელიამ, ხოლო მუსიკა რევაზ გოგონიაშვილმა დაწერა, იმ წლის სეზონში სიხალე შეიტანა იმ მხრივ, რომ კარგი შემოსავალი მოგვცა და ხელფასები დროზე მივიღეთ.

თბილისიდან ქუთაისს ჩამოსული ჯგუფი მალე დაუბრუნდა მარჯანიშვი-

ლის თეატრს. მე კვლავ ქუთაისში თეატრში გადავედი.

1988 წელს ჩემმა ოჯახმა მოინდომა ცხოვრების თანამგზავრი შემეძინა. ცოლად შევირთე მშვენიერი ახალგაზრდა ქალი ოლია. ჩვენ 22 ნოემბერს შევუვლდით. ჩემს ცხოვრებაში დაიწყო ახალი ხანა...

სწავლის დიდი სურვილი მქონდა და ვცდილობდი სისრულეში მომეყვანა. 1984 წელს, ადგილობრივი ხელისუფლების მხარდაჭერით, მოსკოვს გავემგზავრე — თეატრალურ ინსტიტუტში სასწავლებლად. მოსკოვში პირველად მივემგზავრებოდი. მაშინ მატარებელი კიევე გაველით მიდიოდა, რასაც დიდი დრო სჭირდებოდა. მეუღლე მოწყენილი დავტოვე. პირველ შვილს ელოდებოდა. ამ არასწორ ნაბიჯს გვიან მივხვდი. ოლიას ვერ მოვუარე...

მოსკოვში თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორი იყო ფურშანოვა, სამოქალაქო ომის გმირი, საინტერესო გარეგნობის მანდილოსანი. გამოცდები ჩავაბარე. არ ჩავჭრილვარ, მაგრამ რუსული ენის არასაკმარისი ცოდნის გამო, ცენტრალურ თეატრალურ ტექნიკუმში გადამაგზავნეს. ჩემთან ერთად იქ იყო ჩვენი თეატრის მსახიობი ალექსანდრე თარხნიშვილი. თანდათან ვერცოვდით მოსკოვს. პირველ სექტემბერს მცირე თეატრში წავედით. ვინახულეთ დირექტორი, ჩვენი თანამემამულე სერგო ამბულლობელი. მან კარგად მიგვიღო. გვესაუბრა რა საქართველოზე, მოიკითხა სანდრო კაცხაძე, პავლე ფრანგიშვილი. თეატრში ვნახეთ რომაშოვის „მებრძოლები“ — წარმოდგენა სამოქალაქო ომის თემაზე. სიხარულით დავაბიჯებდი შჩეპკინის დარბაზებში. მაგრამ ეს სიხარული ხანმოკლე აღმოჩნდა ჩემი პირველი შვილის გარდაცვალების გამო. რამდენიმე დღით ქიათურაში ჩამოვედი. დარდისაგან განადგურებული მეუღლე ვნახე. შვილზე მითხრა, სულ შენ გვაკვლია.



მ. ვაშაძე და ა. კავსაძე

მალევე უკან, მოსკოვში დავბრუნდი. ერთი თვის შვებულება ავიღე, ჭიათურაში ჩავედი და დავრჩი იქ. ცხოვრებამ და შემოქმედებამ ყოველგვარი ხალისი დაჰკარგა. მეორე წელს ჩემი ძმა გრიგოლი დააპატიმრეს და მოსკოვს გამგზავრების ნება არ მომცეს. ამასობაში მეორე შვილიც შემეძინა.

თეატრი მივატოვე და თბილისს ვაშურე. მოწვევა მივიღე. ბაქოს ქართული თეატრის დასიდან, ყვარლისა და ხაშურის თეატრებიდან, ყვარელი ვამჯობინე. ვიფიქრე, ილიას სამშობლოს ვნახავ-მეთქი და გავემგზავრე. კახეთის მატარებელში ჩავჯექი. იმდენი ხალხი იყო, რეჟისორ მიშა ვარდოშვილს, რომელიც მაცილებდა, ვუთხარი, ეს მატარებელი რომ მენახა, მუშაობაზე სწორედ არ დაგთანხმდებოდი-მეთქი. მუკუწნაიდან ეტლით ვიმგზავრე. თეატრში დავბინავდი. გარემო არ მომეწონა. დავიწყე იქაურობის დათვალე-ერება. მოვიკითხე ილიას სახლი, მიმასწავლეს, იქ კავშირგაბმულობის კვანძი გაეხსნათ. სახლის იმ ნაწილს, სადაც ილია დაიბადა, თეატრის სარეკვიზიტორო იყენებდნენ. მომეწონა კოტე მარჯანიშვილის სახლი. დავდიოდი ორღობებში. ღარიბულ სახლებს რკინის გიხოსები ამშვენებდა. როცა ვიკითხე, რატომ აქვს ფანჯრებს რკინის საცავი-მეთქი, მითხრეს ლეკიანობის გამო. არ მესიამოვნა.

დავიწყე საცხოვრებელი ბინის ძებნა. ბევრ სახლში იატაკი მიწური იყო. აბა, როგორ უნდა ვადამეწყვიტა ოჯახით აქ ჩამოსვლა, ჩვილი ბავშვით. ძალიან დავნადვლიანდი. მაჩვენეს ქალი მილიციელი, რომელიც პაპიროსს კაცივით ექაჩებოდა. მას ბოხი ხმა ჰქონდა, თან მითხრეს, ამან 1932 წელს ილიას სურათები გამოიტანა და საჭაროდ დაწვაო.

(გაგრძელება იქნება)

ფარნაოზ ლაკიავილი

ნახევარი საუკუნის წინ მოვიდა ქართულ თეატრში. საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ დრამატული, საოპერო, მუსიკალური კომედიის თეატრისათვის, სახალტო სპექტაკლებისა და ფილმებისათვის, დაახლოებით ოთხმოცზე მეტი წარმოდგენისათვის შექმნა სცენური სამყარო. საზეიმო საღამოებაც კი გაუფორმებია. არ განრიდებია სასცენო ხელოვნების არც ერთ სახეობას, მაგრამ უმრავლესობა მაინც დრამატულ თეატრს განეკუთვნება. ეს ნიშნავს უამრავ რეჟისორთან, დრამატურთაგან, კომპოზიტორთან, ქორეოგრაფთან და მრავალ მსახიობთან თანამოქმედებას.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში ფ. ლაპიაშვილს იზიდავს ის პოეტური სამყარო, რომელიც სიტყვებს მიღმაა. რეჟისორები ამბობენ, რომ ეს მხატვარი რეჟისორული ხედვითაცაა დაჯილდოვებული. იცის — თუ სცენა კარგადაა დაგეგმილი, მაშინ ის სპექტაკლის ყველა მონაწილეს მისცემს საშუალებას თავისი წვლილი შეიტანოს წარმოდგენაში. არ ავიწყდება, რომ სცენოგრაფია სპექტაკლის მხატვრული სახეცაა და სათამაშო მოედანიც. მუდამ ახსოვს, რომ მის ხელთ არსებული ფორმები სიერცობრივია: თვით სცენა, ამ სცენაზე ამოქმედებული მსახიობი, პიესით გოვალისწინებულ მოვლენათა განვითარება, მიზანსცენის კომპოზიციები, — ყველაფერი აქტიურია, დინამიკური. ამავე დროს ფერადოვანი.

ფ. ლაპიაშვილისათვის ფერი ლიტერატურული ნაწარმოების ფერწერულ ამოხსნას ნიშნავს, იგი ფერმწერია მთელი თავისი არსებით, ამიტომ მისთვის

ბუნებრივია წასაყიფი ნაწარმოების ფერებში შეგრძნება, პიესით გამოწვეული ემოციური განწყობილების ფერებში ხილვა. იმისთვის, რომ გაიგოს რას ნიშნავს ფერი ფ. ლაპიაშვილისთვის, რა ძალა აქვს ფერთა დაუსრულებელ კომბინაციებს, მათ გამომსახველობითს უნარს, უნდა მოუსმინო, თავად როგორ ლაპარაკობს ამის შესახებ. შემდეგ უნდა ნახო მისი ნამუშევრები და დარწმუნდე, როგორ ლაპარაკობს იგი ამის შესახებ საქმით. მისი ღრმა რწმენით, მსგავსად მუსიკისა, ფერიც უამრავი ბგერის გამოძეგმია და უამრავი გრძნობა შეუძლია გამოიწვიოს ადამიანში.

სცენაზე მისთვის ყველაზე მეტად სასურველია ის, რაც ფერით მეტყველებს. უნდა, რომ სცენაზე იატაკიდან ჰერამდე ფერი მბრძანებლობდეს. სჯერა, რომ ფერით ყველაფერი ითქმის, ყველაფრის გამოხატვაა შესაძლებელი. მისეულ სცენოგრაფიაში ფერები მუდამ გარკვეულ ჰარმონიულ სისტემაშია, ხან შეხმატკბილებით, ხან კი კონტრასტული შეჯერებით. ოდნავ შესამჩნევი, ფაქიზი შტრიხებიც კი იმგვარადაა შესრულებული, რომ სცენის ზოგჯერ უხარმარ სივრცეში არც ერთი ნახევარტონი არ იკარგება. ვინც თეატრში, სპექტაკლზე მუშაობის დროს შეხვედრია ფ. ლაპიაშვილს, კარგად იცის, როგორი თავგამეტებით იბრძვის სასურველი ფერის მიღებისათვის, დეკორაციისა და სამოსელის განსახორციელებლად შერჩეულ მრავალი სახის ფაქტურაში. მას შეუძლია დღეები გაატაროს სამღებრო საამქროში, რათა საჭირო ფერის ქსოვილი მიიღოს, რომ



მელსაჲ შემდეგ სავანებოდ განათებს. ფერით გატაცებული მხატვარი პრ შეიძლება გულგრილი იყოს განათების მიმართ. განათება ხომ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების უძლიერესი ელემენტია. ის აცოცხლებს სივრცეს, გამოჰყვეთს სავანების მოცულობას, მათ ზედპირს. ის ამყარებს კავშირებს დეკორაციის ამ ნაწილებს შორის, რომელთა კომბინაციებითაა დაგეგმარებული სცენური სივრცე. შეუქრდილს შეუძლია დრამატიზმით დატვირთოს დანადგარი, ამიტომაცაა ის საყვარელი ფ. ლაპიაშვილისათვის, მით უფრო, რომ ფერს სცენაზე ვერ მიიღებ განათების გარეშე. მაშასადამე, ვერც სი-ცოცხლეს შექმნი სცენაზე. სინათლეს, ბუნებით უსავანოს, შეუძლია ყველა სავანე უცვალოს სახე.

თეატრის მხატვრისათვის საკმარისი არაა მხოლოდ ესკიზის დახატვა. მას დახატული ესკიზის სცენურ მოვლენად გადაქცევა და ამ პროცესის ხელმძღვანელობა უნდა ხელეწიფებოდეს. ეს დიდი და მძიმე შრომაა სპექტაკლის მზადების ყველა ეტაპზე. ფ. ლაპიაშვილი არავითარ შავ სამუშაოს არ ერიდება, ყველაფერი იცის და შეუძლია.

თეატრის სიყვარული მისთვის, პირველ ყოვლისა, მსახიობის სიყვარულია. მუდამ სერიოზულად ემზადება ხოლმე მსახიობთან შესახვედრად — ისინი უნდა ამოქმედდნენ მის მიერ შეთხზულ სცენურ გარემოში. ისინი ამტყველდებიან, იტანებენ, იტირებენ, იბრძოლებენ... მაშასადამე, გამოანათებს უამრავი ცოცხალი თვალი, აედერდება უამრავი ხმა, ათასნაირი ინტონაცია...

მათთვის სამოსელის შექმნის დროს ფ. ლაპიაშვილი ითვალისწინებს არა მარტო პერსონაჟის ინდივიდუალობას, არამედ მისი განმარტორცელებელი მსახიობის ინდივიდუალობასაც, გარეგნობას, რომლის მისეულ ამონსნას, კოსტიუმის ასეთი ესკიზი, მსახიობს როლ-

ზე მუშაობის პროცესში შეიძლება მოადგეს, რაღაც უკარნახოს, რაგან მიანიშნოს.

რაგინდ კონკრეტულიც უნდა იყოს კოსტიუმის დანიშნულება მოქმედი პირისათვის, ფ. ლაპიაშვილისთვის ყოველი კოსტიუმი, ამას გარდა, არის კიდევ ფერი. ამ ფერთა კომბინაციები კი გარკვეული კოლორიტული გააზა, რომელშიც ვერც შემთხვევითობას და ვერც აღრევას ვერ დაუშვებს. მისეული კოსტიუმების ფერადოვან შეხამებაში მანვილებიცაა, დისონანსებიც. შეხმატებულეა: ფ. ლაპიაშვილი საერთოდ თხზავს არა ცალკეულ კოსტიუმს, არამედ სამოსელთა ფერადოვან ანსამბლს. ისიც მუდამ ახსოვს, რომ მაყურებლისთვის სახილველი სცენოგრაფია დროში გაშლილი ნაწარმოების შემადგენელ ნაწილია. გმირთა ცხოვრებაში ჩაქსოვილი იგი და ამ ცხოვრებასთან ერთად თანდათან წარმოჩინდება. თანდათანაც აღიქმება მაყურებლის მიერ. ამ თანდათანობას, ცვლილებათა თავისებურებას, მათს დანიშნულებას და აუცილებლობას ფ. ლაპიაშვილი უთუოდ აცნობიერებს.

ფ. ლაპიაშვილი არაა ის მხატვარი, რომელიც ცდილობს შეუქმნეველი იყოს წარმოდგენაში. პირიქით, მიაჩნია, რომ თეატრის მხატვარი უნდა იპყრობდეს მაყურებლის ყურადღებას, ოღონდ ამ ყურადღებას არ უნდა აცილებდეს მსახიობს. მხატვრის თეატრში მოღვაწეობის სირთულეც ამაშია. არც ფარავს იმას, რომ თეატრში საკუთარი სიტყვის სათქმელად მოდის. მოუსვენარსა და მშფოთვარე ადამიანს, მუდამ აღელვებს რაღაც და გამოვლენას მისთვის ყველაზე ახლობელი ენით — მხატვრობით ცდილობს.

დიდია რუსთაველის თეატრის სცენაც და მაყურებელთა დარბაზიც. განსაკუთრებით სცენა. მისი სივრცის დაპყრობა და ორგანიზაცია ემწელება ყველას, ვინც ამ სცენაზე გამოვა. სა-



მთარუსიანი დღით დარბაზიდან ყველაფერი მთორიდან აღიქმება. მაშასადამე, ყველაფრის გაძლიერებაა საჭირო — ფერიც უნდა გაძლიერდეს, ხაზიც, მტარებაც, ხმაიც, მოძრაობაც, დეტალის ამტკვლეობაც ჭირს. აქ „ოლივიოს შეფესა“ და „პეპოში“, „ფრლოსოფიის დოქტორსა“ და „ბახტრიონში“, „ფიროსმანსა“ და „სამგროშიან ოპერაში“, „ხოვანს შინდიასა“ — და მრავალ სხვა სპექტაკლში გამოაყვითა ის თვისებება, რომელთა შენეაობაც განაპირობებს ფ. ლაპიაშვილის შემოქმედების თავისებურებას: მოვლენის არსის წვდომის სურვილი და აღწერისაგან განრიდება, ცენტრასტები ყოველნაირი — აზრის, ფერის, პროპორციების, განათების, და უფარავი გულგრილობა ნახევარტონის მიმართ, რწმენა იმისა, რომ სცენაზე სიციცხლის შექმნა არ არის მხოლოდ მსახიობის მოვალეობა — ასეთივეა თეატრის მხატვრის მოვალეობა. ეს მოხერხდება, თუ დეკორაცია მოქმედების ადგილის მხატვრული სახეა და არა მისი ილუსტრაცია. მხატვრის ქმნალობაც ამოსაქიზნავი შენაარსით უნდა იყოს დატვირთული და საინტერესო, ამვე დროს რთულიც, ოღონდ არა გაუგებარი. გაუგებარი ვერ გამოიწვევს ემოციას, ემოციის გარეშე კი აბა რალა ხელოვნება.

ზოგჯერ საყვედურობენ — მეტის-მეტად შესამჩნევი ხარ სპექტაკლშიო. დღესაც არ ესმის, რატომ უნდა იყოს შეუმჩნეველი — ის ხომ ცხოვრებაზე თავის სათქმელს ამბობს, მართალია, ერთად, მაგრამ მაინც თავის სათქმელს, იმას, რაც მას აღვლევებს, როგორც მოქალაქეს და ხელოვანს, კარგად ესმის, რომ სპექტაკლში მისი წვლილი გარკვეულია. მაგრამ ეს წვლილი, ეს ტვირთი აშკარად უნდა რომ მოჰქონდეს, არ იმალება, არც ჩრდილში დგება, მაგრამ სხვის ადგილს არ დაიკავებს. არც ხელს შეეშლის ვინმეს, არ იკადრებს. წარ-

მოღვენაში მისა მონაწილეობაში ერთდ განსაკუთრებულად რამდენიმე მსაყურებელი ემოციით სურს. დაიპყროს. ალბათ, ამიტომ ერიდება ფერთა სიმრავლეს, მთავარი, დრამატული ლაძაბულობა, შინაგანი კიბილი დანადგარშიც და კოლორატშიც იკრძალებოდეს. უყვარს ლაპარაკი ფერის დრამატურგიაზე. ეს იმას ნიშნავს, რომ ფერი ჩანაფიქრთან აუცილებელ მონოზობრივ კავშირში უნდა იყოს.

ხეობრივი პრობლემა მისი მუდმივი საზრუნავია ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. არაფრის მიმართ არ შეუძლია იყოს გულგრილი, მშვიდი. მისთვის ემოციურია მიმართება ნების-მტერი მოვლენისადმი ბუნებრივია.

მოვლენის არსის წვდომა, შევლდე მისი განზოგადება, მისი თანდაყოლილი ლტოლვაა. ეს თვისება კიდევ უფრო გაუძლიერა პედაგოგობამ, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მისი მოღვაწეობა არც შემთხვევითია და არც იძულებითი — ფ. ლაპიაშვილი მოწოდებითაა პედაგოგი, აღმზრდელი. განსაკუთრებულ სიამოვნებას განიცდის, როდესაც ახალგაზრდას თავის გამოცდილებას უზიარებს, აღვიძებს მასში პიროვნებას, მოქალაქეს, ხელოვანს. მასწავლებლობა მისთვის მძალუნობრივი მოვალეობაა. სიამოვნებით ასრულებს მას, ვინაიდან ვალის მოხდა ცხოვრების ნორმად მიანია.

ესე გამოიარა შემოქმედების 50 წელი. ახლაც გზაშია. თმაშვეერცხლილი სახალხო მხატვარი, პროფესორი ფ. ლაპიაშვილი ისევ იმ გზით მიემართება — მუშაობს, ეძებს, ფიქრობს... თავის პრინციპებს არ დალატობს — კვლავაც ილტვის უზოგადესის ამოცნობისკენ, კვლავაც იბრძვის თეატრალურად მრავალმეტყველი, ძარღვიანი სათეატრო მხატვრობასათვის. კვლავაც ამტკიცებს ამ მხატვრობის უდიდეს ძალას,



ნორა

ყიფიანი

75

თეატრის დიასახლისი

ყველა თეატრს თავისი სპეციფიკა აქვს. ნორა ყიფიანი სოხუმის ქართული თეატრის სინდისის სიმბოლოა, მისი პატიოსნების განსახიერებაა. იგი უმადლესი რანგის პროფესიონალია. ნ. ყიფიანი არა მარტო საკუთარი შემოქმედებისადმი მომთხოვნი და უკომპრომისო, არამედ როგორც ჭეშმარიტი პროფესიონალი, თავისი კოლეგების წარმატებებითაც ხარობს. ეს თვისება ყველა მსახიობს როდესაც აქვს. მას თეატრის ყოველი პრობლემა საკუთარივეთ სტკივა.

ქ-ნი ნორა არავის ჰვავს. მას საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ხერხები და საშუალებები აქვს. მას მიერ შექმნილი სახეები კარგად ახსოვს მყოფებს. ეს მსახიობის დიდი ვამარჯვებაა.

ქ-ნი ნორა თეატრის დიასახლისს, მის ჭირისუფალს მაგონებს.

გობი ჭავჭავაძე

შესანიშნავ მსახიობს, საქართველოს სახალხო არტისტს, ქალბატონ ნორა უილიანს 75 წელი შეუსრულდა. რამხელა დრო გასულა. მახსოვს, პირველად, სოხუმის თეატრში, ამ 85 წლის წინათ შევხვდი. ლამაზი, კობტა ქალბატონი ჩემს სადიპლომო სპექტაკლში — რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“, ასმათს შესანიშნავად თამაშობდა. შემდგომ, სოხუმში მთავარ რეჟისორად მუშაობის დროს, ბევრ ჩემს სპექტაკლში მონაწილეობდა. ქ-ნი ნორა გულიანობით, სიმართლისმოყვარე და პირდაპირი ადამიანია. ძალიან ბევრი სიბოძო და თანადგომა მახსოვს მისგან. მთელი თავისი ცხოვრება სოხუმის ქართულ თეატრს დაუკავშირა. მიუხედავად იმისა, რომ არაერთხელ ჰქონდა თბილისში გადმოსვლის შესაძლებლობა, რგი მშობლიური თეატრის ერთგული დარჩა. ახლაც დიდი სიყვარულით და მაღალნიჭიერებით ემსახურება თავის საყვარელ საქმეს.

სულითა და გულით ვულოცავ 75 წლისთავს და მჭერა, რომ კიდევ დიდხანს გაახარებს ქართველ მაყურებელს.

ანზორ ქუთათიელიძე

ჩემო სოხუმს!

შუა საუკუნეების ინგლისელი პოეტი ქალი ბოვი ამბობდა: „სიბერის უამს დარჩით ისეთივე მხიარული, როგორც სიყმაწვილეში, რადგან ახალგაზრდობას ტოროლას მსგავსად, დილის სიმღერა ამღერებს, ხოლო მოხუცებულობას, ბულბულის მსგავსად — საღამოსი“.

ღმერთსა ვთხოვ, ჩემო ქალბატონო ნორა, თქვენზე ასრულებულებიყოს პოეტი ქალის ეს მოსაზრება! ეს არის ჩემი სურვილი ჩინებული მსახიობის, პირველებს მიმართ, ხოლო როგორც რეჟისორს, აროდეს დამავიწყდება შენს მიერ შექმნილი ხოსტეფას სახე გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლის“ მიხედვით ჩემს მიერ დადგმულ სპექტაკლში.

კიდევ მრავალი ასეთი როლი!

ლერი კახსაშვილი

ნადია შალუტაშვილი



აზრი ნათელი,

კული ქართული...

(60 წლის თენგიზ არჩვაძე)

საქართველოს სახალხო არტისტი თენგიზ არჩვაძე მსახიობთა იმ თაობას განეკუთვნება, რომელთა გარეშეც ბოლო 20-30 წლის ქართული თეატრი და კინო წარმოუდგენელია. სახალხო არტისტობა მისთვის მხოლოდ საპატიო წოდება როდია. მთელი ცხოვრების მანძილზე საკუთარ ხალხს ემსახურება და მშობლიურ ფესვებს, რომლითაც მისი შემოქმედება იკვებება, არასოდეს მისწყვეტია. თავისი ერის წარსულსა და აწმყოს იგი მხოლოდ გადმოცემით როდო იცნობს. თ. არჩვაძეს საქართველოს თითქმის ყოველი კუთხე ფეხით აქვს მოვილილი. მაშინ, როდესაც სხვები ვენეციის ლაგუნებოთ, ლონდონის ტრაფალგარ სკვერითა, თუ პარიზის ელისეს მონღერებოთ ტკებოდნენ, იგი უფლისციხის ნანგრევებში, ვარძიის კლდოვან ბილიკებზე, თუშ-ფშავ-ხევისურეთში დინჯად დააბაჯებდა. მონადირეთა კვალზე გაიარა ვახტანგ გორგასალის გზები, უძის მთიდან ტკებოდა მის წინ გადაშლილი თბილისის ხილვით. თუშ თუ ფშავ მწყემსებთან ერთად არაერთი ღამე გაუთენებია კოცონთან მჯდარს. მრავალი ქართველი გლეხის კერიასთან მჯდარა გარინდული. ყურადღებით, დედა ინტერესით მოუსმენია მასპინძლის ნაამბობი ლეგენდები, ხალხური ლექსები, ისანა მცხეთის დაარსებას, მარჩან

შეფესა და მის მეუღლე ნანა დედოფალს, წმინდა ნინოს, პირველ ქართველ ქრისტიანებს ეძღვნებოდა.

თენგიზი არა მარტო ისმენდა და იმახსოვრებდა ნაამბობს, არამედ ჩანახატებსაც აკეთებდა. ხატვით ბევრეობადანა გატაცებული და არაერთი საგულისხმო ჩანახატისა, თუ სურათის ავტორია. ცნობისმოყვარე ბიჭი, სკოლის ასაკიდანვე ბევრს კითხულობდა. განსაკუთრებით მშობლიურ ლიტერატურას, პოეზიას ეწაფებოდა. მასთან საუბრისას, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ბევრ საფუძვლიან მტკონეს შეუძლია ზოგი რამ მისთვის ახალი, უცნობი გაიგოს. თენგიზი პატარაობიდანვე სულთ-ხორცამდე ქართველია. ეს მისი შინაგანი სამყაროს ორგანული თვისებაა და არა ლოზუნგური. ცრუ პატრიოტული, ხელოვნური.

თ. არჩვაძე — თხემით ტერფამდე ქართველი, ამავე დროს, ევროპული ტიპის ინტელიგენტის განსახიერებაა. მისი ბუნებისათვის უცხოა ყოველივე მოჩვენებითი, გარეგნული ეფექტები. სცენაზეც და ცხოვრებაშიც მართალი და უტყუარი. არავის არასოდეს არ ბაშავს, არაფერს „თამაშობს“. ელეგანტურობა, ინტელიგენტურობა, არისტოკრატიული, დახვეწილი მანერები,



მისთვის ისეთივე ბუნებრივია, როგორც უბრალო, გულწრფელი ღიმილი, წინასწარ მოუფიქრებელი ყვესტო. თ: არჩვამში საოცარ პარამონიულობითაა შერწყმული ეროვნული ბუნება და ორგანული ევროპულობა.

მსახობთან ხშირად მსმენია, რომ ისინი თეატრზე, მსახიობებზე ბავშვობიდანვე ოცნებობდნენ. საკუთარ თავის მიმართ ყოველთვის სიტყვაძუნწი თენგიზი, მისთვის დამახასიათებელი მორიდებულა, ოდნავ დარცხვნილი ღიმილით ამბობს, რომ ბავშვობაში ყველაზე მეტად პოეზია და მხატვრობა იტაცებდა. შემდეგ, თბილისის პიონერთა სასახლის დრამწრფეში ყოფნისას დრამწრფის ხელმძღვანელმა თედო წეროძემ მასზე დიდა გავლენა იქონია. თეატრზე ფანტიკურად შეყვარებულმა პედაგოგმა სცენის იდეალს სამყაროს აზიარა. თენგიზი სწორედ თ. წეროძეს, თავის პირველ თეატრალურ მისწავლებელს უმადლის იმას, რომ მსახიობის პროფესია აირჩია.

ხელოვნებაში თ. არჩვამის ცხოვრება იავარდით მოფენილი არ ყოფილა. ამათელ საუბარს მას არ უყვარს. იგი საერთოდ სიტყვაძუნწი და გულდახურულია, როცა საქმე მის შინაგან სამყაროს ეხება. თავის თავზე საუბარს გაუბრძის. მხოლოდ ჩვეული, მისთვის დამახასიათებელი ნათელი, გასხივოსნებული, ოდნავ დარცხვნილი, მორიდებული ღიმილი ეფენება სახეზე. თან დასძენს, რომ მის შემოქმედებით ცხოვრებაში რაიმე განსაკუთრებულს არ მომხდარა. მაშინ, როდესაც მას ხელოვნებაში ცხოვრების უფლებას მოსაპოვებლად ბრძოლა მთელი ცხოვრების მანძილზე უხლებოდა. თ. არჩვამე ყოველთვის ამბოქრებული გნებათადელების, პირადი ამბოცების ქარშხლის მიღმა იდგა. არასოდეს არ იმხთვდა რაღაც, მის მისაღებად არ უბრძოლია. ახლაც, როდესაც ამდენი ხანია მისი ახალ თეატრალური ნამუშევარი არ გვიხილავს, სევდიანად

სდუმს, მოთმინებით ელის როდესაც ხსენებენ.

თეატრის ცხოვრებას 1951 წელს, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში მისიღებ გამოცდებზევე შეხვდა. კემპარიტად აქტიორული ფაქტურის, მგზნებარე ტემპერამენტის ახალგაზრდას, სპეციალობის გამოცდაზე მეტყველების ორგანული დეფექტი შეამჩნის. მისი სამეტყველო აპარატი პედაგოგებისათვის მიუღებელი აღმოჩნდა. და მაინც, ყველამ შეამჩნია, რომ თენგიზი მსახიობად იყო დაბადებული. ამიტომ მიიღეს სამსახიობო ფაქულტეტზე.

მის გვერდით სწავლობდნენ ზინა კვერენხილაძე, რეზო ხობუა და შემდეგში ცნობილი სხვა მსახიობები. ლექციებზე ჩუმი, მორიდებული, ფიქრებში ჩაძრული იყო. როცა მისი ჭგუფელები ანცობდნენ, ვერ ისვენებდნენ, ათასგვარ იუმორისტულ „ფანდებს“ უგებდნენ პედაგოგებს, იგი კეთილად იღიმებოდა. თავის თავზე ბევრს მუშაობდა, განსაკუთრებული მონღომებია მეტყველების თანდაყოლილი ხარვეზის გამოსწორებას ცდილობდა. შრომამ შედეგი გამოიღო, თენგიზმა ბევრ რამეს მიაღწია.

ინსტიტუტში სწავლისას თენგიზი ტრაგიკოსის ამბლუაზე, კერძოდ, მაკბეტის როლზე ოცნებობდა. ამაში მისი პედაგოგი, რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე უჭერდა მხარს. თუმცა, იმ წლებში რატომღაც კომედიურ როლებში აკავებდნენ. ალბათ, ამიტომაც გრძნობდა თავს უცხოდ ანტონ ჩეხოვის ვოდევილებში. და აი, მოულოდნელად (თეატრი ხომ მოულოდნელობებითაა სავსე), ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“-ში ასტროვის როლი მიანდეს. ეს წარმოდგენა ზედმეწივენით ანსამბლურა გახლდათ. აღსანიშნავია, რომ საქართველოში ა. ჩეხოვისა და მაქსიმ გოტკის პეესები არსად, არც ერთ თეატრს ისეთ მაღალ დონეზე არ დაუდგამს, როგორც ეს თე-

ატრალურ ინსტიტუტში ხდებოდა. შენაგანა წინააღმდეგობებით აღსავსე, უნიჭოდობით გამსჭვალულნი რუსი ინტელიგენტი, ექიმე ასტროვი, თენგიზმა ორგანულად შეისახლებორცა და გაითავისა. დაწყებებ მსახობბ პერსონაჟს შესატუვისად შენაგანდ გარდაიქმნა. დაუფიწარია სპექტაკლის ფანალი, რომელიც ღღემდე შემორჩა ჩემს მეხსიერებას. ასტროვი-არჩვამე მსოფლიო რუკასთან დგას და ჩემად, თითქმის ჩურჩულით წარმოსთქვამს: „აღლბათ, აჭრიკაში ახლა ძალიან ცხელი...“ ამ ფრაზაში მსახობბი უსხლდერო უსასობბას, გამოუვალ მდგომარეობას, ვნათაუწიერულ სეუდას ტევაა. მაყურებელს სხეულში ერთვანტელა უვლიდა. თ. არჩვამე ამ ბოლით რეჟისორთა ყურადღება მიმპყრო. მისი ნიჭი შეუშინვეელი არ ღარჩენია ვასო ყუშოტაშვილს (იგი იმხანად თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო), რომელმაც ახალგაზრდა მსახობბი კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში მიიწვია. ჯერ კიდევ სტუდენტო, რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლაშვილმა თავის სპექტაკლში ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“-ში რუსი ოფიცრის როლში დააყვა.

1956 წელს, ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, თენგიზი ამ სახელოვანი თეატრის დასში ჩარიცხეს. დაიწყო მისი სამსახობბო შემოქმედების, პროფესიული დაოსტატების ახალი, სიხარულითა და ტკივილით აღსავსე ეტაპი. იგი ახალ-ახალ როლებზე მუშაობდა, ეჭიბებდა, გარკვეულ წარმატებებს აღწევდა. 1967 წელს, ახალგაზრდა მსახობბთა ერთი ნაწილი, რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის წინამძღოლობით ქალაქ რუსთავს გაემგზავრა. „ექ მათ დააარსეს სახელმწიფო დრამატული თეატრი; მეტად თვითმყრფელი, გამორჩეული კოლექტივი. თენგიზი მათ შორის იყო. იგი თანამოაზრეთა გვერდით იდევნოდა. მისი პარტნიორებბ იყვნენ: ოთახ მელენიძე-

უხტციცი, ირაკლი უჩანეიშვილი, ლეო ანთაძე, რეზო ხობუა, თენგიზ-მანისურაძე, ია ხობუა, გურანდა გაბუნია, ზაზა ლებანიძე და სხვებბ.

თენგიზი მალე დაუბრუნდა მშობლიურ თეატრს. მისი მეგობრებბ კი უფრო მოგვიანებით, კერძოდ, 1976 წელს დაბრუნდნენ მარჯანიშვილის თეატრში. თ. არჩვამე წლების განმავლობაში ქართული სცენის ისეთი დიდი ოსტატების გვერდით მუშაობდა, როგორებბც იყვნენ: ვერიკო ანჭაფარიძე, სესალია თაყაიშვილი, ვასო გოძიაშვილი, პიერ კობახიძე, გიორგი შავგულიძე, სანდრო ყორყოლიანი, აკაკი კვანტალიანი და სხვანი. მათთან ურთიერთობა, თანამშრომლობა და პარტნიორობა ახალგაზრდა მსახობბისათვის სცენური ხელოვნების ერთგვარი აკადემია გახლდათ. იგი საკუთარი გამოცდილებით მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ მსახობბის სული, გონება, მუდამ მოქმედებაში, მზადყოფნაში უნდა იყოს. თენგიზი ბევრს კითხულობდა, ფიქრობდა, თავის თავზე მუშაობდა. ამან შედეგი გამოიღო. მალე მოიპოვა პოპულარობა, მაყურებლის სიყვარული და პატივისცემა. სხვადასხვა წლებში მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მსახობბა მრავალი როლი შეასრულა. თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში თ. არჩვამემ განასახივრა: მუსა (ვაჟა-ფშაველას „მორეკვილი“, დამდგმელი რეჟისორი — არ. ჩხარტიშვილი), ნაოლევი ქინკილეიშვილი (კ. ბუაჩიძის „მეცადონ ქალიშვილები“), ზერ რიჩარდ რატელიფი (უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“, დამდგ. რეჟ. — ვ. ყუშოტაშვილი), ლეიტენანტი კორნე (ა. კარნიჩიუკის „ესკადრის დაღუპვა“, დამდგ. რეჟ. — გ. ლორთქიფანიძე), შოთა (მ. ბარათაშვილის „მარინე“, დამდგ. რეჟ. — გ. ლორთქიფანიძე) და ლ. შატერაშვილი; პპოლონი (გრ. ბერძენიშვილის „დაქრიბი პრინცი“, დამდგ. რეჟ. მ. ხ. ჭიაურელი), ჯევი

(ტ. ბრანდისნი „ჩარღის დედა“, დამდგ. რეჟ. — ა. ქუთათელაძე), ბრიტანუსი (ბ. შოლუხ „თელუხს კეისარი და ელეობატრა“, დამდგ. რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი), მოკლე კოლა (ა. ზაქისა და ა. კუზნეცოვის „ორი ფერი“, დამდგ. რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი), შოთა (ნ. ღუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონი“, დამდგ. რეჟ. — გ. ლორთქიფანიძე), სეიფულახანი (ა. აღლაძის „მღვდლარე ღღებში“, დამდგ. რეჟ. — ვ. ანჯაფარიძე), ანატოლი (ნ. ღუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“, დამდგ. რეჟ. — გ. ლორთქიფანიძე), მიხეილ ჩაროკოი (კ. ტრენიოვის „ლიუბოვ იაროვაია“, დამდგ. რეჟ. არ. ჩხარტიშვილი და ლ. იოსელიანი), ოთხმეზური (ო. იოსელიანი), არ. სულაყაძისა და ო. გობრონიძის „ნოველებს საღამო“, დამდგ. რეჟ. — არ. ჩხარტიშვილი), კორნელი (კ. ჩაპეკის „დედა“, დამდგ. რეჟ. — მ. კუჭუხიძე), დირექტორი (ა. კასონას „ხეები ზეზუერად კვდებიან“, დამდგ. რეჟ. — ვ. ანჯაფარიძე და თ. კანდიანაშვილი), ბარონი (მ. გორკის „ფსკერზე“, დამდგ. რეჟ. — ლ. იოსელიანი) და სხვა. ამ ნუსხის თვალს ერთი გაღვლელობით ჩანს, თუ რა განსხვავებული, მრავალფეროვანი როლებია. თითოეული მათგანი მსახიობისაგან, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ, განუმეორებელ გამომსახველობით საშუალებებს მოიხმობდა. ეს იყო თ. არჩაძის ნაჭის სრულად გამოვლენის, მისი სასახიობო ოსტატობის საბოლოო ჩამოყალიბების პერიოდი. თუნდაც გატაცებით თავდაუზოგავად მუშაობდა, სამუშაო კი მრავლად ჰქონდა, რადგან თეატრის რეპერტუარში აქტიურად იყო დაკავებული. იმხანად მსახიობი ცდილობდა თეატრში ეპოვა თავისი, მხოლოდ მისთვის კუთვნილი ადგილი. მარჯანიშვილის თეატრის ვარსკვლავებს შორის ეს არც ისე იოლი საქმე იყო. უკვე მაშინ, დაკვირვებულ

მაყურებელი მცირე რაოდენობაში გრძნობდა ახალგაზრდა მსახიობის თვითმყოფად, განუმეორებელ ნიჭს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, თენგიზი საკუთარ თავზე საუბარს გაუბრის. ერთი კია, დინჯად ამბობს, რომ ყოველ საღამოს, ნებისმიერ როლში თავს ისე გრძნობს, თითქოს სცენაზე პირველად გამოდის. ახალ როლზე მუშაობისას, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობს ჩასწვდეს პერსონაჟის სულიერ სამყაროს, მის განცდებს, ფიქრებს, საქციელთა მოტივირებას. შინაგან ბუნებას, ხასიათს, წარმოიღგენს განსასახიერებელ გმირს. წარმოსახვაში დაინახავს, თუ როგორ დადის, როგორ მეტყველებს, როგორი მიხვრა-მოხვრა და შესტიკულაცია აქვს, როგორ აცვია. ერთი სიტყვით, მხატვრის თვალთ ცდილობს „გვერდიდან“ შეხედოს განსასახიერებელ პერსონაჟს, ზუსტად მიაგნოს მისთვის უტყუარ პლასტიურ მონახაზს. შემდეგ წარმოიშობა შინაგანი ბიძგი, რასაც, ალბათ, შთაგონება ჰქვია და მასში სხვა ადამიანი იწყებს ცხოვრებას. იგი ახალუტუარად განსხვავდება მსახიობისაგან. მას სულ სხვა აზრები, მისწრაფებები, გრძნობები გაჩნია. ამრიგად, იბადება ახალი ადამიანი. იქმნება როლი...

ამა თუ ამ გმირის განსახიერებისას, სხვად ქვევის პროცესის გარდა, თავად მსახიობიც მატებს პერსონაჟს საკუთარ ინდივიდუალურ თვისებებს. ამიტომ არიან თ. არჩაძის მიერ ხორცშესხული გმირები ვაჟკაცურნი, კეთილშობილნი, არისტოკრატიულნი, ინტელიგენტურნი, ჩაფიქრებულნი. მსახიობის მიერ განსახიერებული სხვადასხვა დროისა თუ ეპოქის, ქართველი, თუ უცხოელი, თანამედროვე თუ ისტორიული პერსონაჟები მუდამ თავისებურად მიმხედველნი არიან. თ. არჩაძის შესრულებით უმბრალეს მთელი, არისტოკრატიული ინტელიგენტი, რა გროვენიშისაც არ



უნდა იყოს იგი, შინაგანად მუდამ ელევგანტურა. ელევგანტურობა მისი გმირების ფუნდაციური თვისებაა.

ფენიქსიანთების როლის მოცულობას, მისი სასცენო ტექსტის ხანგრძლივობას, დიდი მნიშვნელობა არა აქვს. მისი გმირები მოაზროვნე ადამიანები არიან. ამიტომაცაა თ. არჩვაძის სცენური პაუზები ასე ტევადი.

გავიხსენოთ მის მიერ ა. ჩხაიძის პიესაში „როცა ქალაქს სძინავს“ (დამდგ. რეჟ. — გ. ლორთქიფანიძე) განსახიერებელი ქალაქკომის მდივანი სერგო ხავთასი. დრამატურგიულად ეს სახე ვერაა დიდად საინტერესო, ოდნავ ტრაფარეტული და სწორხაზოვანიც კია, მაგრამ მსახიობმა როლში იმდენი ადამიანური თვისება, ფაქიზი სულიერი ნიუნანები შეიტანა, ისე დამაჯერებლად განსახიერა, რომ სული შთაბერა და გააცოცხლა პარტიული მუშაყის საქმაოდ სქემატური სახე.

ცნობილი რუსი მსახიობი მიხეილ ულიანოვი, ხშირად აღნიშნავს, რომ ყოველი შესრულებული როლი, მისი პიროვნულ „მე“-ს ნაწილია. მ. ულიანოვის თქმით, ყველა მსახიობი, როგორც ადამიანი, განსახიერებელი გმირის ცხოვრების, მისი ტკივილის თანაგანმცდელი უნდა იყოს. მ. ულიანოვს ამის გარეშე სცენაზე არსებობა ვერ წარმოუღდენია.

იგივე შეიძლება ითქვას თ. არჩვაძის შემოქმედებებზე. მისთვის მთავარია არა მარტო მხატვრული სახის თამაში, არამედ სცენაზე ცოცხალი ადამიანის წარმოდგენა. მსახიობი ავტორს ანიჭებს უპირატესობას და მკაცრ რეჟისულ დიქტატს კატეგორიულად უარყოფს. მას მრავალ რეჟისორთან უმუშავია, როგორც თეატრში, ისე კინოში. იგი მოწინააღმდეგეა მსგავსი რეჟისორების სპექტაკლებში, როგორებიცაა: ვ. ყუშიბაშვილი, არ. ჩხატარაიანი, ვ. ტაბლიაშვილი, მ. კვაჭერელი, დ. აღმაშენელი,

მ. თუმანიშვილი, ლ. იოსელიანი, მ. კუხიძე, თ. ჩხეიძე და სხვები. თავის სამსახიობო ბიოგრაფიაში განსაკუთრებულ როლს გ. ლორთქიფანიძის ანიჭებს. „როდესაც მასთან ვმუშაობ, — ამბობს მსახიობი, — სრულ თავისუფლებას ვგრძნობ. ყოველი სახე, რეჟისორთან თანამშრომლობაში იბადება“. ასე იყო მაშინაც, როდესაც გ. ლორთქიფანიძის ზემოთ ჩამოთვლილ სპექტაკლებში მიიღო მონაწილეობა. გ. ლორთქიფანიძესთან მუშაობის გახსენებისას, მსახიობი განსაკუთრებით ორ როლს იგონებს. ესენია: რალფი (ა. პარნიის „აფროდიტეს კუნძული“) და დათო (ა. სუმბათაშვილი-იუჟენის „ლალატი“).

როგორც უკვე ვთქვით, თ. არჩვაძეს არა მარტო უყვარს მშობელი ხალხი, არამედ კარგად იცნობს მის ეროვნულ ფესვებს. ამიტომაცაა ასე ორგანული, შეუღლებული გვყავს ნაწარმოებების გმირების განსახიერებისას. სწორედ ამიტომაცაა მისი დათო (ა. სუმბათაშვილი-იუჟენის „ლალატი“) სამშობლოსათვის ქეშმარიტად თავდადებული ჭაბუკი, ასეთი დამაჯერებელი. მსახიობს ეს როლი დღემდე უყვარს.

თ. არჩვაძე სულით ხორცამდე ქართველია, ქართული მიწიდან, ეროვნული გენიდან აღმოცენებული ნიჭია, მაგრამ მისთვის სრულიად არაა უცხო სხვა ეროვნების ადამიანი. იგი სიღრმისეული წვდომით, დამაჯერებლად გადმოგვცემს ეროვნებით, ტემპერამენტით, ხასიათით განსხვავებულ ადამიანთა სახეებს. ასეთები იყვნენ მისი: ბარონი (მ. გორკის „ფსკერზე“), ჯოუ ძინი (ცაო იუს „ტაიფუნი“), რალფი (ა. პარნიის „აფროდიტეს კუნძული“), გრიგი (მ. სებასტიანის „უსახელო ვარსკვლავი“), კორნელი (ე. ჩაპეკის „დედა“), მაწანწალა (ი. ბუკოვიჩანის „მამლის ყვილამდე“), ალფრედ ილი (ფ. დიურენმატის „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“, დამდგ. რეჟ. — მ. თუმანიშვილი), მეგვიჩი (ჩ. დე-

კენის „დიდი იმედები“, დამდგ. რეჟ.—
მ. კუჭუხიძე), ზელარმონი(ლ. მაროტის
„ჯორდანო ბრუნო“), კრეონი (სო-
ფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, დამდგ.
რეჟ.—გ. ლორთქიფანიძე და თ. მესხი)
და სხვები.

ყოველ შექმნილ როლში, თ. არჩვაძე
ცდილობს გამოკვეთოს გმირის ძი-
რითადი თვისება. მსახიობი ეძებს პერ-
სონაჟის მთავარ მამოძრავებელ მოტივს.
იგი შიგნიდან ხსნის გმირის მოქმედე-
ბის საიდუმლოს. გარეგნულად მსახი-
ობი თითქმის არ გარდაიქმნება. იცვლე-
ბა მისი სულიერი სამყარო. მოძებნილია
ზუსტი დეტალები. ალბათ, ამიტომაც
არიან მისი ყველაზე საყვარელი მსახი-
ობები მსოფლიო დიდოსტატები: ჟან
გაბენი და ანა მანიაჩი.

თ. არჩვაძე ყოველ როლში ორგანუ-
ლად აკავშირებს პუბლიცისტურ პათოსს
და პოეტურ შთაგონებას. მას შეიძლება
„გამოხედვის, პაუზის ოსტატი“ უწოდო.
უაღრესად მეტყველი, ოდნავ მოკუტუ-
ლი, წყლიანი თვალები სცენაზე, ეკრან-
ზე და ცხოვრებაში რაღაც იღუმალ, და-
ნისლულ სევდას ასხევენ. ამავე დროს
მათში მოაზროვნე ადამიანი იკითხება,
თავისი, ვარეშთაგან ფარული, ოდნავ
შესამჩნევი დადებითი, თუ უარყოფითი
ემოციებით. მისი გმირები ყოველთვის
განსხვავებულად იმზირებიან. ყოველ
მათგანს ინდივიდუალური გამოხედვა
აქვს. ხან ირონიული, დანასავით ბას-
რი, გამგმირავი, ხან ცინიკური, ბოროტი,
ხან — კეთილი, თანაგრძნობით აღსავსე.

თ. არჩვაძე ფაქტურით ტიპიური და-
დებითი გმირის ამპლუსის მსახიობია.
მაგრამ იგი შეგნებულად, გააზრებულად
გაურბის ამ სწორხაზოვნებას, ერთგვარ
თეატრალურ შტამსს. გვიხატავს რთულ,
ხშირად შინაგანი წინააღმდეგობებით
აღსავსე ადამიანს, რომლის სულშიც ან-
გელოზი და სატანა შებმია ერთურთს.
ამაში დასარწმუნებლად ჩემს მიერ ზე-
მით ნახსენები როლებიც კმარა. შევე-

ცდები სახეთა გალერეა შექმნილია და-
გვარად შევავსო. მაყურებელს, ალბათ,
ახსოვს მისი: ევგენი ლევდარაიანი
(ა. ჩხაიძის „დღის წესრიგშია ერთი სა-
კითხი“, დამდგ. რეჟ. — ნ. გაჩავა),
ოთარ ნიქარაძე (გ. ფანჯიკიძის „თვალი
პატიოსანი“, დამდგ. რეჟ.—ნ. გაჩავა),
მეფე ალექსანდრე (ლ. გოთუას „გმირ-
თა ვარამი“, დამდგ. რეჟ. არ. ჩხატა-
შვილი), ოთარო (ლ. თაბუკაშვილის
„ძველი ვალსი“, დამდგ. რეჟ. მ. კუჭუ-
ხიძე) და სხვები.

მსახიობის ბიოგრაფიაში შევხვდე-
ბით სრულიად მოულოდნელ როლებს-
საც. მთავალითისათვის, მის მიერ განსა-
ხიერებული ისტორიული პირი, ლევენ-
დარული გრიშკა რასპუტინი (მ. ჯავა-
ხიშვილის „კვაკვი კვაკანტირაძე“, დამდგ.
რეჟ.—დ. ალექსიძე) გავისვენოთ.

თენგიზ არჩვაძის შემოქმედებაში
ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი
მის მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცე-
ნაზე განსახიერებულ დიდი ილიას როლს
უკავია. ეს სცენური სახე მსახიობმა
დიდი ქართველი მწერლისა და საზოგა-
დო მოღვაწის ნაწარმოებების მიხედვით
შექმნილ სპექტაკლში „ასი წლის წინათ“
(„ოთარაანთ ქერივი“, „მგზავრის წერ-
ლები“, „კაცია-ადამიანი?!“, დამდგმელ-
რეჟისორი — თ. ჩხეიძე) შეასრულა. ამ
წარმოდგენაში იგი ერის მამის რთულ,
უამრავი საზრუნავითა და საფიქრალთ
აღსავსე სამყაროში გადასახლდა. მაყუ-
რებელმა იხილა ის იშვიათი, ძნელად
მისაღწევი სასწაული, რასაც სრული
გარდასახვა ჰქვია. თ. არჩვაძე დიდ და-
მაჯერებლობით წარმოაჩენდა საქართვე-
ლოს ბედზე ილიას განუწყვეტელ ფაქრ-
სა და წუხილს. ამავე დროს, მის მიერ
განსახიერებული პერსონაჟი შინაგანად
მთლიანი, მტკიცე, დარბაისელი, დაადა-
ზროთ გაციკროვნებულ, კეთილმო-
ბილი ადამიანი გახლდათ. ავტორის რო-
ლი მსახიობის დიდი დიპაზონისა და

მისი ნიჭის ამოუწურავობის დადასტურება.

თ. არჩვაძეზე საუბრისას გვერდს ვერ აუვლით მის კონონამუშევრებს. მსახიობს დიდი წვლილი მიუძღვის ქართული კინოს განვითარებაში. როლის ფსიქოლოგიური დამუშავების მისეული უნარი კინოში მუშაობისასაც თვალსაჩინოდ გამოვლინდა. თენგიზის გარეგნობამ კინორეჟისორთა ყურადღება იმავეითვე მიიპყრო. მისი დებიუტი შედგა რეჟისორ შოთა მანაგაძის ფილმში „კეთილი ადამიანება“ (1961 წ.). აქ მსახიობმა ახალგაზრდა ინჟინრის, თამაზის ფსიქოლოგიური სახე შექმნა. პირველ ნამუშევარს მოჰყვა შემდეგი როლები: ზაზა — „ერთი ცის ქვეშ“, (რეჟ. ლ. დოლობერიძე, 1962 წ.), მფრინავი — „ალმაფრენა“ (რეჟ. ნ. მჭედლიძე, 1964 წ.), გუგუა — „ხევისბერი გონა“ (რეჟ. ნ. სანიშვილი, 1965 წ.), დათვიო — „მე ვხედავ მზეს“ (რეჟ.

ლ. დოლობერიძე, 1966 წ.), იმედა — „ხევსურული ბაღადა“ (რეჟ. შ. მანაგაძე, 1967 წ.), ნამორაძე — „შეხვედრა წარსულთან“ (რეჟ. ს. დოლოძე, 1967 წ.), ვახტანგი — „შეხვედრა მოთაში“ (რეჟ. ნ. სანიშვილი, 1967 წ.), ბიძინა — „მალე გაზაფხული მოვა“ (რეჟ. თ. აბესაძე, 1967 წ.), გიორგი — „ჯვარცმული კუნძული“ (რეჟ. შ. მანაგაძე, 1968 წ.), იულონი — „წუთისოფელი“ (რეჟ. შ. მანაგაძე და ნ. მანაგაძე, 1972 წ.), მურზაყანი — „გათენების წინ“ (რეჟ. გ. მგელაძე, 1971 წ.), ჯაბა — „ანარეკლი“ (რეჟ. თ. აბესაძე, 1975 წ.), მწვრთნელი — „არ. დიჯერო, რომ აღარა ვარ“ (რეჟ. გ. მგელაძე, 1975 წ.), ოთარი — „სანამ წვიმა გადაივლიდეს“ (რეჟ. ქ. დოლოძე, 1985 წ.) და სხვები.

მის მიერ შექმნილი ეკრანული სახეები განსაკუთრებით გაითავისა და შეიყვარა მაყურებელმა. ამის დადასტურება ის, რაც თავად ვიხილეთ. საერთოდ,



აქტორი — თ. არჩვაძე.
ი. ჰავეკაძე — „ასი წლის წინათ“.

ქართველი მთაგლები, როგორც უფრო-სები, ისე პატარები, ძლიერ ღიწვი და თავშეკავებულად ხალხია. ისინი საკუთარ ემოციებს, სიხარულსა და მწუხარებას ასე იოლად არ გამოხატავენ. ბარისახო-ში ყოფნისას, მასპინძლებმა ჩვენი ჯგუფიდან თენგიზი გამოაყვეს და ყრბამუ-ლით გარს შემოერტყნენ. მსახიობიც მთიულეთური კოლოთი გაებასა. დამხე-დურთ კეთილად უღიმოდა, დიდსა თუ პატარას ყურადღებას არ აკლებდა.

თავისი ხალხის, მაცურებლის ასეთი სიყვარული და პატივისცემა, ბევრი ხე-ლოვანისათვისაა სანატრელი და საოც-ნებო. ის, რაც ბარისახოში ვიხილე, არ იყო აღიარებული „კინოვარსკლავის“ მყვირალა პოპულარობა. ეს გახლდათ გულიდან წამოსული წრფელი, ჰუმანური სიყვარული, პატივისცემა და თა-ვისიანად, ახლობლად მიღება. ასეთი სიყვარული კი თავისთავად, იოლად არ მოდის.

ზემოთ ჩამოთვლილი როლების გარ-და, განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირ-სია ვაჟასეული ალუდა ქეთვლაური, რეჟისორ თენგიზ აბულაძის ფილმიდან „ეკდრება“ (1968 წ.). ვაჟას ბრწყინვა-ლე პოემის მთავარი გმირი, ყოველ ქარ-თველს თავისებურად ჰყავდა წარმოლ-გენილი. მსახიობმა, ჩემის აზრით, უთუ-ოდ გენიალური პირველწყაროს ტოლ-ფასი, ღირსეული ეკრანული სახე შექ-მნა. მისი თემს დაპირისპირებული, ადათ-წესების დამრღვევი, მეამბოხე ალუდა ჰუმანურად ვაჟასეული კაცთ-მოყვარეობის, ჰუმანისტური იდეალებ-ბის მატარებელი და დამცველი გმირია.

მესხიერებაში უტოლობლად წამო-ტივტივდება გენიალური ქართული ტა-ძრის, სვეტიცხოველის ამგების, ხუ-როთომოდგარ კონსტანტინე არსაკაძის სახე კინოფილმიდან „დიდოსტატის მარ-ჯენა“ (რეჟ. ვ. ტაბლიაშვილი და დ. აბაშიძე, 1969 წ.). კონსტანტინე გამ-სახურდაას რომანის ეკრანისადაცაში

თ. არჩვაძემ დიდა ხელოვანს შეტად-რთული, წინააღმდეგობებით აღსავსე, ფსიქოლოგიური სახე შექმნა. მსახი-ობის მნიშვნელოვანი ნამუშევარია მრავალსერიან ფილმში „წიგნი ფიცისა“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე და ა. დარსა-ველიძე, 1983 წ.) ორი ისტორიული პირის, საქართველოს მეფეების როლე-ბი. ამ კინოფილმმა დროის გადასახედი-დან დიდი ენებათაღელვა და აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, მაგრამ თ. არ-ჩვაძის მიერ განსახიერებული კახეთის მეფე ალექსანდრე და მეფე ერეკლე უღვაოდ ძლირი აქტიორული ნამუშე-ვრები. ერთ ფილმში ორი სხვადასხვა ეპოქის, განსხვავებული ხასიათის პერ-სონაჟთა ხორციელება, ნებისმიერი მსა-ხიობისათვის მეტად რთული ამოცანაა. მითუმეტეს, თუ ორივე გმირი ისტორი-ული პირია და თან საქართველოს მე-ფეები არიან. მსახიობისათვის ეს მეტად შრომატევადი და ამავე დროს ძალზე საინტერესო სამუშაო იყო. თ. არჩვაძემ ორი სხვადასხვა ხასიათის ადამიანი წარ-მოგვიდგინა, თავიანთი სულიერი სიმ-ტიკიცითა და სისუსტეებით. ამასთან მა-თი გამაერთიანებელი, ძირითადი მოტი-ვი — მრავალტანჯული სამშობლოს გა-დარჩენისაკენ სწრაფვა — ნათლად წარ-მოაჩინა. ორივე მეფეს დიდი სახელმწი-ფოებრივი სიბრძნე, ვაჟაკობა, სულე-ერი სიძლიერე, გადაწყვეტილების მი-ღებისას განსჯა, ყოყმანი, დიდი ტვირ-თის ზიდვით მოგვრილი დაღლილობა ახასიათებს. ორივეს ცხოვრება აღსავსეა პიროვნული ტრავმებით, დიდა სუ-ლიერი ტკივილებით.

რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე კარ-გად იცნობს მსახიობ თ. არჩვაძეს, მის ძლიერ მხარეებს. ამიტომ ფილმში ხში-რად მიმართავს მსხვილ პლანს. გამო-კვეთილად გვიჩვენებს აქტიორის მე-ტყველ სახეს, აზრიან თვალებს. დატვი-წყარი ეპიზოდია მეფე ალექსანდრეს მცირეწლოვანი ძის, კონსტანტინეს სა-



რხეთში მივვალდ წაყვანა. ამ სცენაში მსახიობი მამის ტრაგედიას, მის შინაგან განცდებს, დიდ ტკივილს უთავსებს ერის წინამძღოლის, მეფის, სამშობლოს მომავალზე დღენიადავ ზრუნვას. ამ ფილმში თ. არჩვაძის გმირთა ბედი, საქართველოს მსგავსად ტრაგიკულია. მაგრამ, მიუხედავად ყველაფრისა, ეს ორი გვირგვინოსანი არ ღალატობენ თავიანთ ხალხს და მშობელი ქვეყნის ხვედრს თავად იზიარებენ. მათ ქვეყნის გადასარჩენად, სამსხვერპლოზე მიაქვთ არა მარტო საკუთარი კეთილდღეობა და სიცოცხლე, არამედ ახლობლებისა და ოჯახისა.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია თენგიზის მიერ ნათამაშევი მუშნი ზარანდია მრავალსერიან კინოფილმში „დათა თუთაშხია“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე და გ. ვაბესკირია. 1976 წ.). ამ გამაშურებულ ფილმში ქართული თეატრისა და კინოს დიდი ოსტატები მონაწილეობენ. თანავარსკვლავედში ოთარ მეღვინეთუხუცესის დათა თუთაშხიას ღირსეული პარტნიორი და მეტოქე ჰყავს თ. არჩვაძის მუშნი სახით. მსახიობის მიერ ბრწყინვალედ განსახიერებელი ეანდარმერიის ოფიცრის როლი, მას კინოს ოსტატების გვერდით აყენებს. თენგიზი, მართალია, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის მსახიობია, მაგრამ მისი კინოში მუშაობისას ნაკლებად ან თითქმის არ იგრძნობა თეატრის სპეციფიკა, პირობითობა. იგი მშვენივრად „უძლეობს“ მსხვილ პლანს, რაც არცთუ ისე იოლია. იყენებს მეტყველ მიმიკას, აზრით და მუხტულ მზერას. ამავე დროს მსახიობი არ მიმართავს გრძნობისა, თუ ემოციის გადაჭარბებულ გამოხატვას. თ. არჩვაძე ძუნწი, თავშეკავებული გამოხატვლობითი ხერხებით ძერწავს პერსონაჟს. მან ზარანდიას სახით წარმოაჩინა ჭკვიანი ეანდარმის მრავალპლანიანი სახე. ამ როლზე მუშაობისას ნათლად გამოვლინდა მისთვის დამახასიათებელი, გმირის

შინაგან სამყაროში წვდომის უნარი დახვეწილი ოსტატობის ნიმუშია სადგურის რესტორნის ეპიზოდი, სადაც ორი ვარსკვლავი მსახიობი (ო. მეღვინეთუხუცესი — დათა და თ. არჩვაძე — მუშნი) განუმეორებელ დუეტს გვთავაზობს. აქ ორივე მსახიობი მოცემული პირობებით შეზღუდულია, რადგან უმოძრაოდ სხედან მაგიდასთან. ეკრანს მათი მეტყველი სახეები ავსებენ მხოლოდ. ორივე დუმს. მათი თვალეები, სახის თითოეული ნაკვთი სრულად მეტყველებს. ამ უსიტყვო, მდუმარე ეპიზოდში გრძნობათა მრავალფეროვნება გამჟღავნებული. განცდა და ემოცია კალეიდოსკოპური სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს. ორი დიდი ოსტატის მიერ ნათამაშებული პატარა ეპიზოდი ბევრ რამეს იტევს, ესაა ბიძაშვილ-მამიდაშვილის ერთმანეთის მონატრება, წრფელი სიყვარული, ერთად გატარებული უზრუნველი ბავშვობის ნოსტალგია, დღევანდელი მდგომარეობის გამო ურთიერთდაპირისპირებულთა სიწინაული, ტკივილი.

თ. არჩვაძის მუშნი ზარანდიას თაობაზე ბევრი დაწერა და ითქვა. იგი ბოლო წლების ქართული კინემატოგრაფის ერთ-ერთი შესანიშნავი აქტიორული მიღწევაა. მნიშვნელოვანი მარტო ის კი არ არის, რომ ნაჭიერმა მსახიობმა ცინიკოსის, პრაგმატიკის, ჭკვიანი, შეუბრალებელი კარიერისტის როლი ოსტატურად განსახიერა, არამედ ის, რომ მან შექმნა არატრადიციული, უკვე დამკვიდრებული შტამისაგან აბსოლუტურად განსხვავებული უარყოფითი გმირის, მტრის მიმზიდველი, მომხიბვლელი, დამაჭრებელი სახე. თ. არჩვაძის ზარანდიას სანდომიანი გარეგნობის, განათლების, ჭკუის, დახვეწილი მანერების უკან, მიზნის მისაღწევად ნებისმიერი საშუალებების გამოყენების უნარი, ულმობელი სისასტიკე და ცივი გონება იკითხება.



ოენგოზ არჩეაქემ ბევრი რამის გაკეთება მოასწრო. თეატრსა და კინოში მრავალი მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. იგი მუდამ ძიების, დაუფალავი შრომის პროცესშია. დღეს საქართველოში თეატრი და კინო მიყუჩებულა. თავზაბნეულ ხალხს ხელოვნებისათვის აღარ სცალია. დრო ეს გადის. მაყურებლის საყვარელი მსახიობი თ. არჩეაქე აღარც სცენაზე სჩანს და აღარც ეკრანზე. არადა, იგი შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაშია, მისი პოტენცია ჯერ არ არის ამოწურულა, მას ბევრი საგულისხმო რამის გაკეთება ხელეწიფება. თავად მსახიობი დუმს, უჩემრად, უპრეტენზიოდ. მოთმინებით ელის ახალ როლს...

... მასხენდება კადრი სატელევიზიო ფაღმდინან „უსახელო უფლისციხელი“. საქართველოს ძველი დიდების დამა-

დასტურებელი. კლდეში გაქვეყნებული ცხე-ქალაქის ნანგრევებში ბიჯებს ქართველი ინტელიგენტი. ირგვლივ გარემოს აკვირდება, თავისი ხალხის წარსულზე ჩაფიქრებულა. მიაბიჯებდა იავარქმნილ ქვაფენილზე. რომლებზეც თვსდაც შორეულა წინაპრები დალოდნენ. იგი თითქოს გულისყურით უსმენს დროის მიერ წაღვილ და ახალი დუმალად ამეტყველებულ ამბებსა თუ ხმებს. ტკივილით აღიქვამს წარმოსახვაში ამოტივტივებულ წარსულის სურათებს: ხანძრის აღს, იარაღის ეღრიალს, დაჭრილთა კვნესას, მომაკედავთა გოდებას. ეს ადამიანი თითქოს რაღაც უხილავი ძაფებით აკვშირებს წარსულსა და დღევანდელობას. მასში ნაცნობ სახეს შვეიცნობთ. ეს მსახიობი თენჯის არჩეაქეა...

პროფესია — მსახიობი

(ინტერვიუ გიორგი ხარაბაძესთან)

— ჩვენთვის საინტერესოა, როგორ ცხოვრობს გოგი ხარაბაძე — როგორც ჩვეულებრივი ადამიანი და როგორც მსახიობი?

— როდესაც სპექტაკლი მაქვს ან გადაღება, ჩემთვის ამაზე ფიქრი წინა დღეს იწყება. სპექტაკლამდე ვცდილობ დავიძინო, თუმცა, ამ ბოლო დროს ცუდად მძინავს, დღის 2 საათის მერე არ ვკამ და ვერც წარმომიდგენია სცენაზე სხვაგვარად ყოფნა. სპექტაკლისა და გადაღების წინა დღე აუცილებლად ეკუთვნის — მეორეს! ამ მოვლენას მსახიობი ასე არ უყურებს, ე. ი. არაპროფესიონალიზმთან გვაქვს საქმე.

როცა საქმით არა ვარ დაკავებული, ჩვეულებრივი ცხოვრებით ვცხოვრობ. იხე კი, ჩვენი ყოფა ძალიან მძიმეა. დღის განმავლობაში თუ მაყურებელმა დაგინახა ბაზარში, ავტოსერვისში — თუნდაც რესტორანში, მისთვის სცენაზე ან ეკრანზე შენი ნახვა მოვლენა, დღესასწაული აღარ არის! მსახიობთა ცხოვრება უცხოეთში სხვაგვარადაა, ძალიანაც რომ მოინდომონ, მათ მაყურებელი ქუჩაში ვერ შეხვდება. მათი სოციალურ-ეკონომიური მდგომარეობა მაღალ დონეზეა, ჩვენთან კი ყოფითი მხარე იმდენად დაბალ დონეზეა, მსახიობსაც და სხვა პროფესიის ადამიანსაც დიდი დრო სჭირდებათ წვრილმანებისათვის, როცა ჩვეულებრივ უცხოეთში, ასეთ საქმეებზე ჩვენი პროფესიის ადამიანებს საფიქრალი არც კი აქვთ.



— რომელია ჩვენი ერის გამორჩეული, საუკეთესო თვისება?

— სიმღერა, ცეკვა, ქეიფი, შეუღრეკელობა და... ნიჭი! გენეტიკურად ყველა ქართველი ნიჭიერია და თუ იგი ამ ტალანტს სწორ მიმართულებას მისცემს, ჩვენი მომრევი არავინ იქნება.

— არცთუ ისე საუკეთესო თვისება ჩვენი ერისა?

— ყველა ერს აქვს ცუდი თვისებები.

— თუ კინოსა და თეატრში თქვენს მიერ განსახიერებული როლების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ცხოვრებაში უფრო მეტად მკაცრი პიროვნება უნდა იყოთ...

— ძალიან ორიგინალური აზრი გაგჩენიათ, ვინაიდან არასოდეს მაფასებდნენ ამ კუთხით. ჩემი კინოროლები ჩემს მიმართ მაყურებლის უარყოფით გრძნობებს იწვევდა. საბედნიეროდ, ტელეგადაცემებმა ოდნავ გააქარწყლა ამგვარი განწყობილება.

როდესაც ოთარ იოსელიანმა გადამიღო ფილმში „გიორგობისთვე“, ქართველი კინომატოგრაფისტები ამ ეკრანული სახის სტერეოტიპიდან ვერ გამოვიდნენ და თითქმის მთელი ცხოვრება „მჭრიდნენ ამ თარგზე“, მიყენებდნენ, როგორც უარყოფითი როლების შემსრულებელს. ეს მათი არჩევანი გახლდათ, ჩემი არჩევანი კი იყო ტელეევაზია, სადაც, აკაკიდან მოყოლებული, ვცდილობდი სხვა კუთხით გავეცანი მაყურებელს. საბედნიეროდ, არსებობს საზოგადოების ისეთი ფენაც, რომელიც შე ამ გმირებთან არ მაიგივებს და, სამწუხაროდ, ისეთიც, ბაზარში რომ შევალ და მეკითხება: „რაიკომის მდივანთან რომ შეიტანე ჩემოდნით ფული, ის ფული სად არის?“ ყოველთვის მაწუხებდა ეს საკითხი. ვთვლიდი, რომ სხვა კაცი ვარ, სხვას კი ვთამაშობდი.

— როგორ ფიქრობთ, რა სჭირდება დღეს ქართველ კაცს?

— რა თქმა უნდა, ქართველი ხალხის გარკვეულ ნაწილთან ბოდიშს ვიხდი,



მაგრამ მე მგონია, ქართველ კაცს უბრალოდ გონიერება სჭირდება, ელემენტარული თვალის გახელა და განათლება, ჩვენი უბედურება საერთო გაუნათლებლობაა, თუმცა, ბევრი განათლებული ერიც მინახავს უფარვისი, იქნებ, გულია მთავარი, იქნებ, გრძნობა და თუ ეს ორი მექანიზმი ადამიანის ტვინი და გრძნობა მუშაობს, მაშინ ისეთი ცნებები, როგორცაა: სიკეთე, სისპეტაკე, კეთილგონიერება — ნაყოფსაც გამოიღებს.

- ბედისწერის თუ გწამთ?
- მწამს.

— თქვენა საოცნებო როლი?

— რა შეკითხვაა ეს?! მე ყოველთვის ვღიზიანდები და მსგავს შეკითხვებზე არ ვიძლევი პასუხს. საქმე ისაა, ისე არ დგას საკითხი, რომ იოცნებო. ქიორუკი რომ მიღის ოპერაციაზე, ხომ არ არჩევს ავადმყოფს? ესმარება ყველას ვინც კი შეხვდება. მე ყველა როლის თამაში მინდა! ან რა აზრი აქვს ოცნებას? ეს კითხვა უხერხულობაში აყენებს მსახიობს. დაწერეთ, რომ ეს შეკითხვა სხვებმაც აღარ გაამეორონ!

— არ დაგიმალავთ და გეტყვით: ვფიქრობ, რომ თქვენ ინტუიციის საოცარი გრძნობა გაქვთ, ნამდვილად კარგად შეარჩიეთ ილია, ვაჟა, აკაკი. საოცარია, თითქოს წინასწარ აფრთხილებდით ერს, და მაინც მოხდა მოსახდენი. გაქვთ თუ არა რაიმე მხატვრული ნაწარმოები ამჟამად მზადების პროცესში, რომ თქვენს ინტუიციას კვლავაც მივუძღვით?

— მე ყველანაირი ცდომილების გავლენას განვიციდი. არ მიყვარს — წინასწარ ღაპარაკი. რადგან ინტუიციას ეხებით, გეტყვით, რა გვჭირდება კიდევ დღეს! მე მიმაჩნია, რომ დღეს ჩვენ სიყვარული გვჭირდება. ვენდობი ჩემს ინტუიციას და გული მიგრძნობს: სიყვარული არის ის, რაც ქართველ ერს სჭირდება. მეტს აღარ ვაგვიხვედით. საიდუმლოდ გეტყვით: ავტორი ქართველია და თანაც გენო-ო! სწორედ გენოსის სახელით და მაგალითით უნდა ელაპარაკო ერს!

— რა იყო და არის თქვენთვის ყველაზე ძვირფასი?

— ჩემთვის ყველაზე ძვირფასი თვით ადამიანია. ზოგს ცხოველები უყვარს, ზოგიც რაღაცას აგროვებს, მე მამს არასოდეს არ ვაკეთებდი. ადამიანი იმდენ და იმხელა ავგილს იკავებს ჩემს ცხოვრებაში, მათთან იმდენად ვიხარებები და იმდენს ვიღებ, სხვა რამისათვის არაფერი აღარ მრჩება. ჩემი ყოფა ჩემი საქმეა, სამი შვილი და შვილიშვილიც; აგრეთვე ჩემი პირადი ცხოვრება. თუ რაიმე შემიქმნია და გამიკეთებია იმ დროს, როცა ვინმე ძალიან მიყვარდა. ჩემი ოცნება ყოველთვის ადამიანი იყო. ამ გზაზე მე ხან ემარცხებოდით, მაგრამ იმდენი კარგი ადამიანი შემხვედრია, რომ ეს დიდ ბედნიერებად მიმაჩნია. თავად წარმოიდგინეთ, რომ ვერ შეხვდებოდით ამდენ ნიჭიერ ხელოვანს: სესილია თაყაიშვილს, აკაკი ხორავას, სერგო ზაქარაიძეს. ასეთი ნიჭიერი ადამიანები ჩემს ირგვლივ ყოველთვის იყო და არის. აი, ეს არის ბედნიერება და რაღა თქმა უნდა, ჩემთვის ყველაზე ძვირფასი.

— ცუდას გამკეთებელი ადამიანები თუ დაგვიწყებიათ, ამდენი კარგი ადამიანების შეხვედრა ფარავს თუ არა წყენას?

— ფარავს!.. მაგრამ ხანდახან ისე ვბრაზდები, რომ — არა!

— ბატონო გოგი, რა დარჩათ თურქეთში გასატანი? ულვაშებიც რომ იყო-ღებოდეს სინდისის ფასად, რა მოხდებოდა მაშინ?

— ამ ომის დროს ორჯერ მომიხდა დასავლეთ საქართველოში ყოფნა. როცა



მე თურქეთის საზღვარზე, ერთი კვირის დაუბანელი, დაუფარცხნელი, ფეხშიშვე ველა ქალები ვნახე, კინაღამ კაცობა დაეკარგე; ჭანდაბას! ეს ვაპატიე მათ, იმიტომ რომ ისინი იმ წყობის შვილები არიან, რამაც ეს ხალხი შვა, მაგრამ როგორ უნდა აპატიო კაცს ის, რაც მე ვნახე. მაშინ, როცა ქართველი უწვერულვამო ბიჭები იღუპებოდნენ — სწორედ იმ წამებში, მე მივდიოდი მანქანით მთელი სისწრაფით, მინდოდა სწრაფად ჩავსულიყავი იქ, სადაც საშინელება ტრიალებდა. ღამის თორმეტ საათზე დავეწიე კოლონას, რომელსაც წინ უძღვოდა მილიცია. ორ რიგად მიმავალ ქარავანში 25—25 იყარუსი წელი ტემპით მიიზღაწნებოდა, მიჰქონდათ უთვალავი ველოსიპედები. ესენი იყვნენ თურქეთში მიმავალი ქართველები, რომელთაც მხოლოდ საზღვარზე გადასვლა ეჩქარებოდათ. მე ვიტყვოდი, ეს ის ხალხია, ვინც თოფს გვესვრის უთოფოდ! ხშირად, როცა თურქეთზე ლაპარაკობენ, ქართველი შეძავების ხსენებაც არ გამოჩნდებათ ხოლმე, ამიტომ ამ მოვლენას რამდენიმე წინადადებით შევებები და შევიცდები „დავამშვიდო“ ზოგიერთი მათგანი. მე მესმის, რომ ქართველისათვის ეს თემა საშინელი დრამაა, ამაში გარკვეულად ისტორიული ფაქტორიც დიდ გავლენას ახდენს ჩვენზე, მაგრამ მოდით, სხვა კუთხით შევხედოთ ქალს, რომელმაც თურქეთში იმრუშა. მეძვიე ყველგან მეძავია და მოვრჩეთ, დავანებოთ მათზე ლაპარაკს თავი, მათ ხომ აღარაფერი არ ეშველებათ. მოდაა თუ სწრაფვა ევროპულისაკენ, ეშმაკმა იცის! ჩვენ კი მათი თვალთვალი არაფერს არ მოგვცემს, ნერვების დაწყვიტის მეტს. ვეცადოთ იმით მაინც „დავიწყნაროთ“ თავი, რომ ფრანგებს არასოდეს არ აწუხებთ ის, რომ მისი მეზობელი ფრანგი, ინგლისში, ლონდონის ბორდელში მუშაობს. მათ ამისათვის მართლა არ სცალიათ!

— რას სთხოვდით ნატურისტვალს?

— მოგეხსენებათ, ცნობილი იტალიელი ვარსკვლავი ტოტო — გრაფის ოჯახიდან იყო. როცა მან პროფესიად მსახიობობა აირჩია, ოჯახმა მას ზურგი აქცია, რადგან მსახიობობა ძველ დროში (და ვფიქრობ, ახლაც ხანდახან საქართველოში) დამამცირებელ პროფესიად იყო მიჩნეული. როცა ის უდიდესი მსახიობი გახდა და ყოველმხრივ უზრუნველყოფილი იყო, დაახლოებით მსგავს კითხვაზე ასე უპასუხა: „ქალი და ფული!“

— ძნელად სატარებელი ნიღაბი.

— გენიალურ ფილოსოფოსს მერაბ მამარდაშვილს აქვს აზრი, „მე ის კი არ მაინტერესებს მსახიობი როგორ ითამაშებს სტალინს, მე უფრო მეტად მაინტერესებს: როგორ თამაშობდა სტალინი სტალინს!“

— ბატონო გოგი, ადრე ქუჩაში რომ გავლიდი, კაცები მანქანებზე, ქალებზე ან წინა დღით დაღუპული ღვინის ავ-კარგზე საუბრობდნენ, ქალები კი — ბავშვებსა და ჩხაცმელებზე. ახლა ისინი გაერთიანდნენ და პოლიტიკაზე, ვაყიდე — გაყიდვაზეა სჯაბასი, ჰო, მართლა „მარიანა“ რამ დამაეწიყა...

— ასე რომ იყო, ბედნიერებაა. ასე რომ აღარ არის, უბედურება! მე ყველაფერში პროფესიონალიზმი მიყვარს. დილეტანტები კი ყოველთვის მადონიანებდნენ. პროფესიონალ პოლიტიკოსად ეღუარდ შევარდნაძეს ვთვლი. დაე, მან ილაპარაკოს პოლიტიკაზე. მე ჩემი საქმე უნდა ვაკეთო, სხვამ კი — თავისი. სხვადასხვა პარტიებმა რამდენჯერმე შემომთავის დეპუტატობა, უარი განვაცხადე. მე ხომ ჩემი უზარმაზარი, საკუთარი სამუშაო მაქვს! იცით, რა გამახსენდა? მე-19 საუკუნეში იყო შესანიშნავი მსახიობი და რეჟისორი გარკი. როცა მას პარლამენტის არჩევნებში მონაწილეობა სთხოვეს, მან უპასუხა: „მე



მირჩევნია ვითამაშო გენიოსი სცენაზე, ვიდრე — იდიოტი პარლამენტში და ვაძაბებდი, რომ სცენაზე იდიოტის თამაშიც კი მირჩევნია! რაც შეეხება „მარიანას“, უყურეთ რა, მთელი რუსეთი უყურებს და თქვენ ხომ არ ჩამორჩებით!..

— ბევრი იმასაც ფიქრობს, რომ მსახიობის პროფესია ყოველდღიურ პრობლემებს გამოორიქხავს, ასეა თუ არა?

— არა!!!

— ეს წელიწადიც უიმედოდ მიდის... საიუბილეო თარიღა მოგალოცვით და თქვენ უხერხულად მიიღეთ მოლოცვა. ალბათ, საქართველოში არსებული პოლიტიკურა ვითარების გამო, დღესაც არ გქონდათ საუბრის განწყობილება. ნუ-თუ ასე უიმედოდაა საქმე?

— შოღით ეს კითხვა გამოვტოვოთ, არ მინდა არცერთნაირი დამრგვალება.

— და მაინც, ამ ასაკში თქვენი ასეთი ჭაღარა ნადრევი არაა?

— მე არ მაშინებს ჭაღარა და ნაოჭები, ისინი სიყვარულის, გულისძგერის, განცდის გამოხატველია და სიცოცხლეს, მოძრაობას ნიშნავს. იმდენი სიხარული და განცდა შემხვედრია, სულაც არ მივიკრს ეს! ჩემი ჭაღარა შესაბამება ჩემს შინაგან მდგომარეობას, ჩემი ფიქრები დასტრიალებს ყველას და ყველაფერს, რაც ჩემს ირგვლივ ხდება. მეტად ემოციური ხასიათის გამო, ზედმეტად ვიხარ-ჯები და არასოდეს არ უნანო! განვიციდი მხოლოდ იმას, რომ მაყურებელს თეატრისათვის, ხელოვნებისათვის აღარ სცალია, როდის იქნება, რომ მარტო კარაქიან პურზე აღარ ვიფიქრებთ. ღმერთმა ქნას, ჩქარა დამშვიდებულდ იყოს ჩვენი ქვეყანა, რომ ქართველებს ათასგვარი სვაქრო გარიგებებით აკრელებული აფიშების ნაცვლად, სადღესასწაულო სანახაობანი, კინოსა და თეატრალური აფიშები დაეთვალეირებინოთ!

— ბევრი იმასაც ფიქრობს, რომ მსახიობის პროფესია ყოველდღიურ პრობლემებს გამოორიქხავს, ასეა თუ არა?

— არა.

— რას გვეტყოდით ბოლო დროის ნამუშევრებზე?

— სტამბულში, IV საერთაშორისო ფესტივალზე, ორიოდე თვის წინ ვითამაშე „მეფე ლირში“. ეს ჩემთვის პრემიერა იყო. შემდეგ მომიწია თამაშმა სევილიაში „ექსპო მუ“-ის გამოფენაზე კალდერონის პიესაში „ცხოვრება სიზმარია“. ეს წარმოუდგენლად მძიმე საშუაოა, რადგან პასუხისმგებლობას ემატება მძიმე ფიზიკური მდგომარეობა, ფიზიკური შრომა და თუ დღეს რაიმეს წარმოადგენს ქართული თეატრი ეს ამ ხალხის ვაჟკაცობაა, რადგან, სამწუხაროდ, ქართველ მსახიობს პრობლემები თავზე საყრელად აქვს.

ესაუბრა ქეთევან ჩხენკელი

„გონიერსა მწვრთელი უყვარს“...

საქართველოში დიდი ხანია ერთი „ტრადიცია“ დამკვიდრდა. რატომღაც ყველა დარგის სპეციალისტი ხელოვნებაში თავს კომპეტენტურად თვლის და სერიოზული პრეტენზიებიც უჩნდება. ამ მოვლენის ნათელი მაგალითია ბატონ ე. ცისკარიშვილის „ღია წერილიც“ (ყურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1992 წ. № 4). მე, რომ იგივე წარმატებით დამეწყო ბატონ ელიზბარისთვის სამთო-საინჟინრო საქმის სწავლება, საინტერესოა, თვითონ რას იტყვოდა. ალბათ, ჩემს შენიშვნებს ღიმილით აღიქვამდა. იგივე განწყობა მეც დამეუფლა, მაგრამ მაინც მოვალედ მიმაჩნია თავი რამდენიმე მოსაზრება გამოვთქვა ბ-ნ ე. ცისკარიშვილის ზემოთხსენებულ პუბლიკაციასთან დაკავშირებით.

მკითხველს შევახსენებ, რომ კამათი შეეხება ამავე ყურნალში 1991 წ. № 11—12 გამოქვეყნებულ ჩემს სტატიას „სიმაართლე უპირველეს ყოვლისა!“ რომელიც რუსთაველის თეატრში 1935 წ. მომხდარ კონფლიქტს ეხება. ეს საკითხი თეატრმცოდნეობაში ერთ-ერთი ურთულესია და მას სპეციალისტებიც საკმაოდ ფრთხილად ეკიდებიან. ამის დამადასტურებელია თუნდაც ის, რომ ჩემს წერილში დასაბუთებულ ფაქტებს არც ერთი თეატრმცოდნე არ გამოეხმაურა თვით ისინიც კი, ვისაც ამ საკითხზე სტატიები-აქვთ გამოქვეყნებული. ამ დროს კი არაპროფესიონალი ცდილობს ყურმოკრული არგუმენტაციით იმსჯელოს... ამთავითვე უნდა განვაცხადო, რომ დღემდე უცნობი გახლდათ სუკ-ში დაცული ის მასალები, ურომლისოდაც აღნიშნულ კონფლიქტს სპეციალისტები ღრმად ვერ ჩასწვდებიან. მე ამ მასალების გაცნობის შესაძლებლობა მომეცა და ობიექტური სურათი კრდევაც აღვადგინე. კარგი იქნებოდა, თუ ბატონი ელიზბარი გაცნობოდა ამ საკითხზე დაწერილ ჩემს წერილებს (ყურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1990 წ. № 1 და № 3). იქნებ, მათი გაცნობის შემდეგ, იგი როგორმე გაერკვეს საკამათო მოვლენის არსში და სიმაართლეს უგუნურებად აღარ მოეჩვენება. ჩანს, ბატონი ელიზბარი ემოციებს აპყვავ. ვინაიდან მას მოყვანილი დოკუმენტაციის საწინააღმდეგო მტკიცებოთი საბუთი არ გააჩნია, ამიტომაც „კრიტიკის“ უფრო იოლ ფორმას, შეურაცხყოფას მიმართა, რასაც პროფესიულ კამათთან არაფერი აქვს საერთო. რა თქმა უნდა, მსგავს ტერმინოლოგიას არ გამოვიყენებ. ამას არც საკუთარ თავს და არც მკითხველს არ ვაკადრებ. ისე კი, როცა ზნეობის სწავლების პრეტენზია გაუჩნდა პატივცემულ პროფესორს, იქნებ, საკუთარ ნაწერს ჩაჰკვირებოდა — რა მაგალითს აძლევს თავის სტუდენტებს? პედაგოგი ხომ პიროვნული ღირსებებითაც უნდა გამოირჩეოდეს!

ნამდვილად არ ეკადრება ჰარმავ პროფესორს ჩემს მიმართ ასეთი დაუსაბუთებელი „ეპითეტები“: „...იმდენი სიყალბე და ღვარძლია, რომ მთლიანად არის შებღიწული ამ ტრაგიკული თაობის ნათელი ხსოვნა“, „უაზრო და უზნეო დამაგოვია“.



ოპონენტი წერილს გარდასულ მოვლენათა გახსენებით იწყებს. კერძოდვე მოჰყავს 1985 წელს გაზეთ „კომუნისტში“ (7.03) დაბეჭდილი ცნობა-სტატია, თველა თეატრმცოდნის მამხილებელი წერილი „დავიცვათ ისტორიული სიმართლე“. წერილში თეატრმცოდნემ სამართლიანად აღიმაღლა ხმა თ. წულუყიძის წიგნში „მხოლოდ ერთი სიტყვა“ შენიშნულ ტენდენციურობასა და უზუსტობებზე. ეს იყო მოვლენების ობიექტურად შეფასების პირველი ცდა. მაშინ დამამტიკებელ დოკუმენტებზე ხელი არავის მიუწვდებოდა, და, სამწუხაროდ, არსებულმა „ტრადიციულმა“ უსამართლობამ იზიგია.

სიმართლეში გარკვევის მსურველმა, მოვლენები უპირველესად ობიექტურად უნდა შეაფასოს და მხოლოდ ამის შემდეგ გამოიტანოს დასკვნები. ბატონი ელოზბარი კი ფაქტებს არ დაეკვირვებია, არ გაუანალიზებია, რის შედეგადაც ანჭარბებული დასკვნები გამოაქვს. დიდმა შოთამაც ხომ გვიანდერძა: „გონიერი, ხაშს, აროდეს არ აჩქარდეს“. ამის ილუსტრაციაა გამოყენებული ეპოეტებიც: „ორივე ავტორს ერთი და იგივე საზრუნავი გააჩნიათ — გაამართლონ დამსმენები, ლაჩრები, გამყიდველები“. ამ ბრალდებას დამტკიცება უნდა, რასაც ოპონენტი ვერ ახერხებს. მე კი პიროვნული დინტერესება არ მამოძრავებს, რასაც თ. წულუყიძის დამცველებზე ვერ ვატყვი. ეს გახლავთ ჩვენთვის დამახასიათებელი სამწუხარო თვისება, მტყუან-მართლის გაურკვეველად, ბრმად დაუპიროფ მხარი ახლობლებს, ვისთანაც მეგობრობა, თუ ნათესაობა აკავშირებთ. ბატონი პროფესორი დამსმენლის ხსენებისგან უთუოდ თავს შეიკავებდა, თავის დროზე გაზეთ „თბილისში“ (1991 წ. 29 ნოემბერი) გამოქვეყნებულ იქნა წერილი რომ წაეკითხა. იძულებული ვარ გავიმეორო ფრაგმენტი თ. წულუყიძის 1937 წლის 9 მაისის დაკითხვის ოქმიდან:

Вопрос: Были ли в театре им. Руставели, среди работников труппы националистические настроения?

Ответ: Да, были случаи когда собирались за столом у кого-нибудь из актеров у Хорава, Коришели, Васадзе. Был случай, когда Хорава подвыпивший, произнес тост в память погибших на поле битвы в 1921 г., (в борьбе против большевиков). Васадзе надоел всем своей «двенадцатимиллионной Грузией» и «Царицей Тамарой», Лордкипанидзе любил говорить об «угнетенной родине». Из нац. высказываний Ахметели, из случайных его фраз помню: «грузины самый одаренный народ в Закавказье. В Закавказской федерации общегосударственным языком следовало бы объявить грузинский язык... Русский язык чужд восточным народам. Самая древняя культура у грузинского народа... Христианство у нас появилось за много веков раньше, чем у русского народа.

Все вышеупомянутые мною националистические высказывания со стороны наших актеров, в том числе руководителя — Ахметели безусловно является рецидивом их партийных мировоззрений в прошлом, т. к. большинство из актеров принадлежало партии национал-демократов и др. Я знала в прошлом Хорава, о его принадлежности к народной гвардии при меньшевиках».

ახლა, ბატონ ელოზბარისგან კატეგორიულად მოვითხოვ, მისი ცილისწამების დოკუმენტურ მტკიცებას — გამოაქვეყნოს დიდ მსახიობთა დასმენის ოფიცია-



ლუბი წერილობითი დადასტურება. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მის ნათქვამებზე დაყრდნობით მივიჩნევ!

ოპონენტისათვის რატომღაც მიუღებელია ის გარემოება, რომ კონფლიქტის დროს, მეტ-ნაკლები დანაშაული ორივე მხარეს მიუძღვის. ორივეს აქვს გამამართლებელ-გამამტყუნებელი პოზიცია, ხოლო ერთის უმწიკვლოდ წარმოსახვა და სხვისა ყველაფერში დადანაშაულება, საკითხისადმი არაპროფესიული დამოყრდნობა გახლავთ. ცხადია, მოკამათე კვლავ არ დამიჯერებს, ამიტომაც ვუჩივრებ იურისტებს მიმართოს, რათა საქმის წარმოების ელემენტარულ პროცესალურ საკითხებში გაერკვეს. ამიტომაც კონფლიქტში ბრალი თვით ს. ახმეტელსაც და თ. წულუკიძესაც მიუძღვით. სამწუხაროდ, ბატონი პროფესორის დილექტანტიზმმა მას საშუალება არ მისცა ჩემს წერილში მოყვანილი ფაქტები ღრმად გაეანალიზებინა. ხოლო მე კი უკვე დაბეჭდულს თავიდან ველარ გავიმეორებ. ალბათ, აჯობებდა, დამკავშირებოდა და ყველაფერში უკეთ გაეარკვევდი. თვალსაჩინოებისთვის მხოლოდ ვიტყვი: დიახ, დამნაშავე გახლდათ აკ. ხორავა, როდესაც პასუხსაგებ საგასტროლო სპექტაკლზე ნასვამი გამოცხადდა, მაგრამ არა ისეთ მდგომარეობაში როგორც ამას თ. წულუკიძე აღწერს. ახლა საკითხი ასე დავსვათ — დამნაშავე იყო თუ არა ს. ახმეტელი. როდესაც თეატრის წამყვანი მსახიობი, თავისი საუკეთესო სპექტაკლების ბურჯი აკ. ხორავა გაანთავისუფლა? თუმცა, ადმინისტრაციული სასჯელის წინააღმდეგ არავინ ყოფილა. რატომ გაანთავისუფლა ს. ახმეტელმა თეატრის მეორე დასაყრდენი ძალა — აკ. ვასაძე? მხოლოდ იმატომ, რომ მრავალრიცხოვან კოლექტივში მან ერთადერთმა დაიცვა აკ. ხორავას ინტერესები. ვანა შეიძლებოდა ყოველგვარი იურიდიული საფუძვლის გარეშე ასეთი ბრძანების დაწერა?

ბრძანება № 42

„განთავისუფლებულ იქნას რეჟისორის თანამდებობიდან აკ. ვასაძე 9 ივლისიდან. დატვირთვა 250 მან. მოეხსნას. განთავისუფლებულ იქნას აგრეთვე სტუდიის ხელმძღვანელის მოვალეობისაგან“.

იქნებ, ბატონმა ელიზბარმა განმიმარტოს აკ. ვასაძის „დანაშაული“? ცხადია, მეგობრის დაცვა მკრეხელობა არ გახლავთ. თუ ოპონენტი მხოლოდ აკ. ვასაძის ცნობილ ავტობიოგრაფიას გულისხმობს, კიდევ ერთხელ გარკვევით ვიტყვი, რომ იგი ბრალდებად არ გამოდგება მისი ოფიციალური მსვლელობის მიუხედავად. თანაც მასში უშუალოდ კონფლიქტის მიზეზები არ იხსენიება. ვანა ლოგაუტრია 1938 წ. 9 თებერვლით დათარიღებული ხელნაწერის შავი პირი დამსმენლობის საბუთად მივიჩნიათ, მაშინ, როდესაც ს. ახმეტელი 1936 წ. 19 ნოემბერს დააბათიურეს? არც სასამართლოს დოკუმენტაციაში წერია „მხილებულია მოწმეთა ჩვენებებით“. იქნებ, ოპონენტი ამ ფაქტმა სერიოზულად ჩააფიქროს?

აქამდე მიჩქმალული იყო ის ფაქტი, რომ კონფლიქტის გამწვავებისას, ს. ახმეტელს სარეჟისორო კოლეგიაც გადაუდგა. თავიდანვე შემრიგებლური პოზიცია ეკავა ცენტრალურ კომიტეტსაც, რომლის ინიციატივითაც რამდენიმე კრება ჩატარდა. იქნებ, ოპონენტი დაფიქრდეს, თუ რა პრინციპის გამო არ სურდა ს. ახმეტელს შერიგება? ამ შემთხვევაში რატომ ენდობა მხოლოდ თ. წულუკიძის მოგონებებს და არ ითვალისწინებს იგივე ფაქტის შესახებ აკ. ვასაძის მოგონებებსაც? იქნებ, მათი შეჭერების საფუძველზე გაეანალიზებინა კონფლიქტი? უკიდურესობას არასდროს მოუტანია სიკეთე და ოპონენტსაც ავნო.



რატომ არ ითვალისწინებს ბატონი ოპონენტი, რომ ს. ახმეტელი გააქვდა სუფლეს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1935 წლის 3 აგვისტოს დადგენილების შეუსრულებლობისათვის. და მას საფუძვლად „დამსმენლობა“ არ ჰქონია. ჩანს, ბატონი ელიზბარი ჯაშუშის ძიებას გაუტაცია. ისინი, მართლაც, იყვნენ თეატრში, ოღონდაც არა დიდ მსახიობთა სახით. საქართველოს პოლიტსამმართველომ 1930 წ. 28 ოქტომბერს თეატრის საზღვარგარეთ გასტროლების ჩასაშლელად მოაწყო უკმაყოფილო ადიმინისტრაციული კომუნისტ მუშაკთა დაკითხვა. ესენია: რეჟისორის თანაშემწე დ. ჭანტურია, დირექტორის მოადგილე ალ. მაჭავარიანი, ინსპექტორები: ნ. ხუტულაშვილი და კ. ცელსი. ისინი აღნიშნავენ ს. ახმეტელის მიერ ზემდგომი ორგანოების იგნორირებას, კომუნისტთა დევნას, მსახიობთა შევიწროებას, სეზონის გახსნის საგანგებო ჩაშლას და სხვა. ამის საფუძველზე შედგა დოკუმენტი კოლექტივის ანტისაბჭოთა განწყობაზე, რის შესახებაც ეცნობა კომპარტიის ც.ს. მდივანს ლ. ლოღობერიძეს. ამ გარემოებათა გამო თეატრს გამგზავრება აღარ ელირსა. მსგავსი ღონისძიება 1935 წ. არ ჩატარებულა.

ბატონმა ელიზბარმა არ იცის, თუ რამ განაპირობა ს. ახმეტელის დაპატიმრება — თეატრიდან განთავსუფლების შემდგგ, მან ბერიას მოსკოვიდან დაუწყო ბრძოლა, რაც პოლიტსამმართველოს შეუმჩნეველი არ დარჩენია. ამის დამადასტურებელ დოკუმენტსაც დაკვირვებული მკითხველი ადვილად ნახავდა ჩემს წერილშივე. მომყავს ფრაგმენტი: «Лично Ахметели, видимо не считает решение окончательным и питает надежду на реванш в Москве... учитывают этот шаг, направленный против т. Берия все делается очень конспиративно...» ეს გახლდათ ს. ახმეტელის დაპატიმრების უმთავრესი მიზეზი. ბერიასთან დაძაბული ურთიერთობის შესახებ, თ. წულუკიძე, რომელიც სსრკ სამხედრო პროკურორის სახელზეა დაწერილი, 1954 წ. 27 მარტის საჩივარში აღნიშნავს: «Берия лично интересовался театром и часто посещал его, хотя с руководителем театра был в натянутых отношениях. А. В. Ахметели отличался принципиальностью и резкой прямоотой характера и не пресмыкался перед неограниченным диктатором, каким вел себя Берия. За это Берия был очень недображелательно к нему расположен. Это не голословное мое заявление: об этом знали и говорили все в Тбилиси».

ხოლო დიდ მსახიობთა შესახებ აღნიშნავს: «...Они сами были орудием в руках ныне разоблаченного, действительного врага народа Берия, и, мне кажется, не имели целью трагическую развязку, которую все это получило». შემდგომში, თავის მოგონებებში კი ქალბატონმა თამარმა ბერიას როლი რატომღაც უკან გადასწია და მთავარი „დამნაშავეები“ მსახიობები გახადა.

ოპონენტს მაგალითად მოჰყავს მათ მიერ ბერიას მაქებარი ციტატები, თანაც დასძენს — ახმეტელი მათ მხარს ვერ აუბამდაო, თუმცა, ახმეტელის მიერ დაწერილი ბერიას ქების წერილი ერთხელ უკვე გამოქვეყნებულ (თ. და ც. № 11—12 1991 წ.) და ახლა აქამდე უცნობ დოკუმენტსაც გთავაზობთ:

- „საქ.კ. პ (ბ) ა. კ. საოლქო კომიტეტის და საქ. კ. პ (ბ) ც კომიტეტის მდივანს აშხ. ლ. ბერიას
- საქ. ცენტრალურ აღმასრ. კომიტეტის თავმჯდომარეს აშხ. ფ. მახარაძეს
- საქ. სახკომსაბჭოს თავმჯდომარეს აშხ. გ. მგალობლიშვილს
- საქ. სახ. განათლების კომისიარს აშხ. აკ. თათარიშვილს

ნება გვიბოძეთ, რუსთაველის თეატრის ათი წლის თავზე, პატაკი მოგართვათ ჩვენი მუშაობის შესახებ. 1924 წელს ახალგაზრდა მსახიობების ჯგუფმა, კორპორაცია „დურუჯის“ სახით, ჩვენი ხელმძღვანელის სანდრო ახმეტელის მეთაურობით, პირველმა გაარღვია ანტისაბჭოთა ინტელიგენციის ფრონტი და სათავეში ჩაუდგა საქართველოს თეატრალურ კულტურას.

ათი წლის გააფთრებულ ბრძოლას ჩვენს წინააღმდეგ წარმოებულს ოპიატელობისა, მეშჩანობისა, კონსერვატიზმისა, ჯგუფობრივობისა სხვადასხვა სახის კონტრარევოლუციის მიერ, შეეძლო ძირშივე აღმოეფხვრა ჩვენი საქმე. თუ ჩვენთვის ხელმძღვანელობა და მზრუნველობა არ გეწია საბჭოთა საქართველოს ხელისუფლებასა და კომპარტიას, რომელნიც თავიანთი მითითებებით და დახმარებით, ჩვენს შორის ენთუზიაზმს აღვივებდნენ და რწმენას გვინერგაუდნენ ჩვენი მუშაობისადმი.

ჩვენ განსაკუთრებით აღვნიშნავთ იმ გარემოებას, რომ თავისი არსებობის ათი წლის მანძილზე რუსთაველის თეატრმა მხოლოდ თქვენი უშუალო ხელმძღვანელობის და მზრუნველობის წყალობით შესძლო დამშვიდებით და ნაყოფიერად ემუშავა. მხოლოდ თქვენს ხელმძღვანელობას და თქვენ თაოსნობას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ საბოლოოდ მოისპო კაციაშიობა და უპრინციპო ბრძოლა, რომელიც მრავალი წლების განმავლობაში მეფობდა საქართველოს თეატრალური და საზოგადოებრივი მუშაკების ერთ ნაწილში და რომელსაც ობსკურატელური და მეშჩანური, ხოლო ხანდახან თვით ანტისაბჭოთა ელემენტები აღვივებდნენ.

ჩვენს შემოქმედებით პრაქტიკას ქვაკუთხედად დაედო ბელადის უდიდესი ფორმულა, კულტურა „ნაციონალური ფორმით და სოციალისტური შინაარსით მსახიობების ინტერნაციონალურად აღზრდისათვის“. ამ გარემოების წყალობით, რუსთაველის თეატრი, როგორც მხატვრული კოლექტივი, ისეთ გაუგონარ სიმაღლეზე ავიდა, რომელიც არ შეიძლებოდა დასიზმრებოდა ძველ ქართულ თეატრსა და მის სულის ჩამდგმელთ.

თეატრის ორი გასტროლი საბჭოთა კავშირში, ბელადის მოსვლა თეატრის წარმოდგენაზე 1930 წ. 30 ივნისს, ჩვენი მიღწევების ერთსულგვანი დაფასება მთელი მე-16 პარტყრილობის მიერ, რომელიც „ანჰორის“ წარმოდგენას დაესწრო. იმავე 1930 წელს ჩვენი დიადი კავშირის საზოგადოებრიობის გამოხმაურება, ეს ყოველივე ისე მძლავრად ამჟღავნებს ნაციონალური კულტურის ზრდას, რომ მის წინაშე იძულებულია ქედი მოიხაროს არა მარტო საზღვარგარეთის პრესამ, არამედ თეთრგვარდიელთა ემიგრაციამაც, რაც იმას მოწმობს, რომ პარტია და ხელისუფლება სწორ ნაციონალურ პოლიტიკას აწარმოებს დიდი სტალინის ბრძნული ხელმძღვანელობის ქვეშ.

განვილიო ათი წლის მანძილზე, რუსთაველის თეატრმა აღზარდა მტკიცე და მაღალკვალიფიციური კადრი მსახიობებისა, რეჟისორებისა, კომპოზიტორებისა, მხატვრებისა. გამოააშკარავა პროლეტარული დრამატურგების ძალები. ჩაატარა დიდი საშეფო და საბრიგადო მუშაობა წითელ არმიასა და საწარმოო ერთეულებში, მსახიობთა კადრები აღზარდა აპარისტანისათვის და სამხრეთ ოსეთისათვის. ამჟამად დიდ მუშაობას აწარმოებს მასალების შესაკრებად ხალხური შემოქმედების დარგიდან და სხვა.

ვიდგებით რა პატაკს, სიტყვას გაძღვით, რომ მომავალშიც შეუდრეკლად და მტკიცედ გავატარებთ პარტიის ხაზს კულტურული რევოლუციის სფეროში,



აქტიურ მონაწილეობას მივიღებთ უკლასო საზოგადოების აშენებაში ტიხისა და ხელისუფლების ხელმძღვანელობით, მედგრად გამოვანწორებთ შესაძლებელ შეცდომებს ჩვენს მუშაობაში.

გაუმარჯოს საკავშირო კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტს და მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადს, დიდ სტალინს.

გაუმარჯოს ა/კ სამხარეო კომიტეტის ცენტრალურ კომიტეტს და საქართველოს ცენტრალურ კომიტეტს.

ხელმძღვანელი — დირექტორი

რესპუბლიკის სახ. არტიტი — ს. ახმეტელი

პარტორგი — ქორიძე

ადგილკომი — აგსავა“ (ხელმოწერა ძნელად)

იკითხება. გ. მ.).

ოპონენტმა გადახედოს 1934 წელს გამოცემულ რუსთაველის თეატრის საიუბილეო კრებულს, სადაც ქართული თეატრის ისტორია ტენდენციურად, ცალმხრივად არის წარმოდგენილი და შეგნებულადაა იგნორირებული კოტე მარჯანიშვილის ღვაწლი, ა. მარჯანიშვილი შეურაცხყოფლია პიროვნულადაც. ამას უნდა დავუმატოთ ს. ახმეტელის წერილები, სადაც იგი რუსთაველის თეატრს საბჭოთა ხელისუფლების პირშობად აცხადებს, თუმცა, ამ კოლექტივის ისტორია 1879 წლიდან იღებს სათავეს. მთავრობის ქებაზე აღარაფერს ვამბობ. ამიტომაც ყალბია ბატონ ელიზბარის „მტკიცება“ ... „ახმეტელი ბუნებრივია, არ მიმართავდა ბერიას იმგვარი სიტყვებით, მასთან დაპირისპირებულმა ერთმა დიდმა მსახიობმა პრესაში რომ წარმოსთქვა“. ასე რომ, სამწუხაროდ, კონიუნქტურის მორჩილნი ყველანი აღმოჩნდნენ და უსაფუძვლო გამართლებას ნურავინ ნუ ეცდება. იქნებ, ბატონი ელიზბარი იმაზე დაფიქრებულყო, იმ ვითარებაში თვითონ როგორღა მოიქცეოდა. ეყოფოდა კი ვაჟაკობა ბერია არ ექო? მასაც ხომ „მტრობას“ მიაწერდნენ. საინტერესოა, რატომ ვერ ბედავდა იგი სულ ახლახანს, ბრეჟნევის პერიოდის კრიტიკას, მორჩილად აღიქვამდა მის უსაფუძვლო განდიდებას. პროტესტი ერთხელაც არ გამოუთქვამს. კარგად იცოდა, რომ საპასუხოდ დაჰკრას თუ გადაურჩებოდა, იდეურად არასანდო პიროვნებას, ლექციების კითხვას აუკრძალავდნენ. ამიტომაც სდუმდა. ამიტომაც ბატონი ელიზბარი, სანამ სხვას დაადანაშაულებდეს, ჯერ საკუთარი თავი განსაჯოს!

ქორების მოყვარული პროფესორი „დამაჯერებლად“ აცხადებს, ს. ახმეტელი 1924 წლის აჯანყების აქტივობის წევრი იყო. ეს საკითხი ცალკე კვლევის საკითხია. ამჯერად მოკლედ ვიტყვი, რომ იგი 1922 წ. დაპატიმრებულ იქნა მოსკოლდნელი 26 მაისის გამოსვლებთან დაკავშირებით და მალე განათავისუფლეს. 1923 წ. მაისში დააკავეს, როგორც ნაციონალ-დემოკრატიული არალეგალური პარტიის ცკ-ის წევრი. დაპატიმრებულ იქნა მიხეილ და დიმიტრი ჯავახიშვილებთან, სერგი დანელიასთან ერთად, მართალია, დაკითხვებზე ს. ახმეტელი უარყოფდა ცკ-ის წევრობას, მაგრამ მოწმეთა ჩვენებები და გამოძიების დასკვნაც ამ ფაქტს ადასტურებენ. მიუხედავად ამისა, იგი განათავისუფლდა, იმიტომ რომ ხელი მოაწერა პარტიის დაშლის დეკლარაციას და უარი თქვა ყოველგვარ არალეგალურ მუშაობაზე. ამის შემდეგ, მან ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება დაიწყო. ასე რომ, ს. ახმეტელს აჯანყებაში უშუალო მონაწილეობა არ მიუღია, მაგრამ საფიქრებელია, რომ თანაუგრძობდა მას.

აი, რამდენი ფაქტების ცოდნა საჭირო, თეატრის ისტორიის საკითხებზე კამათის დროს და სრულადაც არ ემარა ბატონ ელიზბარის დილექტანტური სურვილი.

ოპონენტს ასევე მოჰყავს ჩემს მიერ გამოქვეყნებული ს. შანშიაშვილის, პ. კანდელაის გამონათქვამები, რომლებსაც პირადი მტრობით ხსნის, ჭრე ერთი, ამის შესახებ მან არაფერი იცის, მეორეც — ბატონი პავლე კონფლიქტში პირადად არ მონაწილეობდა და მხოლოდ თვითმხილველი გახლდათ. ამიტომაც ავტორისეული დასკვნა „ცხადია, თუ როგორ „აქტიური“ პოზიციას დაიკავებდა 1937 წელს ახმეტელისა და მის თანამოაზრეთა მიმართ“ უმძიმეს, დაუსაბუთებელ ბრალდებას წარმოადგენს და ცილისმწამებლურია. დაპატიმრების შემდეგ ს. ახმეტელს არაემართო ს. შანშიაშვილი აკრიტიკებდა, არამედ მთელი მწერალთა კავშირი. ვურჩევ, ოპონენტმა წაიკითხოს, ჩემს მიერ გამოქვეყნებული მწერალთა კავშირის 1935 წ. 25 სექტემბრის სხდომის ოქმი (ეურნ. „საბჭოთა ხელისუფლება“, 1989 წ. № 4), სადაც იგივე პოზიციას გამოხატავენ: შ. დადიანი, მ. ჭავჭავაძე, გ. ბააზოვი, ს. ეული, ბ. ჟღენტი. მსგავსი „მხილებებით“ სხვების მიმართაც გამოდიოდნენ ჩვენი მეცნიერებისა და კულტურის საუკეთესო წარმომადგენლები, რომელთა სახელებითაც სამართლიანად ვამაყობთ. არ დარჩენილა მწერალი, რომ სტალინ-ბერიასათვის ხობტა არ შეესხა. მსგავსი ბრალდება მათაც წავეუყენოთ?

პატივცემულ პროფესორს რუსულ ენაშიც უჭირს, ვინაიდან ს. შანშიაშვილის ჩვენებიდან სიტყვები „великоknняжескими замашками“ — თავადურ წარმომავლობად თარგმნა. სინამდვილეში კი, ეს რუსული ფრაზა, თავადიშვილურ ჩვენებულ თარგმნება. ჩვევა კი წარმომავლობას არ ნიშნავს და, აქედან გამომდინარე, არც ს. შანშიაშვილი ცდილობს ამ „თავადური წარმომავლობის“ დანაშაულად ჩათვლას. ასეთი „ლოგიკა“ აქვს მთელ წერილს.

ასევე მთელი პასუხისმგებლობით ვაცხადებ, რომ ოპონენტის მიერ მოყვანილი, ქალბატონ ნინო შვანგირაძის გამონათქვამი, არასწორად არის გაგებული. ვინაიდან „ბოროტ ძალებთან უთანასწორო ბრძოლაში“, იგი იმ პერიოდის ხელმძღვანელობის მიერ შექმნილ უღმობლობას გულისხმობდა და არა ბატონ ელიზბარისთვის სასურველ მსახიობებს. ამასთანავე, ელემენტარული ზრდილობა მოთხოვდა ეს საკითხი ქალბატონ ნინოსთან შეეთანხმებინა და პირადი მიზნით არ გამოეყენებინა. ამასთანავე ბატონ ელიზბარს კარგად მოეხსენება, რომ ქალბატონი ნინო ჩემი დედაა და ჩვენ როგორმე სხვების დაუხმარებლად „მოვრიგდებით“. ამიტომაც დედაშვილის ურთიერთობაში ხელის ფათურს ნუ იკადრებს. დარბაისელ პროფესორს ასეთი საქციელი არ შეეუენის!

ოპონენტი სამშობლოდან გადახვეწილს უწოდებს ქალბატონ თამარს. მერედა ვინ გადახვეწა იგი? გადასახლებიდან ჩამოსული დიდი პატივით მიიღეს, თეატრში აღადგინეს, კინოფილმ „ქალის ტვირთში“ მარიამ ახატნელის როლი შესთავაზეს. მის „გადახვეწას“ მხოლოდ პირადი მიზეზი ჰქონდა — იგი ბელორუსიაში გათხოვდა...

იურისპრუდენციაში ოდნავ ჩახელულმა კაცმაც კი იცის, რომ მეორედ გათხოვილი ქალი ქვრივად აღარ იხსენიება. ასეთ მაგალითს მოვიყვან: დიდი მწერლის ა. პუშკინის ცოლის ნ. გონჩაროვას საფლავს, მისი მეორე მეუღლის გვარს აწერა და არა პირველის. ზნეობრივი შეფასება მკითხველისთვის მიმინდვია...

ბატონი ელიზბარი თხოულობს თ. წულუკიძის წიგნის „მხოლოდ ერთი სი-

ციცხლის“ ქართულ ენაზე გამოცემის დაჩქარებას. ნაშრომის ნაკლოვანებებზე არაერთხელ ითქვა და იგი გამოსვლისთანავე დებატების საგნად იქცა. ეს კამათი ახალი გამოცემის შემდეგ უფრო მწვავედ გაგრძელდება და ამჯერად საზოგადოებრივობისათვის ის უცნობი ფაქტები იქნება წარმოდგენილი, რამაც წიგნის ტენდენციურობა განაპირობა.

ავტორი ასევე უმართებულოდ და უპასუხისმგებლოდ აფასებს საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელმძღვანელობას, თუმცა, მის ფონდებში არასდროს ყოფილა. უნდა განვაცხადო, რომ დაცული მასალები საიმედო პროფესიონალთა ხელშია.

ბატონი ელიზბარი ცდილობს, ჩემი ობიექტური მსჯელობა, ქალბატონ თამარის უპატივცემულობად გაასაღოს. ამიტომაც, საგანგებოდ ავლნისწავლად — მოხნად არ ვისახავდი ვინმეს ნათელი ხსოვნისთვის ჩრდილის მიყენებას. ნუთუ, ეს არ უნდა გაეთვალისწინებინა მასა?

მსგავსი წერილები არ მიკვირს, ვინაიდან ახალ აზრს საზოგადოებაში ადგილი უმტკივნეულოდ ჯერ არ დაუმკვიდრებია. გავიხსენოთ თვით ს. ახმეტელის რეაბილიტაცია, რომლის წინააღმდეგაც მაშინდელი საზოგადოების უმრავლესობა ილაშქრებდა. სიმართლემ მაინც იზეიმა და ყველას დაათმობინა პოზიცია. აი, ასეთი სიკეთე მოაქვს ცალკეულ პიროვნებათა პროფესიონალიზმსა და ობიექტურ კვლევას. ვინც საზოგადოებრივ ინტერესებს პირადულზე მალა აყენებს. იგივე სურვილი მამოძრავებდა, როდესაც დოკუმენტურად დავამტკიცე ს. ახმეტელის რეპრესიის ნამდვილი მიზეზები და ამით დიდ მსახიობებს დაუმსახურებელი ლაქა ჩამოვაშორე.



კლასიციზმი და გიორგი ერისთავის თეატრი

ჩვენში მტკიცედ დამკვიდრდა ერთხანოვანი აზრი გიორგი ერისთავის თეატრზე. იგი რეალისტური თეატრის ფუძემდებელია, მწერლობაში კი — კრიტიკული რეალიზმისა. ტრადიციად ქცეულ ამ ნააზრევს ლიტერატურათმცოდნეობაში თანდათან დაუპირისპირდა განსხვავებული შეხედულებანი, კერძოდ, ერისთავის დრამატურგიის კლასიციისტური ხასიათის შესახებ. თეატრზე კი არსებითად იგივე დარჩა, რაც ერთხელ ითქვა.

კოტა აბაშიძის აზრით, „გიორგი ერისთავი არის რეალიზმის მამამთავარი საქართველოში“¹. ამ აზრს იზიარებენ ლიტერატურის სხვა მკვლევარებიც. რეალიზმის მამამთავარი, მაგრამ როგორი რეალიზმისა? ნაწილისთვის ეს არის კრიტიკული რეალიზმი, ნაწილისთვის — კლასიციისტური, საერთოდ, როცა ერთი ლიტერატურული (ან თეატრალური) ტენდენცია ან სტილისტიკა მეორით იცვლება, მონაცვლეობათა ეს პროცესი იმდენად რთულია, რომ იგი, ვიდრე არ ჩამოყალიბდება როგორც ახალი, თავისთავში ატარებს გარკვეულ შინაგან წინააღმდეგობას, შერწყმისა და გათავისების მომენტებს. ძველისა და ახლის ზღვარი ხშირად არ არის ისე განსხვავებული, როგორც თეთრი და შავი. ამიტომ გასაგებია, როცა გიორგი ერისთავის დრამატურგიაში ზოგიერთი მკვლევარი რეალისტურის გვერდით კლასიციისტურსაც ხედავს. მათი თანაარსებობა არ არის იზოლირებული მოვლენა იმუაშინდელი ქართული ლიტერატურისათვის. კორნელი კეკელიძეს მიაჩნდა, რომ ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში რომანტიკულის გვერდით (ან მის წიაღში) იყო კლასიციისტური ნაკადიც: „მართალია, ალექსანდრეს დრამატული ნაწერები მეცხრამეტე საუკუნის პირველ მესამედს ეკუთვნის. მაგრამ სულით, სტილით და მიმართულებით ისინი ძველს მწერლობას უფრო ეკუთვნიან, ვიდრე ახალს. ალექსანდრე ჭავჭავაძე დაიბადა და იზრდებოდა რუსეთში იმ დროს, როდესაც აქ გაბატონებული იყო ფსევდოკლასიკური მიმართულება, ამ ლიტერატურულ შემოქმედებას ტონს აძლევდნენ კორნელი, რასინი და ვოლტერი. ამიტომ საკვირველი არაა, რომ მან ხელი მოჰკიდა დასახელებულ მწერალთა პიესების თარგმნას“². გამოჩენილმა მკვლევარმა თავის ნააზრევს შემდგომ განსხვავებული ინტერპრეტაცია მისცა: „ძველი ქართული დრამატული მწერლობა გენეტიკურად დაკავშირებულია რუსულ დრამატურგიასთან, მაგრამ იმაში არ გადმოუცია ცრუკლასიციისტური ელემენტები“³. კლასიციისტთა პიესების მნიშვნელობის შეფასება და მათი როლი ქართული მწერლობისათვის ასე განისაზღვრა: „ეს პიესები... აღვივებდნენ საზოგადოებაში სამშობლოსადმი სიყვარულს, ადამიანობისა და მოვალეობის შეგნებას, პატიოსნებისა და კაცთმოყვარეობის გრძნობას და სხვა მაღალ იდეებს, აღვივებდნენ შეგნებას სცენის საპირობისა და მნიშვნელობისას და ნიადაგს უმზადებდნენ ეროვნულ დრამატურგიასა და თეატრს“. დიდი მკვლევარი არსებითად ძალაში სტოვებს კლასიციისტური დრამატურგიის ისტორიული როლის მნიშვნელობას ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებაში.



პიესების თარგმნა თეატრისათვის იყო მინდობილი. ი. მეუნარგიას კორნელის „სინანს“ როლებიც ყოფილა განაწილებული, მაგრამ საექტაკლო არ შემდგარა. კლასიციისტური ლიტერატურისადმი ინტერესი არა მარტო რუსულ, არამედ, და უმთავრესად, დასავლეთ ევროპისაკენ ორიენტაციასაც ნიშნავდა. შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ გ. ავალიშვილის კლასიციისტური თეატრის ხასიათში კარგად იკითხება ავტორის ინტერესები ევროპისადმი. გ. ასათიანმა ბევრი მაგალითით ცხდატყო ალ. ჭავჭავაძის კავშირი კლასიციზმთან.

სოლომონ დოდაშვილი იონა ხელაშვილს წერდა: „უმეტესად ვიტყვი არა თავისა თავისისათვის მხოლოდ, გინა ბედნიერებისათვის ვმუშაობ, არამედ სიყვარულისათვის მამულისა, რათა ევროპამან ოდესმე სცნოს ივერია საშუალებითა წერილითა სარწმუნოთა“. ამ ინტერესთა ორბიტაში ქართულ-რომაული ურთიერთობის საკმაოდ ძლიერი ნაკადი, რომელსაც არ შეიძლება თავისი კვალი არ დაემაჩნია ევროპული ტიპის სათეატრო ცხოვრების ფორმირებაში.

საქართველოში მიმდინარეობს ბრძოლა აღმოსავლურ და დასავლურ თეატრალურ — სანახაობით კულტურას შორის. თვით ტერმინი „ბრძოლა“ აქ შეიძლება გარკვეული პირობითი ცნებაც იყოს, რადგან ეს არის არა მარტო დაპირისპირების, ურთიერთგამოდევნის და უარყოფის პროცესი, არამედ მათი სინთეზირებისაც ქართულ ეროვნულ საძირკველზე დამკვიდრებისა. პროფესიული თეატრი, როგორც ასეთი, ჩვენში უფრო ევროპული მოვლენაა, ვიდრე აზიური და ამიტომაც გასაგებია, გარკვეული ინტერესი დასავლეთ ევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობებისადმი. რატომ ითარგმნებოდა კლასიციისტური ნაწარმოებები და რატომ პოპულობდნენ გამოძახილს რომანტიკოსთა ლექსებში ანტიკური სახეები თუ კლასიციისტური რემინისენციები.

გიორგი ერისთავი 1832 წლის შეთქმულების მოწაწილე იყო. შეთქმულთა მსოფლმხედველობაცა და პიროვნული განწყობილებაც ხომ აშკარად ავლენს ძველი, ძლიერი საქართველოს იმედის აპოლოგიას. სხვა რომ არ იყოს, განა ეს ფაქტიც არ აკავშირებს მათ კლასიციისტურ იდეოლოგიასთან? ერეკლე მეორის გმირობის მაგალითები, წარსულის რომანტიკული განცდა სამშობლოსადმი თავდადების იდეით იყო შთაგონებული და კორნელი კეკელიძის თქმით, იგივეს კლასიციისტური დრამებიც გამოხატავდნენ.

გიორგი ერისთავის დრო დიდად არ შორდებოდა კლასიციისტურ პერიოდს საქართველოში. არსებითად ერთგვარი გარდამავალი ეტაპიც კი იყო ერთი ლიტერატურული მიმდინარეობიდან მეორეზე გადასასვლელად. რასაკვირველია, არ შეიძლება ქართული დრამატურგიის კლასიციისტურ წყაროდ მხოლოდ გარეშე ფაქტორები მივიჩნიოთ. ცხადია, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ა. სუმბაროკოვის, კორნელის, რასინის, ვოლტერის ნაწარმოებთა თარგმნას, მაგრამ 1832 წლის შეთქმულთა მონარქისტული იდეებიც ხომ გარკვეულ ლიტერატურულ ორიენტაციასაც გულისხმობს, რაკი შეთქმულთა შორის ბევრი მწერალი იყო. განა ამასვე არ მეთყუელებს „ვეფხისტყაოსნის“ სცენური სახიერებისადმი ინტერესიც? თვით გიორგი ერისთავამაც ხომ შემთხვევით არ მიმართა „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებას? იგი მისთვის ისეთივე წყარო იყო, როგორც დასავლეთ ევროპელებისათვის ანტიკური სამყარო. უთუოდ საყურადღებოა ჯ. იოსელიანის დაკვირვება: „გაყრის“ კომედიის, როგორც უანრის ისტორიის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გენეტიკურად მთლიანი სამყაროა. აქ არის ანტიკური კო-



მედის სოციალური პრობლემატიკა. ახალი ანტიკური კომედიის ტრანსფორმირებული პერსონაჟები (მსახური — მონები), კლასიციზტური, განსაკუთრებით მოლიერისეული პასუხები მე-16 საუკუნის იტალიური „წავლული კომედიის“ *Commedia erudita*. სიუჟეტური არქიტექტონური სიმყარე, ფრანგული განმანათლებლური დიდაქტიკა, რომანტიკული კომედიის ფინალი — მაყურებელთა წინაშე თავმოსაწონად, ტექსტის, ლექსის წერის ტრადიცია, და ყოველივე ეს ვოლფელის კუპლეტებით გამართული ახალი თეატრალური ფორმის სახით გვევლინება“⁴.

მკვლევართა ნაწილს (ა. კალანდაძე, ნ. ანდრონიკაშვილი) მიაჩნია, რომ გიორგი ერისთავის დრამატურგია თავისი არსით კლასიციზტურია. „ის რელიეზში, რომელიც უღაოდ განსაზღვრავს გ. ერისთავის მხატვრულ მემკვიდრეობას, არის მისი შემოქმედების უნარული სპეციფიკიდან გამომდინარე ტრადიციული კლასიციზტური რელიეზში, ხოლო მისი მსოფლმხედველობა ძირითადად კლასიციზტური მსოფლმხედველობა... მისი შემოქმედების ობიექტური შეფასება შეუძლებელია კლასიციზტური პოეტიკისა და ესთეტიკის გაუთვალისწინებლად“⁵.

ეს რადიკალური, მაგრამ სერიოზული დებულება, რომელიც წამოყენებულია გ. ერისთავის დრამატურგიის ანალიზის საფუძველზე, მეტნაკლებად ანალოგიურია გ. ასათიანის, ა. კალანდაძის და ზოგიერთ სხვა მკვლევართა აზრებისა. გ. ერისთავის რელიეზმის ასეთი ინტერპრეტაცია, ხასიათების თავისებურების კლასიციზტურ ესთეტიკასთან დაკავშირება და ისტორიული რეალობა — ყველაფერი, რაც წარმოადგენს ერისთავის დრამატურგიის წინაეტაპსა და მის მხატვრულ-სტრუქტურულ თავისებურებას, გვაფიქრებინებს, რომ ანლებურად უნდა იქნას გააზრებული გიორგი ერისთავის თეატრის თვით ცნებაც. იგი არ იყო ერთგვაროვანი და მის წიაღში უნდა შევიცნოთ განსხვავებულ მხატვრულ საშუალებათა, ლიტერატურულ მიმდინარეობათა რთული შრები. თუ თეატრის ფუძემდებლის შემოქმედება ავლენს კლასიციზტური ესთეტიკის ბევრ ნიშან-თვისებას, განა შეიძლება არ ჰპოვოს მან გამოხატულება თეატრში? ჩვენ ხომ ისეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა თვით დრამატურგი არის თეატრის რეჟისორიცა და მსახიობიც. კლასიციზტური ხელოვნებაც ხომ წინააღმდეგობრივი იყო და მკვლევარნიც ხომ მათ სინთეზზე მიუთითებდნენ. პირველ რიგში, საგულისხმოა მოლიერის მაგალითი. იქნებ არც ის არის შემთხვევითი, რომ გ. ერისთავს „ქართულ მოლიერს“ უწოდებდნენ. ამ ლიტერატურულ პარალელში უნდა შევიტანოთ მათი საერთო ნიშნებიც, მიუხედავად თითოეულის დიდი ინდივიდუალობისა. საგულისხმოა ისიც, რომ „ფრანგული კლასიციზმის სასცენო სკოლამ დიდი როლი ითამაშა სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაში მთელს ევროპაში. მან აღამაღლა მსახიობთა კულტურა და ოსტატობა, შეასწავლა მათ მუშაობა როლის შინაარსზე“⁶. თვით რასინმა, როგორც რეჟისორ პედაგოგმა „დიდი როლი შეასრულა ფრანგული სამსახიობო და სასცენო ხელოვნების გარდაქმნაში“⁷.

გ. ერისთავის თეატრისა და დრამატურგიის მიხედვით თუმანაშვილისეული შეფასება იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ კრიტიკოსი ერისთავის თანამედროვე იყო. „აქ კი, აზიაში თქვენ თვითონ განსაჭეთ, იყო რამე ამის მსგავსი, გაგონებითაც კი გაეგონათ თეატრის შესახებ, მით უფრო, ფიქრობდნენ მის სამსახურად შეეწირათ თავი?! თავად ერისთავს, უმთავრესად პოეტს, მართალია დაჭიდდობულს დიდი კომიკური ნიჭით, მარტოს უნდა გაეკაფა გზა სიბნელე-



ში და საქართველოს დრამატული ცხოვრების სიცარიელეში და აქედან გამომდინარე, მიხეილ თუმანიშვილს მიაჩნია, რომ ქართული პროფესიული წარმოქმნა შესაძლებელი გახდა მას შემდეგ, როცა საქართველო გამოეყო დესპოტურ აღმოსავლეთს, რომელზედაც იგი „მეტისმეტად დამოკიდებული იყო“. ქართულ ქრისტიანულ განათლებას „თავისი მძიმე წესებით ჰქელავდა აღმოსავლეთი. — იქვენული აღმოსავლეთი“⁹.

მიხეილ თუმანიშვილის შემოადანიშნულ მოსაზრებას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრის ისტორიის გენეზისისა და გიორგი ერისთავის თეატრის არსის გარკვევაში. სამწუხაროდ, პირველი პროფესიონალი კრიტიკოსის ამ აზრს ჭეროვანი ყურადღება არ მიაქცევს მკვლევარებში.

ქართულ თეატრალურ სანახაობით კულტურას უძველესი ისტორია აქვს. ანტიკური პერიოდიდან იღებს სათავეებს, გაივლის ურთულეს ეპოქებს და თანდათან ყალიბდება რთულ სინთეტურ ხელოვნებად. სანახაობითი კულტურის ევოლუციის ხასიათი იმის დასტურიც არის, თუ როგორ ძნელად იშვიდრებდა თავის თვითმყოფად ადგილს ხალხის ცხოვრებაში. მონღოლების, არაბების, სპარსელებისა და თურქების შემოსევების ახლოვანი ბრძოლების ისტორიაში ნათლად იკვეთება თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის აზიური ნაკადი. როგორც ვერავინ ვერ გაეჭკევა თავის თავს, ისე ვერ უარყვოთ ჩვენში აზიური აღმოსავლეთის გავლენის კვალს, თუმცა სიტყვა „უარყოფა“ გარკვეულწილად პირობით მნიშვნელობას იძენს, რადგან საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობა ევროპულისა და აზიურის სინთეზსაც გულისხმობს. სანახაობითი კულტურა კი მართლ ამ ნაკადების გამთლიანება კი არა, არამედ მისი თვითმყოფადი საფუძვლების გამდიდრება ახალი მონაკვეთებით, რომლებიც დროთა მანძილზე კრისტალდება და ახალ ელვარებას იძენს.

საუკუნეების მანძილზე ვერ შეიქმნა პროფესიული თეატრი, რა უშლიდა ხელს? არტისტიზმი აკლდა ქართველ კაცს თუ საერთო კულტურული ფონი?

მაინც ვერ შეიქმნა. ეს არის ობიექტური რეალობა.

მხოლოდ დასავლეთ ევროპიდან დაძრულმა სიომ შემოიტანა საქართველოში ახლებური არტისტული აზროვნება. მიხეილ თუმანიშვილს მიაჩნია, რომ „განათლებამ, რომელიც მოეწვინა ამ ქვეყანას ჭერ კიდევ უძველეს დროს, ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან ერთად, არ მოიტანა თან ყველა თავისი ცხოველმყოფელი ელემენტი. მისი გავლენა აირეკლა მწერლობასა და სამოქალაქო ხასიათის ზოგიერთ წესში და არა ხალხის ნამდვილ ცხოვრებასა, შეგნებასა და დაწესებულებებში“¹⁰. რატომ ხდებოდა ასე? რამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ ქრისტიანულმა ცივილიზაციამ თავისი კვალი დაამჩნია „მწერლობა და სამოქალაქო ხასიათის ზოგიერთ წესს“, მაგრამ ვერ დამკვიდრდა ხალხის ყოფაში, ხალხის ნამდვილ ცხოვრებაში? კრიტიკოსის აზრით, ამის მიზეზი ის გახლავთ, რომ „იგი მეტისმეტად დამოკიდებული იყო უახლოესი აღმოსავლეთის დესპოტურ გავლენაზე“¹¹. ბუნებრივია, რომ აქ სხვა საპირისპირო კითხვაც იბადება: განა შეეძლო მართლმადიდებლურ ქრისტიანობას სათეატრო ხელოვნების სტიმულირება? აგივე საკითხი ხომ სულ სხვა მნიშვნელობას იძენს, როცა საქმე ეხება დასავლეთ ევროპის ქრისტიანიზმში გაბატონებულ კათოლიკურ რწმენას? სხვაგვარაა მისი დამოკიდებულება თეატრთან. ამდენად, მიხეილ თუმანიშვილის ნაზრევი სწორია, როცა დესპოტური აზრის ცნებაში, თეატრისადმი მის დამოკიდებულებაში ისლამურ რელიგიასაც გულისხმობს, მაგრამ გარკვეულ კომენტარებს მა-



ნაც საჭიროებს, როცა საქმე ქრისტიანობისაგან თეატრის მოწყვეტის საკითხს ეხება. თუმცა, სავსებით სწორია გიორგი ერისთავის თეატრისა და დრამატურის გიგის მისეული შეფასება „რამ გამოიწვია ეს მორიდებული ოჯახები გამოსულიყვნენ თავისი ბნელი ოჯახებიდან, რამ დააძალა მოეხსნათ ჩადრი და მოთავსებულიყვნენ ღია ლოფებში უცნობ ადამიანთა მეზობლად? რამ მოიყვანა ნილდა აქ ბაზრის მცხოვრებნი და ეს მინდვრის არისტოკრატნი, რომელნიც თავისი ფალითა და გონების შესაძლებლობით — ეს ერთი მიჯაჭვულია თავის დუქანს, მეორე კი თავის მინდვრებს, თავის ხეობებს“¹². კრიტიკოსის აზრით, „ისინი მიიწიდა ჭერ საქმის სიახლემ“, ხოლო შემდეგ, თავიანთი განათლების შეგნების აუცილებლობამ, რათა მონაწილეობა მიიღოს თავისი მოწოდების მიხედვით.

ეს არის ქართველი საზოგადოების განათლებული ნაწილის გაღვიძების ისტორიული პროცესი. თავს ნუ მოვიტყუებთ და ნუ გავიმეორებთ ჩვენს მიერვე ათასგზის რომანტიზირებულ იდეებს, თითქოს მთელი ჩვენი ისტორია მხოლოდ გამირობისა და ცივილიზაციის მწვერვალზეთან მიახლოების ისტორია იყოს. სწორედ გიორგი ერისთავის თეატრს მოუხდა გადაეხადა ისტორიული ბრძოლა ხალხის განათლებისა და ზნეობრივი აღზრდისათვის. „ჩამორჩენილ და დაქვეითებულ ქვეყანაში თეატრს რომ განათლების მისია დააკისრონ და სასწავლებლის ორგანოდ გაიხადონ, გასაკვირი არ არის“. ამას წერდა არჩ. ჭორჭაძე მეოცე საუკუნის დასაწყისში.

ისეც მწარე სიმართლეა!..

მოდა, ამ „ჩამორჩენილ და დაქვეითებულ ქვეყანაში“ გამოჩნდა გიორგი ერისთავი, რომელიც თეატრისათვის წერს პიესებს და მის საფუძველზე ევროპული ტიპის თეატრს ქმნის.

ეს უკვე აზია არ არის, ასეთი ტიპის თეატრები არც თერანსა და ანკარაშია, არც არაბეთსა და ინდოეთში, მაგრამ თვით ცხოვრება, რომელიც მის პიესებშია გამოხატული, ეგებ უფრო აზიურ იერს ატარებს, ვიდრე ევროპულს?.. ისევ შინაგანი კიდილი, ისევ მტანჯველი გაორება, ისევ ბრძოლა ახალ სათეატრო კულტურათა სინთეზისათვის.

არჩილ ჭორჭაძე ეძებს ისეთ თეატრს, სადაც იქნება შემოქმედებითი თრობა და აღმაფრენა, სადაც მაყურებელი ეძლევა ესთეტიკურ ტკობას, მხატვრულ ექსტაზს. მას არ უნდა „სასარგებლო“ თეატრი, ცხოვრების რეალობის კოპირება, იგი თეატრისაგან მოითხოვს, რომ ცხოვრება გვაგრძნობინოს — განგვაცდევინოს. მას კარგად ესმის, რომ ეს არის ახალი საუკუნის თეატრის პრობლემა. — სხვა არის გიორგი ერისთავის თეატრის ბედი!..

ვორონცოვის ჩამოსვლისთანავე რუსეთის პოლიტიკამ ვერ იპოვა საქართველოში ისეთი საყრდენი, რომელიც შეწყვეტდა რუსთა და ქართველთა კონფრონტაციას, მხოლოდ შოგონებად დარჩებოდა არა მარტო ამდენი ბრძოლები, აჯანყებები რუსთა წინააღმდეგ, არამედ 1832 წლის ქართველ ინტელექტუალთა პირველი შეთქმულებაც. „ერთგულება და მკიდრო კავშირი რუსეთთან, ხოლო ნაცვლად ამისა ქართველების ეროვნულ-კულტურული აღორძინების უზრუნველყოფა რუსეთის მფარველობის ქვეშ“¹³.

ეს ოცნება რეალობად იქცა!

ქართველი თავადაზნაურობის ღლიალობა მეფის რუსეთისადმი პოლიტიკური რელიზშითაც იყო ნაქარნახევი. მფარველობის ქვეშ მყოფ ხალხს უფითარდება შესატყვისი სურვილებიცა და ფსიქიკაც. არჩ. ჭორჭაძე თავის შესანიშნავ



გამოკვლევაში „მასალები ქართველი ინტელიგენციის ისტორიისათვის“ იმერეტ მებს დ. ყიფიანის დედის წერილს შვილისადმი, რომელიც მან გადასწავლა მისწერა: „ეს დედის წერილია, ქართველი ქალის წერილია. ქალმა ინსტიტუტის იცის რეალურად პოლიტიკის აღდგომა და ეს მშობლიური აღერისის მისაღება და მილოცვა „ჩინის“ მიღების გამო, წერილი თითქმის ასე დაშორებული პოლიტიკას. თავიდან ბოლომდე იმდროინდელი რეალური პოლიტიკის მისწრაფებით არის გამსჭვალული. „პატარა ბატყანო, კაპიტანო“ — აი იმდროინდელი წარჩინებული საზოგადოების მისწრაფებათა დამახასიათებელი რამდენიმე სიტყვა „კაპიტანის დედებმა როგორღა დაგოცნონო“, დ. ყიფიანის „კაპიტანობა“ ხომ ფანტაზიაა, მაგრამ იგი დედის ნატყრაცაა, ისეთი ნატყრა, რომ მის თვალში სინამდვილედ იქცევა“¹⁴.

სრულიად იცვლება ქართველი თავადაზნაურობის ორიენტირი. მას შემდეგ, რაც გადაასახლეს ან სხვადასხვა ფორმით დასაჯეს ალ. ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, სოლომონ დოდაშვილი, სოლომონ რაჭმაძე, ალექსანდრე ორბელიანი, გიორგი ერისთავი და სხვები, „საქართველოში უმკაცრესი ცენზურული რეჟიმი გამოედგა“ (პ. ინგოროყვა), გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ, იქმნება სხვა ფსიქოლოგიური კლიმატი. იცვლება ბრძოლის ფორმები და მსოფლმხედველობაც, „ახალი ფიცი ტახტის წინაშე, ჩინი, წარჩინება... შამილის დამორჩილებაში ქართველი ოფიცრების დეაწლი“¹⁵.

რომანტიკული იდეალები გზას უთმობენ პოლიტიკურ რეალიზმს. „ოსური მოთხრობების“ ავტორი გიორგი ერისთავი ქმნის დრამატურგიას, სადაც გუშინდელი რაინდები კომედიის ობიექტად იქცნენ, ხოლო ვისაც ძველი საქართველოს ნოსტალგია აქვს, ოცნება უხდება კარაპეტებისა და ანდუყაფარების ფონზე.

ქვეყანა მოიცვა ქარაფშუტობამ, ყოყლოჩინობამ, ქართული ენის რუსიფიკაციამ, შემგულებლობამ, მაგრამ მის გვერდით წარმოიქმნა სულიერი განახლების მძლავრი ტენდენცია... „ერთადერთს, სულიერად ცოტა თუ ბევრად მთლიანსა და მატერიალურად შეძლებულ კლასს ჩვენში ბრწყინვალე თავადაზნაურობა წარმოადგენდა“. იგი აარსებს თეატრს, რომელიც იქცევა განათლებისა და კულტურის თავისებურ ტაძრად. ამიტომ მიაჩნია ალ. ახმეტელს, რომ „მერანი“ განსახიერება ქართველი ერის სულიერი დრამისა მე-18 საუკუნის ვიდრე 1850 წლამდე“. მერანი, ანუ ქართველი კაცის სულიერი მე, მაფრინავს, „მირბის და საზღვარი არ უჩანს მის ჭენებას“. არავინ იცის, როდის ჰპოვებს ნავთსაყუდარს, როდის მიუბრუნდება ხალხი თავის სულიერ კერას, და, იგი მას პოულობს 1850 წელს იანვრის ორს, როცა „დიდებულმა მამულიშვილმა გიორგი ერისთავმა პირველმა ჩაუყარა საფუძველი ამ კერას და მასთანვე უჩვენა მერანს ის ნავთსაყუდარი, სადაც, ბოლოს და ბოლოს, მას თავი უნდა შეეფარებინა“¹⁶. ამ ისტორიულ დღეს შეიქმნა კულტურის კერა, სადაც „ყოველი ქართველი, დღიურ ქირ-ვარამს მოშორებული, საქართველოს იდეის განსახიერებას უნდა შესისხლსორცებოდნენ“¹⁷, მაგრამ ყველაფერი არ იყო დამოკიდებული გიორგი ერისთავსა და თანამოაზრებზე. მაშინ „თითო-ორი პირი თუ მოიპოვებოდა, რომელსაც კარგად ჰქონდა შეგნებული თეატრის მნიშვნელობა“.

გიორგი ერისთავი კი სცენიდან მაყურებელს კლასიციკლების მსგავსად შთაგონებდა:

მე დავსწერე იმაზედა, ვინც ზნეობით არის მრული,
ჩვენც ვეცდებით და განვდევნით, რაც არის ჩვენში ცული.

ჩანს, გიორგი ერისთავმა კარგად იცოდა თავისი „გაყრის“ ნაკლოვანი მხარე-
ები. პიესის ბოლოს მობოლიშებით სწერს, „მაპატიებთ სუსტსა ამას პირველ
შრომას“.

„პირველი შრომა“ თავისი უანრული (კომედიურია) ბუნების შესატყვისად,
რეალისტურია, მაგრამ „ტრადიციული კლასიციზტური რეალიზმის“ (ნ. ანდრო-
ნიკაშვილი) პიესაა.

„მე-18 საუკუნის ყველა კომედიოგრაფი — საფრანგეთის, ინგლისის, გერმა-
ნიის, იტალიის, ესპანეთის, დანიის, რუსეთის, პოლონეთის“ და ა. შ მეტყველ-
ებად მოლიერის მოწაფეები და მიმდევრები იყვნენ“¹⁸.

ამიტომ, რა გასაკვირია, რომ გიორგი ერისთავსაც „ქართველ მოლიერს“ უწო-
დებდნენ; „საფრანგეთში მოლიერმა (ლაფლეშე, სკაპენი, სგონარელი), ბომარ-
შემ (ფიგარო) შექმნეს მსახურთა უკვდავი ტიპები, რომელთა მიბაძვით მრავა-
ლი ერის ლიტერატურაში იქმნებოდა მათი მსგავსი სახეები. მოლიერის მოხერ-
ხებულ მსახურებს ძალიან უახლოვდება გ. ერისთავის კომედია „ძუნწში“ გამო-
ხატული მოხერხებული მსახური იმერელი ბიჭი ივანია. „უჩინმაჩინის ქულში“ —
კიკოლა“¹⁹ და შემდეგ „კარაპეტას მონოლოგი მიგვანიშნებს ბარპაგონის მო-
ნოლოგს“.

რასაკვირველია, ლიტერატურული პარალელები ყოველთვის არ არის ურთი-
ერთვალენის შედეგი, მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი საფუძველს მოკლებული არ
არის. ეს ფაქტი იმაზე მეტყველებს, რომ გიორგი ერისთავის დასავლეთ ევრო-
პული ორიენტაცია მის თეატრალურ ინტერესებსაც გულისხმობდა.

გ. ერისთავის კომედიების ისტორიული როლი არ მცირდება იმით, რომ მათ
აქვთ სერიოზული ნაკლოვანებანი — პირველ რიგში, სწორედ კლასიციზტური
ერთსახეობა, ტიპის განსაზღვრულობა, როგორც ერთი რომელიმე თვისების
მატარებელი და სხვა. „გ. ერისთავის კომედიების დამახასიათებელი არ არის
მრავალსახეობა; ზოგიერთი მოქმედი პერსონაჟი ჰგავს ერთმანეთს, ხშირად პა-
რალელურნი არიან და თითქოს ერთმანეთს ავსებენ, ბევრი რამ არის საერთო
ანაღუყუფარის, ამირინდოს, ონოფრესა და კიორელს შორის“²⁰.

XIX საუკუნის ქართულ დრამატურგიაში, კერძოდ, გ. ერისთავის სკოლის
პიესებში გამოხატული სინამდვილე, ცალკეული ტიპები იმდენად ნაცნობი იყ-
ვნენ, რომ ხშირად მაყურებელი პირდაპირ პარალელს ავლებდა ცხოვრებისეულ
პირსა და სცენურ ტიპს შორის. გ. თუმანიშვილის აზრით, „გ. ერისთავმა „გაყ-
რაში“ გამოიყვანა თავისი თავი და თავისი ნათესავები და ნაცნობები, მათი
გვარი ზოგიერთს კიდევ ახსოვს“. ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე ზ. ან-
ტონოვისა და ა. ცაგარელის პიესებშიც.

გიორგი ერისთავის პიესებში ნაკლებად არის სახის კონკრეტული ინდივიდუ-
ალიზაცია. იგი უფრო ზოგად სოციალურ ტიპს წარმოადგენს, აქაც ისეთივე სუ-
რათია, როგორც მაგალითად მოლიერთან, როცა მისი ძუნწი-ძუნწია და სხვა არა-
ფერი. „კლასიციზმის პოეტთა მოუწოდება, სინამდვილის ასახვის დროს გან-
რიღებოდნენ ინდივიდუალურ თავისებურებებს, კერძო ზოგადში გაეთქვიავათ“²¹.

გ. ერისთავისათვის „პირწვეტანის მახვილი“ მიმართულია იმ საზოგადოები-
ხალში, რომელიც ამახინჩებს ქართულ ენას. იგი დასცინის მას, გამოაქვს სააშ-

კაროზე, თუ რა მდგომარეობაშია ქართული ენა. ერისთავმა კარგად არს ნიშნავს ენის წახდენა, მას, როგორც მწერალს, ერთ-ერთ უმთავრეს საზრუნავად გაუხდია ქართული ენა. ივანე ეუბნება ანდრეაფარს: „ღვინო! ქართული ღვინო! ეტო გლუპოსტ! რა ღვინოა, სწორედ კლუკენი კვასია! კლუკვას რა ჰქვიან?... ძა... ძახველი... ან რა შემოგდით? დახალევათაც არ გეყოფათ!“ ასეთია „განათლებული“ ივანე.

ენა უპირველესი საზრუნავია მთელი მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ თეატრში. ენის პრობლემა დაკვეთიებულია ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან. ამდენად, იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს თეატრსა და დრამატურგიაში. მაგრამ აქ ერთი პარადოქსული სიტუაციაც შეინიშნება. გ. ერისთავის და მისი სკოლის დრამატურგიაში იმდენად ძლიერია ენობრივი ნორმების რღვევა, როგორც გმირის სამხელი ხერხი, რომ თავად ეს პიესები ერთგვარ უსიამოვნო ლიტერატურულ ფონსაც კი ქმნიან. დამახინჯებული ქართულით მოსაუბრეთა ენა, მართალია, ირონიულ სიცილს იწვევს, მაგრამ იმდენად დაკარგულია ზომიერება, რომ ყური ეჩვევა მას და ზოგჯერ საერთო ლიტერატურული ენის განწყობილებაც კი იქმნება. საერთოდ კი ენის დამახინჯების სამხელი, ეს დრამატურგიული ხერხი, არ ამცირებს გ. ერისთავის ღირსებას ენის დემოკრატიზაციის საქმეში.

გ. ერისთავის „გაურა“ ისტორიული მნიშვნელობის პიესაა, როგორც ქართული დრამატურგიის ახალი ეტაპის დამწყები. „გაურამ“ გზა გაუხსნა გარკვეულ ლიტერატურულ ტენდენციას. მისი სტილისტიკა, ხატვის მანერა, დრამატურგიული კონფლიქტის, კოლიზიის შექმნის ხასიათი, ტიპების განზოგადოების ოსტატობა და საერთოდ, მთელი დრამატურგიული სისტემა, როგორ ნაკლსაც არ უნდა შეიცავდეს. ქართული დრამატურგიისათვის გარკვეულ ორიენტირს წარმოადგენდა. ეს მისია მან წარმატებით შეასრულა.

გ. ერისთავის თეატრში „გაურის“ შემდეგ დაიდგა „დავა“. არც ამ პიესამ ჩაიარა საზოგადოებრივი აზრის ინტერესის გარეშე. „კომედიაში“ „დავა“ ჩვენს წინაშე ცოცხლდება ქართველ მემამულეთა მთელი ყოფა. მათ ნამდვილ მდგომარეობაში, ყოველი სურვილითა და ინტერესით, უცნაურობითა და რწმენით. აქ ყველაფერი სახოვანია, მთელი პოემაა რამდენიმე თავად და სიმღერად დაწერილი მათ ნამდვილ შუქში. აქ წარმოდგენილ პირთა მთელ წყებაში, სადაც ყველა სიმართლით არის მოცემული ნამდვილი მეტყველებითა და მანერებით“ 22.

ამას წერს „დავის“ პირველი წარმოდგენის დამსწრე მიხეილ თუმანიშვილი. მისივე აზრით, „რადგან ქართულ სცენას უპირატესად კომიკური დანიშნულება ეძლევა, თანაც დამოუკიდებელი, არ არის საჭირო, რომ იგი ერთი გვარით შემოსისზღვროს, თუმცა პირობით — მათთვისაც შინაარსი აღებული უნდა იქნეს ამავე ქვეყნის ცხოვრებიდან, რომელიც აღსავსეა ამდენი დრამებით, ამდენი სახელგანთქმული ლეგენდებით, თქმულებების, ისტორიული და არაისტორიული გადმოცემებით“ და შემდეგ „ადგილობრივ მცხოვრებთა წარმოსახვა აღსავსეა დაფარული ცეცხლით და ელის მხოლოდ ნაპერწყალს, რომ გაიშალოს, ცხოველმყოფელად გაინავარდოს“ 23.

აქ უკვე გიორგი ერისთავის თეატრის სულ სხვა მასშტაბებსა და განსხვავებულ ტენდენციებზეა ლაპარაკი. მას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრის აწმყოსა და მომავლისათვის. კრიტიკოსი მხარს უჭერს ერისთავის თეატრს, ჭეროვნად აფასებს მის როლს ხალხის ცხოვრებაში, მაგრამ იძლევა თე-



ატრის ახალი სახეობით, დრამატული ფორმით განვითარების აუცილებლობა იდგას. ეს არის ორი თეატრის — კომედიისა და დრამის თეატრის განვითარების კანონზომიერებათა შეცნობა, ქვეყნის კულტურულ განვითარებაში მათი თანაარსებობის აუცილებლობის გაგება და იმის გრძნობა, რომ დიდი თეატრალური კულტურა მოითხოვს ერის სულის სიღრმეში წვდომას, მისი ისტორიის სათავეებისაკენ სვლას, ხალხის სულიერი ნაპერწკლების გაღვივებას, ერთი სიტყვით, იმ პრობლემათა და სფეროთა თეატრალურ სახიერებას, რომლის შესახებაც ასე ბრწყინვალედ ილაპარაკა ახმეტელმა 1915 წლის 11 მაისს სახალხო სახლში წაკითხულ მოხსენებაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“.

ახმეტელმა ქართული თეატრის წინაშე დასვა საკითხი: „არის თუ არა ქართული თეატრი გამოხატველი ქართველისა, როგორც სპეციფიკური ნაციონალური ფსიქოლოგიისა და რელიგიის მატარებელი ადამიანისა? გვყავს ეს ქართველი ქართულ სცენაზე? შეგვიძლია გადაჭრით ვაღიაროთ, რომ ხელოვნურის სხივით შექმნილი ქართველი, იდეური გაგრძლებაა ნამდვილად არსებული ქართველისა? გვიტხრა ჩვენმა თეატრმა, თუ ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ვნება? ძალა? რით საზრდოობს? რით სულღმულობს? ვიცნობთ ჩვენ ქართული ადამიანის სულიერ დრამას?“²⁴.

ეს არის გადაძახილი გიორგი ერისთავის თეატრისაკენაც, მაგრამ გიორგი ერისთავს მაშინ არ შეეძლო ყველა კითხვაზე გაეცა პასუხი, დრო იყო სხვა, სულ სხვა პირობებში უხდებოდა მოღვაწეობა, თითქმის ყამირ მიწაში ავლებდა კვალს. მის დრამატურგიას ქართველთა ცხოვრების ის სფერო იტაცებდა, რომელსაც იგი კარგად იცნობდა, რა კარგად თქვა მიხეილ თუმანიშვილმა „მინდვრის არისტოკრატია“. მართლაც და თბილისის თავადაზნაურთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ხომ სოფელთან იყო დაკავშირებული, სოფელს მიჯაჭვული ცხოვრობდა. ეს მომენტი გარკვეულად სპეციფიურ იერს აძლევდა თბილისის ყოფასაც და ქალაქის სოციალურ ერთიერობასაც.

გ. ერისთავის პიესები „გაყრა“, „დავა“ და „ძუნწი“ მიუხედავად შინაარსის მიხედვით, კრიტიკაში მათი კლასიფიკაციისა, მათი თავისი სტილისტიკით და მსოფლმხედველობით იაზრება, როგორც ერთგვაროვანი დრამატურგიული ფორმა არსებითად ამ პიესების დონე და ხასიათი განსაზღვრავს გ. ერისთავის დრამატურგიის ხასიათს. მის კალამს ეკუთვნის პიესები „შეშლილი“, „წარსული დროების სურათები“, „უჩინმაჩინის ქუდი“, „უვარყვარე ათაბაგი“ და „თილისმის ხანი“ (გადმოკეთებული) და სხვა, მაგრამ მთავარი სათქმელი მაინც აღნიშნულ სამ პიესაში ითქვა.

„დავა“ გიორგი ერისთავის პირველი პიესაა. დრამატურგმა ზუსტად შენიშნა კაპიტალისტურ ურთიერთობაზე გადასვლის სირთულე და სოციალური კონფლიქტების ხასიათი. დრამატურგიაში გაჩნდა ფეოდალურ-პატრიარქალური ყოფის სურათები, ძველ ურთიერთობათა რღვევის, ახლის წარმოქმნის მოტივები. ვაჭრობის აღმავლობამ მნიშვნელოვნად შესცვალა არა მარტო სოციალური ფონი, არამედ ისტორიული სიტუაცია, სადაც იკვეთება ეროვნული ხასიათის ახალი ნიშნები.

„გიორგი ერისთავის მრავალრიცხოვან, ორიგინალურ და გადმოკეთებულ კომედიებში, ქართველი ხალხის ცხოვრების მთელა ეკოქა აღბეჭდილი“²⁵.

იმდენად ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა გიორგი ერისთავის დრამატურგია, იმდენად ზუსტად მიაკვლია სათქმელს და ისე ნიჭიერად გამოხატა ცხოვრების



სურათები, რომ მას მიმბაძველები და თანაშოკალძეები გამოუჩნდნენ. ლიბდა გარკვეული კომედიური უანრის დრამატურგიული ტენდენცია. შეიძლება ითქვას სისტემა, თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეებით, რომელმაც მოიცვა თეატრის სამყარო, განსაზღვრა მისი მიმართულება. 1850 წლიდან მოყოლებული, თოქმის მთელი საუკუნის მეორე ნახევარში, მისი სკოლის დრამატურგია იყო ვაბატონებული. მან თავისი გავლენა მეოცე საუკუნის ათიან წლების თეატრშიც შეინარჩუნა. თუმცა სულ სხვა პროცესები ხდებდა დრამატურგიასა და თეატრში. ფსიქოლოგიური რეალიზმის ნაკადი იჭრება ყველგან. ჩნდება შესაბამისი ორიენტაციის რეჟისურაც. მიუხედავად ამისა, ცოცხლობენ გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის და ა. ცაგარელის პიესები. ახალ თეატრში კ. მარჯანიშვილი დგამს „გაყრას“, ცოტა უფრო ადრე (1921) ა. ახმეტელი დგამს ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“.

გ. ერისთავმა დაგვიტოვა თავისი ეპოქის ხასიათები, მათი ურთიერთობანი. წნეობრივი და ეთიკური პრინციპები. ეს არის თავისებური ადამიანთა კომედია, სადაც მთელი ცხოვრება კომედიურ უანრში იაზრება. გუშინდელი რაინდები, საქართველოს თავისუფლებაზე მეოცნებე ქართველები, ახალმა სოციალურმა ურთიერთობამ ისეთ გარემოში მოაქცია, რომ სიცილის ობიექტები გახდნენ. გიორგი ერისთავის პიესები დღეს მკითხველში არ აღძრავენ სევდას, არ იწვევენ მღელვარებას. ბევრი რამ იკითხება, როგორც წარსულის მარტივი, ზოგჯერ პრიმიტიული სურათები. გულუბრყვილოდ გვეჩვენება ცალკეული სცენებიც. ხასიათები და თვით დრამატურგიული კონფლიქტის ცალკეული პერიპეტეიებიც. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მისი პიესები არის ქართული დრამატურგიის გარკვეული ისტორიული ეტაპი. იგი ქმნის წარსულისაგან განსხვავებულ დრამატურგიულ სინამდვილეს, სათავეს უდებს ახალ სათეატრო აზროვნებას. მისი რეალიზმის ხასიათი, კლასიციტური სტილის ნიშან-თვისებთა გამოკვლევა იმის მანიშნებელიც არის, რომ ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში ერთდროულად ხდება სხვადასხვა ეპოქის მახასიათებელი ტენდენციები. საქართველოში ერთდროულად (ზოგჯერ პარალელურად, ზოგჯერ სინთეზის სახით) ვლინდება ისეთი პროცესები, რომლებმაც ეტაპობრივი და დასრულებული სახე მიიღეს დასავლეთ ევროპის თეატრსა და დრამატურგიაში.

ასეთია რეალობა ჩვენი დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიისა. მას უშოკლეს პერიოდში მოუხდა ბევრი რამის გათავისება, გარდაქმნა, ახალი „შინაგანი წყაროების“ წარმოქმნა და განვითარება.

ესეც ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ხვედრია. ამ პროცესებში უნდა დავინახოთ თავისებური, სპეციფიური ხასიათი ჩვენი დრამატურგიისა.

ამრიგად, გიორგი ერისთავის თეატრი და დრამატურგია მთლიანად უკავშირდება დასავლეთ ევროპულ თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის სისტემას. ნათლად იკვეთება სათეატრო სტრუქტურის ევროპული ხასიათი. იგი სრულიად ახალი საფეხურია მე-18 საუკუნის თეატრის შემდეგ. „ევროპული ცხოვრება შემოვიდა ჩვენში. ახალი აზრები დაგვებადნენ. ერთის სიტყვით, გაიღვიძა ხალხმა ღრმა ძილიდან: სრულიად უსწავლელნი თითქმის განვითარდნენ: უცებ, მოულოდნელად დაიბადნენ წარჩინებულნი კომიკურნი მწერალნი, რომელთა შორის ბრწყინავს თ. გიორგი ერისთავი, აგრეთვე აქტიორები, რომელთაც გაარკვიეს ევროპელნი“²⁶.



ძნელი დასადგენია, ვის გულისხმობს გრიგოლ რჩეულიშვილი „ევროპულნი გააკვირვებს“-ო, მაგრამ ისიც საგულისხმოა, რომ გიორგი ერისთავის კრიტიკოსთა აზრით, მსახიობებმა უმოკლეს პერიოდში გასაოცარ პროფესიულ წარმატებებს მიაღწიეს. გაიღვიძა ქართველი კაცის გენეტიკურმა არტიტულმა ნიჭმა, თუმცა მიხეილ თუმანიშვილის აზრით, თითქოს „სასცენო ხელოვნება მისთვის მუდამ უცნობი იყო და იგი არც შეესაბამებოდა მის ზნე-ჩვეულებას, შეგნებას“²⁷. ქართველთათვის განა მართლა „უცხო იყო“ სასცენო ხელოვნება? მიხეილ თუმანიშვილის ასეთი კატეგორიული აზრი, ერთგვარი ვარიაციაა იმ თემისა, რომ სათეატრო კულტურა მხოლოდ გიორგი ერისთავის თეატრიდან იწყებაო. იგი გულისხმობს ევროპულ სამყაროსთან დაკავშირების მომენტს. აქ ისიც არის გასათვალისწინებელი, რომ თუმანიშვილი ამ ტენდენციაში ავლენს საქართველოს რუსეთთან დაკავშირებისა და „დესპოტურ აღმოსავლეთისაგან“ განთავისუფლების იდეას, ხაზს უსვამს მის პროგრესულობას.

მაგრამ, ფაქტია, რომ გიორგი ერისთავი ქმნის ისეთ კულტურულ კერას, რომელიც უდიდეს როლს ასრულებს ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში, ხოლო „თეატრი რაოდენცა არს უკეთეს, ეგოღენ ერი ანუ საზოგადოება არს განათლებულ, ხოლო ქვეყანასა მას, სადაც არ არს სრულიად თეატრი, მუნცა არ არს განათლება ერისა — თეატრი არს პირველი განმწმენდელი ზნეობისა ჩვენისა ყოველთა სიბილწეთაგან“ — ამას წერს გრიგოლ ორბელიანი მაშინ, როცა ჭერ კიდევ არ იყო შექმნილი გიორგი ერისთავის თეატრი. მასსადამე, მისი ნააზრევი უნდა განვიხილოთ, როგორც წინამძღვარი საზოგადოებრივი სათეატრო აზროვნებისა. აქ მინიშნებულია ისიც, თუ რა მიზანი უნდა ჰქონდეს თეატრს, რომელიც მთელი საუკუნე არ შეცვლილა.

გიორგი ერისთავის თეატრის რეპერტუარი მართლ მისი პიესებიდან არ შესდგებოდა.

ქართული თეატრის რეპერტუარი პეტერბურგში მტკიცდებოდა. 1856 წელს პეტერბურგში 26 პიესა გაიგზავნა. მათ შორის იყო მოლიერის „ძალად ექიმი“, სხვა დანარჩენი ქართველ დრამატურგთა პიესებია. გიორგი ერისთავის პიესების გარდა რეპერტუარი ითვალისწინებდა ზ. ანტონოვის პიესებს „მზის დაბნელება საქართველოში“, „ქორწილი ხევსურთა“, „განა ბიძიამ ცოლი შეირთო?“ „ორი მღვდელი ერთ სახლში“, „მე მინდა კნენა გავხდე“, „ქმარი ხუთი ცოლისა“, „ტივით მოგზაურობა“, „ქორწილი“, მათ გარდა ალ. შეიფარიანის „ქმრები გავაბათ მახეში“, გ. ჭაფარიძის „იქვიანი ქმარი“, „რად მინდა პატიოსნება, თუ საქმელი არაფერია“, „მაიკო“, „ომი თათრებთან“ და სხვა, ი. კერესელიძის „დადესტნის ტყვე ქალები“ და სხვა ავტორების ნაწარმოებები. არსებითად ეს არის ის ქართული დრამატურგია, რომელიც 50-იანი წლების ეროვნულ რეპერტუარს ქმნის.

ერთობ ღარიბია ქართული დრამატურგია. შეზღუდულია მისი თვალსაწიერი, მაგრამ იგი წარმოადგენს დრამატურგიის განვითარების გარკვეულ ეტაპს, აუცილებელ საფეხურს ახალი სასცენო ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესში. ამდენად, გარკვეული ისტორიული მნიშვნელობა ენიჭება მსახიობთა (გ. ჭაფარიძე, გ. დვანაძე, ალ. შეიფარიანი და სხვები) პიესებსაც.

არც 50-იანი წლების ქართული დრამატურგია იყო ერთგვაროვანი. ფურნალ „ცისკარში“ (1852—1875) გამოქვეყნებული პიესების ხასიათი ცხადყოფს, რომ უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება კომედიასა და ვოდევილს, ვოდევილი იქცევა



ერთ-ერთ მთავარ დრამატურგიულ ფორმად. % ანტონოვის ვოდევილები და ვოდინო, დიდი პოპულარობით სარგებლობს გ. ერისთავის ორიგინალური და გადმოკეთებული ვოდევილები. ეს ტენდენცია ძლიერდება გ. ერისთავის თეატრის დასურვის შემდეგ. როცა სასცენო ხელოვნება მოყვარულთა ხელშია და საკმაოდ შეზღუდულია მათი შესაძლებლობანი, იგი ვითარდება შემდეგადაც, 80-იან წლებში, — ფართოდება მისი თეატრული სამყარო, ვლინდება ახალი სახეებისა და ხასიათების მთელი სპექტრი. თეატრის ცხოვრების თითქმის ნორმად იქცა ვოდევილის წარმოდგენა, თვით შექსპირის რომელიმე ტრაგედიების დადგმის დღესაც კი.

ქართული კომედიის უპირატესი განვითარება უშუალო კავშირშია სამხახიობა ხელოვნების თავისებურებასთან. ისინი ძლიერ ზემოქმედებენ ურთიერთზე. ამ საოცნსში, სამწუხაროდ, მნიშვნელოვან როლს ვერ ასრულებენ დრამატული ფანრის ქართული პიესები. თითქოს განცალკევებულია ამ ორბელიანის ინტორაული დრამები. ისინი ვერ ჰპოვებენ ადექვატურ სცენურ სახიერებას.

მთელი ეს ისტორიული დრამატული ფონი და ეროვნული დრამატურგიული აზროვნების ხასიათი, რომელიც არსებობდა გიორგი ერისთავის თეატრის სივრცეშია მოკცეული, უპირველესად მანც თვით ერისთავის დრამატურგიით განისაზღვრება. იგივე უნდა ითქვას სათეატრო ესთეტიკის ხასიათზე.

გიორგი ერისთავი იყო თავისივე თეატრის რეჟისორი. ეს იმას ნიშნავდა, რომ მისი პიესების რეჟისორული გააზრება მისსავე პიესებშია განფენლი. მით უფრო საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ „გაყრა“ დასაბეჭდად რომ მომზადდა, ტექსტი მოხაწილე მასხიობებშია აღადგინეს. ამასთანავე, მაშინდელი რეჟისურა ხომ ლიტერატორთა რეჟისურა იყო. ე. ი. რეჟისორი მეტწილად ექვემდებარებოდა, ემორჩილებოდა პიესის სტილისტიკურ თავისებურებას, მისი ხასიათების პირდაპირი გადატანის პრინციპს, პიესის შინაარსისა და იდეის, მთელი მისი მხატვრული სტრუქტურის უშენაესობის პრინციპს. ეს არის საავტორო თეატრი. ამიტომ, თუ პიესა კლასიციკლური რეალიზმის ფორმით არის დაწერილი, სცენაზედაც იგივე სახეს იძენს. რეჟისორი — დრამატურგი ცდილობს დაიცვას თავისი საავტორო სუვერენული უფლებები. გ. ერისთავის სპექტაკლის ხასიათები სცენაზე კლასიკური ერთხაზოვნებით სრულდება.

გ. ერისთავის „გაყრა“ სცენაზე დადგმის შემდეგ დაიბეჭდა. ეს იმასაც გულისხმობს, რომ პიესა რეპეტიციების დროს გარკვეულ ცვლილებებს განიცდიდა. რეჟისორი მსახიობთა სასცენო მოქმედებას, ფრაზის წარმოთქმის მანერას სცენურ სტილს უსადაგებდა, რათა ადვილი უოფილიყო ეს „ახალი საქმი“: სპექტაკლის ქართველი და რუსი კრიტიკოსები (ი. პოლონსკი) მიუთითებენ წარმოდგენის პლასტიკას, მსახიობთა ზრდასა და ოსტატობას. სადადგმო მხარის წარმოჩენა, სურათების მხატვრული (გ. კორალინი) სახიერება, მეტყველების ხასიათი — ყველაფერი, რაც სპექტაკლის ხასიათს ავლენდა, შეიცავდა კლასიციკლური სასცენო ესთეტიკისათვის მახასიათებელ ნიშნებს.

წიგნში „თბილისის თეატრი“ (1845—1856), რომელიც დაიბეჭდა 1888 წელს, (რუსულ ენაზე) თავმოყრილია სხვადასხვა დოკუმენტი ერისთავის თეატრის ისტორიიდან. როცა ვორონცოვმა მეფის შვილს ერისთავი წარუდგინა, უთხრა: — „თქვენო აღმატებულებავ, რეკომენდაციას ვაძლევ ქართველ მოლიერს“, — „ძალიან მიხარია, რომ ქართველებს ჰყავთ თავიანთი მოლიერი“.

აქ გადაწყდა თეატრის ბედი.



მ ი ა ნ ვ ა რ ს წ ა რ მ ო ა დ გ ი ნ ე ს ჯ ე რ ვ ო დ ე ვ ი ლ ი ფ რ ა ნ გ უ ლ ე ნ ა ზ ე . შ ე მ დ ე გ „ გ ა ყ რ ა “ .
 „ ვ ი ნ ც ქ ა რ თ უ ლ ი ე რ თ ი ს ი ტ ვ ა ც ა რ ი ც ი ა ნ . ა მ ა ს ი ს ი ნ ი გ ა ი გ ე ბ ე ნ . გ ა ნ ს ა
 ც ვ ო ფ რ ე ბ ე ლ ი მ ი მ ი კ ი ს . ბ უ ნ ბ ე რ ა ე უ ო ა მ ა შ ი ს ა ლ ა დ ე ქ ი ც ი ს ს ა შ უ ა ლ ე ბ ი თ “ .
 ე ს ა რ ი ს . ა ზ რ ი „ ნ ა ვ ა კ ვ ა ზ ს კ ი ვ ე ს ტ ნ ი კ ი ს ა “ .

ა მ ა ვ ე 1850 წ ე ლ ს პ ო ე ტ ი ა კ ო ბ პ ო ლ ო ნ ს კ ი ს ც ნ ო ბ ი თ . „ გ ა ყ რ ი ს “ წ ა რ მ ო ა დ გ ე -
 ნ ის მ ო რ ა დ დ ე ს . ს პ ე ქ ტ ა კ ლ ი ს ა ხ ა ლ ო ხ ო დ ი ქ ე ა . „ ბ ა ზ რ შ ი ი მ ე ო რ ე ბ ე ნ კ ო მ ე დ ა -
 ი ლ ა ნ „ მ ო ლ ე ბ უ ლ მ ო ე ლ ფ რ ა ზ ე ბ ს “ .

კ ო ნ დ ე ლ ის ტ ა მ ე ბ ი ც ხ ო ვ რ ე ბ ი დ ა ნ გ ა დ მ ო ს უ ლ ი . ც ხ ო ვ რ ე ბ ის ე უ ლ ა დ ე ვ ს ის ხ ლ -
 ს ა ხ ე ი უ ო . ე ს ა რ ის რ ე ა ლ ის ტ უ რ ი ხ ა ი ა თ ე ბ ა . მ ა გ რ . მ გ ა ნ ა მ ო ლ ე რ ის გ მ ი რ ე -
 ბ ი ც ა ს ე ვ ე ც ხ ო ვ რ ე ბ ის ე უ ლ ი რ ე ა ლ ის ტ უ რ ო ბ ი თ ა რ ი უ ვ ნ ე ნ გ ა მ ო რ რ ე უ ლ ნ ე ? მ ა თ ი
 კ ლ ა ს ი ც ის ტ უ რ ი ხ ე რ ხ ე ბ ი ს რ უ ლ ი ა დ ა ც ა რ ე წ ი ნ ა ა ლ მ დ ე გ ე ბ ო დ ნ ე ნ რ ე ა ლ ის ტ უ რ ს
 ა ნ უ ქ მ ნ ი ლ ნ ე რ ა ლ ა ც გ ა ნ ს ა კ უ თ რ ე ბ უ ლ რ თ უ ლ დ ა ს ა ი ნ ტ რ ე ტ ს ო ს ი ნ თ ე ზ ს ო რ
 ლ ი ტ რ ა ტ უ რ უ ლ მ ი მ დ ი ნ ა რ ე ო ბ ა თ ა (კ ლ ა ს ი ც ის ტ უ რ - რ ე ა ლ ის ტ უ რ ი) შ ო რ ის .

გ . ე რ ის თ ა ვ ის თ ე ა ტ რ ის მ ს ა ხ ი ო ბ ე ბ ი ი უ ვ ნ ე ნ : გ . ჯ ა ფ ა რ ი ძ ე , ი . ე ლ ი ო ზ ი შ ვ ი ლ ი .
 ა ლ . შ ე ი ფ ა რ ი ა ნ ი . გ . დ ვ ა ნ ა ძ ე . გ . კ ო რ ძ ა ი ა . ზ . ა ნ ტ ო ნ ო ვ ი . ნ . უ ზ ნ ა ძ ე . რ რ ე უ ლ ი -
 შ ვ ი ლ ი . კ ი ე ნ ა ძ ე . ა ბ რ ა მ ი ძ ე . ნ თ ა შ ვ ა ლ ო . ბ ი ბ ი ლ ე რ ი . ტ ა ტ ი შ ვ ლ ი დ ა ს ხ ე ბ ი .

მ ა თ გ ა ი ა რ ე ს გ ა რ კ ვ ე უ ლ ი წ ვ რ თ ნ ა .

„ ქ ა რ თ ვ ე ლ ი ა ქ ტ ი ო რ ე ბ ი , ქ ა ლ ე ბ ი ც ა დ ა ვ ა უ ე ბ ი ც უ ვ ე ლ გ ვ ა რ მ ო ლ ო დ ი ნ ს ა ქ ა რ -
 ბ ე ბ ე ნ . გ ა ნ ს ა ც ვ ო ფ რ ე ბ ე ლ ი ა ი ს , რ ო მ ა ს ე ა რ ა ჩ ვ ე უ ლ ე ბ რ ი ვ ი ს ის წ რ ა ფ ი თ დ ა მ ო -
 ხ ე რ ხ ე ბ უ ლ ა დ შ ე ე გ უ ე ნ მ ა თ თ ვ ის უ ც ნ ო ბ გ ა რ ე მ ო ს “ . (მ . თ უ მ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი)

მ ა ა ხ ი ო ბ ა დ ა ს ის დ ი დ ნ ი კ ი ე რ ე ბ ა ს ა დ ა ლ ო ს ტ ა ტ ე ბ ა ზ ე წ ო რ ე ნ ს ხ ე ვ ი ბ ი .

მ ს ა ხ ი ო ბ ა ისტ ო რ ი ა ე უ ფ ე მ რ უ ლ ი ა . მ ა ა ხ ი ო ბ თ ა ნ ე რ თ ა დ კ ვ ე ბ ა მ ის ი ხ ე -
 ლ ო ვ ნ ე ბ ა ც . ე ს უ ბ რ ა ლ ო ქ ე მ შ ა რ ი ტ ე ბ ა ს ა გ ო ნ ე ბ ე ლ შ ი გ ვ ა გ დ ე ბ ს ხ ო ლ მ ე . რ ო გ ო რ
 ა დ ე ა დ გ ი ნ ო თ მ ს ა ხ ი ო ბ ის თ ა მ ა შ ის ს ტ ი ლ ი ? რ ო გ ო რ გ ა ვ ი გ ო თ რ ა მ ი მ ა რ თ უ ლ ე ბ ის
 ი უ ო , რ ო ც ა ა ს ე ქ უ ნ წ ი ა მ ა თ ზ ე ც ნ ო ბ ე ბ ი ?

დ ა მ ა ი ნ ც . უ ბ ი რ ვ ე ლ ე ს ი წ ყ რ ო თ ვ ი თ დ რ ა მ ა ტ უ რ გ ი ა დ ა მ ის ი რ ე უ ის უ რ ა ა ,
 რ ო გ ო რ ც პ ი ე ს ის ე რ თ უ ლ ი ი ნ ტ ე პ რ ე ტ ო რ ი .

პ . უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ მ ა დ ა გ ვ ი ტ ო ვ ა პ ი ე ს „ ს ა მ შ ა დ ის ი “ , რ ო მ ე ლ ს ა ც „ ქ ა რ თ უ ლ ი თ ე -
 ა ტ რ ის პ ი რ ვ ე ლ ი რ ე პ ე ტ ი ც ი ე ბ ის ზ უ ს ტ ა ს ლ ს “ უ წ ო დ ე ბ ე ნ . ს ა კ ი თ ხ ი ე ხ ე ბ ა „ გ ა ყ -
 რ ის “ პ ი რ ვ ე ლ წ ა რ მ ო ა დ გ ე ნ ა ს . ჯ ე რ კ ი დ ე ვ ც ო ც ხ ლ ო ბ დ ა ს ს ო ვ ნ ა პ ი რ ვ ე ლ ი ს პ ე ქ -
 ტ ა კ ლ ის ა .

გ . ე რ ის თ ა ვ ის რ ე პ ე ტ ი ც ი ე ბ ზ ე მ ო გ ო ნ ე ბ ე ბ ი დ ა გ ვ ი ტ ო ვ ე ს ი . კ ე რ ე ს ე ლ ი ძ ე მ დ ა
 გ . დ ვ ა ნ ა ძ ე მ . ე რ ის თ ა ვ ის მ ს ა ხ ი ო ბ ე ბ ის ნ ა წ ი ლ ი პ . უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ის „ ს ა მ შ ა დ ის შ ი “ მ ო -
 ნ ა წ ი ლ ე ბ ო დ ნ ე ნ . ა ს ე რ ო მ , მ ა თ კ ა რ გ ა დ ა ხ ს ო ვ დ ა თ პ ი რ ვ ე ლ ი ს პ ე ქ ტ ა კ ლ ი . ე ვ ე ლ ა -
 ფ ე რ ი , რ ა ც შ ე მ ო გ ვ რ რ ა , ა ხ ა ლ გ ა ა ზ რ ე ბ ა ს დ ა შ ე ჭ რ ე ბ ა ს მ ო ი თ ო ვ ს . შ ე ს ა მ დ ლ ო ა
 ა რ ა ე რ თ მ ო უ ლ ო დ ნ ე ლ დ ა ს კ ვ ნ ა მ დ ე მ ი ვ ი დ ე თ . ე რ ის თ ა ვ ის თ ე ა ტ რ ის ისტ ო რ ი ა ა ხ -
 ლ ე ბ უ რ ი გ ა ა ზ რ ე ბ ის ს ა ფ უ ძ ვ ე ლ ს ი ძ ლ ე ვ ა . პ ი რ ვ ე ლ რ ი გ შ ი კ ი , ს ა კ ი თ ხ ი ე ხ ე ბ ა ს წ ო -
 რ ე დ კ ლ ა ს ი ც ის ტ უ რ ი ხ ე რ ხ ე ბ ის ა დ ა პ რ ი ნ ც ი ა ე ბ ის გ ა მ ო ვ ლ ე ნ ა ს . რ თ უ ლ ი პ რ ო ბ -
 ლ ე მ ის გ ა რ კ ვ ე ვ ა შ ი პ რ ი ო რ ი ტ ე ტ ი ე ნ ი ქ ე ბ ა ე რ ის თ ა ვ ის დ რ ა მ ა ტ უ რ გ ი ს ა ნ ა ლ ი ზ ს ,
 რ ა დ გ ა ნ მ ის ი თ ე ა ტ რ ი ე ს დ რ ა მ ა ტ უ რ გ ი ს თ ე ა ტ რ ი ა , მ ის ი რ ე უ ის უ რ ა დ რ ა მ ა ტ უ რ -
 გ ის რ ე უ ის უ რ ა ა . პ ი ე ს ა კ ი პ ი რ დ ა პ ი რ ი ს ც ე ნ ე უ რ ი ი ნ ტ ე რ პ რ ე ტ ა ც ი ა . ა ქ ა რ ა რ ის
 მ კ ე თ ო რ ა დ გ ა ნ ს ხ ვ ა ე ბ უ ლ ი ა ხ ა ლ ი რ ე უ ის ო რ უ ლ ი ვ ე რ ს ი ა (რ ო გ ო რ ც ა მ ა ს ა კ ე თ ე ბ ს
 შ ე მ დ გ ო მ შ ი რ ე უ ის უ რ ა) .

ს ა კ ვ ლ ე ვ ი დ ა ს ა ძ ი ე ბ ე ლ ი კ ვ ლ ა ვ უ ა მ რ ა ვ ი ა .

გ ი ო რ გ ი ე რ ის თ ა ვ ის თ ე ა ტ რ ი უ ფ რ ო რ თ უ ლ ი , მ რ ა ვ ა ლ მ ხ რ ი ვ ი ფ ე ნ ო მ ე ნ ი ა , ვ ი დ -
 რ ე ა ქ ა მ დ ე მ ი გ ვ ა ჩ ი ნ დ ა .

- 1 კ. აბაშიძე. ეტიუდები, 1962, გვ. 116.
- 2 კ. კეკელიძე. ძველი ქართული თეატრი. „ხელაფნება“, 1925, № 1.
- 3 კ. კეკელიძე. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, 1981, გვ. 696.
- 4 ჯ. იოსელიანი. კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები, 1988, გვ. 128.
- 5 ნ. ანდრონიკაშვილი, ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიისათვის, 1984, გვ. 43.
- 6 დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტ. I, 1961, 732
- 7 იქვე, გვ. 724.
- 8 ქართული მწერლობა, ტ. 9, 1992, 636
- 9 იქვე.
- 10 ქართული მწერლობა, ტ. 9, 637
- 11 იქვე, 632
- 12 ქართული მწერლობა, ტ. 9, 638
- 13 ა. ჯორჯაძე. წერილები, 1980, 105.
- 14 არ. ჯორჯაძე, წერილები, 1989, 109.
- 15 ი. გრიშაშვილი, ლიტერატურული ნარკვევები, 1957, 59.
- 16 აღ. ახმეტელი, ტ. I, 1978, 81
- 17 აღ. ახმეტელი, ტ. I, 136
- 18 დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტ. I, 1961, გვ. 758
- 19 ა. გაჩეჩილაძე, ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, 1957, გვ. 215
- 20 იგივე, 200
- 21 დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტ. I, 1961, 674
- 22 ქართული მწერლობა, ტ. 9, 639.
- 23 იქვე
- 24 აღ. ახმეტელი, ტ. I, 1978, 92
- 25 აღ. კალანდაძე, გვაქვს საგანძური, 1986, 345
- 26 ქართველი რომანტიკოსები ლიტერატურის დახელოვნების შესახებ, 1920, 198.
- 27 ქართული მწერლობა, ტ. 9, 631.



დავით კლდიაშვილი და თანამედროვე ქართული
თეატრის ძიებები
(1960—70-იანი წლები)

წვენი საუკუნის 60—70-იანი წლები ქართული თეატრის ისტორიაში რთული, წინააღმდეგობრივი, მაგრამ თავისი არსით მეტად მნიშვნელოვანი პერიოდია. პერიოდი გაბედული ექსპერიმენტების, დაძაბული ძიებების, სულიერი „გაორებისა და მერყეობის, წარუმატებლობისა და აღმოჩენების, მოძველებული სტანდარტებისაგან თავის დაღწევის და ახალი მხატვრული ორიენტაციის დამკვიდრების.

ამ პერიოდის ქართული თეატრის ზოგადი სურათის გათვალისწინებით, ამჟამად იყო, რომ ახალი ქართული რეჟისურა თანამედროვე თეატრალური კულტურას სიმაღლეთა დაძლევისაკენ ილტვოდა. ილტვოდა, რათა აეთვისებინა თეატრალური ხელოვნების თანამედროვე ენა და დაუფლებოდა მის სტილურ თავისებურებებს. აუცილებელი იყო ქართული თეატრის ზოგადი მხატვრული სახის განსაზღვრა, მისი შემდგომი მიმართულებების გააზრება, მათთვის შესაბამისი ფორმულირებების დაძებნა. მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებითი პრინციპები, მხატვრული გააზრების ნოვატორულ ასპექტებს მოითხოვდნენ. გარდა ამისა, საჭირო გახდა თანამედროვე მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში მიმდინარე უახლესი პროცესების შემოქმედებითი ათვისება. ამ ეტაპის გავლას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრისათვის, თუკი მისი მიზანი პროგრესული ხელოვნების სამსახურს ითვალისწინებდა. რეჟისურა თავის ახალ სახეს „რომანტიკული“, „ფსიქოლოგიური“ და „ინტელექტუალური“ თეატრის ტენდენციებს შორის ეძებდა. ეროვნული თეატრალური კულტურის რეფორმის აუცილებლობას ისიც განაპირობებდა, რომ 60-იან წლებში თეატრს თანდათანობით მოაკლდა მსუყრებელი.

საბოლოო ჯამში, ამ რთული, კრიზისული, წინააღმდეგობრივი მდგომარეობიდან გამოსავალი მოიხაზა და 70-იანი წლებიდან — ეროვნულ ნიადაგზე მყარად მდგარი ქართული თეატრი ევროპულ ესთეტიკას დაუკავშირდა და მსოფლიო სარბიელზე გავიდა. მისი ავტორიტეტი ერთხმად აღიარა თანამედროვე პროგრესულმა თეატრალურმა სამყარომ.

იმ ძირითად ესთეტიკურ პრინციპებს, შემოქმედებით პროცესებსა და მხატვრულ ტენდენციებს შორის, რომელთაც უმთავრესად, თანამედროვე და, კერძოდ, 60—70-იანი წლების ქართული რეჟისორული აზროვნების სტილურ თავისებურებებსა და იდეურ-მხატვრულ პოზიციებში იჩინეს თავი, მნიშვნელოვანი როლი დაეკისრა დავით კლდიაშვილის შემოქმედებას. ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებ იმ ზოგიერთ მომენტზე, კლდიაშვილის მექანიკური ტრადიციული გააზრება თანამედროვე მოთხოვნათა კვალობაზე რომ გარდაქმნეს. ამ ზოგად მიმოხილვას მხოლოდ ის მიზანი აქვს, კლდიაშვილის შემოქმედების „გათანამედროვეების“ პროცესის მნიშვნელოვანი დეტალები დააფიქსიროს. ეს პროცესი კი ძირითადად 60—70-იან წლებში წარიმართა...



სცენა მოზარდ მაცურებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრის სპექტაკლიდან „ქამუშაძის გაჭირვება“.

...სცენა რეჟისორ შალვა გაწერელიას მიერ მოზარდ მაცურებელთა თეატრში განხორციელებული „ქამუშაძის გაჭირვებადან“: ეკვირინე ქალაქელ რძალს თავისი ოჯახის ავლა-დიდებას აცნობს. ცარიელი სცენა ხმელიფოთლისფრად განათებულ სივრცეს მოუცავს. „აქეთ გაიხედე შვილო, იქეთ გაიხედე, თვალი გადააღლე აქაურობას, ეს ყველაფერი თქვენია“ — ხან აქ, ხან იქ მიუთითებს სიაცარიელეში უხილავ დოვლათზე ეკვირანე სონიას. პირობითობის ამ ხერხს რეჟისორი სცენური მეტაფორის ფუნქციას უთავსებს, რითაც მომეტებულად უსვამს ხაზს ამ ღვთის ანაბრად დარჩენილი ადამიანების არსებობის ტრაგიკულობას. და აქვე, ამ ტრაგიკულობაშივე იკითხება ირონიული ქვეტექსტი რეჟისორული პოზიციისა და იგი ადამიანის ბუნებისათვის დამახასიათებელ, ნებით თუ უნებლიე თამაშის, „მსახიობობის“ თვისებას წარმოაჩენს.

ამ მეორე პლანს თავად დავით კლდიაშვილიც მიანიშნებს, როცა დედამთილა რძალს სარჩოსაგან დაცარიელებულ სათავსებს უჩვენებს, ოღონდ, კლდიაშვილისეული ეკვირინე თავის „სამსახიობო ოსტატობას“ კუდაბზოკობის ეგიდით ანვითარებს და წოდებრივი ღირსების დასაცავად ირჩება. ლამის თავადაც რეკრებს; მისი აზრით, ამ მუჭად ღირსეულ ტყუილს. სპექტაკლისეულ გმირს კირეჟისორმა ამოცანა შეუტევალა — ლ. ჯაყელის ეკვირინე ნათლად ხელავს თავისი უსუსური ოპტიმიზმის უადგილობას; მშვენიერად იცის, რომ ამოდ შთება, სასაცილო მდგომარეობაში იგდებს თავსაც და, ალბათ, სხვასაც, მაგრამ მანც თამაშობს, მსახიობობს. მართალია, არა იმ შემართებით, როგორითაც მისი ლეტერატურული პროტოტიპი, უფრო დაეჭვებული მიგნებული ხერხის უდავობა-

ში, მაგრამ მინც თამაშობს. თამაშობს, რადგან ჰგონია, მხოლოდ ამ გზით თრგუნავს იმ აღმაწინებს, გარს რომ ახვევიან; ამით იჩემებს საკუთარი ოჯახის უპირატესობას, სხვასაც აძულვებს აღიაროს და ამის გამო მწარედ იმასხარავენს თავს. ამიტომაც უფროხის „წმინდა სამეულს“, რადგან თვალს ვერ უსწორებს მთარული სიწმინდისა და სიკეთის მუდმივმოდარაჯე თვალს, თბილ სიტყვასაც არ იმეტებს მათთვის და კარზე მომდგართ უკან ისტუმრებს.

არადა, რა ქმნას რომ არ არის საშველი, თუ ცხოვრება არ შეიცვალა??? — ასე ზოგადდება სპექტაკლის აზრი. აზრი ფილოსოფიური, ცხოვრებისეული, ემოციურა, სანახაობრივი, რომლის ფორმულირებად და ერთგვარ პერიფრაზად, აღბათ, გამოდგება პოეტ იური რააშენცევის ერთ-ერთი ზონგი ლენინგრადელთა სპექტაკლისათვის „ცხენის ამბავი“, რომელიც შინაარსით პარადოქსალური, ტრაგიკომიკურია:

«Мирозданье!

Чьё же ты слово?

Если нет у творца твоего

Ничего беззащитней живого,

Беспощадней живых — никого».

რეჟისორის ამოცანას ამ შემთხვევაში ფსიქოლოგიური სცენური სიმართლით დახატული ეყვირინეს კონკრეტული სახის, ტრაგიკომიკურა ინტონაციებით გმიძრის ზანიათის თანმიმდევრული განვითარების პროცესის წარმოჩენა წარმოადგენს და სწორედ ამ კონკრეტულობის გზის გავლის შემდეგ მიდის მასუბრებილი ზოგად ფილოსოფიურ აზრამდე..

ჩემს მიერ განხილული პერიოდის ქართული თეატრის ერთ-ერთ უმთავრეს თვისებად „შერეული ჟანრის“ ტენდენცია იქცა, რამაც კლდიაშვილის შემოქმედების სახით ნოყიერი ნიადაგი ჰპოვა. საკუთრივ შერეული ჟანრის შესახებ მსჯელობას სხვა დროისათვის გადავდებ — ეს ცალკე საუბრის თემაა. დავსქენ მხოლოდ, რომ მთელს მსოფლიოში იგი თანამედროვე კულტურისა და, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი წამყვანი ტენდენციაა, რომელიც ჟანრობრივ მრავალფეროვნებას ერთ კონკრეტულ თხზულებაში უყრის თავს. ჩვენი საუკუნის პროგრესულ მოღვაწეთა უმრავლესობა, პრინციპულად არიდებს თავს ჟანრობრივ კლასიფიცირებას, რაც, მათი აზრით, მხატვრული ნაწარმოების გაღარიბებას, გაცალმხრივებას იწვევს. თავად ცხოვრების თანამედროვე წესი, თავისი რთული წინააღმდეგობებით, შეუსაბამო მოვლენებითა და პარადოქსებით, მოუგვარებელი, გადაუჭრელი პრობლემებით თავისთავად ჰქმნის იმ პირობას, რომ ტრაგიკული და კომიკური დაწყვილებულ ერთობლიობაში, ერთ მთლიანობაში განვიხილოთ. სწორედ შერეული ჟანრი გამოხატავს ცხოვრების უტყუარ სურათს, სადაც ერთმანეთს ავსებს ღიმილი და სევდა..

„თეატრში რომელიმე ნაწარმოების დადგმა, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავს, მოვალწიოთ იმას, რომ ყოველმა მასუბრებელმა თავისუბურად დინახოს გარემომცველი სამყარო. ასეთი თვალთახედვა განსაკუთრებით დამახასიათებელია თეატრისათვის, რადგან იგი, პირველ რიგში, ეყრდნობა ცხოვრების გარებულ ბუნებას: ლოგიკურსა და აბსურდულს, ტრაგიკულსა და კომიკურს, მტრულსა და მეგობრულს და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ: მუდამ მედლის ორი მხარეა“¹.



ქართული ეროვნული თეატრალური სტილის ძიების პროცესში ეროვნული ფუნქციონირების და, კერძოდ, ტრაგიკომედიის საკითხი (ტრაგიკომედიას ამ შემთხვევაში თანამედროვე გაგებით, შერეულ ენარის წინაპირობად მივიჩნევთ), ჯერ კიდევ კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედების წინაშე დაისვა. ამ მიმართებით მათი ყურადღება ძირითადად დ. კლდიაშვილის მემკვიდრეობაზე გამახვილდა. ს. ახმეტელი, ითვალისწინებდა რა ჩეხოვისეული დრამატული პოეზიის უკიდევანო შესაძლებლობებს, გულდასმით ეძებდა ეროვნული პოეტური „დრამა კომედიის“ (რაც, ფაქტობრივად, თანამედროვე ტრაგიკომედიის უდრის) ნიმუშებს ქართულ თეატრში თავისი მოღვაწეობის მიწურულს ს. ახმეტელი ხელს ჰკიდებს კლდიაშვილის მემკვიდრეობას და ბერიკაობის ხალხურ ფორმაზე დაყრდნობით აპირებს ექსპერიმენტული ხასიათის სცენური სახის გამოქმენის „დ. კლდიაშვილის ნიღბებისათვის“². რეჟისორის სამანიშვილო, სოლომონი, დარისპანი, კაროენა და სხვანი გარკვეული სახის ხალხურ ნიღბებად მიაჩნდა, მაგრამ ამ ნაფიქრალის განხორციელება ახმეტელმა ვეღარ მოასწრო.

კლდიაშვილის თეატრი ქართულ სცენაზე ტრადიციულად ცალმხრივი ენობრივი მიმართებით, უტრირებულად კომიკურ პლანში, ვოლდვილურ ასპექტში იაზრებოდა, რის შესახებაც ე. მარჯანიშვილი აღნიშნავდა: „დ. კლდიაშვილის პიესები სრულიად არ არის სწორად გაგებული ჩვენი დამდგმელების მიერ. არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაჭირიდან“ ანეკდოტური ვოლდვილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაყდენილია ნამდვილი ტრაგიკომით. დიახ, მე ვიმეორებ, რომ ეს ტრაგიკომედია დგას სიცილისა და ცრემლების საზღვარზე“³.

1964 წელს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე ბატონმა მიხეილ თუმანიშვილმა „პოეზიის საღამო“ წარმოადგინა, რომლის მეორე მოქმედებაც „დარისპანის გასაჭირს“ დაეთმო. რეჟისორმა ეს სცენური ექსპერიმენტი ლიტერატურული თეატრის პრინციპით გაიზარა და სპექტაკლის საერთო სტილში ერთმანეთისაგან განსხვავებული სახეობებს თხზულებები გააერთიანა: ლექსი, პოემა, ნოველა, მოთხრობა, დრამა. ამდენად, კლდიაშვილის „დარისპანიც“ წარმოადგენს პოეტურ კონტექსტში მოექცა და ძირითადი მახვილი ცხოვრების პოეტურ განცდაზე დაისვა, რაც თავისთავად პიესის დრამატული პოეზიის ხარისხმა განაპირობა. ამ სპექტაკლში უკვე ჩანასახის სახით მოიწინა ის ნოვატორული პრინციპები, რომელთა ძიება, განვითარება და დამკვიდრება შემდგომ 70-იანი წლების ქართული სცენის მამოძრავებელ ორგანულ ნაწილად იქცა. მხედველობაში მაქვს ტრაგიკომიკური ენობრივი პოეტიკისა და ბრეხტის ეპიკური თეატრის ელემენტების შემოქმედებითი ათვისება.

ენობრივი სტილისტიკის ახლებურად გააზრების საინტერესო ცდას წარმოადგენდა გ. ერისთავის სახ. გორის თეატრში განხორციელებული „დარისპანის გასაჭირი“, ქალბატონ ლილი იოსელიანის ინტერპრეტაციით. სპექტაკლის პროგრამა თავადვე მიანიშნებდა ენარს — „ტრაგიკომედია“, ნაცვლად კლდიაშვილისეული განსაზღვრებისა „სურათი ერთ მოქმედებად“. რეჟისორის ყურადღება ოსიკოსა (ქ. მარადიშვილი) და კაროენას (მ. ჯაფარიძე) სახეებზე გამახვილდა და სათქმელიც გამოიკვთა: თუ არა ცხოვრების უკულმართობა, ეს, მშვენიერი ახალგაზრდები შესანიშნავ წყვილს წარმოადგენენ. ამით რეჟისორმა პრინციპულად უარყო კაროენას სახის ტრადიციულ გაგება, მისი უხეირობის ფიქსირებული შტამი, მაგრამ ამ ქალის მოხიბლავი მშვენიერების ხაზგასმა

მსახიობმა ძირითადად გარეგნობის, „აქტიურის“ ხარჯზე მოახდინა, რადგანაც გაიხსნა სახის შინაგანი, სულიერი სრულყოფილების მოტივები.

ცხოვრებისავე უკულმართობამ ააცეკვა ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის თეატრის სცენაზე, კარდაკარ წაწალით ქანცმინდელი მოხუცი დარისპანი და სვე-გამწარებელი ნატალია. კულმინაციურ მომენტში გ. ქავთარაძის ეს რეჟისორული პასაჟი, ფორმა-შინაარსობრივი მთლიანობის თვალსაზრისით, ტრაგიკომიკური ეფექტის უტყუარი ნიმუშია.

შერეული ენარის ტენდენცია რუსთაველის თეატრში, ძირითადად, რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის მიერ განხორციელებულ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ (1969 წ.) შემდეგ მომძლავრდა, თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ ამ სპექტაკლში ენარობრივი პოზიციის პროექცია თამაშის წესთან ერთად უპირატესად დ. კლდიაშვილისეული ნაწარმოების გრძობათა დილოგატურმა ბუნებამ, მხატვრული მჭიდროდ ძირითადად თავისებურებამაც განსაზღვრა.

სპექტაკლის შემქმნელებმა ჩვეულებრივი, კეთილი ადამიანების ცხოვრების ერთ-ერთ მონაკვეთზე მოგვიხრობს, სადაც ყოველი მათგანი თავისი წილი სიძარბოსის პოზიციიდან აპირებდა თვითდამკვიდრებას: ჭარმაგი ბეიანა მარტოსულობას უფრთხობდა, პლატონ სამანიშვილი — ქონების მომავალ მოზიარეს, ორჯანს ბედნიევალი ელენე — საწუთროს უშვილძიროდ დაღვევას, კირილე მიმინოშვილი ერთფეროვან, მოსაწყყენ და უაზრო ცხოვრებას, სხვა კიდევ რას და კიდევ რას აღარ და ყველაფერ ამას წუთისოფლას ორომტრიალმა ეგოისტურ, მდივდელულისტურ სწრაფვითა სახე მიაგო: საოცრად საბრალო და სასაცილო. ამ თავშესაქცევი ალაქოთის, ოპერაცია „სადედინაცვლის“ კამერტონს ორი პლანი წარმოადგენდა. ყველგან დაცული იყო ტრაგიკომიკური გაორება. პოლარული საწყისები, ზოგჯერ ერთ სახეში თავმოყრილიც კი, გროტესკულ ხასიუნის იძუება, რაც უცნაურად ართობდა და იმავდროულად კიდევაც ანაღვლიანებდა მაყურებელს. ამ აზრის საილუსტრაციოდ ორ მაგალითს მოვიშველიებ სპექტაკლიდან: პირველი — კირილეს სახე.

საქცილთა რაგო, რომელიც რეჟისორებმა ამ გმირს განუსაზღვრეს, რ. ჩხეიძემ ღრმა ქვეტექსტით დატვირთა. მისი უჩვეულოდ ექსცენტრული კირილე, უბრალოდ დამოხვეული ლოთი ან თავზეხელაღებული მოქვიფე კი არაა, სიამოვნებას დებოშებში რომ კპოვებს. არა, მისი საქმე გაცილებით რთულადაა, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით სჩანს. ღრეობა და დებოში ესაა ერთადერთი გზა მოძალებული თუ მოყირქებული არსებობისაგან თავდასაღწევად. იმ უაზრო ცხოვრებისაგან, ირგვლივ რომ მძლავრობს და თავისი სოციალური მდგომარეობის გამო, ისიც იძულებულია მისდიოს მას. არადა, ბუნებას მისთვის უზომო ენერგია უბოძებია. რა უყოს, სად მოიხმაროს? ჩათრევის ჩაყოლა სჯობიაო, ნათქვამია. კირილემ მიპყვება და ასე ატარებს დროს. უფრო სწორედ, დროს კლავს, იქნებ როგორმე გაუუცხოვდეს აუტანელ ერთფეროვნებას. სწორედ ამიტომ იყო რ. ჩხეიძის თამაში — ეს ლამის ვულკანური ტემპერამენტი და პიპერბოლოზებელი ენერგია. ნაღველით შეფერილი. ეს აქტიურად ამქლავებდა აქტიორის პიროვნულ-კრიტიკულ პოზიციასაც, რაც ზუსტად შეაფასა მაყურებელმა ჩვენშიც და უცხოეთშიც.

მეორე გახლავთ მეგვიდრის დაბადების სცენა: კ. საკანდელიძის არისტომ მოკავებული სალოკი „ჩახმახს გამოჰკრა“ და დასკქვა — „ბიკია!“ ბეიანას ნატურა, გოგო მიინც დაიბადოსო, გაწბილდა. სცენურმა ფორმამ, რომელიც რე-



ესიორებმა ამ ეპიზოდს მოუწახეს, მეტაფორული ფუნქცია იტვირთა ორგანულად ჩაჯდა კლდიაშვილის მხატვრულ სამყაროში — ადამიანის მხატვრული გამოწვეული „სიხარული“ სამოქალაქო პანაშვილის მწუხარე, მდორე რიტმში იქნა გააზრებული. ბეკინა სამანიშვილი მილოცვას რიგში ჩამწვრივებულ სპექტაკლის მონაწილეთაგან სამძიმრის სახით იღებდა...

ჩემს მიერ განხილულ ოცწლეულში ქართული სათეატრო ცხოვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს უბანს, მიზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრი წარმოადგენდა. იმ პერიოდის თეატრის რეპერტუარში კლდიაშვილის თხზულებებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ. „დარისპანის გასაჭირი“, „უბედურება“, „ქამუშაძის გაჭირვება“, „ირინეს ბედნიერება“ — ის სპექტაკლები გახლდათ, ნებისმიერი ასაკის მაცურებელზე რომ გახლავთ გათვლილი და ცხოვრებისეულ სიმართლეს მალალი ხელოვნების ენით ერთნაირად უქადაგებდნენ — მიზარდს, ზრდასრულსაც და ხანდაზმულსაც.

აღნიშნულ პერიოდში ქართული თეატრი, როგორც ვთქვით, ევროპულ ესთეტიკას დაუკავშირდა და თეატრალურ ხელოვნებაში ინტელექტუალური მიმდინარეობის პრინციპებს ეზიარა. ამ მიმდინარეობამ, სხვა დანარჩენთან ერთად, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემად ე. წ. „გმირისა“ და „გმირობის“ პრობლემაც განიხილა. უფრო სწორედ, ფასეულობათა გადაფასების კვალობაზე, „გმირობის“ არსის გადააზრება მოახდინა. და ეს პოზიციც ყველად უკეთ, აღბათ. მაინც ბრეხტისეული „გალილეის“ ერთ ციტატაში გაეხილათ: „ანდრეა: — უბედურია ქვეყანა, რომელსაც გმირები არ ჰყავს! გალილეი: — უბედურია ქვეყანა, რომელიც გმირებს საჭიროებს!“

შ. გაწერელის სპექტაკლ „ქამუშაძის გაჭირვებაში“ ადამიანები ჯერ კიდევ „უგმრო“ საზოგადოებაში ცხოვრობენ. თუმცა, სცენის შუაგულს (ასე ვთქვათ, საკვარცხლებეო ნიშნულს, ანუ სასცენო მოედნის ცენტრალურ ადგილს, სადაც მოგვიანებით გაწერელისავე სპექტაკლ „სიმონა მამარის სიზმრებში“ ანტი-გმირს, ცრუგმირს — მეძვ ტერეზას უკვე კვარცხლებეზე შეაყენებენ) ხან შარავანდომოსილი სიძე-დედოფალი იკავებს, ხან შვილზე მგლოვიარე ომან ქამუშაძე, ხანაც ვაჟიანობით გაამაყებული და პატეფონიდან მარშის გრიალზე გაკომული ოტია, ხან კიდევ უტყუვად მოშირალი „წმინდა სამეული“ — ყველასა და ყოველის მსაჯული თუ სინდისის ქენჯნა, მხილება თუ ანგარიშსწორება. დიახ, სწორედ ანგარიშსწორება, უკუღმართი ყოფის ხელში სათამაშო თოჯინებადქცეული ადამიანებისა, რომელთა ერთობლიობას, სახელად საზოგადოება რომ დარქმევია, ჯერ კიდევ გაუცნობებელი სულიერი მოთხოვნა გასჩენია — გმირი მონატრებია, ოღონდ ამაში ეს ჩვენი ნაცნობი პერსონაჟები ჯერ საკუთარ თავსაც ვერ გამოსტყდომიან.

უკუღმართი ყოფა ვახსენე და არც ის დამევიწყნია, რომ ადამიანი უხეშად რომ ვთქვათ, მაინც გარემოს პროლექტია (თუმცა, პარადოქსი ისაა, ეს გარემოებაც თავად ადამიანის მიერ რომაა შექმნილი?!). ამდენად უკუღმართ გზაზე ინერციით მოსიარულე, გაუკუღმართებულებივე აზრების პატრონია.

გ. ერისთავის სახ. გორის თეატრში ი. კაკულიამ „უბედურება“ განახორციელა. სპექტაკლის ნატს ზემოდან დაშვებული რკინის ქაჭვების გრძელი წყებბა ჰქმნიდა. ქაჭვებზე პატარ-პატარა ზარები ხმანობდა კლდიაშვილის პერსონაჟები. სპექტაკლს სწორედ ამ ქაჭვებში გახლართულნი იწყებდნენ. ავანსცენაზე, ქაჭვებს გარეშე, რეჟისორმა მხოლოდ „წმინდა სამეულს“ — სიბერისაგან წელ-



მოკაცულ მაიას, ხეობარ პავლიასა და უსინათლო ნატალიას მიუჩინა ადგილი სცენის მარცხენა მხარეს ვეებერთელა ქვანაყზე ქედწახრილი მაია თავაუღმწამლივ წაყვდა სამკურნალო ბაზას. ეს უბრალო დეტალი ერთდროულად სპექტაკლის აზრობრივ მეტაფორასაც იტყუდა და წარმოდგენის რიტმულ ტონუსსაც განსაზღვრავდა: წელთა სიმრავლით დამაშვრალი მაია მძიმედ ურტყამს ღილას როდინს, ჩქარობს არ მოსცდეს, დააყვანოს. პანაცეად ნავარაუდევი „მოთმინებისა და იმედის“ საღბუნი დროზე შეაწიოს მოკეთეს. „მოთმინებითა და იმედით, შენი ჭირიმე, მოთმინებითა და იმჭღათ“, ანუგეშებს კომპრომისების ქაპუცებში გახლართულ მოყვასს და ცდილობს ამით დაუამოს სულ-ხორცი. და ასე, ვიდრე პირში სული უდგას, არ უთმობს ტრაგიკულ ბედისწერას, ვამეტებით ურტყამს სიფრიფანა მოხუცი როდინს. ჩქარობს, სანამ სვებედის სამრეკლოზე იმედის პატარა ზარები რქეენ, გეგბ არ გაეთმნონ ადამიანები საბოლოოდ ურთიერთს. ჩქარობს, სანამ ჯერ კიდევ ისმის წმინდა საგალობელი. მათი დადუმება ხომ ცხოვრებასთან გამოთხოვებას უდრის. იქნებ შესმენით მაინც შეისმინონ, თორემ თვალისჩინი კარგა ხანია წართმევიათ და ასე დაბრმავებულა ქვეყნის მომავალი — რეჟისორს სპექტაკლში მოზარდი გოგონა ნატალია უსინათლო გამოჰყავს, რომელიც, ვინ იცის, ეგებ სულაც განგებ ხუჭავს თვალს, თვალხილული უფროსი ადამიანების სიბრმავეს რომ აღარ უტყვიროს.

«Чеховские персонажи тоже не в состоянии разрешить свои проблемы раз и навсегда — одним героическим усилием воли. Чтобы выстоять, им приходится застаться терпением. Особые ситуации, требующие от человека моментальных и эффективных решений, у Чехова отсутствуют или же воспринимаются иронически. Для Чехова как и для Брехта, нравственный подвиг имеет значение, когда он совершается во времени — в будни, изо дня в день, применительно к обыденности, а не к роковым мгновениям»⁴ — აღნიშნავს ბ. ზინგერმანი, და განა არ უდრის ამგვარ ზნეობრივ გმირობას მაიას საქციელი? გმირობას, რომელიც სულაც არ არის გააყვლილი კვარცხლბეკზე შესაღვომად.

«Как и Чехов. — განავრძობს ზინგერმანი. — (xaxd) по 'daxmiduნი — მ. ბ.) считает, что индивидуальные возможности личности в наше время строго ограничены: всякая попытка их преувеличить является безответственной с нравственной точки зрения, не безупречной и ведет к несчастью»⁵.

ამავე კონტექსტში იაზრება კლდიაშვილას პოზიციაც გმირობის თაობაზე, ესოდენ გამახვილებული რეჟისორის მიერ.

კლდიაშვილას შემოქმედებამ ზედმოწვევით მთარგო ბრეტტის ეპიური თეატრის ესთეტიკაც, რომელიც, თავისთავად, ინტელექტუალური მიმდინარეობის ერთ-ერთ მძლავრ განშტოებას წარმოადგენს. 60-იანი წლების რთული, წინააღმდეგობრივი თეატრალური ცხოვრებას პანორამაში ერთ-ერთ საინტერესო მოვლენად მოსჩანს 1964 წელს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგენილი „პოეზიის სადამო“. ეს იყო ორგინალური ექსპერიმენტი, „ნოვატორული სპექტაკლი“⁶. რომელშიც ცენტრალური ადგილი დაიკავა მეორე აქტში წარმოდგენილმა „დარისპანის გასაქირმა“, დადგმის ხელმძღვანელმა მ. თუმანიშვილმა ეს ექსპერიმენტი ლიტერატურული თეატრის პრინციპებზე ააგო. წარმოდგენის საერთო სტილში, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, გაერთიანდა ერთმანე-



თისაგან განსხვავებული სახეობის თხზულებანი: „ლექსი, პოემა, ნოველი“^{საქართველოს ენციკლოპედია} თხრობა, დრამა. ამდენად, კლდიაშვილის „დარისპანიც“ სპექტაკლის პოეტურ კონტექსტში მოქცეა და მახვილი ცხოვრების პოეტურ განცდაზე დაისვენა. ლიტერატურული თეატრის პრინციპმა თავისთავად გამოიწვია, „დარისპანის გასაჰირის“ ეპიზაცია. სპექტაკლის ფორმის გათვალისწინებით, დრამატული პოეზია ეპიური საშუალებებით იყო გადმოცემული. ამასთანავე, ეს იყო ერთადერთი გზა ეკლექტიზმისაგან თავის დასაღწევად. ამავე პრინციპის შემწეობით ხორციელდებოდა სპექტაკლისეული პირობითობანი — დეკორაციისა და პერსონაჟის კოსტიუმის უარყოფა, „დარისპანის გასაჰირის“ პერსონაჟთა გვერდით „პოეზიის საღამოს“ სხვა მონაწილეთა ყოფნაც. ყოველივე ამის შედეგად, სცენასა და აუდიტორიას შორის გამოირიცხა ილუზორული თანაგანცდა. „მაყურებელსა და სცენას შორის დამყარდა ურთიერთშეთანხმებზე დაფუძნებული, პირობითობის შემცველი კონტაქტი“⁷. კლდიაშვილის პიესის ტრაგიკომიკურ ტონალობაში, ტრაგედიისაყენ გადახრას აბათილებდა მისივე, „გაუცხოების ეფექტის“ მქონე ფუნქციური მნაშენლობა, რაც განსაკუთრებით სპექტაკლის ბოლოს მელაგნდებოდა — ცნობა იმის შესახებ, რომ ოსიკოს სხვა დანიშნული ჰყოლია, ტრაგიკულ წერტილს უსვამდა ყოველივეს. „მოვლენის ასეთი ხაზგასმული ილუსტრაცია ისევ და ისევ გაუცხოების ეფექტს იწვევდა და ანაზად წარმოშობდა მოთხრობისადმი დისტანციურ დამოკიდებულებას“⁸.

ის ფაქტი, რომ „დარისპანის გასაჰირში“ გამოყენებულ იქნა ეპიური თეატრის პრინციპები, ქართულ თეატრალურ კულტურაში უკვე თავისთავად წარმოადგენდა პროგრესს. გარდა ამისა, მან საჩინო გახადა ქართულ თეატრში, ეროვნულ საფუძველზე ბრეხტის ესთეტიკის ათვისების შესაძლებლობა. ეს ცხადყო „პოეზიის საღამოს“ რეჟისურამ და ს. ზაქარაძის შესრულების მანერამ.

ბრეხტის ესთეტიკისა, და კერძოდ, ეპიური თეატრის პრინციპები, სპექტაკლში საკმაო დოზით იყო მოცემული, ოღონდაც, არა სუფთა სახით, არამედ ლიტერატურული თეატრის მოთხოვნებს დაქვემდებარებული. ეს ელემენტები წარმოდგენაში პუბლიცისტურ კლერადობას იძენდნენ, რაც საჩინოს ხდიდა თანამედროვეობის შესატყვის მძაფრ აზრობრივ აქცენტებს. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მთლიანად იყო დაცული ეპიური თეატრის ყველა მოთხოვნა. ცხადია, ეს ყოველივე მხოლოდ ძიების სახეს ატარებდა და ჯერ კიდევ შორს იყო ბოლომდე სრულყოფილებისაგან. თუმცა, ამგვარი დასაბამი უაღრესად ზუსტად იქნა მიგნებული. რუსთაველის თეატრის შემდგომი ხელწერისათვის, რეჟისურაში მომავალი ძიებებისა და ექსპერიმენტებისათვის იმთავითვე სწორი გეზი იქნა მონიშნული.

კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969 წ.), თეატრალური სპექტაკლის ტრადიციული სტრუქტურისაგან განსხვავებით, რეჟისორებმა რ. სტურუამ და თ. ჩხეიძემ მთლიანად პირობით ასპექტში გადაწყვიტეს. მაყურებელს მართლმავარობას ილუზია იმთავითვე მოუხსნეს და თამაშის წესის ამოსავალ პრინციპად სახიერი თეატრალური „თხრობა“ დასთქვეს. ამას სპექტაკლის პროგნამაც მიანიშნებდა, სადაც წარმოდგენის ფორმა განსაზღვრული იყო როგორც „სცენისა მოთხრობიდან“. ეს გარემოება უკვე იმთავითვე განაპირობებდა ეპიური საწყისის პრიმატს, რამაც, თავის მხრივ, ეპიური თეატრის პრინციპები მოითხოვა. მას შემდეგ, რაც „პოეზიის საღამომ“ უკვე საწყისს ეტაპებზევე ცხადყო კლდიაშვილის მხატვრული სამყაროსათვის ეპიური თეატრის ელემენ-



ტების ორგანულობა, „სამანიშვილს დედინაცვალში“, მოთხრობის გრძობათა ბუნებიდან გამომდინარე, ეპიური საწყისი აუცილებელ მოთხოვნად იქცა. ამან, თავის მხრივ, კიდევ უფრო გაამძაფრა სპექტაკლის თანამედროვე ყდურადობა. საინტერესო გახდა იგი დღევანდელი საზოგადოებრივი აზრის პოზიციიდან.

წარმოდგენის სამოქმედო არედ იქცა სცენაზე გადმოტანილი დ. კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმის ერთ-ერთი დარბაზი, უკანა პლანზე აივნიურთ. „სამანიშვილის დედინაცვლის“ მონაწილე მსახიობები, ექსკურსანტების მორიგი ჯგუფის სახით, სწორედ აივნიდან იწყებდნენ სპექტაკლს: მუზეუმის გაცნობის პროცესში ერთ-ერთი მათგანი (გ. გეგეჭკორი) „სამანიშვილის დედინაცვლის“ პირველი გამოცემის ექსპერაიმენტულ ეგზემპლარს იღებს თაროდან, ფურცლავს და ისე, „სასხვათაშორისოდ“ ჩაიკობული რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ იბადება სპექტაკლის ექსპოზიცია: ყდერს იმხნელების ნაცნობი სიმღერა. სცენაზე მუზეუმის ატმოსფერო და განწყობილება თანდათან მხატვრული გარემოთი იცვლება. გ. გეგეჭკორი წიგნს ისევე ძველ ადგილს მიუჩენს და ახლა უკვე თავად მოგვიტოვრობს ბეკინა სამანიშვილსა და მისი ოჯახის ამბავს, ბეკინას უცნაურ ახირებას, ამ სიბერეში ცოლის მოყვანის საღერღელი რომ აშლია. მაგრამ, როგორც კი სათქმელი პლატონის შეგონ, ეს ჩვენს ნაცნობი მთხრობელი თავად „ჩაერთო“ პერსონაჟის როლში. ერთ-ერთმა ექსკურსანტმა (ს. ზაქარიაძე) იქვე ტაბლაზე მიგდებულ თეთრი ყაბალახი შემოიგდო მხრებზე, ჩიბუხი გააბოლა და ამ ორიოდვე შტრახით მოხაზული ბეკინას სახით, პლატონის „დასახვედრად“ განეწყო.

„სამანიშვილის დედინაცვალში“ უკვე აშკარად გაიხსნა ეპიური თეატრის ანტილუბორული, ანტიმიმეტური პრინციპები: როცა სცენაზე მიმდინარე მოვლენებში უმთავრეს მიზანს უკვე აღარ შეადგენს ადამიანის სუბიექტური ცხოვრების ნამდვილობის ილუზიის შექნა, რაც ე. წ. განცდის სკოლის ამოსავალი პრინციპია და არისტოტელურ თეატრში მაცურებელს ნამდვილად მომხდარის, ხილული რეალობის ილუზიას უქმნის. მაცურებელს ამით საკუთარი თავის პერსონაჟთან ემოციურ-სულიერი თანაღმობის გზით, კათარზისის განცდა, ეუფლებოდა.

რამდენადაც ბრეხტის თეატრში ინდივიდუალური ფსიქოლოგიაც, პერსონაჟთა საქციელის ფსიქოლოგიური მოტივირებაც უარყოფილია (ეს არ არის ფსიქოდრამა), „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ბრეხტისეული პრინციპები მაინც ინდივიდუალური ხასიათების გამოკვეთას შეეთვისა. სპექტაკლმა ცხადყო ნოვატორული და ტრადიციული ხერხების რეალური თანაარსებობის შესაძლებლობა. მსახიობებო თითქოს ჯერ პერსონაჟის სახეს ჰქმნიდნენ, და შემდეგ ახდენდნენ „გაუცხოებას“, როლისაგან „განდგომას“. ანალოგიური პოზიციის საილუსტრაციოდ, თუნდაც ტოვსტონოვოვისეული „ცხენის ამბავიც“ შეიძლება გავიხსენოთ. ევგენი ლებდევი ხოლსტომერის როლში ამგვარი ტექნიკის ნათელ მაგალითს წარმოაჩენს. თამაშის წესი რეგულირებულია ლებდევის მიერ ხოლსტომერის სახის წარმოსახვითა და სცენური ქმედებების განსჯა — კომენტარით, როცა მაცურებლის წინაშე ერთდროულად წარსდგება ხოლსტომერაც და ევგენი ლებდევიც.

„სამანიშვილის დედინაცვალში“ გაუცხოების ეფექტი მოციმული იყო როგორც სპექტაკლის საერთო გაღწევაში, ისე აქტიორთა საშემსრულებლო მანერაში და თვით წარმოდგენის ცალკეულ დეტალებშიც კი. სპექტაკლის მონაწილენი, დროდადრო „ეთიშებოდნენ“ რა როლს, სიუჟეტური მოქმედებიდან



განთავისუფლებულნი, დისტანციიდან ჰერეტდენ თავიანთ პერსონაჟებს ლითად, გ. გეგეჰკორის ამგვარი „ორსახოვნება“ პლატონის სახეს სოციალური ტრაგედიის კონტექსტში იაზრებდა. მოხრობელს კი ყოველივე ამის კომპლექტირებას ავალბდა. ამდენად, მასურბლის ყურადღება როლში გარდასახვასა და მისგან „ამორთვით“ გამოწვეულ ცვალებადობებზე ნაწილდებოდა. მასურბელიც, თავის მხრივ, თვალს ადევნებდა და ფიქრს მიატანდა რა დისტანციასზე გატანდა (სამუშეულო გარემოში) მისთვის საგულისხმო თანადროულ პარალელებს, საერთო სამოქმედო არეს იმთავითვე გაუცხოების ეფექტის ნიშნით აღიქვამდა.

მოზარდ მასურბელთა თეატრის სპექტაკლ „დარისპანის გასაქირში“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე, საერთო ჩანაფიქრს მინაშნების ზერხი წარმოაჩენდა). სწორედ მინაშნების, რადგან ამ შემთხვევაში რეჟისორს არ დაუსახავს მიზნად, მასურბელს მართა ქვიტირიძის სამოსახლოში მხოლოდ „ჰუჰრუტანდან“ ამერიანოს და ამის სრული ილუზია შეუქმნას. პირიქით, მის სიფხზლეს რეჟისორი ერთი წუთითაც არ ადუნებდა და შეგრძნება იმისა, რომ ეს თეატრია, წარმოდგენაა, მას წუთითაც არ სტოვებდა. სპექტაკლში ამ პოეზიას ექვემდებარებოდა. მიუხედავად მათი სიუჟეტური დატვირთვისა, მსახიობების ერთდროულად გამოყვანაც. ამით ისინი სცენაზე მიმდინარე მოვლენებისადმი მეტ-ნაკლებად წარმომადგენდნენ თავიანთ პიროვნულ პოზიციასაც. სცენაზე თავმოყრილი იყო აგრეთვე თეატრალური ფანრების გარკვეული რაოდენობაც: ზემოდან გადმოკიდულნი, შტატივებზე დამაგრებულნი და იატაკზე დამონაყებულნი. მათი დანიშნულება მიზანსცენათა კომბინაციებში მხოლოდ სინათლის ეფექტით არ ამოიწურებოდა. ისინი ე. წ. აზრობრივი დატვირთვის ფუნქციასაც ითავსებდნენ. თითოეულ პერსონაჟს პერსონალური ფანარი „ემსახურებოდა“ (თუ გავისხენებთ თ. ჭილაძის „პირველ დღეს“, იქ სცენის გამათებელი ბიჭი, რომელსაც თეატრი ძალზე შეჰყვარებია, ამბობს: „ასე ეფიქრობდი და დავიჯერე კიდევ: ადამიანს სინათლეს თუ მიანათებ, უსათუოდ კარგ სიტყვას იტყვის, კარგ საქმეს გააკეთებს! ამიტომ, მას ყოველთვის ვიღაცამ სინათლე უნდა მიანათოს. ადამიანი ყველაზე ლამაზი თურმე სინათლეში ყოფილა!“) და რეჟისორიც, სათითაოდ ჰყენს შუქს გმირებს, ამხურებს მათ ერთფეროვან, უფასურ, უაზრო, დაშლილ-დანაწევრებულ არსებობას. როცა მოუხლებელ უბედურებამდე სულ ერთი ნაბიჯიღაა დარჩენილი და ჭილაძისეული ასოციაციის საპირისპირო რესურსი სცენურ ცხოვრებას გაუცხოების ეფექტის მნიშვნელობით აღბეჭდავდა. რაც შეეხება პერსონაჟთა არსებობას ერთფეროვნებას, მასზე ხაზგასმით მიანიშნებდა ელექტრო ორღანის მართლაც „არღნიებრა“, მონოტონური მოტივის ხშირი განმეორება.

ის, რაც თავისთავად იგულისხმება, გარკვეული თვალსაზრისით, გაუგებრად გადაიქცევა, მაგრამ ეს მხოლოდ იმისათვის კეთდება, რომ შემდეგ უფრო გასაგები გახდესო, ამბობდა ბრეხტი. გაუცხოების ეფექტს ახდენდა შ. გაწერელოს სპექტაკლში „ქაიშუშაძის გაქირება“, სცენის უკანა პლანზე მთელ სიგანეზე გალაქიმულ, პირობით „მაგიდასთან“ (პარალელი რუსთაველელთა სპექტაკლთან „გუშინდელნი“) პარტერისაკენ ზურგშექცევით მსხდომი პერსონაჟები. სწორედ ეს ეფექტი აიძულებდა მასურბელს სულ სხვა თვალთ შეეხედა ცხოვრებისეული ერთფეროვნებისათვის: რა უცნაურად ყოფილა მოწყობილი ეს ქვეყანა! ქორწილის სუფრას ხან ქელესის სუფრა ცვლის, ხან ძეობის, ხან შეიძლება სულაც ვიღაც გადამთიელს ანაცვალონ მთელი სარჩო-საბადებელი.



როგორც ამას ჩვენი „გუშინდელი“ ნაცნობები სჩადიან რუსთაველელთა სპექტაკლიდან, ხანაც კიდევ რომელი ჭირი ან ლხინი შეზყარის მათ ისევე ერთად. სუფრა სუფრას ცვლის, არ იცვლება მხოლოდ გაჭირვებული ცხოვრების წესი და არ შეიცვლებიან ადამიანები, მათი ურთიერთობანი. ესოდენ ჩვეულებრივი და თანაც უჩვეულო, სასაცილო და სევდიანი, თანაგრძნობის აღმძვრელი თუ გამობის წილხვედარი — ასე საჩინოდ გაცხადებული სცენურ სიტარეულში.

«Смысл «эффекта отчуждения» как раз и заключается в том, чтобы пойдя на встречу публичному здравому смыслу, подчинить его себе. Чтобы заставить зрителя необычно увидеть обычное. Чтобы он дивился вещам, ему давно известным. Словом, чтобы сбить зрителя с привычной позиции по отношению к действительности, не сбивая его с толку».

ამ დებულების თანახმად, მაყურებელი ჩვეულებრივში უჩვეულოს ჰპოვებს. „ქამუშაის გაჭირვების“ მაყურებელი კი უჩვეულო სიტუაციებში ყოველდღიურ, „ჩვეულებრივ კანონზომიერებებს“ აწყდება, რასაც რეჟისორი პრინციპულად ხაზს უსვამს და რაც მაყურებლის ირონიულ დამოკიდებულებას იწვევს. განა უჩვეულო არ არის, თუნდაც „წმინდა სამეულის“ კარდაკარ მსვლელობა, მაგრამ როგორი „ჩვეულებრივია“ ამ მსვლელობის შედეგი: განა უჩვეულო არ არის მოყვასს მოყვასი არ უბრალებოდეს, მაგრამ როგორი „კანონზომიერია“ მათი დარღვეული და არტისტობით შეფერილი ურთიერთობანი...

დავით კლდიაშვილს ზოგჯერ „ქართულ ჩეხოვსაც“ უწოდებენ. ამგვარი პარალელი, ბუნებრივია, არ არის საფუძველს მოკლებული. ჩეხოვი, მოგესხენებთ, ნოვატორი დრამატურგია. მისმა შემოქმედებამ ერთ-ერთმა პირველმა მორგო ყვილა ის ნოვატორი. რაც კი თანამედროვე პროგრესულმა თეატრალურმა ისტორიკამ მოიტანა. გარდა ამისა, სიახლე, როგორც ასეთი, თუ სტანისლავსკიმ თეატრის სტრუქტურაში განახორციელა, ჩეხოვის ნოვატორობა დრამატურგიის სტრუქტურის გარდაქმნაშიც გამოიხატა.

ეს ყოველივე ქართულ დრამატურგიაში დავით კლდიაშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. რაც შეიზება დრამატურგიის სტრუქტურის სფეროში გარდაქმნას, ამ მიმართებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დრამატული სიტყვის მიმართ როგორც ჩეხოვის, ისე კლდიაშვილის პოზიცია, დამოკიდებულება.

ტრადიციულად, დრამატული სიტყვა ორნიშნადია სახით განიხილებოდა. პირველი: დრამატული სიტყვა ორნიშნადია იმდენად, რამდენადაც იგი შეიცავს როგორც პერსონაჟის მეტყველებას, ისე პერსონაჟისავე ქმედებას. მეორე: დრამატული სიტყვა ორნიშნადია აგრეთვე იმიტომაც, რომ შეიცავს როგორც ავტორისაგან განუკრძობებულ პერსონაჟის მეტყველებას (ე. ი. გმირის თავისთავადი, ნეოტრალური სიტყვაა), ამავე დროს ავტორის პოზიციის, ტენდენციების, აქცენტებისა და ინტონაციების შემცველია.

ქმედითი სიტყვის ტრადიციული განსაზღვრება კლდიაშვილმა, ისევე როგორც ჩეხოვმა, პრინციპულად გადაიაზრა და დრამატულ სიტყვას მხოლოდ ერთნიშნადობა დაუტოვა. სიტყვა უკვე აღარ გამოხატავს მოქმედებას, საქციელს. იგი პოეტური, ფაქიზი, მდიდარია, გამოხატავს გმირის რეფლექსიას სინამდვილეზე, მის განწყობილებებს, ფიქრებს, შინაგან მდგომარეობას. მეორე ფუნქციის — მოქმედების გამოხატვა უკვე რეჟისურას „გადაეზავნა“ და ამით მისგან თანავეტორობა მოითხოვა. ფაქტობრივად, გმირების საქციელთა შეთხზვა



ტექსტუალური პარტიტურის მიხედვით უნდა განხორციელებულიყო. სწორედ ეს იყო ნოვატორობა.

როგორც შესავალშივე აღვნიშნე, ჩემს მიზანს თანამედროვე ქართული თეატრის მიერ კლდიაშვილის შემოქმედებითი გადააზრებისა და ათვისების პროცესში მნიშვნელოვანი მომენტების აღნიშვნა განაპირობებდა. ამ პერიოდთან მოყოლებული, დიდი მწერლის ნამოღვაწარი, ზოგადად „კლდიაშვილას თეატრი“ რომ ეწოდება, ქართველ მაყურებელს მთელ სიღრმითა და მრავალფეროვნებით გაეხსნა.

1 ჟან-ლუი ბარო. ფიქრები თეატრზე. „ნაკადული“, თბ., 1980, გვ. 151.
 2 კ. მარჯანიშვილი. ქართული თეატრის საკითხები, ჟურნალი „კავკასიონი“, 1924 წ. № 1 — 2, გვ. 195.
 3 ვ. კენაძე, სანდრო ახმეტელი, „ხელოვნება“, თბ., გვ. 185.
 4 В. Зингерман. «Развитие идейных мотивов послевоенной западной драме. Сб. «Современное западное искусство». Изд. «Наука», М., 1971.
 5 იქვე.
 6 შ. გეგია. ნოვატორული სპექტაკლის გახსენება, ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, 1978, № 4., გვ. 15.
 7 იქვე
 8 იქვე

კიდევ ერთხელ სიყვარულზე

სექტემბრის თვეში ქალბატონ ვერიკო ანჯაფარიძის დაბადების დღე იყო. შემდგომ უბრალოდ მეთქვა — ვერიკოს დაბადების დღე — და ეს, ალბათ, არც ჩამომერთმეოდა ფამილარობად, მით უმეტეს, რომ მისი საფლავის ქვაზეც მხოლოდ სახელი აწერია. მაგრამ ძნელია გენიაზე „შენობით“ ლაპარაკი. ძნელია, რადგან უდისტანციოება ერთგვარად მაინც არაჩვეულებრივს ხდის გენიის გამორჩეულობას.

მისი გარდაცვალების დღიდან მოყოლებული, მაინც რამ აღარ გადაიარა ჩვენს თავს, რა აღარ გადაგვჩადა, რას აღარ გავუძელით და ვუძლებთ. ამ ხნის მანძილზე დიდი მსახიობის საფლავისა და სახლ-მუზეუმის ბედიც არაერთ დანტერესებულა. მაღლობა ღმერთს, რომ

პრობლემათა ამ უსაშველო ზღვაში ვს ერთი პრობლემა მაინც მოგვარდა.

დაბადებისა და ხსოვნის დღე ერთადაა ჩატარდა. თავდაპირველად მოაწმინდის პანთონში მოქანდაკე გიორგი შხვაცაბაიას მიერ შესრულებული ბრინჯაოს მემორიალი გაიხსნა. შემდეგ კი ვერიკო ანჯაფარიძისა და მიხეილ ჭიაურელის სახლ-მუზეუმში აკურთხეს. ბოლოს ყველანი ეზოში სახელდახლოდ გაშლილ სუფრაზე მიიპატივეს, სადაც ძველი თბილისური კოლორიტი განსაკუთრებულ რომანტიკულ განცდას აღძრავდა.

ისე, პოეტური რომანტიკა ამ ადგილს იმთავითვე თან დაჰყვა. ალბათ, გასწენით: გამაჩნურებული მიხეილ ჭიაურელის მომავალ მუდღულეს დაჰპირებია, სადაც



პირველად გაკოცებ, სახლსაც იქ ავი-
შენებთო. ბატონმა მიხეილმა ეს რაინ-
დული დანაპირები შეასრულა. მას შემ-
დეგ ეს სახლი ფიქრის გორაზე სიყვა-
რულს წავსაყუდლოდ იქცა და ამ სიყ-
ვარულს უშურველად გაცემდა, იქ-
ნებოდა ეს იმ ავადმოსავონარ ოცდა-
ჩვიდმეტში, ომის წლებში, ომის შემ-
დგომ, თუ შედარებით „მშვიდობიანი
რეპრესიების“ პერიოდში. ვინ აღარ
ყოფილა მის ჰერქვეშ — ჩვენნიც და
გადამთხოვლიც. სიყვარულის გაცემა აქ
ტრადიციად იქცა და დღემდე არ შე-
წყვეტილა. სწორედ ამ ტრადიციის გა-
საგრძელებლად გაიხსნა სახლ-მუზეუმიც.
სანამ დღეა მსახიობის ნიჭის თაყვა-

ნისმცემელი მისი ხსოვნის პატივსაცემად
მალ მთაწმინდაზე იყვნენ ასულნი, სუმ-
ბათაშვილის ქუჩაზე სახლ-მუზეუმის
მემორიალურ დაფაზე ჩამოფარებულ
თეთრ ტილოს ვიღაც „ძალიან ყოჩაღმა“
ცეცხლი წაუქიდა და რომ არა შემთხვე-
ვით გამვლელთა სიმარჯვე, შესაძლოა,
სახლ-მუზეუმი ჯერ კიდევ გახსნამდე
სამუდამოდ დაექტილიყო. ამ „უმნიშე-
ნლო“ ინციდენტის შემდეგ განსაკუთ-
რებით საფულისხმო გვეჩვენა ქალბა-
ტონი სოფიოს მიერ მონათხრობი ვე-
რიკოს საფლავის მემორიალის თავგადა-
სავალი:

— უკვე ექვსი წელია, რაც დედა
ჩვენ შორის აღარ არის და მისი საფლა-
ვის მოუწყობლობის გამო მოხვენება
დაკარგული მქონდა. ის პატარა ქვა,
რომელიც დროებით იყო დამაგრებული,
მოგლიჯეს და ხან სად ეგდო, ხან —
სად. მემორიალის პირველი ვარიანტი
ბატონმა გოგომ ზურაბ წერეთლის ქათ-
ქათა თეთრი მარმარილოსაგან გამო-
აქანდაკა. ეს რამდენიმე წელია, ჩვენში
ძეგლებისა და საფლავების შეგინება
თუ შეურაცხყოფა მოღაში შემოვიდა.
რა გარანტია იყო, ვინმე მოხალისეს ეს
ქათქათა სითეთრე საღებავის ან მელნის
შესხმით არ „დაემშვენებინა“. ამიტომ
გოგის მემორიალის მასალად ბრინჯაოს
გამოყენება შევთავაზე და ისიც დამე-
თანხმა. მთაწმინდაზე ამჟამად სწორედ
ბრინჯაოს სკულპტურა დაიდგა, თუმცა,
იმ მარმარილოს ქანდაკის დასადგმელი
აღგილიც უკვე შერჩეულია.

დღეს, როცა ირგვლივ ამდენი უარ-
ყოფითი ემოცია იფრქვევა, ამ ბინის
ამაღლებული, რომანტიკული გარემო
განტვირთვის, განმუხტვის, განწყენ-
დისა და, თუ გნებავთ, ფიქრისთვისაც
გეპატივებთ.



„სტიკვარული“ თეატრი

ეს ჩვენი გაგახიარებულ უოფა აღამიანს ზოგჯერ უცნაურ სურვილს აღვიძრავს — როგორმე გააქმე საკუთარ უმწეობას და სადღაც წარსულში გადაიქარგო, ჩაიძირო. უფასო წინათ თბილისის მუსიკალურ-კულტურულ ცენტრში გამართულ საღამოზე ამგვარი სურვილის დაკმაყოფილების „რეალური“ მანსინამდვილად გამოიკვეთა. ცენტრის წითელ ფოიეში, იგივე კამერული მუსიკის დარბაზში, რომლის ინტერიერი მნახველს თავისთავად ანტიკვარული სამყაროს განცდას უშაფრებს, ძველებური მუსიკის კამერული თეატრი დაიბადა — „იბერია კონსორტ კანტუს“, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელები არიან იგორ თორელი და ტატიანა ბუზინდერი.

ახლანდელი კოლექტივის ორიგინალური შემოქმედებითი განაცხადი „რენესანსული ბუფონადის“ სახით იქნა წარმოდგენილი. საღამოს პროგრამაში XVI საუკუნის დასავლეთ ევროპის საცეკვაო მუსიკა, სატრფიალო მადრიგალები და ფრივოლური ბალადები ერთ მთლიან სწანახაობრივ, თეატრალიზებულ სიუჟეტად გაერთიანდა. ღონისძიების სპონსორი ვახლავთ ფირმა „ოქსინო“, რომლის

პრეზიდენტია ბატონი თამაზ ცინცაძე.

ესოდენ მოძალებულ მოგზაურობათა ბუმის პირობებში, როცა სამგზავრო ფასები მწარედ „იკბინება“, თეატრის დამარსებელთა სსახელოდ უნდა ითქვას, რომ მოწვეულ სტუმრებს, სასწაულმოქმედი დროის მანქანის გარეშე, სასამოვნო სიურპრიზი შესთავაზეს — ეს, მართლაც, ეგზოტიკური მოგზაურობა გახლდათ შუა საუკუნეების რენესანსულ სამყაროში. დახვეწილი გემოვნებითა და პიკანტური იუმორით შეკრული სიუჟეტი მხოლოდ მუსიკის პლასტიკურ აკომპანიმენტს როდი წარმოადგენდა. არაჩვეულებრივი მუსიკის, საბალეტო დივერტისმენტებისა და ვოკალის გარდა, მყურებელი ერთბაშად ქართული სცენების, გაცოცხლებული ფერწერული პასაჟების, ლიტერატურული რემინისცენციების, კარნავალური ნიღბების, პანტომიმური ტიპაჟებისა და სკერცოზული პერსონაჟების ტყეობაში აღმოჩნდა. წარმოდგენის ბოლოს დარბაზი ოვაციებით „აფეთქდა“. უკანასკნელ ხანს, ესოდენ გახშირებული აფეთქებების ფონზე, ეს სწორედ რომ დადებითი ემოციების აღმძვრელი აფეთქება გახლ-

დათ.

ჩვენი ხომ უპრობლემოდ ვერანაირი საქმე ვერ გადაწყდებდა. დასაწინაა, რომ ამ შესანიშნავ საღამოს ერთგვარი უხერხულობა მაინც ახლდა: წინა ორი რიგის უკან მსხდომი მყურებელი, ერთ სიბრტყეზე განთავსების გამო, ფაქტობრივად, უშუალოდ დარბაზში მიმდინარე ქმედებებს გვრხედვდა და ხელსაყრელი ვიზუალური რაქურსის მოსახელებლად! ამაოდ ყველყვარობდა. ზოგი მთავანი სკამზეც კი შედგა, ზოგმა, უბრალოდ, ადგილი მიატოვა, წინ გადინა ცილა და ასე „ფეხზემდგომელა“ ადევნებდა თვალყურს. მოკლედ, სპექტაკლის დამდგმელთა მიერ შემოთავაზებული თამაშის წესი მყურებელთათვის აშკარად ამფითეატრის პირობებს საპირობდა.

ახალშობილი კოლექტივი ნამდვილად იმსახურებს მილოცვებს და, რაც მთავარია, საკუთარ ჰერს. სხვათა შორის, მათ უკვე „საგასტროლოდ“ გასვლაც მოასწრეს: თელავის მუსიკალური ფესტივალის („ქება ვაზისა“) პროგრამის თანახმად, „იბერია კონსორტ კანტუს“-მა იყალიტოს აკადემიის სამონასტრო კომპლექსის ამწვანე აუდიტორიაში“ გამართა წარმოდგენა.

ქართული მსახიობი პიტერ გრუკთან

ამ ცნობას, ოქსთაველის თეატრის მცირე სცენის მსახიობას გონა კაპანაძის შესახებ, ორი-სამი წლის წინ, ალბათ, სენსაციად შეფიქრებდით. მსუ, კაცმა რომ თქვას, ეს ახალი ამბავი სენსაციური ელფერის მოკლებულია, არც დღეს ჩანს. საქმე ის არის, რომ, სამწუხაროდ, ჩვენს პირობებში, შეძლება ვინმემ დაჟინოს, ნეტა რა გვესენსაციებოდ.

ყველაფერი ამით დაიწყო, რომ საქართველოში ბრუკლინის მუსიკალური აკადემიის გასტროლების დროს, როცა პიტერ ბრუკის მიერ განხორციელებული „ალუბლის ბაღი“ თბილისში წარმოადგინეს, გონამ ბრუკის მეუღლე — ნატაშა პარი გაიცნო. ქალბატონი ნატაშა რუსთაველელთა მცირე სცენაზე ახალგაზრდული ნამუშევრებისადმი სიმპათიით განწყობილი იყო. შემდეგ, მისამართები გაცვალეს და გაიმართა მიწერ-მოწერა. სხვათა შორის, ბატონ გიორგი ურდანიას ჯგუფის (ასე მოახსენიებენ რუსთაველელთა მცირე სცენის ამჟამინდელ დასს) ინგლისში გასტროლებისას, ქალბატონი ნატაშა, რომელმაც აქაური პრესით შეიტყო ახალგაზრდების ჩასვლის ამბავი, გონას თავად შეეხმონა. მე ვერც გავხედავდიო, ამბობს გონა და ბრუკის მიწვევას სწორედ მისი მეუღლის რეკომენდაციით ხსნის.

გონა პარიში ერთ თვეს დარჩება. ეს იქნება ექსპერიმენტული სამუშაო შეკრება, რომელზეც მიწვეული არიან ამერიკელი, ფრანგი, ინგლისელი, პოლონელი და სხვა მსახიობები. ამ შეკრებაზე მიწვეულთა შორის გონა ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნების ერთადერთი წარმომადგენელია. ერთი თვის შემდეგ, ჯგუფის წევრებისაგან პიტერ ბრუკი თავის მთავალი დადგმისათვის მსახიობებს შერჩევს.

— ალბათ, დანაშაული იქნება, არ გავამართლო ის კეთილგანწყობა და სიყვარული, პიტერ ბრუკი და ნატაშა პარი რომ იჩენენ ქართველებისადმი. ხშირად გვირეკავენ, აინტერესებთ, რა ხდება ჩვენთან. გვეკითხებიან, რაზე ძუშობენ ამჟამად ბატონები მიხეილ თუმანიშვილი და რობერტ სტურუა. ვპირებ წავილო კახეთა, რომელზეც ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე ამბებია აღბეჭდილი. უკვე მოვილაპარაკეთ და ბრუკი თანახმაა, ჩვენი ახალგაზრდა რეჟისორების, მსახიობებისა და კრიტიკოსებისათვის ორკვირიანი სემინარი მოაწყოს. სხვათა შორის, ამგვარი სემინარი ამას წინათ მოსკოვში პიტერ შტაინმაც ჩაატარა. ამ სემინარზე განზრახული გვაქვს ბრუკის სექტაკლის „მაშაპარატას“ ხუთსაათიანი ვიდეოფირის ჩვენებაც. მერწმუნეთ, არაჩვეულებრივი სანახაობაა, — გვიპირდება გონა.

ინდური ეპოსის მიხედვით შექმნილი ეს სექტაკლი ტრილოგია ვახლავთ და სამ დღეს გრძელდება. წარმოდგენა ბრუკმა სპეციალურად აჩვენა ავსტრალიელ აბორიგენებს. აინტერესებდა, განსხვავდებოდა თუ არა მათი რეაქცია ცივილიზებული ევროპული მაყურებლის რეაქციისაგან. აბორიგენთა რეაქცია იდენტური აღმოჩნდა. ქალბატონი ნატაშა პარი ამჟამად შეეცდარიაში, ქალაქ ლონანში ბატონ რეზო გაბრიძესთან თანამშრომლობს. ბატონი რეზო იქ ქალბატონი ნატაშა პარისადმი მიძღვნილ თავის პიესას დგამს.

გონა კაპანაძის გამგზავრება დაფინანსეს საქართველოს კულტურის სამინისტრომ და ფირმა „ტმს“-მ, რისთვისაც აგი დიდად მადლიერია მინისტრის პირველი მოადგილის მია კობახიძისა



და ღირმის პრეზიდენტის მამუკა კიკა-
ლიაშვილის.

როგორც ჩანს, ჩვენს თეატრალურ
ინსტიტუტს ამიერიდან სტუდენტებისა-
თვის სპეციალობასთან ერთად უცხო
ენების გაძლიერებული სწავლებაც მო-
უხდება. ახალგაზრდობა თანდათანობით
გავა საზღვარგარეთ. საერთაშორისო
სტანდარტების კვალობაზე თანდათან
ჩვენს თეატრალურ სტრუქტურაშიც მო-
ხდება ცვლილებები და თავისუფალი
მსახიობის სტატუსი დამკვიდრდება.
იმავე ვანესა რედგრევისა და ნატაშა პა-
რის რომელიმე თეატრში შტატი, რო-
გორც ასეთი, არა აქვთ. ენების ცოდნა
ახალ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ პირო-
ბებში ხელ-ფეხს გაუხსნის ნაჭიერ ახალ-
გაზრდებს. მით უმეტეს, რომ ქართული
სამსახიობო სკოლა, შემოქმედებით

თვალსაზრისით, არავის ჩამოუვარდება
გოჩა პიტერ ბრუტან მიდის პარიზში.
მერაბ წინიძე ავსტრიაშია, იქაურმა კი-
ნორევისორმა ასისტენტად მიიწვია.
ხვალ მათ კვალს სხვებიც მიჰყვებიან.
სწორედ რომ „თაობა მიდის, თაობა
მოდის“.

რაც შეეხება „ადგილობრივ“ გეგმებს,
ბატონი გიზო რუსთაველის თეატრში
ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანს“ დად-
გამს. ლუარსაბისა და დარეჯანის რო-
ლებს მამუკა კიკალიაშვილი და ქეთი
ჩხეიძე შეასრულებენ. რეპერტუარში
აქვთ აგრეთვე ჩეხოვის „პალატა № 6“,
რომელსაც ახალგაზრდა რეჟისორი და-
თო ანდლულაძე დადგამს. ასევე ახალ-
გაზრდა რეჟისორის ლევან წულაძის
ინტერპრეტაციით „მცირე სცენალები“
ბიუჰნერის „ვოიციკს“ წარმოადგენენ.

ნატო კანდელაკი

რიტმიკის როლი პროფესიონალი მსახიობის ალზრდის პროცესში

რიტმიკას არცთუ ისე დიდი ხნის ისტორია აქვს. მისი წარმოშობა შეეიცარე-
ლი კომპოზიტორის პროფესორ ემილ ჟაკ დალკროზის სახელთან არის დაკავში-
რებული.

ვენეციის კონსერვატორიის თეორიული დისციპლინის პედაგოგის პრინციპი
იყო მუსიკის საშუალებით მოსწავლეებში რიტმულობის, სმენის, კოორდინაციის
და მუსიკალობის განვითარება, რომელიც აგრეთვე მათი მოძრაობების მარგუ-
ლირებელი უნდა ყოფილიყო. სოლფეჯიოს გაკვეთილებზე დალკროზი იმ დას-
კვნამდე მივიდა, რომ მუსიკალური კულტურის ასამაღლებლად სტუდენტებს სპე-
ციალური ვარჯიშები (ტრენაჟი) ესაჭიროებათ.

თუ რიტმი თავისი არსით მოძრაობის მათრგანიზებელია, მაშინ რიტმულო-
ბის გრძნობის ალზრდაც უფრო მოძრაობის საშუალებით იქნება მიზანშეწონილი.
ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე, ჟაკ დალკროზმა თავის სალექციო პრაქტიკაში
შეიტანა ვარჯიშები მუსიკის თანხლებით. სტუდენტები დადიოდნენ, დაობდნენ,
იხრებოდნენ, იატაკზე წვებოდნენ, დგებოდნენ, რათა მოძრაობის რიტმი მთელი
ტანით ეგრძნოთ.

დალკროზი ამბობდა: პლასტიკა და მუსიკა დები არიან, ხოლო ორივენი რიტმის შვილები. რიტმი ყოველგვარი მხატვრული აღზრდის სტიმულის მიმცემი და რეგულატორია. თავის ახალ მეთოდოლოგიას საფუძვლად დაუდო მუსიკალური ტერმინოლოგია, არქიტექტონიკა და ფორმა. ამ საგანს პირველად დაარქვა „მუსიკალურ-რიტმულ აღზრდის სისტემა“, მოგვიანებით კი „რიტმიკა“. იგი თვლიდა: თუ რიტმი ორგანიზებული მოძრაობაა, მაშინ რიტმიკა იქნება საგანი მუსიკალური რიტმისა:

1909 წელს ვოლფ დორნმა პროფესორ ემილ ჯაკ დალკროზი გერმანიაში მიიწვია. დრეზდენის მახლობლად ქ. ხელლერაუში ააშენა ინსტიტუტი, რომელსაც მუსიკის და რიტმიკის ინსტიტუტი ეწოდა. მოკლე ხანში ინსტიტუტმა თავის ხელმძღვანელთან ერთად სახელი გაითქვა და ახალგაზრდებმა მსოფლიოს ყველა ქვეყნიდან იწყეს ჩამოსვლა.

რიტმიკა, როგორც საგანი შეისწავლება საბავშვო ბაღებსა და საშუალო სკოლებში, მუსიკალურ სასწავლებლებსა და კონსერვატორიაში, ქორეოგრაფიულ სასწავლებლებსა და ცეკვის ანსამბლებში, თეატრალურ სტუდიებსა და ინსტიტუტებში.

თეატრალურ ინსტიტუტში პლასტიკის საგნებს ხელმძღვანელობს სასცენო მოძრაობის და ცეკვისკათედრა, რომელშიც გაერთიანებულია შემდეგი საგნები: ქართული ცეკვა, მსოფლიოს ხალხთა და თანამედროვე ცეკვები, რიტმიკა, ფარიკაობა და სასცენო მოძრაობა. მსახიობის აღზრდის პროცესში ამ საგნებს, განსაკუთრებით რიტმიკას, ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

სცენაზე ყველაზე დიდი დატვირთვა დრამის და ესტრადის მსახიობებს აქვს-რიათ.

დრამის მსახიობი სცენაზე ყურადღებით უნდა იყოს პარტნიორთან ან პარტნიორებთან; ამავე დროს უსმინოს მუსიკას — თუკი იმ სცენას მუსიკალური თანხლება მიყვება; არ დაავიწყდეს თავისი სათქმელი ტექსტი და არ გაეპაროს რეპლიკა: დროზე დაიჭიროს პაუზა (არ გადააქარბოს) და ამავე დროს განაგრძოს შინაგანი მოქმედება. ყოველივე ეს შესრულებული უნდა იყოს სიზუსტითა და დამაჯერებლობით, მსახიობი ქვეცნობიერად უნდა გიჟობდეს მაყურებელთა დარბაზს, მის მაჯისცემას და სცენიდან კულისებში გასვლამდე მისი ყურადღება მაქსიმალურად უნდა იყოს მოზილიზებული.

საკმაოდ განსხვავებულია ესტრადის მსახიობის სცენაზე ქმედება. მისი ყურადღება ერთდროულად რამდენიმე ობიექტით უნდა იყოს დაკავებული. ესტრადის მომდერალი თუ სალაპარაკო ქანრის მსახიობი, უპირველეს ყოვლისა, ვალდებულია ყურადღებიდან არ გაუშვას სცენაზე გასვლის მომენტი, ლამაზი მოძრაობით გაიაროს სცენის მონაკვეთი და დროზე მივიდეს მიკროფონთან, არ დაივიწყოს მელოდია, ტექსტი, დროზე შეჩერდეს, არ გამოეთიშოს საერთო რიტმს და თუ ცეკვის მონახაზიც აქვს შესასრულებელი — მომზიბლავად, ლამაზი მოძრაობებით, ღიმილით უნდა შეასრულოს, ყოველივე ამას ემატება მაყურებელთა დარბაზთან კონტაქტის დამყარება. ეს მომენტი დამწყები მსახიობისათვის ყველაზე რთულია, ყურადღების ოდნავ მოდუნებამ შეიძლება ნომრის და შესრულების შემდგომი ბედიც გადაწყვიტოს.

სცენაზე მოქმედების დახვეწაში, მოძრაობების მოწესრიგებასა და სცენური რიტმის დაუფლებაში ახალგაზრდა მსახიობს დად დახმარებას უწევს რიტმიკის სათანადო ვარჯიშები, რეცისორს ან მსახიობს თუ არ აქვს რიტმის გრძნობა და

ბრ შეუქმდია როლის მუსიკალური ელემენტობა შეიგარბნოს, იგი ცუდი რიტმული და ცუდი მსახიობი.

რიტმის რეცეპტიულობაზე მომავალი მსახიობი აწვდომს საერთო მუსიკალურ კულტურას, წესრიგში მოკცავს მუსიკალური სმენა, რიტმულობა, კოორდინაცია და ყურადღების მაქსიმალურად მოკრეფის უნარი. უნდა გაერკვეს მუსიკალური ნაწარმოების აგებულებაში — უნდა შეეძლოს წინადადების და ფრაზის შეგარბნება, რაც შემდგომ საშუალებას მისცემს რეცესორის მიერ შემოთავაზებულ მუსიკალურ თანხლებებზე გადაანაწილოს თავისი ქცევები, მოძრაობები, რთულიც ფონად მიყვება სათანადო სცენას. ხშირად ნიჭიერად შესრულებული რიტმული ნახაზები, მოძრაობები და დინამიური ელემენტების გამოყენება მსახიობის მიერ შესრულებული როლის გამარჯვების საწინდარია.

კოორდინაციაზე, ექონზე ვარჯიშება მსახიობს ხელს უწყობს სმენის, მხედველობის, მეხსიერების, ყურადღების მოკრეფის სტაბილიზაციაში. ასეთი ვარჯიშები ეხმარება მომავალ მსახიობს მასიურ სცენებში ადგილის მონახვაში, დანახვით ამოცანის ზუსტად რეალიზაციაში, სიმღერის, ცეკვის და ტექსტის თავისუფალ, ძალდაუტანებელ შესრულებაში.

რაც შეეხება ვარჯიშებს, რომლებიც აგებულია მუსიკალურ ელემენტებზე, კონკრეტულ სცენურ ამოცანებზე („ჯაუკები“, „პროფესორულ ჩვევებზე“), მჭიდრო კავშირშია მსახიობის ოსტატობის ძირითად ელემენტებთან და დიდ დახმარებას გაუწევს როგორც სტუდენტს, ასევე რეცესორის სამსახიობო ოსტატობის დაუფლებაში.





ალექსანდრე

იმედაშვილი

ოთხმოცდაათი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც ქართული თეატრის სცენაზე პირველად გამოჩნდა ტრაგიკოსი მსახიობი ალექსანდრე იმედაშვილი.

ალექსანდრე იმედაშვილი იყო ქართული პროფესიული თეატრის მსახიობთა მეორე თაობის წარმომადგენელი, რეალისტური ხელოვნების პრინციპების ერთგული. იგი ქართული რეალისტური თეატრის უკვდავ, ცხოველმყოფელ ტრადიციებში ჰპოვებდა ძალას. ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას, ლ. მესხიშვილის მოწაფე და მიმდევარი ღრმად სწავლობდა გასანსახიერებელ სახეს, ცდილობდა ბოლომდე ჩასწვდომოდა პერსონაჟის ხასიათს, მის სოციალურ, ფსიქოლოგიურ სიღრმეს და დამაჭერებლად წარმოედგინა იგი. უდიდესი სამსახიობო ტექნიკა, ბრწყინვალე არტისტიზმი, განზოგადოების ნიჭი, შერწყმული ანალიტიკურ აზროვნებასთან, იმდროინდელ მსახიობთა წრეში გამოარჩევდა. იგი იყო მსახიობი-თეორეტიკოსი, რომელიც უოველმხრივ იაზრებდა დრამატურგიულ მასალას, დაკვირვებით სწავლობდა როგორც თავის, ასევე პარტნიორების როლებსაც.

ბევრი სცდებოდნენ, როცა მიიჩნევდნენ, რომ სწორედ ამ თვისებების მეშვეობით და არა ღვთით ბოძებული ნიჭით აღწევდა იმედაშვილი წარმატებას, უფრო მართებული იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ამ თვისებების ერთობლიობა ამდიდრებდა მის მრავალფეროვან ნიქს. ხომ ცნობილია, რომ აზრი ანიჭებს ნიქს ძალას, ძლევაშობილს ხდის მას. აქტიური აზროვნება ა. იმედაშვილის დაუშრეტელ ტემპერამენტს, განსახიერებელი სახის გრძნობათა და აზრთა წვდომის სიღრმეს უდიდეს შინაგან ენერჯიას და ფეთქებად სტიქიურ ძალას მატებდა.

თეატრი ა. იმედაშვილის ცხოვრებაში შემოიჭრა უეცრად, შემთხვევითაც კი. პირველმა სპექტაკლმა „სოროჩინოს ბაზრობაში“ 1924 წელს იხილა, მასზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. ამ დღიდან იგი თეატრის ქანდარის მუდმივი ბინადარი გახდა. იმხანად საზოგადოების გარკვეული ნაწილი, რომელსაც ა. იმედაშვილის ოჯახიც ეკუთვნოდა, თეატრისადმი გულგრილად იყო განწყობილი და იქ



მუშაობასა თუ ყოფნას არასერიოზულ საქმედ მიიჩნეოდა. მშობლები კი არაა, რომ არ გამოეწვია, იგი ჩუმად ავროვებდა ფულს ბილეთებისათვის და ქართული დასის ყველა წარმოდგენას საიდუმლოდ ესწრებოდა. თეატრზე ფიქრო, ნანახი წარმოდგენებით მიღებული შთაბეჭდილებები მოსვენებას არ აძლევდა. სასწავლებელში, მეცადინეობებზეც კი, ალტაცებით ყვებოდა თავის შთაბეჭდილებებს, ხშირად ამხანაგების წინაშე მის მესხიერებაში შემორჩენილ სცენებს გაითამაშებდა. ამას იმდენად სრულყოფილად, ისეთი გუნებით აკეთებდა, რომ თავის „მაყურებლებს“ უნებლიედ ჩაიოთრებდა ხოლმე. „თეატრის გავლენა, — იხსენებს ა. იმედაშვილი, — იმდენად ძლიერი იყო, რომ ერთ-ერთ მეცადინეობაზე კლასში ყველას დავურიგე მცირე ნაყუწებად დაქრილი თეთრი ქაღალდი და ჩემს ნიშანზე მათ ეს ნაფლეთები ზევით აისროდეს. მთელი კლასი თითქოსდა „თოვლი-მა“ დაფარა. ასეთი თოვლი „სამშობლოს“ პირველ აქტში მოდიოდა. და ეს იმდენად შთაბეჭედავი იყო, რომ დიდხანს ჩამრბა მეასიურებაში“. იგი იმდენად იყო გატაცებული თეატრით, რომ თხუთმეტი წლისამ საყუთარი თეატრის დაარსება გადაწყვიტა. მალე თავისი სახლის სხვენში, ამხანაგის დახმარებით, ხსნის „თეატრს“, სადაც არის ყველაფერი, რაც მისი წარმოდგენით თეატრს სჭირდება: „დეკორაციები“, დამზადებული ძველი ავეჯის ნარჩენებისაგან, თეატრალური „კოსტუმები“ — საყუთარი ზელით ძველი ქსოვილებისაგან შეკერილი. მისი თეატრის რეპერტუარი ფართო და საინტერესო იყო და მის მიერ პროფესიულ თეატრში ნანახი წარმოდგენებისაგან შესდგებოდა, ყველა „მთავარ“ როლს თვითონ ასრულებდა. ის დაუოკებელი ფანტაზია, რომელსაც შემდგომ აღნიშნავდა ა. იმედაშვილის თანამედროვე ალტაცებული მაყურებელი, ვლინდებოდა ამ ახალგაზრდა „მსახიობის“ ადრინდელ დამოუკიდებელ „შემოქმედებით მუშაობაში“. რა თქმა უნდა, ის ძალიან სწორს იყო ნამდვილი თეატრისაგან, მაგრამ მისი არტიკულური ბუნება უკვე ამ ადრეულ ასაკში იჩინდა თავს.

მიუხედავად იმისა, რომ მშობლები ბუღალტრის კარიერისათვის ამზადებდნენ, იგი განუწყვეტლივ ფიქრობდა მსახიობობაზე. ა. იმედაშვილი დარწმუნებული იყო, რომ მხოლოდ თეატრია მისი მოწოდება და, რომ მისი არჩევანი სწორია. ამიტომ 1900 წლის 30 სექტემბერს მან თამამად მიიღო მონაწილეობა საცდელ წარმოდგენაში, რომელიც მომავალ ახალგაზრდა მსახიობებს დრამატული საზოგადოების გამგეობამ გაუმართა. ა. იმედაშვილს გამოსვლა მოუხდა ავტორიტეტული კომისიის წინაშე, რომელსაც შეადგენდნენ ქართული პროფესიული რეალისტური სამსახიობო სკოლის ფუძემდებლები მ. საფაროვა-აბაშიძე, ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია.

მაკო საფაროვა-აბაშიძეს, ვასო აბაშიძეს, ლადო მესხიშვილს, კოტე მესხს თაყვანს სცემდა მთელი იმდროინდელი საზოგადოება. მათში ხედვადნენ ეროვნულ გამირებს, რომლებიც ქართული კულტურის მიღღარ ტრადიციებს, ქართული ვნის უფლებებს იცავდნენ. „ჩვენს ცხოვრებაში თეატრი უდიდეს როლს თამაშობს. მხოლოდ თეატრში შეუძლია ქართულ ენას საჭაროდ, ხმადაღლა უღერა. საუბედუროდ, ჩვენი ნაციონალური ნიშნების გამყდვენების სხვა საშუალება ჩვენ ჯერ კიდევ არ გავაჩნია“. — ნაფლიანად წერდა ილია ჭავჭავაძე².

ა. იმედაშვილმა წარმატებით ჩააბარა გამოცდები და ქართული დრამის დასის წევრი გახდა. ასე შეისხა ხორცი მისმა ოცნებამ — მისი სათაყვანებელი მსახიობების: გუნიას, მესხის, გაბუნიას, აბაშიძის, მესხიშვილის გვერდით აღმოჩნდა.

იმდროინდელ ქართულ თეატრს არ გააჩნდა არც თეატრალური სკოლა, არც



სტუდია. ითვისებდნენ რა უფროსი თაობის მსახიობთა გამოცდილებას, ახალგაზრდა მსახიობები დამოუკიდებლად ეუფლებოდნენ პროფესიული ოსტატობის ძირითად კანონებს. ა. იმედაშვილი, რომელიც რეალისტური თეატრის ესთეტიკის პრინციპების ერთგული იყო, ოსტატდებოდა ქართული სამსახიობო ხელოვნების ცრცხალი; შეჰყვამო ტრადიციების ათვისების გზით. იმ ტრადიციებს, რომლებიც, როგორც ე. გუგუშვილი წერს: „მკიდრად იყო დაკავშირებული საუკეთესო ქართველი მსახიობების შემოქმედებით ნაციონალურ სპეციფიკასთან, რომელიც ჯლინდებოდა მათ ტემპერამენტში და პლასტიკურ გამომსახველობაში, საერთო შეაწულ-ემოციურ აღმსებულობაში, მამაც, ხშირად გამიჯნულ უღერადობაში“³.

ა. იმედაშვილის წილად ხვდა ბედნიერება ებილა მრავალი უდიდესი მსახიობის შემოქმედება. იმ მსახიობებისა, რომლებიც გამოირჩეოდნენ განათლებითა და კულტურით, რომლებმაც გაამდიდრეს ქართული სამსახიობო ხელოვნება არა მარტო შემოქმედებითი მიღწევებით, არამედ ესთეტიკური, თეორიული ნააზრდოთ, თეატრის დანიშნულების შესახებ. ამ მსახიობების შავალითვე ა. იმედაშვილმა თვალნათლივ დაინახა. შეიგნო და შეისისხლბორცა ის უდიდესი მისია, მსახიობს, მის ხელოვნებას რომ აკისრია. ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას, კ. მესხის თეორიულმა სტატიებმა დაამწკვრივა როლი ითამაშეს ა. იმედაშვილის მსოფლმხედველობის, იდეურ-ესთეტიკური შეხედულებების და მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ჩამოყალიბებაში.

ა. იმედაშვილისათვის დაიწყო თეატრის მსახიობის წარმტაცი, საინტერესო, მაგრამ ამავ დროს ძალზე რთული ცხოვრება. თეატრში მან სწრაფად მიიპყრო ყურადღება შრომისმოყვარეობით, ნიჭიერებითა და კეთილსინდისიერებით. ამიტომ მას სიამოვნებით აკავებდნენ წარმოდგენებში. ხშირად სპექტაკლში რეჟეტივის გაუფრთხილად, მისი შემოქმედებითი ბუნებისათვის შეუფერებელ როლში შეჰქუავდათ, მაგრამ ახალგაზრდობა, ნიჭი, გამოცდილი კოლეგების რჩევა-დარიგებები ეხმარებოდა და სწორი გზით წარმართავდა მის თამაშს. სცენური ცხოვრების საწყის პერიოდში ა. იმედაშვილისათვის განსაკუთრებით რთული იყო საკუთარი გზის, ხელწერის და თემის ძიების პროცესი, კემმარტ ხელოვნად ჩამოყალიბება. ეს პროცესი ყოველთვის დაკავშირებულია სიძნელებთან. ა. იმედაშვილიც ვერ აცდა მათ.

1902 წელი. თეატრში მოღვაწეობის მეორე სეზონი. თავის მოგონებებში ა. იმედაშვილი დაწვრილებით აღწერს, თუ როგორ აანალიზებდა ჭერ კიდეც სრულიად გამოუცდიელი მსახიობი თავის თამაშს ყოველი სპექტაკლის შემდეგ. იხსენებდა თითოეულ შეცდომას, ავლენდა სუსტ ადგილებს როლის განსახიერებისას და ამუშავებდა მათ, ცდიდა აქცენტებს და ნიუანსებს ...ეს თვისება მე სამუდამოდ შემომჩრა. არ არსებობდა წარმოდგენა, რომელშიც მე მკაცრი კრიტიკოსის როლში არ გამოვსულიყავი“⁴. შემდგომშიც, უკვე აღიარებული მსახიობი, იგი გულდასმით აანალიზებდა თავის შემოქმედებას, გამუდმებით მუშაობდა თავის თავზე. შეგნებული ჰქონდა რა, რომ არ შეიძლება მარტო ბუნებრივ ნიჭზე დაყრდნობა, ა. იმედაშვილი ეცნობოდა ყველა დროის კლასიკოსთა შემოქმედებას. ამასთან დაკავშირებით პ. ფრანგიშვილი იხსენებს: „მის წიგნის თაროზე ვერ ნახავდი ზედმეტ. წაუკითხავ წიგნს. ყველა წიგნი მხოლოდ წაკითხული კი არა, ღრმად შესწავლილი, გაანალიზებული იყო“.

მალე ა. იმედაშვილის ცხოვრებაში გარდატეხა მოხდა. ახალგაზრდა მსახიობს ლადო მესხიშვილმა შესთავაზა საკმაოდ მნიშვნელოვანი როლები: პირველი



აქტიორისა („შამლეტი“) და დე სანტოსის („ურთელ აკოსტა“). მართალია, ვინაიდან დღემდის შეხვდა იმედაშვილის ამ როლებს, მაგრამ მისი წარმატება ექვევარეუა. ამ ეპიზოდურ როლებში წარმოჩნდა მანამდე გამოუტყვევებელი ტრაგიკული მსახიობის ნიჭი, რომელმაც ალტაცებაში მოიყვანა მრავალნი, მათ შორის ისინიც, ვინც ეკვის თვალით უყურებდნენ იმედაშვილის სამსახიობო შესაძლებლობებს. პირველი აქტიორის როლი ა. იმედაშვილის შესრულებით, — წერდა ა. ფაღავა, — კონკურენტისა უწევდა თვით შამლეტს ლადო მესხიშვილისას. ახალგაზრდა მსახიობის წარმატება აღნიშნა თვით ლ. მესხიშვილმაც, რომელმაც წარმოადგინა დამთავრებისთანავე, მაყურებელთა წინაშე მას გამარჯვება მიულოცა.

თითქმის წელიწადი აშორებდა იმედაშვილს პირველი გამარჯვებიდან ახალ წარმატებამდე დე სანტოსის როლში, 1902 წლის 22 აპრილს ლ. მესხიშვილთან ერთად რომ განასახიერა გასტროლებზე. ამ წელს იმედაშვილმა მრავალი როლი ითამაშა, უმეტესწილად, მარტივისიუფეთიანი პიესების გმირები. იყო მნიშვნელოვანი და ეპიზოდური როლებიც. პრესაში უარყოფითი რეცენზიების გვერდით საქებარიც ჩნდებოდა. დე სანტოსის რთული როლის წარმატებული შესრულების შემდეგ, იმედაშვილის სახელი ცნობილ მსახიობთა გვერდით მოიხსენიებოდა.

დე სანტოსის როლის განსახიერება სერიოზული გამოცდა იყო ოცი წლის იმედაშვილისათვის. იგი მოითხოვდა მსახიობისაგან როგორც ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, ისე დიდ ოსტატობას. მიუხედავად იმისა, რომ იმედაშვილი არც ერთი მათგანი არ გამოარჩეოდა, მან ამ რთულ როლს ჩინებულად გაართვა თავი.

ძუნწი, ლაკონური ხერხებით ძერწავდა იმედაშვილი ამ სახეს. დიდი შინაგანი ძალა იგრძნობოდა მის დე სანტოსში. იგი ლაპარაკობდა დაგუბული, მშვიდი ხმით, გარკვეული ინტერვალებით. როცა მისი დე სანტოსი წყევლისას ნელა მოძრაობდა სცენაზე, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, უზარმაზარი ლოდი ჩამოინგრაო. ამ როლში იმედაშვილმა თითქოს უცბად „გაშალა ფრთები“ და მაყურებლის წინაშე წარსდგა როგორც ზრდასრული ხელოვანი. უდიდესი შინაგანი ექსპრესიითა და ძლიერებით აღსავსე მსახიობის თამაშში იგრძნობოდა ისეთი შეშფოთება, რომ მაყურებელმა, რომელმაც ველარ გაუძლო დამაბულონას წყევლის სცენაში, მოითხოვა დე სანტოსს სცენა დაეტოვებინა. აი, როგორ იხსენებს ამ შემთხვევას თავად იმედაშვილი: „ამ დროს მესმის ლადოს ხმა: „ნუ გეშინიან, განაგრძე!“ გონს მოვედი. მივხვდი, რომ ეს დაწუნების მიზეზი არ არის და უფრო რიხიანად განვაგრძე. უცებ ყველანი გაჩუმდნენ და სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. მერე, უცბად გაისმა ტამის გუგუნის, ბედნიერებისა და სიხარულისაგან ავცახცახდი. დარბაზი კი გრიალებს — „მესხიშვილი! იმედაშვილი!“ ეს იყო ჩემი მეორე ნამდვილი გამარჯვება“.

და აი, პირველი რეცენზიაში, რომელიც გავით „ივერიაში“ გამოქვეყნდა, ლაპარაკი იყო ახალგაზრდა იმედაშვილის წარმატებულ თამაშზე.

დე სანტოსისა და პირველი მსახიობის როლები ჩვენთვის უწინარეს იმითაა საინტერესო რომ იმედაშვილმა სწორედ აქ იპოვა „თავისი თავი“, თამაშის საკუთარი სტილი. აქამდე მისი რეპერტუარი ძალზე ჭრელი იყო, რაც ნაკლებ უწყობდა ხელს მსახიობის თამაშის ინდივიდუალური მანერის განსაზღვრას, არც პრესას შეეძლო დღი დახმარების გაწევა, რადგანაც კონკრეტულ შემთხვევებში რეცენზენტთა მოსაზრებები ერთმანეთს ეწინააღმდეგებოდნენ. მის მიერ განსახიერებული როლები სხვადასხვაპლანიანი ჟანრობრივად მრავალფეროვანი იყო.



იმედღაშვილს ჭერ არ მქონდა ჩამოყალიბებული საკუთარი სტილი და რთულად იყო იმის განსაზღვრა, თუ კერძოდ რომელ სახეში ვლინდებოდა მისი ინდივიდუალური მონაცემები.

ყველაზე უკეთ იმედღაშვილის ნიჭი მხროლედ დე სანტოსისა და პირველი მსახიობის როლებში გამოჩნდა. ბოლოს და ბოლოს, წარმოჩნდა მისი ისეთი ინდივიდუალური თვისებები, როგორცაა ტემპერამენტი, სახის არსის ღრმა წვდომა, ტრაგიკული მსახიობის ძლიერება. მან შესძლო მიეგნო თავისი შემოქმედებითი ტონალობისათვის. მაგრამ, რა თქმა უნდა, „ამგვარი“ იმედღაშვილი ჭერ კიდევ ძალიან შორს იყო იმედღაშვილ-მოაზროვნესგან, რომლის ხელოვნება ქართულ თეატრში ფსიქოლოგიური რეალიზმის განვითარების ახალ ეტაპს მოასწავებდა.

მაღე, ასეთი წარმატებული როლების შემდეგ, იმედღაშვილს თავის დასში იწვევს ლადო შესხიშვილი, რომელიც იმზანად ქუთაისის თეატრის სცენაზე გამოდიოდა.

მდიდარი თეატრალური ტრადიციების მქონე ქუთაისის თეატრი, რომელმაც მიაღწია რა დიდ შემოქმედებით აღზავლობას, უკვე ლადო შესხიშვილის ხელმძღვანელობით იმდროინდელი თეატრალური საქართველოს ცენტრი გახდა.

„შესხიშვილი მკვეთრად ცვლის ქუთაისის თეატრის იერსახეს. მისი მუსვილისთანავე თეატრის რეპერტუარი გამოკვეთილად რომანტიკულია, აღსაყვ მოქალაქეობრიობის, პატრიოტიზმის და პერსონალობის იდეებით. იგი პროტესტს უცხადებს იმ პიესებს, რომლებშიც ასახული არ არის მაღალი სოციალური მოტივები. თეატრის რეპერტუარში ჭარბობს შექსპირის, შილერის ტრაგედიები; რომანტიკული დრამა, პიესები ისტორიულ-პატრიოტულ თემაზე. ქუთაისელთა რეპერტუარი მკვეთრად განსხვავდებოდა სხვა პროვინციული თეატრების რეპერტუარისა და დელაქალაქისა ცი“.

ახლავარდა იმედღაშვილისთვის დიდი შემოქმედებითი პერსპექტივა იშლებოდა. შესხიშვილთან კერძო საუბრებმა „კამათმა, რომელიც თეატრის დანიშნულებას ეხებოდა ბევრი რამ შესძინა იმედღაშვილს. სცენის ამ დიდიოსტატთან ურთიერთობამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მისი, როგორც მსახიობის ჩამოყალიბებაში. იმედღაშვილი ყოველ წარმატებას სწორედ შესხიშვილს — თავის პირველ და ერთადერთ პედაგოგს უმაღლოდა.

ქუთაისის სეზონი იმედღაშვილისთვის იყო ცდებისა და ძიებების, მსახიობად ჩამოყალიბების პეროდი. შესხიშვილთან ურთიერთობა დაეხმარა მას კარგი სამსახიობო სკოლა გაეფლო. მისა ხელმძღვანელობით იმედღაშვილი გულმოდგინედ მუშაობდა თავის სამსახიობო ტექნიკაზე, დიქციაზე და მიმიკაზე. შესხიშვილისაგან მან შემკვიდრებით მიიღო არა მარტო სწრაფვა სახის არსის ღრმად წვდომისა, არამედ სცენიდან სიმართლის თქმის სურვილი, შექნილი სახით ბუნებრივად ცხოვრება, ყველა, მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი როლისადმი ერთნაირი პასუხისმგებლობა.

სწორედ ამ წლებში იმედღაშვილმა უფრო ღრმად შეიგრძნო საკუთარი თემის არსებობის მნიშვნელობა და ფასი, რომელიც, მართალია, არა ერთბაშად, მაგრამ მაინც იქნა მიკვლეული.

ამ თემამ გაიყდერა ა. იმედღაშვილის მიერ უკვე შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში შექმნილ უმნიშვნელოვანეს სახეებში, როგორცაა კარლ მოორი (1911), ოდიპოსი (1913), ოტელი (1913), ლირი (1914). ეს სახეები გვიტაცებენ შინაგანი ძლიერებით, თავგანწირვის და გამირობის უნარით. მათში სრულად გამოვლინ-



და ა. იმედაშვილის შემოქმედების ძირითადი თემა — დიდი გრძნობით შეპყრობილი ადამიანის ბრძოლა ანგარებთან, თვალთმაქც სამყაროსთან.

ამ თემამ პირველი გამოკვეთილი, თანაც მოულოდნელი განხორციელება ჰპოვა დათოს სახეში (ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“). გმირულმა, პატრიოტულმა სულისკვეთებამ, თავისუფლებისაკენ სწრაფვამ, რომლითაც აღსავსე იყო ა. იმედაშვილის თამაში, ცხოველი გამოძახილი ჰპოვა თანამედროვეთა შორის 1905 წლის მოვლენებამდე.

„იმედაშვილის ცხოვრება ქართულ თეატრში — იხსენებს პ. ფრანგიშვილი — დაიწყო არა ოლიღოსით ან ოტელოთი, არამედ დათოთი!“⁹.

დე სანტოსისა და პირველი მსახიობის როლების შემდეგ, დათოს სახე, რომელიც მან 1904 წელს განასახიერა, უნდა მივიჩნიოთ როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესად და ყველაზე სრულყოფილად, რომელიც კი იმედაშვილს იმხანად განუხორციელებია.

ეს იყო ძალზე დრამატული სახე, რომელიც წარმოადგენდა ხალხის ძლიერების, ვაჟკაცობის, ადამიანის უდრეკი ნებისყოფის სიმბოლოს. მას ყოველთვის მოსწონდა ისეთი როლები, რომლებიც აძლევდნენ ძლიერი, ნათელი გრძნობების (მრისხანების, სიხარულის, სიძულვილის, სიყვარულის) გამოვლენის შესაძლებლობას, დათოს სახეში მან უმალ გამოყო ნებისყოფის, პატრიოტიზმის საწყისი. მის მიერ განსახიერებული დათო არ შეიძლება ყოფილიყო ბანალური გმირი, რომელიც წარმოსთქვამს ამაღლებულ, მაღალფარდოვან, პატრიოტულ სიტყვებს. იმედაშვილის გარეგნული გამომსახველობითი საშუალებები, როგორც ყოველთვის ძალზე ძუნწი და სადა იყო, იგი, უწინარეს ყოვლისა, ცდილობდა მიეგნო სახეში ყველაზე არსებითისათვის, დაეჭირა ხასიათის ძირითადი თვისებები გამომსახველობითი ხერხების მკაცრად დაცვის შემთხვევაშიც კი. მის მიერ შექმნილი სახეები ყოველთვის ნამდვილი მგზნებარებით ხასიათდებოდნენ. იმედაშვილმა, ღრმად ჩასწვდა რა დათოს შინაგან სამყაროს, წარმოაჩინა იგი როგორც გმირული სულის, თავისუფლებისმოყვარე, თავისი ხალხის ქეშმარიტი შვილი, რომელიც ყოველთვის ვაჟკაცურად იცავდა სამშობლოს დამოუკიდებლობას.

თავად სუმბათაშვილი დადებითად აფასებდა იმედაშვილის თამაშს: „ქართულ თეატრში არიან საუკეთესო, პირველხარისხოვანი მსახიობები, ისინი კი არ თამაშობენ, არამედ ცხოვრობენ სცენაზე. მათ თამაშში ვერც ერთ უაღბ გრძნობას ვერ აღმოაჩენ. იმედაშვილის თამაში კი უბადლოა“¹⁰.

იმედაშვილის მცდელობები, ექსპერიმენტები, ძიებები ყოველთვის არ ყოფილა წარმატებული. მან მალე იწვინა პირველი მარცხისა და იმედის გაცრუებით გამოწვეული სიმწარე. ფიასკო განიცადა ფრანც მორისისა და ჰამლეტის როლების განსახიერებისას (1907—10 წ.წ.). მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მას გული არ აუყრია მსახიობობაზე, სასოწარკვეთას არ მისცემია. პირიქით, დიდი მონდობებით, ენერგიითა და გულმოდგინებით დაიწყო მუშაობა კარლ მორისის სახეზე (შილერი „ჟაჩაღები“, 1911 წ. ქუთაისი).

ეს სექტაკლი იმიტაც იყო ღირსშესანიშნავი, რომ იგი დადგა ქართული თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთმა გამოჩენილმა მოღვაწემ მიხეილ ქორელმა. ქორელთან შეხვედრას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ა. იმედაშვილისათვის, რომელიც მანამდე არ შეხებია პროფესიულ რეჟისურას. სწორედ ამ დროს იწყება საქართველოში რეჟისურის როლის გაძლიერება, თეატრალურ ასპარეზზე გამოჩნდა მთელი რიგი ახალგაზრდა რეჟისორებისა, რომლებსაც გავლილი ჰქონდათ



სამხატვრო თეატრის სკოლა: ვ. შალვაშვილი, ა. წუწუნავა, ა. ფალავა, მ. ქორელი

მ. ქორელი ვახლავა რეალისტური მიმართულების წარმომადგენელი ქართულ რეჟისურაში. სამხატვრო თეატრის პრინციპების პროპაგანდისტი, საქართველოში დადგმული მისი პირველივე სპექტაკლები უმაღლესი მნიშვნელობის მქონე ნაწარმები იქცა და ფართო რეზონანსი გამოიწვია თეატრალურ სამყაროში. პრესა აღნიშნავდა „რეალად ახალი, აქამდე უცნობი მიმართულების გამოჩენას“¹¹.

როგორც სამხატვრო თეატრის პრინციპების მიმდევარს, ქორელისათვის მთავარი მიზანი იყო სპექტაკლების ანსამბლურობის მიღწევა. პიესაზე მუშაობას მსახიობთან ერთად იგი მაგიდასთან კითხვით იწყებდა. რეპეტიციებს სცენაზე მხოლოდ მას შემდეგ გადიოდა, როცა ყოველი სახე ზედმიწევნით შესწავლილი და დაშუშავებული იყო, რასაც შემდგომ მოხდევდა მიზანსცენებზე მუშაობა. „თუ აქამდე მთავარი ყურადღება ექცეოდა მხოლოდ წამყვან მსახიობებს — იხსენებს ნუცა ჩხეიძე — ახლა მნიშვნელოვანი იყო ანსამბლი წამყვანი მსახიობებიც კი ვალდებული იყვნენ მასობრივ სცენებში მიედგოთ მონაწილეობა. თუმცა, პირველ ხანს ამ წამოწყებას ირონიით შეხვდნენ“¹². ეს გასაგებია, ვინაიდან ქართული თეატრი იმხანად არ იცნობდა რეჟისურას, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, არ იცნობდა იმ რეჟისურას, რომელიც გვევლინება პიესის, სპექტაკლის, სახის იდეური არსისა და ესთეტიკის წარმოჩენად. იმხანად რეჟისურის დანიშნულება მხოლოდ საორგანიზაციო ან ტექნიკური ფუნქციის შესრულება იყო, გამოიყენებოდა „სავატრო“ და „სამსახიობო“ რეჟისურა, რა თქმა უნდა, ასეთი რეჟისურა შორს იყო პროფესიული დონისაგან.

მიუხედავად იმისა, რომ იმედაშვილი მუდამ იყო სცენაზე მსახიობის პრიმატის მომხრე, მ. ქორელთან — ფართო განათლების მქონე უაღრესად კულტურულ, რეალისტური მიმართულების ნიშნულად მოღვაწესთან შეხვედრა დაეხმარა მას მიეგნო თავისი ძირითადი შემოქმედებითი თემისათვის, განესახიერებინა როლები, რომლებშიც სრულად გამოვლიანდა მისი, როგორც ტრაგიკული, გმირული პლანის მსახიობის შესაძლებლობები, გამოვლიანდა მისი ფსიქოლოგიზმისაკენ სწრაფვა, მისი ტემპერამენტი. „გრძნობდა რა კარგად დროის მოთხოვნებს, — აღნიშნავს ა. ვასაძე, — ა. იმედაშვილი დიდი გულიანობით და გაგებით ეკიდებოდა ყოველივე ახალს, პროგრესულს, ნოვატორულს, მაგრამ რეჟისურას თეატრში იგი გარკვეული უნდობლობით შეხვდა“¹². უფრო მოგვიანებით, იმედაშვილი მონაწილეობდა კ. მარჯანიშვილის და ა. ახმეტელის სპექტაკლებში, მაგრამ ამის შემდეგაც იგი ბოლომდე სცენაზე მსახიობის პრიმატის მომხრე დარჩა.

განსახიერებელ როლში თავისუფალი, დამაჭერებელი გარდასახვის საწინდარად მას საჭიროდ მიაჩნდა დაკვირვებულ, კვლევითი მუშაობა დრამატურგიულ ტექსტზე. ისევე როგორც სხვა როლებზე მუშაობის პერიოდში, კარლ მოორის სახეზე მუშაობისას იგი ღრმად ეცნობა შილერის შემოქმედებას, ეპოქას, კრიტიკულ ლიტერატურას, თავისი როლის გარდა, იგი შეისწავლის და აანალიზებს ყველა სხვა პერსონაჟის ხასიათს. იმედაშვილისთვის, მიუხედავად მისი მაღალი აქტიორული ტექნიკისა, უცხო იყო ზედპირული დახასიათება, გარეგანი დეტალების, მომგებიანი ეფექტური მომენტების ძიება. მისი ყველა გამომსახველობითი ხერხი მიმართული იყო გმირის სულიერი განცდების გამოსაუღენდად. კარლ მოორის სახეს იმედაშვილი გმირულ პლანში წყვეტდა და მასში შერწყმული იყო ორი საწყისი: გმირული და ლირიკული. იგი წარმოადგენდა აშბოხებულ,



წონასწორობიდან გამოსულ ახალგაზრდა ადამიანს ნათელი გონებითა და გულთა
 ღლი გულით, მისი გმარი ვერ ეგუებოდა ტირანიას, მწად იყო ნებისმიერ ფსად
 მოეპოვებინა იგი, თუმცა, ამავე დროს ვერ პოულობდა ბოროტების, უსამართ-
 ლობის, ტირანიის მოსპობის გზას. იმედაშვილი არ სჭერდებოდა თავის გმირში
 მხოლოდ გმირული პლანის გამოღენას და იყო რა დაკვირვებული ფსიქოლოგი,
 თავის ყურადღებას პერსონაჟის შინაგან სამყაროზე ამახვილებდა — წარმოადგენ-
 და მას, როგორც ღრმად მგრძნობიარე არსებას, რომელშიც ყველანაირი უსა-
 მართლობა ტკივილს იწვევდა. მისეული კარლის სახეში პარმონიულად იყო შერ-
 წყმული ლირაში, უსახლერო სიყვარული და სიმკაცრე, თავისუფლებისაკენ
 სწრაფვა და მეგობრობის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობა, მაშისადმი სიყვა-
 რული და ტირანიისადმი სიძულვანი. უდავოა, რომ გრძნობათა ასეთი ფართო
 გაზის შესრულება შეეძლო მხოლოდ და მხოლოდ მაღალი კლასის მსახიობს, რო-
 გორადაც შკვე ითვლებოდა იმხანად ა. იმედაშვილი.

1912—1913 წლებს სეზონი მან კვლავ ქუთაისის თეატრში გაატარა. მი-
 სი შემოქმედებითი პალიტრა გამდიდრდა ბევრი საინტერესო „სერიოზული რო-
 ლებით: უელსის პრინცი (ა. დიუმა „კინი“), კარლი (გ. ჰაუტმანი „შლიუცი და
 აუ“), ნაპოლეონი (გ. ბარას „ნაპოლეონა და ჟოზეფინა“), ლეისტერი (ფ. შილე-
 რის „მარიამ სტიუარტი“), ბელადორი (მ. მეტერლინიკის „და ბეტრისა“) და სხვა.

წარმატებას წარმატება მოსდევდა. კარლ შოროის განსახიერების შემდეგ
 მას დიდი აღიარება ხვდა ოდიპოსის როლში. ეს როლი ერთ-ერთი მწვერვალია
 არა მარტო ა. იმედაშვილის შემოქმედებისა, არამედ შთილი ქართული სამსახი-
 ბო ხელოვნების, რადგანაც მის მიერ წარმოდგენილი ოდიპოსის სახე ქართული
 თეატრის ფარგლებს სცილდება. თავისი მასშტაბურობით იმედაშვილის ოდიპოსი
 უტოლდება მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო მიღწევებს.

ანტიკური დრამატურგიით ქართული თეატრის დაინტერესება შემთხვევითი
 არ იყო. იგი გამოწვეული იყო თეატრალური ხელოვნების სავალალო მდგომარე-
 უბით არა მარტო საქართველოში, არამედ დასავლეთშიც. XX საუკუნის დასა-
 წყისში გაღრმავდა კულტურის დეკადანსი, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოს და-
 იწყო. თეატრი უარს ამბობს რეალიზმზე და დეკადანსის გავლენის ქვეშ ექცე-
 ვა. ანალოგიურ მდგომარეობაში იყო ქართული თეატრიც. სასოწარკვეთილების,
 უიმედობის გრძნობამ სცენაზეც დაახადგურა. პროგრესული თეატრალური მოღ-
 ვაწეები ამ მდგომარეობიდან გამოსავალს ეძიებდნენ. შეუძლებელი იყო, რომ
 ანტიკურ დრამატურგიას, ანტიკურ გმირებს თავიანთი „ჯანსაღი“, ამაღლებული
 იდეალებით მათი ყურადღება არ მიეპყროთ.

ამ პერიოდში, როდესაც დამკვიდრდა ადამიანის არსებობის წარმავლობის,
 დაღუპვის აუცილებლობა, წინააღმდეგობის გაწევის ამაოების თემა, ექვს გარე-
 შეა, ანტიკური ტრაგედიების დადგმას ახალი ნაკადი უნდა შემოეტანა იმედგაც-
 რუბელ საზოგადოებაში.

„სახალხო გაზეთის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული სტატიის ავტორი ენე-
 ბოდა რა თანამედროვე თეატრის მდგომარეობას, ლაპარაკობდა თანამედროვე სა-
 ზოგადოების სულიერ სილატაკეზე და მოუწოდებდა ახალი გზების ძიების, სცე-
 ნაზე ანტიკური ტრაგედიის განხორციელებისაკენ — „ანტიკური ეპოქის ადამი-
 ანი არაფერზე ორჭოფობდა, მისი მოქმედებები და აზრები ერთმანეთთან ჭარბო-
 ნიულად იყო შერწყმული, მას არ აღეღებოდა ის ექვები, დღეს რომ გულს უყ-
 ლავს თანამედროვე ადამიანს“¹³ — ასკვნის ავტორი. ის, რაზეც წერდნენ, ფიქრობ-



დენენ, რასაც ანტიკური თეატრის გენიალური ოსტატები თავიანთ თანამედროვე მსახივრებთან ერთად ასწავლიდნენ, საუკუნეების მანძილზე მუდმივ ღირებულებას ინარჩუნებდნენ. უდავოა, რომ ანტიკურ ღრმანტურგოას აქვს უზარმაზარი იდეური და ესთეტიკური ღირებულება, რომელიც უწინარესად მისი ქემშიარტი ხალხურობითა და ჰუმანიზმით განისაზღვრება.

ამრიგად, 1913 წელს, ქუთაისის თეატრის სცენაზე „ოიდიპოს მეფის“ პრემიერა შედგა. სპექტაკლი დადგა მ. ქორელმა. ბევრს ეკვი ეპარებოდა ა. იმედაშვილის წარმატებაში — იხსენებს ნ. ჩხეიძე. — მიუთითებდნენ რა მის ნაკლებად წარმოსადგე გარეგნობაზე, რომელიც არცთუ ისე ხელსაყრელი იყო ანტიკური გმირის წარმოსადგენად. მაგრამ, აი, სცენაზე გამოჩნდა ოიდიპოსი — იმედაშვილი. მსგავსი ცოცხალი ქანდაკებისა, ღამაში, ამაყი, დახვეწილი. წარმოსადგეი. გაუგებარი იყო, სად გაქრა მისი სიტლანქე, მოუქნელობა, უღამაზო სახე, დიდი ცხვირი. მსგავსი მე იგი არც აღრე, არც შემდგომ არ მინაზავს¹⁴. ა. იმედაშვილმა შექმნა მამაცი, ძლიერი ადამიანის სახე, რომელმაც უდიდესი მსხვერპლი გაიღო თავისი ხალხის ხსენსათვის და, გადაიტანა რა ღრმა ცხოვრებისეული ტრავედია, სულის სისპეტაკე შეინარჩუნა. მისმა ოიდიპოსმა გაბედა უმაღლესი ძალის — ბედისწერის მიერ ადამიანის დამონების წინააღმდეგ ჯანყი, არაფრად ჩააგდო და შედგრად შეებრძოლა მას. მისი ოიდიპოსი, უპირველეს ყოვლისა, იყო ამაყი, დიდებული, მაგრამ ამავე დროს ტანჯული, გაწამებული ადამიანი, მართალია, უბედურებამ მოდრიკა მისი ოიდიპოსი, მაგრამ იგი არ შეეცა სასოწარკვეთილებას, პესიმიზმს, იგი წარმოგვიდგა როგორც ძლიერი პიროვნება, რომელსაც ძალუქს პასუხი აგოს თავის საქციელზე. იტანებოდა მისი წინააღმდეგობრივი, მაგრამ ძლიერი ხასიათი, რომელშიც ფიზიკელი გონის ძალა შერწყმული იყო სიფიცხესთან და ამავე დროს იგი იყო ჰუმანური, მომთმენი, კეთილი. აღმოჩნდა რა თავისდაუნებურად საკუთარი ხალხის უბედურების საბაბი, ოიდიპოსი-იმედაშვილი ჰპოვებდა საკუთარ თავში ძალას ბრძოლისათვის და შედგრად აღუდგებოდა ყველანაირ წინააღმდეგობას. იგი ბედისწერას ადამიანისათვის მისაწვდომ ყველა საშუალებით ებრძოდა. ამ როლში ა. იმედაშვილმა მიადწია ფორმის და შინაარსის უბაღლო შერწყმას, რის შედეგადაც აღწევდა მონუმენტალურ უღერადობას. მსგავსი შესრულება ქართულ თეატრში იშვიათი იყო, იგი მაყურებლის ცნობიერებაში ადამიანის უძლეველობის იდეას აღვივებდა. სწორედ ამიტომ ჰქონდა, სულიერი კრიზისის პერიოდში შექმნილი ოიდიპოსის სახეს ასეთ ფართო, არნახული რეზონანსი, ოიდიპოსის როლი წარმოადგენდა მეორე მწვერვალს ა. იმედაშვილის შემოქმედებაში და თითქმის ოცდახუთი წელი ცოცხლობდა ქართულ სცენაზე, ხორავას ოიდიპოსამდე მას ღირსეული მემოქმე არ ჰყოლია.

ოიდიპოსის შემდეგ მის შემოქმედებაში ერთგვარი პაუზა გაჩნდა. ეს მრავალი მიზეზით იყო გამოწვეული: ხანძრით ქარაული ღრამის შენობაში, საინტერესო დაღამების ნაკლებობით, დაძაბული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარებით და სხვა. მაგრამ იგი დროს ამაოდ როდი ფლანგავდა: ინტენსიურად მუშაობდა ერთ-ერთ ყველაზე სასურველ, სავარდელ სახეზე — ოტელოზე. ამ როლის შესასრულებლად იმედაშვილი საქმოდ დიდხანს ემზადებოდა. რაგინდ განსხვავებული არ უნდა ყოფილიყო ა. იმედაშვილის მიდგომა როლებისადმი, განსაკუთრებით კლასიკური რეპერტუარისადმი, მის მიერ წარმატებით შესრულებული ყველა სახე ყურადღებას იქცევდა ინტერპრეტაციის სიახლით და თავისებურებით. ამ თვალსაზრისით, გამოწკლის არც ოტელო წარმოადგენდა, მან არ დაარღვია არსებული ტრადიციის ფარგლები, მაგრამ მაინც მონახა საკუთარი გზა და ახალი



ფურცელი გადაშალა ოტელოს სასცენო ისტორიაში. პრემიერა 1915 წელს
 მისს გაიზარა, იმედაშვილი არ იყო დარწმუნებული წარმატებაში და ძალიან
 დღავდა. თუმცა, ამოდ, ოტელომაც მას კვლავ დიდი გამარჯვება მოუტანა.

იმედაშვილი-ოტელო არ გვევლინებოდა სცენაზე იმპოზანტურ, დიდებულ
 მხედართმთავრად. ის იყო ჩაფიქრებული, თავისთავში ჩადრმავებული, დინჯი,
 ქარმაგი მამაკაცი, არც მგზნებარე შეყვარებული იყო. მისი სიყვარული გამოც-
 დილი, არცთუ ახალგაზრდა კაცის უყანასკნელი, ყველაზე ბედნიერი სიყვარული
 იყო, ამ სიყვარულში უფრო მეტი ნაღველი და უიმედობა იყო, ვიდრე ნეტარე-
 ბა. ასეთი ოტელო ვერ იქნებოდა გულუბრყვილო „დიდი ბავშვი“, მიმნდობი
 ადამიანი, იმედაშვილი, პირველ ყოვლისა, ხაზს უსვამდა მისი სულის სიმშვიდეს.
 უჭერებს რა იავოს, მისი ოტელო წამით კარგავს თავშეკავებას, ფეთქდება, აღ-
 შფოთება ვუფლებს. ადგილს ვერ პოულობს. და მინც არა სჭერს! ან როგორ
 დაიჭერს?! ეს ხომ უკვე კრახს ნიშნავს. კრახს სიყვარულისა, რწმენისა, საერ-
 თოდ ცხოვრებისა. თუ დეზდემონას სიყვარულმა მის წინაშე ახალი სამყარო გა-
 დაშალა — სილაშაის და პარმონის სამყარო, რამაც მის სულში ქაოსი შეცვა-
 ლა, ახლა ეს ყველაფერი მან სამუდამოდ უნდა დაკარგოს. მაგრამ მისი ოტელო
 რჩება დეზდემონასადმი სიყვარულის ერთგული მაშინაც კი, როდესაც აღარ სჭე-
 რა მისი. ოტელო მკვლელობას აფექტში რაღი ჩაიდენს. პირიქით, ეს სრულიად
 შეგნებული აქტია, რაც სრულიად სამართლიან სასჯელად მოაჩნდა: ხომ სჭეროდა
 დეზდემონასი, მთელი მისი ცხოვრების აზრი ხომ დეზდემონას პიროვნების ირგ-
 ვლივ იყო კონცტრირებული. და როცა დაკარგა მისდამი რწმენა, მან საერთოდ
 უკვლავისადმი რწმენა დაკარგა. სწორედ ამაში იყო იმედაშვილის ოტელოს
 ტრაგედია.

ერთ-ერთი რეცენზენტი წერდა: „იმედაშვილის თამაში აღსაყვება ამაღლე-
 ბული პათოსით, მისი გამოშასხველობითი ნერხები საკმაოდ თავშეკავებული და
 მკაცრია. მან სრულიად ახალი სახე შექმნა. იგი არაფერში არ ბაძავს თავის წინა-
 მორბედებს, არ იმეორებს მათ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იმედაშვილი ამ
 კლასიკური სახის ღირსეული შემსრულებელია“¹⁵. გაცილებით გვიან, 1940 წელს,
 ნახა რა ა. იმედაშვილის ოტელო, თეატრმცოდნე დ. ტალნიკოვმა მას აღფრთოვა-
 ნებული სიტყვები უძღვნა: „ოტელო-იმედაშვილის ტრაგედია სიმართლის ტრაგე-
 დიაა, რომელიც სიცრუის მიერ დათრგუნული აღმოჩნდა. ეს პათოსანი მეომრის
 ტრაგედიაა, რომელიც მოატყუა უპრინციპო ცინიკოსმა ადამიანმა“¹⁶.

ა. იმედაშვილი არ ზღუდავდა თავის ხელოვნებას ტრაგიკული მსახიობის
 ჩარჩოებით, რაზეც მიუთითებს მისი აქტიური მონაწილეობა ოპერეტებში. 1917,
 წელს მან დიდი წარმატებით შეასრულა არშინ-მალღანის პარტია. თავისი ინდი-
 ვიდუალური მონაცემებით იგი, რასაკვირველია, ოპერეტის არტისტი არ იყო,
 მაგრამ მისმა ნიჭის მრავალფეროვნებამ, კარგმა ხმამ და სმენამ წარმატება მო-
 უტანეს ოპერეტებშიც. „ამ ნიჭიერ მსახიობს, — წერდა ტასო აბაშიძე, — კარ-
 გად გამოსდიოდა კომედიური როლებიც. რამდენ ათას მაყურებელს გაუგონია
 იმედაშვილის გულიდან ამოხეთქილი ოტელოს კვნესა, რომელიც ოკეანეს ღელ-
 ვას მოაგონებდა. გაუგონია და ცრემლიც უღვრია. ამავე მაყურებლებს უფლებს
 შქონდათ დახვანათ, ცინიათ, ხედავდნენ რა ამავე მსახიობს არშინით ხელში
 მხიარულად მომღერალს“¹⁷.

ოტელოს შემდეგ, თითქმის ხუთი წლის განმავლობაში, 1921 წლამდე, მას
 მონაწილეობა არ მიუღია რამდენაღმე ღირსშესანიშნავ დადგმაში. განსაკუთრებუ-



ლი მნიშვნელობა ჰქონდა მისთვის კ. მარჯანიშვილთან და ა. ახმეტელთან შეხვედრას. სამწუხაროდ, ეს შეხვედრები ხანგრძლივი არ იყო, რადგან იმედაშვილი კვლავ რჩებოდა სცენაზე მსახიობის პრიმატის მომხრედ და რეჟისორად. მკაცრად აგებულ სპექტაკლებში მონაწილეობა, გარკვეული აზრით, ეწინააღმდეგებოდა ის შემოქმედებით მარწამს, მაგრამ სცენის ამ კორიფებთან შეხვედრას უკვადოდ არ ჩაუვლია. მარჯანიშვილსაც და ახმეტელსაც ბრწყინვალედ ჰქონდათ გაცნობიერებული, რომ შეუძლებელია იყო ახალი თეატრის აგება ცარიელ ადგილზე. ქართული თეატრის მიერ ათწლეულების განმავლობაში დაგროვილი გამოცდილების გაუთვალისწინებლად. იწვევდნენ რა ა. იმედაშვილს თავის სპექტაკლებში მონაწილეობის მისაღებად, მათ სურდათ ეზიარებინათ ახალგაზრდა, ნაკლებად გამოცდილი მსახიობები გამოჩენილი ტრაგიკოსის ხელოვნებისათვის.

შ. დამაშიძე იხსენებს: „ახალგაზრდობა ხშირად იკრიფებოდა იმედაშვილის სახლში. ჩვენ ცხარედ, ბევრს ვკამათობდით სხვადასხვა როლზე და როცა იმედაშვილი ექსტაზამდე მიდიოდა, ჩვენ მოწმენი ვხდებოდით ამ დიდი მსახიობის ბრწყინვალე მონოლოგების“¹⁸.

ა. იმედაშვილის შემოქმედებაში ახალი ნაკადი შეიტანა კინემატოგრაფთან და მის ნიადაგზე კ. მარჯანიშვილთან ახალმა შეხვედრამ. 1924 წელს მარჯანიშვილმა იგი ფილმის „ქარიშხლის წინ“ გადაღებაზე მიიწვია. იმედაშვილსათვის ეს არ იყო პირველი შეხვედრა კინემატოგრაფიასთან. იგი მონაწილეობდა პირველ ქართულ ფილმებში „არსენა ჭორჭიაშვილი“, „ამოცი“, „გიული“, „ელისო“, „კრაზანა“, „არსენა მარაბდელი“ და სხვა.

ა. იმედაშვილის თანამედროვეთა გაკვირვებას იწვევდა მისი ინტერესების მრავალფეროვნება. იგი იყო მსახიობი, რეჟისორი, მთარგმნელი, დეკლამატორი. ყველაფერი, რასაც ის ხელს ჰკიდებდა, მისთვის ხანმოკლე გატაცება არ იყო. მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, იგი მაინც მსახიობი იყო — ნიჭიერი და განუშეორებელი.

1 ა. იმედაშვილი. მოგონებები, თბილისი. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1968, გ. 17.

2 ი. გრიშაშვილი. ძველ თეატრში. თბ., „ხელოვნება“, 1948 წ., გვ. 20.

3 ე. გუგუშვილი. თეატრალური პორტრეტები. თბ., „ლიტ. და ხელ.“, 1968, გვ. 89.

4 ა. იმედაშვილი. „მოგონებები“, თბილისი, „ლიტ. და ხელოვნება“, 1968, გვ. 33.

5 ჰ. ფრანგიშვილი. რაც გამახსენდა და განვიცადე. თბილისი, „ლიტ. და ხელ.“, 1963, გვ. 183.

6 თეატრალური მუზეუმის ფონდი № 6—13662.

7 ა. იმედაშვილი. მოგონებები, თბილისი, „ლიტ. და ხელოვნება“, 1963, გვ. 41.

8 ე. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი „ისკუსტო“, მ. 1979, გვ. 21.

9 ჰ. ფრანგიშვილი. რაც გამახსენდა და რაც განვიცადე. თბილისი „ლიტ. და ხელოვნება“, 1963, გვ. 183.

10 „თეატრი და ცხოვრება“, 1916, № 26, გვ. 13—14.

11 ნ. ჩხეიძე. მოგონებები, თბილისი, „ხელოვნება“, 1950, გვ. 107—108.

12 ა. ვასაძე. მოგონებები, თბ., ს. თ. ს. 1977, გვ. 71—72.



- 13 „სახალხო გაზეთი“, 1912, 3 ოქტომბერი.
- 14 ნ. ჩხეიძე. მოგონებები, თბ; „ხელოვნება“, 1950, გვ. 111.
- 15 „სახალხო ფურცელი“, 1915, № 281.
- 16 დ. ტალინკოვი. „ოტელო“ ქართულ სცენაზე, „თეატრი“, 1940, № 13.
- 17 თეატრალური მუზეუმის არქივი, ფონდი I. საქმე № 14 (12938)
- 18 შ. ღამბაშიძე. მოგონებები, თბ; „ხელოვნება“. 1973, გვ. 195.

მუშუ გომართელი

ჩოხატაურელთა ახალი სპექტაკლი

ჩოხატაური მდიდარი თეატრალური ტრადიციების მქონეა. აქ პირველი სპექტაკლი 1885 წლის 3 ნოემბერს სკოლის შენობაში გაუმართავთ, წარმოდგენიათ გ. ერისთავის 3 მოქმედებიანი კომედია „ძუნწი“ და აკ. წერეთლის ვოდევილი „ბუტიანობა“. როგორც პირველი, ისე მეორე სპექტაკლი მყურებელს გულთბილად მიუღია.

ჩოხატაურელი სცენისმოყვარეები დიდი ხალისით მოჰყიდებიან საქმეს. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მათგანი თეატრს არც კი იცნობდა, მაინც მშვენივრად შეუსრულებიათ თავიანთი როლები, ესენი იყენენ: ვ. ლომსაძე, ა. წულაძე, თ. კალანდაძე, ე. ქლენტი, ე. უშვერიძე, პ. ბერძენიშვილი და სხვები.

ღაბა ჩოხატაურში პირველი სპექტაკლები საქველმოქმედო მიზნით იმართებოდა. მყურებელი გულთბილად იღებდა ამ წარმოდგენების ხშირად გამართვის სურვილს. ამ პერიოდში წარმოდგენების დადგმას უმეტესად შემთხვევითი ხასიათი ჰქონდა. იმართებოდა ღია ცის ქვეშ, სკოლის შენობაში, ან პროგრესულად მოაზროვნეთა ოჯახებში.

ჩოხატაურის თეატრალურმა წარმოდგენებმა გარკვეული როლი შეასრულეს მასების ავითმუნების ჩამოყალიბებაში. თეატრი პროგრესულ აზროვნების ტრიბუნად იყო გადაქცეული, ამხელდა

და მზის სინათლეზე გამოჰქონდა მათგანდელი წესწყობილების უკანონობა და ხალხს მის წინააღმდეგ საბრძოლველად მოუწოდებდა.

ჩოხატაურის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა სტუდენტი ახალგაზრდობა. სტუდენტები დიდი პატივისცემით და საყვარულით სარგებლობდნენ. ისინი ხშირად მართავდნენ წარმოდგენებს, განსაკუთრებით ზაფხულის თვეებში, არდადეგებზე ღია ცის ქვეშ. ეწყობოდა ალეგრო-სალამოები, ბერიკაობა-ყუენობა.

საქართველოში ფართოდ გავრცელდა ლიტერატურული გასამართლება, რომელიც 1910 წლიდან რუსეთსა და საზღვარგარეთ სასწავლებლად ნამყოფმა ახალგაზრდებმა შემოიტანეს. მას კულტურულ-საგანმანათლებლო და შემეცნებითი ხასიათი ჰქონდა. საზოგადოება დიდ ინტერესს იჩენდა ამ ღონისძიებებისადმი. ლიტერატურული გასამართლება ეწყობოდა გამოჩენილი ქართველი მწერლების, თეატრალური მოღვაწეების, იურისტების ინიციატივითა და უშუალო მონაწილეობით. სხვებს არც ჩოხატაურის ახალგაზრდები ჩამორჩნენ და 1912 წლის 20 ივლისს ლიტერატურული გასამართლება მოეწყო. გასამართლეს ჯგ. ნინოშვილის „ქრისტინეს“ გმირები. ეს გასამართლება იმდენ იყო ღირსშესანიშნო



ნაყო, რომ საზოგადოება, რომელმაც ქრისტიანე ამორალურ მდგომარეობაში დაიყვანა, ბრალდებულად არ იქნა მიჩნეული. ეს იყო წინგადადგმული ნაბიჯი. იმავე დღეს სცენისმოყვარეებმა წარმოადგინეს ეგ. ნინოწვილის „ქრისტიანე“ (გადმოკეთებული პ. ირეთელის მიერ). შემოსული თანხა მოხმარდა წიგნსაცავ სამუშაოზე.

ჩოხატაურის სახელმწიფო თეატრმა, რომელმაც თითქმის რამდენიმე წელი იარსება, ვარკვეული როლი შეასრულა რაიონის კულტურულ ცხოვრებაში. დღეს მის ტრადიციებს აგრძელებს სახალხო თეატრის ნიჭიერი კოლექტივი, რომელიც 1968 წელს ზემოდადგინული თეატრის ბაზაზე შეიქმნა.

თეატრი ფეხდაფეხ მიჰყვება ჩვენი ხალხის ცხოვრებას და იდეურად სრულყოფილი სპექტაკლებით აქტიურად ეხმარება თანამედროვეობას.

თეატრის დასში გაერთიანებულია როგორც ძველი ისე ახალგაზრდა თაობის ნიჭიერი მსახიობები, რომლებიც ყველანაირად ცდილობენ ღირსეულად განაგრძონ ტრადიციები, აამაღლონ სამშემსრულებლო ოსტატობის დონე. ამის დასტურია ბოლო ნამუშევარი — ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“. ნ. დუმბაძის ამ ნაწარმოებმა მრავალი თეატრის სცენა მოიარა. მოსალოდნელი იყო, რომ ჩოხატაურის თეატრი ვერ ასცდებოდა სხვა სპექტაკლების ზეგავლენას, მაგრამ დამდგმელის — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ილია არობელიძის გემოვნებით, მხატვარ ჯემალ ცინცაძის უაღრესად სადად და ორიგინალურად გადაწყვეტილი მხატვრობით, ავთანდილ მახარაძის მუსიკალური გაფორმებით სრულიად განსხვავებული წარმოდგენა ვიხილეთ.

სპექტაკლმა თავისი სცენური კულტურით, ანსამბლურობითა და იდეური სიმახვილით დიდი სიამოვნება მოანიჭა მაყურებელს. კონკრეტულ ადამიანთა

კონკრეტულ პრობლემების ჩვენს სპექტაკლს მაყურებელი მიჰყავს ანტირი ყოფის მარადიულ და გადაუჭრელ პრობლემასთან — დანაშაულის და სასჯელის პრობლემასთან, რომლის ეთიური თუ ფსიქოლოგიური ასპექტების კვლევა ხელოვნების და აზროვნების მარად აქტუალურ და ურთულეს მომენტს წარმოადგენს.

სპექტაკლი ხაზს უსვამს იმ საფრთხეს, რომელსაც ადამიანში ეთიკური იდეალის დაკარგვა ან არარსებობა ჰქვია და რომელიც პიესის გმირთა მორალური კრახისა და ტრაგედიის მიზეზად გვევლინება.

ამგვარ რეჟისორულ ქარგაზე აგებული გმირთა მკვეთრი სახეები და ხასიათები და მიღწეული იშვიათი პარმონა სპექტაკლის ცალკეულ კომპონენტებს შორის. მაყურებლას წინაშე იშლება სრულყოფილ სახეთა ვრცელი პანორამა — დაწყებული ზედამხედველით და ტიგრან გულოიანიტ დამთავრებული.

აღნიშვნის ღირსია მოყვარული მსახიობების ვ. ბუბუტიშვილის, გ. ცინცაძის, ნ. გურაელიძის, გ. სახარულიძის, ტ. შარაშენიძის, ე. ჩიჩუას, მ. ჟღენტის, მ. გიორგაძის, ცინცაძის და სხვათა მიერ შექმნილი შთამბეჭდავი სცენური სახეები.

რა თქმა უნდა, სპექტაკლი უნაკლო არ არის. ზოგჯერ დუნდება რიტმი, მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს მეტყველების კულტურას, მაგრამ ყოველივე ეს მაინც უმნიშვნელოდ გამოიყურება სპექტაკლის საერთო ღირსებათა ფონზე.

წარმოდგენა შთააგონებს მაყურებელს, რომ ვიდრე ქვეყანაზე ჯერ კიდევ არსებობენ ბოროტმოქმედნი, სასჯელიც აუცილებელია. ფინალურ სცენაში კანონიერად გამართლებული ზაზა ნაკაშიძის საკნადან გასვლა მაყურებელს ერთხელ კიდევ განუმტკიცებს სიკეთის, პატიოსნების, სიმართლისა და კეთილშობილების გამარჯვების რწმენას.

«ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ»)

№ 5 (195) 1992 Г. ТБИЛИСИ

Редактор **ГУРАМ БАТИАШВИЛИ**

გარეანის პირველ გვერდზე:

სცენა კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან
«კალგულა». ცეზონია — ნ. კასრაძე, კალიგულა — რ. ჩხიკვიშვილი.

გარეანის მეორე გვერდზე:

ვერიკო ანჯაფარიძის ბრინჯაოს მემორიალი მთაწმინდის მანსიონში. ავტორი
გ. შვცაცაბაია.

გარეანის მესამე გვერდზე:

ვერიკო ანჯაფარიძისა და მიხეილ ჭიათურელის სახლ-მუზეუმის ერთ-ერთი დარ-
ბაზი.

გარეანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან
«ქერიეთა ნუგვეისმცემელი».

ტექნიკური რედაქტორი

მხატვარი

მამუკა ბერძენიშვილი

სოფიო სალუქვაძე

კორექტორი

მარინე ვასაძე

გაზეთა წარმოებას 18/IX—92 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20/X—92 წ.

საარტიკულო-სავაჭრომცემლო თაბახი 6,35

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆.

შეკვეთა № 821

ტირაჟი 1500

ფასი — ხელისმომწერთათვის — 2 მან.

საცალო ვაჭრობაში — 3 მან.

ინფორმაცი 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი - 380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-95.
განყოფილებების 98-75-29.

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ცეტკინის ქ. № 133.

Типография Союза театральных деятелей Грузии, Тбилиси

ул. Кл. Цеткин № 133.



6188/12

ՀԱՄԱԵՆԻ
ՖՈՒՏՅԱՆ

