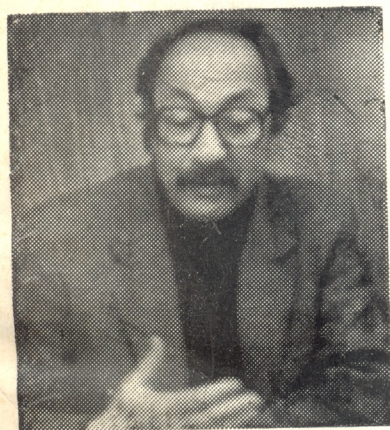


F-567
1998

თეატრი და ცხდულება

1998
№ 1

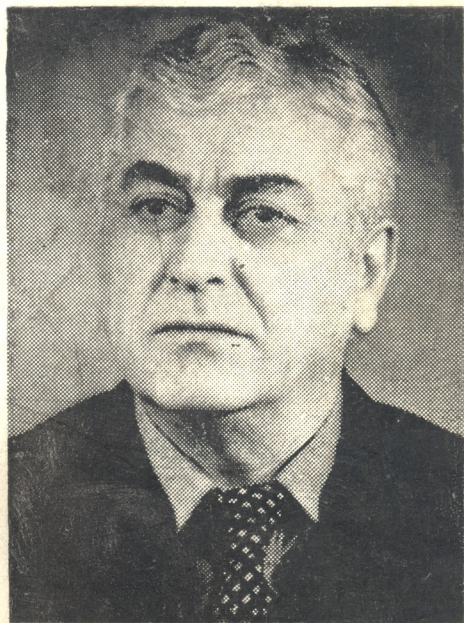


ბობი ბეგევიძე

75

რამაზ ჩხიკვაძე

70



თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

გოგი ალექსიძე,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ვასილ კიკნაძე,
როზერტ სტურუა,
გიორგი შავთარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
თემურ ჩხეიძე,
თამაზ ჰილასაძე.

1

1998

ინანზარი
თებერვალი

1919—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950—1990 „თეატრალური მოამბე“

შ ი ნ ა ა რ ს ი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის	
მესამე ყრილობა	8
ქართული თეატრის დღე	24
კოტე მარჯანიშვილის სახელობის	
კრემიის ლაურეატები	25
საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის	
ყოველწლიური კონკურსი: „სეზონის	
საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“	
(1996—97 წლების სეზონი)	25
ს კ ე მ ტ ა კ ლ ი ბ ი	
ახალი ოპერის პრემიერა	27
პირა კიწმარიშვილი — „სეყვარული	
თვლებს ქვეშ“	30
დავით კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ ქუთა-	
ისის ლ. მესხიშვილის სახ.	
თეატრის სცენაზე	38
ფიჭრია ყუზუბაშვილი — ვნება, ხელოვნება	
და „ფრანცის ვნებანი“	43
მანია აბრამიშვილი — ფესტივალის	
შედეგები	46
მეღვა კუჭუხიძე — გიგა ლორთქიფანიძის	
თაობაზე	50
გიორგი ხუბუაშვილი — დაგვიანებული წე-	
რილი გიგა ლორთქიფანიძეს	53
სომ კავშირის პლენუმი	58
ვახტანგ ტაბლიაშვილი — მარგარიტა	
გოგოლაშვილი	59
ი ს ტ ო რ ი ა	
მანანა თევაძე — სცენური სივრცის პრობ-	
ლემა სანდრო ანტელის შემოქმედებაში	60
მარიკა ნადარეიშვილი — ერთი მხატვრულ-	
კომპოზიციური პრინციპის შესახებ	
ს. პროკოფიევის თეატრალურ მუსიკაში	70
ნანა დოლიძე — შემოდგომის აზნაურების	
დაკარგული სამოთხე	74
ნანა შარშიძე — ა. ბერგის საოპერო დრამა-	
ტურების ტრადიცია გერმანულ მუსი-	
კალურ თეატრში (ბ. ა. ციმერმანის	
„ჩარისკაცების“ მაგალითზე)	81
მ ი მ უ ა რ ე ბ ი	
გიგა ჯაფარიძე — სადაც საჭირო ვიყავი	92
ნინო რამიშვილი: ცეკვა სიცოცხლე	103
გ ა მ ო თ ხ ე ჳ ე ბ ა	
ნინო შვანგირაძე	110
ბრისტან ქველიძე	111

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მისამე ყრილობა

1997 წლის 10 ნოემბერს გაიმართა
სიმე მისამე ყრილობა.

ყრილობა გახსნა თეატრის მოღვაწეთა
კავშირის თავმჯდომარის პირველმა მო-
ადგილემ ანზორ ქუთათელაძემ. მან ყრი-
ლობას აცნობა, რომ 220 დღეღვატიდან
რეგისტრაცია გაიარა 198-მა. ამდენად
ყრილობა უფლებამოსილი იყო შედგო-
მოდა მუშაობას.

მტკიცდება ყრილობის დღის წესრიგი:

1. საქართველოს თეატრის მოღვაწე-
თა კავშირის გამგეობისა და სარევიზიო
კომისიის ანგარიში;

2. ცვლილებები კავშირის წესდებაში;

3. საქართველოს თეატრის მოღვაწე-
თა კავშირისა და კულტურის სამინისტ-
როს ერთობლივი დებულებების დამტკიც-
ება თეატრების მუშაობის შესახებ;

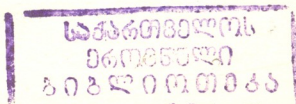
4. სიმე გამგეობისა და თავმჯდომა-
რის აჩვენებები. საანგარიშო მოხსენებით
ყრილობის წინაშე წარსდგა სიმე კავში-
რის თავმჯდომარე, სახალხო არტისტი,
შ. რუსთაველისა და სახელმწიფო პრე-
მიების ლაურეატი გიგა ლორთქიფანიძე.
მან თქვა:

— ბევრი ვიფიქრე, როგორ ამეგო დღევანდელი ჩემი გამოსე-
ლა, რადგან იმდენი პრობლემა დაგროვდა თეატრში, რომ ძნელია
ყველაფერი მოიცვა. ამიტომ ჩემი გამოსელა მოკლე შესაჯალ სი-
ტყუად ჩაითვალოთ. შემდეგ თავს უფლებას მივიციმ კომენტარების
სახით ჩაგერთო დისკუსიაში.

მრავალი წელია თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე
ვარ, მაგრამ ასეთი რთული პერიოდი არც კავშირისა და არც თე-
ატრის ცხოვრებაში არ მახსოვს. შეიქმნა დამოუკიდებელი საქარ-
თეგლოს სახელმწიფო და ჩვენ ახალ პოლიტიკურ-სოციალურ
ეითარებაში აღმოაჩნდით. როგორც ყველა დარგში, ასევე ჩვენი,
ხელოვნების დარგშიც, საბაზრო ეკონომიკა შემოიჭრა. გაჩნდა ახა-
ლი ეკონომიკური ურთიერთობები. დაჯგდით თუ არა მათ მზად?
სწორედ ამის შესახებ მსურს ყველამ ერთად ვიმსჯილოთ. ჩემი
აზრით, შეუძლებელია ამისათვის მომზადებულები დაოფილიყავით.
ახალმა ეითარებამ შექმნა საშიშროება თა იყო პროგნოზიც, რომ
კულტურას განადგურება, თეატრებს შემცილება ელოდა.

ყოველგვარი პათეტიური, რომანტიული ზიანწილობის გარეშე
მინდა განვაცხადო, რომ ქართულმა თეატრმა განგლო გმირული
ხუთი წელი, ამ სიტყუის სრული მნიშვნელობით, განგლო აუტა-
ნელ პირობებში. სიცივისა თუ უშუაქობაში, საშინელ მატრიალურ
დაჭირებაში. მაგრამ ჩვიდა საბედნიერთ. განგლო უდანაქარგოდ.
როგორც თეატრების რაოდენობის, ისე მხატვრული დონის მხრივ.
ყოველივე ეს დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს სახელმწიფოს. იგი

ყრილობის სტენოგრაფიული ანგარიში.



ყოველნაირად უნდა დაეხმაროს თეატრის მოღვაწეთ და ხელი შეუწყოს შემოქმედებით მუშაობაში. ჩვენ შესანიშნავად გვესმის, რას ნიშნავს პალტოებში, ქუროთუკებში და ხელთათმანებში რეპეტიციებს ჩატარება, როცა მსახიობსაც და რეჟისორსაც არ ყოფნით ხელფასი ტრანსპორტის ხარჯებისათვის. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ჩვენ ორმაგი გამოძახების პროფესია გვაქვს. ე. ი. ორჯერ მივდივართ სამსახურში — თეატრში: დილის რეპეტიციაზე და საღამოს სპექტაკლზე. მხოლოდ და მხოლოდ პროფესიისადმი ფანატურმა სიყვარულმა შეაძლებინა ქართველ მსახიობს შეინარჩუნებინა თეატრი. გვინახავს რა პირობებში ატარებდა რეპეტიციებს მედეა კუჭუხიძე. ასევე იყვნენ სხვა რეჟისორებიც. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს გმბობის ტოლფასია. სხვანაირად წარმოუდგენელი იქნებოდა ჩვენი ცხოვრება. ცხოვრება კი რანაირც არ უნდა იყოს, სოციალური, თუ პოლიტიკური თვალსაზრისით, ქართველ კაცს უთეატროდ, კულტურის გარეშე არ შეუძლია. ჩვენს ხალხს ოდიტ-განვე მიაჩნდა, რომ ქართული თეატრი ის ტაძარია, საიდანაც ქართული სიტყვა ისმის. მეფის რუსეთის დროს თეატრი ის ადგილი იყო, საიდანაც ისმოდა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ყიყინა, ამ სიტყვის სრული გაგებით. თუ ჩვენ გადავხედავთ ცარიზმისა და საბჭოთა პერიოდის ქართული თეატრის ცხოვრებას, დავინახავთ, რომ თეატრი მუდამ დისიდენტური იყო, მართალია. ხელისუფლებისადმი დიტირამბებიც გაისმოდა, მაგრამ ქართული თეატრის ძირითადი დანიშნულება ყოველთვის იყო თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისაკენ სწრაფვა. ეს ხან დაფარული იყო სპექტაკლში, ხან კი — აშკარად ჩანდა. სწორედ ამ მიზნით იღმებოდა სპექტაკლები, რაც იწვევდა სახელმწიფო ორგანოების მხრიდან თავდასხმებს, განრისხებას. აკრძალვებს. არ შემიძლია სიამაყის გრძნობით არ გავიხსენო, რომ გარკვეულ პერიოდში, როცა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის სათავეში ბატონი ედუარდ შევარდნაძე მოვიდა. არ იყო არც ერთი აკრძალული სპექტაკლი, არც ერთი არდაბეჭდილი წიგნი და არც ერთი არგაშვებული ფილმი. იყო შეტაკებები, კამათი. მაგრამ მაინც საღი აზრი იმარჯვებდა. დღესაც ღრმად ვარ დარწმუნებული ამაში. მე მიწევს ყოფნა საკანონმდებლო ხელისუფლებაში და ვიცი, რომ ქვეყნის ხელმძღვანელობა და თითოეული პასუხისმგებელი პირი ცდილობს ყველაფერი გააკეთოს იმისათვის, რომ ქართული კულტურა გადარჩეს. ყველასათვის ცნობილია ედუარდ შევარდნაძის სიტყვები: „საქართველომ უნდა გადაარჩინოს ქართული კულტურა, ქართული კულტურა გადაარჩინს საქართველოს“. მაგრამ ახერხებს ამას ხელისუფლება? — ჯერჯერობით ვერა.

ამ ცოტა ხნის წინათ მე და ბატონი ვალერი ასათიანი მთავრობის სხდომაზე გახლდით. სადაც მომავალი წლის ბიუჯეტს ამტკიცებდნენ. ისევ და ისევ ბრძოლა იმისათვის, თუ როგორ გამოვგლიჯოთ თითოეული თეთრი, თითოეული ლარი კულტურისათვის.

ქართული კულტურა მოუშაადებელი შეხედა ახალ დროს. ახალმა ურთიერთობებმა იმდენი ცვლილებები მოიტანა, რომ ამჟამად ჩვენი უმთავრესი საზრუნავია, არ გაიწიროს ქართული კულტურა, ქართული თეატრი.

როგორი უნდა იყოს სახელშეკრულებო ურთიერთობები, დებულებები? რას უნდა ეყრდნობოდეს თეატრის მუშაობა?

დამკირავებელი და დაქირავებული. მტკიცენული სიტყვებია; მაგრამ მაინც გაჩნდა ასეთი მცნება ჩვენს ურთიერთობებში. როგორ უნდა დაიდოს ხელშეკრულება სახელმწიფოსა და ხელმძღვანელობას შორის, ხელმძღვანელობასა და დასს შორის? როგორი უნდა იყოს დებულებები? რას უნდა ეყრდნობოდეს თეატრის მუშაობა? აქ ბევრი დარღვევაა, ბევრი გაუგებრობა, ახალგაზრდა რეჟისორთა ლიგამ შემოიტანა წინადადება, რომ სანამ არ გამოვიმუშავებთ გარკვეულ დებულებას და წესდებას, ნუ ავჩქარდებით, რაიმე გადაწყვეტილებას ნუ მივიღებთო. მაგრამ მაინც ბევრ შემთხვევაში ავჩქარდით, არასწორი გადაწყვეტილებები მივიღეთ, მაგრამ თანდათანობით ხომ უნდა მოვიდეს ის დრო, რომ დაკანონდეს როგორ ვიცხოვროთ მომავალში.

რაც შეეხება თეატრის მოღვაწეთა კავშირის საქმიანობას, დაახლოებით ასე გამოიყურება: ადრე ეკონომიურად ძალიან ძლიერი ორგანიზაცია ვიყავით, გვექონდა წარმოება თბილისში, ქუთაისში, ცხინვალში, სოხუმში, ბათუმში, დასავგენებელი სახლები, ეს იყო ჩემამდე და ჩემს დროსაც, ყველაფერი ეს კავშირს აძლევდა მოგებას და საშუალება გვექონდა ქმედითი დახმარება გაგვეწია თეატრის მუშაკებისათვის. დამშვიდებული სინდისით ვეუბნებოდით მოღვაწეს ასაკის გამო გასულიყო პენსიაზე და სახელმწიფო პენსიასა და ხელფასს შორის განსხვავებას ჩვენ ვუვსებდით. არავის დამადლება არ გამოვიდეს, მაგრამ წლების განმავლობაში ვახერხებდით მატერიალური დახმარება გაგვეწია გაჭირვებულთათვის. ამას გარდა, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებს ჩვენგან კვება უფასოდ ჰქონდათ. ეს დღესაც გრძელდება, მაგრამ, რა თქმა უნდა, იმ დონეზე ვეღარ. რადგან წარმოება გაჩერებულია არამართო ჩვენთან, არამედ მთელ საქართველოში. ქვეყანა გადაქცეულია აღებ-მიცემობისა და ვაჭრობის სფეროდ, მაგრამ ამ ბოლო უამს წარმოების რაღაც ნიშნები ჩნდება ქვეყანაში და ჩვენც ვაგვიჩნდა იმედები, რომ ავამუშავებთ ჩვენს წარმოებას. ამ ხლთი წლის განმავლობაში კავშირი ცდილობდა მაქსიმალურად დაეჭირა მხარი უკიდურესად გაჭირვებული ადამიანებისათვის, რომელსაც ახლობლის დასამარხი ფულიც კი არ გააჩნდა.

ეს შენობა როგორღაც შევიწარჩუნეთ. ვაქირავებთ მას და შემოტანილი თანხით საშტატო ერთეულს მინიმალური ხელფასით ვაკმაყოფილებთ. გარკვეული თანხა ირიცხება დახმარების ფონდში, რაც საჭიროა იმისათვის, რომ წელიწადში ერთხელ, ან ორ წელი-

წადი ერთხელ, გავცეთ კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის და ვერიკო ახაფარიძის სახელობის არქივები, ყოველწლიური კონკურსები საუკეთესო პიესისათვის, რეჟისურისათვის, როლისათვის, დადგმისათვის, სცენოგრაფიისა და სამსახიბო შესრულებისათვის. ამას გარდა, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამოძცემლობა დიდი გაჭირვებით, მაგრამ მაინც ახერხებს წიგნების გამოცემას. გამოიცა ვასილ კიკნაძის „თავისუფალი საქართველოს თეატრი“ და „არჩილ ჩხარტიშვილი“, ეთერ გუგუშვილის „სერგო ზაქარიაძე“, აღ. შალუტაშვილის სტატიების კრებული, ბაოლა ურუშაძის „შექსარი რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, ლამარა ღობლაძის „დიმიტრი ალექს. მე“, გიორგი ხუხაშვილის, გურამ ბათიაშვილის, თამაზ ჭაღარის სტატიების კრებულში, კოტე ხინიკაშვილის „ანზორ ქუთაიელაძე“, გია ცქიტიშვილის „ლერი პაქსაშვილი“, დონარა კახდეაკის „თამარ აპიტაშვილი“ და სხვა. სულ — 15 წიგნამდე. ახლა ჩამგებულა ლალი როსებას პიესები და ნოდარ გურაბაძის — სტატიების კრებული „ავსტრალიიდან ამერიკამდე“. ყოველივე ეს ძალიან ძვიარი ჯდება. დიდი გაჭირვებით, მაგრამ რეგულარულად გამოდის ჩვენი ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“.

ისევე როგორც ქართული თეატრი, ჩვენი კავშირიც განაგრძობს მუშაობას. ამ ხნის განმავლობაში ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში მაისვენელოვანი მოვლენები მოხდა. ხანდახან გიკვირს, როგორ ახერხებენ დეკორაციების გაკეთებას, ვინაიდან თეატრში დოტაცია ძალიან დაბალია და მხოლოდ ხელფასს ხმარდება. სეზონში საშუალოდ სამი, ოთხი წარმოდგენა ძინც იდგმება თითოეულ თეატრში. რაიონის თეატრებში გახაზდა სპექტაკლების თაძაში. მოქმედება განააღლა თელავს, ზუგდიდის და სხვა თეატრებმა. ძალიან მძიმე ვითარებაა ქუთაისის თეატრში. გუშინ „ლიტერატურულ საქართველოში“ წავიკითხე ინტერვიუ ბატონ რეზო ქვიშვილთან, სადაც იგი აბობს, ქუთაისი არ არის თეატრალური ქალაქიო. ამ სიტყვებმა შეზარა იმიტომ, რომ ჩემს ბავშვობაში, და შემდგომში, ქუთაისში პაემიერაზე ქი არა, რიგით სპექტაკლზე ჭირდა ბილეთის შოვნა. სწორედ ქუთაისის თეატრში იყო, რომ ხალხს მთელი წლით ჭკონდა ბილეთი შეძენილი. ქუთაისის თეატრის დღევანდელი კატასტროფული მდგომარეობა შემზარავია ქართველი ხალხისათვის იმიტომ, რომ ქუთაისი, მართლაც, არის კულტურისა და ჩვენი ქვეყნის მეორე ცენტრი, რომელიც გვასაზრდოებდა და ახლაც გვასაზრდოებს თავისი ინტელიგენციით, თავისი საუკეთესო სპექტაკლებით. ბოლოს და ბოლოს, მარჯანიშვილის თეატრი ქუთაისში დაიბადა. სწორედ ქუთაისში განვლო თავისი საუკეთესო წლები ლადო მესხიშვილმა. გავიკვირდებათ, არქივში წავაწყდი ასეთ ცნობას: მაშინ, როდესაც მხარის გუბერნატორი 530 ოქროს იღებდა, ლადო მესხიშვილის შემოსავალი შეადგენდა 750 მანეთს ოქროთი. ლადო მესხიშვილი ეროვნულ გმირად ითვლებოდა, იმიტომ რომ მართალია

რუსეთის ანტრეპრიზაში მას 2000 მანეთს უზღიდნენ ოქროთი, ის მაინც საქართველოში მუშაობდა, საუკეთესო დასებთან, მსახიობთა საუკეთესო შემადგენლობასთან მუშაობას მან თავის სამშობლოში მოღვაწეობა არჩია.

ჩვენთვის ასევე წარმოუდგენელი იყო თელავის თეატრის კრიზისი. იგი ხომ მუდამ უდიდეს როლს თამაშობდა ქართული კულტურის განვითარებაში. ფოთსაც შესანიშნავი თეატრი ჰქონდა. რაც შეეხება ბათუმის თეატრს, მან მესძლო თავი დაეღწია კრიზისული მდგომარეობისთვის. კულტურის მინისტრმა ბატონმა ვალერიმ და მე გადავწყვიტეთ, ამ ყრილობის შემდეგ (ვიქნები მე თავმჯდომარე თუ არა, მნიშვნელობა არა აქვს, საქართველოს პარლამენტის კულტურის კომიტეტის თავმჯდომარე ვარ) შევხვედით რეგიონების ხელმძღვანელებს და ვიმსჯელოთ, როგორ დავეხმაროთ თეატრებს, როგორ გავაუმჯობესოთ მათი მდგომარეობა, რომ მუშაობის ელემენტარული პირობები მაინც შეექმნათ. ახალგაზრდა რეჟისორთა ლიგის ინიციატივით ბევრი ვიმუშავეთ ახალ დებულებაზე, რომელსაც ჩემთვის და ყოველი ჩვენთაგანისათვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა ექნება ჩვენს შემდგომ ცხოვრებასა და საქმიანობაში. ამისათვის დიდი მძღვანელობა მათ, ახალგაზრდებს, რეჟისორთა ლიგას.

ვუბრუნდები პირველ საკითხს, რომ ახალი ვითარება, ცხოვრების ახალი წესი ახალ ურთიერთობებს მოითხოვს. სანამ ეს არ დარეგულირდება, კონფლიქტური სიტუაცია იქნება. მოვიყვან ერთ მაგალითს. ჩვენი ოპერის სოლისტი ლადო ათანელაშვილი სპეციალურად იქნა მიწვეული მილანში მკაბეტის პარტიის შესასრულებლად ვერდის ოპერაში. გერმანულმა თეატრმა, სადაც ათანელაშვილი კონტრაქტით იმყოფება, მსახიობს წასვლის გამო ჯარიმა — 25000 დოლარი დაუწესა. ლა სკალას თეატრს იმდენად უღირს ეს მსახიობი, რომ მისი ხელმძღვანელობა თანახმაა გადაიხადოს ჯარიმა.

ახლა გადავდივართ სახელშეკრულებო სისტემაზე, ხელშეკრულება გულისხმობს ორ მხარეს შორის დამყარებულ ურთიერთობას. ეს ნიშნავს: ხელმძღვანელობა და დასი სდებს ურთიერთხელშეკრულებას. აქ უნდა იყოს გათვალისწინებული როგორც დასის წევრის (ახალი თუ ძველი), ასევე ხელმძღვანელობის უფლებები და მოვალეობები. ჩაწერილი უნდა იყოს, რა სახით იწვევენ ამ მსახიობს, რა როლების შესასრულებლად, რამდენჯერ უნდა იყოს დაკავებულნი; რამდენს უზღიან ამისათვის, რა ხარისხის როლებსათვის და რა შემთხვევაში შეუძლიათ ამ ხელშეკრულების დარღვევა. მსახიობს კი ხშირად ეუბნებიან, ორი წელიწადი იყავი და არ გამოდექიო და ირკვევა, რომ ამ ორ წელიწადში მას არც კი უთამაშია. რა იცი, რომ არ გამოდგა?! მუშას დაზგა თუ არ დაუდგი, რანაირად იტყვი, ვერ იმუშავაო. ახლა მე არავის და არაფრის კრიტიკას არ ვაპირებ, მაგრამ საბჭოთა კანონები ცუდი იყო თუ კარგი, აღარ

გვარგია, ახალი კი ჯერ არ გვაქვს. თუ არ დამყარდა ახალი იური-
 დიული ურთიერთობები მხანოებს შორის, შეუიღებელია ცხოვრე-
 ასი ასე ვაგრძელება. მე მგონია, ეს არის პიოველი ამოცანა. რო-
 გორც კულტურის სამინისტრომ, ასევე ჩვენ, უნდა შევძლოთ ნორ-
 მალური, საქონიანი ურთიერთობების დამყარება. ეს ოთხი პრო-
 ცეხია. ამას ყველაფერს უნდა გადახედვა. ჩვენს ურთიერთობებში.
 მნიშვნელოვანი ცვლილებების ძეგაა, როდესაც ხელშეკრულებას
 სდებთ თეატრის იელსიდვახელთა ამა თუ იმ პიოვეების დახიშვ-
 ხის თაოდაზე, არ აოის საკმარისი, ეს არ არის ხელშეკრულება, აქ
 აღნიშნული უნდა იყოს, რა უნდა გააკეთოს ამ კაცმა ამ ორი-სამი
 წლის გასაავლობაში და ისიც, თუ რა პიესები უნდა დადგას და რო-
 გორც — ექსტრემები გაოთუფვას. გარდა ამისა, დგება კიდევ ძალიან
 მნიშვნელოვანი საკითხები. დოტაცია, ბევრია თუ ცოტა, ამაზე ხუ
 ცალაარაკეთ. დოტაცია ხიძხავს იძას, ომ სახელძქიფო ძეხ გი-
 რიცხავს თაძხას, რათა ძოქმასაურო ხალხს, დადგა საექტაკლები.
 ე. ი. აეს უსდა შოქმსანურო ძაყუოებელს. დოტაცია კი იძდენად
 უხშიშველოა, დადგმის ხოჯებს არ ყოფხის.

საეოთველონი საექტაკლების ოაოდნობა მინიმუმამდე დავი-
 და. მე ღოად ვარ დაოქოხებუი: ეს იძიტომ ხდება, რომ ძაყუ-
 იებელი გვაკლია. რეგულაოულად არ იძართება საექტაკლები. თე-
 ატრისი ძაყუოებელი ომ შოვიდეს, საჭიროა რეკლაძა, ცხობა იძის
 თაობაზე, ომ ამა თუ იძ თეატრში იძართება ესა და ეს საექტაკლი.
 ოოცა ძაყურებელი ძივა თეატრში, არ გახბილდება და არ ეტყვიან
 დდეს საექტაკლი არ დაგეგმილო. ჩვენ ვლაარაკობთ საბაზ-
 რი ეკოოომიკაზე გადავდივართო. საბაზრო ეკოონომიკის მნიშვნე-
 ღოვანი კოძაოხესიტი — რეკლაძა — კი არ არსებობს: ქალაქში არ
 არის თეატრალური რეკლაძა, შოისპო ცენტრალური სალოოები,
 სდაც აღნიანი იკითხავდა, ომელ თეატრში შეიღებოდა საექ-
 ტაკლის ხანვა, ე. ი. ჩვენ ყოველძხრივ იოუშხანდებელი შევხვდით
 ასალ ეკოოომიკურ, სოციალურ ურთიეოთობებს.

გააული წლების ეოთ-ეოთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო თე-
 ატრალური ფესტივალები. ფესტივალებში მონაწილეობდნენ თეატ-
 რიანი ყოფილი სატოთა კავსირიდან და საზღვარგარეთიდან. ამ ძოკ-
 ლე ხანში ჩვენთაზ ჩატარდა რუსთავის ფესტივალი, ომელძაც და-
 გვანაზა დღევანდელი ქართული თეატრის საზე. დავინახეთ, რა ხდე-
 ია დდეს ქართულ თეატრში, დავინახეთ რომ თეატრები სუნთქავენ,
 შეძაოიენ, დროდადრო საიხტეოესო საექტაკლებსაც უშვებენ. ასე-
 ვე ჩატარდა საეოთამოორისო თეატრალური ფესტივალი, ომელშიც
 მონაწილეობდნენ ოუსეთისა და საზღვარგარეთის ძოელი რიგი თე-
 ატრები და ჩვეი ქართული თეატრი. თამაძად უნდა ითქვას, ამ
 ფესტივალზეც ალიან კარვად გაძოჩნდა ქართულ, თეატრის საზე.
 აგრეთვე ძოგვეცა საშუალება გვენაზა ჩვენი რეჟისოოების მიერ
 სხვა ქვეყნებში დადგმული საექტაკლები. ამ ფესტივალს ახლდა

შეცდომები, ჩემის აზრით, ორგანიზაციული, ეთიკური, არ მინდა ყურადღება დეტალებზე გავამახვილო, მაგრამ ძირითადად კარგი საქმე გაკეთდა და შეიძლება მომავალი ფესტივალებისათვის გამოცდილების საფუძველი ჩაიყარა. ჩვენდა საბედნიეროდ, მთელმა რიგმა სპექტაკლებმა მიიღეს ჩვენი ქვეყნის, ჩვენი თეატრის მოღვაწეთა კავშირის უმაღლესი პრემიები, ჯილდოები. (მე როცა მარჯანიშვილის პრემია მივიღე, მიმაჩნდა, რომ მივიღე უმაღლესი პრემია, თუმცა, უკვე მიღებული მქონდა სახელმწიფო და სხვა პრემიები). დიდი პატივია გენიალური ქართველი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის, უდიდესი მსახიობის ვერიკო ანჯაფარიძის და სხვათა პრემიები. ბედნიერებაა, რომ ამის საშუალება მოგვეცა. ჩვენმა რეჟისორებმა, მსახიობებმა მიიღეს საქართველოს სახელმწიფო პრემიები. თეატრები გმირულად ასრულებენ თავის ფუნქციას ერისა და ქვეყნის წინაშე.

შემდეგ გ. ლორთქიფანიძემ ყურადღება გავამახვილა ამა თუ იმ სპექტაკლზე, ქართული თეატრის მთავარ ტენდენციებს რომ წარმოაჩინს და დაიტოვა უფლება კამათის დროს კომენტარებით ჩართვისა.

იწყება კამათი.

ვახტანგ მაღლაფერიძე (თოჯინების თეატრის დირექტორი) ულოცავს გ. ლორთქიფანიძეს 70 წლის ჩავლილ იუბილეს და ამბობს:

— ჩვენი დღევანდელი ცხოვრება განისაზღვრება ვასო აბაშიძისა და მუხრან ბაგრატიონის ურთიერთობის სცენარით ე. ი. თუ შეხტები, ფული გექნება, არ შეხტები და იყავი შენთვის. ეს მდგომარეობა თეატრებს უძძიმეს პირობებში აყენებს, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ სახელმწიფოს არა აქვს სახსრები და ამიტომაც დაფინანსება რთულდება, მე თოჯინების თეატრზე მოგახსენებთ. სახელმწიფოსაგან დოტაციას არ ვღებულობთ, სამეურნეო ანგარიშზე გადავედით, მაგრამ არის ისეთი საკითხები, სადაც ფული აუცილებელია, ეს იქნება კაპიტალური რემონტი, თუ სხვა. 8000 ლარი დაგვჭირდა იმისათვის, რომ შუქი გვქონოდა. გამოვნახეთ საკუთარი სახსრები გენერატორისა და ბენზინის შესაძენად. შევხვდი კონტროლის პალატის ხელმძღვანელს და მან სათავსოები მოგვცა, მაგრამ გარემონტებას საჭიროებს — წყალი ჩამოდის. არავინ რომ არ დაგვეხმარა, კულტურის სამინისტროში ბატონ ვაჟა მიქაბერიძესთან მივედი — დამეხმარეთ-მეთქი, მან კი მინისტრთან გამიშვა. ეტყობა იფიქრა, მინისტრი უარს ეტყვისო. ბატონმა ვალერიმ თხოვნაზე რეზოლუციაც დამიდო, ჩვენი გმობრბაც აღნიშნა და გულთბილი სიტყვებიც მითხრა. გველსა ხვრელით ამოიყვანს ენა ტკბილად მოუბაროო, გადახვევაც კი მომინდა, მაგრამ მინისტრი იყო და ვერ შევძელი.

გვახდევინებენ უზარმაზარ თანხას — საგზაოს, სამკურნალოს, რომელიც ჩვენ არაფრად გვარგია. ჩვენი თხოვნაა, ნუ გვახდევინე-

ბენ. გვირჩევნა ამ თანხებით გავცეთ ხელფასი და ჩვენც გვექნება საშუალება, რომ ნორმალურად ვიცხოვროთ. კიდევ ერთი საკითხი ფულთან დაკავშირებით: ჩვენ გვაქვს საავტორო ჰონორარი, ვუხდით დამდგმელ რეჟისორს. ადრე, როცა ამაზე იყო საუბარი, მე და სანდრო ძრეველიძეილი წინააღმდეგი წვედით, რადგან ეს ხარჯები თეატრის ჯიბეს ძალიან დაეტყობოდა. მაშინ ჩვენ დოტაცია გვექონდა, ამიტომ აღარ გავუძალიახდით და დავუშვით ისიც, რომ გარკვეული პროცენტი ჩვენი დადგმებიდან მხატვარსაც და კომპოზიტორსაც მიეღო. ეს ძალიან გვაწვეს. იქნებ შევამციროთ, მოწვეულებს მივცეთ გარკვეული თანხა, შემდეგ საავტორო უფლებათა კომიტეტში შევიტახოთ. რატომ ვუხდით მას მაინცდამაინც გადასახადს? იქნებ სჯობდეს, პირდაპირ ავტორებს მივცეთ. ეს მათთვისაც კარგი იქნება და ჩვენთვისაც, რატომ ვინახავთ რაღაც ორგანიზაციას, რომელიც ჩვენგან გაცემულ თანხას კიდევ აკლებს და თავისთვის იტოვებს? ბატონი მინისტრისაგან საყვედური მივიღე, რატომ არ გადაიხადეთო, არა გვაქვს, ბატონო ვალერი, ჩვენ ამდენი თანხა და იმიტომ არ გადავიხადეთ. იქნებ, როგორმე დავაკონკრეტოთ და რაღაც საშუალება გამოვნახოთ, რომ ეს თანხა მცირე იყოს.

გიგა ლორთქიფანიძე — ჩვენი ძალისხმევით თეატრებს ბევარი მოუხსნეს და ახლა მთლად ისე ნუ გავაკეთებთ, რომ ავტორსაც აღარ მივცეთ ფული.

ვახტანგ მალთაფერიძე — არა, ავტორებს მივცეთ.

გიგა ლორთქიფანიძე — საქართველო ერთადერთი ქვეყანაა, სადაც თეატრში ბილეთი არ იბეგრება.

მერაბ გეგია (თეატრმცოდნე) — 5 წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც ჩვენ უკანასკნელად შევიკრიბეთ. ამ ხუთი წლის განმავლობაში იმდენი რამ მოხდა ჩვენს ქვეყანაში, გასაკვირიც არაა, თეატრისათვის რომ არავის ეცალა. ცნობილია: როცა ქვემეხები ქუხან, მუხები სდუმან. ბატონმა გიგამ სამართლიანად ბრძანა, რომ, თუ ვინმემ გაიტანა თავი ამ საშინელ ვითარებაში, რომელიც ჩვენს ქვეყანაში იყო, ერთი მთვანი უთუოდ თეატრია. მაგრამ მიუხედავად ამისა, პრობლემა ძალიან ბევრია და ვერ დაგეთანხმებით, რომ ვითარება ოპტიმისტურად გამოიყურებოდეს. ქვემეხები თითქოს აღარ ქუხან, მაგრამ ქვეყანაში მუხები კვლავაც დუმან: არც გაემტყუნებთ — გარდამავალი ხანაა. მოდით, ყველამ ვაღიაროთ, რომ მიუხედავად იმ უდავო წარმატებისა, რომელიც ქართულ თეატრს ჰქონდა საბჭოურ პერიოდში, დროება იმდენად შეიცვალა, რომ ყველაფერი ნულიდან არის დასაწყები და ეს განსაკუთრებით თეატრალური კულტურის ორგანიზების საკითხზე ითქმის, ვიმეორებ, აქ ყველაფერი ნულიდან არის დასაწყები. თუ გნებავთ, მთლიანად გამოვრიცხოთ სუბიექტური ფაქტორი. თვითონ განსაჯეთ, ქართული თეატრი, სრულიად განსხვავებულ, ვიტყვოდი, ოდიოზურ სიტუაციაშია მოხვედრილი.

დღეს, როცა ხელოვანს ასე ნანატრი დღე დაუდგა: მოვიპოვეთ, უფრო სწორად, მოგვეცა შესაძლებლობა თავისუფლად ვაჩვენო-ხოთ, ვწეროთ, ვილაპარაკოთ. სწორედ დღეს ეკონომიკური კრიზისის გამო, რომელსაც თან ერთვის არახაკლებ ღრმა პოლიტიკური კრიზისი, ისევ და ისევ ვკარგავთ საშუალებას ვიზროვნოთ თავისუფლად, ვიზროვნოთ გლობალური მასშტაბით, შევქმნათ ხელოვნების ხიმუშები საერთაშორისო ძილწევების გათვალისწინებით და მაინც, ღრმად მწამს, მოვა დრო, როდესაც ქართული თეატრი იტყვის თავის სიტყვას. ჩვენი წმინდათაწმინდა მოვალეობაა ხელი შევუწყოთ, დავაჩქაროთ ამ დროის მოსვლა. და ამიტომაც ჩვენი დღევანდელი ყრილობა, ვფიქრობ, ქართული თეატრის ორგანიზაციისა და რეორგანიზაციის საკითხებს უნდა მიეძღვნას. თქმა იმისა, რომ ჩვენი მთავრობა, მმართველი წრეები ხელს უშლიან ქართული თეატრის გაფურჩქვნას, უსამართლობა იქნებოდა, მაგრამ იმისათვის, რომ მმართველი წრეებისათვის ცხადი გახდეს, რა გვინდა, ან რას ვითხოვთ, ჩვენ შემუშავებული უნდა გვექონდეს მკაფიო, მარტივი და ამავე დროს გათვლილი სამოქმედო პროგრამა, და ამ პროგრამის შემუშავება სწორედ თეატრალური კავშირის ვალია, ვიტყვი, ერთადერთი მოვალეობაა. მე გამგებობის წევრი ვარ, დამიძახა ვინმემ? მკითხა, რა ვქნათ, რა ვიღონოთ, რითი დავიწყოთ ან რითი დავამთავროთ? მე პრეტენზია მაქვს არა როგორც მერაბ გეგიას, არამედ როგორც გამგებობის წევრს. ასეთი ინერტულობა ყოველად დაუშვებელია.

დღეს კავშირის ყოველი წევრი დაძაბულად, მთელი ძალისხმევით უნდა გეგმავდეს მომავალს. ნუ დავივიწყებთ, რომ ქართველებს თუ რამ საამაყო გაგვაჩნია, მათ შორის ერთ-ერთი პირველია თეატრი, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები და იქნებ უფრო მეტადაც კი. თეატრი ყოველთვის იყო ავტონომიური მოვლენა ნებისმიერ წიაღში, გულზე ეკლად ესობოდა ყველა ჯურის დიქტატორს, მაქინატორს, მას, ვინც ანტიეროვნულ საქმიანობას ეწეოდა. ამისთვის საბჭოური პერიოდის განსვენებაც კმარა. საბჭოურ სიყალბეს, საბჭოური იდეოლოგიის არასრულფასოვნებას სწორედ თეატრმა შეურყია რკინის ხელით მოპოვებული პოსტი. ამ საქმეში მას, რომ იტყვიან, ლომის წილი უდევს. მაგრამ ეს ყველაფერი წარსულში იყო. დღეს კვლავ ყველასათვის მარტივი, ტრადიციული შეკითხვაა — რით დავიწყოთ, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა, სხვათა შორის, არც ისე იოლია. თეატრალურმა კავშირმა უნდა შექმნას აქტივისტთა ჯგუფი, რომელიც აწონ-დაწონის, გააანალიზებს შექმნილ ვითარებას და შესაბამის პროგრამას შეიმუშავებს. ამიტომ არის მნიშვნელოვანი მმართველობის რა ფორმას, რა სტრუქტურას შეარჩევს დღევანდელი ყრილობა. რეგლამენტი საშუალებას არ მძლევს ვრცლად მიმოვიხილო ქართულ თეატრში შექმნილი მდგომარეობა. ამიტომ იძულებული ვარ მხოლოდ წინადადებებით შემოვიფარგლო. აი ისინიც:

1. ყველაფერი უნდა დაიწყოს ქართული თეატრის ეკონომიკური ბაზისის გარკვევით, რადგან ახალ ეკონომიკურ ურთიერთობებში ყველას და ყველაფერს ეკონომიკური სიძლიერე განსაზღვრავს.

2. ეროვნული მნიშვნელობის რანგში ავიყვანოთ რეგიონალური თეატრების პრობლემა.

3. დროა დაიწყოს თეატრების დეცენტრალიზაციის პროცესი, დროა გზა გავუხსნათ ახალი თეატრალური ტენდენციების დამკვიდრებას. გზა გავუხსნათ, თორემ ჩვენ მეტისმეტად შორს ვართ იმ იდეალისგან, როცა თეატრში მოღვაწეს თუნდაც, მინიმალური პირობები ექნება თავისი პოტენციალის გამოსავლენად.

4. დროა მთელი სერიოზულობით, მთელი პასუხისმგებლობით მოვეკიდოთ ქართულ თეატრში დრამატურგიის აღორძინების საქმეს. მინდა რეჟისორებს შევახსენო, დამთავრდა, მეგობრებო, ინტერპრეტაციული რეჟისურის ხანა. დრამატურგიას და მხოლოდ ჩვენს ეროვნულ დრამატურგიას ძალუძს ქვეყნის ჩიხიდან გამოყვანა. ამასთანავე, ნუ დავივიწყებთ, რომ საბჭოურ პერიოდში განსაკუთრებით ქართული დრამატურგია დაზარალდა.

აქ მსხდომთ კარგად ახსოვთ, საბჭოურ პერიოდში, ჯერ კიდევ „პერესტროიკამდე“, თეატრალური ინსტიტუტის მაშინდელმა რექტორმა ქალბატონმა ეთერ გუგუშვილმა გაამრავალფეროვნა ინსტიტუტის შემოაზნა. ვგულისხმობ ფაკულტეტების ფართო სპექტრს: კინო, ტელევიზია, საკულტო საქმე და ასე შემდეგ. ინსტიტუტმა მოიპოვა შესანიშნავი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, რაც ქალბატონ ეთერის და არა მარტო მისი — კულტურის სამინისტროს, მთავრობის, და ა. შ. საერთო ძალისხმევის შედეგი იყო. რა მდგომარეობაშია დღეს თეატრალური ინსტიტუტი? ვისაც არ უნახავს, კეთილი ინებეთ და იხილეთ. მერწმუნეთ, თუ ქვეყნის პატრიოტი ხართ, გული აგიტირდებათ: მიუხედავად იმისა, რომ თეატრალური ინსტიტუტს უზარმაზარი ტერიტორია უჭირავს, ამ გაფართოებულ შენობაში, ლექციების ჩასატარებელი აუდიტორიები არ გვყოფნის. ინსტიტუტის ორი მესამედი ავარიულ მდგომარეობაშია, კედლები დასკდა. არა თუ მრავალბალიან, თთხბალიან მიწისძვრასაც ვეღარ გაუძლებს. ბატონი გიზო ყორდანიას თავგანწირული ბრძოლა, როგორმე აიძულოს ხელისუფლება გამოყოს სახსრები შენობის შესაკეთებლად, საომრად გასული ერთი კაცის ხმლის ქნევას ჰგავს. საკითხავია, ჩვენ სადა ვართ ამ დროს. საქმეს არც ის შევლის, რომ მას გვერდში უდგანან ისეთი დიდი თეატრალები, როგორც ვასილ კიკნაძე და ნოდარ გურაბანიძეა. პირადად მე, მოგუწოდებ ყრილობას შევქმნათ დოკუმენტი, სადაც რეალურად ექსპერტების დასკვნების თანდართვით ასახული იქნება დღევანდელი თეატრალური ინსტიტუტის შენობის მდგომარეობა და მიემართოთ მთავრობას მომავალი წლის ბიუჯეტში შეიტანოს ინსტიტუტის შენობის რეკონსტრუქციის საკითხი. არც ჩვენ, თეატრალური საზოგადოება

უნდა დავრჩეთ გულხელდაკრეფილნი. ყველანი კარგად ვხედავთ, რომ ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების გამო, ყველა პრობლემის გადაჭრა ერთი ადამიანის — პრეზიდენტის ხელშია. ერთ ადამიანს კი არ ძალუძს გასწვდეს და მოაგვაროს ყველა პრობლემა. ნუ გავიკვირდებით, თუ ეს მისთვის მეორეხარისხოვან საკითხად იქნება მიჩნეული. ვითარებას იხსნის მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენი ერთობლივი ძალისხმევა. აქ კი, რა თქმა უნდა, თეატრალურმა კავშირმა თავისი სიტყვა უნდა თქვას. მან უნდა დაგვრახმოს, მან უნდა შექმნას პროგრამა და მანვე უნდა გაუწიოს კონტროლი მის შესრულებას. სად გაქრა ბატონო გიგა, თქვენი ომახიანი ხმა? ნუ დავაყოვნებთ, თორემ პუბლიკა იმ უნიჭო მსახიობს შეგვადარებს, რომელიც კულისებში ცახცახებს და სცენაზე გასვლა ვერ გაუბედა. ახლა ჯერი თქვენზეა და მოგიწოდებთ ყველას, წარვსდგეთ ერის წინაშე და ვაჩვენოთ რანი ვართ და რა შეგვიძლია.

თამილა ლასხიშვილი — ბატონებო, გახსოვთ შარშან, ამ დარბაზში იყო შეშფოთებული მსჯელობა იმ 34 მსახიობის ბედზე, რომლებიც მარჯანიშვილის თეატრიდან გაანთავისუფლეს. მათ შორის ბევრი ძალიან შორს იყო საპენსიო ასაკამდე. ეს უბედურებაა, როგორ შეიძლება მშვიდად ეძინოთ ჩვენს მსახულებს, შეიძლება დღეს თუ არა, ხვალ, იგივე ბედი ეწიოთ მათ. ჩვენ მოვიტხოვდით, რომ თეატრში გამართულიყო საერთო კრება. გარკვეულიყო ვინ და როგორ ჩაატარა ეს „წმენდა“. დიდი ბრძოლის შემდეგ, კულტურის მინისტრმა ვალერი ასათიანმა გააუქმა ბრძანება, რომლითაც თეატრში ჩატარდა ეგრეთწოდებული რეფორმა. იქვე გადაწყვიდა, რომ შეიქმნებოდა კომპეტენტური კომისია, რომელიც სექტემბერში დააკომპლექტებდა თეატრის ახალ დასს. მე არ ვიცი შეიქმნა თუ არა ეს კომისია, მაგრამ მოხდა ისე, რომ 34 მსახიობიდან თეატრში დაბრუნდა 14. ადამიანები, რომლებმაც მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება ღირსეულად გაატარეს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, მაგრამ 20 მსახიობი, ასევე საპატივეცემულო და ნიჭიერი ხალხი (ამის დასტურად მარტო ბატონ ლადო ცხვარიაშვილის დასახელებაც კმარა), ქუჩაში დარჩა. მაშინვე გადაწყვიდა, რომ თუ ეს ხალხი მოახერხებდა სპექტაკლის დადგმას, თეატრი იღებდა ვალდებულებას, რომ პირველ სპექტაკლს დააფინანსებდა. ორშაბათობით დაუთმობდნენ მარჯანიშვილის თეატრის სცენას და მთელი წელი გაუწევდნენ ფინანსურ დახმარებას. ფინანსური დახმარება იქნა გაცემული. პირველი იყო ორმოცი ლარი, შემდეგ — 18. ბოლოს კი ვაივავლახით 16 ლარი და ეს თანხა ირიცხებოდა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სალაროში, რათა ეს ხალხი არ შესულიყო მარჯანიშვილის თეატრის შენობაში. ჩვენ ისედაც არ შევდიოდით მცირედი გამონაკლისის გარდა. არც დღეს შევდივართ და ვაიმედებთ თეატრის ხელმძღვანელობას, მომავალშიც ჩვენი არსებობით არ შევაწუხებთ. ხომ არ შეიძლება ადამიანს აუკრძალო სიცოცხლე, მსახიობისთვის პროფესიის წართმევა კი სიცოცხლის ხელ-

ყოფას ნიშნავს, ჩვენ არ გვინდოდა სიკვდილი, ამიტომ ერთ-ერთი მსახიობის ოჯახში ვიკრიბებოდით და გადავწყვიტეთ, რაღაც არ უნდა დაგვჯდომოდა, ჩვენი ნერვების, ჩვენი ტანჯვის ფასად შეგვენარჩუნებინა პროფესია. სრულიად უსასყიდლოდ გვერდით დაგვიდგა ახალგაზრდა რეჟისორი, ახალგაზრდა მხატვარი და დავიწყეთ მუშაობა, როცა სამაგიდო სამუშაო დამთავრდა, ვთხოვეთ კულტურის სამინისტროს შეეხსენებინათ თეატრის ხელმძღვანელობისათვის მოცემული პირობა. მივიღეთ კატეგორიული უარი. საოცრად ულოგიკო დასაბუთებით. მაშინ კულტურის სამინისტრომ იკისრა დახმარება პირველი სპექტაკლისა. შევადგინეთ ხარჯთაღრიცხვა, მინისტრმა ხელი მოაწერა, მივიტანეთ საფინანსო განყოფილებაში და გამოირკვა, რომ ასეთი თანხა არ არსებობს და ეს საკითხი გაურკვეველი დროით გადაიდო. დავიწყეთ თავგანწირული ბრძოლა, რომ როგორმე მოგვენახა სცენა, რათა სპექტაკლი გამოგვეშვა. გვლებულობდნენ ძალიან თბილად, გვპირდებოდნენ, მაგრამ ლამაზი უარით გვისტუმრებდნენ. რადგან ჩვენ არ გავგაჩნდა იჯარის გადასახდელი თანხა. როცა ყველა კარი დაიკეტა, როცა ყველა ფანჯარა დაიფანა და არსაიდან იმედის სხივი არ შემოდიოდა, გადავწყვიტეთ ყველაფერზე ხელი აგვედო. მაშინ ბატონი გიგა შეგვეხმინა. რომელთანაც მისვლა ჟუჟურადღებობის გამო შეგვიფერხდა. როცა გაიგო, რომ უსკინობის გამო თავს ვანებებდით ყველაფერს, გვითხრა — ხალხო, მამო. რისთვის არის ეს შენობა, ეს სცენა თუ არ გამოიყენებს მსახიობთ. დიახ, ბატონმა გიგამ ყოველგვარი ანგარიშის გარეშე გამოგვიწოდა ხელი და თეატრალური კავშირთან არსებულ მეგობრობის თეატრში, რომლის ხელმძღვანელია ბატონი მიხეილ ჯოჯუა. და რომელიც ფუნქციონირებდა მოწყვეტილი თეატრების და მსახიობების გასტროლებით. დათხოვნილი მსახიობების ბაზაზე შეიქმნა მუდმივიმოქმედი დასი და ჩვენ ამ სცენაზე გვიჩვენა პრემიერა. დიდი მადლობა დიდი სიკეთისათვის. ეს თეატრი შეიფარებს ბევრ უნუგეშო ადამიანს, ბევრ განწირულ მსახიობს გაუთბება გული და სიცოცხლე დაუბრუნდება. მადლობას გიხდით. ბატონო გიგა, მეგობრობის თეატრის კოლექტივს, რომ მოგვიცით საშუალება თვითდამკვიდრებისა და პროფესიის დაბრუნებისათვის. პროფესიისა, რომელიც მთელი საქართველოს თვალწინ ერთი ხელის მოსმით უცარემონიოდ ჩამოგვართვეს.

გიორგი მარგველაშვილი — ყრილობას აცნობს წესდებაში ცვლილებებს და დებულებას თეატრების მუშაობის შესახებ.

სანდრო მრეღლიშვილი — მეგობრებო, მე გვიჩქრობ. ერთსულოვანნი ვიქნებით იმაში, რომ თეატრალური კავშირის მუშაობა წინა ყრილობიდან დღემდე შეფასდეს დადებითად. იმიტომ რომ კავშირმა გააძლიერა ურთიურობის პირობებს. ის ფაქტი, როგორც ბატონ გიგას, ასევე პრეზიდენტისა და გამგეობის დიდი დამსახურებაა. ჩემის აზრით, ჩვენს წინაშე არის ორი ძალიან საინტერესო დოკუმენტი. ეს

გახლავთ — დებულება თეატრების შესახებ და ცვლილებები საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის წესდებაში. მთელმა ჯგუფმა იმუშავა ამ დებულებაზე, წესდებაში კორექტირების შეტანაში, იმუშავა ძალიან საინტერესოდ. ეს დებულება და წესდება ჩვენ საშუალებას მოგვცემს ურთიერთობა დავამყაროთ დროსთან. სამწუხაროდ, ჩვენ კიდევ ხშირად ვისარგებლებით იმ მოდელებით, რომელიც უკვე მკვდარია, თუ არ მოვატრიალებთ ჩვენი აზროვნება დღევანდელობისაკენ, ჩვენი ჩივილები კი უსასრულო იქნება. უნდა გავუწიოთ ანგარიში იმას, რომ ჩვენი სახელმწიფო ურთულეს დღეშია, რასაც აძლევს თეატრებს, იმაზე მეტის მიცემა წარმოუდგენელია. რა თქმა უნდა, ჩვენ უნდა მოვიტხოვოთ, დავსვათ საკითხები, მაგრამ რეალური ვითარება ძალიან მძიმეა. ნაწილი თეატრებისა არის რესპუბლიკის დაქვემდებარებაში, ნაწილი კი თბილისის დაქვემდებარებაში. ისეთი მდგომარეობის ქალაქი, როგორც თბილისია, ახერხებს და მინიმუმს მაინც აძლევს საქალაქო დაქვემდებარების თეატრებს. ჩვენ მეტი გვინდა, მეტს ვთხოვლობთ. მაგრამ ესეც დიდი დაძაბვის ხარჯზე ხდება. ჩვენ უნდა გეცადოთ ავამოქმედოთ ყველა შინაგანი რეზერვი. ყველა შინაგანი შესაძლებლობა და ალბათ, რაღაც გზები გამოჩნდება. სამწუხაროდ, ჩვენ ჯერჯერობით ვხელმძღვანელობთ ძველი წესებით, ალბათ. თეატრის დირექტორები დამეთანხმებიან: ის გეგმა, რომელსაც ჩვენ ვადგენთ, — ჩვენი საწარმოო-საფინანსო გეგმა, არის დრომოკმული, რაღაც გაუთავებელი, ჩინოვნიკური. ბიუროკრატიული. გეგმა დგება, — ოთხ ფურცელზე, როცა ეს უნდა იყოს ერთ ფურცელზე, სადაც მითითებული იქნება ძირითადი ხარჯები, გასავალი, შემოსავალი, მთლიანი ჩვენი ღირებულება, ზარალი და ამ ზარალის გადაფარვა სახელმწიფოს, ან მუნიციპალიტეტის მიერ, რასაც ჰქვია დოტაცია.

ჩვენ ცოტათი გავუსწარიტ დროს. მინდა ჩვენს თეატრალურ საზოგადოებრიობას მადლობა გუთხრა, იმიტომ რომ, ის რაც ჩვენ გავაკეთეთ, საზოგადოებრიობის თვალსაწიერში მოხვდა. მადლობა დავიმსახურეთ.

ორი წელიწადია, რაც მეტეხის თეატრი მუშაობს საინტერესო საკონტრაქტო პრინციპის საფუძველზე, სადაც ყველაფერი გათვალისწინებულია. რა როლი უნდა ითამაშოს მსახიობმა ამ წელიწადს. ან მომავალი სეზონის განმავლობაში. როგორ პიესაში უნდა იყოს დაკავებული, რამდენჯერ უნდა ითამაშოს, რომ მიიღოს სტაბილური ხელფასი, ან ხელფასი გამოსვლებზე.

მინდა მადლობა გუთხრა რეჟისორთა ლიგას, რომელმაც დააჩქარა ამ დებულების შემუშავება. კარგი იქნება თუ ის თეატრებისათვის საჯალდებულო გახდება. დროა ჩვენ ურთიერთობა გაირკვეს დამფუძნებლებთან. ეს ურთიერთობა მოწესრიგებული უნდა იყოს და არა ქაოტური, როგორც დღეს არის. რათა ჩვენ გვქონდეს საშუალება ქალაქის, რეგიონალური ხელმძღვანელობის წინაშე, ვი-

ყოთ არა მთხოვნელის როლში, არამედ მომთხოვნელი, რადგან ის არის დამფუძნებელი. ეს ყველაფერი თანდათან უნდა მოწესრიგდეს და ალბათ, გამოჩნდება გამოსავალი იმ მძიმე ეკონომიური მდგომარეობიდან, რომელშიც ჩვენი თეატრები იმყოფებიან.

ამას წინათ ჩატარებულმა საერთაშორისო ფესტივალმა დაადასტურა, რომ ქართული თეატრის დონე ძალიან მაღალია.

მერაბ გავია (რეპლიკა): არც ერთი წამყვანი თეატრი არ იყო ჩამოსული.

სანდრო მრევლიშვილი — ბატონო მერაბ, ასე თუ ისე ვიცნობ მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებას და უნდა მოგახსენოთ, რომ ქართული თეატრის დონე საკმაოდ მაღალია.

ვადამწყვეტი მნიშვნელობა ღღეს ენიჭება ქართულ კრიტიკას, იმიტომ რომ თუ ღღეს ქართულ თეატრს აქვს მაღალი დონე, ამაში უდიდესი დამსახურება ქართულ თეატრალურ კრიტიკას მიუძღვის. საზოგადოებრივი აზრი უნდა შექმნან პროფესიონალებმა და არა ჟურნალისტებმა, რადგან ჟურნალისტური შეფასება არ არის საკმარისი ქართული თეატრის წინსვლისათვის.

მე ხაზს ვუსვამ, რომ ქართული თეატრალური კრიტიკა ძალიან მაღალ დონეზეა და საჭიროა ამჟამად ისე ამოიღოს ხმა, როგორც სჩვევია.

ამგვარად, ჩვენი დღევანდელი ყრილობის მსვლელობისას, უნდა განვიხილოთ დებულება, წესდება და მოვქებნოთ მექანიზმი მისი ცხოვრებაში რეალურად გატარებისა. სხვანაირად ჩვენ ძალიან ვაგვიჭირდება ურთიერთობა მომავალთან.

ვასილ ჩიგოგიძე (თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გურიის განყოფილების თავმჯდომარე): მინდა დიდი გულისტკივილით აღვნიშნო: რუსთავის ფესტივალზე ოზურგეთის თეატრის მოწვევა საერთოდ დაავიწყდათ.

მე თქვენს ყურადღებას შევაჩერებ იმ პრობლემაზე, რომელიც ძალიან მაღელვებს და გთხოვთ, ეს საკითხი შეიტანოთ ყრილობის დადგენილებაში. მოგეხსენებათ, გურიაში, მთის ბროლის მიმდებარე ტერიტორიაზე თეატრის მოღვაწეთა კავშირს აქვს გამოყოფილი 3 ჰექტარი მიწა. აქ მაქვს ყველა დადგენილება. თქვენ იცით, რომ იქ მიმდინარეობს ტერმინალის მშენებლობა, ახლა იწყება კიდევ ტერმინალი-2. მინდა ამ ფართობის შემოსაზღვრა, რათა ჩაიდგას პანსიონატი თეატრის მოღვაწეებისათვის. ამჟამად მხოლოდ შემოღობვას ვთხოვთ. მეგობრებო! ჩვენ იქ ვფლობთ ოქროს უდიდეს საბაღოს, მიწის შემოღობვას ვთხოვლობ, იმიტომ რომ იქ არის ნოდარ დუმბაძის კულტურის საერთაშორისო ცენტრი. 1998 წელს ნ. დუმბაძის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით დაგვეგმილია ფესტივალის მოწყობა. გამოვიყენოთ ეს შემთხვევა.

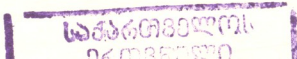
გთხოვთ მხარი დამიჭიროთ და ეს საკითხი შევიტანოთ დადგენილებაში, პაკეტი მზად არის, საჭიროა მთავრობის დადგენილება,

ძალიან გთხოვთ, დავეხმაროთ ჩვენს თავს, რომ არ დავეკარგოთ ის ოქრო, რომელიც იქ გვაქვს.

0099-7

ვალერი ასათიანი — ყრილობაზე დამკვიდრებულია ისეთი სულისკვეთება, რომელიც უკავშირდება საქმეს და არ შემიძლია არ გამოვხატო ჩემი კმაყოფილება ამ განწყობილების გამო. მე მინდა მადლობა მოვასხენო ბატონ გიგას იმისათვის, რაც გააკეთა იმ უშიშმეს წლებში თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თაოსნობით. მე შემიძლია ვთქვა, რომ თეატრის მოღვაწეთა კავშირი არის ერთი ბედნიერი გამოხატვის მრავალ სხვა შემოქმედებით კავშირს შორის, რომელმაც თავისი ფუნქცია შეასრულა და მიუხედავად დიდი სირთულეებისა, შეაკავშირა ხალხი. ეს არის, მართლაც, კავშირი, სადაც ადამიანს გიხარია მოსვლა, აქ გამოიხატება სითბო იმ ადამიანების მიმართ, ვისაც კულტურის ისტორია შეუქმნია. მე მხედველობაში მაქვს საღამოები, შეხვედრები, დადგმები და ასე შემდეგ, რომლებიც ხორციელდებოდა ასეთ მძიმე პირობებში. შეიძლება მოვიტყუნოთ უამრავი მაგალითი იმისა, რომ ქართულ თეატრში ორი სეზონის განმავლობაში იდგმება 100-ზე მეტი პრემიერა, რომ ქართული თეატრი წარმატებით გამოდის გასტროლებზე, იმართება ფესტივალები, კონკურსები, ჩვენს რეჟისორებს და მსახიობებს უდიდესი აღიარება აქვთ. ეს ყველაფერი თვალსაჩინოა. დღევანდელ ეკონომიურ პოლიტიკურ ფონზე, მაგრამ მეორეს მხრივ არის პრობლემები, რომლებიც გადაწყვეტას მოითხოვენ. საკითხებისა და პრობლემების დასმა საკმარისი არ არის, მათი მოგვარებაა საჭირო. ამიტომ მე მიმაჩნია, რომ ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემა, რომელიც სასწრაფოდ უნდა მოგვარდეს, არის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პრობლემა. ეს არის ლოდი, რომელიც ჩვენ გვაწევს, გვაძმობებს, და ბუნებრივია, ეს საკითხი უნდა მოგვარდეს. მე იმიდი მაქვს, რომ აღარ დავილოდებთ შემდეგ ყრილობას და ერთად შევძლებთ გადაწყვეტილების მიღებას. იმ სირთულეების მიუხედავად, რაც არსებობს, გაჭირვებით, მაგრამ მაინც გვარდება რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრების საკითხები. შემიძლია ეს სია კიდევ გავაგრძელო. სახსრები რესურსებისა საქართველოს არ გააჩნია, მაგრამ ყველაზე მეტად ვართ დავალებული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წინაშე და ყველაზე მეტად. უნდა გვაწუხებდეს ეს საკითხი. აქ ორი აზრი არ არსებობს. ნუ მომთხოვთ იმას, რომ იგი ახლავე უნდა გადაწყდეს. მე ეს არ შემიძლია, მაგრამ ვიცი ერთი რამ: ეს პრობლემა უნდა გადაწყდეს, ეს იქნება ახლის ამენება, თუ რომელიმე შენობის გამოყოფა.

არ შემიძლია არ გამოვხატო ჩემი საოცარი სურვილი იმის გამო, რომ უფრო მეტად მოხდეს თანამედროვე თეატრალური ტენდენციების — სპექტაკლების შეფასება. შორსა ვარ იმ აზრისაგან, რომ ისევ აღსდგეს სპექტაკლების ჩაბარების, მიღების პრაქტიკა, თუმცა,



უამრავი თეატრი მოდის და გვეუბნება, რატომ არ ღებულობთ სპექტაკლსო.

როდესაც ბიუჯეტი მტკიცდება, მასში განსაზღვრულია, რას რა უნდა მოხმარდეს, ყოველთვის არ არის საშუალება ყველა საკითხი გადაწყდეს. მე რომ ჩამოვთვალო რამდენი საკითხი გადაწყდა, რა თქმა უნდა, ეს ზოგაში წვეთია იმასთან შედარებით, რაც გასაკეთებელია. თეატრის მოლაწვთა კავშირმა და თეატრმკოდნეებმა უნდა გამოხატონ თავისი დამოკიდებულება სპექტაკლების მიმართ. დღეს რითირამბები არაგის აღარ სჭირდება, რაიგან უკვე სულ სხვა რეალობაა და სხვა სიმადლიდან არის აღსაქმელი ის პროცესები, რაც თეატრში ხდება. თუნდაც, რეპერტუარის თვალსაზრისით. როცა ელაპარაკობ სახელმწიფო თეატრზე, მე მიმაჩნია, სახელმწიფომ თეატრის მოღვაწეთა კავშირთან ერთად სავალდებულოდ უნდა აქციოს ყოველი თეატრის რეპერტუარში ერთი ან ორი ერთვნილი ორამატურგის ნიმუშის შიგანა. ერთი საკითხი კიდევ — ნათარგმნი ჰიესების ხარისხი: როგორი ჩართული მოდის სცენიდან. ალბათ, სამინისტროს როლი გასაძლიერებულია და ჩიგნ უნდა გიზრუნოთ ნიხრების აწვავზე, ჰონორარების გაზრდაზე. ამ პროცესის მიმდინარეობაზე არ შეიძლება მოღვაწეთა კავშირის ტრიბუნდან საოცარი მაღლიერების გრძობით არ მივმართო რეჟისორთა ლიგას, ბატონ ვარსიმაშვილს, ბატონ წულაძის და სხვებს, რომლებიც რესპუბლიკის ჭალაჩებისა და რაიონების თეატრებში დათიოდენ და დგამდენ სპექტაკლებს. ირთი შეხედვით, თითქოს აქ უჩვეულო არაფერია. მე ვიყავი და ჩემთან ერთად ბევრნი იყენენ ახალციხის თეატრში. იქ ნამდვილი დღისასწავლი იყო. ეს ტრადიცია უნდა ვაგრძილდეს. კულტურის სამინისტრო თავის ამოცანად მიიჩნევს ამგვარ პროგრამას, ამგვარ დამოკიდებულებას მხარი დაუჭიროს. კულტურის სამინისტრო ყოველწინარად ცდილობს ვაგრძილდეს დეცენტრალიზაციის პროცესი. შეიძლება მიტი კულტურის კირა იყოს მუნიციპალურ თაქვემდებარებაში. ისინი ჩართული კულტურის კონტაქსტიდან არ ამოვარდებიან. ბოლო წლების ერთ-ერთ მიღწევად მიმაჩნია კანონის მიღება კულტურის შესახებ, ის პროცესის დასაწყისია და იდიად წაადგება საქმის, დიბულება და წისილება, რომელიც იქმნება. არის საქმიანი დამოკიდებულების მანაშინიბელი და არ შეიძლება ეს პროცესი არ ვაგრძილოთ. მეორეს მხრივ, როდესაც ვამბობთ დეცენტრალიზაციის შესახებ და ვიცით, ის 34 ოარი, რომელსაც იინარჩუნებთ, საშუალო ხილფასია დათინანსიბაზე მყოფ თეატრებში. ცოტა სხვაგვარად გამოიყურება მუნიციპალურ დონეზე არსიბული თეატრები: აქაც კატეგორიული უნდა ვიყოთ საკუთარი თავის მიმართ. ი. ი. თუ ვარო კატეგორიული დეცენტრალიზაციის საკითხიბში და თუ არ ვიზიარებთ მეგობრების აზრს ჩითასის თეატრთან დაკავშირებით. მე პირადად, კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ, რომ რესპუბლიკის ბიუჯეტზე კოლექტივების კვლავ ვაღ-

მოსილას ხელი შეეწყო, მაგრამ ბატონი გივას მეშვეობით იძებნება საშუალება, რომ ზოგი თეატრი დოქა(ციან)ი ან არ გადმოვიდეს: არამოდ მიიქცა სუბსიდიისა და აი, ამ წელს მონიციბალიტეტის მხარე იერ ახირხიბს ამ თრი თეატრის შინახვას. თანხის გამოყოფას ჩვენ შეეძლებოტ. მაგრამ არაერთარ შემთხვევაში რესპუბლიკურ ბიუჯეტში არ უნდა აღმოიღიღეს. უნდა მივხვიოტ გამგებლები და რწმუნებულები, რომ ისინი ბალობულონი არიან. თეატრები შინახვან. აქ უნდა გამოკითოს სამინისტრომ თავისი როლი და ჩვენ თავს ბალობულონ ვთვლიოტ. რომ ჰოზიციები შევიწარჩუნოტ. ბიუჯეტი რამ ხრის სათქმელი, მხოლოდ ეიტყვი იმას, რომ ჩვენ გავაგრძობოტ საანონმებლო მუშაობას. მომავალი წლის ბიუჯეტის ფორმირება ისითნიაროტ მიღის, რომ ჩვენ შეეძლებოტ იმ პრეგრამების მხაროტაჭრას, რაზიოტ მოვასხენიოტ. ყვილაფირს ვერ გავწოდებოტ. შეუძლიაბილია: დოიში მოტის 100 აარი და 99 ლაბარაკობს ფინანსური რახმარბაზი. ამის საშუალობა ჩვენ არა გვაქვს, რაოვან ბიუჯეტი მჭაკობება პარლამენტში. თუ ონისიციბებს მიადიენიბოტ თვალს, მიხვილებოტ, რომ ნახვიარზი მიჭი კითობა, გარეშე ძალის რახმარბიბოტ — მილონიბებბი, რახმარბებბი, სტიპენდიებბი. ამას ვერჭვირბოტ ბიუჯეტი ვერ წვირბოტ.

ჩვენს ერთ-ერთ ამოცანაოტ მიგვანია ქართული მწიროლობასთან მიოტბობბა, ურთვირბობბა, მასთან. ბიბიენთა-ქობულოთის სემინარი, მარტოაოტ. მნიშენილობანი მიოლინა ჩვენს კოლტურიული ცხობრიბაში ბოლო პირბოტში ფხობთმიჭამიო პიესა შეიქმნა. შოსადლებელი ვახდა აურნაოტ „ხელონიბის“ მხაროტაჭრბა. იგი შისულოია ბიუჯეტში. არის საკობებბი, რომლებბიოტ კობბა ლოკალორი ალქმის ფარბობბი. ვარბა ამისა, კოლტურის სამინისტრბოტში მოქმეობბს კოლტურული პრეგრამების დირექტორბა. რავიწყიოტ კონფერენციები საერთოო კოლტურის რაობის შისახიბ. ქართული კოლტურის ფინომინი მსოტოლო კოლტურბაოტ განვიოტარბის კონტექსტში. უკვი შეიქმნა სარბოტაქვიოტ კოლიბა. ვინბო შეიქმნაოტ კობბუსი „მეოკვი საუკუნის ქართული კოლტურბა“. რომილშიოტ ქართული თეატრი თავის ასახიას ჰპობიბს. იოიბანდიოლი ყრბლობბა, ალბაოტ. სტიმული ვახობბა ივისა, რომ საუკუნის რასასრულამიო კითეე მრავალი სასიკითოტ ცვილიობბა მოხობბა ქართული კოლტურბაში.

2. დოთიბიაშეოიო (სუგდიოის თეატრის მთ. რავისობრი)—წლიოკრი ხარზიბისაოიის გამოგვიყვის ორი ათასი, რავ ძალოან კოტა იყო. ბატონი გივას ინიციატიოტ პარლამენტზე რაისვა საკობბი პარალიზიბული მოდომარბებბაში მყოფი ზოიოიის თეატრის სასწრაფოო რისტიარბიბისა. ელეემენტარული ხარზიბსა და დიდ კაბიტალურ რიმონტზე არ არის ლაბარაკი. პარლამენტბარ ბეჭენ გუნბიას სიჭყიოტ გავიგოტ, რომ პარლამენტბა 1997 წლიოტან რავიშეა სუგდიოის თეატრის ელეემენტარული ვადახურვის და პარკეტის დავებბის საკობბ-

ხები. გადაირიცხა თანხა. იმის გამო, რომ თეატრს აწვიმს, ყოველ წუთს არის ჩამონგრევის საშიშროება, ვართ ცემენტის იატაკზე.

სამწუხაროდ, ჯერ ლტოლვილებმა დაწვეს, შემდეგ ორივე მხარის საჯარისო ფორმირებებმა გაძარცვეს რეკვიზიტი და გარდერობი მთლიანად. მიუხედავად მძიმე პირობებისა, 1995 წლის სექტემბრიდან თერთმეტი პრემიერა წავიდა თეატრში. ეს მსახიობების დამსახურებაა. ექვსი წარმოდგენა, რომელიც მი ჩასვლის დღიდან თავდგა, თეატრის მუშაკთა რაუტალაღვი შრომის შედეგი იყო. დღის 9 საათიდან ლამის 11 საათამდე გაუჩირიებლო რეპერტიციები გქონდა. მეჩუმირობოდნენ: ოღონდ იოსელიანის მოწაფე რომ ხარ გეტყობაო. კორიოზისთვის მინდა გითხრა: თეატრის ახლოს არის ციხე. სადაც სინათლეც არის და გათბობაც. თეატრში კი ამ სიამოვნებას მოკლებულნი ვართ. დასის რამდენიმე წარმომადგენელი მიივლით და ეთხოვით დაპატიმრება. თუ რეჟისორის პირობებმა როგორმე გადაწყდა, დანარჩენს ჩვენ თვითონვე როგორმე მოაგვარებთ.

დემეტრე ჯიანი: იდე ოროს არ წაგართმევთ. წინადადებით შემოვდივართ ადვადგინოთ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სოხუმის განყოფილება. როგორც ვქონდა. რაკი თეატრი შევინარჩუნეთ, ესეც ადვადგინოთ. დებულობას გაივცანით და მხარს გუჭერთ.

მერაბ დონაძე — მომავალ წელს ქართულ ფილარმონიას 100 წელი უსრულდება. ეს ის ფილარმონიაა, რომელიც ილია ჭავჭავაძის, იაკობ გოგებაშვილის, ზაქარია ფალიაშვილის და სხვა ჩვენი დიდი წინაპრების დაარსებულია. იმ დროს მისი დაარსება საჭირო იყო, იმიტომ რომ პროპაგანდა ვაქონდა კლასიკური მუსიკისათვის. ამერჯული მუსიკისათვის და საერთოდ, კულტურის სხვა დარგებისათვის. დღეს საქართველოს ფილარმონიას არც ერთი დარბაზი არ ეკუთვნის და ჩვენ რაღაც ამპუტაციურ მდგომარეობაში ვიმყოფებით. მი ფილარმონიის განვრცობის დიდი რეჟისორი მქვია და არავითარი საშუალება არა ვაქვს, რომ რაიმე კონცერტი ჩავატაროთ დიდი დარბაზში, რადგან აუცილებლად უნდა ვათავიხადოთ გადასახადი. მე მიმაჩნია, რომ დიდი საკონცერტო დარბაზი ვასაქირავებელ პუნქტად არის გადაქციული. ექ არავითარი მუშაობა არ მიმდინარეობს. ამ ბოლო დროს, ჩვენი დიდი გარდაქმნების დროს, ალბათ, დადგება საკითხი, რომ ფილარმონიის დიდი საკონცერტო დარბაზი გადაიქცეს კავკასიის კულტურის ცენტრად. არის კიდევ მეორე საშუალება ჩვენი არსებობისა. ეს არის მცირე დარბაზი, რომელიც იყო სიმფონიური, ამერჯული, საბონონეტო კონცერტების დარბაზი. სადაც ახლა ვანლაგებულია კინოდარბაზი და ვადის, მხოლოდ და მხოლოდ სექსტიმები. ეს ჩივილი კი არ არის, გულისტკივილია იმაზე, რომ ამხილა ტრადიციების მქონე ფილარმონიას თითქმის აღარაფერი დარჩა.

ყრილობამ დადებითად შეაფასა სთმ კავშირის მუშაობა მეორე ყრილობიდან მესამე ყრილობამდე განვლილ პერიოდში.

ყრილობამ მიიღო სთმ კავშირის წესდების ახალი, გადამუშავებული ვარიანტი. თანახმად განახლებული წესდებისა, ყრილობამ აირჩია გამგეობა 61 ადამიანის შემადგენლობით და უარი სთქვა თავმჯდომარისა და გამგეობის ინსტიტუტებს შორის შუალედურ რგოლზე — პრეზიდიუმზე, რითაც გაიხარდა გამგეობის ფუნქციონალური მხარე.

გაიძარტა სთმ კავშირის ახლადარჩეული გამგეობის პირველი პლენუმი.

სანდრო მრევლიშვილმა წამოაყენა წინადადება სთმ კავშირის თავმჯდომარედ კვლავ არჩეული იქნას გიგა ლორთქიფანიძე.

აღტერნატიული კანდონდატურა არ წამოუყენებიათ.

სთმ კავშირის თავმჯდომარედ ღია კენჭისყრით ერთხმად აირჩიეს გიგა ლორთქიფანიძე.

ამავე პლენუმზე, ასევე ერთხმად არჩეული იქნენ სთმკ თავმჯდომარის მოადგილეები. გ. ლორთქიფანიძის წინადადებით თავმჯდომარის მოადგილეებად აირჩიეს ანზორ ქუთათელაძე (პირველი მოადგილე), კოტე ნინიკაშვილი, ირინე გოცირიძე და გურამ ახოზაძე.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობის შემადგენლობა:

1. **ანმეტელი მანანა** — საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების თავ-რე
2. **არველაძე ნათელა** — ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი
3. **ახოზაძე გურამ** — კავშირის თავმჯდომარის მოადგილე
4. **აბაშიძე კოტე** — კავშირის გამომცემლობა „ქართული თეატრის“ დირექტორი
5. **ანდლულაძე დავით** — რეჟისორთა ლიგის წევრი
6. **ალავიძე ალექო** — ანმეტელის სახ. თეატრის მსახიობი
7. **ალექსიძე გიორგი** — ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის მთ. ბალეტმეისტერი
8. **ბრეგაძე ვაჟა** — კულტურის სამინისტროს ხელოვნების სამმართველოს უფროსი
9. **ბათიაშვილი გურამ** — ყურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორი
10. **ბაინდურიანი არმენ** — სომხური თეატრის მთავარი რეჟისორი
11. **ბაგრატიონ-გრუჭინსკი ნუგზარ** — კინომსახიობთა თეატრის მთ. რეჟისორი
12. **გეგეჭკორი გიორგი** — რუსთაველის თეატრის მსახიობი
13. **გაწერელია შალვა** — თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟ. კათედრის გამგე

14. გუნია გიორგი — კულტურის მინისტრის მოადგილე
15. გუგუშვილი ეთერ — ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
16. გუთაბანიძე ნოდარ — ქუროხალ „ხელოვნების“ მთ. რედაქტორი
17. გოცირიძე ირინე — სთმ კავშირის თავმჯდომარის მოადგილე
18. განავა ნუგზარ — მუსიკალური თეატრის მთ. რეჟისორი
19. გაბილაია გოგი — სამხატვრო თეატრის მთ. რეჟისორი
20. დვალისვილი აკაკი — რეჟისორი
21. ეგაძე ოთარ — თანამედროვე თეატრების ლაბორატორიის თავ-რე
22. ვარსიშვილი ავთანდილ — თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის თავ-რე
23. იახტაშვილიძე ვანო — თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. თეატრის მსახიობი
24. თოდაძე გოგი — სახალხო და მრეწველთა თეატრების საერთაშორისო ასოციაციის საქართველოს განყოფილების პრეზიდენტი
25. კიკნაძე ვასილ — თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორი
26. კუჭუხიძე მელეა — რეჟისორი
27. კიტია გია — საბავშვო და საყმაწვილო რუსული თეატრის მთ. რეჟისორი
28. კახდელაძე გაიოზ — მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრის დირექტორი
29. კახრაძე ნინო — რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის მსახიობი
30. ლორთქიფანიძე გიგა — სთმ კავშირის თავმჯდომარე
31. ლომიძე ზურაბ — ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის გენერალური დირექტორი
32. მახარაძე კოტე — ერთი მსახიობის თეატრის ხელმძღვანელი
33. მრეველიძევილი სანდრო — თეატრ „ძველი სახლის“ — სამხატვრო ხელმძღვანელი
34. მეღვინეთუშუცვისი ოთარ — მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი
35. მარგველაშვილი გიორგი — რეჟისორთა ლიგის წევრი
36. ნინიკაშვილი კოტე — კავშირის თავმჯდომარის მოადგილე
37. უორდანიას გიგო — თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის რექტორი
38. სტურუა რობერტ — რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი
39. სენაძე ლევან — რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორი
40. სარიშვილიძე გივი — თოჯინების ქართული თეატრის მთ. რეჟისორი, „უნიმას“ საქართველოს განყოფილების თავ-რე
41. სალაჟაია ვახტანგ — სენაკის თეატრის ხელმძღვანელი
42. ტაბლიაშვილი ვახტანგ — რეჟისორი
43. პაქსაშვილი ლერი — რეჟისორი

44. როხვაძე ლევან — სთმ კავშირის ქუთაისის განყ. თავმჯდომარე
45. ქუთათელაძე ანზორ — სთმ კავშირის თავმჯდომარის პირველი მოადგილე
46. ქავთარაძე გიორგი — გრიბოედოვის სახ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი
47. შალიკაშვილი ამირან — პანტომიმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი
48. შალუტაშვილი ნადია — ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
49. შალუტაშვილი ალექო — თეატრის, კინოს და მუსიკის მუზეუმის დირექტორი
50. ურუშაძე ნათელა — ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
51. ჩხეიძე თემური — რეჟისორი
52. ჩიგოგიძე ვასო — სთმ კავშირის გურიის განყოფილების თავ-რე
53. ჭანდიერი ნია — „ასიტეის“ საქართველოს განყოფილების თავ-რე
54. ჯაიანი დიმიტრი — სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი
55. წულაძე ლევან — რეჟისორთა ლიგის წევრი
56. ჭაყელი ალექსი — გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი
57. ხარშილაძე ქეთევან — მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მთ. რეჟისორი
58. ხეთაგური ლევან — ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაციის პრეზიდენტი
59. ცინცქილაძე ზურაბ — სთმ კავშირის აჭარის განყოფილების თავ-რე
60. ცქიტიშვილი გიორგი — გაზეთ „თეატრისა და კინოს“ რედაქტორი
61. ჭილაძე თამაზ — მწერალი-დრამატურგი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის
სარევიზიო კომისიის შემადგენლობა

ბებურიშვილი მალხაზ, ბარათაშვილი გივი, ნაკაშიძე ცოტნე, ლალიძე სოსო, მალღაფერიძე ვახტანგ, ტრაბაიძე კახა, მაზიაშვილი ჭემალ, ჯანაშია ცისანა, საყვარელიძე დათო.

ქართული თეატრის დღე

14 იანვარს, ქართული თეატრის დღეს, მარნეულმა უმასპინძლა აქაური სახელმწიფო დრამატული თეატრი „სამშობლო“ ერთი წელიწადია რაც არსებობს, მაგრამ უკვე შესძლო სამი სპექტაკლის განხორციელება. ამიტომაც ერგო მარნეულს პატივი ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილი ზეიმის მასპინძლობისა.

საზეიმო საღამო გახსნა მარნეულის გამგეობის თავმჯდომარემ შოთა მაისაშვილმა, რომელიც მიესალმა თეატრის მოღვაწეებს.

საქართველოს კულტურის მინისტრმა ვალერი ასათიანმა თავის სიტყვაში აღნიშნა, რომ სამინისტროს გადაწყვეტილი აქვს, სეზონის განმავლობაში ათი სპექტაკლი დააფინანსოს. მხოლოდ, აუცილებელი პირობაა, ქართული დრამატურგიის განხორციელება. დაფინანსებული იქნება არა მარტო დედაქალაქის, არამედ პერიფერიის წარმოდგენებიც.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარემ გიგა ლორთქიფანიძემ აღნიშნა, რომ მიუხედავად სირთულეებისა ქართული თეატრი არათუ არსებობს, არამედ ქმნის საინტერესო სპექტაკლებს, იქმნება ახალი თეატრები. შემდეგ გ. ლორთქიფანიძემ გამოაცხადა ყოველწლიური კონკურსის „სეზონის საუკეთესო სცენური ნაწარმოების“ და მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატები, რომელთაც გადაეცათ საპატიო სიგელები და პრემიები.

რეჟისორმა სანდრო მრეველიშვილმა თეატრ „ძველი სახლის“ პრემია, თამამი თეატრალური იდეისათვის გადასცა „თეატრალური სარდაფის“ დამაარსებელს, რეჟისორ ავთო ვარსიმაშვილს.

მარნეულის გამგეობის ყოფილი თავმჯდომარე ოთარ მახშიშვილი დაჯილდოვდა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის საპატიო სიგელით მარნეულის თეატრის დაარსების საქმეში შეტანილი დიდი წვლილისათვის.

საპატიო სიგელით დაჯილდოვდა უსინათლოთა თეატრ-სტუდიის წაყვანი მსახიობი ნათელა დარბაიძე.

საზეიმო საღამოს მეორე განყოფილება დაეთმო სხვადასხვა თეატრების წარმომადგენლებს. მსახიობებმა ხათუნა ბოკუჩავამ, ვია ჯაფარიძემ და ვია ტყემელაშვილმა გაითამაშეს სცენა მარნეულის თეატრის სპექტაკლიდან „სიყვარული თელავს ქვეშ“. გიორგი გეგეჭკორმა და თამარ გეგეჭკორმა წაიკითხეს ლექსები. ლეილა შოთაძემ გ. გეგეჭკორს მიულოცა სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობა. ვია ასათიანმა „დაისიდან“ შეასრულა ცანგალას კუპლეტები. სლავა ნათენაძემ და ვია გუგუშვილმა გაითამაშეს სცენა თეატრ „ძველი სახლის“ სპექტაკლიდან „კვერცი“. სოფელ წერეთლის ბავშვთა ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა შეასრულა ცეკვა „მთიულური“. რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობმა მაქს ორბმა თოჯინებით შეასრულა ორიგინალური ნომერი. კონცერტში მონა-

წილეობა მიიღო მედია ჩახავამ. „თეატრალური სარდაფის“ მსახიობებმა გაითამაშეს სცენა სპექტაკლიდან „რა-დღია?“... კონცერტში მონაწილეობა მიიღეს გურამ საღარაძემ, დიმა ჯიანმა, მურმან ჯინორიამ. საღამო დაასრულეს შოთა მისისაშვილმა და საქართველოს რესპუბლიკის პრეზიდენტის რწმუნებულმა ქვემო ქართლში ლევან მამალაძემ.

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატები:

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყუიურის დადგენილებით (1997 წლის 29 დეკემბერი) კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემია ორასი ლარის ოდენობით მიენიჭათ: **მურმან ჯინორიას** — ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის ერთი მსახიობის თეატრში სავტორო სპექტაკლისათვის „ზღვა ძალიან ღელავს“ და თეატრმცოდნე **კოტე ნინიაშვილს** კოტე მარჯანიშვილის და მისი მოწაფეების შემოქმედებითი მემკვიდრეობის პოპულარიზაციაში შეტანილი განსაკუთრებული წვლილისათვის.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ქრველწლიური კონაურსი:

„საზონის საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“

(1996—1997 წლების სეზონი)

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყუიურის დადგენილებით (1997 წლის 29 დეკემბერი) სეზონის საუკეთესო ნაწარმოებისათვის მიენიჭა პრემია, თითოეულს 50 ლარის ოდენობით:

პიესისათვის:

ლაშა თაბუკაშვილს „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“ განხორციელებული შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში.

რეჟისორული ნამუშევრისათვის:

სანდრო მრევლიშვილს „კვერცხის“ დადგმისათვის თეატრში „ძველი სახლი“.

ზაზა სიხარულიძეს „მონგარდის“ დადგმისათვის ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის თეატრში.

გია კიტიას (საბავშვო თეატრში მოღვაწეობისათვის) „თოვლის დედოფალის“ დადგმისათვის საბავშვო და საყმაწვილო რუსულ თეატრში.

აქტიორული შესრულებისათვის:

ლელა ალიბეგაშვილს ნიას როლის შესრულებისათვის რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლში „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“.

ნატო მურვანიძეს ირინას როლის შესრულებისათვის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „სამი და“.

თამარ გეგეჭკორს მარიანა პინედას როლის შესრულებისათვის მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლში „მარიახა პინედა“.

გია ასათიანს (მუსიკალურ თეატრში) ლეპორელოს როლის შესრულებისათვის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „დონ ჟუანი“.

ზაზა პაპუაშვილს ბაჩას როლის შესრულებისათვის რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლში „მერე რა, რომ სველია სველი ისამანი“.

სლავა ნათენაძეს ემილ მაჟის როლის შესრულებისათვის თეატრ „ძველი სახლის“ სპექტაკლში „კვერციხი“.

მიხეილ ჭოჭუას მამა ნუგოს როლის შესრულებისათვის სარდაფის თეატრის სპექტაკლში „რა-დიო?“

მუსიკალური გაფორმებისათვის:

ვახტანგ კახიძეს მუსიკისათვის „სიკვდილის როკვა“ სარდაფის თეატრში.

თეატრმცოდნეობაში:

ვასილ კიკნაძეს გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნებული რეცენზიისათვის „დაუნდობელი გულახდილობით“ (1997 წ. 25.IV—2.V).

თამარ ბოკუჩავას გაზეთ „კავკასიონში“ გამოქვეყნებული რეცენზიისათვის „მე იგივე ვარ მარად და მარად, არ ვსდევ ქამთა სვლას“... (10—16.IV 1997 წ.).

ამასთანავე პრემია მიენიჭათ:

ნანა ბოკუჩავას მარნეულის დრამატული თეატრის „სამშობლო“ დამაარსებელს და რეჟისორ **კოტე აბაშიძეს** მარნეულის დრამატულ თეატრში „სამშობლო“ სპექტაკლის „სიყვარული თელებს ქვეშ“ დადგმისათვის.

სცენოგრაფიისათვის განკუთვნილი პრემია არ გაიცა.

სკეჩტაკლინი

ახალი ოპერის პრემიერა

თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორის ბიძინა კვერნაძის მუსიკას ბევრი თაყვანისმცემელი ჰყავს. მის მრავალფეროვან შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს საოპერო ხელოვნება.

ეროვნული ოპერის პირველი კლასიკური ნიმუშის შექმნიდან, განვლილ პერიოდში, ქართული ოპერა ჩამოყალიბდა როგორც მრავალწახნაგოვანი სტილური მოვლენა.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში განხორციელდა ბ. კვერნაძის ახალი საოპერო სკეჩტაკლი „კოლხთა ასული“, რომელმაც უნარობრივად მრავალფეროვან ქართულ საოპერო ხელოვნებას კიდევ ერთი წახნაგი (კომპოზიტორის განსაზღვრებით ოპერა-პოემა) შემატა.

მედეას სიუჟეტი კოლხეთში არგონავტების ლაშქრობის შესახებ არსებული მითოლოგიური ციკლის ერთი ყველაზე რომანტიკული ნაწილთაგანია, რომელიც უძველესი დროიდან არაერთხელ გამხდარა მხატვრული განზოგადოების საგანი. ამის ნათელი დადასტურებაა ქართული საოპერო თეატრის სცენაზე „მედეას“ კიდევ ერთი ახალი ხორცშესხმა, რომლის წარმატება დირიჟორ გ. უორდანიასთან, დამდგმელ რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძესთან, მხატვარ გ. ალექსი-მესხიშვილთან ერთად განაპირობა ახალგაზრდა მსახიობთა ანსამბლმა ე. ჭანჭალიამ — მედეა, ბ. გაბიტაშვილმა — იასონი, ევ. პავლიაშვილმა-კრეუსა, გ. ნიკოლაიშვილმა — კრეონი, კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ნ. გელაშვილმა კორიფეს როლში.

სკეჩტაკლის შემდეგ რამდენიმე შეკითხვით მივმართეთ კომპოზიტორ ბიძინა კვერნაძეს და დამდგმელ რეჟისორს გიგა ლორთქიფანიძეს:

— ბატონო გიგა! გქონდათ თუ არა მანამდე შემოქმედებითი კავშირი კომპოზიტორთან?

გ. ლორთქიფანიძე — ბიძინა კვერნაძის შემოქმედებასთან დაკავშირებულია მთელი ჩემი ცხოვრება, თითქმის ყველა ნაწარმოები მისი გაფორმებულია. ბიძინას მუსიკა ჩემთვის ყოველთვის არის უდიდესი ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელი; მიყვარს მისი სიმღერები. იგი მაღალინტელექტუალურ მუსიკას წერს.

— რამ გიკარნახათ „კოლხთა ასულის“ დადგმა?

გ. ლორთქიფანიძე — 1991 წელს ქუთაისში ვნახე ბ. კვერნაძის ოპერა „მედეა“ და მომეჩვენა, რომ დრამატურგიულად იყო დაშლილი, როდესაც გადავწყვიტე ოპერის დადგმა, ბიძინასაგან ძირეული გარდაქმნები მოვითხოვე, გადავწყვიტეთ ლიბრეტო შექმნილიყო კლასიკურ სიუჟეტზე. გარდა ამისა, ჩვენ ჩავიფიქრეთ შეგვექმნა ერთ სუნთქვაზე აგებული ოპერა-პოემა. არ ვიცი, რამდენად გაამართლა ამ დადგამა.

— ბატონო ბიძინა! რამ მოგცათ შემოქმედებითი იმპულსი?

ბ. კვერნაძე — თავად ამბავმა. ამუამინდელ დადგმას „კოლხთა ასული“ საფუძვლად დაედო ლ. სანიკიძისა და გ. ლორთქიფანიძის ლიბრეტო, რომელიც ასახავს კოლხეთის მეფის ასულის მედეას ცხოვრების ერთ ეპიზოდს, წინა სპექტაკლიდან გამოვიყვანე სულ 7—8 წუთიანი მუსიკა.

— რით განსხვავდება წინა ოპერისაგან „იყო მერვესა წელსა“ და რა სიახლეა მასში?

ბ. კვერნაძე — მათ შორის შესაძლოა სტილისტური მსგავსება არსებობს, მაგრამ ეს სულ სხვა ნაწარმოებია. მუშაობისას ვფიქრობდი, რაც შეიძლება ლაკონური ვყოფილიყავი და შედეგად მივიღეთ ერთმოქმედებიანი ოპერა-პოემა.

— რაში მდგომარეობს ოპერის დრამატურგიული ხაზი?

ბ. კვერნაძე — მედეასა და მის მოქმედებაში — ქცევაში — ოპერის ბოლოს იგი წვავს სასახლეს და თვითონაც ცეცხლში ვარდება.

— როგორია პოლიფონიისა და ორკესტრის როლი დრამატურგიული ხორცშესხმის თვალსაზრისით?

ბ. კვერნაძე — დამოუკიდებელ პოლიფონიურ ფორმებს არ მივმართავ, პოლიფონია ვლინდება სოლისტებისა და გუნდების, ორკესტრის ურთიერთდამოკიდებულებაში.

— ბატონო გიგა! როგორ იქნა გატარებული მთავარი იდეა სპექტაკლში?

გ. ლორთქიფანიძე — აქ ერთგული ვიყავით ბერძნული ტრაგედიისა, რომლის თანახმადაც დავიცავით ადგილისა და დროს ერთიანობა. ამის საშუალებას იძლევა გუნდის—ქოროს ფუნქცია, ამიტომ გუნდმა დიდი დატვირთვა მიიღო. მედეა ხომ პერსონიფიცირებული განსახიერებაა, რომელიც უპირისპირდება მეორე მხარეს. მე მგონია, ეს საგუნდო ხელოვნების შედეგია (ქართული მუსიკალური ხელოვნება ასევე მდიდარია საგუნდო მუსიკის უმშვენიერესი ნიმუშებით). ამის მოქცევა ერთ მთლიანობაში, სადაც გუნდი მთავარი მოქმედი გმირია — ვფიქრობ, მიღწეულია.

— რამდენად გქონდათ ხელშეწყობა თეატრის მხრიდან?

გ. ლორთქიფანიძე — ყველანაირი ხელშეწყობა გვქონდა, ყველაფერი ორგანიზებული იყო, ტექნიკური საშუალებები გადალახული. ჯ. კახიძის ავადმყოფობის შემდეგ გ. უორდანიამ, ახალგაზრ-

და, ნიკიერმა ღირიჟორმა დასძლია ის სირთულე, რის წინაშეც დავდექით.

— ბატონო ბიძინა! რა მიგაჩნიათ ოპერის წარმატებად?

ბ. კვერნაძე — ოპერის წარმატება დიდად განაპირობა ბატონ ჯ. კახიძის რჩევამ, რამაც დრამატურგიულად გამართა სპექტაკლი.

— ბატონო გიგა! რა უფრო მოგწონთ თქვენს დადგმაში, ან პირიქით, რით არა ხართ კმაყოფილი?

გ. ლორთქიფანიძე — მუსიკალური ნაწარმოები პრემიერაზე არ ყალიბდება, ის განვითარებას საჭიროებს. მეც და ბიძინასაც გაგვიჩნდა სურვილი, რომ სპექტაკლი დაიხვეწოს. ის მოითხოვს კორექტურას. მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ დაიბადა ახალი ქართული ოპერა.

— ბატონო ბიძინა! რას იტყვით შემსრულებლებზე?

ბ. კვერნაძე — კარგად გაართვეს თავი. განსაკუთრებით კმაყოფილი ვარ გუნდით (გუნდის სამხატვრო ხელმძღვანელი გ. ფარჩუკიძე, ქორმეისტერი შ. შაორშაძე).

— მიაღწიეთ თუ არა მიზანს?

ბ. კვერნაძე — ეს თქვენ უნდა თქვათ. მე მგონი, მიაღწიეთ.

— იმედია, რომ სპექტაკლის დახვეწის შემდეგ, რაზედაც საუბრობდნენ დამდგმელი რეჟისორი და კომპოზიტორი, ოპერა მსმენელზე მოახდენს უფრო სრულ, ღრმა და დამაჭერებელ შთაბეჭდილებას.

და ჯ ი ლ დ ო ე ბ ა

საქართველოს პრეზიდენტის

ბ რ ძ ა ნ ე ბ უ ლ ე ბ ა

1997 წლის 23 დეკემბერი.

ქ. თბილისი

ნ. შალუტაშვილის ღირსების ორდენით

დაჯილდოების შესახებ.

სტუდენტი ახალგაზრდობის აღზრდა-განათლების საქმეში შეტანილი დიდი წვლილისათვის, ნაყოფიერი სამეცნიერო-პედაგოგიური და საზოგადოებრივი მოღვაწეობისათვის საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის პროფესორი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნადეჟდა შალუტაშვილი დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

ი. შევარდნაძე

პირა კიწმაროშვოლი

„სიყვარული თელეზ ქვეშ“

იუჯინ ო'ნილი — „სიყვარული თელეზ ქვეშ“; დამდგმელი რეჟისორი —
კოტე აბაშიძე, მხატვარი — აივენგო ჭელიძე, კომპოზიტორი — გოგი ჩლაიძე,
ქორეოგრაფი — კირა მებუჯე, რეჟისორის თანაშემწე — ლეილა ჭელაძე.
1997 წელი.

გასულ წელს, რუსთავეში გამა-
რთულ თეატრალურ ფესტივალ-
ზე სამწუხარო რეალობისთვის
მოგვიხდა თვალის გასწორება —
ქართული თეატრის ის კრიზისი,
რაზედაც დღეს ასე ხშირად და
ვრცლად საუბრობენ, მთელი თა-
ვისი სიგრძე-სიგანით სწორედ
„ოქროს ნილაზზე“ წარმოჩინდა,
სადაც განსაკუთრებულ სავალა-
ლო მდგომარეობაში რაიონების
დასები აღმოჩნდნენ. მათ ვერ გა-
უძღეს სახიფათო გამოცდას და
პროკრუსტეს სარეცელზე მოთა-
ვსებულნი ამაოდ ცდილობენ არ-
სებულ სტანდარტებთან მიახლო-
ებას (ამ შემთხვევაში, სტანდარ-
ტების როლი მაყურებლის მეხ-
სიერებაში შემორჩენილმა სპექ-
ტაკლებმა იტვირთეს). და, თით-
ქოს, უახლოეს მომავალში, პოზი-
ტიური ცვლილებების იმედი არ
უნდა გვქონოდა, მაგრამ წლევან-
დელ, მიხეილ თუმანიშვილის სა-
ხელობის საერთაშორისო ფესტი-
ვალზე სასიამოვნო სიურპრიზი
გველოდა—მარნეულებების „სი-
ყვარული თელეზ ქვეშ“.

ამერიკული (და არა მარტო ამ-
ერიკული) დრამატურგიის უდი-

დესი კლასიკოსის, იუჯინ ო'ნი-
ლის პიესებით ქართველი რეჟი-
სორები, რატომღაც, არ გვანები-
ვრებენ. „სიყვარული თელეზ
ქვეშ“ ერთადერთია, რომელსაც,
ეს უკვე მესამეჯერ „გაუმართლა“
და სცენური სიცოცხლის უფლე-
ბა მოიპოვა. რატომ მაინცა და
მაინც ეს დრამა? — ნიშნავს ეს
იმას, რომ იგი ყველაზე მეტადაა
ახლოს ქართველი კაცის სულთან
თუ უბრალოდ, საქმე დიდი ხნის
ნაცნობ მოვლენასთან, — პიესე-
ბის დაუსრულებელ გადასინჯვას-
თან გვაქვს?

ნებისმიერ შემთხვევაში, არჩე-
ვანი სწორი აღმოჩნდა და მიზე-
ზების ძიების სურვილი სპექტაკ-
ლის მიერ დასმულმა კითხვებმა
განდევნა, კითხვებმა, რომელთაც
კიდევ ერთხელ დავგაყენა მარა-
დიული დილემის წინაშე—ლტო-
ლვა თუ ზნეობრიობა, სისხლის
ძახილი თუ გონების სიმართლე,
რა ელის სამყაროს, რომელშიც
სისუფთავისთვის ადგილი არაა
და სადაც ყოველივე წმინდა და
უბიწო იმთავითვე დაღუპვისთ-
ვისაა განწირული? ნგრევა —
გვპასუხობს რეჟისორი.

„სიყვარული თელებს ქვეშ“ ერ-
თგვარი სიმფონიაა, სიმფონია სა-
მი ვიოლინოსათვის — ეფრაემ
ქებოტი, ებინ ქებოტი, აბი პატ-
ნემი, სადაც პირველი ვიოლინოს
როლი, უდავოდ, ეფრაემს ეკის-
რება, მაგრამ იგი ახალგაზრდა
ქალ-ვაჟის პარტიტურების გარე-
შე უსარგებლო და უინტერესო
ჟღერადობას შეიძენდა. ყველა
სხვა ინსტრუმენტი (ამ შემთხვე-
ვაში, დანარჩენი პერსონაჟები)
კოტე აბაშიძის მიერ „ორკესტრი-
დან“ განდევნილ იქნა, რამაც, უნ-
და. ითქვას, სპექტაკლს არაფერი
დააკლო, თუ არ შესძინა. შეძენა-
ში აქცენტირების გამახვილებას
ვეგულისხმობ. დრამა, რომელიც
მაყურებლის წინაშე თამაშდება,
ამ სამი ადამიანის დრამაა. ყველა
დანარჩენი — ებინის უფროსი
ძმები, სტუმრები, შერიფი — მი-
ნიმალურ დატვირთვას ატარებენ
(პიესის მიხედვით). მათი ყოფნა-
არყოფნა თანაბარი ძალისაა, მთა-
ვარი გმირების ხასიათსა და ქმე-
დებებზე არანაირ გავლენას არ
ახდენენ და ამიტომ, რეჟისორი
მათ თამამად თმობს. ყველაფერი,
რაც ქებოტების „სამფლობელოს“
მიღმა ხდება, უინტერესოა, რად-
გან მათი ფერმა და ურთიერთო-
ბები ამ ფერმის მცხოვრებთა შო-
რის, თავადაა სამყაროს მიკრო-
მოდელი.

ერთი შეხედვით, ამბავი, რო-
მელიც პიესაში თამაშდება, თუმც
არც ძალიან ჩვეულებრივი, მაგ-
რამ საკმაოდ დასაშვები და ბანა-
ლურიც კია: ხანშიშესული ეფრა-
ემ ქებოტი ცოლად ირთავს ახალ-
გაზრდა, ლამაზ ქალს — აბის და
მოჰყავს იგი თავის ფერმაში, სა-

დაც მასსა და ეფრაემის უმცროს
ვაჟს შორის სასიყვარულო ურ-
თიერთობა იხლართება, რაც უკა-
ნონო ბავშვის დაბადებითა და
შემდეგ ამ ბავშვის, დედის მიერ
ქველდობით სრულდება. ტრა-
გედიაა, თავისთავად, მაგრამ ან-
ტიკური, ან თუნდაც მოგვიანე-
ბითი პერიოდების ტრაგედიების-
გან განსხვავებით, აქ მთავარია
არა ამბის ტრაგიკულობა, არამედ
მის მონაწილეთა სულიერი გან-
ცდები, ფსიქოლოგია, ადამიანის
არსის, როგორც ასეთის, ამოც-
ნობა, მისი შენიღბული ინსტინქ-
ტების გაშიშვლება და, ამის სა-
შუალებით, ადამიანის საქციელ-
თა მოტივიზირება. თუკი გავიხ-
სენებთ, რომ იუჯინ ო'ნილის შე-
მოქმედებაზე უდიდესი გავლენა
მოახდინა ფსიქოანალიზის სწავ-
ლებამ, კერძოდ, ზიგმუნდ ფროი-
დისა და კარლ იუნგის ნაშრომე-
ბმა, ბუნებრივად მოგვეჩვენება
პიესაში კლასიკური „ოიდიპოსის
კომპლექსის“ (ფროიდის ძირითა-
დი ცნების) წინა პლანზე წამოყე-
ნება. ერთის მხრივ, ორი მამრი—
ებინი და ეფრაემი — იბრძვის
პირველობის და აქედან გამომდი-
ნარე, არა მარტო ნივთიერი სა-
კუთრების, არამედ ქალის (მდე-
დრის) ფლობისთვის. და მეორეს
მხრივ, ძალიან საინტერესოა ები-
ნის დამოკიდებულება დედისად-
მი. მართალია, ის გარდაცვლილია,
მაგრამ მისი აქტიურობა ცოცხა-
ლზე ძლიერია, ყოველ შემთხვე-
ვაში, ებინისათვის. იგი გაუცნო-
ბიერებლად ატოლებს ყველა
ქალს თავისი ლტოლვის პირველ
ობიექტს — დედას, და ძალიან
უჭირს შექმნილი ხატის დანგრე-

ვა, ანუ რეალური შეცვლა. სპექტაკლში ეს მომენტი რეჟისორული ინტერპრეტაციისა და ავტორის პოზიციის სრული დამთხვევით წარმართება. აბი უტყუარი ქალური ალლოთი გრძობს ახალგაზრდა კაცის ძირითად კომპლექსებს და გადამწყვეტი ღარცამის ადგილად დიდამისის ოთახს ირჩევს. ხათუნა ბოკუჩავას გმირის მოუხეშავი, კოვბოური მანერები აქ კატის მტაცებლური, შემპარავი მოძრაობებით იცვლება. თუმცა, უტიფრობა და მისაკუთრული იერი მას არც ახალ ამპლუაში ტოვებს. იგი საუბრისთვის მესამე პირს ირჩევს და დედის არსში ხელოვნურად ჩასახლებობით თითქოს მისი საშუალებით ესაუბრება გბინს, არც ცდებია, ასე და მხოლოდ ასე (ლტოლვის ერთი ობიექტის მეორეთი უმტკივნეულო შეცვლით) იყო შესაძლებელი გაყის გახედვანა. სწორად გახედვანა, ესაა ის ზუსტი სიტყვა, რომელიც სცენაზე მომხდარს შეესაბამება. როგორც გამოცდილი და მოხერხებული მხედარი, რომლისთვისაც ველური რაშის მოთვინიერება დიდ სირთულეს არ წარმოადგენს, აბი ოსტატურად ექცევა გბინს ზურგზე, პირში ლავამს ამოსდობს და თავის სურვილისამებრ ამოძრავებს.

აქვე უნდა აღინიშნოს ცხენის სიმბოლური დატვირთვა სპექტაკლში. უპირველეს ყოვლისა, პიესისიკური ძროხების ნაცვლად აქ ცხენები გვევლინებიან. უწყინარი, არათრის მთქმელი ცვლილება? გვიქრობ, არა. მოდით, ამ საკითხს უფრო გლობალურად მი-

ვუდგეთ. ადამიანის (ეფრემის) სიახლოვე პირუტყვებთან ოწინლის მიერ არაორგვაროვნადა აღწერილი სცენაში. სადაც ის, გარიყული და გაუგებარი, სიმართლის მორიგი შემოტყვის გასაფანტავად ბოსელს მიაშურებს, რათა იქ, ძმათა მისთა გარემოცვაში განიმუხტოს, დაიცალოს მოწოლილი კაეშნისაგან. ეფრემი ძროხებს ესაუბრება, როგორც თავის სწორებს, მისნაირებს, თითქოს თავს აიგივიტოს მათთან. გარბის სახლის, ახლადშერთული ცოლის სარეცელის სიცივისგან იქით, სადაც სითბო ეგულება.

ისევ ფსიქოანალიზი, ოღონდ ამჯერად იუნგის კოლექტიური არაცნობიერის ცნება. კრიტიკულ მომენტებში ადამიანი ეშვება ქვეცნობიერის, არქაული პლასტიკების სიღრმეში, რათა იქ აღმოაჩინოს თავისი პირველადი არსი, რომელიც გვიჩვენებს თუ არა, და ვაღიარებთ ამას თუ ვეწინააღმდეგებით, ცხოველურ ინსტინქტებზეა დაფუძნებული. ანუ — ეფრემი, როცა უჭირს, მდის თავის სიმბოლურ წინაპართან, თავის ყოფილ „ჯოგში“. როგორც პატარა ბავშვი, რომელიც ცდილობს დედის საშოში დაბრუნებას, რადგან იქ თბილა. სიმშვიდეა რა თაგს დაცულოდ გრძობს. შესაძლოა, ის თამამი და სადაო საკითხი იყოს. მაგრამ თუკი გაითვალისწინებთ ოწინის ნაწარმოებობის სპეციფიკას და ძირითად თემებს, რომლებსაც ის, მის თანამედროვეთა უმეტესობის მსგავსად იყრდნობა, ჩვენს მიერ გამოჩანილი „განაჩენი“ ისე თავხედური აღარ მოგვეჩვენება.

ახლა კი დავუბრუნდეთ ცხენის მომენტს. მართალია, იგი, ისევე როგორც ძროხა, ცხოველია, მაგრამ, ვფიქრობ, მათ შორის მაინც არის განსხვავება, და არც ისე უმნიშვნელო. ძროხა — უტყვი, უწყინარი არსება, მთელი ცხოვრების მანძილზე უპრეტენზიოდ ემსახურება და კვებავს ადამიანს, რათა ბოლოს მისივე მსხვერპლი გახდეს. და ცხენი — ამაყი, თავნება, მშვენიერი სიმბოლო ყოველი დროისა და ერის ხელოვნებაში — თავისუფლების, ფრენის სიმბოლო. არა უბრალოდ პირუტყვი. რატომ აირჩია კოტე აბაშიძემ სწორედ ეს დუბლიორი თავისი სათქმელის გამოსახატავად? ნუთუ მხოლოდ იმისთვის, რომ სპექტაკლისთვის უფრო ესთეტიკური სახე მიეცა? (მართლაც, ცოტა უხერხული იქნებოდა დადგმის ლეიტმოტივად ჭიხვინის ნაცვლად ძროხის ბლავილი გვესმინა. ან ამბის მსგავსობა თავლის ნაცვლად, როგორც ეს რეჟისორს აქვს გადაწყვეტილი, — ბოსელში გადაგვეტანა). ვფიქრობ, არა, ამის დასადასტურებლად საკმარისია გავისვენოთ, რაოდენ სოლიდური დატვირთვა აქვს სცენოგრაფიაში თრ ძირითად ფიგურას — ცხენის მაკეტსა და ბავას. ეს უკანასკნელი, პროზაული და ოდნავ მოუხეშავი ნივთი, სპექტაკლის ერთ-ერთი, თუ არ ვიტყვით, რომ უმთავრესი გასაღებია: ის ძალზე ხშირად იცვლის დანიშნულებას რა, სიმბოლოების სახით. ხან სანადიმო სუფრად, ხან ჰორჰოლის სარკვზ გობად, მოსანათლ საკუროთხევლად თუ ფეხის საბან ალაგად და ბო-

ლოს, ახალშობილის აკვნადაც კი იქცევა. ეს უბრალო საგანი საოცრად ცოცხალი და ქმედითუნარიანია. თითქოს სცენაზე არაფერი იცვლება, და, იმავდროულად, ყველაფერი. მინიმალურად აღჭურვილი მიზანსცენები გადაადგილებისა და რაიმეს მიმატება-გამოკლების გარეშე, ყოველ მომდევნო მონაკვეთში გარდაისახება. ამისთვის რეჟისორი მხოლოდ ერთ ხერხს იყენებს — მონტაჟს. საკმარისია წამიერა დაბნელება-განათება და უკვე სხვა გარემოა, სხვა დრო.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ბავშვის ჩასახვის სცენა. ებნის დღის ოთახში, ლტოლვილთა და შლეგი გნებებით აღსავსე, უჩვეულოდ ამალეღვიბელი და რამუხტული, ველური და თან სულის შემძგრელი, რომელიც მიუხედავად თავისი გულანდილობისა, არ გაღიზიანებს. და რამდენადაც იზრდობა ქალისა და მამაკაცის მოძრაობათა ტიმბი, იმდენად, შესაბამისად, ძლიერობა გულისცემის მსგავსი მოსიკის რიტმიც. ბოლოს კი, კულმინაციურ წერტილში, აბი „ბავას“ უახლოვობა და გაათრებით აზაიებს ბალახს. მიწასა რა წყალს. მასში — ჩაისახა ახალი სიათოცქლი. იქ, სადაც იბანენ დეხიბს. ჭამენ საჭმელს, იქ, სადაც ცხენის თიგა უნდა ეყაროს, ...სწორედ იქ! ყველაფერი აღრეულია — ზესკნელი, ქვესკნელი, სკნელი... ადამიანი არაა მხოლოდ, რის რა არც მიწისაა მხოლოდ. მასში ყოველი საწყისია გაირთიანებულია და, აქეთან გამომდინარე, მისი არსიც შესაბამისია.

მამ ასე, მხედრებივით მოკაზ-
 მული გმირები, ცხენის მაკეტი,
 ბაგა, ჭიხვინი... რეჟისორი ამ კე-
 თილშობილ ცხოველს აშკარად
 ლერძის ფუნქციას აკისრებს. ამას
 გარდა, თუ გავითვალისწინებთ
 სიმბოლოს — მათრახის გათამა-
 შების თემას, აბის გარეგნული
 იერსახის (ვარცხნილობა, ჩაცმუ-
 ლობა, საქციელი) ფაშატთან, ხო-
 ლო ებინის — ულაცთან მსგავსე-
 ბას და საერთოდ, მთელი სპექტა-
 კლის აგებას ცხენი-ადამიანის თე-
 მატკიანზე, ნათელი გახდება, რომ
 დუბლირება გარკვეული მოტივი-
 ზაციის საფუძველზე მოხდა. მან
 რეჟისორს და, აქედან გამომდი-
 ნარე, მხატვარს გამომსახველო-
 ბითი საშუალებების ფართო სპე-
 კტრი შესთავაზა, რაც მხოლოდ
 დეკორის ფარგლებს გასცდა და
 პიესის ძირითადი არსი უფრო
 აშკარა და ფერადოვანი გახდა.

აქვე გვინდა შევნიშნოთ კიდევ
 ერთი — რამდენადაც ჩვენი ზე-
 მორე მსჯელობა ფსიქოანალიზს
 ეყრდნობა, კოტე აბაშიძის საქ-
 ციელშიც, უნებლიედ, მსგავსს ახ-
 სნას ვეძებთ. იქნებ ეს მისი, რო-
 გორც ზოგადად ადამიანის პრო-
 ტესტია. ვის სიამოვნებს ცხოვე-
 ლთან შედარება? (გავისხენოთ
 ფროიდის გამონათქვამი, სადაც
 ის კაცობრიობისათვის მიყენე-
 ბულ სამ უდიდეს დარტყმათაგან
 ერთ-ერთად თავის დებულებებს
 ასახელებს). და თუ ეს მაინც გა-
 რდაუვალი რეალობაა, რომელ-
 საც ვერსად გაექცევი, ხომ არ
 გვესინჯა მისი ოდნავ მაინც შე-
 ლამაზება? რატომაც არა,

ასეა თუ ისე, რეჟისორული
 ვერსია ორგანულად შეეთვისა
 დრამატურგის ნააზრევს. და რა-
 დგან ავტორის კონტექსტიდან
 უხეშ ამოვარდნასთან საქმე არ
 გვაქვს, ყველაფერი რიგზეა. თუ-
 მცა კოტე აბაშიძე თავის ნოვა-
 ტორობას ამით არ ასრულებს და
 ტექსტის გადანაცვლებასაც მიმა-
 რთავს. თუკი დამონტაჟებას მრავალი
 წლის წინ თემურ ჩხეიძე-
 მაც მიმართა „სიყვარული თე-
 ლებს ქვეშ“-ის დადგმისას და ამ-
 ბავი მე-4 მოქმედებიდან დაიწყო
 (რითაც ებინის ორი უფროსი
 ძმის თემა მოხსნა), მონოლოგე-
 ბის ადგილების შეცვლა — სიახ-
 ლეა. რისი თქმა უნდოდა რეჟი-
 სორს, როცა ეფრაემის მონოლო-
 გი ძროხების ნაცვლად ახალშო-
 ბილ „პირმშოსთან“ გადაიტანა?
 უპირველესად, ამით ბავშიც ქმე-
 დითი გახდა და, პიესისეული ვა-
 რიანტისგან განსხვავებით, მეტი
 დატვირთვა შეიძინა, თუ არ ვიტ-
 ყვით, რომ ერთ-ერთი უმთავრე-
 სი.

სიცოცხლის დასასრულს მიახ-
 ლოებული ქებოტი აცნობიერებს,
 რომ მისი არსებობა თავდაუზო-
 გავი შრომის, დიდი მცდელობე-
 ბის, ორი ქორწინების (რომელ-
 თაც სამი ვაჟი შესძინა), ჯერ კი-
 დევ ენერგიის სიჭარბისა და, თუ
 გნებავთ, ახალი მეუღლის შერთ-
 ვის მიუხედავადაც კი, უსარგებ-
 ლო ყოფილა. მან კმაყოფილების
 გრძნობა ვერსად და ვერაფერში
 ჰპოვა, ვერ გაექცა მარტობას.
 მისი კონფლიქტებიც შვილებთან
 სხვა არაფერია, თუ არა დაუკმა-
 ყოფილებლობა მათი უნიაფობი-

თა და სისუსტიით. დიახ, ისინი არ ჰგებნან მამას და ამიტომაც არ უნდა ფერმის მათთვის დათმობა ეფარაქს. მისთვის ფერმა ხომ უბრალოდ მიწა და კედლები არაა. ეს მისი შინაგანი სამყაროა, მისი არსი. მთლიანად იგი. სინაზითა და გრძნობით (ასე იშვიათად რომ შეინიშნება პირქუშ ქებოტში) გამსჭვალული აღსარება ძროხებზე უფრო უპრიანი ახალშობილთან აღმოჩნდა. ვადამაც გადაიწია — არა პიესის ერთ-ერთ პირველ სცენაში, არამედ დასასრულისკენ, როცა კუშტი ფერმერი უფრო რბილი, ადამიანური ხდება. და ამ ცვლილების მიზეზი სწორედ ბავშვია. იგი იმედია, იმედი იმისა, რომ ეს ვაჟი მაინც იტვირთავს მის მისიას, გააგრძელებს მის გზას, იქნება მისი მსგავსი, არა მარტო სისხლისა და ნორცის, სულის ნაწილიც. ცხოვრებისეული კანონზომიერებიდან გამომდინარე, ამ იმედსაც, როგორც ყველა დანარჩენს, მსხვრევა. ელის — ცოდვაში შობილი ცოდვითვე იღუპება. ამ ბავშვს, უბრალოდ, შანსი არა აქვს. ის იმთავითვეა განწირული, მაგრამ ვიდრე მოსახდენი მოხდება. ვიდრე ბალიშის გლუვი ზედაპირი საბოლოოდ მოაშთობს ახალშობილის სუნთქვას, იგი თავის ფუნქციას ასრულებს — ცვლის სამივე პერსონაჟს. აბის უხეში და უტიფარი მანერები უფრო ქალური და დედობრივი გრძნობით გამთბარი ხდება (ყოველ შემთხვევაში, რეჟისორის ჩანაფიქრით, ასე უნდა ყოფილიყო), მისი კაბაც უკვე არა შინდისფერია, არამედ წყნარ-რუხ ტონებში გადაწყვეტილი, ას-

ევე ფერს იცვლის დამოკიდებულებაც სატრფოსადმი — ესაა ურთიერთობა კაცსა და ქალს, და არა დედასა და ინფანტილურ ვაჟს შორის. საბოლოო სცენაში კი, როცა აბი მორჩილად ელოდება სასჯელს ებინთან ერთად, ცხენის მაკეტს მხედარივით აღარ ექცევა ზურგზე (როგორც ამას მთელი სპექტაკლის განმავლობაში აკეთებდა), ის ქალივით ჯდება.

რაც შეეხება ებინს, მისი ცვლილება ასე აშკარა არაა. მართალია, მისი მძვინვარე კომპლექსების დროებითი დაამება მოხდა, მაგრამ ისინი არ გამქრალან, უარალოდ მიიძინეს. დადგა თუ არა კრიტიკული მომენტი, ისევ აიშალნენ, გაძლიერდნენ და თავისი უფლებები დაიბრუნეს. ებინი სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, ფობიების კრებულთაა. თუმცა არა ონილისეურად სუატი, სათუთი, ოდნავ პოეტური და უმწიფარი ბიჭუნა, არამედ დასრულებული, ძლიერი მამრი. მასში, ვისაც „სიყვარული თელეს ქვეშ“ წაკითხული აქვს, პირველი შეხვედრისას ვერაფარიძის გმირი დისკომფორტის შეგრძნებას გამოიწვევს. მაგრამ თუკი თავის გაღიზიანებას დასძლევს და შეეცდება ახსნას, რატომ შეაჩერა რეჟისორმა არჩევანი მასზე (ეს კი სწორედ გააზრებული არჩევანი იყო), ყველაფერი ნათელი გახდება. — ებინის მოქცევა „მუტრუკისეულ“ გარსში პერსონაჟის ხასიათის აქცენტირებას ახდენს, უპირისპირდება რა ერთმანეთს მისი შინაგანი სამყაროს სიმყიდვე, უხერხემლობა გარეგნულ სიმძლავრეს. დამეთანხმებით, ამ-

გვარი ფონი უფრო აშკარას ხდის უმცროსი ქებოტის სისუსტეს. მაგრამ რაც არ უნდა სუსტი იყოს სახე, დრამის კანონების თანახმად, ის მინიმალურად მაინც უნდა განვითარდეს. ებინიცი, საბოლოო ჯამში, ახერხებს არჩევანის გაკეთებას, ის, რომ იგი აბისთან ერთად სიკვდილზე თანხმდება, აფექტით არაა გამოწვეული და არც სასოწარკვეთილებით. ეს შეგნებული ნაბიჯია, ნაკარნახევი სიყვარულით.

და აი, მივუახლოვდით კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს თემას. შეიძლება კი დავარქვათ სიყვარული იმ გრძნობას, რაც აბისა და ებინს აერთიანებთ?

თინილმა თავის დრამას უწოდა „ვნებები თელებს ქვეშ“ და არა „სიყვარული“, როგორც ეს თარგმანშია. უკანასკნელ წუთებამდე გაურკვეველია, სად მთავრდება გიჟურ ლტოლვაში აღრეული მესაკუთრული სურვილები და სად იწყება ჭეშმარიტი გრძნობა. ან იწყება კი საერთოდ? იქნებ, ესაა და მხოლოდ ეს. ნამდვილი მიწიერი სიყვარული, სხვა ყველა — აღწერილი რომანებსა და პოემებში კი — ადამიანის ფანტაზიის ნაყოფი, იდეალი? — გამომდინარე თვით პიესის სპეციფიკიდან, ალბათ, ასეცაა. თუმცა, ავტორს (თავის თანამედროვეთაგან „ცოტა პოეტურად“ შერაცხულს) არ სურს დაიჯეროს და შეურიგდეს ამგვარ მკაცრ დასკვნას. ამიტომ წირავს ის თავის ორივე გმირს. ამ მსხვერპლშეწირვაში ხომ განწმენდაა ნაგულისხმევი. ცხოველურ ვნებებს აყოლილი არსება ასეთ საქციელს ვერ ჩაი-

დენდა.

საერთოდ, დუალისტური გრძნობები პიესის სამივე პერსონაჟის მახასიათებელი თვისებაა. ერთის მხრივ — სწრაფვა ზეცის, ამაღლებულისკენ და მეორეს მხრივ — მიწის ძახილი. ისინი შინაგანად გახლეჩილნი არიან. ყველაზე მეტად ეფრემი. მასში ორი საწყისი ებრძვის ერთმანეთს, რაც ძროხებთან (სპექტაკლის მიხედვით ბავშვთან) წარმოთქმულ მონოლოგში საბოლოო ფორმულირებას ღებულობს. ქებოტი ჰყვება თავის ბიოგრაფიას და თითოეული მისი სიტყვა ადასტურებს ჩვენს მიერ გამოთქმულ ვერსიას. — მთელი ცხოვრების მანძილზე ეფრემი ხელოვნურად იქმნოდა სირთულეებს, ეძებდა დაბრკოლებებს, რათა დაემტკიცებინა უფლისათვის, რომ კლდესავით მტკიცე იყო. საერთოდ, მისი ღმერთისადმი დამოკიდებულება ამბივალენტურია — ის მორწმუნეცაა და იმავდროულად მკრეხელობასაც სჩადის, ეთაყვანება და თან სურს გაუტოლდეს; მასში ხედავს ერთადერთ ღირსეულ მეტოქეს და ხსნასაც მისგან მოეღოს. ყოველ ნაბიჯზე უდასტურებს, რომ ისიც შემომქმედია: „თუკი შესძლებ ქვაზე აღმოაცენო თავთავი, შენში ღმერთი ჩამოსახლებულა“. ბიბლიური ბაბილონის გოდოლის მსგავსად, ეფრემი ყოველდღე ქვას ქვაზე აწყობდა თვალუწვდენელი კედლის აღსამართად. ეს მისთვის ღმერთთან მიახლოების ერთადერთი საშუალება იყო. და ამდენად, უმთავრესი მიზანი, რომელიც ფიას-

კოტი დასრულდა — უფალთან შემაერთებული ხიდის ნაცვლად მან ციხე აიშენა და განაჩენად საკუთარ თავს მარადიული პატიმრობა გამოუტანა. ეს ყველაფერი პიესის მიხედვით. რაც შეეხება დავით დვალის ეფრაემს, ის; სამწუხაროდ, არ ტოვებს ქვიშებრ უტეხი პიროვნების შთაბეჭდილებას და მისი სულიერი სიმტკიცე (რომელიც უნდა იყოს, მაგრამ ძნელად თუ შეიმჩნევა) ფიზიკურ სიძლიერეში უფროა გამოხატული, რაც ფინალში სპექტაკლის ტრაგიზმს ოდნავ ანელებს.

აქვე მინდა შევნიშნო, რომ რეჟისორი ფინალის თავისებურ ვარიანტს გვთავაზობს: ეფრაემი წვავს ფერმას, ანგრევს სამყაროს, რომლის შექმნას ათეული წლები მოანდომა, მაგრამ რომელმაც მას შვება ვერ მოუტანა; სამყაროს, რომელშიც შეუძლებელია ადამიანის სახის შენარჩუნება, სადაც სიყვარულისთვის ადგილი არაა, სამყაროს, რომელიც გაიძულვს სასტიკ ცხოველად იქცე.

კოტი აბაშიძე ფინალის შეცვლით დრამატურგის პოზიციას არ ეწინააღმდეგება. თ'ნლისეული ეფრაემის მიერ მიღებული გადა-

წყვეტილება — გამოეკეტა თავი ქვათა სამფლობელოში, სრულიად მარტოს — ისედაც თვითგანადგურების იდეას ატარებს. ამდენად, რეჟისორმა უბრალოდ, პროცესი დააჩქარა, რაშიც მისი, როგორც კერძო ადამიანის კრედო განცხადდა — ასეთი სამყარო არსებობის ღირსი არაა.

იჭვის ფერმა. ინგრევა მიკრომოდელი. იხურება ფარდა, ... მაგრამ არა მთლიანად. ცენტრში სამი საწყისის ერთიანობის სიმბოლო ფიქსირდება — თანამიმდევრულად: წინა პლანზე ბავა, მის უკან ცხენის მაკეტი და სიღრმეში — ტაძრის გუმბათი. ყველაფერი ერთმანეთში გადახლართულ-გადაჯაჭვული, პირველადი სახედაკარგული. დეგრადირებულია რწმენაც, სიყვარულიც, ცხოველური საწყისიც კი. ამიტომაც ნადგურდება. რეჟისორი შანსს არ ტოვებს, და უკანასკნელი ფრაზაც „რა ლამაზია მზე“ — უფრო სასოწარკვეთილების, უსაშველო სევდის ჟღერადობას იძენს, ვიდრე იმედისას.

დაუხურავ ფარდებს შორის მოქცეული „სამების“ აქცენტირება გაფრთხილებას მოჰკავს. მაგრამ ძალგვიძს კი რამის შეცვლა?



დავით კლდიაშვილის „მსხვერპლი“

(ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე)

დავით კლდიაშვილის შემოქმედება მუდამ იყო ქართული თეატრის ეროვნული რეპერტუარის მაღლიანი არტერია. მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე ქართულ სცენაზე ამეტყველდა მისი არა მარტო დრამატურგია, არამედ უკვდავი მოთხრობებიც.

დავით კლდიაშვილის თხზულებანი სცენაზე უმეტესად თამაშდება, როგორც კომედია ან ტრაგიკომედია. ქუთათელთა „მსხვერპლი“ დრამა ამ უანრის ყველა პრინციპის დაცვით. ინსცენირებაში მოზომილად შეტანილი ფრაგმენტები მოთხრობებიდან: „მრევლში“, „შერისხვა“, „მიქელა“ და „სოლომან მორბელაძე“. (ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია თორნიკე მარჯანიშვილი; მხატვარი — საქართველოს დამსახურებული მხატვარი ჯეიარან ფაჩუაშვილი, სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა კახაბერ გოგოლაშვილმა, ქორეოგრაფი რამაზ ჩინლაძე).

მრავალთემიანმა მასალამ განაპირობა სპექტაკლის მრავალპლანიანობა. ადრე განხორციელებულ „მსხვერპლის“ ინსცენირებისა და სპექტაკლის მთავარი ორიენტირი იყო რძალ-დედამთი-

ლის ურთიერთობა და ფეფენას „კუდიანობა“. ბედისწერის თოკებით ერთმანეთთან მკიდროდ გადახლართული ეს ადამიანები სხვა პერსონაჟებთან ერთად ბრუნავდნენ წუთისოფლის კალოზე ჩაკეტილ-დახშულ წრეში, მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციებით შეჯავშნული ურყევი ღერძის გარშემო. ამ წრის გადალახვა მათ არ შეეძლოთ. ეს იყო რძალ-დედამთილის ტრაგიკული ხვედრის მიზეზი. თ. მარჯანიშვილის სპექტაკლში კი ეს თემა ერთ-ერთი ძირითადი ნაკადია, რომლის პარალელურად ვითარდებიან თემები ვასილ კარიკაძისა („საიქიოს ნაწყოფი“ — თაღლითი) მამა ზოსიმესი („მრევლში“ — ნიმუში ჭეშმარიტი მოძღვრისა), კაცია საგუნაშვილისა („შერისხვა“ — რწმენის დაკარგვა, ღვთის გმობა), მიქელასი („მიქელა“ — ცრურწმენათა დამოუბველი ზეგავლენა გლეხკაცობაზე), ექვთიმესი (სოფლის სიღატაკე) და, არსებითად, მთელი ქვეყნის დუსტორი ყოფისა.

მრავალთემიანობამ გაამძაფრა სპექტაკლის სოციალური ყღერადობა. თუ „მსხვერპლის“ ადრინდელ ინსცენირებაში სიბნელისა

და ცრურწმენის მსხვერპლი ერთი ოჯახი იყო, აქ მსხვერპლად გვევლინება მთელი საზოგადოება, რომელშიც შერყეულა ქრისტიანული სარწმუნოება და ზნეობა, აღზევებულა ღმერთის სახელით თაღლითობა, დაბეჩავებულა ხალხი.

ეს დღევანდელი რეალობაცაა, ამიტომ შეუწელებელი ინტერესით მივყვებით სპექტაკლის დინებას და ოვაციით ვაჯილდოებთ საფინალო სცენას — ზარის ამალლებასა და საგანგაშო რეკვას. შარაზე მიტოვებული, კუნძივით მიგდებული ზარი სიმბოლოა ჟამთა სიავით დავიწყებული და დამდაბლებული ქრისტიანული რწმენისა. რწმენის რაინდს, ახალგაზრდა ზოსიმე მღვდელს სპექტაკლის მსვლელობაში ეს ზარი ჭაპან-წყვეტით ააქვს მალა, სულ მალა, და როცა სამრეკლოზე გადმოკიდებულს მთელი ხმით ააგუგუნებს, მაყურებელს ჟრუანტილი უვლის, ექსტაზი იპყრობს.

ფარდის გახსნამდე ვფიქრობდი, რომ სცენიდან იმერეთის მომხიბვლელი პეიზაჟი შემომანათებდა, მაგრამ მოლოდინი არ გამიმართლდა.

მხატვარმა ჯეირან ფაჩუაშვილმა მწერლის მიერ გამოძერწილ ნაღვლიან გარემოსა და ადამიანური ტივილებით დამძიმებულ სიტუაციებს ზუსტად მიუსადაგა პერსონაჟთა სამოქმედო ასპარეზი — მწუხრში განფენილა იმერული კორტოხი, შემოსაზღვრული პირქუში, ჩამუჭებული ბრინჯაოსფერი სადგამებით, პირობითი წისქვილით, წყაროთი, საყდ-

რით, ეზო-გარემოთი და სადგომ-სამყოფელით, აღმართითა და დაღმართით... ამ დეკორაციებში თავისუფლად შეიძლება გათამაშდეს იბსენის, გარსია ლორკას, ბრანდესის, რომელიც გნებავთ, პიესა... და ეს შემთხვევითი არ არის. რეჟისორისა და მხატვრის გააზრებით, ის, რაც ხდება ამ სპექტაკლში, ხდება ან შეიძლება მოხდეს დედამიწის ყოველ კუთხეში, რადგან ამ სპექტაკლში აღძრული პრობლემები ყველგან ერთნაირად აწუხებს ადამიანებს. ამ ხერხით სპექტაკლის ავტორებმა ხაზი გაუსვეს დავით კლდიაშვილის შემოქმედების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას. საბედნიეროდ, ეს გართულებული პირობითობა არ ზღუდავს მაყურებელს, ხელს არ უშლის სცენაზე დატრიალებულ მოვლენათა სწორად აღქმას.

რეჟისორისა და მხატვრის იღბლიანი მიგნებაა სიზმრის სცენა, „სამოთხის“ თეთრად მოლივლივე ბორცვები, მალა აზიდული უკვდავების წყარო, იქვე დავანებული მთავარანგელოზით, თეთრად შემოსილი გარდაცვლილთა სულების მხიარული როკვა და ცოცხალ ვასილ კარიკაძესთან დიალოგი წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს.

სპექტაკლის წარმატებას ხელს უწყობს კახაბერ გოგოლაშვილის მიერ შერჩეული მუსიკალური ფრაგმენტები, განსაკუთრებით შთაბეჭდავია პანტომიმის მელოდიური ფონი და რიტმში როკვა (ქორეოგრაფი რამაზ ჩიხლაძე) სპექტაკლი საყურადღებოა მსახიობთა ოსტატობის მაღალი დო-

ნით. ქალთა სახეებიდან უნდა გამოვყოთ რძალ-დედაძილის — მარიხესა და ფეფენას როლები ისევე როგორც: მსახიობი ანა კობრეიძე და საქართველოს სახალხო არტისტი ნათელა საღარაძე.

ახამ სპექტაკლში სამი იერსახე შექმნა: ბიბლიური ევა, ოცნების ფერია (ვნება, ძღვედრის იდეალი) და მარიხე. პროლოგში გათამაშებული პირობები და მეორე იერსახე მეტაფორულია. მათი მყუდროებად მიტანა მოითხოვს როგორც სახეთა ზუსტად გააზრებას, ასევე გამოსახვის საშუალებათა ძლიერ არსენალს და უტყუარ გემოვნებას. საბედნიეროდ, ანას სამივე პირობა უხვად აღსაბიძგებელია მისი პლასტიკური მოძრაობანი, სხეულის სრული ფლობა, მარინე — ანა სპექტაკლში შემოდის, როგორც სიცოცხლით სავსე მხიარული პატარძალი. სილამე მისი ბუნებაა. ის არ არის ქმრისა და ოჯახის მოვალეობა, მაგრამ არ შეუძლია იცხოვროს ყოფიერების იმ დახშულ სივრცეში, რომელშიც ფეფენა აბრეშუმის ჭიასაკით შრომობდა, შეუვალლობის პარკს იქსოვდა. მარინეს ლტოლვა პიროვნული თავისუფლებისაკენ ვერ შეეგუება ჭუპრად ქცევას. მსახიობი იშვიათი ტაქტიკითა და დრამატული სიმძაფრით წარმოგიდგენს მასში პიროვნების დათრგუნვის რთულ პროცესს. კიდევ უფრო შთამბეჭდავია „გამოტეხვის“ სცენაში — აქ ის უნაკლოდ წარმოსახავს შურისგების ტრაგიკულ სიმძაფრესა და შედეგს, რასაც ეწირება კიდევ.

ნათელა საღარაძემ ქართულ სცენაზე მის მიერ კლასიკურ დონეზე განსახიერებულ სახეთა გალერეას ფეფენას სახით შემატაკიდევ ერთი დიდებულად გამოქვეყნებული პერსონაჟი. მისი ღრმად გააზრებული თამაში ტონს აძლევს მთელ სპექტაკლს.

ფეფენას ხასიათის სიმტიცე მსახიობმა გამოხატა შინაგანი ენერჯის გამოვლენით. პირველსავე სურათში ის შემოდის როგორც პირნათელი, გარეგნულად დარბაისელი გლეხის ქალი, რომელსაც ეამაყება, რომ დაქვრივებულმა კი არ დასცა ოჯახი, არამედ ნიადაგ შრომით, მარტოხელამ, ფეხზე დააყენა და შეილიც ჯეროვნად აღზარდა... მოუცლევლობის გამო არ იყო ათქვეფილი სოფლის ქალთა მარაქში, განდგომილება კი ცოდვად ჩაუთვალეს. მისი დამოკიდებულება შეილთან და რძალთან მისი ცხოვრების წესიდან იხადება. იერსახის არეალში გემოვნებით შემოაქვს იუმორის ელემენტი. მან ამ როლით ერთხელ კიდევ დაგვანახა, რომ სცენა ის ასპარეზია, სადაც ასაკი და მასთან დაკავშირებული სირთულენი არ არსებობენ ჭეშმარიტი ნიჭისა და ოსტატობისათვის.

სპექტაკლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემათაგანია ჭეშმარიტი სარწმუნოებისა და მისი ღირსეული მსახურის ზოსიმე მღვდლის დაპირისპირება „საიქიოში ნამყოფ“ თაღლით ვასილ კარიკაძესთან.

დავით როინიშვილის მიერ განსახიერებული ზოსიმე მღვდლის

სახით სცენაზე დადის ქრისტეს მოცუქულთავახი. სპექტაკლში შას დაკისრებული აქვს მისიონერული ფუნქცია სცენაზე (ცხოვრებაში) მომხდარი ყოველი მნიშვნელოვანი ფაქტის შესაფასებლად ის იმარჯვებს ბიბლიურ სიბრძნესა და შეგონებებს. ის სპექტაკლის თითქმის ყველა ეპიზოდის მონაწილეა (ღმერთი ყველგან და ყველასთანაა), ყოველ მოვლენას ქრისტიანული რწმენისა და ზნეობის კრიტერიუმებით აფასებს. მისი რეპლიკები და მოკლე კომენტარები დიდად ეხმარება მაყურებელს ჩაწვდეს სპექტაკლის ზემოცახას. ზოსიმე — როინიშვილი ქმნის სპექტაკლის იდეურ საფუძველს — გვიჩვენებს, რომ ყოველმა პატიოსანმა პიროვნებამ, საზოგადოების ყოველმა წევრმა უნდა იაროს ქეშმარიტი რწმენით.

ზოსიმე მღვდელის ანტიპოდს — ვასილ კარიკაძეს ოსტატურად ძერწავს მსახიობი ავთანდილ სახამბერიძე. მას დამაჯერებლად მიჰყავს ყოველი ეპიზოდი, მაგრამ გამოირჩევა სიხმრისა და მარინეს „გამოტეხვის“ სცენები. „სამოთხეში“ გაოგნებული ვასილი სააქაოში სხვებს აოგნებს თავის „წმინდანობით“. მსახიობი მოზდენილად „გვიმხელს“ თავის თაღლითურ ნაბიჯებსა და მოჩვენებით უანგარობას: მართალია ფულს არ იღებს — „ღმერთს ეს ძალა ფულის საბოჭავად კი არ მოუცია ჩემთვის შე კაცო!-ო...“ მაგრამ ძღვენსა და პატივისცემაზე უარს როდი ამბობს.

მაყურებლის მოწონებასა და გულწრფელ ტაშს იმსახურებს

კიდევ ერთი წყვილი — მსახიობი ნინო ეჯიბია და საქართველოს დამსახურებული არტისტი ვაჟა ოყრეშიძე. ისინი ქმნიან სოფლისა და ონისიმეს მკვეთრად გამოხატულ იმერულ ხასიათებს, კეთილ, მაგრამ ცრუმორწმუნე შიშით დამფრთხალ ადამიანებს. მოყვასზე მზრუნველი ონისიმეს გარეგნობა, და სულეირება, სახლ-კარი და სტუმარ-მასპინძლობა ნათლად გვაგრძნობინებს დ. კლდიაშვილის მიერ დაწერილ ეპოქას; საამო შთაბეჭდილებას ახდენს ნინო ეჯიბიას ტემპერამენტიანი ექსცენტრიად.

დედის მორჩილი, უნდილი ბიჭის — ნიკას სახე შესანიშნავად წარმოსახა მსახიობმა ზაზა კილასონიამ.

სპექტაკლის მაღალი მხატვრული დონე დიდადაა განპირობებული ეპიზოდური როლების შემსრულებელთა შემოქმედებითი წვითა და გარჯით. საქართველოს დამსახურებული არტისტები: ლამარა ვაშაყიძე (ეფროსინე), ნელი თოღაძე (კესარია), ირაკლი ბალიაშვილი (მარკოზა), გივი ბერძენი (მიქელა), კულტურის დამსახურებული მუშაკი გურამ ლომთაძე (კიმოთე), მსახიობები: ნანი ჟორჯოლიანი, (ესმა), დალი ბასილაძე (პელაგია), მაგდა ჩიხლაძე (მართა), ჯემალ ჩხეიძე (ნესტორა), ნიკა კობახიძე (კაცია), ვახტანგ ამანათიძე (ექვთიმე) ორგანულად არიან ჩაბმული წარმოდგენაში. ყოველი მათგანი პირნათლად ასრულებს კონკრეტულ სცენურ ამოცანას. მართალია, ინსცენირებას ყოველთვის ახლავს ფრაგმენტულობა და ერთგვარი

ექლექტიზმი, რისგან დაზღვეული არც ეს სპექტაკლია, მაგრამ ჩამოთვლილ მსახიობებს ეს ხელს არ უშლის, რომ კარგი ფონი შეუქმნან მთავარ პერსონაჟებს, ხელი შეუწყონ სპექტაკლის გამარჯვებას. სულ რამდენიმე წუთით არიან სცენაზე ზურაბ ძნელაძე და გოჩა ნიკოლაძე, მაგრამ მათი აზნაურული იერი, სიმღერა და

მოკლე დიალოგი დიდხანს გვემანსოვრება; ვერ დავივიწყებთ ირაკლი ბალიაშვილისეულ გამძვინვარებულ მამას, რომელმაც ვანდალური წესით — დადაღვით დასაჯა ფაქტიურად უდანაშაულო ფეფენა და ამით სამსხვერპლოდ გასწირა თავისი პიროვნებაც და ტანჯული შვილიც.

დაჯილდოება

საქართველოს კრედიტინის

ბრძანებულება

1998 წლის 4 იანვარი

ქ. თბილისი

გ. ქავთარაძის ღირსების ორდენით

დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების და პოპულარიზაციის საქმეში შეტანილი დიდი წვლილისათვის, ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, საქართველოს სახალხო არტისტი **გიორგი ქავთარაძე** დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

ი. შივარდნაძე



შენება, ხელშეწყობა და „ფრანსის ვენებანი“

სექტემბერ-ოქტომბერში თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რეჟისორი ალ. ქანთარია იმყოფებოდა ლიტვაში, ქალაქ ვილნიუსში, სადაც ვილნიუსის რუსულ დრამატულ თეატრში განახორციელა ფრიდრიხ შილერის „ჟაჩაღები“ სახელწოდებით „ფრანსის ვენებანი“.

ქართველი რეჟისორები განებივრებული არიან უცხოეთში სპექტაკლების დადგმით. ისინი მიდიან უცხოეთში, ღვამენ სპექტაკლებს, ჩამოაქვთ იქაური პრესა თუ ვიდეო-მასალა საკუთარი ნამუშევრის შესახებ, მაგრამ თითქმის არ მახსენდება, რომ ვინმეს ალ. ქანთარიას მსგავსად ასეთი ზღვა, წმინდა უურნალისტური ხასიათის ინფორმაცია მოეწოდებინა იმ ქვეყნის შესახებ, სადაც დადგა სპექტაკლი. ეს გარემოება თავად რეჟისორმა იმ მარტივი მიზეზით ახსნა, რომ მისი აზრით:

— ამ ქვეყნებისგან უფრო ბევრი და საგულისხმო გვაქვს სასწავლი, ვიდრე ამერიკის ან ევროპის სხვა სახელმწიფოებისგან, რადგან მათ ახლახან განვლეს ის ეტაპები, რომლებსაც ჩვენ ამჟამად ნაბიჯ-ნაბიჯ გავდივართ.

— როგორ მოხვდით ვილნიუსში: ეს იყო ზოგადი მიწვევა თუ კონკრეტულად ალექსანდრე ქანთარიასი?

— ვილნიუსის რუსულ დრამატულ თეატრში, სადაც სპექტაკლი დავდგი, უწინაც იყო ტრადიცია უცხოელი რეჟისორების მიწვევისა. თეატრის ხელმძღვანელმა ლინას მართოს ზაიკაუსკასმა თხოვნით მიმართა ჩვენს საკონსულოს, გავგზავნათ რომელიმე წამყვანი ქართველი რეჟისორი. ეს ის პერიოდია, როცა მე ვეძებ გასასვლელ გზებს: მაქვს მიწვევები აზერბაიჯანიდან, უზბეკეთიდან, ფინეთიდან, მაგრამ ვარჩევ ვილნიუსს, როგორც ყველაზე თეატრალური ქვეყანა ამ ქვეყნებს შორის.

— თქვენ აირჩიეთ შილერის „ჟაჩაღები“. ეს არჩევანი უშუალოდ ვილნიუსის თეატრისათვის გაკეთდა, თუ მის დადგმას ჭერ კიდევ აქ, ჩვენში აპირებდით?

— მე, საგანგებოდ კვირანახევრით წინასწარ ჩავედი ვილნიუსში, ვნახე დასი და იქვე გადაწყდა ამ პიესის დადგმა. მანამდე ახმეტელის სახელობის თეატრშიც იყო ასეთი სურვილი, მაგრამ მაშინ ვერ ვხედავდი საიმისო ამინდს, რომ ჩემს ვერსიას ექნებოდა გასავალი.

— გასავალი დახის თუ მაყურებლის თვალსაზრისით?

— ალბათ, ორივე ფაქტორმა ითამაშა გადამწყვეტი როლი.

— მაშინ დავაკონკრეტოთ, რას წარმოადგენს „ჟაჩაღების“ თქვენეული ვერსია, რომელსაც „ფრანსის ვენებანი“ უწოდებთ?

— ჩემთვის პიესაში უფრო საინტერესო იყო გზა, რომელიც გაიარა ფრანც მოორმა, ამდენად რომანტიული დრამა ჩვენთან იქცა ფსიქოლოგიურ დრამად და შილერის პიესის გრანდიოზული მასშტაბები კამერული თეატრის პრინციპებს დაექვემდებარება. ჩემს სპექტაკლში წარმოდგენილია სამი პარალელური სამყარო: ბავშვებთან დასახლებული მინისმიდმა სამყარო, სადაც სუფევს იდილიური

ატმოსფერო და შეუსაბუთუნებორივი სული, მეორე — მოხეტიალე მიმების სამყარო, რომელსაც ცხოვრების საკუთარი წესები შარათვენ და ჭეაღური სამყარო, სადაც ვითარდება პეისის მოქმედება, სადაც იბადება ინტრიგა, შემდეგ იგი გადადის მძინვარებაში, სისასტიკეში, აცარიელებს, შინაგანად შლის პიროვნებას და ანაღგურებს მის გარე სამყაროსაც.

— როგორ შეარჩიეთ მსახიობები და როგორ შედგა ურთიერთადაპაციის პროცესი?

— დიდხანს ვეძებდი გოგონას ამაღიას როლზე და ბოლოს, ნეკროშუსის რეკომენდაციით ავიყვანე მსახიობი ალღონა ბენღორუტე, რომელიც თავად ნეკროშუსის სპექტაკლში „სამ დაში“ თამაშობს მამას როლს. ასეთივე პრობლემა იყო ფრანცის შემსრულებლის პოვნა. ვიდმანტას ფილაკაუსკასი, რომელმაც ფრანცი ითამაშა, მოვიწვიეთ პანევეესის თეატრიდან.

ვიღნიუსის თეატრში სამსახიობო ხელოვნება სხვა პრინციპებს ეფუძნება. ჩენი სამსახიობო სკოლისაგან განსხვავებით, იქ ძნელად მიიღწევა ემოციური მღგომარეობა. სიხუსტე — ეს მათი კოზირია. ჩენთან მსახიობის ემოცია ზოგჯერ უგზო-უკვლად იხარჯება, იქ კი — ემოციას ზუსტი მისამართით ხარჯავენ. როდესაც მიხვდნენ, რომ მეტ ემოციას მოვიტხოვდი მათგან, თავდაუზოგავი შრომა წარმართეს.

— და მაღწიეს შედეგს? თქვენ შედეგით კმაყოფილი ხართ?

— პრინციპში, უკმაყოფილო არ ვარ. შეიძლება მეტი მსურდა გამეკეთებინა, მაგრამ მგონი სპექტაკლი ურიგო არ გამოვიდა. თავდაპირველად, როცა ხმა გავარდა, ქართველი რეჟისორია ჩამოსული და განსხვავებული პრინციპით მუშაობსო, სხვადასხვა მსახიობებმა დაიწყეს მოსვლა რეპეტიციებზე დასასწრებად. თან საკმაოდ ავტორიტეტულმა და წონიანმა ხალხმა, რამაც ცოტა არ იყოს შემაშინა, რადგან, როცა წინასწარ ასეთ რეზონანსს მოიპოვებ, ადვილია იმედის გაცრუებაც.

— მოდიო, ახლა ლიტვურ თეატრზეც ვისაუბროთ. რით იყო საინტერესო ვიღნიუსში მუშაობა?

— ლიტველთათვის თეატრი უპირველესია კულტურაში, ისევე როგორც ჩენთვის ლიტვაში მაღალი დონის რეჟისურაა. მიღტინისი, დღემდე ლიტველთა სიამაყეა. მართალია, მის შემდეგ იყო გარკვეული პაუზა, მაგრამ ამჟამად ჰყავთ 6—7 აღიარებული რეჟისორი-ოსტატი, რომლებიც მსოფლიო ასპარეზზე არიან გასული. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა მათგანს „გიტისის“ სკოლა აქვს გავლილი. იმ სპექტაკლებიდან, რაც ვნახე, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ნეკროშუსის „ჰამლეტმა“, ტუმინასის „მასკარადმა“ და „გაიღიმე, ღმერთო!“. სავერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტვური რეჟისურა ცოტა ცალმხრივია, უფრო ეფექტებზეა დამყარებული, მაგრამ ნეკროშუსი და ტუმინასი ახერხებენ ამ ეფექტებს მეტი სიღრმე და გამართლება მოუწახონ. რაც შეეხება კონკრეტულად ვიღნიუსის რუსულ დრამატულ თეატრს, ეს არის ნაწილი ლიტვური თეატრისა. ამ თეატრში სიამოვნებით მოდიან სამუშაოდ ლიტველი მსახიობები, ხოლო თავად ამ თეატრის მსახიობებმაც ყველამ იცის ლიტვური ენა, რეჟისორებიც სულ ლიტველები ჰყავთ და სავარაუდოა, რომ რაღაც 2—3 წელიწადში ეს თეატრი ლიტვურენოვანი გახდება.

— რაშდენადაც ვიცი, გაფორმდა მთელი რიგი ხელშეკრულებები ლიტვურ და ქართულ მხარეს შორის კულტურის სფეროში. რას ითვალისწინებს ეს ხელშეკრულებები და როგორ წარიმართება საქართველოსა და ლიტვის ურთიერთობა ამ მხრივ?

— პანევეჟისის ნაციონალურ აკადემიურ და გილნიუსის რუსულ დრამატულ თეატრებთან დაიდო კონტრაქტები, რომლებიც გულისხმობს ჩვენს სამწლიან ურთიერთთანამშრომლობას. პანევეჟისის თეატრში, ვფიქრობ, განვახორციელებ „მეფე ლირს“, სადაც მთავარ როლს შეასრულებს ან ბანიონისი ან ადომიტიისი, ამას გარდა, გაფორმდა ხელშეკრულება ნაციონალურ აკადემიურ თეატრსა და თელავის თეატრს შორის სპექტაკლების, რეჟისორების, მსახიობებისა და სცენოგრაფების გაცვლაზე. აპრილში ჩამოვა ლიტველთა სამკაცინი დელეგაცია, რომელიც გაეცნობა ქართულ თეატრს და დაგეგმავს ლიტვური თეატრის დღეებს საქართველოში, რომელსაც, სავარაუდოდ, უმასპინძლებს თბილისი, თელავი, ქუთაისი (ან ფოთი), ხოლო შემდეგ გავმართავთ ქართული თეატრის საპასუხო ვიზიტს ლიტვაში. ლიტვური მხარე უკვე დაგვიბრდა, რომ საკუთარ ჩამოსასვლელ თანხებს თვითონ იშოვნის. აგრეთვე, მისში თელავში ჩამოვა რეჟისორი ზაიაუსკასი, რომელიც დადგამს ტონინო გუერას სცენარის მიხედვით დაწერილ პიესას „ცის ნაპირი“, ხოლო აგვისტოში, უკვე მე მომიწევს გამგზავრება ლიტვაში.

დაჯილდოება

საქართველოს პრეზიდენტის

ბ რ ძ ა ნ ე ბ უ ლ ე ბ ა

1998 წლის 4 იანვარი.

ქ. თბილისი.

გ. ბათიაშვილის ღირსების ორდენით

დაჯილდოების შესახებ.

ქართული მწერლობისა და თეატრალური ხელოვნების განვითარების, მისი პოპულარიზაციის საქმეში შეტანილი მნიშვნელოვანი წვლილისა და აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობისათვის ყურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ მთავარი რედაქტორი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, მწერალი-დრამატურგი გურამ ბათიაშვილი დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

ი. შევარდნაძე

ქეთი დოლიძე:

ფესტივალისადმი არაქეთილგანწყობა თავიდანვე იგრძნობოდა

ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალის „საჩუქარი“-ს პრეზენტაცია 1988 წელს ედინბურგში გაიმართა და მიხეილ თუმანიშვილის ხსოვნას მიეძღვნა.

ფესტივალის შესახებ ბევრი ითქვა და ბევრიც დაიწერა, მაგრამ რადგან ჩვენი საუბარი მის გენერალურ დირექტორთან და სამხატვრო ხელმძღვანელთან — ქეთი დოლიძესთან — შემაჯამებელი ხასიათისაა, თავიდან დავიწყოთ და განვმარტოთ —

— სად და როდის წარმოიშვა იდეა?

— იდეა 1989 წელს ედინბურგის თეატრალურ ფესტივალზე წარმოიშვა. სტიმული პიტერ ბრუკისგან, ტელმა ჰოლტისგან და ვანესა რედგრევისგან მივიღეთ.

— აქვს რაიმე მსგავსება „საჩუქარს“ ედინბურგის ფესტივალთან?

— ედინბურგის ფესტივალი მეორე მსოფლიო ომით დატანჯული ხალხის გასამხნეველად შეიქმნა. ეს დატვირთვა ნაწილობრივ „საჩუქარსაც“ ჰქონდა.

— რა იყო უფრო კონკრეტული მიზანი და პრინციპი?

— გვინდოდა უცხოელების ყურადღება ქართული კულტურისთვის მიგვეპყრო და ჩვენი ქვეყნის გაცნობის საშუალება მიგვეცა.

— რატომ დაარქვით „საჩუქარი“?

— იმიტომ რომ ყველა საკუთარი სურვილით ჩამოვიდა. ჩვენ მათთვის ჰონორარი არ გადავიხდით. მხოლოდ დღიურ ნორმას ვაძლევდით, ნახევარმა იმის მიღებაზეც უარი თქვა.

უცხოელებს ყველაფერი ოთხი-ხუთი წლით ადრე დაგეგმილი და გამიზნული აქვთ. მოულოდნელ წინადადებებზე ადვილად არ თანხმდებიან. ჩვენი მოულოდნელი მოწვევით და საქართველოში ჩამოსვლით ზოგმა კიდევ იზარალა.

— ვინ იზარალა?

— მაგალითად, ვებერ დავლასის თეატრალურმა ინსტიტუტმა 3000 ფუნტი დაკარგა, რადგან სულ სხვა გეგმები ჰქონდათ.

— რატომ დაუშვეს ასეთი გამოწვევისი?

— პირადად ურთიერთობებმა დააშვებინა.

— დრამატული თეატრების გარდა, რა იყო შეტანილი ფესტივალის პროგრამაში?

— მხატვრული და ანიმაციური ფილმები, მუსიკალური სპექტაკლები, საბალეტო ცეკვები, კონცერტები, ფოტო-გამოფენები, პოეზიის საღამოები.

— როგორ და რა პრინციპით შედგა პროგრამა?

— ფესტივალს დირექტორთა საბჭო ჰყავდა. პროგრამის შერჩევა, როგორც წესი, მისი პრეროგატივაა. ეს დაუწერელი კანონია. ფიზიკურად შეუძლებელია ერთმა კონკრეტულმა პიროვნებამ მსოფლიო მოიაროს, ყველაფერი ნახოს და პროგრამაში შეიტანოს. ამდენი ფუფუნების საშუალება არც მე მაქვს და, ალბათ, არც სხვას.

მოწვეული სპექტაკლების ნაწილი სხვას ჰქონდა ნანახი, ნაწილი — ბულგარელების, პოლონელების, ესპანელების. — მე თუმცა არა სპეციალური მოგზაურების შედეგად, არამედ შემთხვევით.

ბულგარელების „შინელი“ ფესტივალის ღირებულების წევრს გიორგი ქლენტს ჰქონდა ნანახი და მისი რეკომენდაციით მოვიწვიეთ, ინიციატივა მისგან წამოვიდა და არა ავთო ვარსიმაშვილისგან, როგორც ეს გაზეთ „თბილისის“ საშუალებით ეცნობა მკითხველს.

— **რომელი ქვეყნებიდან ჩამოვიდნენ?**

— ამერიკიდან, არგენტინიდან, ავსტრიიდან, დიდი ბრიტანეთიდან, ბულგარეთიდან, ესპანეთიდან, ჰოლანდიიდან, ჩეხეთიდან, რუსეთიდან, სომხეთიდან, პოლონეთიდან.

— **საორგანიზაციო კომიტეტში ვინ იყო გაერთიანებული?**

— საქართველოს კულტურის სამინისტრო, შეზღუდული პასუხისმგებლობის სახელგადოება „საჩქარი“ და ღირებუროთა საერთაშორისო საბჭო.

— **ხარჯები ვინ გაიღო?**

— ფინანსთა სამინისტრომ პრეზიდენტის ფონდიდან 20 ათასი ლარი გამოგვიყო. დაგვეზარა სპონსორები, კერძო ფირმები, ბანკები. მომზადებასა და მაღალმატერულ დონეზე ჩატარებაში თითქმის ყველა სამინისტრო და უწყება დაგვეზარა.

— **ფესტივალი ზოგმა მაინც უარყოფითად შეაფასა. ხომ ვერ გვეტყვი, ამდენი დახმარების მიუხედავად, დაშვებული ხარვეზები რით იყო გამოწვეული — უფინანსობით თუ ორგანიზატორული უუნარობით?**

— ხარვეზები, ძირითადად, ტექნიკური ხასიათის იყო. ფესტივალები უმაღლეს დონეზე არსად ტარდება. ასეთი რამ არ არსებობს.

— **უფრო კონკრეტულად რას გულისხმობთ?**

— თუნდაც იმას, რომ თავიდანვე დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია დასწრების პრობლემამ.

— **ჟურნალისტების დასწრებას გულისხმობთ თუ მასურებლის?**

— ორივეს.

— **დავიწყეთ ჟურნალისტებით, აკრედიტაცია რა პრინციპით მოხდა, რატომ მიიღეთ გადაწყვეტილება, რომ ზოგ მათგანს ბილეთი შეეძინა?**

— საორგანიზაციო კომიტეტმა რეიტინგი ჩაატარა და ის გაზეთები შევარჩიეთ, რომლებსაც დიდი ტირაჟი აქვთ და მკითხველი ჰყავთ.

თბილისში რამდენი გაზეთი გამოდის და რამდენი ტელეკომპანიაა? შეგიძლიათ დამისახელოთ რამდენი ჟურნალისტია? ყველასთვის უფასო ბილეთი რომ დამერიგებინა, მასურებლისთვის დარბაზში ადგილი დარჩებოდა?

გაზეთ „თბილისის“ აკრედიტაცია პირადი გადაწყვეტილებით არ მივეცი, რადგან არც ტირაჟი აქვს და არც მკითხველი ჰყავს. გამოაზნებელია ჩემთვის, რომ ასეთ გაზეთს ქალაქის მერია სპონსორობს და გამოაზნებელია, რომ ავტორი, რომელიც მხოლოდ შურს და ბოლმას აღვივებს თეატრალურ ინსტიტუტში, სტუდენტის აღმზრდელია. ამასაც თავი რომ დავანებოთ, თუ ჩემს პროფესიონალიზმში ვილაცას ეპკი ეპარება, მეც ხომ მაქვს მის პროფესიონალიზმში ეპკის შეტანის უფლება? ჟურნალისტის დიპლომი ბევრს შეიძლება ჰქონდეს, მაგრამ სპეციალისტად არ ვარგოდეს. როგორც ვიცი, გაზეთების თანამშრომლების 90 პროცენტს ჟურნალისტის დიპლომიც არ აქვთ.

საერთოდ, ფესტივალის მიმართ არაკეთილგანწყობა თავიდანვე იგრძნობოდა.

- რაში გამოიხატებოდა არაკეთილგანწყობილება?
- გამოქვეყნებულ მასალებში.
- გამოქვეყნებულმა მასალებმა გამოიწვია, რომ ზოგი სპექტაკლი ანშლაგით ჩატარდა და ზოგი პირიქით?
- მაყურებელი ყველა ფესტივალზე პრესის შთაბეჭდილებას ელოდება და ბილეთს მერე ყიდულობს. ეს ყველგან ასეა და აქაც ასე მოხდა.
- რუსთაველის თეატრში მოწყობილი აქცია რას ნიშნავდა?
- ასეთი რამ არ მომხდარა. ტყუილია.
- ვგულისხმობ, ვანესა რედგრეივის წარმოდგენას „პლანეტა ვიზის გარეშე“, როცა გაჰყვლილი დარბაზი ნელ-ნელა შეთხელდა და ბოლოს თითქმის დაცარიელდა.
- ვანესა რედგრეივის სპექტაკლი აქცია არ იყო. ის მოვალეობად თვლის, მსოფლიოს გარშემო იაროს და ლტოლვილთა გაპირვებაზე ილაპარაკოს. რუსთაველის თეატრში ვანესა რედგრეივის წარმოდგენაზე პროფესიონალები და ელიტარული მაყურებელი მოვიდა. მთ პრეტენზიების უფლება არ ჰქონდათ. მსახიობმა ლტოლვილი ქალის ცხოვრებაზე ისაუბრა. წარმოდგენა მიზნად ისახავდა ნაცრისფერ, ომებით გადაღლილ სამყაროში ჩაღრმავებას.
- მაყურებელი ამისთვის შხად იყო?
- როგორ არა. მე ამაზე რამდენჯერმე ვთქვი, მაგრამ ყურადღება არ მომაქციეს. „პლანეტა ვიზის გარეშე“-ს არ აწერია არც შექსპირი, არც შილერი, არც... რატომ ეგონათ, რომ შექსპირს ითამაშებდა? შექსპირი რომ ეთამაშა მისი თეატრისთვის 5 თასი დოლარი უნდა გადაგვეხადა. ვანესა რედგრეივმა ჩათვალი, რომ ჩვენ საერთო გასაჭირი — ლტოლვილები — გვაწუხებს და ამიტომ ინდივიდუალური საღამო ჩატარა.
- როგორც თქვეს, ლტოლვილებს მატერიალურადაც დაეხმარა.
- არა მარტო ლტოლვილებს და არა მარტო ვანესა რედგრეივი. ამერიკულმა თეატრმა 700 კილო ჰუმანიტარული ტვირთი — საბნები, ბალიშები, მედიკამენტები, საკვები... ძეგვის ბავშვთა სახლს ჩაუტანა. ლტოლვილებს პრაქტიკულად ყველა დასი დაეხმარა.
- ვანესა რედგრეივმა ბავშვთა გამოფენაზე 500 დოლარად ნახატი შეიძინა.
- ფესტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლებს საკმაოდ კრელი შეფასება მოჰყვა. თქვენი აზრით, რომელი ლიდერობდა?
- ყველაზე ღიდი რეკლამა ბულგარელების „შინელს“ გაუჟუკეთეთ და არაჩვეულებრივი გამოხმაურება მოჰყვა. წარმოდგენა სარდაფის თეატრში გაიმართა. სპეციალისტებმა, მაყურებლებმა და ჩამოსულმა სტუმრებმა კინომსახიობთა თეატრი გამოყვეს. ძალიან მოეწონათ „ბაკულას ღორები“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. რეჟისურის თვალსაზრისით, პროფესიონალებმა თემურ ჩხეიძის „მარადი ქმარი“ გამოყვეს.
- ქართველი რეჟისორების საზღვარგარეთ დადგმული სპექტაკლები ფესტივალზე სრულად რატომ ვერ მოხვდა, უარი თვითონ თქვეს?
- ყველაფერი ფინანსებთან იყო დაკავშირებული. სპექტაკლის ერთი ქალაქიდან მეორეში ჩატანას ბევრი ფული სჭირდება. ვინც ჩამოვიდა, ზოგმა მგზავრობის თანხა თვითონ გადაიხადა.

ნათელა არველიაძემ რობერტ სტურუას სპექტაკლის ჩამოუტანლობა გვისაყვედურა. ჯერ ერთი, სტურუას წარმოდგენის ჩამოტანას კოლოსალური თანხა სჭირდებოდა. მეორეც, არველიაძე სტურუას თაყვანისმცემელი, როგორც მასხოვს, არასოდეს ყოფილა...

— ქალბატონო ქეთი, საქართველოში ამ ფესტივალს უარყოფითად რატომ შეხედნენ?

— მაყურებელი უარყოფითად არ შეხვედრია. ქუჩაში მაჩერებენ და მადლობას მიხდიან. ვინც უარყოფითად შეხვდა, იმის მხრიდან დიდი მასშტაბის უმადურობაა.

— სტუმრები თუ წავიდნენ კმაყოფილნი?

— ამ შეკითხვის პასუხად მიღებული წერილებიდან ნაწყვეტებს გავაცნობთ. „დიდი მადლობა „საჩუქრის“ არაჩვეულებრივ კოლექტივს, რომელმაც შექმნა დაუფიქარი სანახაობა ნამივილი პროფესიონალიზმით“ — ედინბურგის ფესტივალის ადმინისტრაცია.

„მინდა მადლობა გითხრათ არაჩვეულებრივი ფესტივალისთვის. ჩემთვის ეს ხუთი დაუფიქარი დღე იყო თბილისში. ყველაფერი მომეწონა, რაც თეატრებში ვიხილე“ — იმოჯენ ედვარდ ჯონსი „თაიმსი“.

„ამ პირველი ფესტივალის შემდეგ, თქვენმა ქვეყანამ მსოფლიოს კიდევ ერთი საერთაშორისო არენა შეუქმნა. თავად ქართული კულტურის გამზიარებლად საერთაშორისო აუდიტორია შემოიკრიბა, რამაც ხელი შეუწყო ძველი და ახალი მიღწევების აღიარებას. რადგან ფესტივალმა ეს შეძლო, მაშინ, ალბათ, გვაქვს უფლება ვიფიქროთ, რომ „ნაომარმა“ ქვეყანამ მთელ ევროპას კიდევ ერთხელ გაუშეორა ნაცნობ კითხვაზე პასუხი, რომ ხელოვნება თავისუფლად შეიძლება იქცეს მშვიდობის დამკვიდრებისა და ურთიერთთანხმობის ძალად და საშუალებად“. — ჯონსი მაკმილანი. დიდი ბრიტანეთი.

ფესტივალის სტუმრებისგან ფაქსებს ხშირად ვღებულობთ. ისინი მომავალ ფესტივალსაც ინტერესით ელოდებიან.

— „საჩუქარს“ ტრადიციული სახე ექნება?

— აუცილებლად.

— როგორი პერიოდულობით ჩატარდება?

— წელიწადში ერთხელ.

— იმავე პრინციპით?

— პრინციპიც და მიზანიც შეუცვლელი დარჩება.

— პირველი ფესტივალიდან გამომდინარე, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ის ავტორიტეტს მოიხვეჭს?

— უსათუოდ მოიხვეჭს, თუ გინმეს თვალში პრესტიჟი შეიღაბა, უკეთესი ფესტივალი თვითონ ჩაატაროს. ვინ დაუშალა მათ საქმის კეთება.

ესაუბრა მანია აბრამიშვილი.

მეღეა კუჭუხიძე

გიგა ლორთქიფანიძის თაობაზე

ახლო წარსულისაგან რადიკალური გათიშვა ჩვენი დროის მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა. ძნელია მონახო ის რაკურსი, საიდანაც გააყოლებ თვალს შემოქმედის ნაღვაწს, — ნაღვაწი ხომ წარსულთან არის დაკავშირებული. გარდა ამისა, დღევანდელი ვითარების პრობლემატურობა მკვეთრად ეწინააღმდეგება დღესასწაულებს; იუბილეებს და ა. შ. მაგრამ, ალბათ, დროის მესამე განზომილების — მომავლის გულისთვის ღირს ამგვარი ღონისძიებების მოწყობა და კიდევ იმისთვის, რომ შემსუბუქდეს ამჟამინდელი შფოთვა და მემკვიდრეობითობისა და ტრადიციის დაკარგვისაგან გამოწვეული მარტოობის შეგრძნება.

გიგა ლორთქიფანიძეს 70 წელი შეუხსრულდა. თავიდანვე აღვნიშნავ, რომ პირადად ჩემთვის იგი, უწინარესად, ქართული თეატრის მოღვაწეა; მიუხედავად იმისა, რომ მისი მკვეთრი ინდივიდუალობა მუდამ თვალსაჩინო იყო თავისი მასშტაბებით და მოღვაწეობის ასპარეზით. ამის მიუხედავად, რა თქმა უნდა, თავად მის პიროვნებაში უნდა ვეძიოთ, რომელიც აღსავსეა ენერგიით, ნიჭით, ტემპერამენტით, იუმორის გრძნობით, უშუალოდობით, მდიდარი ემოციური სამყაროთი, საოცარი ოპტიმიზმით, აქტიურობით და დაუოკებლობით. მასზე ამბობენ, — ავ-კარგიანი კაციყო, მაგრამ განაწინააღმდეგოებით აღსავსე ბუნება არ ბადებს ადამიანში შემოქმედების მოთხოვნილებას?

გიგა ლორთქიფანიძის გზა არ არის მარტივი და სწორხაზოვანი. ვერც იმას იტყვი, რომ ამ გზაზე მოსიარულე თავშეკავებული, ფრთხილი ან მოკრძალებული იყოს, ერიდებოდეს კონფლიქტურ სიტუაციებს, ძნელ უღელტეხილებს, ციცაბოებს და რისკს. მე მხოლოდ ერთ მაგალითს მოვიყვან: ე. წ. „პარობირებული“ პიესების და ავტორების ამოჩემება გავრცელებული წესია ქართულ თეატრში; თითო-ოროლას შემორჩა მარჯანიშვილის გამბედაობა — სრულიად უცნობ ავტორს გაუღოს თეატრის კარი. ნოდარ დუმბაძე 50-იან წლებში არ გახლდათ სახელმძღვანელო და აღიარებული მწერალი, სცენამ დიდად შეუწყო ხელი მისი ლიტერატურული სამყაროს განვრცობას, თავად სცენისთვის კი ეს დიდი იმპულსი აღმოჩნდა. გიგა ლორთქიფანიძის მიერ დადგმულ „მე, ბებია, ილიკო და

ილარიონში“ (თორთონ უაილდერის დრამატურგიის გაცნობამდე ბევრად ადრე) წარმოჩინდა მარადიული, მაგრამ მივიწყებული ესთეტიკური პრინციპი, რომელიც „ყოფის პოეზიის“ სახელით არის ცნობილი და რომელსაც უღრმესი ფესვები აქვს. ქართული თეატრის ისტორიის კონტექსტში ეს არ არის უბრალო მოვლენა. მან წინა წლებში დასაბამი მისცა სრულიად ახალი ტალღის წარმოქმნას, მთავარი კი ის არის, რომ ახალი სასიცოცხლო ძალა შთაბერა განცდის სკოლის თეატრს, იმ თეატრს, რომელიც სასცენო ხელოვნების უმთავრესი შტოა და ურომლისოდაც ცოცხალი თეატრი აზრს დაკარგავს და შესწყვეტს თავის არსებობას; სცენა სწორედ იმის გამო იზიდავს მაყურებელს, რათა თანაგანმცდიელი გახდეს (ცეკვა-თამაშის, ბანტომიმის, სექტჩების სიღვის მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად სხვა სანახაობითი უანრები და ადგილები არსებობს).

განცდის თეატრალური სკოლა მარტოოდენ ესთეტიკური მიმართულება არ არის. ეს მსოფლმხედველობაა. ვარდასახვა — სასცენო ხელოვნების საფუძველი — მხოლოდ მსახიობს არ გულისხმობს. მე არ ვიცი, სხვა რომელი შესაძლებლობით უნდა იზიდავდეს თეატრი ადამიანს, ვინც რეჟისორის პროფესიას ირჩევს. ვარდასახვა იგივე თანაგანცდაა: როდესაც შენ ზემოდან კი არ დაჰყურებ მოვლენებს და ადამიანებს, არამედ ცდილობ მათი ცხოვრების თანამოაზრე გახდე. სწორედ ამიტომაც ასე უხვად გივა ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში აქტიორული შედეგები, დაუფიქარი სახეები. ამიტომ გამოირჩევა მისი შემოქმედება ტაქტიით და პატივისცემით ლიტერატურული მასალისადმი, ავტორისადმი. ამიტომ შეუძლია მას იყოს საოცრად უშუალო მაყურებელი. ამიტომ შეუძლია, საერთოდ, სხვისი გასაჭირის გულთან მიტანა და გათავისება. ამიტომ ვერ ეტყვა ვიწრო პროფესიულ ჩარჩოებში. ამიტომ არ არის გულჭევა და გულგრილი ადამიანი. და ვინაიდან მისი გულმხურვალება მე საკუთარ თავზე მაქვს განცდილი, ვსარგებლობ შემთხვევით და კიდევ ერთხელ სიამოვნებით გამოვხატავ მადლიერების გრძნობას.

გივა ლორთქიფანიძემ ძალიან დიდი როლი ითამაშა ჩემს ცხოვრებაში. მან ჯამილო თეატრის კარი. ეს იყო 1964 წელს, როცა სოხუმის თეატრიდან დაბრუნებული ახალბედა რეჟისორი გრიბოდოვის თეატრში „ნა ფრანკის დღიურის“ დასადგმელად მიმიწვია. ხოლო ერთი წლის შემდეგ, როცა მარჯანიშვილის თეატრის ხელმძღვანელი გახდა, მარჯანიშვილის თეატრში მიმიყვანა. ჩემთვის ეს ორი ფაქტი საკმარისზე მეტია. მე არ ვიცი, როგორ წარიმართებოდა ჩემი ცხოვრება, ასე რომ არ მომხდარიყო, მაგრამ გივა ლორთქიფანიძის ამაგი მარტო ამით არ შემოიფარგლება. ჩემს შემოქმედებითს ცხოვრებაში მეტად მნიშვნელოვანი იყო ლალი როსებას დრამატურგიასთან შეხვედრა. ეს ავტორი კი გივა ლორთქიფანიძემ

გამაცნო. მას ძალიან მოსწონდა „პროვინციული ამბავი“ და „პრემიერა“, ალბათ, განხორციელებასაც ფიქრობდა, მუშაობდა, რამოდენიმე წელი ინახავდა, მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს მიიხრა, შემგონი, ეს პიესები შენ უნდა დადგაო. იშვიათია შემთხვევა, მთავარი რეჟისორი კარგ პიესას სხვა რეჟისორისათვის იმეტებდეს (ქართულ თეატრში მხოლოდ მარჯანიშვილი ყოფილა ასეთი).

რეჟისურა იმ ადამიანის ხელობაა, რომელიც თეატრში სპექტაკლებს დგამს. როცა რეჟისორი სპექტაკლებს დგამს და თან თეატრს ხელმძღვანელობს. — ეს უკვე სხვა პროფესიაა და საკმაოდ ძნელიც. ეს თანამდებობა არ არის და არც ის როლი, რომლის თამაშსაც ზოგჯერ მსახიობებიც ცდილობენ და სასაცილო მდგომარეობაში ვარდებიან. თეატრს რომ უხელმძღვანელო, უნდა იცოდე — რისი რეალიზაცია გასურს და, რაც მთავარია, თავდაჭერებული კი არ უნდა იყო, სხვას უნდა სჯეროდეს შენი, ხდება, როცა მუშაობის დროს რაღაც არ გამოგდის; იცი, რომ არ ვარგა, წვალობ, ასეც სცდი, ისეც, მაგრამ ვერაფერს ახერხებ. არაერთხელ ყოფილა, როცა გიგა რეპეტიციაზე შემოსულა და, თუ შეიძლება ითქვას, „რეცეპტი“ ზუსტად გამოუწერია, ანდა როლების განაწილებისას უცებ მოულოდნელი და ზუსტი ვარიანტი შემოუთავაზებია. ჩვენს ურთიერთობაში სიძნელებიც ყოფილა, ხინჯიც, გაუგებრობაც, მაგრამ რას იზამ... სამაგიეროდ, ამგვარი რამ შესაძლებლობას აძლევს ადამიანს — მიმტკივებლობას და შემწყნარებლობას მოუხმობს, რომელთა უქონლობაც საგრძნობლად დააკნინებდა ადამიანის გრძნობათა სამყაროს. იშვიათია გიგა ლორთქიფანიძის შინაგანი პლასტიურობა იმ ყვილაზე რთულ ადამიანურ ვითარებაში, როცა გული და გონება უთანხმოებაში იქცევიან; გიგა ლორთქიფანიძესთან ყოველთვის გული იმარჯვებს, მისი სიყვითით აღსავსე გული.

თეატრალური ხელოვნებაში არსებული შინაგანი კრიზისის შენიღბვა გარეგნული ეფექტებით გადატვირთული ფორიაქით ვერ ხერხდება. სამწუხაროდ, ფორმისა და შინაარსის ყბადაღებული დიქტომია დღემდე ვერ დასძლია ჩვენმა აზროვნებამ, ვერ გავაცნობიერეთ, რომ ეს არსებითად ერთი ცნებაა. ვერც ის გავაცნობიერეთ, რომ ერთგანზომილებიანობა არ არის „ოცნების მწვერვალი“ არც ხელოვნებაში და არც არსად, რომ შედაპირულობა სულიერი სიღარიბის უტყუარი დასტურია. დაგვაიწყდა, რომ ეროვნული ლიტერატურული საფუძვლის გარეშე არ არსებობს ეროვნული თეატრი, — ასე იყო ყვილგან და ყოველთვის. უნიფიცირება და უტილიზაცია ძირს უთხრის ხელოვნებას, რომელიც აღარაფერია შინაგანი აუცილებლობის და მრავალფეროვნების გარეშე. ამიტომ მწყდება გული, გიგა ლორთქიფანიძის საქმიანობა თეატრალურ სარბიელს რომ გასცდა და მთელი თავისი ენერგია მხოლოდ თეატრს არ მოახმარა. თუმცა, ახლაც არ არის გვიან.

ბიორგბი ხშხაშვილი

დაბვინამბული წერილი ბიგა ლორთქიფანიძეს

უბედნიერესი კაცი ხართ, ბატონო გიგა. თქვენი ბიოგრაფია ჩვენი საუკუნის თეატრალურ ცხოვრებას ემთხვევა. ისინი ერთმანეთის გარეშე არ არსებობენ. თეატრს შეაბერდით. თეატრი თქვენთვის მუდამ იყო ცხოვრება და ცხოვრება იყო თეატრი. ეს პარადოქსი არავის ეგონოს. ეს სიტყვები დიდი შექსპირის გამონათქვამის პერეფრაზია; ცხოვრება თეატრია, სადაც ყველა ჩვენთაგანი თავიანთ როლებს ვთამაშობთ. ეს არც უბრალო იდენტურობაა და არც პარადოქსი. ცხოვრებაც თეატრია და თეატრი—ცხოვრება. სიცოცხლის მეტი ნაწილი თეატრის ქერქვეშ გაგიტარებიათ. თეატრის ქერქვეშ მიდიოდა ცხოვრების დღეები და ღამეები. ეს არ იყო რეგლამენტირებული რეპეტიციები და საღამოს სპექტაკლები, ჩატეული დროში. ამაშივე იყო ჩადებული რეჟისორის ურყევი პრინციპი: მართლად გამოგეხატათ ცხოვრება თეატრში. ჩვენ ხომ ყველანი ამ სიმართლეში ვეძებთ ჩვენსავე ცხოვრებას, „ვთამაშობთ“ მაყურებლებიც და მსახიობებიც: ამას თანაგანცდას, თანარსებობას, სცენასთან სულიერ კავშირს ვეძახით. აქედან, თანაგანცდაში, კათარსისა და საკუთარი თავის პოვნას: „იცან თავი შენი“, „ეძიებდეს და პოვებდეს“. ოცდაათი საუკუნის მიღმეთიდან დაღაღებეს ოიდაოსი: „ჩემს ფესვებს ვეძებ“. ეს ძახილი ვესმოდათ მაშინაც, როცა „ო-

დიპოსს“ დგამდით. ჩვენ ყველანი, დრამატურგებიც, რეჟისორებიც, მსახიობებიც, მაყურებლებიც ჩვენსავე ფესვებს ვეძებთ“, ბედისწერის ჩაკეტილ წრეში ვტრიალებთ და განწმენდის ცრემლები გვდის სულითა და ხორცით შეძრულებს. ამას ეძახდა ილია ჭავჭავაძე „სულის ძვრას“. „ეს გული სარკედ ქცეული ბუნების ნათაცხედია, მხოლოდ მის სახეს გვიჩვენებს, რასაც შიგ ჩაუხედია“, ამბობდა აკაკი. ამ გზას მისდევდით და ეძიებდით სიმართლეს, „მწარე სიმართლეს“... ეს რამდენადმე ტრადიციული პრინციპი აღერ დადგმულ სპექტაკლებშიც და მომღვეწო პერიოდში, როცა პროფესიული ოსტატობის „ოქროს ხანა დაგიდგათ. უფრო განმტკიცდა, გამრავალფეროვანდა, ღრმად გაცნობიერდა. ნაკითხობა და ერუდიცია არასოდეს გაკლდათ, მაგრამ მწიგნობრულ და თეორიულ თვალსაზრისებს იშვიათად ემორჩილებოდით. მექანიკურად არ შეგითვისებიათ სამხატვრო თეატრის პრინციპები: ფსიქოლოგიური სიმართლის წვდომა მუდამ გულისხმობდა რომანტიული ამბობებისა და პოეზიისკენ სწრაფვას. თითქოს განზრახ ივიწყებდით თქვენს განსწავლულობას და ინტუიციას ეშუარებოდით. ეს იყო თქვენი ნიჭიერების თვისებაც და მრავალნაცადი სტილიც. ყოველთვის მანცვიფრებდა ამ სტილის თავისთავადობა და დახვეწილობა. ყველაფერი ეს გამოიცხადდა

შტამბებს, ეკლექტიკურ სიჭრელს და ანემიურ, ცივ რაციონალიზმს. მართო დაუდგრომელი კაცის ტემპერამენტს როცა ემყარებოდა. ესწრაფვოდით ძლიერი ვნებათაღელვის თეატრს. ეს მაშინ ხდებოდა, როდესაც თანამედროვე თეატრს თვითმიზნური ყოფითობა და აბსტრაქტული ხელოვნება, ერთიმეორის საპირისპიროდ, მოდერნიზმის ნიშნით აქტიურად უტევდა. ეს ძიებები არასდროს ყოფილა ბნელში ხელების ფათურით სიარული. მიზნის, მსატრული ამოცანების სიკვადისგან იზადებოდა მტანჯველი, ავადამ მანც წარმტაცი რბეტიების ვანუშეორებლობა, რწმენა და ძნელად ნაპოვნი სიხარული. ასეთ დროს ჩნდებოდა სრულყოფილი მთლიანობის შეგარბება. იმარჯვებდით და თითქოს საკუთარ თავს ეუბნებოდით: „მგონი, გამადის“. ასე იყო, როცა დგამდით „კასანბერის ხმალს“, „ოიდიპოს მეფეს“, „სასტუმროს დიასახლისს“. ეს იყო ძლიერი ვნებების, მძაფრი ემოციური მუხტის და სიმართლის მშვენიერი დღესასწაულები. არასოდეს გვამდათ, ძლიერი სპეტაკლი და მაყურებლის ცარიელი დარბაზი. თეატრი, რომელსაც მაყურებლის სუნთქვა არ ათბობდა, ჭეშმარიტი გადამდები მღელვარება არ ავსებდა, მკვლარ თეატრად მიგანჩნდათ სიცოცხლედ და კიდევ სიცოცხლედ! სიმართლედ, სიმართლედ და სიმართლედ! ასე ერთგულდებით მარჯანიშვილისა და ახმეტელის თეატრის ტრადიციებს. მუდამ დამაბული, ნერვებადაჭიმული ცხოვრობდით. სხვაგვარი სიმშვიდე ვერ წარმოგედგინათ. ფიცის სასიათი ხშირად აღწევდა დაქვებისა თუ მრისხანების აპოგეას. და მკვინვარებიდან, წონასწორობადაკარგული სიბრაზისაგან, უცებ იწყებოდა ღირიული სინაზითა და დამთბობი ღმობიერებით აღსავსე მოყვასური დამოკიდებულებით. ყოველთვის არ ყოფილა

ხარი ბედნიერი და წარმატებული. ვასტურნაციის თქმისა არ იყო, ბატონო ვაგა, თქვენთვის ხელოვნება იყო თვითშეწირვა, თავდავიწყებული შემართება და ტიტანური შრომა და არა წარმატებები და ხმაური. ბევრნი გეწინააღმდეგებოდნენ, რეტროგადლობასაც შემოგაპარებდნენ. მაინც თქვენ გზას მიყვებოდით, დაჯერებით, სასიათისა და რწმენის იშვიათი მთლიანობითა და შეურყველობით. თქვენ კარგად იცით: თეატრში ძნელად იმასსოგრებენ და ადვილად ივიწყებენ. ისიც კარგად მრგებსენებათ: თეატრში ყოველი ახალი დანდამით თითქოს თავიდან იწყება ცხოვრება. თეატრი ძნელად აიგება და ადვილად ინგრევა. მღვრადობა და უძრაობა სიკვდილს ნიშნავს მარადიულად განახლების გარეშე. თეატრი ძნელად ირჩევს კერპებს და ადვილად იტყვის „მეფე შიშველიაო“. და ეს მაშინ ხდება, როცა მართო რეჟისორი კი არა ხარ, თეატრის ხელმძღვანელობა იღე თავს. და უძნელესი, დრამატიზმით აღსავსეა ამ ჭვრის ზიდვა. თქვენ ეს შესძელით ჩვენ ურთულეს, წინააღმდეგობებისა და რყევების ეპოქაში. თუმცა, არც ის ყოფილა იშვიათი, როცა უმადურების მსხვერპლიც ყოფილხართ და თეატრიდან გამწარებული გასულხართ, კარი მოგაჩაუნებიათ, მერე ისევ თეატრიდან თეატრში, ყრუ ბაუშები, ისევ გულმობრუნება, და თითქოს ყველაფრის თავიდან დაწყება. ამან დააწერინა მიხეილ თუმანიშვილს მწარე და მართალი წიგნი: „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“. ამიტომაც მეჩვენება თქვენც ცხოვრება დრამატულად და არა „ბედნიერ ვარსკვლავზე“ დაბადებული შემოქმედის ტრიუმფატორულ აღზევებად. და ეს ყველაფერი მითუმეტეს მაშინ, როცა ბედმა დაგაკისრათ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავკაცობა. ჭეშმარიტი სიკეთე ბოროტებაზე

ბევრად ძნელად საკეთებელი ყოფილა, ბატონო გიგა. ყოველთვის გახსოვდათ ბრძნული ირონიით ნათქვამი: „ერთხელ შეფემ გადაწყვეტა დროებით თავი დაენებებინა სახელმწიფო საქმეებისთვის და თეატრს ჩადგომოდა სათავეში, მაგრამ ეს ბევრად რთული აღმოჩნდაო“. (შვარცი). თქვენს წინაშე ჩვენს დრამატულ დროში მუდამ იღვა დილემა: თეატრი და სახელმწიფო. ძლიერნი ამა ქვეყნისანი მუდამ მგრძნობიარენი, ექვიანნი და ზოგჯერ შურიანებიც კი იყვნენ რეჟისორებისა და თეატრების მიმართ. აღბათ ასე იყო შექსპირის დროსაც, უფრო აქეთ — გენიალური მოლიერის დრამატულ ცხოვრებაშიც. სიმართლე ჩვენს დროშიც იყო ოფიციალურად აღიარებული პრინციპი: „წერეთ სიმართლე!“, გახსოვთ, რამდენი უტრიალეს პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარეში“ გაელვებულ, საოცრად თამამსა და ორაზროვან ფრაზას: „სოციალისტები მართო მას ეძახიან სიმართლეს, რასაც თვითონ ლაპარაკობენ“. რამდენი უტრიალეს ამ ფრაზას, გამადიდებელი შუშით სინჯეს, არაფერი გამოუვიდათ. თუმცა, ერთ გამოცემაში, თუ არ ვცდები, ამოიღეს კიდევც. გახსოვთ, როგორ მოვიდა ლიტერატურაში უნიჭიერესი, სიკეთით სავსე. ერთი შეხედვით, თითქოს „უწყინარი“ მწერალი ნოდარ დუმბაძემისი „ბებია, ილიკო და ილიარიონი“ იუმორის განყოფილებაში დაიბეჭდა „ცისკარში“. მახსოვს, საგონებელში ჩავარდნილმა ვახტანგ ქელიძემ ერთხელ მეც მკითხა, რა მოვუხერხოთ, რითი გავამართლოთ ამის დაბეჭდვაო, რა მოდუნებს არ ვიგონებდით, რათა მიგვეხადებინა. დღეს, იქნებ, ეს ყველაფერი უცნაურობად ეჩვენოს ბევრს. შიშს მუდამ დიდი თვალები ჰქონდაო. არ ყოფილხართ „უშიშარი, ვითარცა უხორცო“. საოცარი იყო თქვენნი იმდროინდელი შე-

უპოვრობა, დრამატიზმით აღსავსე მოუხვენარი ცხოვრება. ამგვარი მკვეთრი სოციალური აქცენტებით დგამდით პოლიკარპე კაკაბაძის კომედიებს, ქმნიდით ნოდარ დუმბაძის თეატრს, საოცარი, თითქმის შეუნიღბავი სითამამით ანსახიერებდით სცენაზე იმ დროს რუსეთში დევნილი მწერლის ვადიმ კოროსტილიოვის დრამებს: „ასი წლის შემდეგ“, „მარტოობის დღესასწაული“. გამადიდებელი შუშის ეჭვით და შეშფოთებით შეჭურვებდნენ სცენას ძლიერნი ამა ქვეყნისანი. ყველაფერი იწყებოდა ლიტერატურით. მაკარი, შეუმცდარი არჩევანით. არასოდეს, თითქმის არასოდეს გლალატობდათ გემოვნება, ლიტერატურული კულტურა, ალღო. რუსთავის თეატრის შექმნის პერიოდი უბედნიერესი ხანა იყო თქვენს ცხოვრებაში, მთელი ქართული თეატრის ცხოვრებაში. ეს იყო ბედნიერი დღესასწაულები, ხალხით გაქედელი დარბაზი, როცა სიხარულად, ცრემლად, ფიქრად და შეძახილებად აღვავდებოდა თეატრით აღფრთოვანება, გამარჯვებული და მშვენიერი თავისუფლება იმპერიის რკინის მარწყუხებში, როცა სხალამოწვდილი გასკონელები ოთარ მელვისეთუხუცესის სირანო დებერჟერაკის მეთაურობით ფრონტალურად დაიძვრებოდა სცენის სიღრმიდან, ყოინად მოდიოდა ავანსცენაზე და სირანო კი არ ამბობდა, დარბაზში ისროდა მგზნებარე სიტყვებს: „როდესაც ქვეყნად სიცრუე მეფობს, პოეტის სიტყვა ტყვიაზე მეთად საშინელია“. ეს უეცარ გასროლას გავდა, კედელზე მიყენებული მსხვერპლის თავისუფალ ძახილს, რომელიც სიკვდილზე ძლიერია. და ჩვენ, დარბაზში, ვგრძნობდით, როგორ ქარწყლდებოდა მტანჯველი შიში და ვიცებოდით დაუმარცხებელი თავისუფ-

ლების ყოფინითა და უძლველობით. ვგრძნობდით, ჩვენს ზურგსუკან, ამღვლე-
ვარებულო დარბაზის კუთხეებში, რო-
გორ მოუსვენრად აწრიალდებოდნენ შე-
სფოთებულ მეთვალყურეთა ლანდები.
თავისუფალნი, ბედნიერნი და ამაყნი გა-
მყოფიოდით თეატრიდან. ჩვენ თბილი-
სიდან დავდიოდით იმ სპექტაკლების სა-
ნახავად. „სირანო დე ბერჟერაკი“,
„ფსკერზე“, „ფიროსმანი“, „ასი წლის
შემდეგ“. როცა სპექტაკლში „ასი წლის
შემდეგ“ ფინალში, ციმბირში გაგზავნი-
ლი საოცრების ზართა რეკვაში ისმოდა
დეკარისტა გვარები და იმპერიის შა-
სდარში სპექტაკლის უკანასკნელ სიტყ-
ვად ამბობდა: „შემდეგო!“... ჩვენ ვიცო-
დით რა მნიშვნელობის იყო ეს სიტყვა
ფასალში მრავალწერტილით. და რა
ძველი იყო ამ სიტყვის წარმოთქმა სცე-
ნიდან, როგორი ფეთქებადი იყო ეს სი-
ტყვა, როგორი დიდი იყო რისკი და რა-
ოდენი თავგანწირვა იყო საჭირო ბეწ-
ვის ხილზე გასასვლელად. ხშირად გა-
დიოდით ბეწვის ხილზე, და ეს საოცარი
სიდი ჩაუნგრევდით რჩებოდა. ამ ხილზე
გადაიდა სელოვნების დიდი სიმართლე
და მკვნიერი თავისუფლება. და ეს ბე-
წვია ხიდი რკინა-ბეტონის ხიდებზე გამ-
ძლი აღმოჩნდა სიცოცხლის დიდი რის-
კის ფასად. ვგრძნობდით, როგორ იშუ-
შნებოდნენ დარბაზის წინა რიგებში
ძლიერნი ამა ქვეყნისანი, შენ კი, სცე-
ნაზე გამოსულ, ჯოხდაყრდნობილ, დაღ-
ლილსა და გადარჩენილ ხელოვანს რო-
გორი ადფრთოვანებით გესალმებოდა
დემოსი, დაუმარცხებელი, თავისუფალი
და ბედნიერი მაყურებელი. რა საოცარ-
ი დრო იყო! როგორი თავგანწირვა,
სულიერი და ფიზიკური ენერჯის დაუ-
ზოგავი სარჯვა თქვენი და თქვენივე
თანამოაზრეების. მარჯანიშვილისა და
ახმეტელის შემდეგ ქართული თეატრის
ისტორიამ არ იცის სხვა ამგვარი პერი-
ოდი, ამგვარი ერთსულოვნების, უმძიმეს

პირობებში გატაცებული მუშაობისა და
ბედნიერი დადლილობის თეატრალური
დღესასწაულები.

ჩვენ გვიყვარდა ფრანგი პოეტი და
ჭარისკაცი სირანო დე ბერჟერაკი. მისი
მგზობარე გასკონილები, რომანტიულნი
და მართალნი. გვიყვარდა პუშკინის,
ტოლსტოის, ჩეხოვის, გორკის რუსეთი,
დევნილი კოროსტილიოვის რუსეთი. რი-
ლევის რუსეთი, რომელიც უჩვეულო
ტრადიული ადფრთოვანებით ამბობდა:
„ბატონებო, რა მშვენიერი სიკვდელი
გველოდება!“ გვიყვარდა ცხოვრების
ფსკერზე დაძირული, ღირსებაართმეუ-
ლი, მრავალტანჯული ადამიანები, ფსკე-
რის ბინადარნი, სატინი, რომელიც ამა-
ყად ამბობდა: „ადამიანი ამაყად უღერს“.
შე მახსოვს რუსთავის თეატრის გასტ-
როლები მოსკოვში, ის დღე სამხატვრო
თეატრში, როცა „ფსკერზე“ ითამაშეს.
მერე სად, იმ სცენაზე, რომელზეც გე-
ნიალური რუსი არტისტები ანსაზიერებ-
დნენ დიდი რუსული ლიტერატურის ამ
შედეგს. რუსული თეატრის ელიტა
შენ კარგად გიცნობდა, მინც მომჩვენ-
ნა, თითქოს წედმეტ სითამამედ ჩავით-
ვალეს ამ პიესის თამაში სამხატვრო თე-
ატრში. თითქოს ამრევილად და ეკვით
შეხვდნენ წარმოდგენის დაწყებას. და
მოხდა საოცარი რამ, სპექტაკლის დაწ-
ყებიდან რამოდენიმე წუთის შემდეგ
ცარიელი ლოჟები გაივსო მაყურებლე-
ბით. კამერდისერებიც კი, ეს თეატრის
უტყვი მესტორიენი, შედიოდნენ დარ-
ბაზში. განცვიფრება იხატებოდა იმათ
თვლებში: ეს რა სდებოა? არც ისე იო-
ლი იყო სამხატვრო თეატრის განცვიფ-
რება და ადფრთოვანება. თეატრმცოდნე
ანიკსტი, შექსპირის ცნობილი მკვლე-
ვარი, გაოცებული კითხულობდა „კახა
ბერის ხმალის“ შემდეგ. ნუთუ, ეს დრა-
მატურგი ბრეტზე ადრე არსებობდაო.
პოლიკარპე კაკაბაძე მეოთხედი საუკუ-
ნის შემდეგ აღმოაჩინეს რუსულ თეატ-

რში. სამხატვრო თეატრის სცენაზე კაჩა-
ლოვის, ხმელიოვის, მოსკოვის გვერდით
ღირსეულად იღვწენ მელვინეთუხუცესის,
თენგიზ არჩვაძის, ნოდარ მაგლობლი-
შვილის, ირაკლი უჩანეიშვილის თაობის
მსახიობები. ისინი კარგა ხანია, თამამად,
პროფესიული ოსტატობის თანხვედრი-
ლობით შეჩვეოდნენ კოტე მარჯანიშვი-
ლის გენით შექმნილ სპექტაკლებში
უკვე აღიარებულ დიდოსტატებს, ღამ-
ბაშიძის, ვერიკო ანჭავაძის, სესილია
თაყაიშვილის, სერგო ზაქარიასის, უორ-
ჟოლიანის, შავგულიძის, კვანტალიანის
თამაშს, იმათ ღირსეულ პარტნიორობას.
ქართული თეატრის სამი თაობა არასო-
დეს ყოფილა ასე მთლიანი, ერთსულო-
ვანი, სტილითა და ოსტატობის ხარის-
ხით ორგანული, ჭეშმარიტად პერმანენ-
ტული ხელოვნების უტყუარი გამოსა-
ტულება. ნოდარ ღუმბაძის თეატრის
შექმნა თქვენი ბიოგრაფიის უბედნიე-
რესი მომაკვეთია. თქვენ ეძებდით და
პოულობდით. დადგმული პიესები აღ-
მოჩნდა იქცოდნენ. ქართულ ლიტე-
რატურაში, საერთოდ ლიტერატურაში
და მხოლოდ ლიტერატურაში აღმოაჩენ-
დით თეატრს, აღმოაჩენდით ცხოვრე-
ბას. ვაი, რომ ეფემერულია თეატრის
ცხოვრება. მომავალ თაობებს მხოლოდ
შორეული ასლები თუ შერჩება ამ აღ-
მოჩენების. თქვენ აღმოაჩენდით ლიტე-
რატურაში ნამდვილ ცხოვრებას, თეატ-
რად გარდაქმნიდით და მერე ისევ ცხო-
ვრებას უბრუნდებოდით, ადამიანთა სი-
კეთისა და ბოროტების, სიცილისა და
ცრემლის ტრაგიკულ მშვენიერებად. ასე
აღმოაჩენდით ცხოვრებაში თეატრს,
დრამატურგიაში თეატრს, თეატრში ის-
ევ ცხოვრებას, რომელიც მუდამ გიყვარ-
დათ ღრმა სიყვარულით, თავისი სწრა-
ფწარმავლობითაც და მარადისობითაც.
პოლიკარბე კაკაბაძე, ნოდარ ღუმბაძე,

ჭაბუა ამირეჯიბი, თქვენი დიდი თანამე-
დროვნეო, თქვენს მუგობრებზე იყვნენ,
არიან და იქნებიან მომავალშიც. იმათი
მარადიული სიბრძნე, ვნებათღელვანი
და სიცოცხლის ტრაგიკული სიყვარული
თქვენ შემოქმედ არსებაში მუდამ იარ-
სებებს, როგორც ჩვენი ცხოვრება გან-
სახიერებული სიტყვაში და მერე ეს
სიტყვა ქცეული თეატრად, სადაც ადა-
მიანები უფრო ამაღლებული, დრამატი-
კული ცხოვრებით ცხოვრობენ. ღმერთმა
იციოდეს, ეს ყველაფერი მე არ გამომი-
გონია. თქვენთან ერთად ამ ორმოც წე-
ლიწადში განვიცადე თეატრის ცხოვრე-
ბაში და ცხოვრებისა თეატრში. უბედ-
ნიერესი ადამიანი იყავით ყველაფერი
ამით, თუმცა არც ტკივილები, კონფ-
ლიქტები, სულიერი დრამები დაჯლე-
ბიათ. მხნედ და გაუტყნლად დადიო-
დით ქვეყნად, ფიქრობდით, ხედავდით,
გიყვარდით და ქმნიდით. ასე იყო მანამ,
სანამ დიდი ტრაგედია დატრიალდებო-
და ჩვენ თავს. და ყველაფერს დაემუქ-
რებოდა წალეკვით, ნკრევით, განადგუ-
რებით. ჩვენ იმ ნანგრევებში მოვყევით
და საქართველოში ცოტა თუ ყოფილა
თქვენსავით ტრაგიკული ადამიანი იმ
წლებში. მერე აღმოჩნდა, თვით სიკვ-
დილზე ძლიერია ჩვენი სული, სიცოცხ-
ლის სიყვარული და შემოქმედების ნი-
ჭი. ჩვენ დავეცით, მაგრამ კვლავ ადვ-
დექით. თქვენაირ ადამიანს ტრაგიკულ
ვითარებაშიც არ შეუძლია განსხე განდ-
გომა, შინგამოკეტოს მშვიდად ცხო-
ვრება. თქვენ ისევ იბრძოდით ცხოვრე-
ბისთვის, წარსულისთვის, აწმყოსთვის,
მომავლისთვის. იმედი და რწმენა ამოქ-
მედებდა თქვენს დაუშრეტელ სულიე-
რებას, სიცოცხლის სიყვარულს, თე-
ატრს. ეს დროც მოვიდა დიდი მსხვერპ-
ლისა და დაწყვეტილი ნერვების ფასად.
და პირველი ნიშანი გადარჩენისა თეატ-

რმა მისცა ჩვენს ცხოვრებას, ცხოვრებაში — თეატრს. მუდამ შემახსოვრების დღე, თითქოს უბრალო, ჩვეულებრივი დღე, თქვენს კაბინეტში ვისხედით შეცვივნულები, დაღლილები, თითქოს შინაგანად ცარიელნი და გამოფიტულნი. ვილაცამ ამბავი მოიტანა, გუშინ რამდენიმე სპექტაკლი გაიმართაო, მათ შორის მარჯანიშვილის თეატრშიცო, დარბაზები ხალხით იყო სავსეო. თქვენ

თითქოს უკიდურესად დაღლილმა გაშლილხეთ, რაღაც ამოძრავდა თქვენს არსებაში, მძლავრად, მხნედ, იმედიადა. იმ წუთს შეგხედე, და გავვოცდი: თქვენ ტიროდით. ეს არ იყო წუთიერი სისუსტე თუ დაუფარავი სენტიმენტალობა. ეს ცრემლები სიცოცხლის, ცხოვრების, თეატრის, აწმყოს, წარსულისა და მომავლის გადარჩენაზე მეტყველებდნენ...

სთმ კავშირის პლენუმი

9 თებერვალს გაიმართა სთმ კავშირის მესამე მოწვევის მეორე პლენუმი, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა კავშირის თავმჯდომარემ გიგა ლორთქიფანიძემ.

პლენუმმა განიხილა დებულება თეატრის შესახებ.

მართალია, ამასწინანდელმა ყრილობამ განიხილა და დაამტკიცა კიდევ დებულება თეატრის შესახებ, ყრილობის შემდეგ დასაზუსტებელი გახდა მთელი რიგი საკითხებისა. სთმ კავშირის გამგეობის წევრის რეჟისორ გიორგი მარგველაშვილის მიერ წარმოდგენილი დებულება გულდასმით გააანალიზეს გამგეობის წევრებმა, ქართული თეატრის ხელმძღვანელებმა: გიგა ლორთქიფანიძემ, ჯანსუღ ქახიძემ, გაიოზ კანდელაკმა, კოტე აბაშიძემ, გია თევზაძემ, ვასილ ჩიგოგიძემ, ვანო იანტხელიძემ, გია კიტიაშვილმა, გოგი ქავთარაძემ, სანდრო მრეგვიშვილმა, ნესტორ ჭილაძემ და სხვ.

პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდა და სიტყვა წარმოსთქვა საქართველოს კულტურის მინისტრმა ვალერიამ ასათიანმა.

პლენუმმა დაამტკიცა დებულების ახალი ვარიანტი, რომელსაც ჟურნალის მომდევნო ნომერში შევთავაზებთ მკითხველს.

მარგარიტა გოგოლაშვილი

მე მას დიდი ხანია ვიცნობ. მე დღეს მასზე მსურს საუბარი. ვალდებული ვარ — ჩვენ მეგობრები ვიყავით და ასეთად დავრჩით დღემდე. მისი უაღრესად შინაარსიანი ცხოვრების პროლოგი ასეთია:

სკოლაში მასთან ერთად სწავლობდნენ: კირა ანდრონიკაშვილი — ნატო ვაჩნაძის და, ლია ციციშვილი — გეიძარ ფალავანდიშვილის დედა, ირა გომართელი — ცნობილი ექიმისა და ლიტერატორის — ივანე გომართელის უმცროსი ქალიშვილი, თამარ ჩარეჭიშვილი — ცნობილი პიანისტი და სხვანი.

ანდრო ბალანჩივაძესთან სწავლობდა როიალზე დაკვრას.

1928 წელს ჩაირიცხა უნივერსიტეტში ქართული ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტზე. მისი მასწავლებლები იყვნენ: ივანე ჯავახიშვილი, კორნელი კეკელიძე, გრიგოლ წერეთელი, ვიორგი ჩუბინაშვილი, ვახტანგ კოტეტიშვილი, შალვა ხუცუბიძე, არნოლდ ჩიქობავა, თამარ ლომოური, ვიორგი თავხარაშვილი, მიხეილ ზანდუკელი.

უნივერსიტეტმა ქალბატონ მარგარიტას გაუღრმავა მშობლიური ლიტერატურის ცოდნა და სიყვარული, საქმისადმი პასუხისმგებლობისა და პუნქტუალობის გრძნობა, ადამიანებთან ურთიერთობის ეთიკა, თავმდაბლობა.

ქალბატონმა მარგარიტამ დაიწყო მუშაობა ხელოვნების საქმეთა სამმართველოში, რომელიც შემდგომ კულტურის სამინისტროდ გადაკეთდა. იგი დღესაც იქ მუშაობს. მისი ხანგრძლივი შრომა ღირსეულად შეაფასა სამშობლომ — შესანიშნავმა თეატრმცოდნემ მიიღო ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება. მისი ღვაწლი ნახევარი საუკუნე ერთ დაწესებულებაში მუშაობისა და ფასდაიმიტაც, რომ სულ ახლახან დაჯილდოვდა ღირსების ორდენით.

მივულოცოთ მას საიუბილეო თარიღი და ვუსურვოთ ჯანმრთელობა, დიდი ხნის სიცოცხლე, რათა კვლავინდებური შემართებით ემსახუროს ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას.

ისტორია

მანანა თეზაძე

სცენური სივრცის პრობლემა
სანდრო ასმეტიელის შემოქმედებაში

ამ სცენაში პარტიზანთა რაზმისა და სოფლის მოხუცთა ერთიან კრებაზე მომზადარი მნიშვნელოვანი ამბების ფონზე, ჩნდებოდა რაზმის მიზანდასახული ერთიანობა, სწრაფვა ბრძოლისა და გამარჯვებისაკენ; ამ სცენის რიტმი არა მხოლოდ ახასიათებდა ანზორის რაზმს, არამედ მოქმედების შემდგომი განვითარებისათვის ჰქმნიდა საფუძველს და თერთგვარდიელთა და პარტიზანთა კონტრასტული დაპირისპირებით, ავლენდა რეჟისორის ჩანაფიქრს.

პირობით დეკორაციებში რეპეტიციებისას მიგნებული ხასიათები, დაღვენილი მოძრაობანი, გადასვლები — სცენაზე აღმართულმა კონსტრუქციამ, მისდა შესაბამისად გარდაქმნა, სხვა ნიშნები შესძინა. იგი მსახიობებისაგან მოვლენათა სხვაგვარ შეფასებებს ითხოვდა; უფრო მკვეთრს და სახიერს. სქიმავედა, ძაბავედა სხეულს და ანიჭებდა იმ შინაგან რიტმს, რომელიც საჭირო იყო მთელი სექტაკლის გასაერთიანებლად.

პიესის რემეკაში ვკითხულობთ: „ანზორის კარმიდამო. მთის გადაღმა მოსჩანს აული — სოფელი. ხის ძირში ზის ლარბი და ნაღვლიან კილოს ჩონგურზე უკრავს. შემოდის მანსურ, ანზორის მამა“. პიესით შემოთავაზებული ეს ჩვეულებრივი გარემო მხატვარმა არაჩვეულებრივ სახედ ჩამოაყალიბა. მან აულის პანორამისა და ბუტაფორული ხის ნაცვლად, ერთ მთლიან დანადგარში მოაქცია მთელი აული, თავის ბანიანი ქოხებითა და მათ შორის გამავალი ბილიკებით.

სასცენო მოედანზე აღმართული კონსტრუქციის ტეხილი ხაზებით, სამოქმედოდ გამოყენებული ბანების სისტემით მოიძებნა სახე, რომელიც ზუსტად ახასიათებდა გარემოს და თავისი ზოგადი ბუნებით ამართლებდა მასშტაბის ასეთ დარღვევას. პირიქით, აღამიანთა სხეულებთან შეუსაბამოდ მცირე ზომის ქოხები უფრო მკვეთრად აჩენდნენ მიზანსცენათა მნიშვნელობას. მოედნებზე განაწილებული მოძრაობა, კომპოზიციები იმ დინამიკით, ტემპერამენტით და ზუსტი რიტმით იყო შეკრული, რომელიც აულის კომპაქტური კუბური მოცულობების, კუთხოვანი სიბრტყეების და დამრეცი კიბეების რიტმულ მონაცვლეობას ერწყმოდა და ნეიტრალურ შავ ფონზე აძლიერებდა ერთიანი მწყობრი ორგანიზმის შეგრძნებას, ეფექტური მიზანსცენების ემოციურ უღერადობას.

„აულის“ მკაცრი შედგება თერთმეტი ბანისა და ექვსი კიბისაგან. ე. ი. მთელ კონსტრუქციას გააჩნდა 17 ძირითადი საყრდენი წერტილი და როგორც ფოტოსურათებიდან სჩანს, სწორედ მათი გათვალისწინებით იგებოდა მიზანსცენათა

კომპოზიციები და ხალხის მოძრაობის ნახაზიც ამ წერტილების ერთიანობას გულსხმობდა. თუკი ყოველ ფოტოსურათზე აღბეჭდილი მიზანსცენას განვიხილავთ ამ თვალსაზრისით, ჩვენ სცენის ემოციურობის მიღმა დავინახავთ საკმაოდ რთულ გეომეტრიულ ნახაზს, სადაც ყოველი მონაკვეთი, ყოველი პუნქტი ურთიერთკავშირშია, ემორჩილება ერთ სისტემას და მოითხოვს მაქსიმალურ სიზუსტეს. რეჟისორის თანაშემწის სარეჟეტიციო ჩანაწერებში კარგად სჩანს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ყოველი მსახიობის მდგომარეობის, გადაადგილების თანმიმდევრობას, სიზუსტეს: მაგ.: III მოქმედების დასაწყისი — ამაღლებულ ბანზე ჩამომჯღარი ანზორის მამის — მანსურისა და კიბის კედელს მიყრდნობილი ლარბის ნაღვლიანი და მწუხარე გოდება: —

ატირდა ლეკის სოფელი,
ატირდა დედა მშობელი!
შემოსეული მტრის ხმალი
ბასრია, დაუნდობელი...

„მანსურ კონსტრუქციის მარცხენა მხარეს, პირველი სახლის ბანზეა. მის რეპლიკაზე — „ყველაფერი კარგი ალაპიდან მოდის“, — გამოდის ხალილე მე-8 სახლის ბანზე. ამავე დროს სხვადასხვა მხრიდან გამოდის ქალები: მე-5 სახლის ბანზე გამოდის — გიული, მე-5 ქალი და მე-2 ქალი, რომლებიც გაჩერდებიან მე-7 სახლის ბანზე. მეოთხე სახლის ბანზე გამოდის მე-3 ქალი, ფატმა და I ქალი. ხალილე მე-7 სახლიდან ჩამოდის მე-9 სახლის ბანზე; აქედან კი გადადის გზაზე და იქიდან ესაუბრება მოხუცს. რეპლიკაზე — „ხალილ, ხალილ!“ — ზაირა წამოიწევს წინ I სახლის ბანზე და შეჩერდება მანსურიდან ორი ნაბიჯის მოშორებით.

რეპლიკაზე — „მანსურ, მანსურ!“ — ყველა ქალი წამოიწევს წინ. I ქალი მოდის წინ. მე-9 სახლის თავზე მდგარ გიულისთან და მას მოეხვევა, მე-5 ქალი ჩამოდის M კიბის ბოლოში, მე-2 ქალი მიდის მე-7 სახლის ბანის მარცხენა კედელში, ფატმა ჩამოდის E კიბეზე და შეჩერდება მე-2 საფეხურზე. მესამე ქალი მიდის E კიბის თავში და შეჩერდება. ლეილა მიდის მარცხნივ და იქ ჩერდება...“ და ა. შ. ახმას შემოსვლამდე. „რეპლიკაზე — „ნებიურ, ნებიურ!“ — ამოდის ახმა ორკესტრიდან, მე-2 კიბით მე-3 ბაქანზე, აქედან ესაუბრება ქალებს. რეპლიკაზე „ქკუა რად მინდა!“ — ახმა გადადის E კიბეზე. რეპლიკაზე „ჩემთან წავიყვან“ — ახმა ჩამოდის კიბის ბოლოში. რეპლიკაზე „კარგი ვარ, მაშ!“ — ახმა გადადის პირველი სახლის ბანზე; ორკესტრიდან პარტიზნები იწყებენ ამოსვლას“.¹⁵

ავანსცენის დაქანებული სიბრტყეების მუდმივი განლაგება ორგანულად ერწყმოდა სცენაზე დადგმულ ბანებიან არქიტექტურას. თუკი მოქმედების დასაწყისში სცენას უფრო კამერული ხასიათი ჰქონდა, შემდეგ იგი თანდათან ივსებოდა ხალხით და რიტმიც ემატებოდა. რეჟისორის თანაშემწის ჩანაწერებში ამ სცენის მიზანსცენათა შესახებ დასრულებული არ არის. ასე რომ ჩვენ მოკლებული ვართ ამ მხრივ დამატებით განმარტებებს. მხოლოდ სურათების მიხედვით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მოქმედების შემდგომი მსვლელობის განაწილება კონსტრუქციაზე. ანზორი, ისევე როგორც ყველა პარტიზანი ამოდის საორკესტრო ორშოს სიღრმიდან და ბანი-ბან მიემართებოდა მამისაკენ. კრების მო-

ნაწილად ხალხი მის გარშემო თავსდებოდა. აი, ეს სცენაც: ანზორ, მეორე სახლის ბანზე, კიბეზე ზის. მის მადლა ქალები მწკრივად სხედან. აქეთ-იქით პარტიზანთა ჭკუფებია, ზოგი — დგას, ზოგიც ჩამუნლულა, კიბეზე ჩამომჯდარა; ყოველი ბანი-მოედანი — შევსებულია სამ, ოთხ, ორკაციანი ჭკუფებით. მაგ. მე-8 ბანზე მუხლმორთხმით სხედან ორი ქალი და ერთი კაცი; მათ მადლა, მე-7 ბანზე დგას ორი პარტიზანი. A და B გზა მთლიანად დაკავებული აქვს ექვსკაციანი ჭკუფს და მათ მადლაც, მე-9 ბანსა და E კიბეზე ასევე სამ და ორკაციანი კომპოზიციაა. მთელი ავანსცენის გაყოლებით, კიბეებსა თუ ბაქნებზე პარტიზანები სხედან. როგორც ვხედავთ, ყოველი ჭკუფი ცალკე მხატვრული კომპოზიციაა და მათი ერთიანობით, მთლიანობით იქმნება ერთი დასრულებული კომპოზიცია.

დანარჩენი სურათებით ასევე შეიძლება მოქმედების განვითარებას მივადევნოთ თვალს. აი, შემოდის მოხუცი ალი; იგი თავის შვილსა ჰკითხულობს, ეძებს... სურათზე ალი მე-9 მოედანზე დგას; მას გარს შემორტყმია. ანზორი მოპირდაპირე მხარესა დგას, მოხუცისაგან E კიბე ჰყოფს. სცენის დრამატულ შინაარსს ემორჩილება მოქმედების ლოგიკა. ამ სცენაში უკვე აღარ ბეკობენ კრების შონაწილენი; ისინი ფეხზე წამომართულან და მოხუცსა და ანზორს შესცქერავენ; და ა. შ. მოქმედების განვითარებასთან ერთად, იზრდება სურათზე აღბეჭდილ მსახიობთა უცხეტების აქტიურობა, მოძრაობის სიმკვეთრე. ბოლოს, III მოქმედების დასასრულისაკენ, მათი აღტყინებული გამომეტყველება, ზეადმართული ხედვები მათ რევოლუციურ შემართებას მოწმობს. ამავე დროს, მათი სხეული თითქოსდა ერწყმის კონსტრუქციის წამახვილებული ხაზების, მკვეთრად გამოყოფილი ფორმების დინამიკას.

დატყვევებული ინგლისელის შემოყვანა ერთგვარად განტვირთავდა სცენის დრამატიკას, მაგრამ აქ უმალ ახალი სიურპრიზი მზადდებოდა მაყურებლისთვის. სცენაზე შემოდოდა ხლის ასაფეთქებლად გაგზავნილი ერთ-ერთი პარტიზანი. იგი ანზორს მოახსენებდა, — ხილი ვერ ავაფეთქეთ, ნაღმი კი ხელში აგვიფეთქდა, ორი პარტიზანი დაგველუბა და მართლაც მე გადავრჩი და გამოვიქეციო. ანზორი მას ჰკლავდა.

პარტიზანის სიკვდილი ძალზედ შთამბეჭდავად თამაშდებოდა კონსტრუქციო-აში. იგი იქვე, ბანზე კი არ ეცემოდა, არამედ ნელ-ნელა ვარდებოდა, ბანისა და კიბის კიდეებზე ჩამოკიდებით; იქმნებოდა ნამდვილად სიკვდილის სანახაობა.

აულის სცენაში მოქმედების შინაგანი რიტმის განუწყვეტელი ზრდა მწვერვალისკენ მიემართებოდა. თუკი დაუწყვირდებით, „ანზორის“ ყველა მიზანსცენა თანდათან იძაბება, იმუხტება; ხან მუშტივით იკვრება და ხან კი მთელ სივრცეს ეფინება. ამ მიზანსცენათა რიტმული ტენილები მრავალფეროვანი და მეტყველია. მოვლენის განვითარებისას ერთმანეთს ენაცვლება მსახიობთა აქტიური ქმედება და მათი ასევე აქტიური მდუმარება. აულის სცენის დეკორაცია სრულყოფილი განსხულებდა იყო ყოველი იმ პრინციპული მოთხოვნისა, რომელსაც თეატრი უყენებდა დეკორაციულ მხატვრობას. იგი ერთსა და იმავე დროს ჰქმნიდა მოქმედების კონკრეტულსა და ზოგად გარემოს; შეესატყვისებოდა დრამატურგის სურვილსა და პიესის რეჟისორულ გააზრებას; სპექტაკლში იგი ცოცხალი და არსებითი მნიშვნელობის ორგანიზმი იყო, რომელიც აერთიანებდა პიესის

ყველა მოქმედი გმირის სახეს, შეადგენდა მათი ხასიათის განმაპირობებელ საფუძველს, ბაზას და ამავე დროს, იყო უშუალოდ მათგან, მათი ბუნებიდან გამომდინარე და მხოლოდ მათი შესატყვისი.

„აულის“ კონსტრუქცია რუსთაველის თეატრის სცენაზე გაიშალა მთელი მოცულობით; დაიკავა და შეავსო მისი ყველა განზომილება; გამოაჩინა სცენის სიღრმე, შექმნა მისი უსასრულობის ილუზია.

მოქმედების თანდათან მზარდ რიტმს იგი შეერწყა თავის ტეხილ ბანებში, კიბეებსა და მოედნებში განსხეულებული რიტმით, რომლის წონასწორობა განმსაზღვრელი იყო სცენაზე მომხდარი ამბების არქიტექტონიკისა და დრამატული ბუნებისა.

აულის სცენა კიდევ იმით იყო მნიშვნელოვანი, რომ აქ ფაქტიურად გაქრა „მასიური სცენის“ ცნება. ახალი გააზრებით, გადაწყვეტით მასა — პარტიზანთა რაზმი, სპექტაკლის მთავარ მოქმედ გმირად იქცა.

„ანზორის“ მესამე აქტი გამოირჩეოდა დასრულებული თეატრალური ფორმით, მიზანსცენების მხატვრული დამაჭერებლობით, ემოციური დინამიზმით, ტემპერამენტით... მთელი სპექტაკლი და განსაკუთრებით ეს აქტი თვალსაჩინოს ხდოდა, თუ რა დონეზე იყო აუვანილი თეატრში შემოქმედებითი კოლექტივის სასცენო ტექნიკა, თუ როგორ იყო იგი დაუფლებული საკუთარ სხეულს, ხმას, მოძრაობას, მეტყველებას, უცხსს... ზუსტი რიტმით გაცხოველებული სცენები საოცარი სისწრაფით სცვლიდნენ ერთმანეთს... „იწყებოდა ცეკვა, სიმღერა, — სადღესწაულო ზეიმი მეტ ეფექტს აძლევდა ნაბდების ფრენა სცენაზე... წარმოუდგენელი დაძაბულობა იგრძნობოდა მთელი აქტის მანძილზე... მთელი ეს მოძრაობაში მოსული... მასები თვალის დახამხამებაში ერთ წერტილზე ქვევდებოდა და უაღრესად დაჭიმული ნებისყოფა წამით ამაში ნახულობდა გამოსავალს, იმ მიზნით, რომ პარტიზანთა რევოლუციური ენერჯია სხვა სფეროში ყოფილიყო გადართული...“, წერს მწერალი და კრიტიკოსი შ. აფხაიძე.¹⁶

კიდევ უფრო დიდებული იყო მეოთხე მოქმედება. „რკინიგზის ლიანდაგი; გვერდზე თხრილი“, გვაუწყებს პიესის რემარკა. სცენაზე იგი იმ სანახაობად გადაიქცა, რომელიც უშუალოდ აგრძელებდა წინა სურათით შექმნილ ზეაწეულ განწყობილებებს და ფაქტიურად ჰკრავდა, ამთავრებდა დეკორაციული ნახაზის მთლიანობას. საორკესტრო ორმოს ბაქანზე გაშლილი დაქანებანი, რომლებიც ახლა სცენაზეც გრძელდებოდნენ, უკვე სრულად ჰქმნიდნენ კლდოვანი ხევის სურათს. მკაცრად სამკუთხედი ფორმები, ტერასები ეუფლებიან მთელ სასცენო სივრცეს. ეს დაქანებული ფიცარნაგები, რომლებიც თითქმის მიწიდან ამოზრდილიყვნენ, დაღესტნის დამრეცი ლანდშაფტის სურათს ჰქმნიდნენ. საერთო შთაბეჭდილებით კი, ეს მართლაც სალ კლდეთა შორის გაჭრილი რკინიგზა იყო და პარტიზანების მოულოდნელი ამოზრდა საორკესტრო ორმიდან, ისე აღიქმებოდა, როგორც ამ სალის კლდის ნატეხების ჩამოცვენა თუ შემოცვენა სცენაზე. მათი რუხი, მოშავო ჩოხებიც კარგად ერწყმოდნენ სცენის საერთო ფაქტურას და განწყობილებას უნარჩუნებდნენ დეკორაციას. ზაირას ცეკვა სრულიად მოულოდნელი აელვარებაა ამ კონსტრუქციაში და მისი ჰრელი კაბა, მთის ყვავილობით მკვეთრ ფერს მატებდა მოქმედებას. ხოლო დეკორაციის საერთო ანსამბლში შექმნილი ინტრალიკული ინტონაცია, რომელიც საერთოდ იყო დამახასიათებელი ამ სპექტაკლის მთელი მხატვრობისა.

არ. გაშრეკელის კონსტრუქციამ ამ სურათში მოქმედების რეალისტური გარემო შექმნა. იგი მაყურებელს ავიწყებდა, რომ თეატრში იყო და ისიც პარტიზანებთან ერთად, კლდოვან ფერდობებზე გრძნობდა თავს. თითქოსდა წაიშალა ყოველი შდვარი პარტერსა და სცენას შორის. პროექტორის სხივი სიბნელიდან ამოიკაცებდა ნაბიანი პარტიზანების სილუეტს, რომლებიც ხოხვით მიიწვედნენ წინ.

ამ სურათშიც ყოველი მოძრაობა მკაცრად შერჩეული, განსაზღვრული და გამიზნულია. ყოველ პარტიზანს აქვს თავისი სამოქმედო გარემო, ხაზი, მიმართულება, ყოველი ნაბიჯი არის ორგანული გაგრძელება ერთხელ დაწყებული ქმედითი ამოცანისა და იგი უშუალოდ გამოძახილს ჰპოულობს სხვათა მხრიდან.

სცენაზე, ერთმანეთის თანდათანობითი შემადლებით დაგდებოდა 12 დამრეცი ტერასა, ანუ „ქვა“, როგორც მათ უწოდებდნენ სპექტაკლის მონაწილენი. მათ მიღმა მოსჩადა რკინიგზის ლიანდაგი და ელექტრონის ერთადერთი ბოძი. მეოთხე სურათის დასაწყისში. ფარდის გახსნამდე რამდენიმე ხნით ადრე, საორკესტრო ორმოდან პარტიზანები იწყებდნენ ამოსვლას. მაგ.: „...პირველი გამოხვლა — სტუდიელი გ. ასიტაშვილი ამოდის ნელი ნაბიჯით (ეპარება), პირველი და მეორე კიბით გადადის მესამე ბაქანზე. მას მოჰყვება გ. ლეჟავა, პირველი კიბით მე-2 ბაქანზე გადადის, აქედან მე-7 კიბით — მე-3 ბაქანამდე, შემდეგ მე-4 კიბით — მეხუთე ბაქანზე და მე-6 კიბის თავში იწვება რამპასთან...“ და ა. შ. ფარდის გახსნასთან ერთად მოქმედება გრძელდებოდა უკვე სცენაზე, სადაც „...ანწორი დგას ლიანდაგზე, იყურება მარჯვნივ, ახმა ზის ლიანდაგის მარცხენა მხარეს. წმენდს ტყვიაფორქვევს, ლარბი ზის მე-9 კიბეზე და მარჯვნივ რხედება.

დანარჩენი პარტიზანები დამალული არიან შემდეგი წესით: იბრაგიმი წევს მე-3 ქვის უკან; იუსუფი დგას მე-8 ბაქანზე; ემ. აფხაიძე წევს მე-9 ქვის უკან, ალ. კუპრაშვილი — მე-5 ქვის უკან; მ. გაგნიძე წევს I ბაქნის თავში; პარტიზანები ჯავშანოს მოლოდინში არიან, ამიტომ ყველას ყურადღება მიქცეულია მარჯვენა მხარეს...“¹⁷ და კვლავ ასე.

როგორც ვხედავთ, რეჟისორი იყენებს მხატვრის მიერ შემოთავაზებულ მოედნებს და მიზანსცენას აგებს უშუალოდ დეკორაციაში; ამჟღავნებს დეკორაციის აქტიურ ბუნებას და ამავე დროს, აზრის მხატვრულად ჩამოყალიბების პროცესში, ანიჭებს მოქმედების ვითარებისა და ადგილის გარემოების აღმნიშვნელ დამატებით ფუნქციას.

პიესისა და სპექტაკლის პირველ ვარიანტში, ჯავშანოს ქვეშ, ლიანდაგზე ჩინელი წვებოდა. შემდეგ სცენის გადაწყვეტა შეიცვალა, რითაც მოქმედება მეტად დამაბული და დრამატული გახდა. ზაირა ცეკვით ირჩევდა იმას, ვინც მოსწონდა და ვინც ჯავშანოს შეაჩერებდა. აი, რას წერს ამის თაობაზე გაუ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 1931 წელს. „...ძველი დადგმა, სცენიური აზრით, მესამე მოქმედების შემდეგ ძირს ეცემოდა. ის ეფექტი და მრავალფეროვანი სანახაობა, დინამიურობა, შინაგანი ძალა, რომელიც მესამე მოქმედებით მაყურებელამდე აღწევდა. ფინალში ვერ ვითარდებოდა, და პირიქით, იგი ნელდებოდა და დაუმთავრებლობის შთაბეჭდილებას სტოვებდა. სჩანს, ამ გარემოებას თეატრმა ყურადღება მიაქცია და ახალი ვარიანტით შთაბეჭდილებისა და განცდის სიძლიერე უკვე მეოთხე მოქმედებისკენ იხრება. მსხვერპლის არჩევანი (თუმცა, მეტად დე-

ტალიზანიცაქმნილი და გაგრძელებული), ამომრჩევ ზაირას მოლოდინი, ცეკვა და სიკვდილისათვის სამზადისი ურთიერთში არეული — უქლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენს და მაჟურებელს სცენისაკენ იტაცებს, — თითქოს იგი მოქმედი პირია და არა მაჟურებელი...“¹⁸

ამგვარად, პარტიზანების შემოსვლისა და ჯავშანოს მოახლოების პირველი ნიშნის — ზურნის ხმის გაძლიერების შემდეგ, იწყებოდა ყველაზე მძაფრი და დრამატული სცენა სპექტაკლისა, „სიკვდილის სცენა“, როგორც მას შემდეგში უწოდებ. ზაირას შემოსვლით პარტიზანებისათვის წყდებოდა საორჭიფო საკითხი, თუ ვის უნდა ეყარა წილი, ვის უნდა აერჩია თავგანწირული მსხვერპლი.

— იცეკვე, იცეკვე შენებურად... იცეკვე თავდავიწყებით... სიკვდილის... ბრძოლის წინ... ესენი, სიკვდილს დასცინიან... ზაირა, ამოირჩიე ჩვენგან ვინც გინდა; აირჩიე, უარს არავინ გეტყვის! — ეუბნება ანზორი ქალს და „სცენაზე წრე კეთდება, ზაირა ცეკვავს, რომელ მხარესაც გაითამაშებს, ის მხარე ჩამკვდარია და ტაშის ცემას სწყვეტს. ამ დროს მერვე მხარე უკრავს. ბოლოს ახმა გამოიწვევს. ახმა შეგრთება; ჩინელი თითებს იკვნეტს და უნდა რაღაც დაიკვიროს, ახმა მაინც თამამად ცეკვავს. ისმის საყვირის ხმა და ახმა ერთ ალაცს გაიყინება. იტყვის — მშვიდობით! და ლიანდაგისკენ გაექანება“ — ეს ჩანაწერი პიესის სარეჟისორი ეგზემპლარშია გაკეთებული და ჩინებულად გადმოგვცემს სცენის გადაწყვეტის პათოსს.

„სიკვდილი, რომელიც მადალი აზრისა და სიკეთის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში ეწვეოდა გმირს, ივსებოდა ახალი აზრითა და სიღამაზით. უღამაზესი ქალის მიერ ჭაბუკის საცეკვაოდ ანუ სასიკვდილოდ გამოხმობა შეესაბამებოდა ამგვარების თეატრალური ესთეტიკის იმ იდეალს, რომელსაც მან „რინდული რომანტიზმი“ უწოდა“...¹⁹ წერს თეატრმცოდნე ვ. კინაძე.

რა შეიძლება გვიამბონ მეოთხე მოქმედების ფოტოსურათებმა?

აი, პირველი: იგი შეესაბამება სარკებტიციო ჟურნალში რეჟისორის თანაშემწის ჩანაწერს მიხანსცენის განაწილების შესახებ. ხუთი პარტიზანი და მათ შორის ჩინელი საორჭიფტროს ბაქნებსა და კბებებზე არის მოთავსებული. ანზორ და ახმა ლიანდაგზე დგანან. დანარჩენებიც ჩამუხლულან, ჩაწოდილან თუ წამომართულან. ისინი ელიან ჯავშანის; საბრძოლველად ემზადებიან.

შემდეგ სურათში ანზორ უკვე ლიანდაგზე წის. მის გვერდით ახმა და ლარბი არიან; შორიანდოს ჩინელი ტრიალებს. პარტიზანები ფეხზე დგანან, ჯგუფებად; ყველა ანზორს შესცქერის, — საჭიროა გადაწყვეტილების მიღება.

ზაირას შემოსვლა. იგი ცენტრში დგას, მის წინ ანზორია ხედგაშლით. ანზორს უკან — ახმა. — იცეკვე ზაირა, ეუბნება ანზორი მას; უარს არავინ გეტყვის და მართლაც, ანზორის რაჟმის ყველა პარტიზანს თავი მდებლად მოუხვრია ქალის წინაშე, თავის მოსრახთან ერთად მათი ეს უცესტი თავის იმ ჩაღუნვდაც იკითხება, როდესაც გულის სიღრმეში ყველა უკრთის უნებურ განსაცდელს.

— იცეკვე ზაირა, — ახლა ახმა შემართულა ქალის წინაშე და აი, ზაირაც ცეკვავს. კომპოზიციურად ეს სცენა ასე არის დალაგებული: ზაირა ახმასგან მოშორებით უთამაშებს რომელიღაცას. ოცდახუთი ვაჟკაცი გარს შემორტყმია ქალს, ტაშს უკრავს ვამალებით. მათი სხეული დაჭიმულია, მოძრაობაც განსაკუთრებით მეტყველი. ნაბიჯი ფართოდ აქვს გადადგმული, სხეულიც ოდნავ გადახ-

როლი, თითქოსდა მიჰყვებიან ტაშისცემის რიტმს და უერთდებიან დაძვრე ტარსებს.

ახლა უკვე ახმასაკენ შემოტრიალებულა ზაირა, სადაცაა თავს დაუკრავს, საცეკვოდ გაიწვევს მას. ჩინელი სულ უკან დგას, ლიანდაგთან; დამუშტული ხელები მაღლა აუწევია. თითქოს სურს ცეკვა შეაჩეროს. ანზორიც იქვეა; ცენტრალურ მე-6 ტერასაზე; ოდნავ წინ გადმოხრილი უკრავს ტაშს.

და აი, ზაირამ საცეკვოდ გამოიხმო ახმა. იგი გამართული დგას, კვლავ ტაშს უკრავს; სხვებიც მას ჰყვებიან, თუმცა უკვე ბევრი გაშეშებულია. წინა ეპიზოდებში თავისუფლად გაშლილი ხალხი ახლა უფრო შეშინდროვებულია და შეკრულია.

ბოლო სურათზე, რომელიც ასრულებს „ცეკვის“ ეპიზოდს, ვხედავთ თავჩაქინდრულ და დამწუხრებულ პარტიზანებს. ისინი ზურგშექცევით დგანან ცენტრალური ჭავჭავისაგან, სადაც ანზორ და რამდენიმე გულწასულ ზაირას გარს ეხვევიან. ახმაც იქვეა, მათ დასცქერის; წამიც და ლიანდაგისკენ მოსწყდება; ჩინელი კვლავ მაღლა დგას, ცალ მუხლს ეყრდნობა. არჩევანი უკვე გაკეთებულია.

პაუზის შემდეგ, კვლავ გაისმოდა მატარებლის ორთქმავლის ხაყვირის ხმა და ქშენა... ლიანდაგზე მწოლ ახმას პროექტორის სხივი მიანათებდა...

— გული მეწვის ანზორ... სული მეხუთება...

— იყურე ახმა, ძნელია მიწაზე სიარული!..

სრულ სიბნელეში ლიანდაგის ხაზზედ შემოდიოდა ჭავჭავი-მატარებელი. მისი პროექტორი ანათებდა წყვილით მოცულ ხრამს; მერე სრეხდა ახმას და ჩერდებოდა. პარტიზანები იწყებდნენ სროლას. მათ ჭავჭავისაგან პასუხობდნენ. მასა უკან იხვედა, იმავე წესით, როგორც შემოვიდნენ, პარტიზანები სტოვებდნენ სცენას და საორკესტრო ორმოს ხიდრემში იმალებოდნენ. მასის გასვლასთან ერთად ქრებოდა სინათლე, იხურებოდა ფარდა.

მეხუთე სურათი მიმდინარეობდა იმავე დეკორაციაში. მხოლოდ მას ემატებოდა ჭავჭავისაგან ერთი ვაჯონი, რომელსაც წინა გვერდი ღია ჰქონდა და საიდანაც მოსჩანდნენ ვაჯონში მყოფი კაპიტანი და მირზა.

ჭავჭავის ხელში ჩავლები შემდეგ, ისმოდა ანზორის ბრძანება — პეტროვისაკენ და მატარებელიც პარტიზანთა ყოყინაში ადგილიდან იძვროდა.

მეექვსე სურათში სცენაზე ლითონის მასიური პრილა მიღებისა და კიბეებისაგან შემდგარი კონსტრუქცია წარმოადგენდა დეპოს, სადაც ლიანდაგზე მდგარი ჭავჭავი შემოდიოდა და მაყურებელთა დარბაზისკენ პირისპირ მდგარი, ჩერდებოდა. პარტიზანებით დახუნძლულს მას ეგებებოდნენ პეტროველი მუშები, რევოლუციონერები. ჭავჭავის თავზე ფრიალებდა წითელი დროშა; ისმოდა ზურნის ხმა, როგორც აჯანყებულ მთიელთათვის ერთგვარი ჰიმნი.

სპექტაკლი მთავრდებოდა ზეაწეულ განწყობილებებით მოსილი; იდეური მნიშვნელობითა და აზრით დატვირთული და ჰქმნიდა რევოლუციის მგზნებარე დღეების ცოცხალ სურათს.

„ანზორში“ რუსთაველის თეატრმა სამოქალაქო ომის პათეტიკის გადმოსაცემად კონკრეტული სახეები იპოვნა. პირდაპირ უნდა ვაღიარო, რომ ვს. ივანოვის პიესა ამ თეატრში მოულოდნელად გაახალგაზრდავდა და უფრო ხალხისიანი შეიქნა. პიესამ დაკარგა რა პირვანდელი სახე. რევოლუციური მიზანდასრულება შეიძინა, რაც შიგ მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა ვერ იპოვნა; — წერს

და 1930 წელს „რაბოჩაია მოსკვა“-ს 18 ივლისის ნომერში კრიტიკოსი ფელდმანი „ანზორმა“ მთლიანად დაიპყრო მასუბრებელი!

როგორც ვხედავთ, სპექტაკლის გამარჯვებაში დიდი მნიშვნელობის როლი ითამაშა ირაკლი გამრეკელის მხატვრობამ. მისმა კონსტრუქციამ სამოქმედო ბაზა შეუქმნა რეჟისორს, გასაქანი მისცა მის ფანტაზიას, უნარს. სწორედ ირ. გამრეკელის მხატვრობით გამოვლინდა ის ძირითადი დებულებანი თეატრალური ხელოვნების შესახებ, რომლის აპოლოგიასაც ეწეოდა ალ. ახმეტელი.

„...ბურჟუაზიული ეპოქის მეზჩანურმა ინტიმოზამ, აღმოცენებულმა პირადულ კერძო „მე“-ობაზედ ჰპოვა საკუთარი ფორმა თეატრში — ესა ნატურალიზმი, რეალიზმი უძრავი ნივითი სცენაზედ

ნივთი პროლეტარიატის ხელში მუდამ მოძრავია — იგი მას ჰქმნის. იგი მისით მოქმედობს. მასვე ამოძრავებს. მისით არის სიშინელი, ძლიერი. მისი ფსიქიკა იცნობს მას, როგორც ცოცხალს, მოძრავ ელემენტს.

პროლეტარიატის ქმედობა ნივთის გარეშე შეუძლებელია.

„ნივთი სცენაზედ“ — ეს უდიდესი საკითხია თანამედროვე თეატრისათვის. ამ საკითხთან ყოველთვის, ყოველ დროს დაკავშირებული საკითხი, საზოგადოლო ფორმის თეატრში — რეალიზმის, ნატურალიზმის, დეკადანსის, პირობითის და სხვ.

ამავე საკითხთანაა — საკითხი ნივთის დამოკიდებულება აქტიორთან ანდა აქტიორის ნივთთან; არქიტექტონიკა სცენის — მოძრავ ნივთის სივრცის აშორენის, დინამიურობა ფორმის, რომელიც უმჭველი შედეგი უნდა იყვეს ნივთის დინამიურობის.

ამავე საკითხმა წარმოშვა თანამედროვე სცენაზედ არქიტექტონიკური კონსტრუქტივიზმი“...20 წერდა 1927 წელს ალ. ახმეტელი.

მოძრავი ნივთი სცენაზე, მისი სივრცე; ფორმის დინამიურობა, როგორც ნივთის დინამიურობა, რა არის ყოველივე ეს, თუ არა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დებულება, კანონი დეკორატიული სისტემის, სასცენო მოედნის გადაწყვეტის შესახებ.

და მართლაც, „ანზორის“ მთელი კონსტრუქცია, მის სხვადასხვა გამოვლინებაში უპირველეს ყოვლისა, ემორჩილებოდა სცენის სივრცეში მოძრავი ნივთის დინამიკის ამ ზრუყვ კანონს. კონსტრუქციის დინამიკაში ჰქმნიდა ნაწარმოების მხატვრული ფორმის დინამიკის, სადაც მოქმედების პროცესი ვითარდებოდა შინაგანად უწყვეტი სწრაფვით, რიტმით, დინამიკით. მაგალითად: „ანზორის“

IV მოქმედებას მივყვართ კანონის გახსენსაკენ. „მიზანსცენები კონუსის დინამიკის პირველ ვარიანტს. იგი კონტრასტულად თავსდება მოედანზე, უპირისპირდება მისი სიბრტყის სტატიკას და არღვევს მას; იძლევა მისი რიტმული განვითარების საწყისს.

III მოქმედებაში, სადაც კულმინაციას აღწევდა პიესისა და სპექტაკლის დრამატურგია, კონსტრუქცია მოძრავი ნივთის დინამიკის კვლავ ახალ ვარიანტს ჰქმნის; აღწევს საოცარ მასშტაბს და ავლენს მის ქეშმარტ ქმედით ბუნებას. აქ გელარსად მოთავსდება სიმშვიდე. იგი მთლიანად ემორჩილება რაღაც განსაკუთრებულ ტოტალურ ვნებას, ძალას; ჰქმნის მოძრაობის ერთგვარ ინსტიტუტს, რაც შეღავნდება მიზანსცენათა გადაწყვეტაში და ამავე დროს ითვალისწინებს ყველა

იმ დანარჩენ მოთხოვნას, დებულებას დეკორაციის კონკრეტულ გარემოება და აბსტრაქტულ სივრცეში მოქცევის შესახებ.

თუკი ერთმანეთს შევადარებთ „აულის“ I და II ვარიანტს, თვალწინ წარმოგვიდგება სწორედ ის მომენტი, რომელიც ცხადყოფს სასცენო სივრცეში მოძრავი ნივთის დინამიკის კანონის ეტაპურ სრულყოფას. თუკი I უფრო განფენილია სივრცეში, უფრო მყიდვია და თითქოს წყნარად, გზის ზვეული მრგვლოვანია და სირბილეს მატებს ბოძებიან სახლთა არქიტექტონიკას, II უფრო მჭიდროა, შეკრული, მყარი. მისი სწორი ხაზები, გზათა გეომეტრიული კვეთა შვაცრ და საშიშ ატმოსფეროს ქმნის.

თუკი I-ში უფრო გარეგნული დინამიკა მოსჩანს, რაც ბანიდან ბანზე გაღებული კიბეებითა და თხელი ბოძებით იქმნება, ხოლო შინაგანად უფრო პასიურ განწყობილებას ემორჩილება, II-ის გარეგნული კუთხოვანობის რიტმში შინაგანი დრამატული დინამიკაში ვლინდება და ნივთის მოძრაობის დინამიკა სასცენო სივრცეში აქ სრულად იკვეთება.

IV მოქმედებას მივეყვართ კვანძის გახსნიასკენ. „შიზანსცენები კონუსის მსგავსად ეწყობიან და ვითარდებიან“²¹ წერს ა. ვასაძე „ანზორის“ შესახებ.

„...რაც შეეხება მხატვრულ გაფორმებას, აქ თეატრმა მიადგინა ისეთ ემოციურ სიძლიერეს, ისეთ ექსპრესიას, რომლის მსგავსი არ ახსოვს ქართული თეატრის ისტორიას. „ბრძოლა სიკვდილთან“ ორგანულად გადაინასკვნა რევოლუციის გამარჯვების აუცილებლობასთან, ხოლო რევოლუციის კანონსა და შოვალეობას დაემორჩილა ეს „სიკვდილის ცეკვა“... ეს სიტყვები კი აღ. ლუღუჭიკავს ეკუთვნის.

ზაირას ცეკვისა და ჯავშანოს დაპურობის სცენები მიმდინარეობდა კონსტრუქციაში, სადაც ჰარმონიულად შეერწყა ერთმანეთს ნივთის მოძრაობის დინამიკის ყველა მანამდე მოძებნილი ვარიაცია და შექმნა სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული ფორმის — სახის დინამიკაში. მარტივი გეომეტრიული ფორმები აქ გარდაიქმნენ კონტრასტულ სივრცეთა ერთიან სისტემადად. თუკი III მოქმედებაში „აულის“ კონსტრუქცია იკითხება როგორც სხეული მოცემული უსაზღვრო სივრცეში, IV მოქმედების კონსტრუქცია უკვე მთლიანი სივრცეა და უპირველეს ყოვლისა, იგი მოქმედებს და განსაზღვრავს სიტუაციას.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ „ანზორში“ განსაკუთრებით და ნაწილობრივ მასზე ადრეულ სპექტაკლებში ჩამოყალიბდა სპექტაკლის დეკორატიული გაფორმების რუსთაველის თეატრისეული სტილი, რომელსაც შემდეგში, რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი სტილისა და ხასიათის განსაზღვრისას, ეწოდა რომანტიკულ-ჰეროიკული.

ამ პერიოდისათვის, მთელ რიგ საეტაპო თუ გარდამავალ სპექტაკლებში უკვე სრულყოფილად იქნა ჩამოყალიბებული მისი განსაზღვრელი ნიშნები. „ანზორის“ დადგმისას კი ისინი მხოლოდ პირველი მნიშვნელოვანი საფეხურის წინაშე იდგნენ და მიზნად ისახავდნენ წმინდა პრაქტიკულ ამოცანებს, რომელთა დაქრდნობითაც შესძლებდნენ შემდეგში საკუთარი თეორიული მოსაზრებების სრულყოფას.

„ანზორში“ „ზაგუმესა“ და „რდევასთან“ შედარებით უფრო მკაფიოა სცენის სრული აღქმა და ჯაუფლება რეჟისორის, მსახიობთა ანსამბლის და მხატვ-

რის მიერ. სცენაზე არაფერია ზედმეტი, ხოლო დეკორაციული გაფორმების მთქმული აგებულება კარნახობს სპექტაკლსა და მის შემსრულებელთ რიტმს, ტემპს, განწყობილებას;

მისი ქეშმარიტი დინამიზმი ანუ აქტიური ქმედითი ბუნება ვლინდება იმაში, თუ როგორ იწვევს იგი მოქმედების განვითარებას, როგორ იხსნება მისი მოულოდნელი მხარეები, კუთხეები სამოქმედოდ მიზანსცენათათვის. თუმცა, „ლამარასთან“ შედარებით იგი კვლავ დანაწევრებულია და ფრაგმენტული.

„ანზორში“, გარდა პრაქტიკული ამოცანებისა, მოინიშნა ეთიკური პრინციპები იმე თეატრალური მხატვრობისა; რომელსაც ჰქმნიდა ირ. გამრეკელი ს. ახმეტელთან ერთად. 1. მხატვრის უნარი „დაიკარგოს“ რეჟისორში; დაუქვემდებაროს საკუთარი ოსტატობა მის ჩანაფიქრს, თეატრის ბუნების აბსოლუტურით ცოდნა — დიდ სიყვარულს მსახიობისადმი.

2. რეჟისორის უნარი წარმოაჩინოს მხატვარი, მხატვრობა მიზანსცენათა სისტემაში; წყობით;

3. ვინ არის თეატრში. მთავარი? რეჟისორისა და მხატვრის მიერ თეატრალური წარმოდგენის საინტერესოდ ნაპოვნი ფორმა მხოლოდ მაშინ აღწევს მიზანს, როდესაც ამ ფორმის მატარებელი მსახიობი აქცევს მას ორგანულად, ბუნებრივს გახდის მავურებლისთვის რეჟისორული და მხატვრული გადაწყვეტის სისწორეს და აუცილებლობას.

ყოველივე ეს, უპირველეს ყოვლისა, ემსახურებოდა ხალხის წიაღში არსებული ეროვნული მსახიობის მოძიებას და მით თეატრის ნაციონალური ფორმების შექმნასა და ქართული თეატრალური კულტურის გამდიდრებას.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი:

1. 2. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, 1927—28 წ. წ. სეზონის სარეპერტიციო დღიური, 26/VI.
3. ვ. კიკნაძე, „სანდრო ახმეტელი“, თბ., 1977 წ. გვ. 193.
4. იქვე — გვ. 285.
5. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1930 წ. 17/VI, პოლი ფლანაგანი.
6. გაზ. „იზვესტია“, 1930 წ. 16/VI. ა. ვ. ლუნაჩარსკი.
7. 8. 9. 10. 11. სარეპერტიციო დღიური.
12. აკ. ვასაძე, „მოგონებები, ფიქრები“, თბ. 1977 წ. გვ. 260.
14. ე. „გლიმპიადა“, 1930 წ.
15. სარეპერტიციო დღიური.
16. შ. აფხაძე, კრებული „სანდრო ახმეტელი“, თბ. 1958 წ. გვ. 34—35.
17. სარეპერტიციო დღიური.
18. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1931 წ. 25/IV. № 95.
19. ვ. კიკნაძე, „სანდრო ახმეტელი“, თბ., 1977 წ. გვ. 164—166.
20. ურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1927 წ. № 5, გვ. 15.
21. აკ. ვასაძე, კრებული „რუსთაველის თეატრი“ — „მხატვარი რუსთაველის თეატრში“.
22. ალ. დუდუჩავა „თეატრი და დრამატურგია“, თბ. 1934 წ. გვ. 7.

**პირი მხატვრულ-კომპოზიციური პრინციპის შესახებ
ს. პროკოფიევის თეატრალურ მუსიკაში**

XX საუკუნის მუსიკა, ისევე, როგორც ზოგადად ხელოვნების სხვა სფერო-ები, გამოირჩევა, ერთი მხრით, ტრადიციებისადმი მეტსაკლები მიმდევრობით, ხოლო მეორე მხრით, პარადოქსული ექსპერიმენტებითა და სიახლეებით, სხვადა-სხვა მიმდინაეობის არსებული სიმრავლითა და წმირად მათი ხანმოკლე არსე-ბობით. ამ კალიდოსკოპში, სადაც ჭირს რაიმე გამაერთიანებელი ნიშნის გამო-კვეთა, გამოიყოფა განმეორების პრინციპი, რომელიც ცვალებადობის პრინციპ-თან ერთად ყოფილიყვამის მუსიკალური აზრის განვითარების ძირითად ფაქტორს.

განმეორების კონკრეტული გამოვლინებანი ვარიაციულობის, სეკვენციურობ-ბის, იმიტაციურობის, რეპიზიულობისა და ოსტინატურობის სახით თან გასდევს ფოლკლორული და პოპულარული მუსიკის განვითარებას. აქედან გამომდევს ოსტინატურობას, რომელიც უძველესი ძაგური რიტუალებიდან მოყოლებული დღევანდლობის ჩათვლით გვგვდება სხვადასხვა ფორმითა და სახით.

წინამდებარე წერილში ოსტინატოს პრინციპი გაიგებებულია სტრუქტურულ-კომპოზიციური ერთეულის მრავალჯერად, უშუალო, ზუსტ განმეორებასთან ან შის ხანგრძლივ, უწყვეტად შეკავებასთან, რაც ქმნის დაფინების მხატვრულ ეფ-ექტს, ჩაქსოვილს თვით ტერმინის არსში („ოსტინატო“ იტალიურად ნიშნავს „უჩინ“, „დაფინებულს“, „ჩუქს“). „დაფინება“ — ესაა ზოგადი მხატვრული ეფექტი, რომელიც კონკრეტულ ხაჭაომოებში „გახსნილია“ ამა თუ იმ განციდი-სეული შინააოსით. ზოგჯერ მუსიკალურ კომპოზიციაში ოსტინატური განმეორე-ბის დასახელებული საში კრიტერიუმიდან რაძელიმე დადღვეულია (მაგალითად, განმეორების უშუალობა, სიზუსტე), რაც ქმნის თავისუფალ ოსტინატოს. თუ აღ-საძული კრიტერიუმიდან არც ერთი აზაა შენარჩუნებული, ბუნებრივია, იქმ-ნება სხვა ტიპის, აზაოსტინატური განმეორება.

შემოთქმულიდან გამოდისარე, ჩვენ მოვასდინეთ ოსტინატოს პრინციპის გა-მოვღვის ფორმებისა და სახეების კლასიფიკაცია.

ფორმების ქვეშ ჩვენ გავაერთიანეთ: ვარიაციული ოსტინატო (ტენორე ოს-ტინატო, ბასო ოსტინატო და სოპრანო ოსტინატო), იმიტაციური ოსტინატო (მრავალჯერადი პრიმა — ოქტავური მარტივი და კანონური იმიტაცია, აუდალური ოსტინატო (კონტინუალური, პულსირებული და ფიგურირებული) და ოსტინატო მუსიკალური გამოშახველობის ცალკეულ ელემენტებში (რიტმული, რიტმულ-ბეგრატისიძღლებრივი, პარძონიული და ფაქტურული).

სახეებში შევიყვანეთ მონო- და პოლიოსტინატო, ვრცელი და მიკროოსტი-ნატო, მკაცრი და თავისუფალი, თანმიმდევრული, დისკრეტული და მიგრირებუ-ლი ოსტინატო.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ოსტინატო იქნის XX საუკუნის მუსიკაში, ვინაიდან იგი გავებულია, როგორც „ანტიგანვითარება“ (ი. სტრავინსკი), ასახავს თანამედროვე ცხოვრების მექანიკასა და აეტომატიზმს, ყოფიერების კონსტანტურ მოვლენებს. საუკუნის დასაწყისის მუსიკალურ ხელოვნებაში წამოწეულია კლა-

სიცისტური და ნეობრიმიტივისტული ტენდენციები, იზრდება პოლიფონიისა და პოლიფონიური ფორმების (მათ შორის ბასო ოსტინატური ვარიაციების, უსასრულო კანონის) როლი; ყურადღების ცენტრშია არაეგროპული მუსიკა, მისთვის დამახასიათებელი მედიტაციურობითა და აქედან გამომდინარე, „ოსტინატური თემატიკა“.

მრავლადია ოსტინატური ფორმები სერგეი პროკოფიევის შემოქმედებაში, უპირველეს ყოვლისა კი საოპეროში. ოსტინატოს ოპერაში გამოყენების ტრადიცია ჯერ კიდევ კ. მონტევერდემ დააყვირა, შემდგომი თაობის კომპოზიტორებმა კი იგი განავითარეს. ეს ეხება ძირითადად ბასო ოსტინატოს ვარიაციებს, მაგრამ სპორადო ოსტინატოს კვშიარტი კერა ხომ რუსული კლასიკური ოპერა იყო. ამიტომ პროკოფიევთან ოსტინატოს ფართო გამოყენების თვით ფაქტი გაკვირვებას არ უნდა იწვევდეს. რა შემთხვევებში იყენებს კომპოზიტორი ოსტინატურ ფორმებს? ესგავსებათ თუ არა ისინი XIX საუკუნის რუსულ ოპერაში გავრცელებულ ჟანრულ-ყოფით, სახასიათო ოსტინატოს?

პროკოფიევისული ოსტინატოების თავისებურებაზე მეტყველებს თვით კომპოზიტორის მიერ წარმოთქმული ფრაზა: „მე არ მიყვარს ერთ მდგომარეობაში ყოფნა, მე მიყვარს, როდესაც გამუდმებით მოძრაობაში ვარ“ (პ, გვ. 375—376). ამიტომ უპირატესობას კომპოზიტორი თავისუფალი ოსტინატოს სახეს ანიჭებს.

ს. პროკოფიევის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა მომაჯადოებელი ერთფეროვნების სახეებს. მაგალითად, დინამიკური ტიპის ოსტინატოა მის „სკვითურ სუიტში“, რომელიც ბარკოტის „ალეგრო ბარბაროსა“ და სტანისლავსკის „ბალეტის“ „სადვოთ ვაზაფხული“ ტრაგიკიბეს აგრძელებს. განსაკუთრებულ მაგიურ ზემოქმედებას იძენს ოსტინატო ვოკალის შესრულებისას. პროკოფიევის რომანსში „გახსოვდე მე“ („მალაიური შეთქმულება მესხიერებისათვის“) შელოცვის იდეა მთავარი, რომელიც ფორტეპიანოს პარტიაში ერთაქტიანი მელოდიის განმეორებით გამოხატება. მსგავსი მაგიური, საგუნდო ოსტინატოა ნაწარმოებში დრამატული ტენორის, შერეული გუნდისა და დიდი ორკესტრისათვის „ისინი შეიღნი არიან“ („ქალღმერთი შელოცვა“) აქაც სათაური მიგვანიშნებს ნაწარმოების შინაარსის მთავარ იდეაზე—შელოცვაზე, რომელიც თავისებურ გამომსახველობით ხერხს — რეგულარულ ოსტინატურ განმეორებას მოითხოვს. საბოლოოდ ეს ოსტინატურობა ენის გასატეხამდეც კი მიდის.

ს. პროკოფიევის ოპერებში ოსტინატო ხშირად ავადმყოფური, ფსიქიკური გრადაციების გამოსახვასაც ემსახურება. ამგვარი ოსტინატოა რენატას ჰალუცინაციების სცენაში ოპერის „ცეცხლოვანი ანგელოზი“ I აქტის კოდიდან, რომელიც ნაწარმოების ძირითად მუსიკალურ-შინაარსობრივ მუხტს წარმოადგენს. ხუთნაწლიანი კოდის შუა ეპიზოდებში რუბინეტის ბასო-ოსტინატური თემის „ლიბერა მი“—ს ფონზე სეკვენციურად ტარდება რენატას ჰალუცინაციების ლიტთემა, სადაც უცვლელადაა შენარჩუნებული რიტმული ოსტინატო. ოპერის „ცეცხლოვანი ანგელოზი“ ყველა კულმინაციური ოსტინატო აიგება აღზნებული ფონისა და სოლო-რეჟიტატივის შეთავსებით. აქ წარმოდგენილი ოსტინატო ძირითადად თავისუფალი სახისაა. იგი აღწევს გამომსახველობის ყველა სფეროში — იქნება ეს იუმორისტული, ქმედითი თუ ფსიქიკურად შერყეული სახეობრივ-ემოციური მდგომარეობები.

უწყვეტი განმეორება ქმნის ჩაკეტილობის, გამოუვალი მდგომარეობის, უმის ეფექტს. გმირი, რომლის სამართალს დაწვრილია გარეშე მოვლენების ზეგავლენით, სრულ უმოქმედობას ეწევა. ესაა სრული გახვევა, რომელიც ერთგვარ აღამყოფურ ფსიქიკურ აღგზნებამდე მიდის. ასეთი ორიგინალური სახეობრივი სიკვრივი მიანდო პრაქოციფიკა ოსტინატურ პრინციპს ოპერაში, სადაც წარმოდგენილია როგორც მოტივურ-მელოდიური, ისე რიტმული ოსტინატო.

ოპერაში „სემიონ კოტკო“ მრავლად გვეხვდება ოსტინატური რიტმული ფორმები, ფორმები. აქ პირველ პლანზე წამოწვეულია ოსტინატოს დინამიკური შესაძლებლობები. ოპერის III აქტში ლუბკას ოსტინატო სამჯერ ტარდება. საორკესტრო ოსტინატო (რიტმულ-ინტონაციური და ფაქტურულ-პარმონიული) აერთიანებს ცალკეულ სცენებს, ეპიზოდებს.

ფსიქიკური განწყობის ოსტინატო პრაქოციფიკის ოპერაში „ომი და მშვიდობა“. მაგალითად, ორი გიჟის ოსტინატო „მე სამჯერ მომკლეს“, ანდრეის ბოდვის სცენა და ა. შ.

ოსტინატოს პრაქოციფიკი იყენებს ლირიკულ-კომიკურ ოპერებშიც, სადაც ეს ხერხი არა ტრაგიკულ, არამედ ყოფით, ზოგჯერ საზეიმო სახეებს ასახავს (მაგალითად, ოპერის „დუნია“ დასკვნითი გუნდი „კარი ფართოდ, ნათელი სანთელი“, ოპერის „სამი ფართობლის სიყვარული“ II სურათი, I აქტი — „ემპიკნულია გუნდი“. სახეობრიობის ეს სფერო მოგვაგონებს XIX საუკუნის რუსული ოპერის სახასიათო ეპიზოდებს.

ხალხური ინსტრუმენტული ვარიანტების პრინციპი გადატანილი აქვს პრაქოციფიკის ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც, რაც, უპირველეს ყოვლისა, სტრუქტურულად ჩაკეტილი ვარიაციული ციკლის სახითაა წარმოდგენილი.

ოსტინატური ვარიანტების ინსტრუმენტული მაგალითებია III სიმფონიის I ნაწილის მთავარი პარტია ექსპოზიციის, II სავიოლინო კონცერტის „ანდანტი“. ამ უკანასკნელში კომპოზიტორი ნოვატორულად უდგება ტრადიციულ ფორმას. თემარეფერენი იშლება ორმაგ ოსტინატოს ფონზე: ზუსტი ოსტინატო ბანსა და შუა ხმებში. თემა განსხვავებულ ტონალობებში ტარდება, ამიტომ ოსტინატური ვარიანტი თავისუფალ ვარიაციებს უახლოვდება.

განსაკუთრებით ხშირად კომპოზიტორი მიმართავს პედალურ ოსტინატოს, რამელიც ტონალური ცენტრის დანიშნულებას იძენს. შესატყვისი ტერმინი „ოსტინატური ტონალობა“ ხაზს უსვამს ოსტინატოს (განმეორების) მნიშვნელობას, რამელიც თავისი სიმარტივის გამო დამკვიდრების, განმტკიცების ბრწყინვალე საშუალებაა. ტონალური ცენტრის საყრდენის ფუნქცია პოლიოსტინატოს მეშვეობით ხაზგასმულია ხსენებული III სიმფონიის I ნაწილის მთავარი პარტიაში: აქა, ერთი მხრივ, აღმავალი ბასი ოსტინატო, რომელიც ქვედა აკორდულ კომპლექსთან ამტკიცებს დო მინორს, ხოლო, მეორე მხრივ, მოქმედებს ზედა მრავალმრიანი ოსტინატური ფონური პედალი.

ამგვარად, ს. პრაქოციფიკი ოსტინატური ფორმების გამოყენებაში რამდენიმე ტენდენციას ავლენს. ოსტინატური პრინციპი გამოდინარეობს ზოგადი დაინტერესებიდან პირველყოფილი სახეებით. ხშირად ნეობარბიტისტიკული ტენდენციებით აიხსნება ოსტინატოს ვრცელში ვადმოტანა (უცვლელი განმეორება, რომელიც შელოცვას განასახიერებს). ამავდროულად, ოსტინატო ვოკალურ პარტია-

ში წმინდა ფსიქიკური მდგომარეობის გრადაციებს ასახავს. ფაქტობრივად, პროკოფიევის ვოკალური ოსტინატო საწყისებით XIX საუკუნის რუსული საოპერო კლასიკისკენ, რუსული ფოლკლორისკენ მიდის, თუმცა პროკოფიევი ამ კომპოზიციურ ფერებს განსხვავებულ დატვირთვის ანიჭებს. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი „ფსიქიკური“ ოსტინატოსი, ზუსტ განმეორებას კომპოზიტორი საპირისპირო სახეობრივ სფეროშიც მიმართავს.

პროკოფიევი იყენებს როგორც მელოდიურ, ისე ჰარმონიულ ოსტინატოს. თვით ოსტინატო ძირითადი აზრის, ან, პირიქით, ფონური მნიშვნელობისაა, მოთავსებულია რა მუსიკალური ქსოვილის ერთ ან რამდენიმე შრეში. პროკოფიევისეული ოსტინატო ნებისმიერი მოცულობისაა (მაგალითად, II სავიოლინო კონცერტის თემა, ფინალის შუა ეპიზოდთან, 32-ტაქტიანია); ასევე მრავალგვარია თვით ოსტინატური მონაკვეთების სიდიდე.

როგორც აღვნიშნეთ, პროკოფიევის სტილისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია თავისუფალი ოსტინატო, რომელიც მიიღწევა ზუსტი განმეორების ვეაღირებობით მუსიკალური მასალის განვითარების პროცესში. ამას ხელს უწყობს დიდი ოსტინატური თემა (მისი სიდიდის გამო განმეორებისას მკრთალდება ოსტინატოს ეფექტი); თემატურად დატვირთული ფაქტურის ინტენსიური განვითარება; ოსტინატური და არაოსტინატური ეპიზოდების მონაცვლეობა (ყალიბდება რონდოსებური სტრუქტურა); ოსტინატურ თემაში ინტერვალის შეცვლა ხდება რიტმული ნახაზის შენარჩუნების პირობებში. დავძენთ, რომ თავისუფალი ოსტინატოს გამოყენება, მისი შექმნის ხერხები, საშუალებები ჯერ კიდევ სტრავინსკისთან ყალიბდება. ამ მხრივ, პროკოფიევი თავისი წინამორბედის ტრადიციებს აგრძელებს.

სერგეი პროკოფიევის შემოქმედების გაცნობამ ნათელყო, რომ ოსტინატურობა მისი სტილის ერთ-ერთი ძირითადი დამახასიათებელი თვისებაა. პროკოფიევი, სტრავინსკისთან, ბარტოკთან, ორფთან, ბრიტენთან, ონეგერთან, მესიანთან და სხვა კომპოზიტორებთან ერთად XX საუკუნის იმ შემოქმედთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვინც განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით წარმოაჩინეს ოსტინატოს პრინციპის შინაარსობრივ-კონსტრუქციული შესაძლებლობანი.

ლიტერატურა

1. Блок В. Основные особенности илистационной и остинатной полифонии в инструментальном творчестве С. Прокофьева. В кн.-Прокофьев С. С. Статьи и исследования. М., 1972 г.
2. ნადარეიშვილი მ. ოსტინატოს ფორმები ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში, დისერტაცია ხელოვნებ. ხარისხის მოსაპ. თბ., 1972 წ.
3. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., 19.
4. Ржавинская Н. Орולי остинато и некоторых принципов формообразования в опере «Огненный ангел». В кн.-Прокофьев С. С. Статьи и исследования. М., 1972 г.
5. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974 г.

ნანა დოლიძე

შემოდგომის აზნაურების დაპარგული სამოთხე

ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობა, უმთავრესად, სწორედ იმით განისაზღვრება თუ რამდენად უახლოვდება ის, თავისი ერის ხასიათის, ესთეტიკური ბუნების, არსისა და სულისკვეთების გამოხატვასა და წარმოჩინებას. აქედან გამომდინარე გარკვეულ პერიოდებში კინემატოგრაფს, ან კი საერთოდ, მთელ მის ისტორიას გამჭოლ ხაზად გასდევს იმ ლიტერატურული მასალის ეკრანული ასახვის მოთხოვნილება, რომელშიც ყველაზე მეტად იხატება თავად ერის მოვლენებისადმი დამოკიდებულების ძირითადი თავისებურებები. ამიტომაც, კლასიკურ მასალაზე ინტერესის შეჩერება სიამამით და, ამასთანავე, ერთგვარი სიფრთხილით უნდა ხასიათდებოდეს, ვინაიდან ქვეყნის ისტორია ჩვენს მესხიერებაში დაკავშირებულია არა მხოლოდ ისტორიულ მოვლენებთან და ისტორიულ პიროვნებებთან, არამედ იმ ლიტერატურულ გმირებთანაც, რომელთა სახელები იბეჭდება გონებაში. ამ თვალსაზრისით, კლდიაშვილის გმირების სავალი გზის გაკვლავს ქართულმა თეატრმა ხანგრძლივი და შრომატევადი დრო მონადლობა, ვინაიდან კლასიკოსის ინსცენირებისა თუ ეკრანიზებისას ერთგვარი საშიშროებაც არსებობდა იმისა, რომ ყოველდღიურობაში შემოჭრილი დ. კლდიაშვილის ყოფა და გმირები შტამების მსხვერპლნი არ გამხდარიყვნენ. მით უფრო, რომ 20—30-იან წლებში ქართულ თეატრში განხორციელებული კლდიაშვილის ნაწარმოებების ინსცენირებები მთლიანად დაავადებულია კლასობრივი ბრძოლის იდეოლოგიით. პოლიტიზირებული ქვეყნის თეატრი ბუნებრივად ითავისებს მამხილებელ პათოსს, ირონიით, სატირით შესცქერის კლდიაშვილის საბრალო გმირებს. ამ ფონზე „აზნაური“ შეუძლებელია ადამიანურ სიმპათიებს იმსახურებდეს. ანალოგიური ზეწოლა კინემატოგრაფზეც იგრძნობა. მიუხედავად იმისა, რომ თავის დროზე კ. მარჯანიშვილმა ზუსტად განსაზღვრა „დარისპანის გასაჭირის“ ჟანრული სახე და საკუთარი ნააზრევის პრაქტიკული რეალიზება ფილმ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ (1926 წ.) უნდა მოეხდინა, როგორც ჩანს, თეატრში დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების ვოდევილობაციის ტრადიციის ინერცია კინემატოგრაფზეც გადმოვიდა. თეატრშიც და კინოშიც აზნაურთა მხილების, კლასობრივი ზეწოლის მოწმენი ვხვდებით. ზედაპირულობა, შინაგან სიღრმეს მოკლებული სამყარო კომედიური საწყისის მძლავრობის ტენდენციას ავლენს.

1936 წელს რუსთაველის თეატრმა კ. პატარძლის რეჟისურით წარმოადგინა „შემოდგომის აზნაურები“, რომელიც „სოლომან მორბელაძისა“ და „დარისპანის გასაჭირის“ ერთგვარ შერწყმას ახდენდა. დადგმაში „მკაცრად“ და „მარჯვედ“ იყო მხილებული უსაქმური, გაღატაკებული, ბოლშევიკებისათვის საძულველი კლასი — აზნაურობა. ამიტომაც, სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. თუმცა, დრო ერთგვარი ფილტრია ხელოვნების ნაწარმოების კეშმარტივ ფასეულობების დასადგენად. დაახლოებით ორი ათეული წლის შემდეგ (1958 წელს) „შემოდგომის აზნაურები“ რუსთაველის სცენაზე კვლავ აღადგინეს. მაგ-

რამ წინანდელი ადგოვანება სადღაც გაქრა, სპექტაკლი ვერც კრიტიკამ მიიღო და ველარც მაყურებელმა და ეს ბუნებრივც არის. აზნაურების, როგორც კლასობრივი მტრების მხილების ტენდენცია ნაკლებ თუ აღელვებდა 60-იანი წლების ქართულ საზოგადოებას. მით უფრო, რომ „სოციალისტური“ საზოგადოების თვითშეგნება, მეტ-ნაკლებად წარმოადგენდა „სოციალისტურს“. დ. კლდიაშვილის ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანიზმი, მისი სეკულარული იუმორი, კულაბზიკობის ნიღბს ამოფარებული ხელებდაკაშიწებული ადამიანი — იყო ის პირობები, რომელსაც ელოდა მაყურებელი.

დ. კლდიაშვილის სახით ჩვენს მწერლობას ეროვნული ხასიათის მხატვარი მოვლენა. მან ასახა მთელი საზოგადოებრივი ფენის, მთელი წოდების, როგორც ზედაპირული, ასევე სიღრმისეული ბუნება, წინააღმდეგობრივი თუ დიალექტიკურად მთლიანი ორბუნებოვნება, რომელიც საერთო ქართული ხასიათის ნიშანსაც წარმოადგენს და თუ, დღესაც დ. რონდელის ფილმის „დაკარგული სამოთხის“ ეკრანული ცხოვრება გრძელდება, ამის ერთ-ერთი მიზეზი, სწორედ კლდიაშვილის მიერ გამოქვეყნებული ქართული ხასიათის ზოგიერთი ნიშნების უკვდავყოფაა. ეკრანზე არც „სამანიშვილის დედინაცვალა“ და არც „დარისპანის გასარი“, არც სოლომან მორბელაძე“ და არც „ბაკულას დორები“, არც ერთი კონკრეტულად და ყველასგან რაღაც. ძმები კალმახიძეები არა კლდიაშვილის პერსონაჟების, არამედ სპეციალურად კინოსთვის გ. მდიენისა და დ. რონდელის მიერ მოფიქრებულნი და აღმოჩენილნი. ეპოქა — კლდიაშვილისეული, ეკრანზე — „შემოდგომის აზნაურების“ შექირავებული ყოფისაგან თავის დაღწევის მწერლისეული გზები. არაფერი კონკრეტული — კლდიაშვილისაგან, გარდა მაქანკლემბის კუთვნილებითი სახელებისა (არისტო და სოლომანი), მაგრამ საოცარი, ცხოველი შეგრძნება იმ ეპოქისა და იმ გმირებისა, რომელსაც უბადლოდ გვიხატავს მწერალი.

ეკრანიზაცია კლასიკოსის სიტყვასიტყვით მიდევნებას არ გულისხმობს, ამიტომაც გახდა შესაძლებელი ეკრანზე კონკრეტული ლიტერატურული გმირის ნაცვლად კრებითი მხატვრული სახის კალმახიძეების გამოქვეყნება. მით უფრო, რომ დ. კლდიაშვილმა ერთი დიდი წიგნი დაგვიტოვა, რომლის მთავარი გმირი გაღატაკებული აზნაურია.

ასლანი და მიქელა კალმახიძეები „შემოდგომის აზნაურები“ არიან, კლდიაშვილის აზნაურების კრებითი სახეები და მათი აზნაურობა არა მარტო ტერმინია, არამედ ისტორიულად შემუშავებული ფუნქციაც და ის განაჩენიც, რომელიც კლდიაშვილმა გამოიღო მათ. მწერლის იუმორისტული დამოკიდებულება იმერეთის აზნაურობისადმი, როგორც წოდებისადმი ყოველ ეპითეტში მკლავნდება, რომელსაც კი იგი მის დასახასიათებლად იყენებს. დ. კლდიაშვილი ხან „გადაქაჩულ აზნაურებს“ უწოდებს, ხან „ცხვირებჩამოშვებულებს“ და „კულაბზიკა აზნაურებს“, ხან „დაცემულ ჩვენებურ აზნაურებს“ და ხან „ყიჭინა“ და „ჭიჭყინა“ აზნაურებს. „შემოდგომის აზნაურის“ ეპითეტით ავტორი გლეხი სამადაძის პირით ბესარიონ ქამუშაძეს ნათლავს („ქამუშაძის გაჭირვება“).

რა ძირითადი პრობლემა იდგა აზნაურთა წინაშე მაშინ, როდესაც დ. კლდიაშვილი შეუდგა მათი ცხოვრების აღწერას? ეს იყო მათი ფიზიკური გადარჩენის პრობლემა და ისიც, არა ფართო გაგებით, არამედ ყოველდღიური არსებო-

ბის შენარჩუნების თვალსაზრისით, პირდაპირ ამ მოთხოვნებით არის განსაზღვრული მაშინდელ აზნაურთა მიზნები და საქმიანობა. თავისთავად, საარსებო მოთხოვნებთან დაკმაყოფილების სურვილში კომიკური არა არის რა. კომიზმი იწყება მაშინ, როდესაც მიზნის გასახორციელებლად შესატყვისი საშუალებები არაა გამოყენებული. და აი, კლდიაშვილი საგანგებოდ ჩერდება, სწორედ ამ მიზანშეუწონელ საშუალებათა დახასიათებაზე, ხოლო დ. რონდელი მწერლის კვალდაკვალ „შემოდგომის აზნაურების“ „გაფშეკილი კუქის“ ამოვსებისათვის ყოველდღიურ მეცადინეობას იხდენს კომიზმის სამიზნედ.

ვინ იყო დ. კლდიაშვილისა და „დაკარგული სამოთხის“ აზნაურების ასლან და მიქელა კალმახიძეების პროტოტიპი?

ამ წოდებას თავისებურმა სოციალურმა მდგომარეობამ ისტორიულად შეუმუშავა ის თვისებები, რომელსაც ტრადიციულად ჩვენში აზნაურული ხასიათი ეწოდა. იგი ქართული ეროვნული ხასიათის ერთ-ერთ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს, რადგან კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაში შემუშავებული აზნაურული ხასიათის მთელი რიგი ნეგატიური ნიშნები მეტადრე ეთიკის სფეროში, დღესაც ცოცხალია და გააზრებულ მიდგომას მოითხოვს.

რა ისტორიული და კლდიაშვილისეული ნიშნებით ხასიათდებიან კალმახიძეები?

გაპარტახებული კარ-მიდამო, ჩათელილი ღობე და მოქცეული „საპატიო“ ქიშკარი. გლეხი ქარქაშაძის ნასუქი მოზერის ზურგის საფხანი კალმახიძეების ოდა. მართლაც, რომ საბრალო აზნაურებს გასაყოფი არაფერი დარჩენიათ, თუ არა ერთი წყვილი ჩექმა, რომლისთვისაც მზად არიან თავიც კი გაწირონ და ბუნებრივად არის — აზნაური, ხომ ყოველთვის ხლებისთვის უნდა იყოს გაშვადებული, საგარეოდ ეცვას, შეკაშმული ჰყავდეს ცხენი, ამიტომაც მუდამ გადაპრანჭულები დაიარებოდნენ, ოღონდ ისტორიულად. კალმახიძეებს კი მძიმე დროებამ მოუსწრო. გადასაპრანჭი ქონება დრომ ვაცვიოთა, მაგრამ აზნაურული პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილება მათივე მსგავსი მეზობლების წყალობით უხდებოდათ. ნადიმიდან, გამთენიის ხანს, ორღობეში მომავალი მიქელა სიმღერ-სიმღერით (ზესტაფონო) ურიგებს მეზობლებს, მათივე საკუთარ ავლა-დიდებას: ერთს — ქუდს, მეორეს — ჩოხას, მესამეს — ახალუხს, მეოთხეს — ცხენს და დრო-ჟამისაგან ვაცრეცილი პერანგითა და ასლანასაგან ნათხოვარი ცალი ჩექმით შემოსილი უბრაუნდება საკუთარ სახლს.

საბიჯგებზე შეყვებული, მოქცეული ხის ოდა ეზოს სიღრმეში დგას. ეზოში, სიმბოლურად ავღია ხის კუნძი და ასევე სიმბოლურად დარბის კალმახიძეების ერთადერთი მოძრავი ქონება — მამალი.

გამხიარულებული და ნაქეიფარი მიქელა ასლანს წაუძღვრებს „ბიჭო, რა მოგიტანე...“ და ძმის მეორე ხმის მიცემით ანთებული, კალმახიძეების სიმღერა უდარდებლობის მოძახილად გაისმის. მათ მხიარულებაში ერთგვარი დისონანსი შემოაქვს ვინმე „ქეციანი“ გლეხის — ამბაკო ქარქაშაძის სავსე კარ-მიდამოდან მტკანოლ ქათმების კრიახს, ინდაურების ლუყ-ლუყს. აზნაურების პატივმოყვარეობას ლახავს ამ უაზრო უძრავ-მოძრავთა მათთვის შემზარავი ყოფინა. რაც მეტად უმატებენ ხმას, მით მეტად ესმება ხაზი კალმახიძეების უქონლობასა და ამბაკოს, საკუთარი შრომით მოწყეული ქონებას დამამარბავებელ სისასესს.

მოსამსახურე ლაზარია პატოსანი, მშრომელი, პეპელაზე უგზო-უკვლოდ შეყვარებული, თავისი „გულდამშიერი“ პატრონების ერთგული ყმა. იმერული სიკვამილი წინ აღემართება ბატონს ყოველ დაძახებაზე. ერთი წლის მანძილზე გასამრჯელოდ კალმახიძეების პათოსნების სიმბოლო — ულავის ბალანიც საკმარისზე მეტად მოუგროვებია და ექვიც კი არ შეუტანია ბატონების ალაღმართლობაში, ვინაიდან ჯერ კიდევ ცოცხალია აზნაურთა კეთილშობილებასა და ზრდილობაზე გავრცელებული ხალხური წარმოდგენა. აზნაურებს თაობიდან-თაობაში გადაეცემათ ზნეობრივი ტრადიცია „ქორო, ფრინვა ვინ გასწავლა, (შავარდნო, ნადირობა,) გლახო კაცო — მუშაობა,) აზნაურო — გაზრდილობა“.

აზნაურულ კეთილშობილებასთან ერთად ხასიათის საპირისპირო ნეგატიური ნიშნებიც იჩენს თავს. მათ შორის ცრუპენტელობაც. აზნაურები ტყუილს არ თაკილობენ თუ ეს მათ საგმირო საქმეებს გაუსმევს ხაზს და ცალი ჩექმის უკმარობას გაამართლებს. ამიტომაც, მაშვლად მოსულ არისტოს მიქელა დათვთან გმირულად შებრძოლების სურათს დაუხატავს. ერთის მხრივ, თავის მამაცურ ხასიათს და, მეორე მხრივ, ცალი წადისა და კოჭლობის გამართლებისათვის მნიშვნელოვან საფუძველს მოიძიებს. კომიკურია, მიქელას „გადაქაჩულობა“ საგანთა და მოვლენათა ჭეშმარიტ არსთან მიმართებაში. სწორედ, ეს ხდება დ. რონდელისათვის კომიზმის ობიექტი — აზნაურული წოდების ნარჩენებს შეფარებული ძმები კალმახიძეების გარეგნული კულაბზიკობის ნიღაბს უკან, მწარე სინამდვილედ ქვეული თანადროულობა.

ისტორიულად აზნაურები ეთირემიწიანები, ან სულაც უმიწოები იყვნენ. არ უყვარდათ მეურნის შრომა. მთაკილებოდათ თოხი და გუთანო, არც სამისო ჩვევები გააჩნდათ. ამიტომ, „გულდამშიერები“ არიან, წელი გაწყვეტაზე აქვთ და თვალი სხვის ლუკმაზე უჭირავთ. კლდიაშვილთან აზნაურის ამ ტიპმა გარკვეული სახეცვლილება განიცადა, თუნდაც პლატონ სამანიშვილის სახით, მაგრამ კალმახიძეები, სწორედ ამ ისტორიულ ტიპს განეკუთვნებიან.

აზნაური ხშირად, დაუპატიებლად მიადგებოდა ვინმეს კარს, ამიტომაც არასასურველ და პრეტენზიულ სტუმრად მოიხსენიება — „აზნაურის სტუმრობაო, ნუ გგონია ზუმრობაო“ — ამბობს ხალხი. თუმცა, თვითონაც სტუმართმოყვარეა და თვეგამოდებით იცავს სტუმარ-მასპინძლობის წესს, საუკუნეობრივ ეთიკას. ამ გზას, არც ასლანი და მიქელა დალატობს. ამიტომაც, ხშირად ისმის ფილმში „ლაზარია!?! დაკალი მამალი!...“ და ამბაკოსას გასუქებული, უდედლოდ დარჩენილი, შემოდგომის გადატაკებული მამალი ლაზარისაგან გაქცევას შეჩვევია. ხოლო, თუ ამ შეჩვენებულს ღმერთი გაუწყრა და ჯოხით ფეხები მოკვეთა, სამანიშვილების სადღენიაცვლოს ოჯახში სტუმრობის სცენა თამაშდება. ეს სტუმართმოყვარეობა, მხოლოდ ისტორიის ინერციის, წეს-ჩვეულების ძვალსა და რბილში გამძღარი გამონატულებაა, სინამდვილეში კი მათი დღევანდელი არსი „სლომან მორბელაძიდან“ ცნობილი ფრაზაა, რომელიც იმერული ხასიათის ტიპურ ნიმუშად არის მიჩნეული — „ერთი-ორი შეპატიევებით რავე დარჩებოდა შე ქალო! გადამთიელი ხომ არ არის, ჩვენებური ჩვეულება არ იცოდეს. შევეპატიე, ვალი მოვიხადე, ისე ხომ არ გაუშვებდი“. ამიტომაც, კლდიაშვილის პერსონაჟებმა ყოველთვის იციან ვის უნდა ესტუმრონ, ვის კი. ასევე ვალის მოსახდელოდ მადლობა გამოუცხადონ და რაიმე საქმე მოიმიჯნონ.

კალმახიძეების ფონზე, მუყაითი მშრომელი გლეხის ამბაკო ქარქაშაძის ოჯახის სიუხვე ძმების გაფშეკილი კუჭით ამპარტავნებას უფრო კომიკურს ხდის. შუროთ შეპყრობილები ბოლოს მოუღებენ ამბაკოს ინდაურებს. აქაც, კალმახიძეების ისტორიული ტიპია პაროდირებული „თუ, ობიექტურად თავი ვერ გამოიჩინა (აზნაურმა) თვითონ იგონებს ხიფათს, თავგადასავალს, გვირობას. აქედან მისი ყალბი თავმომწონეობა, მოჩვენებითი ვეჟაკობა, ყოფილობა, ტრაბახი. თუ ვინმემ ეჭვი შეიტანა მის ვეჟაკობაში, მაშინ ჩხუბსა და აყალმაყალს არ მოერიდება“.1 დაკნინებული აზნაურების „გმირული სულისკვეთება“, მხოლოდ ინდაურების ჭკბით დათრობაში გამოძვლავნდა. აქვე შემოდის კლდიაშვილისეული ხატზე გადაცემის მოტივები. ერთი მხრივ ამბაკო ქარქაშაძე, რომელიც ძღვენს და შესაწირს არ იშურებს კალმახიძეებზე შურისსაძიებლად და მეორე მხრივ ეს უკანასკნელნი, რომელთა იარაღი ამბაკოს წინააღმდეგ, მხოლოდ სიტყვიერი წყევლა-კრულვაა. მაგ.: — „შენ ამოაგდე და ააოხრე ამბაკო ქარქაშაძის ოჯახი. ჩვენ აგვხსენი წყევლა და ის დაამხე!“

თუმცა, კალმახიძეების ეპოპეა აქ არ სრულდება და ფილმში კლდიაშვილისეული სამოთხიდან დაბრუნებული პერსონაჟის თემა თამაშდება, მართალია განსხვავებული მოტივით — რომელიც გამდიდრებასა და ქარქაშაძეებზე შურისძიებას ისახავს მიზნად, აზნაურული ცრუპენტელობის გზით“ — სამოთხეში ვიყავი, მოვხვდი მამაჩემთან... გაუგია, რომ მივედიოდი და ლხინი გადამიხადა. თამადა წმინდა გიორგი იყო, რომელმაც ქარქაშაძის მამა ხბოდ აქცია და ასე თქვა: „ჯერ, სადა ხარ! ნახე, ამბაკოს რა ვუყოვო!“ — ამბობს მიქელა კალმახიძე. თავად, სამოთხეში მოგზაურობის სცენები ფილმში არ არსებობს. „დაკარგული სამოთხე“ დიდი ზეობისა და უთანხმოების საგნად იქცა — აღნიშნავს ნ. აშირეჯიბი — რის შედეგადაც მიქელას სამოთხეში ყოფნის ამსახველი ეპიზოდი ამოჭრეს. იგი დაიკარგა... მაგრამ ვინც ნახა, ერთმანდ აღნიშნავდა დავით რონდელის მახვილონივრულ რეჟისორულ ფანტაზიას“.

აკაკის აზრით, როგორც ქართველების უწყინარ სიცრუეს, ასევე იმერლების ანგარებიან ტყუილს, ღრმად ცხოვრებისეული ფესვები აქვს „ღრთოთა ვითარება გველეშაპად აწვა თავს იმერეთს... მაგრამ იმერელი არ გატეხილა გულით და სასოება არ დაუკარგავს... როდესაც იმას პირდაპირ და სწორი სასველი გზა გადაუღობეს ის, მაინც არ შეჩერებულა... დააგდო ძალაუფლებურად სწორი გზა და მიხლართულ-მიხლართული გამოიხაზა. დაიწყო აქეთ-იქით გაძრომ-გამძრომა... როდესაც სწორ გზაზე დადგომის ღონისძიება მიეცემა, მაშინ რასაკვირველია, მრუდეს დააგდებს და დღეს, რომ ხერხებს ხმარობს, იმე ხერხებს გამოიყენებს კეთილი და სწორი გზისთვისაც და გამოიბრუნებს თავის თანშობილ კეთილ ზნეობას“. მანამდე კი, სანამ სწორი გზა გამოჩნდება, გადაგვარებულ აზნაურთა ფეხზე წამოდგომის საბოლოო გაბრძოლება მაჰანკლობაა. მაჰანკალი არა მხოლოდ კლდიაშვილის გმირების, არამედ საერთოდ, XIX საუკუნის ქართული კომედიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟთაგანია (გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი, ა. ცაგარელი). ფილმშიც, ისევე როგორც მწერალთან, მაჰანკლების დიდი კონკურენციაა. მათ ფონზე, ჩვენს საბრალო აზნაურების ისტორიული თვისებები გამოდის წინა პლანზე: სიფრთხილე და ეჭვიანობა, სიცრუე და ორპირობა, ვინაიდან საპატარძლო ერთია (პეპელა) და ორივე მძის ხსნას ვერ შეძლებს, თუ მათ ზემოთმოყვანილის დემონსტრირება არ მოახდინეს.

ამასთანავე, აზნაურებს ძალზე გამახვილებული აქვთ საკუთარი ღირსების გრძობა, რაც ხშირად მედიდურობაში გადასდით. ამიტომაც, ამ მოჩვენებითი პოზით შეშინებული საპატარძლოს ბაბუა, მდიდარი აზნაურის სახლის დროებით სარგებლობას ითხოვს. სწორედ აქ დაუპირისპირდებიან ერთმანეთს კლდიაშვილისეული მაჰანკლები სოლომანი და არისტო და თამაშდება ლიტერატურაში ცნობილი გადაბირების მეთოდი. არისტო ამბავს მშველია, კვლავ ქარქაშაძე ელობება წინ მიქელას, საპატარძლოს გული კი კალმახიძეების ლაზარიას ეკუთვნის.

გლეხი ქარქაშაძე სამას მანეთად შეფასებულ, აზნაურების მოქცეულ კარმიდამოს ათას მანეთად შეისყიდის და ანგარიშსწორების აქტს საბოლოოდ მოაწერს ხელს „—გვეყიდეთ აზნაურობა! ბატონებო, გვეყიდეთ!!!“ აღშფოთებული გაყვირის კალმახიძეებით ღარიბი, მაგრამ მთსავით პატივმოყვარე აზნაური.

ძმები იძულებულნი გახდნენ რუსის სამსახურში ჩამდგარიყვნენ, ოღონდ კი აზნაურისათვის შეუფერებელი თოხის ბაკუნი არ რგებოდათ წილად.

„შემოდგომის აზნაურები“, წმინდად ცხოვრებისეულ, არცთუ ძნელად დასაძლევ წინააღმდეგობებს ხედებიან და რაიმე საზღვარსწერო საფრთხე არ ელოდებთ. ამიტომ, მათი ჰაპანწყვეტა, განცდები, უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ სობრალულს იწვევს, უარეს შემთხვევაში კი სინანულს ადამიანთა დაწვრილმანების, მათი დამცირებისა და შეურაცხყოფის გამო.

აქ ადგილი რჩებოდა იუმორს, რადგან თავად ცხოვრება ქმნიდა ისეთ სიტუაციებს, სადაც პიროვნება, მისი ნების გარეშე მდგომი ძალების ზემოქმედებით სასაცილო მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა ხოლმე. დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში იუმორი უმოთაგრესად სიტუაციური კომიზმის ფორმითაა გამოვლენილი. მაგრამ, თუ იუმორის სამიზნედ ქცეული ნაკლოვანებები კლდიაშვილთან სიცილთან ერთად სევდასაც თან ატარებს, ადამიანების უმეტერების, მათი შეცდომების, მათი ღირსების დამცირების გამო, რომელთან ეს მხოლოდ სასაცილოა. „საბრალო“, რომელსაც ესე ხშირად ამბობს მწერალი, ამოვარდნილია გმირთა ხასიათის კონტექსტიდან, თუმცა ნაწარმოების მდინარება ამ ამოცანას, როგორც ჩანს, არ ისახავდა მიზნად. თუ, კლდიაშვილის პერსონაჟები კომედიის გმირებიდან დრამის გმირებად იქცევიან, ან პირუკუ, რომელთან ამგვარი ტრანსფორმაცია არ არის გამოყენებული, მისთვის მანკიერება — მანკიერებაა და ამიტომაც სასაცილო. ეს მხიარული სიცილია, ყოველგვარი თანაგრძნობისა და სობრალულის გარეშე.

ფილმში „დაკარგული სამოთხე“ — კალმახიძეების გაღატაკების ისტორიაში რამდენიმე კლდიაშვილისეული მოტივი თამაშდება. თუმცაღა, ამ მთლიანობას მოსამსახურის სატრფიალო თავგადასავლის მწერლისათვის არადაამახასიათებელი სწორხაზობრიობა არღვევს, განსაკუთრებით ფილმის ფინალურ ეპიზოდში, როდესაც ფილმის ავტორებს ინდუსტრიული ქალაქის მბოლავი მილები შემოჰყავთ კადრში.

რეჟისორი დ. რონდელი და მხატვრები დ. კაკაბაძე და ქრ. ლებანიძე მრავალი დეტალით ახასიათებენ, ერთის მხრივ, სულთმობრძავე აზნაურების ყოფას და მეორე მხრივ, გლეხის ვადიდკაცების ყოფით ატმოსფეროს: ქარქაშაძეებთან მყარი, ჩუქურთმიანი რკინის კიშკარი — კალმახიძეების მოქცეული, ხის კიშკარი;

აზნაურების ერთი ქეციანი მამალი და გლეხის წვრილფეხა და მსხვილფეხა მეურნეობა; ორსართულიანი ქვის სახლი და გადაქცეული ოღა, საღაც წვიმა ნიაღვრად ჩამოდის; ქარქაშაძეების კამეჩის ზურგის მოსაფხანი დედა-ბოძის სიმყარე, დროთა განმავლობაში ეჭვქვეშ დადგა, ამიტომაც ეს პროცესი მიწისძვრას უფრო მოგავგონებთ, ვიდრე მეზობლის კამეჩით მოწეულ სტიქიას.

კალმახიძეების ოცი კედელზე ნახი კიღია, წარსულის დიდების გადმონაშთი, კომოდზე სარკეც ეს უღვათ, ისინი ხომ მუდამ გადაქაჩულ-გადაპარანჭულები უნდა იყვნენ. კედელზე ჩაყანგებული ხმალი კიღია აზნაურების გამირობებისათვის გამიზნული საყვარელი იარაღი. თითქოს, საგნებმა დაკარგა თავისი პირვანდელი დანიშნულება: ხმალი კედელზე ჩამოსაკიდებელ აქსესუარად იქცა მხოლოდ, მიუხედავად იმისა, რომ ძმებს შორის ატეხილი დავიდარაბის დროს, შედარებით აქტიურობის ნიშნებსაც ატარებს.

ორღობეები და შუკები, ეზოში ღრმად შეჭრილი ხის ოღები, კაუჭზე მოფაფაღე ჭიშკარი, მოქცეული მესრიანი ღობეები მხატვრულ სიმბოლოდ იქცევა. „იმერული პეიზაჟების“ კაკაბაძისეული განწყობა კადრიდან კადრში ინაცვლებს და საერთო ატმოსფეროს კოლორიტულ ელფერს ანიჭებს. დ. რონდელი იგონებდა: „დასავლეთ საქართველოში მოგზაურობის დროს, ჩემს თვალწინ ცოცხლდებოდა დავით კაკაბაძის შესანიშნავი სურათები, იმერეთის თვალუწვდენელი მთები... კაკაბაძისთან ერთად ცხენზე ამხედრებულმა მოვიარეთ იმერეთის მთაგრებილები. ვაკეთებდით ეთნოგრაფიულ ჩანახატებს, ვსწავლობდით ხასიათებს, მუსიკალურ ფოლკლორს... მოგზაურობისას თანდათან დაიბადა მომავალი ფილმის ეროვნული სტილისტიკა. გადაღების დაწყებამდე უკვე წარმოდგენილი მქონდა მთელი ფილმი — მიმი, ინტონაცია, თითოეული კადრის კომპოზიცია, ნატურის პლასტიკური გადაწყვეტა ეკრანზე“.

იმერული ხასიათივით მიკიბ-მოკიბული, მიხვეულ-მოხვეული ორღობეები, რომელიც არაერთხელ ჩნდება ფილმის ეპიზოდებში სიღრმის და დინამიკის ერთგვარ სინთეზს წარმოშობს. დ. კაკაბაძის ორღობეები უნებურად დ. კლდიაშვილის ერთი ხატოვანი გამონათქვამის ეკრანულ გამოსახულებად იქცევა: „და შეწუხებული ქალი, ერთს ადგილას გაშუშებული, მისჩერებოდა ქვევიდან მიმქროლავ ძმისწულს, რომლის ქედიღა მოსჩანდა, თითქო ქარისაგან მოტაცებული, ღობეების სარებზევით“ (ადგ. „სამანიშვილის დედინაცვალი“-დან).

ფილმი „დაკარგული სამოთხე“ ქართული კინოკომედიების თვისობრივად ახალ ხარისხში გადასვლის საეტაპო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ. რა თქმა უნდა, ის არ წარმოადგენს რომელიმე კონკრეტული ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციას, მაგრამ რასაც დ. კლდიაშვილი მთელი თავისი შემოქმედებით ემსახურებოდა, ეკრანზე გაიუღერა როგორც მხიარულმა არაკმა, როგორც მწერალი იტყოდა „უცნაურმა ამბავმა“, გინდა მოვლენამ, შემთხვევამ. არც ძველად და არც დ. კლდიაშვილის ეპოქაში აზნაურები არავის ბაძაქდნენ. ისინი კი არ თამაშობდნენ, არამედ ასეთი იყო მათი ცხოვრების წესი, ფსიქიკა და ხასიათი. ხასიათი, რომელიც ისტორიულად ქართული ხასიათის მოდელში გარკვეული ზომით თავსდება, ხასიათი, რომლის განუყოფელი ნაწილი ბუნებრივი, თანდაყოლილი არტისტიზმია, ამაღლებულისაქენ სწრაფვა, ზემიურობა, როგორც გ. ასათიანი შენიშნავს: „ყოველივე ეს „მოსასხამი“, „პირობითობაც“ და „ნიღბებიც“ მას თვით ცხოვრების სუბსტანციურ თვისებად წარმოუღდება“.

ა. გერმანიის საოპერო ღრამატურის ტრადიცია

გერმანულ მუსიკალურ თეატრში

(ბ. ა. ციმერმანის „ჯარისკაცების“ მაგალითზე)

ექსპრესიონიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ, 20-იან წლებში ვენის ახალი სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში (ა. შონბერგი, ა. ბერგი, ა. ვებერნი) თითქმის ამოწურა საკუთარი თავი. (თუ არ ჩავთვლით 30-იან წლებში შექმნილ ცალკეულ ნიმუშებს). ნგრევისგან მიყენებული ტყვილი მივიწყებას მიეცა. ამ „გარინდებს“ დროებითი ხასიათი ჰქონდა. მეორე მსოფლიო ომმა შეახსენა თავი, არც ისე შორეულ წარსულში მოუშუშებელ სულიერ იარაგს, რომელმაც მთელი ძალით იღვთა 50—60-იან წლებში (გ. ტრაიმანი, ე. ფორტნერი, ბ. ა. ციმერმანი).¹

ამ ორ ისტორიულ პერიოდს შორის დროის საკმაოდ დიდი მონაკვეთია, რომელიც თითქმის ოთხ ათეულ წელიწადს მოიცავს. იგი გარდამტეხი იყო არა მარტო სოციალურ-პოლიტიკური თვალსაზრისით, არამედ მუსიკალური აზროვნების განვითარების მხრივაც. 40 წელი მუსიკალური აზროვნების განვითარების ჭრილში საოცარი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა: საკომპოზიტორო თაობათა ცვლა, ურთიერთგამომრიცხავ მიმდინარეობათა და აქედან გამომდინარე, განსხვავებული საზოგადოებრივი პრინციპთა მონაცვლეობა, საკომპოზიტორო ტექნიკის, მხატვრული შინაარსის რეალიზაციის ხერხებისა და ინდივიდუალური საკომპოზიტორო ხედვის კალეიდოსკოპური ცვლადობა.

რა აერთიანებდა ამ ორ ისტორიულად დაშორებულ პერიოდს?

ხილს, რომელიც გაიდა 10—20-იან და 50—60-იან წლებს შორის, საერთო მსოფლიოქმა და იდეური საფუძველი უნდა ჰქონოდა. მას კი ორივე შემთხვევაში გარე იმპულსები განსაზოგრადა. ამ თვალსაზრისით, ომის (როგორც მძაფრი სოციალური ჩეტექსტის მქონე) თემა, ის „შემაკავშირებელი რგოლია“ 10—20-იან და 50—60-იან წლებს შორის, რომელიც უზრუნველყოფდა ამ უკანასკნელის გენეტიკურ ფესვებთან დაახლოვებას.

ომი ორი ისტორიული პერიოდის წარმომადგენლებისათვის ძალადობის სიმბოლო იყო. ძალადობას ერთი სახე აქვს. იგი ყველა შემთხვევაში დამანგრეველია. მაგრამ მასშტაბი და გამოხატულება სხვადასხვაა. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ძალადობის მრავალფეროვანი სურათი შექმნა: ძალადობა მორალური, ფსიქიკური, ფიზიკური; და ბოლოს, ძალადობა, როგორც მოქარა კაცობრიობის არსებობისათვის. 50—60-იან წლებში ძალადობის, ომის თემისადმი ასეთი ყურადღება სიმპტომატური იყო. იმდენად, რამდენადაც II მსოფლიო ომმა მოახდინა ანტიდამიანური დამოკიდებულების და არნახალი სისასტიკის დემონსტრირება. „მსოფლიო ბატონობის“ ბოღვით გამოწვეულ ნგრევას ტოტალური სახე ჰქონდა,

რომლის მასშტაბიც მოითხოვდა კითხვებზე პასუხის თავიდან გაცემას, ადამიანის რაობის ახლებურ გააზრებას და უკვე ახალი ისტორიული გადმოსახედიდან მომხდარის შეფასებას. ასეთი ტვირთის ზიდვა, ისევე, როგორც საუკუნის დასაწყისში, მხოლოდ მუსიკალურ თეატრს შეეძლო. რადგან ერთი მხრივ, იგი თავისებური საზოგადოებრივი ტრიბუნა ვახლდა 50—60-იანი წლების გერმანიაში. და, მეორე მხრივ, სწორედ მასში მოხდა სრულყოფილად ერის მენტალიტეტის კონცენტრირება. გარდა ამისა, II მსოფლიო ომმა მეტად მტკივნეულად დასვა საკითხი მორალური პასუხისმგებლობის შესახებ. რასაც მძაფრად განიცდიდნენ ომის შემდგომი წლების გერმანული ხელოვნების წარმომადგენლები.

II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანული მუსიკალური თეატრი ვენის ახალი სკოლის ექსპრესიონისტული მუსიკალური თეატრის ფესვებით საზრდოობს და მასთან არის სისხლობრცეულად დაკავშირებული. 20—30-იან წლებში იქმნება ა. ბერგის „ვოცეკი“ (1919), „ლულუ“ (1934) და ა. შონბერგის „მოსე და აარონი“ (1932), რომლებიც პირდაპირ თუ ირიბად უმზადებენ საფუძველს თანამედროვე გერმანულ მუსიკალურ თეატრს: ვ. ფორტნერის „სისხლიანი ქორწილი“, გ. ტრაიბმანის „იდიოტი“, ა. რაიმანის „ლირი“, რ. რიმას „იაკობ ლენცი“, ბ. ა. ციმერმანის „ჯარისკაცები“, ს. ერდინგის „თოვლის კაცი“ და სხვ.

წინამდებარე წერილში არ ჩაველრმავდებით ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების ყველა ასპექტს, გამოვეყოფთ მაგისტრალურ ხაზს, რომელიც ყველაზე ტიპიური აღმოჩნდა 60-იანი წლების გერმანული მუსიკალური თეატრისათვის. II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანულ მუსიკალურ თეატრში მოღვაწე კომპოზიტორებისათვის შინაგანად მახლობელი სწორედ ა. ბერგის საოპერო დრამატურგია იყო. ყველაზე სრულყოფილი და, თუ შეიძლება ითქვას, შემოქმედებითი გადააზრება მან ციმერმანის „ჯარისკაცებში“ მიიღო, რომელიც ა. შონბერგისა და ა. ბერგის ზემოდასახელებულ ოპერებთან ერთად სამართლიანად ითვლება XX ს-ის მუსიკალური თეატრის მონაპოვრად.²

ძნელი სათქმელია, შეიქმნებოდა თუ არა ბ. ა. ციმერმანის „ჯარისკაცები“, რომ არ ყოფილიყო ისეთი ისტორიული წინამძღვარი, როგორიც ა. ბერგის საოპერო შემოქმედება. პასუხი ვეფიქრობთ, უარყოფითი იქნება, რადგან ა. ბერგის საოპერო შემოქმედების გავლენა „ჯარისკაცებზე“ მხოლოდ თემატიკის არჩევანით არ შემოიფარგლება. იგი სტილისტურ, ინდივიდუალურ პოზიციათა ნათესაობასა და საკომპოზიციო ტექნიკაში ვლინდება.

ა. ბერგის საოპერო დრამატურგიის გავლენას ბ. ა. ციმერმანის „ჯარისკაცებზე“ მხოლოდ მისი წინამორბედის აქტუალურობით ვერ ავსხნით. მისი ფესვები, ერთი მხრივ, ბერგი-ციმერმანის პიროვნულ ანალოგიებში უნდა ვეძიოთ, მეორე მხრივ, საოპერო ჟანრის თავისებურ გააზრებაში.

ბერგზეც და ციმერმანზეც დამთრგუნველად იმოქმედა I და II მსოფლიო ომმა; ვინაიდან ორივე მათგანს პირადად ჰქონდა მასთან შეხება. ამდენად, შემთხვევითი არ არის, რომ ბ. ა. ციმერმანი თავისი ერთადერთი ოპერის თემად ზოგადად **ჯარისკაცებს** იღებს, ხოლო იგივე მიზეზით, ა. ბერგი ჩნებს **ჯარისკაცის** ცხოვრებით ინტერესდება. ორივე კომპოზიტორის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში ომმა განმსაზღვრელი როლი შეასრულა. დაკარგული თაობის კომპლექსი და საკუთარი შემოქმედების ჯეროვნად დაუფასებლობა არ ასვენებს ბ. ა.

ციმერმანს ცხოვრების ბოლომდე და 1970 წელს თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს, რითაც იმეორებს დიდი მაესტროს, ა. ბერგის ზედს (1935).

თანამედროვეობისათვის შესატყვისი სიუჟეტური პირველწყაროს მოძიება ძალზე პრობლემატურია ბ. ა. ციმერმანისთვისაც და ა. ბერგისთვისაც. ორივე მათგანი თავს არიდებს თანამედროვე დრამატურგიის მიღწევებს და „ჯარისკაცების“ და „ვოცეკის“ სიუჟეტურ საფუძველს წარსულის, მე-18—19 სს-ის დრამატურგიაში ეძიებს. რითი შეიძლება მსგავსი დამოკიდებულების ახსნა? აღამიანის უხეშ ძალასთან დაპირისპირების მარადიულობისათვის უნდოდათ გაესევათ ხაზი, გ. ბიუნერის „ვოცეკის“ და ი. მ. რ. ლენცის „ჯარისკაცების“ პრობლემა ზედროულია, რაც კარგად ესმოდათ ა. ბერგსაც და ბ. ა. ციმერმანსაც. ზემოთ აღწვნილ პრობლემაში კი ორივეს ზედისწერის გარდუვალობა და წინასწარგანსაზღვრულობით გამოწვეული ერთგვარი ფატალიზმი იზიდავდა. ა. ბერგის და ბ. ა. ციმერმანის სიუჟეტისა და თემის მსგავსება ზედაპირზე ძვეს, რაც არაერთ მკვლევარს აღუნიშნავს. მაგრამ რაში მდგომარეობს ა. ბერგისა და ბ. ა. ციმერმანის მიერ პრობლემის განსხვავებული გააზრება? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემის გარეშე „ჯარისკაცების“ მნიშვნელობა ეპიკონურს ვერ გასცდებოდა და მისი მალამხატვრულობა კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგებოდა.

განსხვავება კი უპირველესად ჟანრის პრინციპულ გადააზრებაში უნდა ვეძიოთ და მხოლოდ ამის შემდეგ კონკრეტული მხატვრული შინაარსის რეაღზავის ხერხებში.

ჟანრის ინდივიდუალური გააზრება მნიშვნელოვან გარდაქმნებს გულისხმობს. ეს გარდაქმნები შესაძლოა გაცნობიერებულად ან სრულიად გაუცნობიერებლად განხორციელდეს. თუმცა, ორივე შემთხვევაში კონკრეტული ჟანრის რეფორმასთან გვექნება საქმე. საოპერო ჟანრის შინაგანი გადააზრება გახდა მიზეზი ბერგი-ციმერმანის საოპერო რეფორმატორად გამოცხადებისა. თუმცა, ციმერმანისგან განსხვავებით, ბერგისათვის ჟანრის რეფორმა თვითმიზანი არასოდეს ყოფილა.

ბ. ა. ციმერმანის ტოტალური თეატრის იდეა პირდაპირ კავშირშია ოპერა „ჯარისკაცებში“ დასმული პრობლემატიკის მასშტაბთან. ბ. ა. ციმერმანი, ა. ბერგისგან განსხვავებით, ხაზს უსვამს სწორედ ზედროულ ასპექტს. ამას მხოლოდ იდეური განზოგადება არ უზრუნველყოფდა, აუცილებელი იყო ერთი და იგივე კონფლიქტის ჩვენება სხვადასხვა დონეზე, მისი წარმოჩენის სიმულანტურობა. ეს უკანასკნელი კი გულისხმობდა არა მარტო საოპერო ჟანრის ფარგლებში არსებული გამომსახველობითი ხერხების მაქსიმალურ გამოყენებას, არამედ ტექნიკური თეატრის შესაძლებლობებსაც. ანუ სხვანაირად, რომ ვთქვათ, ციმერმანი „მომავლის თეატრის“ დანიშნულებას ყველა თეატრალური ხერხის კონცენტრირებაში ხედავს: „არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკალური თეატრი, დრამატული თეატრი, ბალეტი. კინო, ზვერის გამაძლიერებელი ტექნიკა, ტელევიზია, ზვერითი ჩაწერისა და ზვერითი რეცისურის ტექნიკა, ელექტრონული მუსიკა, კონკრეტული მუსიკა, ცირკი, მიუზიკლი და მოძრაობისა და შესტის ყველა „ფორმის თეატრი“ უნდა ერწყმოდეს ერთმანეთს და ქმნიდეს ფენომენს, რომელსაც პლურალისტური ოპერა ეწოდება“.⁵

აქვე ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ოპერა „ჯარისკაცების“ სრულყოფილი აღქმა (რომ აღარაფერი ვთქვათ მის კონკრეტულ სტილურ ანალიზზე)

სცენური დადგმის ნახვის გარეშე შეუძლებელია.⁶ ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს ფინალური სცენის (IV-3) გადაწყვეტაში: უწყვეტი კინოპროექციის ფონზე ინთექტებიან ჯარისკაცები და უსასრულობაში უჩინარდებიან, ოფიცრები ქალებთან არშიყით იტობენ თავს, გამძლეობენ და ისმის სამხედრო ბრძანების, ქალების გოდების, თვითმფრინავთა ხმაურის, ტანკების გასროლის, აფეთქებული რაკეტების ხმა. ეს კონკრეტული ხმები ახშობს ყოველივეს და ტოტალური განადგურების სურათს ქმნის. სცენის ფინალში სამხედრო ხმები არნახულ კულმინაციას აღწევს და უეცარი პაუზის შემდეგ მთელი ორკესტრის უნისონზე (ბგერა „რე“) განილევს. ამ დროს უკანა პლანზე, ძლივ შესამჩნევად გამოდის ატომური აფეთქების შედეგად გამოწვეული სოკოსებური ღრუბელი. ყოველივე ეს კომპოზიტორს ზუსტად აქვს მიითეთებული პარტიტურაში.⁷

ბერგი-ციმერმანის მიდგომა პრობლემისადმი სიუჟეტის განსხვავებულ გააზრებაში მდგომარეობს. ადამიანისა და ძალის ფატალურ ჭიდილში ციმერმანს სიმძიმის ცენტრი გარემოებათა საბედისწერო ხასიათზე გადააქვს. „ადამიანები, რომელთაც შეიძლება შევხვდნოდით ყოველ დროს, საკუთარი ნების გაუთვალისწინებლად აღმოჩნდნენ ჩათრეულნი ვითარებაში, საიდანაც გამოსავალს ვერ პოულობენ: ვერც ჯარისკაცები, ვერც მარი, ვერც შტოლციუსი, ვერც დებორტი და სხვანი“.⁸ ამ თვალსაზრისით, კომპოზიტორი იზიარებს ი. მ. რ. ლენცის დრამის ერთ-ერთი გმირის პოზიციას — ჯარისკაცი არის ურჩხული, რომელიც დროდადრო ნებაყოფლობით მსხვერპლს მოითხოვს უბედური ქალის სახით, რათა შეწყალებულ იქნენ სხვათა ცოლები და შვილები.⁹ ციმერმანისათვის სწორედ ეს იყო კონფლიქტური დრამატურგიის ამოსავალი. ა. ბერგის ყურადღების ცენტრში დგას გმირი, რომელიც ყველა სოციალურ ფენაზე დაბალ წრეს მიეკუთვნება და რომელიც გასრესილი აღმოჩნდა ისტორიის საზიზღარი ფატალიზმის მიერ. ადამიანი — ძალის დაპირისპირებისას ა. ბერგისათვის სწორედ ეს მომენტია განმსაზღვრელი. პიროვნების სიცოცხლის გაუფასურების ჩვენება დრამის დასაწყისიდან ვიდრე ბოლომდე, რომლის მძაფრი სოციალური ქვეტექსტიც დამორგუნველ შთაბეჭდილებას ახდენს.

პიესის ტექსტს ა. ბერგი და ბ. ა. ციმერმანი უცვლელს ტოვებენ; მაგრამ ორივე მათგანი იღებს მხოლოდ იმ მონაკვეთებს, რომლებიც ხაზს გაუსვამდნენ დასმული პრობლემისათვის ინდივიდუალურ გააზრებას. ეს კარგად ჩანს, თუ შევადარებთ ბიუნენერი-ლენცის პიესის და ბერგი-ციმერმანის ლიბრეტოთა თანმიმდევრობას: ციმერმანი ლენცის დრამის 35 სცენას ამჟღავნებს 15-მდე; ბერგი ბიუნენერის 27 სცენიდან იღებს ასევე 15-ს; ციმერმანთან პიესის 6 სცენა მთლიანად ამოღებულია. იგი უმატებს ლენცის 3 პატარა ლექსს და ლოცვას „მამაო ჩვენო“ ლათინურ ენაზე. ბერგიც, შეხედულებისამებრ ტოვებს ბიუნენერის პიესის სცენებს, რომელთა რაოდენობაც 9-ს აღწევს. ლენცის პიესის დარჩენილი სცენები ციმერმანს ხელუხლებელი აქვს. ასევე არ ცვლის მათ თანმიმდევრობას, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სცენათა გაერთიანებას სიმულტანურ მოქმედებაში.

სიუჟეტისადმი აქტიური დამოკიდებულებით ბ. ა. ციმერმანი გამოხატავს საკუთარ პოზიციას, რომელიც მთლიანად შეესატყვისება 60-იანი წლების გერმანულ მუსიკალურ თეატრში დამკვიდრებულ ტენდენციას, რომელსაც გერმანელი მუსიკისმცოდნე გ. მიულერი „ისტორიზმის მობოლიზაციას“ უწოდებს.¹⁰ იგი ისა

ტორისა და თანამედროვეობის ურთიერთზეგავლენას გულისხმობს.

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, იმ იშვიათ შემოქმედებით პრინციპთა მსგავსებასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ტრადიცია (ამ შემთხვევაში ა. ბერგის საოპერო დრამატურგიის გავლენა) თვისობრივად ახლის შექმნის იმპულსს იძლევა, რომლის ხარისხსაც მთლიანად შემოქმედის ნიჭიერება განსაზღვრავს.

„ჯარისკაცების“ სიუჟეტურ ფაბულაში ადვილი შესამჩნევია შინაარსობრივი მსგავსება ა. ბერგის „ვოცეკთან“ და „ლულუსთან“. ოპერის სიუჟეტი საკმაოდ ბანალურია: ტრაფარეტული, კონფლიქტური სამკუთხედი წარმოგვიდგენს ახალგაზრდა ქალიშვილს — მარის, მის საქმროს — შტოლციუსს და ავხორც ოფიცერს — დებორტს. ძალები ანალოგიურად არის განაწილებული და ავხორც ოფიცერი: მარია, მისი ქმარი — ჩეხი ჯარისკაცი ვოცეკი და ოფიცერთა სფეროდან გამოსული ტამბურმაჟორი, როგორც უხეში, ანგარიშმიუცემელი ძალის სიმბოლო. ყურადღებას იქცევს მთავარი გმირი ქალის სახელის დამთხვევაც.

ბ. ა. ციმერმანის გმირები გენეტიკურად არიან დაკავშირებულნი ა. ბერგის ორივე ოპერის მოქმედ გმირებთან. ასე მაგ.: მარის სახეში შერწყმულია მარიას („ვოცეკი“) და ლულუს („ლულუ“) თვისებები. ეს კარგად ჩანს „ჯარისკაცების“ სიუჟეტურ განვითარებაში. შეიძლება ითქვას, რომ მე-3 აქტამდე „ვოცეკის“ სიუჟეტური ქარგაა წამყვანი, რომელიც მარის შეცდენაზე დასრულდება (II-2); ხოლო მე-3 აქტიდან „ლულუს“ სიუჟეტური ასოციაციები ამოტივტივდება, რაც მარის დაცემის შემძირწუნებელ სურათს გვიხატავს. ეს არის მარის გზა „ცხოვრების ფსკერისკენ“. ამას გარდა, შტოლციუსის სახეში ძნელი არ არის ვოცეკის თვისებათა პოვნა. ამაზე არა მარტო მკვლელობისა და თვითმკვლელობის ეპიზოდები მიუთითებენ (IV-2), არამედ ვოცეკისათვის ტიპური ფრაზის გამეორებაც „დიახ, ბატონო კანტანო“ (III-2). დებორტი ტამბურმაჟორის შთამომავალია. იგი ადამიანი-მანქანაა, რომელიც ურთიერთობის ერთადერთ ფორმად ძალმომრეობას აღიარებს.

„ჯარისკაცებში“ დრამის განვითარების თვალსაზრისითაც ჩნდება ა. ბერგის ოპერა „ვოცეკთან“ პარალელები. ასე მაგ.: კვანძის შეკვრა „ვოცეკშიც“ და „ჯარისკაცებშიც“ ცდუნების სცენას ემთხვევა. იგი ოპერის პირველ კულმინაციას წარმოადგენს. ორივე ოპერის კონფლიქტური დრამატურგიის განვითარებაში გარდამტეხი მნიშვნელობა აქვს ეჭვის ჩაწვეთების სცენას.

კვანძის გახსნა „ვოცეკშიც“ და „ჯარისკაცებშიც“ ორი მონაკვეთისგან შედგება: მკვლელობა და საერთო კატასტროფა. თუმცა, ადამიანის ძალასთან დაპირისპირება ვერც ბერგთან და ვერც ციმერმანთან გადაწყვეტას ვერ იღებს.

„ჯარისკაცების“ ცენტრალურ ეპიზოდს ფინალური აქტის პირველი სცენა წარმოადგენს. იგი მთელი ოპერის გენერალური კულმინაციაა. თავად კომპოზიტორი ასე ახასიათებს მას: „მარის გაუბატიურება დრამის ყველა მონაწილეზე ძალადობის სიმბოლოა: ეს არის ფიზიკური, ფსიქიკური და სულიერი ძალადობა“.¹¹

ზემოთ აღნიშნული პარალელები ოპერა „ჯარისკაცების“ დრამატურგიის ზედაპირზე ძვეს და ზერეღე თვალის გადავლებაც კმარა მათ გამოსავლენად. მაგრამ ნაწარმოების დრამად შესწავლის საფუძველზე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ მსგავსებაზე არ მთავრდება ა. ბერგის საოპერო დრამატურგიის გავლენა.

იგი ვრცელდება ციმერმანის ოპერის როგორც დრამატურგიულ თავისებურებებზე, ისე რეალიზაციის ხერხებსა და სტილურ ნიშან-თვისებებზე. თუმცა, ტრადიციის გავლენის ამ მხარეს ბ. ა. ციმერმანი შემოქმედებითად იაზრებს, რაც მის უღვაწე სიჭიკრებაზე მეტყველებს.

უშიშროებად ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ „ჯარისკაცებს“ საფუძვლად უდევს „მდგომარეობათა დრამატუოგია“,¹² რაც იდენის თავისებურება გააზრებამ განაპირობა. ბ. ა. ციმერმანი პრობლემას გვიჩვენებს, როგორც მოცემულობას. იგი გამოირჩევა განვითარებას. განვითარება კონკრეტულ ოპერაში შინაგან ცვლებადობას კი არ გულისხმობს, არამედ კონფლიქტის დინამიური აღმავლობის ხაზზე მოდის. ამას ემატება ლენცის არაარისტოტელესეული თეატრალური კონცეფციის გავლენით შექმნილი ციმერმანის შეხედულება „სფეროსებური დროის“ შესახებ. იგი წარსულის, აწმყო და მომავალი დროის აღრევის გეგმას წარმოადგენს. ყოველივე განმეორებადობის წესს ემორჩილება; ვინაიდან დრო განუყოფელია, გამოსავალიც არ არის. ამ თვალსაზრისით, წინამძებნად შეიძლება ჩავთვალოთ ა. ბერგის „ვოცეკის“ ფინალური სურათი და ოპერა „ლულესი“ მრავალგანმეორებადი დრამატურგიული კონცეფცია. ოპერაში „ჯარისკაცები“ ერთგვარი სინთეზია არისტოტელესეული და არაარისტოტელესეული თეატრალური პოინციპებისა. სწორედ ამაში ვლინდება ა. ბერგის საოპერო ტრადიციის შემოქმედებითი გადახრება. აღნიშნულ სინთეზში, ნათლად შეიგვიძნობა XX ს-ის მე-2 ნახევრის გერმანულ მუსიკალურ თეატრში ტიპიურად ქცეული ეპიზოდის ტენდენცია. იგი ვლინდება კომენტარებში (ბეზია ვეზენერის დრამატურგიული ფუნქცია II-2-ში), გუნდის მორალისტურ გააზრებაში: IV-3-ში ერთი და იგივე ბგერაზე გასხვავებული რიტმიზაციით ჟღერს ფრაზა — რატომ უნდა იტანჯებოდეს ის, ვინც დაჩაგრულია და ხარობდეს ის, ვინც უსამართლობას სჩადის? ყველაზე საოპერო ეპიზოდებს „ჯარისკაცებში“ წარმოადგენს: „წერილის წერის“ სცენა I-1, დეპორტისა და მარის არმეიციობის და ცდუნების სცენა II-2, გაოფინია-მარლიტა-მარის ტერცეტი III-5.

მუსიკალურ თეატრში ზემოთ აღნიშნული ტენდენცია მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ბ. ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკასთან. ამ გავლენით არიან აღბეჭდილი საუკუნის მე-2 ნახევარში შექმნილი შემდეგი ოპერები: გ. ტრაიბმანის „იდიოტი“, ზ. მატუსის „გრაფი მირაზო“, „იუდიფი“ და სხვ.

ბერგის ორი ოპერისაგან განსხვავებით „ჯარისკაცების“ მრავალშრიანი კონფლიქტური დრამატურგიის დაყოფა შინაგან და გარეგან პლანებად ძალზე რთულია, თითქმის შეუძლებელიც. მიუხედავად გმირთა პერსონიფიკირებისა, პირობითად „დადებითი“ გმირებიც კი მოკლებულნი არიან ინდივიდუალობას (ტრადიციული საოპერო გაგებით). ციმერმანს არ აინტერესებს მარის ინდივიდუალური დახასიათება; მარის გზა მეოცნებე ქალიშვილიდან ქუჩის კახამამდე ერთ-ერთი კონკრეტული შემთხვევაა მრავალთაგან. ამიტომ მარისნაირთა დასახასიათებლად ზოგადად „პატარა ადამიანის“ დამახასიათებელ ინტონაციურ სიმბოლოს იყენებს, რომელსაც აქვს ლაიტ-ფუნქცია. მცირე დიაპაზონში მოძრაობა, მუდმივი დაბრუნება უკვე გაღვრებულ ინტონაციებთან შეკრული წრის ასოციაციას იწვევს და „კუთხეში მომწყვდეული“ პატარა ადამიანის სახეს გვიხატავს (გავიხსენოთ პატარა ადამიანის დამახასიათებელი ინტონაცია „ჩვენ, ღარიბი ხალხი“ ოპერიდან

„ვოცეკი“). ციმერმანი ოფიცერთა დახასიათებას ტიპიური ხერხებით აღწევს. პირობითად მას „ძალის“ სიმბოლო ვუწოდოთ. მისი დიაბაზონი თითქმის მთელ ორკესტრს მოიცავს, რასაც განვითარების შედეგად დინამიურ აფეთქებამდე მიყვართ (ბგერა „რე“-ზე). გავიხსენოთ, ტამბურმაჟორის ინტონაციები ოპერიდან „ვოცეკი“:

ამ ორი დაპირისპირებული დრამატურგიული პლანის თანაარსებობა უზრუნველყოფს ოპერაში კონფლიქტური დრამატურგიის განვითარებას. მაგრამ ამას გარდა, ავტორი ვაშუალებულად, მაგრამ მაინც ავლენს საკუთარ დამოკიდებულებას ტიპური კინემატოგრაფიული ხერხებით, თავისებური სტოპ-კადრებით, რითაც ყურადღებას ამახვილებს ამა თუ იმ მომენტზე.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ადამიანი-ძალის დაპირისპირება ციმერმანს ტოტალურად აქვს წარმოდგენილი, რაც მისი წარმოჩენის სიმულტანურობაში ვლინდება. სიმულტანურობა ოპერის კონფლიქტურ დრამატურგიაში ორი მნიშვნელობით გვხვდება: 1. პირდაპირი — ამ ნიშნით ხაზგასმული სცენები, რომლებიც პატარა ადამიანისა და უხეში ძალის შეტაკების ყველაზე დრამატულ კულმინაციას თანხვდებიან — II-2 და IV-1; და 2. ფარული — რაც კონკრეტული ადამიანებისა და მათთან დაპირისპირებული ძალის მუდმივ თანაარსებობაში ვლინდება. ამდაგვარი გაზრებით, ბ. ა. ციმერმანი ტრადიციის ნოყიერი ნიადაგით საზრდოობს (გავიხსენოთ შინაგანი და გარეგანი დრამატურგიული ხაზების გადაკვეთა „ვოცეკში“); იგი ოპერის კონფლიქტურ დრამატურგიას აგებს ორ სიმულტანურად მოქმედ ერთმანეთთან დაპირისპირებულ დრამატურგიულ პლანზე: რეალურად არსებული სინამდვილე (ჯარისკაცული ცხოვრების წესი) და მასში მცხოვრები კონკრეტული ადამიანები (მარი, შტოლციუსი და სხვ.) ვადაწყვეტის ნოვატორობით კომპოზიტორი დრამატურგიულ ექსპერიმენტებს უხსნის გზას, რაც „მომავლის მუსიკალური თეატრისკენ“ არის მიმართული.

ა. ბერგის პირდაპირი გავლენა „ჯარისკაცებზე“ ინტონაციურ ენაში უნდა ვეძიოთ. ა. ბერგის „ლულუს“ და ბ. ა. ციმერმანის ოპერა „ჯარისკაცებს“ სპეციფიკური საკომპოზიციო ტექნიკა უდევს საფუძვლად, რომლიდანაც მთელი მუსიკალური მასალა ამოიზრდება. „ლულუს“ სერიული მუსიკის პრინციპებზეა შექმნილი, „ჯარისკაცებს“ კი სერიალიზმის პრინციპები უდევს საფუძვლად, რაც მუსიკალური ქსოვილის ტოტალურ ორგანიზებას ნიშნავს. სიმულტანურობა სერიალიზმის, როგორც ტექნიკის საფუძველია და ალბათ ყველაზე მეტად შეესატყვისებოდა კონფლიქტის ტოტალური გადმოცემის სურვილს. ამ თვალსაზრისით ტოტალური ორგანიზაციისაკენ მისწრაფება გამოხატულებას იღებს მონორიტმიკაში ოპერიდან „ლულუს“ I-2. ამ ანალოგიის მიუხედავად, ინტონაციური ენით ბ. ა. ციმერმანი უფრო ახლოს დგას ა. ვებერნთან, ვიდრე ა. ბერგთან. კომპოზიტორი 12 ტონიან სერიას სამეულებად ყოფს და პერმუტაციის საშუალებით ახალი რიგების შექმნას უზრუნველყოფს; ამას გარდა, პარალელურად ანვითარებს სერიიდან გამოყოფილ სეგმენტებს და მათი ნაირგვარი შეერთებით მუსიკალური ქსოვილის უნიფიცირებას ახდენს.¹³

მეორე მომენტი „ჯარისკაცებში“ ტექნიკისადმი ისტორიზმის პრინციპის გამოვლენა. სერიული და სერიალური ორგანიზების მეთოდი ვენის ახალ სკოლაში ჩაისახა. „ჯარისკაცებში“ ბ. ა. ციმერმანი გვიჩვენებს ამ „ტექნიკის განვითარების

ისტორიულ პროცესს“ ჰაუერის ტროპებიდან ვიდრე ზოგად ინტონაციური ენა-
დე, რომელიც პოსტგებერნისეულს უხაზავდებოდა. ამ თვალსაზრისით, ოპერა „ჯა-
რისკაცების“ ინტონაციური დრამატურგიის ტრადიცია დოდეკაფონური სკოლის
წიაღში ძვეს, ხოლო მისი „რეტროსპექტული“ ჩვენებით ბ. ა. ციმერმანი გვიჩ-
ვენებს ამ ტექნიკის გამოყენების ვარიანტებს თანამედროვე მუსიკალურ აზროვ-
ნებაში.

ადამიანისა და ძალის თითქმის ფატალურ აბსურდულობამდე მისული კონფ-
ლიქტის ტოტალური სურათის წარმოდგენა, „უანრით განზოგადების“ ხერხის
გამოყენების გარეშე, ძნელია. ბ. ა. ციმერმანი თავისი ოპერის კონფლიქტური
დრამატურგიის ამ საწილს ყველაზე ტრადიციულად იაზრებს. ა. ბერგის „ვო-
ცეკის“ მსგავსად, „ჯარისკაცებში“ ძალისმიერი სამყარო მარშის ყანრით ხასიათ-
დება. მარში სამხედრო მუსიკის ძირითადი ყანრია და მის ყანრულ თავისებურე-
ბაში ჩადებული სემანტიკური მნიშვნელობა „მსვლელობა, წინსწრაფვა“ აქ აგ-
რესიული აქტივობის და მიზანმიმართულების ელფერს იღებს.

ოპერის კონფლიქტური დრამატურგიის ტოტალური სურათის შექმნაში ერთ-
ნაირი დატვირთვით მონაწილეობენ ყანრული და სტილური პლასტები. ამასთან,
თითოეულს ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი განვითარების ხაზი გააჩნია. ამას
გარდა, ბ. ა. ციმერმანი თავისებურ ქვეტექსტს აძლევს წმინდა ინსტრუმენტულ
ფორმებს. ამ თვალსაზრისით, იგი პირდაპირი შთამომავალია ა. ბერგის ვოცეკ-
ში“ განსხვავებული პრინციპისა, რაზეც უკვე გვქონდა საუბარი. ორივე ოპე-
რას აერთიანებს თითოეული სცენის აგება რომელიმე ინსტრუმენტული ფორ-
მის საფუძველზე, თანმიმდევრულად გატარებული პრინციპით. მაგრამ ციმერმა-
ნი აქაც შემოქმედებითად უდგება ტრადიციას, კერძოდ, იგი „აჯამებს“ „ვოცე-
კის“ და „ლულუს“ მიღწევას და ფორმის პორტრეტულ გააზრებასთან ერთად
მის ლაიტ-ფუნქციას ანიჭებს. ინდივიდუალიზირებული დახასიათების არქონის
პირობებში კი ერთადერთი საშუალებაა პერსონიფიცირებისა; ამასთან, მის ქვე-
ტექსტის დატვირთვაც აქვს, რითაც ხელს უწყობს ასოციაციური თაღების შექმ-
ნას. მაგ.: მარის სახესთან დაკავშირებული ლაიტფორმა „ნოქტურნი“ (I-5, III-4,
IV-3); შტოლციუსის დამახასიათებელი ინსტრუმენტული ლაიტფორმა „ჩაკონა“
(I-2, II-2, IV-2); ჯარისკაცთა ცხოვრების ამსახველი ლაიტფორმა „ტოკატა“
(I-4, II-1, IV-1) და სხვ. გავისვენოთ ფორმის ანალოგიური გააზრება ა. ბერგის
ოპერიდან „ლულუს“. მაგ.: სონატური ფორმა, რომელიც ლულუსა და შონის
უთიერთობის ლაიტფორმას წარმოადგენს; ან ყვახი რონდო ფორმა როგორც
ლულუს ალვას უთიერთობის დახასიათება.

ა. ბერგის საოპერო რეფორმის ამ თვისების შემოქმედებითი ათვისების გა-
მი, ვფიქრობთ, სამართლიანად უწოდა ბ. ა. ციმერმანმა ოპერა „ჯარისკაცებს“
ოპერა-სიმფონია.

პლურალისტური თეატრის იდეის რეალიზირება პოლისტილისტიკურ საფუძ-
ველზეა შესაძლებელი. XX ს-ის II ნახევრის მუსიკალურ აზროვნებაში სტილის-
ტური სიჭრელიდან გამომდინარე, გაჩნდა სულიერი ორიენტირის მოძიება.
„თაობა, რომელიც კრიტიკულად განიცდის სხვადასხვა სტილისტური მიმდინარე-
ობების ერთდროულობას (. . . .), იძულებულია განსაზღვროს საკუთარი გა-
მონატრის სულიერი საფუძველები“.¹⁴ ასეთ სულიერ საფუძველად ციმერმანი კო-

ლაქის ხერხს მიიჩნევს და „ჯარისკაცებში“ საკუთარ პოზიციას მათი საშუალებით გეაცნობს. იგი არჩევანს ი. ს. ბახის შემოქმედლებაზე აჩერებს: № 72 „მათეს პასიონიდან“ (მე-8—14 ტტ.); ბახის ქორალური სოპრანო წიგნიდან BWV 631 ან 667 ქორალი (მე-3—4 ტტ.); და № 16 „მათეს პასიონიდან“, რითაც სულიერ სიახლოვეს ამჟღავნებს ა. ბერგის სავიოლინო კონცერტთან.¹⁵ თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ციმერმანი ყველა ციტატას იღებს ქრისტესადმი უშუალო მიმართვის მომენტიდან, გასაგები გახდება ავტორისეული კოლაჟის სიმბოლური მნიშვნელობა.

ვფიქრობთ, ა. ბერგის სავიოლინო კონცერტზე ორიენტაცია წინასწარგამიზნული გახლდათ, რისი საშუალებითაც ციმერმანი ახერხებს დიდ მაცესტროსა და მას შორის ვანფენილი „წყვეტილი დროის“ გაერთიანებას ერთ პიროვნულ-ემოციურ პლასტში, როცა პირველსაწყისთან კავშირის პირდაპირი დამყარებით აღვევლინება ლოცვა-ვედრება არა მარტო კონკრეტული პიროვნებების სულთა გადარჩენისათვის, არამედ მთელი კაცობრიობის სულიერი ტკივილის შემსუბუქებისათვის.

„ჯარისკაცებში“ კოლაჟის ხერხი ერთადერთი ნეიტრალური პლასტია, რომელიც შემოქმედებთადად აგრძელებს ა. ბერგის „ვოცეკის“ თანაგრძობის თემას. მის ხაზგასასმელად კომპოზიტორი იყენებს განსაკუთრებულ ტემბრს — ორღანს.

მეორე ხერხი „ჯარისკაცების“ პოლისტილურ დრამატურგიაში არის სტილიზაცია. იგი დაკავშირებულია ნი-იანი წლების გერმანული მუსიკალური თეატრის იმ ტენდენციასთან, რომელიც ისტორიული სიუჟეტის მოდერნიზებას ახდენდა თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი ენით. მე-20 ს-ში ასეთ პირობებში ენად იქცა ჯაზი. ამ კუთხით „ჯარისკაცები“ აგრძელებენ მეოცე საუკუნის ისეთი ოპერების ტრადიციას, როგორებიცაა: ე. კშენეკის „ჯონი უკრავს“, ა. შონბერგის „დღეიდან ხვალამდე“, ა. ბერგის „ლულუ“, ჰ. ჰენცეს „ბულვარე სოლიტუდი“... ბ. ა. ციმერმანისთვის ჯაზი არის ყოფის პირობითი ენა. ხშირად კი უბრალოდ მოძრაობის სიმბოლო. ჯაზი ჯარისკაცთა სფეროს ახასიათებს II-I-ში. ციმერმანი მას ქულის სტილში წერს, აგრეთვე იყენებს ჯაზურ ინსტრუმენტულ შემადგენლობას — ქომბო და რიტმ-სექციას. მეორე მხრივ, „ჯარისკაცები“ სტილიზაციის ხერხით „ვოცეკთანაც“ ასოცირდება, იმდენად რამდენადაც, ამ უკანასკნელში ყოფის სიმბოლოდ ვალსი და ლენდლერი გვევლინება (II-4). თუმცა, ა. ბერგის ოპერაში ყოფის პირობითი ენა სტილიზაციის მეთოდს კი არ წარმოადგენს, არამედ ჟანრულადაა პაროდული დახასიათების ხერხად არის გამოყენებული.

ოპერა „ჯარისკაცებში“ პოლისტილისტიკა გულისხმობს არა მარტო მუსიკალური ხელოვნების ფაოგლებში არსებული სხვადასხვა საპროფუნო კატეგორიების გამოყენებას, არამედ ხელოვნების მომიჯნავე სახეობათა თანასწორუფლებიან არსებობას. ამ მიმართულებით ნაბიჯები ა. ბერგმა გადადგა ოპერაში „ლულუ“, სადაც გამოიყენა საოპერო ჟანრთან შედარებით, ხელოვნების ახალგაზრდა სახეობა — კინო. „ერთმანეთთან შეხამებული თავდადასავალი და მათთან თანმდევი მოვლენები შეძლებისდაგვარად უნდა დავუპირისპიროთ ერთმანეთს“.¹⁶ ამასთან, ბერგმა იპოვა მუსიკალური და კინო განვითარების ადეკვატური გადმო-

ცემის ხერხი, შეიძლება ითქვას ერთადერთი გამოსავალი — სტატიური დიაპრო-
ვტიკის ცვალებადი კადრების მონაცვლეობა. ეს პრინციპი პირდაპირ უკავშირ-
დება ბ. ა. ციმერმანის კინომონტაჟის ხერხს ოპერაში „ჯარისკაცები“, სადაც
„ლულუს“ მსგავსად დაძაბულობის დინამიკა იქმნება კადრი — სიმბოლოების
თანმიმდევრული რეჟისურა. აქ საქმე გვაქვს „ვერტიკალური მონტაჟის“ თავისებურ
გამოვლინებასთან მუსიკაში.

ამგვარად, XX ს-ის II ნახევრის მუსიკალურ თეატრში სიცოცხლის უნარი-
ანი ა. ბერგის საოპერო დრამატურგია აღმოჩნდა. ამ ფაქტის ერთმნიშვნელოვნად
განსაზღვრა ძალზე რთულია, მაგრამ უპირველესად მიზეზი ჟანრის ტრადიციები-
სადმი ერთგულებაში უნდა ვეძიოთ, რაც იოტისოდენადაც არ აკნინებს ა. ბერ-
გის, როგორც საოპერო რეფორმატორის დამსახურებას. დარჩა რა მუსიკალური
დრამის იდეის ერთგული, მან შეიგნა და გადაიაზრა საოპერო ჟანრის სტრუქტუ-
რული შესაძლებლობანი და ისტორიული განვითარების სპირალში ჟანრის ევო-
ლუციის მრავალფეროვანი შესაძლებლობა დასახა. ჩვენს მიერ განხილულ ნა-
წარმოებში გავიჭირდება რეფორმის რომელიმე ერთი ასპექტისთვის უპირატე-
სობის მინიჭება, ვინაიდან ა. ბერგის საოპერო დრამატურგიის ცნოველმყოფე-
ლობა ბ. ა. ციმერმანის „ჯარისკაცების“ მუსიკალური დრამატურგიის ყველა დო-
ნეზე იჩენს თავს: იქნება ეს სიუჟეტურ-ფაბულური, ლიბრეტოს, ინტონაციური,
ჟანრული თუ სტილური შრე. ტრადიცია არ გულისხმობდა ა. ბერგის საოპერო
პრინციპების პირდაპირ და უპირობოდ მიღებას. ტრადიცია დიდი წინამორბედის
მიერ დასახული შესაძლებლობების გადააზრებაში ვლინდება.

ბ. ა. ციმერმანის პლურალისტური თეატრი ა. ბერგის საოპერო რეფორმის
ერთი მხარეა მხოლოდ. ძნელი სათქმელია, რამდენად სიცოცხლისუნარიანი და
პრაქტიკული აღმოჩნდება ბ. ა. ციმერმანის ოპერა „ჯარისკაცებში“ ჩადებული
ტოტალური თეატრის იდეა, რომელსაც ხელოვნებათა სინთეზი უდევს საფუძე-
ლად, მაგრამ ერთი უდავოა, მან გაარღვია ჟანრის ჩაკეტილობა და გარკვეული
პერიოდით დაადგმა საოპერო ჟანრისა და მისი შესაძლებლობებისადმი ნიჰილის-
ტურად განწყობილი ადამიანები.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი:

1 როგორც სტილის გამომასხველობითმა საშუალებამ, მძლავრად იჩინა თავი
იმ კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც, რომლებიც ტიპურ ექსპრესიონისტულ
მიმდინარეობას არ განეკუთვნებიან. მაგ.: 60-იანი წლების საბჭოთა პერიოდის
კომპოზიტორთა შემოქმედება: ე. დენისოვი, ს. გუზაიდულინა...

2 „ჯარისკაცები“ ბერნდ ალოიზ ციმერმანის ერთადერთი ოპერაა, რომელიც
პირველად 1965 წელს დაიდგა და მას შემდეგ მყარად მოიკიდა ფეხი არა მარტო
გერმანიის, არამედ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის წამყვან მუსიკალურ თეატრთა
რეპერტუარში. „ჯარისკაცების“ სცენური დადგმის თერთმეტამდე მცდელობა არ-
სებობს, მაგრამ 1987 წ. შტუტგარტის თეატრში გარი კუპერის მიერ განხორციე-
ლებული დადგმა საუბრეთესოთა რიცხს მიეკუთვნება.

3 Пантиелев Г. — «Солдаты из Штутгарта», (В: Сов. Муз. 1990, № 8).

«От Хартмана до Циммермана» (В: Сов. Муз. 1990, № 2).

Раку М. — После Берга... (В: Муз. Академия, 1993, № 4).

4 А. Берг — О музыкальных формах в моей опере «Воцек» (В: За-
 рубежная музыка XX века. М. 1975. стр. 155—157).

5 Б. А. Циммерман — Интервал и время (рус. пер. Л. Левина —
 в. XX век. зар-ая музыка. Очерки. Документ. М. 1995 вып. 1.).

6 შტუტგარტის დადგმა ამ თვალსაზრისითაც აღსანიშნავია. იგი ციმერმანის
 სცენური მოთხოვნების და პლურალისტური თეატრის შექმნის ყველაზე სრულ-
 ყოფილ განსხეულებას წარმოადგენს. ოპერა ოთხი აქტისა და 15 სცენისგან შედ-
 გება. ბ. ა. ციმერმანის ოპერის გ. კუპერისეული ინტერპრეტაცია ცალკე მსჯე-
 ლობის საგანია.

7. მსჯელობა და ანალიზი ხდება პარტიტურის საფუძველზე. მაინცი, 1975 წ.

8 Б. А. Циммерман — Ленц и новые аспекты оперы» (В: Штутгарт-
 ская гос-ая опера. Буклет).

9. ი. მ. რ. ლენცი — „ჯარისკაცები“ შეიქმნა 1776 წელს. სამწუხაროდ, იგი
 დღემდე არ არის თარგმნილი რუსულ და ქართულ ენებზე.

10 გ. მიულერი — ახალი საოპერო შემოქმედების ტენდენციები გღრ-ში —
 „მუსიკა და საზოგადოება“; 1989, № 2 (გერმანულ ენაზე).

11 პარტიტურა, გვ. 427.

12 Пантиелев Г. — Серийный метод композиции в современной опере
 ФРГ («Солдаты» Циммермана и «Лир» Раймана) (в: сб. тр. Проблемы
 муз-го искусства немецкоязычных стран М. 1990). стр. 108—127.

13 სერიულმა ტექნიკამ ა. ბერგს ტიპიური და ინდივიდუალიზირებული ინ-
 ტონაციური მასალის შექმნის შესაძლებლობა მისცა ოპერაში „ლულუ“. (ერთი
 მხრივ, ლულუ, შონის და ალვას ინდივიდუალიზირებული ინტონაციური დახასია-
 თება; მეორე მხრივ, ტიპიური ინტონაციებით დახასიათებული „ქუჩის ბინა-
 დარნი“).

14 ბ. ა. ციმერმანი — იგივე. იხ. გვ. 6.

15 გ. პანტიელევი — იგივე. იხ. გვ. 11.

16 ა. ბერგის ფილმის სცენარის მითითებებიდან — (წიგნში: М. Тараканов
 — Муз-ый театр А. Берга, М. 1975).

მე მ უ ა რ ე ბ ი

ბიზა ჯაფარიძე

სადაც საპირო ვიყავი...

მუცალის როლში ჩვენს სპექტაკლში პირველად თამაშა ვალიკო ჩიხრაძემ და მის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ „რუსთაველის“ თეატრშიც წარმატებას მი-
აღწია. დაუვიწყარია ქეთინო ლობჯანიძის, ირა ქაფიანიძის, ირინა ჭუბაშვილის,
თენგიზ გამყრელიძის, ზურაბ ბურდილაძის, ნანა ჯაფარიძის, თენგიზ ჩაგელიშვი-
ლის მიერ დიდი სიყვარულით შექმნილი სახეები. ირინა ჭუბაშვილის მიერ პა-
ტარა ზაქარას კარგმა განსახიერებამ, სტეირზე დაკვრამ და სიმღერამ მოხიბლა
მსმენელები. ტაშის გრილით მიიღეს სცენები: ვაჟას ბუხრის ზმანებანი, დილო-
გი მეულღესთან, კაი ყმა, სცენა მამასახლისთან, ფინალი და სხვ.

კულტურის სამინისტრომ დიპლომით დაგვაჯილდოვა, ამავე სპექტაკლით მე-
სამედ გავხდით საკავშირო ფესტივალის ლაურეატი. განსაკუთრებით აღტაცება
გამოიწვია ჩემში საქართველოს სპორტკომიტეტისა და ალბიური კლუბის ჯილ-
დომ — მედალმა „ვაჟას მწვერვალის დაპყრობისათვის“, რომელსაც დიდი სია-
მაყითა და სიყვარულით ვიხსენებ. დადგმას რესპუბლიკის თითქმის ყველა გაზე-
თი გამოეხმაურა. გულთბილი რეცენზიებისათვის დიდი მადლობელი ვარ. გან-
საკუთრებული სიტბო და სიხარული გვაგრძნობინა ქ-ნი ლამარა ჩინჩალაძის „სა-
ხალხო განათლებაში“ გამოქვეყნებულმა წერილმა — „ხიბლი გამარჯვებისა“.

ციცო ჯაფარიძე ჩვენი თეატრის დიდი ქომაგი და გულშემატყვიარი გახლ-
დათ. მას შესანიშნავად მიჰყავდა ახალგაზრდული კლუბის საქმიანობა. წესრიგში
მოიყვანა და ცალკე ალბომში მოათავსა ახალგაზრდული კლუბის საქმეები, უწყუ-
რადღებოდ არ სტოვებდა ჩვენს არც ერთ დადგმას, იგი ჩვენი თეატრის ნამდვი-
ლი შემატიანე იყო. რაიონულ და ადგილობრივ გაზეთებში აქვეყნებდა რეცენზი-
ებს, ნარკვევებს და რაც მთავარია, მონაწილეობდა ჩვენი თეატრის დადგმებში.
მან განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწია დედის როლში ნ. არეშიძის პიესაში
„დამნაშავენი“. მისი დედა ერთ-ერთი საუკეთესოდ განსახიერებული როლი იყო
ჩვენს თეატრში. მისი პატარა პარტნიორი დიტო შერაზადიშვილი პირველად იყო
სცენაზე და მიუხედავად ამისა, მისმა უშუალო თამაშმა მაყურებელი მოხიბლა.
საერთოდ, „დამნაშავენი“ დიდი წარმატებით იდგმებოდა ახალგაზრდული კლუ-
ბის „მცირე სცენაზე“. იგი ვაჩვენებ პირველი საშუალო სკოლისა და სოფ. შე-
უბნის სკოლის სცენებზე და, მგონი, ისინიც გავახარეთ.

გავრძელება. იხ. „თ. და ც.“ № 6, 1997.

იმ ხანებში ჩემს მიერ შესრულებულმა საიუბილეო პლაკატმა რესპუბლიკურ კონკურსში გაიმარჯვა, იგი მასობრივი ტირაჟით დაიბეჭდა, პრემიაც მომცეს. ამ ამბავმა ძალიან გამახარა, მე ხომ პროფესიონალი მხატვარი არა ვარ და მსგავს წარმატებას არ მოველოდი.

დიდი სიხარული მომიტანა ჩემი მერაბის დადგამა (აკაკი გეწადის „ამბავი ბოშა ქალისა“). მასში ჩვენი თეატრის ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ. განსაკუთრებით გამახარა ირინა ჭუბაშვილის წარმატებამ ბოშა ქალის მთავარ როლში და ჩემი, შვილიშვილის, პატარა გიგა ჯაფარიძის გამორჩენამ მარკოს როლში.

ამ სეზონის ყველაზე სერიოზულ წარმატებად გურამ ბათიაშვილის „ვალის“ დადგმა მიმაჩნია.

ეს ის დროა, როცა ჩვენთან თანშეზრდილი ებრაელები აიყარენ და თავის ისტორიულ სამშობლოს ისრაელს მიაშურეს. გვეგონა მათ ველარასოდეს ვეღარ ვნახავდით და ცრემლებით ვაცილებდით შორეულ გზაზე. გურამ ბათიაშვილმა თითქოს გზა გაუხსნა ჩვენს სევდას და ამ პიესით საშუალება მოგვცა საქვეყნოდ გამოგვეჩაბა იგი.

დათიკოს მთავარ როლს იაკობ შიმშილაშვილი თამაშობდა და ჩვენც მის მოსალოდნელ წასვლაზე ავაგეთ სპექტაკლი. წარმოვიდგინეთ როგორც ტრავმა იქნებოდა მასთან გამომშვიდობება დასისათვის და მთელი გულით ვანიცადდით ეს ამბავი. ჩვენმა იაშამ გულწრფელად შესარულა ეს მეტად რთული როლი, რა თქმა უნდა, იგი მწვეველ განიცდიდა თავის მდგომარეობას და ესეც ეხმარებოდა როლის განსახიერებაში, მაგრამ მარტო ამაში არ იყო საქმე, იგი ჩვენი თეატრის ნიჭიერი მსახიობი იყო და როლის განსახიერებისას ბევრ მისთვის დამახასიათებელ თვისებას ხედავდა.

მაყურებელი ააღლვა ამ სპექტაკლმა. მთელ რიგ სცენებში დარბაზი ხმამაღლა ზღუქუნებდა. სცენა სინაგოგაში: — ებრაელები ქართული ტაძრის, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის შესასყიდ ფულს აგროვებენ. — აბრამ ქოსაშვილმა თავისი სიმღერების ფირფიტა გამოგვიგზავნა, აცხადებენ: — მოუსმინოთ! მოუსმინოთ! დრტვინავს ხალხი. იწყება სიმღერა, დარბაზი კვლავ ქვითინებს. აბრამს ყველა იცნობს, იგი ამ სცენაზე დავაყვაცდა, აქ ეზიარა დრამატულ ხელოვნებას, სიმღერას, შემდეგ თბილისში დაოსტატდა და ამჟამად ესტრადის ვარსკვლავი ისრაელში.

ერთ-ერთ წარმოდგენას ავტორიც დაესწრო მეუღლესთან ერთად და... ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც ჩემი ყურით მოვისმინე, როგორ აქო მან ჩვენი სპექტაკლი ერთ-ერთ სატელევიზიო ინტერვიუში. ეს ყველაზე დიდი შეფასება იყო ჩვენთვის. საინტერესო სახეები შექმნეს: მიხეილ, მიშა, ლევან, ანა შიმშილაშვილებმა, კობა ჩაჩაშვილმა და სხვ. სპექტაკლმა „ვალი“ დიდი და ნათელი კვალი დასტოვა ჩვენი თეატრის ცხოვრებაში.

ძალიან გამახარა ჩემი ქეთინოს პირველმა წერილმა „ცისკარში“. მან ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტი დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში და ვაჟაკივით მედია გვერდში. ახალგაზრდულ კლუბსა და სამხატვრო სექციისაში მოამზადა საღამოები: „ფიროსმანი“, „გოია“, „ევევიტის ხელოვნება“.

„ხბოლი წუხილისას“ მონაწილე გოგონები, რომლებმაც ამ სპექტაკლის წარმატებაში დიდი როლი ითამაშეს, წამოიზარდნენ და შეიძლება უფრო დიდ

ამოცანას შექიდებოდნენ. გადაწყვეტიტ მათი მონაწილეობით დამედგა ვახტანგ გოგოლაშვილის „წერობები“, რომელიც ხიროსიმას ტრაგედიას ასახავს და წარმოგვიდგენს ფიზიკურად და სულიერად დასახიჩრებული ბავშვების ბედს. ბავშვებმა მწყობრი, ელასტიური, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საშუალებებით მდიდარი სპექტაკლი შექმნეს. მათი ნიჭიერება ყველაფერს წვდებოდა და გამიჭირდება რომელიმე მთიანის გამოყოფა. სპექტაკლში დესპინე გრძელიშვილი მთავარ გმირს ანსახიერებდა და მართლაც, რომ ჩინებულად. მან ბევრი იმუშავა და შედეგმაც არ დააყოვნა, მისი გამოსვლა ამ როლში მომავალი კარგი მსახიობის სერიოზული განაცხადი იყო. ეს ნამდვილი ეპოპეა დიდი გზნებით მიყავდა ირინა ჭუბაშვილსა და შავლა ლობჯანიძეს, ამ როლებში უკეთეს წყვილს ვერც კი ვინატრებდი. ისინი მშვენიერად მღეროდნენ, ცეკვავდნენ და სცენიურ ამოცანებსაც შესაშური გულმოდგინებით წყვეტდნენ. ია დვალაძემ და ასმათ ჭაფარიძემ კვლავ გაგვახარეს პლასტიკური ეტიუდებით, შესანიშნავი პანტომიმითა და შთაბეჭდილებით მიმოიყო. სხვა ბავშვებიც ერთმანეთს ტოლს არ უდებდნენ. კარგები იყვნენ ნინო ამშიკაშვილი, ნათია ბერელიძე, ელიზა გრძელიშვილი, ელიზა ჩიკვილაძე, ინა, თეონა, ნინო ჭაფარიძეები, ზურაბ ბურდღიაძე, ლევან შიმშილაშვილი, კობა ჩაჩაშვილი და ვალერიან ჩიხრაძე. ეს სპექტაკლი ლამაზი სიზმარივით მახსოვს და მუდამ ასე მემახსოვრება.

იმავე წელს მოვამზადე ახალი თეატრალიზებული წარმოდგენა, რომლის შესახებ გაზეთი „კომუნისტი“ ასე ამთავრებდა პირველ გვერდზე დასტამბულ სტატისას: „ონში გამართული დღესასწაულის შესანიშნავი დაგვირგვინება იყო თეატრალიზებული წარმოდგენა“. ჩვენ მთელი თვე ვიმუშავეთ იმისათვის, რომ ეს სტრიქონები დაწერილიყო.

იმ ხანებში ონში კონცერტები ჩაატარა ჩვენმა სასიქადულო მომღერალმა ზურაბ ანჯაფარიძემ. ამბროლაურში ყოფნისას მეც თან ვახლდი. მასპინძლებმა ზურაბს მშვენიერი ვახშამი გაუმართეს. რა თქმა უნდა, სტუმარს საღამოზე ბევრი სიმღერის შესრულება მოუწია. მასთან ერთი ახალგაზრდა (იმჟამად ქალაქის საბჭოს თავმჯდომარე მესხი) მივიდა და სთხოვა — იქნებ ჩემთან ერთად იმღეროთ, რომ შემდეგ დასაქადნებლად მქონდესო.

— რა ვიმღეროთ, ბიჭო! — ალერსიანად ჰკითხა ზურაბმა.

— რაც თქვენ გნებავთ-ო და დიწყო მათი დუეტი, რომლის მსგავსი სუფრაზე არასოდეს მომისმენია. ახალგაზრდის ხმამ გამოაცა. სიმღერის დამთავრების შემდეგ მოუთმენლად ველოდი ზურაბის შთაბეჭდილებას და აშკარად ვღელავდი. მან ცალი თვალი მოუჭუჭუტა პარტნიორს და ღიმილით უთხრა: — „ეს ვინა ყოფილხარ, ბიჭო, ჩემს მეტი გასაშაყირებელი ვერავინ ნახე-ო“. და ახალგაზრდა გულში ჩაიკრა.

სიმონ მთვარაძის „სახსოვართან“ დაკავშირებით ერთი სახსოვარი მაქვს. ეს პიესა რესპუბლიკური ფესტივალისათვის მოვამზადეთ. ის იყო თბილისში უნდა წავსულიყავით, რომ მაცნობეს — შოთას, მთავარი როლის, შემსრულებელი არტეკში გაგზავნეს დასასვენებლად და უკვე წავიდაო. მივხვდი რომ ეს სიტუაცია ხელოვნურად იყო შექმნილი, რა გაეწყობოდა. იმ დამეს არ მიძინია, ლოგინში მოუსვენრად ვწრიალებდი. უცებ ერთმა აზრმა გამიელვა, სასწრაფოდ წამოგზავტი, ჩავიციე და ონის გარეუბნისაკენ დავეშვი. შუალამისას გავადგიძე დესპინე გრძე-

ლიშვილი და მდგომარეობა ავუსხენი. არც შეეყოყმანებულა — როლი დავუტო-
ვე, ვთხოვე მთელი ღამე ეკითხა და დილაადრიან რეპეტიციაზე მოსულიყო. შემ-
დეგ მთელ დასს დავუარე და გავაფრთხილე რეპეტიციაზე მოსულიყვნენ. მთე-
ლი დღე ვიმუშავეთ, მესამე დღეს თბილისისაკენ გავემგზავრეთ და გზაშიც გავ-
დიოდით რეპეტიციას. იმავე საღამოს ჩვენი გამოსვლა იყო დაგეგმილი. პატარა
დესპინე გრძელიშვილია არა თუ გვიხსნა, არამედ გვასახელა კიდეც და რესპუბ-
ლიკური ფესტივალის ლურჯატობაც მოგვაპოვევინა.

ამავე სეზონში განვახორციელეთ აქვსენტი ცაგარელის „ლეკის ქალი გულ-
ჯავარი“ და აზატ აბდულისის „მეცამეტე თავმჯდომარე“. ამ დადგმებში განსა-
კუთრებით კარგად შეასრულეს მთავარი როლები თენგიზ გამყრელიძემ და ნარ-
გიზ სხიერელმა.

1980 წელს საქართველოს სახალხო არტისტის საპატიო წოდება მომიანიჭეს.
ეს ჯილდო იმაზე მიუთითებდა, რომ ხელოვნებაში სწორი გზით მივიღოდი და
ჩემი გზა ვილაცამ დინახა, ვილაცას არ გამოჩნა. დიდი მადლობელი ვარ მათი,
ვისაც ღვაწლი მიუძღვის ჩემს გამხსნევებაში.

რეჟისორმა გიორგი ქავთარაძემ პიესის დასადგმელად ქუთაისის ლადო მეს-
ხიშვილის სახელობის თეატრში მიმიწვია. იმხანად იგი ამ თეატრის დირექტორი
და სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდათ. ეს ჩემთვის დიდი პატივი და დიდი
პასუხისმგებლობა იყო. სპექტაკლი უნდა დამედგა იქ, სადაც მოღვაწეობდნენ
ლადო მესხიშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, აკაკი ვასაძე, ვასილ ყუშიტაშვილი და
სხვ. სადაც ჯერ კიდევ თამაშობდნენ ჩემი ახალგაზრდობის საყვარელი მსახიო-
ბები: ვახტანგ მეგრელიშვილი, მარი გელაშვილი, შოთა პირველი, ქეთევან კოლ-
ხიძელი, თინათინ ლენიაშვილი, გრიგოლ ნაცვლიშვილი და სხვ. არ დამავიწყდებ-
და პირველი შეხვედრა დასის წევრებთან გოგი ქავთარაძის კაბინეტში, ისინი ტა-
შის გრილით შემხვდნენ და ერთხელ კიდევ ვიგრძენი ის დიდი პასუხისმგებლო-
ბა, რომელიც მეკისრებოდა. იმ დროისათვის ქუთაისის თეატრის სცენაზე გერ-
ცელ ბაზოვის „მუნჯები ალაპარაკდნენ“-ის პირველი დადგმის ორმოცდაათი
წელი სრულდებოდა და გადავწყვიტე აღმენიშნა ეს თარიღი. როლები გავანა-
წილე, პიესა დასთან წავეითებე და მუშაობას შევეუდქეთ. აღმოჩნდა, რომ მსა-
ხიობი შოთა პირველი, რომელიც მთავარ როლზე მყავდა გათვალისწინებული,
თეატრიდან წასული იყო. შინ ვეახელი და თეატრს დავუბრუნე. დაიწყო რეპე-
ტიციები, მაგიდასთან დიდხანს არ გვიმუშავია, ტექსტის შესწავლის შემდეგ პირ-
დაპირ მიზანსცენებზე გადავედი. მანამდე პროფესიონალ მსახიობებთან არ მი-
მუშავია და მათი ცეცხლი მათი კეთილშობილება და სიკეთე. მაშინ დავრწმუნდი,
რომ მსახიობი მეტად ფაქიზი არსებაა და მუდამ სურს სამუშაო ჰქონდეს. ოღონდ
საქმეს ნუ გამოუღვევ, ნუ გააზარმაცებ და არ გილატებს. ასეთები ბევრნი იყ-
ვნენ ქუთაისის სცენაზე და მეშინია მათი ჩამოთვლა, არავინ გამოჩინეს და უნე-
ბურად. გული არ დავწყვიტო. ისინი ყველანი კარგები იყვნენ და მათ ხშირად
ვიგონებ. არ დამავიწყდება ოთხი ახალგაზრდა, რომლებიც სადღაც ახლო-მახლო
მღეროდნენ და მათი წკრიალა ხმა და გიტარის ტბილი ჰანგები სასიამოვნოს
ხდიდა ჩვენს რეპეტიციებს. ყველაფერი ნორმალურად მიდიოდა, მაგრამ ერთ
დღეს გოგი ქავთარაძე თბილისში გამოიძახეს და სოხუმის თეატრის ხელმძღვა-
ნელად გადაიყვანეს. მთელი დასი წუხდა მის წასვლას. მე მოვუჩქარე და რაც

შეიძლებოდა სრული დატვირთვით ვმუშაობდი. სრული დატვირთვით-თქო ვამბობ. რადგანაც პროფესიონალურ თეატრში სრული დატვირთვა, ჩემს თეატრში სრულ თავისუფლებას უღრიდა. არასოდეს არ დამჭირებია იქ სამუშაო ტანსაცმლის ჩაცმა, მაშინ როდესაც ჩემს თეატრში რეპეტიციებზე ხშირად მუშის ტანსაცმლით ვიყავი, რადგან ყველაფერი შენი საკეთებელია და როდესაც ამ სპექტაკლს გამოეხოვები, მწვავედ ვანიციდი. პროფესიონალურ თეატრში ყველას თავისი საქმე აქვს და შენ არავინ გაუჭიხებს. ჩემს პარალელურად გერმანელი რეჟისორი ჰერმან ველდკინდი დგამდა პიესას, მაგრამ ენის უცოდინარობის გამო მასთან არავითარი ურთიერთობა არ მქონია.

პრემიერის დღეს ონის თეატრის თითქმის მთელი დასი ჩამოვიდა პრემიერაზე რაიონის მაშინდელი თავკაცის კოკი ბაქრაძის თაოსნობით. ქუთაისელ მაყურებელს ხომ ვერ დაითვლიდით, დაბაზი გაქედილი იყო. მე გამნათებლის ღიხურიდან ვნახე წარმოდგენა, თუმცა, იქაც ტევა არ იყო. სპექტაკლმა კარგად ჩაიარა, დაბაზიდან და ლოყებიდან მიხაკების წვიმა მოდიოდა. ვახტანგ მეგრელი-შვილმა მომნახა, ტაშის გრიალში სცენაზე შემავლო. მსახიობებს სათითაოდ მივეულოცე წარმატება. აბრამ ზონენაშვილი, რომლის წარმატებას ყველა ეჭვის თვალით უყურებდა (იგი არაპროფესიონალი, დასის მმართველი გახლდათ) მე მთავარ როლზე ავიყვანე. ხელში აიყვანეს და ჰაერში ისროდნენ. შესანიშნავად ითამაშეს ქანა ქეთევან კოლხიდელმა და ბ-ნმა შოთა პირველმა, მათ ღირსეულ პარტნიორობას უწევდნენ ჯემალ ჩხეიძე, ნესტან კვეციე, ზურაბ ძნელაძე და ნახიბროლა ნავროზაშვილი. არ დამავიწყდება მერაბ ჩიქოვანი, ვაჟა ოყროშიძე, ვაღერიან გვენცაძე, ანზორ ნიკოლიეშვილი, თენგიზ ჯავახიძე. ქალბატონები ნელი თოდუაძე, ნანი ყორყოლანი, ნინო ეჯიბია. ჩემს მიმართ დიდი ყურადღებისათვის მაღლობით მინდა მოვიხსენიო გურამ ლომთაძით და გივი ბერძენი. ჩვენი სპექტაკლის მიმართ დიდი ყურადღება გამოიჩინა ქუთაისის პრესამ და რადიომ, რაშიც დიდი წვლილი მიუძღვის ჟურნალისტსა და მსახიობს ნესტან კვეციესა და შესანიშნავ ადამიანსა და მსახიობს ერემო სვანაძეს.

ჩემი ქუთაისური პოლიგრაფი მინდა დავასრულო ერთი წარწერით, რომელიც ბ-ნმა შოთა პირველმა წააწერა ბუკლეტზე, რომელიც მე მისახივრებ: „...მინდა, რომ თქვენისთანა სათნო და დიდი ბუნების ადამიანები მომრავლდნენ თეატრში, მაშინ თეატრიდან წასვლაზე აღარ ვიფიქრებდი.“

გილოცავთ ჩემთან საზიარო გამარჯვებას ჩვენს თეატრში. დალოცვილი ყოფილიყოს თქვენი მომავალი.

თქვენ განუზომლად დიდი რამ გაუკეთეთ თქვენს საყვარელ მშობლიურ რაქსს და ამით მთელ ქართულ ხელოვნებას.

მუდამ თქვენი მოსიყვარულე და თაყვანისმცემელი

შოთა პირველი. 1982 წ. II.“

პოეტ აკადემიკოსის ირაკლი აბაშიძის ონში სტუმრობის აღსანიშნავად შეხვედრა მოგუწყვით. ბ-მა ირაკლიმ დიდი მაღლობა გამოთქვა ამ შეხვედრის გამო, რომელიც ნამდვილ ზეიმად იქცა. შეხვედრის ავტორი და მთავარი რეჟისორი მე გახლდით და სხვებთან ერთად გავიზიარე იმდღევანდელი სიხარული. რადგან სირცხვა პოეტზე ჩამოვარდა უნდა აღვნიშნო, რომ ჩვენი თეატრი მუდამ დიდ სიყვარულს იჩენდა პოეზიისადმი, ყოველი თეატრალური სეზონის დასაწყისში, ქარ-

თული თეატრის დღეს, 14 იანვარს პოეზიის საღამოთი ვიწყებდით. ბოლო წლებში აფიშის გაკერაც აღარ გვეკირდებოდა. პოეტებს იმ საღამოსათვის მთელ წელიწადს ვარჩევდით (ეგრეთ წოდებულ, შინდისფერ საღამოებს მთელი წლის განმავლობაში ვმართავდით). ამ საქმეში დიდად გვეხმარებოდა თენგიზ ბერიშვილი, რომელიც ჩვენი თეატრის წამყვანი მსახიობი და პოეზიის დიდი თაყვანისმცემელი იყო მთელი ოჯახით. გარდა ამისა, მე თვითონაც ვმართავდი პოეზიის საღამოებს სათაურით: „შენი ძუძუ მიწოვია“. ეს საღამოები ონსა და ამბროლაურში ვაგმართე და ორივეგან დიდი მოწონებაც დავიმსახურე. ამბროლაურელები სავან ზმირად მესმის — პოეზიის საღამო ერთხელაც გვიჩვენეო, მაგრამ მგონია... ვეღარ შევძლებ.

იმ დროისათვის მეტად აქტუალურ პიესად მივიჩნეე ალ. ჩხაიძის „მიწის ყვირილი“ და წარმოვადგინეთ კიდევ. პიესაში მშვენიერ დუეტს ქმნიდნენ ახლად დაქორწინებულები ვ. ბერუჩივი და ნ. კასრაძე. გამოირჩეოდნენ ახალგაზრდები რ. ბურდილაძე, ვ. ლობჯანიძე, ზ. ბურდილაძე, ვ. ჩიხრაძე და სხვ.

პრემიერა დიდი ენთუზიაზმით დაიწყო, მშვენივრად ახორციელებდნენ თავიანთ როლებს მსახიობებიც, მაგრამ შუა სპექტაკლისას რაიონის ერთ-ერთი თანამდებობის პირი უბოდინშობა ადგა და დემონსტრაციულად დატოვა დარბაზი... მსაყურებლის ეტიკეტს არ ვეხებები, ვიცი, რომ ეს ხდება ან გადაუდებელი ფიზიკური შეპირვებისას, ან ოჯახური მდგომარეობის გამო (რომლის თქმაც მოქმედების დამთავრებამდე მსაყურებლისათვის არა ეთიკურია) ანდა პიესაში გამოთქმული აზრის პროტესტის ნიშნად. უსიამოვნების გამომწვევ მიზეზებს ყოველთვის ჩემს თავში ვეძებ, ახლაც ასე მოხდა — მეგონა რაღაც დავაშავე. გავიდა წელიწადზე მეტი, იგივე პიროვნება მოდის ჩემთან და მეუბნება: — ცნობილია, რომ პიესებს შენი გემოვნებით არჩევს, მაგრამ ზოგჯერ ჩვენც უნდა დაგვიჭერო, საჭიროა სცენაზე ის დაიდგას, რაც ხალხს მოსწონსო. პიესის სათაურს გავხედე და ჰოი, საკვირველება!

— ეს ის პიესა გახლავთ, ამ ერთი წლის წინათ რომ დავდგი, რომლის დროსაც შუა სპექტაკლზე წარმოდგენა მიატოვეთ და შემდეგი წარმოდგენებიც აღარ გინახავთ-მეთქი. მე მგონია, კომენტარი ზედმეტია.

ალ. ჩხაიძის მეორე პიესა „დიდი ზარი“ იღბლიანი გამოდგა. მსაყურებელმა რბი შეიყვარა. ახალგაზრდა მასწავლებლის როლი ფიქრია ჩიხრაძისთვის დაწერილი გეგონებოდათ. ისე მოერგო ერთმანეთს ახალბედა მსახიობისა და მისი გმირის ხასიათები. პირველი როლი პირველი გამარჯვება იყო დებიუტანტისა, ასევე ძლიერი, თითქმის პროფესიონალიზმამდე ამაღლებული გახლდათ რუსულად ბურდილაძის მასწავლებელი. თვითონ პედაგოგმა, ლამარა გიორგაშვილმა თავისი პროფესიის ღრმა ცოდნა გამოამჟღავნა პედაგოგის როლის შესრულებისას. ბაკურ ჯაფარიძემ შინაგანი სიმართლით განასახიერა უსამართლობის მსხვერპლის, დაუმორჩილებელი ბეჟან ირემიძის რთული ფსიქოლოგიური სახე. ეს წარმოდგენა რაიონის თითქმის ყველა სოფელში ვაჩვენეთ.

იმ წელს ორმოცი წელი შესრულდა აქვსენტის ცაგარელის „ციმბირელის“ ჩვენეული დადგმიდან და ასი წელი ამ პიესის დაწერიდან. ამ თარიღის აღსანიშნავად სპექტაკლი ხელახლა მოვაშაადეთ. ძველი მონაწილეებიდან მხოლოდ მე ვთამაშობდი. თბილისიდან მოვიწვიეთ მაშინდელი დადგმის მონაწილენი და ეს

დღე აღვნიშნეთ. ტკბილად გავიხსენეთ ბავშვობის წლები. გულსტკივილთ მოვიგონეთ აწ გარდაცვლილი მონაწილე სამსონ (გუგუშა) იარაღივი. სიგელებით დავაჯილდოვეთ პირველი წარმოდგენის მონაწილენი და მგონი, მაყურებელსაც სიამოვნება მივანიჭეთ.

ამავე წელს გადაწყდა ფილმი გადაღებულყო ჩემს შესახებ. უფრო ადრე ტელევიზიაში საკმაოდ შთაბეჭდილი სიუჟეტი გაკეთდა „ჩვენი ლაშქარი“-ს რუმბრიკით „გიგა ჯაფარიძე“, რომლის სცენარის ავტორი ვაჟა ბრეგვაძე იყო. მან დიდი სიყვარული და სიბოროტე გამოამყვანა, ასევე დიდი სიყვარულით მოამზადა ფილმ-გადაცემა რეჟისორმა ნანა აფაქიძემ. გადაცემაში ნაჩვენები იყო ფრაგმენტები ჩემი იმდროინდელი დადგმიდან „ხიზლი წუხილისა“. სპექტაკლის მსვლელობა, მაყურებელთა ოვაციები, შთაბეჭდილებები, რეპეტიციები და სხვ. ფილმს, რომლის გადაღება თბილისის სატელევიზიო ფილმების სტუდიამ განიზრახა „სახალხო არტისტი“ ეწოდა. დამდგმელ რეჟისორად უკვე საკმაოდ ცნობილი ხელოვანი ლერი სიხარულიძე მოგვევლინა, ოპერატორი თამაზ ბიჭიკაივი, რეჟისორის ასისტენტად დოდო ჩალაძე იყო (რომელიც ჩემი თანამემამულე აღმოჩნდა და შემდეგში ჩემი დიდი მეგობარი შეიქმნა). ფილმის დირექტორი ნანა გოგიშვილი გახლდათ და თუ არა ვცდები, მისი დირექტორობა ამ ფილმით დაიწყო. ფილმში ჩართული თეატრალური სანახაობის სცენარის სახელდახელო ვარიანტის შექმნა მე დამავალეს, რაც უმოკლეს დროში შევასრულე. (ამ სცენარმა დიდი შეფასება დაიმსახურა და ლაურეატის მედლებითაც დაგვაჯილდოვეს სანახაობაში მონაწილეთა მთელი შემადგენლობა). ფილმი „სახალხო არტისტი“ იყო ფილმი ჩვენს საერთო სატიყვარზე. იგი მაყურებელშიც ასე აღიქვა. მასში დომინირებდა სოფლების დაცარიელების, სკოლების შემცირების და ერის „გაბერწების“ პრობლემები. ნაჩვენები იყო ხელოვანი, რომელიც ებრძვის ამ ტკივილებს. მაგრამ... მიუხედავად იმისა, რომ მან ერთხელ კიდევ დაარისხა განგაშის ზარი, საზოგადოება მას აღარ უსმენს, სხვა უფრო მსუბუქი საქმეებითაა დაკავებული, ადამიანებს მისი ქადაგება ყბედობად ესმით და მას ზურგს აქცევენ. მაგრამ მასთან არის მომავალი, ახალგაზრდობა მკიდრო რკალად ერტყმის მოხუცს და თითქმის გვერა, რომ „სიმართლის ნერგი იხარებს“. რეჟისორმა და მთელმა კოლექტივმა დიდი ამაგი დამდო პირადად მე და ჩემს თაყვანისმცემლებს. დიდი პატივი დამდო რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ, რომელსაც უშუალოდ და სიყვარულით მიჰყავდა ფილმის ტექსტი. „შენ, ჩემო გიგა, ქართული თეატრის ვაჟა-ფშაველა ხარო“ მეტყოდა ხოლმე წასახალისებლად. კონსტანტინე გამსახურდიას უთქვამს: „ქება ის ნებვია, რომელიც ყოველგვარ მცენარეს ახარებს“. მე ძალიან კარგად ვიცი ისეთ მწვერვალს არ წარმოვადგენ, რომლისკენაც ყოველ დილით აქვს თვალი ხალხს მიპყრობილი და მზის ამოსვლას ელოდება. მე ერთი ბატარა მწვერვამახებელი ქვა ვარ, რომელსაც ვეხს თუ წამოკრავ ტკივილს იგრძნობ, შეიძლება შეჩერდეს და ერთი წამით ყურადღება მიაქციო.

ფილმის ჩვენება თბილისის კინოს სახლში შედგა. არასოდეს დამავიწყდება რეჟისორ ლერი სიხარულიძის გულთბილი სიტყვა, ოთარ კობერიძის ამდღევებული გამოსვლა, ნოდარ გურაბანიძის გულითადი მოლოცვა და დოდო ჩალაძის სიბოთითი აღსასეგ წერილი ვაზ. „კომუნისტში“.

ცალკე მინდა შეგჩერდეს ციცი გობეჯიშვილის პიროვნებაზე, როდესაც ჩვენი

თეატრის ბიოგრაფიას თვალს გადაავლებ იფიქრებ, რომ ჩვენი თეატრი მაშინ აღმოცენდა, როდესაც თავისი ქვეყნისთვის ეს თავდადებული ქალი მოგვევლინა. ადგილობრივ პრესაში, სიმართლედ ვითხრათ, არც მანამდე ვგაკლდა ქომოგები და წამქეზებლები (ამაზე ქვემოთ) მაგრამ მის ხელში ყოველი კულტურული მოვლენა აღუნუსხავი არ რჩებოდა. იგი თეატრალი არ იყო, ლიტერატორი ვახლდათ, მაგრამ მისი ყოველი სტრიქონი ჩვენი თეატრის შესახებ დიდი სიმართლით იყო განსჯვალული, იგი იზიარებდა თეატრის ჭირსა და სიხარულს, თან ვგახლდა გასტროლებზე რუსეთში, ბალტიისპირეთსა და ბულგარეთში, როგორც შემდგომში ვაგივეთ, თურმე დიდ წინააღმდეგობებსაც აწყდებოდა ზოგიერთი ხელმძღვანელისაგან ჩვენი ესოდენ „განდიდებისათვის“, მოკლე ინფორმაციებს დასჯერდით — მოძღვრავდნენ, ის კი ჯიუტად ემსახურებოდა ერთხელ არჩეულ გზას. ონის თეატრი მუდამ ვალში იქნება ციცი გობეჯიშვილის წინაშე, მან თავისი საქმიანობით დაგვანახა თუ როგორ უნდა უყვარდეს ჟურნალისტს ყველაფერი, რაც მის ქვეყანას აამაღლებს და ასახელებს. ფილმის გახსენებასთან ერთად ვაგისხენე ამ ქვეყნიდან უდროოდ წასული ეს შესანიშნავი ქალიშვილი. ამ ფილმის მიმართაც მას თავისი ორიგინალური აზრი ჰქონდა, რომელიც ონის რაიონულ ვაზეთ „განთიადში“ გამოაქვეყნა სათაურით „ისტყვა, სახლხო არ-ტისტზე“.

ვალენტინ კატაევის „პოლიკის შვილობილი“ კარგად გამახსენდება: ამ სპექტაკლში პატარა გიგა ჯაფარიძემ წამყვანი როლი ითამაშა, მისი სურათი რესპუბლიკურ ვაზეთში დაიბეჭდა და მთელი ოჯახი ვაგვანახარ.

ვსარგებლობ შემთხვევით — და წარმატებები მინდა ვუსურვო იმ ახალგაზრდებს, ვისაც თეატრის სიყვარული ჩემმა თეატრმა და თეატრალურმა სტუდიამ ჩაუნერგა და ამ ტკბილ-მწარე სპეციალობას აზიარა: ნანა ჯაფარიძე, ბესიკ ხიდუშელი, იური გეწაძე, ნუკრი გამყრელიძე, თენგიზ ჩაგელიშვილი, ნუგზარ ხიდუშელი, მერაბ ჯაფარიძე, გელა ისიანი, სოფიკო ვუგუშაშვილი, ნინო შარაბიძე, ლევან შერაზიდიშვილი, ვია ჯაფარიძე, ხელოვნების პროფესიონალი მუშაკი ვახდა იზოლდა ნიავაძე. ბევრი ჩემი თანამოაზრე და მოწაფე ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მოღვაწეობენ, მათი ჩამოთვლა შორს ვაგვიყვანს.

ამავე სეზონში წარმოვადგინეთ აკაკი დვავის „გულო ჩადექ“ და ალექსანდრე ჩხაიძის „პერსონალური საქმე“. ამ უკანასკნელმა ვანსაკუთრებით დიდი სიხარული მოგვიტანა. იგი ორიგინალური ვადაწყვეტილი ვამოიარჩეოდა და დიდი წარმატება ხვდა ადგილობრივ ვაყურებელთა შორის. პიესის ნახევარი თითქმის რუსულად მიმდინარეობდა და ვადავწყვეტეთ მისი სავასტროლოდ ვატანა საქართველოს სახლვრებს ვარეთ. ეს ჩვენი პირველი სპექტაკლი იყო რესპუბლიკის ფარგლებს მიღმა ქ. გეორგიევსკში. მაშინ გეორგიევსკის ტრაქტატის საიუბილეო დღეები იყო და სპექტაკლმა დიდ წარმატებას მიიღწია. ვაყურებელმა მიიწონა ჩვენი მსახიობების თამაში და მქუხარე ტაშით ვაგვაჯილდოვა. კულტურის მუშაკებმა ვულწრფელად მოგვილოცეს, ხოლო კულტურის ვანყოფილების ვამგემ ტ. ხაჩიდავიდოვამ სამახსოვრო ვილდეები — მთავრობის საპატიო დიპლომი, ქალაქის ვაკეტი და დიდი სამახსოვრო მედალი ვადმოგვცა. ადგილობრივმა ვაზეთმა „პარადამ“ მედალი შეფასება მისცა ჩვენს ნაშუშევარს და ვანსაკუთრებით კარგად მოიხსენია მსახიობები მურმან ვაგაშელი, მიხეილ შიმშილაშვილი, აველი

ციხისელი, ზურაბ ბურდილაძე, ვალერიან ჩიხრაძე და სხვებში.

გეორგიევსკიში წასვლისა და უკან დაბრუნებისას დაცემით დარიალის ხეობის მკაცრი სილამაზით, საქართველოში დაბრუნებულებს, ჩვენი ტურფა მხარე უფრო ლამაზი მოგვეჩვენა.

წინ უნარმაზარი სამუშაო გველოდა — შექსპირის „მეფე ლირი“. ნუ გაგვიცინება მკითხველო, სახალხო თეატრის შეზღუდულ პირობებში ძნელია იფიქრო მსოფლიო კლასიკის ასეთ რთულ ნაწარმოებზე, მაგრამ მოახლოებული სამოცი წელი იმაზე მიმანიშნებდა, რომ ან ახლა ან არასოდეს და მეც გადაწყვიტე. ამ გადაწყვეტილების განხორციელებას მაქვსებდა დასის იმდროინდელი შემადგენლობაც, მათი შესაძლებლობა, დიდი ენთუზიაზმი და არც შევმცდარვარ. პირველივე შეკრებაზე გამოქვამენდა მათი ერთიანობა და სურვილი თეატრისა და მაცურებლებისათვის რაიმე მნიშვნელოვანი გაეკეთებინათ. სახალხო თეატრში მსახიობს როცა დააკავენ, ზოგიერთი გეკითხება რამდენ ხანს იქნება დაკავებული. ამ შეკრებისას მსახიობებს განვუცხადე, რომ პიესაზე ვიმუშავებდით იმდენ ხანს, რამდენიც საჭირო იქნებოდა. დასში ამ განცხადებაზე პრეტენზიები არ ყოფილა და ამან საშუალება მოგვცა ნორმალურად გვემუშავა. ტექსტზე თითქმის ერთი თვე ვიმუშავეთ, ადრე ამის საშუალება არასოდეს არ გვექონია (სამაგიეროდ, ხელოვნების ოსტატების მიერ აღინიშნა ჩვენი მშვენიერი მეტყველება და მაჩაბლისეული ქართულის კარგი ფლობა). მხატვარი იყო თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული ქეთევან ჯაფარიძე. მან დიდი გულმოდგინებით იმუშავა და მეტად რთულ საშემსრულებლო პირობებში შექმნა სპექტაკლის შესატყვისი მონუმენტალური მხატვრობის და იშვიათი კოსტიუმების ესკიზები, რომლებიც თვითონვე განახორციელა. მუსიკა ბახის, გუნოს, შოსტაკოვიჩის ნაწარმოებებიდან შევარჩიეთ და პორტარტურ მაგნიტოფონზე ჩაეწერეთ. რეპეტიციებს თვენახევარი მოვანდომეთ და გენერალური რეპეტიციაც დაენიშნეთ. რეპეტიციაზე თეატრის ცნობილი კრიტიკოსი, ბ-ნი ნოდარ გურაბანიძე მოვიწვიეთ და მისი შენიშვნები გავითვალისწინეთ. პრემიერა შედგა, ონელმა მაცურებელმა სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა. ადგილობრივ გაზეთში დაიბეჭდა ციცი გობეჯიშვილის ვრცელი რეცენზია. მოვიყვან ნაწყვეტს: „ონის სახალხო თეატრის წარმატება ჩვენს რაიონში უკვე არავის უკვირს... ჩვენი განებიერებული მაცურებლისათვის არც კლასიკური პიესების განხორციელებაა უცხო და როცა ერთი კვირის წინ ქალაქის ქუჩებში გაჩნდა აფიშა „მეფე ლირი“ ყველა გოცემის გარეშე მოეშადა დიდი თეატრალური ზეიმის შესახვედრად. გამართლდა იმედი და მოლოდინი. ჩვენმა სახალხო თეატრმა დიდ ხელოვნებას აზიარა მაცურებელი. აჩვენა სპექტაკლი ამ სიტყვის ჰუმარატი ვაგებით... იმ დღეებში „მეფე ლირით“ ცოცხლობდა ქალაქი. სალაპარაკოდ იქცა ახალი სპექტაკლი. ჯერაც არ დამცხრალა ოვაცია, ვაკვირვება, დიდი სიხარული. სპექტაკლი საშუალოდ დამკვიდრდა ხალხის მეხსიერებაში, თეატრის ისტორიაში, როგორც ერთ-ერთი საუკეთესო, შთამბეჭდავი, ძლიერი. ონის სახალხო თეატრში დადგმული უკვდავი ქმნილება შექსპირისეული სულით მოვიდა... ეს იყო მონოლითური, გრანდიოზული სპექტაკლი, რომელიც გასცილდა სახალხო თეატრის ფარგლებს და პრეტენზია განაცხადა უფრო დიდი სიმაღლეებისაკენ. წარმოდგენის ყველა მონაწილე ჩვეულ დონესთან შედარებით გაცილებით ძლიერი და შთამბეჭდავი იყო... აღსანიშნავია

გონერლას (ნაირა გორდენიანი) შემსრულებლის ისტატობა, მტვიცე, ძლიერბ, ხმალრიანი ნაბიჯებით, გაქვავებული, გამეხებული პოზით იქცეეს ის ყურადღებას. მისი სამოსი შავია და სულის შესატყვისი... რეგენა (თამთა ჯაფარიძე) ოღნავ რბილია და ცოტაოდენი ადამიანური სითბოს მქონე. ორიგინალურად დამაჯერებლად ხსნის ხასიათს და მაყურებლამდე მიიქვს სახე უსახო არსებების... სათნოა, ნაზი, პაეროვანი უმცროსი ასული მეფისა, კორდელა (ქეთევან ჯაფარიძე). იგი თეთრია, სპეტაკი და უმანკო. სპექტაკლში მისი გამოჩენა ამალელებელია... საუკეთესოა ზურაბ ბურდილაძის გიჟი თომა. იგი ალბათ, ერთ-ერთ საუკეთესო როლად დამკვიდრდება სახალხო თეატრის ისტორიაში. ლერი ბურდილაძის (გრაფი კენტი), ნესტორ დუშუაშვილის (ოსვალდი), აველ ცხისელის (გლოსტრი), ვაჟა ლოჯანიძის (ალბანი), ვალიკო ჩიხრაძის (კორნელი), ლევან შიმშილაშვილის (ედმუნდი), ავთანდილ ჩაგელიშვილის (ახნაური), დათო ჯაფარიძის (საფრანგეთის მეფე), ტრისტან გუგუშაშვილის (ბურგუნდიის მთავარი), ელიზა ჩიკვილაძის (მასხარა) თამაშში იშვიათად გრძნობ, რომ როლების შემსრულებლები არიან და ჰირს მათ კვლავ სცენის მოყვარულნი უწოდო. ...„მეფე ლირი“ ონის სახალხო თეატრის ბოლოდროინდელი ნამუშევრების გვირგვინია“. რეცენზიაში გამოტოვებულ ადგილები უმთავრესად მთავარი როლის შემსრულებელს ეხება, რისგანაც თავს ვიკავებ გასაგები მიზეზების გამო.

ამ დადგმას დიდი წარმატება ხვდა თეატრალურ ქუთაისში. სპექტაკლს მესხიშვილის თეატრის თითქმის მთელი დასი დაესწრო. ჩემთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ მსახიობები, რომლებიც ადრე იმედარევილის გვერდით პეისის პერსონაჟებს ანსახიერებდნენ, სცენაზე ამოიჭრნენ და წარმატება მოგვილოცეს, გულწრფელად გაგვაძახნევეს და თბილისისაკენ გზა დაგვილოცეს. თოთხმეტ ნოემბერს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრის სცენაზე შედგა ონის სახალხო თეატრის „მეფე ლირის“ წარმოდგენა — ეს დღე თეატრისათვის დაუვიწყარია.

სპექტაკლს უამრავი ხალხი მოაწყდა, თეატრი ვერ დაიტევდა დადგმაზე დასწრების ყველა მსურველს. კულისებში ბ-ნი დოდო ალექსიძე შემობრძანდა — „ხომ არ ღელავთ?“ მკითხა მან. — „რაღა დროს ღელავა, ბატონო დოდო, ღელვა მაშინ არის საჭირო, როცა „მეფე ლირის“ დადგმას გადაწყვეტ, თორემ ახლა ღელვა რას მიშველის, როდესაც უფსკრულის პირას ვდგევარ-მეთქი“, — ვუპასუხე.

სპექტაკლი დაიწყო. პირველი ნაბიჯები, მაყურებლის პირველი შეხვედრა, პირველი ოვაცია. ტელევიზიაში წინადადება მოგვცა, თუ სპექტაკლს ჩვენი სინათლით არ გადაგვადებინებთ ფიქსირებას ვერ მოვახდენთო. მეტი რა გზა იყო, განათებაზე უარი ვთქვი. და მაინც უმჯობესია პრესას მოვუხმინოთ. ვაზ. „თბილისი“ თავის თხუთმეტი ნომბრის ნომერში წერდა: „...პატარა სასწაული მოხდა. სპექტაკლი დამთავრდა. ხალხი კი არ იშლებოდა, დიდხანს არ ცხრებოდა ტაში, დიდხანს არ უშვებდნენ სცენიდან მსახიობებს... მამულიშვილი, უპირველეს ყოვლისა, თავის მამულს სჭირდება, ხოლო კაცურმა კაცმა ის კი არ უნდა ირჩიოს, რაც მას როგორც პიროვნებას რგებს და განადიდებს, არამედ რაც მამულს უფრო მოუხდება... აი, ამის დასტური გახლდათ ის ტაში და ყვავილების ზღვა, რამაც გუშინ საღამოს აავსო მარჯანიშვილის თეატრი“.

წინო რამიშვილი

ცეკვა სიცოცხლეს

(წინო რამიშვილი)

— თუ შეიძლება რამდენიმე სიტყვა თქვენი ბავშვობის შესახებ...

— დავიბადე 1910 წელს, ქალაქ ბაქოში. მამა მშენებელი იყო, დედა — დიასახლისი. იგი გვზრდიდა ბავშვებს. დედაჩემის მდგომარეობა ძალიან მძიმე იყო, რადგან მამაჩემი, როგორც ყოფილი ძენშევიკი, თითქმის სულ გადასახლებაში იყო. აქედან გამომდინარე, რთული ცხოვრება გვქონდა.

— როდის გადაწყვიტეთ თქვენი ცხოვრება ცეკვისთვის დაგეგმვით?

— რაც ჩემი თავი მახსოვს, ბავშვობიდან, სულ ვცეკვავდი. როგორც ჩახს, ღვთისაგან ძქონდა მომადლებული ეს ხიჭი. დედას შეუმჩნეველი არ დარჩენია ჩემი მისწრაფება — შიმბარა საბალეტო სტუდიაში, რომელსაც წარსულში ცნობილი მოცეკვავე იტალიელი მარია პერინი ხელმძღვანელობდა. მას დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული ბალეტის წინაშე. მისი მოსწავლე იყო მსოფლიოში აღიარებული მოცეკვავე ვახტანგ ჭაბუკიანი. ეს იყო ბუმბერაზი ხელოვანი, დიდი მოვლენა საბალეტო ხელოვნებაში; ასევე — ელენე ჩიკვაძე. იგი თბილისში მუშაობდა, მერე მოსკოვში, დიდ თეატრში გამოდიოდა; მისი მოსწავლე იყო არაჩვეულებრივი მოცეკვავე მარია ბაუერი, რომელმაც ბალეტის მრავალი სოლისტი აღზარდა.

ოჯახში ძალიან გვიჭირდა, არ გვქონდა საშუალება გადაგვეხადა სწავლის საფასური. ამის გამო, იძულებული ვიყავი სწავლა მიმეტოვებინა. მაგრამ მარია პერინი მოვიდა ჩვენთან სახლში და დედას უთხრა, რომ ანაზღაურების გარეშე შემძლო გაშევრძელებინა სწავლა. ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა და დიდი მონდომებით განვაგრძე სწავლა.

— თქვენი პირველი ნაბიჯები ქართულ სცენაზე...

— საბალეტო სტუდიის დამთავრების შემდეგ, 1927 წელს გამანაწილეს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, სოლისტად. ოპერაში დამხვდა ილიკო სუხიშვილი. იგი მუშაობდა როგორც სოლისტი და ასევე ქარ-

ხულ ოპერებში ცეკვების დამდგმელი. პირველად ილი-
 კომ ოპერა „დაისში“ დადგა ცეკვა „მასიური ხევსურუ-
 ლი“. შემდეგ ილიკომ შემომთავაზა გაგვეკეთებინა ცალ-
 კე ნომერი და ჩვენ ორივე ქართულ ჩონაში ვასრულებ-
 დით ცეკვას.

აღნიშნული ნომრით ესტრადაზე გამოვედით რო-
 გორც საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში, ასევე ყოფი-
 ლი საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა რესპუბლიკაში.
 ჩვენ ცეკვას მაყურებელი ყველგან აღტაცებით უკრავდა
 ტაშს და დიდი წარმატება გვქონდა.

შემდეგ წლებში შეიქმნა ქართული ჯაზი, რომლის
 ხელმძღვანელი იყო მაშინ სრულიად ახალგაზრდა კომ-
 პოზიტორი გუგული თორაძე. ამ ჯაზში, ქართული ელ-
 ფერი რომ მისცემოდა, მოღვაწეობდნენ ცნობილი მომ-
 ლერლები ნალია ხარაძე, ბათუ კრავეიშვილი, მე და ილი-
 კოც მიგვიწვიეს. სხვათა შორის, ამ ჯაზთან ერთად ბევ-
 რი ვიმოგზაურეთ და ყველგან წარმატება გვქონდა.

ილიკოსთან ერთად მუშაობა გადაიზარდა სხვა გრძ-
 ნობაში. მალე ჩვენ შევეუღლდით და ორმოცდაათი წელი
 ერთად გავატარეთ.

— როდის დაიბადა იდეა ანსამბლის შექმნისა?

— ილიკოს დიდი სურვილი იყო შეექმნა ქართული
 ანსამბლი. ამაზე დიდხანს ოცნებობდა, მაგრამ ომი იყო.
 მოგეხსენებათ, როგორი რთული პერიოდი განვლო ჩვე-
 ნმა ხალხმა. ანსამბლის შექმნა ამ პერიოდში ძნელი იყო,
 მაგრამ გამოჩნდნენ ნამდვილი ენთუზიასტები, თავის საქ-
 მეზე უსაზღვროდ შეყვარებული ადამიანები, რომლებიც
 უხელფასოდ მუშაობდნენ. ასე ასრულდა ილიკოს ოც-
 ნება. არაფერი არ გვქონდა, დოლიც კი, მის მაგივრობას
 სკამი გვიწვავდა და მასზე უკრავდნენ. ასე შეიქმნა ჩვენი
 ანსამბლი, რომლის 50 წლის იუბილე სულ ახლახან ვი-
 ზეიმეთ. თუ არა ილიკო, ეს ანსამბლი არ იქნებოდა, მას
 დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული ქორეოგრაფიის გან-
 ვითარების საქმეში.

— როგორ იქმნებოდა თქვენი ცეკვები ესტრადაზე,
 ანსამბლში? თქვენ გადმოსცემთ ქართულ ფოლკლორს
 მოძრაობაში, პლასტიკაში. მე მგონია, ცეკვების ეროვნუ-
 ლობის ნიშანი სწორედ ამაშია.

— გავიხსენოთ ოცდაათი წლის წინანდელი ცეკვები
 და შევადაროთ დღევანდელს. მათ შორის დიდი განსხ-
 ვავებაა. ცეკვების ნახაზები ტექნიკურად გაიზარდა. გახ-
 და უფრო რთული, მაგრამ რაც არ უნდა გავაკეთოთ

ჩვენ, ახალი ცეკვა იქნება ის თუ მოდერნისტული, არავითარ შემთხვევაში ქართულ ფესვებს არ უნდა მოვცილდეთ. ზოგიერთს არ სჯეროდა, რომ მთელი ორი საათის განმავლობაში შეიძლებოდა ქართული ცეკვების ყურება, მაგრამ რამდენადაც მრავალფეროვანია საქართველოს ბუნება, მთები, შავი ზღვის სანაპირო, გაშლილი ალაზნის ველი და სხვა, აი, ამ ბუნების მრავალფეროვნებამ მოგვცა მრავალფეროვანი ცეკვები. ბუნება, რელიგია ხომ ქმნის ადამიანის ხასიათს. მე მგონი, მსოფლიოში არ არსებობს ისეთი მრავალფეროვანი ცეკვები, როგორიც ქართულია. ავიღოთ ესპანური, ან იტალიური ცეკვები. არაჩვეულებრივია, მაგრამ მაინც ერთი ან ორი ცეკვა თუ იქნება ერთმანეთისაგან განსხვავებული. უნდა გითხრათ, რომ ევროპის ქვეყნებში ხალხურ ცეკვებს დიდი გასაქანი არა აქვს და არც პატრონი ჰყავს. არ ვიცი, რით არის გამოწვეული. ვგონებ, სიმციროს გამო.

— როგორ შეიქმნა თქვენი „ჯეირანი“ ან სხვა ცეკვები?

— „ჯეირანი“ არ არის ქართული ცეკვა. იგი აღმოსავლურია. ყველა რეგიონის ცეკვები ხომ არის წმინდა თბილისური ფოლკლორი, მაგალითად, ცეკვა „კინტაური“. იგი ქალაქური ცეკვაა. ზოგჯერ გვედავებიათ, რომ ეს ცეკვა მოგონილია. არ არის მოგონილი. ჩემს ახალგაზრდობაში თბილისის ქუჩებში დადიოდნენ კინტაები თავზე თაბახით და ჰყიდდნენ ხილს და სხვა სანოვარებს. ისინი გაჰყვიროდნენ „გრუში, დული“. ეს ხომ მოგონილი არ არის, ეს ხომ სინამდვილეა, ისინი ხომ არსებობდნენ. გამოგონილი შეიძლება იყოს სცენაზე ცეკვის ნახაზი, ილეთების ერთნაირად შესრულება, სინქრონულობა.

ერთადერთი ცეკვა, რომლის გადაკეთება ან რაიმეს შეცვლა არ შეიძლება, არის ცეკვა „ქართული“, რომელსაც ძველად „ლეკურს“ ეძახდნენ. თუ დავაკვირდებით ჩრდილო კავკასიის ცეკვებს, არც ერთ რეგიონს „ქართულის“ მსგავსი ცეკვა არა აქვს. მე მგონი, ეს გამოწვეულია იმით, რომ რუსები ჩრდილო კავკასიის ცეკვებს „ლეზინკას“ უწოდებენ. ალბათ, აქედან შემოვიდა ჩვენთან სიტყვა „ლეკური“. იგი არ არის ქართული სიტყვა, ჩვენი ცეკვა კი წმინდა ქართულია.

შეიძლება ბევრმა არც იცის, რომ ამ ორმოცდაათი წლის წინათ ილიკომ დაარქვა ცეკვა „ლეკურს“ „ქართული“.

— რა არის თქვენთვის ცეკვა?

— ცეკვა ჩემთვის ყველაფერია. მთელი ცხოვრებაა, მთელი სიცოცხლეა, დიდი სიამოვნებაა. რასაკვირველია, პიოველ რიგში, ჩემთვის მთავარია ჩემი ოჯახი, ჩემი შვილი, შეძღვე ჩემი პროფესია. საკმაოდ დიდხანს ვმოდგავეობ ქორეოგრაფიაში, ხანდახან ჩემს თავზე ვამბობ, რომ შემორჩენილი დინოზავრი ვარ-მეთქი.

— როგორ მუშაობთ ანსამბლის წევრებთან?

— დიდი სიყვარული და პატივისცემა მაქვს როგორც ცეკვის, ისე სოლისტების მიმართ. დიდი მხიშვნელობა აქვს მოცეკვავისათვის ბუნებით, ღვთით მომადლებულ ხიჭს. იღეთი შეიძლება შეასწავლო ყველას, ზოგნი ჩქარა აითვისებენ, ზოგნი უფრო გვიან. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ ადამიანი უნდა გრძნობდეს ცეკვას, თითოეულ იღეთს, ის გულიდან უხდა მოდიოდეს და რასაკვირველია, ძეც არაფერს ვიშურებ იმისათვის, რომ სოლისტებს თითოეული ცეკვა შევასწავლო მაღალ დონეზე. ამას უდიდესი შრომა სჭირდება, რომლის გარეშე სცენაზე ცეკვა წარმოუდგებელია. მოცეკვავის ხიჭი, შრომისუნარიანობა, დიდი სიყვარული პროფესიისადმი, ცეკვისადმი, აი ეს არის მთლიანი ჰარმონია, რაც საჭიროა თითოეული მათგანისათვის.

— ილიკო სუხიშვილი, როგორც ანსამბლის ერთ-ერთი დამაარსებელი და ხელმძღვანელი...

— ილიკო იყო არაჩვეულებრივი ადამიანი, გულკეთილობის განსახიერება. ის დიდი ნიჭით იყო დაჯილდოებული, როგორც ქორეოგრაფი და როგორც ანსამბლის ხელმძღვანელი, ის იყო ნამდვილი იმპრესარიო. მოგზაურობისას ყოფილა შემთხვევები, როცა გამოცდილი იმპრესარიოები მის აზრს იზიარებდნენ და ითვალისწინებდნენ. ჩვენ მხოლოდ შემოქმედებით საკითხებზე ვკამათობდით, მაგრამ ბოლოს, ლოგიკურ დასკვნამდე მივდიოდით. ჩვენმა ერთიანობამ და სიმტკიცემ მოიყვანა ანსამბლი დღემდე.

— თქვენ მრავალი ქვეყანა მოიარეთ, გამოსულხართ მსოფლიოს საუკეთესო თეატრების სცენებზე. რომელი დაგამახსოვრდათ ყველაზე მეტად და რატომ, თქვენი პირველი გასტროლები?

— ჩვენი ანსამბლის პირველი გასვლა იყო 1948 წელს ფინეთში. როგორც მიღებული იყო გამგზავრების წინ სამინისტროში მიგვიწვიეს, დაგვარიგეს და გაგვაფრ-

თხილეს ფინელები ცივი ხალხია და შეიძლება ნაკლები ტაშით ღაგაჯილდოვონ, ამის გამო ვუღს ხუ გაიტყვითო, კონცერტი დიდ საგამოფენო დარბაზში „ნესუსხარში“ გვექონდა, სადაც დაახლოებით სამი ათასამდე, შეიძლება ძეტიც, მაყურებელი ეტეოდა. ცეკვის დროს ტაშისგან ლაძის ჭერი ჩამოიხგრა. შემდეგ რუმინეთში გავემგზავრეთ. იქაც ძალიან დიდი წარმატება გვექონდა. მათ ტემპერამენტულ ცეკვებთან ახლოა ჩვენი ეროვნული ცეკვები.

ჩვენი ცეკვები ყველგან მოსწონთ, სადაც კი ვმოგზაურობთ. ეს არ არის ჩემი და ილიკოს დამსახურება. ეს ყველაფერი ჩვენმა წინაპრებმა შექმნეს, ხოლო ჩვენ ფოლკლორული მასალა შევადგოვეთ, გადავიტანეთ პლასტიკაში და განვაფითარეთ.

— ანსამბლის წარმატებაში დიდი წვლილი მიუძღვის შესანიშნავ მხატვარს სოლიკო ვირსალაძეს, რომელიც წლების მანძილზე თქვენს გვერდით მოღვაწეობდა...

— იგი სამოცი წლის მანძილზე ჩვენი მეგობარი იყო. არაჩვეულებრივი, ძალიან საინტერესო, განათლებული, ენამოსწრებული, დიდი გემოვნების მხატვარი. მასთან საუბარი იყო უდიდესი სიამოვნება. მრავალ საგანგებო წერილსა და საიუბილეო სიტყვაში მე სოლიკო ვირსალაძე დავასახელე ილიკოსთან ერთად, როგორც ჩვენი ანსამბლის შემქმნელი.

იგი წლების მანძილზე დიდ თეატრში მოღვაწეობდა. სოლიკო მრავალი საინტერესო სპექტაკლის მხატვარი იყო, რომლებიც მთელ მსოფლიოში პოპულარულია, სოლიკო ვირსალაძე უდიდესი მხატვარი იყო.

— რას გავიხსენებდით ქართული თეატრალური მოღვაწეების შესახებ?

— პირველ რიგში, გავიხსენებ რეჟისორ სანდრო ახმეტელს. მისი თეატრი არაჩვეულებრივი იყო, ის შესანიშნავად მუშაობდა დასთან. დახვეწილი მანერები, სიარული, მასიური სცენები სპექტაკლებში „ლაბარა“, „ანზორ“. მსახიობებიდან გამორჩეული იყო თამარ წულუკიძე. ბედი არ ჰქონდა, არ დასცალდა თავისი ნიჭი სრულად გამოემყვანებინა. ვერიკო ანჯაფარიძე ქართული თეატრის სიმბოლოა. გავიხსენოთ ყორა შავგულიძე. სცენაზე ისეთი ჩაცმული ადამიანი არასოდეს მინახავს, კარგად ირგებდა ტანსაცმელს, ფრაკი თუ ეცვა, ღმერთმა ქნას, უდიდეს არისტოკრატს ისე ეტარებინოს, როგორც ის ატარებდა, რომაელების როლში ტოვა ისე ეც-

ვა, თითქოს მასში დაიბადა, ან როგორ ცეკვავდა. მას ძალიან დიდი დაიბაზონი ჰქონდა.

ვასო გოძიაშვილთან ესტრადაზე ერთად ვმუშაობ-ბალაშვილი, აკაკი ხორავა თავისი არაჩვეულებრივი ხმით, მისი ოტელიო დაუვიწყარია. მახსოვს თამარ ჭავჭავაძის ლაურენსია ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროში“. ეს რო-ლი ძალიან უხდებოდა. დიდი ტემპერამენტით ასრუ-ლებდა.

სესილია თაყაიშვილს უდიდეს პატივს ვცემდი. ის იყო დიდი ხელოვანი და პრინციპული ადამიანი. ვფიქ-რობ, საკმაოდ არ იყო დაფასებული. ამაზე გული მტკი-ვა. ძალიან ახლოს ვიყავი მასთან. მისი შესრულებით ასინეთას პატარა როლი ფილმში „დათა თუთაშხია“ და-უვიწყარია. სესილიამ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ არ არსებობს პატარა როლები, არსებობენ დიდი მსახი-ობები და არაფრიდან საინტერესო სახეს ქმნიან.

დოდო აბაშიძე ძალიან კარგი მსახიობი, არაჩვეულებ-რივი და გულკეთილი ადამიანი იყო. აი, ეს შერწყმა ძალიან მნიშვნელოვანია ჩემთვის. ადამიანების მიმართ კეთილად იყო განწყობილი. მომდიმარე სახე, ააღეტუ-რი აღნაგობის ვაჟკაცი იყო.

უშანგი ჩხეიძე უდიდესი მსახიობი იყო. ის ძალიან ბევრს თამაშობდა. ერთ დღეს ყვარყვარე იყო, მეორე დღეს ჰამლეტი და ა. შ. ის გადაიტვირთა, როგორც ზანს, მისმა ფსიქიკამ ვერ გაუძლო, როგორც იტყვიან, გადა-იწვა, სცენისადმი შიში დაემართა. რამდენჯერმე დაი-თანხმეს მოსულიყო თეატრში, მაგრამ სცენაზე ვერ გა-დიოდა.

აკაკი ვასაძე იყო დიდი მსახიობი. უგანათლებულესი პიროვნება. მე მისი სახე დამამახსოვრდა ფილმში „დათა თუთაშხია“. მის მიერ შექმნილი მორდოხაის სახე დაუ-ვიწყარია, თითქოს რემბრანტის ნახატია.

— თქვენ ნაცნობობა მხატვარ ქეთევან მაღალა-შვილთან...

— მხატვარი ქეთევან მაღალაშვილი ჩემთვის ეტა-ლონი იყო ნიჭის, ადამიანობის, პრინციპულობის, პირ-დაპირი მთქმელი... სიტყვებიც არ მყოფნის მის დასახა-სიათებლად. დიდ პატივს ვცემდი და ძალიან მიყვარდა. მქონდა პერიოდები, როცა ჩემს თავს ვეკითხებოდი, ქე-თო როგორ მოიქცეოდა, აი, ამ შემთხვევაში.

მან შექმნა მთელი გალერეა ქართული პორტრეტისა. მას ეკუთვნის დიდი მსახიობების, სახელმწიფო მოღვა-

წეების და სხვა პიროვნებების მხატვრული ტილოები. მაგრამ გული მტკივა, რომ არ არის მისი სურათების გამოსაფენად დარბაზი.

— თქვენი საყვარელი ფერი... ჩაცმის სტილი...

— ახალგაზრდობაში, როგორც ამბობენ, მწვანე თვალები მქონდა. ბუნებრივია, მიხდებოდა მწვანე, ცისფერი. ეს ფერები თვალებს ფერს აძლევდა. ახლა უფრო მკაცრ ფერებს ვხმარობ.

მიყვარს ჩაცმის ინგლისური, კლასიკური სტილი, რომელიც ყოველთვის, თითქმის ყველასთვის მისაღებია, როგორც იტყვიან მოდაშია.

— ილიკო სუხიშვილის ტრადიციის გამგრძელებელი თენგიზ სუხიშვილი...

— ჩემი შვილი, თენგიზ სუხიშვილი ილიკოს გვერდით მოღვაწეობდა. ის იყო მისი მასწავლებელი და მეგობარი. თენგიზმა სრულყოფილად აითვისა ანსამბლის ხელმძღვანელობა. ილიკოს ავადმყოფობის გამო ხშირად იგი მარტო მიჰყვებოდა ჩვენს კოლექტივს გასტროლებზე, ხოლო როცა ილიკო გარდაიცვალა, ანსამბლის ხელმძღვანელად დაინიშნა თენგიზი. იგი უკვე მზად იყო ამისათვის, რითაც მე ბედნიერი ვარ, რადგან ანსამბლში სუხიშვილების დინასტია გრძელდება. ჩვენი დინასტია საკმაოდ დიდია, დაწყებული ილიკოსგან და ჩემგან, შემდეგ თენგიზი, თენგიზის მეუღლე ინგა თევზაძე, ჩემი შვილიშვილები და უმცროსი ილიკო სუხიშვილი. ჩემი ოცნებაა, და იმედი მაქვს ასრულდება, რომ სუხიშვილების გვარი არ ამოიშლება ანსამბლის აფიშიდან.

— საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, ქორეოგრაფ ავთანდილ თათარაძის მიერ იქმნება ქორეოგრაფიის ისტორია...

— მე ძალიან დიდ პატივს ვცემ ავთანდილ თათარაძეს, როგორც არაჩვეულებრივად სპეტაკ ადამიანს და ქართული ცეკვის მცოდნეს, მე მგონია, რასაც ის შესძლებს და გააკეთებს, საჭირო და კარგი იქნება.

ესაუბრა ღაპით სოლომონიშვილი

ნიწო შვანგირაძე

ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ მძიმე დანაკლისი განიცადა. გარდაიცვალა ცნობილი თეატრმცოდნე და საზოგადო მოღვაწე, შ. რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის მთავარი მეცნიერი მუშაკი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, პროფესორი ნიწო იასონის ასული შვანგირაძე.

ნ. შვანგირაძე დაიბადა 1917 წელს ქუთაისში. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ მუშაობდა სათეატრო მუზეუმის არქივის გამგედ. 1948-51 წლებში ხელმძღვანელობდა თეატრალური ინსტიტუტის თეატრის ისტორიის კაბინეტს. 1951-60 წლებში რუსთაველის თეატრის მუზეუმის გამგეა. ცნობილი ხანძრის შემდეგ მან დიდი დრო და ენერგია მონადრომა მისი ფონდების აღდგენას. 1960-77 წლებში სათავეში ედგა საქართველოს მოღვაწეთა კავშირის სამეცნიერო-შემოქმედებით კაბინეტს და იყო მისი პრეზიდიუმის უცვლელი წევრი. მისი ინიციატივით იმართებოდა კონფერენციები, დისკუსიები, ფესტივალები, საღამო-შეხვედრები, რითაც მოღვაწეთა კავშირი ფართო მასშტაბის კულტურულ ცენტრს წარმოადგენდა.

ნ. შვანგირაძე 1947 წლიდან ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. სხვადასხვა წლებში ქართული თეატრის ისტორიის, ანტიკური თეატრისა და აღმოსავლეთის ქვეყნების თეატრის ისტორიის კურსს კითხულობდა სამხატვრო აკადემიაში, თეატრალურ ინსტიტუტსა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში.

მის კალამს ეკუთვნის 300-ზე მეტი რეცენზია და სამეცნიერო ნაშრომი. იგი ავტორია მონოგრაფიების „რუსთაველის თეატრი“, „საკულტურის თეატრი“, „აკაკი ფაღავა“, „ნიწო დავითაშვილი“, „ირაკლი გამრეკელი“, „ალექსანდრე წუწუნავა“, „თეატრალური ეტიუდები“ „განსაკუთრებული მნიშვნელობისა მონოგრაფია „თამარ ჭავჭავაძე“, სადაც ღრმად არის გაანალიზებული მსახიობის შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი ცხოვრება და გამოკვეთილია მისი ღვაწლი ახალი ქართული თეატრის ფორმირების პროცესში.

განსაკუთრებულია ნ. შვანგირაძის ღვაწლი დიდი ქართველი რეჟისორის სანდრო ანბეტელის შემოქმედების მეცნიერული შესწავლისა და პუბლიკაციის საქმეში. მან პირველმა გამოსცა კრებული, სადაც თავი მოუყარა საზოგადოებისთვის მანამდე უცნობ მასალებს, სხვადასხვა შრომებს და თავისი ვრცელი გამოკვლევით ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა ს. ანბეტელის რეაბილიტაციის საქმეში. თუმცა არაერთი წინააღმდეგობის გადალახვაც მოუხდა, რა დროსაც გამოამჟღავნა საოცარი შემართება, პრინციპულობა და სულის სიმხნევე.

მას იცნობდნენ საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. აქტიურად მონაწილეობდა რუსეთის, უკრაინის, ლატვიის, ესტონეთის, უზბეკეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრალურ ურთიერთობებში, სადაც გამორჩეული ავტორიტეტით სარგებლობდა.

წავილა ჩვენგან ქართული თეატრის მოამაგე კრიტიკოსი და მკვლევარი, უან-გარო მოქალაქე, ღირსეული პიროვნება, საიმედო მეგობარი, ეროვნული კულტურისთვის თავდადებული მოღვაწე.

საქართველოს კულტურის სამინისტრო;
საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი;
შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი.

ტრისტან ყველაიძე

მაყურებლის სავარაუდო სპექტაკლში — ავქსენტი ცაგარელის „ხანუშაში“, რომელიც რობერტ სტურუას ნიჭით იყო აღბეჭდილი, ტრისტან ყველაიძე კოტეხ შთამბეჭდავ აქტიორულ სახეს ქმნიდა. მას შემდეგ თითქმის 30 წელი გავიდა და რუსთაველის თეატრის სცენაზე მომღერალი ახალგაზრდა მსახიობი მესხიერებიდან არ ქრება. მან ამ როლში გვაჩვენა არა მხოლოდ ვოკალური მონაცემები, არამედ ჩინებული პლასტიკა, ორგანულობა და უდავო სცენური მომხიბვლელობა.

ვინ იფიქრებდა, რომ ასეთი მონაცემების მსახიობს უფრო მეტი დატვირთვა არ ექნებოდა თეატრში, მაგრამ ეტყობა მსახიობის ზვედრი ტრაგიკულია, ბედისწერის მომენტი აქ გარდაუვალია — ან გაგიმართლებს, ან — არა. სამწუხაროდ, ტრისტან ყველაიძეს არ მიეცა შესაძლებლობა თავისი მრავალმხრივი მონაცემების რეალიზებისა. ერთი კია, მიუხედავად ამისა, მის სახელს მუდამ ახლდა პატივისცემა, სიყვარული და მოლოდინი იმისა, რომ ერთ მშვენიერ დღეს მსახიობი თავის სათქმელს აუცილებლად იტყვოდა, მაგრამ აქ უკვე ცხოვრებამ უმუხთლა — ნაადრევად, სრულიად მოულოდნელად გადაინაცვლა სხვა სამყაროში, რამაც ყველას დაწყვიტა გული.

ტრისტან ყველაიძეს მეოცნებე პოეტის თვალები ჰქონდა. მის გამომეტყველებას ყოველთვის თან ახლდა ფარული სევდა, ხოლო სიგარეტისადმი გამორჩეული სიყვარული უფრო ამძაფრებდა ფიქრიანი კაცის პორტრეტს. იგი განათლებული, ერუდირებული პიროვნება იყო, უყვარდა ქართული მწერლობა და იმ თეატრის მსახიობი გახლდათ, რომელსაც ყოველმხრივ შეეფერებოდა. ეს ის შემთხვევაა, როცა ერთი წუთითაც კი ვერ დაუშვებ, რომ მას, თუნდაც დროებით, სხვა თეატრში ემოღვაწა. ეს ერთგულეზაც, ალბათ, მისი ბედისწერა გახლდათ.

ძნელია, როცა წარსულში ამბობ იმ ადამიანზე, რომელმაც არაფერი დააშავა იმისათვის, რომ ეს ასე იყოს. გარდა ერთისა — ეტყობა გული ჰქონდა ძალიან მგრძობიარე; დღევანდელი დღე და თეატრი ერთად ძალზე მძიმე რამ არის! როგორც ჩანს, ვერ გაუძლო... ჩვენ კი გაუნელებელი გულისტკივილი დაგვიტოვა.

ვაჟა ბრეგვაძე

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

№ 1, (226), 1998 г. Тбилиси

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 5/I-78 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25/II-78 წ.

საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7.

საბეჭდო თაბახთა რაოდენობა 7.

შეკვეთა № 59.

ტირაჟი 500

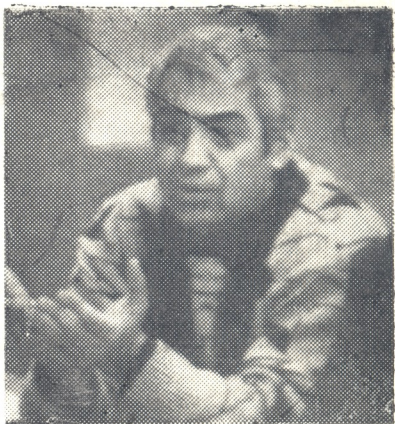
ინდექსი 76143

ფასი სახელშეკრულებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-97

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა,
თბილისი, მ. წინამძღვრის ქ. № 133.

გო 279/1



ტრისტან სტრანიძე

რუსთაველის თეატრის

ჩინებული მსახიობი

და

კიროვნება —

დიდხანს ეპასოსობრებათ

მეგობრებს,

მამურობებს.