

თეატრი და ცხორებები

3 - 4

2005



თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ენო მახარაძე

3-4

2005

მაისი

საქისტო

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შემოქმედებითი კავშირი – საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

შინაარსი

სამეტაკლები

სეზონი თელავის თეატრში	3
ლასურა გიორგაძე – „მკაცრი ქალიშვილები“ ანუ კომედია დრამატული ცხოვრებით	7
ნინო მატაზარაძე – „მთვარე კი ყოველთვის იქნება მარტოსული და მშვენიერი“ („სხვა მთვარე“ ვაკის სარდაფში)	10
ნათუნა წულაძე – გულგრილობის მსხვერპლი (მოსსოვეტის სახ. სახელმწიფო აკად. თეატრის სპექტაკლი „თოლია“)	14
მანანა გეგეჭორი – თეატრი „ეერიკო“ სანტ-პეტერბურგში	17

ღიალოგი

გიგა ლორთქიფანიძე: მე მსახიობის რეჟისორი ვარ!	19
---	----

ისტორია

მანია კიკნაძე – ივანე მაჩაბელი – თეატრალური მოღვაწე	22
თამარ ბელაშვილი – იტალიური ოპერა თბილისში	26

პორტრეტი

გიორგი დოლიძე – ლადო გერმესაშვილი	32
---	----

მეგობრები

ნოდარ გურაბანიძე – ჩემი ცხოვრების თეატრი	39
--	----

თეორია

მარიკა წულაძე – მიხეილ თუმანიშვილი – ზოგიერთ თეორიულ შეხედულებათა ასპექტი	53
ნინო სანაძირაძე – კინოგმირი 60-70-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფიაში	59
მანანა ტურიაშვილი – გმირის ძიებაში	65
ეპა ჭელიძე – ნიკოლოზ (კოკა) იგნატოვის თეატრალური მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურება	73

მწერლის არქივიდან

აკაკი ბაქრაძე – ნინო ჭავჭავაძის უკანასკნელი ღამე	80
--	----

გამოთხოვება

მიხეილ სამუხრამელი	87
ნათელა არველაძე – დიდი ბაღი	88

სპექტაკლები

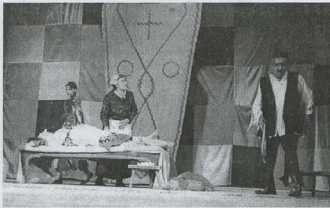
საზონი თელავის თეატრი

F9595

კოტე ნინიკაშვილი: მოგესხენებათ, ბოლო ხანს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა საქართველოს თეატრებში საზონის შეჯახების ტრადიცია აღადგინა. გასული წლის მანძილზე ამ მიზნით საქართველოს რამდენიმე ქალაქს ვესტუმრეთ. ამჟამად ვისაუბრებთ თელავის ვაჟა ფშაველას სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შემოქმედებანზე, სადაც სამი ახალი წარმოდგენა ვიხილეთ. ესენია: ო. იოსელიანის „გერი და დედინაცვალი“, დ. ტურაშვილის „მონომანია“ და ბ. ჯანიკაშვილის „მშვიდობით, თემურ!“ სამივე სპექტაკლი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ლილი ბურბუთაშვილმა განახორციელა. სანამ სპექტაკლებს შევხებოდე, მინდა ზოგადად ვისაუბრო თეატრში შექმნილ სიტუაციასზე. თეატრში ბოლო ხანს ხელმძღვანელობა შეიცვალა, ამიტომაც ყურადღებას გავამახვილებ იმ მოვლენაზე, რაც ყოველთვის ახლავს ასეთ პროცესს. მოგესხენებათ, თითქმის ყოველთვის, თეატრიდან წასულ რეჟისორს მის რეპერტუარს უკან გააყოლებენ ხოლმე. ახალი ხელმძღვანელი თავიდან იწყებს ეპოქის ათვლას. ეს მრავალ უსერუსოობას იწვევს: დაიწყებათ ეძლევა ბევრი კარგი სპექტაკლი, სხვადასხვა შესანიშნავად განსახიერებული როლი. ყოველი ახალი ხელმძღვანელი თეატრის ტრადიციების, წინამორბედის საუკეთესო მიღწევების შესარჩევებს და განვითარებას უნდა შეეცადოს. უსერუებები, ასე მომზადარიყოს თე-

ლავის თეატრშიც, მით უმეტეს, რომ ბევრი კარგი რამ მოხდა ვანი ინტელექტის დროს. ვინაა ატრს აკადემიურიობის სტატუსი მიენიჭა, არამედ ნაწილზე იმყოფებოდა საგანსტროლოდ თილისში. დიდი სამუშაო გასნია ქალბატონმა ლილი ბურბუთაშვილმა და ხუთი თვის მანძილზე ბევრიც გააკეთა. სპექტაკლებზე საუბრისას, თქვენი ნებართვით, რამდენიმე შენიშვნას გამოვთქვამ და მეგობრულ რჩევას გაგზიარებთ. პირველ რიგში, ზოგადად რეპერტუარზე მინდა ვისაუბრო. უნდა ვცვალოთ, რომ ავცდეთ წმინდა ლიტერატურას, ამას სჯობია, დრამატურგიულად შედარებით სუსტი პიესა დაიდგას. სუფთა ლიტერატურა ხომ თავისებურ გამოშახველობით საშუალებებს, მეტყველების სპეციფიკურ მანერას გვთავაზობს. თეატრში ახლახანს განხორციელებული სამი ნაწარმოებიდან ერთ-ერთი შესანიშნავ ქართველ მწერალს ოტია იოსელიანს ეკუთვნის, თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ იგი მწერლის საუკეთესო ქმნილებებს მიეკუთვნება. გასაგებია, რომ ზღაპარი, მუსიკალური წარმოდგენა საჭიროა რეპერტუარში. თუმცა თუ ყურადღებას ოტია იოსელიანზე შევჩერებთ, სჯობს მისი ჭეშმარიტად მაღალმატერული დრამატურგია დაიდგას. თემატურად, პრობლემების გათვალისწინებით საინტერესოა ბასა ჯანიკაშვილის „მშვიდობით, თემურ!“ თეატრი ამ სპექტაკლით დღევანდელიობისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას გამოხატავს. ამიტომ, რაოდენ სუსტადაც არ უნდა მივიჩნივეთ პიესას, დღეს მისი სცენაზე განხორციელება მაინც გამართლებულად მიმაჩნია, ვინაიდან აქტუალური პრობლემებითაა აღსავსე და ვფიქრობ, რეჟისორის არჩევანიც ამაზე განაპირობა. ასეთივე აქტუალურობით, ადამიანურ ურთიერთობებზე დაუქრებით გამოირჩევა დათო ტურაშვილის „მონომანია“. თუმცა, უნდა აღვნიშნო, რომ არც ერთ ნაწარმოეში არ მაქმყოფილებს დრამატურგიული მუხტით, სასიათების სისასვე და სიძვეთრება. ნება მომივით, ცალ-ცალკე შევესო თითოეულ წარმოდგენას. ვფიქრობ, სპექტაკლს „გერი და დედინაცვალი“ დროში შემჭიდროვება ესაჭიროება, უფრო კომპაქტური და დინამიკური რომ გახდეს. მოსანუსრავებელია ასევე სპექტაკლის ექსპოზიციური ნაწილი. მაყურებელი იოლად ვერ შედის სპექტაკლის სამყაროში. საჭიროა მინიმუმ ნება, გამოკვეთა, თუ როდის დაიბოძება უფლისწულსა და მთავარისას შორის ასეთი ამაღლებული სიყვარული, როგორ იპოვეს მათ ერთმანეთი. როცა სპექტაკლით გამოჩნდება ვეფხვი (მაღაზმ ჩიდრაშვილი), იბადება წარმოდგენის გასაღები, ხერხი, მაგრამ ეს ყოველივე არ მზადდება წინა ეპიზოდებით. ძალიან ლამაზი, თუმცა არაერთგვაროვანია სპექტაკლის სცენოგრაფია (შატავარი ნინო ჩიტიანიშვილი). სახლის ეპიზოდში, როცა ზეზუ მოდან ჭრელი მორთულობის ჩამოშვებით ოთახის ინტერიერი იქმნება, სხვა თეატრალურ ესთე-

საქართველოს
კულტურის
მინისტროს
ბიბლიოთეკა



სცენა სპექტაკლიდან „გერი და დედინაცვალი“
ნინო შამიაშვილი, მია ბესტავაშვილი, ეთერ ბაბილაშვილი,
შოთა ბეგინიშვილი

ტიკაში გადავიდვართ.

ისევე მივუბრუნდები მსახიობების ნამუშევარს. ეთერ ბაბილაშვილი დედინაცვლის როლში სრულიად სხვა კუთხით წარმოგვიდგა – მის შემოქმედებაში ბოლო წლებში განსაზღვრული როლებიდან უთოოდ წარმატებულია. შეიძლება ითქვას ვეფხვის როლით აღმოვჩინე მსახიობი მაღალხანა ჩიდრაშვილი. მის გამოქმედებაში საშუალებებში განსაკუთრებით გამოირჩევა პლასტიკა. იგი სხეულის მოქნილი მოძრაობით ქმნის ცხოველის ეფექტს. თუმცა, სჯობდა, ალბათ, ამ ეპიზოდში ნაკლები ტრიუკი ყოფილიყო გამოყენებული, გადაჭარბების ეფექტი რომ არ შეიქმნას. ალბათ, დრამატურგოულად ნაკლები საშუალება აქვს უფლისწულის შემსრულებელს ზვიად აბაშიძეს, უფრო სრულყოფილად წარმოაჩინოს პერსონაჟი. პირველი გამოჩენის შემდეგ იგი თითქოს ავიწყდება, მაყურებელს და ამიტომაც ეპიზოდურ განცდას ტოვებს. თავი გამოიჩინა დებიუტანტმა ნინო შამიაშვილმა მათხოვრის როლში. ძალიან შთაბეჭდილავია მელა (ნონა ხუმარაშვილი). მსახიობის მიერ ხასიათის მთავარი თვისებები მიგნებულა, თუმცა, მეტი იმპროვიზაციის, მრავალფეროვნების მოთხოვნილება ჩნდება.

მია ბესტავაშვილის პერსონაჟი მაყურებლის მხიარულებას იწვევს. თუმცა, იგი ზღაპრის პერსონაჟიდან ვოდვილის გამორიყენ არის გადახრული. ალბათ, მეტი ზომიერება, მიღწეულიდან საუკეთესოს განვითარებაა საჭირო.

მსახიობი ზურაბ ლომიძე სპექტაკლებში „გერი და დედინაცვალი“ და „მშვიდობით, თემურ!“ კონტრასტულ პერსონაჟებს ქმნის. მეგრული მეგლი და იკვასატორი პოლარულად განსხვავებული ხასიათებია, რაც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს მსახიობის შემოქმედებითი მანერის სიმდიდრეში. ასეთივე განსხვავებულ ხასიათებს ქმნიან ვენერა ფეიქრიშვილი, თემურ ხუნაშვილი, შოთა

ბეგინიშვილი. მათი ნამუშევრები მსახიობის მრავალმხრივობის, მდებარეობის ტრული პალიტრის საუკეთესო ნიმუშებია, მინდა ვისურვო, რომ მათი შემოქმედება და მთლიანად თელავის თეატრის რეპერტუარი ასეთი მრავალმხრივი, ფერადოვანი მსატრული ნიმუშებით იყოს აღსავსე.

ზანა სოფრომაძე: მეც გაგამახვილებ ყურადღებას რეპერტუარზე. იგი თემატურად და ჟანრობრივად მრავალფეროვანია, მიუხედავად იმისა, რომ სამივე სპექტაკლი თანამედროვე ქართული დრამატურგიის საფუძველზეა შექმნილი. როცა ამ ყოველივეს მომაგალებში, ალბათ, მიემატება კლასიკური ნაწარმოებები, სრულყოფილ რეპერტუარს მივიღებთ. საინტერესო იქნება ამ სპექტაკლებით

წარმოჩენილი ახალგაზრდა მსახიობების სხვა როლებში ხილვა. ახალგაზრდებისათვის ასეთ თეატრში მუშაობა მით უფრო საპასუხისმგებლო და საინტერესოა. თელავის თეატრის უფროსი და საშუალო თაობის არტისტთა ოსტატობა და მიღწევები ხომ საქვეყნოდაა ცნობილი.

რეჟისორი სამივე სპექტაკლში შეეცადა და მიაღწია კიდევ საინტერესო, გამთლიანებული შემოქმედებითი ჯგუფის შეკვრას, რამაც წარმატება



სცენა სპექტაკლიდან „მშვიდობით, თემურ!“
ნინო ხუმარაშვილი, ზურაბ ლომიძე, ლევან ტალაშვილი

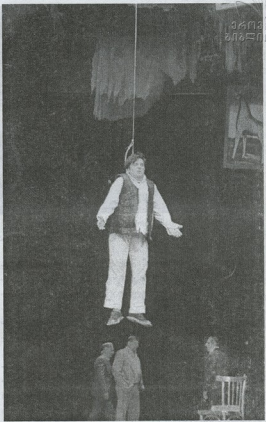


განაპირობა. პატონმა კოტემ სპექტაკლის „გერი და დედინაცვალი“ მხატვრობაზე გააკეთა შენიშვნა და სხვადასხვა ეპიზოდში განსხვავებულ დაპირისპირებულ შემოქმედებით ხელნერაზე ისაუბრა. პირადად ჩემთვის ეს ნაკლებად გამაღიზიანებელია. სცენოგრაფია თავის ფერადონებით, თუნდაც სიჭრელით ზღაპრის განწყობას ქნის. ასევე კოსტიუმებიც ორგანულად ერწყმის სპექტაკლის სახვით გადანაცვლებს. უნდა აღვნიშნო სპექტაკლის „მშვიდობით, თემურ!“ გამორჩეული სცენოგრაფია, რომელსაც აშკარად ეტყობა ოსტატის ხელი (მხატვარი მირიან შველიძე).

პიესა „გერი და დედინაცვალი“ ქართული ხალხური ზღაპრის ტრადიციებზე შექმნილი ნაწარმოებია. აქ ეხედებით ზღაპრებისათვის დამახასიათებელ პერსონაჟებს. თუმცა, ნაწარმოებში მოვლენებისადმი არატრადიციული მიდგომაა. ამისი საუკეთესო ნიმუშია გერისა და დედინაცვლის ურთიერთობა. გავრცელებული სტერეოტიპისაგან განსხვავებით დედინაცვალი კეთილი და გერზე მზრუნველია. ავტორი და რეჟისორი ბავშვებს სიკეთის ახალ წყაროს ანვიდან, რაც, ალბათ, პატარა მაყურებლისათვის ერთგვარად მოულოდნელი და საინტერესოა. სპექტაკლშიც ყველა პერსონაჟს აოცებს და აღმოჩენა ხდება მათთვის გერისადმი დედინაცვლის ზრუნვა. უკეთესი იქნებოდა, ზოგიერთ სცენაში ამ ფაქტით გამოწვეული გაკვირვება უფრო ხაზგასმული და უკეთ გათამაშებული რომ ყოფილიყო. ეს აღმოჩენა ხომ ცხოველებს ავითილბობილებს და ადამიანებისადმი თანაგრძნობას უღვივებს.

სპექტაკლში „მონიშნა“ საქაზად რთული ამოცანა აქვთ მსახიობებს მია ბესტიაშვილსა და ლევან ტლაშვილს. ძნელია მხოლოდ ორმა მსახიობმა მთელი წარმოდგენის მანძილზე შეინარჩუნოს ემოცია, ტემპი და მაყურებლის ყურადღება მიიპყროს. ამ სპექტაკლით შედგა შესანიშნავი დუეტი. პერსონაჟების ურთიერთობა ორგანულად, ბუნებრივად ვითარდება, რაც ახალგაზრდა არტისტების პროფესიონალურზე მეტყველებს. საინტერესოდ წარმოჩნდა მსახიობი კარლო ქართველიშვილი, რომელიც პარალელურად თამაშობდა ამ როლს დუეტა სხირტლაძესთან ერთად.

უკვე ითქვამს სპექტაკლის „მშვიდობით, თემურ!“ აქტუალურობის შესახებ. ეს ნაწარმოები თეატრისთვის რამდენიმე თვალსაზრისით არის მომგებიანი. მასში ეხედებით ბევრ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ პერსონაჟს, რაც დროის დიდი ნაწილის შესაძლებლობების წარმოჩენის საშუალებას იძლევა. სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელთა მსჯელობა მოვისმინე, ბოლის და ბოლოს გადაირჩა თუ არა თემური. პიესის მიხედვით, აშკარაა, რომ თემური გადარჩა. სპექტაკლის ფინალით კი რეჟისორი კითხვის ნიშანს ტოვებს, რასაც მთელი თვეგადასავალი, რომელიც ბანალურობას



სცენა სპექტაკლიდან „მშვიდობით, თემურ!“

არ არის მოკლებული, განზოგადებისაგან მიპყავს.

იამზე ვგათუა: მოგესტენებათ, ბოლო წლებში განვითარებულმა მოვლენებმა გარკვეული ცვლილებები მოიტანა ცხოვრების ყველა სფეროში. ადრე კულტურის სამინისტროში თეატრალურ ხელოვნებას 15 ადამიანი ემსახურებოდა, თითოეულ თეატრს თითო კაცი კურირებდა. ამჟამად ამ კუთხით მხოლოდ ერთი ადამიანი მუშაობს. შეიცვალა სამინისტროს ფუნქციაც. დღეს სამინისტრო ზოგადორგანიზაციული კურსის განმსაზღვრელ, შემოქმედებითი დაწესებულებების ხელისშემწყობ ორგანიზაციას წარმოადგენს. მათი ფინანსური ხელშეწყობა კონკურსის საფუძველზე გაცემული თანხებით ხდება. ამ შეცვლისათვის დაფინანსდა თელავის თეატრის სპექტაკლიც.

მოგესტენებათ, სათეატრო საქმის განვითარებისათვის როგორი მნიშვნელობა ენიჭება დრამატურგიას. კულტურის სამინისტრომ ბოლო ორი წლის მანძილზე მოახერხა თანამედროვე ქართული თუ უცხოური დრამატურგიის რამდენიმე კრებულის გამოცემა, რაც ხელმისაწვდომი გახდა ყველა თეატრისათვის.

ჩემთვის ნებისმიერ თეატრში შეფასების უშუალო კრიტერიუმი მაყურებელია. ამ კუთხით



სცენა სპექტაკლიდან „მონომანია“
მიაი ბესტავაშვილი, დუტა სხირტლაძე, ლევან ტალაშვილი

სპექტაკლ „მონომანიის“ მონაწილენი რთულ სიტუაციაში აღმოჩნდნენ. მათ ხომ სპეციალურად ჩვენთვის, თითქმის ცარიელ დარბაზში მოუსხდათ თამაში. სამივე მსახიობს დიდი მადლობა მიჰდა მოვასენო, რადგანაც სიცარიელის სრული იგნორირება მოახდინეს და მივიღე დატვირთვით იმუშავეს. უნდა გამოვყო მსახიობი ლევან ტალაშვილი, რომლის შესრულებაშიც უშუალოა და ბუნებრივია იგრძნობა. სპექტაკლში „გერი და დედინაცვალი“ მსახიობთა გასაოცარ იმპროვიზაციას ვხვდებით. განსაკუთრებით მოვისიბლეს დევიტ (ავთო გულიაშვილი). ეს გმირიც არატრადიციულად არის გააზრებული და მიმზიდველი და სასაცილოა. უნდა გამოვყო, ასევე, მიაი ბესტავაშვილის დამაჯერებელი და მრავალფეროვანი ნაქმუშვარი. მსახიობი მის მიერ შექმნილ ნიღაბს სხვადასხვა ეპიზოდში მრავალ ახალ ნიუანსს სძენს და სხვა კუთხითი წარმოაჩენს.

ვფიქრობ, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა სწორედ წარმართა სარეპერტუარო პოლიტიკა და პიესები სწორად შეარჩია. აშკარაა, რომ რეჟისორმა იზრუნა თეატრში ყველა თაობის მაყურებლის მოზიდვანზე. ამიტომაც შექმნა საბავშვო წარმოდგენა. ჩვენც მოწმენი გახდით, რაოდენი ინტერესითა და საამოვნებით ადევნებდა თვალყურს პატარა მაყურებელი წარმოდგენას. ამდენად ჩემთვის ეს სპექტაკლები შემდგარი, ცოცხალი და საინტერესო სანახაობებია. ამ რეპერტუარმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ თეატრის თეატრის მსახიობთა ყველა თაობაში არიან ნიჭიერი და საინტერესო ხელოვანები, რაც დიდი ბედნიერებაა. ამ ბედნიერებას კი მოვლა, მოფრთხილება და განვითარება სჭირდება.

ლილი ბურთუთაშვილი: უნდა დავეთანხმო ბატონ კოტე ნინიაშვილს, რაც მან საუბრის და საწყისში ძველ რეპერტუარზე ბრძანა, თუმცა, აღვნიშნავ, რომ ზოგიერთი სპექტაკლის შენარჩუნება გარკვეულ პრობლემებთანაა დაკავშირებული.

ბული. ჩამოსვლისთანავე გადავხედე რეპერტუარს და აღმოვაჩინე უწლოშო ზოგიერთი წარმოდგენა. „შხაგანის“ როლის შემსრულებლის გარეშე დარჩენილი.

სწორედ აქ აღნიშნული აქტუალურობის გამო შევაცხრე არჩევანი ბასა ჯანიკაშვილის პიესაზე, რომელმაც გარკვეული ცვლილებები განიცადა, შეემატა პერსონაჟები, ზოგმა სახე იცვალა. ავტორმა უანგაროდ იმუშავა ჩემთან ერთად და პიესის ახლებური ვარიანტი შემოგვთავაზა. საერთოდ, ჩემი მზანია, მსახიობები ახალი კუთხითი წარმოვაჩინო და ანსამბლური თეატრი შევექმნა.

მოგვსენებთ, დ. ტურაშვილის „მონომანია“ პირველ „თეატრალურ სარდაფში“ განვახორციელე. თელავში ჩამოსვლის შემდეგ, როცა დასში შესაბამისი მონაცემების მქონე ახალგაზრდა მსახიობები აღმოვაჩინე, გადავწყვიტე ეს პიესა დამეფდა, თანაც რეპერტუარი გვჭირდებოდა სასწრაფოდ. საპრემიერო სპექტაკლებში მოვიწვიეთ დუტა სხირტლაძე.

გარკვეული ცვლილება განიცადა ოტია იოსელიანის პიესაზეც. სპექტაკლი მწერლის 75 წლის იუბილეს ეძღვნება. ვგეგმავთ, წარმოდგენა სხვადასხვა ქალაქში ვითამაშოთ და ამგვარად ადვინაშნით მწერლის საიუბილეო თარიღი. მადლობა უნდა მოვახსენო საქართველოს კულტურის სამინისტროს განულები დახმარებისათვის, რომლის მიერ გამოყოფილი თანხიაც ვჯგუფ „ღამურების“ მოწვევა მოვახერხეთ. ეს ვჯგუფი წარმოდგენას ცოცხალი მუსიკით აფორმებს.

ყველა მხატვარს რაღაც სიახლე შემოაქვს თეატრში, შემოქმედებით იმპულსებს გთავაზობს. მაღლიერება მიხდა გამგებარე ნინო ჩიტაიშვილისა და მირანა შევლიძის მიმართ, რომელთაც ერთგულად იმუშავეს მთელს კოლექტივთან ერთად.

გამოდებებით ვფიქრობ, რა შეიძლება დაიდგას, რაც საზოგადოების დიდი ნაწილის დაინტერესებას გამოიწვევს. შეაჩვენეთ თეატრის წინ, მოედანზე გამოვიწვიო ადამიანებს. სამწუხაროდ, მათი უმრავლესობა თეატრს გვერდს უვლის თუნდაც ბოლთის მინიმალური სავსურის მიუხედავად. ეს პრობლემური საკითხია. ალბათ, თეატრის მხრივ განსაკუთრებული არჩევანია საჭირო. გვაქვს გარკვეული გეგმები, სერიოზულად ვფიქრობ შემდგომ რეპერტუარზე.

დასასრულ მადლობას მოვასენებ მთელს დასს თანამშრომლობისათვის, ასევე სტუმრებს კეთილგანწყობილი და კომპეტენტური შევასებო-სათვის.

„მკაცრი ქალიშვილები“

ანუ კომედია დრამატული სსოპრაბით...

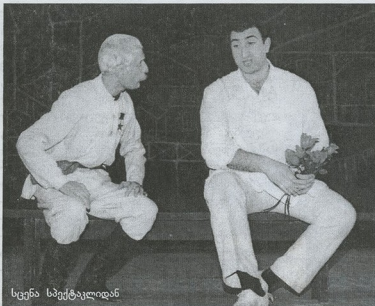
თეატრალურ სარდაფში (რუსთაველზე) რეჟისორმა გოგი ქავთარაძემ კიტა ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“ წარმოგვიდგინა. ასეთი იყო ამ კომედიის თავდაპირველი სახელწოდება, რომელიც პირველად, 1941 წელს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე რეჟისორმა ბორის გამრეკელმა გააცოცხლა.

„კ. ბუაჩიძე უაღრესად პოპულარული დრამატურგია, რომლის პიესები წლების მანძილზე წარმატებით იდგმება საქართველოს თეატრების სცენაზე, ხოლო მისი „მკაცრი ქალიშვილები“ უკვე მეექვსე წელია არ სცილდება მოსკოვის ერთ-ერთი თეატრის სცენას“ — წერდა ლადო ავალიანი. („ლიტერატურული გაზეთი“, 1962 წ. №6). კ. ბუაჩიძის კომედიების წარმატება ქართულ თეატრში, ალბათ, გამოწვეული იყო იმ თემების აქტუალობით, რომლებიც ასახავდა იმდროინდელ ეპოქას და, დღესაც არანაკლებ წარმატებულია გ. ქავთარაძის მიერ წარმოდგენილი „მკაცრი ქალიშვილები“.

კიტა ბუაჩიძის ამ პიესას სხვადასხვა ასაკის ადამიანი სხვადასხვანაირად აღიქვამს. შეიძლება, ახალგაზრდებმა ვერც კი გაიგონ, ამ ყველაფერზე ბევრი იცინონ და მხოლოდ გაერთონ. მათთვის უცხო, ახალი იყოს პერსონაჟთა ურთიერთობა, თუმცა, რა თქმა უნდა, კარგად დავინწყებული ძველია. ხოლო, რაც შეეხება ასაკოვან ადამიანებს, მათ,

აუცილებლად, დააფიქრებს წარსულზე, აღელვებს, მოაგონებს რაღაც მნიშვნელოვანს ერთი სიტყვით, ძალიან ახლოს იქნება მათ ცხოვრებასთან... თეატრის დანიშნულებაც ხომ ეს არის. ის, რაც სცენაზე თამაშდება, რაღაცით უნდა გიკავშირდებოდეს, გაღელვებდეს, რაღაცას უნდა გეუბნებოდეს წარსულზე, აწმყონზე, მომავალზე... მხოლოდ, მაშინ იქნება სპექტაკლი წარმატებული. „მკაცრი ქალიშვილები“ კი გვეუბნება: აბა, ერთი მოიხედეთ! გადმოხედეთ გასულ საუკუნეს, კარგად დააკვირდით ეპოქას, რა უხაროდათ, როგორ უყვარდებოდათ და როგორი პატრიოტები იყვნენ. თუმცა, მათი პატრიოტობა პიესაში არ არის ნაჩვენები. ეს რეჟისორმა გამოიგონა და სპექტაკლის ფინალში გვაჩვენა.

მოქმედება თბილისში, ერთ სახლში ვითარდება, სადაც ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტები: ნაპოლეონ ჭინჭილეიშვილი (ზვიად დოლიძე), ბურდღუ ტაბალუა (გიორგი დუნდუა) და ჯიმშერ ხერგიანი (დათო ველიჯანაშვილი), საქართველოს სხვადასხვა კუთხის შვილები, ერთ ოთახში ცხოვრობენ. აქვე, მათთან ცხოვრობს პიანისტი — მუზა გამრეკელი (ლივა ოყროშიძე), რომელმაც დატოვა ქმარი და აიკეამდ, ნაპოლეონის სიყვარულით არის გატაცებული. ნაპოლეონს კი, სოფელში დატოვებული ჰყავს — ფოსინე (თენის თავაძე), რომელიც მისი სიყვარული, მისი პოეზიის მუზა იყო. ეს არის ერთი ბლარკითელი, პროვინციელი გოგო. იგი ჩამოდის თბილისში სწავლის გასაგრძელებლად. აგრეთვე, სატრფოსთან, ნაპოლეონთან სასიყვარულო ურთიერთობის გაგრძელების სურვილით. მაგრამ აქ ჩამოსვლისას ყველაფერი სხვაგვარად ხდება. ნაპოლეონის მუზად, მუზა გამრეკელი ევლინება. სწორედ, ფოსინეს განცდებზე, გრძობებზეა აგებული პიესა. ეს არის, მართლაც, „პირთუთრი ქალიშვილის გრძობათა საწყარო“, როგორც თავდაპირველად უწოდა ავტორმა ამ კომედიას. მაგრამ აქვე, არის ერთი მკაცრი ქალიშვილი — გულიკო არაბიძე (ლივა შუკაიძე), რომელიც შეყვარებულია თენგიზ სინაურიძეზე (სოსო ელიზბარაშვილი). ისინი ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტები არიან. კომედიას „მკაცრი ქალიშვილები“, ალბათ იმიტომ ეწოდა, რომ აქ ორ მკაცრ ქალიშვილს ვხედავთ — ფო-



სცენა სპექტაკლიდან

ლმანი საოჯახო ნივთებით დატვირთული ბურდლუ და ჯიმშერი იქაურობას სტოვებენ. სწორედ აქ, საწერში კითხრებაში მთავრდება პიესა. სპექტაკლი კი რეჟისორმა ტრაგიკულად დაასრულა. ამ დროს დაიწყო მეორე მსოფლიო ომი. ჩვენ, როგორც დასაწყისში, ასევე დასასრულს მსახიობებისაგან ვიკებთ მათი გმირობის შესახებ. კომპოზიციურად სპექტაკლი შეკრულია. ნაპოლეონი, ბურდლუ და ჯიმშერი თავიანთი სურვილით გამოცხადდნენ გასანვევ პუნქტებში. ისინი გმირულად იღუპებიან კიდეც. ფოსინე 19 წლის ასაკში დაქვრივდა. თენგიზსა და გულიკოს

სინესა და გულიკოს. სივცარე კი, იმ ეპოქის ქალიშვილებისათვის ყველაზე გამორჩეული, დამახასიათებელი თვისება იყო.

ფოსინე წარმატებით აბარებს მისაღებ გამოცდებს, თუმცა, მისი ბედნიერება სრულყოფილი მაინც არ არის. მას ნაპოლეონის სიყვარული აკლია. ნაპოლეონის მეგობრები ბურდლუ და ჯიმშერი აიძალებენ, ეთაყვანებიან ფოსინეს ნაპოლეონის თვალმისაცემად. ისინი ყოველგვარ ინტრიგას მათ დასახლოვებლად ხლართავენ. პოლოს მიზანს მიაღწევენ, ფოსინე ნაპოლეონს რჩება. მუზა გამრეკელი კი, თავის ქმარს დაუბრუნდება. ნაპოლეონის მამა — ივანე (კახა სამუშია), რომელიც სასონარკვეთილი იყო ნაპოლეონისა და მუზას ურთიერთობით, ახლა ძალიან გახარებულია მათი დამორებითა და ფოსინეს შემორიგებით. ამავე დროს ხდება შემორიგება პროფ. არაბიძისა (ვერვიკო მჭედლიძე), რომელიც აღფრთოვანებულია მიღებული წერილით, და ჰგონია, რომ ის თავისმა სიძემ მისწერა. სინამდვილეში კი, აქაც ბურდლუ ტაბალუსს ხელი ურევია. დედის შემორიგებით გახარებულია ქალიშვილი — გულიკო და სიძე — თენგიზი, რომელიც მათი შეუღლების წინააღმდეგი იყო.

ბოლოს ვიკებთ, რომ დაინგრა ის ოთახი, სადაც სანუკვარი მეგობრები: ნაპოლეონი, ბურდლუ და ჯიმშერი ოთხი წელიწადი ცხოვრობდნენ, რადგან ბურდლუსა და ჯიმშერს იქ აღარ დაედგომებოდათ... ამ ოთახის დიასახლისი უკვე ფოსინე გახდა. წერი-

ეყოლებათ სამი ვაჟი: ნაპოლეონი, ბურდლუ და ჯიმშერი. რაც შეეხება ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტს — შოთა არევაძეს (გიორგი ხარაიშვილი), რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში თითქოს უმნიშვნელო პერსონაჟია, სპექტაკლის დასასრულს ამბობს, რომ იგი დაწერს ნიგნს „ჩემი მეგობრების დაუმთავრებელი ბიოგრაფიები“ და მას ეჭვის თვალით უყურებ, გგონია, რომ მან დაწერა „მკაცრი ქალიშვილები“, რომელიც ჩვენ წინაშე გათამაშდა. სპექტაკლის ტრაგიკული განაწყვეტა, ასეთი ფინალი მაყურებლისათვის, მართლაც, მოულოდნელია. „ბევრმა სიცილმა, ბევრი ტირილი იცისო“. ბევრი სიცილის შემდეგ, მაყურებელთა ნაწილი სპექტაკლის დასრულებისას თვალცრემლიანი ტოვებს დარბაზს.

გიორგი დუნდუა (ბურდლუ ტაბალუა) და დათო ველიჯანაშვილი (ჯიმშერ ხერგიანი) სხვადასხვა კუთხის შვილებს ანსახიერებენ. ერთი მეგრელს, მეორე — სვანს. გ. დუნდუა, მიუხედავად იმისა, რომ არ იყენებს მეგრულ დიალექტს, ამით თავის პერსონაჟს არაფერს აკლებს. მისი გმირი მზიარული, მატყუარა, აფერისტი პიროვნებაა, თუმცა, მას კეთილი ზრახვები ამოძრავებს. სცენაზე მისი გამოჩენისას და რაიმე ფრანზის წარმოთქმისას, შეუძლებელია, სიცილისაგან თავი შევიკავოთ, რაც, რა თქმა უნდა, მსახიობის გამარჯვებაა.

დათო ველიჯანაშვილის (ჯიმშერ ხერგიანი) გმირი სამართლიანი, მტკიცე ხასიათით გამოირჩევა. იგი მხოლოდ გაბრაზებისას, ალელეებისას იწყებს სვანური დიალექტით საუბარს, და სწორედ აქ აღწევს კულმინაციას.

ნაპოლეონ ჭინჭილოშვილი (ზ. დოლიძე), ფოსინე (თ. თავაძე) და ივანე (კ. სამუშია) ერთი კუთხის შვილები არიან. ზ. დოლიძის ნაპოლეონი დინჯი, მშვიდი ხასიათით გამოირჩევა. ალელეებისას იგი იძაბება, სახზე აღმური გადაჰყრავს — ყოველივე ამას კომიკურ სახეს აძლევს. თ. თავაძის ფოსინე ერთი პროვინციელი ქალიშვილია. სცენაზე მისი ყოველი გადაადგილება, საუბრის მანერა, შთაბეჭდილებას გვიქმნის, თუ როგორები იყვნენ გასული საუკუნის პროვინციელი ქალიშვილები. თ. თავაძე უბრალოებით გამოირჩევა. კ. სამუშიამ (ივანე) შექმნა თავისი ქვეყნის, კომუნისტური წყობილების მორჩილი მსახური, ამავე დროს ოჯახზე მზრუნველი გლეხი კაცის სახე. კ. სამუშია გაცოცხლებით ახალგაზრდაა, ვიდრე მისი გმირი, თუმცა სასცენო კოსტიუმში, გრიმი, უღვაშები, სამუშიას სამსახიობო ხელოვნება ასაკობრივ სხვაობას აშვარად ფარავს.

ლიკა ოყროშიძემ (მუნა გამრეკელი) დასახტა ქარაფშუტა, ფუფუნების მოყვარული ქალის პორტრეტი, რომელიც ფუფუნებისათვის მზად არის გასწიროს ყველა და ყველაფერი. სცენაზე სიარულშიც კი ჩანს გმირის ხასიათი.

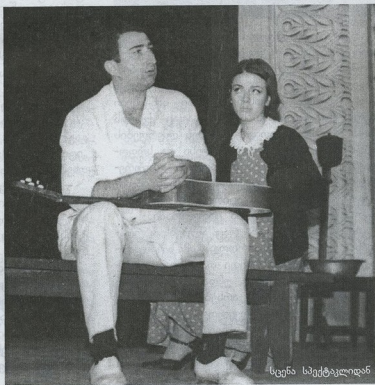
ვ. მჭედლიძის პროფ. არაბიძეს ავლია პროფესორისათვის დამახასიათებელი ინტელიგენტურობა. სპექტაკლში იგი ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტის, გულიკო არაბიძის დედაა, პიესაში კი — მამა. ეს კი, ჩემი აზრით, ერთი უბრალო შემთხვევით აისხნება. რადგან თავდაპირველად სპექტაკლი ინსტიტუტში დაიდგა, შესაძლოა, რეჟისორს ჯგუფში არ ჰყავდა მეტი გაუი და ამისათვის მოხდა

ქალით ჩანაცვლება, მით უმეტეს, ეს გარემოება ტექსტის რაიმე ცვალბადობას დაზიანებას, დარღვევას არ იწვევდა.

რაც შეეხება რეჟისორის მიერ შემოყვანილ პერსონაჟს — „ნომენკლატურულ მუშაკს“ (გ. დუვაძე), იგი გამოდის შედგენილი ნომენკლატურით და საზოგადოებას ქვეყნის მდგომარეობას, მიღწევებს აცნობს. გ. დუვაძემ ამ პატარა ეპიზოდში მოხუცებული „ნომენკლატურული მუშაკი“ განასახიერა და გარკვეული წარმოდგენა შეგვიქმნა მასზე.

მუსიკალური ნაწარმებმა (გ. ქავთარაძე) და სასცენო კოსტიუმები აშვარად არ შეეფერება დღევანდლობას. სცენაზე განლაგებული საგნები, რეკვიზიტი, მუსიკაცა და სასცენო კოსტიუმებიც კარგად არის შერჩეული. იგი გვეხმარება, გვარწმუნებს იმაში, რომ მოქმედება, მართლაც, გასული საუკუნის 40-იან წლებში ხდება.

რეჟისორმა გოგი ქავთარაძემ ამ სპექტაკლით დაგვანახა XX საუკუნის 40-იანი წლების საქართველო, კომუნისტური წყობილება, ადამიანთა ალალი ურთიერთობა, თაობათა შორის რადიკალური განსხვავება, თაობათა ცვალბადობა...



სცენა სპექტაკლიდან

ნიწო მატავარიანი

მთვარე კი ყოველთვის იქნება მარტოსული და მუჟენიერი

„სხვა მთვარე“ ზაქის
სარდაჟუი

თეატრი ის ადგილი იყო ყოველთვის, სადაც ადამიანები ყოველდღიურ, საჭირო-ოროტო პრობლემებს კი არ ივინყებდნენ, ანალიზებდნენ და საჯაროდ მსჯელობდნენ მათ შესახებ. გავისხენოთ მისი საწყისები ბერძნული თეატრის სახით, სადაც ქვეყნის სამართლისა და ეთიკის შესახებ ღმერთების ნიღბოსანი მსახიობები ესყილება და სოფო-კლეს პიესებით ესაუბრებოდნენ მყურებელს, რომელიც, დღევანდელი მყურებელი-საგან განსხვავებით, გაცილებით აქტიურად იყო ჩართული თეატრის ცხოვრებაში.

იმ პრობლემატიკას, რაც აწუხებს სარდაფის თეატრს და საერთოდ, ამ სახის თეატრებს დღეს, არც ერთი თანამედროვე პიესა არ გამოხმაურებია. უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ თავისი არსებობის მანძილზე ქართული თეატრი ყოველთვის გაცილებით მაღალ შემოქმედებით მწვერვალებს აღწევდა, ვიდრე მისი ეროვნული დრამატურგია. აი, როდის წერს თეატრი პიესას.

რაც შეეხება „სხვა მთვარეს“, რეჟისორ/ლევან წულაძის ამ პიესამ საყოველთაოდ ცნობილი ხერხით — თეატრის შიდა-ყოველდღიური ცხოვრების ჩვენებით — იმ ადამიანების სამყარო გადაშალა მყურებელთა თვალწინ, რომლებიც სცენური გარდასახვის გარეშეც პიესის პერსონაჟებს ჰგანან და შესაძლოა, კიდევ უფრო მეტი პირადი პრობლემები აქვთ, ვიდრე რომელიმე თანამედროვე დრამატურგის მიერ შექმნილ ლიტერატურულ სახეებს. მსახიობის ბედნიერება ამ ტკივილების სცენაზე ატანაა. „გაზიარებული ჭირის“ პრინციპის თანახმად, ის მზადაა იტანჯოს სცენაზე, მიმეგირებინი ჩემოდნები ატაროს (თუმც გირების ტარება არავის უთხოვია მისთვის), ოღონდ დაანახოს მყურებელს ის მოვალეობა და მისია, რომლისთვისაც მოვიდა ამქვეყნად.

მხატვარი შოთა გლურჯიძე წარმოდგენის ექსპოზიციანში მყურებელთა დარბაზსა და სცენას გვიჩვენებს, სცენა ორივე დარბაზისათვის ერთია. უბრალოდ, მსახიობები ხან ერთ დარბაზს უკრავენ თავს თამაშის შემდეგ და ხან — მეორეს. დრამატურგი გიორგი (მსახ. გიორგი მეგრელიშვილი) რეჟისორს ეძებს, რომ თავისი პიესა მისცეს დასადგმელად. თეატრის ცხოვრება ხომ პიესის კითხვით იწყებოდა უძველესი დროიდან. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დრამატურგის თეატრი იყო, მაგრამ, თუკი ამ წარმოდგენის მიხედვით ვიმსჯელებთ, დღევანდელ თეატრს პიესაზე მეტად სჭირდება... რა?

ამ კითხვამდე ვერ სპექტაკლის მეორე პერსონაჟი — რადისტი ზურიკო (მსახ. ზურაბ გაგლოშვილი) მსჯელობს გიორგისთან. „იცი, რა არის მთავარი თეატრში? — ეკითხება ის დრამატურგს.

— მყურებელი? მსახიობი? რეჟისორი? — ეკითხება გიორგი. რადისტის აზრით კი, თეატრში მთავარია მუსიკა — უმუსიკოდ ტაშს არავინ დაგიკრავს. მამასადამე, მთავარია ტაში.

და მართალია. თეატრს მყურებელი სჭირდება. ის მყურებელი, რომელსაც უყვარს თეატრი. მაგრამ იმისათვის, რომ იგი მოიყვანო და წარმოდგენა უჩვენო, საჭიროა ფული, რომლის გარეშეც კარგი სანახაობა არ იქმნება. ეს მყურებელი უკვე განებივრებულია ძვირადღირებული ფილმების,



სცენა სპექტაკლიდან

ტელევიზიის მრავალრიცხოვანი ინფორმაციებით, აქვს საკუთარი პრობლემებიც და იმისათვის, რომ ის დაინტერესო, კარგი, ხარისხიანი სანახაობა უნდა მოამზადო. როგორ დადგას უფულოდ ის რეჟისორმა და რა ქნან მსახიობებმა, რომელთაც არ შეუძლიათ არსებობა როლების გარეშე. თვით პრიმადონაც კი (სალომე — მსახ. ბაია დვალისვილი), რომელიც თითქოს ქარაფშუტობისა და სიკვლეუცის განსახიერებას წარმოადგენს, როგორც ჭეშმარიტად ნიჭიერი მსახიობი, როლის დამუშავებისას რეჟისორის დახმარებას მთელი კატეგორიულობითა და სიმაცხრით ითხოვს. „მე როლს ვერ ვგრძნობ“ — რამდენჯერმე მოითხოვს ის რეჟისორისაგან ყურადღებას (თუმც სჯობდა ეს ყურადღება რამდენიმეწარადაც მოეთხოვა და არა ერთგვაროვანი სცენების გამოვრებით). სალომე — ბაია დვალისვილი, რომელიც პირველი გამოჩენისას არხეინ, უზრუნველ მზეთუნახავს ჰგავს, რეპეტიციების პროცესში საქმიან, აზრიან შემოქმედად გარდაიქმნება, რომელიც ისეთი მონდობით და პრინციპულობით მოქმედებს, რომ

რეჟისორის ყურადღებასაც იმსახურებს და დრამატურგისგანაც იღებს დახმარებას. უკვე ცხადი ხდება, რატომ არის ის პირველი მსახიობი თეატრში და რატომ დაძთავრდება გამარჯვებით მისი მუშაობა.

თეატრი უსაყვარლესი ადგილია უპირველესად მასში მომუშავე ადამიანებისთვის. და აი, მას ბიუჯეტს უსპობენ. მთავრობა უარს ამბობს მასზე. რა ქნას თეატრმა? ახლა მას სჭირდება ის დრამატურგი, რომელიც ნავთობკომპანიამი მუშაობს. პიესაც მხოლოდ ამ კუთხით არის საინტერესო მისთვის. მსახიობები ეძებენ, პოულობენ მას, ექსპრესიულად კითხულობენ მის პიესას და ყველა საშუალებით ცდილობენ შექმნან წარმოდგენა იმისათვის, რომ გაამართლონ თავიანთი არსებობა. ეს არის თეატრების დღევანდელი მდგომარეობა, რის ჩვენებასაც შეეცადა სარდაფის თეატრი. მაგრამ თუკი დრამატურგი უფულოა და არ მუშაობს ასეთ პრესტიჟულ დაწესებულებაში? რეჟისორი ლ. წულაძე სცენაზე შავ ნაჭრის ჭიმავს თევზირად, რომელიც მსახიობებს წელამდე ფარავს. მათ კომედია დელ არტეს მხიარული

ქედები ახურავთ, სცენის მთელ სივრცეზე მწკრივდებიან და მუსიკალური სმენის არქონე დრამატურგთან საოპერო მუსიკის კლასიკური ენით საუბრობენ. ისინი აპირებენ ასე „დელიკატურად“ და თეატრალურად ჰკითხონ მას წარმოდგენის დაფინანსებას შესახებ, მაგრამ როდესაც იგებენ, რომ ეს თანხა ბუნებაში არ არსებობს, სრული სასონარკვეთილება იწყობთ. რეჟისორი (მსახ. ზუკა პაპუაშვილი), რომელმაც ფულის გარკვეული ნაწილი უკვე მოახმარა მომავალ წარმოდგენას, პანიკაში ვარდება და გამოსავალს ასე ეძებს — გააკრას თეატრის წინ აბრა — „უგემრიელესი ჩებურეკი სტანისლავსკის სისტემით“. გადარჩენის ეს ერთ-ერთი ფორმა კი ერთადერთი მხოლოდ იმიტომ ვერ ხდება, რომ თეატრს ყოველთვის ანუხებდა და ახლაც ანუხებს ერთი „უბრალო“ პრობლემა — რა პასუხი გასცეს მომავალ თაობას, რომელიც უკვე მოიყვანა თეატრში და რომელიც, ალბათ მომავალში აღარც მოვა. მისი ერთ-ერთი წარმომადგენელი კახა (მსახ. კახა აბუაშვილი) ფულის დაცინცვლაზე „მუშაობს“, თუმც მხოლოდ ერთი გოგონა — მასზე გამიჯნურებული ტასკო (მსახ. ნატო ებანოიძე) ეხმარება. არადა, თამაში და სცენაზე დგომა მსახიობის მუდმივი ოცნებაა. ფრანამ „ჯერ გადარჩენა მთავარი“ — ბევრი დრო წაიღო. ათი წელი ითხოვდა ახალგაზრდა თაობა სცენას (შეიძლება ითქვას, გამოცდილი თაობაც — აყადემიურ სცენას). სწორედ ახალგაზრდობას უნდა დაანახოს რეჟისორმა თეატრის ძალა და შექმნას წარმოდგენა.

წარმოდგენას რეჟისორი — მსახიობი და მსახიობები ერთად თამაშობენ. მათ ხანდახან საკუთარი სახელებიც კი ჰქვიათ (გიორგი, ზურა, კახა, დათო, ქეთი). ქეთი ცხაკაიას გმირს პირადული პრობლემები ჩვეული ექსპრესიით გადმოაქვს ცხოვრებიდან სცენაზე, თუმც ვერ იტანს, როდესაც ტელევიზიიდან ტელელიპუცის კოსტუმში გამოწყობილი მსახიობი უწევს პარტნიორობას. მაგრამ გარდა თეატრის თამაშისა, რომელსაც მატერიალური დაფინანსება არა აქვს, არსებობა ხომ საჭიროა? თამაში თამაშისთვის — ეს გამოსდის თეატრს, რომელიც მომავალი სპექტაკლის გამარჯვებზე აყარებს მატერიალურ იმედებს. წარმოდგენა უნდა დაიდგას ვალეობით, რომელსაც

თეატრი მაყურებლის მოსვლის შემდეგ ანაზღაურებს. და აი, დინამორად მრეწველურებს მომავალი სპექტაკლის მწაფეების სცენები — გარბიან, გამოიბიან, არაფერი ესმით, ვერაფერს იგებენ. ნაცვლად რეჟისორის მოთხოვნის „კვიციან დაურეკეთ, ბატისკავი იმოვოს“, კვიციები ვერ ვიშოვეთ და 30 ბატი ჩამოვიყვანეთ სოფლიდანო — „გულს უხარებენ“ დამდგმელს. ფული აფიშებისთვის, ტონობით წყალი ჩანჩქერისთვის, დეკორაციები, კოსტუმები... ვალები, ვალები... „ვბრძანებ, ხეებმა არ იშრიალოს, წყალი გაიყინოს, დრომ შეწყვიტოს სვლა. ვინცებთ გენერალურ რეპეტიციას!“

მაგრამ რეპეტიციამდე ისმის გამაყრუებელი გრუსუნი — ეს ტელევიზია მოდის თავისი აპარატურით, მიკროფონებითა და აგრესიული, გამკვიანი ხმის მქონე კომენტატორით (მსახ. მაია ჟორჟოლიანი), რომელიც გვაფრთხილებს, რომ პრემიერამდე სამი დღე დარჩა, ენახოთ, ბავშვი მკვდრადმობილი იქნება თუ ჭეშმარიტად დაიბადებაო. და ეს ფრანა ძახილის ნიშანივით ეკიდება ისედაც დამუხტულ თეატრალურ სივრცეში.

ასეთი დაჭიმულობა სპექტაკლის პირველ სცენებზე ყოველი პრესის წარმომადგენელმა ქალბატონმაც შექმნა თავისი „შესანიშნავი“ კითხვებით: „რა ხდება დღეს თანამედროვე ქართულ თეატრში? რით სუნთქავს იგი?“ და დაბნეულ რეჟისორს კითხვა გაუიოლა: „რა იყო, ამან იოლი კითხვა რა არის, უპასუხეთ, სუნთქავს თუ არ სუნთქავს“. ან მეორე შეკითხვით: „ცოლს ლალატობთ?“ და ეს საყვედური სცენიდან დღევანდელმა პრესამ და ტელევიზიამ რეჟისორისა და დრამატურგ ლევან წულაძისგან გარკვეულად დაიმსახურა. ისინი არამცთუ ეხმარებიან თეატრს, თუნდაც რეკლამის თვალსაზრისით, არამედ ყოველთვის ეძებენ რალაც სკანდალურ სიუჟეტს, თუნდაც არარსებულს, რომ მასზე ჭორი ააგორონ. ნაცვლად სპექტაკლების განხილვისა, ტელევიზიამ მსახიობების მოწვევისა და მათი თეატრალური პორტრეტების შექმნისა, ისინი ჭორაობას ჯერდებიან და თეატრალური ინფორმაციების ნაცვლად სკანდალურ ტექსტებს ადგენენ.

გენერალური რეპეტიციის დამთავრების მერე მსახიობები ერთ მწკრივზე აწყობენ



სკამებს და მათზე თრთოლვით სხდებიან. ეს არის მრავალი საბრალდებო სკამი, სადაც განაჩენი უნდა მოისმინოს თითოეულმა მათგანმა. და აი, რეჟისორი, რომელსაც თვალებში შესცივინებენ, კრისარივით აცხადებს: „უყურე, შეგებდე და... რალაც გამოვიდა“. და საყოველთაო სიხარულს მინც ფარავს სიტყვა „მაგრამ“...

და აი, სპექტაკლი, რომელმაც უნდა შეარცხვინოს „საკუთარი გულგაციებული მთავრობა“, მზადაა. მაგრამ მზადაა პრაგმატული და გულგაციებული სხვა ინსტანციებიც. თეატრი დათქმულ დროში ვერ ჩაეტია, ვალები ვერ დაფარა და პრემიერამდე დეკორაციები ჩამოართვეს.

რეჟისორი უბრძოლველად დამარცხდა. და მსახიობები მრავალრიცხოვან მაყურებელს უდეკორაციოდ ეცხადებიან, თამაშობენ. სტატისტი დათოც კი (მსახ. დავით ხურცილავა) ჩემოდნების თრევაში რომ ვარჯიშობდა, უჩემოდნებოდ, მაგრამ მინც ბუღინიერი, ხელუღკაპინებული გადის სცენაზე სათამაშოდ. აი, ეს არის მთავარი. ამან უნდა გაიმარჯვოს და იმარჯვებენ კიდევ. მოისმის მქუხარე ტაში, რაც ყველაზე მთავარია თეატრში.

მიწაზე დაცემული რეჟისორი კი ნერვიულობისაგან გარდაიცვალა და ის მოჩვენება დაინახა, რომელიც აქამდე მხოლოდ დრამატურგს ეცხადებოდა და მის მუზად აცხადებდა თავს. მშვენიერი მოჩვენება (მსახ. მანანა კანაკოვა) თეატრის ყოველდღიური ცხოვრებით ცხოვრობს. ის მასთანაა, როდესაც ყველაზე მეტად უჭირს. დრამატურგს კი ამასობაში ორმოც პერსონაჟიანი პიესა დაუწერია და „მკედარ“ რეჟისორთან მოაქვს. რეჟისორი ცოცხლდება, არჩევს პიესას, მიდის დასთან მის დასადგმელად და ხელახლა ემბება თეატრის ორომბრიალში.

წარმოდგენის ექსპოზიციამი ლევან წულაძე და მხატვარი დიდ ცხვარს აყენებენ,

რომელსაც თეატრში მოსული დრამატურგი ზედ აჯდება, როცა მარტო ჰგონია რადისტი ზურიკო რამდენჯერმე მოახდევინებს ბოდნოს დრამატურგს, თითქოსდა აუსტიკოს შემონმების მიზნით, მაგრამ თეატრში ხომ კედელზე ჩამოვიდებულმა თოფმაც უნდა გაისროლოს, და ბოდნმაც უნდა გაიხმინოს, თუკი ვინმეს ზედ შეაჯდება.

ეს „განტყვების ვატი“ კი აქ არც ბულალტერი კარლოა (მსახ. გეგა ფალიანი) — პატიოსანი, მშრომელი ადამიანი, არც ტასიკო, რომელსაც დაჭერა და ციხე ელანდება ფულის გაფლანგვის გამო, არამედ რეჟისორია, რომელსაც გამწვევი ძალით მიჰყავს თეატრი წარმოდგენიდან წარმოდგენამდე. ზუკა პაპუაშვილი ამჯერად ლევან წულაძეს თამაშობს, რომელსაც ძალუმს, როგორც ვხედავთ, მცირე მატერიალური სახსრებითაც სასიამოვნო თეატრალური წარმოდგენის შექმნა. მაგრამ დაფინანსება რომ ჰქონდეს, ის ჩანჩქერები და ბატისკაფები, მის რეჟისორს რომ გამოაცალეს ხელიდან, მისი „სხვა მთვარე“ ის ნამდვილი სპექტაკლი იქნებოდა, რომლის ფინალიც უკვე იცის ლევანმა: „პატარა ქალაქი უნდა აშენდეს სცენაზე. სცენაზე ამოვა მთვარე. იქიდან გადმოვა თეთრებში ჩაცმული გოგონა — ყველა ფანჯარაში შეიჭვრიტება და დალილი, გატანჯულ ხალხს ტკბილ სიზმრებს დაასიზმრებს“.

თუკი ყურადღებას მიაქცივენ, ასეთი იქნება ლევან წულაძის თეატრი მომავალში. „თეატრალური წარმოდგენა პეპელას ჰგავს ზაფხულის დღეს — გვეუბნება ლევან წულაძე — პეპელა ერთ დღეს ცოცხლობს, წვიმა თუ იქნება, ერთხელაც ვერ გაფრინდება და ყვავილებსაც ვერასდროს ნახავს... ჩემი თაობა რომ დაიბადა, გადაუღებლად წვიმდა...“

მაგრამ ახლა? ახლა ხომ გამოიდარა?

ხათუნა წულაძე

გულბრილობის მსხვერპლნი

ანდრე კონჩალოვსკი ის ხელოვანია, რომლის სტუმრობაც მსოფლიოს ნებისმიერი ქვეყნისთვის საინტერესოა და არც არის გასაკვირი, რომ თბილისში მიხილ თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების მერვე საერთაშორისო ფესტივალზე ქალბატონ ქეთი დოლიძის დიდი მცდელობითა და მონდომებით „მოპოვებული“ ანდრე კონჩალოვსკის „თოლია“, რომელიც მან „მოსოვეტის“ სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში განახორციელა, წლის მოვლენად იქცა. უმდიდრეს თეატრალურ ტრადიციებზე აღზრდილი ქართველი მაყურებელი ნამდვილად არ მიეკუთვნება ავტორიტეტულ სახელებზე მონადირე იმ გაუთვითცნობიერებელთა რიცხვს, რომლებიც ხელოვნების ნიმუშებს ერთნაირი ალტკინებით იღებენ. ჩვენთან, რატომღაც, პირიქითაა. ასეთი ავტორიტეტებისგან გაცილებით მეტს მოითხოვენ, გაცილებით მეტს უყირკიტებენ და შეცდომებსაც იშვიათად პატიობენ.

5 ივნისს, ფესტივალის გახსნის დღეს, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ძირითადად სწორედ ასეთი მაყურებელი მოვიდა. ყველასთვის კარგად ნაცნობი კონორეისორი ახლა, როგორც თეატრალური რეჟისორი, ჩხოვოსის „თოლია“-თი უნდა წარმდგარიყო მათ წინაშე და პირთამდე გავსებულ დარბაზში თითოეულ მათგანს ერთი აზრი აერთიანებდა: ვნახოთ ერთი, რით გავკვირვებს...

სექტაკლის ბოლოს ყველაზე სკეპტიკურად განწყობილნიც კი ფეხზე წამომდგარი

რამდენიმე წუთის განმავლობაში მსახიობებს და რეჟისორს სცენიდან გასვლის საშუალებას არ აძლევდნენ და არც საკუთარ ხელოვნულებს ზოგადდნენ აპლოდისმენტებისთვის. კონჩალოვსკის „თოლია“ წლის მოვლენად იქცა, რადგან გასაკვირი და სასწაული აქ ბევრი რამ იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთისთვის გაუგებარი, მაგრამ ყველასთვის საინტერესო, საკმათო და განსასვლელი. რეჟისორმა თბილისელებს კარგა ხანს დაუტოვა სულიერი საზრდო...

ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება თანმიმდევრულად, უზუსტესი ნიუანსებით, გააზრებული მიზანსცენებით ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყვება ერთმანეთს და ყოველდღიური ყოფის მოსაწყენი დღეების ფონზე რეალური ცხოვრების რეალურ არსში გვახედებს. საკმაოდ ხშირად გამოყენებული ხანგრძლივი პაუზები ფიქრითაა სავსე, ფიქრისთვისაა გაწყუთვნილი, როცა მზერა ერთ ნერტილში იყინება და თითქოს აქ არ ხარ. სექტაკლში თითოეულ მსახიობს თავისი გმირის წარმოსახვის დეტალებზე გათვლილი ხერხები აქვს გამოყენებული და ამ დეტალებზე იგეგმება უმთავრესი, დამავიჯრავინებელი სცენა, რომელიც მოკისმომავრელ ფინალში ვლინდება.

მსახიობი ორინა როზანოვა არკადინას როლში თავის ჩატვლობით, ვარცხნილობითა და მანერებით კინოვარსკვლავის ზოგად სახეს ქმნის. ეს სახე ჩვენთვის კარგად არის ნაცნობი, მაგრამ მას არა აქვს კონკრეტული სახელი. შეიძლება რამდენიმე ცნობილი მსახიობის მიერ შესრულებულ როლებს შევადაროთ, მაგრამ მხოლოდ შევადაროთ. მას აღებული აქვს ყველასთვის ნაცნობი კინოგმირების შტრიხები და ამით ხაზს უსვამს არკადინას პერსონაჟის ხელოვნურობასა და სიყალბეს. მას უნდა ჰგავდეს მის მიერ განსახიერებულ თუ ვერ კიდევ განუსახიერებელ გმირებს და საგულდაგულოდ მალავს არა მარტო საკუთარ სახეს, არამედ სულსაც. მოჩვენებითი ჯეკლობა, მოჩვენებითი სილალე, მოჩვენებითი კეკლუცობა და ეს ყველაფერი მხოლოდ იმიტომ, რომ ითამაშოს. სათამაშოდ კი ოჯახური სცენა და მისი ოჯახის მცირერიცხოვანი მაყურებელიდან ერთადერთი, საკუთარი შვილია დარჩა. ალექსანდრე გრომინის ტრეპლოვისთვის ცხოვრების ერთადერთი მიზანი პიესების წერაა, რადგან დედამისის ერთა-

დერთი მიზანი თამაშია.

როზანოვა-არკადინა თამაშობს დედის როლს, თამაშობს შვილის როლს, თამაშობს საყვარლის როლს, თამაშობს ცნობილი მსახიობის როლს და არცერთ მათგანს არ განიცდის ისე ღრმად, რომ ბოლომდე ითამაშოს. იგი ერთი სახიდან მეორეზე გადადის და მის გარშემო მყოფი ადამიანებიც იძულებულნი არიან მას, როგორც სცენაზე მოთამაშე მსახიობს, რომელსაც თავისი როლების გარდა არაფერი ახსოვს, ისე უყურონ.

ვინ არის მსახიობ ალექსანდრე გრიშინის მიერ განსახიერებული ტრეპლოვის მუზა, თოლია – ნინა ზარენჩაია (მსახიობი იულია ვისოცკაია), რომელსაც ის გულგრილად ეკლავს, თუ დედა – მიუნვედომელი ქალი, რომლის გულისთვისაც ასევე გულგრილად ეკლავს თავს. გულგრილობიდან გულგრილობამდე კი ვნებებითა და ტყვივლებით აღსავსე სული ისე ბობოქრობს, რომ მის წია სხეულს თითქოს ნანილებად გლეჯს, ელექტრომოკის რეაქციას აძლევს და მისგან გამოსროლილი ნაპერწკლები გარშემო ყველას ანადგურებს. ამიტომაც გაურბიან მასთან ურთიერთობას, ზოგი სტიქიურად, ზოგიც შევნებულად. ძაძებში ჩაცმული მამა-ილგა მილოიანინას სახით რეჟისორმა ტრეპლოვის დამანგრეველი სულის ანარეკლი წარმოგვიდგინა. იგი ცხოვრებას გლოვობს და არა კონკრეტულ ადამიანს. გარშემო ყველანი ცოცხლები არიან, მაგრამ ის გარემოცვა მკვდარი, სადაც ისინი ცხოვრობენ. მსატვარ ეცო ფრიჯერიოს მიერ შექმნილი მწვანე ხასხასა ქალა და ლურჯი ტბაც ბუნებასთან მიმსგავსებული ხელოვნურობის იმ ზღვარზე გადის, როდესაც თვალიც ტყუფდება და გრძობაც. სექტაკლში ეს დეკორაცია მხოლოდ სილამაზისთვის არ არის შექმნილი. იგი ერთგვარი სატყუარაა, ისეთივე მიმზიდველი და დამთრგუნველი, როგორც „თოლია“ მოქმედი გმირებისთვის – ცხოვრება – უმნიშვნელო და შეუმჩნეველი. იმ სააგარაკო სახლით წარმოდგენილი, სადაც სექტაკლის მოქმედი გმირები თითქოს მხოლოდ იმიტომ ცხოვრობენ, რომ სტუმრები მიიღონ და გააცილონ, ჩამოვიდნენ და ისევ წავიდნენ. აქ მუდმივი არაფერია უძრავი პეიზაჟის გარდა.

რატომ გახდა რეჟისორისთვის ამოსავალი დედისა და ვაჟიშვილის, როგორც ქალისა

სცენა სექტაკლიდან

ეროვნული
აქტივიზმი



და კაცის გლობალური წიაღსვლები და არა ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის ტრივიალური სიყვარულის ამბავი. ალბათ იმიტომ, რომ იგი ტრიგორინის (მსახიობი ალექსანდრე სერუბრიაცივი) პატარა მოთხრობის სიუჟეტად იქნება გამოყენებული. ეს მისი თემაა და ჩვენ უკვე, წინასწარ ვიცით რა შეიძლება „გამოდნეს“ აქედან, რადგანაც ალექსანდრე სერუბრიაცივის ტრიგორინისთვის წერა ტანჯვად ქვეულა, სამინელ ტვირთად, რომელსაც სწიხვებს ლოდვიით მიაგორებს და რომლისგანაც ვერ თავისუფლდება.

იულია ვისოცკაიას ნინა ზარენჩაიას როლში ტრეპლოვის მიერ თეთრ ზუნარში გახვეული მოჩვენების როლი ერგო. მას ყველა ხედავს, მაგრამ ვერაინ ამჩნევს, ყველა მასზე ლაპარაკობს, მაგრამ სერიოზულად არავის აღარდებს. იულია ვისოცკაია თავისი ფარული სვედით სცენის თითოეულ კუჩქულს აესებს და შემაძრუნებელი ხმით გვამცნობს: **Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно.**

მაგიდის ქვეშ დედა-შვილს შორის უნებლიე, გაუცნობიერებელი ლტოლვის სცენამ მაყურებლის ერთგვარი აღშფოთება გამოიწვია, რაც რეჟისორმა ნამდვილად წსორად გათვალა და შესაბამისი რეაქციაც მიიღო. სექსუალური ლტოლვა დედა-შვილს შორის არაჯანსაღი მოვლენაა, მაგრამ ამ მოვლენას გვერდს ვერ ავუვლით. იგი აშკარად არ ჩანს, ქვეცნობიერის სატყუალშია გამოკეტილი, მაგრამ როგორც ყველა სატყუალის, მის კარებსაც ამტყვევენ ხოლმე და მამინ

„თქვენი და სხვების“ № 3-4



ფინალის წინა სცენაში ტრეპლოვი-ალექსანდრე გრიშინა: მადგადას უჯდება, მის მიერ დანერჩილ პიესებს იღებს და შემადრწუნებელ სიცილს იწყებს. მუსიკის ხმა თანდათან მატულობს, ძლიერდება და მის სიცილს საბედისწერო კვილადა აქცევს, რის შემდეგაც უცებ ჩერდება. მსახიობი ფურცლებს თოლიბივით ააფრიალებს ჰაერში და... ტრეპლოვი, რომელიც ბოლომდე მანც ვერ დაკაცდა, რადგან დე-

ადგილი აქვს ჩვენთვის კარგად ნაცნობ დედების ავადმყოფურ ექვიანობებს თავიანთ ვაჟებზე სხვა ქალების მიმართ, ვაჟების მონურ მორჩილებასა და ამ მორჩილებით გამოწვეულ ტკბობას. რეჟისორმა გვიჩვენა, თუ როგორ ხდება უმანკო თოლია - ნინა ზარეჩნაია დედა-შვილის ამ გაუკუღმართებული ურთიერთობის მსხვერპლი. რეჟისორმა გვიჩვენა, თუ როგორ შეიძლება სიყვარულით გულანთებული ქალიშვილის ბედი გულგრილობის მსხვერპლი გახდეს და ამის შესახებ მხოლოდ ერთი უნიჭო მწერლის უფერული მოთხრობის ფურცლებიდან შევიტყოთ რაღაც. რეჟისორმა გვიჩვენა, თუ რა შედეგი მოაქვს სიყალბეზე აგებულ ცხოვრებას და რატომ შეიძლება გაიყინოს დრო უაზროდ მოფუსფუსე ადამიანების უშინა-არსო სახეებში.

რეჟისორმა ალექსანდრე გრიშინს შეყვარებულების სამკითხაო ყვავილი - გვიჩვენა მისცა, მაგრამ შეყვარებული გოგონას ნაცვლად დედის სიყვარული შეამონშებინა და „ვუყვარვარ არ ვუყვარვარ“ ისტერიული შეძახილებით ისე გააფცქვენინა, ბოლოს სუსხიანი „არ ვუყვარვარ“ შეატოვა ხელში.

დის, როგორც ქალის ფაქტორი ვერა და ვერ გადალახა, თვითმველულობის წინ შორტებში გამოწყობილი პატარა ბიჭის უდრდელი სტენითა და ხტუნვა-ხტუნვით გადის სცენიდან. თავის მორიგ მცდელობას ისე აგვირგვინებს, რომ მისი სიკვდილი ნამლის ბოთლის გასცდომის მნიშვნელობას იძენს და იარალის გასროლაც სცენის სილრმეში, გამჭვირვალე კედლის მიღმა მდგარ მაგიდასთან სარკეში არეკილი ლანდებივით ლოტოს სათამაშოდ შემომსხდარ ოჯახის წევრებს მხოლოდ წამით აწყვეტინებს თამაშს. „რა მოხდა?“ - დედის ინტუიციითა თუ ქალური სარკავშით გაჯერებული შეკითხვა იმ პასუხს ლებულობს, რაც მას ყველაზე მეტად აწყობს: - „არაფერი“ და ლოტოს კოჭებს ამოყოლილი დანომრილი დღეებიც ძველებური თანმიმდევრობით მიჰყვება ერთმანეთს.

ერთი ჩვეულებრივი ადამიანის ჩვეულებრივი ფიქრები კი ახლა ამ მაგიდას დასტრიალებს თავს და კვლავ ეჭვებშია: უყვარს? არ უყვარს?

16 „თავისუფალი და სხორება“ № 3-4

მანანა გეგეჭკორი

თეატრი „პერიკო“

სანქტ-პეტერბურგში

F9595

2005 წლის 30 მარტიდან 5 აპრილამდე რუსეთის უმშვენიერესი და თეატრალური ტრადიციებით მდიდარი ქალაქი სანქტ-პეტერბურგი თბილისის ერთი მსახიობის თეატრ „ვერიკოს“ მასპინძლობდა. სიხარულით მინდა აღვნიშნო, რომ ბოლო 2-3 წლის განმავლობაში თეატრმა ყოფილი საბჭოთა კავშირის რამდენიმე ქალაქს გააცნო თავისი შემოქმედება – ჩაატარა წარმატებული გასტროლები კიევსა და მოსკოვში. სოფიკო ჭიაურელმა სპექტაკლით „სიყვარულის სულთანა“ მონაწილეობა მიიღო სანქტ-პეტერბურგის, კიევისა და ოდესის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებში და სულ ახლახანს – სანქტ-პეტერბურგის ქართულმა სათვისტომო „ივერიამ“ და პირადად მისმა პრეზიდენტმა, ბატონმა ბადრი კვაბაძემ მიიწვია. სწორედ მან და პეტერბურგში მოღვაწე ორმა ქართველმა – გია გვინიამ (ლუდის მწარმოებელი ფირმა „სტეპან რაზინის“ პრეზიდენტი) და თამაზ მჭედლიძემ (სამედიცინო ფირმა „მედის“ პრეზიდენტი) – ყველაფერი გააკეთეს იმისათვის, რომ პეტერბურგის მრავალრიცხოვან ქართულ სათვისტომოს და რუს მაცურებელს ქართულ თეატრალურ ხელოვნებასთან შეხვედრის საშუალება პქონოდათ. უდიდესი მაღლობა

მათ. ძალზე მნიშვნელოვანი და სასიხარულო იყო ჩვენთვის ის, რომ გასტროლები მიმდინარეობდა პეტერბურგის გ. ტოვსტონის სახელობის დიდი დრამატული თეატრის მკირე დარბაზში, იმ თეატრისა, რომელსაც ხანგრძლივი და მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა აქვს ქართულ თეატრალურ ხელოვნებასთან. აღარაფერს ვამბობთ გიორგი ტოვსტონოგოვზე, რომელსაც მისი კოლეგები თეატრში „ჩვენს ქართველს“ (Наш грузин) ეძახდნენ. დიდი მაღლობა თეატრის ხელმძღვანელებს დასმარებისათვის. ბუნებრივია ის მღელვარება, რომლითაც თეატრი „ვერიკო“ სანქტ-პეტერბურგად მაყურებელთან შესახვედრად გაემგზავრა.

საგასტროლო გრაფიკი მეტად დაძაბული იყო. 6 დღის განმავლობაში 8 სპექტაკლი გამართა: 30 მარტს – მანლიო სანტანელის „დედა-დედოფალი“ სოფიკო ჭიაურელისა და მურმან ჯინორიას მონაწილეობით (რეჟისორი თენგიზ კოჭაძე), 31 მარტს – მანანა სურმავეს სპექტაკლი „პატარა უფლისწული“ (ანტონ დე სენტ ევზუპერის მიხედვით), 1 აპრილს – რეზო კლდიაშვილის „მარტოობის ბინადარი“ სოფიკო ჭიაურელის მონაწილეობით (რეჟისორი ნანა მჭედლიძე), 2 აპრილს – პატრიკ ზოუსკინდის „კონტრასას“ გია გოგიშვილის მონაწილეობით (რეჟისორი ნინო ახვლედიანი), 3 აპრილს – მურმან ჯინორიას სპექტაკლი „დროთა კავშირი დაირღვა...“ (შექპირის „ამელტისა“ და სონეტების მიხედვით), 4 აპრილს – სოფიკო ჭიაურელის საღამო, ეს რაც შეეხება ოფიციალურ საგასტროლო რეპერტუარს. ამას გარდა, მურმან ჯინორიამ, საგანგებოდ ქართული დისპორისთვის წა-



სამაგისტროლო
 პეტერბურგის
 თეატრის
 მისი მისი მისი

რმოადგინა საკუთარი მონო-საპექტაკლი „... და სიმღერით ვკვდები“ (ქართულ პოეტთა ლექსების მიხედვით), სოფიკო ჭიაურელმა კი, ანატოლი სობჩაკის ფონდის, კერძოდ — მისი პრეზიდენტის, ქალბატონ ლუდმილა ნარუსოვას მინწევით, სანცტ-პეტერბურგის მსახიობის სახლში წარმოადგინა გაბრიელ გარსია მარკესის „სიყვარულის სულათანა“ (რეჟისორი თემურ ჩხეიძე). იმავე დღეს მან ყვავილებით შეამკო არაჩვეულებრივი პიროვნებისა და მოქალაქის, ანატოლი სობჩაკის საფლავი. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის სასიხარულო ფაქტი, რომ რუსეთის კულტურის, მეცენატობისა და ქველმოქმედების პირველმა ეროვნულმა აკადემიამ დააჯილდოვა სოფიკო ჭიაურელი ეროვნული სახალხო ორდენით „შემოქმედების ვარსკვლავი“ (Звезда созидания). 5 წლის წინ დაარსებული ეს ორდენი რუსეთის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ჯილდოდაა მიჩნეული.

ტრადიციულად ნისლიან-მოდრუბული პეტერბურგი მზით განაჩნახებული დაგვკვდა. ადამიანურ სიბოძოსთან ერთად ჩინებული ამინდებითაც გვიმასპინძლა. ალარაფერს ვამბობ იმ არაჩვეულებრივ ემოციურ, პატივისცემითა და სიყვარულით გამსჭვალულ ურთიერთობაზე, რომელიც ჩვენი იქ სტუმრობის მუდმივი თანამგზავრი იყო. მაყურებელმა გაცივნო და შეიყვარა მურმან ჯინორიას, მანანა სურმაზას,



სცენა საპექტაკლიდან „დღეა-დღეოვალა“.
რეჟინა — სოფიკო ჭიაურელი, აღფრედო — მურმან ჯინორია.

გია გოგიშვილის შემოქმედება, კიდევ ერთხელ გამოხატა თავისი დიდი სიყვარული და აღფრთოვანება სოფიკო ჭიაურელის მიმართ. არ დარჩენილა ადგილობრივი რადიო თუ სატელევიზიო არხი, რომელსაც ჩვენი გასტროლები არ გაუშუქებია. ქალბატონი სოფიკოს ინტერვიუებს ხომ რა მოთვლის! წარმატებული გასტროლებს შემდეგ ბედნიერი და გახარებული დაბრუნდა თბილისში იმ ადამიანთა ჯგუფიც, რომელმაც უკვე ნახსენებ მსახიობთა გარდა, უზრუნველყო გასტროლების წარმატებით ჩატარება: თეატრის დირექტორი სოსო ბაკურაძე, რეჟისორი თენგიზ კოშკაძე; ტექნიკური მუშაკები — ყანა ჩხიკვაძე, მალხაზ გოდერძიშვილი, მალხაზ მისასვილი, მალხაზ აქულაშვილი და, თქვენი მონა-მორჩილი, თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე.



სოფიკო ჭიაურელი
მეცენატობის
და ქველმოქმედების
პირველი ეროვნული
აკადემია

ბიზა

ლორთქიფანიძე:

მე მსახიობის რიყისორი ვარ!

მარკა ბარათაშვილის პიესა „მარინე“ („ჭრიჭინა“) ყოფილი საბჭოთა კავშირის მრავალ სცენაზე დაიდგა. პირველი დადგმა არჩილ ჩხარტიშვილმა განახორციელა. 1958 წელს კი ახალგაზრდა რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე კიდევ ერთხელ წარმოადგინა. პროვინციელი მხიარული გოგონას როლს უღამაზესი მედეა ჯაფარიძე ასრულებდა. სპექტაკლში დაკავებულნი იყვნენ ლეგენდარული მსახიობები – გიორგი შვეგულიძე, აკაკი კვანტალიანი, სანდრო ჭორჭოლიანი, გენრიეტა ლეჟავა.

– მარჯანიშვილის თეატრში „მარინე“ პირველად არჩილ ჩხარტიშვილმა დადგა, უნიჭიერესმა და უდიდესმა პიროვნებამ. გარკვეული დროის შემდეგ, 1958 წელს, როდესაც მარჯანიშვილის თეატრი მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადანზე უნდა გამგზავრებულიყო, აღმოჩნდა, რომ იმ პერიოდისათვის თეატრს არ ჰქონდა თანამედროვე ქართული სპექტაკლი, რითაც უნდა წარმოდგარიყო რუსი მაყურებლის წინაშე. შემომთავაზეს „მარინეს“ თავიდან დადგმა. მთავარ როლს არანეულებრივად ასრულებდა მედეა ჯაფარიძე (აქამდე ეს სპექტაკლი 10 წლის განმავლობაში იდგმებოდა მარჯანიშვილის თეატრში, მამინაც მედიოვ ასრულებდა მთავარ როლს).

მარინეს მამის როლს აკაკი კვანტალიანი თამაშობდა, ბებიას – გენრიეტა ლეჟავა, ქალაქელი პროფესორის – საშა გომელაური, მისი მეუღლის – მერი დავითაშვილი, მძღოლის (კოხტა) – გიორგი შვეგულიძე. სპექტაკლი დეკადის სამხატვრო საბჭოს უნდა ენახა, ემსჯელა და გადაეწყვიტა, გაემგზავრებოდა თუ არა ჯგუფი მოსკოვში, შეგვიყვანდნენ თუ არა რეპერტუარში. სპექტაკლი 20-22 დღეში დაიდგა და საყოველთაო მონონება დაიმსახურა. (სხვათა შორის, რუსთაველის თეატრში „ეთერი ბაირალების“ პრემიერა 22 რეპეტიციის შემდეგ გაიმართა. გახსოვთ, ალბათ, იქ მონაწილეობდნენ გივი ბერიკაშვილი, ოთარ მეღვინეთუ-



ხუცესი, ლეო ანთაძე და ა. შ.) „მარინე“ ცოცხალი იუმორით სავსე სპექტაკლი გამოვიდა. მედიკოს არჩილ ჩხარტიშვილთან უკვე ნათამაშევი ჰქონდა ეს როლი, რა თქმა უნდა, აქაც შესანიშნავი და განუმეორებელი იყო. მსახიობებმა ახალი მუსიკა შეიტანეს სპექტაკლში, ახლებურად წარმოაჩინეს გმირები. ცალკე აღსანიშნავია გიორგი შვეგულიძის თამაში.

– მედეა ჯაფარიძემ როგორ შესრულა ეს კომიკური როლი?

– მედეა ჯაფარიძე, პირველ რიგში, იყო კომედიური მსახიობი, საოცარი იუმორით სავსე, სახასიათო როლების ბრწყინვალე ოსტატი, მისი პიგმალიონი (რეჟისორი ლილი იოსელიანი) ქართული თეატრის ერთ-ერთი შედეგრი იყო, იუმორით გაჯერებული, ხალისიანი... „მარინე“ მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე არჩაბული წარმატება მოიპოვა. იყო სიცილი, ხარხარი, არ არსებობდა ენობრივი ბარიერი. ერთ ეუმორით თბილისში გამგზავრების წინ ჭრიჭინა ამბობს, – გულსაბნევი დაგვარგეო. მთელი ოჯახი გულსაბნევს ეძებს, მათ შორის არის მძღოლი – კოხტა, იგივე გიორგი შვეგულიძე. ტახტის ქვეშ ისე მოქნილად ძვრებოდა, როგორც მძღოლი მანქანის ქვეშ. ამ სცენაზე მაყურებელი საოცრად ხალისობდა. ასეთივე მხიარულება იყო მოსკოვშიც. მარინეს მამის როლი პიესაში ნათლად გამოვეთილი არ იყო, მაგრამ აკაკი კვანტალიანმა შექმნა განუმეორებელი სახე სასაცილო კაცისა, ამავე დროს, მა-

„ოქტომბერი“ № 3-4

მისა, რომელიც დიდი სიყვარულით იყო გან-
მსჭვალული შვილისადმი.

**- სპექტაკლი სამ მოქმედებად იქნა წარმო-
დგენილი...**

- დიას. მაშინ ხალხი თეატრში არა მარტო
სპექტაკლის სანახავად მოდიოდა. ანტრაქტების
დროს ერთმანეთს ნახულობდნენ, საუბრობდნენ,
მსჯელობდნენ.

**- მარიკა ბარათაშვილმა „მარინე“ სპეცი-
ალურად მედია ჯაფარიძისათვის დაწერა?**

- ალბათ, ქრიჭინაში მედიკოს გულისხმო-
ბდა. 1954 წელს შემომთავანეს ამ პესის ეკრა-
ნობაცია, უნდა გადავხეოთ მხატვრული ფილმი
„ქრიჭინა“. დავინწყეთ მუშაობა. მთავარ როლზე,
რა თქმა უნდა, უნდა მომენვია მედიკო ჯაფა-
რიძე (სპექტაკლამდე 4 წლით ადრე...). სამწუ-
ხარო ის იყო, რომ თელ ამ პროცესში ერე-
ოდა ცეკვა, ზემდგომი ორგანოები. ამჯერადაც
ჩაერივნენ და მედეს მონაწილეობაზე უარი გა-
ნაცხადეს. მიზნად ასაკი დამისახელეს. არადა,
ამ დროს მედიკო ახალგაზრდაც იყო, ბავშვი-
თი გულურხველი, ცვეტილი. მედიკო ამ რო-
ლზე არ დაამტკიცეს, ფილმის გადაღებაზე მეც
უარი ვთქვი.

- დღეს ნაწობთ?

- არა. სწორად მოვიქცევი. მე მსახიობის
ერთგული რეჟისორი ვარ. თუ როლისათვის
ჩემს მიერ შერჩეული მსახიობი რაღაც მიზეზ-
ების გამო არ ითამაშებს, მაშინ საერთოდ უა-
რს ვამბობ იმ ფილმის გადაღებას თუ სპექტა-
კლის აღდგენაზე. მაგალითად, კინოსტუდიის სა-
მხატვრო საბჭო მედიკონთუხუცესს არ ამტკიცე-
ბდა თუთაშვიას როლზე, მაგრამ მე კატეგორი-
ული წინააღმდეგი წავიდი. თუ ოთარი არ ითა-
მაშობდა, ფილმს არ გადავიღებდი. შემდეგ,
როცა „დათა თუთაშვია“ გამოვიდა, ქაბუა ამო-
რეჯობა თქვა: თითქმის ასამდე პერსონაჟია
შერჩეული, ერთ მსახიობზე ვერ იტყვი, როლი-
სათვის შეუფერებელია... კოტე მარჯანიშვილი
ამბობდა, როლებს განანილებს წარმატების 50
პროცენტიაო. მე ცოტა მეტ პროცენტს მივეც-
მდი.

**- სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებიდან
თითქმის ყველა გარდაიცვალა...**

- დიას, მე დავრჩი რეჟისორი და სცენარის
ავტორი, ქალბატონი მარიკა ბარათაშვილი. მა-
სთან დღემდე კარგი ურთიერთობა მაქვს. მი-
რეკავს ხოლმე და მეკითხება, - ის რამ მოგა-
ფიქრებინა, ბოლო სცენაში სოფელში მეორე
ქრიჭინას სიმღერა რომ ისმისო... მედია სპე-
ქტაკლში ხომ ქრიჭინას სიმღერას ასრულებდა,
ოღონდ იმ სიმღერას არა, რაც ფილმში
ჟღერს. ბოლო ეპიზოდში ქრიჭინა სცენაზე
იდგა, სცენის სიღრმიდან კი ისმოდა სიმღერა

- ვილაც გოგონა ნუნუ ხეთერელი ხეზე იჯდა
და მღეროდა, ე. ი. ცხოვრება გრძელდება,
ქრიჭინა კიდევ აგრძელებს ცხოვრებას...
ფილმი.

**- მედია ჯაფარიძე განიცდიდა, ფილმში
მონაწილეობა რომ ვერ მიიღო?**

- დიას, ძალიან განიცადა, მაგრამ ეს გული-
სტკივილი სპექტაკლში წარმატებამ შეუმსუბუქა.
მასხოვს, სპექტაკლი ჩავიტანეთ ერევანში. თე-
ატრი სომხეთის მაშინდელმა კათალიკოსმა ვა-
ზგენმა მიიღო. ითანში შემოსული მედიკოს
სილამაზით ალერთოვანებული ვაზგენი გამსტე-
რდა, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, - ეს
რა სილამაზე ვიხილეო. მოიხსნა უძვირფასესი
ბრილიანტის ბეჭედი და მედიკოს თითზე გა-
უყვია. მისი სილამაზე მარტო გარეგნულ მო-
შიბეგულებში არ იყო, თვალებიდან შინაგანი
სხივი, სითბო და სიკეთე გამოკრთოდა. ძნელად
თუ იპოვიდით ასეთ ქალბატონს, დედას, მე-
უღელეს... მისნაირი მეგობარი თეატრში მე არ
მყოლია.

**- რამდენი წელი იდგებოდა „მარინე“ მა-
რჯანიშვილის თეატრის სცენაზე?**

- დიდხანს, ალბათ, 10 სეზონი ითამაშეს.
როცა მედიკო ასაკში შევიდა, თეატრში არც
დამდგარა სახითონ, სპექტაკლში ის ვინმეს შე-
ეცვალა, იმდენად განუყოფელი იყო.

**- გარკვეული წლების შემდეგ სპექტაკლის
აღდგენის სურვილი აღარ გქონდათ?**

- არ მიყვარს ძველ სპექტაკლებთან მიბრუ-
ნება. ძალიან კარგი იყო „მე ვხედავ მზეს“, „მე,
ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „საბრალებდობ
დასვენა“, მაგრამ არც ამ სპექტაკლების აღდგე-
ნა მიფიქრია. ერთხელ რომ შედგება შემოქმე-
დებითი ტანდემი, იმას აღარ უნდა მიუბრუნდე.
ჩემი სპექტაკლები სცენაზე დიდხანს ცოცხო-
ბდნენ. კვლავ თავიდან დადგმა დაუშვებლად
მიმანდა. თანაც, ამ სპექტაკლში მოთხრობილი
ამბავი იმ დროის მოვლენებს ეხმიანება (სოცი-
ალისტური შრომის გმირი, შრომის დამკვერ-
ლები და ა. შ.), მაგრამ საგულისხმოა ის ფა-
ქტი, რომ ადრე ლიტერატურაში დადებითი
გმირი თუ წარჩინებული მოსწავლე კომკავში-
რელი იყო, ამ შემთხვევაში („მარინე“, „მე, ბე-
ბია, ილიკო და ილარიონი“) მთავარი პერსო-
ნაჟი მაინცდამაინც საბჭოთა ადამიანის იდეალი
არ იყო. მარინე-ქრიჭინა არც ფრიადისანია,
არც შრომა უყვარს, თავისებურად ცელციე
არის, მაგრამ მხიარული და კეთილია. ბევრი
დემოკრატიული ნიუანსი შემოიტანა მსგავსმა
წინააღმდეგებმა ქართულ თეატრში.

**- მედია ჯაფარიძეზე ამბობდნენ, იმდენად
ლაშაბი იყო, როლებით არ ანებიერებდნენ...**

- მედია ქრიჭინას როლის გამო მიაყენეს



მელა ჯაპარიძე
მარინე (კრიჭინა)



ბენიშბა ლაპავა
კრიჭინას ბებია



აკაკი ჯაპარიძე
კრიჭინას მამა (ნიკოლოზი)

ტივილი. კინოში „ქეთო და კოტე“ უკვე გადაღებული იყო, თეატრში მას როლები არ ავლდა; მაგრამ უნდა ვთქვა, რომ კინოში მედეა ჯაფარიძე ბოლომდე მაინც არ გამოიყენეს. მისი რანგის მსახიობებს უტყობთ 100 როლი მაინც აქეთ შესრულებული და მილიონერები არიან. მედიკო იყო განუმეორებელი სილაშაზის პატრონი, კეთილშობილი, კლასიკური, დახვეწილი.

- სცენაზე თავად მღეროდა?
- დიას, მღეროდა ძალიან კარგად.
- **ბოლოს როდის ნახეთ მედეა ჯაფარიძე?**
- მედეა ჩემი უახლოესი მეგობრის - რეზო თაბუკაშვილის მეუღლე გახლდათ. რეზოს გარდაცვალება იყო მედიკო ჯაფარიძის სიცოცხლის დამთავრება. რეზოს შემდეგ აბსოლუტურად შეიცვალა, გატყდა, მეუღლის სიკვდილმა მას უდიდესი ტრავმა მიაყენა. ძნელად თუ მოიძებნება ისეთი წყვილი, როგორებიც მედეა და რეზო იყვნენ. მასოსეს, ცისფერ პურანგში ჩაცმულ რეზოს რუსთაველის პროსპექტზე მოჰყვებოდა ვარდისფერ კაბაში გამოწყობილი მედეა. მსგავსი წყვილი არსად მინახავს. ბოლოს მედეა ჯაფარიძე ჩვენი საერთო მეგობრის პანაშვიდზე შემხვდა, საოცრად ლამაზი და სევდიანი, სიცოცხლის მომნიჭებელი თვალები ჩაქმრალი ჰქონდა. მისი სიცოცხლე დამთავრდა რეზოსთან ერთად.
- **ბატონო გიგა, რამდენი წლისამ დადგით ეს სპექტაკლი?**

- 30 წლის გახლდით. 1949-50 წლებში უკვე სპექტაკლები შეიწინა დიდებული მოსკოვში. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ვმუშაობდი

ვილინუსის რუსულ თეატრში, კუნძასის მუსიკალურ-დრამატულ თეატრში დავედი 7 სპექტაკლი. საქართველოში თავდაპირველად გორის თეატრში ვმუშაობდი. მაშინ მთავარი რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილი იყო. პარალელურად მიმიწვიეს თეატრალურ ინსტიტუტში, შემდეგ გადმოვედი მარჯანიშვილის თეატრში, მე და ლილი იოსელიანი ვახტანგ ტაბლიაშვილის მიწვევით მივედით. კატეგორიული წინააღმდეგობა იმისა, რაც ახლა დამევიდრდა - თეატრში სპექტაკლებს დგამს მხოლოდ ერთი რეჟისორი. ეს დაუშვებელია. აღარ არის კონკურენცია. ასე თეატრი ვერ განვითარდება. ისე გამოდის, რეჟისორს თუ მუშაობა უნდა, თავისი თეატრი უნდა გახსნას. კი, მაგრამ რამდენი სარდაფის თეატრი უნდა გაიხსნას?! ამას წინათ ვხუმრობდი, - თავებმა დიდი პროტესტი გამოთქვეს, ყველა სარდაფში თეატრი იხსნებო.

- **ამ სპექტაკლისთვის მუსიკა ვინ დანერა?**
- შესანიშნავა კომპოზიტორმა არჩილ კერესელიძემ.
- **დაღეს რა სპექტაკლებს მუშაობთ, ბატონო გიგა?**
- ახმეტელის თეატრში ვდგამ ამერიკულ მიუზიკლს „ლამანჩელი“ („დონ კიხოტოს“ მიხედვით). მთავარ როლზე ნუგზარ ყურაშვილი ავიყვანე. მოვიწვიე ახალციხელი მსახიობი კახა გოგიძე. პრემიერა ოქტომბრის შუა რიცხვებში შედგება.

ესაუბრა
ქათმავან ხაშიტაშვილი
განეთი „ასავალ-დასავალი“

მაია კიკნაძე ივანე მაჩაბელი - თეატრალური მოღვაწე

გამოჩენილი მთარგმნელი და ჟურნალისტი ივანე მაჩაბელი თავისი დროის მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო. მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია მე-19 საუკუნის II ნახევარი მისი მოღვაწეობის გარეშე.

დაიბადა 1854 წელს, სულ 54 წელი იცოცხლა, მაგრამ ბევრი რამ მოასწრო. სწავლობდა პარიზის, პეტერბურგის უნივერსიტეტებში. სამშობლოში დაბრუნებული მაჩაბელი ერთხანს პედაგოგიურ მუშაობასაც ეწეოდა. როგორც ჟურნალისტი და გაზეთ „დროების“ რედაქტორი თავდაუზოგავად იბრძოდა ცენზურის წინააღმდეგ. იყო აქტიური მონაწილე ე. წ. „ბანკობიადისა“, რასაც მაჩაბელმა დიდი დრო და ენერგია შეაღია.

1898 წელს ქართველი საზოგადოებრიობა შეძრა მისმა უცაბედმა გაუჩინარებამ, რაც დღემდე ბურუსითაა მოცული.

ივანე მაჩაბლის თეატრალური მოღვაწეობა მთარგმნელობითი მუშაობის, პრაქტიკულ საქმიანობასა და თეატრალური ნაწარვის სფეროშია თავმოყრილი. სამივე ერთად კი წარმოადგენს განსაკუთრებულ მოვლენას ქართული კულტურის ისტორიაში. მისი ღვაწლი განიხილება დასავლეთ ევროპული კულტურის კონტექსტში. ილიამ, ავაკიმ, მაჩაბელმა და მათმა თანამოაზრეებმა დიდი ძალა და ენერგია შესწირეს ახლე-

ბური აზროვნების დამკვიდრებას ქართულ საზოგადოებაში.

ივანე მაჩაბელმა უპირველესად თეატრალური ტრაგედიების თარგმნით გაითქვა სახელი, ხელი შეუწყო მის პოპულარიზაციას ქართულ სცენაზე და რაღაც განუმეორებელი მოშიბველობა შესძინა. კომედიის თეატრის გვერდით, სადაც გიორგი ერისთავის, ზურაბ ანტონოვის, ავქსენტი ცვაკარელის, გაბრიელ სუნდუკიანის და მათ მიმდევართა დრამატურგია ბატონობდა, გზას იკაფავს შექსპირული აზროვნების ტრაგედიის თეატრიც.

„ი. მაჩაბელი ქართულ თეატრს მაშინ მოეწვინა, როცა ქართული სცენა განსაცდელში იყო ჩავარდნილი“. იგი კარგად იცნობდა ქართული თეატრის პრობლემებსა და წარმატებებს. არტურ ლისტიის თქმით – ის და ვანო „ყველა სპექტაკლს ესწრებოდნენ“ და მსახიობთა წარმატებებს აღტაცებაში მოჰყავდათ“, თუმც, ხანდახან გამოჩენილ მსახიობებსაც კი არ პატიობდა პროფესიული დისციპლინის დარღვევას. ვასო აბაშიძე წერდა: „დაგვიანებისათვის რეპეტიციანზე ივ. მაჩაბელმა გადამახდევინა 17 მან. და 50 კაპ. მარტო, 25 მანეთი – მაისში“. ივ. მაჩაბელმა მიბრძანა სწორედ ისე შეთამაშა, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს, ამის შესრულება მე ვერ შევძელი და ამიტომაც 12 მან და 50 კაპ. გადამახდევინა“. თითქოს უცნაური ფაქტია, მაგრამ თეატრალური მოვლენების შუაგულში მყოფი ადამიანისათვის მსახიობისაგან პროფესიონალიზმის დაცვა პირდაპირი მოთხოვნა იყო. სწორედ ასეთი მიდგომის, დიდი ბრძოლისა და უამრავი დაბრკოლების გადალახვის შედეგია მუდმივმოქმედი თეატრის შექმნა (1879), რასაც მალე დრამატული საზოგადოების დაარსება მოჰყვა (1881), სადაც დამფუძნებელთა შორის ივანე მაჩაბელიც იყო.

ცნობილია, რომ მაჩაბელმა შექსპირის თარგმნა „მეფე ლირით“ დაიწყო. შემთხვევითობა იყო, თუ ბედისწერა ილიასა და მაჩაბელის შეხვედრა პეტერბურგში, ვანოს ძმის – ვასილ მაჩაბელის ოჯახში.

ბანკის საქმეებზე ჩასული ილია აქტიურად ჩაება მთარგმნელობით მუშაობაში. „მეფე ლირის თარგმანის პირველი მეთხველი ვასილ მაჩაბელი განს. „დროების“ (1873. №40) ფურცლებზე ამცნობს საზოგადოებას ამ მე-

ტად მნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ. მთარგმნელებს გადაწყვეტილი ჰქონდათ ტრაგედიის მხოლოდ პირველი მოქმედების დაბეჭდვა, რადგან „პირუთვნელ კრიტიკას“ უნდა შეეფასებინა, ღირდა თუ არა „თარგმანის ასე გაგრძელება“. როცა პიესა ითარგმნა, აღფრთოვანებულმა ილიამ „ღირის“ საჯარო კითხვა მოაწყო თბილისსა და ქუთაისში. თვითონ გამოდიოდა საზოგადოების წინაშე, თვითონ კითხულობდა გატაცებით, — „მე ძალიან მომწონს, სხვისი არ ვიცი“ — ამბობდა ის.

თარგმანმა ალტაცებში მოიყვანა მხმენელი, მხოლოდ აკაკიმ დაიწუნა, — „ქართული ენა ძალიან ყოჩღობს“, უთქვამს ერთხელ მაჩაბლისათვის. მაჩაბელი მეტად ზრდილი, თავმდაბალი ადამიანი იყო. მისი „წმინდა გული, (აკაკი) ბოლმას ვერ იტევდა, როცა აკაკიმ შეცდომამზე მიუთითა, ივანემ უკმაყოფილოდ უთხრა: „რა ვუყოთ მერე, განა შენ ნანერში კი არა არის შეცდომები“ (აკაკის კრებული, 1898, №12).

პიესის ნარმატიული თარგმანის შემდეგ გადანყდა მისი დადგამაც. ეს ნარმოდგენა იმით უნდა ყოფილიყო უჩვეულო და გამოჩეული, რომ მასში „უნდა ეთამაშათ მხოლოდ მთარგმნელებს“. ილია ჭავჭავაძეს, ივ. მაჩაბელსა და მამია გურიელს, დავით ერისთავს, ნინო ორბელიანს და სხვებს“ (ჟურნ. „ფასუხჯი“, 1909, №4).

ერთი სიტყვით, „არცერთ ჯამაგირიან მახიობს არ უნდა მიეღო მონაწილეობა“ (იქვე).

ილიამ ღირის როლი დიმიტრი ყიფიანს შესთავაზა, ყიფიანმა პიესა წაიკითხა, ზოგადად მოიწონა, მაგრამ კილო დაუნუნა — „კილო შექსპირის პიესებში ძველია, დიდი ხანია აღარ ხმარობენ“ (გაზ. „თემი“, 1912, №64).

ამის გამო მას სურდა თვითონ ეთარგმნა ღირის როლი, რაზეც უარი მიიღო. ღირის როლი შემდეგ საკონკურსოდ მისმა ვაჟმა კოტე ყიფიანმა მოამზადა და გაიმარჯვა კიდევ. კონკურსი ილიას სახლში ჩატარდა, კომისიამ ვანო მაჩაბელიც გახლდათ. სპექტაკლის მნიშვნელობა იმანაც გაზარდა, რომ მისთვის ილიამ 100 რუპეტიცია დანიშნა, რაც იმ პერიოდისათვის წარმოუდგენელი და ამავე დროს წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო. რაც შეეხება მაჩაბელის უშუალო

მონაწილეობას სპექტაკლში, ასეთი ფაქტი არც ერთ წყაროში არაა მითითებული არ დასტურდება. შესაძლოა, ასე მხოლოდ თავიდან იყო ჩაფიქრებული. მაჩაბელის მონაწილეობა, ისევე როგორც ილიასი, შემოიფარგლებოდა დადგმის პროცესში მათი აქტიური ჩარევით.

ვიდრე ქართულ სცენაზე მაჩაბლის გენიალური თარგმანები გაუღრდებოდა თეატრის რუპეტიკარში შექსპირის პიესები ძირითადად მკვიდრდებოდა დ. ყიფიანის (ძირითადად ფრანგულიდან თარგმნიდა), ვ. გუნიას, ა. ფურცელაძის და სხვათა თარგმანების საშუალებით. რუსული სცენაზე მოსული ლალო მესხიშვილიც ხომ პირველად 1883 წელს ანტ. ფურცელაძის „ჰამლეტი“ წარსდგა მაყურებლის წინაშე. ჰამლეტის წარუმატებლობის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ ცუდი თარგმანი გახლდათ. მოგვიანებით, 1885 წელს ლ. მესხიშვილმა თავის საბენეფისოდ კვლავ „ჰამლეტი“ აირჩია. იმ დროისათვის ვანო მაჩაბელის თარგმანი არ არსებობდა, ამიტომაც ცდილობდა ვალერიან გუნია მაჩაბელი დაეყოლიებინა „ჰამლეტის“ თარგმანზე, ვინაიდან ანტ. ფურცელაძის თარგმანი „ძალიან მოიკოჭლებდა“. სახელოვანი მონოლოგი — „ყოფნა არყოფნა“ — ფურცელაძის თარგმანში ასე უფერდა: „სიკვდილი თუ სიცოცხლე“, ასევე იყო ბევრი რუსული სიტყვა. მაგ. „კაროლი ჰამლეტი“, „კაროლი ჰაიცი“ და სხვა. მეორეს მხრივ, ვ. გუნია მოლაპარაკებას აწარმოებდა ლ. მესხიშვილთან ბენეფისის გადაღების თაობაზე, „მაგრამ ვერაფერს გახდა, რადგან რადან „გაჭირვებული იყო და დროც ხელს არ უწყობდა“, თუმცა, მაჩაბელმა მკო საფაროვასთვის კორდელას როლი ერთ დღეში თარგმნა, ამის გამო „ოფელიას როლი იყო მკვირცხლად და იშვიათი ხელოვნებით შესრულებული“ (რუსთაველის თეატრის კრებული, 1934). მაჩაბლის სრული თარგმანი მხოლოდ სეზონის ბოლოს წარმოადგინეს, რასაც ხელოვანის კიდევ ერთი დიდი აღიარება მოჰყვა. გაზ. „ივერია“ (1887, №301) წერდა: „მაყურებელი ტაშს ისე უკრავდა მაჩაბელს, როგორც ჰამლეტის შემქმნელს ამა ტაშის დამკვრელი იყო ილია ჭავჭავაძე. შთაბეჭდილება იმდენად დიდი ყოფილა, რომ მთარგმნელი სცენაზე გამოიძახეს და ხელში აყვანილი ქუჩებში გამოატარეს“.



ნარმატებით გახალისებული მაჩაბელი არ ისვენებდა, მას სურს კვლავ იხილოს სცენაზე მის მიერ ამტყველებული შექაპირის გიგანები. „ოტელოს“ თარგმნის შემდეგ იგი უშუალოდ ერევა მსახიობის შერჩევაში და ქუთაისში მყოფ კოტე მესხს თხოვს ჩამოვიდეს თბილისში და პარტნიორობა გაუწიოს დიმიტრი ყიფიანს — იაგოს როლის შემსრულებელს. კოტე მესხი თანხმდება, რადგან მაჩაბლის თარგმანების წყალობით იქმნებოდა და მიდრდებოდა ქართველ მსახიობთა შემოქმედებითი ბიოგრაფია. ისიც უნდა ითქვას, რომ მაჩაბელს ხშირად მიმართავდნენ მსახიობები საბუნებისო პიესებისათვის. უარს არასოდეს ეუბნებოდა, თარგმნიდა ვალდებს, გოლდონის, მოლიერის კომედიებს, ავსებდა ქართული თეატრის რეპერტუარს უცხოური დრამატურგიის ნიმუშებით. მაჩაბელს უყვარდა მსახიობი, დაკვირვებით უსმენდა ყოველ სიტყვას და ამავე დროს არ ერიდებოდა ნაკლებ საუბარს: „ეს ნაკლოვანება კარგი გამოთქმის უქონლობაა“ წერს მაჩაბელი წერილში „ქართველ არტისტებთან“ („დროება“, 1880, №287). ცუდი მეტყველების პრობლემა მართლაც რომ აქტუალური იყო მაშინდელ ქართულ თეატრში და გასაკვირი არ არის, რომ სიტყვის ოსტატმა მაჩაბელმა სწორედ ამ საკითხზე გაამახვილა ყურადღება (აღნიშნულ წერილში მხოლოდ ამაზეა საუბარი). ამავე დროს, პრობლემის დასმით მაჩაბელი ცდილობდა ქართული ენის სინამდის დაცვას, რითაც კიდევ ერთხელ სურდა ქართული თეატრის ეროვნული მისიის ნარმოჩენა.

ყველაზეათვის კარგადაა ცნობილი, თუ რა მიზეზი პრობლემაში იკვლევდა გზას ქართული ენა. მაგალითისათვის ილიასა და აკაკის წერილების გახსენებაც კმარა. ერთი უცნობი ავტორი სასცენო მეტყველებას მსჯელობის დროს აღნიშნავს: „ვინაიდან ქართულად მართკო ჩვენი გადივს ველაპარაკებით, ენა უძრავი გვაქვს ქართულთათვის“ („გაზ. „ლელო“, 1880, №13 ა). ივანე მაჩაბელი დარწმუნებულია, რომ მსახიობთა „რიგიან მეტყველებასა და დამოკიდებულებას, იქნება თუ არა თეატრი „დღევანდელი“.

საინტერესოა, კონკრეტულად რას უწუნებს მაჩაბელი აღნიშნულ წერილში მსახიობებს და რაზე ამახვილებს ყურადღებას.

პირველ რიგში, ქების სიტყვებს არ იშურებს მაკო საფაროვასთვის, მის „ჩუქრით“ გამოთქმას, რომელიც ბოლო სკამებზე მსტრამ მაყურებლისთვისაც გასაგებია, დადებითად აფასებს ასევე „არა უჭირს, კ. მესხის გამოთქმას“, დანაშაუნი მსახიობებს კი (კ. ყიფიანი, ნ. გაბუნია, ვ. აბაშიძე) უწუნებს მეტყველებას და ყოველი მათგანის თავისებურებას აღნიშნავს. მაგ. ვასო აბაშიძე „ენას უკიდებს“ ნატო გაბუნიას კი სცენაზე გაცხარების დროს „ისე ებნება თავბუდი, რომ შუაზედ გაჩერდება და გაგრძელებას ვეღარ ახერხებს, ყიფიანის ქალის კილო კი „არც სიმღერაა და არც ლაპარაკი“. ამ მცირეოდენი შენიშვნებით მაჩაბელს არ სურს დიდი ატკინოს მსახიობებს, — „დიდად გუცდებიან ჩვენი არტისტები, თუ იფიქრებენ, რომ ამ მცირე შენიშვნით მათი გაციცხვა მიიწიდა, სრულებითაც არა“.

მაჩაბელი აღნიშნულ წერილში მხოლოდ პრობლემების დასმით არ იფარგლება, არამედ მათი მეტყველების გამოსასწორებლად მეტად ორიგინალურ ხერხს გვთავაზობს.

ეკროპაში განსწავლულმა მაჩაბელმა კარგად იცის, რომ მსახიობებისათვის სპეციალური სკოლა არსებობს, სადაც ასწავლიან კარგ დეკლამაციას. ვინაიდან ეს ჩვენში არ არის, ამიტომ, მსახიობებმა „ხშირად უნდა მოიყარონ ხოლმე თავი ერთად, იკითხონ ქართული ლექსები, კარგი ენით დაწერილი პროზა და ენა შეაჩვიონ ქართულის რიგიან კითხვას“. ორ კვირაში ან თვეში ერთხელ საღამოები უნდა მოაწყონ და ქართული ენის კარგმა მცოდნემ ხანდახან წაუკითხოს რამე მსახიობებს და თვითონ მსახიობებმაც წაიკითხონ, და „ცუდად მკითხველ არტისტებს გაუსწორონ კითხვას“. მაჩაბელს სჯერა, რომ მისი რჩევის მიმდევრები აუცილებლად გამოასწორებენ მეტყველებას და ამით ქართული ნარმოადგენები უკეთესი გახდება.

როგორც ცნობილია, მაჩაბელი აქტიურ ჟურნალისტურ მოღვაწეობას ეწეოდა და თავის პუბლიკაციებს გაზეთ „დროებაში“ ბეჭდავდა (1883-85 წლებში) „დროების“ დირექტორი იყო, ვიდრე ცენზურამ არ დახურა, აქვე გამოქვეყნდა მისი ორი წერილიც თეატრის შესახებ.

მომდევნო წერილში (1885, №195) მაჩაბელი საუბრობს პოეზიისა და დრამატული



ხელოვნების დანიშნულებაზე, მის ადგილსა და როლზე საზოგადოებაში. წერილის დასაწყისში ავტორი დიდ წარმატებას უსურვებს ქართულ თეატრს და იმედს იტოვებს, რომ თეატრის მომავალი ხელმძღვანელი ვასო აბაშიძე საინტერესო თეატრალური ცხოვრების გარანტიად მოეცლინება ქართველ საზოგადოებას.

მაჩაბელი პოეზიისა და დრამატული ხელოვნების დანიშნულებას კაცობრიობის, პიროვნების განვითარებაში, მის სიკეთეში, „სიყვარულით სავსე გულში“ ხედავს. ვინაიდან მაჩაბელისათვის პიროვნების განვითარებისათვის ბრძოლა სიკეთეა, ამდენად პროგრესულია, სასიკეთლო საქმედ მიიჩნევა და ნათელი ფერი შეაქვს „სხვაფრივ ბნელ და წყვდიადს საუკუნეთა სრბოლაში“. ამიტომაც, ყველა რელიგიის წინამძღოლი ცდილობდა ადამიანში კეთილი მისწრაფებების გალვიძებას და ბოროტ გრძობათა მოსპობას. სწორედ ამგვარ ბრძოლაში მაჩაბელი უდიდეს მისიას ანიჭებს საერო დანესებულებებს და პოეზიას, რომელსაც „კაცობრიობის გადამრჩენელად, ადამიანის ბოროტი ინსტინქტების აღმშრელად მიიჩნევს“, მაგრამ მაჩაბელი უფრო დიდ დანიშნულებას დრამატულ მწერლობასა და დრამას ანიჭებს, ვინაიდან მას „პოეზიის გვირგვინს“ უწოდებს. მაჩაბელი განსხვავებას ხედავს დრამასა და პოეზიას შორის. დრამას მეტი აქვს „ზეგავლენის სფერო, მისი სახსარნი და იარაღნი უფრო მარჯვენი არიან“ და ამიტომ, დრამის სამსახური კაცობრიობის სულიერი განვითარების წინაშე უფრო დიდია. ვინაიდან მაჩაბლისათვის დრამა აქტუალური და „საყურადღებო“ ხელოვნებაა, ის ლოგიკურ დასკვნაზე მიდის და მოითხოვს დრამატული ხელოვნების სირთულის და დედამზრის არა მარტო შეგნებას ან გააზრებას,

არამედ „შეთვისებას“, რადგან „თეატრი, დასაითეატრო დასი უპირველესი შუამავალია, უპირველესი იარაღია დრამის გავლენის გავრცელებისათვის“. შუამავლის ხედური კი მეტად მძიმეა, ეს მისია მხოლოდ ჭეშმარიტ ხელოვანთათვის.

დრამა და თეატრი მაჩაბლისათვის ერთი მთლიანობაა, რადგან „დრამა თავისთავად უთეატროდ, უდრამატულო დასად მოკლებულია ყოველ ძალას“. მაჩაბელი აქ არ საუბრობს კონკრეტულ მსახიობზე, მაგრამ დასში სწორედ მას გულისხმობს. შეიძლება სხვაგვარად ასეც ვთქვათ, მსახიობს აქვს „ზემოქმედების“ უნარი, ანუ გავლენა საზოგადოებაზე და დასი რაც უფრო „მარჯვეა“ და ნიჭიერი, „მით უფრო დიდია გავლენა ერზე და საზოგადოებაზე“, მით უფრო მეტ სამსახურს უწევს იგი „ქვეყნის სულიერისა და ესთეტიკურის განვითარების საქმეს“. სწორედ ამიტომ, მაჩაბლის აზრით, თეატრი და დასი დიდი პასუხისმგებლობით და სიბეჯითით უნდა მოეკიდოს თავის საქმეს და ეს იქნება მათი ღვანლი ერისა და ქვეყნის წინაშე...

ივანე მაჩაბლის დამსახურება ისაა, რომ მან ქართველი ხალხის ცნობიერებაში ილიასთან და სხვა თანამოაზრეებთან ერთად გზა გაუხსნა დასავლეთ ევროპულ აზროვნებას. რუსული კოლონიალური პოლიტიკის მძიმე პირობებში მან შეძლო წარმოეჩინა დასავლეთ ევროპული რეესანსული სული – შექსპირის სახით.

ი. მაჩაბელმა შექსპირის თარგმნით ხელი შეუწყო ახალი ქართული სალიტერატურო ენის დამკვიდრებას და ქართული სამსახიობო სკოლის განვითარებას. ასე ფართოა ივანე მაჩაბლის როლი ქართული კულტურის ისტორიაში.

თავარ ბელაშვილი იტალიური ოპერა თბილისში

ქართულმა კულტურამ XIX ს. პირველ ნახევარში, სულ რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე, ერთბაშად მიიღო და ორგანულად გაათავისა ევროპული ფასეულობები, რაც მისი გენეტიკური ორიენტაციის მჭაფიო მანქანებელი იყო. ევროპული ტრადიციები სწრაფად დაინერგა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში. განსაკუთრებით ნიშანდობლივი კი ის არის, რომ საზოგადოებისთვის არათუ გასაგები, არამედ დიდად სასურველი აღმოჩნდა ევროპული სულიერების ისეთი სპეციფიკური სფერო, როგორცაა საოპერო მუსიკა.

„1851-55 წლებს საქართველოში შეგვიძლიან ვუნოდოთ „ოპერის ეპოქა, როცა თეატრში „დროშების“ დენა არ წყდებოდა, როცა ფერმინგის მალაზიაში ბილეთების ყიდვზე უტკებესი არა იყო რა. როცა იყო ერთი ოცნება – ოცნება ოპერისა“¹.

იგულისხმება იტალიური საოპერო დასი ბარბიერის ხელმძღვანელობით, ან როგორც თანამედროვენი უწოდებდნენ „იტალიური ტრუპა“ და მის მიერ თბილისში გამართული წარმოდგენები, რადგან ამ უანრში მოღვაწე ქართველი კომპოზიტორები მხოლოდ ნახევარი საუკუნის შემდეგ წარსდგებიან მსმენელის წინაშე.

მოკლები შემდეგნაირად წარიმართება: 1845 წელს რუსეთის მეფის მიერ კავკასიაში

მთავარმართველად დანიშნული ვორონცოვი ვერ კიდევ დუშეთში დაინტერესდა თბილისში თეატრის ფუნქციონირების საკითხით. ჩამოსვლის მესამე დღესვე მას წარუდგინეს მოხსენება „სათეატრო საქმეების შესახებ“, რასაც კვალდაკვალ მოყვა გადაწყვეტილება ტფილისში რუსული დრამატული თეატრის (გაიხსნა 1845 წ. 20 სექტემბერს), ქართული დრამატული თეატრის (გაიხსნა 1850 წ. 2 იანვარს), იტალიური ოპერისა (გაიხსნა 1851 წ. 12 აპრილს) და ბალეტის (1853 წ.) დაარსების თაობაზე.

მეფისნაცვლის ხელში თეატრი კარგ პოლიტიკურ ინსტრუმენტს წარმოადგენდა, რასაც ხელს უწყობდა ქართველთა არტიკული ბუნება და ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება. მთავარმართველი საქართველოში ვერ „შექმნიდა ვერც თეატრს, ვერც პერიოდულ პრესას, თვით საზოგადოებაში რომ არ ყოფილიყო ამისათვის საჭირო ელემენტები“²; მსგავსი „მშვიდი დიპლომატიის გზით კი მან მიაღწია იმას, რასაც ვერავითარი ხმალი და ზარბაზანი ვერ შესძლებდა...“³

მიუხედავად ამისა, თბილისში იტალიური ოპერის აუღერება და საოპერო თეატრის გახსნა ობიექტურად თვალსაჩინო სტიმული გახდა არა მხოლოდ დედაქალაქში, არამედ მთელს ქვეყანაში კულტურული ცხოვრების აღმავლობისათვის.

„თუ ტფილისი ყველა ლაშქებს ოპერაში ათენებდა, პროვინციას მით უფრო არ სურდა სიცოცხლე გარეშე ოპერისა. მაგრამ იგი წყურვილს იკლავდა რეცენზიებით „ამბებით შორიდამ: იქაც იცნობენ იტალიურ ტრუპას, ბეთჰოვენს, ვერდის...“⁴

ქართული საზოგადოების ცხოვრება ინტერესი თეატრალური სახანაობის ამ უანრისადმი გამოვლინდა ოპერის შენობის აგებასა და მოხატვის პროცესისადმი მოჭარბებულ ყურადღებაშიც. მით უფრო, რომ ეს იყო პირველი სპეციალური სათეატრო ნაგებობა საქართველოში (1845 წ. დაარსებული რუსული თეატრი ვერ ისევ მანქში ფუნქციონირებდა).

ოპერის თეატრის მშენებლობა დავვალა

¹ გ. ლეონიძე, ტფილისის ოპერა 50-იან წლებში, ჟურ. „ხელოვნება“, 1926, №23-24, გვ. 60

² არჩ. ჯორჯაძე, წერილები, თბ. 1989, გვ. 104

³ ვ. კენაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია. ტ.1, თბ. 2001, გვ. 55

⁴ გ. ლეონიძე, დას. ნაშრ, გვ. 59

იტალიელ ხუროთმოძღვარს ჯოვანი სუდი-
ერის, რომელიც 1846 წელს ვორონცოვმა
რუსეთის საქართველოში გადმოიყვანა და
თბილისის საქალაქო ხუროთმოძღვრის თა-
ნამდებობაზე დანიშნა.

თეატრი აშენდა 1847-51 წლებში, ქალაქის
ცენტრალურ (ერევნის, ამჟამად თავისუფ-
ლების) მოედანზე. მას ირგვლივ შემო-
უყვებოდა სავაჭრო დაწესებულებები და
ამდენად იგი ქარვასლასაც (თამაშების) წა-
რმოადგენდა. 1874 წ. სათეატრო დარბაზი
დაინვა. შენობა აღადგინეს მხოლოდ ქარვა-
სლის სახით, მაგრამ 1930 წ. ისიც და-
ანგრიეს მოედნის გაფართოებასთან დაკავში-
რებით. თეატრის შესახებ შემორჩენილია
მხოლოდ მწირი წერილობითი და გრაფი-
კული მასალები, რომლებიც დაწვრილებით
არის განხილული ვ. ბერიძის ნაშრომში —
„თბილისის ხუროთმოძღვრება“.⁵

თეატრისა და ქარვასლის შენობა ერთობ-
ლივად წარმოადგენდა დიდ სწორკუთხედს
(დაახ. 78X47მ.), ორსართულიანი, ორდერ-
რული სისტემით აწყობილი თაღებით გა-
ხსნილი პილასტრებითა და სწორი ჰორიზო-
ნტალით დამშვენებული ფასადებით. ჩანს,
რომ ფასადების სქემა სუდიერის ნასესხები
ჰქონდა ვიწინცაში რენესანსის ხანის პალა-
დოსიკული ცნობილი ბაზილიკისაგან, რაც
განსაკუთრებით „პალადიოს სარკმლების“
რიტმულ მჭკრივებში ვლინდება. მაგრამ ფა-
სადების საერთო სახე, მორთულობა, პრო-
ფილები და სხვა დეტალები აქ პროტოტი-
პთან შედარებით ბევრად უფრო მარტივი,
ბრტყელი და არაპლასტიკურია.

ისიც აშვარაა, რომ შენობის ექსტერი-
ერისა და ინტერიერის არქიტექტურა მკვე-
თრად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან. თუ
ფასადებს მკაფიოდ გამოხატული ევროპული
იერი ჰქონდა, სათეატრო დარბაზი და ფო-
იები, რომლებიც იმ დროს საქართველოში
მყოფი რუსი მხატვრის, გრიგოლ გაგარინის
ესკიზებით განსორციელდა, აღმოსავლურ,
ისლამურ ყაიდაზე იყო გაფორმებული.

სათეატრო დარბაზს (იტევდა 700 მაყუ-

რებელს) იმ დროს უკვე მკაფიოდ ჩამოყა-
ლიბებული ევროპული საოპერო თეატრების
სტრუქტურა ეყო საფუძვლად. სცენის წინ
იმლებოდა მცირედად დაქანებული ოვალურ
რი ფორმის პარტიერი (ამფითეატრის გარე-
შე), ბენუარის ლოჟებით, მათ ზევით კი
ერთი იარუსი და ქანდარა, რომლებიც მა-
ლალი კანდელაბრებით იყო დამშვენებული.
პარტიერის სიღრმეში ოვალს კვეთდა სამ ნა-
წილიანი, ორიარუსიანი ლოჟები ნარჩინებუ-
ლათვის, ცენტრში მკაფიოდ გამოყოფილი
სამეფო ლოჟით. ორი იარუსისგან შედგებო-
და გვერდითი ლოჟებიც, რომლებიც ოდნავ
შეისრული თაღებით ან საფეხურებად შეტე-
ხილი ლიობებით იხსნებოდა. ეს ყველაფერი
მორთული იყო ნატივ არაბესკებითა და
აღმოსავლური მოტივებით.⁶

„მაყურებელს ჰიბლავდა შიგნით „მშვენი-
ერი გრაცია“ თეატრის, დეკორუმი, რომე-
ლიც შექმნა მხატვარმა გაგარინმა მდიდარ
არაბულ სტილზე: დაოქროვილი ლოჟები
ნაზი თეთრი და მტრედისფერი არაბესკებით
ბაცი ზამბახის ფონზე. ოქროქსოვილები,
არაბული სამკაულები, ბალიუსტრადები, კა-
ნდელიაბრები, ირგვლივ გაფანტული: ფი-
რუზი, ატლასი, ოქრო“.⁷

„ისლამური“ ინტერიერები XIX ს-ის თბი-
ლისში არც მანამდის და არც ამ დროს ყო-
ფილა უჩვეულო ცალკეულ მდიდრულ სა-
ცხოვრებლებში, განსაკუთრებით კი ქარვა-
სლებსა და აბანოებში, რომელთა არქიტე-
ქტურამაც, როგორც ვახტანგ ბერიძე აღნი-
შნავს „წინა (XVI-XVIII) საუკუნეების მანძი-
ლზე ყველაზე მეტად შეითვისა გვიანი ირა-
ნული ევორები. ეს ირანული ხასიათის მო-
რთულობა წარმოადგენდა ამ ძველი ტრადი-
ციების გადმონაშთს, რომელიც თავს აფარე-
ბდა ინტერიერებს, რაკი ფასადების სახეს
ოფიციალური ნიმუშები განსაზღვრავდა“.⁸

ამით აიხსნება ის „ეგზოტიკური“ (ვ. ბე-
რიძე), უპირატესად მავრიტანული მოტი-
ვები, რომლის სიჭარბემაც ოპერის თე-
ატრის მორთულობაში არავინ დატოვა გუ-
ლგრილი.

⁵ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917, ტ. 1. თბ. 1960
⁶ ვ. ბერიძე, დას. ნაშ. ტაბ. 17. თეატრის აღწერა იხ. Акты Кавказской археографической комиссии, т. XI, с. 896-897.
⁷ გ. ლუნიძე, დას. ნაშ., გვ. 59.
⁸ ვ. ბერიძე, დას. ნაშ., გვ. 60.

თეატრის მოხატულობას ეხება საკუთრივ ოპერის დირექტორის, კავკასიის მეფისნაცვალის განკარგულებაში იმპერატორის ბრძანებით მოვლენილი ლიტერატორის ვ. სოლოგუბის შემდეგი სიტყვები: „უსულო კალამი უძლურია გამოხატოს ახალი დარბაზის მთელი სინატიფე, სიკვლეუცე და სიმშვენიერე. იგი მიაგავს სტორისა და მორტიმერის მიერ აღმოსავლური სურათების მიხედვით სხვადასხვანაირი მიწანქრისაგან შექმნილ უზარმაზარ სამაჯურს“.¹



ამავე თეატრის შესახებ ალექსანდრე დიუმა აღნიშნავს: „ვესტიბიულში შესვლისთანავე განცვიფრებაში მომიყვანა ორნამენტის სადა და დახვეწილმა სტილმა. ისეთი გრძობა მქონდა, თითქოს პომპეის თეატრის ვესტიბიულში შევედი. ზემოთა ფოიეში ორნამენტი არაბული ჩუქურთმით შეიცვალა. შევედით დარბაზში, რომელიც ფერიათა სასახლე გეგონებთ, არა მისი მდიდრული მორთულობით, არამედ იმით, რომ უფაქიზესი გემოვნებითაა შესრულებული... უყოყმანოდ შეიძლება ითქვას, რომ თბილისის სათეატრო დარბაზი ერთ-ერთი ყველაზე თვალწარმტაცია მათ შორის, რაც კი ოდესმე მიხანავს“.²

საგულისხმოა ის რეზონანსიც, რაც ამ ფაქტმა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ გამოიწვია. თბილისში ოპერის თეატრის გახსნას გამოეხმაურა პარიზის ერთ-ერთი დიდი ფორმატის გამოცემა სახელწოდებით „ილუსტრირებული უნივერსალური ყურნალი“, რომელიც თითქმის მთელს მსოფლიოში ვრცელდებოდა და სხვადასხვა ინფორმაციის გაშუქებასთან ერთად, მიმოიხილავდა მეცნიერებასა და ხელოვნებაში მიმდინარე საინტერესო მოვლენებსაც. თბილისის თეატრის შესახებ მასალას ამ ჟურნალის ორი გვერდი დაეთმო და ტექსტი შენობის ინტე-

რიერის ამასხველი ფოტომასალის თანხლებით გამოქვეყნდა. ავტორი, ვინმე ედმონდ დე ბარერი, წერდა: „... ეს ერთადერთი თეატრია, რომლის შიგა სამკაული აგებულია და მორთულია მთლიანად მავრიტანული სტილით, უდავოდ და უეჭველად წარმოადგენს ერთ-ერთს, ყველაზე უფრო ელევანტურ, მოხდენილ, ყველაზე უფრო წარმტაც სათეატრო ნაგებობას, რაც კი შეუძლიან წარმოიდგინოს ადამიანმა... ქმნილება, რომელსაც შესწევს უნარი მიანიჭოს აღმაფრენა და ცხოველმყოფელობა აზიის ხელოვნებას“.³

შენობის ინტერიერის მოხატულობაში, მხატვარი ცალკეულ სივრცობრივ ფრაგმენტებს შორის მკაფიო ფერადოვანი კონტრასტების ხერხს მიმართავს. „დარბაზს გარშემორტყმული დერეფნებისათვის სპეციალურადაა შერჩეული მკაფიო წითელი შეფერილობა, შექმული შავი არშიითა და კუფური წარწერით, რადგან მსგავსი სანახაობის შემდეგ თვალს კიდევ უფრო მკაფიოდ აღიქვამს თეატრის შიგა სივრცის სიმსუბუქესა და სინანეს“.⁴

იგულისხმება მაყურებელთა დარბაზი, შესრულებული ძირითადად ფიროზისფერ და ოქროსფერ ტონებში.

ფერთა ვარიაციულობის, მავრიტანული მოტივების, „ემბოტიკური სტილიზაციის“, არაბუკების, კანდელაბრებისა თუ სხვა უა-

¹ В. Соллогуб, Новый театр в Тифлисе, газ. "Кавказ", 1851 г. №29

² А. Дюма, Кавказ, Тифлис, 1861 г., с. 440.

³ შ. კაშაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, I ნაწ., თბ. 1950, გვ. 41.

⁴ ვ. სოლოგუბი, დას. ნაშ.



მრავი დეკორაციული ელემენტების გვერდით, გრიგოლ გაგარინი დარბაზის შიდა სივრცის შესამკობად ალექსანდრე ნიკოლაივიჩის შესახებ უღებებში დატვირთულ ფარდას იყენებს. მასზე იმდროინდელი საქართველოს თითქმის მთელი ისტორიულ-კულტურული ვითარებაა ასახული. შემორჩენილია ამ ფარდის შავ-თეთრი ფოტო, სადაც მკაფიოდ ჩანს ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი კლასიციზტური ელემენტები, რომლის არსებობაც თბილისის პირველი ოპერის თეატრის აღმოსავლური მოტივებით შექმულ ინტერიერში მხოლოდ ამ ნაგებობის საერთო სტილისტიკურ მრავალფეროვნებით შეიძლება აიხსნას.

ფარდას თეატრში ოდითგანვე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა და ასეა დღესაც. იგი სცენის მყარი ელემენტია და ამდენად არანაირ მონაწილეობას კონკრეტული სექციაკლის დრამატურგისა და მით უფრო მის შინაარსში არ იღებს. დარბაზში შესული მკურებლისათვის თეატრალური ფარდა სცენიური სივრცის ილუმინირული და ამასთანავე რეალური მხატვრულ-დრამატული სამყაროს პირობით მივსახსნარმოადგენს; ის ერთდროულად როგორც სცენოგრაფის, ასევე თეატრალური მხედრის არქიტექტურის ორგანულ ნაწილად აღიქმება. გაგარინის მიერ შესრულებული ფარდაც, რომელიც ფოიეებსა და დარბაზს შორის გამოყენებული ფერადოვანი კონტრასტების ვიზუალურ კულმინაციას ქმნიდა, თეატრის შიდა სივრცის გაერთიანების და განსაკუთრებული სახეიმი-სანახაობითი ატმოსფეროს შექმნას ისახავდა მიზნად.

გაგარინს, ისევე როგორც სკუდერის არც გამომგონებლური ნიჭი და არც გემოვნება აკლდათ; თუმცა ორივე მათგანი საქართველოსათვის უცხო მხატვრული სკოლის წარმომადგენელი იყო, რაც მათ შემოქმედებითი ხედვის სპეციფიკურ თავისებურებას განსაზღვრავდა კიდევ. მაგრამ ისინი ვედოლობდნენ აღმოსავლური მოტივებით გაჯერებული, გარეგნულად ქარვასლის იერის მქონე, თეატრალური არქიტექტურის ნიმუშის შექმნას ქვეყანაში, სადაც მსგავსი ფუნქციური დანიშნულების ნაგებობებს არანაირი ადგილობრივი ტრადიციები არ აჩნდა.

სავარაუდოდ თეატრის შენობა მართლაც სადღესასწაულო, თვალსმომჭრელი და ამასთანავე ძლიერ ეკლექტური ხასიათისა იყო; თუმცა როგორც ცნობილია, XIX ს. ხელოვნების ეს თავისებურება ნაკლად არ ითვლებოდა.

„საქართველო ოდითგანვე მიეკუთვნებოდა იმ დიდ რეგიონებს, რომელთათვის აღმოსავლური და დასავლური კულტურების სინთეზი იყო განმსაზღვრელი და გარკვეულად თავისთავად ნაგულისხმევი,⁸ თუმცა XIX ს-ში რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შესვლისთანავე საზოგადოებაში გაჩნდა ახლებური მხატვრული მოთხოვნები. მის ყოფაში შემოიჭრა ახალი, შემოტანილი, რეალისტური ხელოვნება, რომელიც საქართველოსათვის უცხო აღმოჩნდა ევროპულ სამყაროსთან ურთიერთობებში ხანგრძლივი პაუზის და ადგილობრივი ფეოდალური წყობის მდგრადობის გამო. ამიტომ ურიდებულად უნდა — სინთეზის პროცესიც, ლოკუკურად, უამრავი ხარვეზის თანხლებით წარიმართა. ქართული ხელოვნების ისტორიის ეს მონაკვეთი „დიდი ხნის მომწიფებული კრიზისის“ დაძლევის ხანას“, ძველი, შუა საუკუნეების ხელოვნებიდან რეალისტურისაკენ გარდამავალ საფეხურს“⁹ წარმოადგენს. აღნიშნული პერიოდის თბილისური ფერწერული სკოლის სპეციფიკა (რეალურად საქართველოს მთელი კულტურული ცხოვრება ამ დროისათვის მის დედაქალაქში იყო კონცენტრირებული) „განისაზღვრება ძლიერ განსხვავებული მხატვრული ხედვის, მხატვრული მდგომარების, ხერხების თავმოყრით ერთიან მხატვრულ ნაწარმოებში. ცხადია, დაპირისპირებული ელემენტების შეხამება ყოველთვის ვერ ატარებს ღრმად ორგანულ ხასიათს, არის სინერჯილობისა თუ ეკლექტიზმის გარკვეული ნიშნები, არ შეიძლება ლაპარაკი ჩამოყალიბებულ მხატვრულ სისტემაზე, მაგრამ აღნიშნული ეტაპის ნიმუშები უდავო ორიგინალურობით გამოირჩევიან.“¹⁰

ახეთ ვითარებაში, სრულიად ბუნებრივ-

⁸ გ. ხომარია, ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ადგილი ახალი დროის ქართულ მხატვრობაში, უფრ. „სპექტრი“, 1989, №1, გვ. 78
⁹ В. Беридзе. И. Эверская. Искусство Советской Грузии, 1921-1970, М., 1975г. с.13.
¹⁰ გ. ხომარია, დას. ნაშ., გვ. 80



ვია, რომ ქართულმა საზოგადოებამაც აღფრთოვანებით მიიღო თბილისის ოპერის თეატრის გაგარინ-სუფიანისეული ეკლექტიზმი. იგი ორგანულად შეერწყა ამ პერიოდის ზოგადკულტურულ ვითარებას.

სწორედ აქ 1951 წლის 9 ნოემბერს დონიცეტის საპერა „ლუჩია დი ლამერური“ გაიხსნა საქართველოში პირველი საოპერო სეზონი.⁵

წარმოდგენას დასის ხელმძღვანელი ბარბიერი, დირიჟორობდა. კოსტუმებისა და დეკორაციების ავტორი კი პარიზის გრანდ-ოპერის ყოფილი დეკორატორი, საქართველოში საგანგებოდ მონვეული — დერბეზი იყო. „ყველაზე უმკაცრესი წუნიაობითაც კი სრული ემაყოფილებით სტკებდა ადამიანი პარიზის ოპერის დეკორატორად ნამყოფ ბენ დერბეზის დეკორაციებით...“⁶

მიუხედავად საილუსტრაციო ვიზუალური მასალის არ არსებობისა, ისტორიული ფაქტების მოშველიებით და ყურნალ-გაზეითავე ფრაგმენტულად გაბნეული მინიშნებების დახმარებით შესაძლოა დაახლოებით განისაზღვროს თბილისში გამართული პირველი საოპერო სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ხასიათი და სტილი.

დერბეზის შემოქმედებითი თავისებურებების შესახებ ვარაუდის საშუალებას მისი თბილისში ჩამოსვლამდე გრანდ-ოპერაში მოღვაწეობის ფაქტი იძლევა, რადგან ამ მხატვრის შესახებ სხვა არაფერია ცნობილი.

XIX ს. პირველი ნახევრიდან ფრანგული მუსიკალური სკოლა გამუდმებით რევოლუციებით გამოწვეული რთული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების გამო, ევროპის ერთ-ერთი მთავარი კულტურული ცენტრის სტატუსს კარგავს. მეიერბერისა და ბერლიოზის შემოქმედება უკვე წარსულის კუთვნილებას წარმოადგენს. ლისტის გერმანიაში გადასახლდება, კომპოზიტორთა ახალი თაობა კი (ოფენბახი, გუნო, ბიზე, სენ-სანსი) ჯერ მხოლოდ გზას იკვლევს. დრამატულ თეატრში ფარსი — ვოდვილის ანრი სულ უფრო მეტი მონივნით სარგე-

ბლობს. 40-50-იან წლებში კი მის საფუძველზე ოპერება იქმნება. „საზოგადოებრივი ყველა ფენის წარმომადგენლები ვერსალოდან მოყოლებული პარიზის გარეუბნების ჩათვლით ცეკვით იყვნენ გატაცებულნი. გასართობი მუსიკა, მისი მკვეთრი მოძრავი რიტმებითა და ლაღი სიმსუბუქით ისმოდა ყველგან — ბულვარის თეატრებში, ვარსიეტში, ბალის კონცერტებში“.⁷

მსგავსი მუსიკის შიზანდმა პოპულარობამ, რასაც მეორე იმპერიის მმართველი წრეების გემოვნების სახით ძლიერი სოციალურ-პოლიტიკური საფუძველი გააჩნდა, საფრანგეთში საოპერო ხელოვნების კრიზისი გამოიწვია. რადიკალურად შეიცვალა ოფიციალური თეატრის, გრანდ-ოპერის შინაარსიცა და სტილიც. მის ძირითად მახასიათებლად მხატვრული ეკლექტიზმი და შინაგანი სიცარიელე იქცა. აღწერილი პროცესი თითქმის საუკუნის ბოლომდე გაგრძელდა, შედარებით უკეთესი ვითარება სუფევდა ქვეყნის სხვა საოპერო თეატრებში, რომელთაც სცენა საკუთრივ მსუბუქ მუსიკას კი დაუთმეს, მაგრამ არ სცადეს მისი ავადმყოფი, პომპეზური გარსით შემოსვა.

ფუფუნება, თვალისმომჩქრელი ბრწყინვალე, სადაპირულობა და ეკლექტიზმი ახასიათებს XIX ს. მეორე მეოთხედის გრანდ-ოპერის თითქმის ყველა წარმოდგენას. ეს ეპითეტები ერთნაირი სინუსტით მიესადაგება როგორც მუსიკალური პარტიტურის თავისებურებებს, ასევე სპექტაკლის სცენოგრაფიასაც. ამას დასაველეთ ევროპის მხატვრობაში მთელი XIX ს-ის მანძილზე და მით უფრო ჩვენთვის საინტერესო დროის მონაცვეთში გაბატონებული რეალისტური ტენდენციებიც ემატება. სამყაროს გარეგნული იერის ზედმიწევნით ზუსტი აღქმადამოყვარება, კლასიციზტური, რომანტიკული თუ კრიტიკული განწყობის მიუხედავად — ამ პერიოდის ფრანგული ფერწერული სკოლის მთავარი მახასიათებელია.

შუთქლებელია სცენოგრაფიაც, რომელიც ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე სინთეზური

⁵ საკუთრივ თეატრის შენობის გახსნა გაცილებით უფრო ადრე, სწორედ მასკარადით მოეწყო. ამ ფაქტს მთელი ქალაქი ზეიმიბდა (იხ. Акты Кавказской археографической комиссии. т. XI с. 896) აღნიშნულ მოვლენას წარმოგივდგენს გრაგოლ გაგარინი თბილისის ოპერის თეატრის ინტერიერის ამასველ თავის ერთ-ერთ ცნობილ ნამუშევარშიც

⁶ შ. კაშმაძე, დას. ნაშ., გვ. 58

⁷ მ. დრუსკინი, სახლავარგოეთის ქვეყნების მუსიკის ისტორია, თბ. 1975, გვ. 389.

30 „თაყაყბი და სხვა“ № 3-4



და კრებითი დარგის, თეატრის, შემადგენელი ნაწილია, მსგავსი ეპოქალური ტენდენციების მიღმა მოიხარებოდეს, მით უფრო – ოფიციალურ თეატრში. ამის საფუძველზე, XIX ს-ის პირველი ნახევრის ფრანგული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება ზოგადად და განსაკუთრებით კი გრანდ-ოპერის სცენოგრაფია, დროის მოთხოვნების შესაბამისად თვალისმომჭრელი, პომპეზური და ზედმიწევნით რეალისტური უნდა ყოფილიყო. მსგავსი სკოლაგამოვლილი დერბუზის შემოქმედება კი, ძელი წარმოსადგენია თბილისში ჩამოსვლისთანავე რადიკალურად შეცვლილიყო.

იგივეს ადასტურებს საქართველოში მოღვაწე იტალიური დასის შესახებ შემორჩენილი ცნობებიც: «ახალ ოპერათა მოსაპოვეზლად, გასაფორმებლად და დასადგებლად შემოღებული იყო საქმის მცოდნე თანამშრომელთა სასწრაფო მივლინების პრაქტიკა; მდიდრული დეკორაციებისა და კოსტიუმების დამზადება, განთქმულ შემსრულებელთა მოწვევა და სხვა, რაც მნიშვნელოვან ხარჯს იწვევდა. ზოგი რუსული ან იტალიური ოპერა პრემიერის მეორე წელსვე იდგებოდა თბილისში...»

მიუხედავად ინფორმაციის ზოგადი ხასიათისა, ყურადღებას იქცევს დეკორაციებისა და კოსტიუმების მდიდრული იერის მკაფიო ხაზგასმა, რაც ცხადყოფს მსგავსი შემთხვევის ბუნებრიობას თეატრის ცხოვრებაში, მით უფრო, რომ ტექსტში კონკრეტულად არც ერთი საექტაკლი არაა მითითებული.

„ლუჩია დი ლამერმურის“ წარმოდგენას დიდი წარმატება სცდა წილად. ამისთვის უამრავი მიზეზი არსებობდა: ოპერის გრანდიოზული, ფერეიულ სამყაროსთან პირველი ზიარება, დონიცეტის პრწყინვალე მუსიკა, იტალიური ბელკანტოს შესრულების მანერა – ესოდენ მიმზიდველი მუსიკალურობით გამორჩეული ქართველი მსმენელისათვის, სიხლის განცდა და კიდევ ბევრი სხვა... თუმცა სანახაობის საზეიმო იერს, უმთავრესად

სყუდიერი – გაგარინისეული თვალისმომჭრელი არქიტექტურა და მასში ორგანულად ჩანერილი დერბუზისეული ფერისა უხვე უზრუნველყოფდა. ეკლექტიზმი, რომელიც ახასიათებდა საექტაკლის სცენოგრაფიას, ოპერის თეატრის არქიტექტურას და ზოგადად იმ პერიოდის ქართულ კულტურას, მიუხედავად მისი გამომწვევი მიზნების ნაირგვარობისა, იმ გამაერთიანებელ ელემენტად იქცა, რომელიც მოვლენის ემოციურ მთლიანობას განაპირობებდა. ქალაქში კი ევროპული საოპერო ხელოვნების მომწუსხველი ძალის წარმოსაჩენად, ისევ აზიურ კულტურას მოუხმობდნენ. პრესა ერთხმად აღნიშნავდა, რომ „იტალიურმა ოპერამ, როგორც აღმოსავლეთის რომელიმე დესპოტმა, დაიპყრო თბილისი“.²⁰

ბარბიერის დასმა მთელი სეზონის განმავლობაში კიდევ ცხრა ოპერის პრემიერა წარმოუდგინა მსმენელს. სამწუხაროდ, უცნობია, თუ ვინ აფორმებდა ამ დადგმებს მხატვრულად. შესაძლოა დეკორაციებზე კვლავ დერბუზი მუშაობდა, ან ვინმე სხვა მოწვეული მხატვარი, თუმცა „როგორც მამონდელი ოფიციალური წყაროებიდან ჩანს, თბილისის ოპერის თეატრის პირველივე სეზონის საექტაკლები არაფრით არ ჩამოუვარდებოდა ოდესის, ბერლინის, ვენის, მიუნხენისა და სხვა დიდი ქალაქების ოპერის თეატრების საექტაკლებს. ეს კი მეტად დიდი მიღწევა იყო ახალფესხადგმული თეატრისათვის“.²¹

დასრულდა პირველი თეატრალური სეზონი, თუმცა თბილისის ოპერის თეატრის ისტორია მხოლოდ ახალაა იწყებოდა. „თეატრი დაიკეტა,... შესწყდა საექტაკლები, მაგრამ როდი მიწყნარდა მათ შესახებ ხმები, მსჯელობა, მითქმა-მოთქმა...“

ეს გარემოება ნათლად მოწმობს იმას, რომ ოპერა თბილისისათვის არ ყოფილა წარმავალი, შემთხვევითი ნეტარება, რაც განიცადეს და დაივიწყეს. არა, თბილისს სურს მუდმივი ოპერა და ალბათ, ექნება კიდევაც იგი“.²²

²⁰ შ. კაშმაძე, დას. ნაშ. გვ. 542.

²¹ გ. ლუნიძე, დას. ნაშ., გვ. 58.

²² შ. კაშმაძე, დას. ნაშ., გვ. 61.

²³ Газ. „Кавказ“, 1852 г., №13.

პორტრეტი

გიორგი
დოლიძე

ლადო გერმესაშვილი

რამდენიმე წელია ვიკლევ კინოფილმ „აბესალომ და ეთერის“ პირველი ეკრანიზაციის მცდელობის საკითხებს – ეს უაღრესად საინტერესო პერიოდია (1937-38 წწ.) ქართული კინოს ისტორიისა. პირველი ნაწილი („ორთაჭალის ბაღში მნახე, ვინა ვარ?“) მიქელანჯო მასახიობ მიხეილ მგელაძეს, რომელსაც ამ ფილმში მურმანის როლი უნდა შეესრულებინა. იგი ჯერ ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ დაგებქდე (№5-6, 2003), შემდეგ კი ცალკე ნიგნად გამოვეცი. მეორე ნაწილი „პირველი აბესალომი“... ვარიაციები კინოფილმ „აბესალომ და ეთერის“ თემაზე ანუ ვალიკო შაქარაშვილის გასხენება“ გაზეთ „რეზონანსში“ გამოვაქვეყნე (16. VI. 2004), მესამეს კი დღეს გთავაზობთ – მასში საუბარია ცნობილ მომღერალ ლადო გერმესაშვილზე, რომელსაც ამ ფილმში აბესალომის ვოკალური პარტიები უნდა გაეხმოვანებინა...

ძალიან გამიჭირდა იმის დადგენა, თუ ვინ ასრულებდა ამ ფილმში ვოკალურ პარტიებს. როცა ამ საკითხზე ვერანაირი ინფორმაცია ვერ მოვიპოვე, დავიწყე ფიქრი იმაზე, თუ ვის შეეძლო ემღერა ეს პარტიები, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვა, ვინ იყვნენ იმ წლებში (1937-38) ისეთი ალიარებული საოპერო მომღერლები, რომ ევგენი

მიქელაძეს (ეს კი ვიციდი, რომ ფილმის მუსიკალურ მხარეს იგი ჩაუდგა სათავეში) სწორედ ისინი მოეწვია. ვიციდი, რომ იმ დროს რომ ეთერის პარტიას ოპერის იმდროინდელი ცნობილი მომღერალი, ჩვენი შესანიშნავი მხატვრის ფარნაოზ ლაპიაშვილი და – თამარ ლაპიაშვილი ასრულებდა...

ჩემს სტუდენტებს, მომავალ კინომცოდნეებს სულ მუდამ ჩაეჭინებ ხოლმე, რომ მოუმზადებელი არავითარ შემთხვევაში არ მივიდნენ რესპოდენტთან, ანუ როცა რომელიმე მსახიობთან მიდიხართ მისი როლებისა და ფილმების სია მაინც უნდა იცოდეთ ზუსტად-მეთქი. ცხადია, მეც ასე „მომზადებული“ ვესაუბრე ჩემს კოლეგა მუსიკათმცოდნეებს წინასწარ მოფიქრებული ვარაუდებითა და ვარიანტებით, მაგრამ ვერაფერი გავარკვიეთ, ბოლოს ისევ ჩვენს დიდ მავსტროს, ბ-ნ ნოდარ ანდელუაძეს მივადექი, სხვა თუ არაფერი, ერთ-ერთი ვარიანტად მისი ცნობილი მამა, შესანიშნავი მომღერალი დავით ანდელუაძე მყავდა წარმოდგენილი. ბ-ნმა ნოდარმა კატეგორიულად გამოირიცხა მამამისის მონაწილეობა ამ საქმეში, რადგან, რაც თავი მახსოვს, მითხრა, მამაჩემს არანაირი ურთიერთობა კინოსთან არ ჰქონია და ეგებ ლადო გერმესაშვილზე იფიქროო.

ასე დადგა ლადო გერმესაშვილის კანდიდატურა.

ბევრი ვეძიე თუ ცოტა ვეძიე, ჩემმა უფროსმა ვაჟმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა და ამჟამად პარლამენტრამა, ზვიად დოლიძემ შემასხენა ჩვენი დოკუმენტური კინოს ღვანძოხილი მუშაკი და თანაც თავისი მწიბობელი – ენრიკო გერმესაშვილი. იგი მრავალი ათეული წელი მუშაობდა დოკუმენტურ სტუდიაში რეჟისორ-ოპერატორად, ავტორია მრავალი უანრის ფილმისა („ჯორჯ მოსულიშვილი“, „სანდრო ახმეტია“, „რევან ლალიძე“ და ა. შ.), ერთ-ერთი ნამუშევარი კი (ამ ფილმში ენრიკო ოპერატორია, რეჟისორი კი – ოთარ გურგენიძე გახლავთ) – „ქართული ჭიდაობა“ „გრან-პრით“ დაჯილდოვდა სპორტული ფილმების 28-ე საერთაშორისო კინოფესტივალზე (იტალია, კორტინა დ'ამეცო, 1972).

* * *

ლადო გერმესაშვილი დაიბადა თბილისში



ლიკოვი - „მეფის საცოლე“. 1939 წ.

1901 წლის 3 ნოემბერს. მის მშობლებს სულ შვიდი შვილი ჰყავდათ (ერთი ქალი და 6 ვაჟი), მათ შორის ლადო ნაბოლარა იყო.

გერმესაშვილების ოჯახი ვერანე ცხოვრობდა და ხელისნობით ირჩენდა თავს. ძალიან უჭირდათ, უფროსი ძმები მამას ეხმარებოდნენ, სწავლის შესაძლებლობა კი მხოლოდ ლადოს მიეცა. 17 წლამდე სემინარიაში სწავლობდა, მაგრამ როცა პირველი მსოფლიო ომი დაიწყო და უფროსი ძმები ჯარში გაიწვიეს, ლადო იძულებული შეიქნა სკოლა მიეტოვებინა და ოჯახის მისახმარებლად თამბაქოს ქარხანაში დაიწყო მუშაობა.

სიმღერის ნიჭი და უნარი ბავშვობიდანვე აღმოაჩნდა და მღეროდა კიდევ სხვადასხვა ხალხურ გუნდში - ჯერ მიხეილ კავსაძესთან, შემდეგ ი. კალანდაძესთან გადავიდა და ბოლოს ალ. მაისურაძის გუნდში დაქვიდრდა. ამ ფაქტს ადასტურებს 1947 წლის 27 თებერვალს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის მიერ გაცემული ცნობა, რომელსაც ხელს აწერს სახლის დირექტორი, ცნობილი კომპოზიტორი, ხელოვნე-

ბის დამსახურებული მოღვაწე, გრ. კოკე
ლაძე.

რაც შეეხება მის გამოსვლას პრეტენზიულ სცენაზე, რაოდენ სიმბოლურია, რომ ეს მოხდა თვით ვანო სარაჯიშვილის უშუალო ინიციატივითა და პრაქტიკული დახმარებით.

...1923 წელს თბილისში, შრომის სასახლეში ქართული მუსიკის დიდი საღამო გაიმართა. საკონცერტო განყოფილებაში იმდროინდელი საუკეთესო ძალები მონაწილეობდნენ, მათ შორის ვანო სარაჯიშვილი და ალ. მაისურაძის გუნდი, რომელშიც, როგორც უკვე ითქვა, ამ დროს 22 წლის ლადო გერმესაშვილიც მღეროდა. კონცერტზე ლადომ ორი სოლო შესარულა: „გუნთური“ და „სამშობლო ხევსურისა“.

„დარბაზი სულგანაბული უსმენდა ლადოს საამურ ხმას. ახალგაზრდა სოლისტმა მქუხარე ოვაციაში დასტოვა სცენა. ჩამოვიდა თუ არა ძირს, მას ხელი ჩაავლო ვილცამ.“

— „შე მამბავლო, ასეთი ხმის პატრონს რა გინდა გუნდში?! - სიცილით უთხრა ვანომ. ლადომ გაბრწყინებული სახე მიანათა ცნობილ მომღერალს. იცნო ის, თან დაიბნა, სიტყვის შებრუნება ვერ მოახერხა სიხარულის გამო (გაზეთი „რადიო პროგრამები“, №4, 27. I. 1941).“

ამ მოულოდნელმა შესვენრამ გადაწყვეტი როლი ითამაშა ლადო გერმესაშვილის ცხოვრებაში - ორიოდ დღეში ვანო სარაჯიშვილმა იგი უფასოდ, რომ იტყვიან, დასვა კონსერვატორიის ვოკალურ ფაკულტეტზე (შედაგოგ კირილოვას ჯგუფში).

ადვილი წარმოსადგენია, სასიქადულო მომღერლის ასეთი თავგამოდება როგორი შემოქმედებითი იმპულსი იქნებოდა ახალგაზრდა, შეიძლება ითქვას, თვითნასწავლი მომღერლისათვის. ამიტომაც, საოცარი ენთუზიაზმითა და გულმოდგინებით შეუდგა სწავლას. სამწუხაროდ, ერთი წლის შემდეგ ვანო სარაჯიშვილი გარდაიცვალა და როგორც კი კონსერვატორიაში მიხი სახელობის სტიპენდია დანესდა, ის სწორედ ლადო გერმესაშვილს ხედა წილად, როგორც ყველაზე წარჩინებულსა და, რაც მთავარია, თვით ვანო სარაჯიშვილის აღმოჩენილ ნიჭიერ ახალგაზრდას.

¹ ირავლი კანდელაკი (1901-1970), შემდგომში ცნობილი კინოდოკუმენტალისტი, საქართველოს სახალხო არტისტი, კინორეჟისორ გელა კანდელაკის მამა.

„თავისუფალი საქართველო“ № 3-4



1924 წელს კონსერვატორიის სტუდენტი ლადო გერმესაშვილი მონაწილეობას ლებულობს ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა სიმფონიურ კონცერტში. პირველ განყოფილებაში შესრულა ი. კარგარეთელის რომანსი „არაგვო“, შ. თაქთაქიშვილის „ურმული“ და ზ. ფალიაშვილის „თავო ჩემო“ ოპერა „დასიდან“, მეორე განყოფილებაში კი — ირაკლი კანდელაკთან ერთად იღერა დუეტი „აბესალომ და ეთერიდან“.

როგორც კი საქართველოს რადიო დაარსდა (21. V. 1925), ლადო გერმესაშვილი, ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტი, იქ მომღერალ სოლისტად მიიწვიეს.

1928 წლის 18 იანვარს ქ. ბათუმში, განათლების მუშაკთა სახლში, ჩატარდა თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტების, პროფ. ე. ა. ვრონსკის მონაფეების — ვ. ნავროზაშვილის, ვლადიმერ (ლადო) გერმესაშვილის და ვ. კანდელაკის² ორგანოფილებიანი კონცერტი. ლადომ ამ კონცერტზე შესარულა: დ. არაყიშვილის „ურმული“ (დ. არაყიშვილის ოპერიდან „შოთა რუსთაველი“), ლენსკის არია (პ. ჩაიკოვსკის „ევეგენი ონეგინი“), კ. ფოცხვერაშვილის „ლილე“, ი. კარგარეთელის ორი რომანსი და როსინის „სერენადა“ („სეველიელი დალაქი“), პარტინიორებთან ერთად კი აბესალომისა და მურმანის დუეტი და ტრიო მ. ბალანჩივაძის „თამარ ციბერიდან“.

სხვათა შორის, ამ კონცერტის პროგრამას შემორჩა ერთი საინტერესო დეტალი — როიალის პარტიას ასრულებდა ამავე კონსერვატორიის სტუდენტი ოდისეი დიმიტრიადი, შემდეგში სახელგანთქმული დირიჟორი.

1929 წლის 11 მარტს თბილისის საოპერო თეატრში ჩატარდა კონსერვატორიის საოპერო კლასის პირველი საჩვენებელი წარმოდგენა, რომლის პირველ განყოფილებაში წარმოდგენილი იყო „აბესალომ და ეთერის“ პირველი მოქმედება და „აიდას“ მეორე მოქმედება. აბესალომის პარტიას ასრულებდა ლადო გერმესაშვილი. პრესამ მაღალი შეფასება მისცა, როგორც მთელ ამ წარმოდგენას, ისე ლადო გერმესაშვილის

აბესალომს: „სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს მისი გარემოება, რომ საღამოს დამსწრე საზოგადოებაში თვალაწინოდ დაინახა, რომ ჩვენს ახალგაზრდა მომღერლებში მრავლად მოიპოვება ისეთი ძალები, რომლებიც ახლო მომავალში მნიშვნელოვნად დაგვამყოფილებენ ჩვენს საოპერო თეატრის მოთხოვნილებებს და შექმნიან ნამდვილი მომღერლების კადრს ადგილობრივ ძალებიდან, რითაც შეამსუბუქებენ მომღერლების კრიზისს ჩვენს საოპერო თეატრში.

...გერმესაშვილს (ვრონსკის კლ.) კარგი ლირიული ტენორი აქვს და კარგადაც მღერის აბესალომს, რაც გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ მომავალში ის დაიჭერს მნიშვნელოვან ადგილს, როგორც ქართული ოპერის შემსრულებელი“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 14. III. 1929).

იმავე წლის 1 აპრილს იქვე გაიმართა მეორე საჩვენებელი წარმოდგენა, რომლის მესამე განყოფილებაში წარმოდგენილი იყო „ევეგენი ონეგინის“ ორი სცენა, მათ შორის დუელის სცენა, რომელშიც ლენსკის პარტიას ასრულებდა ლ. გერმესაშვილი. პრესა, კერძოდ, იგივე გაზეთი („ახალგაზრდა კომუნისტი“) და იგივე რეცენზენტი („ვ. ხმე“) კვლავაც დადებითად გამოეხმაურა ახალ წარმოდგენას:

„...ამ შემთხვევაში ნაწყვეტები ოპერიდან უფრო მიზანშეწონილად არის ამორჩეული და პარტიები შედარებით სწორად განაწილებული სტუდენტებს შორის, ვიდრე პირველი წარმოდგენის დროს ... შესანიშნავად შესრულა ლენსკის პარტია გერმესაშვილმა (ვრონსკის კლ.) დუელის სცენაში. მას მშვენიერი ლირიული ტენორი აქვს და კარგადაც ხმარობს მას. მომღერალს ახასიათებს სწორი დიქცია და გამოთქმა. გერმესაშვილიდან უსათუოდ კარგ მომღერალს უნდა მოველოდეთ“.

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ასეთი ინფორმაცია — ამ წარმოდგენაში ჩართული იყო „სეველიელი დალაქის“ მეორე მოქმედება, რომელშიც ფიგაროს როლს ასრულებდა კონსერვატორიის სტუ-

„თავისუფალი საქართველო“ № 3-4

² ალბათ, უნდა იყოს ირაკლი კანდელაკი და არა ვ. კანდელაკი.
³ არანაირი მტკიცება არ სჭირდება იმას, თუ შემდეგ მართლაც რა საუკეთესო აქტიორი გახდა ქართული სცენისა და კინოს ერთ-ერთი დიდოსტატი, საქართველოსა და სსრკ სახალხო არტისტი, რუსთაველისა და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, ვასო გვიძიაველი (1905-1976).

დენტი ვასო გომიაშვილი, რომლის გამო-
სვლას მეტად საინტერესო შეფასება მიეცა
ახლანან ციტირებულ რეცენზიაში:

„შესანიშნავი ფიგაროა გომიაშვილი. გა-
რდა იმისა, რომ ლამაზი ლირიული ბარი-
ტონი აქვს, იგი საუკეთესო აქტიორიცაა,³
რაც აუცილებელია ოპერას მომღერლისა-
თვის“.

* * *

1929 წელს ლადო დიდი წარმატებით –
პირველი ხარისხის მომღერლის წოდებით
დამთავრა კონსერვატორია (ამის დამადა-
სტურებელ დოკუმენტს 1929 წლის 9 ივლისს
ხელს აწერს თბილისის კონსერვატორიის
რექტორი, კომპოზიტორი დ. არაყიშვილი)
და იმავე წლის 21 აგვისტოს იგი განათლე-
ბის კომისარიატის მიერ იგზავნება მოსკოვში
სტანისლავსკის სამხატვრო სტუდიაში მოსა-
წყობად.

ერთ საინტერესო დოკუმენტსაც წავაწყდი
მომღერლის არქივში – 1930 წლის 31 მაისს
ზაქარია ფალიაშვილი, როგორც თბილისის
კონსერვატორიის რექტორი, ხელს აწერს
მონშობას, რომ თბილისის კონსერვატორიის
ვოკალური ფაკულტეტის კურსდამთავრე-
ბული ლადო გერმესაშვილი არის ქართული
ხალხური სიმღერებისა და ქართული რომა-
ნსების საუკეთესო შემსრულებელი.

1931 წელს ლადო გერმესაშვილი სსრკ სა-
ხელმწიფო აკადემიური დიდი თეატრის სო-
ლისტი ხდება და, როგორც 1931 წლის 9
ივლისს გაცემულ მონშობაშია ნათქვამი,
თვეში 300 მანეთი აქვს ხელფასი. მომდევნო
წელს დაბრუნდა თბილისში და, ცხადია,
სოლისტად ჩაირიცხა თბილისის ოპერის
თეატრში. 1932-39 წლების რეპერტუარში
შემდეგ ოპერებში გამოდიოდა: „აბესალომ
და ეთერი“ (აბესალომი), „დაისი“ (მა-
ლხაზი), „ქეთო და კოტე“ (კოტე), „როგო-
ლეტო“ (პერცოგი), „ევენი ონეგინი“ (ლე-
ნსკი), „ტირას ბულბა“ (კობზარი), „სეველი-
ელი დალაქი“ (ალმეივა), „მეფის საცოლე“
(თავადი ლიკოვი) და სხვ.

პარალელურად ლადო გერმესაშვილი,
როგორც უკვე ვიცით, მუშაობდა საქართვე-
ლოს რადიოსა და ფილარმონიაში და, რაც
ჩვენთვის მთავარია, სწორედ ამავე წლიდან
(1932) იგი ოფიციალურად მიიღეს კინოსტუ-
დიაში, რომელსაც ჯერ კიდევ ერქვა სასკი-
ნორენევი (საქართველოს სახელმწიფო კინო-

მრეწველობა) და რომელმაც დანიყო ნიშ-
ვანი ფილმების გადაღება. დოკუმენტს
(№536, თარიღი – 15. X. 38) იმის შესახებ
ხებ, რომ ლ. გერმესაშვილი მართლაც 1932
წელს მიიწვიეს კინოსტუდიაში, ხელშეკრუ-
ლება დაუდგეს და ისიც კეთილსინდისიერად
ასრულებდა თავის მოვალეობას, ხელს
აწერს კინოსტუდიის დირექტორის მო-
ადგილე, ბ-ნი ერასტი ხაჩიძე, ერთობ ცნო-
ბილი მოვანე ქართული კინონარმოებისა.

და აი, 1937 წელს, როგორც კი კინორე-
ჟისორი ლეო ესაკია ფილმ „აბესალომ და
ეთერი“ გადაღებას შეუდგა, რაჟი ეს ფი-
ლმო-ოპერა უნდა ყოფილიყო, ცხადია, და-
ინყო იმ მომღერლების ძიება, რომელთაც
მომავალი ფილმის გმირების ვოკალური პა-
რტიები უნდა გაეხმოვანებინათ. საბედნი-
ეროდ, ამ დროს ლ. ესაკიას გვერდით იდგა
მუსიკის სამდივლი ჯადოქარი – ევეგენი მი-
ქელაძე და ამდენად, მის ავტორიტეტზე და-
ყრდნობით არც ამ მომღერლების გამოძებნა
გაჭირვებიათ – გამოცხადდა კონკურსი და
აბესალომის პარტიის შემსრულებელთა შო-
რის გამიმარჯვა სწორედ ლადო გერმესაშვი-
ლმა.

1937 წლის ნოემბერში მას, რომელიც ამ
დროისათვის, როგორც უკვე ვიცით, ისე-
დაც იყო კინოსტუდიის თანამშრომელი, სა-
განგებო ხელშეკრულება გაუფორმეს კო-
ნსერტულად ამ ფილმზე („აბესალომ და
ეთერი“). ხელშეკრულებას ხელს აწერს ფი-
ლმის გადაამლეტი ჯგუფის დირექტორი ფი-
ოდორ პროკოვის ძე ეროხინი, რომლის სა-
ხელი უცნობია ქართული კინოს ისტორი-
ისათვის – ესეც საინტერესოა, რომ ქა-
რთელი პროდიუსერი (თუმცა იმ დროისა-
თვის ასეთი ტერმინი ჩვენში საერთოდ არ
არსებობდა) პირველი ქართული კინოოპე-
რისათვის ვერ მოიძებნა?

თავისთავად ეს ხელშეკრულება მეტად
მნიშვნელოვანი დოკუმენტია – დროის, ეპო-
ქის უტყუარი ნიშანი და ამდენად, ვერა-
ფრით გვერდს ვერ აფუყვი.

რა წერია ახლა ამ დოკუმენტში? ზუსტი
ციტირების ნაცვლად გადმომაქვს მისი ში-
ნარსი:

1. საჩინმრენევი იწვევს ლ. გერმესაშვილს
აბესალომის როლის გასახმოვანებლად –
ცხადია, ივლისისმება ვოკალური პარტიები.

2. ლადო ვალდებულივას იღებს შესარუ-

ლოს ყველა მუსიკალური ადგილი აბესალო-
მისა, როგორც ქართულ, ისე რუსულ ენე-
ბზე.

3. ლადო ვალდებულებას იღებს და-
ესნროს ყველა ჩანერას (წინასწარ შეისნა-
ვლოს და გაიმეოროს თავისი პარტია).

4. სახეინმრეწვი ვალდებულებას იღებს
1938 წლის 31 მარტამდე ჩანეროს ყველა-
ფერი, რაც აბესალომის როლისათვის არის
საჭირო.

5. სახეინმრეწვი ამაში მას 5.000 (ხუთი
ათასი) მანეთს უხდის.

6. აღნიშნული თანხა გადახდილი იქნება
შემდეგ ვადებში: 2500 — პირველი ჩანე-
რის შემდეგ, მეორე ნახევარი — ბოლო ჩა-
ნერის შემდეგ.

7. სხვა პირობები, რომლებიც არ იყო
გათვალისწინებული ამ ხელშეკრულებით,
მონუსრიგდებოდა არსებული კანონმდებლო-
ბით.

ეს ხელშეკრულება დამონშებულია ნოტა-
რიუსის მიერ.

როგორც ჩანს, ლადომ პირნათლად შე-
ასრულა ხელშეკრულებით გათვალისწინე-
ბული პირობები ე. ი. 1938 წლის 31 მარტა-
მდე ჩანერა ყველაფერი, რაც საჭირო იყო
აბესალომის პარტიებისათვის და იმავე წლის
2 აპრილს განცხადება დაუწერა ფილმის გა-
დამღები ჯგუფის დირექტორს, ჩვენს შორის
დადებული ხელშეკრულების საფუძველზე
გთხოვთ გადამიხადოთ კუთვნილი თანხა
5000 (ხუთი ათასი) მანეთით...

სამწუხაროდ, „აბესალომ და ეთერის“ პი-
რველი ეკრანიზაცია ვერ განხორციელდა.
ფილმები მხოლოდ თანამედროვეობის თემა-
ტიკაზე — ასეთი შეუვლილი ვერდიქტი გამო-
იტანა მოსკოვმა, ოფიციალური თბილისი,
რომ თქმა უნდა, უსიტყვოდ დაემორჩილა
(ხომ არ გვაკინწყდება — იდგა 1937 წელი)
და 1938 წლის 23 მარტს საქართველოს მთა-
ვრობამ დაადგინა მოქმდინა კინემატოგრა-
ფიის მთელი სისტემის რეორგანიზაცია და
ამასთან შეემუშავებინათ ახალი თემატური
გეგმა. ამის გამო, უპირველეს ყოვლისა, კი-
ნოსტუდიის გეგმიდან ამოაგდეს წარმოებაში
უკვე ჩამსვებული მრავალი ფილმი, მათ შო-
რის „აბესალომ და ეთერიც“ — ევგენი მი-
ქელაძე კი უკვე დახვრეტილი იყო...



საქეტაკლიდან „სვეილიელი დალაქი“ — გრაფი ალ-
მაფია. 1940 წ.

ცხადია, ლ. გერმესაშვილი თავის ძირი-
თად პროფესიას კლავინდებური ენერგითა
და ენთუზიაზმით აგრძელებდა, მღეროდა
ოპერაში, რადიოში, ფილარმონიაში. განსა-
კუთრებით ნაყოფიერი იყო რადიოკონცუ-
რსებში, 1936 წელს ორჯერ მოიპოვა ამ
მხრივ პირველი პრემია. 1938 წლის მეორე
ნახევარში გასტროლები ჰქონდა მოსკოვსა
და კიევში, სადაც დიდი წარმატებებით გა-
მოვიდა, როგორც მაშინ ამბობდნენ, მიკრო-
ფონის წინაშე სოლო კონცერტებით, ასე-
თივე წარმატებით იმღერა მოსკოვში საქა-
რთველოს სახელმწიფო ვოკალურ კვარტე-
ტში (ვ. ბექაიასთან, შ. ცირლილაძესთან და
ს. უხინაიძესთან ერთად).

დიდი სამბელო ომის პერიოდში ლ. გე-
რმესაშვილი ჩვეული ენთუზიაზმით მონაწი-
ლეობს სამხედრო-სამეფო კონცერტებში
(პოსპიტალებში, მოქმედ სამხედრო შენა-
ერთებში) და ა. შ.

ომისშემდგომ (1945-1950 წწ.) იგი ფაქტო-
ბრივად მთლიანად გადადის რადიოკომიტე-
ტსა და საქართველოს ფილარმონიაში. მის



რეპერტუარში შედიოდა, როგორც ქართული და რუსული, ისე უკრაინული, სომხური, აზერბაიჯანური, აფხაზური, ოსური და სხვა ხალხების სიმღერები. 1945 წელს მას საქართველოს დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება მიენიჭა.

1950 წელს მძიმე სენით დაავადებული ლადო გერმესაშვილი მანც ლებულობს მონაწილეობას ვოკალისტთა რესპუბლიკურ კონკურსში და მესამე ადგილს იკავებს.

1952 წელს ლადო გერმესაშვილი უკვე ნახევარად ლოგინადა ჩავარდნილი. ამ დროს მოინახულა იგი ცნობილმა მუსიკოსმა ილიკო ქურხულმა, რომელმაც შემდგომ საგანგებო ბარათი გამოუგზავნა იმის თაობაზე... თუმცა უმჯობესია უშუალოდ გავეცნოთ ამ უაღრესად შინაარსიან და დიდი ადამიანური სიბოთით გამსჭვალულ წერილს:

თბილისი, 1952 წ. 13 ნოემბერი

ჩემო ტყბილო მეგობარო ლადო!

როგორც დაგპირდი, ისე მოვიქეცი. ვიყავ და მოველაპარავე ფილარმონიასაც, პროფკავშირსაც, რადიოსაც, ხელოვნების სამმართველოსაც და, რაც შეეხება მგელაძეს, საჭიროდ აღარა ვცანი, ვინაიდან თითონ გრიპა კოკელაძე, რომელიც შენთან ყოფილა კიდევ სახლში (ესე მითხრა თითონ), შენუხდა შენი მდგომარეობით და დამპირდა, რომ ამ საქმეს თითონ აცნობებს ცეკას.

განა მარტო კოკელაძე, ყველა შენუხდა და ყველამ ითავა შენი დახმარება. ფილარმონია „სალამოს“ მოგიწიებს ხელოვნების სამმართველოს დავალებით, პროფკავშირის თავმ. გრიპა ვენაძე, რომელსაც შენთვის მიუცია „საგზური“, კიდევ გაძღვეს ამ „საგზურს“ ლიკანში, როცა გინდა, მხოლოდ, თუ მოსთხოვ; რადიოშიც კეთილად გაგისვენეს, მართალია, ანტონ კელენჯერიძე ვერა ვნახე, მაგრამ პარტიორგმა მხურვალედ მიიღო ეს საკითხი და დამპირდა დახმარება.

ჩემი რჩევა ესეთია: მიიღო „საგზური“ და ნახვიდე ლიკანში. მართალია, მეც ჩემ საქმეებით ესლა დიდ ჭაპანყევეტაში ვარ, მაგრამ გაძღვე სიტყვას, რომ დამპირავეთ (ასეა დედანში - გ. დ.) თვალყურს ვადევნებ.

მე, რომ მოვიცილი, ამოგხედავ; მაგრამ ამ წერილის მიღება მაცნობე, რომ დავდუნდები ვუთელი სალამს მთელ შენ ოჯახს.

შენი ილიკო ქურხული.

პასუხად ლადო გერმესაშვილმა ილ. ქურხულს მისწერა ასევე საინტერესო ბარათი, რომელსაც მთლიანად და უკომენტაროდ ვითავაზებ მკითხველს:

პატივცემულო ძმავო ილიკო!

მე დიდად დავალეებული დავრჩი, შენი მეგობრული ბარათის მიღების და მისი შინაარსის გაცნობის შემდეგ!...

გმაძლობ, ჩემო ილიკო!

მე ყოველთვის მჯეროდა, რომ კეთილად დაწყებული საქმე სასურველად დაგვირგვინდება.

მე ბევრმა დამივინყა, ცოტას ვახსოვარ, მაგრამ ეს ცოტაც გაიმარჯვებს.

ჩემი იმედიც სწორედ ეგაა, როცა ამ ავადმყოფობამ დროებით ლოგინზე მიმაბა!

ჩემი წარსული სამსახურით არ დამიმსახურებია, რომ მოწყალემა ვითხოვო!

ეგრა, ეგრე ჩემო ილიკო!

კიდევ უღრმეს მადლობას გითვლის შენი ლადო.

18 ნოემბერი

1952 წელი.

გავიდა სულ რამდენიმე დღე და 1953 წლის 1 იანვარს, მაშინ როცა ადამიანები ჩვეულებრივ ახალი წელს ზეიმობენ, ძლიერმა სენმა მანც თავისი გაიტანა და 51 წლის ლადო გერმესაშვილმა სამუდამოდ დახუჭა თვალები - ჩაქრა ერთი ალაღმართალი ადამიანისა და მშვენიერი ხელოვანის ესოდენ ხანმოკლე სიცოცხლე.

„ლადო გერმესაშვილი - იგონებდა საქართველოს სახალხო არტისტი, მომღერალი მხიელ ყვარელაშვილი - იყო ხალხი ნიჭის, მშობლიური ჰანგების კოლორიტული შემსრულებელი. ყოველ მუსიკალურ ნაწარმოებს იგი თავისებურ ელფერს აძლევდა, შორს იყო ცრუ „იტალიანშინიო“ გატაცებებიდან. ტემბრის საოცარი ფერებით ანსვავებდა ქართლ-ჯაბურ სიმღერას რაჭულ-იმერულიანგან, მერჯულს - გურჯულსაგან, რაჭულს - სვანურისაგან.

მასსოვს, საოპერო თეატრის სცენაზე რე-



ვისორმა აღ. ნუნუნავამ დადგა სპენდიაროვის ოპერა „ალმასტი“. მე და ლადოს აშულის პარტია დაგვავისრეს. ეს ვოკალურად მეტად რთული პარტია, თავისი აღმოსავლური, ძნელად ასათვისებელი ფილატურებით, საკმაოდ მოკლე დროში ავითვისეთ. სცენურ და საორკესტრო რეპეტიციებს უმთავრესად მე გავდიოდი. მოვიდა პრემიერის დღეც. საღამოს 6 საათზე ყველა მონაწილე ადგილზე ვიყავით, მაგრამ ლადო კახაძე, რომელიც ამ ოპერაში დიავცის პატარა როლს ასრულებდა, მოვიდა ყბახვეული, უზომოდ გასიზნეული ლოყა სუნთვისისა და ხმის ამოღების საშუალებას არ აძლევდა. სიცხემაც აუნია და კისერი მთლად გაუშეშდა. სხვა გზა არ იყო, მე სასწრაფოდ უნდა შემესწავლა მისი პარტია, ხოლო „აშული“ ჩემს მაგიერ უნდა ემღერა გერმესაშვილს ურეპეტიციოდ. დავძაბე მთელი ძალები და შევისწავლე პარტია. გერმესაშვილს გადააცვეს ჩემი „აშული“ ტანსაცმელი, რომელიც ზომამზე სრული იყო და კომედიის პერსონაჟს ამგვანებდა. რეჟისორმა მიზანსცენაც შეუცვალა და „დარბაზის“ ცენტრში ხალიჩაზე აღმოსავლურად ფეხმორთხმული დასვა, ხელში თარა მისცა.

სიმღერით, არა უშავდა რა, ვიმღერეთ. „სკანდალს“ გადავჩრით და სპექტაკლიც ვიხსენით. ლადო დიდ გაჭირვებაში იყო. იჯდა ფეხმორთხმული, „ქსოვდა“ აღმოსავლურ-სომხურ ბაიათებს, „ბალამ-ბალამ“-ს ახუტუჭებდა თავისი ანვარა ხმით.

დამთავრდა სპექტაკლი, მასთან მივიდა ოფლში განუწული რეჟისორი და შექებით უთხრა: — „ყოჩაღ, ლადო, ყოჩაღ! ძალიან კარგი იყავ“. გერმესაშვილმა უპასუხა: — ნარმოგიდგენიათ? მჯდომარე ასე კარგი ვიყავ, რა ვიწებოდი, ფეხზე რომ ავმდგარიყავ ჩემი თართი! — თან სამჯერ შემომზრიალდა. კოლეგებმა ტაში დავკარით...

— ლადოს ჰქონდა არაჩვეულებრივი მუსიკალური სმენა და მესხიერება, — იგონებს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, მოღერალი ნადეჟდა ხარაძე, — ზეპირად იცოდა ყველა პარტია. მისი პარტნიორობა დიდი

სიხარული იყო. არ მასსოვს, ვინმესთვის უხეში სიტყვა ეთქვას, ან ფეხები მიწისზე, ოქროს გული ჰქონდა. ერთხელ „სევილიელ დალაქში“ უხერხულად მოვეხვიე, თუ რა იყო, ვერ გეტყვით, როგორ მოვახერხე, რომ პარიკიც გვერდზე მოვუქციე, სადაც იყო თავიდან ნასძვრებოდა. ჰოი, საშინელებაც, უღვაშის ცალი მხარეც მოვადრე! ენა ჩამივარდა, მაგრამ ლადო უცებ მოეგო გონს, მაჯაზე ხელი მრავალმნიშვნელოვნად მომიჭირა და მიზანსცენა გარემოების შესაფერად შეცვალა — მაყურებლისა და ესე იგი ორკესტრისაკენ ზურგიით დადგა, მთელი სცენა ისე ჩაატარა, რომ დირიჟორისაკენ ერთხელაც არ მიუხედავს. არც ხმისთვის დაუკლია ელვარება და სიძლიერე და, რა თქმა უნდა, სიყალბეც კი არ დაუშვია. როგორც კი ფარდა დაიხურა, ცრემლმორიერი ჩამოვეკიდე კისერზე. ის კი კეთილად, როგორც მარტო მას შეეძლო, ისე თბილად მიცინოდა და აქეთ მამშვიდებდა...

* * *

ვარიაციები კინოფილმ „აბესალომ და ეთერის“ თემაზე, თუ ღვთის წყალობა იქნა, ცხადია, უნდა გაგრძელდეს, რაკი ახლა უკვე დაზუსტებით ვიცი, რომ ეთერის ვოკალურ პარტიას მომღერალი თამარ ლაპინაშვილი ასრულებდა, მურმანისას — სანდრო ინაშვილი, მარეხისას — ნადეჟდა ხარაძე, ფილმის მხატვრები იყვნენ მიხეილ გოციონიძე და რევაზ მირზაშვილი, ოპერატორი — ანტონ პოლიკევიჩი, ქართული კინოს დღევანდელი მოსილი ოპერატორი (მას უკვე გადაღებული ჰქონდა შესანიშნავი ქართული ფილმები: „ჩემი ბებია“, „საბა“, „ხაბარდა“. „უკანასკნელი მასკარადი“ და ა. შ.), ხოლო ეგვენი მიქელაძის დახვერტის შემდეგ ფილმის დირიჟორად დაინიშნა შალვა აზმაიფარაშვილი. დამეთანხმებით, რომ ქართული კულტურის შესანიშნავ მოღვაწეთა ასეთი თანაჯარსკვლავი მეტად საინტერესო მასალას იძლევა მომავალი კვლევა-ძიებისთვის.

მკუარები

განსაკუთრებით დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა სტუდენტთა შორის კოტე (კოტეკო) ლომინაძე. იგი ჩვენს ინსტიტუტში დიდი მეცნიერის კოტე ბაქრაძის რეკომენდაციით მოვიდა და ფილოსოფიის კურსს გვიკითხავდა. იშვიათად შემხედვრია ასე ნათლად, ლოგიკურად მოაზროვნე ადამიანი. იგი მთელ კავშირში ცნობილი იყო, როგორც ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ფრენბურთელი, უძლიერესი მონოდეისტის და ზემოდან დარტყმების (ე. წ. „ტოკვა“) ოსტატი. მისი თამაში მრავალგზის მინახავს; მალაი იყო (მაშინდელი საზოგადოება, დღეს მისი სიმაღლის ფრენბურთელები ე. წ. „გა-

დროსაც, თამაშობდა ბევრს და გამოუღელვლად ჰქონდა ფული, რომელსაც ზღაპრული ხელფასილილობით ხარჯავდა. ერთხელ, სტუდენტთაგან — მე, ვასო კიკნაძემ და თენგიზ ჯანელიძემ ჩვენი მწირი სტიპენდიით დაებატიყეთ „პესკეზებზე“, დაახლოებით იქ, სადაც ახლა თენგიზ კიკალიშვილის მიერ გამოქანდაკებული დავით სარაჯიშვილის ძეგლია აღმართული. სუფრანზე ბ-ნი კოტე სულ ახალ-ახალ კერძებს უყვითავდა და ბოლოს, როცა შეიტყო, რომ დანახარჯი უკვე გადახდილი გვექონდა — გადირია კაცი.

მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან დაგვიასლოვა, გამოცდანზე უაღრესად მკაცრი იყო, ერთ შეცდომას არ გვაბატითებდა და კარგა მაგრადა გაგვევლინებდა ხოლმე.

საერთოდ თამაში ძლიერ უყვარდა. მას შეეძლო თვალსაჩინო მეცნიერი გამხდარიყო, მაგრამ საკანდიდატო დისერტაცია ციკ კი არ დაუტავს, თუმცა, დოქტორის ხარისხის მაძი-

ჩაიი სხოვრების თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ და ც“ №1,2, 2005 წ.

„მთამაშებლები“ არიან), ძალზე ლამაზი, ჩამოქილი ფეხები ჰქონდა, არცთუ რელიეფური კუნთები. მიუხედავად ამისა, მალაი ნახტომით ანცივიფრებდა ყველას. მძლავრი ტორსი და მძლე მარჯვენა დარტყმულ ბურთს ყუმბარისებურ სიქარეს ანიჭებდა. მინახავს ვარჯიშზე უნივერსიტეტის დარბაზში. მოედნის სხვადასხვა კუთხეში დააყენებდნენ მხატვრული ტანვარჯიშის იარაღს, ე. წ. „გიურზას“. კოტეს ბურთს აუგებდა ცნობილი გამთამაშებელი ელადიმერ ტარაჩიანი და... მოკლე გამორბენი, მალაი ნახტომი, მძლავრად და ზუსტად დარტყმა მიზანში, ყველა „გიურზა“ ძირს მიგორავდა, როგორც კეგლის ფიგურა. თამაშის დროს უაღრესად ფიცხი იყო, თანაგუნდელებს უყვიროდა, ზოგს მოედნიდანაც კი აგებდა ხოლმე, იბრძოდა როგორც მქინვარე ვეფხვი. ქალები სატეიალურად მის საყურებლად დგომოდნენ და ჭკუას კარგავდნენ მასზე. ეს თაყვანისცემა მას ყველგან ახლდა, უცხო ენათა ინსტიტუტშიც (სადაც თბილისის ულამაზესი ქალიშვილები სწავლობდნენ) და ჩვენთანაც, თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც უფრო მეტად ახალგაზრდა ლექტორები ეტრფოდნენ. ასეთივე ფიცი და აზარტული იყო ბანქოს თამაშის

ებელნი მას აწერიდნენ რუსულად ავტორეფერატებს „ვკ“ში (საკავშირო საატესტაციო კომიტეტი) გასაგზავნად. რასაკვირველია, აზარტულმა თამაშებმა ბევრი რამ დააკარგინეს ცხოვრებაში, თუმცა, სხვა-ნაირად რომ ეცხოვრა, კოტეკო ლომინაძე აღარ იქნებოდა.

ერთხელ ვკითხე — ბატონო კოტე, საბოლოო ფაშში მოგებულ ხართ თუ წაგებულნი?
— რასაკვირველია, წაგებულნი.

ერთი სეზონი ბაქურანში ვევერდივევრდ ვცხოვრობდით. საღამოობით, როცა სუფრა არ იყო გამდილი მის ლუქსში (რაც იშვიათი შემთხვევა იყო), ბანქოს სათამაშოდ მიწვევდა დროის მოკვლის მიზნით. მე კი არც მივყარს და არც ვიცი ბანქოს თამაში. ბ-ნ კოტეს უკვირდა, სადა გაიზარდე, ბიჭო, ეს თბილისელი კაცი ისე, რომ „ფურთის“ თამაშიც კი არ იცი? ქალ-ვაჟი ყავდა. თან ჰყვებოდა უფროს ვაჟიშვილს გოგალიას (გიორგის), მისგან მაინცდამაინც დიდი სამთო-მოთხილაბურ უნდოდა გამოეყვანა. გოგალიას უბრწყინვალესი საპორტული ინვენტარი (რამდენიმე წყვილი თხილაბური) და ფორმა ჰქონდა და მართლაც დიდ წარმატებას მიიღწია ჭაბუკთა შორის, ჩვენს გარემოში ყველა პირობა ჰქონდა შექ-



მწილი. საბაგირო გზაზე უზარმაზარი რიგი იდგა, სანაყალი რუსი ტურისტები ხანდახან დღეში ერთხელაც ვერ ადიოდნენ კოხტა გორაზე, გოგლიცა კი ურიგოდ დადიოდა, საბაგიროს მაღალი კოშკიდან მეგაფონიდან ჩამოგებაზედა „ბესარიონი“ (იამა სანიძე) „Сейчас поедет Ломинадзе“ „გამოცხადების-თანავე ყველა განზე დგებოდა. ხელშეწყობა კი ჰქონდა, მაგრამ საქართველოში არც მაშინ ყოფილა და, სამწუხაროდ, არც ახლა არის, პირობები დიდი მოთხილამურის აღსაზრდელად. დამთვალელებია შვეიცარიის და ავსტრიის სამთო კურორტები. ჩვენთვის წარმოუდგენელ დონეზეა ინფრასტრუქტურის, შეჯიბრებების, ვარჯიშის, აღდგენითი ცენტრების მუშაობის კულტურა. კოტე ძალიან განიცდიდა, რომ გოგლიცა, როგორც სპორტსმენი, ვეღარ გაიზარდა (თუმცა, სპორტის ოსტატი კი გახდა, რაც სპორტის ამ სახეობაში ძალიან ძელი მიხალენი იყო). ბ-ნი კოტეს და გოგლივას თხილამურებთანაა დავაკვირებული ერთი ისტორია, რომელმაც ჩემში მძიმე განცდები გამოიწვია.

კოტე ლომინაძის უახლოესი მეგობარი იყო ლადო მუსხიშვილი. ჩემი სათაყვანებელი ადამიანი, უგანათლებლებელი, შესანიშნავი არქიტექტორი, განსაცვიფრებელი პიროვნება – სპორტში, შემოქმედებაში, ურთიერთობაში. აპოლონის გარეგნობის ვაჟკაცი, წარმოუდგენლად რისიკიანი მოთხილამურე – პირველად მან შეასრულა წინ სალტო თხილამურებით, თან რა თხილამურებით – გრძელი ხის „მუკაოვკებით“... მთელი ჩემი თაობა მან დააყენა თხილამურებზე. წარმოუდგენელი ენერჯია ჰქონდა, შეძლო მთელი დღე ესრიალა. მისთვის არანდითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, ცუდი ამონი იყო თუ – კარგი, ნისლი იდგა თუ მზე ანათებდა ტრასებს. უდიდესი სისწრაფით დაჰქროდა სამოცი წლის ასაკამდე (61 წლის გარდაიცვალა). პირველი ინფარქტის შემდეგ ენაზე სინოში, წყლის თხილამურებზე (ძალიან ლამაზად დასრიალებდა), უზარმაზარ წრეს ხაზავად არცთუ ისე წყნარ ზღვაში. წლების მანძილზე ძალზე დაუუახლოვდი ამ ორ გამოჩენილ პიროვნებას. სანიმუშოდ მიმანდა მათი მეგობრობა. ორივეს ძალიან უყვარდათ ერთ-მანეთი. სანამ სასტუმრო და სათხილამურო ბაზა გაიხსნებოდა ბაკურიანში, ერთად ცხოვრობდნენ ნაქირავე ბინაში – კოტიკო, ლადო და შემდგომ ლანა ლოლობერიძე – ლამაზი, კოხტა, ცეცხლოვანი, პოეზიით სავსე, მშვენიერი მოცურავე და სამთო მოთხილამურე. ყველაფერი უხდებოდა, მოთხილამურის შარვალი

თუ მოცურავის კოსტუმი. მაცდური და წარმტაცი იყო მისი პლასტიკა, სულსა და სხეულის შარშიონა. კოტიკოს, ლადოს და ლანას ახლობლობა დიდხანს გაგრძელდებოდა, მაგრამ რა არის ამეყენად მუდმივი, რომ ეს მეგობრობა ყოფილიყო სამარადუამო – კოტიკოსა და ლადოს შორის შვემა კატამ გაიზრინა. მე არ მინდა დავკმაყოფილდე ტრივიკლური ფრაზით „ეძით ქალი“, ჩემთვის ვიკვირეული სის იყო, რომ ეს სამაგალითო მეგობრები დასცილდნენ, აღარ ელაპარაკებოდნენ და ყველანაირად არიდებდნენ ერთმანეთს თავს. მერე გავიგე ამ კონფლიქტის ნამდვილი მიზეზი, მაგრამ აქ არ ღირს ამბავი ლაპარაკი. როგორც ჩანს, განაწყენებული იყო ლანა ლოლობერიძეც, რომელმაც სცადა თავისი წყენა გამოეხატა კინოსცენარში. ეს სცენარი იმ ხანებში დაწერა და მალე გადაღება უნდა დაეწყო კიდევ.

ბ-ნი კოტეს ყურს მისწვდა ცნობა, რომ ამ სცენარში იგი ძალზე უარყოფით პერსონაჟად იყო გამოყვანილი. მან მოხოვა ამ სცენარის ნაკითხვა და მასზე აზრის გამოთქმა. სცენარი გადმოცა დავით ჩხიკვიშვილმა, რომელიც ერთხანს კულტურის მინისტრი იყო, იმჟამად კი ცკ-ს კულტურის განყოფილების გამგე. ნავიკითხე სცენარი და თავზარი დამეცა. მისი მთავარი მოქმედი პირი იყო კოტე ლომინაძე და მისი ვაჟიშვილი გოგლიცა ლომინაძე. სცენარი კარგად იყო დაწერილი, მშვენივრად დახატული მთავარი მოქმედი პირობი, სიტუაციები, კონფლიქტი მამა-შვილს შორის, მოქმედების ადგილი – ბაკურიანის გარემო, მთელი ანტურაჟი, მაგრამ სწორედ ეს ართულებდა საქმეს. პირველი ნაკითხვისთანავე თვალწინ დამიდგა კოტე ლომინაძე, მამა, რომელიც ყველა ხრიკს ხმარობს, რათა შვილს სათხილამურო შეჯიბრში გაამარჯვებინოს. ჩემთვის ადვილი ამოსაცნობი იყო არა მხოლოდ ეს ხასიათები, არამედ მთავარი გმირის მთელი მიზნიველობა. გაცოებული ვიყავი, ნუთუ შეიძლება ასე საჯაროდ, მილიონობით ადამიანს დაანახო შენი ყოფილი მეგობრის მანკიერებანი – ზოგი რეალური და ზოგი კი გროტესკულად გაზვიადებული. კოტე ლომინაძე შეშლილს ჰგავდა, აქეთ-იქით აწყდებოდა დაჭრილი მხეცივით. ძალიან აინტერესებდა ჩემი აზრი ამ სცენარზე. შევხვდით ერთმანეთს. თავს მოერია და მშვიდად, ისე პროფესიულად გააჩნია აუკარგი, რომ პირადად მისთვის მომკვიდინებელ თემზე სიტყვაც არ დაუძრავს. დიდხანს იჯდა გაჭუმებული და მერე მითხრა საშინელი ფრაზა: „რალაა ჩემი სიცოცხლე, ნო-

დაარ! ხალხს არ დავებებ, მაგრამ ჩემი შვილები ამას რომ ნახავენ, სამუდამოდ შემძიძულე-ბენ?!... აღარაფერი დამრჩენია ქვეყნად ჩემი თავმოყვარეობის გარდა, სხვა გზა არა მაქვს, იცოდეთ, ორივეს ავაფუტებე". ეს უკანასკნელი ფრაზა ისე თქვა, რომ შეუძლებელი იყო არ გვრწამნა მისი გადარწმუნებლობა არ შეუცდები, თუ ვიტყვი — კოტე ლომინაძე ამ საქმის გამკეთებელი იყო და ისიც მჯერა, რომ თავს მოიკლავდა.

ამ სცენარზე რეჟისორი დავნერე ისე, რომ კ. ლომინაძისა და მისი ვაჟიშვილის ამბავი საერთოდ არ მიხსენებია. მხოლოდ სცენარის ხარვეზებსა და მოქმედების ზოგიერთ თვალშისაცემ ალოგიკურობაზე მივუთითე. მერე არ დავიტი, რა მოხდა: გამოვიდა ფილმი სახელწოდებით „როცა აყვავდა ნუში“, სადაც თხილამურები შეცვლილია ველოსიპედებით, ზამთრის თოვლიანი ტრასები კი — მზით განათებული გზატკეცილებით, ბაკურიანის — ბუნება თბილისური ქუჩაყებით. ადგილისა და დროის ამ შეცვლით უცვლელად იყო ფილმის მთავარი გმირის ამოცნობა, თუმცა, ძირითადი კონფლიქტი და ურთიერთობათა სისტემა მაინც უცვლელი დარჩა.

სინდისის ქენჯნას კი განვიციდები ჩემი რეცენზიის გამო, მაგრამ მე (ასე მჯეროდა მაშინ) ფაქტორად ორი ოჯახი, ჩემთვის საყვარელი ადამიანები განადგურებისაგან ვიხსენი.

ბ-ნ ლადოსთან ჩვეულებრივ ვაგერლები ურთიერთობას, თუმცა, ვატყობდი, რომ რაღაც ხინჯე ჰქონდა გულში. ქალბატონ ლანასაც არასოდეს არაფერი უგრძნობინებია ჩემთვის. ის კი არა, ლადო მესხიშვილისადმი მიძღვნილ თავის მშვენიერ დოკუმენტურ ფილმში გადაამიღო და ლადოსადმი ჩემი სიყვარულის გამოვლენის საშუალება მომცა.

ერთხელ ბაკურიანში კოხტას წვერზე ვართ ასულნი მე და ლადო. ლადომ შემომხედა და წყნარად მითხრა: „ნოდარ, შენ ლანასთან ჩაიჭირე“. ეს იყო და ეს...

სამუდამოდ დამამასოვრდა მისი რებოლვა: უზარმაზარი რიგია საბაგიროზე ბაკურიანში. ამ რიგის გარდა, კიდევ ერთი — „ურჩივითა რიგია“, სადაც ლადოს ახლობლები ვეგავართ და ველოდებით საბაგიროს ცარიელ სავარძელს. უცებ ლადო შემოიჭრა მალლიდან, თხილამურებით გადაახტა თოვლით სანახევროდ დაფარულ მესერს, ზედ მოქანავე სავარძლის წინ გააქცავა თხილამურები და ტანის ერთი მძლავრი მოქნივით შეახტა ამ სავარძელს. ყველანი სახტად დავრჩით, გაცივებით შევხედეთ, მან კი მზიარულად აიქნია ხელი და

სიცილით, რატომღაც რუსულად მოგვამბა: „Эх, ребята, ребята, вам ещё кататься придется кататься“-ო.

მეორე წელიწადს ლადო მესხიშვილი ვეღარ ამოვიდა ბაკურიანში, იგი გარდაიცვალა...

მოვიწახსულე სანაღო მიჯაჭვული და სანუქრად მიუჭტანე თხილამურების ახალთახალი ფოტოები. ძალიან გაეხარა: აილო, ხელი გადაუსვა მის გლუვ და პრიალა ზედაპირს. „ესე იგი შენ გჯერა, ნოდარ, რომ მე კიდევ დავდგები თხილამურებზე“ — ეს იყო უკანასკნელი ფრაზა, რომელიც მე მისგან მოვისმინე.

* * *

ინსტიტუტში სწავლის ხუთი წლის მანძილზე ოთხი რექტორი გამოგვიცვალეს. აკაკი ხორავა განუმეორებელი იყო, მაგრამ სულ რუსეთში ან საზღვარგარეთ უხდებოდა ყოფნა — მშვიდობის მსოფლიო საბჭოს წევრობა დიდ მოვალეობას აკისრებდა. როცა თბილისში არ იყო, მის მაგიერ მისივე დიდი ავტორიტეტი „მუშაობდა“ და ინსტიტუტში ყველამ და ყველაფერში იდეალური წესრიგი იყო. თავისი წარსული მენშევიკობა მის თავს დამოკლეს მახვილივით ეკიდა და საბჭოთა ხელისუფლებასთან სულ თავისი ლილიანობის დამტკიცებას ცდილობდა. ეს დიდი ბუნების კაცი ეჭვიანი იყო. ერთად მდგარი სამი კაციც რომ დაენახა, მის წინააღმდეგ შეთქმულება ელანდებოდა. მოგესვენებთ, შემოქმედებითი ინსტიტუტის ამბავი, ზოგჯერ ლექციებზე, განსაკუთრებით მსახიობებთან, დიდი მზიარულება და აუთიტაჟი იმართებოდა და აკაკი ხორავამ საოცარი რამ მოიფიქრა. ყველა აუდიტორიაში მოსასმენი აპარატი დამონტაჟა და კაცმა არ იცოდა, როდის მოისურვებდა ამა თუ იმ აუდიტორიის ჩართვას. ერთხელ, მახსოვს, საშა კიკნაძის ლექციაზე, რაღაც საკითხის გამო, ცხარე, ხმამაღალი კამათი გაიმართა. უცებ ზემოდან ზეცხვივით დაიქუხა აკაკი ხორავას თავზარდამცემმა ხმამ: „რა ხდება მანდ, ვინ არის ლექტორი?!“. ბატონი საშა ერთობ ტანდაბალი გახლდათ, იგი სასწავლო ნაწილის გაგზე იყო და დისციპლინას სწორედ მას სთხოვდა ბ-ნი აკაკი, რომლის ხმამ ეს წუთია ყველა გაგავოგნა. ბ-ნი საშა, დაიბნა, გაფთვრდა, მიიბრინა კედელთან და მალა კუთხეში ჩამონტაჟებულ მიკროფონს შეგერთავი ხმით რაღაც ასახა. იქიდან კი უფრო მრისხანედ გაისმა: „ხმამაღლა მითხარით, არ მესმის!“. ბ-ნმა საშამ ერთ ადგილზე ბტუნვა დაიწყო, ვითომ მაღალი ნახტომით უფრო მიანვდინდა ხმას, კვლავ გრგვინა: „არ მესმის!... სასონარკვეთილმა სა-

შამ სკამს ნამოავლო ხელი, ხუსხუსით მი-
იჩინა კედელთან, შედგა ამ სკამზე და ახლა
იქიდან დაიწყო ახსნა-განმარტება. მერე უცებ,
დაიტკაცუნა აპარატმა, პაუნა... „საშა, შემოდი
ჩემთან“. ცოცხალ-მკვდარმა ბ-ნმა სკამი და-
სტოვა აუდიტორიაში... მალე ეს აპარატურა და-
შალს-უტყობა, ვილაცამ უთხრა, ეს ნამეტანი
„აკვეთებნიკურია“.

აკვი ხორავას უნდა ვუბალოდეთ, რომ
მან ინსტიტუტში თავი მოუყარა ყველა დარ-
გის საუკეთესო სპეციალისტს და თეატრალურ
ინსტიტუტში ერთ-ერთ პრესტიჟულ უმა-
ღლეს სასწავლებლად აქცია.

დოდო ალექსიძე, ეს უსაცვარლესი და უნი-
ჭირესი, ფეიერვერკული პიროვნება, რომლის
ფანტაზიამაც საზღვარი არ იცოდა, რექტორო-
ბას რატომღაც გულს არ უდებდა, შეიძლება
ითქვას, რომ ზერელედ ეკიდებოდა. უფრო
თეატრისაყენ, რეპეტიციებისაყენ უწევდა გუ-
ლი. ამ დროს უდიდესი პოპულარობით სა-
რგებლობდა მისი სპექტაკლი „ნიკოლოზ ბარა-
თაშვილი“ (პრემიერა ოპერის თეატრის სცე-
ნაზე გაიმართა) და ინსტიტუტის სპექტაკლი
„ფიგაროს ქორწინება“, პირველ სპექტაკლში
ბრწყინავდა გიორგი გეგეჭკორი, მეორეში –
დაბლომანტი რამაზ ჩხიკვაძე (ფიგარო).

შემდეგი რექტორი იყო მიხეილ კვესელავა
– ნამდვილი ერუდიტი, მომხიბვლელი პიროვნე-
ბა, საოცრად ყურადღებიანი (თუმცა, რატო-
მღაც „გამარჯობის“ თემა არ იცოდა), შესანი-
შნავი ხელმძღვანელი, (იმდენად კარგი, რომ
ყველაზე ვხვდებოდით, ჩვენთან დიდხანს არ
გააჩერებდნენ). ძალზე საინტერესოდა მოლა-
პარაკე და საოცარი ამბების მთხრობელი იყო,
იგი ნიურნბერგის პროცესზე იყო ექსპერტ-
მთარგმნელად მიწვეული. თავისი ყურით ჰქო-
ნდა მოსმენილი და ნაწახი (კინო-დოკუმენ-
ტები) ის საშინელებანი, რასაც ნაცისტები
სჩადიდონდნენ ომამდე და ომის მსვლელობისას.
ძალზე უშუალო ადამიანი იყო, ჩვენთან თამა-
შობდა მაგიდის ჩოგბურთს, დაგვეცებოდა ის-
ტორიული ძეგლების მოსანახულებლად ექსკუ-
რსიებზე და რაც მთავარია, დაწერილობით
გვამბობდა ამ ისტორიული სასამართლო პრო-
ცესის თვით ყველაზე წვრილმან დეტალებსაც
კი. ეს ნაამბობი შემდეგ მან ბრწყინვალედ გა-
შალა თავის შესანიშნავ, მონუმენტურ ნაწარ-
მოებში „ას ერგასის დღე“. ამ წარმეტყველ სა-
უბრებმა განაპირობა ის, რომ მე და ვასო კო-
ქნაძე მის ყველა ლექციას ვესწრებოდით უნი-
ვერსიტეტში. არსებითად ეს ლექციები კი არ
იყო, არამედ საჯარო გამოვლენები დიდ აუდი-
ტორიუმში, უამრავი მსმენელის თანდასწრებით

(აქვე ვიტყვი ბარემ, ამ ნაწარმოების მიხე-
დვით, რუსთაველის თეატრის სცენაზე სპექტა-
კლი დადგა მიხეილ კვესელავას ხელმძღვანე-
ლობით).

მისი რექტორობისას მე სტუდენტთა სამე-
ცნიერო საბჭოს თავმჯდომარე ვიყავი. ჩემმა
შრომამ „კონფლიქტი, როგორც დრამის საფუ-
ძველი“ სტუდენტთა საკავშირო კონფერენციებზე
პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურა.
ამას იმიტომ ვისვენებ, რომ ბ-ნმა მიმამ და-
ლიან ყურადღებით ნაივითხა ჩემი ეს სტუდენ-
ტური ნამუშევარი და მრავალი საგულისხმო
შენიშვნაც მომცა. მისი დამსახურებაა, პირველ
რიგში ის, რომ ჩემს ნაშრომს ასეთი წარმა-
ტება ხვდა.

ხიდ ყურადღებას მქცევდა, დამიხსლოვა,
ხშირად მიხმობდა თავის კაბინეტში. შემდეგ
იგი ცკ-ს კულტურის განყოფილებაში გადა-
იყვანეს. ჭეშმარიტად, ევროპელი კაცი იყო
ყველანაირად – გარეგნული დახვეწილობით,
მანერებით, ჩაცმით და, რაც მთავარია, შინა-
განი თავისუფლებით. ბუნებით გაბედული და
სიახლის მაძიებელი იყო. ინსტიტუტი რომ და-
ვამთავრე მალე, უურუნალ „საბჭოთა ხელოვნე-
ბაში“ დაიწყო მუშაობა განყოფილების გა-
მგედ. ამ თვეს ბუდნიერად ვგრძობოდი, წმინდა
შემოქმედებით მუშაობაში ვიყავი ჩამბული და
აი, ბატონმა მიხეილმა მოინადინა ჩემი გადა-
ყვანა ცკ-ს კულტურის განყოფილებაში. ეს ნი-
შნავდა – ბინას, აგარავს წყნეთში თუ არა ოქ-
როყანაში მაინც, კარგ ხელფასს და სხვა პრი-
ვილეგიებს. სამი დღის მანძილზე ჩამოჩინებდა
ამ განყოფილების ინსტრუქტორი კარლო ბუ-
ხნიკაშვილი, ვერაფრით ვერ დამიყოლია... ბ-ნ
მიშას ამ თემაზე შემდგომ სიტყვაც არ და-
უქრავს... ეტყობა, გამიგო. სამაგიეროდ, როცა
კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორი
იყო, მე, სრულიად ახალგაზრდა კაცი, სტუ-
დიის სამხატვრო საბჭოს შემადგენლობაში შე-
მიყვანა, რაც, ცხადია, დიდი პატივი იყო. მა-
გრამ ჩემი „მოღვაწეობა“ ამ საბჭოში დიდხანს
არ გაგრძელდებულა. მ. კვესელავა თამამად უხ-
სნიდა ვნას ახალგაზრდა რეჟისორებს. მისი
მხარდაჭერით და ნახალისებით დაწინაურდნენ
თენგიზ აბულაძე, რეზო ჩხეიძე, მერაბ კოკო-
ჩაშვილი და ბოლოს, ოთარ იოსელიანი. სწო-
რედ ო. იოსელიანის ფილმი „აპრილი“ გახდა
მიზეზი სამხატვრო საბჭოს რეორგანიზაციისა.
კომუნისტური პარტიის იდეოლოგებმა სასტიკი
ბრძოლა გამოუცხადეს ამ ფილმს და აკრძალეს
კიდევ. სამხატვრო საბჭოზე ორგზის თუ
მგზის განიხილეს ეს ფილმი. ჩემზე ამ მოკლე-
მეტრაჟიანმა ფილმმა დიდი შთაბეჭდილება

მოახდინა. ეს იყო ახალი სიტყვა ქართულ კინემატოგრაფიაში, როგორც მატერული ფორმით, ასევე იქ დასაბუთი ზნეობრივი პრობლემატიკით. რაც შემდეგ, აქტიურად დავეჭირე მხარი და ამით ბევრს დაუპირისპირდი, მათ შორის კომუნისტური იდეოლოგიის ისეთ ასს, როგორც იყო მწერალი კონსტანტინე ლორთქიფანიძე.

ეტყობა, მ. კვესელავა ძალიან თავგამოდებით იცავდა (და სავსებით სამართლიანად) ამ ფილმს. ისეთი შეუპოვრობით, რომ მალე გაათავისუფლეს თანამდებობიდან და კინოსტუდიაში, ბუნებრივია, ახალი საბჭო შეიქმნა.

მ. კვესელავას, ამ ელვარე პიროვნების, ფონზე მერთალად გამოიყურებოდა ახალი რეჟისორი — ბატონი ლევან კინაძე, პროფესიით ფოლოლოგი. კაცი, შემეული პატიოსანებით, მეცნიერული კეთილსინდისიერებით და პუნქტუალობით. მშენივრად იცნობდა სტუდენტის ფსიქოლოგიას, მაგრამ მაინც ვერ გახდა ინსტიტუტის ნაწილი, ვერ შემოვიდა ჩვენს ანტიმოსტროში. ეს ის ლევან კინაძეა, რომელმაც სამიანი დამიწერა ქართულ წერაში, როცა ურნალისტიკის ფავულტეტზე ვაბარებდი. ლ. კინაძე უფრო თეორიულ საგნებს, მაგ. თეატრალმოდინობას აქცევდა უფრადლებას, ვიდრე უაღრესად სპეციფიკურ რეჟისურასა და მსახიობის ოსტატობას. გულდასმით ეცნობოდა სტუდენტთა სამეცნიერო შრომებს. მისი რეჟისორობიდან კარგა ხნის მერე შეებედი და ვუთხარი ჩემი „სამიანის“ ამბავი. ნეტავი, არ მეთქვა — ეს ამოდენა კაცი (ძალზე მაღალი იყო) ბავშვივით განითლდა, ფრიად შეწუხდა, უხერხულობისაგან არ იცოდა, რა ეთქვა. მე კი მაშინვე მივხვდი ჩემს უტაქტობას და ვნატრობდი, ნეტავ, მინა გამოსცდეს და თან ჩამიტანოს-მეთქი.

უკვე მეხუთე კურსზე ვიყავი, როცა ინსტიტუტში მოვიდნენ მოსკოვიდან ახლადდაბრუნებული გიგა ლორთქიფანიძე და რეზო ჩხეიძე. გიგა არ გვიკითხავდა ლექციებს, მაგრამ პირველი დღიდან დავეუახლოვდით ერთმანეთს, ინსტიტუტში უშალ პოპულარული გახდა. თითქმის თანატოლები ვიყავით და არ გავგჭირებვია ერთმანეთთან დაახლოება. ენერგიითა და იდეებით, ჯანსაღი ტემპერამენტითა და შემოქმედებითი ფანტაზიით აღსავსე რეჟისორი უშალ მოექცა ჩვენი პატარა სამყაროს ცენტრში. გონებაბახვილი, სხვადასხვა ისტორიებისა და მზიარული თავგადასავლების უბადლო მისრობელი, ანდამატიკით იზიდავდა სტუდენტებს. ჩვენი „საბრძოლო ნათლობა“ მოხდა რესტორან „გემოს“ ნახევრად ჩაბნეულ-

ბულ დარბაზში. მეხუთეკურსელმა თეატრმცოდნე ბიჭებმა საეტივოდ დავპატიკეთ და ახლანდემოველიანი კერში. თავბრუ დაგვაგზნა თავისი ფიერვერკული ტემპერამენტით, რუსული რომანსების უჩვეულო, ძალზე თავისებური შესრულებით, რომელსაც თბილის-ქალაქური ემში ახლდა. რესტორნის აუწყობელი, თითქმის დანჯღრეული პიანინო სასწაულმოქმედ სულიერ არსებად აქცია. პირველად მოვისმინე მისი შესრულებით თეატრგარდული რომანსები „Поезд мчиться на восток“, აგრეთვე „РУКИ“ და ვერტისისკის მთელი რეპერტუარი, პირდაპირ ნაგვლეკა თავისი ნიჭიერებით, აღმგზნებით, გადამდებით ხალისიანობით და უშუალობით. სიცილი, ცრემლები, ნამოძახილები, გარინდება, სადღეგრძელოები, სიმღერა ერთმანეთს ენაცვლებოდა, დაუფიყარი საღამო იყო, რალა საღამო, უკვე ირიფრაჟა, როცა სუფრიდან ავიშალეთ. „გემოს“ ოფიციატები რაჭველ მეტუფეტესთან ერთად დახლის მიღმა ისდნენ და აღტაცებულნი შემოგვეცქეროდნენ. ჩემი სიცოცხლის მანძილზე რამდენ ღსინში, მეგობრულ სუფრასა, თუ ოფიციალურ ბანკეტზე არ ვყოფილვარ გიგასთან ერთად და ყოველთვის განცვიფრებულად დავრჩენილვარ მისი განუფორბელობით, მაგრამ ის პირველი შთაბეჭდილება წარუშლელია ჩემში. ისიც კი მასსოვს, ვინ სად ვისხედით, რომელ მხარეს იდგა პიანინო, რა იყო სუფრავზე და ღვინო დავლიეთ... მის პირველსავე სპექტაკლზე მიუღი ჩვენი კურსი გაემგზავრა გორში (შალვა დადიანის პიესა „ნაპერწყლიდან“). მასსოვს, საშინლად ცვი ზამთარი იყო, საქალაქთაშორისო მატარებლის ჭუჭყთან და გაყინულ ვაგონში სათითის ტოლა ჭქვა არყით ვიბრუნებდით სულს, მაგრამ არაფერს შეუნელებია ჩვენი ენთუზიზმი. ვიქვი კიდევ, ინსტიტუტი ერთი დიდი, კეთილი და ნიჭიერი ადამიანებით დასახლებული ოჯახივით იყო და ერთმანეთის ტკიული და სიხარული სზიარო გვეკონდა. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგაც ვინარჩუნებდით ამ სულისკვეთებას. როგორც წესი, აუცილებლად ვესწრებოდით ჩვენი თანატოლი რეჟისორების სპექტაკლებს ქუთაისში, გორში, ჭიათურაში, სოხუმში, ბათუმში, ფოთში, ერთი სიტყვით, ყველგან, სადაც ისინი თავიანთ პრემიერებს მართავდნენ, ვწრდით რეკენზიებს და ხშირად გამოვდიოდით საჯარო განხილვაზე. ვისხენებ წარსულს და უნებლიედ ვადარებ დღევანდელ კითარებას. ახლა არათუ სხვა ქალაქში, სხვა რეჟისორების სპექტაკლზე, თავიანთი თეატრის სპექტაკლებსაც არ ესწრებთან მსახიობები, ხშირად არც კი



იცინა, რა იდგმება მათ სცენაზე. ნუთუ ასე შორსაა ის დრო, როცა რეპეტიციებს თითქმის მთელი დასი ესწრებოდა ხოლმე, საღამოს კი კულისებში მდგარნი, თავიანთი კოლეგა-მსახიობების თამაშით ტკბებოდნენ.

ამ მოგონებებში კიდევ მრავალჯგის დავუბრუნდები გიგა ლორთქიფანიძესთან დაკავშირებულ მოვლენებს...

ასალაზნადა რეზო ჩხეიძემ პირველსავე ლექციანზე განგვაცვიფრა თავისი ერუდიციით და სერიოზულობით, მას არც უფიქრია ჩვენთვის გაეცნო კინოს ისტორია (თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე სწორედ ამ მიზნით დაგვიმატეს ეს საგანი), იმთავითვე შემოქმედებით სამყაროში სცადა ჩვენი შეყვანა და გენიალური სერგეი ეიზენშტეინის მონტაჟის ხელოვნებაზე დაგვიჩვენა საუბარი და დაფაზე "ჯავშოსანი პოტიომკინის" იმ კადრების ხატვა დაიწყო, რომელიც მონტაჟის კლასიკურ ნიმუშადაა მიჩნეული შოაფლიო კინემატოგრაფიაში (ჩვილი ბავშვის ეტლით დაგორება ოდესის სანაპიროს ცნობილ კოხზე და დედის სახის გამომეტყველების ტრაგეზია). შემდეგ ლექციანზე განიხილა ნიკოლოზ შენგელიას "ელისი" (მონტაჟის, გამოსახულების, რიტმის, მუსიკის განწყობათა პოლიარნაჟიის ფონზე). სამწუხაროდ, დიდხანს არ უკითხავს მას ლექციები ჩვენთვის, სულ მალე თენგიზ აბულაძესთან ერთად დაიწყო ქართული ნეორეალისტური კინოს შედევრის — „მატდანას ლურჯას“ გადაღება.

ჩემი სტუდენტობის ნათელ დღეებს განსაკუთრებით ალამაზებდა ინსტიტუტის მცირე სცენაზე გამართული საკურსო, თუ სადილო-მო სპექტაკლები, ქართული სასცენო მეტყველების დიდი ოსტატის პედაგოგის, მალკო მრველიშვილის მიერ გამართული ლიტერატურული საღამოები, სადაც განსაკუთრებით გამოჩნეული იყო გურამ სალარაძე. იგი ვერ კიდევ სტუდენტობის წლებში გამოიღო მამამისთან, გიორგი სალარაძესთან ერთად. გამხდარი იყო, უკან გადავარცხნილ გრძელ თმას ატარებდა, კითხულობდა მ. ლორმონტოვის „დე-მონს“. პოემის იმ ადგილას, სადაც დემონი თავს წამოადგება მძინარე თამარს, გურამი დიდი თავგანებებით კითხულობდა: ფეხისწვერებზე აღიმართებოდა, ხელებს ფრთებივით გაშლიდა, შავი თმა სახეზე გადმოყრებოდა, მონლოლურად გაჭრილი თვალების ჭრილში, ბორბოტიყული ცეცხლი აუკიაფდებოდა... ნამდვილი დემონი იყო.

შეუდარებელი იყო რამაზ ჩხიკვაძე. მის ლამაზ სახეს ძალიან შეენოდა ნაბლისფერი ტალღოვანი თმა. ისედაც პოპულარული, კიდევ

უფრო პოპულარული გახდა მას შემდეგ, როცა ფიგარო ითამაშა დოდო ალექსანძის „მეჩქარა“ დადგმულ ბომარშეს კომედიაში „ფიგაროს ქორწინება“ — (ეს საექტავალი დაწერილებით აღწერილ ჩემს წიგნში „ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“).

მაღალი, გამზდარი, ასკეტური მიხეილ თუმანიშვილისგან ვერასოდეს წარმოვიდგენდი ისეთ მზიარულ და გროტესკულ სპექტაკლს, როგორც იყო ილვისა და პეტროვის „მშვიდობის კუნძული“. ამ სპექტაკლში შესანიშნავი იყო რეზო თავართქილაძე — მსუბუქი, ელეგანტური, ირონიული და უაღრესად არტისტული.

ინსტიტუტში ჩემი სტუდენტობისას დადგმული სპექტაკლებიდან ყველაზე მკვეთრად ჩემს მეხსიერებაში სწორედ რამაზის და რეზოს როლებია აღბეჭდილი.

თეატრალური ინსტიტუტი განუხრელად იცავდა აკაკი ხორავს მირწ ნამონჭებულ თავის ერთ მშვენიერ ტიპადიციას; არ ყოფილა შემთხვევა, რომ თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსული გამოჩენილი ხელოვანი ინსტიტუტში არ მოეწვიათ. ასე შევხვდი პირველად, მაშინ უკვე ლიგენდად ქვეულ გიორგი ტოცესტოგოვს. მასსოვს, როგორ დიდავდა მისი ნამონაფარი ნათელა ურუშაძე — ეშინოდა, რომ მის სტუდენტებს რაიმე სულელური შეკითხვა არ დაესვათ ცნობილი მეტრისათვის, რადგან კარგად იცოდა, რომ დიდი გოგა თავის საბრკაზს უხვად გადმოაფრქვედა. ჩვენს პატარა სცენაზე მინახავს და მომისმენია ირავლი ანდრონიკოვის, იახონტოვის, ჟურავლიოვის, სურენ კოჩარაიანის იშვიათი ნიჭიერებით აღბეჭდილი მხატვრული კითხვა... ვერტინსკის სიმღერები, მაღალი არისტოკრატიული მანერების რეესოსორ იური ზავადკის ინტერპრეტაციები. ამით იმის თქმა მინდა, რომ ჩვენი ინსტიტუტი ჭეშმარიტად კულტურის ცენტრი იყო. დღემდე მიკვირს, თუ რა სერიოზულობით ეკადრობდნენ ხელოვნებისა და კულტურის ეს ავიარებული ოსტატები სტუდენტების წინაშე გამოსვლებს.

სტუდენტობის წლებში პატარ-პატარა წერილებს ვაქვეყნებდი პრესაში, ძირითადად „ასალაზნადა კომუნისტში“, რომელსაც შესანიშნავი, დახვეწილი პიროვნება, ნამდვილი პატრიოტი და რაც იმ დროს იშვიათობა იყო, გაბედული ჟურნალისტი მიხეილ (მიშა, კუნა) კაკაბაძე რედაქტორობდა. მის ხელში ეს კომეგავშიური გამზეით გადაიქცა ყოველივე პროგრესულის მხარდამჭერად, ე. წ. „ოტკუპელის“ (დათობის) ყველაზე ადრეულ მერცხლად.

„თეატრი და სტუდენტები“ № 3-4

დიდხანს არ გააჩერეს და ახლად დაარსებული „ლელოს“ რედაქტორად გადაიყვანეს. მალე „ლელო“ საქართველოში ყველაზე პოპულარულ და საყვარელ გაზეთად იქცა. აქ ორიოდე წარსვეტი მეც დავემტყდე სპორტულ ტანმოვარჯიშეებს და მოკლურავეებზე.

ჩემი პირველი გამოსვლა პროფესიულ, თეატრმოცდენებით ასპარეზზე აღინიშნა სკანდალით, რომელმაც ჩემს სულიერ მდგომარეობაზე მიმედ იმოქმედა. 1954 წელს, იმ წელს, როცა განახლდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ გამოცემა. და მეც ვამთავრებდი ინსტიტუტს, რედაქტორმა ოთარ ეგაძემ შემეცვეთა სტატია რეჟისორ ლილი იოსელიანის მიერ დადგმულ სპექტაკლზე — იაროსლავ გალანის „სიყვარული გარიჟრაჟზე“. ეს იყო ფსიქოლოგიური სიღრმით, მძაფრი დრამატიზმით აღსავსე სპექტაკლი. მთავარი გმირების ხასიათი ლილი იოსელიანისათვის ჩვეული სურათული ზურობითა და სცენური სიმართლის უტყუარ გრძნობით იყო დამუშავებული. ძალზე საინტერესო სახეები შექმნეს სპექტაკლში ვერიკო ანჯაფარიძემ, სესილია თაყაიშვილმა და ჟორა შავგულიძემ.

როგორც ჩანს, ოთარ ეგაძემ, რომელიც ძალიან გაბედული, სმირად უკიდურესად გაბედული რედაქტორი იყო, როცა ეს მას პირადად სჭირდებოდა, შემთხვევით არ შემეცვეთა წერილი ამ რთულ სპექტაკლზე. როგორც შემდეგ გავიგე, მას ჩემი მიწვევა სურდა რედაქციაში და ჩემდამი კეთილგანწყობილი, ერთგვარ გამოცდას მიწყობდა.

ვიდრე ჟურნალის რედაქტორი გახდებოდა, იგი კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტის თავმჯდომარე იყო (ფაქტურად მინისტრი!). მან ბევრი ახალი საქმე წამოიწყო, ერთ-ერთი მათგანი იყო ქართული კინოს გამოჩენილ ოსტატებზე პატარ-პატარა მონოგრაფიების გამოცემა. ვინაიდან მაშინ საქართველოში კინომოცდენები არ იყვნენ, მან შეგვეკრიბა ჯერ კიდევ სტუდენტის თეატრმოცდენები და ეს მონოგრაფიები შეგვიკვთა გამოსაცემად. მე გიორგი შავგულიძეზე დამავალა ნარკვევის დანერგა. ყველაფერი შესანიშნავად იყო ორგანიზებული. ო. ეგაძეს ეტყობოდა, რომ იწვოდა დიდი საქმის გაკეთების სურვილით, დიდი მიზნებიც ჰქონდა დასახული. კინო-სტუდიაში გამოგვიყვანა სპეციალური საპროექციო დანერგანი, სადაც ყოველ საღამოს ვუყურებდი ქართულ ფილმებს. ბ-ნ ოთარს ვუმაღლი, რომ მისი ამ შეკვეთის მეოხებით დაფუხლოვდი გუნიალურ გიორგი შავგულიძეს (ქარვა ხნის მერე მასზე პატარა მონოგრაფია გამოიქცა გა-

მომცემლობა „საბჭოთა საქართველომ“, სადაც მხოლოდ მისი დიდი თეატრალური შემოქმედება განვიხილე). სულ მალე გაშუქდა ერთნაირად გაფორმებული წიგნები სერიიდან „ქართული კინოს ვარსკვლავები“, ამ ნარკვევის გამოსვლამ ძალზე გამახარა და ამ სიხარულს გამიგებს ის, ვისაც თავის პირველ წიგნთან დაკავშირებული განცდები ახსოვს. მართალია, მანამდე თეატრალური საზოგადოების გამოცემვლობა „ხელოვნებაში“ (რომელსაც ხელმძღვანელობდა უკეთილშობილესი პიროვნება, პოეტი ალიო ადამია) გამოსცა ჩემი სადიპლომო ნაშრომი „ლილი ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“, მაგრამ იგი წინ უძღოდა დიდი ილიას თეატრალური წერილების კრებულს და დამოუკიდებელ გამოცემად არ ჩაითვლება. ალიო ადამია კი უთუოდ დიდი საქმე გაავითა, როცა მხარი დაუჭირა დიმიტრი ჯანელიძის ხელმძღვანელობით და რედაქტორობით მომზადებული სერიის „ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ“ — გამოცემას. დიდი ხნის შემდეგ მე და ალიო მუხომბლები გავხდით და მოუხდევად ჩვენი ასაკოვნები სხვაობისა დავეგობრდით. კეთილი კაცი იყო, სურდა ყველას დახმარებოდა და წიგნის გამოცემაზე უარის თქმა უჭირდა. ყველას პირდებოდა — აუცილებლად გამოგიცემო, მაგრამ, ცხადია, სიტყვას ვერ ასრულებდა, რის გამოც შეარქვეს „ცრუ ალიო“.

მოკლედ, ეტყობა, ოთარ ეგაძეს მოეწონა ჩემი ნარკვევი და ამიტომაც შემეცვეთა წერილი ზემოხსენებულ სპექტაკლზე. გულმოდგინედ და პასუხისმგებლობის გრძნობით მოვეკიდე დავალებას. ნაკვირთხე ი. გალანის პუბლიცისტიკა (იგი ამ ყანრით უფრო იყო ცნობილი). გავეცანი მის სხვა ნაწარმოებებსაც, რამოდენიმეჯერ შევხვდი ლილი იოსელიანს, რომელთანაც საუბრებმა ბევრი რამ შემძინა, განსაკუთრებით ე. წ. „ფსიქოლოგიური თეატრის“ სფეროში, დავწერე სტატია და მიუტანე ჟურნალის თეატრალური განყოფილების გამგეს მიხეილ თოფურას (რომელსაც შინაურულად „პუტკოვს“ ეძახდნენ, ალბათ საქმელ-სასმელის დიდი სიყვარულის გამო). ეს მ. თოფურია უტყველად ნიჭიერი და განათლებული კაცი იყო. ყოველ შემთხვევაში, ასე ჩანდა საუბრისას. არ ვიცი, მანამდე რა კავშირი ჰქონდა მას ქართულ ხელოვნებასთან და თეატრთან ან საიდან აღმოჩნდა ქართულ ჟურნალში კაცი, რომელიც უპირატესად რუსულად ლაპარაკობდა და წერდა. „პუტკოვს“ მოიწონა ჩემი სტატია და შეუდგა მის სწორებას. მას

„თქმის და სტატია“ № 3-4

საექტავლი არ ჰქონდა ნანახი, მაგრამ როგორც გამოჩნდა, ამას არავითარ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა. სტატიაში ბევრი ფრაზა ჩამინერა რუსულად. მეც ვაქართულებდი და ჩემებურად ვასწორებდი. ასე გაგრძელდა კარგა ხანს, და ბოლოს, როგორც იქნა, დავასრულეთ მუშაობა სტატიაზე, რომელმაც პირველ ვარიანტთან შედარებით, საგრძნობლად იცვალა სახე.

ჟურნალის გამოსვლა იგვიანებდა. დაბეჭდილი ვნახე რამდენიმე ფორმა და აღტაცებული დავრჩი. ო. ევაძემ მიაღწია იმას, რომ ჟურნალი ფინური (არცის ქალაქზე იყო დაბეჭდილი. ეს მაშინ უჩველური მოვლენა იყო. ფოტოებიც არაჩვეულებრივად კარგი იყო. ინსტიტუტში დიპლომის დაცვის განამანიაში დიდხანს ველარ მივაკითხე რედაქციას. როცა მივედი, მ. თოფურიამ გამომიცხადა — იმდენი ვიმუშავე შენს წერილზე, იმდენი შესწორება შეგიტანე, რომ ფაქტიურად იქ შენი არაფერი დარჩა. ამიტომ წერილი ჩემი ხელმოწერით მიდისო. სასტიკად მენწინა, მაგრამ რას ვინამი. ამის თაობაზე სიტყვა არავისთან დამიძრავს, იმდენად შეურაცხველი იყო ეს ჩემთვის. არაფერი მითქვამს ოთარ ევაძისათვის. გულგატეხილი შევერიგდი ამ ფაქტს. გამოხდა ხანი და ინსტიტუტში მომხაზა ახალგაზრდა, მიმზიდველი, ინტელიგენტური გარეგნობის უცნობმა, რომელსაც ხელში ვეება პორტფელი ეჭირა. გამეცხო — მე ვარ მუსიკათმცოდნე ანტონ ნულუკიძე, ჟურნალ „ხელოვნების“ მუსიკალური განყოფილების გამგეო და მთხოვა, ოთარ ევაძესთან გავყოლოდი, რომელიც ქვემოთ მელოდებოდა, პანანჯინტელა მანქანაში ოპელ-კადეტ „მოსკვიჩში“ (რომელსაც თბილისელები „ოპელ-ჭიჭიკოს“ ეძახდნენ) ასევე პატარა ტანის მძღოლის, ერვანდას, გვერდით მჯდარი. ერთად ვისადილოთო, შემომთავაზა ოთარ ევაძემ. რესტორანში, სუფრასთან ოთარმა ნაპოინყო ლაპარაკი ჟურნალზე და ჩემს სტატიაზე. მისაყვედურა, რატომ არ ჩამაყენე საქმის კურსშიო. „ახლა შენი გულისათვის ჟურნალის ნომერი უნდა დაეჭრა და იმ სტატიაში შენი და თოფურიას გვარები უნდა მივაბეჭდოო, ისედაც დაგვიანებული ჟურნალი ამის გამო კიდევ უფრო დაიგვიანებსო. „რას იტყვი, ამხანაგო?“ (მერე, როცა „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დავიწყე მუშაობა, მივხვდი, თუ რას ნიშნავდა ეს „ამხანაგო“, ეს იყო დისტანციების, გაუცხოების მისუელი მეთოდი). მე შორს დავიჭირე ეს ამბავი, რაღაც უცნაურმა ეჭვმა გამკენწლა, თუ ინტუიციამ ცუდი რამ მაგრძნობინა, მოკლედ, უარი ვუთხარი —

იყოს, როგორც არის მეთქი, არა მაქვს პრეტენზია და ჩემი გულისთვის ჟურნალს წუღა-ჭრით-მეთქი. ვინ მოგეშვა, ჯოჯოხეთში დათავის იდეას. მერე მითხრა, ჟურნალი დაჭრილიცაა და უკვე დაბეჭდილია მთელი ტირაჟი, სტატიაზე შენი ხელმოწერითაო. ანტონ ნულუკიძე ამ ხნის მანძილზე ჩვენს ლაბორაში არ ჩარეულა, მაგრამ ვაცტობენ, რომ ორჭოფულ პოზიციაზე იდგა. ევაძის ამ სიტყვებზე მან ამოიღო ჟურნალის ეგზემპლარი და უხმოდ გამოძინოდა. მართალი უთქვამს ოთარ ევაძეს. რალს ვინამი, დავთანხმდი, სულაც მეორევერი ხომ არ დავაჭრევივები ჟურნალს. ამით გათავდა ჩვენი საუბარი, რომლისგანაც უსიამოვნო შეგრძნება დამრჩა. გული ცუდ რამეს მიგრძნობდა, მალე ამიხდა ეს წინათგრძნობაც: ზაფხულის ერთ ცბელ დღეს, ჩემი სახლის წინ, ვაკეში, ე. წ. „მრგვალ ბაღში“ დავინახე მერხზე, თეთრი ჩესუჩის შარვალ-ხალათში ჩაცმული კაცი, რომელიც თავკისერზე მოდენილ ოფლს გამშავებით იწმენდა. ეს კაცი მიმა თოფურია აღმოჩნდა. ახლა ამან დამნიყო „ნატაციების“ კითხვა: შენ ხომ იცი, ეს წერილი ჩემი დანერლია, მომეცი წერილობითი ცნობა, რომ შენ ამ სტატიაზე უარს ამბობ. მივხვდი, რაღაც შარში ვხევეოდი, საშინლად ავენერეულდი და პირდაპირ ვუთხარი: თქვენ და რედაქტორმა მოავარეთ ეს საქმე, მე არავითარი ცნობის დამწერი არა ვარ-მეთქი. მეგონა ამით გათავდებოდა ყველაფერი, მაგრამ თურმე ახლა იწყებოდა რაც იწყებოდა. არაფრით არ მომეშვა, თითქმის ყოველდღე დადიოდა ჩემთან. დედაჩემს გული გაუწყალა.

— დანებე მაგ კაცს, დედა, თავი, გააკეთე, როგორც მაგას უნდა, იცოდე, ცუდ ამბავს შეგყრის...

თურმე, რამი ყოფილა საქმე: პირველ ხანებში, ეს ჩემი ძალად თანავტორი და რედაქტორი ძალზე შესმატპილბუთონი ყოფილან. მეტი მათ შორის დღი უთანხმოება ჩამოვარდნილა და ერთმანეთი უღანძლიათ ისე, რომ უბრად იყვნენ უკვე: ამგვარ კონფლიქტებში ოთარ ევაძე დაუნდობელი იყო. მაშინ გახსენება ჩემი სტატიაში ამბავი, გამოუკვლევია, რატომ ანერდა ხელს მ. თოფურია და შესაბამისი გადანყვეტილებაც მიუღია. არც ეს თოფურიას აღმოაჩნდა, როგორც რუსები იტყვიან **He из робкого десятка**, მედგრად შეუტია ო. ევაძეს, დახლართა ინტრიგების ქსელი, რომელშიც მეც გამაბა. კერძოდ, ერთ-დროულად შეიტანა საჩივარი სასამართლოსა და კულტურის სამინისტროში. ასე აღმოვჩნდი

გამოუცდელი, ორიზე ჯერ რძემუშუმშრალი თე-ატრმოცოდენ, პირი გამორძმედილი ინტერგანის შეტყებათა უპიცენტრონი. ღამეები არ მეძინა, ფეხზე ჩამოვხში, ნერვიულობამ დაშრია ხელი. პირველად „საქმე“ განიხილა კულტურის სამინისტროს კოლეგიამ. ვიდრე კოლეგია დაიწყებდა, ო. ეგაძემ გამიხმო და მითხრა: „იცოდეთ, ჩემოდან არის ცეკას მდივანი დავით მეტელი-შვილი და ცეკას კულტურის განყოფილება... მაგისკენ კი ერთი-ორი კაცი. ახლა შენ იცი“... ერთი სიტყვით, ჟარგონით რომ ვთქვა, „ნა ისაუგ“ ამიყვანა. იმდენად ვიყავი დაცლილი ენერჯისაგან, რომ ყველაფერი სულერთი იყო ჩემთვის. მაშინ კულტურის მინისტრი იყო ავთანდილ გუჩინა, მაღალი, ლამაზი კაცი, ქვეშა-რიტი ინტელიგენტი. ეს კოლეგია ტარდებოდა იმ ოთახში, რომელიც მერე, მთელი ათი წელიწადი ჩემი კაბინეტი იყო. სიტყვით პირველი გამოვიდა კინო-სცენარისტი (მაგდანას ლორჯას“ სცენარის ავტორი) და კინო ისტორიკოსი კარლო გოგოძე. კი არ გამოვიდა, არამედ ჯიქურ გამოიჭრა საპარეზზე და ტყე-მპერამენტის მთელი კასკადი გადმოაფრქვია. ასე დაიწყო: „მრცხენია ჩემი ჭილარის... რას ვიხილავთ აქ, რა ხდება? ამ ხნის კაცი არაფერ ამის მსგავსს არ შევსწრებოვარ, იმის მაგვირად, რომ ახალგაზრდას დავეხმაროთ, საკუთარ ნაშრომს ვართმევთ. რა ხდება? რამდენი სცენარი ჩამისწორებია, ყველაზე ჩემი გვარი რომ დამეწერა ეს სინდისიერი საქციელი იწებოდა?“... მოკლედ, სასტიკად შეუღტია... სხვებიც გამოვიდნენ, ყველანი ერთსულოვანნი იყვნენ. კოლეგიამ ო. ეგაძის გადაწყვეტილება სამართლიანად სცნო. მაგრამ ჟურნალი მაინც გაჩერებული იყო მანამ, ვიდრე კიდევ ორი ინსტანცია არ გაარჩევდა ამ „საქმეს“. სასამართლოში მოსამართლე მაისურაძემ (ხედავთ? ისე მძვრად აღიბეჭდა ეს ყოველივე, რომ მოსამართლის გავიჯრე კი მახოსეს), ძალიან მალე დაამთავრა პროცესი და მხარე დაუჭირა კულტურის სამინისტროს კოლეგიის გადაწყვეტილებას. რჩებოდა ბოლო ინსტანცია (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით) – საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილება. დამბარა ნ. შველიძემ (შემდგომ გაზეთ „სახალხო განათლების“ და ჟურნალ „ნიანგის“ რედაქტორი). კეთილი და გამგებნი კაცი აღმოჩნდა. გულისხმირად მომიხმინა. მე რომ ვლაპარაკობდი, სახეზე სულ ღიმილი ეფინა, ასე მეგონა, თავის ფიქრებს უცნობდა. როცა დავამთავრე, ხმადაღლა მი-თხრა – „ყველაფერი ნათელია. გამადლობთ,

ნაბრძანდით“... ასე დამთავრდა ჩემი პირველი დიდი სტატიის დაბეჭდვის მღელვარე (კრედიტ-შემთხვევები, ჩემთვის) ისტორია. ის ჟურნალი, დაგვიანებული, ორმაგი ნომრით გამოვიდა (1954, №1, 2). იმდენად მომძულდა თავი, რომ ჟურნალის ეს ნომერი არათუ ჩემს არცემში მაქვს, ხელშიც არ ამიღია და დღემდე არ ვიცი, რა სახითაა დაბეჭდილი.

თავდაპირველად ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქტორად დაინიშნა ცნობილი პოეტი, დრამატურგი კარლო კალაძე, რომლის მიესა „როგორ?“, კოტე მარჯანიშვილის მიერ ქუთაისის თეატრში დადგმული, უკავშირდება ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტს სცენური ხელოვნების ისტორიაში – აქ დიდმა რეჟისორმა პირველად გამოიყენა კინემატოგრაფი, საბეჭტაღის მოქმედების მსვლელობაში ორგანულად შეიტანა კადრების დინამიკა და ამით სცენური რიტმი კიდევ უფრო მძაფრი, ხოლო სანახაობა უფრო საინტერესო და მიმზიდველი გახადა.

მთელი ერთი წლის მანძილზე კ. კალაძემ თავი ვერ მოაბა ჟურნალის გამოშვებას და იგი ისე გაათავისუფლეს თანამედრობიდან, რომ სარედაქციო პორტფელში ერთი ნერილიც არ დაუტოვებია. მაშინ თქვა ცეკას პირველმა მდივანმა ვასილ მჭავანაძემ ცნობილი ფრაზა: „კარლო, შენ ქართულ ინტელიგენციას ერთი წლის შონორარი დააყარგინე“. კ. კალაძის შემცველად ერთხანს ცნობილ ხელოვნებათმცოდნეს, უაღრესად კულტურულ და განსწავლულ, ავადმყოფს ვახტანგ ბერიძეს ასახელებდნენ და მართლაც, ძელი იყო უკეთესი კანდიდატურის გამოჩახვა, მაგრამ მოხდა ისე, როგორც ჩვენში ხშირად ხდება ხოლმე, ასახელებენ ერთს და ნიშნავენ მეორეს, ეს მეორე აღმოჩნდა ოთარ ეგაძე, ცნობილი პარტიული ჟურნალისტი, რომელმაც სახელი გაითქვა ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დადგმული ბალეტების (გრიგოლ კილაძის „სინათლე“ და დავით თორაძის „გორდა“) ლიბრეტოების ავტორობით.

ო. ეგაძე ძალზე ენერგიულად შეუდგა საქმეს, დააკომლექტა რედაქცია, უშოვა ბინა „ნიანგის სასახლეში“, მეოთხე სართულზე, სადაც დიდი ფართი ეკავა „ნიანგის პალატას“ და ჟურნალ „მნათობის“ რედაქციას. ქვედა სართულზე იყო უზარმაზარი გამოცემლობები „საბჭოთა საქართველო“ და „ნაკადული“.

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, მუშაობა დავიწყე კულტურის სამინისტროში უფ-

„თეატრი და სხვები“ № 3-4



როს ინსპექტორად. ჩემი ძირითადი მოვალეობა იყო თბილისის თეატრების ერთგვიანი რეპერტუარის ცხროლის შედგენა და მისი გაზიარება ცეკვას კულტურის განყოფილება და გახუთების რედაქციებში. თეატრები დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ ამ საქმეს. დედონის შვილი იყავი და გაგებდა ნარმოდგენილ რეპერტუარში სპექტაკლის შეცვლა, ეს სასიანდალო ამბავი იყო, საქმეში უმაღლე ჩაეროდა საკავშირო კულტურის სამინისტრო (ნეტავ საიდან იგებდა?) და თეატრის დირექტორს განთავისუფლება არ ასცდებოდა. ვერც მაშინ შეცვლიდი სპექტაკლს, როცა მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი ავად გახდებოდა, ანდა, სულაც, გარდაიცვლებოდა. იგი უნდა შეგეცვალა დუბლიორით, თუ არ იყო დუბლიორი, მამასადაძე თეატრში დუბლიორთა სისტემა მოშლილი ყოფილა, რაც არანაკლები დანაშაული გახლდათ. ყოფილა შემთხვევა, როცა სიცხიან მსახიობს უთამაშია, მეტიც, მთავარი გმირის შემსრულებელი მამონაც თამაშობდა, თუ ახლობელი გარდაეცვლებოდა. საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ აჯაკი ხორავამ არ მოახსენივია პრემიერა „დიდი ხელმწიფისა“, სადაც იგი ივანე მრისხანეს როლს თამაშობდა, მიუხედავად იმისა, რომ სახლში გარდაცვლილი ვაჟი ესვენა. თეატრის ხელმძღვანელობა ისე იყო დამინებული, რომ სპექტაკლის მოხსნას სკვდილი ეწეოდა და ამის გამო დაშვიდრდა სწორედ ი. წ. „სპექტაკლში შეგდების“ პრაქტიკა, როცა ავადმყოფი მსახიობის ნაცვლად, სხვა მსახიობს ავისრებდნენ მისი როლის სახელდახელოდ შესრულებას (შშირად ურეპეტიციოდ, ტექსტის უცოდინრად). ამ „შეგდების“ ოსტატი იყო კოტე მახარაძე, რომელსაც ფინომენალური მესხიერება ჰქონდა და ისე ითამაშებდა როლს, ეჭვი არაფერში შეგებარებოდა.

ძალიან მალე მომეზნრდა ეს რუტინა. დღის დიდ ნაწილს ვატარებდი რუსთაველის თეატრში, სადაც სალიტერატურო ნაწილის გამგედ ვასო კიკნაძე მუშაობდა. აქ ყველაფერი საინტერესო იყო, ჩქეფდა შემოქმედებითი ცხოვრება და უამრავი საინტერესო ადამიანი ტრირადა. ზული ამჯავარი შემოქმედებითი ატმოსფეროსაცენ მიმიწევდა და ბოლოს ოცნება ამიხდა: ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დავინწყე მუშაობა და მიუხედავად „ზოგჯერ „გამომხრარი“ უსამოყრებებისა, ეს იყო ჩემი ცხოვრების ბედნიერი პერიოდი. ერთ ოთახში ვისხედით მუსიკისმცოდნე ანტონ (ტატული) წულუკიძე, თენგიზ ჯანელიძე და მე.

ოთარ ევაძე შემოქმედებითი მუშაობისათვის

სრულ თავისუფლებას გვაძლევდა. დიდხანს ერთი პირობით, მისი დავალება უნდა შეგესრულებინა. ეს დავალება კი, რბილად რომ ვთქვა, უცნაური იყო. ჩვენთვის უცნობი რალაც მოსახრების კარნახით, ზოგჯერ ისეთ უნიგნურს უკვეთავდა წერილებს, რომელთა სწორება შეუძლებელი იყო და ხელახლა გვიხდებოდა წერა. თვითონ არასოდეს კითხულობდა შემოსულ მასალას და არც უკვე დაბეჭდილი ჟურნალის კითხვით ინუბებდა თავს. ჟურნალის მაკეტს კი უეჭველად ნახავდა და თუ არ მოეწონებოდა, ხელახლა დაგვამონტაჟებინებდა. მისი პრინციპი ასეთი იყო – ერთმანეთს უნდა შენაცვლებოდა წარსული და თანამედროვეობა. დაარტყამდა მაკეტის გვერდებს ხელს და იტყოდა „Старое“, დაარტყამდა მაკეტის სხვა გვერდებს – „Новое“, კარგია, გაუშვით“. თუ რაიმე ინტერესი ჰქონდა ამ ვინმეს წინააღმდეგ საინტრიგო მასალას უშვებდა, აი, მაშინ კი ცოცხად თავგამოდება.

საბჭოთა პერიოდის დაუნერული კანონების თანახმად, ჟურნალში აუცილებლად უნდა ყოფილიყო ე. წ. „მონინავე“ – პარტიული-დეოლოგიური დირექტივების მსგავსი რამ. ამ „მონინავეებს“ შობოლდ ო. ევაძე წერდა. წერდა ლოკინში მწოლიარე, უზარამზარი ასოებით. რამდენადაც მშრალი, ტრაფარეტული და სტანდარტული იყო ეს მონინავეები, იმდენად ჩახვეულ-ჩახუჭუჭებული, მოჩუქურთმებული-გამარანჭული, ყალბი მრავალმნიშვნელობით იყო სავსე და მისი წერილები. უნდა ვაღიარო, რომ ზოგჯერ კარგად მოიქნედა ფრახას, რომელსაც არც გონებამსხვილობა ავლდა, არც – სისხარტე. თვითონ ძალიან მოსწონდა ეს გამარანჭული ტფილი, რომელსაც ალტაცებამში მოჰყავდა ხანში შესული „მატრონები“ და ჟურნალთან დაახლოებული „გოგოშეები“.

რედაქციაში კვირაში ერთხელ-ორჯერ მიუშვოვილია, სულ მაღალ ინსტანციებში ჰქონდა საქმე. ამან ის ნაყოფი გამოიღო, რომ ჟურნალი ყოველთვიური გახადა, იმეჭდებოდა მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე და გარეგნულად ყველამე მდიდრულ-პომეჭხური იყო. ძალიან უყვარდა ფოტოებით მასალის გამდიდრება. რის გამოც ჟურნალი ალბომსაც კი ემსგავსებოდა. დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა. ახალგაზრდებს ყოველმხრივ გვიწყობდა ხელს და გულწრფელად რომ ვთქვა, ვერც ვერაფერს ვუბედავდით პირველ ხანებში, თუმცა, არ მოგვწონდა ის, რომ ჟურნალი მდიდარი ნათესავების მიერ მიცვალბულთან მიტანილ დიდ გვირგვინს ჰგავდა, რომელიც თავს იწონებდა უბრალო გვირგვინთა შორის. მისი დამსახუ-



რებაა, რომ ჟურნალს ყველაზე დიდი ჰონორარიც ჰქონდა. ჟურნალი ყოველთვიურად კი გახადა, მაგრამ ჩემი რედაქციაში არც წლის მუშაობის მანძილზე ერთხელად არ გამოცემულა თორმეტივე ნომერი. როგორც წესი, წინა წლის მეთორმეტე ნომერი მომდევნო წლის აპრილ-მაისში გამოდიოდა. ნომერებს დაგვიანების მიზეზი კი ის იყო, რომ არასოდეს დროზე არ მოჰქონდა ეს მონიხავე წერილები. ჩვენ კი, ერთი კი არა, სამი ნომრის სამყოფი მასალა გვექონდა აწყობილი, დაკაზმონებული და ვერ ვინცვდით ბეჭდვას, რადგან არ ვიცოდით, თუ რა მოცულობის წერილს მოიტანდა და ამის გარეშე კი მაგეტის გაკეთება შეუძლებელი იყო. შეგვეკრებდა ხოლმე რედაქციის თანამშრომლებს და ნომრის მორიდებ რედაქტორს ცივად მიმართავდა:

- „რატომ არ არის, ამხანაგო, პირველი და მეორე ფორმა შეკრული?
- თქვენ წერილს ველოდებით, ბატონო ოთარ!
- შენ შეკარი, ამხანაგო!...
- როგორ შეკვრათ, თქვენ ხომ ჯერ წერილი არ მოგიტანიათ?
- ხომ გეუბნებით, ამხანაგო, შენ შეკარი ფორმა!!!

საუთარი შეცდომის თუ დანაშაულის სხვაზე გადაბრალების შეუდარებელი ისტატი იყო, იქით შემოდავება მისი მონიხება იყო, ასე ჰყავდა დამინებული სტამბა, პოლიგრაფიის სამმართველო, მერე კულტურის სამინისტრო და ხშირად ცენტრალური კომიტეტიც კი. თუმცა მრავალგზის დაუპირეს მოხსნა, მაგრამ ვერაფერი მოუხერხეს. ამის გამო ხალხში პოპულარობით სარგებლობდა და დიდი პატრიოტის სახელიც კი ჰქონდა მოხვეჭილი. უყვარდა ნართაული, ქვეტექსტების შემცველი სათაურები. მაგალითად, როცა გახ. „ზარია ვოსტოკას“ რედაქტორი იყო, დაბეჭდა სტატია სათაურით „Отари идут в гору“ (ანუ „ცხვარის ფარამ მთას მიაშურა“ ანდა „ოთარი მალა მიინევს“) უყვარდა ახალი ტერმინების შემოღება - მაგ. „პოვირბანი“. („Подмоксти“) ფერტილო, „ტამის ავიდობი“, „იერსახე“ (ეს „ესტეტიკური“ ტერმინი, რატომღაც, ჩვენს პრესაში დამკვიდრდა).

ამოდ ცდილობდა ჟურნალის პასუხისმგებელი მდივანი ვანო წულუკიძე მისი წერილების განმენდას ხელოვნური კომპოზიტივისა და ფერად-ფერადი გამოთქმებისაგან, ო. ვეაძე ჯიუტად იცავდა თავის სტილს, რომელიც მართლაც გამოირჩეოდა ორიგინალობით, ხოლო ამ სტილის მონიხება ან დაუნება გემოვნების

საქმე იყო. ეს ვანო წულუკიძე ვარც სტილისტად, მთარგმნელად ითვლებოდა. წარმოუდგენლად შრომისმოყვარე იყო. დიდიდან საღამომდე თავის ოთახში იყო გამოკეტილი და შეუსვენებლად ასწორებდა სხვის წერილებს. ბევრი რამ ვისწავლე მისგან, თუმცა ხშირად ვაგუშნარებდით, უმარწყალოდ ჩებავდა და ასწორებდა ჩემს წერილებს. როცა ჩვენს მიერ გასწორებულ, დამუშავებულ სტატიას შევუტანდით, უგულოდ გადაფურცლ-გადმოფურცლავდა და თუ სწორება ცოტა იყო, წერილს უკან გადმოგვივრდებდა, არ გიმუშავიათო, თუ შეგარდ იყო ნასწორები, მაინც გადმოგვივრდებდა, ავტორის სტილი არ უნდა დაუკარგოთო...

ამგვარად არ უყვარდა თავისი უფროსი, მაგრამ პატივს სცემდა და ეშინოდა მისი, თუმცა, ბატონ ვანოს კი არა, ბევრს ეშინოდა ო. ეგაძის და მასთან კონფლიქტს გაუბრძოდა. ერთი სიტყვით, მტრებიც და მოყვარეც მას ძლიერ პიროვნებად აღიარებდნენ. შეუპოვარი იყო და უშიშარი, თუმცა, საბოლოო შედეგი, მე მგონი, წინასწარ ჰქონდა უკვე გათვლილი. ყოველთვის კოხტად ეცვა, თითქოს ესაა სამკურვალ ატელიიდან გამოვიდა. ჩქარი, სპორტული ნაბჯებით დადიოდა, თავი პირნშინდად ჰქონდა გადაპარსული ცდილობდა ყოველიყო ელევანტური ქალებთან ურთიერთობაში და ეს გამოსდიოდა კიდევ.

ერთხელ, გულახდილობის ჟამს, მაჩვენა დიდი ზომის სქელი ჟურნალი, სადაც დღიურებიც მსგავს ჩანაწერებს აკეთებდა. აქ დეტალურად იყო ჩანწერილი, თუ სად იყო, ვისთან იყო, ვინ რა თქვა. თავის ამ „ბანკში“ ინახავდა ყოველწიარ „კრამოლას“. ვთქვით, ვინმე ორანზროვანი ანეკდოტი ან რაიმე ანტი-საბჭოთა ან ანტიპარტიული რამ თქვა - აფიქსირებდა ყოველთვის, ვინ თქვა ეს, ვინ ესწრებოდა ამას, რა რეაქცია მოჰყვა სხვებისაგან ასეთ ფრანგებს. ამ მოგონებების მკითხველმა ისე არ გამიგოს, თითქოს ვინმეს აბეზღებდა ან „დანოსებს“ აგზავნიდა იქ, სადაც ჯერ არს. არა, ამ ჩანაწერებს ინახავდა და საქიროების შემთხვევაში იყენებდა, როცა ამისთვის შესაფერისი მომენტი დადგებოდა, ანუ როცა ვინმე დაუპირისპირდებოდა. მივხვდი, რომ საშინო კაცი იყო და მთელი ჩვენი მრავალწლიანი ურთიერთობის მანძილზე გვერდს ვუვლიდი დანალმულ ზონებს. ერთგულეზაც უცოდა, ვაყვაცურად ამოგიდგებოდა მხარში გაჭირვების ჟამს, გულუხვიც იყო, მაგრამ სამაგიეროდ, შენც უნდა დაგეჭირა მისთვის მხარი ნები-სმიერ სიტუაციაში, ეს კი რთული საქმე იყო,

რადგან ისეთი რამ უნდა გაგვეთვინა სამაგეროდ, რაც შეიძლება შესს ზნეობას და მრწამსს ეწინააღმდეგებოდა. თუ ამას არ გავუეთებდი, ანუ თუ არ დაემონებოდი, მტრად მოგვეკიდებოდა. იგი უარყოფითი ენერჯის უზარმაზარ მარაგს ფლობდა და მისი ხარჯვა უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებდა. ტკბებოდა, ნეტარებდა ოპონენტის განადგურებით. შეეძლო ბრძოლისაგან შინაგანად დაღლილი, ნერვებდაწყვეტილი, შეურაცხყოფილი და სულიერად გატეხილ მოწინააღმდეგესთან მეორე ნოსტ ჩვეულებრივი, წყნარი მუსიაფი გახება. მიკვლედ, უდიდესად წინააღმდეგობრივი ბუნების ადამიანი იყო. შესანიშნავი ოჯახი ჰქონდა და ყოველი სიკეთით შეჭული შვილები ჰყავდა, უფროსი ენრიკო ეგაძე გულის თანდაყოლილი მანკით იყო დაავადებული. ფიზიკურად სუსტი, წარმოუდგენელ სულიერ სიმტკიცეს ფლობდა, რამდენიმე საყურადღებო მოთხრობაც კი გამოაქვეყნა, მაგრამ მალე გარდაიცვალა. მომდევნო ვაჟი ედგარი — ცოცხალი, ენერჯიული, ჯანსაღი ვაჟკაცი, შეუპოვარი, მიზანსწრაფული და ყველასადმი კეთილგანწყობილი, მრავალმხრივ ნიჭიერი ადამიანი იყო, დგამდა სპექტაკლებს, წერდა პიესებს, სპორტშიც ყოჩალი იყო — მშვენივრად ცურავდა, ბევრს უყვარდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ბედნიერ ვარსკვლავზე არ იყო დაბადებული...

პირველ ხანებში, მისი რეჟისორული კარიერა როგორღაც ვერ ადენო კარგად. სადიპლომო სპექტაკლი დადგა რუსთაველის თეატრში — არჩილ სულავაურის მოთხრობების მიხედვით. პრემიერა გაიმართა ბათუმში, სადაც იმხანად თეატრი გასტროლებზე იმყოფებოდა. როგორც ამბობენ ხოლმე, ნორმალური სპექტაკლი იყო, მაგრამ მამამისმა ოთარ ეგაძემ, რატომღაც აიჩემა, რომ მიხილ თუმანიშვილი სათანადოდ არ ეხმარებოდა ედგარს, მეტიც — მის რეჟისურას არ უყურებდა კარგი თვალთ. ეს იყო და ეს. ოთარ ეგაძემ სასტიკად შეიძულა ბატონი მიშა და რუსთაველის თეატრის მთელი მაშინდელი ხელმძღვანელობა. ყოველ შესაფერ მომენტს იყენებდა მ. თუმანიშვილის შემოქმედების ჩასაწიხლად. ეს განსაკუთრებით გამოჩნდა რუსთაველის თეატრის მეორე სცენაზე მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმულ „ჭინჭრაქასთან“ დაკავშირებული ენტიპათელეჯის დროს, როცა თეატრში ტრანცივის მოხრეთა და ნოვატორთა შორის პოლემიკა მიმდინარეობდა. ოთარ ეგაძის შეკვეთით ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ თეატრმცოდნე ვახტანგ ქართველიშვილმა უმწვა-

ვესი კრიტიკული წერილი გამოაქვეყნა/ როგორც ამ სპექტაკლზე, ისე იმ პრემიერაზე. თეატრის შემოქმედებზე.

მე მაშინ წამოსული ვიყავი ჟურნალიდან და ამ თემაზე ჩემსა და ოთარ ეგაძეს შორის ცხარე კამათი გაიმართა კვიგში, სადაც ჩვენ დოლო ალექსიძის მიერ დადგმული სოფოკლეს „ანტიგონეს“ პრემიერაზე ჩავუდი. ამ ბრწყინვალე სპექტაკლიდან მიღებული შთაბეჭდილებები აღვხებულები ვერ ვიშლებოდით და სასტიკობის ნომერში სახელდახელოდ გამართულ სუფრანზე ვაგრძელებდით საუბარს. მე და ვასო კვიციანიც თეატრის უკვე წამოსული იყო რუსთაველის ორმეტრიდან/ გამოვთვით სურვილი, რომ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაგვებეჭდა წერილი ამ სპექტაკლთან დაკავშირებით. ოთარ ეგაძემ უმაღლვე მოგვცა თანხმობა და გვითხრა, რომ დოლო ალექსიძის რომელიც ასევე წამოსული იყო რუსთაველის თეატრიდან და ი. ფრანკოს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო/ ნამდვილი მხარდაჭერა ის იქნებოდა, თუ მიწასთან გავსწორებდით მიხილ თუმანიშვილს, რომელიც ოთარ ეგაძის შირი, რუსთაველის თეატრიდან დოლო ალექსიძის წამოსვლის პირველმზეზი იყო. მისი ლაპარაკიდან იმასაც მივხვდი, რომ მას თეატრში წარმოქმნილ დაპირისპირებაში ჭეშმარიტების დადგენა კი არ აინტერესებდა, რამდენადაც ჯავრის ამოყრა მ. თუმანიშვილზე, რომელმაც თითქოს გარიყა, აუტსაიდურად აქცია მისი შვილი.

ჩვენს შორის ამ თემაზე წამოჭრილი კამათი გახდა პირველი იმპულსი იმისა, რომ სულსხვა თვალთ შემეხებდა იმ ადამიანებისათვის, ვინც დაპირისპირებულთა ბრძოლაში მონაწილეობდა და მივხვდი, რომ ბევრ მათგანს ეს თეტიკური პრინციპები კი არ ამოძრავებდა, არამედ პირადი ინტერესები.

მ. თუმანიშვილის წინააღმდეგ ო.ეგაძის აბრძოლამ, ბოლოს და ბოლოს, ის შედეგი გამოიღო, რომ ედგარ ეგაძის ირგვლივ სიტუაცია დაიძაბა, ამას დაემთხვა მისი პირადი დრამა და ეს ენერჯით და ნიჭით სასვე ახალგაზრდა რეჟისორი რუსეთში გადაიხვენა. რამდენიმე ხნის შემდეგ მოსკოვში შექმნა თეატრი-სტუდია, რომელიც უმაღლესად პოპულარული მოსკოველ ახალგაზრდათა შორის. გულმა მაინც საქართველოკენ გამოყენა, ჩამოვიდა და მუშაობა დაიწყო ქუთაისის თეატრის მთავარ რეჟისორად. უჩვეულო ენერჯით შეუდგა საქმეს, ზედმიხედ შექმნა საინტერესო სპექტაკლები, მაგრამ ბედმა უმუხთლა, იალტაში, ზღვაში შე-

სულს გული გაუსყვდა... ქუთაისში დაუმთავრებელი დარჩა ედ. რაძისთვის პიესა „ქალი დასავლეთის ფანჯრის მხარეს“... ნიშანდობლივია, რომ ეს საექტაკლო დასარულა მისმა ვაჟმა — ოთარ ევაქემ, ოთარ ევაძის შვილიშვილმა...

ახლა, როცა საჭიროებისდა მიხედვით ვათვალისწინებ ფურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ძველ ნომრებს, გაკვირვებული ვარ. რა დიდი და ეროვნული საქმე გაკეთებულა წლების მანძილზე, რამდენი კარგი სტატია დაბეჭდილა, ბევრი რამ მაღიზიანებდა კიდევ. მაგრამ ახლა, ყველაფერი ისტორიის კუთვნილებათა და ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის ამ ფურნალის ძველ ნომრებს. ეს უეჭველად ოთარ ევაძის დამასახურებაა, ხოლო მის შემდეგ მოსულმა რედაქტორმა თამაზ ჭილაძემ ხომ პირდაპირ გამოაბრწყინა ეს ფურნალი, მოსაპოპროვიციალიზმისა და უგემოვნობის ყოველგვარი ნაშთი მასში და ავტორთა ახალი თაობის ზრდაგანვითარებას დიდად შეუწყო ხელი.

ბევრი საგულისხმო რამის შექმნა და დაწერა შეეძლო ოთარ ევაძეს. უეჭველად ნიჭიერი და საინტერესო კაცი იყო, მაგრამ მისი განსაცვიფრებელი ენერჯია, ჩემი აზრით, სულ სხვა მხარეს იყო მიმართული. წლები და ათობით დანერგილი თაბახი შეაღია ნიგნს „ლენინის ხელოვნების შესახებ“, რომელიც გაგრძელებებით ფურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა. ვერ დავიჯერებ, რომ თავად არ იყო მიმხდარი თავისი დიდი შრომის უაზრობას, მაგრამ არა, ჯიუტად აგრძელებდა ყურით მოთრეული ფაქტების „ინტერპრეტაციას“ და ფუჭად ხარჯავდა თავის სულიერ რესურსებს იმ ნიგნის შექმნაში, რომელსაც ორიოდე, ყველაზე თავდადებული პარტიული მუშაკი თუ ნაკითხავდა. არ ვიცი შეიძლება ამით კომუნისტური, პარტიული ხელმძღვანელობის წინაშე ქულების დაგროვებას ცილობდა, მაგრამ პარადოქსი ის იყო, რომ ძალ არც ე.წ. „პარტიული ინტელიგენცია“ კითხულობდა და არც — ჩვეულებრივი მოკვდავი.

ერთი კია, მეც და ჩემი თაობის ხელოვნებათმცოდნეებს ო. ევაქემ დიდი ასპარეზი მოგვცა სამოღვაწეოდ და თუ მერე ამ პროფესიას ბევრი არ შემოიწმინდა, ეს მისი ბრალი არ არის.

რედაქციაში თავისუფალი ატმოსფერო იყო იმ დროით, რაც კი შესაძლებელი იყო კომუნისტური რეჟიმის პირობებში. მაგალითად, რედაქციაში, ცხადია, არსებობდა პარტიორგანიზაცია და მასში მხოლოდ ხუთი წევრი ვიყავით გაერთიანებული. ჩვენი პარტიორგანიზაცია

სანიშნოდ ითვლებოდა და ამას აღნიშნავდნენ კიდევ რაიონული მასშტაბის პარტიულ ფერენციებზე. პარადოქსი ის იყო, რამდენიმე პარტიორგანიზაცია არაფერს აკეთებდა, პარტიულთა კრებასაც კი არ იწვევდა, მაგრამ ისეთ ოქმებს (ცხადია, ყალბ ოქმებს) ვწერდით, რომ ხელმძღვანელობას სრული მთაბეჭდილება ექნებოდა, რომ ჩვენს რედაქციაში პარტიული ცხოვრება ჩქეფდა.

და ამ პარტიულ სიყალბეს, ო. ევაქემ ფაქტიურად კომუნისტური პარტიის მიერ აღზრდილი კაცი, მონონებიტაც კი ხვდებოდა. ესეც მისი ხასიათის ერთ-ერთი პარადოქსი იყო.

ჩვენს რედაქციაში კი, მართლაც, ჩქეფდა შემოქმედებითი ცხოვრება. მარტო ჩვენთან კი არა, მთელ და უზარმაზარ შენობაში, სადაც ორი დიდი გამომცემლობა, ორი უმნიშვნელოვანესი ფურნალის „მნათობი“, „საბჭოთა ხელოვნება“ რედაქციები და ნიგნის პალატა მუშაობდა. განსაკუთრებით დაუახლოვდით „მნათობის“ თანამშრომლებს, ბრწყინვალე მწერალს და უბადლო გემოვნების პატრონს არჩილ სულაკაურსა და ნიჭიერ, ფართოდ ერუდირებულ ლიტერატორს ვიც მარგველაშვილს, რომელსაც მოსკოვიდან ვიცნობდი. ვის არ ნახავდით ჩვენს რედაქციაში — კომპოზიტორს, მხატვარს, მწერალს, მუსიკისმცოდნეს, მსახიობს, სპორტსმენს. ყველანი გამორჩეულები იყვნენ და ახალი იდეებით აღსავსენი — ფილოსოფოსები ნიკო ჭავჭავაძე და ვენოზ ტყეჩაძე, გერმანისტი ოთარ აფინორია, კომპოზიტორი არჩილ ჩიმაძე, მხატვრები რევან თარხან-მოურავი და კოკი მახარაძე, მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელი, მუსიკისმცოდნეები გივი ორჯონიკიძე, გულბათ ტორაძე, მინდია ყორანია, კომპოზიტორი პოეტი და მკვლევარი მირიან აბულაძე. ასევე ნაკატორღალი პროზაიკოსი და დრამატურგი ნუერი კობიძე, ბევრი რამ გავიგე და ვისწავლე მათგან არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ კაცობაში. ამ მხრივ განსაკუთრებული ადგილი ჩემს ცხოვრებაში უჭირავს ანტონ წულუკიძეს, რომელსაც ხან ტატოს ვეძახდით, ხან ტატულის და ხანაც ტატუკოს.

რედაქციაში მუშაობა რომ დავიწყე, ის 31, 32 წლის იყო, მაგრამ თავდაპირველად ისე მეჩვენებოდა, თითქმის ჩვენს შორის მიწილი ეპოქა იყო. ალაბთ, ასეც იყო. მე ცხოვრებაში ჯერ არაფერი მენახა, არავითარი გამოცდილება არ მქონდა. მას კი ცხოვრების უმჯავრესი სკოლა ჰქონდა გავლილი ციხესა და კოლონიაში.

დედისერთა, ბედის ნებიერი, სახელმოხვე-

ჭილი მეცნიერ-გეოლოგის, ავადმეიკოს გრიგოლ ნულუკიძის ვაჟი შესანიშნავ ოჯახში იზრდებოდა. დედამისი ნინო ნუნუნავა, პატარა ტანის, დაუდგარი ქალბატონი, არაჩვეულებრივი იუმორით დაჯილდოებული, სიყვარულსა და სითბოს აფრქევდა ირგვლივ. სახელოვანი და—მაჰყავდა ქალბატონ ნინოს — და, მარჯანიშვილის თეატრისა და ქართული კინემატოგრაფიის შესანიშნავი მასიობი ცეცილია ნუნუნავა, მის პრეფესორ ნუნუნავა, ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი რეჟისორი დრამატული თეატრისა, პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის „ქრისტინე“ ავტორი, რომელმაც შემდგომ მთელი სიცოცხლე საოპერო რეჟისურას მიუძღვნა და პირველმა დადგა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერები „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“. ამგვარად, გრიგოლ ნულუკიძის ოჯახში არა მარტო დიდი მეცნიერები იყრიდნენ თავს (უცნობილესი ქირურგი, ავადმეიკოსი კონსტანტინე /კონია/ ერისთავი, ანტონის ნათია იყო), არამედ ცნობილი ხელოვანი — კოტე მარჯანიშვილი, დირიჟორი ევგენი მიქელაძე, მხატვრები დავით კაკაბაძე და ნულუკიძეების კარის მებობელი შარლემანი, ქალბატონი ანასტასია ვირსალაძე — აღმზრდელი პიანისტა მთელი თაობისა, რომელთაგან კამპაზა ვარსკვლავად იქცა მისი შვილიშვილი ელისო ვირსალაძე.

ტატოს ადრეულ ასაკშივე გამოუვლენია იშვიათი მუსიკალური ნიჭი, რის გამოც მას „მუსიკის ვუნდერკინდაც“ ეძახდნენ. კონსერვატორიაში, სულ ბავშვობის, ორგზის მოუშენია თვით ზაქარია ფალიაშვილს, ტატოს უამბნია ჩემთვის, მეორეჯერ რომ მოვიდა ჩემს მოსასმენად, შოპენის „ნოქტიურს“ ვუკრავდი. დარბაზისაკენ გამექცა მზერა და ფალიაშვილს მოგვარი თვალი, ეს საკმარისი აღმოჩნდა იმისთვის, რომ ბოლო აკორდი შემლოდა, ავდექი, გამოვდი ავანსცენაზე, თავი დაფუკარი საზოგადოების და სწრაფად მივბრუნდი როიალს, რათა ეს ბოლო აკორდი სწორად აეღო, მაგრამ გასწორების მაგიერ კიდევე შემეშალა. დარბაზში სიცილი ატყდა, სცენაზე ამოვიდა ზაქარია ფალიაშვილი, მომიალურსა და გულში ჩამიკრაო.

ამ მონათხრობის შემდეგ აღარ მივირდა, რომ დარბაზისაკენ ვახტი იყო ზაქარია ფალიაშვილი, მისი წმინდათა წმინდა სახება.

ომის კვირახალში თბილისში მოსკოვის კონსერვატორიიდან სპეციალური მისიით ჩამოსულა სახელგანთქმული პიანისტი და პედაგოგი მენუხინი, რომელსაც მთელი ამიერიკაკა-

სიის ბავშვებიდან ანტონ ნულუკიძე აუჩრევია. მართლაც, ნაუყვანია ბ-ნ გრიგოლს მისკოვში და უკან, თბილისში გამომგზავრების წინ, მეორე მსოფლიო ომი დაწყებულა. ცნაბდა, ანტონ გრიგოლს თავისი ერთადერთი ვაჟი მოსკოვში არ დაუტოვებია და ანტონსაც თბილისში გაუგრძელებია სწავლა ანასტასია ვირსალაძის ხელმძღვანელობით.

თვით ანტონისაგან მაქვს მოსმენილი: ანასტასია ვირსალაძისთან მეცადინეობის ოთხნლის შემდეგ მივხედი, რომ ჩვენ ერთმანეთის პოტენციალი ამოწურეთ, იგი უკვე ახალს არაფერს მაძლევდა, ხოლო მე, ჩემის მხრივ, პროფესიული სრულყოფის თვალსაზრისით, ვეღარ ვიზრდებოდი.

რომელ შემოქმედს არ გამოუცდია ამგვარი კრიზისი, ამას დაერთო მძაფრი პატრიოტული გრძნობებით შეპყრობილი ჭაბუკის მტანჯველი ეჭვი — რაში გამოადგება ჩემს ქვეყანას ჩემი პიანისტობაო. მისი უახლოესი მეგობარი მირიან აბულაძე მიამბობდა, ვიცოდით რომელ საათებში მეცადინებოდა ტატუკო და მისი ორსართულიანი სახლის, სადაც ცნობილი მხატვარ-გრაფიკოსი რენე შარლემანიც ცხოვრობდა, ხის კიბეები გაჭედილი იყო მისი თავყვანისმცემლებით. სწორედ მირიან აბულაძისთან ერთად შევიდა იგი საქართველოს განთავისუფლებისათვის ახალგაზრდა მებრძოლთა კავშირში და მისი აქტიური წევრი გახდა, პიანისტობაზე უკვე საბოლოოდ გულაყრილი. 13—14 წლისა ვიყავი, როცა თბილისში ძალზე გახმაურდა ამ ახალგაზრდათა სასამართლოს პროცესი /წმინდა პოლიტიკური/. მაშინ რას წარმოვიდგენდი, რომ საბჭოთა მართლმსაჯულების მიერ ასე სასტიკად რეპრესირებულთა შორის თუ იყვნენ ადამიანები, რომლებიც 1955 წლიდან მიყოლებული ჩემი უახლოესი მეგობრები გახდებოდნენ. ანტონის მეშვეობით შემდგომ ბევრი მისი თანამოაზრე პოლიტპატიმარი გავიცანი. ყველანი ისინი გაოცებით და აღტაცებით აღნიშნავდნენ, რომ ჩვენს შორის ფიზიკურად ყველაზე ძლიერი აღმოჩნდაო. იგი იყო ერთადერთი, რომელსაც სულ მცირე საიდუმლოც კი არ გაუცია. თვით ანტონს არ უყვარდა პატიმრობასთან დაკავშირებული ამბების გახსენება, მხოლოდ კურიოზებს ან სახალისო ფანტაზიებს თუ მოიგონებდა კოლონიის ცხოვრებიდან.

(გაგრძელება იქნება)

მარიკა წულაძე

მიხილ თუანიშვილი – ზოგიერთ თეორიულ შახადულაბათა ასაქმბი

თეატრალურ ხელოვნებაში, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, თეორიას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. შემოქმედებითი ახალგაზრდობა საუკეთესო ხელოვნათა ნაწარმოებების შემოქმედების გარდა, წინა თაობის მიერ დატოვებული თეორიული ნაშრომების გაცნობითაც იზრდება. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ყველა ხელოვნანს არ გააჩნია უნარი გაიაზროს და გააანალიზოს საკუთარი თუ სხვისი შემოქმედება, აღმოაჩინოს კანონზომიერებები და ახალგაზრდობისათვის გასაგები ენით ქალღმერთად გამოითქანოს ნაფიქრი. ეს მათთვის პრობლემაა. არადა, თეორიული ნაშრომების გარეშე მწვდდება პროფესიის დაუფლებლის პროცესი. ამიტომ, ღირსეულ, საყოველთაოდ ცნობილ შემოქმედთა მიერ მოწოდებული დაკვირვებები, მი-

გნებები, აღმოჩენები განსაკუთრებულად ფასობს. უნარი, საკუთარი ნაშრომებს თეორიულად ჩამოყალიბებისა ყველა ხელოვნანს არ გააჩნია. იგი რჩეულთა ხედვრია. რჩეულთა შორისაა XX საუკუნის ცნობილი ქართველი რეჟისორი მ. თუმანიშვილი, რომელმაც მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი წინილი მიუძღვნა თეორიულ ნაშრომებს. მისი შეხედულებების გაცნობა უფრო მეტად საინტერესოა, რადგან მ. თუმანიშვილი წარმატებული რეჟისორი, რეჟისორი – რეფორმატორი გახლდათ, მან რეჟისორის წინაშე წამოჭრილი მრავალი პრობლემა გადაჭრა და თავისი მიგნებები ახალგაზრდობისათვის გასაგები ენით გადაიტანა ფურცელზე. ამ ნაშრომებში მისი ინდივიდუალობაც გამოიკვეთა, რაც ჩვენთვის, მ. თუმანიშვილის შემოქმედების მკვლევართათვის, გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა.

თუ გადავხედავთ მ. თუმანიშვილის მიერ დატოვებულ თეორიულ ნაშრომებს, დავინახავთ, რომ მას ხელოვნების თითქმის ყველა მნიშვნელოვან საკითხზე აქვს ნაფიქრი. როგორი იყო მისი მოსაზრებები?! რას გამოხატავდნენ ისინი?! როგორი პოზიციის იყო თვითონ და რავარი ინდივიდუალობა ჩანს ამ ნაშრომების მიღება?! ყველაფერი ამის გაცნობა, გარკვევა ზოგადად ხელოვნების და ზოგადად თეატრის ფუნდამენტურ საკითხებზე რეჟისორის ნაშრომების წარმოჩენით დავინახოთ, შევეცადოთ შევეჩნათ – ამ რეჟისორი-მოაზროვნის ერთ-ერთი „პორტრეტი“. ვინაიდან მ. თუმანიშვილის შეხედულებები დრამატურგისათვის და მსახიობის ხელოვნებასთან დაკავშირებით განსაკუთრებულად გასწილვას მოითხოვს და შემდეგში იგი ცალკე მსჯელობის საგანი იქნება.

ხელოვნების თეორიიდან მ. თუმანიშვილის შემდეგ საკითხებზე მიუქცევია ყურადღება: ხელოვნების რაობის განსაზღვრება; ცხოვრებისეული და მხატვრული სინამდვილე; მხატვრული სინამდვილის თავისებურება; ცხოვრების ასახვის პროცესი ხელოვნებაში; შემოქმედება; მისი ცნობიერი და არაცნობიერი მხარეები; მხატვრული სახე; სიახლე ხელოვნებაში; კლასიკა და ნოვატორობა; კლასიკის განსაზღვრა; გროტესკისა და სატირის თავისებურებათა ახსნა.

უპირველესად უნდა განვიხილოთ მ. თუმანიშვილის მოსაზრება ხელოვნების მიზანსა



და მის დანიშნულებზე: ამ რეჟისორისთვის ხელოვნების მიმზიდველობა, სახეაროს შეცნობის საშუალებაში, მომავლის წარმოდგენის მომზიბველობაში მომავლის ოცნების დანახტვაში მდგომარეობს. მისთვის ხელოვნება ხალხზე ზემოქმედების იარაღი კი არა, უფრო ხალხის გატაცების, დაინტერესების საშუალება იყო.

რაც შეეხება შემოქმედებით პროცესს, რეჟისორისთვის რაღაც ცნობიერია, რაღაც არაცნობიერი. ყველა შემთხვევაში ამ პროცესს მისთვის ცხოვრება ასაზრდოებს, მას კი რეჟისორს ნაწილობრივ შეუძლია პროცესის მართვა. მ. თუმანიშვილი პირდაპირ მიუთითებს, რომ ცნობიერია ცხოვრებაში განცდილის, შემწეულის, აღმოჩენილის შეჯამების, გადარჩევის გზა; ცნობიერია გმირის თვლით სამყაროს დანახვის ცდა; არაცნობიერი კი მისთვის არის – თუ კონკრეტულად როგორ, რა თანმიმდევრობით წარმართება შემოქმედებითი პროცესი. ის ყველა შემთხვევაში ინდივიდუალური და თავისებურია. ხელოვანისათვის არაცნობიერის წარმმართველ „რაღაცას“ შემოქმედებით პროცესში „იღვას“ წარმოადგენს.

აქვე უნდა ითქვას, რომ მ. თუმანიშვილი მისწრაფვის შემოქმედებითი პროცესის მაქსიმალურად გაცნობიერებისკენ. მთელი მისი თეორიული ნაზრევი სწორედ ამისკენ არის მიმართული. ამიტომ, ბუნებრივია, მის ინტერესთა სფეროში შემოქმედებითი ფსიქოლოგიისთვის საინტერესო საკითხებიც მოექცა. მას საინტერესო მოსაზრებები აქვს შემოქმედებით წარმოსახვაზე, ადამიანის დაკვირვების უნარზე ხელოვანისთვის ჩვეულებრივში უჩვეულოს დანახვის უნარზე, რაც ხელოვანს უბრალო ადამიანისგან განასხვავებს; როგორია შემოქმედით ადამიანი: „შემოქმედებას არ უყვარს უხალისო, უსიცოცხლო ხალხი“; ხელოვნებაში კანონების და მათი გაგების პრობლემის შესახებ – „ჩვენი კანონები უფრო მიხვედრები, დასვენებია. ასეთი კანონებით შეიძლება შემოწმდეს, დაზუსტდეს გაკეთებული“¹.

ახლა, რაც შეეხება მ. თუმანიშვილის

მიერ დანახულ მხატვრულ სინამდვილეს. იგი მისთვის უფრო ახლოა ცხოვრებასთან ვიდრე განცენებული. ეს არის „ოდნავ სახეცვლილი, ლამზად დამახინჯებული, შესაცვლია, ოდნავ გადაჭარბებული პროექცია ცხოვრებისა“².

ეს პროექცია სხვადასხვა ხელოვანისათვის სხვადასხვაა – ერთი და იგივე სინამდვილე სხვადასხვა ტრანსფორმაციას განიცდის.

მხატვრული სახე მ. თუმანიშვილისთვის არის მოვლენის არსის გამოზნატველი „რაღაც“, რაც ხელოვანის წარმოსახვით არის შექმნილი. ეს „რაღაც“ ახლოა ცხოვრებასთან, ცხოვრებით ნყარნახევი ნიშნებისგან შექმნილი კოდი, იეროგლიფი.

ზოგადად ხელოვნების თეორიაზე რეჟისორის ნაფიქრის გაცნობის შემდეგ, უშუალოდ თეატრის თეორიაზე მის ნაზრევს მიმოვიხილავთ.

თეატრი, მ. თუმანიშვილისთვის, სანახაობა იყო, მაგრამ მაღალი ხელოვნების სანახაობა. ერთგან მას „ჯადოსნურ სიცრუესაც“ უწოდებდა. მაღალი ხელოვნება კი მისი აზრით, ყოველთვის ერთსა და იგივეს ნიშნავდა – „მაყურებელი უნდა ააღვლო, და ავეურო, გაეყოლიო, ანუ თანამოაზრედ გაიხადო“³.

იდეალური თეატრი მისთვის იყო ნიჭიერი, ღრმად განათლებული ფანატკოსების, თავიანთი მისიის მოტრფიალე ადამიანთა თანამეგობრობა. ისინი ჩვეულებრივ ადამიანებს უნდა გაუძღვნენ. ეს მათი ერთადერთი მოთხოვნილება და ცხოვრების აზრი უნდა იყოს.

მ. თუმანიშვილისთვის თეატრის დანიშნულება ადამიანური პრობლემების გამოშვეურებაში მდგომარეობდა. თეატრალური სინამდვილე კი იყო ფილოსოფიურად გააზრებული ცხოვრება, ადამიანური ყოფის მოდელი. დრამატურგის, მსახიობის, რეჟისორის შემოქმედებით წარმოსახვას ცხოვრებითი სეული მოვლენები და ფაქტები გადაჰყავს სცენურ ენაზე. თეატრის ენა ესაა განცდები გამრავლებული მოქმედებაზე. „მოქმედება კი დრამატული ხელოვნების არსია“⁴ – წერდა

თეატრი და ცხოვრება № 3-4

¹ მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი თეატრიდან წაიდა“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982 №9, გვ. 128
² იქვე „-“ გვ. 126
³ მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი, თეატრიდან წაიდა“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №10, გვ. 60
⁴ მ. თუმანიშვილი, „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, „ს.ო.ს.“ 1978 წ. გვ. 47
⁵ მ. თუმანიშვილი, იქვე „-“ გვ. 152

იგი. „თეატრის გადაწყვეს ლიტერატურა ქმედების ენაზე, ზუსტად ისევე, როგორც კომპოზიტორს გადაწყვეს ლიტერატურა მუსიკის ენაზე“ — ასეთი იყო მისი პოზიცია.

თეატრალური მრავალფეროვნების შესახებ მსჯელობის დროს იგი ანსხვავებდა ნიშნების თეატრს და პროცესების თეატრს „ერთ შემთხვევაში ნიშნებით (მეტაფორა, ნიღბი, ალეგორია, დეტალი, აქცენტი და ა. შ.) ახსნა და მეორე პროცესის ჩვენება ხელთა გვაქვს შინაარსის ნიშანი, მეორე შემთხვევაში კი თვით შინაარსი“. თვითონ პროცესების თეატრს ანიჭებდა უპირატესობას, თუმცა პოზიციის გამოსახატად მეტაფორებსაც იყენებდა, მაგრამ ეს იყო „ნიშნების თეატრისგან“ განსხვავებული მეტაფორა.

მ. თუმანიშვილისთვის სასურველი იყო ისეთი თეატრი, სადაც სიტყვების საშუალებით ავტორისული ჩანაფიქრის წვდომა ხდება, სადაც რეჟისორის, მსახიობის შემოქმედება გმირთა მოქმედების და განცდის წვდომისკენ არის მიმართული, რათა სიტყვები ისევე ამეტყველდეს, როგორც ოდესღაც ავტორს ჰქონდა წარმოდგენილი.

თეატრის თანამედროვეობის საკითხზე რეჟისორი განსაკუთრებულად შეჩერებულა. მისი აზრით, თეატრი მუდამ თანამედროვე უნდა იყოს: „საჭიროა გამუდმებული ძიება დროის თანახმიერებისა, თუ როგორი თეატრი სჭირდება დღევანდელ დღეს, როგორი იქნება ხვალ.“⁴⁵

მ. თუმანიშვილისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ძიება, ძიება ახალი გამოთხვეულობითი ხერხებისა, გადანაცვებებისა. სწორედ ასეთი ხელოვანი იყო იგი — მუდამ მაძიებელი და თეატრიც, მისი აზრით, ასეთი უნდა ყოფილიყო.

ასე რომ, მ. თუმანიშვილისთვის სიხლბორცველი იყო თეატრი-ეთიკოსი, თეატრი-ფსიქოლოგი, პროცესების თეატრი, ავტორისული თეატრი და ბოლოს, — მაძიებელი თეატრი.

ამ შემოქმედს და მოაზროვნეს თავისებუ-

რად აქვს გააზრებული მხოლოდ რეჟისორისთვის მნიშვნელოვანი საკითხებიც. მას შემდეგ ვისებურად აქვს განმარტებული ზოგიერთი სარეჟისორო თუ თეატრალური ტერმინი: გადამწყვეტა, ზე-ამოცანა, გამჭოლი მოქმედება, ქვეტექსტი, ფსიქოლოგიური ვესტი, გროტესკი, სატირა, კლასიკური ნაწარმოები, იმპროვიზაცია, ცოცხალი ეპიზოდი, რომანტიკული თეატრი და მრავალი სხვა.

რეჟისურის საკითხებზე მისი ნაფიქრი შეიძლება დაიწყოს რამდენიმე ფრაზად: რეჟისორზე ზოგადად, რეჟისურის საკითხებზე, რეპეტიციის პროცესზე, სპექტაკლის მხატვრულ და მუსიკალურ გაფორმებაზე.

რეჟისორი, მ. თუმანიშვილის აზრით, ის ადამიანი კი არ არის, ვინც წარმოდგენას დგამს, არამედ ის, ვისაც არ შეუძლია არ დადგას იგი.

არსებობს ნემროვიჩი-დანჩენკოს ცნობილი გამოთქმა — „რეჟისორი მსახიობში უნდა მოკვდეს“. მ. თუმანიშვილს ასე არ მიაჩნდა — რეჟისორი ის აღარ არის, ვინც მხოლოდ მსახიობში კვდება: — „მესაჭიდან იგი გადაიქცა მსახიობთა, ანსამბლის კორიფედო“. რეჟისურის ენა დღეს, ანუ XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან, მეტაფორების თეატრია: „რა სანიტრეფსო აღმოჩნდა არა მხოლოდ მსახიობის, არამედ საგნების, ალეგორიების ენით სცენურ სიმბოლოთა შექმნა“. ასე რომ, მ. თუმანიშვილი, მიუხედავად იმისა, რომ პროცესების თეატრის თავყანისმცემელი იყო, თანამედროვე თეატრში რეჟისურის ენად მეტაფორების ენა მიაჩნდა. მისი თეატრი პროცესების თეატრი იყო, რომელიც გამდიდრებული გახლდათ მეტაფორებით, რაც რეჟისორის პოზიციას უფრო გამოკვეთილს ხდიდა. როგორც ვხედავთ, მისმა შეხედულებამ რეჟისურის ენასთან დაკავშირებით განეთარება განიცადა, მაგრამ ამან ხსენა დროს განსაკუთრებით შეჩერდებით.

მ. თუმანიშვილი რეჟისორის პროფესიულ ჩვევად დაკვირვებას მიიჩნევდა, იუმორს რეჟისორისთვის საუფლისხმო თვისებდა. ფანტაზია კი მისთვის რეჟისორის ინდივიდუ-

⁴⁵ მ. თუმანიშვილი, იქვე გვ. 43

⁴⁶ მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი თეატრიდან ნავიდა“, „საბჭ. ხელ.“, 1983 წ. №3, გვ. 127

⁴⁷ მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი, თეატრიდან ნავიდა“, „საბჭ. ხელ.“, 1982 წ. №2, გვ. 139

⁴⁸ მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი თეატრიდან ნავიდა“, „საბჭ. ხელ.“, 1982 წ. №3, გვ. 121

⁴⁹ მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი თეატრიდან ნავიდა“, „საბჭ. ხელ.“, 1982 წ. №3, გვ. 121

ალობის განმაპირობებელი იყო.

საერთოდ, რეჟისორი, ამ შემოქმედითვის „მქერნავი“, მორალისტი, თეოლოგი და მოქალაქე უნდა ყოფილიყო. უმთავრესი კი რეჟისორისთვის ყოველსადაც ერთგულეობაა. მ. თუმანიშვილს იმდენად აქვს გამახვილებული ყურადღება რეჟისორსა და ავტორს შორის დამოკიდებულებაზე, რომ ჩვენც მას განსაკუთრებულად განვიხილავთ შემდეგ ნაშრომში.

მ. თუმანიშვილი რეჟისორის სარეჟეტიციო მეთოდსაც შეხება — სწორედ ქმედითი ანალიზის მეთოდი მიანდა მას, იმ სარეჟისორო ხერხების კრებულად, რომელიც მსახიობს აიძულებს სცენაზე თავისი არსებობა პრაქტიკულ ქვეყნებში მონახოს და მოკლე ვით მიიყვანოს მსახიობის ქვეცნობიერება შემოქმედებამდე.

მ. თუმანიშვილისთვის ქმედითი ანალიზით მუშაობის დროს მთავარი იყო „ჭიდილის“ მიგნება და ამით მოქმედება. ამასთანავე, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ქმედით ამოცანას გმირის ფსიქოლოგიაში, სიღრმეში წვდომისათვის.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ სარეჟეტიციო მეთოდზე მ. თუმანიშვილი არაერთხელ შეჩერებულა: რეჟეტიცია, როგორც ასეთი — რა არის იგი?! რეჟეტიციის პერიოდები; რეჟისორის და მსახიობის მუშაობა ტექსტამდე; რეჟისორის და მსახიობის მუშაობა როლზე; მაგიდასთან მუშაობის თავისებურება; ძვიდებში მუშაობის თავისებურება; სამონტაჟო რეჟეტიციები; მასიურ სცენაზე მუშაობა; თითოეულ ამ საკითხზე მ. თუმანიშვილი იძლევა თავის პრაქტიკით შემონმეებულ რჩევებს. მთლიანობაში კი რეჟეტიცია, მისი აზრით, ნიშნავს გამოკვლევას, ვარაუდს, მიხედვას, შეთხზვას, აგებას.

როგორც ადრე ვთქვით, რეჟეტიციის პროცესში მ. თუმანიშვილი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მოქმედებას. იქვე მიანიშნებს, რომ თუ არ იქნა მიგნებული ბრძოლა სიტყვებში, ავტორისეული სიტყვები ლაქლქად გადაიქცევა. ამიტომ, ყველა სიტყვა ერთნაირად მნიშვნელოვანი არ შეიძლება იყოს. უნდა გამოიყოს მთავარი ფრაზები, რათა გამოიკვეთოს ჭიდილის სურათი — ვინ გადადის შეტევაზე და ვინ

იცავს თავს და ა. შ. ყოველი ცხოვრებისეული ეპიზოდის ქვეშ აუცილებლად უნდა იგულისხმება. სწორედ ამაში, ამის ამოკითხვაში და გათავისებვაში უნდა დაეხმაროს რეჟისორი მსახიობს სამაგიდო რეჟეტიციების დროს. აღსანიშნავია, რომ მ. თუმანიშვილის მიერ აღზრდილ ყველა მსახიობს გააჩნია უნარი — ყოველი ავტორისეული სიტყვა აქციოს შინაგანი ბრძოლის იარაღად. ამიტომაც არის, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესო მათი თვალყურის დევნება — ისინი მოქმედებენ, ისინი იბრძვიან, მხოლოდ ავტორისეული სიტყვებით.

მ. თუმანიშვილი სპექტაკლის შესაქმნელად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა „გადაწყვეტის“ პოვნას. რა არის გადაწყვეტა? ცხოვრებისეული მასალის მონოდების სცენურად თხრობის წესის პოვნა — იქვე უპასუხია მას. „ერთ სპექტაკლს მე ვდგამ, როგორც პოლიტიკურ პლაცატს, მეორეს — როგორც კლიტის ჭუჭრუტანიდან დანახულ ცხოვრებას, მესამეს, როგორც სააგარაკო წარმოდგენას.“ გადაწყვეტა იგივე თეატრალური თამაშის გარკვეული ხერხის მოფქვრებას და შეთხზვას ნიშნავს, მის გამოხატვას პლასტიკურ ფორმაში: მსახიობის, დეკორაციის, კოსტუმების, მუსიკის, აქუსურების საშუალებით. ამის პოვნა ხანგრძლივი შემოქმედებითი პროცესია, რომელსაც მ. თუმანიშვილი ანაწევრებდა და ახალგაზრდებისთვის უფრო თვალსაჩინოს ხდიდა.

თეატრის ისტორიის მანძილზე ბევრი გადაწყვეტა დაგროვდა. რეჟისორმა დაასახელა რამდენიმე მათგანი: სპექტაკლი — კარნავალი, „თეატრის თამაში“, ნიღბების კომედია, საცირკო წარმოდგენა, ცხოვრების ილუზია, სპექტაკლი — ზღაპარი, სპექტაკლი — ფიქრი, დოკუმენტი, მიტინგი, დისკუსია, ლეგენდა, მოედნის თეატრი, ბალაგანი, სასაბარტლო. ასე თვალსაჩინოდ, მ. თუმანიშვილამდე, გადაწყვეტაზე არავის გამოუთქვამს თავისი მოსაზრებები, ასე არ დაუჯგუფებია არსებული და თეატრის ისტორიიდან ცნობილი გადაწყვეტები...

მ. თუმანიშვილი ასევე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა იმპროვიზაციას. რა არის იმპროვიზაცია? როგორ მივალწით მას. რეჟისორის აზრით, ესაა ის, რასაც შე-

* მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, „საბჭ. ხელ.“, 1982 წ. №9, გვ. 127

უძლია მაყურებელი სცენის თანამოაზრედ აქციოს და ამდენად არის მნიშვნელოვანი. მას გააზრებული აქვს იმპროვიზაციის მიღწევის გზები მსახიობისა და რეჟისორისთვის.

აქვე უნდა ითქვას, რომ მ. თუმანიშვილის ინტერესის განსაკუთრებულ სფეროს მსახიობის ხელოვნება და მისი პრობლემები წარმოადგენდა. შემდგომში მასზე ასევე განსაკუთრებულად შეგვირდებით და გამოვალკვებულად განვიხილავთ სხვა ნაშრომში.

მ. თუმანიშვილს სპექტაკლის მუსიკალური და მხატვრულ გაფორმებაზეც აქვს რამდენიმე გამონათქვამი, საიდანაც მტკიცდება, რომ მისი რეჟისურა — ეს არის პიესის მთავარი აზრის გამოსახატავი, ყოველი თეატრალური ელემენტის სპექტაკლში ორგანულად შერწყმისკენ მიმართული. მუსიკალურია, თუ მხატვრის მიერ შექმნილი დეტალი მასთან, რეჟისორის მიერ შეთხზულ მხატვრულ სამყაროში, მხოლოდ პიესის მთავარი აზრის გამოხატვის აუცილებლობით იყო გამოწვეული.

მ. თუმანიშვილს აინტერესებდა მაყურებლის პრობლემებიც, მისი აღზრდის საკითხები; როგორია თანამედროვე მაყურებელი; მხატვრული ნაწარმოების ცაგების საკითხი; მაყურებლის აღზრდის აუცილებლობა; ნიჭიერი მაყურებელი; მაყურებლის თანამოაზრედ გახდომა.

რეჟისორი შეჩერებულია თეატრალური კრიტიკის საკითხებზეც: მას თავისი შემოქმედების მანძილზე გამოცდილი ჰქონდა ყველანაირი კრიტიკა და, როგორც ჩანს, მისი ზეგავლენაც ჰქონდა შემწინული, დაფიქსირებული და გააზრებული. შედეგად კი მსჯელობდა თეატრის მაყურებლის და კრიტიკის უკუკავშირის შესახებ.

მ. თუმანიშვილი თავისი დროის თეატრის სხვა აქტუალურ პრობლემებზეც წერდა: თავისი დროის ცალკეულ მსახიობთა ინდივიდუალობაზე, რეჟისორებზე და მათ ხელოვნებაზე. აღსანიშნავია, რომ მის მიერ აღნიშნულ ხელოვნათა თავისებურება ყოველთვის კონკრეტულია და არა ზოგადი. იგი ეხმარებოდა ასევე ყოველ ახალ მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენას, გამოსატავდა თავის ორიგინალურ დამოკიდებულებას მომხდარის მიმართ. თუმცა, აქვეა აღსანიშნავი, რომ წერილის ფორმას რეჟისორი მხოლოდ მაშინ მიმართავდა, როცა რაიმე მნიშვნელოვანის

თქმა უნდოდა და მოვლენა უბიძგებდა ამ პრობლემის პუბლიცისტური გააზრებისაკენ.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ მ. თუმანიშვილის ნააზრევნი ადვილად აღქმადი და გასაგებია. აქ არ არის გამოყენებული ბევრი უცხოური ტერმინი. იგი თითქოს ახალგაზრდებისთვისაა დაწერილი, მათთვის გასაგებ ენაზე.

თუ რეჟისორის დატოვებულ სამეცნიერო ნაშრომების სათაურებს და მათ შინაარსს, შევადარებთ მის შემოქმედებით გზას, ასევე დავიცავთ წლების თანმიმდევრობას, აღმოვაჩინებთ, რომ ყოველი მის მიერ ნაფიქრი საკუთარი შემოქმედებითი პრობლემების გაანალიზების, გააზრების შედეგია, ყოველი აღმოჩენა მისივე შემოქმედებითი პრაქტიკიდან მომდინარეობდა.

საბოლოოდ, თუ ყველაფერს ერთად დავაჯამებთ, მივიღებთ თეორიულად საინტერესოდ და გასაგებად მოაზროვნე რეჟისორის სურათს, რომელსაც ნაფიქრი აქვს და თავისი, პრაქტიკაზე შემონეშებული მოსაზრება გააჩნია თითოეული ხელოვანისათვის, უფრო კი რეჟისორისთვის მნიშვნელოვან საკვანძო საკითხებზე.

შეიძლება ითქვას, რომ მ. თუმანიშვილმა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას დაუტოვა თავისებურად გააზრებული რეჟისორისთვის მნიშვნელოვან შეხედულებათა მთელი წყება, რაც ახალგაზრდების აღზრდის საშუალებას იძლევა. ეს თავისთავად რეჟისორის, პედაგოგის განსაკუთრებული სკოლის არსებობის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს, რაც მ. თუმანიშვილის ღვაწლიც არის და მისეული რეჟისურის თავისებურებაც.

ასეთია მ. თუმანიშვილი ჩვენთვის ერთი შეხედვით, ანუ მისი მხოლოდ ზოგიერთი თეორიული ნაფიქრის ზედაპირულად გაცნობის შემდეგ მიღებული სურათი — რეჟისორი პრაქტიკოსი; რეჟისორი მეტაფორებით გამდიდრებული პროცესების თეატრისკენ მიდრეკილი, ნამდვილი იმპროვიზაციის მოტრფიალე, სარეპტიციო მეთოდის — ქმედითი ანალიზის თავისებურად გააზრებული და ამავე დროს, ავტორისეული თეატრის ერთგული, რეჟისორი — თეორეტიკოსი, რეჟისორი — ინდივიდუალური სკოლის თეორიული საფუძვლის შემქმნელი.

რეცენზენტები:

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი მია გოშაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მიხეილ კალანდარიშვილი

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

- მ. თუმანიშვილი, „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, ს. თ. ს., თბ., 1978
მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, 1982, 1983 წლები.
გ. ტოვსტონოგოვი, „რეჟისორის პროფესია“, ს. თ. ს., თბ., 1975
Вл. И. Истировит – Данченко, „Рождение театра“, М. Изд. „Правда“, 1989, М.
„ქართული რეჟისურის საკითხები“, თბ., 1983
მის. თუმანიშვილი, „მსახიობის ხელოვნება“, გამოც. „ხელოვნება“, თბ., 1977
С. Станиславский, собр. соч. в 8 томах, Изд. „Иск“, 1959
Борев, Эстетика, Изд. „Полит. лит“ М., 1969.

РЕЗЮМЕ

В труде театроведа Марики Цуладзе, „М. Туманишвили в аспекте некоторых теоретических взглядов“, дана попытка выявить из теоретических взглядов творца характерные, оригинальные черты его искусства и вместе с тем раскрыть тайну успеха творчества режиссера.

В этой статье сделан обзор некоторых взглядов М. Туманишвили по теории искусства вообще, а также о фундаментальных вопросах театра, которые определяют особенности его режиссерской индивидуальности выясняется его приверженность к обогащенному метафорами процессуальному театру. Этот творец выявляется как влюбленный в истинную импровизацию; как режиссер, который особенно, по своему размышляет о репетиционном методе – действенного анализа; вместе с этим как режиссер преданный авторскому театру и под конец режиссер, который создал теоретический базис индивидуальной школы туманишвилевского воспитания актера.



ნიმო სანადირაძე

კინოგმირი 60-70- იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფი

კინოგმირი კინონაწარმოების უძველესი კომუნიკაციური ელემენტია, საითაც არ უნდა წავიდეს კინოხელოვნება, რაირიგ ინტენსიურად არ უნდა ეძიოს საკუთარი „ენა,“ მსახიობის დომინანტურ როლს ვერსად გაექცევა.

კინოგმირის ცნება სრულიადაც არ გული-სმობს ცენტრალურ ან მნიშვნელოვან პერსონაჟს ფილმში, იდეალურ შემთხვევაში, ეკრანზე ნებისმიერი ადამიანის გამოჩენა მხატვრული მოვლენა უნდა იყოს. ჩვენს ხელთაა უამრავი ფაქტი, როცა მსახიობის მიერ მაღალ დონეზე შესრულებული სულ მცირე ეპიზოდიც კი, კინოხელოვნების საგანძურის ძვირფასი ექსპონატი გამხდარა.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს ზოგადად და განყენებულად კინემატოგრაფის სპეციფიკის და მასში მსახიობის ადგილის და როლის კვლევა, ჩვენ, პირველ ყოვლისა, გვინტერესებს, თუ რა ვითარებაა ამ მხრივ თანამედროვე ქართულ კინემატოგრაფში, რა კრიტერიუმებით ხელმძღვანელობენ ქართველი კინემატოგრაფისტები მსახიობის(ტიპაჟის) შერჩევის დროს.

ვინაიდან ნებისმიერი მხატვრული ტენდენციები არა მხოლოდ ლოკალური, გლობალური პროცესების შედეგებია, პარალელურს ვერ გავუქცევით. ამასთანავე ნებისმიერი დღევანდელი ტრადიციების გაგრძელება ან მასთან დაპირისპირებაა. ამიტომ, ვერც ისტორიულ ექსპურსს აუვლით გვერდს.

ქართულ კინემატოგრაფში ეკრანული გმირის ტრანსფორმაციის პროცესი XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო და ბუნებრივია,

რომ ჩვენი კვლევაც სწორედ ამ პერიოდთან იღებს სათავეს.

ასევე ვერ გავმეცვივით თეორიულ ნაწინამდებარესაც, რას წარმოადგენს ეკრანული იერსახე, რა განსხვავებაა კინოსა და იმ იერსახეებს შორის, რომლებიც იქმნება ლიტერატურაში, სახვით ხელოვნებასა თუ თეატრში? რა ხერხებს მიმართავს კინემატოგრაფი მხატვრული სახის წარმოსაჩენად, რაში მდგომარეობს მისი „სპეციფიკა“ — ეს კითხვები პასუხს ელიან და შევეცდებით კონკრეტულ მასალაზე დაყრდნობით პასუხი გავცეთ.

ჩვენი ღრმა რწმენით, შემოქმედება ძიება იმ ოპტიმალური საშუალებებისა, რამაც მაქსიმალური ეფექტი უნდა მოგვცეს. ეს არის მხოლოდ თეორია, რომლის ხორცშესხმასაც რეჟისურა ემსახურება. ხელოვნებაში და მათ შორის, კინემატოგრაფში ყოველივე საუკეთესო ხელოვნურად კი არ იქმნება, არამედ პროცესში იზადება. იგივე ითქმის კინოგმირზეც. წინამდებარე ნაშრომში განხილულია არა ერთი შემთხვევა კინოგმირის ხელოვნური და ორგანული წარმოშობისა. ჩვენ დავიანახავთ, თუ რაოდენ სიცოცხლისუნარიანი და მრავალფეროვანია ორგანულად წარმოშობილი კინოგმირი, რა დიდ როლს თამაშობს იგი მთლიანად კინონაწარმოების წარმატებაში.

მისუღდავად იმისა, რომ ქართული კინონაწარმოება ნაწილი იყო საბჭოეთის კინოხელოვნებისა, მან მაინც შეძლო წარმოემევა ცნება „ქართული კინოს ფენომენი“. მან გაიარა რთული გზა იდეოლოგიური ზენიტიდან სრულ თავისუფლებამდე და ბუნებრივია, ეს გზა კვლევასა და შესწავლას მოითხოვს.

პირველი მერცხალი, რომელმაც ქართულ კინემატოგრაფს ახალი დროის დადგომა აუწყა, უთუოდ იყო „მაგდანას ლურჯა“, ერთობლივად განხორციელებული ახალგაზრდა რეჟისორების რეზო ჩხეიძის და თენგიზ აბულაძის მიერ. ამ ფილმში, ფაქტობრივად, დაირღვა ყველა არე არსებული სტრუქტურა. მასში არ იყო ნაჩვენები არც ყბადღეობული „კლასთა ბროძოლა“, არც ფსევდოდრამატული კონფლიქტი „სოციალიზმის მტრებთან“. უაღრესად ადამიანურმა, სრულიად მარტივ ფაბულაზე აგებულმა კინოამბავმა სპეკირველი სითბო აგრწმობინა მაყურებელს. მართალია, რეჟისორები მაინც ვერ გაექცნენ „შავნბელი დროის“ ჩვენების ცდუნებას და თუკი მოთხორობის ავტორმა, ეკატერინე გაბაშვილმა მოსამართლის შეწვევით სახედარი დაუბრუნა ცხოვრლის გადამრჩენ ოჯახს, ფილმში სახედარი „სახზლარსა და სისხლისმსმელ“ ჩარჩ-

„თქმე და სხვა“ № 3-4



ვაჭარს დარჩა. მაგრამ ეკრანიდან გადმო-
ღვრილი სითბო მაინც ოპტიმისტურად უღე-
რდა. უდიდესი თანაგრძნობა ოჯახის მიმართ,
გამამწენველები სიტყვები — „სოფელი ღონი-
ერია“, ხელოვნებასთან წიაურების სრულ შე-
გრძნობას ბადებდა მაყურებლებში.

ალსანიშნავია, რომ უკვე არსებული ან მი-
ვიწყებული ტრადიციების შემწვობით, ფილმში
მონაწილე მსახიობები გამოირჩეოდნენ სახი-
ერებთი, სოციალური და ფსიქოლოგიური და-
ხასიათების სიზუსტით. მარტო მენაშვირის
ეკრანული სახე რად ღირდა (მსახ კ. საკანდე-
ლიძე), რომლის ერთი გამოჩენაც კი, მაყურე-
ბელს სიამოვნებით ასებდა. სიმღერა „მენახ-
შირე ბიჭი ვარ“ მიუღწა საქართველომ აი-
ტაცა. ჯერ კიდევ ძლიერი იყო პოზიტიური
ინერცია ადამიანებისა მოვლენებისადმი და
თანაგრძნობის ფაქტორმა ამ ფილმში ახალი
ძალი იფეთქა.

კინომსახიობის პროფესიამ განვითარების
დღე გზა გაიარა დანკეული სახე-ნიღბიდან,
„კინოვარსკვლავთა“ სისტემით დამთავრებული.
წინამდებარე შრომის მიზანს არ წარმოადგენს
ამ შრომის ზოგადთეორიული ანალიზი, პირი-
ქით, კონკრეტულ მოვლენებზე დაყრდნობით
შევეცდებით გამოვქმნით ის ორიენტირები,
საითაც უნდა მიმდინარეობდეს მოვლენის კვლე-
ვა. ჩიხში შესული დღევანდელი ქართული კი-
ნო უფთოდ მოითხოვს არსებული კრიზისის
მიზეზების დადგენას. ერთ-ერთი მნიშვნელო-
ვანი მიზეზი, ჩვენი აზრით, კინომსახიობთა
სკოლის დაკნინებაა. წინამდებარე ნაშრომში
ჩვენი მიზანია დავასაბუთოთ მოსაზრება, რომ
ფილმის სახიერების სისტემაში ადამიანის არ-
სებობა მთავარი ფიგურაა.

ჯერ კიდევ 60-იან წლებში კინოენის ძებნამ
გლობალური ხასიათი მიიღო. ერთნი ამტკიცე-
ბენ, რომ კინო ეს არის „განსახოვენებელი ლი-
ტერატურა“, მეორენი, რომ კინო მოძრავი სა-
ხეითი ხელოვნებაა“, მესამენი, რომ კინო „შუქ-
ჩრდილების მუსიკაა“ და ასე შემდეგ. ხოლო
პოსტმოდერნიზმის ხანაში ცხადი გახდა (80-
ანი წლები), რომ იდეალი კინოენათა სინთე-
ზა მხოლოდ. თავის დროზე, მაქსიმალური
ბუნებრივობის მისაღწევად, კინოხელოვნებამ
კარი ფართოდ გაუღო ევრეტ ნოდებულ ნა-
ტურას (ტიპაქს) ანუ არაპროფესიონალებს,
რომლებიც გარეგნობით შესაბამებოდნენ მო-
მავალ კინოგმირს. მათი „გამსახიობებში“ ძი-
როთადი ფუნქციები რეჟისორმა იტვირთა.
სწორედ მან მიაგნო გზებს და ხერხებს ნატუ-
რისაგან (ტიპაქისაგან) მაქსიმალური ეფექტის
მისაღებად. ბუნებრივია, ამ ფაქტის გამო

ორმაგად გაიზარდა რეჟისორის მრეწველობა
კინემატოგრაფში და ხელი შეუწყო „სამეჭვრთხ
კინოს“ წარმოშობას. ასეთი მიდგომით, მხატ-
ვრული ფილმები ნელ-ნელა ქრონიკას და-
ემსგავსა და დაკარგა მაყურებელზე ზემოქმე-
დების უნარი. იქვე წარმოიშვა ევრეტოდნე-
ბული „ელიტარული“ და „მასობრივი“ კინოს
ცნებები. „ელიტარულში“ ძირითადად, ნაგუ-
ლისხმები იქნა „ინტელექტუალური კინო“, „მა-
სობრივი“, კი — გასართობ-სანახაობრივი. ეს
საკითხებიც, ცხადია, ქართულ კინემატოგრაფ-
თან მიმართებაში, წარმოადგენს ჩვენი კვლე-
ვის საგანს. ბუნებრივია, ჩვენს მიერ გათვალ-
ისწინებული იქნება იტალიური და ფრანგული
ნეორეალისტის გამოცდილებანი, ფრანგული
„ახალი ტალღის“ ტენდენციები, ნიუ-იორკის
სკოლის თავისებურებანი და საერთოდ, მსო-
ფლიო კინემატოგრაფის პრაქტიკა. მაგრამ ჩვე-
ნთვის მთავარი ძიების ობიექტი ქართული კი-
ნოა და შევეცდებით აუხახოთ ის გზა, რომე-
ლიც მან ნახევარი საუკუნის მანძილზე განვლო
კინოგმირის შექმნის თვალსაზრისით.

XX საუკუნის 70-იან წლებში, ინტელექტუ-
ალური კინოს მოძღვარებამ, ახალი სტი-
ლური ამოცანები დაუსახო მსახიობს. მაგრამ
ამ გარემოებამ არათუ შეამცირა, კიდევ უფრო
თვალზილული გახდა პროფესიონალი კინო-
მსახიობის აუცილებლობა. რა გზას მიმართა,
ამ შემთხვევაში, ქართულმა კინომ? შეძლო კი
ინდივიდუალური მანერის შემუშავება?

ხელოვნების დემოკრატიზაციამ (თუნდაც და-
ნილობრივმა) პრობლემის ახალი ტალღა წა-
რმოშვა. რეჟისორებმა მოიძიეს ისეთი საზოგა-
დობრივი კონფლიქტები, რაც ადრე არ წა-
რმოადგენდა (უფრო სწორად, იკრძალებოდა)
ასახვის სფეროს. აქვე შემოიჭრა მოვლენების
დოკუმენტური ასახვის სტილი. მან უარყო
„მკაცრი ფაბულის“ პრინციპი, რამაც ქართუ-
ლი კინემატოგრაფი სუბიექტური გახადა რო-
გორც რეჟისორის, ისე კინოგმირის დახასი-
ათების თვალსაზრისით. ნორმატიული კინოს
მიმართ რეაქციამ გამოიწვია ფილმების „დე-
დრმატიზაცია“, რასაც ღირსებებთან ერთად
თავისი ნაკლოვანებები გაჩნდა, რამაც სა-
გრძობლად დაზარალა კინოგმირის გამოქმე-
ნელობითი პალიტრა. ფაბულის მწყობრი გა-
დმოცემის ნაცვლად ხშირად მიმართავდნენ
გმირის ცხოვრების „პანორამულ“ დახასიათე-
ბას. საგრძობლად შეიცვალა სცენებისა და
ეპიზოდების მოწყობის პრინციპი. წარმოიშვა
„შინაგანი დრამის“, „შინაგანი კავშირის“ ცნე-
ბები, რაც მაყურებელთან სრულიად ახლებურ
კონტაქტს გულისხმობდა. უფრო გახშირდა კი-

„თეატრი და სხვა“ № 3-4

მოგვირის შინაგანი კონფლიქტების ჩვენება, ჩამოყალიბდა „შინაგანი მონოლოგის პრინციპი, ფართო გაქანება მიიღო ცნობიერებისა და ასოციაციური სმენა-ხედვითი კავშირების ძიებამ. გაქანა „დადებითი“ და „უარყოფითი“ ცალსახოვანი კატეგორიები. მოვლენების ქრონოლოგიკა შეცვალა ადამიანის სულიერი ცხოვრების ლოგიკამ. გამოიკვეთა კავშირები ლიტერატურულ პროცესებთან, მათ შორის პოეზიასთან. „პოეტურ კინოში“ თამამად შემოიჭრა ლექსი, როგორც განწყობილების შექმნის მძლავრი საშუალება. პოეტური მეტაფორები, რიტმული მონაცვლეობანი, ასოციაციური კავშირები — ყოველივე ეს ახალ ინდივიდუალურ გამოსახვას მოითხოვდა.

„ალტერნატიული კინოს“ ტალღამ ქართულ კინემატოგრაფსაც გადაურა და რამდენიმე და უარესად საინტერესო კინოოპუსი შემატა. ქართული კინოსამასხიბო ხელვინება აქაც ახალი სტილური ამოცანების წინაშე დადგა. ამ თვალსაზრისით, უარესად საინტერესო გამოდგა მიხეილ კობახიძისა და სერგო ფარაჯანოვის ნოვატორული ძიებანი.

60-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართულ კინემატოგრაფში თითქმის მთლიანად გაქრა „ბიოგრაფიული ფილმის“ ცნება. დასაწანი კავშირის განწყობა დიდებულ ტრადიციებთან (მარტო „გიორგი სააკაძის“ მაგალითი რადიანს) უთუოდ უარყოფითად აისახა მთლიანად ქართულ კინოსამასხიბო სკოლაზე, მაგრამ ტრადიციის ასეთ მივიწყებას ჰქონდა თავისი მიზეზები და ისინი საუბამოდ ვრცლად არის გამოკვლეული წინამდებარე ნაშრომში.

60-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში კინოგამირის შექმნის რამდენიმე ტენდენცია წარმოიშვა:

1. ადამიანი- სიმბოლო (კინოგაგებში, ალგორითმ ფილმებში);
2. ზოგადი ფსიქოტიპი (ყოველგვარი სოციალური ან ინდივიდუალური ბიოგრაფიული ნიშნების გარეშე);
3. ზოგადად ხატოვანი ტიპაჟი (ნიშნეული ქალაქის ან სოფლის მცვიდრათვის);
4. გროტესკული ტიპაჟი (რაიმე ნიშნით უტრიბოტული ხასიათი);
5. უსახური (ინდივიდუალობას და ხატოვნებას მოკლებული კინოგამირი).

ცხადია, ასეთი კინოგამირები რალაც მხატვრულმა (ან არამხატვრულმა) ტენდენციამ წარმოიშვა. საავტორო, ინტელექტუალურმა, ეპიკურმა, სახვით-ფერწერულმა კინომ, ბუნებრივია, ახალი მოთხოვნები წაუყენა როგორც მსახიობს, ისე მთლიანდ ფილმის შექმნელ სხვა

მონაწილეებს — ოპერატორს, კომპოზიტორს, მხატვარს და ასე შემდეგ.

ამ წლებში ვერ კიდევ ცოცხლობდა „რეჟისორის ნტიკული კინოს“ ტრადიციები, მაგრამ მათ ახალი შეფერვლობა მიიღეს. მისი შესანიშნავი მაგალითი გამოდგა რეზო ჩხეიძის მიერ შექმნილი „ჯარისკაცის მამა“ (სცენარის ავტორი ს. ჟღენტე) სერგო ზაქარიაძის არაჩვეულებრივი და მრავალპლანობიანი შესრულებით. პირველად ქართულ (და ივნებ, მთლიანად საბჭოურ) კინოში ომის დამატყვა გადმოცემული იქნა კომიკური ელემენტების შეხვედრით. ეს იყო კინოგამირის იდეალიზაციის დასარულის დასაწყისი.

მხატვრული დროის (ეკრანული დროის) გამოყენების ტენდენცია თავისთავად მოითითებს რეჟისორის მსოფლშეგრძნებზე და მხატვრულ ხედვაზე. 60-70-იანი წლების ქართულმა კინემატოგრაფმა ამ მიმართებით მართლაც რევოლუციური ცვლილებები შეიტანა ეროვნულ კინოანროვნებაში. ემპირიული დროის გამოყენების ხერხი ოსტატურად შეიცვალა შეკუმშვისა და გაფართოების, დროის ფრაგმენტების, ქრონოლოგიის დარღვევის, მონტაჟური რიტმების, ნავენების, პარალელური მონტაჟის, ორმაგი ექსპოზიციის, გაჩერებული (სტოპ კადრი) კადრის, ჯვარედინი და პარალელური მონტაჟის, დროითი ინვერსიის და სხვა დროითი გამოშვანხელობითი ხერხებით, რამაც უარესად გამდიდრა რეჟისორული პალიტრა. მაგრამ სამწუხაროდ, არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ, რომ ეს უნიკალური საშუალებები ძალიან იშვიათად გამოიყენებოდა მსახიობის სასარგებლოდ. თვით ისტორიულ ფილმებშიც კი, რეჟისორები მეტ ყურადღებას უთმობდნენ საკუთარი მხატვრული ხედვის წარმოჩენას ვიდრე კინოგამირის სულიერი სამყაროს ასახვას. კადრიების პრინციპი, უმეტეს შემთხვევაში, გამოყენებული იყო რეჟისორული ეფექტის მისაღწევად და არა მსახიობის (კინოგამირის) პლასტიკური თუ მიმიკური პალიტრის გასამდიდრებლად.

რეჟისორის წარმატებით აღფრთოვანებული ქართული კინომცოდნეობა და კინოკრიტიკა ან სულ არ განიხილავდა, ან უარესად მცირე ადგილს უთმობდა კინოსამასხიბო ნაშუქვრებს. მცირედი გამოჩაგისის გარდა (მაგ. ს. ჟღენტე, რ. გაბრიაძე, ჭიუშვილი და სხვა) დაკვემდებარებულ, მეორეხარისხოვან, უღიმღამო როლს დასჯერდა ქართული კინოდრამატურტიკა. შექმნილი ვითარება ნეტარხსენებული რეზო თაბუკაშვილის ძალისხმევამაც ვერ უშველა, რომელმაც ჩამოაყალიბა კინოსცენარისტების მთელი გილდია. საავტორო კინორეჟისურამ მხოლოდ საკუთარი თავის გა-



მობატვა ინება და მის ამ სურვილს წინ ვერაფერი აღუდგა.

საკვირველია, რომ 60-70-იანი წლების კინოსმასხაბრძოლა მიღწევები მჭიდროდ არის დაკავშირებული მოკლემეტრაჟიან ფილმებთან. (მ. კოკოჩაშვილი, გ. პატარაია, ი კვინიკაძე, ვ. კვაჭაძე და ა. შ). ნოველისტიკის პრინციპზე აგებულმა მოკლემეტრაჟიანმა ფილმმა პირდაპირ „აიძულა“ რეჟისორი მსახიობს დაერდნობადა. შედეგად მივიღეთ უნიკალური კინონამუშევრები: „ქვევრი“, „რეკორდი“, „მიხა“, „ლვინის ქურდები“, „ქორწილი“ და სხვა მსგავსი მცირე ზომის შედეგები.

სამსახიობო ნამუშევრების თვალსაზრისით, უაღრესად მომხიბვლელი გამოდგა გიორგი შენგელაიას მუსიკალური ფილმი „ვერის უზნის მელიოდები“. ზედმიწევნით საინტერესო ეკრანული გმირები შექმნეს სოფიკო ქიაურელმა და ვახტანგ კიკაბიძემ. (სამუშაო, იგივეს ვერ ვიტყვით ჩვენს სახელგანთქმულ მსახიობებზე — რამაზ ჩხიკვაძე, დოდო აბაშიძე, გიორგი ქავთარაძე, კახი კავსაძე და ალისა ფრენდლიძე. ამ შემთხვევაში, მთ „სისუსტეს“ რეჟისორს ვერ დავაბრალებთ. ვფიქრობთ, ზემოთ აღნიშნულმა მსახიობებმა ალბო ვერ აუღეს მათთვის უცხო ხილს — მიუზიკლს და კომიკური ელემენტების როგორც გამოყენებით, გროტესკის ნაცვლად, „ხელოვნურობით“ აღიბეჭდნენ).

კინომცირების უკეთ ნარმოსაჩენად, მაინცდამაინც არც ოპერატორებს გამოუჩენიათ თავი. მათი კომპოზიციური, ტონალური, კოლორატული, პლანური, რაუზუსული ძიებანი, ძირითადად, რეჟისორის დიქტატის ქვეშ მიმდინარეობდა და ისინიც მაქსიმალურად ცდილობდნენ გადაემოცათ რეჟისორის მხატვრული ხედვა და პიროვნული ჩანაფიქრი. არადა 60-70-იან წლებში მართლაც მოღვაწეობდნენ დიდი შემოქმედებითი პოტენციალის მქონე ოპერატორები და მათ უფროდ დიდი სამსახურის განცდა შეეძლოთ კინოსმასხიობებისათვის.

70-იან წლებში, ქართულ კინოსაოპერატორო ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა. ყურადღება გამახვილდა შიდაგადრულ კომპოზიციებზე, კამერა უფრო მოძრავი, დინამიკური გახდა. ასევე დიდი ყურადღება დაეთმო განათების ფაქტორს. მაგრამ, ისევ და ისევ, ეს ნაკლებად შეეხო კინომცირის უკეთ ასახვის პროცესს და ძირითადად, რეჟისორული ჩანაფიქრის გამოვლენას მოემსახურა. საქართველოში ფერად ფირზე გადასვლა ორგანულად მოხდა და ამით ქართულ საოპერატორო ხელოვნებას პრობლემები არ შექმნია. (თუ არ გავითვალისწინებთ ტექნიკურ

სიმწირეს, რადგანაც ამ დროისათვის მსოფლიო კინემატოგრაფში უკვე დანერგული იყო ზემუქითი ოპტიკა, ზემგრანძობიარე ფირი, კიდევ უფრო სრულყოფილი გახდა კამერა და ასე შემდეგ, რაც ობიექტური სირთულეების გამო, ჯერ კიდევ მიუწვდომელი იყო ქართული საოპერატორო ხელოვნებისათვის.

60-70-იანი წლების ქართულმა კინემატოგრაფმა ჯეროვანი ადგილი დაუთმო სათავგადასავლო ფილმის ჟანრსაც. აქ ძირითადად იგულისხმება ფილმები „მაცი ხვითია“ და „დათა თუთაშხია“ (თემურ ბაბულაიას ფილმებს ჩვენ სხვა კლასიფიკაციას ვაძლევთ, თუმცა ისიც, ძირითადად, სათავგადასავლო ჟანრის ნაწარმოებებში მოიაზრება).

კინომცირების შექმნის თვალსაზრისით, რამდენადაც უღიმღამო გამოდგა „მაცი ხვითია“, იმდენადვე საოცრად მრავალფეროვანი აღმოჩნდა „დათა თუთაშხია“. აქ ამკარად იკითხება რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის ხელწერა. ფილმი პირდაპირ ველარც კი იტყვს ამდენ კინოსახეს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ოთარ მეღვინეთუხუცესის ვირტუოზულ ნამუშევარზე.

გიგა ლორთქიფანიძემ, შეიძლება ითქვას, მსახიობების ნაკრებს მოუყარა თავი, დაწყებული უკვე მოხუცი აყავი ვსაქეთი და დამთავრებული ყველასათვის უცნობი მსახიობებით, რომლებსაც არც მანამ და არც შემდგომ, მნიშვნელოვანი კინოროლი აღარ განუზიარებიათ. ნარმატების საიდუმლო სრულიად მარტივი აღმოჩნდა. გიგა ლორთქიფანიძემ შეიყვარა ტაბუთა ამირჯიბის ნაწარმოები და თავისი ეს განცდა და სულიცყვეთა გადასლო მთელ შემქმნელ კოლექტივს (რომელაც ამ ნაწარმოების მიმართ სიყვარული ისედაც არ აკლდათ რომანის არაჩვეულებრივი პოპულარობის გამო). გიგა ლორთქიფანიძემ გააკეთა ის, რაც არცერთ ამ პერიოდში მოღვაწე ქართველ რეჟისორს არ გაუკეთებია. იგი, სტანისლავსკის ცნობილ მოსაზრებას თუ გავიხსენებთ, პირდაპირ „ჩაკვდა მსახიობში“.

60-იან წლებში ნარმოიშვა და 80-იან წლებში განსაკუთრებით პოპულარული გახდა პერსონაჟისა და შემსრულებლის იდენტუფიკირება. ამ ტენდენციამ ნატურალიზმამდე დაიყვანა კინომცირის გარეგნული, ქვეითი და ფსიქოლოგიური თავისებურებანი. მეორეს მხრივ, ნარმოიშვა კინომცირის კრებითი იერსახის ძიების ტენდენცია, რამაც პერსონაჟის ინდივიდუალური თავისებურებების თავმოყრას გამოიწვია, კვლავ აღორძინდა სახე-ნიღაბის პრინციპი, თუმცე ამჯერად არა კომიკურ, არამედ დრამატულ და ზოგჯერ, ტრაგიკულ გა-



მოსახლეობაშიც კი.

კინოგამირის წარმოქმნის თვალსაზრისით უთოვდ გამოყოფის ღირსია თენგიზ აბულაძისა და ელდარ შენგელიას ფილმები, რომელთა შემოქმედებაზე ვრცლად გვეყენება საუბრები. ამ ფილმებში, ფართოდ იქნა გამოყენებული ისეთი პირობითი რეჟისორული ხერხები, როგორცაა პარაბოლა და ფანტაზმაგორია, შესანიშნავად შესაბამეული მითი და რეალობა. ამასთანავე სულ სხვა გაქანება მიეცა პარალელური მონტაჟის, რაკურსების, დროისა და სივრცის ასახვის ხერხებს.

კინოსემიოტიკის უაღრესად საინტერესო ფორმები შემოვთავაზებს მიხეილ კობახიძემ („ქორნილი“, „ქოლა“, „მუსიკოსები“) და სერგო ფარაჯანოვმა („მივინყებულ წინაპართა ანრდლები“, გადაღებული უკრაინის კინოსტუდიაში, „ლეგენდა“, „საიათნოვა“). სივრცული და გრაფიკული მონახაზის სინთეზი, განხორციელებული მიხეილ კობახიძის მიერ, უნიკალური აღმოჩნდა ყველა თვალსაზრისით. ამ ფილმების ღირსებებზე საუბარს კიდევ მიუზღვრუნდები, მაგრამ ახლავ უნდა ავღნიშნოთ ის მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომ ასეთ ექსპერიმენტულ ქმნილებებში, რეჟისორმა ძირითად კინოსამეცყველო ენად კინოგამირი შეარჩია და უნდა ითქვას, განსაცვიფრებელ შედეგებსაც მიღწია.

ვინ წარმოიდგენდა, რომ უკვე დიდი ხნის წინ ეკრანს ჩამოშორებული და ფაღვალსულ მსახიობად შერაცხული სპარტაკ ბაღაშვილი შექმნიდა ესოდენ უნიკალურ კინოგამირებს, რაც მან განახორციელა ჯერ სერგო ფარაჯანოვის ფილმში „მივინყებულ წინაპართა ანრდლები“ და შემდგომ ფილმში „თეთრი ქარაანი“.

კინოსემიოტიკა ვარაუდი არ გახლავთ, იგი მეცნიერებაა, ხოლო მეცნიერულ ჭეშმარიტებებს არ უარყოფენ. შეხედულება, რომ მნიშვნელოვანი ეკრანული გამირის შექმნა მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, თუკი დავიცავთ ფანრის სინმინდეს, დიდი ხანია წარსულს ჩაბარდა. XX საუკუნის მეორე ნახევრის არც ერთ მნიშვნელოვან კინონამუშევარში არ არის დაცული ფანრული საზღვრები, რომელ

ფანრს შეიძლება მივკუთვნოთ „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „მონანიება“, „სერეკილტ“, „ან ბელურების გადაფრენა“? განა მათი ფანრული აღწერების მიუხედავად არ შეიქმნა მნიშვნელოვანი კინოსახეები?

ასევე თითქმის შეუძლებელია თემურ ბაბლუანის მიერ გადაღებულ ფილმებს რაიმე ფანრული ფორმულა გამოვუძენოთ. „შავი ფილმი“? — ჰგავს. სათავგადასავლო? — ჰგავს, ქართული „ვესტერნი“? — ჰგავს, მაგრამ ამდენი მსგავსება ხომ იმაზე მეტყველებს, რომ აქ ფანრობრივი სინმინდე დაცული არ არის. მიუხედავად იმისა, რომ თვით არაპროფესიონალმა მსახიობებმაც კი ამ ფილმებში დასამახსოვრებელი სახეები შექმნეს.

უფერული, შეიძლება ითქვას, უღიმღამოც კი გამოდგა ქართული ლიტერატურის კლასიკური ნიმუშების ეკრანინახციებიც. ვერაფრით მოგვიხბოდა ვერც „დიდოსტატის მარჯვენამ“, ვერც „მთვარის მოტაცებამ“, რომ არაფერი ვთქვათ ისეთ ოდიოზურ ეკრანინახციაზე, როგორც იყო „სურამის ციხე“. ეკრანინებული სერგო ფარაჯანოვის მიერ. ამ ფილმებში, შეიძლება ითქვას, არც ერთი დასამახსოვრებელი მსატვრული სახე არ შექმნილა.

XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კინემატოგრაფს ჰქონდა უდიდესი მიღწევებიც და მიუტყვებელი შეცდომებიც. ჩვენი ვალია გამოვიკვლიოთ როგორც წარმატების, ისე მარცხის მიზეზებიც, რამეთუ მომავალი აქვს მხოლოდ იმ კინემატოგრაფს, რომელსაც უნარი შესწევს გაცნობიეროს საკუთარი ფნომენი, შეიმცნოს თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეები. სამწუხაროდ, არსებული მატერიალურ-ტექნიკური კრიზისის პირობებში, ქართველმა კინორეჟისორებმა ვერ გამოიჩინეს საკმარისი გამოგონებლობა და „თავისუფალი კინოს“ პრინციპები ვერ დანერგეს ქართულ კინემატოგრაფში. რადგანაც, ეს იყო ტრადიციების შენარჩუნების ურთადერთი გზა. ჩვენი ღრმა რწმენით, თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფიის კრიზისი დროებითია და მისი დაძლევა კიდევ უფრო მალე მოხერხდება, თუკი ჩვენ გათვთვალისწინებთ ისტორიის გაკვეთილებს.

რეცენზენტები:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი **ბ. დოლიძე**
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი **ლ. ოჩიაური**

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. ამირეჯიბი ნათია, „სინემატოგრაფიდან კინოსხელოვნებამდე“, თბილისი, „განათლება“ 1990;
2. დოლიძე გიორგი. „ქართული კინო გუმინ, დღეს, ხვალ“ თბილისი, ხელოვნება 1985;



3. თვალჭრელიძე ტატია. „კინემატოგრაფიული ძიებანი“. თბილისი. გამ. „ხელოვნება“, 1989;
4. კვიციანი ვასილ „ქართველი რეჟისორები“, თბილისი, გამომც. „ხელოვნება“, 1970;
5. წერეთელი კორა. „ცნობილი სახეები“. თბ. გამ. ხელოვნება, 1986.

SUMMARY

In 60-70s, some revolutionary changes happened in cinematography and national cinema-thought of Georgia. This work does not aim to investigate particularity of cinematography in general or abstract, and the actor's place and role in it, but foremost it is oriented to mark out a shape of the Georgian cinematography in 60-70s from this view-point.

Expression of movie-hero does not consider a central or important personage of movie. In a perfect case, appearance of any person in the screen must be an artistic event. We have plenty of facts when an artist performing in some episodes of movie in a distinct manner becomes a precious exponent of movie-art treasure.

The movie-hero is the most impressive part of work. Wherever the movie-art should go, whatsoever intensively seeking for its own expressive "language", it can hardly do without dominant role of an artist.

The present letter is designed to study transformation of a movie-hero in the Georgian cinematography within 60-70s periods, to effect systematic study of the Georgian cinema production pertaining to the film-hero created within the definite historic period.

მანანა ტურიანავილი

გმირის ქიზაუმი

„აი ამას ვუწოდებ ცოცხალ თეატრს! მოლიერს რომ ეს სპექტაკლი ეწახა, ყოყოფილი დარჩებოდა, განსაკუთრებით მოკარანახისთვის გეტყუადთ მაღლებას. მოლიერის ბევრი დადგმა მიზანხაეს, ეს საუკეთესოა. საფრანგეთმა აუცილებლად უნდა ნახოს „დონ ჟუანი“.“

პიტერ ბრუკი

კონომსახიობთა თეატრში მოლიერის „დონ ჟუანის“ განსხვავებული, თითქმის პარადოქსულად იქნა წავითხული, მოიხსნა რა დონ ჟუანის, როგორც ქალების შემცდენელის პრობლემა, რის გამოც თეატრმა მის პიროვნებას თავისებური ახსნა მოუძებნა.

ის მარტოა ამ სამყაროში. XX საუკუნის 80-იან წლებში კომუნისმის დიქტატურა თავისი იდეებით სულს დაფავს. მისი ტრადიციული არსი ფარსში გადაიზარდა. ამ წლების ახალ თაობას თავისი სათქმელის, თავისი საქმიანობის წარმოჩენა სურს, მაგრამ ის მარწმუნებშია, ყოველი მხრიდან უტყვენ და მის დამორჩილებასა და ნების დათრგუნას ცდილობენ. 80-იან წლებში საბჭოთა სივრცეში კვლავ დადგა ადამიანის თავისუფლების პრობლემა. დონ ჟუანი ლიდერის თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანის თავისუფალი ნების გამოსატყულებაა, რომლის დამინებასაც კონფორმისტები ცდილობენ. დემორჩილე მშობლებს, დემორჩილე რელიგიას, დემორჩილე საზოგადოებაში გამეფებულ ზნეობრივ კანონებს. დონ ჟუანი ვერ ემორჩილება, რადგანაც მას თავისი კანონები აქვს. ეს კანონები დამანგრეველი არაა, ისინი საზოგადოებაში ახლის შემომტანია, მაგრამ მას გასაქანი არა აქვს. ამიტომ გახდა დონ ჟუანი ცინიკოსი და სკეპტიკოსი. მან კარგად იცის

თავისი შესაძლებლობანი — მას აქვს ნიჭი, ის ლამაზია, მისთვის დაბრკოლებები არ არსებობს, მაგრამ სად წავიდეს, სად დაიხატოს, როცა ასე სულის შემსუთველია ამ საზოგადოებაში ცხოვრება. ჩაიკეტოს? — არა... დაიკარგოს? — არა. მამ რაღა დარჩენია თუ არა ის, რომ ყველას და ყველაფერს ირონიით უყუროს და ყოველივე თამაზად აღიქვას. გაცრეცილ ჭადრაკის დაფაზე განლაგებული მკრთალი პერსონაჟები პარტინიორობას ვერ გაუწევენ, ამიტომ დონ ჟუანი მათ თავისი თამაშის წესებით ეთამაშება, ეს კი საზოგადოების პროტესტს იწვევს. დონ ჟუანს თამაში კარგად გამოისდის, მისთვის ცხოვრება კომედიაა, იგი სიკვდილსაც იუმორით იწვევს, თუმც მისთვის სიკვდილთან ურთიერთობაც თამაზია.

როცა სპექტაკლი იწყება, ორი მოკლე სცენის შემდეგ სუფლიორი შემოდის. „დონ ჟუანის“ დადგმაზე სტუდენტობიდან ვფიქრობდი, მაგრამ სანამ სუფლიორის სახე არ მოვიფიქრე, სპექტაკლი არ აჩუქო. თანამედროვე, სამუშაო ტანსაცმელში გამოწყობილი ქალი საკარანახო ორმოს უახლოვდება და მაყურებელთან საუბარს იწყებს. ამ დროს კი გრჩებათ შთაბეჭდილება, თითქოს პროვინციული თეატრის მსახიობები თამაშობენ სპექტაკლს, სადაც არ დაგიდევინ ერთიან სტილს როგორც დეკორაციაში, ასევე თამაშის მანერაში — იქ, სადაც შეიძლება სუფლიორი სპექტაკლის დასაწყისში მაყურებელს ენაუბროს და ეს არავისთვის იქნება უჩვეულო. იქ, სადაც აღრეულია მსახიობთა ტანსაცმელი — ისინი სხვადასხვა ეპოქასა — თუ დონა ელვირას, დონ ჟუანსა და სგანარელს მოლიერის ეპოქის შესაბამისი ტანსაცმელი ავციათ, სამაგიეროდ დონ ლუისი XIX საუკუნის მოდური შავი კოსტიუმიტაა შემოსილი, თითქოს საცაა კლუბში წავა საღამოს გასატარებლად; თამაშდება თეატრი თეატრში და ის თეატრი, რომელსაც ამგვარი სუფლიორი ჰყავს, უშვებს სტუდენტებს სტილის ერთობლიობას, მაგრამ თუმანიშვილის თეატრი ამ „აღრეულობას“ ერთ მთლიანობად ჰყრავს და თავ-თავის ადვილს უჩენს. მიხილ თუმანიშვილის სპექტაკლებიდან, „დონ ჟუანის“ დეკორაცია გამოირჩევა სიმსუბუქით, მხატვრის ორიგინალობით. გოგი მქსიშვილის მხატვრობა ყველაზე ახლოს დადგა მ. თუმანიშვილის სპექტაკლის სტილისტურ თუ იდეურ გადამწყვეტასთან.

სცენაზე თითქოსდა ერთმანეთთან შეუთავსებელი სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის ნივთები, მაგრამ თანდათანობით ირკვევა, რომ ყოველივეს თავისი დანიშნულება და ლოგიკა აქვს. სპექტაკლს დანებებამდე, უფარდო სცენა



ნახე სხვადასხვა საგნებს შეამჩნევთ. მარცხნივ სცენის წინა მხარეს ორი ბერძნული ბიუსტი დგას, უკან კიბე ჩაუყუდებიათ (სცენის ორმოში) და ზედ ქათმის ბუმბულით გაწყობილი მარია (ეს ნივთები მაშინ ამუცყველდებიან, როდესაც პირველად შემოვა დონა ელვირა — დონ ჟუანი და სვანარელი კი ვითომდა მცენიერებით იქნებიან გართულენია). მაღალმეტიანი სკამები და მაგიდა, სვანარელი დონ ჟუანის ეპოქის სტილს შეესაბამება. მთელ სცენაზე სურათებია მოფენილი, უმეტესად ქალის სხეულის ბუნდოვანი მონასმენია, ოღონდ მათში შეიცვლება სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის მხატვართა რეპროდუქციები. სცენაზე ცარიელი ჩარჩოებიცაა — სწორედ ეს გვაფიქრებინებს — იქნებ მხატვრის სახელსონა? უკან მთელ სივრცეზე დიდებული პარკის პერნაჟია, მაგრამ არც იქ უცდიათ „სერიოზულად“ დაეხატათ ეს ბუნება. ტილოდ ჭადრაკის დაფა გამოყენებული ნიშნად იმისა, რომ ეს ყოველივე თამაშია. პერნაჟის წინ კი ამ ოთახისათვის უჩვეული ნივთები: ნატურალური სიდიდის უსკარი და ნავი დეგს — სპექტაკლის მსვლელობისას მათ სათანადო გამოყენება აქვთ. მარჯვნივ, იქ სადაც მალე სუფლიორი ჩავა თავის საკარნახო ორმოში, ვარსკვლავებით მოჭებილი დიდი ღურჯი პიროვნების სფერო დგას, ნიშნად დონ ჟუანის არსების უსაზღვროებისა და იმ შესაძლებელი ოცნებებისა, რომელიც ჰქონდა და რომლისკენაც მიიღტვის. ამ სფეროზე შემდეგ, თავისი მორიგი „ფილოსოფიური“ გამოხატვის დროს სვანარელი ნამოჯდება და ნათელი გახდება, თუ ვის ფეხებზე მოექცევა ადამიანის ძლიერი გონების უსაზღვრო, ოღონდ უკვე განწირული ოცნებანი. ზევით უამრავი... უამრავი და სხვადასხვანაირი კაბა ჩამოკიდებული, თითქოსდა ირონიული სიმბოლო და ნუსხა დონ ჟუანის მითის ტრაფარეტული ახსნისა — მხოლოდ ქალების შემცდენელის შესახებ.

სცენის წინა ნაწილში მაყურებელთან ძალიან ახლოს დონ ჟუანი (ზურა ყიფშიძე) დგას. უცებ მისი მზერა ერთმა წველიმა მიიპყრო. ისინი წამოდგებიან. დანტერესებული დონ ჟუანი ქალს თვალს გააყოლებს, უცბად ღამამ მაშვაცეს ამ ქალის მზერაც შეამჩნევს. ხელისუფლებასეული წველი კულისებში მიიმალება. ამ სატრფიალო დუეტს თანამედროვე ტანსაცმელი აცვია, ისეთი, როგორსაც მაყურებელი ატარებს. რეჟისორმა დონ ჟუანის სახის პირველი შტრიხებით გვაგრძობინა ამ გმირის არსებობის საზრისი, მისი განწყობა და სულიერი მდგომარეობა: ცხოვრებისაგან დაღლილი ახალგაზრდა მაშვაცია, რომელსაც არაფერი

ავლია — არც ჭკუა-გონება, არც მომხიბვლელობა, არც ქალების ყურადღება უნაჩერებელი ხდება. მან სიცოცხლის საზრისი დაწვრცვდა ამის მიზეზი ის სამყაროა, ის საზოგადოებაა, რომელშიც დონ ჟუანი ცხოვრობს. რაც შეეხება მაყურებელთა დარბაზში შემოსულ წვეილს, რეჟისორმა სცენა და დარბაზი გააერთიანა, რითაც ორივე მხარე თავისთან სასურველ მიმართულებას დაუმორჩილა.

აი, სვანარელი (ამირან ამირანაშვილი) შემორიბს და წარმოთქვამს თავის კომიკურ მომლოცვს თამბაქოზე. თუ დონ ჟუანი მალავს, ტანადი და უზომოდ მომხიბვლელი მამაკაცია, სვანარელს ეს მომხიბვლელობა ავლია. დონ ჟუანის დახვეწილი სახის ნაკეთებს სვანარელის ფართო პირისაზე უპირისპირდება. მას დონ ჟუანის ცხოვრების წესი არ მოსწონს, მაგრამ როგორც ის ამბობს, „იძულებული ვარ ვემსახურო, მეშინია და იმიტომ“. ეშინია, სწორედ ეს იქცევა სვანარელის პიროვნების ერთ-ერთ მახასიათებელ ნიშნად. მაგრამ ეს ნიშანი, რომელიც პიესამიცაა და თანდათანობით სპექტაკლის მსვლელობისას გამოჩნდება, მსახიობის მიერ არ არის „სერიოზულად“ აღქმული და გამოხატული, ის ამ პერსონაჟის კომედიურობის შტრიხია და სვანარელის ნიღბის ერთ-ერთი მსუბუქი ნიშანი. ასე რომ, „შიში“ სვანარელის დახასიათებისას თვითმზნად არ ქვეულა.

ამ სცენის შემდეგ სუფლიორი (ლაურა რეხვიანი) შემოდის. თითქოს ორივე მენჯიდან ფეხამოვარდნილი, ისე მოაქვს სხეული. წინ ნამოწეული სქელი ტუჩები, ხელში მანონი და პიესის ეგზემპლარი უჭირავს. თავზე ქუდი ახურავს ფერადი პლასმასის საჩრდილობლით. მუქი სატინის სამუშაო ტანსაცმელში ჩაცმული, იგი საკარნახო ორმოს უახლოვდება. ამ გრძელ პაუზაში მაყურებელი ღიმილით შეპყრუებს მის უხმო მოქმედებას — მერე როგორ მიიზღაბნება, წითლად შეღებილი სქელი ტუჩები კი გამოჩნვევად უღიშის. სუფლიორი დარბაზში გადმოიხედავს და იტყვის — რამდენი ხალხი მოსულაო. მერე ერთ-ერთს ისეთი დამაჯერებლობით მიმართავს, ბილეთი როგორ იშვავი, რომ მაყურებელი უხერხულადაც კი იგრძნობს თავს — პასუხი გავცე თუ არაო, რადგანაც მსახიობმა სრულიად ნაშალა სცენური პირობითობის ზღვარი და ეს იმპროვიზირებული საუბარი ცხოვრებისეულ პირობითობად აქცია. რეჟისორმა და მსახიობმა ოსტატურად გამოიყენეს ის ფაქტი, რომ „დონ ჟუანზე“ ბილეთების შოვნა სრული ანშლაგის გამო ბილეთსირთულე იყო. თუმანიშვილს სუფლიორით კვლავ შემომაყავს სპექტაკლის კომენტატორი,



მაგრამ მისი პროფესიის გამო იგი ხშირად „კარნახობს“ პერსონაჟებს ტექსტს, ხან კი უშობი ქრედეტის დროს თავად წარმოთქვამს მათ ტექსტებს (დონ ჟუანისა და შარლოტას სასიყვარულო სცენა). ეს სუფლიორის დანიშნულების ერთ-ერთი ნიშანია. დანარჩენი „უფლებები“ კი პეტტიკალის მსვლელობისას ემატება.

პიესაში დონ ჟუანი სგანარელს თავის ახალ გატაცებაზე ესაუბრება: რეჟისორმა კი ამ ეპიზოდში შემოიყვანა წვეილი (ცინედაც დონ ჟუანი საუბრობს), რომელიც მაგიდას უზის და ბაასობს. მაყურებელი ამ წვეილი (წინა ბურღული და გვერ გუჯვეიანი) სპექტაკლის დასანყისი დარბაზში მსხდომ მსახიობებს შეიცნობს, ოღონდ მათ ახლა უკვე თეატრალური კოსტიუმები აცვიათ. ეს არის ყველაზე მძაფრი შემთხვევა, რიცა დონ ჟუანი სხვა სცენებთან შედარებით ქალთან უფრო აქტიურია. მისით მოხიბლული საპატარძლო მზერას არ აცილებს და როდესაც სგანარელი (ა. ამირანაშვილი) საქმროს თავის ბაასით გაიტყუებს, დონ ჟუანსა და ქალს შორის სატრფიალო სიმები გაიბეება. ზურა ყიფშიძის დონ ჟუანი მომხიბვლელი, უადრესად მომხიბვლელი პერსონაჟია, იგი ერთი ჯადოსნური მზერით ატყვევებს ქალს. ყოველი ახალი ტრფიალი დონ ჟუანისთვის ამოუცნობი, იდუალო საძაქარია. ის ძიებაშია, მას პროცესი აინტერესებს, მიზანს მიადრეებს თუ არა, მისი დაუდევარი სული ქალისადმი ინტერესს კარგავს და კვლავ მონყენილობა ეუფლება. რეჟისორი ამ ქალის საძაქარად, მშვენიერი ჯარგნობის ახალგაზრდა მსახიობს ირჩევს. ის შეხედულებით დონ ჟუანს თითქმის არ ჩამოუყარდება, მაგრამ დონ ჟუანის მამაკაცურ მომხიბვლელობას ვერ უტოლდება. სრულიად პატარა, მაგრამ მკვეთრი ნიუანსით რეჟისორი საერთოდ უარყოფს საძაქაროს ვაჟკაცურ ღირსებებს. როდესაც ის ბრუნდება და დონ ჟუანს საცილესთან ხელგადაწვეულს დაინახავს, ვერ აპროტესტებს და დაშნზე უნითოდ გაიკრავს ხელს. ის პატარა დეტალით, რეჟისორმა, დონ ჟუანის მეტოქე, პატივყრილი და ღირსებადაკარგული გახადა. მ. თუმანიშვილმა თავის გადაწყვეტაში დონ ჟუანს ქალების დაყრობის გარჯა მეტნაკლებად შეუმთუხუტა (უფრო მკაფიოდ ეს შემდეგ სცენებში გამოჩნდება). გმირი მონყენილობის გასაქარვებლად მილტვის მათკენ, ისიც დროებით. აი, რას ეუბნება დონ ჟუანი სგანარელს: „საკამარისია ერთხელ მაინც დაიმორჩილო, რომ არც არავინი გრჩება სათქმელი ან სასატრფილი და გრძნობის სიცხოველევ ნელდება... მე იმ სარდალს ვეგვარ, ვინც მარადიულ ლტოლვას აყოლილი, ერთი გამარჯვებიდან მეორისაკენ

ისწრაფვის“. ის მოთამაშეა, ანცობს და ყოველთვის სცდის, მისი მცდელობა დიდ შრომასწრავს მოითხოვს, რადგან ქალები მლაფერს მსატრეცაციით ელტვიან – მასში ინტუიციით უმაღგრძნობენ იმ მამაკაცურ სრულფასოვნებას, რასაც სხვა მამაკაცში ვერ ხედავენ, ქალებს მათზე გამარჯვებული სარდლები იზიდავთ.

შეშობის გავაბასებული დონა ელვირა (წინელი ჭანვეციაძე) და დაბრუნებას სთხოვს, მაგრამ დონ ჟუანი განელეულია და ცივი, მისი სახე არაფრისმთქმელია. იგი უდიდაზოდ შეჭყურებს მშვენიერ ქალს და თითქმის გაციუბულია, ელვირა დაბრუნებას რატომ სთხოვს. ქალი პირობას სთავაზობს – იცხოვროს ისე როგორც სხვანი ცხოვრობენ. დონა ელვირა: „რისი გრცხვინიათ, შეიმოხუთ კეთილშობილური პირფერობით და დაამტკიცეთ, რომ ჩემს მიმართ კვლავინდებურად იწივთ ტრფობით“. დონ ჟუანი: „პირფერობის არც ნიჭი მაქვს, არც უნარი. პირდაპირი კაცი გახლავართ“. პირფერობა, აი, რა გაბატონებულა საზოგადოებაში. მოჩვენებითობა, სიცრუე – გარეგნულად კი ყოველივე მშვიდია და წყნარი. ადრე ელვირას როლს, როგორც მსხვერპლს ისე თამაშობდნენ, ამ სპექტაკლში კი რეჟისორმა თითქმის ყველა ქალში არსებული სიკაპასე გაამაძვრა და ამით ელვირა კონკრეტული სახიდან უფრო ზოგადი გახდა. იგი ამბოხებუელია, ვერ იეინყებს მის მამაკაცურ მომხიბვლელობას, თავმოყვარეობამუხლახული ელვირა შეურაცყოფილია და ამიტომ დონ ჟუანის დასაბრუნებლად ყოველგვარ საშუალებას სცდის. ამ სცენის დასასრულს რეჟისორი იუმორით წარმართავს. „ალარ მიყვარხარ“ ეუბნება ელვირას დონ ჟუანი და გულნასულ ელვირას სგანარელი სტაცებს ხელს. მოსულიერებული ქალი მაგიდაზე შედგება და გაჰვივის: „გემონოდეს შეურაცყოფილი ქალის შურისძიების“. ელვირას ერთგული თანმხლები გუსმანი (თ. გვალა) ნელზე ხელს შოხოხვევს და როგორც ბალერინას, ისე „გადმოაფრენს“ მაგიდან. შემდეგ ისინი საბალეტო წვეილის მგავსად კულისებში გაუჩინარდებიან. ისევე როგორც სხვა წარმოდგენებში, აქაც რეჟისორი პერსონაჟის ტრაგიკულ მდგომარეობას ყოველთვის იუმორით უყურებს.

დეკორაციის ერთ-ერთი ატრიბუტი ამეტყველდა. მსახიობები სცენის წინა ხაზზე ნავს დადებენ და სიბნელეში ნიშებს აამორცავენ, ვითომდა ტალღებს მაიპობენ – დონ ჟუანი თავის სასურველ ქალს სიბნელე, უცებ ნავი გადაბრუნდება და მისი ახალი გატაცება მარცხით მთავრდება... მაგრამ ბედმა დონ ჟუანი მონყენილობისთვის არ განირა, წყლიდან პი-

„თეატრი“ № 3-4

ეროს ამოჰყავს და მატყურინას სხეულზე გართხმულს აღმოხდება „დედა, რა ლამაზი ხარ!“ — ეს ფრაზა სერიოზულად ნათქვამი არაა. აქ მსახიობის ირონიული დამოკიდებულება იგრძნობა. არისტოკრატი ქალბი, ხომ ფიანდაზად ეგებოდა დონ ჟუანს, მაგრამ მათ არც გლეხის გოგოები ჩამორჩებიან.

თუ დონ ჟუანი სექტუალის დასაწყისში ქალთან ურთიერთობისას თითქოს სერიოზულადაა გატაცებული, „ნავის“ ეპიზოდში რეჟისორი ფარსის პრინციპებსაც ვეთავაზობს. არცაა გასაკვირი მოლიერზე ფარსმა ხომ დიდი გავლენა მოახდინა. დონ ჟუანის ანცობა მატყურინასა და შარლოტასთან ვაბულის სახით, რომ მოვეყვება, ანეკდოტია, მაგრამ ანეკდოტის გაცოცხლებას ტექსტისა და მოქმედებებში დიდი ოსტატობა და ფანტაზია სჭირდება. დონ ჟუანის უყვარი, ერთდროული გატაცება ორი ქალი და ამ ქალების „პასუხი“ ფეიერვერკული თამაშია. ამ თამაშში პიერო და სვანარელიც ერთვებიან. რეჟისორი გმირებს მსხვილი, „უხეში“ შტრიხებით სხვადასხვა სიტუაციაში ახვევს. ანეკდოტს გვიყვებიან ახლა, ამ წუთას, იმპროვიზირებულად, ოღონდ კარგად თუ დავეკვირდებით ზუსტად გათვლილი ლოგოვით და სვლებით. დონ ჟუანი დროს ატარებს, ამ გართობას კი მაყურებელი დიდი მხიარულებით უყურებს.

შარლოტასა (დ. ხაჩიძე) და პიეროს (რ. იმნაშვილი) სცენაში პიეროსადმი რეჟისორის ირონიაც იგრძნობა (ამგვარივე დამოკიდებულებით დაწერა მოლიერმა ეს სცენა). ის გაუბედავია და მორცხვი, ცოტაოდენ ბრიყვიც, შარლოტასგან სიყვარულს თხოულობს, თუმცა როგორ გამოიწვიოს და ააღელვოს ქალი, არ იცის. ამიტომაც იხიბლება შარლოტა დონ ჟუანით, პიერო, მასთან შედარებით ხომ არარაობაა, პიეროს ხომ ხეირანი კოცნაც არ ძალუძს. დონ ჟუანი საცულების ამარა შემოდის. აქ სექტუალის გროტესკული ფორმა თავის უფლებებში შედის. ნითელი ბაფთებით მოჩითულ თეთრ საბანში გამოხვეული, თავზე ასეთივე მორთული ჩაჩით, იგი მაყურებელში ღიმილს იწვევს. არანაკლებ სასაცილოა სვანარელი პერანგის ამარა, შიშვლილი ფეხებით. ისინი ცეცხლს მოუსხდებიან. სუფლიორი ნითელხეთათამიანებიან თითებს აათამაშებს — დონ ჟუანი და სვანარელი კი თებებიან... მიხილ თუმანიშვილი უფრო გროტესკულს ხდის ამ ორი ქალის სახეს და, მათი ქმედებების აგების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მათ დასცინის. ცეცხლთან მიმჯდარი დონ ჟუანს შარლოტა უახლოვდება, სანყალს ლამისაა ცრემლები წაყვდეს, ვენებამორეული რალაც გაურკვეველ

არისა გაჰყვივს და მას სატრფიალოდ ინწყებს. დონ ჟუანი ვერ ვერ ხედავს, მაგრამ სვანარელი ხომ მუდამ ფხიზლადაა — რეჟისორის ანიშნებს გაეცალეთ. დონ ჟუანი გამოიხედავს, შეამჩნევს და ახლა მასთან კურსორს იწყებს. დონ ჟუანის დამოკიდებულება აქცე ირონიულია, თითქოს აბუნადაც იგდებს შარლოტას. „თავი ოდნავ მაღლა აწიეთ, რა ტურფა სახეა?... რა სილამაზეა... კიბილი?“ ქალი დონ ჟუანის თამაშს აპყვება, თუმცა ვერ ხედავს, რომ სასაცილო მედომარობაშია ჩაყარდნილი — „როგორ ესოდენ მომხიზველი ასული უბრალო გლეხუჭას მიყვებით?“ რეჟისორი აქ შეწყვეტს დონ ჟუანის ტექსტს, ახლა მას სუფლიორი განაგრძობს. მიყვარხარ შარლოტა...“ იდი გზებით ლაპარაკობს ლაურა რეხეიაშვილი, ის ირონიული არაა, მისი გინცდა ნამდვილია... ეს ყოველივე სერიოზულად რომ აღეჭვა რეჟისორს, ალბათ ამგვარი პათეტოკურობით იქნებოდა ნათქვამი დონ ჟუანის სიტყვებით. სუფლიორის ტექსტს დონ ჟუანი ყუსტიკულაციით, კვლავ ირონიული დამოკიდებულებით „აბმოვანებს“, ამრიგად, რეჟისორმა ორგვარი „დამოკიდებულება“ გვიჩვენა. ერთი პიესის მოქმედი გმირებით გამოხატა, მეორე — საყუთარი პერსონაჟით. სექტუალის ეს პერსონაჟი ხომ მგზნებარე მაყურებელია, თეატრით ცოცხლობს და რაც სცენაზე ხდება, ყველაფერი უყვარს და განიცდის. ალბათ ასეთივე უნდა ყოფილიყო პროვინციული თეატრის სუფლიორი.

პიეროსთან სცენებში დონ ჟუანის ხუმრობები გადაჭარბებულია. იგი მატადოროვით იქნეს საბანს, დასცინის პიეროს და სხვადასხვა მხიარული სვლით მას აბრანებს. ამ შემთხვევაში დონ ჟუანი (ზ. ყიფშიძე) სვანარელს ემსგავსება, ეს მსახური ამ ეპიზოდში თითქოს მისი ორეულია. სვანარელის სცენაც სწორედ დონ ჟუანისებური მხიარულებით მიმდინარეობს. მატყურინას (მ. არბული) ყურადღება დროებით სვანარელის შიშვლმა ფეხებმა მიიპყრო. აქ დაჭერობანას თამაში გაიმართება, ქალს მისთვის პერანგის აწევა სურს. მატყურინას სითამამით გაოგნებული სვანარელი ხაფანგი გაბმულივით დარბის და ოთახში გასაქანს რომ ვერ ნახავს, კიბზე ატალას იწყებს. თან შემეზნებული ქალწულივით პერანგის კალთებით, შიშველი ფეხების დამალვას ცდილობს. მატყურინას აღვირახსნილი სიცილი კი მთელ სცენას ედება. ეს მონაცვეთი თავისი ცოტა არ იყოს და ურცხვობით, სიხალისითა და მხიარული ფეიერვერკით, იტალიურ კომედია „დედლ არტეს“ ჩამოჰგავს.

მატყურინასა და შარლოტას ხელში ჩაუჭ



დაით დონ ჟუანი. დონ ჟუანი კი წელან რომ მზარეულობდა, ახლა უკვე ცივად შეჭყურებს მათ. ქალები ჩხუბობენ — ხან ერთი მიზიდავს დონ ჟუანს და ხან — მეორე. ზურა ყიდმიძის მოწინავე სხეული აქეთ-იქით ქანაბს და რეტადსმული გამოსავალზე ფიქრობს — იგი მათი ქვევით გაოცებულია, მას გამარჯვებით ტკობაძე კი არ ნაცალეს. აი, გადმოყარავებულ, ამოკუზულ ნაწებ გრძელ ფიცარს დადებენ, შუაში მჯდომ მჭმუნვარე დონ ჟუანს აქეთ-იქით ქალები შემოსწოლიან, მის მუხლებზე თავები შემოუწყვიათ და აინონა-დინონა-სავით ფიცარს აქანავებენ. დონ ჟუანს ერთი მიზანი ამოძრავებს, მალე დაიხსნას თავი აბეზარი ქალებისგან. მან გამოსავალიც სწრაფად მონახა, მისი ფანტაზია ხომ უსაზღვროა... ფიცარის ქანაობით, ჩხუბით დალილ ქალებს რული მოეკიდათ — ეს მოეწონა დონ ჟუანს, მათ ჩაძინებას ელოდებოდა, შემდეგ ფრთხილად გამოეცლება და შვებით ამოისუნთქებს — ჯერ სძინავთ, ალბათ გაქცევასაც მოასწრებს. მზრუნველი დონ ჟუანი სგანარელს უბრძანებს „ნანა“ უძლერყო. სგანარელი კი გაცვილებს თუ არა, იმ წუთშივე მის სანინაღმდეგო „არიონას“ იწყებს — ეს მოცარტისეული გმირის მელოდოური ნაწყვეტია. სგანარელი აზვიადებს, უკვე აჭარბებს კიდევ და დონ ჟუანის მიერ ათობით გაუბედურებული ქალების რიცხვს აახელებს. სწორედ აქ ამეჭვებოდა ჭერში ჩამოკიდებული უამრავი სხვადასხვა კაბა.

სგანარელს დონ ჟუანის უმინია, იგი მას ვერაფრით უტოლდება, რადგან განუწყვეტილად მის უპირატესობას გრძნობს, თუმც ვერ გაურყვევია რატომ? ადამიანი, რომელიც არავითარ კანონს არ ემორჩილება, სგანარელისთვის უღირსი და აღვირახსნილია. ფიქრებში თავის თავს უფრო მაღლა აყენებს, რადგანაც თვლის, რომ აუეთებს იმას, რასაც საზოგადოება წესიერებად მიიჩნევს და როგორც ამ საზოგადოებაშია მიღებული — ის პირსუკან ხშირად აძაგებს კიდევ დონ ჟუანს.

სგანარელს ყველა ნიღბის მორგება შეუძლია, საკმარისია ექიმის ტანსაცმელი ჩაიცვას, რომ უკვე ოსტატურად იწყებს სიცრუეს, თავი დოსტატურად მოაქვს და როგორც მისი მონათრობიდან ჩანს, ერთ-ერთს უნაშალო კიდევ. დონ ჟუანს ეს ამავე სიცილად არ ყოფნის. აქ ძალზე მსუბუქად შემოიჭრება მისი მონამისის საკითხი და გაისმის დონ ჟუანის ცნობილი ფრაზა: „იცი რა სგანარელ, მე მჯერა, მაგალითად, რომ ორჯერ ორი ოთხია“. სგანარელი ამის პასუხად მთვრება: „გამოდის, რომ თქვენი რელიგია არითმეტიკა“. დონ ჟუანს სწამს ის, რაც არსებობს, მას იდეალები არ გააჩნია და

არც ილუზიები. სწორედ არსებულიდან გამომდინარე საზღვრავს ყოველივეს, ხოლო არსებულია მის პიროვნებას გამოაცალა გრძნობა და მხოლოდ გინება დაუტოვა. დონ ჟუანს სოციალისტური ნამიერი გატაცებები ალაფროთვანებს ხოლმე, ოღონდ მხოლოდ ნამიერი. მისთვის მარადიული არაფერია — ამ მარისკენ თვით ცხოვრება უძიგებს — მისი საღი გონება ყოველთვის ანაღმობს და ლოგიალ ექვემდებარება. სწორედ თავისი განსჯით ჩასწვდა არსებულ სინამდვილეს, იმ სინამდვილეს, რომელსაც ყალბი პირმოთენ საზოგადოება ქმნიდა. მაგფიოდ აღიქმება სგანარელის „ფილოსოფია“, რადგანაც მისი მზრი, მანერა, სტილი უფრო შეესაბამება ნინა სცენებს. მისი მსჯელობა პრიმიტიულია და გულბურყვილი. მსახიობი გმირის განსაზღვრის პარადიულ ხერხს გეთავაზობს. ანარტიშტის შესული სგანარელი ვეღარ მიზნობავს და ორმოში ჩავარდება. დონ ჟუანი: „შენ და შენი მსჯელობა ერთად იტყმთ კისერს“.

დონ ჟუანი განსხვავებული ადამიანია. მისი შეხედულებები, მისი მრწამსი საზოგადოებაში მიღებულ მორალურ-ეთიკურ ცნებებს არ ეთანადება. მას თავისი კანონები აქვს — საკუთარი პიროვნებიდან გამომდინარე, სწორედ ამიტომაცა თავისუფალი. იგი ადამიანურია მათხოვართან, ეკუადება და ფულსაც შეიძლება, ოღონდ უკუტკიცებში მას მაინც არ ტოვებს. მათხოვარს ეუბნება, ფულს მოგცემ და ღმერთს შეავიწყო. აქ უფრო ნათელი ხდება, რომ მისთვის ქორწინებაც გაუფასურებულია, რადგანაც მას არ სწამს ღმერთი და აქედან გამომდინარე, არც მის მიერ დაწესებული ზნეობრივი კანონები, ამიტომაც შეუძლია ყველა ქალზე დაინეროს ჯვარი. მაგრამ დონ ჟუანი უბრალოდ, არაფრის გამო არ ერკვიება ღმერთს, მას მიზნები აქვს. მისთვის რელიგია რეალიზაციაა მოკლებული, სწორედ ამიტომ ირონიულად იყენებს მათხოვრის გულბურყვილობას. დონ ჟუანი: „ეს როგორ, აშენს ლოცულებს და რაიმე გაკლია?“ მათხოვარი: „სმირად ლუკმა-პური მენატრება, სწორედ ამ სინამდვილიდან გამომდინარე, დონ ჟუანი პასუხობს: „უენაურია ღმერთმანი, შენი ერთგულება ცუდად ფასდება“.

დონ ჟუანი ღირსეული ვაჟკაცია. ის მამაცი ადამიანია. „იქ რა ხდება, საწმი ერთს ეჩხუბებოან, არა, ამას არ დაუფუჭებ“ სწორედ ამიტომ უშიშრად გაიწეეს და ყაჩაღებთან მებრძოლ დონ კარლოსს სიკვდილისაგან იხსნის. ამ დროს კი სგანარელი სანინაღმდეგოს აყუთებს — მირბის და იმალდება.

კვლავ ახლებურად იმზრებს მ. თუმანიშვილი



შემდეგ სცენას. აქ თანდათანობით წრე იკვრება და წარმოჩნდება საზოგადოების ის ნაწილი, რომელშიც უნდა ყოფილიყო დონ ჟუანი და რომელსაც იგი გამოერიდა. დონ კარლოსი (ზ. მიქსავიძე) ნახია, ფაქიზი, ფეხები ერთმანეთთან ბალჟონით მიუღვამს. ახლა უფრო კარგად აფასებს დონ ჟუანი - იგი დონ კარლოსს დამცინავად შესჯერის. ხოლო როდესაც „მგზნებარე“ დონ ალონსო შემოვა, ამ ორი ძმის ჩხუბი - მოკლან თუ არა დონ ჟუანი, უტრირებულ სახეს ღებულობს. პიესაში მათი კამათით ირკვევა, რომ ისინი შურის საძიებლად ეძებენ მას, რათა შეურაცხყოფილი, მიტოვებული დის (დონა ელვირა) სირცხვილი ჩამორეცხონ. პიესაში ძმები ღირსეულად წარმოჩნდებიან. რეჟისორმა კი მათში მოსპო ეს თვისება (ღირსება), რათა უფრო მძლავრად გვეგრძნო დონ ჟუანის უპირატესობა მათ წინაშე. ყველა დანარჩენ პერსონაჟს თუმანიშვილმა ეს ორიც მიუმატა და შექმნა საზოგადოება, სადაც ჩანს მისი წვერების ცხოვრება, მოტივაციები, სურვილები - ამათგან არც ერთი მათგანი დონ ჟუანის ღირსი არ იყო და როცა იგი კომანდორის აკლამანზე ამბობს: „საოცარია, სიცოცხლეში ერთ ჩვეულებრივ სახლში ცხოვრობდა, ხოლო სიკვდილის შემდეგ, როცა მას აღარაფერში სჭირდება, დიდებულნი განსასვენებელი მოუსურვებია“. ამ საზოგადოებას გარდაცვლილი კომანდორის ქანდაკებაც „შუუერთდება“.

დონ ჟუანი გმირია, ის აღუდგება ყველას და ყველაფერს. მატერიალისტს ღმერთი არ სწამს, მან ცხოვრების ყველა ის სიამტკბილობა შეიგნო, რომელსაც საზოგადოება კრძალავდა. შემეცნების ხის ბოროტი და კეთილი ნაყოფი მიირთვა. ის თავის სულს ღუპავს ტკბობისთვის, დონ ჟუანი დიდებულია, ის ხორცია ხორცთაგანი.

დონ ჟუანი კომანდორს ვახშმად ელოდება, მაგრამ მამა ეახლება მას, იგი სცენის შუაგულში დგას და ზნეობით ელაპარაკება. დონ ჟუანზე მამის სიტყვები არ მოქმედებს, ის გულგრილია. მამა - აი, ვისა აქვს ყველაზე დიდი უფლება დონ ჟუანზე, ის ხომ მისი სისხლია და ხორცი. ყველაზე მეტად მშობლის შეგონება არ სიამოვნებს დონ ჟუანს, მაგრამ მამა და უნდა გაუღლოს. მამასა და შვილს შორის განხეთქილებაა. მსახიობი (შ. ხერხეულიძე) უინტერესო ლექციასავით, ოღონდ შინაგანი აღფრთოვებით, ერთი ამოსუნთქვით რადიკტიკურ ტექსტს ამბობს და შეაჩვენებს და შვილს, სცენიდან გადის. თავგამობრუნებული დონ ჟუანი კი მამის სიკვდილს ნატრობს. ყოველივე ამის მოუხედავად, რეჟისორი მაინც დონ ჟუანის პო-

ზიციას იჭერს. სწორედ ამიტომაც მამას სიტყვა ერთ გრძელ დიდიტკიურ მონოლოგად წარმოდგენილი, მამასაც კი არ სჭირს. მსქსცნობს შვილის არსება, არ ეძიებს დონ ჟუანის გულგრილობის მიზეზს. მათი ურთიერთობის ამგვარი ახსნის საბაბი მოლიერის პიესაშია.

დონ ჟუანის ვახშმობას დონა ელვირას (ნ. ჭანჭიჭიძე) სტუმრობა უსწრებს, სწორედ ამ სცენაში ცხადდება სრულყოფილად მისი არსება. მონასტერში მიდის, შავებში შემოხილა. თავისი ნივთების წასაღებად მოვიდა. კიბეებზე მისი კაბები ჰყიდა, იგი სათითაოდ ხსნის მათ და ნერვიულად ერთ ადგილზე ჰყრის. ამით ცდილობს აღაგზნოს დონ ჟუანის გონება და წარსული ტრფობა გაახსენოს. სახეზე შავი პირბადე ჩამოუფარება, პუანტებზე შემდგარა, გულზე ხელის დაიკრევს და მფერის „ჩაკიცხვე უღირსი ვენებანი“. დონ ჟუანი შეკურებს მას. თითქოს ამ ქალის ინტერესიც გაუნდა. რაღაც წამში დონა ელვირას წინააღმდეგობით, მისი ნებისყოფით მოიხიბლა. დონა ელვირა: „მართუ, სანაცვლოდ არ შეგირძლიათ ერთი თხოვნა მაინც შემისრულოთ, ნუ დაიღუპავთ თავს, იხსენით სული!“ დონ ჟუანი ნელზე შემოხვევს ხელს, ცხამზე დააყენებს, თითქოს შესდარა მისმა ნათქვამმა და სურს ქალი კარგად შეათავალიეროსო. დონა ელვირას ხელის მიკარებაზე უკვე ვნება მოერევა, ჯერ შინაგანი უარყოფით იძახის „არა, დონ ჟუან, არა, დონ ჟუან!“ მერე მოქმედებაზე გადავა და ათრთოლებული ხელებით თაღი ტანსაცმლის გახდას თვითონ დაიწყებს. შეცბუნებული დონ ჟუანი უკან დაიხევს, აცხახახებული დონა ელვირა მამაკაცის გულგრილობას ვერც კი ამჩნევს, იხდის და ბოლოს მის წინაშე თეთრ პანტალონებში აღმოჩნდება. დონ ჟუანი მიმქრალი, ცივი მზერით შეკურებს მას. დონა ელვირა დონ ჟუანის (ზ. ყიფშიძე) ცივ თვალებში განაჩენს ამოკითხავს, შეურაცხყოფილ ქალს დანის ჩაცემა უნდა, მაგრამ ვერ ახერხებს. დონ ჟუანი კვლავ გულგრილია, ქალი სთვის კი ყოველივე ნათელია - მას ექნასოდეს დაიბრუნებს. ამ სცენაში რეჟისორმა საბოლოოდ მოუსპო ელვირას ღირსების გრძნობა, თანაც ამ პერსონაჟის თავისებური, არამტამპური გადანყევტა მოგვცა - ეს ქალი ტრაგიკომიკური გმირია.

დონ ჟუანი კომანდორს ელოდება, ამ ეპიზოდით გასმარებულია თვით მითი კომანდორის ქანდაკების სტუმრობის შესახებ. სჯანარელი სინელებში სპირიტუზმის სეანსს ატარებს - მძიან წლებში თბილისში სპირიტული სჯანსებით ბევრი იყო გატაცებული. ამიტომ გაყურებელთა დარბაზში ამ სცენის დანწყობისას

„თეატრული კლასიკების“ № 3-4



სარხარი ატყდებოდა ხოლმე. „სენიორ კომანდორ, გსურთ თუ არა ჩემთან ლაპარაკიო? კი! გმადლობთ!“ ფეხზე წამომდგარი მონინეზი თ მადლობას უხდია სგანარელი, დონ ჟუანი კი კვლავ გულგრილია, მას არც ეს პროცესი აოცებს. დონ ჟუანი: „აბა სთხოვე კომანდორს ვაზშად დამენვიოს“. სგანარელი თეფშს დაატრიალებს და შემინებული იძახის — ჟური მითხარაო. ამ დროს დონ ჟუანი თვითონ ავაკუნებს — თითქოს ქანდაკება მოადგაო მათ კარს, შემდეგ სუფიორი ავაკუნებს და კომანდორიც (დავით ერისთავი) ამოდის. შვ პიჯაკში გამონყობილი, თეთრად შეღებილი სახით, იგი მანვეებს ჰგავს. რეჟისორმა ამ სცენით სართოდ უგულბებელი კომანდორის ქანდაკების ფიგურირება დონ ჟუანის ცხოვრებაში და ის პაროდირებული, შემინებული სგანარელის ფანტაზიის ნაყოფად წარმოგვიდგინა.

„ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება“ ამბობს დონ ჟუანი. ამ ფრანზას პატარა პაუზა მოჰყვება. მხიარულ ფეიერვერკში თითქოს უჩვეულოც უნდა ყოფილიყო იგი, მაგრამ ეს სიტყვები დონ ჟუანის გულდან ამომხდარი სიმართლაა. რეჟისორმა უკვე პირდაპირ დასვა პრობლემა, ხოლო მისი გადაწყვეტა მაყურებლისთვის უნდა მიეწოდოს — ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება. რასაკვირველია, თეატრში მხიარულების წინააღმდეგი არა ვარ, მაგრამ ჩემი აზრით, შემსუბუქდა ამ მნიშვნელოვანი ფრანზის არსი. ამის მიზეზის ახსნას თეატრალური კრიტიკოსის წერილში ვპოულობთ: „Во второй половине спектакля комедия выдыхается из-за того, что режиссерская фантазия расточилась по частностям отдельных находок, разменена на звонкую мелочь остроу“.

სგანარელი ვითომდა „გამოსწორებულ“ ბატონს მამას მოუყვანს. დონ ჟუანი იძულებულია იპირფეროს, მაგრამ როდესაც ბალიშს წინ დაიკვებს (რათა მუხლები არ ეტკინოს) და მამის ფერხითი დაჩოქებს, სგანარელი უცებ გამოაჩენს ყოველი შემთხვევისთვის გამზადებულ რემბრანტის სურათს — „უძლები შვილის დაბრუნება“. სურათის სერიოზული, მართლაც და, მძაფრი სულიერი განცდები აბსოლუტურად სანინალიმდეგია მ. თუმანიშვილის მიერ შექმნილი ცოცხალი სურათისა, თუმც კომპოზიცია ერთნაირია. დონ ჟუანისა და დონ ლუისის პოზასთან რემბრანტის სურათის გვერდით დაყენება ამ სცენას პაროდირებულს ხდის.

ყველაზე ზუსტად თავის მიზანს რეჟისორი სპექტაკლის ფინალში აღწევს. მაყურებელთან მთელი თავისი არსით მოდის ზურა ყიფშიძის

ნათქვამი ტექსტი: „პირფერობა მოდამი შემოვიდა, კარგი კაცის როლი, ყველაზე ადვილი სათამაშოა. ჩვენ დროში ფარისევლობა დიდად ფასდება... ხალხმა ხომ იცის, ვინ ვინ არის და ხმას არ იღებენ“. ახლა სგანარელი გამოვა სავაქეროდ. თუ დონ ჟუანის სიტყვები თავისუფლად მოედინება და უწყვეტობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, სამაგიეროდ, სგანარელის პასუხი ძალით ამოღერდილი ფრანზებია.

სიკვდილი უახლოვდება დონ ჟუანს და მასაც ვაეკაცურად ხვდება. ამ სცენაში უკვე ნათელი ხდება, თუ რატომ „უარყო“ რეჟისორმა კომანდორის ქანდაკება. სუფიორის თავზე თეთრი სუდარა წამოუხურავს, ხელში „სიკვდილის“ ცელი უკავია. დონ ჟუანი სიკვდილს ელის. სგანარელი: „სენიორ, მოინანიეთ ჩქარა!“ დონ ჟუანი: „არა, ვერავითარი ძალა ვერ მაიძულებს.“ ქანდაკების ტექსტს სუფიორი ამბობს. ამ სცენაში არავითარი ზეძალა არ კლავს დონ ჟუანს. სუფიორი: „ხელი მომეციო“ — დონ ჟუანი კი დაშნას აძლევს და უიარალოდ რჩება. იგი თავად ეგებება სიკვდილს. მის გარშემო სიბნელეა, ამ პაუზაში უხმოდ მდგომ ზურა ყიფშიძეს სპექტაკლის თითქმის ყველა პერსონაჟი უახლოვდება: ელვირა, დონ კარლოსი, პიერო, დონ ალონსო, შარლოტა და მატორინა. ბოლოს, დონ კარლოსი წაინებს წინ და ზურაში დანას ჩასცხებს. გულისწამლები, თითქოს სულის უკანასკნელი ამოსვლაო, ისე გაჰყვარის საყვარი და ბოლო ბგერაზე პირდაპირ ხელში ჩაუვარდება მკვდარი დონ ჟუანი სგანარელს. სწორედ ამგვარი მკვლელობის გამო უარყო რეჟისორმა კომანდორის ქანდაკება. მისი აზრით, სწორედ ამ საზოგადოებამ მოკლა დონ ჟუანი, მოკლა მუხანათურად, რადგანაც მისი თავისუფალი აზრი და ქმედება აბუზად იგდებდა მათში გამეფებულ პირმოთნეობას და უმთავრესი — ის მათგან ძალზე განსხვავებული იყო. დონ ჟუანის მკვლელობით, ეს საზოგადოება სიმბოლურად თავისივე თავში არსებულ თავისუფლებას კლავდა.

სპექტაკლი ლირიული სცენით მთავრდება. უკან ეკრანი ეშვება და ზღვის ხმაური გაისმის, მის ტალღებს ნავი მიაპობს, თეთრი აფრა სისხლითაა დაღაქული. დონ ჟუანი ნავში ამყადდება, გარშემო კი მისი „მსხვერპლი“ სხედან. აი, რა საინტერესოდ განსაზღვრავენ ამ სცენას: „სცენის სიღრმეში გაიხსნება ფარდა და ჯადოსნური, არამატყეფიური მუსიკის თანხლებით გაცურდება მსუბუქი ნავი, რომელიც ტალღებთან ერთად უკვდავ დონ ჟუანსაც მიუკვლევს გზას. მაყურებლისთვის ნათელია — ამ სპექტაკლის დონ ჟუანს ქანდაკება არ კლავს,

„თქვენ და სხვებს“ № 3-4



მას აფრააშვებული ნავი მიაქროლებს სიცოცხლისკენ”.

„Шарлотта и Матюрина, чьи образы удачно воплощены Д. Хачидзе и М. Арабули убаюканные Дон Жуаном, обмануты, но они пережили наиболее яркие минуты в своей тусклой жизни. Дон Жуан подарил им радость. В финальной сцене именно так осмыслен весь путь героя. Не обманутые, а осчастливленные Дон Жуаном женщины торжественно, на яхте под белым парусом с кровавым пятном увозят своего рыцаря“.

რეჟისორის წინიდან ერთი ამბავი მასხუდება. მ. თუმანიშვილს ჰინეს გამონათქვამი მოჰყავს – თუ რით განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან ორი ორატორი – ციცერონი და დემოსთენე. როდესაც ციცერონი თავის სიტყვას ამბობდა, სენატი აღფრთოვანებული იყო, ხალხი ამბობდა: „ღმერთო, რა კარგად ლაპარაკობდა ციცერონი, მხოლოდ როდესაც ბერძენთა წინაშე დემოსთენე წარმოსთქვამდა

სიტყვას, ათენელები ყვიროდნენ: „ომი ფილიპეს!“ რეჟისორის აზრით, სწორედ ამ მომენტს მსგავსი უნდა იყოს იდეური სპექტაკლი (პერსონაჟი). როცა სპექტაკლი „დონ ჟუანი“ მთავრდებოდა, მყურებელი მსახიობთა ბრწყინვალე თამაშთან ერთად, მხიარულ, ფეიერვერკულ სანახაობაში წარმოდგენის მთავარ სათქმელს მთელი არსებით შეიცნობდა – „ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება!“

შენიშვნები:

1. თ. ჩიქოვანი. „კარგია მგვრამ...“ გაზ. „თბილისი“ 1998, 10 სექტემბერი
2. К. Рудницкий, „Дон Жуан и другие“, „Неделя“, 1982, №46
3. Б. ჟურუშაძე, „მიხეილ თუმანიშვილი, მთავარი მოწმის ნაამბობი“, 1999, გვ. 168
4. И. Химшиашвили, „Почерк режиссера“, „Заря Востока“, 1981, 22 июля.

რეცენზენტები:

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ვასილ კიქნაძე.
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატი, დოცენტი გიორგი შვიტიშვილი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Михаил Туманишвили, „Режиссер уходит из театра“, Москва, „Искусство“, 1983 г.;
2. Михаил Туманишвили, „А, сейчас занавес!“ г. Тбилиси, „Арадანი“, 1998 г.;
3. Натела Урушадзе, Михаил Туманишвили (Рассказ главного свидетеля), Тбилиси, 1999 г.

РЕЗЮМЕ

Статья Маняшвили Туришвили – „В поиске героя“ касается спектакля „Дон Жуан“, поставленного режиссером Михаилом Туманишвили в 1981 году в театре Киноактера. Этот спектакль со стороны режиссуры и актерского искусства является одной из важнейших страниц в истории Грузинского театра. В 80-ые годы XX века идеология коммунизма начинает переживать себя. Трагический смысл идеологии перерастает в фарс. В эти годы новое поколение пытается выразить свою позицию в поступках, но постоянно испытывает давление со всех сторон. В это время снова и снова встает вопрос о свободе человеческой личности. Дон Жуан М. Туманишвили воплощает в себе все черты и качества свободолюбивого человека – лидера, которого пытаются поработить конформисты. Покорись родителям, покорись религии, покорись моральным устоям общества. Дон Жуан не может покориться, у него свои законы, эти законы не разрушительные, наоборот они приносят новое веяние в общество. Но Дон Жуану негде разогнаться. Он способный, он красивый, для него не существуют преграды, но куда ему деться, где расточиться, когда так душегубно жить в этом обществе. Что ему остается, он вынужден с иронией смотреть на мир и все воспринимать как игру. В этом спектакле Михаил Туманишвили выявил серьезную проблему с юмором и иронией.

Театр Туманишвили со спектаклем „Дон Жуан“ гастролировал в странах Европы, в России, Лат. Америке и в Австралии.

„თეატრი“ № 3-4

ნიკოლოზ (კოკა) იგნატოვის თეატრალური მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურება

თეატრალური დადგმა რთული სივრცობრივი, წარმავალი მოვლენაა. იგი მხოლოდ წარმოდგენის მსვლელობის პროცესში ანუ ანჟი დროში არსებობს.

სპექტაკლის სახვით მხარეს — სცენოგრაფიას, სცენის მხატვრობას უწოდებენ, რაც თავისთავად თეატრალური და სახვითი ხელოვნების სპეციფიკური საშუალებების სინთეზს გულისხმობს. თავდაპირველად ქალაქში იქმნება ესკიზი, რომელიც შემდეგ მოცულობით-სივრცობრივ განზომილებაში გადააქვს მხატვარს და სამგანზომილებიან სივრცეში გაიხსნება.

„... სცენოგრაფია სპექტაკლის ხატის შექმნის ხელოვნებაა, ეს არის შექმნა მისი ხედვითი გარემოსი, რომელიც ერთი მხატვრული მთლიანობაა. ის შედგება ხაზების, ფერების, მოცულობათა, მოძრაობათა გარკვეული ურთიერთმიმართებისაგან...“

თანამედროვე და გახული საუკუნის თეატრში სცენოგრაფია მოქმედების ადგილის მხატვრულ სახეს ნიშნავს, რომელიც მოქმედების ადგილის გარდა მოქმედი გმირების სამოსელს და ნებისმიერ წერილობრივ ითვალისწინებს.

ყველა წარმოდგენას სჭირდება სამოქმედო

ასპარეზი. ამგვარი ასპარეზი სცენაა, რაც თავისთავად სივრცეა. სპექტაკლის მსვლელობისას მყარდება მჭიდრო კონტაქტი, როგორც პერსონაჟებს, ისე ამ პერსონაჟებსა და სცენურ სამყაროს შორის. სწორედ მოქმედების ადგილისა და მსახიობთა ამგვარი მთლიანობა მუტუველებს თეატრის მხატვრის მნიშვნელობასა და სცენოგრაფიის სპეციფიკაზე — „... თეატრის მხატვარიც „თამაშობს“ მსახიობებთან ერთად მისი შემოქმედება სივრცეშია გაშლილი და დროში არსებობს. სცენოგრაფია განუყოფელადაა დაკავშირებული სცენაზე მოქმედი თითოეული ადამიანის ყოველ საქციელთან... თეატრის მხატვარი სახვითი ხელოვნების ყველა საშუალებას სცენის ხელოვნებას უსადაგებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენს წინაშე იქნება არა სცენოგრაფია, არამედ ილუსტრაცია. ნამდვილად თეატრალური მხატვარი მთელი ძალით მხოლოდ იმ შემთხვევაში ვლინდება, თუ ახერხებს ჩაატყვის შესაძლებლობები ანუ შექმნას სივრცობრივ სცენოგრაფიაში მსახიობთა სცენაზე არსებობის პლასტიკური სამყარო, რომელიც დინამიკურ შესატყვისობაში მოვა მოქმედ პირთა შინაგან ცხოვრებასთან. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში გახდება სცენოგრაფია სცენაზე მიმდინარე ცხოვრების ორგანული და განუყოფელი ნაწილი, რადგან მხატვრის შემოქმედებასაც ქმედითს ხდის...“¹

აქედან ნათლად ჩანს, თუ როდენ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მხატვარს თეატრში. იგი მოქმედებისათვის შესატყვის ტიპურ დეკორატიულ გარემოს იძლევა, აღრმავებს და ხსნის დრამატურგისა და რეჟისორის ჩანაფიქრს. მხატვარი მსახიობებთან ერთად ითვალისწინებს, თუ რა მასალასთან აქვს საქმე. რეჟისორთან ურთიერთობისას ერთობლივად ყალიბდება საერთო აზრი სპექტაკლის გაფორმების შესახებ. სწორედ თეატრალური მხატვრის ამგვარი მნიშვნელობის გამო თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ფუნქციონირებს თეატრალურ-დეკორატიული მხატვრობის ფაკულტეტი, რომელმაც ქართულ თეატრს ბევრი ნიჭიერი კადრი შემატა. ნიკოლოზ (კოკა) იგნატოვიც ერთ-ერთი მათგანი იყო. იგი თავდაპირველად გრაფიკის ფაკულტეტზე ლ. გრიგოლიას კლასში სწავლობდა.

III კურსიდან კი თანაურსელ მამია მალაზონიასთან (შემდგომში ცნობილი მხატვარი), ერთად, ფერწერის ფაკულტეტის თეატრალურ-დეკორატიულ განყოფილებაზე გადავიდა და

¹ ლ. ურუშაძე — „წავიდე თეატრში“ — 1986 წ. გვ. 91

² ლ. ურუშაძე — „სახლი სათამაშო. ანანი და ამაგი თეატრისა“. თბ. 1979 წ. გვ. 43.

სერგო ქობულაძის კლასში ჩაირიცხა..

გასული საუკუნის 60-იანელ მხატვრების მხრიდან აშკარა იყო მცდელობა, ეროვნული მხატვრული აზროვნების სათავეებთან მიბრუნებისაკენ, ანუ გაგრძელება იმ პროცესისა, რომელიც 20-იან წლებში დაიწყო. ამ პერიოდს უკავშირდება ძიებები თეატრალურ-დეკორატიული მხატვრობის სფეროშიც, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სპექტაკლის ფილოსოფიურ მხარეს, მისი შინაგანი კონფლიქტებისა და სირთულეების გახსნას, სცენის სივრცის და პიესის ეპოქის, გარემოს, მოქმედების შეთანხმებას. მხატვარმა უნდა გადმოესცეს სპექტაკლის საერთო კონცეფცია, ამ ყველაფრის ფერით პლასტიკური ორგანიზება უნდა შეძლოს სცენის სივრცეში და რაც შეიძლება მეტი სიღრმით უნდა გამოავლინოს გარემო-მცველი სამყარო. სწორედ ეს ამოძრავებდათ 60-იანელებს.

6. იგნატოვმა სახვითი ხელოვნების არაერთ დარგში მოსინჯა საკუთარი შესაძლებლობები, თითოეულ მათგანს უდიდესი სერიოზულობითა და სიყვარულით ეკიდებოდა. განსაკუთრებული წარმატებით გამოვიდა იგი თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების ასპარეზზე. მას მიაჩნდა, რომ არ არის აუცილებელი ადამიანი მაინცდამაინც ვინრო სპეციალისტი იყოს, მისი აზრით, მუშაობა სხვადასხვა ჟანრში მხოლოდ ამდიდრებს თეატრალურ მხატვარს. თეატრალური მხატვრობა იყო მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მიმართულება. ამის შესახებ თავად წერს: „თეატრში ყველაფრის კარგი დასასრული აქვს. სწორედ ეს არის ის ერთადერთი მიზეზი (მაგრამ არა მთავარი), რისთვისაც შეიყვარე იგი“.³ სასცენო ხელოვნება სავსებით ეხმარებოდა მხატვრის სულიერ სამყაროს. რეჟისორები და მსახიობები, რომლებთანაც თანამშრომლობდა, აღნიშნავდნენ, რომ მას უშრეტეი ფანტაზია და ნათელი ფერწერულ-პლასტიკური გადაწყვეტის უნარი ჰქონდა.

აღნიშნულ სფეროში მრავალწლიანი მოღვაწეობის მანძილზე გააფორმა სრულიად გან-



ბ. კვერნაძე „ბერეკაობა“ – 1975. ბალეტის დეკორაციის ესკიზი

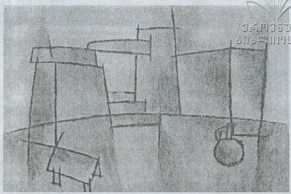
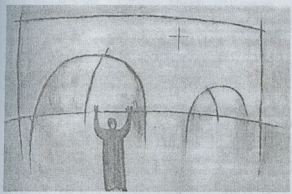
სხვავებული ჟანრის სპექტაკლები: ტრაგედიები, კომედიები, ზღაპრები, ოპერები, ბალეტები, დრამები, დადგმები მონარდმაყურებელთათვის, ისტორიული და თანამედროვე სიუჟეტებზე შექმნილი პიესები; თითოეულ მათგანში განსხვავებული სტილურ და სივრცობრივ მიგნებებს ვხვდებით.

6. იგნატოვი თეატრალურ ხელოვნებას ჯერ კიდევ სტუდენტობის დასასრულს 1962 წ. ეზიარა, როდესაც სადიპლომო ნამუშევრად ა. ტურის პიესა „მთვარის სონატა“ გააფორმა, რომელიც ა. გრიბოედოვის სახელობის თბილისის რუსულ დრამატულ თეატრში დაიდგარეჟისორ ნ. ხატისკაცის მიერ. მანვე შექმნა ესკიზები ესპანელი პოეტის ფ. გ. ლორკას პიესის „სისხლიანი ქორწილის“ მიხედვით.

მხატვარი, როგორც სცენოგრაფი, კარგად გრძობს ავტორის სტილსა და სპექტაკლის დედაზრს. პირველ რიგში, მას თავისებური მიდგომა ჰქონდა თვით დრამატურგიული მასალისადმი, თავდაპირველად საფუძვლიანად ეცნობოდა ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რეჟისორის ჩანაფიქრს, მხოლოდ ამის შემდეგ წარმოადგენდა განსაზღვრული პიესის საკუთარ, მხატვრულ არანჟირებას.

მკაცრი და გრაფიკულია ფ. გ. ლორკას „სისხლიანი ქორწილის“ ესკიზები, რომელიც სცენაზე არ განხორციელებულა. ისინი განსაკუთრებულია იშვიათი ფერთა გამით, ლაკონურობით და ზუსტი სტილური მიგნებების

³ ჩვენ ვსარგებლობთ მხატვრის პირადი ჩანაწერებით, რომელიც არ არის დასათურებული. წარმოდგენილია კომპიუტერული ვერსიის სახით. გვ. 1.



ფ. გ. ლორცა „სისხლიანი ქორწილი“ – 1962. დეკორაციის ესკიზი

თვალსაზრისით. ერთ-ერთ ესკიზში თეთრ-მონაცრისფერო, გარდავეულ ფონზე შავი სწორი ხაზებითა და რკალებით ძუნდად მინიშნებულია გარემო, სადაც ხელსაპყრობილი ადამიანის ფიგურაა, რომელსაც მთლიანად ფარავს სამოსი. ყოველივე პირობითობას ექვემდებარება. ქალი თითქოს სულიერი ტკივილისა და დამცირების გამო ყვირის. ეს, ალბათ, პიესის ტრაგიკული დასასრულის ერთგვარი გამოძახილია.

მეორე ესკიზში ყვითელ-მოოქროსფერო ფონზეც ანალოგიურად, ხაზებით გარემო პირობითადაა მინიშნებული – კიბის სამი საფეხურია უკანა პლანზე, წინ კი ცყამი და დოქი დგას. ორივე კომპოზიციას ცივი მდუმარება და სტატიკურობა აერთიანებს. ვფიქრობ, ამგვარი პირობითი მინიშნებებიც კი შესატყვისებად იმ სიყალბეს და სიცრუეს, რის შესახებაც პიესის შინაარსი მოგვითხრობს.

გარდა ამ ორისა, არსებობს მესამე ესკიზიც, რომელზეც ქუჩის კუთხის შთაბეჭდილება იქმნება. აქ წითელკრამიტიანი სახლებია მინიშნებული, კარ-სარკმლები და არქიტექტურული ფორმები სქემატურია, პირობითი, მაგრამ საგრძნობია, სივრცე, რომლის გადმოცემას პორთოზნტალური ხაზი აძლიერებს, იგი ცენტრში ოდნავ შეზნექილია. იგივე ეფექტს ემსახურება თეთრი ფონის ოდნავ გამუქება; ყოველივე უაკრიციელების შეგრძნებას ბადებს. აქ უსიტყვიოდ, უკომენტაროდ მინიშნებულია მოქმედების ტრაგიკული დასასრულის შესახებ.

1963 წ. მხატვარმა გააფორმა ზ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის თეატრისათვის ბ. კვერინაძის მუსიკის მიხედვით დადგმული ბალეტი „ქორეოგრაფიული ნოველა“, ხოლო მომდევნო 1964 წ. თბილისის მოზარდმაყურებელთა თეატრისათვის ე. როსტანის „რომანტიკოსები“. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც ს. ს. ორბელიანის ნაწარმოების „სიბრძნე-სიცრუისა“.

1965 წ. ნანა ხატიცაძე და თენგიზ მალაშვილმა ერთობლივად გააკეთეს „ინსცენირება ს. ს. ორბელიანის ნაწარმოების „სიბრძნე-სიცრუისა“-ს მიხედვით რუსთაველის თეატრისათვის. ნამუშევარი ძალიან მოეწონათ და დასადგმელად მიიღეს. მხატვრად კი ნ. იგნატოვი მიიწვიეს, ეს უნდა ყოფილიყო ძალიან ლამაზი და ჟღერადი სპექტაკლი, რომელშიც უფლისწული დადის მთელ ქვეყნიერებაზე და ეპიზოდ-ეპიზოდ სიბრძნეს აგროვებს.

„... დაჯექი და დაეწყე ვიქრი, რა უნდა გამეკეთებინა სცენაზე. რა თქმა უნდა, ძალიან თანამედროვე იერი უნდა ჰქონოდა სპექტაკლს, რაღაც უჩვეულო ხერხი უნდა მომეგონებინა, თან ეროვნული „გარეგნობაც“, ამას ვფიქრობდი, დიდხანს ვფიქრობდი, რაღაც ესკიზებს ვაკეთებდი; არაფერი არ გამომივიდა“ – იგონებდა მხატვარი.⁴

ერთ საღამოს, მეგობრის, ლანა ლოლობერიძის დედასთან საუბრისას, რომელიც ჩაის სმის პარალელურად მიმდინარეობდა, გადაწყვიტა გაეკეთებინა ძალიან დიდი ზომის ფერწერული პანორამა. იგი სცენის მთელ პერიმეტრს მოიცავდა – მთელ სიმაღლესა და სიღრმეს, მასზე ასახული იქნებოდა მთლიანად დედამიწა თავისი მთებით, მდინარეებით, ზღვებით, ხალხით, არქიტექტურით, „ის, რაც ადამიანმა ამ ბუნებას შემატა და რაც დააღწყო... და წარმოვიდგინე, რომ აი, ასეთი დიდი პანორამის ფონზე ლოგოფური გახდებოდა ამ სპექტაკლის მოქმედების ყველა ასპე-

⁴ ჩვენ ესარგებლობთ მხატვრის პირადი ჩანაწერებით. დასათარებელია – „სპექტაკლი „სიბრძნე-სიცრუისა“ – ფრესკა „სიმღერა საქართველოზე“ წარმოდგენილია მანქანაზე ნაბეჭდი სახით. გვ. 1.

ქტი. ამასშებამი უნდა ყოფილიყო შეხამება ადამიანის ფიგურისა და დანარჩენი სამყაროსი — თავისთავად ეს იქნებოდა მთელი ამ ნაწარმოების სიმბოლო — მეორე დღესვე დავგვექი, ავიღე დიდი ფურცელი და ქარვესავით კუთხიდან დაიწყო ხატვა — მთების, ქალაქების, სოფლების, მდინარეების, ყველაფრის, რაც შეადგენს სამყაროს. მერე როცა გავავსე ეს ფურცელი მივხვდი, რომ ამას კიდევ რაღაც სჭირდებოდა, რაც შექმნიდა თვალთახედვის წერტილს; გადაწყვიტე, რომ მაყურებელსა და ამ სამყაროს შორის უნდა იყოს ღრუბელი — მაშინ გახდება გასაგები და ლოგოკური, რომ ჩვენ ვუყურებთ მთლიანად ამ სამყაროს ზევიდან, სადაც შორეული გადასახედიდან. აი, ღმერთი რომ გადმოგხედავს ზევიდან ან ფრინველი და დეკორატიულად დაფიქრებულ მთელ ამ ფურცელზე ეს ღრუბლები — პანორამული ხედვით, ზევიდან დანახული მთელი სამყარო. სხვათა შორის, ეს სამყარო მაინც საქართველო გამოივიდა, იმიტომ, რომ იქ უდაბნო არ ჩატვია, არც ოკეანე და ამ მდინარეების, მთებისა და ქალაქების გამოსახვის შემდეგ გამოირკვა, რომ საქართველო დაგხატე. მივხვდი, რომ ჩემი და სპექტაკლის მიზნის მისაღწევად ეს სრულიად საკმარისი იყო, რადგან საქართველო ხომ მოედლია მთელი სამყაროსი! — წერდა მხატვარი.⁵

ესკიზი მოეწონათ. შემდგომ ფერში გადაკეთებას დასჭირდა რამდენიმე თვე. ტილო სიგრძით 30 მ. ხოლო სიმაღლით 14-15 გამოვიდა, რომელიც სიღრმეში მრგვალად აბოლოვებდა სცენას.

ტილოზე, მთარგებილებში მრავალი დრამატული სცენა და ეპიზოდია მიმოხეული, რომლებიც ქართველი ხალხის წეს-ჩვეულებებზე, ტრადიციებსა და ლეგენდებზე მოვიკითხობენ. ჩვენს თვალწინ არაჩვეულებრივი ლანდშაფტი იშლება ძველი ქალაქებით, სოფლებით, ლავარდოვანი ზღვებით. ყველაფერი მოძრაობაშია, მოქმედებაშია, ირგვლივ სიცოცხლე იღვრება — ცხენოსანი მხედრები, ხენა-თესვის პროცესი, პრომეთე, რომელსაც ცეცხლი მოაქვს. აქვეა მოცემული ძველი ქართული არქიტექტურა, ხუროთმოძღვრების ძეგლები. ყველაფერი ქართული სულითაა განმსჭვალული. ცენტრიდან მარცხნივ მზეა, მარჯვნივ მთვარე, შუაში ვარსკვლავებია. თითქოს ბუნებისა და ადამიანის წინააღმდეგობის საკმაოდ თავისებური არაწყობაა, რომელიც მოგვიანებით ფრესკაში გააფერვა

მხატვარმა. აქ სხვადასხვა ეპიზოდი სცენო პეზაჟურ სივრცეშია გაერთიანებული. ენკვილი სიძლიერითა და პოეტურობით ქმნიდა დიდ ბული და მუდმივად პარმონიული ურთიერთობა ბუნებასა და ადამიანს შორის, ანუ პარმონია ადამიანის შინაგან სამყაროსა და გარემომცველ მატერიალ შორის, ამას კი შესაძლებელია და, რაც მთავარია, იშვიათი მხატვრობით აღწევს მხატვარი.

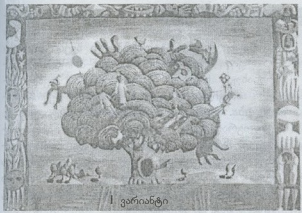
ამ შემთხვევაშიც ხშირია მინიდან ამოზრდილი მხალავრი ხელები; აღნიშნული მოტივი ნ. ივანტოვის თითქმის ყველა მონუმენტურ ნამუშევარში გვხვდება. ისინი წინაპართა სულებს განასახიერებენ, რომლებიც არასდროს გვეტოვებენ, ეს სიმბოლური ფესტივი, ალბათ, ამის გამოსატყულებაა.

კომპოზიციაში სცენები ურთიერთმიმართებაში ბუნებრივად განლაგდებიან, ყველა დეტალი მკაფიოდ იკითხება, არც მთლიანობა ირღვევა, თითქმის ყველა ეპიზოდი ერთმანეთისგან გამომდინარეობს, მაგრამ მთელი ხილი იმიამა, რომ თითოეულ მათგანს დამოუკიდებელი მხატვრული დატვირთვა აქვს. ფიგურების პირობითობის მიუხედავად, რაც მასშტაბების საგანგებო აღრევში გამოიხატება ყველაფერი დამაჯერებელია, რეალურია. ფერები საგანგებოდ არის შერჩეული და მორგებული. მომწვანო-მოლურჯო, ყავისფერი გამა დეკორაციული ხალიჩის, ან კიდევ გობელენის შთაბეჭდილებას ტოვებს; მიუხედავად ფიგურების სიმრავლისა, არც ერთი გამოსახულება ზედმეტი არ არის; კომპოზიცია შეკრულია, გადაუტვირთავი, მდიდრული, კოლორიტული, ცოცხალი და ხელშესახები. დეტალებს შორის შესამჩნევია კონტური, რომელიც ერთი ფიგურის მეორისაგან გამოიყვანს ემსახურება. აქვე შევნიშნავთ გასაოცარ მთას, რომელიც სალამურზე უკარავს, არის ამაში რაღაც მეტაფორული, ერთგვარი ჰიპერბოლაჟი კი. ეს ხონ სამშობლოს უსახვრო სიყვარულის უზადო ხორცშესხმაა. საბოლოოდ კი გამოვიდა მაღლმოსილი ქვეყნის საოცარი ბუნება დიდი სიყვარულითა და მოწინებით ასახული.

სპექტაკლის ფერწერულ გაფორმებაზე მხატვარი თვითონ მუშაობდა ფიზიკურად, მას ორი მხატვარ-შემსრულებელი და მეგობრები, ცნობილი „სამეული“ ესმარებოდა;

აღნიშნული პანორამა სპექტაკლის მუდმივ ფონად წარმოადგინეს, რომელსაც დროდადრო ფარდა ფარავდა. ამის მიზნი ის იყო, რომ თვითონ ნახატი მხატვრული თვალსაზრის

⁵ იქვე, გვ. 2-3



I ვარიანტი



II ვარიანტი

გ. ნახუციშვილი — „ჭინჭრაქა“ — 1972

სით, საკმაოდ მაღალ დონეზე იდგა, დიდი შინაარსობრივი დატვირთვაც ჰქონდა, ამიტომ, შესაძლო იყო მასურებლის ყურადღება სრულებით მიექცო, რაც სპექტაკლის მიმართ გულსკურს მოადუნებდა. ნ. იგნატოვის გაფორმებამ მართლაც დიდი მხატვრული ეფექტი მოახდინა, რის შესახებაც მაშინდელ პრესაშიც აღნიშნავდნენ.

პანორამის პარალელურად მსახიობთა კონსტუმბებს ვეთვდებოდა. წარმოდგენილია ეროვნული სამოსი, სადა, ლაკონური გადაწყვეტით. ამისთვის მხატვარმა ჩითები, თუშური ნაწესი ფეხსაცმელი და სადა აქუსუარები გამოიყენა. გამოყენებული იყო ასევე ბევრი ცხოველის ნიღაბი, რადგან სპექტაკლში ცხოველები მოქმედებდნენ.

აღნიშნული დეკორაცია ერთგვარი მეტაფორული გაქვრება იყო სპექტაკლის შინაარსისა. ნ. იგნატოვი ყოველთვის ახერხებს მიაგნოს პიესის ისეთ გადანეცხვას, რომელიც რეჟისორს და მსახიობებს ეხმარება გამოხატონ იდეური ჩანაფიქრი და თავისებური სტილისტიკა მოცემული სპექტაკლისა.

მხატვარმა ასევე წარმატებულად განახორციელა ორი საბავშვო სპექტაკლი-ზღაპარი: „სალამურა“ — რომელიც შ. რუსთაველის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში დაიდგა 1969 წ. „ჭინჭრაქა“ კი მოსკოვის ცენტრალური საბავშვო თეატრის რეპერტუარში შედიოდა.

ნ. იგნატოვმა ა. სულაკაურის „სალამურას“ (რეჟ. რ. სტურუა) ესკიზის ორი ვარიანტი შეასრულა. პიესის მხატვრული გაფორმების პრინციპი ესკიზების პირველივე ვარიანტში იქნა მიგნებული და გამოვლენილი; დეკორაციულ ზედაპირში გადანეცხვითი კომპოზიციის ცენტრი ფედვის ზედა ნერტილიდან აღიქმება, აქაც, ისევე, როგორც „სიბრძნე-სიკრუისას“ გაფორმებაში აქა-იქ მიმოფანტულ ღრუბლებს

ვხედავთ. ცენტრში გალაგანია, ამ გალაგანის მიღმა სალამურა დგას. საერთოდ სალამურა და ბიჭი სალამურით ხშირად გვხვდებოდა იგნატოვის სხვა ნამუშევრებშიც, განსაკუთრებით მონუმენტურ ფერწერაში. ესკიზს ვარშემო მიუყვება ორნამენტული ჩარჩო, რომლის სამი ნაწილი სტილიზებული ხეების, მცენარეების, მნათობების გამოსახულებებითა და ნიღბებით არის შევსებული, ხოლო ქვედა, მეოთხე ნაწილში ერთმანეთზე მიბმული სამი ვაგონია, შუა ვაგონში უფლისწულის საწოლია, ხოლო აქეთ-იქით კულისების მსგავსი ფარდები. ნაზი, მაგრამ მსუყე ფერები, მოოქროსფრო, მონათლო ტონები. ყოველივე სიმბოლური და პირობითია, რაც მხოლოდ მთავარი არსის გადმოცემით არის განპირობებული.

მეორე ვარიანტი გაცილებით დეკორატიულია და კოლორიტული. აქაც სამი ვაგონია თეატრალურებულ მანერაში, ჩარჩოში კი, რომელიც ზემოსხენებულ ვარიანტშიც გვხვდება, ამჯერად ორნამენტების ნაცვლად გეომეტრიული ფიგურებისაგან შედგება. ყოველივე შიბარული, ირონიულ მანერაშია შესრულებული, რისი მეშვეობითაც მხატვარი აღნიშნული მოქმედების საკუთარ მხატვრულ კონცეპტარს იძლევა. ერთი სიტყვით, დეკორაციების საშუალებით ნათლად გამოხატა იმ ზღაპრულად ლამაზი, ჭრელი სამყაროს თავისებურება, ამ შემთხვევაშიც ნაწილობრივ, მაგრამ მინც ეცადა ქრთული ხასიათის, ფორმების გადმოცემას. კომპოზიციამ ერთმანეთთან დაკავშირებული სცენები განსხვავებულ რაკურსში არიან დახატული. სწორედ ამგვარად გამოიხატება ირეალური სამყაროს ზღაპრული ბუნება, ეს უზრალოდ მხატვრულ-მეტაფორული ახსნა პიესის შინაარსისა. აქ უფრო ვერითი ეფექტებია, ფერების ზემოა, თუმცა, როგორც ყოველთვის, ზომიერება შენარჩუნებულია. სი-



ჭრელე არ იგრძნობა. მიუხედავად ამისა, მეორე ესკიზი მაინც ჭრელია, პირველი კი მეტად ქართულია. ამ შემთხვევაში გრძნობ, რომ მოქმედება საქართველოში ხდება, რასაც ვერ ვიტყვი თუ ესკიზის მეორე ვარიანტზე.

სპექტაკლის „სალამურა“ სცენოგრაფიის მხატვრულად გადანეგების პრინციპი მომდევნო სპექტაკლ-ზღაპარში „ჭინჭრაქა“ კიდევ უფრო გაღრმავდა, რომელსაც მთავარი გმირი ბიჭუნას სახელი ჰქვია.

აღნიშნული დადგმის გასაფორმებლად მხატვარი მოსკოვის ცენტრალურ ბავშვთა თეატრში მიიწვიეს. როგორც აღვნიშნე, გაფორმების პრინციპი ამ შემთხვევაშიც თითქოს მეორადობადა. ეს იყო ფერწერული უკანახედი და ფერადოვანი, ორნამენტული ჩარჩო. ამავე რადაც ორი ვარიანტია ესკიზისა. ერთ-ერთ მათგანში ძველი, უკვე ასაკოვანი ხის (ალბათ, მუხაა) სტილიზებული გამოსახულებაა, რომელზეც ზღაპრული პერსონაჟები შემოსაქუთუნა. მეუ და მთავარ ერთდროულად ანათებენ, ზღაპრული დევიც ფრაგმენტულად ჩანს. კომპოზიცია ხედვის ქვედა წერტილიდან აღიქმება. ასევეა მეორე შემთხვევაში, მაგრამ საერთო ნიშნების გარდა განსხვავებაც საკმაოდ ბევრია. აქ სტილიზებული ხის ნაცვლად ციხესიმაგრეა წარმოდგენილი, იგი მთლიანად უპყრია ხელში ზღაპრულ დევს. ამ ვარიანტში ღამეა, ცა ვარსკვლავებით არის მოჭდილი. ესკიზები ფერადოვანია, პოეტური, რაც მთავარია ქართული და ეს კომპოზიციის საერთო ხასიათიდანაც იკვეთება. ამავე რადაც იყენებს მხატვარი ფერადოვან ჩარჩოს, რომელზედაც სტილიზებული გამოსახულებებია — მნათობებისა, ადამიანებისა, მცენარეებისა და ა.შ. მოკლედ, მთელი სამყაროა სიმბოლიზებული. ჭერი, ხაზი და კომპოზიციური ნატრუქტურა სრულიად ორიგინალურია, სტილიზებულია, რაც ნათლად გადმოსცემს პიესის იდეურ ჩანაფიქრს. ამასთან, სადღესასწაულო განწყობას ბაძებს. ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესო სურათს იძლევა ქორეოგრაფიული სპექტაკლი „ბერიკაობა“. თავისთავად ბერიკაობა ქართული ხალხური, ტრადიციული სანახაობა იყო. სპექტაკლი ოპერისა და ბალეტის თეატრში 1975 წელს დაიდგა. ლიბრეტო და ქორეოგრაფია გ. ალექსიძეს ეკუთვნოდა, მუსიკა ბ. კვერნაძეს.

ამ შემთხვევაშიც ფერწერული უკანახედი შეიქმნა, რათა სივრცის შთაბეჭდილება შექმნილიყო ქორეოგრაფიული მოქმედებისათვის. მთელი წარმოდგენის მანძილზე სცენაზე ერთი და იგივე დეკორაცია რჩებოდა, რომელზეც

ფერადოვან მანერაში შესრულებული „სხვადასხვა ზომის ნიღბების კომბინაციები“ ხაზობს ფორმას ქმნიან; სტილიზებული ხეები წითელი ნაყოფით, კრამიტისა და სხვა სახის პროფილი გამოსახული ნიღბებს მოგვაგონებენ. თვალსაჩინოა მსხვილი, მსუყვე მონასპები, დეკორატიულობა. თითოეული წერილმანი დეტალიც კი ეთნოგრაფიული სიზუსტით არის გადმოცემული. ხასიათი საგულდაგულოდ არის გადამუშავებული ფერში. კოსტუმებიც ეპოქისა და მსახიობთა პლასტიკის შესატყვისია. შეიძლება შეგვხვდეს სიმბოლიზირებული მებრძოლები, ციხე-სიმაგრე ან ტაძარი.

სპექტაკლის აფიშაში ძირითადი ადგილი კოსტუმირებულ-ალეგორიულ ფიგურას უჭირავს, რომელიც ალბათ, ერთ-ერთი პერსონაჟია. კომპოზიციის ენა ეპოქის შესატყვისია. აქ გაერთიანებულია რეალური, ფანტასტიკური და ნაციონალური ხასიათი ქართული ეპოსისა. აღნიშნული თემა მოგვიანებით თბილისის კონსახლის მოხატულობაში გაუღერდა, სადაც მხატვარმა იგივე მოტივების უფრო მდიდრული არანჟირება წარმოგვიდგინა.

6. იგნატოვის თითოეულ დეკორაციას ახასიათებს ფერწერული ამოჯანის სრულფასოვანი გადანეგება, კოსტუმების ფერადოვნება, მეტყველი ხასიათის სრულად გადმოცემა. იგი სასცენო სივრცის დაგეგმარების ახალ საშუალებას მიმართავს, ხშირად იყენებს ფერწერულ უკანახედს, რომლის ფონზეც იმლება მოქმედება. მსგავსი სივრცობრივი გადანეგება და კოლორიტული უღრმადობა შესანიშნავ მხატვრულ ეფექტს იძლევა. ყოველივე ეს ძირითადი განმსაზღვრელია მისი ნამუშევრების მომხიბლობისა, რაც ხელს უწყობს თითოეული მათგანის მხატვრული ღირსების წარმოჩენას.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. ნ. ურუშაძე — „წავიდე თეატრში“ — 1986 წ.
2. ნ. ურუშაძე — „სახლი სათამაშოში. ანბანი და ამბავი თეატრისა“. თბ. 1999 წ.
3. გ. ბარამიძე „მხატვარი თეატრში“ — 1968 წ.
4. В. Березкин. Искусство оформления спектакля. 1986 г.
5. В. Толстой. Николай Игнатов. 1982 г.
6. ჩვენ ვსარგებლობთ მხატვრის პირადი ჩანაწერებით. რომლის სათაურია: „სპექტაკლი „სიბრძნე-სიკრუისა“ — ფრესკა „სიმღერა საქართველოზე“ წარმოდგენილია მანქანაზე ნაბეჭდი სახით.

თეატრი და სცენა № 3-4

SUMMARY

Some Characteristics of Nikoloz (koka) Ignatov's Theatrical Painting

The abovementioned work purposes the artistic analysis of several sketches of the famous Gerogian creator, monumentalist, painter, graphic and theatrical painter N. Ignatov.

Figurative part of performance is called scenariography, painting of stage, which means the specific synthesis of theatrical and painting art.

Scenario art completely responded to animated world of the painter. Producers and actors, with whom he collaborated, mentioned that he had inexhaustible fantasy and ability of bright pictorial-plastic solving.

N. Ignatov formed deficinently different genre spectacles during many years in the mentioned sphere: tragedies, comedies, fairy-tails, operas, ballets, dramas, stage for young spectators, plays about historical and modern subjects. In each of them we see different stylistic and spatial findings.

In the work is presented scenic analyze of several performances – "Bloody Wedding" of P. Gilorka, sketch "Wisdom of Lie" made at the motives of S. S. Orbeliani's book, "Salamura" of A. sulakauri and "Chinchraka" of G. Nakhutsrishvili.

The painter, as scenario-graphic, Knows well the keynote of author's style and performance. At first, he had special method to dramaturgical material, for the first he thoroughly learnt the work, intention of the producer and only after that he presented private, artistic variation of determined play.

Each of them characterizes perfect resolve of the pictorial problem full, colourness of costumes, complete expression of speech character. He refers to new meanings of scenic planning – often uses pictorial backside, at which background the action is made.

All of these are the main determination factors of his creation.

მკერლის არქივიდან

აკაკი ბაქრაძე

ნირო ჭავჭავაძის უკანასკნელი ღამე

მონოდიას

ერთს წერდნენ, საქმით კი მეორეს ავითებდნენ. სოლომონ რამზამეც, იმ ლექსში შენ რომ არ მოგნოს, მართალს ამბობდა და ზუსტად ხატავდა ჩვენს მდგომარეობას, მაგრამ გამოძიებისას ისიც ამტკიცებდა, დათვში რუსეთს არ ვგულისხმობდიო.

სულ ვფიქრობდი და ვერაფრით გავარკვევ, ვერ დავადგინე: ის ბიჭები, საარაკო გმირობას რომ ჩადიოდნენ თურქეთისა თუ სპარსეთის ფრონტებზე, დაღესტნის მთებში, უდრეკად რომ უშვერდნენ შუბლსა და გულმკერდს ტყვიას, ვაჟაკობის ნიშნებს რომ აჩვენებდნენ და აღტა-

ცებას გერიდნენ მტერსა და მოყვარეს. ასე რამ ნახდინა, დააჩინავე, დააბეჩავე ქვეყნის? ნუთუ ბუასილიანი, წელში ორხანდოვანი რუსი გამოძიებლები უფრო საშიში იყვნენ, ვიდრე თურქი ასკერები ან შამილის მიურადები? ვერაფერი გამიგია! ჯერ იყო და ქვეყანას ვაჯერებდით — ქვეყნის დასაბამიდან მამულსა ჩვენსა აქვდა თავისი საკუთარი მდგომარეობა... არასოდეს არ იყო მოკიდებული სხვასა ზედა და არცა მონა... მერე კი იმის მტკიცება დავიწყეთ, რომ „საქართველო არასოდეს ყოფილა დამოუკიდებელი სახელმწიფო. იგი იყო მონარქე ან სპარსეთისა და ან თურქეთისა...“ რა არის ეს? რატომ ვიძვევით ასე? ეს ხომ მარტო ჩვენი და ჩვენი თაობის კითხვა არ არის: ამას ხომ მომავალი თაობებაც იკითხავენ. რა ვუპასუხოთ? არ ვიცი და, ალბათ, არც სხვამ იცის. ისე, დრო რომ გავა, გრიგოლ ორბელიანი დიდი კვებით იტყვის:

მამანი თქვენნი,
თავის დროს ძენნი,
თავის დროს იყვნენ სახელოვანნი!
ოსმალ-სპარსები,
დაღესტნის მთები,
ქებით გვეტყვიან დიდთა მათ საქმეთ!
მათ დაიფარეს,
სისხლით დაიცვეს
სისხლ შემოსილი მამული თვისი,
და სასო ღვთისა,
მცველი ერისა,
უნა, საყდარი, სარწმუნოება!..

მაგრამ ერთხელაც არ გაუხსენებია, რა სირცხვილიც 1832 წელს ქაბა. რატომ? ძელი გასახსენებელია, არა? კი, მაგრამ ვაჟაკობა, სულის სისპეტავე არ ითხოვს, რომ მარცხიც ისევე აღიარო, როგორც მამაცობით იტრაბახო? თუმცა შენ, დარწმუნებული ვარ, კრინტსაც არ დაძრავ. შენ ხომ მისი პოეზიის გმირი ხარ! სად არის ქალი დედამინის ზურგზე, რომელსაც არ სიამოვნებდეს და არ უხაროდეს — როგორ უმღერიან, როგორ ადიდებენ და ამკობენ!.. შენ რატომ არ უნდა გიხაროდეს!.. რაც მართალი მართალია, დიდებული გოგო იყავი. ახლა, გა მოტყდები და იტყვი, რომ ეს ჩემი პოეტი და მომღერალი ზოგჯერ შენი მონონებული ლაჩარი იყო! არ იტყვი და მართალიც იქნები. ასეთია ცხოვრება. მისი სილაჩრე ყველას დაავიწყდება, ლექსები კი — არა. ვინც მის სილაჩრეს გაისვენებს, კარგა ღამზად გაიცხავენ. გაიცხვას ვინ ავმარებს, არც დაუფერებენ. ხალხს არ უყვარს, როცა პოეტებსა და გმირებს სირცხვილისა და სიმშდლის წუთებს უხსენებენ. ხალხს არ უყვარს, რომ ისინი მუდამ შარავანდედით მოსილნი იყვნენ. შეიძლება ასეა საქმრო: ხალხი უფრო ადვილ სიმატილოს მფლობელია, ვიდრე პიროვნება. პიროვნება ხშირად იბოღმება, ხალხი — არა.



პიროვნებას ბევრჯერ ბოლმა ალაპარაკებს, ხალხს - სიყვარული. ეპ, გაჩენის დღიდან დღემდე კაცობრიობა ერთსა და იმავე კითხვას სვამს, მაგრამ პასუხს ვერ პოულობს. ჩვენ როგორღა მოვახერხებთ ამას? ამიტომ სჯობს არსებობის უკანასკნელ საათებში შენი კურკა გრიგოლ ორბელიანის ლექსები გაიხსენოთ. მით უფრო, რომ ახლა სადღაც დაღუსტნის მთებშია და კაციშვილმა არ იცის, რომელი ხის უკან უდარაჯებს სიკვდილი. ზოგს მე ვიტყვი, ზოგიც შენ თქვი.

როს გხედავ, მნათო! ღიმილით ჩემ კერძოდ წარმოგვლენილსა, ვივინცებ ყოველთ სიმწარეთ, ბედისგან მოვლინებულსა,

სულისა ლელვა მშვიდდების, გული კვლავად ჰგრძნობს სურვილსა

და ვნანობ, მიწყევდიეს თუ სიცოცხლე დამწარებულსა.

- ამა სოფელს დამშობიემს მხოლოდ ესე სანატრელი:

ოდეს განწვლი ცხოვრების გზას და მეწვევის აღსასრული,

ჩემსა სულსა რომელიც ან შენდამი მაქვს შეწირული,

სამოთხის წილ შენს ზილფებში აღუწიწე მას ადგილი!

- ეს ნატვრა გრიგოლ ორბელიანს არ აღუსრულდება. შენი სიკვდილის მერე იგი კიდევ 36 წელიწადს იცოცხლებს. მე სული ვარ და ვიცი - რა იყო, რა არის და რა იქნება.

თუ ტურფანი თვალნი შენნი ცრემლთ აფრქვევენ მწუხარებით,

სულისა შენის ტანჯვანი არ არს უკეთუ ოცნებით,

მამ მოვედ, მნათო! ჩემს გულზედ შემწუხებლის შევნებით,

ნაცვლად შენსა მე ვიკენესო, შენის მჭუნვისა მიღებით.

თუ ოცნებით ცრემლსა აფრქვევ, ეგე ცრემლი, ოპ, ვით გშენის!

ვითა ნამი ზეციური თვალთა შინა გამოზრწინვის,

ვარდებრივთა ღანვთა ზედა მარგარიტნი გადმოგვცივის,

თუ შეკანწყვიტო, შევინანებ, გიმზერ ჩუმად და მიხარის.

ვიცი გაკავასდები, მაგრამ ვერაგული კითხვა მაინც უნდა დაგკეცა: რატომ არ უძღვნია გირობოდოვს არც ერთი ლექსი შენთვის? (თუ მართლ ამგვარი ПОШЛЯК-ური სიტყვები იყო საკმარისი? Целую тебя в губки, в грудку, ручки, ножки и всю тебя от головы до ног. მე თუ მკითხავ. ეს უფრო ცნებით დაბრმავებული მამაკაცის სიტყვებია, ვიდრე შეყვარებულის.

- რა გინდა, რას გაადაკიდე ამ გრიბო-

ედოვს?.. რაღა ახლა, 28 წლის შემდეგ გაგახსენდა მისი აუკარგი, რაღა ახლა მოინდოვებ მისი განიხთვა? როდის აქვთ ვეღარ არჩევ ერთმანეთისაგან - რას წერს ქართი ცოლს ინტიმურ, პირად წერილს და როგორ უძღვნის ლექსს პოეტი მეგობარ ქალს? მათ შორის განსხვავების პოვნა ვერ მოგიხერხებია?

- განსხვავებას ვხედავ და ვიცი - რა რას ნიშნავს, მაგრამ ისიც ვუნცი, რომ მაინც სხვა იყო გრიგოლის შენდამი დამოკიდებულება - ამაღლურ ბული, სპეტიკი, მშვენიერი.

მნათობო! თვით შენ აღმიხსენ, რა მემართებობის, რასა ვჭკრძნობ,

როს გხედავ, რაღა ვწმითლდები, რად ვჭკრძნობ, ვკშიშობ და ვჭხარობ?

მაშინ რად ენა სდუდების, როს შენთან უბნობას ვცდილობ?

და რისთვის ნაცვლად სიტყვათა, მხოლოდ ოხვრითა ვმტყვევლობ?

მრავალგზის ვფუცავ არ გნახო, მაგრამ ყოველ უამს გეძიებ,

როს გხედავ, გულსა სახმილსა მდუმარედ მოყვას აღმიგზნებ.

მაშინ მე, შმაგი, ყოველთა გარე ჩემს საგანთ ვივინცებ;

ხანა ვასწყევ შენთა სიტურფეთ და ხან კი მათვე ვაღმერთებ.

მრავალ გზის ვფუცავ გივინყო, და ვჭქმნაცა ნება განობის;

მაგრამ რომ გხედავ, გონების რჩევა სრულიად არ მესმის...

გრიგოდოვსაც რომ ერთი ასეთი ლექსი დაენერა შენთვის, დავიჯერო, არ გაეხარებებოდა, არ გესიამოვნებოდა? მაგრამ უფრო სახელმწიფო პროექტების წერით იყო გართული და ტრფიალებდა ნაკლებად ახსოვდა.

- ტრფიალებდა არაფერ შუაშია. უბრალოდ მისი ნიჭი სხვაგვარად იყო მოწყობილი. საშას სოციალური, პოლიტიკური პრობლემები ანუხებდა.

როცა მისი მეგობრები სახრჩობელაზე და ცო მპირში წაასხეს, იგი მარტო დარჩა. მის არსებობას თითქოს აზრი აღარ ჰქონდა. თითქოს მისი ცხოვრებაც დამთავრდა, მაგრამ საქართველომ დაუბრუნა მას არსებობის ხალისი, არსებობის წყურვილი, თემებაც მისცა შემოქმედებისათვის. სამწუხაროდ, ვერც ერთი პიესა და დრამატული პოემა, გარდა „ვაი ჭკუსისაგან“-ისა, ვერ დაამთავრა. ვერ იტყვი მას, რომ „რადამოსტი და ზენობია“, „ქართული ღამე“, „მეყალიონე“ სუსტი, უნიჭო თხზულებანი იქნებოდნენ, მაგრამ უბედურს ყველა ნაწყვეტ-ნაწყვეტ დარჩა. ყველა ესენი ხომ საქართველოთი და ჩემით იყო შთავიწმინდილი!..

- ვიცი, რაც ახლა უნდა ვთქვა, მკრებელობაა, მაგრამ მაინც უნდა გითხრა. გულში ვერ ჩა-



ვიყოლებ. დეკაბრისტები რომ დაიჭირეს, მაშინ იგი დააპატიმრეს, მაგრამ მალე გამოუშვეს. ეს არაფერი. არ იყო მათთან ორგანიზაციულად და-ვაგანირებული და ნაბაღაღევად ხომ არ დასდე-ბენენ ბრალს. იცი რატომ არ მჯერა, რომ ალე-ქსანდრე გრიბოედოვი იზიარებდა დეკაბრისტთა შეხედულებას? ერთი უბრალო მიზეზის გამო: ფადეი ბულგარინს მეგობრობდა. ვინ არ იყოდა რუსეთში, რომ ფადეი ბულგარინი საიდუმლო პოლიციის აგენტი იყო. მეგობრებს ასმენდა. კარგად იცი, როგორ სძულდა პუშკინს ბულგარინი. გრიბოედოს კი უყვარდა. ტკბილ-ტკბილ წერი-ლებს წერდა და სულ **Безценный друг мой, дорогой мой Фадей**-ს ექახდა. რატომ? არ იყოდა ბულგარინის ვაშუშობაო, ალბათ, ვერ იტყვი, ყველამ იყოდა და საშამ არა?

- რატომ ვერ ვიტყვი. ბულგარინი რომ ვა-შუში იყო, სწორედ მოგვიანებით გახდა ცნო-ბილი. საშა მაშინ უკვე აღარ იყო ცოცხალი. მა-ზამდე ბულგარინი ისევე იყო რუსი ლიტერატო-რების საშმოს წევრი, როგორც სხვები - პუშკინი იქნებოდა, ბარატინსკი, ლერმონტოვი, ბელინსკი თუ ვინც გნებავს. ასე რომ, ბულგარინის სიყვარული გრიბოედოვის დასამუნათებლად არ გამო-დებდა. ხოლო თუ დეკაბრისტებს გულით არ მე-გობრობდა, როგორც ამას შენ ფიქრობ, ეს უნდა გისაროდეს კიდევ. დეკაბრისტები ხომ კატეგო-რიულად მოითხოვდნენ რუსეთის იმპერიაში მცხოვრები ყველა არარუსის დაუყოვნებლივ გა-რუსებას. ასე რომ, იმათ რომ გაემარჯვდა, ახლა ჩვენი ჭაჭანებაც არ იქნებოდა. შეიძლება მარტო სახელი - ქართველი, დარწმენილიყო და ისიც, სადღაც ტიაგამი.

- ღმერთი სამართლიანია. ყველას იმას მი-უზღავს, რაც ეკუთვნის. მაგრამ იმას მაინც ვერ დამაჯერებ, რომ გრიბოედოვმა, სამეფო კარიდან დაახლოვებულმა პირმა, დიპლომატმა, პასკევიჩის მოყვარემ და ახლობელმა არ იცოდა - ვინ იყო ფადეი ბულგარინი. მაგრამ რაც იყო იყო. მე უფრო ის მანუსებს, რომ გრიბოედოვის ერთგუ-ლებამ შენც უშვილობოდ დაგტოვა და გრიგო-ლიც.

1832 წლის შეთქმულების ჩაყარვამდე რომ ეცოცხლა ალექსანდრე გრიბოედოს, მაშინ გავი-გებდა, რამდენად გულწრფელად უყვარდი. რას იზიარებდა, როცა შეიტყოდა, რომ მისი სიამაყე, გენერალი ალექსანდრე ჭავჭავაძე შეთქმულების მონაწილეა, იმ შეთქმულების მონაწილე, რაც მი-მართულია საქართველოში რუსთა ბატონობის წინააღმდეგ, როგორ მოიქცევოდა, ვის მხარეს დადგებოდა? აქ გამოჩნდებოდა მისი გულწრფე-ლობა და შენი სიყვარული.

- ძალიან გაინტერესებს, იცოდე პასუხი? ვის მხარეს იყო თბილისის სამოქალაქო გუბერნა-ტორი პავლე ზაველისკი? - შეთქმულების. ვინ და ვინ შეადგინა რუსეთის ამიერკავკასიის კო-

მანისის დაფუძნების პროექტი? გრიბოედოვმა და ზაველისკიმ. მათ ერთნაირი **შეხედულება** ჰქონდათ ამიერკავკასიის ეკონომიკურ მომავა-ლზე. ორივე კარგად ხედავდა, რომ ჩვენი ქვე-ყანა მდინარე ბუნებრივი სიმდიერად, მაგრამ მათი გამოყენება არ ვიცი. მარტო კახეთში ყო-ველ წელიწადს 1.700.000 ვედრო ღვინოს ამზა-ვდებდნენ, მაგრამ იმის გამო, რომ ჭურჭელი არ ჰქონდათ, ეს ღვინო არ იყიდებოდა და არავი თარი შემოსავალი არ შემოჰქონდა. სათანადო ჭურჭლის დამამზადებელი მრეწველობის შექმნა განა დიდ მოგებას არ მოგვცემდა? ამისთვის იბ-რიძდნენ გრიბოედოვიც და ზაველისკიც, როცა თავიანთ პროექტში მოითხოვდნენ საქართველოს ეკონომიკის სამი მიმართულებით გაძლიერება-აღორძინებას. უნდა დაფუძნებულიყო კომპანიები - სამინიმომქედო, მანუფაქტურული და სავაჭრო. ეს რომ განხორციელებულიყო, ხომ წარმოიადგე-ნია, როგორ აყვავდებოდა ჩვენი ქვეყანა?

მარტო ის რად ელიერებოდა, სამრეწველო ხა-სათი რომ მისცემოდა ჩვენში მეღვინეობას, მე-აბრეშუმეობას, მებამბუხობას, საავტიაქო და სა-მღებრო საქონლის დამზადებას. ამასაც ხომ ითვალისწინებდა პროექტი?

მტკვრის განშენა და მასზე ნაოსნობის და-წყობა... როგორ გააუზფოვებდა ეს სამგზავრო პირობებს..

არ გესმის, რატომ ითხოვდა ორივე დიდი სა-ზღვაო პორტი ბათუმში უნდა აშენდესო?... ბა-თუმი ხომ მაშინ ჯერ კიდევ თურქების ხელში იყო. სხვა ადგილი საქართველოს შავი ზღვის სა-ნაპორტო არ იყო, რომ ბათუმს არ ჩასცივებ-დნენ? იყო, რა თქმა უნდა, იყო, მაგრამ ბათუ-მის მოთხოვნით, იქ პორტის აგებით, თურქე-თთან ომისაკენ აქნებდნენ მთავრობას, რათა სა-ქართველოს ისტორიული მიწა-წყალი დაებრუნე-ბინათ და ქართველობა ესნათ თურქეთის მრ-ვალსაუკუნოვანი ტყვეობისაგან. ეჭვი ნუ შეგვა-რება, რომ ამისათვის იყო პროექტში შეტანილი ბათუმში პორტის აშენების მოთხოვნა.

იმასაც ხომ მართალს ამბობდა, რომ მრეწვე-ლობის განვითარება და მასში ქართველების ჩა-ბმა დიდად შეუნწყობდა ხელს ჩვენში სწავლა-გა-ნათლების გავრცელებას. ჩემგან არ გესწავლება, თავად კარგად იცი - როგორი ათვალწუნებით ვუყურებდით ჩვენ საგანმანათლებლო საქმეს. ასე იყო და დღესაც ასეა: თბილისის გიმნაზიაში მშობლებს ფულს უნდიან, რომ შვილები სასწა-ვლებლად შეიყვანონ. მაღლობა ღმერთს, ამის მოწმენი თავად ვართ. მაგრამ მაინც ბევრი არა-ფერი გამოდის. სწავლა არავის უნდა. როცა მრეწველობა-აღებ-მიცემობაში ჩაებმებოდა ქა-რთველობა, აუცილებლობა აიძულებდა გულითა და სულით, ბუკითად მოქედებოდა სწავლას, გა-ნათლებას. გაუნათლებელი კაცი ვერც მინისმო-ქედად ივარგებს, ვერც მრეწველად და ვერც



ვაჭრად. ამიტომ ეკონომიკის აღორძინება ბუნებრივად გამოიწვევდა კულტურისა და განათლების აღორძინებასაც. განა ეს აზრი მართალი არ არის და ამაში არ უნდა დაეთანხმო გრიბოედოსაც და ზაველეისკისაც? იმასაც ხომ მოითხოვდა, რომ მმართველობის ხასიათი შეცვლილიყო. ძალდატანებით მმართველობას ადგილი დაეთმო უფრო სრულყოფილისათვის, რომელიც უფრო შესაბამებოდა ადგილობრივ პირობებს.

მერედა, ამგვარად მოაზროვნე კაცი ქართველთა თავისუფლებას განუდგებოდა და 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობას არ მიიღებდა? მეც განმიდგებოდა, მამაჩემსაც და ზაველეისკისაც, მეგობარსა და თანამოაზრეს? მე ამას ვერ დავიფიქრებ.

- ნუ დავიფიქრებ. მე კი არ გადალებ. არც იმაში გადავები, რომ **Проект учреждения Российской Закавказской компании**-ის განხორციელება ეკონომიკურად დიდად შეუწყობდა ხელს საერთოდ ამიერკავკასიის და კერძოდ საქართველოს აღორძინებას. მაგრამ მე ის არ მჯერა, რომ იგი პროექტს ჩვენი კეთილდღეობისათვის ადგენდა. პროექტი დგებოდა რუსეთის იმპერიის გასაძლიერებლად და ამიერკავკასიაში სამუდამოდ დასამკვიდრებლად. ეს ხომ მისი სიტყვებია: **извлечь из него /ამიერკავკასიის აღორძინებისაგან/ истинную пользу для всей империи?** ის რომ ზუსტად ჩამოთვალე, რაც ჩვენი სასარგებლო იყო პროექტში, იმაზე რატომ გაიჭმდი, რაც ჩვენს არსებობას ემუქრებოდა?

ხომ მოსწონდა და უჭერდა მხარს იმას, რომ ამიერკავკასიაში საერთოდ და კერძოდ საქართველოში დაუესახლებელი მიწები მიეცათ ყველასათვის, ვინც ამას მოისურვებდა, სულერთა ვინ იქნებოდა ეს, ადგილობრივი მკვიდრი, უცხოელი თუ იმპერიის ნებისმიერი კუთხიდან ჩამოსული მოქალაქე... მხარს უჭერდა და მერე როგორ. საფრანგეთის კონსულს გამბას 15.000 დესიტინა ტყე მისცეს იმერეთში. შოლოდ I მანეთს ახდენინებდნენ ერთ დესიტინაზე და ისიც ნისიად. ექვსი წელიწადი შეეძლო ეს ფული ესადა. შოლოდ ერთი პირობა უნდა შეეკრებინა: ფაბრიკები აეშენებინა და მუშახელი დაესახლებინა. რა მოხდა? რაკი ქართველებმა ფაბრიკებში მუშაობა არ იცინა, იმათ ჩამოვსახლებობთ, ვინც ამ საქმეში განაწულიაო. მოვიდა უცხო ტომი და წაიღო ჩვენი ისედაც ერთი ციციქნა ტერიტორია. ახლა განვსაჯოთ — რა უფრო მნიშვნელოვანი და ღირებული იყო ჩვენთვის, იმ ფაბრიკებში დამზადებული საქონელი თუ სამუდამოდ უცხოისათვის მიცემული ქართული მიწა-წყალი?

ყური კარგად დამიგდა და განმიმარტე, რას ნიშნავს ის სიტყვები: **Никогда войско, временно укрощающее неприятеля или готовое только истребить его, не может так прочно обуздать и усмирить вражду, как народона-**

селение образованное и богатое, которое отнесит до крайних пределов варварские племена, или примером своим и обобщенностью выгод сольет их с собою в один состав плотный и неразрывный.

იმედი მაქვს ამის თარგმან ქართულად არ დაგჭირდება. რაც უნდა იყოს, რუსი პოეტის ცოლი იყავი და არასოდეს არ გეჭირდა რუსული. **Сольет в один состав плотный и неразрывный** ე. ი. ქართველები და რუსები შეერწყმოდნენ ერთმანეთს მჭიდროდ და განუყრელად. როგორ ფიქრობ, ვინ დარჩებოდა მოგებული ამ შერწყმისაგან?

შენის ნებართვით კიდევ გავიხსენებ გრიბოედოვ-ზაველეისკის გამოთქმას:

"Ничто не скрепит так твердо и нераздельно уз, соединяющих россиян с новым их согражданином по ю сторону Кавказа, как преследование взаимных и общих выгод. До сих пор русский заезжий чиновник мечтал только о повышении чина и не заботился о том, что было прежде его, что будет после, в том краю, который он посетил на короткое время. Он почитал Тифлис, или какой-либо другой город за Кавказом место добровольной ссыпки, которое желает как можно скорее оставить, чтобы возвратиться во свояси. Прибавим еще в отношении к чиновникам, приезжающим сюда на службу, что из них отличные истинными достоинствами лишаю свою родину талантов, усердия, которые они ей должны были нести в дань предпочтительно видам своей личности. Сознаемся, что Россия не имеет еще чрезмерного количества людей способных и образованных и наделяя ими колонии свои или зовованные ею иноплемennые провинции, она себе во вред истощается. С другой стороны выходы из России, заметные по отсутствию полезных и похвальных качеств, водворяют токмо безразличность, и без того уже глубоко вкорененную в Азии при необразованности народов, населяющих сию часть света... Компания в обширных занятиях своих привлечет к соучастию и займет, кроме выходцев русских и других европейцев, деятельность множества туземцев, всякого сословия, различных языков и разных исповеданий. Ничто в свете не может так скоро и действительно послужить к их сближению между собою..."

შერწყმუნა სწორედ ლაპარაკი, ეროვნული თვალსაზრისით, იმასაც გვახადლიან, ნიჭიერი ჩინოვნიკები თავად რუსეთს სჭირდება და ზოგჯერ ისინი იძულებულნი არიან აქაც ჩამოვიდნენ, რის



გამოც თურმე რუსეთი უძღურდება: მაშასადამე, მის პროექტს ეკონომიკური საფუძვლის შექმნა უნდოდა ამიერკავკასიის გასარუსებლად. ეს დღესავით ნათელია და გინდა დამარწმუნო, რომ კაცი, რომელსაც ამგვარი მიზანი ჰქონდა, 1832 წლის შეთქმულებაში ჩვენ გვითანაგრძობდა? მტერი არაა იმის მტერი. გვითანაგრძობდა კი არა და სულ მათრახებით აგვიჭრებოდა ზურგს. დამარწმუნე, არც შენ დაგინდობდა, მიუხედავად იმისა, რომ რუსებზე ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენდი, როგორც იაკობ პოლონსკიმ აღწერა:

მე მას თბილისში შევხვდი და ვერც მოეწყვიტე თვალი, განაზრახულს შემოდგომის ჩრდილი ეფინა მყრთალი. არც მოლხენილის, არც დაბინდულს სეგდის რიდით, მის ტურფა სახეს მუდამ ნათელი ედგა მშვიდი... თითქოს დიდებს მაღლი, ზედ რომ ეფინა მარად, სულის სიმშვიდეს მისას ეფარებოდა ფარად. — ან ფიქრს წარსულზე, ამ მის ყოვლის შემნდობელ სეგდას და იდეალის რწმენას, თან რომ ფარულად სდევდა.

შენი იდეალი და ალექსანდრე გრიბოედოვის იდეალი არ შეიძლება დაამხებოდეს ერთმანეთს. ეს იყო შენი საბედისწერო შეცდომა. სხვათა შორის, არც პაველ ზაველეისკის იდეალი. იგი პოლონელი იყო. სულ ორიოდე წლით ადრე, 1832 წლის შეთქმულებამდე, სისხლში ჩაახრჩეს პოლონეთის აჯანყებაც. ამ საქმეში თავი ძალიან გამოიჩინა ჩვენში მთავარმმართველად ნამყოფმა, გრიბოედოვის კეთილისყოფელმა და მოყვარემ გრაფმა პასკევიჩმა. ის სისხლი ეძახდა ზაველეისკის შურისგებისკენ და ამიტომ მონაწილეობდა ჩვენს შეთქმულებაში. გრიბოედოვი კი რუსი იყო და პასკევიჩზე არანაკლებ ცდილობდა რუსეთისათვის შეენარჩუნებინა პოლონეთიც და კავკასიაც. ასე რომ, ზაველეისკისა და მისი მეგობრობა საქმეს არ შევსის.

— შენ არ იფიქრო, რომ ჩემი სიყვარულისა და წარსულის დაცვა მინდა. არა. მე კარგად მესმის ჩემი პირადი პასუხისმგებლობაც და ჩემი ოჯახისაც. მაგრამ ისიც მესმის, რომ არა მარტო ჩვენი და ჩვენი მამების თაობა, არამედ მთელი საქართველო ჩიხში მოექცა. მე რომ რიგითი ქართველი არისტოკრატის ქალი ვყოფილიყავი, მაშინ არ ვიგრძობოდა პასუხისმგებლობას და არც სხვები მომიტყუებდნენ, მაგრამ მე შვილიშვილი ვარ გარსევან ჭაჭავაძისა და შვილი ალექსანდრე ჭაჭავაძის. ჩემი წინაპრების პასუხისმგებლობა მანვეს შრებზე და იგი მეტისმეტად მიძი-

მე ერთი ქალისათვის. პაპაჩემი ფიქრობდა, რომ დღის საქართველო საქმეს უკეთებდა საქართველოს, როცა რუსეთის იმპერატორებს კარი უტალახა საქართველო შეიერთოთ. ასევე იფიქრობოდა ბოლოს მამაჩემიც. მანაც ჩათვალა, რომ რუსეთის მფარველობა იყო ერთადერთი გზა საქართველოსთვის. თუმცა ის კი უნდა ვთქვა, რომ დროდადრო ეჭვი ეპარებოდა და თავში გაუფლებდა, რომ 1801 წელს საბედისწერო შეცდომა მოხდა. ასევე იყვნენ დაეჭვებული თუ დარწმუნებული სხვანაირი, ჩემი ეპოქის უკეთესი შვილი საქართველოსი: გრიგოლ ორბელიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, დიმიტრი ყიფიანი, პლატონ იოსელიანი, ალექსანდრე ორბელიანი და სხვანი... ყველა მათგანი ფიქრობდა საქართველოს რუსეთის იმპერიაში შესვლა სასურველი საქმე იყო და ამავე დროს ეჭვებუდით ეს. მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველო გაორებული საქართველოა. ამ დროის საქართველოში მე არ გულუბნა კაცი, რომელიც გულში ამ გაორებას არ ატარებდა. მეც ამ დროის შვილი ვარ და მეც გაორებული ვარ. მე თავსაც ვიცავ და იმ კაცსაც, ვის სხონვსაც მთელი სიცოცხლე შევნირე. არ მინდა დავიჯერო, რომ გული მიეცევი ნებით თუ უნებლით მტერს. თუმცა, როგორც გაორებულს, ეს ეჭვი მეც გამეკნენლავს ჟამიდან ჟამზე. როგორც პიროვნებას, გრიბოედოვი არ შეიძლება ჩვენი მტერი ყოფილიყო, მაგრამ, როგორც რუსი ჩინოვნიკი, ვისაც მოვალეობა პირნათლად უნდა შესრულებინა, როგორც ჩანს, იყო დამშანი. ისიც გაორებული იყო და იმპერიამ. ჩვენს გაორებულობას იყენებ და კუთხეში გინდა მიგვიწყვილო. ისედაც მიმწყვედული ვართ. ჩვენ დრომ გამოგვიტანა განაჩენი და გვიტარა, რომ შორსმჭვრეტელნი არ ვყოფილვართ. ჟამის დინება ვერ ამოვიცანით. ის, რაც კარგი გვეგონა, ცუდი აღმოჩნდა. ის, რასაც მომავლისათვის ვაკეთებდით, მომავალმა უარყო. აქ შენ მართალი ხარ, მაგრამ წარსულის უარყოფა რომ არ შეიძლება? როგორც უნდა არ მოგწონდეს იგი, მაინც ხომ შენ წარსულია. როგორ გათავისუფლებდი მისინა?

— არავინ აპირებს წარსულისაგან გათავისუფლებას. წარსულისაგან თუ განთავისუფლდი, მაშინ სიცარიელე დარჩება. სიცარიელე უარესია, ვიდრე ცუდი წარსული. მე მხოლოდ სიმართლის მიგნება და ეჭვისაგან თავის დაღწევა მინდა. რა იყო სწორი და მართალი იმ თაობის ცხოვრებაში, რომელიც მე-19 საუკუნის საქართველოს წარმოადგენს და რა — არა. როგორ შეიძლება შეერთდეს და ერთ მთლიან წარმოადგენდეს თაობა, რომელიც 1932 წლის შეთქმულებამდე მონაწილეობდა და შამილსაც ებრძოდა და დღეს სტანში, ინგუშეთსა და საჩქნოში. განა შეიძლება ერთ ადგილას თავისუფლების ტრფიალი მეორე ადგილას თავისუფლებას ებრძოდეს? განა შე-



იძლება სენატის მოედანზე იმისათვის გამოხვიდე და ტყვიას შეეგებო, რომ ერთი ხალხისათვის თავისუფლება მოითხოვო, ხოლო სხვისათვის — გადაშენება? ნუთუ მრავალი საუკუნის წინათ იმიტომ ითქვა — არ არის ელჩი და ბარბაროსი, — რომ ამ სიბრძნის მხრი განათლებულ მე-19 საუკუნეში ვერ გავიგოთ? ნუთუ ამის პასუხის სიკვდილის პირასაც ვერ მიიღებს ადამიანი?

— ადამიანი წიორნარი ვნება ბობოქრობს და ეის ძალუს გამოიცნოს, როდის რომელი გაეღივება. როცა 1854 წლის ზაფხულში, შამილის კაცები თავს დაესხნენ წინანდალს და ჩემი ძმის დავითის ცოლ-შვილი ტყვედ წაასხეს დაესტანაში, მე შზად ვიყავი სათითაოდ ამომენციტა ყველა დაღესტნელი. მე, რომელსაც პასიხის დაეკვლავ არ შეშეძლო, მაშინ დიდი სიამოვნებით ამოვუდგებოდი გვერდით ლევან მელიქიშვილსა და გრიგოლ ორბელიანს და უმოწყალოდ გავეუჟავებდი ყველას. ოთხი თვის უმთავრეს სიკვდილი რომ შევიტყვეთ, მეც და კატინაც გიყვებ დავემგავსეთ. სულ არ გვიფიქრია იმაზე, რამ აიძულა შამილი ეს ჩაედინა. ჩვენ შოლოდ ჩვენსას ესტერიოდით. ჩვენმა მწუხარებამ გონიერება დახრდილა. ალბათ მამაკაცს კიდეც უფრო ძლიერ იპყრობს შურისგების გრძობა და ამის ბრალი თუა ის, რომ ჩვენები ასე ეგავებებებით ებრძოდნენ დაღესტნისა და საჩქაჩნის დიდ იმაშს. რაც ჩვენ იმათგან ტკივილი გვახსოვს, რბევა-ანიოცება, ძარცვა-გლეჯა, როგორ გინდა ეს დაივიწყო. მართალი ბრძანდები, ჭკუა და გონიერება სიხოვდა ჩვენც იმათ ამოვადგომოდით მთარში საერთო მტრის წინააღმდეგ, მაგრამ ძველი წყნის გახსენებამ დააბრმავა ჩვენი თვალი, პნელი გადააფარა ჩვენს გონებას. ასე დაგვადევს ჩვენ წარსული და თუ დიდი სიფხზნელ არ გამოიჩინე, ისეთ შეცდომას ჩაიდენ, რასაც ველარ გამოასწორებ. მაგრამ მითხარი, როგორ უნდა შეინარჩუნო წინასწრობა, როცა შეიტყობ იმ პასუსს, რაც მაშინ შამილმა გამოგზავნა. ტყვეობა ყვანელი ჩემი ვაყი — ვეშაღდინი დამიბრუნეთო, მასთან ერთად ჩემი დისწული პამზადი, ავარიელი ალიბევის შვილი — ხარასილაუ, პამზადის შვილი — შახისმაილი, მათთან ერთად სხვადასხვა დროს დატყვევებული 16 კაცი და ყველაფერ ამას ერთი მილიონი ვერცხლის ფულიც დაუმატეთო. როგორ უნდა გაგვეკეთებინა ეს? ჩემი ძმის ოჯახი განწირული იყო, მაგრამ იმპერატორი დათანხმდა შამილის მოთხოვნას და ტყვეების გაცვლა-გამოცვლა მოხდა.

— იმასაც ნუ დაივიწყებ, როგორი პატივით ექცეოდა შამილი დავით ჭავჭავაძის სახლობს. როგორ უფლიდნენ მათ.

— არ ვიციწყებ. მე, პირადად, არასოდეს წამომცდენია შამილის აუცი. მეტსაც ვიტყვი, მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში თუ ვინმეს ეთქმოდა კაცი და ვაჟკაცი, უპირველესი შამილი იყო. მე

შოლოდ იმისი თქმა მინდა, რომ არსებობს ისტორიული სიძულვილი, რომელსაც ვერცხვანობა ერევი.

იგი მუდამ გახსენებს თავს და, რარიც სამწუხაროც უნდა იყოს, სწორად ჩაგადენინებს საბედისწერო შეცდომას. ამ ისტორიულმა სიძულვილმა გვიბიძგა ჩვენ შამილისა და პანაჯეის წინააღმდეგ, რაც მისთვისაც უბედურების მომტანი აღმოჩნდა და ჩვენთვისაც. განა იმავე ისტორიულმა სიძულვილმა არ გვიბიძგა ჩვენ რუსეთის ცვლავებისაკენ? თურქებსაც და სპარსელებს ჩვენი სისხლი რომ არ ელვარათ, ჩვენ არ დავიწყებდით თავშესაფრის ძებნას და მშვიდად ვიცხოვრებდით მეზობლების გვერდით. ამიტომ უნდა ისწავლო, როგორ იცხოვრო მუხომელთან, თორემ ვინ იცის, ისტორიული სიძულვილი რას გადაგვიკიდებს. ჩემშიც დულდა ისტორიული სიძულვილი და რაც შეცდომა ჩამიდენია, სულ ამ ბოლიმსაგან. როდის გათავისუფლდებით ჩვენ ამ ბოლიმსაგან? ან ჩვენი მეზობლები როდის მიხვდებიან ამას? თუ ვერ მოვახერხებთ ამ ისტორიული სიძულვილისაგან გათავისუფლება ჩვენცა და მათაც, ჩვენი იცხოვროს მეზობლებთან, თორემ ადგებათ კარგი დღე. ეს ჩვენმა ისტორიამ დადასტურა. ჩემი უკანასკნელი საათის წინ სწორედ ამ ისტორიული სიძულვილისაგან გათავისუფლება მონდა ვუსურვო ჩემს ხალხსაც და ჩვენს მეზობლებსაც — თურქები იქნებიან ისინი თუ სპარსელები, სომხები თუ აზერბაიჯანელები, წრდილოკავკასიელები თუ სხვები.

— ჩვენ ახლა აღარაფრის შეცვლა აღარ შეგვიძლია, რადგან სადაც არის მარადისობას შევერწყით, სადაც აღარც სიყვარულს აქვს ფასი და აღარც სიძულვილს. ისლა დაგვრჩენია, რომ უკანასკნელად მიგმართოთ ღმერთს, იქნებ ჩვენი ღალატის იმათ მაინც გაიგონონ, ვინც მინაზე ცოცხალი რჩება.

შენთან, უფალო, აღვიღე სული ჩემი. განაი შენი, უფალო, მაუნყენ მე და ალაგნი შენი მასწავენ მე.

ცოდვათა სიჭაბუკისა და უმეცრებისა ჩემისათა ნუ მოისყენებ, წყალობითა შენითა მომიხსენე მე სიტკბობისა შენისათვის, უფალო.

ვიდდილიათუ შორის არდილითა სიკვდილისათა, არა შეშეშინოს მე ბოროტისაგან, რამეთუ შენ ჩემ თანა ხარ; კვერთხმან შენმან და არ განმან შენმან — ამით ნუგემინის — მცეს მე.

ნუ მიმიზიდავ მე ცოდვლითა თანა და მოქმედითა თანა სიცრუესითა ნუ თანა-წარმწყმედ მე. რომელი იტყვიან მშვიდობასა მოყვასისა მათისა თანა, ხოლო უკეთურებასა — გულითა შინა მათთა.

მიეც მათ, უფალო, საქმეთა მათთაებრ და უკეთურებისამებრ საქმეთა მათთასა; საქმეთაებრ სულთა მათთასა მიეც მათ და მიაგე მისაგებელი მათი მათვე.

„თეატრი“ და „საბუნების“ № 3-4



უსაჯეთი ობოლსა და გლახაკსა, მდაბალი და დავერდომილი განამართლეთ.
 განარინეთ გლახაკი და დავერდომილი და ხელთაგან ცოდვილისათა იხსენით იგი.
 გული ჩემი და ხორცი ჩემი იხარებდეს ღმრთისა მიმართ ცხოველსა, რამეთუ სირმანცა პოვა თავისა თვისისა სახლი და გვრიტმან ბუდე თვისი, სადა დაიხსნეს მართვეში თვისნი; საყუ-

რთხველი შენი, უფალო ძალთაო, მეუფეო ჩემო და ღმერთო ჩემო.
 უფალო ძალ არს ერისა თვისისა და შესავედრებელი არს ცხოვრებად ცხებულისა თვისისა.
 აცხონე, უფალო, ერი შენი და აყურთხე სამკვიდრებელი შენი და დანსყსენ და აღამაღლენ იგინი უკუნისამდე.
 ამინ!

მინანერი:

1986 წელს დარეჯანის სასახლის ეზოში მდებარე ფერისცვალების ეკლესიაში გაიხსნა კოტე მახარაძის ერთი მსახიობის თეატრი. თეატრმა პირველ სპექტაკლად აკაკი ბაქრაძის „ილია ჭავჭავაძე“ წარმოადგინა. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად.

ამავე თეატრში მ-ნი კოტეს თხოვნით აკაკი ბაქრაძე თავის ლექსებსაც კითხულობდა. ეკლესიის პატარა დარბაზი მოზღვავებულ მსმენელებს ვერ იტევდა. ამიტომ, ზშირად ლექსები რადიოფიცირებული იყო ეზოში შეკრებილი ასობით ადამიანი ასე უსმენდა აკაკის საუბრებს საქართველოს ისტორიულ მისიასა თუ მრავალ სხვა საჭირობო საკითხზე.

ერთ დღეს კოტე შვიდა ჩვენთან სახლში და აკაკის სთხოვა სოფიკო ჭიაურელისთვისაც რაიმე საინტერესო დაეწერა. თვითონვე შესთავაზა, კერძოდ ნინო ჭავჭავაძის და გრიბოედოვის სიყვარულზე გაუკეთე რამეო.

აკაკი დაპირდა. რამდენიმე თვის შემდეგ კოტემ მოაკითხა. აკაკიმ გადასცა მონოპიესა – „ნინო ჭავჭავაძის უკანასკნელი დამე“. მე უკვე წაკითხული მქონდა პიესა და კაცოს ვუთხარი: – თეატრს, ალბათ, ნინოსა და ალექსანდრე გრიბოედოვის რომანტიკულ სიყვარულზე უნდა პიესა. მეურ რუსულადაც თარგმნიან და მოსკოვშიაც გამართავენ ვასტროლებს. შენ კი დაწერე პიესა რუს მოხელეზე, დიპლომატზე, რომელიც ამიერკავკასიასა და ირანში რუსულ პოლიტიკას ატარებდა და რუსულ საქმეს ემსახურებოდა, რისთვისაც ქართულ არისტოკრატიულ ოჯახთან დამოყვრება სჭირდებოდა. მან მშვენივრად გამოიყენა 16 წლის გოგონას გატაცება, თავდავიწყებული სიყვარული და სიმძელ შევიდა ალექსანდრე ჭავჭავაძის ოჯახში.

კაკომ გაიცინა – ენახოთ, ენახოთ, რას გვეტყვიანო.
 დიდი დრო გავიდა. პასუხი არ იყო.

ასე ღიად დარჩა მაშინ ამ პიესის დადგმარდადგმის საკითხი.

2003 წლის მარტში, როცა ახლოვდებოდა კაკოს საიუმბილო თარიღი – დაბადებიდან 75 წელი, ამ პიესის დადგმა (დრო შეცვლილი იყო და მჯეროდა, სულ სხვა ჟღერადობა მიეცემოდა მას) შევთავაზე კიდევ ნინო ბურდულსა და ანდრო ჭიაურელს. მათ წაიკითხეს და მოეწონათ ნაწარმოები. დადგეს კიდევ ტელევიზიაში მე-9 არხზე.

შესანიშნავი იყო ნინო ბურდული ნინო ჭავჭავაძის როლში. ორი სახეობა მსახიობისა – სული და რეალური ქალი შესანიშნავად ერწყმოდა ერთმანეთს. სპექტაკლიც დიდებული გამოვიდა. ამას მოწმობდა ის უამრავი ზარი, რომელიც მის ჩვენებას მოჰყვა. ყველა აღნიშნავდა, რომ მათთვის სულ ახლებურად იყო გახსნილი გრიბოედოვისა და ნინოს სასიყვარულო თავდადასავალი.

პიესა ძირითადად ავტბული იყო გრიბოედოვის წერილებსა და ნინოს ჩანაწერებზე. გამოყენებული იყო გრიბოედოვის ლექსებიც. მეორე პლანი ყველასათვის ნათელი იყო.

კაკოს სიცოცხლეში რომ ენახა თავისი ნაწარმოების ასე სრულყოფილად დადგმა, გაუხარდებოდა.

ანდრო ჭიაურელი – რეჟისორი, ნინო ჭავჭავაძე – ნინო ბურდული – მშვენიერი წყვილი აღმოჩნდა სპექტაკლისათვის.

ცოტა ადრე მეც დადგი რადიოში ეს პიესა. რადიოს სპეციფიკამ მოითხოვა სხვა გმირების შეყვანა. ჩემს სპექტაკლში ძალიან კარგი იყო ნინო კობერიძე (ნინო ჭავჭავაძე) და ტრისტან ყველაძე (გრიბოედოვი). ეს რადიოდადგმა ახლაც ინახება რადიოს ოქროს ფონდში.

მაშინ კი, როცა დაიწერა და ვისთვისაც დაიწერა ეს პიესა, დროს წინ უსწრებდა. ჯერ კიდევ ყოველ ჩვე-ნთაგანში მყარად იყო გამჭვდარი ერთხელ დამკვიდრებული ის ხედვა ამ ორი ადამიანის რომანტიკული სასიყვარულო ისტორიისა. ეს პიესა კი ანგრევედა ამ მოთხ და ალბათ, ამიტომაც არ შედგა მაშინ ეს სპექტაკლი.

ნელი რუსიშვილი-ბაძრაძე

86 „თბილისი და სტალინი“ № 3-4

მიხეილ სათურია

ეს სახელი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ახმეტელის თეატრთან. იგი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, რომელიც თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის დამთავრებისთანავე მოვიდა თეატრში და აქტიურად ჩაება მის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

მისი სამსახიობო კარიერა დაიწყო უშიშას როლით სპექტაკლში „მთანი მალანი“. წარმატებით ანსახიერებდა სახასიათო, თუ დრამატულ როლებს და ორივე თანრში თავი გამოიჩინა ნიჭიერებითა და იმპროვიზაციის უნარით. ცხოვრებაში მისი ვაჟკაცური ბუნება და მშვენიერი გარეგნობა ისე გარდაისახებოდა ხოლმე, რომ სრულ ჰარმონიაში მოდიოდა მის მიერ შესრულებულ პერსონაჟთა შინაგან სამყაროსა და გარეგან ფორმასთან.

მისი როლებიდან განსაკუთრებული განუმეორებლობით გამოირჩეოდა სახლთუხუცესი სპექტაკლში „კომბლე“, გოგუცი („ერთი მერცხლის ჭიკჭიკი“), კარმელო („ქვრივთა ნუგემისმცემელი“) და ფიზულა და ვართანა („ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“).

მან დაუფინყარი სახეები შექმნა, რის გამოც სპეციალისტთა აღიარება და მაცურებლის სიყვარული მოიპოვა. დღეს კი ძნელია დაიჯერო, მისი ტრაგიკული სიკვდილი... დაიჯერო, რომ თეატრში აღარ არის ყველასათვის საყვარელი მსახიობი.

რა სწრაფად გაიბრინა მიშას სიცოცხლემ, რომელმაც უამრავი საფიქრალი და მოსაგონარი დაგვიტოვა ახმეტელებს, მის მეგობრებს, მისი ნიჭის თაყვანისმცემლებს.

რა იყო, ასე ხანმოკლე მისი სიცოცხლე?..

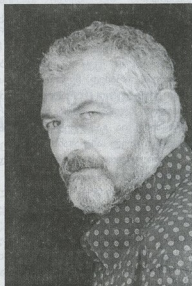
წავიდა იგი ჩვენგან და თან წაიღო ცხოვრებაზე ფიქრი და თეატრის სიყვარული. თეატრალური ხელოვნებით გატაცებული თეატრში ხედავდა ცხოვრების მიზანს და ვიდრე იცოცხლა, თეატრით იცხოვრა.

ძნელია ილაპარაკო მასზე, როგორც წარსულზე...

წავიდა შემოქმედებით სიმწიფის პერიოდში. ჩვენ ახმეტელები მისგან მეტ წარმატებას ველოდით, რადგან გვჯეროდა მისი ნიჭიერების.

წავიდა და თან წაიღო ბევრი განუხორციელებელი ოცნება...

ღმერთმა ნათელში ამყოფოს მისი სული



თბილისის ალ. ახმეტელის სახ. თეატრი

დიდი ხალი



ჩვენმა ჯგუფმა თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი 1963 წელს დაამთავრა. თერთმეტი ვიყავით – 7 ქალი და 4 ვაჟი. ძლიერი ჯგუფი იყო, ინსტიტუტშივე გამორჩეული, მაგრამ დრამატული ბედისა. უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე არა მარტო ჩვენი ქვეყნის უიღბლობის შემსწრენი გავხდით, არამედ ჩვენი ჯგუფისაც. ერთმანეთის მიყოლებით მარადიულ სამყოფელში გავაცივით ხუთნი: ტატა თვალჭრელიძე, ანზორ ტრაპაიძე, ია გამრეკელი, ვახტანგ ქართველი-შვილი... სულ ახლახანს ნუნუ ცხომელიძე.

ჩვენი ჯგუფი საინტერესო ინდივიდთა კრებული გახლდათ, მაგრამ ნუნუ მიანც გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ბალღური უმუალობით, ზღვარდაუდებელი სიყვითით, წრეგადასული მიამიტობით, უზომო კეთილშობილებით. ისე განვლო ცხოვრება, აუგი არავისზე დასცდენია, ყოველ ადამიანსა თუ მოვლენას შემწყალებ თვალთ შეჰყურებდა, გაკვირვასათვის არ ეთობობოდა, გულისგულში შედენევას ცდილობდა, რათა შოლოდ ნათელი მზარე შეემჩნია, ჩრდილოვანის დანახვა არ სურდა, უფრო ზუსტად, გამოთქმისა ერიდებოდა. შესაძლოა, ამიტომაც არ გაჰყვა კრიტიკოსის მკაცრ პროფესიას, თუმცა მახვილი თვალი და შეუცდარი გუმანი ჰქონდა.

ოთხი ათეული წელი ერთგულად და პირნათლად ემსახურა საქართველოს ტელერადიო დეპარტამენტის საბავშვო რედაქციას. ასეთ ადამიანებზე ამბობენ – ღვანღმოსილიაო, თუმცა ახლა ჩვენი ლექსიკონიდან ეს სიტყვაც გაქრა... ახლა ვფიქრობ, თვით განგებამ მიუჩინა მას საუთარი სულიერი კონსტიტუციის შესაფერი ადგილი. ბალღივით უანგაროს ყმანვილებთან ურთიერთობის ბედნიერება არ მოჰკლებია, ეს კიდევ საკითხავია, ვინ უფრო ანცი და თამამის ტრევილი იყო – მოწვეული ყმანვილები თუ ის „დიდი ბალი“ შენობის ვესტიბიულში რომ ხედებოდა მათ. ბედნიერი და საქმიანი, უხვად ასხივებდა სიხარულს, მომავალ თაობასთან ურთიერთობით რომ იღებდა. მისი უმნიკლო, შეურყვნელი, უღალატო და უშურველი სულიერი სამყარო საქართვე-

ლოს მომავალი თაობის პიროვნებებად, მოქალაქეებად, პროფესიონალებად ჩამოყალიბებისათვის ყველაზე საუკეთესო მისაბაძი მაგალითი იყო. ასე მგონია, მასთან ურთიერთობის შემდეგ, ყმანვილები უკეთესები ხდებოდნენ, რადგანაც თვალწინ ედგათ ადამიანი, რომელიც სათუთად ეპყრობოდა თითოეულ მათგანს, დაუცხრომელი მღელვარებით ადევნებდა თვალყურს ყოველი მათგანის საჯარო ყოფის პირველ ნაბიჯებს, შეჰხაროდა მათ ნიჭსა და უნარს. რამდენჯერ სიამაყით უთქვამს მავან წარმატებულ სატელევიზიო წამყვანზე, რეჟისორზე, მსახიობზე, პოეტსა თუ მეცნიერზე – თავიდანვე ეტყობოდა დიდი მომავალი რომ ელოდაო. ისე, სხვათა შორის, დასახელებდა მავანის „მოღვაწეობას“ სატელევიზიო საბავშვო „გადაცემებში, თითქოს, თავად არავითარი წვლილი არ მიუძღოდა მათს „საუცურობა ბატალიებში“. არ უყვარდა თავის გამოჩენა – უხმაროდ, უჩინრად, თავმდაბლად აკეთებდა საქმეს და ამიტომაც იჩივდა კოლეგების, ყმანვილების, თანაჯგუფელების გულწრფელ სიყვარულსა და პატივისცემას. არასოდეს გამოუყენებია მდგომარეობა პირადული ინტერესებისათვის, არავის მიმართავდა დახმარებისათვის. რუსთაველის ბრძულ შეგონებას მისდევდა „რაცა ვის რა ბედმან მისცეს, დასჯერდეს და მას უზნობდეს“...

თავდაცვ უზომო განცდით უყვარდა ადამიანები, მეგობრები, მშობლები, ნათესავები, გამორჩეულად კი და – მარინე, თავისი ქვეყანა, თავისი საქმე, თავისი სატელევიზიო გადაცემები... მას ტელევიზიის პატრიოტიც ეთქმოდა...

ნუნუ ცხომელიძეს უკანასკნელ გზაზე მეგობართა და ახლობელთა ლეგიონი მიაცილებდა. ყველამ იცოდა, რა სატკივარიც ჩაიტანა სამარეში.

ნათელა არქილაძე

გაკვეთის პირველ გვერდზე:

სცენა თბილისის სამეფო უზნის თეატრის
სპექტაკლიდან „აქ, ამ საპანეში“

მეორე გვერდზე:

სცენა თბილისის სარდავის (ვაკე) თეატრის
სპექტაკლიდან „სხვა მთვარე“

**„თეატრი და ცხოვრება“
„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“
„THEATRE AND LIFE“**

№ 3-4, 2005

**ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური**

**კორექტორი
მარინე ვასაძე**

ფასი სახელმეკრულებო
რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ.ლეონიძის ქ. №11.
ტელ.: 99-90-96

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „კოლორში“

67/6
n.

F 567
2005

ՀԵՐԱՅԻՆ ԿՈՄԻՏԵ

