

180
1967/3



GOBERNOROE
NICHYGGABO
SOBIET ARX
SOWJETKUNST

1967

სოციალიზმის
ხელოვნება

5

180 /
1967/4



საზოგადოებრივი საფორმების



თეატრის მუშაობის
მხატვრობის პირობების
საფორმების
ქმედობის შესახებ

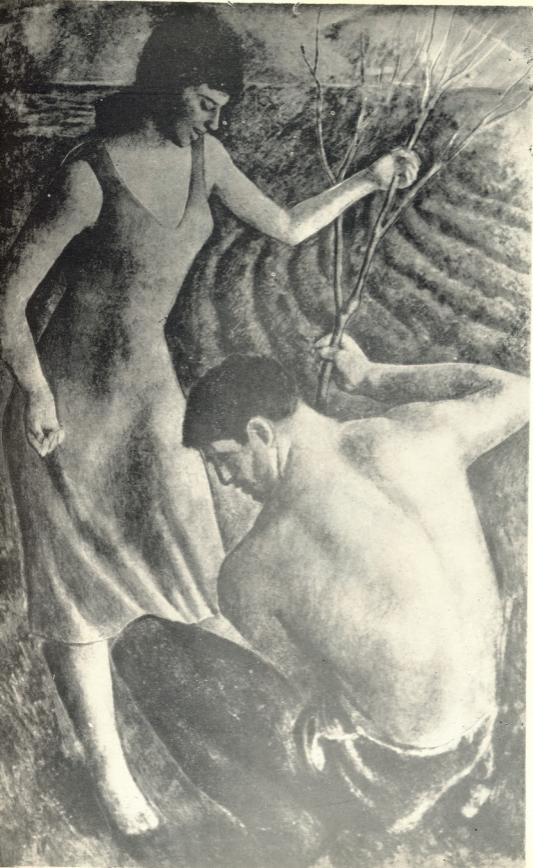


5

საქართველოს სსრ კულტურის საინჟინერო-საგონებრივი-პოლიტიკური, ლიტერატურულ-მხატვრული
თეორიული ყოველთვიური ჟურნალი

104 77
1-2-9-84
~~10-6-84~~







მ. შარდარიანი

გაზეთული

მთავარი რედაქტორი — ოთარ მგალობლიძე

ს ა რ ე დ ა კ ც ი ო კ ო ლ ე ზ ი ა: შალვა ამირანაშვილი,
გელა ბანძელაძე, კარლო გოგოძე, ალექსი მაჭავარიანი,
ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე,
ვანო წულუკიძე.

პრესა და ხელმოწევა



ეს რამ კარგი ჩნდება — ეველადერს ვაჩნია თავისი დახადების საწილი წლი, თვე და დღე. გამოჩალის არც პრესა — ჩვენი ხალხის ხმა და თვლი, ხმალი და ფარი, ადლი და სასწროი.

ეკოლი მისია ამოქმედებს ქართულ ეურნალისტკას, ჩვენივე ლიტერატურის და ხელოვნების ტოლსა და სწორს, მეგობრებს რომ მეგობრობს, მეტრს კი მეტრობს.

პრესა და ხელოვნება ხალხს უტრადედებს არ უღიანს და არც ხალხი ეღიურის მათ, თუმაც ერთმანეთს მოსაგვარებელი ზოგი რამ მაინც არჩება. ვარჯიადებს არ ვაძალებობ, მაგრამ ცოტაც-ცოტას ირჩევ სკოლას; ზოგიერთი ხელოვანი კვირადან კვირას ისე მოილავს, რომ გავლეს ერბობლავ არ ვაძალებ, ზოგი კი ხელ სხვადასხვა გარეშს წყალობას და თითოს ერთი წყალობავს, — ტუტუბიოვი ვაყანს ერთმანეთს, სახელწოდება და რედაქტორის ვჯარი თუ ვაწახსებები.

ხდება სხვა: ექუშარიტი ხელოვანი მდელყავ პრიბლემებს აუენს ზოგიერთი მუერებელი კი ვულს არ უდებს. თუტარსა და საგამოცემო ექსპოზიკას პანგამნეთი დალას ამჩინებებს, ცსოე-ტურტ ტბობებს უტხო პიტლბების სტეფიო იწებებს და ერის სუ-დორი სრულყოფას ჩავენ გავეტარქოსა სადღეგრდელითა ამოავ-ტარს, მავილი სენის ეურნალისტკით ამს ამწვებს და სწებს, მაგრამ განა ეველა. — ზოგიერთი სიტყვი ვმას, კალითი კი სულს.

საზოგადოებრიობა ვულისტესებს ვერ ფარავს და, რაკი წინასწარ-თვლი რაცწევიტის ცოტა იმეღდება, მდელყავ სულს დასამწეო-დებულად ცხარე პოლემიკას მარავს. — იჯახში კამორობს და სამ-სულური ნაქვრობს.

დრო კი ვადის. წელიწადი წელიწადს ემატება და მხატვრულ-ესეტიკური მოვლენების ამოხსნის წუფრული გროვდება. თუტარ-რულით და საუნდო საზოგადოებებს, წეწრებებს, მხატვრების, კომპოზიტორების, არქიტექტორების, კინემატოგრაფისტებისა და ეურნალისტების შემოქმედებით კავშირებს საზრუნავი უმარადღე-ბათ, მაგრამ რთული პრიბლემების ვადწევატებს ისევ რედაქციებს უღიკცივენ: ასე უფრო უზიფოთა.

ამსომბოში მხატვრული შემოქმედების მგწნებარებას იდუერა-ჯარის მათა აუადება. ფრანბს ისტატობს სიკიფე ეარჯება და ტიკუნდო თიფოშოვადობს მცხუნვარება უნდღდება.

მაგრამ ხელოვნების მხატვრის მაინც იერტიკის მოათლებს ეურ-ჩენბას, დასამბებს იოზოვენ და ხელებს ისევ რედაქციებთანკენ პარკობს. ექუშარიტი ეურნალისტები საშუალოდო მანიჩო ვეშო-საყვან თოკებს აწუნან. მაგრამ ზოგი დრტება და ხელს უღიკცი-ბას არ ჩაბიოვლოთ.

შემოქმედებითი წლები დასაბოლოად ვადის და მწერლობა-ხე-ლოვნების პრიბლემები ხვადებებს თუტარსა და მესაკმეო ძიების უღბი იდებს. სასურერ სახელდო ვანჩო პრიბლემულსა ვეჭვარება, კომნი იდებს. სასაქმიანო ვეჭვარება, არქიტექტურაში ლაზოთაინობა ვეჭვარება და მხატვრობაში არქაოლოზს ვეჭვარება.

უველა ეს პრიბლემა ხალხს უფიქრს ვოროვ იქვ, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ მოხატრბა, რომ ეურნალისტთა თაონისრო მხატვრული ინტელექტუალისი ეველა დარჯს რჩეულებსა თვი ერთად მოიყარან. ვუახლებოდო იმეჭვან და იმეჭვანდინ, ერთად მოიზონს და მონ-ქნას. ხალხთან უფრო ახლოს იმეჭვან და საზოგადოებრივი მოვ-ლენების შუაგულში ჩადენენ.

იქნებს ვინმე იდუტობოს: მხატვრული ინტელექტუალისი ერთობ-ლელი სასიყესობი ფიქრის თაონისრო ეურნალისტებს უტარიანი რიბოთა.

მართოდღეა: იგი ეველას ტრონიარად აიღულებს და ამისი ზიკა-

რების წუფრული სხვა შემოქმედებითი კავშირებსაც უნდა ქონდეს, ისევე, როგორც კულტურის სამინისტროს მოთავეებსაც. მაგრამ, რიმედიმე ხომ უნდა იყოს პირველი? ხოლო, რაკი ახლა სუფარს პრესის ენება, ეურნალისტების დახვჯვად კარ ჩავეციოდება თუ ამ სარკე შეიტრებს სწორად ეურნალისტთა ეპოქური ითავეებს, საქარო-ველობს მხატვრული პიტეტსია, ტიკუნდო ლიტერატურისა და ხე-ლოვნების მათილ დნე. ზელოვან-ლიტერატორთა წინაშე ვამოლი-მრავადეგრევიანი პრიბლემები, მათი ვადმარ-ხორცენების აურა-ცხელ შესაძლებლობათა გარკვევის ასახეზად აქვეც საქაროველობს რიკორც რესპუბლიკური, ისე საყავსოვი ფიქრულბების მოსწე-რად, და რაკი საყავსოვი, ამწახადამე, საშოღღევეწვი მასწავლებს ფიქრების ჩასატარებლად.

პრესა მუდამ იგი წინაშედო და წინაშედო ჩვენი ხალხის ეკონომიური აღზედობისა და სულერი აღზედების გზებზე. ხე-ლოვნება და ლიტერატურა ვიველითის იდვა ჩვენი პრესის ეურ-ნალისტების ცენტრში, ხალხს მხატვრულ-ესეტიკურთა და იდუერა-პროფესიული სრულყოფის მოიზინად მუდამ პოლედობს და ახლც იქერს საბატო ადგოს ქართული პერიდიკის მოღვეწეობაში. იგი არც მომავალში ვამოთავებს პირიქით, უფრო უნდა ვიზარდოს ეურნალისტთა ცხოველ ინტერესს ლიტერატურისა და ხელოვნების დავეციოდებო და დუვაციოდებო მოღვეწების განსახლებლად. სამტრისის აღზედობის მომახლეველი ახალი წარმატების მო-საშეწოდებლად.

სასაოლო ჩვენი რესპუბლიკაში კარგი ნიადგია და მიწერი წა-უღუსტ ვიკრებთ. თქმა ასე უნდა, პერიოდული რაგანობისა და ვამოცდულობების არსებელი შემოცირებულ რიკვითიყი კი მო-ხერხდება ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების წინაშე მდგარო-სადღისო და სამტრისის მოყვანების ხორცენებმა თუ, საბატო-ველითა სარედაქციო, პოლიგრაფისტთა, წიგნის მეურნეთა და ეურ-ნალ-ვახუთების ვამოცდუებულ რაგანისაყითა დიდი და პატარა თაყვიკი, პირველი თუ ბოლი მუშაკი ერთობლივი იდუერობითა და სავროთა ძილის პატივრული მგწნებარებით მოციოდებათ მი-ჩენილ საქმეს, დიდ უხანს, პატარა ცოცხლს თუ პაწინა უცნულობს.

ჩასაკვირვებელია, მხატვრული ინტელექტუალისი წინაშე ვამოცდუ-ბაზე მოილი ხალხი ზრუნებს, მაგრამ ერის სავროთა ვარჯიშო მნიშ-ნელოვან თაონისრო პრესასა და ტაბა-წერისბოლს აყისობს, ახლა უკვე საყარისი არაა ეურნალ-ვაგოვი ვამოცდუებს და ვარც იდუ-მიდებს. ცხოვრების ქმარს დინება და სავეწვი ამოცნების ექ-ტულობა პიონის ხედვა მკამრების ინტენსივობისა და ტემპის შე-ტებას თხოვს. დიდი, დარი კარა უტრადოდ მეშობა, სკვარია მგწნებარებისა და წინკრეტიტი მოღვეწობის, დღეწერის სა-მოქმედის დღეწე მოშოვება და სავტრისის მოსაყავსე აწეწიწი ზრუნა. ამტობს, ის უტრადოდო მონიწია მოქმედ-მარჯონდ-ენიც ცხოვრების დეპრესიულთა კი არ არება, ახამედ დახანულ-ადმომლს მომავლის ვანეთარებაში სკვრეტს და მეტრისის ხილვას აწეწიწი იწეწებს.

უბოთ მწიფია ამ ეკოლი და პრიკრესული მობის ვანზოციოდ-ღება, მაგრამ რა არის იოლი, თუკი ადამიანი საზოგადოების ვან-ეოიარების მანჩინადო და რამდენდულა. პრესა წინამძღოლია და მუდამ ისევ უნდა ირჩებოდეს ექუშარიტი ეურნალისტთა და წინკ-მრავალი პოლიგრაფისტთა. ცოტანი რიკორც არიან წიგნისა თუ პე-რიდიკის საბატო უზანუწე ასეთი თაონისწი, ვინც ახალი საზოგა-დოებრივი ურთიკრესობის ვანჯარტებს დაანან. პირის შუღლით და უტრის ისროი ხალხის სულერი საგამრარს იცავენ და ბუნების ვარ-დამქმნელი პიტეტსიის ვამოაულებს იფარავენ.



ზეგდეთი სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტის კოლეგიის სხდომა

დროულად და ლახთანად გამოშვებას, საზოგადოებრიობას შემუხრვეული არ დატარა საქართველოს ზეგდეთი სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტის ანარატის გულშემატკვარებელი, განსაკუთრებით მამია მგვარდულიშვილის თაოსნობა, პრესამ კეთილი მისია ვასწარა ლიტერატურასა და ხელოვნების ტრიბუნალზე მიღწევაში რუსეთისა და სსრკ-ის წლის თებულს სასეკულიო და მსოფლიო აგრონომის ჩასატარებლად. მაგრამ უკვე მოიხილვამა კიდევ უფრო უნდა ვაკომპლექტოვო, რათა ასეთვე ვაჩვენო ვფიროთ აველი დროსა და აველი სფეროშიც ვაჯეროთ იმაზე, რომ უფრო უკეთესი ფილები და სპექტაკლები ვაგვიანდეს. ახრავინ ფერტილობი ვამაჯილო, პლასტიკური ქანდაკებები ვებრწო, ფერსახვანი მუსიკალური ნაწარმოებები ვებრწო, ჩვენი ხალხის მხატვრული პოეტების საყდარის ობერეხი შევქმნათ, ქართული ხალხების წარსული წარმატება დავიბრუნო, აქტიუტატურულად ლახთანაი სახლები ვაშენო, — აველი უფრო ხალხისათვის ვაკეთოთ და ქვეყნის წარმატებისათვის ვიოქმედოთ. ხელოვნება და უფრანლობაცა იქით ვაგვიწოდო, რომ კიდევ უფრო ავამაღლოთ სოფლისა და ქალაქის ფართო მასების ესოტიკური დონე, დავხვეწოთ მათურებლისა და მშენებლის მხატვრული გემოვნება, ვაკეთოთ პარკა, მწერლობა, თეატრი, კინო, მუსიკა, მხატვრობა, არტიტეტურა და კორიოგრაფია გრისა და ქვეყნის დიდებუნი შეათვებინა, ხალხის მატერიალური კულტურისა და ფიზიკური ძალების მაღალ სულერი გამოვლინებდა.

ამიტომ გულშემატკვარე მოვეყოლოთ უკვედევ კარგს, რაც ხელოვნებაში კეთდება. — მართლმაც გვა მოკვთ, მრუდებს წინ ვაგვადევიდეთ. ცხოველ მხარდაჭერის დარისა — დრამატურები იქნება იგი თუ რევიორი, კომპოზიტორი თუ აქტიორი, — აველი მიღწევაზე ვინც აუღმარადანდებ ეძებს და მღვდლარებოთ კეთდება ხალხის მოიხილას, რათა დაიწეროს, დაიდაცა, გამოიბრუნოს და განსახიფრდეს სექტაკლი, ფილმი, ფერტიკალი და ქანდაკება თანამედროვეობაზე დღევანდლობა ჩვენი მხატვრული პოლიტიკის წარმართვებზე და უფრანლობების ვაღა ვააღვიწი ინტერესი იმთავით, ვინც ვაგვიკენებს ქალაქისა და სოფლის თაოსნობა ახრავინ ცხოვრების, ტექნიკური თუ მხატვრული ინტელექტების კეთილშობილური მისიაზე მართობის.

ამიტომ არ შეგვიანა მართობების, რაცა პრესაში თანამედროვეობის ცხოვრებაზე შევქმნო სპექტაკლებზე უფრო ცოცხა იწერება, ვინც უცხოურზე და ეს მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ წლებში საქმია ძალიან ახალგაზრდა მხატვრები, მოქანდაკეები, მუსიკოსები, დრამატურგები, აქტიორები წამოიზარდნენ განსაკუთრებით უნდა შეგვარდეთ რევიორებიც, რომელთა შემოქმედებაში საბოლოო სინამდვილეს წინმდებარეობს ავგალი უქარაგო, რუსთაველის თეატრის მხატვრმა რევიორმა რამბერტ სტერუამ არა გრძობდა მინამა თანამედროვეობის მღვდლარე თემას, და ბეჭეტი წაყოფიარდაც, თანამედროვე თემაზე ინტერესით მუშაობენ — მედვი

კუქობები, რეზო მარცხულა, თეიმურაზ აბაშიძე, ნანა დემეტრაშვილი, დავით ცისკარიშვილი, სანდრო მარკელიშვილი, ვია ანთაძე, ზიტა რაძუა, ლერი პაქსაშვილი, თემურ ჩხეიძე, გელა კანდელია, გერამ აბასიძე, ნოდარ იონაშვილი, ე. ჩიბიძე, ს. თედშიძე, ჯევერაბერბედი დონატე ჩეხსაძისათვის თეატრების სტენებზე ჩვენი დღეების შემოქმედი ადამიანები საშუალო თაობის რევიორებმა: ვაგა ლორთქიფანიძემ, ოთარ ალექსიშვილმა, თამარ მესხმა, ლლი იოსელიანმა, ანზორ კუჭუბერაძემ, იური კაცულამ, კობე სერმაგამ, ნელი ეშამ, თეატრის მფარველებმა, ჩემი მადლობა, ნოდარ დეიანემ, გუგული სერგიკერიძემ, კიროშამ და, რასაკვირველია, უფროსი წინააღმდეგის რევიორებმა: აკაკი ვასაძემ, სერგო ქვლიძემ, ს. ცხიშიამ, შ. ინასამა და ბებია სტამ. ყველა მათგანს თავისი ხელწერა და ხედავ ვაჩინა, მტკნარად ვგრძობილობას განსხვავებდა. მიუხედავად იმისა, პრესაში ნაკლებად აისახა მათ მიერ ჩაწეული ახალი საზოგადოების მშენებელი ადამიანების შრომა. — ახალი, კუმარტიკი ხელოვანი რეკლამას არ ხარბდება, წამევილი შემოქმედი ვეხუტებას არ მხოლოდობს, კარგი სექტაკლი თავისი იმისი გზას მათურების უფლისკენ, შეხსენების გარეშეც მიუზღვის აუდიტორიის მადლიერებას. მაგრამ შემოქმედებითი კულტურე შექმნას როლი ითხოვს, რევიორი და აქტიორი, დრამატურგი თუ კომპოზიტორი საზოგადოებრივი აზრის გამოხატობასაც ელის და მევიორულ რეგებში თავისი ხვალისდელი წარსის საფუძვლის იტებს. ამიტომ სჭირდება ახალგაზრდა რევიორის უფრანლობა სიხლოვე და სასაუვედროდ ნუ მივიჩნევთ, თუ შემდგომში უფრო მეტის ვაკეთება და ვაგვიკენება, რევიორისა და პრესის სოლიდარობა ბუნებრივად დააჩქარებს ქართული თეატრის ვაყვანას დიდ შემოქმედების ორბიტაზე.

მაგრამ უკვედეთის არც რედაქციების ზრალია, თუ საერთოდ თეატრზე ცოცხა იწერება, თანამედროვე სექტაკლებზე კი უფრო ახარები, თქმა არ უნდა, თეატრმცოდნეობა უკეთა, რომ მცირე, ახსულ არ დიარება ახალგაზრდა რევიორების მიერ დაგველ საუფრანლობა სექტაკლებზე — ბათუმში, სოხუმში, ქუთაისსა და გორში, სრული დღეობა ქიავთრის, მანარამის, ფთისისა და ზუგდიდის თეატრების დაგვეტყოს.

სამწვენელი კი არის, დღევანდელი ჰეირიფერული თეატრები რეპრეტაციის დეფიციტითა და აქტიორული განმარცხების პროფესიულობით ახლო მიუდგენენ თბილისის დასებს და ეს სასამოქმედო მოკლენა კითრების უფრანდების ვაგრეზად უნდა რეკლამის ცენტრებსა და განამარა ქალაქების თეატრალური ორბიტაში უწინაწარმობა მყარდება, მაგრამ თბილისის თეატრების საშემსრულებელი კულტურის დეფიციტი არა უპირიფერაში მომუშავე რევიორებისა და აქტიორების პროფესიული დონის თანამედროვეობა ამაღლების წყალობით, ამაში კი თეატრალური ინსტრუტების დიდი ღვაწლი მიუძღვის.



ილგა მახვაძე



რევა მარგიანი



ალექსანდრე გომიაშვილი

ასეთი პროცესი კვლავ გაგრძელდება და საერთო აღმავლობის კოეფიციენტი გაიზარდება. ეს საჭირო ზრდა ბევრად არის დამოკიდებული ადგილობრივი ორგანიზაციების თაოსნობაზეც. თეატრისადმი დახმარება, ჩასული აქტივობებისადმი უზრუნველდება, მათი საყოფაცხოვრებო და შემოქმედებითი პირობების მოვარება მნიშვნელოვან განსაზღვრავს ადგილობრივი თეატრის დონის ამაღლებას. ეს ნათელია, მაგრამ საქარბის როლია, საქართველოს თეატრის მოღვაწეობაში პერიფერიული თეატრებისადმი საღი ზედვითა და ობიექტური კრიტიკით თავის მხრივაც ხელი უნდა შეუწყო და დაქარბის თბილისს დაკლებული რევისორული ძალების გამოვლენა.

საქართველოს თეატრალური წარსულაწმყო მრავალფეროვანი და მრავალმხონია. სახელოვნო პრესა სიბოთით და მალაი პროფესიული საზოგადოება აფხაზური და ოსური თეატრალური კოლექტივების შემოქმედებით მიღწევებს. ახლაც ვახსოვს თბილისში წარმტებით ჩატარებული აფხაზეთისა და ოსეთის ხელოვნების დღეები, მათი ნიჭიერი აქტივობების გამოვლენა. აფხაზური თეატრი აღმავლობის გზაზეა. დასი შეივსო და გაძლიერდა რუსთაველის თეატრალურ ინსტიტუტად აქტიორ-რევისორებით, ამჟღავნებ კოლექტივს წარმტებით რევისორობს ახალგაზრდა ზებტა ქოუა შემოქმედებითი მიზეზით ხანაირობა ცხინვალის ოსური თეატრალური კოლექტივის მოღვაწეობა, რომელსაც რევისორი კორიკა ზელმძვინვარეობს, ოსური დასი შავად ნიჭიერ ძალას ითვლის და ხარნგრეს სექტალებს დაგამს. პრეტბს განსაყობრებული გულისყური და საქმინი დახმარება

დასტურდება ახლად შექმნილ მესხეთის თეატრს. გასული წლის მარტის ნომერში ჩვენი ვერხალი წერდა:

მესხეთი ქართული კულტურის ერთ-ერთი კერაა და სწორედ იქ არ არის არც თეატრი, არც მუსიკალური და არც სახატატორ ტექნიკური.

მეტი და რატომ? განა რუსთაველის დაბადების თარიღს ისე უნდა შევხედოთ, რომ მესხეთში ქართული სახელმწიფო თეატრი არ იყოს? რა გაუქრდა ჩვენს ძალიანს ასეთი ზომი იყო იქ თეატრი? ან თეატრიდან ახლა რესპუბლიკაში მხოლოდ ოცია, მაგრამ რატომ არ უნდა ადვანგიონთ ის, რაც არასდროს არ უნდა დაზღუდულიყო.

მესხეთის სახელმწიფო თეატრის შექმნა სადღეისო ვალია, რომელიც თავის ულორტებს მერმოსში გაშლის და ვინც ამ საქმეს მხარს მისცემს, სწორადვე მოიქცევა. ახალციხეს და ახალქალაქს, ადიგენსა და ასპინძს, ბორჯომსა და ვალე-ახანთომანს მომსახურება უნდაც ეს ნების ახალგაზრდობასაც და იგი ისეთივე ხალხით წავა მესხეთში სამუშაოდ. როგორც მდიოდა სხვა უფრო ძნელ უნებზე — ეპირზე, შორეულ ციმბირში, საქირაა მხოლოდ გზა ადგილობრივი და რწმენა გავაძნით, რომ მათ მოღვაწეობას მთელი საქართველო უშვარკვებებს. და თუ ეს ახლბა, დაე იყოს კიდევ ერთი თეატრი, რომელიც მესხეთის სახელს ატარებს, მესხური მიწაწაუბს გაახარებს და მესხეთში მცხოვრებ, შობილდურ თეატრს მიწაწებულ ადამიანებს მომსახურება.

ჩვენი უფრხლის მიწაწდება განხორციელდა. ახლა ოცნება საქართველოს მოსახლეობისა. რესპუბლიკის ხელმძვინვარეობაში



მოთა შენგელია

კონსტანტინე
ლორთქიფანიძე





მხატვარი ელენა ბერძენიშვილი



„ვანოლიბის“ მთავარი მხატვრული რედაქტორი ზურაბ კანანავი

სოქვა და დაიბრუნა აღსარული. თვებარული ინსტიტუტის ახალ-გაზრდობის ზნე მისცა და შესტოვის მომავალი თვებარის შემოქმედებითი კოლექტივი შექმნა. განა პატრიოტობის მარჯვენად მაგალითი არაა, რომ ინსტიტუტის სასახლეში ფეოდალური მთელი უფროსი ახალიგზები წავიდა და ახალ თვებარის საძირკველი წაუყარა. მთი პედაგოგები ახლად, რევიზორმა აღქმანდელ მიქელაძემ უკვე დამთავრა საკურსო-საბადლომო სპეციალური პოლიტიკური კანაძის „კოლმურისის კორწინება“ და შემოღობიან უჩვენებს. დასის თან გაქვეა პედაგოგი-რევიზორი ნუგზარ ლეკიავა მან აღქმანდელ მხაძის „სიბრწე სკიფილისა“ მოამზადა, თვებარის მთავარი რევიზორმა ახალგაზრდა ნანა დემეტრაშვილმა ითავა, მანამდე რომ დავით ცისკარაშვილიან ერთად გარის თვებარში მუშაობდა და სტატუსი ქალაქთან ახლი მიუფხა შესტოვი უფრო ახლიდ მხაძისა. ირავინი სეზონის განსსს ახალი სპეციალუბითი ხელმძიან, ნ. დემეტრაშვილი ითარ მხაძის „მამია თვებარე“ დგანს, და ცისკარაშვილი კი იმავ თვებარის „ველი რიბანისს“. დავ. ვი იქცეს მათი დიდი სარგებლობითი სარჩილის დამაზ დასწავლად. რომელიც უმეტრად ახალ რომისსად მიუფხინა მშობლიურ შესტოვის, ასეთი სიმბოლო უკველითი შეადრეს ადამიანის გულიში, რომი ცალს და-ანკნეს ახალიცის ქართული თვებარის უფემქმედუბის (მცხერბოს) და რატიმ არ უნდა დავისსომოი მათი ეს დავწლი, თვებარსოდ ნობიმ, თვებარისსკამ და მწერლობამ გულისებურა არ უნდა მო-აქვს მათ: ვაწვითი, გაქვემოთ და წელს წამოწვებოლი სწავ-ლმულით სპეციალისდულად ვაქციოთ.

სუფთაული მკაცრ— ხალხს რევიზორი უფარს და ქართული სპეციალუბის ნახვა სწავრია. შემოქმედებითი კოლექტივის მუშაობის დიდი სურვილი აქვს, დემაქალიქი მთარველობს და ამ უკუბის თავ-ცისკარაშვილს.

ახლა მთავარი მორატორი დამატებების გადმოცემაა, და რასაქ-ვარკლავა. ხელშემწულითი ფორმალისის მოწვა, რატიმ არის, რომ პერიფერიაში მომუშავე თვებარის ისტატობის დონისა და შემოქმედებითი ხარისხის მიხედვით არ აფინანსდება. ხელმძიანება და ლიტერატურა ზონისადაა დაყოფილი. ნივისბიბრისკის საოქქო სახალდებო დასი ბეგრ მოკავშირე დედქალიქის კოლექტივზე მაღლა დგას. მაგ. არ მინც დასალ კატეგორიაში აქცევენ. დიდი ქალიქის თვებარის უფრო მეტ სახალდებო თანხებს აძლევენ. ვინც ამ პერიფერიულს, რომელიც სპეციალ-პროფესიული დონით მათზე მაღლა დგას. ცენტრში მოქმედ თვებარულ კოლექტივს, თუნდაც სუსტს, მთი თანხის არაბუნებებს, პერიფერიაში კი, უკვე შეზღუდვაში საკლებს. ასეთი გეზი გულს უთვებებს ერთსად და მერიტოდაც.

რასაქვარკლავა, პერიფერიაში მომუშავე თვებარ უფრო მეტს არ უნდა მიღებდს მშობლიდ იმისათვის, რომ განსხვავება მოიბ-პოს ცენტრსა და რაიონს შორის. მაგრამ არც იმის დემოკრატიული პერიფერიული, როცა სპეციალუბის ხარისხის გათვალისწინებულად მართლში მოქმედ თვებარის ზოგ სუსტ დადგებაზე კი 100 ათასი მუშათი იმარტება, გორისა და თბილისი კარგ დადგებაზე კი შეიზღუ-დელი არაა.

მაგრამ ასეთ უპარობებლობაზე მარტო თვებარებს როდე ზი-ვიან. უფრანდლებსც იმარტებან, რითი უნდა გვაპარტოლო, რომ აღარბებულთი თბილისელი უფრანდლები უფროს რომ დასახლდეს ხელფხისსა და მონირარის ნახევარს უნდა გამოეზობოყოს. მერტე და რატომ? განა პერიფერიაში წახელი პროფესიული დონე დაბლ-

დგამა? იდებრი მარწმის ნელდგება? ამაგარმა გეგმა წინასწარ განსაზღვრა: თბილისში მომუშავე ახალგაზრდასკა მეტს მიიღებს და აღარბებსაც, ლიტერატურული და სახელოლო შრომის ხარისხის შეფასება გეოგრაფიული სარტი და სარეგიონული პოლიტიკური ხედვით, არამედ შემოქმედებითი პოტენციალის და პროფესიული ნაყოფიერების სახითია. განა მისყოფიან დედად დამრტებულ სტინია უმწესკანაში მცხოვრებთი მიხედვით მოლოპის ლიტერატურული შრომის განსაზღვრა უფრო ნაკლები უნდა იყოს, ვინც თუნდაც არბაზზე დასახლებული უდიდებო მწერლის ნიჭს სავს-სურია? კიდევ კარგი, რომ ასეთი უცნაურბაა მოლოპოზე არ ვრცელდება, მაგრამ ეს სიტყვა ბეგრ სხვა ნიჭიერ ხელოვანსა და უფრანდლებს ხელს უზორკავს.

მაგრამ, სანამ თვებარების სახალდებო ხარტების ნორმატივების ნორმატორი დინებაში ჩაუენება მოხდება, მანამ ის მანც მოკავა-როთ, რაც ინსტანციებს არ უნებოთ, მუდგელობაში გავკვს თვებარსოდებობისა და უფრანდლებსც შევავიზიტებს საყოთი.

თბილისი, მეორე თუ არა, მესამე ქალიქი მანც არის თვებარ-მკოდებობის სიმბალითი. ეს მუნებრივად არის, თბილისში უფრო მეტი თვებარია, ვინც თუნდაც კაცისა და მინკში ერთად აღდებულ. ბევრია თვებარსოდებობის ფეოდალტებამთარველობა, ვისაც თვებარ პროფესიული გაუბადა.

თქმა ეს უნდა, მათი დიდი ნაწილი თანამედროვე ქართული თვებარული კრიტიკის დღებში შუადღესი დგას, უფრანდაც-უფრანდა და სახელოლო რეგინობაცხობის მოღვაწეობის, მუშუებებ-ში და ინსტანციების მუშაობის, ადგენენ ქართული თვებარის ისტატობისა, ქმნიან სასახლეობის და სარევიზორი არის განვიტარების მარტებებულ მონიჭარებუბისა და პორტრეტების.

ეს კარგია. მაგრამ ადგებასკენია, რომ თვებარსოდებობა უზრავ-დესობა ცდებვისა და მიღვაწეობის ასპარეზად მხოლოდ თბილისის თვებარებს მიაჩნდეს, უფრო მეტად კი დედქალიქის მშობლიდ ირ თვებარს.

ეს კი საქამო არაა, რადგან საკლებს სხვა ქალიქების თვებარებც ქმნიან: სომეხი, ბაშური, ქუთაისი, გორი, ქობარია, თბილი, მა-ხარაში, უზგლდის, ფოთი,— განა ცოტა არა ქიდდება ამ ქალიქებში პერიფერიული თვებარული კოლექტივები შემოქმედებითი პო-ტენციალის ისეთ დონეზე დანახან, რომ მათთან შედებებში დემ ქა-უფუცილებს მოკვარის თვებარსოდებობის, სარბებლობის მიუტანს მკო-თხსლებსაც.

მაგრამ, რითი ავსნათ, რომ თბილისელი თვებარსოდებობის იშ-ვითად ცენტრებთან პერიფერიულ სპეციალუბს და მუშინც კი-როცა ამა თუ იმ სპეციალუბის მისაღებელ მიღება, მანაც არ წერენ რტენებობს. ვინ იტყვის, ისეთ თვებარულ ქალიქებში, როგორც ქუთაისის და გორის, სომხის და ქობარია, მაშინც და თბილიც, მანარაშე და უზგლდისა და იფებომილეს კარგი, ზოგჯერ კი მაღლან კარგი სპეციალუბი. პერიფერიული თვებარული კულტურის შე-სამზადება ამაღლებდა აბსტრუქციანდ ამანწინდელი სოციალბორი და-თვებარებუბს. მთი უფრო გულსაქვანია, რომ თბილისი ახლი ერთმა გეზობა არ გააქუქა ეს დიდი მოღვაწე, არ დაბედა რტენებობა ცალკეული, ეს უკვე სპეციალუბი ერთად, არც ჩვენი უფრანდა პარამაროლო, და თბილა სხვებთან შეზარებოთ მეტი დაბედა და უკვე გამაღდა შემაქმედებელი წერილი საქართველოს თვებარების მანაც დედქალიქი ნონსაკტიობრი სპეციალუბის მიმოიხილოთ, მანაც ვერ უფუცილო, რომ ვალე მიხედობო.

როგორც ხანს, თვებარსოდებობა შემოქმედებითი გეგმაში უნ-და შეტანდეს პერიფერიული თვებარების ადგებებში. მაგრამ თე-ოთინ არ განხილბია, თუ რედაქციები ხანს არ ვუფუციბდ. ეს კი ზოგ-ჯერ ხალხისთ არა ხდება, ზოგიერთია ვაჭეთი უყოფლად უშობის მნიშვნელოვან ადგილს სპირტისა და სათავადებასელო მიმარტებს,

მკარამ ახარვეზ წერს, ან ძალზე მკიცრ ადგილს უფროს თეატრებს, დღევანდელი თეატრის მდგომარეობა კი შარუს ვასკოვსკის ურჩევლებს იხივს. უფრადღება ან შარუსველებს უფრადღებებს თეატრს, რომელმაც ცოცხალი-ცხელი პირველი სამართალი უფრადღებებს ახლა დაქვეითებული ადგილებს უფრადღებებით ვეს. უფრადღებს და დამპირებას უფრადღებს მარქსიზმის თეატრს, რომელიც დასავლური ორგანიზაციული მუშების ადგილს ვაჭრებს. და ვერ კიდევ წაიღო არა აქვს მყოფი ვეღონდელი უფრადღებებით აშხარის დაქვეითების საფუძველი. მარქსის მგავრად წარუვას ნიხივის სამართალი და სახელთო თეატრი, რომელსაც სესკოვსკი პარპობების გამო, მტერი დრო და გარჯა დასკოვსკი უფრადღებებში მიღწეების მოსაზრებად.

ვის უნდა იმხედობს ამ სწავლე თეატრის დღევანდელი მდგომარეობაზე, მთავრად სუსტ მხარეებზე, მისწინ და დაქვეითებული უფრადღებზე? რასაკვირველია, თეატრალურმა და მუსიკალურმა კრიტიკამ თეატრალურმა საზოგადოებამ, კომპოზიტორმა და თურნალისტმა კავშირებმა, უფრო თეატრმცოდნე და თურნალისტმა, ვინც ხელდას და არჩევს კარგს ნაქონსაგან, ვანსხევეებს უფრადღებებს თეატრმცოდნეებისაგან, ვინც იცის, რომ ხელმძღვანელებში მოვაჯან არა მარტო ნიხი და შომა, საზოგადოებრივი შეფენა და დისციპლინა, დაჯილბების შესრულება, არამედ დაუძრავი თანისიხა.

თოხონისა კი თიხლისში მოქმედ თეატრმცოდნეობაზე უნდა მიიღებინო და რესპონდენის სხვა კუთხის მიღწევაგანაც უფრო მეტი კლასიკური რეპრეზენტაცია ხელმძღვანელებში ჩახედული თანამშრომელი, რომელსაც უფრადღებს ნაზის, შეისწავლის და გაარჩობს ადგილობრივი თეატრის დადგმები. ამას დაჭირდება იმდენივე დრო და ენერჯია, რასაც აწვნიებენ სხვა სხვათვე სერვიოული და სავიზო თეატრის განსუფუძვლად. მარამ ამის მიღწევა იქ უფრო ადვილია, სადაც რეპრეზენტაციის თეატრის ახის დოქტრინების დროს ვაჭრის სესკოვსკის უფრადღებების ახალ მხედებს. თუ რეპრეზენტაციის მოწოდებებს, ადვილად მიგრებდება, რომ რეპრეზენტაციის თანამშრომელმა, აქედან რეპრეზენტაციის დოქტრინაზე და სხვაზე ვაჭრად, უნდა სწავლობდეს ვაჭრების უნარი, ახელი პრაქტიკა კიდევ უფრო გაფართოვდება თურნალისტის პროფესიული პარპობების და თეატრის მიღწევა მარქსიზმის რიცხვსაც ვაჭრებს, ამ სწავლის ადვილად. რომ დღევანდელი თეატრალ-ვაჭრების დრო და არა მარტო მისიხილაც ბედონ იმაზე, თუ რაგორ შეეძლება ადგილობრივი მარქსის თეატრალური თეატრისა და მუსიკის შექმნა რომისა და კორეორაფიის, ერთი სიტყვით, ხელმძღვანელს და დოქტრინატორს საკითხები, ვის ხელს შეუწყობს ხალხის იდუარ-პოლიტიკური დროის კიდევ უფრო ახალგაზრდა, ხელმძღვანელი და ხალხის ცხოვრების განვითარების, იმის დადასტურებას, რომ ჩვენი ხელმძღვანელს ხალხის განვითარების, ესთეტიკური სახე, ხალხის შექმნა და, ვანსხევეებს და წინამძღოლობს პირესა და ხელმძღვანელს, ლტარკონის და ისევ პირეს იმდენად უფრადღებებს არამა, რომ მათი შორსმარხის გარეგანი სარჩისიცი კი არის. ამას ადვილად აუცილებს, თუ ადგილობრივი ვაჭრები არა მარტო ადგილს დაუთმობენ ხელმძღვანელს, არამედ ხელმძღვანელის მიმდინებების აღზრდასაც აუჭირებენ.

თურნალისტებს სხვა გეზოაც უნდა გაამხვილიან უფრადღებები ხელმძღვანელში, უფრადღებში სექციონალურებისა და ფილმების განსხვავების, მათგან მათგან სავარაუდო მხარეული იტრახებების დასამხედობლად, ვაჭრებისა და კეთილშობილების დასაფაშებლად.



კარგისა და კეთილშობილების პატრონობა ხელმძღვანელის ვალიც არის და მათგან უნდა წავიკეთებო. პირეს კი იმისა, რომ ირრენის იმარკების, ზომიერება დიაციას, უფრადღებებს ახრავლის, სულრად ვაჭრების და ესთეტიკურად დაჯილბების, მორალურად ვაჭრებისა და ვაჭრებისა და ვაჭრების, ვასწავლის და ვაჭრების.

პირეს ახელი ძალა პირული ხელმძღვანელის მიმდინებლ რუსულ უფრადღებ-ვაჭრების წიგნიდან. ჩვენი მგავრების ნაებდ ჩრე-უფრადღებში. ეს ამოცილები მოსკოვის თურნალ-ტეატრალ-მეოხე ნიხიშვილს, რაც საბჭოური პერიოდის ბედების ერთ-ერთი მოთავსი, თეატრული ლოპუხოვის ინტერვიუს ვაჭრების ერთ-ერთს. არც ლოპუხოვი უფრადღებებს კმაყოფილ თანამდინებლ რუსულ სახელთო დადგმებს, არ არამა კმაყოფილი თიხისიხედს სესკოვსკი ერთ-ერთი ბალტიტი, წარსულში კმაყოფილი განებუ-ელებებს ახლა ვერნებს უფრადღებს, ვაჭრებს და თ. ლოპუხოვისა და არც მათგან, კორესონდენტს მოღწეული შეხედვრისა და უმყოფოლად თეატრს.

„ინტერვიუს არ მოკლეობს — კატეგორიულად ვანსხედა მან. — რა არა აქვს დასაჩვენებელი იმაზე, თუ რა უფრო ახალგაზრდას მესტეპებით ვერაფრებს ვერ შეწყვიტოს არა, მას არ სურს ლაბარაკი რუსიების ბალტიტი. იგი ფიტრობს რუსულ ბალტიტი, საბჭოურს,



და, რასაკვირველია, უფრადღებ მტერი კიოვის სახელობის მუხის ნინვრადის თეატრზე, თუკის მგობილური თეატრზე, რაგორც იგი უფრადღების უფრადღებს. მას არ მოსწონს ის, რაც იქ ხდება უფრადღებებს წლებში. იგი არ იღებს ისეთ სექციონალურ, რაგორც არის „რომისა ნავსაგარეში შეედა“, „შარველი ჰაღნება“, „მარგალიტი“, „ადამიანი“, და ამიტომ არც სურს ამაზე ლაბარაკი.

— ფილონი ვასილის მტე, მან-არა მის მიწვ არის ახლა და, სასაოფრო თეატრ, მავალიტი, რაგორ ეტყობის თქვენ გრაგორიონის.

— ლოპუხოვს სახე უნათება: — იგი, კატეგორიონი — იგი იცევის ვაჭრებისაგან — აუცილებლად რაღაც ვაჭრები? აქ კი კორეორაფი თუკს ვერ იკავებს, მისი თეატრული ახალგაზრდადღებებს, სახე უნათება ვაჭრებისში — უმყოფი ლინილი.

— თქვენ იგი მოწონებ? — ძალიან.

— გოი — ისეთი დაჯევილია... — წარმოსქვამს დაფიკრებით ლოპუხოვი, და, თიქოს მოულოდნელად ვანსხედა, ამატებს:

გორგი ალექსიძე და ნიკოლოზ მარჯანიანი კონსერვატორის საბალეტმასტერი ვაჭრების განსაზღვრების კურსის მოწვევები არამა ლოპუხოვის დასახი, ვანსხედა წინს ფილარმონიაში მათი ნაწარმების კონცერტები სახელთო ლინიზმის მიღწევის იქცა.

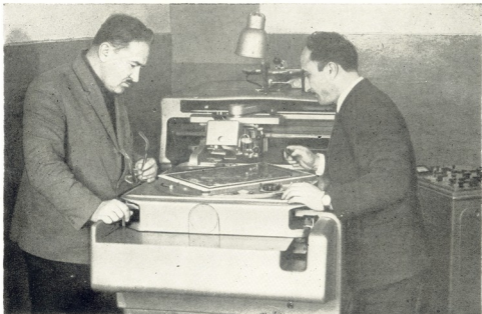
— ისინი სრულიად სხვადასხვანია არამა — ვაჭრებს ფილონი



„სამკოთა საქართველოს მთავარი მხატვრული რეპრეზენტაციის გორგილიტი

„სამკოთა საქართველოს მხატვრული რეპრეზენტაციის განხების გამწე თიხი ვილი

„ნავალდის“ მთავარი მხატვრული რეპრეზენტაციის ვიხი ვეღაშვილი

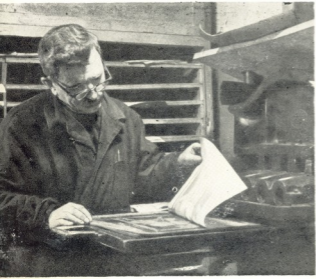


ვასილის ძე. — მაგრამ კლიმატ უფრო მეტად ველთა. გვიან უკვე
 ასოვო თავის თავი — კლასიკური ცეცხა მისი სტიქია კლიმა კო
 ისე უფოაბს. თავს სკდის ერთში, პეორტში, თავისი ბოლო ნა-
 მუშევარი „სექტბა“ პულნის მუსიკატ. მან დადგა იმისთვის,
 რათა დაამტკიცოს, რომ შეუძლია მუშაობა კლასიკაში. და დამ-
 ტკიას!

ურჩალ „ტექატარი“-ის ამ პატარა ინტერვიუმ უველაში სი-
 ხარულის დიდი გრძნობა წარმოიშვა. კიდევ ერთხელ გვაცნობს და
 დაგვაცნობს, რომ ლენინგრადში აღზარდა და დიდ ქორეოგრაფულ
 სამუშაოში საიმედოდ შევიდა ბრუნვებულ მიმავლის ქართველი
 ბალეტმაისტერი გიორგი დიმიტრის ძე ალექსიძე.

დ. დიმიტრის საუბარი გ. დობროვოლსკიამ ჩასწერა. გვა-
 დრო და გვი ალექსიძის ქორეოგრაფიული ნიჭი კიდევ შრავალ-
 წერ გაავაზარებს ლენინგრადელებსაც და თბილისელებსაც, რა-
 ვან, როგორც სჩანს, ერთნაირად დაუნატრულდით კარგ სექტა-

ფერადა ბეჭდვის სტამბის ცინეოგრაფი ბ. გეორგიანიშვილი



ლებს, ახალ, თანადროულ კლასიკურ მემკვიდრეობაზე დაუბრუნებოდ
 და შემოქმედებოდად გამოდრებულ ბალეტებს.

როცა გ. დობროვოლსკიამ ამ ინტერვიუს იწერა, გიორგი ალექ-
 სიძე დაბოლოს ამოთარებდა და ლენინგრადში იმყოფებოდა. ახლა
 კი უფლებამოსილი ბალეტმაისტერია და კიდევ ცხოვრობს ლენს
 უცარისკას სახელმწიფო დრამატული თეატრის მხატვრული ხელმძღ-
 ვანსად. რეჟისორ ღღო ალექსიძისა და ცნობილი ქართველი
 პეტის შარქაინის თქმით.

კიდევ ცოტა ხანი, გიორგი ალექსიძე კიდევან ლენინგრადს ჩავა,
 დაწვეულ ბალეტებს დაამოთარებს, ახალ შემოქმედებითი ქალო-
 ნის მოიკრებს და მამსთან ერთად სამშობლოს დაუბრუნდება. ქარ-
 თულ ხელოვნებას მათი ხელი, გონება, გემოვნება, გული და გულ-
 მოდგინება შეტისმეტად სჭირდება.

სხვაც სჭირდება ქართულ მხატვრულ ცხოვრებას, ამაზეც უნდა
 ვსაუბრობდით, კვამათობდით, ვაეწიკობდით. მაგრამ, სწობია იქ,
 სადაც საამისო ატმოსფერო შეიქმნება. მოსაუბრებო საერთო თავ-
 შესაყრელი ადგოდა სჭირდებათ, ალბათ ექნებათ კიდევ. დაიბრუნება
 არის, მაგრამ მიღვენა-მიყოლა მაინც საჭიროა, რუსთაველის პრის-
 ბექტზე, უფოლ კიდებთა კორპუსის ადგილზე ხელოვნება სახლი
 აიგება. მხატვრები და არქიტექტორები კარს გაუღებენ უველს.
 ვისაც ადგულებს შობილური ლიტერატურისა და ხელოვნების
 აწყო — მომავალი და სხვებთან ერთად იზრუნებენ სწავლის ად-
 სასწრებულად.

სწავლად კი ზეგრა, თუნდაც ისიც, რომ ზეგნი ხელოვნება
 საჭიროა კეთნის ბალეტსაც უფოლოდ გაეცნობო და მეგობრულ
 დემოკრატიულ ქვეყნებსაც ვაიტიანოო. განა სამწუხარო არაა, რომ
 წლიდან წლიმდე იდება ფიროსმანის გამოცემის გატანა პარისში,
 მისულებად, თურმე, უცხოელთა არაერთი მომხმუნისა.

რა გულის ხელს? ზეგნივე უფორობა...

ამის გახსენება სასიამოვნო არაა, მაგრამ, სასარტვლო კია. ამი-
 ტომ, ნურც მივირდებოთ იმის თქმას, რისი განზორციელება ერთსაც
 არაგებს და ერთსაც. საბჭოური წყობილება პროგრესულის მხარ-
 დამჭერია, ფიროსმანი სავითო იფიდალებს უმეტეს და მისი გაჩე-
 მება არავის ებეჭება.

მაგრამ მოწილოვს, დიალოგი ვარჩიოთ. სწობია, რომ უფრო
 ხშირად ისაუბრონ პრესამ და ხელოვნებამ, შიმე სათქმელს ნულარ
 მოვირდებოთ, რადგან უმოქმედობა უფრო შიმეა. პრესამ საყოთარი
 ფურცლები უნდა გადუშალოს ხელოვნებას, მაგრამ მათაც გახსნან
 თეთიანი გული. რედაქციებს ამის სურველი აქვთ და თეატრებსაც
 არ არიან უარზე. თუ ასეა, რად არ ვიწყებთ სასარტვლო დია-
 ლოგს. — დღეს იმის თქმას, რაც ხვალ საქმედ უნდა იქნეს.

ვიმობობა, უპირველესად დიდად გვატყვის, მაგრამ თქმასაც უნდა გაქტო. ამას კი ზოგჯერ ვერ ვივალაწივინებთ. ჩვენს ხელოვნებაში ხვერა სანეტრესიო რამ იკვებება და ხორციელდება, ფართო საზოგადოებრიობას კი ფორმაც არაა, თეატრები და მხატვრული კოლექტივები რესპუბლიკის ვარგის საფასტროლოდ მივგზავნივინ და უწუბრავი თვალის ვარდა აჩვენ იციის რითი და რა ხარისხით მიდიან. საუბრობოდ გამოფენა-კონცერტები ეწყობა მაგრამ თითო-ორილა პირის ვარდა საქმის ურსში არავინაა, — არც მწერლებმა იციან და არც უფრასლებმა, არც მეცნიერებმა და ძალიან ცოტა ხელოვნების მოღვაწედ.

ჩვენ ხელოვნების უფროეობა ჩვენება კი მთელი ხალხის საქმეა და ამ დიდ ამბავს თითო-ორილას ანაბარა წუ დატოვებთ, ქართული ლითონ-ღვინის ექსპორტს ქმლი არ ვაგონებმა, ჩვენებური ხელოვნების მოურთავ-მოუყავნებობი კი თავი ადვლად ავტკივდებმა, წარსულის მავალთები ამის სახას ვაძლევს.

წელსაც მიიღოს მხატვრულ კოლექტივებს უფროეობი გამგზავნება, რუმინეთში სავასტროლოდ მარქანიშვილის თეატრი ვაგწავნივს. მაგრამ უმეტიმედიობა კოლექტივმა თავი უქვიფოდ იგრძნო და მიწვევაც უარი თქვა.

კარგი, რომ თეატრი სტრიაოზულად მიუღდა რესპუბლიკის სახელს და ის საპატიო მისი რუსთაველებს ვადაულოცა. ახლა ვამოცუ-და მათა: ველდფერი ისე უნდა აქწონ-დაქწინონ, რომ ქართული თეატრის მთელმა რეპერტუიამ ძირს არ დაწიოს. დედამამულის მხატვრულმა საზოგადოებრიობამ კი ამ საქმეში ნახტობს და სტუმრად ვასამგზავრებებს რჩევა-დაჩაგრება არ დაალოც.

სავსოლოდ კი არც ხალხია მკუფოფილ და არც პრესა, რომ ზოლოდ ხანებში ფორმალური ხასიათი მიიღო მხატვრული მოვლენების სავარს კანსლევებმა. თბილისის თეატრები სექტაკოს ღვებებს აწერობენ, მაგრამ იფთხად არც კოლექტივების საინსტროს, შემოქმედებითი კოლექტივების, პრესისა და საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებს იფვდენ. ახლო ვასესვებითა და პირადი მეგობრებით ადგილებს შევცხება არც შემოქმედთ არავებთ და არც ამფერას დაზურული ჩვენებებს რგანისატორებს. ეჭვი იმისა, რომ ხალხში ადუღოდ ზმება ვაგვა, არ უნდა ვაგწინებებთ, იქნე ასეც ზღებმა, მაგრამ, ეს იმასეც ვინაგა, რომ კარგ სექტაკულ უკარგი ზმები დარჩებენ. ეს კი მავრებლესაც ვეჩივალდებს და თეატრებსაც ვაგრძელს.

საზოგადოებრიობა არც იმითაა მკუფოფილ, რომ ქადაში ძველები იღვებმა, მაგრამ მათი პრექტივების წინაწარმ ვაგწილდებმა ანა ზღებმა. ამის შედგად ამ ქადავილების ვადაწყლდებმა წარმოებს, ამ დღემულის კითვად-ვამბა იმის.

ჩატომ ვნადიბ ასე? რად ვასწლდებ დასავფრლად ვამაწწლოდ ქადავების სავარსოვ ვამოტანა? იკეში ზღვაგვარად იქცევათ. ქალკის ცენტრალური მოდელზე კრეშტაკულ, დროებით ამბაროებს ვჭიბია ნაღურალური ზომის იბესლეო. იგი მთელს წლოწილს იღვებმა, ჩათა ხალხმა ნახოს, დაუკვირდეს, შესწავლავს და მართი შეფუქავოს. სექტაკული თეატრი კი საყოფარ ვადაწუვებოლებს ვამოტანს, მაგრამ ვინ დარჩებებს, რომ მოსახლეობის ამათ და აჩათა საყოფალში არ მოღვებ?

ეუფელთა მავალითი თბილისელესაც ვაგრძევს. პრესისა და ხელოვნების სტესუ აქვს ვასარკვეია. სახელმწიფო და რესპუბლიკურ პრემიებზე წარდგენა უწყვეტის თაონსობია ზღებმა. ეს კარგია; მაგრამ, მათი წინასწარ ვაცნობა ხალხსაც უნდა შეეძლოს. ასეც ახლაც, მაგრამ, ზოგჯერ ამის მხოლოდ ფიქსირების ხასიათი ვაგწნია. ეს თუ ის სურათია მხოლოდ ერთხელ ვამოიფინება, ეს თუ ის წარწამებში მხოლოდ ერთხელ შესწავლდებმა და წესდებმა: „დაუფლოიაო“. ასე სწორია ჩოდი. საღურატოდ ვამაწწლოდ წარწამოებებს ვულისუური სჭირდებმა, ერთხელ კი არა, რამდენიმეჯერ შესწავლდებმა და ევტრ აღავას ჩვენება დასკობდებმა. ერთი წაღა-მითი და ერთი დარბაზითი შესწავლდებმა ამ საპატიო მოქმედების დავაწინება.

სტესუ უნდა ვაგასოვდებ: ერთი რომელიმე სახის ლურჯატობაზე უარყოფილი წარწამებში მეორეზე აღარ უნდა ვაგვწინდებს. ილიმპური სისტებმა აქაც უნდა სჭირდებს.

* * *

და ისეც თეატრის ვუბრუნდებთი. ზოლოდ ხანებში ძალიან ვას-ზარდა რიცა თეატრის მსახიობები რეფისორიბისაც მისდევენ. ეს ურავი არაა, თუ დიდი თეატრის ვამოცილოდ აქტიორის სუსტ კოლექტივში დავდგის შესთავაზებენ. ასეთი კონტაქტი ორივე მხარეს ვა-მდობრებს. მაგრამ არანორმალურად მივგაწნია, რიცა ვაწუვანი თეატრის მსახიობები საყოფარ დასში დავამერ სექტაკლებს და თანაც ძალზე სასულოდ. მხატვრული ხელმძღვანელები ამას შევ-წებულად აკეთებენ, — თეატრში ერთსულოვნება დამყარდებოაო. მაგრამ, პრექტივამ ვვიჩვენა, რომ დაუჩვეველის დაჩვენამ რეპო-სურის ავტორიტეტს აწნო. ამაში ვეღლავ შეტად მარქანიშვილის თეატრის უფიფილი მხატვრული ხელმძღვანელი და დირექტორი ვა-



ფერადი ბეჭდვის სტამბის ტექნიკარის სამჭროს ვაგვამ სკოპირევა

ვა ლორიქიფინაწი შეედა. ამ თეატრში სამმა მსახიობმა უწყვე დადგა სამი სექტაკული და ვერ ვიკვიო, რომ უფო, ვინემ თეატრალური ინსტრუქტადამოვრებულმა დებოტატრმა რეფისორმა.

მარქანიშვილის თეატრი ამ პრექტიკას ახლაც ვაგრძლდებს და არა ვვჩერა, რომ უცუებს საყოფ მოიტანს. ნიჭიერმა და ძლიერმა მსახიობებმა მთელი ძალიერად სცენური იგრასებების შექმნას უნდა მოანდომონ. რეფისორიბისაში კი საამისოდ ვასწავლული პროფესიონალები ვაგწან. წინააღდებ შემზღებლმა — აქტიორები საყოფარ საქმეში აცდებინან, რეფისორები კი უფუფრებში დარჩებთან, მარქანიშვილთა პრექტივდენტი იბოტოცა არის დასავგობი, რომ სხე-

შეჭედილი დ. კაბოლო





ზეი ხელღებს აშუერენ, ხოლო თუ ამ დინებამ ფეხი სხვაგანაც გაი-
მარჯა, ზვენი თვითარ წელიში დარე მოიხრება.
ფურცელსტებს სხვაუ ზვერი აქუ სათქმელე: ზვენა თვითარებმა
განსუ დარევენ, მაგარმ გრთო უნდა გვანსოვდეს— შინ წესრიგი
დავანაყოფო. ქართულ თვითარებ კი უველიფერი რიგზე არაა, ყაბათის
თვინ ისევე რევიფურია. ამ საკითხმა დამამტერების პარბლდემსუ კი
შარქნოხა. მაგარმ მწახველ-მთიხველი ვერ დამწვიდა იმით, რომ
მარქანთიფორს თვითარ წლიგანდელ სესონში მგწმწარედ დადგ-
ნულ სექტიკალბუნე შარქ. ცხარე კასოთის დღე-საღამოდეს მარქ-
თაფი.

რევისორისა და აქტიორის შემოქმედებითი სოლიდარობა დაუქ-
დვედელ ირგანოსკულ პარბლდელ იქცა. ამის თვითნებურად გა-
დაქრა არც ერთს შეუძლია და არც შეიძლება. უსჯარო მასწავლ
მხოლოდ მათურებდა, პრესის კი რიგიეთა შენადიფელი. მაგარმ,
ჩა გვერთობთ: რატომ ვსულფურათი!..

ერობას პრესა და ხელუკებმა ხელხელ ჩავერდებითი მიდიფი-
დენ. კარგ ხასიათზე იყო მაშინ რევისორი და აქტიორი, ახლა კი
ეკვიპობენ. — ერთმანეთზე აშუერენ, ერთმანეთს ემუტებინან,
კრიტიკისგან მარტუბლიანს ემდურებინან, ხან რეველუციურად იგ-
რესიოლობას უწერებინან, ხან კი მათ დღემღებუ ანახლებინან.

რატომ ხდება ასე?
აღბათ იმიტომ, რომ აქტიორული შემოქმედებითი დისკლიმინა
დავანდლა და თვითარისდმი ფუნაქტორის თავსუწირვის ტრადიციო
შეიქარა. ძველი თაობის მსახიობები. სასაჯად ისვენებენ, ახალ-
გზარდები კი სურკალდის ტრადიციო რიგდეს იოლად ვერ იღებენ. თვით-
არები კოტა სექტიკალბუნე უშუადენ და მუშაობას მწურებრბულ აქ-
ტიორებს ამა რიგარ დაუბრუნებენ.

ასეთი მდგომარეობა კიდევ დიდხანს გაგრძელდება, აღბათ მა-
ნამდ, სანამ თვითარების რევიფურების თესვა-მოწვევა ერთი მო-
ქიანისხელედ არ გაუწრდებია. ახლა კი პიესების შერჩევამდე უველა-
ცალცალკე წარუწავს, მაგარმ კულტურის სპინისტრის დატერების
გარეშე წარბილებამო მიიღეს ვერ უშუადენ. სახუხისმკებლობა თვით-
არებს ევალებომა, მაგარმ სახასულის მზირად უსახუბოდ სტოვებენ,
ამას ისიც ემუტებენ, რომ წამუვენი აქტიორებისა და რევისორების
სავამოსლო-სადამგომ ნორმები წლიდან წლიად სახანჯერადაც არ
სრულდებენ. სახელფონი და საფინანსო ირგანოები ამას შეურვი-
დენენ, მათურებელი კი ვერა.

კიდევ რატომ ხდება ასე?
აღბათ იმიტომ, რომ აქტიორების მიერ ერთბაშად აღიარებულ
გამოსცლილ რევისორებში ცოტანი გვეჯანენ. დღიო ადუქსიდე, აქყო
ვანსად, არილ ჩხარქმულიდ, სერა ლორბიჭივანდე, ვანბარე ტაბ-
ლიაშული, დლიო ისიღლიანი, სერაგო ბელდენ, მიხეილ თუმანიშვი-
ლი და სია დანხუბა. მაგარმ თხისსუ კი დატვირთოთ არ მუშაობენ,
უჯანსკელთ ირ სეწონილთიბლისს ირ დიდ თვითარში სამმა დღემ-
რევისორისა— ა. ჩხარქმულიდ, შ. თუმანიშვილი და ჯ. ლორბიჭი-
ვიანიდე სამა-სამი სექტიკალდ დადგეს, რიშოდთავან მხოლოდ ერის
ხედა წარბილებენ.

ასეთმა ვითარებამ ერთგვარად შეამცირა რევისორის ავტორი-
ტბები, წარმოშობა იმზევე კასოთ, თუ ვინ არის ახლა თვითარში წამ-
უვენი კომპონენტი— აქტიორი თუ რევისორი. დისკუსია ლოცყანს
გაუწდეთა და ხმის უმრავლესობას გაუჯეთა— რევისორის ბედი მსა-
ხიობმა ვადამწვიტა. თუმცა არც ის იყო სწორი, რომ აქტიორის
ხედარს რევისორის სტედა. მაშინაც და ახლაც ვადამწვიტებო უნდა

იყოს ნიჭიერება და წაყოფიერება, მაგწმამება და წარქმებისმეც-
არება, შემოქმედებითი მდღეარება და მოკალექტირირი აქუბუხ-
მგებლობა. მხოლოდ ამ თვისებების შეფერიებით შეიძლება კარგი
სექტიკალდის მიღება და რევისორული და აქტიორული დამოყოფი-
ლების გადმოტრება.

მაგარმ იმისათვის, რომ რევისორმა და აქტიორმა ერთმანეთი
აღიარონ, ირივე მხარებში პროფესულ წარღვე ერთობლივად უნდა
იზრუნოს. ახლა კი თვითღ სხვა გვეცემს: ბევრი ნიჭიერი მსახიობი
სცესაზე უფრო ნაყლებ დროს ტრიალებს, ვინც ტელეში და რა-
დიოში, ადვანდებსა და უბღებოთი, კინოტერზე და სტადიონზე.

არც რევისორებმა გაუზიარეს სულწამულ სუპორისა და თვითარ-
დებურად შემოქმედებითი პოტენციის ერთფლად აღდგენ ილმინ
პიადებს. სპარტიკადებს, თვითმოქმედების დოთაფლიერების, სპარ-
ტულ პარტიკამებს, იფიციკულ კონცერტებს, საუბრელო სლა-
დოებს, სახალხო სიგინობებს, მისაჯადებს და უვალიფონის დღეებს,
უწებრავ დღეობებს და დღესასწაულებს რევისორებებს. ბუნებ-
რივია, ესეც მხარობა და ამასუ გვეშუენებოთი გაუზიარებენ სპარ-
ტდმა, მარქანთიფილდუ გააფიქროს— თბილისი 1924 წელს, ამბებდმა
კი პირველ ქართულ ილმინად— 1934 წელს. მაგარმ არც ერთმა
და არც მეორემ ამას არ შეუღია თვისი ძვირფასი დროის ნახუარი,
ისიც უწრდესაფუხა. რომ საყოფადობრივი მნიშვნელობის გამ-
ფორმებულდ არც უველა რევისორის გამოდგება, სწორედ ისევე
არაფუ აქამ გამოდგება ბევრი დიდ მხატვარიც. უვედას საყოთარი
მოსაჯად აქამ არც ქლოთერი ფერწერის უნდა ეტანებოდეს უფრო
მღაქაქიბობის და არც ახარბებულ კომპოზიტორის ემადლებოდეს
ულმინამო დრამატიკობას. თუთფილდ საყოთარი ადვილდ ისტატია,
სცესაზე კი შევიდარი.

ამიტომ საქმეს არავებს თუ ნამდვილი ისტატისტისათვის ვისრუ-
ნებით, თვითარზე და მის გარეშად რევისორული ავტორიტეტისათვის
უვედას უნდა ვიბარდებო, ჩათა რევისორმა თავისი ადვილი
დობარდუნოს. რევისორების პერსონის უნიფიკაცია და საერთოების
კოლევების სასწავლომკმედებზე იმდენს დაბუარება, რიგარ
პრადიკამ გვიჩვენა. აქტიორების მიერ ზვენს დასამწვიდებულდ
მოგონილმა ტიპობმა ილუზიამ. რომელიც უმაღლვე იმარტო, რიგარ
კი თვითარში რევისორის პირად ფუნქციო ქრება. ერთხელ ერობა
დღემა მსახიობმა თავდაჯერებოთ თქვა «საქართველოში ვერა ვხდლავ
რევისორის, რომელიც ზვენი თვითარის მხატვრულ ხელმწიფანდელად
გამოდგებოდა. ცალცალკე უველა სესია, ამიტომ რამდენიმე შე-
ვერდეთი, საერთოობო კოლევია შევიქმნათ და ერთის საქმე ხეობა
გავაკლებოთ».

ამის გასწვებამდე დიმილი მოვადგის: თუ ერთი სუსტი საქმის
რევის, ხუთი სუსტის შეფერიება რას შევადგებინა!

ასეთი დღეცა ხეობს არ მოვადგენ. და აქი ვერც ვნახეთ. თბი-
ლისის წამუვენი თვითარებმა უჯე აიღეს ხელი სარევისორო კოლევ-
გების უნიფიკაციო ხისტებამდე და ისევე ერთად დაუბრუნდნენ: თვითარის
სამხატვრო პოლტრის განსახლურებელი კასოთ კაცო უფინ იყოს და
ახლაც ასე იყოს. ამოცანა იმისია, ასეთ რევისორებს დავენიფიკო
დავუვებინარი. მაგარმ არც ისინი უნდა გადოფილდენ და კოლევ-
ტების ამ გაწოდებენ. არც ის იქნება საქმისათვის ურავო, რომ ახალ-
გაწმადელ სამხილად ვაგებინოთ და სოქუმში რატომ არ ვარგებენ
ხედა რევისორებს მათოფმა და სოქუმში რატომ არ ვარგებენ
თბილისზე? (კოტაც კიდევ და დარწმუნებითი დვეერიფონობი სტუ-
არუს და ამაშიც, შეხება და ექუბების, ცირადინისა და ქეთათი-

ფერადი ბეჭდვის სტამბის დირექტორია ი. დემინანკო



მშვედლო დ. ბერიანელი





ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატის დირექტორი ცეზარ ხაზაძე



ფერადი ბეჭდვის სააქტროს თანამშრომელთა ჯგუფი
თ. გამყემლიძე, წ. კობუჯა, ნ. ხაზარტიყი

ლაქს, სურმაყასა და შრეველიშვილს, მირცხულავას და მადლა-
შვილს — უფელ მათგანს, ვისაც პროფესიული ცოდნაც გააჩნიათ
და სასიამოს სიმძაფრით.

ეს კარგა, მაგრამ არც ნიჭიერი და ძლიერი ძველი თაობა უნდა
დავივიწყოთ. გავიხსენოთ თუნდაც ბრწყინვალე რევისორული დუ-
ბიტი, როგორც სპარტსმენები ტიტოვან, ჩვენი რევისორის ორი ძლი-
ერი სტაპერი წარსულში, ალექსიძე — თუმანიშვილის სინკრონული
ტანდემი, პირველის «ოლიმპოსი», «მაბატრიონა» და ფერისმანი,
მეორის — «ესპანელი მღვდელი» და «როცა ასეთი სიუჟარულია»,
მაგრამ, როგორც სპორტული ფურნალებისტები ამბობენ ზოდზე. —
ტატენკმა თამაშის სისტემა შესცვალა და ტრადიციული განლაგება
დაიშალა. ალექსიძე კივეელთა გუნდში ჩარიცხეს და თბილისში
პირველი, იქაც საუცუთესო ბომბარდირად დარჩა: იმ წელწიწაში
იიზი კარგი სპექტაკლი დადგა — «ანტიკონას», «ურბილი კოსტა»
შეივალა და «ოტელისთან» ერთად «მათეკურთი» სინატგა აუ-
ღარა.

ფურანგლები თავიანთი შედეგაინი ექსპერიმენტით დიდდ კმა-
ყოფილნი არიან. ეს ქართველებს გვახარებს. მაგრამ, ჩვენი პრესა
აქლ იმის გულსუფრთა, რომ ასეთივე და უფრო ძლიერი სიძულთა,
ბიბლიის თეატრშიც ადღარდეს. ხომ ადღარდა გვიგ ლორიქოვა-
ნის «კახაბერია», რომებტ სტურუას «სვილდშია». ვიზო ეორდინის
«მანდაა» და ისევ სტურუას «მშაინ ლამა».

მაგრამ ეს არ კარგა. სხვების ამღვრებაც გვწაღია, ახლა წერი
ინიელ თუმანიშვილის გამარჯვებაზე. თანამედროვეობაზე დადგ-
მულ მის ახალ სპექტაკლზე კარგა ხმები გვემისი და წარმატებას
ველით. თუმანიშვილისეული «გვალი ბიკვა» მისი აუწყობს ა. ჩხარ-
ტიშვილის «ბებერ მეზურინებს», ხოლო ამ წამუქვანი რევისორების
გამარჯვებას — თეატრის მიუღი კოლექტივო.

მაგრამ ერთის წინსვლა მეორისათვისაც შეუმჩნეველი როდი
უნდა დარჩეს. კაცო კაცის ზილი, თეატრის კი თეატრისა, მარჩანი-
შვილებმა და რუსთაველებმა შემოქმედებითი მისაწვრთნა
უნდა შეატონ და ერთობლივი ძალით მიუღი ქართულ თეატრს
წაუღუნენ.

სახელწივი პრესაც თან იგულენ. სასიხარულოს სიხარულით
შესვდება, სასიხარულოს კი სინაწულით. მაგრამ, ორივე შემთხვევა-
ში პარციალული დარჩება და წრეც ვინმე დაუმდურება, თუ ხალხურ
თქმსაც გააყვება: ამოუჯარეს პირში ურბაზე, მტერს პირს უჯანო.

მ. ბ.

ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატის ბეჭდვითი ნ. შამქიაძე



ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატის
სამუშაო და სამუშაო საამქროს
თანამშრომელთა ჯგუფი: ი. კახე-
ლაშვილი, ნ. კობლაშვილი, ე. შა-
ნიძე, ნ. კახაბერიანი, თ. კობლაშვილი



„სავაზუსტლო გამოფენაზე“ თბილისის სურათების სახელმწიფო გალერეაში

მხატვრის კვირეული



კვი მერამდენ წელია ჩვენი შემოქმედნი — ფერმწერადნი და გრაფიკოსები, მოქანდაკეები და კერამიკოსები ახალი ნაწარმოებებით გავლოცვენ ვაზუსტულს, გვიჩაიებენ თავიანთ შთაბრძნებს, ნაფიქრსა და ნაზარტვს. სახელისწოდებან საგაომფენო ინაუკლებერ ფერატლები და ნაქანდაკარი, ქედური თუ კერამიკული ფაქიჩი ნახელავები...

მხატვრის კვირეულის დღეებში რამდენიმე გამოფენა მოაწეს საქართველოს მხატვრებმა. ახალი ექსპოზიციები გაიხსნა თბილისის სურათების სახელმწიფო გალერეაში, მხატვართა კლუბში, საქართველოს მხატვართა კავშირის სავაომფენო დარბაზში, სამხატვრო სალონში, პროფტექნიკური განათლების კულტურის სახლში, უცხოეთთან კულტურული ურთიერთობის

საქართველოს საზოგადოების დარბაზებში; თბილისის ოციერთა საოლქო სახლში პერსინალური გამოფენები მოაწეს — ფერმწერადმა ვახტანგ აღმაშენებელმა და გრაფიკოსმა ლევა შვებარძინამ.

თბილისის სურათების სახელმწიფო გალერეაში მართლდ „სავაზუსტლო გამოფენაზე“ სამასამდე ექსპონატი იყო წარმოდგენილი. სხვადასხვა თაობის მხატვართა წარმომადგენლები წარჩევი შემოქმედებითი ანგარიშით წარიდგენენ საზოგადოებრიობის წინაშე, სასიხარულო იყო მათი ახალი წარმატებების ხილვა. რიგი ნამუშევრებისა დასამოსიფრებელი იყო კომპოზიციური და კოსმოსტრული გამომსახველობით, სახვეით პრობლემების ახლებური დაუქნებობით.

რეოგრტ უყოველივის, გამოფენაზე კვლავ გამოვლინდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები,

პორტრეტების გამოფენა საქართველოს მხატვართა კლუბში



დამწეები ფერმწერადნი, მოქანდაკეები, გრაფიკოსები, რომელთა შორის ბევრმა ვაჩვენა ნამდვილი პროფესიონალიზმი.

„სავაზუსტლო გამოფენის“ ერთ-ერთი უველადე საინტერესო ნაწილი იყო კერამიკოსა და ქედურების კუთხე. აქ ნახავდით მრავალ შესანიშნავ ნახელავს, რომლებიც მოწმობენ მათ ავტორთა დავეწველ ვებუნებს, მდიდარ მხატვრულ ფანტაზიას, ეროვნული ფორმის გრძობასა და შესრულების ოსტატობას. კერამიკული ნაყოფიანი თოქის ერთმანეთს ცვილებოდნენ ფორმის სიღამაშეში, მოხატულობის კეთილშობილებასა და სინატლეში. დეკორატიულ სუტებსა და ღარნაკებში, თავსებადა და სერვიზებში გვიხილავს ფორმათა სისხლადე და მოხებნილობა. თოქების უველა მათთან თავისებურად მონიხველილია სურათის კომპოზიციით, ორნამენტებსა და შემკულობის წამოიერი გამოუწეებით. საინტერესო ნაწარმოებები იყო გამოვნილი ლითონის პლატიკაშეც, ქედურების მათი ავტორების განსხვავებულ მიზანშეწავლადე და პროფესიულ თავისებურებებზე მბევეულებდნენ.

სამხატვრო სალონში ქართული სახავეყო წყნის გრდესია იზიდავდა დათვალდრებულთა ურთაღლებს. ღამაზად გაფორმებულთა სახავეყო გამოცემები ახლა იშვიათი მივლნა როდია ჩვენში. ამ დარტვი მომუშავე მხატვრებმა არა მარტო პატარა მკობიველებს სუვეარული, არამედ საზოგადოებას ფართო აღიარება მოიპოვეს და შემოსევეთი როდია, რომ საუცუტესო გამოცემებში ზრდად საქცილური პრემიების აღნიშნულს. ქართული სახავეყო წყნის გრდესიამ უწყველად დაიმსახურა, რომ სიტყვამარტულად ეწევილიდს ამ სფეროში მომუშავე მხატვართა ნამუშევრების — ორიანალების გამოფენა. მავშუების საუვეარული მხატვრები იქ ცოცხა როდია დღეს. მათ მიერ ფაქიჩო გემოვნებით გაფორმებული და დასურათებული წიგნები პატარაში აუაღიბებს მის ერთო შესანიშნავ უნარს — მშვენიერების გაგებას, სიღამაზის სუვეარულს, სამართადიბო ისტიტუკურ დამოკიდებულებას, ამოკომავ სახავეყო გამოცემა დიდ ზელოცებას მოიხიბეს არა მარტო მწერლისაგან, არამედ პირველიყოლისა მხატვრისაგან. მხატვრის ნახელავს აღიქვამს თავიანთრეულად მავწევი, იგი ხდის სახვითად თვალსაჩინოს მწერლის მონახობობს, რომლის შობამეულობა ბევრად უნდა განსაზღვროს ზეღმესებებად ცოცხალბო და ადრულად გასავეტმა ულტრატურმა ფორმამ. სწორად ამ თვალსაჩინოს მრავალ ღარსება განაპირობებს ჩაენი სახავეყო მხატვრების ნამუშევრებს, რომლებიც ხანაოდებინ დიდი მრავ

ვალდორფებში, ინდივიდუალური მიდგო-
მი, თვითყოფილი ხელწერით, შალვა ცხა-
დაძის და ალექსანდრე ბანდუქიძის, ელ-
ენა ბერძენიშვილისა და ზურაბ ნიგრაძის,
იოს ჩოქოიანიასა და იური კლიბაძის,
თენგიშ შირვაშილისა და ჯემალ ლალუას,
აბრ კაკაბაძის, ზურაბ ფორჩხიძის და სხვა-
თა მიერ გაფორმებული და დასურათბუ-
ლი საბავშვო წიგნები ჩვენი პატარა მკითხ-
ველებისა და სპეციალისტების ერთსულ-
ოვან შიშვნებას იმსახურებენ, ლიტერატუ-
რულ ნაწარმოებს ხასიათისა და კოლო-
რატის შესატყვისი გაღაწვევებისათვის
ზრუნვა შეტყვევული პლასტიკური სპეციალ-
ისტების მიერ, სადა, ზედღვათი ენა ახსი-
აობს ბევრი ჩვენი საბავშვო მხატვრის შე-
მიქმედებას.

საქართველოს მხატვართა კავშირის სა-
გამოფენო დარბაზის კედლებში თითქმის
რასოდეს ცარბიდდება, აქ ზირად თუნი
მხატვართა ნამუშევრების ქვეფურთი ვე ინ-
დივიდუალური გამოფენები, მხატვრის კეთ-
რეულთან დაკავშირებით კი ამ დარბაზში
ზურაბ წერეთელმა შოაწყო თავისი ბოლო-
ბრძოლიწველი ნაწარმოებების ექსპოზიცია.
ზურაბ წერეთლის შემოქმედებას აგრეთვე
ღვთის ჩვენი საზოგადოებრიობა, იგი თი-
თქმის ყველა გამოფენის მონაწილე, მისი
ნამუშევრები მუდამ შიტკავებულენ ავტორის
მხატვრულ კულტურასა და გემოვნებაზე,
საერთაი ფერწერულ ინტერესებსა და
თვითყოფილ სტილზე, ამეგრად მხატვრის
თქმა დიდი მასშტაბის თმამტურტი ტლო-
ბე არ წარმოუდგენია, მაგრამ პერსპუტი
მოტყევი მომხმლაე დეკორატიულითა,
ცხოვრებატული და შეტყვეული საბო-
ვათებით გამოირჩილენ საქართველოს
შოაინ მხარეების ამხმვეული ეს პერსუტები
შესრულდებულია მღელღებრებით, შოაიონ-
ებით, თაისებური ტექნიკური ხერხებით,
რბოვლუ გვარძნობინებს საშარის სი-
ციცლეს, შორაობას, თბილი ინტატირ-
ბითა დასხვე პატარა ვანრული მოტყე-
ვი — „ბიტი და ცხარი“, „მების და ში-
ლი“, „გოვინა“ და სხვები, გემოვნებით შე-
ღსრულებია მხატვრის დეკორატიული და
გრაფიული მოტყევიც, ზურაბ წერეთელს
ბუნრბეა ლაქონურ ხაზებში მოვლინის ხა-
სითის მკაფიოდ გადმოცემა, ირ-სამ ფერში
მხატვრული ეფექტის მიღწევა, ამას კი განა-
პირიბებს შემოქმედლის მიერ კომპოზიციისა
და ნახატის მხმვილი გრძნობა, მალაღი პრი-
ფისინალიზმი, მხატვრული ამოცენების სი-
ცხადე.

რბე ქართველ მხატვრების შემოქმედ-
ბაში თვალსაჩინო ფურცლად ექვა ეუბნო-
ბითი მოგზაურების შოაბედღებლებით
შექმნილი ნაწარმოებები, სწორად ეს ნამუ-
შევრები იქნა გამოფენილი უბნობითან
კულტურული ურთობობის საქართვე-
ლოს საზოგადოების დარბაზებში, სხვა-
სხვა ქვეყანა, შემოქმედთა სხვადასხვა მღე-
ვა და ასატის მრავალფეროვანი ნამუშე-
ვლები — ყუველივე ეს განაპირიბებს ამ
ნამუშევართა შომამედაობას, გამოფენის
შინაწილნი არიან: ე. ახვლედიანი, დ. გუ-
ღაშვილი, უ. ყავთაძე, ნ. იანჭოშვილი,
რ. ჩაჭიშვილი, ნ. ჩიქოვანი, ე. ადვადე, ნ. მუ-
ნილიჯი, ე. თოთბაძე, ზ. ნიგრაძე, ზ. ბე-
ნჩიანიშვილი, ზ. ლევაია, თ. სამსონიძე-
ე. კობრაქაძე, ნ. კლამატიშვილი, თ. გვაძე-
შაული, მ. ამირხანოვა.

დაშთაღებრებლები ინტერესით გაიცენენ
ყარევე საქართველოს მხატვართა ბოლი-
ბრძოლიწველი თვალსაჩინო ნაწარმოებებს, რბო-
ლებიე პრიფექტკანათლების კულტურის
სახლი გამოიფენა და საქართველოს მხატ-
ვართა კლუბში გახსნილ „ავტობიოგრაფების
გამოფენის“.



ზურაბ წერეთლის ნამუშევართა გამოფენის გახსნა მხატვართა კავშირში

ქართველ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა პროფტექვანათლების კულტურის სახლში



საბავშვო წიგნის გრაფიკის გამოფენა სამხატვრო სალონში





გამომცემლობა
„ლიბრატორია ზელენენა“
მთავარი მხატვრული
რედაქტორი
ირაკლი წახაშვილი

10.6.67

ქიხუაზი ბრუიკაში

თენგიზ ბილიბოძე

ს

იღი ხანი არ ვასულა მას შემდეგ, საბჭოთა ხალხების „დღეა ენების“ საკუთარი დათვლიერებაზე ქართველი პოლიგრაფისტების ნახელაზე პირველი ადგილი რომ მიეცა, პარისის გამოფენაზე კი „გრან პრი“ მოიპოვა.

ეს წარმატებები, მრავალ სხვა მნიშვნელოვან ღონისძიებებთან ერთად, ერთმა, იმ დროისთვის შეტად საინტერესო თაოსნობაზე განაპარობს: გამომცემლობებმა, შემოქმედებმა ნიჭიერი ქართველი მხატვრებს დიდი წაყალი, მათ წარმოებისთან მიმართა კონტაქტში აფხვალა შეთვისეს მხატვრული რეპროდუქციის ტექნოლოგიური სერიისები, დაეფულენ პირველადი პოლიგრაფიული ტექნიკის სიძლიერეს და წინას გაფორმების საუკეთესო ოსტატება ვახუნეს ამ მხატვრებმა თან მოიგინეს თვალშედეგად სიახლე შესრულების ახლებური მანერა, მაგალითი გამოიყენეს, დიდი კულტურა და იგი სასტამო ტექნიკა-ტექნოლოგიის შეზღვევის სასურველმა შედეგად აქ დააფიქრა, რაფან წინა ხელოვნებისა და ტექნიკის ნაერსია — ჩრული იდუბრი, მხატვრული და ტექნიკური კომპლექსი, რჩილის ვეფა ეფემენტო მქიბრიადა დაკუთმირებული ერთმანიფიკაია.

მას შემდეგ, საკუთარი და სერვაშირის გამოფენებზე არაერთგვს აღარეს ქართველი წიანის მაღალმხატვრული გაფორმება და დახვეწილი პოლიგრაფიული ოსტატობა, სახელისოდ, ოქროს მუდგული და პირველი ხარისხის სივლები ქართველი პოლიგრაფისტების შრომის ღირსეული თანამშრომლობა და ისინი წაყალი დაუღმადკინებიათა და ჩვეული პასუხისმგებლობით ეკიდებიან ამ წმინდა მამულიწოდურ, კეთილშობილ საქმეს.

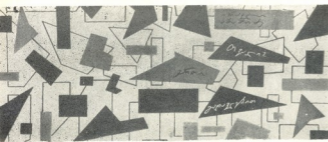
ამ პერიოდში წიანის მხატვრების დიდი რაში, გამოიხარა, რომლოდაც ბევრი საინტერესო და ახალი შემქნენს აჩაყული ხელოვნების დარგში. მათ შორის ნაშუაფერების სიმარკალი, გახედულბობი, გრაფიკული ხერხების მრავალფეროვნება, მთიდარი ფანტაზიითა და შესრულების წესტი მანერით ირაკლი განაშვილს თვალსაჩინო ადგილი უქირავს წიანის გრაფიკის თა-

ნაშელოფე ქართველი ოსტატთა შორის, თითქმის ოცი წელია მას შემდეგ, რაც იგი „სახელგამის“ მხატვრად მოინათლა, ამ ხნის განმავლობაში მრავალი პლაკატი, ბუღალტერი, სქემა, ნახატი, ცალკეული ესკიზი, ილუსტრირებული ალბომი მოამზადა ჩენს გამომცემლობებში და ექვსსზე მეტი დასახელების მარტო წიანი გააფორმა მხატვრულად.

ირაკლი წახაშვილი პირველი ნაბიჯებითვე წარმოადგინა, როგორც დათვლილი ნოვატორი შემოქმედებითი ძიების გზაზე, ჩემბ, თავმდაბალი შემოქმედი, არ კარგავდა არც ერთ წუთს და წლების მანძილზე ენერგიულად აგრძელებდა გამოცდილებას, იმდობრებზე ცოდნას, იმადლებდა ოსტატობას, შოკოვინებით წვდებოდა გრძელკუთხედი ხელოვნების ამოცნობს საფუძვლებზე, სიწილის შრომასაყალი უქვად არ ჩაუვლია მხატვრის დუსრულედეგ ძიებებს, მისი ნაშუაფერები გამოირჩევიან შემოქმედებითი სახლით, დამოუკიდებელი — გახედული მიჯნებობით, წარმდგირეობით, შომახტედაობით, ყველანა ოგრანობა სივად მოაზრაცენ თანამედროფე მხატვრის მაღალი პრაფესიონალიზმი.

წიანის გრაფიკაში ტექსტის სახეობრივი გამოსახვის ამოცანა მხოლოდ თმამტური ნახატებით, „საკუთრი“ ილუსტრაციებით არ ხდება, მრავალ მხატვრის იფენებს წიანს გაფორმების მარგვარი ელემენტებს, მთლიანობაში ისინი გრაფიკულ სახეს ქნიან, ასე, მაგალითად, ირ, წახაშვილის ორნამენტული კი ადამიანის სლოფირი ცხოვრების სხვადასხვა მხარის ვახსნის საშუალებაა, მის ხელოწიანის გაფორმების ყველა დედალი მარშოლოდა ტრეშის თემატურ ილუსტრაციებს და ამლიერებს მათ გამომსახველობას, ზოგჯერ გაფორმების ელემენტებს ილუსტრაციებთან ერთად კი არ იფენებს, არამედ მათ დამოუკიდებლად წარმოვადგენს, მხატვარი თანახმარი მძლით ფლმით გრაფიკის თითქმის ყველა ტექნიკის სახეობას, მოხერხებულად იფენებს გაფორმების ელემენტებს: თმამტორი ილუსტრაციებსა და სიუბეტარ ნახატებს, როგორც ერთ რჩეში, ისე ფერტი, რომლებიც ცალკე ვერფლებად არის ხარკული წიანში ან დარბული აქვს უდას თუ გარეყანს, სხვადასხვა დეკორატულ



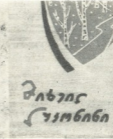
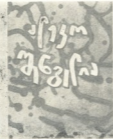
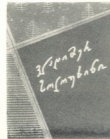
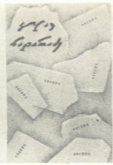


მართი არ არის ლიტერატურული ნაწარმოების წყობიანობა, მისი იდეის გაგება, შინაგანი დრამა და წაშლილი, განსხვავებული კონკრეტული რეჟისორის შესწავლა, რომელსაც მწერალი მოგივლილობის იგი უფლებების ვერდობს ცხოვრებისეული მოხატვლილებების შიდა მარჯვ და შემოქმედებითი ფანტაზიის ფანტაზია კარხობის მას ირაციონალურ გადწყვეტას, ახალ კომპოზიციებს. მხატვარს „კრეატივის“ თავისებური უნარი აქვს, სხვაგვარად რომ ვთქვათ იგი „უთაღვალეს“ ცხოვრებას, რომ შეინარს და აღქვას ისეთი სიტუაციები, მოტივები, ფაქტორები, რომლებიც შეიძლება ემსარებათ რაღაც მოთქვით, შექმნას ახალი შემოქმედებითი აზრი, შეიზიაროს ისეთი გამოხატვითი და პიტორული კომპოზიციები, სადა ფიქტიურული არა მარტო მოძრაობები არ მოხდება, არამედ შეიქმნება სხვის თავისებურება, აზრი, განწყობილება, პალიტრაც შეიზიაროს მხოლოდ ისეთი ფერები, რომლებიც უფრო სასუსე და სათლად გამოხატვენ ლიტერატურული ეპოქის ფანტაზიის და სათლად გამოხატვენ რეალის არს, ამიტომაც, რომ მის მიერ გამოჩენილი უფრო მოკლე მოცემები ფანტაზიის და ფიქტიურული ნაწარმოების ხასიათს გადმოცემს: ფანტაზიური და სერიოზული კლასიციების დახვედრება კრებულების მკაცრი სტილი, სათლად და მხარულია სახვედრე წიგნის განსართობის სახეები, კომპოზიციური სტილის დახვედრე წიგნის, სადა და უზარადა „მოკლენების“, პირიბობისა და ურთავარად სტილიტული ფანტაზიური რამანების ცნობისმყოფარად „ანაბრით“ გარეგნობა, სანატრეს და სსსამიბრის ნარეფრეცია იდეები — სხვადასხვა დანაშნულების გამოცემებისათვის, ირ, განაშლის აქ წარმოადგინდეს ატმოსფეროები სპარხიბისა მის მიერ მხატვრული ამოცანის ირაციონალურად გაფიქრების სალუსტრაციოდ: ენარტული ჩანახაბის ხასიათის „გურამანს“ გარეგანობა, სანატრეს სტილისა და ხაზის რიბობა, გრაციული ფაქტორისა და კომპოზიციური ნახაზი, უაღრესად ლაქონური საშუალებებითა და გამოყენებით, მხატვარს კარგი გემოვნებისა და იშვიათი მხატვრული უაღრესად გამოხატვითი ნიმუშებისა — გარეგანების: „კონსტანტინე ვანსაბურტია, ირაკლი აბაშიძე“, „ირალე ნაფორაძე“, „ალაბიბერ სოლომონია“, „მხვილი ლუიზონია“, „დათო სულაბერიძე“, „პოლიხის დედი“, რეჯე ჯაფარიძის „მედიუმალის“ უდა უკითხი პლანისა ადაწყვეტილი, მისი მხატვრული ფორმა რეალიზმისა და კონტრასტისა და ის მხატვარმა ლიტერატორულად ნაწარმოების ილიობა მხატვარს გამოხატვისათვის ამაოიუნა, „ანაბრით ვარსის“ გარეგანი კომპოზიური კომპოზიციის ნიმუშის, ამ მორტი კომპოზიციის იყოფით დრამისა და მხატვრული აქცენტის აზრობრივი დატორება; მისი სტრუქტურის ეპოქური რეალიზმი და ენოგრაფიული ხასიათი ლიტერატურული ნაწარმოები

მორთულობისა და ირანენტის, თავსართებისა და ბოლისართების მხატვრული ანობისა და ასომთავრულიც, იგი არა მარტო აღმაშენებელი, აკრეატივის, ფუნქციონალური ხასიათისა აქცევს წიგნს, არამედ ეხმარება მკითხველს წიგნისა პირველი გაგნობისს, ხოლო შემდეგ ახსნის წიგნის მხატვრული მოხატვლილებას, იდეურად და ესთეტიკურად ახსნის მკითხველს. მის მიერ გრაციული ფორმის გამოხატვითი მხატვრული ნაწარმოები ახალ ძალას იძენს, ახალ ვაზს პოეზიის ადაზიანის გულისა და გონებისავე.

აქვე მოიხსენიებული რეპროდუქციები კი თანდათანოდ ადასტურებენ, რომ ირ, განაშლის ძირითადი მოწოდება წიგნის გრაციული გაფორმება; ამ სფეროში მან თავი გამოიჩინა, როგორც ფიქციონალურად, ნიჭიერად მხატვარმა, იგი ლიტერატურული ხასიათის გრაციული ენაზე სასურთი „მორამენილი“ კი არ არის, არამედ თავისი ხელმოცნების სფეროში ამ ხასიათის სრულყოფილი შემოქმედია; უფლებების ენარაფივის ჩანსწვდის ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციური ლოკაცის, შეიგარნის მწერლის სტილი, მისი სტრუქტურის მწერარ და მწერლის თავისებურებების შეხატვისა გრაციული ფორმა მოქმედის.

ამ რთულ ამოცანას უფლები მხატვარი თავისებურად ხსნის, ირ, განაშლის ნიჭი ამ მხრივ საუბრადღებია, მას უნარი აქვს დაარწმუნოს მკითხველი მის მიერ შექმნილი ხასიათის რეალიზმი, კემპარატორული, მანისა კი, როცა ამავე თემაზე საუბრებისას უკვე უნახავს სხვა მხატვრის მიერ უფრო ადრე უფორმულად ნაწარმოები: ირ, განაშლის მუდამ ირაციონალური, იგი არასოდეს არ იმეორებს თავის თავსაც კი, მისთვის ხა-





ბის ეპოქის დამახასიათებელ მატყველ ელემენტებს წარმოადგენენ. აქ იკრძაბა ცროველი სტილის სიღრმე, დახვეწილი ლაინიზმი და გამოსახელობის მაღალი პოეტური ტრანზიბა, რაოაც მხატვარი „გზირთა ვარაბის“ მხატვრულ-ემპოტიური ძალის დინამიკა ახლავს. იგი ღრმად ჩანს ავტორის ჩანაფიქრს, შივნება მისთვის შესაფერი გრაფიკული სახიერება და მწერლისეული ტემპერამენტი შეიხველამდე მოიტანს.

გრაფიკული ხელოვნების ეველასე რთული უბანია შრიფტი — წიწის გაფორმების უნიშვნელოვანესი კომპონენტი. წიწის გაფორმების ხელოვნება — შრიფტის ხელოვნება, აქ მხატვრის წარმატება უპირველესად იმით განისაზღვრება, თუ რამდენად შეემატა მის შიწრ დახატულ შრიფტს შინაარსის, ლიტერატურული ფორმის, ნაწარმოების სტილის, ავტორის ინდივიდუალობის, ეპოქის სახიერებისა და ლიტერატურის ტიპის.

სიწრის შინაარსი კი მხატვრისგან შიწიხივის მაღალ მხატვრულ ელემენტებს, შედგენა შემოქმედებითი ძიებებს. უსებ გრაფიკული ისტორიის და პოლიგრაფიული წარმოების ტექნოლოგიის საყუდისი სტრუქტურა.

ბ.წ. ნახატი შრიფტი“, რომელიც ფართოდ გამოიყენება სატიტული ფურცლებისა და წიწის უდების გაფორმებაზე. გამოირჩევა ინდივიდუალობით და ფორმის მდიდარი მრავალფეროვნებით. იგი უნდა აქვარეოდეს რაოც კი ფუნქციონალურ, ისე ესოტიურ და პოლიგრაფიული წარმოების მოხიხივლებების კომპლექსურ წარმატებას. ამის გამო წიწის შექმნის პროცესში მრავალგვარი მოხიხივლება წარმოიშობა ხოლმე შრიფტის მიმართ. ყოველ სკველ შემოხვევაში ახლებურად, შემოქმედებითად უნდა გარდაქმნას არსებული კლასიური ნიშნები და შეიქმნას ახალი მოსახლეობის შრიფტები.

ბ.წ. ნახატი საშრიფტო გრაფიკის საყუდისი მცოდნეა. კარგად იყენებს ასოთა მოდულურ მეტრიკას, შრიფტის ავების სახიხივებს, ბრუნვებულ ფილის გრაფიკულ ტექნიკას. ამტომ არის, რომ მის შიწრ დახატული ასოები ყოველგვარ კომპლექსში მარტივად ეტყვიანაბრებიან და შილიანისმულ ადვილად წასაკითხობა ღრმად წარწერად აღიქმება. მან კარგად იყენებს წარწერის კომპოზიციის ეველ წარმოშობა, ნიუანსს, რაც დიდად ეხმარება ახალი მოსახლეობის შრიფტის შექმნას.

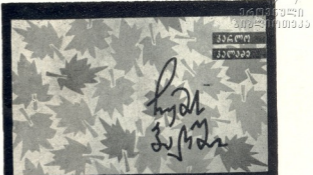
ყოველგვარი შრიფტის მართიად ფუნქციონალური დანიშნულება იმია, რომ იგი ადვილად აიხიხებოდეს. ნახატი შრიფტი, ვარდა ამისა, უნდა ხსნიდეს მხატვრის იდეებსა და ჩანაფიქრს, ხოლო ადვილად უნდა იყოს ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ტიპოვულ საშრიფტო.

თანამედროვე ესოტიური მოხიხივლების საყუდელია შრიფტის პროპორციების მარტივობა. ამიტომ, მოხიხილი და მეტრი ფორმა, უღრესად ფუნქციონალურია ბ.წ. ნახატი საშრიფტო იმანის გრაფიკული ნახაის სწინდის, მისი გამოხიხივლობა მხოლოდ შინაარსითა და განუყოფლობის ძიებით განისაზღვრება. მარტივი და მეტრი ფორმის წარწერების გარდა, რომელსაც ამ წარწერების მხატვრულია მოიხიხება, მან შესრულებული აქვს მხატვრული წარწერები და სათურები, სადაც გამოყენებულია დეტალები მდიდარი დეკორატიული და ორნამენტული შრიფტის მეტრად არასოდეს არ დაუბრუნებია გრაფიკის ინდივიდუალობისა და მათ ერთ სისტემაში გაერთიანების პროცესს. ამტომ არის, რომ ბ.წ. ნახატი საშრიფტო წარწერა ყოველთვის ადვილად აიხიხება. აქ მოთხიხებული გარკვევებისა და სტრუქტული ფურცლების წარწერების მის საყუდისი დასტურია.

„რუსეთშიანის“ სატიტული ფურცლის ორნამენტით მოიქვილი კომპოზიციით მიღწეული ტიპოვული კლასიციტისა და არასული ბის მხატვრული იდექობ, ძირითადად პოემის საერთო ემპოტიური გარემოს შეისახამება.

სხივიე ემპოტიური გადწვევა გვიქნს ირავლი ახაშობის წიწის სატიტული ფურცლის წარწერაში — „რუსეთის საყუდელი“. შრიფტისადაც გახიხებულმა მიდამომ წარწერა შინაარსის დამახასიათებელ მხატვრულ ელემენტად აქია. წარწერაში ასოები იმეცარება ახლაგობით, რომ არეული საყუდელი მოხიხივლობა იქმნება, მაშამ ამით არ ირღვევა არც ცალკეული შრიფტის მოსახლეობა, არც ამ ნიშნების ფორტირაციებისა და მარტივების მოხიხივლებანი. არც სტილის ირთამება. წარწერა მსოფლიო აიხიხება, უიარაგობილი წარწერების რამდენიმე უიარაგობის ქალს ექანსება. შინაარსობილი ამს თანამედროვე ელემენტის დასა და ხაზებისა და ლიწის კომპოზიციით მიანიხიხილი მისი გრაფიკული სახიხივება ესოტიურ-იმპოტიურად აღიქმება.

ოთი კიანების მოხიხივების წიწის სატიტული ორასილის წარწერა მთლიან კომპოზიციის მთავარი ელემენტია. წარწერის შრიფტი შესრულებულია ისეთი მოსახლეობით, რომ იმნიხება მოამბეცებათა ოთქის პერსიის შემადგენელი ნაწილი, კერძოდ ღრუბ-ბიკანკოეი იყოს. სინამდვილიში კი ავტორის საყუდარი სახელის შემთხიხილ მეტრისა გრაფიკის წარმოადგენს. ამგვარად მხატვარი წარწერის ორმეტი ფუნქცია დააკისრა და ამით აწარმოებია





გამართლებული, საინტერესო მხატვრული ამოცანა ეფექტურად გადაწყობა. სულ სხვაგვარად გადაჭარბა. განაშვილმა „როსტერ ბერნის“ სატრული ფურცელი. ქართული ასოების ევროულად სტილიზებული, უარესად დახვეწილი და ლამაზი ფორმის გრაფიკებით შეკრა შაკური, მწუბორი და სადა კომპოზიცია. მხატვრის ახალი ნამუშევრებიდან საინტერესოა ლიტკველი კლასიკოსი მწერლის ქრისტოიანის დინელიტის „წელიწადის დროის“ ილუსტრაციები, რომლებიც ქსილოგრაფიის იმტაკიურ სტრუქტურით არის შესრულებული. ამ სტილის მიმართებით უფრო სრულად, ამწურვად გამოიყენა შევისა და თეონის შეტირისპირების გამომსახველობით შესაძლებლობანი. ჩოაკი შექმნა შუამბეღვაი სახოვანი ძაღლსა და რელიეფური სიმკრეჩის ნახატები. ილუსტრაციების მხატვრული ამოცანა გადაწყვეტილია მარტივ, შეკრულ კომპოზიციებში, რომელთა შინაგანი ვაზრება დრამა უშუალოდ გადმოცემს სოფლის ცხოვრების თავისებურებს. ინტერსპექტული არ არის ირავლი განაშვილის შემოქმედებითი „ლაბორატორია“ — ადგილელი ნამუშევრები ნახშირით, სანკინით, მასტელით, აქვარელით, გუაშით, ზეთის საღებავებით. აქვე ნახავი შერეული ტექნიკით შესრულებულ ფერად კომპოზიციებს. მოზაიკის იმტაკიური ალტერატივა გამოიყენა ქალის პორტრეტისათვის, რომელიც ფერადოვნობის მხარე სასიამოვნო და ეფექტურია. მსუბუქად შესრულებულ ამ ნაწარმოებებში მხატვარი იღვწავს ლაკონურ, სარტ ნახატებს და ძალიან მკაფიო ხასიათებს, პერსონაჟებს. ნათლად ჩანს მხატვრის მახვილი ხედა, იუმორის, გროტესკის გრძნობა და გემოვნება.



იგი გვირდს უფლის საგნების ზუსტი ასახვის პრობლემას და აქცენტი გადააქვს საგნის შინაგანი არის გახსნაზე. რისთვისაც ზორად მიმართავს ისეთ მხატვრულ გამომსახველობით ზერტებს, როგორცაა დეფორმაცია, უტრირება, აბსტრაქციონი, ამასთან საეურთაღებოა ფერით მიღწეული ეფექტებიც, რომელსაც დიდი ემოციური ზეგავლენა აქვს მის ნამუშევრებში. ერთოდ, გუაშით შესრულებულ ვანრული სურათები მომზადვია ერივნული კოლორატისა და სავითად ფერადოვნობის მხრივ.

თანამედროვე საგამომცემლო ცხოვრებაში მხატვრული რედაქტორის მოვალეობა დიდ ორგანიზებულებას, მიზნის სიხედავსა და თაოსნობას მოითხოვს. მისი მხატვრულ-იდეური შრწაში კოლექტიური ლეიშეგების სექტორი უნდა იყოს გამორჩეობილი. ორგანიზებული სწავლასა და შექმნეებითი თაოსნობით არის გაპრობებული არ, განაშვილის — რეკორდ გამომცემლობა. ლიტერატურა და ხელოვნების მთავარი მხატვრული რედაქტორის შრომითი წარმატებანი, მასუბისმგებლობის მაღალი შეგნებით ასრულებს დაქსრტულ მოვალეობას და უნარკუ შესწევს გადაჭრას მის წინაშე მდგომი თითქმის უველი შემოქმედებითი ამოცანა, თავმდაბლობა და თავაიანობა ამკობს მის მრავალმხარე შემოქმედებით და აღამაინურ ღრისებებს.



„სობის მიწია“

(რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ჯგუფი)

გიორგი ხუბაშვილი

„მის გულში ბოროტებამა
ვერ მოვიღია ფეხია“.
„მოციტის შენი გამზრდელი,
ვინც შენ გაგზარდა ღვამამ“...
ვ ა ა ე თ მ ვ ე ე ლ ა

სცენაზე აბსოლუტური სიჩუმი და სიკაბილე, არ არის ფარდა, მხოლოდ პარტურის მკრთალი სინათლით განათებული დეკორაცია იდუმალად გამოიყურება. ჯერ ძნელია მიხედვით რას მიგვანიშნებს ეს მალეიდან დაშვებული შიშველ ქაჭვები, ან შიშველი კლდეებისა თუ ხევესურული დარბაზის კედლებს მიმსგავსებული გეომეტრიული ფიგურები — ნაყინფერი, უსიცოცხლო, უმობარო. სულ მცირე ხანში ამ უფერულ ტილოებზე დაიწყება შუქჩრდილების ჯადოსნური თამაში, ვიღაცის უჩინარი ხელი მოძრაობაში მიივანს ამ უპროპორციო ფიგურების კალენდოსკოპს და ყველაფერი ეს უცხო სამყაროში გადაიხვევს, ორი სანათით მომწყვდის იმ გარემოს, რომელიც აქედან სულ ორმოცდაათ ნახევარზე, მძიმედ მიხაველი ტროლეებუსებით, ნენის ნათურებით, გაშვლებებით. სწორედ იმ, თეატრის მიღმა ცხოვრებიდან მოვიდი აქ. მინდა შევუერთდე სცენაზე მომხდარ ამბებს, სადაც უმალესი სრულყოფილება, სულიერი სიმაღლე თუ უკნობი სილამაზე ისადავრება. მინდა აქედან სხვანაირ კაცად წავიდე, როცა ისევ „მოკვდება“ სცენა, ყველაფერი საწყის წერტილს დაუბრუნდება და დარბაზი აიშლება. არავითარი წინასწარი ლიტერატურული შეშაადება, კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველის „ხოგაის მიწიასა“ გადაკითხვა პროზისა და დრამის შესადარებლად, არც ვაფა-ფაშაევის მხატვრულ სამყაროზე განზრახ თვალის გადავლება! ამგვარი მომზადება აბსურდად მიმანია. და მაინც არსებობს განწყობის საფუძველი საექტაბლის სათაურშივე — „ხოგაის მიწია“. ეს უკვე ასოციაციების მთელი ზღვაა, რომელთა შეგავება შეუძლებელია, არც არის საჭირო მათი ხელოვნური შეზღუდვა.

სცენაზე უკვე ვლინდება მხები, ფერები და ადამიანები. ჩნდება ცხოვრება თავიდანვე მაეორული აკორდით, შემპარავი შეშაადების გარეშე, როგორც უცვარი თოფის გასროლა. შეერთობას თან სდევს შინაგანი სიფხიზლე, ყურადღების დაძაბვა და ხუთივე გრძნობით ჩართვა სცენურ გაერმოში. უსიცილო ფიგურები, რომელიც უკაცრიელ ხევესურულ სოფელს მოგვგონებსა უმოთვარო ღამეში, უკვე ამანტყველეს ნაბიჯანა ადამიანება. ეს ქროსო, რომელმაც უნდა ვივამბოს მიწიას ამბავი. ბნელ სივრცეში უკვე იჭერთ პირველსვე ფრაზას: „მე

მინდა ვუმღერო ხოგაის მიწიასა“... დაახლოებით ორი საათის შემდეგ ასევე მკაფიოდ ვინახსოვრებთ ფინალურ ფრაზას, რომლის შინაარსი ასეთია:... რათა არ მკაფიოდეს ძახველი მთაში, ადამიანთა სისხლისღვრის მაცნე. ამ ორ ფრაზას შორის არის პოემა თავისი მწუფობის პოეტური აღნაგობით, მელოდიურობით, თუ მოულოდნელი, კონტრასტული სვლებით. ზოგი რამ მცენარება კიდევ თავიდანვე, თუნდაც ქორის უკვებ ჩართვა მოქმედებაში. მაგრამ ეს ხომ თითქმის „საყოველთაო“ ხერხია. რალაც მნიშვნელოვანი უკვე დაიწყო და მას მივყვებით... მომაკვდავი ხოგაისი, ჯალაბი, შვილები და მეზობლები. მოკლე, მოჭრილი „მასკალი“, სანთელი და ნაანდერძევი შურტცხვენი ხმალი, უკვე სინქრონული მოძრაობით ძირს დაყრილი ნაბლები. მერე ასევე ერთბაშად გადაყრილი პიზრატყელი მახვილები და ბოლოს დამოხილი ადამიანები მომაკვდავის წინაშე — ერთსულოვანი მორჩილება ადათისა თუ ტრადიციისა. ვიჭერ ფიქრს ჩემში — „ამხეტელისებური მიზანსცენა“. ვერძნობ, ეს სრულიადც არ აღმოჩნდა ცულდი, თან მოყოლა უსულიერი თრთოლვა, ტემპერამენტით თუ მოძალბებული ენერჯია ააჯანჯა სცენაზე. უკვე საინტერესოა!... და უკვე ყურადღების კონტრასტული გადასაცვლება ავანსცენის მარცხენალ გამოჩენილ ხოგაის მიწიასზე! ამ ხერხს რეჟისორი გ. ვორდანიას მომდევნო სცენებშიც ხშირად იყენებს, სცენურ მორაობებში მოულოდნელ ტეხილებს ქმნის. მინდამ უნდა „მასკალას“, მას კი თავისი ხმობრუნე თუ ზნეოვა უკარნახებს: „არა კაც ქლა“. ბრძოლა სპეც დაიწყო ორ პრინციპს შორის. დაბნელება. მხატვარი (ფ. ლაპიაშვილი) იწყებს სინათლის წყაროების ამოძრავებს სცენაზე. იწყება შუქჩრდილების მოულოდნელი თამაში. სინათლები ხან დიაგონალურად, ხან პარალელურად თუ ვერტიკალურად კვეთენ სცენურ გარემოს, სადაც ცოტა სიფიქროვია და გვეურია ის სიერცე, რომელიც ამავე მხატვარს „ბახტრონიში“ ჰქონდა. მაგრამ ეს ქაერში დაკიდებულ ქვეში იქნებ ტრავედის მომასწავებელი „დამოციტის მახვილია“ მინდიას თავზე? აგერ მინდაც სინათლის ზოლში ძლივს შესამჩნევი, ქისტურ წითელ ახალბუში წარმართივით ჩასწურწულებს ცეცხლის თუ ადუღებულ ქაბას. უკვე დავცა ზეგაწული ტონალისა. სცენა



მინდია —
კოტე მახარაძე
ხალხში —
ნინო ფარშაშვილი

ფოტოები
პ. შეიქენაძის



ხელს ქორის აღქმამი? ის ხომ არა, რომ ქორის აღქმას ფუნქცია დამოუკიდებელი მხატვრული სახისაა. ზუსტად ასეა, პოზიციისა, რომელიც არა მარტო მოვლენათა კომენტირების ახდენს, არამედ თვითონ გამოხატავს გარკვეულ აზრს. ასეა ეს ექსილენსთან თუ ვერაპიდენსთან ანტიკურ ტრადეციაში. „მე მინდა უმღერო“, წმინდა ავტორისეული ამოცანა და მასში თითქოს არ არის ნაგულისხმევი ამბავში, ტრაგიკულ კვილიში ჩარევა. ინსცენირების ავტორებს (მ. აბულაძე, გ. გორდანიძე) მაინც უნდებოდა ამგვარი „ჩარების“ სურვილი და სწორედ აქ ისხუტებ აკლია მათ მიერ ქორისთვის მინიჭებული ფუნქციის. ყოველთვის გამიზნული არ აღნოზდა ქორისა და გმირის ურთიერთობა, როცა ქორი თვით იქცევა „მოქმედ ხალხად“, უშუალოდ ემბება მოვლენებში. ყოველშემთხვევაში ამ მომენტს სიმკვრივე აკლია და რამდენადმე დეფორმირებულად გამოიყურება. საგულისხმოა ერთი მომენტიც ქორი — კომენტატორი მეტყველებს „ლიტერატურულად“ გმირების მეტყველება, თვით მოქმედების ინტონაცია დიალექტურია. ეს ქმნის ინტონაციურ სიჭრელეს, რაც არღვევს სპექტაკლის მთლიანობას, მის შინაგან პარმიონას. ამით უფრო საგრძნობი ხდება ის ლიტერატურული სტილიზირება, რასაც ითმენს ქ. გამსახურდიას ნოველა, მაგრამ ვერ იგუვებს სპექტაკლის ბუნებას. „ენობრივი მახალისი“ განაწილებამიც იჭრება გელეტიკა, დიალექტი მოულოდნელად ლიტერატურული ხდება და ლიტერატურულ მეტყველებას დიალექტური ელემენტი უცაბედად ენაცვლება. სპექტაკლის ავტორები კოლორიტულ ხარკს იხდიან და ლიტერატურული ენაც არ ემატებათ. მაგრამ ეს სკრუპულოზური ამბავია და მაქსიმალური დახვეწილობის მოთხოვნას გულისხმობს.

სიყვას დიაგნოზურად ჰქვეის სინათლის ზოლი და ხმაღადაჯვარდინებულ ადამიანებს შორის მოდიან ჯვარდაწრიული ამქება და მინდია. უფედური, ძალდატანებული ქორწინება. მინდიას უნდაური ჭირვეულობა, ბოლოს მუხლებზე დაეყრდნობი მინდია მივრინვებამი იძირება და თავისი ნამდვილი სიყვარულის ხილვას ეძღვება. შახაბობი თითქოს აქედან იწყებს ჭემშირეტ სენურ ცხოვრებას (ქ. მახარაძე). იწყება პირობითი მოქმედების მთელი სერია (ხადიმოთთან შეხვედრის ამბავი, სიყვარულის გამელაგნების ეპიზოდი). აქამდე უშთავრებად ყველაფერი ემყარებოდა მკაცრი პლასტიკის ინტერესებს. ახლა განადგვოვებური ნერვი, რომელიც თანდათან საგრძნობი ხდება, მაგრამ საით მივრინვებება ეს ვევადაფერი? რაზეა სპექტაკლი, რას მიჰყვება რეჟისორი, რა ანტერესებს მას, მინდია — შეყვარებული თუ მინდია — ბრძენი? ქორის დაპირება ეპილოში დაეწყება ეძღვება. ჯერ მხოლოდ სიყვარულის ამბავია წინა პლანზე. ბუნება და მინდია სადღა? თავისთავად პოეტურია ხადიმოთთან გამიჯნულების ამბავი. მინდიას ეს სიყვარული ხილვად გადებული ხევისუნებას და ქისტებს შორის. მაგრამ ამ ხილს ბურჯები ხშირად ერყვება, მას გამიჯნვარებულ შურისმაძიებელთა მცირე მდინარე წალკევით ემუქრება. ნუთუ ეს იქნება მთავარი? მინდიას იდებში ამ შემთხვევაში ხომ პირადული წარმომოსიასა, ნაწილობრივ ევოისტურიც. თანაც უაღრესად ყოფითია და აქარწყლებს იმ ფილოსოფიური სიდიადის შერჩენებას, რაც ლევნდის არსშია და არა კონკრეტულ სამიჯნურო ამბავში. ეტყობა ჭირდა მთა-

განდა ზედმეტად ყოფითი, ვერ შეიქმნა მლოცველი ბრძენკაცის გარშემო ზუსტი განწყობა. დედისთან დიალოგშიც ზედმეტად დეკონკრეტდა. არც დათვებელი ბუტაფორული ცეცხლი, არც ზედმოდგმული ქვაბი, რომელიც ალბათ შეჭანანდი იზარშება, არაფერს გეუბნებათ. ასეთი „დამიწებულ“ დეტალები შემდეგავს ხელს შევილიან, თუნდაც იგივე თითისტარები. საღებო ქვეში არ მესამე ეპიზოდშივე სართავის გამოტანა სცენაზე. არის საჭირო ეს ყველაფერი თუ ეთნოგრაფიის პატივისცემით კეთდება? ვგრძნობ, რომ უცებ ამოვარდა სპექტაკლის პარმიონული მდინარეები. მაგრამ ჯერ ხომ ამბავი არც დაწყებულა. სადაღე დაიარღვა „ამაღლებული სტილი“ და დაიწყო „გაყოფითება“. უნებურად მასხნდება სადაღე წყითებული, საკმაოდ გონებაშავილური ფრაზა: „შეუძლებელია ჩემთვის გმირების განსახიერება ჩაის სმის გარეშე, მაგრამ არასოდეს არ მაინტერესებს, როგორ სვამს კაშლექტი ჩაის“. ახლაც წარმოდგენაში ვეძებ ტრაგედიის ჭემშირეტ სიმალღეს და ვერ ვრეიდებმი წყროლმანებს. ეს დიდიანს არ გახელდება. ჩვეულებრივ ყოფით სცენას (ქალიშვილების შეხვედრის ეპიზოდი ამქელასთან) ჯანრული ელფერი გადაკარავს და უცებ ისევ ზედალტყენება იჭვითა და სიყვარულით აღსაქვამქებას სული. აქ ზუსტად ზის ფოლოლორიდან ნაწესხები ლექსები. ამქება (ზ. კვერნიშვილიძე) გვაჯერებს თავისი ქალური სიმარტვის, შულახული თავმოყვარეობის ტრაგედიის და უფრო მაღლა გვეტანის.

იხვე ქორი. მინდა აღვადგინო ზუსტად — რა მიშლიდა



ყარი მოვლენის დრამატურგიულად კონცენტრირება. ისევ რხევითების ჩვეულებრივი ხეივანი? ზღაპრულ ნაწიყისუ უარის იქნა გველისმტამილი ავებდით მიჯნურს დაამსხვავა. და აქ საჭირო გახდა თემის მაქსიმალური გაღრმავება, მისი გაქცეული ნაკადების ერთ მდინარეებაში მოქცევა. ამბავში იჭრება ხოთი მინდასა და ნადირობა მწყემსის შეხვედრება. იწყება ქვეყნისიერ ხილვათა გამოვლინება, ჩვეულებრივი ადამიანური არსებობიდან უზუნაესის ხილვაში ამაღლება. აქამდე ადამიანთა მშობაზე, ყოველი სულისთვის სიყვარულზე, სიყოფილეზე და სიკვდილზე ლაპარაკს ცოტა არ იყოს გაფანტული ერთი ჰქონდა. აქ ხდება კონკრეტულის, საგნობრივი სამყაროს შეხვედრები გასვლა. მინდასა და სადიარს ნადირობა, მინდას ხელმოკარვა ამიტომაც არ არის ნადირობის ილუსტრაცია. აქ ხდება რეალურისა და ზღაპრულის დაწყველობა, უფრო მაღალი კატეგორიების სამყარო იმლება ჩვენს თვალში. მინდა ხდება ორპირიერტი. ადამიანები ვერ ხედავენ მის. რევისთვის იწყებს მტებად თამებ ხერხს: ზღაპრულსა და რეალურს ვსლავა თანაბარი განათება. არავითარი გამოყენება, არავითარი სასუფიარი; მაგრამ ამ სითამაშეს აქვს ერთი ნაკალი: ზედმეტად კონკრეტირებულობა მითითური პერსონაჟი, რომელსაც განზრახ შემოიარტვლი აქვს იდენტულების სამსიყვლი. სვლა გაავლულია; მაგრამ რეზულტატს აკლია სრულყოფა. და მაინც მიზანი ხორციელდება თანმიმდევრულად: სცენაზე იბადება მინდა-პირები, მინდა-მისანი. ამის მერე უფრო რთულდება რევისორული და აქტიორული ამოცანები. ტრაველია აქედან უფრო მეათიოდ გადადის პოეზიის სფეროში. (ველვისმშობ სცენური ცხოვრების, დრამის უნაღღეს პოეზიას).

მინდას არსებობა გავლიებული სიბრძნე თითქმის მისი სიყვარულის უფრო მაღალი სფეროა. კონკრეტული სამიჯნური დრამიდან იგი ამაღლდა სამყაროს პარამონიულობის უმაღლეს შენებამდე. და აქ, ხალხთან მისის დაბრუნების პათეტური სცენაში მცირეოდენი ტრანსფორმირებით გამოყენებულა თორი ლექსად დაწერილი ტექსტი ნოველისა: „რა იქნებოდა უნარსკვლავოდ ზეცის სილურჯე, რა იქნებოდა უსიხეზოდ კაკასიონი?... სცენურად ეფექტური და ემოციურია მთლად ჭაღარა მინდას გამოიჩინაც, თუმცა აქ ისევ გაჩნდა ანთრატორი უკმაყოფილების გრანობა. ლაპარაკი როდია დელამაციის ან საერთო პლასტიკის შინაგან კულტურაზე. მხედველობაში გვაქვს გმირის პორტრეტი, რომელსაც დამუშავება აკლია. ჯერ ერთი, რამდენადაც რადიკალა მინდას ზედმეტი გახალაგარდადება და ბრძენკაცისთვის უწყველი ეგზალტირება. ეს ალბათ, მინდას მძაფრი სიყვარულის გასამართლებლად იყო საჭირო ხადიშათთან რომანტიკული ტრფივლების გამს. მერე, როცა მინდა უმაღლეს სიყვარულს ეზიარა, მასში გაღვიებული ინტელექტს, „ტანჯვის გზით მიღწეულ სიხარულს“ (ბეთხოვენი) უნდა ჰქონოდა გარკვეული გარეგნული გამოხატულება. ამ შემთხვევაში ჭაღარა თმა არ ეხამება გმირის მიერ ანტურაჟს და ზოგი რამ ჯერ კიდევ მოსაძებნია მის პორტრეტში. არა მარტო უბრალოდ სახის გარეგნულ დაბრუნებში, არამედ საერთოდ ქვეყის, მოძრაობის, მოქცელების რთული ნიჯანსირება უნდა მომხდარიყო. კ. მახარაძემ შესძლო მინდას ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური შინაძერე-

ბის მძაფრად გადმოცემა, მაგრამ ზოგი რამ ჯერ კიდევ სინდლის პროცესშია და მომავალში უნდა დაგრძელდეს... ერეკლეშვილი
ახლა კი უკვე ვეულოფერი მინდას გარშემო ტრფივლად მისი სიყვარულის ამბავი დროებით უკანა პლანზე გადაინაცვლებს. მინდას შეპყრობილია სამყაროს პარამონიულობის ჭრტებით, იმ პრესტაბელური პარანონიას, რომლის აპოგეად მიიჩნევენ მშვიდობის ზეიმს კაცობოძლეობაზე, ნტრობაზე, ძალმოძრებობაზე. აქ რევისორი არ ურიდება სამექტაკლის შინაგანი ზრის გამოშვლებას, თითქმის პლაკატურ გამოსახვას, რასაც მინდას „ფივიური ამალღობით“ გვამცნობს სცენის შუაგულში რაკლად შეგაფუებული თანამომქმევის გადაჭლობილ მკლავებზე შემდგარი. აქ გლინდება რევისორის შეგნებული სწრაფვა მინდას იდეების მოახლოვების თანამდროვეობასთან. ამ მხრივ ზოგჯერ აჭარბებს კიდევ, მაგრამ დღევანდელი მოქალაქის ღრმა შეგნებით ანხორცილებს დროისა და ადგილის ლკაქიან მინდას გამოყვანის რთულ ამოცანას. იგი ანით თითქმის ხაზს უსვამს თავისი გმირის იდეალის ნათესაობას კიბერნეტის თუ ატომისტიკის რთულ საუკუნესთან. ამ იდეალის გამოხატვის კონკრეტულ სიტორიული თუ ეთნოგრაფიულ-კუთხური ფორმა თანდათან ჰკარგავს თავის პირდაპირ მნიშვნელობას და ზარი მოძრაობის უმაღლეს სტიქიაში ემქცევა.

ზეიმი ხალხის სისხლის ღერის არიდების გამო... ისევ გრძელდება გამარჯვების, მაღალი ზრის ძღვევაშისილების პათეტური ქვლერადობა. აქ უკვე სიხარული გამოხატულია უშუალოდ ადამიანის ფიზიკურ მოძრაობათა სილამაზით — ცეკვით. დაჭერილია სექტაკლის ფილოსოფიური მდინარეების მთავარი მიმართულება. წინა პლანზე მინდა და ხალხი. აქ, სწორედ აქ, მოვეხებტრა ამალღებული მითის ხედი, რომელზედაც უარი თქვა ბატაკმა. უბრალოდ ბუნების უხვი ფერების ნატურალისტურად გამოხატული დღესასწაული კი არა, მაღალი სიმბოლიკა, რაც მთის გარემოს რომანტიკულ მშვენიერებას მინდას თვალთახვევით წაგვაციოხებდა. გვეტოტვა მსახიობის მიერ წარმოსახულ ფიკვილთან ან მსხვერპლად შეწირული ბატკნის თავთან დიალოგის სცენა, რომელსაც კამლეტის ხელთ მოქცეული თავისპალის ფიქტცია დაეკისრა. რა თქმა უნდა სცენური დეტალების კონონომიოდ გამოყენე-

ვერიკე — გორგე მახარაძე, მინდა — კოტე მახარაძე





ამეჭიალა — შ. კვერცხნიძე, მინდია — გ. მახარაძე, სამეჭიალა — ლელვა ძიგრაშვილი

ბის მიზნით მხატვარმაც და რეჟისორმაც ლაკონიურობის გზა აირჩიეს და თუმცა უკმარისობის გრძნობა ვაჩნდა, მაგრამ მინდიას სახის განვითარება არსებითად არ დარღვეულა. უჩვეულოდ გააქტიურდა მოწინააღმდეგე ტენდენცია. დაიწყო ბრძოლა მინდიას მშვიდობისა და სიკეთის ფილოსოფიასთან. დედა სამეჭიალა (ლ. ძიგრაშვილი), ცოლი ამეჭიალა, ძმები, დეკანოზები, თემი, შურისძიების საოცარი ჭრით აღტკინებულ ითხოვენ სისხლს. შერიგებული ცხოვრება მათთვის აზრს კარგავს. მინდია ნათელი სიკეთეა, ღაღადღაკარგული, ამაღლებული, ხალასი, ზოგჯერ მისი ხაზგასმული ჩვეულებრივობა ნაძალადევად გვეჩვენება. უმაღლეს ხილვათა სამყარო ვერ ურიგდება მინდიას ხასიათის ზედმეტ „დაამიწებას“, რადგან იგი ნახევრად ღმერთაცაია, რომელმაც თავისებურად შეიწონა სიყოფილის აზრი. ამ ბრძოლას აკლია დრამატურგიულად მძაფრი სიტუაცია. მკაფიოდ გამოკვეთილი ორი მხარე თი-

თქოს ერთმანეთის პარალელურად იბრძვის. ბოლოს და ბოლოს ჩნდება ახალი შტრიხი მინდიას დედასა და ცოლს შორის. ში. ეს ხასიათები თემთან ერთად მკაცრად დასდგინდნენ სტრას დიციის ნორმებს განასახიერებენ. უფრო მოგვიანებით დედის ბუნებაში იდებებს დედური გულმოწყალება თუ მიხედვითი-ლობა. რაც შეეხება ამეჭიალას, იგი იყარება ამ სასტიკი ფსიქოლოგიური ბრძოლის ასპარეზიდან.

ქისტეთისა და ქისტების გამოჩენა რამდენიმე წუთით კვლავ გვეშორებს მინდიას ძიებებსა და შინაგან ბრძოლას. შედარებით მკრთალად წარმოსახული ეს მჟორე მხარე არსებითად ბევრს ვერ იძლევა, თუმცა ცალხელა დოლას (კ. საკანდელიძე) და მინდიას ძმადნაფიცის — ალდიის (რ. ბარამიძე) სახეები თავისთავად საინტერესოა. და მიანც მინდიას მოსულა ქისტებთან, მაღალი აზრის შეწყობით დროებით მიანც დათრგუნვა იარადისა, ღრმად ემოციურია. ძირს ყრია სამტრედ შემართული ხმლები და დამაბნები, ამღვრეული პოროტება თავს ხრის ნათელი სიკეთის წინაშე. ესაა მინდიას იდეალის დროებითი გამარჯვება.

მერე ისევ იმღვრება ზეგსურთა ცხოვრება, ისევ შემზადდა ომის სურვილი, შერთდა ფართი ზრახვანი. როგორ? საიდან? რა გზებით? მინდიას არ გააჩნია ამის პასუხი. არც სპექტაკლის ავტორები ეძიებენ მას. იქნებ არც არსებობს ამისი ახსნა? იქნება ისევე აუცილებელია ბოროტების აღწევა, როგორც ზაფხული და ზამთარი, შუქი და ჩრდილი? ვაკვირდებით საკუთარ განწყობლებას, ვგრძნობთ რაღაც დიდთან, ამაღლებულთან სიახლოვეს, სცენაზე იგრძნობა აზრის მოძრაობა, რომელიც ასე ძნელად, მაგრამ ბოლოს მიანც მკაფიოდ ჩამოყალიბდა...

მინდიას ნებისყოფა წამიერად მოდუნდა, თვითონ წარუძღვა ზეგსურებს ქისტეთში. და აჰ, იდეალის წინაშე წამიერმა დალატმა საბედისწეროდ იჩინა თავი. მინდია მოჰყავს აღვირაბისნილი დაამიანური ინსტრუქტების წიაღში და თვითონვე მოკლა უცებმად თავისივე სიყვარული. იქნებ საჭირო არ იყო ტრაგედიას მიღწეული სიმძლიის დათმობა მინდიასა და ხაღმის შორის ცოტა არ იყოს სენტემენტალური ელფერის დიალოგისთვის? ამ ეპიზოდმა მიანც გაუძლო ტრაგედიის ფილოსოფიურ მდინარებას, თუმცა ხადიშითის სიკვდილი მინდიას მაღალი სიყვარულის სიმბოლიკამდე ვერ ამაღლდა. აჰმდან ელვისებურად განვითარდა მინდიას თვითმკვლელობის აზრი, რათა ხელახლა განწყმნდილი დაუბრუნდეს მიწას. ფინალი უნაკლა, უნებურად შეთოკილი არსება სიკეთით სახე ბრძენკაცისა განწყმნდას და თავისუფლებას პოულობს ცოდვილი სხეულის დათრგუნვაში. თავისი სიკვდილით იგი აფხიზ-ლუბის ადამიანებს, უტოვებს მათ მშვიდობის რწმუნას, რათა აღარ აკვავდეს ავებდითი ძახველი მთაში — კაცთა მტრობისა და სიძულვილის მაცნე სპექტაკლი მთავრდება და გრძობით თქვენში დარჩენილ ადამიანს, რომელიც ცხოვრების უმაღლეს სიბრძნესა და სირთულეზე გელაპარაკათ. იგი გამარჯვებული დარჩა დამარცხების მიუ-

სცენა სპექტაკლიდან





სხვადა. დღევანდელი კაცის ფიქრებში რთულ თანამედროვე პრობლემებზე დავაში ჩაერთა. ხაზგასმულად ვამბობთ „თანამედროვე“, რადგან მინდას პრობლემად ვცვლია დროის პრობლემა და მათ შორის ჩვენი დროსაც. იგი იწყება ირი ადამიანის ბრმა მტრობით და ზოგადდება ადამიანთა რთული წინააღმდეგობების შემცველი საკაცობრიო რეზონანსის მქონე დღევანდელ კითხვებამდე, თუნდაც ვიეტნამის ტრაგედიამდე. ეს კიდევ ერთხელ ცხადყოფს საკმაოდ ცნობილ და მაინც ხშირად მივიწყებულ ჭეშმარიტებას ყოველი ნაწარმოების კავშირისა კონკრეტულ დროსთან და მის სივლე აუცილებელ ზედროულობას. მინდაის სახე ცხადყოფს სოციალურ და რელიგიურ განსხვავებათა ისტორიულად მახინჯი ტვირთისაგან ადამიანთა განათავისუფლების კანონზომიერ ტენდენციებს. ამ გზით ჩვენს წინაშე იშლება როგორც სოციალური ურთიერთობების, ისე მორალისა და ნაციონალური ხასიათის სრულად სხვა ასპექტი, ზნეობრივი ამაღლების ახალი საწყარო, საითაც ეძახის ადამიანებს მინდაის ტრაგედია.

მეღია იპოვნო ის მომენტი, როცა სპექტაკლის ფრაგმენტული ბუნება შეერთდა და მაშინოდელ მთლიანობად ჩამოყალიბდა. ეს შეუმჩნეველად მოხდა იმ აზრის რთული და თანამედვერული მომართობის წყალობით, რომელიც ქმნის ზოგაის მინდაის სცენური ცხოვრების „მეოთხე განზომილებას“. იგი არ დაიფანება რევისორის, მხატვრის აქტივობა ანსამბლის ერთანი მუშაობის უბრალო ჯამამდე. ჩემის აზრით საიდუმლო ამ ყოვლის შემდეგდებელი ძალისა თვით ლიტერატურული ნაწარმოების ფილოსოფიურ-ინტელექტურ ბუნებაშია საძებელი. ამ შხრივ, ინსცენირებისათვის ჩვეული ზოგიერთი ნაგლის მიუხედავად, „ხოგაის მინდაის“ ავტორებმა შესძლეს რომანტიკული მასალის „დაწვეილება“ ფილოსოფიურთან. ეს სინთეზი, რომელიც მოექცა ფოლკლორული პოეზიაც და ნოველური ჩადებული სიტუაციებიც, ბედნიერი აღმოჩნდა. ლიტერატურის, მითოსის, პოეზიის საწყაროდან სცენაზე მოვიდნენ უაღრესად საგულისხმო ადამიანები, მათ მოიტანეს ახალი განწყობილება, მანამდე უცნობი ფიქრები. ამ ადამიანების ცხოვრებას თან ახლდა მთის ყოფაცხოვრების ამაღლებული პათოსი, რაც თამამად გვეუბოდა ფსიქოლოგიურ-ემოციურ სიმართლეს, როგორც ჩანს, ქართული სცენის ბუნებისათვის ირგანულია რომანტიკული სიმალღეც, ფსიქოლოგიური სიზუტეც და ფილოსოფიური განზოგადებაც. ყოველიანარი დავა ამ „სამი ელემენტის“ გათიშვაზე, რომელიც მათგანზე უპირატესობის მინიჭებაზე — ფუჭია. ამას დასტურებს ქართული საბჭოთა თეატრის ნახევარსაკუნიანი გამოცდილება. აქ შევეცადეთ თვით სპექტაკლის ფარგლებიდან გაუსვლელად, აღვვადგინო სულიერ მომართობათა რთული პროცესი. ვფიქრობ ინტერეს მოკლებული არ უნდა იყოს სპექტაკლზე „მოციურად გამორთვის“ გარემუ ამგვარი დაკვირვება. იქნებ ამან ამჟობინოს კიდევ ცივ განჯახსა და პედანტურ გულმოდკინებას?

ახვა თუ ისე არჩეულ გზას მივყვებით და ჩნდება ერთგვარი ზოგადი დასკვნების გამოტანის ბუნებრივი მოთხოვნაც, ირი საათის განმავლობაში სცენაზე გაიარეს საუკუნეების სორმიდან გამოხმობილმა ადამიანებმა. ისინი თითქოს შატლიის კლდეებიდან ლოდებივით ჩამოირღვინენ და უჩვეულო

წონა-სიმძიმისანი აღმოჩნდნენ. არა, ესენი არ არიან მუყაისგან გაკეთებული ულიმდამო ფიგურები! არც მათი „ყბაღღაბული“ ხეისურული პერანგები თუ ხმა-ხანჯალი მისხანდა უცნაურად კიბერენტიკული და ელექტრონიკის ურთული საუკუნეში. დაშნასა და ხმალს კამულტიც ხმარობს და ოტელოვ-მაცრამ ალბად ძნელად თუ ვინმეს მოხვლია სურვილი თანამედროვე კოსტუმებსა და ფრაკებსი ექილი ისინი. ერთი სიტყვით „მოდერნიზაციის“ სურვილი აქ საკმაოდ უგრძობლად იკრძობდა თავს. ეს ისევე „იკვირება“, როგორც ამასწინანდელ სატელევიზიო სპექტაკლზე ეუბრებულეობდათ. კლდეაშვილის გმირები იმერული ჩოხებისა და ჭმარ-ხანჯლის ნაცვლად დღევანდელი კოსტუმები და პალსტუები. საკმაოდ კარგი გემოვნებით დადგმულ სპექტაკლში აბა როგორ შეათავსებდით კოლორიტულ იმერულ სიტყვა-პასუხსა და დღევანდელ ჩაცმულობას? პირიქით: თეატრის ბუნებაზე დაკვირვება იმასაც ცხადყოფს, რომ შორიად „ისტორიული აქსესუარი“ სანახაობის პირობით მხარეს უფრო აძლიერებს. ეს წერილმანები როდია. იქნებ ვინმემ რეტროგრადობა დაგვეწამოს და „თანამედროვე გარდერობის“ სცენაზე გამოყენების უკუღკვედელოვა მოგავწეროს? მაგრამ მხედველობაში ის არ გეყოლია, ვისაც სურვილი აქვს, წაღმა ნათქვამი უკულმა გაიგოს.

მივებრუნდეთ ისევ „ხოგაის მინდაის“ გმირებს. როცა სახეები ტრებიან სცენის სივრცეში, მათი წარმოსახვით „აღდგენას“ არ ძნელდება, ისინი გასოსეთ. ესენი არიან: თავმოყვა

ამჟელა — ზინა კვერნეზილაძე, მინდა — კოტე მხარაძე





რეობა შელახული მიყინვარე ამეჭალა (ზ. კვერცხნილიძე). რომანტიკული სინაზით საესე „ცისფერი ქალა“ ხადიმით (ნ. ფაჩუაშვილი); ტრადიციის შეუვადლობით გაკერებულნი, მიყინვარე დედა მინდიასი, სამიძვარა (ლ. ძივარაშვილი), რომელიც მერე დედური ალღობა წადება შვილის ტყვიანებს და აღურსიანი სიტყვებით სამკურანლო მალახებებით მოაქვს პირ-მშობთან, შურისძიებით გონდაზნებულე ქისტო — ცალხელა დღლია (ჯ. საკანდლიძე), მიხი დემონური ცვევა სიკვდილის ზეიმზე... ყველას აქვს მიწიჭებული ხასიათის მკაფიო ნიშანი, მეტყალებად ჩართულია ტრადიციის ორმტრიალინი თვით სხვაიყ (კინჯიხაძე), რომელიც სულ სამ სიტყვას ამბობს სპექტაკლში: „სანთელი, ხმალი, მახპალა... ამ სამი სიტყვის შინაარსი დაწვრილი ზამბარასავით იწლება ტრადიციასი. სა-ლირას (ს. ლალიძე) ბავშვურად გაოცებულ სხე და ნადირის პირველად მოციკლის ველური სიხარული, ამ სოგაის მინდიას ძმები კვირიკე და უთურგვა (გ. ხარაბაძე, ნ. ყველაძე) სცება; როცა ერთში იდიებენ კაცის კვლის ვინი, შერეოში მინდიასებური გულმოწყალება... მათილია უცნობური ამის ნაკერი დაზორილება ერთ მდინარებად ჭირს. ყვებით ეს ინს-ცენარების ავტორებსაც, რეჟისორსაც, თუმცა დიდი შრომაა გაწეული. კ. გამსახურდიას ნოველის უბრალო გახსენებაც ვეკრწმუნებს ამაში. ლიტერატურული მასალიდან მკაფიო დრამატურული ფუნქციით აქ ბევრი რამ თამამად არის გაიყინებული, გადასმული თუ ადგილგადაცვლილებული ფოლკლორულ მასალასთან, მუსიკალურ თუ ქორეოგრაფიულ ელემენტებთან შესამებული. და თუ ალავ-ალავ ამ დრამატურულ სიმეორეებს ბზარი უწინდება, მთლიანობა მაინც მიღ-წეულია, დაეწყვებს ეძლევა ის „ზედმტკა“, რაც ხელს ვეიშლიდა სპექტაკლის მიულ მანძილზე. არც ამგვარა და ქალების (ე. დვუგაძე, ლ. ჩხეიძე) სახეები გეკარგება შესიერებინად. და მაინც ყველანი ნაგულისხმევი არიან ერთი მთლი-ანისთვის — მინდიასთვის. მათი ხასიათის თვისებები, წინა-აღმდეგობები, ფიქრები და ვნებები მინდიას არსებში იყრის თავს. „სოგაის მინდია“ გმირის ტრადიციას და აქ ფუნქციათა თანაბარი განაწილება შეუძლებელია. მინდია „ძნელად იბა-დება“ სცენაზე, მისი ბუნება თითქოს ლოდისაგან იკვეთება. მითვისა წილდანი გამოსული ადამიანი ტანჯვის ხლართებში კიდება და მეორედ იბადება სიკვდილით. ეს ისეთი გზოა სცენაზე, რომლის გავლა დამოცილებული არ არის მხოლოდ აქტიორულ გამოცდილებაზე, ტემპერამენტზე, ტრადიციული გმირების თამაშის ტრადიციებზე. აქ არ კმარა არც „ღამი-რასა“, არც „ბასტირონი“, არც „მოყვითლი“, უფორ მეტიც არც „ოტელის“ თუ „ჰამლეტის“ განსახიხების ტრადიციები, თუმცა ყველაფერი ეს საგულისხმოა. ძნელია ქართულ ლიტერატურულ მასალაზე დაყრდნობით შექმნილი მთორე ასე მკაფიო ფილოსოფიური ნაწარმოების დასახელება თუნდაც ამ უკანასკნელ 25 წელიწადს. ზოგიერთი ნაყურებელი, რომელ-საც არ ძალუბს ამ ფილოსოფიის ახსნა, ამბობს: სცენაზე რა-ღაც მნიშვნელოვანი მოხდა. იმ „რალაქამ“ შესხარა ადამიანთა სულიერი ცხოვრების ფენები და „კათარზისის“ პროცესი წარმოშვა. ეს უკვე მოასწავებს მინდიას სახის სცენურ სიყო-ცხლებს. ეს ნინიწავს მეტად რთული ფილოსოფიური აზრის

ემოციურ დაყვანას მაცურებლამდე და როცა „გმირის საქმე“ „სტატკურ სურათებად“ წარმოვიდგინთ ცალკეულ სცენებ-ში მინდიას ცხოვრება (კ. მახარაძესთან ერთად ყურადღებს აიყაროს ამ როლის მთორე ნიჭიერი შემსრულებელი გ. სალა-რამე. რომელიც რამდენიმე განსხვავებული ხერხებით იძლევა მინდიას შთამბეჭდავ იერსახეს) ჩემს წინაშე მრავალნაირ-ობა ერთიანი გაკეთა. მინდია-ფიქრი, მინდია-იჭვი, მინდია-სიყვარული, მინდია-მისანი, მინდია-მასწავრეობა, მინდია-ოცნება, მინდია-გმინვა; ეს მინაგან მდგომარეობათა მეტად რთული კიბე ტრადიციის მწვერვალისაკენ მიემართება. ამ კიბის აელს ფსიქოლოგიურისა და რომანტიკულის, ყოფი-თისა და ფილოსოფიურის ორგანული შერწყმის ოსტატობის გარდა უდიდესი სულიერი ენერჯიაც ჭირდება. მართალი ვი-თხართ, როცა მინდია — კ. მახარაძეს უყურებდი, მეშინოდა ენერჯიის ამოწყურვისა, მიხი უყვარი და მარტობისა. აქტიორმა გაუძლო ამ უდიდესი სულიერი ენერჯიის ხარჯვას. გამორე-ცხული არ არის ამ რთული მიზნისაკენ მიმავალი სხვა ზღვის მოსიწვავე თუნდაც ერთმანეთის საპირისპიროსი, ამ ლირიკუ-ლისა ამ ტრადიციულ ზეაწეული ელერადობისა.

ჩემს წინაშე სპექტაკლი, რომელიც მრავალ ფიქრს ბა-ღებს, გულსა და გინებას აფორიაქებს, ეს გულისა და გონების ძება, ოღისა თმისა არ იყო. შედეგია უპირველეს ყოვლისა ნამდვილი ლიტერატურული საფუძველისა. ვაჟა-ფშაველას მხატვრული ნაშრომ, რომელსაც უღვდუნის ვითი დაუბათე-სკება. კ. გამსახურდიას „სოგაის მინდია“, სახეების რომანტიკულ-ფილოსოფიური ბუნებით უაღრესად საგულისხმო აღ-მოჩნდა თეატრისათვის. და ეს მოხდა იმიტომ, რომ ეროვნულ ატმოსფეროში, თვით უღვდუნის ნაციონალურ ბუნებაში არბე-ნისა მწემარატი უნივერსალობის საფუძველი. ჩემს დროსა კი ეროვნული საფუძვლებიდან უნივერსალობისაკენ სწრაფვა ქემარატი ხელფენების ყველაზე საიმედო გზად არის აღიარებული. „სოგაის მინდია“ იმ ხვეწურულ კლდეზე ამოხ-დილი მარად მწეანე ზეა, რომლის „საყრდენი წურტილიდან-მოსიანს უშორეხი პორიზონტები. ამ სპექტაკლში იყო თუნ-დაც „ჩავარდნილი ადგილი“, რაც სპექტაკლის ღიმილს მოჰკარის, ამ ისეთი „ტრადიციული ხერხები“, ზოგს რომ „უკან დაბრუნება“ ჰგონია. ადამიანებში გაიღვიძა აზრმა და მოუღვინეს „აზრისეული ფილომა“ იქცა ნაღვლის ესთეტიკურ მომენტებადც, „სოგაის მინდია“, რაგინდ უაღვიანებანიც არ უნდა გააჩნდეს მას, პრინციპულად დაადავა ანაღვლებული ხე-ლოვნების გზას, რაც პრობლემათა დაწერლობების, ნატუ-რალისტების „დამიწების“ ტენდენციათა საპირისპირო პრი-ნციპია ნიშნავს. აქვე, ქემარატი ინტელექტუალობის გვერდით თავისუფლად იგინონებს თავს დღევანდელი თეატრის სინთე-ტური ელემენტებიც: მორბობის პლასტიკა, კომპოზიცი, ცვეკვისა თუ მოულონდელი დინამიკით ამ ცვალებად რიტმიც გამომხატული კონტრაპუნქტი რეჟისორული ხელოვნებისა. პრინციპი ერთია, მისი განხორციელების ზღვიში მრავალნაირი. „სოგაის მინდია“ განასხვავებს კიდევ ერთი თვისება: პოე-ტიკობა, ქართულმა თეატრმა და პოეზიამ ერთად იქორწინეს სცენაზე კარგა ხნის წინ და მათი ხელოვნური გათიშვა ძნე-ლად თუ შეუძლია რაიმე ძალს.



ტი ხელოვნების ის ნიმუშიც, რომელსაც ავტორის ტალღებმა დიდი გამაყვითლებელი ძალა მიანიჭა.

სენტ-ჯეზუიტურინ თეატრისა და კინოს მოღვაწეთა ყურადღება სიცოცხლეშივე მიიპყრო. ჩვენს სინამდვილეში მსოფლიოს მრავალი თეატრი მიმართავს მისი თხზულებების სცენაზე განხორციელებას. საბჭოთა კავშირში, კერძოდ, ლიტვაში „პატარა უფლისწულის“ გერანიზაციაც შესრულდა. ეს გასაგებეც არის, რადგან სენტ-ჯეზუიტურის ლიტერატურული მემკვიდრეობა ზოგადსაკაცობრიო, მარად მნიშვნელოვან პრობლემატიკას მოიცავს და ჩვენს დროში მისი იდეები სულ უფრო მეტ თანაგრძობლას იმსახურებენ. ჰართული თეატრი მსოფლიო ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს, ასე თუ ისე, ნუდამ ეხმარებოდა და, ამდენად, რუსთაველის თეატრის სცენაზე „პატარა უფლისწულის“ დადგმა საყურადღებო მოვლენად მიგვაჩნია.

სპექტაკლის ლიტერატურული პირველწყარო, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, მსოფლიო მნიშვნელობის შედევრია. ინსცენირების ავტორია ნანა ზატისკაცი, იგი ამავე დროს სპექტაკლის დამდგმელიცაა თენგიზ მაღალაშვილთან ერთად. სპექტაკლის მხატვრობა ეკუთვნით ო. ჭოჩაკიძეს, ა. სლოვინსკის და ი. ჩიკაიძეს; მართალია ისინი უნივერსალობის იდეით არიან გატაცებული, მაგრამ არც ტალანტი აკლიათ და არც შემოქმედებითი ფანტაზია. თვა გაბუნია, ნათელა გოდერძიშვილი და შუია მაღალაყვლიძე ხომ კარგი სცენური ტაქტით გამოირჩევიან, რასაც მათი სხვა როლებიც მოწმობენ. ბელა მირიანაშვილის უფლისწული მის მიერ ადრე შექმნილ სცენურ სახეთა შორის შეიძლება საუკეთესოდ ჩაითვალოს. ედიშერ მაღალაშვილზე ბევრჯერ თქმულა — ჩვენი თანამედროვე სცენის ერთ-ერთი უძლიერესი ფიგურააო. ჩვენ კი დავძენთ, რომ „პატარა უფლისწული“ მან თავისი არტისტული კულტურა კიდევ ერთხელ გამოავლინა... ერთი სიტყვით, თითქმის, სახეზე არის ყველა პირობა იმისა, რომ თეატრში ვიხილოთ ლიტერატურული პირველწყაროს სცენური გვერდელნი, ხელოვნების ის ნიმუში, რომელმაც უნდა შეგვიპყროს, აგვამადლოს, უკეთეს ადამიანებად გვაქციოს...

და მიუხედავად ამისა, სპექტაკლმა ვერ გაიმარჯვა.

როცა მაყურებლები მოქმედებას შესცქერავენ ის თვლიან სპექტაკლის მანძილზე გული ერთხელაც არავის აუტყვერდებია, როცა წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ თითო-ორიოლა თავაზიანი ტაში ისმის, როცა მეთორმეტე თუ მეოთხთმეტე სპექტაკლზე რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზიც კი სანახევროდ ცარეილია, ეს დასაფიქრებელია და მსჯელობის საგანადაც უნდა იქცეს. თავს ნუ ვინუგეშებთ იმით, რომ ამ მხრივ „პატარა უფლისწული“ არც პირველია და არც უკანასკნელი. „პატარა უფლისწული“ ალბათ თავიანთ პარს გამოთქვამენ თეატრმცოდნეები. მაგრამ, შესაძლოა, ჩვენი თეატრის საქმეს სხვათა შეხედვლებაც გამოადგეს და ეს წერილიც სწორედ ამგვარი ცდაა.

თეატრალური სცენა ახალი, ორიგინალური მასალის მწვავე ნაკლებობას განიცდის. ეს ცნობილი და საყოველთაო ხასიათის მოვლენაა. ზოგ თეატრს პიესები იწებენ თავსაყრელადაც ჰქონდეს, მაგრამ ჩვენი სინამდვილის თეატრალური კონინუქტურის პირობებში ისეთი პიესა, რომლის დადგმა გა-

„პატარა უფლისწული“ გაეშ

ტაბუა ამირეჯიბი

სელოვნების ის ნიმუშია ჭეშმარიტად დიდი, რომელსაც ძალუნს გარკვეული დროის განმავლობაში თავისი იდეებისა და მშენებრივების ტყვეობაში გვიყოლიოს და ცოტათი მაინც უკეთეს ადამიანებად გვაქციოს, უდრე მანამდე ვიყავით.

ანტან დე სენტ-ჯეზუიტურის „პატარა უფლისწულზე“ არაერთხელ თქმულა: ყველა დროისა და ერის საუკეთესო ნიხრობა არისო. იქნებ, ეს შეხედვლებაც გადატარებული იყოს, მაგრამ, ცხადია, რომ „პატარა უფლისწული“ მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი შედევრიც არის და ჭეშმარი-



ავტორი — ელიმერ მაღალაშვილი, უფლისწული — ზელა შირიაშვილი

მართლებული იქნა — თითო-ორილამა. თეატრი დიდი ხანია ერთადერთი სანახაობიდან ერთ-ერთ სანახაობად იქცა და მისი უპირველესი, უმთავრესი მიზანი, მიიზიდოს, დარბაზში მიიყვანოს მაყურებელი, უთვალავ დაბორცობას აწყდება. ალბად, არ სჭირდება განმარტება იმას, რომ ცარიელ დარბაზში წარმოდგენილი უმნიშვნელოვანესი იდეა და ამბულუბული მშვენიერება არის „ნიეთი თავისთავად“. სიძულეების მიუხედავად, ზოგი თეატრი მაინც ახერხებს მდგრადი, დამაინტერესებელი სპექტაკლების შექმნას. თუ დავაკვირდებით, ადვილად შევინახავთ, რომ ამგვარი სპექტაკლების მთავარი ნიშნებია:

მძაფრი, მნიშვნელოვანი პრობლემატიკა.

მახვილი სანახაობა.

დრამატურგიისა და დადგმის თანამედროვე ფორმა.

თუ გამოირიცხვის ხერხს მივმართავთ, დავინახავთ, რომ ამა თუ იმ პიესას ზემოხსენებული სამი ნიშნიდან ერთ-ერთიც რომ აკლდეს, სპექტაკლი უგერგილო გამოვა და ვერ გაიმარჯუებს.

უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ თეატრი ერთნაირი ბუნების სულიერი კატეგორიაა და არა მარტო იმეტომ, რომ

მისი ძირითადი მასალა ესა თუ ის ენაა; უმთავრესად იმეტომ, რომ როგორც არ უნდა იყოს დრამატურგულ-საწერეთების სოციოლოგია, მისი საფუძველი მაინც იმ ერის ისტორიული, ეთნოგრაფიული თუ ზენობრივი მასალაა, რომელსაც ეს თეატრი ეკუთვნის. ამ ცნობილი მოსაზრების დასადასტურებლად უამრავი მაგალითი მოიძებნება. ამავე სპეციფიკაზეა დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება ერთნაირი სფეროს საზღვრებს გარეთ, ვთქვათ, სხვა ქვეყანაში, ენობრივად უცხო ისტორიის წინაშე: ერთნაირი, აყვანილი ზოგადსაკაცობრიოდგან ზოგადსაკაცობრიო დანახული ერთნაირი თვალსაზრისით. ასეთია წარმატებისათვის აუცილებელი ფორმულა.

ქართული ავტორების მიერ შექმნილი ის პიესები, რომლებსაც ჩვენი თეატრები დგამენ, გარდა იმისა, რომ რაოდენობრივად არასაკმარისია, იშვიათად არიან აღჭურვილი წარმატებისათვის აუცილებელი ნიშნებით. მათ უმრავლეს შემთხვევაში აკლიათ: ან მნიშვნელოვანი პრობლემატიკა, ან მახვილი სანახაობრიობა, ან დრამატურგიის თანამედროვე ფორმა. მიუხედავად იმისა, ქართველ ავტორთა პიესების უმრავლესობას, მათი ერთნაირობის გამო, ასე თუ ისე მაყურებელი მაინც აყავს, მაგრამ „ასე თუ ისე მაყურებელი“ თეატრს ხელს ვერ მიიხვეწის.

ჩვენა არაქართული პიესები, რომელთა მიმართ მაყურებლის ინტერესი ძირითადად შემეცნებითია და ნაწილობრივ ამ პიესების პრობლემატიკა ჩვენი საზოგადოების ინტერესებთან გამომხატველობით არის გამოწვეული. გამოდის, რომ უცხოური, თუ საერთოდ არაქართული პიესების წარმატებისათვის ძირითადი სამი ნიშნის გარდა კიდევ ორი ნიშანია აუცილებელი: შემეცნებითი ღირებულება და პრობლემატიკის რეზონანსი.

ცხადია, ასეთ ვითარებაში თეატრები მიმართვენ ლიტერატურული კლასიკის ინსცენირებას — ხან ხალისით, ხან იძულებით. ლიტერატურულ შედეგებს თითქმის ყოველთვის გააჩნიათ მძაფრი პრობლემატიკა და, უმრავლეს შემთხვევაში, მახვილი სანახაობრივი პოტენციალი. თუ ეს ორი ნიშანი სახეზეა, მესამე ნიშანზე თეატრი იზრუნებს და სპექტაკლიც რიგიათი უნდა გამოვიდეს, მაგრამ კლასიკის ინსცენირებასაც აქვს სუსტი მხარეები.

ხელოვნების ყოველ ნიშნში თავისი ბიოგრაფია გააჩნია; ამა თუ იმ ნაწარმოების შედგურად აღიარებას, სრულქმნილებას, უპირველესად ის განაპირობებს, რომ დიდ მნიშვნელოვანებას, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემაში თავისი ასახვის იდეალურ ფორმას უნდა მიიღოს. სენტ-ჯორჯისათვის „პატარა უფლისწული“ ძირითადი იდეის განსაზოგადებლად ევლავზე ხელსაყრელი და მომგებიანი აღმოჩნდა მოთხრობის, სახელმძღვანელო ისეთი მოთხრობის, ფორმა, როგორც ავტორმა იგი განახორცილა და არა, ვთქვათ, ორატორია ან სამომუხვედებანი კომედია.

ალბად შემოვევადებებან: სენტ-ჯორჯისა უნდა კომპოზიტორი იყოს, არც კომედიოგრაფი და, რა თქმა უნდა, იმ ფორმას მიმართა, რომელსაც უკეთ ვუღობდათ. აქ განათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ჭეშმარიტ ხელოვნს საკუთარი



ჭეჭედებით ინტუიცია მყისვე ხელს ააღვინებს ისეთი ხანაის დამუშავებაზე, რომელიც მის მიერ ათვისებულ ფრაზაში მაქსიმალურად ვერ განხორციელდება, სრულყოფილ ნაშრომს ვერ მოიტანს ან, თუ მაინცდამაინც, ცთუნება აღუვლილი აღმოჩნდება, ხელგანი ამ ვერაზის არ მოეშლება, მაგრამ მხოლოდ იმ ფორმაში ჩამოაყალიბებს, რომელსაც თვით შინაარსი მოითხოვს.

შედეგის უპირველესი პირობა შინაარსისა და ფორმის სარბილობაა. ეს კი იმის ნიშანს, რომ მისი ხელაღია, სხვა ფორმაში განხორციელებით კო მ ქ რ მ ი ს უ ლ ქ რ ი უ ქ ტ ს მივიღებთ და არა ლიტერატურული პირველწყობის პევივალენტს.

5. ხატისაკაც სენტ-გუზიუპერის „პატარა უფლისწულის“ ჩასცენიერება შემთხვევაში მეტად არახელსაყრელ, უმადურ და დაუღვეველ პრობლემას შეება; ლიტერატურული პირველწყობა შედეგია, რომლის პრობლემატიკაში განხორციელდება მოთხოვნის ფორმაში კოვკა. დრამატურგმა ეს პრობლემატიკა პიესის ფორმაში უნდა განახორციელოს. ეს კი იმის ნიშანს, რომ კომპოზიციური პრობლემის მიხედვით. დადგმის ბედ იმდროთვე სასწორზე იყო შედგებულა, წარუმატებლობის პირობა პოტენციურად არსებობდა და აკი იჩინა კიდევ თავი.

საქმის არის, რომ სენტ-გუზიუპერის მოთხრობა სანახაობრუ პოტენციას მოკლებულია. ავტორს მიზნად არ დაუხაზეს, არ დასტირებია მძაფრი სიუჟეტის შექმნა და, რაც მთავარია, თვით პრობლემატიკას არ მოუთხოვია მისგან კონფლიქტის დაწვევება პლასტიკური ხერხებით. პირობით, იქ სჭარი იყო მხოლოდ მახვილი, შინაგანად დატვირთული დიალოგი და სენტ-გუზიუპერის ეს ჩინებულად შესძლიო.

5. ხატისაკაც კი, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული დიალოგის დრამატურგიულ დიალოგად გარდაქმნა მართებდა, რადგან, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, პირველი მეორის მიჯობობას ვერ სწევს. სენტ-გუზიუპერისეული დიალოგი კი სცხაზე უცვლელად, ან თითქმის უცვლელად არის გადატანალი. შემდეგ: სცენური სახე ძი რ ი თ ა და დ ო რ ი კომპოზიტისგან შესდგება — სიტყვა და პლასტიკა, ანუ დიალოგი და მოქმედება. 5. ხატისაკაცს პროსაული სახეები სცენურ სახეებად უნდა ექცია, მას არც ეს გაუვალთბობია.

ამიტომ დადგმის პროცესში აღმოჩნდა, რომ სცენას მოძრაობა, დინამიკური პლასტიკა ავლია და ეს ინსცენირებებიდან ამოვარდნი ხარვეზი დამდგმელმეზმა ზოგან მოქმედ პირობა სწრაფი ადგოვადანაცვლებით შენდება, ზოგან კიდევ ევიძიურ მალაშვილის ნიჭსა და გამომოწმებლობას შეავსებინეს. სწავრობად, ამათ არ იკმარა, რადგან სცენაზე მძაფრი მოძრაობა დარბა და არა მ მ ძ ა რ მ მ ო მ ქ მ ე დ ე მ ბ ა, ურომლისოდაც სანახაობა მხოლოდდა მოსასმენი მასალაა. ერთი სიტყვით, როგორც ზემოთ ვთქვით, სენტ-გუზიუპერის „პატარა უფლისწული“ მოკლებულია სანახაობრივ პოტენციას და თეატრალისთვის ის აუცილებელი ნიშანი ავტორმა ინსცენირებას ვერ შეძინა.

საქმის ართულებს კიდევ ერთი, ფრიალ მნიშვნელოვანი რამ; არსებობს ორი ტერმინი: ინსცენირება და ინტერპრეტაცია. ცნობილია, რომ ინსცენირება ლიტერატურული ნაწარ-

მოების თეატრალური ადაპტაციაა, იდრის, სახიათების სცენურ სახეებში განხორციელებისათვის მიმარჯვებაა, ხოლო ინტერპრეტაცია კი არსებულის, ცნობილის ახლებური განმარტებაა. ამაზე მკვლელობა ჩვენი საგანი ნუ იქნება, მაგრამ ნურც იმის აუვლელი ვკვლიდ, რომ რომელიმე ამ ტერმინთაგანს ამოფარებული დრამატურგი, ხშირად, ერთმთ თავისუფალ და თავისებურ განმარტებას ახლევს ლიტერატურული პირველწყობის პრობლემატიკას, ასე ვთქვათ, ეხმარება მის ავტორს, ერთმდა იმ მიზეზით, რომ მის იდგმის დღევანდლობაზე მორგება, აქტუალური ვლფერის მინიჭება სჭირდება. გამოდის ასე: ავტორმა შედგვი შექმნა, ხოლო დრამატურგს ეს შედგვი არ აკმაყოფილებს, კორექტივები შეუაქვს.

5. ხატისაკაცმა თავის ნამუშევარს „პატარა უფლისწულის“ ინსცენირება დაარქვა, მაგრამ ეს განსაზღვრა პირობითია. პიესას საფუძვლად უდევს სენტ-გუზიუპერის სხვა თხზულებებიც და მისი ბიოგრაფიის, მიშელ მიეთის ცნობილი ნაშრომების სენტ-გუზიუპერის და მიშელ მიეთის შემოქმედების ინსცენირება და არა მხოლოდდა სენტ-გუზიუპერის „პატარა უფლისწულისა“. განირის განსაზღვრება, ალბათ, არც მნიშვნელობა ექნებოდა, მაგრამ ამ ორი ნაწყისის შერწყმა შედეგს არსებითად სცვლის და ამაზეც უნდა ითქვას ოროდ სიტყვა.

როდესაც დრამატურგი, თუნდაც ერთი ავტორის თხზულებებიდან ქმნის კომპოზიციას, მას იმდენ განწყობილებათთან და ინტონაციასთან აქვს საქმე, რამდენ თხზულების ნაწყვეტსაც უყრის თავს. ორი ავტორის შემთხვევაში საქმე კიდევ უფრო რთულდება. სენტ-გუზიუპერის ყოველი თხზულება ხომ აუცილებლად თავისი ერთადერთი, განუშეორებელი განწყობილებით არის აღჭურვილი. მიშელ მიეთის ბიოგრაფიულ რომანსაც თავისი ორიგინალური განწყობილება და ინტონაცია აქვს. შექმნილი კომპოზიცია, ჩვენი შემთხვევაში — პიესა, დრამატურგიული ფენომენია და, მასსადამე, ერთ მთლიან განწყობილებას და ინტონაციას უნდა შეიცავდეს. თუ პიესაში განწყობილებათა მქეანიკური თავმოყრა ხდება, მისი ზემოქმედების ძალა, მოციების აღძრვის უნარი იმდენჯერ კინდდება, რამდენ განწყობილებასაც შეიცავს იგი. ერთი მთლიანი განწყობილებითა და ინტონაციით იღქურვის ორი გზა არსებობს: კონტრაპუნქტი და სინთეზი. კონტრაპუნქტი სხვადასხვა განწყობილებათა ერთ პარმონიულ მთლიანობად შერწყმას, შერწყმის გზით რამდენიმე განწყობილების ერთ განწყობილებად აფერებაა. სინთეზი, ამ შემთხვევაში, დრამატურგის მიერ სხვადასხვა განწყობილებების საკუთარ პირობში გატარება და ერთი, ხარისხობრივად ახალი განწყობილების შექმნა გულისხმობს: „პატარა უფლისწულის“ 5. ხატისაკაცისეული დ რ ა მ ა ტ უ რ გ ი ა, ჩვენის აზრით, ორი ავტორის — სენტ-გუზიუპერის და მიშელ მიეთის რამდენიმე ნაწარმოების განწყობილებათა მ ე ქ ა ნ ი კ უ რ ი თ ა ვ მ ო ყ რ ი ს პ რ ი ნ ც ი ა უ ე ა ა გ ბ უ ლ ი და ი ნ ს ც ე ნ რ ე მ ბ ა ფ უ ე ქ კ ო მ პ ო ს ო ე ა ს წ ა რ მ ო ა დ გ ე ნ ა მ. ამ ხარვეზის შევსება დამდგმელმეზმა იკისრეს და მხოლოდ მათთვის, მათი ნიჭისთვის ცნობილი გზით ფუქტაცია მიიღწიეს. ამის მავალითად კარგად გაკეთებული ბოლო ორი სცენა და ფინალკმარა, მაგრამ საქმეტკალიმ ყველა განწყობილების გაერთ-



მოლიანება მიანიჭ ვერ მოხერხდა, შუბი ხალთაში ვერ დაიძალა, პიესიდან ამომავალი ნაკლის გამოსწორება შეუძლებელი აღმოჩნდა. მაგალითად, პირველ აქტში სენტ-გუსიუპერის ბავშვობის მოგონებები, მისი საფრენისო მოლაგების ვლემენტები და თვით „პატარა უფლისწულის“ მოტივები დამოუკიდებელ განწყობილებებს ქმნიან, ერთ განწყობილებად თავს ვერ იტანად და აქტის ეს ნაწილი ემოციების აღძვრის უნარს საესებით მოკლებულია.

სპექტაკლი რომ სანახაობრივად სუსტი იქნებოდა, ჩანს, დრამატურმა წინასწარ იცოდა. ამ ნაკლის თვიდან ასკილებულად მან „პატარა უფლისწული“ სენტ-გუსიუპერის ტრაველიული ბიოგრაფიის ჩარჩოში ჩასვა და ამით ლიტერატურულ დაილოც ერთგვარი შარავანდედი მოქმინა. ეს ხერხი რომ არა, საფორმებელია, სპექტაკლი ვერ შეიქმნებოდა, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, დადგმა ვერც ამან იხსნა. „პატარა უფლისწული“ მისი ავტორის ბიოგრაფიის ზოგიერთი დეტალის შეტანამ პირველწყაროს კორექტივად, რეჟისოა გამოიყენა. ნაწარმოებისთვის ეს რომ საჭირო ყოფილიყო, აბაობ სენტ-გუსიუპერი ასეთ შესაძლებლობას თვითონვე გამოიყენებდა, მაგრამ იმითომ არ გამოიყენა, რომ ამით ნაწარმოებ „დაინტერესდა“. ნ. ხატიატაძე ამ მოსაზრებას ანგარიში არ გაუწია და „პატარა უფლისწული“ კომპოზიციურად დაინგრა. ვფიქრობთ, რომ „პატარა უფლისწული“ საფორმებულ შექმნილი პიესის წარმატება თითქმის გამორიცხებულია და, ამ რატომ: ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორმა, სენტ-გუსიუპერი, თავისი ნაწარმოების პრობლემატიკა მთელი სიყოფილი ატარა, სამყაროს ამ პრობლემატიკის თვალსაზრისით უყურა. შემდეგ, სახეებში გაიჯარა, ხასიათებში, კონფლიქტებში, კოლიზიებში ჩამოაყალიბა. ბოლოს, მისმა ტალანტმა ჩანაფიქრის მაქსიმალური განხორციელების ერთადერთ ფორმას მიაგნო და დიდი ჯაფის ფასად კაცობრიობას შედეგრი მისცა.

ახლა კი მომავალი დრამატურგი შედეგის წაიკითხავს, ყველაფერს „გაიგებს“. ნაწარმოების პრობლემატიკაში კორექტივებს შეიტანს, დაჯდება და წინასწარ განზრახულ (პიესის) ფორმაში ჩამოაყალიბებს. ამას ახალი ნაწარმოების შექმნა ჰქვია, ჩვენის აზრით, სენტ-გუსიუპერის ტოლი ტალანტი სჭირდება. ვინც მხატვრული შემოქმედების საკითხებზე სერიოზულად დაფიქრებულა, მისთვის ცხადად უკმაფლისია, რომ დრამატურგიულ კვირვალურზე თუ აღარაფერს ვიტყვი, ან გზით ლიტერატურული პირველწყაროს სულიერი ღირებულების შეათვისდის შექმნაც კი შეუძლებელია.

„პატარა უფლისწული“ და საერთოდ ლიტერატურული შედეგების საფუძველზე შექმნილი დადგმების წარმატებლობის კიდევ ერთი ობიექტური პირობა არსებობს. ინსცენირებისთვის შერჩეულ ლიტერატურულ შედეგს, იქნებ, მნიშვნელოვანი პრობლემატიკაც გააჩნდეს და მასზელი სანახაობრივი პოტენციალიც. დავუყვანო ისიც, რომ თეატრმა მას შესაძლებელია შეისინი — დრამატურგიისა და დადგმის თანამედროვე ფორმა გამოუნახა და გამოეხდა ნამდვილად კანკის სპექტაკლი. ზოგჯერ ასეც ხდება ხოლმე, მაგრამ დიდი ხნის სიცოცხლე არც ამგვარ დადგმას უწერია. ასეთი სპექტაკლები

თეატრისთვის სულის მოთქმა უფროა, ვიდრე ნორმალური სუნთქვა და ამის მიზნების მოყვანა შეუძლებელია! მხატვრული — თეატრალური დადგმის შინაარსი მაყურებლისთვის ორიგინალადან არის ცნობილი. სპექტაკლში მას „მანამდე უცნობი ამბავი“ არ ვგულებ და თეატრში არ მოდის, და მეორე — დასწრება მნიშვნელოვანწილად ინფორმაციასა და ამოცანებელი. ინფორმაციაში გვერისხმობთ რეკლამას, რომელსაც თვით მაყურებელი აძლევს სპექტაკლს. თუ მაყურებელი ორიგინალის ცნობას და ორიგინალს კი იმიტომ უნდა იცნობდეს, რომ იგი ფართოდ გავრცელებული ინტერტატურული შედეგია, სპექტაკლის ნახვის გეზმდე შეუძლებელია გამოყოფილი დარჩეს, ორიგინალის უპირატესობა არ აღნიშნოს, ხოლო მისი ასეთი შეხედულებას უკვე უარყოფით ინფორმაციას წარმოადგენს.

აქედან — სპექტაკლის დღენაყოფილებაც, ეს განსწობიერება რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმულ „პატარა უფლისწული“ გაეყვალდა. ყოველთვის ამას დაეძინო ისიც, რაც პრაქტიკამ დაამტკიცა: ლიტერატურული შედეგების სხვა ფორმებში განხორციელება, თითქმის ყველა შემთხვევაში, კომპრომისულ პროდუქტს ვკავდვს. ეს კლასიკის ინსცენირების თავისებურებაა.

მართებული არ იქნებოდა ისეთი დასკვნის გამოტანა, თითქოს, ინსცენირებებს და ინტერპრეტაციებს არავითარი გამოკლება არ ჰქონდეს, ან შაით დადგმა მიზანშეუწონელი იყოს. პირაქით: ლიტერატურული შედეგის საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლი, მართალია, კომპრომისული პროდუქტია, მაგრამ ამასთან ერთად საჭირო, სასარგებლო იდეების გავრცელებისა და ჭადადების ქმედითი, აუცილებელი საშუალებაც არის და, მამასადაც, ფსადადებულ სამსახურს გაუწევს პროგრესს, თუ ამ სპექტაკლს მაყურებლის მიზიდვის უნარი ექნება.

„პატარა უფლისწული“, რა თქმა უნდა, არ ჩავარდნილა მას წარმატებლობაზე წყადა, ამ დადგმამ თავისი სულიერი მაქსიმუმს ნაწილობრივ მაინც აღასრულა: საჭირო და სასარგებლო იდეები ქართველი მაყურებლის გარკვეულ რაოდენობამდე მიიტანა. ეს უკვე საკმაოდ მნიშვნელოვანი საქმეა. „პატარა უფლისწული“ მაგალითმა საერთოდ ინსცენირებების და ინტერპრეტაციების მტკიცეული საკითხების განზოგადება მოითხოვა და იმ დასკვნამდე მივიყვანა, რომ ლიტერატურული კლასიკის ვადადგმებში მეტი პასუხისმგებლობა და დაფიქრება გვმართებს.

სულ სხვაა ორდინარული ლიტერატურული ნიმუშის ინსცენირება, ან ინტერპრეტაცია და საკითხის ამოწურვისთვის ცოტა რამ ამასვე უნდა ითქვას.

ლიტერატურული პროცესისთვის მუდამ იყო დამახასიათებელი და დღესდღეობითაც ძალაშია ის თავისებურება, რომ საშუალო სულიერი ღირსებების ნაწარმოები, ერთნაირი კულტურის ფარგლებში და მის გარეთაც, პოპულარული ხდება კრატებისა და მკითხველის აღიარებას იხვეჭს და შარავანდედს ხანდახან საკმაოდ დიდი ხნითაც ინარჩუნებს. ამის მიზეზში, უმთავრესად, საზოგადოების რომელიმე სოციალურ ფსიქოლოგიური ტენდენციაა. ნაწარმოები უტაპობრივად ატტაული პრობლემას შეიცავს, საზოგადოების გმომწვების და ინტელექტის დონეს უპასუხებს და ამიტომ ერთგვარი მიწიდელობაც აქვს. თუ, ამასთან ერთად, ამ ლიტერატურულ



სანახაობრივი პოტენციაც გააჩნია, მაშინ მისი ინსცენირება, ეგრანიზაცია და სხვა ეანობრივი სახეცვალებაც სრულდება მას, უმრავლეს შემთხვევაში, თვით ავტორი აკეთებს და გატაცებითაც, რადგან გრძნობს, რომ მისი ნაწარმოები, საბოლოო ეამში, ორდინარული ოპუსია, შეკეთება-შესწორება ზედმეტი არ იქნებოდა და ნაწარმოების სხვა ფორმაში განხორციელების პროცესი მისი ღირსებების დახვეწის პროცესიც იქნება.

ამგვარად, ორდინარული ნაწარმოების ინსცენირება-დადგმა, ადვილი შესაძლებელია, უფრო მაღალი ღირსებების სცენური ნაწარმოები მოიტანოს, ვიდრე ორიგინალი იყო. ასეთ სპექტაკლს მაცურებელი იმიტომაც ეტანება, რომ იგი ეროვნული ხასიათისაა (ქართული ლიტერატურის ნაწარმოებთა ინსცენირებას ვგულისხმობთ), ხოლო დრამატურისთვის, რეჟისორისთვის და მთლიანად თეატრისთვის მას, ხშირად, სეროზული წარმატებაც მოაქვს.

ლიტერატურული კლასიკის ინსცენირების სუსტ მხარეებზე ჩვენი მსჯელობის წინააღმდეგ „პატარა უფლისწულის“ ავტორები, მოსალოდნელია, თავისთავად წინა დადგმას, „სიბრძნე სიცრუისას“ წამოაყენებენ და იკითხავენ: თუ ოპონენტის ინსაზრებები სწორია, რატომ გაიმარჯვა სულხან-საბა ორბელიანის ლიტერატურული შედევრების ინსცენირებამო.

„სიბრძნე სიცრუისამ“ მართლაც გაიმარჯვა. ამ წერილის ავტორი მეორმოდართობმეტე სპექტაკლსაც დაესწრო და ანლოგის მოწმე გახდა. თუ „პატარა უფლისწულის“ წარუმატებლობის მიზეზები ასე დაწერილებით განვიხილოთ, მაშინ „სიბრძნე სიცრუისას“ გამარჯვების მიზეზები მოკლედ მაინც უნდა აღვნიშნოთ.

პარალელის გატარების სტრუქტურა ვისარგებლობთ:

„სიბრძნე სიცრუისა“ მძაფრი, მნიშვნელოვანი პრობლემატიკით აღტურვლი ნაწარმოებია. იგივე ითქმის „პატარა უფლისწულზეც“.

„სიბრძნე სიცრუისას“ სანახაობრივი მხარე გაცილებით მახვილია, ვიდრე „პატარა უფლისწულისა“.

დრამატურგიისა და დადგმის თანამედროვე ფორმით ორივე სპექტაკლია აღტურვილი.

„სიბრძნე სიცრუისა“ ყოველმხრივ ქართული სპექტაკლია. მისი საფუძველი ქართული ისტორიული, ეთნოგრაფიული და ზნეობრივი მასალაა. „პატარა უფლისწული“ მკვეთრად გამოხატული ზოგადსაკაცობრიო, ან უკეთეს შემთხვევაში, უცხოურ მასალაზე აგებული ნაწარმოებია.

საკუთარი თავის წინაშე გამოგტყდით და ვთქვით, რომ ჩვენს მაცურებელს „სიბრძნე სიცრუისაში“ „მანამდე უცნობი ამბავი“ ვგულება და თეატრში მოღმის. „პატარა უფლისწულზე“ ეს ნაკლებად ითქმის.

ნ. ხატისკაცის „სიბრძნე სიცრუისა“ დრამატურგიული ნაწარმოებია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით: სულხან-საბას პროზაულმა სახეებმა დრამატურგიულ და სცენურ სახეებად გარდაქმნა პოვესს მაშინ, როდესაც „პატარა უფლისწულის“ შემთხვევაში ეს არ მოხდარა.

„სიბრძნე სიცრუისას“ ინსცენირებაში და შემდეგ დადგმაში ავტორებს ერთ მთლიან განწყობილებასთან ქჭრლათ საქმე და სპექტაკლში მისი შენარჩუნება უზრუნველჰყვეს. „პატარა უფლისწულში“ განწყობილებათა გაერთმთლიანება ვერ მოხერხდა.

ფუიქრობთ, ზემომოყვანილი დაპირისპირება ნათეს მოჰყვნს ამ ორი სპექტაკლის გამარჯვება-წარუმატებლობის საკითხს და კიდევ ერთხელ დაადასტურებს ჩვენს მოსაზრებებს „პატარა უფლისწულის“ გამო.

ნ. ხატისკაცის და თ. მაღალაშვილის შემოქმედებამ საკმაოდ მიიპყრო ყურადღება. მათი თეატრალური მოღვაწეობა სავანგებო ანალიზის ღირსია. ზოგი ნამუშევარი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ მათ ბევრი რამის უნარი შესწევთ: უვარგისი პიესის სანიტრესოდ დადგმის უნარიც კი.



ქურნალისტის ჟონოლება — ქიკაბა



ქვემოთ ხელნაწერს — ასე ეწოდება წიგნს, რომლის ავტორია, ქურნალისტი სოფიო გველესიანი. დაუსრულებელი გაბედული ძიება მკვლევარისგან ხშირად მოითხოვს დიდ ენერჯიას, ძალისა და შესაძლებლობების უაღრეს დაძაბვას, ფაქტების სწორ და ღრმა ანალიზს, მას შეუძლომულ შეფასებას... რა შეიძლება იყოს ამაზე საინტერესო და მიმზიდველი. ქურნალისტიკაში მოშუავეთა ბედნიერებას სწორედ იმანია, რომ ცხოვრებამ მიანდო ძიება ახლისა, მანამდე უცნობის, რაც მიგნების შედეგ უკვე ხალხის კეთვნილება ხდება. ქურნალისტიკი ხშირად გაიფიქროს იქ, სადც მანამდე არავის დაუდგამს ფეხი, ხშირად შეხედება ისეთ ფაქტს, მოვლენას, რომელიც არსებობა მანამდე არავის სძენია. მაშინ ხდება ძებნა უფრო მიმზიდველი და მიგნებაც უფრო სასიხარულო. არ შეიძლება ვიხმართ ძველბურთი გამოთქმა ახალი რედაქციით — „უზიარებელია ქურნალისტათა გზა“.

ქუმშირითი მკვლევარი უნდა იყოს, რომ სიძნელების მიუხედავად ღრმად ჩასწვდეს ფაქტებს და აქედან მკითხველს მიაწოდოს მხოლოდ მისთვის საინტერესო. კალამი ქურნალისტის ხელში შეიძლება იყოს კეთილი მეგობარი, მრჩეველი, და თუ საჭიროა, ბასრი მახვილიც. სოფიო გველესიანის ახლახანს გამოცემული წიგნი უკვე გახდა მკითხველებისათვის ახლობელი. მასში თავმოყრილია რესპუბლიკურ საჭეთობა და ქურნალისტში სხვადასხვა ღრუს გამოჭევებული ნარკვევები; წიგნი ქართველ მეცნიერთა, მწერართა და ხელოვნების მოღვაწეთა შრომის სადიდებლად ეძღვრის.

ამ შედარებით პატარა გამოცემაში მწერალა, რასაკვირველია, მკითხველს ვერ გააცნობდა ქართული კულტურის ყველა შესანიშნავ მოღვაწეს. იგი ასეთ მიზნას არც ისახავდა. ჯერჯერობით ავტორმა ქართველ მოღვაწეთა შესანიშნავი პლადიდან მხოლოდ ნაწილი შეარჩია და მკითხველს ნაუთხრო მათ ცხოვრებაზე ამალეღებლად, პოეტურად.

ფურცლათი წიგნს და ს. გველესიანთან ერთად ჩვენც გმოგზაურობთ გრიბოედოვის ხელნაწერის საძიებლად. „ჩინებულია თქვენი გადაწყვეტილება, გრიბოედოვის ხელნაწერს თუ ვერ მიაგებთ, სულერთია მუზაერობა მინც გამართლებული იქნება. რაიმე საინტერესოს აუცილებლად შეხედებთ“. ამ სიტყვებით გააცალა. სამწუხრემი მიმავალი ქურნალისტი პროფ. ვ. შადურმა.

წიგნში აღწერილმა ამბებმა დაადასტურეს ლიტერატურათმცოდნის ეს სიტყვები. ს. გველესიანმა ვერ ნახა ხელნაწერი, მაგრამ მის მოწოდებას „ამიტომ ვაგრძელებთ ძებნას“. მისავალი მკითხველი გამოუხმაურა. ამის შემდეგ ავტორი მარტო აღარ იყო, მას თასობით დამხმარე აღმოუჩნდა. უცვველია, რომელიმე მაგიანი მიაგებეს ხელნაწერს. დიდ ქართველ პოეტს, საქართველოს მუთის მველს, ვისი ცხოვრებაც ავტორის თქმით „ჩვეულებრივია და უჩვეულოც“, „...უნარლოცა და დიდებულოც, როგორც ბუნება საქართველოსი“, ეძღვნება ნარკვევი — „ღვთა ფშაველს“. იგი დიდი ინტერესით იკითხება.

შორეული წარსულიდან XX საუკუნემდე, ჩვენს დღეებამდე მოაღწევს ცნობილი აშულის, იმპროვიზატორი-მემოქმედის...ათ-ნოვას ლექსებმა და სიმღერებმა.

აი რას წერდა ვალერი ბრინკოვი საიათ-ნოვაზე: დიდებულ... მხრივი, ტიტეტევიით გულისხმიერი და მიუსუსავით ვნებანი, ერთ-ერთი იმ მალე კლასის პოეტადიანი, რომლებიც თავისი გენიის წყალობით ერთი რომელიმე ერის კეთვნილება კი არ არიან, არამედ საერთო საკაცობრიო სიყვარულის საგანს წარმოადგენენ“.

ს. გველესიანის ნარკვევი საიათ-ნოვაზე საინტერესოდ დაწერილი მოთხრობაა ამიერკავკასიის ხალხთა სიყვარულ პოეტსა და მომღერალზე.

ღრმა პატივისცემის გრძობითა აღსავსე ნარკვევები და რეპორტაჟები ქართველი პოეტებისა და მწერლების შესახებ. ასეთებია: პაოლო იაშვილი, გიორგი ლეონიძე, კონსტანტინე ლორთქიფანიძე, მსახიობებზე სესილია თაყაიშვილისა და სოფიო ქიაურულზე.

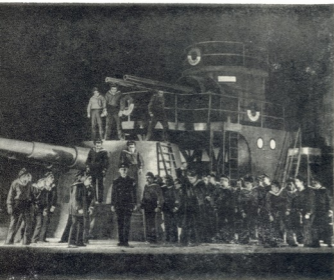
ღრმა აცალბე პოეტურად და საქმის ღრმა ცოდნით ი წერს ს. გველესიანი ქართველ მეცნიერებზე. ვიტორ კუპრაძე, ელფთერ ანდრონიკაშვილი და მათი თანამოაზრე-უციოსები, იყავ ბეიტაშვილი — აის ადამიანები, რომლებიც დიდი დეაწლი მიუძღვით ქართული მეცნიერების წარმატებაში; წიგნი სრულყოფილად, ამაღლელებლად მოთხრობილი მათ საქმიანობაზე, მოღვაწობაზე, თავდავიწყებულ შრომაზე, დაურეტულ ენერჯიასზე, თავმდაბლობაზე.

სრულად სხვა თემას ეძღვნება ნარკვევი „პროპაგანდისტიკა“. ძნელია წერა იმათზე, ვინც იდოლოგიური სფეროში რომელიმე პასუსაგებ უნაწერ მოღვაწეობენ. მიუხედავად სირთულისა, ავტორმა თავისი შესაძლებლობა აქაც მოსწავა და მინომწილოვან წარმატებასაც მიაღწია. მონახა ნამდვილად საინტერესო ადამიანები და ცოცხლად მოგვიხსრო მათს საქმიანობაზე.

ნარკვევი „პროპაგანდისტიკა“ ს. გველესიანის ფართო შემოქმედებით შესაძლებლობებზე მეტყველებს. ვასურვით, რომ ეს შესაძლებლობები სრულად, ბოლომდე გამოიყენოს ავტორმა, მაშინ სარევენიო წიგნს მოაყვება კიდევ ახალი, სხვა, რომლებიც სასამიწოთ წუთობს განაყდევინებ მკითხველებს. ნიჭიერმა ქურნალისტმა კვლავ უნდა განაგრძოს ძიება.



სანდრო ახეიძის
დაბადების 80 წლისთავისათვის



საქართველოს
საბჭოთავო კულტურის

სკიენიბი სანდრო ანდრეასის შიბი
დადგომული სპაბტაალუბიდან.

- 1926. „ჯანგონი“
- 1928. „რევივი“
- 1928. „ანჟორი“
- 1930. „ლამარა“
- 1931. „თითნული“
- 1933. „ქაბალანი“

ქეკეკე

კული

ირაკლი შერაზადაშვილი

საქ. სსრ სხალხო არტიტი



ირველ აპრილს—ბუნების გა-
ნახლება-გამოღვიძების თვეში,
80 წლის წინათ სიღნაღის
რაიონის სოფელ ანაგაში დაიბადა სახე-
ლოვანი ჭარბელი რევისორი, ბობოქა-
რი, დაუოკებელი ტემპერამენტის, დაუმ-
რეტელი პოეტური ფანტაზიის სანდრო
ანდრეასი. თითქოს წლის ამ ულამაზესმა
პერიოდმა თავისი გამობატულება კპო-
ვა შთაგონებული შემოქმედის სულში.
იგი ნამდვილი გაზაფხული იყო თავისი
მინაგანი თუ გარეგნული თვისებებით.

მას შემდეგ შობილიურმა კახეთმა მე-
ოპოზიციურ გადიდრო სამთრის საბურ-
ული და ვევილებით მორთულ-მოკა-
ზული გამობრწყინდა სამწიფოე. სან-
დრო აბმეტელმა აქედან მხოლოდ 50
გაზფული იხილა. სწორედ ოროცდა-
მეათე გაზაფხულზე შეწყდა მისი „ელ-
ვარე გულის“ ფეთქვა.

სიციცხლის ნახევარსაკუნოვან მან-
ბლზე სანდრო აბმეტელმა მხოლოდ
უკანასკნელი თხუთმეტოდე წელი იმუ-
შავა თეატრში. დიდი ტლანტის შემოქ-
მედებით წვა სწორედ მაშინ შეწყდა,
როცა დააპირა თეატრის საშუალებით
ბოელი მსოფლიოსათვის დენახებინა
ქართველი ერის სახელოვანი წარსული,
სამაყო აწყყო და უბრწყინვალესი მო-
მავალი, მისი დაუმრეტელი გენია. სან-
დრო თეატრის სიციცხლით ცოცხლობ-
და, თეატრის სუნთქვით სუნთქავდა. გა-
ნუზიშლია მისი ღვაწლი და ამავალი
ქართული ეროვნული კულტურის განვი-
არების საქმეში და სწორედ ამიკომ
უფრო სავალალო, რომ მას არ დასცალ-
და ბოლომდე ფთქვა თავისი დიდი სა-
იმწელი ქართულ თეატრში.

მაგრედება ჩემი მასწავლებლის, ქარ-
ოული მწერლობის დიდი მკვლევარის,
პროფესორ ვახტანგ კოტეტიშვილის ხა-
ტოვანი თქმა აბმეტელზე. კოტეტიშვილი
სტუდენტებს პოეტიკაში ლექციას
გვიცხობავდა. მოულოდნელად სანდრომ
კარი შემოალო, მობოდიშებით მოგვესალ-
მა, შემდეგ ვახტანგს შინაურულად გაე-
ხუმრა და კარი გაიხურა. ვახტანგს გული-
ანი სიცილი აუვარდა, სული რომ მოიბ-
რუნა, გვითხრა: „რა უზარმაზარი წყალ-
წყვეს გემია ეს ჭიზიყელი ჯიქი!“

ამ პატარა წერილით მიინდა გავიხსენო
სანდროს მოღვაწეობის ზოგი მომენტი,
რომლებიც მისი შემოქმედებით პორტ-
რეტის დაზატვას რაიმე შტრიხებს შე-
მატებენ.

სანდროს მასებთან მუშაობა, მასების
შეკრულში შეჭრა და გალალება უყვარ-
და. როცა ხელოვანი ამობოქრდებოდა,
მანინ ნამდვილი დირიჟორი, მეთაური
იყო. გეგონებოდათ ეს უამრავი ხალხი
ერთ მუკაში უჭირავსო. მაგრამ როგორც
დირიჟორი, ერთი საბისა და მნიშვნე-
ლობის ინსტრუმენტებზე დამკერულ მუ-
სიკისებს ერთიმეორის გვერდით როლი
სვამდა.





სანდრო აბმეტელი და კოტე მარჯანიშვილი

გავიხსენოთ თუნდაც „ლამარას“ მესამე მოქმედება, როცა სცენაზე, სულ მცირე, რვა-ათი სხვადასხვა ჯგუფი მაინც ჰყავდა განლაგებული, ხოლო თვითველ ჯგუფში ამდენივე კაცი. სანდრო ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მონაცემების მიხედვით შეარჩევდა ხოლმე მსახიობებს და ერთიმეორესთან დააკავშირებდა, ასევე ხმების მიხედვითაც განალაგებდა. პირველ-მეორე ხმებს, ბარიტონებს, ბანებს, ნაკლები სმენისა და ხმების მსახიობებს ისე შეაჯავებდა ერთიმეორესთან, რომ მძლავრი და მუსიკალური ხმების პატრონი „შთაინთქათ“, ფონს გაეყვანათ სუსტად მომღერლები, რომ სცენაზე დისონანსი არსად შეპარულიყო. ამრიგად, ყველა ნიშნის მიხედვით (არც მოცუვავენი ავიწყდებოდა) შეარჩევდა მსახიობებს, შეაჯავებდა, შეახამებდა ერთი მეორეს და ამ ხერხით სცენაზე ამყარებდა ზუსტ თანაფარდობას, პროპორციას, პარმონიას, თითქოს სიმფონიებს თხზავდაო. მაგრამ ამით ოდნავადაც არ ამცირებდა მთავარი მოქმედი პირის როლს, პირიქით, ამ ხერხით უფრო ზრდიდა გმირის სახეს და მასთვის ბელოდის სიმალეზედ აჰყავდა. სწორედ ამაში იყო აბმეტელის რეჟისორული სიღაღე, სიახლე, აღმორჩენა.

აბმეტელს უყვარდა ფართო მასშტაბის პიესები, რათა უფრო ღიად გაეშალა მძლავრი შემოქმედებითი ფრთები. ანდა როგორ შეეძლო ოთხ კედელს შორის მოეწყოვდია „ქართა ქალაქის“ აჯანყებათა სცენები, „თეთნულდში“ სევანეთის მარად თოვლ-ყინულიანი ზვიადი მთები, „ანზორის“ გრანდიოზული სახალხო სცენები, „ყანალებში“ აჯანყებულ სტუდენტთა სამკვდრო-სასიცოცხლის შერკინება ტირანიის ბნელ ძალებთან, „ლამარასში“ თავაწყვეტილი ცეცხვადრეობა და ფარ-ხმალის გააღმასებუ-

ლი ტრიალი? სანდროს სცენის ჩარჩო გალიად მიაჩნდა, ხოლო გელასში წინსიფონიების პარტიტურები ვერ ჩაეტეოდა, სულს ვერ მოიბრუნებდა, მძლავრ ფრთებს ვერ გამოიღია, ვერ გაღალღებოდა.

1934 წლის ზაფხულში, აგარაკ ტბაზე ყოფნისას, სადაც რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი შექსპირის „იულიუს კეისარსა“ და ი. ჭავჭავაძის „აკცია ადამიანის“ დადგმზე მუშაობდა, ყოველ თავისუფალ დღოს სანდრო თავისი წინამძღოლობით გუპკურსიებს აწყობდა. ერთ დღეს განსაკუთრებული სამზადისით წვედით საკოჭაოზე (ბერძენების სოფელია), სადაც სააგარაკო ადგილი უნდა შეგვეჩინა თეატრისათვის. პირადად სანდროს ზაქურნიანის ირგვლივ მდებარე მიდამოები უფრო ხიბლავდა, საკოჭაო კი ყველაზე ულამაზესი და მყუდრო ადგილია, იქ სხვა რამ გასართობი ვერ გამოითიშავდა კოლექტივის ყურადღებას. სანდროს აქ ყველაზე მეტად ხშირი ფიქტნარით დაფარული, მწვანედ მოხასხასე ფერდობი მოეწონა, საიდანაც ირგვლივ ყველაფერი ისე ჩანდა, როგორც ხელისგულზე. აქ შეგვარება და ყველანი თავის გარშემო მიგვიხმო. საუბარი ჩამოაგდო იმაზე, თუ რაოდენ ამოუწურავი თემებია ყოველი შემოქმედისათვის საქართველოს თვალწარმტაცი ბუნება. ცხადია, ძნელია ყველაფრის გახსენება, რაც მამინ იქ მივინახეთ, მაგრამ ერთი ფაქტის დავიწყება მაინც შეუძლებელია: „როცა ვა-

სცენა სპეტაკილიდან „ამერიკელი ჰიპო“



ეს იხსულებებს ვკითხულობ, სწორედ
 ასეი მომავალდობელი პეიზაჟები მესა-
 ჟება თვალწინ, — თქვა სანდრომ. —
 ჩუთი წარმოიდგინეთ, რომ ხატობაა,
 აქე ახლოს იხარშება ლუდი, ხდიან
 რაყს, ხოცავენ ხატისათვის შეწირულ
 კრატებს, შემწვარი და მოხარშული
 ხორცის ოხმივარი მადის მიმცვერულ
 სურნელსაჲს ფენს ირგვლივ, შეწარხო-
 ჴული ვაჭები ლაღობენ, ერთმანეთს
 აპარებინ პაექრობა — ცეცვა-სიმღე-
 რებში, ფარ-ხმლის მარჯვედ ტრიალში.
 უდღეს რას იხილავდა კაცის თვალნი?
 ა, პიესა „ლამარასათვის“ მზამზარე-
 ულ გარემოცვა, — და უცხად გაისმა



სანდრო ამბეტლო, აბელ ენუქიძე, ფელიქს კონი. მოსკოვი 1930 წ.

სოცარ განცდებში გადამდნარი:

- აი მთავრდა... (პიესა ლამარას
 დასწყისი)
- თოღლიანხუდა...
- ია დავთესქ...
- გარდი მოსულა...
- ირმისანი ჯოგი შიგ შაჩვეულა...
- ნეტაჲ ემოვა, არ გავთელა...

მაგრამ აქ უკვე — „პროტესტი“ განა-
 ტადა სანდრომ. „ამ სცენაში ცოტანი
 მონაწილეობი, აწმწვილები, სხვებმა
 რაღა ჴნან? ხომ ხედავთ ყალყუჲ შედგ-
 ნენ? „ღრეობა“, „ღრეობა“ — მესამე
 ზოქედება!..“ და პირველმა წამოიწყო
 „ზამთარი“, რომელსაც ამ მოქმედება-
 ში ვმღეროდით. პირველ ხმას შეუერთ-
 და ტკბილად მოღულუნე მერე და წა-
 მოვიდა ღონიერი ჴანების ნიაღვარი,
 სიშტრას მოსყვა შორებთი პაექრობა,
 ვაგას ლექსის ლაზათი. ყველა მსახიობ-
 მა უცხად მონახა თავისი ადგილი, რო-

გორც ეს სცენაზე იყო განზრახული. ყვე-
 ლა მონაწილე როდი ესწრებოდა უცნა-
 რ ჴეიმს სხვადასხვა მიზეზების გამო,
 მაგრამ პიესა ყველამ ჴეპირად იცოდა
 და მათი შემცველნი სხვები აღმოჩნ-
 დნენ.

ასე გაერთიანდნენ „ლამარას“ მესამე
 მოქმედება ბუნების ამ მომავალდობელ
 გარემოცვაში. თვითონ სანდრო კი ერთ
 ბუმბერაზ ფიჭუს მიყრდნობოდა, განმარ-
 ტობით რომ იდგა და ცქერით ტკბებო-
 და. მის სახეზე რა არ იხატებოდა! გა-
 ნუზომელი სიხარული, სიამაყე, განც-
 ვიფრება, კამყაფილება... ვაგას ლექსე-
 ბის ცეცხლმა სანდროს, ვინ იცის, რამ-
 დენი ახალი გეგმა დაუსახა.

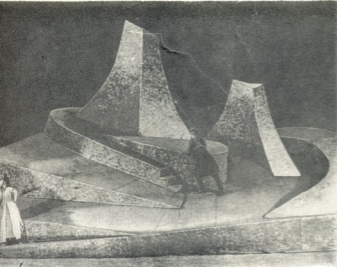
საკუთაოდან წამოვედით დიდად კამყა-
 ფილი და აღფრთოვანებულნი. სადგურამ-
 დე ფეხით ჩამოვედით. ბორჯომ-ბაქური-
 ანის მატარებლის მოლოდინში შებინდ-
 და კიდევ მსახიობები სადგურის ბაქანზე
 მიმოდიოდნენ, ოხუჯობდნენ, მღეროდ-

ნენ, ერთობოდნენ. სანდრო ყოველივეს
 თვალითაჲს ადევნებდა, ტრიალებდა მათ
 შორის. უცხად ჩაგვესმა ყველასათვის
 ნაცნობი სიტყვები: „მატარებელი სცე-
 ლავს, ტყვიის ბადესა ჴვენს, შენ კი
 თვეზი ხარ, იუსუბ, თვეზი...“ ეს სიტყ-
 ვები საოხუნჯოდ იყო წარმოთქმული
 „ანზორის“ მეთოხე მოქმედებიდან. რკი-
 ნიგზის სადგური მართლაც მოგაგონებ-
 დათ იმ გარემოცვას, როგორმაც „ან-
 ჴორის“ მეთოხე აქტს ვთამაშობდით. ამ
 წამოსროლილ „ანკესს“ უცხად წამო-
 ვენენ მსახიობები და რკინიგზის ღიანი-
 დავზე განლაგდნენ ისე, როგორც სცე-
 ნაზე, მაგრამ ანზორის დაუძინებელი
 შტრის — კაპიტან ნელდელასთვის როლის
 შემსრულებელი მსახიობი ვანო ლაღიჲ
 თან არ გვახლდა. მოქმედება კი მიდი-
 ოდა მთელი აზარტით, აღფრთოვანებით.
 ჩვენთან ერთად მატარებლის ლოდინით
 გაბეზრებული უცხო მგზავრები უცხად
 გამოცოცხლდნენ და წამოიშლნენ, საო-
 ცარი სანახავი იყვნენ ისინი „ჯავშნო-
 სანი მატარებლის შესაპყრობად“ გამ-
 ჴადებულ მსახიობთა ცქერისას. თვითონ
 სანდრომ აღარ იცოდა ვისთვის ეცქერნა,
 მსახიობებისათვის თუ მგზავრი მაცუ-
 რებლებისათვის, საოცარი სანახავი იყვ-
 ნენ ერთნიც და მეორენიც.

სანდრო ამბეტლომ მშობელი ერის
 გმირული წარსულისა და აწმყოს ღრმა
 ცოდნით, დიდი ნიჭისა და დაუღალავი
 შრომისმოყვარეობით უბრწყინვალესი
 ფურცლები ჩაწერა ჴართული თეატრის
 განვითარების ისტორიაში. სცენაზე
 ხალხი — მისა, წამყვან ძალად ამბე-
 ტლომა აქტია. ეს მისი აღმოჩენაა ჴარ-
 თულ თეატრში.

სენა სემტაქლიანი „რღევა“





მასობრივი სტენა ახეხელის შემოქმედება

ვასილ კვიციანი
თეატრმცოდნე

სამეტელის შემოქმედებაში არის ერთი სპექტაკლი, რომელიც ყველაზე მეტ დავასა და აზრთა სხვაობას იწვევს. საკმე ეხება ვაჟა ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივებზე შექმნილ „ლაშარას“. ჩვენ ეს სპექტაკლი სწორედ ფსიქოლოგიის, „ადამიანურ გრძობათა“ გამომცემის თვალსაზრისით გვაინტერესებს.

თავის დროზე ერთხმად აღინიშნა, რომ „ლაშარა“ „ოსტატობის თვალთახედვით წუნდაუდებელი სპექტაკლია“ (ო. ლიტოვსკი), ამავე დროს კრიტიკამ მიიჩნია, რომ მასში

არ ჩანდა „არც კლასობრივი ბრძოლა, არც სოციალური დიფერენციაცია“ (კ. ფულდმანი). ამას წერდნენ რუსეთშიაც და საქართველოშიც. ეს იყო სპექტაკლისადმი წაყენებული ძირითადი ბრალდება. ამგვარი შეფასება გარკვეული თვალსაზრისით გასაგებია. იმხანად ჯერ კიდევ არ წამოიღოთ კლასობრივი ბრძოლის კვალი. ამასთანავე, არაქართველმა აუდიტორიამ კარგად არ იცოდა ხევსურეთისა და ქისტეთის ისტორია. არის სხვა მიზეზებიც, მაგრამ როცა დღეს ჩვენი თეატრისმცოდნეობა მექანიკურად იმეორებს ოციანი წლების კრი-



ტყუალ გამონათქვამებს, ეს უკვე გაუგებარია.

„ლამარაში“ მართლაც არ არის „კლასობრივი ბრძოლა“ და ეს არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. ამის შესახებ საესებით ჩაჭვებით თქვა ახმეტელმა: „ლამარა“ გენიალური პოეტის, კლასიკოსის ნაწარმა მიხედვითაა შექმნილი. ეს პოეტი მთი-ლიანი, ლალი, თავისუფალი არსებობდა, სადაც არ იცნობენ არც ფეოდალს, სადაც თავადს, არც აზნაურს... ჩვენი წაგვაწყვიტო, „ლამარას“ და შევიტოვებთ თავისი უფალ ქვეყანაში, თავისუფალ მთიულეთთან, (ხახი ჩემია, ვ. კ.) ხალხის ბრულ ფუნებში გავივებდით იმ ელემენტებს, რომელნიც საჭირონი არიან ნამდვილი ნაციონალური საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად“.

როგორც ვხედავთ, კრიტიკის მიერ სპექტაკლისადმი წაგვებელი ბრალდება არ ითვალისწინებს მასში ასახული ხალხის ცხოვრების სპეციფიკას, მთ ისტორიულ პირობებს. ამასთან ერთად, განა საავადლებოთა ყოველ პიესაში იყოთ კლასობრივი ბრძოლა ან სოციალური მოტივები? განა საკმარისი არ არის ეს ფაქტი, რომ „ლამარა“ სოციალისტური პიონირი, ხალხი ძიონისა და მეგობრობის პოემა? სპექტაკლს მხოლოდ ამ თვალსაზრისით უნდა ვაფასებდეთ.

ეფროპული ლიტერატურისა და თეატრის სპეციალიტიკა გიგანდები წყარად: „შემსრულებელთა მოძრაობასა და ინტონაციას იგრძნობა ის გაკანებულთა, დაოუკებელი ვნება, რომლის ნაწილობრივ გამომხატულებას ეფროპული აქტიორები ხანგრძლივი სკოლით ითვისებენ და იმასაც არა ყოველთვის წარმატებით და სინამდვილის დაკვირვით“. და იქვე „არსებითად ეს მკაფიო სასიყვარულო ტრაგედიაა, ძლიერი ინდივიდუალური ხასიათების დრამა, რომელიც თანამედროვე სოციალური ბრძოლების გარეშე დგას“. უკანასკნელი სტრიქონი თავისთავად იხსნება და გვიჩვენებს აღიარება იმისა, რომ „ლამარა“ „ძლიერი ინდივიდუალური ხასიათების“ ტრაგედიაა. ახმეტელმა სპექტაკლში ბრწყინვალედ გვიჩვენა სწორედ ეს ძლიერი, დიდი ფსიქოლოგიური ძაბვის, რანდელი შემართების ადამიანები, რაც საესებით შეესაბამებოდა გაფა ფაველას შემოქმედებით ბუნებას. გენიალური პოეტის უშუალოდ ხიზლადაც ვნებანი ტრაგიკული განცდის ხასიათები. ასეთ ადამიანებს მეტი სილამაზე და მომხიბვლელობაც ჰქონდათ.

„ლამარა“ იყო „ხალხთა მეგობრობის სპექტაკლი“ (მ. რომანოვსკი), რომელშიაც ახალგაზრდული ტემპერამენტები იდებოდა ვრწყობდა „მოწყფებულ სიბრძნეს“. თეატრმა გვიჩვენა რომანტიკული სიყვარული, ადამიანური გრძობის სილამაზე და ძლიერება.

ახმეტელმა „ლამარას“ ტრაგიკულ სიტუაციებში გამოართო ხალხთა ძიონის ეთილმობილური იდეა.

...თორღვის შემოაკვდება ლამარას ძმა მურთაზი. მინდას უყვარს ლამარა, მაგრამ თორღვისაც უყვარს იგი. მინდას და თორღვი მამით ერთნი არიან. ლამარა ქისტია, მინდას და თორღვი კი — ხეყსური. ბუნების შესაიდუმლე მინდას ბაღას კარგავს, როცა შეიტყობს, რომ ლამარა გაიტაცა თორღვამ. იგი „დრო და დრო მოიღს“ გონს, დრო და დრო

ისმენს ბუნების ხმებს, მაგრამ ისევ ჰკარგავს ამ უნარს. ღორღვი ფიცისა და ჯიუტი, იგი სიყვარლის ვნებით არის გრძობილუბი და ძმასაც არ ინდობს. მიუხედავად ამისა, მინდას ქისტის თავისით ვეწვევს ქისტების სოფელს, ლამარას მამას, იროს. ქისტები დრტინებენ, ფუთავენ და ებზადებიან მურთაზის სისხლის ასაღებად. და აი, მოუღდენდა იროს ბიანში გამოინდებდა მინდას. იგი აუწყებს ქისტებს, რომ მას თორღვი აჭკია, მან მოჰყლა მურთაზ. იქნება უკდრფესად დაბადული ატმისფერი. პილდირის, მინდასა და იროს შორის იმართება დიალოგი:

„პილდირა — შენ მათეც ლამარა? მინდა — მე მოვიტაცე.
პილდირა — შენ მაკალ მურთაზ? მინდა — მე შემომავედა.
პილდირა — რასთვის მოხვდენ? მინდა — სისქმა მოხვებია.

(გაქვავებული სიტყვა „სისქი“ იროს ეტრება მახვილად. შეირბევა, ატორტანდება, მოსკლტება. შეიგრძება ხალხის ცდელს. ჩამოტრდება ხალხს, მტრობაღდება. იმშულებს ხმლს. მივარდება. შესაძებებს მინდას.)
ირო — სისქ! ხმლ!
მინდას გაეცა!
(მინდას ხმლს იტრობს, გაავდებს განზე. თითონი მიწაზე დავარდება.)

„მინდა — მე შხად ვარ.
ირო ვაღატება, უახლოვდება, სხე მარტო რისხვია. თვალუბი — მარტო სისქლი. ამბობა ხმალ. ეს არის უნდა მოქმისი. უეცრად მარჯვან ცახტის წყეებს. შემდეგ — მთელი ტანო, მოსკლტობილად დავარდება თათან მინდას, ქეითინებს, ბოლოს მუბზელე ჰკოცნის. ვიზი, გაოცება).
ირო — წამოვქე.
(მინდას დგება გაოცებულთ)
მინდას — მე შხად ვარ.“

ეს ტემპირიტად ტრაგიკული სინამაზბა სასევა ღრმა სულიერი თრთოლივითა და ტანჯვით. ახმეტელს სწორედ ასეთი ლიერი ადამიანების სინაურისა და წესილის გამოხატება აინტერესებდა. შურისძიებით გახელებულმა ირომ, მიუხედავად თავისი დიდი შრისხანებისა, ვერ გაუძლო უიარაღოდ ფეხქვეშ გაოხმებული ჭაბუკის მშვენიერ სახეს. მან დაინახა, რომ სიყვადოლის წინ მინდას „სახეზე ერთი კუნთიც არ შეჩებვია.“ „ამირ შეილი ხარ ჩემი“, — სთქვა ირომ და მინდას გადაებვია. ცრემლმორევიდა მინდამ მიუაღერსა კაცს, რომელიც თორიდე წითის წინ მას მოკვით ემუქრებოდა. ქისტები ადიდებენ იროს სულგრძელობას: „ირო გმირია, ირო რანდია“, — ისმის მათი ხმა და ჩვენ ვგრძობთ, რომ მოხდა უღდესი ქუანდური აქტი. დამარცხდა სისხლის აღების საუკუნოვანი ადათი. ბნელ ინსტინქტებს გზა დაუთმო გონიერებამ, გაიმარჯვა ვაეკაციობის პოეტურმა იდეალმა. აქვე უნდა გავისყენოთ ერთი ანალოგიური მომენტები ვაფას, „სტუმარ-მასპინძლიანს“. ეს ბიზოილი უფრო ნათეს გახდის იროს რანდობის არსს.

ზვიადურის დასჯის სცენამ გამოიწვია აღაზას ქუმანიშიში. როდესაც აღაზა დაინახა თუ რა ვაეკურად შეხედა ზვიადურის სიყვადობს, იგი მოიხიბლა „უყუბო მოყმიო“, რადგან მისთვის უმაღლესი მშვენიერება იყო ვაეკაციობა და გმირობა.

„აკაცს კაცური სიყვადილი ვეღოლმე არა ჰქარებოდა.“

აღაზას სწორედ ეს „კაცის კაცური“ ქვევა აძლევს იმპულსს, რომ ხმა აღიმაღლოს ადამიანთა შორის მტრობისა და გაუტანლობის წინაღმდეგ.

1 ახმეტელის კრებ. 1957 წ. გვ. 238, 239.



და განა მინდიას ვეგაცურება თავგანწირვამ არ განმუხტა ირის მრისხანება? განა აქ არა ჩანს სულეერი გმირობისა და რანინდობის ათასწლეობი იდეალების ზეიმი?

მინდია აქ ეზიარა ყველაზე ტრაგიკულ წუთებს. ვეგაცურად გაიარა განსაცდელი და ისევ შეერწყა ბუნების იდუმალ სამყაროს. მან კვლავ მოისმინა ბუნების საოცარი ხმები, დაინახა „ყოლი“ და იგრძნო, რომ „გული იზრუნა“ მთამაც... ველამაც...

მაგრამ არც ამით დამყარებულა სრული ჰარმონია. ქისტებმა შეიტყეს, რომ მინდია თორღვაი არ არის. მოატყუეს ირო. თორღვაი ხევსურებს მოუძღვის ქისტეთის დასარბევად. ირო მინდიას ეკითხება: „რანისთვის მოხველ თორღვაის სახელით“. „ლამარა მეც მიყვარდა“. მაგრამ თორღვაის უყვარს ლამარა. „ლამარას ხომ უყვარს თორღვაი?“ — ისევ დაკითხავს ირო. „უყვარს, — ამბობს მინდია, — მაგრამ თორღვაი მძის მკვლელია...“ მძის მკვლელთან კი ლამარას არ ასურს ყოფნაო.

მთა ინტერესების ეს რთული შეპირისპირება აძლიერებს დრამატულ კონფლიქტს.

მინდიამ იცის, რომ ლამარა მძიმედ განიცდის მრმხსარ ფაქტს და იმ მოსალოდნელ შედეგს, რომელიც შეიძლება იჩოსა და თორღვაის შეხვედრას მოჰყვას.

„ან შენ რომ მოკლა თორღვაი —
ან შენ რომ მოკლას თორღვაი...
მამინ ისიც მოკვდება...“

მინდიას სურდა სიკვდილისაგან ეხსნა ლამარა, ამიტომ გამოეცადა ქისტებს. იგი პირდაპირ ეუბნება იროს: „მე მამაკლავდი, სისხლ ჩემზე აიღებდი... შენ დამწვიდებდო... ლამარაც მორჩებოდა“.

აი, ეს არის მართლაც ღვათაბერივი სიყვარული. მინდია მზად არის თავი შესწიროს, თუ ამით სიცოცხლეს მიანიჭებს სატრფოს.

ემოციური დაბაბულობა არც მომდევნო სურათებში შენელებულა. ქისტეთის დასარბევად შემოიჭრა თორღვაი. ხევსურებმა ალყა შემოარტყეს იროს ბინას. მათ მინდია მტრად და მოღალატედ მიიჩნევს. შეტაკებას თითქოს წინ აღარაფერი უდგას. თითქოს კონფლიქტი გარდუვალია, მაგრამ სწორედ აქ ხდება შერიგება. ხევსურები იგრძნობენ მინდიას სიმარტლის

ჰაბსპურგში ხშირად მსმენია ალტა-ცებული მსჯელობა სანდრო ახმეტელზე. მის თეატრსა და სპექტაკლებზე. წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩემზე „ყაჩაღებმა“. სანდრო ახმეტელის სახელი მუდამ მადელებდა, მისი შემოქმედება აღაფხნებდა ჩემს წარმოდგენას.

1936 წელს პირადად შევხვდი ს. ახმეტელს ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელ-

მწიფო თეატრში. იგი ბოროდინის ოპერას „თავად იგროს“ დგამდა. საოპერო დასი აღფრთოვანებული იყო ს. ახმეტელის შემოქმედებითი პრინციპებით, მსახიობებთან მუშაობის მეთოდით. მის დიდ ნიჭსა და შკაფიო ინდივიდუალობაზე მთელი ლენინგრადის თეატრალური საზოგადოებრიობა აღაპარაკავდა.

სანდრო ახმეტელს უდიდეს ფიგურად ვივლი ხელოვნებაში. განსაკუთრებით

მიტაცებდა მისი თეატრის განუმეორებელი თითმყოფადობა, ერთნული ბუნებით განპირობებული ემოციურობა, მკნებარება, რიტმულობა, პლასტიკა.

იგი მუდამ სამაგალითო იყო ჩემთვის, გოცნებობდი გამგზდარიყვი ამ მიმართულების რეჟისორი. ამიტომაც ვნახობ, რომ არ ვიცნობდი ს. ახმეტელს ახლოს, არ ფყოფილვარ შემოქმედებითად დაკავშირებული მასთან.

ჩემთვის განსაკუთრებით ძვირფასი მოვინებაა, როდესაც ნიუ-იორკში კარნეგი-ჰოლში გამოსვლის შემდეგ მივიღეს ს. ახმეტელის გულთბილი ტელეგრამა მხურავლე მლოცვეებით, საკეთესო სურვილებით. მასში ამოვიციხე თანამემამულის წარმატებით აღდგელებული დიდი პატრიოტის სინარული. ეს იყო ერთადერთი ტელეგრამა საქართველოდან.

ადამდე გულისტკივილით ვიგონებ ამ დიდი შემოქმედის უღროდ წასვლას ხელოვნებიდან, იგი მოწოდებული იყო შეეშენა ბევრი რამ განუმეორებელი, არა მარტო ქართულ თეატრში, არამედ საერთოდ — დიდსა და საყოველთაო ხელოვნებაში.

ახსანა პაპაიანი

სსრკ სახალხო არტისტი, ლენინ-სკრა და სხელოწიფი პრემიების ლტერეტი

სენა სპეტაკლიდან „ლამარა“.





ბლას, იგრძნობენ ქისტების რაინდულ თავდაქრებს და ხმლებს დაუშვებენ. არც თემის ადამი შეუბღღლავს მინდიას და არც თავისი გვარი შეურცხებენია.

მე კაცი ვარ... ისმის მინდიას ხმა და ჩვენც ამ ხმამი გვრძობთ მის დიდ ჭეშანიხში.

სცენაზე შემოიჭრება ფერმისხდილი ლამარა. მინდიასა და თორვაის სთხოვს ხელი გაუწოდონ ერთიმორეს. მერე თავისეენ უბნობს ორთავებს. მარჯვენა მელავს მოხვევს მინდიას კისრზე, მარცხენას — თორღვას. ჭაპუკები ჰკოცნიან ერთმანეთს. წამიერად დგება ტრაგიკული სიჩუმე. ლამარა მძათა შერგების სახეიშო წუთებში კვდება. ისმის ძველისძველი საგალობელი. სიყვარულისა და სიკეთის გამარჯვების ჰიმნს მღერაან ყველანი.

„რომ უჩვენებინა გრძობის მეუფება, — წერდა ე. ბესიანი, — რუსთაველის თეატრმა აიღო „სიყვარულის ტრაგედია“. სპექტაკლი ვერ იპოვინო მჭევრმეტყველი შეყვარებულის ან პეტლე განწირული „გმირი ქალის“ ტრადიციულ ფიგურებს. ამატომ აქ სიყვარული ჭეშმარიტად ტრაგედიაა“. „სპექტაკლი გვიჩვენებს, რომ ახალი შემოქმედებით მეთოდი სრულიადაც არ გამორიცხავს ფსიქოლოგიას და ადამიანურ გრძნობათა მრეღ ვაშს“.

რუსთაველის თეატრმა „ლამარაში“ ადგილობრივი „თქმულება საკაცობრიო დრამის სიმალღუზე აიყვანა. თავისი დამახულობით, სიღრმეითა და ასახვის უბრალოებით ეს სპექტაკლი შექსპირულია“ (კ. ფელდმანი).

როგორც იტყვიან, კომენტარები ზედმეტია



საბჭოთა თეატრის დიდ რეფორმებს პრობლემების დიდი სიხვეც მოჰყვა. ახალი თეატრის წინაშე წამოიჭრა მრავალი კითხვა, რომელიც გარკვეულ პასუხს მოითხოვდა. ეს იყო კითხვების რთული კომპლექსი და ამ სირთულეს საესებით გრძობდა ახალი თეატრი.

ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კითხვას სცენაზე ხალხის როლისა და ადგილის გარკვევა წარმოადგენდა. მას პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭებოდა საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში. ამხეტელამც სწორად ამ მხარეს მიაქცია განსაკუთრებული ყურადღება. მისობრივი სცენის პრობლემა ძირითადი გახდა მის თეატრალურ ესთეტიკაში.

ამხეტელის ბევრ სპექტაკლში კოლექტივი წარმოადგენდა მთავარ მოქმედ გმირს, ხშირად მის განსაზღვრავდა წარმოდგენის ხასიათს. ამხეტელმა განაზოგადა სახალხო სცენების მნიშვნელობა და გამოირჩეული ადგილი დაეთმო საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში, შემოქმედებითად აითვისა კ. მარჯანიშვილისა და, საერთოდ, მთელი ქართული თეატრის მონაპოვარი და სრულიად ახალ სიმალღუზე აიყვანა იგი. მას მიანიჭდა, რომ ახალ ქართულ თეატრში გადაწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა მასის სულეირი განწყობის, მისი ერთიანი ინტერესებისა და მისწრაფებების გამობატვას. საჭირო იყო იმის გადაწყვეტა, რაც თვისათავად ჩვენი ბოჭოქის ადამიანთა ურთიერთობის სახითაც მნიშვნეულად. სხვაგან სად უნდა გაუმოხატულიყო ძველების მინებელთა სახებიც, თუ არა მასობრივ სცენებ-

ში? ცხადია, ეს მომენტი არ გამორიცხავდა ინდივიდუებს, არ უპირისპირდებოდა გმირს. მართლაც, ხომ შეიძლება მთელი ხალხის ახალი ერთმა გმირმაც გამოხატოს?... მაგრამ ამხეტელს იმისადა უბრის ერთობლივი კოლექტივი მოძრაობის ფორმად უფრო იტაცებდა. მის წინაშე მთელი სიმწვაგით იდგა კოლექტივის ფსიქოლოგიის, მისი რომანტიკული გმირობის გამოსახვის პრობლემა.

ამხეტელისათვის ეს მსოფლმხედველობრივი მომენტი იყო და არა წინიდა „სცენური“ მოვლენა, მისთვის მასა პასიური კატეგორია კი არა, ისტორიის შემოქმედი ძალა იყო და ამ მალეი დღეობის ერთობლივი მხედველად გმირისა და წინამძღოლის ურთიერთობის საკითხს. მან იცოდა, რომ გმირი აერთიანებს და ამეღვანებს ხალხის შინაგან მისწრაფებებს, ხელმძღვანელობს მას და წარმართავს განსაზღვრული მიზნებისაკენ, „ინდივიდუალური ნებისყოფა იმყოფება კოლექტივის ნების მთლიანობაში, რითაც უზრუნველყოფილია მათი დიალექტიკური ერთიანობა“, — წერდა ა. დუღუაჯე 1933 წელს „მნათობის“ ერთ-ერთ ნომერში.

მაგრამ მასა როდეს კლავს ინდივიდს. ყოველი აქტიური ხელშეახებად გრძობს და განიცდის პარტიიორს, ყოველი მიზანსაცნა და დეტალი აგებულია ამ ურთიერთობაზე. ამით ინდივიდუმი ინარჩუნებს თავის „შესა“ და ეს ყველაფერი ისეა გამოსახული, რომ იგი საესებით ამართლებს „დურჯულთა“ ლოზუნგს — „ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის“.

მასისა და გმირის ურთიერთობის საკითხში თეატრს ჰქონდა თავისი მტიციე პოზიცია. იგი, პირველ ყოვლისა, გულისხმობდა ანსამბლურობას, კოლექტიურობის პრინციპის გაცნად დატყვას. თეატრი იღებდა ცალკეული პერსონაჟების „გამორულ რომანტიკას მასასთან ერთად, რაც მათ ხდიდა მხოლოდ პირველხედა თანასწორთა შორის. ისინი წარმოადგენდნენ თავისებურ კორიფეებს, რომლებიც ხელმძღვანელობდნენ გუნდს. ეს თვისება თავის მხრივ ხაზს უსვამდა სტილის მონუმენტურობას“², „რუსთაველის თეატრი ანსამბლის თეატრია, თეატრი არამეულებრივი, გამაზვიელებული ოსტატობისა მასიური სცენებში, თეატრი კოლექტიური მოქმედებისა. სცენაზე ასე კაცი მოქმედებს ისე, როგორც ერთი, განსაკუთრებული სიმკვეთრით, განსაკუთრებული რიტმით — ერთი მოძრაობა, ერთი ესტრი, და იმავე დროს დეტალების მრავალსახეობა. ყოველივე ეს რაღაც არამეულებრივ შესაბამისებულ სიმწვაგითი ორეკსტრის შთაბეჭდილებას ახდენს, რომელიც გვაოცებს არა მარტო სისწორით, არამედ მასტრული შესრულებითაც. ისიც კი, მსახიობი როგორ გამოდის და გადის სცენიდან, როგორაა აგებული მოძრაობა და მეტყველება, აღსაესვც ცეცხლით, პაოსითა და ენებებით“³.

ახე რთმ, როდესაც მასობრივ სცენაზე ვლაპარაკობთ, არც ერთი უწიით არ უნდა დავგავიწყდეს მასის მთლიანობისა და ინდივიდუალისაჟის საკითხი. ეს ყველაზე მთავარია მასობრივი სცენის გადაწყვეტის დროს.

ცალკეული როლის ინდივიდუალისაჟისათან ერთად, ამხეტელი ახერხებდა მოეცვა ერთი მთლიანი მასა. სწორად შენიშ-

² პროფ. ვსევოლოდსკი — გენეროსი, ვაზ. „კომუნისტი“, 1934 წ., № 136.
³ „მანა“ ვაჟაშვილი, 1930 წ., 27 ივნისი.



ნავდა გახ. „საბჭოთა ხელოვნება“, როცა წერდა: „რუსთაველის თეატრში მასა მოქმედებს, როგორც ერთი მთლიანი ორგანიზმი, რომლის ყოველი ნაკვეთი გაცოცხლებულია გარკვეული აზრით და ექვემდებარება წარმოდგენის საერთო კონცეფციას. თეატრის ეს თავისებურება მაგფიოდ გამოხატავს იმ იდეას, რომელიც თეატრის შემოქმედების საფუძველს წარმოადგენს“ (1934 წ. 20. VIII).

ამიტელი ქმნიდა უბრალოდ მასობრივ სცენებს და რეჟის წინაშე აცოცხლებდა ხალხის პოეტურ სულს, მის ლამაზს და მშვენიერ სახეს. იგი ამით ქართულ სცენას სრულიად ახალ ბრწყინვალეობას ანიჭებდა.

მართალია, ძნელია გმირის ფსიქოლოგიური განცდების პოეტური გადმოცემა, მაგრამ ამმეტელს უფრო რთული და, შესაძლოა, უფრო დიდი პრობლემა აღედგება იმხანად. საქმე ექნებოდა მასის ფსიქოლოგიას. აქეთქენ იყო მიმართული მთელი მისი ყურადღება. ამიტომ მის საექტაკლებში უდიდესი შთაგონებით იყო გამოხატული ხალხის შეგრთვებული ნებისყოფა, ძლიერი ვაგაცურეი შემართება და რომანტიკული ფრთაშესხმულობა. მისმა საექტაკლებმა ნათელაყვეს გმირული რომანტიკული თეატრის მთელი სილამაზე. „ანზორია“, „რღვევა“, „თუნუღლი“ და „ქართა ქალაქი“ უშუალოდ ეხებოდა თანამედროვეობას და აშდენად გაუგებარია (რბილად რომ ვთქვათ) ზოგიერთების „მტიკცება“, თითქმის რომანტიკული ნაკადი რუსთაველის თეატრში შორეული წარსულისადმი მიძღვნილმა თქებმა შემოიტანეს.

ბესა, რომელიც საფუძვლად დაედო „ანზორს“ („ჯავნოსანი“) სამხატვრო თეატრში დადგა. საექტაკლს წარმოატება ზედა, მაგრამ მოსკოვის კრიტიკამ ქართულ წარმოდგენასთან შედარების დროს ერთი მგადა პრინციპული განსხვავება შენიშნა. „რატომ აუღერდა ახლებურად ამ თეატრში „ჯავნოსანი“ შედარებით პირველ სამხატვრო თეატრთან? — კითხულობს ბ. ბუსკინი და იქვე განმარტავს: „აქ საექტაკლის მთავარი გმირები პარტიზანული რაზმი და მისი ბგალი ანზორია. სამხატვრო თეატრში პარტიზანული მასა, პარტიზანული მოძრაობა სრულიად არ იგრძნობა. იგი შეცვლილია ვერმინინის მოსაწყენი, ფიქრში ჩაბირული მძიმე ფიგურით და მის გარემომცველ ერთეულ მებაზობხეთა გვეუფით“.

ამმეტელმა გვერდი აუარა „ფიქრში ჩაბირული“ კაცის თემას. მის ეპოქის მთავარი ტენდენცია ადელეგებდა და რევოლუციური მასის ფსიქოლოგიის გამოხატვას ცდილობდა. იგი შეგნებულად ახდენდა „გაღართვის ინდივიდუალური გმირიდან კოლექტივის ცხოვრებისა და ბრძოლის ფსიქოლოგიაზე“.

სწორედ აქედან მოჩქეს გმირული რომანტიკის თავანკარა წყაროდ. მაყურებელს სჯეროდა ხალხის გულწრფელი რევოლუციური გატაცებისა, ბიძალადა მათი გმირული შემართება, პოეტური აღმაფრენა და სილამაზე.

ამმეტელმა კარგად იცოდა, ამგვარი, სკეპსისაგან თავისუფალი, შუუღალავი სულის ადამიანთა ფსიქოლოგია. იგი ისწრაფოდა მთელი სიღრმით გადმოეტა ხალხის ძალა, მისი სალიერი სიმტკიცე და სიღაღად. ამმეტელი ამ მომენტს ხალხური თეატრალური ფორმების საკითხს უკავშირებდა. ხალხურ

ფორმებს კი, უპირველესად, მასობრივ სცენებში მიმართავდა. არც ერთ ქართველ რეჟისორს ისე ძლიერებდა და დაქვემდებარებულად გამოუხატავს ხალხის რველუციური რომანტიკა, როგორც ეს ამმეტელმა გააკეთა. მასობრივი სცენები ანციფორება „ანზორიას“, და „რღვევას“, „თუნუღლისა“ და „ყანალების“, „ლამარასა“ და „ქართა ქალაქის“ მნახველებს. იგი აღაფრთოვანებდა მაყურებელს. ყველაზე მკაცრი კრიტიკოსები კი ვერ უარყოფდნენ ამმეტელის უდიდეს დამსახურებას შემოქმედების ამ სფეროში. „ამმეტელმა, — წერდა „ზარია ვოსტოკა“, — პირველ პლანზე წამოსწია მასობრივი მოქმედება, გააღრმავა იგი. რამდენი ძალა, რამდენი მძაფერი მოძრაობა, როგორი უშრეტეი სიმწვევა მასობრივ სცენებში, როგორი განსაცვიფრებელი სამუშაოა შესრულებული მასობრივი სცენების დადგმელის მიერ! როგორი გულწრფელი გატაცება მეფობს სცენებში — ხომალდზე. რაიგი გაღვლებები და აღვანთებენ საბჭოებისათვის ბრძოლის ეს გმირული სურათები. ამამა დადგმელის უტყველი წარმატება“ („ზარია ვოსტოკა“, 1928, № 30).

ეს მართკ „რღვევას“ როდი ეხება. ანალოგიურ შეფასებას ეხედებით ამმეტელის სხვა საექტაკლების მასობრივ სცენებშიც, აქ ერთი მომენტია საგულისხმო: მიუხედავად მასობრივი სცენების „პირველ პლანზე წამოწვევას“, საექტაკლში არ დაკარგულა მთავარი გმირი. მთელი სისრულით გამოჩნდა ბერსენევისა და გოლდენის სახეები (ა. ხორავა, უ. ჩხვიძე). ჩვენს წინ ფსიქოლოგიური სიმართლითა და დიდი ადამიანური განცდებით სახენი წარმოდგენს რველუციის ქარტბოლში მოქცეული გმირები. ამ დადგმაში, — წერდა ფლანაგანი, — არის პროპაგანდის სცენა, რომელიც თავისი თეატრალური ეფექტით შეიგრძობილის დადგმეზს აჭარბებს. იმ დროს, როცა წითელი მატროსები „ავრორას“ ეუფლებიან და ზარბაზნებს პეტროგრადისაკენ მიმართავენ, — უზარმაზარი, მატროსების სახე გემი მაყურებლისაკენ დაიწყებს მოძრაობას, ხოლო პროფეტორი სხივებს დარბაზისაკენ მიმართავს და განანათებს წითელ დროშას, რომელიც ზედა ქანდარიდან ეშვება და მას ტამის ცებით ეგებება უნებურად ფეხზე წამომდგარი საზოგადოება“.

მასობრივი სცენების ემოციურ დაძაბულობას მართკ გახლებული რიტმი, ფიციხელი ტემპერამენტი, ხალხის სულიერი აღსულება როდი ქმნიდა. სცენებს ანებდა მუსიკალური პანგი. სურათებს განდებდა მუსიკალური აკომპანემენტი. „პირველად ენახე თეატრი, — ამბობდა დირიჟორი სამოსული, — სადაც მუსიკა და სიტყვა ასე მჭიდროდ არის შეკავშირებული. ზოლო, „თუნუღლის“ მსგავსი საექტაკლი არც რუსეთში და არც უცხოეთში არ მინახავს. „თუნუღლის“ მუსიკა და სიტყვა — ეს არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი, თეატრი დინამური“.

თეატრალური აზროვნების ამ სიახლეს მუსიკის, სიტყვის, პლასტიკის და მათი რიტმის ორგანულ სინთეზში ხედავდა ამმეტელი. ამის საუკეთესო მაგალითი იყო მასობრივი სცენები: „სიკვდილის ცეცვა“, „ბოქემიის ტყე“, „ბალო-მასკარადი“, „მაღების სცენა“ და სურათები „ლამარადან“.

გაციხსებით ზოგიერთი სცენა:



...ჯავნოსიანი მატარებელი უახლოვდება პარტიზანებს. მატარებლის შესაჩერებლად საჭიროა ვინმე დაწვევს ლიანდაგზე. ამას მოითხოვს რევოლუციური ინტერესები. საჭიროა წილის ჯრა, თუ ვინ უნდა დაწვევს ლიანდაგზე. პარტიზანებმა მოიხმეს თავიანთი საყვარელი ზაირა. ჭადარასანმა თქვა: „თვალები უბათა“, რომ ზაირა ვერ ხედავდეს, ვისაც აირჩევს. ასე არაო — შესახა ყველამ. ცვეკვის დროს ვისაც გამოიწვევს, ის დაწვევს. „ვისაც აირჩევს, ის იყოს სასიკვდილო“, — დაუდასტურა ახმა. „ზაირა, ზაირა, — ეუბნება ანზორი — ესენი სიკვდილს დასცემიან. ცხარე ბრძოლის წინ მათ სურთ შენი ცეკვა, იცეკვე შენებურად, თავდავიწყებით. ამოირჩიე ერთი ჩვეთაგანი საცვეკოდ, ვინც შენ გინდა: მე, ჭადარა, ახმა, ლარი, იუსუფ, ვისაც ისურვებ, უარს არავინ გეტყვის. არავინ, არავინ. იცეკვე ზაირა. იცეკვე ბრძოლის წინ ჩვეთების... ასე... ასე...“ — მატარებელი ახლოვდება. ვინ დაწვევა ჯერ კიდევ არ არის გააწვევდელი. სიჩქარეა საჭირო თორემ ჯავნოსი იცეკვებოდა, ხალხი ძალზე აღელვებულა, ხან მატარებლისაკენ ეძიებენ — ხან ზაირასაკენ... დაიწყო გიგური ცეკვა. ხალხს წრე აქვს გაკეთებული. ყოველი პარტიზანი ცდილობს, რომ ზაირამ ის გამოიწვიოს. ზაირა კი ეძებს თავის შეყვარებულ ახმას. ერთი კადნი წამოუარა წრეს და ახმას წინ განაგებოდა ცეკვა. სახეზე ღიმილი აქვს. გამოიწვია ახმა. ზურნის დაკვრა შეწყდა. ყველა გაქვავდა. ზაირაც გაქვავდა. არ იცის რა მოხდა. მატარებლის ხმა უფრო და უფრო ახლოვდება⁴.

კენჭისყრის ეს რაინდული ფორმა უდიდესი შინაგანი დრამატულობით იყო სახეს. ტრაგიკული სიმძაფრე და რევოლუციური შემართება ოპტიმისტური ტრაგედიის ფორმაში იყო გააწვევდელი.

ამხეტელმა მარჯვედ გამოიყენა ხალხური ჩვეულება. მან შესძლო მასობრივი სცენის სრულიად ახლებული გადაწყვეტა. ამრიგად, ამხეტელი მასობრივი სცენით წვევტდა რადენიმე საკითხს.

1. სცენაზე ხალხის როლის ჩვენება დაკავშირებული იყო ახალი, სოციალისტური ტექნიკის ხალხთა უთიერთობის კოლექტიურ პრინციპთან. ხალხია ისტორიის შემოქმედ და რევოლუციური ბრძოლის ციტადელი. „ამხეტელმა გამოსახს სახალხო მასები მათ რევოლუციურ აზიურთებაში“ (ა. ლუნაჩარსკი), რევოლუციური პათოსი, შემართება გადმოსცა მასობრივ რიტმით, მგზნებარებით: „მყურებელი გრძნობს ამხეტებულ მასას, რომელსაც წინ მიუძღვის თავანერგულ მებრძოლთა ჯგუფი — კომუნარების სიხშირე“⁵. („ერთა ქალაქი“). სექტაგონი („ანზორი“) გამოიხატა „რევოლუციის კოლექტიური სული და სიმძაფრე“⁶. ამხეტელმა მოგვცა „ბულნაფული და გმირული განცდა რევოლუციის, სიხარული, გატაცება, ნამდვილი სიცოცხლე და სიმშენებელი“⁷. („რდევია“).

5 კომუნისტი, 1929 წ., № 251.
6 ახალგაზრდა კომუნისტი, 1928 წ., № 193.
7 კომუნისტი, 1928 წ., № 35.

4 ა. ხორავა. გამოქვეყნებული ნარკვევი „პირველი რევოლუციური სექტაგონი“.

1928 წელს. სანდრო ამხეტელმა შემოთავაზა რუსთაველის თეატრში მუშაობა. ცდუნება ძალზე დიდი იყო. ლენინგრადის კონსერვატორიაში მცადონებობა შეეწყვიტე და თბილისში დაებრუნდი. თეატრში ამხეტელის კანონდთან შეჭრად, მორიდებით ვიადექი. უკბად კარი გაიღო, გრივალეით შემოიჭრა ადამიანი, რომლის ვასაკორამა ღიმილმა წამსვე დამატყვევა, მომჩაჟღავნა კანონდისაკენ მიზიძგა... საუბარი გაბა.

სანდრო ამხეტელი გატაცებით მიამბობდა „ანზორზე“... პიესა ხელში ვჭირა. მეორე ხელის თითით დაეინებით აწვალვდა შვიი ხვეული თმის კულს — ასეთი ჩვევა ჰქონდა. ამ დღიდან დაიწყო ჩვენი მუშაობა, რომელიც მრავალ წელს გაგრძელდა. მუდამ მანვიფერებდა ის შეუპოვრობა, რომლითაც იგი ეძებდა და პოულობდა თეატრალური ხელოვნების ახალ, გაუცვალავ გზებს.

ს. ამხეტელი თვითმყოფადი ტალანტით, აზიურთებული ტემპერამენტით, მსახიობის, მხატვრისა თუ კომპოზიტორის, მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის აღგზნების ძვირფასი უწართ, მიიღარი ინტუიციით, შემოქმედებითი წვით ქმნიდა სექტაგონებს, რომლებიც აკეთილმოზილებდნენ ყველას — შემსრულებელსაც და მაყურებელსაც, ანიჭებდნენ ტემპარატ მხატვრულ სიამოვნებას და სიხარულს.

იგი სწორუპობა ოსტატობით ხელს უწყობდა მსახიობთა შემოქმედებითი ბუნების გახსნას, ქმნიდა ისეთ სექტაგონებს, რომელთაც მაყურებელი თავდავიწყებამდე მიჰყავდა.

ამხეტელის რეაქტიციებს მუდამ ვესწრებოდი, მიტაცებდა მისი რეფიორული ოსტატობა. იგი როგორც უდიდესი ხუროთმოძღვარი ძერწავდა სახეებს, ხანიათებს, ტიპებს. განსაკუთრებით დამამახვირდა „ყსაღლების“ რეაქტიციები — კარლ მოორის (ა. ხორავა), ფრანკ მოორის (ა. ვასაძე) და სხვათა სრულქმ-

ნილი სახეების გაყოცხლების პროცესი. ეს იყო სექტაგონი, აღსავეს ახალი შინაარსით, მგზნებარე რევოლუციური ფლავადობით.

სანდრო ამხეტელი არ იყო პროფესიული მუსიკოსი, თუმცა მდიდარი ბუნებით ყოველთვის ღრმად გრძნობდა და უტყუარი ალღოთი აღიჭვამდა მუსიკას, როდესაც მასთან ერთად ვმსჯელობდი სექტაგონის მუსიკალურ გაფორმებაზე, ყოველთვის მოითხოვდა აბსოლუტურად ზუსტ ინტონაციურ სახეს — ცოტათონი გადახარაც კი რევისის არ გამოჩინებდა და მუსიკას არ მიიღებდა.

რუსთაველის თეატრში სანდრო ამხეტელთან მუშაობის დროს, შევისწავლე და შევიცანი თეატრალური მოქმედების ფორმა, მისი საექციფია, გამჭოლი მოქმედების კანონები და განვადიდი იმ შემოქმედებით სიხარულს, რომლის დაწვიყება შეუძლებელია. სანდრო ამხეტელის სახელი ახლაც მალეულებს.

31 ათო კოპიილი კომპოზიტორი, სსრ კსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე



2. როგორც ვთქვით, რეგისორი დიდი ყურადღებით მოეკიდა მასისა და ინდივიდუუმის ურთიერთობის საკითხს. ამის შესახებ გარკვეული წერდნენ: „არსად არ კარგავს ინდივიდუმს, პიროვნებას“⁸. იგი ჩინებულად გმირობს გმირის ადგილს სპექტაკლში (ანზორი, კარლ გორნი და სხვ.).

3. სახალხო სცენები წარმოადგენდნენ „ძირითად კომპოზიციურ ბირთვს“ (ე. ბეკინი). ამბეტელმა გადავიწყალა ხალხის სულიერი მოძრაობის, მისი ვენებიანი ამოხევის განადიოზული სანახაობა. რეგისორი ფართო მასშტაბებში, მონუმენტურ ვაზრებაში იძლევა მასობრივ სცენებს. ამგვარ მასას კი სჭირდებოდა ძლიერი, ვაჟკაციური, გმირული სულის წინამძღოლი. ამიტომ არის ამბეტელის სპექტაკლის ყოველი გმირი მტკიცე ნებისყოფის, თავის ძალაში დაჯერებული მებრძოლი. ამბეტელის სპექტაკლებში ვერ ნახავთ ვერც ერთ უღიმამლო, სუსტი ბუნების, მადეჩაველებს სხის ადამიანს. სულ ერთია — მტერია ის თუ მოყვარე — ჩვენს წინაშე დგას ძლიერი პიროვნება (ბერსენევი, ანზორი, გოდენი, ძმები მოორები, არ-გიმიდი, მინდა, თორღავა, ახმა და სხვ.).

შემატებული ხალხის კეთნამარხი, სისხლსავსე, ძლიერი ინდივიდუუმების წინამძღოლამა განსაზღვრა ამბეტელის ენერჯული თეატრალური სტილი.

4. ამბეტელმა მასობრივი სცენების გამოხატავაში დიდი ადგილი დაუთმო ხალხურ თეატრალურ ფორმებს.

1933 წელს მოსკოვში, გასტროლებს შემკავამებელ სიტყვაში იგი ამბობდა: „ნუ გაგიკვირდებათ, რომ ჩვენი მსახიობები მღერაან და ცეკვავან, უპირობო ჩვენთან მსახიობი ვერ იმუშავებს. ის ნომრები, რომლებიც ახლა აქ იყო შესრულებული, ნამდვილი ხალხური შემოქმედებაა... მე ვიცი, რომ თქვენი ნომრები არ ივლით, ვიცი, არ ივლით არც ფრაკებით, მაგრამ შევეცილია თუ არა ჩვენი ცეკვებიდან, ჩვენი სიმღერებიდან ავიღოთ ელემენტები ახალი საშუალებებისათვის? ვამბობ, რომ შეგვიძლია“⁹. აქვე უნდა გავისენთოთ სახელგანთქმული ჭორბოგრაფის ჯ. ბალანჩინის სიტყვა: „დაჩვენებულნი ვარ — როცა აქაური ახალგაზრდა ერთგული ტანსაცმლით იმოსება, მაშინ იგი უფრო მეტ პატივს სცემს თავის თავს, თავის ერთგულ დანისებებს. ვფიქრობ, აქედან მომდინარეობს ცეკვის სასიათი — ამაყი, თამაში, გადამწყვეტი“¹⁰. ჩვენი დიდი თანამედროვის ამ აზრმა არ შეიძლება არ გავავახსნოს ამბეტელის სპექტაკლები.

ამბეტელი ხალხურ მასალას, მის ფორმებს იყენებდა არა ყოველთვის უშუალოდ, არამედ „შორიდან მოუღობ, რადგან მისი დამდგომი რეჟოლუციის იდეებს ასახეობებს“ (ფლანაგანი). „მე ვერ წარმომედგინა, — ამბობდა ისლის თეატრის დირექტორი ნისლენი, — რომ ხალხური რიტმის, მუსიკის და ფიზიკური მოძრაობის შეერთება შეიძლებოდა ისე, როგორც ეს შეველო რუსთაველის თეატრმა“¹¹. „ზეუსურთა დროების და ლესქმობით შეიძებრებს“ („შაირობის“) სცენა გენიალურია თავისი მუსიკალითი, თავისი მოძრაობის ფერებით“, — წერდა კონსტანსია მ. რომანოვსკი. ხალხური ფორმების ბრწყინვალე დემონსტრაცია იყო „ბაპების“ სცენა („თეთნებელი“, სურა-

თები „ლამარაში“, „ანზორში“, „ხაგმეში“ და ამბეტელის სხვა სპექტაკლებში. ხალხური (ზოგჯერ პრინციპული) ფორმებისადმი გამაჩვილებული ყურადღება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ამბეტელის სპექტაკლებს.

5. ყველაფერი ის, რაც ზემოთ იყო ნათქვამი, უშუალოდ უკავშირდება გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობის პრობლემას. ამბეტელი გატაცებით ეძებდა ხალხის სულიერი განცდების, მისი ფსიქოლოგიური განწყობილების გამოხატველ სცენურ ფორმებს. კოლექტიური ცხოვრების რიტმი და მიზანი, მისი არსებობის აუცილებლობა, მისი მოქმედების აზრი, მისი ყოფის დრამა და იმედების სიხარული“ ერთ მთლიანობაში იყო მოცემული და წარმოადგენდა სულიერი განცდის გამოხატველ განადიოზულ სანახაობას.

როცა მასობრივ სცენებზე ულიპარაკობთ, ერთი მიმეტყუნდა აღენიშნოთ: ამბეტელის ელემენტი ვერადგება მიაციკოროს საკითხს საბჭოთა თეატრში. საქმე არ ეჭება მარტო „თეთნებულს“, სადაც კლასობრივი ბრძოლის შექცევა მოცემული „ძველი ბერძნული ქოროს სინთეზი აღმოსავლურთან“ (ა. ლიუზა მსტროლიკი), არამედ ამბეტელის სხვა სპექტაკლებშიაც გვხვდება ქორო, მაგრამ სულ სხვა მნიშვნელობისა. იგი რაღაც უფრო ქართულია, რაღაც უფრო კოლორიტული და თვითმზაბია. მისი სპექტაკლების მასობრივი სცენების პრინციპი მეოცე საუკუნის ქართული, ეროვნული თეატრალური ქოროს პრინციპია. ამ მხრივ საბჭოთა ვაგნერი იგი უფროდ ერთ-ერთი პირველი რეგისორია, რომელმაც თავისებურად აღადგინა და შემოქმედებიადა გამოიყენა ანტიკური თეატრის მიღწევები.

სიტყვის მუსიკალური ელერადობა, ფრასის სხარტა, ლაკონური წარმოთქმა, მასის ერთობლივი შეხასილი და შეფერილი პლასტიკური გამოსახულება კანდიდატისათვის რელიევიანი აქტიური ნატურისა მან ორგანულად დაუკავშირა სინთეზური თეატრის პრინციპებს, აღადგინა შინაგანი კონტაქტი ახალსა და ძველ თეატრალურ ტრადიციებს შორის.

ამბეტელმა მასობრივი სცენებში დიდი ადგილი დაუთმო საუნდო სიმღერებს, პოეტურ დიტირამებს, ვაგისენოთ სცენები „ლამარადან“. „მესსიერებში ჩაშრდა, — წერდა ა. კრისტენსენი, — ჯგუფების მასობრივი გამოსვლები მთავრ, როცა მამაკაცები ბჭობაზე იკრიბებოდნენ და თვითნაი მთის სიმღერებს მღეროდნენ. ამ საუნდო სიმღერას პირველად დაიწყებდა ერთი, შემდეგ მეორე და სიმღერა, რომელიც ერთ ჯგუფს მოედებოდა, წუთის შემდეგ მზად იყო, როგორც ცეცხლის ალი, მეორესაც მოედებოდა. სიმღერის დროს ყველა ეს ჯგუფი განუწყვეტელ მოძრაობაში იყო. ისინი მგლოდიურად ირხებოდნენ და თითქმის მოძრაობით ასრულებდნენ სიმღერას და ყოველი მოძრაობა სიმღერის სცენიდან თუ მზიარულ ტონს შეესაბამებოდა“.

და ეს ყველაფერი როგორა ძვავს ანტიკურ ქოროს!
ვატა ფშველა ხვესურეთისადმი მიძღვნილ ერთ წერილში მისთვის ჩვეული ბუნებრივით აღწერს ხანძატის დღობაში, „მზემ მოპაბა თავისის სიხვეი მთის წვერებს და ჩემს პირადამირ სჩადა აქა-იქ პისარა ყველივით გვერდებში. აი გამომოდა ხვესური მთის წვერზე; მისი ხმალისა, ჯაჭვისა,

⁸ კრუდერი „რუსთაველის თეატრი“ 1934 წ. გვ. 26.
⁹ ს. ამბეტელი „კრებულ“ 1934, გვ. 132, 142.
¹⁰ „კომუნისტური“, 1962 წ., 29 ნოემბერი.

პრინცი და ფარის პრიალი შეეროვა მოის ყვაილები პრი-
ალან; მოის ვიწრო ქვიმიან ბილიკუხდ, მოუდის რამდენიმე
ქვარი და დამღერის:

თუმბ არ წაელენ სათიბსა, ლაშქრობა მოგენდებოა,
ამ ლამაზ პოეტურ სამყაროს მიიღველნი იწყებენ ღრუო-
სს, დავს. შემდეგ შორიგდებიან. ისე გაიმართება ლხინი.
„თამაში და ტრის-კერა, ისმის სიმღერა რაღაც მკედარი და
ჯრნობით საესე, საჩვენებელი ჯერ მათი ბუნებისა და მერმე
მათი მამა-პაპის გადანახადის დროის“¹¹.

შეიღო ეს სამყარო ამხეტელმა ბრწყინვალედ გამოხატა
„ლამარს“ მასობრივ სცენებში.

„რანდული რომანტიზმის“ მომღერალმა სრულიად ახალი
პრინციტები გადაუშალა ქართულ თეატრს. იგი ბოლომდე
ღარა რომანტიკული, ვაჟაკური, ენერგიული თეატრალური
სტილის უბადლო შეიქმმედი.



სცენა სპექტაკლიდან „ლამარს“

¹¹ ივ. ფრეველი „სახელგამი“ 1920 წ., გვ. 389, 390.

ალაიანი, შაოქაელი

დავით ანდლელაძე

სსრკ სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი,
პროფესორი



სანდრო ამხეტელმა ხანმოკლე
მოღვაწეობის მანძილზე შექ-
მნა შედევრები: „ლამარს“,
„ანზორი“, „ყაჩაღები“, „რღვევა“.

რუსთაველის თეატრი გასცდა საქარ-
ველოს ფარგლებს და მკაფიო ეროვ-
ნული სახისა და თვითმყოფადობის მი-
უხედავად საყოველთაო აღიარება მოი-
პოვა. უსხოვლებიც კი სანდრო ამხეტელ-
ის სპექტაკლებს ახალ სიტყვად
სთლიდნენ თეატრალური ხელოვნების
იტორიამი. იგი აღიარებული იყო არა
მარტო ეროვნული თეატრის ფუძემდებ-
ელ, არამედ დიდ ნოვატორადაც.

ჩემთვის „ლამარს“ ქართული თეატრის
სწორკუთხედიანი კონსტრუქციაა. ალტაყე-
ბის გარეშე ამ სპექტაკლის მოგონება
შეუძლებელია.

სანდრო ამხეტელს გავეცანი 1924
წელს, თბილისში ჩამოსვლისთანავე. იგი
დღე უკრადლებს უთმობდა ახალგაზრ-
დობას, დაინტერესებული იყო ქართვე-

ლი ვოკალისტების ზრდით, რადგან ვო-
კალური ხელოვნება ეროვნული კულტურის
ერთ-ერთ მძლავრ გამოხატულებად
მიაჩნდა.

როცა ჩემი დებიუტი დაინიშნა (რი-
ჩარდის პარტია ვერდის „ბალ-მასკა-
რადში“), იმხანად თბილისის საოპერო
თეატრში არც ერთი თვალსაჩინო რეჟი-
სორი არ მოღვაწეობდა. ვგანზობდი ამ-
ხეტელის კეთილსა და გულსხმიერ და-
მოკიდებულებას. ამიტომაც გახებულე და
ფთხოვე ემუშავა ჩემთან რიჩარდის სა-
ხეზე.

დებიუტი წარმატებით ჩატარდა. წარ-
მოდგენას მოწინავე ქართველი საზოგა-
დებობრიობა დაესწრო. არ დამაკვიწყებ-
და მსოფლიო დავით კლდიაშვილის გან-
ცვივრება: „ნუთუ ეს დებიუტანტია, ასე
თავისუფლად რომ მოძრაობს სცენაზე?“
(ცხადია, ეს ქება უფრო სანდროს ეკუთ-
ვნოდა.

1926 წელს სანდრო ამხეტელმა სა-

ოპერო სტუდიის ძალებით, რუსთაველის
თეატრის სცენაზე „ჯამაზუბი“ დადგა.
ლუონკაეალის ოპერა ქართულ ენაზე აე-
ღერდა. დირიჟორობდა ივანე ფალია-
შვილი. ეს იყო ბრწყინვალე წარმოდგე-
ნა, აღსაესე ვენებათა დღევით, განცდათა
სიწრფელით, სიმძაფრით. ს. ამხეტელის
დადგამში ლუონკაეალის მგზნებარე მუ-
სიკამ ქუშმარტაღა შუასტყვისი და
ტოლფასოვანი სცენური ხორცესხმა
პოვა. რეჟისორმა ახალბედა მსახიობე-
ბი მოდრიკა, აამოქმედა, პლასტიკური
გამომსახველობით ამხეტელმა მათი
ხსეულები. მან შექმნა მხატვრულ სახეთა
მონოლითური ანსამბლი, რომელშიც
თვითეული გმირი მკაფიო მხატვრული
ხასიათით და ტემპერამენტით გამოირ-
ჩეოდა. მასობრივ სცენებში რუსთავე-
ლის თეატრის დასი მონაწილეობდა. მა-
სის თვითეული წვერისათვის მონახული
იყო განსაკუთრებული სცენური პოზი-
ცია, ინდივიდუალური გამომსახველო-
ბითი საშუალება. ხალხმზარავალი წარ-
მოდგენა ერთი მძლავრი მაქისცემით
ფეთქავდა. ეს სპექტაკლი საოპერო
შტამპის რღვევის, გადასახების ინიციათი
ნიმუში იყო. ს. ამხეტელის მიერ დადგ-
მული „ჯამაზუბი“ სტუდიის შემოქმე-
დების ბიოგრაფიამი მიულწიველ
მხატვრულ მოვლენად რჩება.

1932 წელს თბილისის საოპერო სცენაზე
ს. ამხეტელის მიერ დადგმულ ფე-
მელდის ოპერა „რღვევაში“ გოლდენის

პარტიას ვასრულებდი. მთელი დასი დიდი ენთუზიაზმით მუშაობდა. შემოქმედებითი წვა და გატაცება ყველას ეკიდებოდა, სხვაგვარად ს. ამბეტელის რეპეტიციებზე ყოფნა შეუძლებელი იყო.

ს. ამბეტელი სინთეტურ თეატრს ქმნიდა. მის რეჟისორულ ხელწილამ მუდამ თან ახლდა მუსიკალობა. ამიტომაც საოპერო ტანრი აბლობელი იყო მისთვის. ოპერის მუსიკალურ-სინთეტურმა ბუნებამ ფართო გასაქანი მისცა ამბეტელის ნიჭსა და მხატვრულ პრინციპებს. მის საოპერო სპექტაკლის ყველა კომპონენტის განახილება და ამავე დროს მათი მთლიანობაში შერწყმა ემარჯვებოდა. განსაკვირვებელი იყო მუსიკალური პარტიტურის აღქმისა და შემოქმედების ნიჭი. საოპერო სცენაზე იგი ძირ-წყადა ისეთ მხატვრულ სახეებს, რომელთა პლასტიკური მოქნილობა, სცენურ მორაობათა ნახაზი პარმიონიულად ერწყმოდა მუსიკალური მასალის პლასტიკურ მონახაზს. მუსიკალობა, რიტმი, ტემპორამენტი, პლასტიკურობა, დინამიკა სიცოცხლით ავსებდა საოპერო სცენას, ტემპირიტ ცხოველყოფილობას ანიჭებდა მუსიკალურ პარტიტურას. ასეთი იყო პერიოდულ-რომანტიკულ პლანში გადაწყვეტილი „რდევასი“. ვიქტრობ, მალაშხატრულობით იგი დრამაში დადგმულ სახელგანთქმულ „რდევასი“ არ ჩამოუვარდებოდა.

ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ შემოქმედებითად დაკავშირებული ვიყავი ს. ამბეტელთან.

შეუძლებელია აქვე არ აღვნიშნო ს. ამბეტელის იშვიათი გულუხვობა, კაცთმოყვარეობა, თუკი ვინმეს — სტუდიელსა თუ მსახიობს ხელმოკლებას შემარწმუნვდა უკანასკნელს გამოიჭებდა, ვაჭყაყურად დაემხარებოდა, ხელს გაუწვდოდა წინააღმდეგობათა გადასახლებადა.

სანდრო ამბეტელის შემოქმედება განუწყობებელი მხატვრული მოვლენაა, თუმცა ამ სიტყვებსაც არ ძალუბთ სრულყოფილად განსაზღვრონ მისი დიდი ხელმოკლება.

სანდრო ამბეტელის უდროოდ შეწყვეტილი სიცოცხლე — ერთგული ტრაგედიაა.

ქოველი ახალი სიტყვა თუ მოგონება კიდევ უფრო წინ წასწევს სანდრო ამბეტელის შემოქმედებით ცხოვრების შესწავლის საქმეს. ამიტომაც საჭიროდ მიმაჩნია დიდი ხელოვანის შესახებ გადავეცე მკითხველს ყოველივე, რაც ჩემთვის ცნობილია და რისი მოწმეუც პირადად ვიყავი.

1934-1935 წლებში, მოსკოვში სწავლის პერიოდში, თბილისის ვახუთ „საბჭოთა ხელოვნების“ კორესპონდენტის მოვალეობას ვასრულებდი და ვახუთში სისტემატურად ვათავსებდი წერილებს დედაქალაქის კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა საკითხზე. 1934 წლის დასასრულს თბილისში ჩამოვედი. რედაქციამი მიიხრეს — რუსთაველის თეატრთან მუშეუმი მხარსგაო, რამაც ძალიან დამაინტერესა და იმავე დღეს რედაქციის მდივან კ. ბოკერიასთან ერთად მუშეუმი დასათვლიერებულად წავიდი. მუშეუმი დავეხვდა რუსთაველის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე, მსახიობი და დრამატურგი ი. ქანთარია, რომელიც შეთავსებით მუშეუმი გამგედაც იყო დანიშნული. სწორედ მან მიიხრა — ს. ამბეტელს უნდაო შენი ნახვა. გამიკვირდა, მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ვიყავი, სტუდენტი „ახალგაზრდა ქურნალისტი“, რომელიც კ. მარჯანიშვილისა და ს. ამბეტელის თეატრებს შორის გამართულ „ბრძოლაში“ მთელი შეგნებით კ. მარჯანიშვილის თეატრის მომხრეა შორის ვიყავი. ამავე დღეს შევეხდი დიდ რეჟისორს ი. ქანთარიასა და ა. ბოკერიას თანდასწრებით. ს. ამბეტელმა გულისხმიერად გამომიკითხა სწავლის შესახებ, მოსკოვის თეატრის ახალ დადგმებზე და ბოლოს მიიხრა: „შენ ახალგაზრდა ხარ. გატყობ, შრომა გიყვარს, თეატრი გიყვარს. მიხდა, რომ ჩემი პირადი წარმომადგენელი იყო მოსკოვში, მოგვაწოდებ ახალ პიესებს, ინფორმაციებს მოსკოვის თეატრალურ ცხოვრებაზე, სამაგვიროდ ყოველთვიურ ხელფასს დაგინიშნავით“. რა თქმა უნდა, დაეთანხმდი. ორი თუ სამი დღის მერე მოსკოვში დავბრუნდი და დაბლობით ერთი კვირის შემდეგ მივიღე ერთი თვის ხელფასი 300 მანეთი და პირადლობის მოწმობა.



მოსკოვი, 1930 წელს სტალინი, ჯ. კარაიანი, ი. სტალინი, ს. კორნეიჩუკი, ს. ახმეტელა, ვადალბერგის სპექტაკლის ლამარის დათმობის შემდეგ.

ს. ახმეტელი უარესად დაინტერესებული იყო ყოველივე სიახლით, რაც მოსკოვში ხდებოდა, აინტერესებდა ახალი პიესები, უნდა და დროულად გასცნობოდა მათ, ყოფილიყო სიახლეთა კურსში.

პირველი დავალება, რომელიც ს. ახმეტელისაგან მივიღე, ის იყო, რომ მოსკოვში მომეძებნა დრამატურგი ა. კორნეიჩუკი და გამომეზიარა მისი ახალი პიესის „პლატონ კრეჩეტის“ ეგზემპლარი. ეს პიესა ჯერ მოსკოვსა და სხვა დიდ ქალაქებში დადგმული არ იყო. იმხანად მას დასადგმელად ამზადებდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ფილიალი. მეორე დღესვე წავიღე თეატრში, მორიგეში ჩემი დაბეჯითებითი თხოვნით რეპეტიციიდან გამოიყვანა ა. კორნეიჩუკი, რომელსაც გავეყვანი და გადავეცი ს. ახმეტელის თხოვნა. შევთანხმდით, იმავე საღამოს სასტუმრო „საიუნი“ უნდა მივსულიყავი მასთან: ცნობილია, თუ იმ პერიოდში ს. ახმეტელი რა დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. მას სახელი გაუთქვა რუსთაველის თეატრის გასტროლებმა მოსკოვში (პირველად 1930 წელს — მოკვამრე ნაციონალური რესპუბლიკების თეატრების ოლიმპიადზე, სადაც ნამევენები იყო „ლამარა“, „ანზორი“ და „რედვია“ და მეორედ 1933 წელს — თეატრალურ ფესტივალზე, როცა ზემოთ ჩამოთვლილ სპექტაკლებს გარდა უჩვენეს სამი ახალი დადგმა — ფ. შილერის „ინტიმანოსი“, ვ. კირილინის „ქართა ქალაქი“ და შ. დადიანის „თეთნულდი“). ამ გასტროლების შედეგად რუსთაველის თეატრი და კერძოდ ს. ახმეტელის რეჟისორული მეთოდი მოექცა არა მარტო საბჭოთა კავშირის, არამედ ამერიკისა და დასავლეთ ევროპის თეატრალური სამყაროს ყურადღების ცენტრში. რა თქმა უნდა, ასეთ თეატრში პიესის დადგმა ყველა დრამატურგისათვის დიდი პატივი იყო. მით უმეტეს ა. კორნეიჩუკისათვის, რომელიც მაშინ დიდ სამწერლო ასპარაზზე გამოიყოდა.

ა. კორნეიჩუკმა სასტურროში საუბარი გ. მარჯანიშვილის თეატრის მიმართ საყვედურით დაიწყო: „ესკადრის დაღუპვა“ დადგეს და პრემიერაზე არ მიმიწვიეს, არ ვიცი როგორ დადგეს, თუ მოიწონა მაყურებელმაო. ეს სპექტაკლი ნანაბი

მქონდა და შთაბეჭდილება გავუზიარე. შემდეგ დაიწყო პიესის კითხვა. თვითონვე ძალიან მოსწონდა და ყოველთვის მნიშვნელოვანი სცენის დასრულების შემდეგ ამბობდა — „ეინ იტვისის, რომ „ესკადრის დაღუპვა“ და ეს პიესა ერთმა და იგივე ავტორმა დასწერა“. მაშინ ა. კურნეიჩუკი პიესებს თავის მშობლიურ — უკრაინულ ენაზე წერდა. მხოლოდ რამდენიმე დღის შემდეგ მოუტანა თარჯიმანმა თავისუფალი ეგზემპლარი, რომელიც გადმომცა და თბილისში გამოვსვანე, თან ვწერდი, რომ ავტორი პრემიერაზე აუცილებლად მოეწვიათ. რამდენიმე ხნის შემდეგ სამხატვრო თეატრის ფილიალში „პლატონ კრეჩეტის“ პრემიერა შედგა. მალე ა. კურნეიჩუკი კიევიში დაბრუნდა. მან თავისი მისამართი დამიტოვა და მთხოვა საქმის ვითარება შეცნობებია. მას შემდეგ გავიდა სამკაო დრო, მაგრამ არ ვიცი, ამზადებდა თუ არა თეატრი „პლატონ კრეჩეტს“. ა. კორნეიჩუკი სისტემატურად მიგზავნიდა წერილებს, მე კი პასუხის გაცემა არ შემეძლო. ბოლოს ს. ახმეტელმა მაცნობა: „პიესა არ გამოდგება ჩვენი თეატრის პროფილისათვის და არ ვდგამთ“.

მეორე პიესა, რომელიც მოსკოვიდან გამოვსვანე, იყო ინგლისელი დრამატურგის ფლტერის „ესპანელი მღვდელი“. ეს პიესა სამხატვრო თეატრში დაიდგა და მოსკოვის თეატრალური სეზონის საუკეთესო სპექტაკლად თთულეობდა. თეატრის ხელმძღვანელმა ი. ბერსენევმა მიმართვისთანავე დაუყოვნებლივ გადაამტკიცა პიესა, მთხოვა, რომ პიესასთან ერთად მისი სახელით საუკეთესო სურვილები გადაემეცა ს. ახმეტელისათვის.

„ჩელიუსკინელთა“ ისტორიული ეპოპის დასრულების შემდეგ, ერთმა ლენინგრაძელმა დრამატურგმა სმირნოვმა, რომელიც გესპედიციის მონაწილე იყო, ლენინგრადში დაბრუნებისთანავე დაწავა პიესა „არ დავენდები“, რომელშიც ასახული იყო ცნობილი საბჭოთა მეცნიერის ი. ი. შმიდტის მეთაურობით „ჩელიუსკინელთა“ ეკიპაჟის ბრძოლა ბუნების სტიქიასთან. ს. ახმეტელი დაინტერესდა ამ პიესით. ერთი შეხედვით პიესა სიუჟეტის მიხედვით საინტერესო უნდა ყოფი-



ლიყო რუსთაველის თეატრისათვის, რომელიც გმირულ-კეროიკული მიმართულებით ვითარდებოდა. პიესა ჯერ კიდევ დაუმუშავალი არ იყო, ს. ახმეტელი კი მიიხივდა, როგორც შემოწმდა და დაუყოვნებლივ გადაამუშავა. დავაპირე ლინინგრადში წასვლა, მაგრამ მალე დრამატურგი თვითონ ჩამოვიდა მოსკოვში — მწერალთა კავშირის დრამსექციამ მისი პიესის საჯარო კითხვა-განხილვა მოაწყო. პიესა აქტუალურ თემაზე იყო და შეტყობიდა კითხვის ცნობილი რეჟისორები, კრიტიკოსები, თეატრალური მოღვაწეები და სწორედ. შესვენების დროს გავეცანი დრამატურგს და გადავეცი ს. ახმეტელის სიტყვებს. მან დიდი აღფრთოვანება გამოხატა. მეორე დღესვე მიმიწვია სასტუმრო „მეტროპოლიში“, პიესის ვგუშვალარი გადმომაკა და მეც სასწრაფოდ გამოვგზავნე თბილისში. მაგრამ არც ეს პიესა დადგა ს. ახმეტელმა. იგი დიდ მოთხოვნებს უკუნებდა ჰოვლელ პიესას იდეური მიმართულებისა და მხატვრულობის მხრივ.

1935 წლის გაზაფხულზე ს. ახმეტელისაგან მივიღე წერილი: „პარიზის საერთაშორისო თეატრალური კონფერენსიისათვის დავაზაადეთ ჩვენი დადგმების „ლაიზარა“, „ანზორი“, „რღვევა“ და „ინტერანოსი“ მაკეტები და ვგვანით „ეოქსის“ სახელზე. გიგზანით რკინიგზის ქვირთებს, ჩააბართ „ეოქსი“, რა თქმა უნდა, წავედი „ეოქსის“ (სხვ უცხოეთთან კულტურული ურთიერთობის საზოგადოება). მალე ყუთებიც მივიღეთ, გაგზნებით და მაკეტებიც ამოვიღეთ. თვალი უკეთესს ვერაფერს ნახავდა. მხატვარ ირაკლი გამრეკელს ყველაფერი საკუთარი ხელით გაკეთებია. რა თქმა უნდა, ყველას მოეწონა. იმ წლებში ნიუ-იორკში არსებობდა დრამატული თეატრი „ვასარისის“, რომლის სცენაზედაც იდგმებოდა ამერიკის და დასავლეთ ევროპის თანამედროვე პიესები. „ვასარისის“ იყო ყველაზე მემარცხენე ტენდენციების ექსპერიმენტული თეატრი ამერიკის სინამდვილეში. მისი დირექტორი ქ. ფლანაგანი 1933 წლის მოსკოვში იყო და ნახა რუსთაველის თეატრის ყველა სპექტაკლი, გაეცნო ს. ახმეტელს. ამერიკაში დაბრუნების შემდეგ ქ. ფლანაგანი ცდილობდა შეერთებულ შტატებში მოეწყო რუსთაველის თეატრის გასტროლები. ვარაუდობდა, რომ რუსთაველს სპექტაკლები უთოოდ დეი გაეღვინა მოახდენდა ამერიკის ახალგაზრდა მუშათა თეატრის შემდგომ განვითარებაზე. 1934 წელს „ვასარისის“ დაირქვიანა მოსკოვში მოავლენა თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორი ქალი ჯულიეტა პარიზანი, იგი მოსკოვის რეჟოლუციის თეატრის რეჟისორ პაპოვის ასისტენტად მუშაობდა უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ დადგმაზე. ამავე დროს თან ჩამოიტანა შუამდგომლობა ს. ახმეტელის სახელზე, სადაც „ვასარისის“ დირექტორი სთხოვდა ს. ახმეტელს 1935-1936 წლების სეზონში ხელფასის გარეშე მიეღო უ. პარიზანი თეატრის სარეჟისორო პრაქტიკის მისაღებად. უ. პარიზანს ახლო ვიცნობდი. მის ბიზნისი იკრიბებოდნენ მოსკოვში აკრედიტებული პროგრესულად განწყობილი ამერიკელი და ინგლისელი ჟურნალისტები. როგორც კი უ. პარიზანის ბიზნისი მივიღეთ, იწყებოდა ლაპარაკი რუსთაველის თეატრსა და ს. ახმეტელზე. ყველაში აღფრთოვანებით ლაპარაკობდნენ „ლაიზარაზე“, „ანზორის“ შესახებ

აქტზე. მოხიბდნენ ინფორმაციებს და ფოტოსურათებს თეატრის მუშაობაზე და, ამრიგად, ამერიკისა და ინგლისის ქვეყნის სსრკ-საში სისტემატურად ქვეყნდებოდა ცნობები ს. ახმეტელის ახალ დადგმაზე.

და ბოლოს — ერთი ფაქტი, რაც ნათელს მჭენს ს. ახმეტელის დამოკიდებულებას კ. მარჯანიშვილისადმი.

წმობილია, კ. მარჯანიშვილი რუსთაველის თეატრიდან 1926 წელს წავიდა და მის ადგილზე დაინიშნა ს. ახმეტელი, რომელმაც 9 წელი უხელმძღვანელო თეატრს. კ. მარჯანიშვილი არასოდეს ცმაყოფილებდებოდა მიღწეულით, მუდამ ახალს, უკეთესს ქებდა და, ჩემი აზრით, ძირითადად მისმა ასეთმა სასიათმაც განაპირობა რუსთაველის თეატრიდან წასვლა. მარჯანიშვილის და ახმეტელის შემოქმედებით განხეთქილება არასოდეს არ გადასულა კერძო ინტერესებში, ერთმანეთისადმი უპატივიცემულობასა და სიძულვილში. ორივენი ფანატიკურად იყვნენ შეყვარებული სამშობლოზე, მის ეროვნულ თეატრზე. კ. მარჯანიშვილის და ს. ახმეტელის მხატვრული დაპირისპირების არაფერი წაავსო ქართულ თეატრს, პირიქით, ამ შემოქმედებითა შეჯიბრმა ქართული თეატრის ისტორიაში შექმნა „ოქროს ხანა“. ს. ახმეტელის მიერ კ. მარჯანიშვილის დიდ პატივისცემის ერთი ასეთი ფაქტი შემიძლია მოვუთხრო მეტიხელებს:

1935 წლის თებერვალსა თუ მარტში მოსკოვში ჩემთან ბიზნისი მოვიდა უცნობი მოქალაქე, რომლის გვარი აღარ მახსენდება. გამეცნო როგორც „საბჭოთა თეატრალური ენციკლოპედიის“ პასუხისმგებელი მდიანი და მთხოვა მეკისრა „ენციკლოპედიისათვის“ მასალების მომზადება ქართულ თეატრალურ მოღვაწეთა შესახებ. დავთანხმდი. მან მიმიყვანა „ენციკლოპედიის“ მთავარ რედაქტორ ბოიარსკისთან. გაავფორმეთ შრომითი ხელშეკრულება და ამ დავალების შესასრულებლად ჩამოვედი თბილისში. პირველყოფილსა ს. ახმეტელთან მივედი, გაეცანი ჩამოსვლის მიზეზი. მან წამიყვანა საქართველოს განათლების კომისარიატში, სადაც შედგა სია იმ თეატრებისა და მოღვაწეებისა, რომელთა შესახებაც „ენციკლოპედიაში“ წერილები უნდა დაემუშავებინათ. სხვადასხვა პირებს დავვალა ამ წერილების დაწერა. კ. მარჯანიშვილზე წერილის შექმნა მივდიო იმ დროს ყველაზე ცნობილ, ნიჭიერ თეატრმცოდნე შ. დუღუაჩას. მე და ახმეტელმა მისი წერილი ერთად წაეთვითეთ. ახმეტელი აღმფრთხილდა, იმ წამსვე ტელეფონით დაუკავშირდა შ. დუღუაჩას და აღვღვევით ელაპარაკა. საჭმეს ისაა, რომ წერილში კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა შეფასებული იყო როგორც უღიგო, წერილობერვაზიული ესთეტიზმის წარმომადგენლისა და სხვა კიდევ რაღაც ამის მსგავსი. ს. ახმეტელმა ორჯერ დაუბრუნა წერილი შ. დუღუაჩას და აიძულა სწორად და ობიექტური შეფასება მიეცა კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობისათვის. ეს პატივად ფაქტაც ნათელყოფს, რომ „ბრძოლა“ ამ ორ რეჟისორს შორის მხოლოდ პრინციპული და მხატვრულ-შემოქმედებითი ხასიათისა იყო. დაბოლოებული მასალები ჩაიკრიბა მოსკოვში და „ენციკლოპედიის“ რედაქციას ჩაებაბრ. თუ რა ბედი ეწია შემდეგ ამ მასალებს, არ ვიცი.

იცოცხლე!...

ამბეტელის მძ წლის იუბილე დიდი რეისორის არადროს არ გადახდელი დაბადების დღის კიბნიც არის და გარდაცვალების არშესრულებული რეკვიემის მიგვიერეც.

ამ ორმა გრძობამ მიგვიყვანა რუსთაველის თეატრის დარბაზში, რათა განსვენების განხორციელებით ცოცხლებმა დაფიხსომოთ: ძვირად უკდება საქართვლოს შინაგანი სულიერი კიშპი!

ერთმანეთი გაავფრთხილოთ, რომ ერის ერთი კაცის გულმრუდობაც კი მთელი ერის ხულის დევნას ვერსად წაუღა.

თვალი არ დავხუჭოთ ჩავლილ ცოდვაზე, რათა ძილში არ მოგვეპაროს ჩასაფრებული ცოდვიანობა.

გვამინებდეს, რომ ერთი ფეხწყაცდენილი პაპის ავკაცობას მრავალ შვილიშვილს წააყვედრებენ.

ვინათო იმაზე, რაც არაოდეს არ გაქარვდება: თავი აღარ შევყოთ უზნეობის საფანეში და თუ მაინც დავიღუპებით, მხოლოდ ისე, რომ შვილებმა მშვიდად იყოცხოონ.

ამიტომ ვამბობთ: დაე, ამბეტელის დაბადების კიბნი და სიკვდილის შესანდობარი ყოველი ქართველი ხელოვანის სიფიხსისა და შემოქმედების სიწმინდის მასანდალ იქცეს.

სამშობლოსათვის თავდადებულთა ნიჭინდის სავანემ კი ხანდროს დარბაზული საფლავიც ფიქრით შეისახაროს და თავდახრილმა ქართულმა თეატრმა დაკვრებით თქვას:

— ვიციცხლებ და გაცოცხლებ!..

ოთარ ავაბა



მთხი ნელი ახეხებელთან

ვალერიან დოლიძე

ჩრსპუბლის დამსახურებელი არტისტი,
სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი

დაზივიზარი შიხვიდა



ჩრველი შობებულება. 1931 წელი. თბილისში ჩამოსვლისთანავე უნებური მოწმე გაგზდი ია ვკალაძის ქუჩაში მოულოდნელი სიკვდილისა. გაოგნებული გავყვი რუსთაველის პრისპექტს. ჩემი ყურადღება მიიპყრო კედელზე მიკრულმა აფიშამ: „ანზორი“. წარწერამ ფიქრით გადამისროლა ბათუმის თეატრში, სადაც მუშაობდა ჩემი უფროსი მეგობარი, მსახიობი, შემდგენი ცნობილი დრამატურგი გრ. ბურძინიშვილი. მას ბევრი რამ კარგი უამზნია ჩემთვის ამ სპექტაკლზე. ფიქრმა გამიტაცა და ვერც კი შევამჩნიე, როგორ აღმოვჩნდი ჩემი თანაკლასელის იგავე გაბუნას წინაშე.



მასთან შეხვედრის სიხარული კიდევ უფრო გამოორკეცდა, როცა გავიგე, რომ იგი რუსთაველის თეატრში ადგილკომის თავმჯდომარედ მუშაობდა, ტყვილად კი არ ყოფილა ნათქვამი — „სადაც არის ზედი ზენი, იქ მივიყვანს ფეხი შენი“.

სწორედ მასთან შეხვედრის წყალობით მოხდა ისე, რომ მარჯანიშვილის თეატრში სამუშაოდ ჩამოსულმა რუსთაველის თეატრში ამოვყავი თავი. ჩემს სიხარულს სასწავლო არ ჰქონდა, როცა მცირედი გამოცემის შემდეგ ავაკი ვასაძემ გამომიცხადა — ჩარიცხული იქნები სტუდიაში და აგრეთვე სცენის თანამშრომლადაცო. მეორე დღეს, შეთანხმებისამებრ, ზუსტად 11 საათზე გამოვესადიე თეატრში. მოგზალებით შევედი სარეპეტიციო დარბაზში, სადაც, ჩემდა განსაკვირვებლად, უკვე ერთად თავმოყრილ ასამდე მსახიობს მოეკარი თვალი. მზიარული და მეგობრული ატმოსფერო სუფევდა. ამოდ ვცდილობდი შემიგონო, თუ რომელი იქნებოდა მათი ამხრობი. ყველა დიდ არტიტად შეჩვენებოდა. მგონა ვერასოდეს შეეძლებოდა მათ გვერდში ამოდგომა.

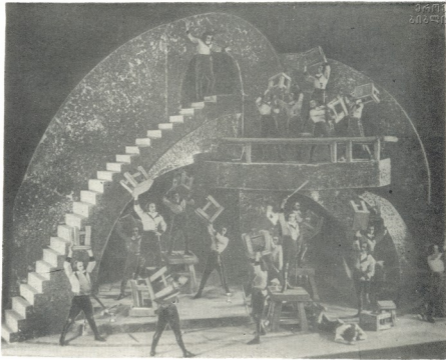
გაიმსა ზარის ხმა. დათვავეთ ადგილები. სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. შემოვიდა ლურჯ კოსტუმში გამოწყობილი შუახნის ხუჭუქთმანი მამაკაცი. მან უკვე თავის მაგიდასთან მისვლამდე მოასწრო მისალმებოდა ყველას. მაგად მათი მიხედვით კი უნალ შექმნას: „ბერიკაობა!“ არავისთვის არ მიიკითხავს, მაგრამ გუშინით მივხვდი, რომ იგი ჩემი სახელოვანი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი იყო. ძალიან განვეცოფრდი, როცა მის ერთ სიტყვასაც ასივე მსახიობი თვალის დახამამე-მამა საცქისო შეუდგა. მათგან 30-მდე ახალგაზრდა ქაბარში ჩაავლეს ერთმანეთს ხელი და სახელდახელოდ მოწყობილ დაინდავარე გამოვირდინე. იტირალა მუსიკამ და 30-ვე დაიძრა რაღაც მათთვის განსაზღვრული ილიით. CTOH! დაიძახა ახმეტელმა და კვლავ სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. ერთ-ერთ მათგანს მიუთითა — წინ გამომჩანდითო, ხოლო დამეგრეს კი მარმის დაკრა ანიშნა. შემდეგ წინ გამოვლენ ყმაწვილს უძირა: აბა მარმის შესატყვისად გაიარეო. არ ვიცი თიშმა შეიპყრო თუ საერთოდ არტიკული იყო ეს ახალგაზრდა, სცენაზე ისე გაიარა, თითქოს საკუთარი ფეხების ნაცვლად „პროტუბორი“ ჰქონოდა გაკეთებულად, მისთვის არც მუსიკა არსებობდა და არც წონასწორობა. უკმაყოფილო რეჟისორმა დაიყვირა: „გააღეთ კარები!“. როგორც კი ყმაწვილი მაგიდას გაუსწორდა, ხელით კარებისაკენ მიუთითა. მუსიკის კომპანენტებზე ახალგაზრდად უკანასკნელად ჩაიარა გრძელი კბი და კარები მიიკეტა. დარბაზში თავმჯავებულ სიცილი ატყდა. კუბებში მიცემულ იფრაქი და ცვდილობდა გარეველუიყავი თუ რა ხნებოდა. მოულოდნელად მომაქტრდა და შემიკვირა — თქვენ ვინ ხართ? ელდაჩაკრავივი წამოვიპყრი ზეზე და გამზულად ვუპასუხე:

— მე... მე... სტუდელი ვარ და თანამშრომელიც.
 — იმ ახალგაზრდების მწყობრს ხომ ხედავ, — მითხრა მან, — აბა თუ მიხვდები სიმალისდამიხვედით სად იქნება შენი ადგილი? — ეს პირველი და გადამწყვეტი ამოცანა იყო ჩემთვის. მწყირვს თვალი გადავაგულე და პირველიდან მეოთხე რიგს მივაშურე. ყოჩაღ! წამოიძახა და რეპეტიცია განვაგრძეთ. მე რიტმის შეგრძნების საკითხში და ვოკალურადაც არა მი-

წავდა რა. გარდა ამისა, სხვებისადმი მიცემულ შენიშვნებს მოხებრებულად ვიყენებდი. ასე ჩაებაზე პირველმა წყმანდებ, რომელმაც თავიდანვე მაგრძობრინ დიდი რეჟისორის მუსიკალური ბუნებისა და პირდაპირი, მტკიცე ხასიათისადმი განუსაზღვრელი პატივისცემა. შემდეგში თვითონ დადარწმუნდი, რომ რიტმი, პლასტიკურობა, მუსიკალობა და ღრმა შინაარსის შესატყვისი მკვეთრი ფორმა ახმეტელის შემოქმედების ის ერთი არსებითი ნიშანთვისებათაგანი იყო, რომელმაც სამარდისოდ უკვდავყო დიდი რეჟისორის სახელი.

„თეატრში მთვოხა მსახიობი, ჩაბე ყველა მირსახიობი მათო.“

თეატრში დიდი სამზადისია. სიმონ მთვარასი პიესა „მლეტი“ პრემიერას უახლოვდება. უკანასკნელი კვირისა დარჩა და ჩვეულებრივსაგარე ისეთი გადაბმული მუშაობა გვაქვს, რომ შენობიდან ვეღარ გადავიდით. გენერალური რეპეტიცია რომის 4 საათზე დავამთავრეთ. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა სწორლად დაღლილი ვიყავით, ახმეტელის მიერ დასმე განმტკიცებელი მეგობრული ურთიერთობა გვაკვლადებულვდა მსახიობი ჭალები სახლამდე მიგაცილებინა. იმ დღით ერთი მე გავაცილეთ: ამ გაცილებში თავზე დამათუნდა კიდევ გავიფიქრე — ძალზე დაღლილს შეიძლება სახლში ჩამვირის-მეთქი და შიშით, რომ წსრიგში ამხანაგებს არ ჩამოვრჩენოდი, ისევე თეატრში დაბრუნდი. მივაკითხე ჩემს საპირდავარსო, მაგრამ იგი დაკეტილი აღმოჩნდა. დიდი წვალების შემდეგ, როგორც იქნა ღურსმინით გავაღე კარი. შევედი, ჩემი როლისათვის საჭირო კოსტუმთ ჩავიციე, გრძიმ გავიციე. როგორც კი სავარებლში ჩავჯექი, ძილი მომიკვდა. უკვებ სანორმალურილმა გამომადვიდა. თვალები გავახილეთ და ჩემს წინ დაცემლბულე პავლე კანდელაკი დარინაზე (იმ დროს იგი რუსთაველის თეატრის ადმინისტრატორი იყო), რომელმაც თავისი მჭექარე ხმით შემომიბტა. შემდეგ იქვე მაგიდაზე მივადებულე ლურსმანგარილო ბოქლომს ხელი სტაცა და თავის კაბინეტში შემიყვანა, სადაც ათოდვე უცხო პირი შევიდნებ. არ მიხდოდა მათ წინაშე გავაშინდულიყავ. მაგრამ პავლენ კაბინეტში კიდევ უფრო აუწია ხმას. მირჩინდა მიწა გამსე-დარიყო და შიგ ჩავვარდნილიყავი. პავლეს ბარტონმა კინადა მჭერი ჩამოხარდა... თვალზეც ცრემლები მომაწვა, სირცხვილისაგან ვიწვიდი. ჩემმა მღელვარებამ ისეთ უკიდურესობამდე მიმიყვანა, რომ ცოტაც აუღდა მაგიდაზე მდგარ სამელნეს არ ეტაცე ხელ... თავს ძალა დავატანე, უსიტყვოდ გამოვვარადი გარეთ. მოხანდა მისი ბინის ვანო ლადიძე (დასის გამგე იყო მანში), ყველავფერი ვუამბე და მასთან ერთად ახმეტელთან შევიდი კაბინეტში. ბოღმით გავგულვლა, როგორც იყო გავაგე-ინე საქმის ვითარება. მანაც კარგად დაზათიანდა შემომიყვირა — რატომ დაარღვიე წესრიგიო. მე კი გულანუებულმა მხოლოდ ეს მოვანებრებ შეთქვა — დისკოლინის დარღვევისათვის ბოლოს და ბოლოს სასჯელი არსებობს და რა უფლება აქვს საჯაროდ გამლანდოს და შეურაცხყოფა მომამყინ-მეთქი. „ყარგი, წადი და იცოდვე წესრიგი არასოდეს დაარღვიო“, — მითხრა ახმეტელმა. სასტიკად აუღლებულ გავე-მართე იქვე თავმოყრილი მსახიობებისაკენ. ამ დროს ამხანა-



გება, რომლებიც თურმე შორი ახლო ისმენდნენ ყველაფერს, სწრაფად ამოყვანეს მეორე სართულზე. ახმეტელის კაბინეტის კარები მიკეტელი იყო, მაგრამ ყველაფერი გარკვევით ისმოდა: „მითხარი, რა უფლება გაქვს ჩემს მსახიობს უცხო ხალხში შეურაცხყოფას რომ აყენებ, რა უფლება გაქვს შინაური მზავი გარეთ გაიტანო, რა უფლება გაქვს დაღლილი ბავშვი რეპეტიციის წინ ააღლეო?!“ — ყვიროდა ახმეტელი. ბოლოს მან საზგასმით თქვა: „დაიხსომეთ ყველამ, შინაურმა და უცხო. თეატრი მსახიობისაა, თეატრში მეფობს მსახიობი და ჩვენ, დაწვეული ჩემგან დამთავრებული მეუზოვით, ყველა, ყველა და ყველა მსახურნი ვართ მსახიობისა“.

სანდრო ახმეტელის მიერ ნათქვამ ამ სიტყვებს ყოველთვის რეალური, ფაქტიური გამოხმაურება ჰქონდა თეატრში. უოუდ, ესევე ერთი არსებითი საფუძველი იყო იმისა, რომ მსახიობი მუდამ საზეიმო განწყობილებით მოქმედებდა თეატრში და ეს საზეიმო განწყობილება თავისი ამაღლებული, კრილოზობილი მომხიბვლელი ხელოვნებით შთამაგონებლად გადაქმნდა მყურებელთა ფართო მასებში.

„აღამიანი! — რა ავათად თლიდა მს სიტყვა“

1932 წელს გასტროლებზე ვიწყობოდი ბათუმში. სპეტაკლ „ლამბას“ მესამე მოქმედებაში ემ. აფხაიძის მიერ გასრულები დამბაჩით უნებურად სასიკვდილოდ დაიჭრა ელ. კუპრაშვილი. მომხდარმა შემთხვევამ განაგმა შექმნა რო-

გორც სცენაზე, ისე მყურებელთა დარბაზში. კულისებიდან ახმეტელის ხმა შემოგვეხმა. სანდროს უნდოდა როგორმე ფარდის დახურვის გარეშე გაეყვანა სცენიდან ალ. კუპრაშვილი, ჩვენ კი ფარდაგახსნილი სცენაზე, მყურებლის თვალწინ, ვერაფერს ვახერხებდით. ნახევრად გონდაკარგულმა კუპრაშვილმა, როგორც იქნა, მოახერხა კულისებში გაძვრომა. ჩვენ კი ისღა შეენიშნეთ — როგორ აიტაცა იგი ს. ახმეტელმა და შავ ფარდებში გაუჩინარდნენ. მეორე დღიდან, მისი განკარგულებით ორ-ორი მსახიობი მორიგეობდა 24 საათს. თბილისიდან მოიწვიეს სახელგანთქმული ექიმები.

ს. ახმეტელმა ასეთივე დიდი გულისხმიერება გამოიჩინა 1933 წელს მოსკოვსა და ლენინგრადში გასტროლების დროს, როცა ემ. აფხაიძე ავადმყოფობის გამო დავტოვეთ სამკურნალოდ. საერთოდ არა ერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, რომელიც ნათლად მეტყველებს ახმეტელის დიდ მეგობრულ გრძობებზე, ერთგულებზე, კუმიანიზმზე. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა მსახიობისადმი, მაგრამ არ ვიქნებოდით მართალი, რომ მისი კუმიანურობა მხოლოდ მსახიობისადმი დიდი ყურადღებით განგვესაზღვრა. ადამიანისადმი სიყვარული ახმეტელის პირადი და შემოქმედებითი ცხოვრების მამოძრავებელი ძალა იყო. და რამდენადაც მისთვის ყველაზე უმაღლეს და ძვირფას მიწინასწარმოადგენდა სიტყვა „ადამიანი“, იმდენად მომთხოვნი იყო მის მიმართაც. მას შეეძლო არაჩვეულებრივი ერთგულება, მეგობრობა და სიყვარული, შეეძლო წყრომა და სიძულელიც, როცა საკმე ეხებოდა ადა-



მიანური ღირსებების შებღალვას. იგი უმღეროდა ადამიანის იმ სულიერ სიღამაზებს, რომლის ერთ-ერთი საუკეთესო გამომხატველი თვითონ იყო. გორაკის ცნობილი ფრაზა: „ადამიანი — რა ამაყად ეღერს ეს სიტყვა“ მისი ცხოვრების ეპიგრაფად გამოდგებოდა.

1933 წლის თეატრალური სეზონია. მეტად მძიმე და დაძაბული მუშაობის შედეგად, როგორც იქნა, მივალწიეთ „ინტერანოსის“ („ყაჩაღები“) გენერალურ რეპეტიციას. იგი საბოლოო იყო და წინა შეცდომების გამოსწორების მიზნით ტარდებოდა.

რეპეტიცია დაიწყო სრულ მ საათზე. პირველი მოქმედების პირველივე სურათი საოცარი ტემპითა და რიტმით იწყება, რომელიც თანდათან კიდევ უფრო ძლიერდება და ფინალში კულმინაციას აღწევს. თვითეული როლის შემსრულებელი ნაწარმოების დედაზარს ისე მკაფიოდ აღიქვამს და ახერხებს ამ აზრის გადმოცემას, რომ მაყურებელი ერთსადა იმავე დროს კიდევ გრძნობს თეატრში ყოფნას და კიდევ ეთიშება გარე სამყაროს.

მეოთხე მოქმედებაში, აკლამაში მამის ცოცხლად დამარხველ შეილს — ფრანცს, მორიგლის მსგავსად, საკუთარი თავისათვის ღირსეული განაჩენი გამოაქვს და დაშნით იკლავს თავს. ჩვენ, ყაჩაღების როლების შემსრულებლებს, კარგად გვახსოვს კარლის განკარგულება: „ლოგინიდან გადმოთავით, თუ მძინარე ნახო, ან თუ ვნებით დამტკბარი“ სუფრიდან წამოიგდევ თუ ჭეჭობდეს. აპკლიჯე ჯვარცმას, თუნდაც მუსლმოყრლი ლოცულობდეს... ცოცხალი მომგვარეთ მე იგი!“ ამ განკარგულების შესასრულებლად, შვაიცერის მეთაურობით, ყა-

ჩაღების მთელი ჯგუფი სასახლეს თავს დავესხით. როგორც კი დარბაზში შემოვიჭერთ, ფრანცი უკვე სულამობდილ დაგუხვდა. შვაიცერმა (ელგუჯა ლორთქიფანიძე) ხომ პირობა მისცა კარლოსს: „ან ორივეს ერთად გვიხილავ, ანდა ვეღარც ერთსო“. ხოლო ახლა, როცა მან უკვე განგმირული ნახა ფრანცი, მისი ხანედ წამოიძახა: „მეცდარია იგი, მამ მეც ცოცხალს ვეღარ მიხილავ“ და გულში ისე მძლავრად ჩაიყა მახვილი, რომ უნებურად მართლა ჩაიყეცა. მოულოდნელმა სცენამ განციფერებაში მოგვიყვანა მთელი დასი. წუთიანი პაუზა დამყარდა. უცებ ახმეტელმა პარტერიდან დაიყვირა: „ნუ გემინია, ელგუჯა!“ იქვე, ახლო მჯდომნი გაოცებულნი ვიდექით. თვალის დახამხამებაში ვეებერთელა გატაკი სანდროს მკლავებზე ესვენა. მთელი თეატრი აბობოქრდა. ახმეტელმა მკლავებზე გადაწვილი ელგუჯა ფოიემი გამოიყვანა, ლადო მესხიშვილის დიდი პორტრეტის წინ მდგარ გრძელ სავარძელზე წამოაწვირა.

ფეხებთან ჩატეკდა და გულდასმით დაუწყო სინჯვა მტკინეულ ადგილს. ამ დროს სასწრაფო დახმარებაც მოვიდა და ელგუჯა საავადმყოფოში წაიყვანეს. სამი თვე იწვა იგი და ამ ხნის განმავლობაში ახმეტელი, შეიძლება ითქვას, არ მოსცილებია მას.

თეატრში კი არ მსახიობებან, არამედ მოღვაწეობან

ერთ დღით, ჩვეულებისამებრ თავი მოვიყარეთ სარეპეტიციო დარბაზში. ხელმძღვანელის მილოდინში სულ უფრო ვღელავდით. ახმეტელს არასოდეს სჩვეოდა დაგვიანება და



ითქოს გული გვიგრძობდა რაღაც უსიამოვნებას. ბოლოს, როგორც იყო, ისიც მოვიდა. სწრაფი მისალმების შემდეგ თავის საჩუქრის მფლობელს მადლობა გადავხადე და დასასრულად კამოვიხედე, ჩვენც ასე უჩუქხე მდგომარეობით, რაღაც სხვა მითითებით სურთქვა შეგვეკრა.

— დაბრძანდით! — სთქვა მან და ისევ გამოშვებულად გადმოვიხედე. ყველამ ჩვენი ადგილი დავაკვირე. ადამიანები აიასკვრიანა, — დაიწყო მან თავშეკავებული მღელვარებით, — არსებობენ ადამიანები, რომლებიც მხოლოდ მსახურებენ და არა ისეთებიც, რომლებიც თავიანთ სამსახურში მოღვაწეობენ.

თეატრი და მით უმეტეს ჩვენი თეატრი, ისეთი დაწესებულებაა, რომელიც მოსამსახურეებს კი არა — მოღვაწეებს საჭიროებს. — შეჩერდა, ისევ გადმოვიხედე. თვითონვე მიხედა, რომ იმის გარდა, ვისაც ეს სიტყვები ეკუთვნოდა, ნათქვამი ვერ გაეცო.

— აი, ახლა, ამ წუთში კომისარიატიდან მოვდივარ, — განაგრძო მან, — დრო დამკარგავინებს იმისათვის, რომ ერთ წუთს მსახიობს კინოში თამაშის ნება დაერთო. მე მისი კინოში მუშაობის აკრძალვის უფლება არა მაქვს, მაგრამ რუსთაველის თეატრის სკოლაში გაზრდილი მსახიობს, რომელსაც ჯერ ახალი ხელოვნებისა არა გაეგება რა, კინოსთვის ვერ გაემტებ. ჯაჯანაშვილი!.. წამოიძახა მან და ამ გვარის გაგონებაზე ჩვენი თვის ყველაფერი ნათელი გახდა. ვიცოდით, რომ ეს მსახიობი მიწვეული იყო კინოფილმ „დარიკოსი“ დარიკოსის როლის შემსრულებლად. ჯაჯანაშვილი წამოდგა, დანაშაუვსებით თავაჩინდრული ერთ ადგილას გაქცა.

— თუ გსურს წადი კინოში, — მიმართა მას ახმეტელმა, — მე არ დავიშლი, წადი მხოლოდ... და ეს სიტყვა „მხოლოდ“ ისე მაკვიროდ და ხაზგასმით იქნა წარმოთქმული, რომ ყველასათვის გასაგები გახდა, რა იგულისხმებოდა მასში. ისევ პაუზა. ჩვენ ყველას დაგვეფუძა მისი განწყობილება. ათქვამის ამას ელოდათ, ახმეტელმა განკარგულება გასცა მოგზადებულიყავით რეპეტაციისათვის. სურათი, რომელიც უნდა გაგვემოვრებინა („ინტერანოსი“ — სცენა ლუდხანაში) სწორად ამგვარ განწყობილებას მოითხოვდა. უმაღლესი სიყვარული და მოგვსადეთ სცენური ბრძოლისათვის.

სცენა შესაფერისი განწყობილებით ჩატარდა, ამ სცენისა და საერთოდ მთელი სამკეტაკლის შესახებ ბევრი კარგის გახსენება შეიძლება, მაგრამ ამჟერად უნდა დავიხსენოთ თავისი კინოს შესახებ ახმეტელის შეხედულებებზე.

გარსობიერ და დიდებულებანი შემოქმედს, როგორც ჩანს, ელემი ჩაჩუნდა მ. ჯაჯანაშვილისადმი გამოსატული წყრობა. 15 წუთიანი შესვენების დროს ახალგაზრდების ჯგუფს რეჟისორისად და ლიბოლით მოვებართვა: მერიკო ნაწყენია ჩემზე ხომ? მაგრამ ჩემი საყვედური თქვენც ეკუთვნით. არ იწონება გონების გაფანტვა. ერთ საცქერს უნდა იყო მინდობილი და მთელი არსებით მას უნდა ეკუთვნოდეთ. სხვაგვარად

არ შეიძლება, თუ გინდათ ხელოვნებაში გაიხაროთ. მით უმეტეს, შეუთავსებელია ერთდროულად თეატრსა და კინოს შორის შაობა. ახლა, როცა კინო ახალ-ახალი აღმოჩენების გზას ადგას და კიდევ ბევრი რამაა გასარკვევი, მისსავე სასიყვარულო თავისუფლებაში, ჩვენი თეატრის მსახიობი შეიძლება სრულიად დაინტერესდეს და მოწყდეს ჭეშმარიტ ხელოვნებას. კინო — ეს მითრავი ფოტოგრაფიაა. მასში არჩეული სიციხეცაა. უფრო სწორედ, კინო ჯერ კიდევ ოპიუმია, უცქერ და თითქოს ნაყრდები, მაგრამ სიზმარით მოჩვენებითად მოქმედებენ სხეულები. ისინი არაბუნებრივად, პროპორციულად ჩვეულებრივზე ორჯერ გადიდებული ან პირიქით — დაპატარავებული მოსჩანან გვარსზე. რა თქმა უნდა, მას ბევრი უპირატესობა გააჩნია, მით უმეტეს, როცა იგი დაეუფლება უმაღლეს ტექნიკას — ფერს, ბუნებრივ ხმას, გამოსახულების რელიეფურობას, კადრის მიხედვით ყნოსვის, შევების და ტემპერატურის შეგრძობას; უფრო მეტიც: მას უკვე გააჩნია სივრცე, აგრეთვე გადიდებული დეტალებით უახლოვდება მაყურებელს. კადრის გამახვილება — ეს ყველაზე დიდი აღმოჩენაა კინოში. ის მაყურებელს პირდაპირ კარნახობს გამზადებულ აზრს, რეჟისორის ჩანაფიქრს. ყოველივე ამით კინო უთვალავ მაყურებელს მიიზიდავს, მაგრამ ის ჯერ მაინც მოძრავი ფოტოგრაფიაა და ამით შედარებით უძლეურია თეატრთან.

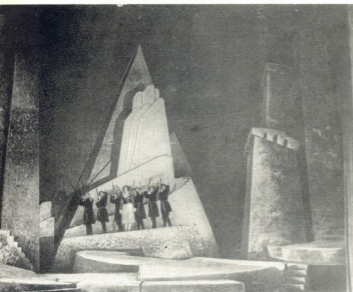
თეატრი რეალისტური, ნამდვილი, ცოცხალი ხელოვნებაა. მაყურებლის წინ გამოდის არა მოჩვენებითი ზმანებანი, არამედ ცოცხალი ადამიანები, ბუნებრივი ხმითა და ხალხის გამოთქმულიყვლებით. მაყურებელი და მსახიობი ერთმანეთს პირდაპირ უცქერენ ისე, როგორც ძუძუთი დანაყრებული ბავშვი და ბედნიერი დედა. ისინი უშუალოდ ჭეშმარიტებით ვალერსებიან ერთმანეთს.

თეატრი მსახიობისა და მაყურებლის ურთიერთგანხილვისა და ცოცხალი დამოკიდებულების კერაა.

მართალია, კინოს უკვე გააჩნია სივრცე, რომელიც მოიცავს ბუნების ყოველგვარ სიმშვენიერეს: კლდე, ტრამალებს, ზღვას, ცას... მას ფარგოდ შეუძლია მოძრაობა ადგილისა და დროის მიხედვითაც, მაგრამ მთავარი და აუცილებელი — მსახიობია, რომელიც მხატვრული სიუჟეტის გადმოცემის ხელშეწყობელი ღმერთია, ითქვამება კინოს სივრცეში, ბუნების სიმშვენიერეში და ამით მთავარი მერიკოსისთვისად მოხმანს.

ვიმეორებ, თეატრი არის ცოცხალი, მართალი. ამაშია ჩვენი უძველესობის ძალა. ამიტომ კინო ვერასოდეს ვერ დარღილავს თეატრს. დაე, კინომ იაროს თავისი განვითარების გზით, გამოავლინოს თავისი უპირატესობანი, ამით არავფერი დააკლებს თეატრს, თეატრი არასოდეს დაჰკარგავს თავის თავს და თავის მაყურებელს.

თეატრი თქვენია და მოუარეთ მას. ნუ უღალატებთ, ერთ-ერთულად მოვიდეთ, გიყვარდეთ... მერი ჯაჯანაშვილი კი გადაცეით, ნუ მემალბათ!



იგი უთააბონიდა თეატრის მხატვარს

სერგო ქობულაძე

საქართველოს სახალხო მხატვარი

ს

უსთაველის თეატრში 1932 წელს მივედი. ეს იყო „ყაჩაღების“ დადგმის წინა დღეები. სანდრო ახმეტელთან ჩემს პირველ ნამუშევარს წარმოადგენდა კოსტუმების გაფორმება „ყაჩაღებისათვის“ (შემდეგ კი გააფორმე „ნაბიჭვარი“, „მესაათე და ჭათამი“).

მისვლისთანავე დაძაბულ და მღელვარე შემოქმედებით გარემოში აღმოვჩნდი. თეატრში მკაცრი დისციპლინა, შემოქმედებითი წვა და გატაცება, ხელოვნებისადმი სერიოზული, პროფესიული დამოკიდებულება და ფანატიკური სიყვარული სუფევდა, ასეთ ატმოსფეროს თვით სანდრო ახმეტელი ქმნიდა.

მუშაობას შევედექი და მაშინვე ვიგრძენი ახმეტელის მკაფიო ინდივიდუალობა: სპექტაკლზე მუშაობის დაწყებამდე იგი სრულ თავისუფლებას აძლევდა მხატვრებს — ძუნწად გამოთქვამდა აზრებს პიესისა და დადგმის ირგვლივ. და აი, მაკეტი და ესკიზები მზად იყო. მაკეტი სტიმული იყო ს. ახმეტელის შემოქმედებითი პროცესისათვის, მხატვრული აზროვნების ინტენსიური და ლოგიკური განვითარებისათვის. იგი უკვე პერსპექტივაში ხედავდა მთელ წარმოდგენას — კომპოზიციას, მიზანსცენებს, მხატვრულ სახეებს. იწყებოდა მხატვრების „წვალაბა“. რეჟისორი დაუსრულებლად მოითხოვდა მაკეტის ახალ-ახალ ვარიანტებს, შეჰქონდა კორექტი-

ვები მანამდე, ვიდრე თავისი რეჟისორული პარტიტურის შესატყვისსა და ზუსტ დეკორატიულ საფუძველს, სპექტაკლის ფერწერულ სამოსიელს არ მიიღებდა.

1935 წელს „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებზე მუშაობას შევედექი. ვაჩვენე მას ამ სერიის პირველი ორი ნაწარმოები. მაშინ ახმეტელმა გამიზიარა „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმის ჩანაფიქრი. განზრახული ჰქონდა შოთა რუსთაველის პოემის დადგმა არქაული სისადავით, მონუმენტური ფორმებით, ანტიკური ხელოვნების კლასიკური მკაფიობით. იგი წინააღმდეგი იყო მძიმე, დრაპირებული ჩაცმულობისა, ფიქრობდა პოემის გმირების შემოსვას ისეთი სადა და მარტივი ტანსაცმელით, რომელიც გამოავლენდა სხეულის სიძლიერეს, კუნთოვნებას, პლასტიკას.

ასეთივე კოსტუმები მოითხოვა მან კარლ მოორისა და მისა თანამებრძოლი ყაჩაღებისათვის, რათა გმირთა სულიერი სიძლიერე, ბუნტარული მიზანსწრაფვა თვით სხეულის ძალაში, კუნთოვარ ფიგურებში გამოეხატა.

სანდრო ახმეტელი მონუმენტურ თეატრს ქმნიდა. მისი შემოქმედებითი ბუნებისათვის ახლობელი იყო შილერი. ალბათ ამიტომაც მუდამ ოცნებობდა სოფოკლესა და შექსპირის დადგმაზე.

ამეტელი მოითხოვდა ისეთ დეკორაციულ დანადგარს, რომელიც დიდ სცენურ სივრცეს შექმნიდა. სივრცის სამხედრო განზომილებას იგი ავსებდა მოჭმელებით, პლასტიკური პირამიდებით, კომპოზიციით, მიზანსცენებით, იგი დეკორაციების გათამაშების სწორუპოვარი ოსტატი იყო. დანადგარზე არ ჩებოდა არც ერთი გაუთამაშებელი წერტილიც კი. დადგმის პროცესში მისი შემოქმედებითი ყურადღება არასოდეს წვრილმანდებოდა, არ მისდევდა დეტალიზაციას, პირიქით, ფართო განზოგადებებისაკენ მიილტვოდა. ამეტელს გააჩნდა არსებობის გამოკვეთის საოცარი ნიჭი, პიესის დედააზრის გამოძერწვისა და მისი გაშიშვლების უნარი. მისთვის არ არსებობდა მეორეხარისხოვანი სიტუაცია, მეორეხარისხოვანი გმირი, ყველაფერი მალალ დონეზე, წინა პლანზე იყო წამოწეული. იგი ზომ მასობრივი სცენების დიდოსტატი იყო. მასის თვითეული მონაწილისათვის ნაპოვნი ჰქონდა ინდივიდუალური გამომსახველობითი შტრიხი, პლასტიკური მონახაზი, რომლითაც ხსნიდა შინაგან არსს, პიროვნულ ბუნებას. ყოველივე ეს მოცემული იყო პარმონიულ მთლიანობაში.

ს. ამეტელი ავლენდა ფართო განათლებას იმ საკითხებში, რომელნიც წამოიჭრებოდნენ ამა თუ იმ მხატვრული მოვლენისა თუ პრობლემის განხილვისას. იგი საკუთარი კონცეფციების, იდეებისა და შეხედულებების ჭეშმარიტი მოაზროვნე იყო, არ ცდილობდა თავისი შეხედულებების განმტკიცებას სხვისი აზრების, გამოკვლევების თუ წინგების დახმარებით. ცოდნას, შეხედულებებსა და თვით ჭეშმარიტებასაც კი ძირითადად საკუთარი აზროვნების ჭიდან ავსებდა. ამიტომ იყო მისი შემოქმედება ესოდენ თვითმყოფადი, განსხვავებული, ორიგინალური.

სანდრო ამეტელი — როგორც ძლიერი პიროვნება, ფოლადისებური ნებისყოფისა და მაღალი ინტელექტის შემოქმედი, თავისი ნიჭითა და გაქანებით, განუზომლად მაღლა იდგა. ამიტომ ძლიერ შემოქმედებდა იგი დასზე და მაყურებლებზე. დასის უმრავლესობა მისდამი ფანატიკური რწმენით იყო გამსჭვალული.

ამეტელი იყო თეატრის სულისჩამდგემელი, მისი ბატონ-პატრონი, ამიტომაც იყო მისი თეატრი მონოლითური, ერთიანი, პარმონიული.

პირადად ჩემთვის კ. მარჯანიშვილის და ს. ამეტელის თეატრების დამოკიდებულება — ეს იყო ჯანსაღი შემოქმედებითი ჭიდილი, ხელოვანთა შეჯიბრი, სტიმული დაუცხრობელი ძიებებისათვის.

ს. ამეტელი არასოდეს მინახავს უგუნვოდ, დაღვრემილი. იგი ყოველთვის ელვარე, ძლიერი და მშფოთვარე იყო. მისი მატორულობა მთელ დასს ამოძრავებდა, ამძლავრებდა, რწმენას განუმტკიცებდა. როცა თეატრიდან წასვლა მოუხდა, მაშინაც კი შემოქმედებითი იდეებითა და პერსპექტივებით იყო აღსავსე.

თეატრში მოღვაწეობის მანძილზე არა ერთ გამოჩენილ რეჟისორთან მიმუშავია, მარტო თბილისში კი არა — მოსკოვშიც, მაგრამ პირადად ჩემთვის სანდრო ამეტელი ყველაზე დიდი რეჟისორია, ყველაზე თვითმყოფადი პიროვნება და შემოქმედი.

ა ლ ა მ ი ა ნ ი , მ ო ქ ა ლ ა ქ ე , შ ე მ ო ქ ე ე ლ ი

ბავლე კანდელაკი
საქ. სსრ ხელოვნების
დამსახურებული მოღვაწე



უთაისიდან ჩამოსულმა სცენისმსოფერემ 1920 წელს (მაშინ უკვე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის აგრანომიული ფაკულტეტის სტუდენტი ვიყავი), რუსთაველის თეატრის სხვა სპექტაკლებთან ერთად, ვნახე პრემიერა „ბერლო ზმანია“ (ს. შანშიაშვილის პიესა, დადგმა ს. ამეტელისა). მაშინდელ უფერულ სპექტაკლებს შორის „ბერლო ზმანია“ თავისი ფერადოვნებითა და სიახლით, დღემდე ჩამჩნა მესხიერებაში.



მამინ სამას (როგორც წინათ უბრალოდ მიემართავდით მას), პირადად არ ვიცნობდი. იგი ჩემთვის მხოლოდ „მერდო ზმანას“ დამბეჭდილი რევიზორი იყო, რომელზედაც მამინვე შეიქნა ლაპარაკი.

ა. ამბეტელს ამ თეატრში დაუდგამს აგრეთვე ა. ცაგარის „რაც გინახავს, ევვარ ნახავ“, რის შემდეგ, თვით დასის შემადგენლობაში ახრთა სხვადასხვაობის გამო იგი თეატრიდან წასულა.

საქართველოში სამჭობა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე ხანებში ჩვენი კულტურის დიდი მნიშვნელოვანი ავაცი ფაღავას ინიციატივით, გრ. მიქელაძისა და სხვა გააორხინილ მოღვაწეთა აქტიური ხელშეწყობით (გრ. მიქელაძე, ამგვანად ცნობილი რევისორი, თორავნის თეატრის დიდი მყარად და ენთუზიასტია) თბილისში დაარსდა დრამატული სტუდია, რომელსაც მ. დროსიათვის პედაგოგთა კარგი შემადგენლობა ჰქონდა მ. ქორაძის, ნ. შივაკაშვილის, გ. ჩუბინაშვილის, მ. დავითაშვილის, კ. გამსახურდიას, ე. ბენდერაგოვი-ქვინიას, ი. კრუჩინინის, ფ. შარლენიანის, თ. ბახუტაშვილ-შულგინას, მ. ფალკონისა და სხვათა სახით. თბილისში ჩამოვიდა კ. მარჯანიშვილიც. სტუდიაში ნიჭიერმა ახალგაზრდობამ მოიყარა თავი. მათ უკვე იცოდნენ, რომ როგორც კ. მარჯანიშვილი, ისე ს. ამბეტელი პედაგოგებად იმუშაებდნენ ავ. ფაღავას ხელმძღვანელობით არსებულ დრამატულ სტუდიაში.

პირველი კურსი შემდგენილია და-კომპლექტად: თ. წულუკიძე, მ. მრეველი-შვილი, ე. კედეა, ე. თოფურიძე, თ. თვალიანი, ნ. დლოძიძე, ე. ციხისთავი, ნ. ჭიჭინაძე, ა. ალექსი-მესხიშვილი, დ. ლორია, ი. ჯორჯაძე, გ. გიბიაშვილი, პ. კობახიძე, მ. ბერიანიშვილი, ლ. ციციანი, გ. ხელიანი, შ. მანავაძე, ი. ქანთარია, პ. შურულაძე, ავ. ხორავა, ვ. პატარაია, ბ. მალაქელიძე, ე. ანაშიძე, შ. ჩხეიძე, ბ. სვანი, გ. მიქელაძე, ს. სულაკაური და ამ სტრუქტურის ავტორი (ეს ჯგუფი 1924 წელს თბილისად იქნა მიღებული თეატრში).

სტუდიის პრაქტიკულ მეცადინეობაში, თავისუფალ მსმენელებად ჩაებნენ მსახიობები: ბ. ჭავჭავაძე, ბ. შავეიძე

ლი, ავ. ვასაძე, მ. ლორთქიფანიძე და სხვები.

კ. მარჯანიშვილი და ს. ამბეტელმა აქვე, სტუდიაში სცადეს სარევისორო ჯგუფის ჩამოყალიბებაც, რომელიც 7 სტუდიელისაგან შესდგებოდა.

მეცადინეობა სარევისორო ჯგუფში მეტად უღელვური აღმოჩნდა. რამდენიმე გავეთვლილი ჩატარების შემდეგ, კ. მარჯანიშვილი და ს. ამბეტელმა გამოგვიცხადეს, რომ სარევისორო ჯგუფის არსებობა გაუმართლებელია ვიდრე სამსახიობო ოსტატობას არ დაუფლებითო.

აღუქმადრე ამბეტელი კ. მარჯანიშვილის მგობრული დამოკიდებულებით განმეცხადებოდა, ფრთებშეხებით, თავდადებით შეუდგა თეატრში მუშაობას. იგი ახალგაზრდობის დიდი ჭომაგი იყო, უყვარდა და ჩვენც ამითვე ეუპასუებდით მას. მისი უბრალო დამოკიდებულება ყოველ ჩვენთანგან ამხნევებდა, მომავლის იმედს უწერავდა.

თუ რაიმე გიტირდა — საშა მყისვე გაიზიარებდა, გამოგვხმსურებოდა, თავის მივრე ბუჯუტიდანაც და დავგებარებოდა, ხელს გაგიმართავდა ის, რომ თავს შეურაცხყოფილად არ იგრძობოდა. ყველამ მიცხად, საშა თუ ვინმეს მივხელობოდა, პირობას მისცემდა, არასოდეს უღალატებდა, ორჭოფობა მის არ ჩვეოდა.

იგი ბრძოლის დროსაც რაინდი იყო. ს. ამბეტელის ყოველი რეპეტიცია იმდენად საინტერესო და მომხიბველი იყო, რომ ისიც კი, ვინც წარმოდგენაში არ იღებდა მონაწილეობას, თვალს ვერ მოწყვეტდა მის მხელოლობას და უნებლიე მონაწილე ხდებოდა. რამდენადაც უბრალო, ფაქიზი და მგებობრივი იყო იგი პირად ცხოვრებაში, იმდენად მიმოხივნი, შეუპოვარი და მყავილი გაბოდათ რეპეტიციებზე. მისი გენერალური რეპეტიციები ხომ თავისებური ზეიმი იყო, მის მიერ შექმნილი სპექტაკლები მედამ მთლიანობით, მონოლითურობითა და ორგანიზებულობით გამოირჩეოდა.

როგორც ცნობილია, 1926 წელს რუსთაველის თეატრს გაემიჯნა კოტე მარჯანიშვილი. 1927 წელს კი მსახიობთა ერთი ჯგუფი წავიდა თეატრიდან, რაც მწვავედ გაინაცადა თეატრში

დარჩენილმა კოლექტივმა დააარსა ს. ამბეტელმა.

სპექტაკლში „ახალი“ ერთი ასეთი ეპიზოდური შეიტანა მან:

„ჯაენიღელუმმა ტყვედ ჩაიგდეს ინგლისელი ჯარისკაცი. იგი მოიყვანეს პარტიზანთა ბანაკში და მოინდომეს მასთან მოლაპარაკება, მაგრამ არავინ იცოდა მისი ენა, ხოლო ინგლისელს არც ქართულისა და არც რუსულის არა გაგებოდა. პარტიზანებმა ბევრი იწყეს, ათასნაირად მიუდგნენ ამ დამფრთხლად ჯარისკაცს, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ მოხერხდა მასთან გამოლაპარაკება.“

მამინ ერთ-ერთმა პარტიზანმა — ახმამ, მიმართა ინგლისელ ჯარისკაცს: „შენ, ეი, გესმის... ლდინ“, ინგლისელი მყისვე გაიმორკვა და დიდის აღტაცებით შეტყვირა „ლდინე ურა, ურა!“. პარტიზანების სიხარულს სასულდარი არ ჰქონდა, ყველა გაიბიძხა „ლდინე, ურა, ურა!“ სცენის ზეიმი პარტიზომი დამწერეთა შქუხარე თვაციაში გადაიზარდა.

ს. ამბეტელის შემოქმედებიდან ბევრი ასეთი ეპიზოდის გასწვება შეიძლება. გაეხიხნოთ თუნდაც მისი დამსამუსიკალური სპექტაკლების დადგმაში.

ს. ამბეტელი წლების მანძილზე თბილისის კომუნისტური პარტიის ობლის ხელმძღვანელი რევისორი იყო. მას კონსერვატორიის სტუდენტთა ძალებით საპერო ნაწარმოებებიდან ხშირად დაუდგამს ნაწყვეტები, მთელი მოქმედებები.

მე, კონსერვატორიის ვოკალური ფაკულტეტის სტუდენტს, ბედნიერება მქონდა აქაც მეშუშაუნა მასთან და მონაწილეობა მიმიკლო მთელ რიგ საპერო ნაწყვეტებში, ცალკეულ მოქმედებებში. მინდა გაეხიხნო ისიც, რომ ს. ამბეტელმა სასოფადოებრივ საწყისებზე არსებულ ქართულ საპერო სტუდიაში დადგა ლეონკავალის ოპერა „ჯამბაზები“. ოპერა შესრულდა ქართულ ენაზე და სათანადო შეფორების უქონლობის გამო რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაიდგა. დირიჟორი იყო ივ. ფალიაშვილი, ოპერაში მონაწილეობდნენ: ბ. მრავალი, დ. ანდრუკაძე, შ. ცირლოაძე და სხვ. ორკესტრი ახალგაზრდა ქართველი მუსიკოსებისგან შედგებოდა. ისინი იმ-



ლილი

შეამოქმედი

მიხეილ ყვარელაშვილი
საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი



ლევსანდრე ასმეტელის, როგორც დიდი შემოქმედის, ნოვატორისა და მოაზროვნე რეჟისორის მრავალმხრივ მოღვაწეობას, ვინ აღწერს ისე მართლად, თუ არა მისი მოწაფეები, რომლებიც მისი შემოქმედების უშუალო მოწმენი ყოფილან. მათ კარგად იციან და ახსოვთ, თუ

რა გატაცებითა და თავდადებით იბრძოდა ასმეტელი ქართული საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად.

მართალია, აღ. ასმეტელს ქართულ თეატრამდე არ უშუაგანია რუსეთის ან სხვა ქვეყნების სასუკეთესო თეატრებში რეჟისორად, იქ არ მიუღია რეჟისორული წრითა და გამოცდილებამ, თეატრალურ ტრადიციებზე იგი სპეციალურად არ აღზრდილა, მაგრამ თავისი თვითმყოფადი ნიჭით და დიდი შრომით სათანადო დასკვნებს უკეთებდა თავლით ნაწახს და არჩევდა ამა თუ იმ თეატრის სტილსა და ფორმას, რაც თავის დროზე იქნა გასუქებული ხელოვნების საკითხებისადმი მიძღვნილ მის პუბლიცისტურ წერილებსა და საჯარო მოხსენებებში. ასმეტელი თეატრში მოვიღამდე განმარტავდა, რომ „ქართველი ერის სულიერი მოთხოვნები და ეთიკური ღვთაება მოითხოვს ერთდროულ ფორმებში ჩამოსხმას“. იგი ხედავდა, რომ მიმდინარე სულიერი და მატერიალური კულტურის ქართველ ხალხს იმხანად არ გააჩნდა პოეტური გმირული შემოქმედების ერთგული თეატრი.

ასმეტელი ჰედავდა, რომ ქართველი ხალხის ძლიერი თეატრალური პოტენცია ერთ წერტილზე გაიყინა. საჭირო იყო ამ ყინულის დატყრა, ხოლო ამისათვის აუცილებლად მიაჩნდა ქართულ თეატრში ერთგული ფორმის მოძებნა. ასეთი ფორმის გამოძებნის ცდით ასმეტელმა პირველმა ჩატქნა სწორი ყინული ქართულ თეატრში, მაშინ როდესაც დადგა ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“ (1920 წ.). „ბერდო ზმანია“-ს აღებურად დადგებით ქართულ თეატრში დაიწყო ახალი ერა. მაგრამ ამ სიახლეს წინ აღუდგა ძველის წინააღმდეგობანიც.

ხანად სრულიად უსასყიდლოდ მუშაობდნენ. ოპერა „კამმანუხი“ ცნობილია მასობრივი სცენებით, სტუდიას კი უსახსრობის გამო სცენის თანამშრომელთა დაქირავება არ შეეძლო. აქ ისევ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ასმეტელის ავტორიტეტმა უშველა. მასობრივ სცენებში მონაწილეობა მიიღო რუსთაველის თეატრის მთელმა კოლექტივმა. სპექტაკლი მაღალ მხატვრულ დონეზე მომზადდა. ს. ასმეტელი მალე მიწვეულ იქნა ოპერისა და ბალეტის თეატრში წ. ფალიაშვილის მესამე ოპერის „ლატარას“ დამდგმელად.

ს. ასმეტელმა აქაც გაიმარჯვა. ამის შემდეგ იწყებს იგი ოპერა „კუეენობების“ დადგენას მუშაობას, მაგრამ რატომღაც იგი აღარ განხორციელებულა. ს. ასმეტელი კარგად გრძობდა მუსიკას. მუსიკალური რიტმი მისთვის არსებითი იყო დრამის სპექტაკლებშიც. იცოდა კომპოზიტორთან მუშაობა, გრძობდა მუსიკალური ნაწარმოების ყოველ ტაქტს.

სპექტაკლის მზადების პერიოდში რეჟისორი მუდამ აუცილებელი „სტუპანი“ იყო თეატრის ყოველი საამქროსი, საგრიზიზორო იქნებოდა იგი, სამკერვალო თუ სარეკვიზიციო; საბუტაფორო-სამაკეტო საამქროში იგი ღამეებს ათენებდა და ჩვენც მასთან ერთად ვიყავით (მაშინ კარგახანს სადადგმო ნაწილის გამგედ ვუმუშაობდი). მხატვრის მიერ წარმოდგენილ ესკიზებს თუ მოიწონებდა, ეს კიდევ არ ნიშნავდა იმას, რომ უკომანოდ მიიღებდა მას. ესკიზებიდან მაკეტამდე კიდევ ბევრი რამ იცვლებოდა. იყო შემთხვევები, როცა ცველაფერს დაიწუნებდა და მხატვრის დაუყოვნებლივ თავიდან უნდა დაიწყო ახალ ესკიზებზე მუშაობა.

„ლამარას“ პირველი დადგმის დეკორაციული გაფორმება კ. მარჯანიშვილისა და ს. ასმეტელის ერთობლივი გააზრებით გაკეთდა. გავიდა დრო და დადგმა სხვა დეკორაციული გაფორმება მოითხოვდა, საამისო მუშაობა კარგა ხანს მიმდინარეობდა სადეკორაციო საამქრო-

ში. დეკორაციები დამზადდა, გადმოიტანეს სცენაზე, დაიწყო მსახიობების „შეკვება“ „სეკვება“ გაჩვენება, მაგრამ პირველივე რეპეტიციის დროს აშკარა შეიქნა, რომ იგი მსახიობებისათვის მოუხერხებელი იყო. ს. ასმეტელი მიხვდა რომ უკეთეს მხატვრის, ისე საკუთარ შეცდომას, ეს ვაი-ვაგალობით აგებული დეკორაციები მიყისვე დაშლევინა და იმ დამსწვე მხატვართან ერთად შეუდგა ესკიზების მესამე ვარიანტის შექმნას. სწორედ ეს მესამე ვარიანტი განხორციელდა სახლოლოდ.

ს. ასმეტელის შემოქმედებითი ცხოვრება ზღვა მასალას იძლევა მასზე მსჯელობისათვის, ამჯერად მხოლოდ ფრაგმენტული მოგონებებით შემოვიფარავლეთ.

სადაც, გულის კუნჭულში, თითქოს ისიც კი სიამოვნების მომგვრლობა, როცა იცო, რომ კიდევ ბევრი გაქვს სათქმელი იმეთ დიდ შემოქმედზე, როგორც სანდრო ასმეტელი იყო. მისი ყოველი გახსენება შთაგონებს იწყებს.



სტეფან კობე მარქანიშვილი, ვლ. სიმონიშვილი, სანდრო ამბეტელი, დ. ჩხეიძე; დვანიან მ. ჭიჭინაძე, ალ. გველესანი, ვ. სილაშვილი, გ. სილაშვილი, დ. ანთაძე

მიუხედავად ამისა, ამბეტელს ფარხმალი არ დაუყრია. იგი მაინც თავის დიდ ნიჭსა და ენერჯიას ეროვნული ფორმის ძიებას ანდომებდა. ქართველის ტანჯვა-ცლთვაში, სიცოცხლისა და სიკვდილის, ჭიჭინა და დვანიანში, ლოცვასა და წყურბულში ხედვდა ნამდვილი თეატრალობის განსახიერებას. სწორედ ქართველი ხალხის ამ ნიშნებზე დაყრდნობით აგებდა თავის თეატრს. ამბეტელი იძლეოდა შესანიშნავ დასკვნას: „ქართველი მუდამ მსახიობობს, რადგან მუდამ მეორის და ვინც არ მეორის, იგი არც სახიობობს“.

ალ. ამბეტელი მსახიობში ეძებდა თანდაყოლილ, ბუნებრივ სახიობას და არა ხელოვნურად აღზრდილს, მას უნდოდა ქართველ მსახიობში, უპირველეს ყოვლისა, დაენახა მოქალაქე, საზოგადო მოღვაწე. სახიობას კი იგი სთვლიდა მისთვის (მსახიობისათვის, მ. ყ.) ზოგად პროფესიად.

გარდა ამისა, იგი სამართლიან მოთხოვნას უყენებდა ქართული, ახალი თეატრის მშენებელ მსახიობს, როცა მისგან ტემპერამენტს, სხეულის მოქნილობას, ცეცხლოვნებას, შემპარაკობას მოითხოვდა.

ალ. ამბეტელი თავის შემოქმედებას საფუძვლად უდებდა ხალხურობას, უბრალოებას, სილაშაზეს. იგი ეყრდნობოდა ხალხის გენიას, ხალხის ნიჭს და შემოქმედებითად იყენებდა ხალხურ შემოქმედებას. ზეპირსიტყვიანობით, მუსიკა-სიმღერით, თამაშობებით ამდიდრებდა სპექტაკლებს. ამბეტელი ხალხურ შემოქმედების მარგალიტებს სათუთად ეპყრობოდა, ეყებოდა ხალხურ ნიშნებს სპექტაკლებში ჩასართავად.

ალექსანდრე ამბეტელი შესანიშნავად იცნობდა ქართულ ხალხურ თეატრალურ შემოქმედებას: ხალხურ თეატრის, ნიდებებს, ბერეკაობა-ყველიობას, ჩრდილობანას, ხალხური სპორტის ყველა სახეობას. თითქმის აბსოლუტური სმენა და რიტმის საოცარი შეგრძნება ჰქონდა. მღეროდა კარგად. ბავშვობიდანვე ჰქონია მუსიკისა და სიმღერისადმი მიდრეკილება. ჯერ

კიდევ მოზარდი, ცნობილი კომპოზიტორის ნიკო სულხანიშვილის გუნდში მღეროდა, ეუფლებოდა ჭიჭინაძე-სიმანი სიმღერების შესრულებას.

ზახსოვს, უკვე მიწიფულობაში ხშირად გვიხოვდა გველერა მისი მასწავლებლის — ნიკო სულხანიშვილის მიერ 1911-12 წლებში შეიხსული შესანიშნავი სიმღერა „მამ გამარჯავბა“, რომელშიც გამოხატულია ადამიანის უდიდესი აღფრთოვანება და უსაზღვრო სიყვარული სიცოცხლისადმი. ამ სიმღერაში ასახულია ხალხის სიცოცხლისდამაშვილებელი ნიჭი და მისწრაფება, ამბეტელსაც ხომ სიცოცხლე უყვარდა.

1926-27 წელს, აკაკის ფაღავას სტუდიის ლიკვიდაციის შემდეგ, ალ. ამბეტელმა თეატრთან ჩამოაყალიბა ორწლიანი სტუდია-სახელოსნო, სადაც მიიზიდა ოცამდე ნიჭიერი ახალგაზრდა. მათ აღსაზრდელად მოიწვია საუკეთესო პედაგოგები. რუსთაველის თეატრთან არსებული სტუდია-სახელოსნო არ შეზღუდულია მარტო ეროვნული კადრების აღზრდით, მან დიდი დახმარება გაუწია მოძმე და ავტონომიურ რესპუბლიკებს.

ალ. ამბეტელის მიერ ჩამოყალიბებული სტუდია-სახელოსნო საფუძვლად დაედო რუსთაველის სახ. საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის დაარსებას. მისი ინიციატივით კახეთში, კერძოდ, ქ. სიღნაღში ჩამოყალიბდა მუდმივი დასი, რეჟისორად მივლინებული იყო შოთა აღსაბაძე, მხატვრად — ი. გამრეველი. დასის გასაძლიერებლად გივ. ზანტის მსახიობებიც: ბებე ჯაინია, ვიქ. მიროტაძე, ასალგაზრდებიდან — ლიზიკო ვარნაძე და ცალკეულ დადგმებში მონაწილეობის მისაღებად გიორგი დავითაშვილი.

„საქართველოში ყველა ქალაქსა და დაბაში უნდა აშენდეს თეატრული ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევების მიხედვით, ჩვენი სპექტაკლები საკუთარ თეატრში ვერ ეტევა. ბათუმში, სოხუმში, ქუთაისში, ზუგდიდში, სენაკსა და ოზურგეთში, თელავში, გურჯაანში, სიღნაღში უნდა ეკონსტრუქციონოს იმის საშუალება, რომ ჩვენი თეატრის დადგმები ვუქვეყნო პერიფერიის მშრომლებს“, — ამბობდა ამბეტელი. იგი ხვდებოდა რაიონების ხელმძღვანელებს, აწარმოებდა მოლაპარაკებას, აძლევდა გვეგმებს და კონკრეტულ რჩევას რა მოცულობის უნდა ყოფილიყო თეატრი, მისი სცენა და მაყურებელთა დარბაზი.

რუსთაველის თეატრის ახლანდელ ფიციში, მაშინ რამდენიმე საავტორო დუქანი იყო მოთავსებული. თეატრის ქვედა საართული წარმოადგენდა სარდაფს, სადაც მოთავსებული იყო რესტორანი „ქიშერიანი“. ამოდიოდა საჭმელების სუნი და იქიანიფოვდა მთელი თეატრი. ამბეტელის დიდი ბრძოლის შემდეგ რესტორანი „ქიშერიანი“ გაუქმდა. დუქნები გატანილი იქნა თეატრის შენობიდან. ერთ დღეს რეჟისორმა თეატრში შაბათობა გამოაცხადა დიდი და პატარა, მსახიობები თუ მუსიკანთა-მშრომელი მიეკუთვნა წერაქვებით, სატყეხით, ნიშნებით და გადაღობილ კლდელზე ჩამოვანგრევიან. ვიციანამაზი მიიტანა კომისართა საჭოში — სანდრო ამბეტელი თეატრს ანგრევს. სინამდვილეში კი თეატრმა არტიკულტურული სტილის დაჯერებულად, ამბეტელისაგან სანქცირად მიიღო შესანიშნავი ნათელი ფიცი, ჩასასვლელ-ასავლელი კიბეები, ტანსაცმლის ჩასაბარებელი სარდაფი, რომლითაც დღეს სარგებლობს თეატრში მოსული მაყურებელი.



რუსთაველის თეატრში ამხეტელმა შექმნა თავისი სრულად ორიგინალური, ახალი სკოლა, მსახიობი დაუფლებული იყო ყველა იმ სცენურ გამოშავებულ საშუალებას, რითაც უნდა შექმნილიყო ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრი.

რა დაუღრმად საფუძვლად ამხეტელმა თავის მაღალ შემოქმედებას?

უმათრესად იგი იბრძოდა გაენთავისუფლებინა ქართული თეატრი მოზღვაებული „იშემისიგან“. ებრძოდა თეატრში შემოქრული ფორმლისთვისა და მსუბუქი ჯანის უპირატესობას, მის დაშვიდრებას. ამავე დროს, თავის დადგმებს საფუძვლად უდებდა ჰეროიკული თეატრის ძირითად პრინციპებს.

ამხეტელის მიერ განხორციელებულ ამალელებულ სპექტაკლებში მკაფიოდ და მართლად იყო ასახული ხალხის გმირული ბრძოლები, ნაწილები იყო გამარჯვების რწმუნა, ნათელი პერსპექტივა, ოპტიმიზმი, მსახიობთა მიერ ღრმად, ფსიქოლოგიურად იყო გახსნილი სცენური სახეები.

1930 წელს მოსკოვში, თეატრალური ხელოვნების ოლიმპიადაზე, პირუთენელმა მაცურებელმა უმაღლესი დანიშნა რუსთაველის სახელობის თეატრის ეროვნული ფორმისა და შინაარსის მთლიანობა. მოსკოვის კრიტიკამ და საზღვარგარეთის პრესის წარმომადგენლებმა თავიდანვე დიდი აღფრთოვანება გამოთქვეს რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებზე. „რუსთაველის თეატრი მოწოდებულია მოახდინოს ღრმა და სერიალური გაგება ჩვენს სცენურ ხელოვნებაზე... „სპექტაკლის კომპოზიციის ახალი ხერხი...“ „აღმაინი მოცემულია კოლექტივთან კავშირსა და დამოკიდებულებათა...“ „მას სპექტაკლის მთავარი კომპოზიციური ბირთვია...“ „რუსთაველის თეატრი თავის მხატვრული მნიშვნელობით საერთაშორისო თეატრს წარმოადგენს“ „რუსთაველის თეატრმა მოსკოვი განციფრებაში მოიყვანა. ვფიქრობ, რომ იგი მსოფლიო თეატრის პირველ რიგში დაწინაურდა“ (ა. ლუნაჩარსკი). „საქართველოს თეატრი ისეთივე ყურადღების ღირსია, როგორც მსოფლიოში განთქმული თეატრები რეინპარტისა და მეიერჰოლდის“. — აი ის ძირითადი შეხედულებები, რომლებიც პრესაში გამოქვეყნდა.

საინტერესოა ვიცოდეთ უცხოელი თეატრალების, ხელოვნების მოწაგების, მეცნიერების, ლიტერატორების და პოლიტიკურ მოღვაწეთა აზრი, რომლებმაც ნახეს ამ შესანიშნავი განუმეორებელი თეატრის სპექტაკლი. საფრანგეთის კომუნისტური პარტიის ლიდერი მარსელ კაშენი წერდა: „დიდი სიხარული განვიცადე „ლამარას“ წარმოდგენაზე. სიხარული განვიცადე არა მარტო იმიტომ, რომ არტისტები დიდის ოსტატობით თამაშობდნენ, ამავედ იმიტომაც, რომ მასში ქართული სული შევიცანა“.

აი, ჩვევთა და, მასწავლებელ, ძველი კულტურის ნამდვილი (მართალი) აღდგენა, რაც პატვის სდებს როგორც ავტორს, ისე ბოლშევიკურ პარტიას, რომელიც ყველაფერს ახალისებს და ნაციონალურ კულტურას ავარცხლებს“.

„განსაკურებელი ხასიათით, რიტმით, სისუსტითა და კოლორიტით — აი, რით მოშიბლა ერთმანდალ რუსთაველის

თეატრმა“ (ანდრე ბოლი, პარიზი); „ბრწყინვალედ გამოხატული და პლასტიკური ხალხური შემოქმედების საუკეთესო ნიმუში — აი, რუსთაველის თეატრის ძირითადი ხასიათი“ (ლილიან მორერი, ნიუ-იორკი); „მადლობა რუსთაველის თეატრის სიცოცხლით სავსე და უმშვენიერესი სპექტაკლებისათვის, რომელთა მსგავსი არასდროს მინახავს“ (ნორდალ გრივი); „ჩემის ფიქრით, რუსთაველის თეატრი საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი გამოჩენილი თეატრია, რომელმაც დიდი კმაყოფილება მომგვარა“ (სერგეი რადომსკი — ამერიკული ოპერის მომღერალი); „მთვებელი შთაბეჭდილებები ასეთია: რუსთაველის თეატრი ნამდვილი სიყოფიერება, ხელოვნება მოცემულია უდიდეს ფორმით. ათასი მაღლობა“ (ედ. ზორტონი, ფილადელფია); „ძვირფასო ძმავ ამხეტელო! თქვენი თეატრი და მისი იდეა — სიცოცხლის თეატრია თავისი მდიდარი მღერვარე გრძობით. იმედოვნებ და დარწმუნებული ვარ, რომ თქვენს მიზანს მიაღწევთ. თქვენდამი გულწრფელი სალამით ოლივერ სეილორი“.

„...ქართული თეატრი, რომელსაც ნიჭიერი ოსტატი ამხეტელი ხელმძღვანელობს, გვაოცებს თავისი მაღალი სცენური კულტურით და მაცურებულს ხიბლავს სპექტაკლებით, რომლებსაც მე სიმფონიურს ვეუბრებდი. „ლამარას“ წარმოდგენის გარდა, ბედნიერება მქონდა მეხილა ამ თეატრში „ანზორი“; ამ სპექტაკლის შესაბამე აქტი თავისი დრამატუზმითა და არტიტეტრონიკით ისეთ გამოშავებულ ძლიერებას აღწევს, როგორც კერძო მსოფლიოს სცენაზე არ მინახავს. რუსთაველის თეატრი — მოსკოვი მიღებული ჩემი საუკეთესო შთაბეჭდილებაა. ეს თეატრი უნდა ნახოს საზღვარგარეთ, უნდა შესწავლილ იქნეს ქართული თეატრის თვალსაჩინო შემოქმედებელი, თეატრისა, რომელმაც ჩვენ ბედნიერ მაცურებლად ვგრძობდით თავს“ (ა. კენსი, ნიუ-იორკი).

ფიქრობთ, არ იქნება ინტერესოვებული, თუ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების შესახებ აკადემიკოს ნიკო მარის მიერ 1933 წლის 7 თებერვალს გამოთქმულ აზრს აქ მთლიანად მოვიყვანო:

„ვისმინე, ვიხილე და დამეარსებდი, როგორც მეცნიერი. ვნახე მსახიობი გამარჯვებული მიღწევილობით. ძალიანაც დაელონდი, რომ მოვიგონე ჩემს დარგში, მეცნიერულში ჩემი და ჩემი ამხანაგების ჩამოჩენილობა ასეთი მიუბეჭდელი ცოცხალი ენით, მისრა-მისრით, სიტყვით და ყოველი გამოთქმულილობით, მასზე მიახლოებისაგან ზოგ მასში შეტანისაგან იმ იდეის, რომელსაც ჩვენი მეცნიერული შრომა ვესახურება. მართლად სურდას რუსთაველს, რომ შაირობა, დაეკმატებ სახიბლავ, სიბრძნისა ერთი დარგი“.

ახლა გავცენოთ რუსთაველის თეატრისადმი ა. ლუნაჩარსკის დამოკიდებულებას. იმ ხანებში ლუნაჩარსკის დიდი ხნის სიჩუმეს გულისტკივილით განიცდიდნენ რუსთაველები. „სანდრო ამხეტელის სახელი ყველას პირზე აეკრია... თეატრებმა ინტერმედიუმში ჩაურთეს რუსთაველის თეატრის ქება, მაგრამ... ჩემდაა ანატ. ლუნაჩარსკი. მეშვიდე წარმოდგენა მიდის და ჩვენთან ის კერ კიდევ არ მოსულა. სხვა მომე ერთა თეატრების წარმოდგენებზე ვნახულობ... გმეგობის ბურუსში ვუხვევით... მეშვიდე წარმოდგენა „ანზორი“ ინახულა... პირ-



ველი აქტის შემდეგ შესაძრე რიგში კამათია. ლუნარასკი ნერ-
ვილად ესაუბრება გარეგნულად მშვილ „ჩვენებურს“¹. მეორე
აქტის შემდეგ ლუნარასკი სდუმს... „ჩვენებური“ ზეიმობს,
ხმობად სცენისკენ უჩვენებს, ხითხითებს. („ანსორის“ მეორე
აქტი მუდამ ნაღლები ემოციებით ხსიათადება). მესამე აქტიც
დამთავრდა. წუთიერ გარინდებაში რაღაც აღმტატი სიმკრეპა.
მესამე რიგადან სათავალბინი მაკურებელი (ლუნარასკი —
მ. ყ.) სცენის კარბისკენ გამოეჭანა და დარბაზის ქუხილი თან
წაითლილ.

— ბოდიში, სად შეიძლება ენახათ ამსანაგი ამბეტელი...

...თავისებური შევხედრა. ასეთები მხოლოდ თეატრში
ხდება...

— ბოდიში, მე ლუნარასკი ვარ... ბოდიში ვხიბდი. მე სულ
სხვა აზრის ვიყავი თქვენს თეატრზე... მე დაეწერე, უსათუოდ
დაეწერე... ეს როგორ მოხდა... თქვენს თეატრზე შეიძლება ათე-
ლილი წიგნი დაიწეროს... გთხოვთ განკარგულებას ყველა წარ-
მოდგენებზე ჩემთვის ადგილები იქნეს შენახული... ეს საკვირ-
ველებია... უცნაურია... დაუჯერებელია. ამხანაგო სანდრო, მე
მინდა თეატრის გარეშე თქვენთან შეხვედრა... რუსთაველის
თეატრი — საბჭოთა თეატრის პრობლემა, მისი განარჯუება...
შევხედეთ! უსათუოდ ჩემთან თქვენი მთლიანი აქტივით, უარც
არ მიხიბათ...

შეოთხე აქტი ანტ. ლუნარასკიმ ს. ამბეტელის ლოჟიდან
მოსიმიდა. იმ დღიდან არც ერთი წარმოდგენა არ გამოუტო-
ვებია.

ანატ. ლუნარასკისთან ვაცნობა-დამეგობრება, ისიც ისე
საკულდაგულო „პროპაგანდის“ შემდეგ, რუსთაველის თეატ-
რისთვის ერთი გამარჯუებათავანი იყო² (ი. ქ.-ს ჩანაწერი-
დან)².

ანატ. ლუნარასკიმ თავისი სიტყვა შესასრულა და დაწერა
რუსთაველის თეატრის შესახებ, რომლის მთლიანად აქ მო-
ტანა სახიროდ მივიჩნიე, როგორც საინტერესო დოკუმენტისა;
„ჩემი სახლვარგარეთ ყოფნის დროს შვეიცარიაზე იმის
შესახებ, თუ რა არის უკანასკნელ ხანებში განსაკუთრებით
ახალი და საყურადღებო საბჭოთა თეატრის დარგში, აღვნიშ-
ნავდი ლენინგრადის დრამის ორგანიზატორ და წარმტაც ძიე-
ბას და იმ წარუშლელ შთაბეჭდილებას, რომელიც მოსკოვში
რუსთაველის სახელობის, საქართოელის პირველი თე-
ატრის სახატროლებმა დასტოვეს. თან ვუბატებდი, რომ
დრამისათვის ვეროპაში არ მოპოვებდა საკმოდ ფართო საზო-
გადოება, რომ ჩვენ შევევლოს ამ თეატრის დასავლეთ ვერო-
პის სხვადასხვა ქვეყნებში გაგზავნა, პირიქით, რუსთაველის
თეატრს, რომელიც დიდი რეგოლუციური პათოსით არის გაე-
ლენითილი, არ შეუძლია არ მოიხილოს ვეროპის თეატრალური
საზოგადოება.“

მართლაც, რატომ ასე განაცვიფრა ამ თეატრის სპექტაკ-
ლებმა მოსკოვის თეატრალური საზოგადოება?

რა თქმა უნდა, არა ჩვენს წინაშე წარმოდგენილი პიესების
რეგოლუციურმა განზრახულებამ. — ამით მოსკოვის ვერ გააკ-
ვირებე.

მოსკოვი გააოცა სრულიად ახალმა აქტიორულმა სტიქიამ,
რომელიც მრავალმი ჩვენს მოთხოვნებთან თანხმობდა. მკა-
რავი, როგორც ჩანს, ძნელად მისაღწევია იქ. სადაც
იგი არ ემყარება თანდაყოლოდ, ასე ვთქვათ, რასულ
ნიჭს.

ფიზიკური სილამაჟე, ფიგურების ფეშქვტრობა, კიდვე მე-
ტი, ფეშქვტრობა მოძრაობაში, რომლის ელასტიურობა და
სიმშვეპე მხოლოდ სამხრეთის მთიანი ქვეყნების პირობებში
თუ შეიქმნებოდა, ტემპერამენტის სიმკვეთრე, თბილი და მოქ-
ნილი ბგერა სიტყვისა, საოცარი ცოდნა, გამოსატული პირო-
ვნებაში, სხვაანარი გულუბრყვილობის გათქვევება და ამასთან
ერთად მივლი კაკასისი ქვეყნის წარმოდგენის შესაძლებლო-
ბა, იმ ქვეყნის, რომელთანაც ქართვლები მჭიდროდ არან
დაკავშირებულნი და სადაც ისინი კვალიფიციური ავანგარდის
როლს თამაშობენ, ყველაფერი ეს წარმოდგენის ახალს, წინაი
გამოუყვენებელ ძალებს, შესაძლებლობასა და ფერებს.

ამბეტელმა ეს გააგო. ეს ცხოველი აქტიორული გენიალო-
ბა მას არ გამოუწვევია ძალდატანებით, ვეროპის თეატრ-
ლური კულტურიდან. მას გადაწყვეტილი აქვს, ასე ვთქვათ,
აიღოს თავისი თეატრალური ფორმა ნაციონალური, სცენური,
მწვენიერი და მძლავრი სხეულის მიხედვით.

შედეგი საუცხოო აღმოჩნდა.

მაგარმ რუსთაველის სახელობის თეატრი მარტოოდნ წა-
ციონალური ქართული თეატრი როდია, სხვათა შორის, წარ-
მოდგენილ სპექტაკლებში ნაჩვენებია მეტი ლეკობა, ჩერქეზე-
ბი, ვიძრე ქართველები, წმინდა ნაციონალური თეატრი ყო-
ველთვის ბრუნვაზეული ან წვრილბურჯავიური თეატრი.
ასეთი „ჩრდილის“ მით უფრო ძნელია, რომ ჩვენს
ამიერ-კავკასიის პირობებში, სამრეწველო პროლეტარული თე-
მში მოკარგობით მცირეა. ამბეტელმა ნახა გამოსავალი: მან
გამოსახა სახალხლო მასები მათ რეგოლუციურ აზერითგამი.
მასა არსებითად, რა თქმა უნდა, ღარიბი მასა — დიდი
გრანდიოზული, მრისხანე, სტიქიური ძალა, რომელიც იმალება
მასში, როგორც ორგანიზმში, რომელიც თავის მხრივ
ერთი მთლიანი იდვითა და ვნებით არის შედუღებული და
პიროვნება, როგორც ამ მასის ორგანო და მსახური — აი, რას
ქებებს ამბეტელი დღემდე ნაჩვენებ სპექტაკლებში. ამბეტელის
მასა მთლიანი და იმავე დროს მრავალფეროვნად რიტმე-
ლია.

მოსკოვში ჩამოსვლისას ვაგივე მთავრობის დადგენილე-
ბა — გაგზავნის რუსთაველის სახელობის თეატრის გასატრო-
ლებზე ვეროპის და ამერიკაში.

ეს დადგენილება რუსთაველის თეატრის დიდ მიღწევას
საგნებით შევევრება. მტკიცედ ვარ დაბრუნებული, რომ წა-
მოწყება გამარჯუებით დასრულდება³.

ეს შესანიშნავი წამოწყება გამარჯუებით ვერ დასრულდა.
მას წინ გადაეღობა ობიექტური და სუბიექტური წინააღმდე-
გობანი.

რუსთაველის თეატრი თავის სპექტაკლებს სამხატვრო თე-
ატრის მთიერ შფობაში უჩვენებდა. სცენა ტემპერად ვერ იყო
მოწყობილი, რუსთაველის თეატრის ყველა სპექტაკლი გი აგე-
ბული იყო მზრუნავი სცენისათვის. ამიტომ თეატრმა სპექტი-
ლური მზრუნავი წრე გააკეთა თავისი სპექტაკლებისათვის.

¹ „ჩვენებური“ — სერგო ამალბოველი.
² მსახობა ია ქანთარასის ინიციალი.

ამგვარი შეფერხებები დიდ სიძნელეებს კმნიდა, მიუხედავად ამისა, სპექტაკლები მაინც აუწერიელი წარმატებით მიდიოდა.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებით აღფრთოვანებულ მოსკოველებს და უცხოეთის კულტურის წარმომადგენლებს ახმეტელის სახელი პირზე ეკრათ.

თეატრის გასტროლებს დამთხვა საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) XVI ყრილობა.

იმისათვის, რომ ყრილობის დელეგატებსაც ენახათ სპექტაკლები, გადაწყდა რუსთაველის თეატრის წარმოდგენების ჩვენება „მცირე თეატრში“. საინტერესოა, რომ ამ თეატრის არსებობის 100 წლის მანძილზე არ ყოფილა შემთხვევა, რომ რიმელინე თეატრს აქ ფეხი შეედგას.

ეს პატივი რუსთაველის თეატრს და კერძოდ ალ. ახმეტელს ხედა წილადა.

1930 წლის ივნისის ბოლოს თეატრი უკანასკნელ სპექტაკლს უჩვენებდა მოსკოველებს. მიდიოდა „ლამარა“. როგორც ყოველთვის, მესამე მოქმედების შემდეგ მსყურებლის აღტაცებული ტაშის გრიალში ისმოდა მსმნობების გვარები: წულუკიძე, აბაშიძე, ვასაძე, ახმეტელი!

მეოთხე მოქმედების მთავარ ნახევარში დირექციის ლოტაში შეიქმნა უჩვეულო მოძრაობა. ახმეტელი ლოტის პირველი სკამებისაკენ ეპატივებოდა სტალინს, კიროვს, ორჯონიკიძეს, მხბა კახიანს (იმ დროს საქ. კპ-ს ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი).

ვიდრე დაბაზიდან ხალხი გავიდოდა, ჩვენ საითთაოდ ფარდის ქუჭრუტანიდან იმ ლოტაში ვიყურებოდით, სადაც საპატიო სტუმრები ისხდნენ და ფეხზე მდგომ ახმეტელს რაღაცაზედ ესაუბრებოდნენ.

ცოტა ხნის შემდეგ ახმეტელი სცენაზე შემოვიდა და აღფრთოვანებულმა გამოგვიცხადა: „ტანზე არავინ გაიხადოს, გრამი არავინ მოიხსნას, ამხანაგმა სტალინმა მესამე აქტის ნახვის სურვილი განაცხადა, თუ მუშები და მსახიობები არ შეწყუბდებიანო. აბა, სასწრაფოდ გადავდგათ მეოთხე მოქმედება და მესამე მოქმედება დავდგათ“. ყველა, როგორც ერთი მივესიეთ დეკორაციებს და რვა წუთში მესამე მოქმედება უკვე მზად იყო. ამჯერად სტალინი, კიროვი, ორჯონიკიძე, კახიანი, ახმეტელი, მსახიობი ნინო დაეითაშვილი (სტალინის ადრინდელი კარგი ნაცნობი), თ. ბაქრაძე და რამდენიმე ფოტოკორესპონდენტი პარტერის მეოთხე რიგიდან უკურბდნენ სხვაურების ღრეობას.

აი ეს სიმღერა, — უთქვამს სტალინს, — ბევრჯერ მომისმენია საჭარბოლოში, მაგრამ აქ უკეთესად მღერაინ. ის დამწყები მაინც ძალიან კარგია. როგორ მსამოყენებს გამარჯვებული ქართული თეატრის ხილვა. მენშევიკების დროს თბილისში ნაციონალური თეატრის ნიშანწყალიც არ იყო. გამალობთ ამისათვის, გამალობთ“.

ფოტორეპორტიორმა ის მომენტი აღბეჭდა ფირზე, როდესაც ნანახით აღტაცებულნი ღიმილით უხდოდნენ მაღლობას მივლ კოლექტივსა და ახმეტელს.

ამ დღისშესანიშნავი დღის მოსაგონებლად დარჩა მხოლოდ სურათი, რომელიც დიდხანს კვიდა რუსთაველის თეატრის ნიქიერი ზელმონდანიელის ალექსანდრე ახმეტელის კაბინეტში, ხოლო შემდეგ თეატრალურ მუზეუმს გადაეცა.

ბანუეპორიკელი.

ლაუქიწყარი

მიხეილ კვალიაშვილი

საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე

ს

ანდრო ახმეტელმა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში ღრმად და წარუშლელი კვალი დასტოვა. კარგად ვიცნობ მის ყველა სპექტაკლს, განხორციელებულს როგორც დრამატული, ისე საოპერო თეატრების სცენაზე. ზოგიერთში ვმონაწილეობდი კიდევ როგორც შემსრულებელი და რეჟისორი. დღესაც, სანდრო ახმეტელის რეჟისორული გენია აღფრთოვანებას იწყვეს ჩემში.

ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს ეს დაუვიწყარი სპექტაკლები, დამეთანხმება, რომ ისინი სამუდამოდ აღიბეჭდნენ მათ შესიერებაში, მაგრამ ახმეტელის დადგემები იმით გამოირჩე-



ოდნენ, რომ მაგნიტივი იხილავდნენ მაყურებელს, ბადებდნენ მრავალჯერ ნახვის სურვილს.

ყველა სპექტაკლი, შექმნილი ამ სწორუპოვარი ოსტატის მიერ, გამაირვებდა სიღრმით, შთანთქმის რელიეფურობით, კომპოზიციური სრულყოფით, ფორმის შეგრძნების გასაცარი ნიჭით. ყოველი დადგმა აგებული იყო მახვილი და მკვლევარ რიტმით. თვითვეული აღსასვლელი ეყო ემოციურობით, ტემპერამენტულობით, რომელიც ზოგჯერ სტიქიურ აზვირთებას აღწევდა. სპექტაკლები რომანტიკული პათოსით აჯაღებდა და იტაცებდა მაყურებელს და სცენაზე წარმოსახული მოვლენების აქტიურ მონაწილედ ხდიდა.

სანდრო ამბეტელი იყო სიკეთისა და სინათლის მხურვალე დამცველი ხელოვნებაში, მისი უღროდ შეწყვეტილი სიკიცხლე აუნაზღურებელი დანაკლისია.

როცა მეკითხებანი — იცნობდით თუ არა სანდრო ამბეტელს? — მუდამ სიამაყით ვასაუბრობ — ძალიან ახლოს ვიყენობდი, ბევრჯერ მიმუშავია მასთან, ძირითადად, საოპერო სცენაზე. ვიწინობდი მას არა მარტო როგორც სცენის დიდოსტატს, არამედ როგორც კეთილშობილ პირიფებებს, დიდი გულის ადამიანს.

სანდრო ამბეტელი 1918 წელს გავიცანი თბილისში, მაშინ სიმღერას ვსწავლობდი კონსერვატორიაში პრფ. პოლიაკოვს, ამასთან ვმუშაობდი თბილისის სატელეკომ მმართველობის სასურსათო განყოფილებაში. ერთხელ ჩემთან მოვიდა, ასე, 30 წლის კაცი, საშუალოზე მაღალი ტანისა, შავი ზეფული თმით, დიდი შეტყეული, ჭკვიანი თვალებით. გამეცნო — ადვკანანდრე ამბეტელი ვარო, იურისტი, კახეთის რომელიღაც ორგანიზაციის წარმომადგენელი. ჩემი ყურადღება მიიქცია მისმა მარჯვენა ხელმა, რომლის სანეწელები თითო ორი ფლანგზე აკლდა. საუბარი გაიბა: საქმე, რის თაობაზეც მოსულყვი, გავკეთებელი დავგრანა. შევიტყვე, რომ ამბეტელს პეტრბურგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი დაუმთავრებია და ახლა რეისორობას აპირებს თბილისის დრამატული თეატრში, ხომ გასაოცარი დისტანციას!

ჭაბუკობიდან გატაცებული ვიყავი თეატრით, განსაკუთრებით ოპერით. ამიტომ სასაუბრო ბევრი გვექონდა, ერთმანეთი მოგვეწონა. ამიერიდან ხშირად ვხვდებოდით.

1919 წელს თბილისის II კონსერვატორიასთან ჩამოყალიბდა კაპელა კომპოზიტორ დ. არაკიშვილის ხელმძღვანელობით, შემდეგ კი საოპერო სტუდიაც შეიქმნა. სხვა ახალგაზრდა ვოკალისტებთან ერთად სოლისტად ჩამრიცხეს, გატაცებით შევუდექი მუშაობას.

სტუდია ამზადებდა დ. არაკიშვილის ოპერას „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (რომელიცაც საოპერო თეატრში დგამდა ცნობილი რეჟისორი ალ. წაქუშავა). ჩვენდა სასიხარულოდ სტუდიური სპექტაკლის რეისორად მოიწვიეს სანდრო ამბეტელი. აი, აქ შევხვდი მას პირველად შემოქმედებითად.

ასეა — ამბეტელმა მოღვაწეობა საოპერო სცენით დაიწყო. მსახიობები გამოვრედი ვიყავით, გამოვრედილი იყო რეჟისორიც — სანდრო ამბეტელი. მაგრამ დიდი ძალა აქვს თანდაყოლილ ტალანტსა და მდიდარ შინაგან მონაცემებს! იგი ყოველ მსახიობთან თუ გუნდთან გასაოცარი მოთმინებით, და-

ვინებით, სიყვარულით და გატაცებით მუშაობდა. ნათქვამი შედეგებსაც მოაღწია. როგორც მოქანდაკე ყარსას „სესი“ წავადა ყოველ მსახიობს. მასსოფს სანდრო თვითონვე სწვევდა მხატვრული გაფორმების საკითხებსაც. ორივე მოქმედება პირობითად იყო გადაწყვეტილი, დედოფლის სახლის სვეტებს უსასრულოდ მიიწვედნენ ცაში.

წარმოდგენის დიდი წარმატება ხვდა, პრესა აღნიშნავდა მის მნიშვნელობას ქართული საოპერო ხელოვნების განვითარებაში.

პარალელურად სანდრო დრამატული თეატრის სცენაზე მუშაობდა. მისი პირველი დადგმა „ბერდო ზმანია“ ძველი, ტრადიციული თეატრის ყოფილი სპექტაკლების ფონზე, რეჟისორული ნოვატორობით გაბრწყინდა როგორც ფორმის, ისე აქტიური შესრულების თვალსაზრისით. სპექტაკლი „შერის“ როლს ასრულებდა ბიძამეტი — მსახიობი ნიკოლოზ ციციშვილი. იგი კარგა ხანია მუშაობდა თეატრში, მაგრამ სხვა აქტივობა შორის არავითარ ან გამოირჩეოდა. „ბერდო ზმანიაში“ კი წარმოვადგა სრულიად ახალი სახით. გარეგნობით, ქვეითი, ინტონაციით, გარდასახვით წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებდა. მის ნიჭზე ყველა აღაპარავდა. ჩანს, ყოველ მსახიობშია მალული ნიჭი. სანდრო ამბეტელმა იშვიათი ოსტატობით იცნადა მისი მიღწება, გამოსაყარავდა. მსგავსი მაგალითები ბევრია მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ს. ამბეტელმა და სახელგანთქმულმა მომღერალმა ოლდა ბახუტაშვილი-შულკინამ ჩამოაყალიბეს ახალგაზრდა მომღერლის დანია — სახალხო ოპერა. დასემი მონაწილეობდნენ არა მარტო კონსერვატორიის სტუდენტები, არამედ ქართული საოპერო ხელოვნების ენთუზიასტები, გამოცდილი მომღერლები, კვალიფიკირებული ორკესტრი და გუნდი. დირიჟორი იყო ზაქარას ძმა, პოლიაკოვ ფალიაშვილი.

დასი წარმოდგენებს მართავდა სახალხო თეატრის შერბაში (ამჟამად მარჯანიშვილის თეატრი). და აქ ამბეტელმა კვლავ დადგა არაკიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. უსახირობა ზღუდავდა სანდრო ამბეტელის გრანდიოზულ რეჟისორულ გაქანებას. ამიტომ იგი ძირითადად პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდა, ქმნიდა იერსახეებს, ავლენდა ხასიათებს. აშკარა გახდა შესანიშნავი პედაგოგის მრავალი ღირსება. ამნეტელი ახალგაზრდობის ჭეშმარიტი აღმზრდელი იყო. ჩვენმა დასმა განახორციელა ჩაიკოვსკის „ვევნი ონგინის“ ვერდის „ტრაგედიას“, გუნოს „ფაუსტის“ დადგმები. სამუშაოდ, სახალხო ოპერამ ერთ წელიწადში შეწყვიტა არსებობა.

რეჟისორული ტალანტით, ძლიერი ნებისყოფით და დაშრეტული შემოქმედებით ენერჯით ს. ამბეტელმა მაშინვე მოიპოვა სცენის ნიჭიერი ოსტატის ავტორიტეტი. რუსთაველის თეატრში კოტე მარჯანიშვილთან ერთად სათავეში ჩაუდგა ახალგაზრდა მსახიობთა ჯგუფს — კორპორაცია „დურუკს“. გამოიყვა ცნობილი მანიფესტის ა. „წინერიმა“ მსახიობებმა დასტრუფეს სცენა, თეატრში აიღო ახალი კურსი.

სანდრომ შემომთავაზა მუშაობა რუსთაველის თეატრში. სიათქმუნებით დაეთანხმდი. 1922-23 წლებში იგი დგამდა ო. უალდის „სალომეს“. ეს იყო უაღრესად საინტერესო სპექ-



საკლი მძაფრი სცენური სიტუაციებით, შთაბეჭედავი სახეე-
ლი. ბრწყინვალედ იყო გადაწყვეტილი იუდეველთა სცენები.
მას წინათ გადავიციხებ ფოიქვანგერის ცნობილი რომანი
„ოდეველთა ომი“. თვალწინ წარმოვიჩინე ამხეტელის „სალო-
გა“, რეჟისორმა უტკუარი ალლოთი მიაგნო იუდეველთა ყო-
ლის დეტალებს. თუმცა იგი მამინ ამ ნაწარმოებს არ იცნობდა.
ოტანასის როლს ასრულებდა ახალგაზრდა აკ. ხორავა. მე
დაწავალა ჯალაილი ნაიანის უსიტკუო როლი, რომელიც მთელი
სიხის მანძილზე გაუნძრევლად იდგა სცენაზე. ყოველ რეჟე-
სიტივზე ჯანდაცებასავით გაუნძრევლად ვიდექი. დალილობამ
ჩველი დამაწყენინა, ამხეტელი მშასუხოზდა: „არაუფრია,
შეწვევი“.

არასოდეს დამაიწყებდა 1926 წელს ამხეტელის მიერ
დადგმული ლონკოვალის ოპერა „ჯამბაზები“. ჯერ კიდევ რე-
ჟისორიმედ ვთხოვე გაეზნაობინა ჩემთვის დადგმის ჩანა-
ფიქრი, დამთანხმდა, ამისხნა არა მარტო დადგმის მთლიანი
კვება, არამედ გამაცნო ყველა საკვანთი მომენტის გადაწყვე-
ტა, მიზანსცენები, მასობრივი სცენები.

ეს იყო ჩემს ცხოვრებაში ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო
საუბარი რეჟისორულ საკითხებზე. ამხეტელს გადაწყვეტილი
ქონდა სპექტაკლი „Comedia dell'arte“-ს ელემენტების
აპოუწყება. დაფიქრებდა, მეორე დღესვე წიგნებიდან ამო-
ვიტოებ მისი არსი. ასე დაიწყო ჩემი თვითგანათლება. არა-
ეროხლ მინახავს „ჯამბაზები“ სხვადასხვა სცენაზე, მაგრამ
მის, რაც ამხეტელმა შექმნა — სიხსობა, ორიგინალობით
სისადავითა და შთაბეჭედაობით, სწორი სიზოვარი იყო.

აღრე, „ჯამბაზების“ თითქმის ყველა წარმოდგენა ასე
იწყებოდა: პროლოგის შემდეგ დარდა იწყებდა, სცენაზე ჯამ-
ბაზების მოლოდინში იდგნენ სოფელილები. ავანსცენაზე ჩამ-
წერილებული გუნდი დირიჟორის შესტყრობდა (ვიხანაც შესა-
ვალში საგუნდო რელიეფები ძნელი შესასრულებელია). ეს
სურათი ყოველთვის უნიტერესო იყო და საოპერო „ჯამბაზის“
შთაბეჭედილბას სტოვებდა.

ამხეტელის სპექტაკლი კი სცენის ცენტრში მოთავსებუ-
ლი იყო დანადგარი, რომელიც განსახიერებდა კალაბრიის
სოფლის ერთ-ერთი სახლის ნაწარვეებს. სცენის განაპირას...
ორივე მხარეს იდგა კიდევ ორი დანადგარი ხის ნაგებობა...
საყვირების ხმაზე, რომელიც ჯამბაზების მოახლოვებას აუ-
წყებდა, სცენაზე წამოცივიდებოდნენ ხოლმე სოფელი ქალები,
კაფები, ბაგეშები, ჯგუფ-ჯგუფად განლაგებოდნენ სამივე და-
ნადგარზე, დარბაზს შესტყრობდნენ. მყარდებოდა დირიჟორ-
თან კონტაქტი. შესავლის მუსიკაში მონაწილეობა ადვილი
ხდებოდა. გუნდი რელიეფებს მღეროდა მზიარულად, ხალისია-
ნად, ელოდა მოხეტიალე კომედიანტების მოსვლას მასურე-
ბელთა დარბაზიდან.

უკრად სინათლე ინთებოდა და მასურებელთა დარბაზის
შუა გასავლელი ივსებოდა ჯამბაზებით, რომელნიც მიიწვე-
დნენ სცენისაკენ დაფდაფებით, საყვირებით, პორტატული
დგროაკიებით. გაივლიდნენ დარბაზის გასავლელს საორკეს-
ტრო ბარიერამდე, ორ ჯგუფად იყოფოდნენ და ორკესტრზე
გადავიდებულნი ორი ზიადით სცენაზე აღიდგნენ. ცენტრალურ
დანადგარზე სწრაფად მიაღებდნენ თავიანთ დგროაკიებს.

მასურებელთა წინაშე ცოცხლდებოდა ცხოველმყოფელი
სურათი. გუნდი ახალგაზრდა მომღერლებისგან შედგებულ
რომელიც არამც თუ სცენურ, არამედ ელემენტარული სა-
სიმღერო გამოყვდილებაც კი არ გააჩნდა. მართალია, ქორ-
მისიტრმა პოლიკარე ფალიაშვილმა გუნდს ჩინებულად შე-
ასწავლა ვოკალური პარტია, მაგრამ გუნდს სიმღერა და ამას-
თან თამაში მაინც არ შეუძლო. სანდრო ამხეტელმა მოხერ-
ხებულ გამოსავლს მიაგნო: მასობრივ სცენებში გამოიყვანა
რუსთაველის თეატრის მთელი დასი — დამწყები და ცნობილი
მსახიობრიც კი. ყველა ერთუხაზიანით და გატაცებით მონაწი-
ლეობდა წარმოდგენაში, რომელსაც უდიდესი წარმატება ხვდა.
თვითუელმა სახასიათო სახე შექმნა. ზოგი ცალკე ჯგუფად
მოქმედებდა, ნაწილი შვერია გუნდს და მის მოქმედებას
აყვსლებდა. გუნდის ძირითადი ამოცანა კი სიმღერა იყო.
სცენაზე მოქმედების დინამიკური, ცოცხალი, აქტიური ბრბო.
II მოქმედებაც საკუნდო სცენით იწყებოდა. ხალხის ნაწილი
სცენაზე მასურებელთა დარბაზიდან აღიდა, ნაწილი სხვადა-
სხვა მხრიდან, კულსებიდან მოუდინებოდა. ზოგს ფანარი,
ზოგს სკამი ეჭირა ხელში, ხალხი ხმაურით თავსდებოდა სცე-
ნაზე წარმოდგენის საკურებლად. ისინი ცოცხლად, აქტურად
რეაგირებდნენ კომედიანტების მიერ წარმოსახული დრამის
პერსიპეტევისზე!

ეს იყო ნადვილი თეატრი, აღსაყვ ცხოვრებისეული სი-
მართლით. ასეთი ხალხმრავალი, მრავალხასიათიანი, ინტენ-
სიური და ერთოხუოვანი მასის ნახვა საოპერო სცენაზე წარ-
მოუდგენელი იყო. ყველაფერს მკაფიოდ ემზნებოდა სცენის
დიოსტატის — სანდრო ამხეტელის ხელი.

მეორე მოქმედების საორკესტრო შესავალზე მთავარი გმი-
რებისა და მსახურების მონაწილეობით აგებული იყო პანტო-
მიმური სცენა „Comedia dell'arte“-ს მსგავსად. განსა-
კუთრებით დრამატული და რელიეფური იყო მიზანსცენა, რო-
მელიც კანის განცდებასა და განუზომელ მწუხარებას გად-

ვეზე ჩქიბა, სანდრო ამხეტელი, ნიკო გოციონე, უშანა ჩხიეძე,
პლატონ კობიშვილი, აკაი ზორავა, შალვა ამხეტელი, მიხეილ ვარ-
დოშვილი, მაკაე ლამბაძე, მანსელი 1923 წელი.





მოსცემდა. იგი კანონის ცნობილი არიოზოს პოსტულდიაზე სრულდებოდა.

წელს პარტიას მღეროდა ახალგაზრდა მომღერალი ბარბალე მრავალი. მას შესანიშნავი ხმა, ფაქიზი მუსიკალობა და თვალსაჩინო სცენური მონაცემები ჰქონდა. კანონ გახლდათ ახალგაზრდა დავით ანდლულაძე. ზედმეტად მიზანჩა მათი დახასიათება. ვიტყვი მხოლოდ: როგორც სტუდენტ წარმოდგენაში, ისე შემდეგაც — დიდ საოპერო სცენაზე ანდლულაძე სწორუპოვარი კანონ იყო!

ტონიოს პარტიას ასრულებდა მომხიბვლელი იტალიური ბარიტონის მჭონე, სცენური ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდა შალვა ცინრილაძე. ორკესტრი და გუნდი ივანე ფაღალავაძის ჩინებული დირიჟორობით მაღალ დონეზე იდგა.

„ჯამბაზებმა“ დიდი რეზონანსი მოიპოვა. მაყურებელი, მთელი ქართველი საზოგადოებრიობა, პრესა ერთხმად აღნიშნავდა მის ბრწყინვალეობას. მიზანჩა, რომ „ჯამბაზები“ სრულყოფილი საოპერო რეჟისურის მაღალი ნიმუშია.

1927 წელს ს. ამბეტელთან ვიანაში მოხლოდა. ზაქაძის გახსენსათვის განკუთვნილი ზეიმი რეჟისორმა მეტად საინტერესოდ გაიხარა. მას ხალხური სანახაობის იერი მიანიჭა.

როცა სანდრო ამბეტელმა საოპერო თეატრში „ლატაერმა“ დადგა, თვით ამ მწვევე და დინამიკური მიზანსაყენების ოსტატმაყ კი ვერ დაძლია მუსიკალური მასალის სტატიკურობა. რეჟისორმა განიხილა ოპერის პატრიოტული შინაარსის განსვრვადება, მისი დაკავშირება თანამედროვეობასთან. უცნაური იყო, მაგრამ ს. ამბეტელმა ლატაერის ძველებური ქართული კაზა ჩააცვა, ვილსოვი, როგორც თანამედროვე კავიალიზმის სიმბოლო, ფრაკში იყო გამოწყობილი, ხოლო მას წარმოადგინა სამუშაო კოსტუმებში — წინასწარებით, ჯარი კი ტყავის ჯუბონში, მათ „ბუღიონიკვები“ ეხურათ. ოპერას ვერც დირიჟორ განო ფალაღვილისა და ცნობილი მომღერლების ოსტატობამ უშველა... მაგრამ კურთხული ის იყო, რომ აფიშის შედგენისას ამბეტელმა სპექტაკლის მხატვრულ ხელმძღვანელებად მე გამომაცხადა. რა საოცარი არიან დიდი მხატვრები!

1932 წელს საოპერო თეატრში სანდრო ამბეტელმა დადგა ფემილიდის ოპერა „რღვევა“. მანამდე ბ. ლაერენიევის ეს პიესა ბრწყინვალედ განხორციელდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

ოპერის მუსიკა იმდენად კარგად გადმოსცემდა პიესის რევოლუციურ არსს, რომ ამბეტელმა თითქმის უცვლელად გადმოიტანა დრამის სპექტაკლი ოპერის სცენაზე. დირიჟორმა სტალინისგან... სპექტაკლი დაიდგა 1932 წლის მ ნოემბერს. მას დიდი წარმატება ხვდა.

1934 წელს სანდროს ხშირად ჰმდებოდა ამიერკავკასიის ხალხთა ოლიმპიადის მოწყობასთან დაკავშირებით. ოლიმპიადის სანდროსეული განადიოზულობითა და ფანტაზიით ძალზე შთაბეჭდილი იყო.

ამვე წელს ბევრი საღამო გავატარე სანდროსთან ერთად მეიერბერის ოპერა „კუნეოტობის“ კლავირის დამონტაჟებაზე. ოპერას სანდრო დგამდა. არ ისვენებდა დიდი ხელოვანის

ნის მაძიებელი ბუნება. ამჯერად ამბეტელს არ აკმაყოფილებდა მეიერბერის რომანტიკული ოპერის გემო; განსწავლავდა გადამონტაჟება, თუმცა ეს საღამო იყო. მისი ცვათავიზილი ზოგჯერ ვხსენებოდათ კიდევ. საბოლოოდ ზვენიც დაამონტაჟეთ, მაგრამ მას სცენაზე სიცოცხლე არ ეწერა.

მაღე მოსკოვის დიდ თეატრში გადავიდი სამუშაოდ. 1936 წელს მოსკოვის მივიღე უცნაური ტელეგრამა: „შეხვედი ვანო ლალიძის ამბეტელი“. რუსთაველის თეატრის ამ ნიჭიერ მსახიობს კარგად ვიცნობდი. რამდენიმე დღეს გავდიოდი სადგურზე ვანოს შესახებდავად, მაგრამ ამოდ. მოულოდნელად თვით სანდრო გაჩნდა მოსკოვში და ჩემთან მივიდა. მანვე მითხრა რუსთაველის თეატრისად მისი წესების უსამართლო ამბავი.

ს. ამბეტელმა ნოვოსიბირსის ბულვარზე ბინა იქირავა და დასახლდა. მისი თეატრიდან განათავისუფლების ამბავი სწრაფად მოეგო მოსკოვის თეატრალურ საზოგადოებრიობას. არავინ იცოდა თბილისში მომხდარი ამბების არსი. მოსკოვის თეატრის ხელმძღვანელობა სიხარულით შეხვდა სცენის დიდოსტატს. ყველა თავისთან იწვევდა.

ს. ა. სამოსლუმა იგი დიდ თეატრში მიიწვია. მისოლოგი თავისთან ეძახდა, გორკის სახელობის კულტურისა და დახვეწების პარკის დირექტორმა ბ. ვლანმა მწვენე თეატრში რაღაც გრანდიოზული მისტერიის დადგმა სთხოვა. დიდი თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ნ. ვ. სმოლინმა, რომელმაც 1933-34 წლებში თბილისში „პიკის ქალი“ და „აიდა“ დადგა, მთხოვა მასთან მიმეყვანა ამბეტელი. სმოლინმა მორიდებით არ იცოდა თეატრიდან სანდროს წასვლის მიზეზი. არც ამბეტელს შეუმეგნებია, რომ იგი თეატრის მიღმა დარჩენილი. გამომშვიდობებისას სმოლინმა სანდრო გადაჰკოცნა და უთხრა: „ძვირფასო, შემოქმედებითი დახმარება თქვენ არ გჭირდებათ, დანარჩენზე კი მუდამ შევიძლიათ გქონდეთ ჩვენი იმედი“.

სმოლინმა იმავე დღეს მისწერა კიროვის სახ. ლენინგრადის საოპერო თეატრის დირექტორს შაპიროს, რომ ამბეტელი თავისუფალია და რაც შეიძლება სწრაფად მიიწვია იგი. მართლაც, რამდენიმე დღის შემდეგ ამბეტელმა ხელი მოაწერა ხელშეკრულებას საქმაოდ დიდ პიონარარზე. მას უნდა დაედატ ბორილინის „თავადი იგორი“. გავმზავარა ლენინგრადში და მუშაობას შეუდგა. ჩვენამდე მოაღწია ხმებმა, (თვით სანდროს არ უყვარდა ლაარაკი თავის მუშაობაზე) რომ „თავადი იგორის“ დადგმაში რეჟისორული სასწავლო მიუხდენია. ლენინგრადის საოპერო კოლექტივი აღფრთოვანებული იყო.

სანდრო ხშირად ჩამოდიოდა მოსკოვში, მოდიოდა ჩემთან, მე და მტრო სულხანიშვილი ვაკილებდით ხოლმე ლენინგრადის ვაზალზე.

სამოსლუდი მოლაპარაკებას აწარმოებდა ამბეტელთან დიდ თეატრში რომელიღაც დადგმაზე. სანდრო ხშირად იყო ხოლმე მასთან.

წლის ბოლოს კი ჩვენი შეხვედრები სამუდამოდ შეწყდა. ამბეტელს არ დასცალდა არა მარტო დიდ, ან სხვა რომელიმე თეატრში მოღვაწეობა, არამედ ლენინგრადში ასე ბრწყინვალედ დაწყებული „თავადი იგორის“ დადგმის დამთავრებაც...



დინის „თავადი იგორისა“ და ბ. ასაფიუ-ვის ასალი ბალეტის „პარტიზანების“ დადგამაზე.

1936 წელს ბ. ასმეტელი ლენინგრადის ექვია. იქ შეხვდა თანამედროვეობის დიდი კომპოზიტორის მწიკტა-კოვისს. ცოტა ადრე მოსტაკოვისის გამოქვეყნებულ ცენტრალურ პრესაში გამოქვეყნდა კრიტიკული სტატია. თე-ატრების რეპერტუარიდან მოიხსნა მისი ოპერა „კატერინა იზმაილოვა“ და ბა-ლეთი „კამკამა წყარო“. დ. მოსტაკოვი-ჩი მიიშვედ განიცილიდა მარცხს. სწორედ ამ დროს ბ. ასაფიუვიან ერთმანეთს შეხ-ვედნენ ბ. ასმეტელი და დ. მოსტაკოვიჩი. ახალგაზრდა კომპოზიტორისათვის სა-ბედნიერო აღმოჩნდა ასმეტელთან გა-ცნობა. სანდროს თავის შემოქმედები-თი ძალით, ნებისყოფით სულიერი დაბ-მარება გაუწია, აწვევდა იგი.

სანდროსაგან ხშირად მსმენია: მოს-ტაკოვიჩთან ერთად შექმნილი სცენური ხელოვნების ახალ თვალსაჩინო ნაწარ-მოებებსო. და ოცნებობდა ამ ერთობლივ შემოქმედებით უმუშაობაზე.

1937 წელს დ. მოსტაკოვიჩი მწერდა: „ალექსანდრე ვასილის ძეს ლენინ-გრადში მზირად ვეგდებოდი, და რო-ვერც ვფიქრობ, იგი ძალზე კარგად მეგობრობდა. მიუხედავად იმისა, რომ მზიშვედ განიცილიდა თავისი ცხოვრების ტრაგიკულ მოვლენებს, მაინც პოულობ-და ძალას და მეგობრობის რჩევით, ყუ-რადღებოდა და მზრუნველობით მანუგე-შებდა. მეც, იმ დროს 1936 წელს მძიმე და ტრაგიკული განცლები შექონდა. ალექსანდრე ვასილის ძე, როგორც უფ-როსი ამსანავი, მემზარებოდა მეგობრუ-ლი თანავარწობით. ამას ვერასოდეს და-ვიყოფებ, მუდამ თაყუანს ვცემ დიდერ არტისტისა და შესანიშნავი ადამიანის ნათელსა და ვწმინდა ხსოვნას. ცუდი მწერალი ვარ. მუპაკტივბა თუ სათანა-დოდ ვერ დაწერ მუგონებებს მასზე. იგი ძალიან მიყვარდა როგორც მშენი-ვლი, გულთაიდი ადამიანი და მხურვა-ლედ ვეაიყვანებოდი, როგორც უდიდეს ხელოვანს“.

სანდროსა და ცნობილი მოსკოველი თეატრმცოდნის იუზოვსკის ნაცნობობა ჯერ კიდევ მოსკოვი რუსეთის დედაქ-ალის პირველივე გასტროლებიდან და-იწყო. გადრმავედა მომდევნო წლებში,

ხოლო 1935 წელს, როდესაც ახმეტელი მარტო, თავისი სახელგანთქმული თეატ-რის გარეშე ჩავიდა მოსკოვში, მჭიდრო მეგობრობაში გადაიხარდა.

სანდროსთან უკანასკნელი შეხვედ-რის გამო იუზოვსკი მწერდა:

„...სანდრო გამუდმებით თვალწინ მიდგას და ვეუღაფერი, რაც კი დაკა-ვირებულია მისთან. უმჭველად დაღწე-რწინებს, თუ არა, დიდ ლიტერატურულ პორტრეტს მინც, ეს ჩემი მოვალეობაა, სურვილია.“

სანდრო უდიდესი მხატვარი იყო. არ მუშინია ამ სიტყვის. იგი შექმნიდა კი-დედ უფრო განსაკვირებელ ნაწარმოე-ლებს. სანდრო არ იყო თეორეტიკოსი, ის პრაქტიკოსი გახლდათ. უნდა იმჯგონო მის სცენურ კნობლებზე და არა იმ სა-გარო გამოხელებზე, სადაც იგი ხსნიდა თავის შთაფრებულ ოსტატობას.

არ დამაიწყებდა 1936 წელი. ავა-რაზე ცხოვრობოდი მოსკოვის მახლობ-ლად. ვახსოვთ 42-ე კმ? სანდრო ხში-რად ჩამოდიოდა ჩემთან. სახლში მარტო ვიყო. ირველედ ვეუღა ავგარაკი დავა-რიულებული იყო, დამხვერებლები წაუ-ლაიყვანენ, შეფოდგომა იდგა. დარჩენი-ლიყვნენ მხოლოდ დაზარები. ისინი სითბოსაკენ მიოწვედნენ. მომკითხავდ-ნენ ხოლმე, ხან თამბაქოსათვის, ხან კი-დედ ერთი ჭიჭა ჩაისათვის. მუშდგე მო-კადათდებოდნენ ტერასის ახლოს, სადაც მე და სანდრო ჩაის შევექცეოდით და ვსაუბრობდით, ვლაპარაკობდით დაუს-რულებლად.

გასაოცარია, რამდენი სიცოცხლე, ში-ნაგანი ძალა, მისწრაფება, შთაფრება იყო ამ ადამიანში, რომელიც განიცდი-და ასეთ პირადულ ტრავმდას, როგორ იწყოდა, აღსავცე იყო იდგებით, გვემე-ბით...“

ან როგორი მზიარულებმა იცოდა! ზოგ-ჯერ ბიჭურად ცელქობდა, ზოგჯერ მურღულივითი მიქროდა ბაღში, ძალიან ვთამაშებოდა, ხარზარებდა ბავშვივით, მეც გადამედებოდა მისი სიცილე. სან-დრო გამოიწვევად მზიარული, ვანუწომ-ლად მომზიბვლული იყო!..

მისი გარეგნობა, თავდაჭერის მანერა? არა, იგი ჭეშმარიტად დიდი პიროვნე-ბა იყო, არ გაუდა აქტორის, რეჟისორს, საერთოდ ხელოვნების ადამიანს. სახელ-მწიფო მოღვაწეობა, დიდი საზოგადოე-

რივი სანდროთვა — აი მზიხ, მოწოდება დაბ, სანდრო უდიდესი პიროვნება იყო. განა შეიძლება დავიფიყო ის გრძელი შემოდგომის ლამეები ტრასასზე მისი თბრობა, მახვილი, მრწინეული ა.ჩ. რები პიესებზე, სპექტაკლებზე... როგო-რი საინტერესო საუბრები გვექონდა!

მესხიერებში აღიბეჭდა მისი სახე, რომელიც უკანასკნელად ენახე. ვაი-რღები დიტივიზის სადგურზე. ეს იყო ტყეში მიკარგული პატარა ბაქანი, სა-დაც სავარგებნო მატარებელი მხოლოდ 2 წუთს ჩერდებოდა. ავარაკები და ბა-ქანიც ცარიელი იყო. იგი იდგა ვაგონის საფეხურზე და ხელს მიჩვენდა მანამ, სა-ნამ მატარებელი არ გაუჩინარდა. ასეთი დამამახსოვრდა იგი საშინაოდ!..“

რუსთაველის თეატრის სცენაზე „რღვევის“ პრემიერა ნამდვილი თეატ-რალური დღესასწაული იყო. სიზარული გააორვეც ატვორის დასწრებაში. ეს იყო 1928 წელს, მოსკოვისათვის ჯერ კიდევ უცნობი იყო ჩვენი თეატრი. ბ. ლავე-რნივი აშგარად გაოცებული შესყუბნე-ვწარმოდგენას. იგი მღელვარედ ლაპარაკობდა „განსაკვირებელი ძალის შოა-ბეჭდილებებზე, რომელთა დაიწვევა შეუძლებელია“..

აქედან დაიწყო ლავრენივისა და ას-მეტელის მეგობრობა და გრძელდებოდა მომდევნო წლებში, მოსკოვი უკანას-კნელ შეხვედრამდე.

აი რა მომწერა გულისტკივილით მან-„...იმის დროს, ადამიანები, რომელ-ნიც ლენინგრადში ჩემს ბინაში ცხოვ-რობდნენ, სიცოცხლის შესანარჩუნებ-ლად სწავდნენ ჩემს ბინლითთვის, მან-თან ერთად ცეცხლს მიმსვენ ჩემი დი-ლოგრებიც 1925-1940 წლამდე. სანდროს ერთადერთი ბარათი, დაწერილი „რღვე-ვის“ დადგმის პერიოდში, დაიღუპა მთელ ჩემს არტივთან ერთად.“

ვეუღაფერი ეს დიდ ტკივილს მაყე-ნებს. მთელი გულით მსუქს, რომ სან-დროს მშვენიერმა სახელმა სამართლია-ნად დაიკაოს თავისი ადგილი ქართუ-ლი თეატრის ისტორიაში, რომლისთვის-ცა მან ასე ვეფერი გააკეთა. თავისი შეხვედრებზე ბუნების მთელი ძალღორე, განუწერებელი, თვითმყოფადი ტალან-ტი მას მოხმზარა. თავდახარლი ვესალ-მები მის ნათელ ხსოვნას“.



ცნობილება და კრიტიკა

თათარ სეფიასვილი



ოთქის დროის ნიშნია—ქაღალდე მოწვევად სიტყვა: გრანჟ—ფილმი, „ოქსერსის“ ცნობი, წილწილად სუთ ათასმდე მარტო მხატვრული სრულმეტრაჟიანი კინოტური გამოღვი მშობლიის გრანჟებზე. აქ არ მხოლოდ ათონის ათასი დიუსოწმებური, ნახტი და სანდებიანი ფილმი, ყველა ერთად არ, აღბობ, რაღაც წარმოდგენედ კოლხიდე იტყობად.

ფილმები ყველაან—კინოტური, ტელევიზიონი ან მიაქვთ შობ სიბიბი პილონი მარტებელნი, რთი ეპოქებზე ადამიანის სულიდა დ გონებაზე ახსენებ თუ არა კაპობობის იტორიზში არსებულ ნებობს, დღევანდელ მშობლიის გამძვარებელ წინააღმდეგობებზე... უკლებლი წარმოშობის ახალ მოკლებზე, მათში ისებება სა- სოციალდობრივი ცობებების მებრტე, ისინი იწვევენ ახალ უბრტე, ხე- ლუნების კინოტური ფორმები კი ევეარ იტყვენ სიახლეს, ახალი მზის გამოსახვაზე მუდგ სპობრია ახალი ფორმები, უახსიოდ არ არებობს წინსვლა ხელოვნებში.

ცობებრებისდელი ახალი თებების დ მხატვრულ მშობლიობა წერ კიდუ უბნობა მათიათების განახლებად, საუკუნის მეფერინია და დღევანდელი ადამიანების სულიერი საგუარის, აზრის, შობრადური სხის, შობი რთული სოციალური და ზნობრივი უბრტორდამიკო- ბუნებლებების გამოსახვად, ენილ დუგბობრებულ ცნობებს სიკა- კრიმინალიზობის სწავლებებს, კინოხელოვნებაში მიღულ სიკა- კრიმ დგება რთი ძობიოდად მზობლებზე, თანამედროვეობის სობრ- ბოლ ასახვა დ თიბი გრანჟის ხელოვნების თანამედროვეობა: სულ უფრო საცხარეი ზებობა რთი მტოვრებად ტენდენციბა—სწრაფვა დუსტენტალისმსახედ, რთიველ მხატვრულ შობისკენ მუდ- ლედა, დ ბოლავა ახლებურბობისკენ, კინოში ეს შობადესი ენილ არ დამობებრებულ, მაგონ იგი უკვე გაცხედ „სწულე“ რტებების სტადის და მზის ცხობელმყოფელი დინებით მიკვეთარდ ისებება ახალი შობრტებული შინაარსებობა.

შესხლავა არსად იგე სავტრნობის არ იუმს ურბანია და ტრფე- რიგებება, რთიველ მხატვრულ შემოქმედებაში, მარტებრებლს თუ შობებრებლს უმუადელ კონტრტებში ხელოვნების გუნებადრივი ნაწარ- სიგობს, მზის მიქლუქობირთივი სულიანკვობობა და შობის უცებ იტყება საზოგადობრივ ფიატად, ზეგნს ხელონი კი არ არსებობს უფრო მახობრივი, ანდა ვიქვანა შობობარა—უფრო სახლებო ხე- ლვნებობა, ვიფერ ენილა, და თუ მისი დასტურებად ფიატია სპობრი, ფიატის ის არბა, რთი ზვენი ქვეგნის კინოტორებრების უფიწრწულ- ლარ თობი შობირადდ მებტი ადამიანი ფიარებება, ანს დამბებრტი ისეკ, რთი თობისში ყველდღების ნაობობი პილონი ადამიანი ტლუ- ყობიბი ხედავს კინოხელოვნების კონტრტობებს და მწილე წარბისად- ეგნი არ იტენება, თუ რთ უღდებობს მძალა კინო, იფერტი ხეშიწმედ- ლობს და ცხობტობრივი ახლებობს არ უღდებობს იბარბია იგი, და ევტრის თუ არბა, ვიქვამოს თუ არბა, კინოს გავლენა შეწილებლად მიქმედებს ზეგნს ცობებრებში—ყოფილ, ცნობებრებზე, კინო- ხელოვნებისგან შობრდი იტებრებს დროის დამახასიათებელი მო- გენობს ვადგა, ბოლო ქვეგნებს და ხალხებს შობის სულიერი სავა- ნობრა ვაცვლა დღეს სოციალური და კულტურული შობრტების მწიფებლავან შობობებს იტყება, ახლა საბჭოთა ფილმების მშობლიობის ასე შობი ქვეგნებში ურგებნებს, ეს არბ ახის უბრადლი ცობებრი, ისინი კანსაერბებრებ შინაშენლობის იტებნ დღეს, რთიკ ანს ტრბოტუ- ლად იბონა თიბი უფილობის წინააღმდეგობობა, ანს ვაწვევად პო- ლიტორუარი და მშობლიური შობლობა ირბ ბანას—სოციალ- იზმის და ხელოვნობის მათებებს შობის, იფერტი შობლობა, რთიველ- ნის საყოფილო სასიბობა მიღულ, სულ უფრო ვარტებუბული კან- სა და ადამიანი, მის მიწოდებებზე, სულ უფრო ვარტებუბული კან- სა—ფილმობრები არსებ— დღევანდელი ხელოვნების ტრბობის მწვევდ შობ- ლობება იტყება, მაგონ შესხლავა ეს შობლობა კანსდე ასე მუცოვრებად არ იხატებოდება, რთიველ ხელოვნებისში მოდებინების და სოციალ- ისტური ჩელებების უბრტორდამიკოსობობების, შესხლავა არსად ასე არ მშობლებოდებს მებრტად მზობრება ტენდენტუბობს, რთიველ ასეკ რტობრბი განსხვავებულ მშობლმმედროვეობა კინოხელონში უღუბო, შობებრებისტულ მმდინარებობობა რთობად ხიზნებს—ხე-

ლოვნების დემუმანიზაციას, პიროვნების მიხტოფუციაციას, მის დაც- ლას ადამიანებობისკან უბრბობანდება ზვენი ხელოვნების, მის- წრბებობა—განხას ადამიანის სულიერი საგუარის, მზის ყოფილი სა- წრბების, კაცობიფუციაცობა, მათილდ იბინდობიბი ახასის ცნობის ტრბოტულო კონდებობა, აბტობრად მინარტობილებზე ახალი სა- ზოგადობრივი წრბობს ფრბინობის ურთილდებ შეობილდობა ვადებ- რბაში, სხდობა, ეს არ არბს ცხობელად შემოქმედობა, ან მხატვრულ მიღმდინარებობა ებრბოლო შეკანებაში, ჩვეულებრივი შობებრები და ჩავიდ ნაციფორიდადუბ არ უფდა ვიგებენ ეს იგი, დღეს სულ უფრო შეუხიბებელ ცხდებობა ხელოვნებაში უბრტორდამიკოსობ- იბი მიღმდინარებობა რტანდელი კაციობი თანამედროვეობის ძობრი- ბოლ პოლიტორუარი და ფლიოსიფორუ კინოსტუტუბობია, ამბობრად დღეს კინოხელონების წარბებობა და ექსპობრტი, არჩხიბებულ არბს ბრბობლ პილონიბიბი ადამიანის მშობლმმედროვეობის, იფორუ- კიბის, შობრალის განსაზღვრებისგან, ამბობრად დღევანდელი იფორ- ლტობრივი და პოლიტორუარი შობლობს წინა ხაზზე, ამბობრად ანუ დღიბი ურტადღებობ ცეცებობინ მას შობებრებში, შობრბებობები, შობრტობები, ცულსობა.

არც თუ ისე დღიბი ხნის წინათ ზვენი კინოხელოვნების შობარა მრტებლებობა მიგვარება შესინშევიტ, ნეპტორი ფილმები იბის თებანებ: წრბობრბი მიფინარბებენ, „ქარბისკუბები“, აბები ცაცობა, „სამდალი ჩარბისკუბი“... ვრტე უფროსი თობის კინოხელონობის, ვრტე ხიზტორი ახლებარბა რტებისგან თობისკენ ვრტ ბეზმდვინ- თანამედროვეობის ურწინების ტენებზე იბრბის მებანას, ისინი ან წრბობლებ, იბის ასხებულ ფილმებს დამაღწენ, ან დობსობრი ლ- ტრბობრების ნაწარბობობა გრანჟისთვის ადღეღწენ წინა და დროს, აშკარა იგი თანამედიანობის მწვევდ შობლობობებაში რთიველ ვარტეკვევბული შობი თუ გავშობრბებულ შობრბებობებს, იგრწინობობა არბობრბებულ აბტობრებზე „სავებურბობებ“ ტენდენტუბობა.

ახლა საბჭოთა კინოხელონება სულ უფრო ვარტებულად მზობარ- თავს ამ შობრბებულ შობლობებს, რომლებსაც წარბისობს დრო, ზვენი ქვეგნის ვაციობრება: უბრადრბობა, ნეპტორი ფილმები იბის თებანებ, რთიველად ადღეღწენ ზვენს თანამედროვეობს, ურტადღ- მის ცენტრბი მსკევა: მიხელო რბობს „სტრბა დღეს რთი წრბობა“ და „ჩვეულებრივი დამიზმბი“, გრტობრივი ჩებხიბის „ცტობორბობა მებრტავი დღეღმებრბობა გრბობად, ვიგებობა ფლაკობილბობის „სოციალლი არბ- კის უფილმი“, შობრბებ შეიქვებს „მე იგი წრბის ვარტ“, მიხელო შეიქვებს „დობე, წრბი“, კბა დანდობის „დობებრბობა მისკევაში“ და „ოცდამბობებ“, მიხელო კალტორუბობ „სავებრბობები“, გლფარ მწიფე- ლობობა და თამაზ მტოვლობა „დობრი კანბრბები“, გრტო ჩებობის „ქარბისკუბის მძამ“, ფორწულ რდობობობის „სამდობ, ეს მე ვარ“ და სხვბ, ეს ფილმები დღევანდელ ცობებრების უბრბობებს სპობრბობრი- ცო სპობრბობებს, მათში სხვბდახლები მათილ თებლობა და ვადწვევ- ტობობა შინაშენლოცინა შობლობებს, უოტობრბობა ცხობი კანსიბი გამობიტი, მაგონ ყოველი შობგანი ადღეღწელობა ცმპობრბობული სიახლობა და ნეპტობობობ.

იყება დუბრწიდა ნანატრი მებტორბობული მებტველებბა და ისეკ ვიგებინობი კინოს პიბტობრი წრბობების, კლავ ნანდობ ასო- ციალური არბი დავტობრული გამოსხლებობა და შეიგებრბობი ფილოლოტორუი სობრტე ადამიანთა უბრტობრბობადადღებობაში, მაგონ რამდენი ფილმი ვიგებინავს—უთახბობლად მოზობანაკე- შეტბობრბობრად ვაყვებლობტი, რომლებზეც არც ცობებრებისდელი სიბობრბობის და არც კინობრტობების ნობრწელობა კი არ იგებრბე- ნილდა, თობის ზვენი კინოხელოვნების ნობრბობობა არ უფობრბობრწე- რც ეტრწინობტი, არც უფობრბობი და იფიფიცი, არც შეწებლობა, თობის ზვენი კინოში არ შექმნილური „შესხლავა აბტობიკინი“ და „დღეს მწიწი“ და „ღმობის“, „მანაკეობი“, „ქარბისკუბი“... მელე ქარბობულ მზობრებულ კინებტობრტობ დამბებლობს რბობუ- დამებულ წრბობებს რტებობს, უკვე ხანგორბი საუტრბობ, რაც სპობრ- ლტობობა—უბრწილში მებრტობობს, შეიქვის, ვეღვრბობობა და ბუ- რბობობრტებების ქვეყნებში დამეკობრბობა და ვიორბებობა უახლები,



ლდ შიის წავიკვდიან, და თუ ზოგირის შიის ვეკითხებინ, —
არაფერსაც და ბოლი ხანს ვადავლებლას. — მიხილთ იმგონი,
რომ შიი აჯიარე, მიღწეაჲცა და ნაწეს დამახასიათებლად ვეც-
ნივს.

რაჲდგონ, უკვლავ შეიდა აზროს სხვადასხვაობა გამოჩინო
მხილდ პიორელის მიერ შესრულებულმა სურათისაჲთა. — რაჲ ვი-
ნახა, ვერა ნახა? ზოგირისა მამის შიარე არეული თბილისის¹
ახალეთა დარბაზსა და შეკრებულად განიცადა თითონაცა პერ-
სიანურის ენითადად წარსიტყვება. მაგამა აჲგონად შეუდგა
მას კანოზს, სურათი უფრო სხვა თანსაზრობის იწყებდა იმდენ-
ად, მოვიდა ის აპრო, რომ ფილმი არ წარმოადგენს თანბრულ-
ად კინოების პარტიკულ კინემატოგრაფულ ლიტერატურას, რაც
ეპოქის დადგენაში თუ ისე იწვევია, ამ შიარე სავიზოიანი ვიზი-
ტორთა თრევნაჲს მიუხედავად ვიარა, რომელიც ისეთ შიარედებს
უხდავებლად ლიტერატურულ ლიტერატურას, რომ ვერც მოთხრო-
ბის გეგმად და ვერც კინოზღაღუდის კატეგორიულად ახალდა.
სურათი რაჲ ვინახა, ვიღარ ვიხილავ. აქვე დავუთხოვს, აქვე
უფროსთა ვადავლებსაც კერძოვარ სურავს, სურათის ეპი-
ფანია და დამტყვები განსჯურბოდლი პიტიტიტი არ ვუძებნიან
მსჯერათისი წარმოებებს. ისინი სურათისაჲთის ტიპებზე ჰიესის
შეზღირდ ღირათად მოტყვებს, ვადავებულ ცუფიან მის ზოგირის
სიუჲტადი ღელას, ტვირთს პერსიანეთა ბიოგრაფიულს, შიინა
სრულიად ახალ სურათებს, რომლებიც ა. ცავარიაძესთან ვიხიარებს
წინასწარობის მიხედვით წარმოცხადებებს. ეს ითხოვ არის განა-
ჩინებულად, რომ შიეს ვაგოუფილი იყო სურათისად, ცერანის²
ვი მოთხოვს იმის თქმა, რა სურათის მიღმა ადგებიან? ამდე-
ნიდ ჰიესამ ვინცადა ცერანისათვის სავირო ტრანსკრიპციაჲს და
არ თავისი პარკულითელი სურათებდა დაეყარება, კომდიის
სეთი თავისთელი დამტყვება მიმდებარის ვადავდა როგორც
წარმოების სიუჲტადი ბუნების, ისე შიეს შიარეტულ-ვაგონის
სრულითი თავისთურებების თანხად ვახსენებურების თანსა-
ზრობა.

ცნობილია, რომ თვით უკვლავ ზიორისა შესრულებულ
კერანისათვის ვი ხშირად ვაკრავთელ უკეთესობებს, კესამ იწ-
ვიან. ანე მონადა მსხიანა, როცა ცერანს ვეგონად ფილმი „მა-
მდელი“, საკრავული არავითარ, ირანისათვის წარმოებულ მტე ვი-
ნახე. რაც ვერხდა „გრემელი“ პიტიტიტი დაფიქრად უფროს
კლასიკური მოთხრობა „მაშალეთი“, მიუხედავად შევიყიან მის, და-
ხილია.

როცა რევიონისა დავით არნდელმა ხელი მიკიდა ქართულ
ლიტერატურის ამ ცერ-ცერი პიტიტიტი წარმოების „კინო-
ბუნობის“ შეხედვლებს, სურდა შეეძინა პიტიტიტითი ფილმი, რე-
ვილიც მიუღონ დამატებითი ვადავლებას საქართველოს მი-
ხედვ წარსულს, მისი შეზღუდვის დეჲვულმდობრობის, სხვა ახლები
არნდელს წარსად ვაგონისა რევიონისა ლიტერატურული რე-
ვილიწარე, ან მოთხოვნისა ცერანისაჲთის დადებულ ახლად კინე-
მატოგრაფულ ხერხები გამოიყენა. მაგამა როგორც უნდა ვი-
თიფილი „მაშალეთი“ ცერანისათვის ინტერკინოეჲს? ამ არი ვხა
არნდელმა, ან უნდა ვეცხადებინა სავიზოისი მომარბებელ
კით, რომელიც თავის დეჲვულმდობრობის სეგასა შეჲჯობს და
დაძინება, ანდა ამბილიტარ მოავსებ ქაოთი მიწვევებით ადვია-
ნი — ამ ზოთ სიმბოლიტრად და ვადავლებებისა, ამ მეთრე შემ-
თხევისა წინ უნდა წარმოებულყო თვითონ ფიქრის პიტიტიტი
მოთხრობისი ძირათადად ზომის ხაზის ვადავლებები, რევიონის
ვი ახლავთან არც ცერან არ დავდა, უფრო წარსად, მან არც
ცერან არ ვაგოუფიად ფილმი, მიიღებდა შიეს შიარეტს, ცერანო-
რულად ირავებს მიწედს, რითაც აჲგონად შეიღება ლიტერატურული
პარკულიწარის დეტალიცა. ავიარონარ-რევიონისა სეგინარა შე-
მოვიყიან მოთხრობისათვის უფროს ირან მთავარს პერსიანე —
ვიარ და ცერან, თუ ვიარს ჩარვთა ფილმიცა სინამარცხისთი კომ-
პოზიციონისად ცერანისა გამოაბრებულს ჰქინდა, ცერანს ხაზ
სიუჲტადი ზეგმობს და ხელშეუშობლად ვი ხდება. მისი წარბეობი
მაშალეთისა ნადავლებად ასწავლებს საშობლო და თავისი წარ-
მოებისა, ამან ვი წარმოების თრანს ჩრდილი მიავსებ, დაეყარება
დამატებით და ზემოქმედების ძალა. ასეა — ვიარეტს იქ ვიწვიბ
ხილუდ ვაგონებს. სადაჲ მნიშვნელობა გამოაბრებულს ექვსადგება.

ზოგად ახლავთან თუ ლიტერატურული წარმოებისა მიდრე-
ვარკვლილი, ეს უკვე თავისთავად იმდენად კინემატოგრაფში, მისა
ვადავლებას წარმოებისა განსჯურბოდ. ასეთი შეზღუდულობა, სულ
ცოცხ, ვულგარულითაჲთა ლიტერატურის წარმოებისა ცერანისა
არაჲვლად სიუჲტადის, ტიპისაჲთ, მნიშვნელობა. ვივრე თიანე
შეჲჯოგრაფული შეგონება სეგინარის დადგმა, კინოზღაღუდის არც კი
არის, რომელ დეჲვულად, ვიგონ რევიონისა დარბაზისა ზეღო-
რად ლიტერატურის მნიშვნელობისა უფროს ვადავლებას. მაგამა
იქონ იტხრობა იტხრობაჲთა მნიშვნეობა ზეღოვლებსა დარიტულ ცერ-
ანისათვისთი, თუცა რად შიეს წიკვდილ, ქართულ კინოზღუდ მო-
ვადეჲვება ცერანისათვის საკეთილსინამდვილე, თუცაჲ სიუჲტად
შეგნებაჲს „ელისი“ და დავით არნდელს „დაჲრავული სპო-

ში“, რომელიცა კინემატოგრაფულად დაეყარება ქვეს არ იბრის ლიტერ-
ატურული „ლიტერატურის“ წინაჲდ დღესათვის აქაც დაჲრავული
დად მხატვრული ვადავლებას. არამით მიწედებს, სიუჲტად
წარმოდებსაც უკეთესად არ ჩვეული, ვინცა ახლად სურათის
განხილას, გამოიყვანა შესრულებობანი. იღონდა ისე კინოზღუდ-
ისა სანსჯედობა, და როცა ახლავარება რევიონისა ზეღო ვინცა
და ვერც წიკვდილ დასაღვმელად იღლებდნ მხატვრული შიარეტის რე-
ვიონისა — „ღორ ვინთადის იტხრობისა“, ცხლათა, აღმნიშვნეობდნ
მრავლად ვადავლიწარმებლად სინფისის წინაჲდ, წინაჲდნი შეიღ-
მობდა ვაგონაჲს, რომ ისინი ვიღ შეიგნებდნ თრევნად მხატვრული
უფროს სრულ შეხედვლებას, ამ აჲგონა იგი ლიტერატურისი
ხიარხობა და ავი ვერც ასწავლებ, და ეს ნაშნ, როცა ხელშეუშობ-
ელი ვიგონ ვადავლები პიტიტიტი, თრევნად ხევის სავიზოი კლასიკის
ბეგონ მასტერული წარმოებები, არ თქვა ნიდან, მარცხი არც მო-
სალოდებლად, მაგამა თუ ჩამიარებდა, ისევ ვეღადევიდაჲს ზიეს
ჩამიარებაჲს.

ჩვენი პარტიტები თრევნად იტხრობა ამ შეხედვებისა ვადავრ-
ულად კინოზღუდ „მაშალეთისა“, რომ იგი შეიღებდა ქართული
შეხედვებისა უფროსინამდვილე — ვინცაჲ სინოზღუდის ცნობი-
ლი მოთხრობისა — „პალისტრინის ტიპის“ მიხედვით, აჲგონად ვი-
ვრე მინათის სინოზღუდის ლიტერატურულ მემკვიდრეობისა რევი-
ონისაჲთა კინოზღუდებითა სავი რადობდნ. პარტიტი იგი მის
მიერ ამ იტხროვანი წილის წინათ დადებულად „დაჲრავი“, რომელიც
იღებანს არ ჩამოხლად ვიარებდა და ქართულ კინოს ისტორიის
სურათსაღებო თრევნად დაჩა. მას შემდეგ იღებდა დრომ ვინცა
ხეღობდა მტრების კინოზღუდებისაჲთა, კინომ ტეგინარად და
ვამოხსივლებილით სრულდებდა მიაწვრა. რევიონისა მიწრინა
მხარე ახლა „ცხაჲ სელსისათვის“, და არ, იგი მინათისაჲთა ვინცა
და ვიარეთ ცერან — „პალისტრინის“ პარტიტი სრულდებარება
ქართული ფილმი. მაგამა სავი კინოზღუდ-მაშალეთისა არ დღე-
ბრობს არც „დეღუას ვახსა“, ელად მინათისაჲთა ნაყად ხერხს — არ
იტხრობდა ციითი მოთხრობისა ჩარხოთ. „პალისტრინის“, ისევ
როგორც „დაჲრავი“, სურათს ახსენს ისევ წინოზღუდის სხვა მო-
თხრობებშია ვადავლებითა სიუჲტადი კინოზღუდის, მწერლისა
იწინაშე მხატვრული სიხებილად და დეტალებით. მაგამა არც ელდო-
რევიონისა რევიონისა ვადავლობა ემდეგება, იგი ელად ვადავლებით
ურადებებს ექვსობა სიუჲტად და აქცინარად ძირითადად მასზე და-
მაგონ. „პალისტრინის“ რევიონისა ვულგარული უთხარავად
სამართლითა სიუჲტადის კულმინაციისა — პალისტრინის ტრავადის
გახსნიანს. სურათის ვადავლებად ბეგონ ეტეგვობდა და შეიღებდა
და თუ არა ფილმის შემოქმედებითი კულმინაცია — ამ სიღის ისეთი
სიღინეობი დადავება, როგორც მოთხრობისაჲთა დაწვრილად, ახლა კი,
როცა ფილმი მხატვრული, მხატვრული წარმოდ ან უკვლავ დღე-
ტინა ვადავლებით შეიგნებდა კინოზღუდის შეფარება, ტრავებს დაჩა-
ხალს სურათს, ზეგონებდა მთლილი რიტორიკისა ვადავლებად
მხატვრული შეზღუდულობით და დამატებითი შეღობისა ვადავლებით
ვადავლებით მამის ტრავადი. მისი შეზღუდოვაჲთა, ვადავ-
ლებულად მთავრი ხეღობდა და ჩახლებილი. სიუჲტადისა მინამდვილ-
ეზი ხმა მხატვრულად შიარეტად ასწავლებს ადვიატიკულად
ასეთი ასიუჲტადი უფროსი მნიშვნელობა ზიეს ამ ცერანულ სურათს.

ბეგონ ჩაბოთ შეგნებლად სიუჲტადილია ვიპირობი, რადგან ვი-
ტავლითა თრევნად ის ფიქრე, როცა მას სიუჲტადისა საქართველოსი კინო-
ბუნობისად, სადაჲ რადობს მთლილი მინოვარდ სილოცებისა სავი-
დისი ფილმებისა წარმოადგენილი. საკრავულითა დადავლებას პოუ-
ლებლს „ქართული ფილმის“ მართი წარმოდგენილი სურათისა მთა-
ვატი ვიგონი — ვიარავი მახასიათებელი სავი ვიარაიისა შესრულებ-
ნი, რომელიც მის პიარს აჩვენებდნ უფსუვლავლად ვამოწმებდა
მიხედვება, არავითარ შეგნებებას არ სავიარებებს და თანხად უწერ-
არებს თრევნად თანამდროვე მნიშვნეობი ხეღოვლებებს. ან ის არა ღირს,
როცა ვეღებინებდა ახლავარება რევიონისა მხილელ კობიბისი ირ-
ანწილოთი ფილმი დასაფლად ვიგონებისა ქვედა იტხროვანისი
ტირახისაჲთა მამ პიარს სინამდვილეს. „ქორწინება“ ახლავარება ვიგონ
უღებ მახლობლად ვინცა როგორც ზვენი თანამდვილედებინ, ისე
უფროსი მხატვრულხეღობისა და მრავალი ცნობისაგონებაჲთა
ჩამოხლად ზვენი სიუჲტად ცხოვრებისა კინოზღუდ ფილმისა უფი-
ნიდადელი აქვი მოთხოვნილი სილოცითი ქართულითეორიებზეჲს, აჲ-
გვიარი უფსუვლადი, არ თქვა ნიდან, მთლილი ხაზისი და მის
მნიშვნელობისა ტიპის შეგნება ადვიატიკის სინოზღუდისა იტხრობდა
შეზღობ, მაგამა მართი მთავარისა ზვენი მართალი ხაზის მიერ ვა-
დავლილ მხატვარი, ცერანისად მნიშვნელობა მისი კითხვით ვადა-

ვინ უფროსი სინამდვილესა, „სიუჲტადი პარტიტი“, „ქარის-
კაცის მამა“, „მე ვეღად ვაზს“, „ქორწინება“, „მამა“, „წარსულთან
შეგნება“ მკვერობდა ახლავარებაჲთა ზვენი კინემატოგრაფი მთავარ
ტენდენციას გამოიბრებდა ხაზის სეგლი. მისი ხასიათი, მისი ტი-
პიზობი, სინამდვილე, ეტყ, ფიქრე, ეს რეკლუტიური ხეღოვების

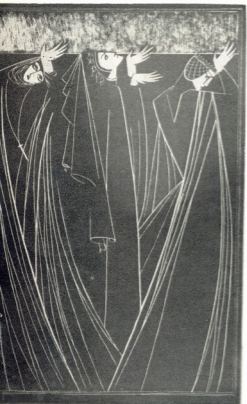


შავარი თემა და თანამედროვე ქართული კინოხელოვნების მიუხედავად ძირითადად ამ გზით მიმდინარეობს, პირისპირა ეს გზა უტყუარია. თითქმის ყველა ამ საინტერესო ფილმში ჩვენს წინაშე ქართული გულგრილი დგას, ისა ცხოვრების ფუძე, მისი მიზნები, მისი შედეგები, მაგრამ აქ ერთგვარი ცალმხრივობა სავარაუდოდ. ურთულესი გავლდა ინტელექტუალური, მშობია კლასის ცხოვრების ამსახველი ფილმები. ეს ცალმხრივობა ლიტერატურულად ამაყვან ჩვენს კინემატოგრაფს, ისე უეჭვარესად სოლიდის ნაყბის გარემოში ტრიალებს და არა მარტო საფრთხის წინაშე დგას, არამედ საფრთხის განთავსების ერთგვარი საფრთხის წინაშე დგას. ჩვენი კინემატოგრაფის თემატიკური წრის გაფართოება არა მარტო უარსობრად მასწავლებს გარდაცემს, არამედ მის გამოშვებულობით მხარტულად გამაღვივებს. კინემატოგრაფის მახვილი თვალი უნდა შეტყუარას ცხოვრების ისეთ სფეროებში, სადაც ადამიანთა მეტად დამახვილებული ინტელექტური ცხოვრება მშობიანობის, სადაც უაღრესად საღვთოსი კონსულტებია წარმოიშობა, სადაც ადამიანის სული მეტად მტკიანობისაა განიცდის.

კინემატოგრაფი თავისი ბუნებით უაღრესად თანამედროვე მეტაფორებია. უფრო მეტივე — იგი თანამედროვეობის ხელოვნებაა. მაუწყებელი მასში ეძებს თავის ცხოვრებას, სურს დააკვირდეს დღევანდლობას, ხედს უნდა, რომ ხელოვნებაში არა მარტო სახლის უფლებები, არამედ მეტი რამეში ვარკვეის თვით ადამიანი, უნდა მის მას მოქმედების სწორი გეზი. აქ უველაზე საუბალაია ანანსურ კენშარიტებაა ქადაგება, კონსულტება, ერთფეროვნება, რადგან მაუწყებელმა კადაგ იცის, რაზე რთული და საინტერესოა თვითონ ჩვენი სინამდვილე. უაღრესად გაგებულ აქტუალობას ზიანის შეტარა ანანსურ შიკვანს, რაც უფრო დიდი და მნიშვნელოვანია თემა, მის უფრო მეტია მის მიმართ კენშარიტი ტალანტის შინაგანი პასუხისმგებლობა. მუდამ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მხატვრის ნათელ ზედას, მონის სიცხადეს, შრწამსს. ამ შიკვანს „ქარისკაცის მამა“ ნამადლითაა, ვინ იცის, რამდენჯერ გადაკეთდა სტენარო თუ გადაღებული მასალა სავარაუდოდ და ერთადერთი სწორი ვარიანტის ძიების პროცესში. და ბოლოს შეიქმნა ე. მახარაშვილის სახე. დღევანდელი ქართული კულტურისა და ქარისკაცის მართალი სახე, რამდენავე ჩვენს მაუწყებელს ბეჭითი ასაკი, საინტერესო უფროა იცო წლის წინანდელი იმზე, და არა მხოლოდ იმზე, არამედ ადამიანზე, უფრო ზედას — ჩვენს ადამიანზე, მის სახითავე. ზეცხობაზე, სულზე, ცერაზე გაიცხადება განუღებელი ომის სურათები, გვიარის გასწვრივ შეიქმნა დიქუმენტური სიმართალი ადგენილი მრისხანე დღეების პანორამა, აბოლებული გზების, დღევანელი ქალაქების.

აქრიალებული საღვთების, გადამწყვარი პურის უაღრესი ფრესკა გაიარა გიორგი მახარაშვილმა ქარისკაცის მხივე ცხოვრებას. სურათი გულული ადამიანი თავისი მინაწილი მართალი ტრადიციული ქრისტიანული და დიდი ბრძოლების ისტორიული პარს, თავისი ხალხური ფილოსოფია და სიმართლითა „ქარისკაცის მამას“ პირისპირა მნიშვნელობა ენიჭება. რეგისორმა და მხატვარმა შესძლეს ქართული ხალხის სულიერი ნიშნისთვისა ისე წარმოასხვა, რომ წინადა ერთგულ თაღისებურებას გასაგები და მახლობელი ხდება კოველ ქვეყნის ადამიანისათვის. ნიუტრედავდ მისა, რომ ფილმის ზედაკერით ენოლოდი ომის თემაზე გადაღებული ფილმების რეგისორის ციხის პავსე, სიხულ და სანავერე კული ენოლოდურ გზებზე, მელანჩოლიზმის გვირის თემაგანდავლი ქმნის ენოლოდურ მასშტაბში და ნათელი ამბის შიხებედედეებს. ამგვარ ფულაბედედეში გვირის ხარჩიები თითქმის ფართოდება და მრავლისმომცველი ხდება. რ. ჩხეიძე აქც აქ ლიტერატურის ლიტერატურ სიტუაციას, ერთგვარ რემატოგრაფობას. საქმე აქ მხოლოდ ცალკეული დეტალების სიმართლურ გაარტებაში რიგია. რეგისორის თვალსაზრისში ჩნდება პიესითი აბეჭედილი დეტალები. მეკატე რეალისტის გვერდით დამდგმული ამართლებს თითქმის დაუცვრებელ მოვლენებს. ზესტე ნამდვილობისა და მიტეურთი გამიანაინის შეხამებით იგი აუღიბებს ნაწარმოების ერთიან სახეს, ცვეთს თავისი გვირის ვარკვეი ომის ტრავმულ აბიოსფეროში შეტარებულ ადამიანის სულიერი სიდიდის პიესისა. აქ რეგისორმა ბუნების ხილზე იარა პათეტურ სიყვადებსა და მხატვრული სიმართლის შორის და შექმნა „ქარისკაცის მამა“ — სურათი, რომელიც ადამიანურობის, მიწერილი უბრძოლვის გაბარტებაა.

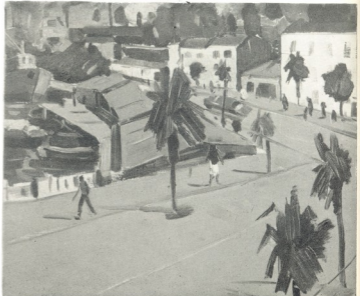
ჩვენი ცხოვრება, უფრო კონკრეტულად — ქართული სინამდვილე უხვად აწეებს მხატვრის იდეებულ მისაზის ნამდვილი, აბოლებული და შოპაგონებულ ხელოვნების შესაქმნელად, მისისთვის, ისე როგორც არსდროს. სავარაუდოდ მეტი ძიება, მეტი საბუნებრივობა შეიქმნა, მეშინსურ გვიგონებასა, სავარაუდოდ სავალდის, წარმოშობისა მისადავდე. ჩვენი კინოხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებათა არსენალის გადამწყვეტი და ვარტეხილი ვეაღებე უველა თაობის ოსტატს, კინემატოგრაფის ურველ დანაში, კოველ სახეობაში მოწვევე შეიქმნეს, ერთგულ კინოხელოვნება განუწყვეტელი შეტარებლობითი პროცესისა და აქ კოველი გამოიღლება რაგანდ საიმედოლო არ უნდა იყოს იგი, არ უკმატებს დუღალაზე მიტებს ვარკველ ლამარკია არა მარტო პროცესის ოსტატობის მუდამ სრულყოფილ, არამედ კინო არტოვნების მართლად განახლება-გამაღვივებზე.



ახალგაზრდა მხატვართა ნაშრომები

ლორეტა შენგელაია
რინარდ III

გენდი ტლუში
მეფიუტუბო უბანი





ვლადიმერ ქლერია



იდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავის შესახებდრად ტარდება მუზეუმების მუშაობის სრულიად საკავშირო დათვალერება.

დათვალერების დებულებაში გარკვევით არის ჩაწერილი, რომ „მუზეუმის თანამშრომელთა კოლექტივები, მუზეუმის პროფილისა და სპეციფიკის მიხედვით, კისრულობენ ვალდებულებებს, რომლებიც ითვალისწინებენ არსებული ექსპოზიციების სრულყოფას და უახლოესი 2-3 წლის განმავლობაში სრულფასოვანი ექსპოზიციების შექმნას, სადაც ასახული იქნება საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელი როლი, ხალხთა მეგობრობა, კომუნისტური მშენებლობის უდიდესი მიღწევები სახალხო მეურნეობის, მეცნიერების, კულტურისა და ხელოვნების დარგებში, კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა ხალხის რევოლუციური საბძოლო და შრომითი ტრადიციები, აგრეთვე პროგრესული ტენდენციები უცხოეთისა და საბჭოთა ხელოვნებაში“.

ჩვენი რესპუბლიკის მუზეუმები, მათი საუწყებო დაქვემდებარების მიუხედავად, ჩამუშენი არიან დათვალერებაში, აღებული აქვთ კონკრეტული ვალდებულებანი, იბძვიან მათი განხორციელებისათვის.

საქართველოს ლიტერატურული მუზეუმი (დირექტორი ვ. კაკაბაძე) მეთაური მუზეუმთაგანია, რომელიც რესპუბლიკის მემორიალურ მუზეუმებსაც უწევს სისტემატურ დახმარებას. მის განკარგულებაში არსებული ღირსშესანიშნავი ფონდები მნიშვნელოვან ბაზას წარმოადგენენ ქართული ლიტერატურისა და ნაწილობრივ მოძმე რესპუბლიკების ხალხთა ლიტერატურის ისტორიის შემსწავლელთათვის.

1966 წელს მუზეუმს შეემატა 115 დასახელების ხელნაწერი და იკონოგრაფიული ფასეულობა. შექმნილია მუშა პოგტის დავით გაბრუაშვილის, მწერალ ნიკოლოზ წერეთლის, პოეტ ვახტანგ ნადარეიშვილის და სხვათა არქივები. მნიშვნელოვანია სხვადასხვა პირთა მიგონებები გ. ქვიციანიშვილზე, დ. თურდოსანიშვილზე, ა. კორჯაიაშვილზე, ვ. ბარნოვზე, გ. ლეონიძეზე, ტ. გრანელზე და სხვ. დამუშავებულია გ. ტაბიძის არქივის ნაწილი, რითაც საბოლოოდ დამთავრდა დიდი ქართველი პოეტის საარქივო მასალების დაბინავება.

სსრ კავშირის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივიდან, ლენინგრადის სალტიკოვ-შნედრინის ბიბლიოთეკიდან და მისკოვის ოქტომბრის რევოლუციის ცენტრალური არქივიდან შექმნილი მრავალი დოკუმენტური ფოტოპირი ასახავს ქართველ მოღვაწეთა საქმიანობასა და მათ ურთიერთობას ცნობილ რუს მოღვაწეებთან.

იკონოგრაფიული და მეორეხარისხილი ნივთების განყოფილებაში (გამგე დ. შულაიაშვილი) შექმნილია გ. ქვიციანიშვილის საუჯახო ფოტოსურათები, ნ. წერეთლის იკონოგრაფიული

ფონდი, ლ. მგერელიძის პორტრეტი, ვ. ნადარეიშვილის ფოტომასალები, მ. ზინის მიერ შესრულებული ილუსტრაციები ტექსტებით, „ვეფხისტყაოსნის“ ფერადი ილუსტრაციები, მხატვარ ვ. ჯაფარიძის მიერ აკვარელის ფერებში შესრულებული ქართული კულტურის ძეგლები: „იყოლთო“, „გელათი“, „იერუსალიმის ჯვრის მონასტერი“, „პეტრიწის მონასტერი“ და სხვ.

მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში (გამგე ს. ლევი-შვილი) ხშირი სტუმრები იყვნენ: რესპუბლიკის უმაღლესი სასწავლებლებისა და კვლევითი ინსტიტუტების მუცნიერმუშაკები, სხვადასხვა რესპუბლიკებიდან მოვლინიებული მკვლევარები, თბილისის უმაღლესი სასწავლებლების დიპლომანტები და სტუდენტები, რომლებმაც 20 ათასზე მეტი ხელნაწერი გამოიყენეს.

განსაკუთრებული მუშაობა ჩატარებული საარქივო მასალების აბლერუად დაბინავების საქმეში. ანოტაციები და განმარტებები გაუკეთდა გ. ტაბიძის, შ. დადიანის, ნ. ნაკაშიძის, ტ. ტაბიძის, ილ. ზურაბიშვილის, ი. მაჩაბლის, ე. ნინოშვილის, ნ. ნიკოლაძის, ალ. აბაშელის, ვ. ბარნოვის, ალ. ბლოკის, გ. უსპენსკის და სხვათა მიმოწერებს, რაც უაღრესი მნიშვნელობის მქონეა გაარკვიონ ამ მწერლებისა და მოღვაწეების ლიტერატურული ურთიერთდაშორებულება.

მუზეუმის მეცნიერმუშაკები საფუძვლიანად იცნობენ ფონდებში დაცულ ხელნაწერებს, მემორიალურ ნივთებსა და ხელოვნების ქმნილებებს. ეს მათ საშუალებას აძლევს შექმნან შრომები, სწორად გაარკვიონ ქართული ლიტერატურის ნაკლებად ცნობილი საკითხები, დაკომენტებენ დაყრდნობით და აზუსტონ ისტორიულ-ლიტერატურული მნიშვნელობის ფაქტები და სხვ. საუცნიერო მივლინიებისას იხინი გაეცნენ სომხეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მუზეუმში არსებულ ქართულ-სომხური ლიტერატურული ურთიერთობისა და ქართული ყოფის ამსახველ წერილობით მასალებს, ი. გრიშაშვილის წერილებს პოეტ გრიგორიანისადმი, საიდანაც ჩანს, თუ როგორ მუშაობდა ქართველი პოეტი ოვანეს თუმანიანის ნაწარმოებთა თარგმნაზე.

გაბრიელ სუნდუკიანის მშობლების წერილები ევენობით გასული საუკუნის თბილისის ცხოვრებას, ახვერდოების არქივში მიკვლეული მასალები გვაცნობს რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობას XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში. ასევე საინტერესოა სომხები მხატვრის გეორგი ბაშინჯალიანის არქივში დაცული „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები და სხვ.

უკანასკნელ ხანს გამოვიდნა საარქივო მასალების ფოტოასლები, რომლებიც სანატრესო ცნობებს შეიცავენ ჭოლა ლომათიძის ცხოვრების უკანასკნელი დღეების, თედო სახოკის

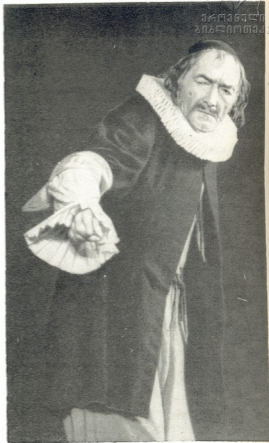
რევოლუციური მოძრაობაში მონაწილეობის, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ხელმძღვანელადმი მეფის ოზრანკის მეთვალყურეობისა და სხვა საკითხების ირგვლივ. მუხუშუმის ფონდების შექმნა მისკოვის ფონდსაცავებში არსებული დოკუმენტების ფოტო-ასლები მ. პარათაშვილის უნიკალური ხელნაწრის „საქართველოს ისტორიის“, აკ. წერეთლის, ივ. მაჩაბელის, ვ. აღინაშვილის, ი. ევლოშვილის, რომენ როლანისა და სხვათა შესახებ. ამირ-კაკეციასის რკინიგზის სამმართველოში მიაკვლიეს და მუხუშუმს უსასყიდლოდ გადამოცა დრამატურ ეპიკურთ ცაგარლის პირადი არქივის ნაწილი, რომელიც ნათელს ჰქვინს იმ გარემოებას, თუ რა მწელ პირობებში უძებნობდათ მუშაობა ნიჭიერ დრამატურებსა და მის მეუღლეს, ცნობილ მსახიობს ნატო გაბუნია-ცაგარელს.

მუხუშუმის ბიბლიოთეკაში (გამგე ს. ხელაძე) მრავალი ღირსშესანიშნავი და უნიკალური გამოცემა: პლატონ იოსელიანის „პირველ დაწვებითი კანონი ქართულისა გრამატიკისა“ (1863 წ.), იოანე რუსის მიტროპოლიტის „მიმოსვლა ან მოგზაურობა იოანე მიტროპოლიტისა“ (1852 წ.), დ. გურამიშვილის „დავითიანი“ (1870 წ.), გოდერძი ფირალოვის „თეთმასწავლებელი რომელი იპყრობს თვის შორის ღრამატიკის ზნობას, სწავლისა, საუბრისა და ლექსიკონსა რუსულსა და ქართულს ზედა“ (1820 წ.), ანტონ კათალიკოსის „ქართული ღრამატიკა შედგენილი ანტონ ი მიერ“ (1885 წ.), საბინინის „საქართველოს სამოთხე“, ჩუბინოვის „ქართლის ცხოვრება“ (1854 წ.) და სხვა ჭეშმარიტი საგანძურია. ბიბლიოთეკაში ცალკე ფონდებდა არის აღრიცხული გ. ტაბიძის, ივ. მაჩაბლის ი. ზურაბიშვილის და სხვათა პირადი ბიბლიოთეკები. აქვეა ეურნალებს — „საბჭოთა ხელოვნების“, „ცისკრის“, „მნათობის“ ნომრები. საგრძნობი რაოდენობითაა შექმნილი რუსთველოლოგიური ლიტერატურა და სხვ.

მუხუშუმს ჰქავს სამეცნიერო საბჭო, რომელიც დიდ პრაქტიკულ და მეცნიერულ დახმარებას უწევს მას დასახული ამოცანების შესრულებაში, მაგრამ მიღწეული დამყაფოფლებია არ შეიძლება.

დღეისათვის შედგენილია ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ამსახველი ექსპოზიციის თემატურ-ექსპოზიციური გეგმა, გამოსაცემად მოწადებულა მუხუშუმის მუშაკთა შრომების კრებული, მაგრამ მათი გამოცემა არ მოხერხდა.

ფართოდ უნდა გაიშალოს კლასიკური და საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიულ მასალათა შესწავლის, დაკომპლექტების, შენახვის, მეცნიერულად აღწერისა და ექსპონირების, ისტორიულ-ლიტერატურულ მეცნიერებათა პროპაგანდის სამუშაოები. საჭიროა შეივსოს სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობის თემატიკა, შეიქმნას ლიტერატურის, ისტორიის მუდმივი ექსპოზიცია, განსაკუთრებული ყურადღება მიექცეს თანამედროვეობის ამსახველი მასალებით ექსპოზიციის სისტემატურად შევსებას, უნდა მოეწყოს კლასიკური და საბჭოთა ლიტერატურის მნიშვნელოვანი მოვლენების ამსახველი სტაციონარული და მოძრავი გამოფენები, მიმოხილვითი და თემატური ექსკურსიები, გაფართოვდეს მოსწავლეთა შორის მუშაობა და მათთვის შეიარჩეს შესაფერისი თემები.



„ქუნწი“. ვან ელიარი — პარაკერი

ჩვენ იხილავთ

ქვენ იხილავთ: ქართველთა დიდი მთავარული კულტურის ხალხი

ბიძე: ცნობილია, რომ თქვენს პირველ სარევისორთ სკოლას წარმოადგენდა პარიზის თეატრი „ატელიე“. რა თქმა უნდა, გეყოფინებათ, რომ თვის დროზე (1921 წელს) ამ თეატრის შექმნის ერთ-ერთი ინიციატორი შარლ დი-ლოვინთან ერთად იყო ჩვენი სახელოვანი თანამემამულე — რევისორი ვასო



თ ა ნ ა მ ე დ რ ო ვ ე ვ ე რ ო პ ო ლ ი თ ე ა ტ რ ი ს ერთ-ერთ გამოჩენილ მოღვაწეს — თან ვილარს მეტად საინტერესო და ორიგინალური მხატვრის სახელი აქვს დამკვიდრებული, როგორც ნიჭიერმა მხახიობმა და რევისობამ მან აღრვევ მიიპყრო ყურადღება, მაგრამ ნამდვილი აღიარება 1947 წლიდან მოიპოვა. საფრანგეთისა და სასლვარგატორსათვის კი თან ვილარის სახელმა 1951 წელს იქუხა, როცა შაოს სახსლემი შექმნა ერთნული თეატრი. ვილარის დიდი პოპულარობა იმხანაც განსაზღვრა, რომ მის დადგმებს მუდამ ახახათებს დემოკრატიული და ხალხური შემოქმედებისადმი სიხალგავე.

წელს ვილარი თავისი თეატრით პირველად წვეია საქართველოს. ამხათან დაკავშირებით ჩვენი ჟურნალის თანამშრომელმა გივი ბარამიძემ რამდენიმე კითხვით მიმართა მას. ვბეჭდავთ ამ საუბარს.

ყუმიტაშვილი. მოახდინა თუ არა თქვენს შემოქმედებით ცხოვრებაზე რამიმ გარკვეული შემოქმედება ყუმიტაშვილის „ატელიემი“ მოღვაწეობამ?..

პასუხი: თეატრი „ატელიე“ ჩემთვის მართლაც იყო დიდი შემოქმედებით გამოცდილების სკოლა, მაგრამ 1932 წელს, როცა ამ თეატრში მივედი, ყუმიტაშვილი უკვე აღარ მოღვაწეობდა. მასთან პირადი შემოქმედებითი კონტაქტის დამყარების შესაძლებლობა არა მქონია. მიუხედავად ამისა გულწრფელად უნდა ვაღიარო, რომ დიდი პატივისცემული ვარ იმ მრავალმხრივ საინტერესო შემოქმედებითი პრინციპების, რომელიც მას „ატელიემი“ დაუნერგავს თავისი რვა წლის უანგარო მოღვაწეობის განმავლობაში. როგორც მოგეხსენებათ, ჩემი უშუალო მასწავლებელი იყო მარლ დილენი, რომლის შემოქმედებაშიც ყოველთვის მიზიდავდა გამბედაობა, იმპროვიზაციის უნარი, ნოვატორული სულისკვეთება, მგზნებარება და გულწრფელობა. დარწმუნებული ვარ, დილენის მიგობარს ყუმიტაშვილს ყველა ეს თვისებები ახახათებდა. ბეჭდან გამომდინარე არ შეიძლება დიდად არ ვიყო დავალებული მისგანაც.

კომისხა: თქვენი თეატრის რეპერტუარში მუდამ ფართო ადგილი უკავია კლასიკურ და არა თანამედროვე ფრანგულ დრამატურგიას (მხედველობაში გვაქვს განმარტალისი შემთხვევა, თქვენს მიერ, თქვენზე დრამატურგიული მასალის საფუძველზე დადგმული „ოპენსაი-

მერის საქმე“). რით აიხსნება თქვენი ესოდენ თავმჯავება თანამედროვე ფრანგული ორიგინალური დრამატურგიისადმი?

პასუხი: თუ არ ვცდები, ეს შევითხვაცა და საყვედურიც, ხოლო რამდენადაც საყვედურს უფრო ჩვენი თანამედროვე ფრანგი დრამატურგები იმხალრებენ, პასუხის გაცემაც მათ ეკუთვნი. მე მხოლოდ განემარტავ, რომ როგორც ადრე ჩვენი ერთნული თეატრის, ასევე ახლაც დრამატული თეატრის განმანათლებელ პრინციპებს შეესაბამება ფართო მასების მომსახურება, დიდ ყურადღებას ვუთმობთ კლასიკოსებს: შექსპირს, კორნელის, რასინს, მოლიერს, ბომარშეს, ლესაჟს, მარიფოს, მერიმეს და სხვ. ამავე დროს ჩვენი ეპოქის ისეთ მნიშვნელოვან დრამატურგებს, როგორნიც არიან ბერტოლტ ბრეჰტი და შონ ო. კეისი. რაც შეეება თვითონ ჩვენს თანამემამულეებს, სულაც არ გვიდა „თავის დაქურა“, როცა საქმე ეება ჩვენი თეატრის შესატყვის აქტუალურ პრობლემებს. სამაგალითოდ ვუიქობთ საკმარისია ჩვენს მიერ ერთნულ თეატრში დადგმული ფრანგი დრამატურგის ანრი პიმეტის პიესა, რომელიც წამოყენებულია ატომური ომის საშიშროების საკითხი.

კომისხა: რა შეხედულება გაქვთ ქართულ კულტურაზე?

პასუხი: გამოვიტყვებით, რომ ქართული კულტურის შესახებ გაცილებით უფრო მეტი გამიგონია, ვიდრე შესაძლებლობა მქონია პირადად გაცენობო-

დი. მაგრამ საქართველოში ეს ჩემი მცირედი ხნით ყოფნა ბევრ ფაქტორს და დასატურებას მიმრდება გაციონლზე. ჩემი განსაკუთრებით მოგზიბილა აუღტორიამ. მათყურებლთან თეატრის დამოკიდებულებაში ან პირიქით, ბევრი რაბის დადგენა შეიძლება, თუნდაც კულტურის საკითხში. ყველაფრით იგრძნობა, რომ ქართველი მათყურებლები დიდი თეატრალური კულტურის ხალხია. მათი რეაგირების მიხედვით შეიძლება მუდამ ახსოვდეს მსახიობს თუ როგორი დიდი ყურადღებით უნდა კვიდებოდეს იგი თავისი ხელოვნების გულწრფელობას. პირადად მე მოვალედ ვთვლი ჩემს თავს მთელი სერიოზულობით და ქართველებისათვის ჩვეული გულწრფელობით გაცეცხო თქვენი ხალხის როგორც წარსულს, ასევე თანამედროვე კულტურულ ცხოვრებას.

„ოპლბანი ფანდი“. ევენიკია პატი — მარკია



ანს

კლინიკა

შალვა კომუნაძე



შოთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავის იუბილეს ღირსეულად ჩატარებამა სპატიო წვლილი შეიტანეს რესპუბლიკის ბიბლიოთეკებმა.

კარლ მარქსის სახელობის სახელმწიფო რესპუბლიკური ბიბლიოთეკის სამეცნიერო-მეთოდურმა განყოფილებამ განყოფილება შეადგინა ლიტერატურის სარეკომენდაციო სია, მხარეთმცოდნეობის განყოფილებამ მოამზადა „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემების ბიბლიოგრაფიული საძიებელი.

აკაკი წერეთლის სახელობის აჭარის ასსრ რესპუბლიკის და ქუთაისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკებმა შეადგინეს მოკლე ბიბლიოგრაფიული საძიებლები, რომლებმაც დიდი დახმარება გაუწიეს რესპუბლიკის ბიბლიოთეკების მუშაკებს შოთა რუსთაველის იუბილესთან დაკავშირებულ გამოფენების, ლექციების, მკითხველთა კონფერენციების, კითხვა-პასუხის საღამოების, საბავშვო დიდების, საიუბილეო სხდომების მოწყობა-ჩატარებაში.

კარლ მარქსის სახელობის რესპუბლიკურმა ბიბლიოთეკამ მკითხველებისათვის ჩატარა ლექციების ციკლი რუსთაველის ეპოქისა და მისი შემოქმედების შესახებ. აკადემიკოსმა შ. ნუცუბიძემ წაიკითხა ლექცია: „შოთა რუსთაველის მსოფმხედვე-

ლობა“, აკადემიკოსმა შ. ამირანაშვილმა — „შოთა რუსთაველი და მისი პოემა ძველ ქართულ ხელოვნებაში“, ბიბლიოთეკის სწაველმა მდივანმა, ჟურნალისტმა გ. ქაჯაიამ — „რუსთაველი ქართველი ქართველების მიერ პროფ. ა. ხახანაშვილისადმი საჩუქრად მიძღვნილი „ვეფხისტყაოსანი“, მთავარმა ბიბლიოგრაფმა ნ. ლაიშვილმა — „შოთა რუსთაველი ქართულ პოეზიაში“.

ამავე ბიბლიოთეკაში გაიმართა მკითხველთა კონფერენცია „შოთა რუსთაველი ხალხურ სიტყვიერებაში“, მოხსენებებით გამოვიდნენ: პროფ. მ. ჩიქოვანი, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი ივ. ლოლაშვილი, „ვეფხისტყაოსნის“ ფრანგულ ენაზე მთარგმნელი ს. წულაძე, დოც. ი. მასურაძე და ნ. ჩხლაძე.

„ვეფხისტყაოსნის“ ქართულ გამოცემების მიმდინაე ლიტერატურული საღამო, რომელზეც მოხსენებები გააკეთეს ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორმა ს. ყუბანიშვილმა, უფროსმა ბიბლიოთეკარმა კლ. რამიშვილმა და მასობრივი განყოფილების გამგე ს. გაღვიამ.

ბიბლიოთეკამ საინტერესოდ მოაწყო რუსთაველისადმი მიძღვნილი ლიტერატურის საიუბილეო გამოფენა, რომელიც დიდი პოეტის ცხოვრებას და შემოქმედებას ასახავდა. საიუბილეო დღეებში ბიბლიოთეკის თანამშრომელთა მონაწილეობით კლუბში გაიმართა საზეიმო საღამო.

რუსთაველის იუბილეს დღეებში აღ. ჯაფარიძის სახელობის თბილისის ცენტრალურმა სამეცნიერო საქალაქო ბიბლიოთეკამ ჩაატარა თბილისის ბიბლიოთეკების მუშაკთა სამეცნიერო კონფერენცია. წაკითხული იქნა მოხსენებები: „საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიური მდგომარეობა XII-XIII საუკუნეებში“, „რუსთაველის ესთეტიკური შეხედულებები“, „საეპოქო და ტიპები „ვეფხისტყაოსანში“, „საეპოქო და მეფობობა „ვეფხისტყაოსანში“, „რუსთაველის ჰუმანური იდეები“, „ზოგი რამ „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნების შესახებ“.

თბილისის ცენტრალურმა სამეცნიერო ისტორიულმა ბიბლიოთეკამ შეადგინა საეურნალო და საგაზეთო მასალების კარტოთეკა თქვაზე: „შოთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავი“, მოაწყო ლიტერატურის თემატური გამოფენა, რომელიც დაყოფილი იყო ქვეთემებად. საიუბილეო დღეებში ჩატარდა ლექციების ციკლი: „საქართველო რუსთაველის ეპოქაში“, „რუსთაველის ეთიკა“, „შოთა რუსთაველი ირ. აბაშიძის შემოქმედებაში“, „რუსთაველის ესთეტიკური იდეალები“, მოეწყო ფოტო-სტენდები „თბილისი“ და „საქართველოს ისტორიული ძეგლები“.

საიუბილეო დღეებში გ. ტაბიძის სახელობის საქალაქო მასობრივ ბიბლიოთეკაში გამოფენილი იყო გამოფენებით შესრულებული საბიბლიოთეკო პლაკატები — „რუსთაველი ქართულ და მსოფლიო ლიტერატურაში“. მოეწყო გამოფენა „პოეზიის საზღვაო“. აქ მოთავსებული იყო რუსთაველის ეპოქის ამსახველი მასალები.

„ლექსე ლომისა სწორია, ძუ იყოს თუნდა ხვადია“ — ეს აფორიზმი ამწვენებდა წიგნებს, რომლებიც მოგვითხრობენ საბჭოთა ქალების სამაგალითო საბრძოლო და შრომით გმირობაზე.

გ. ტაბიძის სახელობის მასობრივმა ბიბლიოთეკამ 26 კომისიის სახელობის რაიონის პიონერთა სახლთან ერთად გამართა რუსთაველისადმი მიძღვნილი პოეზიის საღამო, რომელშიც რაიონის სკოლების მოსწავლეებთან ერთად მონაწილეობა მიიღეს რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ტ. სავერაღლიძემ, თ. თეთრძემ და სხვ. პიონერებმა არტისტები დასაწერეს „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურული გამოცემებით.

№ 21 ბიბლიოთეკამ, კულტურის მუშაკთა პროფკავშირის ხელოვნების სახლთან ერთად შეხვედრა მოუწყო „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელებს: ს. წულაძეს, ვ. ურუშაძეს, პ. ბერიძეს, ო. კარანის და დ. ალიევს. კულტურის სახლის ფოიეში მოწყობილი იყო გამოფენა რუსთაველის ცხოვრება-მოდელიწობაზე.

ი. ჭავჭავაძის სახელობის საქალაქო მასობრივმა ბიბლიოთეკამ, რომელიც შეფობას უწევს გარდაბნის რაიონის სოფელ „გაბარჯევის“ სასოფლო ბიბლიოთეკას, რუსთაველის დღეებში სოფლის მოსახლეობისათვის გამართა მხატვრული ლიტერატურული საღამო.

იუბილეს მასობრივი ღონისძიებები მიუძღვნა აგრეთვე თბილისის ყველა საქალაქო მასობრივმა ბიბლიოთეკამ. მათ შორის რუსთაველის, ი. ჭავჭავაძის, შამუნიანის, წერეთლის, ნინოშვილის, ოსტროვსკის, დედიანის, თუმანიანის, ორჯონიკიძის სახელობის და № 2, 37, 40, 42, 43 ბიბლიოთეკებში.

საბავშვო ბიბლიოთეკების ნორჩმა მკითხველებმა დაიწვიპირეს „ვეფხისტყაოსნის“ აფორიზმები, მოაწყვეს რუსთაველის ეპოქის ამსახველ ლიტერატურის გამოფენები, შეადგინეს მხატვრული საბიბლიოთეკო პლაკატები, გამოქმენეს და სახატეს პოეტის პორტრეტები. ბიბლიოთეკებში გაიმართა საბავშვო დღეები. შეხვედრები მოუწვეს საყვარელ მწერლებს, სამამულო ომის მონაწილეებს, შოთა რუსთაველის პრემიის პირველ ლაურეატებს.

დ. გურამიშვილის სახელობის საბავშვო ბიბლიოთეკაში მოეწყო ნორჩ მკითხველთა ნამუშევრების გამოფენა „ყველაფერი შოთა რუსთაველს“, ხოლო კირიფის სახელობის ინსპექტორ ბიბლიოთეკის ნორჩმა მკითხველებმა გამართეს სახეობრივად დაჯილდოებული საღამო.

უბტაფონის სარაიონო ბიბლიოთეკამ ამა თარიღს მიუძღვნა ლიტერატურული საღამო. მოხსენება „შოთა რუსთაველი და მისი „ვეფხისტყაოსანი“ გააკეთა საქართველოს სსრ უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების მინისტრმა ბიბლიოთეკის მკითხველებმა თეატრული საღამო მოაწყვეს. წაითხულები იქნა მოხსენებები. შოთა რუსთაველისადმი მიძღვნილი საკუთარი ლექსებით გამოვიდნენ მ. ჯაფარიძე და დ. ხახიაშვილი. წარმოადგინეს ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია „რუსთაველის ნაკვალევზე“.

ბარათაშვილის სახელობის ბათუმის № 1 საქალაქო ბიბლიოთეკამ, გემთსაშენი ქარხნის მუშა-მოსამსახურეებთან ერთად მოაწყო მკითხველთა კონფერენცია თემაზე: „შოთა რუსთაველი და მისი პოემა“.

ოჩამჩირის რაიონის სოფელ ოხურემის შოთა რუსთაველის სახელობის კოლმეურნეობამ ვალდებულება აიღო შ. რუსთა-

ველის საიუბილეო ღონისძიების გადაჭარბებით გაგნდნება გეგმა და ამ მიზნით დააწესა რუსთაველის სახელობის პრემია იმ ბრიგადისათვის, რომელიც ყველაზე ადრე შეასრულბდა ჩაის ფოთლის კრეფის დაგეგმვა. ჩაის კრეფის გეგმა ყველაზე ადრე შეასრულა ი. ფანაის ბრიგადამ და ღირსეულად დაიმსახურა საპატიო პრემია. ამ შრომით წარმატების აღსანიშნავად ოჩამჩირის სარაიონო ბიბლიოთეკამ სოფელ ოხურემის რუსთაველის სახელობის კოლმეურნეობის გამგეობასთან ერთად სოფლის კლუბში გამართა „შოთა რუსთაველის საღამო“. მოხსენებით გამოვიდა კოლმეურნეობის თავდამობრე ა. შინია. ბიბლიოთეკის ლიტერატურული წრის წევრებმა წარმოადგინეს ლიტერატურული მონტაჟი. „ვეფხისტყაოსნის“ აფორიზმების მხატვრულად მოქმელებს გადაეცა სახასიანო სარწმუნო. საღამოს ესწრებოდა კ. მარჭის სახელობის სახელმწიფო რესპუბლიკური ბიბლიოთეკის მეთოდური განყოფილების გამგე ვ. კიპარიძე, რომელმაც კოლმეურნეობის თავმჯდომარის გადაცა „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურული გამოცემა, ხოლო ბიბლიოთეკის კ. „ვეფხისტყაოსნის“ სხვადასხვა გამოცემები. საიუბილეო საღამო ბიბლიოთეკამ ჩაატარა სოფელ ცაგერის კლუბში.

სიღნაღის სარაიონო ბიბლიოთეკის ინიციატივით შირაქში ჩატარდა მკითხველთა კონფერენცია. კოლმეურნეობის საველე სადგომში მოეწყო რუსთაველის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი გამოფენა. კონფერენცია სარაიონო ბიბლიოთეკამ გამართა აგრეთვე სიღნაღის სამეურნელო ფაბრიკაში.

წორის საქალაქო ბიბლიოთეკის მუშაკებმა ქალაქის წარმოება-დაწყებულებებში, საწრე მეურნეობაში, მეტსტანბო-მერძეობის მეურნეობაში ჩაატარეს საუბრობი, ლექსკრებები.

საერთო სახალხო ფერხულში იყვნენ ჩაბმული ქუთაისის საქალაქო და საბავშვო ბიბლიოთეკები რუსთაველის დღეებში. მათ მიერ ჩატარებული ღონისძიებები მტკად საინტერესო იყო მოზარდათათვის.

წულციძის სარაიონო ბიბლიოთეკამ საიუბილეო დღეებში გარკვეული მუშაობა ჩაატარა კოლმეურნეობებში, მოსახლეობაში. ქალაქის ვიწარნის სახელობის კოლმეურნეობაში ჩატარდა ლიტერატურული საღამო, შესავალი სიტყვით გამოვიდა ბიბლიოთეკის გამგე ვ. ცვაგარიშვილი, მოხსენება „საქართველო რუსთაველის ეპოქაში“ გააკეთა მასწავლებელმა გ. მუშქედანიანმა. დასასრულს მოსწავლეებმა წარმოადგინეს მონტაჟი — „ბრძოლი გამოთქმები „ვეფხისტყაოსანში“.

აქტურად გამოიმართა რუსთაველის იუბილეს წულციძის სარაიონო და საბავშვო ბიბლიოთეკები და კულტურის სახლი.

შოთა რუსთაველისადმი მიძღვნილი მკითხველთა კონფერენციები, ზეპირი ვერხვები, საიუბილეო საღამოები გაიმართა აფხაზეთისა და აჭარის ასსრ რესპუბლიკების, სამხრეთ სთეთის საოლქო, საქალაქო, საბავშვო და სასოფლო ბიბლიოთეკებში. ღირსსახსოვარ თარღს კარგე ღონისძიებანი მიუძღვნენ: აბაშის, ცხაკაიას, გულრიფშის, ტყიბულის, ჭიათურის, ბორჯომის, მახარაძის, მცხეთის, გურჯაანის, კასპის, გორის, სავარჯეოს, თელავის რაიონების საქალაქო, სარაიონო საბავშვო და სასოფლო ბიბლიოთეკებმა.



მიხეილ ვაღბოლსკი



თს ითხის წელი ვაჟა მს შემდეგ რაც ინდოეთში პირველად გამოჩნდა ქალაქის ადრული სახეობა — ჩატრანა, რომელსაც საუყურების გაუძლო და უწყალებს მოიპოვა, რადგან ქალაქი თავის შესაძლებლობებით ისევე ამოუწურავს, როგორც ადამიანის შემოქმედებითი აზროვნება. იგი ერთ რომელიმე გენიალურ ადამიანს კი არ გამოუგონია, არამედ შეიქმნა ძველებური თამაშების თანდათანობითი გაუმჯობესების შედეგად. რომლებსაც სხვადასხვა დროს ადრევე შეუღწევიათ ინდოეთსა და ჩინეთში.

კაც (შუასაუნიებში) თავიდანვე ასტროლოგიასთან, ასტროლოგ კლდთან თუ დავაშორებულნი. დაფსა და ფეგურებში პლანეტები და ზოდიაქოს თანაგარკველავებები იგულისხმებოდა. ამგვარი დავაშორების ნიშნები მრავალი საუყურის განაჯლობაში, შემოარს ქალაქს როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთ ევროპაში.

სამოცდაოთხ უჭად დავაშორი დავა თხის რქის თანაგარკველავებს ეძღვნებოდა, რომლის ვარკველავების რიცხვი თოქმის იმდენივეა, რამდენი კვარტალიცა დავაშ. ასტროლოგების განმარტებით თხის რქა იმს, ბრძოლას, ქარიშხალს ე. ი. ქალაქის წინაარსობრივი მნიშვნელობის ანალოგიურ მოვლენებს იწვევდა. თითოეული ფეგურის მნიშვნელობის ამა თუ იმ პლანეტის ანალოგიაში ზედადენს. უძველესი ხალხიც კი ქალაქს ადამიანის უყოლისშემძლე გონების განსაკუთრებულ მოვლენად თვლიდა და მს „მეფეთა თამაშს“ უწოდებდა.

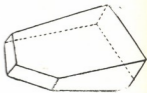
„ქალაქი — თვით სიბრძნეა!“ — უთქვამს ერთ არაბ პოეტს. სწორედ ამ სიბრძნის გამო მიეცუფენა ქალაქი, მაღალი სხეულე-



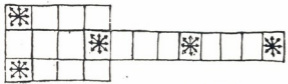
ევგობტერი კარაკატრა ფიარონზე, რომელსაც უბიქ ასახულია ქალაქის მსგავსი თამაში (1269 წ. ქრ. წინ.)

ნახტი-პაპირისი ინახება ლონდონში

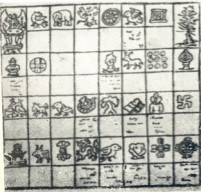
იპონური ქალაქის ფეგურების ფორმა



ქალაქის წამდელი პროტოტიპები უნდა ეყრდნობი ევგობტეში, ცეოლინზე (პაჩიზის თამაში), ძველ აცტეკებთან (პაჩოლის თამაში) და თვით ინდოეთშიც კი, რომლის უძველესი ითხა თამაში — ჩუპური ძლიან ჰავს პაჩიზისა და პაჩოლის: მაგრამ ამ საკითხის გადაჭრა მომავლის საქმეა. უფლა ეს თამაშები, მათ შორის ქალაქ-



ევგობტერი სათამაშო დავა ასტროლოგი ნიშნებით



ტიბეტური საყურეო ქალაქის დავა (შე-რეის მიხედვით)

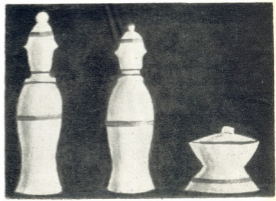
ძველინდური ფეგურები

(XVI ს.)



რუსული ქალაქის ფეგურები

(XVII ს.)





ბის აღვივების" ჩანს. ასევე უწოდებს მას IX საუკუნის არაბი ავტორი მასუდი.

ამ ჩანებს შესამჩნევად ძვირფასი მასალითა და ნაკეთობის მსატყველო შესრულებით ცდილობდნენ რაც შეიძლება მიღებულად გაფორმებინათ „ფეფთა თამაში“.

ველე შემტაცებითა გადმოცემით დღესა და საამაჟო ფეფრებს ამზადებდნენ თქის, იაშის, სადფის, იქირის, ვერცხლის, სპილოს ძვლისა და ძვირფასი ქვებისაგან. განსაკუთრებული მღვდელმობით გამოირჩეოდნენ სასანი — მეფე ანშორვანი I და მისი დიდუბლების კარის ჰადრები, ფეფრებს აკეთებდნენ რეალისტურად ვ. წ. „ნადირთა სტილით“, რომლებიც აღმინებეს, ცხოველებსა და ფრინველებს გამოხატავენ, ხოლო X საუკუნეში უფროსი გაღვივებით, რომელიც ცოცხალ არსებთა გამოსახვის კრძალვად არაბებმა „ნადირთა სტილი“ შეცვალეს პირობითი ცილნერული ფეფრებით. აღრეული პერიოდის საქადრეო ინვენტარის ნივთიერი ძეგლები ჩვენამდე ძალიან ცოტაა მოღწეული: სულ ოთხი ფეფრა, რომლებიც ამაჟამად მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმებში ინახება და VIII საუკუნის მეთაფებებს, რიო მთავარი ინახება ლენინგრადის ერმიტაჟში, ერთი იტალიაში და ერთიც ამერიკაში. შუა აზიის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ერმიტაჟის ექსპონატები უნიკუმ წარმოადგენს არა მარტო კეთიბის მაღალ ოსტატობის, არამედ მისი შენარჩობის მიხედვითა და აღმოსავლეთის კონსერვაციის შორის კავშირს. ერთი მთავარი გამოწერა შეიკრულ ლეგენდარულ ფრინველს — ხუბს წარმოადგენს (ჩანს) რიბის თანამედრადე ჰადრის ების შესამაგებობად) და მეორე, რომელიც ცხენ-მადარის გამოსახვად, უძველესი ასტრალური ეფემენტს, შიის ეკლეს. აღმოსავლეთის ლეიტობს.

მინოლოგიაში „მხედრის“ სახელწოდებით. იგი იქვეა აღნიშნული „Acha“-ად იწოდება, ხოლო დასავლეთ ევროპაში „Mittlerer Ritter“-ად.

რეალისტური გამოსახულების უკველ შემოხში იგრძნობა ძველი საქარის ამ უნიკალური ფეფრების შემკვეთელთა მწვენიერ, შოკანერული ხელოვნება.

აღი ინტერესს იწვევს აგრეთვე X—XI საუკუნეების არაბული საქარეო ინვენტარის ფეფრები. პარიზში ინახება ჰადრეის კომპლექტის ერთი ფეფრა, რომელიც გაფორმების თანახმად ხელთვა გაუწეულ რაზმის კარლის დიდისათვის იქნებოდა. განკუთრების იწვევს მაღალი ოსტატობა ხელოვნისა, რომელსაც მოუხერხებოდა მცირე ზომის ფეფრაზე მთელი ობის სტენის გამოხატვა.

გვიანდელი არაბული ჰადრეა მნიშვნელოვანდ გამოირჩეველია, სიმბოლოებითა; პირობითი ფერებში თითქმის ჩრდილებზე ფეფრის ნამდვლ სახეს (გამოსახულებას). ფრინველ რიბს გადმოცემულია ორი პირობითი ფრთით; ეს წარმოადგენილია თითქმის მთლიანად აბსტრაქტულად და ა. შ.

მეორე მასალებს სპილოს ძვლის ჰადრად, თითქმის მხარბებელად გადის. ეს არაბული ნატონობის მთელ პერიოდში ჰადრეა (ს. შადრანუ) აბტრაქტურ სამკარისთან მაღალი სტრუქტურის აღვივრებთან; არ წყვეტს კავშირს და არცა ძველი სამკარის მისტიკური ეკლესტის გაღვივებს ქვეა ასეთი ტენდენციის შენარჩუნების არაბული ჰადრეა შემოდის საქართველოში და სომხეთში (შესაძლოა IX საუკუნეში); X—XI საუკუნეში ბიზანტიაში და შედგეს დასავლეთი ევროპაში.

X—XI საუკუნის ქართულ და სომხურ ლიტერატურულ წარგონში ჰადრეა შობილნიება, რიგად და ხელისუფლის კარგად და ხელისუფლის საქართველოში და არც სომხეთში ჯერ ვერ შობილნიება ჰადრეის ძველფერა კომპლექტის რამდენიმე ნაჭრებთან და სომხურთა არამონად საქართველოში. დანისის გახრებთან და სომხურთა არაბული მასალებზე სიფლებში. თუ დანისში აღმოჩენილი ჰადრეის ტელის ფეფრის ფორმას, რომელიც დასაბოლოებს XIII საუკუნის მეთაფებებს. შეეფარებათ XIII საუკუნის დასასრულის ქართული კომპლექტის ფორმას (მხატვარ სიციშვილის ეკლნობის) დავიწახავი უახლოესი ანალოგია, ამ ფეფრის სტრუქტურა ფორმის ტრადიციულობის. რა თქმა უნდა ეს მოვლენა შემოხვევითი არ არის და იგი დაკავშირებულია საშუალო საუკუნეების იმევე ასტრალურ — მისტიკურ ეკლესტის იფებთან. ქართულ ჰადრეაში არსებული ტერმინი „იტლი“ ზღლის ვარსკვლავის მისტიკურ მნიშვნელობასაც ატარებს — ხოლო არაბული კომპლექტის ეს ფეფრა დაღმე ინარჩუნებს ძველფერა.



VIII ს. ჰადრეის ფეფრა — ექ. (ფლორენცია, ბარჯელის მუზეუმი)



VIII საუკუნის ჰადრეის ფეფრები შენახის ვიოტბებიდან (ერმიტაჟი)

ორივე ეს სახეობა საქართველოშიც კარგად იყო ცნობილი: რიბს, რიგად ფრთისანი ძაღლის — სენჭურვის მითოლოგურა სახის თანდათანობითი ვანეტიარების ნიმუში (ჩიოლის) გამოსახულება შენახულია XI სულ. ტაძრის ნიკორწმინდის ორნამენტში და ცხენ-მეფარს, რომელსაც დღემდე არსებობს ქართულ საქადრეო ტერ-



მინოლოგრი ჰადრეის ფეფრა-ლაზნიერი



XII-XIII ს. ს. ქართული ჰადრეის ფეფრები. აღმოჩენილია 1937 წელს დანისის ვიოტბების ღრის.

ევროპაში სექსპირტულ გამოხატვები ზინური ჰადრეის ფეფრა



შედეგების განმარტება:

მე-40 და 45-ე გვარდებზე დაბეჭდილი ფოტოების წარწერები უნდა იკითხებოდეს ასევე სპექტაკლიდან „ანორი“.

მე-10 გვ. ქვედა სტრაჟის წარწერა უნდა იკითხებოდეს: ფერა-და ბეჭდვის სტამბის ცინკოგრაფი ნ. გოგინიაშვილი.

მე-8 გვ. I სვეტის ზევიდან მე-15 სტრიქონიდან უნდა იკითხებოდეს: „დ. ციხარაშვილი კი პ. კაკაბაძის „ქვარყვარეს“, დაე. ეს იქცეს დიდი საზოგადოებრივი სარბელის ღამაშ დასაწყისად, რომელიც მშენებარ ახალ სიმღერად მოეფინება მშობლიურ მესხებს“.

იმვე სვეტის II აბზაცის მესამე სტრიქონი უნდა იკითხებოდეს: „ამ რაიონის თავაყობაც ზრუნავს“.

მე-9 გვ. I სვეტის ქვევიდან მე-17 სტრიქონი უნდა იკითხებოდეს: „ოთხ და გაგვამწნევეს, გაგვანსნოს და გაგვფროზილოს, გასწავლოს და წაგვმარ...“ II სვეტის ქვევიდან მე-12 სტრ. უნდა იკითხებოდეს: „კოლიაც, კოლიაც...“

მე-12 გვ. II სვეტის ქვევიდან მე-20 სტრ. უნდა იკითხებოდეს: „მოგონილი ტაბილი ილუზია“.

იმვე სვეტის ქვევიდან მე-12 სტრ. პირველი სიტყვა უნდა იკითხებოდეს: „ახდენს“.

მე-18 გვ. II სვეტის მე-12 სტრ. პირველი სიტყვა უნდა იკითხებოდეს: „ბუღია...“ და შემდეგ როგორც ტექსტშია.

საქართველო საზღვრო

შინაარსი

ო. გ.—		ვალერიან დოლიძე—	
პრინს და ხელშეწყობა	4	ოთხი წელი ახმეტელთან	49
მხატვრის კრიტიკული	14	სურგო ქობულაძე—	
შეკრებისა და ამირკაკაშაის რეპუბლიკის	16	იმი ზუთაშვილისა თეატრის მხატვრის	54
ფსიქიკალი		პაველ კანდელაკი—	
ფენჯი მთლიანად—		ამასონი, მთაწალბი, ზემოქვემო	55
მთიანეთი ზარაფიანი	17	მეხილ ფეარდელაძე—	
ვიორგი ზუბაშვილი—		დირი ზემოქვემო	57
მთიანეთი მინდია—	21	მეხილ კალიშვილი—	
ქაბუა ამირჯანი—		ბანაშიძე-მთიანეთი, დავითიანი	61
„პატარა უფლისწული“ ბავი	27	თამარ წულუკიძე—	
ილია ბრინჯიანი		ინხნინა მთიანეთი	65
მარნაულიანი მოწოდება— მთიანეთი	32	ოთარ ზუბაშვილი—	
ირაკლი შერაზადაშვილი—		მთიანეთი და მთიანეთი	67
მთიანეთი მთიანეთი	34	ვლადიმერ ტელარი—	
ვახუშტი ციციანი—		რომ ღირსიუღაშვილი	73
მარნაულიანი სიძის ამირჯანი ზემოქვემო	38	ინხნინა მთიანეთი	74
დავით ანდრეასი—		შალვა კომუნაძე—	
ამასონი, ზემოქვემო	45	სან ალინოვა	76
ვიორგი ზარაფიანი—		მეხილ ვალუკი—	
შერაზადაშვილი და მთიანეთი	46	მთიანეთი მთიანეთი ზემოქვემო	78
ოთარ ვეჯი—		ლობა	
ინხნინა	49		

მე-2 გვ. ნ. ნიჭიანი „გაბაშვილი“; მე-3 გვ. ო. ზარაფიანი „გაბაშვილი“; მე-6 გვ. ბეჭდვითი სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტის კოლეგიის სხდომა; მე-7 გვ. ე. მღრიძე, ი. მარჯანი, ა. ზემოქვემო, ვ. ლორთქიფანიძე, შ. მენგელი; მე-8 გვ. ე. ბერიანიშვილი, ნ. კახანიძე; მე-9 გვ. ბ. გორდელიძე, ე. ჭელიძე, ჯ. ველაშვილი; მე-10 გვ. ბ. გორჯინიშვილი და კ. კვაციანი; ნ. გორჯინიშვილი; მე-11 გვ. ე. სელოვანი, დ. კახიანი; მე-12 გვ. ი. დიმიტრი; დ. ბერიანიშვილი; მე-13 გვ. ც. ზარაფიანი, ო. ვაშლიანი; მე-14 გვ. ნ. ზარაფიანი; მე-15 გვ. ნ. მამუკაძე; ბეჭდვითი სიტყვის კომისიის საბჭო და სამკითხველ მუშაობის თანამშრომლები; მე-16 გვ. მე-14-15 გვ. გვ. მთიანეთის კრიტიკა. სელოვანი დარბაზში; მე-17-20 გვ. გვ. მთიანეთი ირ. ზემოქვემო და მისი ხელშეწყობა; მე-21-25 გვ. გვ. სელოვანი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლად „სიძის მინდია“, 28-31-ე გვ. გვ. სელოვანი მთიანეთი თეატრის სპექტაკლად „პატარა უფლისწული“; 33-ე გვ. სანდო ამბეტელი; 34-35-ე გვ. გვ. სელოვანი, ა. ამბეტელის მიერ დადგმული სპექტაკლები; 36-ე გვ. ს. ამბეტელი და ე. მარჯანიშვილი; 37-ე გვ. ს. ამბეტელი, ა. ბეჭდვითი და კრიტიკის სპექტაკლად „პატარა“; 47-ე გვ. ს. კორიანი, მ. კახიანი, ს. სტალინი, ს. თარჯანიანი, ს. ამბეტელი (1930 წ.) 49-ე გვ. რუსთაველის თეატრის „შინა“; 51-52-ე გვ. გვ. სელოვანი სპექტაკლებიდან „გაბაშვილი“; 54-ე გვ. სელოვანი სპექტაკლად „თეთრული“; 55-ე გვ. ე. მარჯანიშვილი და ს. ამბეტელი თეატრის მუშაობის შორის; 72-ე გვ. ლ. შერაზადაშვილი; 111-ე, გ. ტელარი „სელოვანი უბანი“; 74-ე გვ. თან უფლისწული; 75-ე გვ. ე. პავი—მთიანეთი; 76-80-ე გვ. გვ. სელოვანი დროის და ქვეყნის მართვის დავალები.

შელოვანის გასწორება: ამ ნომრის მე-8 გვ. I სვეტის ზევიან მე-15 სტრიქონიდან უნდა იკითხებოდეს: „დ. ციციანიშვილი კი კ. კვაციანის „უკაცურებს“, დე. ეს იქვე დიდი საზოგადოებრივი ხარზიელს ღამის დასაწყისად, რომელიც მშვენიერ ახალ ხომალდზე მოქმედებს მთლიანად მუშაობის...“ და შემდეგ როგორც ტექსტში.

იმავე სვეტის II ახალი მესამე სტრიქონი უნდა იყოს: „...მთიანეთის თეატრის სპექტაკლად“.

მე-9 გვ. პევიან მე-17 სტრიქონში უნდა იყოს: „...მთიანეთის, ვაგაბინის და ვაგაფორიანის, ვაგაბინის და ვაგაფორიანის, ვაგაბინის და ვაგაფორიანის“.

მე-12 გვ. II სვეტის ქვემოთ მე-12 სტრიქონის პირველი სიტყვა უნდა იყოს: „აბდესი.“

მორიგე ნომრზე თინინი ბილინიანი მთავარი პ. ბაღაშვილი კონტრაქტორ-კორექტორი ლ. 8060980

ხელმოწერილია დასაბუღად 1/VI 67 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. 5-10-24. უფ. 02030. შტა. № 719.
ქალღმერთი ფურცელი 3, საავტორო თანხის რაოდენობა 13,74, საავტორო-საგამომცემლო თანხის რაოდენობა— 15,44. ტ. 5,000.
ფანა 1 მან.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
ბეჭდვითი სიტყვის კომისია, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.
1967

საბჭოთა ХЕЛОВНЕБА

СОДЕРЖАНИЕ

О. Э.		Валериан Долидзе —	4	ЧЕТЫРЕ ГОДА С АХМЕТЕЛИ	49
ПРЕССА И ИСКУССТВО		Серго Кобуладзе —	14	ОН ВДОХНОВЛЯЛ ХУДОЖНИКА ТЕАТРА	54
НЕДЕЛЯ ХУДОЖНИКА		Павел Канделаки —	16	ЧЕЛОВЕК, ГРАЖДАНИН, ТВОРЕЦ	55
КИНОФЕСТИВАЛЬ УКРАИНСКОЙ И ЗАКАВКАЗ-		Михаил Кварццავაძე —	17	БОЛЬШОЙ ХУДОЖНИК	57
СКИХ РЕСПУБЛИК		Михаил Квалиანი —	21	НЕПОВТОРИМЫЙ, НЕЗАБЫВАЕМЫЙ	61
Тенгиз Билахидзе —		Тамара Цулукидзе —	27	ВСПОМИНАЮТ ДРУЗЬЯ	65
ПОИСКИ В ГРАФИКЕ		Отар Сепашвили —	32	ЖИЗНЬ И ЭКРАН	67
Георгий Хухашиანი —		Владимир Жгерия —	34	ЧТОБЫ ДОСТОЙНО ВСТРЕТИТЬ	73
«ХОГАНС МИНДИЯ»		МАССОВЫЕ СЦЕНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АХМЕТЕЛИ	38	ИНТЕРВЬЮ С ЖАНОМ ВИЛАРОМ	74
Чабуа Амირелჯიბა —		Давид Анდлуაძე —	45	ШАЛА КОМУАДЗЕ —	76
О «МАЛЕНЬКОМ ПРИНЦЕ»		ЧЕЛОВЕК, ТВОРЕЦ	45	ТАК ОТМЕЧАЛОСЬ	76
Илья Бринер —		Георгий Харатишвили —	46	Михаил Валбоლшვილი —	78
ИСКАНИЕ — ПРИЗВАНИЕ ЖУРНАЛИСТА		НЕВОЗМОЖНО ЗАБЫТЬ	49	ФОРМА И СМЫСЛОВАЯ СУЩНОСТЬ ШАХМАТНЫХ	78
Иრაკლი შერვაშიაძე —		БУДЕШЬ ЖИТЬ		ФИГУР	
ПЛАМЕННОЕ СЕРДЦЕ					

На 2 стр. З. Нижарадзе «Весна»; на 3 стр. О. Зардарян «Весна»; на 6 стр. заседание коллегии Государственного комитета печати; на 7 стр. Э. Маградзе, Р. Маргиани, Ал. Гомнашвили, К. Лордкипанидзе, Ш. Шенгелия; на 8 стр. Э. Бердзенишвили, З. Капанадзе; на 9 стр. Е. Горделадзе, О. Челидзе, Дж. Кавлашвили; на 10 стр. Г. Гогичайшвили и Г. Цагарели; Н. Гогичайшвили; на 11 стр. Е. Сакогорова, Д. Кабилов; на 12 стр. И. Демьяненко, Д. Бернашвили; на 13 стр. Ц. Хазарадзе; Т. Гамцемлидзе, З. Козаева, Н. Захарчук; печатник С. Мамаджиян; группа сотрудников печатной и переплетной цехов комбината печати; на 14—15 стр. «Неделя художника». В выставочных залах; на 17—20 стр. художник Ир. Джанашиаши и его работы; на 22—25 стр. сцены из спектакля театра имени Руставели «Хоганс Миндия»; на 28—31 стр. сцены из спектакля этого же театра «Маленький принц»; на 33 стр. Сандро Ахметели; на 34—35 стр. сцены из спектаклей-поставленных С. Ахметели; на 36 стр. С. Ахметели и К. Марджанишвили; на 37 стр. С. Ахметели, А. Энукидзе, Ф. Кони; сцены из спектакля «Разлом»; на 38—40—45 стр. сцены из спектакля «Ламара»; на 47 стр. С. М. Киров, М. Кахнани, И. В. Стелли; С. Орджоникидзе, С. Ахметели, (1930 год); на 49 стр. здание театра имени Руставели; на 51—52 стр. сцены из спектакля «Тетиуды»; на 58 стр. К. Марджанишвили и С. Ахметели среди работников театра; на 72 стр. Л. Шенгелия «Ричард III»; Г. Тугуши «Участок рыбаловов»; на 74 стр. Жан Вилар — Гарпагон; на 75 стр. Ж. Паж—Маркиза; на 78—80 стр. шахматные фигуры разных времен и стран.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Гл. Редактор—Отар Эгвадзе. Редакционная коллегия: Шалва Амيرانашвили, Гела Баидзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джавеладзе, Алексей Мачавариани, Григорий Похладзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5, тел. 5-10-24.

Издательство «Сабчота Сакартвело»,

Тбилиси, 1967

SABTCHOTIA KHELOVNEBA

SOVIET ART

O. E.		Otar Egadze	
PRESS AND ART	4	HE WILL LIVE	49
AN ARTIST'S WEEKLY	14	Valerian Dolidze	
FILM FESTIVAL OF UKRAINE AND TRANSCAU- CASIAN REPUBLICS	16	FOUR YEARS WITH AKHMETELI	49
Tengiz Bilkhodze		Sergo Kobuladze	
SEARCHING IN DRAWING	17	HE INSPIRED THEATRE PAINTER	54
Giorgi Khukhashvili		Pavle Kandelaki	
"KHOGAIS MINDIA"	21	MAN, CITIZEN, CREATOR	55
Chabua Amirejibi		Mikheil Kvavelashvili	
ABOUT "THE LITTLE PRINCE"	27	GREAT CREATOR	57
Ilia Briner		Mikheil Kvavelashvili	
CALLING OF JOURNALIST	32	UNIQUE, UNFORGETTABLE	61
Irakli Sherazadashvili		Tamar Tsulukidze	
FLAMING HEART	34	FRIENDS RECOLLECT HIM	65
Vasil Kiknadze		Etar Sepiashvili	
MASS SCENE IN AKHMETELI'S CREATION	38	LIFE AND SCREEN	67
David Andguladze		Vladimer Zhergia	
MAN, CREATOR	45	TO MEET WORTHILY	73
Giorgi Kharatishvili		INTERVIEW WITH JAN VILLAR	74
IMPOSSIBLE TO FORGET	46	Shalva Komunadze	
		IT WAS MARKED SO	76
		Mikheil Vadbolski	
		THE FORM AND SENSE OF CHESS FIGURES	78

On p. 2 Z. Nizharadze „Spring“; on p. 3 O. Zardaniani „Spring“; on p. 6 Sitting of colleague of State Press committee on p. 7 E. Magradze, R. Margiani, A. Gomiashvili, K. Lortkipanidze, Sh. Shengelia; on p. 8 E. Berdzenishvili, Z. Kapanadze on p. 9 G. Gordeladze, O. Chelidze, I. Kavlashvili; on p. 10 G. Gogichashvili and P. Tsagareli; on p. 11 E. Skogoreva, D. Kabilov, on p. 12 I. Demitanenko, D. Berlishvili; on p. 13 Ts. Khazaradze, T. gamtsebidze, Z. Kozaeva, Zakharchuk printer S. Mamjan; group of workers of printing and binding shop of state press combine. p. p. 14—15 „Painter's Weekly“, in exhibition halls, on p. p. 17—20 painter Ir. Janashvili and his works, p. p. 22—25 scenes from performance of the Rustaveli Theatre „Khogais Mingia“; 28—31 scenes from performance of the same theatre „The Little Prince“;

On p. p. 94—95 scenes from Akhmeteli's performances; on p. 36 S. Akhmeteli and K. Marjanishvili; on p. 37 S. Akhmeteli, A. Enukidze, F. koni; scene from performance „Rgveva“ („Grushing“); on p. p. 38—40—45 scenes from performance „Lamara“; on p. 47 S. Kirov, I. Stalin, S. Orjonikidze, S. Akhmeteli (1930); on p. 49 The Rustaveli Theatre; on p. p. 51—52 scenes from performance „Robbers“; on p. 54 scene from „Tetnuldi“; on p. 59 K. Marjanishvili and S. Akhmeteli among the theatre workers; on p. 72 „Richard III“ by L. Shengelia; „Block of Fishermen“ by G. Tugushi; on p. 74 Jan Villar as paragoni; on p. 75 Pash as marguis; on p. p. 78—80 chess figures of different times and countries.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND THEORETICAL MONTHLY ORGAN
OF THE MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR

Editor-in-Chief: Otar Egadze. Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleks Machavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Marjanishvili Street 5, Tbilisi, Georgian SSR.
T. 5-10-24

საბჭოთა ჩელონება

SOWJETKUNST

O.E.	Waterian Dolidse	4	UIER JAHRE BEI SANDRO ACHMETELI	49
PRESSE UND KUNST	Sergo Kobulades	14	ER BEGEJSTERTE DEN THEATERKÜNSTLER	54
WOCHE DES KÜNSTLERS	Paul Kandelaki		MENSCH, BÜRGER UND SCHÖPFER	55
Georg Chichaschwili	Michail Kwarelaschwili	21	EIN GROSSER KÜNSTLER	57
„CHOGAIS MINDIA“	Michail Kwallaschwili		UNWIEDERHOLBAR UND UNVERGESLICH	61
Tschabua Amiredshibi	Thamar Zulukidse	27	DJE FREUNDE GEDENKEN SICH	65
ZUR FRAGE „DES KLEINEN PRINZEN“	Othar Sephaschwili		LEBEN UND LEINWAND	67
Ilia Briner	Wladimir Shg eria	32	ZUM WÜRDIGEN EMPFANG	73
AUFRUF DES JOURNALISTEN	Interview mit Jean Villard		INTERVIEW MIT JEAN VILLARD	74
Iraklj Scherasadaschwili	Schalwa Komnadasse	34	SO WAR ES GEFEIERT	76
DAS LEUCHTENDE HERZ	Michail Wadboldski		GESTALTUNG DER SCHACHSPIELFIGUREN UND	
Wasil Kiknadse			IHRE INHALTLICHE BEDEUTUNG	78
MASSENVERANSTALTUNG IM SCHAFFEN VON S.				
ACHMETELI				
Dawith Ahdguladse				
MENSCH UND SCHÖPFER				
Georg Charatschwili				
ES IST UNMÖGLICH ZU VERGESSEN				
Othar Egadse				
ES WIRD LEBEN		49		

S. 2 S. Nisharadse „Frühling“, S. 3 O. Sardarian „Frühling“, S. 6 Kollegiumsitzung des Staatskomitees des georgischen Verlags. S. 7 E. Magradse, R. Margiani, Al. Gomaschwili, K. Lordkipanidse, sch. Schengelia. S. 8 E. Berdsenischwili, S. Kapanadse. S. 9 G. Gordeladse, O. Tschelidse, Dsh. Kawlaschwili. S. 10 G. Gogitschaischwili, H. Zagareli, N. Gogitschaischwili; 11 E. Skogorewa, D. Kabilow; S. 12 I. Demianenko, D. Beriaschwili. S. 13 Z. Chasaradse; Th. Ganzemlidse, S. Kosawa, Sachartschuki; S. Mamdshian. S. 14—15 „Woche des Malers“. Im Saal der Ausstellung. S. 22—23 Szenen aus dem Schauspiel des Rustawelitheaters: „Chogais Mindia“. S. 28—29 Szenen aus demselben Schauspiel und dem Bühnenstück. S. 36 S. Achmeteli und K. Mardshanschwili. S. 37 S. Achmeteli, A. Enukidse und F. Koni. Szene aus dem Bühnenstück „Zerfall“. S. 38—45 Szenen aus dem Schauspiel „Lawara“. S. 47 S. Kirow, M. Kachiani I. Stalini, S. Ordshonkidse, S. Achmeteli. (19306). S. 49 Gebäude des Rustawelitheaters. S. 51—52 Szenen aus dem Schauspiel „Die Räuber“. S. 54 Szene aus dem Schauspiel „Theilnuidi“. S. 58 Mardshanschwili und Achmeteli unter den Mitgliedern der Theatergesellschaft S. 72 L. Schengelia „Richard III“, G. Suguschi „Im Fischergebiet“. S. 74 Jan Vilar als Parpagone. S. 75 J. Page als Markisa. S. 78—80 Schachspielfiguren verschiedener Länder und Zeiten.

POLITISCH—GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE UND THEORETISCHE MONATSSCHRIFT
DES KULTURMINISTERIUMS DER GEORGISCHEN SSR.

Chefredakteur — Othar Egadse. Redaktionskollegium: Sch. Amiraschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse

Georgische SSR, Tbilissi, Mardshanschwilistr, 5. Telefon: 5-10-24.

ИНДЕКС
76178

