

1979

საქართველოს  
საბჭოთავო  
კინო

# თეატრის მსახიობები

## მსახიობები

3

1979



საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

# თეატრალური უწყებები 3. 1979

მბიბი-036060



16293

რედაქტორი

ერემია ქარელიშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

პურაშ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ნოდარ გურაბანიძე,  
ოთარ ეგაძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
ბაღრი კოვახიძე,  
ლილი ლომთათიძე,  
ვახტანგ ქართველიშვილი,  
ნინო შვანდრიანი,  
ვიორჯი ციციშვილი,  
დომინიკი ჯანელიძე

რედაქციის მისამართი:

თბილისი-380007

კირივის ქ. № 11-ბ

ტელეფონი

99-90-96

ეროვნული ბიბლიოთეკა  
თბილისი-380007  
კირივის ქ. № 11-ბ  
ტელეფონი 99-90-96

მასილ პიკნაძე

# თანადროული პროგნოზების ძიებაში

თეატრის სიბრძნე და სილამაზე მის თანადროულობაშია. იგი ყოველთვის არსებობს მხოლოდ თავისი დროისათვის, თავისი მაყურებლისათვის. მას შეუძლია წარსული და მომავალი აწმყოდ აქციოს, თანამედროვე ადამიანს მიუძღვნას ყველაფერი, რასაც სცენური ცხოვრება მოიცავს.

სენაზე შორეული საუკუნეებიდან „მოსული“ გმირიც მამინ არის საინტერესო, თუ იგი აქლბეგის და გასაგებია დღევანდელი მაყურებლისათვის. ისტორიის „ჩარჩოს“ მიღმა უნდა შევიცნოთ სადღეისო. ამიტომ გარკვეული თვალსაზრისით „ძველი“, „ისტორიული“ პიესა პირობითი ცნებაა. ე. წ. „ძველი“-თანამედროვე მაყურებლისათვის ახლის მთქმელი უნდა იყოს. სცენის მეუფე ადამიანია, ჩვენს თვალწინ გაცოცხლებული პიროვნებაა და მაყურებელიც მისგან იმავლე მოითხოვს, რასაც თანამედროვე ადამიანისაგან. თეატრი თავისი ბუნებით ყველაზე თანამედროვე ხელფენება. ისტორიული წარსულისა, თუ უშუალოდ ჩვენი ცხოვრებისადმი მიძღვნილი საქეტაკლების წარმატებისა თუ წარუმატებლობის საიდუმლოებაც სწორედ თანადროულობის სფეროში ძეგს.

თეატრში არა თუ იშვიათად გვინახავს, რომ საქვეყნოდ აღიარებული კლასიკური პიესა (ვთქვათ შექსპირისა) არ მიუღია თანამედროვე მაყურებელს. ზურგი შეუტკეცვია გენიალურ ნაწარმოებისათვის. მეტე და რატომ? მხოლოდ იმისათვის, რომ თეატრმა ვერ გააცოცხლა იგი, მასში ვერ ამოიკითხა თანამედროვეობისათვის საინტერესო პრობლემა. ისიც მოხდება, რომ დღევანდელ დღეზე დაწერილი პიესა მაყურებლის სულსა და გულს არ მიყარება. მიზეზი აქაც ის გახლავთ, რაც პირველ შემთხვევაში. ასე, რომ ძალზე ფართოა და ტკეცად თეატრის თანადროულობის ცნება. იგი მისი მთავარი არტერიაა, რომელიც აცოცხლებს უაღრესად რთულ მხატვრულ ორგანიზმს — თეატრს. დრამატურგის ყველა ფორმა — იქნება ეს

ტრაგედია თუ კომედია. თეატრში მხოლოდ თანამედროვეობის თვლით იკითხება. ამ ერთიან საფუძველზე აღმოცენდება ხოლმე ათას ფორმისა და ხასიათის სპექტაკლი.

არსებობს თანადროული პრობლემების ძიების მრავალი გზა და საშუალება. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და არსებითი უშუალოდ თანამედროვე ცხოვრების სახეა.

ამ ოთხმოცდაათი წლის წინათ, ილია ჭავჭავაძე, იხილავდა რა ქართული თეატრის წარმოდგენებს. საგანგებოდ აღნიშნავდა: „სამართლიანად მხატვრობებენ ბევრნი ჩვენთაგანი, რომ ჩვენმა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენი ცხოვრების ხატი და ამ ხატში განგვიხორციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მომავალ წუთისოფლისა. ხატი ცხოვრებისა ადამიანის ხასიათშიც გამოთქმის და წენშიაც“.

ასე უსიტად განსაზღვრა თეატრს თავისი მოწოდება დიდმა ილიამ.

თეატრზე ზრუნვას, თანამედროვეობის გამოსახვის ქადაგებას, ხალხურობის მოთხოვნას საფუძველად ეღო ქვეყნისადმი მამულიშვილური სიყვარული.

კოტე შარჭანიშვილი საბჭოთა თეატრის გარეგანურე წერდა: „არ ვიცი როგორი იქნება მომავლის თეატრი, მაგრამ ის კი ვიცი რომ იგი უნდა იყოს და იქნება კიდევ დიდი“. რეჟისორს სწამდა საბჭოთა თეატრის დიდი მომავალი. მას სჯეროდა, რომ ჩვენი ქვეყნის განვითარების მასშტაბები, ხალხის სულიერი ცხოვრების ხასიათი, თით დრო, რომელშიც მომავალი თაობები იცხოვრებდნენ, უთუოდ წარმოქმნიდა თავის შესავარის თეატრს.

ჩვენი მაყურებელი კანონიერად მოითხოვს დღევანდელი თეატრი თავისი მხატვრული ხარისხით, თანადროულობის გრძნობით, ისევე მაღალ დონეზე იდგეს, როგორც ეს იყო მიღწეული ქართული სცენის კლასიკოსების მიერ.

კომუნისტური იდეალებისადმი ღრმა რწმენისა და მისი მხატვრული განცდის სინთეზში უნდა აღინდებოდეს თანამედროვე საბჭოთა მხახობის საუკეთესო თვისებები. მაყურებელს უყვარს, როცა სცენაზე მისი გრძნობისა და ფიქრის გამომხატველი გმირი, რომელიც მის სულის ალაღესებს რწმენით, მატებს სიმხნევეს, ეხმარება ღრმა ცხოვრებისეული პრობლემების გარკვევაში.

ქართულ თეატრში 70-იან წლებში დაიდა პიესები, რომლებიც დიდი გულისკვირვითი თაპარაკობდნენ ადამიანთა ყოფაში. მათს მოძრაობაში შეგნებაში წარმოქმნილ მანკებზეთა თანახმე. თეატრის სარეჟურარო პოლიტიკის საფუძველი გახდა ნაყოფანებათა მხილების პათოსი, რომელიც თავისი არსით მაღალი მოქალაქეობრივი პრინციპების გამარჯვებას ეხმარება. მოვლენებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება, თეატრის როგორც „წენობრივი მხატვრობის“ როლის წარმოჩინება. შესამჩნევ ტენდენციად იქცა საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში.

მაგრამ თეატრი ზოგჯერ დროულად ვერ გრძნობს ცხოვრებაში წარმოქმნილ ახალ ტენდენციას. სცენაზე არ ხდება შესაბამისი გამოძახილი. ასეთ დროს წარმოიქმნება პარალელური ხაზები ცხოვრებასა და თეატრს შორის, ისინი ერთმანეთის ვეერდებიან თარბობენ, არ

მარქსის სახ. საქ. სსრ  
თბილისი



გააჩინათ შეხების წერტილები. ცხოვრების წიაღში მომწიფებული პრობლემების მიკვლევას ნიკი თანადროულობის გრძნობა და სწორად უქუნდა გამოჩნდეს თეატრის უნარი.

ქართულ მწერლობაში მომხდარი ყოველი ცვლილება, ყოველი ახალი ტენდენცია, თუ იგი პერსპექტიულია, თეატრის ყურადღების საგანი უნდა გახდეს. სამუშაოდ ყოველთვის ასე არ ხდება. ასე მაგალითად, 1946 წელს დაიწერა გ. ფანჯიკიძის რომანი „მეშვიდე ცა“. ლიტერატურაში მოვიდა ახალი გმირი — ხიდაშელი, რომელიც თანდათან, შეუმჩნეველად ვერძირდებოდა ცხოვრების წიაღში, შორიდან, თითქოს შებრუნებული „ბინოკლიდან“ მოსჩანდა მისი პატარა სილუეტი. თითქოს მცირე მასშტაბში

ისახებოდა კონტურები ახალი ტიპისა. მას ჯერ არ ერქვა თავისი სახელი, ჯერ კიდევ არ გამოვლიდა თავისი მრწამსი, მაგრამ მის არსებობა კიდრებული იყო გარკვეული თვისებანი, რომელსაც გამოიფხრა და ამოცნობა სჭირდებოდა. სწორად აქ გამოჩნდა გ. ფანჯიკიძის მწერალური აღლო, თანადროულობის გრძნობა. მან უკუნაზე ადრე შეინიშნა ჩვენს ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილება. ზუსტად იგრძნო რთულ პროცესებში წარმოქმნილი ახალი ტიპი და მას ხიდაშელის სახელი უწოდა. „მეშვიდე ცაში“ დაიბადა ახალი ადამიანი. ახალი მხატვრული სახე. რომელშიც ცხოვრების დიდი შინაარსი მოკლდა. ამირიდან ხიდაშელის სახე გახდა აზრთა კვილიისა და ცხარე პოლიტიკის ობიექტი. ხიდაშელი თითქოს გამკვირვალეებამდე ნათელი სახეა, მისი ურთიერთობა ადამიანებთან და ნაქმესთან, რომელსაც იგი ხელმძღვანელობს, შეწინასწორებული მტკიცე პოზიციით. მიღწეულია გარკვეული პარამონიულობა. მაგრამ ამ გარკვეულობის მიღმა შეიცნობა უაღრესად რთული სახე. ხიდაშელის სულში დიდი ვნებაა ჩაგებული. ეს არის ვნება პირველობისა, კოლექტივის დამორჩილებისა, განდიდებისა, საქმის კეთებისა, კეთილი კაცის მანტიაში წამოჩენისა, და სხვა ათასი თვისებისა, რომელიც ხაზს უსვამს მის სიძლიერეს. მწერალმა პირდაპირ, ხმაშაღლა გვითხრა, რომ ვაჩნდა ახალი ტიპი. 1946 წელს ზოგს ეუსებოდა ამ ახალი ტიპის გამოჩენა. ფართოდ დისკუსია გამოიწვია საკავშირო პრესაშიც. ეს გასაგებნიც იყო. ხიდაშელის სახე ვერ თავსდებოდა „დადებითისა“ და „უარყოფითის“ ცნობილ სქემებში. იგი წარმოსდგა, როგორც თავისებურად რთული, სინთეზური სახე, რომელსაც შემდეგ ერთობ ბევრი მიმდევარი გაუჩნდა. ძლიერი ადამიანური საწყისის წარმომადგენელი, პიროვნული მომხიბვლელობა ერთგვარად რომანტიკულ პლანშია წარმოდგენილი. იგი საინტერესოს ხდის ციკლითონებთან ურთიერთობასაც კი. საბჭოთა კონტრარტულისათვის იმთავითვე ნათელი გახდა, რომ ხიდაშელი მარტო არ იყო და მას უთუოდ გაუჩნდებოდა სულიერი ძმები სხვადასხვა რესპუბლიკებში. ქართული მწერლის მიერ დანახულ მხატვრულ სინამდვილეს მხარი დაუჭირა გაზეთმა „პრაკდაში“.

აქ გამოქვეყნდა ა. დიმიტოვის წერილი „სიმართლის განცდა“. ასეთივე პოზიციით გამოვიდნენ გ. შიტინი, ნ. ვორონოვი, ი. გრიზინერგი, ი. ანდერევი, ს. ალიევი, რ. მუსტაფინი, ლ. ტერაკოპიანი, ვ. გეიბეკოვი და სხვა მწერლები, რომლებმაც ჯეროვანი პატივი მიიყვან ხიდაშელის მოსვლას ლიტერატურაში, მაგრამ ხიდაშელი

შეუმჩნეველი დარჩა ქართულ თეატრში მხოლოდ გვიან იგრძნო „მეშვიდე ცის“ დაიხანდა და მნიშვნელობა. „მეშვიდე ცა“ სიბავჯერი ბათუმის თეატრში, შემდეგ რუსთაველის სახ. თეატრში.

ჩვენ საგანგებო ყურადღება დავუთმეთ „მეშვიდე ცას“, რადგან ქართულ თეატრში ერთობ დიდი აღივლი დაიკავა ე. წ. საწარმოო თემა. რუსთაველის თეატრში დაიდა დვორცკის „უცხო კაცი“. გელმანის „დასაწყისი“, ი. რაიზმანისა და ე. გაბრიელოვიჩის „ჩვენი თანამედროვე“, ქუთაისისა და რუსთაველის თეატრებში დაიღვა ვ. იაკოვილის „პორნოგრაფიის“ სხვა

პიესების დასახელებაც შეიძლება. მაგრამ აღნიშნულიც საკმარისია იმის საილუსტრაციოდ.

თუ რა ფართოდ შეიქრა დღეს ქართული თეატრის რეპერტუარში სწორედ ის ტენდენცია, რომელიც პირველად ქართველი მწერლის გ. ფანჯიკიძის რომანში იყო გაცხადებული. უდაოდ ფაქტად უნდა მივიჩნიოთ, რომ საბჭოთა მწერლობაში გ. ფანჯიკიძემ პირველმა იგრძნო „საწარმოო თემა“ — ფონზე წარმოქმნილი კონფლიქტების წიაღში ახალი ტიპის ადამიანების განვითარების შემდგომმა პერიოდმა სავსებით დააღატურა ეს.

ი. ანდრეევმა მართებულად შენიშნა („ლიტერატურისათვის ობზერვაციები“ 1937 წ. № 3), რომ გ. ფანჯიკიძის ხიდაშელთან ბევრი რამ აკავშირებს ი. დვორცკის ჩემკოვს („უცხო კაცი“) ხიდაშელს, ჩემკოვები ძლიერი, მებრძოლ ადამიანები არიან. მათი წმიდა ადამიანური ნაკლი, რომელიც მტწილად საყოფაცხოვრებო ურთიერთობათა ფონზე შესაძრველი, ვერ ამცირებს

სიძლიერეს. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს „ჩვენი თანამედროვე“, არსებითად კინოსცენა იქ დაედო საფუძვლად, ამავე ერთგვარად გაურთულა თეატრის მდგომარეობა. სპექტაკლის ამოცანა კი ერთობ დიდი იყო. რეჟისორებს რომ ბერტ სტურუასა და ნანა ხატისკაცს მსახიობებთან ერთად მხატვრულად უნდა მოეაზრებინათ ავტორების მიერ შეთავაზებული უაღრესად მწვევე პრობლემები. ასახვის სფეროს კი მრავალი პლანი და ასპექტი აქვს, რთულ მხატვრულ სიტუაციებში მოქცეული ადამიანები არა მარტო არკვევენ მოვლენათა ახსნ, არამედ თავიანთი ურთიერთობებით ზოგჯერ ამძაფრებენ კიდევ შექმნილ მდგომარეობას. ამიტომ ერთობ ძნელი ხდება დადგინდეს ვინ არის მართალი, რა სოციალურ საფუძველზეა აღმოცენებული პოზიციითა შეპირისპირება, რა შრეებია სულის სიღრმეში ჩამარბული, როგორ უნდა იქნეს იგი ამოკითხული და გაშიფრული?

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ჩვენი თანამედროვე“ ერთობ ტველდ შინაარსის მოიცავს. ვინ არის ჩვენი თანამედროვე, რა სულიერი ცხოვრების ადამიანია იგი? ერთ გმირს ეყუთვის ესოდენ დიდი პატივი იყოს ჩვენი თანამედროვე, თუ ეკელა მოქმედის სულშია მისი საწყისები განფენილი? ამ კითხვებზე პასუხს იძლევა რაიზმანისა და გაბრიელოვიჩის ნაწარმოები. მას თავისებური პასუხი გასცა თეატრმაც.

მოკლენა იქიდან იწყება, რომ რესპუბლიკის ერთ-ერთი დიდი წყალსაცავის მშენებლობის

მთავარი ინჟინერი ვახტანგ ქვლივიძე უარს ამბობს მუშაობის გაგრძელებაზე. მას მიანიხსნა, რომ პროექტი უკვე მოძველებულია და საბოლოოდ სახელმწიფოსათვის საზიანო იქნება კამხალის აშენება. მის აზრს მხარს უჭერს მეცნიერი მამისიძე ნემსიწვერიძე. მეორეს მხრივ მუშაობის გაგრძელებას მოითხოვენ მინისტრი, მეცნიერი ცუცხლაძე, ასე რომ ერთმანეთს უპირისპირდება ორი პოზიცია. მათ შორის წარმოიქმნა კონფლიქტი. თითოეული ცდილობს დაამტკიცოს თავისი სიმართლე, არა თანაბარ პირობებში უხდებიათ ბრძოლა. მინისტრი და მისი მომხრეები ბრძანებენ, იძლევიან დირექტივებს. მათ არ შეუძლიათ შეაჩერონ დაწვეებული მუშაობა, რადგან ამას მოჰყვება გეგმის შეუსრულებლობა. ფულის დაღიბარება, დასაქმებული მუშახელის მოცდენა და ბოლოს ამის გამო იქნება საფრთხევითი შეექმნეს მის ადგილს, იქნებ დაკარგოს კიდევ ის, რითაც არის ძლიერი. ვახტანგ ქვლივიძე კი უფრო საღად, გაბედულად, თანადროულად უუფრებს ყველაფერ ამას. მას არ ეშინია სიმართლისა, რაოდენ მტკივნეულიც არ უნდა იყოს იგი. ნუ მოვატყუებთ ხალხს, ვუთხრათ რომ შევცდით, პროექტი არ ვარგა, საქმეა თავიდან დაწვევა ამ მიჯრთ ცხოვრებისა, რომელშიც დიდი აზრია განსოგადობებული. ამ სიმართლისათვის, სიახლისათვის, თავისუფალი და გულწრფელი აზროვნებისათვის მას ხსნიან თანამდებობიდან, მაგრამ არ ეშინია ამგვარი გადაწყვეტილებისა. ქვლივიძეს სჯერა თავისი სიმართლის. მან იცის, რომ თუ შეგძლია აღიარო ნაწილი, თუ ნამდვილი კომუნისტი ხარ, რატომ არ უნდა ავეთო ის, რაც გწამს და არა ის, რასაც ჩაგჩიჩინებენ? რატომ უნდა დაღუწო თავი ამა ქვეყნისა ძლიერთა წინაშე თუ კი იცი, რომ ისინი მართლაც არ არიან? ასე გაბედულად, აქტიურად იბრძვის სპექტაკლი მანკიერებათა წინააღმდეგ.

ინჟინერმა ქვლივიძემ იცის, რომ სიმართლის თქმა, გაშარჩევა ადვილი არ არის, შეიძლება დამარცხდე კიდევ, დაკარგო ადგილი, მაგრამ ამით შენს მიერ წამოწვეებული საქმე ახალ მიმდევრებს გაიჩნის, ახალი აზრის, ახალ აზრს დახადებს, და ბოლოს, არც იმ მინისტრებსა და თავმჯდომარეებს შერჩებათ ადგილი, რომლებიც ხელს უშლიან მართალ ადამიანებს, ამუხრატებენ აზრის განვითარებას. ჩვენი ქვეყნის, პარტიისა და ხალხის ნამდვილი წარმომადგენლები არიან არა ეს ოფიციალური პირები, თანამდებობის ადამიანები, რომლებიც პარტიისა და ხალხის სახელით მბრძანებლობენ, არამედ ისინი, რომლებიც ნამდვილი კომუნისტური პრინციპულობით იბრძვიან, არ უფრთხიან წინააღმდეგობებს. აი, ესენი არიან ხალხისა და ქვეყნის ნამდვილი წარმომადგენელი, პარტიის ერთგული გარისკელები. ასეთია ამ სპექტაკლის დაპირისპირებულ ძალთა იდეური საფუძვლები, მათი პოზიციების არსი.

ამ გაბედულად მოაზრებულ სპექტაკლში ინჟინერი ქვლივიძე თითქმის წარმმართველ როლს ასრულებს, იგი წინა პლანზე, არტისტული ვნებით, ენერგიულობით, მხვებით პლანით გამოხატავს თავისი გმირის პოზიციას.

სპექტაკლის კონფლიქტი მარტო პროექტების ირგვლივ არ ხდება, იგი კიდევ უფრო ზოგად-

დება, ვრცელდება მორალის, ოჯახის სფეროზე, მაგრამ თავისი არსით იგი მინც ერთსადაიმთავრად საფუძვლზეა აღმოცენებული. სამუშაო სპექტაკლი პასუხს არ იძლევა კონფლიქტის ყველა წყაროზე, არ ხდება მათი ნათელი მოტივაცია. სქემატიზმი და ფრაგმენტულობა გაურკვევლობისა და ემპირიულობის დაღს ასვამს მთელ რიგ სცენებს, როლებს.

ფრაგმენტულობისა და არაკონკრეტულობის ილუზიას აძლიერებს დეკორატიული გადარწვევტაც. ეკრანი და პროექტორება არაფერს არ სძენს სპექტაკლს, არ ეხმარება ხასიათების გახსნას. საერთოდ წარმოდგენაში საცნაურია ილუბრაციულობა, იგი ეხება წარმოდგენის არა მხოლოდ ვიზუალურ მხარეს, არამედ ზოგჯერ ტექსტუალურ მახასიათებელსაც. გამსაქმრებით ბევრია სადავო და საქამათო მეორე მოქმედებაში. იგი პირველისაგან საგრძნობლად განსხვავდება — ხაზგასმულად პირობითი თეატრალური აზროვნება თავისთავად ნაცალი ხერხია და არა-ერთი წარმადება მოქმედება თეატრალურ პრაქტიკაში, მაგრამ ამ შემთხვევაში მან კიდევ უფრო რელიეფურად წარმოაჩინა ინსცენირების ფრაგმენტულობა, დაიკარგა ატმოსფერო, რომელშიც უკეთ უნდა გამოვლენილიყო კონფლიქტის არა მარტო იდეური, პოზიციური მხარე, არამედ ადამიანთა ინტიმური და სპეციფიკური ურთიერთობათა ხასიათი. ფსიქოლოგიური განწყობილებანი, ის სიტუაციები, როცა ადამიანები ფიქრობენ, არკვევენ თავიანთ პოზიციებს, უფრო ბუნებრივ გარემოში რომ მოქცეულიყო, მეტი იქნებოდა სპექტაკლის ზემოქმედების ძალაც.

მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია ე. გაბრიელოვიჩისა და ი. რაიშმანის პიესის გადმოქართულება. რაღა საქმე იყო მოქმედების საქართველოში გადმოტანა და მოქმედი პირობების ქართული სახელებითა და გვარებით შეცვლა? ვითომ რაღა, განა ასე უფრო ახლობელი გახდება ნაწარმოების პრობლემა? მას ხომ სრულყოფილი არ სჭირდება ასეთი მიახლოება ქართულ სინამდვილესთან? ამით პიესის ხასიათებში ხომ არაფერი შეცვლილა, გადმოქართულების ამგვარი პრაქტიკა ტროსკის ცხენივითაა. იგი არაქართული ბუნების ადამიანთა ქართულობის პრეტენზიას აცხადებს. ასეთი ილუზიური სვლები სრულიადაც არ რგებს საქმეს. გადმოქართულების ასეთ ტრადიციას თავის დროზე წინ აღუდგენ ილია და აკაკი. ერთი ანალოგიური შემთხვევის გამო ილია ეწერა: „პირდაპირ ნათარგმნი ხშირად „გადაკეთებულის“ სახელით აგვეტუშება ხოლმე თვალწინ“. — ასეა აქაც!

მაგრამ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ჩვენი თანამედროვე“ უფროაღებებს იქცევს არ იმით, რაც მასში სუსტია, რაც არ გამოვიდა, რასაც აკლია მხატვრული სიღრმე, არამედ უაღრესად თანადროული, მძაფრი და დიდმნიშვნე-

ლოვანი პრობლემების წამოჭრით. იგი ჩვენში იწვევს ათას ფიქრსა და გრძნობას. აღძრავს სიმართლისათვის ბრძოლის ფინს, მისთვის მხარდაჭერის სურვილს. ჩვენ თანაუგრძნობობთ სპექტაკლის გმირებს, რომლებიც იბრძვიან, რათა იცხოვრონ ისე, როგორც მათ სწამთ, იმრომონ პატიოსნად, იყვენ შეურიგებელი ძველისა და დროშოპყმულისადმი. ტრაფარეტული, სტერეოტიპული ცხოვრების წესის რღვევა წარმოადგენს უმტიცივეულოდ არ ხდება. თვით მთავარი გმირის პირადი ცხოვრება, მისი ოჯახიც დარღვეულია, რღვევა და დისპარმონია მეფობს მის ირგვლივ, მაგრამ იგი ძლიერი ადამიანია და სიმძლელების არ ეშინია. ასეთი ადამიანის მხარეზეა მაყურებელი, ამიტომ უყრავს მას ტაშს.

ხალხს უყვარს, როცა სცენაზეა მისი თანამედროვე. ხომ ფაქტია, რომ მაყურებელთა დასწრების სტატისტიკის მიხედვით თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ პიესებს დიდძალი მაყურებელი მყავს. მარტო ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებების დადგმებს იმდენი მაყურებელი დაესწრო, რომ ერთ კარგა მოზრდილ კვყყანას ეყოფა სამოსახლოდ. ამასთანავე ეს იქნებოდა მაღალი პუშინისმით, სიკეთითა და სიღამაშით დასახლებული სამყარო. უშუალოდ საბჭოთა თანამედროვეობის ამსახველი ნაწარმოებით მაყურებლის დაინტერესების ბევრი სხვა ფაქტი: დასახლებაც შეიძლება. წლების მანძილზე დიდ წარმატებით იღებებოდა გურამ ფანჯიკიძის „თვალის პატოსანი“. მოთხრობამ გამკვეყნებისთანავე ცხოველი ინტერესი, აზრთა სხვაობა გამოიწვია. ნაწარმოების მამხილებელი პათოსი ზოგს გაზვიადებულად ეჩვენა, სწორედ იმიტომ, რომ მასში ბევრმა საკუთარი თავი შეიცნო, მაგრამ მწერლის სიმაოლოდ თავის გაიტანა. მკითხველმა და მაყურებელმა მიიღო როგორც გულისტკივილით ნათქვამი შეგონება „წუგობრივი მსაჯულისა“. მარტინიშვილის თეატრის სპექტაკლში მკვეთრად, აქტიორული ოსტატობით გამოიხატა ცხოვრების მანკიერებათა წინააღმდეგ მებრძოლი ახალგაზრდობის იმედები; უკანასკნელი წლების თეატრალურმა ცხოვრებამ, ცხადყო, რომ თეატრი დიდ აქტიურობას იჩენდა და იჩენს მანკიერებათა მხილებაში. დაიწერა და დაიდგა პიესები, რომლებიც მოქალაქეობრივი პირდაპირობით, დიდი გულისტკივილით ლაპარაკობდნენ ადამიანთა ყოფაში, მათ მორალში, შეგნებაში წარმოქმნილ ნაკლოვანებათა შესახებ. თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის საფუძველს წარმოადგენდა მხილების პათოსი, რომელიც თავისი არსით მაღალი მოქალაქეობრივი პრინციპების გამარჯვებას ემსახურებოდა.

მუშათა კლასის ცხოვრების მწვავე საკითხი განხილული გელმანის პიესაში „პრემია“, რომელიც რუსთაველის თეატრში „დასაწყისის“ სახელწოდებით დაიდგა. მუშებმა უარი თქვეს პრემიაზე. — თითქოს მოულოდნელი ფაქტია, მაგრამ პრემიაზე უარის თქმის მოტივების ახსნას ჩვენ დიდმნიშვნელოვან პრობლემებთან მივ-

ყავართ. ირკვევა იმ საფუძველების სიყალბე და მცდარობა, რომელმაც ამ მდგომარეობამდე მიიყვანა ხალხი, აქ ირკვევა მუშების მაღალი წინეობა, მათი პრინციპულობა. იმდენად მძაფრდება სიტუაცია, რომ ქარხნის ხელმძღვანელის ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგება. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თავისი პუბლიცისტური სიმძაფრით, პარტიული პირდაპირობით გამოირჩევა აღჩხაიძის „როცა ქალაქს სძინავს“. აქ წამოჭრილია პარტიული მუშაობის სიწმინდის, ადამიანთა წინეობრივი ყოფის აქტუალური პრობლემები. სკკპ XXV ყრილობის გადაწყვეტილებებში განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა ახალი ადამიანის პარმიონული განვითარების პრობლემას. კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ხალხის იდეური აღზრდის საშუალებათა კომპლექსში კი თეატრს ერთ-ერთი მთავარი ადგილი უჭირავს. ქართული თეატრი, ხელმძღვანელობს რა ყრილობის გადაწყვეტილებებით, აღზრავს და ანვითარებს თეატრის ცხოვრებასთან კავშირის ტრადიციას, რეპერტუარში ზედ აღვილს უთმობს თანამედროვე თემებს, ქართულ და მოძმე ხალხთა ნაწარმოებებს. საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან შეიქმნა „მეგობრობის თეატრი“, რომელიც მოძმე ხალხთა თეატრალური კულტურის მიღწევების ნამდვილი პრომოვანდისტი გახდა.

თეატრალურ პრაქტიკაში დაქვიდრდა და მიმდინარე სეზონშიც გრძელდება მოძმე ხალხთა პიესების დადგმის სასიკეთო ტენდენცია. მეორეს მხრივ საბჭოთა კავშირის მრავალ თეატრში იღებება ქართველ ავტორთა პიესები. და ეს ყველაფერი უმთავრესად განაპირობა ხალხთა მეგობრობის, ურთიერთდაახლოებისა და განდიდრების იმ პროცესმა, რომელიც საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში ხდება. ახლა ქართულ პიესების, ქართველი ხალხის ცხოვრების სურათებს უყურებენ ათიათასობით ადამიანები მოსკოვისა და ლენინგრადის, კიევისა და ხარკოვის, ტაშკენტისა და ერევნის, ბაქოსა და რიგის, ტალინისა და კიშინიოვის, ოდენის, ჩელიაბინსკის, იაქუტიის თეატრების სცენებზე. ჩვენს თეატრს და დრამატურგას მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე არ ჰქონია ისე ფართო ასპარეზი, არ ჰყოლია ასე დიდი აუდიტორია. ქართული მუსიკალური და დრამატული ნაწარმოებები გავიდა საბჭოთა კავშირის ფარგლებს გარეთაც.

ჩვენ პარტიისა და სახელმწიფოს საშვიდობო პოლიტიკის, სოციალისტური თანამეგობრობის საფუძველმა, ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის ატმოსფერომ, ქართულ თეატრს საშუალება მისცა გასულიყო ფართო სარბიელზე. წარსულში, თეატრის მოღვაწეებს ოცნებაც კი არ შეეძლოთ ქართული თეატრის ამგვარ ექსპორტზე. ახლა კი ჩვენს თვალწინ, ჩვენი თეატრები მოგზაურობენ საზღვარგარეთ. გააქვთ ქართული თეატრის მიღწევები. იცავენ საბჭოთა თეატრის სახელსა და ღირსებას. ეს უაღრესად მნიშვნე-

ლოვანი მომენტია თეატრის ცხოვრებისა, მაგრამ რამდენადაც დიდია სამოქალაქო ასპარეზი, რაც უფრო მეტი თვალი უყურებს ჩვენს თეატრს, მით უფრო მეტიც მოეთხოვება მას. ჩვენ გვპირდება მიზანსწრაფული, ნათელი და დიდი იდეების ხელოვნება. ხელოვნება, რომელიც ემსახურება ხალხს, ეხმარება პარტიას ახალი ადამიანის ფორმირებაში, ზემოქმედების უდიდესი ძალა. რომელიც თეატრს გააჩნია, სწორედ უნდა იქნას გამოყენებული. იმ წარმატებებთან ერთად, რომელიც თეატრმა და დრამატურგიამ მოიპოვა „თეატრალური დროის“ იმ მონაკვეთზე რომელსაც დღევანდელია პქვია, რასაკვირველია, ცოტაა მოთხოვნილება იმ მასშტაბების ფონზე, რომელსაც ახლა ჩვენი დრო და ჩვენი ცხოვრება მოითხოვს. მაგრამ პროცესი გრძელდება. თეატრების აფიშაზე ჩნდება ახალი პიესები. მაგრამ საგულისხმოა ერთი მომენტიც: ცხოვრებაში წარმოქმნილ ნეგატიურ მოვლენებზე უფრო თამაშად, პირდაპირ და ხმამაღლა ითქვა რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელობის მიერ მაღალ ტრიბუნიდან. ვიდრე ეს ჩვენი დრამატურგების პიესებშია გამოხატული. თეატრი და დრამატურგია მხატვრული ძალით, მიუღლის სიღრმით უნდა სწვდებოდნენ მოვლენების არსს. ამასთანავე, სცენაზე უნდა ვნახოთ არა მარტო ის, თუ როგორი არ უნდა იყოს ესა თუ ის მოვლენა, ესა თუ ის ადამიანი, არამედ ისიც (და ეს არის მთავარი) თუ როგორი უნდა იყოს იგი. დიდია მაგალითის ძალა. ამ მხრივ იყო მნიშვნელოვანი რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, სადაც გამოჩნდა სიმარტოლისათვის მებრძოლი პარტიული მუშაკის სახე. ეს იყო არა შეღამაზებული, წინააღმდეგობათა გარეშე ძლევამოსილი გმირი, არამედ რთული, ადამიანური განცდებით მდიდარი, ათასგვარ წინააღმდეგობებში გახლართული პარტიული მუშაკი, რომელსაც აქვს რწმენა თავისი საქმისა, სიყვარული მშრომელი ადამიანებისა, არის პარტიისა და ხალხის ერთგული.

პარტიული და სამეურნეო ხელმძღვანელების ცხოვრების თემამ, ქართული დრამატურგიის განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ბოლო წლებში („დღის წესრიგშია ერთი საკითხი“, „რაიკომის მდივანი“, „როცა ქალაქს სძინავს“ და სხვა). მან მეტი იდეური სიმახვილე შემატა თეატრების რეპერტუარს, უფრო მრავალფეროვნად წარმოაჩინა ხალხისათვის თავდადების იდეა.

ქართულ თეატრში რაოდენობრივი თვალსაზრისით თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი საკმაოდ ბევრი პიესა იდგმება. მაგრამ სამწუხაროდ, საკმაოდ უხვად გვხვდება ისეთი პიესები, სადაც თანამედროვეა მხოლოდ პიესის ავტორი და დაწერის დრო. სხვა არსებითი რამ მასში არ არის. ამგვარი პიესები ზოგჯერ სახელს უტეხენ თანამედროვეობის თემასა და თვით ცნებასაც კი. უფერულ შაბლონურ, უინტერესო სტერეოტიპულ პიესათა მოძალტების წინააღმდეგ ბრძოლის საუკეთესო სა-

შუალებაა მხატვრულად სრულყოფილ ნაწარმოებთა დაპირისპირება.

თანამედროვე თემა შეღავათის უფლებას როდი იძლევა, იგი უფრო რთულია, უფრო მეტოვსტატობა და ნიჭიერება საჭირო, თანამედროვეობის თემაზე პიესის შესაქმნელად. რა დასაძალია და ჩვენ დრამატურგებს შორის ცოტა როდია ისეთი, რომელსაც პიესის მხოლოდ თემატიკური აქტუალობით უნდა ფონს გასვლა.

თეატრის თანამედროვეობას მრავალი პლანი და ასპექტი აქვს. იგი მოიცავს თემატიკის, სტილისტიკის, აქტიორული და რეჟისორული აზროვნების სფეროებს.

თანამედროვეობის გრძობის გარეშე თეატრი მუდუშედა იქცევა. ამიტომ იგი მუდამ ცხოვრების ავანგარდში უნდა იდგეს. უნდა განიცდიდეს მუდამ განახლებას. ერთი სიტყვით, ისეთივე უნდა იყოს, როგორც იქნება თვით ცხოვრება. მხოლოდ ამგვარი კავშირით შეიძლება თეატრი ახლომდელი და გასაგები გახდეს მაყურებლისათვის.

თეატრს მუდამ უნდა ახსოვდეს ჩვენი საუკუნის დიდი პოეტის გალაკტიონ ტაბიძის სიტყვები: დრო მოაწერე ლექსს, ნუ დასტოვებ უთარღლოდ, დროისა და სივრცის გარეშე.



## გიორგი ხუხაშვილი

# ჩვენი თეატრალური კრიტიკა

დაბეჭდიდან, ამაყად შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელი ქართული საბჭოთა თეატრი სამართლიანად სარგებლობს საყოველთაო აღიარებითა და სიყვარულით. სახელოვანი ესტროლები უმკვიდრებს მას საერთაშორისო აღიარებას და ავტორიტეტს.

ქართულმა თეატრმა გაუძლო მრავალ კრიზისს და სექტაციზმს, უკან მოიტოვა კინემატოგრაფიისა და ტელევიზიის საბედისწერო მეთოქეობის ჰიპოთეზები. მის საუკეთესო სპექტაკლებში მისი მარადიული სიცოცხლისა და თავისთავადობის გამოვლინება, მაგრამ მისმა სცენამ იცის წარუმატებლობის სიმწარეც და დაუძლეველი სირთულეებიც. გამარჯვება და მარცხიც თეატრის ცხოვრებაში აუცილებელ ახსნას მოიხრავს მისი მომავალი გზების გასაკვეთად. დაობენ, კამათობენ თეატრში და თეატრის გარეთ. თითქმის ყოველ მნიშვნელოვან სპექტაკლს არ აცდება დაბადების ტკივილები. წარმატებული თუ წარუმატებელი გამოცდილებანი მას თანაბრად შევილიან ახალი ამოცანების ამოსახსნელად. ის თვითონაც გაიზარდა და მათუობელიც გაზარდა. მისი დაუდგარი ცხოვრება მუდამ ითხოვს დაკვირვებას, ანალიზს, მოვლენათა განზოგადებას. ამიტომ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია მისთვის თეატრალური კრიტიკა. ის არა მარტო დამაფიქსირებელი, არამედ წარმართველი ძალაა თეატრის ცხოვრებისა, ნორმალური თეატრალური ცხოვრება ვერ შეუძრივდება კრიტიკის გულგრილობასა და ინერტულობას. დღეს-

დღეობით ყველასათვის ცხადია რომ კრიტიკა არა თუ უწინამძღვარა, მხარიც კი ვერ აუბთეატრალურ ცხოვრებას. ვერ ვიტყვი თითქოს თეატრალური კრიტიკა ჩვენში მომცდარი უამირი იყოს, მაგრამ მისი თანამედროვე დონე და მასშტაბები, თეატრზე შემოქმედებისა და წარმართვის უნარი აშკარად ბადებს კანონზომიერ შემფოთებას. კრიტიკის ფუნქცია მინიმუმადე დავიდა და მისი მომავალი პერსპექტივები განგაშის საკმაო საბაბს იძლევა.

კრიტიკის ბედი თეატრის ბედილბალთან არის გადაქვეული და მისი ჩავარდნები თეატრის მომავალზე მოქმედებს. კულუარებში ჩვენ ამას ვლპარაკობთ, ვწუხვართ. ვეძებთ გამოსავალს. ტრიბუნაზე კი ცოტა გვიტყვამს ამ სატკივარზე.

პირველი შთაბეჭდილება კრიტიკის მოცულობითი სიმცირეა. ეს ის რაოდენობა გახლავთ თვისობრიობაში რომ გადადის ჩვენს ყურნალ გაზეთებში („საბჭოთა ხელოვნება“, „კომუნისტი“, „თბილისი“, „ლიტერატურული საქართველო“, „ზარია ვოსტოკა“, „ვეჩერნი თბილისი“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, „მოლოდიუ გრუზიი“, „თეატრალური მოამბე“) თეატრზე დაბეჭდილი კრიტიკული წერილები თუ რეცენზიები მინიმალურად პასუხობენ დროის პოთხოვნას. ღმერთმა დამიფაროს გრაფომანების მომრავლება უურჩიო ჩვენს პრესას. თეატრალური კრიტიკას ნიჭიერი და განათლებული ადამიანები უნდა ქმნიდნენ. აქ შედავათები და გააოლებული საზომები არ არსებობს. ისევე აუცილებელია გემოვნება, ინდივიდუალობა, სტილი, როგორც ხელოვნების სხვა სფეროში. კრიტიკა წუალდება უწინა და განუსწავლელი ადამიანის ხელში. არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია შრომითი ჩვევები, სისტემატურობა და პროფესიონალიზმი. ბევრი მეგულება ნიჭიერი თეატრალური კრიტიკოსი, ვისაც წლების მანძილზე სტრიქონი არ დაუწერია. შეიძლება ბევრს ჰქონდეს გასამართლებელი მიზეზი, საზოგადო საქმით, სამსახურით იყოს დატვირთული და საწერად ვერ იცლიდეს. თუ იქ უფრო სასარგებლო საქმეს აკეთებენ ჩვენი თეატრისათვის, ღმერთმა ხელი მოუშაროთ. უფრო ხშირად კრიტიკიდან თეატრმცოდნეობაში გადაბარგება კეთილდღეობის მომზეუებით ხდება. იქ თითქოს უფრო მეცნიერული წონადობით გამოიყურება თეატრის თეორეტიკოსი თუ ისტორიკოსი. ერთმანეთს არ ვუპირისპირებ, კულტურულ ერს, ვისაც თეატრალური ცხოვრება აქვს, თანაბრად ჰირდება თეატრმცოდნეობაც და კრიტიკაც. ოღონდ კრიტიკას რომ უფრო მძაფრი ცხოვრება და მეტი ვნებათღელვანი მოსდეს, ესეც ცხადია. ამიტომ ამ ორი სფეროს შორის დისპროპორცია ისეც და ისეც თეატრისთვის არის

\* გ. ხუხაშვილისა და გ. ლორთქიფანიძის წერილებს საფუძვლად დაედო მათ მიერ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის პლენუმზე წაითხული მოხსენება და თანამოხსენება.

რედ.

სახიანო. დღემდე აუხსენია კრიტიკოსთა ინტერესის შესუსტება და ხანგრძლივი დუმილი ყველაფერი შინაგანი სიზარმაცით არ აიხსნება. პროფესიონალი ადვილად არ ნებდება ინდიფერენტშიმს. თეატრის სიყვარული არ მოასვენებს. მან საშუალოდ იცის ძილისა და მოსვენების წართმევა. თუ თეატრმცოდნეობაში დიდტანიან წიგნებს ვწერთ, კრიტიკაში რაღა გვემართება? რამ დაგვიძიძა ხელი? ხელოვნებას სტატისტიკა არ უყვარს, მაგრამ მოდიო, ზოგიერთ სტატისტიკურ მონაცემსაც მივხედოთ. ტიპურ მაგალითად 1977 წლის ურნალ „საბჭოთა ხელოვნებას“ გადავხედოთ. იმას ვერკავი იტყვიან ურნალის რედაქცია ხელაქნევით ეკიდებოდეს თეატრალურ კრიტიკას, მაგრამ თუ დამწერი ამ გამოჩნდა, რედაქციის მოწადინება წულის ნაყვა იქნება. ასზე მეტი სპექტაკლი შეიქმნა იმ წელს ქართულ თეატრში. რამდენი მათგანი გაიჩინა და განალიზდა? 1977 წლის ნოემბერში ურნალმა სულ ხუთიოდე რეცენზია გამოაქვეყნა ლევან გოთუას „გმირთა ვარაზზე“, „შონოსის: კენ“, „რას იტყვის ხალხზე“, ვახტანგ ქართველიშვილის „დონ კიხოტის აპოლოგია“, შინა ხეთაგურის „დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები გორის თეატრის სცენაზე“, ეს არის და ეს. მართალია, ამ წელიწადს სხვა ურნალ გაუთებიც ბეჭდავდნენ რეცენზიებს სპექტაკლებზე, მაგრამ ოდენობა ნახევრად ვერ მოიკავს ერთი წლია სპექტაკლები. იდეალურს არავინ ითხოვს, ერთ წელიწადში შექმნილი ყველა სპექტაკლი ვერ განალიზდება. მაგრამ დიდი ნაწილი მაინც ხომ უნდა მოექცეს კრიტიკის მხედველობის არეში? იქნებ თეორიული წერილები დაიწერა უხვად? წინა წლების მასალაში რამდენი რამ ითხოვს განალიზებას. რთული პროცესების ამოცნობას, ანალიზს. იყო მხოლოდ ერთი მიმოხილვითი ხასიათის წერილი ნოდარ გურაბანიძისა „გასული სეზონი და ახალი პერსპექტივები“. კრიტიკოსის ობიექტური და ბევრისაშოკველი ხელვა საგულახსნო პრობლემებს წამოჭრის ამ მიმოხილვაშიც. ის არღვევს ხელშეუხებლობის ტაბუდადებულ სტატუსს და მართლაც ყველაზე საინტერესო თეატრზე დღესდღეობით, რუსთაველის თეატრზე, პირუთვნელად წერს: „უცნაური სიტუაციაა დღეს შექმნილი რუსთაველის თეატრში. ერთი მხრივ თავბრულამხვევი წარმატებანა: სხვადასხვა გასტროლებზე. საყოველთაო აღიარება და სიყვარული, ბრწყინვალე პრესა როგორც საკავშირო, ასევე უცხოეთის ჟურნალ-გაზეთებში და, ამავე დროს საკმაოდ გახანგრძლივებული შემოქმედებითი შეუოვნების პროცესი, რომ არა ვთქვათ კრიზისი მეთქი“ მართებული და საკმაოდ მწარე საყვედურია. დანარჩენ წერილებში მხოლოდ შედარებით ზო-

გადი თეორიული საკითხებია წამოჭრილი, თუმცა, რაღა ამდენი წერილია: ვასილ კინაძის „კლასიკის უსაზღვროების საკითხისათვის“ და „კლასიკის დღევანდლობა“ ირინა შელიას. ისიც ანატოლი ეფროსზე დაწერილი და ქართულ თეატრს არ ეხება. სამაგიეროდ ერთ წელიწადში ერთ ურნალში შვიდი წერილია იუბილეებზე და გასტროლებზე. (ნ. გურაბანიძის „გამარჯვების მწელი გზა“, რუსთაველის თეატრის გასტროლები დასავლეთ გერმანიასა და მექსიკაში), ამავე ავტორის „ლიდენგრადის თეატრი თბილისში“, ოთარ ევაძის სტატია იმავე თეატრის მსახიობ ლებელევის შემოქმედებითი საღამოს გამო, ვასილ კინაძის „საუკუნის გზა“, (მესხეთის თეატრის ასი წელი) და სხვები. იუბილეები და გასტროლები, იცოცხლეთ კარგია, მაგრამ ასე ოპერატიულად, როგორც საგასტროლოდ ჩამოსვლების ვეგებებით, ჩვენსავე დღეებზე რომ უფიქრა თეატრალურ კრიტიკას, ბევრად უკეთესი სურათი გვექნებოდა. იმავე 1977 წ. დაიბეჭდა საინტერესო პორტრეტები: ნატო დევიძის „გოორგი ხარაბაძე“, ლამარა დოლიძის „მარინე თბილელი“, ალექსანდრა თოდოს „აქაკე ხორავას გახსენება“, ვუა ძიკუას „გურამ საღარაძე“, გ. ბათიაშვილის „კოტე მახარაძე“, დ. მუმლაძის „რ. ჩხიკვაძე“. ეს მეტნაკლები ღირსების ჩანახატები და საგასტროლო თუ საიუბილეო წერილები ბევრად ქარბობენ თეატრის თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ კრიტიკულ მასალას. შემოძლია სხვა გაზეთებსაც გადავხედო და მეტნაკლებად იგივე თანაფარდობა იქნება. ამგვარი მასალა ცალმხრივია და პოზიტიურობისკენ აქვს მიდრეკილება. ისიც ვიცი, რომ უყოველი მტკიცება უარყოფასაც ნიშნავს, როცა კარგს აქვს, ცუდს გამოიციხავ. მაგრამ ამდენი იუბილე, გასტროლები და პორტრეტება პანეგირიშმსაც ასაზრდოვებენ და კრიტიკას გუნდარუკის მქმეველი დიაკვნის როლში აყენებენ ბოლოდ.

დავაკვირდეთ ამ ბოლო წლებში გამოქვეყნებული რეცენზიებისა და სტატიების სათაურებსა და ავტორებს. ქრონოლოგიურ თანამიმდევრობას არ მივყვები, მათი უმრავლესობა 1977-78 წლებზე მოდის და სტუმრად ჩამოსულ თეატრებს ეძღვნება.

მაგრამ მე არ წ. მიკითხავს თუნდაც თავშეკვეთებულ, მაგრამ პირუთვნელი წერილი რომელიმე ჩამოსულ თეატრზე. სადაც ყველაფერს თავისი სახელი დაერქმეოდა. მესმის სტუმართმოყვარეობის ეთიკაც, მაგრამ რატომ არ შეიძლება კარგთან ერთად ცუდიც არ დაუშალო სტუმრად ჩამოსულ თეატრს? კარგად ვიქცევიო, როცა ჩვენიც ვაქვეყნებთ ჩვენივე თეატრების გასტროლებზე დაწერილ წერილებსა თუ რეცენზიებს რიბაკოვისა, დუბასოვისა თუ სხვა

თეატრალების მოსაზრებებს, ეს ყველაფერი სა-  
გულსხმოა და ცხადყოფს ჩვენს ერთობლივ  
სულიერ მისწრაფებებს, პრინციპებს, იდეებისა  
და გეგმონების უტყუარ ნათესაობას, მაგრამ  
იქნებ ინტერესმოკლებული არ იყოს მოსოველ-  
თათვისაც თუ რას ვფიქრობთ ჩვენ ერმოლოვას,  
წითელი არმიის თუ „სოვერმენიის“ თეატ-  
რებზე?

ვიცი რა ძნელია კრიტიკული რეცენზიის თუ  
წერილის დაწერა. საოცრად მტკიუნულად  
იღებს ჩვენში კრიტიკას ყოველი ავტორი, რე-  
ჟისორი თუ მსახიობი. თუ პიესების წერ და  
თეატრის რომელიმე დადგმა გააკრიტიკე, ზურგ-  
ზე ბოლს ავადუნენ, ცხენი შეკაზმული უნდა  
გვაჯდეს; იმ თეატრისაკენ პირს ვერ იზამ, მერე  
რომ კარგი სპექტაკლი ნახო და აქო, არც იმის  
დაგაჭერებენ, ეს ყველაფერი საკუთარ ტყავზე  
მაქვს გამოცდილი. ამას უნდა გაუძლო, თუ თე-  
ატრისათვის გადაგიდგია თავი. რამ შექმნა ასე-  
თი მოუთმენლობის ატმოსფერო, საიდან მოდის  
ხელშეუხებლობის ამბიციები და პატავმოყუ-  
არების გაზულექება? შემწნელი მაქვს, რაც  
უფრო ნიჭიერია ადამიანი, მით უფრო შემწყნა-  
რებელია კრიტიკისა. უნიკობის, საშუალო ნი-  
ჭიერების კომპლექსი ბევრად აქტიურად რეა-  
გირებს კრიტიკაზე. ჩვენ ვერ შევქმენით კრი-  
ტიკის მოთმენისა და ძილების ჯანსაღი ფსიქო-  
ლოგიური ტმოსფერო. საქმე იქამდე მივიდა,  
რომ ჩვენში კრიტიკის ჩახშობა კანონით ისტებ:  
და დანაშაულად ცხადდება. თეატრალური კრი-  
ტიკა მეტად შემკრთალია მოძალადეთაგან. შორს  
არ წავიდეთ. „უვარუვარეს“ დადგმის გამო გა-  
მართული პოლემიკა გავისხენით. ეს იყო რთუ-  
ლი და უარესად მოულოდნელი ექსპერიმენტი.  
რა თქმა უნდა, სპექტაკლს აზრთა წინააღ-  
მდეგობაც მოჰყვა. ეს იყო თეატრის კულტურ-  
რებში. ავანსცენაზე, პრესაში? ერთხანს მრავ-  
ალწინაშენლოვანი დუმილი იყო გამეფებული,  
მერე დუმილის უნული გაღვდა და მხარდაჭე-  
რის რამდენიმე წერილი დაიბეჭდა. იმ წერილე-  
ბის უმეტესობა თეატრალურმა კრიტიკოსებმა  
და თეატრმცოდნეებმა კი არა, მწერლებმა და-  
წერეს. მე არ მინდა გაუვალი ზღუდე ავღმარ-  
თო თეატრალურ კრიტიკასა და ლიტერატურას  
შორის. მინდა მხოლოდ თეატრმცოდნეობისა  
და თეატრალური კრიტიკის გაუმართლებელ  
დუმილს ვუსაყვედურო. საერთოდ, დუმილი და  
წყურუბა ყველაზე ცუდი ფორმაა კრიტიკისა.  
ის კი ჩვენში საკმაოდ არის ფესვმოკიდებული.  
დრო ყველაფერს ხსნის და თავის ადგილს  
უჩენს. „უვარუვარემა“ კი მოვა აღიარება, მის  
დამდგემლს რობერტ სტურუას და მსახიობ  
რამაზ ჩხიკვაძეს მარჯანიშვილის პრემია მიენ-  
ქათ. სამართალმა პური ქამა, რთული ექსპერი-

მენტი დამკვიდრდა. მერე ამ გზით გაჩნდა  
სრულყოფილი მშვენიერება „კავკასიური ცარ-  
ცის წრე“. არც რობერტ სტურუასთვის და არც  
თეატრისთვის ამ საპირისპირო პოზიციის გამ-  
შლავნებას არ ექნებოდა უარყოფითი შედეგი. ის  
არა მარტო ადვილად წინააღმდეგობებს გამო-  
ამუღავნებდა, არამედ მომავალი თაობებისთვის-  
საც ბევრ რაშეს ახსნიდა თეატრის რთულ ცხოვ-  
რებაში. თეატრალურ კრიტიკას ისევე ღუპავს  
უკონფლიქტობა, როგორც დრამას. წინააღმდე-  
გობის გარეშე არ არსებობს მოძრაობა, მოძრა-  
ობის გარეშე — განვითარება. ეს ინერცია  
დღემდე გრძელდება ჩვენს თეატრალურ კრი-  
ტიკაში. „რიჩარდ მესამის“ გარშემო ატეხილი  
ხმაურიც გავისხენოთ. ამ ნიჭიერ სპექტაკლში  
ხომ არი სადაო მოწინებები? დაიბეჭდა „კომუ-  
ნისტში“ ალექსანდრე შალუტაშვილის რეცენ-  
ზია. სპექტაკლი ცოცხლობს, მაყურებელი და-  
დის, მაგრამ არსებობს თუ მთლიანად საპირის-  
პირო არა, განსხვავებული თვალსაზრისიც. დაახ-  
ლოებით ასეთია „ზარია ვოსტოკაში“ დაბეჭდი-  
ლი რეცენზია ეთერი გუგუშვილისა, ემოციური  
და ინტელექტუალური თეატრის პრობლემაზე.  
საპირისპირო აზრების შეჯახება, — ასე გვგონია  
ამით ჩრდილი მიადგება ჩვენს ნაშოლავარს.  
„რიჩარდ მესამესთან“ დაკავშირებით ორი ავ-  
ტორი თუ პრინციპულად საპირისპირო პოზი-  
ციებზე არ დგანან, განსხვავებულ დამოკიდებუ-  
ლებებს ამუღავნებენ სპექტაკლისადმი. რატომ  
უნდა გვაკრობდეს, რატომ გვეხამუშება თუნ-  
დაც ორი საპირისპირო აზრი ერთ ნაშუგვარ-  
ზე? ეს უპირველეს ყოვლისა, ცოცხალი აზრის  
მოძრაობაა, სასიცოცხლოდ აუცილებელი თეატ-  
რისთვის. გარდა ამისა, ამგვარი გულახდილობა  
გასაქანს არ მისცემდა გაწვადებულ ექვებს,  
მიუთქმა-მოთქმასა და ქორბებს თეატრზე. ნაწი-  
ლობრიც ასეთივე სიტუაციაა „ოიდიპოსის“ გარ-  
შემო. ზოგს ეს დადგმა ზედმეტად კონსერვა-  
ტული თუ ტრადიციული ეჩვენება. რატომ არ  
შეიძლება ეს მოსაზრებაც დაიწეროს და გამო-  
ქვეყნდეს? საქმე ის არი, რომ შეჩვეული ვართ  
ან ხელალებით ქებას, ან წონასწორობადაკარგუ-  
ლი ძაბების ინერციას. უპირველეს ყოვლისა, ეს  
ფსიქოლოგიური ატმოსფერო უნდა შეცვალოს  
თეატრალურმა კრიტიკამ, თუ მას ქეშმარიტო  
სიმაღლეების მიკვლევა სურს. აქედან განმტკიც-  
დება მისი მოქალაქეობა და ავტორიტეტიც. მრავ-  
ალი ღირსება აქვს კიტა ბუაჩიძის პიესას „ერო-  
ში ავი ძაღლი“. მასში არის კომედიური გონე-  
ბამახვილობაც და სატირული სიმპატიური, მაგ-  
რამ არა მგონია მარჯანიშვილის თეატრში დად-  
გმული სპექტაკლის ერთადერთი ზუსტი შეფა-  
სება იყო ის რეცენზია, რომელიც ალექსანდრე  
ბეგაშვილმა გამოაქვეყნა გაზეთ „თბილისში“.

ქარბი შექება და გამაღიზიანებლად პრეტენციო-  
ზული ტონი სიმართლესაც უყარავს ძალა. გარდა ამისა, ამ სპექტაკლთანაც ბევრი რამ არის დაკავშირებული, რისი პირუთვნელი გარკვევა თეატრს მართებდა თეატრალურ კრიტიკასთან ერთად. აქაც დუმლით აუარეს გვერდი მტივი-  
ნეულ პრობლემებს.

როცა ამას ვწერ, სრულიადაც არ მინდა ჩრდილი მივაყენო იმ წერილებსა და პორტრეტებს ამ ორ სამ წელიწადში რომ შექმნეს თეატრის კრიტიკოსებმა. ე. გუგუშვილის „შალვა ღამისმიძე“, ლალი ურასვილის „გოგორგი გემეკორი“, ვაჟა ძიგუას „უხარი ლოლაშვილი“. ნოდარ გურბანაძის „გიგა ლორთქიფანიძე“ თეატრის მკიანეს ამდირებს და მრავალ საგულისხმო შტრიხსა თუ დეტალს ანოვადებს. ამგვარ პორტრეტებთან ერთად ხშირად ქვეყნდება შემოქმედებითი პორტრეტები, რომელთა სტერეოტიპული ქარგა თუ სქემა ამოუცნობს ტრეპის თვითკრიტიკოსის პიროვნებას და სტილს. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მსახიობთა თუ რეჟისორთა პორტრეტები მხოლოდ მათი ბიოგრაფიული ფაქტების მექანიკური ნაერთი იყოს და სხვა არაფერი. ჩვენს თეატრმცოდნეებს და კრიტიკოსებს ბევრი ფაქტი მართებთ საქუთარ მანერაზე და წერის კულტურაზე. ამ ისევე გარდაუვალა ინდივიდის ნიშანთვისებათა მოთხოვნა, როგორც შემოქმედების სხვა სფეროებში. აქვე ბუნებრივად დგება ქართული ენისა და კომპოზიციური აღნაგობის პრობლემაც. არავის მიეტეება ენისადმი იოლი დამოკიდებულება და გაცვეთილი ფრაზებით თუ შტაპებით წერა. ამ ათიოდ წლის წინათ უფრო „ციცქარში“, თუ არ ცვდები. ედიშერ ყიფანაძე ერთი ასეთი იუმორესკა გამოაქვეყნა: „რცენჯა — ანკეტა“. მართლაც, შედგენილი იყო რცენჯის სტანდარტული ნიმუში, საკმარისი იყო ღიად დარჩენილ ადვალტში რამდენიმე ფრაზა ჩაგესვათ ავტორთან, სპექტაკლის სათაურთან და რეჟისორის ვინაობასთან ერთად და რცენჯიაც მზად იყო. რაღა თქმა უნდა, ეს უტირირებული მწერლური ირონია გახლდათ. რომელიც ჩვენი კრიტიკული აზროვნების სქემატრობასა და დამტამულობას გავაიდ-  
ლაღ გვიჩვენებს და ყურადღებას აფხიზლებდა მას მერე ბევრმა წაიარა, მაგრამ ვე-  
ვითკვი სურათი რეალურად შეცვლილიყო. მე და ალბათ ბევრი ჩვენგანი უნდობლად ვეკიდებით კრიტიკოსს, რომელიც თავის რცენჯია თუ სტატის ასე იწყებს: „მიმდინარე სეზონის მორიგ დადგმად ამ თეატრმა ესა და ეს პიესა უჩვენაო“ და მერე მოყვება პიესისა თუ სპექტაკლის მოკლე შენარჩს საკლასო თემის დონეზე. კრიტიკისათვის მომავლინებელია სტერეო-

ტიპული აზრი თუ ფრაზა. ენის ამოუწურავ ტიპიაში მან უნდა ეტეოს ის ერთადერთი სიტყვა ათას სიტყვაში, რასაც ზუსტად შეუძლია მოვლენის გამოხატვა.

გამოცდილი და აღიარებული ავტორების გვერდით თეატრალურ კრიტიკაში სამწუხაროდ, იშვიათად შეხვდებით ახალ სახელებს, თეატრალურმა ინსტიტუტმა ორასზე მეტი თეატრმცოდნე გამოუშვა, მაგრამ იკითხავთ რამდენი შერჩა აქედან თეატრალურ კრიტიკას? მათი რიცხვი ალბათ, ხუთმეტსაც ვერ აღწევს. დანარჩენები? ეტყობა აქაც არ აუო მოსიწული ყველა საიმელო გზა მათი ზრდა-დასოცტატებისათვის. და იმათაც მკითხვეს უფრო სარფიანი და ნაკლებ კონფლიქტური თავშესაფარი. არც ის არის გამორიცხული, რომ მომავალში თეატრალური კრიტიკის ახალი შევსება არაპოპულარული სფეროებიდან მოვიდეს. როცა ნიჟერი ახალგაზრდა გამოჩნდება მას მოვლა. ურადლება კერძო რედაქციების მარჯვ. მაგრამ თავი და თავი თვითონ არის ყველა, ვინც კრიტიკოსის ძნელ გზას ირჩევს. ამ გზაზე საამო სიმშვიდე და კმაყოფილება არ არსებობს. მხოლოდ თავგანწირვას მოაქვს ქეშმარიტი ბედნიერება. რამდენიმე ახალგაზრდა გამოჩნდა „თეატრალური მოამბის“ ფრცვლებზე. ნიჟი უტე იქცევს ყურადღებას იმითი, რომ სხვებს არ ჰგავს, თავისთავადია. ასეთი თავისთავადობა ეტყობა მარინე ბუჭუკაშვილის და ქეთინო ვაშალიძის პირველ რეცენჯებსა და წერალებს. ძნელად, მაგრამ მაინც მოდის ახალი ინფორმაციების წიაღში გაზრდილი ერთდირებული და ანალიტიკურად მოაზროვნე ახალგაზრდობა. მ. ბუჭუკაშვილის ვრცელი რეცენჯია მიხიელ თუშანიშვილის თეატრალურ სტუდიაში დადგმულ სპექტაკლზე „წამებაი დედოფლისა“ და რუსთაველის თეატრის „მარტილობა დედოფლისა“ ამჟღავნებს საინტერესოდ მოაზროვნე მომავალ თეატრალურ კრიტიკოსს. ის გრძნობს თეატრს, ესმის თანამედროვეობის სულიერი მოძრაობანი, ფიქრინად წერს და განიცდის სიტყვას. სამწუხაროდ, მცდარია ამ ორი სპექტაკლის ერთ სიბრტყეზე დაყენება და განხილვა. თვისობრივად ორივე განსხვავებული სტილისა და მხატვრული ხედვისაა, თვითონ რუსთაველის თეატრში არა მგონია მთლიანად კმაყოფილი იყვნენ სპექტაკლით „მარტილობა დედოფლისა“. დღემდე არსად წამიკითხავს საფუძვლიანი რეცენჯია ამ გულნაკლულობის გამო, რცენჯია, სადაც მისი ავტორი საფუძვლიანად იყოს გარჩეული. ღმერთმა ნუ ქნას, თუდაც, ამ სპექტაკლს თავისი ღირსებები დაუკარგო, მაგრამ მისი ხარვეზებიც სერიოზული განსჯის საგანია. ამისი მოთხოვნა ილება არ შეიძლება არ ჰქონდეს თვი-

თონ რეჟისორს, აქტიორებს, თეატრსა და კრიტიკოსსაც, რა ასაკისაც არ უნდა იყოს იგი. მეზობრად მისაუბრია რეჟისორებთან პრემიერების შემდეგ. ყველას თავისი ხასიათი და ბუნება აქვს, კრიტიკა არავის სიამოვნებს, ოღონდ, ყველა სხვადასხვაგვარად რეაგირებს. ერთ მთავანზე ვიტყვი, თემური ჩხეიძე. შის სპექტაკლებს დამფასებელი არ მოჰკლებია, წარმატებებიც უნახავს და მარცხიც განუცდია. მე მუდამ მოზობილული ვიყავი არა მარტო შის ნიქიერებში, არამედ ინტელიგენტური ღირსებებში. ის მუდამ პირველი უმჯაცრესი კრიტიკოსია თავისი ნამუშევრებისა. ფიზიკად უყურებს თავის სპექტაკლებს და მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორს მუდამ უჭირს თავისივე შექმნილის მუშტრის თვლით დანახვა, იგი საოცრად თვითკრიტიკული და შეცდომათა ამოცნობის მოწადინეა. ასეთ რეჟისორებთან შეიძლება უშედავათო, დიპლომატიის გარეშე ბოლომდე გულაბილი, დაუზოგავი ლაპარაკი და კამათი. ის მხოლოდ დემაგოგიას და დილეტანტურ აზროვნებას ვერ შეურთავდება. რამდენჯერ გულისტკივილით უთქვამს, ჩემს სპექტაკლებზე ხალხი არ დიდის. ის გულწრფელად ელტობა ზოგჯერ მასურებელთან შესუსტებული კონტაქტის მიზნებზე. კრიტიკა ვერ დაეხმარა ამ მიზნთა ასახსნულად ვერც რეჟისორს და ვერც მასურებელს. თემური ჩხეიძე ის რეჟისორი არ არია, რომელიც თეატრალური ელიტისათვის იღწვოდეს. რამდენი საპირისპირო მითქმა-მოთქმა გამოიწვია მისმა სატელევიზიო სპექტაკლმა „ჯაუს ხიზნებმა“. ჩემი აზრით, ამ საყველურებში ბევრა რამ მოდიოდა რბილად რომ ვთქვათ, მემჩანური გემოვნებიდან. მოკარბებულ სექსუალიზმსაც კი წამებდნენ. სწორედ ამგვარ სიტუაციებში მართებს თეატრალური კრიტიკის ხმის აჟოლება. ზოგი აუცილებელი განმარტება მასურებელსაც სჭირდება. პრესა კი ჭიუტად დუშდა თანხმობის ნიშნად ჩაგვეთვალა ეს დუმილი? ვის მიმართ თანხმობის? ერთადერთი იყო „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაბეჭდილი დიპლომატიკა ოტა პაქორიასი და თემური ჩხეიძის.

კრიტიკის ავტორიტეტი ბევრად არის დამოკიდებული თვითონ კრიტიკოსის არა მარტო ნიჭზე, შის ერუდიციაზე, პოზიციაცზე, როცა რეჟისორმა ან მსახიობმა მეტი იცის განსახტელ საგანზე, ვიდრე კრიტიკოსმა, ასეთ ავტორს არც კებას დაუჭერებენ და არც ძაგებას. როცა რობერტ სტურუას „კავკასიური ცარცის წრეს“ იხილავდნენ, მას საკმაოდ სერიოზულმა ავტორიტეტებმა კამათი გაუმართეს ბრებტია შემოქმედებითი პრინციპების გარშემო. ეს სერიოზული დავა იყო. არც თუ ისე მძაფრი ორატორია რობერტ სტურუა, მაგრამ შის სახასუხო გამოს-

ვლაში ჩანდა, როგორ ღრმად იცოდა რეჟისორმა არა მარტო ბრებტის პიესა, არამედ მთელი მისი თეორიული მემკვიდრეობა. ასეთ რეჟისორთან კამათი ადვილი არ არის. მე ვერ დავწამებ გერმანოლოგებს კონსერვატიზმს, ვერც ტენდენციურობას, მაგრამ მაინც მგონია ამ დავაში სიმართლე ხელოვანის მხარეზე აღმოჩნდა.

ჩვენს თეატრალურ კრიტიკაში მნიშვნელოვან ნაკადად მიმჩნია ის წერილები და რეცენზიები, რომლებსაც მწერლები წერენ. გვი მაღლარიას, ოტა პაქორიას რამდენიმე წერილი ბეგრის მიტქმელად და მრავალმხრივ საგულისხმოდ. გვი მაღლარიას წერილი კვატიკანტირადზე, ოტა პაქორიას წერილი „ტანტები და თაუვანისციქმლები“ საგარბობლად ავსებენ და ამრავალფეროვნებენ ჩვენს თეატრალურ კრიტიკას. ამისთანა ავტორებს რედაქციები არ უნდა მოეშვან, მათ ბეგრის გაკეთება შეუძლიათ. საგანგებოდ უნდა ითქვას თამაჰ კილაძის „ციკარში“ გამოკვეყნებულ წერილზე „თეატრი ჩვენი სიყვარული“. თამაჰ კილაძე, ოტა პაქორია, გვი მაღლარია თვითონ მწერლები არიან, მოთბორებებსა და წერილებს წერენ. მით უფრო საინტერესოა თეატრზე დაწერილი მათი წერილები და რეცენზიები.

ნოდარ გურაბანიძის ზემოთხსენებულ მიმოხილვაში გულისტკივილით არის ნათქვამი: მიმდინარე სეზონში ჭრჭერობით დადგმულ 81 პიესიდან ქართულ დრამატურგიას განეკუთვნება 31, ხოლო იმ 31-დან 13 ახალი პიესა განხორციელდა. მაგრამ ამ ცამეტიდან ვერცერთს ვემიჯნევეთ არა თუ დრამატული ენარის შედეგად, არამედ ქვემარტი ლიტერატურულ ნაწარმოებად. თეატრები მაინც არ უნდა დადგენენ ლიტერნატივს წინაშე დადგან თუ არ დადგან ქართული თანამედროვე პიესაო. ამ რამოდენიმე ფრაზაში საკმაოდ დრამატული სურათია დახატული. მიმოხილვაში შეუძლებელია ამ პიესების დეტალური განალიზება სპექტაკლის ანალიზთან ერთად, მაგრამ მერც არსად წამიკითხავს ამ 13 უიღბლო პიესის ბედ-იღბალზე. არავის გამოუდვიდა თავი მათი განალიზებისათვის, ტრადიციული რეცენზიის „პროკრუსტეს სარეცელზე“ კი მეტად მცირე ადგილი ეთმობა პიესის ავტარგის გარკვევას. მთელი აქცენტი სპექტაკლზეა გადატანილი. ბევრად უფრო ცუდ დღეშია მხატვრობა და მუსიკა. რეცენზიებში გვარი და სახელი თუ მოიხსენიება მხატვრის თუ მუსიკოსის. დღე ეს იმ დროს, როცა ჩვენს სცენოგრაფთა სახელგანთქმულია დღეს და მისი ხსტატებზე ცოტა როდი დაუწერიათ და უთქვამთ მოსკოვსა, ლენინგრადსა და რიგაში. ამ ორ-სამ წელიწადში მხოლოდ რამდენიმე წერილი თუ დაწერილა. მათ შორის ორი მნიშვნე-

ლოვანი წერილი ერთი და იგივე ხელოვნებათმცოდნე გაიანე ალბერტგაშვილს ეუთვნის: „შექსპირი ქართული თეატრის მხატვართა შემოქმედებაში“ (1979) და იმავე ავტორის მიერ წაითხზული მოხსენება მხატვართა კავშირისა და თეატრალური საზოგადოების გაერთიანებულ პლენუმზე შარშან: „ქართული თეატრალური მხატვრების დღევანდელი“ (ორივე „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა).

ჩვენი მრავალი საინტერესო სცენოგრაფიული გამოცენა მოეწყო: ლატვიელი მხატვრების, კოჩერგინის და სხვათა. გავრით დაიწერა მათზე, მაგრამ, ვიმეორებ, ისეთი მხატვრების მუშაობა თეატრში, როგორც არიან საქეული, გიორგი გუნი, გიორგი ალექსი-მესხიშვილი, მამია მალაზონია, შოთა ხუციშვილი, მირიან მშველიძე, უფრო ახალგაზრდები: ი. გეგეშიძე, მ. მურვანიძე, ა. ნინუა, — სრულ საას აქ ვერ მოვიყვან, ძველი თაობის ცნობილ ოსტატებთან ერთად მეტი ყურადღების ღირსნი არიან თეატრალურ კრიტიკის მხრივ.

აქვე დრამატურგიაზეც ვიტყვი. „საბჭოთა ხელოვნებას“ აქვს უფროსი სპეციალური განყოფილება „თეატრი და დრამატურგია“. ამ განყოფილებაში ერთი წლის მანძილზე ორი წერილია დაბეჭდილი დრამატურგიაზე: „ტენესი უილიამსის დრამატურგია“ — ავტორები ი. აბაშიძე და ე. აბაშიძე და გივი ჭაოშვილის წერილი „იოსებ გრიშაშვილის დრამატურგიული მოღვაწეობა“. ქართულ თანამედროვე დრამატურგიაზე სიტყვაც არ არის თქმული. თანამედროვე დრამატურგია სადღაა? არ იწერება და რა გამოვსჯევუნთო. მართალია, არ იწერება, თორემ თამაშ კილად და მისი მრევლი რომ გულწრფელად იღწვის დრამატურგიისათვის, ესეც ვიცო; მაგრამ როგორ შევარგოთ ჩვენი თეატრმცოდნეობა თანამედროვე დრამატურგისათან? თუ რაიმე საგულისხმო დაწერილა დღევანდელ ქართულ დრამატურგიაზე, ისაც მწერლების დაუწერიათ; თუმცა არ მართებთ დიდი კმაყოფილება დრამატურგიისადმი ეპიზოდური ყურადღების გამო.

თამაშ კელიძე გულისტკივილით და გაოგნებით წერდა „ზარია ვოსტოკში“ ამ სიძნელეთა თაობაზე, ხოლო გურამ ბათიაშვილმა ელგია უფრევსა თეატრალურ რეცენზიას „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაბეჭდილ წერილში „ასეა დღეს... ხვალ?“ ამ წერილებში თუ ინტერვიუებში რეისორებთან, რედაქტორებთან მკაფიოდ გაისმის შემოფოთება თეატრალური კრიტიკის გამო. შესაძლოა, სატიკვარის სიმწვავეს ჭერ სათანადოდ ვერ ვგრძნობდით, მაგრამ მომავალში, როცა დღევანდელი თეატრალური ხელოვნების შესწავლა — გაანალიზება მოხდება,

სანანებლად გავიხილება საქმეო, გავფრთხილებენ ამგვარი წერილების ავტორები. აღმოჩნდა, რომ ყველაზე მეტი რეცენზია სპექტაკლებზე „თეატრალურ მოამბეში“ იბეჭდება. „თეატრალურ მოამბეს“ დღემდე არ მოუპოვებია უფროსი უფლებები. ბევრი რამ საინტერესო იბეჭდება აქ. საქმე არც ისეა, როგორც ბევრ სპექტაკლსა მგონია. მართალია, მასში გამოქვეყნებულ კრიტიკულ წერილებსა და რეცენზიებს, აკლია სიმძაფრე, კრიტიკული პათოსი შესუსტებულია, უფრო პოზიტიური დამოკიდებულება ქარბობს. სხვა არის, როცა რომელიმე პარტიული ორგანო არჩევს საუკეთესო სპექტაკლებს, საგულისხმო მოვლენებზე ამხვილებს ყურადღებას; თუმცა აქაც აკლიათ ჩავარდნილი სპექტაკლების ტიპური ნიმუშები, მაგრამ სპეციალურ თეატრალურ ორგანოს უფრო მძაფრი კრიტიკული დამოკიდებულება მოეთხოვება. შეიძლება ეს ნაწილობრივ იმით აიხსნება, რომ მას ჭერ კიდევ არ გააჩნია უფროსი ფუნქციები. ფაქტი ფაქტად რჩება: „თეატრალური მოამბე“ ყველაზე ხშირად და ოპერატულად ეხმარება ახალ სპექტაკლს. იდეალურ შემთხვევაში ეს უფროსი ასი, ასოცი სპექტაკლიდან წელიწადში ოცს ან ოცდახუთს თუ განიხილავს. უშთავრებად თბილისის თეატრებს წვდება მისი თვალი და ხელი. პერიფერიაზე კარადა გიბრბობს. როცა უკვალოდ, შეუფასებლად გაივლის „თუთარჩელა“, „დრაკონი“, „შენი მიწა“, „მილიონერის ვიზიტი“ და ბევრი სხვა, პერიფერიული დადგამებზე რაღა უნდა თქვა? რაც არ იწერება, რაღა ეშველება. რაც იწერება, იმათშიც ხომ საგრძნობლად არის სტერეოტიპული და ანემური რეცენზიები და წერილები? არ შეიძლება ამ ფაქტმა სერიოზულად არ დავგავიქროს.

ამ სამ ეწიწადში არსად წამოიხილავს კრიტიკული წერილი, სადაც რეპერტუარის პირობები იყოს განხილული. თანამედროვეობის ცნება შორს არის ყოველგვარი კონკრეტული და მედროვეობისაგან. ის დროისა და ადამიანის ურთიერთკავშირს: კულისხმობს, მისდამა დაუცხრომელ ინტერესს ემყარება. თანამედროვეობა ნიშნავს ნიჭსაც, გემოვნებასაც, ერუდციასაც. დღეს ასეა კატეგორიულად წერებ იმაზე. რა თქოს თეატრში შესუსტდა თანამედროვე პიესებისადმი მყურებლის ინტერესი, კლასიკისადმი ღტოლვა გაიზარდაო. დაახლოებით ამას წერს თავის ნიჟიერ წიგნში „პროფესიონალიზმი“ ანატოლი ეფროსი. საერთოდ კი აღიარებულია და სტატისტიკითაც დადასტურებული, რომ თანამედროვე პიესას ბევრად მეტი მყურებელი ჰყავს. ეს მართკ საქართველოში როდია ასე და მანაც ხდება კლასიკისა

და თანამედროვეობის დაპირისპირება. ამ ორი-საში წლის განმავლობაში ხუთიოდე წერილი თუ იქნება გამოქვეყნებული ამ საკითხებზე. მათ შორის მნიშვნელოვნად მერყენა ე. გუგუშვილის „თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნება“ ვახტანგ ქართველიშვილის „მრავალსახეობა დონ-კიხოტისა“ და მერაბ გეგიას „თანამედროვეობის მიერ აღორძინებული“ (სამივე წერილი „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა). ამავე ასპექტში ექცევა ვასილ კიენაძის „კლასიკის უსაზღვრობის საკითხისათვის“. ამ წერილებში თავს იჩენს თანამედროვეობისა და კლასიკის საგულისხმო პრობლემები.

მადლობა დმეროს, ჩვენში არც თანამედროვეობისადმი გულგრილობას ვაძინებთ მაყურებელს და არც კლასიკისადმი უურაღდება შენელებულა ოდენსე. როცა „რიჩარდ მესაჩევი“ და „ოიდიპოსზე“ ანშლაგებია, არც „ძველ ვალსს“ და „თავისუფალ თემას“ აკლია მაყურებელი. იქ ერთმანეთს არ უპირისპირდება კლასიკა და თანამედროვეობა.

გართულებულია ჩვენში თეატრალური კრიტიკის ბეჭდვა-გამოცემის პრობლემა. რედაქციები ავტორებს ხშირად თავს ახვევენ თვითნებ შეხედულებებსა და მოსაზრებებს. ავტორს, მართალია, არავინ ართმევს თავისი აზრის დასაცავად თავგამოდების უფლებას, მაგრამ თავიდანვე გაანგარიშება იმისა, რას დაგიბეჭდავენ და რას არა, თეატრის კრიტიკოსს უკარგავს ინიციატივას. მის ინდივიდუალობას ბზარი უჩინდება, ჩარევის შედეგად წერილი თუ რეცენზია ისე იცვლება, ავტორი თავის დაწერილს ვეღარ სცნობს. კიდევ უფრო გაძნელებულია თეატრალური კრიტიკის სისტემატური გამოცემა. თუ ამ დარგის სიკეთე გულით გვიანდა, კრიტიკოსთა წიგნებს მწვანე გზა უნდა მივცეთ, დროულად გამოვცეთ და შევაფასოთ კიდევ, რადგან ნორმალური ვითარებისათვის აუცილებელია არა მარტო კრიტიკა, არამედ კრიტიკის კრიტიკაც. მარჯანიშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა ეთერი გუგუშვილის „კოტე მარჯანიშვილის“, დოდო ანთაძის მემუარებს, ვასილ კიენაძის „სანდრო ახმეტელს“. იქნებ ასეთი დაფასება და პატივი თეატრალურ კრიტიკოსსაც ხვდეს წილად?

იქნებ ეს ყველაფერი ნაწილობრივ ადრეც თქმულა, მაგრამ დღეს ბევრ მოვლენას თეატრში მომწიფებული სახე აქვს და კრიტიკის სატიკივარზე გულახდილმა საუბარმა უკვალოდ არ უნდა ჩაიაროს. თეატრისადმი სიყვარული და რწმენა დუმილისაგან ადრე თუ გვიან გამოგვიყვანს და პრაქტიკულად გადაგვაწვეტინებს საქირბოროტო პრობლემებს. ჩვენ ყველას გვაერთიანებს თეატრის სიყვარული. მოვალენი ვართ ფეხზე დავაყენოთ ყვარჩნებზე შემდგა-

რი თეატრალური კრიტიკაც. ამას ჩვენგან ითხოვენ სახელმწიფოც, ხალხიც და თეატრიც. ამისი საფუძვლიანი მოძიება და გაანალიზება ერთი წერილის შესაძლებლობებს აღემატება. უფრო მეტიც, მე არც თბილისის თეატრალური ცხოვრების კრიტიკული მასალა მაქვს მთლიანად ამომწურავად მიმოხილული. ამის გამო ალბათ კოლეგები არ განაწყენდებიან. ჩემი ამოცანა თეატრალური კრიტიკის დღევანდელი მდგომარეობის ზოგადი სურათის შექმნა იყო. პრობლემა მთელი სიმძაფრით დგას. მის გადაწყვეტაზე ყველამ უნდა ვიფიქროთ ერთსულვონად არ გამოვეკილოთ იმას, ვინ რა მასშტაბით მოსჩანს ამ საერთო სურათზე. პატივმოყვარეობაზე და ეგოიზმზე მალა დადგომა და მძაფრი სამუშაო განწყობილები განმსჭვალვა იქნება ჩვენი ერთსულვონი მალა მიზნის გამართლება. აქეთენ გვიხმობს თეატრის თავდავიწყებით სიყვარული და მისი ძალების რწმენა, თეატრისა, რომლისთვისაც გავჩნდით, და რომელსაც ჩვენი სიცოცხლე მთლიანად ეკუთვნის.

## გიგა ლორთქიფანიძე

# ოგიაჟური პრიტიკისათვის

80 შევეცადები ჩემი მოსაზრებები გაზიაროთ ჩვენი დროის ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე. მოგეხსენებათ, მე არა ვარ თეატრმცოდნე და კრიტიკოსი. ამიტომ ჩემი მოსაზრებანი უმთავრესად იქნება რეჟისორის დამოკიდებულება იმის მიმართ. რასაც ჩვენი თეატრმცოდნეები ქმნიან.

პირველი და რაც მე უმთავრესად მესახება, ეს გახლავთ ის, რომ თეატრალური კრიტიკა გულისხმობს ობიექტურობას. თუ დარღვეულია ობიექტურობა, კრიტიკა თავის ფუნქციას ვერ ასრულებს. იგი ვერ შეასრულებს არა მარტო შემფასებლის ფუნქციას, არამედ თეატრალური პროცესების წარმართველი ძალის ფუნქციასაც. ჩემი აზრით, ეს არის ყველაზე უფრო მტკივნეული საკითხი ჩვენს თეატრალურ კრიტიკაში, ეს გარემოებაც ართულებს თეატრისა და კრიტიკის ურთიერთობას.

თავიდან რომ ავიცილინო ყოველგვარი ეჭვი და ჩემი მოსაზრებები განაწყნებული კაცის პოზიციად რომ არ მოგჩვენოთ, ახლავე ვიტყვი — პირადი უმადურობის არავითარი საბაზე არა მაქვს. ჩემზე ძალიან ბევრი დაწერილა. უფრო მეტიც, კი ვიდრე იყო საჭირო და ამ მხრივ იმ ადამიანთა რიცხვს არ ვეკუთვნი, რომელთაც შეუძლიათ ნაწყენი კაცის პოზა დაიჭირონ. ქართველი

თეატრმცოდნეებისა და კრიტიკოსების მიმართ მადლობის მეტი არაფერი მეთქმის. 28-29 წლის განმავლობაში ჩემი თეატრალური შემოქმედება ანალიზისა და სათანადო შეფასების ობიექტი გახლდათ. მაგრამ დღეს ჩვენს თვალწინ ხდება ისეთი რამ, რაც ჩემი აზრით, დღევანდელ თეატრალურ ცხოვრებას არასწორ მიმართულებას აძლევს, და მე, როგორც ქართული თეატრის მოღვაწეს, არ შემიძლია ამაზე არ ვილაპარაკო. ობიექტური, ნამდვილი თეატრალური კრიტიკოსის ნიმუშად მიმაჩნია ან. ლუნაჩარსკის მოღვაწეობა. იგი იყო ჭეშმარიტი, ნამდვილი შემფასებელი თეატრალური პროცესებისა. ამას ახერხებდა იმიტომ, რომ მას გააჩნდა თავისი გარკვეული პოზიცია ხელოვნებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ლუნაჩარსკის ოფიციალური პოსტები ეჭირა და ვალდებული იყო თავისი აზრი გამოეთქვა ამა თუ იმ საკითხზე, ის იყო პიროვნება, რომელსაც შეეძლო მუხლი მოეყარა და პატივი ეცა სრულიად სხვადასხვა თეატრალური ესთეტიკის მატარებელი მეორეხოდისა თუ სტანისლავსკის თეატრებისათვის, რადგან საყოველთაო ჭეშმარიტებაა, რაც უფრო მრავალფეროვანია და მრავალპლანიანი ხელოვნება, მით უფრო საინტერესოა იგი, ეს ჩემი ღრმა რწმენაა.

მე მგონია, პირველი დიდი შეცდომა, რომელიც დღევანდელმა თეატრალურმა კრიტიკამ დაუშვა, ეს არის ის, რომ ჩვენ თითქმის გავაფიქტივით ერთი თეატრალური მიმართულება, რითაც ხელს ვუშლით ქართული თეატრის ყოველმხრივ, ჰარმონიულ განვითარებას. ჩემგან უხერხულია ვილაპარაკო მარჯანიშვილის თეატრზე. ამიტომ მაგალითს მოვიყვან რუსთაველის სახელობის თეატრის ცხოვრებიდან. ახლა ამ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში იწონებენ იმას, რაც 40 წლის წინათ მოჭამა მთელმა ევროპამ, ყოველად დაუშვებელია, რომ დღევანდელი ქართული თეატრის პრინციპად გამოვაცხადოთ, ის თეატრალური პროცესები, რომელიც რუსთაველის თეატრში მიმდინარეობს.

ერთ-ერთ უმესანინავეს სპექტაკლად ჩვენშიც და სახლვარგარეთაც მიმაჩნია „კავკასიური ცარცის წრე“, მაგრამ როცა იგი ცხადდება ერთად-ერთ, განუმეორებელ გზად, ეს დაუშვებელია,



ასეთი რამ ყოველთვის ჩიხში მოგვაქცევს. შეუძლებელია სხვათა თეორიებზე დაყრდნობით წარმართოს ეროვნული თეატრალური ცხოვრება. თუ აქამდე რუსთაველის თეატრში ერთმანეთთან თავსდებოდა თ. ჩხეიძის და რ. სტურუას სხვადასხვა სტილისტიკით, სხვადასხვა თეატრალური ხელწერით განხორციელებული სპექტაკლები, ახლა ვითარდება ის, რასაც უგალობენ. ასეთმა დამოკიდებულებამ შეიძლება კაცი გზიდან გადააციდინოს, შეიძლება ადამიანს გაუჩინდეს ფიქრი: ერთადერთი გზა ეს ყოფილა და თუ აე არ ვიმუშავებ, შესაძლოა, ჩემი ხელოვნება ჩამორჩენილ ხელოვნებად ჩაითვალოს.

მე დასაშვებად მიმაჩნია არა თუ ორ რეჟისორში, არამედ ერთ კაცშიც კი იყოს სხვადასხვა სტილი. ორი სრულიად სხვადასხვა სტილის პოემა აქვს ა. პუშკინს: „ევგენი ონეგინი“ და „ბრინჯაოს მხედარი“. ხომ არ შეიძლება ორივე ერთ მიმართულებაში მოვაქციოთ? ერთი — ლირიკული პოემაა, მეორე გროტესკული. ამ მრავალფეროვნებაში არის სტანისლავსკის ძალა, რომელიც ავტორი ა როგორც „სამი დისა“ და „აღუბლის ბაღისა“ ასევე „ლურჯი ფრინველისა“ და „მხურვალე გულისა“.

როგორ შეიძლება ადამიანს აუკრძალო, რომ ყოველ ახალ ნაწარმოებში გამოსახვის ახალი საშუალებები, ახალი ფორმები ეძებოს. როგორ შეიძლება დავადგინოთ ჰეგემონია ერთი რომელიმე მიმართულებისა და მოვითხოვოთ, რომ ამ მიმართულების მეტი არაფერი არ უნდა არსებობდესო. ამით ხომ დათვურ სამსახურს ვუწვევთ თეატრალურ ხელოვნებას. ჩვენი თეატრალური კრიტიკა კი ასეთ ტენდენციებს ემსახურება.

მარჯანიშვილის თეატრი დასაბამიდან დღემდე იყო და დარჩება ავტორის თეატრად იმიტომ, რომ ჩვენი თეატრალური ხელოვნება სამეფურულბლო ხელოვნებაა. ე. ი. ჩვენ კომპოზიტორი კი არა, პიანისტები ვართ და ჩვენი მოვალეობაა თეატრალურად განვახორციელოთ ესათუის ნაწარმოები. არ არსებობს ცალკე, დამოუკიდებელი ნაწარმოები, თეატრი ხორცს ასხამს ავტორის თხზულებას, ჩვენ ხომ მუდამ სიამოვნებით ვამბობთ რომ კოტე მარჯანიშვილი არის ავტორი ისეთი სრულიად

განსხვავებული სტილისტიკის მქონე სპექტაკლებისა როგორც გახლავთ „ურიელ აკოსტა“ და „კაკალ გულში“ დღევანდელ თეატრალურ ცხოვრებაში კი ისეთი ტენდენციურობაა, რომელიც ჩვენი ხელოვნების მესვეურებს არ ებატეებათ. რატომ გინდათ თეატრში ერთი მიმართულება გვექონდეს? და თუ ეს ასე უნდა იყოს, მაშინ რაღა საჭიროა ქართული თეატრი! მაქსიმალური უმეტესობა ქართული თეატრალური ძალეებისა? იქნებ მე არა მაქვს განსხვავების უნარი, იქნებ მე ემოციური პლანის მსახიობი ვერეკო ანჯაფარიძე ვარ, ამიტომ უნდა ამეკრძალოს მუშაობა? გინ მოგვცა ჩვენ ამის უფლება? აი, მაგალითად, დაიდგა „ოიდიპოს მეფე“, ზოგს მოსწონს, ზოგს არ მოსწონს. ერთი ჩინებულ სპექტაკლად სახავენ, მეორენი კი — არა, მაგრამ რატომ არ უნდა დასწერონ ის, თუ რატომ მიაჩნიათ ასეთ სპექტაკლად? რატომ არ უნდა გავავაცნონ თავიანი პოზიციან? ამის ნაცვლად კი ფრიად აკრძალულ ხერხს მიმართავენ და „ოიდიპოსზე“ უარყოფითად ლაპარაკობენ ამ სპექტაკლით აღფრთოვანებულ აუდიტორიაში, თანაც კი არ განიხილავენ სპექტაკლს, არამედ დედაქალაქში სტუმრად ჩამოსულ თეატრმოდნეებს საყვედურობენ როგორ შეიძლება მოგწონდეთ „ოიდიპოს მეფე“. ვ. ქართველიშვილის ეს საქციელი მიმაჩნია სწორედ კრიტიკის არაობიექტურობად და ტენდენციურობად.

მე არ შემიძლია ორიოდ სიტყვა არ ვთქვა იმაზე, რაც ახლა ქართულ თეატრალურ კრიტიკაში ხდება ბრეხტთან დაკავშირებით. მე მალე ვეხსნა ის, რომ ადგილი აქვს ბრეხტის გაუთავებელ კულტივირებას. ჩემი დრამა რწმენით, ჩვენში ბრეხტი ვეძი გვიგეს სწორად. ბრეხტის, როგორც თეატრალური მოღვაწის დაბადება მოხდა გარკვეულ ისტორიულ ვითარებაში. ბრეხტი თეატრში მოვიდა მაშინ, როდესაც გერმანიაში დანერგილი და გავრცელებული იყო ცრემლიანი სენტიმენტალური დრამა. დრამატურგმა პრინციპული და, ჩემის აზრით იმ დროისათვის გამართლებული ბრძოლა გამოუცხადა სენტიმენტალ-

ლიზმს. არავითარი ემოცია! აცხადებს იგი. პირველ რიგში საჭიროა აზრი, აზროვნება. დღეს კი არ ვითვალისწინებთ იმას, თუ რამდენი დრო გავიდა მას შემდეგ და დაგვიანებით ვსერავთ ქართულ თეატრში ბრეხტის პრინციპებს. უფრო მეტიც — გვინდა ბრეხტის საზომიდან შევაფასოთ ყველაფერი, რაც ქართულ თეატრში შექმნილა და ამ მხრივ დ. კლდიაშვილიც კი არ დავინდეთ. დ. კლდიაშვილიც კი ბრეხტის სარეცელს გვინდა მოვარგოთ. მხედველობაში მაქვს მ. გეგიას წერილი რუსთაველის თეატრში დადგმულ „დარისპანის გასაჭირზე“. ეს წერილი რომ წაეკითხა, დ. კლდიაშვილი აღბათ, ხელებს ვამოლიდა. რა საერთო ჰქონდა მას ეპიკურ თეატრთან და განსხვავებასთან? დ. კლდიაშვილი ხომ ყოველგვარი პლაკატურობის წინააღმდეგი იყო? იმის გამო, რომ „დარისპანის გასაჭირი“ თანამედროვე კონსტრუქციულ ითამაშეს, ხომ არ შეიძლება დ. კლდიაშვილიც ბრეხტისეული გახდეს? საიდან ასეთი დამოკიდებულება? როგორ შეიძლება თეატრის მოღვაწეებმა ამაზე ვილაპარაკოთ, მაშინ როდესაც თეატრისათვის განუყრელია ემოციურობა, თეატრალობა.

იქნება ჩემმა გამოსვლამ ბევრი კრიტიკოსი ამომხდროს, მაგრამ მე მაინც არ შემოიძლია არ გამოვთქვა ჩემი დამოკიდებულება თეატრალური კრიტიკის ზოგიერთი ტენდენციისადმი.

თეატრალური კრიტიკოსები უწინარესად ადამიანები არიან, პიროვნებანი. მე მიმაჩნია, რომ თეატრალური კრიტიკოსი ძალიან ახლოს არ უნდა იყოს თეატრის შიგა ცხოვრებასთან. არ უნდა გაერიოს თეატრალურ კონფლიქტებში, როცა კრიტიკოსი ასე ახლოს დგება თეატრთან, მას უჭირს ობიექტურობის შენარჩუნება, მე ვფიქრობ, რომ ამ მიზეზით დავკარგეთ ჩვენ ჩინებული კრიტიკოსი ნ. ურუშაძე, მისი თეატრალური კრიტიკოსობა თითქმის შეწყდა და ახლა უმთავრესად მონოგრაფიული ხასიათის ლიტერატურას ქმნის.

ჭეშმარიტი ობიექტურობიდან განდგომის მაგალითად დავასახელებდი აგრეთვე ვ. ქართველიშვილის პოზიციას, რომელიც მან დაიკავა გ. ტოვსტონოგოვის სპექტაკლის „ცხენის ისტორიის“

მიმართ და სახალხოდ, საჯაროდ განაცხადა ლენინგრადის დიდი აკადემიური თეატრის შემოქმედებელი, გზას ს. იურსკის სპექტაკლი „ფარიატიევის ფანტაზია“ განსაზღვრავსო. მე არ მინდა დაწვრილებით ჩავეძიო ამ არაობიექტურობის სათავეს, მაგრამ ერთი რამ ფაქტია, ასეთი მოვლენები სწორ გეზს ვერ აძლევს თეატრალურ ცხოვრებას.

როდესაც მე ასეთი რამ მესმის, ასეთ რამეს ვკითხვლობ, მიჭირს დავუჭერო ამგვარ თეატრალურ კრიტიკოსებს, ბოლომდე ვენდო მათს აზრს.

მე ერთი იმათგანი ვარ, რომელიც დიდ პატივს სცემს რობერტ სტურუას შემოქმედებას, „რიჩარდ III“ დიდი ოსტატის დადგმულია, მაგრამ თეატრალურმა კრიტიკამ მაინც ვერ მოგვცა ამ სპექტაკლის სრული ანალიზი, არ განიხილა იგი ყოველმხრივ.

მე მინდა გულწრფელად მოვუწოდო ქართულ თეატრალურ კრიტიკას, რომ უყვარდეს ობიექტი თავისი შრომისა — სპექტაკლი, თეატრი და არა თავისი აზრები ამ შრომაში. ერთიმეორეს არ უნდა დავუპირისპიროთ თეატრალური მოვლენები, სპექტაკლები. ხშირად უნდა დავსხდეთ და ვისაუბროთ ჩვენი შემოქმედების ავკარგზე, ჩვენს შრომაზე. ეს უხდა იყოს საუბარი ობიექტური, პრინციპული და არა რაიმე სხვა აზრებით წარმართული.

# საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გაგებობის კლანუმი

## კაპატი მოხსენებათა გაგებობა

მირა ფიჩხაძე: — ვიღერ მე რაიმე პრეტენზიას წამოვუყენებდე ჩემს თავს და ჩემს კოლექტივებს, მინდა წინასწარ გამოვთქვა დიდი გულისტკივილი, იმის გამო, რომ დღეს ჩვენს პლენუმზე არ არიან ისინი, რომელთა მიმართ ჩვენ გვაქვს პრეტენზიები. ვერ ვხედავ უურნალ-გაზეთების რედაქტორებს, განყოფილების გამგეებს, თეატრალურ კრიტიკოსებს, მუსიკისმცოდნეებს ხშირად საყვედურობენ არაოპერატორებსა, სინამდვილეში კი წერილები, რომლებიც გაზეთებში მიგვაქვს, ძალიან გვიან ქვეყნდება და ამის გამო სავსებით ეყარება ოპერატორებს. ამას თან ერთვის ისიც, რომ ხშირად რედაქციები თავს იკავებენ კრიტიკული წერილს ბეჭდვისაგან.

ერთ მაგალითს მოვიყვან. მე დიდ პატივს ვცემ მოძვე რესპუბლიკების ხელოვნების წარმომადგენლებს. ამას წინათ ვესწრებოდი ერევანის ოპერისა და ბალეტის თეატრების გასტროლებს და ყველა დამერწმუნება, რომ მათაც ისეთივე სატიკვარი გააჩნიათ, როგორც ჩვენს საოპერო თეატრს. ბევრი რამით ვგვევართ ერთმანეთს. წერილები კი როგორც დაიბეჭდა რესპუბლიკის ძირითად, წამყვან ორგანოებში? მე მგონი, მილანის ლა სკალას თეატრი რომ ეწვიოს თბილისს, უფრო დიდი ეპითეტებს მონახვა გავიკვირდება. მე დავესწარი ყველა სპექტაკლს და საშუალო დონის სპექტაკლებია, საოპერო სპექტაკლები მაქვს მხედველობაში. იგივე საკითხები დგას მათთანაც, რაც ჩვენ გვაღელვებს და რაც ჩვენი მუსიკალური რეჟისურის გადაუჭრელი პრობლემებია. ნუთუ არ შეიძლება ამა საკითხის დაყენება, ისე რომ

სტუმრებს არ სწყენოდათ და ჩვენც ჩვენი ვალი მოგვეხადა?

შემდეგ მ. ფიჩხაძე ლაპარაკობს თბილისის ვ. აბაშიძის სახ. სახელმწიფო თეატრის წინაშე მდგარ მეთად სერიოზულ პრობლემებზე და აღნიშნავს, რომ ამ თეატრს დღეს საზოგადოების მეთი უურადლება სჭირდება, რათა მოინახოს მისი შემდგომი განვითარების სწორი გზა.

ნინო შვანბერიძე: — სამწუხაროდ, დღეს ბრალდებულის როლში უნდა გამოვიდეთ, თეატრმცოდნეებს სამართლიანად აკრიტიკებენ. საერთოდ ცუდ დღეში ვართ თეატრმცოდნეები, რადგან გაძნელდა ობიექტური აზრის გამოთქმა. არ არის საამისო პირობები. ჩემთვის გასაგებია გიგა ლორთქიფანიძის გულისტკივილი, რომ დღეს ჩვენი პრესის ფურცლებზე არ ჩანს ისეთი კარგი თეატრმცოდნე, როგორც ნათელა ურუშაძე გახლავთ. ნათელა ურუშაძე ქკვიანი კრიტიკოსია, მაგრამ შემთხვევითი არ არის, რომ მან თითქმის უარი თქვა კრიტიკაში მუშაობაზე. ბევრი რამ განიცადა ისეთი, რამაც ხელი ააღებინა, ვინც უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, მან გადალახა ეს სიძნელეები. მე პირადად ვერ გადავლახე, დავნებდი. ამის მიზეზი რედაქციების ერთგვარი გულცივობა და არაოპერატორულობაც გახლდათ. ახლა წერილი იმის მიხედვით ფასდება, თუ რამდენად არის იგი გაუგებარი.

შემდეგ ნ. შვანბერიძე ლაპარაკობს ახალგაზრდა თეატრმცოდნეთა აღზრდის საკითხებზე და აღნიშნავს, რომ ახალგაზრდობას მეთი უურადლება სჭირდებათ, რათა იგრძნონ, რომ მათი პროფესია ესოდენ საჭიროა თეატრალური სამყაროსათვის. ისინი ხშირად უნდა იბეჭდებოდნენო.

მერაბ გვიძა: — მსურს ჩემი შეხედულებანი გამოვთქვა ზოგიერთ საკითხზე. პატივცემულმა გიგა ლორთქიფანიძემ ბრძანა, თითქოს დღევანდელ თეატრალურ კრიტიკას ტენდენცია ჰქონდეს აღიაროს ქართული თეატრის განვითარების ერთი რომელიმე გზა, სხვა მიმართულებები კი უფულებელყოფილიაო. ასეთი რამ ქართულ თეატრმცოდნეობასა და ქართულ კრატკაში არისა და არ შეინიშნება. სხვაა, რომ რუსთაველის თეატრმა უურადლება მიიქცია თავისი ძიებები და ექსპერიმენტებით, რაც ყოველთვის იქნება თეატრმცოდნეობის ძირითადი შესწავლის ობიექტი და თუ დავინტერესდით ბრებტით 40 წლის შემდეგ და დავინახეთ, რომ ჩვენში ბრებტმა იპოვნა თავისი ეროვნული ნიადაგი,

ამაში ცუდი რა არის? მან შეცდომად ჩამოთვალა ბრეტისა და კლდიაშვილის ერთმანეთთან დაკავშირება, მაგრამ ჰიპოთეზა, რომელიც მე წამოვაყენე და ვცდები დავამტკიცო, შეიძლება იყოს მცდარი და შეიძლება არც იყოს მცდარი, ამისათვის არსებობს სხვადასხვა ტრიბუნა. გავმართოთ პოლემიკა ამ თემაზე.

ის, რომ დავით კლდიაშვილს ძალიან ბევრი რამ აქვს საერთო ეპიკურ პრინციპებთან, აღიარებული ფაქტია. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ საზღვარგარეთ გავიკანეთ, ყველამ აღნიშნა, რომ მას დიდი კავშირი აქვს ბრეტის ესთეტიკასთან. ეს დამოწმებს ისეთმა ავტორიტეტებმა, როგორცაა პოლონელი კრიტიკოსი რ. შიდლოვსკი და „ბერლინერ ანსამბლის“ მსახიობი ეკეპარდ შალი.

რაც შეეხება ობიექტურობას, მე ძალიან რადიკალურად ვსვამ საკითხს. — არ მეგულდება დღეს ქართველი თეატრმცოდნე, რომელსაც შეიძლება არაობიექტურობა დასწამოს კაცმა. გ. ლორთქიფანიძემ ბრძანა, კრიტიკამ გაბედულება უნდა გამოიჩინოს. ასეთი გაბედულება გამოიჩინა ვახტანგ ქართველიშვილმა, მერე მის ნათქვამს სახე შეუცვალეს და გ. ლორთქიფანიძეს სხვანაირად მოაწოდეს. ვახტანგ ქართველიშვილმა თქვა ქეშმარიტება: ხელოვნებაში აუცილებელია სხვადასხვა მიმართულებები არსებობდეს, შეიძლება ყველა მათ მხარს უჭერდე, მაგრამ შეუძლებელია ყველა მათგანის აპოლოგეტი იყო.

არასოდეს არ უნდა დავკარგოთ ობიექტურობის გრძობა, მაგრამ ის ამბავი, რომ თეატრმცოდნეების ნაწილი, მაგალითად: ზახავა, წერს ძირითადად ვახტანგოვის თეატრზე, ეფროსი — სტანისლავსკის თეატრზე, რუდინცი — მეიერხოლდის თეატრზე — ცნობილი ამბავია. ეს აიხსნება კრიტიკოსის შემოქმედებით ინდივიდუალობით, შემოქმედებითი თანაზიარობით, ამა თუ იმ მიმართულებასთან

ჩვენი მუშაობის სტილი და სანამ ეს არ შეიცვლება, ჩვენს პლენუმებს საქმიანი რეზულტატი არ მოჰყვება. შეიძლება ამ აზრს სწორად ვამბობ, მაგრამ იგი მანამდე უნდა გავიმეორო კატონივით. სანამ კართაგენი არ დაინგრევა.

კრიტიკის სისუსტეს ორი გარემოება განაპირობებს — ერთი სუბიექტური და მეორე ობიექტური. სუბიექტური მიზეზი ჩვენი შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობს. ჩვენ არასოდეს არ ვამბობთ იმას, რასაც ვფიქრობთ. ყოველთვის ვცდილობთ არასოდეს არ ვუთხარათ მსახიობს ან რეჟისორს ბოლომდე ის, რასაც მისი ნაშუქვარი იმსახურებს. წინასწარ გვაჭვს შემუშავებული ფორმულა — ბევრი კარგი და ცოტა ცუდი. ეს ფორმულა მკითხველისათვის ცნობილი გახდა და მას კრიტიკის აღარ სჭერს. კრიტიკა, ბუნებრივია, არავის სიამოვნებს, არც უნდა გავაკვირდეს, რომ ღიზიანდებოდა, სწყინთ ეს. ჩვენ საგანი, საქმე უნდა გვანტერესებდეს და არა ის, ეწყინება თუ გაუხარდება ვინმეს ეს კრიტიკა. კრიტიკოსს საკუთარი მხატვრული კონცეფცია უნდა ჰქონდეს და ამ პოზიციიდან უნდა მსჯელობდეს მხატვრულ ნაწარმოებზე. კრიტიკოსს შეეხედულებათა საკუთარი სამყარო უნდა ჰქონდეს და მისი სუბიექტური აზრი საინტერესო გახდება. თუ ასე არ არის და კრიტიკოსი სხვის გადადექილ აზრს იმეორებს, მაშინ იგი არავის ჰირდება. შეიძლება სასაცილოც კი გახდეს. მაგალითად, რატომ უნდა იფიქროს კრიტიკოსმა, რომ მან სტანისლავსკის სისტემა უკეთ შეისწავლა, ვიდრე რეჟისორმა? რატომ უნდა დაუწყოს პედაგოგივით სტანისლავსკის სისტემის სწავლება რეჟისორს ან აქტიორს? სტანისლავსკის სისტემა არსებობს და მას რეჟისორიც და მსახიობიც, თუ საქიროდ დაინახეს, ისევე შეისწავლის, როგორც კრიტიკოსი. კრიტიკოსმა საკუთარი შეხედულება და კონცეფცია უნდა მოიტანოს და მაშინ დაუჭერებენ, შეიძლება ეწყინოთ მისი სიმაკტრე, მაგრამ მაინც დაუჭერებენ.

სამწუხაროდ, ჭერჭერობით ასე არ არის.

კრიტიკის სისუსტის ობიექტური მიზეზი ის არის, რომ სპეციალური ორგანო არ არსებობს. აქ საყვედური გამოითქვა გაზეთ „კომუნისტის“ მიმართ. „კომუნისტი“ პოლიტიკური გაზეთია და სრულიადაც არ არის ვალდებული ვრცელი წერილები ბეჭდოს თეატრზე. ეს გაზეთი ეხება მთელი არსებობის ცხოვრებას და სადა აქვს მას საშუალება ამდენი ყურადღება მიაქციოს ხელოვნებას და ლიტერატურას. რასაც აქვეყნებს, იმის მადლობელი უნდა ვიყოთ. თეატრალურ კრიტიკას თავისი ორგანო უნდა ჰქონდეს, სადაც ვრცელი და საბუთიანი პროფესიული მსჯელობა იქნება შესაძლებელი.

პაპაი ბაბრძაძე: — ახლა, ვისაც არ ეზარება, ყველა სახელოვნებო კრიტიკის ჩამორჩენაზე ვლაპარაკობს. ეს პლენუმიც ამ მიზნით შეიკრიბა. უკვე გამოითქვა აზრი, პლენუმში საქმიან ვითარებაში მიმდინარეობსო. ჩვეულებრივი, მორიგი, სტანდარტული ფრაზაა. ჩვენთან ყველაფერი საქმიან ვითარებაში მიმდინარეობს. რეზულტატი კი ამ საქმიანი ვითარებისა უსაქმოა, რადგან ვლაპარაკობთ ვალის მოსახდელო და არა შედეგის მისახდელად. ეს გახდა

და ბოლოს, გულახდილ ლაპარაკს ჩვენში ბევრი იუენებს დემაგოგიისათვის, რომ საკუთარი სარგებელი ნახოს. არავითარ ხელოვნებას, არავითარ ლიტერატურას, არავითარ კრიტიკას მნიშვნელობა არა აქვს. თუ იგი არ არის გულწრფელი.

**ვახტანგ ძარმავალიშვილი:** — მე მიმაჩნია, რომ დღეს ქართული თეატრალური კრიტიკა, არაფრით არ ჩამოუვარდება ქართულ თეატრს, დღეს ქართულ თეატრს უფრო უჭირს. ვიდრე თეატრალურ კრიტიკას. მე ისიც მიკვარს, რასაც ქართველი თეატრმცოდნეები აკეთებენ. ქართულ თეატრს აქვს 1—2 კარგი სპექტაკლი, შეიძლება ერთი თეატრი გამოირჩეოდეს თავისი მხატვრული დონით, მოქალაქეობრივი პრინციპებით, რაც იწვევს დიდ რეზონანსს; მაგრამ ეს არის ერთი თეატრი, შესაძლოა, ამ თეატრს, მე ვგულისხმობ რუსთაველის თეატრს, ზოგიერთ სპექტაკლში ჰქონდეს ხარვეზები, მაგრამ ეს მაინც არის თეატრი, რომელიც მთაურებელს ელაპარაკება საკირბოროტო პრობლემებზე. ქართული კრიტიკა აკლავს არ ჩამოუვარდება ქართულ თეატრს. ახლა კრიტიკაში მოდის თაობა, რომელსაც სჭირდება შემჩნევა, მხარდაჭერა. ამ მხრივ კარგ საქმეს აკეთებს „თეატრალური მოამბის“ რედაქცია, რომელიც ბექდავს მათ მაგრამ რა კეთდება საერთოდ თეატრმცოდნეების წასახალისებლად, მისი მატერიალური დაინტერესებისათვის? არაფერი! რა გაკეთდა ამ მხრივ მთელი 30 წლის მანძილზე. ვინ რა იზრუნა თეატრალური კრიტიკისათვის? დღეს თუ რაიმე კეთდება, კეთდება ჩვენი საოცარი ენთუზიაზმით. საოცარი თავდადებით. კეთდება იმ პირობებში, რომელიც ჩვენ გვაქვს. მე უნდა ვუსაუვედლო ჩემს უფროს მეგობრებს, რომ მათ ჩემს პროფესიას არ შეუქმნეს მტკიცე მატერიალური ბაზა.

შემდეგ ვ. ქართველიშვილი ეკამათება თეატრალურ კრიტიკოსებს ნ. ურუშაძეს და ე. გუგუშვილს ბრეტის პრინციპების გაგების გამო ლენინგრაძის დიდი აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „ცხენის ისტორია“ და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „რიჩარდი“. ასევე ვ. ქართველიშვილი არ იზიარებს გ. ლორთქიფანიძის მოსაზრებებს რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების ტენდენციების შეფასებისას, და მიიჩნევს, რომ თეატრალური კრიტიკა, ასე თუ ისე, სწორად აფასებს თეატრალურ მოვლენებს. ამასთან ეტება თავის გამოსვლას „ოიდიპოს მეფის“ გამო და ამბობს, რომ გულწრფელად და ობიექტურად ლაპარაკობდა ამ სპექტაკლზე.

**ნათელა შარუშაძე:** — მე ძალიან მოკლედ მოგახსენებთ. საქმე ის არის, რომ აი ამ რამდენიმე საათის განმავლობაში, რაც ჩვენი პლენუმი მიმდინარეობს, სულ დამავიწყდა რისთვისაც მოვედი. ჩვენ მოგვიწვიეთ სრულიად გარკვეული და კონკრეტული საკითხის გარშემო მსჯელობისათვის. ეს ჩანს მოხსენების სათაურიდან. მაგრამ ამაზე არ ვმსჯელობთ, თუ დღევანდელი პლენუმი ეძღვნება სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებას ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ და თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკის პრობლემებს, ესე იგი ეს კრიტიკა ყოფილა. თუ ის არ არსებობს, მაშინ არც მსჯელობის საგანი გვქონია. თუ თეატრალური კრიტიკა არსებობს, ცუდი თუ კარგი, მაშინ ამაზე ვილაპარაკოთ. თანამედროვე თეატრალურ კრიტიკაზე ლაპარაკი იყო მხოლოდ ნაწილობრივ. მაგრამ ჩვენ არ გვქონია მსჯელობა იმაზე, თუ რა მდგომარეობაშია ეს კრიტიკა.

ჩემთვის გასაგებია მომხსენებლის. გიორგი ხუხაშვილის მდგომარეობა, მაგრამ უნდა იყოს გარკვეული რა მდგომარეობაშია დღევანდელი ქართული თეატრალური კრიტიკა. უნდა იყოს დაცული რაღაც პრინციპი მის შესახებ მსჯელობისას. მე მოხსენებიდან ვერ გავიგე რა ნიშნით იყო შეგროვილი მასალები, არც მდგომარეობა იყო გაანალიზებული კონკრეტული ნიმუშების მიხედვით და არც გაუმჯობესების რაიმე გზები იყო დასახული. ჩვენ კი იმიტომ მოვედი, რომ მოვისმინოთ თქვენი აზრი ჩვენ საქმიანობაზე. ჩვენს კრიტიკულ წერილებზე. ისიც ხომ უნდა გავიგოთ თქვენს მიერ მოწონებული კრიტიკული მასალა რატომაა საქებარი.

მომხსენებელმა დაასახელა რამდენიმე კრიტიკული წერილი. მაგალითად, ა. შალუტაძის წერილი მოსწონს, მაგრამ რატომ, — ამას არ ამბობს. ო. პაკორაის და გ. მალულარაის წერილები თეატრის შესახებ იმდენად მოსწონს, რომ მოგვიწოდებს მოვუფრთხილდეთ ასეთ ავტორებს. მე პირადად სულ სხვა აზრისა გახლავართ ამ საკითხზე. მე სულაც არ მაქვს მხედველობაში სპეციალური განათლება. ლაპარაკია არა იმაზე, თუ ვისა აქვს დიპლომი, ლაპარაკია იმაზე — ვინ ერკვევა სასცენო ხელოვნებაში.

ბევრი რამ სამართლიანად ითქვა. პირველყოვლისა, სწორია, რომ მართლა არ იწერება იმ რაოდენობით და იმ ხარისხით წერილები, როგორც უნდა იყოს. მე პირველი ვარ დამნაშავეთა შორის. არ ვწერ რეცენზიებს, რატომ?

ყოველ ჩვენგანს აქვს თავისი მიზეზები და ეს მიზეზები უნდა გაირკვეს, რომ მდგომარეობა შეიცვალოს. მაგრამ თქვენ მოისურვებთ ამის გარკვევა და მიზეზების დადგენა?

მე ვფიქრობ, რომ დღევანდელი თეატრის საერთო დონე ძალიან მაღალია. საქმე ის კი არაა, რომ ზოგი სპექტაკლი გამოვა და ზოგი არა, ეს მუდამ ასე იყო, საქმე ისაა, რომ დღეს თვით მსახიობები, რეჟისორები წერენ ისე საინტერესოდ, რომ ჩვენ სერიოზული დაფიქრება გვმართებს — როგორ ვწეროთ. მაგალითად მსახიობ ე. ლებედევსკი, რომელმაც თვითონ დაწერა წიგნი „ჩემი ბესემენოვი“! აი, ჩემის ჯრით, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემა, რომელიც დგას დღევანდელი სათეატრო კრიტიკის წინაშე.

ახლა რაც შეეხება ბრეტის საკითხს. ეს საკითხი, მართლაც, ვახდა რთული იმიტომ, რომ ჩვენ ვერაფრით ვერ შევთანხმდით. მე არ ვიცი კიდევ რა არის საჭირო იმისათვის, რომ ბოლოს და ბოლოს გავიგოთ — ბრეტის ემოციას არ უარყოფს. მაშინ ის ხელოვანი არ იქნება. ლაპარაკია ემოციის თავისებურებაზე. ტოვსტონოგოვი ამბობს, რომ მან ბრეტისეულად დადგა „ცხენის ამბავი“, მე კი ეს სპექტაკლი განცდის თეორიის პრინციპებიდან გამომდინარეობით განვიხილევ. რატომ? გ. ტოვსტონოგოვმა სთქვა, რომ ბრეტის თეატრალურ ესთეტიკას დღეს ვერავინ გვერდს ვერ აუვლისო და ზოგიერთი ხერხი მართლაც, გამოიყენა, მაგრამ ჩვენ ხომ აუცილებლად უნდა განვახსავოთ ერთმანეთისაგან შემოქმედებითი პრინციპი და მხატვრული საშუალებანი? ტოვსტონოგოვი ყველა თეატრალურ ხერხს იყენებს, მაგრამ მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე განცდისა და გარდასახვის თეატრს ამკვიდრებს. იმასაც ხომ უნდა გავუწიოთ ანგარიში, რომ მას ერთხელაც კი არ დაუდგამს ბრეტის პიესა?

**ეთარ კოდონია:** — ჩვენი დღევანდელი პლენუმი — ამბობს ე. კოდონია — ძალიან პრინციპული ხასიათისაა. აი, მე ვზივარ და ყურადღებით ვუსმენ ყოველ გამომსვლელსა და მერე ვფიქრობ იმაზე, თუ როგორი თეატრალური კრიტიკა გვაქვს ჩვენ, თუ რა ან როგორ იწერება სოხუმის თეატრის სპექტაკლებზე. თქვენ აქ მნიშვნელოვან პრობლემებზე კამათობთ, ცდილობთ გადასჭარათ მთელი რიგი საკითხებისა, ჩვენთან კი კრიტიკა ფაქტურად ჩანასახობრივ მდგომარეობაშია. დარწმუნებული ვარ, ასევეა აქარაშიც.

ასე რომ თქვენთვის, ალბათ, ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა მდგომარეობაა ჩვენთან. გვყავს თითო-ორი ახალგაზრდა თეატრმცოდნე და ისინიც გაურბიან თეატრალურ კრიტიკას, ცდილობენ საკანდიდატო მინიმუმის ჩაბარებას, რა-თა სხვა მხრივ წარმართონ თავიანთი საქმიანობა. ალბათ, ამის მიზეზი ისიც გახლავთ, რაზეც ვახტანგ ქართველიშვილი ლაპარაკობდა აქ — რასაკვირველია, პროფესია საარსებო პირობებს უნდა უქმნიდეს ადამიანს.

ასე რომ ჩვენთან არ არის სახარბიელო მდგომარეობა, თეატრალური პროცესები კი ისეთია, რომ იგი არასოდეს არ დგას ერთ ადგილზე, იგი ვითარდება, არ ყოვნიდება. ამ პროცესებს კი გაანალიზება უნდა. ამიტომ ერთადერთი გზა არსებობს — ხშირად უნდა ჩამოხვიდეთ ხოლმე ჩვენთან. დაგვეხმაროთ ჩვენი თეატრალური პროცესების გაანალიზებაში.

**ნოდარ უნაშკომოვილი:** — დღეს აქ ფრიალ სერიოზულ საკითხზე გვაქვს მსჯელობა. ამ მსჯელობის წარმართვაში გვეხმარება სკკ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება. ამიტომ ჩვენ პრინციპულად უნდა დავსვათ საკითხი. გულწრფელად ემსახურება თუ არა თეატრალური კრიტიკა თეატრს. მოხსენებამ დასახელებული იქნა მთელი რიგი სტატისტიკა, რომელმაც დაგვარწმუნა, რომ ქართული თეატრალური კრიტიკა თავის სადარაჯოზე დგას და თავის ფუნქციას ასრულებს.

ჩვენთვის მთავარია — განაგრძობს ორატორი — პასუხობს თუ არა ქართული თეატრი იმ პრობლემებს, რომელიც დღეს მის წინაშე დგას? ასეთ თეატრად ვ. ქართველიშვილი რუსთაველის თეატრს მიიჩნევს; მაგრამ, როცა ლაპარაკია ქართული თეატრის მიღწევებზე, მარჯანიშვილის თეატრი სულაც არ არის გამოირიცხული ამ რეალიდან. „ოიდიპოს მეფე“ პასუხობს დღევანდელია. მე უფრო მეტსაც ვიტყვოდი, ასეთ ფორმაში თეატრი ჭერ არ ყოფილა. ეს იმის გამოა, რომ თეატრში არის ძიება, ამის დასტურია მ. კუჭუხიძის სპექტაკლი.

**დალი მუმლაძე:** — ქართული თეატრალური კრიტიკა დიდი ამოცანების წინაშე დგას. ჭერ კიდევ არ არის შექმნილი ახალი ქართული თეატრის ისტორია, გაანალიზებული ქართული

თეატრის შემოქმედებითი ელემენტებით. ხოლო ის, რაც არის შექმნილი ამ მიმართებით, ბევრ შემთხვევაში გადასასინჯია, მათი პოზიციის გარკვევა კი — დასაზუსტებელი.

კრიტიკული აზროვნების ის დონე, რომელიც არა მხოლოდ სათეატრო ხელოვნების ისტორიასა და თეორიას მოიცავს, არამედ ჩვენი მხატვრული აზროვნების სხვა სფეროებსაც ახასიათებს, შემთხვევითი გარემოებით არ არის განპირობებული და იგი არც შეიძლება შემთხვევითი იყოს. მე ვფიქრობ, ჩვენი კრიტიკული აზროვნების სისუსტის მიზეზებს იქ არ ვეძებთ; თუკი საერთოდ ვეძებთ ამ მიზეზებს, სადაც საძიებელია.

დ. მუმლაძე ლაპარაკობს ქართული თეატრალური კრიტიკისა და თეატრის ურთიერთ მიმართებაზე და მიიჩნევს, რომ დღევანდელი თეატრალური კრიტიკისა და ქართული თეატრის რაობა არსებითად იდენტურია, ქართული თეატრმცოდნეობა ცალკეულ გამოვლინებებში არ ჩამოუვარდება ქართული თეატრალური პროცესის ცალკეულ გამოვლინებებს.

დ. მუმლაძე უარყოფითად აფასებს დღევანდელ ქართულ დრამატურგიას, თეატრალურ ხელოვნების აღიარებულ მიღწევებს.

ბაღრი კობახიძე: — ჩემი აზრით — ამბობს ბ. კობახიძე — ზოგჯერ თეატრმცოდნე არ აყენებს საკითხს სწორად, ჩვენ შევიკრიბეთ იმის გამო, რომ გველაპარაკა იმ მტკივნეულ საკითხებზე, რომელიც დღეს თეატრალურ სამყაროს აწუხებს და რაც ესოდენ მტკივნეულია ჩვენთვის. მტკივნეული კი ის არის, რაც მოხსენებაში ნათლად იყო აღნიშნული, თეატრალური კრიტიკა სათანადოდ ვერ აანალიზებს მიმდინარე თეატრალურ პროცესებს, სათანადო ყურადღებას არ აქცევს იმას, რაც დღეს ქართულ თეატრში ხდება. არ იწერება რეცენზიები, წერილები. მე მგონია, სწორად ილაპარაკა ა. ბაქრაძემ, — ჩვენ ან არ ვამბობთ, რასაც ვფიქრობთ, ან გარკვეული მიზეზის გამო ვერ ვამბობთ. მე ვერ დავეთანხმები ვახტანგ ქართველიშვილის თითქმის იმის გამო არ წერდეს კრიტიკისი, რომ დაბალია ანაზღაურება. ეს არ არის მთავარი. თითქმის მთელი დღეა ვმუშაობ და საბოლოოდ ვერ ვთქვით რისი თქმაც გვიინდა. თუ ვინმეს პირადად შეეხებენ, ან პირადად უთხრეს რამე, იწყება თავდასხმა და დავდაცვა და სადაც შორს გვრჩება ის, რისთვისაც მოწვეულნი ვართ. თუნდაც ის ფაქტი, რომ დღეს ასეთი მცირერიცხოვანი აუდიტორია შეიკრიბა,

განა არ მოწმობს დამოკიდებულებას შექმნილ მღვთაშობისადმი?

შემდეგ ბ. კობახიძე ამბობს, რომ ტენდენციური გამოხვედრები არ რგებს თეატრალურ ხელოვნებას. ჩვენ, დასძენს იგი, უნდა ვემსახუროთ საერთო საქმეს და არა ჩვენი ადგილის დამკვიდრებას ამ საქმეში.

თავის საბოლოო სიტყვაში ბ. ლორთქიფანიძემ თქვა:

— საქმარისი იყო, რომ მე დამეყენება საკითხი კრიტიკის ობიექტურობის თაობაზე, რომ ეს კრიტიკა ჩემს მიმართ ყოფილიყო მომართული. სამწუხაროდ, ასეც მოხდა.

მე დაბეჭივით ვამბობ: ჩვენ საქმიან კვალიფიციური თეატრმცოდნეები გვყავს, მაგრამ გულისტკივილს გამოვქცევამ იმის გამო, რომ ისინი აქტიურად არ მონაწილეობენ თეატრის ცხოვრებაში, ჩვენი კრიტიკა არ არის ობიექტური. აქ ლაპარაკი იყო რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებისადმი ჩემს დამოკიდებულებაზე. ამის გამო მე ვკლავ მინდა დაუბრუნდე ბრენტის გაგების საკითხს. რაც არ უნდა ვატრიანლოთ ბრენტის ესთეტიკა, იგი კონკრეტულ, ანტიფაშისტურ ვითარებაში დაიბადა. მაგალითად, შექსპირმა დაწერა „კორიოლანოსი“, შემდეგ მისი ეპოქის მოთხოვნებიდან გამომდინარე ბრენტმა გააკეთა თავისი პიესა და შექსპირბრენტის „კორიოლანოსი“ დაარქვა. შექსპირთან შედარებით ეს არის უკაციატი და რატომ? იმიტომ, რომ გენიალურმა შექსპირმა დააუნა საკითხი, რომ აღაშინებდა კერძებს ამხვრევენ, მან დასვა ხალხისა და პიროვნების ურთიერთობის პრობლემა ეს ღრმა ფილოსოფიური აზრია. ბრენტმა კი იგი გამოიყენა ანტიფაშისტური დემოკრატიული აზრის დასამტკიცებლად. ბრენტი, როგორც მოქალაქე, პიროვნება, შემოქმედი ებრძოდა ჰიტლერისმს, პიროვნების გაკერპებას. ეს თავისთავად კარგია, მაგრამ კარგია მოცემულ ისტორიულ ვითარებაში. დამერწმუნეთ, შექსპირის „კორიოლანოსი“ იარსებებს, როგორც მრავალწახანგოვანი ქმნალება, ბრენტის „კორიოლანოსი“ კი — არა, იგი კარგავს ფუნქციას პრობლემის გაქრობასთან ერთად.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც მე არ შემიძლია, როგორც ქართული თეატრის მოღვაწემ, არ წამოვიტრა ამ ტრიბუნაზე — პუბლიცისტური თეატრი ერთფეროვნად, ერთგვაროვნად ზრდის მსახიობს, ალბათ, ამის გამოა, რომ ასე იშვიათად გვხვდება დღეს დიდი აქტიორული წარმატებები. ამჟამად მხოლოდ ფსიქოლოგიური თეატრს შეუძლია მსახიობის გაზრდა.

აბა, წარმოიდგინეთ, რა ვითარება შეიქმნებოდა რუსულ თეატრში ლუბიმოვის თეატრზე რომ იყოს დამოკიდებული აქტიორული სკოლა წარდა, მისი განვითარება, მერწმუნეთ რუსული აქტიორული სკოლა დაიღუპებოდა. ამიტომაც მის ბედს სწვევებენ ეფროსი, ტოვსტონოგოვი. ლუბიმოვის თეატრი კი დარჩა საინტერესო მოვლენად. აქ არის საინტერესო სპექტაკლები, მაგრამ არ შეიძლება რუსული თეატრის ბედს ლუბიმოვის თეატრი განსაზღვრავდეს. აქ ლაპარაკი იყო ტოვსტონოგოვის დამოკიდებულებაზე ბრეტისადმი, არასწორად არის გაგებული ტოვსტონოგოვის ეს გამოხატულება. სხვათაშორის, თუ ჩვენ ვლაპარაკობ ბრეტისეულ მოვლენებზე ქართულ თეატრში, მისი საწყისები პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ შეიძლება ვეძოთ. იქ არის ბრეტისეული ურთიერთდამოკიდებულება პერსონაჟებს შორის, განსხვავება.

შემდეგ გ. ლორთქიფანიძე შეეხო დ. მუმლაძის გამოხვლას და პრინციპულად არ ეთანხმება მის შეხედულებებს მიმდინარე ქართულ თეატრალურ პროცესებზე. იგი თეატრმცოდნეებს ობიექტურობისაკენ, თეატრის სიყვარულისაკენ მოუწოდებს.

პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდა საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგის მოადგილე **მანანა** ფარბამ, რომელმაც თქვა:

— დღევანდელი პლენუმის თემა გახლდათ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ და ამდენად ლაპარაკი უნდა ყოფილიყო მხატვრულ კრიტიკაზე, თეატრალურ კრიტიკაზე კონკრეტულად და იმ პრობლემებზე, რომელიც მეცნიერების, ხაზს ვუსვამ ამ სიტყვას, ამ ერთ-ერთ ყველაზე სერიოზულ და მძიმე დარღვევაზე. დღეს კი, სამწუხაროდ, პლენუმმა სხვა მიმართულება მიიღო და ფაქტიურად დაიკარგა ძირითადი ხაზი. ცენტრალური კომიტეტის მიერ მიღებული დადგენილება გაპირობებული გახლდათ იმით, რომ ცვლილებები მოხდა ხელოვნების რაობის, მისი არსისა და ფორმის გაგებაში. მოგეხსენებათ, რომ პარტიის 25-ე ყრილობას დადგენილებაში ხაზგასმული იყო ხელოვნის შემოქმედებითი თავისუფლების საკითხი. ყველაფერი ეს შედეგია იმ კლიმატის შეცვლისა, რომელიც სამოციანი წლების შუა ხანიდან დაიწყო. ამიტომ, შემთხვევითი არ გახლავთ, რომ ფაქტიურად პირველად იმსჯელა ცენტრა-

ლურმა კომიტეტმა მხატვრული კრიტიკის საკითხებზე და ასეთი ვრცელი, პრინციპული დადგენილება მიიღო. ცენტრალური კომიტეტი გვისახავს მოქმედების მუშაობის გზას, გვანიშნებს, თუ როგორი შემოქმედებითი, მეგობრული დამოკიდებულება უნდა გვქონდეს ერთმანეთთან, რომ მოვუაროთ დიდ საქმეს, რომელსაც ხელოვნება ჰქვია. კრიტიკა, იქნება იგი ლიტერატურული თუ თეატრალური, მეცნიერებაა. კრიტიკოსის ყოველი დებულება უნდა იყოს მეცნიერულად დასაბუთებული. ისე ვერ შეგანებინებთ შემოქმედს, რომ ამ შემთხვევაში სცდება. მეგობრული კრიტიკის საშაგალითოდ ეფროსის და ეფროსოვის ის უზოთიერთობაც გამოდგება, რომელიც გ. ლორთქიფანიძემ განიხილა. აი, ეს არის დადგენილების შესრულება და არა ის, რომ სიტყვაში ჩავაფრინდეთ ერთმეორეს.

დადგენილებები თავისთავად არ სრულდება. დადგენილებას იღებენ ხელმძღვანელი ორგანოები, შემსრულებლები ჩვენ ვართ, თვითეულ ჩვენგანი. აქ ბევრი საუკედლო გამოითქვა პრესის მიმართ, ითქვა, რომ არა გვაქვს სტერალური გაზეთი — ორგანო, რომ ბექდვის შუალეობა იყოს. თეატრალური საზოგადოების საშუალებით ხელოვნების არცერთ დარგს ამდენი ბექდვის შესაძლებლობა არა აქვს, რაიმდენიც თეატრალურ კრიტიკოსებს.

დღევანდელმა პლენუმმა მათერებინა ერთი რამ — სალაპარაკო და გადასაწყვეტი ბევრი დარგოვდა, ცხადია, ამ საკითხზე პლენუმის მოწვევა უახლოეს ხანს ძნელი იქნება, მაგრამ თეატრალურმა საზოგადოებამ უნდა მოიწვიოს უფრნად-გაზეთების რედაქტორები, რათა სერიოზულად, გააზრებულად ვისაუბროთ თეატრალურ კრიტიკასთან დაკავშირებულ ყოველ საკითხზე. დღევანდელი პლენუმი ჩავთვალთ ძირითადი პრობლემისაკენ მიბრუნებად და ერთ-ერთ საფუძვლიან ეტაპად ამ გზაზე. ამაზე ვიფიქროთ დროულად, რომ სერიოზულად, მეცნიერულად მოემზადონ თეატრმცოდნეები, კრიტიკოსები, პრესის მუშაკები და ეს საკითხი მსჯელობის საგნად ვაქციოთ.

პლენუმმა მიიღო სათანადო რეზოლუცია.



## საპატრონო წოდებათა მინიჭება

## სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებისა და მოზარდი თაობის იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდაში დამსახურებისათვის, თბილისის მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრის 50-ე წლისთავთან დაკავშირებით თეატრის მუშაკებს მიენიჭათ საპატრონო წოდებანი:

საპატრონო წოდებას სსრ სახალხო არტისტისა:

1. იზოლდა ივანეს ასულ ელისაშვილს,
2. მერი(მარია) ალექსანდრეს ასულ ერგენელს — ყოფილ მსახიობს, პერსონალურ პენსიონერს,

3. რევაზ პლატონის ძე თვართქილაძეს,

4. ივანე ალექსანდრეს ძე წინთას,

საპატრონო წოდებას სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწისა:

1. შალვა ვლადიმერის ძე გაწერელიას — მთ. რეჟისორს,

2. ვახტანგ ვიქტორის ძე ლოლაძეს — დირექტორს,

საპატრონო წოდებას სსრ დამსახურებული არტისტისა:

1. ოთარ შოთას ძე ბადათურას — მსახიობს,

2. ვალერიან ალექსანდრეს ძე მახშიშვილს — მსახიობს,

3. ვლადიმერ ერმილეს ძე მექვაბიშვილს — მსახიობს,

4. ნოდარ შალვას ძე ცერცვაძეს — მსახიობს,

5. ბერტა პეტრეს ასულ ხაფავას — მსახიობს,

6. ლემურა ილიას ასულ ჭაყელას — მსახიობს,

საპატრონო წოდებას სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკისა:

1. ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე თაბორიძეს — პედაგოგიური ნაწილის გამგეს,

2. ანა სპირიდონის ასულ ღვინიაშვილს — სალიტერატურო ნაწილის ყოფილ გამგეს, მწერალს,

საპატრონო წოდებას სსრ დამსახურებული ბუღალტრისა:

1. მარია დავითის ასულ მაჩხანელს — მთავარ ბუღალტრს.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით პრეზიდიუმის საპატრონო სიკვლით დაჯილდოვდა რობერტ მიხეილის ძე ტურაბოვი.

ამხ. ც. ბ. ტატიშვილისათვის სსრ კავშირის სახალხო არტისტის საპატრონო წოდების მინიჭების შესახებ

საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის სსრ კავშირის სახალხო არტისტის საპატრონო წოდება მიენიჭოს ამხ. ცისანა ბეჟანას ასულ ტატიშვილს — ოპერის ფალანგის სახელობის ოპერისა და ხალხტრის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტს

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე ლ. ბრეჟნევი

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი მ. გიორგაძე

მოსკოვი, კრემლი. 1979 წლის 16 მაისი.

წლებიდან ვარდობისთვის ორი სასიხარულო ამბის მომსწრე შეიქმნა საქართველოს მუსიკალური საზოგადოებრიობა. ჩვენს საქლოვან მომღერალს ცისანა ტატიშვილს ჯერ ზ. ფალანგის სახელობის სახელმწიფო პრემია მიენიჭა, ხოლო 16 მაისს — სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის დადგენილებით — სსრ კავშირის სახალხო არტისტის საპატრონო წოდება.

როდესაც ვლაპარაკობთ ისეთი კლასის მომღერალზე, როგორცაა ცისანა ტატიშვილი, საკმარისი იქნებოდა გვეთქვა ერთი ფრაზა, რომელითაც მარკო პოპო მიმართავს პრინცესა ებოლის „დონ კარლოსში“: „თქვენში, ერთში, შეერთდა გრაცია და სილამაზე“. აქ იგულისხმება ამ სიტყვების არა მარტო წმინდა ფიზიკური არსი, არამედ ის დიდებული, ულამაზესი, განუმეორებელი ტემპრისა თუ დიაპაზონის ხმა, რომელიც მომღერალ ქალს აქვს მომადლებული. ვისაც ერთხელ მაინც მოუხმენია ცისანა ტატიშვილისათვის, ძნელი არ არის დაიჯეროს, რომ ამ მომღერალს ერთნაირად დიდებულად შეუძლია იმღეროს აიდაც და ამნერსიც. ლენინოვაც და სანტუცაც, ებოლიც და სალომეაც, ორფეო-

სიც და ჯოკონდაც, ნორმაც და ღიზაც, ტურან-დოტიც და ლედი მაკბეტიც, რიხარდ ვაგნერის დიდებული ოპერების გმირები... დღესდღეობით, ალბათ, ორიოდ მომღერალი თუ დაიტრამბებენ ამით, მათ შორის არიან „მეტროპოლიტენ-ოპერას“ ვარსკვლავი გრეის ბამბრი და მეორე სახელგანთქმული მომღერალი ქალი — შირლი უერბეტი.

ჩვენ ვესტუმრეთ მომღერალს და „ოპერალური მოამბის“ რედაქციის სახელით მივეულოეთ ეს მეტად საბატო ჭილუო და ორიოდე კიბეით მივმარაგეთ:

— ოპერის მრავალი მოყვარული დღე? დე სპექტაკლში ყველაზე მეტად აფასებს ყარგ ხმას. როგორია თქვენი დამოკიდებულება ვოკალისადმი?

— ხმა, ოპერაში, ცხადია, მუსიკალურ-სცენური გამონატულების მთავარი საშუალებაა. საღებავების სიმდიდრის, არაჩვეულებრივი სითბოსა და ზემოავიწვებულობის, ინტონაციური და ტემბრული ელფერების მრავალფეროვნების მიხედვით მას ვერ შეედრება ვერცერთი ინსტრუმენტი. რაოდენ სრულყოფილი და უზადოც არ უნდა იყოს მასზე შესრულება, მაგრამ ლამაზი ხმის ელერაობა თავისთავად ჭერ კიდევ არ ნიშნავს ნამდვილი, დამაჯერებელი სახის შექმნას, შესრულების ვოკალური და სცენური მხარეების დაშორება გაუმართლებელია. მომღერლის ყოველი პარტია დიდი შთაბეჭედავი ძალით უნდა იყოს განმსჭვალული, იგი მზატერული პორტრეტი უნდა იყოს, სადაც ერთმანეთს შეავსებს ვოკალური და დრამატული ხელაწვება. მხოლოდამხოლოდ სცენური თავისუფლების, დრამატულ გამოშსახველობითა საშუალებების ლაკონურობისა და ვოკალური ზემოავიწვებულობის, სასიმღერო შესრულების ტექნიკური სრულყოფილების ორგანული შერწყმა გამოაქრისტალებს საოპერო სახეს. მხოლოდ ამ თვისებების წყალობით ძალუქს მომღერალს გადმოსცეს თავისი გმირის ზსიათის ფსიქოლოგიური სიღრმე. გამოშსახველობითა საშუალებების ეს კომპლექსი იყო დამახასიათებელი საოპერო სცენის ისეთი საელგანაქმული ოსტატებისათვის, როგორიც იყვნენ: ლ. სობინოვი და ა. ნევედნოვა, ა. პეტოვიჩი და მ. ლიტვინენკო-ვოლკოვსკი, ა. ამირანაშვილი და დ. გამრეკელი, იოლო დღეს მათ ტრადიციებს აგრძელებენ ი. არხიზოვა და ზ. ანჯაფარიძე, ე. ობრაზცოვა, ლ. ჭყონია, ნ. ანდლუშაძე, ე. ნესტერენკო, ე. ატლანტოვი.

— რაში ხედავთ მსახიობის, ხელოვანის მთავარ მახას?

— მოუტანო სიხარული ადამიანებს. ხელოვნება ყველა თავის გამოვლინებაში მშვენიერი



უნდა იყოს, შეამკოს და გაახალისოს „ადამიანთა ცხოვრება, დაეხმაროს მათ სთაბუღშიც და მწუხარებაშიც. ასე მესმის თუ მსახიობის დანიშნულება.

— საყვარელი ოპერა, მომღერალი, როლი?

— ჩემთვის საყვარელია ყველა ის ოპერა, რომელშიც ვმღერი. მარია კალასი — აი, ჩემი საყვარელი მომღერალი. ხოლო საყვარელი როლებია — აიდა (ვერდის „აიდა“), ლეონორა (ვერდის „ტრუბადური“), სანტუცა (მასკანის „სოფლის პატრონება“), ტოსკა (პუჩინის „ტოსკა“), სენტა (ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელი“) და თამარი (ო. თაქოაქიშვილის „მთვარის მოტაცება“).

— მოაუქვას გეგები, სურვილები?

— ამჟამად ვმუშაობ ვერდის „ოტელოზე“, სადაც დღემდინას პარტას შევასრულებ. ვამზადებ ამნერის „აიდადან“. დიდი სურვილი მაქვს ვიმღერო ბიხეს „კარბენი“.

მლადიმერ ზარჩიძე

რესპუბლიკის თეატრალურ  
აფონასთან

ნანა ღვინევაძე

## შთამომავლობის სახელით

30 წელი აღქვანდრე ჩხაიძის „შთამომავლობა“ მარჯანიშვილელთა სცენაზე ავიღოდა, საქართველოს ბევრი თეატრი მოიარა და ყველგან წარმატება ხვდა წილად.

განა მართო იმიტომ, რომ პიესა პრემიერებულია? პრემია პრემიაა, მაგრამ ისიც ხომ ხდება, რომ პრემიერებული პიესა თაროზე რჩება, ანდა ხარკის მოსახდელად ორიოდ თეატრი თუ დაღვას...

„შთამომავლობა“ „ხილს“ გაეჭიბრა პოპულარობაში. მასში ოჯახური, ადამიანური ზნეობის, მოკლაქეობრიობის, დედა-შვილობის, დამოების საკითხებია წარმოჩენილი. ავტორი თავის გმირებთან ერთად სვამს კითხვებს, რომელიც აღელვებს, ამ კითხვებს კარგად იგრძნობთ პიესის ქვეტექსტში.

ავტორი უშთავრესად თვითონვე პასუხობს წამოჭრილ საკითხებს, მაგრამ მისი გმირების ცხოვრება საკმაოდ რთულია და ამდენად ყველაფრის წერტილამდე მიყვანა შეანელებდა კიდევ პიესის ემოციურ მხარეს. დრამატურგისათვის ჩვეული პუბლიცისტური პათოსი, მანკიერების, გულგრილობის გაკივლა, ჩვენი თანამედროვის მოკლაქეობრივი, ეროვნული ღირსებების წარმოჩენა, სიპართლის თქმის უნარი, იგივე მოყვარის პირში მძრახველობა, „შთამომავლობის“ ე. წ. ქმედითი, პოზიტიური პიესების რიგში აყენებს და დადებითი გმირის, სამაგალითო ადაშიანის (გურამ გომელაურის სახით)

საინტერესო მოდელს იძლევა. ამ პიესაში აღჩხაიძის შემოქმედებისათვის ახალი, ფსიქოლოგიური დრამის ხაზიც გამოიკვეთა. ფსიქოლოგიური და ფსიქოლოგიურად მართალი! ამ სიპართლის საწყისი პიესის უხუცესი გმირის ფატი გურიელის პიროვნებაშია. სწორედ მისგან მოდგამს შთამომავლობას, განსაკუთრებით გურამს პირუთენელობის, მაღალი ზნეობის, სიმტკიცის, მოყვანის სიყვარულის ჩვევა. ამიტომ, თუმცა, პიესაში მთელი ოჯახია წარმოდგენილი თავის მეგობარ-ნაცნობებთან, შთამომავლობის სახელით დიასაც, გურამი გველბაარაკება, ის გურამი, რომელმაც სიკაბუქეში ამხანაგებთან ერთად გადადგმული მცდარი ნაბიჯის გამო შეგნებულად იტვირთა სხვათა დანაშაულიც და მართლმსაჯულების გადაწყვეტილებით ხუთი წელი პატიმრობაში გაატარა.

თუმცა, ხუთი წლით აღიკვეცა მისი თავისუფლება, მაგრამ უკიდევანოდ გაისკვნა და განათდა მისი გონებრივი ჰორიზონტი — საპურობილემო მსხვედრითი 20 წლის ჭაბუკი ნაადრევად დაბრძენდა!

ოჯახში ყველა თავისებურად განიცდის ამ ამბავს — დედა დედურად, და — დურად, მამა და ძმა პატივმოყვარულად, ეგოისტურად. ფატი გურიელი?

ოთხმოც წელს მიღწეული ქალი მეგობარით ხვდება ახალდაბრუნებულ შვილიშვილს, რომელმაც უშეღავათოდ გადაიტანა იქნებ ცოცხალი მკაცრი, მაგრამ ძირითადად სამართლიანი სასჯელი. სამაგიეროდ, ახლა უფლება აქვს თვალეში შეხედოს ოჯახის ყოველ წევრს, ოჯახის კედლებს, საიდანაც მას უმზერენ კეთილშობილებით აღსავსე წინაპრები.

ღიამ, ბებია მეგობარით ხვდება შვილიშვილს. იგი ამ დღის მოლოდინით ცოცხლობდა. მასში განცდას სიამაყე ჯობის — ასეთია ვერცო ანკაშაიძის ფატი გურიელი, რომელიც სანთელივით ანათებს და სანთელივით ჩაიწვება.

— რაღა დროს ჩემი სწავლაა, ბიჭო! ეს ყველაფერი ბავშვობიდან უნდა შეითვისო. აბა, გურიელის ქალს ჭაღს ვინ გაშო: ცაბინებდა! — ქალბატონ ვერციოს სხივიანი თვალბი, ხელების ნებიერი შეთამაშება, თავადის ქალის ქედურბელ სიამაყეს და წარსულისადმი მსუბუქ, ხუმრობანარევე დამოკიდებულებასაც ამუღავნებს. ეს ხუმრობანარევი კილო და საკეკლუცი, განსაკუთრებულ ელვარებას ანიჭებს მსახიობს მის ახალ როლში. კინოსტუდიიდან დაბრუნებული ფატი გურიელი ნიშნისმოგებით, დონჩუშემოყრილი და დამილით რომ შეჩერდება კარის ზღურბლზე, გეგონებთ გაახალგაზრდავე-

ბულოა, იმდენად მომხიბვლელია; თეთრი შარ-  
ფით გახალისებული შავი სამოსელიც საოცრად  
შვენიერ (ამ თეთრი თავშალით იგი თავის უკა-  
ნასკნელ დაბადების დღეზეც მოკვეთლინება).

შვილიშვილები აღტაცებით მიჩერებიან ბე-  
ბიას, — ახლა ორმაგად აწეულა თავადის ქალის  
მაწანდა, რამაც უბიძგა მის ცოტა ხნის შემდეგ,  
მარტო დარჩენილს, ტელეფონის ზარზე დარ-  
ღიანდულად ესუშრა შეკითხვაზე ვინ ბრძანდე-  
ბითო (როცა ოჯახის წევრები მოიკითხეს და  
არავინ აღმოჩნდა) — სოფი ლორენი!

ეს დარღიანდული კილო ფატი გურიელს  
თავის საყვარელი გასართობის — ნარდის თა-  
მაშის დროსაც ამშვენებს, — შენ ერთი სოფე-  
ლი მიინც გქონა, გურიელებს რაღა დავკრჩაო,  
კამათილივით რომ გაუგორებს ბონდო ლანჩავას.

...უოკელი მსახიობი, უპირველეს ყოვლისა,  
თეატრალურ, არტისტულ სიხარულს უნდა გა-  
ნიცდიდეს და შემდეგ წარმოადგენდეს დაკის-  
რებულ როლს, არა ფსიქოლოგიური დაწვრილ-  
მანებით, არამედ არტისტული ნერვით!... წერდა  
მარჩაიშვილი. მოწაფე ტელეაც ერთგულად მიხ-  
დევს თავისი დიდი მოძღვრის მცნებას. არტი-  
სტული სიხარულით ჩაეკიდა ქალბატონი ვერკო  
ახალ როლს, რომელშიც ასაკით, სულით თანა-  
ტოლი და თანაზიარი გმირი დაინახა, ჩაეკიდა,  
გაითავისა და სწორედ კოტე მარჩაიშვილისე-  
ბურად რომ ვთქვათ, არტისტული ნერვით წარ-  
მოკვლავინა შარავანდედიანი სახე ფატე გურიე-  
ლისა, იმ ქალისა, რომლის ოჯახშიც დიდი ერის-  
შვილები ბრძანებულან და საერო საქმეებიც  
წყდებოდა.

ფატი გურიელს მეორე შემსრულებელიც  
პუას — მედეა ჭაფარიძე. თუმც ასაკით შორსაა  
თავისი გმირისაგან, მაგრამ სულით და სათნო-  
ებით იმდენად ახლოსაა, რომ მისი ბებია ოჯა-  
ხის ორგანულ წევრად წარმოგვიდა.

ბებია — ოჯახის თავი, კორიფეჯის! მისი ხმის  
აწეუ-დაწევას, მის გამომეტყველებას ყოველი  
წევრისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ფერ-  
ფლისფერი გურიელის ქალი და ფერფლისფერ  
თეთრ სამოსშიც ახლავს სევდა მედეა ჭაფარი-  
ძის მშვენიერებისა.

ფატი გურიელის სახე, ბიოგრაფია იქცა სპექ-  
ტაკლის დამდგმელ გიგა ლორთქიფანიძისა და  
მხატვართა სამუშაოსათვის (ო. ქოჩიაძე, ალ.  
ხლოვანსკი, ი. ჩიკვაიძე) სპექტაკლს ამოხსნა-  
გადაწვევების გასაღებდა.

ავტორის პირველივე რემარკაშია გაცხადე-  
ბული — კედლებზე ჩამოკიდებული სურათების  
მიხედვით ჩანს, ამ ძველებურ ბინაში რამდენიმე  
თაობას უცხოვრობაო.

...ახლაც სამი თაობა ცხოვრობს გურიელთა  
ნათუპარზე, რომელსაც წარსულთან არა მარტო

ფოტოები, არამედ უსურვანით შეკრული შე-  
მობხარათული კედლები და ცოცხალი მოგონე-  
ბები აკავშირებს.

რუთისორმა გ. ლორთქიფანიძემ ეს მოგონებე-  
ბი, რაც ფატი გურიელის ფიქრებსა და პაუზებ-  
ში გაიღვებებს ხოლმე, ცოცხალ სურათებად  
წარმოგვისახა — სცენის სიღრმეში (ანუ ბინის  
სიღრმეში), ნისლისებური ფარდის მიღმა გიტა-  
რის ცალფა აკომპანემენტზე. წინაპართა ლინდ-  
ბის გაცხადებას (რაც კონფლიქტურ სცენებს  
უფრო ემთხვევა), მათთან უსიტყვო, გაბაასებას  
და დაფიქრებას დიდი აზრობრივი დატვირთვა  
აქვს და ამავე დროს იმ ემოციურობასაც აძლი-  
ერებს, რასაც გუშანით, წინათგარძნობით უყვე  
ხვდება და ტყეილით ელის მაყურებელი —  
მათ გვერდით უნდა დაივანოს ფატი გურიელმა!  
...და მართლაც, ახდა ფატი გურიელის წი-  
ნათგარძნობა!

— მე საწოლზე არ მოკვდები, ერთ მშვენიერ  
დღეს, რომ აღარ გამოვალ ჩემი ოთახიდან, მო-  
მიკაუნებთ, მაგრამ უყვე იმკვეყნად ვიქნებიო...

გამართლდა მაყურებლის წინათგარძნობაც —  
სცენაზე დამწუხრებული ოჯახია, სცენის სიღრ-  
მეში კი, ნისლივით ფარდის მიღმა შუქი რომ  
მიადგებოდა წინაპართა ჭგუფს, მათ ჭკრთალი  
ღიმილით მიუახლოვდება და ცარიელ სკამზე  
ჩამოკდება ფატი გურიელი — ამ ღიმილში არის  
წასვლის სინანულიც და წასულებთან შეხვედრის  
ნეტარებაც...

ამ უსიტყვო სურათში დიდი მხატვრული ძა-  
ლით გამოიხატა წუთისოვლის გარდაუვალი კა-  
ნონის ტყვიანი და დიადი იღუმალიტით მო-  
ცული წამები... წავიდა, ამაღლდა, გახატდა, გა-  
მარადილულდა კიდევ ერთი სამაგალითო აღამა-  
ნი, რომელიც წინაპრებთან ერთად კვლავ სან-  
თელივით გაუნათებს და გაუადვილებს სავალს  
შთამოვალობას, რომლის სახელითაც გველაპა-  
რკება დღეს მისი საუკეთესო ნერგი — გურა-  
მი. ციხემედ გურამის ბიოგრაფია ჩვეულებრი-  
ვი თანამედროვე ქაბუჯის ბიოგრაფიაა — სკო-  
ლა, უმაღლესი სასწავლებელი... სამშობლოს  
წრფელი სიყვარული... მერე მრუდდება ხაზი,  
რთულდება გურამის ბედიც და ხასიათიც.

სწორედ ამ ვართულებას, გურამის ხასიათის  
გაბზარვას უსვავს ხაზს ნოდარ მგალობლიშვი-  
ლი. იქნებ ერთი შეხედვით მისი გმირი ამის  
გამო ზედმეტად გააღიანებული და ნერვიუ-  
ლად გიჩვენოთ, მაგრამ სპექტაკლიდან სპექტა-  
კლში მიატა უშუალოდამ, ფსიქოლოგიურმა სიღ-  
რმემ და კონფლიქტური სიტუაციებიც უფრო  
დამაჭერებელი შეიქმნა. იქნებ სწორედ იმიტომ  
რომ მსახიობი ჩინებულად გრძნობს თავისი  
გმირის განსაკუთრებულ სიხალსოვეს ფატი გუ-  
რიელის სახესთან, საუკეთესო სცენური მონა-

კვეთები უმეტესად ფატი გურიელთან აქვს მას, ჭაღლატონ ვერიკოსთან თამაშის დროს. ამასთან ერთვის მათი მრავალგზის საინტერესო პარტნიორობა და, მართლაც, დედა-შვილურა შეჩვევა. შექვეადრებობას შემოქმედებაც ხომ დიდი მნიშვნელობა აქვს!

ოჯახის წევრთაგან თავდაპირველად უმრწამესს ვეცნობათ — ეს ნატოა, რომლის როლაც ნინო ხოპხაურიძე ანსახიერებს. დებიუტანტს კარგად აუღია ადლო მისი გვირის გარშემო შექმნილი მდგომარეობისათვის, გულთან მიუტანია მისი სიხარული და წუბილი, რის შედეგად მოქმედებაც უშუალო აქვს, თუმცა, ეს ჭერ მხოლოდ საკუთარი თავის თამაშია, მაგრამ დასაწყისად ხასიკეთოა.

თამარ სხირტლაძის მაგდა მოცულია დედა-შვილობრივი გრძნობით, მას თამაშში გამოხატულების ტიპიკური ერთგული მეუღლისადაც, მოდლალობა მოღვაწე ქალისა, რომლის მოვალეობა და ჭაფა განაწილებულია ოჯახსა და სემსახურს შორის. მსახიობმა გვაჩვენა მისი გვირის მტიკიცე ხასიათი, მაგრამ დააკლო მას ლირიზმი.

ცხოვრების ჭარა ისე დატრიალდა, რომ თავთ ვის საქმით გართული ოჯახის წევრები უფრო და უფრო იშვიათად იკრიბებიან ერთად, შინ მობრუნებულნი თავ-თავის ოთახებში იქცევიან (ეს არას ფატი გურიელის აღფოთების ერთერთი მიზეზი) და იშლება კეთილი ტრადიცია დიდი ოჯახის დიდ მაგიდასთან თავშეყრისა, სათქმელისა და სატკივარის ურთიერთ გავიარებისა. ეს ყველაზე მეტად ოჯახის უფროსზე — გაიოზ გომელაურზე ითქმის. იაკობ ტრიპოლსკის გაიოზი გარეგნულად კუჭტი კაცია, მაგრამ ციხიდან გამოსულ ვაჟთან მის თავშეკავებულ შეხვედრაში, მისალმების შემდეგ მხარზე ხელის დადებში და მზერაში მამაშვილური ფარული სიბოც გამჟღავნდება და ფარულივე სიაპყე ვაჟის ვაჟკაცური საქციელის გამო. ვერც შემდეგ დავანახავთ გაიოზის სახეზე დინილს — მას სხვა ცხოვრებაც აქვს და ამ ოჯახის მიმართ უკვე გაცივებულია — ი. ტრიპოლსკი ეს მეორე პლანიც გააშართლა ფსიქოლოგიურად და თავისი გვირის კაცური ღირსება ისევ მამა-შვილურ ურთიერთობაში გააშლავნა, როცა გურამის ქარხანაში სამუშაოდ წასვლის სურვილს მხარი დაუჭირა და უფროს ძმასთან კამათში სიშართლე არ დაუყარა. ჭეშალ მონივა ანსახიერებს უფროს ძმას, ლევანს ახალგაზრდა ნიქიერ მეცნიერს, მაგრამ პატივმოყვარეს და ეგოისტს. რომელიც სხვის მფარველობას საჭიროებს. მიუხედავად კარგი მონაცემებისა და სადისერტაციო შრომისა (მას სცენაზე განსაკუთრებით გაესვა ხაზი).

მოხდენილი, ენაწულაიანი ლევანის გვერდით

მეტად შებოქილი აღმოჩნდა ლამარას როლის შემსრულებელი მსახიობი მანანა გოდერძიშვილი. პიესის ახალი რედაქციის შედეგად ლამარას როლმა რამდენამდე წააგო, დაკარგა სიცხადე, რისი შევსებაც ახალგაზრდა მსახიობს გაუჭირდა.

დარილოვი ის კაცია, ვისი მეოხებითაც ადვილად გადიან ფონს. მიუხედავად ამისა, იგი ხორცმეტია როგორც გომელაურთა ოჯახისათვის, ისე საზოგადოებისათვის. ამ ოჯახს სსპარეზი მისი საქმიანობის წარმოსაჩენად სრულიად საკმარისია. მაღაზრ ბებურიშვილმა შეძლო დიმილიანი ნიღბით და დაშკრული სიტყვით წარმოესხა ამ აბეზარა ადამიანის სახე. ამით მსახიობმა მისი პერსონაჟის გავიადებული ავტორიტეტის არარაობაც გვაჩვენა.

გ. ბერიკაშვილის ბონდო ქურდა, წესიერ ცხოვრებას გზასაცდენილი, რის გამოც არაერთხელ მოუხდია სასჯელი, მაგრამ სადღაც რაღაც ადამიანური მანაც შერჩენია, მან გომბობის ფსიციციის და ერთგულეცა შეუძლია. ამ თვისებებით მოინდირებს მისი გვირი ფატი გურიელის გულს.

„შთამომავლობის“ უმთავრესი პათოსი — ადამიანურობის, კეთილშობილების, სამართლიანობის, პატიოსნების ქადაგება — არ რჩება მხოლოდ რიტორიკად და დაღადისად სცენადან. ეს ქადაგება უფრო ძალუქად უღერს, უფრო ცხოვრებისეულიც ხდება.

პირა კვიცხა

## გმირთა სდიღაგალი

ეს შანრი საქართველოში არ იყო პოპულარული. ისინი არ იყვნენ არტისტები.

არ ჰქონდათ შენობა, კოსტუმები, არც დეკორაცია და მისთვის საჭირო ნედლეული.

არ ჰქონდათ ხელფასი.

და მაინც იწვოდნენ, ეძიებდნენ, იწვოდნენ, შეოქმედებითი შრომის ცეცხლით ანთებულნი, ქვინდნენ ღამაშს, ამაღლებულს, საინტერესოს ქართული მიმის აღმდგენელნი ამირან შალიკაშვილი და ენთუზიასტები კირა მეტუქა, გიორგი ოსტაშვილი, არუსუდან გრიგოლია, მერი აღიშბარაშვილი, გიორგი გომურაშვილი, ვაა სიფრაშვილი... ისინი ყოველდღიურად ცდილობდნენ შეექმნათ ღიდი ორგანიზმი, რომელსაც თეატრი ეწოდება, სახელმწიფო თეატრი. რამდენი კლუბის გამგესთან ატუხულნი, ელოდნენ ეს გოგობიკები გამოიეტებულ წუთებს სარეპერტიციოდ, ოჯახებშიც კი იკრიბებოდნენ. ფილარმონიის ერთი სარეპერტიციო ოთახიდან მეორეში გადადიოდნენ, მუსკომედიის თეატრში სპექტაკლის დასასრულს მადლიანი აღმინისტრატორი სცენას უთმობდა ენთუზიასტ ახალგაზრდებს და შუალემდე იხეწებოდა ის პლასტიკა, დუმილის ხელოვნების ოსტატობა, რომელმაც მოაპოვებინა მათ პანტომიმის სახელმწიფო თეატრის შექმნის უფლება. არადა, ჭერ კიდევ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი იყო ამ. შალიკაშვილი (დრამატული თეატრის მომავალი მსახიობი და მუსიკალური კომედიის თეატრის საიმედო კადრი) მარჯანიშვილის ყოფილ ასისტენტს ალექსა რიუმენევს რომ ეწვია მოსკოვში, მაშინ მამყეაღინეო. დაგვიანებულიაო და ახლოს არ

გაკარა რიუმენევა, მაგრამ მხრების აჩეხვით წარმოსთქვა „დღემდე განცვიფრებული ვარ, ქართველები ის ხალხია, რომელსაც უფლება აქვთ ჰქონდეს პანტომიმის თეატრი და რატომ არა გაქვს! თქვენგან კი რა გამოვა, უმწიფლო, არ ვიცის!“ ერთი სიტყვით, წინასწარმეტყველესა რიუმენევისა საფუძვლიანი გამოდგა. ნოუელა „რთველა“ გამოჩენილ მარსელ მარსოს შალე ათქმევინა: „ასეთ ეროვნულ, პროფესიულ, სრულყოფილ თეატრალურ კოლექტივს შე ჭერ არ შევხვედრებარ. მას უკვე გააჩნია თავისი ხელწერა და ეჭვი არ არის იგი შალე საპატოო ადგილს დაიჭერს ევროპის პანტომიმის თეატრებს შორის“.

ქართულმა პანტომიმამ უკრადლება მოაპროეროვნული ხასიათით, კოლორიტით, თანამედროვეობის ასახვით, რევოლუციური რომანტიკით, პოლიტიკური ედერადობით, ახალგაზრდობის აღმზრდელის მისიით. იპატოვაც მიენიქ: მას საქართველოს კოკავშირის სახელობის პრემია. ასე გაიარა 14 წლიანი გზა თავისი რეპერტუარით „ოცნებიდან სინამდვილემდე“, კლასიკური შექვიდრებობის უბაღლო დრამატურგაული ქმნილებიდან „ელექტრადან“ თან მედროვე დრამამდე — „მუსეტერას სიყვალამდე“, „ჩილენს ტრაგედიადან“ („გათავისუფლეთ სიქედრა“), „უკანასკნელ ზარამდე“, „რთველიდან“ შთამაგონებულ პატრიოტულ „მცირე მიწამდე“.

და „მცირე მიწა“ გაზდა ის საეტაპო სექტაკლი, რომელიც თეატრის შეოქმედებითი დაბრძენების დასტურია.

„მცირე მიწის“ პრემიერა შედგა მოსკოვში, 7 აპრილს, კინოსკოცერტო დარბაზ „როსიაში“. გაბედულებამ, საკუთარი ძალების რწმენამ უანგარო შრომამ, დიდმა გარჯამ ააიარება მოუტანა თეატრი.

თეატრის კოლექტივის საშუალო ასაკი 23 წელია, ეს ის მსახიობები არიან ოპის შემდეგ რომ გაჩნდნენ, მაგრამ სცენაზე ხორცშესხმული გმირები ხომ მათი თანატოლები იყვნენ, ისინი ვინც ისხნა ქვეყანა მიხაკისფერი უჩრხხულისაგან და იმიტომაც თქვენ 23 წლის მსახიობებმა სათქმელს მართლად, თქვენ დუმილის დიალოგებით, სხეულებით, ნათელი აზრით და ფსიქოლოგაურ სიპართლით. ხოლო „დამდგმელ რეჟისორს ამირან შალიკაშვილს, — წერდა მოსკოვის პრესა, — ბაღლობაში საკუთარ თავზე აქვს ნაცადი ქვემეხების ზრიალი, ოპის სიწაჩე, მამის დაღუპვა, შიმშილი, ბრმა ტყვიის მუხანათური ტრაექტორიაც იცის და სიცოცხლის ფასიც“.

ისიც იცის რეჟისორმა, რომ არავინ და არაფერი არ შეიძლება იყოს დავიწყებული. ამ დაუვიწყებლობის დასტურად აიჩნია ქართული პანტომიმის თეატრმა მიმის ენაზეც მოთხრო ის.

რასაც მკ წელიწადია იხსენებს და არ ივიწყებს  
ერკანი, მუსიკა, მხატვრობა, ლიტერატურა. ამ  
ადრევიწყების სრულქმნამ აფიქრებინა ა. შალი-  
კაშვილი, პირველი საბჭოთა პანტომიმის თეატ-  
რის დამაარსებელსა და ხელმძღვანელს, ხელოვ-  
ნების ამ უმშვენიერეს თანარსაც მოეხადა მოქა-  
ლაქობრივი ვალი შინაოუსვლელ თუ შინმო-  
სულ გმირთა დიდი სიცოცხლისადმი, იმ ბოზო-  
ქარ დღეთა წინაშე, ხოლო არჩევანი რომ სცე-  
ნაზე ჭერაც გზაგაუკვალავ ნაწარმოებზე შეაჩე-  
რა, მხოლოდ იმიტომ, რომ ათასობით პრაზაუ-  
ლი, პოეტური, დრამატურგული მასალის გან-  
მეორება, როგორადაც არ უნდა წარმოჩინდეს,  
მინც განმეორება. დიდი მნიშვნელობისაა  
ისიც, რომ ომისა და მშვიდობის, სიცოცხლისა  
და სიკვდილის, კეთილისა და ბოროტის, რწმე-  
ნისა და იშედის თემაზე შექმნილ ლიტერატუ-  
რულ ქმნილებათაგან ბელეტრისტიკაში სრუ-  
ლიად ახალი სიტყვაა სკკ ცენტრალური კომი-  
ტების გენერალური მივინის, სსრკ უმაღლესი  
საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის ლენინდ  
ილიას ძე ბრეჟნევის „მცირე მიწა“. ეს წიგნა  
გაცოცხლდა სცენაზე პლასტიკით, განცდით,  
შთაშავონებლად.

პრემიერა მოსკოვში, ჩვენი ქვეყნის გულში...  
თეატრალური მოსკოვი ობიექტური ქალაქია,  
პირშიმთქმელი და მართალი. მცირემიწელები,  
ომის ვეტერანები სპექტაკლის დასასრულს  
ცრემლიანი თვალებით აღიოდნენ სცენაზე და  
აღელვებისაგან აკანკალებულ ხელს ართმევდნენ  
მკ წლის შემდეგ მკვდრეთით აღმდგარ თანა-  
მებრძოლებს, პრესა კი აღფრთოვანებული  
წერდა. „ეს განსაკვირებელი ნამუშევარია,  
რომელიც უწინარესად, იმიტოცაა საინტერესო;  
რომ სიმბოლიკის მიღმა დგას ჭარისკაცის სუ-  
ლის უკვდავება. ეს ქეშმარიტად დიდი სპექტაკ-  
ლია, შთაშავონებელი, ამაღლებული, სიცოცხ-  
ლის ზეიმი, რადგან ბრძოლა ხომ სიცოცხლის  
გადარჩენისათვის წარმოებდა“. ბულგარელი  
ჟურნალისტი ივან მარინოვი წერს: „ჩემი შე-  
ვედრა საბჭოთა კავშირის ერთადერთ ანტკომი-  
მის სახელმწიფო თეატრთან სიზმრად სანახავია.  
ამ შეხვედრამ გამიძლიერა სიცოცხლე. როგორ  
მინდა ქართულ პანტომიმისტთა დიდი ხელოვ-  
ნება იხილოს ყველა ბულგარელმა“.

მოსკოვის უნივერსიტეტის პანტომიმის ანსამბ-  
ლის ხელმძღვანელი ბაბიცი წერს: „მოსკოვს  
ყავს ბრწყინვალე მიმისტები, მაგრამ არ არის  
თეატრი. ყოჩად, თქვენ ძვირფასო მეგობრებო,  
რომ სსრ კავშირში პირველი თეატრი შექმენით  
პანტომიმისა. საოცარია, თქვენ შესძელით იმის  
დამტკიცება, რომ პანტომიმისთვის ერთნაირად  
ხელმისაწვდომია ტრაგედია, დრამაც და კომე-  
დია. მოსკოველებმა შეგიყვარეს, ხელდავთ, რა-

გორ თბილად მიგიღეს? გაუფრთხილდით თქვენს  
თეატრს, მას დიდი მოშავალი აქვს!“

როცა „მცირე მიწის“ აუთშა გამოიკრა, ბევრს  
არ ეგონა ესოდენ მაღალმხატვრულად თუ გა-  
ცოცხლებულად „მცირე მიწის“ რომანტიკულ-  
პეროიკული ეპოპეა. აქ საბჭოთა ხალხის ფრონ-  
ტის მართოდენ ერთი მონაკვეთის გმირობა რო-  
დია ხაზგასმული, აქ არის ბრძოლა ყველა ქა-  
ლაქის, ზღვის, ტყის, ქუჩისათვის. ეს განსოგა-  
დებია სწორედ შთაშავონებელი და აღმადრენი.  
მთელ სპექტაკლს გასდევს სცენური სახე მე-  
ბრძოლისა. კომუნისტის ყველა ადამიანური  
ღირსებით შემეული ხასიათი პოლიტბელისა, ეს  
არს განსაცდელში მყოფი სამშობლოს გადა-  
სარჩენად ფარაჩაჩუჭული და იარაღსხმული  
პოლიტიკური ხელმძღვანელის, აღმზრდელის,  
გამარჯვების რწმენის შთაშენრგავი ადამიანის  
კრებითი სახე. პოლიტბელის პარტიული ხელ-  
მძღვანელობის შედეგი იყო, რომ დიცხელ  
ბრძოლებში ჩაბმამდე ყველა ბრძოლაში კომუ-  
ნისტად წასვლას მოითხოვდა. სპექტაკლის ლე-  
იტმოტივადაც სწორად აიღო დამდგმელმა ეს  
ოთხი სიტყვა „მინდა კომუნისტად წავიდე ბრძო-  
ლაში“ ეს სიტყვებია ამ წარმოდგენის რეჟერენი.

დიდი სიფრთხილე, თემის ღრმა წვდომა, აშ-  
ბისა და მოვლენის ფილიგრანული ნიუანსირება,  
მასობრივი სცენების ოსტატური განლაგება, ყო-  
ველ შესტზე ზუსტი ფუნქციის მინიჭება. აი,  
ამ სპექტაკლის დამახასიათებელი თვისებები.  
ვერც კი გამოჰყოფთ ცალკეულ აქტორს, ყვე-  
ლა თავდადებით იღწვის. ამიტომაც ცხოვრობს  
მაყურებელი სცენური სიცოცხლით.

გმირულ-რომანტიკული თემა პანტომიმის თე-  
ატრში გაბრწყინებულია დევიზით „გაუფრადეს  
შენი ღრმ“. „მცირე მიწაში“ გასაოცარი სიზუს-  
ტით იქნა შენარჩუნებული დინამიკა. სპექტაკ-  
ლის წარმატების განმამირობებელია ჩაიკოვსკის  
შოსტაკოვიჩის, ბრიტენის, ფალიაშვილის, ხოლ-  
მინოვის, ფრენკელის მელოდები, რუსული და  
ქართული ხალხური სიმღერები. ისინი ამშვენიე-  
რებენ პეროიკით დამუხტულ ბატალურ სცენებს.  
საუკეთესო სცენაა „ჭარისკაცის ოცნება ქორ-  
წილზე“ და აღზევებული „ქართული“ ცეკვა,  
სადაც მხოლოდ წყვილთა ხელები ცეკვავენ.

„მცირე მიწა“ ქართული პანტომიმის თეატ-  
რის გამარჯვებაა, თანამედროვე ქართულ საბ-  
ჭოურ თეატრის მიერ გაღებულ წვლილი სა-  
დღეისო პრობლემების მართლმით გადაწყვე-  
ტისა და ქართული თეატრალური ხელოვნების  
აღმავლენისა.

ირაკლი ხიმშიაშვილი

საბჭოთა არმიის თეატრი  
თბილისში

საბჭოთა არმიის ცენტრალური აკადემიური თეატრი პირველად ჩამოვიდა საგასტროლოდ საქართველოს დედაქალაქში. მათე ეს კოლექტივი თავისი არსებობის ორმოცდაათი წლის თავს აღნიშნავს. მისი ისტორია განუყოფლად დაკავშირებულია საბჭოთა რეჟისურის გამოჩენილი ოსტატის ალექსეი დიმიტრის ძე პოპოვის სახელთან, რომელიც სათავეში ედგა საბჭოთა არმიის ცენტრალურ თეატრს 22 წლის განმავლობაში. ამ ხნის მანძილზე ა. პოპოვისა და მისი მოწაფეების მიერ შექმნილია მრავალი მნიშვნელოვანი მხატვრული ტილო. მიმდინილი როგორც სამხედრო თემისადმი, რომლებიც განასახიერებენ საბჭოთა არმიის ცხოვრებას მშვიდობიან დროს, ასევე დადგმები, რომლებიც უშუალოდ არ არის დაკავშირებული სამხედრო თემატიკასთან: მსოფლიო და რუსული კლასიკის, საბჭოთა დრამატურგიისა და დასავლეთის პროგრესული მწერლების ნაწარმოებები. ასე, მაგალითად, ა. პოპოვის მიერ ულიამ შექსპირის კომედიის „ჭირვეული ცოლის მორჯულების“ დადგმა შექსპირის დრამატურგიის თანამედროვე ინტერპრეტაციის კლასიკურ ნიმუშად იქცა. „ასე ღრმად ჭერ არავის აუხსნია ეს კომედია“, წერდა ცნობილი საბჭოთა შექსპიროლოგი მ. შოროზოვი.

საბჭოთა არმიის თეატრის სცენაზე ცოცხლობდა და ცოცხლობს ქართული დრამატურგიაც. აქ დაიდგა მარკია ბარათაშვილის კომედია „მარინე“ („ჭრიჭინა“), მრავალი სეზონის განმავლობაში კოლექტივის რეპერტუარშია ნოდარ დუმბაძის პიესა „ნუ გეშინია, დედა“.

თბილისის გასტროლები სტუმრების შემოქმედების ერთგვარ რეტროსპექტიულ დემონ-

სტრირებას წარმოადგენდა, ვინაიდან საგასტროლო რეპერტუარში შეტანილი იყო ის დადგმებიც, რომლებიც აი უკვე რამდენიმე ათეული წელია არ ჩამოდის სცენიდან — ა. გლადკოვის „დიდი ხნის წინათ“, ლოპე დე ვეგას „ცეკვის მასწავლებელი“, და მოსკოველთა უკანასკნელი ნაშუშევრები. აფიშაზე წარმოდგენილი იყო საბჭოთა დრამატურგიაც — ი. დრუცკის „წმინდათაწმინდა“, რ. ფედენევის „დათოვლა“, გ. გორინის „კომიკური ფანტაზია“... და დასავლეთის დრამატურგია — ტენესი უილიამსის „ორფეოსი ჯოჯოხეთში ეშვება“ და ე. დე ფილიპოს „გამოცდები არასოდეს არ მთავრდება“. თბილისში შედგა აგრეთვე ლ. ზორინის პიესის „ტრანზიტის“ პრემიერა.

ქუშმარტი ხელოვნება მუდამ სინამდვილის ასახვაა, იგი თანამედროვეობის ცხოველმყოფელ პრობლემებზე გვესაუბრება, მაგრამ სინამდვილის ასახვა ხდება არა მარტო პირდაპირ, არამედ არაპირდაპირაც, — ხოლო თეატრისათვის ეს მეორე გზა იყო და ბევრ რამეში კვლავ რჩება ერთ-ერთ მთავარ გზად. გავიხსენოთ, რომ შექსპირის არცერთი პიესა, რომელიც მისი თანამედროვე ეპოქის ყველაზე უფრო მწვევე პრობლემებს ეხებოდა, არ ასახავდა უშუალოდ იმ ეპოქას, ჩვენს დროში ამ ტენდენციამ თავისი გაგრძელება ჰპოვა ბერტოლდ ბრეხტისა და მრავალი სხვა გამოჩენილი დრამატურგის შემოქმედებაში, რომლებიც თანამედროვე საკითხებს გამოხატავენ ისტორიული, ფილოსოფიური და სოციალური ანალოგიების მეშვეობით. კოტე მარჭანიშვილის მიერ კიევი დადგმულ „ცხვრის წყაროში“ ნაჩვენებია იყო ესპანეთის შორეული წარსული, მაგრამ ეს სექტაკლი ალაფრთოვანებდა საბრძოლველად მემორებს, რომლებიც თეატრიდან პირდაპირ ცეცხლის ხაზზე მიდიოდნენ. და, რა თქმა უნდა, ა. პოპოვისა კარგად ენსობა ცხოვრებისა და ხელოვნების ურთიერთობის ეს დიალექტიკა, როცა 1942 წლის მაკერ დღეებში ანხორციელებდა ა. გლადკოვის ჰეროიკულ კომედიას „დიდი ხნის წინათ“, რომელიც ასახავს რუსეთის ისტორიულ წარსულს — ნაპოლეონთან ომს.

ჩვენ, ფაქტიურად, ვიხილეთ საბჭოთა არმიის თეატრის ამ სექტაკლში დაკავებულ მსახიობთა უკვე მესამე თაობა (დადგმა ა. პოპოვისა, რეჟისორები — დ. ტუნკელი და ა. ხარლამოვა, გაფორმება ი. ფედოტოვისა). ასე, მაგალითად, მთავარი გმირის შურა აზაროვის პირველი შემსრულებელი გახლდათ ლ. დობრუნასკაია, ამჟამად საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, შემდეგ ამ როლს ასრულებდა ლ. ფეტისოვა, ხოლო ჩვენ გავცვანით იმ სახეს, რო-





მელიც შექმნა ლარისა გოლუბკინამ, რომელიც ამავე როლს ასრულებდა ამ ნაწარმოების ეკრანიზაციის დროს — ფილმში „მუსარული ბა-ლადა“.

უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლს, რომელიც აი უკვე ოცდაწვიდმეტი წელია სცენაზე მიდის, ძირითადად შენარჩუნებული აქვს თავისი ოც-ხალი უღრადობა, რომანტიკული ატმოსფერო.

პატრიოტული იდეისა და კომედიურ მდგომარეობათა ფორმის შერწყმა, მსახიობი ქალის მიერ შექმნილი მთავარი გმირის მიმზიდველი სახე იწვევს იმას, რომ სცენაზედაც და დარბაზშიც მხიარული ატმოსფერო სუფევს, რასაც ბევრად უწყობს ხელს ტიხონ ზრენიკოვის უბერებელი მუსიკა, მისი სიმღერები, რომლებსაც გულშიამწვდომად და ოსტატურად ასრულებენ ლარისა გოლუბკინა, აღინა პოკროვსკაია და სხვა მსახიობები. მამაკაცთა როლების შემსრულებელთა შორის პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ბ. სიტკო, რომელმაც კუტუშოვის მეტად დასამასოვრებელი სახე შექმნა.

„საბჭოთა მსახიობი, რომელიც მონაწილეა ახალი ცხოვრების მშენებლობასა, გულწრფელად და სულის სიღრმემდე აღსავსე უნდა იყოს მოქალაქეობრივი მისწრაფებებით“ — წერდა ა. პოპოვი. და უნდა ითქვას, რომ მოქალაქეობრივი მისწრაფებანი შეიძლება გამოვლინოთ იქნას ისეთი, თათქოსდა, „მოქალაქეობრივობას“ დაშორებული ნაწარმოების დადგმისასაც კი, როგორცაა „ცეკვის მასწავლებელი“ (დადგმა ვ. კანცელისა, რეჟისორი ა. ხარლამოვა). ეს სპექტაკლი, რომლის პრემიერაც 1946 წლის იან-

სცენა სპექტაკლიდან — „დიდი ხნის წინათ“

ვარში შედგა, საბჭოთა არმიის ცენტრალური თეატრის სცენაზე ათსახუთასზე მეტჯერ წავიდა.

„...თუ მაძლარი ვარ, ცხოვრება ბედნიერებას მიქედის“, — ასეა გაუმღავნებული დადგმის ანტითეზა მოსამართლას სიმღერაში, რომელიც წინ უძღვის მოქმედებას. მართო სიმძლავრითა და „არსობის პურიით“ როდი სულდგნულობს აღმზიანი. მისთვის დამახასიათებელია ამაღლებული მისწრაფებებიც, ამ პიესაში ეს სიყვარულია. და განა ბრძოლა სილამაზისათვის, ადამიანურ გრძნობათა სიღრმისა და სისხვისათვის მხატვრის მოქალაქეობრივი პოზიცია არ არის?

და თუ ძირითადად კარგ სპექტაკლში „დიდი ხნის წინათ“ გვხვდებოდა ლექსად დაწერილი ტექსტის შექანიცურად წარმოთქმის ცალკეული შემთხვევები, სამაგიეროდ „ცეკვის მასწავლებელი“ ახლაც ისე გამოიყურება, როგორც პრემიერა; დრომ ვერაფერი დააკლო მას. იგი ნათელი შავალითაა ხელფენებისა, რომელიც სიხარულს ანიჭებს ადამიანებს, რისთვისაც იბრძოდა კ. შარჩანიშვილი.

ჩვენი აზრით, ამ დადგმის ყველა კომპონენტი და ყველა მსახიობის ნაწარმოები კარგია. სპექტაკლი აღსავსეა შთაბეჭედავი სახეებით — როგორც მთავარ, ისე ეიორებარისხოვან გმირთა სახეებით, აღსავსეა იუმორით, და დინამიკით (ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით გამოყოფს მას მოსკოველთა სხვა სპექტაკლებიდან).

ცნობილი ტრადიციის მურე სიულის სიტყვი-

ბი რომ გადავსხვავდნოთ, შეიძლება ითქვას, რომ „არ კმარა გაითამაშო კომედია, იგი უნდა გაიცეკო კიდეც“. განსაკუთრებით კლასიკური კომედია და განსაკუთრებით ის, რომელსაც „ცეკვის მასწავლებელი“ ჰქვია. და აქ ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მარტო თვით ცეკვები (ბალეტებისტერი ვ. ბურმეისტერი), რომლებსაც ელენგანტურად, ცოცხლად და ოსტატურად ასრულებენ ფ. ჩეხანკოვი და ვ. საველიევა, არამედ ამ სპექტაკლის მთელი პლასტიკური ნახატის გამომსახველობა, რომლის ყველა მონაწილე უნდა მოვიხსენიოთ: ესენი არიან ზემოთდასახელებულთა გარდა, მ. ერემევი, ა. პეტროვი, მ. პეტროვი, მ. მაიოროვი, გ. ლიაპინა, ა. მიხაილუშკინი, პ. ციტრინელი, ი. ხალეცი, ი. კორნოუხოვი, გ. სტარიკოვა და ლ. შაბარინი.

იგივე ი. ფედოტოვის მიერ „ცეკვის მასწავლებლის“ მხატვრული გადაწყვეტა თითქოს იმავე პრინციპების მიხედვითაა აგებული, როგორც სპექტაკლ „დიდი ხნის წინათ“-ის გაფორმება, მაგრამ თუ ამ უკანასკნელი სპექტაკლის სცენოგრაფია აღსავსეა ყოფითი დეტალიზაციით, რომელიც არ შორდება ილუსტრაციულობას, და აშუამად არქაულადაც გაიაზრება, სამაგიეროდ „ცეკვის მასწავლებელში“ გაფორმება ხელს უწყობს მთელი სპექტაკლის სახის, მისი საზეიმო განწყობილების შექმნას.

რახან სიტყვა გაფორმებაზე ჩამოვარდა, იმ სხვა ორ სპექტაკლის სცენოგრაფიასაც შევიხეებით, რომლებსაც ქვემოთ განვიხილავთ, სახელდობრ იონ დრუცეს „წმინდათაწმინდას“ (რეჟისორი ი. უნგურიანუ) და ტენესი უილიამსის „ორფეოსი ჭოჭხეთში ეშვება“ (დადგმა ა. ბურ-

დონსისა). ესენი შედარებით ახალი ნამუშევრებია. მათს გაფორმებას საფუძვლად უდევს თანამედროვე პრინციპები. პირველ ყოვლისა მოცემულ იქნას არა მოქმედების ადგილის ილუსტრაცია, არამედ სპექტაკლის მხატვრული სახე.

„ორფეოსში“ ესაა გულმოიუსვლელი, დეჰუმანიზირებული“ სამყარო — სცენას ჩამოსწოლია შიშვე ფოლადის არმატურა, სცენის სივრცეს ზღუდავს გოფირებულ თუნუქის სიბრტყეები. ცივი, ადამიანისადმი მტრულად განწყობილი სამყარო, რომელიც სავსებით ესადაგება პიესის მოქმედებას (გაფორმება ს. ბარბინისა).

სპექტაკლ „წმინდათაწმინდას“ სცენოგრაფიაში (მხატვარი ე. კოჩერგინი) გამოყენებულია სხვა ფაქტურა — ტილო და ცხვრის ტყავები. ფერის მხრივ გადაწყვეტა ძირითადად ერთი ტონისაა. სცენური სივრცე შეკრულია მკვეთრად შეღებავალი აფრით, რომელიც, როგორც ჩანს, კარპატების მთისწინეთზე მიგვანიშნებს, ჩაკეტილობის შთაბეჭდილება რჩება მაშინაც, როცა აფრა შუქდება ცისფრად. ეს, და აგრეთვე დრო და დრო ანთებული ელექტრონათურების სინათლე, რომელიც, როგორც ჩანს, უნდა იწვევდეს ძეწნის ასოციაციას, რასაც დიდი მწიშვნელობა აქვს პიესის მხატვრულ ქსოვილში, ჩვენს აზრით, ეწინააღმდეგება ნაწარმოების სახეთა სისტემას, მის ზემოთაგონებას, ჰუმანიზმს, პრობლემების სიფართოვეს, სამყაროს იმ განუზომლობის შეგრძნებას, რომელსაც სცენაზე ანსახიერებს ავტორი.

უილიამსის სამყარო ამერიკული სამხრეთის პროვინციაა; იგი ახშობს ყველა ჰემშარიტ ადა-



სცენა სპექტაკლიდან—„ცეკვის მასწავლებელი“.

შიანურ მისწრაფებას. დრუცეს პოეტური სამყარო ჰუმანურია, მაგრამ სრულიადაც არ არის უკონფლიქტო. თუ პირველში უსუსულულობა კანონია, მეორეში მისი გამოვლინებები ძირითადად ტიპური არ არის ჩვენი საზოგადოებისათვის. ისინი შედეგია ცალკეულ ადამიანთა ანგარებისა, დაუდევრობისა, ან და, პირდაპირ რომ ვთქვათ, გაიძვერობისა. (ეს სიტყვა ნახშიარი აქვს თვით დრუცეს). და პიესის გმირი რიგითი გვარდიელი კელინი (ამ როლს ასრულებს ნ. პასტუხოვი) ებრძვის ყველა ამ გამოვლინებას იმიტომ, რომ არა მარტო სწამს, არამედ მოქმედებს კიდევ თანახმად მცნებისა: „ცოცხალი ადამიანი პასუხისმგებელია ყოველივე ცოცხალსათვის, სხვაგვარად სიცოცხლეს აზრი არა აქვს“. ზოგჯერ „ტუცს უყურებენ და ხეებს ვერ ხედავენ“. ასე ემართება მიხაის (მსახიობი ი. ლედოგოროვი), რომელიც ბევრ რამეში უპირისპირდება კელინს. კელინისათვის კი „ტუცესაც დადი მნიშვნელობა აქვს“ და „ხეებსაც“, იმიტომ, რომ სწორედ ყოველი ცოცხალი არსება წმინდათაწმინდაა. ამ სპექტაკლის აქტიორული ნამუშევრებიდან ყველაზე უფრო შთაბეჭედავია ჯ. პოკროვსკაიას მიერ შექმნილი მარიას სახე.

მოლდაველი დრამატურგის პიესა გამსჭვალულია თაბათა მემკვიდრეობითობის, სიკეთის საბოლოო გამარჯვების აუცილებლობის შეგრძნებით. თაბათა მემკვიდრეობითობა წარმოდგენილია ამერიკელი დრამატურგის პიესაშიც. მაგრამ ესაა სასტიკი სამყაროს მსხვერპლთა ტრადიციული მემკვიდრეობითობა: „ურჩნი და ველურნი მიდიან და სტოვებენ თავიანთ სუფთა ტყავს, თავიანთ თითრ კბილებსა და ძვლებს. და ეს ავგაროზები გადადის ერთი დევნილიდან მეორეზე, როგორც თმის ნიშანი, რომ მათი მფლობელი მიდის თავისი ურჩობის გზით“.

ულიამსის ასევე პოეტური და საყვარელი გმირების ძირითადი განმასხვავებელი თვისებების არის, რომ მათი ბრძოლა პასიურია. სპექტაკლი ტრადიციული უიმედობის შთაბეჭდილებას სტოვეს, რომლიდანაც, როგორც მიმჭრალ ვარსკვლავთა ციალი, ქემშარტი ადამიანური გრძნობათა პოეზიის სუსტი სხივები გამოკრთის. ამ სპექტაკლში, რომლის შთაბეჭდილებასაც მნიშვნელოვნად აფუჭებს ბევრი სცენის დუნე ტემპო-რიტმი, უდავოდ კარგი და მოსაწონია სიმბოლური პროლოგი, მთავარი გმირი ქალის დედის (მსახიობი ლ. კასტინა) ცეკვის სცენა, სიცოცხლის ჭანყი სიკვდილის წინააღმდეგ და ფინალური ეპიზოდები. „ორფეოსში“ ჩვენ გავცვანით აგრეთვე ერთ-ერთ ყველაზე უფრო შთაბეჭედავ აქტიორულ ნამუშევარს ჩვენს მიერ ნახს სპექტაკლთა შორის — კეროლის როლის შესრულებას ი. რაჩევსკაიას მიერ.

## ოთხი მხვდრა

მრმვენი საოპერო თეატრის საგასტროლო აფიშამ თავიდანვე ინტერესი გამოიწვია. თეატრი წარმოდგენილი იყო ოთხი ოპერით და ამდენივე ბალეტით — სხვადასხვა სტილით, სხვადასხვა ხასიათის ნაწარმოებებით.

თუმცა, სამწუხაროდ, საოპერო სპექტაკლებს შორის არც ერთი თანამედროვე ნაწარმოები არ ყოფილა, თეატრის რეპერტუარში მოქმედან ისეთმა შედეგებმა, როგორიცაა „ჩამბაზები“ „სევილიელი დალაქი“, „ნორმა“ მაინც სრული წარმოდგენა შეგვიქმნეს მის პოტენციურ შესაძლებლობებზე, მის მიუარყოფელზე, თაბათა მემკვიდრეობითობაზე.

პირველ ხალაშს ნაჩვენები იყო ა. ხაჩატურიანის ბალეტი „გაიანე“, შემდეგ ა. ტიგრანინის ოპერა „ანუში“, ერთი მხრივ, სომხური მუსიკალური ხეოვნების ახალი უანრი — ბალეტი თანამედროვე თემაზე, შექმნილი 80-იან წლებში, რომელიც დღეს უკვე სამართლიანადაა აღიარებული ეროვნულ კლასიკად, მეორე მხრივ, ოპერა, რომლითაც დაიწყო სომხური მუსიკალური თეატრის ისტორია.

ყველაზე ძვირფასი, სანუკვარი, რაც ხალხს გააჩნია, მისი წარსული და აწმყოა. ამიტომ საესებით კანონზომიერი იყო გასტროლების გახსნა სწორედ ამ სპექტაკლებით.

„ანუში“ — ხასიათით, შინაარსით, ემოციური განწყობით ლირიკული ოპერაა. ამავე დროს იგი მონუმენტური, ამაღლებული, პატრიოტული ნაწარმოებია თავისი სულით, იდეით. მასში აისახა ხალხის საუკეთესო ოცნებანი, მისი პოეტური და მუსიკალური ფოლკლორის თვითყოფილება,

მშობლიური ბუნების განუმეორებელი სურნე-  
ლება. მასში თვით სომხეთია — მისი ხალხის  
იმედი და წუხილი, სიხარული და ტკივილი. ასე  
აღიქვა ეს ოპერა ფართო მსმენელმა სცენაზე  
გამორჩენისთანავე. ოპერის მელოდები უკვე  
დიდი ხანია თვით ხალხში ცოცხლობს. „ანუშის“  
ავტორმა ა. ტიგრანაშვილმა პირველმა გახედულად  
გამოიტანა საოპერო სცენაზე უბრალო ადამიან-  
ების ცხოვრება, სინთეზურ საოპერო უარში  
განაწოგადა ხალხური მუსიკის ტიპური თვი-  
სებები.

ხალხით გაქედილი თბილისის საოპერო თეატ-  
რის დარბაზი კვლავ სიხარულით შეხვდა  
„ანუშს“.

სექტაკლის ავტორები (რეჟისორი ვ. აქე-  
შიანი, მხატვარი რ. ნაღბანიანი, მხატვარი-გამ-  
ნათებელი ე. კარაქეტანი) მსმენელს სთავაზო-  
ბენ ამაღლებულ მოთხრობას ხალხზე. გლეხის  
გოგონა ანუშზე და მწყემს საროზე, რომლებმაც  
თამამად აღიმაღლეს ხმა ბრმა ადათების წინააღ-  
მდეგ ისინი უღმრთოებელი წინააღმდეგობის  
მსხვერპლი გახდნენ, მაგრამ არ შეებლადეს  
წმინდა, მაღალი სიყვარული. ამ სიყვარულს  
უშდერის ოპერის ძლიერი და ნაწი, ვეჟაკური  
და ნათელი მუსიკა.

ემოციური, ამ მუსიკით გულწრფელად გატა-  
ცებული ღირსი ოპერა ა. ვოსკანიანი, სექტაკლის  
დაწყებისთანავე იპყრობს მსმენელს. კოლორი-  
ტული უარული სცენები, ყოფითი ეპიზოდები,  
ნაირფეროვანი, ხატოვანი ჩაცმულობა, ხან მზიარ-  
რული, ციცილოვანი ცეკვები, ხან სევდიანი მე-  
ლოდები — ქორმისტიკა რ. აივაზიანს, ცეკვე-  
ბის დამდგმულს მ. მარტროსიანს, კოსტუმების  
მხატვარს ნ. დონცოვას ნაოვნი აქვთ ის გასა-  
ღები, რომელიც ნამდვილი ხალხური ოპერის  
სულს ასახავს, მიუხედავად ამისა, „ანუშის“  
დადგმა აკადემიკოსის იმ დონეზეა, რომელიც  
ტრადიციულ საოპერო პირობითობამდე დაღის  
და გამორიცხავს თანამედროვე მუსიკალური  
თეატრისათვის დამახასიათებელ დაუცხრომელ  
ძიებებს, ეს ვლინდება პერსონაჟთა სცენურ  
მოქმედებაში, მათ ურთიერთკავშირში, გუნდის  
ერთგვარ სტატიურობაში.

თანამედროვე მუსიკალური თეატრი განაბლ-  
ების გზას ადგას, იგი ჭიუტად დაეძებს ახალ გა-  
მოსახვით ხერხებს, ცდილობს გადალახოს დაკა-  
ნონებული ფორმები, არ დაკარგოს მიღწეული  
და, ეს ძიებები, ჭერ-ჭერობით მწელად იკავფავს  
გზას ჩვენს საოპერო სექტაკლებში.

მწელად წარმოსადგენია ოვანეს თუმანიანის  
პოემის უფრო პოეტური ასახვა, ვიდრე ეს ტიგ-  
რანიანის „ანუშისა“. ოპერის მუსიკა უშდერის  
ცხოვრებას, მის სილამაზეს და ძალას. ამაღლე-  
ბულად, მგზნებარედ უდერს ერევნის ოპერისა  
და ბალეტის თეატრის ორკესტრში ვოკალურ-

სიმელონიური უვერტურა. გუნდის  
განლაგება თეატრის ერთ-ერთ ლოჟაში, კარგად  
მიგნებული რეჟისორული ხერხია; ხალხი დას-  
ტრის შეყვარებულთა ტრაგიკულ ბედს, მათუ-  
რებულთა დარბაზი ივსება გუნდის განადიო-  
რული უღერადობით, მსმენელი ამაღლებულად  
დარბატული ამბის უშუალო მონაწილე ხდება.  
ა. ვოსკანიანი გატაცებით ღირსიერობს ოპერას,  
იმდენად გატაცებით, რომ ზოგჯერ მისა მოწღვა-  
ვებულთა ტემპერამენტი ფარავს მომღერალთა  
ვოკალურ პარტაებს.

მომღერალთა შორის კი ყველაზე კარგ შთა-  
ბეჭდილებას ტოვებს მთავარი როლის, ანუშის  
შეგონებები — ა. ეკიშვიანი. ეს სასიხარ-  
ულთა, რადგანაც სწორედ ანუშის განაწოგა-  
ლებული იდეის პოეტური სიმბოლო, ამაღლე-  
ბულ-რომანტიკული გრძნობის და მარადიული  
სიცოცხლის განსახიერება. ა. ეკიშვიანი ახალ-  
გაზრდაა, უბრალო და ბუნებრივი, სცენურად  
დამაჭრებელი და მრავალმხრივი. ის ნამდვილი  
პროფესიონალია — ღამაში, გამომსახველი ხმა  
აქვს, არსად არ ეთიშება სცენურ მოქმედებას,  
მკიდრო კონტაქტში პარტნიორებთან და მსმე-  
ნელთან. მათურების სიმპათიებიც მთლიანად  
მის მხარეზეა, რადგანაც დასრულებულ მხატ-  
ვრულ სახეს ქმნის.

მისი ღირსეული პარტნიორია გამოცდილი ვო-  
კალისტი და მსახიობი ა. კარაქეტანი, მან და-  
მაჭრებლად გახსნა თავისი გმირის შურისმძიე-  
ბელ მოსის სახე. ხოლო ოპერის ბოლო ორა  
მოქმედება დრამატული ძალითა და ექსპრესიით  
ჩაატარა.

ო. კავაზიანი კი, რომელიც უდავოდ სასიამოვ-  
ნო ტენორის მფლობელია, უფრო უშუალო  
და სცენურად მომზიბველი რომ ყოფილიყო,  
მაყურებელი გულგრილი არ დარჩებოდა მისი  
გმირის, მწყემსი საროს ბედის მიმართ.

დანარჩენი პერსონაჟები?! ისინი სრულიადაც  
არ არიან ეპიზოდური, მათი პატარა როლები  
ქმნიან მთლიან სექტაკლს, ისინი ამდიდრებენ  
და აღრმავებენ მუსიკალურ-სცენურ მოქმედე-  
ბას. პირველ რიგში დავსახელოთ ტ. ავაკიში-  
ანი (ანუშის დედა) და ანუშის მეგობარი ქალე-  
ბი — ა. აკიშვიანი, მ. ანტონიანი, ო. ზახარიანი.  
მუსიკალური რეჟისურის პრობლემა კვლავ  
წამოიჭრა, როდესაც გავცვანით თეატრის დანარ-  
ჩენ სექტაკლებს, განსაკუთრებით „კამაზუბე-  
სა“ და „სევილიელ დამაქს“. ორივე დადგმა  
ეკუთვნის რეჟისორ ტ. ლევონიანს.

ტრადიციებისაღმი ერთგულება და უწყყა-  
ნოდ დამორჩილება ამაჭრად რეჟისორის წინა-  
აღმდეგ შემოტრიალდა. ნაცადი ხერხები, დაკა-  
ნონებული ფორმები, მრავალჭერ ნანახი და  
მოსმენილი ასოციაციები იმდენად აშკარაა, რომ



სცენა სპექტაკლიდან — „ნორმა“.

მსახიობებს თითქმის არაფერი აღარ რჩებათ სათქმელი.

ვერისტული ოპერის შგზნებარე პათოსი „ჯამბაზებში“ ჩვეულებრივ მელოდრამამდეა დაყვანილი. ზერხი სცენა-სცენაზე კარგავს ფსიქოლოგიურ სიმწვავეს. ოპერის კულმინაციურ ეპიზოდში (იმპროვიზირებული ინტერმედია — მეორე მოქმედების ფინალი) სცენაზე მოქმედი ხალხი ვერ ხდება შუამავალი მთავარ გმირსა და მკურნებელს შორის. მისი ძირითადი ფუნქცია ხომ სწორედ ესაა.

ფსიქოლოგიური დრამის ამსახველი ამჯერად ორკესტრია. ერევნის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ორკესტრი პროფესიონალი მუსიკოსებისაგან შედგება. მისი სხვადასხვა თაობის, ტემპერამენტის, გაქანების ღირიფორები: ა. კატანიანი, ა. ვოსკანიანი, ი. დავითიანი თანამედროვე მუსიკალური თეატრის პოზიციებიდან გამომდინარეობენ, სინთეზური ხელოვნების შექმნისაკენ მოისწრაფიან. ეს ყველას ერთნაირად როლი ებერხება, მაგრამ აშკარაა, რომ ამგვარი ტენდენცია არსებობს თეატრში. ისიც აშკარაა, რომ ეს ტენდენცია მომდინარეობს მთავარი ღირიფორის არამ კატანიანისაგან — გამოცდილი, მუსიკოსისაგან. მას თბილისელები კარგად იცნობენ, იცნობენ როგორც მოუსვენარ, მუდამ ახლის მაძიებელ, ორიგინალურად მოაზროვნე ხელოვანს. საოპერო და სიმფონიური ღირიფორი ა. კატანიანი ყოველთვის მრავალრიცხოვან

მსმენელს იზიდავს — ამის საწინდარია მისი კონცერტების რეპერტუარული სიმდიდრე.

თაობათა მემკვიდრეობითობა ერევნის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. დღევანდელი მუსიკალური თეატრი სრულიად ახალ მოთხოვნებს უყენებს მომღერლებს. მას ესაჭიროება ვოკალისტი-მსახიობები, თანაც მაღალი კლასის ვოკალისტები ასეთი ვოკალისტების აღზრდას კი სჭირდება მდიდარი საშემსრულებლო სკოლა, მაღალი საშემსრულებლო ხელოვნება, დიდი ტრადიციების მატარებელი და, ამასთან ერთად, მუდამ ახლის მაძიებელი პედაგოგები. ერევნის საოპერო თეატრი, ისევე როგორც ჩვენი ქვეყნის ბევრი სხვა მუსიკალური თეატრი, ამ მხრივ ჯერ კიდევ რთული პრობლემების წინაშე დგას.

„ჯამბაზებში“ გამოვყოფთ სამ ახალგაზრდა შემსრულებელს: ი. შალამოვს (სიღვის), ო. ზახარიანს (ნედა), ა. მელიქიანს (არლეკინი).

როსინის „სევილიელი დალაქი“ გააზრებულია სადაღგმო ჭვავის მიერ როგორც კამერული სპექტაკლი. ასეთი სცენური ინტერპრეტაცია შესაძლოა არ იწვევდეს კამათს, რომ წარმოდგენას მთლიანობაში არ აკლდეს სიმსუბუქე, ზეაწეულობა, ელვარება. ოპერა-ბუფას სტილის შენარჩუნება შედარებით უფრო შესძლეს მხატვარმა ა. არუჩინიანმა, რომლის გაფორმებაში მოხერხებულად არის გამოყენებული იტალიურ ნიღაბთა კომედიის ელემენტები და შემსრულებ-



სცენა სპექტაკლიდან — „გაიანე“.

ბლებმა ე. უზუნიაშვილი (როზინა), ნ. ოვანესიანი (პაპილი), ი. შალამოვა (ფიგარო).

პირველად ჩვენს ქვეყანაში ერევნის საოპერო თეატრის სცენაზე განხორციელდა ბელინის „ნორმა“-ს დადგმა. ამ ურთულესი საოპერო ნაწარმოების შესრულება დიდი გამბედაობა იყო დასისათვის. მან შთელ კოლექტივს მაღალხატვრული საშემსრულებლო მოთხოვნები წაუყენა. მისასაღმებელია თვით ფაქტი „ნორმა“-ს დადგმისა. პოლონელი რეჟისორი ბ. იანკოვსკი, დატყვევებულია ბელინის მუსიკით. სულ პატარა მიზანსცენა, სულ უმნიშვნელო ეპიზოდებიც კაპარნახევი ოპერის პარტიტურით და ამჯერად მსმენელი უყოყმანოდ იღებს სპექტაკლის ამგვარ ინტერპრეტაციას.

მით უფრო, რომ რეჟისორი იტალიურ პეროიკულ-რომანტიკული ოპერების საუკეთესო ტრადიციებს მისდევს. ამ მაღალი ტრადიციების მატარებელი და შემნახველი უნდა იყვნენ ოპერის შემსრულებელნიც, წინააღმდეგ შემთხვევაში ბელინის „ნორმა“-ს, როგორც არცერთი სხვა ოპერა, კარგავს თავის დიდ ზემოქმედებით ძალას.

ძლიერი, მდიდარი ფართო დიპაზონის მეცონსორანოს მქონე ს. გაბაიანიშვილი თავი გართვა ადალუიზას რთულ ვოკალურ პარტიას, ის ერთნაირად სასიამოვნო მოსასმენი იყო როგორც სოლო, ასევე საანსამბლო სცენებში. იტალიური ვოკალური სკოლის ტრადიციებზე აღწერილი გ. გასპარინი (ნორმა) დღესაც იზიდავს მსმენელს თავისი დიდი ოსტატობით.

ბელინის „ნორმა“-ს ჩვენმა მსმენელმა გულთბი-

ლად მიიღო. უპირველეს ყოვლისა, ამ წარმატებას ხელი შეუწყო ა. კატანიანი. ის მასშტაბურად, ემოციურად დირიჟორობს, ცდილობს მაქსიმალურად მიიტანოს მსმენელამდე ბელინის მუსიკის სიმდიდრე და სიღრმე.

\* \* \*

სკენდინავიის სახელობის ერევნის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასტროლები თბილისში მნიშვნელოვანი ფაქტია ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში. ჩვენ გავეცანით მოძმე რესპუბლიკის წამყვან მუსიკალურ თეატრს, მის მდიდარ რეპერტუარს, მის ნიჭიერ კოლექტივს, რომელსაც ბევრისთვის მიუღწევია და ბევრიც კიღევ უნდა ეძიოს მომავალში.

## შარფუა ხამილოვა

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი

### ძიების გზაზე

ცნობრებაში ყოველ ადამიანს აქვს ძვირფა-  
ნი მოსაგონარი, ჩემს მემსიერებას ასეთად შე-  
მორჩება ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“  
(შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო დრამატული  
თეატრი), ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ  
და ეთერი“ (ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და  
ბალეტის სახელმწიფო თეატრი) და უ. ჰაჯიბე-  
კოვის მუსიკალური კომედია „არშინ-შალ-ალან“  
(ვ. აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური  
კომედიის თეატრი). ნანახმა სპექტაკლებმა ღრმა  
კვალი გაავლეს ჩემს აზროვნებაში, მიბიძგეს  
დავფიქრებულიყავ კულტურათა ურთაერთგა-  
მიდრების პრობლემებზე, უზბეკური კულტურ-  
ის წინაშე მდგარი ამოცანები გვაკლებენ მად-  
ლიერების გრძნობით მოვევიდეთ სხვა, მოძემ  
რესპუბლიკათა ხელოვნებას და იქიდან ავიღოთ  
ყოველივე საინტერესო და ფასეული.

ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ ქარ-  
თული თეატრის სცენაზე გვაოცებს მასში ჩაქ-  
სოვად სახეთა გამოხატულობის სიძლიერით.  
მხატვრულ ჩანაფიქრთა სიმდიდრით, რანიც  
ქმნიან ნიადაგს შემოქმედებითი წარმოსახვისა-  
თვის. შეგძლოს შექმნა ატმოსფერო შემოქმედე-  
ბითი წარმოსახვისათვის, იპოვნოს საამისო ხატო-  
ვანი მასალა — აი, ყოველივე ის, რაც ბრწყინ-  
ვალედ განახორციელა რუსთაველის თეატრის  
კოლექტივმა. თავად ბ. ბრეხტის დრამატურგია  
მეტად ფართოა ფანტაზიის გაქანებით. რეჟი-  
სურამ შეძლო გამოენახა მკაფიო, სხარტი ენა  
პიესის ჩანაფიქრის ხორცმსხმისათვის. აქ, ასე  
ვთქვათ, თავს იურის ყოფითი, რეალური, პირო-  
ბითი გამოხატავს. ყოველივე ეს ერთურთისა-  
დში ან მძაფრ წინააღმდეგობაში იმყოფება, ან  
მშვიდობიანად თანარსებობს ერთმანეთის გვერ-  
დიგვერდ. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება,  
თითქოს სხვაგვარად შეუძლებელია პიესის წა-  
კითხვა, რომ იგი ყველაზე მეტად მიესადაგება

ბრეხტის სტილს. ხოლო ქართული თეატრის  
დადგმით ბრეხტმა შეიძინა ახალი სიოცნებე,  
გამაღივრდა თავისებური, განუყოფელი ეროვ-  
ნული კოლორითი. გახდა უფრო საინტერესო  
და ფერპრავალი.

ჩვენს დროში განსაკუთრებით გაძლიერდა  
ტენდენცია სინთეზური თეატრისადმი, მით უფ-  
რო, რომ საბჭოური თეატრის განვითარების გა-  
მოცდილებაში დაამტკიცა და გაამართლა ამ გან-  
ვითარების პროდუქტულობა და სინამდვილე.  
ქართულმა თეატრმა კი თავის პრაქტიკაში ნათ-  
ლად და ხატოვნად დაგვანახა ის, თუ იდენის  
გადმოსაცემად როგორ მიმართოს სინთეზს, რო-  
გორი ოსტატობით გამოიყენოს იგი სპექტაკ-  
ლში. ხელოვნების სინთეზი, ორგანიზაცია ხელოვ-  
ნების ერთი სახეობიდან მეორეში გადასვლისა,  
ზოშიერება, საშუალებათა სწორად შერჩევა ამა-  
თუ იმ ჩანაფიქრის განსახორციელებლად, იერ-  
სახეთა და სიტუაციათა ზუსტი დახასიათება —  
ყოველივე ეს, ჩვეული ამ დადგმისათვის, საჭი-  
რო იყო იმისათვის, რათა შედარებითი გამო-  
სახველობით გახსნილიყო ნაწარმოების შინაგა-  
ნი თეა. დამდგებელმა და მსახიობებმა მიიგნეს  
სპექტაკლის სახისა და ჟანრის თავისებურ გა-  
დაწვევებს, ვნებათა ქემარტ ბუნებას, ტემპე-  
რაქმენტისა და მეტყველების თავისებურ მელო-  
დიას, რითაც მიაღწიეს სპექტაკლის სტილურ  
მთლიანობას.

პიესის რიტმი თავიდანვე ბრეხტის მიერაა მო-  
ცემული. იგი პოტენციურადაა ჩაქსოვილი მოქ-  
მედების დაძაბულობაში, ენის ხასიათში, მოქმედ  
პირთა ტემპერამენტში. პიესის სწორედ ეს ში-  
ნაგანი თვისებანი არ გამოჩენიან რეჟისორსა  
და აქტიორებს. შემსრულებლებმა შეძლეს შე-  
ექმნათ თავისი პარტიების მეტისმეტად ზუსტი  
ნახატი და, სწორედ რიტმის ეს ცალკეულა  
დარტყმები გაერთიანდნენ ერთიან ნაკადად და  
შექმნეს პიესის ერთგვარად მთლიანი რიტმული  
კაშერტონი.

რეჟისურა, აქტიორთა თამაში, პიესის მხატ-  
ვრული გადაწვევა, მუსიკა, პლასტიკა, ქორეო-  
გრაფია — ყოველივე ეს ემორჩილება სპექტაკ-  
ლის განხორციელების მთლიანობას. ხოლო სპექ-  
ტაკლის სახე, როგორც ვიცით, ესა თეატრის  
ყველა გამოხატულობით საშუალებათა ერთობ-  
ლობა და იგი ყალიბდება, უპირველესად, აქ-  
ტიორთა თამაშით, მუსიკალური, ხმოვანი გა-  
ფორმებით, აგრეთვე რომ აძლიერებს წარ-  
მოდგენის ემოციურ მხარეს; კონსტრუქციებით,  
ფერით, სინათლით შექმნილ დეკორაციული გა-  
ფორმებით. შემოქმედებითი ზოღვაწეობის ყვე-  
ლა ეს სხვადასხვა სახეობა ერთიანდება სპექ-  
ტაკლის ერთ სახედ, რაც რეჟისორის ნებასურ-  
ვილით ხორციელდება.

აქტიორის ხელოვნება — ესაა ყველაზე უმ-

თავრესი კომპონენტი თეატრისა, აქ არაა მძაფრი გახელება, ამაღლებული პეროია, რიტორიკა, პათოსი. აქტიორები ლოგიკურნი არიან საკუთარი საწყაროს გადმოცემისას, მათი გრძნობები უბრალოა და გასაკებნი. თავის შინა საწყაროს, საკუთარ არსებას ისინი ხსნიან სახისადმი ფოკუსირისა და ემოციური კომპლექსის საშუალებათა გაცემით და ყოველივე ამას გამოხატავენ ხმით, მეტყველებით, პლასტიკით, სიარულით, თვალებისა და სახის გამომეტყველებით, ე. ი. მთელი თავისი არსებით; მაგრამ, ყველაზე მთავარი ისაა, რომ მსახიობები გამუდმებით იყოფებიან ხატოვანი აზროვნების მდგომარეობაში, რითაც ისინი მაყურებელს უვითარებენ წარმოსახვის უნარს. ხდება, ასე ვთქვათ, სცენისა და დარბაზის შერწყმის აქტი და აქტიორის მიერ წარმოსახული საყარო იქცევა მაყურებლის მიერ წარმოსახულ საყაროდ. ის მსახიობი, რომელიც გაიტაცა ხმის ეფექტის, ხმის კარბი ხელოვნების ცდუნებამ, ბევრად წაგებული დარჩა სპექტაკლში და, საერთო, ან-სამბლიდან ამოვარდა. სპექტაკლში მეტისმეტად ნათლად და ხანტერესოდ გამოვლენდა თვით აქტიორის სინთეზური მხარე. პირდაპირ გოცებთ, მოცეკვავის როგორი ცეცხლოვანი და მსუბუქა მოძრაობით შემოდიან სცენაზე მსახიობები, რაოდენ ზუსტად შეუძლიათ გადმოგვცენ თავიანთ მოძრაობით ამათუი პერსონაჟის ხასიათი, მათი ურთიერთობანი და მოქმედებანი. მოვიყვან ერთ მაგალითს. გრუშე ერთადერთი აღმანიანა, ვიზედაც დამოკიდებულია ძუფუთა ბავშვის — გუბერნატორის ვაჟიშვილის ბედი. ბავშვის თავის მიმტანს კი კარგ ჭილღოს პირდებიან და, მოიძებნებიან კიდევაც აღმანიანები, რომლებიც ცდილობენ ასეთი შემთხვევა ხელიდან არ გაუშვან.

მრავალი დაბრკოლების გავლის შემდეგ გრუშე ჩამოდის ღვიძლ ძმასთან თავის შესაფარებლად. მოედნის შუაგულში გამართულია პატარა ლოჟის მსგავსი დანადგარი. იქ საზეიმო განწყობით გაჭგიულა გრუშეს ძმა თავისი მდიდარი ცოლით. მუსიკა მკაფიოდ გამოგვცემს ოჯახის სიმუხდროვეს. დედისაგან განაწამები გრუშე ჩვილი ბავშვით ხელში შედის ძმასთან. ბედნიერებისაგან გაცისკროვნებული ძმა უურადლება-საც არ აქცევს გრუშეს. მდიდარი ცოლის გარდა მას არავის დანახვა არ სურს. როდესაც შეიტყო დის მოსვლის მიზეზი, თანაც ბავშვით, მას შენვე იაზრა, რომ მას მხრებზე აწევბოდა საზრუნავი და იმის შიშით, რომ ცოლი არ განრისხებოდა, დას საკუქნაოში აბინავებს. ძმის სიხარულით და კმაყოფილებით აღსავსე გულის-თქმა მაშინვე მუდუნდება მის მოძრაობებში, დგომაში, სხეულის მიხრა-მოხრაში. აქ ხდება, ასე

ვთქვათ, სამი საწყაროს ჩვენება, — გოგონას სასოწარკვეთა, ძმის დარღვეული სიმშვიდე და ცოლის უკმაყოფილება. ისეთი გრძნობა გრუშელებათ, თითქოს მუსიკალური ტრიო ვლდრდეს, მაგრამ უსიტყვოდ, ხმის გარეშე, ტრიოს პარტიები კი გმირთა შინაგანი სულიერი ხაზების კუთვნილებას შეადგენდნენ.

დრო გადის. გრუშე საქმაოდ ბეზრდება მას-პინძლებს, საჰირაო რაც შეიძლება მალე გოგონას სხვაგან მოწყობა, უეცრად ჩნდება ბრწყინვალე შესაძლებლობა თავი დააღწიონ გრუშეს. ვილაც გლეხის ვაჟიშვილი სიკვდილის პირასა მისული. ვაჟის დედა და გრუშეს ძმა გადასწყვეტენ გოგონა მომავლად ვაჟზე დანიშნონ. რათა მისი სიკვდილის შემდეგ გრუშე დარჩეს საკუთარი ჰერი. სიტყვებით ძნელია გადმოგვცეთ, როგორ მკვირცხლად შემობრბის გრუშე ძმა სცენაზე, როგორ მოძრაობენ მისი ფეხები, როგორ ზეიმობს მისი გული. რაოდენ დახვეწილად, ნატიფად და ხატოვანად იყო ყოველივე ეს გადმოცემული, რაოდენ ზუსტად გამოხატავდა იგი ძმის ბედნიერებას, რომელმაც მოახერხა ერთდროულად ორი კურდღლის დაქერა — ცოლის გულის მოგებაც და დის დაბანავებაც. აი, მაგალითი, როცა მოქმედებაში შეუვანილი ცეკვა ისეთი ძალით ხსნის გმირის შინაგან მდგომარეობას, რომ სხვა საშუალებებით ამ გრძნობის გადმოცემა შეუძლებელია. სრულიად საპირისპიროა გრუშეს მდგომარეობა, მისი ტვირთი მეტისმეტად მძიმეა... იშვილა სხვისი შვილი, გათხოვდა უსიყვარულოდ. ამაზე აშკარად მეტყველებს მისი მეტისმეტად მოღლილი სხეულები, დამძიმებული ფეხები, ჩავარდნილი ხმა.

ბრწყინვალედ გამოავლინა მსახიობმა რამაზ ჩხავცაძემ უნივერსალური აქტიორული შესაძლებლობანი აზღაყის — სახალხო სასწაულმოქმედის, შოფოთისთავის, უდიდესი ავანტიურის-ტის როლის შესრულებისას. მან ოსტატურად მიავსო როლის გახსნის ბრებტიხულ მანერას, აგრეთვე რეჟისორის ორიგინალურ ჩანაფიქრს და აქტიორული ტექნიკისა და შემოქმედებითი წარმოსახვის წყალობით მიზანს მიაღწია. იგი სცენაზე ცხოვრობს სახის კონკრეტული წარმოდგენით და ქმნის მხატვრულად განზოგადებულ ტიპუს. შესანიშნავად ასრულებს აზღაყის მონოლოგს, სადაც მსახიობმა გამოავლინა გამორჩეული და უზაოდ ყოკალური ტექნიკა. რა ოსტატურად ფლობს იგი სასიმღერო აპარატს, რა ძლიერად და სახიერად გამოცემს ხმას, რა კარგად ფლობს რეჟონატორებს, დარბაზის აკუსტიკას! რწმუნდებით, რომ მისი ხმა, — ესაა აქტიორის მუდერი და მარმონიული საწყაროს გამოხატულება. ასეთი კომპლექსის წყა-



ლობით რამაჲ ჩხიკვაძის თამაში შთამაგონებელია. აზღაყის იერსახე აღსავსეა გადამღებები ოპტიმიზმით, ბრწყინვალე გამომგონებლობითა და ფანტაზიით.

სექტაკლში მუსიკა წარმოადგენს არა მოსართავს, არამედ იგი მომდინარეობს მოვლენათა არსიდან და უღერადობას ანიჭებს პიესის! მთავარ თემას. მეტად თავისებური და საინტერესოა მხატვრული გადაწყვეტა. პირობითი სცენოგრაფია, სინამდვილესთან მთელი თავისი გარეგნული განსხვავებულობით, გაშუქებულია პიესის იდეითა და ტემპერამენტით, რამაც გვაიძულა დავგეძაბა ჩვენი წარმოსახვა. სექტაკლესათვის დამახასიათებელია მიწანსცენებისა და ურთიერთშემდეგობათა პირობითობა. მაგონდება სცენა ეტლით. გვჭერა, რომ ცხენი მართლაც ეზრჩობა, ძიბრება, ხოლო გოგონა ცხენს სრულიად რეალურად მიაქნებს. ამ პირობითობას ჩვენ ვიღებთ, როგორც სინამდვილეს, მან ჩვენს წარმოდგენაში შეისისხლებს ოცდა შეიძინა სასიცოცხლო ძალა. ასეთივე რამ ხდება ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებაში. ორი სიცოცხლის შეერთების ნიშნად, ვაჟი თავის შუყვარბულ გოგონას ჩუქნის მედალიონს. ეს მედალიონი დედის ხსოვნის მოსაგონარი რელიქვიაა. რა სათუთად და სიფრთხილად მოიხსნის იგი მედალიონს და გრუშეს დაკიდებს ყელზე. გამონაგონმა მედალიონმა თითქოს კიდევ გაიწკრიბაო, გოგონას გულზე ათამაშდაო, და ჩვენ გვექმნება სინამდვილის ილუზია.

თანამედროვე ქართული თეატრი ისწრაფვის ენობრივ მსოფლიოს სათუატრო ხელოვნების მიღწევებს. ახავე დროს იგი სათუთი სიყვარულით ინარჩუნებს თავის ნაციონალურ ფორმას და, თუ კი თანამედროვე თეატრის ძირითად თვისებად მიჩნეულია აზრთა სიმავხილე, ფორმათა ლაკონიურობა, სასცენო მასალათა ჰარმონიულობა, მაშინ ქართული დრამატული თეატრი — ესაა ნამდვილად თანადროული თეატრი, რადგან მისი მხატვრულ-ესთეტიკური იერსახე სრულად პასუხობს ყველა ამ მოთხოვნას.

საქართველო მრავალმხრივია მხატვრული კულტურის თვალსაზრისით. თეატრების მოღვაწეობას ატყუია ღრმა კვალი ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობისა — სწორედ ამაშია მისი უმთავრესი ძალა.

წ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ — ესაა ოპერისა და ბალეტის თეატრის შემოქმედებითი დონის, სტილისა და მიმართულების ანარქული მისი განვითარების თითოეულ ეტაპზე. წ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ სუფთა ნაციონალური სინჯის ქმნილებაა. იგი იქცა თვით ოპერის კლასიკურ ნაწარმოებად. განა, ყოველივე ეს არ მეტყველებს თვით

ავტორის სიდიადეზე? ოპერის თვითმყოფადი, ღრმად ნაციონალური მუსიკა შესრულებულია პროფესიულად დახვეწილი ფორმით. ბრწყინვალე ქორო, ანსამბლები, დუეტები, არიები, ქორეოგრაფია გულში აღგვიძრავს სიხარულსა და ტივილს, რაღაც უჩვეულოს, განუცდელს. მუსიკა — ესაა ხალხური სტიქიის, ბუნების როგორც გარეგანი მოვლენის, ამავე დროს ადამიანურის, შინაგანი ბუნების გამომხატველი. ოპერის მუსიკა უსასრულოდ მელოდირია, მასში აღბეჭდილია საქართველოს პეიზაჟის კოლორიტი.

სექტაკლში ყველაფერი ემორჩილება მუსიკას, სიმღერას. ვანცოფერებს ორკესტრის საშემსრულებლო კულტურა, ხმის კულტურა. მაგრამ აქ მყარდება რაღაც, უყუყავშირც მომღერალი სირგუნავს აქტიორს. მიწანსცენაში უკვალოდ იკარგება რეჟისურა. ამ მიზეზით „აბესალომ და ეთერი“ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, რაც უმთავრესად ოპერის აქტიორული და რეჟისორულ გააზრებას და მის მხატვრულად გადაწყვეტას შეეხებოდა. მაგრამ, მეორე მხრივ, ყოველივე ამას თავისი ახსნაც გააჩნია. ამ შემთხვევაში ოპერის რეჟისურა რამდენაღმეც ეხმარება იტალიის საოპერო რეჟისურის ტრადიციებს. რადგან აქტიორული ინტერპრეტაცია, მიწანსცენების სცენოგრაფია დამოკიდებულია მუსიკაზე, ვოკალზე, რაც ნაწარმოების მთავარ დომინანტად აღიქვება. აი, მაგალითად, აქტიორები შესამჩნევი ემოციებისა და გახელების გარეშე ჩუმად, წყნარად მოძრაობენ სცენაზე. ქორეოები სტატურია. მათი მთავარი ფუნქცია იმდერონ. აქტიორები თავიანთ თავს თვითონ უქმნიან პირობებს ვოკალიზაციისათვის — სხეულის, თავის მოძრაობა, მიმიკა მიმართულია დარბაზისაკენ, ე. ი. ყველაფერი ეთმობა სიმღერას. აქ, ცხადია, გათვალისწინებულია უკიდურესობა, — გადააქციონ ოპერა კანტატის ან ორატორიის შესრულებად. მოცემულ შემთხვევაში დამდგმელებმა შეცვალეს სასცენო-მუსიკალური უნარის სტილი. სცენაზე დღომა გარკვეულად აზრით კვავ ქმნის ქოროსათვის ნელისშემწყობ მდგომარეობას დარბაზისაკენ ხმის წასამართავად. იგრძნობოდა სუფთა აკუსტიკური მიზანი და დაკარგული იყო მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანა.

უ. ჭაბუკიძის მუსიკალური კომედია „არშინ მალ-ალანი“ ქართული მუსიკალური თეატრის სცენაზე ახალი სხივით აკიაფდა. სექტაკლის რეჟისურის ყურადღების ცენტრში იმყოფებოდა ახალი ადამიანები თავიანთი ახალი წინეობრივი შეხედულებებით. სექტაკლში მოკლენები ვითარდება არა რომელიმე მძაფრად რამატურული კონფლიქტის წყალობით, არა-

მედ თვით გმირთა მოქმედების, მათი ინიციატივისა და ქცევების წყალობით. თვალწინ გვეშლება ნამდვილი მახვილგონიერული წარმოდგენა. პიესის შინაგანმა სულმა, მისი ტემპერამენტის ბუნებამ და მასურებლებზე ზემოქმედების ხასიათმა მიიღეს შეტად საინტერესო მატერიალური ფორმა „სიმართლის“ იდეასა და ნატურალიზმს შეეძლოთ ჩაეკლათ კომედიის ხატოვანი იდეააზრი. ამიტომ მიზანსცენები, მოქმედების ადგილი განხორციელებულია პირობითი ხერხებით. რაც შეეხება ტიპაჟის შერჩევას, მათს ინდივიდუალიზაციას, ურთიერთკავშირებს — კომედია მშვენივრადაა მოფიქრებული, გაჩნია ტყვადი, დინამიკური სიუჟეტი. დადგმის მხატვრული ძალა კიდევ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი გამსჭვალულია ჭანხალი ხალხური სულით „არშინ მალ-ალანში“ გაიხმის ხმამაღალი და მასურული სიცილი. გმირები ქვიანნი, გამომგონებლები არიან.

შინდა ყურადღება გავამახვილო ერთ, ჩემი აზრით, უმთავრეს მომენტზე. საქართველო არის ნაციონალური რესპუბლიკა. აქ ნაყოფიერად ვითარდება ხალხური შემოქმედება — მუსიკალური, ვოკალური... ხალხს მხურვალედ უყვარს და აფხანებს თავის ტრადიციებს. მაგრამ, როცა ლაპარაკია პროფესიულ ხელოვნებაზე, მაშინ საკითხი დიდი სერიოზულობით წყდება. პროფესიულ თეატრში უნდა ცოცხლობდეს პროფესიული ხელოვნება. ეს ეხება როგორც ორკესტრს, ასევე მის ინსტრუმენტარიას, სამგალობლო ხელოვნებას. მუსიკალური თეატრის მომღერლები თვითმოქმედების დონით როდი არიან შემოფარგულენი, როგორც ეს უზბეკეთის მუსიკალური დრამის უმეტეს თეატრებში შეინიშნება, არამედ ისინი არიან კვალიფიციური მომღერლები და გააჩნიათ კლასიკური საოპერო მომზადება. თეატრში მუშაობენ როგორც კონსერვატორიადამთავრებული მომღერლები, ასევე თეატრალური ინსტიტუტიდან მოსული კადრები, რომელთაც სათანადო მუსიკალური განათლება გააჩნიათ. ამ თეატრსაც აქვს თავისი საზრუნავი და პრობლემები. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები გადიან სპეციალურ, ასე ვთქვათ, „სინთეზურ“ მომზადებას, აქტიორ-მომღერალს უნდა ჰქონდეს სხვა, აუცილებელი ჩვევებიც. მაგრამ შიირად ყველანაირი ჩვევებით აღჭურვისას ჩრდილო რჩება ყველაზე უმთავრესი მხარე — ვოკალი. არტისტები, რომლებიც ამთავრებენ კონსერვატორიას, მოდიან მშვენივრად ვოკალური მომზადებით, მაგრამ სამსახიობო ოსტატობაში მოიკოქლებენ. სცენაზე შეიმჩნევა ძალთა ერთგვარი უწონასწორობა, როგორც ეს შეიძლება ითქვას სპექტაკლ „არშინ მალ-ალანზე“. ასეთ პრინციპულ სხვადასხვაობას გინდ

ტრადიციულ ხალხურ სიმღერებში, გინდაც კლასიკურში, უზბეკეთის მუსიკალურ თეატრებში ვერ შეხვდებით. უბრალოდ, არიან ვოკალისტები ძლიერნი და სუსტნი. მე ვერ ვიტყვი, რომ აზერბაიჯანულმა მუსიკამ რაღაც დაკარგა ქართველი მომღერლების შესრულებით, ანდა პირიქით, ქართველმა მომღერლებმა დაკარგეს თავიანთი ნაციონალური სახე იმის გამო, რომ აზერბაიჯანულ მელოდიას ასრულებდნენ დაუცნებული ხმით. მხატვრულ-ესთეტიკური საზომი, ჩემი აზრით, განისაზღვრება სხვა რამით, კერძოდ, სცენური ყოფის კულტურით, ვოკალურა შესრულების კულტურით. აქ იხადება კითხვები, რაზედაც, დიახაც, უნდა დაფიქრდეს ზოგიერთი ნაციონალური მუსიკალური თეატრი.

ქართული თეატრი ძიებს პროცესშია. ეს ძიებანი ხან შეუპოვარია და გაბედული, ხანაც გაუბედავი და მორცხვი. თეატრები მოძრაობენ, მაგრამ არა მექანიკურად, არამედ თანმიმდევრულად. ქეშმარიტი შემოქმედებითი წვით, წყურვილით თქვენ ხმამაღალი სიტყვა, შესწევთ უნარი ხორცი შეახან, აღამალონ აღამიანი, გაამდიდრონ მისი სული, მიიყვანონ იგი უკიდურესად ემოციურ დაძაბულობამდე. სწორედ ასეთ ნამდვილ სულიერ სიახლოვეს შეეძლო შეექმნა ხელოვნება აზრის ყველაზე მაღალი გავებით. განა, ხელოვნების მისია ამაში არ მდგომარეობს?

ქ. ტაშკენტი

სახალხო თეატრებში

თამარ გომართელი

## უნივერსიტეტის სახალხო თეატრი

1928 წელი... თბილისის უნივერსიტეტი. სტუდენტთა დრამატული წრის პირველი ნაბიჯები... თანამედროვეთა მესხიერებაში კვლავ ცოცხლობს სტუდენტთა თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები.

პირველად თვითმოქმედების დაუცხრომელმა ენთუზიასტმა გიორგი ლომაიამ სცადა სტუდენტთა დრამატული წრის ჩამოყალიბება. ამ წრის ცხოვრება რთული იყო. მაყურებელთა დარბაზიც და სცენაც პრიმიტიულად იყო მოწყობილი, მატერიალური სახსარიც არ გააჩნდა, ყველაფერი სცენისმოყვარეთა ინიციატივასა და მონდომებებზე იყო დამყარებული.

უნივერსიტეტის მამინდელი რექტორი ლევან აღნაშვილი ცხოველ ინტერესს იჩენდა და ცდილობდა დახმარებოდა. წაეჭეზებინა სასცენო შემოქმედებით გატაცებული ახალგაზრდები, გაეღვივებინა მათში ხელოვნების სიყვარული... ენერჯიას არ იშურებდნენ სტუდენტთა დრამა წრის წევრები: გ. პაპავა, შ. თავაძე, შ. საბანაძე, გ. ხომერკი, გ. ჯაალიშვილი, დ. ჩიქოვანი, ი. სიმონია, ო. თავებულიშვილი, კ. ბაბუნაშვილი, ლ. შურუშაძე და სხვები.

პირველი პიესა, რომელიც დასმა დასადგმელად შეარჩია, იყო შ. ხონელის მიერ გადმოკეთებული „პროვოკატორი“. მხატვრულად გააფორმა მარჯანიშვილის თეატრის ცნობილმა მსახიობმა მხეილ სარაულმა. ამიერიდან წარმოდგენების გამართვას სისტემატიური ხასიათი მიეცა. იდგმებოდა ა. ცაგარლის „მათიკო“, შ. დადიანის „საშინელი შურისძიება“, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ზედნიერება“ და სხვ.

სტუდენტ-სცენისმოყვარეთა ეს ღონისძიებე-

ბი საფუძველს უყრიდა სტუდენტთა თეატრალური დასის შექმნას.

ამავე, 1928 წელს, ქართველმა საზოგადოებრიობამ ფართოდ აღნიშნა უნივერსიტეტის დაარსების 10 წლისთავი. კომპოზიტორმა მ. ბაღჩანიშვილმა ამ ღონისძიებებზე თარიღს მიუძღვნა „სტუდენტების სიმღერა“ პოეტ გ. ქუჩიშვილის ტექსტზე.

1933 წლიდან დრამურეს სათავეში ჩაუდგა იურიდიული ფაკულტეტის V კურსის სტუდენტი ნიკოლოზ კველიშვილი, რომელსაც დამთავრებული ჰქონდა გამოჩენილი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის პირველი ექსპერიმენტული სტუდია-სახელოსნო და რუსთაველის თეატრის მსახიობად ითვლებოდა. ამ პერიოდში განხორციელებული სპექტაკლებით ყურადღება მიიქცია ბორის ლავრენევის „რღვევამ“, რომელშიც მონაწილეობდნენ: ნ. კველიშვილი, (ბერსენევი) და ნ. შველიძე — (ბერსენევი), გ. ხომერკი (გოდუნი), თ. გაჩეჩილაძე, (ქვენია), თ. ცხვედიანი (ტატანა), ალ. თავაძე — (შტუბე), ა. დევიძე — (შვარი).

1935 წელს უნივერსიტეტის დრამურეს დაუბრუნდა მარჯანიშვილის თეატრის გამოცდილი მსახიობი გ. ლომაია. მან ენერჯიულად მოკიდა ხელი დაკისრებულ მოვალეობას და, ამაკვედროს, დრამურესთან დაახლოვა მარჯანიშვილის თეატრის სახელმძღვანელო მსახიობები, რომლებიც დიდ დახმარებას უწევდნენ დასს სტუდენტთა სპექტაკლებში მონაწილეობით. თანდათან ამაღლდა დასის საშემსრულებლო დონე, გაიზარდა მისი დადგმებისადმი ინტერესი.

ამ პერიოდში დრამურემ განახორციელა რიგი ორიგინალური და ნათარგმნი პიესები, მათ შორის დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედი“, ნაცვალი“, დ. ჩიანელის „ყარაბ და ეშვარი“, შ. დადიანის „ჩატეხილი ხიდი“, კირშონის „საუცხოო შენაღობი“, ძმები ტურისა და შეინინის „პირისპირ“, ჰეიერმანის „იმედის დაღუპვა“, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ და სხვ.

„ცხვრის წყარო“ დადგამამ არა მხოლოდ უნივერსიტეტის, არამედ თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღებაც მიიქცია, მასში დაინახეს სცენისმოყვარე სტუდენტთა ფართო შემოქმედებითი შესაძლებლობა. არ შეიძლება განსაკუთრებული სიამოვნებით არ აღინიშნოს ის გარემოება, რომ სტუდენტთა ამ სპექტაკლში ერთხელ მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მსახიობებმაც მიიღეს მონაწილეობა. კომანდორის როლი შეასრულა დავით ჩხეიძემ, ამ როლის პირველმა შემსრულებელმა კ. მარჯანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულ წარმოდგენაში, ფრონდოვსი —

პიერ კობახიძემ, ხოლო, მენგოსი — ვასო გომიძისაა. წედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, ისიც, რომ „ცხვრის წყაროს“ მეთორმეტე წარმოდგენა უნივერსიტეტმა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის არსებობის ათი წლისთავს მიუძღვნა. საზეიმო შეხვედრის პროგრამაში გამოჩენილ მეცნიერებთან ერთად ისხდნენ მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობები: ტასო აბაშიძე, ელისაბედ ჩერქევიშვილი, ელენე დონაური, ვერკო ანჯაფარიძე, თამარ ქავჭავაძე, სესილია თაყაიშვილი, ნიკო გოცირიძე, შალვა ღამბაშიძე, დოდო ანთაძე, აკაკი კვანტალიანი, შაქრო გომელაური. თეატრის განვლილი მუშაობის შესახებ დამსწრეთ ესაუბრა პროფესორი ლ. ანდრონიკაშვილი, თეატრისადმი მიძღვნილი ლექსი წაკითხა სტუდენტმა ანდრო თევზაძემ, მარჯანიშვილეთა სახელით სიტყვით გამოვიდა შალვა ღამბაშიძე.

სპექტაკლში მონაწილეობა მიიღო პირველმა ქართველმა ლაურენსიამ თამარ ქავჭავაძემ. მარჯანიშვილის თეატრის ერთგვარი შეფოხა მქონდა ადგილობრივი უნივერსიტეტის დრამატიკული წარმოდგენებში თითქმის სისტემატურად მონაწილეობდნენ თეატრის წამყვანი მსახიობები: ელ. ჩერქევიშვილი, თ. ქავჭავაძე, ნ. გოცირიძე, შ. ღამბაშიძე, ვ. გომიშვილი, პ. კობახიძე, დ. ჩხეიძე, აკ. კვანტალიანი, ა. გომელაური და სხვ. კონსულტაციას უწევდნენ რეჟისორები ვ. უშუბიშვილი, დ. ანთაძე და სხვ.

ასეთი თვალსაჩინო წარმატებების შედეგი იყო, რომ 1938 წელს საქართველოს სახ. კომისართა საბჭოს დადგენილებით უნივერსიტეტის სტუდენტთა თეატრი გადაკეთებულ იქნა სტუდენტთა სახელმწიფო თეატრად. თეატრს გამოეყო წლიური დოტაცია 70 ათასი მანეთის რაოდენობით, ხოლო წამყვან მსახიობებს დაენიშნათ თვიური ხელფასი 200 მანეთიდან 400 მანეთამდე. ამიერიდან კიდევ უფრო გაძლიერდა და შესამჩნევად ამაღლდა კოლექტივის იდეური და მხატვრული დონე, შემსრულებელთა პროფესიული ოსტატობა.

1938-1939 წლების სეზონში მყურებლის განსაკუთრებული მოწონება ხვდა გ. ნახუციშვილისა და ბ. გამრეკელის „დადო კეცხოველს“ (დამდგმელი რეჟისორი გ. ლომია, მხატვარი კ. სანაძე, კომპოზიტორი ვ. კურტილი, დირიჟორი გ. სენიაშვილი).

მომდევნო სეზონში სამხატვრო ხელმძღვანელად მოიწვიეს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი პიერ კობახიძე, რომელმაც დიდი ყურადღება მიაქცია თანამედროვეობისა და პატრიოტულ თემატიკას. მის მიერ დადგმული „გენერალური კონსული“, აკაკი წერეთლის

„პატარა კახი“, კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“ მულამ აწმლავით მიდიოდა.

სამამულო ომის წლებში, მიუხედავად დიდი სიძნელებისა, კოლექტივი მაინც განაგრძობდა ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობას. მხატვრული ბრგადები მიემგზავრებოდნენ საკოლმეურნეო მინდვრებში და ღია ცის ქვეშ, აივნებსა და კალოებზე მართავდნენ წარმოდგენებსა და კონცერტებს.

1942 წელს სტუდენტთა თეატრს სათავეში ჩაუდგა პეტრე გრუზინსკი, მან განახორციელა სექტები, ვოდევილები და განახლა ბორის მენჯენისა და პიერ ვებრის ორმოქმედებები პიესა „ჩემი მეომარი“, დადგა პუშკინის „ქვის სტუმარი“. კოლექტივისათვის უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ბ. ლავრენციის „ღვევაზე“ მუშაობა. სპექტაკლი დადგა ირ. უგულავამ. სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებდნენ: იაკობ ტრიპოლსკი (კაპიტან ბერსენევი), ვიქტორ ნინიძე (შვარცი), დავით კერესელიძე (გოდუნი), ანდრო ჯიქია და დადო მხაბრაძე (შტუბი), ვიოლეტა ცისკარიძე (ქსენია), მანიკო თაბორიძე (ტატიანა), კუყური ბრეგვაძე (პოლევო). 1945-46 წლების სეზონში ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტმა ვ. მქედლიშვილმა დადგა ა. ჩაიხბაიას მოთხრობის მიხედვით სტუდენტ ვ. გოზალიშვილის მიერ დაწერილი „ჰაშიბაიას სიმღერა“. მისივე სპექტაკლია დ. შკოლნიკის „ბედნიერებას უნდა გაუფრთხილდეთ“.

კოლექტივის შემოქმედების მხატვრული და პროფესიული დონე კიდევ უფრო ამაღლდა და გამომსახველი გახდა, როცა მას სათავეში ჩაუდგა გამოცდილი რეჟისორი თეოდორე წეროძე. მისი პირველი ნამუშევარი იყო 1947 წელს დადგმული ბ. ანტონოვის „ჩვენი ახალგაზრდობა“. წარმოდგენის მონაწილეთა უმრავლესობა პირველად გამოდიოდა სცენაზე. წარმოსადგენია, თუ რამდენი უნდა ემუშავა რეჟისორს ახალგაზრდებთან, რომ შეექმნა მკაფიო ინდივიდუალობის მქონე ანსამბლური სპექტაკლი.

სპექტაკლი გატანილი იქნა მხატვრული თვითმოქმედ კოლექტივების რესპუბლიკურ დათვალიერებაზე, სადაც მონაწილეებმა ქების სიგელები დაიმსახურეს.

ასეთივე მაღალი შეფასება ხვდა წილად თ. წეროძის მიერ დადგმულ ალ. ყაზბეგის „ხევისბერ გოჩას“.

მომდევნო სეზონში თ. წეროძემ დადგა შექსპირის „აურზაური არაფრის გამო“ (თარგმანი გ. გაჩეჩილაძისა). დადგმა რეჟისორმა ორიგინალურად გაიზარა, როგორც კომედიის სცენურ ტრაქტოვკაში, ისე მოქმედ პირთა ხასიათის გახსნაში ბევრი სიახლე შეიტანა.

თ. წეროძე უნივერსიტეტის კურსდამთავრე-

ბულმა გიორგი კობაშვილმა შესცვალა. 1950 წელს, მისი ხელმძღვანელობით დაიდგა შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, გ. ქელბაქიანის „თქმულება დიად მეგობრობაზე“, გოგოლის „რევოლუციის“. (მხატვრულად გააფორმა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ი. ასკურავამ).

ამას მოჰყვა პროფესორ-მასწავლებელთა მონაწილეობით დადგმული ილია მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“ და ა. ოსტროვსკის „უდნა-შაული დამნაშავენი“. ორივე სპექტაკლს წარმატება ხვდა, კერძოდ „ჩაძირული ქვებმა“ იცითი მოწონება დაიმსახურა, რომ რექტორის ბრძანებით ყველა მონაწილეს მადლობა გამოცხადდა. რესპუბლიკურ დათვლიერებაზე სპექტაკლმა პირველი ადგილი მოიპოვა და კოლექტივი მოსკოვში იქნა მივლინებული.

მომდევნო სეზონებში დრამურ გვ. კობაშვილის ხელმძღვანელობით წარმოადგინა ა. კორნეიუკის „პლატონ კრეჩტი“, ვოინიჩის „კრახანა“, ბ. ლაზერნევის „ამერიკის ხმა“, ადოლფ დენერის მელოდრამა „დები უტარაბი“, რომელიც ქართულ სცენაზე კარგახანა ცნობილი იყო „ორი ობოლის“ სახელიწოდებით.

1953-1954 წლების სეზონში გ. პატარაძის რეჟისორობით დაიდგა შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“.

ლენინისა და სტალინის როლების შესასრულებლად მარჯანიშვილის თეატრიდან მოიწვიეს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ვასო გოძიაშვილი და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი პიერ კობახიძე.

საქართველოს სახალხო არტისტი ნოდარ ჩხეიძე სახელმწიფო უნივერსიტეტის მხატვრულ თვითმოქმედებას პირველად საქართველოს სახალხო არტისტად, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატ გიორგი დავითაშვილთან შეხვედრის დონისძიების ჩატარებისას დაუკავშირდა.

შეირჩა სცენები იმ სპექტაკლებიდან, რომელშიაც გ. დავითაშვილს უნდა მიეღო მონაწილეობა. ასეთები იყო შექსპირის „ჰამლეტი“, ი. ქავკავაძის „აჩრდილი“, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, ა. კორნეიუკის „პოგდან ხმელნიცია“ და ა. ოსტროვსკის „უდნაშაული დამნაშავენი“.

უნივერსიტეტში ამ ღონისძიების ჩატარებას შემდეგ, ცომა მოგვიანებით, 1955 წელს, ნ. ჩხეიძემ დადგა ს. კლდიაშვილის „შემოდგომის ანაურები“, დადგმას რესპუბლიკურ დათვლიერებაზე პრემია მიენიჭა. თეატრალური დასის თვითწილი მონაწილე ე დაჯილდოვებს დიპლომებითა და ფასიანი საჩუქრებით.

1960 წელს სტუდენტთა თეატრმა ბუხუტი

ზაქარაძის რეჟისორობით მყურებელს უჩვენა გ. მღვინის პიესა „ბრმა“. ეს იყო დრამატული კოლექტივის ბოლო სპექტაკლი, რადგან ამ დღიდან სტუდენტთა თეატრმა არსებობა შეწყვიტა.

და აი, ცხრა წლის შემდეგ კვლავ განახლდა უნივერსიტეტის თეატრალური ცხოვრება, ალ. კ. კომიტეტის ინიციატივით ჩამოყალიბდა დრამატული დასი, რომლის ხელმძღვანელობა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ქართლოს კასრაძემ თავა. განახლებულმა დასმა პირველ სპექტაკლად წარმოადგინა ა. პუშკინის „ქვის სტუმარი“.

ეს ნაწარმოები შემთხვევით არ აურჩევიათ, განახლებული სტუდენტური თეატრის პირველი სპექტაკლი მიეძღვნა დიდი რუსი პოეტს ა. ს. პუშკინის დაბადების 170-ე წლისთავს.

სპექტაკლის წარმატებას დიდად შეუწეეს ხელი წამყვანებმა: ზ. ზარიძემ, ლ. ბარბაქაძემ და ლ. ჭიქამ, ტექნიკურმა რეჟისორმა ც. გიგაურმა და რეჟისორის ასისტენტმა ზ. რამიშვილმა.

სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა მ. სანიციმე, მხატვრობა ეკუთვნოდა ი. გინჯიაშვილს.

ამას მოჰყვა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის შოთა ნარსიას ხელმძღვანელობით წარმოადგენილი ო. ვასილევსკის „მჭექეწიური სამოთხე“, რომელიც ვ. ი. ლენინის დაბადებას 100 წლისთავს მიეძღვნა.

1972 წლის ოქტომბერში ფართოდ აღინიშნა დიდი ქართველი რეჟისორის, ქართული თეატრის რეფორმატორის კოტე მარჯანიშვილის დაბადებიდან მესხე წლისთავი. ამ თარიღის ღირსეულად აღნიშვნაში თავისი წვლილი უნივერსიტეტმაც შეიტანა. უნივერსიტეტის სტუდენტთა თეატრმა გვ. კობაშვილის რეჟისორობით ადაღინა კ. გუცკოვის ტრაგედია „ურთილ აკოსტას“ მარჯანიშვილისეული დადგმა.

პრემიერა გაიმართა აკაკი ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში, სადაც შეიკრიბნენ თბილისის უნივერსიტეტის სტუდენტები, პროფესორ-მასწავლებლები და თეატრალური საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები. დიდხანს უკრავდნენ წარს დამდგმელსა და ურთილის როლის შემსრულებელ გ. კობაშვილს, თვალსაჩინო წარმატება ხვდათ აგრეთვე ივლითის როლის შემსრულებელს თ. ნუცუბიძეს, სცენისმოყვარე სტუდენტებს ა. გვირგვინს, თ. ქეშემაშვილს, ლ. დინჯილიას, ლ. უკმაჭურიძეს, თ. ყანდარელს და სხვებს. ამ სპექტაკლით სტუდენტთა თეატრს მიენიჭა სახალხო თეატრის წოდება.

1976 წლიდან დასს სათავეში დადგმა რეჟისორი ცუბერ ნაკაშიძე, რომლის დადგმებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ელუარდო დე ფილიპოს „ნეაპოლი მილიონერთა ქალაქი“.

სპექტაკლის წარმატებას, მონაწილე მსახიობთა დამაჯერებელ თამაშთან ერთად, დიდად შეუწყო ხელი საინტერესო დეკორაციებმა, რომელიც მხატვარ თინა გომელაურს ეკუთვნის. სპექტაკლმა „ნეაპოლი მილიონერთა ქალაქია“ თეატრალური კოლექტივების ფესტივალზე პირველი საკავშირო ლაურეატის საპატრო წოდება დაიმსახურა.

ამ სპექტაკლს მოჰყვა დ. კლდიაშვილის „მსხვერპლი“.

თუ ამ სპექტაკლს დასის წინა სპექტაკლს — „ნეაპოლი მილიონერთა ქალაქია“ შევადარებთ, დავინახავთ სტუდენტ მსახიობთა ოსტატობას თვალსაჩინო ზრდას.

თბილისის უნივერსიტეტის სახალხო თეატრის ნახევარი საუკუნე შეუსრულდა. იგი მოწინავე შემოქმედებითი კოლექტივია მთელ საბჭოთა კავშირში უმაღლესი სასწავლებლების მხატვრულ თვითშემოქმედ დრამატულ კოლექტივებს შორის. და დიდ სამსახურს უწევს სტუდენტთა იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდას. ამასთან ისიც უნდა ითქვას, რომ მის სცენაზე გამოსულმა ბევრმა სცენისმოყვარემ საბოლოოდ თავის მოწოდებად თეატრალური ხელოვნება აირჩია და სცენის პროფესიული მსახური გახდა.

## თანადროვნობა სცენაზე

თმაბერი და ხელოვნება ყველა დროში რომ ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდას ემსახურებოდა, კარგადაა ცნობილი.

დროთა განმავლობაში იცვლებოდა საზოგადოება, მათი ინტერესები და, ცხადია, ამასთან ერთად თეატრიც. ერთადერთი რაც თეატრალურ ხელოვნებაში უცვლელი რჩებოდა, მისი თანადროულობა იყო.

სპექტაკლი ყოველთვის თანადროული უნდა იყოს, იქნება ის კლასიკურ თუ თანამედროვე მასალაზე შექმნილი. თეატრმა უნდა იცოდეს, რატომ დგამს ამა თუ იმ პიესას, რა აღეგებს დღეს მის მაყურებელს, რის სანახავად მოდის თეატრში. მაყურებელი არ მიიღებს ისეთი შემოქმედის ხელოვნებას, რომელმაც არ იცის რით სუნთქავს საზოგადოება, ან იცის და უგულვებელყოფს ამას.



სცენა ლავოლენის სახალხო თეატრის სპექტაკლიდან „შავი წიგნი“.

სახალხო თეატრების დათვალიერება დევიზით „თანამედროვეობა სცენაზე“, რომელიც ა. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში მიმდინარეობდა თოთხმეტი მაისიდან ცხრამეტი მაისამდე, კიდევ ერთი ნათელი დადასტურება იყო იმისა, რომ თეატრები თანამედროვე ორიგინალურ დრამატურგიას უნდა მიმართავდნენ. ამასთანავე გათვალისწინებული იქნა არაპროფესიონალი მსახიობების შესაძლებლობანი. თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი პიესები მათთვის უფრო ახლობელი და ადვილად დასაძლევია.

თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა და მისი ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტი მყურებელი გახლავთ. სპექტაკლი მყურებლისათვის იქმნება, ყველა თეატრს თავისი მყურებელი ჰყავს. გასტროლების დროს კი თეატრი კარგავს მას და ახალ მყურებელთან უბედება შეხვედრას; იცვლება დარბაზის ჩვეული რეაქცია, შესაბამისად იცვლება სპექტაკლი. მომეტებული დღე-ღამე ყოველთვის თან სდევს წარმოდგენის ერთი ადგილიდან მეორეზე გადასაცვლელს, მაგრამ გარკვეული შთაბეჭდილება ამ თეატრის შესახებ მაინც გვექმნება.

ჩემი წერილის მიზანი არ გახლავთ გავაშუქო სახალხო თეატრების საერთო მდგომარეობა, ვილაპარაკო მათს სატიკვარზე. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ამ ადამიანებს თეატრალური ხელოვნებისადმი დიდი სიყვარული ამოძრავებთ.

რ. თაბუკაშვილის პიესაში „ღაბადება“, რომელიც სიღნაღის თეატრმა წარმოდგინა (რეჟ. მ. მახარაშვილი), ნაჩვენებია ქართველი ტყვეების ბრძოლა გრძანელ ფაშისტებთან ტექსტის განთავისუფლებისათვის. სიღნაღელთა სპექტაკლში ეს არათუ მხოლოდ განთავისუფლებისათვის, არამედ მშვიდობისათვის ბრძოლაა, მომავალი, რაზედაც ოცნებობენ და რისთვისაც სწირავენ სიცოცხლეს ადამიანები, დაკავშირებულია კაცობრიობის ბრძოლასთან ბედნიერი ცხოვრებისათვის. დღეს ყველა ადამიანი მშვიდობისათვის უნდა იბრძოდეს — ან სქადგებს ეს სპექტაკლი. სწორმა მოქალაქეობრივმა პოზიციამ, სპექტაკლის სწორმა მხატვრულმა გადაწყვეტამ გამარჯვებაც განაპირობა. სიღნაღის თეატრმა კარგად იცის, რომ დღევანდელი მყურებელი თეატრში, ცოცხალ ადამიანთან მსახიობთან კონტაქტის დასაქარებლად მიდის. რეჟისორი და მსახიობები ლაკონურად, ზუსტად ხსნიან თიოეული გმირის სახეს, რაც საფუძველია პარტიორების შორის სწორი ურთიერთდამოკიდებულებისა.

სამწუხაროდ ხაშურის და ლაგოდეხის თეატ-

რების მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლები ოდნავ მოძველებულია. მოძველებულია სამოქმედო გარემო, რომელშიც იხსნება გმირთა სახეები და ხერხები, რომელთა საშუალებითაც გახსნილია ეს სახეები.

სპექტაკლის მოქალაქეობრივი პოზიცია არ შეიძლება რეჟისორის გამოგონებად ჩავთვალოთ. ლიტერატურის გარეშე არ არსებობს თეატრი. პიესამ უნდა მისცეს თეატრს მყურებელთან საუბრის საშუალება.

პიესა, რომელიც ხაშურის თეატრმა წარმოადგინა — ლ. მილორავას „ეკრპიტა“ (რეჟ. ბარბაქაძე), ჩვენი აზრით, არ იძლევა ამის საშუალებას. ერთი შეხედვით, ამ პიესაში ყველაფერი რიგზეა, მაგრამ რატომღაც არაფერი არ გადუღვებს. ამ პიესის გმირთა ვნებები და პათოსი, თანამედროვე მყურებლისთვის ოდნავ მოძველებული და მიუღებელია.

ხელოვნებას მიზნად ვერ დავუსახავთ ასახოს ცხოვრებაში მომხდარი ფაქტები. მან ამ ფაქტების შედეგად ხალხის ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები უნდა გავჩვენოს.

რ. ტაბიძის პიესა „შვი ვგინი“, რომელიც ლაგოდეხის სახალხო თეატრმა წარმოდგინა (რეჟ. თანდაშვილი), ჩვენი ცხოვრების მტიკინულ მხარეს ეხება. მავნე ტრადიციებთან ბრძოლა, მართლაც, აუცილებელია, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოებისთვის ეს არაა საკმარისი. მთავარი ფაქტის კონსტატაცია კი არა, თვით ამ ფაქტთან დაკავშირებული, ადამიანთა ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესების ჩვენებაა.

რატომღაც ადამიანები საოცრად გულგრილნი გახდით ერთმანეთის ტიკილების მიმართ. საკუთარი კეთილდღეობისადმი მისწრაფების ტალღამ წავგლეჯა. ეს აწუხებს პოლიტიკური ინსტიტუტის სახალხო თეატრს. (რეჟ. ნ. ბუცხრიკიძე).

პრობლემა მართლაც, მტიკინეულია და თეატრის არჩევანი სავსებით სწორია (რ. სტურუას და გ. ქავთარაძის „ბრალდება“), მაგრამ სპექტაკლში მთელი რიგი სცენები არასწორადაა აგებული, რაც პარტიორთა შორის არასწორ დამოკიდებულების მიზეზი ხდება. ნუ დავაწვიწუდება, რომ სცენაზე მოქმედებაა რთავარი. ამიტომ ყოველი სცენის საფუძველი უნდა იყოს მოქმედება, რომელიც გმირის ხასიათის ფსიქოლოგიური მოტივირებითაა გამოწვეული სწორი ფიზიკური მოქმედების დადგენა პარტიორთა შორის სწორი ურთიერთდამოკიდებულების ერთ-ერთი საფუძველია.

„შეიძლება კლასიკური პიესა ვითამაშოთ თანადროულად და თანამედროვე პიესა ძველ ყაიდაზე“ — წერს გ. ტოვსტონოვოვი.

## იზრდება სპენისმოყვარეთა მხაფხვლი ოსგაფოკა

ჩვენ დღეს კლასიკისაგან მხოლოდ სოციალური ანალიზი არ გვაკმაყოფილებს. კლასიკური ნაწარმოები სცენაზე ისე უნდა აუღერდეს, რომ დღევანდელი მაყურებელი ააღელვოს. კლასიკაში კი გაცილებით რთულია სწორი მოქალაქეობრივი პოზიციის პოვნა, ვიდრე თანამედროვე პიესაში. ვინაიდან ეს უკანასკნელი თვით არის (ყოველ შემთხვევაში უნდა იყოს) ამ პოზიციის მატარებელი.

ჩვენი აზრით, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის თეატრმა ამ რთულ საქმეს ჩინებულად გაართვა თავი. სპექტაკლში „ოსკან პეტროვიჩი ჭოჭოხეთში“. გასაცარი ზოშიერებითაა შერწყმული გ. სუნდუქიანის პიესის გმირისა და ჩვენი დროის ოსკან პეტროვიჩის სახე და მის არსებობასთან დაკავშირებული ყველა პრობლემა.

სახალხო თეატრები დიდი სიფრთხილით უნდა მოეკიდონ რეპერტუარისა და სპექტაკლის გამომსახველობითი საშუალებების შერჩევას. პიესა, რომელსაც ირჩევს თეატრი, აუცილებლად უნდა ააღვლებდეს მას. თეატრი ხომ ადამიანის ყველაზე ფაქიზი გრძნობის აღზრდას ემსახურება, მშვენიერების დანახვისა და გაგების სწავლა კი სულაც არ არის ადვილი.

საქართველოს სახალხო თეატრების რესპუბლიკურ დავალიერებაზე, როგორც ვიცით, სპექტაკლების ჩვენება მიმდინარეობდა დევიზით: — „თანამედროვეობა სცენაზე“. ერთი შეხედვით წარმოდგენილი სპექტაკლები ანართლებენ ამ დევიზს. გ. გოგუას „გაუფრთხილდით სიყვარულს“, რ. თაბუკაშვილის „დაბადება“, რ. სტურუასა და გ. ქავთარაძის „ბრალდება“, ლ. მილორავას „კერპკიტა“, ი. ტაბიძის „შავი წიგნი“ და გ. ბათიაშვილის „ლალი, სიყვარული და სხვები“ სწორედ ის პიესებია, რომლებიც თანამედროვეთა ყოფას ასახავენ, ასე რომ რეპერტუარის მიხედვით თითქმის ყველაფერ რიგზე უნდა იყოს, მაგრამ როგორ ამუშავებენ ავტორები თანამედროვე თემას? როგორ განიცდიან ჩვენი დროის ადამიანთა ურთიერთობას, ან რა სცენური საშუალებებით ცდილობენ მაყურებელზე ზემოქმედებას?

სასოფლო სამეურნეო ინსტიტუტის სტუდენ-



სცენა გ. ი. ლენინის სახელობის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სახალხო თეატრის სპექტაკლიდან — „ბრალდება“.



ტთა თეატრის დიდი ხნის ისტორია აქვს. იგი თითქმის ყველა ფესტივალისა და დათვალიერების მონაწილეა და ყოველთვის იმსახურებდა მაღალ შეფასებას. ეს სტუდენტთა თეატრი დღეს საკავშირო ფესტივალის ლაურეატია და ს. ახმეტელის პრიზის მფლობელი. იგი არა მარტო რესპუბლიკის ფესტივალებში და დათვალიერებებში აღწევდა წარმატებას, არამედ კიევიშიც, მოსკოვში, რიგაში და უცხოეთშიც კი (ჩეხოსლოვაკია და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა) გასულა. ასე რომ თეატრის შემოქმედებითი ბიოგრაფია, უფლებას გვაძლევს უშეღავათოდ მივუღვეთ მის დღევანდელ შემოქმედებას. ამ თეატრის მთელი წლების განმავლობაში დიდი სიყვარულით ხელმძღვანელობს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი კუკური მუავანაძე. სწორედ მისმა ენერგიულმა შრომამ მოუპოვა ამ თეატრს ასეთი წარმატებები. თეატრი ცდილობდა სწორედ ნამდვილ ლიტერატურულ მასალაზე დაყრდნობით წარმოედგინა თავისი თვითშემოქმედება, ამის უფლებას კი არამც და არამც არ გვაძლევს პიესა, რომელიც დათვალიერებაც წარმოადგინა. მართალია, თავისი შინაარსით პიესა შენაფერია სტუდენტთა სახალხო თეატრისთვის, მაგრამ როგორ არის ავტორის მიერ სტუდენტთა ცხოვრება მოტანილი?! მიუხედავად ამ ახალგაზრდული კოლექტივის მონღოლებისა (ამ დასში ნიკიერი მსახიობები არიან, განსაკუთრებით ვაჟები) მაინც ვერ შესძლეს პიესის ხარვეზების შევსება.

იგივე შეიძლება ითქვას ხაშურის სახალხო თეატრის მიერ წარმოდგენილ სპექტაკლზე „კერა-ჭიუტა“ და ლაგოდების სახალხო თეატრის სპექტაკლზე „შავი წიგნი“. ი. ტაბიძე თავის პიესაში „შავი წიგნი“ ბრძოლას უსხადებს ჩვენს ცხოვრებაში დღემდე შემორჩენილ მანკიერ ჩვევებს და ამით ჩვენი ყოფის მეტად საჭირობოტო პრობლემას ეხება, მაგრამ პიესაში უხვად არის არადამაჭერებელი სიტუაციები, რის გამოც პიესა სიყალბის ელფერი დაჰკრავს. თუმცა, პიესა მსახიობთა მიერ დამაჭერებლობითა და ნიჭიერებით არის გათამაშებული.

სახალხო თეატრის როლი დიდია რაიონებში და სოფლად, ამიტომ თეატრის ხელმძღვანელობა სიფრთხილით უნდა ეკადებოდეს რეპერტუარის შერჩევას. მათ უნდა გაითვალისწინონ თავისი მსახურების მოთხოვნილებები და შეეცადონ მაღალიდერი დრამატურგიული ნაწარმოებით შექმნან მაღალშაბატრული სპექტაკლები და ამაღლონ მსახურების გემოვნება, აღზარდონ ისინი ჩვენი საზოგადოების პატროსან მშენებლებად, ებრძოლონ ჩვენი ცხოვრების დამამახინჯებელ ყოველგვარ მანკიერ გამოვლინებებს.

რეჟისორის პრობლემასთან დაკავშირებით შევეჩერდები დუშეთისა და წულუკიძის სახალხო თეატრის სპექტაკლებზე „ლალი, სიყვარული და სხვები“. დუშეთის სახალხო თეატრში უკანასკნელ წლებში თითქმის ჩაშლილი იყო შემოქმედებითი მუშაობა, მაგრამ რეჟისორმა ნ. გაჩაძამ დახურვის კარს მისული თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება პირველივე სპექტაკლით გარდაქმნა. დუშეთელი სეროიშული შემოქმედებითი განაცხადით წარსდგენ თბილისელთა წინაშე. ამის მიზნით ავტორის მიერ პიესაში დასმული პრობლემების სწორი ამოხსნა და მსახიობთა საშუალებით მისი მსაყურებლამდე დამაჭერებლად მოტანაა. დუშეთთა სპექტაკლში ცხოვრებისეული დრამატული მომენტები მსახიობთა მიერ ღრმა განცდილია მოტანილი. წულუკიძელთა სპექტაკლში კი ანეტას სახის არასწორმა გაგებამ შექმნა საშიშროება პიესის უარობრავი ცვლილებისა.

რაც შეეხება მსახიობთა ხელოვნებას, იგრძნობა საშუალო თაობის მსახიობთა ნიჭიერება. საერთოდ კი დათვალიერებაზე წარმოდგენილ სპექტაკლებში საშხაობო ხელოვნება უფრო მაღალ დონეზე იდგა, ვიდრე სარეჟისორო ხელოვნება. თუმცა, შეინიშნება ახალგაზრდა მსახიობთა და, განსაკუთრებით, ახალგაზრდა მსახიობთა კალების ერთგვარი უფერულობა.

მსახიობთა წარმატებად მიმაჩნია ლაგოდების სახალხო თეატრის სპექტაკლის „შავი წიგნი“-მონაწილეთა მიერ განსახიერებული კოლორიტული სახეები, რომელთაგან სრულყოფილებით გამოირჩევა მიხილ თანდაშვილის ერმილე ბაზიკაძე და სიღნაღელთა მიერ შექმნილი ანსამბლური სპექტაკლი „დაბადება“. მასში მონაწილეთა მსახიობებს შექმნილი სიტუაციების მიხედვით გულწრფელად მოაქვთ თავისი როლის ამოცანა და სპექტაკლის ზეამოცანა. კარგად ამჟავრებენ ერთმანეთთან კონტაქტს და მომხდარი მოვლენების მიხედვით ზუსტი რეაქციებიც აქვთ.

უნდა აღინიშნოს აგრეთვე წულუკიძელთა სპექტაკლში „ლალი, სიყვარული და სხვები“-გ. სანაძის გულწრფელი განცდილი განსახიერებული ლალი და დუშეთის სახალხო თეატრის იგივე პიესაში ლალის (მ. დათაშვილი), ანეტას (თ. თურქაძე), კოტის (თ. ნარიშანიძე), როლის შემსრულებელ მსახიობთა სეროიშული შემოქმედებითი განაცხადი. ყოველივე ეს ზოწმობის იმას, რომ სახალხო თეატრებში სეროიშული ყურადღება ექცევა შემსრულებელთა მხატვრული ოსტატობის ამაღლებას.

## ნუნუ გომარტიალი

# გავშვთა სართაშორისო წალს მიეკვანა

კავშირო ფესტივალის ლაურეატის წოდება და დაჯილდოვდენე ოქროს მედლით.

ახლახან ქუთაისის თვითმოქმედი თოჯინების კოლექტივის მატანის კიდევ ერთი ფურცელი შეივსო. საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა რეკომენდაცია მისცა გამოსულიყო ესტონეთში, დაბა კესრაში გამართულ ბავშვთა საერთაშორისო წლისადმი მიძღვნილ თვითმოქმედი თოჯინების თეატრების მე-9 საკავშირო ფესტივალზე.

ამ დიდ ფესტივალზე ამიერკავკასიიდან პირველად საქართველოში მიიღო მონაწილეობა. ეს თეატრის კოლექტივს განსაკუთრებული პასუხისმგებლობის წინაშე აყენებდა.

ფესტივალი შესავალი სიტყვით გახსნა ესტონეთის კულტურის მინისტრის მოადგილემ ანც პაიერმა. იგი მიესალმა მონაწილე კოლექტივებს და წარმატება უსურვა მათ.

სიტყვებით გამოვიდნენ აგრეთვე კულტურის მუშაკები, საშუალო სკოლების მასწავლებლები და მოსწავლეები. მათ აღნიშნეს, რომ ფესტივალი უოველწლიურად აფართოებს მოქმედების დიაპაზონს, მის მონაწილეთა რიცგებს ახალ-ახალი კოლექტივები ემატება.

ქუთაისელებმა თავიანთი შემოქმედება ბოლო დღეს უჩვენეს. მათ წარმოადგინეს ხალხურ მოტივებზე შექმნილი ლ. ნუცუბიძის „რწყილი და ჭიანჭველა“.

სპექტაკლის დამდგმელ კოლექტივს ერთი მიზანი ჰქონდა — ესტონელ მაყურებელამდე რაც შეიძლება საინტერესოდ მიეტანა თავისი სათქმელი. „რწყილი და ჭიანჭველა“ — მეგობრობის სულისკვეთებით არის გამსჭვალული, იგი უნერგავს ნორჩ მაყურებელს მეგობრობას, ერთობას და კეთილ ზრახვებს.

დამდგმელი რეჟისორის საკავშირო ფესტივალის ლაურეატ მ. ფურცხვანიძის სწორად და ღამაზად მოფიქრებულმა მიზანსცენებმა, რესპ. დამს. მხატვრის გ. ბერეჩიძის ხადა, რბილ ტონებში გადაწყვეტილმა მხატვრობამ, საკავშირო ფესტივალის ლაურეატ ლ. ხინგავას უაღრესად ორიგინალურად შერჩეულმა მუსიკამ, აკომპანიატორ ე. კოჩიანის შესრულებით, რომელმაც თავისებურად ელფერი შემატა სპექტაკლს, თოჯინური ენით ამეტყველებული თვითმოქმედი სცენისმოყვარეების: ს. ხაჭაპურიძის, გ. კლდიაშვილის, ზ. კენჭაძის, ნ. სინაურიძის, ნ. ყურაშვილის, ნ. ფურცხვანიძის მიერ ცოცხლად შექმნილმა სახეებმა სპექტაკლს წარმატება მოუპოვეს.

სპექტაკლის დასასრულს ოვაციები დიდხანს არ ცხრებოდა.

თეატრთან მოვიდნენ ესტონეთში მცხოვრები ქართველი ბავშვები — ძმები თემურ და ომარ

ჭაჭანიძის საქალაქო კულტურის მეორე სახლთან (დირექტორი ს. ხაჭაპურიძე) რამდენიმე წელია არსებობს თვითმოქმედი თოჯინების წრე. იგი საკმაო ავტორიტეტით სარგებლობს და მისი სპექტაკლები სულ უფრო და უფრო საინტერესო, მხატვრულად დახვეწილი ხდება.

ბავშვის ბუნება ძალზე ფაქიზია. მის ჩამოყალიბებას ფრთხილი, დაკვირვებელი მიდგომა ესაჭიროება. უმცირეს შეცდომასაც კი შეიძლება არასასურველი შედეგი მოჰყვეს. პატარა მაყურებელი მხოლოდ მაშინ დაგაჩერებს, როცა სცენაზე მთელ შენს სიყვარულს მიიტან. თეატრის კოლექტივი ყველაფერს აკეთებს, რათა ბავშვებს ცხოვრებისეული გაკვეთილები მისცეს, ხელი შეუწყოს მათს ჭეშმარიტ მოქალაქეებად აღზრდას.

ქუთაისის თოჯინების წრე სპექტაკლებს მართავს არა მარტო ადგილზე — გუმბათების და სახლების სკოლაშიდელი და სკოლის ასაკის ბავშვებისათვის, არამედ მეზობელი რაიონების სოფლებშიც. იგი ყველა ადგილობრივი და რესპუბლიკური დათვალაირების მონაწილეა. მშრომელთა მხატვრული თვითმოქმედების პირველ სრულიად საკავშირო ფესტივალზე კოლექტივს და ცალკეულ შემსრულებლებს მიენიჭათ სა-

## ეთერ ავაჯაშვილი

აულამანიძეები, რომლებმაც თეატრის კოლექტივის საჩუქრად გადასცეს ესტონური: თოჯინა წარწერით: „მე ვარ პატარა ესტონელი თოჯინა თინა, მინდა ქართულ თოჯინებთან სტუმრად წასვლა“.

ესტონელი თოჯინების გვერდით საპატიო ადგილი დაიკვიდრეს ქართველმა თოჯინებმაც. ქუთაისის თვითმოქმედი წრის კოლექტივის საზეიმო ვითარებაში გადაეცა მე-მ საკავშირო ფესტივალის საპატიო დიპლომი, ხოლო მონაწილეები დაჯილდოვდნენ ფასიანი საჩუქრებით.

ქუთაისის კულტურის სახლის დირექტორმა, საკავშირო და რესპუბლიკური ფესტივალების ლაურეატმა ს. ხაქაპურიძემ მასპინძლებს მადლობა გადაუხადა.

სპექტაკლის შემდეგ ვესაუბრეთ ცნობილ ესტონელ თეატრმცოდნეებს. დავინტერესდით მათი აზრით. ფესტივალის უიურის თავმჯდომარემ, ტალინის სახელმწიფო თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, ხელ. დამს. მოღვაწემ რ. არგუნმა გვითხრა: „რწყელი და ჭიანჭველა“ წმინდა ნაციონალური ზღაპარია, თვითმყოფადი კულტურა უკველ მოქმედ გმირში შესანიშნავადა მოტანილი. თვითმოქმედი მსახიობები თამაშობენ გულწრფელად, თავდავიწყებით. ავტორები თოჯინების სილამაზეს კი არ მისდევენ, არამედ ერთ ფერში, ერთი ტონალობით სახეიარად წყვეტენ ქართველი ადამიანის ხასიათსა და მის ბუნებას. მეტად მელოდიურია მუსიკა და ორიგინალურად ერწყმის პიესის შინაარსს. მოსაწონია სცენისმოყვარეების მიერ მუსიკალური ნომრების შესრულება. სპექტაკლი ოპერეტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ჩვენი სურვილია, თეატრმა არ წაბაძოს სხვა კოლექტივს, რათა ბოლომდე შეინარჩუნოს თავისი სახე“.

ფესტივალის ორგანიზატორის თავმჯდომარემ, რესპ. დამსახურებულმა არტისტმა, რეჟისორმა ე. სიბულმა კი სპექტაკლის შესახებ სთქვა: „წარმოდგენამ ჩვენზე ძალზე კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა. თვალსაჩინოადა დახვეწილი თოჯინების ტარების ტექნიკა, თითოეული შემსრულებელი ცდილობს ნათლად მიიტანოს მათურებლამდე პიესის შინაარსი. მრავალფეროვან, მელოდიურ მუსიკალურ ნომრებს თვითმოქმედი მსახიობები ასრულებენ მაღალი პროფესიული დონით. ჩვენი სურვილია რომ ეს ნიჭიერი კოლექტივი კიდევ ჩამოვიდეს ჩვენთან“.

## მოზარდთა სახალხო თეატრი

მრავალი დელისა და სიხარულის დამტევია ქუთაისის მოზარდმაყურებელთა სახალხო თეატრის კედლები, რომელმაც თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება ამ 15 წლის წინათ დაიწყო. მაშინ რეჟისორმა თ. ალექსიშვილმა განასორცეულა ა. თაბორიძის პიესა-ზღაპარი „სინდისის ქისა“, მას შემდეგ თეატრი სისტემატურად ემსახურება ქუთაისელ მოზარდთა ესთეტიკურად აღზრდის საქმეს.

დღეს თეატრში ახალი სპექტაკლია: ნ. კვეციანის „ფურცლები რევოლუციური წარსულისა“.

პიესაში გაერთიანებულია სამი ნოველა: „სანდო ბიჭი“, „გამიჯნურებული ჟანდარმი“ და „ნაბარდა კაბა“. ავტორმა ეს სამი ნოველა ერთ სიუჟეტურ ქარგაში მოაქცია:

„სულიკოს“ მელოდიის ფონზე, რომელსაც თანდათან არღნის ხმა უერთდება, იხსნება ფარდა. სცენის ერთი მხარე დათმობილი აქვს აფიშებით აჭრელებულ მრგვალ სვეტს, რომელიც მათურებელს თანმიმდევრულად აცნობს ნოველების სახელწოდებას.

პიესაში ასახულია საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ბრძოლის პროცესი. ნაჩვენებია მაშინდელი მრისხანე, სუსხიანი, დაძაბული წლები. იგი მოგვითხრობს რევოლუციისათვის თავდადებულ ადამიანთა მშფოთვარე ცხოვრებაზე. „სანდო ბიჭი“. ნაჩვენებია ზაგვიანის ცხოვრება, რომელიც პროკლამაციების გავრცელებით ეხმარება რევოლუციის საქმეს. ბიჭის როლი და-

მაჯერებლად წარმოგიდგინა მოსწავლე მ. ჟორჯოლიანი, იგივე შეიძლება ითქვას ალმასხანის (ო. გავუა), გოგონას (მ. არონაშვილი), მოსამსახურე ბიჭის (მ. კიკვიძე), არალეგარული წრის ხელმძღვანელის (რ. გიორგაძე) როლების შემსრულებლებზე.

ნოველა „გამიჯნურებული ქანდარმი“ მოგვითხრობს ახალგაზრდა ვაჟის რევოლუციურ ყოფაზე, ვაჟისა, რომელსაც ქალის კაბა გადაუცვამს და დაუბრკოლებლად ასრულებს, დავალებას. ქანდარმის როლის შემსრულებლებმა: სცენისმოყვარე რ. ჯინჯიხაძემ ჩინებულად წარმოგიდგინა თავისი გმირის სახე. ასევე ქებას იმსახურებენ გ. ჭუმბურიძე (ქვრივი ქალი), ხ. სიმსივე და გ. კეთილაძე (მგზავრები).

მესამე ნოველა „ხაბარდა კაბა“ კი ახალგაზრდა ქალის რევოლუციურ ცხოვრებას გვაცნობს.

ამ ნოველაში დამაჯერებელი სახეები შექმნეს ნ. გამყრელიძემ (დედა), მ. არონაშვილმა (რევოლუციონერი ქალი), ე. ნაცვლიშვილმა, (ფოტოგრაფი), რ. გიორგაძემ (ქანდარმი), გ. კეთილაძემ (პოეტი ვაჟი).

სპექტაკლის წარმატებას ხელს უწყობს წამყვანი ლინა ჭუმბურიძე, რომელიც სასიამოვნო, დამაჯერებელი მეტყველებით გამოირჩევა.

სპექტაკლში დასამახსოვრებელია რეჟისორულად საინტერესოდ გააზრებული მიზანსცენები, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ქანდარმიერის თვალწინ ყარაჩოხელების ცეკვა, მეარღის (პ. ბაბუნაშვილის) ზომიერად გათამაშებული სცენა. ამასთან ერთად, სწორად შერჩეულმა რევოლუციური წლებისათვის დამახასიათებელმა მუსიკამ ეროვნული სული შთაბერა სპექტაკლს.

წარმოდგენის დამდგმელი რეჟისორია მურმან ფურცხვანიძე, მხატვარი — დავით კოკელაძე, მუსიკალური მონტაჟი ეკუთვნის ნიკო გერაძეს.

## მაცხ კივაჟის ნამუშევართა გამოვანა

მიმდინარე წლის 23 მაისს საქართველოს თეატრალურ საზოგადოების აკაკი ხორავას სახ. მსახიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში გაიხსნა ლატვიის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, ა. ს. პუშკინის სახ. ლენინგრადის აკადემიური დრამატული თეატრის მთავარი მხატვრის მარტ კიტაევის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა.

გამოფენა გახსნა რესპუბლიკის დამსახურებულმა მხატვარმა გ. გუნიამ. მხატვარს მიესალმნენ: ხელოვნებათმცოდნეები ე. კუზნეცოვა (ლენინგრადი), ელ.რაკიტინა (მოსკოვი), საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეის დირექტორი მ. ყიფიანი და რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი ო. ქოჩიაძე.

გამოფენაზე წარმოდგენილია მ. კიტაევის მრავალფეროვანი შემოქმედება მაკეტების, ესკიზების, პლანშეტების და ფოტოების სახით. აქ შევხვდებით როგორც კლასიკის, ასევე თანამედროვე უცხოურ თუ რუსულ დრამატურგიულ ნაწარმოებთა სცენოგრაფიას. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მაღალი ტექნიკით შესრულებული მაკეტები: მაკეტებში შესანიშნავად მოხიანს მხატვრის მაღალმხატვრული აზროვნება და შესრულების კულტურა. წარმოდგენილი პლანშეტები კი სპექტაკლზე მუშაობის პროცესის სრულ წარმოდგენას იძლევა.

მ. კიტაევის ნამუშევრებმა დიდი ინტერესი გამოიწვია ქართველ საზოგადოებრიობაში. ამიტომაც 25 მაისს შეიკრიბნენ აქ. რათა მონაწილეობა მიეღოთ ამ გამოფენის შეფასებაში.

განხილვა გახსნა სსრკ სახალხო არტისტმა, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ დ. ალექსიძემ. მხატვრის შემოქმედებაზე ისაუბრეს ხელოვნებათმცოდნეებმა ო. სავიცკიამ (ლენინგრადი), ე. კუზნეცოვამ, ელ. რაკიტინამ, ვ. წერეთელმა და ლ. შამალაძემ.

დამბრძოლი მკვლელი

## სიმღერის ჯადოქარი

ვანო სარაჯიშვილის დაბადების  
100 წლისთავის გამო

**ჩვენ** ერის ვოკალური ძლიერების დასტური, ლეგენდარული მომღერალი ვანო სარაჯიშვილი მეთორმეტე შვილი იყო პეტრე სარაჯიშვილისა. მამა ადრე გარდაეცვალა და მთელი ოჯახი სიღნაღიდან თბილისში გადმოსახლდა. 9 წლის ვანო სათავადაზნაურო გიმნაზიაში შეიყვანეს. საბედნიეროდ, გიმნაზიაში შესანიშნავი გუნდი არსებობდა, რომელსაც ზაქარია ჩხიკვაძე ხელმძღვანელობდა. სწორედ ამ გუნდმა აღუძრა ვანოს სიმღერის სურვილი. თუმცა, იმ წლებში მუტაციური პერიოდის გამო ხმა ეცვლებოდა, მაგრამ გუნდს მაინც არ მოსცილებია. ამავე დროს ვანო გატაცებული იყო ჩელოთი. თავის ბიძაშვილთან ვანო თედორაძესთან მუსიკალურ სკოლაში ისწავლა ჩელოზე დაკვრა და მთელი სიცოცხლის მანძილზე ამ საკრავის მოყვარული დარჩა. სიმღერის დიდმა მოყვარულმა მიიყვანა ვანო სანდრო კავსაძის გუნდში, ამ პერიოდში უკვე დამდგარი ხმა ჰქონდა — ლირიკული ტენორი.

სანდრო კავსაძე — შესანიშნავი მუსიკოსი და ქართული სიმღერების ღრმა მცოდნე, მისი შესანიშნავი იმპრეტატორი, ჩინებული ხმის მომღერალიც გახლდათ. მან იმთავითვე დიდად შეაფასა სარაჯიშვილის მონაცემები. ახალგაზრდა ჰაბუეს მრავალი ქართული სიმღერა შესწავლა და, რაც მთავარია, ქართული სიმღერის საიდუმლოებებში წვდომა ასწავლა. იმ დროს საქართველოში მოღვაწეობდა მომღერალი მაჩაბელი, რომელსაც პეტერბურგში მიეღო ვოკალური განათლება. ვანომ მასთან დაიწყო



ყო ხმაზე სერიოზული მუშაობა. მაჩაბელმა ვანოს დიდი სარგებლობა მოუტანა, მაგრამ საბოლოოდ ვანო! ხმის დაყენება მას არ შეეძლო. ამას ხომ დიდი გამოცდილება და პრაქტიკა სჭირდებოდა. ამის გამო ვანო რჩევა-დარიგებებს იღებდა და შემდეგ სისტემატურად მეცადინეობდა იმ დროს თბილისში მოღვაწე საუკეთესო პროფესორთან ევგენი ოიანოვთან, რომელიც პირველი შემსრულებელი გახლდათ ლენსკის პარტიისა ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინში“.

ვანო სარაჯიშვილის ცხოვრებაში კარდინალური ცვლილება გამოიწვია დიდი ილიას ინიციატივამ, რის შემდეგაც მას დაენიშნა სტიპენდია და პეტერბურგში იქნა მივლინებული პროფესიის დასაუფლებლად. პეტერბურგში იგი მეცადინეობდა გამოჩენილ პროფესორთან პრიანიშნიკოვთან, რომელიც დიდი გულმოდგინებით ამეცადინებდა მას. ვანომ აქ სწავლა წარჩინებით დაამთავრა და იტალიაში გაემგზავრა ოსტატობის დასახვეწად. იტალიაში კონსერვატორიის განთქმულ მეესტრო კასტელნოსთან მეცადინეობდა. სწავლობდა გულდასამით, ყოველდღიურად და დიდი მიღ-

წევებიც ჰქონდა. აქ მან მოკლე ხანში მოამზადა ოპერები „მინიონი“, „კარმენი“, „მანონი“, „მარგალიტის მაძიებელი“ და „ღონ პასკუალე“. ვანო სარაჯიშვილის დებიუტმა ლა-სკალაში ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა, იგი მიიწვიეს პირველ ტენორად: პარმაში, შემდეგ ტრიესტში, ნიცაში და ამ ქალაქების მსმენელთა საყვარელი მომღერალი გახდა. იმ დროს იტალიაში მოღვაწეობდა ჩინებული ხმის მქონე ქართველი მომღერალი ელენე თარხნიშვილი (კოლორატურული სოპრანო), რომელიც გამოჩენილი იტალიელი ტენორის ვიტას მეულე ვახლდათ. მილანში ვიტას სალონში იკრიბებოდნენ მსოფლიოს გამოჩენილი მომღერლები და ანტრეპრენიორები, ამ სალონის ხშირი სტუმრები იყვნენ შალიაპინი, ტიტო რუფო, ჯირალდონი. სწორედ აქ გაეცვენ ვანოს შემოქმედებას ეს გამოჩენილი მომღერლები, აღიარეს იგი დიდ მომღერლად და დაუმეგობრდნენ კიდევ. ვანოს დიდი შესაძლებლობანი ჰქონდა მთელს ევროპასა და ამერიკაში მსოფლიო კარიერის გაკეთებისა, მაგრამ თავისი ხალხი და მიწა-წყალი თავს ერჩია და სწორედ სამშობლოს ანაცვადა მსოფლიო კარიერაც და მილიონებიც. სწორედ ამ წლებში ჩავიდა იტალიაში პეტერბურგის წარმომადგენელი, რომელსაც დავალებული ჰქონდა იტალიური დასის შედგენა და პეტერბურგში ჩაყვანა. იტალიის გამოჩენილ ტენორთა შორის მან არჩევანი ვანო სარაჯიშვილზე შეაჩერა. პეტროგრადში სიმღერა იტალიელ მომღერალს სახელსაც უხვეჭდა და მატერიალურადაც აინტერესებდა, ამიტომ ბუნებრივია ყველა მომღერალი დიანტერესებული იყო მისთვის მიეჭკია ყურადღება პეტერბურგელ ანტრეპრენიორს. ანტრეპრენიორის მართლაც, დიდი არჩევანი ჰქონდა და ეს არჩევანი ვანოზე შეაჩერა. სამშობლოს სიახლოვის მონატრებულმა ვანომ სიამოვნებით მიიღო ანტრეპრენიორის წინადადება და იტალიელთა დასის შემადგენლობაში პეტერბურგს გამოემგზავრა.

ვ. სარაჯიშვილი პეტერბურგში იტალიის დასის მიერ ჩატარებული სეზონის თვალმარგალიტად გადაიქცა. მისი მოსმენით არა მარტო მაყურებელი, არამედ იტალიელი მსახიობებიც კი ტკე-

ბოდნენ. იგი ძალიან ჩქარა ამზადებდა ახალ როლებს და ოსტატურად იყენებდა იტალიაში შექმნილ ახალ საოპერო პარტიებს. ვანო სარაჯიშვილი მშობლიურ ქვეყანაზე უზომოდ შეყვარებული აღამიახი იყო, დიდმა შემოქმედებითმა წარმატებებმა თავბრუ კი არ დაახვია და სხვაგან კი არ უცდია ფეხის მოკიდება, როგორც კი დარწმუნდა უკვე პროფესიულად დაოსტატებული იყო, სამშობლოს დაუბრუნდა. აქ იმ დროისათვის ჩვეულებრივი, ხოლო ჩვენთვის კი განსაცვიფრებელი ამბავი მოხდა: ასე დახელოვნებული, მსოფლიოში აღიარებული ვანო სარაჯიშვილი თბილისის სახაზინო თეატრის დირექციამ ოპერაში არ მიიღო. სხვა, ალბათ, დატოვებდა სამშობლოს, მით უმეტეს რომ ძას, სიმღერადაუფლებელს, ყველგან ხსნილი ჰქონდა ვზა, მაგრამ ვანომ თავისი კერა არ დათმო, მშობლიურ თეატრში სიმღერის უფლებაც მოიპოვა და ძალე ამ თეატრის მშვევებად მოგვევლინა. მან ზედიზედ შეასრულა ალფრედის, ჰერცოგის, ლენსკის როლები და თეატრში აუარებელი მაყურებელი მოიზიდა. სისაჩუქრმა მოიკცა ქართველი მსმენელი — ეროვნული საოპერო ხელოვნების გზაზე გოლიათი შედგა და ფართო ასპარეზი მოუპოვა ქართველი მომღერლების შემდეგ თაობებს. ასე ვახდა ვანო სარაჯიშვილი ქართული პროფესიული სიმღერის გული და მისი შეუჩერებელი მაჯისცემა.

არაკად არის დარჩენილი ის ფაქტი, რომ ვანოს წასაყვანად ამერიკელი ანტრეპრენიორი ჩამოვიდა, 50 ათასი დოლარი შესთავაზა ავანსად და სთხოვა ამერიკაში გაეყოლოდა, მაგრამ ვერ დაითანხმა. ქართველი მომღერალი — ეს დიდი პატრიოტი-მღეროდა იქ, სადაც დაიბადა, ძღეროდა ხშირად ცივ შენობებში და შეუფერებელ გარემოში, მაგრამ იცოდა, რომ თავისი საყვარელი ხალხისათვის მღეროდა და ეს მისთვის ყველაზე ძვირფასი საფასური იყო.

დადგა დრო და ვანო იწყებს თავისი ერისათვის ფასდაუდებელ მუშაობას, 1913 წლის 24 აპრილს ქართულ კლუბში იგი პირველად ასრულებს ანესალომის პარტიას ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერიდან“. იმ დღეს იგრძნო ქართველმა საზოგადოებამ ამ უკვდავი ოპერის ღირსება. იგი მხარში ედგა

ქართველ კომპოზიტორებს, ძალას არ იშურებდა ქართული ეროვნული სიბერით რეპერტუარის განმტკიცებისათვის. 1918 წელს წარმატებით ასრულებს ასანის პარტიას რევაზ გოგინაშვილის ოპერაში „ქრისტინე“. 1919 წელს წარმატებით ასრულებს შოთას პარტიას დ. არაყიშვილის ოპერაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. 1919 წელს კომპოზიტორ ვიქტორ დოლიძის ოპერაში „ქეთო და კოტე“ შეასრულა კოტეხ არია, 1920 წელს შეასრულა ირაკლის პარტია კომპოზიტორ იპოლიტოვ-ივანოვის ოპერაში „დალატი“. 1923 წლის 19 დეკემბერს ვანომ თავისი შემოქმედებითი გზა დაამთავრა ზ. ფალიაშვილის „დაისში“ მალხაზის სახის შექმნით.

1924 წლის 11 ნოემბერს ჯეწყდა ქართული სიმღერის მშვენიერების მაქსიმუმი — ვანო სარაჯიშვილი გარდაიცვალა.

1919 წელს „აბესალომ და ეთერის“ პირველ დადგმაში ვანო სარაჯიშვილი არ მონაწილეობდა. მართალია, ამ პირველ დადგმას დიდი წარმატება ჰქონდა, მაგრამ სულ სხვა ელფერი მიეცა სპექტაკლს როცა ვანომ შეასრულა აბესალომის როლი. რა ედო საფუძვლად ვანო სარაჯიშვილის მიერ აბესალომის შესრულებას? ზაქარია ფალიაშვილია ლირიზმით და რომანტიკულობით სავსე მუსიკა, ქართული ხალხური მუსიკის სიბრძნით გამდიდრებული თქმულება „აბესალომ და ეთერზე“ და ამ მუსიკაში არსის ღრმა დაუფლება. იგი განსაკუთრებული ოსტატობით ძერწავდა აბესალომის სცენურ სახეს. მის მიერ განხორციელებული ეოკალური სახე სრულიად ეფარდებოდა ზ. ფალიაშვილის გენიალურ მუსიკას.

ვისაც იგი „მარგალიტის მაძიებლებში“ უნახავს, მას შეუძლია თქვას: ვიკალური კულტურის მწვერვალი ვიხილეო. ვანო არა მარტო ლირიკული ტენორის პარტიების უბადლო ოსტატი იყო, დიდი ნიჭის მეოხებით მან სძლია დრამატულ პარტიებს: განსახიერა რადამესი ვერდის „აიდაში“, რაულა მიერბერის „ჰუგენოტებში“ და ხოზე ბიზეს „კარმენში“.

1923 წელს ზ. ფალიაშვილის „დაისში“ სარაჯიშვილური სიძლიერის მალხაზის სახე შექმნა და ამით დაამთავრა თავისი დიდი შემოქმედებითი გზა.

ამ დიდ მომღერალს დიდი მოწონება

ჰქონდა მსოფლიოს ყველა კუთხეში, სადაც კი მისმა ხალასმა ნიჭმა გაიბრწყინა, მაგრამ სულ სხვაა მისი მნიშვნელობა ჩვენი ეროვნული კულტურისათვის. ვანომ მთელი ცხოვრება, მთელი თავისი ენერჯია, ნიჭი და სიყვარული ქართველი ერის კულტურას შეაღია და საგულისხმოა, თუ როგორ უბასუხა ამ გრძნობას ქართველმა ხალხმა და მისმა მუსიკალურმა კულტურამ. თუ ვანომ უდიდესი დეაწლი დასდო ქართული სიბერით რეპერტუარის შექმნას, თუ მან თავისი შესრულებით აბესალომის პარტია ზენიტში აიყვანა, არც „აბესალომში“ დარჩენია ვალში. აბესალომმა ვანოს უკვდავება მიანიჭა. თუ ვანომ დამოუფუძნებდა, ოქროზე არ გაცვალა თავისი ქვეყანა, თუ ის არ მოსწყდა სამშობლოს და თავისი სიცოცხლე მის სიღიადეს ანაცვალა, არც ქართველი ერი დაურჩა ვალში. გულის სიღრმეში ჩაიხატა მისი ნათელი სხოვნა და ლეგენდალ აქცია, მარადისობა დაუმკვიდრა. რა ჰქონდა ვანოს ასეთი მიმზიდველი, რა იყო მისი ასეთი დიდების მიზეზი? ჩვენი აზრით, გარდა იმ მონაცემებისა, რომელსაც ყველა კარგ მომღერალში ვპოულობთ (ხმა, მუსიკალობა, სცენურობა, ხმის სრული დაუფლება), ვანოს ჰქონდა განუმეორებელი ღირსება, რომელმაც ის მართალია, აღრე დასწვა, მაგრამ მანვე აუნთო ხალხის გულში ჩაუქრობელი კოცონი — ეს იყო მისი უსახლვო გრძნობიერება და ამ გრძნობიერების სიმღერაში ჩაქსოვის უნარი. ჩვენ ასეთი გრძნობიარე მომღერალი არ გვინახავს და არ მოგვისმენია.

სხვა ქართველ მომღერალთა შორის ვანო გამოირჩეოდა ქართული კილოს ღრმა ცოდნით და მისი არსის შენარჩუნებით ქართული ოპერების შესრულების დროს. ამით ვანომ თავისი მძლავრი ნიჭის მეოხებით გზა გადაუკეტა უცხო გავლენებს ქართულ სიმღერაზე, შექმნა ქართველ მომღერალთა სამემსრულებლო ტრადიცია და ეროვნულ სამემსრულებლო ჩვევებს მყარი საფუძველი ჩაუყარა.

ვანო სარაჯიშვილის დასაფლავება ეროვნულ გლოვად გადაიქცა — ორი დღის მანძილზე, არც დღე, არც ღამე არ შეწყვეტილა ხალხის ნაკადი მწერალთა სასახლეში, სადაც ვანო სარაჯიშვილის ცხედარი იყო დასვენებული.

მწუხრის მელოდიები დამთავრდა შოპენის სამგლოვიარო მარშით, რომელიც შეასრულა იმ დროს მსოფლიო ავტორიტეტის მქონე პიანისტმა გოროვიცმა. ძნელია სიტყვით გამოიციცს როგორი გლოვის ხარი იდგა დარბაზში, მაგრამ დარბაზში მყოფთ არ შეეძლოთ წარმოედგინათ, თუ რა ხდებოდა ქალაქში. ხალხით სავსე იყო არა მარტო ის ქუჩები, რომელზეც პროცესია მიემართებოდა, არამედ მთავარ მაგისტრალზე გამომავალი ქუჩებიც, საიდანაც ოდნავ მაინც შესაძლებელი იქნებოდა თვალი მოეკრათ გრანდიოზული პროცესიისათვის. გამოსვენების დროს მწერალთა სახლის აივნებიდან პოეტმა პაოლო იაშვილმა მიმართა ვ. სარაჯიშვილის ცხედარს: „დღეს იტალიის ცის ქვეშ იღვრება შენგან დაობლებული სანდრო ინაშვილის გულწრფელი ცრემლი, საქართველო გემშვიდობება შენ, თავის ტკბილ ბულბულს, მაგრამ ხალხს გზები გადაუკეტია, რომ საფლავს არ მიგაბარონ და ხელით გატარონ“. თუ როგორღაც მოხერხდა ცხედრის მოსვენება ყოფილ ერევნის მიედნამდე, აქედან პროცესიის დაძვრა შეუძლებელი გახდა. მოედანი გაჭედილი იყო ხალხით და გზის გაკაფვა ამოც ცდა იყო. ხელობელ-ჩაკიდებული ახალგაზრდობა ცხედარს და ჭირისუფალს წრედ შემოეკრა. ამ წრის წინ ნელ-ნელა იწყო დაშლა ხალხის კედელმა და ასე ხელი ნაბიჯებით მოვლწიეთ რუსთაველის თეატრამდე. აქ დადგა ჩემი ჭერი სიტყვის წარმოთქმისა, ქართველი ახალგაზრდობის სახელით მიემართე ვანო სარაჯიშვილს:

— ქართველი ახალგაზრდობა თავის გულში სამუდამოდ აღბეჭდავს შენს ნათელ სახეს და გადასცემს თაობიდან თაობას. ხოლო შენგან დაობლებულნი, ბუდეში დატოვებული ქართველი მომღერლები დაიზრდებიან და შენს პანგებს აღიტაცებენ.

მეტი ვერ მოვანერხე, ცრემლი მახრიზობდა. აცრემლებული ხალხის ზღვა იდგა ჩემს წინ. შეუძლებელი გახდა ცხედრისათვის გზის გაკვლევა და აი. ვანო სარაჯიშვილის ცხედარმა ხელიდან ხელში გადასვლა იწყო. ათასობით აღმართული ხელი გზა და გზა ეგებებოდა ცხედარს. უკან დარჩენ ჭირისუფლები, ვანოს საყვარელი მეუღლე ნინო და ახ-

ლო ნათესავეები, თითქოს იმის ნაშნად, რომ ამ დღეს ვანოს ჭირისუფალი ყოველი ქართველი იყო. სწორედ ამ დროს გაისმა ოპერისა და ბალეტის თეატრის აივნებიდან ვევენია პოპოვის წარმტაცი ხმა. მან იმღერა „მწუხრი დაიწყო“ ნაქარია ფალიაშვილის გენიალური „დაისიდან“ სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით. ხალხი გაინაბა, შთაბეჭდილება შეიქმნა, რომ ზღვა ხალხი აღარ სუნთქავდა, მთელ მიდამოს მოსდებოდა განუსაზღვრელი სიყვარულისა და გლოვის გამომსახველი სიმღერა.

ოპერის ბაღში დაკრძალეს დიდი მომღერალი. ხალხი დიდხანს არ დაშლილა. საღამოს ოპერის თეატრში შედგა „აბესალომ და ეთერის“ წარმოდგენა. თეატრში საზოგადოებამ თავი შეიყარა ვანო სარაჯიშვილის პატივსაცემად და მოზღვავებულ შთაბეჭდილების გასაზიარებლად. და აი დადგა დრო აბესალომის შემოსვლისა. აიშართა ეთერის, რომ მას შეხვდება აბესალომის მარწყინავი თვალები და... მაყურებელთათვის სრულიად მოულოდნელად სცენაზე აბესალომის მაგიერ შემოიჭრა თეთრი სხივი. ძნელია იმ შთაბეჭდილებას აღწერა, რაც მან მაყურებელზე მოახდინა — უმრავლესობა ფეხზე წამოდგა, ზოგმა გაქცევა დააპირა, ზოგს სიტყვისა და სუნთქვის უნარი წაერთვა, ზოგს ქეითინი აუვარდა. სცენაზე კი მოძრაობდა სხივი და ასრულებდა აბესალომის მიზანსცენებს. ყურს კი მკაფიოდ სწვდებოდა აბესალომის მელოდიები, რომელსაც გამოჩენილი მუსიკოსი კაპელნიცკი ასრულებდა ვიოლონჩელოზე. რა დამაბვი თუნდა ემღერა ეთერს — ბარბალე მრავალს, რომელსაც მთელი სპექტაკლის მანძილზე ცრემლი არ შეშრობია.

დიდი ხნის შემდეგ გამოვიცანით კოტე მარჯანიშვილის გენიალური ჩანაფიქრი, რომ თეთრი სხივი, რომელიც შემოიჭრა სცენაზე, უიმედობა კი არა, ქართველი მომღერლის უკვდავების სიმბოლო იყო.



## ჩვენნი იუბილარები

### კარლო კუკულაძე

# ღვაწლმოსილი შემოქმედი

ჩვენნი საუკუნის ოციან წლებში, ოქტომბრის შუქით გასხვიონებულ საბჭოთა საქართველოში არნახული სიდიადით იწყო განვითარება ხელოვნებამ. შეიქმნა პირობები კულტურის ყველა დარგის ინტენსიური განვითარებისათვის: ვლინდება ნიჭიერი ახალგაზრდობა მწერლობაში, მხატვრობაში, მუსიკაში, საოპერო და ვოკალურ ხელოვნებაში, რომელთა წარმომადგენლები მანამდე თითოთროლა თუ იყო ჩვენში. პროფესიულმა ხელოვნებამ საქართველოში მოიპოვა სრული მოქალაქეობრივი უფლებები, გამრავლდა სამუსიკო და სამხატვრო უნაღწესი და საშუალო სასწავლებლები...

სწორედ ამ დროს, 1922 წელს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ვოკალური ფაკულტეტის სტუდენტად ჩარიცხეს შესანიშნავი ხმითა და სცენური გარეგნობით დაჯილდოებული ქუთაისის სამუსიკო სასწავლებლის კურსგავლილი დიმიტრი მჭედლიძე.

დიმიტრი სიმონის ძე მჭედლიძე დაიბადა 1904 წლის 13 იანვარს, სოფელ სვირში.

დ. მჭედლიძეს თავიდანვე კარგი მომავალი დაებედა — მოხვდა, რა ფრიად გამოცდილ პედაგოგ რიადნოვის კლასში!

1925 წელს დ. მჭედლიძეს უწინასწარმეტყველეს შესანიშნავი საოპერო მომღერლის კარიერა, გაგზავნილ იქნა ლენინგრადის რიმსკი-კორსაკოვის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში, სადაც დიდი გულმოდგინებით ეუფლება ვოკა-

ლური ხელოვნების საიდუმლოებებს გამოჩენილ პედაგოგ პროფ. პავლე ანდრეევთან და წარჩინებითაც ამთავრებს მას 1932 წელს.

ჭერ კიდევ სტუდენტობის წლებში მიიწვიეს მჭედლიძე ლენინგრადის მარინის (დღეს კიროვის სახ.) ოპერისა და ბალეტის თეატრში, სადაც შესანიშნავად შეასრულა მეფისტოფელის ურთულესი პარტია კომპოზიტორ გუნოს ოპერა „ფაუსტში“, მეწისქვილეს პარტია დარგომიუსის ოპერა „ალიში“, დონ-ბაზილიოს — როსინის ოპერა „სევილიელ დალაქში“, გრემინის, — ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინში“ და კონჩაისა და გალიციის პარტიები ბოროდინის ოპერა „თავად იგორში“.

სხენებულ ურთულესი ბანის პარტიები სანიმუშოდ ჰქონდა მჭედლიძეს დამუშავებული, როგორც ვოკალურად, ასევე სცენურად. წარსულში გამოჩენილ მომღერალ ავანე ერშოვთან.

წარმატებით ჩაიარა დ. მჭედლიძის სადებიუტო სპექტაკლებმა 1933 წელს (კომპოზიტორ გუნოს „ფაუსტში“ და დარგომიუსის „ალი“) მოსკოვის დიდი სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე, რის შემდეგ იგი მიწვეულ იქნა თეატრის დასში.

დიდ თეატრში მუშაობის პერიოდში დ. მჭედლიძე შესანიშნავად ასრულებდა მთავრობის ოპერა „მუგენოტებში“ სენ-ბრის პარტიას, ჩაიკოვსკის ოპერა „იოლანტაში“ რენეს, რიმსკი-კორსაკოვის ოპერა „მეფე სალტანის ზღაპარში“ სალტანის, რომანის ოპერა „სევილიელ დალაქში“ დონ-ბაზილიოს, ბოროდინის ოპერა „თავად იგორში“ კონჩაისა და გალიციის პარტიებს, ვაგნერის ოპერა „ვალკირიაში“ ვოტანის, რუბინშტეინის ოპერა „დემონში“ გუდალისა და სხვ.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ მოსკოვის დიდ აკადემიურ თეატრში დ. მჭედლიძეს შემოქმედებითი საქმიანობის დროის მონაკვეთში მღეროდა შესანიშნავ მომღერალთა მთელი ელიტა და ბანების საქვეყნოდ აღიარებული თანავარსკვლავედი ალექსანდრე პიროგოვის, მარკ რეზენის, მაქსიმ მიხაილოვის, ივანე პეტროვისა და სხვათა სახით, რომელთა გვერდით მოღვაწეობა არც თუ ადვილი იყო!

მოსკოვის მუშაობის პერიოდში დ. მჭედლიძე ხშირად ჩამოდიოდა მშობლიურ თბილისში საგასტროლოდ.

დიდი სამამულო ომის წლებში შესანიშნავი მომღერალი ჩამოდის თბილისში და ეწევა შემოქმედებით და საზოგადოებრივ მუშაობას: ხელმძღვანელობს მხატვრულ ბრიგადებს, რომლებიც ემსახურებოდა მოქმედი არმიის მებრძოლთა ნაწილებს და დაჭრილთა ჰოსპიტლებს.

1941—1946 წლების განმავლობაში დ. მჭედ-



ლიძე თბილისის ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრში ბრწყინვალედ ასრულებს ბანის ურთულეს პარტიებს: ბორისის (მუსორგსკის ოპერა „ბორის გოდუნოვი“), ოთხი სხვადასხვა ხასიათის პარტია — მირაკლის, დაპერტულოს, კოპელიუსის და ლინდორფისას (ოფენბახის „გოფმანის ზღაპრები“), სულიმანის (იპოლიტოვიჩანოვის „ლადატი“), ფრიდონის (შვედლიძის „ამბავი ტარიელისა“), გელას (გოციენის „პატარა კახი“), ნადირ-შაჰის (კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“) და ბევრ სხვა ბანის პარტიებს, როგორც ქართული ასევე რუსული და ევროპული კლასიკური რეპერტუარიდან.

1947 წლიდან დ. შვედლიძე აგრძელებს მოღვაწეობას მოსკოვის დიდ აკადემიურ თეატრში. 1952 წლამდე, სადაც ბოლო ორი წლის განმავლობაში არტისტულ მოღვაწეობასთან პარალელურად ხელმძღვანელობს საოპერო დასს და, როგორც დირექციის წევრი, განაგებს სარეპერტუარო ნაწილს, სადაც მისი, როგორც დიდი და მრავალდარგოვანი კოლექტივის ორგანიზატორის შესაძლებლობები ფართოდ იქნა აღიარებული.

ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის მიერ 1955 წელს დ. შვედლიძე მოწვეულ იქნა თბილისში და დაინიშნა ზ. ფალიაშვილის ლენინის ორდენოსანი ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დირექტორად და სამ-

ნატვრო ხელმძღვანელად. სადაც 12 წლის განმავლობაში არაერთი საინტერესო, საეტაპო საოპერო თუ საბალეტო სპექტაკლი დაიდგა, მათ შორის ოპერები: ჩაიკოვსკის „ორლანდელი ქალწული“, თორაძის „ჩრდილოეთის პატარძალი“, დანკევიჩის „ბოგდან ხმელნიცი“ და ნაჰავარიანის ბალეტი „ოტელიო“.

დ. შვედლიძის უშუალო მონაწილეობით და ხელმძღვანელობით გამოვლენილი იქნა ახალი ნიჭიერი და პერსპექტიული კადრები, რომელთა სახელები დღეს ქვეყნის საზღვრებს გარეთაცაა ცნობილი.

დიდი დ. შვედლიძის ღვაწლი მოსკოვში მეორედ ჩატარებული (1958 წ.) ქართული ხელოვნების დეკადის დროს ოპერისა და ბალეტის თეატრის მაღალ მხატვრულ დონეზე წარდგენის საქმეში.

დ. შვედლიძე ხელმეორედ ჩაუდგა სათავეში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრს 1967 წლის დეკემბრიდან, სადაც დაჰყო 1973 წლამდე. სწორედ ამ პერიოდს მიეკუთვნება მის მიერ კარგად ორგანიზებული და მაღალმხატვრულად ჩატარებული გასტროლები თბილისის ოპერისა და ბალეტის 400-კაციანი კოლექტივისა პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკაში (ლოდი, ვარშავა, 1969 წ.).

განსაკუთრებით დიდი დ. შვედლიძის ღვაწლი ქუთაისში საოპერო თეატრის დაარსების (1969 წ.) საქმეში, როგორც მისი მოთავე და ორგანიზატორი.

ვოკალური ხელოვნების დიდოსტატი, თეორიულად ფრიად განსწავლული პროფესიონალი საოპერო მომღერალი დ. შვედლიძე 1964 წლიდან დაუღალავად მოღვაწეობს მომღერალთა ახალი კადრების მომზადების ესოდენ რთულ და კეთილშობილურ, ეროვნულ საქმეში. დღეს ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი დ. შვედლიძე უკვე რამდენიმე ათეული შესანიშნავი საოპერო მომღერლის აღმზრდელად გვევლინება. დიდი მისი ღვაწლი ვოკალური ხელოვნების თეორიისა და პრაქტიკის საკითხების დამუშავების საქმეში. მის კლამს ეკუთვნის უკვე რამდენიმე შრომა, რომლებშიც გაშუქებულია ვოკალური მომზადების, საოპერო მომღერლის, პროფესიული დაოსტატების მთელი რიგი პრობლემები. ყელის ჰიგიენის, სუნთქვის აპარატის ნორმალური მუშაობის, მომღერლის ცხოვრების რეჟიმის, მზისა და წყლის აბაზანების, მზის დატვირთვის ნორმირებისა და ბევრი სხვა საკითხები. განსაკუთრებითაა აღსანიშნავი მისი შრომებიდან „მომღერლის გზა“, რომელიც უკვე მაგიდის წიგნად და ყოველდღიურ სახელმძღვანელოდ იქცა, როგორც სტუდენტ-ყო-

კალისტებისათვის, ასევე პროფესიონალი მომღერლებისა და მუსიკ-თმცოდნეებისათვის.

კომუნისტი დიმიტრი მჭედლიძე დიდ საზოგადოებრივ მოღვაწეობასაც ეწევა: ათეული წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობს რესპუბლიკის სამხედრო ოლქის კულტურულ სამეფო კომისიას, არის აქტიური წევრი საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმისა. წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა ოპერისა და ბალეტის თეატრთან არსებული (კალინინის რაიონის მშრომლებისათვის) კულტურის სახალხო უნივერსიტეტს და სხვ.

დ. მჭედლიძე სამჯერ იყო არჩეული საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოსა და ოთხჯერ თბილისის საქალაქო საბჭოს დეპუტატად.

დ. მჭედლიძე თავის უმწიკვლო და დულაღავი შემოქმედებისა და შრომისათვის მთავრობის მიერ დაჯილდოებულია ერთი ლენინის, სამი შრომის წითელი დროშის, ორი საპატიო ნიშნის ორდენებითა და მრავალი მედლით.

ვუსურვებ, ჩვენს დიმიტრის ხანგრძლივ სიცოცხლესა და დაულაღავ შრომას სამშობლოსა და ხალხის კეთილდღეობისათვის.

## ლამარა ბენდელიანი

# ხალხური გეოგრაფია სვანეთი

მედა ჩახაშას

გიხდება ჩვენს მთებში შემოსვლა,  
ფიცივარ ყოველ სალოცავს.  
ჩვენი ამ გაზარებისთვის  
ღმერთი მალალი დაგლოცავს.

ნეტა სად იყავ აქამდის  
მთას აკლდი ერთი ყვავილი  
რომ მოსულიყავ ჩვენს მთებში  
სულ არ მოგსვლია წადილი?

არ გაგიშვებდით სულ არა  
მაგრამ რა ვუყოთ პატარებს,  
ვინაც ბებიას გეძახის  
და შენს სიყვარულს ატარებს.

\* \*

\*

მოგივლიათ ქართლ-კახეთი  
სამეგრელო, გურია,  
დავიჭერო სვანეთის  
ნახვა არა გწყურიათ?

ა, იქ, მთებში, სადაც ჭიხვი  
თავისუფლად ნავარდობს,  
სისხამ დილით, ცეცხლის პირას,  
მის ცხელ მწვადებს რაღა სჯობს.

მწყემსი ნახირს გადმორეკავს,  
თან ლილეოს დასძახებს,  
თვალს მოავლებს უშბას, შხარას —  
კავკასიის დარაჯებს...

მთაში აისს რა სჯობია,  
უნდა ნახოთ დაისიც.  
სამოა შრომის შემდეგ  
ლხინის ხმაც რომ გაისმის.

# ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმი

**ხანმოკლე** იყო ირაკლი გამრეკელის სიცოცხლე (1894-1948), მაგრამ იგი იმ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა სახელსაც დრო და უამრავი დაიწყოებას ვერ მისცემს. უფრო მეტიც — ეს სახელი ოქროს ასოებით ჩაიწერა ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში დავიდრე ქართულ თეატრს სიცოცხლე უწერია, ირ. გამრეკელის სახელი განუყოფელია მისგან. იგი კ. მარჯანიშვილთან და ს. ახმეტელთან ერთად სქედდა რუსთაველის სახ. თეატრის სასცენო ხელოვნებას, ამ თეატრის მხატვრულ სტილსა და ფორმას. ძნელია რუსთაველის სახ. თეატრის ლეგენდარულ სპექტაკლებში მისი როლის დაიწყოება. ამიტომაც გაზაფხულის ამ შესანიშნავ დღეს, 14 აპრილს ქართველმა საზოგადოებრიობამ სვედანარევი სიხარულით აღნიშნა მისი სახლ-მუზეუმის დაარსების 20 წლისთავი.

მუზეუმის ექსპონატები ახლანდელ და მომავალ თაობებს მოუთხორობენ ქართული თეატრის წარსულზე, როდესაც კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი ქმნიდნენ განუყოფებელ თეატრალურ ხელოვნებას.

დღეს, როდესაც ქართულმა თეატრალურმა მხატვრობამ მსოფლიო აღიარება მპოვა, განსაკუთრებული სიამაყის გრძნობით ვიგონებთ ირ. გამრეკელის სახელს, რომელიც ქართული საბჭოთა სცენოგრაფიის სათავეებთან იდგა და რომლის შემოქმედებაშიც ასე უსტკად და შთამბეჭდავად ისახებოდა ის დაუვიწყარი გმირული დრო. აი, რატომ არის დღეს ასე ძვირფასი მისი სახლ-მუზეუმი, რომელშიც შემოინახა ის საოცრად უჩვეულო და ცოცხალი ატმოსფერო, რომელშიაც ქმნიდა და იღვწოდა ირ. გამრეკელი.

ამიტომაც 14 აპრილს დიდძალმა ხალხმა მოიყარა თავი მის სახლში. აქ იყვნენ თეატრალუ-

რი ხელოვნების მოღვაწენი, ირ. გამრეკელის ნიჭის დამფასებელი და გულწრფელი, სიყვარულით აღსავსე სიტყვებით იგონებდნენ ამ საოცარ ხელოვანს. დიდი პატივისცემით აღნიშნავდნენ, აგრეთვე მისი ერთგული მეგობრის ელ. ვაჩნაძისა და ერ. ვაჩნაძის დიდ წვლილს ამ სახლ-მუზეუმის შექმნაში. მადლობას უხდოდნენ მათ იმისათვის, რომ ასე სათუთად, ასე სიყვარულით შემოუნახეს ჩვენს ერს ირ. გამრეკელის სახელი, მისი შემოქმედება.

დიდა გამრეკელის მემკვიდრეობა, მან სიცოცხლის მოკლე დროში ბევრის გაკეთება მოახწრო, ამიტომ ვეღარ იტევს მისი ბანის კედლები მისი ხელით შექმნილი სპექტაკლების დეკორაციისა თუ კოსტუმის ესკიზებს, მაკეტებს. აქ სრულად არის წარმოდგენილი მისი ხელოვნება. აქ ნახავთ 1922 წლიდან კ. მარჯანიშვილთან და ს. ახმეტელთან ერთად შექმნილ სპექტაკლებს: „სალომეას“, „ვალტერებს“, „შამლეტს“, „ზაგუმუსს“, „ვილემელ ტელს“, „ლამარას“, „ანზორს“, „აჩაბებს“, „თეთნულდს“, „ქართა ქალაქს“, „შემდეგი პერიოდის სპექტაკლებს „შმაგს“, „არსენას“, „ოტელოს“, „სულელს“, „თოფიან კაცს“, „გიორგი სააკაძეს“, „ღალატს“, „ფლანდრიას“, „ოლეკო დუნდიას“, „საპატარძლო აფიშით“, ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლებს „ახესალომ და ეთერს“, „ლატავრას“, „ლალო კეცხოველს“, „პატარა კახს“, კიევის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში დადგმულ „დაისს“.

სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა თ. ბაქრაძემ, საქართველოს სახალხო მხატვარმა დ. თაბაქაძემ დიდი მღელვარებით გაიხსენეს ირ. გამრეკელთან შემოქმედებითი მეგობრობა, მასთან გატარებული დღეები. მის შემოქმედებაზე ისაუბრეს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორებმა ნ. შრუშაძემ და ი. ბაბაძემ, აკადემიკოსმა ვ. ფრანგიშვილმა, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ბნ. წულუაძემ, საქართველოს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარემ, სოციალისტური შრომის გმირმა ბ. ბაბაძემ, რეჟისორმა მ. გიმიშვილმა, ხოლო საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ნ. ბრეზვაძემ ირ. გამრეკელის ხსოვნისადმი პატივისცემა თავისი შესანიშნავი სიმღერით გამოხატა.

ძერჟინსკის ქ. № 14 მოთავსებული ეს მშვენიერი კულტურის კერა საინტერესო შეხვედრების მოწმეა. ირ. გამრეკელმა დაუღო სათავე შეხვედრების ტრადიციას და იგი დღესაც გრძელდება.

## ნათელა იმედაძე

# ავსენტი სავარლის კომედიები

მეცხრამეტე საუკუნის 80-იანი წლების განხლებული ქართული თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი დრამატურგი გახლდათ ავსენტი ცაგარელი. მეგობრულ წრეში ასეოდ წოდებული. ცაგარლის დრამატურგიამ სწორედ ქართული ეროვნული თეატრის განახლებასთან ერთად აიღა ფეხი და მის ერთ-ერთ მთავარ საყრდენად იქცა.

ასი წელია, რაც მისმა კომედიებმა ქართული სცენა იხილეს და ამ დღის შემდეგ არც ერთი წუთით არ მისცემია დაიწყებას, არ გამხდარან მხოლოდ და მხოლოდ ისტორიის კუთვნილება. მისი კომედიების საოცარი ცხოველყოფილობა, სიმახვილე, შინაგანი ძალა და ტემპერამენტი უნარჩუნებს მათ თანადროულობასა და მიმზიდველობას. დღესაც გვხიბლავს და აღტაცებაში მოყვავართ ახლებურად წაკითხულ „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“ და „ხანუშას“.

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“ იყო ერთ-ერთი პირველი კომედია, რომელიც ახლადალბორძინებული ეროვნული თეატრის სცენაზე დაიდგა. ამ დღიდან უწოდეს ავსენტი ცაგარელს „ქართული კომედიის მეფე“.

„ა. ცაგარელი ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის მიერ თეატრის წინაშე დასახული ამოცანების გაგებამდე ამაღლდა და ამიტომაც მისი დრამატურგია საფუძვლად დაედვა ქართული თეატრის განვითარებას გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში“<sup>1</sup>.

ავსენტი ცაგარელმა განავითარა და სრულყო საყოფაცხოვრებო ხასიათის კომედია, რომლის მთავარ მოქმედ პირებად უბრალო ხალხი, „ფერით ღია, კისერჩაუანგებული“ მშრომელები გამოიყვანა. ავტ. ცაგარელმა სიმართლით დაგვი-

ხატა მშრომელი ადამიანების ხორცშესხმული სახეები, მიმზიდველად გვიჩვენა მათი უბრალოება და სათნოება, მოძმისადმი თავდადება და სიყვარული: „ძმაბიჭისათვის ციმიბრში წავალ..... ძმაბიჭს ჩემი იმედი ჰქონდეს და მე აქედან ცარიელი წავიდე?“ — ამბობს „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“-ის გმირი გიჟუა და სრულიად დარწმუნებული ხარო ამ სიტყვების სიმართლეში, გჭერათ, რომ გიჟუა იმ ადამიანთა რიგს ეკუთვნის, საუკუნეების მანძილზე თავი რომ გამოუჩენიათ ძმადნაფიცობისათვის, მეგობრისათვის ერთგულებით. ქართველი კაცი ოდითგანვე დიდ პატივს სცემდა და მუხლს იურიცა ძმადნაფიცობისა და მეგობრობის ურუხევი, ხელშეუხებელი გრძნობის წინაშე, მეგობრობა და სიყვარული იყო ის დიდი ძალა, რომლის შემწეობითაც ქართველებმა გაუძლეს საუკუნეებრივ ბედუკუდმართობასა და დღევანდელობამდე მოაღწიეს. ცაგარლის გიჟუა მათი შთამომავალია. მათი მკვიდრი შვილი, იგი ისეთ წრეშია აღზრდილი, ისეთ ტრადიციებზე, სადაც მეგობრის ღალატი და მტრობა მომაკვდიინებელია, ვუკაცობის შემარცხვენილი სწორედ ამ თვისებებმა განსაზღვრეს გიჟუას ასეთი პოპულარობა არა მარტო გასულ საუკუნეში, არამედ მეოცეშიც, ჩვენს დღევანდელობაშიც. ხალხში ხშირად უოველგვარი უსამართლობის დაძლევის შემდეგ მის სიტყვებს იმეორებენ: „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს, კნაზჯანს“ გიჟუა შეიქმნა პატიოსნებისა და სამართლიანობის სიმბოლო, სწორედ ესაა მწერლის ყველაზე დიდი გამარჯვება.

ავტ. ცაგარლის კომედიის მთავარმა გმირმა კარგად იცის ბატონყმობის სუსხი, მათი არაადამიანური ტანჯვის მარწუხები და შეუგნია კიდეც, რომ მათ წინააღმდეგ საჭიროა ბრძოლა, — თუ ნებით არ თმობენ თავიანთ პოზიციებს, ჩალით უნდა დაათმობინო, ძალით უნდა შედგენინო, რომ მათი დრო მოკვდა, უკული გაუვიდა.

„კომედია ენება ბატონყმობის ხანას, მებატონის უსასიზღრეს უფლებას ყმის ქალიშვილის მიმართ. მართალია, პიესა 1878 წელს დაიწერა და 1879 წარმოადგინეს, როცა ბატონყმობა უკვე გაუქმებული იყო, მაგრამ მისი მძლავრი ნაშთები ჭერ საბოლოოდ არ იყო აღმოფხვრილი, და აი, 21 წლის ქაბუკმა ასიკომ თავისი პირველი მახვილი მოურჩულებელ, თვითნება და უტიფარი ბატონების წინააღმდეგ წარმართა“<sup>2</sup>.

კომედიაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“ გვხიბლავს კომიკური სიტუაციები, მას არც სხარტი, გონებაშახვილური იუმორი ჩამოუვარდება და ეს ყველაფერი ერთად ქმნის შესანიშნავ სანამბლს. ასეთი მომენტები კი კომედიაში უხვა-

დაა. ნაწარმოებში არ შეიძლება არ გენიშნოთ გა. ერისთვისა და ჯ. ანტონოვის კომედიების გამოძახილი. დავით ჭამბარაშვილისა და მისი მეგობრის ჭაქარაის დილოგი ვაჟის აყრისა და მეურნეობის სხვაგვარად მოწყობაზე უნებლიედ მოგაგონებთ გიორგი ერისთავის „გაყრის“ ერთ-ერთი პერსონაჟის, ივანე დიდებულის ოცნებას: მეურნეობის ახლებურად მოწყობაზე, რა თქმა უნდა, ავქ. ცაგარლის თავადი არ არის ისეთი უსაფუძვლო და მეოცნებე, როგორც ივანე დიდებულისა, მაგრამ არც ბევრით განსხვავდება მისგან. არც ჯ. ანტონოვის ქალაქელი ბიჭები არიან უტოპ მისთვის, მაგრამ აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ავქ. ცაგარლის პერსონაჟები უფრო მყარ ნიადაგზე მდგარნი, უფრო ხორცშესხმულნი და სრულყოფილნი არიან.

გადავავლოთ თვალი იმდროინდელი პრესის მიერ კომედიის შეფასებას: „... ეს კომედია ცოცხალი სცენების პიესაა, თავიდან ბოლომდეან შეიძლება დაიუოს პატარ-პატარა სცენებთან ისე, რომ ერთმა მეორეს არ დაუშალოს, ყველა ეს სცენები ამოღებულია ჩვენი ხალხის ცხოვრებისაგან, გიხარაინ, სიამოვნებ, გული გიცმუყავს, რომ ზედვად სცენაზე ამ ჩვენი ხალხის ცხოვრებას“<sup>3</sup>.

„... ა. ცაგარელი პირველად გამოვიდა მწერლობაში თავისი ორიგინალური პიესით „რაც გინახავს, ველარ ნახავს“, რომელსაც პირველად ტრაგედია უწოდა. პიესაში დრამატული და მით უფრო ტრაგიკული არაფერი იყო და ამ გარემოებამ მაშინვე ცხადად გვიჩვენა, რომ ახალგაზრდა ავტორი მართლად და ძლიერ ახალგაზრდა იყო და ბუნებითად არ ჰქონდა წარმოდგენილი დრამატული ხელოვნების კანონები. რომ ეს ცარიელი სიტყვები არ არის და არც უადგილო დაცინვაა, ამას ისიც გვიმოწმებს, რომ პირველი ტრაგედია დღეს შეუცვლელად ჩვეულებრივ კომედიად იღვწება“<sup>4</sup>.

თუ ამ რეცენზიებს გულმკობით წავიკითხავთ, განსაკუთრებით კი მეორეს, მათში ბევრ საკამათოს აღმოვაჩინებთ: ავქსენტის ცაგარელი იმ დროისათვის უთუოდ ძლიერ ახალგაზრდა და გამოუცდელი იყო, მაგრამ ცდება ვ: გუნია პიესაში „დრამატული და მით უფრო ტრაგიკული არაფერი იყო“-ო, რომ წერს; თავად ამბავი, რომელიც გამოუყენებელი აქვს ცაგარელს პიესის საფუძვლად და რომელიც საყოველთაოდ იყო გახმაურებული იმ პერიოდში, ტრაგიკულობას არ უნდა იყოს მოკლებული: ბატონმა მოიტყუა დანიშნული გლეხის გოგო და ძალით დაიწერა მასზე ჭვარი — არა გვგონია ეს სასიხარულო ყოფილიყო ქალის, მისი დანიშნულობისა და მისი შობილებისათვის<sup>5</sup>. იქნება სწო-

რედ ეს ფაქტი იყო ამ სახელწოდების საფუძველი? ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ პიესის პირველ ვარიანტში ბატონს კლავდა გიჟუა, ესეც არ უნდა იყოს დრამატულობის მოკლებული. ეს მომენტები გამოორიცხავენ პიესის კომედიად აღქმას და ავტორმაც ალბათ, ამიტომ უწოდა მას ტრაგედია, რა თქმა უნდა, უფრო სწორი იქნებოდა ავქს. ცაგარელს მისთვის ტრალი-კომედია ეწოდებინა. პიესაში არსებულმა დრამატულმა მომენტებმა მაყურებელთა უმეყოფილება გამოიწვია: „ჩემის აზრით, კომედია გლახათ თავდება, უმჭობესი იქნებოდა, რომ კინტოემა თავადს ქალი მოსტაცონ ამ დროს, როცა ეს ქალი საუდარში მიჰყავთ ჭვრის დასაწერათ; რასაკვირველია, ჭერ გიჟუა გამოუცხადებს თავის აზრს, რომ ის ძმადნაფიცისათვის თავს დასდებს, რომ ის მას არ შეარჩენს ამ საქმეს, შემდეგ მოკვლის მაგიერ, რაკი ვერ დაიყოლიებს, მოსტაცონ. ეს უფრო ვაჟკაცი იქნება, უფრო ქართველური და უფრო ევქსტანი. მებატონე ამ შემთხვევით სრულიად მოკვდება: ხორცით ხომ მკვდარია და მკვდარია და სულითაც მოკვდება, და მაშინ, მხოლოდ მაშინ, იმის დამუყუებულ ტვისს გაუთლებს, რომ „რაც უნახავს, ველარ ნახავს“<sup>6</sup>.

ავტორში ჩანს ნიჭი წერისა; არა მგონია, რომ არ შეემჩნიოს თავის თხზულებისათვის წუნი რამე. უმჭობესი იქნება, რასაკვირველია, რომ შეასწოროს, ერთობა მისცეს მთელ თხზულებას და მაშინ ნახავს თუ როგორ ერთი-ორად იქცევა კომედია და ერთი-ორად დაფასებს მაქცერალი სცენაზე და მკითხველი საწოგადილება“<sup>7</sup>.

ავტორს მიუღია ეს შენიშვნები, შესაბამისად გადაუმუშავებია, ზოგიერთი ზედმეტი სცენაც ამოუღია და მხოლოდ ამის შემდეგ უწოდებია მისთვის კომედია. ამ გადამუშავებამ კი პიესას წარმატება მოუტანა.

ავქსენტის ცაგარელი არა მარტო დრამატურგის მისდევდა, ის იყო ქართული თეატრის ღირსეული მსახიობიც. იმდროინდელ პრესას შემოუნახავს ჩვენთვის საინტერესო ცნობები მის აქტიურულ ნიჭსა და უნარზე: „ყველა მოქმედმა პირებმა საუცხოვოდ შეასრულეს თავიანთი როლები. თვითონ ავტორი პიესისა ცაგარელი ხომ კინტოს როლისათვის არის დაბადებული, თითქოს კინტუთ გაუჩინა ბუნებასაო, ისრე უწუნოდ, უმეტესაკლებოდ არდგენს გიჟუას როლსა...“<sup>8</sup>.

ამავე რეცენზიაში საინტერესო ცნობას ვკითხულობთ ივანე მაჩაბლის მსახიობური მონაცემების შესახებ: „ბატ. მაჩაბელმა, რომელმაც თამაშობდა თ. დავით ჭამბარაშვილის როლს, სწორედ გაგვაკვირვა მაყურებლები; ჭერ ასე რიგად, ხელოვნურად მაჩაბელს, ვგონებ, არ

უთამაშნია, თავიდან ბოლომდე საუცხოვოდ გაათავა თავისი როლი<sup>19</sup>.

არანაკლები მომხიბვლელობით თამაშობდნენ მსახიობები კენჭაძე, თომაშვილი, ნ. გაბუნია, კ. მესხი, მხეიძე, აწყურელი, რომელთაც მაყურებელთა მოწონება და ტაში დაუმსახურებიათ. რეცენზენტები განსაკუთრებით აღნიშნავენ ცნობილი ქართველი კომიკოსის ვასო აბაშიძის შესრულებას: „ჩვენი ნიჭიერი კომიკი აბაშიძე მიუბაძავი იყო“. „განსაკუთრებით ვ. აბაშიძე ავეტიკა — სომხის როლში სწორედ შეუღარებელი რამ იყო, ყოველი იმისი სიტყვა-პასუხი და მიხვრა-მოხვრა ნამდვილ, ზედ გამოჭრილ იმ სომხის ტიპს წარმოადგენდათ, რომლის გამოხატვაც, უყველია, სახეში ჰქონდა ახალგაზრდა ავტორს ამ ცოცხალ კომედიისა<sup>20</sup>, „ვ. აბაშიძემ სწორედ დახოცა ხალხი სიცილით.“ და სხვ.

ამონაწერები ცხადყოფენ ავქ. ცაგარლის კომედიის წარმატებასა და ქართველი თვითნასწავლი მსახიობების დიდ ნიჭიერებას.

მხურვალედ მიიღო მაყურებელმა ავქ. ცაგარლის მეორე კომედია „ხანუმა“, რომელსაც ბევრი აქვს საერთო ილია ჭავჭავაძის „მაქანალთან“ და არა მარტო ამ პიესასთან, არამედ საერთოდ, დრამატურგმა მოახდინა ლიტერატურაში არსებული „სუტენიერების“ სინთეზი და შექმნა მეტად საინტერესო ტიპი, ასე ვთქვათ, „კეთილი მაქანლისა“, რომელიც უველა დავრდომილისა და გასაჭირში ჩავარდნილის გაჭირვების ტალკეხია და ამავე დროს, შეძლებისდაგვარად „პატროსანი“. ხანუმას ყოველი მოქმედება გამიზნულია და ამ მიზნის საძირკველს ყოვლისშემძლე ფული წარმოადგენს. ეს „კეთილი ანგელოზი“ ისე არ გადადგამს ფეხს, თავს არ მოაბრუნებს, თუ ხელში გასამრჩელო არ ჩაუქუქეს. თუმცა, ხანუმამ კარგად იცის, რომ კოტე ფანტიაშვილი ღარიბი თავადია, რომ მას სხვისი მისაცემი კი არა, საკუთარი ხარკებისათვისაც არ ჰყოფნის ფული, მაგრამ რა ქნას, მას ხომ თავისი „ტაქცია“ აქვს — „თავადიშვარი — ორმოცი თუმანი; ახაუური და ჩინოვნიკი — ოცი თუმანი; დაბალი ხალხიც, როგორც მწიფი თევზი ექნება, იმის შესაფერისად; შვიდ თუმანზე ნაკლები კი არ შეიძლება არავისაგან. ეს არის“.

ხანუმას სახით ავტორმა ახალი ტიპი გვაჩვენა, რომელიც ცოცხალი აღმავანებით ვაჭრობს და წლების დამსახურების მიხედვით „პენცია“ კი ეკუთვნის. ხანუმას კარგად ესმის ახალი ცხოვრების მთელი განზომილებები, იცის რომ „ტაქიბილი სიტყვით კაცი ვერ გაძლება“. ამიტომაცაა, რომ გაჭირვებულს ერთი ორად აქერს

ფეხს და იღებს იმას, რაც მისი შეუვალი კანონით ეკუთვნის.

„ხანუმა ფულადი ურთიერთობის შედეგად და როგორც ამ ძლიერი ეკონომიური ფაქტორის წარმომადგენელიც, სრულიად თავისუფლად ელაპარაკება თავად ფანტიაშვილს. დასცილის მას და მიც ბედს ისე ატრიალებს, როგორც მოესურვება...“

ხანუმა, როგორც ტიპი, ბურჟუაზიული ცხოვრების შედეგია, მისი გამოზრდილი, მას ყველასათვის შესაფერისი პოზა მოუნახავს და ყველას აღივლინა და დროის მიხედვით ესაუბრება...<sup>21</sup>

პიესა დაიწერა 1882 წელს, დაიდგა ამავე წლის 1 დეკემბერს. მაყურებელმა მოიწონა სპექტაკლი, მაგრამ აღმოჩნდნენ ისეთებიც რომლებმაც მასში ვერავითარი იდეა, ღირსება ვერ დაინახეს:

„ცაგარლის არც ერთ პიესაში, „ციმბირელის“ გარდა. არ არის გატარებული რაიმე აზრი და საქიროების შესაფერისი ტენდენცია.

ავიღოთ, მაგალითად, მისი საუკეთესო პიესა „ხანუმა“. აბა, მაჩვენეთ რა აზრი აქვს ამ პიესას, ვინ რას ებრძვის? პასუხს ნუ ელით, ვერ მიიღებთ, აქ ჩვენ უნდა შევნიშნოთ, რომ პიესის აზრს ვუწოდებთ იმ ძაფს, რომელზედაც მივივებით ასხმულია ხოლმე არაკი, მოქმედება, ინტრიგა, მოქმედი პირნი და სხვა. პიესის დედააზრი იგივე დედაბოძია, იმაზეა დამყარებული დანარჩუნების ძლიერება და გამოსადეგობა<sup>22</sup>.

„...სამწუხაროდ, გარეგნობას, ფოტოგრაფიას, ცალკე-ცალკე კარგს სცენას თითოეულს მოქმედებას, ყოველსავე ამას ერთად შეერთებულს და შეკავშირებულს არა აქვს დაფარული თავის ქვეშ მთლიანი სურათი ჩვენის ცხოვრების ავკარგანობისა, ყოველივე ამას ერთიანი გრძნობა არ მოსდევს ჩვენის ცხოვრების ვითარების შესახებ, ერთი აზრი ვერ შეიგნია მის მნიშვნელობაზე, რადა? იმიტომ რომ ტიპები არ არიან პიესაში; იმიტომ რომ არცერთი ღრმად ნაგრძნობი და გულში გატარებული, ავტორის სულით გამოთბარი, გულით ნაჭირნახულივე ღრმა ხატება, სურათები, გამოხატული იდეა არ წარმოდგება თვალ-წინ, არ შეიპყრობს შენს გონებას, არ მოსქედავენ შენს არსებას“<sup>22</sup>.

„ხანუმა“ არის ყოველად სუსტი ნაწარმოები, რომელიც ამდაბლებს, თვით ახალგაზრდა ავტორის უყველ ნიჭიერებასაც, სცენასაც და იმ საზოგადოებასაც, რომლის წინაშეც თამაშობდნენ ამ პიესას<sup>23</sup>.

მოყვანილი ამონაწერებიდან ჩანს, თუ რამდენად არასწორად იქნა „ხანუმა“ გაგებული და შეფასებული.



მართალია, თვითონ პიესის თემა ძველია და საკმაოდ პოპულარულიც, მაგრამ სწორედ ის არის საყურადღებო, რომ ავტ. ცაგარელმა თავის კომედიასი სრულიად განსხვავებული ტიპაჟები მოგვცა და ამით გამოიხსნა თავი არსებული შტამებისაგან. ავტ. ცაგარლის „ხანუმა“ გავს კიდევ და არც გავს თავის წინამორბედებს, მსგავსება გამოწვეულია იმ საქმიანობით, რომელსაც ისინი ეწევიან და, რა თქმა უნდა, ამ ხელობისათვის მათ ერთმანეთის მსგავსი, დამახასიათებელი ნიშნებიც გააჩნიათ, მაგრამ თუკი აღვრებოთ მიქაქელიძის ხშირად ხელმოცარულნი და მოტყუებულნი რჩებოდნენ, ხანუმა, საკმაოდ გამობრძმედილი და დახელოვნებული საქმოსანია და მას ვერაფერ ვერ „გააცურებს“. უფრო მეტიც, იგი თვითონ მოატყუებს სხვებს და მოგებულიც დარჩება. ეს კი ყოფაში ბურჟუაზიული ელემენტის გაძლიერებაზე მიგვანიშნებს. შეიძლება უამრავ საქმეებში მარცხიც კი განუცდია, მაგრამ საბოლოოდ მაინც იმარჯვებდა და ამის მიზეზი ისევე და ისევე არსებული სოციალური გარემო იყო. როგორც ვხედავთ, ხანუმა სრულიად ახალი, განსხვავებული სახეა არსებულ „მაქსაკლთა“ გაღერაში და მეტად საინტერესოც.

ასევე გამოკვეთილია პიესაში ვანო ფანტაზიულიც; ნაწარმოების დასაწყისიდანვე ცხადი ხდება, თუ რომელ კატეგორიას ეკუთვნის ეს თავადი: „... რამოტელა ფულსა დუპავენ ჩვენი კნიაზები! დაუდიან ბატონო, რაც კი პური და ღვინო შემოუვათ შემოდგომაზე, ჩასხდებიან ი ვერანა პარახოტში და ქალაქში გნისას ჩამოიტანენ ი ფულს სულ აქ მიაფშენიტამენ ერთ ორ კვირაში და შინ რომ დაბრუნდებიან, ზამთრის საგზალიც აღარა აქვთ!... აი, ჩემი კნიაზო, ერთი კვირაა, აქ არის და სწორედ ერთი ზღვა ფული გადაფლანგა“. ვანო ფანტაზიულის მოსამსახურე გლეხის ეს სიტყვები სავსებით ამომწურავად ახასიათებენ თავადს. ავტ. ცაგარელმა შესძლო ამ მცირე მონახაზით გაეცოცხლებინა ფუქსავატი და მოქიფე თავადის ტიპური სახე: საძირკველშერყეული თავადი ცდილობს მდიდარი ვაჭრის ქალის შერთობით გამოისწოროს ეკონომიური მდგომარეობა, რათა ისევე უსაქმურობასა და თავაშვებულ დროსტარებაში შთაინთქას: „... ეს ამოდენა ფული, მშვენიერი ქალი... გაგორდი და გამოგორდი!... ჰაი-გიდი კნიაზო ვანო! ვინ უნდა ქამოს ორი ათასი თუმანი და ღამაში გოგო!... ჰაიდა, კნიაზჩან!... ოცნებობს ასაკსგადაცილებული თავადი და მდიდარი სოცდაგარის ქალი სამოთხედ ესახება.

კომედიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა ტერტერანთ აკოფა. ეს არის რეალისტური სახე საქმოსანთა იმ ნაწილისა, რომელსაც

ფული მხოლოდ გართობისთვის მსახირობდა და სხვა ცხოვრებისეული მნიშვნელოვანი პრობლემა მათთვის არ არსებობს. აკოფა არც მალავს თავის „მეობას“, მას ჭკუა არაფერში ჰირდება: „...პატიოსნად თავისუფლად დავდივარ, რათ მინდა ჭკუ? ... ეს მხოლოდ ზედმეტი ტვირთია და აკოფას თავისუფალ ცხოვრებას მხოლოდ დაამძიმებს. აკოფა არა მარტო თავის თავს წარმოადგენს, არამედ სხვასაც ხდის აფარებულ ნიღბს და გვიჩვენებს მათ მოჩვენებითობას. მას არც ფულიც დაბანდებს სწამს რამე — „ჩვენი ზოგიერთი ვაჭრები რომ მილიონებს ინახავენ, მამა უცხონდით, სამოთხეში დავდაპირა ჩაცვივინა!“.

ტერტერანთ აკოფას სახე სრულიად ახალია ჩვენი ლიტერატურისათვის. აქამდე ამ კლასის წარმომადგენლები გარკვეული ტრაფარტით მოქმედებდნენ: სიძუნე იმ ზომამდე, რომ საკუთარი თავისათვისაც ვერ იმეტებდნენ საქმელსაც და ფუფუნების სხვა საგნებზე ლაპარაკი ხომ ზედმეტია. აკოფა, თავისი დარდიმანდობით, მოსწრებული და მახვილი ენით, მწვავედ აკრიტიკებს და დაცინის თავისსავე კლასს.

პიესაში დიდდა სარას მოდელით წარმოდგენილია პატრიარქალური გონებადახშულობის იშვიათი ნიმუში. სარას აზრით „უმცროსთ უნდა გაუგონონ უფროსებსა, რათა ღმერთამც დღეგრძელი და ბედნიერი ჰყოს მათი სიცოცხლე!“, დიდდას სძულს ყოველივე ახალი და წყევლას იმათ, „ვინც პანციონში და გემნაზიებში ქალები დაწარდოს“.

ასე რომ, არც მოხუცი სარაა მოკლებული რეალურობასა და არც მისი ვაჟი მიკინ ტყუილკობრიანცი, თუმცა, პიესაში წარმოდგენილი კოტე ფანტაზიული და მისი სატრფო სონა შედარებით უფერულნი არიან, მაგრამ ამის გამო თქმა იმისა, რომ „ტიპები არ არიან პიესაში“ — მწეულია.

ვერც იმაზე დავთანხმებით რეცენზენტებს, თითქოსდა პიესაში არ იყოს აზრი და არავის ებრძოდეს ავტორი.

ავტ. ცაგარელი წარმოგვიდგენს რა თავდაუნაურთა მიწის გამოცლას, მათ ეკონომიურ კრიზისსა და უსაქმურობას, ამისთანა ერთად ვაჭართა გაძლიერებასა და მათ სურვილს — მთლიანად მოიქციონ ქართველი თავადაუნაურთა მარწუხებში — თავისთავად, მეტესმეტად აქტუალური და მნიშვნელოვანი იყო იმ დროისათვის. თუმცა, გაზ. „დროების“ რეცენზენტი შენიშნავს, რომ ამგვარი რამეები ახლა აღარ ხდება და ქართველი თავადი უთუოდ „ქკუაზე მწყარადად უნდა იყოს, რომ მდიდარი სომხის ქალს დაუწყოს ცოლად ძებნა და ისიც „მაქანჯლის“ მშვევობით, მეტად გულუბრყვილო და



პრეტენზიული განცხადება მაშინ, როდესაც ასეთი ქორწინებები არც თუ ისე იშვიათი იყო ამ პერიოდისათვის. გაკვირვებას იწვევს ის ფაქტი, რომ ისეთი რეალისტი მწერალი, როგორც იყო ნ. ლომოური, ავქ. ცაგარლის ამ პიესაში რეალურს, ქუის სასწავლებელს და საზოგადოებისათვის სასარგებლოს ვერაფერს ხედავდა და მას მეტად მდარე ნაწარმოებად თვლიდა. განა ის მწვავე მახვილი, დაცინვა, სარკაზმი, რომლითაც ავტორი ყველა თავის გმირს უმასხინძლდება და აკრიტიკებს და ამით გამოწვეული ჭანხალი სიცილი არ არის ადამიანის ზნეობრივი აღმწრდელი?!

ავქსენტო ცაგარლის დიდი დამსახურება სწორედ იმაშია, რომ მან საოცარი სიმახვილითა და სიცხადით წარმოგვიდგინა საზოგადოებრივი მანკიერებანი. სწორედ ეს ღირსებები ანიჭებდნენ და ანიჭებენ ამ პიესებს ბრწყინვალეობას და ამ თვისებების გამო იყო, რომ ილია ქავჭავაძე „ხანუშაზე წერდა:“... ჩვენს სასცენო ლიტერატურაში მაგვარს პიესას, ნამეტნავად ახლებში, არა სჯობია რა. იგი, ნამეტნავად პირველი ორი მოქმედება, ცოცხალი სურათია ჩვენის ცხოვრებისა, სურათი მარტო თვალად სახილველი და მეტისმეტად მართლად გადმოღებული და ჩვენს ცხოვრებაზედ ზედამოჭრილი, ქეშმარიტად „სანაკვესო“ სიტყვებით ბრწყინავს და ელვარებს თითქმის ყოველი სათქმელი ყოველის მოქმედისა“<sup>14</sup>.

ავქს. ცაგარელმა კომედია „ხანუშა“ თავის შეუღლებს ქართული თეატრის ერთ-ერთ უნიკურეს მსახიობს ნატო გაბუნის უძღვანა, სწორედ ნატოს უჩვეულო ტემპერამენტმა, მოხერხებულობამ, იუმორმა და ქალურმა ეშმაკობამ შეუწყო ხელი ავტორს, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, ხანუშას სახის სრულყოფაში. მართლაც, ნატო გაბუნია ხანუშას როლის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი იყო და მის თამაშს ქართველობა დიდი აღტაცებით ხვდებოდა.

„ხანუშას“ წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი ხანუშას როლის განუმეორებელმა შემსრულებელმა ნატო გაბუნამ:“... წარსულ წარმოდგენაზედ ბევრი აღტაცებაში იყო მოხული ნ. გაბუნის თამაშით, რომელმაც მართლა გაგვიორციელა ჩადრიანი და მუდამ ბურნუთის მწვეული, გამოცდილი ძველებური მაქანკალი „ხანუშა“<sup>15</sup>.

აღსანიშნავია, რომ ამ როლში დიდი წარმატება ჰქონია მსახიობ მარია კერესელიძეს. იგი „ხელოვნურად ადგენდა უმთავრესი მოქმედი პირის მაქანკალი ხანუშას როლსა.. ამის თამაშობას ეტყობოდა სინდისიანი შრომა და ნიჭი წაბაძვისა“.

ავქსენტო ცაგარლის კომედიების წარმატება

უმთავრესად იმან განაპირობა, რომ მან იუმორით აღსავსე სიტყვებს შესაფერისი კმედითობაც შეუფარდა და სრულყო პიესის დედაზარი.

ავქსენტო ცაგარლის კომედიების დიდი ღირსების მაჩვენებელია ის, რომ ეს პიესები წარმატებით იდგება დღესაც ქართულ თეატრში; მისი პიესებისაკენ ისეთივე აღტაცებითა და სიოცობის ხალისით მიეძინება დღეს მაყურებელი, როგორც ამ ასი წლის წინათ და დღესაც ყოველ ქართველს მისი კომედიებიდან მიღებული ხალასი იუმორი ავსებს და ახალისებს.

1. დ. ჭანელიძე სახიობა, თბილისი, 1958 წ. გვ. 54.
2. ი. გრიშაშვილი, თეატრალური წერილები, თბილისი, 1960 წ. გვ. 104.
3. კობი, გაზ. „დროება“, 1880 წ. № 75.
4. ვ. გუნია, თბილისი, 1953 წ.; გვ. 44.
5. ამ საკითხზე იხ. ი. გრიშაშვილის შენიშვნა, ავქ. ცაგარელი, კომედიები, თბილისი, 1936 წ., გვ. 425-425.
6. კობი, გაზ. „დროება“, 1880 წ., № 75.
7. ქართული წარმოდგენა გორში, გაზ. „დროება“, 1880 წ., № 75.
8. იქვე.
9. ს. ხუციშვილი, ავქსენტო ცაგარელი, თბილისი, 1958 წ., გვ. 85.
10. გაზ. „დროება“, 1884 წ., № 218.
11. ნ. ლ. გაზ. „დროება“, 1884 წ., № 112.
12. ი. ქავჭავაძე, თხზ. სრული კრებული, ტ. 11, თბილისი, 1953 წ., გვ. 142-143.
13. ქართული თეატრი, გაზ. „დროება“, 1884 წ. № 220.
14. ვ. გუნია, თბილისი, 1953 წ. გვ. 46
15. ნ. ლ. წერილი გორიდან, გაზ. „დროება“, 1884 წ., № 112.

## თეატრალური წიგნის თარო

### ლერი კიკნაძე

# თეატრი-მეგობრობის გზით

ჩვენი ეროვნული სასცენო ხელოვნების ბედით, მისი ისტორიითა და დღევანდლობით დაინტერესებული ყოველი ადამიანისათვის დღემდე საცილობელი აღარ არის, რომ ქართული თეატრმცოდნეობა, როგორც სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერების ერთ-ერთი დარგი, უკვე ჩამოყალიბებულია და საქმაოდ მკვიდრ ნიადაგზე დგას. განსაზღვრულია მისი მიზანი, დანიშნულება, მიმართულება. ამ დარგში მუშაობენ არა შემთხვევითი ადამიანები, არამედ კომპეტენტური, პროფესიული ცოდნით და კვლევის მეცნიერული მეთოდებით შეიარაღებული სპეციალისტები.

ქართული თეატრმცოდნეობის კვლევისა და მეცნიერული შესწავლის ობიექტი მრავალმხრივია. მისი ინტერესების სფეროშია — ეროვნული სასცენო ხელოვნების ისტორიის, მისი საწყისების, მისი ტრადიციების კვლევა; სათეატრო ლიტერატურული მემკვიდრეობის სისტემაში მოყვანა, შესწავლა და პუბლიკაცია; თანამედროვე მიმდინარე თეატრალური პროცესების განალიზება-შეფასება, საბჭოთა ქართული თეატრის განვითარების გზებისა და პერსპექტივების ჩვენება; საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის ხელოვნების თეატრალურ კულტურებთან ჩვენი თეატრის ურთიერთობის ასახვა; და, ბოლოს, სასცენო ხელოვნების განვითარების საერთო კანონზომიერებათა დადგენა და კვლევა.

ის დრო, როცა თეატრმცოდნეობის დონე ცალკეული საკითხებისადმი მიძღვნილი წერილებითა და სტატეებით განისაზღვრებოდა, უკვე განვლილი ეტაპია. იწერება და ჩვენდება

მეცნიერული სიღრმით გამორჩეული ვრცელი გამოკვლევები, წიგნები, კრებულები, რომლებშიც მოხორგავიულად არის შესწავლილი სასცენო ხელოვნების მნიშვნელოვანი საკითხები (დრამატურგია, რეჟისურა, სათეატრო მხატვრობა, სამსახიობო კულტურა და ოსტატობა, მეტყველება და სხვ.), ქართული თეატრის ისტორიის პერიოდები და ეტაპები, ცალკეული დიდი თეატრალური კოლექტივების საქმიანობა, თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეების ცხოვრება და შემოქმედება...

ჩვენს თეატრმცოდნეობაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია ქართული თეატრის ურთიერთობა სხვა ხალხების თეატრალურ კულტურებთან. ამ მიმართულებით კვლევა ცხადია ადრეც მიმდინარებდა (აქ უნდა გავისხენოთ გამოჩენილი პოეტი და მკვლევარი ი. გრიშაშვილი), მაგრამ დღეს მან უფრო მიზანმიმართული ხასიათი მიიღო, თუმცა, უნდა ითქვას, ძირითადი სამუშაო კვლავ წინ არის.

ამ მხრივ ფრიალ ნაყოფიერად მუშაობს ცნობილი თეატრმცოდნე და თეატრალური კრიტიკოსი, პედაგოგი და აღმზრდელი პროფესორი ნადიმ შალუბაშვილი. კეთილად შესაშური მისი გულმოდგინეობა, შრომისმოყვარეობა, დაუშინებელი კვლევა და ძიება ყოველი მოვლენისა, ყოველი მივიწყებული თუ უკვე ცნობილი ფაქტისა, რომლებიც ქართული სასცენო ხელოვნების სხვა ხალხების თეატრალურ კულტურებთან ურთიერთობის ისტორიის გაამდიდრებდა. სწორედ მისალმებისა და ქების ღირსია, რომ ი. შალუბაშვილმა შეძლო წლების განმავლობაში ამ მიმართულებით გაწეული მუშაობის შედეგები ერთ წიგნად შეეკრა და მკითხველის სამსჯავროზე გამოეტანა.

„მეგობრობის გზებით“ — ასე ჰქვია ნ. შალუბაშვილის ახალ წიგნს, რომელიც საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ გამოსცა. „ათეული წლების მანძილზე, — აღნიშნულია ავტორისეულ წინათქმებაში, — დიდძალი მასალა დაგროვდა ქართული თეატრის ურთიერთკავშირზე სხვათა თეატრალურ კულტურებთან... წინამდებარე კრებული წლების მანძილზე იქმნებოდა... სხვადასხვა დროს დაწერილ წერილებში, პუბლიკაციებში, პორტრეტებში განხილულია ქართულ-რუსული, ქართულ-უკრაინული, ქართულ-სომხური და სხვათა თეატრალური ურთიერთობის ზოგიერთი საკითხი. წიგნი „მეგობრობის გზებით“, რასაკვირველია, მიზნად არ ისახავს ამ საკითხების ამომწურავ შესწავლას ამ წიგნში გზებიც არის და საცალფეხო ბილიკებიც“...

ღიბს, ეს წიგნი კრებულია და არა ერთიანი მოხორგავიული გამოკვლევა; მაგრამ უნდა

ითქვას, რომ საქმია სისრულით გვიხატავს ქართული თეატრის ურთიერთობის სურათს სხვა ხალხების, უწინარესად კი, რუსეთისა და უკრაინის თეატრალურ კულტურებთან. აქ გამოქვეყნებულია ბევრი უცნობი თუ ნაკლებად ცნობილი დოკუმენტი, წერილი, საარქივო მასალა, ნაწყვეტები ფართო მკითხველისათვის ნაკლებად ხელმისაწვდომი საგაზეთო რეცენზიებიდან და სხვ., რომლებიც ერთად თავმოყრილი, მკითხველს საშუალებას აძლევს თავლი გაადევნოს თეატრალურ ურთიერთობათა მრავალფეროვან გზას.

კრებულის პირველი ნაწილი (გვ. 11. 156) მთლიანად ეთმობა რუსეთის თეატრალურ კულტურას და მასთან ქართული თეატრის ურთიერთობის საკითხებს. ამ ციკლის პირველივე წერილი „მოსკოვის მცირე თეატრი და საქართველო“ მრავალმხრივ არის საგულისხმო და საყურადღებო. ეს სწორედ ის თეატრია, რომლის „...სცენაზე. პირველად რუსეთში, აისახა ქართველი ხალხის ცხოვრების ეპიზოდები. ნ. ბეკლემიშევის პიესაში „მაიკო“ გენიალურმა რუსმა ტრაგიკოსმა პ. მოჩალოვმა ისე ითამაშა ქართველი თავადის, ლევანის როლი, რომ მნახველნი აღტაცებაში მოიყვანა“ (გვ. 12).

მცირე თეატრის ხელოვნებასთან ქართველი საზოგადოებრიობის ნაცნობობას საქმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. 1888 წლიდან, როცა ეს თეატრი პირველად იყო თბილისში საგასტროლოდ, მცირე თეატრის ოსტატები სისტემატურად ჩამოედოდათ საქართველოში და ჩვენი მაყურებლის სიყვარული იმყინდნენ. ურთიერთსასარგებლო კონტაქტები განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო საბჭოთა პერიოდში. „მცირე თეატრი, — წერდა მისი ერთ-ერთი კორიფე ა. იაბლოჩინა, — მუდამ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საქართველოსთან და მე ზედნიერი ვარ იმით, რომ საქართველოში ასე გიყვართ ჩვენი თეატრი... მცირე თეატრი ქართული თეატრის ღვიძლი ძმია...“

აღ. გრიბოედოვი, აღ. პუშკინი ქართველი ადამიანის გულისათვის მახლობელი და საყვარელი სახელებია. ქართული კულტურის, ქართული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიკოსებს ბევრი საყურადღებო ფურცელი მოუძღვნიათ რუსული კულტურის ამ ორი დიდი მოაზროვნის შემოქმედებისათვის. ნ. შალუტაშვილს თავისა გულის სიტოზ ჩაუყოლებია წერილებისათვის, რომლებშიც ნაჩვენებია თუ როგორი კეთილნაყოფიერი გავლენა იქონია საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაზე ა. გრიბოედოვისა და ა. პუშკინის შემოქმედებამ, საერთოდ, და, კერძოდ, დრამატურგამ. წერილები „გრიბოედოვი და ქართული თეატრი“, „ალექსანდრე პუშკინი

და თეატრი“ ნათლად გვიჩვენებს, ავტორი ისტორიული ფაქტების უბრალო აღმნუსხავი კი არ არის, არამედ ღრმად სწვდება ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი ცნობების ურთულეს პროცესებს. ამიტომაც იგი ახერხებს ახალი ფორმით კი არ გაიმეოროს უკვე ნათქვამი და დამკვიდრებული აზრი, არამედ თავისი თვალით დაინახოს კვლევის ობიექტი და მკითხველამდე დამაჯერებლად მიიტანოს თავისი ნააზრები.

„იგი იყო უდიდესი არტისტი, არტისტი მოწოდებით და შრომით. მან შექმნა სიმართლურულ სცენაზე. იგი პირველი ვახდა არათეატრალური თეატრში“, — ასე ახასიათებდა დიდა რუსი მოაზროვნე ა. გერცენი მოსკოვის მცირე თეატრისა და, საერთოდ, რუსული რეალისტური აქტიორული ხელოვნების დიდოსტატს მიხეილ შჩეპკინს. კრებულში გამოქვეყნებულია ნარკვევი (გვ. 38-50) მიხეილ შჩეპკინზე, რომელიც შექმნილია არსებული ლიტერატურის საფუძვლიანი შესწავლითა და გაანალიზებით, საყურადღებოა თვით რუსული სასცენო კულტურის მკვლევართათვისაც.

რუსული დრამატურგიის კლასიკოსის აღ. ოსტროვსკის შემოქმედებაზე, მის დამოკიდებულებაზე ქართულ სინამდვილესთან საქმაოდ დაწერილია ადრეც და საბჭოთა პერიოდშიც. სამაგალითოა ის მეგობრობა და სიყვარული, რომელითაც გამთბარი იყო რუსეთის რჩეული მწერლისა და ქართველი საზოგადოებრიობის ურთიერთობა. ქართული თეატრის ისტორიკოსი გვერდს ვერ აუვლის ამ ურთიერთობას. კრებულში დაბეჭდილი წერილი „ალექსანდრე ოსტროვსკი და ქართული თეატრი“ იმის ნიმუშია თუ როგორი გულისყურით უნდა ეკიდებოდეს თეატრის ისტორიკოსი, საერთოდ, კულტურის მკვლევარი, ყოველ ფაქტს, ყოველ მოვლენას, რომელზეც დაყრდნობით ხალხთა მეგობრობის მატინე იწერება, რომელთაც უდიდესი კეთილნაყოფიერი მნიშვნელობა აქვს ორი ხალხის სულიერი კულტურის გამდიდრებაში. იგივე შეიძლება გვეთქვა კიდევ ორ ნარკვევზე, რომელთაგან ერთი („რუსული სცენის დიდოსტატი“) აღ. სუშმათაშვილ-იუჟინის ეძღვნება, ხოლო მეორე — დიდ ხელოვანს მ. კაჩალოვს. ავტორს მხედველობიდან არ რჩება თითქმის არცერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, ამ ორი დიდი მხატვრის ქართულ კულტურასთან მეგობრობას რომ ნათილყოფს.

კრებულში პირველად ქვეყნდება ვრცელი წერილი, რომელშიც შესწავლილია ვ. დარასელიის „კიკვიძის“ მოქმე ხალხთა თეატრების სცენაზე დადგმის ისტორია. ქართულ-რუსული თეატრალური ურთიერთობის დარგში მომუშავე მკვლევ

ვარი აგრეთვე ბევრ საყოფადღებო მასალას ნახავს წერილებში „რუსული დრამატურგია ქართულ სცენაზე დიდი სამამულო ომის წლებში“, „საბჭოთა პერიოდის ქართულ-რუსული თეატრალური ურთიერთობის ისტორიიდან“. მცირე მოცულობის შემოქმედებითი პორტრეტის ნიმუშად გამოდგება წერილები „ღვანულმოსილი ხელოვანი (ეკატერინე სატინაზე) და „ქეშმარიტად სახალხო“ (ბორის ჩირკოვზე).

თუ ქართულ-რუსული თეატრალური ურთიერთობა ასე თუ ისე რამდენადმე შესწავლილია (ამ თემაზე ჩვენში სხვა მკვლევარებიც მუშაობენ), თითქმის ყაშირია ქართულ-უკრაინულ თეატრალური კულტურების ურთიერთკონტაქტები, რომელსაც როგორც ჩანს, საკმაოდ ხანგრძლივი ტრადიციებიც აქვს და მდიდარი ისტორიაც. ნაღია შალუტაშვილი ის გულდაამჯღარი მკვლევარი და თეატრალურ ურთიერთობათა ისტოროიკოსია, რომელსაც არსებითად ა? ყაშირზე პირველი ხნული გააკვა. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ცალკეულ საავაზეთო და საუფრანგო წერილებს, აგრეთვე ქართულ-უკრაინულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა საკითხებისადმი მიძღვნილი რამდენიმე ნარკვევის ცალკეულ ფურცლებს, სპეციალურად ამ საკითხზე ასეთი გულმოდგინებით ჩვენში არავის უშეშავნია და მეცნიერულად ღირსეული არა შექმნილა რა.

ქართულ-უკრაინულ თეატრალურ ურთიერთობებს ეძღვნება წიგნის საგრძნობი ნაწილი (გვ. 157-269). აქ განხილულია ამ ურთიერთობათა ისტორია როგორც რევოლუციამდელ პერიოდში, ისე საბჭოთა ეპოქაში და ჩვენს დღეებში. საგულისხმოა, რომ ამ ციკლის პირველი წერილი („მშინადნობი“) საერთო ხასიათისაა, ორივე პერიოდს ასახავს და ერთგვარი შესავლის როლსაც ასრულებს. შემდეგ უკვე დაბეჭდილია ცალკეული ნარკვევები და წერილები ერთგვარი ქრონოლოგიურობის დაცვით. რევოლუციამდელი პერიოდის თეატრალური ურთიერთობაა ასახული წერილებში „ი. პ. კოტიარევისი და საქართველო“, „ქართული ლიტერატურულ-თეატრალური საღამოები უკრაინაში“, „სიყვარული გზად და ხიდად“ (პირველ ნაწილში). წერილში „შემოქმედებითი თანამეგობრობა“ გადმოცემულია ხარკოვის ტ. შვჩენკოს სახელობის დრამატული თეატრის (ყოფილი „ბერეჟილის“ თეატრის) ნახევარსაუფროვანი გზა. ცხადია, წერილის უშეტესი ნაწილი ეძღვნება ამ ცნობილი თეატრალური კოლექტივის მეგობრულ შემოქმედებით ურთიერთობას საქართველოს სასცენო ხელოვნების მოღვაწეებთან. საერთოდ, „უკრაინის ციკლში“ არ არის თითქმის არცერთი წერილი, რომელიც ორი ხალხის თე-

ატრალურ მოღვაწეთა ურთიერთობის დებო ფურცლებს რომ არ შეიცავდეს.

უკრაინული სასცენო კულტურით დაინტერესებული მკითხველი ინტერესით გაეცნობა წერილებს, რომლებშიც განხილულია შემოქმედება და ხელოვნება ცნობილი უკრაინელი თეატრალური მოღვაწეებისა. მათ შორის არის გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორი ლეს კურბასი. უკრაინული საბჭოთა თეატრისა და კინოხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი, მსახიობი ლეს სერდიუკი, თეატრისა და კინოს გამოჩენილი ოსტატი ნატალია უფვი, დრამატურგი ივანე მიკიტენკო, რეჟისორი და მსახიობი გენად იურა. ავტორი ცალ-ცალკე ნარკვევებს უძღვნავს სანდრო ახმეტელის, აკაკი ხორავას, აკაკი ვასაძის მეგობრობას და შემოქმედებით კონტაქტებს უკრაინული თეატრის ოსტატებთან.

წიგნში განსაკუთრებით ვრცლად არის განხილული სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, ცნობილი რეჟისორისა და ხელოვანის, აღმზრდელი-ბედგოვარის დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედება, მისი მოღვაწეობის ე. წ. „უკრაინული პერიოდ“, მისი დაუცხრომელი საქმიანობა ქართულ-უკრაინული თეატრალურ ურთიერთობის, და, საერთოდ, სხვა ხალხების სასცენო კულტურის მოღვაწეებთან მეგობრობის განმტკიცება-განვითარებისათვის. წერილის ავტორის მოკლე, მოხდენილი დახასიათებით დ. ალექსიძე ნამდვილი შემოქმედი ინტერნაციონალისტია, ამასთან იგი ყოველთვის მკვიდრად დგას ქართული ეროვნული თეატრის ტრადიციებზე. „სადაც უნდა მივიდეს დ. ალექსიძე, — წერს ნ. შალუტაშვილი, — რუსულ თეატრში თუ მოლდავურში, უკრაინულში თუ უზბეკურში ან სომხურში, მას თან სდევს ქართული ხელოვნების მაღალი რეალისტური, გმირულ-რომანტიკული ტრადიციები. ქართველი რეჟისორი თავისი შემოქმედების არსით ყოველთვის ქართველია, რა ენაზეც უნდა დგამდეს იგი წარმოდგენას“.

მრავალმხრივია ნაღია შალუტაშვილის ინტერესების სფერო. ამაში ადვილად დარწმუნდებავყვლა, ვისაც საშუალება ექნება წაიკითხოს მისი წიგნი „მეგობრობის გზებით“. ეს წიგნი კარგად წარმოაჩენს ნ. შალუტაშვილს, როგორც თეატრის დაკვირვებულ მკვლევარსა და ისტორიკოსს. მაგრამ რაც განსაკუთრებით აღნიშნის ღირსია, იგი ამასთანვე არის, ასე ვთქვათ, მოქმედი თეატრალური კრიტიკოსი, რომელიც მახვილი პროფესიული თვალით ხედავს და აფასებს თანამედროვე სასცენო ცხოვრებას. საუკეთესო რეცენზიებისა და თეატრალური მიმოხილვების ნიმუშად გამოდგებოდა, მაგალითად, კრებულში დაბეჭდილი მისი წერილები „აფხაზური დასის

სპექტაკლებზე“, „ერევის დრამატული თეატრის თილისში“, „ნათან ბრენი“ — საარბრიუენის თეატრის სპექტაკლი“, „გამოძახილი, შთაბეჭდილებები“ (კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის 1966 წლის გასტროლები მოსკოვში).

სარეცენზიო კრებულში მოცულობით ყველაზე ვრცელია გამოკვლევა „ძმები ზანდუელი-სანდუელები“, რომელიც კარგად გვიხასიათებს მის ავტორს, როგორც წარსულის დაკვირვებულ მკვლევარს. მას უნარი შესწევს მეცნიერული კეთილსინდისიერებით მოიძიოს, დაამუშაოს საარქივო მასალა, შეისწავლოს სათანადო ლიტერატურა და დავარწმუნოს თავის დასკვნებში და განზოგადებებში. ძმები სილა (სილოვან) და ნიკოლოზ ზანდუელი-სანდუელები ქართული აზნაურის მოსე ზანდუელის შვილიშვილები იყვნენ. მოსე რუსეთს გამგზავრებული ვახტანგ VI აშალაში იყო (1724 წ.) და შემდეგ მოსკოვში დასახლდა. ძმები მოსკოვში დაიბადნენ (დედა რუსი მკვადია), რუსეთში გაატარეს მთელი თავიანთი ცხოვრება და თავიანთი წვლადი შეიტანეს იმდროინდელი რუსული კულტურის განვითარებაში. უფროსი ძმა სილა მსახიობი და თავისი დროის ცნობილი თეატრალური მოღვაწე იყო, ხოლო უმცროსი, ნიკოლოზი — მოსკოვის უნივერსიტეტის რუსეთის იმპერიის სამოქალაქო და სისხლის სამართლის კათედრის პროფესორი, ამასთანავე ცნობილი იყო, როგორც პოეტი, დრამატურგი და მთარგმნელი. „ძმები ზანდუელი-სანდუელები მტკიცედ აჩიან შესული რუსული თეატრისა და ლიტერატურის ისტორიაში, — წერს ნ. შალუტაშვილი. — მათ აქტიურად შეუწევს ხელი თავისი დროის რუსული კულტურის პროგრესულ წამოწყებებს და მონაწილეობა მიიღეს რუსული დემოკრატიურ-რევოლუციური ხელისუფლების საწყისების ჩამოყალიბებაში“.

ნ. შალუტაშვილის, როგორც მკვლევარის და უცხორომელი მამიებელი სულის შედეგა მშვენიერი ნარკვევი „დაკარგული საფლაგო“, რომელშიც გაცოცხლებულია საზე 25 წლის ქაბუკი მწერლის მირონ ხარხელი-თოფჩიშვილისა, რომელიც უკრაინაში ცხოვრობდა და უკრაინის დედაქალაქში შპოვა საუკუნო განსასვენებელი (1920 წ.). ესაა სიავის გამო დაიკარგა მისა საფლავი, „მირონ თოფჩიშვილი კი დარჩა თავის მცირერიცხოვან ნაწერებში, როგორც უკრაინელი ხალხის მეგობარი და ნაშვილები, როგორც ქართველებისა და უკრაინელების ერთობისა და ძმობის ერთგული ქაბუკი რაინდი“.

კრებულის დასასრულს მკითხველი ინტერესით გაეცნობა ნარკვევს „ჩვენი თანამემამულე-გიორგი მდივანი“. ეს წერილი თავისებური თეატრალური რეცენზია-მიმოხილვაც არის და

ცნობილი მწერალ-დრამატურგის საუკეთესო შემოქმედებითი პორტრეტიც.

წიგნი „მეგობრობის გზებით“, როგორც ზემოთაც ითქვა, სხვადასხვა დროს დაწერილი წერილების კრებულია და არა ერთიანი მონოგრაფია. ამიტომ, ცხადია, ზოგჯერ გვხვდება ერთგვარი გამეორებები, ერთი და იგივე ფაქტა, მოვლენა, ამბავი რამდენჯერმე არის დამოწმებული და განხილული. აქა-იქ გვხვდება კორექტურული შეცდომები (მაგალითად, ხელნაწერი უურნალის სახელწოდება ერთგან „გამოწაფხულება“, მეორეგან კი „გამოფხიზლება“, ერთი წერილის ეპიგრაფად აღებულია რუსთაველის ცნობილი ტაეპი „ვა, სოფელო...“ სადაც ნაცვლად „...რას გვბარუნებ“, წერია „რას გვარგუნებ“). თუმცა ასეთი ლაფსუხები დიდ ნაკლად არ ჩაითვლება, მაინც ურიგო არ იქნებოდა, როცა სხვადასხვა დროს დაწერილი და გამოქვეყნებული წერილები ერთ კრებულად იკინძებოდა, ზოგიერთ სასარგებლო სარედაქციო სწორებას ავტორი არ შორიდებოდა.

ქართული თეატრის შორეულ და უახლოეს წარსულს ჩვენმა თეატრმცოდნეებმა და ისტორიკოსებმა ბევრი საყურადღებო ცალკეული სტატია, გამოკვლევა, მონოგრაფია ჩუქდღენეს. დაიწერა და გამოქვეყნდა ბევრი საინტერესო მემუარული ხასიათის ნაშრომი. მაგრამ ჭერ არ შექმნილა ქართული თეატრის მეცნიერულად დამუშავებული, სრულყოფილი აკადემიური ისტორია უძველესი პერიოდიდან დღემდე, რომელსაც ფართო მკითხველი საზოგადოებრიობაც მოუთმენლად ელის და ჩვენი სტუდენტი-ახალგაზრდობაც. ცხადია, ქართული თეატრის აკადემიური ისტორია დაიწერება და მისი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თავში განხილული იქნება ქართული თეატრის მეგობრობა და ურთიერთ-სასარგებლო კონტაქტები სხვა ხალხების თეატრალურ კულტურებთან. ამ საკითხზე კი ყველა მკვლევარს, თეატრის ყველა ისტორიკოსს ნადაა შალუტაშვილის წიგნის სახით ხელთ ექნება ნაშრომი, რომელიც უბრალო ნედლი მასალა კი არ არის, არამედ მეცნიერ-თეატრმცოდნის მიერ უკვე დამუშავებული, გააზრებული და სათანადო დასკვნებით აღჭურვილი ვრცელი გამოკვლევა.

## მანანა ამაშუკელი

### შესვები ღვიძნებას ან მიხსება

**გამოვიდა** ელენე საყვარელიძის წიგნი რესპუბლიკის სახალხო არტისტ გიორგი სალარაძეზე, მსახიობზე, რომელიც წარსულიც არის და აწმყოც რუსთაველის თეატრისა.

წიგნის ავტორი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ელ. საყვარელიძე, რომელიც ამჟამად თეატრმცოდნის ამპულაში მოგვევლინა, დიდი სიყვარულით, დახვეწილ და სახოვან ფერებში გადმოგვცემს ამ ყველასათვის ცნობილი მსახიობის ცხოვრებას, მისი შემოქმედების რთულ და საინტერესო გზას.

ელ. საყვარელიძის წიგნის ღირსება ის არის, რომ მასში საფუძვლიანად არის განხილული მსახიობის თვითოველი როლი, იძლევა მათს საკუთარ ანალიზსა და შეფასებას. ამასთანავე თვითოველი ჩვენგანის წინაშე მეტად ნათლად აღადგინს ადრეული წლების სპექტაკლებს სიუჟეტს. ავტორი, გ. სალარაძის როლების გარჩევისას იგონებს იმ მსახიობებსაც, რომლებთან ერთადაც იგი თამაშობდა სცენაზე, ან პირადად მეგობრობდა. დასაფასებელია ისიც, რომ ავტორი არ ერიდება ისეთი როლების გარჩევასაც, რომლებშიც ნაკლს ხედავს, იგი ამით უფრო ნათელს ხდის მსახიობის ხელოვნებას, მის დამოკიდებულებას პროფესიისადმი. მსახიობის თამაშში მას მიგნებული აქვს ისეთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი დეტალები, რაც განსაკუთრებულად ცხადს ხდის გიორგი სალარაძის მიღწევებსა და ნიჭს. კერძოდ ცალკე აღნიშვნის ღირსია წიგნის საფინალო ნაწილი „ფესვები დაი-

წყებას არ მიეცემა“. ავტორი იხსენებს თავის მეგობარ მხატვართან წვიულუბის ამბავს. აქ მან მოულოდნელად დაინახა, რომ მხატვარმა გამოყენებულ ტილოს საღებავებს აფხეკა დაუწყყო, ამაში წარსულის მოსპობის ცდა დაინახა და უსიამოვნო გრძნობა დაებადა.

„თეატრის მსახიობებიც ხომ თეატრის ფერებია, რომლებიც ამა თუ იმ დროში თეატრს სხვადასხვა ფერადონებას ანიჭებენ, მაყურებელს კი დიდ სიამოვნებას. და რა საწყენი იქნება, თუ ცოცხალი ფესვები დაიწყებას მიეცემა?“

ელ. საყვარელიძის წიგნი იმის დასტურია, რომ ეს „ფერები“ — მსახიობები არასოდეს მიეცემათ დაიწყებას, მომავალ თაობებს შემოენახებათ მათი ელვარება, მათი გაუხუნებელი ნიჭი, რომელსაც ბევრი სინარულის მოტანა შეუძლიათ არა მარტო მაყურებლისათვის, არამედ იმათთვისაც, ვინც ამ წიგნს ხელში აიღებს.

## იზა გიგოშვილის საღამო

19 მარტის მოსკოვის ა. იაბლოჩინას სახ. მსახიობის ცენტრალურ სახლში გაიმართა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი იზა გიგოშვილის შემოქმედებითი საღამო.

სრულიად რუსეთის თეატრალური საზოგადოების და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიერ მოწოდებული საღამო გახსნა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ვ. პლუჩემა. საღამოზე ი. გიგოშვილის მონაწილეობით წარმოდგენილი იქნა სცენები რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებიდან: „სიელიმის პროცესი“, „უკანასკნელი მასკარადი“, „შუშანიკის მარტვილობა“ და „კავკასიური ცარცის წრე“. ნაჩვენები იქნა აგრეთვე ფრაგმენტები კინოფილმიდან „დათა თუთაშხია“ და „კიპრი-1975“. ი. გიგოშვილს პარტნიორობას უწევდნენ: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი გ. სალარაძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნ. მგალობლიშვილი, რუსთაველის თეატრის მსახიობები: ნ. ხარაჭიშვილი, ლ. ჭოხაძე, დ. ხარშილაძე, ი. გოგიტიძე. საღამო მიჰყავდა ხელოვნებამცოდნეობის კანდიდატს დ. მუმლაძეს და მომღერალ მ. მენაბდეს.

მოსკოველმა ჯაყურებელმა გულთბილი ტაშით დააქილოდა ი. გიგოშვილი.

## თეატრალური კურიოზები

მართი, საკმაოდ უნიჭო, მაგრამ თეატრის შემორჩენილი მსახიობი თავს ტურისტული მოგზაურობით ირთობდა. ყველაფერი უცხოურის ბრმა თავანისმცემელი იყო. ყველგან და ყოველთვის საზღვარგარეთ მოგზაურობებზე ჰყვებოდა. ერთხელ ისე ჩააკრაკა ხმელთაშუა ზღვასა და ღუნაის პირა სახელმწიფოებისა და ქალაქების სახელები, ისეთი სისწრაფით გადადიოდა ერთი ქალაქიდან მეორეში, ხან რა მოჰყვა და ხან რა, რომ ერთი „კოლეგა“ შეეკითხა:

— კრუიზით იყავი ხომ?

— არა, „ივან ფრანკოთი“, — მედიდურად უპასუხა და ატყდა ერთი ხარხარი. ამის შემდეგ დიდხანს გაჩუმებული იყო უცხოურის თავანისმცემელი. ერთხელ პირიქითაც მოხდა. ერთი ცნობილი მსახიობი მართლაც საინტერესო შთაბეჭდილებებს უზიარებდა კოლეგებს და ბოლოს ასე დაასრულა საუბარი:

— საერთოდ, მისაბაძი სერვიზი აქვთ, მართლაც შესაშური და შესანიშნავი.

— მართალი ბრძანებაა, — ვეღარ მოითმინა უცხოურის თავანისმცემელმა. ნამყოფი ვარ იქ და სამახსოვროდ ერთი, არც თუ ისე ძვირად ღირებული, მართლა ძვირფასი ჩაის სერვიზი ვიყიდე ექვს კაც... ბოლო სიტყვა დასრულებული არ ჰქონდა, რომ ატყდა ერთი სიცილ-ხარხარი... თორმეტკაციანი რატომ არ იყიდევო, — მიამახეს აქეთიქიდან.

ერთი კვირის შემდეგ უცხოურის თავანისმცემელი თეატრში აღარ გამოჩენილა. თეატრში განცხადება გამოგზავნა, პენსიაზე გადამიყვანეთო.

\* \* \*

— ჩემო კეთილო მეზობელო, გთხოვთ ერთი ღამით თქვენი ინსტრუმენტი მათხოვოთ, უთხრა მეზობელმა ორკესტრის მსახიობს.

— როგორ, თქვენც უკრავთ საყვირზე?

— როგორ გეკადრებათ! მე ერთი ღამე მაინც მინდა გემრიელად დავიძინო, — დარცხვენით ჩაულაპარაკა მეზობელმა.

\* \* \*

თეატრი საიუბილოდ ემზადებოდა. ხარჯთაღრიცხვით ერთ-ერთი ღონისძიებისათვის მცირე თანხა იყო განსაზღვრული. შემსრულებელი ორგანიზაციის დირექტორი თეატრის დირექტორის ამხანაგი იყო და დაპირდა, ნუ გეშინია, მაგ თანხით შეგისრულებო.

იუბილედ ჩატარდა, თეატრმა კარგი ბანკეტი გადაიხადა. ბანკეტზე, შეკვეთის შემსრულებელი ორგანიზაციის დირექტორის მოწვევა როგორღაც გამოჩათ. მესამე თუ მეოთხე დღეს „განაწყენებულმა“ დირექტორმა, თეატრს კარგა მოზრდილი თანხა ინკასოს წესით გადაახდევინა.

\* \* \*

სახელოვნო დაწესებულების დირექტორი და თეატრმცოდნე ახლო მეგობრები იყვნენ. თეატრმცოდნე ხშირად ავანსებს სთხოვდა დირექტორს, ისიც უარს არ ეუბნებოდა. წლის ბოლოს ავანსებად გაცემულმა თანხამ კუთვნილ ჰონორარს ორჯერ გადააჭარბა და ბუღალტერმა დირექტორს მიმართა:

— როგორ მოვიქცეთ, წელი დამთავრდა, თეატრმცოდნემ სამუშაო ჩაგვაპარა, მაგრამ, ავანსებად მიღებული თანხის ნახევარიც არ ერგება?

დირექტორს გული მოუვიდა და ბუღალტერი მკაცრად დატყუა:

— რას მიკეთებ, ეგაა შენი კონტროლი?! დანაშაული ჩაგიდენიაო და ახლა მეუბნები?

შეკრიბა ს.-3018

## შ ი ნ ა რ ს ი

ვასილ კიცნაძე — თანადროული პრობლემების ძიებაში . . . . .	3
გიორგი ხუბაშვილი — ჩვენი თეატრალური კრიტიკა . . . . .	8
გიგა ლორთქიფანიძე — ობიექტური კრიტიკისათვის . . . . .	15
საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის პლენუმი . . . . .	18
საპატიო წოდებათა მინიჭება . . . . .	24
სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანე- ბულება . . . . .	24

### რესპუბლიკის თეატრალურ ავთვისანთან

ნანა ღვინევაძე — შთამომავლობის სახელით . . . . .	26
კირა კვეციანი — გმირთა სადიდებელი . . . . .	29

### სტუმრების ხელოვნება

ირაკლი ხიმშიაშვილი — საბჭოთა არმიის თეატრი თბილისში . . . . .	31
მირა ფიჩხაძე — ოთხი შეხვედრა . . . . .	34
მარუტა ხაშიდოვა — ძიების გზაზე . . . . .	38

### სახალხო თეატრები

თამარ გომართელი — უნივერსიტეტის სახალხო თეატრი . . . . .	42
მარინე წულუკიძე — თანამედროვეობა სცენაზე . . . . .	45
ქეთევან ხუციშვილი — იზრდება სცენისმოყვარეთა მხატვრუ- ლი ოსტატობა . . . . .	47
ნუნუ გომართელი — ბავშვთა საერთაშორისო წელს მი- ეძღვნა . . . . .	49
ეთერ ავაჩაშვილი — მოზარდთა სახალხო თეატრი . . . . .	50
მარტ კიტაივის ნამუშევართა გამოფენა . . . . .	51
დამიტრი შვედიძე — სიმღერის ჯადოქარი . . . . .	52

### ჩვენი იუბილარები

კარლო კუკულაძე — ღვაწლმოსილი შემოქმედი . . . . .	56
ლამარა ბენდელიანი — ხელგამლილი გელოდებთ სვანეთი (ორი ლექსი) . . . . .	58
ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმი . . . . .	59
ნათელა იმედაძე — ავქსენტი ცაგარლის კომედიები . . . . .	60

### თეატრალური წიგნის თარო

ღერი კიცნაძე — თეატრი-მეგობრობის გზით . . . . .	65
მანანა ავაშუკელი — ფესვები დავიწყებას არ მიეცემა . . . . .	69
იზა გიგოშვილის საღამო . . . . .	69
ს.-შია — თეატრალური კურიოზები . . . . .	70



