

F567
1988

საქართველოს
საბავშვო
საზოგადოებრივი
ბიბლიოთეკა



თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი



3. 1988

ISSN 0136 - 2666



FS67
1988
საქართველოს
ბიბლიოთეკა

თეატრალური მოამბე



რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,
ეთარ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ეგაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ბადრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
გიგა ლორთქიფანიძე
როზარტ სტურუა,
ერეკია ქარელიშვილი,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანბერიძე,
ვაჟა ჩორღელი,
თემურ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი,
თამაზ შილაძე,
დიმიტრი ჯანელიძე.

წელიწადი 31-ე

3

1988

მაისი,
ივნისი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

შ ი ნ ა ა რ ს ი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის
წესდება 3

სპექტაკლები

ნონა გუნია — „გაიანე“ ქართული ბალეტის
სცენაზე 15
ანა ჭავჭავაძე — ერთმანეთის ძიებაში 18
ფიქრია ყუშიტაშვილი — თეთრი ღამე 21
ნინო დავითაშვილი — „ელენა სერგეევნა, ძვირ-
ფასო!“ 27
მარინე ცხომელიძე — ბულგარელი რეჟისორი
ქუთაისში 31
ვასილ კიკნაძე — თეატრი ეძებს გზებს 33
მაია ვაბუნიას — ერთი პრობლემის თაობაზე 41
ელვირა მარკიავიჩუტე — ფესტივალის ექო 44
ნადია შალუტაშვილი — მეგობრობა არ სცნობს
საზღვრებს 45

პორტრეტები

ნოდარ ანდლულაძე — ზურაბ ანჯაფარიძის სიმ-
ღერა 52
მანანა ტურიაშვილი — კარლო საკანდელიძე: da-
ლიან მიყვარს როლზე მუშაობა 58
გიორგი იმერელი — ცისფერი ოცნება 61
სვეტლანა კესნერი — ნიკოლოზ მარშაკის გახსე-
ნება 64

ისტორია

დიმიტრი ჭანელიძე — სახიობენ მსახიობლები... . 67
თეატრალური კითხვის კონკურსი 80
გურამ ბათიაშვილი — ედგარ ეგაძის სახელობის
თეატრი-სტუდია 81

უცხოეთის თეატრები

ირინე ლოლობერიძე — ათი დღე პარიზის თეატ-
რებში 87
პიტერ ბრუკი საქართველოში 94

ახალგაზრდა ხელოვანი თეატრები

მაია კიკნაძე — პირველი ნაბიჯები 99

დალი მუმლაძე; დავით ხახუტაიშვილი — მერაბ
ხინიკაძის ხსოვნას 102



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის

წ ე ს ლ ე ბ ა

თავი პირველი

კავშირის მიზანი და ამოცანები

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი* ნებაყოფლობითი საზოგადოებრივი შემოქმედებითი ორგანიზაციაა, რომელიც თვითმმართველობის და საქარობის დემოკრატიული პრინციპებით მოქმედებს.

1. კავშირის მიზანია გააერთიანოს თეატრის მოღვაწეები კომუნისტური იდეალების, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის, ქართული, საბჭოთა მრავალეროვანი, თუ მსოფლიოს თეატრალურ კულტურათა ტრადიციებისა და განახლების საფუძველზე.

კავშირი მხარს უჭერს თეატრში განხორციელებულ ქეშმარიტად ნიჭურ, იდეურად ღირებულ ნაწარმოებს, რომელიც სასცენო ხელოვნებაში პარტიული სული-სკვეთებისა და სოციალური აქტივობის განმტკიცებას უწყობს ხელს, ამკვიდრებს სიახლეს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში, ებრძვის რუტინას, გადახრებს, უნიათობას, ყოველივეს, რაც საზოგადოებრივ წინსვლას ამუხრუქებს.

2. კავშირი, კულტურის სახელმწიფოებრივ ორგანოებთან ერთად, ხელმძღვანელობს თეატრების შემოქმედებითს საქმიანობასა და თეატრალურ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ სხვა ორგანიზაციებს; პროფესიულ, უფლებრივ და სოციალურ-საყოფაცხოვრებო დახმარებას უწევს თეატრის მუშაკებს.

კავშირი სარგებლობს საკანონმდებლო ინიციატივის უფლებით და მონაწილეობს იმ ნორმატიული აქტებისა თუ დოკუმენტების შემუშავებაში, რომლებიც არეგულირებენ თეატრალური საქმის მართვის ორგანიზაციას, რესპუბლიკის თეატრების შემოქმედებითს ცხოვრებას.

კავშირი თანამშრომლობს საზღვარგარეთის ქვეყნების თეატრალურ ორგანიზაციებთან, პროპაგანდას უწევს საზღვარგარეთ საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მიღწევებს, იბრძვის მშვიდობის დაცვის, დემოკრატიისა და სოციალური პროგრესისათვის, ხელს უწყობს ზოგადსაქაოებრივ იდეალებისა და ფასეულობათა დამკვიდრებას.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი სსრკ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც თავის საქმიანობას წარმართავს მოძმე რესპუბლიკების თეატრის მოღვაწეთა კავშირებთან და ქვეყნის სხვა შემოქმედებითს კავშირებთან მჭიდრო კონტაქტში.

3. კავშირის კომპეტენციასში შედის:

— ეროვნულ თეატრალურ კულტურათა ურთიერთგამდიდრების მიზნით თეატრალური ხელოვნების ყოველმხრივ განვითარებაზე ზრუნვა;

* საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი შემდგომ ტექსტში იხმარება — კავშირი.

675579 F

საქ. სსრ კ. მარქსის
საბ. საბ. რესპუბ.
თეატრალური

— რესპუბლიკაში თეატრალური ცხოვრების მიმდინარეობის თაობაზე საზოგადოებრივი აზრის შესწავლა და ჩამოყალიბება;

— საავტორო და საშემსრულებლო უფლებათა დაცვა, თეატრის მოღვაწეთა-თვის შემოქმედებითი მუშაობისა და ცხოვრების ნორმალური პირობების შექმნა;

— თეატრალური საქმის ორგანიზაციის ახალი ფორმების შემუშავება.

4. თეატრალური საქმის სისტემის მმართველობაში უსაფუძვლო ან არაკომპეტენტური გადაწყვეტილების მიღების შემთხვევაში საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი უფლებამოსილია შეაჩეროს მისი განხორციელება.

კავშირი, კულტურის სახელმწიფოებრივ ორგანოებსა და თეატრის მუშაკებთან ერთად, სისტემატურად ისმენს კავშირისა და კულტურის ორგანოთა მიერ არჩეული ან დანიშნული ხელმძღვანელების ანგარიშს, აფასებს მათ მუშაობას და, აუცილებლობის შემთხვევაში, იღებს ორგანიზაციულ გადაწყვეტილებებს.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი თავისი მიზნებისა და ამოცანების განსახორციელებლად:

1. კულტურის სამინისტროსთან ერთად წყვეტს საკითხებს და შეიმუშავებს რეკომენდაციებს.

— კულტურის სახელმწიფოებრივ ორგანოთა სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიის მუშაობის, დრამატული და მუსიკალურ-დრამატული ნაწარმოების სახელმწიფო შეკვეთების თაობაზე;

— თეატრების, თეატრალური სასწავლო და სასცენო ხელოვნებასთან დაკავშირებული სხვა ორგანიზაციების ხელმძღვანელი კადრების დანიშვნისა და ატესტაციის, საკადრო რეზერვებისა და თეატრის მუშაკთა კვალიფიკაციის ამაღლების თაობაზე;

— თეატრალური ხელოვნების სფეროში რესურსებისა და სახელმწიფო დოტაციის განაწილების თაობაზე;

— რესპუბლიკის თეატრების საგასტროლო მოღვაწეობისა და თეატრების შემოქმედებითი ანგარიშის წარმოდგენის ორგანიზაციის თაობაზე.

2. განსაზღვრავს თეატრალური პროცესის ორგანიზაციის ძირითად მიმართულებებს;

— განავითარებს თეატრალური კოლექტივების ცხოვრებაში დემოკრატიზმისა და თვითმმართველობის პრინციპებს;

— მონაწილეობს თეატრების შემოქმედებითი პერსონალის ფორმირებაში, თეატრალური ხელოვნების განვითარების პერსპექტივებისა და მოთხოვნილებების, მხატვრული მიზანშეწონილობის, სოციალური და ზნეობრივი სამართლიანობის, მსახიობების, რეჟისორებისა და თეატრის სხვა შემოქმედებითი მუშაკების ინტერესთა გათვალისწინებით;

— სრულყოფს თეატრალური საქმის მართვის სისტემასა და ორგანიზაციას.

3. უზრუნველყოფს თეატრალური ხელოვნების მოვლენათა, რესპუბლიკის თეატრალური კოლექტივების განვითარების პერსპექტივებისა და მდგომარეობის ობიექტურ შეფასებას.

ხელს უწყობს თეატრალური კრიტიკის, მისი ყველა ფორმისა და ჟანრის განვითარებას, პროფესიული ოსტატობის ამაღლებას. თეატრის მუშაკებისა და ჰათი შემოქმედებისადმი პატივისცემის აღმოსაფეროს დამკვიდრებას, ზრუნავს, რათა კრიტიკის სფეროში ტალანტის ინტერესების დაცვა შერწყმულ იქნას პარტიული პრინციპებისა და მხატვრული დონის მომთხოვნელობასთან.

გადასმულია

თეატრალური სამსახური

4. ყველმხრივ დახმარებას უწევს თეატრალურ მოღვაწეებსა და კოლექტივებს პროფესიული ოსტატობის სრულყოფისათვის.

ამ მიზნით:

— ატარებს ფესტივალებს, თემატურ კონკურსებს, ლაბორატორიულ სამუშაოებსა და სემინარებს სასცენო ხელოვნების პრაქტიკისა და თეორიის საკითხებზე;

— მართავს შემოქმედებითს პლენუმებს, კონფერენციებს, ლექტორიუმებს, სამეცნიერო სესიებს, დისკუსიებს, თათბირებს, შეხვედრებს, ეხმარება თეატრალურ კოლექტივებს რეპერტუარის ფორმირებაში, თეატრის ცალკეულ მოღვაწეებს — სასცენო ნაწარმოებების შერჩევაში, მუშაობს დრამატურგებთან თანამედროვეობის ამსახველი პიესების შესაქმნელად, კონსულტაციებს უწევს თეატრალურ კოლექტივებს, აგზავნის თეატრებში სპეციალისტებს შემოქმედებითი დახმარების აღმო-საჩენად;

— ეხმარება საქართველოს სსრ ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტს ტელე-რადიო სპექტაკლების, თეატრალური ვადაცემების იდეურ-მხატვრული დონის ახამაღლებლად, განსაკუთრებით, ახალგაზრდა მსმენელ-მკითხველის გემოვნების ჩამოყალიბებაში. ამ მიზნით, მართავს სემინარებს, კონკურსებს, თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეთა ტელე-რადიო დათვალიერებებს ჯილდო-პრემიების გაცემით;

— აგზავნის სპეციალისტებს თეატრების მუშაობის შესწავლის, გამოცდილების შეძენის მიზნით, დათვალიერებებსა და სპექტაკლების განხილვებში მონაწილეობის მისაღებად, უწევს მათ მეთოდურ რეკომენდაციებს;

— ეხმარება თეატრის მუზეუმებს;

— საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის ქვეყნების სასცენო ხელოვნების მიღწევათა გასაცნობად შემოქმედებითს მივლენებში აგზავნის თეატრის მოღვაწეებს.

5. კავშირი ითვალისწინებს დიდ პასუხისმგებლობას თეატრის მომავლის წინაშე და ზრუნავს მისი ახალი შემოქმედებითი ძალებით განახლებაზე, ებრძვის რუტინას, უმოქმედობას და განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს შემოქმედების ახალგაზრდობასთან მუშაობას, ხელს უწყობს მის იდეურ, პროფესიულ, მოქალაქეობრივ და ზნეობრივ ჩამოყალიბებას.

6. ქმნის ექსპერიმენტულ თეატრალურ კოლექტივებს, ხელს უწყობს სტუდიური მოძრაობის განვითარებას.

7. დახმარებას უწევს თეატრალურ კოლექტივებს ქალაქისა და სოფლის მშრომლებთან, საბჭოთა არმიისა და სამხედრო — საზღვაო ფლოტის მეომრებთან, სკოლის მოსწავლეებთან, პროფტექსისწავლეებთან, უმაღლეს სასწავლებლებთან და ტექნიკუმებთან საშეფო კავშირის დამყარებაში; უწევს შემოქმედებითს დახმარებას სახალხო თეატრებს, თვითმოქმედ თეატრალურ კოლექტივებს, ზრუნავს თეატრალური ხელოვნების მასობრივი ფორმების განვითარებისათვის.

8. უფლება აქვს შექმნას თეატრალური ხელოვნების პროპაგანდის ბიურო და უხელმძღვანელოს მის მუშაობას.

9. ახორციელებს საგამომცემლო საქმიანობას, რომელმაც პროპაგანდა უნდა გაუწიოს ქართული, საბჭოთა მრავალეროვანი და საზღვარგარეთის თეატრების შემოქმედებითს მიღწევებს. „საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის“ გრიფით გამოსცემს წიგნებს, ბეჭდავს მემუარებს, ალბომებს, მეთოდურ და დამხმარე სახელმძღვანელოებს თეატრის საკითხებზე, პიესებს, კრებულებს, გამოკვლევებს

თეატრის ისტორიისა და თეორიის სფეროში, თეატრალური საქმის ორგანიზაციის, თეატრალური კრიტიკისა და თეატრმცოდნეობითს ლიტერატურას, გამოსცემს ყოველთვიურ ჟურნალს „თეატრალური მოამბე“. ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით უშვებს ერთდროულ გაზეთს „ქართული თეატრის დღე“, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა ყოველი ყრილობისა და მნიშვნელოვანი თარიღებისადმი მიძღვნილ ერთდროულ გაზეთს.

10. თეატრალურ მოღვაწეებს წარადენს ლენინურ, სახელმწიფო, საქართველოს სსრ სახელმწიფო პრემიებისა და საპატიო წოდებების მისანიჭებლად, აღძრავს შუამდგომლობას პერსონალური პენსიების დასანიშნად.

11. საავტორო უფლებათა დაცვის სააგენტოსთან ერთად კონტროლს უწევს სპექტაკლის საავტორო საშემსრულებლო უფლებათა დაცვას. იცავს იმ მსახიობთა, რეჟისორთა და თეატრის სხვა მოღვაწეთა ინტერესებს, რომლებიც მოღვაწეობენ კინემატოგრაფში, ხმის ჩამწერ და ვიდეოჩამწერ სტუდიებში, რადიოსა და ტელევიზიაში.

12. თეატრალური ფონდის საშუალებით ხსნის და ინახავს მსახიობის სახლებს, „მეგობრობის თეატრს“, შემოქმედებითს კლუბებს, ბიბლიოთეკებს, მუზეუმებს, გამოფენებს, გამოფენა — გაყიდვას, სანატორიუმებს, შემოქმედებითს სახლებს, სამკურნალო დაწესებულებებს, პროფილაქტორიუმებს, პანსიონატებს, აგარაკებს, ბაგებს, საბავშვო ბაღებს, პიონერულ ბანაკებს, დასასვენებელ ბაზებს, ტურისტულ ბანაკებს, საზოგადოებრივი კვების ობიექტებს მოქმედი კანონმდებლობის შენახამისად. ხელს უწყობს კავშირის წვერთა საბინაო პირობების გაუმჯობესებას, მონაწილეობს საბინაო-სამშენებლო კომპერატივების შექმნაში.

13. კავშირისა და მათი ოჯახის წევრებზე გასცემს კავშირის დასასვენებელი სახლების საგზურებს, განსაზღვრავს საგზურის ღირებულების შეღავათებს.

14. მატერიალურ დახმარებას უწევს კავშირის წევრებს, გასცემს სესხს, ქმნის ურთიერთდახმარებ საღაროებს.

სამუშაოზე მოწყობაში ეხმარება იმ თეატრალურ მოღვაწეთ, რომელთაც სპეციალობით მუშაობის უნარი დაკარგეს.

15. მზრუნველობას იჩენს თეატრალური ხელოვნების ვეტერანების მიმართ. უფლება აქვს გახსნას სცენის ვეტერანთა სახლები მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად და ორგანიზაცია გაუწიოს ვეტერანთა საბჭოების მუშაობას.

16. ახორციელებს ღონისძიებებს გამორჩენილ მოღვაწეთა ხსოვნის უკვდავყოფლად.

თავი მორე

საქართველოს მთავრის მოღვაწეთა კავშირის ორგანიზაციული სტრუქტურა

1. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის უმაღლესი ხელმძღვანელი ორგანოა ყრილობა, რომელსაც ხუთ წელიწადში ერთხელ იწვევენ.

2. გადაწყვეტილებას ყრილობის მოწვევის თაობაზე იღებს კავშირის გამგეობის პლენუმი, ყრილობის ჩატარებამდე არაუგვიანეს ექვსი თვისა. რიგგარეშე ყრილობა ტარდება კავშირის გამგეობისა და სარევიზო კომისიის გადაწყვეტილებით ან კავშირის განყოფილებების რიცხვობრივად ნახევარზე მეტი შემადგენლობის მოთხოვნით.

3. კავშირის გამგეობა განსაზღვრავს ყრილობაზე დელეგატების წარმომადგენლობის ნორმებს. დელეგატების არჩევა ხდება ფართული კენჭისყრით კავშირის განყოფილებების კონფერენციებზე.

4. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყრილობა.

— განიხილავს რესპუბლიკის თეატრალური ხელფუნქციების განვითარების ძირითად პრობლემებს. განსაზღვრავს კავშირის მოღვაწეობის მომავალ ამოცანებს;

— ამტკიცებს წესდებებს, შეაქვს მასში ცვლილებები და შესწორებები;

— ამტკიცებს კავშირის გამგეობისა და ცენტრალური სარევიზიო კომისიის საანგარიშო მოხსენებებს;

— ამტკიცებს გამგეობისა და ცენტრალური სარევიზიო კომისიის სტრუქტურას და რაოდენობრივ შემადგენლობას. ირჩევს ფართული კენჭისყრით. არჩეულად ითვლებიან კანდიდატები, რომელთაც მონაწილეთა ხმის უმრავლესობა — არაუმცირებს 50% — მიიღეს.

5. ყრილობათაშორის პერიოდში კავშირის მუშაობას ხელმძღვანელობს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობა. გამგეობის პლენუმს იწვევენ წელიწადში ორჯერ მაინც.

6. კავშირის გამგეობა:

— განსაზღვრავს ყრილობის გადაწყვეტილებათა განხორციელების გზებს;

— ხელმძღვანელობს კავშირის ადგილობრივ განყოფილებათა საქმიანობას;

— ხელმძღვანელობს თეატრალური ფონდის მუშაობას, რომლის ძირითადი ამოცანაა მატერიალურ-ტექნიკური და ფინანსური ბაზის შექმნა კავშირის ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი და სოციალურ-საყოფაცხოვრებო პირობების უზრუნველსაყოფად. „თეატრალური ფონდის“ მუშაობას ხელმძღვანელობს გამგეობა. თეატრალური ფონდი თავის საქმიანობას წარმართავს არსებული დებულების საფუძველზე;

— განიხილავს კავშირის სამდივნოს ყოველწლიურ ანგარიშს გაწეული მუშაობის თაობაზე;

— სახელმწიფოებრივ ორგანოებში შეაქვს წინადადებები თეატრალური საქმის წარმართვის თაობაზე;

— განსაზღვრავს სამდივნოს რაოდენობრივ შემადგენლობას, ირჩევს კავშირის თავმჯდომარესა და მდივნებს ღია კენჭისყრით, ხმის უმრავლესობით, იმ პირობით, რომ არჩევნებში მონაწილეობა უნდა მიიღოს გამგეობის წევრთა 2/3.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ა : თავმჯდომარესა და მდივნებს ირჩევენ ზედღიზედ მხოლოდ ორი ვადის უფლებით.

7. გამგეობის სამდივნო:

— ხელმძღვანელობს კავშირის იდეურ-შემოქმედებითს, სოციალურ-საყოფაცხოვრებო, საორგანიზაციო, სამეურნეო-საწარმოო, საფინანსო მოღვაწეობას, აგრეთვე, ადგილობრივი განყოფილებების მუშაობას, კონტროლს უწევს მათ საქმიანობას;

— კულტურის სახელმწიფოებრივ ორგანოებთან ერთად მონაწილეობას იღებს თეატრალური საქმის მართვის სისტემის განვითარებაში. ამ სფეროში არაკომუტენტური გადაწყვეტილების მიღების შემთხვევაში, უფლებამოსილია შეაჩეროს მისი განხორციელება;

— განსაზღვრავს კავშირის საერთაშორისო მოღვაწეობის მიმართულებებს, ამტკიცებს თეატრალურ კავშირებთან და საზღვარგარეთის ქვეყნების რეგიონალურ



თეატრალურ გაერთიანებებთან თანამშრომლობის ხუთწლიან პროგრამებსა და უკვე წარსულს

— წარმართვის და ორგანიზაციის უწყვეტ კავშირის მუშაობას წესდების, ყრილობისა და გამგეობის პლენუმის გადაწყვეტილებათა შესაბამისად;

— ხელმძღვანელობს მსახიობის სახლისა და ბიბლიოთეკის მუშაობას;

— აწესებს და ანიჭებს კავშირის სპეციალურ პრემიებს თეატრალური ხელოვნების, სათეატრო კრიტიკისა და თეატრმცოდნეობის, ეკონომიკის, თეატრალურ საქმის მართვისა და სოცოლოგიის სფეროში;

— ღია კენჭისყრით ირჩევს ბიუროს შემადგენლობას, შტატთან მდივნებს, ჰათ შორის, მდივანს საორგანიზაციო დარგში;

— ნიშნავს და ამტკიცებს კავშირის აპარატის მუშაკებს;

— ქმნის მუდმივ კომისიებსა და საზოგადოებრივ საბჭოებს შემოქმედებით და რეჟისორების, რომლებიც ხელმძღვანელობენ კავშირის კაბინეტებისა და განყოფილებების მუშაობას, კომისიებისა და საბჭოების შემადგენლობას ამტკიცებს სამდივნო;

— ხელმძღვანელობს საშტატო პერსონალის უკვე აღიარებულ საქმიანობას, ამხედებს კავშირის გამგეობის სხდომებს.

8. გამგეობისა და სამდივნოს გადაწყვეტილებები მიიღება ღია კენჭისყრით, ხზის უმრავლესობით.

9. კავშირის სამდივნოსთან არსებობს შემოქმედებითი საკითხების საკონფლიქტო კომისია.

კომისიას, რომელსაც ხელმძღვანელობს კავშირის ერთ-ერთი მდივანი, ნიშნავს სამდივნო და ამტკიცებს კავშირის გამგეობის პლენუმი. კომისია განიხილავს შემოქმედებით საფუძველზე აღმოცენებულ კონფლიქტებს, ევალუა გადაჭრას საკითხები ხელოვნებისა და საზოგადოების შიდალი ინტერესების გათვალისწინებით.

კომისია განიხილავს კავშირის წევრების, ადგილობრივი ორგანიზაციების, თეატრებისა და კულტურის ორგანიზაციის მიერ შემოსულ განცხადებებს საკონფლიქტო საკითხებზე. დაკავშირებულს საავტორო და საშემსრულებლო უფლებათა დარღვევისთან, შემოქმედების პროცესში მმართველ ორგანიზაციას არაკომპეტენტურ, სუბიექტურ და ადმინისტრაციულ ჩარევასთან და სხვ. კომისიამ განსახილველი საკითხები გადაიჭრება კავშირის სამდივნოს ინიციატივით. განცხადება შემოქმედებითი დავის გადაჭრის თაობაზე შეიძლება შეტანილ იქნეს კავშირის ადგილობრივი განყოფილების სახელზე, რომელიც სარგებლობს საკონფლიქტო კომისიის შემადგენილი ფუნქციით.

საქიროების შემთხვევაში საკონფლიქტო კომისია საკითხის გადასაჭრელად განცხადებებს უგზავნის ადგილობრივი ორგანიზაციის გამგეობას ან თეატრალურ კოლექტივს.

საკონფლიქტო კომისიის მიერ მიღებული გადაწყვეტილების შესრულება, რომელსაც კავშირის სამდივნო ამტკიცებს, ხელდასმულია კავშირის ყველა წევრისათვის. გადაწყვეტილების შეუსრულებლობის შემთხვევაში, კავშირის წევრის მიმართ შეიძლება მიღებულ იქნეს სხვადასხვა სახის სასჯელი, წევრობიდან გარიცხვამდე.

საკონფლიქტო კომისია მოქმედებს იმ დებულების საფუძველზე, რომელსაც ამტკიცებს კავშირის გამგეობის პლენუმი.

10. ცენტრალური სარევიზიო კომისია თავისი შემადგენლობიდან ღია კენჭისყრით ირჩევს თავმჯდომარეს, მოადგილეს და პასუხისმგებელ მდივანს.

ცენტრალური სარევიზიო კომისია გაწეული მუშაობის თაობაზე ანგარიშს აბარებს კავშირის ყრილობას;

სარევიზიო კომისია წელიწადში ორჯერ ატარებს პლენუმს.

11. ცენტრალური სარევიზიო კომისია:

— კონტროლს უწევს კავშირის წესდების და ყრილობაზე მიღებულ გადაწყვეტილებათა შესრულებას;

— ამოწმებს კავშირის შემოქმედებითი და საწარმოო-საფინანსო გეგმების შესრულებას, ატარებს კომპლექსურ რევიზიებს;

— მეთოდურ დახმარებას უწევს ადგილობრივი ორგანიზაციების კომისიებს და ამოწმებს მათ მუშაობას;

— კონტროლს უწევს კავშირის აპარატისა და ქვეგანყოფილებების მუშაობას;

— ამოწმებს კავშირის წევრების წერილებისა და საჩივრების განხილვის სისწორესა და მათზე დროული გადაწყვეტილების მიღებას;

— კავშირის გამგეობის სამდივნოს წარუდგენს დასკვნებს შემოწმებებისა და რევიზიის შესახებ სათანადო ზომების მისაღებად.

12. ცენტრალური სარევიზიო კომისიის წევრები გამგეობის პლენუმებსა და სამდივნოს სხდომაზე მონაწილეობენ სათანადო ხმის უფლებით.

13. კავშირის ადგილობრივი ორგანიზაციები: ავტონომიურ რესპუბლიკებში, ოლქებსა და ქალაქებში კავშირის ადგილობრივი განყოფილებები იქმნება კავშირის გამგეობის სამდივნოს გადაწყვეტილებით. ადგილობრივი განყოფილებების შესაქმნელად აუცილებელია კავშირის არანაკლებ 30 წევრისა.

14. კავშირის ადგილობრივი განყოფილებების ხელმძღვანელ ორგანოს წარმოდგენს რესპუბლიკების, ოლქებისა და ქალაქების კონფერენციები, რომელთა მოწვევა ხდება ზუთ წელიწადში ორჯერ.

15. კონფერენციის დელეგატების არჩევა მიმდინარეობს ღია კენჭისყრით. წარმომადგენლობის ნორმას განსაზღვრავს კავშირის ადგილობრივი განყოფილების გამგეობა.

16. კავშირის ადგილობრივი განყოფილების კონფერენცია:

— განიხილავს თეატრალური საქმის განვითარების შემოქმედებითს და ორგანიზაციულ პრობლემებს ავტონომიურ რესპუბლიკებში, ავტონომიურ ოლქებსა და ქალაქებში;

— განსაზღვრავს კავშირის ადგილობრივი განყოფილებების მუშაობის ძირითად მიმართულებებსა და კონკრეტულ ფორმებს თეატრების ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი მოღვაწეობის გასაუმჯობესებლად;

— ისმენს გამგეობისა და სარევიზიო კომისიის საანგარიშო მოხსენებას, აუახებს მათს მუშაობას;

— კავშირის გამგეობის მიერ დადგენილი ნორმების შესაბამისად, ფარული კენჭისყრით ირჩევს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყრილობის დელეგატებს;

— განსაზღვრავს ადგილობრივი განყოფილების გამგეობისა და სარევიზიო კომისიის რაოდენობრივ შემადგენლობას, ირჩევს მათ ფარული კენჭისყრით, არჩეულად ითვლებიან კანდიდატები, რომელთაც ხმის უმრავლესობა მიიღეს.

17. ადგილობრივი განყოფილების გამგეობა:



ხელმძღვანელობს თეატრალური ცხოვრების პრობლემებზე მუშაობას. პროფესიული შემოქმედებითი სექციებისა და საზოგადოებრივი საბჭოებისა, რომლის წევრებშიც შეიძლება იყვნენ როგორც კავშირის წარმომადგენლები, ასევე საზოგადოებრივი აქტივი;

— წვევებს კავშირის წევრად მიღებისა და წევრობიდან გარიცხვის საკითხს;

— თავის საქმიანობას წარმართავს კულტურის ორგანოებთან, თეატრალურ კოლექტივებთან. მათს სამხატვრო საბჭოებთან და საზოგადოებრივ ორგანიზაციებთან მჭიდრო კონტაქტში;

— თეატრალური ხელოვნების სფეროში საკითხის არაკომპეტენტურად დასმის შემთხვევაში უფლებამოსილია შეაჩეროს მისი გადაჭრა და, საჭიროების შემთხვევაში, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნოზე დასვას საკითხი მისი მიზანშეწონილობის შესახებ;

— განსაზღვრავს თეატრალურ დაწესებულებებში სასწავლო-აღმწერდელითი პროცესის სრულყოფის გზებს, ზრუნავს ახალგაზრდა შემოქმედთა იდეურ-ზნობრივი და პროფესიული დაოსტატებისათვის, ზრუნავს მათს შემოქმედებით ბედზე;

— კავშირის გამგეობასა და სამდივნოს დადგენილი წესით წარუდგენს მუშაობის გეგმებს, ხარკთაღრიცხვასა და ანგარიშს შემოქმედებითი და ფინანსური საქმიანობის თაობაზე, თეატრის მოღვაწეებს შუამდგომლობას უწყვეს საპატიო წოდებების, ჭილღოების მისაღებად, პერსონალური პენსიების დასანიშნად;

— განაგებს განყოფილების ფულად მატერიალურ სახსრებს და ქონებას;

— ხმის უმრავლესობით ირჩევს გამგეობის თავმჯდომარეს, ამტიციებს პასუხისმგებელ მდივანს.

შ ე ნ ი შ ვ ა : გამგეობის თავმჯდომარე შეიძლება არჩეულ იქნეს ზედიზედ მხოლოდ ოთხი ვადის უფლებით.

განყოფილებებში, რომლებიც 200 წევრზე მეტს ითვლიან, შეიძლება არჩეულ იქნეს გამგეობის ბიურო.

18. კავშირთან კონტაქტის დაშუარების მიზნით, თეატრებსა და სხვა შემოქმედებითს ორგანიზაციებში ირჩევენ რწმუნებულს.

19. კავშირის ადგილობრივი განყოფილების სარევიზიო კომისია:

— ყოველწლიურად ატარებს განყოფილების საფინანსო-სამეურნეო საქმიანობის რევიზიას, კონტროლს უწყვეს მატერიალურ ფასეულობათა და სახსრების ხარჯვასა და დაცვას. ადგილობრივ განყოფილებასა და ცენტრალურ სარევიზიო კომისიას წარუდგენს დასკვნას ჩატარებული რევიზიისა და შემოწმების შესახებ;

— ასრულებს სარევიზიო კომისიის წესდებით დადგენილ მოვალეობას;

— ღია კენჭისყრით ირჩევს თავმჯდომარესა და მოადგილეს. სარევიზიო კომისიის თავმჯდომარე და მოადგილე ადგილობრივი გამგეობის სხდომაზე მონაწილეობენ სათათბირო ხმის უფლებით;

20. კავშირის ადგილობრივ განყოფილებებსა და კავშირში იქმნება პროფესიული შემოქმედებითი სექციები:

— დრამატული თეატრის მსახიობებისა და რეჟისორების, დრამატურგების, სარეჟისორო და სამსახიობო ოსტატობის პედაგოგებისა;

— მუსიკალური თეატრების (ოპერისა და ბალეტის) მსახიობთა, ორკესტრის, ღირიფორების, რეჟისორების, ბალეტმამისტრებისა და ქორმამისტრების, მუსიკალური თეატრის ყველა სპეციალისტების პედაგოგებისა;

— სცენოგრაფიის ხელოვნების,

- თეატრმცოდნეებისა და კრიტიკოსების;
- თეატრალური საქმის ორგანიზაციის.

21. სექციების მიზანს წარმოადგენს:

— გაერთიანოს და წარმართოს კავშირის წევრთა ძალები პროფესიული მოღვაწეობის ძირითადი პრობლემების გადასაჭრელად;

— მაღალპროფესიული ეთიკის ფორმირება, წევობრივი ღირსებების დაცვა, საავტორო და საშემსრულებლო უფლებათა დაცვა, თეატრის მოღვაწეთა შრომასა და საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესება;

22. პროფესიული სექციები და ზონალური გაერთიანებები იქმნება შესაბამისი სპეციალობის მოღვაწეთა რაოდენობის მიხედვით საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნოს გადაწყვეტილებით.

23. სექციები და გაერთიანებები ღია კენჭისყრით ირჩევენ თავმჯდომარეს, აუცილებლობის შემთხვევაში, გაერთიანების ან სექციების ბიუროს.

24. სექციისა და ზონალური გაერთიანების მუშაობას ხელმძღვანელობს ადგილობრივი განყოფილების გამგეობა, ხოლო მათს საქმიანობას წარმართავენ საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის შესაბამისი კომისიები და საბჭოები.

თავი მესამე

კავშირის წევრობა და წევრთა უფლება-მოვალეობანი

1. კავშირის წევრი შეიძლება გახდეს თეატრის მოღვაწე, რომელიც აღიარებს კავშირის წესდებს და აქვს სასცენო ხელოვნებაში მოღვაწეობის არანაკლებ სამი წლის სტაჟი.

კავშირის წევრი უნდა უპასუხებდეს მაღალპროფესიულ, მოქალაქეობრივ და ეთიკურ მოთხოვნებს, შემოქმედებითი საქმიანობით ხელს უწყობდეს თეატრალურ ხელოვნებაში საუკეთესო მხატვრული და მორალური იდეალების დამკვიდრებას, აქტიურ მონაწილეობას იღებდეს კავშირის ერთ-ერთი ორგანიზაციის მუშაობაში.

2. კავშირის წევრები შეიძლება იყვნენ:

— თეატრის მსახიობები, რეჟისორები, დირიჟორები, ბალეტმანისტერები, ქორმანისტერები, მხატვრები, დრამატურგები, თეატრმცოდნეები, თეატრის კრიტიკოსები, თეატრალურ ხელოვნებასთან დაკავშირებული ყველა სპეციალობის პედაგოგები, თეატრის ღირქტორები, ღირქტორის მოადგილეები, თეატრის შემოქმედებრივ-საწარმოო ქვეგანყოფილების ხელმძღვანელები, მეცნიერ-მუშაკები ეკონომიკის, სოციოლოგიის, თეატრის ისტორიისა და თეატრალური საქმის ორგანიზაციის სფეროში.

შენიშვნა: გამონაკლის შემთხვევაში კავშირის წევრები შეიძლება იყვნენ თეატრალური პროფესიის სხვა წარმომადგენლები, რომლებმაც თავიანთი შემოქმედებითი საქმიანობით მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში და მოიპოვეს თეატრალური საზოგადოებრიობის აღიარება.

3. კავშირის წევრად მიღება ხდება ადგილობრივი განყოფილების გამგეობის მიერ, შემოქმედებითი გაერთიანების ან სექციის რეკომენდაციით. წევრად მიღების თაობაზე გადაწყვეტილებას ნაინილავს კავშირის წევრად მიღების ცენტრალური კომისია და ამტკიცებს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობის სამდივნო.

4. კავშირის წევრად მიღების ცენტრალური კომისია იქმნება გამგეობის გადაწყვეტილებით და მას ხელმძღვანელობს კავშირის მდივანი.

5. კავშირის წევრად მიღების მსურველმა უნდა წარმოადგინოს:

ა) განცხადება განყოფილების გამგეობის ან კავშირის წევრად მიღების ცენტრალური კომისიის სხდომაზე;

ბ) რეკომენდაციები:

— შემოქმედებითი გაერთიანების ან სექციისა;

— თეატრის სამხატვრო საბჭოსი (თეატრში მომუშავესათვის);

— კავშირის წევრისა, რომელსაც აქვს კავშირის წევრობის არანაკლებ ხუთი წლის სტაჟი (იმ პირთათვის, რომლებიც თეატრში არ მუშაობენ, აუცილებელია ორი პირადი რეკომენდაცია).

შ ე ნ ი შ ვ ა : საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მიღწევმა თავი უნდა შეიკავონ კავშირის წევრად შემსვლელთათვის რეკომენდაციების გაცემაზე.

6. კავშირის წევრად მიღებულ პირს ეძლევა საწევრო ბილეთი და სამკერდე ნიშანი.

7. კავშირის წევრები პირველ შესასვლელ შესატანს იხდიან 1 მანეთს, ხოლო ყოველწლიურად შესატანი განისაზღვრება ძირითადი ყოველთვიური ხელფასის 5%-ის ოდენობით.

ბენსიაზე მყოფი კავშირის წევრები, რომლებიც აღარ ეწევიან შემოქმედებით მოღვაწეობას, იხდიან საწევრო შესატანს წელიწადში 1 მანეთის ოდენობით.

8. კავშირის წევრად მიღებაზე უარის თქმის შემთხვევაში შესაძლებელია განაჩივრება.

— ადგილობრივი განყოფილების გამგეობის მიერ წევრად მიღებაზე უარის თქმის შემთხვევაში განაჩივრება შეიძლება კავშირის წევრად მიღების ცენტრალურ კომისიაში;

— კომისიის მიერ წევრად მიღებაზე უარის თქმის შემთხვევაში განაჩივრება შეიძლება კავშირის გამგეობას სამდივნოში;

განაჩივრების უფლება აქვს როგორც გაწევრიანების მსურველს, ასევე პირებსა და ორგანიზაციას, რომლებმაც გასცეს რეკომენდაცია;

— კავშირის გამგეობის სამდივნოს გადაწყვეტილება წევრად მიღების შესახებ საბალოა.

9. კავშირის წევრს უფლება აქვს:

— აირჩიოს და არჩეულ იქნეს კავშირის ხელმძღვანელ ორგანოებში;

— წარადგინოს წინადადებები კავშირის შესახების ორგანოებში კავშირის, მასთან დაქვემდებარებული ორგანიზაციების, საწარმოებისა და დაწესებულებების მუშაობის გაუმჯობესების თაობაზე;

— იხარებლოს კავშირის ყველა სახის შემოქმედებითი, საკონსულტაციო თუ მეთოდური ზასიათის დახმარებით;

— იხარებლოს კავშირის სოციალურ-საყოფაცხოვრო დახმარებითა და დადებითი შედეგებით;

— მიმართოს კავშირის საკონფლიქტო კომისიასა და სხვა ორგანოებს შემოქმედებითი საქითების და ყველა იმ პრობლემების გადასაჭრელად, რომლებიც დაკავშირებულია შემოქმედებითს ცხოვრებასა და პროფესიული უფლებების დაცვასთან.

10. კავშირის წევრი ვალდებულია:

— დაცვას კავშირის წესდება;

— შეასრულოს კავშირის ხელმძღვანელ ორგანოთა გადაწყვეტილებები;
— აქტიური მონაწილეობა მიიღოს კავშირის მუშაობაში და შეასრულოს არჩე-
ვითი ორგანოების დავალბები;

— პირადი საქმიანობით ხელი შეუწყოს თეატრალური ხელოვნების განვითა-
რებას; დაამკვიდროს ხელოვნების ცხოვრებისეული სიმართლე, ჰუმანურობა და
შემოქმედებითი მრავალფეროვნებით გაამდიდროს იგი;

— მთელი თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობით დაიცვას და განავითაროს
ქართული, საბჭოთა მრავალეროვანი და მსოფლიოს სასცენო ხელოვნების ეთიკური
ტრადიციები, ებრძოდეს და აღმოფხვრას მავნე ჩვევები, დაჯგუფებები, შოვინიზ-
მისა და ნაციონალიზმის ყოველგვარი სახის გამოვლინება.

11. წესდების დარღვევის შემთხვევაში კავშირის წევრის მიმართ მიღებული
იქნება შემდეგი ზომები:

— საზოგადოებრივი გაკიცხვა;
— საყვედური;
— სასტიკი საყვედური;
— კავშირის წევრობიდან გარიცხვა;
სასჯელის ფორმას განსაზღვრავს ადგილობრივი განყოფილება ან კავშირის გა-
მგობის სამდივნო.

12. კავშირის წევრობიდან გარიცხებიან:

— ანტისაზოგადოებრივი და ამორალური საქციელისათვის;
— შეუფერებელი საქციელისათვის, რომელიც შეზღავნებს თეატრის მოღვაწის
სახელსა და ღირსებას;
— არასაპატიო მიზეზით შემოქმედებითს სფეროში ხანგრძლივი უმოქმედობის
გამო;

— ერთი წლის მანძილზე საწევრო შესატანის გადაუსდევლობისათვის.

13. კავშირიდან გარიცხვა სდება იმ ორგანოთა მიერ, რომელთაც გასცეს უფლე-
ბა მიღების თაობაზე. გადაწყვეტილება გარიცხვის თაობაზე შეიძლება გასაჩივრე-
ბულ იქნეს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნოზე, რომლის გადაწყვეტილება
საბოლოოა და გასაჩივრებას არ ექვემდებარება.

14. კავშირის წევრად აღდგენა შესაძლებელია გარიცხვიდან სამი წლის შემდეგ.

15. გადაწყვეტილება გასაჩივრებისა და კავშირიდან გარიცხვის შესახებ თეატ-
რალურ საზოგადოებრიობას ეცნობება კავშირის ბექდვითი ორგანოს საშუალებ-
ებით.

თავი მმომხმ

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სხსსრამბი:

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სხსსრებს შეადგენს თეატრალურ
ფონდში შესული:

— შესასვლელი და საწევრო შესატანები;
— ანარცხები მოგებიდან, რომელიც მიღებულია კავშირის დაქვემდებარებულ
საწარმოებისა და ორგანიზაციებისაგან;
— კავშირის საწარმოთა ბრუნვითი გადასახადის დაბეგვრისათვის დაწესებული
შელავატებით მიღებული თანხები;

— სხვა ანარიცხები და შეღავათები, რომლებიც კავშირს შეუძლია შეიტანოს გენილი წესის შესაბამისად;

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის საგეგმო-საფინანსო საქმიანობა წარმართოს მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად.

თავი მესამე

კავშირისა და მისი განყოფილებაგან იურიდიული უფლებაგან

1. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი და მისი განყოფილებები სარგებლობენ იურიდიული პირის უფლებით. აქედან გამომდინარე უკელა შედეგით, სსრკ მოქმედი კანონმდებლობის საფუძველზე კავშირი უფლებამოსილია:

— შეიძინოს და ბალანსიდან ბალანსზე გადასცეს ქონება სხვა ორგანიზაციას. დადოს ხელშეკრულებები, ისარგებლოს კრედიტით, გახსნას ბანკში მიმდინარე და ანგარიშსწორების ანგარიშები;

— აღძრას სარჩელი და აგოს პასუხი მის წინააღმდეგ აღძრულ სარჩელზე სასამართლოებსა და სახელმწიფო არბიტრაჟებში;

— შექმნას საწარმოები სამეურნეო ანგარიშზე და სავაჭრო ორგანიზაციები. უმტიციებს კავშირის უწყების ორგანიზაციებს სახალხო მოსმარების საგნების მომენტალურად და მათ მიერ გამოშვებულ პროდუქციის პროპაგანდისა და რეკლამის მიზნით, აძლევს ნებართვას მის რეალიზაციაზე რესპუბლიკის ფარგლებსა და მის გარეთ.

2. კავშირის მიერ გაცემულ მინდობილობებს, ხელშეკრულებებსა და საფინანსო თუ სხვა სახის დოკუმენტებს ზელს აწერენ გამგეობის თავმჯდომარე, პირველი მდივანი, მდივნები და მთავარი ბუხმალტერი.

3. კავშირის ადგილობრივი განყოფილებების მინდობილობებს, ხელშეკრულებებსა და სხვა სახის დოკუმენტებს ზელს აწერენ ადგილობრივი პასუხისმგებელი მდივანი და ბუხმალტერი.

4. კავშირის გამგეობასა და სამდივნოს გამოაქვს დადგენილებები კავშირის საატემის ორგანიზაციათა, დაწესებულებათა და საწარმოთა შექმნისა და ლიკვიდაციას თაობაზე; ამტიციებს დებულებებს დადგენილი წესის თანახმად, ქმნის სარეზერვო ფონდს თეატრების კავშირის ორგანიზაციებისა და საწარმოების დროებითი საფინანსო დახმარების მიზნით.

5. კავშირს აქვს თავისი ემბლემა, ბეჭედი და შტამპი წარწერით — „საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი“, კავშირის განყოფილებებს აქვთ ბეჭედი და შტამპი შესაბამისი სახელწოდებით.

6. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის საქმიანობა შეიძლება შეწყდეს კავშირის ყრილობის გადაწყვეტილებით. კავშირის ლიკვიდაციის შემდეგ დარჩენილი სახსრები და ქონება ყრილობის გადაწყვეტილებით გადაეცემა სახელმწიფო ორგანოებს ან საზოგადოებრივ ორგანიზაციებს.



ნონა გუნია

„გაიანე“ ქართული ბალეტის სცენაზე

მიმდინარე თეატრალურ სეზონში ქართველ და სომეხ ხალხებს შორის არსებული კულტურულ ურთიერთობათა მატრიანე კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი ფაქტით გამდიდრდა—თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე განხორციელდა სახელოვანი სომეხი კომპოზიტორის ა. ხაჩატურიანის ბალეტი „გაიანე“.

ა. ხაჩატურიანის „გაიანე“ სხვადასხვა რესპუბლიკაში სხვადასხვა ინტერპრეტაციით იდგმებოდა. ჩვენს სცენაზე მისი გადმოტანა ერევნის ოპერისა და ბალეტის თეატრიდან იგივე ქორეოგრაფიითა და დეკორატიული გაფორმებით (ბალეტმეისტერი — სომხ. სსრ სახალხო არტისტი ვ. ვალოსტიანი, მხატვარი — აწვანსვენებული მინასი) განპირობებულია თბილისისა და ერევნის მოძმე თეატრებს შორის უფრო მჭიდრო შემოქმედებითი კონტაქტების დამყარების, მსახიობთა საგასტროლო გამოსვლების ურთიერთგაცვლის დიდი სურვილით.

ჩვენს სცენაზე ბალეტი „გაიანე“ ამჯერად ახალი რედაქციით განახორციელა სომხ. სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ასატრიანმა, რომლის შემოქმედებითი ბიოგრაფია ათეულა წლებს

წინ თბილისში დაიწყო. ა. ასატრიანმა მცირეოდენი ცვლილებები შეიტანა ვ. ვალოსტიანის ქორეოგრაფიაში. რაც შეეხება დეკორაციებს, ისინი უცვლელადაა აღდგენილი, ხოლო კოსტიუმები ახლად შექმნა რ. ალავერდიანმა.

სპექტაკლზე მუშაობისას ჩვენი საბალეტო დასის წინაშე გარკვეული საშემსრულებლო ამოცანები იდგა. საჭირო იყო სომეხი ხალხის ფსიქოლოგიური თავისებურებების პლასტიკურად იმ დონეზე გადმოცემა, რომ ყოველი მოძრაობა და ყესტი ეროვნული ხასიათის ბუნებრივი გამოხატულება ყოფილიყო. ჩვენდა სასიხარულოდ, ქართული ბალეტის მსახიობებმა საინტერესოდ წარმოაჩინეს „გაიანეს“ გმირების სცენური ცხოვრება და კორდებალეტიც მწყობრად ასრულებდა საცეკვაო კომპოზიციებს.

ა. ხაჩატურიანის პარტიტურაში ბალეტის მთავარი პერსონაჟების გაიანესა და გიქოს მუსიკალური სახეების ლაიტმოტივები, ხალხური ინტონაციებიდანაა აღმოცენებული. ღრმა ლირიზმით გამსჭვალული გაიანეს თემა ხან დაძაბულია, ხან სევდანარევი, რაც ოდითგანვე ნიშნულია სომხური ხალხური მელოდიისათვის. ეს ინტონაციური ნიუანსები არეკლილი, გაიანეს ქორეოგრაფიულ სახეში, ამდიდრებს მის პლასტიკურ

გამმას და გიქოსთან დუეტურ ცეკვა-დიალოგში დრამატულ სიმ-
დაცურებას აღწევს. ეს პარტია
ბალეტმეისტერმა ასატრიანმა
ახალბედა მოცეკვავს, შარშან-
დელ კურსდამთავრებულს ი. აბუ-
ლაშვილს დააკისრა მან მომხიბ-
ვლელი უმუშალობით შესარულა
საცეკვაო პარტია და ნათელი
ღირისნით შეამკო თავისი გმირის
იერსახე. თუმცა, ისიც უნდა აღი-
ნიშნოს, რომ გაიანეს სცენური
სახის სრული წარმოსახვისათვის
მოცეკვავემ უნდა მოიძიოს მისი
ხასიათის სიმტკიცის შესაბამისი
პლასტიკური ნიუანსები (გაიანე
ხომ გმობს ტრადიციას — ნიშნო-
ბის წესს და უარს ეუბნება თავის
დანიშნულს — გიქოს).

გაიანეს ქორეოგრაფიული პარ-
ტიის ქვეტექსტების სრული ამოკი-
თხვა ვერც მეორე შემსრულე-
ბელმა ა. არმეისკაიამ შეძლო.
მოცეკვავის პლასტიკაში ეთრფე-
როვნება სჭარბობს.

აქტიორული გარდასახვის თვა-
ლსაზრისით აშკარა წარმატება
მოიპოვა საქ. სსრ დამსახურებუ-
ლმა არტისტმა ნ. მაღალაშვი-
ლმა — გიქოს როლის მისეული
გადაწყვეტა ნათლად ასახავს ბალე-
ტის დრამატული კონფლიქტის
შინაარსსა და სოციალურ-ყოფით
მხარეს. როლის ექსპოზიციაში
ნ. მაღალაშვილმა სულ რამდენიმე
შტრიხით დაგვისურათა უტეხი
ნების, „აზიური“ ტიპის, ვაზვია-
დებულად თავმოყვარე ყმაწვილის
ბუნება, დიდად რომ მოაქვს თავი
ტოლ-ამხანაგებში. ამიტომ თავი-
დანვე ჩანს, თუ რაოდენ მტკივ-
ნეული იქნება მისთვის საცოლის-
გან საჯაროდ უარის თქმა და გაუ-
ზიარებელი სიყვარული. ის, რომ
წყარი მაღალაშვილმა მგზნებარე

დრამატიზმით შესარულა გიქოს
პარტია, ჩვენი მაყურებლისათვის
მოულოდნელი არ იყო, ვინაიდან
მან უკვე მოაპოვა აღიარება თავის
უნარიან ნებისმიერ ქორეოგრაფი-
ულ პარტიას მინიჭოს ადამიან-
ური სიბო და ცხოვრებისეული
სიმართლე. ჩვენთვის უფრო საინ-
ტერესო აღმოჩნდა მოცეკვავის
მიერ შექმნილი გიქოს სახის
პლასტიკური ხატი, რომელშიც
სომეხი ადამიანისთვის დამახასი-
ათებელი თავისებურებებით მოძ-
რაობაში გამოხატული იყო დამცი-
რებული ვაჟკაცის უკიდურესად
მწვავე განცდები — სულიერი
პარმონიის დაკარგვის ზღურბლა-
მდე მისული დრამა. გიქოს პარ-
ტიას ასრულებს, აგრეთვე, სხვა-
დასხვა ხელწერის ბალეტმეისტე-
რებთან სამუშეოვარი, უკვე გამო-
ცდილი მოცეკვავე ო. მანუკოვ-
სკი. იგი დაუფლებულია სხეუ-
ლის მოძრაობის ნიუანსირების
ნერბებს, ამიტომ ძალიან ადვი-
ლად ააწყო გიქოს სახის პლას-
ტიკური პარტიტურა იმავე ხასია-
თში, როგორც გააზრებული აქვს
ო. დივანიანს. რაც შეეხება არმე-
ნის (გაიანეს შეყვარებულის)
როლის ქორეოგრაფიას, გმირის
ბუნების თანხმიერი — მშვიდი,
ლადი და ჰარმონიულია. მისი
საცეკვაო ფორმა კლასიკურ ქორე-
ოგრაფიულ ლექსიკაზეა აგებუ-
ლი და მუსიკალური დახასიათე-
ბაც უფრო ზოგადია. მხოლოდ
ბოლო მოქმედებაში, ვარიაციის
ფორმის ცეკვაში „ბაღდადებით“
გამოკვეთილად იქნეს ეროვნულ
ელფერს. პირველ სპექტაკლში
არმენის პარტიაში გამოვიდა
ვ. მაზეპჩიკი, რომელსაც ვუსურ-
ვებთ, კარგად დაუფლებული
„ბრუნების“ და „ხტომების“

ტექნიკა, ვირტუოზული ილეთები, უფრო მეტად გამსჭვალოს პერსონაჟების ბუნებიდან გამომდინარე ელფერიითა და განწყობით, პარტნიორებთან დამოკიდებულებაში უფრო მეტი შინაგანი მიმართება გაამჟღავნოს. ამავე პარტიის საინტერესო გადაწყვეტა შემოგვთავაზა თ. ვაშაკიძემ. მან გაამდიდრა ქორეოგრაფიული პარტია სახისადმი მისეული დამოკიდებულებით, გმირის მოქმედებას მიანიჭა ვაჟკაცური შემართება, გულწრფელობა, ხოლო საცეკვაო ფრაგმენტებს — ხალხურობა, რაც ა. ხაჩატურიანის საცეკვაო რიტმებში იგრძნო და გამოხატა. სასიამოვნოა იმის აღნიშვნაც, რომ თ. ვაშაკიძე ცდილობს არ დაიშტამპოს, მის ყოველ ახალ სამუშევარს ეტყობა ქორეოგრაფიული აზროვნების უნარი, ძიების სურვილი.

ბალეტის გმირების თავგადასავალი სახალხო სცენების ფონზე მიმდინარეობს. ყოველ მოქმედებაში უხვადაა ჩაქსოვილი ხალხის ყოფის ამსახველი მჭახე ფერადოვნებით ორკესტრირებული, ყანრული ცეკვები. ამ ცეკვებს ამშვენებს კრებითი, ტიპური პერსონაჟების ნუნესა და კარენის ქორეოგრაფია. ხალხური ილეთებით და მანერით გაჯერებული მათი დუეტები და ვარიაციები გაცისკროვნებულია ხალასი იუმორით, სიცოცხლის ტკბობის განწყობილებით.

პირველ სპექტაკლში ნუნეს პარტია იცეკვა გამოცდილმა მოცეკვავემ, საქ. სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ლ. ჩხიკვიშვილმა. მეორე — დამწყებმა ბალერინამ ი. სანაძემ. ორივემ, თავისი ინდივიდუალური მოხატვების მიხედვით, ამ როლის ქორეოგრაფია

გამოაბრწყინეს. უ. ჩხიკვიშვილმა — ბასრი მანერით, ცქვიტად, ხელის მოხდენილი მოძრაობით, გამომწვევი კვლულობით, ხოლო ი. სანაძემ — მჩატედ, გრაციოზულად და მკვირცხლად. მათი პარტნიორია მ. გელოვანი კარენის როლში. იგი ძლიერი მოცეკვავეა, ქმნის დაუოკებელი ტემპერამენტის, მხიარული ყმაწვილ კაცის, „სოფლის თავის“ ტიპურ სახეს.



ნუნე — ი. სანაძე

შესანიშნავად ჩატარდა ქართული საცეკვაოებიც. ამ ფრაგმენტებში ჩინებულად ცეკვავდნენ: გ. აბესაძე, ვ. ბახტაძე, გ. ბუღალაშვილი, ა. გოგუა, ჯ. ცხველიანი, პ. ხელაშვილი, საქვეყნოდ ცნობილ „დასწებით ცეკვაში“ კი ჩვენი ორი ბალერინა, ორ სხვადასხვა იერსახეს ქმნიდა — ცეცხლივით მოგიზგიზებ თ. ჯეჭვილაძე და მშვილდის ლარივით მოზიდული თ. ჩარკვიანი.

საპრემიერო სპექტაკლებმა გულთბილ ვითარებაში ჩაიარა. განსაკუთრებით 5 მაისს, როდესაც თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში დიდძალი მაყურებელი, სომეხი მოცეკვავე-მსახიობების შემოქმედებითი სტუმრობით ნასიამოვნები, ოვაციებით ეგებებოდა მონაწილეებს და სომ-

ხეთის რესპუბლიკიდან ჩამოსულ ოფიციალურ პირებს. ა. ხაჩატურიანის ბალეტ „გაიანეს“ დადგმა იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ ჩვენი ორკესტრი კიდევ ერთხელ შეხვდა სადირიჟორო პულტთან დიდად ნიჭიერ მუსიკოსს სომხ. სსრ სახალხო არტისტს ა. ვოსკანიანს.

ანა ჭავჭავაძე

ერთმანეთის ქიზაში

ერთხელ ლალი როსებას „პროვინციული ამბის“ თაობაზე ვილაცამ შენიშნა, ამ პიესას პერიფერიულ თეატრებში ყოველთვის უკეთ ითამაშებენო და დასძინა: უფრო გულწრფელად, განსაკუთრებული ტკივილით. შესაძლოა, ასეც იყოს — პიესაში გამოთქმული საწუხარი უფრო ახლობელია მათთვის, ვინც უშუალოდ შეიგრძნობს პროვინციული ყოფის ერთფეროვნებას, გამოუსავლობას. ცხინვალელთა სპექტაკლიც, ალბათ, აღსარება იყო, უპირველეს ყოვლისა. მართლაც უშუალოდ მის განსაკუთრებულ, სადა, ხაზგასმული დრამატიზმისა და ემოციური ექსცესებისაგან რომელთაკენაც უნებლიედ გიბიძგებს პიესა) თავისუფალ ინტონაციაში გამელაუნებულ დაძაბულობაში, ყრუ ტკივილით თანდათანობით რომ იკრებს ძალას და მუხტავს ვარემოს, არ ამოიციო კულისებს მიღმა ცხოვრების უდიდამო, სიხალასეს მოკლებული დინამიკა; არ აღმოა-

ჩინო პირდაპირი კავშირი თვალხილულ შეთხულობასა და სცენის მიღმა დაფარულ რეალობას შორის. თუმცე ეს კავშირი ყოველთვის საცნაურია, მაგრამ ზოგჯერ ამ ორი პარალელის დუნე მდინარება პარადოქსულად დალატობს აქსიომის მტკიცებას და უჩვეულო მუხტით დაძაბული ეკვეთება ერთმანეთს.

ცხინვალის თეატრის ქართულ დასში დადგმულმა „პროვინციულმა ამბავმა“ სწორედ პარალელური ხაზების ამპარტავანი ხასიათი გახსნა, მოულოდნელ „დარღვევათა“ ხიბლს გვაზიარა და კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ ხელოვნებაში სასწაული ხდება ყველა ცხოვრებისეულ სიძნელეთა მიუხედავად. მიუხედავად იმისა, რომ ადგილ-ადგილ ჩამოცვენილი, განძარცვული კედლები კიდევ უფრო პირქულ იერს შესძენენ დარბაზს, სკამები შემზარავად ჭრილებენ, რადიო-აპარატურა მუსიკასთან ერთად შემთხვევით დაჭე-

რილ ხმებსაც გამოსცემს: „ღარიბი დეკორაციები, მათხოვრული გარდერობი... მაყურებელი?“ (თითქმის ისევე, როგორც როსებას პიესაში). მარამ უეცრად სცენაზე გამოდიან მსახიობები და საკუთარი ღირსების შეგრძნებით, მკაცრად, მისტერიალური იდუმალებით მოგვითხრობენ „თავიანთ“ ამბავს და ეს არის თეატრი.

მართლაც იშვიათი დამთხვევაა, როდესაც შესაძლებლობა გეძლევა სცენიდან ილაპარაკო იმაზე, რაც შენი სულიერი ტკივილის ნაწილიცაა; რაც შენს ბედსაც განსაზღვრავს და მაშინ მსახიობი ხარ, მაშინ მახვილდება ინტუიციაც, სიმკვეთრეს იძენს ექსტი, ძალას --- სიტყვა და მზად ხარ ყველაფერი გაიღო ამ ბინძური, დაღურსმული ფიცარნაგისთვის.

ცხინვალელთა დადგმაშიც, ალბათ, ამგვარი დამთხვევაა, მაგრამ მხოლოდ ეს რომ ყოფილიყო, ვფიქრობ, მათი „პროვინციული ამბავი“ ვერც მკვეთრად გამოხატულ კონცეფციას შეიძენდა, ვერც განზოგადების ხარისხს მიაღწევდა.

სპექტაკლის გარეგნული ქარგის სისადავე არა იმდენად სტილისტიკად აღიქმება, რამდენადაც დამდგმელი ჯგუფის ბუნებრივი შინაგანი მდგომარეობის, კაწყყობის გამოხატულებად. გრძობა კიდევ, რომ რეჟისორს უშანგი მინდიაშვილს ეყო ტაქტი და სულიერი სიფაქიზე არ დაერღვია ეს განწყობა, თუნდაც „საინტერესო“ გამომსახველი მიგნებებით, არ მოეხდინა ძალდატანება, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავზე. ამიტომაც ყველაზე მეტად სპექტაკლში გზიბლავს სწორედ უჩვეულო პირველქმნილობა, გრძობათა გამო-

ხატვის დახვეწილი უბრალოება, რომელიც შორეულ წარსულს მიაბარა, მოძველებულ ატრიბუტად აღიარა და ხშირად ხელოვნურად გამოწვეული „ასოციაციური ნაკადით“ შესცვალა ფორმის ძიებებითა და მოულოდნელი ადაპტაციების აღმოჩენებით გატაცებულმა ჩვენმა თეატრმა. რეჟისორის ხელი, მისი აზროვნება, მიზანდასახულობა თუმც იგრძნობა სპექტაკლის ერთიან სტრუქტურაში, მის შეკრულობაში, რიტმში, თითქმის უმნიშვნელო დეტალებისა და ნიუანსების დამუშავებაში, იგი არასდროს არ ცდილობს წინ გაუსწროს მოვლენებს ან წინდაწინ თავისი კომენტარი გაუკეთოს მათ. უ. მინდიაშვილი მსახიობისაგან დამოუკიდებლად არცერთ მეტაფორულ ხაზს არ გვთავაზობს, არამედ თვით გმირთა ხასიათებში მოიძიებს მეტაფორათა წინაპირობებს და შემდგომ მსახიობთა ქმედებაში პოულობენ ისინი განსხვავებულბას.

ცხინვალელთა სპექტაკლი ადამიანის შინაგანი სიწმინდესა და იმედის ძალას გვაზიარებს. ისტორია იმისა, თუ როგორ „შეხვდა ერთმანეთს ბინძურ სახლში ორი ბინძური ადამიანი“ და ერთმანეთში რაღაც იდეალის მოძიებას შეეცადა, უდიდეს ადამიანურ დრამას იტევს. ამ ტკივილის დრამატურგია ზედმიწევნით ნათლად გახსნეს მსახიობებმა. სპექტაკლში მთელი ყურადღება არსებითად ზიზისა და მურმანის ურთიერთობაზეა კონცენტრირებული, თუმცა არა იმდენად, რომ სხვა პერსონაჟთა მნიშვნელობა დაკნინდეს, მათი სცენური ცხოვრების თანმიმდევრობა დაირღვეს. ნინოს, ლეოსა და სტუმრის ხაზი ერწყმის კიდევ სპექტა-

კლის ძირეულ კონცეფციას, ავსებს მას და ამავე დროს გამოკვეთავს მის პირველადობას. თითოეული მათგანის დრამა თვალნათლივ იკვეთება და მაინც ისინი სხვა სამყაროს შეადგენენ: ცისანა გიგანურის გარეგნულად ექსტრავაგანტური, მაგრამ გონიერი ნინო, რომელიც მოხერხებულად ლავირებს ქმარსა და დას შორის; თეიმურაზ მეშვილდეს ლეო — საკუთარი უსუსურობის შეგრძნებას აგრესიული, ცინიკური რომ გაუხდია. ერთ ჯგუფად მათ ურთიერთგათიშულობა, ერთმანეთისაგან გაუცხოება აკავშირებს და ამიტომაც თეიმურაზ ხიდაშელის სტუმარი მათ შორისაც უცხო, უმოძრაო, არაფრისმთქმელია — გდია თავისთვის ოთახის შუაგულში, არაფერს აშავეს, მაგრამ არც არავის ადგია რამედ.

ზიზისა და მურმანის სულის დრამატურგია სულ სხვაგვარად ვითარდება სპექტაკლში. გაცრეცილი კედლების ფონზე სწორედ მათგან მომდინარეობს იმედის იმპულსი; ურთიერთსწრაფვა, ერთმანეთის წინაშე აღსარება იქცევა მათი სცენური არსებობის ლაიტ-მოტივად. და, რაც ყველაზე საკულისხმოა, აქტიურ ძალას ამ ურთიერთობებში იმდენად მარინე ჩხუტუაშვილის ზიზი არ წარმოადგენს (როგორც ეს მარჯანიშვილას თეატრის სპექტაკლში იყო), რამდენადაც ჯემალ გოჩაშვილის მურმანი. ცხოვრებისაგან დაღლილი ადამიანის ინერტულობას, სიფრთხილეს უმაღლესად ადღვამის იმედი და ჯემალ გოჩაშვილის გმირი მაყურებლის თვალწინ მიზანდასახული, მამაკაცურად ძლიერი, არჩეული გზის სისწორეში დაჭერებული ხდება, მშვიდდება კი-

დღე. მისი ურთიერთობა ^{მურმანის} იმდაგვარად ვითარდება, რომ მაყურებელი არც ერთი წუთით არ გრძნობს თავს უხერხული „ალიანის“ მოწმედ. ამიტომაც მურმანისა და ზიზის სცენა, რომელიც არსებითად სპექტაკლის ღერძად იქცა, საქრალური იდუმალებით, უდიდესი შინაგანი სიფაქიზით გათამაშეს მსახიობებმა. იგი იქცა არა ორთაბრძოლად — როდესაც ორივე მხარე იმარჯვებს და თავის მიზანს აღწევს — არამედ ორი სამყაროს ურთიერთშეღწევის აქტად. ამავე დროს მძლავრად გაიჟღერა ქალისა და მამაკაცის, სუსტისა და ძლიერის მარადიული ურთიერთსწრაფვის თემამ.

ამ მოტივთა თანაარსებობა აძლიერებს სპექტაკლის ემოციურ პლასტს და მით უფრო ტრაგიკულად აღიქვამს მაყურებელი მოკლენათა განვითარების შედეგს. ზიზისა და მურმანს შორის დაწყებული კავშირის გაწყვეტა არა მხოლოდ თითოეული მათგანის პირალურ კატასტროფად აღიქმება, არამედ აღდგენილი ჰარმონიის რღვევად, საოცრად მდიდარი თა ტევადი სამყაროს აღსასრულად. ამიტომ ბოლო სცენაში რეჟისორმა ორივე მსახიობი განაცალკევა ერთმანეთისგან. თითქოს კედელი აღმართა მათ შორის. მ. ჩხუტუაშვილისა და ჯ. გოჩაშვილის გმირთა ურთიერთობა მთელი სპექტაკლის მანძილზე თითქოს შინაგანი მუხტებით ვითარდებოდა. მათი ფიზიკური სიახლოვე არ იყო აუცილებელი, რათა ამოვცნო ამ „ფლუიდების“ არსებობა: ხელის ოდნავი შეხება ახალგაზრდა ქალის თმაზე ირიბი მხერა საკმარისი აღმოჩნდა. და აი, საოცრება! ფინალურ სცენაში ისინი სრულად

გამიჯნენ, შეიძლება ითქვას ანტაგონისტებად იქცნენ. აქ კი შეიძლება კონფლიქტური სიტუაციის შექმნა. თუმცა, შეიქმნა კიდევ, მაგრამ რეჟისორმა იგი მხოლოდ გარეგნულ გამოხატულებად მოგვაწოდა, ვინაიდან ამოიცნო პიესის არსებითი თემა: ადამიანის კონფლიქტი საკუთარ თავთან, შეუსაბამობა მის მისწრაფებებსა და საქციელებს შორის, მის ოცნებებსა და არსებულ რეალობას შორის; კონფლიქტი ადამიანურ სიწმინდესა და ადამიანურ ავხორცობას შორის. ამიტომაც ზიზისა და მურმანის ურთიერთსწრაფვა, მათი ერთმანეთში განმარტობის, გასხვისების სურვილი არ ჩამქრალა: იგი უბრალოდ შეუძლებელი გახდა. ამიტომაც ფინალურ სცენაში ამ შინაგანმა კონტაქტმა მხოლოდ ახალ, უფრო მაღალ ხარისხს მიაღწია,

მისგან მომდინარე მუხტმა კი უფრო დაძაბა გარემო — სცენაზეც და დარბაზში.

თითქოს რაღაცამ შეაწუხაო (იქნებ, იმ უხილაგი ტალღების ძალამ, რომელიც მურმანის წასვლის შემდეგაც მოქმედებენ) სტუმარი (თ. ხიდაშელი) შეირბა, ადგა, ერთხანს გაოცებული იყურებოდა აქეთ-იქით, შემდეგ გამოფხიზლდა, შეამჩნია სკამზე მარტოსულად ჩამომჯდარი ზიზი... და ყველაფერს მიხვდა. ჩუმად, თითქმის ჩურჩულით უთხრა: „თავი ასწიე, ჩემო გოგონი! მთავარია ღირსება!..“ და ასევე უჩუმრად გავიდა.

სტუმარმა, რომლისგანაც უკვე აღარაფერს მოველოდით, აიტაცა და გააგრძელა ცხინვალელთა სპექტაკლის თემა, კიდევ ერთხელ შეგვახსენა, რომ მხოლოდ ერთმანეთში ჰპოვებენ ადამიანები ხსნას.

სტუდენტური საქმობა

შიპრია ყუშიტაშვილი

1. თეთრი ღამე

რამდენიმე წლის წინათ თეატრალური ინსტიტუტის დიმიტრი ალექსიძის სახ. სასწავლო თეატრის სცენაზე სამსახიობო ფაკულტეტის ჯგუფმა რეჟისორ გ. ჟორდანიას ხელმძღვანელობით განახორციელა წინასაღიბლო მოსპექტაკლი ა. ჰაქეტისა და კ. გურდინის „ანა ფრანკის დღიური“. პიტერის როლი ახალგაზრდა მსახიობმა ლევან წულაძემ შეასრულა. მაყურებლის მესხიერებაში უთუოდ აღიბეჭდა ბავშვური გულუბრ-

ყვილობით აღსავსე, მოუქნელი, მორცხვი პიტერი.

მოგვიანებით ამ სპექტაკლმა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის მცირე სცენაზე გადაინაცვლა. დღეს პიტერს კვლავ ლ. წულაძემ თამაშობს, მაგრამ ამჟერად სცენაზე დგას არა მარტო მსახიობი, არამედ რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფე, სარეჟისორო ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტი ლ. წულაძე, რომელიც უკვე დამოუკიდებელი სპექტაკლის ავ-

ტორია — მისი საკურსო ნამუშევარი „თეთრი ღამე“ (თავადვე განლათ ინსცენირების ავტორი), განხორციელებული ჭოლა ლომთათიძის მოთხრობების „სახარბიელის წინაშე“, „საპრობილეში“, „ჩემი დღიური“ და სხვათა მიხედვით, მიეძღვნა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70-ე წლისთავს და სასწავლო თეატრის ერთ-ერთ სარეპერტუარო საქექტაკლად იქცა.

მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოებში გაფანტულმა ამბებმა თავი მოიყარეს მთავარი გმირის ალექსი იაშვილის ირგვლივ და საქექტაკლის სიუჟეტური პერიპეტეიები სწორედ მისი რეალური და ილუზორული სამყაროს გამოხატულებად იქცნენ.

ალექსი იაშვილის რთული, წინააღმდეგობრივი ბუნება, მოულოდნელად შეეჯახა ციხის უხამს რეალობას, დასახლებულს პატიმრებით, როსკიპებით, ზედამხედველებითა და ჩაფრებით, მაგრამ ეს შეჯახება აღმოჩნდა არა მსხვერპლის დაპირისპირება მტრულ ძალასთან, არამედ ორი ერთნაირად დამონებული ბანაკის კონფლიქტი, რომელსაც დრო და სიტუაცია წარმართავს. ციხის ზედამხედველი ლოთი, უბადრუკი სუკინი, ავადმყოფობისაგან დაღეული, წელში მოხრილი სტარჩუკი, ჩამოძინილი და გამურული დამლაგებელი ანფისა, სახედაკარგული, ნიღბადქცეული ექიმი ქალი, ციხის უფროსიც კი, გენერალ მოკროუსოვის წინ ათად მოკაცვული, აჩრდილად ქცეული, ფერმკრთალი, გამზღარი, ადვოკატი გაცილებით დამდაბლებულნი არიან, ვიდრე ალექსი იაშვილი... და რეჟისორი ვეთაგაზობს მოვლენათა

იმგვარ გადაწყვეტას, რომელსაც არიან არა მოზიემინი და დამარცხებული, არამედ ორი განადგურებული მასა: ერთნი — ფიზიკურად, მეორენი — მორალურად, ხოლო იმარჯვებს ერთადერთი ძალა — სიკვდილი. „ზოგჯერ სიციცხლე უფრო ძნელია, ვიდრე სიკვდილი“. — ამბობს ალექსი იაშვილი. ძნელია ასეთ ვითარებაში გარკვევა, რთულია ჭეშმარიტებისკენ მიმავალი ადამიანის ბედი, მით უმეტეს, თუ რევოლუციისთვის მებრძოლი ჯან-ლონით აღსავსე ახალგაზრდა კაცია, რომელსაც სიყვარული, ადამიანური ბედნიერება ჰაერივით სწყურია. ციხის ბნელი და ვიწრო საკანი კიდევ უფრო უმძაფრებს გმირს თავისუფლების სულისკვეთებას: ეს ცნება მისთვის განზოგადებულ მნიშვნელობას იძენს, რევოლუციის საბრძოლო ლოზუნგი მოყვასისადმი სიყვარულის აღიარებით იცვლება და გმირის ცნობიერება რადიკალურ გარდატეხას განიცდის. „რატომ უნდა ჩამოახრჩოს, ან როგორ უნდა ჩამოახრჩოს ადამიანი ადამიანმა? — კითხულობს ალექსი იაშვილი. ან რა არის საერთოდ თავისუფლება? ადამიანი ხომ ციხეშიც შეიძლება დარჩეს თავისუფალი, ითუ ის არ უღალატებს იდეალს. სწორედ ამიტომ გმირი უარს ამბობს შეწყალებაზე და მშვიდად ხვდება სიკვდილს.

პარადოქსია, მაგრამ სწორედ ციხის ბნელსა და ნესტიან საკანში აცნობიერებს გმირი ჭეშმარიტ თავისუფლებას და პიროვნებად ქცეული ღირსეულად აღებს სიკვდილის მიერ „ბომბებულ“ შავ ყვავილს“.

საქექტაკლში უაღრესად სადა და სახიერია მხატვარ თინათინ

გეინეს მიერ შექმნილი ვიზუალური სამყარო: აგურის ჩაშვებული კედლების ფონზე ნათლად გამოიკვეთა ხისგან გამოჩორცილი სამოოდე საწოლი მტვრიანი და უხეში თივის ქვეშავებით, მბუტბავი სანთელი ძლივს ანათებს ისედაც პირქუშ გარემოს. მხატვრის ხელწირა კოლორიტულია და დამახასიათებელი — სცენური ანტიურაჟი, კოსტიუმები, გრიმი ერთი მთლიანობაა — ციხის საშინელი რეალობა. შმორისა და ნესტის სუნს თითქოს მაყურებელიც გრძნობს და სრულიად განაცდევინებს გმირთა ტრაგიკულ ხედვს. დეკორაციები საინტერესოდ თამაშდება — მოქმედება ხან იაშვილის საკანში ხდება, ხან კიდევ კარცერსა, თუ აბანოში და უცებ გმირის წარმოსახვაში ხის უბრალო საწოლები ორი შეყვარებული გულის დამაკავშირებელ ხილად იქცევა, გასაფრენად გამზადებული მათი სულები ერთდება, გმირები მალღდებიან და ალექსი იაშვილი ნათლად ხედავს ვარსკვლავებით მოჭედულ ცას, ხარბად ისუნთქავს გამჭვირვალე, მსუბუქ ჰაერს და მანუშაკის ფართო, მრუმე დამესავით უძირო თვალებში სამყაროს სიტკბოებას გრძნობს.

ახალგაზრდა რეჟისორი ფეიხაძე, შთამბეჭდავად იყენებს ცალკეულ დეტალს (რამდენ უდავოდ მისი პედაგოგის მ. თუმანიშვილის ხელწირა შეიცნობა): მყუდროებას არღნის სევდიანი მოტივი არღვევს, დროდადრო ისმის გისოსებიანი სარკმლის ჩხაკუნის და შორეულ დერეფანში იკარგება სუკინის არყისგან ჩახლეჩილი მონოტონური ხმა: «Возьми свечку!» რეჟისორი დაეინებით უსვამს ხაზს საპატიმროს არაადამიანურ პირო-

ბებს. ასეთ ვითარებაში ადამიანი შეიძლება ჭკუიდან შეიშალოს კიდევ, მაგრამ ციხის ცხოვრება თავისი მდინარებით მიემართება — პატიმრები იცინიან, ხუმრობენ, ოცნებობენ, არჩევენ „საერთაშორისო ვითარებას“, უყვართ და სძულთ. აქ თითქმის ყოველდღე იჭერენ და უშვებენ როსკიებს (ოლონდ მას შემდეგ, რაც ციხის უფროსი ხელს მოითბობს), ასამართლებენ პატიმრებს და განაჩენი გამოაქვთ. ზოგს სიკვდილით სჯიან, ზოგს ასახლებენ... მაგრამ „ადამიანი ქამელეონია“ და ეგუება ყოველივეს — ასეთ დასკვნამდე მიდის ალექსი იაშვილი, რომელსაც არ სურს დაემსგავსოს პირუტყვა-დქვეულ უმრავლესობას და იქნებ ამიტომაც ირჩევს სიკვდილს.

ლევან ბერიკაშვილის ალექსი იაშვილი ძლიერი, მთაზროვნე ადამიანია. ახალგაზრდა მსახიობი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით გვიხატავს გმირის კონტრასტულ ხასიათს — მკაცრი და დაუნდობელია ჯალათების მიმართ, მაგრამ ნაზი და მოსიყვარულეა დედასთან და საყვარელ არსებასთან. შემსრულებლის ძლიერ აღნაგობაში ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს სიმტკიცე და მამაკაცური მომხიბვლელობა, მკლერი, ხვეწილი ოვანი ტემბრის ხმა, დახვეწილი პლასტიკა და მუსიკალობა გამორჩეულობას ანიჭებენ მის გმირს. მსახიობი სძლევს ხასიათის სირთულეს — რეალურისა და ირეალურის მულმივ მონაცვლეობას. გმირი წარმოსახვაში ხედავს მანუშაკის შავგვრემან, პატარა სახესა და ანთებულ თვალებს: „მე ვნახავ ჩემს შუშანიკს და ვაჩუქებ მას იას“, — ამბობს იგი. რაოდენ ტვეადია მსახიობის მიერ წარმოთ-

ქმული ფრაზა და მყუდრებელი გრძნობს, რომ ვერავინ მოსპობს მათ წმინდა სიყვარულს — ვერც ციხის ჯალათები და ვერც სიკვდილის მსახვრალი ხელი.

ბესო ბარათაშვილის სუკინი ტიპური პირუტყვია — დახეული ფარაჯით, არყისგან აწითლებული ცხვირით, გაუპარსავი, ჩექმების ბრაგუნით დააბიჯებს, ცალი სახელო ტუჩებზე მომდგარი დუქის მოსაწმენდად მოუმარჯვებია და სურდოიანივით ცხვირში ქშიტინებს. სუკინი ზემოდან დაპყურებს პატიმრებს, თუმცა, სინამდვილეში ისეთივე არაარობაა, როგორც ქუჩის უკანასკნელი მაწანწალა. იაშვილს სურს გადაარჩინოს, თვალი აუხილოს, განგებ ახელებს, ამცირებს, მაგრამ სუკინს აღარაფრის შეცვლა არ შეუძლია. მას შეუტრაცხყოფილი ღირსების აღდგენის უფლებაც კი არ აქვს: «ვერ გესვრა, — ეუბნება იაშვილს, — მიიტომ რომ უარესად დამსჯიან». მეტყველია მსახიობის გამომსახველობითი ხერხები, პლასტიკა. აქ წინა პლანზე კვლავ ცალკეული დეტალი გამოდის: რუსული აქცენტით შეჯერებული მეტყველება. ყესტები შთამბეჭდავ ფერებს მატებენ სუკინის პორტრეტს. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს პირველი მოქმედების ფინალური ეპიზოდი, როდესაც საკანში მარტოდ დარჩენილი გმირი გემრიელად შეეპყვება დღიურ ულუფას — ნივრის ორიოდ კბილსა და უფროსებისგან ფარულად გადანარჩუნებულ ნახევარ ბოთლ არაყს. ამაზრზენია და საცოდავი ამ დროს ბ. ბარათაშვილის სუკინი: ის სულმოუთქმელად გადაყლურწავს არაყს და შემდეგ დიდხანს, ძალიან დიდხანს ინე-

ლებს; სხელი ეკრუნჩხება, გულმუცელი უხურს, სახეზე კი კმაყოფილი ღიმილი დასთამაშებს. ბოლოს არყით ვაბრუებული, თვალეზმილულული, კისერს მოილერებს და შემოსახებს «Черный ворон»-ის სევდიან მელოდიას.

არანაკლებ ამაზრზენნი არიან ციხის ბინადარნი: დამლაგებელი ანფისა (გ. ბუთხუზი), სტრაჩუკი (გ. ვაშაყიძე), ექიმი (ნ. გელაშვილი).

ციხეში ყველაფერს ციხის უფროსი (ნ. კვანტალიანი) განაგებს — ცბიერი ცინიკოსი, გაფთვრებული, გამხდარი სახითა და ღრმად ჩამჭდარი იუდას თვალებით. იგი უხეში და დამცინავია პატიმრებთან, მაგრამ მასზე ძლიერიც გამოჩნდება — პროკურორი მოკროუხოვი (კინომსახიობთა თეატრის მსახიობი თ. გვალია), რომლის წინაშე უცებ მლიქვნელ, მშიშარა ჩინოვნიკად გადაიქცევა და ისეთივე აღმსრულებელი ხდება, როგორც მისი ხელქვეითი.

... მაგრამ ციხეში კიდევ არიან პატიმრები, რომელთაც ამცირებენ და ვერ მოდრიკეს, ოცნებას უკლავენ, მაგრამ ვერ მოუტლეს, შეურაცხყოფენ, მაგრამ ვერ ტეხენ, თავისუფლებას ართმევენ და ამით კიდევ უფრო უღვივებენ მის წყურვილს. ალექსი იაშვილის საკნის მეზობლები სოციალ-დემოკრტი კოლა ჩიგოვიძე (ზაზა გოგუაძე), ანარქისტ-ინდივიდუალისტი ვანო ხარბელია (კინომსახიობთა თეატრის მსახიობი მ. ჯოჯუა) და თათარი ალი (კახა გაბელაია) საპატიმროს ბნელმა კარცერმა დააკავშირა ერთმანეთთან. ისინი განსხვავებული ადამიანები არიან, თავთავიანი ტკივილით, სხარულითა და ოცნებებით. მათი საუბრის თე-

მა ხან რევოლუციას, ხან — პოლიტიკა. ამ დროს ისინი დაუნდობლად კამათობენ, ჩხუბობენ, მაგრამ ციხე კვლავ აერთიანებთ მათ და აერთიანებთ არა მარტო ვასაქანი, არამედ სიყვარულსა და თავისუფლებაზე ოცნება. კოლა ჩიგოგიძე თავისუფლებასა და გენერლის ლამაზ ასულზე ოცნებობს. ზ. გოგუაძის გმირი გონებამახვილი, უშუალო ბიჭია, რომელიც უფრო ახალგაზრდულმა სიფიცხემ და აზარტმა მიიყვანა რევოლუციასთან, ვიდრე ბრძოლის ვაცნობიერებულმა საჭიროებამ. კოლას სიკოცხლე, სიყვარული, ბედნიერება სურს, მაგრამ ნათელი იმედი ადგილს უთმობს გულისამრევ რეალობას: „მისი ოცნების ქალიშვილი“ გალოთებული, მახინჯი, თამაბურძენული ქუჩის მაწანწაა და გოგო ხდება, ციხიდან თავის დაღწევის ერთადერთი გზა კი — სახრჩობელია. მსახიობი დამაჯერებელი წარმოდგენს საკუთარი გმირის ჩამოყალიბების, პიროვნებადქცევის პროცესს. მკაცრი განაჩენი უტბად დააეჯკაცებს მხიარულ ახალგაზრდას — სახრჩობელაზე მიმავალი უკანასკნელად მოავლებს სევდიან მზერას მეგობრებს და თავჩაქინდრული გადააბიჯებს ზღურბლს. მისი ხელის თითები თრთოლვით შეეხება კარს (ეძნელება დათმობა) და შემდეგ მოწყვეტით დაეშვება. სიცოცხლე დამთავრდა... დამთავრდა სახრჩობელამდე ბევრად უფრო ადრე, ციხის საკნის კართან...

სასაცილოა და საბრალო მ. ჯოჯუას ივანე ხარბედია. მსხიობის ჟესტები, მიმიკა, მეტყველების მეგრულ-რუსული კილო-კავი კოლორიტულსა და შთამბეჭდავს ხელს გმირს. ეს მჭევრმეტყველი

დემაგოგი დროის ისეთივე მსხვერპლია, როგორც მისი თანამომენი. ის ქამელეონია, შემგუებელი, რომელიც გადასახლებას სიხარულით სჯერდება ოღონდაც სიკვდილით არ დასაჯონ.

თათრის ბიჭი ალი კი სასაფლაოზე გაგიჟდა. მას დროდადრო გონება ებინდება და ჭირვეული ხდება, თორემ ისე არავის ერჩის, თავისთვის წევს ხის საწოლზე და მინარეთზე გადმოდგარ მოლასავით გაბმით ღიღინებს გაურკვეველ თათრულ მელოდიას. კ. გაბეულიას ალი მოსიყვარულე ბიჭია, პატარა ერთგული ძაღლივით თვალეზში შეპყურებს ალექსის და მზადაა სიცოცხლე ანაცვალოს მას.

ალექსი იაშვილის დედა (ხათუნა ბოკუჩავა) და ადვოკატი (ზაზა ჩხეიძე) ციხის ხშირი სტუმრები არიან. ბუნებრივია, ახალგაზრდა მსახიობისთვის რთულია ასაკოვანი გმირის თამაში. აქ იქმნება არსებული სტერეოტიპის მოძალეობის საშიშროება, მაგრამ ზ. ბოკუჩავამ შექმნა დედის ტრაგიკული სახე, რომელშიც ურთიერთს ებრძვიან პიროვნული მოვალეობა და მშობლის სიყვარული. რამდენადაც მტკიცე და ძლიერია ეს ქალი, იმდენად რბილი და უმწეოა დაინაიფებული ადვოკატი. ახალგაზრდა მსახიობის თამაშში ყურადღებას იპყრობს ცალკეული დეტალები: სიარულისა და ჯდომის მანერა, ნერვული ჟესტები, გაყვიოლებული, ფერწყასული გაუპარსავი სახე, ცხვირზე წამომჭდარი სათვალით, დაჭმუჭნილი შლიაპითა და საწვიმრით — მთლიანად გმირის გარეგნული პლასტიკური ხატი ძლიერ მოგვაგონებს ე. ნინოშვილის სპირიდონ მცირიშვილს,

რამიც თვალნათლივ ვლინდება რეჟისორის ასოციაციური ხედვა.

დედის და ადვოკატის ვარდა ალექსი იაშვილის საკანს სხვა სტუმრებიც ჰყავს, რომელნიც უმთავრესად გმირის წარმოსახვაში არსებობენ: სომეხი ვაჭრის გოგო მანუშაკი (ეკა ჩხეიძე) და დიასახლისი ლიზა (ეკა კახიანი). მანუშაკისა და ლიზას ეპიზოდები რეჟისორის მიერ ორგანულადაა ჩართული სპექტაკლში. ისინი ამდიდრებენ სცენური ნაწარმოების ემოციურ სამყაროს და ამძაფრებენ მთავარი გმირის სულის ტრაგედიას.

ე. ჩხეიძის მანუშაკი მომხიბლავი არსებაა: შავგვრემანი, ეშხინი სახე, სწორი ნაკვთები, შავი, ცეცხლოვანი თვალები და ასეთივე ფერის კუბრავით მბზინავი თმა. მას ალექსი იაშვილის თითოეულ სიტყვაზე ალმური ედება. მსახიობი გემოვნებით, სადად ხატავს ახალგაზრდა მოწიფულ ქალიშვილს, რომელიც მზადაა სიყვარულისათვის, თუმცაღა, გულმოდგინედ მალავს საკუთარ გრძნობებს. იგი ჯერ დამფრთხალი, წარბშეკრული და გაბუტული შეჰყურებს ჰაბუჯის მოსიყვარულე თვალებს და შემდეგ, როცა რწმუნდება გრძნობის სიწმინდეში, თავდავიწყებით მიენდობა მას.

სულ სხვაა ლიზა. ე. კახიანის გმირი არისტოკრატი ქალია, რომელმაც პირადი ბედნიერება საერთო მიზნებს ანაცვალა. მსახიობი საინტერესო ფსიქოლოგიური დეტალებით წარმოაჩენს გმირის განვლილ ცხოვრებას, მის ყოველდღიურობას. ე. კახიანის გმირი სულ რამდენიმე წუთით გამოჩნდება,

მაგრამ ეს მცირე დროც საკმარისია ლიზას ვასაცნობად: იქნებ, მას უყვარდა ალექსი, ქალური ვნებით ელოდა მისგან იოტისოდენ ყურადღებას, მაგრამ რას იზამ? ბედისწერა ხშირად ათამაშებს ადამიანს და ისიც დასჯერდა ყოველდღიურ წვრილმანებს და სიყვარული ზრუნვად აქცია.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ია ფარულავას მიერ განსახიერებული სამი პერსონაჟი — ლამაზი მეძავი ქალი, მაწანწალა როსკიბი და სიკვდილი. მათში გამოვლინდა ახალგაზრდა შემსრულებლის ნიჭიერება, პლასტიკა, გარდასახვის ფართე დიაპაზონი. როგორ არ ჰგავს კეკელუცი, გათქვირულ-გაბრანჭული ქალი ჩამოძონძილ, თვალებამოღურჯებულ კახპას, სიგარეტი რომ გაუჩრია და ისტერიულად გაჰყვირის: «Спасай Россию!» მათგან სრულიად განსხვავებულია სიკვდილი, მარმარილოსავით ცივი, გაყინული სახითა და შიშის და ძრწოლის მომგვრელი ერთადერთი ფრაზით: „ჩვენ მალე შევხვდებით ერთმანეთს“.

... თეთრი ღამე იწურება, მთავრდება ალექსი იაშვილის სიცოცხლე... სრულდება სპექტაკლი და მანსენდება ტ. გრანელის მინიატურა:

„შუალამე ჩამოეშვა...“

მე ახლა მაგონდება ჩემი ცხოვრების ქარიშხლიანი დღეები და სინანულის ყრუანტელი მივლის...

ვფიქრობ: მოვა წამი, როცა არ ვიქნები ცოცხალი, მაინც მჯერა ჩემი უკვდევბა...

და მჯერა სიცოცხლე სხეულის გარეშე“...



2. „ელენა სერგეევნა, ძვირფასო!“

რეჟისორმა ნანა დემეტრაშვილმა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან განახორციელა ლ. რაზუმოვსკაიას პიესა „ელენა სერგეევნა, ძვირფასო!“.

აღსანიშნავია, რომ სტუდენტურ სპექტაკლში, მომავალ მსახიობებთან ერთად მასუბრებელმა ელენა სერგეევნას როლში იხილა კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მსახიობი ქეთევან კიკნაძე.

რეჟისორმა სპექტაკლის მკაცრი, ერთიანი სტრუქტურის, ლაკონური გამომსახველობითი ხერხების საშუალებით კიდევ უფრო გაამძაფრა პიესაში არსებული კონფლიქტი, ნათლად გამოკვეთა მისი კონცეფცია: საკმარისია ერთხელ დასთმო, თვალი დახუჭო სიცრუეზე, რომ ეს დათმობა ჩვევაში გადაიზრდება. ყოველივე ხომ სულ მცირე კომპრომისიდან იწყება, რომელიც თანდათან ადამიანის სულიერი რეგრესის ფორმას იქნის.

... პატარა, სადად მოწყობილ ბინას მხოლოდ ყოფისთვის აუცილებელი ნივთები ავსებს — უბრალო ავეჯი, თაროები, რომელზედაც საყვარელი წიგნები დაუწყვიათ, მზრუნველი ხელით აკინძული ჟამთაგან გაყვითლებული გაზეთების შეკვრა, ერთ-ერთ კუთხეში სათნო გამომეტყველების ქალის პორტრეტი... სცენის ირგვლივ, წრეზე შემოვლებული თეთრი არშია მოქარგული ნახევარსფეროს შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სპექტაკლის მხატვრები პ. მძინარიშვილი და დ. აფციაური მოქმედებისთვის შესატყვის სცენოგრაფიულ სამყაროს ქმნიან.

ამგვარ გარემოში ცხოვრობს ელენა სერგეევნა, სკოლის მასწავლებელი, რომელიც იშვიათი ნიჭით გამოირჩევა: ნიჭით, ყოველივე გააღამაზოს, გააპოეტუროს, სისადავეში ეძიოს მშვენიერება, ყველგან და ყველადეურში სიკეთე ამოიკნოს და უანგაროდ გაუზიაროს იგი სხვებსაც: სწორედ ეს ნიჭია მართხელას ათას ყოფით წვრილმანსა და გაჭირვებას რომ გამოატარებს და სულიერ სისპეტაკეს შეუწარმინებს.

ქ. კიკნაძე როლის შინაგანი განვითარების ზუსტი ნიუანსირებით წარმოსახავს გმირის ხასიათს. მსახიობი ხაზს უსვამს ელენა სერგეევნას კეთილშობილებას, სულიერი ჰარმონიისკენ სწრაფვას: თამაშის სადა, დახვეწილი მანერით, სცენური სახის უმცირესი შტრიხების დამუშავებით, ნაირგვარი ინტონაციური ცვალებადობით, სახიერი ჟესტით მსახიობი წარმოაჩენს ელენა სერგეევნას გარეგნული უბრალოების მიღმა დაფარულ მდიდარ შინაგან სამყაროს: ამ ლამაზ, წმინდა სამყაროში მოულოდნელად შემოიჭრება უხეში რეალობა, რომელიც კომპარულ სიზმარს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე სინამდვილეს.

ყველაფერი კი სულ უბრალოდ იწყება. ელენა სერგეევნასთან და-

ბადების დღის მოსალოცად მეთეკლასელები მოდიან. მაგრამ ეს მოვლენის მხოლოდ ზედაფენაა. ისინი ბევრად უფრო მეტს მოელოიან მასწავლებლისგან: მათ სეიფის გასაღები სჭირდებათ, სადაც მათემატიკის საკონტროლო ნამუშევრებია შენახული. თითოეულ მათგანს სურს მაღალი ნიშანი მიიღოს, ამისთვის კი ნამუშევრებს ხელახლა შესრულებაა საჭირო.

... სივრცეს ვალსის ნაზი, ლირიული მელოდია ავსებს (მუსიკალურად გააფორმა ო. პოდოსოვემა). ვალსის პანგებზე ვალოდია (ნ. არჩვაძე) ელენა სერგეევნას საცეკვაოდ გაიწვევს. პაშა (ვ. ცხაკაია) და ლიალია (თ. კანდელაკი) მათ მიბაძავენ. ვიტია (გ. გუგუშვილი) აღფრთოვანებული შეჰყურებს მოცეკვავე წყვილებს.

რეჟისორის მიერ სახიერად გადაწყვეტილი დაბადების დღის ეპიზოდი, თავისი ამაღლებულობითა და პოეტურობით მკვეთრ კონტრასტს ქმნის სპექტაკლში განვითარებულ დანარჩენ მოვლენებთან.

„... მთავარია ყველგან და ყველაფერში ადამიანებად დარჩეთ. „თქვენი ცხოვრების ყველაზე სპეტაკ გზას გაუმარჯოს!“ ქ. კიკნაძის მიერ აქცენტირებული წარმოდგენილი ეს სიტყვები გმირის მისწრაფებაზე მიგვანიშნებენ. მისთვის პიროვნული სრულყოფილება ცხოვრების იდეალს წარმოადგენს, მაგრამ ასეთ გარემოში საყოველთაოდ ცნობილი ჭამპარიტება ანაქრონიზმად ქდერს, რადგან ელენა სერგეევნამ ჯერ კიდევ არ იცის, რომ მისი მოსწავლეების კეთილშობილური საქციელი მხოლოდ ლამაზი უესტია და სხვა არაფერი, რომ მათ დიდი ხანია აღრჩევიათ

საკუთარი გზა — დაუსრულებელი კომპრომისებით სავსე. მის წინაშე გამართული ცხოვრებისეული წარმოდგენაც ხომ ამ კომპრომისთა ერთ-ერთი გამოვლინებაა! სპექტაკლში ელენა სერგეევნასა და მოსწავლეებს შორის ურთიერთდაპირისპირება მძაფრ დინამიზმშია გადაწყვეტილი და მსახიობთა მიერ იგი თამაშის ერთიან, უწყვეტ რიტმშია წარმართული. ამგვარი ურთიერთდაპირისპირება განსაკუთრებით გამოიკვეთა ელენასა და ვალოდიას შორის კამათში, სადაც ერთი ადამიანური ღირსებების, ეთიკური ნორმების დამცველია, ხოლო მეორესთვის, ყოველივე ეს გაუფასურებულ, ცარიელ სიტყვებს წარმოადგენს, რადგანაც, როგორც თავად აღნიშნავს, „მისი მსაჯული მორალი კი არა, სარგებელია“. ვალოდიას სულაც სჭირდება ნიშანი. მისი მომავალი განსაზღვრულია: იგი დიპლომატის კარიერისთვის ემზადება და რა უშლის ხელს, რომ წინასწარ შეამოწმოს თავისი შესაძლებლობანი, მით უმეტეს, რომ ამისთვის ხელსაყრელი სიტუაცია არსებობს. ის თავად მოიგონებს მისთვის გასართობ თამაშს, რომელშიც მარიონეტების ფუნქციას მისივე უნებისყოფი თანაკლასელები შეასრულებენ.

თუ ვიტყვით, პაშას და ლიალიას უარყოფითი თვისებების ფორმირება ჯერ კიდევ განვითარების პროცესშია, ამ თვისებათა კომპლექსი ვალოდიაში მყარად ჩამოყალიბებულ ხასიათს ატარებს. მისგან, მართლაც, „შესანიშნავი“ დიპლომატი დადგება — რესპექტაბელური, პატივმოყვარე, მედიდური. ნ. არჩვაძე გმირის სახის

გახსნისას სწორედ ამ თვისებებზე ამახვილებს ყურადღებას. მსახიობის ერთი მხრივ, მიმართავს თამაშის მშვიდ, აუღელვებელ მანერას, მეორე მხრივ, კრიტიკულ მომენტში იგი მძაფრი ემოციით ავლენს გმირის ბუნებას...

ქ. კიკნაძე განწყობილების სწრაფი, კონტრასტული ცვლილებებით, როლის ფსიქოლოგიური ხაზის თითოეული ნიუანსის გამოკვეთით, მკაცრი, ზომიერი ჟესტივით წარმოსახავს მის გმირში მიმდინარე შინაგან პროცესს: მხიარული, გულღია ილენა სერგეევნა თავის თავშია ჩაკეტილი, დაბნეული აღფრენებს თვალს, როგორ დახობავს მის წინაშე ისინი, ვისიც ასე სჯეროდა, ვინც სულ ცოტა ხნის წინათ მალალ იდეალებზე, სიკეთეზე, სიყვარულზე სადღეგრძელოებს წარმოსთქვამდა, ახლა კი გაბოროტებულ, სახედაკარგულ არსებებად გადაქცეულან.

„... მეშინები ხართ, თავიდან ბოლომდე მეშინები... კაპიკის გულისთვის დედას გაყიდით...“ ელენა სერგეევნას მიერ მამხილებელი ტონით წარმოთქმული ეს სიტყვები ახალგაზრდების სულიერ დაცემასზე, მათ უსუსურობაზე მიგვანიშნებს.

ვიტია ამ შანტაჟის ერთ-ერთი ყველაზე მხალისი მონაწილეა. მას იმდენად დაუკარგავს წინააღმდეგობის გაწევის უნარი, პიროვნული დამოუკიდებლობა, რომ ვალოდიასთვის საიმედო სათამაშოდ ქცეულა. გ. გუგუშვილი თამაშის დინამიური რიტმით, გმირისადმი ირონიული დამოკიდებულებით წარმოაჩენს მის წინააღმდეგობრივ, იმპულსურ ბუნებას. უნებისყოფო, ცხოვრების წინაშე შიშით შეპყრობილი ყველაფერზე თანახ-

მა, ოღონდ მიზანს მიაღწიოს. მისგან განსხვავებით პაშა სწრაფობს რეაქციით, შედარებით მაღალი თვითშეფასებით, მოვლენათა გამაძაფრებელი აღქმით ხასიათდება, მაგრამ მასშიც მიზნის განხორციელების სურვილი იმდენად ძლიერია, რომ უსიტყვოდ ემორჩილება ვალოდიას: „ვიცი, რომ სიბინძურეზე ვთანხმდები, ვიცი, რომ ამის შემდეგ საკუთარი თავი შემზიზნდება, მაგრამ საოცარი ის არის, რომ მაინც ვთანხმდები“. მას არ ძალუძს საყვარელი გოგონას ღირსება დაიცვას, რადგან ნებისყოფა არ ყოფნის, უარი თქვას დაწყებულ თამაშზე. ქ. ცხაკაიას მიერ განსაზიერებული პაშა გარემოსადმი, საკუთარი თავის მიმართ ცინიკური დამოკიდებულებით ხასიათდება. მსახიობის თამაშის მკვეთრი მანერა, რომელიც ხშირად მკაცრ ტონალობას იძენს, გმირის შინაგან დაძაბულობაზე, წინააღმდეგობრიობაზე მიგვანიშნებს. მათ შორის ლიალია ერთადერთია, რომელსაც ყველაზე მეტად აქვს გაცნობიერებული საკუთარი საქციელი. ლიალიასა და ელენა სერგეევნას ურთიერთდამოკიდებულებაში ნათლად გამოიკვეთება მძაფრი კონფლიქტი ორ სხვადასხვა თაობას შორის. ლიალია ტკბილ, უზრუნველ ცხოვრებაზე ოცნებობს. ვერ წარმოუდგენია, როგორ შეიძლება მთელი ცხოვრება დედასთან ერთად ერთ ბინაში გაატარო, მაშინ როდესაც ელენა სერგეევნასთვის დედის გვერდით ყოფნა უდიდესი ბედნიერებაა. ლიალიას გაუხეშებული შინაგანი ბუნება აშკარა დისონანსს ქმნის ელენა სერგეევნას სულიერ ჰარმონიასთან. თ. კანდილაკი მკვეთრად ცვალებადი ემოციით, ხაზგასმული

დრამატიზმით ავლენს გმირის გაორებულ სამყაროს: ერთი მხრივ, იგი მერყევის, იშვიათად ავლენს საკუთარ პოზიციას ბოლომდე, მეორე მხრივ, ყველაზე კრიტიკულ სიტუაციაში მხოლოდ მას შესწევს უნარი, თქვას სიმართლე.

... ირგვლივ ქაოსია, ყველაფერი ერთმანეთში არეულა, ნივთები უწყისრივოდ მიმოუყრიათ... იატაკზე გაბნეული წიგნები... ამობრუნებული ლარნაკი... მთელ ოთახში მიმოფანტული ყვავილები...

ელენა სერგეევნას უმწეოდ დაუშვია ხელები და თვალებგაფართოებული მისჩერებია მის წინაშე გადაშლილ სურათს: მისი მოსწავლეები განუკითხავად, დაუნდობლად ჩხრეკენ ბინას. მსახიობის სახეზე სევდა, სასოწარკვეთა, დაბნეულობა ენაცვლება ერთმანეთს.

აღნიშნული ეპიზოდი სპექტაკლის კულმინაციას წარმოადგენს და რეჟისორის მიერ იგი მოქმედების ერთიან კომპოზიციაში, დინამიურ რიტმშია წარმართული. დრამატიზმს კიდევ უფრო აძლიერებს ლირიული მელოდია (კომპოზიტორი ბ. ოკუჯავა), რომელიც მთელ სპექტაკლს ერთიან ლაიტ-თემად გასდევს და სისპექტაკის, სიწმინდის გამოხატულებას წარმოადგენს. ჰაეროვანი, ნატიფი ბგერები სერგეევნას სულიერი სამყაროს სიმბოლოდ ქცეულან, რომლებიც მკვეთრ კონტრასტს ქმნიან უხეშ, მოუწყობელ რეალობასთან.

ვალოდია ცდა, რაღაც არ უნდა დაუჭდეს, დაუმტკიცოს მეგობრებს, რომ არ არსებობენ თანამედროვე ანტიგონეები, მარცხით მთავრდება. უფრო მეტიც, აღმოჩნდება, რომ მისი „პროფესიული

შესაძლებლობანი“ იაფფასიანი ავანტიურის ფარგლებს არ სცილდება: ვალოდია გასაღების ხელში ჩასაგდებად უკიდურეს ხერხს მიმართავს: იგი ლიალიაზე ძალადობის სცენას გაითამაშებს, რათა ელენა სერგეევნას, როგორც თავად ამბობს: „ცხოვრების ტურტლიანი ფსკერი აჩვენოს“.

სპექტაკლის ფინალურ სცენაში ნათლად ვლინდება გმირთა შინაგანი სამყარო. თუ აქამდე ურთიერთობათა რღვევა ფარულად მიმდინარეობდა, იგი აშკარად იჩენს თავს, როდესაც ელენა სერგეევნა მათ თავად მისცემს გასაღებს. მართალია, მიზანი მიღწეულია, მაგრამ არცერთი მათგანისთვის ამას აღარავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგანაც ისინი პიროვნულ მარცხს განიცდიან. ელენა სერგეევნა ნამდვილი ანტიგონე აღმოჩნდა; იგი მაშინ იტყვის გასაღებზე უარს, როდესაც ამას არავინ მოელის. იტყვის „არას“, რადგან ხვდება, რომ მან ბევრად უფრო მეტი დაკარგა — დაკარგა რწმენა ამ აღამიანების მიმართ.

„ელენა სერგეევნა, ძვირფასო!“ — ეს სიტყვები მრავალჯერ მეორდება სპექტაკლში და მათ მიღმა ირონია, სიყალბე ამოიკნინბა. ასე ხშირად მიმართავენ მასწავლებელს, მაგრამ გაუფასურებულ გარემოში, მათ პირდაპირი მნიშვნელობა დაუკარგავთ.

„— რად მინდა ეს გასაღები... ისიც მეყოფა, რომ საიმოვნება მივიღე. თქვენ იკითხეთ, თქვენ, საცოდავო თოჯინებო, მთელი თქვენი ცხოვრება, სხვის ხელში სათამაშოდ გახდებით...“ — ამ სიტყვებით ემშვიდობება ვალოდია თანაკლასელებს, იგი თითქოს წინასწარ განსაზღვრავს მათ მომავალს.

... სივრცეს ლირიული მელო-
 დია ავსებს... ირგვლივ სიცარიე-
 ლეა, მხოლოდ ლილიას განწირუ-
 ლი ყვირილი ისმის: „ელენა სერ-
 გეევნა, გასაღები არ წაუღიათ, გე-
 სმით, არ წაუღიათ!“ — სიტყვე-
 ბი უპასოხოდ რჩება და უსასრუ-
 ლობაში იკარგება.

მართლაც, როგორი იქნება ვა-
 ლოდისა, ვიტისა, პაშას, ლილიას
 მომავალი? შეიცვლება მათი ცხო-
 ვრების წესი ყოველივე იმის შემ-

დეგ, რაც მოხდა, თუ არა? როგო-
 რი იქნება მათი პიროვნებად ქცე-
 ვის პროცესი?

ძნელია სპექტაკლში წამოჭ-
 რილ ამ პრობლემებზე პირდაპირი,
 ერთმნიშვნელოვანი პასუხის ვა-
 ცემა. ვფიქრობ, სპექტაკლის შემ-
 ქმნელნი არც ისახავდნენ მას მიზ-
 ნად, ისინი მაყურებელს სთვავო-
 ბენ, მათთან ერთად იფიქრონ ამ
 ურთულეს პრობლემებზე.

ბულგარელი რეჟისორი ქუთაისში

ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში
 ცნობილმა ბულგარელმა რეჟისორმა ქალმა ნადედა სეიკოვამ გა-
 ნახორციელა მილკუ მილკოვის „უკანასკნელი სიყვარული“.
 ნადედა სეიკოვა „თეატრალური მოამბის“ რედაქციაში მოვიწიეთ.
 გთავაზობთ მასთან საუბრის ჩანაწერს.

— რით და როდის დაიწყო თქვენი შემოქმედებითი ურთიერთობა ქართულ
 თეატრთან?

— ამხნა დიდი ხნის ოცნება საქართველოში ჩამოვსულიყავი. ერთი წლის
 წინ რეჟისორმა ედგარ ეგაძემ ქუთაისის თეატრში სპექტაკლის დასადგმელად
 მომიწვია, შევარჩიეთ მილკუ მილკოვის პიესა „უკანასკნელი სიყვარული“, რომე-
 ლიც ჭერ კიდე სოფიაში დავდგი. პიესა არა მარტო სიყვარულზეა, იგი საერთოდ
 აღაშინების წინაშე პასუხისმგებლობისაკენ, მაღალი ზნეობისაკენ მოგვიწოდებს.

— ეს თქვენი პირველი შეხვედრაა ქართულ მსახიობებთან?

— ქართული თეატრი ბულგარეთში დიდი პოპულარობით სარგებლობს. დღეს
 აქ იმდენად საინტერესო თეატრალური პროცესები მიმდინარეობს, რომ გარეშე
 თვალი იმთავითვე აღმოაჩენს მაღალი რანგის რეჟისურისა და სამსახიობო ხელო-
 ვნების ჩინებულ სკოლას. ამ მოსაზრების დამადასტურებლად მიმაჩნია მარჯანიშ-
 ვილის თეატრის „ოტელო“, რომელიც ჩვენმა მაყურებელმა თეატრის ბულგარეთ-
 ში გასტროლებიხას იხილა. იგი ერთ-ერთი საუკეთესოა იმ სპექტაკლთაგან, რომე-
 ლიც კი ოდესმე მინახავს.

პიესა „უკანასკნელი სიყვარული“ ჩვენთან, სოფიაში სხვაგვარად დავდგი. იგი
 უფრო კამერული სპექტაკლი იყო. აქ კი, ქუთაისში, იმის გამო, რომ თეატრის სცე-

ნა დიდი, შეიცვალა არა მარტო სპექტაკლის არქიტექტონიკა, ტონალობაც, შედეგად მან მეტი მასშტაბურობა შეიძინა. სპექტაკლის სცენოგრაფია ეკუთვნის ბულგარელ მხატვარს ათანას ველიანოვს.

რაც შეეხება ჩემს მუშაობას ქუთაისელ მსახიობებთან, გამოადვილდა, უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ თეატრში ნამდვილი პროფესიონალები დამხვდნენ. ჩვენს შორის თითქმის გაქრა ენობრივი ბარიერი და ერთმანეთს უმაღლეს ვუგებდით. ჩვენ, ბულგარელებსა და ქართველებს ბევრი რამ გვაქვს საერთო. ეს არის იუმორის გრძობა, ტემპერამენტი, ერთმანეთისადმი გულლია და მოყიდებულება.

— ქუთაისის თეატრის სპექტაკლებიდან რომელს გამოარჩევდით და მასში მონაწილე მსახიობთაგან რომელს გამოყოფდით?

— ყველაზე მეტად მომეწონა ელგარ ეგაძის მიერ დადგმული „ამილკარი“ და „სიყვარულსა და სიკვდილს შორის არარსებული“. თითოეულ მსახიობს ძალზე საინტერესოდ აქვს გააზრებული როლი. მომზიბლა მათმა სცენურმა კულტურამ, რაც უპირველესად, პარტნიორთან დამოკიდებულებაში გამოისატება.

თეატრში ძირითადად ახალგაზრდა რეჟისორები მუშაობენ. მართალია, მთავარი რეჟისორის ლევან სვანიძის სპექტაკლები არ მინახავს (იგი ხელ ცოტა ხანია, რაც ამ თეატრში მუშაობს), მაგრამ მასთან ერთობლივმა მუშაობამ და საუბრებმა დამარწმუნა, რომ იგი ძალზე ენერგიული და გონიერი რეჟისორია. მიმაჩნია, რომ ის, რასაც ლ. სვანაძე დღეს აქ აკეთებს, აუცილებელია და მართებული ყველა თეატრში ახლადმოსული და განსაკუთრებით ახალგაზრდა რეჟისორის მხრივ. იგი კი არ ანგრევს ძველს, არამედ ცდილობს თავისი შემოქმედება დაამყაროს მასზე, უკვე ტრადიციულზე და ფაქიზად შეუხამოს საკუთარი ხელწერა თეატრის მიერ წლების მანძილზე შემუშავებულ ორიგინალურ სამეტყველო ენას, მის სახეს. საინტერესო რეჟისორია გიორგი გაბელია, მისმა სპექტაკლმა დამარწმუნა ამაში. ამ თეატრის ახალგაზრდა რეჟისურა ქუთაისის თეატრალური ხელოვნების განვითარების საიმედო დასაყრდენია.

მსახიობთაგან განსაკუთრებით მომეწონს ევა ხუტუნაშვილი. ვნახე „ამილკარში“, იგი შინაგანი დრამატიზმის მქონეა. ალბათ, დიდხანს არ გამოიწველება ის შთაბეჭდილება, რომელიც ამ სპექტაკლში მისი განუმეორებელი თამაშით მივიღე.

— ბატონო ლევან, ახლა თქვენ გვინდა შეგვიტოხოთ, რამდენად საინტერესო იყო ქუთაისის თეატრისთვის ქ-ნ ნადეჟდასთან მუშაობა? (ეს კითხვა თეატრის მთავარი რეჟისორის ლ. სვანაძისადმი გახლდათ მიმართული).

— ჩვენმა მსახიობებმა ბევრი რამ სასიკეთო შეიძინეს მასთან მუშაობით, რაც მომავალშიც გამოადგებათ. თეატრში ურთიერთგაგების, ურთიერთპატივისცემისა და სიყვარულის ატმოსფერო სუფევდა. მსახიობები ადვილად უგებდნენ რეჟისორს და ყოველი რეპეტიცია იყო სიხალისე მომტანი, უაღრესად საინტერესო და შემოქმედებითად დატვირთული როგორც ქ-ნი ნადეჟდას, ისე სპექტაკლში მონაწილე თითოეული მსახიობისთვის.

ვიმედოვნებ, ამგვარი შემოქმედებითი კავშირი ჩვენი თეატრის კოლექტივსა და ბულგარელ რეჟისორს შორის კვლავაც გაგრძელდება, ამის რეალური საფუძველიც უკვე არსებობს.

— ქ-ნო ნადეჟდა, ქუთაისში ერთ თვეზე მეტხანს დაჰყავით, ასე თუ ისე გაეცანით ქალაქს, მის ხალხს, ყოფას, როგორი შთაბეჭდილება მოახდინა მან თქვენზე და რა დაგამახსოვრდათ ყველაზე მეტად?



— აღმაფართოვანა ხალხის სტუმართმოყვარეობაში, სიბოძო, გულისხმიერებაში კუთარის ზედმიწევნით განათლებული თეატრალურა მასურებელი ჰყავს. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს, იგი ხომ დიდი ტრადიციებს ქალაქია.

— ალბათ, რალაციით უკმაყოფილოც დარწით...

— გამოგითყლებით, ასეც იყო. რეკვიზიტი გარკვეულწილად ეხმარება მსახიობს სცენური ქმედებისას, მაგრამ ამ თეატრში იგი რატომღაც უგულვებელყოფილია. სვანაძე — ეს იმიტომ, რომ ჩვენ ბირობითობას ვანიჭებთ უპირატესობას, მივეჩვიეთ რეკვიზიტის გარეშე თამაშს.

— რას გვეტყვიოთ თანამედროვე ბულგარული თეატრის თაობაზე?

— დღეს ჩვენ ბევრი საინტერესო რეჟისორი გვყავს. ისინი, განსაკუთრებით ახალგაზრდები, განუღმებით ახლის ძიებაში არიან და ხშირ შემთხვევაში აღწევენ კიდევ შედეგს. ეს რეჟისორები სპექტაკლების მახვილგონაფრული გადაწყვეტით ცდილობენ თეატრებში თავიანთი საკუთარი ხელწერა დაამკვიდრონ.

— რაში მდგომარეობს ეს სახელე?

— ჩვენში იმძლავრა რეჟისორის თეატრმა, სპექტაკლის სახიერმა, რეჟისორულმა გადაწყვეტამ. ამ მოვლენას აქვს როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი მხარეც. უარყოფითს მე ბირადად ვსვლავ იმაში, რომ დაიკარგა მსახიობის ოსტატობა და იგი აღარ ბრწყინავს სცენაზე.

სამომავლო სურვილები და ოცნებები ბევრი მაქვს. მინდა, კვლავაც გავრძელებს ჩვენი შემოქმედებითი კონტაქტები, რადგანაც მიმაჩნია, რომ გამოცდილების გაზიარება და სხვა ქვეყნის თეატრალურ პროცესებში უშუალო მონაწილეობა გვაძლიერებს, ერთგვარად გადაახალისებს ჩვენს შემოქმედებით ცხოვრებას.

ჩაიწერა მხარინე ცხომელიძემ

ვასილ კიკნაძე

თეატრი ეძებს გზებს...

მართ წელზე მეტია ბათუმის ილია ქავჭავაძის სახ. თეატრი თავის კერას დაუბრუნდა. თვალს ახარებს შენობის გარეგნული იერსახე. განათდა, საზეიმო თეატრალობა შეიძინა შენობამ. დასმაც იმედინად დაიწყო ცხოვრება, მაგრამ საიუბილეო (50/75 წ.წ.) ზეიმი რომ მიწყნარდა, თავი იჩინა ახალმა მრავალმა სატკივარმა.

მართო ბათუმის თეატრი რომ იყოს ამგვარ მდგომარეობაში, არც ეღიერებო-

და ამაზე ლაპარაკი — რესპუბლიკის ყველა თეატრს თან სდევს რემონტის ბოლომდე დაუმთავრებლობის სენი!

ერთხელ აკაკი მგელაძემ ასეთი რამ მიაბზო, სოსუმის თეატრის ასაშენებელი პროექტი რომ შეეადგინეთ, დოკუმენტაცია ი. სტალინს ჩავუტანე (რა საოცარი და სამწუხარო ცენტრალიზაცია იყო — ვ. კ.) ი. სტალინმა ბევრი რამ გამოამკითხა და თეატრის აშენება „მინსკ-მშენს“ დაავალა, როგორც ძლიერ ორ-

განიზაცია, კარგადაც აშენდა სოსუმის თეატრი.

იმ დროში, რაც ახლა თეატრს რემონტისათვის სჭირდება, თეატრები შენდებოდა. სამ წელიწადში (1898—1901) აშენდა რუსთაველის თეატრი — რემონტი კი სუთ წელს გაგრძელდა... გაკვირვებული რემონტი შლის კოლექტივს, აზარმაცებს დასს, არღვევს თეატრის მუშაობის რიტმს, კარგავს მყურებელს, იწვევს გულგრილობას, ინდიფერენტუზმს. თეატრსა და მყურებელს შორის ტყდება ხიდი, რომლის აღდგენას შემდგომ ერთობ დიდი დრო უნდა.

...თეატრის მიმდინარე რეპერტუარში 7-8 დასახელების სპექტაკლია. ეს იმის ნახევარიც არ არის, რაც უნდა ჰქონდეს თეატრს. ჭერ მეთი ვერ მოასწრეს, მეთი ვერ შესძლეს, აქედან ექვსი ქართველი ავტორის პიესაა. ესენია: თ. ქილაძის „ჩიტების ბაზარი“, ლ. თაბუკაშვილის „შენსკენ სავალი გზები“, გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“, შ. შამანაძის „ერთხელ, მხოლოდ ისიც ძილში“, „ღია შუშაბანდი“, ა. კოტეტიშვილის „ბაალ, გადაგვარჩინე!“

თამაშ ქილაძის „ჩიტების ბაზარი“ სულის ისე დრმა და ფსიქოლოგიურად მართალ ადამიანურ ცხოვრებაზეა აგებული, რომ საკმარისია მსახიობის ერთი ყალბი ინტონაცია კი, რომ დაირღვეს მხატვრული ქსოვილის მთელი სისტემა. აქ ყველაფერი ცოცხალი უჭრებელივითა და ადამიანთა სულის ძახილის სიძარბოვით გამოხატავს ემსახურება. აზრი პოეტურ ხარისხშია აყვანილი და ამიტომ რთულია პიესის დადგმა, „აზრის პოეზიის“ მთელი მშენიერება რომ გამოიხახოს. აზრი არ არის განცალკევებული, იგი ადამიანთა ცხოვრების წესშია, მათი სიყვარულის, დაკარგული გზების —

ერთი სიტყვით, მთელი ცხოვრების შინაარსია, მე სახს ვუსვამ აზროვნებას, როგორც ასეთს, რადგან ერთობ იშვიათია მოაზროვნე ადამიანი, — გმირი, ცოცხალი დრამატურგიული სახე, რომელიც გიწიდავს თავისი აზროვნებით (არა აქვს მნიშვნელობა სწორია იგი თუ არა!). ეს ინტელიგენტის თვისებაა, მისი ბუნებაა და იგი გარეგნულად შეიძლება სრულიად არაინტელიგენტშიც კი ვლინდებოდეს. არსებობს აზროვნების იმიტაცია, რომელიც ზოგჯერ „იდეების დრამის“ ფორმით ვლინდება. მკვეთრად უნდა გავმიჯნოთ ისინი, როგორც ნამდვილი ბაჭალო ოქრო — ოქროსავე შეფერილობისგან.

„ჩიტების ბაზრის“ დრამატურგიული გამორჩეულობა სწორედ „აზროვნების პოეტიაში“ ძევს. მას ასეთივე მსახიობი სჭირდება, ასეთივე რეჟისორი. მასში თითქოს თვლემენ ემოციური მუხტები. მკაცრ სააზროვნო სისტემაში გაჯერებულნი, ისინი არ ხმაურობენ, ზღვის მძვინვარე ტალღებივით არ ასკდებიან ვნებათა ნაპირებს, მაგრამ თუ ყურს მივუგდებთ, მათ დუმშილში, ფიქრში, ისმის ზღვის იდუმალი სუნთქვა, თოლიების თუ ჩიტების ყვიფივი, — უფრო სიღრმისეული, სულის წიაღში მოქცეული ხმები, რომელსაც გზაანუელი და მარტოსული ადამიანები გამოსცემენ. ისინი ქმნიან ლირიკულ განწყობილებათა მთლიან გამას, თუმცა, ერთმანეთისაგან გათიშულად ცხოვრობენ. რეჟისორმა გ. ჩავეტაძემ იგრძნო პიესის ეს შინაგანი ნოსტალგიური ინტონაცია, მისი „სულის რიტმი“ და სპექტაკლიც ამ განწყობილებაზე ააგო. შენარჩუნებულია გმირთა ცხოვრების წესის ძირითადი პრინციპები, მოქმენილია გამოშახველი ფორმები, რომლებიც მთლიანად პიესის სტილისტიკას ეფუძნება.

წარმოდგენას გასდევს ფრინველთა ხმები და მუსიკალური განწყობილება

(მუსიკალური გაფორმების პარტიტურა კარგად არის შერჩეული თ. შამილადის მიერ). სცენოგრაფიულად (ბ. ბესალია) მოქმენილია გამომსახველი კონსტრუქცია, რომელიც მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენს. პარალელური მოქმედებისთვის გამოჩნული ოთახები და სხვა სივრცობრივი გადაწყვეტა ზუსტად აფიქსირებს რეჟისორის ჩანაფიქრს, მის განზრახვას ადამიანთა არაკომუნიკაბელობაში დაინახოს სოციალური პროცესების დამანგრეველი ძალა, თუმც, თითქოს არსად არ არის ამაზე ლაპარაკი.

გ. ჩაკვტაძე ფაქიზად აწყობს მიზანსცენებს, ერიდება „ფორმათა ელვარებას“, მისი რეჟისორული აზროვნების სისტემა სისადავისა და ფსიქოლოგიური სიმართლის პრინციპებს ემყარება. მსახიობებთან მუშაობის ამ წესში იგი აღწევს შედეგებს, რომელიც განსაკუთრებით ფასეულია. აქ არაფერი არ არის შედგენილი, თვალისმომკრელი, ერთნაირად ფიქრობს დამდგმელი ჯგუფი და თანამოაზრობის ამ პრინციპებს თავისი სცენური გამართლებაც აქვს. რეჟისორი სხვადასხვა თაობის მსახიობებს უნაწილებს თავის ფიქრებს, განსხვავებული ასაკისა და სტილისტიკის მსახიობებს (თამარ სულხანიშვილი, მანუჩარ შერვაშიძე, ლია აბულაძე) აერთიანებს და წარმოდგენა არტიკულ მრავალსახეობასაც იძენს. ასე უნდა წარიმართოს შემდგომშიაც, რადგან ნიჭიერება ასაკობრივი კატეგორია არ არის!..

თ. სულხანიშვილი თამაშის „ღია წესით“ წარმოაჩენს ცუცვას სახეს, მის ბუნებას. აქ ყველაფერი თანაზომიერებისა და პირდაპირი ქმედების პრინციპებს ეფუძნება. მისი ცუცვასთვის წარკვეულია ცხოვრების წესი და ვლოზით გამომუშავებული ზნეობრივი კრიტერიუმები. უფრო რთული და სიღრმისეულია მანუჩარ შერვაშიძის ლაღოს სულიერი ცხოვრება. მსახიობის სასცენო ლექსიკა სადა და დახვეწილი. იცის თავისი უც-

ტიხა და ინტონაციის მნიშვნელობა. ლაღთან შეუმჩნეველი აქცენტის როლი მსატვრული სახის შექმნაში. იგი იუმორით იმსუბუქებს ტკივილს, რაც განსაკუთრებით უხდება ლაღოს, როცა ზუსტად მოქმენილ სიტუაციაში იზადება.

თ. თარხნიშვილი და მ. შერვაშიძე — ცუცვა და ლაღო — ეს სექტატკლის ერთი ხაზია, რომელიც თითქოს ყველა პარამეტრებს კვეთს, მაგრამ არსებითად თავისი გზით მიედინება, გუშინდელი დღის ტკივილია, მისი ნოსტალგიაა, ჩამდგარი მათ სულში. ჩვენ ვგრძნობთ დახრალი მზის განუთლებულ სითბოს, ადამიანთა ტკივილს, მაგრამ მათ პარალელურად თანდათან იკვეთება შორიდან ახალ ტალღასავით დაპრული ენერჯია. ისიც ტანჯვის გზით აღწევს ნაპირებს. ჩვენ ვლაპარაკობთ თათუს (ლ. აბულაძე) და ნიკოს (ა. სვანიძე) ურთიერთობაზე, მათ ტანჯულ სულზე, რომელიც განკარგებისთვის იბრძვის. აქაც, ამ ტენდენციაშიც, ბევრი სიღრმისეული შრეა, რომელიც პოეზიის საშუალოს განეკუთვნება. ფაქიზი, პოეტური საბურველი მარადი გარსივით აკრავს ყოველი გამირის ცხოვრებას — თუმცა, რა საოცრად მიწიერი არიან ისინი!

თეატრს უკვე დაეტყო ახალგაზრდა მსახიობთა მოსვლა. დაეტყო სცენას ახალგაზრდული ნაკადი. კანონზომიერი პროცესი ხდება და იგი სასიკეთოდ წარიმართება, როცა ოსტატის გვერდით მათი შემოქმედება ფორმირდება, წარმოდგენაში მიღწეულ ამ პრინციპს იმიტომ ვუბრუნდებით, რომ ნათელვეყთ მისი შედეგების მნიშვნელობა.

სექტატკალში ყველას თავისი მსატვრული ფუნქცია აქვს. ყველა ჩართულია მოუწესრიგებელი და მძიმე ცხოვრების მექანიზმში. სულ სხვადასხვა რაკურსით ჩანან ადამიანები: სხვაა ბედი ლ. ჭიბლაძის ნინოსი, სხვა — ა. ქარჩავას კოკასი. ასევე ჯ. ველაძის თეზიკო და ნ. არჭევანიძის სოფო. ყველანი ერთად კი ქმნიან

ანსამბლს, რომლის სიკეთესაც ისინი გრძნობენ და პროფესიული კეთილხიზღისიერებით იცავენ მის პრინციპებს.

ლ. ქლიბაძის ნინო რთული სულიერი წყობის ქალია. ის არ ამარტივებს ურთიერთობას ა. ქარჩავას კოკასთან. მისი ფიქრი, აზრიანი პაუზები, პარტიიორის გრძნობა, შესრულების სისადავე უკეთ ავლენს ნინოს ხასიათის სირთულეს. თითქოს ამით მეტადაც შეიგრძნობა გმირის ბედი. სულიერად გაწონასწორებული კოკას სახე ერთგვარ კონტრასტულ შეპირისპირებასაც ქმნის. ა. ქარჩავა ამას აკეთებს ხაზგაუსმელად, თავშეკავებით. ურთიერთობათა ლოგიკის დინებას შეინდო თითქოს. კოკას სავსებით შეცნობილი აქვს არა მარტო თავისი თავი, არამედ ყველა გმირი — გარემომცველი სინამდვილე. მას სწამს, რომ ყველანი გარკვეულ ნიღბებს თამაშობენ, ყველანი დასაქოქ ჩიტებსა ჰგვანან, ერთად რომ დაფრინავენ... ერთად რომ პეპლაობენ...

მთელს ამ სამყაროში თითქოს განმარტოებულია სოფო (ნ. არჭვანიძე), ეული სულის ტკივილივით განიცდება მისი ბედი. იგი ერთ-ერთი საუკეთესო დრამატურგიული სახეა თავისი ხასიათით, ბიოგრაფიით, ამდენად მეტად რთულიც შესასრულებლად. მსახიობს ჰქონდა გამორჩეული სცენები, სადაც ვლინდებოდა მისი გმირის ტკივილი, ფიქრები...

„ჩიტების ბაზრის“ დრამატულ სოციალურ ფონს თავის აქცენტს უკეთებს თეზიკოს (გ. ველიაძე) სახე. ახალგაზრდა შემსრულებელი არის ზომიერი (ამ როლში კი აღვილია ზომიერების ღარღვევა?!), კომიკური საწყისი, რომელსაც მისი აზროვნების დონე და ქცევის ფორმა გამოზატავს, თავისი არსით დრამატულია. იგი მაცნესავით არის წარმოდგენილი, რომელიც მაყურებელში სიცილს იწვევს თავისი განუვითარებული გონების გამო, თუმცა, ხანდახან სიბრძნესაც

გაუტრევს სოლმე. ასეთ ტექსტულ შექმნალება გავივიროთ დ. კლდიაშვილის სიტყვა: „ის ამბავი სასაცილო იქნებოდა, სატირული რომ არ იყო“.

სამეტიკალი რიტმულად თანაზომიერია ორივე მოქმედებაში. განწყობილება, რომელსაც პირველი მოქმედება ქმნის, იმდენად ბუნებრივია, რომ იგი მალე პოულობს თავის გაგრძელებას მეორეში. მსახიობებიც თითქოს აქ უფრო მეტი რწმენითა და დაჭრებით თამაშობენ. თანდათან იცვრება წრე, იხსნება ხასიათები. იქმნება ნიკოსა და თათუს შეხვედრის ფსიქოლოგიურად მართალი განწყობილება. ა. სვანიძისა და ლ. აბულაძის მიერ სწორად მოძებნილი ინტონაცია, რომელსაც ერთგვარი მელანქოლიაც კი დაჰკრავს, თანდათან აქტიურ ქმედებაში გადადის. სიტუაციას ემოციურად ამძაფრებს გარესამყაროდან შემოქრილი ხმები. მოვლენა კარგადაც შეამზადეს თ. სულხანიშვილმა და მ. შერვაშიძემ თავიანთი კომენტარებით, რეპლიკებით, სულიერი აფორიაქებით, რაც „ბავშვების“ ბედზე ფიქრით იყო გამოწვეული.

„ბავშვები“ კი ასაფრენად ემზადებიან. იპოვენ თავიანთი თავი, თავიანთი დეკარგული ცხოვრების გზები და როგორც აეროდრომზე თვითმფრინავები, მზად არიან სივრცეში ასაქრელად. და რაც უფრო მეტ სიმაღლეებს ეწიარებიან, მით უფრო მტკიცედ იდგებიან მიწაზე. სცენის სიღრმეში ბადეა გაბმული, მის იქით ზღვა თუ ცხოვრება შეიგრძნობა. თვითმფრინავისა და ფრინველთა ხმები ერთმანეთს ერწყმის, თითქოს განათდა რაღაც, დაიბადა ახალი აღამიანური ურთიერთობანი, გაიხსნა ახალი სამყაროს კარი... მაგრამ ეს ყველაფერი არ არის. ისევე დიდი ცხოვრების პირისპირ დარჩნენ ნინო, კოკა, სოფო... ყველაფერი ერთბაშად არ მოლიანდება, ტკივილები არ შუშდება. ჯერ კიდევ დიდი ტანჯვა უნდა გაიარონ აღამიანებმა, რათა თათუსა და

ნიკოსავით ახალი ცხოვრების გზაზე გა-
ვიდნენ...

წარმოდგენა გამოხატავს თეატრის
კარგ შესაძლებლობას, მის მხატვრულ დო-
ნეს თეატრის ახალი სტუმმძღვანელის
(გ. ჩავეტაძე) ნიჭიერებას, მაგრამ იგი
მანც არ გადაძევებს დამწვეილების უფლუ-
ბას. სერიოზულ დაფიქრებას იწვევს მე-
ტყველების კულტურა, ზოგჯერ არ ის-
მის სიტყვა. იმაბები, რომ არაფერი გა-
მოვარჩეს. თ. ჭილაძის პიესაში კი ყოველ
სიტყვას დიდი მნიშვნელობა აქვს. მოშ-
ლილია განათების პარტიტურაც, ზოგჯერ
ხალასი სიმართლის წაცვლად შეიგბრძნო-
ბა მისი იმიტაციაც. ეს სწორედ ისეთი
სპექტაკლია, რომელმაც ერთ დღეს შე-
იძლება გაგახაროს, მეორე დღეს კი გუ-
ლი გატყინოს.



ჩემთვის მოულოდნელი კუთხით გა-
მოჩნდნენ გ. ჩავეტაძე და ქ. სიხარუ-
ლიძე სპექტაკლში „ხაალ, გადაგვარჩი-
ნე!“ ეს არის გაბედული, ზოგჯერ მეტად
სარისკო, სადაოც, მაგრამ მთლიანობაში
საინტერესო ფორმის სპექტაკლი. სტრუ-
ქტურულად დანაწევრებული, ასოცია-
ციებზე დაშვარებული, ფრაგმენტებად
შემოთავაზებული, ხან ერთობ ღრმა და
ხან ილუსტრაციულად მონიშნული სცე-
ნების რთული კონტრასტი ქმნის დიდი
სოციალურ-პოლიტიკური ეპოქების ვრ-
ცელ პანოს. რეჟისორებს, მხატვარს
(გ. მიქელაძე) კომპოზიტორს (ი. ბარდა-
ნაშვილი) სპექტაკლი გააზრებული აქვთ
ფართო პლანში და იგი პოლიტიკური
თეატრის ცნობილ ესთეტიკასთან წილნა-
ყარია.

რამდენადმე უჩვეულოცაა ბათუმის
თეატრში ასეთი სპექტაკლი. მას უთუოდ
მოწინააღმდეგენიც ეყოლებოდა. არც ეს
უნდა გვეუტყოსო. ძიებათა ხასიათი,
რომელსაც თეატრი გვთავაზობს, აქ რამ-
დენადმე უტრადიციოა, თუმცა 70-იანი

წლების ქართული თეატრისათვის ერთობ
ახლობნელი და გასაგები.

სცენაზე თითქმის არაფერია თავისი
სრული ფორმით. მისი გამოთლიანება მხო-
ლოდ მაყურებლის ასოციაციებში შეიძ-
ლება. ყველაფერს რაღაც აკლია, წეს-
რიგი, მარშონია, დანაწევრების და გაუ-
ცხოებული ფაქტურის სიუჟე იმდენად
ქაოტურია, რომ ძნელია გარემოს დაკოქ-
რებება. „მონანიების“ მხატვარი გრიგოლ
მიქელაძე გარკვეულწილად ფილმის სტი-
ლისტიკასაც იშველიებს, თუმც, არაპირ-
დაპირი გზით. შესაძლოა აქ უფრო „შთა-
გონების მომენტია მთავარი და რემინი-
სცენციებსაც ის იწვევს. ასეა თუ ისე, იგი
საკმაოდ რელიეფურად, მე ვიტყვოდი,
ზუსტად გამოხატავს ა. კოტეტიშვილის
პიესის ხასიათს. იქნებ, არც იყოს საჭი-
რო ცილინდრიანი მანკეინი კიბეების თავ-
ზე რომ ჩამოგდარა და ყველაფერს შე-
მოღან დასცქერის? ნაცნობი ხერხია,
თუმც, ციტრების ეს ფორმა სრულია-
დაც არ მიშლის ხელს შევიცნო სპექტაკ-
ლის, როგორც პოლიტიკური დისპუტის
არსი. ასეც წერია პროგრამაში: „პიესა —
დისპუტი რო ნაწილად“. ესეც უჩვეუ-
ლოა, რადგან დისპუტების ათასი სტე-
რეოტიპია უკვე შექმნილი თეატრში. რე-
ჟისორებმა უფრო რთული, უფრო სა-
რისკო თეატრალურ სანახაობათა ფორმა
აირჩიეს.

სცენაზე გდია დანგრეული ძეგლის
მკლავი, მოფენილია სასაფლაოს მანიშ-
ნებელი ქვებით, დანგრეულ სახსლეთა
კოლონებით, მარცხნივ ავანსცენასთან
დგას ეტლი, სადაც მორიგეობით ჩაჯდე-
ბიან სოლმე მოქმედი პირები. ყველაფე-
რი ქაოტურად არის გაბნეული.

გამომძიებელი კახა კობალაძე დაკითხ-
ვას იწყებს. იგი ათასგვარ აღმანიან შეხვ-
დება — ცოცხლებსაც და მკვდრებსაც.
მანც, ვინ მოკლა ილია? — აი, რას
იძიებს იგი და ეს არის თანამედროვე
ქართველი ხალხის კითხვა, რომელსაც
ჯერ პასუხი ვერავინ გასცა. ძიება გაგრძე-

ლდება მანამ, სანამ ერთ პასუხს არ მიიღებს. ახე კითხვა-კითხვით დადის კ. კობალაძე და იგი ურთულესი პრობლემის წინაშე დგას არა მხოლოდ თავისი გმირის გამო, არამედ რევოლუციის ზედის გამოც. მხატვრული კითხვის დიდოსტატებსაც გაუჭირდებათ მისი შესრულება. სცენურ სიტუაციათა მონაცვლეობა, ფრაგმენტულობა არ ცვლის მისი როლის სწორსაზოვან ხასიათს (ვლამარაკობთ სწორსაზოვნებაზე და არა ჭიუტ თანამიმდევრობაზე). მსახიობი გულწრფელია სიმართლის ძიებებში და ეს მეთად ფასეულია სპექტაკლისთვის, მაგრამ მას სჭირდება გამოძიებლის, მოკამათის ძლიერი, აქტიური პოზიცია.

წარმოდგენაში ეპიზოდებად, ხან საილუსტრაციო დეტალებად ჩნდებიან მსახიობები (ნ. წერეთელი, ნ. ძიძიგური, თ. მეიშვილი, ნ. იაკობიძე, კ. პატარია, ლ. აბულაძე, მ. ნაპირელი, ა. ქარჩავა, ჯ. ველიაძე, ბ. ინჭორველი და სხვები), თითოეული ზოგჯერ ორ-სამ ეპიზოდშიც არის. არათანაბარია მათი მხატვრული დანიშნულებაც და შესრულების დონეც, მაგრამ ყველა ერთად, ზუსტად ასრულებს თავის ფუნქციას.

მ. შერვაშიძის გამომცემელი და ნ. მესხიძის პირველი ბატონი, აგრეთვე გ. ახვლედიანის მასწავლებელი ქმნიან ეპიზოდურ სახეებს, რომელთა ერთობლიობა ავსებს და ამდიდრებს წარმოდგენას.

ეს ფაქტიური მიღგომარეობის კონსტანტაციაა.

ბუნებრივად იბადება კითხვა: შეიძლება პიესას (სპექტაკლს) მოსთხოვო სხვა თვისობრიობა, როცა ის ზუსტად განსაზღვრულ თანრულ თავისებურებას გვთავაზობს? — ალბათ, არა. ა. კოტეტიშვილმა იმდენად დიდი პერიოდი მოიპოვა, ისე ვრცელ სოციალურ-პოლიტიკურ ასპარეზზე გაშალა თავისი მოქმედება, რომ

მისთვის სწორედ ასეთი კონსტრუქციის პიესა იყო უბრალო. პოლიტიკური თეატრის ილუსტრაციულობა, რომელიც სპექტაკლშია, ნაკლი კი არა — თავისებურებაა. ვისაც უყვარს ასეთი სტილის სპექტაკლი, მისთვის იგი ერთობ ახლობელი და ხანტერესოა, ვისაც არა — მიუღებელი. არსებობს უფლება კი ყველას აქვს რასაკვირველია, შეიძლება ზოგიერთი ეპიზოდის აქტიორულად უკეთ წარმოჩენა. ხომ არის ნ. კეკეაშვილის ცუსა ფრაგმენტი, პატარა ეპიზოდი, მაგრამ მისი სცენა სავსეა აზრით, ქმედებით.

საერთოდ რეჟისურის თეატრის მიღწევები აქტიორული დანაკარგის გარეშე არ მომხდარა. ეს სამწუხარო ფაქტია. იშვიათად გაიღვივებს ხოლმე ახალი აქტიორული სახე, იშვიათად ვართ მსახიობის ახალი მიღწევების მოწმენი. სპექტაკლი „ბაბა, გადაგვარჩინე!“, რომელიც ასევე რეჟისორის თეატრის ესთეტიკას ეფუძნება, მის მრავალპლანიან მოწასცენებში, მოულოდნელ სცენურ ეფექტებში, წარმოდგენის სტრუქტურაში, მისი მკვეთრ, ხაზგასმით მკვეთრ ფორმებში, რომელიც არა იშვიათად სცენურ მეტაფორის სახეს იძენს, ვგრძნობთ რეჟისურის თეატრის — მისი პილოტიკური თეატრალური განშტოების თვალსაჩინო გამოვლენას. და მით უფრო ფასეულია, რომ ამ რთულსა და დანაწევრებულ სპექტაკლში გამოჩნდა რ. კაკაურიძის შესანიშნავი აქტიორული სახე (უცხო).

რ. კაკაურიძის ადრეც ვიცნობდი, როგორც ნიჭიერ სახასიათო მსახიობს, მას თავისი კონკრეტული ეპიზოდური, თითქოს ზუსტად მიჩნეული ადგილი მქონდა ყოველ სპექტაკლში. პროფესიული კეთილხინდისიერებითაც ასრულებდა. ამ წარმოდგენაში კი მისმა არტისტულმა პროფილმა სულ სხვა მასშტაბი და ხარისხი შეიძინა.

რ. კაკაურიძის უცნობი დისპუტის მეორე მხარეა ანუ ბრალდებული. იგი განასახიერებს ადამიანური ცხოვრების ბნელ საწყისებს. ფართოა მისი მოქმედების მასშტაბი. სულ უფრო და უფრო ზოგადდება და თითქოს თავის თავში აერთიანებს ყველაფერს იმას, რაც კი ცუდი ჰქონია ქართველ ხალხს. იგია 1937 წლის ტრაგედიის შექმნის მონაწილე, ილიას მკვლეელიც, სხვა ბოროტებათა ჩამდენიც, ქართველ ერში ჩარჩენილი იუდას სულის ნაგლეჯი. დრამატურგი ნიჭიერებით, მსუყვე ფერებით, ოსტატურად ძერწავს ამ სახეს და აღწევს კიდევაც მნიშვნელოვან მხატვრულ შედეგს, რომელიც თეატრს საშუალებას აძლევს ასე სისხლსავსედ გამოხატოს იგი. მრავალსახვანია კაკაურიძის პალიტრა. მის შესრულებაში ტემპირატი ოსტატობით გაიღვებებს სხვადასხვა გმირთა სახეები, რომელთაც მხოლოდ უცნობი ჰქვიათ. ისინი თითქოს არც არიან პერსონიფიცირებულნი, მაგრამ ყოველთვის მოქმედებენ, ყოველ დროში ბნელ ძალებს ავლენენ. უცნობი კი არა — ქართველი ხალხისათვის კარგად ცნობილი კომპლექსია — თუ გნებავთ „ქართული ფენომენის“ აქლევისს ქუსლი. კაკაურიძე სახეთა მრავალფეროვნებაში იმპროვიზაციულიც არის, ჩაკეტილიც, ღია შესრულებით გამორჩეულიც. იქვე სცენაზე, მაყურებლის წინ იცვლის ტანსაცმელსაც, ნიღაბსაც, იცვლის სიტუაციისა და მდგომარეობის მიხედვით, მაგრამ იტოვებს მარადბნელი ქმედების უნარს, ბნელ ძალთა სიმბოლურ სახეს. საიქიოდან გამოხობილი ისე იქცევა, როგორც ცოცხალი (ჰამს, ტკივილს გამოხატავს), როცა ეს უნდა, მაგრამ მეტწილად ორი სამყაროს მიჯნაზე, საამქვეყნოსა და საიქიოს შორის ქანაობს. ზოგჯერ ფალსტაფური იერსახე გაიღვებებს, ხან დემონია, კენია, იუდაა და ამავე დროს ჩვენია, ჩვენი სისხლი და ხორცია — ქართველია, რომელსაც შეუძლია მოკლას ილია...

ილიას მკვლელები მოკლეს — ორგა-

ნიზატორები არა! სულისშემძვრელდენა ისმის სცენიდან. ეს ის ფრაზაა, რომელიც მთელ ეპოქას იტევს, მთელ ცხოვრებას მოიცავს, ქართველი ხალხის მარად საფიქრალსა და სატკივარს ეხება და წინობრივი გაწმენდისაკენ მოგვიწოდებს. არ დაცხრება ერი, ვიდრე საუკუნის მკვლელობის საქმე არ გაიხსნება, ვიდრე ილიას აჩრდილი თავს გვაღვია...

რ. კაკაურიძეს აქვს სცენა, როცა ის თავის გაჭირვებაზე იწყებს საუბარს, როცა დანოქილი ტირის და მოსტყვამს. იგი უმალ ასოცირდება მის წინარე სცენებთან — გულიანად, უცნაური ძალითა და ხმით რომ ხარხარებდა. ეს კონტრასტია ერთი არსების ერთი და იგივე საწყისისა. ერთივე და მეორეც ბნელი ძალის გამოვლენაა, ფარისევლობის ძახილია. ხან მექრთამეა, ხან ბიუროკრატი, ხან მკვლეელი — ბოროტების რთული დაპროგრამებული ძალაა და მის მრავალფეროვნებაშია მისი უკვდავებაც. იგიც ისევე უკვდავია, როგორც უკვდავ ქრისტესთან ერთად იუდა, დღესთან ერთად ღამე, ოტელოსთან ერთად იაგო და ა. შ.

... გარდაცვლილთა ღანდები მოფინება სცენას და შოხანი აჩრდილებივით დადიან სამყაროს ნანგრევებს შორის. ვიზუალურად სასიერია ამგვარი ქმედებანი, მით უფრო, რომ იგი წარმოდგენის სტილისტიკის ორგანული ნაწილია. ზოგჯერ თითქოს ეკრანზე, ისე წამიერად გაიღვებებს რაღაც დეტალი და გაქრება. ყველაფერი ეს სშირად ასოციაციურ პრინციპს ემყარება და წარმოდგენილ სინამდვილეს ჩვენი ფანტაზიით ავსებს. სინამდვილე კი, რომელიც თეატრმა შემოგვთავაზა, ძალიან რთულია — რაკი რთული ამოცანის გადაწყვეტაც ჩაიფიქრა. სხვა რომ არაფერი ყოფილიყო სექტაკლში, მართო რ. კაკაურიძის ახალი აქტიორული მიღწევისათვის ღირდა მისი დადგმა. ეს არ არის, ასე ვთქვათ, მხოლოდ ბათუმის თეატრის აქტიორული მიღწევა. მერე, ეს ცოტაა? სექტაკლი „ბაბა. გადაგვარ-

ჩინე!“ გარკვეულად ანალიზებს და ამრავალფეროვნებს თეატრის სტილისტიკასაც. „ჩიტების ბაზრის“ გვერდით ერთი ასეთი წარმოდგენაც შეიძლება. ერთიო, ვამბობთ არა იმიტომ, რომ შეიძლება იგი გამოიყოს ისი იყოს. არა, უბრალოდ ასეთი სტრუქტურის ნაწარმოებებთან ბევრი თავსატეხი პრობლემა დგება და თუ ყველაფერი მაღალ დონეზე არ გადაწყდა, შესაძლოა იგი საზიანოც კი აღმოჩნდეს.

ასე მგონია, რომ ქართული თეატრი (არა მარტო ქართული) თანდათან დაუბრუნდება რეჟისორული მეტაფორებისაგან თავისუფალ (ან შემცირებულ), რეჟისორული ეფექტებიდან განტვირთულ სპექტაკლებს. სულის ცხოვრების გამოხატვა, ალბათ, უფრო ძნელიც არის, მაგრამ, მაინც ჩვენი სულის ცხოვრებაა და მისი ხილვის ნოსტალგია უკვე იგრძნობა... ეს სწავთა შორის.

კარგად არის გამოყენებული სტალინის დროის სიმღერა და მის ფონზე „ბაზალეთის ტბის“ „პედაგოგიური ანალი-

ზი“. მაგრამ ვფიქრობ, სრულიად ზედმეტია სცენაზე თვით სტალინის გამოყვანა, რაც პრიმიტიული ილუსტრაციის შთაბეჭდილებას სტოვებდა, თემატურადაც ახალს არაფერს იძლევა. ამ ფაქტს არ მოაქვს მასურბლისთვის ისეთი ახალი ინფორმაცია, რომ მხატვრული გამართლება ჰქონდეს. სტალინის ეპოქაზე ზუსტ ინფორმაციას სხვა სცენები უკეთ იძლევიან და ამდენად იგი უფუნქციოა. ზოგიერთი სხვა სცენის დახვეწაც შეიძლება.

თ. ჭილაძის „ჩიტების ბაზარი“ და ა. კოტეტიშვილის „ბაბა, გადაგვარჩინე!“ თეატრის ორი განსხვავებული თეატრალური ესთეტიკის პრინციპების გამოვლენაა და მთლიანობაში კარგად აეღვენენ თეატრის მდიდარ მხატვრულ შესაძლებლობებს. გადადგმულია პირველი სასიკეთო ნაბიჯები, რომელსაც ბათუმის თეატრის ახალი, უფრო თამამი და აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრება უნდა მოწყვეს.



ერთი პრობლემის თაობაზე

სატელევიზიო სპექტაკლი

დღეს ახალგაზრდობას უამრავი პრობლემა აწუხებს: მოვლენების ახლებურად შეფასება იწვევს სურვილს ღრმად ჩაუფიქრდეს იმ მთავარ მიზანს, იმ ზნეობრივ პრინციპებს, რომელთა დაკარგვამაც შეიძლება გამოიწვიოს სულის დასწეულება და რომელიც შემდგომ გამოფიტულ, უმიზნო საზოგადოებას წარმოქმნის. ყოველდღიურობა თითქოს ის მტრული მექანიზმია. სადაც სულის სიწმინდის შენარჩუნება ყველაზე რთულ და მთავარ ამოცანად ქცეულა, სადაც გაუნელებელი ბრძოლაა ზნეობრივ ღირსებათა გადასარჩენად.

ახალგაზრდა კაცის შინაგანი ბუნების ჩამოყალიბებას გრძელი და შიშიე გზა აქვს, რომელიც სოციალურ-პოლიტიკური, საზოგადოებრივი, რელიგიური და ეთიკური მოთხოვნებების საფუძველზე იძენს საკუთარ ზნეობრივ სახეს. სწორედ ეს განკაცების გზა იყო მთავარი პრობლემა ნინო შარაბიძის სატელევიზიო სპექტაკლში „ქაშუშაძის გაჭირვება“, რომელიც დავით კლდიაშვილის დაბადების 125 წლისთავს მიეძღვნა. რეჟისორი, უდავოდ, დიდი პრობლემის წინაშე დადგა, როდესაც ამ მოთხრობის ეკრანზე

განხორციელება გადაწყვიტა, მას ქართველ მაყურებელთან უნდა ესაუბრა ესოდენ ნაცნობი უკვე შეთვისებული მრავალგზის განხორციელებული ნაწარმოების საშუალებით. სათქმელმა, რომელიც ნამდვილად იქნა მოტანილი, დრამატული ჟღერადობაც შეიძინა.

რეჟისურისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს თავად სიტუაციას, რომელშიც პერსონაჟების სულიერი ცხოვრება წარმოჩინდება. მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რამ განაპირობა რეალობა, რომელმაც შესაძლებელი გახადა კუხიას არსებობა, დაბადა ისეთი გულგრილობა, რომ შვილებს მშობლები მიატოვებინა, წაშალა ყოველგვარი წოდება, გლეხი და აზნაური მხარდამხარ ამუშავა და ერთმანეთს ეკალას გამო წაეკიდა. სწორედ ამგვარმა რეალობამ წარმოშვა სცენა კანცელარიისთან, სადაც სოფლის მეცხოვრებნი მორბეზე ჩამომსხდარნი კომიკურად, ზოგჯერ ცინიზმითაც კი ყვებიან საკუთარ ცხოვრებაზე, იმ დიდ ეკონომიურ გასაჭირზე, რომელიც კარგა ხანია უკვე სულს უწუხებთ. ეს არის სულიერი ფასეულობების დაკარგვის ტრაგიკომედია, რომელიც ნაკლებად იძლევა რაიმეს გამოსწორების იმედს.

სწორედ ასეთ სოფელში ჩამო-
ჰყავს აზნაურ ოტია ქამუშაძეს
ქალაქიდან მუდღე. ცოლი მისი
სიამაყეა, თავმოყვარეობის აღდგე-
ნის საშუალება, მაგრამ ამ გრძნო-
ბასაც ლაფში სვრიან, რადგან
არავის შერჩა უნარი პატივი
სცეს ადამიანურ გრძნობებს.

ზურაბ სტურუას გმირი წელ-
ში მოხრილა, მუხლებში თითქოს
მოცელილია და თავი თამამად
ვერ აუწევია. გვახსენდება კლდი-
შვილისეული ნათქვამი: „თითქოს
მიწაზე დატყეპებულაო“. ესაა და-
კომპლექსებული ადამიანი, რო-
მელიც ყველგან ტყუილსა და
შეურაცხყოფას ელის. სწო-
რედ ამიტომ არ სჯერა, რომ მას
სონიას მიათხოვებენ, ეშინია არ
მოტყუვდეს, ნაკლიანი ქალი არ
შეაჩქონ, კვლავ შეურაცხყოფა
არ მიაყენონ, როდესაც კამერა
ფართო პლანით აჩენს მის სახეს,
თვლებში უსაზღვრო სევდა იკი-
თება. ოტია მთელი ცხოვრება
მხოლოდ შრომობს, მაგრამ იმის
საშუალებაც არა აქვს, ცოლ-
შვილი გამოკვებოს, ერთი წლის
სარჩო მაინც მიაგროვოს, რამდენ-
იც არ უნდა იმუშაოს, მაინც არ
ეყოფა. მაგრამ სხვაგვარად არ
შეუძლია და მისი პატიოსნებაც
დათრგუნული ნებისაგან მომდი-
ნარეობს.

მას არც ბიაშვილივით სიარუ-
ლი შეუძლია, რომლის ოჯახიც
შიმშილმა საკუთარი კარ-მიდამო-
დან აყარა და თავად პორფირიც
გზას გააკრა. ბიაშვილი ცხოვრე-
ბამ გაქნა, ეშმაკი და მოქნილი
გახადა. ბიაშვილს ერთი ჩვევა
აქვს, სადაც არ უნდა მივიდეს,
აუცილებლად რაღაც უნდა აიღოს,
ან შეჭამოს, ან ჯიბით წაიღოს.
ამგვარი ცხოვრებით ფულიც იშო-

ვა და ახლა შემთხვევას არ უშვებს,
არ დაიტრიაბახოს, საკუთარი თა-
ვით არ დატკბეს. ის ტიპური
სახეა კმაყოფილი ადამიანისა,
რომელიც დღევანდლობას მოე-
რგო და ამიტომაც ოტიასთან
უპირატესობას გრძნობს, ვადა-
წყვეტს კიდევ ვითომ უპატრო-
ნოს, მოიმადლიეროს, სინამდვი-
ლეში კი გაერთოს და დრო გაა-
ტაროს. სწორედ ამ მიზნით შერ-
თავს ოტიას ცოლს, მაგრამ ეს
მოქმედება სონიას ძმასთან, ბეგ-
ლართან იდუმალ შეთანხმებასაც
ჰგავს. ბეგლარს ნაკლებად აწუ-
ხებს, სად გათხოვდება თავისი და,
ოღონდ სახლიდან ზედმეტი მჭა-
მელი მოიშოროს. ეს ორი ადამი-
ანი აბსოლუტურად განსხვავდე-
ბა ოტიასაგან, რომელიც ცოლს
ტკივილით და სინანულით გამო-
უტყუდება, შრომის მეტი არაფერი
შემიძლიაო.

ნინო კობერიძის სონია სიკე-
თის, სილამაზის, მოთმინების გან-
სახიერებაა. ძლიერი შინაგანი
ბუნება, ორმა დრამატიზმი მის
ძლიერ გრძნობებს ავლენს. ნინო
კობერიძე ჩვენს თვალწინ ნელ-
ნელა გარდაქმნის თავის გმირს
ისტერიული შინაბერადან ლმობი-
ერ, ცხოვრების უკუღმართობას-
თან შეჭირვებულ ადამიანად. მას
ეცოდება ოტია, მაგრამ არც ასეთ
ყოფასთან შერიგება შეუძლია და
არც ეკვირინესავით თავის მოტ-
ყუება. ევა ხუტუნაშვილის გმირი
ენერგიული, მუდამ მშრომელი
გულთბილი ქალია. მას რეალო-
ბისგან დაუღწევია თავი და იმე-
დის სასიამოვნო ბურუსში ცხოვ-
რობს. როდესაც ახალმოყვანილ
რძალს კარ-მიდამოს ათვლიერე-
ბინებს, თავად სიამოვნებს საკუ-
თარ ცხოვრებაზე საუბარი, თუ

როგორ იღებენ უამრავ მოსავალს, ღვინით ავსებენ ყველა ჭურს, სასიმიდესა და ბოსტანს ზურგით ეფარება, რათა სონიამ შემთხვევით არ შეიხედოს და ტყუილს არ მიუხვდეს, გული არ გაიტეხოს. ის მართლაც უფროთხილდება ახალგაზრდა ქალს, რადგან იცის, რომ მას კიდევ ბევრ გასაჭირთან მოუწევს შებრძოლება.

სცენაში, სადაც ოტია ქალაქში გადასვლის თაობაზე თავის გადაწყვეტილებას ეუბნება, ქალი სრულიად გულწრფელად კითხულობს, კი მაგრამ როდის გაჭირდა ასე ცხოვრება, რომ გაქცევაო საჭირო. სონიას არასოდეს ტოვებს რეალობის გრძნობა, მომავლის შიში. ის მოხუცი ცოლქმრის, ეფროსინესა და ლევანის ბედში საკუთარ სიბერეს ხედავს. თამარ სხირტლაძის და ვიზო სიხარულიძის გმირები შვილებისაგან მიტოვებული, ყოველგვარ ცხოვრებისეულ სახსარს მოკლებული ადამიანები არიან. თამარ სხირტლაძის ეფროსინე თავის რჩენის მიზნით მკითხაობს კიდევ, რის გამოც თანასოფლელები ათასგვარ ბოროტებას აწერენ, ეფროსინეს თვალეში კი მხოლოდ სევდა და სიკეთეა.

სონიას კიდევ ერთხელ შეუტევს ბედ შეუმჯადებლად, როდესაც ბიაშვილის საყვარლობას დააბრალებენ. ეს შესძრავს ოტიას, გამოათხიზლებს. იგი მექანიკური ყოფიდან გამოსავლის ძებნას იწყებს. ოტიას უმალ ეძლევა იმის შესაძლებლობა, რომ გახდეს ისეთივე გამომძალველი, როგორიც სხვები არიან.

ფულის აღების სცენა მთავარი აკორდია სპექტაკლში. ოტიას (ასევე ჩვენს) თვალწინ ჩაივლის

კადრები განვლილი ცხოვრების დან, სადაც აღნუსხულია თავისი თუ ახლობელი ადამიანების ყოველი ძლიერი განცდა, ყოველი შეურაცხყოფა. ყოველივეს შეიძლება ეშველოს, ცხოვრება შეუმსუბუქდეს, თუკი ხელს მოაწერს ყველა უხამსობას, რაც აქამდე მას თავად თრგუნავდა, თავს ახრევინებდა. მთელს ეკრანს ფარავს წითელ შუქში გახვეული ხატი „თვალეშიანი ვიორგი“, რომელიც ძლიერი მზერით თითქოს ნუსხავს ოტიას. აქ მყარდება ის შინაგანი კავშირი ღმერთსა და კაცს შორის რომ არის მუდამ. სპექტაკლში ხატე რწმენისა და სინდისის სიმბოლოა და ოტიასთვისაც ყველაზე მთავარი ზნებრივი სიმართლეა. მან თავისი ძველი ყოფა არჩია, ფული გადაავლო და მხოლოდ ამის შემდეგ იქცა ზნესრულ ადამიანად, რადგან შრომა მისი მექანიკური, მხოლოდ ლუკმა-პურის მომტანი საშუალება კი არა, ის დიდი არჩევანია, რომლის მეოხებითაც გაარღვია უხილავი ფარსი და ადამიანად იქცა. და სწორედ ეს არის არატიპური ნაბიჯი, რამაც დღემდე მოიტანა ის, რასაც სიკეთე და პატიოსნება ჰქვია.

სპექტაკლი აგებულია თეატრალური სცენების და მიზანსცენების პრინციპით, რომლის მიხედვითაც მთავარია სამსახიობო შესრულება და სიტყვა. სიტყვის საშუალებით თავიდანვე ახლოს მივდივართ და განვიცდით კლდიაშვილის მიერ დახატულ სამყაროს.

კამერა მსახიობს უახლოვდება და მის განცდებსა თუ ტკივილს საოცარი მგრძობელობით გადმოსცემს, რაც, რასაკვირველია,

უფრო მეტ დახვეწას, ბუნებრიობას ითხოვს მსახიობისგან და მეტი დამაჯერებლობის ძალაჯ სჭირდება. რეჟისორის დამსახურებაა, ალბათ, რომ მან სწორედ აირჩია და გამოიყენა მსხვილი ხედები. ეს ხერხი კიდევ უფრო სრულყოფილად გამოავლენს სამსახიობო შესრულებას.

სპექტაკლის შემქმნელებმა აღა-

მიანისთვის ეკრანზე ^{ქართულში} ^{ანგლისურში} ნაჩვენებია რთული სამყაროდან თავის დაღწევის უმთავრეს პირობად რწმენა და სინდისი მიიჩნიეს. იგი მოუწოდებს ადამიანს იმ ტანჯული, მაგრამ ქვეშაირი გზისკენ, რომლის მიზანი ზნეობრივი სიმართლეა, რაც დღესდღეობით ნამდვილად რთული და მთავარი ამოცანაა.

ფესტივალის ეპო

შორშან შემოდგომაზე კაუნასში ჩატარდა თეატრ-სტუდიების ფესტივალი. მისში მონაწილე კოლექტივებს შორის იყო შოთა რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის ახალგაზრდული ჯგუფი. მან წარმოადგინა ბ. ვასილიევის „ხელა კი ომი იყო“ (იგი ჩვენს სცენაზე მიდის სახელწოდებით „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“) და დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

უბეჭდავთ გაზეთ „კაუნასსკაია პრავდაში“ (1987 წ. 11 ოქტომბერი) გამოქვეყნებული ელვირა მარკიავიჩიუტის წერილს შემოკლებით.

ინაში უღერადი სახელწოდების ფესტივალის მნიშვნელობაზე საუბრისას, როგორცაა „ახალი თეატრი 87“, პირველ ყოვლისა, კულტურული თანამშრომლობა გვახარებს. კარგია, რომ შეხვედნენ სტუდიების წევრები, ნახეს ერთმანეთის ნამუშევრები, (რაც წინანდელ ფესტივალებზე არ მომზდარა), ბქონდათ აზრთა ურთიერთდაცვლის შესაძლებლობა. მაგრამ ფესტივალი ზომ არა მარტო მასობრივი დღესასწაული, იგი კოლექტივების შემოქმედებითი ანგარიშაცაა. სწორედ ამგვარად უნდა ესმოდეო ფესტივალის მიზანი თეატრმცოდნეებს, და არა მხოლოდ მათ. მისმა ორგანიზატორებმა ახალგაზრდა პროფესიონალები უზრუნველყვეს უწინარეს პროფესიული დონის ამდღეობის იშვიათი შესაძლებლობით. სოლო როგორ იქნა გამოყენებული ეს შესაძლებლობა, უკვე ხევა საკითხია.

ფესტივალის პროგრამაში იყო 11 კოლექტივის სპექტაკლები, ა. ვასილიევის „სერია“, განსორციელებული დრამატული ხელოვნების სკოლაში; ფესტივალის მიღმა აღმოჩნდა. სიმართლე რომ ვთქვათ, ამ დონის პროფესიონალების დაპირისპირება თვითმოქმედ კოლექტივებთან, რომლებმაც სულ ახლამან მიიღეს პროფესიონალების სტატუსი — სრული უაზრობაა. ჩანს, მომავალში კოლექტივების შერჩევა მკაცრად უნდა ხდებოდეს. ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად უნდა მოვიწვიოთ კოლექტივები მხოლოდ მაშინ, როცა გაირკვევა, რომ სტატუსი ექვევარეშა. ახლა კი, ისეთი მდგომარეობა შეიქმნა, რომ შემწყნარებლობას მოითხოვენ კრიტიკისგან, რომელიც, როგორც მონაწილეთა გამოცხადებიდან გამოიარკვა, ვადღებუღია „გარდაიქმნას“ და დაბლა დასწიოს შეფასების კრიტერიუმები. ფესტივალში

მონაწილე სტუდიებმა ცხადვეს, რომ ისინი ჭერ კიდევ არ მომწიფებულან პროფესიული დიალოგისთვის.

ნამდვილ ტრიუმფად იქცა საქ. სსრ სახალხო არტისტის გ. უორდანიას მიერ შოთა რუსთაველის სახ. აკადემიურ თეატრში განხორციელებული ბ. ვასილიძის „ხვალ კი ომი იყო“. გოგონას ცხოვრების ამბავი, რომელმაც სიცოცხლე მაშის რეპრეზენტების შემდეგ, თვითმკვლელობით დაასრულა, მოთხრობილია ფაქიზად და ტაქტიანად, თემისადმი პასუხისმგებლობის არაჩვეულებრივი შეგრძნებით.

სპექტაკლი გამოირჩევა პოეტურობით, სცენური კულტურითა და თეატრალურობით. ფსიქოლოგიაში აქ ბუნებრივად ერწყმის თამაშსა და პირობითობას. პიროვნება ორგანულად ხდება მოვლენათა მთხრობელი, შემდეგ კი ისევ პერსონაჟი. მოქმედების ადგილი და დრო უძრავი დეკორაციების მიუხედავად განუწყვეტლივ იცვლება, სკამი პატრონად გადაიქცევა და ა. შ. და მაინც მიღწეულია უზადო სტილისტური ერთიანობა, შენარჩუნებულია ღირსება და ზომიერების შეგრძნება. მიუხედავად კომიკური დეტალების სიმრავლისა, რეპრიზისთვის არაფერია განკუთვნილი. ამიტომაცაა დამაჯერებელი ისკრა პალიკოვას ქვითინი, რომელმაც ეკას წერილი მისი გარდაცვალების შემდეგ მიიღო, დამაჯერებელია სპექტაკლის ყველა მონაწილე და მსყურებლისთვის, ცხადი ხდება, თუ რატომაც ეს თემა ასეთი აქტუალური მათთვის. ეს თემა გააძახილია ახალგაზრდა თაობისა თ. აბულაძის „მონანიებასთან“.

დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, განხორციელებული ასევე გ. უორდანიას მიერ, თავისი ზეღწერით მოგვაგონებს სპექტაკლს „ხვალ კი ომი იყო.“ — იგივე ფსიქოლოგიაშია და პირობითობის, კომიზმისა და ტრაგიზმის ორგანული შერწყმა. აქ მსახიობები, ეროვნულ გმირებს რომ ანსახიერებენ, უფრო მეტად ტრეპერამენტიაჩნნი არიან. ექვვარეშეა, მსყურებელი დაიამსოვრებს გ. კამანაძის, გ. წინაძის, ქ. ჩხეიძის, ნ. თარხან-მოურავისა და სხვათა გვარებს.

ელზირა მარკინაშვიტა

„კაუნასსკაია პრავდა“ 1987 წ. 11 ოქტომბერი

ნადია შალუტაშვილი

მემობრობა კრ სცნობს საზღვრებს

მოკლდამთმონი ადრეც ვყოფილვარ, მომხიბლეს მისმა ალუბლის ბაღებმა, ვაშლის ხეებმა, ვენახებმა... კომინიოვის კონტრასტებმა. მრავალსართულიან, ფანჯრებკრიალა სახლების გვერდით, თითქოს მათ უბეში მოქცეული ყვავილებით, მდელოებით მორთული პატარა სახლები. აქ საოცრად შერწყმულია პატრიარქალური წარსული და მჩქეფარე, თანამედროვე ქალაქის რიტმები...

გავსდევდი ქალაქის ქუჩას, ვიდექი პატარა ქოხის წინ, სადაც ოდესღაც უცხოვრია ალექსანდრე პუშკინს და მაგონდებოდა, რომ ამ მიწაზე ცხოვრობდა ანთიმოზ ივერიელი — ივერიანუ. აქ, ამ ადგილებში დაბიჭვებდა სამშობლოდან გადახვეწილი, გულდამწვარი ბესკეი, აქ, ომში დაიღუპნენ ქართველი ვაჟაკები...

1964 წ. ჩვენმა შესანიშნავმა რეჟისორმა, სსრკ სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ აქ, ა. პუშკინის სახ. თეატრში დადგა ბ. ბრეტის „სამგრომინი ოპერა“, რომელიც დღესაც ახსოვთ მოლდაველ თეატრის მოყვარულთ და სთვლიან საეტაპოდ თავიანთი თეატრისათვის... რამდენი რამ გვაკავშირებს, რამდენი რამ გვაიწოდებს ერთმანეთთან!

მოლდავეთი... ყვავილოვანი შინ და გარეთ, მოქარგული, მორთულ-მოკაზმული, თავისი წესებით, ზნე-ჩვეულებებით, რომლებიც ბევრ რამეში ჩვენსას ჰგავს, თავისი ცეცხლოვანი მუსიკით, ცეკვებით, გაზაფხულის დღესასწაულით — მარტო-შორი, როცა აღამიანებს ლამაზ ყვავილებს უბნევენ გულზე და ერთმანეთს ბედნიერებას უსურვებენ...

წელს, თებერვლის ბოლოს, ქალაქ რუსთავს „მეგობრობის თეატრი“ მოუკვავით ექტუმრა კიშინიოვის თეატრი „ლუჩაფერული“, რაც მოლდავეურად აისს, დილის ვარსკვლავს ნიშნავს. მისი სახელი კოლექტივმა დიდი მოლდაველი პოეტის ემინესკუს ცნობილი პოემის სათაურიდან შეარჩია.

ორ ათეულ წელზე მეტი ხნის წინათ, მოსკოვის ე. ვახტანგოვის სახ. თეატრის სტუდიის აღზრდილები კიშინიოვს დაუბრუნდნენ და პატარა ქუჩაზე, ერთსართულიან შენობაში მოკრძალებულად ააკიფეს ახალი მოლდავერი თეატრის ნათელი სხივი...

საქართველოს მოლდავერი თეატრი პირველად ეწვია. ცხოველი დინტერესება გამოიწვია რეპერტურაში — ეროვნული დრამატურგის იონა დრუცეს „ხორია“, ლაბისის „შამბოდეს სადგური“, ლ. პირანდელოს „ექვსი პერსონაჟი აეტორის ძიებაში“ და ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“...

მოლდავეთის კულტურის მინისტრის მოადგილემ რაისა ოსმაკესკუმ გამოთქვა სურვილი, ქართული თეატრის ხილვისა მოლდავეთის მიწაზე.

სულ მალე რუსთავის თეატრი საგასტროლოდ მოლდავეთს გაემგზავრა.

გასტროლები ყოველთვის და ყველასათვის დიდად საპასუხისმგებლო აქტია. ყოველი ხელოვანი ვაძნობს, რომ თავისი ხალხის, მშობლიური კულტურის სახელით გამოდის. და პასუხისმგებლობას იღებს თავის თავზე...

რასაკვირვლია, ყველა დელადა, მით უფრო ასეთი საზეიმო შეხვედრის შემდეგ. როგორც ხდება ხოლმე გასტროლებზე, ტექნიკურად ყველაფერი რიგზე როდი იყო. გასტროლები მიმდინარეობდა რკინიგზელთა კულტურის სასახლეში. სტუმრები პირველსავე დღეს მიიღო მოლდავეთის კულტურის მინისტრმა გრიგოლ კუშნირამ, რომელმაც ხაზი გაუსვა იმას, რომ იგი ქართული ხელოვნების დიდი თავანისიკემელია, რომ ეს ხელოვნება იდეურ ზღვარს უახლოვდება, მობილულია ქართველი ხალხის მადლნიჭიერებით, უზადო გემოვნებით და დღემდე არ განელეობა „მეფე ღირიდან“ მიღებული შთაბეჭდილება...

გასტროლები დაიწყო თ. ჭილაძის პიესით „ჩიტების ბაზარი“.

თეატრმცოდნე ე. რიკოვსკიმ „ჩიტების ბაზარზე“ საუბრისას თქვა: „პრობლემა, რომელიც პიესაშია წამოჭრილი, დღეს არა მარტო საქართველოს აწუხებს, არამედ ყველას. საერთო ტკივილი ეროვნულ პრიზმაშია გატარებული, რაც ნაწარმოების ღირსებას წარმოადგენს“...

რეჟისორი მარგარიტა რიბაკოვა: „თამაზ ჭილაძის სახით მეტად საინტერესო მწერალი აღმოვაჩინე... პიესა და წარმოდგენა გვიხილავს აქტუალობით, რომლის გამოხატვის ფორმა დაზღვეულია ყოველგვარი სიყალბისაგან, სტერეოტიპისაგან, შტამებისაგან“...

მოლდაველი მაყურებელი საოცრად ემოციური, კეთილგანწყობილი აღმოჩნდა. ენობრივი ბარაერის მიუხედავად (ისინი ყურსასმენებით უსმენდნენ თარგმანს) რეაქციები ზუსტი იყო. არ დამაფიქვლებდა მათი ცრემლიანი თვალები, „სარკოფაგის“ წარმოდგენებზე, სამარისებულ სიჩუმეში სუნთქვავეერულნი რომ ისხდნენ. იმ წუთებში თითქოს ჩერნობილის ტრაგედიის ქარმა გადაუარა დაბაზს...

დიდი ინტერესი გამოიჩინეს, გასტროლების მიმართ მოლდავეთის თეატრის ცნობილმა მოღვაწეებმა. ყველა წარმოდგენას ესწრებოდა ა. პუშკინის სახ. თეატრის წამყვანი მსახიობი სსრკ სახალხო არტისტი დომენკო დარიენკო. პირად საუბარში მან ხაზი გაუსვა ქართველ მსახიობთა და რეჟისორის მაღალ პროფესიონალიზმს, იმას, რომ მსახიობები უდიდესი პასუხისმგებლობით, პატრივისტებით ეყურობიან თავიანთ პროფესიას, რომ „განვითარებული აქვთ ანსამბლის გრძნობა, რაც, რასაკერვლაც, რეჟისორ-დამდგმელის თამაშ მესხის დიდი მიღწევით“, დ. დარიენკოს მოწონა განსაკუთრებით ლ. შოთაძის, ლ. ფილფანის, ი. ხობუას, ნ. გაგნიძის და ვ. ქორქაშვილის მიერ შექმნილი სცენური სახეები.

იგივე აზრის გახლდათ სსრკ სახალხო არტისტი, კიშინიოვის რუსული დრამის მსახიობი ვეგენია ტედორენკო, რომელმაც ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ რუსთავის თეატრი ცალკე სოლისტების თეატრი კი არა, ანსამბლად შეკრული კოლექტივია, თუმცა ისეთი მსახიობები, როგორცაა ლ. შოთაძე, ლ. ფილფანი, ი. ხობუა, ო. სეთურიძე ნებისმიერ თეატრს დაამშვენებდნენო. მანვე აღნიშნა თ. მესხის საინტერესო რეჟისორული მიგნებები, მსახიობთან მუშაობის ნიჭი.

სექტაკლ „სარკოფაგის“ თაობაზე საუბრისას „ლუჩაფერულის“ მთავარმა რეჟისორმა იონ შკურიამ აღნიშნა, რომ პიესა არ მოსწონს, თუმცა, თემატურად საინტერესოა. მიხარია რომ შევხვდი, — თქვა მან, — ასეთ ძლიერ, ტემპერამენტიან, მოაზროვნე აქტიორებს. ეს პიესა მხოლოდ ამგვარ მსახიობებს შეეძლოთ გადაერჩინათ ჩადებვისაგან. მომწონს თ. მესხის ჩანაფიქრი — იგი არ მისდევს გარეგნულ ეფექტებს, უფრო მსახიობებზეა მიწოდებული.

ბევრი რამ საგულისხმო იქნა პირად საუბრებში, მაგრამ მთავარი მაინც გასტროლების შემთავაზებული შეხვედრა იყო, რომელიც მოლდავეთის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირში გაიმართა. შეხვედრა მიჰყავდა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატს ლეონიდ ჩემორტონს.

შესავალ სიტყვაში მან ხაზგასმით აღნიშნა, რომ მოლდავეთში რუსთავის თეატრის გასტროლები კეთილი საქმის დასაწყისია, რომ თეატრებს შორის დამყარებული კავშირი კი არ უნდა შეწყდეს, არამედ უნდა გაღრმავდეს, რათა უკეთ გავიცნოთ ერთმანეთი.

კრიტიკოსმა ვადიმ როჯკოვსკიმ თქვა, რომ მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა „ჩიტების ბაზარმა“. მას მოსწონს არა მარტო პიესა, არამედ მსახიობთა მიერ შექმნილი ძლიერი ხასიათები. მსახიობთაგან მასზე ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ლ. შოთაძისა და ო. სეთურიძის დუეტმა, ახალგაზრდებთაგან ნ. გაგნაძემ და ნ. მესხმა.

ვ. როჯკოვსკის აზრით, რუსთავის თეატრის გასტროლები კიშინიოვში „ყველა პარამეტრით მეტად მნიშვნელოვანია“. რაც შეეხება „ჩიტების ბაზარს“, „ამაღელვებელი აღმოჩნდა“. უწოდა.

მართლაც, „ჩიტების ბაზარმა“, როგორც პიესამ, ისე სექტაკლმა ერთსულოვანი აღიარება პპოვა. კრიტიკოს ლარისა შავარიანის აზრით, ამ სექტაკლმა ყველა ალაპარაკა. საინტერესოა, რომ მოლდაველი კრიტიკოსი კარგად იცნობს თ. ჭილა-

ძის შემოქმედებას. მან ხაზი გაუსვა, რომ „ჩიტების ბაზარი“ დაკავშირებულია მხოლოდ მხოლოდ პროზასთან, მასში წამოწეულია მწერლისთვის დამახასიათებელი კონფლიქტი, სახელდობრ, ადამიანის მარტოობის თემა, იმედდაკარგული თათუ გაურბის ქალაქის სიყალბეზე. აგებულ ცხოვრებას, სულიერი განწმენდისათვის უბრუნდება თავისი ერის ისტორიულ ფესვებს.

შევარინას აზრით, თ. ქილაძის პიესა იმპრესიონისტულია, აქედან გამომდინარეობს ერთგვარად შენელებული, ზანტი შინაგანი რიტმი პიესაც და სპექტაკლიც, — აღნიშნა მან, — განსაზღვრულია როგორც „სცენები“, ამიტომაც თითქმის არც დასაწყისი იქვს, არც დასასრული...

ლია დოროში, გაზეთ „ვეჩერნი კიშინიოვში“ გამოქვეყნებულ წერილში „ჩიტების ბაზრის“ თაობაზე წერდა: „სპექტაკლი გიპყრობს, დამაჩერებელია ყველაზე სკეპტიკური მათემატიკისთვისაც კი... ამ წარმოდგენის შემდეგ ყველა შეიძლება დაფიქრდეს — რამ ააღელვა, რატომ არავინ იყო გულგრილი. შეიძლებაო მხოლოდ იმის თქმა, რომ გმირებთან ერთად, ჩვენც გვსურდა სიცოცხლე და ტრიალი, რომ გვექონოდა სიხარულეც და სევდაც, ტივილიანი და ჭანსალი განცდა...“

წერილის ავტორმა განხილვაზე თეატრს გამარჯვება მიუღო. „ქართული თეატრი მდიდარია ადამიანური გრძნობებით, მშვენიერების შეგრძნების ნიჭით. „ჩიტების ბაზარში“, — თქვა მან, — ავტორმა და თეატრმა ერთმანეთს მოცილებული ადამიანები დაკავშირეს.

დოროშიმა მაღალი შეფასება მისცა თ. მესხის რეჟისორულ ნამუშევარს, იმ მშვენიერ განწყობას, რომელსაც ქმნიან ის საქანელები, რომლებზედაც ცხოვრობენ საყრდენდაკარგული ადამიანები. მოიწონა გრიგის მელოდიებზე აგებული სპექტაკლის მუსიკალური ატმოსფერო.

კრიტიკოს ლარისა უნგურიანუს აზრით, „რუსთავის თეატრს გააჩნია საკუთარი, ადამიანებისადმი თანაგრძნობისა და სიყვარულის თემა, რომელიც თითქმის ყველა დადგმაში იგრძნობა და სავსებით ხსნის ენობრივ ბარიერს.

ოღლა გარუსოვამ თავის გამოსვლაში მაღალი შეფასება მისცა თეატრის გასტროლებს იმ მხრივაც, რომ მათი საშუალებით შესაძლებელი გახდა ქართველი ხალხის ცხოვრების გაცნობა. მისი აზრით, რუსთავის თეატრი ცდილობს არა მარტო დღევანდელი ცხოვრების პრობლემების გარკვევას, არამედ თანამედროვე შესრულების სტილსაც ეძიებს. აღნიშნა რა ის, რომ „ჩიტების ბაზარი“ ანსამბლური სპექტაკლია, გარუსოვამ ყურადღება მიაქცია იმას, რომ ამ წარმოდგენაში ერთნაირი მონაწილეებით თამაშობენ როგორც უფროსი, ისე უმცროსი თაობის მსახიობები — ლ. შოთაძე, ო. სეთურიძე, ნ. გაგნიძე, გ. გოგოლაშვილი, ვ. ქობარაძე, ნ. მესხი, რ. მუხლიშვილი, გ. კიკნაძე.

კრიტიკოსმა შევარინამ განსაკუთრებით გამოჰყო ლილა შოთაძის ცუცა — „ქართული ხასიათი, სახე ფსიქოლოგიურ განვითარებაში, შინაგანი წინააღმდეგობების ჩვენებით“. როგორც სხვებზე, მასზეც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ლ. შოთაძისა და ო. სეთურიძის თამაშმა განსაკუთრებით ბოლო სცენებში, „ლეილა შოთაძის ცუცა — თქვა მან, — იმ ქალს მაგონებს, რომელიც თბილისს ზემოდან დარაჯობს, ეს სწორედ ისეთი ქალია, რომელიც საყრდენად ყველა ერს სჭირდება...“

თ. მესხის ნამუშევარი კარდს იჭითაა, მაგრამ რა მართალი, გულწრფელი და ადამიანური მსახიობთა თამაში — თუნდაც ო. სეთურიძის ლადო, რომელიც სიმი-

ვით დაქიმული გაიშვლებულ ნერვზე ცხოვრობს. „ამ როლში — აღნიშნა შევარი-
ნამ, — მსახიობის ნერვულ თამაშში ნათლად გამოიკვეთა საინტერესო სახე“...

საინტერესო რეაქცია ჰქონდა მაყურებელს გ. ბათიაშვილის პიესაზე „ვალი“. ამ პიესის სამყარო, კონფლიქტები დასაწყისში გაუგებარი აღმოჩნდა ზოგიერთი მოლდაველისათვის — ხალხი თავისი ნებით ტოვებს საქართველოს. შემდეგ კი ისევ მას მისტრისო, ეს მათ ვერ ახსნეს... საჭირო გახდა განმარტება ქართველებსა და ქართველ ებრაელებს შორის საუკუნეობრივი ძმური ურთიერთობისა და ა. შ.

როდესაც ყოველივე მოკლედ ავუსხენით, რეაქცია შეიცვალა. ერთ-ერთმა მასწავლებელმა სალაგათ ქვანოვაზე თქვა: „სპექტაკლში „ვალი“ დამდგმელმა კო-
ლექტივმა თვალნათლივ გვაჩვენა, თუ როგორ უნდა იმეგობრონ ადამიანებმა რეა-
ლურად და არა ლოზუნგებით. მე რომ ქართველი ებრაელი ვიყო, უსათუოდ დაე-
ბრუნდებოდი საქართველოში. აღტაცებული ვარ ამ დიდსულოვანი ხალხით, მისი
ტრადიციებით, ღირსების მკაფიო შეგრძნებით, იუმორით. სცენაზე ნამდვილი საქ-
მით განმტკიცებული მეგობრობა ვიხილეთ“.

კრიტიკოსმა კ. როკოვსკიმ პირდაპირ განაცხადა, რომ ამ მხრივ ჩვენ თქვენ-
გან უნდა ვისწავლოთ“. ლ. შევარინამ ეს წარმოდგენა საინტერესოდ ჩათვალა
თავისა მოულოდნელი თემატიკით. „თეატრმა, — თქვა მან, — დაინახა ეს ნაწარ-
მოები როგორც პოემა. სცენური აზრი სწორედ პოემის ხაზით ვითარდება. სპექტა-
კლი ექსპრესიული ძალით გადმოსცემს ებრაელების სიყვარულს საქართველოსად-
მი. პიესისა და სპექტაკლის თემა ღრმად, რიტმულად წარმართული, მსახიობები
ზუსტნი, არტიტულნი არიან ტექსტის მოწოდებისას“.

თეატრმცოდნე ლარისა უნგურიანემ აღნიშნა, რომ „ვალში“ მას იზიდავს „აღა-
მიანის სიყვარული მოყვასისადმი, მიუხედავად განსხვავებული სარწმუნოებისა
და ტრადიციებისა. ამ სიყვარულით განიმსჭვალა მაყურებელიც“. მსახიობებიდან
გამომსვლელებმა აღნიშნეს ჯ. მაზიაშვილის, ი. ხობუას, ს. კიკნაძის, ლ. მიშველა-
ძის, შ. სხირტაძის და ჭვათა თამაში.

გამომსვლელებმა უარყოფითად შეაფასეს სპექტაკლის სცენოგრაფია იმის გა-
მო, რომ „ნაკლებად შეიგრძნობა საქართველოს ვარემო“.

ვ. გუბარევის პიესა „სარკოფაგი“ თუმც, პრემიერებულა და ბევრგან იდგმე-
ბა, ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც, მაინც ერთხმად გააკრიტიკეს. ამასთანავე ისიც
დასძინეს, რომ ამ პიესის დადგმას დიდი მოქალაქეობრივი მნიშვნელობა აქვს. მა-
ყურებელს სპექტაკლი ძალზე მოეწონა, მთელი არსებით განიცდიდნენ ჩერნობილის
ტრაგედიას.

ლ. შევარინას აზრით, დამდგმელმა რეჟისორმა თ. მესხმა სპექტაკლში შექმ-
ნა სინამდვილის ატმოსფერო, კოსმიური უბედურების ტრაგედიის განცდა. „კაც
დრამატურგიაში, — თქვა მან, — მსახიობებმა შეიტანეს ცხოველი, ქართული ტე-
მპერამენტი“.

„სარკოფაგი“, — თქვა დოროშმა, — ბევრი რამ ემსახურება ჩვენი საზოგა-
დობრიობის გაჯანსაღების საქმეს. მსახიობები შეეცადნენ გამოეცოცხლებინათ
ავტორის მიერ შექმნილი სიმბოლოები. ნიშნების თეატრში შეიტანეს ადამიანური
სიტობი.

მოლდაველი კრიტიკოსების აზრით, ამ სპექტაკლში ნათლად გამოჩნდა სპექტრის პროფესიული კულტურა, რიტმის გრძნობა, სცენური ურთიერთობის ოსტატობა. ეს სპექტაკლიც ანსამბლურად მიიჩნეეს. აღინიშნა გ. ტყეშელაშვილის, გ. გოგოლაშვილის, ი. ბალიაშვილის, თ. სეთურაძის, ჯ. გაგნიძის, ლ. მიშველაძის, მ. ქოქრაშვილის, ს. კიკნაძის, ნ. მუხლიშვილის, ჯ. მაზიაშვილის ოსტატობა, პატი ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი, შინაგან ნერვზე აგებული თამაში.

ჩემირტანის აზრით, „თეატრი ამ პიესას თავისებურად კითხულობს. გარეგნული ტრაგიზმის პათეტიკა, მან აღამიანთა გმირობით შეცვალა. დამანავეთა გვერდით თავდადებული აღამიანები გვაჩვენა“.

დოროშმა მალალი შეფასება მისცა სპექტაკლის სცენოგრაფიას (მხატვარი ა. ჭელიძე) — „რეაქტორის აფეთქება მშვენიერადაა ნაჩვენები, იგი თითქოს აღამიანთა ბედს გამოხატავს, ისევე, როგორც თ. მესხის მიერ მშვენიერად შერჩეული კომპოზიტორ სვირიდოვის ემოციური მუსიკა“.

ერთმად აღინიშნა ლ. შოთაძის წარმატება პროფესორ პტიცინას როლში. ლ. შევარიანს აზრით, მსახიობი ქმნის ჭეშმარიტი მეცნიერისა და აღამიანის სახეს. მისივე აზრით, ყოველგვარი ქების ღირსია ლეო ფილფანი ბესმერტნის როლში. „მიუხედავად იმისა, — თქვა მან, — რომ ავტორმა მსახიობი რთული ამოცანის წინაშე დააყენა, რადგანაც მისი გმირი მხოლოდ ნიშანია და არა ცოცხალი აღამიანი, ლ. ფილფანმა მას სული შთაბერა, შექმნა ფაქიზი, ჭეშმარიტი არტისტიზმით აღბეჭდილი სცენები, გააცოცხლა ცივი დრამატურგია“.

გასტროლების შემდეგ კრიტიკოსმა ვ. როკოვსკიმ „სოვეტსკაია მოლდავიაში“ გამოაქვეყნა გასტროლების შემაჯამებელი წერილი, რომელშიც სხვებთან ერთად გამოიყენა ვ. ნეფარიძის მიერ შესრულებული მოხუცი ქალის როლი.

ბევრი რამ კარგი ითქვა ედუარდო დე ფილიპოს „ცილინდრის“ თაობაზე. კრიტიკოს შევარიანს აზრით, ეს ნამდვილი იტალიური სპექტაკლია.

„მადლობელი ვართ, — თქვა მან, — იმ ხიზარულისთვის, რომელიც თქვენი ხელოვნებით მოგვანიჭეთ“. რეჟისორმა ი. შკურიაშვილმა აღნიშნა: „გამახარა „ცილინდრმა“, ამ სპექტაკლში დრამატურგი, რეჟისორი და აქტიორი ჰარმონიულ ურთიერთობაში არიან. მსახიობები თითქოს ქართულ პიესას თამაშობენ. მომხიბლა ლ. ფილფანის ელემენტურმა მოხუცმა ატილიომ, მშვენიერია ია ხობუა ბეტიანს როლში“.

დიდად მოეწონა „ცილინდრი“ მოლდავეთის სსრ სახალხო არტისტს ე. დოროქოს. „შჩუკინის სკოლა მაქვს გავლილი და ამიტომ ასეთი თეატრი ჩემთვის ახლობელია. რეჟისორული მიგნებები, მსახიობთა ცეცხლოვანი თამაში, გამომსახველი ეესტი და მამიკა, აი, რამ მიიპყრო ჩემი ყურადღება“.

ყველა გამომსახველი აღნიშნავდა ია ხობუას ჭეშმარიტ არტისტიზმს ბეტიანს როლში, უადრესად ზუსტ კომიზმს, გმირის ეროვნული თვისებების წარმოჩენას. მალალი შეფასება დაიმსახურეს, მუხლიშვილის ცეცხლოვანმა რიტამ, ჯ. გაგნიძის ოსტატურად გამოქრწილმა ავუსტინომ, გ. ტყეშელაშვილის როდოლფომ. განსაკუთრებული მოწონება დაიმსახურა თ. მესხის ნამუშევარმა, რომელმაც დადგმას მშვენიერი ფორმა მოუწახა.

საგასტროლო რეპერტუარიდან რეჟისორ დ. კობახიძის მიერ დადგმულ სპექტაკლ „ჩარლის დედას“ შედარებით ნაკლები წარმატება ჰქონდა.

აღინიშნა, რომ თვითონ პიესაა მოძველებული. ე. ტოდოროვიჩი სპექტაკლის ინტერპრეტაციაც მოძველებულად მიიჩნია. გააკრიტიკეს სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება, კოსტიუმები.

ხაზი გაუსვეს იმას, რომ დადგმაში შ. სხირტლაძე ბაბის რეჟისორის სოლისტია. იგი, მართლაც, მშვენიერია, ვირტუოზული, მომხიბვლელია. სხვა მსახიობთაგან დასახელებს ა. ბეჭაშვილის მამსი, ს. კიკნაძის ადვოკატი და ხ. იოსელიანის დონა როზა. ყურადსაღებია, რომ გასტროლების შეჯამებისას არაერთხელ აღინიშნა ქართული რეჟისორული და აქტიორული სკოლის მაღალი დონეები. ქართული თეატრის ნიშანდობლივ თვისებად აღიარეს მისი პოეტური, ფილოსოფიური მისწრაფებანი, ფსიქოლოგიზმი.

ერთხმად ითქვა ქართული და მოლდავეური თეატრების შემოქმედებითი კავშირების აუცილებლობის შესახებ.

გასტროლები დამთავრდა... უკანასკნელ სპექტაკლს „სარკოფაგი“ ბევრი ხალხი დაესწრო, თეატრის კოლექტივს მაღლობის სიტყვით მიმართა მოლდავეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თემგდომარემ აპოსტოლმა, რომელმაც არტისტულად დაუჩოქა სტუმრებს სცენაზე. მაღლობის სიტყვა წარმოთქვა ი. შკურბამ და სხვ. თეატრი დააჭილდოვეს მოლდავეთის სსრ კულტურის მინისტროსა და მოლდავეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის საპატიო სიგელებით. სცენა გაივსო ყვავილებით, ლამაზი კალათებით... დიდხანს გაგრძელდა ოვაციები, შეძახილები — „გმადლობთ!“ „კიდევ ჩამობრძანდით!“ „ნახვამდის!“...

დასასრულ, შეუძლებელია არ აღინიშნოს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება — რუსთავის თეატრის მოლდავეთში ჩასვლა ჩვეულებრივი, რიგითი გასტროლები როდი იყო. ამ გასტროლებმა ორი ერის კულტურული დაახლოების გარკვეული მისია შეასრულა.



ნოლარ ანდლულაძე

ჭურბ ანჯაფარაძის სიმღერა

ქვეყნიერთაგან ყველაზე მეტ თაყვანს-
ცემას, აედები იმსახურებენ, რადგან ოა-
ვად მუშამ უბოძა მათ ეს ნიჭი.

პომეროსი

პომეროსთან მომღერლის სხენებისას გვხვდება სიტყვა „ღვთაებრივი“, „ღვ-
თით შთაგონებული“. იმ დროის მომღერლის ხმით ღმერთი მეტყუველებდა. პოეზიის
მუშაც — კალიოპე „მშვენიერხმიანად“ მოითარგმნება. ძველმა ბერძნებმა კარგად
იცოდნენ სიმღერისა და მომღერლის ფასი. არისტოტელე იმოწმებს მუსიკეს, რო-
მელსაც უთქვამს: „მოკვდავთათვის სიმღერა — ყველაზე უფრო სასიამოვნოა“. პლატონიც
გვიმოწმებს: „ქორეა შედგება სიმღერებისა და ცეკვებისაგან. ამიტომ
კარგად აღზრდილი ადამიანი კარგად უნდა მღეროდეს და ცეკვავდეს“.

ღმერთები გადაშენდნენ. მომღერლები დაობდნენ.

ღმერთები შეცვალეს ჭერ ღირთეობებმა, შემდეგ — რეჟისორებმა, რომელთა
ქცევა გამანწორებელი კოლონიების ზედამსედველთა მოქმედებას მოგვაგონებს.
მძვინვარებს ძალმომრეობა და თვითნებობა, არტისტულ ინდივიდუალობათა გათე-
ლვა. შემოქმედებითი დილოგა, ურთიერთობა აქ გამორიცხულია. ამიტომ დაემს-
გავსნენ ჩვენი საოპერო თეატრები უპატრონო ბავშვთა სახლებს.

ამბავი პირველი

ახლა სხვა აღმოსავრო სუფევს თეატრებში. იგივე პლატონი ერთ-ერთ დილო-
გში იმოწმებს პესიოდეს, რომელიც თავის „შრომებსა და დღეებში“ ამბობს: „ქე-
თუნეს სძაგს მეთუნე, აელი ვერ იტანს აელს...“

მილანში მანეტრო ბარასთან სეირნობისას სწორად შეგვეხედრია მშვენიერი
ნაგებობა — პალატო, რომელზედაც ბარას უთქვამს: „წინათ აქ საოპერო თეატრი
იყო, ახლა კი ბანკია“. ერთზე მეტ გავებდე და ვკითხე: მანეტრო, ახლა თქვენ
რომ ახალგაზრდა იყოთ, ახალგაზრდული ხმა გქონდეთ და ეს უზარმაზარი გამოც-
დილებაც გამოიყენოთ, მოინდომებდით თუ არა სიმღერას-მეთქი თეატრში? —
„არა“, — მიპასუხა. „რატომ?“ — „იმიტომ, რომ ახლა გამეფებულია კატივერია



(ბოროტება, სიყვ, სისაძაგლე), ჩვენ კი გვიყვარდა ერთმანეთითა. ვინ იყვნენ მისი ღროსი ეს „ჩვენ“? ფერნანდო დე ლუჩია — ნეპოლელების სათაყვანებელი მომღერალი, ტენორი, ჭენარო ბარას მასწავლებელი; ენრიკო კარუზო — სიმღერის ღმერთი, სასწაულმოქმედი; ჯოვანი მარტინელი — სიმღერის ტიტანთაგან უკანასკნელი; ბერნანდო დე მურო — რკინისმკვანეტელი ტენორი; ჯაკოპო ლაურივოლი — ტენორთაგან უბრწყინვალების, ესპანელი; ტიტო სკია — უნატიფესი, მიგუელ ფლეტა — უნაწესი ლირიკოსი, სტილისტი; ფორჯ თილი — ფრანგული ოპერის მშვენიება; აურელიანო პერტილე — ტოსკანის ტენორი...

ბარა ამბობდა: „ამ ღმერთების წინაშე მე ვიყავი ონესტო პროფესიონალი (ღირსეული პროფესიონალი).“

ასეთი იყო ვითარება. ასეთივე ვითარება იყო ჩვენშიც ოცდაათიან წლებში. შემდეგ ჩამოწვა ბინდი.

და ამ წყევლიაღში ინათა ციხეების ვარსკვლავმა. კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის სტენაზე ქართულმა საზოგადოებრიობამ ნახა და მოისმინა ზურციკ ანჭაფარიძე. იმ დღიდან მოყოლებული ზურციკ ანჭაფარიძის ვარსკვლავს არ შეუწყვეტია კიაფი.

აღფრთოვანებულმა აკაკი ხორავამ გადაკოცნა დავით ანდლულაძე და უთხრა: „ამ ახალგაზრდა მოწაფით შენ ძეგლი დაიდგი“. შინ მობრუნებულმა დავით ანდლულაძემ კი თავის მეუღლეს ბარბაღე მრავალს უთხრა: „შენ ვერც კი წარმოგიადგენია, როგორია ზურციკ“.

ზურციკო, რომელიც მე მოვიყვანე ჩვენთან, შინ 1947 წლის სექტემბერში, რომ გადაეწვიცა, ღირდა თუ არა გაეგრძელებინა სიმღერის სწავლა და იყო თუ არა რეი ტენორი, ამ ღროიდან მოყოლებული ჩვენ უერთმანეთოდ სიმღერა და თეატრი არ წარმოვიდგენია. აღორძინდა ის მეგობრობა, რომელსაც ასე შენატროდა ჭენარო ბარა.

ამბავი მემორე

პორტრეტი, რომელსაც ასლა ექმნი და ისტორია, რომელიც ვიცი ყველა დეტალში და ისეთ ხვეულებში, რომელშიც სხვას არასოდეს ჩაუხსნავს, ცხადია, უადრესად სუბიექტურია და სწორედ ამიტომ ბოლომდე მართალი.

აქ მე თავს ნებას მივცემ შევესო ერთ მტკივნეულ საკითხს, რომელსაც უფრო ვრცელი სახით კიდევ დავუბრუნებები სხვა ღროს. ეს გახლავთ „ობიექტური“, ანუ როგორც დღემდე კიდევ ამბობენ, „მეცნიერული“ კრიტიკის საკითხი. კრიტიკის „ობიექტრობაც“ და ე.წ. „მეცნიერულობაც“ პოზიტივიზმის მეთოდოლოგიიდან მოდის, ამ მეთოდოლოგიის ყველა მანკიერი და უკუღმართი თვისების მიქაჩიური გადმოტანით საზოგადოებრივ მოვლენათა ანალიზისას. კულტურას ფენონენებისა-

დმი მექანიციკტური მეთოდოლოგიის მიყენება — „გულუბრყვილო რელიზმი“ მ. ბაზტინის თქმით — და ამ ფენომენების ყალბი სციენტოზმით ჰიპნოტიზირებული აზროვნების მარწუსებში მოქცევა, ადამიანის შემოქმედებითი სამყაროს ეს ნაძალადევი „ობიექტივიზაცია“ აღარაფერს აღადამიანურს არ ტოვებს ადამიანის ქმედებაში, მის ერთმევა სუბიექტურად ყოფნის უფლება, და ეს მაშინ, როდესაც „სუბიექტურად ყოფნა ადამიანის ონტოლოგიურ თვისებას შეადგენს“ (ნ. ჭავჭავაძე). შედეგად ვიღებთ ერთფეროვან, უსულგულო კრიტიკას, სადაც ინდივიდუალობანი აღარ გაირჩევიან.

ყველაზე უფრო კურიოზული ის არის, რომ იმ მეცნიერებაში, საიდანაც ჰუმანიტარულ სამყაროში გადმოტანილია „მეცნიერულობის“ ეს პრეტენზია, დიდი ხანია უკვე უარყოფილია „ობიექტივიზმი“, — თვით მეცნიერულობის მექანიციკტური გაგებაც (მ. ბაზტინი, ვ. ჰაიუნებერგი, ი. პრიგოჟინი, თ. ტოლფერკი, ა. ბოგომოლოვი, ნ. მოსხევი, კ. სვასიანი, მ. მამარლაშვილი). დღეს ფიზიკა ერთგვარ „გააღამიანურებას“ განიცდის (ი. პრიგოჟინი და ი. სტენგერტი), მაშინ, როდესაც ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა წარმომადგენლების დიდი ნაწილი ცდლობს ადამიანის „გაფიზიკურებას“. ჰუმანიტარული აზროვნება კვლავ ჩამორჩა თანამედროვე მეთოდოლოგიას და ვინ იცის, როდის იბრუნებს პირს შემოქმედებითი აზროვნებისაკენ და გახდება ჭეშმარიტად ჰუმანისტური, მისთვის დამახასიათებელი მიდგომით, მეთოდით, კრიტერიუმებითა და კატეგორიებით (ა. ბოჭორიშვილი, ზ. კაკაბაძე, ნ. ჭავჭავაძე, გ. ცინცაძე).

ამბაპი მისამე

ისეთი მოვლენის, როგორც ზურაბ ანჭაფარიძეა, „ობიექტივიკტური“ მეთოდებით შესწავლა შეუძლებელია და არც არის საჭირო.

მე მინდა შევადარო ზ. ანჭაფარიძე, ე. ი. მისი სიმღერა (რადგანაც ზურაბი და სიმღერა ერთი და იგივეა) — შერმებს, მოციქულს ღმერთებსა და ადამიანებს შორის, რომელსაც ამოლონმა გამოუთავა ჩანგი. მაგრამ ღმერთი ანჭაფარიძისათვის თვით ადამიანია. იგი უმღერის ადამიანის ღვთაებრიობას. აქ კვლავ ვუბრუნდებით ანჭაფარიძის ნიჭის ანტიკურ თვისებას. საერთოდ, ყოველი ჭეშმარიტი ნიჭიერება ხელოვნებაში ყველა თავისი ატრიბუტით ანტიკურობას გვაახლოებს. მის სიმღერაში ჩვენ დიონისეს დიმილსაც შევიცნობთ.

ამბობენ, ძველი ბერძნები მთელი სხეულით აზროვნებდნენ, მათი აზროვნება პლასტიკური ხელოვნება და ხელოსნობა იყო (ტექნე ნიშნავდა ხელოსნობასაც და ხელოვნებასაც; ა. ლოსევი, კ. სვასიანი). ანჭაფარიძე მთელი სხეულით მღერის, მისი ყოველი ნაკვითი თრთის და მუსიკით იჟღინთება. ეს მუსიკალური ენერგია კონცენტრირდება ჭერ გულში, როგორც ტალღათა კონდენსატორში და მხოლოდ შემდეგ გადაეცემა სახმო იოგებს, რომლებიც მხოლოდ ექსტერიორიზაციის იარაღი ხდება შინაგანი მუსიკალური გრძნობისათვის. „ადამიანი მღერის თვითგამოხატვისათვის და თავის ექსპრესიას ცვლის ვოკალური კოლორიტის მეშვეობით“ (რ. იუსონი).

ახლა ბერს ლაპარაკობენ და წერენ სპეციფიკურ ემოციურ სმენაზე (ვ. მოროზოვი, გ. კოტლიარი, ა. კისელიოვი, ს. იუშმანოვი, მ. ნოზაძე). ეს შესანიშნავი თეორიაა. ამ თეორიის შემქმნელებს ზ. ანჭაფარიძის მაგალითიც კი ეყოფოდათ მათი თეორიის ჭეშმარიტების დასამტკიცებლად.

ამბაპი მართხ

მე ბერმესი შემთხვევით არ მიხსენებია. ამ ღმერთის სახელი გამოიყენა გაგე-

ბის ფილოსოფიამ და ჰერმენევტიკად მონათლა თავი. მისი ისტორიის მოყოლას ახლა აზრი არა აქვს. მხოლოდ ყურადღება მინდოდა შემეჩერებინა გაგების მეთოდის ერთ თავისებურებაზე, რომელიც წ. ანჯაფარიძის სიმღერას უკავშირდება. ეს გახლავთ „გასაგებისა და გამგეობის სიმპათეტიკური ერთიანობა“ (ნ. ჭავჭავაძე). აი ამ ერთიანობას ქმნის წ. ანჯაფარიძის სიმღერა. მსმენელი უგებს მას. წ. ანჯაფარიძის სიმღერა უწყობს ხელს გაგების უმაღლესი ფორმის შექმნას — „ღია საზრისში შესვლას“. წ. ანჯაფარიძის სიმღერა ყოველთვის „ღიაა“ მსმენელისათვის. როგორც კი წ. ანჯაფარიძე სცენაზე ჩნდება, მსმენელი გრძნობს, რომ ზურაბი მისთვის არსებობს, რომ მომღერალს უყვარს მსმენელი. „სიყვარული, სიმპათია“ კი ქმნის გაგების საფუძველს (ნ. ჭავჭავაძე). აი, აქ ჩნდება ის „სიმპათეტიკური ერთიანობა“, რაზედაც ზემოთ ვამბობდი. ამას აღწევს წ. ანჯაფარიძე არა ჰერმენევტიკული მეთოდის გამოყენებით, არამედ საკუთარი ნიჭით, რომელიც შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ უდიდესი არტისტული თვისებებით დაჯილდოებულ ადამიანს. ამიტომ ამ ნიჭიერების არა თუ ბუნებისმეტყველებათა ახსნითი მეთოდით შესწავლანალოში არ გამოგვადგება, არამედ თვით ჰერმენევტიკაც კი უნდა შედგეს მის წინაშე, რადგან თვით ჰერმესთან აქვს საქმე. აი, ეს მოკრძალება, პათვისცემა, პიეტეტი აკლია ჩვენს კრიტიკას. კრიტიკას ისეთი ტონი აქვს მეტწილად აღებული, თითქოს გვამაღლის, რომ მოგვაქცია ყურადღება.

წ. ანჯაფარიძე არასოდეს ტვირთავდა და ტვირთავს მსმენელს, მაყურებელს თავისი განცდების თავზე მოხვევით. იგი განიცდის თვითონ, იწვის თვითონ, მას შთანთქავს მისივე სულიერი ცეცხლის ალი და მსმენელი მიეშურება ამ ალისაკენ, ეხვევა ამ ალში, სულგანაბული უსმენს მას. პლატონს უთქვამს, „მა ალია სულისაო“ კვლავ ანტიკურობა ამტყვევლდა ამ განჭვრეტაში.

ამბავი მახუთა

კარუზოს ერთ-ერთი ბიოგრაფი, ცნობილი იტალიელი ვოკალის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი ეუჭენიო ვარა ასეთ ზერხს მიმართავს კარუზოს ტემპერამენტის დახასიათებისას: „მონსიონიორ ჰენრი, — (ეს ხდება ნიუ-იორკში — ნ. ა) მიმართავს კარუზოს კონცერტმისტერი ბარათელემი, — აქ ნოტი სოლ პიანოზე უნდა სრულდებოდეს“.

„სოლი? ვინ თქვა ეს?“

„აქ ასე წერია“.

„სიტყვაში სიყვარული (ამმორე)?“

„სწორედ მასზე, მონსიონიორ ჰენრი, სიტყვა სიყვარულზე (ამმორე)“.

„ეს შეცდომაა, ჩემო კარგო. შენ რა, ძველი სოპრანისტი გგონივარ? როცა მე ვამბობ სიყვარული (ამმორე), ვგულისხმობ ისეთ რამეს, რაც მწვავს, რაც შემადრწუნებს, რაც, არ ვიცი, კარგს მიქაღის თუ სატანჯველს (მტანჯავს, მტანჯავს!) ტკბილია თუ მწარე (მწარეა, მწარე!). ეს სიგჟეა, რომელიც მანგრეხს, სიყვარული (ამ-მორე), რაც პატირებს, მსპობს, რომელ პიანოზე მელაპარაკები!“

წ. ანჯაფარიძის სიმღერაც განსაცდელიდან, ტანჯვიდან იბადება. ეს არაა სენტიმენტალურობა, სალონური სატიკარი. ეს ცხოვრების ტრაგიკული განცდაა, ესოდენ ღამახასიათებელი მხატვრული ნატურისათვის (ვ. დეგლინი). ეს ის ტანჯვაა, რომლითაც „ადამიანი შეიცნობს თავის მეობას“ (ე. მარქსი) აქაც წ. ანჯაფარიძის დაიმონს მიჰყავს იგი სწორი გზით იმიტომ, რომ წ. ანჯაფარიძის სიმღერაში გაშიშვლებული ტანჯვა კი არ უღერს მხოლოდ, არამედ იგრძნობა ტანჯვის სიტკბოება. ეს უკვე აღმოსავლური ესთეტიკაა.

ეს იგარძნო იტალიამ ერთ წამში. ეს გახლდათ ზ. ანჯაფარიძის გამოსვლა გერმანიის პარტიაში და სკალას სტენაზე, დიდი თეატრის გასტროლები დროს 1964 წ. ეუქენიო გარა უურნალ „ეუროპეოში“ წერდა: „ზ. ანჯაფარიძე — მუდამ ამაღლებულად შთაგონებულია ვინდ სიმღერაში, ვინდ მოქმედებაში“.

ამ წარმოდგენასთან დაკავშირებით მინდა მოვიტანო წიგნი ისეთი ცნობა, რომელიც დღემდე არც თქმულა და არც სადმე გამოქვეყნებულა.

დიდი თეატრის გასტროლების შემდეგ იტალიიდან თბილისში ჩამოვიდა მოხუცი ურნალიისტი, ვინმე მ. დოღვაპოლოვი, რომელიც ოცდაათიან წლებში წერდა რეპორტაჟებს ჯიდი თეატრის მუშაობაზე და ამიტომ კარგად იცნობდა დავით ანდლულაძეს. იგი შემოვიდა კონსერვატორიის კლასში, სადაც მამაჩემი მუშაობდა და ბევრი რამ გაიხსენა, მოგვითხრო ძველიც და ახალიც. იგი თურმე ხლებია დაიდ თეატრს და სკალაში გასტროლებისას და რაკი იცოდა, რომ ზ. ანჯაფარიძე დავით ანდლულაძის მოწაფე იყო, ასეთი რამ თქვა: „პირველ ჩვენს სპექტაკლებს „ბორის გოდუნოვისა“ და „თავად იგორს“ ხეირიანი წარმატება ჰქონდა ლა სკალაში, მაგრამ დიდი თეატრის ნამდვილი წარმატება დაიწყო ანჯაფარიძის გერმანიით, „პიკის ქალში“... ეს უშუალოდ მოწმის სიტყვებია.

ამბაში მემკვსე

ზურაბმა იტალიიდან ერთი უყუდო, დიდ თეატრ კონვერტში ჩადებული ფირფიტა და წერილი ჩამოიტანა და, როგორც ჩვეულებრივ, გადმოცვა — „ერთი წიკითხე, მითარგმნე და ისმინე“, რომ განვმარტო ამ ნობათის მნიშვნელობა, უნდა გავისინხო შემდეგი:

და სკალას მნიშვნელოვან სპექტაკლებს ყოველთვის მათთვის სპეციალურად განუთვნილ პარტერის ლოჟაში ესწრებიან მოხუცი მუსიკოსები და მომღერლები, რომელთაც თავისი სამხატვრო საბჭოც აქვთ და ცხოვრობენ ე. წ. მუსიკოსების მოსვენების ჯ. გერჯის სახლში. აქ თავს იყრის განსაკუთრებით დამსახურებული საზოგადოება, რომლის აზრს დიდ ანგარიშს უწევდა და უწევს ლა სკალას ხელმძღვანელობა ვერდიდან მოყოლებული დღემდე. წერილი ანჯაფარიძისადმი ეკუთვნოდა ვინმე სილვიო ძენონეს. ფირფიტა, რომელიც თან ასლდა წერილს და რომლის ყდაშიც ეს წერილი იყო, ჩვეულებრივი ფირფიტა არ იყო: იგი არც გასაყიდად იყო გამიზნული, არც სხვა რამ ფართო ამოცანებისთვის შექმნილი. უდიდესი სანოტო გამოქვეყნება — რიკორდების სახლი (კაზა და რიკორდი) სპეციალურად იწერდა ძველი მომღერლების ხმებს, მათივე კომენტარით ფირფიტებზე, რათა ყლერაღობის რეალური ტრადიცია და თეორიული პოსტულატები ძველი იტალიური სკოლისა მხოლოდ ზეპირ გადმოცემითა ანაბარა არ დარჩენილიყო. არამედ დოკუმენტურული ყოფილიყო ჩანაწერებში. აი, ასეთი არის სილვიო ძენონეს ეს ფირფიტა: რომელიც ამჟამად წერილთან ერთად ჩემს არქივში ინახება. პირველად ვაქვეყნებს ამ წერილის სრულ თარგმანს, ავტორის სტილის დაცვით.

„პატრიცემულო ტენორო ზურაბ ანჯაფარიძე — შენთვის ბუნებას მოუცია ორი რამ: მშვენიერი ხმა და ჭკუა, რომ მართო იგი ტექნიკურად.

თუ პირველი — ხმა — არ არის მართული მეორეთი — ჭკუით, ხმა მალე იკარგება, როგორც იკარგებიან მალე ამ საუკუნის ხმები, რომლებიც მღერიან ბუნებრივად და არ იციან ემისიის ტექნიკა.

ჩემი საუკუნის მასწავლებლები შეგვასწავლიდნენ სიმღერით ყელის ინსტრუმენტის გამოყენებას — ბუნებრივ ხმებსაც კი, რათა გვეცოდნოდა ხმის ტექნიკური

გამოყენება და ჩვენი ხმები არ დანგრეულიყო. და რომ შენთვის გასაგები გავხადო ყოველივე ეს, წერილს ვურთავ ჩემს ფირფიტას ჩემი ღარიბი და დაბერებული ხმით, იმ ლმერთების გვერდით, რომლებიც მღეროდნენ ჩემს ღრს. ეს ფირფიტა შენ დაგიმორწმებს, რასაც აკეთებდნენ თვითონ და რასაც აკეთებინებდნენ ხმის დააპაზონისა და კოლორიტის მხრივ რაგინდარა ხმას: შენა და ჩემი ხმის ჩათვლით.

ასე მღეროდნენ და ასწავლიდნენ ბატისტინები, მაზინები, კოტონები — მომღერლები, რომლებიც გასულ საუკუნეში ასმენინებდნენ იმას, რისი უნარიც დღევანდელ მომღერლებს არა აქვთ, მათი მდარე ვოკალური ტექნიკის მიზეზით.

რუბინის, გაიარეს, მაზინის სიმღერამ ჩვენ დავეიცოვე პეროკული სიმღერის პოზიცია... და მხოლოდ სკოტო, ქალთა შორის, იმსახურებს — ნამდვილი მომღერალი რომ ერქვას, რამდენადაც მთელი მამაკაცთა სიმღერა ვეღარ აბერებს მოძებნოს ემისიის ის გზა, რომელიც ჰქონდათ კარუზოებს და ბონჩებს.

გახსოვდეს, ტენორე, თუ შენი სიმღერის მოსმენისას ათა მცოდნე მუსიკოსი გაგლანძლავს ერთი ფერმატოს გამო, ოთხმოცდაათი მსმენელი გაგვილავს ერთი მცდარი ემისიისათვის და ესენი იქნებიან, ვისი ტავიც მოგაკლდება და შესაძლებელია დაგისტეინონ კიდევაც.

არ ვიცი, გესიამოვნება თუ არა მოსვლა მოსასმენად ჯა სასიმღეროდ, შენ, ახალგაზრდას, გასული საუკუნის ერთ უკვე გარდასულ მომღერალთან — ოთხოოდე ვოკალური სავარჯიშო მეგობრულად! — თუ მოხვალ, მომნახავ 15-დან 16 საათამდე სიმღერის დარბაზში მუსიკოსთა მოსვენების ჭუჭუბუ ვერდის სახლში. იქნებ „პრაედამ“, შენმა გაზეთმა, ვერ შესძლოს პირდაპირ თქმა, რომ იტალიელებმა ჭილის შემდეგ აღარ იციან სიმღერა.

თუ არ მოხვალ, არაფერია, მაგრამ როცა ნახავ „პრაედის“ მუსიკალურ კრიტიკოსს, მოასმენინე ეს ჩემი ფირფიტა და უთხარ, რომ „კომპეტენტურად“ ვიქნები ბედნიერი, თუ მომიძებნის ერთ რუს მომღერალს, რომელსაც შეეძლოს ჩაწეროს ფირფიტა ოთხი ხმით.

კარგად შეყოლე, გისურვებ ბედნიერ არტისტულ მომავალს, ტოვარიშ ტენორე.
 ძინონი სილვიო

ჭ. ვერდის მსახიობთა მოსვენების სახლი, ბუნაროტის ქუჩა № 29, მილანი.

წერილი დაწერილია „პიკის ქალის“ მოსმენისთანავე!

სილვიო ძინონემ დააყენა ზ. ანჯაფარიძე ყველა დროის უდიდეს მომღერალთა გვერდით — ჭ. რუბინის, ა. მაზინის, მ. ბატისტინის, ხ. გაიარეს, ა. კოტონის, ე. კარუზოს, ა. ბონჩის, მ. ჭილიხა და რენატა სკოტოს გვერდით.

ახალგაზრდობაში ჩვენ ზშირად ერთად ვემეცადინებოდით მამაჩემის კლასში. ზურაბი უკვე სახელმწიფოებრივი, გაწაფული მომღერალი იყო: მე კი ახალბედა განსწავლული. მახსოვს, ერთი ბრწყინვალე — სხვა სიტყვა არ მომეძებნება — გაკვეთილის შემდეგ დათიკო ანდლულაძემ უთხრა ზურაბს: „აი, რაც დღეს გააკეთე, ამ გზით იარე. ასეთი მიდგომით შენ მოიპოვებ სიმღერით სიცოცხლის სიხარულს და მუდამ ბედნიერი იქნები“.

ზურაბის სიმღერას ეს სიხარულიც მოაქვს თან, ეს სიცოცხლესთან შეხვედრის სიხარულია.

მე არ შევებებვარ ზ. ანჯაფარიძის შემოქმედების ევოლუციას. ამ სტრიქონებში მინდოდა ახასულიყო ანჯაფარიძის ხელოვნების მხატვრული ფენომენი დროული წარმავლობის გარეშე, მისი „უკვდავი აწმყო“ (მ. ბახტინი, ვ. ზინჩენკო).

„რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეტნი მოვიდიან...“

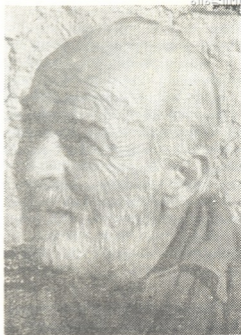
**კარლო
საკანდელიძე:**

ძალიან

მიყვარს

როლზე

მუშაობა



— ბატონო კარლო, როგორ მოხვედით თეატრში?

— 9-10 წლის ვიქნებოდი, რუსთაველის თეატრში პირველად რომ მოკვიდი. ვნახე სერგო კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“. სპექტაკლმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა... მესხიერებას ბავშვური მოვონებები შემორჩა. მახსოვს, ერთ-ერთი გირი, რომელმაც, გაორგი დავითაშვილი განასახიერებდა, მოსაკლავად რევოლკერს უდებდნენ უჭრაში, ამბობდა — „არა, მე თავს არ მოვიკლავ“. ამ სიტყვებით აღფრთოვანებული ბავშვები ტაშს ვუკრავდით. ამ ხნიდან მოყოლებული თეატრით დავინტერესდი. მეოთხე კლასში რამდენიმე მოსწავლემ დავწერეთ პიესა ესპანელ ბავშვების ცხოვრებაზე. ვრეჟისორობდი, მთავარ როლსაც ვთამაშობდი. ყოველივე ამან განაპირობა ჩემი დანტერესება თეატრით და მეოთხე კლასში გადავწყვიტე. მსახიობი გავმხდარიყავი. თუმცა, ჩემი პედაგოგები მიქაღდნენ, რომ ქიმიკოსი და სულ ცოტა ხანში „აკადემიკოსიც“ გავხდებოდი... მშობლები წინააღმდეგნი იყვნენ. ჩემი მამიც გავატანე და თეატრალურ ინსტიტუტში ჩავაბარე. სხვათაშორის იმ, 1945 წელს, დიდი კონკურსი იყო. დაახლოებით 250 ახალგაზრდა აბარებდა. საგამოცდო კომისიაში იყვნენ: ტოვსტონოგოვი, ალექსიძე, ხორავა. ტოვსტონოგოვს არ მოეწონე — შესანედავად, არც ახლა და არც მაშინ დიდი არაფერი ვიყავი. ძალიან რთული ეტიუდი მომცეს. გამოცდები მერვე აუდიტორიაში მიმდინარებოდა. მოექჩებინათვის სუთი წუთი გვეძლეოდა. ეტიუდი სლომზე არ ღამამთავრებინეს — საკმარისიაო. გამისინჯეს სმენა. ბავშვობაში ქორეოგრაფიულ სტუდიაში ვსწავლობდი, ასე რომ ამ მხრივ არ გამჭირვებია. მერე მამდერეს, ბოლოს მეტყველებაც შემამოწმეს და მითხრეს, შემდეგი გამოცდებისათვის მოემზადეო. შემდეგ გამოცდა კი იყო ქართულში, რუსულსა და ისტორიაში. ესენიც ჩავაბარე და უკვე დი სტუდენტი.

თეატრალურ ინსტიტუტში ბევრი პედაგოგი გამოცეცაღე. ეს ჩვენი კურსის უბედურება იყო, მაგრამ ამას ჩემზე ცუდად არ უმოქმედია. ყველა პედაგოგი თავისებური ვახლათ და თითოეულისაგან რაღაც სხაარგებლო შევიძინე.

თავიდანვე რუსთაველის თეატრში მოხვდები. აქ, არ ვაპირებდი მოხვლას, მარჯანიშვილის თეატრში მიმიწვიეს, მაგრამ თეატრალური ინსტიტუტის მასწავლებელმა რექტორმა, ამავე დროს რუსთაველის თეატრის დირექტორმა, აკაკი ხორავამ არ გაგვიშვა მე და დოღო აბაშიძე და რუსთაველში წამოგვიყვანა. ეს იყო 1949 წელს. სწორედ მაშინ, როდესაც რუსთაველის თეატრი დაიწვა და დროებით კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ვმუშაობდით. ათწლეულის მეგობრებმა ხუმრობით „ღამწვარი თეატრის, ღამწვარი მსახიობი“ შემარქვეს.

— თქვენი პირველი მნიშვნელოვანი როლი...

— იცით, წინათ სულ სხვაგვარად იყო. 5-6 წელი ახალბედა მსახიობი მასიურ სცენებში იყო დაკავებული, დროდადრო შეიძლება ერთი-ორი სიტყვა გეთქვა. ამ პერიოდში კოლექტივის ეთვისებოდი. მე ეს სწორად მიმაჩნია. მასიურ სცენებსა თუ ეპიზოდებში ცდილობ თავი გამოიჩინო, რათა უფრო საპასუხისმგებლო როლებში მოვცენ. თეატრში მოხვლიდან რამდენიმე წლის შემდეგ ჯარში გამიწვიეს. მერე ძალიან საინტერესო სამუშაო მქონდა. არ ვიცი, რომელი უკეთესი იყო და რომელი — არა. თუმც, მსახიობი ყოველთვის გრძნობს, რა ითამაშა კარგად და რა ცუდად, მაგრამ არ ამხელს.

— რატომ არ ამხელს? იქნებ, მართალიც არის?

— არ არის მართალი. მსახიობს უნდა გეყოს ვეჟაკობა, აღიარო, როცა არ ვარჯიხარ. რა მოხდა! ვიცი, რატომ არ ამბობენ. საკმარისია წამოგცდეს, არ ვარჯივარ ამა და ამ როლშიო, რომ მერე იქით მოგდგებიან და თავად დაგძრახავენ. ამიტომ იქნებ, მართალიც არაა.

საოცრად მიყვარს როლზე ნუშაობა. თუ რომელიმე სცენა არ გამოდის, ღამეები არ მძინავს. არ მასვენებს მასზე ფიქრი. მუშაობისას ვერ ვიტან დაგვიანებას და შინაგანად ამ დაუღვერობას არც სხვას ვპატიობ. ეს კი გამოწვეულია იმით, რომ ჩემს პროფესიას ძალზე დიდ პატივს ვცემ. დიდ პატივს ვცემ იმ ადამიანებს, ვინც ამ პროფესიას მსახურებენ. სწორედ ამიტომაც არ მინდა, რომ ჩემი დაგვიანებით ვინმე დაწარაღდეს.

კინო და თეატრი ბავშვობიდან მიყვარდა. ჩემი დებიუტი კინოში იღბლიანი აღმოჩნდა. ეს იყო მენახშირე ვანო „მაგდანას ლურჯაში“.

— ძალიან პოპულარული სახეა...

— იმ პერიოდში მომიწია მოსკოვში ჩასვლა და წარმოიდგინეთ, ხალხი მცნობდა. ძალიან სასამოვნო გრძნობაა. შემდეგ სხვა როლებიც ვითამაშე. ძალიან მიყვარს ჩემი როლები ფილმებში: „ლეონის ქურდები“, „დათა თუთაშისა“, „მალე გაზაფხული მოვა“, „გათენებს წინ“, მაგრამ მენახშირე ვანოს ვერავენ წაშლის ჩემი გონებიდან.

— ბატონო კარლო, სცენაზე განსახიერებულ როლებთან რომელს გამოჰყავდით?

— კარებს — „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, ბუთხუზას — „ბებერ მეზურანეებში“, ვინჭრაქას — „კინეპრაქაში“, არისტო ქვაშვიძეს — „სამანიშვილის დედინაცვალი“... ისე ყველა როლი მიყვარს. თავის ქებად ნუ ჩამომართმევთ, მაგრამ ჩავერდნები არა მქონია, თუმც, ჩავარდნილი როლიც საყვარელია. რადგანაც მასზე ბევრი ვიმუშავია, ღანებზე გითენებია.

— სცენაზე გასვლის წინ, პროფესიონალის სიმშვიდე გაქვთ, დღავთ თუ...

— თუ პრემიერაა, ძალიან ვდელაბ, რადგან შედეგი არ ვიცი. მაყურებელთან შეჯერდრა დიდი პასუხისმგებლობაა, კონტროლი იმისა, თუ როგორ ვითარდება

სპექტაკლში ჩანაფიქრი, როლი, სცენების თანამიმდევრობა არახოდეს ვერავის თვითონტროლი მსახიობისათვის აუცილებელია. თუმც, ზომაზე მეტი არც ეს ვარ-გა. შეიძლება შეზღუდულობაში გადაიწარდოს და თავისუფლება დაკარგოს. როდესაც სცენაზე აბსოლუტურად ლოგიკურად ვმოქმედებ, თავისუფალი ვარ ე. ი. მარ-თალიც. თუ მსახიობი დაძაბულია, ტყუის.

— რით განსხვავდება თეატრში მუშაობა კინოში მუშაობისაგან?

— როდესაც სცენაზე ხარ, სიტყვით, უხეტით, მიმიკით თუ პლასტიკით „აზვი-დებ“, „ზომაზე მეტად“ იყენებენ გამომსახველობით ხერხებს, რათა უკანა რაგ-ბსა თუ იარუსზე მჯდომი მაყურებლისათვის ცხადი გახდეს, რას ვთამაშობ. კინო-ობიექტივი უფრო მგრძნობიარეა. თუ ბუნებრივი, უშუალო არ იქნები, ოდნავი თეატრალური უხეტი და კადრი უკვე ყალბია. კინოში „ადამიანური გრძნობების“ გაღმრცემა შეგნადან ხდება. ეს პროცესი აუცილებლად გამოიხატება სახეზე — ყოველივე შენს თვალბეჭდში ჩანს. განსხვავებული სპეციფიკაა. კინო ძალიან მიყვარს, მაგრამ როდესაც ვუყურებ ჩემს გამოსახულებას — ჩემს თავს „ვერ ვიტან“.

— აბა, რატომ მიდიხართ შემდეგ გადაღებაზე?

— წმინდა პროფესიული თვალსაზრისით. ფიზიკურად „ვერ ვიტან“ ჩემს თავს გრანზე. გმირს კი ვუყურებ როგორც შექმნილ სახეს და როგორც კარლოს — აი, ეს უკვე ძალიან სასიამოვნოა.

— თქვენზე, როგორც მსახიობზე, ვინ მოახდინა ყველაზე დიდი ზეგავლენა... შთაბეჭდილება?

— ჰერ კიდევ ბავშვს, როცა დილის წარმოდგენებზე დავდიოდი, შემეყვარდა აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე, სესილია თაყაიშვილი... შემდგომ მათმა შემოქმედე-ბამ, ქვეცნობიერად იმოქმედა ჩემზე. მიბაძვით კი არავისთვის მიმიბაძავს. თუ რომე-ლიმე ახლავარდა მსახიობმა შემოქმედებითი ცხოვრება ვინმეს მიბაძვით დაიწყო, საქარხისად არ მიმაჩნია. საწყის პერიოდში ეს ბუნებრივია. აი, მერე კი უნდა და-დგეს დრო, როდესაც პიროვნება თავის თავს იპოვის — იყოს „მე“ და არა, ვთქვით, სერგო ზაქარიაძე. როდესაც პირველად მოვედი თეატრში, ჩემზე ოდიდესი შთაბე-ჭდილება მოახდინა მიან, რომ აკაკი ვასაძეს შეეძლო 24 საათი ემუშავა როლზე. ჩემი აზრით, ეს არის ნიმუში იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს მსახიობი. თავდაუზო-გავად მუშაობდა სერგო ზაქარიაძე. და საერთოდ მსახიობის სწავლა შეუძლებე-ლია. მსახიობი პოტენციაში უნდა გრძნობდეს თავის ძალას და თუ პოტენცია არ გააჩნია, ყოველივე სისულელეა — თეატრში გატარებული დრო კი დაკარგული... ბევრი მოსულა და ბევრი წავა.

— რომ ვერ მიდიან ხოლმე...

— ვერ მიდიან... ეს უბედურებაა. თეატრი სხვა სენსაა. მაგალითად, თუ საქმე არა გაქვს და ისე გამოვიდი, შეიძლება საათობით იჭდე და ვეღარ წახვიდე. მაგრამ თუ ამჩნევ თავს, რომ არ შეგიძლია, აუცილებლად უნდა წახვიდე თეატრიდან, ბევ-რი ვერ აკეთებს ამას. ერთუღლები იქცევიან გაბედულად და მიდიან. მე მყავდნენ ამხანაგები, რომლებმაც თეატრს თავი დაანებეს. ზოგმა უნივერსიტეტი დაამთავრა, ზოგმა უცხო ენათა ინსტიტუტი და დღეს მშვენივრად გრძნობენ თავს. წარუმატებ-ლობის მიზეზი მსახიობმა ყოველთვის თავის თავში უნდა ეძიოს. ხშირად გაიგო-ნებთ, მჩაგრავენ, როლს არ მაძლევენ — ნამდვილად ტყუილია! თუ რეჟისორმა, ოდნავი ნიჭიერება მაინც შეგამჩნია, პატარა როლს მაინც მოგცემს.

— პარტნიორობაზე რას გვეტყვით, ბატონო კარლო?

— ძალიან მიყვარს კარგ პარტნიორთან მუშაობა. კარგი პარტნიორობა ძნელია.

ერთხელ გოგი ხარაბაძემ ინტერვიუ აიღო სერგო ზაქარაძისგან და როდესაც შეეცა, ვინ არის თქვენი საუკეთესო პარტნიორიო, უახსუბა — კარლო საკანდელიძეო. მე ვაპყობ ამო. ჩვენ ერთად ვთამაშობდით სპექტაკლებში „ჭინჭრაქა“, „დარისპანის გასაქირი“, „სანამ ურემი ვადაბრუნდება“.

— თქვენ ვის თვლით საუკეთესო პარტნიორად?

— ახლგაზრდა რომ ვიყავი, აკაკი ვასაძისთან პარტნიორი არავინ მეგულუბოდა. საოცრება იყო. თეატრში ხდება ხოლმე, ვინმეს ავადგუფობის გამო სპექტაკლში უცებ „შეადგებენ“ ახლგაზრდა მსახიობს, სხვა გზა არ არის, უნდა იხსნას თეატრი. აკაკი ვასაძე, თუ ამ წარმოდგენაში მონაწილეობდა, აბსოლუტურად დავაწიწებოდა, რომ დღეს ამ სპექტაკლში პირველად თამაშობდი. დღეს კი საუკეთესო პარტნიორად გოგი გეგვექორი მიმჩნია.

— ყველაფერი თავიდან რომ დაიწყეთ, რას შეცვლილთ თქვენს ცხოვრებაში? ან შეცვლილთ კი რაიმეს?

— ერთს გეტყვით, სხვა პროფესიას ნამდვილად არ ავიჩივებდი. თეატრს ვერ ვუღალატებ. ახლგაზრდობაში აღამიანს აკლია ის გამოცდილება, რაც მერე, წლების სიმრავლით მოდის. ამბობენ ხოლმე, „ასეთი გამოცდილება რომ მქონოდა, მაშინ...“ — არახწორი თქმაა. ახლგაზრდა უნდა აყოს თავისი შეცდომებით, გამოცდილობით, სულელობითაც კი...

— ახლგაზრდობას რას უსურვებდით?

— უპირველესად შრომისმოყვარეობას. ეს იგივე ნიჭია. ნიჭიერი კაცი თუ შრომისმოყვარე არ არის, შეიძლება დაეცეს. და თუ იმ მეორე ნიჭითაცაა დაჯაღლებული, რასაც შრომისმოყვარეობა მქვია, დარწმუნებული ვარ, ყველგან წარმატებას მიაღწევს.

— მინდა მაღლობა გითხრათ საუბრისათვის და რეაქციის, მისი მრავალი მკითხველის. თქვენი მაყურებლის სახელით მოგილოცოთ დაბადების 60 წლისთავი. ესაუბრა მანანა ტშირაშვილი

გიორგი იმერელი

ცისფერი ოცნება

დღეს, მამა, ბებია, ბაბუა, მეზობლები მსახიობები იყვნენ და რა გასაკვირია, ცნობისმოყვარე და ემოციური ბიჭუნა თეატრის საოცარი სამყაროთი მოხიბლულიყო? განსაკუთრებით აკაკი ვასაძის „კოლხეთის ცისკარმა“ შესძრა. ვაწვილის კერპად იქცნენ ვახტანგ მეგრელიშვილი, შოთა პირველი, ერემო სვანაძე, ანწორ ხერხაძე, ლამარა ვაშაკიძე. დღე-ღამე ნატრობდა, დიდ სცენაზე მათ

გვერდით მომსვენდრარო. დრამურებში ბევრი როლი მქონდა შესრულებული, მაგრამ სცენის მტერის (მისი თქმით, თაფლის) გემო მამინ იგძნო, როცა აღ. ჩიქვინიძემ „ჟუმაბერის ასულში“ არჩილი ათამაშა. გაღწევიტა, თუ იცოცხლებდა — მხოლოდ თეატრისთვის. არადა, შინაურები მაინცდამაინც არ იწონებდნენ მის განზახვას, არტიტობა მძიმე შრომააო. მაინც არ დაიშალა თავისი.

კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებელში მოეწყო. მისი ნიჭიერება მაშინვე თვალში მოხვდათ თამაზ მესხს, მურმან ფურცხვანიძეს, თამილა ლასხიშვილს. ურჩიეს ლ. მესხიშვილას თეატრში მისულიყო.

ერთ მშვენიერ დღეს ლეგენდარული აკაკი ვასაძის წინაშე აღმოჩნდა. ხელოვანმა ჩვეულებისამებრ ოდნავ მოჭუტა ცალი თვალი და მის წინ მდგომ ჰაბუკს გამკოლი მშერიტ ახედ-დახედა.

... დაუფიწყარია პირველი როლი ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე, სპექტაკლში „იზუზუნე, ფუტკარო“, თუმცა როლი არც ეთქმის — მთვრალ კაცს ისე განასახიერებდა, ყოველ გამოჩენაზე ტაში მიჰყვებოდა. დიდ სცენაზე მიღებული პირველი ტაში ისეთი ჭილღო იყო, რომ სამუდამოდ შემორჩა მესხიერებას.

დიდი დრო არ იყო გახული, დაფაზე როლების განაწილება რომ ნახა — „სასამართლო ქრონიკაში“ ვადიმ ბობოვიჩი — მერაბ ჩიქოვანი! გაცეხებული შემოტრიალდა და სახლში გავარდა, დავიღუპე, მთავარ როლზე დამნიშნესო, უთბრა დედას. სცენის გამოცდილი მსახიობი, რა თქმა უნდა, მიხვდა, რომ ეს იყო სიხარულის მღელვარება. შვილი დააწყუნარა და ურჩია, საქმეს დინჯად შესდგომოდა. მისი მღელვარება ადვილი გასაგები იყო...

... აუსრულდა ოცნება. მაგიდასთან პირველივე რეპეტიციაზე მის გვერდით აღმოჩნდნენ მისი კერპები ვახტანგ მეგრელიშვილი, ერემო სვანაძე, ანზორ ხერხაძე. თავი ზღაპარში ეგონა. მსახიობთა უფროსი თაობისადმი მოკრძალებული დამოკიდებულება დღემდე არ გაქრობია და მუდამ ჰაბუკურ სიხარულს განიცდიდა, როცა მათთან ერთად უწყევს თამაში. როლზე დიდი გულმოდგინებით იმუშავა და წარმატებასაც მიაღწია. ამიტომ შემდგომში, ზედვიწეულ დანიშნა მორიგ სპექტაკლებში. წლიდან წლამდე, როლიდან როლამდე ისე იზრდებოდა, რომ დას-

მაც და მყურებელმაც ირწმუნა. მისი სახით თეატრმა ნიჭიერი მსახიობი შეიძინა.

მის მიერ განსახიერებულ როლთაგან გამორჩეულია ამ თსუთმეტიოდე წლის წინანდელი ოტია ქაშუშაძე. ადგილობრივ, თუ რესპუბლიკურ პრესაში ამ როლზე მრავალი საქებარი სიტყვა დაიწერა.

„სრულიად ძალაღალუტანებლად ძერწავს მსახიობი ოტიას, — აღნიშნავდა გაზეთი „კომუნისტა“, — გალაცებულ, დროისაგან ძირგამოთხრილს, ოტიას — ზოგჯერ იმედის ნაპერწკლით გაღებათებულს, ოტიას — სასოწარკვეთილდამდე მისულს, დაბადებულს კაცური ცხოვრებისათვის და ცხოვრების სასაკლაოზე შეგდებულს“.

„შთაბეჭდილება ისეთია, — წერდა „თეატრალური მოამბე“, — თითქოს აქტიორებს გარდასახვაც არ დასჭირვებიათ. ყველაფერი იოლად, ბუნებრივი არსით მოექცა ასევე ბუნებრივ ყალიბში. აქ სახეები ცოცხალია და მთავარი დრამატული ხაზები თავმოყრილი. აკნიდან შესისხლბორცებული ხმები და მანერები ძალაღალუტანებლად აახლოვებენ კლდიაშვილის დაუფიწყარ პერსონაჟებს. რეჟისსორიც და მსახიობებიც თავის სტიქიაში არიან“.

— ოტიაში მე ყველაზე მართალი ვიყავი, — კმაყოფილებით ამბობს მერაბი, — ბევრი როლი მითამაშია, ბევრი ქებაც დამიმსახურებია, მაგრამ ისეთი სიხარული, რაც ოტიამ მარგუნა, არასოდეს მიგვრძნია. იგი ჩემია, მშობლიურია და უსაზღვროდ მიყვარს.

სინანულის და გულსიტკინის შემთხვევებიც იყო. დათო დვალისშვილი თეატრიდან რომ წავიდა, მის ნაცვლად გოგი ქავთარაძემ „კოროლიანოსში“ მერაბი შეიყვანა და მენელიუსის როლი დააკისრა. მსახიობი თვლის, რომ ეს აშკარად შეცდომა იყო, რადგან მენელიუსი არ გამოუვიდა.

მისი ზურგიკელა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“ მაცურებლის დიდი მოწონებით სარგებლობდა, პრესაშიც ბევრი კარგი დაიწერა მასზე, მაგრამ თავად მსახიობს მიაჩნია, რომ ამ როლს რკინიგზის კლუბის სცენაზე უკეთ თამაშობდა.

— ამაოდ ცდილობდა გოგი ქავთარაძე ჩაეგონებინა ჩემთვის, რომ ნოღარ დღეობაძე ვიყავი და ჩემს ბავშვობას ვიხსენებდი. მე სულ ჩემს ბავშვობაში ნათამაშევი ზურგიკელა მაგონდებოდა, რადგან მაშინ თექვსმეტი წლისა ვიყავი, ქვეყანას ფართოდ გახელილი თვალებით ვუყუარებდი და უსაზღვროდ მჭეროდა, რომ მართლა ჩემს თავგადასავალს ვუკებოდი. ოცდაცამეტი წლის ასაკში კი ეს უშუალობა და გულწრფელობა აღარ მქონდა და ამას ძალიან განვიცდიდი; თუმცა, შესრულების ხარისხით, რასაკვირველია, ეს სახე სჯობდა. აი, ამიტომ მიჩნევნია ის პირველი ზურგიკელა.

მერაბი შრომისმოყვარეა, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს როლზე დამოუკიდებლად მუშაობას. თუ თეატრის კედლებში არ არის, როლის სწავლას ვერ ახერხებს. ამიტომ სხვები რომ წავლენ, ოთახში ჩაიკეტება და მუშაობს.

გ. ბააზოვის „მუნჯები აღაპარაკდენ“ რომ განაწილდა, მერაბს გული დაწყდა. როლი არ შეხვდა. საქმე ის გახლდათ, რომ თითქმის ოცდახუთი წელი ებრაელთა უბანში ცხოვრობდა და ძალიან კარგად იცნობდა მათ ყოფას. გიგა ჭაფარიძეს სთხოვა, ბაზრის სცენაში ვიქნებო. მიიღო თუ არა თანხმობა, მაშინვე დაიწყო მზადება და მხოლოდ გენერალურ რეპეტიციაზე გამოვიდა სცენაზე. იგი იმდენად ზუსტი და დამაჭერებელი იყო, რომ დამსწრეთა აღფრთოვანება დამსახურა.

„ვალში“ გაბოს როლი დაეკისრა. რეპეტიციების დაწყებისთანავე განაახლა ძველ მეგობრებთან ურთიერთობა და გულდასმით აკვირდებოდა, რატომ და რის გამო იყვნენ აფორიაქებული ქართველ ებრაელთა ოჯახები საზღვარგარეთ წასვლის წინ, რას წუხდნენ, რა აფიქრებდათ...

— გაბო ნამდვილად ჩემი როლი იყო, — სიამაყით ამბობს მერაბი, — არ ვთამაშობდი, ის თამაში არ იყო, მე ვცხოვრობდი მათი ცხოვრებით, მე კარგად მემოდა მათი, მეც მტკიოდა მათი სატკივარი, განვიცდიდი მათ წუხილს.

მერაბი თვლის, რომ მისი სტიქია მაინც სახასიათო როლებია. არ თაკილობს ეპიზოდურ როლებს. რამდენაქერმე უთქვამს, — სავეტებით შესაძლებელია მაცურებელს ერთი გავლითაც კი მოაწონო და შეაყვარო პერსონაჟი, ოღონდ ეს გავლა უნდა იყოს ღირსეულიო. მისთვის უდიდესი ჭაღღოა მაცურებლის მაღლიერი მწერა.

— მე მინდა, — ხინანულით ამბობს იგი, — დიდად დავაშავე, რომ უმაღლესი არ დავამთავრე. ალბათ, მაშინ კიდევ უფრო მეტს სიხარულს მივანიჭებდი ჩემს მაცურებელს. ცოდვებისთვის კი პატივბას ვთხოვ.

მერაბს ქაბუკობისდროინდელ აუხდენელ ოცნებად დარჩა იბსენის ოსვალდი. თეატრის ახლანდელ რეპერტუარში არის როლი, რომელიც მას ძლიერ მოსწონს, მაგრამ განაწილებით არ ერგო და ამიტომ არ ამხელს, რომელია.

— მართალია, საჭაროობის დრო დადგა, მაგრამ ჩემს ოცნებებს ვერ ვამხელ, ვინაიდან ჯერ-ჯერობით ისევ რეჟისორი მეუფეობს, — დამილით ამბობს იგი და ძნელია არ დაეთანხმო.



ნიკოლოზ მარშაკის გაცხადება

ტბრბ სანია დადგა დრო, თავი მო-
ვუყაროთ ნიკოლოზ მარშაკის მემკვიდ-
რეობას და სათანადოდ გავიზაროთ იგი.
საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი
ნ. მარშაკი, საბჭოთა რეჟისურის წამყვან-
ი ოსტატი, დგას ნ. ხაცია, ა. ბრიანცუ-
ვის, ა. მაკარივის, გ. ურულის, ი. კო-
როლიოვის გვერდით, იგი ერთ-ერთა
მათ შორის, ვინც სათავეში ჩაუდგა მო-
წარდთა თეატრის შექმნის საქმეს საბჭო-
თა კავშირში. თავისი შემოქმედებით
ცხოვრება სამუდამოდ დაუკავშირა მშო-
ბლიურ საქართველოს, მკიდრო ურთიე-
რთობა ჰქონდა ქართული საბჭოთა თეატ-
რის ოსტატებთან.

მწამს, რომ ნ. მარშაკის მემკვიდრეო-
ბაზე მუშაობა წარმართება მთელი სე-
რიოზულობით, ღრმა მეცნიერულ საფუ-
ძველზე, მასში მოწაწილობას მიიღებენ
საბჭოთა თეატრის მოღვაწენი, მისი ყო-
ფილი მოწაფეები, ყველა, ვისაც ხვდა
ბედნიერება შემოქმედებითად ყოფილა-
ყო მასთან დაკავშირებული.

მსურს, მოკრძალებულა წვლილი შე-
ვიტანო ამ საქმიანობაში. საუბრნალო
წერილის მოცულობა არ იძლევა გამოჩე-
ნილი რეჟისორის შემოქმედების ყო-
ველმხრივი და გულმოდგინე ანალიზის
შესაძლებლობას. ჩვენი მიზანია, განვსა-
ზღვროთ და აღვნიშნოთ მისი შემოქმედე-
ბითი მემკვიდრეობის წამყვანი ტენდენ-
ციები, მოვნიშნოთ ის ძირითადი ეტაპე-
ბი, რომელზეც უნდა დაეყრდნოს ფუნ-
დამენტური გამოკვლევა.

უპირველესად, აუცილებელია გავით-
ვალისწინოთ ძირითადი შემოქმედებითი
არსი ამ რეჟისორისა, რომელიც მუდამ
ეძიებდა ახალ გზებს. ეს ძიებები ზოგჯერ
იყო მტანჯველი, წინააღმდეგობრივი, მაგ-

რამ იგი ამ წინააღმდეგობების დაძლევის,
წინსვლისა და მიღწევების უნით იყო
აღსავსე.

ნ. მარშაკი განეკუთვნება იმ იშვიათ
რეჟისორთა რიცხვს, ვისაც აქვს თავისი
განუმეორებელი და მკვეთრად გამოჩეუ-
ლი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, თა-
ვისი „ბელწერა“, სტილისტიკა. უფრო მე-
ტიც, ე. წ. „ხელმძღვანელი რეჟისორის
ბირთვის შორის მან შექოო შექმნა თავი-
სი თეატრი, „საკუთარი სახის“, თავიე-
ბური და ორიგინალური შექმედებითი
სახის თეატრი — „შემოქმედებითი ვნე-
ბით აღსავსე“, შემოქმედებითად შესაბუ-
რით დღევანდელი თეატრი.

ამ თეატრში მან 50 სპექტაკლი დადგა,
რომელთა შორის უმეტესობა საბჭოთა
საბავშვო თეატრის მშვენიერად იქცა. ჩა-
მოაყალიბა, გამობრძმედა, — ახლა უკვე
თამამად შეიძლება ითქვას, რაკი საქმაო
რეტროსპექტივა და შედარების საფუძ-
ველი ამის შესაძლებლობას გვაძლევს, —
თბილისის რუსული მოწარდ მასურბე-
ლთა თეატრის უნიკალური დასი. ბო-
ლოს, მან შეძლო აღწარდა მოწაფეებისა
და მიმდევრების შესანიშნავი პლეადა.
უმეტეს შემთხვევაში ამას ვერ დავარქ-
მევთ პირდაპირ მოწაფეობას (პელაგოგი
და სტუდენტი). ეს უფრო ხელმძღვანე-
ლისა და შემოქმედთა შორის არსებულ
ერთული და უფაქიხესი კავშირია. მათ
ცხოვრებაში სამუდამოდა დაშვიდრე-
ბული რადაც „მარშაკისებურია“. სიცოცხ-
ლეს განაგრძობს მათში, ვინც, უბრა-
ლოდ, მოწაფედ დარჩა, და მათშიც, ვინც
იმ შემოქმედებითს მწვერვალეზს მიაღ-
წია, რომელზედაც მათი მოძღვარი ოცნე-
ობდა. ერთი რამ უდავოა, მარშაკის მიმ-
დევართა შორის არიან ათობით მსახიო-

ბი და რევისორი, რომლებმაც არაერთი სახელწოდებით ფურცელი ჩაწერეს საბჭოთა თეატრის ისტორიაში.

რამდენადმე დაწვრილებით უნდა აღვნიშნო ნ. მარშაკის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ზოგიერთი მხარე.

ნ. მარშაკმა საბავშვო თეატრში მან წელი იმუშავა. მის მიერ დადგმული სპექტაკლები, მისი მოღვაწეობა, როგორც თეატრის ხელმძღვანელისა, გამოსვლები, ჩანაწერები, მიმოწერა, მრავალი რეცენზია და კრიტიკული სტატია, გვაძლევს სერიოზულ საფუძველს, რომ განვსაზღვროთ ნ. მარშაკის მოსაზრებები ჩვენი ქვეყნის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის შემოქმედებითს, მეთოდურსა და პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე. ნ. მარშაკი დიდ და გამამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა ხელოვნებას, კერძოდ, თეატრალურ ხელოვნებას, საშუალო სკოლასთან ერთად — საერთო განათლებისა და აღმზრდელი ბითს ფუნქციასთან ერთად — მოზარდთაობის ესთეტიკური აღზრდის საქმეში. იგი სასტიკად ილაშქრებდა იმ მოსაზრებების წინააღმდეგ, რომელსაც საბავშვო თეატრი მიაჩნდა სკოლის დანაშაულად, სკოლაში შესასწავლი ლიტერატურული მასალის ილუსტრატორად.

თეატრმა ბავშვს, უმწვილს, მოზარდს უნდა მისცეს ის, რისი მიცემაც სკოლას არ ძალუძს. თეატრმა იგი უნდა აზიაროს ხელოვნებას ყოველგვარი სასკოლო ჩარჩოების გარეშე.

იგი ხშირად შენიშნავდა, რომ დასაფასებელია სკოლა, რომლის აღმზრდელი წარმატებით აბარებენ მისაღებ გამოცდებს უმაღლეს სასწავლებლებში. სანამ მუშოა ის საბავშვო თეატრი, რომელიც ზრდის მაყურებელს, რომელიც „დიდების“ თეატრში რომ შეერწყმის მოწინავე და ესთეტიკურად მომზადებულ მაყურებელს. იგი ხშირად ამტკიცებდა, რომ ე. წ. „საბავშვო რეპერტუარი“ — ეს არის ყალბი მოსაზრება და არავითარი კავშირი არა აქვთ პედაგოგიკასთან. ბავშვები უნდა გაე-

ცნონ მსოფლიო დრამატურგიის საუკეთესო ნაწარმოებებს, როგორც კლასიკურს, ასევე თანამედროვეს. ამ დროს მთავარია ის, თუ როგორ მხატვრულ საშუალებებს იყენებს თეატრი.

ბავშვებისაგან შემდგარ მაყურებელს არ შეიძლება „ზემოდან“ დაცქეროდ, არ უნდა ასვა „დატკბილული ვარდისფერი წყალი“, უნდა ელაპარაკო როგორც თანასწორი თანასწორს.

ეს მოსაზრებები არაერთხელ გამოუთქვამს ნ. მარშაკს. მასვე ეკუთვნის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ როცა მათ მიერ სპექტაკლი სათანადოდ ვერ აღიქმება, ბრალი ედება თეატრს — თავად ვერ მოძებნა შესატყვისი ელვარი, მტკველი ფორმა, ვერ ფიტაცა პატარა მაყურებელი, ვერ აღაგზნო მისი გონება, ფანტაზია, ვერ გამოიყენა ხელთ არსებული მხატვრული საშუალებები.

განსაკუთრებით საინტერესო იყო ნ. მარშაკის შეხედულება ბავშვის მიერ თეატრალური პირობითობის აღქმის თაობაზე. მას მიაჩნდა, რომ პირობითობა ძალზე პირობითია ბავშვისთვის. ეს არის მისი თამაშის გულისგული, საფუძველი, კვებავს მის ფანტაზიას, მაგრამ უსათუოდ საფუძვლიანი პირობის თანახმად: ბავშვის წარმოსახვა ძალზე შედეგანია ყველაზე პირობით გარემოშიც კი, თუკი სიტუაცია შეიცავს — ყველაზე რთული მსჯელობის დროს — ძირითად ღერძს, მთავარს, რომლისაც ბავშვს უთუოდ სჭერა, რომლის მიმართ აქვს ნდობა და ღრმა ინტერესი.

ლაპარაკია ქეშმარიტ თანაგანცდაზე. ამიტომაც არის, რომ ასეთი მაღლიერი მაყურებელი, რომელსაც ეძღვნება ხელოვანის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრება, უდიდესი ბედნიერების მომნიჭებელია.

მთელი თავისი შემოქმედებით, მოღვაწეობით, მთელი ცხოვრებათ, რომელიც მან ბავშვებს მიუძღვნა, ავლენდა და ამყვიდრებდა ამ მოსაზრებებს, განამტკიცებ-

და მათ ქეშმარიტებასა და ხელშეუხებლობას.

6. მარშაკი ოსტატურად ფლობდა თეატრალური ხელოვნების ისეთ ძირითად, მთავარ ფენომენს, როგორცაა სცენური სივრცე და დრო. ამას სარწმუნოს ხდას არა მარტო მისი სპექტაკლები, რომლებიც მაყურებლის რამდენიმე თაობისა და ფართო თეატრალური წრეების მესხიერებაში, პრესაშია შემორჩენილი, არამედ მრავალი მსახიობის მოგონებებში, განსაკუთრებით რეჟისორებისა, რომლებიც არა მარტო მოწმენი, არამედ მონაწილენა იყვნენ გამოჩენილი ოსტატის სარეჟიციო მუშაობისა.

საკმარისია გავიხსენოთ გ. ტოვსტონოვოვის, ე. ლებედევის, მ. ვინზნურცის, ტ. კონდრაშევის და სხვათა გამოხატუებები.

6. მარშაკის შემოქმედებითი „ხელწერის“ განსაკუთრებული თვისება, როგორც წესი, იყო ის, რომ მას არ შეეძლო სპექტაკლზე დაეწყო მუშაობა მანამ, სანამ არ გამოიკვებებოდა მომავალი სპექტაკლის კონცეფცია.

იგი სრულყოფილად ფლობდა სცენური მიზანსცენების აგების ხელოვნებას. იყო სცენური კომპოზიციის ქეშმარიტი ოსტატი, მისი ფანტაზია ქეშმარიტად ამოუწურავი გახლდათ.

რეჟისორი ასეთივე ძალით გრძნობდა სცენურ დროს, მასში არსებულ „გრაფიკულ ძალას“. მის სპექტაკლებში სცენური დრო — ეს არის შეუჩერებელი დინება, სადაც მცირე პაუზები იშვიათია, ზუსტადაა გაანგარიშებული. სპექტაკლების რიტმული კარკასი აგებულია ისე მყარად, რომ გამიზნულად თუ უნებლიე მცდელობისას მისი მთლიანობა ხელშეუხებია და შეურყეველი.

6. მარშაკი ყოველთვის აღდევებულა დაპარაკობდა ს. ახმეტელზე, მას თავის თავის მოძღვრად და იდეალად მიიჩნევდა. იქნებ, სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ პასუხი, ამოვიცნოთ ერთი საიდუმლო ოს-

ტატის სპექტაკლებისა, რომლებიც აღდევებდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის არაერთ თაობას. ხომ ვიცით, როგორი მყიდვა მაყურებელთა დისციპლინა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლებზე, მოულოდნელი რეაქცია მიმდინარე მოვლენების მიმართ, გაფართოებული ყურადღება, სცენური სიტუაციისადმი ინტერესის დაკარგვა, რომ აღარაფერი ვთქვათ, ცალკეული მაყურებლის „სიცუფლუტეზე“; — და დარბაზის დისციპლინას აღარაფერი შევლის.

მარშაკს უყვარდა, იცოდა, გრძნობდა ფორმას, იმ ფორმას, რომელიც გამოხატავს ნაწარმოების არსს, სადაც მიმდინარე მოვლენები ქეშმარიტებით სუნთქავს.

ბავშვს არა აქვს გააზრებული ორგანიზებული ესთეტიკური გავება, მაგრამ მისთვის დამახასიათებელია მძაფრი და ზუსტი ესთეტიკური აღლო, უნარი — შეუმცდარად განასხვავოს სიცრუე სიმართლისაგან. ამის გამო, მხატვრული სამართლის მიღწევა საბავშვო სპექტაკლებში დიდი მნიშვნელობისა და არანაკლებ სართულის ამოცანასთანა დაკავშირებული.

6. მარშაკისთვის ორგანულად მიუღებელი იყო ფორმალისმის ნებისმიერი გამოვლინება. მას ჰქონდა მდიდარი შინაგანი სამყარო და სტაბილური იმუნიტეტი ყოველგვარი, როგორც თვითონ უყვარდა თქმა, „ღვარკნილობის“ მიმართ.

კვლავ მინდა გავიმეორო მოსაზრება, რომელიც წემით მოგახსენეთ — 6. მარშაკის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მოითხოვს ზედმიწევნით ღრმა მეცნიერულ ანალიზს. ბევრ რამეს ამ მემკვიდრეობიდან შეუძლია გაამდიდროს საბჭოთა საბავშვო თეატრის არა მარტო დღევანდელი დღე, არამედ შეუძლია დახმარება გაუწიოს მას მომავალი შემოქმედებითი ძიებებისა.



საშუალო ნარკვევის შესაძლებლობის კვალობაზე, შევეცდები მსახიობის ხელოვნების ჩასახვა-ზრდის თანმიმდევრული მონაცვლეობა წარმოვაჩინო, რამაც, საუკუნეთა მანძილზე, პროფესიული აქტიორული ოსტატობის აღმავალ-დაღმავალი მიმოქცევა განაპირობა, ხოლო, მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულებმა ქართველ მსახიობთა შემოქმედების მსოფლიო აღიარება მოავტოტანა.

1. ბარნიკაშვილი მიწა „იპსო და არა იპსო რა“-ს ბაზარშია. ბერიკაბაშვილი, დათვობაში, ოსანგელაშვილი, მისნურმა როკვა-ფერხულებმა (რიტუალებმა). გღვთაებრივებული ცხოველების, ფრინველების, ქვეწარმავალთა წარმოსახვის ძველ-თაძველი ტრადიციები შემოინახა. გვაროვნული საზოგადოების სამონადირეო და სამიწათმოქმედო ინტერესებით აღძრულმა ზომორფიზმულ ღვთაებათა მასობრივი წარმოსახვის მოთხოვნილებამ ტყაოსნობის მოთხოვნილება წარმოქმნა. მეფერხულენი ინიღბებოდნენ და ტყაოსნობდნენ. XVII ს-ში, ერთი ქართული პოემის მიხედვითაც, ეს ძველთა-ძველი ტრადიცია თავს იჩინდა და ამის შემდეგაც, სიცოცხლეს განაგრძობდა.

ტყაოსნობითი ნიღბოსნობა საქართველოში უძველესი დროიდან არის ცნობილი. ქართული მითოლოგიური გადმოცემებით და გმირული ეპოსითაც გველე-

ღიმიტრი ჯანელიძე

სახიობენ მსახიობლები...

შაპებსა და დევებს ვეფხისტყაოსანის გმირები მუსრს ავლებდნენ. საქართველოში, თუ ამაზე უადრეს არა, ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის შუა ხანიდან მაინც, ივარაუდება ტყაოსნობითი ნიღბოსნობა. თრთიალეთის გორსამარხში აღმოჩენილ ვერცხლის სამოსზე, სიცოცხლის ხესთან, გამოხატულია მელაკულა ნიღბოსანთა საფერხულო მისტერია. კახეთში გათხრილ მელი-ღელის ხატსალოცავზე ნაპოვნი ცხვრისნიღბოსან შიშველ ქალთა ბრინჯაოს და თიხის ქანდაკებანი — ვანის მახლობლად აღმოჩენილ კურკელზე პირარწივსახე ითიფალური ფიგურა, ანკაწრი.

წარმართულ ღვთაებათა დღესასწაულთა გაღანაშებით, ხალხური წეს-სახიობის (რიტუალების) შესრულებით, ინახვენ ინფორმაციას პირველყოფილი სასახიობო ხელოვნების შესახებ. ასეთია, მაგალითად, ღვთაებისათვის შეწირული მონა-ქალის ქადაგად დაცემა, რომლის დროს იხილება ქადაგის როკვა-წინახწარმეტყველება. ქადაგის გარშემო ფერხულს აბამდნენ.

ქართული „ტაროსი“ (ამინდი) ეხმანება პროტენეთურ ღვთაებას „ტარო“-ს. ტაროსის ღვთაებას საქართველოში წარმოადგენდა მოკაზმული და შემფრული „გონჯა“. ზოგჯერ, განაყოფიერების, მოსავლიანობის ამ წესსახიობაში, გუთნის მდინარეში შეტანით, ხვან-თესვას წარმოადგენდნენ. განაყოფიერების და შვილიერების ღვთაება „კვირიას“ დღესასწაულში, ფერხულები „ადრეკილა“ და „მელია-ტელეფია“ (ეხმანება პროტენეთურ ნაყოფიერების ღვთაებას „ტელეფინუსს“) ფალიკურ სცენებს წარმოადგენდნენ. ამ ფერხულებში, უკვე, შეინიშნება მასობრევი ქმედობიდან ინდივიდუალური შემსრულებლის გამოყოფა.

ძველი ქართული დრამატული სანახობანი საფერხულო წყობისაა. ჰანგის და ტექსტის მთქმელი უმთავრესად ფერხულია. სანახობა სრულდება მასობრივი, სინკრეტული კმედობით. ფერხულის წრისებური ფორმა უძველესი უნდა იყოს. იგი წარმოადგენს სამხსევრპლოს გარშემო, სარწმუნოებრივ როკვა-გალობას, „პრგვალ“ წყობით შესრულების გადმონაშთს. უძველეს ორპირ საფერხულო სანახობაში თითოეული ნახევარმწყობრი მოწინააღმდეგესთან დაპირისპირებულ მთლიან კოლექტივს განახახიერებდა. განვითარების შემდგომ საფერხურზე დრამატული ბრძოლის, სოციალური მოტივების, ინდივიდუალური ღირი-



სახობა (ფსალმუნის დასურათებიდან XIII—XV სს.)

კის საწყისების შემოქრით, ფერხულის თითოეულ ნახევარმწყობრში მთავარი მოქმედი (მომღერალი) პერსონაჟი გამოიყოფა, რომელიც ჭერ კიდევ საფერხული, მწყობრში რჩება. ფერხული წრისშიგნითა და ფერხისას მწყრითაშუა მოთამაშეთა გამოყოფამ, ამ მოთამაშეთა როლის ზრდამ შეამცირა და შეაუსტა ძველ ქართულ დრამატულ სანახობაში ფერხულის როლი და მნიშვნელობა. ამის შემდეგ ფერხული მხოლოდ მოქმედების შუა ან ბოლოს ჩნდება და სიმღერითა და როკვით ამთავრებს სანახობას.

საფერხულო სანახობებში მასობრივი შემოქმედებით საფერხულო და საფერხისო მწყობრი მთხრობელის (მაცნეს), მსჯავრმდებლის, მოსალოდნელი ამბების წინასწარმეტყველის ფუნქციებს ასრულებდა. ზოგჯერ მეტ აქტიურობას იჩენდა და წრისშიგნითა მოთამაშეთა განსახიერებაში აქტიურად მონაწილეობდა. საფერხულო წყობის განვითარებით გამოიყო წრისშიგნითა და მწყრითაშორის დრამატულ მოთამაშე-მსახიობელნი, რომელნიც ჭერ პანტომიმურ განსახიერებას ეწეოდნენ, ხოლო შემდეგ კმედით მტყველებასაც იუენებდნენ.

ქართული საფერხულო წყობა მდიდარი თავისი ფორმებით, თანმიმდევრული

განვითარებით, წარმოქმნილი ნაირსახეობით, გამომსახველ საშუალებათა შთამბეჭდავი ძალით, მოძრავობის და სიმღერის შეთანწობიერებით გამოირჩეოდა. ამ ეროვნული თავისებურებებით აღბეჭდილ საგანძურს დრამატურგია და თეატრი, სამწახაროდ, იზვიათად მიმართავს. თუ რაოდენ მომგებიანი უნდა ყოფილიყო თეატრისათვის ამ ფორმების გამოყენება, ეს ნათლად გვიჩვენა პანტომიმის სახელმწიფო თეატრის ისეთმა მნიშვნელოვანმა სპექტაკლმა, როგორცაა „კრიმინალური“.

ბერეკები, მრავალი თაობის მიერ დამუშავებულ და თაობიდან თაობაში ზეპირგადმოცემით შემონახული სცენარების მიხედვით, ქმნიან თავის წრმოდგენებს. სცენარების სიტყვიერი მასალით შეესება მაყურებელთან გახუმრებით, მათი ქმედობაში ჩათრევა. საყარნავალო სიხარულის შექმნა ბერეკების ნიჭსა და უნარზეა დამოკიდებული. მთელი რიგი მოტივები, ხშირად იბადება საბერეკაო წარმოდგენის მსვლელობისას მაყურებელთან ურთიერთობაში ბერეკაობის იმპროვიზაციული გონებამახვილობით.



ნიღბოსანი მეფერხულენი და მროველნი (ძვ. წ. IX—VIII სს.)

ბერეკები ტახის, დათვის, ირმის ნიღბებით მსახიობობენ, ინახვენ, ხშირად გაუაზრებლადაც, ძველთაძველი მითოლოგიურის განსახიერების ტრადიციას. ასე მაგალითად, სოფელ საბუეში ბერეკები წარმოადგენენ კვდომადი და აღდგომადი ღვთაების სცენებს, რომლებიც მითოლოგიური ყოფითობის ენაზეა ნათარგმნი: ბერეკას დაცემა, ავადმყოფთან ექიმის მოხმობა, გარდაცვალება, დატირება, ხუცყისის გამასხარავება, ქალბერეკას ძალით მკვდრის გაცოცხლება და ცეცვა-თამაში.

ბერეკები არც საგმირო თემებს ელევან და წარმოადგენენ ყუენის მიერ ქვეყნის დაპყრობას, მოსახლეობის დარბევა-აკლებას, ხარკის აკრეფას. ბერეკა-მოენე ყუენის მიერ ჭკუამიღმური მეტყველებით გამოთქმულ ბრძანებებს თარგმნის, გონებამახვილურად იყენებს ორღესული სიტყვის კომიზს, გინებასაც ჩაურთავს და ამის უარესს, ბერეკებს აგზავნის ამა თუ იმ მოსახლის დასარბევად და თან, ნეგატიურის მხილებით, ახსიათებს ამა თუ იმ პიროვნებას, სავაქროს თუ სკოლას.

ბერეკები ნიღბებით, ბერეკოში მსხდომნი თამაშობენ, ბერეკო (ნიღბი) თავსაბურავიც არის, პირისახეს და სხეულის წინა მხარეს კოჭებამდე ფარავს, ამიტომაც იტყოდნენ ბერეკაზე დათვიდა ზისო. ბერეკები გარდა აღამიანებისა კეკელა, ქალბერეკა, ექიმი, ხუცყისი და სხვა მითოლოგიურ არსებებს, განყენებულ ცნებებს, შენობებს და მცენარეებსაც განასახიერებდნენ.

ბერეკაობამ შემოინახა განვითარებული ნიღბის კულტურა. დღესაც კი ყვა-

რლის რაიონის სოფ. საბუეს ბერიკაობის ნიღბები ფორმით, ფერთა შეხამებით, უჩვეულო გამოქსახელობით გაკვირვებას და აღტაცებას იწვევენ. სამწუხაროდ, უოველივე ეს თანამედროვე ქართული თეატრის ყურადღების მიღმა რჩება და ნაკლებად გამოიყენება.

2. მიღმაა მისტრირბ. სახილველის, სამსახიობო ხელოვნების წარმოქმნა დაკავშირებულია საკულტო ღვთისმოსახატობასა და მითოლოგიური გმირების ღვთობა-ღვთისაწაულებლთან აპოლონიოს როდოსელის (ძვ. წ. III ს.) პოემით: კვიტაისის (ქუთაისის) მახლობლად არსებობდა ზღუდემოვლებული უტევანი (სასპარეზო), სადაც „კოლხეთის ბრწყინვალე გმირების მოსაგონებლად იბუნანსა და მხედრულ შეჩვიებრებებს აწყობდნენ“ („არგონავტიკა“, აკ. ურუშაძის გამოც. 1947. გვ. 148-149). აქვე იმართებოდა გახლებულ ხარებთან ვაჟკაცების შებმა — შერკინება, რაც თავისებურ ასახვას პოულობს ბერძნულ მითებში. ამ დროის კოლხურ მონეტებზე ხარის ნიღბოსან-მოცეკვავის გამოსახულებასა და ქუთაისში აღმოჩენილი ორი ქვის ქანდაკებაზე მონოტაგრის ბარელიეფით გამოხატვაში. იგულისხმება, რომ აქვე იმართებოდა ხარის კულტის მისტრიები, რისი კვალიც შემორჩენილი აღმოჩნდა სამეგრელოს „კურულის“ წესსახიობაში (ვ. ბარდაველიძე „ქართველ ტომთა უძველესი სარწმუნოება და საწესო გრაფიკული ხელოვნება“. 1957. გვ. 200), რაც, თავის მხრივ, ანალოგიას პოულობს ბასკების კორიდასთან, ტორადორების ხელოვნებასთან (შ. ძიძიგური. მოგზაურობა ბასკეთში. 1947. გვ. 22-25). კოლხთა სავაჭრო ქალაქი ფაზისი (ფოთი) ატარებს კოლხეთის ეპონიმ ღვთაების კოლხოსის შვილის სახელს (თეოკრიტი). ფაზისის შესავალში აღმართული იყო, ფიდასის ხელთუქმნელ ძეგლთან შედარებული, ქანდაკება კოლხეთის ქალღმერთ ფასიანესი, რომელსაც ხელთ წინწილი ეყრა, მის ფერხთით ღომები იწვენენ (არიანე). ძველ საქართველოში ღმერთებიც კი მუსიკოს-მომღერლებად წარმოიხსენებოდნენ. პლუტარქეს გადმოცემით ფაზისში საგაზაფხულო მისტრიები იმართებოდა. ფაზისის „მდინარეში ხარობს ვაზი თეთრფოთელა., რასაც ჰეკატეს მისტრიების დროს, გაზაფხულის დასაწყისში, განთიადისას ეძებენ და თანაც ღვთისაგან შთაგონებულ საფერხულო სადილებელს გალობენ“ (ვ. ლაიშვი, ძველ ბერძნული ცნობები. რუსულ ენაზე, „ვესტნიკ დრევნი ისტორიი“, 1948. № 1, გვ. 224) ეს „თეთრფოთელა“, დოც. ვ. ჯაოშვილის მიერ მოწოდებული ცნობით, „ქალის ვერხვი“ უნდა იყოს, ჰევავის ადრე გაზაფხულზე. საგულისხმოა, რომ ხეთური ტექსტის „ეია“-ს ხე თ. გამურელიძემ და ვ. ივანოვმა მწვანე ხესთან, „ურთხელ“-თან გააიგივეს, რასაც თითქოს ქართული მითოლოგიური ტრადიცია ადასტურებს (ნ. ხაზარაძე. თ. ცაგარეიშვილი, „ხეთურ-ქართული მითოლოგიური პარალელები. უფრ. „მნათობი“ 1988. № 2. გვ. 189-174): ხომ არ უკავშირდება კოლხეთის აღმნიშვნელ უძველეს სახელს „ეია“-ს პლუტარქეს მიერ აღწერილი „ეია“ ქვეყნის მისტრიაში ნახსენები სიცოცხლის ხე ხეთურ „ეია“-ს ხეს?

ფაზისელ მეფერხულეთა მისტრია პარალელს პოულობს აიეტის კოლხეთის ქალაქ კვიტაისში (ქუთაისში) შესრულებულ მისტრიასთან. აპოლონიოს როდოსელის გადმოცემით: „აიეტის ასული მედეა ქალღმერთ ჰეკატეს ქურუმი იყო. უოველდე დადიოდა მის ტაძარში და ჰეკატეს ემსახურებოდა... ჰეკატეს ქურუმმა მედეამ განთიადის უამს, მოახლე ქალების თანხლებით ეტლით მთვარის ღვთაების ტაძრისაკენ გასწია, თავის მხლებლებთან ერთად. სამღვთო წალოცვაში სიმღერით ყვავილების კრეფას შეუდგა“. („არგონავტიკა“. 1947. გვ. 137-139). ხალხურმა ზეპირსიტყვიერებამ შემოგვიანხა იმ გალობის ნამსხვრევი, რომელსაც მზის

ღვთაების შვილიშვილი, მთვარის ღვთაების (მეკატეს) ქურუმი მედეა თავის გუნდთან ერთად გალობდა:

ბუა ღია ჩქიმი,
 თუთა მუმა ჩქიმი,
 სვინა-სვინა მურიცხევი
 და ღო ჭიმა ჩქიმი.
 მზე ღეღაა ჩემი,
 მთვარე (თთუე) მამა ჩემი,
 სხვადასხვა ვარსკვლავები
 და და ძმაა ჩემი.

ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ქართველური საგალობლის ეს ტექსტი პირველად ივ. ჭავჭავაძემ გამოაქვეყნა (თხზ. ტ. I, გვ. 99):

3. მსახრობის პროფესიული ხელოვნება ანტიკური ხანის საძარტველოში. ანტიკური ხანაში ბერძნული თეატრის მსახიობთა გაერთიანების არსებობა იმას მოწმობს, რომ მსახიობის ხელოვნებას უკვე თავისი პროფესიული ორგანიზაცია, დამოუკიდებელი დარგის სახე, ინტერესები და მიზნები გააჩნდა (დ. ჭანელიძე, სახიობის მოქმედთა გაერთიანების ალმანახი „იქნო“, 1986, №2).

თუ ამაზე უადრეს არა, ელინისტური ხანიდან მაინც კოლხეთის, ქართლის სამეფოების, ქართველი ტომებით დასახლებული პონტოს სამეფოს ქალაქებს გააჩნდათ სახილველები (თეატრები), ცხენთსარბიელები (იპოდრომები). სანაზაობრივი კულტურის განვითარებას ხელი შეუწყო დრამატული ხელოვნების, მევენახეობის მფარველი ღვთაების დიონისეს და მისი მეუღლე ღვთაება არიადნეს (კოლხეთის მეფის შვის შვილის აიეტის დისწულის, აფსირტეს და მედეას მამიდა-შვილის) კულტის საქართველოში ფართოდ გავრცელებამ. არქეოლოგიური ძეგლები, ანტიკური ხანის ავტორთა მოწმობანი ადასტურებენ ძველ საქართველოში დიონისე-არიადნეს ტაძრების არსებობას, რომელთა გვერდით იგულისხმება სახლველის ნაგებობანი. ჩვენს დროამდე ასეთ ნაგებობათაგან მოღწეულია კლდეში ნაკვეთი ქალაქის უფლისციხის სახილველი (შ. ამირანაშვილი, წარმართული მისხტერიები და ანტიკური თეატრი საქართველოში, ვურნ. „მნათობი“, 1944, №1-2). აიეტის შვილის, გმირი აფსურტეს სახელობის ქალაქში, პროკოპი კესარიელის მოწმობით, ახ. წ. მეექვსე საუკუნეში, ჭერ კიდევ იხილვებოდა ძველი თეატრის და იპოდრომის ნანგრევები (ს. ყაუხჩიშვილი, პროკოპი კესარიელის ცნობები საქართველოს შესახებ, „საქართველოს მუზეუმის მოამბე“, 1933, ტ. 7, გვ. 146-147). აკად. ა. ავაქიძის სიტყვით, (აფსარუში გონიოში) თითქოს წააწყდნენ კიდევ ძველი იპოდრომის ნაგებობათა საძირკველს (ა. ავაქიძე, ანტიკური ხანის საქართველოს კულტურა, „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“, 1970, ტ. 1, გვ. 776). ქართველებით დასახლებულ პონტოს სამეფოს ქალაქებში, ლუკიანეს მოწმობით, თეატრები წარმოადგენდნენ დიონისურ (ბაკხურ) ციკვებს, მასურბლები უცქეროდნენ მსახიობთა მიერ შესრულებულ „ტიტანებს, კორიბანტებს, სატირებს, მწყემსებს“. აკად. ვიორგი მელიქიშვილი, ეხება რა ქართლის სახელმწიფო, ახ. წ. პირველ საუკუნეებში შექმნილ ვითარებას, წერს: „ქართლის მაღალი წოდება... კარგად იცნობდა დიდად განვითარებულ ელინისტურ კულტურას. ისევე, როგორც მეზობელ სომხეთში, ალბათ ქართლშიც წარმოადგენდნენ ელინისტური და, შესაძლებელია, ადგილობრივი ავტორების პიესებს“. მკვლევარი იქვე მიუთითებს კლდეში ნაკვეთ უფლისციხის კომპლექსიდან ნაგებობებზე, რომელნიც, მეცნიერთა აზრით, გან-

კუთვნილი იყვნენ თეატრალური წარმოდგენებისათვის (მ. მელიქიშვილი, სპეც-რთველოს ძველი ისტორიის საკითხები, (რუსულ ენაზე, 1950, გვ. 471).

ანტიკური ხანის საქართველოს მიწა-წყალზე სახილველის, მის სიმღერის მწერადთა (დრამატურგთა) და მსახიობელთა შემოქმედების მოწმობა ბიკინთო-ში აღმოჩენილი დიონისეს და მსახიობის ქანდაკებანი, ვანის არქეოლოგიური გათხრებით ცნობილი: დიონისეს, არიადნეს, პანის სატირის, მენადების ნიღბები და ჰერაკლეს ქანდაკება. ნაქალაქარ ძალისში გათხრილ დიონისეს და არიადნეს ტაძრის იატაკზე, მხატვარ პრისკეს მონუმენტური მოწაიკური მხატვრობით გამოხატულია: დიონისე, არიადნე, პანი სონარით (ლარკებით) ხელში, მსახიობელნი ძაღლებიანი და ჩასახერი საქრავებით. მცხეთაში აღმოჩნდა მსახიობელ-ფლეიტისტის, მროველი ქალის ქანდაკებანი, ბაგინეთში ნაპოვნ ვერცხლის თასზე გამოხატულია ღვთაება დიონისეს ატრიბუტები: აქტიორული ნიღბები, თირკეები და დიონისეს ტოტემი ცხოველები. იქვე, მახლობელ სარკინეთში დიონსეს, არიადნეს ქანდაკებები და სარიტუალო ნიღბების მთელი კოლექცია აღმოჩნდა. ამას თუ დავუმატებთ საქართველოში აღმოჩენილ კამეია-გემებს, რომლებზედაც გამოხატულია ტრაგიკული და კომიკური აქტიორული ნიღბები, აშკარა ვახდებდა, თუ რაოდენ განვითარებული უნდა უოფილიყო საქართველოში სახილველის და მსახიობელთა კულტურა, რომელთაგან ამდენმა მატერიალურმა ძეგლმა ჩვენს დრომდე მოაღწია.

ამ ნივთიერმა ძეგლებმა, მოწაიკურმა მხატვრობამ, ქანდაკებებმა, ბარელიეფებმა, კამეია-გემებმა იმის მოწმობა დაიცვეს და ჩვენ დრომდე მოიტანეს, რომ ანტიკური ხანის საქართველოში, მის სახილველებში სუფევდა ღვთისმომსახურებიდან გამონათავისუფლებული ხელოვნება, ტრაგიკული და კომიკური სამსახიობო განსახიერებანი. მაყურებელთა წინაგანწმენდა და წინაგანსწავლა (კათარზისი) ხორციელდებოდა ღვთაებათა და გმირთა მონუმენტური, განმაზოვადებელი ტრაგიკული განსახიერებითაც და უოფითი პერსონაჟების კომიკური წარმოსახვითაც.

4. მსახიობთა ხელოვნება აღრეწომილად ლურ ხანაში. იოანე რუფუსის თხზულებაში („პეტრე იბერის ცხოვრება“) დაცულია ცნობა თბილისის გაქალაქების ხანის (ახ. წ. V საუკუნე) მსახიობელთა ხელოვნებაზე. ეს ცნობა ივ. ჭავჭავაძის მიერ შემდეგი სიტყვებით აქვს გადმოცემული: „თუ ბევრ დიდებულებს დროს განსატარებლად მგოსან კაცთა და ქალთა სიმღერების მოსმენა ჩვეულებად აქვთ, არჩილ მეფემ ამის მაგიერ დავით მეფის მსგავსად საეკლესიო მაგალობლები გაიჩინა, რომელნიც პურის ჰამისა და უოველ სხვა დროსაც ღმერთის წმინდა სიტყვებს გალობდნენ ისე, რომ მისი სასახლე ეკლესიისაგან არაფრით განსხვავდებოდა (ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, 1938, გვ. 228) ს. ყაუხჩიშვილს იგივე ცნობა იმ განსხვავებით აქვს გამოქვეყნებული, რომ მსახიობელთა დასახელება წარმოდგენილია, როგორც „მარიზნი და მუტრიზნი“, თან დიდებულები მათ „იწვევენ“, ხოლო მეფე არჩილმა მაგალობლები „დაიქირავა“ („გეორგია“, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემით. ტ. II, გვ. 253). „ქართლის ცხოვრების“ მიხედვით მგოსნები იხსენიებიან ახ. წ. პირველ და მეორე საუკუნეებში („ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის გამოც. ტ. I, გვ. 40, 53).

ეს საყურადღებო ცნობები იმის ვარაუდს გვკარანახობს, რომ თბილისის გაქალაქების ხანაში ქართლის სამეფოში, მსგავსად მცხეთის ხელოსანთა კორპორაციული კავშირებისა, დავუშვათ მგოსანთა, მუტრიზთა და მაგალობელთა კორპორ-

რაციების არსებობა, რაკი დიდებულები მგოსან ქალთა და ვაჟთა დასებს „იწვევენ“, ხოლო სამეფო სასახლის კარი მგალობლებს „ქირაობს“, იოანე რუფუსის ეს საჟურადღებო ცნობა გვაფიქრებინებს, რომ მგოსანი — ვაჟები და ქალები, მგალობელი თავისუფალთაგანნი უნდა ყოფილიყვნენ, რაკი მათ „იწვევენ“ და „ქირაობენ“.

5. მსახრობელთა ხელოვნება შუა საუკუნეებში (XII—XIII სს.). შუა საუკუნეებში, ხალხური სახილველის საფუძველზე, ანტიკური ტრადიციების შენარჩუნებით, განვითარდა პოეტური სიტყვის, სიმღერის, საკრავიერი მუსიკას და როკვის ნაერთი ხელოვნება — სახიობა. არსებობდა საეკლესიო და საერო სახიობა. XI და XII საუკუნეთა მიჯნაზე ქართული „თეატროი შრჩობლთა სოფლისაი“ (ე. ი. ორი მსახიობების საერო თეატრი) წარმოადგენდა მისტერიებს: „მარიამ ეგვიპტელის ცხოვრება“-ს და სხვა. სახიობის ერთ-ერთი უანარი „გმირთა სილოდა“ გმირულ სიუჟეტებს განასახიერებდა. ჩვენს დრომდე მოღწეულია გმირთა სილოდათა (მსახიობთა) ფრაგმენტები: „ამირანის ფერხულები“, „გლოვას მგოსნობა ფარსმანზე“, „ვახტანგ მეფე ღმერთს უყვარდა“, „დავით აღმაშენებელი“ და სხვა. შემონახული იყო ძველთაგანვე ცნობილი ტუაოსანთა (პირტუყვი-ნიღბოსანთა) სანახაობანი (დ. ჭანელიძე, დავით აღმაშენებლის გალობანი სინაულისანი“, ურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 12). მსახიობლები სახიობ-დნენ სახიობას, მათი რეპერტუარი მოიცავდა: ქებას (შესხმა-ხოტბას), ხუმარ-კიცხვას, გონება-ბასრობას, პოლემიკური ხასიათის ნაწარმოებებს („ცისა და ქვეყნის გაბაასებას“, „ვარდ-ბულბულიანი“, „ქალ-ვაჟიანი, სულის და ხორცის გაბა-ასება“, მითოლოგიურ სიუჟეტებს, იგავ-არაკების პანტომიმეკური წარმოსახვას და სხვა, რძალ-დედამთილიანი და სხვა). მეთორმეტე საუკუნის ანონიმი ისტორიკოსი, „ისტორიანი და აზმანი“-ს ავტორი წერს, რომ მის დროს იყო „სიმრავლენი სახიობათანი“, „უკლებლობა მრავალგვართა სახიობათა“. ისინი სრულდებოდნენ „მუტრიბთა და მოთამაშეთა განწყობილებათა“ მიერ („ქართლის ცხოვრება“. ტ. II გვ. 37. 43).

ჩახრუხადემ შემოგვინახა ცნობა მისი მეგობარი პოეტის, ვარაუდით სიმღერის-მწერალ ბისიკას, დასის მსოფლიოში მოგზაურობის შესახებ. ამ დასის მსახიობე-ბი (ვაჟები და ქალები) ასრულებდნენ ქართველ მეფეთა და მათი ღაშქრის შეს-ხმა-ხოტბას. მათ მოიარეს: ინდოეთი, ხატაეთი, ჩინეთი, ხაზარეთი, სპარსეთი, რუ-სეთი, საბერძნეთი, იტალია, ეგვიპტე, დასავლეთ არაბული ხალიფატი და სახელი გაუთქვეს ქართულ სახიობას. მსოფლიო სარბიელზე ქართველი მსახიობები რომ სახიობას სახიობდნენ, ეს ბრწყინვალედ აისახა რუსთაველის პოემაში „ვეფხისტ-ტუაოსანი“. „სპასპეტი და ძე ამირსპასალარისა“, ავთანდილ ორფეოსის სადარი, საქვეყნოდ აღიარებული და სახელგანთქმული ისეთი მომღერალ-არტიტი და ხატ-ცკლის (გარდასახვის) ისეთი დიდებული ოსტატია, რომ მის შესამკობად მოვი-დიან „ქვეყნით ყოვლნი სულიერნი... ინდო-არაბ საბერძნეთით, მაშრაციით და მაღრიბელნი, რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრგითთ მეგვიპტელნი“. ეს სტროფები მსოფლიო სანახაობრივი ხელოვნების, ხალხთა კულტურული ურთიერ-თიერთობის და სინამდვილის ამსახველია. რუსთაველი სახიობის ხელოვნებას აფ-სებს საკაცობრიო, საერთაშორისო საზომით და ამჟამა ამ სტროფის დიდი მნიშ-ნელობა არა მარტო ქართული სახიობის ისტორიისათვის, არამედ შუა საუკუნე-თა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისითაც და XII ს. ქართული ეს-

თეტიკური აზროვნების დონის გასათვალისწინებლადაც. ამდენად, ყოველად გაუმართლებელია ამ სტრუქტურის პოემის ბოლო გამოცემებიდან უმართებულოდ ამოგდება.

მსახიობელნი სახიობაზ სინთეზურობით სახიობდენენ, მათი ხელოვნება მოიცავდა ღრამის, ბაღეტის, პანტომიმის, ოპერის, ესტრადის, ცირკის და სპორტის ელემენტებს, ისე რომ, სახიობა უნარულად არ იყო დიფერენცირებული.

სახიობა, რამდენადაც არაქართველ მაყურებელსაც ემსახურებოდა და თავისი ქვეყნის გარეთაც, მსოფლიო სარბიელზე გადაიოდა. მისი მსახიობელნი მიმართავდნენ პლასტიკურა, პანტომიმოკური განსახიერების ზემადღებულ აქცენტირებას. სახიობის შემდგერ-მსახიობელი-მსახიობელ-მოკიცხარები დიდი ოსტატობით ფლობდნენ ხელისშეტყველებას, მიმიკური, პლასტიკური წარმოსახვის მჭერმეტყველებას.

სახიობის მსახიობლებმა შეინარჩუნეს პირუტყვთა წარმოსახვა-ტყაოსნობა, წინაპართა კულტიდან გამართა გლოვის მგოსნობა, სამიწათმოქმედო კულტებიდან ბერიკაობა, ურენობიდან ემართული და ყოფით-კომიკური წარმოსახვანი, სახიობის მსახიობელთა ხელოვნებაში შეზავებული იყო სიმპალოებამდე აყვანილი უადრესი პირობითობა. კონკრეტულ-ყოფითი სიმართლით ასხვასთან, ფართო განზოგადების გვერდით გამოიყენებოდა საღებური უშუალოდობით ცოცხალყოფითი წარმოსახვა.

6. მსახიობელთა ხელოვნება (XIV-XVI სს.). ამ ხნის ისტორიული ავბედიოთისის მიუხედავად ჩვენამდე მაინც არის მოღწეული მცირე ცნობები იმ დროის მსახიობლებზე. სისხლის სიგელებში მოიხსენიებთან: მომღერლები, მუშუშარენი, მუშაითნი, მერანგებები, მესაზანდრებები, მესტვირენი, მენაფორენი, მედაფაფენი და სხვანი — სახიობის მოქმედნი. 1565 წლის ერთი სიგელის მიხედვით, ცნობილია ხდება იმერეთის მეფის ალექსანდრე მეორის სამეფო კარის მოჩანგემომღერლები იმანნი და სარამნი მაროსნიმეხნი. ჭერ-ჭერობით ეს პირველად არის, რომ ქართულ დამწერლობით ძველებში მსახიობები თავის გვარით და სახელით არიან მოხსენებულნი, 1413-1414 წწ. ალექსანდრე მეფის მიერ თოფურიძეთაივან ბოძებული სასისხლო სიგელში ვკითხულობთ: „სხვანო კარისა ჩუენისა და ვეზირის და ხელის მქონებელნი, მისტმირამთ და მინაღარამთუშტანსო თქვენცა დაუმტყაიეთ (საქართველოს სიგელნი. ტ. II. გვ. 37). უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ძველთაძველი ტრადიციით იყო დადგენილი, მესტვირეთა და მენაღარეთა უხუცესნი სახიობის უველა შემსრულებლებს აერთიანებდნენ. მენაღარეთა და მესტვირეთა უხუცესნი ვაზირთა გვერდით მოიხსენებთან. ეს იმაზე უნდა მართითებდეს, რომ ხშირად მსახიობთა ამქრის უფროსად და ხელმძღვანელად ირჩევენდნენ დიდებულებს.

ძველთაგანვე ფართოდ იყო გავრცელებული სახიობის-მოყვარეობა, თვით მეფეებიც კი (მაგ. გიორგი ლაშა და არუსულანი) სახიობის მოყვარებად არიან მოხსენებულნი.

7. მსახიობელთა ხელოვნება XVII-XVIII საუკუნეებში. გაძლიერდა ირანულის გავლენა. ძველი, თვითმყოფი, თავისთავალი ტერმინების ნაცვლად მსახიობელის ხელოვნებაში გვიდრდება უცხოური ტერმინები: მგოსანი, მუტრიბი, მუშაითი, საზანღარბაში და სხვა. XVII-XVIII ს. ს. საშახიობლო ხელოვნებასთვის დამახასიათებელია ეროვნული სახიობის მოწინავე ტრადიციების შენარჩუნებისა და განვითარებისადმი მისწრაფება. სახიობის ხელოვნება ცდილობს, რომ



მსახიობელთა ქმედობა მიმართული იყო არა მარტო ვართობისაკენ, არამედ ჰქონდეს „საწურთნელი, სულისა გასანათენი“.

XVII საუკუნის სახიობაში იყო გამორჩეული გრემის სახასლდო. თეიმურაზ პირველი გრემის სასახლისადმი მიძღვნილ ლექსში, თავმოწონებით აცხადებდა: „სახლი შევამზადე სალხინოდ მე მეფემ თეიმურასო“. გრემის სასახლის სალხინო კედლის მხატვრობით იყო შემკული და იქიდან მოისმოდა: „მეტრბითა რასტი მუღამი, სასმელთაგან ტკბილობა“. გრემის სასახლის სალხინო ღარბაზში, თვით თეიმურაზ პირველის თქმით: „მკვრელნი, მთქმელნი და რიტორნი, მგოსანნი, მოშაითენი „ვარდ-ბულბულს“ გაიძახიან ყოველი სული იმთენი“. თეიმურაზ პირველი თავის წვლილს სახიობის დრამატურგიაში ამგვარად ახასიათებდა: „ზოგი დაეწერე სახუმროდ, სალხინოდ საკამათენი, ბოლოს ცოტა რამ საწვრთნელი სულისა გასანათენი“.

მსახიობელთა ხელოვნების შესახებ წარმოდგენას იძლევა ქართულ რომანში „რუსულანიაში“ აღწერილი სახიობა: „მოთამაშე ქალებს“ თერთი დაფარებინათ პირზედა, წმინდა რამ იყო ასეთი... ისრე იმისთანა ეცვათ და სხვა რიგად მათთან მოკაწმულობის უყვანესო არა ინახებოდა რა თუალითა. ასეთი თუალითა და მარგალიტით გაფრქვეული ტანისამოსი ეცვათ და ყოვლისთანა სამკაული ჰქონდათ, რომ ვარსკვლავით ბრჭყვიალობდა. ოროლნი გამოვიდიან, ერთიგად ითამაშიან და კიდევ სხვა ორნი გამოვიდიან სხვარიგად, რამდენი გამოვიდა სხვარიგად ითამაშეს, სხვა რიგი საკრავი დაუტრეს და სხვა ხმა თქვეს“. (გვ. 48შ).

მსახიობელნი თბილისის სასახლის ღარბაზებში სახიობას სახიობობდნენ ელჩების მიღებისას, დიდებული სტუმრების გამასპინძლებისას, ქორწილებსა და სხვადასხვა დღეობებზე. ქართულ სახიობაში ქართველ მსახიობლებთან ერთად უცხოელი მსახიობ-მომღერლებიც დებულობდნენ მონაწილეობას: ინდოელი, ჩინელი, სპარსელი ოსტატები და ევროპელი მისიონერებიც. ასეთი ურთიერთობა, ურთიერთკავშირით შემოქმედება გზას უხსნიდა კულტურათა ურთიერთგამდიდრებას.

მეოფრამეტე საუკუნეში სახიობის მსახიობელთა დასებს მეთაურობდნენ გიორგი სხუნაძე-ბარბაქაძე, შემდეგ ღამით მჩაბამელი, ამ დროის მსახიობლებთან ცნობილნი არიან სანიბაძე, ოსტატ ნორციალი. სახიობას თავის სიმღერის მწერლები ჰყავდა: ბინბიძე (XII ს.), თეიმურაზ პირველი, ბრჩილი (XVII ს.), ღამით გურამიშვილი, მანანა (XVIII ს.).

რაც შეეხება ქართული სახიობის ტრადიციებს XIX-XX საუკუნეთა ქართულ სახცენო ხელოვნებაში, ეს ცალკე თემაა.

ახლა კი წარმოვიდგინოთ ძველი ქართული ენით დამოწმებულ მემკერე-მსახიობელთა ხელოვნების ტერმინოლოგიის მონაცემებს, როგორც უმკვო და ხანდო საბუთს ამ დარგის თვითმყოფი ბუნებისა და შორეული წარსულიდან მომდინარეობისა.

მსახიობის ხელოვნების ძველი ქართული ტერმინოლოგია სათავეს იღებს მსახიობის ხელოვნების ჩასახვისთანავე და ყალიბდება სახილველ-სახიობის, სიმღერის, მწერლობის (დრამატურგიის) შექმნა-განვითარებასთან მხარდაშვარ.

აქ მოხმობილი ძველთაძველი ტერმინები სახილველი-ხეული (თეატრალურა) ტერმინოლოგიის ერთ-ერთი ნაკვეთიდანაა. მისი ძლილი ნაწილი თვითმყოფი, თავისთავადი ქართველური ტერმინებია. რასაკვირველია, ამო ვერ ვიპოვო ნახსენები და უაღვირებული ტერმინებიც იხმარებოდა. ამ ტერმინოლოგიურ სიტყვებს და გამო-

თქმებს, მსახიობის ხელოვნების, მისი ჟანრების, საშემსრულებლო ოსტატობის მოსახატავად და დასაფასებლად იყენებდნენ. ეს ტერმინები გაცილებით უფრო ძველია, ვიდრე ის ტექსტები, რომლებშიც ისინი გვხვდებიან.

ბერძნობა. ხალხური ნიღბების სიამაროვიზაციო სახილველის მსახიობელი: ბერიკებს „ზოგს ეკრა თავზე ირმის რქა, ზოგს-თხის, თხისავე წვერია, ზოგსა აქვს სახე ტურისა ხელში ხის ხმალი სჭერია, სხვას ხუცესივით ჩაუცვამს, ხელთ კვერთხი დაუბჯენია. უკრავენ სტივისსა, ტლინკავენ, გადარეული ერია“ (ვაჟა-ფშაველა, თხ., ტ. I, გვ. 348).

მალანური. ხალხური სახილველის მალანურობის მოთამაშე: „მთელი სოფლის მოხუცები, დროული კაცები მოგროვდნენ. 12 მალანური ან როგორც იტყვიან, „ტარიელი“ ამოირჩია, ექვსი მათ შორის დადიანის მომხრეა, ექვსი-მეფისა. თორმეტევე საგანგებოდ მოირთო... ახლოხები შარვალში ჩატანებული, ჰქონდათ თავზე წითელი ჩაბალახები, ფეხზე უძირიები. თორმეტს მალანურს თორმეტი წვეტიანი, ფრთხვბაყრილი ჭობი მოართვეს, თხილის მაჭუკები... თორმეტი მალანური ექვს-ექვსად გაიყო და ორივე მხარე ჰოლოვს დაეჭიდა აქეთ-იქიდან. იძილიაგეს, იბრძოლეს...“ (კ. გამსახურდია, „მთვარის მოტაცება“, 1936, გვ. 246—251).

მესულთანე. ხევსურეთში სულეთობის მონაწილე ხმით მოტირალი ქალი, მიბაძვის ხალხური ოსტატი: სულთობანის დროს ტაბლას დადგამდნენ. „ერთი დამწერთაგანი სანთელს დაიჭერდა და ამბობდა: „საცა შენ ხარ (მიცვალებულის სახელს იტყოდა). შენ სადგურ სამყოფი... ეს გამწადებული სულრაი სულსამც შენ შეეხმარების, თუ რა გაღონებს, ჩვენ ვერ ვიცოდათ. გამაგვიცხადი, ათქმი მესულთანეს... მესულთანეს მკვდრის სული მიაწვებოდა და სანამ მიცვალებულის მეწეე განდებოდა, ვითომ იტანჭებოდა (თავისი სული უნდა ამოწვავდა და მიცვალებულის სული უნდა ჩაედგა), შემდეგ დარიგებას დაიწყებდა. ზოგჯერ მესულთანე ორი სულის „მეწეე“ ხდებოდა... მესულთანე დედაკაცი გაბედული და სიტყვის ოსტატი უნდა ყოფილიყო, რომ ყურადღება მიექცია“ (დ. ჭანელიძე, დასახ. შრომა, გვ. 248-244).

პაქანი. კუკების მოთამაშებელი თოჯინების ხალხურ თეატრში: „იოსებ მჭედლიშვილის სიტყვით, სოფ. კაკაბეთში არის კაცი, რომელსაც კუკენს ეძახდნენ ზედმეტსახელად, იმიტომ რომ კუკებს ათამაშებდა“ (იქვე, გვ. 495).

მომენი. სოფ. საბუნს (ყვარლის რაიონი) ბერიკაობა-ყენობაში ცხენიან საზიდარზე, ყუენის გვერდით მდგომი ბერიკა, რომელიც, აზრის გარდათქმით, და სიტყვის კომიზმით თარგმნის ყუენის ბრძანებას. (თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციების მასალები).

პაქალა. ქალბერიკა, შორეული წარსულის მისტერიების ქალღვთაება; შემდეგ სასიძოს გვერდით „დედოფლად“ წარმოდგენილი და ზოგჯერ უწუნო და უნაშუსო ქალის სახითაც გვევლინება, საბუნს ახლანდელ ბერიკაობაში მისი სახელია „ღუსია“.

ბერძნობა. „ჩრდილების კეთების“ პანტომიმის ხალხური სახილველის მოკიცხარი. მბაღმი. ბერიკების მედროშე.

ბაბანსანი. ნადირის, პირუტყვის ტყავით მოსილი, ნიღბოსანი: „რომე ვეფხი შუენიერი სახედ მისად დამისხავს, ამაღ მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომიწავს“ („ვეფხისტყაოსანი“, სტრ. 657); „ერთს შემოსეს სპილოს ტყავი და მეორეს მარტორქისა, ორს დომბის და ზორაბაბლის ტანს აცვია, თავსარქისა, მესულეთსა ლომის ტყავი, მეექვსესა ვეფხვთ თავისა... მეთოთხმეტე დათვშიდა ზის,

მეთუხმეტე ქურცში ზის, მეთუქსმეტე ჭერანში ზის“ (კ. კეკელიძე, გართობა-სანახაობათა ისტორიისათვის ძველ საქართველოში, „ეტიუდები“, ტ. II, 1945, გვ. 155).

აჩხაბმარი, ესე აჩხაბერი ზუჩი პირ დევის სახე. (ს.-ს. ორბელიანის ლექსიკონი). მოსაწევაპრთმეტეხეხე. ტრაგიკონი: „მოსაწევაპრთმეტეხეხე უწოდეს ტრაგიკონთა, ფილოსოფოსთა, რომელთასა იტყვიან, ვითარმედ მოიწის რაი მოსაწევაპრთ, რაიმე უწევნელიო მანქანებით, ესე იგი არს ღონისძიებით შთამოიყვანიან ღმერთები რაიმე და დახსნიან მოწევნული ვინაი იმსხვერპლეოდაო რაი იფიგენია მანქანებით მოყვანებულმან არტემი მისცა ირემი და აღტაცებული კვლით გარინინა იფიგენია“ (ს. კეკელიძე, ეტიუდები, ტ. XI, გვ. 83).

განაძნაბაით შთამოსაძნაბანილი ღმერთი. დეუს ექს მახინა (იქვე).

გახირობელი, მახირობელი, მგალობელი, „მომღერი“, „მახიობელისა მიმართ ნუ აღმსობ“, — „მომღერისა მიმართ ნუ აღერევი“ (ილია აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, გვ. 228).

მსახირობელი, მსახიობი, სახიობის შემსრულებელი: „უკეთუ მსახიობელი ვინმე მოვიდის... ერნი შეჰქრებიან და დაუტევიან ყოველი საქმე მათი და აღვიდიან ადგილთა მალალსა ხილვად მისთა ხელოვნებათა და სხიობათა“ (ტრ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, 1949, გვ. 48).

მემღერი. მოლხინე, მოცეკვავე, მოთამაშე. „მომღერალი“: „მომღერნი უფლებდნენ მათ ზედა“ (ილია აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, გვ. 231).

მოსახნი. მსახიობი, მოქმედი პირი: „პირველსა საქმესა (მოქმედებასა — დ. ჯ) შინა მოსახიენი თავადნი აწყობენ კაცად გამოსახულსა ძვალთა (ჰადრაკია)“ („სამსახეობა რაინდისა“, ს. იორდანიშვილის გამოცემით, 1917, გვ. 42).

მომღერალი. დრამატული მსახიობი: „მომღერლობა თამაშობის, სახელდობრ, დრამატული მსახიობობის (ბერძნ. „ტრაგოდია“) აღმნიშვნელია“ (ივ. ჭავჭავაძის მიერ, ქართული მუსიკის ისტორიის ძრითადი საკითხები, გვ. 46).

მრგვალთა მრგვალი. ფერხულის (მრგვალის) მეთაური: „გალობს... ვითარცა მრგველთა მწყობელი და სხვანი როკვენ ვითარცა მეფერხისენი“ (ს.-ს. ორბელიანი, თხზ., ტ. III, გვ. 47).

მრგვალის მომგვალი, მეფერხულე (მრგვალში) ჩაბმული: „მრგვალისმომგვალეები ჩემებით შეიმოსოს პირი“ (დიდი სჯულისკანონი, ხელნაწერთა ინსტიტუტის გამოც., გვ. 894).

მეფერხისა. ფერხისაში ჩაბმული: „როკვენ ვითარცა მეფერხისენი“ (ს.-ს. ორბელიანი, თხზ., ტ. III, გვ. 47).

პარიტი მემღერი. მეფერხულე-მომღერალი: „ესმა ხმაი სახიობისაი და პირით-მომღერთაი (ქართული ოთხთავის ორი ძველი რედაქცია, ავ. შანიძის გამოც., 1948, ლუკა, 15-25).

მუშპარნი. მუშპარის მოცეკვავენი, მოსამენი „მუშპარნი დავადგინეთ... ნესტვიეთა და ფანდურითა“ (ილია აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი).

მბრძნობარი მოცეკვავე გუნდი: „მოვიდენ ასულნი... მბრძნობრები ძნობად“ —

მსაჯ. 21-21... „მწიგნობარი მოცეკვავებთა გუნდს ნიშნავს“ (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 49-50).

მოსაბმე. სამიას შემსრულებელი: „სამი“ სახეცვლილი „ხორანაი“... გაიგონებთ ხალხში: ხორანი ისამე, სამა არ ვიცი, ის ხორონის კარგი მოსამეა“ (ნოღაიდელი, აქარის ხალხური სატყვეებრება, ბათუმი, 1940, გვ. 7).

მროკმპლი მოცეკვავე: „სმენანი ბარბითებისა და ორძლებისა, ებანთა და სტვირთა და წინწილათა და მროკვალთა და მომღერალთა ხედვანი“, („მცირე სჭულისკანონი“, ელ. გიუნაშვილის გამოც. 1972, გვ. 55. მუხ. 47).

მწუშაღამი. კომოკოსი, პანტომიმის მსახიობი: „წვეღვის მოქმედი... წუღელვა არს მოვიცხართაგან სხვის მსგავსად საუბარი და სხვასავით სვლა და სიცილი და მისთანა (ს. ს. ორბელიანის ლექსიკონი).

მოკინცხარი-მოკინცხალი. დამინავი, სატირიკოსი, მსახიობელი: „სახიობა.. საქმე არს მემღერთა, მოვიცხვართა, ხუმართა“, (ტრ. რუხაძე. ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია. გვ. 47).

მწმარნი. მასხარა, სახიობის მსახიობელი: „განიშორენით მემღერნი, მოვიცხვარნი და ხუმარნი და მგოსანნი და მროკვალნი“ (იქვე).

მგალმგელი. ვაღობის მოქმედი (ს. ს. ორბელიანის ლექსიკონი).

მიმოსი. მსახიობელი: „მიმოსი მოთამაშე კაცია, რომელ იქმს საკვირველებათა და ძნელებათა არა გრძნებთა, არამედ ხელოვნებითა“ (ს. ს. ორბელიანის ლექსიკონი).

მგოსანი. „რაც შეეხება მგოსანს, ის სპარსულიდან მოდის კოსან, გონას (მეჩანგე). ოღონდ მას ქართულში „მ“ დაერთო წინ. მ-გოსანი (აქ. შანიძე, ქართული ენის გრამატიკის საფუძვლები, ტ. 1, 1972, გვ. 125). სახიობის მსახიობელი: „მეფესა მყვა... სსუანცა ქალნი მემგოსნენი და მეჩანგენი“ (ბალავარიანი, ილია აბულაძის გამოც. 1957, გვ. 194). როსტევან მეფემ „ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა აღიდა, მგოსანი და მუშაითი უხმეს, მპოვეს. რაცა სადა“ (შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“. სტროფი 119). ხალხით, დროის ლექსების გამომოქმედი, ვაღობით შემსრულებელი, მესტვირე, მროკვალი, დრამატულ-თეატრალური, პანტომიკური განსახიერების ოსტატი (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, 1965, გვ. 141).

მუტრინი. მომღერალ-დამკვრელი: „თუ გავითვალისწინებთ, რომ მე-12 ს. მომღერალი უმთავრესად ხმით მგალობელსა ნიშნავდა, შესაძლებელია გვეფიქრა, რომ მუტრინი მომღერლისაგან ეგება იმით განსხვავდებოდა, რომ ის ერთსა და იმავე დროს დამკვრელიცა და მომღერალიც იყო“ (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 55). „ვეფხისტყაოსნის“ იუსტინე აბულაძის ლექსიკონში მუტრინი განმარტებულია, როგორც მეჩანგე და მომღერალი“.

მოთამაშე. მოცეკვავე. „მოახსხეს მკვრელნი მოთამაშენი ქალნი. თამაშობდეს და უკრედედს და იმღერდეს ტკბილსა და მშვენიერსა ხმასა. იყო ლხინი და თამაშა“ („არუსუდანიანი“, ილია აბულაძის და ივ. გიგინეიშვილის გამოც. , 1957, გვ. 874).

მუშაიტი. მსახიობელი: „თოკზე მოსიარულე ჯამბაზი“ (იუსტ. აბულაძე, „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსიკონი). „ჩემსა სიმცროსა გამწრდელნი სამუშაითოდ მწრდინ, მასწავლეს მათნი საქმენი, მასლტუნებდიან, მწვრთნიდიან, ასრე გავიდი სახელსა, რომ თვალი ვერ მომიკლიან“ (ვეფხისტყაოსანი, სტროფ. 1894).

ტყაშვი. გამოიყენებოდა პირუტყვის წარმომსახველ ნიღბად: „ამირანმა დევის უერძი სასწრაფოდ გაატყავა და მისი ტყავი ჩაიცივა, თავი თავზე დაიდგა და დევს მიადგა... თაჰრა თავი, დევი ერთხელ აკანკალდა და მალე სული განუტევა“ (მ. ჩიქოვანი, შიჯაჰუელი ამირანი, 1947, გვ. 273-274).

გმირიკო, კვანძბარბ. ხალხურ სახილველში ნიღბის აღმნიშვნელია: კახეთში ნიღბის აღმნიშვნელ სახელწოდებად „ბერიკო“-ა მიჩნეული, იმერეთში „კვანძბარა“-ს უწოდებდნენ (დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948, გვ. 411.)

იცვალა ხატი, შთაიცივა გმირისი ხატი. გარდაისახა, გარდაისახა ბერად: „შენ იცვალა ხატი... და შთაიცივა ბერიისი მის წმინდისა ხატი“ (შუა საუკუნეთა ნოველების ძველი ქართული თარგმანები, წ. I, მ. დვალის გამოც. 1966, გვ. 92).

სახილინი. კახეთში, ი. უტიაშვილის ჩანაწერით, ბერიკაობის ამა თუ იმ პერსონაჟს „სახიონი“ ეწოდებოდა. მაგალითად, იტყუდნენ ხოლმე „შემაკის სახიონი“. (დ. ჭანელიძე, დასახ. შრ. გვ. 411). „სახიონის“ ნიღბის აღმნიშვნელ სიტყვად გაგება ახლა მცდარად მერჩვენება.

„სახიონი“ სიტყვიდან „სახიობა“ უნდა იყოს ნაწარმოები. შემონახულია ფუძე და მიმატებულია მსახურებაზე მიმთითებელი სუფიქსი ი-ონ-ი და მივიღეთ სახ-ი-ონ-ი, ისევე როგორც ეს შენიშნული იყო ხევსურეთში: ხატ-ი-ონ-ი, ხატის მსახური; ჭვარ-ი-ონ-ი, ჭვარის მსახური (ა. შანიძე, ხევსურული მასალები, წელიწადეული, გვ. 278; არნ. ჩიქობავა, სახელის ფუძის უძველესი აგებულება ქართულ ენებში, 1942, გვ. 118-119). ამასთანავე, აღსანიშნავია რომ სუფიქსის ფუნქცია გაორმაგებულია. სუფიქსი ი-ონ-ი სიტყვაში „სახიონი“ მსახურებაზე კი მიუთითებს, მაგრამ, ამავე დროს, ეს მნიშვნელობა კრებოთა. „სახიონი“ აღნიშნავს „სახიობის მსახურთა“ (მსახიობელთა) კრებულს. „სახიობა“ ი-ონ-ი სუფიქსის მეშვეობით იქცა კრებითის გამომხატველ სიტყვად „სახიონი“, მსგავსად, სიტყვა „მაყრობა“-დან, სუფიქსით ი-ონ-ი, რომ მიღებულია „მაყრონი“ (ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. ტ. V. სვეტ. 102).

სახილველის ქართული ტერმინოლოგია იქმნებოდა გვაროვნული საზოგადოებრიდან მოყოლებული, სამონადირეო და სამიწათმოქმედო საკულტო წესსახეობის (რიტუალების) სინამდვილეში, იცხებოდა და იხვეწებოდა ქართველურის წინააზიურ ცივილიზაციებთან მჭიდრო კავშირითიერთობაში, მდიდრდებოდა ქართველურ ტომთა გაერთიანებათა, სამეფოების შექმნის და ერად ჩამოყალიბების ვითარებაში, ხელოვნების რელიგიური კულტებიდან გამონათვისუფლების, დამოუკიდებელ დარგად ჩამოყალიბებისა და მსოფლიოს ხალხთა კულტურულ ურთიერთობათა გაძლიერების ხელისშემწყობ ატმოსფეროში.

ამ ნარკვევში მოხსობილი ტერმინები დამატებლად ცხადყოფენ, რომ შორეული წარსულიდან მოყოლებული, ქართული ეროვნული თავისებურებებით აღბეჭდილ სახილველში ჩაისახა და, საუკუნეთა მანძილზე, მეტნაკლები წარმატებით თავს იჩინდა მსახიობელთა ხელოვნება.

ამ მცირე ნარკვევს კი სიზმარ-ოცნებით დავამთავრებ, რაც ქართველ მსახიობთა და რეჟისორთა შემოქმედების ტრიუმფალური წარმატებით არის შთაგონებული. ალბათ ოდესმე, დრამატურგთა, მსახიობთა და რეჟისორთა ძალიანმეცხი წარმოქმნება მცირედში სიდიადის გამოიმხატველი ქართული სახიობის ტრადიციული თეატრი.

მხატვრული კითხვის კონკურსი

საპარტიველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი აცხადებს ყოველწლიურ კონკურსს მხატვრულ კითხვაში დევიზით „ძეგლის მეგობარი“. კონკურსის მიზანია ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებისადმი საზოგადოებრივი აქტივობის ამაღლება. კონკურსში მონაწილეობა შეუძლიათ როგორც პროფესიონალ მსახიობებს, ასევე არაპროფესიონალთა.

კონკურსი ჩატარდება ყოველწლიურად (ორ ტურად). შედეგები გამოცხადდება პრესაში „ძეგლის მეგობრის დღეს“.

ჯილდოები პროფესიონალთათვის:

ერთი პირველი პრემია — 200 მანეთის ოდენობით;

ორი მეორე პრემია — 150 მანეთის ოდენობით;

სამი მესამე პრემია — 100 მანეთის ოდენობით;

არაპროფესიონალთათვის:

ერთი პირველი პრემია — 150 მანეთის ოდენობით;

ერთი მეორე პრემია — 100 მანეთის ოდენობით;

ორი მესამე პრემია — 50 მანეთის ოდენობით;

კონკურსში მონაწილეობის მსურველებმა უნდა წაიკითხონ ნებისმიერი ერთი ნაწარმოები კონკურსის სავალდებულო პროგრამიდან.

გალაკტიონ ტაბიძე — „წამყე ბეთანიისაყენ“, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“;

გიორგი ლეონიძე — „ნიწონინდის ღამე“;

ლადო ახათიანი — „სიზმარი“;

მირზა გელოვანი — „ცხრაკარა“;

სიმონ ჩიჭოვანი — „ძველი მცხეთა“, „ბროწეული პიტიახშის სამარეზე“;

ირაკლი აბაშიძე — „ხმა ზეთისხილის ბაღში“, „ხმა ჯვრის მონასტრის გაღვანთან“, „ვეინ იცის როგორ მელის ვარძია“, „შენ აქ ხარ“, „სამი ციხე“, „მცხეთა“;

იოსებ ნონეშვილი — „ჩუქურთმის მჭრელის ეპიტაფია“;

ხუტა ბერულავა — „ეპიტაფია სვეტიცხოვლის აღმშენებლისა“;

ოთარ კილაძე — „კუმურდოს ტაძარი“;

შოთა ნიწინიძე — „ციხე-ტაძართა სავალობელი“, „ჩემი საყვარელი ადგილები“, „მშურს, მეხარება ჩემი წინაპრის“, „ვეინ ამოკაწრა ფრესკებს თვალები“, „წინაპართა სავალობელი“;

ჯანსუღ ჩარკვიანი — „გელათი“;

პროზა:

კონსტანტინე გამსახურდია — ნოველა „ზარები გრიგალში“, „მთვარის მოტაცება“ — თავი „ქვესკნელის ბუღბუღები“, ფრაგმენტები რომანიდან „დიდოსტატის მარჯვენა“;

ნიკო ლორთქიფანიძე — „ციხე ჩამოინგრა“.

რეზო ინანიშვილი — მოთხრობა „მომღერალი სახლი“;

ნოდარ წულეისკირი — „დავით აღმაშენებლის ქვა“.

კონკურსის შედეგებს შეაჯამებს სპეციალური ჟიური.

კონკურსში მონაწილეობის მსურველებმა უნდა წარმოადგინონ განახცადი საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირში ყოველწლიურად, არა უგვიანეს 15 აპრილისა.

ედგარ ეგაძის სახელობის თეატრი-სტუდია

მებრძოდან რომ ამოვედი, ხელმარცხნივ მოვუხვიე, სასტუმრო „იუნოსტს“ გვერდი ავუარე და ქუჩას დავუყუევი.

გაზაფხულის წყნარი საღამოა, ასეთი მშვიდი ქუჩა მოსკოვში თითქმის არ მინახავს, გრილი სიჩუმე ჩამოწოლილა ირგვლივ. მივდივარ და ვფიქრობ ედგარ ეგაძეზე, რეჟისორზე, დრამატურგზე, მეგობარზე, რომლის გარდაცვალების შემდეგ უფრო ცხადად გამოიკვეთა მისი ცხოვრების კიდევ ერთი მხარე — პედაგოგიური. სწორედ ამან მომიყვანა აქ. დღეს მოსკოვში არსებობს ედგარ ეგაძის სახელობის თეატრი-სტუდია. აგერ აფიშაც გამოუკრავთ. წინა კვირის აფიშაა. წინა კვირას თურმე ელუარდ რაძინსკის „სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის არარსებულს“ თამაშობდნენ (ეს სპექტაკლი ედგარმა ჭერ აქ, სტუდიაში, მერე ქუთაისში დადგა). კიდევ რა არის? ე. ოლბის „რა მოხდა ზოოპარკში“, ა. კრუგნატიკოვის და ევგ. გაბრილოვიჩის „შეუფერებლობა“, ე. რაძინსკის „ქება სიბრძევისა“. აფიშას ვკითხულობ და ედგარის თვალები მიდგას წინ, — მოციმციმე, წყლიანი, შავი თვალები, განსაკუთრებით მაშინ რომ აენტებოდნენ, როცა სპექტაკლებზე ლაპარაკობდა, როცა ამ სტუდიას იგონებდა.

გზა განვაგრძებ. ვერ ვპოულობ თეატრ-სტუდიას. სადარბაზოში გოგონა შედის, წამოვეყწი, ათი-თორმეტი წლისა იქნებოდა.

— ხომ ვერ მეტყვი, სად არის აქ თეატრ-სტუდია?

— თქვენ ეგაძის სახელობის სტუდიას ეძებთ? აი, იმ სახლის უკან, — სთქვა და წავიდა.

ის წავიდა, მე კი თითქოს ერთ ადგილს მივეყინე. ხომ ვიცოდი, სად მივდიოდი, ხომ ვიცოდი, რომ იმ თეატრ-სტუდიას უკვე ედგარის სახელი ჰქვია, მაგრამ...

ამ გოგონას ნათქვამმა დამარწმუნა: წავიდა კაცი და დარჩა საქმე.

იქნებ, აღარც კი იყოს საჭირო იქ მისვლა. ყველაფერი ისედაც ნათელია. მოვიდა კაცი, იცხოვრა და კვალიც დატოვა. დღეს მოსკოვში არსებობს თეატრ-სტუდია, რომელიც ქართველი კაცის სახელს ატარებს. ასეთი რამ არ ყოფილა. ედგარს ამისთვის არ უზრუნვია. მან ასე იცხოვრა.

ჩვეულებრივი საცხოვრებელი სახლია, სამსართულიანი. პირველ სართულზე თეატრ-სტუდიაა: კიბის რამდენიმე საფეხური ავიარე, კარი შევადე და ედგარის სახემ შემომანათა. ედგარი შემომეგება აქაც — მისი უზარმაზარი ფოტო-სურათი. სურათის ქვეშ ორი თუ სამი მიხაკი.

დერეფანი გავიარე, სადაც აქ უნდა იყოს სტუდიის ხელმძღვანელი ნატალია სურიკოვა. აი, ხმებიც კი ისმის, ოთახში შევედი. სურიკოვა ორ ქალს ემშვიდობებდა. იერთ თ ვიცანი, ქართველები უნდა იყვნენ.

— ქართველები ხართ?

— დიახ.

— ალბათ, თეატრთან რაიმე კავშირი გაქვთ.

— არა, არავითარი. გავიგეთ, რომ მოსკოვში ქართველი კაცის სახელობის თეატრ-სტუდიაა და მოვედი, დავათვალიერეთ აქაურობა.

კვლავ ედგარის თვალები დამიდგა წინ.

მაყურებელთა დარბაზში ვსხედვართ. რეპეტიცია უნდა დაიწყოს. მინდა ყველას ველაპარაკო, ყველას, ვინც ედგარის გვერდით იდგა. მინდა, მაგრამ საიდან დავიწყო? თითქოს ყველაფერი ვიცი, თითქოს ყველაფერი გასაგებია, მაგრამ...

— რატომ მოინდომეთ რომ ედგარის სახელი დაგერქმიათ თეატრ-სტუდიისათვის?

— ეს სტუდია მისი შექმნილია. ჩვენც მან დაგვაყენა ცხოვრების გზაზე.

— საიდან დაიწყო ყველაფერი? როგორ?

დარბაზში ნელ-ნელა შემოდიან ყმაწვილები და გოგონები, უხმოდ იკავებენ ადგილებს. ვგრძნობ, მათაც აინტერესებთ თვინათი წინაპრის ამბავი (ახალი სტუდიელთა სათვის ედგარი უკვე წინაპარია!)

— ამ უბანს უსაჩოკვას ეძახდნენ ადრე. აქ, ამ სართულზე, სადაც ჩვენ ახლა ვიმყოფებით, ადრე საქვავე იყო, მერე რაიონის საექსპლოატაციო-საბინაო კანტორა, შემდეგ კი წითელი კუთხე. იმ წლებში ედგარი ბოშათა თეატრ „რომენში“ მუშაობდა, ამავე დროს კულტურის ინსტიტუტში ასწავლიდა. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელთან ს. ბარკანთან ერთად ჩვენი მასწავლებელი იყო. და აი, საკურსო სექტაკლის მომზადებისას ინსტიტუტს დასჭირდა დარბაზი, სადაც რეპეტიციებს ჩავატარებდით — ამას იგონებს დღეს თეატრ-სტუდიის ხელმძღვანელი ნატალია სურიკოვა — ვილაცამ ედგარს უთხრა, რომ საბინაო-საექსპლოატაციო კანტორის ხელმძღვანელობა ინსტიტუტს რამდენიმე ხნით მიაქირავებდა წითელ კუთხეს. ასეც მოხდა. რეპეტიციებს ვატარებდით საკურსო სექტაკლისათვის. ამაში ინსტიტუტი 1000 მანეთს უხდიდა კანტორას. ედგარი უკვე ფიქრობდა თეატრ-სტუდიის ჩამოყალიბებაზე. იგი ძალიან მოძრავი, დინამიური პიროვნება იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ინსტიტუტშიც მუშაობდა და თეატრშიც, არ ასვენებდა ფიქრი ახალი საქმის წამოწყებისა. სწორედ აქ, რეპეტიციებისას მოუვიდა ეშმაკური იდეა ამ დარბაზის ხელში ჩაგდებისა. ვიდრე ჩვენ რეპეტიციები გვქონდა, გოგონები და ბიჭებიც შეაგროვა და საკურსო სექტაკლი რომ ჩავაბარეთ, ამ დარბაზის კარს ლუქი დაადო. კი, კი... ლუქი დაადო. როცა დასჭირდებოდა, შეუმჩნეველად აღებდა, უკვე სტუდიელებს ამეცადინებდა აქ. გადიოხდნენ რეპეტიციებს, მერე ისევ დალუქავდა დარბაზს. საბინაო-საექსპლოატაციო კანტორის მუშაკებს კი ეუბნებოდა, რომ დარბაზი რომელიღაც ზემდგომი ორგანოების წარმომადგენლებმა დალუქესო.

ავანტიურაა, სომ? კი. გეთანხმებით, მაგრამ რა გაეწყობა. ჩვენ სხვა გზა არ გვქონდა. ედგარს თეატრ „რომენიდან“ მოქონდა სექტაკლისათვის საჭირო რევიზიტი, გამალებული ვმუშაობდით, ზოლოს სტუდია ჩვენი სულიერი ცხოვრება გახდა. ავანტიურაც გაგვიყვს და ერთი ამბავი ატეხეს, იქ ვილაც გოგო-ბიჭები საღამომოდინ იკრიბებიან და არაფერ იციან რას სჩადიანო. ჩვენ კი ამასობაში ვოლოდინის „ხვლიკი“ მოვამზადეთ. მოვიდა რაკოპის მდივანი ძველ ბოლშევიკებთან ერთად, ნახა სექტაკლი და დასტოვებ დარბაზიო, გვიბრძანა. ედგარი კი შეუპოვა-



რი იყო. არაფრით არ დანებდება, შეუტია კიდეც რაიკომს, იძულებული გახდნენ კომპარომისზე წასულიყვნენ — საპირველმაისოდ რაიმე მოამზადეთ, ვნახავთ და თუ კომკავშირის რაიკომიც თანახმა იქნება, მერე გადავწყვიტოთ ყველაფერიო. აი, მაშინ კი, დილის 8-4 საათამდე ვისხედით აქ, ელგარი თეატრში რეპეტიციას რომ მოიღვედა, აქ მოდიოდა, ზოგჯერ აქ, ტახტზე ეძინა და რეპეტიციანაც აქედან გარბოდა. მოკვამზადეთ კონცერტი. მოვიდა რაიკომი, აღმასკომი. კონცერტი მართლა კარგი იყო და გარულდნენ, დარბაზი დასტოვეთო, აღარ გვითხრეს. მაშინ კი მოგვხედა კომკავშირის რაიკომმა. მაგრამ მერე შეხანძრებმა შემოგვტიეს. ახლა კი მართლა დალუქეს, სახანძრო დებულებით ამ დარბაზში სანახაობის გამართვა არ შეიძლებაო. სწორედ მაშინ დაიწყო ელგარის მძიმე დღეები — კარს ლუქი ედო, ჩვენ კი ფანჯრიდან შევედიოდით დარბაზში, საკუთარი ხელებით გადავაკეთეთ ყველაფერი. გოგონები ახლო-მახლო მშენებლობიდან ჩანთებით ეზიდებოდნენ აგურს, სამ-ოთხ აგურს ჩაიდებდნენ ჩანთაში და მოჰქონდათ. პარალელურად ელგარი სახანძროს ედავებოდა, ჩვენ ყველაფერი რიგზე გვაქვს და უკანონოდ დაგვილუქეთ დარბაზოო. და მართლაც, ლუქი რომ მოხსნეს და აქ შემოვიდნენ, ყველა დაიბნა და გაოცდა. მერე ელგარს ედავებოდნენ გადაკეთების უფლება არ გქონდათო და ლამის სამართალში მისცეს. ელგარმა კი კოდექსში მონახა მუხლი, რომელიც იძლეოდა გადაკეთების უფლებას. მოკლედ წელიწადნახევრის განმავლობაში ხუთჯერ დაგველუქეს. ცხადია, ელგარს შემოქმედებისათვის დრო აღარ რჩებოდა, მაგრამ, ვიდრე იგი ჩვენთან იყო, ჩვენი ცხოვრება შემოქმედებით იყო აღსავსე. მან უოველ ჩვენგანს ერთ წელიწადში მისცა ის, რასაც ინსტიტუტი ხუთი წლის განმავლობაში მოგვცემდა.

სტუდიელები დაძაბული უსმენენ ნატალია სურიკოვას. ბევრი მათგანი ჩემთან ერთად პირველად ისმენს სტუდიის შექმნის ამბებს. ბევრისთვის კი ბევრი რამ ნაცნობია.

თურმე ერთხელ ერთ-ერთ სტუდიელს ელგარისთვის უკითხავს.

— აი, ჩვენ მოგყვებით თქვენ, გვიყვარხართ, გვჭერა თქვენი, მაგრამ... საქართველოში რომ დაგიძახონ, ხომ არ გვილატებთ? ხომ არ მიგვაკოვებთ?

ეს კითხვა რომ მოვისმინე, სულგანაზული ველოდი პასუხს. რადგან მოდელი მოძღვარისა და მოწაფეებისა, სულიერი მამისა და მიმდევრებისა, აშკარა გახდა. პასუხი კი, მართლაც, შემოქმედ კაცს წარმოაჩენს უწინარესად.

— თქვენ ჩემმა სიყვარულმა კი არ უნდა მოგიყვანოთ აქ, არამედ თეატრის სიყვარულმა და პატოვისცემამ. მე აღამიანი ვარ და შესაძლოა, გილატათო კიდეც, თქვენთვის მთავარი ელგარ ეგაძე კი არ უნდა იყოს, არამედ თეატრ-სტუდიის წმინდა იდეალები.

და მე ისევ ელგარის თვალელები დამიდგა წინ.

— ის თუ იცით, პირველი ინფაქტი როგორ მიიღო? — ეს ვლადიმერ ეგროვია, პირველი სტუდიელთაგანი — იმ დღეებში რეპეტიციები გვიან მთავრდებოდა, დღისით კი, აი, აქედან, ეზოდან აქამდე ცემენტს ვეზიდებოდით, ვწვდიდით. თვითონაც ისევე შრომობდა, როგორც ჩვენ. მერე რაიკომში დაუძახეს, რაიკომიდან რომ დაბრუნდა, მითხრა, აი, იმ მშენებლობაზე მივიდეთ, იქნებ კომკავშირლებმა რაიმე მოგვცენო. (იქ ახალგაზრდული კლუბი შენდებოდა, მშენებლობაზე ბევრი ვიარეთ, ჩვენთვის გამოსადეგი რაიმე რომ გვენახა), მერე რეპეტიცია, რომელიც ლამის პირველ საათზე დამთავრდა და... სახლში რომ მიდიოდა, გონება დაკარგა. გამოშვებინდა თუ არა... არ ისვენებდა, პალატაში თათბირებს იწყებდა, იქიდან

გაკეთებინებდა მთავარს. არადა, პალატაში ისე უყვარდათ ავადმყოფებს, რომ არაფერს ეუბნებოდნენ ამდენი მომსვლელის გამო, მეტსაც გეტყვიot — სხვა პალატაში რომ გადაიყვანეს, ავადმყოფებიც თან გაჰყვინ. ბევრმა სტუდიელმა საბოლოოდ თეატრის გზა აირჩია და ინსტიტუტში მოეწყო...

ლაპარაკობენ... ერთმანეთს არ აცლიან, ისე ლაპარაკობენ სტუდიელები, ვინც იცნობდა ედგარს, ვისაც მასთან უმუშავებია... იგონებენ, თუ როგორ დაიწყო, არაფრისგან როგორ დაიწყო და როგორ შექმნა.

შემდეგ ისინი იგონებენ ე. რაძინსკის პიესის რეპეტიციებს, იგონებენ იმ დღეებს, თუ როგორ ამზადებდა იგი ერთსა და იმავე დროს სპექტაკლსაც და მსახიობსაც... ასე იყო, როცა ედგარი დგამდა „მწყემსს და მწყემს ქალს“, ასე იყო როცა დგამდა „სიყვარულსა და სიკვდილში არარსებულს“.

და ბოლოს, შეიქმნა 107 ადგილიანი ღარბაზი. სავარძლები რაიონის მუსიკალურმა სკოლამ აჩუქა, განათების სისტემას 70 წერტილი აქვს, ანსამბლმა „ბერიო-შკამ“ მშენიერი სარეჟისორო და საოპერატორო პულტი გადასცა საჩუქრად. საშა გოლოდს დაჟყავარ აღმა-დაღმა, მაჩვენებს, თუ რა გააკეთეს და კიდევ რას გააკეთებენ სტუდიელები თავისი ხელით. აქვე ახლოს არის ქარსანა „კაუჩუკი“, რომლის ხელმძღვანელობა ედგარმა ისე დაიმეგობრა, რომ დღეს უკვე ჩვენი მფარველები არიანო. ამას სარდაფში მეთუბნება, სარდაფი კი საკმაოდ მოზრდილია, ძნელია წარმოიდგინო, რომ ხვალ აქ ახალგაზრდობის სადისკუსიო კლუბი, მეორე მხარეს კი სარეპეტიციო ღარბაზი იქნება, მაგრამ ედგარს ამ ყმაწვილებსა და გოგონებში ისეთი ენთუზიაზმი, თეატრის ისეთი სიყვარული ჩაუნერგია, ამითან ერთად იმდენი რამ გაუკეთებია, რომ მჭერა.

აი, რას ნიშნავს, როცა ადამიანი თვითონ კიდებს საქმეს ხელს, როცა თავად არის ბატონ-მატრონი და გამგებელი საქმისა! ამ გოგო-ბიჭებს ედგარმა ასწავლა თეატრი, აგრძნობინა მისი სიყვარულის ძალა, ეს ცხადია, მაგრამ კიდევ ერთი დიდი გაცვეთილი მისცა — გაცვეთილი იმისა, თუ როგორ აკეთებს ადამიანი თავისი ღირსების საქმეს.

თეატრ-სტუდიამ დიდი ხანია დაიწყო საგასტროლო მოგზაურობა.

ახალი ამბების სააგენტომ 1985 წელს უცხოელთათვის გამოუშვა „მოამბე“.

„მოამბემ“ ვრცლად უამბო მკითხველს თეატრ-სტუდიის თაობაზე. მომყავს ერთი ამონაწერი მახალიდან:

„თვითმოქმედ თეატრებში პროფესიონალიზმის არასაკმარის დონეს ზოგჯერ ესთეტიკურ პრინციპად ასაღებენ, დავეძებთო, ექსპერიმენტს ვატარებთო, — ამბობს ედგარ ეგაძე, — ჩვენ კი ისეთი თეატრის შექმნას ვესწრაფვით, რომელიც მახლობელი იქნება მსახიობებისა და მსყურებლისათვის. სცენაზე ყველაფერი ნამდვილი უნდა იყოს სიტყვაც, შესტიც, გრძნობაც, წვიმაც, ღიაბ, ღიაბ წვიმაც, თუ წვიმაა საჭირო, ისიც კი უნდა მოლოდენს სცენაზე. წყალს, სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ამოაშრობენ მსახიობები რამკის სიღრმიდან“.

აქვე ედგარის დიდ სურათთან დიდი ალბომი დევს. მასში სწერენ სტუმრები თავთავიანთ აზრს სპექტაკლებზე. ამ ალბომში წავიკითხე: „მომავალშიც, როცა მოსკოვში ვიქნებით, უსათუოდ მოვალთ თქვენს თეატრში. ფრანგი მეგობრები“.

ეს ედგარის სპექტაკლზე წერია „სიყვარულსა და სიკვდილს შორის არ არსებულის“ თაობაზე.

საშა კვლავ აღმა-დაღმა მატარებს და მაგონდება 1985 წლის შემოდგომა, ქუ-

თახი. თეატრში რომ მივვდი, სულ რამდენიმე წუთის შემდეგ ედგარმა კულისებში გამიყვანა.

— აი, ნახე, რამხელა საქმე წამოვიწყეთ, აქ მსახიობებისთვის დასახვეწებელი ოთახი იქნება, აქ — აბაზანა, ან შხაბი. არ შეიძლება ასე, მსახიობს პირობებიც უნდა ჰქონდეს. ხომ კარგია?

— კი, კარგია-მეთქი, თავს ვუკრავდი. ის კი სრულ აღურთოვანებას ელოდა, სრულ მხარდაჭერას. სწორედ ეს მხარდაჭერა კი დავაკელით ჩვენ მას, ნამდვილად დავაკელით. მშვენიერი სპექტაკლი „ამილკარი“ სერიოზული თეატრალური ცხოვრების განაცხადი იყო, მაგრამ ქართულმა თეატრალურმა კრიტიკამ წაუყრუა, არაფერი თქვა... აქტიორული სახეც რამდენი შეიქმნა სპექტაკლში! მაგრამ თითქოს არაფერი მომხდარა.. შემოქმედი კაცი კი ერთბაშად არ კვდება — იგი ნელ-ნელა, უყურადღებობით, გულგრილობითაც კვდება. ნელ-ნელა ქრება მასში ნათელი სხივი ურთიერთგაგებისა, თანაგრძნობისა. ცივი მწერა სასჭრელია შემოქმედისა. რამდენი ცივი მწერა დაუნახავს მას!

თუმცა, ისევ მოსკოვს უნდა მივუბრუნდეთ, იქ, უსაჩივრებლად არსებულ თეატრსტუდიას. საგასტროლოდაც დადიან-მეთქი, ვთქვა ზემოთ, უფრო სწორად, ვიდრე ედგარი იყო, დადიონდენი, ვიდრე ედგარი იყო, ყველაფერი იყო, ცხოვრებაც სხვანაირი გახლდათ! მსახიობი კაცისთვის ხომ მუდამ ის იყო მთავარი, თუ რა იდეებით სულდგმულობს და არა ის, თუ რა აქვს.

1985 წელს უკრაინაში ყოფილან საგასტროლოდ. გაზეთი „კომსომოლსკოე წინაშია“ (7 ივლისი, 1985 წ.) წერს:

„მაყურებლისათვის სპექტაკლი ტაშით მთავრდება. ამათვის, სპექტაკლის მონაწილე მსახიობებისათვის, კი სცენაზე დაშვებული ყოველი შეცდომის გაანალიზებით. წყენა აქ დაუშვებელია, ყველა ალაღად ეთანხმება ედგარ ეგაძის, თეატრსტუდიის სამხატვრო ხელმძღვანელისა და კონსულტანტის შენიშვნებს. ე. ეგაძე მოსკოვის ა. პუშკინის სახ. თეატრის რეჟისორი, დრამატურგი, პედაგოგი (მოსკოვის კულტურის ინსტიტუტში მას რეჟისორის კურსი მიჰყავს) გახლავთ. რამ მოიყვანა პროფესიონალი კაცი თვითშოქმედ თეატრში? „მცნებაში — საკუთარი თეატრი — არის რაღაც მაგიური ყოველი ჩვენგანისათვის. ახალგაზრდა სტუდიელებისათვის, ეს გახლავთ გატაცება, საკუთარი თავის ძიება, ჩემი სტუდენტებისათვის, დღეს უკვე მოსკოვის კულტურის ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთათვის, ეს არის განუსაზღვრელი სარბიელი შემოქმედებითი ძიებისა, ჩემთვის კი ცდა სრულად გამოვავლინო ჩემი თავი როგორც რეჟისორმა და პედაგოგმა, ჩვენი მაყურებლისათვის — განსაკუთრებულად მძაფრი სწრაფვა თანაგანცდისაკენ“.

მაყურებელი? მაყურებელი კი არ აკლიათ ე. ეგაძის სტუდიელებს, მაყურებლის შეტი წილი (80%-მდე) ამ რიონის მცხოვრებნი არიან. მათ უყვართ თავიანთი თეატრი, მოდიან, მეგობრობენ.

— ახლა რას აკეთებთ? — ვეკითხები თეატრის ხელმძღვანელს ნატალია სურიკოვას, ედგარის ყოფილ მოწაფეს, აღზრდილს.

— ლუდმილა რაჭუმოვსკაიას პიესის „ლენა სერგეევნა, ძვირფასოს!“ მიხედვით ვდგამთ სპექტაკლს „რამდენიმე თეორემა დამოუკიდებელი ცხოვრებისათვის“. ედგარი ძალიან სერიოზულად ეკიდებოდა რეპერტუარის საკითხს, იგი ყოველთვის ისეთ ნაწარმოებს ეძიებდა, რომელიც ახალგაზრდობის საკითხებს წარმოაჩენდა. ასე ვცდილობთ ჩვენც. ახალგაზრდობის პრობლემები, ახალგაზრდობა!

აი, ახლა ისინი სხედან და უსმენენ ჩვენს საუბარს, მათს თვალღებში ვკითხულობთ სიუვარულს ელგარისადმი, ინტერესს ყველაფრისადმი, რაც აქ ხდება. ბევრი მათგანი ჭერ კიდევ ელგარის დაკრძალვის დღიდან მახსოვს. მათ დეპრესიის გამო გზავნით არ მოუხდიათ თავიანთი ვალი მასწავლებლის წინაშე, არა, აქ ჩამოვიდნენ, ელგარის ღია საფლავთან იდგნენ და ცრემლს ღვრიდნენ, ერთმა მათგანმა გულშიჩასაწვდომი სიტყვაც კი თქვა. გავიდა რამდენიმე დღე, ხულ რაღაც ოთხი-ხუთი კვირა და ქუთაისში გაიმართა პრემიერა სპექტაკლისა, რომელიც დაიწყო ელგარმა და ველარ გაასრულა... მისი პირშო, დღეს უკვე რეჟისორი, ოთარ ეგაძე ამთავრებს სპექტაკლს და სტუდიელები აქაც ჩამოდიან, მოდიან მასწავლებლის ნაკვალევზე ღა ვერძნობ, თითქოს ვხედავ კიდევ. მათ პიროვნულ ღირსებებს. მათთვის არაფერი არ არის წარსულში, ყველაფერი ის, რაც იყო, არის დღეს... ყველაფერი გრძელდება.

გრძელდება ელგარის სიცოცხლეც. გრძელდება ამ გოგო-ბიჭებში, თითოეულ აგურში, რომელიც ამ კედლებს აგებდა.

ქუჩაში გამოვედი.

უკვე გვიანაა.

მოვდივარ და ვფიქრობ ადამიანზე, მის საქმეზე, იმაზე, თუ რას აკეთებს იგი ქვეყნად.

ფიქრობ ელგარზე, რომელიც მოვიდა, ცხოვრობდა, რაღაც დასტოვა და წავიდა.

წინ დროდადრო ნათდება წარწერა: „ეგაძის სახელობის თეატრი-სტუდია“. მე მათბობს ეს წარწერა. იგი ჩემი მეგობარია, მინდა გამოველაპარაკო და ვკითხო:

— როგორა ხარ, ბიჭო, რას შერები! — ისე, როგორც ათასჯერ მიკითხავს, მინდა, მაგრამ ვერ ვასწრებ.

ჭრება.

ინთება, მაგრამ ქრება!

მეტრო სულ ახლოსაა.

ოქ კი ქრება და ინთება, ინთება, მაგრამ ქრება.

მეტრო სულ ახლოსაა, ორ ნაბიჯზე.

გურამ ბატიანიშვილი



ირინე ლოლოპერიძე

ათი დღე პარიზის თეატრებში

წამებრის დასასრულს საბჭოთა თეატრის მოღვაწეთა ჯგუფი, რომელსაც დრამატურგი მიხეილ შატროვი ხელმძღვანელობდა, პარიზს გაემგზავრა. ჯგუფის შემადგენლობაში შედიოდნენ: ახალგაზრდა დრამატურგი ალექსანდრე ბურავსკი — ავტორი განმარტებული ინსცენირებისა „ილაპარაკე“, სტანისლავსკის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ალექსანდრე ტოვსტოგონოვი, იმავე თეატრის მსახიობი მიხეილ იანუშვევიჩი, ესტონეთის „უგალას“ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იაკ ალექი, იმავე თეატრის რეჟისორი კალიუ კომისაროვი, რომელსაც თბილისელი მამულბელი ახალგაზრდული თეატრების ფესტივალზე წარმოდგენილი „მამულბელი“ იცნობს, თანამედროვე ფრანგული თეატრის მკვლევარი, კრიტიკოსი ტატიანა პროსკურნიკოვა, ამ სტრიქონების ავტორი და სხვანი.

ჩვენს მეტად მრავალფეროვან ჯგუფს სავსებით კონკრეტული მიზანი გააჩნდა — გაცნობოდა პარიზის თეატრებს და დამუშავებინა კონტაქტები წამყვან თეატრებთან და რეჟისორებთან. რა დასაძალია და მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა თეატრი საზღვარგარეთ კარგად არის ცნობილი, მას, საფრანგეთში, თეატრალური ხელოვნების ეს ელიტარული ქვეყანა, ნაკლებად და თანაც საკმაოდ ფრამენტულად იცნობს.

მასპინძლებმა უპირველეს ყოვლისა, ფრანგული ეროვნული თეატრის სავანეს „კომედი-ფრანსეზს“ გვანჯიეს, მოგვატარეს დარბაზში, გაგვაცნეს მიმდინარე რეპერტუარი, დავათვალიერეთ უმდილესი ბიბლიოთეკა, მოკრძალებით შევეხეთ სავარძელს, რომელშიც მოლიერმა დალია სული, ოქროს გვირგვინს, რომელიც გენიალურ ტალმას ამშვენებდა, წიგნებს, რომლებსაც რასინის, მოლიერის, ვოლტერის, ჰიუგოს და სახელგანთქმულ მსახიობთა ხელწერა შემორჩენოდათ. გაოცებას იწვევს ის ფაქტი, რომ „კომედი-ფრანსეზი“ დაარსების დღიდან დღემდე აღმინისტრაციული კოდექსის თანახმად მუშაობს. ჰყავს წილის 32 მფლობელი — სოსიეტერი, ცხრა კაცი-საგან შემდგარი სამხატვრო საბჭო, ორი მრჩეველი ლიტერატურის საკითხებში (ორივე საფრანგეთის აკადემიის წევრი) და მცირერიცხოვანი აღმინისტრაციული ჯგუფი. თეატრი ყოველწლიურად თორმეტ ახალ, ან განახლებულ სპექტაკლს უჩვენებს და მუშაობს სამ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ დარბაზში. ძველ შენობაში ანუ „მოლიერის სახლში“, რომელიც რიშელიეს ქუჩაზე მდებარეობს, მხოლოდ კლასიკურ-ეროვნულ რეპერტუარს უჩვენებენ; დიდ „ადე-

ონში“ რეპერტუარი შერეულია და ხშირად უცხოელ რეჟისორებსაც იწვევენ; მცირე „ოდეონში“ თანამედროვე დრამატურგია არის წარმოდგენილი. („ოდეონის“ ორივე დარბაზი პოლ-კლოდელის მოედანზე მდებარეობს). იმავე საღამოს „კომედი-ფრანსეზის“ სამივე დარბაზი გვეპატივებოდა. დიდი „ოდეონის“ ცნობილი იტალიელი რეჟისორის ლუკა რონკონის მიერ განხორციელებულ შექსპირის „ვენეციელი ვაჟის“ დადგმას გვთავაზობდა, მოლიერის სახლის „რეშელიეს დარბაზი“ მოლიერის „განსწავლულ ქალებს“, ხოლო მცირე „ოდეონი“ უან პელაპრას „პირომას“ (რეჟ. ფრენსის უოფო). ამ სამი წარმოდგენიდან ყველაზე საინტერესო, რეჟისორ ლუკა რონკონის „ვენეციელი ვაჟი“, ადრე მენახა და ამიტომ პარიზის გარეუბნის დ'ობერვილიეს თეატრში ჰენრიკ იბსენის „ნორას“ პრემიერაზე დასწრება ვარჩიე. ერთი მხრივ მიზიდავდა ხალხურ სიმღერებში მოხსენიებული და ამით განთქმული დ'ობერვილიეს გარეუბნის დათვალიერება (ნებისმიერი დიდი ქალაქის გარეუბნის სრული ასლი აღმოჩნდა), თანაც ვიცოდი, რომ ში-იან წლებში დ'ობერვილიეს თეატრში „ოთხთა კარტლის“ რეჟისორი ლუი უუვე მუშაობდა (სამწუხაროდ, ვერც უუვეს კვალი აღმოვაჩინე, მესამე და აღბათ, მთავარი მიზეზი კი ის იყო, რომ იბსენის პიესის დადგმა განახორციელა კომედი-ფრანსეზის“ ყოფილმა რეჟისორმა, ამჟამად ფრანგ სცენარისტთა ასოციაციის პრეზიდენტმა, კლოდ სანტელიმ, რომელიც ფრანგულმა პრესამ „სკანდალისტ“ რეჟისორად მონათლა იმის გამო, რომ ტელევიზიის მაგნატებს სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა და რეჟისორებს მოუწოდა თეატრალურ გადაცემაში მაინც უარეურო სარეკლამო ჩანართები. პრესაში გამართული პოლემიკის შემდეგ, სანტელიმ თავი დამარცხებულად არ სცნო, მან ტელევიზიასთან დადებული მეტად ხელსაყრელი კონტრაქტი გააუქმა, თანამოაზრეთა ჯგუფი შემოიკრიბა და „დ'ობერვილიეს თეატრში“ დაიწყო მოღვაწეობა.

ჭერ კიდევ იბსენი აღნიშნავდა: „ჩემს დრამატურგიას ყველაზე კარგად ფრანგი მსახიობები თამაშობენო, რადგან მათ შეგნებული აქვთ, რომ ავტორი, რომელიც ვნებათა ღელვას გადმოცემს, ექვივალენტური ვნებათაღელვით უნდა შესრულდეს სცენაზე. „ამ თვალსაზრისით ყველაფერი რიგზე იყო. კარგად შეკრული აქტიორული ანსამბლი (განსაკუთრებით ნორა — ახალგაზრდა მსახიობი ქალი მაგალი რენუარი) მართლაც ოსტატურად თამაშობდა იბსენის დრამას, რომლისთვისაც თვითონ რეჟისორს თანამედროვეობასთან ვერავითარი კონტრასტული ვერ მოეხაზა. ძველი დადგმებიდან დეტალურად აღდგენილ მიზანსცენას აშკარად არქაული იერი ჰქონდა, ხოლო ნორას დრამა იკითხებოდა, როგორც ამ კონკრეტული ნორას დრამა და სხვა არაფერი. ისეთი შთაბეჭდილებაც კი შეგვექმნა, რომ ფოტოებით გაცოცხლებულ სამხატვრო თეატრის ძველ სპექტაკლს ვუპირებდით. ერთადერთი, რაც მართლაც ცოცხლობდა სცენაზე, იყო მუხიკა (კომპ. სენია), რომელსაც ქეშმარიტად იბსენისეული, ფორმით გამჭვირვალე და შინაგანად დაძაბული განწყობა მოჰქონდა მაყურებელამდე.

კლოდ სანტელის „ნორას“ გარდა პარიზის თეატრებში კიდევ ერთი გაწობილება ვაგემე — აფიშიდან შეეიტყვეთ, რომ პარიზში მოლიერის „დონ ჟუანის“ ორი თეატრალური ვერსია არსებობდა. ერთი „ჟენევის კომედიის“ მიერ „კრეტელის ხელოვნების სახლის“ შენობაში წარმოდგენილი, ხოლო მეორე „რენო-ბაროს კომპანიის თეატრში“. რა თქმა უნდა, სახელგანთქმული „რენო-ბაროს თეატრი“ ვარჩიეთ და როგორც მერე აღმოჩნდა, შევცვლით კიდევ. უკვე მესმით წელი „რენო-ბაროს კომპანიის თეატრი“ ელისეს მინდვრებისა და ფრენკლინ — რუზველტის პროსპექტის კუთხეში დასახლდა, თეატრის ფოიეს კედლები ბაროს ძველი სპექტაკლების ფოტოებით არის მორთული. ფოტოგამოფენა ისე დინამიურად აცოცხლებს ბაროს შემოქმედებით გაზს, რომ დარბაზში უკვე დღესასწაულის მოლოდინით დამუხტული შედისარ. ოდნავ წინ გამოწეული სცენის ნახევარსფეროს ამფითეატრივით აკრავს მშობლიანი დარბაზი, რომელშიც ბაროს თავისი ძველი „შაპიტოს“ თეატრის ქერსახურავი გადმოუტანია. სცენას ფარდა არ ჰქონდა — ესეც ბაროს ხელწერად გვინიშნა, ჩვენ ვიცოდით, რომ უკვე მეორე წელია, რაც ბაროს შემოქმედებით მემკვიდრედ თავისი მოწაფე, ახალგაზრდა, მაგრამ ევროპაში უკვე ცნობილი მსახიობი რენის იუსტერი დაასახელა (იუსტერი ახლახან ვიხილეთ კლოდ ლელუშის ფილმში „ელიტ და მარსელ“, სადაც მან ტყვედნამყოფი შაკის როლი განასახიერა). „დონ ჟუანი“ სწორედ რენის იუსტერმა დადგა. ბაროს უსაყვარლეს პერსონაჟ სგანარეხსაც იუსტერი თამაშობდა. სცენის უკანა კედელი ბაროკოს სტილში იყო გადაწყვეტილი და ოქროსფერი ჩუქურთმებით უხვად შეღამაზებული თვლისმომჭრელად ლამაპებდა სანთლების შუქზე. კედლის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს სიმეტრიულად განლაგებული ორი მძიმე კარი და დროით თუ სანთლების სიმსურველით დაორთქლილი სარკეები ამშვენებდა. მარცხნივ სპეციალურად მოწყობილ ოდნავ ზეაწეულ ლოფაში გამჭვირვალე ბადის მიღმა მუსიკოსები ისხდნენ. მეორე მოქმედებაში ისინი სცენაზე გადმოინაცვლებენ და, ამგვარად, დონ ჟუანის განცდების უშუალო თანამონაწილენიც გახდებიან. სცენას, სანთლების გარდა, რამდენიმე ქალი ანათებდა, შუაგულში სვარძელი იდგა. ყველაფერი ელვარებდა, ბზინავდა და მოლიერთან შეხვედრის სურვილს გეიაყვებდა. მაგრამ სპექტაკლი დაიწყო და ჩვენი საზეიმო განწყობა ნელ-ნელა მუქი ფერებით შეიმოსა. ეს ერთადერთი კლასიკურ სტილში გადაწყვეტილი დეკორაცია, თავდაპირველად რომ ასე მოგვჩიბდა, სტატიკურობას მატებდა სპექტაკლის მხვლელობას, რომელსაც ისედაც აშკარად აკლდა მოლიერის თეატრისათვის დამახასიათებელი რიტმი და დინამიურობა. დონ ჟუანი (მსახიობი უან-ლუკ აბელი) თავის თავში უზომოდ შეყვარებულ, წარმოსადეგი გარეგნობის ღიღებულად მოგვევლინა. თავდაპირველად მოგვეჩვენა, რომ უან-ლუკ აბელი ამა ქვეყნის ამოებით გადაღლილი და ცხოვრებით გაბეზრებული პერსონაჟის ტრაგედიას გაითამაშებდა. ეს ხაზი მსახიობს შესაფერი აქტიორული ოსტატობით რომ წარმოეჩინა, დონ ჟუანის სახე მეტ-

ნაკლებად მაინც მიგვიზიდავდა, მაგრამ ინტონაციურად გაუმართავი მონოლოგების მოსმენა, ჩამქრალი თვალების და მოუქნელი ელვანტურობით გამოჩენილი პლასტიკის ატანა საკმაოდ რთულ გამოცდად იქცა მაყურებლისათვის. იმთავითვე ნათელი გახდა, რომ კომანდორთან შეხვედრამ და სიყვარულის გაუთავებელმა ძიებამ კი არ მოუღო ბოლო ჟან-ლუკ აბელის დონ უუანს, არამედ სხვა გაუტყვევებელმა ძალამ, რომლის დაწუსებმა და წარმოჩენა ვერც მსახიობმა და ვერც რეჟისორმა ვერ მოახერხეს. სპექტაკლში სიცოცხლის ნაპერწკალი თითქოს თვითონ ფრენსის იურსტერმა შემოიტანა, თუმცაღა, მისი სგანარელი საბოლოო ჟამში ბაროსა და ვილარის მიერ შექმნილი სგანარელების ოსტატურად შესრულებული კლიშე აღმოჩნდა. ისეთი შთაბეჭდილებაც კი შემეჭმნა, რომ ამ უღიმღამო სპექტაკლის ჩარჩოებში მომწყვდეული მოლიერის ტექსტი ჩვენს თვალწინ იხრჩობოდა, წვალობდა და ცოცხალი, თავისუფალი ზელოვნების სარბიელზე გამოსვლას ითხოვდა. კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, რაოდენ რთულია სრულყოფილი სცენური ადრექვატი მოუძებნო იმ სასწაულს, რომელსაც მოლიერის თეატრი ჰქვია.

რა თქმა უნდა, ამ ერთი სპექტაკლით რენო-ბაროს თეატრს საბოლოო განაჩენს ვერ გამოვუტანდიო. გავიგეთ რომ მიმდინარე რეპერტუარში მათ აქვთ ისეთი შესანიშნავი დადგმები, როგორიცაა მაღლენ რენოსა და ჟან-ლუი ბაროს მიერ ჭერ კიდევ მოსკოვში ნაჩვენები „და მთელი ცხოვრება...“, რეჟისორ ერიკ როუმერის მიერ განხორციელებული „ტრიო მიზეზოლში“ და ბევრი სხვა. თეატრი არა, მაგრამ ჟან ლუი ბაროს მემკვიდრე ფრენსის იურსტერი უდავოდ სასტიკი განაჩენის ღირსად ჩავთვალეთ.

თითოეული ჩვენგანი განსაკუთრებული ინტერესით მოელოდა შეხვედრას ცნობილ ფრანგ მსახიობ რობენ ოსეინთან, რომელიც ბოლო დროს რეჟისურით დაინტერესებულა და რამდენიმე სპექტაკლი დაუდგამს კიდეც. პარიზში ჩახვდისთანავე ჩვენი ყურადღება საგანგებოდ შესრულებულმა რეკლამამ მიიპყრო. აფრშები და სარეკლამო სტენდები გვაუწყებდნენ, რომ პარიზის ყველაზე ძვირად შეფასებულ სპექტაკლად აღიარებულია რობენ ოსეინის მიერ განხორციელებული დიუმა — სარტრის ცნობილი პიესა „კინის“ დადგმა, რომელშიც XVIII საუკუნის ინგლისელი მსახიობის ედმუნდ კინის როლს XX საუკუნეში საკმაოდ ცნობილი ჟან-პოლ ბელმონდო ანსახიერებდა. სპექტაკლის დაფინანსება რადიოქსელ „ეროპა—I“ უქსრია და პრესის მტკიცებით დიდძალი თანხაც გაუღია, რათა ბელმონდოს ნიქსა და სახელს გარეგნული ბრწყინვალეობა არ მოჰკლებოდა. სამწუხაროა, ჩვენი ამ სპექტაკლზე დასწრება არ მოხერხდა, ალბათ, სწორედ მისი ძვირადღირებულობის გამო. ბილეთის ფასი პარიზის თეატრებში 70-200 ფრანკამდე მერყეობს, „კინზე“ კი ყველაზე იაფფასიანი ბილეთი 150 ფრანკი ღირდა. ასეთ თანხას ვერც ჩვენი გულუხვი მასპინძლები გასწვდებოდნენ და ვერც — ჩვენ. თითქოს და-

ნაშაულის გამოსასყიდად, მასპინძლებმა ოსეინის სხვა დადგმის ნახვა შემოგვთავაზეს — „ლიონის საფოსტო კურიერის საქმე“, საფრანგეთის აკადემიის წევრის, მწერალ აღენ დეკოს უკანასკნელი ნაწარმოები. ამ პიესას საფუძვლად დაედო თითქმის ორასი წლის წინათ მომხდარი ამბავი, რომელიც დღემდე გამოძიებისა და მართლმსაჯულების ამოუხსნელ გამოცანად ითვლება. 1796 წლის 27 აპრილს ორმა უცნობმა გაქურდა ლიონში მიმავალი საფოსტო კურიერი, მოკლა თანმხლები პირი და დიდძალი თანხა გაიტაცა. ძიების შედეგად დამნაშავედ სცნეს ვინმე ჟოზეფ ლეზურკი, რომელსაც გილიოტანაზე სიკვდილი მიესაჯა. ცოტა ხნის შემდეგ „ლიონის საქმე“ გადაისინჯა, რამეთუ მოწმეთა მტკიცებით ლეზურკი უდანაშაულო იყო ხოლო მკვლელობა მის ტანსაცმელსა და პარტიში გამოწყობილმა ფოსტალიონმა ჩაიდინა. მას აქეთ ორმა საუკუნემ განვლო, მაგრამ საფრანგეთის სასახლის დარბაზში იმდროინდელი ბოლომდე არ არის დამტკიცებული, დღესაც შელოცვასავით იმეორებს: „გაიხსენეთ ჟოზეფ ლეზურკი“.. სწორედ ეს, ერთი მხრივ ბანალური შემთხვევა (განაცოტა უდანაშაულო შეუწირავს უამთა მსველლობას?) გაიხადეს მსჯელობის საგნად აღენ დეკომ და რომენ ოსეინმა და მეტად თავისებურად აახშიანეს კიდევ. საქმე იმაშია, რომ ეს სანახაობა (სექტაკლს მას ვერასჯუთ ვერ ვუწოდებთ) მაყურებლის უშუალო მონაწილეობით მიმდინარეობს და ჩვენ პრაქტიკულად ვნახეთ ის, რასაც თავად ფრანგები სახალხო სექტაკლს უწოდებენ და რისი გამოცდილებაც, რამდენადაც ვიცი, ჩვენს თეატრებს არ გააჩნიათ. წარმოდგენას მხოლოდ კვირაობით უჩვენებენ და ალბათ ამიტომ, სპორტის სასახლის დარბაზი სულ რაღაც ათიოდ წუთში ყველა ასაკის მაყურებელმა შეავსო. ტრადიციული სამი დარტყმის შემდეგ არენაზე თავად ოსეინი გამოჩნდა და მაყურებელს წარმოდგენაში მონაწილეობის წესი გააცნო. ამის შემდეგ ტრიბუნების ყველა სექტორიდან აირჩიეს ასამდე მაყურებელი, რომელმაც სცენა-არენას ირგვლივ განლაგებულ სპეციალურ სავარძლებში გადაიანაცვლა. ამგვარად შეიქმნა ნაფიც მსაჯულთა სასამართლო, რომელსაც ევალებოდა მოესმინა მიმდინარე პროცესი (ოსეინმა სწორედ ასე განსაზღვრა სექტაკლის უანრი), რათა დასასრულს, კენჭისყრის წესით, საკუთარი განაჩენი გამოეტანა. ამგვარ სანახაობას, რა თქმა უნდა, ძირფესვიანი გარჩევა და გააზრება არ ესაჭიროება, მაგრამ ერთი რამ მაინც უნდა აღინიშნოს — სექტაკლის ტექნიკური მხარე, რომელიც გარეგნულ ეფექტებს მოკლებული იყო, განსაცვიფრებელი დახვეწილობით გამოირჩეოდა.

სცენური სივრცის კონცეფცია „მრგვალი თეატრის“ პრინციპით იყო გადაწყვეტილი — მბრუნავი, მოძრავი წრე-არენა, რომელსაც მინიმალური დეკორი ამშვენებდა (რამდენიმე სკამი, მსაჯულთა მაგილა, ტრიბუნა). წრე თითქმის განუწყვეტლივ ბრუნავდა და მაყურებელი ნებისმიერი წერტილიდან ერთი და იგივე კუთხით აღიქვამდა სცენაზე მომხდარ ამბებს. განათება სინთეზური იყო ერთდროულად

„თამაშობდა“ ზედა შუქი, დარბაზის ყველა კუთხეში მიმართული იოპტიკერები და წრიული რამპაც.

წარმოდგენაზე მყოფმა ესტონელმა რეჟისორებმა რამდენჯერმე შეიცვალეს ადგილი, რათა სხვადასხვა კუთხით შეემოწმებინათ მიზანსცენებისა და განათების ზემოქმედების იგივეობა. შემდეგ მათ ერთსმად აღიარეს, რომ არც ერთს და არც მეორეს წუნი არ დაედება, მსგავს წარმოდგენებში ზედმეტად მიმართა მსახიობთა მიერ პერსონაჟთა ხასიათების ხილრმისეულ ფსიქოლოგიურ წვდომაზე მსჯელობა, მაგრამ უეჭველად ყურადღების ღარსია სამსახიობო ტექნიკა, თითოეული როლი, ერთი შეხედვით, უნესი მონახაზით გამოირჩეოდა, მაგრამ ნებისმიერი მოძრაობა, ყესტი, მიმიკა დახვეწილი უშუალოებით სრულდებოდა და ორგანულად ესადაგებოდა დარბაზისა და თავად წარმოდგენის მასშტაბებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ყალბ პათოსს (რაც დასაშვებიც კი იქნებოდა ამგვარ წარმოდგენაზე) მოყლებული მეტყველება და ტექსტის საოცრად დახვეწილი, ღრმად გააზრებული და „კამერული“ ფრაზირება. რომენ ოსენმა უჩვეულო გაკვეთილი ჩაგვიტარა. მან წარმოაჩინა, რა ტექნიკურ დონეზე და როგორი მოქალაქეობრივი სულისკვეთებით შეიძლება მოხერხდეს დიდძალი მაყურებლის ინტერესების კონცენტრაცია და მათი ყურადღების ორგანიზაცია.

ამ წარმოდგენასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით მსურს მოვიხსენიო ფრანგი მაყურებელი, რომელიც უდიდესი სიყვარულით, მოწიწებით და საოცარი ენთუზიაზმით დამუხტული მიდის თეატრში. როგორც აგვიხსნეს, პრობლემა „თეატრი — მაყურებელი“ თითქმის არ არსებობს, რაც სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ფრანგი მაყურებელი ყველაფერს უმტკივნეულოდ იღებს და ბავშვური მიაშიტობით აფასებს. მაშ, რატომ ჰყავს ფრანგულ სცენას მუღმივი, მადლიერი მაყურებელი, რომელიც შესაშური ემოციებით ეხმაურება ყოველ სიახლეს? მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, იმ ფაქტში უნდა მოვიძიოთ, რომ საუკუნეების და წლების მანძილზე ფრანგულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ შექმნა, აღზარდა, დახვეწა და გააცნობიერა თავისი მაყურებელი, შთაუნერგა მას ხელოვანის შრომისადმი პატივისცემა და, რაც მთავარია, დაარწმუნა, რომ თეატრი კუთხარტების, სილამაზის, მკადაგებელი და დამამკვიდრებელი ის ტაძარია, სადაც კოსმიური მასშტაბით დასმულ პრობლემებს განიხილავენ, სადაც ბოროტს ებრძვიან, ცოდვილს ინდობენ, ზოლო აღამიანებს სიბრალულსა და თანაგრძობას ასწავლიან.

ყოველივე ამას ხელს უწყობს ხელოვანთა განსაცვიფრებელი პროფესიონალიზმი და შრომისმოყვარეობა, დროულად და მაღალმხატვრულ დონეზე შესრულებული რეკლამა, მრავალფეროვანი რეპერტუარი და, რა თქმა უნდა, წლების მანძილზე გამოკვეთილი ევროპის თითქმის ყველა სცენაზე მოქმედი უმკაცრესი კანონი: სუექტაკლს აჩვენებ მანამ, სანამ მას მაყურებელი ჰყავს. სცენის დიდოსტატი ლუი ჟუვე ზშირად იმეორებდა: „ფრანგულ სცენას ორი ხელისუფალი განაგებს — მისი უდიდებულესობა სიტყვა და მაყურებელი“.



დავეთანხმეთ ამ უტყუარ ფორმულას, რომელიც დღესაც ზუსტად გადმოსცემს ფრანგული თეატრის არსსა და დანიშნულებას, მით უფრო, რომ ჩვენ ამის მოწმენიც გავხდით: მაყურებელი სიამოვნებით დადის ანტუან ვიტუზის წმინდა „ინტელიქტუალურ“ სპექტაკლებზე (მისი წლებანდელი პრემიერა პოლ კლოდის „ატლასის ფესხაცემელი“ 8 საათს მიმდინარეობს) და მოგადორის თეატრში წარმოდგენილ რეჟისორ ჟერომ სავარის თავბრუსმომხვევ თვალისმომკრებელ „კაბარეს“ დადგმაზე; თითქმის ექვსი საათის განმავლობაში სულმოუთქმელად განიცდის არიანა მნუშკინას მეტაფორული ხელწერით გაცოცხლებულ ინდოეთის ბელიბაღს („ინდიადა“, მზის თეატრში) და გაუფაცობით ისმენს მე-18 საუკუნის ფრანგი ფილოსოფოსების დიდროსა და დ'ალამბერის საუბრებს („დ'ალამბერის სიწმრები“ ორანჟერის თეატრში, რეჟისორი — ფაკ ნიშე). არც შარლ დიულონა მიუხედავად იმისა, რომ იქ ათასჯერ „გადადექილ“, ყველახათვის ნაცნობ „მადამ სან-ჟენს“ უჩვენებს. ამ სპექტაკლში ვილარიესული პლედარის ცნობილი მსახიობი ქალი ანი კორდი მონაწილეობს და სწორედ მისი ხელოვნების სანახავად მიისწრაფვის საზოგადოება. თეატრის მოყვარულთ არც „იუშეტის“ თეატრის ეს ადგილიანი პატარა დარბაზი დარჩენიათ უყურადღებოდ, რადგან იციან, რომ აქ დაიბადა და სიცოცხლეს განაგრძობს „ებრურდის თეატრი“ (ამ სეზონში გამოცხადებულია ორი პიესა „მელოტი მომდერალი ქალი“ და „გავეუილი“) და სხვა და სხვა.

პარიზში კაფე-თეატრების, მარიონეტების და თოჯინური თეატრების გარდა ორასამდე დიდი და პატარა თეატრი მუშაობს. რა თქმა უნდა, ყველაფერს ვერ გავწვდებოდით, ვერც ერთი წერილი ვერ დაიკეთეს ნანახსა და განცდილს. თეატრალური პარიზის ყველაზე დიდი შთაბეჭდილებანი — არიანა მნუშკინას, ზორსე ლაველის, როჟე პლანშონის, ჟან-პიერ ვენსენის სპექტაკლები ცალკე, თანმიმდევრულ და საფუძვლიან განხილვას მოითხოვენ. რა თქმა უნდა, ბევრი რამ უნახავიც გვრჩებოდა, მაგრამ ჩვენი მასპინძლების ყურადღების, გარჯისა და გამოცდილების მადლით მაინც შევიგროვეთ საფრანგეთის თეატრის ერთიანი სახე, მისი ხიბლი და ნაირფეროვნება.



პიტერ ბრუკი საქართველოში

პიტერ ბრუკი... ეს სახელი ძალიან ბევრს ნიშნავს თეატრის რეჟისორისა თუ მსახიობისათვის. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის თეატრალური მსოფლიო კარგად იცნობს მას, ინტერესით დაეძებებს მის სტატიებს, კითხულობს ამ უდიდესი რეჟისორის წიგნს, რომელიც ქართულადაც კი გამოიცა (წ. კილაძის თარგმანით).

პიტერ ბრუკი დღეს თეატრში ის არის, რაც გაბრიელ მარკესი ლიტერატურაში. მის სახელთან დაკავშირებულია უზარმაზარი თეატრალური სამყარო, მსოფლიო სახელის მქონე სპექტაკლები არა მარტო ინგლისში, სადაც იგი დაიბადა და აღიზარდა ოდესიდან უცხოეთს წასული ებრაელი კაცის ოჯახში, არამედ საფრანგეთში, აშშ და სხვაგან.

მულამ კეთილი ღიმილი დასთამაშებს სახეზე, კეთილმოსურნეა და მეგობრული, აცვია ძალზე უბრალოდ, ურთიერთობაშიც უბრალოა, არავითარი ნიშანწყალი იმისა, რომ სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული ჩვენი დროის თეატრალური მწვერვალების დაპყრობა და სწორედ ამ უბრალოებაში ჩანს მისი სიდიადე. კითხვანე გუფლიად პასუხობს, საოცრად უურადღებიათ, ცოტას ლაპარაკობს, აი, ასეთი წარმოსდგა იგი იმ სამი დღის განმავლობაში, ამასწინათ თანხლები იმისა რომ ვაატარა. ენამასტილიცაა, ამის დასტურად შეიძლება ერთი ასეთი მაგალითიც მოვიყვანოთ. როცა ქართული თეატრის მოღვაწეებმა იგი მიიყვანეს თსუ შექსპიროლოგიის კაბინეტში, რომელიც ასე ჩინებულად მოაწყო პროფესორმა ნიკო ყიასაშვილმა, იქიდან კი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატ-

რალურ სახელოსნოში უნდა წასულიყო მის. თუმანიშვილის „დონ უჟანის“ სანახავად, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარეს გიგა ლორთქიფანიძეს ჰკითხა:

— რა მანძილია აქედან იმ თეატრამდე, სადაც „დონ უჟანი“ უნდა ვნახოთ? გ. ლორთქიფანიძემ მისთვის ჩვეული ენამოსწრებულობით მიუგო:

— დაახლოებით იმდენი, რამდენიც შექსპირიდან მოლიერამდე.

— ასე ძნელია იმის მიხვედრა, თუ რა მანძილია: ინგლისელებს მიაჩნიათ, რომ შექსპირიდან მოლიერამდე ძალიან, ძალიან დიდი გზაა, ფრანგები კი სულ სხვაგვარად ფიქრობენ — ისინი მიიჩნევენ, რომ შექსპირსა და მოლიერს შორის თითქმის არავითარი სიშორე არ არის, — მიუგო პიტერ ბრუკმა.

მაგრამ ვიდრე პიტერ ბრუკი დიდი სიამოვნებითა და ინტერესით დაათვალიერებდა შექსპირის კაბინეტს, მან თავის მეუღლესთან, ინგლისური თეატრისა და კინოს ცნობილ მსახიობთან, ნატაშა ბრუკთან და ვაჟთან, საიმონ ბრუკთან, ერთად დაათვალიერა მეტეხის ტაძარი, იყო სიონში, თბილისის გაცნობისას გ. ლორთქიფანიძეს უთხრა: რა ბედნიერი ბრძანდებით, რომ ასეთ ჩინებულ ქალაქში ცხოვრობთო. სწორედ მაშინ ვკითხეთ, თუ რა იცოდა მან საქართველოს შესახებ მანამ, სანამ აქ ჩამოვიდოდა.

— თითქმის არაფერი და სწორედ ამიტომ ჩამოვედი, რადგან მაინტერესებს, თვალი გადავავლო ამ ქვეყანას. ამ რამდენიმე წლის წინათ ლონდონში ვნახე სტურუას „რიჩარდ მესამე“. ამ სპექტაკლმა საქართველოს ნახვის სურვილი აღ-

მიძრა. სტურუას „რიჩარდი“ დიდი სექტაკლი გახლავთ. მინახავს აგრეთვე ფილმი „ფიროსმანი“, ფარაჯანოვის რამდენიმე ფილმი.

და აი, საღამო ხანს მსოფლიოში აღიარებული სცენის ოსტატი „დონ შუანის“ სანახავად მოვიდა.

აგერ უკვე რვა წელია, რაც ეს სექტაკლი დაიდგა. რა ხანია თეატრი ხიზანია კავშირგაბმულობის მუშაკთა კლუბისა, ყველაფერი ეს, რასაკვირველია, თავის დაღს ასვამს სექტაკლის საერთო დონეს, ჩვეულებრივ სიტუაციაში ასე ხდება, მაგრამ არაჩვეულებრივ თეატრში, რომელსაც მის თუმანიშვილი ხელმძღვანელობს, სულ სხვა შემოქმედებითი კრიტერიუმებია, პროფესიონალიზმის წედომისაკენ სულ სხვა მიწრაფება. ალბათ, ორიოდ წელი იქნება, რაც ეს სექტაკლი არ მინახავს და ამ წნის მანძილზე იგი კიდეც უფრო დახვეწილა, კიდეც უფრო გაზრდილა მსახიობთა ოსტატობა. თუმცაღა, ამჟერად უმჯობესია თავად სტუმრის დამოკიდებულება სექტაკლისადმი. ეს დამოკიდებულება კი იმაში გამოვლინდა, რომ პიტერ ბრუკი დიდი წნის მეგობარით, საოცარი სიბოთით ჩაეკრა მიხილ თუმანიშვილს, ისინი მოიხვივნენ ისე, როგორც კარგა წნის უნახავი მეგობ-

რები, ძმები ესვევიან ერთმანეთს რველი, რაც თქვა, იყო:

— ჩვენ ძალიან ახლოს ვართ ერთმანეთთან, ერთნაირად ვხედავთ სცენას. თქვნი „დონ შუანი“ ძალიან სადღეისო სექტაკლია.

შემდეგ იგი დაინტერესდა იმით, თუ რას თამაშობს თეატრი, რა რეპერტუარი აქვს და მსახიობებთან გავიდა. აქ ბრუკის, მის თუმანიშვილთან, მის აღზრდილებთან შეხვედრისას კიდეც ერთხელ დარწმუნდები, რომ ნიჭით, ტალანტით გასხივოსნებულ აღამიანებს შორის არ არსებობს ეროვნული დაყოფა, იქნებ სულაც ტალანტი, ნიჭიერება იყოს ცალკე ეროვნება. პიტერ ბრუკი და მის თუმანიშვილის აღზრდილები უმალ აღაპარაკდნენ, მათ უმალ გაუგეს ერთმანეთს, თუმცა, ქართველი ოსტატი უმეტესწილად ღუშდა და თვალეზში ჩამდგარი დიმილით თუ შეიტყობდი მის აზრს.

პიტერ ბრუკმა თქვა: ჩვენ ძალიან ახლოს ვართ ერთმანეთთან. აი, ასეთი უნდა იყოს თეატრი, ეს არის გულწრფელი, მართალი თეატრი. მე მინახავს ლუი ჟუვეს მშვენიერი „დონ შუანი“, მაგრამ უნდა გითხრათ, რომ დღეს საუკეთესო მოღიერი ვნახე. თეატრი ცხოვრე-



შეხვედრები ქართველ რეჟისორებთან

ბაა, ცხოვრება კი აღამიანის სულს წარმართავს. ცხოვრება იგრძნობა მის ძარღვებშიც.

რუსულად ლაპარაკს ცდილობდა, ძალიან უჭირდა და სწორედ მაშინ მოიშველიებდა ინგლისურს.

მეორე დღეს, 20 მაისს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა პიტერ ბრუკი თელავში მიიპატიოა. აღ. ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმში. რეჟისორი დაინტერესდა გამორჩენილი ქართველი პოეტის ბიოგრაფიით, გზადღაზა ინტერესს იჩენდა საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა ეტაპებისადმი, მავალითად, ს. მისაშვილის ნახატმა „ლეკების თავდასხმა წინანდლზე“ მასში აღძრა ინტერესი უფრო ახლოს გაცნობოდა საქართველოს ისტორიის ამ მონაკვეთს. სახლ-მუზეუმის დათვალიერებისას თქვა:

— ძალიან სასიხარულოა იმის ნახვა, თუ როგორ უფრთხილდებიან საქართველოში საუკეთესო ტრადიციებს. სწორედ ეს სიტუ ვიგრძენით დღეს აქ.

შემდეგ პიტერ ბრუკი ინტერესით ათვალიერებდა ალავერდის, იყალთოს.

ალავერდში მოჭადოებელი უსმენდა თელავის მუსიკალური სასწავლებლის გოგონათა გუნდს. მასზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ქართულმა სიმღერამ. იგივე განმეორდა იყალთოში, როცა ბიჭუნათა გუნდი ქართულ სიმღერებს მღეროდა. ერთი საინტერესო დეტალი: რეჟისორი და მისი ვაჟი გაუსურებლად ატარებდნენ ფოტოპარატებს, იღებდნენ სურათებს და ვგონებ, ერთხელაც არ გადაუღიათ პეიზაჟი, ან ნაგებობა — უმეტესად აინტერესებდათ აღამიანის სახე, მისი გამომეტყველება და ზოგჯერ სულ რაღაც ოცდაათი-ორმოცი სანტიმეტრის მანძილიდანაც კი იღებდნენ. თავად პიტერ ბრუკი უფრო ბავშვებს იღებდა. ერთ გარემოებას მივაქციე ყურადღება — ბავშვები აინტერესებდა თავის ბუნებრივ ე. წ. „შეუღამაზებელ“, „გაუკეთებელ“ სიტუაციას.

ში, მის ობიექტივში ექცეოდნენ სხვადასხვა სახე, გამომეტყველება არამედ მთელი სხეული, ბავშვის დგომის მანერა, მოძრაობა.

სალამოს თელავის თეატრში ნახა სპექტაკლი „ალალე“. დღევანდენ მსახიობები, რაც ბუნებრივი გახლდათ — დარბაზში პიტერ ბრუკი იჭდა — მეთაური თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური ხელოვნებისა.

ეს სპექტაკლი ორჯერ მინახავს, უკვე მესამედ შევყურებდი ალაღეს ცხოვრებას და მომეჩვენა, რომ მსახიობთა მღელვარებამ გარკვეული ზეგავლენა იქონია სპექტაკლის პირველი ნახევრის დონეზე, მან დაკარგა დინამიკა, ის გადამღები ძალა, რაც ამ სპექტაკლს ახასიათებს.

წარმოდგენის დასასრულს პიტერ ბრუკმა გულთბილად მიულოცა რეჟისორი აღ. ქანთარია სპექტაკლი, დაინტერესდა იმ სიმღერებით, რომლებიც „ალალეში“ გაისმის, ხოლო მსახიობებთან საუბრისას თქვა:

— კარგი სპექტაკლია. საინტერესოა იმ მხრივ, რომ ცოცხალია. ვხედავ, ეს თეატრი არის ნაწილი ქართული თეატრისა, ბუნებრივად თამაშობთ. ვგრძნობდი მაყურებლის დამოკიდებულებას სპექტაკლისადმი, ვხვდებოდი, რომ მათთვის ახლობელი იყო ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, ისინი ცნობდნენ თავიანთ ცხოვრებას. მაყურებელი გრძნობს, რომ გსიამოვნებთ სპექტაკლის თამაში და ეს განიჭებთ კმაყოფილებას.

მესამე დღე საქართველოში ყოფნისა ისევე დატვირთული აღმოჩნდა, როგორც წინა ორი, ნახა კოლაჟი ქართული მხატვრული ფილმებისა. იყო მცხეთაში, სალამოს შეხვედრა შქონდა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან, მაგრამ ვიდრე სტუდენტების შეკითხვებს უპასუხებდა, ნახა პანტომიმის სახელმწიფო თეატრის ნოველები.

აი, რამდენიმე ამონაწერი მის მიერ

სტუდენტების შეკითხვებზე გაცემული პასუხებიდან:

— ინგლისური თეატრი მუდამ კარგი იყო. იგი მუდამ უმაღლესი ხარისხის გახლდათ, მაგრამ 50-იან წლებში ინგლისურ თეატრში მოხდა რევოლუცია. სწორედ ამ წლებში დაიშსვრა ბევრი მოძველებული თეატრალური ფორმა. ეს იყო დიდი თეატრალური ექსპერიმენტის წლები. ყველაფერი კი განაპირობა სოციალურმა პროგრესმა, რეჟისორთა, მწერალთა გარკვეული ჯგუფი იბრძოდა ცენზურის მოსახსნელად და მივადწიეთ კიდეც მიზანს, მაგრამ ეს არ გახლდათ სისხლით მოპოვებული თავისუფლება, რა მოგვცა ამ თავისუფლებამ? არენაზე გამოჩნდა ბევრი ახალგაზრდა დრამატურგი, მსახიობი, რეჟისორი — მსახიობს, რეჟისორს უნდა შეეძლოთ თავანთი სამყაროს გამოხატვა. ამ თაობამ მოახერხა კიდეც ეს. სწორედ ამ წლებში დავიწყეთ მე ჩემი თეატრალური ექსპერიმენტების ჩატარება, შევქმენი რამდენიმე ჯგუფი. რათა გამეკეთებინა ის, რაც თეატრში მანამდე არ გაკეთებულა — მსახიობებს ვარჩევდი სხვადასხვა ენობრივი ჯგუფებიდან და ვეძებდი მათი გაერთიანების გზებს. ეს საინტერესო გამოდგა იმიტომ, რომ ადამიანები, რომლებსაც არ ესმოდათ ერთმანეთის ენა და განეკუთვნებოდნენ სხვადასხვა რელიგიას, კონტინენტს, ფერს, თეატრალური გამოხატვის ერთ ფორმას ეძებდნენ.

შემდეგ, როცა საუბარი შეეხო შექსპირის დრამატურგიას, პიტერ ბრუკმა თქვა:

— შექსპირის დადგმისას საკუთარ თავში უნდა აღმოჩინო ის, თუ რას ნიშნავს შექსპირის ესა თუ ის პიესა პირადად შენთვის. თუ სპექტაკლის დამდგმელები თავისი დროის ადამიანები არიან, ისინი მიაგნებენ მთავარს. აი, გუშინწინ მე ვნახე მოლიერის პიესა (იგულისხმება მიხ. თუმანიშვილის სპექტაკლი

„დონ ჟუანი“ რედ.), ძალიან მომეწონა იგი. აქ არ იყო ყალბი პატივისცემა მოლიერისადმი, აქ იყო პატივისცემა დღევანდელი მსაუბრეებისადმი, სწორედ ეს გარემოება წარმართავდა რეჟისორისა და მსახიობის მუშაობას.

ინგლისელები ფიქრობდნენ, რომ ჩეხოვი აშკარად ინგლისელი მწერალი იყო, რადგან ჩეხოვი წერდა სოფელზე და ამ სოფელში ადამიანები მოწყენილები არიან. ინგლისში ბევრი ლამაზი სახლი იდგა, სადაც ძალზე მოსაწყენ ცხოვრებას ეწეოდნენ. ამიტომ ჩეხოვის ინგლისური დადგმები ეს იყო სპექტაკლები მოწყენილ ადამიანებზე, გრძელი პაუზებით, მდარე ცხოვრებით. ვფიქრობ, ასეთი იყო საბჭოთა თეატრის დადგმებიც. ამ ათიოდე წლის წინათ აღმოჩნდა, რომ ჩეხოვი მოწყენილობაზე კი არ წერს, არამედ კომიკოსია. ამიტომ გაჩნდა ტენდენცია, ჩეხოვის პიესა დაედგათ, როგორც კომედია. უკეთეს შემთხვევაში კომიკური და სევდიანი ერთმანეთს ენაცვლება. ამაზე ლაპარაკი აღვილია, გაკეთება — ძნელი. თუ ვინმეს ჩეხოვის დადგმა სურს, უნდა ჩასწვდეს იმას, რაც პიესაშია. ისინი სველით შეპყრობილი არ ცხოვრობენ, სევდას ებრძვიან და ამას აქსოვენ მთელ ენერგიას. ჩეხოვი, რომ ახლა აქ, ამ დარბაზში იდგეს და უყურებდეს, თუ როგორ ვსხედვართ და ვსაუბრობთ ჩვენ მიეროფონებთან, იქნებ, ძალიან სასაცილონი ვუოფილიყავით მისთვის, მაგრამ ისიც შესაძლოა, რომ მოვწონებოდით. ასევე უნდა მივუდგეთ შექსპირს. ამ ორ დრამატურგს ის აერთიანებთ, რომ ძალუბთ დაიჭირონ ადამიანის ხასიათის თვისება. ტექნიკა კი, რა თქმა უნდა, სრულიად სხვადასხვა აქვთ. მიუხედავად ამისა, ისინი როგორც დრამატურგები, ერთ დონეზე დგანან. ყოველი პიესა, ყოველი სურათი არის პატარა ამბავი, რაც ადამიანებს თავს გადახდომიათ.

იყო შეკითხვა თეატრალური კრი-

ტიკის რაობაზეც. ამასთან დაკავშირებით პიტერ ბრუკმა თქვა:

— კრიტიკოსები სხვადასხვანაირნი არიან. არიან ჭკვიანნიც, და ისეთებიც, რომლებსაც სურთ დამღვმელებზე უფრო გონიერნი გამოჩნდნენ, მაგრამ სასაცილოდ კი გამოიყურებიან. კრიტიკოსები ადამიანები არიან და ყველა ადამიანურ თვისებას ატარებენ.

სალამოს პიტერ ბრუკი მარიონეტების თეატრს ესტუმრა. ნახა რ. გაბრიაცის „ჩვენი გაზაფხულის შემოდგომა“.

სპექტაკლის მსვლელობისას ვაცქერდებოდით გამოჩენილ ოსტატს და მის სახეზე ვკითხულობდით ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან შეხვედრის სიხარულს, მისი უშუალო რეაქციაც ამას მოწმობდა. სიცილი — თანხმობას, ტაში — მოწონებას, ასეთ შემოქმედებით სიხარულს მაშინ ვკითხულობდით მის სახეზე, როცა ალავერდის ტაძარში გოგო-

ნების გუნდი „შენ ხარ ვენახოს“, „ურმულს“ მღეროდა. ყველაფერი ეს კარგად გამოჩნდა სპექტაკლის შემდეგ. როცა რეჟო გაბრიაცემ საქვეყნოდ ცნობილ ოსტატს პიტერ ბრუკი — მარიონეტი მიართვა და უთხრა, ამ ძღვენს ჩვენი პატარა თეატრი ვიძღვნითო, ბრუკმა დაუყოვნებლივ უპასუხა: ეს დიდი თეატრია, დიდი ნიჭიერების თეატრია, ამ თეატრში დიდი შემოქმედებითი სული ტრიალებსო. იგი დიდხანს ესაუბრებოდა რ. გაბრიაცეს, უქებდა სპექტაკლს, თეატრს.

ჟე მაისს პიტერ ბრუკი თავისი ოჯახითურთ გაემგზავრა. გაფრენის წინ მადლობა გადაუხადა ქართულ თეატრალურ საზოგადოებრიობას, გ. ლორთქიფანიძეს, რომ მისცა საშუალება ესოდენ საინტერესო ხელოვნების გაცნობისა.

გ. ბ.



მაია კიკნაძე

პირველი ნაბიჯები

ნინო თარხან-მოურავი რუსთაველის თეატრის მსახიობია. მის მიერ განსახიერებული როლებიდან (ანა ფრანკი — ა. პაკეტი და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“, ეკვირინე. პელო, პისტო, პატარა ბიჭი — დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ვიკა ლუბერეცკაია — მ. ვასილევის „მალამ მგონი იქნება ქარი“) ვიკა ლუბერეცკაია გამორჩეულია, მსახიობმა თანამედროვეობის თემაზე შექმნილ სპექტაკლებში ამ როლის საუკეთესო შესრულებისათვის ჭილღო დაიმსახურა.

გიჟო ჟორდანის სპექტაკლი „მალამ მგონი იქნება ქარი“ (მ. ვასილევის რომანის „ზვალ კი ომი იყო“-ს მიხედვით) პიროვნების თავისუფლებაზე, მის აღამიანურ უფლებებზე, ძალმომრეობაზე გვესაუბრება. ნინო თარხან-მოურავის ვიკა საინტერესო პიროვნებაა.

სპექტაკლი ახალგაზრდობის — სკოლის მოსწავლეთა ცხოვრებაზე მოგვითხრობს. ვიკა და მისი თანატოლები ტირანის პირობებში იზრდებიან, მათთვის უცხოა თავისუფლად, განსხვავებულად აზროვნება.

სპექტაკლის დასაწყისში ნათელია მოქმედების დრო და ადგილი. სტალინის პორტრეტი, წითელი ლოზუნგები... გაყინულ მონაცრისფერო ოთახებს მხოლოდ ბავშვების სუნთქვა ათბობს. დაძაბული, დრამატული განწყობილების მიუხედავად სპექტაკლი მოკლებული არ არის სიცოცხლა და მხიარულებას. ეს ბუნებრივია. ბავშვების ცხოვრება გართობის გარეშე ხომ არ არსებობს: ისევე როგორც ყველა დროის ბავშვებს, მათაც უყვართ ერთმანეთი, ერთობიან, დადიან სკოლაში, ზოგი



მარკების შეგროვებით არის დაინტერესებული, ზოგი სხვა რამით. საინტერესოა, რას სწავლობენ ისინი? ვინ არიან მათი პედაგოგები? ქალბატონ ვალენდრას (ქ. ჩხეიძე), რომელიც ტირანს განასახიერებს, სურს, გამოიყენოს დესპოტური აღზრდის მეთოდი, რომლის წინაშე თვით სკოლის



დირექტორი, ბავშვებისათვის საყვარელი რომანიანიც (გ. კაპანაძე) უძღურია. მას არ შეუძლია გაიზიაროს ვალენტიანის მოსაზრებანი, თუმცა რეალურად არაფრის გამოსწორება არ ძალუძს.

აი, ამ პედაგოგების გარემოში უხდებათ ვიკასა და მის ამხანაგებს ცხოვრება. რეალური სიტუაცია იმდენად ზოგადდება, რომ ვალენტიანს ხასიათი ძალადობის თითქმის ყველა ასპექტს აერთიანებს. ამიტომ ბატონობს მისი ქცევა და აზრი მოვლენებზე და კონფლიქტის თავისებურ მათგანაზრებელ ძალასაც კი წარმოადგენს.

ნინო თარხან-მოურავის ვიკა სპექტაკლის დასაწყისში შეუმჩნეველია. მხოლოდ მისი ამხანაგი ისკრა გვაწვდის მცირე ინფორმაციას — მეტრიარა გოგონა. არტემ შეფერთან სტუმრობისას ვიკა ესენინის ლექსს წაიკითხავს. ეს არის და ეს! შემდეგ ირკვევა მისი ვინაობა. მსახიობი თავად გვიამბობს თავისი გმირის შესახებ. ეს არის შინაგანი მონოლოგი თანდათან რომ ხსნის გმირის ბუნებას. იკვთება გმირის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების ძირითადი ტენდენცია, აჩვენოს უდღოდ დარჩენილი გოგონას ფსიქოლოგიური სამყაროს თავისებურება.

ვიკა თითქოს უზრუნველად ცხოვრობს. მაგრამ ეს არის რომ გული ვერავის ვადაუსხსნა. მას უყვარს ისკრა, მეგობრად მიიჩნევს, თუმც ისკრას დამოკიდებულება მისდამი ცივია. ვიკამ პირველად ისკრას სიყვარული წიგნის თხოვებით გამოხატა. იგი არავის ათხოვებდა ამ წიგნს, მაგრამ ისკრას მოწიწებით გაუწოდა.

ნინო თარხან-მოურავის გმირი ოდნავ კეკლუცი გოგონაა, ყველასაგან გამოირჩევა, ლამაზად აცვია, სიტყვაძუნწია, თუმც მისი ნათქვამი ყოველთვის ზუსტია. მსახიობი დაძაბულობის გარეშე, შეუმჩნეველად, თანდათან ხსნის გმირის სულიერ სამყაროს. თარხან-მოურავი იმდენად დამაჭრებელია, არაფერი რომ არ თქვას სცენაზე—მაყურებლისთვის მინც ვასაგები ხდება მისი გულისთქმა. ვიკას შინაგა-

ნი სამყარო თავისებური, განსხვავებულია. ნ. თარხან-მოურავის ვიკას სიხარულის გამოხატავც მოკრძალებულია. მას სტუმრად ზინა (ნ. შონია) და ისკრა (ნ. ხუსკივაძე) ეწვევიან, მის სიხარულს საზღვარი არა აქვს, მაგრამ ამას მხოლოდ მისი თვლები გამოხატავენ.

გმირის ბუნების ამოსახსნელად სპექტაკლში მნიშვნელოვანია მამისადმი ვიკას დამოკიდებულება. ლუბერეცი (მ. ჭვრივიშვილი) განათლებული კაცია. ვიკას დიდი სიყვარული და პატივისცემა აქვს მისდამი. მამასაც ყველაზე მეტად ესმის გოგონასი, მისი უფროსი მეგობარია. ეს ურთიერთობა უაქიზია. ვიკას მამა იღუპება. „სახლის მტრად“ აცხადებენ. ეს მნიშვნელოვანი მომენტია ქალიშვილის ცხოვრებაში. ამან გადაწყვიტა მისი მომავალიც. იგი სასოწარკვეთილია, ტირის, არ ესმის, რა ხდება მის ირგვლივ. იცის მხოლოდ ის, რომ მამა უდანაშაულოა, მაგრამ იქნებ გაუგებრობაა? იგი მამაში ხომ სიმართლისა და სიკეთის იდეალს ხედავს? შეუძლებელია შეუთავსო ერთმანეთს განათლებული, კეთილი, ქვეყნის ერთგული, მოსიყვარულე მამა და მტერი

სპექტაკლში ისმის მწერლის მოწოდება: „თუ ჩვენ მამებისადმი რწმენას დავკარგავთ, მაშინ არაფერი არ იქნება“— თარხან-მოურავ-ვიკას ეს სიტყვები დიდ მნიშვნელობას იძენს სპექტაკლში. საშინელებაა რწმენის დაკარგვა, იგი სიკვდილის ტოლფასია. ვიკა ტრანჩისა და უსამართლობის მსხვერპლი ხდება. პატარა გოგონა თვითმკვლელობით ამთავრებს სიცოცხლეს.

სიკვდილის წინ მეგობრებს აგარაკზე ეპატიებდა. ბავშვები მხიარულობენ. ვიკა შორა ლანდისის ყურადღებას გრძნობს. თურმე რა ცოტა უნდა ადამიანს, რომ გამხიარულდეს. მხიარულობს, ცეკვავს, შორას სიყვარულს უმყვანებს და პირდება, რომ სიკვდილამდე ეყვარება. დანაპირებს კიდევ უსრულებს.

სკოლაში კრებას ატარებენ. განიხი-



ლავენ ვიკა ლუბერცკაიას როგორც „ხალხის მტრის“ შვილის, კომკავშირიდან გარიცხვის საკითხს, მაგრამ ვიკა ვერ გამოცხადდება — იგი უკვე მკვდარია. მან სიკვდილის წინ წერილი მიწერა ისკრას. როგორც საყვარელ მეგობარს. ისკრას ხელში წერილი უკავია და ტირის. სცენის მარცხენა მხრიდან ნელი ნაბიჯით ვიკა შემოდის. იგი თავად კითხულობს ისკრასადმი მიწერილ წერილს. მსახიობი ცრემლნარევი, სევდიანი და ამავე დროს ღიმილიანი სახით გვიზიარებს უკანასკნელ განცდებს. იგი უმხელს ისკრას ყველაფერს, უორასადმი სიყვარულსაც კი. ეს სცენა ღირსშესანიშნავია არა მხოლოდ გმირის ბიოგრაფიის ბოლომდე გასაგებად, არამედ მსახიობური შესრულებითაც. ყველაფერი ითქვა, სახეც დასრულდა, გამთლიანდა. ახალგაზრდის სიკვდილმა მაყურებელს უამრავი კითხვა დაუტოვა. ვინ არის ღამნაშავე მის სიკვდილში? ვინ აგებს პასუხს? ვიკას ბედი ხომ ათასობით ახალგაზრდამ გაიზიარა?...

ნინო თარხან-მოურავის ანა („ანა ღრანკის დღიური“) თავისი დრამატისმით ვიკა ლუბერცკაიას ჰგავს (ანას როლი უფრო ადრე შეიქმნა). ანა ცელქი, მოუსვენარი გოგონაა. მისი არავის ეხმარება მამის გარდა. ამიტომ ანასაც გამორჩეულად უყვარს მამა. გოგონას უნარია, რომ ვან-დაანებს ბიჭი ჰყავთ, რომელიც მასში ქალურ გრძნობებს აღვიძებს. მაგრამ ეს მოჩვენებითი ბედნიერებაა. ანა არ მიიჩნევს ასეთ ცხოვრებას ბედნიერად, როცა ყოველ წუთს უბედურებას ელი, ამიტომ ეუბნება დედას: „სისულელეთა, იფიქრო სხვის უბედურებაზე, როცა შენ თვითონ უბედური ხარ“. ხმამაღლა რაიმეს თქმა არ შეიძლება. გარეთ გავსვლაზე ხომ შედმეტია ლაპარაკი. ყოველ წუთს მოსალოდნელია მათი დაპატიმრება. კარზე ბრაზუნნი გაისმის. შემწარავი წუთებია, ანა ველარ უძლებს,

გრძნობს მოსალოდნელ უბედურებას. მაგრამ კიდეც აქვს რაღაცის იმედი. იგი უბედურად აღგაზრდა, იქნებ ყველაფერი კარგად დამთავრდეს. მძაფრი სიტუაცია ვლინდება, როცა სცენაში რეჟისორი ყველაფერს ანას ირგვლივ აერთიანებს. ამით თითქოს ერთმანეთს დაუპირისპირდა ფაშიზმი და ანა, ებრაელი ხალხის ტრაგიკული ბედი და გულადობა.

... მერე რა რომ ებრაელები არიან, რატომ უნდა დევნიდნენ ადამიანები ერთმანეთს? რა მისი ბრალია, ომი რომ დაიწყო? ის, მარგო, პიტერი და ათასობით სხვა ახალგაზრდა ახლა იწყებენ ცხოვრებას. ორ წელზე მეტია, რაც ანა თავშესაფარში ცხოვრობს, თანდათან ყალიბდება ახალგაზრდის მსოფლმხედველობა, სამყაროს მიხედული განცდა.

ნინო თარხან-მოურავის ანა გამორჩეული თავისი ქცევით, აზროვნებით, მართალი, ემოციური და მძაფრი სახეა.

დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელიც პირველად ასევე სასწავლო თეატრის სცენაზე განხორციელდა (დამდგამელი რეჟისორი გ. შორდანია, რეჟისორი ნ. კვასხვაძე), დიდი ხანია მაყურებლის მოწონებას იმსახურებს. ნინო თარხან-მოურავმა ამ სპექტაკლში ოთხი პატარა როლი განასახიერა: ეკვირინე, პელო, პისტი, პატარა ბიჭი.

მინიატურული ესკიზებივითაა სპექტაკლში მეტიჩარა პელო, რომელსაც სახელი პელაგია შეუშოკლებია, კეკლუცი ეკვირინე სამსონოვნა, პისტი და პატარა გაჭირვებული ბიჭი, რომელიც დედასთან ერთად ლუკმა-პურისთვის გროშებს აგროვებს.

ასე დაიწყო ახალგაზრდა მსახიობის ნინო თარხან-მოურავის გზა ხელოვნებაში. გადაიდგა პირველი ხაიმელო ნაბიჯები.



მერაბ ხინიკაძის ხსოვნაზე

თბილისში სამყაროსთან ჩემი თანაზიარება უწინარესად ბ-ნ მერაბთან ბავშვისდროინდელი ურთიერთობით და ამ ურთიერთობის შედეგად მიღებული მძაფრი შთაბეჭდილებებით გახლდათ გაპირობებული.

პირველად მას ორმოციანი წლების დასასრულს შევხვდი. დედა მივლინებით ბათუმს გაგზავნეს და მეც გამიყოლა. ნობელა ისე, რომ ჩვენი ჩასვლა რომელიღაც პრემიერას დაემთხვა. ბუნდოვნად მახსოვს სპექტაკლი, მაგრამ ძალიან კარგად — სინიკაძეების ძველი სახლი და ის განსაკვიფრებელი გარემო, რომელშიც სრულიად მოულოდნელად აღმოვჩნდი. ბ-ნი მერაბის ოთახში შესვლის უფლება, ეტყობა, თავიდანვე „მოვიპოვე“. კაბინეტი სავსე იყო პრენიერაზე მიღებული ყვავილებით, ლურჯ ხავერდგადაფარებულ როიალზე კალაები იდგა, კედლებზე ეკიდა ფოტოები, სურათები, ესკიზები, ფრიალ უცხო და აზერბაიჯანულ განსაკუთრებით საინტერესო. ამიტომ ოთახის დგამიკა და სხვა ნივთებიც მოულოდნელ მნიშვნელობას იძენდნენ და მომწუხრებდა აურას ქმნიდნენ ჩემს გარშემო. ამ ოთახში ვამაშობდი, ხალაშის კი თეატრში მივყვებოდი ბ-ნ მერაბს და, როგორც წესი, ღირებულების ლოკაში ვისხედით. ახლა უნდა გამოვტყუდე, რომ ძალიან ამაყი გახლდით ნამდვილ, ცოცხალ მსახიობთან ურთიერთობით და იმ ყურადღებით, რომელსაც ჩვენს მიმართ იჩენდნენ.

ბატონი მერაბის მშვენიერი მეუღლე — ქალბატონი ქეთო, დედაჩემის ახლო ნათესავი, სიამოვნებით მასპინძლობდა სტუმრებს და გვიანობამდე არ იშლებოდა სინიკაძეების ოჯახში თავმოყრილი საზოგადოება. ცხადია, მე კარგად არ მესმოდა იმ საუბრების მნიშვნელობა, მაგრამ, როგორც ამბობენ, მაინც ძალიან ჩუმად ვკითხულობდი — ვინ არის ახმეტელი? და ახლა უკვე კარგად ვიცი, რომ სწორედ ამ გაუგებარი, უცხო და მომპყრობველი სმყაროს შეცნობის მაშინ აღძრულმა სურვილმა განსაზღვრა კიდევ ჩემი მომავალი საქმიანობა და მე თეატრმცოდნე გახვდი.

შემდეგ ბ-ნ მერაბს დროდადრო ვხვდებოდი და ყოველი შეხვედრა ძალზე საინტერესო იყო ჩემთვის. ცხადია, ახლა უკვე არა ჩემი ბავშვისდროინდელი ემოციების წყალობით, არამედ წყალობით ნიჭიერი და განათლებული მსახიობისა, რომელიც დაჭილღოებული იყო მოცდენათა მოულოდნელი ინტერპრეტირების უნარით, უნარით უკომპრომიზო ერთგულებასა თავისი, როგორც შემოქმედებითი, ისე პიროვნული, მოქალაქეობრივი პრინციპებისადმი.

მერაბ სინიკაძეს არასოდეს უღალატია იმ დიდი სიყვარულისათვის, რომლითაც აღბეჭდილი იყო მსახიობის დამოკიდებულება მისი დიდი მასწავლებლის სანდრო ახმეტელისადმი და მისდამი ერთგულებას იგი არასოდეს განდგომია... მაშინაც კი, როცა ეს ძალზე ძნელად განსახორციელებელი იყო.

პირადად ჩემთვის, ახმეტელის პიროვნების, მისი შემოქმედებითი ბუნებისა და სათეატრო ესთეტიკის თავისებურების წვდომა შესაძლებელი გახდა ბ-ნ მერაბთან ურთიერთობის წყალობით და არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მე ბედმა გამიღიმა და მაღალი წნეობის გაკვეთილებს ვესწრებოდი, არც მარტოოდენ იმის გამო, რომ მერაბ სინიკაძეს, როგორც შესანიშნავ მოქართველსა და დიალოგის დიდოს-

ტატს ჩემთვის ძალზე საინტერესო, მაგრამ ტაბულადებულ საკითხებში ღრმად ჩახედულ პიროვნებას შეეძლო ნათელი მოეფინა ახალი ქართული თეატრის ისტორიის იმ იდეალურ მოცული ეპიზოდებისათვის, რომელთა შესახებ წიგნებში არაფერი არ იბეჭდებოდა, არამედ უმთავრესად იმ ვადამდები მღელვარებისა და სიყვარულის წყალობით, რომლის გარეშე არაფრის შთაწვდომა არ შეიძლება, მით უფრო ხელოვნებაში.

ყოველივე ამის და კიდევ სხვა მრავალი მიზეზის გამო თავს ვიდრეც მერაბ ხინიკაძის ნათელი ხსოვნის წინაშე.

მისაღმი მაღლიერების გრძნობა ბევრს უნდა ჰქონოდა. თავისი შემოქმედებით მას არაერთგზის მიუნიჭებია დიდი სიხარული ქართული საზოგადოებრიობისათვის. მერაბ ხინიკაძის სახელთან განუყოფლად და დაკავშირებული აქარაში ქართული სათეატრო ხელოვნების დამკვიდრებისა და განვითარების დიდი მამულიშვილური საქმე, მოღვაწეობის ამ გზაზე მან შესძლო ხალხის საყვარელი მსახიობი გამხდარიყო და იგი დიდი ღირსებით ატარებდა ამ მაღალ სახელსა და ამ დიდ პატივს, თუმც ბედს არაერთი მძიმე გამოცდა მოუწყვია მისთვის. მას ჰქონდა შესაშური უნარი თავგანწირული თანადგომისა და ბრძოლაც ასეთივე იყო და.

ბ-ნი მერაბის კეთილშობილება, მომზიბველობა, განსაკუთრებული სიღარბიან-ლე და არტიზტიზმი უადრესად ორგანულად იყო შენივთებული საქართველოს ერთ-ერთი უმშვენიერესი ქალაქის — ბათუმის სახესთან, მის კულტურასა და კოლორიტთან და მას შემდეგ, რაც იგი უკანასკნელ გზაზე გავაციდეთ, არც კი წარმომიდგენია, როგორი იქნება მერაბ ხინიკაძის ხიზლს მოკლებული ბათუმი.

დალი მუშლაძე

სასიძაღულში მამულიშვილის მერაბ ხინიკაძის გარდაცვალება აუნაზღაურებელი დანაკლისია უკვლასათვის, ვისაც შესწევს უნარი დააფასოს ნიჭიერება, მაღალი მოქალაქეობრიობა, სამშობლო ქვეყნისა და მშობელი ერის უანგარო სიყვარული.

მერაბ ხინიკაძე პროფესიული ოსტატობის ეტალონი იყო. ჩვენი ახალგაზრდობის მრავალი თაობა აღიწარდა ისეთ მოღვაწეთა პირად მაგალითზე, როგორიც ბატონი მერაბი გახლდათ. მათი ნათელი სახე და მამულიშვილური საქმეები მაგალითი იქნება მომავალი თაობებისათვის, რათა ისინი ნამდვილ მამულიშვილებად აღიწარდონ.

ვინც გონების თვალს გადაავლებს იმას, თუ რა როლი შეასრულებს მერაბ ხინიკაძემ, იუსუფ კობაღაძემ და მათმა კოპორტამ ჩვენი მხარის კულტურის საქმეში, მისთვის ნათელი გახდება როდენ დიღია ჩვენი დღევანდელი დანაკარგი. ასე ფიქრობენ ჩვენი ავტონომიური რესპუბლიკის სამეცნიერო კოლექტივები, ასე ფიქრობს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მრავალათასიანი კოლექტივი.

დავით სუსუტაბიშვილი





«ТЕАТРАЛУРИ მოამბე» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

№ 3 (161) 1988 გ. Тбилиსი
Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გარეკანის პირველ გვერდზე:
თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი
გარეკანის მეორე გვერდზე:
სცენა სპექტაკლიდან — „ვერაგობა და სიყვარული“
გარეკანის მესამე გვერდზე:
სცენა სპექტაკლიდან — „ლიონის საფოსტო კურიერის საქმე“
გარეკანის მეოთხე გვერდზე:
ვიგა ლორთქიფანიძე და პიტერ ბრუკი

შეცდომების გასწორება: ჟურნალის წინა ნომრის გარეკანის მე-4 გვერდზე ნაცვლად ეტ. შაუმიანის სახ. სომხური სახელმწიფო თეატრის სცენა სპექტაკლიდან — „დარეკანი და ლუარსაბი“ უნდა იყოს სცენა სპექტაკლიდან — „ვოდევილები“.

მხატვარი
ბაია შუფანიძე

ტექნიკური რედაქტორი
ფრიდონ სომხიშვილი

გადაეცა წარმოებას 5/V-88 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 13/VI-88
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,15
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5
ქალაქის ზომა 60x90¹/₁₆
უე 01396
შეკვეთა № 1613
ტირაჟი 1500

Сдано набор 5/V-88 г.
Подписано к печати 13/VI-88
Учетно-издательских листов 6,15
Объем издания 6,5
УЭ 01396
Заказ № 1613
Тираж 1500

ფასი 55 კაპ.
ინდექსი 76143

Цена 55 коп.
ИНДЕКС 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი—880007, კიროვის ქ. № 11-ა. ტელ. — 99-90-8

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ცეტკინის ქ. № 183.
Типография Союз театральных деятелей Грузии, Тбилиси,
ул. Кл. Цеткин № 133.





„თეატრალური მთაბანო“ №3