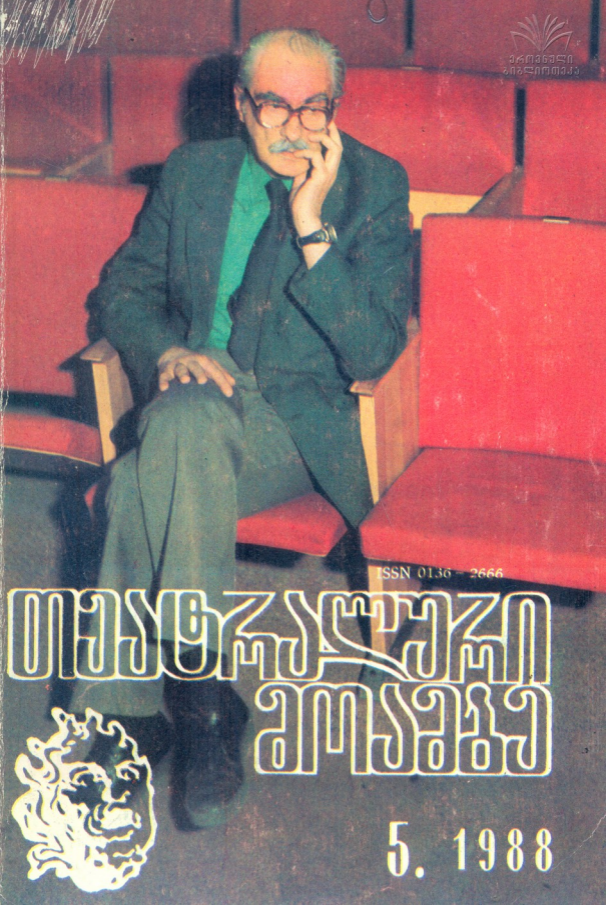


ქართული
ბიბლიოთეკა



ISSN 0136 - 2666

თეატრალური პოეზია



5. 1988



FS67
1988
საქართველოს
ბიბლიოთეკა

თეატრალური მოამბე



რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ეგაძე,
ვახილ კიკნაძე,

ბადრი კობახიძე,

ლილი ლომთათიძე,
გიგა ლორთქიფანიძე
როგერტ სტურუა,
ერეკია მარელიშვილი,
ვახტანგ მარტოველიშვილი,
ნინო შვანვირაძე,
ვაჟა ჩორღელი,
თეიმურ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი,
თამაზ შილაძე,
ღიმიტრი ჯანელიძე.

წელიწადი 31-ე

5

1988

სექტემბერი,
ოქტომბერი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ვახილ კიკნაძე — ჩვენი თეატრის მაცურებელი . . . 3

თეატრალური ექსპერიმენტი მომავლად

კოტე აბაშიძე — მსახიობები ეკონომიურად უზრუნველყოფილი უნდა იყვნენ . . . 9
საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პლენუმი 15

ს ა ე მ ტ ა კ ლ ე ზ ი

ალექსი არგუნი — მარადიული ბრძოლა . . . 16
თამარ ბოკუჩავა — „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ 21
ვაჟა ძიგუა — „კრიმინალები“ 25
გუბაშვილი — პრობლემები და შემოქმედებითი ძიებები 35

დ ე ბ ი უ ტ ი

ნონა გუნია — სათნოება, სინაზე 36

თემურაზ მეშვილდე — ხელოვანის გზა . . . 43
ციციანი ლუღუშაური — „იმ საღამოს სტეფანწმინდას ამოვედი“ 45
ქართული თეატრის 10 წლისთავი ისრაელში . . . 46

ი ს ტ ო რ ი ა

დიმიტრი ჯანელიძე — ამირანი კოლხეთის სახილველში (წერილი მეორე) 53
ნინო შვანგირაძე — პირველი ევროპული თეატრი საქართველოში 54
პაოლა ურუშაძე — „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე (წერილი მეორე) 71
ციური ხეთერელი — ხელოვანის შთაგონება . . . 80
გ. ლორთქიფანიძე, ე. გუგუშვილი, ნ. გურაბანიძე, ვ. კიკნაძე, გ. ბათიაშვილი — ჩვენი ყოფილი რედაქტორი 85

სახალხო თეატრები

ელიზა ბერნარდი — სიღნაღელთა გამარჯვება . . . 87

შემომავლენითი ოსტატობა

მამუკა წერეთელი — ავგუსტ სტინდბერგი „ფრენკენ იულიასა“ და თეატრზე 89
დეილ კარნევი — ადამიანთა შორის ურთიერთობების ძირითადი ხერხები. (თარგმანი ჯემალ ჭელიძემ). 94

გ ა მ ო ს ა თ ს ო ვ ა რ ი

გიგა ლორთქიფანიძე, ვალერი ასათიანი, ტარიელ საყვარელიძე, გურამ ბათიაშვილი — ბაღრი კობახიძე 100
ვახტანგ ქართველიშვილი — თენგიზ ჩანტლაძის ხსოვნას 103

ჩვენი თეატრის მაცურებელი

თეატრისა და მაცურებლის პრობლემა ისევე ძველია, როგორც თეატრის ისტორია. თეატრის არსებობის საფუძველი მაცურებელია. მისი სულიერი მოთხოვნების გამო შეიქმნა იგი. როცა მაცურებელი თეატრისადმი ინტერესს ჰკარგავს, უნდა გაირკვეს, რის გამო ხდება ასე. მოტივი მრავალგვარია, მაგრამ უმთავრესი მაინც ის გახლავთ, რომ თეატრი ველარ აკმაყოფილებს მის მოთხოვნებს. მათ განსხვავებული ინტერესები უჩნდებათ. საქმე მხოლოდ ის კი არ არის, ვინ მართალია და ვინ — არა. შემაშფოთებელია შინაგანი, სულიერი კონტაქტის დაკარგვა, რის გარეშეც ვერ მიიღწევა ვერც თანავარძობა და ვერც თანაზიარობა. ამიტომ, მეცნიერულად უნდა დადგინდეს, რას მოითხოვს მაცურებელი თეატრისაგან?

მაცურებლის ცნება კი არ არის ერთგვაროვანი. იგი შედგება განსხვავებული ვემოციების, სოციალური ინტერესებისა თუ სხვა თვისებათა მრავალფეროვანი განშტოებებისაგან. ამიტომ, როცა ვამბობთ, თეატრი მაცურებლის მოთხოვნებებს ვერ აკმაყოფილებსო, აქაც უთუოდ უნდა განიმარტოს, რომელი მაცურებლის რა მოთხოვნებებს ვერ აკმაყოფილებს? რამდენად საფუძვლიანია პრეტენზია? კითხვები შეიძლება გავრძელებს და ყოველ მათგანს თავისი დასაბუთებული პასუხი უნდა, რომელიც სპეციალურ კვლევადიებას მოითხოვს.

თეატრს თავისი გაჩენის დღიდან ესმის მაცურებლის სამდურავი, მაგრამ განა ყოველთვის სამართლიანია იგი? თითქოს დღევანდელ სიტუაციაზე ეთქვასო, ისე ჟღერს ილიას სიტყვები: „უჩივიან, ცოტა ხალხი დადისო და მართალიც არის. მართალია ჩვენდა სამწუხაროდ, მაგრამ ამის მიზეზებს მოძებნა უნდა და თუ შესაძლებელია, მოსპობაც კი“. ილიამ პირველი რიგის პრობლემად „საზოგადო ჭირისა და ლხინის თვალწინ“ გამტარებელი რეპერტუარი მიიჩნია. „რეპერტუარს კი ბრძანებით ვერავინ ვერ შეჰქმნის“, რადგან იგი „დროისა და გონების გახსნის საქმეა“. ასე ზუსტად განსაზღვრა თეატრის და მაცურებლის ურთიერთობის ერთ-ერთი მთავარი ასპექტი. სად წვაიდა თეატრის მაცურებელი? კინოში? — არა! წიგნის კითხვას მიეძალა? — არა! ტელევიზორს მიეჯაჭვა? — იმდენად, რამდენადაც ადრე იყო მიჯაჭვული. კაფე-ბარებსა და რესტორნებში წვაიდა? — არა! მაშ, რა სულიერ აპათიას შეუპყრია იგი? აი,

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. საბ. რესპუბ.

სატეკივართა და საფიქრალთა მთელი კომპლექსი, რომელიც პასუხს მოითხოვს.

რაიონებიდან თბილისში ათასობით ახალგაზრდა ჩამოდის სასწავლებლად. ბევრი მათგანი ხუთი წელი ისე იცხოვრებს ქალაქში, ერთხელაც არ შევა თპერისა თუ სხვა თეატრში. სად არის ამ მოვლენის ძირი, სად იქნა შეცდომა დაშვებული? სკოლაში? იქნებ მაშინ, როცა საერთოდ უმაღლეს სასწავლებელში წავიდნენ ასეთი ახალგაზრდები? რამდენი პროცენტია ისეთი ახალგაზრდობა, რომელიც ბუნებას უმაღლესი განათლებისათვის არ გაუჩინია? ჩვენში მასობრივი „დიპლომიზაციის“ (დიპლტანტიზაციის!) პროცესი რომ არ წარმოქმნილიყო ბუნებრივი შერჩევის დროს (როგორც ეს წარსულში ხდებოდა), ქალაქში სასწავლებლად მხოლოდ ის წავიდოდა, ვისაც ნამდვილად უნდოდა უმაღლესი განათლების მიღება, რაც თავისთავად ჰუმანისტური განათლების ზიარებასაც გულისხმობდა. რევოლუციამდე რამდენი ქართველი ახალგაზრდაც წავიდა რუსეთში, ან საზღვარგარეთ, ყველა დიდი (შესამჩნევი მინც!) მეცნიერი თუ საზოგადო მოღვაწე ვახდა, მიუხედავად პროფესიისა.

ამ ოცდაათი წლის წინათ ერთმა ცნობილმა მწერალმა უცნაური რამ მოთხრა: ისე მიდის საქმე, რომ უმაღლესები დაღუპავს საქართველოსო. ამ აზრმა მაშინ გამოიგნა, მაგრამ ახლა სულ უფრო და უფრო ხშირად მახსენდება იგი, იმდენად ბევრი ეროვნული პრობლემა თავსატეხი ვახდა. მათ შორის ერთ-ერთი უმთავრესი სულიერი კულტურის პრობლემა.

ერთი კილო ვაშლისა თუ ატმის ფასად ოჯახს შეუძლია თეატრში წავიდეს. მაგრამ მაინც არ მიდის. აგერ მეორეს, მისამეს... მეათეს გვარიანი შემოსავალი აქვს, მაგრამ თეატრში მაინც არ მიდის იმის გამო, რომ „არ აკმაყოფილებს იგი“. ქართულ თეატრში არ მეგულება არც ერთი სპექტაკლი, რომელიც იმად არ ღირდეს, რასაც მაყურებელი ბილეთში იხდის.

ღრმა და რთული პროცესები მიმდინარეობს ჩვენს ხალხში. ერთმანეთის წამხედურობამ აზარტული ხასიათი მიიღო. იგი წარიმართა სულ სხვა მიმართულებით და არა სულიერ ღირებულებათა დაგროვების გზით. ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების თეატრებში ბილეთების შოვნა პრობლემა — ერთი თვით ადრე ზრუნავენ მის შესაძენად. მათი სპექტაკლები კი არაფრით უკეთესი არ არის ჩვენი თეატრის წარმოდგენებზე (ცალკეული მეტნაკლებობა კი ყველგან არის!), მაგრამ მაყურებელი მაინც დადის თეატრში, რადგან მისთვის თეატრი ცხოვრების აუცილებელი ნაწილია.

დღეს ძნელი დასადგენია, რა ალელებს, რა აინტერესებს ჩვენს მაყურებელს. კონკრეტულად რა უნდა, რას მოითხოვს თეატრისაგან. რამდენად სარწმუნოა მისი სურვილები? ვინც თეატრში სისტემატურად არ დადის, როგორ უნდა განსაზღვროს, რა მოსწონს და რა — არა? თითქმის ყოველდღე შეხედებით ისეთ ფაქტს, როცა მაყურებელი უკმაყოფილებას გამოთქვამს, მაგრამ ირკვევა რომ

წლობით არ ყოფილა თეატრში. ასეთ შემთხვევებს ხშირად ინტელიგენციის სფეროში ვხვდებით. ჩვენდა საუბედროოდ თეატრის იშვიათი სტუმრები გახდნენ მწერლები, მხატვრები, შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლები. არადა თითქოს გუშინ იყო თეატრის დარბაზი რომ აერთიანებდა მათ. ახლა ყველა თავისთვის არის ჩაკეტილი, გათიშული, იზოლირებული...

ყველაფერს აქვს თავისი მიზეზი, ახსნა. განუწყვეტელმა სოციალურმა კრიზისებმა სულიერი დეფორმაცია გამოიწვია. შეიცვალა ხეობრივი კრიტერიუმები, ადამიანები დაიღალნენ დაუსრულებელი ტკივილებით, დაპირებებით, ლოდინით. ახლა გამოირკვა, რომ ადამიანებისა და ქვეყნის ბედს განაგებდნენ მკვლელები, მანიაკები, „დიდ“ პოლიტიკურ მოღვაწეთა გროტესკული სახეები. დაიკარგა რწმენა. რა ქნას თეატრმა? რას მოითხოვს მასურებელი მისგან?

თეატრი მძიმე დღეში ჩავარდა. ყველაფერი ერთბაშად ვერ გადაწყდება. თეატრი ეძებს გზებს — მასურებელთან მისასვლელ გზებს, მაგრამ მასურებელმა შემხვედრი ნაბიჯი არ უნდა გადადგას? არ უნდა გაიცნობიეროს, რომ „ჩვენი თეატრი, ჩვენი ეროვნების საჯარო ნიშანია?“ (ილია). ჩვენ რიცხობრივად პატარა ხალხი ვართ და თუ რამემ გადაგვარჩინა, ხმაღმა და სულიერმა კულტურამ, ხოლო შემდეგ, როცა ხმალი ქარქაშში ჩაიგო — მხოლოდ კულტურამ და მეცნიერებამ. ვინ თქვა, რომ იგივე პრობლემა დღეს არა დგას? რით უნდა გამოვჩნდეთ (გამოჩენის სურვილი კი მართლაც უსაზღვროა ჩვენში!) მსოფლიოში, თუ არა ისევ ლიტერატურითა და ხელოვნებით, მეცნიერებით? სხვა რა გვაქვს თავმოსაწონებელი? — ვთქვათ პარდაპირ? — აღარაფერი დაგვრჩა! ყველაფერი გავუტეხეთ სახელი. მთელი კავშირი ქართულ იყო დამოკიდებული — არ მოვეშვით, სანამ არ შევაძულეთ და საგინებელ სიტყვად არ ვაქციეთ, იმდენი ვპუტეთ და ვგლიჯეთ პლანტიციებში. ღვინო იყო და სანამ ალკოჰოლზე დადგენილება არ გამოვიდა, რომელმაც შეზღუდა წარმოება — ასობით ტონა შაქრით იწამლებოდა „შის ენერჯის“ სიკეთე. „მარტო ჩვენი „ბორჯომი“ რად ღირს!. მახსოვს, ერთ ღროს ტრამბახობდნენ თაობები, დღეს კი ისიც გაფუჭდა (საკმაოდ დიდი ხანია!). ვერც ერთმა მტერმა ვერ შესძლო ვახის ძირის აჩეხვა და „ეროვნული ფესვის“ (ასე იკითხებოდა იგი ისტორიულ კონტექსტში) ამოგდება, მაგრამ დღეს გლახმა თავისი ნებით გაჩეხა და საზამთრო დათესა, რათა ქიმიური სასუქების გზით რაც შეიძლება ბევრი ფული მიიღოს — ადამიანის ჯანმრთელობაზე, მის მომავალზე კი არავინ ფიქრობს. რა დაგვრჩა კიდევ საქვეყნოდ თავმოსაწონებელი? რისი, ან ვისი იმედით გავდივართ დღეს ფართო ასპარეზზე, რომ წარმოვჩინოთ ჩვენი ეროვნული სახე, ჩვენი თვითმყოფადობა? ისევ ჩვენი ხელოვნებით, ჩვენი მწერლობით. მერედა მასურებელი, რომელმაც იცის, რომ მის გარეშე თეატრი ვერ იარსებებს, რა მონაწილეობას იღებს თეატრის ცხოვრებაში? დგას კი მის გვერდით? საქართველოში არ არის რაიონი. ან ქალაქი, სადაც არსებულ თეატრს განსაკუთრებული ეროვნული ფუნქცია



არ ჰქონდეს. მერედა კეთდება ადგილებზე ყველაფერი მის შესანარჩუნებლად?! რის მაქნისია მარტო იმის განცხადება, რომ თეატრის დონე არ მაკმაყოფილებსო — მთავარია თავად რა მონაწილეობას იღებ მისი განკარგებისათვის ბრძოლაში. ცოტ-ცოტა კეთილი წვლილის გაღება ყველას შეუძლია განსხვავებული გზებით და სამუალებებით..

ათასი პრობლემა გადაეხლართა ერთმანეთს. რევოლუციური გარდაქმნის დროს ყველაფერი ერთბაშად ვერც გარდაიქმნება და ვერ გაკეთდება. საჭიროა დრო. მრავალი ათეული წელია საქართველოს არ ჰქონია ისეთი პირობები, რომ სერიოზულად მიეხება ეროვნული პრობლემებისათვის ისე, როგორც დღეს კეთდება ეს. მთავარი გეზი, კვლავაც იქით უნდა გვქონდეს, სადაც ეროვნული კულტურა იქმნება. მათ შორის თეატრი ერთ-ერთი უძველესია და იგი ყველგან — რომელ ავტონომიურ რესპუბლიკაში, ოლქში, ქალაქსა თუ რაიონში არ უნდა იყოს, მხოლოდ „პირველი კაცის“ უშუალო ხელმძღვანელობის ქვეშ უნდა მოექცეს (ამის შესახებ ადრეც წერდა დრამატურგი ა. ჩხაიძე) და მანვე თავად უნდა იდოს ზნეობრივი პასუხისმგებლობა თეატრის მდგომარეობაზე. პატარა ერის შვილობა თავისთავად ორმაგი პასუხისმგებლობაა, ორმაგად რთულია. მით უფრო, თუ საქვეყნოდ გამოჩნდა და დიდ შეჯიბრში გასვლა გადაუწყვეტია.

ჩვენ კი სხვა ალტერნატივა არა გვაქვს.

კარგად არის ნათქვამი, ზოგი ჭირი მარგებელიაო. რუსეთში არაფორმალურმა ორგანიზაციამ „პამიატმა“ მიუხედავად თავისი შოვნისტური განწყობილებისა, ერთი დიდი სიკეთე გააკეთა, ყველა რესპუბლიკაში გამოადგინა ეროვნული გრძნობა, ყველა ჩააფიქრა, ყველას გაუღვიძა სურვილი, თავის თავს მიხედონ. რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა გვეჩვენოს, როცა საკითხი ეროვნულს ეხება, ყველაფერი ერთნაირად დიდ მნიშვნელობას იძენს, — რუსთაველის თეატრის მსოფლიო სარბიელზე გასვლაც და მესხეთის თეატრის სოფელ-სოფელ სიარულიც, ან თუ გნებავთ, საინგლოში თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულის ანზორ დოღენჯაშვილის მოღვაწეობა, რომელმაც ჯერ დრამატული წრე ჩამოაყალიბა, მერე სახალხო თეატრი შექმნა, ახლა სახელმწიფო თეატრზე ოცნებობს. ყოველი დიდი მდინარე ნაკადულებით იკვებება. ერთი რუსთაველის თეატრი რომ შექმნა, უნდა გქონდეს ოცი, ოცდაათი თუ მეტი სხვა თეატრი, რომელთა ერთობლიობა ქმნის ზოგჯერ არაცნობიერ ამოუხსნელ, ათასგვარ შინაგან სულიერ ნაკადებს, რომლებიც ეროვნულ ნიადაგს აპოხიერებენ.

ჩვენი მაყურებლის ამჟამინდელი სულიერი განწყობილებანი და ინტერესები საგანგებოდ არის გამოსაკვლევია. თეატრალურ ინსტიტუტში არის სოციოლოგიური ლაბორატორია. ამას წინათ ბათუმის თეატრის მაყურებელთა ნაწილი იქნა გამოკვლეული. უფ. მეცნ. მუშაკმა გ. ჯავაშვილმა შეისწავლა 356 სხვადასხვა ფენის მაყურებელი და გამოკვლევამ მეტად საინტერესო სურათი გვიჩვენა.



ბათუმის თეატრზე ყურადღება შემთხვევით არ შეჩერებულა. თეატრში რთული პროცესები ხდება. ერთობ გაუჭირდა ხანგაძლიერი რემონტით გამოწვეული მორალური და შემოქმედებითი დანაკარგების აღდგენა (ასეა ხშირად თეატრები რემონტდება, მაგრამ დასეები იშლება...), ბევრი გადასაჭრელი პრობლემა დაგროვდა, თეატრი ნელი ტემპით, მაგრამ მაინც იკრებს ძალებს, თანდათან ავლენს თავის მდიდარ შესაძლებლობებს. პროცესი დაწყებულია და იგი იმ ეტაპზეა, როცა მისი განვითარებაც შეიძლება და შეჩერებაც, ხალისის ჩაკვლაც.

ამ ეტაპზე მაყურებელმა უნდა გამოიჩინოს თანადგომა. სურათი კი არცთუ ისე სახარბიელოა. გამოკითხული იქნა უშუალოდ თეატრის მაყურებელი (15%), კვლევითი ინსტიტუტის თანამშრომლები (8%), სტუდენტები (23%), ქარხნის მუშები (20%), მოსწავლეები (14%), პროფსასწავლებლის მოსწავლეები (19%). ყოველ ახალსპექტაკლს ნახულონდა მაყურებლის მხოლოდ 20%.

საკმაოდ დამაფიქრებელია ის ფაქტი, რომ თეატრში არ დადის მეცნიერ-მუშაკთა 20%. რა ისეთი მაღალი გემოვნება აქვთ დასახელებულ მეცნიერ-მუშაკებს, რომ წელიწადში ერთხელაც არ შეივლიან თეატრში? რასაკვირველია, გემოვნება აქ არაფერ შუაშია, აქაც იგივე სატიკვარია. წერილის შესავალ ნაწილში რომ ვწერდით-სტუდენტთა 22% არ დადის თეატრში. ყველაფერი ეს ხდება ქალაქში, სადაც ერთადერთი დრამატული თეატრია.

მაგრამ რა გვითხრეს იმათ, რომლებიც ასე თუ ისე მაინც დადიან თეატრში?

37%-ს არ აკმაყოფილებს სპექტაკლების მხატვრული დონე. აი, ეს არის თეატრის მთავარი საზრუნავი. გამოკითხულთა შორის ყველაზე კრიტიკულად არიან განწყობილნი მეცნიერ-მუშაკები და სტუდენტები. მათ პოზიციაზე უნდა აიღოს თეატრმა ძირითადი ორიენტირი, რადგან სხვა ფენების პასუხებში თითქმის მოშლილია კრიტერიუმები. მაგალითად, ძალიან დაბალია პროფტექნიკური სასწავლებლის მოსწავლეთა მოთხოვნილებებიცა და საერთოდ თეატრისადმი ინტერესი. მათ არა აქვთ თეატრის მიმართ არავითარი შენიშვნა, სურვილი. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრმა უნდა გამოიწვიოს მათთან მუშაობის სხვადასხვა ფორმა, არ შეიძლება მაყურებელთან ურთიერთობის თვითდინებაზე მიშვება. ბათუმი არ არის დიდი ქალაქი და განა შეიძლება 27% საერთოდ არ დადიოდეს თეატრში? შესაძლებელია ეს ციფრი მეტიც გაზდეს გამოკითხულთა სფერო რომ გავზარდოთ და მაშინ კიდევ უფრო წარმოჩნდება თეატრის მუშაობის სუსტი მხარეები.

აქვე უნდა ვთქვათ, რომ საერთოდ მაყურებელთან მუშაობის, ან უფრო ზუსტად, ურთიერთობის პრობლემებზე გეგმაზომიერად არ მუშაობენ დრამატული თეატრები. ახლის ძიებას ვინ დაეძებს, მივიწყებას მიეცა ბევრი ძველი ნაცადი ფორმაც. მინიმუმამდეა დაყვანილი რეკლამის ფუნქცია. ბათუმის თეატრის რეპერტუარიდან მაყურებლის კარგი შეფასება მიიღო ოთხმა წარმოდგენამ (თ. ჭილა-

ძის „ჩიტების ბაზარი“, გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“, შ. შამანაძის „ლია შუშბანდი“, ვ. კოტეტიშვილის „ბაალ, გადაგვარჩინე“).

მაყურებელთა დიდი ნაწილი (77%) — კომედიის ჟანრს ანიჭებს უპირატესობას. ამაში თითქოს ახალი არაფერია. კომედიას ყოველთვის ჰყავდა მეტი მაყურებელი, მაგრამ მთავარია როგორ კომედიას? როგორ დადგმას? როგორც მოსალოდნელი იყო, გამოკითხულთა 79%-ს სურს ქართული პიესები. დღეს არც ის არის გასაკვირი, რომ ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკის მსურველი მხოლოდ 12% აღმოჩნდა.

სოციოლოგიურმა გამოკვლევამ გვაჩვენა, რომ თეატრს დიდი ძალისხმევა დასჭირდებოდა პროფესიული დონის ასამაღლებლად. იყო საეულისხმო შენიშვნებიც: „არ არის ახალგაზრდული საჭირობოროტო პრობლემები“, „იყოს გაბედული სპექტაკლები“, „ახალგაზრდა მსახიობებმა მეტი ენერგიით ითამაშონ“.

როცა ვლაპარაკობთ თეატრის მაყურებელზე, მის გულგრილობასა თუ სხვა ფაქტორებზე, არც მედლის მეორე მხარის შეუფასებლობა შეიძლება. რამდენი პრობლემაა სცენაზე გადაუწყვეტელი, რომელიც პირდაპირ კავშირშია მაყურებლის დაინტერესებასთან! თეატრში ლამაზი მიხანსცენის, მსახიობის სანახავად, თუ რეჟისორის კონცეფციის გასაცნობად მივიდეს? აქ ხომ ბევრი რამ აირია და გადაადგილდა? კოტე მახარაძემ ასჯერ ითამაშა თავის თეატრში და მაყურებელი მაინც არ აკლია, მაგრამ იგი ამით არ დაკმაყოფილდა. თავისი სათქმელი სხვა ტაძრებშიც გადაიტანა, ყველგან შეუძლია მივიდეს, რადგან იცის, რა უნდა უთხრას მაყურებელს. შენი მრევლის წინ რომ დადგები, კარგად უნდა იცოდე, რა უნდა უთხრა მას, როგორ უნდა სწირო — მე მგონია, რომ ახლა ეს, სწორედ ეს აკლია ჩვენს თეატრს.

ძალიან ბევრი რამ დაუგროვდათ საერთო თეატრსა და მაყურებელს. ერთი დროისა და ერთი ქვეყნის შვილები არიან და ყველაფერი, რაც ახლა ჩვენს ცხოვრებაში ხდება, ერთად არის გადასატანიც და გასაკეთებელიც. ზრუნვა ეროვნულ კონსოლიდაციაზე, თვითშეგნების ამაღლებაზე, ჩვენი საერთო ჭირვარამისა და სიხარულის გამოხატვაზე — ყველაფერი, რაც შეადგენს ჩვენს რწმენასა და იმედს, თეატრს გამოარჩევს თავისი ისტორიული მისიით.

მცირე ერებისათვის თეატრი ყოველთვის დარჩება ტაძარიცა და კათედრაც და ზოგჯერ ტრიბუნაც, რათა თავის მრევლთან ერთად შეუდგეს ზნეობრივი თვითგანახლებისა და კაცთმოყვარეობის პრინციპებისათვის ბრძოლის მძიმე გზას.



მსახიობები ეკონომიურად უზრუნველყოფილნი უნდა იყვნენ

გარდაქმნის პროცესმა გამოაცოცხლა ჩვენი ცხოვრების ყოველი სფერო, ამოძრავდა ბევრი ისეთი უბანი ჩვენი ყოფისა, რომლის არსებობაც კი მივიწყებული გახლდათ.

გარდაქმნა თეატრში... ეს პროცესი მრავალნიშნადი გახლავთ და მოიცავს თეატრალური ცხოვრების ბევრ მხარეს. თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ხელმძღვანელობა ერთობ შემოქმედებითად და საქმიანად მოეკიდა იმ შესაძლებლობას, რომელიც გარდაქმნის პროცესში მისცა.

სწორედ ამ საკითხებზე სასაუბროდ შევხვდით თეატრის დირექტორს ზურაბ ლომიძეს.

— ბატონო ზურაბ, ფართო საზოგადოებრიობისათვის ცნობილია, რომ თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი ჩაბმულია საკავშირო ექსპერიმენტში. იგი პარალელურად ჩვენი ქვეყნის მთელი თეატრში მიმდინარეობს. მაგრამ, ცხადია, ყველგან ერთნაირ შედეგს არ იძლევა. თბილისის საოპერო თეატრში ექსპერიმენტის ჩატარებამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოიტხოვა. რაოდენ უჩვეულოც არ უნდა იყოს ეს თეატრალური სამუშაოსათვის, ამ ცვლილებებით თითქმის მთელი შემოქმედებითი კოლექტივია კმაყოფილი. რაში გამოიხატება ეს გარდაქმნები და საიდან დაიწყო იგი?

— მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ უამრავი პრობლემა გადასაწყვეტი, თეატრში მართლაც, მნიშვნელოვანი, შეიძლება ითქვას, ძირეული ძვრები მოხდა. შემოვიღეთ ახალი სამუშაო სისტემა, რომელმაც რადიკალურად შეცვალა თეატრის ცხოვრება. მაგრამ სანამ ამის შესახებ მოგახსენებდეთ, ჩვენი საუბრის დასაწყისშივე მინდა აღვნიშნო, რომ ოპერის თეატრი ამ ძვრებს და გარდაქმნებს გარკვეულწილად მომზადებული შეხვდა. ამაში უდიდესი როლი მიუძღვით თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს ბატონ ჯანსუღ კახიძესა და ყოფილ დირექტორს ზურაბ მახარაძეს. საკავშირო ექსპერიმენტი 1987 წლის 1 იანვარს დაიწყო. იგი ორწლიანია და 1989 წლის 1 იანვარამდე გასტანს. მაგრამ გაცილებით უფრო ადრე, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და რესპუბლიკის მთავრობის მხარდაჭერით, ოპერის თეატრში, პირველად საკავშირო მასშტაბით, დიდი გარდაქმნები განხორციელდა. საგრძნობლად გაიზარდა თეატრის ადმინისტრაციის უფლებები. შესაძლებელი გახდა მსახიობების ეკონომიური ანაზღაურების გაზრდა. ცვლილებები შეეხო ტექნიკურ საშუალებებსაც. საამქროთა ხელმძღვანელობა თვითონ განსაზღვრავდა, თუ რამდენი კაცის შრომა ესაჭიროებოდა ამა თუ იმ სამუშაოს შესრულებას და როგორი უნდა ყოფილიყო ამ სამუშაოს ანაზღაურება. შეიქმნა სარეჟისორო კოლეგია — საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტების მიხედვით თუმანიშვილის, რობერტ კტურუასა და ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის გურამ

ეროვნული

მელივას შემადგენლობით. დრამატული თეატრების რეჟისორებს საშუალება მიეძღვათ ჩვენს თეატრში შეთავსებით მოღვაწეობისა. შესაძლებელი გახდა საოპერო და საბალეტო ხელოვნების აღიარებული ოსტატების მოწვევა. ყველა ამ ცვლილებამ ნიადაგი მოუმზადა თეატრს ექსპერიმენტში ჩაბმულიყო.

— რით გამოირჩევა ექსპერიმენტის პროგრამა და რა არის ყველაზე მნიშვნელოვანი თქვენს ახალ სამეურნეო სისტემაში?

— ექსპერიმენტის პროგრამაც და ჩვენ მიერ შემუშავებული ახალი სამეურნეო სისტემაც ძალიან რთულია. შეუძლებელია ერთი ხელის დაკვრით შეიცვალოს ათეული წლის მანძილზე დამკვიდრებული ნორმები. ამას დიდი დრო სჭირდება. დასამალი არც არის, რომ თვითონ სისტემაც დასახვეწი და დასამუშავებელია, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ყველაზე მთავარი, რისი გაკეთებაც შეეძლებოდა, ეს არის შრომის ანაზღაურების ახალი მეთოდის შემოღება. მოხდა ხელფასის დარეგულირება, განისაზღვრა ნორმები. არითმეტიკული ციფრებით, ნორმებისა და ერთეულების გადაანგარიშებით თავს არ შევაწყვენ მკითხველს. ახალი მეთოდის ძირითად პრინციპზე კი მოგახსენებთ. იმასათვის, რომ წამყვანმა მსახიობმა სრულად მიიღოს ხელფასი, მან თვეში სულ ცოტა სამჯერ მიინც უნდა ითამაშოს. ეს ყველა მსახიობისათვის, განურჩევლად რანგისა და წოდებისა, მტკიცედ დადგენილი ნორმაა. სამ სპექტაკლზე მეტი ყოველი გამოსვლა მას აძლევს ხელფასზე ერთ ანაზღაურებას, ე. წ. დანამატს. ხდება აგრეთვე სარეპეტიციო მუშაობისა და გასვლათი სპექტაკლების ანაზღაურებაც.

— საიდან გამოიხატება მსახიობთა ხელფასისწევით ანაზღაურებისათვის?

— ისევ და ისევ ხელფასის ფონდიდან, რომელსაც ჩვენ მთლიანად ვითვითებთ. გადანაწილებას ვახდენთ იმ მსახიობთა ხელფასის ხარჯზე, რომლებიც ან ვერ ასრულებენ ხელფასის მისაღებად ჩვენს მიერ დადგენილ ნორმებს, ან საერთოდ არ მონაწილეობენ სპექტაკლებში.

— არ არსებობს თეატრი, სადაც ყველა მსახიობი ერთნაირად დაკავებული იყოს და ყველას ერთნაირი საშუალო პირობები ჰქონდეს შექმნილი. ამ მხრივ გამოიხატოს, ალბათ, არც ოპერისა და ბალეტის თეატრი წარმოადგენს. დავუშვათ, თეატრმა, გარკვეული მიზეზების გამო, ვერ შესძლო მსახიობის დაკავება. როგორ ხდება ამ დროს ხელფასის გაცემა?

— რა თქმა უნდა, მსახიობის დაკავების პრობლემა ყველგან მწვავედ დგას. და თუ ვერც ჩვენმა თეატრმა შესძლო ამის გაკეთება, მაშინ მსახიობი თავისი ხელფასის ორ მესამედს იღებს. მაგრამ თუ მან უარი თქვა შემოთავაზებულ საშუალოზე, ან ვერ მოახერხა როლის მომზადება, იგი საერთოდ არ მიიღებს ხელფასს. ჩვენს მიერ შემოღებული შრომის ანაზღაურების ახალი მეთოდი დღევანდელ ეტაპზე ყველასათვის ერთნაირად მომგებიანი ვერ იქნება. მაგრამ მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი გრძნობს ამ მეთოდის სამართლიანობას. თეატრში შექმნილია სპეციალური კომისია — მსახიობების, რეჟისორების, იურიდიული სამსახურისა და ადგილკომის წარმომადგენელთა შემადგენლობით, რომელიც ოპერატიულად იხილავს და არეგულირებს შრომის ანაზღაურებასთან დაკავშირებულ ყველა სათანადო საკითხს.

— მაგრამ თუ მსახიობმა მისგან დამოუკიდებლად, ავადმყოფობის ან სხვა ობიექტური მიზეზების გამო, ვერ მოახერხა სპექტაკლებში მონაწილეობის ნორმის შესრულება, ანდა ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ვერ აღიდგინა შრომისუნარიანობა?

— ჩვენ, რა თქმა უნდა, ყველა ეს შემთხვევითობა გათვალისწინებულ გვაქვს. თუ მსახიობი ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ ვერ ასრულებს ჩვენს მიერ დადგენილ ნორმებს, მას მთელი წლის განმავლობაში ექვევება ხელფასის 100 პროცენტი. მთლიან ხელფასს ღებულობენ აგრეთვე მსახიობი ქალები, რომლებთანაც წლინახევრის ასაკამდე ბავშვები ჰყავთ.

— თეატრში მოსულ ახალგაზრდებს ხშირად თავიდანვე ვერ შეექმნებათ ხოლმე მუშაობის ერთნაირი პირობები. არსებობს თუ არა რაიმე შეღავათი მათთვის?

— ჩვენ მაქსიმალურად ვცდილობთ ხელი შევუწყობთ ახალგაზრდებს; ჩემი აზრით, ეს ხელშეწყობა არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ კონკრეტულად, საქმით უნდა გამოიხატოს. თეატრში ახლადმოსული სოლისტები, ბალეტის მსახიობები პირველი წლის განმავლობაში უზრუნველყოფილი იქნებიან მათთვის კუთვნილი ხელფასით. ამ შემთხვევაში არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ასრულებენ თუ არა ისინი ჩვენს მიერ დადგენილ ნორმებს.

— ავიღოთ ოპტიმალური ვარიანტი: მსახიობი ასრულებს აღმინისტრაციის მიერ ხელფასის მისაღებად დადგენილ ნორმებს, ყოველი ზედმეტად ნათამაშევი სპექტაკლისათვის ღებულობს დამატებით ანაზღაურებას. ხდება აგრეთვე სარეპეტიციო სამუშაოების, გასვლითი კონცერტებისა და სხვა ღონისძიებებში მონაწილეობის ანაზღაურებაც. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საბალეტო და საოპერო ხელოვნებაში, ისევე როგორც უველგან, ყველა მსახიობი ერთნაირად დატვირთული არ არის. განსხვავებულია აგრეთვე სარეპეტიციო მუშაობის მოცულობაც და სირთულეც, გასვლით კონცერტებსა თუ სხვა ღონისძიებებში ამა თუ იმ მსახიობის მონაწილეობის მნიშვნელობაც და, ბოლოს და ბოლოს, განსხვავდება შესრულებული როლის ხარისხი, მხატვრული დონე. როგორ გავკეთ გადაჭრილი ყველა ეს პრობლემა?

— რაღა თქმა უნდა, თვით ოპტიმალური ვარიანტის დროსაც მსახიობები სხვადასხვა ანაზღაურებას ღებულობენ. თეატრში ყოველგვარი გარდაქმნა საბოლოოდ ერთ მიზანს ემსახურება — ამალდეს სპექტაკლების მხატვრული დონე, გაიზარდოს თეატრის ავტორიტეტი. ასეთ დროს კი გათანაბრების პროცესი სრულიად უვარგისია. პირადად მე ვთვლი, რომ სწორედ გათანაბრების პროცესში, რომელიც ათეული წლის განმავლობაში მტკიცედ იყო დამკვიდრებული ჩვენს ქვეყანაში, წარმოშვა მთელი რიგი იმ პრობლემებისა, რომლებიც დღესდღეობით ჩვენი საზოგადოების წინაშე დგას და არამარტო ხელოვნებაში. რაც უფრო ნიჟიერია მსახიობი, რაც უფრო მეტი დატვირთვა აქვს, რაც უფრო დიდი და მწაუხრელობა მის მიერ შესრულებული როლი და რაც უფრო მაღალია ამ როლის შესრულების პროფესიული დონე და კულტურა, იგი შესაბამისად მეტი ანაზღაურებას ღებულობს.

ყოველ სპექტაკლს თავისი პასპორტი აქვს თეატრში შექმნილი სადირიგორო კოლეგია აფანებს პარტიების სირთულეს, მათი შესრულების დონეს. დამეთანხმებით, შეუძლებელია, რომ რადამესისა და მეფე რამზესის ან ქურუმის პარტიების შემსრულებლები ერთნაირ ანაზღაურებას ღებულობდნენ. მაგრამ ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ ქართულ ოპერებში მეორეხარისხოვანი პარტიების შემსრულებლებს მეტი ანაზღაურება აქვთ.

— როგორ ხდება პრემიების განაწილება თეატრში და არის თუ არა რაიმე ცვლილება უწინდელთან შედარებით?

— შესაძლებელია, რომ ჩვენი ახალი მეთოდით მსახიობის შრომის შედეგების შემდეგ გარკვეული თანხა ხელფასის ფონდიდან აუთვისებელი დარჩეს. ეს თანხა თეატრს არ ეზოგება. იგი პრემიის სახით ნაწილდება. აღრიხველთან შედარებით, როდესაც პრემიას მხოლოდ ტექნიკური პერსონალი ღებულობდა (ეს მტკიცე, დაურღვეველი კანონი იყო), ახლა მას მსახიობებიც ღებულობენ. ეს, ჩემი აზრით, კიდევ ერთი, ახალი და სრულიად სამართლიანი საშუალებაა მათი შრომის ანაზღაურების ასამაღლებლად.

— თქვენ ბრძანეთ, რომ თეატრში ჩატარებული გარდაქმნა მომდგრელებსა და ბალეტის მსახიობებს შეეხო. რა შეიცვალა ორკესტრის მუსიკოსებისათვის?

— მიუხედავად გარკვეული კორექტივებისა, სამწუხაროდ, ჩვენ ვერ შევქმენით ასე მასშტაბურად ორკესტრის მუსიკოსებისათვის პირობების შეცვლა. არადა, ორკესტრანტების დატვირთვა კოლოსალურად დიდია. წარმოიდგინეთ ყოველდღიური უმძიმესი სამუშაო და თვის განმავლობაში 24-25 სექტაკლი. ეს საერთო, საკავშირო პრობლემაა და იგი გლობალურად უნდა გადაიჭრას.

— რამდენადაც ვიცო, ოპერის თეატრში საკრავი ინსტრუმენტების პრობლემა ყოველთვის მწვეველ იდება. რა მდგომარეობაა ამ მხრივ დღეისათვის?

— მისაგვარებელი ბევრია რამაა. ჩვენ განვიცდით მსოფლიოს ცნობილი ფირმების მიერ დამზადებული ვიოლონელები, კონტრაბასები, ლითონისა და ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტების ნაკლებობას. მივიღეთ ახალი, სამამულო წარმოების ინსტრუმენტები: ვიოლინოები, არფები, მაგრამ არავისათვის დასამალი არ არის, რომ მათი დონე და ხარისხი შედარებით დაბალია.

— თეატრის არსებობა წარმოუდგენელია საამქროების, ტექნიკური პერსონალის გარეშე. როგორ ხდება მათი შრომის ანაზღაურება და სხვა რა პრობლემები გაქვთ გადასაწყვეტი ამ საკითხთან დაკავშირებით?

— ადრე შემოღებული ბრიგადული იჯარა დღესაც არსებობს. თვითონ საამქროს ხელმძღვანელობა წყვეტს, ვის როგორი ანაზღაურება უნდა მიეცეს შესრულებული სამუშაოს მიხედვით. მაგრამ, ცხადია, პრობლემა ამით მილიანად არ გადაჭრილა. ძალიან დაბალია ტექნიკური პერსონალისათვის დაწესებული თვით საშტატო ხელფასი, რის გამოც ჩვენ გვიჭირს მაღალკვალიფიციური ინჟინრებისა და მომსახურე პერსონალის მოწვევა. ეს ძალიან დიდ სიძნელეებს გვიქმნის, მაგრამ გამოსავალს ჭერჭერობით ვერ ვხედავთ.

— როგორ არის მოგვარებული მოწვეული მსახიობებისათვის საყოფაცხოვრებო პირობების საკითხი?

— შემოქმედებითი კოლექტივის საყოფაცხოვრებო პრობლემის მოგვარება თეატრის ადმინისტრაციის ვალია. ამჟამად ვაშენებთ კეთილმოწყობილ საერთო საცხოვრებელს დიდ დიღომში, რომელიც ძირითადად ხელშეკრულებით მოწვეული მომღერლების, მოცეკვაეებისა და მუსიკოსებისათვის იქნება განკუთვნილი. ამ საქმეში დახმარებას გვიწევს ქალაქის საბჭო და საგეგმო კომიტეტი.

— 1990 წელს გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ქალაქ შტუტგარტში გაიმართება სერკვი პროკოფიევის სახელობის ფესტივალი. მიიღებს თუ არა ოპერის თეატრი ამ ფესტივალში მონაწილეობას?

— აუცილებლად. მზადდება პროკოფიევის ორი ოპერა — „დუნია“, რომელსაც ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწე გურამ მელია დგამს და „ცეცხლოვანი ანგელისი“, რომელზეც საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი რობერტ



სტურთა მუშაობს, მაგრამ უფრო ადრე, 1989 წელს, სავარაუდოა, ჩვენი მონაწილეობა გლახგოს საერთაშორისო ფესტივალში.

— კომერციული თვალსაზრისით რა გზებს ეძებთ თეატრის შემოსავლის გაზარდვლა?

— მოხერხდა საქმიანი ურთიერთობის დამყარება ამერიკელ კოლეგებთან. კეძოდ, ჩვენ გავაფორმეთ ხელშეკრულება ფირმა „ჯარვისთან“. გადავდივართ ერთობლივი საწარმოების შექმნაზე. ამერიკელ სპეციალისტებთან ერთად ვაკეთებთ დეკორაციებს, რომლის სავარაუდო ღირებულება 1 000 000 მანეთია. 3 ნოემბრიდან ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში დაიწყება ამერიკელი მუსიკოსების საესტრადო წარმოდგენები, სადაც გამოყენებული იქნება ჩვენს მიერ დამზადებული დეკორაციები, რომლებიც შემდეგ, სპექტაკლთან ერთად მთელ მსოფლიოში გავა.

კომერციული თვალსაზრისით შემოსავალი უდავოდ დიდი იქნება, დაახლოებით 200 000 დოლარი, მაგრამ საკითხაია, რა თანხა დარჩება ამ შემოსავლიდან კულტურის სამინისტროს და რა — ჩვენს თეატრს? კარგი იქნება, თუ ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე გარდაქმნები რაც შეიძლება მალე შეეჩება ამ საკითხსაც, რადგან. დღესდღეობით, ყოვლად წარმოუდგენელია თეატრს, როგორც საწარმოს, არ გააჩნდეს თავისი სავალუტო ანგარიში.

— თუკრის თეატრში, რიგითი სპექტაკლის დროს ბილეთების შოვნა ძნელი არ არის. მაგრამ როდესაც საგასტროლოდ ჩამოდიან საოპერო და საბალეტო ხელოვნების აღიარებული ოსტატები, ჩვეულებრივი მაყურებლისათვის ბილეთი უდიდესი პრობლემა ხდება. მისი შოვნა თითქმის შეუძლებელია. რას იტყვი ამასზე?

მერწმუნეთ, რომ ნებისმიერი გასტროლების დროს ბილეთების 80 პროცენტი თეატრის სალაროებში იყიდება. თბილისელი მაყურებელი მკაცრი და სამართლიანია, მაგრამ ამავე დროს ამბიციურიც. მე ამას საკუთარი გამოცდილებით გეუბნებით. ყველას სურს პარტერში ჯდომა. ჩემს პრაქტიკაში იყო ასეთი უსიამოვნო ინციდენტი, როდესაც შეურაცხყოფაც კი მომაცუნეს იმის გამო, რომ შეთავაზებული ბილეთის ადგილი იარუსზე იყო.

— ხომ არ გიფიქრიათ საოპერო და საბალეტო ხელოვნების მოყვარულთა კლუბის ჩამოყალიბებაზე. მით უმეტეს, რომ ასეთი კლუბის არსებობა მელიოპნებისათვის ბილეთის პრობლემას ადვილად გადაჭრდა?

— ამგვარი კლუბის ჩამოყალიბება კარგა ხანია განზრახული გვაქვს. ამ კლუბის წევრები სპექტაკლების შემდეგ შეიკრიბებოდნენ ბარში. მოხდებოდა ახრთა გაცვლა-გამოცვლა, შეხვედრები დირიჟორებთან, რეჟისორებთან, მსახიობებთან. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ გარკვეული მოზეზების გამო, მზად არა ვართ — როგორც ჩვენ, თეატრი, ასევე მაყურებელი. ამ კარგი საქმისათვის რიგითი ღონისძიების სახის მიცემა კი არ გვსურს. რაც შეეხება ერთგული თეატრალისათვის ბილეთის შოვნის პრობლემას, ჩვენ ამასზე ვზრუნავთ. გვიანდა მათი გვარი იყოს დაჯავშნული ბილეთები ნებისმიერ სპექტაკლზე. გაყვებულნი გვაქვს კატალოგი, შექმნილია სპეციალური სამსახური, რომელიც აკონტროლებს მუდმივი მაყურებლის დასწრებას სპექტაკლებზე.

— როგორია თქვენი და სამხატვრო ხელმძღვანელის უფლებრივი ურთიერთობა?

— თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი თანამოაზრენი უნდა

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პლენუმი

მ ო ქ ტ ო მ ბ ე რ ს მსახიობის სახლში გაიმართა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობის პირველი მოწვევის V პლენუმი თემაზე: „რესპუბლიკის თეატრების 1987—1988 წ.წ. სეზონის შედეგები და ახალი ამოცანები XIX პარტიული კონფერენციის შუქზე“.

პლენუმი შესავალი სიტყვით გახსნა სთმ კავშირის თავმჯდომარემ, სსრკ სახალხო არტისტიმა გიგა ლორთქიფანიძემ.

პლენუმზე მოხსენება წაიკითხა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სარედაქციო-სარეპერტუარო კოლეგიის მთავარმა რედაქტორმა ვ ა უ ა ბ რ ე გ ა ძ ე მ.

კამათში მონაწილეობდნენ: საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი ვ ა ლ ე რ ი ა ს ა თ ი ა ნ ი, რესპ. დამს. არტისტი ე ლ ე ნ ე ს ა ყ ვ ა რ ე ლ ი ძ ე, თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი, პროფესორი ე თ ე რ გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი, მეტეხის თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი, მუსიკათმცოდნე მ ი რ ა ფ ი ჩ ხ ა ძ ე, თბილისის თოჯინების თეატრის დირექტორი ვ ა ხ ტ ა ნ გ მ ა ლ ლ ა ფ ე რ ი ძ ე, რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დირექტორ-განმკარგულებელი ნ ე ს ტ ო რ ჭ ი ლ ა ძ ე, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დირექტორი ზ უ რ ა ბ ლ ო მ ი ძ ე, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლ ე რ ი პ ა ქ ს ა შ ვ ი ლ ი, შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარი რეჟისორი გ ი ზ ო უ ო რ დ ა ნ ი ა.

პლენუმმა განიხილა ორგანიზაციული საკითხი — საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პირველ მდივნად არჩეულია ა ნ - ზ ო რ კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე ს ძ ე ქ უ თ ა თ ე ლ ა ძ ე — რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, პროფესორი, რეჟისორი, რომელიც წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა კოტე მარჯანიშვილის სახ. და რუსთავის სახელმწიფო თეატრებს, ბოლო წლებში კი გახლდათ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს დრამატული თეატრების სამმართველოს უფროსი.

პლენუმის მუშაობა შეაჯამა გ. ლორთქიფანიძემ.

პლენუმის დაწვრილებითი ანგარიში გამოქვეყნდება „თეატრალური მოამბის“ მომდევნო ნომერში.



მარადიული ბრძოლა

სამართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტმა გოგი ქავთარაძემ სპექტაკლში „ბრძოლა ტანტისათვის“ დემოკრატიულობის, სამართლიანობისა და ხელისუფლებისათვის ბრძოლის, რაბტის მიტაცების, სასახლის ინტრიგების ამსახველი ფართო პანორამა გადაავიშალა. დიდი ნორვეგიელი დრამატურგის ჰ. იბსენის ეს ცნობილი ისტორიული დრამა დღესაც ძალზე აქტუალურია და ფილოსოფიურად ყოველს მომკვებელი. სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრის სცენაზე ამ პიესის გამოჩენა მისასალმებელია იმის გამოც, რომ სხვა საბჭოთა თეატრებს შორის ჩვენს სცენაზე პირველად დაიდგა ეს პოლიფონიურად და მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ღრმა და ძლიერი უღერადობის დრამა. მოკმედი პირთა სიმრავლის გამო ამ დრამის დადგმა ყოველ თეატრს როდი ხელეწიფება. კ. გამსახურდიას თეატრი არ დაფრთხა ასეთი სირთულის წინაშე და ღირსეული შეხვედრა მოგვიწყო იბსენის გმირებთან. ანდაზა „გზა სიარულმა გალია“. სრულად მიესადაგება ტალანტებით მდიდარი კოლექტივის შემოქმედებას, რომელსაც სათავეში უდგას ნიჭიერი რეჟისო-

რი გ. ქავთარაძე. მან დასახული მიზანი ჩინებულად განახორციელა.

უყურებ ამ განსაცვიფრებლად რთულ, ღრმად ფილოსოფიურ სპექტაკლს, რომელსაც ცხოველყოფელ ძალასთან ერთად არ აკლია რომანტიკულ-ემოციური ამაღლებულობა, სამართლიანობის გრძნობა უბრალო ადამიანებისა და ამა ქვეყნის ძლიერთა შორის, და გახსენდება ძველი ჩინური შეგონება: „როცა ქვეყანას სამართლიანობა მართავს, სამარცხვინოა იყო დატაკი და უბადრუკი, ხოლო როდესაც ქვეყანას უსამართლობა დაუფლებია, სამარცხვინოა იყო მდიდარი და აღზევებული“.

მრავალ პრობლემასა და აზრს შორის, რომლებიც სპექტაკლში უღერს, თვალშისაცემია საზოგადოების ერთი გამოკვეთილი და მყარი თვისება — სამშობლისათვის თავდადება და პატიოსნება. რეჟისორი სპექტაკლში მკვეთრად გამოყოფს კიდევ ერთ აზრს — ვინ შეიძლება იყოს ადამიანების ბედის გამგებელი, ვის ეკუთვნის ტანტი სამეფოში, რომ ქვეყნად დამკვიდრდეს სიკეთე, დემოკრატიულობა, რომ ხალხი გახდეს უფრო გონიერი, ადამიანური. რე-



ქვისორმა სპექტაკლი ააგო ნორვეგიის მეფის ჰოკონისა და მეფის შემდეგ პირველი კაცის, სკულეს — რომელიც ამ კონტრასტული სპექტაკლის ღირძად გვევლინება — სამკედრო-სასიცოცხლო ორთაბრძოლაზე. მაგრამ ზემოთ დასახელებული მთავარი მოქმედი გმირების გარდა. არის კიდევ მესამე პირი, სკულესზე არანაკლებ ვერაგი. ცბიერი და ბოროტი ეპისკოპოსი ნიკოლასი. ამ სამ ძირითად როლს ასრულებენ თეატრის ცნობილი მსახიობები: საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი დ. ჯაიანი (ჰოკონი), საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი ნ. ბეჭაური (სკულესი) და აფხაზეთის ასსრ სახალხო და საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ს. პაპკორია (ნიკოლასი).

სპექტაკლის მთავარი მოქმედი პირი, რომელზეც გ. ქავთარაძე აკებს თავის დადგმას. მეფე ჰოკონია. იგი ძალზე მიმზიდველი და სიმბათიური პიროვნებაა. მსახიობი დ. ჯაიანი ხაზს არ უსვამს თავისი სიყნობის სახის უარყოფით მხარეებს. პირიქით, მე ვიტყვოდი, ერთგვარ რომანტიკულობას ანიჭებს. ზეაწეულად წარმოგვიჩენს მას. მისი მეფე კეთილია, მოამაგე და გულისხმიერი, ხალხის კეთილმოვლაზე ზრუნავს. სახელმწიფო საზღვრების განმტკიცებას აღილობს. ცდილობს თანამოქმენი სისხლის ღვრას აარიდოს.

ჰორცოგ სკულესთან საუბრისას, მეფე შენიშნავს, რომ ნორვეგია პომპეზური ქვეყანაა, მაგრამ აქ, იმავდროულად, უსულგულობას დაუსადგურებია.

ჰოკონს სურს სახელმწიფო აქციოს ელასტიური, ინტელექტუა-

ლორად მოქნილ ქვეყნად, სადა ინტელექტი შერწყმული უნდა იყოს სულიერ და სამხედრო ძლევამოსილებასთან. ნორვეგიის მეფე მართალია, როდესაც თავისი სამეფოს გარდაქმნას ცდილობს და მისთვის საპროგრამოდაა ქცეული ეს მოსაზრება — „სადაც არ ძგერს გული, სადაც არ ჩქეფს სისხლი, იქ არ შეიძლება არსებობდეს ერთიანი, სამართლიანი სახელმწიფო“.

სპექტაკლის რეჟისორს, მსახიობ დ. ჯაიანთან ერთად, გმირი მიჰყავს სიკეთისა და სამართლიანობის გზით. ისინი ცხოვრებას აღიქვამენ ინტელექტუალურ-ფილოსოფიურად და მეფის სიკეთური სახის მეშვეობით წარმოაჩენენ დადებითსა და უარყოფით თვისებებს, საერთოდ მმართველის სახეს, სულ ერთია, რომელი ეპოქასაც არ უნდა ვანეკუთვნებოდეს, რომელი ხალხის ცხოვრებასაც არ უნდა წარმართავდეს.

რეჟისორმა გ. ქავთარაძემ ტყუილუბრალოდ როდი აირჩია ორამა, რომლის მოქმედება XIII საუკუნეში მიმდინარეობს. ამ დრამის გმირებით საჩინოს ხდის ფილოსოფიურ აზრს — ვანა კი ყველას, ვინც ტახტისკენ ისწრაფვის, ხელეწიფება ადამიანებს მოუტანოს ბედნიერება? და რომ ამ მართალიყო კითხვას ხელოვნების მეშვეობით ვასცის პასუხი, რეჟისორი უფრო მეტად აძლიერებს. მასშტაბურს ხდის სპექტაკლის მეორე მოქმედი პირის ჰორცოგ სკულეს სახეს. რასაც მსახიობ ნ. ბეჭაურის მეშვეობით აღწერს კიდევ. ორთაბრძოლის ფონზე, რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია მეფის პიროვნება, რომლის ადგილ-ქვეყნის ინტერესებით ანთებულა

2. „თეატრალური მოამბე“, № 5

ქავთარაძე, სსრ კ. მარქსისა და
საბ. საბ. რესპუბ.

და ცდილობს ადამიანების ინტელექტი ისე წარმართოს, რომ ისინი არ იქცნენ განკარგულებებსა და ბრძანებებს დამონებულ უფერულ მასად.

ძალაუფლებისათვის ფანატიკურად მებრძოლი სკულეს გაშიშვლებული ვნებები მას წარმოაჩენენ ტლანქ და გონებაშეზღუდულ ადამიანად. მსახიობი ნ. ბეჭაური სკულეს სახეში გამოკვეთილად და შთამბეჭდავად გვაჩვენებს გაშმაგებულ სწრაფვას ძალაუფლებისადმი, რომ მისი ეს დაუოკებელი სურვილი ძირშივე სპობს, ცელავს სიყვარულს, სათნოებას, პატივისცემას საკუთარი თავის, ახლობლებისა და, საერთოდ, ადამიანებისადმი. სკულე მთელი სიცოცხლის მანძილზე ძალაუფლების სათავეებთან დგას. იგი მართავდა ქვეყანას ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ჰოკონი მცირეწლოვანი ყრმა იყო. როდესაც ტანტის მემკვიდრე წამოიზარდა, დაკარგა ზეგაგლენის ძალა, რასაც ვერაფრით ვერ შეგუებია.

რეჟისორი და მსახიობი ამძაფრებენ სკულეს სახეს, თითქოს იგი სიშლეგემდე მიჰყავთ, სიშმაგის უმაღლეს წერტილამდე. დაპირისპირებულ ძალებთან ბრძოლის გზაზე იგი ადამიანურ საწყისს კარგავს. სკულე — ბეჭაურის ავკაცობას ზღვარი არა აქვს: აწყობს შეთქმულებებს, ინტრიგების ქსელს ხლართავს, კადრულობს უკადრებელს, რათა თავისი აღზრდილი — მეფე ჰოკონი შეურაცხყოს და, ბოლოს, როდესაც სხვა გამოსავალს ვეღარ იპოვის, შეამბოხეთა საშუალებით ნორვეგიას წასტაცებს კარგა დიდ ნაწილს და თვითონვე ინიშნავს თავს გამგებედ. სცენური სახე სულ უფრო

და უფრო რთულდება, ხუნს ფილოსოფიურ სიღრმეს. თუ სპექტაკლის დასაწყისში სკულე — ბეჭაური ნაკლები აზარტით მოქმედებდა, შემდგომ უკვე, მეფესთან შებაეჭრებისას, ხმამაღლა და ისტერიულად წარმოთქვამს: „მთელი ხალხის გაერთიანება, ერთარსებად ქცევა... გააღვიძო მასში შეგნება... საიდან გავიჩნდათ ასეთი გამოაგნებელი აზრი? ციებ-ცხლებასავითაა, რა ეშმამ ჩაგაგონათ იგი, ჰოკონ?! სანამ რკინის მუზარადი მხურავს, ამას საქმედ ქცევა არ უწერია!“ მისი სიტყვები, მისი ქცევა აშკარად მეტყველებს, თუ რა სიძულვილითაა განწყობილი თავისუფლებისადმი მიმსწრაფი ხალხის მიმართ.

რეჟისორი და მსახიობი სკულეს სცენური სახის მეშვეობით წარმოაჩენენ ზოგი ვაიხელმძღვანელის აზროვნების წყობას, იმ ადამიანებს, რომლებიც ძალაუფლების მწვერვალბსკენ მისწრაფვიან. XIII საუკუნიდან გადმოსული სცენური სახე ჩვენს თანამედროვე მაყურებელს ბევრ რამეს შეახსენებს.

მოვლენათა განვითარების შედეგად ეს გმირი, სულიერად და ფიზიკურად გასრესილი, შესარიგებლად მიდის ჰოკონთან, მაგრამ ჩადენილი ცოდვები და შეცდომები მძიმე ტვირთად აწევს ზურგზე და მოსვენებას არ აძლევს. ასეთ წუთებში თითქმის თვალცრემლიანი შესჩივლებს სიგრიდს: „არიან ადამიანები, დაბადებული იმისთვის, რომ იცხოვრონ და არიან ადამიანები სიკვდილისთვის გაჩენილი... მყუდრო ოჯახური ცხოვრება საკუთარივე მიზეზით მოეპე, მას ველარასოდეს ველირსები“. ამ სიტყვებში ჩანს სკულეს



სცენა საქტაკლიდან. ნ. ბეჟაური — სკულე, ს. პაჭკორია — ნიკოლასი.

ბუნება: მთელი ცხოვრება ამო ბრძოლაში გალია. რეჟისორმა და მსახიობმა თამამად, მე ვიტყვოდი, თანადროულად წარმოაჩინეს კარიერისტი, ძალაუფლებისათვის მებრძოლი, ავადმყოფური, დაუოკებელი ჟინით შეპყრობილი ადამიანის ცხოვრება. საბოლოოდ, ასეთ ადამიანებს ხალხი გარიყავს, მათ ცხოვრებას წალეკავს ამოება.

საქტაკლში არის კიდევ ერთი საბედისწერო ფიგურა. ეს არის ნიკოლასი, ოსლოელი ეპისკოპოსი, რომლის სახე შექმნა ს. პაჭკორიამ. ეპისკოპოსი სკულეზე მეტად ვერაგა და ცბიერი. ცხოვრებაში ხელმოცარული, მეფობაზე დაბადებულანვე მეოცნებე, აუხ-

დნელი ზმანებით გულგამოდრ-
ღნილი მიიხრწნება. მსახიობი ს. პა-
ჭკორია განსაცვიფრებელი სიზუს-
ტით ქმნის გველური ბუნების ადა-
მიანის განზოგადებულ სახეს, რო-
მელსაც გამუდმებით დასთამაშებს
პირმოთნე კაცის ღმირი. ამ ღი-
მის მოაქვს უსიამოვნება, კარგს
არას უქადის არავის, ვისაც უნე-
ბლივით თუ აუცილებლობით უზ-
ღება მასთან ურთიერთობა. მეფეს
სახეში უცინის, ზურგს უკან კი ინ-
ტრიგას ხლართავს, შეთქმულების-
თვის აგულიანებს სკულეს. სიკვ-
დილის პირასაც კი სკულეს ურჩევს
ტანტისთვის განაგრძოს ბრძო-
ლა. აგონიისას წარმოთქვამს სი-
ტყვებს: „საფლავშიაც კი ვერ მო-

ვისვენებ, მოჩვენებად მოგვევლინებოთ. თუ არ გამოყოფთ ძალაუფლებას, პირველობას ვერც ერთი ვერ მიაღწევთ. ეს რომ მოხდეს, ქვეყანას გოლიათი უნდა მოვლინებოდეს, აქ კი ეს შეუძლებელია. არასოდეს ვყოფილვარ გოლიათი“. თან დაუმატებს: „და მაინც, როგორ მიხდოდა ვყოფილიყავ ბელადი, მეფე“. მძიმე სენის შემოტევივით სასომიხილი მაინც ცდილობს წითელხელთათმინანი, გაჩხიკინებული ხელებით მისწვდეს სამეფო ტახტს, მაგრამ თითქოს მიწამ პირი უყოვ და მარტო თითებიღა გამოჩნდება. ტახტს წაპოტინებულ თითებს თანდათან ძალა ეღუვება, ემსგავსება მომაკვდავი მტაცებლის ბრჭყალებს. მცველები ცდილობენ გამოსტაცონ, მოაცილონ მეფის ტახტს ჩაბლუჯული ხელები. აი, ასეთი მსუყე ფერებით აჩვენა თეატრმა „უმადლეს ძალაუფლებაზე მეოცნების“ სახე, ძალაუფლებაზე მეოცნებისა, რომელმაც იგი მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ „მოიბოვა“. პაჭკორიას ნიკოლასის მსგავსნი დღესაც ხომ ბოგინობენ ჩვენ შორის? გ. ქავთარაძე შემთხვევით როდი დაინტერესდა კლასიკით, რომლის მეშვეობით შეძლო ეჩვენებინა მარადიული პრობლემები, ადამიანური მანკიერებანი.

რეჟისორმა სპექტაკლში ათამაშა თეატრის ნიჭიერი მსახიობები, რომლებმაც ღირსეულად დაძლიეს რთული სახეები, შექმნეს თანამედროვეობის სულისკვეთებით გაჯერებული ჰუმანიტი სცენური ცხოვრება.

ფ. შედანიამ (ინგა), თ. ბაბლიძემ (სიგრიდი), ლ. პაპუაშვილმა (რაგნილდი), ლ. ხუროთიმ (მარგარიტა), დ. გაჩეჩილაძემ (ივარო), გ. სირაძემ (პოლი), ლ. მიქაშვიძემ (ინგებოორგი), მ. მასხულიამ (ვილიამი), ნ. ქაროსანიძემ (სიგარდი), რ. ხუროძემ (გრეგორიუსი), ი. რობაქიძემ (ტორკელი), მ. ყოლბაიამ (იატგეირი), კ. შარაბიძემ (მღვდელი) და სხვანიჭიერმა მსახიობებმა მთელი ძალისხმევითა და მრავალპლანიანად შექმნეს XIII საუკუნის ნორვეგიის სამეფოს ცხოვრებისეული ატმოსფერო.

მრავალ მოქმედ პირთა შორის უნდა გამოვყოთ გ. რატანის მიერ შექმნილი სახე. მისი ბონდი — პოკონის სამეფო კარის წარმომადგენელი, მკვეთრად გამოირჩევა მრავალრიცხოვანი, მდუმარე, მაგრამ ზუსტად მოქმედი ადამიანების მასისაგან. ეს არის გამჭირვანი, სამშობლოს სიყვარულით გულანთებული ადამიანი. მსახიობ გ. რატანის შესრულებით იგი დასამახსოვრებელი სცენური სახეა.

აი, პეტერსი, ახალგაზრდა მსახიობის მ. ბრეკაშვილის მიერ შესრულებული, თავდაპირველად კეთილი, შემდეგ, პერცოვ სკულეს წყალობით, დაქირავებულ მკვლელად იქცევა. ასე პათოლოგიურად და ტრანსფორმირებული ადამიანი, როდესაც სკულესა და ებისკოპოსის მსგავსთა გავლენის ქვეშ მოექცევა. თეატრი ხაზს უსვამს აზრს, თუ რამდენად შეგზარავი და ანტიჰუმანურია ყოველივე ეს, როდესაც ბოროტებისკენა მიმართული.

ყოველ სცენურ სახეზე ლაპარაკის შესაძლებლობას არ იძლე-

ვა ეს პატარა წერილი, სცენური სახეები კი მრავლადაა, მაგრამ, რაც მთავარია, ყოველი მათგანის ბედი ერთმანეთთანაა დაკავშირებული, ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ქმნიან ძალზე დიდ შთაბეჭდილებას, გვიქმნიან საკუთარი დასკვნების შესაძლებლობას. სპექტაკლში ხშირად მთავარი აზრი — სახელმწიფო უნდა მართონ არა პოპულარულად, მბრძანებლურად, არამედ ხალხთან მჭიდრო კავშირის საფუძველზე, ხალხის ტკივილი უნდა ექვემდებარებოდეს. სწორედ ამ აზრის დასამტკიცებლად რეჟისორი გ. ქავთარაძე სპექტაკლს ასე ამთავრებს: მეფე ჰოკონი — ჯაიანი ხელში აიღებს არა კვერთხს — როგორც ძალაუფლების სიმბოლოს, არამედ უზარმაზარ ჩაქუჩს, ნალს და გემარტება თალისკენ. როდესაც მიუახლოვდება, მიხვდება, რომ ვერ მისწვდება და უკან გამობრუნდება. აიღებს სამეფო სავარძელს, მიათრევს თალთან, ზედ შედგება და ნალს ისე მიაჭედებს. სამეფო ჩაქუჩის ხმა გაისმის ნორვეგიის მთელ სახელმწიფოში, ყოველ

კუთხეში (ვიფიქროთ ასე) ^{არქანელის} ^{ქვეყნის} ამ ქვეყანაში ცხოვრების განახლების სიმბოლოა. იგი ერწყმის სიბელიუსის, გრიგის, ვაგნერის მუსიკას, რითაც იქმნება სპექტაკლის მძლავრი, იმედით გასხივოსნებული ფინალი.

ცხადია, ასეთი სპექტაკლი, სადაც წარმოჩინებულია ქვეყნის გრძნობები, სიბრძნე, კეთილშობილება, ვერაგობა, ვერ შეიქმნებოდა, რომ რეჟისორს არ ჰყოლოდა შემოქმედებითი თანაშემწენი: მხატვარი დ. დათუციშვილი, მეორე რეჟისორი ტ. კობალაძე, მუსიკალური გამფორმებელი გ. სულაქველიძე და სხვები. ამიტომაც სპექტაკლი „ბრძოლა ტახტისთვის“ მნიშვნელოვანი მოვლენაა რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში. სპექტაკლში აისახა იბსენის ფილოსოფია, აისახა ყოფის მღაბალი და ამაღლებული კატეგორიები, რომელთა აღსაქმელად, შესაძლოა, ყველა ჯერ კიდევ არაა მზად. ამიტომაც, რომ თეატრი გვასწავლის, თავად კი, უპირველესად, სწავლობს ცხოვრებისაგან.

თამარ ბოკუჩავა

„ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“

რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლი „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ (რეჟისორი მანანა იმედაძე) მიუხედავად თავისი ტრაგიზმისა, საქმიანად გვახედებს ვმირთა ცხოვრებაში. პიესა მაქსიმალურად დამიწებულია, მაქსიმალურად ყო-

ფით, რეალობით მოტივირებულ სანახაობადაა ქცეული, მიუხედავად იმისა, რომ დასაწყისში პიესის მართლმადგებარი მდინარება ფხიზელი, გაუცხოვებული ჩანართითაა ჩატეხილი. ნაწარმოების ყველაზე უფრო ემოციური და შინაგანი განხეთქილებითა თუ უი-

მედობით განმსჭვალული ადგილები-საგან შექმნილი კვინტესენცია რაციონალური, ანალიზური კომენტარის სახითაა ჩართული ერთგვარ უვერტიურად. ტრენაჟორზე ამხედრებული ქეთი (ნინო მესხი) გამალებით ამოძრავებს ფეხებს და სხაპასხუბით კითხულობს ტექსტს. უძრავი ველოსიპედი, რომელსაც დაკარგული აქვს გადაადგილების ფუნქცია, დაკარგული აქვს თავისი არსი და ძირითადი თვისება, თითქოს ქალიშვილის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს ემსგავსება, რომლებიც ასევე უთვისებოდ, წინასწარ მომწიფებული შინაგანი მზაობის გარეშე ცვივა დარბაზში.

იმ შესავალს, რომელიც პიესის სიუჟეტური მდინარების დასაწყისს უძღვის წინ, „გავარჯიშება“ შეგვიძლია ვუწოდოთ. ეს დისონანსური, არანსქრონული მზადება მომავალი ანსამბლის შესაქმნელად სპორტსმენტა თვითნაირმავებულ მოქმედებას ჰგავს შეჯიბრების თუ თამაშის დაწყების წინ — სხეული, ხშირად, მექანიკურად იმეორებს ჩვეულ მოძრაობებს. ქალიშვილების მესხიერებაც თითქოს ასეთსავე, ნახევრად არაცნობიერ ვარჯიშს ატარებს და ძირითადად „გადამეორებს“ იმ საკვანძო მომენტებს, რომლებიც სულის ყველაზე უფრო მძაფრსა და განსაცდელად და გამოსახატავად რთულ მოძრაობებს შეიცავს. ეს ყოველივე ხდება მეოთხედი, მერვედი და ტერიოთვი, მთავარია შრომით შექმნილი სტერეოტიპი გამოცოცხლდეს და ემოციამ, გონებამ და სხეულმა იგრძნოს და გაიხსენოს ის, რაც მაყურებელთა თვალწინ უნდა გათამაშდეს. ამ თვალსაზრისით სპექტაკლიც ორ ნაწილად შეგვიძლია გავყოთ — შესავლად და

„ამბად“. დასაწყისი სიუჟეტურ მიმდინარეობაში შეუშინველად გადადის და ქალიშვილების ურთიერთდამოკიდებულებაც ნელ-ნელა იძენს შინაგან სისავსეს. ისინი თითქოს შეამჩნევენ ერთმანეთს და აქამდე უმისამართოდ წარმოთქმული ტექსტები ურთიერთობის ფორმას ღებულობს.

ძნელია იმის თქმა, თუ კერძოდ რამ განაპირობა სპექტაკლის აგების ასეთი ჩანაფიქრის გაჩენა. შესაძლოა, იმანაც, რომ ხანმოკლე დროის განმავლობაში ბევრმა ქართულმა თეატრმა მიმართა შ. შამანაძის ამ პიესას დასადგმელად, რომ აქ წარმოდგენილი თემა ერთთავად განსჯისა და ინტერპრეტაციის საგნად იქცა და მაყურებლისათვის სიახლეს აღარ წარმოადგენს, ამიტომაც განმეორებისათვის, სიახლესე პრეტენზიის თავიდან აცილებისათვის, გარდა ამისა, მოვლენათა დისტანციური შეფასებისათვის დამდგმელებმა არჩეული ფორმა მიზანმეწონილად მიიჩნიეს. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლის ფორმალური კონცეფცია ალბათურად იშიფრება, ის მაინც ერთგვარად ქაოტურია და აზრის კონცენტრირებას, მის მობილიზებას უშლის ხელს. მაყურებლის ალქმა კარგა ხანს არ ფორმირდება რაიმე გარკვეულ შეხედულებად თუ აზრად, მანამ სპექტაკლის შემდგომი მდინარება არ შეიტანს ნათელს წინამდებარეში.

აღნიშნული წარმოდგენა იმითაცაა ნიშანდობლივი, რომ პიესაში აღწერილი, ერთი შეხედვით ექსცენტრიული, სენსაციური, სკანდალური სიტუაცია ყოფაში გამოკვეთილ უთანხმოებად, შინაგანი დისჰარმონიის თანმიმდევრულ



სცენა სპექტაკლიდან.

გამოვლინებადაა წარმოდგენილი. ლეილა ჭავჭავაძის თამრიკო მოკლებულია იმ ემოციურ გაუწონასწორობლობას, რომლებიც წინა სპექტაკლებში (მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრების დადგმებში) ქალის მოულოდნელ ეგზალტაციაში, დისერტაციასთან დაკავშირებულ სცენაში გამოიხატებოდა. აქ ჩვენ უფრო მყარ, ნაკლებად მერყევ და შესაბამისად უფრო პროზაულ, ორდინარულ, და, ამასთანავე, საზოგადოებრივად უფრო „სასარგებლო“ და „სანდო“ გმირებთან გვაქვს საქმე. ეს არ არის შეკავებული, ყოველდღიური ყოფაში სუბლიმირებული ენერჯის უცაბედი ამოფრქვევა. ესაა ოთხი ქალის ჩვეულებრივი, ან ჩვეულებრივზე ცოტა უფრო მეტად დამაბული ურთიერთობები. აქ არც თიკაა (ელისო გუდიაშვი-

ლი) უცნაური, ცხოვრებასთან შეუგუებელი მეოცნებე, იგი ცნობიერად სასტიკიცაა დარეჯანის მიმართ. ამ წარმოდგენის თვალსაზრისით თიკას არავითარ შემთხვევაში არ მიუდგება „საწყლის“ ან „დაჩაგრულის“ განსაზღვრება. ამ სახეს მთლიანად ეხსნება რომანტიკული ელფერი. მისი გამახვილებული მგომნობიარობა მარტივი გულჩვილობით იცვლება, მისი მოულოდნელი მიხვედრებიც მისი ზომიერი საზრიანობით და ქალური, პრაქტიკული გამჭირაზობით აიხსნება, მოქმედთა საქციელების განსაზღვრული მოტივირებით რეჟისორი მათ კონკრეტულ საზოგადოებრივ ტიპთა კონტექსტში ჩართავს.

აქ, ამ სპექტაკლში, ადგილი არა აქვს გმირთა საკუთარ თავთან შეხვედრის ფაქტს, რომელიც

შექმნილი სიტუაციის მოულოდნელი უჩვეულობითაა პროვოცირებული, აქ ჩვენ ვერ ვხახავთ თვისობრივ ხახტომს გმირთა მიერ საკუთარი მეობის, სულიერი განვითარების გზისა და დონის გაცნობიერებაში. ეს უფრო ხასიათების თანმიმდევრული, სიღრმისეული გახსნაა, რომელიც უფრო რაოდენობრივი თვალსაზრისით გადაგვიშლის დაფარულ თუ ღია სულიერ თვისებათა პანორამას.

იმ გარემოებიდან გამომდინარე, რომ ქალები თვითკონტროლს არ კარგავენ, მათი კონფლიქტების სიმძაფრე უფრო შერბილებულია, მავალითად, დარეჯანისა და თიკას სცენა შამპანურის ბოთლით. აქ არ არის არც თავაწყვეტილი ანცობა და არც თავშეუკავებელი გახელვა, აქ უფრო მყარი, ღრმა და მდგრადი დამოკიდებულებაა, ესაა გაცნობიერებული ბოძა, ნაცნობი და ძველი ნაღველი და სწორედ ამიტომაცაა, რომ ჩვეულებრივი სულიერი მდგომარეობა საშუალებას აძლევს საქციელთა კორექტირება მოახდინონ.

ქეთის შებოჭვის სცენა, რომელიც ასე შემზარავია რუსთაველის თეატრის დადგმაში, აქ მყარებულში მძაფრი მოულოდნელობის რეაქციას არ იწვევს. რადგანაც მოქმედების განვითარების ლოგიკურ შედეგს წარმოადგენს.

მიმდინარე ამბისადმი დარეჯანის (გალინა კიკნაძე) დამოკიდებულებაში განსხვავებული მოტივები თანაარსებობენ, რომლებიც სიტუაციის რეალობას დამაჯერებლად გვიხატავენ. დარეჯანს დაკვირვებული, ფხიზელი და ყურადღებიანი მხერა უხდება, როდესაც შეიტყობს, რომ გურამი ისევ რეკავს ქეთისთან, მაგრამ მისი რეაქ-

ცია პრიმიტიულად ერთგვაროვანი არაა, სწორედ იმის გამო, რომ ის ერთი წუთითაც არ კარგავს სინამდვილის ფხიზელ შეგრძნებას, დარეჯანის ქეთისადმი დამოკიდებულებაში არის თანაგრძნობაც, შეცოდებაც და უკვე გამოცდილი ადამიანის სიბრძნეც. ეს არ არის მოულოდნელი აზარტი, ან თავშეუკავებელი, გაუცნობიერებელი, წონასწორობიდან უცაბედი გამოსვლით გამოწვეული მოქმედება. გასაღების გათამაშების სცენაში დარეჯანის სახე იმაზე მეტყველებს, რომ მას უმიძის კიდევაც ამ არასასიამოვნო მოვალეობის შესრულება, „უანდარმის“ როლში ნებაყოფლობითი გამოსვლა. მისი ღიმილი სევდიანია და დაღლილი, მისი ცინიზმიც იძულებითია. ეს არა ხასიათის აუცილებელი თვისება, არამედ გარემოებათა გავლენით წარმოქმნილი გულგატეხილობაა.

მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ლოგიკური მოტივირების, საქციელთა თანმიმდევრული ჯაჭვის უშუალო შინაგანი კავშირის გამო იხსნება აფექტური, ნახტომისებური, არაცნობიერით განსაზღვრული საქციელების რიგი, ქალების თავის დაჭერის მანერა გამაღიზიანებელი ხდება. ასეთი მოქმედება ხომ უცაბედი გახელების შედეგი აღარაა. თითქოს ირღვევა სულიერი მდგომარეობის და გარეგნული გამოხატულების ადექვატურობა, ზოგიერთი გარეგნული ექსცესი, მძაფრი გარეგნული გამოხატულება შესაბამის შესატყვისობას არ შეიცავს, უხეშობა ჩვევად წარმოგვიდგება, მოურიდებლობა — ურთიერთობის ფორმად და ჩვეულ ნორმად.

აქ ჩვენ უკვე კატასტროფის მიმდინარეობის, ან მონაწილეთა მიერ მისი გაცნობიერების წინაშე კი არ ვდგავართ, არამედ მათთან ერთად ვახდენთ უკვე მომხდარის კონსტატაციას. რეჟისორი შეგნებულად ამბობს უარს პიესის ფინალზე, სადაც ექსტრასენსის არსებობის ფაქტი უნდა გამოჩნდეს.

ეს გარემოება ხომ რეტროსპექტიულად ცვლის მიმდინარეობას საზრისს და ახლებურ აქცენტებს ანიჭებს მომხდარს. იხსნება სასცენო რეალობის ოსტატობა, იზრდება მოქმედთა პასუხისმგებლობის ხარისხი, მათ მიერ საკუთარი მდგომარეობის უიმედობის განცდის ინტენსივობა.

ვაჟა ძიგუა

„კრიმანული“

1987 წელს გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ კიოლნში გამართულ პანტომიმური ხელოვნების ტრადიციულ საერთაშორისო ფესტივალზე გაიბრწყინა ამირან შალიკაშვილის ხელმძღვანელობით არსებულმა პანტომიმის სახელმწიფო ქართულმა თეატრმა, რომელმაც ამ ფართო მასშტაბის დათვალეირებაში ორი ნამუშევარი წარმოადგინა — ევრაიბდეს „ელექტრა“ და ნოველებისაგან შედგენილი სპექტაკლი „კრიმანული“. ფესტივალზე მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის პანტომიმის ცნობილი კოლექტივი თუ ცალკეული ოსტატი ჩამოვიდა. მათი ავტორიტეტი, უკვე მოპოვებული პოპულარობა და აღიარება ნათელს ხდიდა, თუ გერმანელი მაყურებელი როგორი ინტერესით, კრიტიკული დამოკიდებულებით ადევნებდა თვალს მათს მიღწევებს, შემოქმედებით ძიებათა ახალ გზებს. ამჟამად იყო, რომ პანტომიმურ ხელოვნებას მეტად აფასებენ ამ ქვე-

ყანაში, როგორც იტყვიან, იციან მისი ყადრი და შესანიშნავად გრძნობენ ამ ჟანრის თავისებურებებს, მისი ბუნებიდან გამომდინარე მოულოდნელობებს, იმ ნიუანსებს, რომელთაც მხოლოდ ხელოვნების ამ დარგის სპეციფიკა ითვალისწინებს. ჩემი დაკვირვება გაამყარა მაყურებელთა დარბაზის საოცრად ზუსტმა რეაქციამ.

კიოლნის ფესტივალის საერთო სურათის ფონზე, როგორც მისაბამ მავალითს, აღიარება ხვდა წილად ქართულ პანტომიმას. სხვა საფესტივალო სპექტაკლებთან შედარებისას, რისი ჩინებული შესაძლებლობაც მოგვცა ფესტივალმა, თვალნათლივ, გამოჩნდა ჩვენი პანტომიმური თეატრის როგორც ფორმისეული, ასევე შინაგანი ეროვნული თვისებების სიკაცხადე თითოეულ ეპიზოდში, მოძრაობაში, უკვე აღარაფერს ვამბობ ტემპერამენტზე. მუშაობის ასეთმა მეთოდმა, სურვილმა, ეპიგონობის უარყოფამ ქართული პა-

ნტომიმა ლოგიკურად მიიყვანა ბოლო ნამუშევრამდე, რომელსაც ერთ-ერთი ნოველის მიხედვით საერთო სახელწოდება „კრიმანჭული“ ეწოდა.

ამირან შალიკაშვილს ამ თეატრალიზებული სანახაობის ჩანაფიქრი გაუჩნდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, პანტომიმის ჯგუფთან მუშაობისას. ზოგიერთი ნოველა („დღეს ფეხბურთია“, „შენ ხარ ვენახი“) მას ადრეც ჰქონდა წარმოდგენილი საკონცერტო შესრულებით, მაგრამ სტუდენტებთან მუშაობის პროცესში ნოველებმა ტრანსფორმაცია განიცადეს, უფრო დაიხვეწა და კომპაქტური გახდა მათი ფორმა. პანტომიმური სანახაობა „კრიმანჭული“ რვა ნოველისაგან შედგება: „სინემა“, „მეზღვაურები“, „დღეს ფეხბურთია“, „ცეცხლი“, „ფრინველთა ეზო“ („ჭიჭეტურა“), „შენ ხარ ვენახი“, „კრიმანჭული“ და „მექისეები“.

თვით დასახელებებიდანაც კი ჩანს, რომ მათ შინაარსობრივად ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ. ნოველების ცალ-ცალკე, დანაწევრებულად წარმოდგენა ფრაგმენტულობის შთაბეჭდილებას შექმნიდა და, ალბათ, ამით იყო გამოწვეული სპექტაკლში წამყვანის შემოყვანის აუცილებლობა. ქმედებაში წამყვანის ჩართვამ ცხოველმყოფელი გავლენა იქონია დანაწევრებული ეპიზოდების ორგანულ გაერთიანებაზე და სანახაობის შინაარსმაც უფრო მთლიანი სახე შეიძინა. წამყვანის როლი რეჟისორმა გამოცდილ ოსტატს კირა მებუჯეს ანდო, რომელიც მთელ წარმოდგენას დღესასწაულებრივ ელფერს ანიჭებს და ნო-

ველებიდან ნოველაში გადასვლისას ინარჩუნებს როგორც წინა ნოველის განწყობილებას, ასევე მიგვანიშნებს მომდევნო ნოველის ნიუანსებზე.

სანახაობა იწყება პროლოგით და ვინაიდან იგი თავიდანვე ჩაფიქრებული იყო როგორც საღიზოლო ნამუშევარი, ხოლო მასში მონაწილეთა ასაკი ზედმიწევნით ახალგაზრდულია, ბუნებრივია, დამდგმელმა რეჟისორმა შემოიტანა თანამედროვე რიტმები, ის, რაც დღეს თითქმის ყველგან, საცეკვაო მოედანი იქნება, თუ საესტრადო შოუ, ასერივად მოკარბებულია. ა. შალიკაშვილს, თავისი მოწაფეების საშუალებით, ეს რიტმები მოაქვს არა გროტესკით, არა ირონიული დამოკიდებულებით, არამედ როგორც მათი სხეულის ორგანული მოთხოვნილებების გამოხატულება და ამიტომ მათს მოძრაობაში ყველაფერთან ერთად შეიმჩნევა ბავშვური ალტკინება, ლალი თამაშის სიხარულით გამოწვეული. ეს „თამაში“ შედგება ურთულესი აკრობატული ილეთებისაგან, მაგრამ ისინი იმდენად მსუბუქად, ძალდაუტანებლად და თითქოს ერთი ამოსუნთქვით სრულდება, რომ მაყურებლისთვის მათი სირთულე სავსებით შეუმჩნეველი რჩება. ილეთები ილეთებად დარჩებოდა და მათ თვითმიზნური ხასიათიც კი ექნებოდა, ერთმანეთთან დაკავშირებული პლასტიკის ენით მოტანილი პატარ-პატარა სიუჟეტები, როგორიცაა — „თოქის გადაქაჩვა“, „ადგილზე სიარული“, „ქართან პირისპირ“, „კედელი“ და სხვა — შინაარსით რომ არ ავსებდნენ ამ ქმედებას. ბრეიკის სტილის ცეკვით ეს ილეთები ახალ განზომილებაშია გადატეხილი. უკვე



სცენა საქტაკლიდან „კრიმანული“. პატა ციქურიშვილი, ლაშა ონიანი.

ცნობილი პანტომიმური, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სტერეოტიპული მოძრაობები, უთანამედროვესმა საცეკვაო განწყობილებამ თითქოს ხელახლა დაბადეს და მათ ახალი სუნთქვა შესძინეს. ახალგაზრდების ამ ვნებით აღსავსე, ხალისიან როკვას, გარკვეული სინაზით, ოდნავ შენელებული რიტმით მხარს უბამს წამყვანი კირა მებუკე, რომელიც პროლოგის დასასრულს, ტემპი რომ არ შენელდეს, მყისვე გვთავაზობს პანტომიმურ ნოველას — „სინემა“. წამყვანის კოსტიუმში სცენოგრაფს ამ ნოველის ხასიათისათვის ნიშნული დეტალები და ატრიბუტები შემოაქვს — ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ნაცნობი ჩაპლინისეული ქუდი, ხელჯოხი, ტანსაცმელი, რომელიც მაყურებლის თვალწინ გათამაშდება და გასათამაშებელი სცენის ექსპოზიციის ფუნქციას იძენს. კვლავ გავიმეორებ, სწორედ წამყვანის მეშვეობით ხდება ნოველათა წინასწარი ხასიათის განსაზღვრა, როგორც ამ ეპიზოდთა სავიზიტო ბარათი.

„სინემა, ანუ გასეირნება გემით“ მუხჯი კინოს რეტროსპექტი-

ვას წარმოადგენს. მოქმედი პირები: პანტომიმის დიდოსტატი ჩარლი ჩაპლინი, გემის კაპიტანი, გაიძვერა, ღიპიანი მამაკაცი და მისი სატრფო — ლამაზი ქალი. გაისმის საყვირის ხმა. „გემი“ თანდათან დაიძვრება და მსახიობები მის სვლას განასახიერებენ. იწყება ჩარლის ოინები; რასაკვირველია, მას მოსწონს ღიპიანი მამაკაცის ლამაზი სატრფო. გემის მოძრაობა არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ ჩარლიმ ქალის ყურადღება მიიპყროს. ამ სიუჟეტში გაიძვერა, როგორც პარმონიის დამრღვევი ისე შემოდის; იგი კონფლიქტის საფუძველია. გაიძვერა, ჩარლი და გემის კაპიტანი ათასგვარ აბსურდულ, კომიკურ სიტუაციაში აღმოჩნდებიან, ხოლო ღიპიანი მამაკაცი და ქალი უნებლიე მსხვერპლის როლს ასრულებენ. ძველი კინოსთვის დამახასიათებელი აჩქარებული მონტაჟის რიტმი მსახიობებს სავსებით აქვთ შეთვისებული და მათი გმირთა ინდივიდუალობა ზუსტად მიესადაგება იმდროინდელი კინოს განწყობილებას, რაც შლის ერთფეროვნების საშიშროებას.

თავისთავად, ჩარლის ნილაბი ცნობილია მისი სპეციფიკური მოძრაობით, სახის გამომეტყველებით, პლასტიკური ნახაზით, ამიტომ მცირე უზუსტობაც კი თვალნათლივია. პაატა ციქურიშვილი თავისუფლად ფლობს პანტომიმური ტექნიკის არსენალს, რაც პროლოგშივე ცხადი ხდება. ჩარლის ხასიათს იგი გადმოგვცემს მსუბუქად, ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე, ხახვასმული სერიოზულობითა და არტისტიზმით.

გემის კაპიტანი გროტესკული ფერიითაა წარმოდგენილი. ლაშა ონიანის ფიზიკური მონაცემები სავსებით შეეფერება ამ გმირის ხასიათს. მიუხედავად კომიკური ელემენტების სიჭარბისა, ონიანისეულ კაპიტანში ვაჟაკურ საწყისსაც გარკვეული ადგილი უკავია.

სულ სხვა განწყობილება შემოაქვს გაიძვერას როლში კახა ბაკურაძეს. მისი გმირი ექსტრემალურ სიტუაციაში უფრო გამიზნულად მოქმედებს; იმ დროსაც კი, როდესაც ყველაფერი თავდაყირა დგება, გემი გეზს კარგავს და ყველას სიცოცხლეს საფრთხე ემუქრება, გაიძვერა ახერხებს ეს ვითარება თავის სასარგებლოდ გამოიყენოს და ჯიბეში უძერება თანამგზავრებს. პანტომიმის საშუალებით ბოროტი სულის ჩვენება მსახიობის მიერ მრავალი ვარიანტით შეიძლება იქნას მოტანილი. კ. ბაკურაძემ, ამჯერად, მიმიკა უფრო მეტად დატვირთა; მისი მეტყველი ნაკვეთები ზუსტად გადმოსცემენ გაიძვერას მზაკვრულ ზრახვებს. მსახიობი ჩარლი ჩაპლინის ფილმების სტილისტიკით მოქმედებს — ჩვენს წარმოსახვაში უარყოფითი პერსონაჟის ტრადიციულად

დამკვიდრებულ იერსახეს იგი „ამსხვრევს“ იუმორის მიამიტურობასთან შეზავებით, რის გამოც გაიძვერას სცენურ ინტერპრეტაციაში გამოკვეთილი ბოროტება არ შეიძინევა, რაც სავსებით შეესაბამება დამდგმელის ჩანაფიქრს — პაროდის ძველ მუნჯურ კინოსა და მის ტიპურ გმირებს.

ამ საზღვაო გასეირნების ნამდვილი მოსურნენი, რომლებიც ძალაუნებურად მონაწილეობენ წარმოქმნილ კომიკურ პასაჟებში, უნდა აჩვენებდნენ თავიანთ დაბნეულობას, შეშფოთებას, განცდას. ამ ამოცანას შესანიშნავად ართმევენ თავს ინგა სარალიძე და ლევან კურტიანიძე.

მომდევნო ნოველა მთარული შინაარსისაა. მწერლობა, მხატვრობა, მუსიკა, ქორეოგრაფია ამ თემას ხშირად მიმართავს. მეზღვაურთა ხანმოკლე გასეირნება ხმელეთზე. მიწასა და თავისუფლებას მონატრებული მეზღვაური, ცხადზე ცხადია, პირველად ჯერ ღუდუნანას მიაკითხავს, თან დედამიწაზე ისე ლაღად გრძნობს თავს, რომ ცა ქუდად არ მიაჩნია... ბუნებრივია, მათი სურვილია, ხარბად დაეწაფონ ამქვეყნიურ სიამოვნებას, საპორტო ქალაქი რომ სთავაზობს მათ. რეჟისორული გააზრებით ამ სურვილის რეალიზებაში მეზღვაურები ერთსულოვნებას ამქლავებენ და მათი მოძრაობები, შეფასებები, პლასტიკა იმდენად გაერთიანებულია, თითქოს ორი კი არა, ჩვენ წინაშე მხოლოდ ერთი მეზღვაური დგას მთელი თავისი ვნებათაღელვით, ინსტინქტებითა და ბუნებრივი მისწრაფებებით.

ნოველაში ორი მსახიობი მონაწილეობს — კახა ბაკურაძე და ლაშა ონიანი, მეზღვაურთა ცეკვის



ნოველა „სინემა“
 ლამაზი ქალი — ი. სარალიძე

ელემენტები, მათთვის დამახასიათებელი სიარული მოტანილია იუმორითა და ხალისით. რეჟისორმა სინქრონული ქმედება შესთავაზა მსახიობებს, რაც არცთუ ისე იოლი საქმეა. ამას თან დაეროო კიდევ ერთი სირთულე — წარმოსახვით მანდილოსანთან ტავერნაში ცეკვის მთელი სიუჟეტი. მეზღვაურები ერთმანეთს ეცილებიან „ქალბატონის“ გულის მონადირებაში, მაგრამ ზედმეტი მონდომებისაგან დაშვებულას ზღვარს გადალახავენ და სათანადოდ დაისჯებიან კადეც. ნორწამზდარი მეზღვაურები ტოვებენ ტავერნას. შორიდან ისმის საყვარის ხმა და ისინიც მწყობრი ნაბიჯით მიემართებიან გემისაკენ. ა. შალიკაშვილი ბოლომდე ართულეს ამოცანებს, რათა შექმნას ტექნიკურ-საშემსრულებლო დამბრკოლებათა გადალახვის ეფექტი. მსახიობები ისე მოქნილად ახერხებენ ერთი სირთულიდან მეორეში გადასვლას, რომ ფრაგმენტულობა არ იგრძნობა და არც ტექნიკური არსენალის სიშისვლეა თვალშისაცემი. მუხედდავად ბევრი მახვილგო-

ნოველი მიგნებისა, აღნიშნულ ნოველებში, როგორც თემატურად, ასევე გრაფიკული გადაწყვეტით, განსაკუთრებულ სიახლეს ვერ ვხვდებით. ისინი ეგზერსისის ფუნქციას უფრო ასრულებენ, რათა შემდგომ ნოველებში გაცოლებით რთული და თვითმყოფადი მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტა შემოგვთავაზონ.

დამდგმელი რეჟისორი სპექტაკლს აღმავალი რიტმით წარმართავს. „მეზღვაურთა“ ნოველიდან „საფეხბურთო“ სანახაობაზე გადასვლა თანდათან აცხოველებს და ზრდის რიტმულ დაძაბულობას. ა. შალიკაშვილს რეჟისორული ინტუიკია კარნახობს, თუ როგორ „მოიწყვიდოს“ მაყურებელი თავბრუდამხვევ ტემპში. სწორედ ასეთი პანტომიმური ნოველაა ამ თეატრის ადრეული ნამუშევარი „დღეს ფეხბურთია“ (რა თქმა უნდა, სხვა შემსრულებლებით წარმოდგენილი) და ყველასათვის ნაცნობ საფეხბურთო აქიოტაჟის განწყობილებას გადმოგვცემს. მოქმედი პირნი სამნი არიან: პაატა, ლაშა და კახა. სიუჟეტი მთელი თავისი კოლორიტით საფეხბურთო მატჩზე დასწრების კოლიზიებს ასახავს — მხესუმშირა. ნაყინი, ფეხბურთის გულშემატკივართათვის დამახასიათებელი ესტაკოლოცია, ემოციები, განცხები, წარმოსახვით სრულდება. როგორც ფეხბურთის კომენტატორები ამბობენ — ვარდამაჟალი უპირატესობა იკითხება მოქმედ პირთა სახეებში, მათს დინამიურ მოძრაობებში, აქ, რასაკვირველია, კონფლიქტიც ყალიბდება. ხანმოკლე ჩხუბი, განევ-გამოწევა და საბოლოოდ. „შემადრწუნებელი“ ფინალი მატჩისა — საყვარელი გუნდი აგებს. ნოველის ფინალიც არანაჯ-

ლებ „ტრაგიკულია“ — კახა ვერ უძლებს მოზღვავებულ ემოციებს, გული მისდის და „დაზარალებული“ მეგობარი სასწრაფოდ გაყავთ დახმარების აღმოსაჩენად. ამ ნოველაში, მსახიობთა შესრულება უდავო ოსტატობითაა აღბეჭდილი, მაგრამ ვფიქრობ ამბავს აკლია მხატვრული განზოგადება, აზრის ორიგინალობა, რაც ხელოვნებაში მრავალგზის დამუშავებულ პოპულარულ სპორტულ თემას ახალ ელფერს შესძენდა.

პანტომიმის თეატრის მომავალ თაობასთან წლების მანძილზე გულდასმით, ბეჭითად იმუშავა კირა მეტუქემ. ვანც იცის, თუ რაოდენ ძნელი მისაღწევია თითოეული პანტომიმური ილეთის დაუფლება, მისი დახვეწა, სასურველ კონდინციამდე მიყვანა, დაგვეთანხმება რაოდენი მოთმინება, ნებისყოფაა საჭირო როგორც პედაგოგის, ასევე აღსაზრდელის მხრიდან. ამ შემთხვევაში შედეგიც ნათელია. ამის გახსენების სურვილი დაბადა იმ სიმსუბუქეში, პანტომიმური ხასიათის ორგანულმა ვათავისებამ, რაც ნიშნულია „კრიმანჭულის“ მონაწილეთათვის. ერთ-ერთი ოლიერი შთაბეჭდილება, რომელიც ქართული პანტომიმიდან შემოგვჩა, ეს გახლავთ კირა მეტუქეს მიერ უზადო ოსტატობით განსხვავებული ცეცხლი (ა. შალიკაშვილის „წეროები“, იან ფრენკელის მუსიკაზე). მან თავისი ოსტატობის საიდუმლოება გულუხვად გადასცა ინგა სარალიძეს, რაც განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია. რა თქმა უნდა, „ცეცხლი“ საღებთი განსხვავებული რეჟისორული გააზრებითაა მოტანილი „კრიმანჭულში“, მაგრამ ის ტექნიკური საშუალებები, რითაც მიღწეულია

შესანიშნავი ეფექტი ^{ეროვნული მნიშვნელობისა} და აღსაზრდელის უდავო გამარჯვებაზე მეტყველებს.

ტრაგიკული ნოველა ახლად-შობილ სიყვარულზე ერთი ამოსუნთქვით აღიქმება. ინგა სარალიძის ქალწულებრივი სინაზე, ანტიკური ხაზები, რასაც რეჟისორი პლასტიკურად დასრულებულ სახეს ანიჭებს, იპყრობს სცენურ სივრცეს და მაყურებლის ყურადღებას მის გმირზე აფიქსირებს. გადამდებია მსახიობის მიერ მოუღებულ პლასტიკური ქმედების ემოცია. მას ენერგიულ ტანში მისდევენ მღვერები, ცეცხლის „სიმხურვალე“ სწავს მათს სხეულებს, მაგრამ ისინი მაინც აგრძელებენ სროლას. ერთმა რჩეულმა (ლევან კურტანიძე) მოტანილი კიდეც ცეცხლი, წამიერია მისი ბედნიერება — ორი მუხანათური გასროლა ჯერ ჰაბუკს კლავს და შემდეგ ცეცხლიც ნელ-ნელა, სასოწარკვეთილ კონვულსიებში ჩაიფრფვლება.

ახალი არ იქნება იმის მტკიცება, რომ ადამიანის სხეული უნივერსალურია, მას ძალუძს გადმოსცეს და განგვაცდევინოს ბუნების ნებისმიერი გამოვლინება. ისეთი რთული, გარკვეულწილად შეუტნობელი და გრაფიკულად მრავალხაზოვანი მოვლენა, როგორცაა ცეცხლი, ადრეული პერიოდის პანტომიმურ წარმოდგენებში გადმოცემული იყო ადამიანის სხეულის პლასტიკის მეშვეობით. ა. შალიკაშვილმა ამ მიზნით პირველად ჯერ კიდე „წეროებში“ აამეტყველა ხელის მტევნები, განსაკუთრებული ფუნქცია დააკისრა რა თითებს და მათს ჰარმონიულ მოძრაობას. რეჟისორი „ცეცხლში“ წარმატებულად მრავალსაფე-

ხურიან ნახაზს კი არ ხედავს მხოლოდ, არამედ ცეცხლი მისთვის აღამიანურ განცდათა ყველაზე ძლიერი ემოციების სიმბოლო, მისი მეტაფორა და, ასე განსაჯეთ, ფილოსოფიური შინაარსის მატარებელიც კია.

აღამიანის ცხოვრება — დაბადება, ზრდა-განვითარება. მის სულში შემოჭრილი ძლიერი განცდა, ამ შემთხვევაში სიყვარული, რომლისთვისაც დამახასიათებელია იმპულსურობა, ფეთქებადი ხასიათი, გრძნობათა კონტრასტული მიმოქცევა, ასოცირებულია ცეცხლთან და აღის ცვალებად მოქარაობასთან.

სპექტაკლის დრამატული ქლერადობით აღსავსე ეპიზოდის გასართულების შემდეგ ა. შალიკაშვილი გვთავაზობს ეუმორით ვაცი-სკროგნებულ ჟანრულ სცენას — „ფრინველთა ეზო“ („ჭიჭიტურა“). შეიძლება ითქვას, რომ მას წარმოდგენაში ერთგვარი განტიერთვის ფუნქცია აკისრია. თავისთავად, ნოველაში მოცემულ პერსონაჟთა (მელა, ძაღლი, მამლები, დედალი) განსხეულება მსახიობებს ახალი პანტომიმური ამოცანების წინაშე აყენებს. მათს მხატვრულ მიზანს შეადგენს არა მართოგარეგნული ნიშნების მიკვლევა-გადმოცემა, არამედ ხასიათის ნიშანდობლობის აღბეჭდვა. თუმცა, რეჟისორი უფრო შორს მიდის და კოეჟიცივ ამას უმატებს, თუ შეიძლება ითქვას, ფრინველცხოველთა მეტყველებასაც, რაც კომიკური, ინტონაციურად მრავალფეროვანი „დილოვის“ ფორმით არის მოტანილი. მაყურებელში, რომლისთვისაც ასეთი სითამამე პანტომიმურ სპექტაკლში უცხოა, ეს მოულოდნელობას ეფექტს იწვევს. დღეს მსოფლიოში საკუთ-

რივ პანტომიმას ხშირად „აშეულებენ“ სიტყვას და „ჭიჭიტურას“ წარმატებამ უცხოეთში ცხადპყო, რომ შალიკაშვილისეული მიგნება უფრო ახლოსაა პანტომიმის ბუნებასთან, ვიდრე შიშველი სიტყვა.

ნოველა „ჭიჭიტურა“ გადმოგვცემს სოფლის ეზოში ერთი დღის განმავლობაში მომხდარ ამბავს, სადაც მეღლის არსებობა ქმნის კეთილისა და ბოროტის მარადიული თემის გააზრების კიდევ ერთ საშუალებას. მელა კახა ბაკურაძის შესრულებით საოცრად მოხერხებული, თვითმკაყოფილი და საკმაოდ ვერაგიცაა. თავისი გამოხტომებით მელა სოფლის იდილიურ სურათს აღიაქოთის ასპარეზად აქცევს. მამლაყინწათა სახეებში პაატა ციქურიშვილმა და ლაშა ონიანმა შეიძლეს მიეკვლიათ ხასიათის განსხვავებული ნიშნებისათვის — თუ პ. ციქურიშვილის მამალი ხაზგამსით გულუბრყვილოა და მიმინდობი, ლ. ონიანის პერსონაჟი უფრო დაკვირვებული, ფრთხილი და, ამასთანავე, ჰკვიანიცაა. სრულიად განსხვავებულ მანერაში თამაშობს ი. სარალიძე. მისი გმირი კეკლუცია, ქარაფშუტა და საკმაოდ დაჯერებული თავისი მომხიბვლელობით, რისი საბაბიც აქვს (მამალთა გაუთავებელი არშოყი და ერთმანეთთან ძიქვილობა მის თვალში უპირატესობის მოსაპოვებლად). ეზოს განწყობილებას ორგანულად უერთდება ლ. კურტანიძის ძაღლი, რომელსაც ამ საფლობელოს ბატონ-პატრონად მიაჩნია თავი. „ძაღლური კანონიდან“ გამომდინარე, ღამის დარაჯმა დღისით უნდა დაისვენოს და ამ ძილის რიტუალს მსახიობი ურთულესი პლასტიკური გამომსახველობით ასრულებს.

ნოველათა ამ რიგს ახალი ფე-

რი შემატა რეჟისორმა, როცა სოფლის კოლორიტული სურათიდან გადავიდა მარადიულ თემაზე — სამშობლო. მისი სიყვარული, დედა-შვილობა — გვეულისხმობს ნოველას „შენ ხარ ვენახი“. ულამაზესი ქორალის გულშიჩამწვდომი პანგების ფონზე, მაყურებლის თვალწინ გათამაშდება სცენები შრომისა და სიყვარულისა. ვახისადმი რიტუალური თაყვანისცემა სიმბოლურად ვასდევს ეპიზოდს თავიდან ბოლომდე. გამრავლება, ერის სიძლიერე, მის მომავალზე ზრუნვა უდევს საფუძვლად ნოველას. იბადება ბავშვი, დღითიდღე იზრდება, ვაჟკაცდება... მარადისობის თვალსაზრისით, ადამიანის დაბადება და მთელი მისი ცხოვრება წამიერა და სცენურ დროშიც ეს პროცესი ასევე გლვსეხებული სისწრაფითაა წარმოსახული — ჩვილი მშობლებს ჯერ ხელში ჰყავთ აყვანილი, შემდეგ სიარულს აჩვენებენ, ამასობაში წამოიზრდება კიდევ, თვალის დახამბამებასაც ვერ მოასწრებენ, რომ პატარა ბავშვი ბრვე ვაჟკაცად მოველინებათ და უკვე სეგდანარევი დამილით აცილებენ მას ცხოვრების დიდ გზაზე.

ნოველა „შენ ხარ ვენახი“ ამაღლებულ განწყობილებას ბადებს, რაც გულისთქმასავით მოაქვთ მაყურებლამდე ინვა სარალიძეს და ლევან კურტიანიძეს. ამ შემთხვევაში პლასტიკა პანტომიმური ბალეტის ნაცნობი ნიუანსებითაა წარმოდგენილი, გაჯერებულია შინაგანი სინათლითა და პოეტურობით. ა. შალიკაშვილი ამ ნოველაშიც მსახიობთა ხელებს მიმართავს, მიიჩნევს თა. რომ ადამიანის ხელების მხატვრული პოტენციული პანტომიმისთვის დღემდე ამოუწურავია. ამჯერად იგი ყურძნის მტევ-

ნის სახიერ ფორმას ხელს შეუკვნის საშუალებით აღწევს. ეტყობა, შემთხვევით არ უწოდა ქართველმა კაცმა ვახის ნაყოფს — მტევანი, ა. შალიკაშვილის ეს მიგნებაც ასოციაციურია და ქართული ენის ლექსიკურ სიმდიდრეშიც ღებულობს საავეს.

პანტომიმური ხელოვნების ენა სხეულის პლასტიკაა და რაც უფრო მდიდარია მისი ტექნიკური არსენალი, მით უფრო მრავალმხრივია თვით მხატვრული შედეგი. მაგრამ კოლექტივის ისტატობის ჰეშმარტი ღონეს ისიც განსაზღვრავს, თუ რაოდენ ფლობენ მიმეზბი იმპროვიზაციის ხელოვნებას.

გურული კრიმანჭული ხომ ვოკალური პლასტიკური იმპროვიზაციის შედეგია, როცა დაოსტატება ისეთ ჰქვს აღწევს, რომ მომლერალს ავითონ უჩნდება სურვილი არსებული თემის ვარირებნსა. ერთხელ, როცა ჩვენი საუკუნის დიდ კომპოზიტორს იგორ სტრავენსკის კითხეს, თუ რამ მოახდინა ბოლო ხანს მასზე ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება, რაუყოვნებლივ მიუვო — გურულმა სიმლერამ, თავისი კრიმანჭულით, ხმათა მოძრაობის სირთულეთა და თავისუფლებით. — ა. შალიკაშვილის სანახაობაშიც მაყურებელს, პირველყოვლისა, ხიბლავს მოძრაობის თავისუფლება, სილაღე, პლასტიკურ ხაზთა ფეიერვერკი.

ფლობს რა პლასტიკური ახროვნების საიდუმლოებებს, ა. შალიკაშვილი მის გამოსახულებას ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში ეძებს. ამ მხრივ კრიმანჭულის აღმომჩენა ბედნიერი მიგნებაა. რეჟისორმა შესანიშნავად გამოიყენა და ვიზუალური გაზადა გურული სიმღერის ხასიათი, წყობა — ხმების ერთგვარი კონფლიქტურობა, მო-

ძრავი ჰარმონია და კრიმანჭულის „მედიდურობა“.

ნოველა „კრიმანჭულს“ სამი შემსრულებელი ჰყავს „ხასანბე-გურისავან“ განსხვავებით, რომელსაც ასრულებს ტრიო და ერთი გადმოძახილი. „კრიმანჭულში“

თითოეულის ინდივიდუალური დახასიათება გამომდინარეობს სასიმღერო ხმის თავისებურებიდან. ჩვენ წინაშე სამი ტიპაჟია წარმოდგენილი — დარბაისელი ბანი (პ. ციქურიშვილი), თავმომწონე მეორე ხმა (ლ. ონიანი) და „მეტეჩარა“ მოკრიმანჭულე (კ. ბაკურაძე). მაყურებლის თვალწინ თამაშდება როგორც ამ სამი ინდივიდის ურთიერთობა, ასევე მათ მიერ შესრულებული სიმღერების ბუნება. კომიზში იბადება ორი წამყვანი ხმის „სურვილით“ — რადაც არ უნდა დაუჯდეთ, ასპარეზიდან განდევნონ სხარტი, აბეზარი „არამკითხე მოამბე“ ხმა; თითქოს აღწევენ კიდევ მიზანს, ფეხქვეშ გაიგებენ მოკრიმანჭულეს და გამარჯვებული იერით აგრილებენ სიმღერას, მაგრამ ნაადრევი გამოდგება ზეიმი — კრიმანჭული ამ „უიმედო“ მდგომარეობადანაც კი ახერხებს გამოძრომას და თავისი წკრიალა ხმით გვირგვინად დაადგება მომღერლებს. კვლავ მეორდება ხმების ჭიდილი, ხასიათთა დაპირისპირება. საბოლოოდ კი იმარჯვებს ჰარმონია, შეხმატკბილება და მეგობრობა.

ნოველაში გამომსახველ საშუალებებად გამოყენებულია როგორც საკუთრივ პლასტიკური ფორმები, ისე აკრობატიკის ელემენტები, რიტმი, რაც დაფუძნე-

ბულია გურულ სიმღერაში გაცნადებულ ქართულ ეროვნულ ფორმასზე.

ცნობილ ფრანგ რეჟისორს, მსახიობსა და პანტომიმის ოსტატს ეან ლუი ბაროს თავის რეპერტუარში ჰქონდა შესანიშნავი პანტომიმური ჩანახატი „მხედარი“, რომელშიც იგი განსაცვიფრებელი ოსტატობით ახერხებდა ერთდროულად და, რასაკვირველია, მონაცვლეობით შეესრულებინა როგორც მხედარი, ისე მოჭირითე ცხენი და გამოეყვება მათი ურთიერთობა ამ ჭირითის დროს. შეიძლება ჩვენი ახალგაზრდა მსახიობი ს. შიღარევა აღიარებულ ხელოვანთან გადაჭარბებულად მოგვეჩვენოს, მაგრამ მათ მიერ დიდი ვზნებით, მხატვრული ალღოთი და ეროვნული სულისკვებით შესრულებული „კრიმანჭული“ ამგვარი ასოციაციის საფუძველს იძლევა. ეს ნოველა გამოაგნიბელ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე და აღიქმება, როგორც პანტომიმური ხელოვნების პატარა შედევრი.

რეჟისორმა კარგად იცის, რომ დიდი ალტაცების შემდეგ მაყურებელს კვლავ ესაჭიროება განტვირთვა; რასაც იგი ქალაქური ყოფის ამსახველი სცენების გაცოცხლებით ახერხებს. „მექისეები“ ძველი თბილისის წარსულიდანაა გადმოსული, მისი ეშხის მადლი ატყვია: აბანოში მოსულ მეტისმეტად ჭუჭყიან კლიენტს თავისი საქმის კარგი მცოდნე და ცხოვრებაში გამობრძმედილი ორი მეჭისე დახვდება. მოქმედების ამოსავალ მომენტად, კონფლიქტის საფუძველად გადაიჭყვევა ქისისთვის განკუთვნილი ჩვეულებრივი ბილითი; ნაღდ და, ამასთან ერთად, ზედმე-

ტი ფულის აღებას შეჩვეული მექისეები (კ. ბაკურაძე, ლ. ონიანი) თავისებურად „გაუმასპინძლდებიან“ „თავხედ“ კლიენტს (პ. ციციქურიშვილი), ყველა ხერხს ხმარობენ, რათა დაამცირონ, ფიზიკურ შეუარაცხყოფამდე მიიყვანონ გაოგნებული კაცი და აღწევენ კიდევ საწადელს — უგუნურების მსხვერპლი კოჭლობით სტოვებს სცენას. მსახიობები ქართული ხალხური საცეკვაო რიტმის მოშველიებით, სატირულ-იუმორისტული ფერების ცხოველყოფილი შეხამებით ქმნიან დაბანვის რიტუალის პანტომიმურ იმიტაციას.

ფინალური სცენა იმეორებს პროლოგის ზოგიერთ ელემენტს და ჩვენს თვალწინ თითქოს კონსპექტურად გათამაშდება ყველა ნოველა, რაც ორგანულად კრავს და თავისებურ ჩარჩოში მოაქცევს მთელს წარმოდგენას.

ჩვენი საუბარი „კრიმანჭულზე“ სრულყოფილი არ იქნება, თუ არ მოვიხსენიებთ მის მხატვარს მამია მალაზონიას, რომელიც ესოდენი ტაქტით, გემოვნებით, ფერთა კოლორიტის ზუსტი შეგრძნებითა და ჟანრის ვათვალისწინებით მოსავეს სასცენო გარემოს. მთელი წარმოდგენის მანძილზე შეუსაბამო ფერი თუ გაუთვალისწინებელი დეტალი არც ერთხელ არ მოგჭრით თვალს, რაც უდიდესი დამსახურებაა. ყველაფერი კეთდება ნოველებიდან გამომდინარე მოძრაობისთვის, ამიტომ, რა თქმა უნდა, მსახიობისთვის და, საბოლოოდ სპექტაკლის იდეისთვის.

ეს სტუდენტური სპექტაკლი იმთავითვე იქნა მიჩნეული თეა-

ტრალური ინსტიტუტის აღიარებულ ნამუშევრად და სულ მალე მან საქართველოს პანტომიმის სახელმწიფო თეატრის სარეპერტუარო აფიშაც დაამშვენა. სასიხარულოა, რომ ოსტატის ხელმძღვანელობით შექმნილი ახალგაზრდული სპექტაკლი ასე ძალდაუტანებლად, თავისუფლად გადავიდა პროფესიულ სცენაზე, რაც ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა უშრეტ პოტენციაზე მეტყველებს.

კვლავ კიოლნის ფესტივალს მინდა დავუბრუნდე და გავიხსენო ქართველი მიმების დასკვნითი გამოსვლები სამუსიკო სასწავლებლის ათასხუთას ადგილიან დარბაზში. „კრიმანჭულის“ წარმოდგენის შემდეგ „ბრავოს“ შეძახილებს ბოლო არ უჩანდა, მაყურებელი დიდხანს არ დაშლილა. ფესტივალის ერთ-ერთმა ორგანიზატორმა და მასპინძელმა, ცნობილმა მიმმა მილან სლადეკმა ქართველი კოლეგების წარმატებით აღფრთოვანებულმა იქვე, სახელდახელოდ შეადგინა და შემდეგი შინაარსის ოფიციალური ბარათი გამოგვატანა საქართველოში — ახლო მომავალში, თბილისში, ქართული პანტომიმის სკოლის ბაზაზე, ჩატარდეს ამ ჟანრის ოსტატთა საერთაშორისო სემინარი საჩვენებელი გამოსვლებით.





პრობლემები და შემოქმედებითი ძიებები

დღეისათვის მესხეთის თეატრის დასში ნაცვლად საშტატო განრიგით გათვალისწინებული 32 მსახიობისა მხოლოდ 23 ირიცხება. აქედან უმაღლესი განათლება აქვს 4 მსახიობს, უმეტესი შევსება კი ს. ზაქარიაძის სახ. კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლიდან მოდის.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ თეატრს გადაჭრილი აქვს საბინაო პრობლემა, რაც სარაიონო თეატრების მთავარ საკითხად ითვლება. მიუხედავად ამისა, მსახიობთა მიგრაცია მაღალია. ყოველ ორ წელიწადში მსახიობთა ახალი ნაკადია შესარჩევი. ამის ძირითადი მიზეზი ის ვახლავთ, რომ თეატრი მესამე კატეგორიისაა და ახალგაზრდა მსახიობის ხელფასი 100-130 მანეთს არ აღემატება. ეს საკითხი კარგა ხანია დგას საქართველოს კულტურის სამინისტროს წინაშე, მაგრამ რატომღაც კიანურდება. ქალაქში მოსახლეობა მცირეა და საჭიროა ახალი სპექტაკლების ხშირად დადგმა, პარალელური რეპეტიციების ჩატარება, მაგრამ დასის სიმცირე ამგვარ დატვირთვას ვერ უძლებს. ამიტომ გვგმობთ გათვალისწინებული 7 სპექტაკლი ყველა როდი დგას სათანადო მხატვრულ დონეზე. თეატრი პალატითან რეგიონს განეკუთვნება და საკმაოდ დიდ რაიონს ემსახურება მძიმე შემოქმედებითს პირო-

ბებში. აღსანიშნავია, ის გარემოებაც, რომ რამდენიმე წლის წინათ თეატრალური ინსტიტუტის მიერ მესხეთის თეატრისათვის მომზადებული ჯგუფი თეატრიდან ნაადრევად წავიდა. მსგავსი მოვლენები მომავალშიც რომ არ განმეორდეს კოლექტივს დროულად უნდა სათანადო ყურადღების მიქცევა. თეატრში ჯერჯერობით ერთი მთავარი რეჟისორია, ხოლო გაურკვეველი მიზეზის გამო გაუქმებულია მუსიკალური ნაწილის გამგის საშტატო ერთეული.

სუსტია თეატრის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა. განახლებას მოითხოვს როგორც შენობა, ასევე განათების სისტემა და სცენის მოწყობილობა. სპექტაკლების გამოშვება ხშირად ფერხდება სამშენებლო მასალების უქონლობის გამო. მოუწყობელია სადურგლო და სამკერვალო საამქროები.

თეატრში არის საშუალება მცირე სცენის გამართვისა, მაგრამ კულტურის სამინისტრო გაურკვეველი მიზეზების გამო ამ საშუალოს დაწყებასაც აყოვნებს.

თეატრის რეპერტუარი შედგება 9 სპექტაკლისაგან: ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ ი. გოგებაშვილის „იავნანამ რა ჰქმნა?“ გ. ბერიაშვილის „მეხდაცემული კაკალი“, ლ. როსებას „პროვინციული ამბავი“, გ. კეჭყაყაძის „ჩვენთან, სკოლაში“, ა. ჩხივიანის „გედის სიმღერა“, ფ. გარსია ლო-

რკას „სისხლიანი ქორწილი“, მოლიერის „გაანაწილებული მდაბიო“ და მ. ბოიაჯიევის „დუელი“. რეპერტუარი, რომელშიც არის ქართული, რუსული, საზღვარგარეთული კლასიკა და აგრეთვე თანამედროვე პიესები, სწორადაა აგებული, მაგრამ თეატრის შემოქმედებითი სახე ჯერჯერობით მთლიანად არ არის ჩამოყალიბებული.

ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი“ ორი წელია თეატრის რეპერტუარშია. ამას წინათ გამართულ მეორე რესპუბლიკურ ფესტივალზე ამ დადგმამ სპეციალისტთა განსხვავებული შეფასებები დაიმსახურა — ერთნი აღიარებდნენ ლუარსაბის სახის სრულიად არატრადიციულ გადაწყვეტას, ხოლო მეორენი რადიკალურად არ იღებდნენ თეატრის მიერ არჩეულ პოზიციას, და მიიჩნევდნენ, რომ ილიას ნაწარმოებისათვის ასეთი რეჟისორული გადაწყვეტა არასწორია ეყო.

რეჟისორ ზ. სიხარულიძის ჩანაფიქრით, ლუარსაბი აქტიური პოზიციის ადამიანია, იგი ცდილობს საქმიანი გარეგნული პოზა შეინარჩუნოს. მაგრამ სინამდვილეში, ცხოვრებასთან პრაქტიკულ დამოკიდებულებაში, უმწეოდ გამოიყურება. ნათელია თეატრის პოზიცია — დავეანახოს თანამედროვე ადამიანი, რომელიც მოჩვენებითი „საქმიანობით“ ამოხრუჭებს საზოგადოების განვითარების პროცესს. ვფიქრობ, „თათქარიძეობის“ ამგვარი გაზრება საინტერესო გახლავთ და ვგვაონებს იმ ახლო წარსულსაც, როდესაც ლუარსაბის მსგავსი ადამიანები მხოლოდ ლაპარაკით ითარგმნებოდნენ და თავიანთი უმოქმედობით „უძრაობის ხანას“ ქმნიდნენ. ასეთ

სცენურ მოდელს საცენარეო დაგება ვ. ნიკოლაიშვილის ლუარსაბი. ამავე პოზიციას გამოხატავს ლ. სულუაშვილის დარეჯანიც. სამწუხაროდ, დანარჩენ მოქმედებებს ამგვარი საინტერესო გადაწყვეტა, ვერ მოეძებნათ, ისინი ტრადიციულ ჩარჩოებში შებოქმინი აღმოჩნდნენ, რის გამოც რეჟისორის ჩანაფიქრი გაფერმკრთალდა.

ი. გოგებაშვილის „ივანანამ რა ჰქმნა?“ განახორციელეს ვ. შალუტაშვილმა და ზ. სიხარულიძემ. სპექტაკლის წარუმატებლობა განაპირობა დაბალმხატვრულმა ინსცენირებამ. მასში ვერ გამოიკვეთა მთავარი სამოქმედო ხაზი, რომელიც წარმოაჩინდა ნაწარმოების დედახაზს. სპექტაკლს დააკლდა ის ემოციური განწყობა, რაც მთავარია მოთხრობისათვის. ამის გამო ვერც მსახიობებმა შეძლეს გმირთა ხასიათების გახსნა. ისინი ვერ გასცნენ დოკლამაციურობას და ტიქსტის მექანიკური კითხვით შემოითარგლნენ. ამიტომ ვერც ერთმა მსახიობმა ვერ შეძლო მხატვრული სახის შექმნა. რეპერტუარში ასეთი სუსტი სპექტაკლის არსებობა სასიკეთო შედეგს ვერ მოუტანს შემოქმედებით კოლექტივსა და მაყურებელს.

გ. ბერიაშვილის პიესა „მეხთაცემოლი კაჯალი“ ამ ოციობი წლის წინათ დაიდგა. რეჟისორ ვ. მაცხოროშვილის ეს სპექტაკლი ათადანის მსახიობებმა ლ. სულუაშვილმა და გ. კობრიძემ. პიესა მოკლებულია მხატვრულ ღირსებებს. მართალია, მასში რამდენიმე კოლორიტული პერსონაჟი მოქმედებს, მაგრამ ის ყოფითი სურათები, რომლებსაც ავტორი ხატავს, ვერ აღის ვანზოგადებულ მხატვრულ სიმაღლემდე.

პიესისაგან განსხვავებით, სპექტაკლი ცოცხალი მხატვრული სახეებით ხასიათდება. რეჟისორის მიერ მოძებნილია პერსონაჟთა ურთიერთობების სახიერი, სადად ჩვენების ფორმა. გმირთა ცხოვრება ასახულია რეალისტური სიზუსტით. ამიტომ მათ მიერ გამოყენებული იუმორიც უშუალოდ გმირთა ხასიათებიდან გამომდინარეობს და თვითმინაწერ საშუალებად არ იქცევა. სპექტაკლის პირველი მოქმედება უფრო კომედიურ სტილში მიმდინარეობს, რომელსაც თავისი დამახასიათებელი რიტმი გააჩნია, ხოლო როცა სიტუაცია იძაბება და უფრო „დრამატულად“ ვითარდება, იკარგება იუმორი და ირღვევა (ძირითადად პიესის გამო) შექმნილი მდგომარეობის დამაჯერებლობა.

სპექტაკლის ყველაზე კოლორიტული სახეა ნაზო. ღია სულუაშვილი საინტერესოდ წარმოსახავს გმირის გაქნილ ბუნებას. მსახიობი პირველივე სცენებიდან დიდი ზომიერებითა და ტაქტით გვიჩვენებს ნაზოს ზნეობრივი ცხოვრების წესს, თუ როგორ იბრძვის ეს მამაკაცი თვისებების მქონე ქალი მთელი ოჯახის უფროსობისა და ქონების მითვისებისათვის. ყოველ შექმნილ სიტუაციაში ნაზო თავისებურად მოქმედებს — ქმართან უფრო თვითნებური და მომთხვენილი, მამამთითან (თ. ჩერქეზიშვილი) კი სრულიად საპირისპიროდ იქცევა. სულუაშვილი კონტრასტულად გამოჰყოფს იმ მორიდებასა და შიშს, რასაც მასში ხარებას პიროვნება იწვევს. მსახიობი იუმორსაც ამ დაპირისპირების გამოსაკვეთად მიმართავს. დასცინის გმირის მეშინაურ ბუნებას და იმ „აგრესიულ“ სულისკვეთებას, რომე-

ლიც თავს იჩენს მასზე უფრო კლდე ნებისყოფიან ადამიანებთან ურთიერთობაში.

ასავე საკუთარ მიკროსამყაროს ქმნიან: გათხოვებას მოწადინებულ შინაბერა ივლიტა (ი. სიყარაძე), რომელიც თავისი მოუხერხებლობით კომედიურ სიტუაციებში ვარდება, ცოლს ნება-სურვილით დაბეჩავებული გიგა (გ. კონბეიძე) და საქმოსნური იერის მქონე ირაკლი (ს. მელაძე), ისინი სპექტაკლს მოქმედებას თავისებურ კოლორიტს სძენენ.

მიუხედავად ზოგიერთი სახის საინტერესოდ განსახიერებისა, მაინც საკამათოა სპექტაკლის „ზეამოცანა“ — თუ რა იდეური შეხედულებების საჩვენებლად დაიდგა პიესა და რით შეიძლება დაინტერესდეს მაყურებელი.

გ. კეჭაყმაძის „ჩვენთან, სკოლაში“ მოგვითხრობს პედაგოგების აღმზრდელი მეთოდების გამოყენების პრობლემებზე. აქ დაპირისპირებულია სკოლის დირექტორის პეტრე ჭანიშვილის ლმობიერი და პედაგოგ გაიოზ ნაკაიძის მკაცრი აღზრდის მეთოდები. საბოლოოდ პრაქტიკული გამართლება ვერც ერთი მოკამათის შეხედულებამ ვერ ჰპოვა და ავტორიც პასუხს ღიად სტოვებს. მოქმედებაში მოსწავლეები თითქმის არ ჩანან და ავტორი წინა პლანზე მასწავლებლებს შორის წარმოქმნილ კონფლიქტს წამოსწევს. პიესაში ეს საკითხი ლოიალურად, ერთი სკოლის მავალით-ზეა წარმოდგენილი და მოკლებულია პრობლემების განზოგადებულად ჩვენებას. აშკარად იკვეთება ავტორის დამოკიდებულება მასწავლებელთა მიმართ. ხაზგასმულია მათი უავტორიტეტობა, უპრინციპობა და პიროვნული სისუსტე,

რამაც მოსწავლეები გაათამამა და ყოფაქცევის ელემენტარული ნორმები დაავიწყებინა. სპექტაკლშიც მეტი პრინციპულობით უნდა გამოკვეთილიყო ეს საკითხი, უფრო დააჭერებლად წარმოჩენილიყო ასეთი დამოკიდებულებების მიზეზი. ეს კი დადგმას მეტ აქტუალობას შესძენდა. პიესაში სკოლის პედკოლექტივი საკმაოდ სქემატურად გამოიყურება და ამ ნაკლის გამოსწორება სპექტაკლშიც ვერ მოხერხდა. გამონაკლისია მხოლოდ სასწავლო ნაწილის გამგე, რომელსაც საკუთარი პოზიცია გააჩნია და არ იზიარებს სკოლის ახალი დირექტორის აღმზრდელობით მეთოდებს. მაგრამ სპექტაკლში ო. აწყურელმა ვერ შეძლო ასეთი გმირის შექმნა. მსახიობის მიერ ლექსოს შერბილებული ხასიათის ჩვენებით ვერ გადმოიცა მისი დამოკიდებულება მომხდარი ამბებისადმი. ამიტომ დაიკარგა სიმართლის მიქმელო ადამიანის სახე, რომელმაც გაბედა სკოლის ნაკლოვანებებზე გახეთის საშუალებით საჯაროდ ლაპარაკი.

გ. კობრიეძის პეტრე ჭანიშვილი პატიოსანი, მაგრამ საქმისადმი გულგრილი ადამიანია. მისთვის ჭადრაკის თამაში უფრო საინტერესოა, ვიდრე სკოლაში შექმნილი მდგომარეობა. მსახიობი წარმოაჩინა გმირის გულუბრყვილობას, ჰგონას, რომ სიკეთით ყველა საკითხს მოაგვარებს. მაგრამ ასეთი დამოკიდებულება საპირისპიროდ შემოუბრუნდება და იძულებულია დატოვოს თანამდებობა.

პეტრეს ასეთი ხასიათით სარგებლობს გაიოზ ნაკაიძე. ს. მელაძის გმირი პრინციპულად უყურებს სკოლაში შექმნილ ვითარებას. მას მტკიცედ სწამს, რომ მისი მეთოდით მდგომარეობა გამოსწო-

რდება — პედკოლექტივისა და მოსწავლეთა დამოკიდებულება რადიკალურად შეიცვლება. გაიოზი აღწევს კიდევაც დასახულ მიზანს, მაგრამ აქვე ირკვევა, რომ მისი მკაცრი აღზრდის მეთოდის საწინააღმდეგოდ საკუთარი შეილები, პროტესტის ნიშნად, სხვაგვარ ცხოვრებას დაადგენენ, რამაც საბრალოდ სკამამდე მიიყვანა ისინი. გაიოზს წარმოუდგენლად მიაჩნია შეილების საქციელი. თითქოს ყველაფერი გააკეთა მათი წინიერი აღზრდისათვის, მაგრამ შეცდომა მაინც დაუშვა. იგი ვერ ხვდება მიზეზს, მაგრამ შელახული ავტორიტეტის გამო იძულებულია მაინც დატოვოს დირექტორის თანამდებობა.

სპექტაკლში „გედის სიმღერა“ ზ. სინარულიძემ ერთი სიუჟეტური ხაზით გააერთიანა ა. ჩხოვეის სამი ნაწარმოები: „გედის სიმღერა“, „დათვი“ და „ხელის თხოვნა“. მსახიობის დრამატული ბედი მოქმედებაში ჩანს. მოხუცებულობის უამს იგი თეატრთან უნდა წავიდეს. მორიგი (ალბათ, უკანასკნელი) სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ სვეტლოვი დოვი დაცარიელებულ სცენაზე რჩება და შემთხვევით შემოსწრებულ სუფლიორს თავის განვილ ცხოვრებას უყვება სმირნოვისა („დათვი“) და ჩუბოკოვის („ხელის თხოვნა“) სახეთა გათამაშებით. ო. რენვიავილი ნოსტალგიით წარმართავს სვეტლოვიდოვის სულიერ განცდებს. მსახიობი შინაგანი გარდასახვით, უესტითა და მიმიკით წარმოგვიდგენს გმირთა განსხვავებულ ხასიათებს.

ო. რენვიავილის სმირნოვი ჯიუტი და უხეში, მაგრამ გულთბილი ადამიანია. მისთვის მთავარია მოვალისაგან ფული მიიღოს

და ამისათვის არაფერს ერიდება. ხოლო როცა დააკვირდება ახალგაზრდა, მომხიბვლელ ქალს და მასში გაბედულ, მტკიცე ნებისყოფის მქონე პიროვნებას ხედავს, მისი დამოკიდებულება მთლიანად იცვლება და სიყვარულსაც ეფიცება.

მსახიობი განსხვავებულ საშუალებებს მიმართავს ჩუბოკოვის სახის განსახიერებისას. იგი ლამაზი სიტყვებით ცდილობს ყველას მოაჩვენოს თავი თავაზიან და თბილ ადამიანად. სინამდვილეში კი ცხარე კამათისას იოლად ივიწყებს ამ სიტყვებს და უხეშ გამოთქმებსაც არ ერიდება. იკვებება ამ მოჩვენებითი თავდაჭერის სიყალბე. ამავე დროს ჩუბოკოვი ტემპერამენტია, ცხოვრების მოყვარული ადამიანია, ოცნებობს იმ ნამდვილ ცხოვრებაზე, რომლითაც მან ქალიშვილის გათხოვების შემდეგ უნდა იცხოვროს.

ც. ტაბატაძის ელენე პოპოვას მოსწონს დამწუხრებული ქვრივის გათამაშება. იგი ყოველდღიურ გლოვაში არ ივიწყებს საკუთარ თავს, ცდილობს იყოს კოხტად ჩაცმული და ლამაზად გამოიყურებოდეს. მსახიობი ოდნავ ირონიულ დამოკიდებულებასაც ამჟღავნებს გმირის ასეთი საქციელისადმი და გარკვეულ განწყობას ქმნის ელენეს შემდგომი მოქმედებისადმი. ეს მოგონილი პოზა ირღვევა სმირნოვის გამოჩენით. თავიდანვე ც. ტაბატაძის გმირს უკვირს სტუპობის საქციელი, რომელიც ანგარიშს არ უწევს მის განწყობას. ამიტომ იგი შეურაცხყოფილია და ეს თვინიერი არსება ენერგიული და ტემპერამენტია ქალი ხდება, რომელსაც შეუძლია გაბრაზდეს, იყოს ახირებული და თავნება. ამასთანავე, პოპოვა გრძნობს, რომ



სცენა სპექტაკლიდან „კაცია-ადამიანი?!“

ამ უხეშ ადამიანში არის ისეთი თვისებები, რამაც შესძრა მისი უსაქმურობისაგან დაჩლუნგებული გრძნობები. ამიტომაც მისი ხასიათი მტკიცე და შეუპოვარი ხდება.

სპექტაკლში სუფლიორისა და ლუკას საინტერესო სახე შექმნა ო. აწყურელმა. მისი სუფლიორი თანაუგრძნობს სვეტლოვიდოვს და, შეძლებისდაგვარად, ანუგეშებს მას, რადგან ყველასაგან მიტოვებულ მსახიობში საკუთარ პიროვნებასაც ხედავს. ხოლო მისივე ლუკა უფრო ირონიულად უყურებს პოპოვას მოჩვენებით გლოვას, მაგრამ მოთმინებით იტანს მის მოსაბეზრებელ საქციელს. ლუკა გრძნობს, რომ ამ ყოველდღიური გლოვით მისი ქალბატონი უფრო სხვების დასანახავად კეკლუცობს, ვიდრე გულმართლად იტანს მეუღლის დაკარგვით გამოწვეულ დიდ მწუხარებას. ამიტომ

ლუკა ცდილობს ელენა პოპოვა ამ მდგომარეობიდან გამოიყვანოს და შეძლებისდაგვარად ხელს უწყობს მის შეხვედრას სმირნოვთან. ამ შემთხვევაში ლუკას აინტერესებს საკუთარ შეხედულებათა სისწორეში დარწმუნება, რათა გამოამყლავნოს პოპოვას ფარული სურვილები.

ზ. გაჩლავაშვილის ნატალია ამაყი ქალია, რომელშიც ჭარბობს კერძომესაკუთრული თვისებები. როდესაც მისი ქონება სადავო ხდება, მას თანამოსახუბრისადმი მოუთმენლობა ეუფლება. თავიდანვე იგი მშვიდად და აღერსიანად აწყვეტინებს ლომოვს სიტყვას „ხოდაბუნი განა თქვენია?“. ამ მშვიდად წარმოთქმული სიტყვებით იგი ლომოვის მიერ გამოთქმულ აზრს აზუსტებს, არც ირონიულ ღიმილს ფარავს, მაგრამ რაც უფრო ღრმავდება მათი კამათი, მით უფრო ეცვლება ნატალიას გამომეტყველება და სერიოზულად განიცდის უსამართლო ბრალდებას.

ასევე მკვეთრად ცვლის თავის ვადაწყვეტილებას, როდესაც მეზობლის მოსვლის ნამდვილ მიზეზს გაიგებს. ნატალია გულგრილია ლომოვისადმი, მაგრამ შიშობს, ვაითუ, ხელიდან გაუშვას გათხოვების შესაძლებლობა და გახდეს ორივე მამულის პატრონი.

დ. მაჩიტაძე ლომოვის სახეს დაკლამაციურ ტონში წარმართავს და ნაკლებად ამყლავნებს გმირის ხასიათს. მსახიობი თავიდანვე წარმოაჩენს გმირის მორიდებულობასა და გაუბედაობას, მაგრამ მიწისა და ძაღლის ირგვლივ წამოწყებულ კამათში ვერ ანვითარებს

იმ თვისებებს, რამაც ^{კონფლიქტის} კონფლიქტით უნდა წარმოშვას. გაუმართლებლად გამოიყურება ლომოვის ცუდად გახდომის სცენაც, ავტორის დახასიათებით ლომოვი ეჭვიანია, ყოველთვის ეჩვენება რომ ავადა და რაღაც ტყივა. ერთფეროვანი ცხოვრებისაგან მოწყენილობის მიზეზს საკუთარ ჯანმრთელობაში ხედავს. ასეთი თვითშთავონებითაა გათამაშებული ლომოვის გარდაცვალების სცენა. მსახიობს რომ ირონიული ელფერიით დაეხასიათებინა თავისი გმირი, უფრო ზუსტად განსაზღვრავდა მოქმედების დამაჯერებლობას.

გახხილულმა სპექტაკლებს. დაგვანახა, რომ კოლექტივი მეტწარმატებას მაშინ აღწევს, როდესაც მაღალმხატვრულ დრამატურგიას ახორციელებს. ამ დროს იბადება საინტერესო ძიებებიცა და უფრო მრავალფეროვნად წარმოჩნდება მსახიობთა შესაძლებლობები. თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების დღევანდელ ეტაპზე, ალბათ, ამ მიმართულებით უნდა წარიმართოს მუშაობა, რაც გამოავლენს თეატრის აქტიურ პოზიციას.

ასევე დამაფიქრებელია მსახიობთა მეტყველების კულტურა. ხშირად ხმა მაყურებელთა დარბაზამდე ვერ აღწევს, მსახიობები მკაფიოდ ვერ მეტყველებენ და წარმოთქმული ფრაზის აზრიც იკარგება.

აღნიშნულ პრობლემებთან ერთად, ნათლად იკვეთება სასიკეთო ძვრებიც, რაც მომავალში შემოქმედებითი წინსვლის წინაპირობაა.

სათნოება, სინაზე

განსული თეატრალური სეზონის (1987-88 წ. წ.) ბოლოს ზ. ფალიაშვილის საბ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის შარშანდელი კურსდამთავრებულის ირმა ნიორაძის დებიუტმა უიწეღის წამყვან პარტიაში (ადანის ბალეტი „უიწეღი“) გვაუწყა, რომ ქართული ბალეტის დასს საინტერესო აქტიორული ძალა წეემატა.

ამ პარტიაში, რომელიც ას წელზე მეტია დიდი არტისტული გაქანების მოცეკვავეთა ასპარეზადაა ქვეული, ირმა ნიორაძის შთაგონებულმა ცეკვამ სათელპო მისი მაღალნიჭიერება და მასშტაბურ მხატვრულ საბეებთან შექიღების უნარი. მან შეძლო რომანტიკული ბალეტის ატმოსფეროში ბუნებრივად არსებობა, უიწეღის პირველი სიყვარულის ამაღლებული გრძნობის ღირიკული განწყობით განმსჭვალვა. დებიუტანტმა ბეერი ახალი და მოულოდნელი ნიუანსი შეიტანა პირველი მოქმედების ტრადიციულად დადგენილ მიზანსცენებში, გაცოცხლა დრამატული თამაშის ელემენტები პოეტური აღმაფრენით, სახიერად ნაპოვნო ქვეყის ხასიათით.

ი. ნიორაძის მსუბუქ ცეკვაში გამოსკვიოდა ყველა ის თვისება, რაც ახლავს უიწეღის ქორეოგრაფიულ სახეს — სათნოება, სინაზე და მოკრძალება. და კიდევ ერთი ნიუანსი — შინაგანი შარმონიული კავშირი, ერთიანობის გრძნობა თავისი ტოლი ამხანაგებისა და სოფლის მყუდროების იდლიურ გარემოსთან. ნიორაძის უიწეღისათვის მისი ფულისწორი



უიწეღი — ირმა ნიორაძე

ალბერტიც ამ შარმონიული მთლიანობის უღამაზესი ნაწილია.

გარდასახვის დიდი უნარით წარმოდგენილი როლის ასეთი ექსპოზიციის შემდეგ ირმა ნიორაძე ლოგიკურად გამართული შინაგანი სვლებით მიდის ალბერტის ლალატის აღქმის ტრაგიკულ ეპიზოდთან და დიდი ემოციური ძალით, ხალასი დრამატისშით ატარებს უიწეღის სულიერი განადგურების — სიგიჟის სცენას, თავისებური იერი მიანიქა ირმა ნიორაძემ საცეკვაო ფრაზებს აგრეთვე ვილისების სევდიან ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებში (მე-2 მოქმედება). მისი მსუბუქი და უშფოთველი ცეკვის პლასტიკური ინტონაციები უფრო ბედთან მორჩილებას, სასიებას გამოხატავს, ვი-

დრე დაკარგულ ბედნიერებაზე სინანულს. დებიუტანტის მიერ განსახიერებული ჟიზელის მხატვრული სახის შთამბეჭდაობას აძლიერებს მისი არტიტული ინდივიდუალობის თანახმიერება როლის ხასიათთან, რასაც უურაღდება მიაქცია თეატრში ნიორადის პედაგოგ-რეპეტიტორმა, ჟიზელის როლის ერთ-ერთმა შესანიშნავმა ინტერპრეტატორმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტიტმა ვ. წიგნაძემ. იგი ღიღი ტაქტით მუშაობდა დებიუტანტთან და ხელს უწყობდა მის თავისუფალ სცენურ შემოქმედებას. სასწავლებელში კი სსრკ სახალხო არტიტი, ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მთავარი კონსულტანტი ვახტანგ ჭაბუკიანი წლების მანძილზე საანგარიშო-გამოსაშვები საღამოების პროგრამების მომზადების პერიოდებში უწვითარებდა მას როლისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამჟღავნების უნარს, აკავებდა სხვადასხვა ქორეოგრაფიულ ეპიზოდებში და ზრდიდა მოცეკვავეს კონტრასტულ მასალაზე.

1983-84 სასწავლო წლის საანგარიშო კონცერტზე ირმა ნიორაძე დაგვაშახოვრდა ვ. ჭაბუკიანის მიერ დადგმული ჩაიკოვსკის ბალეტ „მძინარე მზეთუნახავის“ პრინცესა ავრორას მონათვის სცენაში იასამნის ფერიის ჰაეროვანი, არამიწიერი არსების სახიერებით. მომდევნო 1984-85 სასწავლო წელს იგი ასრულებდა წამყვან პარტიას პერმის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის სამხატვრო ხელმძღვანელის, სსრკ სახალხო არტიტის ლ. სახაროვას მიერ დადგმულ ე. ხელსტელის ბალეტში „უვაილების დღესასწაული ჯენცანოში“ (ა. ბურნონვილის ქორეოგრაფიით), ხოლო 1985-86 სასწავლო წელს მე-2 კურსის ნორჩმა მოცეკვავემ მაყურებელი განაცვიფრა — ირმა ნიორაძე, რომელიც წინა საანგარიშო კონცერტზე საკმაოდ უფერულად, არაფრისმეტყველი პლასტიკით ცეკვავდა წამ-

ყვან პარტიას „უვაილების დღესასწაული ჯენცანოში“, ადანის ბალეტ „ჟიზელის“ მე-2 მოქმედების პა-დე-დე-ში დასრულებულ მსახიობად მოველინა მაყურებელს. დიდმა მოცეკვავემ ვახტანგ ჭაბუკიანმა ფართოდ გაუხსნა გზა მოსწავლის ნიქს, ცეკვის საიდუმლოებას აზიარა ირმას პარტნიორიც, მეორე კურსის მოსწავლე იგორ ზელიენსკი ალბერის პარტიაში და სახელოვან მოცეკვავე-ვირტუოზებს გაუტოლა ისინი.

თბილისის საიუბილეო საანგარიშო-გამოსაშვები პროგრამისათვის ვახტანგ ჭაბუკიანმა კვლავ მოულოდნელი პედაგოგიური „სვლა“ შესთავაზა გამოსაშვებ კურსს (1986-87 წ.), ირმა ნიორაძეს და იგორ ზელიენსკის დააკისრა წამყვანი პარტიები კრეინის ბალეტში „ლაურენსია“. იგორ ზელიენსკისათვის არჩევანი (ფრონდოსოს როლი) კანონზომიერი იყო, ხოლო ლაურენსიას გმირულ-რომანტიკული როლის ხასიათის დაძლევა ირმა ნიორაძის ცეკვის ბუნებისათვის ახალ შემოქმედებით ეტაპს წარმოადგენდა. ვ. ჭაბუკიანს არ უმტყუნა პედაგოგიურმა აღლომ. მოცეკვავემ წარმატებით ჩააბარა გამოცდა მისთვის ახალ ქორეოგრაფიულ სტიქიაში და თავის პლასტიკას სილაღისა და სითამამის თვისებები შემატა. იმავე საღამოს ირმა ნიორაძემ წამყვანი პარტია იცეკვა ვებერის ერთაქტიან ბალეტში „მოპატიება საცეკვაოდ“. აღნიშნული კომპოზიციის კლასიკურ ქორეოგრაფიაში (რომელიც ვ. ჭაბუკიანს შემქნილი აქვს გამოსაშვები კურსის საჩვენებელი პროგრამისათვის) იგი კვლავ წარსდგა მაყურებლის წინაშე თავისი ჩვეული სინაზითა და ჰაეროვნებით.

აი, ასეთი ზიგზაგებით ჩამოყალიბდა ირმა ნიორაძე მსახიობ-მოცეკვავედ, როგორც ქართული ბალეტის საიმედო შემოქმედებითი ძალა, რომელსაც შესწევს უნარი იტვირთოს თეატრის კლასიკური და ეროვნული საბალეტო რეპერტუარი.

ხ ე ლ ო ვ ა ნ ი ს გ ზ ა

ოსური თეატრალური ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენელს, რეჟისორს, მსახიობსა და დრამატურგს, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ვლადიმერ (ბალო) კაიროვს დაბადებიდან 75 წელი შეუსრულდა.

თორმეტი წლის ყმაწვილმა პირველად მიიღო მონაწილეობა სკოლის თეატროქმედ წრის სპექტაკლში. განსახიერა მუსას როლი ელბი ზდიყო ბრიტაევის პიესაში „რუსეთში ნაყოფი“. იმ ხანად, არღონში, სადაც იგი დაიბადა და ბავშვობის წლები გაატარა, სცენისმოყვარულთა სხვადასხვა დასის წარმოდგენები იმართებოდა. სემინარიის მოსწავლეებმა პირველი ოსური წარმოდგენა ჯერ კიდევ 1904 წელს გამართეს. ამ დღიდან იწყება ოსური თეატრის ისტორია. ვლადიმერ კაიროვი თავად დგამდა პიესებს სასწავლებლის თეათროქმედ წრეებში და წამყვან როლებსაც ასრულებდა. სპექტაკლები დიდი მოწონებით სარგებლობდა როგორც არღონის, ისე მახლობელი სოფლების მოსახლეობაში. მოგვიანებით, 1926 წელს, ვლადიმერ კაიროვი არღონის ერთ-ერთი დასის წევრი გახდა. აქ ოსური თეატრის გამოჩენილ მსახიობ ვლადიმერ თხაფსაევთან ერთად მთავარ როლებს ასრულებდა. ამ დასში დაიდგა „ჩერმენი“, „ორი და“, „ამირანი“, „ხანძერიფა“ და სხვა.

დასმა მთელი ჩრდილოეთ ოსეთი მოიარა. მათ უფასო წარმოდგენებს ორჯონიკიძეში, ალაგირში, საღონში, მიზურში, დიგორაში დიდი ინტერესით ხვდებოდა მაყურებელი.

როცა ცხინვალში სახელმწიფო დრამატული თეატრი გაიხსნა და ვლადიმერ კაიროვი ჩრდილოეთ ოსეთიდან აქ ჩამოვიდა, თეატრის სკმხატვრო ხელმძღვანელმა ექტორ მურღულუამ მაშინვე დასში ჩარიცხა. იმავე და მომდევნო სეზონებში ვლადიმერ კაიროვმა წარმატებით განსახიერა მთავარი როლები: ხაზში (ე. ბრიტაევის „ხაზში“), არსენა (ს. შანშიაშვილის „არსენა“), სენინკა (ე. შკვარცინის „სხვისი შვილი“), არკადი (ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“) და სხვა.

1936 წელს შევიდა ლენინგრადის ა. ოსტროვსკის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტზე, სადაც სსრკ სახალხო არტისტის, პროფესორ ლეონიდ ვივინის ხელმძღვანელობით ოსეთის ჯგუფი გაიხსნა. ორი წლის შემდეგ კაიროვი ამავე ინსტიტუტში პარალელურად იწყებს სწავლას სარეჟისორო ფაკულტეტზე, სტანისლავსკის მოწადის ბორის სუჩკევის ხელმძღვანელობით. ფრიადოსანი სტუდენტი პერსონალურ სტიპენდიას იღებს. დიდი სამამულო ომის დაწყების გამო მას სარეჟისორო ფაკულტეტი არ დაუშთავრებია, ოს მსახიობთა ჯგუფთან ერთად ცხინვალის სახელმწიფო თეატრში დაბრუნდა.

იმ პერიოდში ცხინვალში ვლადიმერ კაიროვმა დადგა: მოლიერის „სკაპენის თინები“, ა. გაიდარის „თემური და მისი რაზმი“, ე. ბრიტაევის „ამირანი“ და სხვა. ე. კაიროვის საქმიანობა მხოლოდ მსახიობობით არ განისაზღვრებოდა. მას დიდი ღვაწლი მიუძღვის თეატრისათვის ახალგაზრდა კადრების მომზადებაში ცხინ-



ვალსა და ორჯონიკიძეში. მისი უშუალო ხელმძღვანელობით სამხრეთ ოსეთის კოსტა ხეთაგუროვის სახ. თეატრში 1941 წელს გაიხსნა პირველი თეატრალური სტუდია.

1944 წლიდან ვ. კაიროვი მოსკოვის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე სწავლობს, მაგრამ ავადმყოფობის გამო ბრუნდება ორჯონიკიძეში და სახელმწიფო თეატრში იწყებს მუშაობას. 1945-54 წლებში აქ შექმნა ისეთი საინტერესო სცენური სპექტაკლები, როგორცაა საფა (ურუმიგოვას „სანიათი“), ჰასანა (დ. მამსუროვის „ჰასანა“), პარატოვი (ა. ოსტროვსკის „უმზოთიერა“), ვლოსტერი (უ. შექსპირის „მეფე ლირი“). კომანდორი (ლოპე დე ვუგას „ცხვრის წყარო“), კოსშეინი (ტრენიოვის „ლიუბოვ იაროვაია“) და სხვა. ვ. კაიროვი ძირითადად ასრულებდა გმირულ, რომანტიკულ და ტრაგიკულ ხასიათის როლებს, გამონაკლისს წარმოადგენდა სახასიათო როლები. ამავე დროს პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა თეატრთან არსებულ სტუდიაში, პირველმა ჩამოაყალიბა ჩრდილოეთ ოსეთში თოჯანების თეატრი.

1957 წელს ამთავრებს ლენინგრადის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტს და იმავე წელს იწყებს მუშაობას მთავარ რეჟისორად სამხრეთ ოსეთის კოსტა ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის ოსურ დასში. ამ დროიდან დაიწყო მისი რეჟისორულ-პედაგოგიური მოღვაწეობა. მისი დადგმები გამოირჩეოდა მონუმენტურობით, ემოციურობით. მისი, როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელის, მიერ დადგმული პირველი სპექტაკლი იყო დავით თემირაიევის „შურისმაძიებლები“. მოკლე ხანში ცხინვალის დასი წარმოიჩინა ძლიერ კოლექტივად, რაც მის დიდ ორგანიზატორულ ნიჭზე მეტყველებს. მუშაობის დროს იყო მკაცრი და მომთხოვნა. თექვსმეტი წელი ხელმძღვანელობდა თე-

ატრს. ამ ხნის მანძილზე მრავალჯერ შექმნილ ტერესო სპექტაკლის დადგმებში მისი მონაწილეობა განახორციელა მ. გუჩმაზოვის „მგლები“, ს. კაიტოვის „დედის ვული“, ე. ურუმიგოვას „სანიათი“, ვ. ვაგლოვის „თქმულება დედაზე“, „ლუგენდა სიყვარულზე“, ჰაფეზის „ქვეყნის სიკეთე“, შერიდანის „დუნდა“, ნ. გოგოლის „ქორწინება“, საკუთარი პიესა „ბათას შვილები“, პოგოდინის „კრემლის კურანტები“ და სხვა. ოსურ სცენაზე მან პირველმა დადგა ქართველ ავტორთა პიესები: ა. ცაგარელის „ხანუმა“, მ. მრეველიშვილის „ზევი“, ვ. ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია“, მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“, კაკაპაშვილისა და თაბორძის „ჩერ დაინოცენ, მერე იქორწინეს“, რ. ერისთავის მიხედვით და სხვა.

ვ. კაიროვის, როგორც რეჟისორის მსოფლმხედველობა ძირითადად ეროვნულ დრამატურგიაში, ოსურ პიესებში გამოიყვება. მის სპექტაკლებში პერსონაჟები სოციალურ-პოლიტიკური ბრძოლის ფონზე მოქმედებენ. ვ. კაიროვს ცხოვრების დიდი კაცია აქვს გავლილი, ბევრი ნახა და განიცადა. ახალგაზრდობიდანვე შეისისხლბორცა ოსური ეპოსი. ამიტომაც, რომ მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში წინაა წამოწყებული რომანტიკული ბუნება, რომელიც მშობლიური მხარისა და ერის სულიერი ცხოვრებითაა ნასაზრდოები. ეს რომანტიკა გამოიხატებოდა არა მარტო მსახიობთა ლამაზ ქესტსა თუ მოთრობისა და მეტყველების მელოდიურობაში, არამედ მსახიობთა მიერ განსახიერებელი გმირების სულიერ თვისებებში, სცენაზე დიდი აზროვნებითა და ამაღლებული გრძნობებით ცხოვრების უნარში.

1972 წელს თბილისში, სამხრეთ ოსეთის კულტურის დღეებში ჩატარებულნი გასტროლოებისას თეატრი რომ წარმატებით გამოვიდა, ამაში დიდი იყო ვ. კაიროვის ღვაწლი. საგასტროლო რეპერტუარიდან სამი დადგმა მას ეკუთვნოდა.

ვ. კაიროვი ცნობილია, როგორც საინჟინერო დრამატურგი. მისი ისტორიული ტრაგედია „ბათას შვილები“ წლების განმავლობაში წარმატებით იდგმებოდა. საყურადღებოა აგრეთვე მისი პიესები: „აქამაზი“, „სოზირის შეცდომა“ და სხვა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი დამოკიდებულება დამწვებ დრამატურგებთან, ბევრ ახალბედა დრამატურგს დაეხმარა მუშაობაში, დგამდა მათ პიესებს.

ოსური თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის, 1960 წელს, საქართველოს სსრ უმა-

ღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით, ვ. კაიროვს მიენიჭა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება.

ამჟამად იგი ძირითადად პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა ცხინვალის სამუსიკო სასწავლებელში. ამავე დროს დგამს წარმოდგენებსაც სახელმწიფო თეატრში. მისი ლიქრი და ოცნება თეატრია. ვულოცავთ ღვაწლმოსილ რეჟისორს დაბადების 75 წლისთავს და ეუსურვებთ შემოქმედებით წარმატებებს.

ი ნ ვ ო რ მ ა ც ი ა

„იმ საღამოს სტეფანწმინდას ამოვედი“

ორი აგვისტო... „ილიაობაა“ ყაზბეგში. იმ დღეს დიდი ილია მეფობდა ხევში. მისი სიტყვა, მისი აზრი, სული სუფევდა სტეფანწმინდაში: სადაც დიდებული მყინვარწვერია საქართველოს „თანამდები უკვდავი სულით“; ბეთლემის სამლოცველოა, რომლის „მადლი მთიელთა შორის ყველგან განთქმულა და ის ადგილი, ის არე-მარე ესოდენ წმინდად სწამს დღესაც ერსა“; მშფოთვარე თერგი და ალაღ-მართალი, ლელთ ღუნის მალაღი მიწა, მიწა. საიდანაც საქართველოს თავისუფლების ზარი ირეკებოდა და მამულისათვის მოხვევთა ძლიერი ხმა ჰქუხდა.

„იმ საღამოს სტეფანწმინდას ამოვედი, მშვენიერი საღამო იყო, ისე რომ იმ დამეს იქ დავრჩი, რათა თვალი გამეძლო მშვენიერის სანახაობის ხილვითა... ოჰ, საქართველოვ!“ და ისევ ამობრძანდა ილია ჭავჭავაძე ხევში.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა და საქართველოს პოლიტექნიკურმა ინსტიტუტმა იმ საღამოს ყაზბეგის კინოს სახლში გამართეს ერთობლადი ლიტერატურული საღამო-სექტაკლი — „ილია ჭავჭავაძე“.

სცენის თაღში მზესავით იდგა მხატვარ-მოქანდაკის კობა გურულის ქმნილება: ოქროსფერი ლითონისგან გამოქანდაკებული ქართული ანბანის ნიშანი „ა“ („ილია“) — დიდი პოეტის, მწერლის, მოღვაწის და წამებულის შუქმფენი სამბოლო.

დიადი და უღრმე, გაშლილი ტოტებით ნაკვეთი ხიდან, სცენაზე იდგა, კომ-

გაგრძელება იხ. 77-ე გვერდზე



ავიციტოში ისრაელში აღინიშნა ქართული თეატრის არსებობის 10 წლისთავი. ამ ღირსშესანიშნავ მოვლენას საქართველოდან წარგზავნილი დელეგაცია ესწრებოდა. ისრაელში არსებულ ქართული თეატრის რეჟისორებს, მსახიობებს, მსყურებელს საიუბილეო თარიღი მიულოცეს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარემ, სსრკ სახალხო არტისტმა გიგა ლორთქიფანიძემ (დელეგაციის ხელმძღვანელი), სსრკ სახალხო არტისტმა, სოციალისტური შრომის გმირმა რამაზ ჩხიკვაძემ, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა ქეთევან კიკნაძემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა სანდრო მრევლიშვილმა, სომ კავშირის „სოიუზ-თეატრის“ ხელმძღვანელმა ნატაშა ჩხიკვაძემ. გთავაზობთ საუბარს გ. ლორთქიფანიძესთან და თეატრის საიუბილეო საღამოზე წაკითხულ დოქტორ დათო შიმშილაშვილის მოხსენებას.

— როგორც ჩვენთვის ცნობილია, ქართული თეატრის მოღვაწეთა ჯგუფთან ერთად ახლახანს დაბრუნდით ისრაელიდან. მომავალი საერთაშორისო კონტაქტების, მრავალმხრივი თანამშრომლობის ორბიტაში ამჯერად ისრაელიც მოექცა. თავდაპირველად იმის შესახებ, რა პოზიცია გამოამქლავნა თქვენი მისიისადმი ადგილობრივმა ოფიციალურმა, თუ ეს მიწვევა მხოლოდ იქაური ნებაყოფლობითი საზოგადოებების ინტერესებში შემავალ აქციად უნდა ჩაითვალოს.

— ჩვენი ვიზიტი იზიდავდა მნიშვნელოვნად მიიჩნია ადგილობრივმა ხელისუფლებამ, რომ ოფიციალური შეხვედრა მოგვიწყოს ისრაელის საგარეო საქმეთა მინისტრმა შიმონ ფერესმა. მან აღფრთოვანებით ილაპარაკა ქართველ ხალხზე, ქართულ კულტურაზე, რომელსაც ისინი ეზიარნენ ემიგრირებული ქართველი ებრაელების მეშვეობით. ისაუბრა ქართულ ჯვრის მონასტერზე და რამაც ყველაზე მეტად გაგვაოცა — შოთა რუსთაველსა და მის უკვდავ პოემაზე. „ვეფხისტყაოსნის“ საოცრად ღრმა ცოდნა გამოავლინა, რაც მისი ივრითულ ენაზე მთარგმნელის — წარმოშობით ქუთაისელის, აწ გარდაცვლილის ბორის გაპონოვის დამსახურებად მიიჩნია. აღინიშნა, რომ ქართული ლიტერატურის ამ შედეგს ერთხმად მიიჩნევენ ივრითული პოეზიის ბრწყინვალე შენაძენად. ამასთანავე, პატივი მიაგო იმ დიდ ღვაწლს, რასაც იქ დამკვიდრებული ქართველი ებრაელობა ავლენს ქართველი ხალხისა და ქართული კულტურის პროპაგანდის საქმეში.

— საერთოდ, ემიგრაცია თავისთავად, ალბათ, მაინც არსებული გარემოსაგან თავგასაღწევი აქცია — შესაძლოა იძულებითიც. ქართველ ებრაელთა შემთხვევაში მან, არსებითად პარადოქსული შინაარსი შეიძინა. ეს კი იმ საუფუნოვანი ტრადიციებით აიხსნება, საქართველოში ამ ორი ერის თანაცხოვრებას რომ მოს-

დევს. კონკრეტულად რაში გამოიხატება ემიგრირებულ ქართველ ებრაელთა ღვაწლი საქართველოსა და ქართული კულტურის წინაშე.

— ნა ათასზე მეტი ქართველი ებრაელი აშუამდ ისრაელში რომ დაემკვიდრა დაბეჭდვითებით შემოიძლია განვაცხადო — იქ არსებული პატარა საქართველოა. ისინი არა მარტო ნოსტალგიურად ინარჩუნებენ ქართული მიწისა და ქართველი ხალხის სიყვარულს, არამედ პრაქტიკულად ძალიან დიდი ქართული საქმეებით არიან დაკავებული. ფუნქციონირებს ისრაელ-საქართველოს მეგობრობის სამი საზოგადოება. ესენია: საზოგადოება „ხიდი“, საზოგადოება „გზა“, და „რუსთაველის საზოგადოება“ (ამ უკანასკნელს ახლახან არსებობის 12 წელი შეუსრულდა). დღესდღეობით ისრაელში ხუთი ქართულენოვანი ბეჭდვითი ორგანოა: „სურნალი“, „დროშა“, „გზეულები“, „ხიდი“, „სამშობლო“, „გზა“, „ალია საქართველოდან“. თითქმის ყველა ქალაქშია ქართული სტამბა, საიდანაც შემოჩამოთვლილი პრესა ოპერატიულად ვრცელდება ქართველ ებრაელთა შორის. იერუსალიმის უნივერსიტეტში გახსნილია ქართული ბიბლიოთეკა, სადაც შეიძლება მოიძიოთ ნებისმიერი მასალა, რაც კი ქართველი ერის ისტორიასა და დღევანდელობას ეხება. თელ-ავივისა და ხაიფაში მოქმედებს ორი ქართულენოვანი სამოყვარულო თეატრი, ოცამდე ქართული ცეკვის ანსამბლი (მათ შორის, საბავშვო ანსამბლები), საესტრადო ჯგუფები, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ ქართულ სიმღერებს ასრულებენ. სხვათაშორის, ჩვენი წამოსვლის შემდეგ — 4 სექტემბერს იერუსალიმის ცენტრალურ საკონცერტო დარბაზში იხსნებოდა ქართული ცეკვის ფესტივალი, რაც თავისთავად უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენაა ამ ქვეყანაში ქართული ეროვნული ქორეოგრაფიული ხელოვნების პროპაგანდის საქმეში. ნეტავ, განახათ იქ დაბადებული ბავშვები როგორ ცეკვავენ ქართულ ცეკვებს, რა მოხდენილად ატარებენ ჩოხას, ქართულ კაბას. მოვუსმინეთ ქართული ხალხური სიმღერების კვარტეტს, რომელსაც საოცრად მაღალი პროფესიული დონე გამოარჩევს და არაფრით არ ჩამოუვარდება ჩვენში მოქმედ ანალოგიურ შემოქმედებია ჯგუფებს. მოგეხსენებათ, ახლა დიდი მოძრაობაა გაშლილი ქართული ჯვრის მონასტრის დაბრუნებისათვის, სადაც დაცულია შოთა რუსთაველის ფრესკა. გვეგულება მისი სავარაუდო საფლავი, აგრეთვე ახლახან სრულიდად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქმა, უწმინდესმა და უნეტარესმა ილია მეორემ ისრაელში ვიზიტისას ჯვრის მონასტერში დაასვენა ილია ქვევავაძის ხატი — „უწმინდა ილია მართალი“. ვინ იცის, ჩვენი უძველესი წარსულის კიდევ რამდენ გაუმოფრავ საიდუმლოს ინახავენ ამ მონასტრის სიძველეთა ფოლიანტებში. ამ მოძრაობაში უდიდესი ღვაწლი ემიგრირებულ ქართველ ებრაელებს მიუძღვით. როცა აქედან წასული უბრალო ქართველი ებრაელი გეტყვის, „ჩვენ ღმერთმა უდიდესი მასია დაგვაკისრა — შოთა რუსთაველის საფლავი და ილიას ხატი უნდა შევუნახოთ ქართველ ერსო“, ეს უკვე იმაზე მეტია, რასაც ჩვენ ერთა ურთიერთობათვისცემას ვუწოდებთ. ეს უფრო საერთო მიწით, წიადით, ერთი ნიადაგით ნასაზრდოები კურთხეული მადლია. მოკლედ, ისრაელის ქართველ ებრაელთა მოქმედება თანამოძმეობის იდეალური მაგალითია საერთაშორისო მასშტაბით.

— ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს, ბუნებრივია, აინტერესებთ უშუალოდ თქვენი მოგზაურობის ძირითადი მისიაც.

— ჩვენი მიწვევის ინიციატორი გახლდათ ისრაელ-საქართველოს მეგობრობის საზოგადოება „ხიდი“, რომელსაც აქვს საკუთარი ბეჭდვითი ორგანო — „გზეთი



„ხიდი“ და ასევე ქართულენოვანი თვითმოქმედი სამოყვარულო თეატრი. სამოყვარულო თეატრის პირობაზე ეს შეხანიშნავი კოლექტივია. უდიდესი სიამოვნება მივიღეთ ამ კოლექტივთან შეხვედრით, რომლის მთავარი მიზანაც ქართულ ენა-სა და კულტურასთან მაცურებლის ზიარებაა. უნდა ითქვას, რომ ისინი კარგად ართმევენ თავს დასასულ ამოცანას. ამ თეატრის სცენაზე იდგმება სკეტჩები, ვოდვილები, გ. ერისთავის, ნ. დუმბაძის, ო. მამფორიას პიესები. სწორედ ამ თეატრის არსებობის ათი წლისთავის გამო თელ-ავივში გამართულ საიუბილეო საღამოზე მონაწილეობისათვის მიგვიწვია ამ თეატრის ხელმძღვანელმა და საზოგადოება „ხიდის“ თავმჯდომარემ მიხეღ ნანიკაშვილმა (სხვათაშორის, იგი თბილისის სერგო ზაქარაძის სახელობის კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის აღწარმელია). მე სიტყვით გამოვედი ამ საღამოზე. რამაზ ჩხიკვაძემ ითამაშა ნაწყვეტი „მეფე ლირიდან“, პარტნიორობას უწევდნენ ქეთინო კიკნაძე და ხანდრო მრევლიშვილი. რამაზმა აგრეთვე შეასრულა მუსიკალური ფრაგმენტები რუსთაველეთა „ხანუმაღან“, რასაც არნახული რეაქცია მოჰყვა დარბაზში და ეს ბუნებრივია. მოგესხნებათ, ამჟამად იქ მოხსნულ ებრაელთაგან უდიდესი ნაწილი სწორედ იმ პერიოდშია ემიგრირებული, როცა რუსთაველის თეატრის სცენაზე „ხანუმაღან“ უდიდესი წარმატებით მიდიოდა. ქეთინო კიკნაძემ წაიკითხა გრიგოლ რომაშვილის „გველის პერანგის“ ფრაგმენტების მონტაჟი, სადაც მოთხრობილია ესთერისა და მორდოხაის ამბავი და გ. ბათიაშვილის „საბა“.

— თუ შეიძლება ცოტა დაწვრილებით გვიამბეთ თქვენი მოგზაურობის პროგრამის შესახებ.

— გვექონდა ბევრი შეხვედრა. ზოგ მათგანზე უკვე მოგახსენეთ. იერუსალიმისა და თელ-ავივის გარდა, შესაძლებლობა მოგვეცა მოგვენახულებინა ქალაქები: ხაიფა, ნაბრია, აშდოდი, ლოდი, ხულონი. საზოგადოება „ხიდის“ გარდა, გვექონდა შეხვედრები და ნაცოფირი მოლაპარაკებები საზოგადოება „გზის“ და რუსთაველის საზოგადოების ხელმძღვანელებთან იერაჰიმ გურთან და აბრამ სეფიაშვილთან. „ხიდის“, „გზის“, „სამშობლოს“, „ალისა“, და „დროშის“ რედაქციების თანამშრომლებთან; იერუსალიმის საერთაშორისო ფესტივალის დირექციასთან; ხაიფაში მოქმედ მოყვარულთა მეორე ქართულენოვანი თეატრის კოლექტივთან. მიგვიწვიეს აგრეთვე იერუსალიმის უნივერსიტეტის ქართულ ბიბლიოთეკაში, არ ვაქარბებ — პირდაპირ მომწესხველი შთაბეჭდილება დატოვა ულამაზესი ჭკრის მონასტრის დათვალიერებამ. ჩვენ თან ჩავიტანეთ რამდენიმე ქართული კინოფილმი და ამ შეხვედრების დროს ფილმებსაც ვაჩვენებდით. ყოველივე ამას, რაც მოგახსენეთ, თან სდევდა აუდიტორიის სულისშემძვრელი რეაქცია — იყო ზღვა სიხარული, უღივი ცრემლი. უდიდეს პატივს მოგვაგებდნენ, უგულუთადეს მადლობას გვიძღვნიდნენ იმისთვის, რომ მოგვაგონეთ და საშუალება მივცეთ კიდევ ერთხელ შეეგრძნოთ მათთვის მარად სათაყვანო საქართველო. რაღა დაგიმალოდ და ყოველ სუფრაზე თავდაპირველად ამხ. მ. გორბაჩოვის სარაკო პოლიტიკური კურსის სადღეგრძელოს სვამდნენ, რადგან სწორედ ამ კურსით მოგვეცა მართლაც წარმოსულგნელი შესაძლებლობა საქართველოსა და ქართველებთან კვლავაც შეხვედრისაო. სხვათაშორის, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ორ ქვეყანას შორის გარკვეული ოფიციალური ურთიერთობა უკვე დამყარდა კონსულტების დონეზე. მოსკოვში გაიხსნა ისრაელის საკონსულტო მოვალეობის შემსრულებელი პუნქტი. ანალოგიურად თელ-ავივშიც ამოქმედდა სსრ კავშირის საკონსულტო მისია. ეს ყოველივე დიდ იმედს სახავს, რომ აღსდგეს დიპლომატიური ურთიერთობა, რაც

მომავალში კიდევ უფრო გააღრმავებს ჩვენი ხალხების თანამშრომლობას კულტურის სფეროში. სხვათაშორის, სიტყვამ მოიტანა და გარდა იმისა, რომ ჩვენმა ქართველმა ერბაელობამ მიადწია ისრაელში ცხოვრების მაღალ დონეს, იგი იქ უკვე პოლიტიკურ სარბიელზეც გამოდის და საქმით წარმატებითაც. იგივე ეფრაიმ გური (გურიელაშვილი) — წარმომოხიტი კულაშელი კაცი, სათავეში, რომ უდგას საზოგადოება „გზას“, ისრაელის პარლამენტის წევრობის ანდიდატი და ქ. აშლოდის მერის პირველი მოადგილეა. მამწლის ეფრაიმ გური უკვე მნიშვნელოვანი ფიგურა გახლავთ ისრაელის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. მოკლედ, სიტყვა რომ არ გამიგრძელდეს, ისრაელში მთელი ჩვენი მოგზაურობა ვიდეოფირზე აღბეჭდა სანდრო მრევლიშვილმა და დამონტაჟების შემდგომ ჩვენს საზოგადოებას ვაჩვენებთ საქართველოს ტელევიზიით.

— ახლახან პრესის საშუალებით შევიტყვე, რომ უახლოეს ხანში ისრაელში დაგეგმილია შეხვედრები კოტე მახარაძესთან და სოფიკო ჭიაურელთან. პერსპექტივაში კიდევ რა გეგმება ამ მიმართებით მოსალოდნელი.

— დიან, კოტე მახარაძე და სოფიკო ჭიაურელი სწორედ „გზამ“ მიიწვია. იერუსალიმის საერთაშორისო ფესტივალის დირექციამ გამოგვატანა ოფიციალური მიწვევა რუსთაველის თეატრისა ორი სპექტაკლით: „რიჩარდ მესამე“ და „კავკასიური ცარცის წრე“, მიღწეულია შეთანხმება დე ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური თეატრი საგასტროლოდ ჩაიტანს სპექტაკლს „მევიოლინე სახურავზე“. მოუთმენლად ელიან საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ დამსახურებულ ანსამბლს ნინო რამიშვილისა და თენგიზ სუხიშვილის ხელმძღვანელობით. ჩვენმა მასპინძლებმა შუამდგომლობა გვხოვეს ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლის „ივერიის“ საგასტროლოდ მიწვევის ორგანიზებაში. ასე რომ, მთელი იქაური ქართველი ებრაელების უდიდესი სურვილია კიდევ უფრო გაღრმავდეს კულტურის სფეროში ურთიერთობა. ყველა ჩამოთვლილი საკითხი შეთანხმდება ჩვენს მთავრობასთან, კულტურის სამინისტროსთან და ახლო მომავალში იმედს უნდა ვიქონიოთ მათი რეალიზაციისა, გარდა ამისა, პირადად ჩემი ძალიან დიდი სურვილია ჩვენთან საგასტროლოდ მოვიწვიოთ ქართული ცეკვის გაერთიანებული ანსამბლი.

— ზემოთ იერუსალიმის საერთაშორისო ფესტივალი ასხენეთ. გვიამბეთ ფესტივალის შესახებ. რას გვეტყვით საკუთრივ ისრაელის თეატრალური ხელოვნებისა და კულტურის შესახებ.

— იერუსალიმის ფესტივალი ყოველწლიური თეატრალური ფესტივალია, რომელსაც საერთაშორისო სტატუსი აქვს და ყოველწლიურად თავს უყრის მთელი მსოფლიოს საუკეთესო თეატრალურ კოლექტივებს. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჩვენ გვქონდა შეხვედრა ამ ფესტივალის ორგანიზატორებთან და სწორედ ამ ფესტივალის დირექციამ მიიწვია გაისად, მისში რუსთაველის თეატრი. გაეცანით აგრეთვე ცნობილი ებრაული თეატრის „გაბიმას“ ხელმძღვანელობას. მოგვხსენებთ, ჩვენმა მოგზაურობამ ისრაელში 11-დამ 26 აგვისტომდე გასტანა. ეს ფაქტიურად შევბუღების, ან გასტროლების დროა და ამდენად თითქმის არ გვქონდა ისრაელის კულტურულ ცხოვრებაში ჩახედვის საშუალება. მით უმეტეს, რომ ჩვენ მიზნობრივი მისიით ვახლდით მივლინებულნი. ჩვენი ამოცანა ძალზე დოკალური იყო და პრაქტიკულად ქართველ ებრაელებთან ურთიერთობით ვიყავით დაკავებული. უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ქალაქების არქიტექტურამ, ისტორიულმა სიძველეებმა. თითქმის ყოველი გოჭი ამ მიწისა გაგრძნობი-



ნებთ, რომ მსოფლიო ცივილიზაციის აკვანს ეცნობით. იერუსალიმის მსოფლიო
ვერც ერთ ქალაქს ვერ შევადარებ.

ჩვენს მოგზაურობას ამ უძველესი ტრადიციების ქვეყანაში თან სდევდა მას-
პინძლების უციდევანო ინტერესი, აინტერესებთ თუ რა ხდება ახლა საქართვე-
ლოში, რა არის ახალი ჩვენს კულტურაში, რა სახის ძიებებია ქართულ თეატ-
რალურ ხელოვნებაში, რა სიახლეებია დრამატურგიაში. ინტერესდებოდნენ თბა-
ლისის, რესპუბლიკის სხვა ქალაქებისა და რაიონების მიმდინარე ცხოვრებით. გა-
მოთქვეს იმედი, რომ თავიანთი სპექტაკლებით იქაური ქართულენოვანი თეატ-
რებიც შეძლებენ ჩამოსვლას საქართველოში...

იმოგავალი შემოქმედებითი გამარჯვებები

(დოქტორ დათო შიმშილაშვილის მოხსენება)

დღეს ამ დარბაზში შეკრებილი საზოგადოება, საქართველოდან ჩამოსულ
ჩვენს ძვირფას სტუმრებთან ერთად შეიმიტ ადნიშნავს თელ-ავივის ქართულენო-
ვანი თეატრალური კოლექტივის შექმნიდან 10 წლისთავს.

ამ თეატრალური კოლექტივის შექმნა უსათუოდ გახლავთ ერთ-ერთი ყვე-
ლაზე საინტერესო შემოქმედებითი ეპიზოდი იმ საერთო კულტურული აღორძი-
ნების პროცესისა, რომელიც საქართველოს ებრაელთა ისრაელში დაბრუნებას
ახლდა თან.

ადვილი როდი იყო ასე ხანგრძლივი დროით მიტოვებულ დედა-სამშოლოს-
თან შეხვედრა. ისრაელში ამოსვლის პირველ წლებში ჩვენი ხალხი აღმოჩნდა
მრავალი ობიექტური თუ სუბიექტური სიძნელის წინაშე, რომელთაგან უმთავ-
რესი მაინც შეჩვეულ ენობრივ გარემოსთან მოწყვეთით გამოწვეული სულიერი
ვაკუუმი იყო. და ამ დროს, როგორც ყოველ ცოცხალ და ჭანხალ ორგანიზმს
სჩვევია, ჩვენი ხალხის სულის წიაღში დაიწყო შემოქმედებითი ძალების მობი-
ლიზების აუცილებელი პროცესი, შეიქმნა მხატვრულ-თეატრალური კოლექტივე-
ბი, ქორეოგრაფიული თუ ვოკალური ანსამბლები, შემოქმედების ასპარეზზე გა-
მოვიდნენ ხალხის წიაღში შობილი პოეტები და მწერლები. და მთელი ამ შემოქ-
მედებითი გაფურჩქვნის უმთავრესი მიზანი და დანიშნულება იყო გაედვილები-
ნა ჩვენი ხალხისათვის ქვეყანაში დამკვიდრების, ახალ გარემოსთან შეთვისებისა
და შესისხლბორცების მეტად რთული პროცესი.

ჩვენ არაერთხელ აღვნიშნავს, რომ თუ სახიერად წარმოვიდგენთ ისრაელში
დაბრუნებულ ქართველ ებრაელობაში შემოქმედებითი მხატვრული კოლექ-
ტივების შექმნას და სალიტერატურო ასპარეზზე ახალბედა მწერლებისა და პო-
ეტების გამოსვლას, შეგვიძლია მათი როლი შევადაროთ იმ „საპაერო ფესვებს“,
რომელთაც მცენარე გამოისხამს ძირითადი — მთავარი ფესვის გასამაგრებლად,
ახალ გარემოში, ახალ ნიადაგზე გადარგვისას, მასში მტკიცედ დაფუძნების მი-
ნით.

თელ-ავივის ქართულენოვანი თეატრი, სწორედ ამ საერთო შემოქმედებითი ნახლების ფონზე, 2500 წლოვანი მოშორების შემდეგ მშობელ ქვეყანაში დაბრუნებული ხალხის, ამ ქვეყნის მიწაზე დაშვიდრების ისტორიული პროცესის საპრობების ფონზე შეიქმნა და ჩამოყალიბდა.

თეატრს სათავეში ჩაუდგა თბილისის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებლის კურსდამთავრებული, ნიქიერი მსახიობი და რეჟისორი მიხეილ ნანიკაშვილი.

ქართული თეატრის მდიდარ ტრადიციებზე აღწერილობა კაცმა, რომელმაც თავისი უტყუარი რეჟისორული ნიქიერება უკვე მის სადიპლომო სპექტაკლში, ო. იოსელიანის „როცა ურემი გადაბრუნდება“, გამოავლინა, მოიპოვა რა ამ სპექტაკლით უკრაინის სახალხო თეატრების დათვალეირებაში ვერცხლის მედალი და მეორე ადგილი, ახლად ჩამოყალიბებულ კოლექტივში მოიტანა თეატრისადმი თავისი ფანატოკური სიყვარული და თავდადება.

ეს სიყვარული თეატრალური ხელოვნებისადმი მან დიდის წარმატებით გადასცა თავის გარშემო შემოკრებილ სრულიად ახალგაზრდა, არაპროფესიონალ მსახიობებს, რომელთა უმრავლესობამაც პირველად დადგა ფეხი სცენაზე. ეს ახალგაზრდები, ისრაელში ახლადმოსული ადამიანის ათასგვარი საჭრუნავის მიუხედავად, ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებიდან ჩამოდიოდნენ თელ-ავივში, რათა მონაწილეობა მიეღოთ 5-6 საათიან რეპეტიციებში და გვიან ღამით, უკანასკნელი ავტობუსებით დაბრუნებულიყვნენ თავიანთ სახლებში.

თუ რამდენად ძლიერი იყო ის შემოქმედებითი ცეცხლი, რომლის დანთებაც ახლადშექმნილ თეატრში შეძლო რეჟისორმა მიხეილ ნანიკაშვილმა, იმთავე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ უმძიმეს პირობებში მუშაობის მიუხედავად, 1978 წლის 13 აგვისტოს თელ-ავივში, შაბათ საღამოს გამართული პირველი რეპეტიციის შემდეგ, თეატრმა შეძლო თვენახევარში მოემზადებინა ოთარ მამფორიას „იეთიმ გურჯი“ და სხვა ახლადშექმნილი სექტრებით წარმდგარიყო ბეერ-შეველი მაყურებლის წინაშე. კინოთეატრ „გელადის“ შენობა ხალხით იყო გაჭედილი, 700-მდე მაყურებელი მოვიდა ახლადშექმნილი თეატრის წარმოდგენის სანახავად, გაწეული შრომა და გარჯა პირველ ნაყოფს იძლეოდა.

აკო და ნაპარია, აშლოდი და აშკელონი, ნაცარეთ ილითი და ტირათ-შაქარმელი, ორ-იეფა და ბეერ-შევა, ქართველი ებრაელებით დასახლებული რაიონები ისრაელის ყოველ კუთხეში, ასეთი იყო თელ-ავივის თეატრის წარმოდგენების რუქა. ქართველი ებრაელობა უდიდესი ინტერესით ეგებებოდა თეატრის წარმოდგენებს და მადლიერების მქუხარე ტანით აჯილდოებდა სცენის ახალბედ-და ენთუზიასტებს.

და ასე, ყოველ ახალ სეზონში, ახალგაზრდა რეჟისორის მიხეილ ნანიკაშვილის სიყვარულითა და მწრუნველობით გარემოცული თეატრის კოლექტივი ქმნიდა და ხორცს ასხამდა ახალ სპექტაკლებს: ავქსენტი ცაგარლის „ოინბაზი“, ქაქუცა ბახუტაშვილის „ძველ სასამართლოში“, ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „თეთრი ბაირალები“.

თეატრის რეპერტუარში მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავეს ზური და დავით ბოთერაშვილების სექტრების საფუძველზე შექმნილმა წარმოდგენებმა — „ლუდის აეროპორტი“, „ქაღის გადანახულება“, „დამკრძალავი ბიურო“, „ბიულეტენი“, „მზითვის ანგარიში“ და სხვა, რომლებშიც ქართველი ებრაელობის ყოველდღიური ყოფა იყო ასახული და ამიტომაც, ბუნებრივია, ეს წარმოდგენები მაყურებელთა ცხოველ ინტერესსა და მხურვალე რეაქციას იწვევდა.

თელ-ავივის ქართულენოვანი თეატრის ზემოთ ჩამოთვლილ სპექტაკლებში მიხეილ ნანიკაშვილის გვერდით მაღალი ნიჭიერებითა და გულწრფელობით აღბეჭდილ სახეებს ქმნიდნენ რიტა და ბაჩუკი მინელაშვილები, აბტალონ და აბეშა შადელაშვილები, ზური ბოთერაშვილი, მერაბ ჭანაშვილი, შოთა და ბორის ეთერაშვილები, მორის ჭანაშვილი, ესთი და ზოია ხუნდიაშვილები, დათო ჭანაშვილი და იცხაკ გურიელაშვილი.

მიხეილ ნანიკაშვილმა ისრაელში დაამკვიდრა ქართველ ებრაელთა მიერ შექმნილ თეატრალურ კოლექტივთა შორის შემოქმედებითი დახმარებისა და ურთიერთთანამშრომლობის იშვიათი ტრადიცია. მის თეატრში წლების განმავლობაში თანამშრომლობდნენ მსახიობები ანიკო ვანსოვსკაია და დავით ზიზოვი აშლოდში იოსებ კრიხელიის თაოსნობით შექმნილი თეატრიდან. მის თეატრს მკვიდრო მეგობრული კავშირი ჰქონდა ჩრდილოეთის ოლქში მოქმედ კირაით-ათას თეატრალურ კოლექტივთან, რომელსაც არკადი წიწუაშვილი და დავით ხუბელაშვილი მეთაურობენ.

მიხეილ ნანიკაშვილმა, თეატრზე შეუვარებულმა კაცმა, სპეციალური სახსრების უქონლად და თეატრისათვის ასე საჭირო მულმივი სადგომის გარეშე, შექმნა ნიჭიერი და საინტერესო თეატრალური კოლექტივი, რომელიც რამდენიმე წელიწადი ეწეოდა ინტენსიურ შემოქმედებით ცხოვრებას.

დაახლოებით ორი წლის წინათ, თეატრის ცხოვრებაში დაეგა შემოქმედებითი პაუზის პერიოდი. ჩვენი აზრით, მიხეილ ნანიკაშვილს ძალუძს დაარღვიოს ეს პაუზა და თეატრი ახალი შემოქმედებითი აღმავლობის გზაზე დააყენოს. როგორც ქართული თეატრის, ასევე მსოფლიოს ყოველი ხალხის ეროვნული თეატრების ისტორია იმას გვასწავლის, რომ მხოლოდ ეროვნულ დრამატურგიაზე დაყრდნობით შეიძლება თეატრის არსებობა. ჩვენი აზრით, საჭიროა, ახალშექმნილ ობიექტურ პირობებში, თეატრმა მეტი ადგილი დაუთმოს ებრაელი ხალხის გმირული ისტორიის ამსახველ პიესებს, უჩვენოს ისრაელში საქართველოს ებრაელთა დამკვიდრების რთული პერიპეტეიები.

დღეს კი, ამ თეატრის შექმნიდან 10 წლისთავის იუბილესე, მინდა თქვენი სახელით მაღლობა ვუთხრა თელ-ავივის ქართულენოვანი თეატრის კოლექტივს იმ მნიშვნელოვანი სამსახურისათვის, რაც მან შეასრულა საქართველოს ებრაელთა ისრაელში სულიერი აბსორბაციის უმნიშვნელოვანესი საკითხის გადაჭრაში და ვუსურვო ამ კოლექტივის წევრებს მომავალი შემოქმედებითი გამარჯვებები.



რამდენიმე დომინანტური სიმბოლოს განხილვით აშკარად ისახება მალანურობის თემატური საფუძველი, მისი აღრინდელი სახე და შემდგომი სახეცვლილებანი, სოციალური და ისტორიული რაობა. ამასთანავე, კიდევ ერთხელ მოწმდება, წუსტდება და იხვეწება ის მეთოდოლოგიური მიდგომა და საშუალება-ხერხები, რასაც ჩვენ ვიყენებთ რთულ მითოლოგიურ-რიტუალურ დაფენებათა შენართის შესწავლისათვის; საკმარისი ინფორმაციის მოპოვებისა და მისი შემდგომი მეცნიერული დამუშავებისათვის.

ისმის კითხვა, თუ მალანურობა ცხოვრებისეულ-ისტორიული, კონკრეტული სინამდვილის რა სიმართლეს, რა რწმენას და მისწრაფებას ასახავს თავისი მრავალსაუკუნოვანი, ცვალებადი არსებობის მანძილზე.

მალანურობა თავისი უძველესი და პირველსაწყისი ფენით მითოლოგიურ-რიტუალურია, იგი დაკავშირებული უნდა იყოს მითებთან, სახელდობრ იმ

დიმიტრი

ჰანელიძე

ამირანი კოლხეთის სახილველოში (წერილი მეორე)

ღვთაებებთან, რომელნიც მოხსენიებული არიან „ქართლის ცხოვრებაში როგორც „ღმერთმანი მამათა ჩვენთანი გაცი და გაი“; მალანურობაში როგორც გაირკვა, ამის კვალი შემორჩენილი უნდა იყოს მალანურობის საზეიმო მსვლელობის საგლობელის ნაშესვრეში — „აის, გაის“. მალანურობის ძირითადი კონფლიქტი, როგორც უკვე ითქვა, ძველ და ახალ ღვთაებთა დაპირისპირებისა და ბრძოლის ვითარებაში, დედათა უფლებასთან მამათა უფლების შერკინების პირობებში უნდა წარმოშობილიყო. მართალია, ქალთა მონაწილეობა მალანურობაში თითქმის სრულიად წაშლილია, მაგრამ ჯაჭუ ჯორჯიკის აღწერილობის მიხედვით მისი ნაშთი-კვალი მაინც შეინიშნება. ამ აღწერილობაში ვკითხულობთ:

„...მალანურობა იწყებოდა, გაისმა ქალ-ვაჟთა სიმღერა. თან მომყვა ნაწი ტრფობით სავსე მეგრელი ქალების ცეკვა. შემდეგ დაიწყო მალანურების არჩევა“.

(ჯ-ა-ო, ალანურობა, „სახალხო გაზეთი“, 1910, 28. XI, № 170; დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი I, ხალხური საწყისები, თბ., 1983, გვ. 327).

ამ მითოლოგიური მისტირიალური სანახაობის პროლოგში ქალები, მამაკაცების თანაბრად, მონაწილეობდნენ ცეკვა-სიმღერით. შემდგომ, ქალების სანახაობაში მონაწილეობის კვალი წაშლილია, მაგრამ, რაც მალანურობაში დაკარგულა და გამქრალა, — ე. ი. დედათა უფლებასთან მამათა უფლების დაპირისპირების და ბრძოლის კონფლიქტური თემა, შემონახული აღმოჩნდა უკანა ფშავის მითოლოგიურ-რიტუალურ მისტირიაში, რაც გიორგი წყაროთაულის სათემო ხატში იმართებოდა: „წელიწადს ხატში ხევის ბერს მორთავდნენ ხელმწიფედ, გამართავდნენ ჭოხზე, სახუმარო ალაშზე, როცა სოფელი სოფელს დალაშქრავდა, ხელმწიფე გამოეგებებოდა თავის აღმთ. სოფელში მოსული ვინმე ხნირი დედაკა-

ცი იქნებოდა... ასეთ ხუმრობის დროს ცდილობდნენ დედაკაცი ვინმე უფროსს ელაპარაკებინათ. დედაკაცი გამოვიდოდა ფალანად და ეტყოდა: ჩვენ ყველამ რად უნდა ვიომოთ, გამოიყვანეთ თქვენი ხელმწიფე, მე შევებში მას, თუ დავამარცხე, ჩვენი გამარჯვება და თუ ის დამამარცხებს, თქვენი ხართ გამარჯვებულიო. ხელმწიფე დათანხმდებოდა და გამოვიდოდა საბრძოლველად, მაგრამ ყოველთვის დამამარცხებდა დედაკაცი, წააქცევდა. სხვები მივარდებოდნენ და დროშას წაართმევდნენ. მერე ზოგებს ტყვედ დაიქერდნენ და აღარ უშვებდნენ, სანამ საფასს არ მოაქვნიდნენ“ (ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტ. I, „ფშავი“, თბ. ; 1974, გვ. 205).

მალანურობაშიც ორი ხელისუფალის (მეფის და მთავრის) ბრძოლაა, ამ მსგავსებას და დამთხვევას დასავლეთ საქართველოსა და აღმოსავლეთ საქართველოს მითოლოგიურ წეს-სახიობათა შორის დამაჭერებლობას მატებს საბრძოლო ვითარების და გაბაასებათა დამთხვევა.

მალანურობა

მეფეთა შორის მდგომარეობამ უკიდურეს ტრაგიკულ მიმდინარეობას იღებს... განრისხებულმა მეფემ მიუჯო წინაშე მდგომ მთავარს: ჩხუბსა და სისხლის ღვრას დავეთხოვით. სჯობია, ხვალ ჩვენი ამაღა შევებრძოლოთ, ვინც დასძლევს, ის იქნება გამარჯვებული და მართალიცო (ვ. ჯორჯიკიას აღწერილობა).

უკანა ფშაური წეს-სახიობა

სოფელში მოსული ვინმე ხნიერი დედაკაცი გამოვიდოდა ფალანად და ეტყოდა: ჩვენ ყველამ რად უნდა ვიომოთ, გამოიყვანეთ თქვენი ხელმწიფე, მე შევებში მას, თუ დავამარცხე, ჩვენი გამარჯვება და თუ ის დამამარცხებს, თქვენი ხართ გამარჯვებული (ვ. ბარდაველიძის დასახ. შრომა, გვ. 205).

მალანურობას და უკანაფშაურ სანახაობაშიც ბრძოლა და შერკინება გარედან მოსულსა და შინ დამხდურ ძალებს შორის იმართება, ასეთივე საბრძოლო ვითარებას და გაბაასების მსგავსებას და დამთხვევას ვპოულობთ ქიზიურ უენობაში (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, გვ. 331-332).

ეს ანალოგიები, მსგავსება-დამთხვევანი იმის მანიშნებელია, რომ დასავლეთ საქართველოს სანახაობრივ კულტურას ეხმიანება და მხარს უბამს აღმოსავლეთ საქართველოს სანახაობათა რეპერტუარი, რაც კიდევ ერთხელ მიგვიჩვენებს ქართველურ ტომებისათვის საერთო, ფუძემდებლურ სახილველის არსებობას.

ამასთანავე, ცხადია, რომ შემდეგდროინდელმა ხელმწიფეთა დაპირისპირებამ და ბრძოლამ შეცვალა ადრინდელი წარმართული პანთეონის ღვთაებათა დაპირისპირება და ბრძოლა.

ამ დაპირისპირებისა და ხანგრძლივი ბრძოლის ვითარებაში, პატრიარქატის მატრიარქატზე გამარჯვების შედეგად, ქალღმერთების მდგომარეობას მითოლოგიაში წყალი შეუღდა, უზენაესი ღვთაება დალი ჩამოკვეითდა დარგობრივ ღვთაებად — ნადირთპატრონად იქცა (სამეგრელოში „ტყაში მადა“); ეს პროცესი უზენაესის დამცრობისა ამაზედაც არ შეჩერებულა, ერთარსება ღვთაება მრავლიანობაში გაითქვიფა, ღაღბების კრებული მთავრის მთავარ ღვთაების მონურ მორჩილებაში მოექცა.

იქნებ, მალანურთა სიმრავლე როგორღაც ეხმიანება დაღ-ღვთებათა მომრავ-

ლიანობას. მალანური რომ ღვთაებრივის სახიერებაა, ეს იქიდან ჩანს, რომ წეს-სახიობის დასაწყისში „თორმეტ მალანურს, თორმეტი წვეტიანი ფრთავარაილი ჭობი მორათვის — თხილის მაჭულები. ლოცვა დაიწყო, ერთი ბუბუბუტებს, დანარჩენი „ამინს“ „სწირავენ“. მოხუცი გლეხები მოკრძალებით უახლოვდებიან მალანურებს, მალანურები ლოცვენ“ (კ. გამსახურდია). საოცარი არ იქნებოდა, რომ წარმოგვედგინა ქალ-ღვთაებათა ფერისცვალება ვაჟ-ღვთაებებად. მამათა უფლების გამარჯვების პირობებში, ქალ-მალანური, შესაძლებელია, რიტუალიდან განიღვნა და იგი ვაჟ-მალანურმა შეცვალა.

მთავარი მანც ის არის, რომ ღალის ვაჟიშვილი ამირანი მთავარი ღვთაების მიერ დასჯილი იქნა კავკასიონის მთის ძირას შევხნულ გამოქვაბულში გამოწყვედვით და პალოზე მიჭაჭვით. ამას, როგორც ეხმარება მალანურების შევხნულში დატყვევება, დამწყვედვა.

მალანურობა მითოლოგიურ-ციკლისებური შინაარსის მისტერიაა, რომელიც სიმბოლოების და მოქმედ პირთა ერთობლიობით არის გაერთმთლიანებული. მისი შინაარსი გართულებულია სხვადასხვა სოციალურ-ისტორიულ დაფენებათა ურთიერთშეგუბებით. ერთ-ერთ დომინანტურ დაფენებად ამირანიანის (არამ ხუტუს) დაფენება უნდა მივიჩნიოთ, როგორც ამას სიმბოლოებისა და ზოგიერთი შინაარსული ასპექტის განხილვა ვეჩვენებს. ეს დაფენება შორეული დროიდან მოდის.

ჭერ კიდევ ძვ. წ. V საუკ. ტრაგიკოსი ესქილე თავის ტრაგედიაში „მიჭაჭვული პრომეთე“ გვამცნობს, რომ ღვთაება გმირი კავკასიის (სკვითის) კლდეს მიაჭაჭვეს „რკინის დედის ქვეყანაში“ (სტრ. 310), ამ ტრაგედიის ქორო აღნიშნავს, რომ კავკასიის კლდეზე მიჭაჭვულ გმირის წამებას შესტირიან „კოლხეთის მკვიდრნი უმაწვილნი ქალნი, ომში მამაცი და უშიშარნი“ (სტრ. 420, აღ. ქუთათელის თარგმანით).

ესქილეს ტრაგედიაში „განთავისუფლებული პრომეთე“, რაც ჩვენამდე ცალკეული ფრაგმენტების სახით არის მოღწეული, პრომეთესთან მოსული ტიტანების ქოროს სიმღერაში იხსენიება ფასისი; ფრაგმენტების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ესქილე პრომეთეს დასჯის ადგილად კავკასიის თოვლიან მთებს მიიჩნევდა (*Эсхил, Тригери, М.-Л., стр. 385*). გეოგრაფი სტრაბონი (ახ. წ. I საუკ.) ახსენებს რა გადმოცემას ჰერაკლეს ინდოეთში მოგზაურობის შესახებ, ამბობს: „ამ ზღაპარს ამტიციებენ გადმოცემებით კავკასიისა და პრომეთეს შესახებ, თითქოს თქმულება პონტოდან არის შემოტანილი იმ უბრალო შემთხვევის გამო, რომ იხილეს რა პაროპარისდაში წმინდა მღვიმე, პრომეთეს სატანჯველ ადგილად გამოაცხადეს, თითქოს ჰერაკლე მოვიდა პრომეთეს დასახსნელად და სწორედ აქ იმყოფება ის კავკასია რომელსაც პრომეთეს წამების ადგილად ასახელებენ“ (*В. Латисев, Известия Древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе, т. I, вып. 1-2, СПб, 1896, стр. 162-163*). ფლავიუს არიანე (ახ. წ. II ს.) თავის „მოგზაურობაში“ წერს: ვეჩვენებს ერთი მწვერვალი კავკასიონისა — სტრობილი, რომელზედაც მითის მიხედვით ზეზის ბრძანებით პრომეთესი ჩამოკიდებულ იქნა ჰეფესოს მიერ“ (ფ. არიანე, მოგზაურობა შავი ზღვის ვარშემო, ნ. კეჭუმაძის გამოცემით, თბილისი, 1961, გვ. 43-44). ფილოსტრატეს (ახ. წ. III ს.) შემდეგი ცნობა აქვს: „კავკასიონის“ მთის ვარშემო ბარბაროსები ისეთ თქმულებას, როგორსაც ელინები მღერაინ, მასზე, რომ იქ მიჭაჭვული იქნა პრომეთე კაცთმოყვარეობის გამო.. ზოგიერთები ამბობენ, რომ

იგი მიჩაჭვული იყო გამოქვაბულში, რომელსაც მთის ძირში აჩვენებენ (პ. ურუშაძე, ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში, თბილისი, 1964, გვ. 449). ყურადღებას იქცევს კლდეზე ჩამოყიდების მოტივი, რაც ეხმიანება დაღმონადირის მითოლოგიურ თქმულებებსა და საფერხულო რეპერტუარს. ისტორიკოსი აპიანე (ახ. წ. II ს.) წერს, რომ პომპეუსმა, მოიარა კოლხები არგონავტთა დიოსკურებისა და პერაკლეს აქ ყოფნის შესატყობად. და ვანსაკუთრებით კი უნდოდა ენახა ტანჯვის ადგილები, რადგან ამბობდნენ, პრომეთე კავკასიონის მთაზე იყო... ამ ამბების შესატყობად, ზოგნი, ვინც მითრიდატეს მეზობელი ტომები იყვნენ თავისუფლად ატარებდნენ, ოროიაზე კი აღბანთა მეფე და არტოკე, იბერთა მეფე 70.000 კაცით ჩაუსაფრდნენ მას მდინარე კირნოსთან (მტკვართან, აპიანე. მითრიდატეს ომების ისტორია, თ. უაუზნიშვილის გამოცემა, თბილისი, 1959, § 108).

ძველბერძნული მწერლობის ტრადიცია (ძვ. წ. V ს-დან, ახ. წ. III-საუკუნე-მდე) პრომეთეს დასჯის ადგილად კავკასიას მიიჩნევს, ასახელებენ კავკასიის ერთ-ერთ მწვერვალს სტრობილს, რომელზედაც პრომეთე მიაჩაჭვენ. ეს ადგილი კიდევ უფრო ზუსტდება იმით, რომ ძველი ბერძენი მწერლები იცნობენ ძველ კოლხურ თქმულებას ამირანზე და მას ამსგავსებენ, ძველბერძნულის პრომეთეს მითის პარალელად მიიჩნევენ. უფრო მეტიც, თქმულებას პრომეთესზე პონტოდან შეტანილად თვლიან, ხოლო პრომეთეს ქირისუფლებად კოლხეთის მკვიდრ ქალებს მიიჩნევენ. სარდალმა პომპეუსმა კოლხეთიც კი მოიარა, რათა ადგილობრივ მოვსმინა თქმულებანი კავკასიონის მთაზე მიჩაჭვულ გმირზე.

საქართველოში, ყველა ნიშნის მიხედვით, ამირანის კულტი არსებობდა, რაც გულისხმობს მითოლოგიურ-რიტუალური კომპლექსის არსებობასაც, რომლის კვლია დღემდეა შემორჩენილი საქართველოს მთიანეთის და ბარის სხვადასხვა სანახაობაში. ერთი მათგანია მალანურობა. თუკი მალანურობის მსვლელობა და შეჯიბრი თავის წითელთავიანი კეტებით (ქოკებით) ცეცხლოსან ლამპრობას გამოხატავს, ეს ეხმიანება და ეკილოკავება ძველბერძნულ „ლამპადფორიის“, ლამპრების ტარებას, შემდეგ ლამპრებით რბენას, რაც ღამით სრულდებოდა (ცხენოსნების მიერაც), მოასპარევეებს ანთებული ლამპარით ხელში დანიშნულ ადგილამდე უნდა მიეღწიათ, ან ანთებული ლამპარი სხვისთვის უნდა გადაეცათ რბენისას. „ლამპრობა“ სრულდებოდა პრომეთეს, დიონისეს და სხვა ღვთაებათა დღესასწაულებზე (В. Иванов. Дионис и продионисейство, Баку, 1923, стр. 104, 281).

აპოლონიოს როდოსელის მოწმობით (ძვ. წ. III ს), კოლხეთში ასეთი სანახაობანი უძველესი ხანიდან ყოფილა ცნობილი, — პოეტის ლექსი ასეთ ცნობას გვაწვდის „არების ველზე ვრცელი ასპარეზი იყო ვადაშლილი და გარს მოაჭირი ერთყა, კოლხები აქ ბრწყინვალე გმირების მოსაგონებლად რბენასა და მხედრულ შეჯიბრებებს აწყობდნენ ხოლმე (აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა, აკაკი ურუშაძის გამოცემით, 1948, გვ. 140-149; Аполоний Родосский, Аргонавтика. Введение, перевод и примечания Г. Ф. Церетели, Тбилиси, 1964, стр. 203). დამოწმებული ადგილი ცოტა სხვაგვარად იკითხება გრ. წერეთლის თარგმანში). ამ ცნობისდა მიხედვით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ძვ. წ. III საუკუნიდან მაინც, თუ ამაზე უადრეს არა, კოლხები თავის ბრწყინვალე გმირების მოსაგონებლად რბენასა და სხვა შეჯიბრებებს აწყობდნენ, რის კვალიც მალანურობამ ჩვენს დრომდე მოიტანა.



ამირანის (ლაშთევერის ეკლესიის გარეკედლის მოხატულობა — XIV ს. ზემო სვანეთი).

ეს მოვლენა, მით უფრო საინტერესო და საგულეხსნაო, რომ „ლამპრობა“ დღემდე სრულდება სვანეთში და ძველი დამწერლობითი ძეგლების მიხედვით სრულდებოდა აღმოსავლეთ საქართველოშიაც. ივ. ჭავჭავაძის ქართველების წარმართობის განხილვისას, დ. მარგაიანის ნარკვევებზე დამყარებით, (სვანური „ლამპრობის“ აღწერილობა მოჰყავს: „სვანურ წმინდა გიორგობაზე რამდენიმე სოფლის მცხოვრებნი დიდი-პატარამდის წმინდა გიორგის საყდარში მიდიან. ყველას ხელში ანთებული არყის ხის ტოტები უჭირავს; ეკლესიასთან რომ მივლენ, ანთებულ ხეებს ერთი მეორეზე სდებენ და დიდ ცეცხლს გააჩენენ სოლმე, მერმე ხალხი „დიდება“-ის ლოცვას და გალობას დაიწყებს, დიდებას მორჩება თუ არა, ხალხი სიმღერით შინ ბრუნდება და ორშაბათ ღამემდის სიმღერა-თამაშობაში გაათენებს სოლმე. ამ დღეობას სვანები „ლამპრობა“-ს უძახიან და ქართულს ლამპრობას უდრის“ (ივ. ჭავჭავაძის, ქართველი ერის ისტორია, წ. I, თბილისი, 1960, გვ. 57). ზემო სვანეთში ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელმა თეატრალური ინსტიტუტის ექსპედიციამ შეაგროვა მასალები სვანური დღესასწაულის „სვიმინის“ ანუ „ლამპრობის“ შესახებ. სოფ. ლახარში დღემდე უქმობენ ამ დღესასწაულს. „ღვთის სიმღერისა და ფერხულის შემდეგ, სოფელში ანთებს ცეცხლს, საპასუხოდ, ზემოთ, ეკლესიის ეზოში ამოტანილ ხის კოშებისაგან ანთებენ დიდ კოცონს“. ეკლესიიდან, რომ სოფელში ჩადიან, იქ იმართება „მირქმა-მიგება“, მახვილგონიერებაში შეჯიბრი. მასპინძელი ანთებულ სანთლებს ურიგებს ხალხს და კეისარმა და სტუმრებმა სამჭერ უნდა შემოუარონ კერძას (ჯ. იოსელიანი, სვიმინი, „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, ტ. XI, თბილისი, 1958, გვ. 282-284).

ჯ. ონიანი, თავის შრომაში „კვირიაოზა-მურყვამობაში“ აღნიშნავს, რომ ლამპრობის შემსრულებელი მუგუზლებით საქდომზე სცემენ უცოლო ახალგაზრდებს (ჯ. ონიანი, კვირიაოზა-მურყვამობა, „მაცნე“, 1969, № 3. ნარკვევში „ამირანი სვანეთის ხალხურ სახილველში“ აღნიშნული მაქვს, რომ სვანურ „ლამპრობა-კვირიაოზას“ დაუცავს ამირანის დრამატიზაციის, სანახაობრივი წარმოსახვის ტრადიცია (ჯ. ჭანელიძე, ამირანი სვანეთის ხალხურ სახილველში, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, № 11, გვ. 68, 69). ამირანის საღიდავად „ლამპრობა“ ქრისტიანულ ხანაში ამირანის შემცველ წმინდა გიორგის დღესასწაულმა შეიფარა და შემოგვინახა. „ლამპრობა“ საშუალო საუკუნეებშიაც იმართებოდა. კვირიკე ქორეპის-

კოპოსის მმართველობასთან დაკავშირებით, ისტორიკოსს დროს აღსანიშნავად ლამპრობას იუენებს „დღესა ლამპრობასა“ („ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემით, თბილისი, 1955, გვ. 57). ამირანის სადიდებელი „ლამპრობა“ (მსგავსი ძველბერძნული პრომეთეს სადიდებელი დღესასწაული „ლამპადეფორიე“-სი) სამეფო კარზედაც კი იმართებოდა XIV საუკუნეში. „ხელმწიფის კარის გარიგება“-ში ვკითხულობთ: „ორშაბათს მეორეს ლამპრას მონადირენი შეიქმენ, მეფის წინაშე მიიღებენ და ცოლსა მეფისსა და შვილთა, ვეზირთა და მოლარეთა ყველას მიართმევენ. მეფე უბოძებს პურსა, ღვინოსა და ფურ-ბერსა. ეგრეთვე დედოფალიცა უბოძებს. ვეზირნი და მოურავნი ყოველივე მისცემენ პურსა, ღვინოსა და საკლავსა, საგამგებოს მუჭიფესა და საღვინოს მუჭიფესა და გამცემარსა იაფებენ ყოველსა, და თუ მისცემენ პურსა, ღვინოსა და საკლავსა, აღარას აწყენენ, მაგრამ იგინიცა კარგად დაიხივნენიან და ლამპარსა ანთებულსა მხარსა შეიღებენ, ეგრე მგრგავლსა დააბმენ ვისაც ავად მიუცემია, ანუ პურად ავადია, ავინებენ და რაც უარესია“ (ექვ. თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარიგება, ტფილისი, 1920, გვ. 11-12, § 20). „ლამპრობა“ გურიაშიც სრულდებოდა, აპოლონ წულაძის აღწერილობით, პირველ თებერვალს, ანუ მიგებების საღამოს, „ბავშვები ძალიან აღრიდან ეშაღებოდნენ, რომ კარგი ლამპარი მქონოდათ, რასაც ხშირად აკეთებდნენ, უფრო ხშირად ბალის ტყავისაგან, ნახვენიდან, ან წლის ღეროსგან, ჩაღისაგან და სხვა. კარგად რომ დაღამებოდა, ოჯახის ყველა წევრი დიდიან-პატარიანა, თითო ლამპარს გამოიტანდა ანთებულს, ამნაირად მთელი არემარე განათდებოდა, ბავშვები ყუინობდნენ, ლამპრებით — იყო სიცილი, ხუმრობა, ლამპრის ლამპარზე დარტყმა. სოფელი სოფელს ეკიბრებოდა და ოჯახი ოჯახს — ვის კაი ლამპარი აქო... გაზაფხულის მაგიერ გაღამპრობას ხმარობდნენ — გაღამპრობაზე ძროხა წველას იზამსო და სხვა ასეთები, კიდევ უძახდნენ შინუღილს და ფაკლას. შინუღლივით ღოყები აქო, ფაკლასავით ეინთოვო, ხმარობდნენ ასე ლამპარაკში“ (აპ. წულაძე, გეოგრაფიული გურია, თბილისი, 1971, გვ. 120, ვ. კოტეტიშვილი, რჩეული ნაწერები, თბილისი, 1967, გვ. 300).

გურულ ლამპრობას ეხმიანება მეგრულ მალანურთა მიერ ჭოკის ჭოკზე დარტყმა, წითელთავიანი ჭოკი ხომ ლამპრის გამოხატულებაა. თანაც, ისევე როგორც ძველბერძნულ პრომეთეოსის სადიდებელ „ლამპადეფორიეს“ სანახაობასპარეზობაში, გურულ ლამპრობასა და მეგრულ მალანურობაშიც ლამპრებით (ჭოკებით) შეჭიბრება იმართებოდა. ყოველივე ამისდა მიხედვით აშკარა ხდება, რომ ამირან-პრომეთეოსის პრობლემა მეტად რთული და ფესვებგანშტოებულია. დასტურდება არამარტო ძველბერძნულ და ძველქართველურ მითურ თქმულებათა მსგავსება და თანადამთხვევა, არამედ ამირან-პრომეთეს კულტთან დაკავშირებულ დღესასწაულებრივ სანახაობათა „ლამპადეფორიეს“ და „ლამპრობის“ საოცარი შესატყვისობაც. ქართველური ამირანი რომ აღამაინათა სასიკეთოდ ცეცხლის მომტაცებელი გმირია, ეს მთელ საქართველოში გავრცელებული დღესასწაულით — ლამპრობითაც დასტურდება.

ბიბ მითოლოგიურ რიტუალურის ანალიზი, მარტოოდენ სიმბოლოების, სანახაობის სტრუქტურული აღნაგობისა და შინაარსობრივი სიღრმის გამოკვლევით როდი კმაყოფილდება. მისი ინტერესი იმ სივრცესა და ადგილმდებარეობასაც მოიცავს, სადაც მალანურობა იმართებოდა.

„ბია“. ერთადერთი სოფელია, რომელმაც მეოცე საუკუნის 30-იან წლებამდე შემოინახა მალანურობა — ეს საკვირველი სახილველი შესაძლებელია; თვით ამ

სოფლის სახელწოდებაში იყოს ჩამარხული ახალ გაგნებათა გზა-კვალის მისანი-
 შნებელი რამ.

„ბია“ თითქოსდა მცენარეულის, ხილეულის სახელწოდებასთან უნდა ყოფი-
 ლიყო დაკავშირებული, მაგრამ როგორც ადგილობრივი ყოფაცხოვრების მცო-
 ლნე პირებისაგან შევიტყვე, სოფელი ბია ქაობიანი ადგილია და იქ ხეხილის ხე —
 ბია არ ხარობს.

თუ თეოფორიულ-მითოლოგიურ სახელებს მივმართავთ, აღმოჩნდება, რომ
 ძველ-ბერძნული „ბია“ — დემონი, ღვთაებაა, საშინელების და ქალ-ღვთაება
 სტიქეს ვაჟიშვილი. გიგანტებთან ბრძოლაში ბია ღმერთების მხარეზე იბრძოდა,
 იყო ზევსის ნება-სურვილის შემსრულებელი. სწორედ ზევსის ბრძანებით მიაჭა-
 ქვა პრომეთე კლდეზე კავკასიაში. მითი გამოიყენა ესქილემ „მიჩაჭვეულ პრომეთე-
 ში“. (ესქილე, „მიჩაჭვეული პრომეთე“, თარგმნილი ბერძნულიდან ა. ქუთათელის
 მიერ, რედაქტორი ს. უაუხჩიშვილი, თბილისი, 1948, გვ. გვ. 14—17, 56; ნ. გაფ-
 რინდაშვილი, მითოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი, 1972, გვ. 61).

ესქილეს ტრაგედიაში „მიჩაჭვეული პრომეთე“ გამოყვანილი არიან მოქმედ
 პირებად „ძალა“ და „ძალადობა“ ბერძნულად „ჰერატოს“ და „ბია“. ესქილეს
 „მიჩაჭვეული პრომეთეს“ სცენა იწყება ჰეფესტოს და ძლიერების („ჰერატოს“)
 და ძალადობის („ბია“-ს) გამოსვლით. ძლიერება საუბარში არ მონაწილეობს. ის,
 ასე ვთქვათ, წარმოიდგინება მხოლოდ, რადგან ძალადობა ხომ ამავე დროს ძლი-
 ერებასაც შეიცავს. ბია, ჰეფესტოსთან ერთად ჯალათად წარმოიდგინება, ის აქე-
 ზებს და აჩქარებს ჰეფესტოს კლდეზე დაუყოვნებლივ მიაჭაჭვოს პრომეთე (გრ.
 წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბილისი, 1935, გვ. 84-
 85).

იქნებ ხობის რაიონის იმ სოფლის სახელწოდება, სადაც ამირან-პრომეთეს
 მოტივების შემცველი „მალანურობა“ იმართებოდა, სახელწოდება „ბია“ — იყოს
 მითოლოგიური დემონის, მთავარი ღვთაების ნება-სურვილის ამსრულებლის
 „ბია“-ს სახელი. კავკასია, ამირანი, ამირანის ქირისუფალი კოლხი ქალები, პრო-
 მეთე, მთა ამირანტი, სტრობილი.

ფ ა ს ი ს ი — შვილი პელიოსის და ოკეანის ასულის ოკინეოსის (ფსევდო
 პლუტარქე) ნახევარი ძმაა აიეტის — ყოველივე ეს ძველბერძნულ-ძველქართვი-
 ლური ახლო ურთიერთობის სინამდვილის ასახვაა-ნათესაური კავშირის დადგენის
 მეთოდით, დასაშვებია თუ არა ასეთი ვარაუდი, რომ ტაპონიმი „ბია“ უკავშირ-
 დება დემონის „ბია“-ს სახელს? საქართველოში არა ერთი და ორი ტაპონიმი-
 კური სახელწოდების დასახელება შეიძლება, რომელნიც მითოლოგიური რეპერ-
 ტუარიდან არიან მოხმობილი!

ფ ა ზ ი ს ი. ბუკოლიკურ პოეტ თეორიტესთან (დაახლოებით ძვ. წ. 300-360
 წლები) სქოლიოებში ვკითხულობთ: „მნასუასი ამბობს, რომ კოლხებს სახელი
 დაერქვათ კოლხოსის მიხედვით, რომელიც ფასისის ძე იყო“. (ბერძენი მწერლე-
 ბის ცნობები საქართველოს შესახებ, ძველი ბერძნულიდან თარგმანი, გამოკვლე-
 ვა და საძიებლები თ. უაუხჩიშვილისა, თბილისი, 1980, გვ. 128, გვ. 201).

ა ფ ს უ რ ტ ე: ბიზანტიელი ისტორიკოსის პროკოპი კესარიელის (ახ. წ. VI ს.)
 სიტყვით: „აფსარუ ძველად აფსურზედ იწოდებოდა, მას კაცის სახელი დაერქვა
 ერთი შემთხვევის გამო, ამბობენ რომ აფსურტე მოკლულ იქნა მედეას და იასო-
 ნის ვერაგობის წყალობით და ამის გამო ამ ადგილმა მიირქვა მისი სახელი... ამ
 აფსურტეს საფლავი ქალაქის აღმოსავლეთით არის. ეს ქალაქი ძველად მრავალ-

მცხოვრებიანი ყოფილა. მას გარშემო უვლიდა მრავალი კედელი და შემგული იყო თეატრი და იპოდრომით და მას მრავალი სხვა რამეც ჰქონდა, რაც ჩვეულებრივ ქალაქის სიდიდის მომსახურებელია. ამჟამად აქედან სხვა არაფერი დარჩენილა გარდა ნაშენობათა საძირკვლებისა“ (ხ. ყაუხჩიშვილი, პროკოპი კესარიელის ცნობები საქართველოს შესახებ, „საქართველოს მუზეუმის მოამბე“, ტ. VII, თბილისი, 1933, გვ. 146-147; დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, თბილისი, 1965, გვ. 79-82).

ფ. არიანე (დაახლ. ახ. წ. 95-175) თავის „მოგზაურობაში“ აღნიშნავს: „ამბობენ რომ აღგილი აფსაროსი. ძველად აფსურტედ იწოდებოდა, აქ აფსურტე მედევას მიერ იქნა მოკლული და კიდეც აჩვენებენ (აქ) აფსურტეს საფლავს“ (ფლ. არიანე, მოგზაურობა შავი ზღვის გარშემო, თარგმანი, გამოკვლევა, კომენტარები და რუკა ნ. კეკელიძის, თბილისი, 1961, გვ. 35). ეს აფსურტე ლოკალიზებულია ბათუმის მახლობლად გონიოს მიდამოებში; არქეოლოგიური ძიებისას თითქმის იქ წააწყდნენ კიდეც ძველი იპოდრომის ნაგებობათა საძირკვეს (ა. აფაქიძე, ანტიკური ხანის საქართველოს კულტურა, „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“, ტ. I, თბილისი, 1970, გვ. 776).

ამპარანტის მთა („ამპრანის მთა“). აპოლონიოს როდოსელი თავის პოემაში ასეთ აღწერას იძლევა: „აქ კუტაიის ზმელეთზე და კირკეხ ველზე, ამპარანტის შორეული მთებიდან გამომდინარე მორევიანი ფასისი მოაგორებს თავის ფართო ნაკადს ზღვასთან“. ამ ადგილის განმარტებისას პროფ. აკ. ურუშაძე შენიშნავს: „რომ ამპარანტის მთებში კოლხეთის მთებია, ამისათვის აბ. როდოსელის სქოლიასტი იმეორებს ჩვენამდე არ მოღწეულ ავტორს კტეზიას. აბ. როდოსელი ამპარანტის მთებზე უდაოდ ფასისის (რიონის) ნამდვილ სათავეს რაქის კავკასიონის ფასის მთას გულისხმობს. ამ მთას შეპირისიტყვაობა ამპრან-მთას ეძახის (აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა, აკაკი ურუშაძის გამოცემით, თბილისი, 1948, გვ. 62, გვ. 219. ხაზი ჩემია — დ. ჯ.).“

დიოსკურია (ახლანდელი სოხუმი) აპიანეს (ახ. წ. 90-170) სიტყვით: „მითრიდატემ ზამთარი დიოსკურიაში გაატარა. კოლხებს ეს ქალაქი მიაჩნიათ არგონავტებთან ერთად დიოსკურების აქ ყოფნის საბუთად“ (აპიანე. მითრიდატეს ომების ისტორია, თ. ყაუხჩიშვილის გამოცემით, თბილისი, 1959, § 101, გვ. 195).

ს. ჭანაშია, ლ. სილოგოვი „დიოსკურიას“ განმარტავდნენ ორი ქართველური სიტყვის კომპოზიციად: პირველი ნაწილაკი „დიო“ უდრის მეგრულ „დიდა“-ს ან სხანურ „დი“-ს — დედას; მეორე ნაწილაკი „სკური“ მეგრულია, „წყალი“, „წყარო“ — ე. ი. დედა წყლისა, რაც სრულიად შეესაბამება ქართულ „დედაბოძს“, „დედამიწას“, „დედაენას“ და სხვ. ძველბერძნულის და ძველ ქართველური მნიშვნელობითაც ღმერთების სახელებია: ძველბერძნულით: ზევსის და ღმერთის შვილების კასტორის და პოლუქსის (ტყუპი ძმების სახელებია). ესენი იყვნენ ელენეს (ტროას ომის მიზეზის) და კლიტემნესტრას (აგამემნონის მეუღლე) — ძმები. ძველქართველურით კი ღვთაება დიოსკური — დედაწყლისა. სხვადასხვაგვარი ვარაუდი „დიოსკურიას“ შესახებ გამოთქმული აქვთ აგრეთვე ი. ორბელს, ი. შენგელაიას, თ. მიქელაძეს, მ. ინაძეს, გ. მელიქიშვილს, ზ. ანჩაბაძეს, მ. ტრაპსოსა და სხვა. (O. Лоргкианидзе, Древняя Колхида, миф и археология, Тбилиси, 1974, стр. 134-139.)

ბ ა ხ ვ ი, ა ს კ ა ნ ა, ა რ ი წ კ ი ნ ა: მევენახეობა, მეღვინეობის ღვთაების აგუ-
ნა — ანგურას სადიდებელ წეს-სახიობაში სიმღერად ისმოდა.

„აგუნა, აგუნა ჩამოიარე ბხუას კარი ჩამოიარე! ჩვენს მამულში ამოდენა
(აიყვანს ხელში უმაწვილს) მტევნები, სხვის მამულს ჩხრტი და ფურცლები“, ან
„აგუნა, აგუნა ჩვენი ჩამოიარე ბახვსა და ასკანაზე გეიარე“... ან „აგუნა, აგუ-
ნა, ბახვი, ასკანა გადმეიტანე!“ ან „ანგურა, ანგურა, არიწკინა, არიწკინა, ჩვენს
ბუჭერში ტახი თავი, სხვის ბუჭერში ხვლიკის თავი. ჩვენს ვენახში გიღლა-გიღ-
ლა, სხვის ვენახში კიშალ-კიშალ“.

გურიის სოფლის სახელები ბახვი, ასკანა მიჩნეულია ბაკხის (დიონისეს) და
ასკანის (ენესის შვილის). არიწკინა, არიწკინა კი — მადნეულ მჭედლობის ღვთა-
ების სახელებიდან ნაწარმოებ სახელებად (დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის
დიონისური ნაწყისები, „სახიობა“, წ. III, თბილისი, 1980, გვ. 72-77).

უოველივე ამისდა მიხედვით, სრულიად შესაძლებელია, რომელიმე საცხოვრე-
ბელ ადგილს საქართველოში ამირან-პრომეთეს მითოლოგიური ფონდიად ერთ-
ერთი სახელი შერჩენოდა, — ასეთი სახელია ძალის თუ ძალადობის აღმნიშვნე-
ლი „ბია“. რაკი, საქართველოს ზღვისპირეთში, ჩინეთიდან და ინდოეთიდან საქა-
რთველოზე გამოვლით, შავიზღვისპირეთისაკენ მომავალ მსავეპრო გზაზე ქართ-
ველოური ტომების გვერდი-გვერდ ბერძნებიც ვაპრობდნენ და ხელოვნობდნენ, რა-
კი ანტიკური ხანის საქართველოში თეატრებიც არსებობდა, გამორიცხვად არ
არის იმის ვარაუდი, რომ ფაზისსა, აფსურტესა, დიოსკურიასა და ქვეყნის შიდა
ქალაქების კუტაიასა და უფლისციხეს, მცხეთასა, სარკინესა და ძალისში იღგმე-
ზოდა ეჩქილეს „მიჩაქვეული პრომეთე“ და აქედან შესაძლებელია, ერთ-ერთი პე-
როსნაყის სახელი „ბია“ იმ გეოგრაფიულ ადგილს შერქმეოდა, სადაც ამირანია-
ნის ამსახველი „მალანურობა“ იმართებოდა. ამ შემთხვევაში ასეთ სახელებას
ამირანისთვის ბიასაგან მოვლენილი ვაი-უშველებელის აცილების მაგიური დანი-
შნულება უნდა ჰქონოდა.

არის მეორე ვარაუდიც, რომ ძველებერძნულში ამირანთან ერთად (მთა „ამა-
რანტის“ მსგავსად) ქართველოური დემონის „ბია“-ს სახელიც შესულიყო, იმის
მსგავსად, რასაც პტოლომეოსი (ახ. წ. II ს.) აღნიშნავს „ელადის აღწერაში“,
სპარტა-ტერასის გზის უძველეს სალოცავად არესის საკურთხეველს ასახელებს
და თან დასძენს: „არესის ქანდაკება აქ მოიტანეს დიოსკურებმა კოლხეთიდან,
არესს აქ უწოდებენ „თერითეს“ და ძალიანაც შესაძლებელია, რომ „თერითეს“
სახელწოდება კოლხებისაგან არის ნასესხები“ (A. B. Латышев, Известия
древних писателей о Скифии и Кавказе. დ. ჭანელიძე, ქართული თეატ-
რის ისტორია, უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, თბილისი, 1966, გვ. 51).

გარდა უოველივესი, რაც მალანურობის სიმბოლიკისა და შინაარსის ანალიზი-
სას გაიკვია, ამირანისა და მალანურობის ურთიერთობის და კვშირის შესა-
ხებ, იბადება კითხვა, არის თუ არა ისეთი ექვემოტანელი მონაცემი, რითაც
ხელშესახებად დასტურდება „ბია“-სა და მალანურობის კავშირი? ასეთი რამ
აღმოჩნდა ანთროპონიმთა ლექსიკონში — ქართველოურ საკუთარ სახელებში, სა-
ხელდობრ, მამაკაცის სახელი „მალბია“ (ალ. ლლონტი ქართული საკუთარი სახე-
ლები, ანთროპონიმთა ლექსიკონი, თბილისი, 1967, გვ. 100). „მალბია“ სახელი —
ორი ფუძისაგან შედგება „მალ“ (სვანურად მელა) და „ბია“ ძალა, ძალადობა.
ღვთაება. ამისდა მიხედვით, უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ მალანური არის „მალ-
ბია“ — მელის სახით წარმოვლილი ძალის ღვთაება,

რაც „მალანურობაში“ მალანურის მთელ რიგ ენობაში ძალისა და სიმარჯვის საჭარო ჩვენებებით ცხადდება, რაც თავისთავად, ეს ასპარეზობანი ეგებობის ამირანის და მთავარღვთაების ძალის ჩვენებაში საბედისწერო შეტიბრის გადანაშთს წარმოადგენს.

ყველაზე ბოლოდროინდელ დაფენება-ტრანსფორმაციას დაუფარავს მალანურობაში მამაპაისეულ ძველღვთაებათა მისტერია, მატრიარქალურის და პატრიარქალურის ბრძოლის ვითარების ამსახველი ფენა და ამირანის საფერხულო სიუჟეტი; ყოველივე ეს დაფარა გვიანფოდალური ხანის მეფისა და მთავრების დაპირისპირებამ, კონფლიქტის გამწვავებამ XVII საუკუნეში, დასავლეთ საქართველოში შექმნილი ვითარების ასახვით. აღმოცენდა იმერეთის სამეფო, ოდიშის, გურიის, აფხაზეთის სამთავროები და რაქის საერისთავო. თითოეული მათგანი თავის მიწა-წყლის გაფართოებისა და პოლიტიკური დამოუკიდებლობისა და უპირატესობისათვის იბრძოდა. იყო გაუთავებელი ურთიერთთავდასხმა, ტყვეთა გაყიდვა, აწიოება და აკლება და აი მალანურობაში ხალხმა დასცინა, გაკილა, ვამათარაბა და ამხილა იმერეთის მეფის, მთავრებისა და ერისთავების ურთიერთშუღლი და მტრობა, რაც შიმშილ ტვირთად აწვებოდა მშრომელ გლეხობას.

ძველთა-ძველი მალანურობა, ინარჩუნებდა რა უძველესი მითოლოგიურ-რიტუალურის, მისტერიალურის მოტივებს და ელემენტებს, იქცა უაღრესად სოციალურ ხაღხურ სანახაობად, მეფე-მთავრობის უსამართლობის, პოლიტიკური სიბეცის, მათი გაუთავებელი შუღლისა და მტრობის მამხილებელ სანახაობად. იგი თავისი სულისკვეთებით საქართველოს ერთიანი სახელმწიფოებრიობის იდეას და ბატონყმობის წინააღმდეგ მიმართულ ბრძოლას ეხმაურებოდა.

II დასკვნისათვის.

1. მალანურობის შესწავლა მეოცე საუკუნის პირველი ათეული წლების დასასრულს იწყება, მწერალ ჯაჭუ ჯორჯიას მიერ გამოქვეყნებული აღწერილობით. მისი წლებში ამას ემატება მალანურობის ასახვა კონსტანტინე გამსახურდიას მიერ „მთვარის მოტაცებაში“, ხოლო 1938 წ. თეატრალურ მუზეუმში, ხალხურ სანახაობათა გამოფენასთან დაკავშირებით, მალანურობის მასალებს შეემატა შ. დადიანის, ვ. გაბესკიას, პ. აბრამიას აღწერილობანი. მალანურობა მეცნიერულ მიმოქცევაში ქართული სანახაობრივი კულტურის შესწავლაში მოექცა ჩემი წიგნით „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ (1948). სამოცდაათიანი წლების დასასრულს თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელმა ექსპედიციამ ხობის რაიონის სოფ. ბიაში სავლელ მუშაობით განახლა ამ სანახაობის მეცნიერული შესწავლა.

2. ს. ნახაობის სახელწოდების შესწავლით გაირკვა, რომ „მალან-ური“ ნიშნავს მელბურს (სვანური „მალ“ ფუძით), რაც სანახაობრივი კულტურის თვალსაზრისით, ნიშნავს მელისტყაოსნებს. ამის დადგენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, რამდენადაც იგი ეხმიანება სვანური მურყვამობა-კვირიკაობის „მელია-ტელეფას“ და მელის კულ-ნიღბოსან მეფერხულებს თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატულ მისტერიიდან, რაც ძვ. წ. მეორე ათასეულის შუა წლებით თარიღდება.

3. მალანურობის აღრიხდელი ფენა შინაური ფრინველის და ვენახის მტრად

მიჩნეულ მელის („მალ“-ის) უვნებელყოფას ისახავდა მიზნად. ეს ფუნქცია მელისტუქაოსან მალანურების მიერ რიტუალურ-მაგიური ქმედობით სრულდებოდა.

4. „მალანურობა“-ში შემორჩენილი საგალობელ-გაბაასების სიტყვიერი ანტიფონური ნამსხვრევია — „აის, გაის“, რაც საზეიმო მსვლელობის მეთაურის შემღერებით და მალანურების და მთელი ხალხის შებანებით სრულდება. თუ დავუშვებთ, რომ მალანურობის „გაის“ ქართველი წინაპრების ღვთაების „გაიმ“-ს, („გა“) შეესატყვისება, ასეთი ვარაუდის გამართლებას უაღრესი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული მითოლოგიის გზა-კვალის, ქართული წარმართული პანთეონის დაზუსტებისათვის.

5. მალანურობის დომინანტური სიმბოლოების „კეტის“, „ფერის“, „შემოსვის“, „ტაძრის“, „ცაცხვის“ განხილვით აშკარად ისახება მალანურობის თემატური საფუძველი, მისი აღრინდელი სახე და მისი შემდგომი სახეცვლილებანი, მისი სოციალური რაობა.

მალანურობის „კეტი“ ეხმიანება ამირანის „ოთხმოცფუთიან რკინის“ კეტს, რომლითაც გმირმა დევების სასახლის მეცხრე კარი შეღეწა და დევებზე გამარჯვება მოიპოვა.

მალანურობაში თეთრი, წითელი და შავი ეხმიანება ამირანის ფერმეტყველებას. ამასთანავე, მალანურობის თეთრი, წითელი და შავი ამირანიანის მსგავსად, ბუნების ფერიცვალების მანიშნებელიც უნდა ყოფილიყო. მალანურების დატყვევება და ბნელ ეკლესიაში დამწყვდევა, ეგების, ბუნების სახეცვლილების გამოხატულებად აღიქმებოდა. ისევე როგორც ეს შავი გველშაპისაგან ამირანის შთანთქმით არის მინიშნებული, რასაც უურადლება მიაქცია და განმარტა აკად. შ. ნუცუბიძემ.

მალანურობის სიმბოლური შემოსვა — შედის წითელტუქაოსნობა ამირანიანის თავგადანახადს ეხმიანება. ქართლში ჩაწერილი თქმულებით ამირანი მელისტუქაოსანია.

მალანურობაში ტაძრისა და ცაცხვის დაპირისპირება, როგორც მოქმედების ადგილისა, არის სიმბოლო ძველ ღვთაებრივ ძალთა, ახალ ღვთაებრივ ძალებთან დაპირისპირებისა და ბრძოლისა. მალანურობის ტაძარი პარალელია ამირანიანის გამოქვაბულისა, ორთავ სათავსო გვირგვინის დასჯის და ტანჯვის ადგილის სიმბოლოა.

6. უძველეს ქართველურ სანახაობრივი ფონდიდან მალანურობის შეხვედრებს და მსგავსებას ამირან-პრომეთეოსის მითთან უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს, რემდენადაც, როგორც აკად. შ. ნუცუბიძეს აქვს აღნიშნული, ამირან-პრომეთეს პრობლემის გასარკვევად უფრო მეტად მნიშვნელობა აქვს საკულტო-სანახაობრივ მასალას, ვიდრე მოგვიანო დროის მწერალთა პოეტურ რეპროდუქციას.

მალანურობა, დედათა უფლებასთან მამათა უფლების შებრძოლების ვითარების დონეზე განხილვისას, ანალოგიასა და მსგავსებას პოულობს უკანა — ფშაურ სანახაობაში. ესეც იმის მანიშნებელია, რომ დასავლეთ საქართველოს სანახაობრივ კულტურას ეხმიანება და მხარს უბამს აღმოსავლეთ საქართველოს სანახაობათა რეპერტუარი, რაც კიდევ ერთხელ მიგვიითიებს საერთო ფუძემქართველური სახილვევის არსებობაზე.

7. მალანურობის დაფენებათა გინხილვისას, ერთ-ერთ დომინანტურ დაფენებად ამირანიანის (არამბუტუს) დაფენება უნდა მივიჩნიოთ, როგორც ამას სიმბოლოების და ზოგიერთ შინაარსეულ ასპექტის განხილვა გვიჩვენებს. ეს დაფენე-

ბა შორეულ წარსულში იქმნებოდა და ყალიბდებოდა წინარეს შეცვლილ და ცვლილ ნსფორმაციით.

8. მალანურობის მსვლელობა და შეჯიბრი თავის წითელთავიანი კეტებით ცეცხლოსანთა ლამპრობას გამოხატავს, იგი ეხმიანება პრომეთეს დღესასწაულს „ლაშადადფორიეს“ (ლამპრებით რბენაში შეჯიბრს). დასტურდება არა მარტო ძველბერძნულ და ძველქართველურ მითურ თქმულებათა მსგავსება და თანადა-მთხვევა, არამედ ამირან-პრომეთეს კულტთან დაკავშირებულ დღესასწაულებრივ სანახაობათა — „ლაშადადფორიეს“ და „ლამპრობის“ საოცარი შესატყვისობა. ამირანი, რომ აღამიანთა სასიკეთოდ ცეცხლის მომტაცებელი გმირია, ეს საქართველოში გავრცელებული დღესასწაულით „ლამპრობითაც“ მტკიცდება.

9. „მალანურობის“ სოფელ-ადგილის სახელწოდება „ბია“ საოცრად ემსგავსება და ეხმიანება ძველბერძნულ ძალის, ძალადობის დემონის აღმნიშვნელ „ბია“-ს. ანთროპონიმთა ლექსიკონში ქართველურ საკუთარ სახელებში აღმოჩნდა მამაკაცის სახელი „მალბია“, რაც ნიშნავს მელის სახით წარმოდგენილ დვთა-ებებს. „მალბია“ მალანურობის ძალისა და სიმარჯვის სანახაობაში შთელ რიგ ასპარე-ზობათა გამართვის ცხადდება, რაც ამირანის და მთავარღვთების სახედისწერო შეჯიბრების გადმონაშთად უნდა იყოს მიჩნეული.

10. მალანურობამ შეინარჩუნა უძველეს დაფენებათა ელემენტები, მითოლო-გიურ-რიტუალურის, მისტერიების მოტივები და ბოლოს იქცა უაღრესად ხალხურ სანახაობად — მეფე-მთავრების უსამართლობის, ბატონყმური ჩაგვრის მამხილებ-ლად.

11. მალანურობის შესწავლით კიდევ ერთხელ მოწმდება, ზუსტდება და იხვე-წება ის მეთოდოლოგიური მიდგომა და საშუალება-ხერხები, რასაც ვიყენებთ რთულ მეთოდოლოგიურ-რიტუალურ დაფენებათა შენაერთის შესწავლისათვის საკმარისი ინფორმაციის მოპოვებისა და მისი შემდგომი მეცნიერული დამუშავე-ბისათვის.

ნიწო შპანბირაძე

კირველი ვეროკული თეატრი საქართველოში

სპარტოპალოს ისტორიაში XVIII საუკუნეს განსაკუთრებული ადგილი უჭი-რავს, ეს გამორჩეულობა გაპირობებუ-ლია მისი პოლიტიკური, ეკონომიური და კულტურული ცხოვრებით.

ცნობილმა ფაქტმა, რომ მრავალრი-ცხოვანი ამალით რუსეთს გამგზავრებუ-ლი ვახტანგ მეექვსე ცაცხოვრებლად მო-სკოვს დახანლდა, დიდად შეუწყო ხელი XVIII საუკუნის დასასრულს მოსკოვში შექმნილი ქართული კოლონიის განვითა-

რებასა და კულტურის კერად ჩამოყა-ლიბებას.

ვახტანგს თან ახლდნენ ქართული მწე-რლობის, კულტურის თვალსაჩინო მოლ-ვაწეები, სულხან-საბა და ზოსიმე ორბე-ლიანები.

მოსკოვის ქართულმა კოლონიამ, გარ-და იმისა, რომ ქართულ საზოგადოებ-რიობას რუსული და ევროპული კულ-ტურის ნიმუშები გააცნო, რუსი მკითხ-ველისათვის ხელმისაწვდომი გახადა ქა-



როული მწერლობაც — რუსულად ითარგმნა არჩილ მეფის ლექსი, ალექსანდრე ამილახვრის „გეორგიანული ისტორია“ და პიესა „ასტრახანში“.

XVIII საუკუნის 30-იან წლებში ქართულმა კოლონიამ მოსკოვში ქართული სანახაობრივი კულტურის კერა გააჩაღა. ვახტანგის კარზე იმართებოდა სახიობის წარმოდგენები.

სახიობა, შუასაუკუნეების საქართველოში ხალხური ტრადიციებისა და ანტიკური ხანის კულტურის საფუძველზე წარმოქმნილი სახალისი კარის ეს თავისებური თეატრი, XVIII საუკუნის I ნახევარში ჭრე კიდევ განაგრძობდა აქტიურ მოქმედებას თავისი დრამატურგიითა და ნიღბოსანი მსახიობების (მოცეკვავეების, მომღერლების, მუსიკოსების) მონაწილეობით შესრულებული წარმოდგენებით (შდრ. დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრი უძველესი დროიდან XIX საუკუნემდე“, 1965, გვ. 17).

ქართული სახიობის თეატრის გამოჩენილი მსახიობია მაჩაბელი. იგი ისეთ მკვლევართა, მეცნიერთა, პოეტთა დიდ ყურადღებას იმსახურებს, როგორებიც არიან: თეიმურაზ ბატონიშვილი, დიმი. თუმანიშვილი, გ. ლეონიძე, დ. ჯანელიძე, მიხ. აბრამიშვილი, ტრ. რუხაძე, გ. გამეზარდაშვილი და მრავალი სხვა.

საყოველთაოდ აღიარებული მესაზანდრე მსახიობი მაჩაბელი, ერეკლე მე-II-ის კარზე ქართული სახიობის თეატრის კომედიანტთა მეთაურად ითვლებოდა.

XVIII საუკუნის საქართველოში არსებობას განაგრძობდა პატრიოტული მიმართულების სახიობის თეატრი და ამ საუკუნის დასასრულს მისი მეთაურის გმირულად დაღუპვასთან ერთად ამ თეატრმაც შეწყვიტა მოქმედება, თუმც მისი ცნობილი მოღვაწეები თავიანთი საინტერესო შემოქმედებით XIX საუკუნის პირველ მეოთხედშიც იპყრობდნენ ყურადღებას.

არ შეიძლება აქვე არ აღინიშნოს ქა-

რთული თეატრმცოდნეობის პატრიარქის, პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძის დიდი ღვაწლი ზემოაღნიშნული საკითხების და საერთოდ სახიობისა და XVIII საუკუნის თეატრის შესწავლაში.

დიმიტრი ჯანელიძემ უამრავი მასალის მეცნიერული შესწავლის შედეგად თავის ფუნდამენტურ ნაშრომებში ჩამოაყალიბა XVIII საუკუნის სახიობისათვის დამახასიათებელი მკაფიოდ გამოხატული პატრიოტული მიმართულება; მიუთითა სახიობის მიერ ხალხური საწყისების გამოცოცხლებაზე; რეპერტუარში ხალხური მელოდიების ქარბად შეტანასა და ხალხური საღმინო სანახაობათა, წეს-ჩვეულებათა გამოყენებაზე; აღმოავლურძ მოტივების თანდათანობით შეზღუდვაზე, პოლიტიკური ორიენტაციის შესაბამისად ქართული სახიობის რუსულ და უკრაინულ კულტურასთან დაახლოებაზე და სხვა.

XVIII საუკუნის საქართველოში სახიობის თეატრთან ერთად არსებობდა ე. წ. სასკოლო დრამაც.

ცნობილია, რომ სასკოლო დრამა დრამატული ნაწარმოების სახეობაა, რომელიც სასულიერო სასწავლო დაწესებულებებში სრულდება. აღმოცენდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში XV საუკუნეში. რუსეთში კი — XVII საუკუნეში. შემდეგში სასკოლო დრამა სხვადასხვა ხალხთა ქვეყნებში მოქმედებდა. XVIII საუკუნის დასასრულს კი იმის გამო, რომ სასკოლო თეატრში განვითარდა საერო ელემენტები და მას კონკურენცია გაუწია პროფესიულმა დრამატულმა თეატრმა, სასკოლო თეატრმა შეწყვიტა არსებობა. ასევე იყო საქართველოშიც.

ჩვენში სასკოლო თეატრის ჩასახვას ხელი შეუწყო 1755 წელს თბილისისა და 1782 წელს თელავში გახსნილმა სემინარიებმა, პროგრამა და ხასიათი სწავლებისა ამ სემინარიებში თითქმის იგივე ყოფილა, რაც მოსკოვისა და კიევის სათეო-

ლოგო სკოლებში. ინიციატორი ამ სემინარიების დაარსებისა იყვნენ ანტონ I კათალიკოსი და თელავის სემინარიის პირველი რექტორი გაიოზი — გვარად ბართაშვილ-თაყაიშვილი (ანტონ კათალიკოსმა თითქმის ათი წელი დაჰყო რუსეთში, ხოლო გაიოზი იყო მოსკოვის სლავურ-ლათინური აკადემიის მოსწავლე). საგულისხმოა, რომ საქართველოში მათ მიერვე შექმნილ სემინარიებში დაინერგებოდა რუსეთის სათელოლოგო სკოლების პროგრამები და სწავლებლები.

თბილისისა და თელავის სემინარიებში, მართალია, დიდი ადგილი ეთმობოდა რიტორიკის კლასს, მაგრამ ხშირად ეწყობოდა დისპუტები, პაექრობები, დეკლამაციები, იმართებოდა სასკოლო წარმოდგენები, რომლებიც ატარებდნენ მისტერიულ და ლიტერატურულ ხასიათს. თელავის სემინარიაში მოწყობილ პაექრობა-დისპუტებს სანახაობის ხასიათი ჰქონდა. სემინარიტებს, წესდების თანახმად, გარდა იმისა, რომ უფლება ეძლეოდათ კვირაში ერთხელ დასწრებოდნენ „კომედიას ან სხვა რაიმე საჩინო თამაშობათა“, მათ ამ ღონისძიებებზე ყველგან უნდა ზღებოდნენ მოძღვარი — მასწავლებლები, ან კიდევ სკოლის უფროსი. გარდა ამისა, თელავის სემინარიის მიერ ან მის გარეშე მოწყობილ წარმოდგენებში მონაწილეობა უნდა მიეღოთ რექტორებს. ამ სანახაობებში, როგორც წესი, უნდა ვივარაუდოთ მისტერიები.

ქართული სემინარიების სასკოლო წარმოდგენებში თანდათან შევიდა საერო საყოფაცხოვრებო ელემენტები, რამაც ხელი შეუწყო სემინარიების არსებობის შეწყვეტას, რაც ფაქტობრივად მოხდა კიდევაც 1801 წელს.

გაიოზ რექტორი ქართველი მეცნიერი, ლიტერატორი, პედაგოგი, მთარგმნელი და აღიარებული დიპლომატი. დაამთავრა თბილისის სემინარია. 1722 წელს მონაწილეობდა ანტონ I და ლევან ბა-

ტონიშვილის დიპლომატიურ მისიასში მოსკოვში და იქვე დარჩა. 1778 წელს დაამთავრა მოსკოვის სლავურ-ბერძნულ-ლათინური აკადემია. იმავე წელს დაბრუნდა საქართველოში და ერთხანს თბილისის სასულიერო სემინარიას ხელმძღვანელობდა. 1780-82 წლებში სპეციალური დიპლომატიური მისიით მოსკოვში იმყოფებოდა. 1782 წლიდან იყო მისივე ინიციატივით გახსნილი თელავის სემინარიის რექტორი. აქტიურად მონაწილეობდა გეორგიევსკის ტრაქტატის შექმნაში. 1788 წელს გაემგზავრა რუსეთს და საქართველოში აღარ დაბრუნებულა. იყო ერეკლე II-ის პოლიტიკის მიმდევარი და რუსეთის მეფის კარზე საქართველოს ინტერესების დამცველი.

ავტორია სამასზე მეტი ნაშრომისა. **დაგვიტოვა ცნობები** იმის თაობაზე თუ როგორი შთაბეჭდილებები მოახდინეს მასზე უცხოურმა თეატრალურმა სანახაობებმა.

მეორე მოღვაწე, რომელსაც ასევე დიდი ადგილი უკავია ქართული თეატრის განვითარების ისტორიაში, გახლავთ დავით რექტორი — ალექსი-მესხიშვილი. მისი ხელმძღვანელობით თელავის სემინარიასთან არსებობდა თვითმოქმედი წრე, რომლის წევრები, როგორც სათანადო დოკუმენტაციაშია ნათქვამი „ახლად დამწყებნი იყვნენ“.

დავით რექტორის მრავალრიცხოვანი ნაწერებიდან ჩანს, რომ იგი წერდა სახუმარო ლექსებს, იცნობდა თეატრს, იცოდა დრამატული ლიტერატურის ბუნება, კეთილსინდისიერად გადაუწყვრია რიგი პიესებისა.

XVIII საუკუნეშივე, საქართველოში, სახიობისა და სასკოლო თეატრის გვერდით ევროპული სტილის პროფესიული თეატრი წარმოიშვა. მის შექმნას დიდად შეუწყო ხელი სახიობისა და სასკოლო თეატრების არსებობამ. ახალი თეატრი XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის მონაშობარია.

ერეკლეს ეპოქის პროფესიული ევროპული სტილის ქართული დრამატული თეატრის წარმოქმნაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს რუსულმა თეატრებმა. ქართველები რენესანსისა და ფსევდოკლასიციზმის ეპოქის ევროპული თეატრის ცნობრებას უმთავრესად რუსეთში გაეცნენ.

ვახტანგ VI-ის ემიგრაციის წევრები იცნობდნენ რუსული თეატრის სექტაკლებს. ისინი, რა თქმა უნდა, მოკოვური სანახაობებითაც დაინტერესდნენ. ვახტანგის ამაღლის ერთ-ერთი წევრის შვილი-შვილი იყო ეკატერინეს დროის განთქმული მსახიობი და რეჟისორი სილოვან ნიკოლოზის ძე ზანდუკელი.

XVIII საუკუნის რუსეთში მომუშავე ქართველი მსახიობებისა და თეატრის მებატონეების — სილოვან ზანდუკელის, ფანჯულიძის, ხერხეულიძის, გრუზინსკის, შალიკაშვილის (სცემდა ჟურნალ „Московский зритель“-ს) შემწეობით ბევრ ქართველს ადებდა „სანახაობის სიყვარული“. მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენამდე მხოლოდ ერთი ასეთი თეატრალური მოღვაწის — გაბრიელ მაიორის თაობაზე მოაღწიეს ცნობებმა.

გაბრიელ მაიორი ერეკლეს ეპოქის თეატრალური მოღვაწეა. იგი ეკუთვნის ქართველ მოღვაწეთა იმ ჯგუფს, რომლებსაც სწავლის მიღების ან სახელმწიფო დავალების შესრულების მიზნით ეკატერინე მეორის დროის რუსეთში მოუხდათ მოღვაწეობა, მაგრამ სათანადო მისიის შესრულების შემდეგ, სამშობლოში დაბრუნდნენ და მას ემსახურებოდნენ. მასზე ვრცელი მოთხრობა მოეპოვება ისტორიკოს ნიკო ბერძენოვს. მან 1858 წელს გაუ. „კავკაზში“ (№ 86) დაბეჭდა საინტერესო ცნობები ქართულ სანახაობათა შესახებ და დაწვრილებით გვიამბო ერეკლე მეორის თეატრისა და გაბრიელ მაიორის მიერ მოწყობილ წარმოდგენებზე. იგი წერს:

«На первых порах театр был по-

сещаем царской фамилией со всеми приближенными, за исключением женского пола. В числе зрителей раз находился даже каталикос Антоний 2, сын царя, из этого нужно полагать, что театр Гавриила майора был нечто иное, как подражание религиозным мистериям, устраивавшимся и в России при царских дворах, еще до-петровскую эпоху, сюда входили: сцены из истории библейских времен, представление ада, злых духов и т. п.

Неизвестно, долго ли существовал и какая участь постигла этот театр. Очень вероятно, что тогдашнее духовенство, состоявшее из людей сильных и влиятельнейших по происхождению и современному образованию, вооружались всеми доводами своего схоластического ума красноречия против невинной забавы, и она не замедлила исчезнуть».

ისტორიკოსის ნიკო ბერძენოვის ეს ცნობა, რასაკვირველია, ბევრ გასათვალისწინებელ მოსაზრებას გვაწვდის, მაგრამ მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას, რომ მასში უზუსტობაცაა. ჭერ ერთი, კათოლიკოს ანტონ II-ის თეატრში ერთხელ მისვლა რატომ უნდა ნიშნავდეს ამ თეატრის რელიგიურ-მისტრიკალურ ხასიათს, და მეორე, რა ბედი ეწია ამ თეატრს, კარგადაა ცნობილი იმდროინდელ თანამედროვეთა დოკუმენტაციებში. კიდევ უფრო საინტერესო ცნობებს გვაწვდიან იოანე ბატონიშვილი (1768-1830), თეიმურაზ ბატონიშვილი (1782-1845) და ალექსანდრე ორბელიანი.

თეიმურაზ ბატონიშვილი გადმოგვცემს, გაბრიელი მონაწილეობდა 1795 წლის ბრძოლაშიო. ალექსანდრე ორბელიანი კი წერს: „თელავში და თბილისში ქართულ კომედიებსაც თამაშობდნენ მეფის ირაკლის დროში, რომლისაცა გამმართველი იყო გაბრიელ მაიორი,

სომეხი“ (იხ. აღ. ორბელიანის ნაწერები, 1879 წ. გვ. 127-128).

ჩვენ აქ აღარ მოვიხსენიებთ იმ ლიტერატურულ წყაროებსა და სიგელებს, რომლებიც ნათელყოფენ გაბრიელ მამორის მოღვაწეობას XVIII საუკუნის 80-90-იანი წლების საქართველოში. მაგრამ მათში, სამწუხაროდ, არხად იხსენიება გაბრიელის გვარი. ყველა ეს მასალა ადასტურებს, რომ მეზობელი ხალხების ნიჭიერ შვილთა მოღვაწეობა ერეკლეს კარზე დიდად იყო დაფასებული. ასეთ აღმანიებას საქართველოში ანიჭებდნენ საპატიო სახელს, თანამდებობას და სათანადო პატივს მიაგებდნენ. თუკი გაბრიელი წარმომოხებით არ იყო ქართველი, მისი მოღვაწეობა ქართულ თეატრში ნათელყოფს იმ ინტერნაციონალურ სულიანობას, რომლითაც ოდიოტანვე ხასიათდებოდა ჩვენი ლიტერატურა და ხელოვნება. ქართულ საისტორიო მასალებში გამოთქმულია მოსაზრება გაბრიელ მამორის ქართველობის თაობაზე (პოეტი აკადემიკოსი გ. ლეონიძე, პროფ. ტრ. რუხაძე). ზოგს განჯის ომის მონაწილე (1789 წ.) გაბრიელ სარქისაშვილი ქართველ გაბრიელ მამორად მიაჩნია.

ბოლო სიტყვა ამ საკითხთან დაკავშირებით ჭერ კიდევ არ თქმულა, მაგრამ ვინც არ უნდა იყოს იგი ეროვნებით, უდავოა, ისევე იმოღვაწა და თავი გაწირა ქართული კულტურის წინსვლისათვის, როგორც ჭეშმარიტმა ქართველმა — საქართველოს გამარჯვებისათვის.

გაბრიელ მამორის თეატრალური მოღვაწეობის შესახებ აქ წარმოდგენილი და სხვა მასალების საფუძველზე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ: XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, თბილისელი გაბრიელი, რომელსაც რუსეთში მოუხდა სწავლა და მოღვაწეობა, 80-იან წლებში მამორის ჩინით დაბრუნდა საქართველოში. იმსახურა მეფე ერეკლე II-ის კარზე. მოიპოვა დიდი ავტორიტე-

ტი, როგორც განათლებულმა პირმა. მამორის და შეხანიშნავმა არტილისტიკაში და გამოიყენა რა რუსეთში მიღებული თეატრალური შთაბეჭდილებები და მრავალმხრივი ცოდნა, სათავეში ჩაუდგა ევროპული სტილის თეატრის შექმნას და ჩამოაყალიბა კიდევაც ასეთი თეატრი თბილისში, ერეკლეს სასახლის მახლობლად. საუბრებელია, რომ ეს მოხდა 80-იანი წლების დასასრულს.

არავისთვის საეჭვო არ არის ამ თეატრისა და მისი დამაარსებლის ნამდვილობა. ცნობილია მისი რეპერტუარიც და იმჟამად არსებული ბილიეტიც. ისიც ცნობილია, რომ ამ თეატრის სექტაკლებს ესწრებოდნენ არა მარტო სასახლის კარის მოღვაწენი, არამედ გარეშე პირებიც. მაყურებლები იყვნენ მხოლოდ მამაკაცები. წარმოდგენებს ზოგჯერ სამღვდლოებაც დასწრებია. სექტაკლები თელავშიც იმართებოდა.

საკამათო ხდება დადგენა ამ თეატრის სტილისა. მკვლევარ-ისტორიკოსების ნაწილს (ნ. ბერძენოვი, აკად. კ. კეკელიძე, შიხ. აბრამიშვილი) მიაჩნია, რომ გაბრიელ მამორის თეატრი რელიგიური ხასიათის იყო. პროფ. ტრ. რუხაძე კი თვლის, რომ გაბრიელის თეატრს ჰქონდა ორი მიმართულება — ხაერო და საეკლესიო.

არსებული მასალის სათანადოდ გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ მართალია, საქართველოში იმართებოდა ლიტურგიული თემებზე აგებული მისტერიები, მაგრამ ისინი ჩვენში მხოლოდ თელავისა და თბილისის სემინარიების კუთვნილებას წარმოადგენდნენ. მამორის თეატრი კი საერო ხასიათის რეპერტუარს შეიცავდა (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ერთადერთ პიესას „უსულს“, შექმნილს „დაბადების“ სიუჟეტზე, რომელშიაც მოქმედებენ „ახალი აღთქმის“ პერსონაჟები), დგამდა კომედიებსაც და უარს არ ამბობდა კლასიციზტური მიმართულებაზე. ასეთ გარემოებას ხელი იმანაც შეუწყო, რომ

ძველი ქართული დრამა ძირითადად იყენებდა თანამედროვეობას (კომედიები, ისტორიული სიუჟეტები „თემურაზ მეფე“, „ცრო ღიმიტრი“) და ასე თარგმნიდა ისტორიულ ტრაგედიებს, რომლებშიც იგრძნობოდა ქართული სული.

სავარაუდოა, რომ ამ თეატრმა 1795 წელს შეწყვიტა არსებობა. რადგან მისი დიდი ორგანიზატორი გაბრიელი მონაწილეობდა ალა-მაჰმად-ხანის წინააღმდეგ ბრძოლაში, როგორც არტილერისტი და ძმასთან ერთად გმირულად დაიღუპა. აშკარაა, რომ ამის შემდეგ იმდროინდელი თეატრი ვერ შეძლებდა ხელმძღვანელის გარეშე არსებობას, თუმც ცოცხალი იყო ამ თეატრის მეორე შემქმნელი და მოამაგე გიორგი ავალიშვილი, რომელიც ძირითადად დრამატურგიაში მუშაობდა და ქართული დრამატურგიის ფუძემდებელი გახლავთ.

ერეკლე მეფის მიერ განათლების მისაღებად რუსეთს წარგზავნილ ახალგაზრდათა ჯგუფის წევრი გიორგი ავალიშვილი საქართველოს რუსეთთან შეერთების ერთი მთავარი მონაწილეთაგანი იყო. შესანიშნავად ფლობდა აღმოსავლურ ენებსა (სომხური, თათრული) და რუსულს. კარგად იცნობდა ქართულსა და რუსულ ლიტერატურას, იყო ცნობილი დიპლომატი, მთარგმნელი და ბიბლიოფილი.

მოსკოვს სასწავლებლად მივლინებული გიორგი ავალიშვილი საელჩოს მდივნად დაინიშნა. საქართველოში დაბრუნების შემდეგ მეფე ერეკლემ მას სასახლის კარზე ბაზიერთუხუცესობა უბოძა. 1795 წელს დაინიშნა კოვალენსკის თარჯიმნად. მიიღო მეფის თანამშრომლების ტიტული. როდესაც გიორგი მეფემ რუსეთის სახელზე ნოტა შეადგინა, ელჩობა ფალავანდიშვილსა და გიორგი ავალიშვილს მიაწოდა, ისინი პეტერბურგს უნდა გაემგზავრებულიყვნენ და იქ მყოფ ქართველ, დიპლომატიური მისიის ხელმძღვანელ

ვანელ გარსევან ჭავჭავაძესთან ერთად საქმე მოეგვარებინათ.

გიორგი ავალიშვილი, როგორც უკვე ვთქვით, ერეკლეს დროინდელი თეატრის ერთ-ერთი ორგანიზატორი გახლდათ და თავისი ორგანიზატორი თუ თარგმნილი დრამატურგით თეატრს ფსევდოკლასიკურ მიმართულებას აძლევდა. პირველი წყაროები ადასტურებენ, რომ 90-იან წლებში მას შემოუკრებია მაღალი წრის სცენისმოყვარეები: ღიმიტრი ბატონიშვილი, ერასტი თურქესტანიშვილი, იოანე ორბელიანი, ერეკლე II-ის ქალიშვილები, ავალიშვილის ქალები, იოსებ ქეშიშ დარდიმანდი და სამეფო კარზე შეუქმნიათ თეატრი, რომლის დაშლის მიზეზი საყოველთაოადაა ცნობილი. ამ თეატრის არსებობის შეწყვეტის შემდეგ ავალიშვილი დასახლდა მოსკოვს და განაგრძო ლიტერატურული მოღვაწეობა, დასაფლავებულია ვსენვიატსკოეში.

აქვე უნდა ითქვას იმ მართებული ეჭვის თაობაზე, რომელიც არსებობს XVIII საუკუნის პროფესიულ-ეცროპული თეატრის ირგვლივ. სახელდობს იმის გამო, რომ მათ მიერ შექმნილი თეატრები სხვადასხვა იყო თუ ერთი. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ უნდა ყოფილიყო ერთი თეატრი.

ზაქარია ჭიჭინაძე თავის უთუოდ საყურადღებო ნაშრომში — „მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა“, წერს: „გიორგი ავალიშვილს დიდი წარმატება ჰქონდა XVIII საუკუნის 90-იან წლების ქართულ სცენაზე: ამ დროს იღმეობოდა მის მიერ თარგმნილი კომედიები და ორიგინალური პიესებიც კი. მაგალითად, 1791 წელს სამჯერ წარმოადგინეს „რქის მატარებელი“, ხოლო 1792 წელს „დედა რაყიფი ქალისა“, მას შემდეგ კი კომედია „საჩხუბარი“. ამ წარმოდგენებს დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია მაშინდელ ხალხზედ, ისე რომ, დაუწყიათ თხოვნა კიდევ „ასახისმეტყველეთო“.

ცნობილია, რომ 80-იანი წლების დასასრულიდან უკვე არსებობდა გაბრიელ

მაიორის თეატრი, რომელიც თანამედროვეთა მოგონებით, 90-იანი წლების დასაწყისში „თბილისსა და თელავში კომედიებსაც თამაშობდა“ და თუკი ეს ასეა, მაშინ დაუჭერებელია, რომ გიორგი ავალიშვილს, იმავე წლებში გაბრიელის პარალელურად შეექმნა კიდევ მეორე თეატრი. ისიც დაუჭერებელია, რომ ამ თეატრებში ერთნაირი კომედიები გათამაშებულიყო. სარწმუნოა, რომ გიორგი ავალიშვილი იმჟამად ერთადერთია, ვინც თავისი დრამატურგიით მოღვაწეობდა და გაბრიელ მაიორთან ერთად იყო თეატრის ფუძემდებელი, რომელსაც გარკვეულ მიმართულებას აძლევდა.

90-იან წლებში გაჩნდა სუმაროკოვის კომედიების მისეული თარგმანები, რაც სცენური განხორციელებისათვის უნდა ყოფილიყო გამიზნული.

სწორედ 90-იან წლებში (1794 — წლის თებერვლამდე) ქალაქ გეორგიევსკში დაუსრულდება მას სუმაროკოვის ოთხი საყოფაცხოვრებო პიესის თარგმნა „რქის მატარებელი“, „დედა რაყიფი ქალისა“, „საჩხუბარი“, „უბნობა მკვდართა“. ზაქარია ქიქინაძე გვარწმუნებს, რომ დასახელებული პიესები იდგმებოდაო.

ცნობილია, რომ სუმაროკოვი ზოგ თავის პიესას ისტორიულ სიუჟეტებზე აგებდა, მაგალითად. „ცრუ დიმიტრი“, „სინავ და ტრუვორი“. გიორგი ავალიშვილის ორიგინალური პიესაც „თემურაზ მეფე“, ერთგვარი ისტორიული რეალიზმია მეფე ერეკლის ეპოქის ქართული დრამატურგიისა და მას XVIII საუკუნის რუსული დრამა თუ შეედრება.

გ. ავალიშვილის ამ ისტორიულ-რეალისტური პიესის სიუჟეტი აღებულია თემურაზ მეორისა და ერეკლე მეფის ცხოვრებიდან. მასში გამოყვანილია უმაგლესობის წარმომადგენელი გლახა მილუაშვილი.

მკვლევართა აზრით (წ. ქიქინაძე, ალ. ხახანაშვილი), პიესა დაწერილია 1791 წელს. თვლიან, რომ ეს არის დრამა,

რომელიც პირველად წარმოადგინეს ქართული თეატრის სცენაზე.

გიორგი ავალიშვილის უამრავ თარგმანსა და ნაწარმოებებში ბევრი შენიშვნა მოიპოვება თეატრსა და დრამატურგიულ ლიტერატურაზე. ის თეატრს აღმზრდელით მიზნებს უსახავდა. თეატრის დანიშნულებად ზნეობრივ სიწმინდეს მიიჩნევდა. ეს თვალსაზრისი მას გამოთქმული ჰქონდა ლექსად, რომელსაც სპექტაკლის წინ თავადვე კითხულობდა სცენიდან.

მსგავს მოსაზრებებს თეატრის დანიშნულებაზე რუსეთში სუმაროკოვი ავითარებდა.

გიორგი ავალიშვილის მთელი შემოქმედება და მოღვაწეობა ადასტურებს, რომ იგი ემხრობოდა პროგრესულ წრეებს.

როდესაც ვლადიმერ კოტევიჩის დრამატურგებზე, არ გვაქვს უფლება, არ ვახსენოთ იმ დროისათვის ფრიალ განათლებული დავით ჩოლოყაშვილი, „ქართული ეფიდიენის“ ავტორი, მდივანბეგი. იგი თარგმნიდა, როგორც რუსულიდან ქართულზე, ასევე პირიქით, უთარგმნია ერეკლესა და პავლე I ხელშეკრულება. მიუღია მონაწილეობა ვახტანგ VI კანონების თარგმნაში. ყოფილა თემურაზ ბატონიშვილის აღმზრდელიც.

მამამისი ჭიმშერი ერეკლეს ხლებია სპარსეთსა და ინდოეთში ლაშქრობისას. სწორედ დავით ჩოლოყაშვილმა დაგვიტოვა ცნობა იმის შესახებ, რომ პიესებში „მეფის ირაკლი მეორის შესაქცევად იწერებოდა“ და სწორედ ესეც გვაძლევს იმ მოსაზრების მხარდაჭერის უფლებას, რომ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის თეატრი საქართველოში ფიგურალური ხასიათს ატარებდა.

აქვე უნდა დავასახელოთ ერეკლე II-ის დროის ისეთი მოღვაწე, როგორც იყო იესე მიქაძე. მას 1761 წელს დაუწერია ქართული სასცენო მინიატურა, რომელიც ეხება იმდროინდელ მოვლენებს. იგი დაწერილია იუმორით. მოქმედი პი-



რებია ორი მღვდელი და თვით ავტორი. ამ სკეტჩში მოხსენიებულია რამდენიმე მაშინდელი პირი — ნიკოლოზ აბაშიძე (შემდეგში ერეკლე II-ის სიძე), დავით ორბელიანი (ესც ერეკლე II-ის სიძე), ივანე აბაშიძე, ქაიხოსრო თარხნიშვილი, ივანე შეითარი. აგრეთვე ვიღაც მარიამ პავლოვნა.

აქ აღარ განვიხილავთ ძველი დრამატურგიის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, ამილახვარის პიესებს. სწორედ ისაა ავტორი კომედიისა „მოქმედება ასტრახანში“, რომელიც დაწერილია 1802 წელს.

ამრიგად, XVIII საუკუნეში შეიქმნა ევროპული ყაიდის ახალი ქართული თეატრი და დასაბამი მიეცა დრამატურგიის განვითარებას.

ამის ერთ-ერთი გარეშე ფაქტორი, რამაც უდიდესი როლი ითამაშა XVIII საუკუნის ქართული თეატრისა და ლიტერატურული დრამის წარმოქმნაში, იყო რუსული თეატრალური ლიტერატურა და კულტურა. რუსული მწერლობა იყო ერთი იმ წყაროთაგანი, საიდანაც ჩვენში შემოდიოდა იმ დროის პოლიტიკურ-ლიტერატურული იდეები, ფრანგულ-რუსული კლასიციზტური სკოლის კანონები, გან-

მანათლებლობა, ვოლტერიანიზმი, ატიზმი, მაგრამ ქართველ მწერლებს იმდენი იდეური სიმტკიცე აღმოაჩნდათ, რომ მათ არც ერთი ეს იდეა ბრმად და უკრიტიკოდ არ მიუღიათ.

მართალია, ევროპული ყაიდის ჩვენ თეატრს დიდ იმპულსს აძლევდა რუსული იდეები და გამოცდილება და ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ განვითარება დაიწყო რუსულ და დასავლეთ ევროპულ კულტურასთან კავშირში, მაგრამ იგი მინც ეფუძნებოდა საქართველოს პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებას. როგორც კი ეს პირობები იცვლებოდა, თეატრიც სიცოცხლეს წყვეტდა.

XVIII საუკუნეში პირველმა ევროპულმა ქართულმა ჭეატრმა, თავისი არსებობით, ინტერნაციონალური სულისკვეთებით, პატრიოტიზმით, დიდი პატივი დასდო მომდევნო საუკუნეების საქართველოს კულტურას და დღევანდელ ქართულ საბჭოთა თეატრს. იგი არა მარტო საბჭოთა კავშირმა, არამედ საზღვარგარეთის მრავალმა ქვეყანამ ერთხმად აღიარა, როგორც სამაგალითო მსოფლიოში სახელგანთქმულ თეატრთა შორის.

პაოლა ურუშაძე

„მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე

(წერილი მეორე)

ჩვენი სისხლიანი აურზაურის, დაკანონებული უკანონობის, დაგეგმილი ქაოსისა და არაადამიანური ჰუმანურობის საუკუნეში, თუკი კვლავ და კვლავ რაღაც განმეორდება, დღის გულისათვის არ იფიქრო, რომ ეს ბუნებრივია. ეს ხომ სამყაროს უცვლელობის აღიარება იქნებოდა.

„სამყაროს უცვლელობის“ ცნება რ. სტურუასათვის ისეთივე მიუღებელი და არაბუნებრივია, როგორც ამ სიტყვების ავტორის ბერტოლტ ბრეტისათვის და თუკი რ. სტურუა თავის საუკეთესო ჰეტეკალებში დაჟინებით შეგვახსენებს იმას, რომ ისტორია მეორდება, რომ დროში ტრანსფორმირებულ ადამიანთა

მანკიერებანი სულ უფრო მეტ სიცოცხლისუნარიანობასა და დამანგოველ ლას იძენენ — ეს სულაც არა იმიტომ, რომ დაგვარწმუნოს ადამიანთა ყოფიერების უსაშველობასა და უაზრობაში... სიკვდილის შემდეგ ყვარყვარეს „გამოცხადება“, რჩარდის გარდასახვა რიჩმონდში, პიტლერის მეორედ მოვლინება („ას ერგასის დღე“) — სწავლასხვა ეპოქების საკარნავალო კოსტიუმებში გამოწყობილი ბოროტების ძლევამოსილი სვლაა მრავალსახიანი ამაღლის თანხლებით, ღრმა განსჯის შედეგია სამყაროს ბედზე, „ადამიანთა წამყვან ვენებზე“, რომელთაც განსაზღვრავს კაცობრიობის ტრაგიკული წარსული და აპოკალიფსურად ემუქრებოდა მის მომავალს.

რ. სტურუა დრამატულ სიტუაციებს „ყვარყვარესა“ და „რიჩარდში“ პაროდულ, ტრაგიფარსულ ქლერადობას ანიჭებდა, ხოლო გმირებს წარმოადგენდა მათი ზოგადდროული მნიშვნელობითა და არსით, როგორც მოვლენებს, რომელთაც ძალუბთ აღორძინება ყველგან, სადაც კი შეიქმნება ხელსაყრელი ნიადაგი, რათა მედროვემ საკუთარი თავი გამოაცხადოს სახელმწიფოსა და ხალხის ინტერესების დამცველად. სპექტაკლ „ას ერგასის დღის“ მთავარ გმირს, მისი სცენური წინამორბედებისაგან განსხვავებით, იმთავითვე ვცნობთ. ამ სპექტაკლში (რომელიც შექმნილია დოკუმენტური მასალის საფუძველზე) უკვე ნათლად იკითხება მომავლისაკენ მიმართული „სადინარები“, მომავლისაკენ, რომელშიც პიტლერი, შესაძლოა, გამოიყურებოდეს სავსებით ორდინარულ პოლიტიკურ ფიგურად იმ ძალებთან შედარებით, მსოფლიო ბატონობის მისეული იდეის უშუალო ამთვისებლები რომ გახდნენ.

რ. სტურუა „მეფე ლირით“ აგრძელებს მრავალი წლის მანძილზე განვითარებად სცენურ ეპოპეას. სპექტაკლ-გაფრთხილებების რიგს ერთგვარად აგვირგვინებს სპექტაკლი-განაჩენი. მისი მიზანია იმ ყოვლისწამლევაკვი ძალის თვალსაჩინო დემონსტრირება, რომელსაც „სამყაროს უცვლელობა“ შეიცავს.

„სამყარო უსიყვარულოდ, სიბრალულის, სამართლიანობის გარეშე, ურთიერთგაგებისა და სინაზის გარეშე, ურთიერთთანაგრძნობის გარეშე, სულ ერთია, ახალგაზრდაა იგი თუ ხნეირი, განწირულია სიბინძურესა და სისხლში სათრევად სისასტიკესა და სიკვდილს შორის. შესაძლოა, მთელი ჩვენი პლანეტის მასშტაბებში „მეფე ლირი“ არის პიესა თაობათა ბედზე, პლანეტის ბედზე“¹.

ეს სიტყვები ეკუთვნის თანამედროვეობის ერთ-ერთ გამოჩენილ რეჟისორს ჯორჯო სტრელერს. მის დღიურებსა და წერილებში ასახული შექსპირის „ლირზე“ მუშაობის პროცესი იმის დასტურია, თუ რა სახიფათო და მრავალსაფეხუროვნაა მისადგომები ამ ტრაგედიის „რეალური“, ანუ თანამედროვე აზრის ამოსაყიხხვად და ჩვენი საუკუნეში რა დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრება ყველას, ვინც შებედავს იყოს მისი განმმარტებელი, უშამავალი მყაურებელსა და დიდი დრამატურგის „საიდუმლო ჩანაფიქრს“ შორის.

რ. სტურუას „ლირის“ შექმნას წლები დასჭირდა. შეიძლება ითქვას, მისი არც ერთი წინამორბედი სპექტაკლი არ იქმნებოდა ასეთ დაძაბულ ატმოსფეროში. ამ ატმოსფეროს კი, რა უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენოს, თავად რეჟისორი განაპირობებდა ჯერ კიდევ ნედლი და დაუმთავრებელი სარეპეტიციო მასალის, საჯარო ჩვენებათა სერიით, რომლის საფუძველზეც საკმაოდ ძნელი გასათვალისწინებელი იყო მისი საბოლოო შედეგი. სცენაზე ყველაზე მკაფიოდ ქლერდა ლირის „არარაისგან არ იქმნების არარაიცა“. მაგრამ

თეატრის გზები წინასწარ, მართლაც ამოუცნობია, და ამაში კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა პრემიერამ. ჩვენ მიერ რეპეტიციებზე ადრე ნახას სულ რამდენიმე ახალი სცენა დაემატა, მათ შორის საფინანსო — ლირის მიერ შექმნილი სამყაროს დაღუპვის სცენა. აღმოჩნდა კი, რომ სწორედ მათში იყრის თავს სტურუსეული სპექტაკლის ყველა „ძალისმიერი ხაზი“, მისი მთავარი იდეა. მყისვე წარმოიშვა „მთლიანობის“ შეგრძნებაც. ნათელი გახდა ისიც, რომ ეს სპექტაკლიც მნიშვნელოვნად შორდება „ქეშმარიტ შექსპირს“: რ. სტურუსემ ამჟერადაც იმისათვის მიმართა შექსპირის პიესას, რომ მის ტრავიკულ შინაარსზე დაფუძნებით, სცენურ სახეებსა და სიტუაციებში გამოეხატა სამყაროს წარსულისა და აწმყოს, მისი სამომავლო პერსპექტივების საკუთარი ხედვა.

თავიდანვე ხაზგასასმელია, რომ ის საშუალებები და ხერხები, რომელთაც იყენებს რეჟისორი, უპირველეს ყოვლისა, გამიზნულია სცენური ქმედების გრძობად, ემოციურ აღქმაზე, რათა „შეძრას“ მაყურებელი, აიძულოს იგი შეკრთოს ადამიანული დაუნდობლობის შემზარავი სურათების ხილვისას, სიძულვილის, გაუმძღრობის, სიხარბის, თავშეუკავებელი ენებების პარპაზის ხილვისას, ფხიზელი თვლით შეხედოს სამყაროს, შეიგრძნოს, რომ მხოლოდ მის აქტიურ მოქმედებაზეა დამოკიდებული სამყარო უწინდებურად უცვლელი დარჩება ან არა. აი, სპექტაკლის ძირითადი მიზანი და აქ იმდენად უარა ბერტოლტ ბრეჰტს, რამდენადაც ანტონენ არტოს უახლოვდება რეჟისორის ფანტაზია, მასი უსაზღვრო გამომგონებლობა, თეატრის მიზნისა და დანიშნულების გაგება. თეატრი შოკის, თეატრი სისასტიკის — „წმინდა თეატრი“, მოწოდებული იხსნას სამყარო სისასტიკისაგან — აი, ის სადადგმო კონცეფცია, რომელიც რ. სტურუსეს ახალი ნაწარმოების საფუძველში ძევს.

გავიხსენოთ პიტერ ბრუკის დახასიათება არტოს წარმოსახვაში წარმონიღილი თეატრისა და შევეფარდოთ იგი რუსთაველის თეატრის „ლირს“: „ეს ის თეატრია, რომელიც შვიი ჰირიით დაატყდება თავს მაყურებელს, წაშლავს მას, ზემოქმედებს ანალოგიების მეოთხდით, აჯადოებს. თეატრი, სადაც მთავარია არა პიესის ტექსტი, არამედ თვით პიესა, თავად მოვლენა, რომელიც მის საფუძველში ძევს“ და შემდეგ — „მას (ანტონენ არტოს) სურდა, რომ მათ (მსახიობებს) ყოველგვარი გარეშე საშუალებების მოუხმობლად შეექმნათ ძალადობის ცენზური სახეების უსასრულო ჯაჭვი, რომელსაც შეეძლო გამოეწვია ადამიანის შეგნების ძლიერი შეძრა... მას სურდა, რომ თეატრს თავის თავში მოეცა ყველაფერი ის, რაც ჩვეულებრივ ომებისა და დანაშაულობების წილხვედრია. მას სურდა, რომ მაყურებელს დარბაზში უარი ეთქვა თავდაცვაზე და ნება დაერთო საკუთარი თავის განგებობის, გაყრუების, შეშინების, ძალადობის და, ამავე დროს, ენერგიით აღსვების, რომელსაც უდიდესი ფეთქებადი ძალა გააჩნია“.²

„ოდესმა მთელი სამყარო ასე დაინგრევა“ — ამბობს პიესაში გონებაშეშლილი ლირის შემყურე გლოსტერი. ლირის „პარალელური“ გმირის ეს წინასწარმეტყველება სტურუსეული დადგმის ზეამოცანას წარმოადგენს. სწორედ ეს აზრი „მოაქვთ“ კულმინაციური მომენტების „მეცხრე ზვირთებს“, იგი მსკვლელებს სპექტაკლის მთელ სახიერ წყობას და ბოლოს, ახდება კიდევ ფინალში ნაწილებად დაშლილი სამყაროს სახით.

თუკი წარსულში ამ პიესის სცენური გადაწყვეტის მთავარია ამოსავალი იყო მეფე ლირის პირადი ადამიანური ტრავედია, უკანასკნელ ათწლეულებში მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა. წინა პლანზე წამოიწია დიდი ინგლისელი დრა-

მატურგის ჩანაფიქრის გაზრებამ გლობალური (პლანეტის მასშტაბით!) ტიპური და ზნეობრივი პრობლემების კონტექსტში. აღსანიშნავია, რომ 70-80-იანი წლების ლირის დადგმებში მოქმედება არც თუ იშვიათად რომელიმე კონკრეტული ისტორიული დროის გარეშე მიმდინარეობს: „მყიდვე შიშველი მიწა“ (ჩ. სტრელერის სპექტაკლი); დანგრეული ნაგებობა ყუშმარებისაგან პირდაღებული ხვრელებით, კიბე არჩაითში, ლიობები, ლიანდაგები (ი. სლავეკის დეკორაცია, ნაციონალური თეატრი, ქ. მიშკოლცა, უნგრეთის სახალხო რესპუბლიკა); აღმაცერად მიმავალი ბეტონის ბილიკი, პარტერში „გაქცეული“ ყინულის არხი — „სიცარიელე, რომელიც აღარასოდეს იქცევა ბუნებად“ (დასავლეთ გერმანელი რეჟისორის იურგენ ფლიმის სპექტაკლი).

თვალსაზრისი ლირის „უნივერსალობაზე“, მის აპოკალიფსურ „მოცემულობაზე“ თვალსაჩინოდ არის გამოხატული რ. სტურუას „ლირის“ სცენოგრაფიაშიც (მხატვარი მ. შეუდი). იგი აერთიანებს მაყურებელთა დარბაზს სცენასთან, ქმნის თითქმის ჩაკეტილ სივრცეს, რომელშიც დეკორაციები დარბაზის ინტერიერის მხოლოდ რამდენადმე სახეშეცვლილ განმეორებას წარმოადგენენ. ავანსცენაზე ნაძერწი ორნამენტით შემკული გვერდითი ლოჯია, შემდეგ კი ფიქსის უჯრედებით ჩამწყობებული, ერთფეროვანი, უსახური ლოჯები, შემდეგ აგურით ნაგები დაუმთავრებელი კედელი, რომელსაც უკვე აღარასოდეს შეეხება მშენებლის ხელი... ქვეყანა, რომელმაც განიცადა აყვავება, „მზის ჩასვლა“, დაცემა... რონოდის ჩონჩხი, ყოფილი რონოდისა, სიკვდილისჩლითათვის უძრავად დგას უპატრონოდ მიტოვებულ ლიანდაგებზე... და კიდევ ერთი დანადგარი ასევე მრავალნაირად წასაკითხი სიმბოლიკით. ეს სამეფო ტახტი — სახრჩობელაა, რომელსაც ფუძედ დაზგა ემსახურება... რა გაეწყობა, კაცობრიობის ისტორიაში ეს სამი საგანი მტკიცედ არის „გადაჭაჭვული“ ერთმანეთთან, ადამიანთა ხელები და გონება მრავალი საუკუნის მანძილზე ერთვულ სამსახურს უწევდა ძალაუფლებასა და სიკვდილს, და ის იარაღიც, რომლის აფეთქება, „ათას მზეზე კაშკაშა“ ნათებას წარმოშობს, მათი შექმნილია... სცენის მარცხენა მხარის გასწვრივ ლიანდაგების ძელაკები ჰკიდია... ეს რკინის ქანქარები გამუდმებით მოძრაობენ და მხოლოდ ისინი ამხელენ ამ ერთი ციდა მიწის მონაკვეთზე ადამიანებზე ამხედრებული ბუნების არსებობას. ქარიშხლის სცენაში სწორედ მათ შიგნით კონცენტრირებული გამძვინვარებული სტიქიის მთელი მრისხანება — მათ ნელ და მძიმე რხევაში... და ბოლოს, სახრჩობელაზე მოკალათებული მაიმუნი, არა — უფრო ქიმიკა, კომპარტული მოჩვენება, რომელსაც „გონების ძილი“ წარმოშობს, ის დამღუპველი ძილი, რომლის შედეგადაც ისაღვრებიც სიცარიელე, ქოჩი. და ყოველივე ამას თითქოსდა, რაღაც „არამიწიერი ძალა“ დასტრიალებს, რომელიც დრტვინავს, შფოთავს, ბრაზობს, გვაფრთხილებს. იგი სცენურ ქმედებაში ხან მრისხანე გრავირებით შემოიჭრება, ხან — დამაბრმავებელი სინათლის გაღვავებით, ხანაც „კოსმიური“ გუფუნით, და სცენაზე მოფართხალე ერთ მუქა ადამიანებში იწვევს განჯამის, შიშის გრძნობას და, ამავე დროს, არაფერს ცვლის მათ მოქმედებას და საქციელში.

ჩვენ წინაშეა ქვეყანა, რომელშიც შესვლა ჯერ კიდევ შესაძლებელია, მაგრამ იქიდან გამოსასვლელი აღარ არის. აქ, თითქოსდა, შემთხვევით, „შეაღწია“ კენტმა (მ. ჯინორია), სხვა სამყაროს ადამიანმა და ჩვენც, თითქოსდა, მისი თვლით ეაკვირდებით სახელმწიფოს გაყოფის რიტუალის სამზადისს, რომელშიც ერთნაირად შემოსილი, გაუსახურებელი ადამიანები მონაწილეობენ. ხანგრძლივია,



ძალზე ხანგრძლივი სასცენო პაუზა... და ბოლოს გამოჩნდება ლირი, იგი ფრთხილ მოგვაგონებს თეატრის ისტორიიდან ჩვენთვის ცნობილ დიდებულ მოხუცებს, უბრალოებით განთქმული მიხოელისა და იარვეტის ლირებიც კი „თხემით ტერფადე“ მეფეებად წარმოსდგებოან ამ დაუძღვრებელი მოხუცის გვერდით, ბერ-მონაზვნური ჩაცმულობით, ფლატუნით რომ დაეცუნებულს არამტიცე, არეული ნაბიჯით. მას ხელში კანარის ჩიტისანი გალია და პეპლების დასაპერი ბადე უჭირავს, — ბავშვობაში მიბრუნებული მოხუცისათვის სავესებით შესაფერისი ნივთები. მაგრამ იმის მიხედვით, თუ როგორ იხსნება ლირი „გაყოფის“ სცენაში, ეს ნივთები უცებ გადაიქცევიან თვითნებობის, ძალადობის, ავადღიით სიმბოლოდ... რ. სტურუას სპექტაკლში ლირი იმიტომ როდი ყოფს სახელმწიფოს, რომ დაწმუნებულია თავის განსაკუთრებულ, ძალაუფლების ატრიბუტებისაგან დამოუკიდებელ წადმიანურ ფასეულობაში, იგი უბრალოდ დაიღალა, მობეზრდა... და რაც მთავარია, მტკიცედ სჯერა, რომ მისმა ტერორისა და წრთვნის სისტემამ იმდენად დააძაბუნა ხელქვეითნი, რომ გვირგვინის გარეშეც მათთვის საიშუადამო მბრძანებლად დარჩება. მას ამაში სავესებით არწმუნებენ მოსწავლეებივით ზღადა კოსტუმებში გამოწყობილი გონერია (თ. დოლიძე) და რიგანი (დ. ხარშილაძე) „აღსარებების“ კონსპექტებით ხელში და შიშისაგან თავზარდაცემული, გაშეშებული მათი ქმრები (ჭ. ლაღანიძე, ვ. გოგოტიძე). ერთაფეროთ ვინც გაეჭვა „გათანაბრებას“ კორდელია (მ. კახიანი). მასსა და ლირს შორის შეიგრძნობა კიდევ ერთგვარი სულიერი სიახლოვე. ყოველ შემთხვევაში, კორდელიაში არ არის ის ცხოველური შიში, რომელსაც მისი დები განიცდიან მამის წინაშე. და მით უფრო მოულოდნელია მისი დასჯის სცენა, რომელშიც იგი — აქამდე ამაყი და თავნება, სრულიად უშუალო აღმოჩნდა „ძლიერის“ უზარო და დაუნდობელი სისასტიკის წინაშე.

ამ სპექტაკლში „გაყოფის“ სცენა — მისი ინიციატორის სულიერი არსის მკაფიო მანიფესტაციაა. იგი აუცილებელია მისთვის, რათა საბოლოოდ დაწმუნდეს, რომ მის მიერ აღამიანებში ჩადებული აზრისა და ქცევის პროგრამა შეუფერხებლად მოქმედებს. და დაწმუნებული ამაში, იგი გვირგვინით აჯილდოებს მსურველებს და ამითვე არღვევს იმ მაგიურ წრეს, რომელიც აქამდე საიმედოდ უზრუნველყოფდა მის ხელშეუხებლობას. ამავე წამიდან შედის ძალაში „ბოროტების მემკვიდრეობითობის კანონი“. ამ სპექტაკლში ლირის მთელი შემდგომი ხვედრი თვალსაჩინოდ დასტურია იმისა, თუ რა უხვად ამოიზარდა ახალი თაობის სისხლში მის მიერ დათესილი ბოროტება, რომელმაც ამაზრზენი მუტანტები შვა, მხოლოდ სიძულვილისა და ბოროტების მასაზრდოებელ გარემოში რომ შეუძლიათ არსებობა.

რ. სტურუას „ლირში“ ამ კანონის გარდევადობის დასტურია გლოსტერის ბედიც. თუკი შექსპირთან გლოსტერი „უდანაშაულოდ დამნაშავეა“ მასზე თავსდამატყლად უბედურებებსა და ტანჯვაში, აქ მისი მოწამეობრივი წილხვედრი საესებით არის განპირობებული იმ „სულიერი მემკვიდრეობით“, რომლითაც მან ასე უხვად დააჯილდოვა თავისი უკანონო ვაჟი. თუკი რ. ჩხიკვაძე — ლირისათვის გვირგვინი უკვე აღარაფერს ნიშნავს, ა. მახარაძე — გლოსტერი იმ იღბლიანი წამის მოლოდინით ცოცხლობს, როდესაც ბოლოს და ბოლოს, შეძლებს მის დაუფლებას. ეს გლოსტერი ჩინებულად ეწერება რ. სტურუას რიჩარდ მესამის გარემოცვაში, სადაც იგი ბაქინგემთან და ჰასტინგსთან მეტოქეობაში ოსტატურად მოქსოვდა ინტრიგების ბადეს სამეფო გვირგვინზე ოცნების ლოლიაში. იგი

გაბრუებულია ძალაუფლების მაგიით. რიგანის სასახლეში გამართული მასკარადის სცენაში მუყაოს სამეფო გვირგვინით გამოცხადდება, ოქროთი ამოქარგულ ბალახონში — სასაცილო საკარნავალო ფიგურა, უცნაურად შესახედავი ახალგაზრდების გარემოცვაში, რომელთათვისაც უფროსების სიყვარული ძალაუფლების რეგალიებისადმი არაფერია, თუ არა სასაცილო და უაზრო აკვირება... და საერთოდ, გლოსტერი თავისი გულუბრყვილო მსახიობობით, მუდამ შეფიქრანებული იმით, რომ არავინ მიუხედავს საიდუმლო გატაცებას თავისი უთავგობი გადაცემებითა და შენიღბვისადმი ტრფიალოთ, „ახალგაზრდებს“ უმოწყალო დრომოჭმულ არსებად ეჩვენება. ისინი მას სათვალავშიც კი არ აგდებენ და როდესაც „ბებერი მელა“ დაკარგავს ჩვეულ სიფრთხილეს და უნებლიეთ ამხელს საკუთარ თავს, ანგარიშს უსწორებენ ისეთი დაუნდობელი მეთოდებით, რომლის შესახებაც გუშანთაძე კი ვერ მიხვდებოდა, მიუხედავად თავისი მდიდარი კარიკატული პრაქტიკისა ლირი — ჩხიკვაძის კარზე.

„ახალგაზრდობა — შურისძიება“ — რ. სტურუას სპექტაკლის ეპიგრაფად გამოდგება ჰ. იბსენის ეს სიტყვები, რამეთუ, აქ „ახალგაზრდები“ თავიანთი მამების სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი არიან, მამებისა, რომელთაც შექსპირის გმირთა კეთილშობილების ნატამალიც კი არ გააჩნიათ და თუკი ისინი გამოიყურებიან „საცილავ და დაკარგულ“ არსებებად, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ მათი ცვლა გაცილებით უფრო სასტიკი და უმოწყალო აღმოჩნდა.

საკმარისი იყო ლირი განდგომიდა ძალაუფლებას, რომ ყველა, ვინც აქამდე „არავინ“ იყო, საკუთარ ინდივიდუალობას იძენს. პირველი ვარდაიქმნება ედმუნდი. უსახური „კლერკი“ მოულოდნელად ამქლავნებს მეფისტოფელურ ზნესა და ნირს. იგი უკვე მოძრაობის შემბოჰველ ბალახონში როდია, არამედ ფრაკის მსგავს კოსტუმში. ფრაკიდან შიგნითა პერანგი მოუჩანს, ხოლო ფრაკის ზურგის კალთა, გრძელი და შეუსაბამო, თითქმის იატაკამდე დასორევის. მთელი თავისი იერით და შინაარსობრივი ტევადობით ედმუნდის სახე სპექტაკლში გვიძულებს გვიხსენით არა მარტო ბულგაკოვის ეშმაკები, არტისტულად რომ იგდებენ მასხარად უგუნურ კიბორჩილას, არამედ XIX საუკუნის ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე პირქუში გმირიც, ედმუნდით პირდაპირი მეშვიდრე ბოროტებისა და მისი „საკრამენტული“ ფორმულა: „თუ ღმერთი არ არსებობს, ყველაფერი ნებადართულია!“

სწორედ ამ სიტყვების აზრია ჩადებული ედმუნდ — ხიდაშელის საპროგრამო მონოლოგში, რომელსაც იგი შექსპირის გმირისაგან განსხვავებით „მასურბელზე“ წარმოთქვამს. იგი საჭაროდ ამხელს თავის უგვარტომობას, თავს იწონებს ამით, კარგად ესმის, რომ, ბოლოს და ბოლოს, მისი დრო დადგა — ახლა მან, რომელიც მხოლოდ ერთ ღვთაებას, „ბუნებას“ ეთაყვანება, უნდა მოიშკას „ყველაფერი ნებადართულია-ს“ ნაყოფი, უნდა უნდა დააჯილდოს საკუთარი თავი „უფროსებისადმი“ მონური მორჩილების წლების გამო.

წარუდგება რა მასურბელს ახალ როლში, აშკარად ოინბაზობს, იმანკება, გემოს ატანს ყოველ სიტყვას, თავის ყოველ მოძრაობაში ტკებუა მონიკებული თავისუფლებით, სრული დაუსჯელობის შეგრძნებით, რომელიც მას — გარეწარს — შურისძიების უსაზღვრო შესაძლებლობებს ანიჭებს.

იმისთვის, რომ კიდევ უფრო მკვეთრად წარმოაჩინოს ბოროტება, რ. სტურუა ამჯერადაც მიმართავს თითქოსდა შეუთავსებელი საწყისების — სილამაზისა და მანკიერების, ამაღლებულისა და მდაბლის შერწყმას სპექტაკლის სახეებსა და

სიტუაციებში. მომხიბვლელია ხიდაშელის ედმუნდი თავისი „დემონური გრაციით“, თ. დოლიძის გონერიაში ლამაზი მტაცებლის მოჩვენებითი სიბილღე და სიზანტეა, რომელიც ნებისმიერ წუთს მზადაა შეიკვალოს ყოვლისწამლეკი მძვინვარებით. დ. ხარშილაძის რიგანი თავის უცნაურ ბუმბულეზიან ალკაზმულობაში ეგზოტიკურ ფრინველს მოგვაგონებს, ერთდროულად მშვენიერსა და საზარელს, — უნდო, ბოროტ ფრინველს, რომელიც ყოველ წამს მზადაა თვალი ამოუყორტოს „ახლობელს“. მათ გამოიყენას სცენაზე თან ახლავს საოცარი სინაზით აღსაყვან ნემოზინოს არია დონიცეტის „სიყვარულის ნექტარიდან“ (გავიხსენოთ ბახის „ავე მარია“, რომელიც რაჩარდ მესამის კორონაციის დროს ედერს: ვილინოს გულის წამლები სევიდანი მელოდია ჰენრიხ VI კუბოსთან ლედი ანას ცდუნების სცენაში).

რ. სტურუას მიერ ამ სახეთა გააზრება გარკვეულწილად ენათესაება „ლირის“ „ახალგაზრდა“ პერსონაჟთა სტრეღერისეულ განსაზღვრებას. გავიხსენოთ იგი: „ეს „ახალი“ სამყაროა, სადაც ერთი მხრივ, ყველაფერზე ბატონობს სწრაფვა ნებისმიერ ფასად „დარჩეს ის, რაც არის“. ამ „მიზანს“ დაუმორჩილოს ყველაფერი, ყოველნაირი მორალური ტაბუსადმი ანგარიშგაუწყველად... ხოლო, მეორე მხრივ, — „შეუყვებლობა“ ფიზიკური მოთხოვნილებებისაჟი კი. (ძალაუფლება, ავხორცობა, ინსტიქტი)“². მაგრამ, ამავე დროს, გვიხატავს რა ამ სახეებს და მათი მეშვეობით შთამბეჭდავ სურათებს ადამიანის სულიერი ნგრევისა, რ. სტურუა, უპირველეს ყოვლისა, ხელმძღვანელობს მთელი მეოცე საუკუნის თეატრალური გამოცდილებით, რომელმაც დაამოწმა როგორც „ლირის“ პერსონაჟთა აშკარა სიციხისუნარიანობა, ასევე ის უმეგალითო სისასტიკე, რომლის უნარისანიც აღმოჩნდნენ მათი, თითქოსდა უფრო „ცივილიზებული“ შთამომავლები. ამასთან ერთად, რეჟისორი ანხოვადებს მათში ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე მდგრად კანონზომიერებას: „ღმერთების დაღუპვას“, სულიერების დაცემას სახელმწიფოში უცილობლად ახლავს ადამიანთა მოდგმის ყველაზე შხამიანი „ნაქადის“ ამოზვიარება, რომელიც გამალებით წალეკავს მთელ მატერიალებს, მილიონობით ადამიანთა სიციხისუნარს თავის მორევში. და განა სწორედ ამას არ შეგვახსენებს რონოდის ჩონჩხიც, გადარჩენილი ერთი „სეგმენტთაგანი“ იმ უთვალავი შემადგენლობებიდან, რომლითაც მილიონებს მიერეკებოდნენ ადამიანების მიერვე შექმნილ ბანაკებში.

ამ უჩინებლობაში, მისი „გონების ძალით“ წარმომოხილ უჩინებლობაში, მოუწევს ლირს საკუთარი თავის ამოცნობა... ამოცნობა, შეძრწუნება, მონანიების სიმწარის განცდა და მსხნელ სიგიჟეში ჩაძირვა, საიდანაც მას უკვე ვერაიერ გამოიყვანს — ვერც მტერი და ვერც მოყვარე, ვერც „სამყაროს აღსასრულის“ მათუწყებელი გამაყრუებელი ბოქი.

შექსპირთან განცდები, ტანჯვა მთლიანად ცვლიან ლირს, უღვიძებენ სიბრალულს „შიშველი ბედკრულებისადმი“, წარმოუჩენენ მას ადამიანური სიყვარულისა და ერთგულებას კემშარტ ღირებულებას, ხოლო კორდელიასთან შეხვედრა მისთვის ღილდოა გადატანილი ვაების გამო, იგი კვდება იმ რწმენით, რომ კორდელია ცოცხალია. რ. სტურუას სპექტაკლში ლირს საწვედმო არაფერი გააჩნია. მას არა აქვს მინიჭებული მამაშვილური სიყვარულის სიზარულან შეცნობაც, რადგან კორდელია — მ. კახიანი მისნაირია, ყოველ შემთხვევაში, არც მან იცის პატება. ლირი მასშიც თავის თავს ცნობს — ამ ჰიარვეულ, გატანჯულ გოგონაში, რომელშიც იმდენი სიამაყეა, რომ ძნელიც კია გაავგო ბოლომდე გულ-

წრფელია იგი „გაყოფის“ სცენაში, თუ მისი პასუხი ნაკარნახევი მხოლოდ დებთან საკუთარი თავის დაპირისპირების სურვილით. მაშინაც კი, როდესაც იგი მოდის ლირის საშველად, მაშინ არ არის შექსპირის კორდელის ყოვლისმიეტყვებელი სათნოება, მხოლოდ სიბრალულია დამარცხებულისადმი.

შურისძიება წამოეწევა ლირს იმათი სახითაც. ვინც ნებაყოფლობით იწილადა მისი ზედრი. მათი სიყვარული და თანაგანცდა არ „აყოფილშობილებს“ მას ტრამალის სცენებში, მის თანამგზავრებსა და მას შორის არ არის ის ადამიანური სითბო, ის განსაკუთრებული სულაერი სიახლოვე, რომლითაც პიესაში აღბუქდილია „განკიცხულთა“ კავშირი.

ამ სუბტექსტში კენტი ასაკით უფრო ახლოს დგას ლირისა და გლოსტრიის მემკვიდრეებთან. მ. ჯანორიას შესრულებით იგი უფრო „გაბრუნებულ ახალგაზრდას“ მოგვაგონებს ჩვენი საუკუნის 50-იანი წლების დრამიდან, ვიდრე ცხოვრებისეული გამოცდილებით დაბრძენებულ შექსპირის გმირს. მისი „ამბოხი“ გაყოფის სცენაში გაპირობებულია არა მხოლოდ მისი აღშფოთებით ლირის უსამართლობის გამო, არამედ იმის სწრაფვითაც, რომ გამოიყვანოს ლირის სამყარო უძრავობისაგან. ასევე მისი ამბოხის გამოვლენა იმაშიც, რომ იგი მიემხრობა ლირს, მას არ სურს დაემორჩილოს იმათ, ვინც ახლა კარნახობს „თამაშის წესებს“. იყოფება რა ლირთან ერთ ადამიანურ „კვანძში“, იგი მისთვის გამოვლია, თანამგზავრი, მეკავშირე, მაგრამ არა მეგობარი, და ლირი არსად არ არის ესე მარტო, როგორც იმათ გარემოცვაში, ვინც პიესას მიხედვით ფეხი უსწორა „მის სევდიან ნაბიჯს“. რა მანიაკალური სიჭიჭით, მაგრამ ამაოდ ცდილობს იგი „ათენელი ფილოსოფოსის“ (ედგარა — გ. ძნელაძე) სულისაყენ გზის გაკვლევას, ზედავს რა მასში ადამიანური უმადურობის მსხვერპლს, როგორც თავად არის. მასხარაც კი (ყ. ლოლაშვილი), რომლისადმი ლირი — ჩხიკვაძე გულწრფელ ზრუნვას ავლენს, არ არის მისადმი მადლიერებით გამსჭვალული. როდესაც ლირი წამოასხამს მას მხრებზე ტილოს, რათა გაათბოს და ამ დროს თავდაც განციფრებულა საკუთარი დიდსულოვნებით. მასხარას გამომერყეულებში გაოცება და შიში ჩანს, ყველაზე უფრო მეტად კი — უნდობლობა ლირის ამ ძალზე მოულოდნელ მეტამორფოზის გამო.

ლირის ტანჯვა, მასში ადამიანურობის გამონათებები გამოძახილს არ პოულობს მის თანამგზავრებში. ისინი თვალყურდახშულნი არიან მისადმი, ისევე როგორც ოდესღაც თავად ლირი იყო სხვისი უბედურებასადმი და იგი მარტობაში შეიგნებს, რა ბინძური, დაუნდობელი და არასამართლიანია სამყარო. ლირი — ჩხიკვაძე აცნობიერებს, თავის განუყოფელ თანაზიარ კავშირსაც ამ სამყაროსთან და მის კითხვებში „რა არის ქუხილის მიზეზი?“, „რატომ აქვს გონერილას ქვის გული?“ — საკუთარი თავის „გახსნის“ მტანჯველი სურვილია. იმის გაგების სურვილი, თავად რა უძევს „გულის არეში“. ამავე დროს ლირი — ჩხიკვაძის თვითშემეცნება უთანასწორო ბრძოლაა მასში გამოვლიებული ადამიანისა უწინდელ ლართან, დაუნდობელ და თავის მოქმედებებში წინდაწინ გამოუცნობ ლართან. მასში გონების წუთიერი განათება იცვლება რისხვით, უმართავე სიბრახით, სასტრკად და დაუნდობლად შურისძიების სურვილით. და ამ უნაყოფო ბრძოლაში, ისევე როგორც შვილებში საკუთარი თავის „შეცნობაში“ — ლირის შეშლის მიზეზია. ძალზე ღრმად ჩაიხედა მან თავისი დაბინდული სულის უფსკრულში, ძალზე გარკვეული წარმოუდგა ლირს მასზე მიუდობილი სამყაროს წინაშე ჩადენილი გამოუსყიდველი ცოდვის მთელი სიმძიმე.

და თითქოს ლირის ამღვრეულ გონებაში ასახული წარმოსდგება ჩვენ წინაშე მისი ქვეყანა, უპატრონოდ, ბედის ანაბარად მიტოვებული. ერთი სისხლის ადამიანები უსასტიკესი დაუნდობლობით უმკლავდებიან ერთმანეთს. ერთმეორის მიყოლებით წარმოშობიან სცენა-კადრები, რომლებშიაც შორეული ეპოქების „ხმაური და მრისხანება“ მიმიდინარე ასწლებულის შიშსა და სასოწარკვეთას ერწყმის, და ჩვენ წინაშე უკვე ლირი როდია. არამედ თვით კაცობრიობა, თავისი ვნებების უმიმღვს ტივრის რომ ეზიდება უსასრულობისკენ მიმართულ გზაზე. მიწაზე ადამიანები კი არა, ვეება შავი ჭიები იკლავენბიან და „ქაოსი კვლავ გამოცურდება დღის სინათლეზე“... და ლირის შეშლილი სამყარო ინგრევა... ლირი და მკვდარი კორდელია რჩებიან ნანგრევებში, ბოლსა და ბულში. შექსპირთან უბედურებით ამაღლებული „აიეტაა“, აქ კი სრული უსაშველობის სიმბოლო — სიცოცხლის-ჯილი შეშლილი მოხუცი, რომლის ფეხთ განრთხმულია მის მიერ დაღუპული სიყრმე, სიცოცხლე...

¹ ჯორჯო სტრელერი. თეატრი ადამიანებისათვის. მ., გამომც. „რადუ-გა“, 1984, გვ. 143.

² პიტერ ბრუკი. ცარიელი სცენა. „პროგრესი“, 1976, გვ. 98-99.

³ ჯორჯო სტრელერი. თეატრი ადამიანებისათვის. გვ. 143.

პოზიცია — დედაბოძი „ქებაი და დიდებაი ქართლისა ენისაი“. მასზე ვაშლი-ლია სამსახეობა იბერიული დამწერლობისა (ასომთავრული, ნუსხური, მხედრული) და მოძიებულია ჩვენი ეროვნული ხატ-წიშნების გადმოღინების წყარო. ჯერბითა და ბრუნვის წიშნებით დამშვენებულ დედაბოძზე ამოჩქურთმებულა იონანე-ზოსიმეს სიტყვები: „ამა ენასა შინა დამარხულ არს ყოველი საიდუმლო“.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკასთან, პროზასთან, პუბლიცისტიკასთან ერთად, რომლებშიც ჩაღვრილია ამაღლებული გრძნობა, შეუპოვარი ბრძოლა ჩვენი ქვეყნის აღორძინებისათვის, დიდებულად ეღერდა ცნობილი კომპოზატორის ოთარ თაქთაქიშვილის მიერ სპეციალურად ამ საღამოსათვის დაწერილი სადღესასწაულო ქორალი — „რომ წარუძღვე წინა ერთსა“ გუნდის, ორღანისა და საყვირისათვის, კონსტანტინე გამსახურდიას ბრწყინვალე ესეს „ერისმთავარი“ და ნათელმყენი კელაპტარი.

ფიქრად და სმენად ქცეული მოხევეები მოხიბლა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ბელადის დიადმა აზრებმა. მათ იგრძნეს მისი ზარღმცემი ძალა და გაუტეხელა ნება. ისმოდა სიტყვა სიყვარულისა, ერს რომ სულით განბანს და განწმენდს. სუქქდა და ჰქუხდა ხმა სიმართლისა, ერს რომ აღამაღლებს.

მზემოკიდებულ ამაყ მოხევეებს მოყრძალეობით ეკავათ ხელში ნატიფი ფორმის მოსაწვევი ბარათი. დამშვენებული ილია ჭავჭავაძის ხელწერიტ: — „ტყემ მოისხა ფოთოლი“... ყოველმა მათგანმა კედელზე დაიკიდა აფიშა: ლენისფერ ფონზე ზარი წარწერით — „გაკვიყოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართლის ბედმა და დაეგვირახონ, ჩვენ მის ძებნით დავლიოთ დღენი“ (აფიშის ავტორია არქიტექტორი გიული გიგელია).

ციური ხეობა

ხეობის უბნის

(ვალირიან გუნიას დაბადების 125-ე წელთან დაკავშირებით)

„ჩემი შენდამი სიყვარული და პატარისემა ერთგვარი კულტა თაყვანისცემისა, გაღმერთებისა...“

ვალირიან გუნია

ცნობილი ქართველი მსახიობისა და საზოგადო მოღვაწის ვალირიან გუნიას სახლი იმთავითვე იქცა ქართველ მწერალთა და ხელოვანთა საკრებულოდ. აქ უცხოვრობათ ქართული თეატრის კორიფეს ნატო გაბუნია, ალექსანდრე ყაზბეგს, ვაჟა-ფშაველას.

ვალირიან გუნიას სახელთან ბევრი საინტერესო მოგონება, წერილია დაკავშირებული, მაგრამ მის პირად არქივში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მსახიობის ხელნაწერი — „ბიოგრაფიული ცნობები, სხვადასხვა თარიღები ქრონოლოგიურად“. განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა 1888-1892 წლები — სწორედ ამ პერიოდში დაუახლოვდა იგი ილია ჭავჭავაძეს.

საყურადღებოა ვალირიან გუნიას მეუღლის ნინო გომელაურის მოგონება: „ვალირიან გუნიას ჰქონდა ერთსაჟდომიანი ვოლტერის სტილის დივანი. ილიას ეს დივანი ძალიან უყვარდა“. ილია ყოველწლიურად ცდილობდა ხელი შეეწყობოდა თეატრის არსებობისათვის, — ვკითხულობთ ნინო გომელაურის მოგონებაში. — და არამცთუ თეატრისათვის, ¹ სკამების არსებობისათვის. სკამებს სხივად აძლევდა ბანკის სამუშაოებს, რათა უზრუნველყო სკამების არსებობა და ვალირიან გუნიასათვის ხელი შეეწყობოდა ზედმეტი თანხები მოეზარებინა თეატრისათვის“.

თუ რაოდენ დიდი ადგილი ეკავა ილია ჭავჭავაძეს ხელობის სულიერ ცხოვრებაში, მკაფიოდ გვაგვრძნობინებს

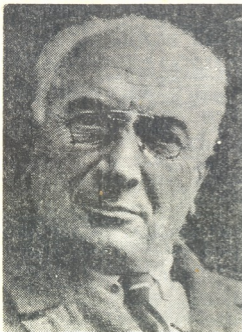
მოგონისადმი მიძღვნილი ეს სტრიქონები, რომელიც „ია“-ს ხელმოწერით დაიბეჭდა „საქართველოს კალენდარში“ სათაურით „ი. ჭ.-მს“.

„მე არ ვიცი, რისთვის მიყვარხარ, რისთვის გიგულბე ჩემს გმირთა გმირად შენი ნახვა, შენი ბასის სულს ატკობს და გულს უხარია. შენს თვალბში მესახება ნათესაური რაღაც ძალა და იღუმალ ფიქრთა ჩუმი ლოდინი...“

როცა შენთან ვარ, ასე მგონია გაზაფხულია: ვლონიერდები, ვმალდები სულით და ჩემს წაიღობა, გულში ჩამარხული, ფრთები ეხმება. გიჭვრეტ და გისმენ ატაცებით — მგერა წარსული, აწყოს ვებრძვი, რწმენით შევყურებ ჩვენს მომავალსა და ისე მოველი, ვითარცა მშობელს... ევრე ტუსალი ცივბნელ ჭურბულში მოუთმენელის გულის ფანცქალით მოვლის ხოლმე თავის მახრობელსა“

ცხადია, მსახიობი ინტერესით ადევნებდა თვალყურს მწერლის შემოქმედებას და როგორც რედაქტორ-გამომცემელი, სიხარულით მიეგებებოდა ყოველ ახალ გამომართებას მის შესახებ.

1896 წელს თავის მიერ დაარსებულ გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ ვალირიან გუნია მკითხველ საზოგადოებას აუწყებდა: „უფროსად «Русская мысль»-ის ოქტომბრის წიგნში დაბეჭდილია ორი ლექსი თ. ილია ჭავჭავაძისა და პოემა „ჩრდილის“ სამი თავი... ზემოხსენებულ ორ ლექსს შორის ურეკია ჩვენი ძვირფასი



ვალერიან გვინია

პოეტის ლექსი „ინანიჩარიც“, რომელმაც ჩვენდაუნებურად გაგვახსენა ჩვენი თანამოქმენი აპარელ-ქობულეთელნი, სარწმუნოებით მაჰმადიანნი და სულითა და ჩვენდაუნებურად გაგვახსენა ჩვენი თანამოქმენი. როგორც ვუწყით, ეს ლექსი ეკუთვნის იმ დროს, როდესაც ქართველნი მაჰმადიანნი ისევე ოსმალეთის ქვეშევრდომნი იყვნენ და თავის თანამოქმე ქართველებთან ყოველგვარი კავშირი გაწყვეტილი ჰქონდათ. ჩვენის პოეტის ამ ღრმავაროვანმა ლექსმა ისეთი დიდი მოქმედება და გავლენა იქონია, რომ მაჰმადიან ქართველთა შორის დაბადა სურვილი რუსეთის შემოერთებისა და რუსეთის ქვეშევრდომობის მიღება, რათა ამით უფრო მეტად დაუახლოვდნენ თავის მამა-პაპათ ძმებს, იმ ერს, რომლის საუკეთესო წარმომადგენელმა ისეთის გრძნობიერის ლექსით გამოთქვა თავისი მწუხარება იმის გამო, რომ ოდესმე მართლ-მადიდებელნი ოსმალეთის სამეფოს სამსახურში ჰდევდნენ თავის სიცოცხლეს“. აქ რედაქტორი ყურადღებას ამა-

6. „თეატრალური მოამბე“, № 5

ხელივდა მკითხველისათვის კარგად ნათქვამი სტრიქონზე — „შენა რაა, რომ სტრუვენებ შენს დამღუბველს ოსმალეთსა!“

ამავე წელს ინგლისური პრესა დიდი ინტერესით შეხვედრია ილია ჭავჭავაძის პოემის ინგლისურ თარგმანს. ამასთან დაკავშირებით ვალერიან გვინია „ცნობის ფურცელში“ მკითხველს აცნობდა ინგლისური გაზეთის შთაბეჭდილებას: „ეს პოემა თარგმანია ქართული ენიდგან. დიდად საყურადღებოა, ვითარცა ნიმუში უცხო ქვეყნის მწერლისა. თავ. ჭავჭავაძე, უძველია, უნდა იყოს საუკეთესო პოეტი თავის ქვეყანაში. ამ პოემის დამწერს აშკარად ეტყობა დიდი ნიჭი და აღმაფრენილი ძლიერება პოეტური ფანტაზიისა. ჟურნალ „აღდგემა“-ს მოჰყავს შინაარსს პოემისა და აღტაცებაში მოდის ამ უბრალო, მაგრამ ღრმად შემუშავებულის და სამაგალითო დასურათებულის აზრით. ჟურნალი არჩევს აგრეთვე თარგმანის ენას, წინასიტყვას ქნ უორდრობისას, რომელიც სრულ საშუალებას გვაძლევსო ქართველთა ნიჭიერი პოეტი, როგორც არის თავ. ჭ-ძე, სავსებით გავითვალისწინოთ და პატივი ვცეთ მის ღირსშესანიშნავ მოღვაწეობასო“.

„სიყრმიდანვე შენის მისწრაფებითა და იდეებით ვიკვებებოდი, ვიზრდებოდი შენის მადლიანი სიტყვა-პასუხის გავლენის ქვეშ. ვერვინი შენებურად მეაზრა, მემწუხარა, მენადვლა ჩვენს უბედობაზე და შენებურის კაცური-კაცობით...“ ილია ჭავჭავაძისადმი მგზნებარებით მიმართულ ამ სიტყვებით მსახიობმა გვავრძნობინა ძვირფასი მასწავლებლის უერთგულესი მოწაფის გულისძგერა, გამცნო და გვაუწყა აღამიანური ქმედების დედააზრი, მიზანდასახულება, თუ საიდან იღებდა სათავეს მისი უშრეტო, განსაცვიფრებელი ენერჯია, საქვეყნო საქმისთვის თავდადების წყურვილი, მამულის თავგანწირული სიყვარული. აკი ილიას მადლიანი სიტყვით ნასაზრდოები,



როგორც მსახიობი, დრამატურგი, რედაქტორი, მუდამ იღვწოდა მშვენიერი ქართულიც მისებური ტკბილმზავანებით მიეწვდინა ქართველის ყურისათვის, შთაგონებდა თავის მოწაფეს ნ. შიუკაშვილს, როცა მის დრამატულ თხზულებაზე მიუთითებდა — „გაფრთხილდით, ეცადეთ, რომ ენა იყოს წმინდა, ბუნებრივი, ქართული, თორემ გამოვა ნათრევი და არა ნათარგმნი“.

ილია ჭავჭავაძის ოქროპირობის, მისი ორატორობის დიდ ძალაზე არაერთგზის მიუთითებენ მგოსნის თანამედროვენი, მრავალთაგან დაუიწყარია ვასილ ბარნოვის იშვიათი ხატოვანებით აღბეჭდილი. მოგონების ფურცელი:

„... პირისპირ ვნახავდი ილიას, ვიუბნებდი მასთან. რა კმაყოფილებით მავსებდა იგი სიახლე... მეტადრე ღრმად მოქმედებდა ჩემზედ მისი მსჯელობა... ძნელი იყო ილიასთან კამათი... მარჯვედ იჭერდა მეტოქესაგან ნატყორცნ საბუთს... მისივე ფანდით აჯანჯლარებდა მოპირდაპირეს... მუხლზედ დასცემდა. მაგონდებოდა ხალხური თქმა: მიღის გმირი უიარალოდ:

- გამარჯვება, აღსართან!
- გაგიმარჯოს!
- სად მიხვალ?
- საომრად.
- იარალი?
- მტერი მოიტანს“.

ცნობილია, რა დიდი აღტაცება გამოუწვევია ხალხში ილია ჭავჭავაძის გამოსახოვარ სიტყვას სიონის საკათედრო ტაძარში რომ წარმოუთქვამს გურია-სამეგრელოს ეპისკოპოსის, ყოვლად სამღვდელო აღექსანდრეს ფოთში გამგზავრების წინ. ილიას მკვერვრეტყველების ამ უბრწყინვალესი ნიმუშიდან რამდენიმე ფრაზის განხეხებაც საკმარისია:

„... უღონობა ქვეყნისა მარტო უფულობა და უქონლობა კი არ არის... არამედ უფრო ისა, როცა სათნობიანი, კეთილ-მოქმედი, მაღალ-ზნეობის კაცი არა

ბყავს. სიმაგრე, ქვეყნის ძალადუნეობის შემნახველი და გამიღებელი ქვეითკირი აღამიანის ცხოვრებისა მარტო სათნობაა და მარტო სათნობიანი კაცი ჰქმნის ამ წუთისოფელს ტაძრად.

თქვენი ცხოვრება სათნობის სკოლაა ჩვენთვის და ამიტომაც მარტო ერთი ხსენებაც თქვენის სახელისა ჩვენი მწვრთნელია...

აღიღე კვერთხი ესე და წარიყვანე ერთი შენი გზასა სიმართლისასა და სათნობისასა“.

აღნიშნული სიტყვა 1898 წლის 20 მაისს გამოაქვეყნა ვალერიან გუნიაშვილმა „ცნობის ფურცელში“, ხოლო რამდენიმე დღით ადრე საზოგადოებას აუწყებდა: „17 მაისს სიონის საკათედრო ტაძარში თავადმა ილია ჭავჭავაძემ მიმართა ეპისკოპოსსა მშვენიერი სიტყვით... ჭმის სიტყვამ მეტად მძლავრი ზედ გავლენა მოახდინა უველაზე და მრავალი ცრემლი აფრქვევია. თვით ჭმეც ძრიელ აღუვებულთ იყო მსცოვანი მწყემს-მთავრის გამოთხოვების დროს“.

ილიას სიტყვის სწორედ ეს დიდი შემოქმედების ძალა უკარნახებდა რედაქტორ-გამომცემელს თავისი გაზეთისა თუ ჟურნალის ფურცლებზე მკითხველისათვის მიეწოდებინა მგოსნის ღრმა აზრით აღბეჭდილი წერილები. 1908 წელს უურნალ „ნიშადურის“ სახალწლო ნომერში იგი აქვეყნებს ილია ჭავჭავაძის წერილს „რა გითხრათ, რით გაგახაროთ?“ და ამით, ცხადია, თავის სულიერ მრწამსსაც გამოხატავს. აქვეა აღბეჭდილი ილია ჭავჭავაძის პასუხი ქართველი სტუდენტებისადმი, რომელსაც ახლავს ვალერიან გუნიაშვილმა: „უეჭველია, მკითხველები გულდასმით წაიკითხავენ ილიას პასუხს ქართველი სტუდენტებისადმი და ბოლო სტროქინებში ამოიკითხავენ ილიას რჩევას: „გიყვარდეთ თქვენი ქვეყანა და ამ სიყვარულს ანაცვალეთ ყველაფერიო“. სწორედ ეგ არის მთავარი მუხლი ილიას ანდერძისა და

ჩვენც, ვისაც კი ქართველობა სწამს, ეს მარტივი ანდერძი უნდა გავიხადოთ ცხოვრების საგნად!“

გასაგებია ის სულისშემძრავი ტივილი, რომელსაც ვალერიან გუნიას წერილი განგვაცდევინებს. ქართველი ხალხის გულის ვარაშს, ხელისხილიან არაკაცთა მიმართ საზოგადოების რისხვას, მძულვარებას და ზიზღს ასე გამოხატავდა მსახიობი იმ უმძიმეს დღეებში: „... ხალხის გულის და სულის მესხაიდუმლენი, ღვთისაგან ნიჭით ცხებულნი და რჩეულნი არა კვდებიან, პირიქით, რაც დრო და უამი კვალის, უფრო მადლდებიან და აფართობენ სივრცეს თავის მადლიანი ზეგავლენისათვის.“ ხოლო 1908 წელს წერილში „წარუხოცელი სირცხვილის წლისთავი“ კვლავ შეშფოთებით აღნიშნავდა „ნიშადურის“ რედაქტორი:

„შარშან, 30 აგვისტოს, ხუთშაბათ დღეს, სამის ნახევარზე საგურამოს გზაზე ტყვიებით დაცხრილეს საქართველოს შუბლი. ილია ჭავჭავაძე ერთადერთი კაცია ჩვენში, რომელსაც მსოფლიური, კაცობრიული ელფერი აქვდევია: ჭერ, არ ღამდგარა ილიას დიადობის აღნუსხვისა და დაფასების ხანა, ხოლო რაც დრო გავა, წლიდან წლამდე თანდათან უფრო ვაიზრდება, გაბუმბერაზდება, ამალდება უმწვერვალეს კენწერომდე ილიას მნიშვნელობა — უკვდავი დიადობა“.

განსაკუთრებით გამოსარჩევია ვალერიან გუნიას ღვაწლი, როგორც რედაქტორ-გამომცემლისა. ამას თვალნათლივ ცხადყოფენ მის მიერ დაარსებული გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, შურნალები — „საქართველოს კალენდარი“, „ნიშადური“, „საქართველო“, „ერთობა“, რომელიც გამოვიდა სხვადასხვა სახელწოდებით — „ბურჯი“, „ძალა“, „თეატრი“.

უმძიმეს ვითარებაში დაიწყო შურნალობა „ნიშადურმა“ არსებობა. ის იყო, პირველი ნომერი მიიღო მკითხველმა, რომ მეორე ნომერს მოჰყვა დამატება,

რომელმაც ქართველთა უპირველესი ინტერესებისათვის საზოგადოების საზარელი მკვლელობის ამბავი აუწყა საზოგადოებას. ამ დღიდან მოკიდებული 1909 წლამდე — ვალერიან გუნიას რედაქტორული მოღვაწეობის დასასრულამდე, სისტემატურად ჰქვეყნდებოდა მასალები, მიძღვნილი ილია ჭავჭავაძისადმი. შეიძლება ითქვას, რომ შურნალები „ნიშადური“, „საქართველო“, „ერთობა“ პოეტის გარდაცვალებისა და გლოვის ერთგვარი მემბრანებია, რაც თავისთავად, ცხადად მეტყველებს მსახიობის დამოკიდებულებაზე მგონისადმი და, ამასთან, ნათლად დაგვანახებს ამ დიდი მოღვაწისა და ადამიანის მღვლვარე, შთაგონებით აღსავსე ცხოვრების გზას.

საგულისხმოა ვალერიან გუნიას ერთ-ერთი კორესპონდენცია „აქეთური, იქეთური“, რომელიც დაიბეჭდა „სვითის“ ხელმოწერით 1909 წელს ალმანახ „ერთობის“ პირველ ნომერში. ამ წელს გამოვიდა ია კარგარეთელის მიერ შეკრებილი და ნოტებზე გადაღებული ხალხური სიმღერები, რომელშიც შევიდა ხალხური ლექსი „მოჰკლეს ილია“. აღნიშნული ლექსის გამო დასახელებულ კორესპონდენციაში ვ. გუნია შენიშნავს: „სიმღერებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უნდა ეკიროს ილია ჭავჭავაძის სახელზედ ხალხის მიერ გამოთქმულ სიმღერას და ლექსს. ეს ლექსი და სიმღერა ცხადყოფს, რომ ქართველს ხალხს გმირების ჭება არ დავიწყებია და ილიაც ამ გმირბაგანი ყოფილა, რომელსაც ხალხის გულში მაგრა ჰქონია ფეხი მოკიდებული“.

პოეტის დიადობის ღრმა რწმენით, მისდამი სინანულითა და უკიდვანო სიყვარულით, უსაზღვრო მწუხარებითაა აღსავსე ყველა წერილი, რომელიც მიეძღვნა ილია ჭავჭავაძის იმ საყოველთაო გლოვის უამს ვალერიან გუნიას მიერ დაარსებულ შურნალებში — „ნიშადური“, „საქართველო“, „აკაკის დღენი სა-

ქართველოში“, „ერთობა“, „ბურჟი“, „ძალა“, „ოტატი“. ამ ღრმა განცდითაა გამსჭვალული იაკობ გოგებაშვილის, რიშ ბაბას (ალ. ხარაჩიშვილის), ია ეკლადის (ცინცაძის), მემელ-ბეგ აბაშიძის, გიორგი ამირეჯიბის, სიმონ ქვარიაშვილის და სხვათა მიერ შეტანილ მგრძნობიარე, მღელვარებით დაწერილი სტრიქონები.

ჟურნალების ფურცლებზე ერის ამ საერთო მწუხარების, მგლოვიარე საქართველოს ფონზე ღრმად შთამბეჭდავია მგონის თანამებრძოლისა და თანამოაზრის დიდი აკაკის სახე, მისი უმძიმესი სულიერი განწყობილება, რომელსაც ასე დასამახსოვრებლად გამოკვეთენ პოეტის თანამედროვენი.

იმ უმძიმეს დღეებში აკაკისადმი ქართველი საზოგადოების განსაკუთრებული უპრობლემო, მისდამი უდიდესი თანაგრძნობის გამუდმებულობა და მშობელი ქვეყნის დიდი მოამაგის, უსწორო თანამოქალაქის დაქარგვის გამო შემთხვევითი არ იყო — ილია, აკაკი, — ეს ხომ ერის სალოცავი სახეები იყო და მარადის იქითაც ვერ წარმოედგინათ მათი გაცალკევება. „განა მოკვდება აკაკი? და ანუ მოჰკლებს ილია? მათ ხსოვნას მარად თაყვანს სცემს ივერის შვილითა შვილია“, — ამ ღრმა რწმენითა და თაყვანისცემით მიმართავდა მგოსანს ლექსში „აკაკის“, „იმერელი ქალი“ (ლიდა მგალობლიშვილი).

წერილში „აქეთური, იქეთური“, რომელიც აღმანას „ერთობაში“ დაბეჭდა „სკვეთის“ ხელმოწერით, ვალერიან გუნია აკაკის იუბილესა და ილიას მკვლელობის საქმის გამო წერდა: „ილიას მოწამებრივმა სიკვდილმა და გლოვამ, აკაკის ნიჭმა და მადლიანმა იუბილემ საოცარი, საარაკო თვითშეგნების და შემეცნების რევოლუცია მოახდინა ჩვენში. ამ ოთხი-ხუთი წლის წინდელ უოცელი ჩვენთავანი სიწმინდით ვერ წარმოიდგენდა იმ მთლიანობას, იმ დანაწილებულ და დაქუცმაცებულ ჭკუფთა შეკრწინებ-

ბას და შედუღებას, რომლის შესწავლა და მნახველი მთელი საქართველო იყო 1907 წლის 30 აგვისტოდან 1908 წლის 7 დეკემბრამდე. აკაკის იუბილე რაღაც ზღაპრული აპოთეოზი იყო ქართველთა განუყოფლობისა და მთლიანობისა“.

1908 წელს ვალერიან გუნია ჟურნალ „ნიშადურში“ „მონადირეს“ ხელმოწერით აქვეყნებს წერილს „ლევ ტოლსტოი და ილია ქავკაძე“, რომელშიც რედაქტორ-გამომცემელი ავლებდა პარალელს ამ ორი ადამიანის ცხოვრებაში და აქვე აღნიშნავდა: „ჩინება მკითხველმა გაიკვირვოს ზემო აღნიშნული სათაური. გასაკვირი არა არის რა.“

ორთავე დიდებულ ადამიანის ცხოვრებაში ბევრი რამ არის საერთო...

ლევ ტოლსტოის, როგორც ილიას, ცხოვრებაში ბევრი სიმწარე უწევია...

ორივე დიდებული ნიჭისა, მაღალი გონების და უზუნაეს სისპეტაკე-სიწმინდის პატრონი იყვნენ.

სიმართლე, სათნოება, კაცობიერება და ძალა, ზნეობრივი, სულიერი სიმტკიცე და შეუწყველობა ორთავეს თვისებაა.

ლევ ტოლსტოი თუ საუკეთესო მწერალი რუსეთის მიწისა, ილიაც საუკეთესო შვილი და მეგობარია მრავალტანჯულის ღვთისმშობლის ხლომილის ქვეყნის ივერისა...

ილია ქავკაძეს წინააღმდეგ ჩვენებური სიღუბნეობა, შუბლ-გაყრუებულ-გაქვევებული დემაგოგია...

ლევ ტოლსტოი „უწმინდესმა სინოდმა“ ეკლესიიდან განდევნა, როგორც უღმერთო და ათეისტი“...

ვალერიან გუნიას ხანგრძლივი საგამომცემლო მოღვაწეობა ნათელმეტყველია იმ კეთილშინებებისა, თუ რაოდენი ერთგულებით, სულთსინაზით, განუწომელი სიყვარულით, შთაგონებით ატარებდა გულში ილია ქავკაძის ღრმა ხსოვნას, რაოდენ თაყვანს სცემდა მსახიობი მგოსნის ნათელ იდეალებს.

ჩვენ ყოფილი რედაქტორი



80 წელი შეუსრულდა ჩვენი ეურნალის ყოფილ რედაქტორს, ცხობილ ქართველ კრიტიკოსს ერემია ქარელიშვილს.

ერემია ქარელიშვილი ქართველ მწერალთა იმ თაობას ეკუთვნის, ვინც უშუალო მონაწილეა ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და თეატრის შექმნა-ჩამოყალიბებისა. სწორედ ამ თაობას ხვდა წილად მდგარიყო ახლის სათავეებთან. იგი მეგობრობდა ლეო ქიაჩელთან და სანდრო შანშიაშვილთან, ალექსანდრე ქუთათელთან და აკაკი ხორავასთან, გერიკო ანჯაფარიძესთან და გერონტი ქიქოძესთან, შალვა ღამბაშიძესთან და ვასო გომიაშვილთან. ლადო ასათიანის წერილებში რამდენიმეჯერ ისხენიება მისი სახელი და სწორედ მეგობრულ კონტექსტში.

ერემია ქარელიშვილი ავტორია მრავალი ლიტერატურული პორტრეტისა, რომლებიც აშუქებენ ქართული მწერლობის პრობლემებს. მისი ინტერესების სფეროში შედის მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეების კლასიკური ქართული მწერლობა.

მან გააანალიზა ქართველი ხალხოსნების შემოქმედებითი რაობა, გვაჩვენა მათი შემოქმედებითი ცხოვრების მთავარი ტენდენციები.

თეატრზე შეყვარებული ერემია ქარელიშვილის თაობა სწორედ მაშინ გამოვიდა შემოქმედებითს ასპარეზზე, როცა ქართულ

თეატრში თუნდაც რიგით სპექტაკლზე მისული, სცენაზე თუ მაყურებელთა დარბაზში ჩვენი სცენის დიდ კორიფეებს შეხვდებოდით. ისინი დღეს არიან კორიფეები, ქართული სცენის უზარმაზარი ვარსკვლავები, მაშინ კი იმ თაობის ქართული მწერლობის მეგობრები და სცენის დაუღალავი მუშაკნი იყვნენ. მწერალთა და რეჟისორთა, მსახიობთა მეგობრობაში იბადებოდა, იქმნებოდა, ყალიბდებოდა ქართული თეატრი. თეატრი ჩამოყალიბდა, მაგრამ არ გვქონდა მაღალი შემოქმედებითი დონის თეატრმცოდნეობა და სწორედ ქართულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ იკისრა იმ ეროვნული კულტურული მისიის აღსრულება, რომელსაც თეატრმცოდნეობა ეწევა დღეს, ბესარიონ ჟღენტმა, შალვა აფხაიძემ, ერემია ქარელიშვილმა და მისი თაობის სხვა ქართველმა მწერლებმა დიდი სამსახური გაუწიეს ქართულ თეატრს — მას აქვთ თითქმის 50-იან წლებამდე ზიდეს ის ქაპანი, რომელსაც

დღეს პროფესიულ ქართველ თეატრალურ კრიტიკოსთა დიდი არმია ეწევა.

ერგმია ქარელიშვილი ავტორია მრავალი თეატრალური პორტრეტისა, ცხარე რეცენზიისა. იგი მტკიცედ იღვა თეატრის გვერდით, უყვარდა და დღესაც ძლიერ უყვარს მსახიობის ხელოვნება და უპირატესობას აძლევს თეატრს, რომელიც დიად სოციალურ პრობლემებს ამუშავებს.

მას არ სჩვევია შეხედულებათა სწრაფი ცვლა, ერთგულია თავისი თეატრალური მრწამსის და მტკიცედ მიჰყვება მას. ამ მრწამსში მთავარი ის გახლავთ, რომ ქართული თეატრი უნდა იყოს ხალხის ცხოვრების გამომხატველი, მოუწოდებდეს სიკეთისათვის ბრძოლისაკენ. თხუთმეტ წელიწადზე მეტი იყო „თეატრალური მოამბის“ რედაქტორი.

აქ იგი მოვიდა როგორც პრესის გამოცდილი მუშაკი, სარედაქციო საქმის ღრმად მცოდნე კაცი, რომელსაც ძლიერ ეწადა, რომ ქართულ თეატრს უნდა ჰქონოდა თავისი ბეჭდვითი ორგანო და მან შეძლო ამ კეთილშობილური საქმის წამოწყება. სწორედ ე. ქარელიშვილის რედაქტორობის წლებში იქცა „თეატრალური მოამბე“ რეგულარულ ჟურნალად — საინფორმაციო ბიულეტენი მან შემოქმედებით აკრად აქცია.

იგი, როგორც რედაქტორი, ხასიათდებოდა იმ თვისებებით, რაც უნდა გააჩნდეს სარედაქციო მუშაკს — დიდსულოვნება და საკუთარი როლის გაუზვიადებლო-

ბა, სხვათა წარმოჩენა ღრდილში დგომა, ამავე დროს ხასიათდებოდა პრინციპულობით. (სწორედ ამ თვისების გამო გამოიყვანეს ერთ დროს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის წევრობიდან ამ საზოგადოების ერთ-ერთი დამაარსებელი და მისი ჟურნალის რედაქტორი) და არასოდეს არ ნანობდა თუ „თქმა მართლისა“ დაზარალებდა.

ყოველდღე, ნაშუადღევს ნელა, დინჯი ნაბიჯით ამოუყვებოდა მსახიობის სახლის კიბეს. ღიმილით ესალმებოდა შემხვედრთ, უხმავოდ შემოვიდოდა რედაქციაში, მიუჯდებოდა სამუშაო მაგიდას და თავაუღებლივ კითხულობდა, ასწორებდა, წერდა.

სიტყვაძვირია და ალბათ, ამიტომაც აქვს ფასი მის ყოველ სიტყვას, კეთილშობილების მაგალითს აძლევს ახალგაზრდობას და მუდამ ცდილობს არა სიტყვით, შეგონებებით, არამედ საკუთარი საქციელის ზნეობრივი გაცვეთილებით აღზარდოს იგი. ამაზე მეტყველებს თუნდაც ერთი ფაქტი — როცა 75 წელს გადაცილებულმა იგრძნო, რომ ჯანი ძველებურად აღარ მოსდევდა, უარი თქვა რედაქტორობაზე, თუმცა გვჯეროდა, რომ მისი რჩევა კვლავაც მრავალ საქმეს წაადგებოდა, მაგრამ არ ისურვა, ისევე უჩინრად გადგა განზე, როგორც ეწეოდა დიდ ქაპანს.

დღესაც, კანტი-კუნტად, მაგრამ კვლავაც ამოვლის ხოლმე იმ კიბეს, ისეთივე ღიმილით დაგვხედავს, მოგვიკითხავს და დღესაც ისევე გვადგება მისი სიტყვა, როგორც ადრეულ წლებში.

გიგა ლორთქიფანიძე, ეთერ გუგუშვილი,, ვასილ კიკნაძე,
 ნოდარ გურაბანიძე, გურამ ბათიაშვილი

სიღნაღელთა გამარჯვება

საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორიის მქონე სიღნაღის სახალხო თეატრი უცხოელი მაცურებლისა და თეატრების ინტერესის საგანი გახდა — ამას წინათ იგი მიიწვიეს კანადაში, მოყვარულთა თეატრების საერთაშორისო ფესტივალზე. სიღნაღელი მსახიობები ფესტივალზე წარსდგნენ ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებების („მე ვხედავ მზეს“, „მარადისობის კანონი“, „ბოშები“) მიხედვით შექმნილი პიესით „ცა რომ სარკე იყოს...“ ადამიანების, ხალხთა შორის მეგობრობის, სიყვარულის იდეამ გამსჭვალა რეჟისორ მურად ვაშაყიძის მიერ შექმნილი სპექტაკლი (მხატვარი თემურ სუმბათაშვილი).

სიღნაღელებს დიდი წარმატება ხვდათ კანადის საერთაშორისო ფესტივალზე. ამის დასტური გახლდათ ის ხანგრძლივი ტაში, რომლითაც მაცურებელმა დააჯილდოვა მსახიობები. სიღნაღელთა წარმატებამ გაზარდა ინტერესი ქართული ხალხური შემოქმედებისადმი საერთოდ — ფესტივალზე ჩამოსული სხვადასხვა ქვეყნის თეატრმცოდნეები ცდილობდნენ, რაც შეიძლება მეტი გაეგოთ ქართული თეატრის თაობაზე, იქმნებოდა სახელდახელო კონსპექტები ქართული თეატრის წარსულსა თუ დღევანდლობაზე. სიღნაღელთა წარმატების დასტური გახლავთ ისიც, რომ მას იქვე გადასცეს მიწვევა მოყვარული თეატრების მექსიკის საერთაშორისო ფესტივალზე, რომელიც ოქტომბერში გაიმართება.

სიღნაღელთა წარმოდგენაზე ბევრი რეცენზია დაიბეჭდა ახალი სკოტლენდის (ეს კანადის ის კუთხე გახლავთ, სადაც ფესტივალი გაიმართა) და ცენტრალურ პრესაში. გთავაზობთ ერთ-ერთ რეცენზიას.

ჩინებული სპექტაკლი გვიჩვენებს ქართველმა სცენისმოყვარეებმა. სიღნაღელმა მსახიობებმა „ნებტუნ თეატრის“ სცენაზე წარმოადგინეს სპექტაკლი „ცა რომ სარკე იყოს“.

იმან, რომ სპექტაკლს მშობლიურ, ქართულ ენაზე თამაშობდნენ, სრულიადაც არ შეუშალა ხელი მიგმხვდარიყავით, თუ რა ხდებოდა სცენაზე. ამაში დაგვეხმარა მსახიობთა საოცრად მეტყველი სახეები და ხმები, რომლებიც ისე საამოდ ჟღერდა, რომ თავი წამით ოპერის თეატრში გვეგონა.

პიესა მოგვითხრობს ადამიანებზე, მათ ურთიერთობასა და მეგობრობაზე ომის, ცხოვრების ამ ყველაზე მძიმე პერიოდში.

სპექტაკლი 2 საათი უანტრაქტოდ მიდიოდა. წარმოდგენის ბოლოს აღფრთოვანებულმა მაცურებელმა ფეხზე წამოდგომით, ხანგრძლივი ტაშით დააჯილდოვა მსახიობები. ოვაციები არ ცხრებოდა. უხმოზდნენ თეატრის მთავარ რეჟისორს მურად ვაშაყიძეს. სცენა ყვავილებით გაივსო. მსახიობები ღიმილსა და ყვავილებს უბრუნებდნენ მაცურებლებს დარბაზში.

პიესა „ცა რომ სარკე იყოს“ შექმნილია ქართველი მწერლის ნოდარ დუმბაძის მოთხრობების მიხედვით. ინსცენირების ავტორი გახლავთ დრამატურგი გურამ ბათიაშვილი. მთავარი გმირი და მოთხრობელია ნოდარი (თემურ მემარინიშვილი) — ადამიანი, რომელ-

საც უამრავი წინააღმდეგობის გადალახვა უხდება იმ საზოგადოებაში, სადაც მეორე მსოფლიო ომის გამო გასაჭირი დასადგურებულა და ადამიანები ერთმანეთს კარგავენ.

ბიესა, რომელშიც მრავლადაა ძლიერი, დრამატული მეტაფორები, მდიდარია იუმორით. ძალზე შთაბეჭდავია, როდესაც ახლობელთა დაღუპვით შეძრწუნებული, შავად მოსილი ქალები სანთლებით ხელში სცენაზე გამოდიან. მათ გამოსვლას თან ახლავს სამგლოვიარო სიმღერა.

შესანიშნავია მსახიობი არკადი მოსაშვილი. იგი სპექტაკლში რამდენიმე როლს განასახიერებს. ჩვენ ვხედავთ ცრემლებს მის თვალებზე, როდესაც თანასოფლელები მას დეზერტირად აცხადებენ და სრულიად უდანაშაულო ადამიანის მკვლელობის გამო სოფლიდან აძევებენ.

აღსანიშნავია აგრეთვე სპექტაკლში მონაწილე მსახიობი ქალები. ისინიც რამდენიმე როლის შემსრულებელი არიან. მედეა სულხანიშვილი, მშვენიერი გარეგნობის მქონე მსახიობი, განასახიერებს უკრაინელი ქალიშვილის, ბოშისა და სხვათა როლებს. ძნელია დაიჯერო, რომ შენს წინაშე არა პროფესიონალი, არამედ მოყვარული მსახიობები.

ქართველები ცნობილი არიან სიმღერითა და მუსიკით. მსახიობები მღერიან დოლისა და აკორდეონის თანხლებით. ყოველი სცენის შემდეგ ნოდარი შორს, სივრცეს, მაყურებელთა დარბაზს გასცქერის და ამ მზერით გვაუწყებს ერთი სცენიდან მეორეზე გადასვლას, რაც აშკარად დიდი ოსტატობითაა შესრულებული.

ელიზა ბერნარდი

გაზეთი „ქრონიკალ პერალდ“.

8. 07. 1988

ლიტერატურულ საღამოს სპექტაკლით — „ილია ქავჭავაძე“, მოხვედრებმა დიდა პატივი მიაგეს მომწყობთ: საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირს და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტს, ქართველ მსახიობებს ზ. კვერენჩილაძეს, ჯ. მონიავას, ზ. ცინცილაძეს, მ. მაზურიშვილს, ლიტერატურული კომპოზიციის ავტორს და დამდგმელს მ. ჭიჭიას.

ასევე ამაღლებელი იყო საღამოს მეორე განყოფილება. საინტერესო სიტუაციებით გამოვიდნენ: კრიტიკოსი, გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ რედაქტორის მოადგილე ჭუმბერ თითმერია, ისტორიკოსი გელა საითიძე, „ილია — მართლისადმი“ მიძღვნილი ლექსი წარმოთქვა ნოსრეგან არაბულმა, ილია ქავჭავაძის მეგობრივ არტურ ლაისტის მიერ თარგმნილი პოემა „აჩრდილის“ ნაწყვეტები გერმანულ ენაზე წაიკითხეს ბერლინელმა სტუმრებმა — მონიკა ლიტერმა და ვოლფ პურტურისტმა, მარჯორი უორდროპისეული თარგმანი პოემა „განდევლისა“ ინგლისურ ენაზე აამეტყველა ნორვეგიელმა რიჰარდ ბაერტგმა.

ციცინო ლუღუზაური,

ყაზბეგის რაიონის სახალხო დეპუტატთა აღმასკომის კულტურის განყოფილების გამგე

მამუკა შერეთელი

პეპუსტ სტრინდბერგი „ფრეკენ იულიას“ და თეატრში

იოჰან ავგუსტ სტრინდბერგის დრამა „ფრეკენ იულია“ სამართლიანად ითვლება საეტაპოდ ევროპული დრამატურგიისა და თეატრის განვითარებაში.

სამწუხაროდ და თან საოცარია, რომ ჩვენში დღემდე მცირე ურადღებებს უთმობენ სტრინდბერგის შემოქმედებას, რომ მწერალი, რომელსაც „ეპოქის უდიდეს მოაზროვნედ“ (კ. ჰამსუნი) მიიჩნევენ, რომლის შესახებ აღფრთოვანებით ლაპარაკობდნენ თ. მანი და აკუტაგავა, მ. გორკი და ა. ბლოკი, თითქმის უცნობია ჩვენი მკითხველისათვის. (1984 წელს „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებული პიესა „მამა“, თუ არ ვცდები, სტრინდბერგის მხატვრული ნაწარმოებების ერთადერთი ქართული თარგმანია).

ამჯერად ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს სტრინდბერგის მთელი შემოქმედების მიმოხილვა. გვინდა შევხედოთ სტრინდბერგს, როგორც თეატრალურ ნოვატორს, პიროვნებას, რომელმაც საგრძნობი კვალი დატოვა თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებაში.

დრამის კომპოზიციის შეცვლა, რამდენიმე თემის ურთიერთდაკავშირებული განვითარება, გმირთა მრავალმანაინი, „მრავალმოტივიანი“ დახასიათება, მსუქრების აქტიური ჩართვა სცენაზე მიმდინარე მოქმედების გააზრებაში და XX საუკუნის თეატრისათვის დამახასიათებელი სხვა ელემენტები გასული საუკუნის დამლევს უკვე გვხვდება სტრინდბერგის როგორც თეორიულ, ისე დრამატურგიულ ნაწარმოებებში.

ვიდრე უშუალოდ „ფრეკენ იულიას“ თაობაზე დავიწყებდეთ საუბარს, გავცნოთ სტრინდბერგის ზოგიერთ თეორიულ მოსაზრებას, რომლებიც მან ჩამოაყალიბა სტატიებში „თანამედროვე დრამისა და თეატრზე“ და „ნატურალისტური დრამა“ („ფრეკენ იულიას“ წინასიტყვაობა).

თანამედროვე თეატრის გარდაქმნისა და გაუმჯობესების გზებზე საუბარს სტრინდბერგი „ავტორის თეატრზე“ გამოთქმული მოსაზრებით იწყებს: „...უკველთვის, როცა თეატრი ავტორის გამგებლობაში ხვდებოდა, იბადებოდა ქემ-მარტივი დრამატული ხელოვნება“. და იქვე მაგალითიც მოჰყავს: შექსპირი და მოლიერი.

„ავტორის თეატრის“ პრობლემას სტრინდბერგი შეისწავლით არ შეხებია. დრამატურგისა და სცენის მჭიდრო კავშირი მისთვის თანამედროვე თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ნაკლის, რეპერტუარის სიდატაკის დაძლევის გზას წარმოადგენდა. დროის მოთხოვნების შესაბამისი რეპერტუარის მნიშვნელობა, ჩვენი აზრით, გადაპარბეზულად არაა შეფასებული. ბევრი, თუნდაც ჩვენი თანამედროვე მაგადიტი მიუთითებს რაოდენ დაქსაქსული, სუსტი, ხშირად ეკლექტიკური და დრამატურგიული საფუძველი, რომელზეც თეატრის დღევანდელი დღე ემყარება.

XX საუკუნის თეატრის განვითარებამ დაადასტურა „ავტორის თეატრების“ შექმნის, დრამატურგების სცენასთან მაქსიმალური მიახლოების გზის სისწორე. პიტერ ბრუკი აღნიშნავს: „საუკეთესო ინგლისელი დრამატურგები ახლა თეატრის კედლებში იბადებიან: უესკერი, არდენი, ოსბორნი თუ პინტერი არა მხოლოდ დრამატურგები არიან, არამედ რეჟისორებიც, მსახიობებიცა და ზოგჯერ იმპრესარიოებიც კი“². ბრუკის თეატრი კი, ალბათ, დრამატურგისა და სცენის ურთიერთ სიახლოვის შესაძლებლობების საუკეთესო გამოხატულება იყო.

სტრინდბერგი აშკარა უკმაყოფილებას გამოხატავდა მისი თანამედროვე თეატრის დონით. იგი დაუყოვნებლივ თეატრალური რეფორმებისათვის ილაშქრებდა, ამასთან, ეს რეფორმები თეატრალური ცხოვრების ყველა სფეროს უნდა შეხებოდა, დაწყებული დრამის კომპოზიციიდან, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებით დამთავრებული.

მომავლის თეატრის მთავარ მიზნად სტრინდბერგი მოქმედებაში მაყურებლის აქტიურ ჩართვას ხედავდა. აქეთ უნდა ყოფილიყო მიმართული ყველა დონისძიება, იქნებოდა ეს ერთაქტიანი პიესების შექმნა (რათა მაყურებელი არ გააღებოდა გრძელი, გაბიანურებული მოქმედებით, ჩახლართული ინტრიგებით და მისთვის მეტი ფიქრის საშუალება მიეცა) თუ სცენის „იმპრესიონისტებისაგან ნახესხები“ მოტყუებით გაფორმება. „ფრეკენ იულიას“ დამდგმელებს სტრინდბერგი რჩევას აძლევს, სცენა ისე მოაწყონ, რომ მაყურებელს „მუშაობის“, „ფიქრის“, „წარმოსახვით დამატების“ შესაძლებლობა მიეცეს. დრამატურგის აზრით, მოაზროვნე მაყურებელი სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი მონაწილეა.

„შექსირისა და ესპანური დრამის გადმონაშთად“ ქცეული თეატრალური ხელოვნების გარდაქმნის იარაღად სტრინდბერგმა ნატურალიზმი აირჩია, თუმცა, ისევე როგორც ყველა დიდი შემოქმედის, მისი მოღვაწეობაც სცილდება ნებისმიერი მიმდინარეობის თუ სტილის „ტრადიციულ“ ჩარჩოებს. სტრინდბერგისათვის ნატურალიზმი გამოხატვის საშუალებაა, რომელიც ეძებს ცხოვრების იმ წერტილებს, სადაც ხდება ყველაფერი დიდებული; რომელსაც უყვარს სანახაობა, რომლის ხილვაც ყოველდღიურად შეუძლებელია; რომელიც ავტობიოგრაფიის ძალების ბრძოლას მიუხედავად იმისა, ეს ძალები სიყვარულს სდებიან თუ სიძულვილს, განხეთქილების თუ ერთიანობის ინსტინქტებს, რომელიც ერთნაირად აღიქვამს მშვენიერსაც და მახინჯსაც, ოღონდ ის იყოს დიდებული.

ავტორის განაჩენი ადამიანებისადმი: ის ბრყვია, ეს უხეში, ის ჰქვიანია, ეს კი — ძუნწი და ა. შ. უარყოფილი უნდა იქნას ნატურალიზტის მიერ, რომელმაც იცის, რაოდენ რთული და მდიდარია ადამიანის სული და რომელიც გრძნობს, რომ „ცოდვას ქველმოქმედებასთან ძალზე მისგავსებული მეორე მხარეც გააჩნია“.

სტრინდბერგი დროის შესაბამისი ფორმების ძიებამ მიიყვანა ნატურალიზმთან. ამ ძიების გარეშე თეატრის განვითარება შეუძლებელია. „ფრეკენ იულიას“ თაობაზე სტრინდბერგი წერდა: „ამ დრამაში მე არ ვცდილობდი შემექმნა რაიმე ახალი, რადგან ეს შეუძლებელია. მე მინდოდა მხოლოდ ფორმა შემეცვალა იმ მოთხოვნებიდან გამომდინარე, რომლებსაც ჩვენს დროს ადამიანები უნდა უყენებდნენ ხელოვნების ამ დარგს“.

სტრინდბერგი არ შემოიფარგლა ნატურალიზმისათვის დამახასიათებელი მოვლენის მხოლოდ ბიოლოგიური ახსნით, გმირის ავადმყფეფური ფსიქიკისადმი



გაძლიერებული ინტერესების გამოხატვით. მისი დრამები ღრმა სოციალურ-ფსიქოლოგიური დატვირთვის მატარებლები არიან. „ფრეკენ იულია“ არ არის პიესა მხოლოდ „ავადმყოფობასა და სიკვდილზე“. ეს არის დრამა „გვარის გადაშენების“, „ბედნიერი არსების დაღუპვის“, დრამა მიზანდასახულ, მაგრამ ტლანქ, უხეშ ადამიანებთან შეტაკებისას ღირსებაშეღასხული კეთილშობილების დაღუპვის შესახებ.

„ამას წინათ ჩემს დრამა „მამას“ აკრიტიკებდნენ, საყვედურობდნენ, რომ იგი ძალიან სევდიანია, თითქოს ჩემგან მხიარულ დრამებს მოითხოვდნენ“. სტრინდბერგი ზედმეტად თვლიდა სიცოცხლის სიხარულზე კეთილს. სიცოცხლის მიმზიდველობას ის მძაფრ, უკომპრომისო ბრძოლაში ხედავდა, ხოლო თავის უმადლეს დანიშნულებად ამ ბრძოლის მონაწილეთა სულში ჩაწვდომა, მათი მამოძრავებელი ძალების დანახვა მიიჩნდა. ძალთა ეს ჭიდილი არასოდეს არ არის მხიარული. ადამიანთა ცნებებზე, მათს ხასიათებზე დაკვირვება მწერალს საშუალებას აძლევდა ეჩვენებინა ღრმა უფსკრული, ცხოვრებისეულ ბრძოლაში ჩაბმულ ანტაგონისტთა მიერ ერთმანეთისაკენ მიმართული სიძულვილითა და სიხასტიკით რომ ჩნდება. ძალიან ხშირად სტრინდბერგის პიესებში ანტაგონისტურ ძალებს ქალი და მამაკაცი განასახიერებენ. ქალისა და მამაკაცის შინაგანი ბრძოლა სტრინდბერგის ნაწარმოებებში არ არის ბრძოლა ინდივიდუალობისა ინდივიდუალობასთან. ეს არის ბრძოლა პიროვნებისა არა მარტო საპირისპირო სქესის, არამედ მთელი საზოგადოების, მთელი სამყაროს წინააღმდეგ. ზოგიერთი მკვლევარი აქ მწერლის შემოქმედებაზე ბიოგრაფიული მომენტების გავლენას ხედავს. გ. ესვეინი აღნიშნავდა: „პესიმისტი, რომელიც სულს იმსუბუქებს სამყაროს, საზოგადოების, ოჯახისა და ქალის მისამართით გამოთქმული შერჩენებით, ოდესღაც დიდად შეურაცხყოფილი და განაწყენებული უნდა ყოფილიყო ამ სამყაროს მიერ“⁴³. სტრინდბერგის ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებებსა („ლეგენდები“, „ბრიყვის აღსარება“) და პიესებში აღვილი შესამჩნევია იდეურ მოტივთა მსგავსება.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ დროის მოთხოვნების შესაბამისად დრამის კომპოზიციის ცვლა სტრინდბერგის ერთ-ერთი მთავარი მოთხოვნა იყო ახალი თეატრისადმი. ხუთ მოქმედებაში გაწეილი ჩახლართული ინტრიგა მაყურებელში ინტერესს ვეღარ იწვევდა. ამიტომ სტრინდბერგი მოქმედების მაქსიმალური შემჭიდროებისაკენ მოუწოდებდა დრამატურგებს. თვით მის მიერ არჩეული სოციალურ-ფსიქოლოგიური პრობლემატიკა მოითხოვდა ახალ ფორმას, გამოხატვის ახალი საშუალებების ძიებას. ძიებამ დრამატურგი ერთაქტიანი დრამების შექმნამდე მიიყვანა. მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, სტრინდბერგი ერიდება თავისი ტანჯვის სხვებისთვის თავზე მოხვევას იმაზე მეტად, ვიდრე ეს საჭიროა, და ამიტომ, ამ წამებას აჩვენებს რაც შეიძლება მოკლეად, აძულეებს მას განვითარდეს ერთადერთ მოქმედებაში, ხშირად კი ერთადერთ სცენაში.

„ფრეკენ იულია“ სტრინდბერგის ერთ-ერთი საუკეთესო ერთაქტიანი პიესაა. მისი წაკითხვის შემდეგ აღფრთოვანებული გორკი ჩიხოვს წერდა: „ავტორის ძალამ ჩემში შური და განცვიფრება გამოიწვია“⁴⁴.

„ეს პიესა — აღნიშნავდა ერთ-ერთი მკვლევარი — არსებითად მთელი თანამედროვე დრამატურგიის წყაროა“⁴⁵.

ავტორის ჩანაფიქრით პიესის წარმოდგენა საათნახევარს უნდა გრძელდებოდა.

ბოდეს. ამას უზრუნველყოფს ღრამის კომპოზიცია. — მოქმედება ერთ აქტში ვითარდება.

სტრინდბერგი აღნიშნავდა, რომ „ფრეკენ იულიას“ სიუჟეტი მან ისევადგამოსცა, როგორც ის ოდესღაც შემთხვევით მოისმინა. შემთხვევა საკმაოდ უჩვეულოა, მაგრამ პიესის დრამატიზმს მხოლოდ უჩვეულო შემთხვევა არ განსაზღვრავს. თვით სტრინდბერგი მიუთითებდა მომხდარ ამბავში სოციალური, ფიზიოლოგიური და სხვა სახის მოტივთა რთული სისტემის არსებობის თაობაზე, რაც განსაზღვრავს კიდევ პიესის დრამატიზმს.

მოქმედება ვითარდება გრაფის სამწარეულოში, „იოანეს დაშენს“. პიესაში სამი მოქმედი პირია, რომელთა სოციალურ წარმომავლობას ავტორი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს. ფრეკენ იულია გრაფის ასულია, უანი — გრაფის ლაქია, კრისტინა — მწარეული.

ფრეკენ იულია ძველი სამხედრო არისტოკრატის ჩამომავალია. ის „ოჯახური უთანხმოების“, „გარემოებების“, „საუკუნის შეცვლილების“, „თავისი საკუთარი არასრულყოფილი ორგანიზაციის“ მსხვერპლია. მისი და ლაქია უანის ურთიერთობა გრაფის ასულის დაცემით მთავრდება და ეს დაცემა იმდენად მომხდარ ფაქტში კი არ გამოვლინდა, რამდენადაც მის მიერ მომხდარის შეფასებაში. შიში პასუხისმგებლობის გამო ვახდა ფრეკენ იულიას დაცემის მიზეზი. გრაფის ასულის დაღუპვა ნაწარმოებში მთელი გვარის, მთელი სოციალური წრის დაღუპვას, მოსპობას, გადაშენებას გულისხმობს. ამ წრის ადგილს კი საზოგადოებაში ახალი „არისტოკრატის“ წრე იკავებს, რომლის ტიპური წარმომადგენელია უანი. შემთხვევითი არ არის, რომ ფრეკენ იულია მის მიერ გამოწვეული სამართლებით უნდა დაიღუპოს.

უანი ეშმაკი და მოხერხებულია, იცის ენები, ქცევის ნორმები, ის უფრო მალა დგას, ვიდრე სხვა მსახურები გრაფის სახლში და ალბათ, ვახდება კიდევ „სასტუმროს მებატრონე“, რაც მის სანუკვარ ოცნებას წარმოადგენს. მას უკვე სძულს ის წრე, რომელშიც აღიზარდა, სძულს გარემო, სადაც ის ტრიალებს, მაგრამ თანდაყოლილი ლაქიობა, გრაფისადმი მონური მორჩილება და თავყანისცემა საშუალებას არ აძლევს ვახდეს ისეთი, როგორც მისი ბატონია. ეს ახელებს მას და ზიზღს უღვივებს იმათ მიმართაც, ვინც სოციალურად მასზე მალა დგას. საბოლოოდ უანი წარმოგვიდგება როგორც მიზანდასახული, მაგრამ უხეში, უღირსი ადამიანი, რომელშიც გარემომცველი ადამიანებისადმი ზიზღია ჩაბუდებული.

უანისა და ფრეკენ იულიას კონფლიქტი მხოლოდ სოციალური მოტივაციით არ აიხსნება. კონფლიქტის მონაწილენი აქ, ისევე როგორც სტრინდბერგის ბევრ სხვა ნაწარმოებში, ქალი და მამაკაცი არიან, და აქედან გამომდინარე იმ რასობრივი ომის მონაწილენი, რომლის თაობაზეც დრამატურგი პიესაში „მამა“ — მოგვითხრობს. სხვა ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით (რომლებშიც ავტორის სიმპათია მამაკაცების მხარეზეა) ამჯერად სტრინდბერგის სიმპათია დამწერლური თანაგრძნობა ფრეკენ იულიას ეკუთვნის (თუმცა ის მაინც უსვამს ხაზს ერთ გარემოებას: „უანი ფრეკენ იულიაზე მალა დგას იმით, რომ ის მამაკაცია“). უანი ცოცხლობს და აგრძელებს ცხოვრებისეულ ბრძოლას, ბრძოლას საზოგადოებაში ადგილის დამკვიდრებისათვის (თავისი სუთთა ტანისამოსით, რომელიც „თვით ტანის სისუფთავის გარანტიას სულაც არ იძლევა“).



პიესაში კიდევ ერთი მოქმედი პირია, მწარეული კრისტინა. მის შესახებ სტრინდბერგი წერს: „...იგივე მონა, არადამოუკიდებელი, სამწარეულო ქურის სიციხით გამოთაყვანებული, მორალითა და რელიგიით გამოტენილი, რაც მისთვის საბურავს, „განტყვების ვაცს“ წარმოადგენს“. მისი ეკლესიასთან ურთიერთობა წვრილმანი ქურდობების მოწინააღმდეგეა და ახალი წვრილმანი ცოდვებისთვის სულის მომწადებაში გამოიხატება. ის „მეორეხარისხოვანი“ გმირია და დახატულია ერთგვარი აბსტრაქტულობით, მის ხასიათზე უკუაღმდეგის ნაკლები გამახვილებით, რაც ფონის, გარემოს შექმნას და მთავარი გმირების ხასიათების უფრო ნათლად გამოკვეთას ემსახურება.

და ბოლოს, კიდევ ერთი მომენტი, რომელზეც, ჩვენი აზრით, აუცილებელია უკუაღმდეგის გამახვილება. ეს არის დრამატურგის სწრაფვა ფრაზების, დიალოგების პოეტურ-მუსიკალური აგებისაკენ. ავტორის ჭეშმარიტი ხელოვნება ელინდება მაქსიმალურად შეკუმშულ, მაგრამ ამავე დროს უწყვეტ ნაკადად მომდინარე დიალოგებში. ერთაქტიანი დრამა, რომელიც თითქოს გარეგნულად ამარტივებს მოქმედების განვითარებას, არსებითად აღრმავებს გმირთა რთული შინაგანი სამყაროს, ფსიქოლოგიური დიალოგების მაქსიმალური დამახლოვების გადმოცემას. სტრინდბერგის დიალოგებში თემა თითქოს ტრიალებს, მეორდება. მაგრამ ყოველი ახალი განმეორება, მისი განვითარების, სხვა კუთხიდან დანახვის საქმეს ემსახურება. თავად სტრინდბერგი ნაწარმოებებში დიალოგების აგების სქემას მუსიკალური ნაწარმოების კომპოზიციის ადარებს.

აღსანიშნავია, რომ სტრინდბერგი ბევრი თანამედროვე (მ. იბსენი) დრამატურგისგან განსხვავებით იყენებს მონოლოგს, რაც, მისი აზრით, მსახიობს საშუალებას აძლევს გამოავლინოს თავისი აქტიორული შესაძლებლობები. ფართოდ იყენებს აგრეთვე პანტომიმას, მუსიკასა და ბალეტს, რაც, მისი აზრით, თეატრს საშუალებას აძლევს განახორციელოს „ილუზიათა ბატონობა“.

დასასრულ, კიდევ ერთხელ მინდა ხაზი გავუსვა იმ დიდ გავლენას, რომელიც სტრინდბერგის შემოქმედებამ იქონია ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაზე და რომ ქართველი მკითხველი იმსახურებს უფლებას უფრო ახლოს გაეცნოს ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთ უდიდეს წარმომადგენელს, ისევე როგორც სტრინდბერგი იმსახურებს უფლებას წარდგენილ იქნეს ქართველი მკითხველის წინაშე.

ლიტერატურა

1 ა. სტრინდბერგი. ნაწარმოებების სრული კრებული. ტ. I, მ. 1910 (მითითების გარეშე დატოვებული ყველა ციტატა ამ სტატიებიდანაა გამოყენებული რუსულიდან თარგმანი ჩემია — მ. წ.).
 2 ჰ. ბრუკი. ცარიელი სივრცე, თბილისი, 1984.
 3 გ. ესვეინი. ავგუსტ სტრინდბერგი, მ. 1909.
 4 М. Горкий, собр. соч., т. 28, с. 77.
 5 ჯ. კრუტი. მოდერნიზმი თანამედროვე დრამაში. ლონდონი, 1966, გვ. 33.

ადამიანთა შორის ურთიერთობების ძირითადი ხერხები

თაფლის ამოღება თუ გსურთ, სპას ნუ გააფუჭებთ!

ამ უღრან ტყეში, პირადად მე საუკუნის მესამედი დავაბოტებდი, ვიდრე ჩემთვის ნათელი გახდებოდა ის ჭეშმარიტება, რომ 100 ადამიანიდან 99 არასოდეს არ ჰკიცხავს საკუთარ თავს, მიუხედავად იმისა, დამნაშავეა თუ არა.

გაკიცხვა ადამიანს ძალაუნებურად თავდაცვის მდგომარეობაში აყენებს და უბიძგებს იმისკენ, რომ გაიმართლოს თავი. გაკიცხვა ადამიანის ყველაზე ფაქიზ გრძნობებს შეურაცხყოფს, ღრმა ჭრილობას მიაყენებს საკუთარ ადამიანურ ღირსებას, წყენასა და სიბრაზეს უღვიძებს.

ძველ გერმანიაში ჭარისკაცს, არ ჰქონდა უფლება საჩივარი უმაღვე გამოეთქვა. მას თავი უნდა შეეკავებინა, წყენა, შეურაცხყოფა უნდა „მოეგუდა“ და გაენელებინა, წინააღმდეგ შემთხვევაში, დასჯიდნენ. ვფიქრობთ, ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც არ იქნებოდა ურიგო ამ კანონის შემოღება ბუზღუნა მშობლებისათვის, ანჩხლი ცოლებისათვის, შარიანი ხელმძღვანელებისათვის და უამრავი აბეზარი, ჭირვეული ადამიანისათვის, რომლებსაც ერთი სული აქვთ, როგორმე სხვას შეცდომები გამოუჩხრიკონ.

თუ იცნობთ ისეთ კაცს, რომლის გამოსწორებაც გსურთ, გინდათ რომ უკეთესი გახდეს? ძალიან კარგი, მაგრამ რატომ საკუთარი თავიდან არ ვიწყებთ? განა ეს წმინდა ეგოისტური თვალსაზრისითაც უფრო სასარგებლო არ არის, ვიდრე სხვისი გამოსწორება? სხვათა შორის, გაცილებით უსაფრთხოც!

და თუ ჩვენ ვინმეს წყენინება მოგვეპირიანება, წყენინება, რომლის შედეგებიც ზოგჯერ მრავალი წლის განმავლობაშიც უკვალოდ არ ქრება, კეთილი, ადასრულოთ, მაგრამ თავს ნუ ინუგეშებთ, რომ სამართლიანად მოიქეციით.

ადამიანებთან ურთიერთობის დროს, მუდამ გვახსოვდეს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ულოგიკო, ემოციურ არსებებსთან, რომელსაც ნათლად გააჩნია ცრურწმენები, სიამაყე და პატივმოყვარეობა.

ბრალდება, ეს ის საშიში ნაპერწკალია, რომელიც შეიძლება გახდეს მიზეზი თავმოყვარეობის დენთით სავსე საწყობის აფეთქებისა.

ტომას ჰარდმა, ერთ-ერთმა შესანიშნავმა რომანისტმა, რომელმაც თავისი შემოქმედებით ინგლისური ლატერატურა გაამდიდრა, გესლიანი დაცივნის გამო სამუდამოდ მიატოვა სამწერლო ასპარეზი. ამავე მიზეზით მოიკლა თავი პოეტმა ტომას ჩატერტონმა.

ბენჯამენ ფრანკლინი, რომელიც ახალგაზრდობაში დიდი ტაქტიანობით არ გამოირჩეოდა, შემდგომში ისეთი დიპლომატი, სამართლიანი გახდა ადამიანებთან ურთიერთობის დროს, რომ საფრანგეთში ამერიკის ელჩად დანიშნეს. რაში მდგომარეობს მისი წარმატების საიდუმლოება?

„მე არ მჩვენია, ვინმეზე ცუდის თქმა, ყველაზე მხოლოდ კარგს ვამბობ“. — ამბობდა იგი.

მხოლოდ სულელს შეუძლია გაკიცხოს ვინმე და გამოხატოს უკმაყოფილება. და, მართლაც, უმრავლესობა სულელებისა ასე იქცევა.

რომ აპატიო და გაუგო ადამიანს, აუცილებელია დაიოკო შენი ნება. საქიროა გამოიმუშაო თვითკონტროლი.

ნაცვლად იმისა, რომ გაკიცხვით ადამიანები, ვეცადოთ გაუგოთ მათ. ვეცადოთ, მივხედოთ იმას, თუ რატომ იქცევა ასე და არა სხვაგვარად.

რა სურს თქვენს მოსაზრებს?

არსებობს მხოლოდ ერთადერთი გზა, დაარწმუნო ვინმე, რომ ესა თუ ის საქმე გააკეთოს, დაფიქრებულხარო ამაზე? დიახ, ერთადერთი გზაა თავად მას უნდა მოუხდეს, გააკეთოს ეს საქმე.

გახსოვდეთ, სხვა გზა არ არსებობს! რა თქმა უნდა, თქვენ შეგიძლიათ „მოაწოდოთ“ მეორე ადამიანს მოგვეთ საკუთარი მაჯის საათი, თუ ფერდზე რევოლვერის ცივ ლულას მიაბჯენთ. შეგიძლიათ აიძულოთ თანამშრომელი დაგემორჩილოს, თუ მას სამსახურიდან მოხსნით დაემუქრებით, შეგიძლიათ ქაბრიოთ, ან შექარით აიძულოთ ბავშვი, გააკეთოს ის, რაც თქვენ გსურთ, მაგრამ ასეთი უხეში მეთოდები საბოლოოდ ცუდ შედეგს იძლევა.

ფილოსოფიის ამერიკელი პროფესორი ჯონ დიუი ამბობს, ადამიანის ბუნებრივი მისწრაფება არის ის, რომ იყოს ღირსეული პიროვნება. დაიხსომეთ ეს გამოთქმა: „იყოს ღირსეული პიროვნება“.

რა გსურთ თქვენ? არც ისე ბევრი ამ.

თითქმის ყველა მოზრდილი ადამიანის ბუნებრივი სურვილია: 1. ჯანმრთელობა და უშიშროება. 2. საყვები. 3. ძილი. 4. ფული და ის, რაც ფულის საშუალებით შეიძლება შეიძინო. 5. მომავლის რწმენა. 6. სექსუალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილება. 7. შვილების კეთილდღეობა. 8. ადამიანური ღირსების გრძობა.

თითქმის ყველა ეს სურვილი შეიძლება დაკმაყოფილდეს. თითქმის ყველა, გარდა ერთისა, რომელიც ისეთივე ძლიერი და დამთრავნეულია, როგორც მოთხოვნილება საყვებსა და ძილზე. იგი ძალიან იშვიათად არის დაკმაყოფილებული. ფროიდი მას „დიდ ადამიანად ყოფნის სურვილს“ უწოდებს, დიუი კი — „ღირსეულ ადამიანად ყოფნის სურვილს.“

სწორედ ღირსეულ ადამიანად ყოფნის სურვილმა უბიძგა საბაყლო დუქნის გაუნათლებელ, ლატა ნოქარს შეესწავლა სამართალმცოდნეობა ორმოცდაათ ცენტად ნაყიდი წიგნიდან, რომელიც მან საოჯახო ხარახურაში, კასრის ქვეშ იპოვა. თქვენ იცნობთ ამ კაცს. იგი ლინკოლნი იყო.

საკუთარი თავის ღირსების შეგრძნობის სურვილმა აიძულა დიენსი, შეექმნა უკვდავი რომანები. ამ გრძნობამ შთაბერა ძალა ქრისტეფორე რენს ქვაში ჩაეჭარბა თავისი სიმფონია. ეს სურვილი გამომრავებთ თქვენ, ჩაიცვათ უკანასკნელ მოღაზე, შეიძინოთ უკანასკნელი მარკის ავტომანქანა, გაიძახოდეთ, თუ რა შესანიშნავი შვალეები გყავთ.

ისტორია სავსეა ათასი ჰრელი ცნობისმოყვარე ამბებით, როდესაც დიდი ადამიანები ცდილობდნენ ყოფილიყვნენ უფრო მეტად ღირსეულნი, ვიდრე იყვნენ.

თავად ჯორჯ ვაშინგტონსაც სურდა, რომ მისთვის ასე მიემართათ: „თქვენო უდიდებულესობავ, შეერთებული შტატების პრეზიდენტო“. კოლუმბი ცდილობდა მიეცათ მისთვის ოკეანის აღმირალისა და ინდოეთის ვიცეპრეზიდენტის ტიტული.

ეკატერანე დიდა უარს ამბობდა გაცხსნა კონკერტო, რომელზეც არ ეწერა: „მის კლდეფუტუსობა აფეოატოროს“.

ჩვენი მილონერები აფინანსებდნენ აღმარალ ბიორდის ექსპედიციას იმ პარობით, რომ ანტარქტიდამი ყინულოვანი მთებისათვის მათი სახელები ეწოდებინათ. ექტორ ჰუგოს იმედი ჰქონდა, რომ პარაზს მას სახელს დაარქმევდნენ.

შექსპირიც — უდიდესი უდიდესია შორის, თავისი სახელისათვის რომ ბრწყინვალემა მიემატებინა, ცდილობდა, თავისი წარმომავლობისათვის სავაერულო გერბი მოეპოვებინა.

რამდენადაც ვიცნობ ისტორიას, მხოლოდ ორი მოსამსახურე პერსონალი ვიცი, რომლებსაც წლიურა ხელფასი მილიონი დოლარი ჰქონდათ. ესენი იყვნენ მენეჯერები: უოლტერ კრაისლერი და ჩარლზ შვები.

რატომ უხზიდა ენგრეთ კარნეჯი მილიონ დოლარს შვებს წელიწადში, ანდა დღეში 3000 დოლარზე მეტს? იმისთვის ხომ არა, რომ შვები გენიოსი იყო? არა, შეიძლება იმიტომ, რომ შვებმა ფოლადის წარმოების შესახებ სხვებზე მეტი იცოდა? სისულელეა! თავად შვებს ბევრჯერ უთქვამს ჩემთვის, რომ წარმოებაში მომღვავე ადამიანმა უფრო მეტი იცოდა ფოლადზე, ვიდრე მან. შვებმა მიიხრა, რომ ასეთ დიდ თანხას იღებდა იმისთვის, რომ კარგად იცოდა ადამიანთა ხელმძღვანელობა. ვკითხე, როგორ ახერხებდა ამას:

„ჩემს დიდ ღირსებად მიმაჩნია ის, რომ შემძღვია ადამიანებში აღქმა შრომის ენთუზიაზმი. სამისოდ არსებობს ერთი ხერხი: საჯაროდ უნდა აღიარო ადამიანის დადებითი თვისებები და წახალისო. მე დიდ ყურადღებას ვაქცევ იმას, რომ ადამიანს გავუჩინო შრომისადმი ინტერესი, ამიტომ ვეძებ მასში ისეთ თვისებებს, რომლებიც ნამდვილად ქების ღირსია, მე მძულს შეცდომების ჩხრეკა. როცა რაიმე მომწონს, გულწრფელად ვაქებ მას და ამ ქებაში გულუხვი და ხელგამოილი ვარ.“

ასე იქცეოდა შვები. მაგრამ როგორ იქცევა საშუალო ადამიანი? სრულიად საპირისპიროდ! როცა მას ვინმესი რაიმე არ მოსწონს, უკლებლივ ჩამოთელის, ხოლო იმაზე, რაც მოსწონს, სდუმს.

ერთხელ მოდური თეორიის — მარხვის სარგებლიანობის გამო, ექვსი კვირა ვიმშობილე. არ გამჭირვება, მეექვსე დღეს უფრო ნაკლებად ვგრძნობდი შიმშილს, ვიდრე მეორე დღის ბოლოს, მაგრამ მეცა და თქვენც იცნობთ ადამიანებს, რომლებიც საკუთარ თავს დამნაშავედ ჩათვლიდნენ, თუ მოყვასთ ან მოსამსახურეთ ამომშობილბდა ექვსი დღის განმავლობაში, ამ დროს კი ისინი არა თუ ექვსი დღის, ექვსი კვირის, ან ექვსი წლის განმავლობაში, უბოდიშოდ, სინდისის ქენჯნის გარეშე უყურადღებოდ სტოვებენ, არ აღიარებენ მათს პიროვნებას ექვსი დღის, ექვსი კვირის, ან ექვსი წლის განმავლობაში და ეს აღიარება ამ უკანასკნელთ საკმელზე ნაკლებად როდი სჭირდებათ.

ჩვენ შეილებს, მეგობარსა და მოსამსახურე პერსონალს ვაძლევთ საკმელს, მაგრამ რა იშკითად ვაძლევთ მათ თვითკამყოფილების საკვებს.

ჩვენ უზრუნველყოფთ მათ კარტოფილითა და ხორციით, რათა ძალა და ენერჯის მოიკარებონ, მაგრამ, დაუდევრობას გამო გვავიწყდება, ვუთხრათ ტყბილი სიტყვა, გვავიწყდება მათი აღიარება, ადამიანური თვისებების აღნიშვნა, რომელი

* ქრისტეფორე რენე (1632-1723) — დიდი ინგლისელი არქიტექტორი, ლონდონის მრავალი არქიტექტურული ანსამბლის შემქმნელი.

სიტყვებიც დაამახსოვრდებოდა და მრავალი წლის განმავლობაში მათ ყურთა ქაშაყანაში
ნას დაატკობს.

რით განსხვავდება შექება მლიქვნელობისაგან? ძნელი გასარჩევი არ არის. პირველი გულწრფელია, მეორე — არა. პირველი გულიდან მოდის, მეორე — უგულოდ ნათქვამია. პირველი ნაღვლია, მეორე — ყალბი. პირველი საყოველთაო აღტაცებას იწვევს, მეორე — საყოველთაო ზიზღს.

ზოგიერთი აზრის გამოკლებით, რომლებიც კონკრეტულ პრობლემას ეხება, მთელი ჩვენი დროის 95%-ს საკუთარ თავზე ფიქრს ვანდომებთ. თუ ცოტა ხნით მაინც შევწყვეტთ ფიქრს საკუთარ თავზე, მაშინ ჩვენ აღარ დაგვჭირდება მივმართოთ მლიქვნელობას, რომელიც ისეთი უსუსურია, გაბათილდება წარმოთქმისთანავე.

ემერსონმა* თქვა: „ყოველი ადამიანი, რომელთანაც ურთიერთობა მაქვს, რაღაცით მაინც მჯობია და მე მზადა ვარ, ვისწავლო მისგან“.

ასე თუ ფიქრობდა ემერსონი, მაშინ ჩვენაირმა ადამიანებმა რაღა უნდა-თქვან? მოვეშვათ ფიქრს იმაზე, რომ ჩვენ სრულფასოვანი ადამიანები ვართ, ვეცადოთ აღმოვაჩინოთ დადებითი თვისებები სხვა ადამიანებში. მაშინ არ დაგვჭირდება მლიქვნელობა და თვალთმაქცობა, ეყოთ გულუხვნი ქებაში და წახალისებაში. მაშინ ჩვენს სიტყვებს ფასი ექნება. ამ ადამიანებს* თქვენი სიტყვები მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ეხსომებათ, ეხსომებათ მაშინაც, როცა თქვენ დიდხნის დაეწეხებული გექნებათ.

როგორ გავაპრიტივოთ ისე, რომ სიძულვილი არ დავიმსახუროთ?

ერთხელ, როდესაც ჩარლზ შვაბმა შეამჩნია, რომ ქარხნის მუშები იქ ეწეოდნენ, სადაც ვაკრული იყო განცხადება: „ნუ მოსწევთ!“, როგორ ფიქრობთ, შვაბმა წარწერაზე მიუთითა და შესძახა: „თქვენ კითხვა იცით თუ არა?!“ რა თქმა უნდა, არა ასე არ უთქვამს, მიუახლოვდა მუშებს, თითო სიგარა ყველას ჩამოუტრია და სთხოვა: „დიდად მადლობელი დაგრჩებით, თუ სხვა ადგილას მოსწევთ“. მუშებო, რა თქმა უნდა, შესანიშნავად მიხვდნენ, ქარხნის შინაგანაწესი დავარდეთო, მაგრამ ძალიან ესიაოვნათ, რომ შვაბმა ეს არც კი ავარძნობინა.

შეუძლებელია ასეთი ადამიანი არ შეგიყვარდეთ. ხომ მართალია? ჯონი ვენამეიერიც ასე იქცეოდა. იგი ყოველდღე შეივლიდა ხოლმე თავის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ მაღაზიაში. ერთხელ შეამჩნია, რომ მყიდველი დახლთან იდგა და ელოდა, როდის მომაქცევენ ყურადღებასო. გამყიდველები კი დახლის მეორე მხარეს ერთად შეყრილიყვნენ და რაღაცაზე საუბრობდნენ. ჯონი ვენამეიერი უსიტყვოდ, სწრაფად მივიდა დახლთან, მოემსახურა მომხმარებელს და საქონელი შესაფუთად ერთ-ერთ გამყიდველს გადასცა.

1887 წლის 8 მარტს გარდაიცვალა მოძღვარი ჰენრი ვიჩერი. მეორე კვირას იმ კათედრაზე საქადაგოდ მიიწვიეს ლიმან ებოტი. ლიმან ებოტს ძალიან ეწადა, რომ ქადაგება კარგი გამოსვლოდა, ამიტომ რამდენჯერმე გადაწერა და ტექსტი მეუღლეს წაუკითხა. ქადაგება არ იყო დამაჯერებელი, როგორც თითქმის ყველა ქაღალდზე დაწერილი სიტყვა. ცოლი რომ ნაკლებ გამჭრიახი ქალი ყოფილიყო.

* ი. ემერსონი (1803-1882) — ცნობილი ამერიკელი მწერალი და ფილოსოფოსი, მრავალი აფორიზმის ავტორი.



ქმარს ეტყოდა: „საშინელია, ხალხს ჩაეძინება შენს ქადაგებაზე, რატომ უფრო უბრალო ენით არ წერ?" მაგრამ ცოლმა იცოდა, თუ რა მოხდებოდა ასეთ შემთხვევაში. ამიტომ ქმარს უთხრა, ეგ ქადაგება ყურნალში დასაბეჭდად იქნება კარგი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან ქმარს ნაწერი შეუქო, მაგრამ ამავე დროს აგრძნობინა, ხალხის წინაშე წასაკითხად არ გამოდგებოდა. მისტერ ებოტი ცოლის აზრს მიხვდა. მან დახია ქადაგების ტექსტი და ხალხის წინაშე ზეპირად იკადავა.

თუ გასურთ, შეაცვლევინოთ გადაწყვეტილება ადამიანებს ისე, რომ არ აწყენინოთ, გახსოვდეთ: პირდაპირ ნუ მიუთითებთ შენიშვნებზე“.

ჯერ საკუთარი შეცდომები აღიარეთ!

ჩემმა ნათესავმა ქალმა მიატოვა საკუთარი სახლი და ჩამოვიდა ნიუ-იორკში, რათა ჩემი მდივნის მოვალეობა შეესრულებინა. იგი 19 წლისა იყო. სამი წლის წინ დაამთავრა საშუალო სკოლა და, რა თქმა უნდა, ნაკლები ცხოვრებისეული გამოცდილება ჰქონდა. ამჟამად იგი ერთ-ერთი შესანიშნავი მდივანია, მაგრამ სამსახურის დასაწყისში საკმაოდ ბევრ შეცდომას უშეგბდა.

ერთხელ, როდესაც შეცდომაზე მივუთითე, გავიფიქრე: „დეილ, შენ ამ ქალიშვილზე ორჯერ დიდი ხარ და რამდენჯერმე უფრო მეტად გამოცდილია. რა უფლებით ითხოვ მისგან, რომ მას ჰქონდეს შენნაირი გამოცდილება, საზრიანობა, ინიციატივა? როგორი იყავი შენ 19 წლის ასაკში? გაიხსენე, რა შეცდომებს უშეგბდი!“

როცა ყველაფერი ეს გავაანალიზე, იმ დასკვნამდე მივიღე, რომ ჩემი ნათესავი გოგონა უფრო გამოცდილი გახლდათ, ვიდრე მე, როცა მისი ხნისა ვიყავი. ამის შემდეგ, როცა მე მიწოდდა შეცდომაზე მიმეითებინა, ასე ვიწყებდი ხოლმე: „შენ შეცდომა დაუშვი, მაგრამ ვინ არის შეცდომისაგან დაზღვეული, შენ ჩვე გამოცდილება გაცლია. გამოცდილება წლებთან ერთად მოვა. მე თავის დროზე უარეს შეცდომებს ვუშეგბდი, ამიტომაც მე არ შემიძლია გისაყვედურო, არც შენ, არც — სხვას, მაგრამ შენ როგორ ფიქრობ, უჭკეთესი არ იქნებოდა ასე და ასე რომ გაგეკეთებინა?“

უფრო იოლია მოისმინო შენი შეცდომების ამბავი, თუ პირველად გამკრიტიკებელი გულწრფელად აღიარებს, რომ თავდაცვით არაერთხელ მოსვლია შეცდომა.

პრინცი ფონ ბიულოვი ამ ამბებს 1919 წელს მიხვდა. იგი ამ წლებში გერმანიის უმაღლესი კანცლერი გახლდათ. ტახტზე ვილჰელმ მეორე იჯდა, გერმანიის უკანასკნელი კაიზერთაგანი. და აი, მოხდა შემთხვევა, რომელმაც შესძრა მთელი კონტინენტი. ინგლისში ყოფნისას კაიზერმა აბსურდული განცხადება გააკეთა და ამასთან დათანხმდა, რომ თავისი ნათქვამი გაზეთ „დეილი ტელეგრაფში“ დაებეჭდათ. აი, რა თქვა მან: — „ვარ ერთადერთი გერმანელი, რომელიც დიდ პატივს ვცემ ინგლისს. გემებს ვაგებ იმისათვის, რომ თავიდან ავიცილო იპაონის თავდასხმის მუქარა. მე ვინსენი ინგლისი დამცირებისაგან, რომელსაც რუსეთი და საფრანგეთი უპირებდა“.

ასეთი, რამ, ისიც მშვიდობიანობის დროს, არავის მოუსმენია ევროპელი მონარქისაგან. მთელი კონტინენტი აღაშფოთა ასეთმა მკრეხელობამ. ამ მოთქვამოთქვამ შეაშინა კაიზერი და პრინცს სთხოვა, დანაშაული თავად ეტვირთა. მან უნდოდა პრინცს ეთქვა, რომ მან ურჩია კაიზერს ასე მოქცეულიყო.

„თქვენო უდიდებულესობავ, — შეესიტყვა პრინცი, — ვერ წარმომიდგენია,

რომ ინგლისში, ანდა გერმანიაში იყოს ისეთი ვინმე, რომელიც დაიჯერებს, რომელიც ასეთი რამე მერჩიოს თქვენთვის“.

მაგრამ პრინცი უმაღლეს მიხვდა დიდი შეცდომა რომ დაუშვა, რადგან კაიზერი მოთმინებიდან გამოვიდა: „თქვენ ფიქრობთ, რომ ვარ ყვევჩი, რომელიც უშვებს ისეთ შეცდომებს, რომელსაც თქვენ არასოდეს არ დაუშვებთ?! — დაიყვირა მან.“

ფონ ბიულოვმა იცოდა, რომ ჯერ უნდა შეეჭო კაიზერი, შემდეგ განესაჯა მისი საქციელი. მაგრამ რახან უკვე გვიან იყო, სხვაგვარად მოიქცა. აღრინდელი კრიტიკის შემდეგ კაიზერი შეაქო და ბრწყინვალე შედეგიც მიიღო. „მე მაგის გაფიქრებაც კი არ შემძლია, — მიუჯო მან, — თქვენი უდიდებულესობა ათი თავით მალა დგას ჩემზე, არა მარტო სახედრო და საზღვაო საქმეში, არამედ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში, მე აღფრთოვანებული გისმენდით, როცა თქვენი უდიდებულესობა ბარომეტრისა და ტელეფონის, ანდა რენტგენის სხივების შესახებ ლაპარაკობდა. მე ხომ ამ საქმისა არაფერი გამეგება და უცივი ვარ. წარმოდგენაც არა მაქვს ქიმიასა და ფიზიკაზე. თუმცა, მცირეოდენი ცოდნა გამაჩნია ისტორიაში და შეიძლება ვიცოდე ზოგიერთი აუცილებელი რამ პოლიტიკისა, განსაკუთრებით კი დიპლომატიისა“.

იმპერატორს სახე გაუნათდა. ფონ ბიულოვმა აღამაღლა ჭბი, ხოლო საკუთარი თავი დაამცირა. ამის შემდეგ იმპერატორს შეეძლო ყველაფერი ეპატივინა: „ნუთუ მე არ მოთქვამს თქვენთვის, რომ შესანიშნავად ვავსებთ ერთმანეთს, — წამოიძახა გასარებულმა იმპერატორმა, — ჩვენ ერთმანეთს მხარი უნდა ავუბათ ნოლზე და ასეც იქნება“.

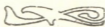
მან მადლობის ნიშნად რამდენჯერმე მოუჭირა ხელზე ხელი ფონ ბიულოვს. მოგვიანებით მუშტებმოკუთმულმა დაიქაღნა კიდეც: „ვინც გამიბედავს და მეტყვის რაიმეს“ პრინცი ფონ ბიულოვის საწინააღმდეგოდ, სილას გავაწინა“.

ფონ ბიულოვი თუმცა დიპლომატი იყო, მაგრამ მიინც შეცდა. დროულად უშველა თავს, მაგრამ მას ჯერ თავისი შეცდომები უნდა ეღიარებინა, ეჭო იმპერატორი და არ უნდა წამოცდენოდა, იმპერატორს მეურვე ესაჭიროებოდა:

თუ რამდენიმე სიტყვას, რომელიც ამცირებს ერთ მხარეს, ხოლო ქებას ასხამს მეორეს, შეეძლო შეურაცხოფილი იმპერატორი მეგობრად ექცია, წარმოიდგინეთ, რა კარგ შედეგს მოგვცემს ჩვენ ამდაგვარი ტაქტიკა. დროული და სწორი თვინიერება სასწაულს ასხდენს.

ამრიგად, თუ გვინდა, რომ განზრახვა შევაცვლევინოთ ვინმეს, გვახსოვდეს: ვიდრე სხვას გავაყრიტიკებთ, საკუთარი შეცდომები ვაღიაროთ.

თარგმნა ჯემალ პელიძემ



ბადრი კობახიძე



ბადრი კობახიძე, როგორც თეატრალური მოღვაწე, როგორც ორგანიზატორი თეატრალური საქმისა, განუმეორებელი იყო. მას ახსიათებდა უხმაურო გარჯა ქართული თეატრის სასიკეთოდ. ათ წელზე მეტი იღვაწა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირში და იგი ქმნიდა ურთიერთპატივისცემის, საქმისადმი, თანამშრომლებისადმი ინტელიგენტური დამოკიდებულების ატმოსფეროს.

ბადრის ადამიანური სიტბოც განაპირობებდა იმას, რომ ჩვენთან ჩამოსვლა უყვარდათ მეგობრებს, მან მრავალი პატივისმცემელი შესძინა ქართულ თეატრს და ეს გახლავთ მისი, როგორც თეატრალური მოღვაწის ერთ-ერთი ღირსება.

მეგობრობას ძალიან უფრთხილდებოდა, ძმადშენაყარი კაცი დიდი განძი იყო მისთვის.

ყველას დააკლდა ბადრი, ყოველ მუშაკს თეატრის მოღვაწეთა კავშირისა, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ქართულმა თეატრმა დაჰკარგა ერთი ჩინებული მოღვაწე, ფუტკარი, რომლის სკა მუდამ სავსე იყო თაფლით — ადამიანური სითბოთი და სიკეთით.

ქართული თეატრის ისტორია მდიდარია სახელებით, რომლებმაც ამ ქვენიდან წასვლის შემდეგ წარუშლელი კვალი დასტოვეს ერის სულიერ ცხოვრებაში. დღეს ნაადრევად შეემატა მათ რიცხვს ბადრი კობახიძე — დახვეწილი ინტელიგენტი, სიკეთით სავსე, გულისხმიერი, ყურადღებანი, დაუზარელი აღამიანი, პიროვნება, რომლის ღვაწლი, რაც დრო გავა, კიდევ უფრო მეტად ხელშესახები გახდება.

ბადრი კობახიძე გახლდათ მაგალითი იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს თეატრის მსახური. მამის, ცნობილი ქართველი მსახიობის პიერ კობახიძის ხსოვნის დამფასებელი, სხვა არაერთი გამოჩენილი მოღვაწის ნამდვილი პატრონი და მოამაგე იყო. მის ოჯახში თავს იყრიდნენ მთელი ქვეყნის აღიარებული მოღვაწენი. ყველას უწილადებდა თავისი გულის სიტბოს. შესძლოა, სწორედ ამიტომ ზედმეტად გადატვირთა კიდევ თავისი სასიცოცხლო ძალები...

უაღრესად ნაყოფიერი და მნიშვნელოვანი იყო მისი მრავალწლიანი მოღვაწეობა თეატრის მოღვაწეთა კავშირსა და რუსთაველის თეატრის სცენაზე. მას ხელოვანთა შეკავშირების უზადო ნიჭი გააჩნდა...

ბოროქარი, დაუღვრომელი, შემოქმედებითი ნერვით დამუხტული — ასეთი იყო სულ ახლახანს თეატრში, საგასტროლო მოგზაურობებში. მრავალი ახალი, საინტერესო იდეის მატარებელი, ავ-კარგიანი კაცი იყო. მოშთხოვნი საკუთარი თავისა და სხვების მიმართ. ყოველთვის იცოდა თავისი ადგილი.

რა დამორცხვებული სიამაყე აღებუქდებოდა სახეზე, როდესაც მის მშობელს, პიერ კობახიძეს დიდი სიბზოთი და სიყვარულით იხსენიებდნენ...

ბადრი კობახიძის გარდაცვალება დიდი დანაკლისია ჩვენი საზოგადოებისათვის. მისი მოღვაწეობა ხელოვნებაში, პედაგოგიურ სარბიელზე ყოველთვის კეთილმოხაგონარი იქნება.

დღეს ბადრი კობახიძე სამუდამოდ ტოვებს მშობლიური თეატრის კედლებს, მაგრამ ის სიყვარული, რომელიც მან დანიშნაბურა, სამუდამოდ დარჩება ჩვენში. წარუშლელია მისი სახელი ქართული თეატრის ისტორიაში...

ვალერი ასათიანი

ბადრი რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობდა. იგი იმ თაობას ედგა მხარში, რომელმაც თეატრში ახალი ეტაპი შექმნა.

თავმდაბალს, პათიოსანს, კაცურ კაცს, მეგობრების დიდად მოსიყვარულეს არანაკლებ აფასებდნენ მარჯანიშვილის თეატრში. აქ გაატარა მან თავის ბავშვობა, პიერის უფროსი ვაჟი დღენიადაგ მამის გვერდით იყო.

თეატრის სიყვარულით გარემოცული აქ ტრიალებდა იგი დიდი მსახიობების გვერდით. პიერ კობახიძე, მარჯანიშვილის თეატრის ერთ-ერთი ბურჯი, მსახიობი და მოქალაქე, ბადრისთვისაც ცხოვრების იდეალად იქცა. მათი მამა-შვილობა სიბზოთი და პათივისცემით იყო აღსავსე.

შინაგანი კეთილშობილებით, მოყვასის სიყვარულით არის გასხივოსნებული ჩვენი საყვარელი ბადრის მთელი ცხოვრება.



მოულოდნელი და თავზარდამცემი იყო ბაღრის ავადმყოფობა, მას კენელ წუთამდე არ ტოვებდა ხალისი და რწმენა, რომ კვლავ მეგობრების გვერდით იქნებოდა, მაგრამ უველოფერი ამოა გამოდგა.

წავიდა ჩვენგან ნიჭიერი მსახიობი, საზოგადო მოღვაწე, საუკეთესო ოჯახის მამა.

დღეს მარჯანიშვილები, მისი უახლოესი მეგობრები, ვეთხოვებით ბაღრის მშვიდობით, ძვირფასო ძმაო, გემშვიდობებით და გვჭერა, რომ შენი სიცოცხლე, ხალისიანი და ნამუსიანი ცხოვრება ბევრისთვის იქნება მაგალითი კაცობისა.

ტარიელ საშვარელიძე

სახე იცვალა, სხვა იქცა, სხვა პიროვნებად, ჩვენთვის უცნობ, უკურნებელი სენით დაუძღვრებულ ადამიანად. აი, ამგვარი ბაღრი კობახიძე წავიდა ჩვენგან, ამგვარი გავგვორდა, თორემ ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ბაღრი, ის ბაღრი, რომელიც ასე გვიყვარდა, პატვის ვცემდით, ელეგანტურობითა და ოდიშური თავაზიანობით სავსე ბაღრი, სტუმრის მიმღები და დამფასებელი ბაღრი კვლავ აქ არის და გვასწავლის აუჩქარებლობას, სიღინჯეს, ზოგჯერ კი, როცა ეს საჭიროა, ნელ სიჩქარეს.

ქართული სცენის მსახიობს, პროფესიონალს, ქართული სიტყვა უყვარდა: თარგმნიდა, ინსცენირებებს აკეთებდა, ლექსებს წერდა და ძალიან ეამაყებოდა, რომ ამითაც მამას — პიერ კობახიძეს დაემგვანა. თუ სტროფი გამოუვიდოდა, ბავშვით უხაროდა, სიამაყით გადმოგხედავდა, ხომ ხედავ, ლექსის წერაც კი შემიძლიაო (ერთი ასეთი ლექსი ჩამქრალი სანთელივით დარჩა ჩემი საწერი მაგიდის უჭრასში). სიამაყით გადმოიდებდა მამის — პიერ კობახიძის მიერ ერთ სქელტანიან რვეულში ჩაწერილ ლექსებს და კითხულობდა, კითხულობდა...

პირმომცინარიც იყო და საქმეში სიმკაცრეც მოსდევდა, მეგობრობაც იცოდა და... მტრობა — არა. ეგ არის, რომ გული გაუცივდებოდა სიკეთის დაუნახავ ადამიანზე. ათ წელზე მეტი გვატარე მის გვერდით და არ მახსოვს მის მიერ შექმნილი არცერთი კონფლიქტური სიტუაცია, არ მახსოვს ვინმესთვის მტრობა გაეწიოს. იმათაც კი მიაგებდა თავის წილ სიკეთეს, ვინც გული მოუკლა, რადღან იცოდა, რომ სიკეთის გამკეთებელ კაცს მოთმინებაც უნდა ჰქონდეს და ისიც ითმენდა. ეგრე ჰაიპარად არ მიახლიდა მტყუანს მტყუანი ხარო, რადღან ცდილობდა იმ მტყუანს მის თვალეში ამოეციოხა განსჯა მოკამათის საქციელისა.

ბაღრის ცხოვრება ერთგვარი გაკვეთილია მის ირგვლივ მყოფთათვის. უველოფერ ამაზე უკეთ იტყუოდნენ მისი ახლო მეგობრები, გოგო, ედიშერი, კოტე, გურამი, სხვები, სხვები, მაგრამ ელდამ მათ ჯერ პირი შეუკრა, ხელიც არ ემორჩილებათ. თორემ მჭერა, ცოტა ხნის შემდეგ ისინი დაწერენ, უკეთ დაწერენ და ცხადი გახდება რა ღირსეული კაციც იყო.

გურამ ბათიაშვილი

თენგიზ ჩანტლაძის ხსოვნას

სიტყვა, წარმოთქმული თენგიზ ჩანტლაძის დაკრძალვის სამგლოვიარო მიტინგზე:

წავიდა ჩვენგან კომედიის ნამდვილი ოსტატი, მთელი გატაცებით, მთელი თავისი არტისტული ტემპერამენტით რომ ემსახურებოდა სიცილის ურთულეს ხელოვნებას. წავიდა მოულოდნელად. სასწაულებრივ მოულოდნელად. შემოქმედებითი გეგმებით აღსავსე წავიდა. უიქრობდა ახალ როლებზე. ამზადებდა ახალ რეპერტუარს, დაკვეთილი ჰქონდა ახალი ნიღბები. ახლახან დაამთავრა გადაღება სპექტაკლ „კაცია-ადამიანის?!“ მიხედვით შექმნილ ტელეფილმში, ეკრანზე გადაიჩანა თავისი ერთი საუკეთესო სცენური სახე — სახე ლუარსაბ თათქარიძისა და დღე-დღეზე უნდა გაეხმოვანებინა იგი. თავის დასსთან ერთად დღე-დღეზე მიემგზავრებოდა გასტროლებზე რიგაში, სადაც შუც მივყევბოდი ლატვიის ტელევიზიით მის შემოქმედებაზე გადაცემის მოსაწყობად. შემდეგ გველოდა ტაშენტი, ოდესა, კიევი, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა. ქართველ ებრაელთა მიწვევით უნდა შემდგარიყო სპექტაკლები ისრაელში... ერთბაშად ყველაფერი „დამშვიდდა“, გაირინდა. უბედურება დაატყდა მის ოჯახს, ახლობლებს, მეგობრებს, კოლეგებს. იგი მოაკლდა მთელ ჩვენს დიდ ოჯახს — ქართულ თეატრს. მოაკლდა მთელ ქართველ ხალხს — იგი ხომ განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა, მართლაც სახალხო არტისტი გახლდათ, საყვარელი მსახიობი.

ასეთი სიყვარული შემთხვევით არ მოდის. სიყვარული თენგიზ ჩანტლაძემ დაიმსახურა. იგი არაჩვეულებრივად „გრძნობდა მაყურებელს“ და დაუზოგავად იხარჭებოდა თითქმის ყოველ ხალხს. მისი ხელოვნება ხიბლავდა ყველას და იყო ყველასათვის ახლობელი.

თენგიზ ჩანტლაძეს ჰქონდა იმპროვიზაციის საოცარი ნიჭი. იგი ყოველთვის რაღაც ახალს აგნებდა სცენაზე, ყოველთვის რაღაც ახალს აწვდიდა აუდიტორიას. ამიტომაც, ყოველი წარმოდგენა მისი მონაწილეობით მაყურებლით სავსე დარბაზში მიმდინარეობდა, ყოველი სპექტაკლი, გინდაც ხანდაზმული, პრემიერასავით აღიქმებოდა.

თენგიზ ჩანტლაძეს ჰქონდა მახვილი თვალი. იგი ხედავდა ჩვენი სინამდვილის ნაკლოვან მხარეებს და იუმორის გრძნობით, ტაქტით, ამავე დროს მოქალაქეობრივი სითამამით გამოხატავდა სცენაზე მათდამი თავის უშეღავათო დამოკიდებულებას. გამომდინარე აქედან, მისი ხელოვნება მარტო ახლობელი კი არა, საჭირო, აუცილებელი იყო ყველასათვის.

თენგიზ ჩანტლაძემ ესტრადით დაიწყო. დაიწყო მაშინ, როცა ჩვენს ესტრადაზე გამოდიოდნენ დრამატული თეატრის დიდოსტატები — სესილია თაყიშვილი და ვასო გოძიაშვილი, აკაკი კვანტალიანი და ალექსანდრე გომელაური, გიორგი საღარაძე, ემანუელ აფხაძე, სანდრო უგორჟოლიანი... თენგიზ ჩანტლაძემ ბევრი რამ შეიძინა მათგან, განავითარა მათი ტრადიცია, იმავდროულად შეძლო მოენახა საკუთარი ხმა. თანაც, იგი აღმოჩნდა პირველი, ვინც შეარიგა ესტრადა დრამატულ სცენასთან და ამ შერიგების შედეგად პირველმა დააარსა და დააფუძნა საქართველოში საესტრადო ხასიათის თეატრი.

სამოციანი წლების დასაწყისიდან მოყოლებული, მისმა დასმა რთული გზა განვლო — ფილარმონიასთან არსებული მინიატურების ანსამბლიდან იუმორისა და სატირის სახელმწიფო თეატრამდე. ამ დასმა სტარტი აიღო რობერტ სტურუას მიერ დადგმული სპექტაკლით. თენგიზ ჩანტლაძის გვერდით ყოველთვის იყვნენ მისი საქმის მოწიარენი — ავთანდილ გელოვანი, ზაირა გოგიაშვილი. სხვადასხვა პერიოდში მასთან თანამშრომლობდნენ აკაკი კვანტალიანი, ბუნბუტი ზაქარაიძე, ბადრი კობახიძე, დავით გამრქეელი... ყველას ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. ახლაც მთელი კოლექტივი ერთუა გარშემო. მე ამას იმიტომ ვამბობ, რათა ზახი გაუხსნა ერთ გარემოებას: თენგიზ ჩანტლაძის მიერ შექმნილი თეატრი არ ყოფილა ერთი მსახიობის თეატრი. სხვა ამბავია, რომ თავად თენგიზ ჩანტლაძე ყველას დამფარავ ნათელს ასხივებდა. ის გახლდათ ნამდვილი ლიდერი — არა დანიშნით, არამედ მოწოდებით, მთელი თავისი არსებით, ნიჭის უფლებით. იგი დასის პირველი მსახიობიც იყო და ზშირად თვითონვე დგამდა სპექტაკლებს, ქმნიდა პიესებს. ფაქტიურად, მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა იმას, ოფიციალურად რა ერქვა მის თეატრს — მინიატურებისა თუ იუმორისა და სატირის. ხალხი მიდიოდა თენგიზ ჩანტლაძის თეატრში. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამიერიდან ხალხი უნდა მივიდეს თენგიზ ჩანტლაძის სახელობის თეატრში. მისი თეატრისათვის მისი სახელის მინიჭება ლოგიკურიც იქნებოდა და სამართლიანიც. მას არ ღარჩა შვილი, მისი „შვილია“ თეატრი, რომელიც მან დაგვიტოვა. და ჩვენ ამ თეატრის შენახვა, მოვლა-პატრონობა გვმართებს.

გენიალურ ანა მანიაჩის უთქვამს: რა უღიმღამო, მოსაწყენი იქნებოდა ჩვენი არსებობა, რომ არ ყოფილიყვნენ მსახიობებიო. ეს ნათქვამი, ცხადია, კომედიის ოსტატებს მით უფრო გულისხმობს. თენგიზ ჩანტლაძეს თავისი ყოფნით სიხარული მოჰქონდა ჩვენთვის. თენგიზ ჩანტლაძემ თავისი წასვლით სიხარული წარიღო ჩვენგან და მე დარწმუნებული ვარ, რაც დრო გავა, თანდათან უფრო ვიგრძნობთ დანაკარგს...

თენგიზ ჩანტლაძემ მსახიობმა, მეგობარმა, ახლობელმა იცოდა ყველა ქართული რიტუალის მადლი და ფასი. თეატრი მისთვის არ მთავრდებოდა თეატრში. თავად ცხოვრებას განიცდიდა თეატრით. ასეთი კაცისათვის ერთი სიცოცხლე, ისიც ისეთი ხანმოკლე, როგორც მისი გამოდგა — ცოტაა, ახლა კი, ჩვენთვის ამ უმძიმეს წუთებში, მხოლოდ ეს გვაძლევს ნუგეშინს: წუთისოფლის სტუმარი ხდება მკვიდრი ზესთასოფლისა!

პახტანაძე მართხველიშვილი

«ТЕАТРАЛУРИ МОАМბЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

№ 5 (165) 1988 г. Тбилиси

Редактор **ГУРАМ БАТНАШВИЛИ**

გარეკანის პირველ გვერდზე:

სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, რეჟისორი
მიხეილ თუშანიშვილი

გარეკანის მეორე გვერდზე:

სცენა სოხუმის ს. ჭანბას სახ. სახელმწიფო აფხაზური თეატრის სპექტაკლიდან
„ცხოვრება სიზმარია“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „ვერაგობა
და სიყვარული“

ტექნიკური რედაქტორი
ფრიდონ სომხიშვილი

გადაეცა წარმოებას 22. VIII. 88 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21. X. 88
საადრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,11
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

ქალაქის ზომა 60×90^{1/16}

უე 01528

შეკვეთა № 2690

ტირაჟი 1500

Сдано набор 22. VIII. 88 г.

Подписано к печати 21.X.88.

Учетно-издательских листов 6,11

Объем издания 6,5

УЭ 01528

Заказ № 2690

Тираж 1500

ფასი 55 კპ.

ინდექსი 76143

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი—380007, კირავის ქ. № 11-ა. ტელ. — 99-90-98

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ცეტკინის ქ. № 133.

Типография Союз театральных деятелей Грузии, Тбилиси,
ул. Кл. Цеткин № 133.

