

F-567
1995



თეატრის და ცხივრება



3-4

1995

თეატრი და



ცხოვრება

სამხრეთველს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ვასილ კიკნაძე,
მანია კობახიძე,
ნათელა ურუშაძე,
როგერტ სტურუა,
ნინო შვანავირაძე,
თემურ ჩხეიძე,
თამაზ პილაძე.

პასუხისმგებელი მდივანი
მამუკა ზარქანიშვილი

3-4

1995

მკისი — აგვისტო

შ ი ნ ბ რ ს ი

რუსთაველის პრემიის ახალი ლაურეატები	3
გიორგი ხუბაშვილი — აკაკი ხორავა	4
გიორგი ჩართლანი — დამოუკიდებელი სა- ქართველო და ახალი ქართული ხე- ლოვნება (წერილი მესამე)	14
ვახტანგ ბერიძე — თეატრალურ ინსტიტუტის 70 წლისთავი	26
ნადია შალუტაშვილი — ჩვენი ცხოვრების მწარე ანარეკლი	31
ლიდია გრიშელიოვა — თანამედროვე იაპო- ნური თეატრი	36
მარგარიტა გოგოლაშვილი — თვალის ერთი გადავლებით	66
მამუკა დოლიძე — აზროვნება და შემოქმედე- ბა, როგორც ცოცხალი არსი (პირველი ნაწილი)	80
დიმა ჭაიანის საღამო	89
ბორის პასტერნაკი — ბაკქანალია	90
თამარ გომართელი — სოფიო გამრეკელი	93
ნუნუ გომართელი — ბოლნისის საბავშვო თეატრი 15 წლისა	96
ციური ხეთერელი — პარიზის კომუნა და ფრანგული თეატრი	99

საქართველოს რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭოსთან არსებული
სახელმწიფო პრემიების კომიტეტისაგან

საქართველოს რესპუბლიკის მინისტრთა კაბინეტთან არსებულ-
მა ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის სახელმწიფო
პრემიების კომიტეტმა ამა წლის 22 მაისს თავის მორიგ სხდომაზე
1995 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიები
მიანიჭა ლაურეატობის შემდეგ კანდიდატებს:

I ლიტერატურის დარგში:

მწერალ რეზო ჭეიშვილს — 1992—1994 წლებში გამოქვეყნე-
ბული 10 მოთხრობისათვის („კუდიანი ვარსკვლავი“, „რკინის სახ-
კონი“, „ხიბარო“ და სხვ.) მთელი მისი შემოქმედებითი მოღვაწე-
ობის გათვალისწინებით.

II მუსიკის დარგში:

კომპოზიტორ იოსებ კეკეყმაძეს — სიონის საკათედრო ტაძრი-
სათვის 1978—1994 წლებში შექმნილი საგალობლებისათვის.

III სახვითი ხელოვნების დარგში:

მხატვარ ნათელა იანჭოშვილს — ბოლო სამი წლის მანძილზე
შექმნილი 12 ფერწერული ნამუშევრისათვის („თამარი ლომით“,
„ფიროსშანი“, „დავით გარეჯი“ და სხვ.) მთელი მისი შემოქმედე-
ბის გათვალისწინებით.

IV კინემატოგრაფიის დარგში:

კინორეჟისორ თეიმურაზ ბაბლუანს — მხატვრული ფილმისათ-
ვის „უძინართა მზე“ („ქართული ფილმი“, 1992).

V არქიტექტურის დარგში:

არქიტექტორ ვახტანგ დავითაიას — საგამოფენო დარბაზ „მთა-
წმინდას“ 1993 წელს განხორციელებული პროექტისათვის.

VI თეატრის დარგში:

1. რეჟისორ გიგო უორდანიას, დირიჟორ დავით მუჭკერაიას, მო-
ზღერალ ალექო ხომერაძეს და მხატვარ უშანგი იმერლიშვილს ბო-
ლო სამი წლის მანძილზე ბათუმის საოპერო თეატრში განხორციე-
ლებული სპექტაკლებისათვის (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და
ეთერი“ და რ. ლალიძის „ლეა“).

2. ჩორეოგრაფ თენგიზ სუხიშვილს ქართული ხალხური ცეკვის
სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლში განხორციელებული რამდენი-
მე ახალი დადგმისათვის („სახეიმო სუიტა“, „ქალ-ვაჟთა მთიულუ-
რი“ და სხვ.), აგრეთვე როგორც მოცეკვავეს, ქართული ცეკვის
ვანკითარების საქმეში შეტანილი წვლილისათვის.

კომიტეტის თავმჯდომარე

თავმჯდომარის მოადგილე

მურმან ლებანიძე

ტარიელ ჭანტურია

საქართველოს
მინისტრთა

პიორგი ხუნაშვილი

პაპი ხორავა

აკაკი ხორავას ცხოვრების ლეგენდა მისსავე სიცოცხლეში დაიწყო. დიდებას ამჯერად არ დაგვიანებია. დრომ და ხალხმა განუმზადა მას კუთვნილი დიადემა. ყველაფერი მიუზღა — უბადლო აქტიორის სახელი, ჯილდოები, წოდებები და ყველაზე უმთავრესი: ადამიანების სიყვარული, აღფრთოვანება, ფეხზე ერთბაშად წამოდგარი დარბაზის აღტაცებული ტაშისცემა და შეძახილები. მისი სპექტაკლები ტრიუმფატორის დიდებული დღესასწაულით მთავრდებოდა. იღვა სცენაზე დაღლილი, ბედნიერი და მადლიერი ღიმილით თავს მდაბლად ხრიდა იმათ წინაშე, ვინც თეატრში ძნელად მოსანადირებელ მაყურებლად მოსულიყო და თავიანისმცემლად ქცეულიყო. მის გარშემო ცვიოდა თავიანისცემის ცოცხალი ყვავილები. და ის გოლიათის მოკრძალებითა და მოუხერხებლობით თითქოს იბნეოდა თეატრის მშვენიერ ვარდებსა და გაბრდღვიალებული პიუბლიტრების თვალისმომჭრელ სინათლეში. მკარდზე გათავისებობდა ვაჟაკურ მკლავებს და ზღვაზე წამოსულ აღფრთოვანებას ღონიერ ქედს უხრიდა. მიწვე ლეგენდა გადიოდა კულისებში, სარკის წინ იხსნიდა

გრიმს, იცვამდა თავის უბრალო შარვალ-ხალათს და მიდიოდა შინ უბრალო კაცი, რათა ხვალისთვის კვლავ ძალა მოეკრიბა, რათა ისევ ქვეუღლიყო ანზორად, კარლ მორად, არსენად, ოთარ ბეგად, ბერსენევად, ოტელოდ, დიდ ხელმწიფედ, გარდაქმნილიყო ათასი სახის თუ ნიღბის მსახიობად და, ვინ იცის მერამდენედ მოგვთ ბრძოლა სცენასა და დარბაზს შორის, როგორც ტორეადორს დაემარცხებინა შიშიც, ურწმუნობაც და ეჭვებიც.

ბედნიერ ვარსკვლავზე იყო დაბადებული. იშვიათი გარეგნობის, ტანსრული, შემართული, ძლიერი და იშვადროს პლასტიური, მეტყველი, ბუნებით მომადლებული მშვენიერი ხმით, მთელი მისი არსების სიღრმეებიდან რომ ამოდიოდა და სიტყვები იმასე მიტნი ხდებოდნენ, ვიდრე იყენენ. მის სიტყვებს შთაავონებდა რეალოლოგიური მღელვარებით, განახლების ღოლით აღზევებული ეპოქა. ძიებებისა და აღმოჩენების მშვენიერი ხანა ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაში. თეატრში თიხისმედგმისთანავე შემოვიგბა მას დიდი ცხოვრება, რაჟილი თა საოცრად დინამიური. წინააღმდეგობებით, მიზანსწრაფვით განმსჭვალული თავისი



დრამატული მშვენიერებით. მან იცოდა საით უბიძგა ბედისწერამ, რა ხვედრი განუშხადა — არა იოლი, მაგრამ მშვენიერი, ოპტიმისტურიც და ტრაგიკულიც. მან უნდა გახედახიერეოდა სახალხო გძიოები, რაინდები, მთავარსარდლები, მეფეები, მისაწვდომი და ვნებათაღელვის ტრაგიკულ სიმაღლეებს, ბოძოლების, ტახტვის, სიყვარულისა და სიძულვილის იაეთ მწვერვალებს, სადაც ცხოვრების უძლიერესი ქაოები ქრან.

დროსთან ერთად, იგი მოვიდა თეატრში, რათა არასოდეს წასულიყო სცენიდან. თავის თანამედროვეებთან ერთად უნდა ეთქვა თეატრის უმშვენიერეს ხელოვნებაში საუკუნის დიდი სისართლე. მის ტალანტს ბედნიერი უამი ედგა. (რაც ამ სტრიქონებს ვწერ, მინდა საოცრად გავიცხოველო წარმოსახვა და დავიხახო კოტი მარჯანიშვილისა და სანდრო ანძეტელის თანამოაზრენი, ოცხელისა და გამრეკელის, ელენე ახვლედიანისა და დავით კაკაბაძის, გუდიაშვილისა და ვალაკტიონ ტაბიძის თანამედროვენი, მსახიობები, მხატვრები, პოეტები, მუსიკოსები). დავინახო რუსთაველის თეატრის რეპეტიციები ოცდაათიან წლებში. თუ გვიან ლამემდე რუსთაველის ქროსპექტზე მოსიარულენი, უძინარნი იქიდანვე მოსულნი მეორე დღესვე დილის რეპეტიციამდე. მინდა ცხადად გავიგოხო იმათი საუბრები კულისებში თუ ვალიშვესკის ძიერ მოხატულ კაფე ქიშერიონში, სადაც პაპიროსის ბოლში გახვეული იმათი კამათები, ფიქ-

რები, სადღეგრძელოები თუ ეკდოტები თეატრის დაუღვეგარა და წარმოტაცი, როთული და დრამატული ცხოვრების მოძიბლაე ბოჰემას გამოხატავდნენ. ეს ისევე ძხელია, როგოც იმ კაფეში დროის დეხაში წაშლილი ფრესკის აღდგენა. და მაინც, დრო შლის და დრო აღადგენს. იმ აღდგენილ ფრესკასავით ვამოიხედავს იმათი მშვენიერი ცხოვრებაც. წარმოსახვის ძალა 'იძიხებულ' ნაღვერდლებივით გამოადვიანებს ისტორიის მტვეოქაყრილ ძთაბეჭდილებებს. მე რე რა მშვენიერი წლებია. ჯერ აოსმენილი ძუსიკისა და ჯერარნახული ფერები დაბადებისა. იქ, იაათ შორის ტრიალებს აკაკი ხორავას ახოვანი ფიგურა. დრო კაოვავს ფეროგადასულ მოგონებება, ფაქტებს, დეტალებს. ააგოან ის, რაც ლეგენდაში გადადდის, არ ფერძკრთაღდება. ლეგენდა სახეს არ იცვლის, კულტურასავით მკვეთრდება ბხოლოდ დროის ქარ-ვიმეებით. და ჩემს თაობას მარად სინახულად ექნება იმ წლების მხოლოდ ფოტოარქივებით, თუ ზოგონებათა წიგნებით გახცდა-ქეცხოება. მხოლოდ ლეგენდა დებს თაობებს შორის საიძედოხილს. მხოლოდ ლეგენდა ინახავს არსს თეატრისას და მისი ეფემერულობიდან წარმოქმნის მარადისობას ხელოვნებისა. მე არ ვყოფილვარ იმ წლებში მათთან ერთად, არ განმიცდია იმათი ცხოვრება კულისებში, რეპეტიციებზე, მღელვარე კრებებზე, გასტროლებსა და მგზავრობებში. ჩემი შთაბეჭდილებები უფრო მოგვიანოა, როცა აკაკი ხორავა და მისი პარტნიორები უკვე



ცნობილი ოსტატები იყვნენ, როცა მათ თავზე გრივალებს გადაევლოთ, განეცადათ პირველი გაააოჯვებებიც და დამარცხებებიც, ყდრე დაკარგული შეგობრების დარდიც და მოსული ახალი თაობის შემომატებაც. თეატრს უკვე ჰქონდა თავისი ისტორია, თავისი მუზეუმი, ძეგლები და საფლავები. ეკლიან გზაზე ბევრი დაცეჟულიყო, უფრო ბევრი აგრძელებდა თეატრის მშვენიერ ცხოვრებას. აგრძელებდა რუშენით, იმედით, სიხარულით, ტკივილებით, ეჭვებითა და ოცნებებით. აკაკი ხორავას გამოჩენას ტაშით ხვდებოდნენ სცენაზე და ტაშითვე ხცილებდნენ სცენიდან. მას ცხობდნენ ყველგან, ქუჩაში, მატარებელში, თვითმფრინავში, ცნობდნენ შინ მიმავალსა თუ თეატრში მომავალს ხილზე, მოედანზე, თბილისში ყველგან, სადაც ის დააბიჯებდა მხნედ და ძლიერად. ცნობდნენ, უნებურად გზას უთმობდნენ და თვალს აყოლებდნენ. და ის გრძნობდა, როგორ ეკუთვნოდა თავის ხალხს, როგორ იყო მისი სამარადისოდ განუყოფელი ნაწილი. ამ ხალხისთვის უნდა ეცხოვრა და ემოღვაწა, გაეღო ყველაფერი თავისი არსებიდან, რათა არასოდეს გამოჩეობოდა იმავე ხალხს, მარადიულს და დიადს. თითქმის მუდამ ერთი და იგივე ქუჩით მოდიოდა თეატრში, ერთი და იგივე, შილიფად შეკერილი შარვალ-ხალათი ეცვა, პაპიროსსაც ერთი და იგივეს ეწეოდა. კოსტიუმი და ჰალსტუხი არ უყვარდა, თითქოს გოლიათურ ბრვე კისერზე უჭერდა, ძლიერ სუნთქვას უშლიდა. ბო-

ლომდე სწამდა ის თეატრის მადრიც და სულიერი მტკუნებაც ბია, ამაღლებული და გპირული თეატრი, რაც მან და მისმა თანამოაზრეებმა შექმნეს და აქამდე მოიტანეს. სცენაზე გამოჩენისთანავე ანახსოვრდებოდა მხანველს და მერე არასოდეს ავიწყდებოდა. რუსთაველის თეატრს თითქოს აესებდა მისი ხმა. მისი აღნაგობა არ იკარგებოდა საერთოდ დიდი გაბარიტების სცენაზე. ააოტერიდან ისედაც ამაღლეიული სცენა თითქოს კიდევ უფრო ძაღლებოდა ტერა-სეაად ამაღლეიული საფეხურებით თუ სიღოძეი წასული კიბეებით. მას თითქოს არ შეეძლო სწორ სიბრტყეზე მოძრაობა, ამ კიბეების საფეხურებზე მადლდებოდა, როგორც სკულბტურა კვარცხლბეკზე. ასე იყო „ყაჩაღეამიც“, „ოტელოშიც“, „ოიდიასი ეფეიცი“, საფეხურები თითქოს უსასოულობათი იკარგებოდნენ და სცენას კულისებს-ილმიეო ცხოვრებასთან აკავშირებდნენ. ის იმ ცხოვრებიდან მოდიოდა სცენაზე, იქიდან მოჰქონდა თავისი ვნეათაღელვა, სიმაოთლე და ბუხებრიობა. და ჩვენ ბაქძვობაშივე გაღვიძებული ცნობისწადილითა და თეატროზე ოცებით ვესწრაფოდით მის ნახვას სცენასა თუ ეკრანზე, თუძცა ისე კი მოხდა, პირველად იგი სცენაზე კი არა ჩვენ სოფელში გზაზე, სრულიად შოულოდხელად. ეს იყო ათას ცხრაას ოცდათვრამეტში, შემოდგომაზე, ერთ ნაწვიმარ დღეს ბანძას ესტუმრა, როგორც დეპუტატობის კანდიდატი, თავის ამომრჩეველებს შეხვდა.



იმდენი ხალხი ჩემს სოფელში არასოდეს ვინახა. შავი მსუბუქი მანქანით მოვიდა აკაკი ხორავა, ზღვა ხალხში გამოიარა, ბალის მხარეს, კლუბის ორსართულიან შენობას კიბე ჰქონდა. იმ კიბის შუა მოედანი სახელდასხელოდ ტრიბუნად იყო მოწყობილი. მიკვირდა ამოდენა კაცი პატარა მსუბუქ მანქანაში როგორ ჩაეჭია, ან ეს კიბე როგორ გაუძლებდა მის გოლიათურ სიმძიმეს. მერე ის არაჩვეულებრივად ახოვანი და ლამაზი ვაჟაკი, შავპალტოიანი, თავგადაპარსული იდგა კიბის მოედანზე და ელაპარაკებოდა თავის ხალხს. სიტყვაში ერთი-ორჯერ მეგრულიც გაურია, რაღაცნაირი გულშიჩამწვდომი უბრალოებითა და სიწრფელით მეტყველებდა. ალბათ, ასე იპყრობდნენ მსმენელების გულისყურს დიდი ანტიკური ორატორები. ვერ აღვადგენ სიტყვასიტყვით რაზე ლაპარაკობდა. სიტყვები არ მახსოვს, მახსოვს მხოლოდ ხმა, იმ ზღვა ხალხს, მათელ სოფელს რომ ეფინებოდა. მახსოვს იგივე კაცი კრების შემდეგ ჩვენ სოფელელებში შინაურულად ჩამდგარი, არც მათი საუბრის თუ კითხვაპასუხის შინაარსი მესმოდა, მაგრამ ვხედავდი ამ მალალი, წარმოსადგეგი კაცის სახეზე ისეთ ღიმილს, მომხიბლავსა და წრფელს, რომლის მსგავსი იშვიათად მინახავს ჩემს ცხოვრებაში. მერე ის ხმა არაერთხელ მსმენია რუსთაველის თეატრში, ის ღიმილიც არაერთხელ მინახავს. ის ღიმილი ანათებდა ოტელოს შავ სახეს, როცა იგი დეზდემონას სიყვარულის ამბავს ჰყვებოდა სენატის წინაშე, უბ-

რალოდ და სიტყვების შეუხამებლად, ველურის სიწრფელითა და მრამიტობით. და იგივე ღიმილი გამოანათებდა საომარი გემიდას კვიპროსის ნავსადგურში გადმოსულ, ზღვასთან და მტერთან ნაომარ, სამხედრო საქურველში ჩამჯდარ, ოტელოს არსებობიდან, როცა იგი დეზდემონას დაინახავდა, შემაღლებული ბაქნის კიბეებზე გადმოეშვებოდა. „ჩემო ლამაზო შეომარო“, იტყოდა და გულში იკრავდა ყველაზე მშვენიერ განძს, ზღვას რომ ხმელეთისთვის გადმოეცა მისდა საზედნიეროდ. ასეთი სიყვარული მხოლოდ მართალმა და ძლიერმა კაცებმა იციან და ასეთი მომთაჯადობელი ღიმილიც იმათ სახეზე გაჩნდება ხოლმე.

აკაკი ხორავას თეატრი ჩვენთვის ცხოვრების შემძვრელი სარკე იყო. მაშინ საოცრად უშუალონი ვყავით და ვიფიქვებდით თეატრის პირობითობას, არც აღტაცებას თუ აღფრთოვანებას, თანაგრძნობისა თუ თანაგანცდის პატიოსან ცრემლებს ვძალავდით. ის ცრემლები გვაზიარებდა თეატრის უზადო მშვენიერებას, ხვეწდა და განწმენდა ჩვენს აფორიაქებულ სულს. ჩვენ ვიყავით შეძრულნი და ბედნიერნი. და გვჯეროდა: ასეთი უნდა ყოფილიყო არსენაც, ბოგდან ხმელნიცკიც, გიორგი სააკაძეც, ოტელოც და დიდი ხელმწიფეც. ყველა სხვადასხვა და მაინც ერთი არსებიდან წამომდგარი, ერთი ფილტვებით ამონასუნთქი, ერთი გულისცემით ამოქმედებული. საოცარი იყო მისი პირველივე გამოჩენა სცენაზე. შემოვიდოდა ოთარ ბეგიზ

ეზოში ანანია გლახას ზურგსუკ-
ან მდგარი მისი ორი ვაჟი — ერ-
ეკლე და დათო, თითქოს თავმო-
დრეკილნი და მორჩილნი იდგნენ
ბატონის წინაშე. იდგა აკაკი ხო-
რავას დათოც ნაცრისფერ ჩოხა-
ში აწვართული და კლდესავით
ნაკვეთი და მის გამოხედვაში,
ძუნწად წათქვამ სიტყვასა და მი-
ხრა-მოხრაში არაგვის დაუმორ-
ჩილებელი სილამე იგრძნობო-
და. ამისთანა ადამიანების დამო-
ხება შეუძლებელია. ისინი ბუ-
ნების თავისუფალი შვილები არ-
იან და მიწაზე ძლიერად დგანან.
მათი დამარცხება შეუძლებელია.
ასეთი იყო არსენაც, ეს ცხოქ-
რების სიღრუხჭირესა და ძალად-
ობაში აყვილებული ამაყი სული,
მარაბდის მხით გაფიცებულა
და მიწიერი სიმართლით საესე.
„ალრაზაკი, მე მოვკალი“, გალა-
ვნიდან იყვილებდა აკაკი ხორა-
ვას დათო, მობრძანდით და და-
მიჭირეთ თუ შეგიძლიათო, გად-
მოიძახებდა გალავანზე არწივი-
ვით გადაფრენილი, ძმისთვით
რომ ეშველა, თვითონ იბრალე-
ბდა ალრაზაკის მოკვლას და გარ-
ბოდა. და ამ გეება ვაყვაცს თით-
ქოს ფრთები ჰქონდა, თუმცა არ-
ავის შეეძლო მასავით მძლავრად
და მალა ფრენა. დამპყრობელი
გრძნობდა: ასეთი ადამიანები
მონობისთვის არ გაჩენილან. სა-
ქართველოს მიწა იწვოდა მის
ფეხთ ქვეშ.

იდგა გემის ბაქანზე კაპიტანი
ბერსენევი, პატროსანი და მარ-
თალი ზღვის კაცი, დაეჭვებული,
თვალეზაბრმავეებული და გაბო-
როტებული მეზღვაურები გარს
ერთყმოდნენ, რათა მოღალატე-
სავით ზღვაში გადაეგდოთ იგი.

გონიერი და ჰკვიანი არტიმ გო-
დუნიც ვერ აკავებს მატროსებს
ესეც სტიქიაა, ზღვასავით მძვინ-
ვარე. და რაღაც ერთ წაშს გარ-
ხდებული ბერსენევის წინაშე
შედრება და უკუიქცევა განრი-
სებულთა ტალღა. იდგა აკაკი
ხორავას ბერსენევი და მისი მღუ-
მარება ასბივებდა სიმართლის
ისეთ შუქს, რომელიც ყოველ-
გვარ ძალადობაზე ძლიერია. ან-
ეთი ძალა აქვთ ძლიერსა და ში-
ხაგახად ხათელ პიროვნებებს. და
რევოლუციის ქართველებში
უდიდესი ძალისაა მათი უოყვი-
სიმშვიდე. არც ასეთი ადამიანე-
ბის დასარცხეაა შეიძლება, მა-
შინაც კი, როცა ცხოვრება ირ-
ღვევა და ყოვლისწაძლევა
სტიქია ხეირად თახ ვაიყოლებს
უდახამაულო მსხვერპლსაც. ასე
იდგა ბეოსენევი გემის ბაქანზე,
ბოროტავდა ზღვა და ღირსეული
ადამიანი არ კრთებოდა ისტო-
რიის წინაშე. ეს იყო ძლიერი
და შემძვრელი მთაბეჭდილება,
ამის დაიწყება არ შეიძლება.
თითქოს იმ წუთს გაქალარავებუ-
ლიყო, მუნდირის უბეში თით-
ქოს მღელვარე გულის დასაცხ-
ობად მიბჯეხილი მარჯვენა არ
უთრთოდა. სიკვდილი მის პირი-
საირ აჩენდა მძულვარე სახეს
და შაინც აო შემკრთალა. ეს იყო
წუთები, როცა ადამიანი მეტი
იყო თავისთავზე. ჩემის აზრით,
უმართებულო მტკიცებაა, თით-
ქოს გმირულ-რომახტიულ თე-
ატრს ზეაწეულობისა და პათე-
ტიკურობის გამო ფსიქოლოგიუ-
რი სიღრმე და სიმართლე აკლ-
და. ჯერ ერთი, არც გმირული
და არც რომანტიული არ გამო-
რიცხავს მართალსა და ფსიქო-



ლოგიურს. მეორეც, იმაში, რასაც გარეგნულ პლასტიკას უწოდებენ და ხშირად იმოწმებენ ასი ხანჯლის ერთბაშად ამოწვევას და ჩაგებას ქარქაშში („ანზორი“), ვინ იცის, როგორი ძალით გამოხატავდა თუნდაც ასეთი სინქრონული მოქმედება თავისი „გარეგნული თეატრალიზაციით“ მხატვრულ სიმართლეს. ამგვარი შეპირისპირება რამდენადმე ხელოვნურია. სიყალბე ყველგან სიყალბეა. ფსიქოლოგიურ დრამასა თუ გვირულ-რომანტიულ წარმოდგენაში. ასევე სიმართლეს ერთსაც სჭირდება და მეორესაც. თუმცა, ვინ იცის რამდენად მართებულია თეატრის ხელოვნებაში რომანტიულისა და ფსიქოლოგიურის ასე მკვეთრად გამოიჯვნა, როგორც ერთმანეთის გამოამრიცხავის.

ვასო გოძიაშვილი ყვებოდა ერთხელ როგორ მოანდომა სამი რეპეტიცია ალექსანდრე ახმეტელმა „ანზორის“ ცენტრალური ეპიზოდში ახმას მიერ ორი სიტყვის წარმოთქმას: „გამიშვი, ანზორ“. ახმა ანზორს სთხოვს, გამიშვი, ლიანდაგზე გაწვევ და მატარებელი შევაჩერო. აქ, მართლაც, ბეწვის ხილია გასაგლეხი სიკვდილსა და სიცოცხლეს შუა, სიყალბესა და სიმართლეს შორის. შეიძლება ვერც იმას დაუჯერო, ვინც ასეთ სიკვდილს ირჩევს ისტორიის გზაჯვარედინზე და ვერც იმას (ანზორს), ვინც ეთანხმება სასიკვდილოდ გაკიდეს კაცი ლიანდაგზე. შინაგანი სმენით დაძაბულად უსმენდა ახმეტელი. ამ ორ საბედისწერო სიტყვას — „გამიშვი, ანზორ“. თუ ეს ღრმად არ განიცადე და სხვადაც არ განაცდევინე, ყველაფერი იმსხვრევა, წყა-

ლში იყრება. ასე გრძნობს რიყორი ყალბად აღებულ და რეჟისორი ეძიებდა ათასში იმ ერთადერთს, როცა სიხუსტე სიმართლეს უდრის. ყველაზე ურწმუნო თომაც ვერ იტყვის „ოტელოს“, „ანზორს“ ან „ოიდიპოსს“ სიმართლე აკლდამო. ოღონდ აქ სიმართლე ფსიქოლოგიური „წვრილმანების მტვრად“ კი არა, ოქროს ზოდად არსებობდა. აკაკი ხორავას ოტელოსთვის ეს სიმართლე სცენაზე გამოსვლაზე იწყებოდა, როცა ის თავის საგრიმიოროში შავად იღებავდა სახესა და ხელებს, პარიკს იხურავდა ან მალაღყელი ან ბოტფორდებს იცვამდა. გარდასახვის საიდუმლოს ის ამ წუთებიდან ეძლეოდა. მამაცი სარდალი შავი და ბავშვივით გულუბრყვილო ველური სენატის სამსჯავროზე კულისებიდან ისე შემოდიოდა, თითქოს ამ წუთს მღელვარებით გამოველო ვენეციის ქუჩები. ეს იყო საოცარი შემოსვლა. ოტელო სცენის განაპირას იდგა თავისი მხლებლებით. აქ, ამ უჩვეულო არენაზე სიმართლეს, სიყვარულს პირველი უთანასწორო ბრძოლა უნდა მოეგო. მას უნდა დაემტკიცებინა, რომ „გრძნების წაშლებით“ არ მოუხიბლავს დეზდემონა, უნდა მოეთხრო თავისი სიყვარულის ამბავი“ ისეთი სისწორით, რა სისწორითაც ზეცას უმხელენ სისხლის ცთომათ“. და ამონათქვამი ნათელი ღიმლი: ამ შავკანიანი ლომკაცის არსებიდან. და იწყებდა: „იმ ქალის მამას ვუყვარდი მე და თავის სახლში მიწვევდა ხშირად, ჩემს ცხოვრებას მათხრობინებდა“. იწყებდა ხმადაბლა როგორც აღსარებას

და ყოველი მისი სიტყვა ურუან-
ტელს გვრიდა დარბაზის ყოველ
კუთხე-კუხუჭულს. ეს იყო შექს-
პირული ასახიობის შექსპირუ-
ლი ძოხოლოგი. სიტყვას თან ახ-
ლდა სიყვარულით აღსავსე სუ-
ლის იღუფალი მუსიკა. და საძი-
ოდ წუთში ჩვენს წინაშე ადამიან-
ის ტოავიკული ცხოვრება ცო-
ცხლდებოდა. „ჩემთა გამოვლილ
ჭირთათვის მე მან შემეყვარა,
მე შევიყვარე ჩემთა ჭირთა თა-
საგარბობისთვის, არ მიხმარია
ამის მეტი ჯადო-თილისა“.

მერე ჩვენს წინაშე იშლებო-
და მსახიობის უნატიფეს ვებე-
თა მთელი ვაძა დაყვებული ლი-
რიკული გულითადობით მოთხ-
რობილი აღსაარებიდან „უკიდუ-
რეს მოისხანებამდე“, როცა უგ-
უხური ინდიელის მსგავსად
„შორს გასტყორცნა მარგალიტი
უძვირფასესი“. და რაჟღერით ფე-
რი, ტონი და ტემბრი, განწყო-
ბილენა თუ სულის ყიყინა ეტე-
ოდა სიკვდილ-სიცოცხლის, სიყ-
ვარულისა და სიძულვილის,
რწმენისა და ეჭვების ორომტრი-
ალში. მისი ქორწილის სიხარუ-
ლიც, მოულოდნელად ატეხილ
კვიაროსელთა ჩხუბში, კასიოსა-
დასი გულსწყრომაში, მონტანონ
დაშოძინებასა, დაბოლოს, ხმადა-
ბლა, გულისტკივილით ნათქვამ
საყვედურით: „არა გრცხვენ-
ათ?“ მერე იყო ცნობილი „ექვი-
ანობის სცენა“, იაგოს მოქსო-
ვილ ბადეში, საზიზღარი მონის
დაგებულ მახეში გულუბრყვა-
ლო, მიმნდობი მავრის გაბმა,
გონების დაკარგვამდე განრისხე-
ბა და ტრაგიკული მძვინვარება
შურისგებისთვის. აქტიორულმა
ხელოვნებამ ცოტა იცის ესოდენ
შემძვრელი, ერთმანეთის საპი-

რისპირო ვნებათა გამოშახებით
ასე დატვირთული გზებით, თავ-
დავიწყებითა და ტექპერამეხ-
ტით გამოხატული სცენები. ეს
იყო ორი ვიოტუოხის, ორი ნი-
ლდის, ოტელოსა და იაგოს სა-
ბედისწეო დღეელი. აკაკი ხო-
თავა და აკაკი ვასაძე საკონცერ-
ტო შესრულებითაც თაძაშობდ-
ხენ ხოლამე ამ ეპიზოდს. და ის
კვლავ შეაძვრელი იყო ყველა
აქსესუარისაგან და დეკორაციი-
საგან გამარცხულ ცარიელ სცე-
ნულ ავირცეშიც. ეს იყო ადამიან-
ის სულის უოთუღეს მოძრაო-
ბათა შეაძვრელი გამოხატვა. ის
იწყებოდა ხაფვეთებული ეჭვის
ხელი, ომწაპვლელი ძოქმედე-
შით, მერე ქაოიძელად იქცეოდა
და თითქოს გრიგალისაგან ფე-
ვებიანად ააოთხობილი მუნა წა-
რეცეოდა, ძირს ეცემოდა ალა-
ნათალი ოტელო, იაგოს წაშა-
ლი გასტრიდა და ბოროტება წა-
სიერად ზეიშობდა გამარჯვებას.
როგორ იძღვრევა „წმინდა სუ-
ლი“, როგორ კარგავს წონასწო-
რობას, ველური ისევ უბრუნდე-
ბა თავის პირველყოფილ ინს-
ტინქტებს. ხორავას კეთილშო-
ბილი ძავრი ოტელო დეზდემო-
ნაზე უსამართლოდ შემომწყრა-
ლი, ვენეციელ ხელისუფალთა
ელჩების წინაშე თავის რეგალი-
ებს იგლეჯდა, ცივილიზირებულ
სამყაროს ფეხებში მიყარდა მი-
სსავე ნაბოიებ ტიტულუმს, გა-
ბოროტებული და გონებაარეუ-
ლი, სისხლის წყურვილით გახე-
ლებული შორდებოდა „თხებს,
მამიუნებს და ჯოჯოებს“, რათაც
ადამიანები მის წარმოდგენაში
იქცნენ. ვისაც უნახავს, არასო-
დეს დაავიწყდება. და მოგონე-
ბაც ურუანტელს გგვრის, თით-



ქოს ამ წუთს კვლავ შეიგრძნობ
 იმას, რაც ერთხელ ასე ძლიერად
 დააჩნდა სულს. ასე ემსობოდა
 გულუბრყვილო კეთილშობილე-
 ბა და საღისტუო ტკობით
 თვრებოდა სატანური ავკაცობა.
 სცენიდახ მოდიოდა უძალესი
 ძალმოსილება ტრაგიკულს ბე-
 დთან თახადგოაისა, მოდიოდა
 ის სიპართლე, რაც თან გაგჰკვი-
 ბა თებტრიდან, რათა იცხოვრო
 სიკეთისადმი თანადგომითა და
 ბოროტებაათან შეუთრეგებლო-
 ბით, რათა ღირსეულად გერქვას
 აღაძიანი და იტვირთო მისი ში-
 ძე ჯვარი, ან ზიდო იგი, როგ-
 როც სიზიფეს ლოდი. ასეთი თე-
 ატრის დიდი არტისტი იყო აკაკი
 სორავა. მხოლოდ მაღალი რეგის-
 ტრების ტრაგიკოსი როდი იპყ-
 რობდა სცენურ სივრცეს. მისი
 პალიტრა პრავალფეროვანი და
 ნიუანსებით მდიდარი სულიერა
 ცხოვრების მრავალგვარობას გა-
 მოხატავდა. გახრისხების უაძს
 მისი მჭექარე ხმა საოცარ ლი-
 რიულ სიზიფეს იძენდა, დაბალ
 ტონებს იშვიათი გულწრფელო-
 ბით ფლობდა. გამძაგებული მა-
 გრი, მურისძიების ვხებით გონ-
 წართმეული, როგორ უტებ მო-
 ტყდებოდა, მოღუნდებოდა, თი-
 თქოს მუხლებმა უმტყუნესო
 დეზდემონას სარეცლის წინაშე.
 როგორ ეუბნებოდა იგი ანთე-
 ბულ ლამპარს მე შემიძლია ჩა-
 გაქოო შენ და კვლავ აღგანთო,
 მაგრამ შენ კი ხაზო ქმნილებაკ,
 თუ კი ჩაგაქრე, პრომეთეოსის
 ცეცხლიც ძაგ სულს ველარ აგი-
 ნთებსო. და როგორის ტანჯვით
 მოჰყავდა სისრულეში დეზდე-
 მონას მოკვლის განზრახვა, უნდა
 მოკვდეს თორემ სხვასაც მოატ-
 ყუებსო, თავს იპართლებდა. და

როგორი სინაზით კოცნიდა დე-
 ღქონას უკანასკნელად, გრძნობდა
 მისი სხეულის სურ-
 ხელებას, გოლიათურ აკლავებში
 როგორ ეცლებოდა ძალა აღაძი-
 ანს, რომელააც ვინ იცის, ბრძო-
 ლებში რაოდენი მტეოი დაეზო-
 ცა, ძალა წართმეოდა ერთი უმ-
 წეო არსების მოხაკლავად. „ძი-
 იხც მე იმის სისხლს ვერ დაკლვ-
 რი, ვერც კი გაგვაქრავ, მის კახს
 თოვლხედა უსაეტაკესა“, რო-
 გორი ვაებით და კვესით წარ-
 მოთქვამდა თითქმის ჩურჩულ-
 ით: „თუ ეს იქნები სიკვდილის
 შემდეგაც, რაც ანლა ხაო, მოგ-
 კლავ და ისევე შეგიყვარებ“, ახ
 რანიირი გულდათუაქული უმ-
 წეოდ ღალადებდა: „ჩედი ვარამი
 ხეცისას ჰგავს: მას სჯის, რაც
 უყვარს“, ვერ იკავებდა უწყა-
 ლო ცრემლებს. როგორი გულ-
 მოწყალე იყო სისასტიკის უაძ-
 საც, და რა სიმწრით იწურავდა
 მაჯებს დეზდემონას დაზრზობის
 მერე, თითქოს ხელები მკვლელ-
 ისა უნდოდა მოეგლიჯა თავისავე
 სხეულისაგან. მერე სარეცლის
 ფარდას ჩამოუშვებდა, იქვე
 ყურთბალიშზე მიეგდებოდა, ამ-
 ოდენა კაცი თითქოს დაჩიავდე-
 ბოდა, საწყლად მოიკუნტებოდა
 და ნაცემი ძალღივით წქმუტუ-
 ხებდა. ეს იყო ქმშპარიტი ტრა-
 გედიის შემძვრელი ნიუანსები,
 სულიერი გრადაციები, უთვალა-
 ვი ნიუანსები და ტონები. რო-
 გორ უძლურდებოდა ეს დეკვა-
 ცა, დასტიროდა თავის უმწეო
 მსხვერპლს, როგორი სინაზით
 ეფერებოდა. უსულო სხეულს და
 ღალადებდა: „ვის შეუძლიან გზა
 გაუქვალოს თავის ბედ-ილბალს?
 წავიდა ის დრო, თუმც საჭურვე-

ლით მხედავ, მაინც ნუ გეშინია, დასრულდა ჩემი ცხოვრების გზა, საზღვრამდე მიველ და ზღვის კიდესთან იალქანი აგერ, დაუფვი“. - და იმის თვალებს ტირილს არ ჩვეულოთ „როგორ სდიოდა ცრემლები, „როგორც ფისი სამკურნალო არაბეთის ხეს“. მერე როგორ ამაყად და ღირსეულად სწორდებოდა წელში, მის სახეს კვლავ სიამაყისა და რწმენის შუქი ეფინა, რათა ბედნიერი მიგებებოდა სიკვდილს, საბედისწერო შეცდომისთვის იმავე ხელებით დასაჯა თავისი თავი. და როგორ აშართლებდა იგი სიკვდილის წინ ნათქვამ თითქოს ყველაზე სენტიმენტალურსა და დაუჯერებელ სიტყვებს ღეზდემონსადმი: „ვიდრე მოგვალ, მი გაკოცე შენ, ეხლა თავს ვიკვავ და მიხდა, რომ კოცნით დაგაკვდე“. „ოტელოს“ წარმოდგენები რუსთაველის თეატრში ეს იყო ქართველი მაყურებლის უბედნიერესი საღამოები.

სიკვდილ-სიცოცხლის შუა ირყეოდნენ მისი გმირები, ებრძოდნენ ავბედითობას, ესწრაფოდნენ ბედისწერის რკალიდან გაღწევას. ისინი იყვნენ ტრაგიკულნი და მშვენიერნი, ადამიანის ღირსებით გაბრწყინებულნი, ქედუხრელნი და დაუშარცხებელნი. ეს იყო ადამიანთა რთული და დრამატიზმით აღსავსე ცხოვრება. და იმავე დროს ეს იყო თეატრი, ხელოვნების დიდი სიწმინდე, სიმღერა უფრო ხმა-მალა, ვიდრე ბუნება მღერის. მისი ტარიელ გოლუა, მართლაც, ნამეხარ მუხსავეთ იდგა წარმოდგენის ფინალში, თმაგათეთრებული ბერსენევი ახალი ცხოვ-

რების კარიბჭესთან ამაყად იმეგობოდა. არისტოკრატი და მსტეკლიგენტი მთელი არსებით უერთდებოდა რევოლუციური მასების მოძრაობას. იგი დიდი რღვევიდან შენების გზას ხედავდა. სასიკვდილოდ დაჭრილი სირაზი და ბერყერაკი დაშნით ხელში უკანასკნელად იგერიებდა მოძულე მტრების ლანდებს. და ჩვენ, პოეტი-ჰემოპრის ამ უკანასკნელი ბრძოლით აღტყინებულნი, სცენაზე ვხედავდით იმ უჩინარი მტრების ავბედით ლანდებს. დი-ახ, ეს იყო გმირულიც, რომანტიულიც და მართალიც, რადგან ოატატის ხელოვნება გამორიცხავს ყოველგვარ სიყალბეს. ის მიწიერების სიღრმეში დგას თავისი ფესვებით და იქიდან მიილტვის ვარსკვლავებისკენ. შეძრწუხებული ხალხის წინაშე გამოხადებოდა შემფრთხილებული ოიდიპოსი, სასახლის ბჭესთან იდგა აპოლონის საკურთხეველის გასწვრივ თებეში და... უცებ იგრძობდით: ამ კაცს შეუძლია მეფური სიბრძნით ლაპარაკი ხალხთანაც და ღმერთებთანაც. ის აერთებდა თავისი გმირების ცხოვრებაში მიწიერსა და ღვთაებრივს. ხან მიწისა იყო და ხან ცისა, ოღონდ ისე, რომ არასოდეს მოწყვეტია ყოფიერების ნადავს. როცა ოიდიპოსის ტრაგიკული ცხოვრება ბორგავდა ბედისწერის გამოუვალ რკალში, ქეშმარიტების მაძიებელ ვნებათა უფსკრულებში იკარგებოდა, აქეთ-იქით აწყდებოდა დახშულ სამყაროდან გამოსაღწევად, ისეთი განცდა. გვქონდა მაყურებელს, თითქოს უძრავი სცენა უდამიწისავეთ ბრუნავდა. აქტიორული ხელოვნების ურთუ-



ლესი შექანიშში რეალობად აქ-
ცევდა ამ ბედის ტრიალის დინა-
მიკურ ილუზიას. „ჩემს ფეს-
ვებს ვეძებ“ — გაჰყვიროდა გა-
ოგნებული თიდიბოსი. ეს არ იყო
მხოლოდ პათოსი ან შალაღი რე-
გისტრი. მუხა შინაგანად ფუყე-
როდია, იმიტომ, რომ მძლავრია
და დიადი. თიდიბოსის ღაღადისი
იმ ქუხილს ჰგავდა, რომელსაც
ელვა აჩენს. მას შეეძლო დიდი
ვნებების ტრაგიკული სიმძიმის
ზიდვა, რადგან ამისთვის იყო გა-
ჩენილი ქვეყნად. და ყველაფერ
ამაში ბუნებისაგან მომადლებუ-
ლი სიმდიდრის გარდა იყო ტა-

ტანური შრომაც აქტიორის
ცხოვრობდა იგი ყოველ დღე,
კვებოდა სცენაზე, რათა მერე
ილქოდისმენტების ქარიშხალში
და ყვავილთცვენაში წამომდგა-
რიყო, დაღლილსა და ბედნიერს
მოეხსნა გრიმი, ქცეულიყო ჩვე-
ულებრივ კაცად, შუალამისას ნა-
ცნობი ქუჩით შინ მიმავალი, რა-
თა ძალა მოეკრიფა და ყველაფე-
რი თავიდან დაეწყო... და როცა
იგი სამუდამოდ წავიდა ცხოვ-
რებიდან, ჩვენ კიდევ ერთხელ
ვირწმუნეთ უძველესი ქვეშარი-
ტება: დიდი ყოველთვის უკეთე-
სად მოჩანს შორიდან...



გიორგი ჩართოლანი

ღამოშაქიღებელი საქართველო და ახალი

ქართული ხელოვნება

(წერილი მესამე)

ქართული კინემატოგრაფის, მუსიკალური ხელოვნების, მხატვრობისა თუ ლიტერატურის, ქართული მეცნიერების თვლივბრევად სახეკვლილ ცხოვრებაში, რასაც მე-20 საუკუნის პირვილ მეოთხიო-ში ზოგადად ქართული კულტურის ახალი ეტაპის დასაწყისი შეიძლება ეწოდოს, თავისი სრულფუნქციონირების ადგილი მიეკუთვნა ქართულ თეატრსაც.

წინა წერილებში არაერთგზის აღვნიშნეთ, რომ საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების ყოველი დარგი ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთკავშირში იმყოფებოდა ერთის განვითარება, გაძლიერება, ახალი გამოშახებლობითი საშუალებებით გამდიდრება, ხშირ შემთხვევაში, მეორე დარგის აყვავების სათაძველი ხდებოდა. ამასთან, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში თუ ზოგადად ამა თუ იმ თორმის, საშუალებებს, გამოხატვის ხერხებს, მიმდინარეობის თუ უნარის წარმოშობა ხელოვნების ნიბისმიერ დარგში, მე-20 საუკუნის ადამიანის ფსიქოლოგიისაგან, მისი სულიერი განწყობილებისაგან, ინტელიქტუალური ბაზისაგან, მსოფლშიარქონებისაგან და საზოგადოებრივი ცხოვრების პირობებისაგან გამომდინარეობდა. ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მიმდინარე პროცესების თანხვედრამაც სწორედ ამით იყო გამოწვეული.

ახალი საზოგადოების ახალმა ცხოვრების წესმა ადამიანის მიერ სამყაროს წარმოსახვის მრავალი თორმა წარმოშვა. მე-20 საუკუნის ადამიანის აზროვნება დაიწყო აქა, რადგან მისთვის სამყარო მრავალფეროვნობიან ამოცანას თავისდავისა, სადაც ერთი უცნობის ცოდნა არ იყო სამყაროსი პასუხის მისაღებად. აქედან გამომდინარე, საზოგადოების მსოფლმხედველობის, მისი შინაგანი განწყობილების, მოვლინებისადმი დამოკიდებულებებს გამოხატვის ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი თორმა — ხელოვნებაც მე-20 საუკუნის დასაწყისში უნარდა და მიმდინარეობდათ სიუხვით წარმოდგინდა.

დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“ 1994, № 1, № 2.



ადამიანთა ცხოვრების, მისი საფიქრალის, სულიერი შთავლენების და აქედან გამომდინარე, მათი საქციელების წარმომჩვენებელი დრამატულმა ხელოვნებამ და მისმა საფუძველმა დრამატურგებმა, ბუნებრივია, ერთ-ერთმა პირველმა შიშისსახეობრცა ახალი საუკუნის ადამიანის ცხოვრების წესი, რიტმი, მისი ურთულესი ფსიქიკა, და ერთ-ერთმა პირველმა ასახა იგი თავის შემოქმედებაში.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ახალმა ქართულმა დრამატურგებმა მოუძებნა საფუძველი ახალი თეატრალური ცხოვრების დაწყებას. ყველა ის რეჟორმა, რომელთაც საქმაოდ მდიდარია ამ პერიოდის ქართული თეატრი საწყის ქართულ დრამატურგიაში ჰპოვეს. ამასთან, მაშინ მე-20 საუკუნის დასაწყისის ახალი ეპოქის მიმდინარეობებზე საქმარისათაა წარმოდგინილი, გუხვდება იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული, სიმბოლისტური, რეალისტური, ფსიქოლოგიური, ეპანურულ-ყოფითი, ნატურალისტური, სოციალური დრამები და რეკლამაციური პიესებიც კი. რა თქმა უნდა, ეს მიმდინარეობები სხვადასხვააზაზაად განვითარდნენ და ზოგიერთი მათგანი მხოლოდ თაჩტის აღნიშნის ნიშნით დარჩა ისტორიაში. მაგრამ ზოგიერთმა მათგანმა თავისი შემდგომი განვითარება ჰპოვა. რა ნაწილობრივ განსაზღვრა ამ პერიოდის ქართული თეატრის ქვეყნობა.

დავით კლდიაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული ქართული რეჟისორთა პირველი თაობის შემოქმედებითი ძიებანი. იმ რეჟისორებისა, რომელთაც ქართულ თეატრმაცონობაში „მხატვლებს“ ვუწოდებთ. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში შემოქმედებით პრინციპებს ნაზიარები ქართველი რეჟისორები, ამ პრინციპების თეატრში განსახორციელებლად დასაყრდენს ძირითადად სწორედ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებში პოულობდნენ.

„ქართულმა სკინამ ბიარი ეტაბი განვლო, მაგრამ საკითარ თეატრე სელას და ძიებას ვირ ჰპოვავთა. სტილიზაცია მოხეშაი, მკვირალა ანტითეზიბი და ბოკათორია ჩანდა ჭლანქაო დრამებში მხოლოდ კომიდიები გაავინებდა და იცვ გარეგნულის აქსესუარებით და არა ცრმა. შინაგანი სიცილით, ის იყო ადაქარბიული შარყიბი, მალაღის ჩუდიო, ეტრახოლ ქამრით, გრძილა ქესით და ვიებერთელა ჩიბუხით. მაგრამ მაინც ვიციხოდით და თაის ვიკყოფდით, რომ ასეთი გაინახა ჩვენს ცხოვრებაში, რომ ეს „ქართული“ იყო. მაგრამ აქ ყფრო მეტათიზიკური ქართულობა ჩანდა, ვიდრე არსებულები, წარსული, არც ერთ ქაიყანაში ისეთი უმწიო არ ყოილა რეჟისორა, რაგორც ჩვენს სცინახი, იტანგებოდა მისი შემოქმედება. მაგრამ მაინც უნაყოფოდ, უსირცხვილოდ ჰქრბოდა: იგი სტილიზაციასაც ვერ ჰქმნიდა, მის წინ ელაგა მთელი წყება უსიკოვახლო, სქემატურ პიესებისა და ასეთი რეპერტუარი ყოველ მის აზრს ჰპორავდა, ახშობდა.

მას არ შეიძლო სულის ჩაბერა, მკვიდროსათვის, არის მასალა, რომლიდანაც საუკეთესო ხელოვანიც ვერაფერს „გამოიყვანს“ და



ჩვენ ავანსით შევიძლებთ ყოველი მათი ძიება, ახალი „~~დადგენილი~~“
ვიცოდით ტლანქი სტილიზაცია იქნებოდა. მაგრამ გაჩნდა ~~შედეგად~~
შეწერლობაში ორიოდე (ნამდვილად ორიოდე) პატარა პიესები და
ქართული ფრესკები დაიძრნენ.

პირველად იგრძნო რეჟისორმა ძალა, სტიქია... მის შემოქმედე-
ბას გზახსნილი მიეცა (. . .) სხვა დროს მისთვის ახალი დადგმა
წვადება იყო, ახლა ეს შევებაა და იგი ესთეტიკურ განცხრობაშია.
მასში მოკვდა ხელოსანი და იშვა ხელოვანი: ფანტაზია მისი ინ-
ტენსიონად მოძრაობს, ვნება დაჰქიმულია და ღვთაებრივი (ჩეცხლ-
გადაღის სცენათა ყოველ დეტალებში, მელოდიები ცოცხლდებათ.

ასე აცოცხლდა ჰეიდრიხით აღადგინა ჩვენში თეატრი დ. კლდე-
ამერიკის ორად ორმა პიესამ... სინთეტიკში სცენაზე, რასაც მუდამ
ელტეოდა დრამატული ხელოვნება. აქ განვხორციელებთ. ავტორ-
მა ვერ მოკლა რეჟისორის სტიქია. მისი კოლორიტი: რეჟისორმა
ვერ დაახშო მსახიობთა ბუნებრივი აზვირთება, ამით ინტიმობის მე-
ტყველება. აქ სამივე ჰარმონიულად გაერთიანდა. აქ სამივე შემოქ-
მედი შეიქმნა და თვითოეულის აღმაფრენამ, გულწრფელობამ მო-
ხიბლა დანარჩენი.

მიმქრალი ქართული სცენა გააცხოველა კლოიაშვილმა. უნებო
რეჟისორს ფრთა აუხსნა და ღილაღ მისცა: უპიროვნო „თამაში“
ინდივიდუალურ კოლორიტულ შემოქმედებად გამოიტანა“¹.

დაკით კლოიაშვილი ქართულ ჩეხოვდაა მონათლული არა
მხატვრული, პრობლემატი. აზრობრივი ითენტურობის გამო (ისი-
ნი საკმაოდ განსხვავებულნი არიან ერთმანეთისაგან). არამედ იმ-
ის გამო, რომ როგორც ჩეხოვიმ ჩამოაყალიბა მოსკოვის სამხატვრო
თეატრის შემოქმედებითი სახე. ასევე დ. კლოიაშვილმა განსაზღვ-
რა ქართული თეატრის სახე საუკუნის დასაწყისში, კერძოდ კ-
10-იან წლებში.

საზოგადოოდ, ნიბსმიერი თეატრის ისტორიის გადახედვისას
ნათლად ჩანს, რომ სრულყოფილი შემოქმედებითი განახლების
ეპოქა. თეატრს ახალი დრამატურგიის აღმოცენებასთან ერთად უთ-
ვდება. 'აუბარია, თეატრის ძირითად სახეცოლილებათა და არა ამა
თუ იმ თომდაც უმნიშვნელოაინეს რეფორმებზე, რომელიც თეატ-
რის შემოქმედებით ცხოვრებაში დგება სხვადასხვა დროს და გან-
ვითარების სხვადასხვა ეტაპზე.

დრამატურგიას რომ დიდი და მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს
თეატრის შემოქმედებითი სახელს ფორმირებაზე. დასაჭურათ თეატ-
რის ისტორიაში არსებული მრავალრიცხოვანი ფაქტითან, რამო-
თინმე მათგანის დასახილებაც საქმარისი იქნება: ოსტროვსკი და
მოსკოვის მთავრი თეატრი, ჩეხოვი და მოსკოვის სამხატვრო თეატ-
რი, მოლიერისილოლი თრანაჟლი და შექსპირისიყოლი ინგლისური
თეატრები; ვიორგი ერისთავის ქართული თეატრი და სხვა.

¹ პაპავა ავ. — კლდეშვილი და სცენა. ვაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, 14 თე-
ბერვალი.



სახოგადოდ, ამა თუ იმ დრამატურგით მაშინ ინტერესდება თეატრი, როდესაც იგი თეატრის შექმნელებითი მრწამსს, მისი ქალაქობრივი პოზიციის ყველაზე თბტიმალური გამოხატულია. თეატრი სახოგადოებრივი ორგანიზმია, იგი მოვლინათა ცენტრში იმყოფება და მასზე ხელონების სხვა დარგებთან შედარებით, მეტად მოქმედებს ქიეყნის სახოგადოებრივი ცხოვრების წესი და მისი სახეცვლილებანი. ქართული თეატრი დაარსებიდან ცდილობდა ყოფილიყო მისი თანამედროვე ადამიანის და ადამიანთა ჯგუფის, სოციალური ტიპის თუ სახოგადოებრივი ცხოვრების ამსახველი. ქართული დრამატურგიაკ მრავალი ნაკლოვანების მოუხედავად, მინაკ ზუსტად ასახავდა იმ ადამიანთა ყოთას, რომელნიც სახოგადოებებს ძირითად ნაწილს წარმოადგენდნენ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული. ვიდრე დავით კლდიაშვილის სამოღვაწეთ ასპარეზზე გამოსვლამდე.

დავით კლდიაშვილმა კი უბადლო ნიჭიერების წყალობით, დრამატურგია კითვე ოთრო დაუახლოვა ადამიანთა ცხოვრებას. მან სრულფასოვნად, მძაფრად და დიდი ოსიქოლოგიური სიმართლით დახატა მისი თანამედროვე ადამიანის სახე. ადამიანისა, რომელიც ახალი საუკუნის, ახალი სახოგადოების, ახალი ყოფის პირშშოა. მისი გმირების საქმიალში აშკარათ იკითხება სწორედ ის ახალი ურთიერთობები, რომლებიც ახალმა დრომ წარმოშვა.

ქართულ თეატრში ყოთნელობაში დამკვიდრებულია აზრი იმას შესახებ, რომ ანსამბლური თეატრის დაფუძნება ქართულ სცენაზე ძირითადად ქართული „მხატვრობის“ შემოქმედების წყალობით განხორციელდა. ჩემი აზრით, ქართულ თეატრალურ კოლტურაში ანსამბლური თეატრის უმთავრესი მახრივების დაკანონებას, უბიძგილესად, დავით კლდიაშვილს, როგორც დრამატურგის სამოღვაწეთ ასპარეზზე გამოსვლამ შეუწყო ხელი.

შოსკოლის სამხატვრო თეატრის პრინციპები, რომლებიც ქართულ თეატრში ქართული „მხატვრობის“ მიერ ინერგებოდა, ძველი რაობის ზოვიერთი მსახიობის ანსამბლური თეატრის შექმნისაკენ მიმართული გარკვეული ეტაპი, მოყოლებული იყო სრულყოფილებას ერთი უმთავრესი მახრივის გამო: ქართული თეატრის სინამდვილეში ახალი და თანაკ ისეთი თეატრალური ცხოვრების შემოღება, როგორიც ანსამბლური თანაარსებობაა, შეუძლებელია განხორციელდებოდა იმკარი ერთენული დრამატურგიული მასალით არაშე, რომელშიც ამკარი თანაარსებობის აოკილიბლობა შემოქმეობითი პრინციპს წარმოადგინს და საკოთრია ერთენული ცხოვრების წესითაა განპირობებული. ათეატრბ, სწორით მას შიშირე, რაკ დ. კლდიაშვილის „დაარსებანის დასაჭირი“ და „არინის ბიდნიეობა“ დაიოგა აკაკი თალაიას მიერ ქართულ სცენაზე, ანსამბლურმა თეატრშიაკ მნიშანიოოვნათ გაიმკარა საფუძველი.

ანსამბლური თეატრი, ისეთი როგორც დაარსკლავ მსახიობთა თეატრი თრომ მოიჩანა, იბოკამ წარმოშვა სახოგადოებრივმა ცხოვრებამ შიქნა. ვარსკლავ მსახიობთა თეატრის წარმოშობას აოკილებლობაზე უკვე ვეჭონდა საუბარი, ამკარი თეატრალური არს:

საქართველოს
მეცნიერებათა
აკადემია



ბოლოან ანსამბლონ თანააზიბობაზე ვადასილა, ზუგუბრივე
 ლნი მტკიენყოლათ და თათი წინააღმდეგობების თაძლევის
 ხლებოთა. ბუნებრივია ის მოლოენა იმის გათ, რომ თვით საზოა-
 თლებაშიცა ერთი ცხთარბის წისითან შერთევი გათასვლა, რაც მე-
 20 საუკუნის დასაწყისში მიმთინარბობთა, მტკიენყოლ პრთვესს
 წარმოთავნთა, ახალი საუკუნის ათამიანი ძლიერ განსხვავებობთა
 წინამორბიდი საუკუნის ათამიანისაგან თაიისი ყოთით, ურომის
 თორმბით, ერთმანითთან უროიერთობით და, რაც შთაიარია, განს-
 ხვავებობთა სოციოლოგი თანაადიეთ ათავით საზოათობაში.

აპრიკოტისკორ უროიერთობათა წარმოშობამ მანთააქსარუ-
 ლმა წარმოიბამ, მანაქსარმა, მახგორმა ურომამ, არამხთოლო ურო-
 მის თითორინარივია მოხუენა, არამით პირთენული „მი“-ს თან-
 დათანობითი თაშლავ ურომა, ათავიანის ძირითათი საქმიანობა აყა-
 ლობებს პირთენის სოციოლოგი „მი“-ს, განსახოთრავს მის ათვილს
 საზოათობაში, რთოსაცა ურომა იმთინათაა თითერინარიბული,
 რომ პრთლუქივის შექმნას ერთი ადამიანი ვეღარ ახირხებს, რთ-
 თოსაცა იგი ძლიერაა თამოკითებული მითრე ათავიანში, მის მირ
 შესრულობთუ საშოშოში, რთდისაცა რამოთენიმი ადამიანის კო-
 ლექტიური ურომის წყალობით იქმნება პრთლუქივა და ამისთან,
 ათვილებელია, ის სთამიანები პარმთინოლოთ, უროიერთშითანხმე-
 ბოლოთ, ერთნარე ძაღსხმეაიეთ, ანუ ანსამბლონათ იოშიოთინან,
 ბუნებრივია ათამიანთა მსოლოშიარქნიბაში წარმოიშვა მითრე, მი-
 სამი მითთხე და ა. შ. ათავიანთან უროიერთობის განსაკოთრებულა
 თორმბით, ყოვილი პირთენებს ცხთარბთა თანოთან თამოკითი-
 ბული ხობთა მხვთ ათამიანის ცხთარბაში, ამიტომ, იგი იძლობთუ-
 ლია იძებთს თაიისი სოციოლოგის, იოენჭორთბა მითრე ათამიან-
 ში, იბთათს მთავიშირე, თანავიბრძოლო, ხმირათ ის ძიება უშვოე-
 ვთა, ტრავიოლო, ბრძოლოთ თა წინააღმდეგობით აოსაისი.

დიდ საწარმოში მომთშავი რამოთენიმი ათვილი ათამიანის (მუ-
 შათა კლასის) პარმთინოლო ურომის, ანსამბლოს მისაოწვივთ მოწა-
 დინებულია ერთი პირთენება, მიბატრთნე, მასხია თამოკითებული
 თუ რავეარ ცხთარბის წისს, ურომის პირთებს შეუქმნის იგი
 მრავალ ათამიანს, რომ სასურაველი პრთლუქივა მიელოს და პრთ-
 რისი შთახთინოს, რაც უთრო ქვიანი, ნაბირე და ალოთიანია მი-
 ბატრთნე, ხელომთიანელო, მით უთრო მოწესდრეიბული თა პარმო-
 ნიოლია ერთ საწარმოში ვაირთიანებთუ ათამიანთა ურომა იგი
 ქმნის ანსამბლოს, სადაც ყოვილ პირთენებს, ინთვირთს აქეს მიხნი-
 ული თაიისი ათვილი, სადაც ყოვილი ათამიანი პატრთნია თაიისი
 სამუშაოსი და იმთოთრთულად, ნაწილია ერთი დიდი საირთთ საქ-
 მის, ასე რომ მე-20 საუკუნის საზოათობბრე ცხთარბებაში თან-
 დათან წარმოიშვა იმგვარი უროიერთობბი, სადაც ერთი ატრთრია,
 თანარჩენი თ შერმსრულობიონი, ამგვარი უროიერთობბი გახნთა
 საზოავადობბრეი ცხთარბის მხატრულ აშხახელოში — თატრთ-
 სადაც გახნთა მანამთი არ არსებოლო, დამოთკითებელი პრსონა-
 ეი — სპექტაკლის ატრთრე — რეჟისორი და მანამდე არ არსებული



შეშრულებელი — მსახიობთა ანსამბლი, რომელიც იმ დრამატურული
 რგის მიერ აღწერილ ცხოვრებას წარმოადგენდა, რომელშიც ახალ
 აღამიანთა ახალი ცხოვრება იყო გამოკვეთილი. თსიქოლოგიურ-
 აუ დამუშავებული და ამოკითხული. ამგვარად, მე-20 საუკუნის და-
 საწყისს თეატრალურ ხელთაწერებაში ძლიერად დამკვიდრდა ისეთი
 მიმდინარეობა. რომელიც თსიქოლოგიური რეალიზმის სახელითაა
 ცნობილი — მისი დამამკვიდრებელი კი სპექტაკლის ავტორი —
 რუჟისორი და ანსამბლური თეატრია.

აღამიანი ძნელია შეიგუა პიროვნული ინდივიდუალობის დაკა-
 რგვას, დაშლას. მისი მთელის ნაწილად გადაქცივის. ძნელი იყო
 ახალი ცხოვრების შეჩვევა, მეორე აღამიანის, თანამზრახველის მო-
 ჰებნა. ფაქტიურად დამოუკიდებლობაწართმეულ აღამიანის პი-
 როვნულ „მე“ს. უჭირდა მეორე ასეთსავე „მე“-სთან ურთიერთობა.
 იგი მოუჩივრილი იყო ისეთ ყოფას. სადაც მის ბედა არა მარტო
 „ავტორი“, არამოთ სხვა ბუარი აღამიანიც გასსაზღვრადა, სადაც
 მისი ყოფაც და შრომაც გაიღრმე შეცხოვრების და თანაშემოქ-
 მედის ცხოვრებას უკავშირდებოდა. პოზიციებს დათმობა ამგვარ
 აღამიანს უჭირდა და იბრძოდა კიოც მის შესანარჩუნებლად. ასე-
 თივე ვითარებაში აღმოჩნდნენ ახალი დრამატურგის გმირებიც და
 მათი სცენაზე განმსახიერებლებიც, საქართველოშიც.

ახალმა, მე-20 საუკუნისათვის დამახასიათებელმა ცხოვრებამ
 ქართულ სინამდვილეშიც დაისადგურა. გაბატონებული თეოდალურ-
 რი ურთიერთობები და აქედან გამომდინარე, შესაბამისად ცხოვ-
 რების ფორმაც ნგრევას განიცდიდა, ინგრეოდა აღამიანთა შორის
 ურთიერთობათა ძველი სინატემაც, ახალი კი ჯერ არ შექმნილა. და-
 ვით კლდიაშვილის გმირებიც ხომ ისინი არიან, ვინც მსხვერპლნი
 აღმოჩნდნენ ძველის ნგრევის და ახლის შენების ურთულესი პრო-
 ცესის. ისინი სწორედ ისეთ მდგომარეობაში ჩაგარდნენ, როდესაც
 ერთის მხრივ, ერთს მეორეს გარეშე არსებობა აღარ შეუძლია და,
 იმავდროს, ხშირად ურთიერთდამოკიდებულებას მიუჩივებელთ,
 ერთს მეორესი სრულრად არ ესმის. დრამატურგის ყოველი გმირი
 საცოდავია. საცოდავია იმიტომ, რომ პიროვნებაა, რომლის დაშ-
 ლის პროცესიც ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს. დიდი თსიქოლო-
 ვიური დატვირთვის მატარებელია ყოველი გმირი, განურჩევლად
 იმისა, ბერს ალაპარაკებს მას ავტორი თუ ცოტას. დაიით კლდია-
 შვილის პიესების გმირები ქმნიან სწორედ იმ ანსამბლს, რომელ-
 შიდაც ყველას თავისი მნიშვნელოვანი, მკვეთრად გამოხატული
 ფუნქცია აქისრია, სადაც ყოველი მათგანი მჭიდრო კავშირშია ერ-
 თმანეთთან. სადაც არ არსებობს დიდი და პატარა როლი. დ. კლდია-
 შვილის როგორც შემოქმედის ქართულ სინამდვილეში გამოჩენაჲ,
 კიდევ ერთხელ დაადასტურა ახალი ცხოვრების წესის დადგომა
 ქართულ საზოგადოებაში და, მაშასადამე, ქართულ თეატრშიც. რო-
 დესაც ქართული სცენის ვარსკვლავმა მსახიობმა ნატო გაბუნიაშ
 უარი განაცხადა მართას როლს საბენეფისო შესრულებაზე იმ მო-
 ტივით, რომ იგი „დარისხანის გასაჭირს“ ყველ ზე მთავარი პერ-
 სონაჟი არ გახლდათ, თვალნათელი გახდა, რომ საზოგადოებაში



წარმოებულმა ბრძოლამ ახალი ცხოვრების წესსა და შევსდა რის თეატრშიც კპოვა ასახვა.

მწელად ეგულებოდნენ არსკვლავი მსახიობები ლიდერის როლს დაკარგვას. რთული იყო იმ გარემოების შეჯგუხება, როდესაც ისინი თუნდაც მშვიდნიერ, მნიშვნელოვან, მაგრამ მაინც ნაწილად უნდა ქცეულიყვნენ ერთი მთლიანისა, რომელსაც სხვა ავტორი შექმნიდა. ბრძოლა აქტივობისათვის სამკიდრო-სასიცოცხლო აღმოჩენდა და საკმაოდ დიდხანს გასტანა. ბრძოლის ერთ მხარეს იყვნენ — ახალი დრამატურგია. — ახალი ცხოვრების წესის თუქმედებელი, რეჟისორები. — ავტორები. — ამ ცხოვრების წესის რეალური განმხორციელებლები. მეორე მხარეს კი არსკვლავი მსახიობების მთელი თაობა, რომელთაც ჩართულ თეატრს არსებობა შეუწარმუნეს. ისტორიულად ეს ბრძოლა პირველი მხარის გამარჯვებით დასრულდა. მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როდესაც ამ მხარემ იზრუნა ახალი მსახიობის თორმირებისათვის. ახალი თეატრის შექმნა მხოლოდ ახალი მსახიობის საშუალებითაა შესაძლებელი, რასაც, გაეუწვრებ მოაღენებს და აღვნიშნავ, რომ სწორედ გიორგი ჯაბაძარის თეატრ-სტუდიამ მისცა დასაბამი ქართული თეატრალური კულტურის სინამდვილეში.

ქართველი „მხატვლები“ ქართული თეატრის რეფორმატორები რომ არიან, ეს უდავო ჩეშმარტებაა თუნდაც იმ ერთი მიხედვის გამოც, რომ ისინი პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები არიან. რეჟისურის, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიის ქართულ თეატრალურ სინამდვილეში გაჩენა, უკვე თავისთავად მოწმობს თეატრალური ცხოვრების თავისებრივ ცალილებას, ანუ რეფორმას. პროფესიული, რეჟისურის წარმოშობას შეუძლებელია არ მოჰყვოდდა ახალი თეატრალური აზროვნება და ესთეტიკაც, ის, თუ რა ცალილებებს, რაკვარი ცხოვრების წესის დამკიდრებას იკადნენ ქართველი „მხატვლები“. კარადა ჩანს თვით მათ სახელწოდებაშიც — „მხატვლები“. ანუ სამხატვრო თეატრის პრინციპების ქართულ სიკენახე დათუქმებისათვის მეტბოლნი. მათი მოთავსების ამ ასპექტის შესახებ ბევრი საინტერესო ნაშრომი არსებობს ქართულ თეატრკოდნებაში. მას ცალკე სადისერტაციო ნაშრომიც მიეძღვნა ბატონ დაიით კობახიძის მიერ. ამდენად, ქართველი „მხატვლების“ საშუალებით საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმეობებითი პრინციპების თანმიმთეგრული თანირგვის მკიდლობათა შესახებ, ყურადღებას აღარ შეეახირებ. ჩემთვის საინტერესოა მეორე საკითხი, — რამდენაი იყო შესაძლებელი აღ. წუწუნაგას, მიხ. ქორგლის, ვალ. შალიკაშვილისა და აკ. თაბაგას მიერ ქართული თეატრის რადიკალური სახეცვლილების განხორციელება. მოახდინეს თუ არა მათ ჭეშმარიტად ახალი ტიპის თეატრალური სამყაროს შექმნა.

წინა თავში გარკვეულად მიმოიხილეთ 1918—20 წლების ქართული კულტურის განვითარების ძირითადი ტენდენციები. დავინახეთ, რომ ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში მოხდა არსებული



ცხოვრების წესის რადიკალური, თვისებრივი შეცვლა, რომ ცვლილებები თვალნათელი და შესაძლებელი იყო ყველასათვის, და აღიზიანებს, რომ ქართული თეატრის სისაზღვიოშიც ასეთივე მასშტაბის ცვლილებები გახორციელდა, მაგრამ გახორციელდა იგი ეტაპობრივად და საზოგადოებისათვის საკლები შესაძინებლად, ამის სიზაგალ მიზეზთაგან ჩვეთვრის მიიმგებლოვანია შემდეგი:

თეატრი კოლექტიური შემოქმედებაა. ამ თეორიულ დებებზე რეზულტატის, სამეტაკლის შექმნას სვირდეთა არა ერთი ან ორი ადამიანი, არამედ ადამიანთა ჯგუფი. ხელოვნების სხვა ხეებისძიერ დარგში შემოქმედების ახალი ეტაპის დაწყებისათვის, საკმარისია ამ დარგთა ერთი წარმომადგენლის ინიციატიული სიჯი. მსოფლმეგრისემა და ასე გახსაჯეთ, სუოვილიც. მსაღვარი მართლა ტილოსთაა, მყვრალი — ქალაღდთაა, კომპოზიტორი — ინსტრუმენტთა და ა. ვ. ვერდიმ თუ ვაგნერმა მსოფლიო აუსიკალუო კულტურაში გადატორიღეთაი თოაღიხეს, ასევე, მიქელანჯელომ და რაფაეღმა სახვით ხელოვნებთაი, შექმნითა თუ გოეთემ ლიტერატურაში და ლოც ერთ მათგამს აა უღიღესი, ფუხდაღესტური მკობისათვის თოაღოაზრეთა კოლექტივს, ამ თუხდაც მყოფე ადამიანის დახმარებთ არ დასკიოვეთით. თეატრში კი ახალი სიტყვის სათქმელად, ახალი აზროვნების დასამკვიღრღელად აუციღეღელია ადამიანთაის ჯგუფი, ოთმელიც ერთი მიხსით, ერთი აულისკვეთებით, აღექტატური მსოფლმეღველოით იქხებთაი გამსჯვალუღსი. ერთხანიოღე ეთეღათ საბყაოღს აღქმის, მისდაში დააოკიღებულების, აზროვნეღს თანხვეღოი სისტემა ჩიოყალიღებული. ასეთი ჯგუფის, ახსამღლის შექმნა ურთულესი პროცესია. ამიტოა, ყოველსაიოი რეფორმის, თეატრალური ორგანიზმის გახსაღეთს ერთ-ერთ მნიშხელოვთი ფაეტორს, თანხამოასოეთა კოლექტივის ჩამოყალიღებთა წარმომადგემს. სწორედ თანხამოახოეთა კოლექტივის შექმნისაკვხ უნდა წაოართულიყო ქართველ „მსატელთა“ მთელი ეთეოგია. მხოლოდ მას შემდეგ, ოაც შექმხეიოღთ თანხამოაზრეთა ახსამღლი, შესამღებელი გაღდებოღთ თეატრალური საბყაროღ რეფორმა ოგოროც მხატვოულ-მეოქმედებითი თვალსაზოისით, ასევე თეატრალური ორგანიზმის ცხოვრების სტიღის შეცვღის თვალსაზოისითაც. ქართველმა „მხატვლებთა“ კი, რეფორმის გახსოოციღებთა იმ თეატრში დაიწყეს, ოთმელიც ახღებთოად მოაზროვნე, გახსაღების ჟინით ასთეღული, მეოცი საუკუთის ცხოვრების რიტმით მცხოვრებთი პიროვეღებებისაგან ორ შეღგებოღთ. ამიტომ, ყოველი მათი ცღა შექმხათ ახალი ქართული თეატრალური ორგანიზმი, მხატვრულმთღიანი, ახსამღლური საექტაკლები, მიუხეღავად ცალკეული წარმატებებისა, საერთო ჯამში გამოჯვებით ვერ დაგვიოგვიხდა.

შემოთქმულიღახ გამომღინარე, გვიქრობ, არ იქნებთ სწორი, თუ მე-20 საუკუთის დასაწყისის ქართულ თეატრალურ რეფორმას მხოლოდ ქართველ „მხატვლთა“ მოღვაწეობას დავეჯავძირებთ. იგი სამი ეტაპისაგან შეღგებთ. პირველი — რეფორმის მომზადებთ ანუ ა) რეჟისორის პროფესიის დამოუკიღებელ პროფესიად ჩამო-



თულ თეატრში, რასაკვირველბა, განხორციელდებოდა. ეს გარდა-
 უვალ ისტორიულ პროცესს წარმოადგენდა, მაგრამ მათ ყოველგვარ
 საყენის ექორტილიდას დაწყება მოუხდებოდათ და ვინ იცის, რა-
 დეს დააგვიანდებოდა ქართულ თეატრს, მხოფლიო თეატრალური
 კულტურის თაბასუროუფლდებიბი ევკრად განდრომა და ძალი შე-
 აოუბდებიბი ცხოვრების დაწყება. გიოოგი ჯაბადარმა და მისძა
 თეატრ-ატუდიბი, ვფიქოობ, ყვკლახე ეტად დაიქარა ამ ისტორი-
 ულად გოდუაუვალი, მაგომა უოთულები პროცესის განხორციელე-
 ბა, რადგან სუოოიდ მბ შექძმა ახლი მსახიობი, ახუ თეატრალური
 ხელოვების უძბაოესი ფიჭურა.

იევე, როგორც ქართული თეატრალური რეფორმის პირველ
 ეტაბზე ბინდბარე მოვლდები, ისტოოიულად კასონზობიერი ხა-
 სიბბი იყო: ახალი თეატრალური ცხოვრება ახალი დრამატურგი-
 ბი უბდა დაწყებულყო; უბდა წარბზობილიყო და დაძვიდოებუ-
 ლყო რეჟისორბი, როგორც თეატრის შემოქმედებიბი პროდუქცი-
 ბს ავტოოიბ დაბოუქიდებელი პროფესიბ და ა. შ. რეფორმის მე-
 რე ეტაბზე თეატრ-ატუდიბს წარბზობბაც ასევე კახოზობიერ მოვ-
 ლესბა წარბზობდესბა.

სტუდბი თეატრალური ორგანიზმის ცხოვრების იმგვარ ფორმას
 წარბზობდეს, საბაც იქბება მისი განახლებბისბბბის უბბავრესბ
 რბ — ბბბბზობბბბ კოლექტივი — ბ ბ ბ ბ. ბბბბს კი უსოდე-
 ბენ იბბბ, ვბსც ბვისეობივბდ ბბბლი სიტყვის დაძვიდრბბს შესძ-
 ლბბს საზოგბდოებრივი ცხოვრების ბბბ ბუ ბბ სფეოოიბ. ქბრბუ-
 ლი თეატრბი ისტოოიბს განვიბბარბბს აუ ეტბზე, ახოლოდ სტუ-
 დბის ბეებლო შემქმბბა ქბრბული თეატრბისბბბის ესოდენ სბჭიოო
 და აუცილებელი ბბბლგბზობდა ებბოქმედბბ ბბბბბ. ვერც ლ. მესხ-
 ბილიბბა და ვ. გუბბბს გამოსბცდელბბა წარბზობდესბბბ, ვერც გ. ბბ-
 ბბბბის ბიერ თეატრბს დასში ბბბლგბზობდბბს ბბბბბბბდ წარბზო-
 ბულბბა გბბოცდბბბ, ვერც შ. ქოოელბს ბიერ ქუბბბისბი თეატრბ
 ბბბლგბზობდა სკებბსბბოყვბბბბბბბ მოქვივბბ ვერ ექძბბ ბბბბბ, ბბბბ
 ბბბბბს შემქმბბა ბხოლოდ გ. ჯბბბდბრბს თეატრ-სტუდიბს სამუბლ-
 ბბბბ ბახბბა შესბძლებელი ეს იყო პირველი ნბკბდი. შემდგომში
 მბბ შემუობდბბს ბ. ფბბბბს სტუდიბს მსახიობბბი).

თეატრალური ხელოვების სტუდიური ფორმა არსებობის სამ
 ძირბბბდ ბოიბციბბს მოიციავს. ბოველი — სტუდბი-სკოლა, თეატ-
 რალური სასწავლებელი, საბაც პროფესიულ განბბლებბს იდებენ
 ახბლგბზობდა ბეიბბქმედბბ. მეოოე, სტუდბი, როგორც თეატრალუ-
 ბი ბიებბბბბბა და ექსპერიმენტბბბს ეოთგვბრი ლბბოოატოოიბ, ახ-
 ლ ფოოობბბ, ბბბბდბბბბბბბბბბბ და ტეხდბბციებბს დამბძვიდრბბელი
 და ბესბზე — სტუდბი თეატრალური საებბს წარბზობბს, მბბი ოოგ-
 ბბბბბბბბბ სტოოექტურბს განბბბბბბბელი. ამ ბრბბციბბბბბბბნ ზო-
 გი ბეტად კბოიბბს სტუდიბს მუშბობბბბ, ზოგიც ნბკლებბდ, მბგრბმ
 სბბბბე ბრბბციბბი უცილობლბდ არსებობს. შესბძლებელიბ, სტუ-
 დბი არ ახოციელებდეს თეატრალურ დისციპლინბბბბ სასკოლო
 სწავლებბს, მბგრბმ ასეუ შემბბბევაშიც, სასწავლო ფუნქციბ მბბბც



გაჩნია და არსებობს იგი უშუალოდ სპექტაკლის წარმოებისას
 ახალგაზრდა შემოქმედთა სტუდიად ჩამოყალიბების ერთ-ერთი უმთავრეს მიზეზს შემოქმედებითი ცხოვრების განახლება, უფრო ზუსტად კი თვისებრივი სახეცვლილება წარმოადგენს. ამდენად, ექსპერიმენტები, ცდები, სხვადასხვა სამემსრულებლო ფორმების და ტექნიკის მოსიხვევა, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება საარსებო აუცილებლობითაა განპირობებული.

რაც შეეხება თეატრის ანიმაციას, ისიც აუცილებლად თან სდევს სტუდიის აუთობას. სტუდიაში გაერთიანებულ ახალგაზრდათა ახალი თაობა ურთიერთობათა ახალ ვარიანტს სთავაზობს საზოგადოებას და ამ ურთიერთობათა მოწესრიგების ახალ ორგანიზაციულ ფორმებსაც სთავაზობს, რაც თავისთავად იწვევს თეატრის სწორედ ორგანიზაციული სტრუქტურის ცვლილებებს.

სტუდიური მოძრაობის გააქტიურება თუ სსოფლიო თეატრის განვლილ ისტორიას გადავხედავთ, ძირითადად, საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიური ცვალებადობის ეპოქას ემთხვევა. გახსაკუთრებით მოძღვარდა იგი მე-20 საუკუნის დასაწყისში, როდესაც რეჟისორული სელოვებია თავის ძალას იმტკიცებს და თანდათან მოსაგალი თეატრის გაიმსახვრეული ხდება, როდესაც აისახბლი სათეატრო ხელოვნების ქვაკუთხედად იქცევა. მე-20 საუკუნის ახალ-თა თეატრმა თვითდამკვიდრების ერთ-ერთ საშუალებად სტუდიური მოძრაობა აირჩია, რადგან სტუდიას, უკვე არსებული დიდი თეატრალური კოლექტივებისაგან გასხვავებით ის უპირატესობა გააჩნდა, რომ იგი სოულიად ახალ თაობას აერთიანებდა. თაობას, რომელიც თავისუფალი იყო წარსულის დახმარებისაგან, თაობას, რომელიც მოწოდებული იყო შეექმნა ახალი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხელოვნება. ახალგაზრდული ბუნებიდან გამოძლიერებ, ახალი თაობა არსებობის გახმტკიცების მიხებით გაერთიანებული, ერთ ბირთვად შეკრული და ერთიანი საქმით, ერთიანი ანიმაციებით შეწყობილი, ახალი ხელოვნების შესაქმნელად და მოწოდებული და ამიტომ, თვით ისეთ სცენის ოსტატებსაც კი, როგორებიც იყვნენ სტახისლავსკი, ხეშიროვიჩი, შეიერპოლდი, ვახტანგოვი სტუდიური თეატრების გარეშე ვერ წარმოედგინათ მე-20 საუკუნის თეატრის განვითარების გზა. სწორედ მათ მიერ დაარსებულ სტუდიებში იბადებოდა რუსული თეატრის სინამდვილეში ახალი თეატრი, ყველა შემადგენელი ნაწილით. იყო ეს მსახიობი, რეჟისორი, ანატვარი, მუსიკოსი, დრამატურგი და ა. შ. სწორედ ამ სტუდიებში იბგვეებოდა ახალი ფორმები, სტილი, იქმნებოდა ახალი სტრუქტურები, იბადებოდა ახალი მსახიობი და არა ერთი ან ორი მსახიობი, არამედ ახსამბლები, — ახალი თეატრის ფუძემდებელი ახსამბლები.

საქართველოშიც 1918 წელს დაარსებული დრამატული სტუდია მოწადინებული იყო ყველა იმ მნიშვნელოვანი რეფორმის გასატარებლად ქართულ თეატრში, რომელიც თეატრალური ხელოვნების ცხოვრების სტუდიური ფორმისათვისაა შესაძლებელი.

ევროპაში განსწავლული რეჟისორისა და პედაგოგის ვიორჯო
ვაბაძარის მიერ დაარსებული თეატრ-სტუდია ქართველ საზოგადო-
ებას მოეგლინა როგორც სასწავლო დაწესებულება, როგორც ახალ
სათეატრო ფორმათა დამნერგავი ლაბორატორია, თეატრალური
ექსპერიმენტებისა და ძიებების ადგილი, როგორც თეატრალური
ორგანიზმის ორგანიზაციული სტრუქტურის განმსახლებელი და,
რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ქართველ მსახიობთა ახალი თაო-
ბის შექმნელი.



თეატრალური ინსტიტუტის 70 წლისთავისადმი
მიძღვნილი სტატია რუსთაველის თეატრში

1995.10.VI

10 მაისს საქართველომ მადლიერების დიდი გრძნობით აღნიშნა ქართული თეატრალური განათლების კერის — შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის დაარსების 70 წლისთავი.

დიდძ-ლი ხალხი შეიკრიბა თბილისის შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ინსტიტუტის რექტორის, შოთა რუსთაველის სახ. პრემიის ლაურეატის, პროფესორ გიჟო შორდანიას გამოსვლის შემდეგ ლაპარაკობენ ქართული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწენი, სცენებს გაითამაშებენ მსახიობები, არის მოგონებები და იკვეთება სახე, როლი თეატრალური ინსტიტუტისა ქართული კულტურის ისტორიაში.

საიუბილეო საღამოზე მრავალმხრივ საინტერესო სიტყვა წარმოსთქვა აკადემიკოსმა ვახტანგ ბერიძემ, რომელსაც აქვე ვაქვეყნებთ.

დიდად პატივცემულო ქალბატონებო და ბატონებო!

მე დიდი პატივი მხვდა წილად, პირველი რომ გამოვდივარ სიტყვით ამ საზეიმო სეზონთან, რომელიც ჩვენი ეროვნული კულტურის ღირსშესანიშნავ თარიღს ეძღვნება.

ეს აიხსნება არა ჩემი რაიმე დამსახურებით, არამედ იმით, რომ პედაგოგთა იმ შემადგენლობიდან, რომელიც იყო 1939 წელს, როცა თეატრალურმა ინსტიტუტმა თავისი საბოლოო სახე მიიღო, ჩემს გარდა აღარავინ არის ცოცხალი, ასე რომ მე იმ დროის ერთადერთი გადმონაშთი ვარ.

მას შემდეგ მხოლოდ 56 წელი გავიდა, ჩვენ კი დღეს ინსტიტუტის დაარსების 70 წლისთავს აღვნიშნავთ (თანაც, რამდენიმე წლის დაგვიანებით) და საამისოდ სრული საფუძველი გვაქვს.

დღევანდელი ინსტიტუტის დაარსებას ხანგრძლივი და ფრიალშინაარსიანი წინაისტორია უძღოდა.

თავისთავად ცხადია, რომ თეატრალური განათლების არსებობა, მისი მნიშვნელობა მთლიანად შეპირობებულია თვით თეატრის არსებობით, მისი მნიშვნელობით: არ არის თეატრი — არ არსებობს არც თეატრალური განათლება, იქმნება თეატრი და მაშინვე წარმოიშობა თეატრალური განათლების საჭიროება, აუცილებლობა, გარდუვალობა.



გიორგი ერისთავი, რომელმაც 1850 წელს საფუძველი ჩაუყარა ახალ ქართულ თეატრს, რა თქმა უნდა, ზრუნავდა თეატრის მსახიობთა მომზადებაზეც.

XIX საუკუნეში და XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში სპეციალური თეატრალური სასწავლებელი არ არსებობდა, მაგრამ ცნობილია, რომ ეროვნული თეატრის დიდი მოღვაწენი მუდამ ზრუნავდნენ ახალგაზრდა მსახიობების მომზადებისთვის. აარსებდნენ დრამატულ კურსებს, რომლებიც უსახსრობის გამო მალე იხურებოდა.

რევოლუციისა და დამოუკიდებელი საქართველოს წლებში დიდი სიმწვავით დაიწვა ქართული თეატრის აღორძინებისა და განახლების საკითხი. ამის შესახებ წერდნენ აკაკი ფალავა, მიხეილ ქორელი და სხვანი. გადაუდებელი ამოცანა იყო თეატრალური განათლებისათვის საგანგებო ზრუნვა, ახალი კადრების პროფესიული მომზადება.

დადებითი როლი შეასრულა პარიზიდან ჩამოსული გიორგი ჯაბადარის მიერ 1918 წელს დაარსებულმა სტუდიამ, მაგრამ მან მხოლოდ ორი წელიწადი იარსება და ამოცანა კვლავ ამოუხსნელს დარჩა.

აქ განსაკუთრებული როლი ითამაშა ახლახან მოხსენიებულმა აკაკი ფალავამ, რომელსაც მოსკოვში ჰქონდა მიღებული სპეციალური მომზადება. გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ აკაკი ფალავა იყო თანამედროვე ქართული თეატრალური განათლების პიონერი და უთვალსაჩინოესი მოღვაწე.

1922 წელს მან თბილისში დააარსა ქართული დრამატული სტუდია, რთაელიც 1923 წელს ინსტიტუტად გადაკეთდა.

აი, ოფიციალური საბუთი:

„ოქმი № 31 საქართველოს სოციალისტური რესპუბლიკის სახალხო კომისართა საბჭოს სხდომისა.

1923 წლის 10.X. ქ. ტფილისი.

თავმჯდომარე ალ. გეგეჭკორი. მდივანი — სალარიძე.

განხილვის საგანი: განათლების სახალხო კომისრის მოხსენება ტფილისში სასცენო ხელოვნების ინსტიტუტის დაარსების შესახებ (მომხსენებელი ამხ. დ. კანდელაკი).

გადაწყვეტილება: მოწონებულ იქნას განათლების სახალხო კომისარიატის მოხსენება ტფილისში სასცენო ხელოვნების ინსტიტუტის დაარსების შესახებ. უთხოვოს აზიერკავკასიის სახალხო კომისარიატს ჩარიცხოს აღნიშნული ინსტიტუტი სახელმწიფო მოძარაგებაზე“.

ინსტიტუტის დამფუძნებლებმა იზრუნეს, რომ პედაგოგთა პირველი შემადგენლობა უმაღლესი ავტორიტეტის მქონე ყოფილიყო. იზრუნეს იმაზედაც, რომ გარდა სპეციალური საგნების სწავლებისა, ფართო ზოგადი განათლება მიეცათ ახალგაზრდებისთვის.

საკმარისია პედაგოგთა მაიინდელი შემადგეხლობის განხსენება: რექტორი აკ. ფალავა;

სამხატვრო ხელმძღვანელი და მსახიობის ოსტატობის მასწავ-



ლებელი — კრტე მარჯანიშვილი;

უზივერსიტეტი დახ მოწვეულნი: ლევ. ჯავახიშვილი, დიმიტრი ნაძე, აკ. შახინძე, გ. ჩუბინაიძე, გ. ახვლედიანი, არხ. ჩიქობავა, აკ. ხათიშვილი.

მხატვარი იოსებ შარლემანი;

მწეოლები: გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია.

1923—26 წლებში საძი გააოძვება იყო. 70-მდე კაცმა დაამთავრა კურსი. მათ შორის იყვნენ: აკ. ხორავა, ვ. გოძიაშვილი, სეს. თაყაიძე, ემ. აფხაიძე, ა. კობახიძე, გიორგი სალარაძე.

პირველი გამოძვება — 1924 წლით — მთლიანად ჩარიცხეს რუსთაველის თეატრში.

ძომდევნო წლებში თეატრალური განათლების ფორმა რამდენიმეჯერ იცვლის სახეს: ინსტიტუტი ადგილს უთმობს რუსთაველის თეატრისა და მარჯანიშვილის თეატრთან დაარსებულ სტუდიებს, სტუდია შეიქმნა სახკინძმრეწვეშიც.

არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ აგრეთვე 1923—26 წლებში მოსკოვში არსებული ქართული დრამატული სტუდია ვახტანგ შქედლიძის ხელმძღვანელობით.

1939 წელს კვლავ აკ. ფაღავას ხელმძღვანელობით შეიქმნა „სასცენო ხელოვნების უმაღლესი კურსები“.

იმავე წელს აკ. ხორავას ინიციატივითა და მეთაურობით აღდგა უმაღლესი თეატრალური სასწავლებელი — ინსტიტუტის სახელწოდებით — იქ ჩაირიცხნენ შერჩევით აოსებული სტუდიების მოსწავლენი. ეს არის დღევანდელი თეატრისა და კინოს ინსტიტუტი, რომელიც დღეს შოთა რუსთაველის სახელს ატარებს.

მას შემდეგ ინსტიტუტი დიდად გაიზარდა, შეიქმნა ახალი ფაკულტეტები, მათ შორის გახსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ის არის, რომ აქ ქართულ კინემატოგრაფისა შეიქმნა თავისი სასწავლო საფუძველი, დაარსდა დ. ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრი.

დღეს ინსტიტუტის კურსდამთავრებული — მსახიობთა, რეჟიორთა, თეატრისა და კინოცოდნეთა რიცხვი უკვე ათასობით დითვლება.

დღეს, თითქმის უგამონაკლისოდ საქართველოს თეატრების მსახიობები და რეჟისორები ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულნი არიან. როგორც ყველა აქ დამსწრეს მოეხსენება, მათ შორის ბევრია უკვე სახელმწიფო ხელოვანი, რომელთა სახელები ფართოდ არის ცნობილი არა მარტო საქართველოში. სწორედ თეატრალური ინსტიტუტის აღზრდილებმა მოუხვეჭეს სახელი ქართულ თეატრს მსოფლიო ასპარეზზე, უკვე ღრმა კვალი დააჩნიეს ქართული კინემატოგრაფის განვითარებას, მის დიდ წარმატებებს მსოფლიოში.

1939 წელს ინსტიტუტის დირექტორად დაინიშნა აკ. ხორავა, რომლის დიდ, საყოველთაოდ აღიარებულ ავტორიტეტს და მაღალ პოზიციებს მთავრობის წრეებში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა როგორც ინსტიტუტის აღდგენისათვის, ისე მისი საბოლოო ჩამოყალიბებისა და ფუნქციონირებისთვის.



პროტექტორი და სასწავლო ნაწილის ხელმძღვანელი იყო ქართველი თეატრალური განათლების ვიკტორანი და თავდადებულად, დანატიკური მოღვაწე აკ. თაოაია, რომელსაც მხედველობიდან არ გამოიწვევდა არც ერთი წარიღმანი, კაცი, რომელიც მუშაობაში აბსოლუტურ კეთილსინდისიერებასა და ერთგულებას მოითხოვდა და თვითონ იყო ამ მხრივ მავალითის მიმცემი (ასწავლიდა თეატრის ისტორიას).

ორივე აკაკიმ შესძლო ამჯობადაც თავი მოეყარათ ზღაღლი კვალითიკაციის პედაგოგებისათვის.

შეიქრა დიდი ავტორიტეტის მქონე პედაგოგთა კოლექტივი, კოლექტივი ამ სიტყვას სრული მნიშვნელობით.

შეიქმნა ნამდვილი შემოქმედებითი ატმოსფერო, რასაც ქმნა და ინსტიტუტის ყველა თანამშრომლის არა მარტო ერთგულება საქმისა, არამედ ნამდვილი სიყვარული, ერთუზიანობა.

ამდენი ხნის შემთხვევ (ში ინსტიტუტში მ წელიწადი ვიმუშავე) მე ყოველზე მეტად მახსოვს სწორი ეს განცხადება: არამარტო პედაგოგები, არამედ დამსწამარი პირსონალიც, ტექნიკური პირსონალიც — ყველა ინსტიტუტის პატრიოტი იყო, ყველას — მასწავლებლისა და სტუდენტისაც მიუხაროდა ინსტიტუტში, როგორც საკუთარ ოჯახში.

მაგრამ მთავარი იყო, ეხადია, სპეციალური საგნების ხელმძღვანელობა შეერჩია — მათი მათალბ დონი იქცა იმის სათაძველად, რომ ინსტიტუტში სწავლიდა უშეიღობის პროფესიულ დონეზე იღვა თავიდანვე. ადვილი არ ჰქონდა არავითარ თილიტანტიზმს, რომელიც ძალიან გაურცლებულია სწორედ ხელოვნებაში და განსაკუთრებით მაინც და საშიშია მოსწავლე-ახალგაზრდებისათვის.

მსახიობის ოსტატობა — დიდო ალექსიძე, ვიორგი ტოვსტონოვი.

მეტყველება — მალიკო მრეველიშაილი (ვანსაკუთრებული დამსახურება ამ დარგის თათუძნებისათვის).

თეატრალური მეცნიერების გამოჩენილი მოღვაწე დიმიტრა ჯანელიძე, რომელიც არა მარტო შესანიშნავად იცნობდა ქართული თეატრის ისტორიას, არა მარტო უყვარდა ეს ისტორია, არამედ განიცდიდა ამ ისტორიას, როგორც ძლიერადილი დღის ამაღლეობილ მოვლენებს.

მე მაშინ სულ ახალგაზრდა ვიყავი — 25 წლისა. აკ. თაოაიამ, რა თქმა უნდა, ერთგვარი რისიკი გასწია რომ მიმიწვია და მანთო ისეთი მნიშვნელოვანი საგნის სწავლება, როგორიც ხელოვნების ისტორიაა.

მაგრამ ძალიან ვეყვილობდი. თეატრის სიყვარულიც მახალისებდა და პირდაპირთა შიშადანლობაც გამხნიობდა.

მაღე გამოინახა საერთო ინა სტუდენტობთან. მათ შორის ბევრს დაუმიგობრები და ის მიგობრობა დღემდე გრძელდება.

ბევრ რასში, ვიგონებ სიამოვნებით:

საკურსო სპექტაკლებს, რომლებიც ნამდვილ დღესასწაულებად იქცეოდა (1942.10.1. აღ. ბრუმტეინის „ცისფერი და ვარდისფე-

ბი“: თბილისი მაშინ სავსე იყო რუსეთიდან დამთავრებულნი
ჩენილი მოღვაწეებით. სპექტაკლზე (ახლოვი, კლიმოვი, მარტი-
ტონოვა და სსვ.)

მაგრამ ვიგონებ მღელვარებით და გულისტკივილითაც ჩვენ
სტუდენტების გაწვევას ჯარში, მათთან გამოთხოვივას. მათ წერი-
ლებს სამხედრო სკოლიდან, გამოგზავნილთა ფრონტზე გასვლია
წინა დღეს. ბევრი მათგანი — უნიკიერესნი — აღარ დაბრუნდა.

ვიგონებ ომის დამთავრების დღეს — როგორი სტიქიური სი-
ბარულით აღინიშნა ეს დღე ინსტიტუტში.

დღეს ქართულ თეატრს ჩვენი ინსტიტუტის გარეშე ვერ წარ-
მოვიდგინო. სწორედ მისი აღზრდილები ამშვენებენ ქართულ თე-
ატრსა და კინოს.

მოხარული ვარ, რომ ამ შესანიშნავ მსახიობთა და რეჟისორ-
თა აღზრდაში მეც მიმიძღვის მცირე წვლილი — სულ მცირე, მაგ-
რამ მაინც.

გულით გილოცავთ ყველას დღევანდელ დღეს.

მჯერა, რომ შორი გზა, რომელიც ჯერ კიდევ გასავლელი აქვს
ინსტიტუტს, მუდამ ნათელი და სასიხარულო იქნება.



ნაღია ვალუტაშვილი

ჩვენი ცხოვრების მხარე ანარეალი

კ. ზარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ახალმა დადგმამ „საპოვწყელა“ მაყურებლის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. თეატრს მაყურებელი აწყდება, სპექტაკლი კამათს, აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. ბუნებრივია კითხვა — რა არის ამ პიესის, სპექტაკლის ამგვარი წარმატების მიზეზი?

თანამედროვე თემაზე დაწერილი პიესა მუდამ ყურადღების ცენტრშია, რადგან დღევანდლობასთან, ცხოვრების ყველაზე „დაწყვეტილ“, „მზაკარულ“ საკითხებთანაა დაკავშირებული. იგი, როგორც ამბობენ, „ცხოვრების სარკეა“, „გამადიდებელი შუშა“...

ჩვენს მაყურებელსაც მოენატრა სცენის ფიქარნაგიდან, ერთგვარი დისტანციიდან, დაენახათ სამყარო, რომელშიც გცხოვრობთ, დაენახათ და თავისთვის გაეაზრებინათ რანი ვართ, საით მივდივართ, რა მოგვიღის...

დღეს ჩვენს საზოგადოებაში ბევრს ლაპარაკობენ არა ზარტო ჩვენს დუხჭირ, უსახურ ცხოვრებაზე, არამედ იმაზეც, ვინ ცართ ჩვენ, ქართველები, რამ მოგვიყვანა ამ გარეგნულ და შინაგან ნგრევამდე. ამ დამაფიქრებელ, ჩვენთვის მნიშვნელოვან თვითშეფასების პროცესის გამოძახილად წარმოგვიდგება ახალბედა დრამატურგის რეკაზ კლდიაშვილის კომედია „საპოვ-

წყელა“, რომელსაც თავად ავტორმა ტრავიკომედია უწოდა.

კლდიაშვილების ოჯახის ამ ნიჭიერმა შთამომავალმა თითქოს უკან, თავის წინაპრის დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირისაკენ“ გაიხედა და უკვე ცნობილი დრამატული სიტუაცია დღევანდლობაში გადმოიტანა, ერთი შეხედვით, შინაბერა ქალიშვილის გათხოვების, „გასაღების“ საკმაოდ ბანალური სიტუაცია ჩვენს სინამდვილეზე დაფიქრების საგნად აქცია. ამ პიესაში გმირთა პირადული, თითქოს დაფარული დრამა, მისი კრემლნარევი სიცილი ჩვენს თანამედროვე ცხოვრებასთან უხილავი ძაფებითაა გადაბმული...

მაყურებელი ხედავს თავისი არსებობის ანარეკლს, მის უმიზნობას, სიცარიელეს და უფერულობას, საშინელ ყოფას, რომელიც ელემენტარულ მოთხოვნის ნიშნებსაც ვერ აკმაყოფილებს. უშუქობას, უწყობას, შიმშილს, პურის რიგებს, სიცივეს თან ერთვის გულგრილობა, გაუტანლობა. სცენაზე ჩვენი სინამდვილის ზუსტი ასლია: ცხოვრება, რომელიც აკვარიუმს მოგვაგონებს, სადაც ცივი თევზები მინის კედლებს აწყდებიან და გამოსავალს ვერ ხედავენ...

თეატრი პიესას კომედიად მიიჩნევს. ჩვენი აზრით კი, უფრო სწორია ავტორი, რომელიც ზუსტად განსაზღვრავს მის ქანრს —



ტრავიკომედია, და თუ თვით სპექტაკლსაც ჩვეუკვირდებით, ის მაინც კომედიასთან, საკოდევლო სიტუაციებთან ერთად, ახალი ცხოვრების პირობებში დაბნეულ ადამიანთა დრამად გვევლინება...

დრამატურგმა გვიჩვენა ჩვენი სინამდვილის გულსატკეცი სურათი; მაგრამ ერთი რამ ნათელია — ავტორი გვაიძულებს დავეფიქროდეთ, სადაა განმოსავალი საზოგადოებისათვის, რომელიც ჩიხშია მოქცეული იმის გამო, რომ ძველი უარყო, ხოლო ახლის შენება ჯერ-ჯერობით ჯერ შესძლო.

პიესაში, რასაკვირველია, ყველაფერი რიგზე როდია. ზოგიერთ გმირთა სახეები ერთგვარად „სწორხაზოვანია“, აკლია რთული ფსიქოლოგიური, შინაგანი სვლეტი. მაგრამ ცხოვრების ამგვარი „გაშიშვლება“ შესაძლოა, უფრო ამუქებს გარემოების აუტანლობის ატმოსფეროს. როგორც აღვნიშნეთ, დრამატურგს ზოგან აკლია გამოცდილება, ხედვებზე გაჭიანურებულია პიესის ექსპოზიცია, მაგრამ მოქმედება იმდენად დაძაბულად ვითარდება, იმდენად საინტერესოა გმირთა შეჯახება, ცალკეული ხასიათების ცოცხლად, სიმართლით გადმოცემა, რომ ამას ვერც კი ამჩნევ. განსაკუთრებით ყურადსაღებია ფინალში მათიკო — „თარისპანის“ იმედების გაცრუება, კატასტროფა, რომელიც გამოყოფალობის გზაზე აყენებს უპირსპექტრეო ადამიანებს...

როგორც აღვნიშნეთ, რ. კლდიაშვილი ახალბედა დრამატურგია. მაგრამ მას უდავოდ აქვს სინამდვილის, ცხოვრების მწაჭ

ვრული აღქმის ნიჭი, მათგან დავი სახეებისა და მოქმედების ცოცხალი დიალოგების შექმნის უნარი. ამიტომაც მისი წარმატება საწინდარია იმისა, რომ ნიჭიერი დრამატურგი კიდევ ახალი პიესებში გაამდიდრებს ჩვენი თეატრების რეპერტუარს.

სპექტაკლის დამდგმელს, მ. კუჭუხიძეს კარგად იცნობენ თეატრის მოყვარულები. მისმა არაერთმა დღემამ საერთო აღიარება მოიპოვა და მტკიცედ დამკვიდრა თავისი ადგილი თანამედროვე ქართულ თეატრში...

მ. კუჭუხიძე ყოველთვის ეძებს გაუტკეპნავ გზებს, უყვარს ახალი პიესა, საკუთარი შემოქმედებით ორიგინალური სიტყვის თქმა ხელოვნებაში.

ახალმა პიესამ დაინტერესა იგი არა მარტო თავისი აქტუალობით, არამედ ხასიათთა, განსაკუთრებით მათიკოს თავისებური აღწერით. მან, როგორც რეჟისორმა, პიესაში დაინახა იდრამატურგიული მასალა, რომელიც საშუალებას აძლევდა სცენიდან მართალი სიტყვა ეთქვა ჩვენს ცხოვრებაზე და ამაში ნათლად გამოიკვეთა ხელოვანის მოქალაქეობრივი პოზიცია. მ. კუჭუხიძემ რ. კლდიაშვილის პიესაში დაინახა ერთგვარი მონოდრამა, წინ წამოსწია გმირი, რომელზეც ყველა დანარჩენი მოქმედი პირი ჩვენი მახინჯი, ყოველგვარ სულიერებას მოკლებულ ცხოვრების ფოკუსირებას ახდენს. სპექტაკლის მსვლელობისას ნათლად ჩანს, რომ რეჟისორი სრულ თავისუფლებას აძლევს მსახიობებს, ამიტომაც მათ იმპროვიზაციის სრული საშუა-



ლება ეძლევათ, მიზანსცენები
შინაგანად ორგანიზული და ცხოვ-
რებისეულია. არ ჩანს კომიკური
სიტუაციების ხელოვნური ხაზ-
გასმა, სცენაზე ყველაფერი ისეა,
როგორც ცხოვრებაში — აღამბ-
ანები თითქოს უზნიშვნელო ამ-
ბებზე საუბრობენ, არეულ ბი-
ნას აწყობენ, ყავას სეაშენ, ვიკ-
ვავენ და ამ დროს იმსხვრიეა მათი
იმედები, იშლება ილუზიები...

თვით სპექტაკლის გაფორმება
(შხატურები .გ. ალექსიშვილი, ნ.
ჩუბინაშვილი), მუსიკა (კომპო-
ზიტორი .გ. გაჩეჩილაძე) სცენა-
ზე ქმნის გააზნაურებული მდა-
ბიოს, ყოფილ რაიკომის მდიუ-
ნის კეხევაძის ოჯახის უგემოვნო,
შემთხვევითი ნივთებისაგან
შეწყდვარ ინტერიერს. იგი ნათ-
ლად გამოხატავს ამ ოჯახის წიგ-
რთა პრეტენციოზულ, მეშხანურ
გარეგნოცვას...

სპექტაკლის მთავარი გმირის
მათიკოს როლს ასრულებს პოპ-
ულარული მსახიობი, სცენის
ისტატი ს. ჭიაურელი. შეიძლე-
ბა ითქვას, რომ მთელი სპექტა-
კლი მის მხრებზეა, მას მიჰყავს
იგი თავიდან ბოლომდე. ს. ჭია-
ურელი რაული ფსიქოლოგიუ-
რი მონახახის მოყვარული მსა-
ხიობია, იგი შესანიშნავად
ფლობს ადამიანის ყველაზე ფა-
რული განცდების ემოციურად
გახსნის — ოსტატობას. ამჯერად
მსახიობი არ იშურებს უხეშ,
თვალშისაცემ ფერებს, ავლენს
თავის არაორდინალური ნიჭის
ახალ, მანამდე უცნობ თვისე-
ბებს. ს. ჭიაურელის მათიკო შე-
შაბრითად ტრაგიკომიკური სა-
ხეა. იმერეთში გაზრდილი პრო-
ვინციელი ქალი „მაღალ საზო-

გადოებაში“ მოხვედრახე ოცნე-
ბობს, მოხერხებული, ენერგეტიკული,
მოქმედი — ასეთია იგი თა-
ვიდანვე. მისი პროვინციული მე-
ტყველების მანერა, კუთხური,
იპერული კლო, უცხო სიტყვე-
ბის დამახისჯებული ხმარება,
ყველაფერი თვალნათლივ გვიჩ-
ვენებს ქალს, რომლის პროტენ-
ციოზულობას ამავრებს მისი
უქედევანო ენერგია. სიარულის
მანერა, თავისებური ექსტიკუ-
ლაცია, ჩაცმულობა — ყველაფე-
რში ჩანს „მადამ იზ ზესტაფო-
ნი“. მათიკომ ბეგრი რამ გააკე-
თა თავისი უწინათო ქმრისათვის
კაპიერის შესაქმნელად. ახალ
სინამდვილეში, როცა ქმარი თვე-
ების მანძილზე უშუშევიარი და-
რჩა და ყოფილი რაიკომის მდი-
ვანი, როგორც იქნა, რაღაც უმ-
ნიშვნელო თანაქცებობაზე მო-
ეწყო, მათიკომ მთავარი მიზანი
გახდა ქალიშვილის მკვას მომგი-
ზიანი გათოვება. ს. ჭიაურელი
შესანიშნავად ვადმოსცემს ამ
ქალს უშრეტ გამოპვლიებლობ-
ს. ენერგიას, მეგობართან ტე-
ლეფონით საუბრიდან დაწყებუ-
ლი, ნათლად ჩანს, როგორ ეგუ-
ნება მისი გმირი ყველა საჭირ-
აჯამიანს, როგორ „რეჟისორ-
ობს“ თავისი ქალიშვილის შეხ-
ვედრას მომავალ სასიძოსთან, სე-
ქსობთან ზურაბთან. მეტყვილი
მიშკა, მსახიობის პლასტიკა —
ყველათირი ვადმოსცემს ამ ქა-
ლს ბუნების არსს. იგი შბრ-
ნობლობს ქმარს, შვილს, შენა-
შური ძალით მოქმედებს, ფუს-
ფუებს, ერთ წუთს არ ჩერდე-
ბა.

თავის სწრაფვაში, როგორმე
ეინვე შეიძლებულ კაცს შეაჩენ-
ოს, უქნარა ქალიშვილი, წუთით

მოსვენება არა აქვს. შესანიშნავად ვადმოგვცემს მსახიობი „ვადასკლებს“ ოჯახში უცბად შემოსწრებული ადამიანების გაკილიდან დამტკბარ, კეთილგანწყობილ საუბარზე. ს. ჭიაურელი სრული სერიოზულობით თამაშობს საჩოთირო, კომიკურ სიტუაციებში და რამდენადაც იგი სერიოზულია, იმდენად სასაცილო ხდება, რას არ აკეთებს იმისათვის, რომ ზურაბს მოაწონოს თავისი ქალიშვილი, ჩამოიცილოს ამ საქმეში ხელისშემშლელი პირობები. ამ სცენებში მათიკო — ს. ჭიაურელი სასაცილოცაა და საცოდავიც. შესანიშნავია იგი სიმღერის, ფორტეპიანოზე დაკვრის სცენებში, სცენებში, როდესაც კეკლუცობას ასწავლის ქალიშვილს, ცდილობს მოაწონოს ზურაბს თავისი ოჯახი.

როდესაც ს. ჭიაურელის მათიკოს უყურებთ, უნებლიედ ფიქრობთ იმაზე, რამდენია ჩვენს ირგვლივ ამგვარი მათიკო, რომლებსაც თავისი ადგილი ვერ მოუნახავთ ცხოვრებაში და წამხედურობით ცდილობენ — რა „მაღალ“, უზრუნველყოფილ სოციალიზმში მოხვედრას, ჭეშმარიტად სასაცილონი და საცოდავები ხდებიან. ისინი მოგვაგონებენ გენიალური მოლიერის ცნობილ ვმირს — ყურდენს „ვაზნაურებულ მდაბიოდან“. აღსანიშნავია, რომ ღრმად მოახროგნე, ჭკვიანი მსახიობი ხასიათის ვარგვნილი სიჭრელის, უაზრო ფუსათუსის შიგნით ჭეშმარიტი ოსტატობით გვიჩვენებს „მეორე პლანს“ — უნიათო ქმრისა და ქალიშვილისადმი ჭეშმარიტ სიყვარულს, სურვილს ამოტივტივოს ისინი ცხოვრების



ზედაპირზე და როცა მისთანა ერთი „ოპერაცია-სასიძო“ კრახით მთავრდება, მას სასოწარკვეთილება მოიცავს. იგი, როგორც უკუღმართი დროის ნაყოფი, ერთგვარ თანაგრძობასაც იმსახურებს. თუმცა სპექტაკლი ოპტიმისტური ნოტიო მთავრდება და მათიკო ფარ-ხმალს არ ყრის, წმინდა ადამიანურ თანაგრძობასთან ერთად, დაცინებას იწვევს.

მათიკოს სახე ს. ჭიაურელის მდიდარ შემოქმედებით სამსახიობო პალიტრაზე ერთ-ერთი საინტერესო, ფერადოვანი სახეა. შესანიშნავი კიდევ ერთხელ გავახარა თავისი ნიჭით და მყურებლის მაღლობა დაიმსახურა, ამას ამტკიცებს ტაშის გრიალი წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ...

უდავოდ მისალოცია ახლავაზრდა მსახიობი ნინო კაკაბაძე მკაცრ როლში. მან ნიჭთან ერთად გამოავლინა თავისი გმირის სახეში ღრმა წუღომის უნარი. ტექსტის სიტყვების მიუხედავად, იგი შინაგანად აესება „ცარიელ“ ადგილებს, დედასთან კინკლაობისას გვიჩვენებს იმედდაკარგულ, მარტოხელა უნიათო გოგოს, რომელსაც არაფერი აინტერესებს. დედისაგან განსხვავებით არაფრისათვის ბრძოლა არ სურს მკაცრ-კაკაბაძე საოცრად ინერტული, ზარმაცი არსებაა, რომელიც თოჯინას მოგვაგონებს. მას საკუთარი ნება არ გააჩნია და თოჯინასავით, დედის მიერ უგვიმოვნოდ გამოწყობილი, ხედავს რა რომ სასაცილოა, ყოველივეს ითმენს. ითმენს ზურაბს თავხედობასაც, დაცინებებსაც, მექანიკურად ასრულებს

ყოველივეს, რასაც დედა აკეთებინებს. კეთილგანწყობას მხოლოდ მამის მიმართ ავლენს, რომელიც ეცოდება, რადგან ისიც მათიკოს პრესის ქვეშ იმყოფება.

მშვენიერია ნ. კაკაბაძე სპექტაკლის კულმინაციურ სცენაში, როდესაც ვიღაც ვიგინდარა შესაქმნს მიერ შეურაცხყოფრლ, უარყოფილ ადამიანში მოულოდნელად იღვიძებს ღირსება. პროტესტის ნიშნად ქალიშვილი ტანთ იხდის, თითქმის შიშველი მაგიდაზე ახტება და ციკვავს რაღაც აღვირახსნილ, შემზარაც ციკვას. ამ ციკვაში მაკა-კაკაბაძე გადმოსცემს დაგრვილ ტყვილის, გაუმტლავნებელ ცრემლს, ყოველივეს, რაც ამ უსიტყვო გოგოში წლების განმავლობაში გროვდებოდა. ამ სცენაში ნ. კაკაბაძე მშვენიერია, დამაჯერებელი და ერთგვარ იმედსაც ჰბადებს, რომ შას კვლავ ველარ გადააქცევენ თოჯინად. მაკას როლი ახალგაზრდა მსახიობისათვის უდავოდ შემოქმედებითი გამარჯვებაა.

ახლანდინაია აგრეთვე მ. ტტიშვილის ქეშმარიტი ნიჭითა და ოსტატობით შესრულებული ე. წ. „ზვიადისტი“ ქალის ღიზიკოს როლი. მთელი მისი გარეგნობა, სიარულის და მეტყველების მანერა მოგვაგონებს ზოგიერთ ხვენ თანამემამულე ე. წ. „კარვის ქალებს“, ეს უკომპრომისო ფანატიკოსი ქალი კოლონიტული სახეა ამ სპექტაკლში. ასევე ყურადღებისა და ქების ღირსია ნ. გელაშვილის თათა — ინჰამედროვე „განათლებული“ ქალიშვილი, რომელიც ეძებს რა შენაშურ, მდიდარ ქმარს, მზადაა ბავშვობის მეგობრის მაკას მეტოქე გახდეს, როგორ მოგვა-



გონებს ეს გმირი ცხოვრებაში ნანახ ბევრ ლამაზად. ცრემლიანი ნიერული ერთ მოჭიკჭიკ ქალიშვილ-მტაცებლებს. რომლებიც არათურა ერიდებიან, რათა მიზანს მიაღწიონ. ხან შემპარავი კატის მოძრაობები, ხან შემტევი უესტები, დაჯერებული მინტორული ტონი. კეკლუცობა ანსხაიებს თათას მაკასაგან. იგი საქმის ქალია, რომლისათვისაც მთავარი საკუთარი კეთილდღეობაა. და კიდევ ერთი, საინტიროსო. სისხლსაისი სახე ნიჭიერაო შეკრულ ანსამბლში. გ. სინაროლიძის ოსტატური შესრულებით.

ტეშტის სიძუნწის მიუხედავად, საყურადღებო სახეები შექმნეს სპექტაკლის სხვა შემსრულებლებმაც: მ. გომიამვილმა მონერხებული საქმოსნის, ყოველგვარი მორალსაგან თავისუფალი ზურაბის როლში, ა. მისაბლოშვილმა (ვახტანგი), დ. ტატიშვილმა (გია), გ. ჯამშა (სემი), ვ. ძოწენიძემ (ოთარი). ყოველი მათგანი ანსამბლში შეწყობილია, ამდირებს თავის საკმოდ მკრთალ სახეს დამაჯერებელი, ცხოვრებისეული დეტალებით...

„აბოცნელა“ მარჯანიშვილილთა ქეშმარიტი გამარჯვებაა. მისი თავისებური, ხშირად ვოდევილური გმირები ეძებენ თავიანთ ადვილს ცხოვრებაში, აღარ დაეძებენ მორალს კანონებს, თითქოს თვითონ ამბობენ — „ყველა ხერხით ეძიეთ და იპოვნიდეთ“. — ამ იმედით გამოდის სპექტაკლის შემდეგ დაფიქრებული მათყურებელი დარბაზიდან, რათა სცადოს სცენაზე ნანახ მახინჯ ცხოვრებას თავისი პოზიტიური მოქმედება დაუბარისბიროს.

ლილია გრიშელიძე

თანამედროვე იაკონური თეატრი

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

იაპონია ტრადიციულად თეატრალური ქვეყანაა. მისი თეატრი არაჩვეულებრივი უანრობრივი თავისებურებებით გამოირჩევა. ყოველი უანრი გამომსახველობით საშუალებათა სპეციფიკურ არსენალს ფლობს, რომლითაც ზემოქმედებს მაყურებელზე. ხალხის საერთო მხატვრული კულტურის განვითარებასთან მჭიდროდ დაკავშირებული იაკონური თეატრი ეროვნული თავისებურებების გამოკვეთილ ანაბეჭდს ატარებს. ამ ქვეყანაში ცოცხალი თეატრალური ტრადიციების უნიკალურად შენარჩუნება მისი თეატრალური სისტემების შესაშურ მდგრადობასთანაა დაკავშირებული, რაც შემსრულებელთა მხატვრული აღქმას ჩვევებზეა დაფუძნებული.

თანამედროვე იაპონია თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობის უმდიდრესი ასპარეზია. ესაა ნამდვილი თეატრალური ნაკრძალი, სადაც თანაარსებობენ თეატრალური ხელოვნების სრულიად განსხვავებული ფორმები — უძველესიდან უახლესამდე. ძირძველი იაკონურიდან ნაწილობრივ ან სრულიად უცხო ფორმებამდე, და ეს უანრობრივი მრავალფეროვნება დულს დაქაბული შემოქმედებითი ცხოვრებით, მსრუწველად, ზოგჯერ სათუთად ინარჩუნებს ტრადიციებს, ან გაბედულად ამხსრევს მათ. აქტიურად ეძებს ტრადიციული ეროვნული თეატრის განახლების გზებს. ან ცდილობს უცხოური თეატრალური უანრების მხატვრული ხერხებით ეროვნულ ნაწარმოებთა შექმნას, ხოლო ხანდახან პირდაპირ გადმოაქვს ამერიკული და ევროპული თეატრების ულტრა-მოდური სიახლეები.

ამ წიგნის მიზანია, შექმნას თანამედროვე იაპონიის თეატრალური ცხოვრების საერთო სურათი, უჩვენოს ამ ცხოვრებაში ცალკეული თეატრალური უანრის მნიშვნელობა და ადგილი.

თანამედროვე კულტურა შეიცავს თეატრალური ხელოვნების ისეთ უახლეს ფორმებსაც, როგორცაა: რადიო დრამა და სატელევიზიო დრამა. იაპონიაში რადიოსა და ტელევიზიის ფართო მასშტაბებით გავრცელების პირობებში ამ სახეობებს უდავოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებათ.

იაპონიაში ყველაზე უპრეტენზიო მაყურებლებსთვის მრავალი იაფფასიანი, ნახევრად პროფესიული თეატრია. მათი კოლექტივები მცირე სცენებზე უხეშო იუმორითა და უხამსობის საკმაო დოზით შეზავებულ გასართობ წარმოდგენებს მართავენ.

ფართოდაა აგრეთვე გავრცელებული მოყვარულთა თეატრალური ხელოვნებაც — ხალხური თეატრი სოფლად, თვითმომქმედი კოლექტივები საწარმოო დაწესებულებებში, სკოლებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში. მათი მოღვაწეობა



დიდ ინტერესს იწვევს. მიუხედავად ამისა, წინამდებარე წიგნში ჩვენ არ შეგვიძლია
 ნათ რადიოს, ტელევიზიის, ნახევრად პროფესიული თეატრებისა და თეატრის
 მედების მოღვაწეობას. დავკმაყოფილდებით მხოლოდ პროფესიული თეატრის
 ძირითადი ქანრების, შემოქმედებითი მინარტულეების, რეპერტუარის, უდიდე-
 სი კოლექტივების მოღვაწეობის განხილვით.

იაპონია ერთადერთი ქვეყანაა სსოფლიოში, რომელსაც ქანრების ასეთი
 მრავალფეროვნება და მტკიცე მხატვრული ტრადიციების მრავალსაუკუნოვანი
 ისტორია გააჩნია. თხრობას ტრადიციული თეატრის ყველაზე ძველი ფორმებით,
 იაპონური თეატრალური კლასიკით დავიწყებთ (ბუგაკუ, ნოო, კაბუკი, ნინგო
 ძიორური), ხოლო შემდეგ გადავალთ უფრო ახალ ფორმებზე (სიმპა, სინკოკუგე
 კი, სინგეკი), რომლებიც მხოლოდ უკანასკნელ ათწლეულებში გავრცელდა.

მასალის ამგვარი თანმიმდევრობით განაწილება ყოველი ქანრის ანალიზის
 დროს ისტორიული ექსკურსების შენცირების საშუალებას იძლევა, რამდენადაც
 ყოველი მომდევნო ქანრი წინარესთანაა დაკავშირებული და მისი გავლენის ანა-
 ბეგდს ატარებს. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ თეატრალური ხელოვნების ეროვ-
 ნულ ფორმებს ეხება. ისინი კი ჩვენთვის უდიდესი ყურადღების საგანია. კაბუ-
 კის თეატრი იაპონური ტრადიციული თეატრის უმთავრესი ქანრია და ამიტომ
 საქიროდ ვთვლით, მასზე თხრობას ცალკე თავი მიეძღვნას.

ტრადიციული თეატრი ბ უ გ ა კ უ

ბუგაკუ ყველაზე აღრინდელი და ყველაზე ეგზოტიკურია იაპონური თეატ-
 რალური ხელოვნების სხვა ქანრებს შორის. ბუგაკუს სასახლის კარისა და სატაძ-
 რის წარმოდგენები, რომლებიც VII—VIII საუკუნეებში შეიქმნა როგორც
 არისტოკრატის ხელოვნება, იაპონური და უცხოური წარმოშობის საცეკვაო-
 მუსიკალურ ფორმებს შეიცავენ. ამ ქანრში არა მარტო მეტისმეტად აღრინდელი
 იაპონური საცეკვაო და მუსიკალური ტრადიციებია შენარჩუნებული, არამედ
 შემოტანილია შეს.ბამის ტრადიციათა ელემენტები ინდოეთიდან, სამხრეთ-აღმო-
 სავლეთ აზიიდან, ჩინეთიდან, მანჯურიიდან, კორეიდან და იმ ქვეყნებიდან, სა-
 დაც მათი წარმოშობა დიდი ხნის წინათაა მივიწყებული. ეს ფასდაუდებელი
 კულტურული მემკვიდრეობა და, ამავე დროს, უნიკალური ხელოვნებაა.

ბუგაკუ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სანახაობის ერთიანი ფორმაა. მის
 თანმხლებ მუსიკას ეწოდება გაგაკუ. იგი ერთობ მდიდარი, რთული და უჩვეუ-
 ლოდ თავისებურია და ამიტომაც როგორც იაპონიაში, ისე მის ფარგლებს გა-
 რეთ მუსიკალური სტრუქტურის მკვლევართა მუდმივი ყურადღების საგანი გან-
 ლავთ. ბუგაკუმ გადაწყვეტი გავლენა მოახდინა იაპონური ჰანგური სისტემის
 ჩამოყალიბებაში და საფუძვლად დაედო იაპონურ ტრადიციულ მუსიკას.

მუსიკა და ცეკვა უძველესი დროიდან არსებობდა იაპონიაში. ისინი მოხსე-
 ნიებული არიან მრავალრაცხოვან მითსა და ლეგენდაში. ამ თვალსაზრისით,
 ყველაზე ცნობილია მითი განრისხებულ მზის ქალღმერთ ამატერასუზე, რომე-
 ლიც განმარტოვდა ციურ მღვიმეში, მაგრამ შემდეგ ღმერთების მიერ მისთვის
 შესრულებულმა მუსიკამ და ცეკვებმა მიიზიდა და თავისი სხივმფინარი სახე
 კვლავ უჩვენა სამყაროს. სწორედ ეს ითვლება საცერემონიო წარმოდგენათა
 ტრადიციების პირველსაწყისად, რომლებიც იმართება იაპონიაში სატაძრო ღლე-
 სასწაულობებზე, იმპერატორის კარის ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანა
 მოვლენების აღსანიშნავად, ღირსეული სტუმრების პატივსაცემად, ყოველგვარი
 ზემისა და ფესტივალის დროს.

მუსიკა და ცეკვა მთელს იაპონიაში უძველესი დროიდან გავრცელებულ სა-
წესწევრობო ქმედებათა და რიტუალების აუცილებელ ნაწილს შეადგენდა.
იაპონიის სწავლასა მხარის მუსიკა და ცეკვები ისე შევიდა ბუგაკუსი ერთ-
ერთ შემადგენელ ელემენტად, როგორც იაპონური წარმოშობის მუსიკალური
საკრავები — გაგაკუს ორკესტრში.

იაპონიის კულტურის სფეროში ნახებობათა ფართო ნაკადი ბუდიზმის გავ-
რცელებასთან ერთად, VI საუკუნის ბოლოსა და VII საუკუნის დასაწყისში
იწყება. ამ ნაკადში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკირა ჩინურ, კორეულ, ინდურ,
ვიეტნამურ, იავურ და აზიის სხვა ქვეყნების მუსიკასა და ცეკვებს. ახალ ხელოვ-
ნებას სასახლის კარის არისტოკრატია, ბუდისტური სამღვდლოება და იმდრო-
ინდელი გაბატონებული კლასები უჭერდა მხარს.

იაპონიაში უზვად შემოქონდათ ახალ-ახალი ცეკვები და მელოდიები, ასევე
შემოქონდათ წიგნებიც გაგაკუსა და ბუგაკუს თეორიებზე. ამ ხელოვნების პო-
პულარობამ იაპონელ ავტორთა შორის მრავალრიცხოვან მსკავს ნაწარმოებთა
შექმნას შეუწყო ხელი. დარსდა ამ ხელოვნების შემსწავლელი სპეციალური
სკოლები. ბუგაკუს წარმოდგენები ვრცელდებოდა, როგორც სასახლის კარის
ცერემონიების, სატაძრო ზეიმებისა და მღვდელმსახურების შემადგენელი ნა-
წილი.

ბუგაკუს ხელოვნების აუვაგების ხანად VIII საუკუნის დასასრული და IX
საუკუნის დასაწყისი ითვლება. იგი ნიჟიერი იაპონელი მუსიკოსების ოტონოჲ
კიოგამისა (?—839) და ოვარი-ნო ხამანუსის (788—844) მოღვაწეობასთანაა და-
კავშირებული. მათ სისტემაში მოიყვანეს, გაიზარეს და დაამუშავეს ნაირფერო-
ვანი მელოდია და ბუგაკუს ხელოვნება შექმნეს იმ სახით, როგორითაც მოაღწია
მან ჩვენამდე. განუწყვეტილ იზრდებოდა პროფესიონალ მუსიკოსთა და მოცე-
კვავთა რიცხვი. ოფიციალურად შემოიღეს დიდ მსახიობთა სახელის მემკვიდ-
რეობით გადაცემა, რაც ტრადიციად იქცა იაპონური თეატრალური კლასიკის
ყველა შანრისთვის.

XII საუკუნის დასაწყისში თანდათან დაიჩრდილა ბუგაკუს ხელოვნება. მას
ავიწროებდნენ წარმოდგენის ახალი, ნოოს თეატრის პირდაპირი წინამორბედი
სახეობები — დენგაკუ და სარუგაკუ, ისინი უფრო აკმაყოფილებდნენ სამხედრო
ფენის გემოვნებასა და მოთხოვნებს, რომელმაც ქვეყანაში ხელთ იგდო გავლენა
და ხელისუფლება. მაგრამ ბუგაკუს ხელოვნებას მფარველობდნენ იმპერა-
ტორის კარზე. იგი შეინარჩუნეს სასახლის კარზე და ცალკეულ ბუდისტურ და
სინტოისტურ ტაძრებში.

ბუგაკუს ხელოვნებას აუვაგების ხანა გასული საუკუნის ბოლოს, შიძობის
დაუმთავრებელი ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ (1869) დაუდგა. რევო-
ლუცია სამპერატორო ხელისუფლების აღდგენის სულისკვეთებით მიმდინარე-
ობდა და ამიტომ ბუგაკუს ხელოვნებამ, ისე, როგორც ყველაფერმა, რაც კი და-
კავშირებული იყო იმპერატორის სახელთან, განსაკუთრებული მნიშვნელობა შე-
ძინა. თავისებური როლი ჟანრის ზოგიერთმა დემოკრატიზაციამაც შეასრულა.
თუ აღრე ამ ხელოვნების შესწავლა არისტოკრატისა და სასახლის კარის მუ-
სიკოსთა პრივილეგია იყო, 1878 წელს გამოიცა საგანგებო ნებართვა, ყველა
მსურველი ზიარებოდა ამ ხელოვნებას და მისი შემსრულებლების წრეც გა-
ფართოვდა.



ბუგაკუს ხელოვნებამ უდიდესი გავლენა მოახდინა მთელი იაპონიის თეატრალური ხელოვნების ჩამოყალიბებაზე. მისი ცალკეული ელემენტები საფუძვლად დაედო იაპონურ ეროვნულ მუსიკას და ქორეოგრაფიას, იქცა იაპონური კლასიკური თეატრის ტრადიციების წყაროდ.

ხშირად ბუგაკუს ცეკვები ღია ცის ქვეშ, ტაძრების წინ და სახანძრეთა ტერა-ტორიაზე საგანგებოდ აგებულ 91 სმ. სიმაღლისა და 52,8 კვ. მეტრი ფართობის სწორკუთხოვან ხის ფიციარნაზე სრულდება. სცენის ცენტრალური ნაწილი, რომელიც დაახლოებით მთელი მისი ფართობის ნახევარია, რამდენაღმე წინაა წამოწეული და ძირითადი ცეკვები სწორედ მასზე სრულდება. სცენას გარს ხის დაბალი ბარიერი ერტყმის, რომელიც ღია წითელი ლაქითაა დაფარული და მოოქროვილია. მის ქვედა ნაწილზე გადაქიმულია ცისფერი ქსოვილი. სცენას უკანა მხრიდან ედგმება ბარიერისვე მაგავსი ღია წითელი რიკულტბიანი კიბე, რომლითაც მსახიობები ადიან და ჩამრდიან სცენიდან. ბარიერის სიახლოვეს, ორივე მხრივ იდგმება დიდი, სამ მეტრზე მაღალი დოლები, რომლებიც სახვენი ნიშნის — მძიმის ფორმის სპეციფიკური ვენზელითა და ფენიქის გამოხაზულებებითაა გაწყობილი, ამ შემთხვევაში, მყურებლებისთვის საგანგებო ადგილებს არ მართავენ, დამსწრენი სცენის ირგვლივ თავისუფლად თავსდებიან. სინტონისტური მღვდლებივით შემოსილი მუსიკოსები ფიციარნაგის წინ, სცენისკენ პირმიქცეულნი პირდაპირ მიწაზე სხდებიან. ორკესტრი მრავალგვარი სასულე და სიმებიანი მუსიკალური საკრავებისგან, დოლებისა და გონგებისგან შედგება, ქარბობენ არა-იაპონური წარმოშობის მუსიკალური ინსტრუმენტები, მაგრამ მათ იაპონურებიც უერთდებიან. ზოგჯერ ფიციარნაგს გუბურაზე მართავენ ან სავსებით უგულუბელყოფენ. მაშინ, ცეკვები პირდაპირ მიწაზე სრულდება.

ზოგიერთი დღესასწაულის დროს ბუგაკუს ცეკვებს კოცონის შუქზე ასრულებენ. ცეცხლის ალით განათებული მოცეკვავეთა ფანტასტიკური ნიღბები და კოსტიუმები მყურებლებზე დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას ახდენს, ცეკვები განსაკუთრებით საზეიმო და საიდუმლოებით მოცული ჩანს.

როცა წარმოდგენა იმპერატორის სასახლეში იმართება, სტუმრებისთვის დგამენ სკამებს, ხოლო იმპერატორის ოჯახის წევრები მყურებელთაგან იზოლირებულინი, განსაკუთრებით საპატიო ადგილზე სხდებიან. ბუგაკუს ცეკვების სახელმწიფო თეატრში ჩვენებისას („კოკურიცუ გეიძიო“), სცენაზე საცეკვაო მოედანს შემოსაზღვრავენ ხოლმე.

ბუგაკუს ცეკვებში გამოიყენება სურათხატოვანი მკვეთრი კოსტიუმების, ხისგან უხეშად გამოჭრილი ან გადაქარბებული გროტესკული გამომეტყველებით ქაღალდზე დახატული და ხშირად მკაფიოდ შეფერადებული ნიღბები.

როგორც უკვე ნათქვამი იყო, ბუგაკუს ცეკვების თანმხლები მუსიკა იაპონური და უცხოური წარმოშობის მელიოდიებისგან შედგება. საკითხი ვაგაკუსა და ბუგაკუს არაიაპონურ წყაროებზე ძალზე რთულია და თეატრმცოდნეთა შორის კამათს იწვევს.¹ ვაგაკუს მუსიკას ტექსტი არ გააჩნია. ზოგიერთი მკვლევარი თვლის, რომ იაპონური წარმოშობის მუსიკას იაპონური ტექსტი ჰქონდა, რომელიც იაპონური მუსიკალური საკრავის თანხლებით იმღერებოდა (ბივა, კოტო), მაგრამ ეს ტექსტი დაკარგულია და ჯერჯერობით მისი აღდგენა არ ხერხდება.

¹ დაწერილებით ამის შესახებ იხ. აკად. ნ. ი. კონრადის სტატია „VII—VIII ს. ს. იაპონიის თეატრალური ხელოვნების შესახებ“ წიგნი: იაპონიის თეატრი და დრამატურგია; მოსკოვი, 1965 წ.



ბუგაკუს ზოგიერთი უცხოური წარმოშობის პიესაში მოცეკვავეები მოკლე შექაბილებს ჩაურთავენ, რომლებსაც აზრობრივი დატვირთვა ნიათ და ეწოდებათ სეჟური (ჟღურტული).

მრავალფეროვანია ბუგაკუს წარმოდგენის პროგრამა: იგი შედგება დინამური და მშვიდი ცეკვებისგან რომლებსაც ერთი ან რამდენიმე მოცეკვავე ასრულებს ნიღბით ან უნიღბოდ. ცეკვებში დიდი როლი ენიჭება პანტომიმის ელემენტებს: ბუგაკუს ცეკვებში გამოყენებული ნიღბები ადამიანთა არაიპონური სისეთა ტიპები ან ფანტასტიკურ არსებობათა და ცხოველთა გამოსახულებებია. ასევე არაიპონურია შესსრულებელთა კოსტიუმები და ფეხსაცმელი. ისინი აზიის სხვადასხვა ქვეყნის ხალხთა უძველეს სამოსს გვაგონებს.

ბუგაკუს ცეკვები წარმოშობითა და ხასიათით ერთმანეთისაგან განსხვავდება. წარმოშობით ისინი იყოლიან: საზო-ნო მაიდ (მარცენა მხარის ცეკვები), რომლებშიც შედის ჩინური, ინდური და ინდოჩინური წარმოშობის ცეკვები და უზო-ნო მაიდ (მარჯვენა მხარის ცეკვები), რომლებშიაც შედის კორეული და მანჭურიული წარმოშობის ცეკვები. ხასიათის მიხედვით ცეკვები რამდენიმე ტიპად იყოფა: ბუნ-ნო მაი ანუ სირამი (მშვიდობიანი ცეკვა), — მშვიდი, გრაციოზული ცეკვა; ბუ-ნო მაი (მეომართა ცეკვა) — ხომარი ცეკვა ხმლებით ან ალებარლებით, ან შუბებით; ხასირიმაი (მორბენალთა ცეკვა) — ჩქარი ცეკვა იარაღით, დოლის ჯოგებით ან სხვა საგნებით; დობუ (ბავშვთა ცეკვა) და ა. შ.

ბუგაკუს წარმოდგენა მკაცრად განსაზღვრული ფორმით ეწეობა. ცეკვები წყვილებად სრულდება (ცუგუ-ნო მაი), წყვილში, ჩვეულებრივ, ერთი ცეკვაა საზონო მაის ჭვუფიდან და ერთიც უზო-ნო მაის ჭვუფიდან. პირველ ნაწილს იმაგაკუს უწოდებენ (კეთილშობილური მუსიკა), მეორეს — ტობუს (საბასუხო ცეკვა). მთელი ეს კომპლექსი შესავალისა და დესასრულის ისეთი მუსიკალური ნაწილებითაა გადატვირთული, რომლის დროსაც არ ცეკვავენ. ასეთი სტრუქტურა ყველა ტიპის ცეკვებისთვის სავალდებულოდ ითვლება.

მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ბუგაკუს ორი პოპულარული ცეკვისგან შემდგარი კომპლექსი „ამა“ და „ნი-ნო მაი“. პირველ ცეკვას, ჩვეულებრივ, ორი სწორკუთხანიღბიანი მოცეკვავე ასრულებს. ნიღბებზე შავი საღებავით თვლები, ცხვირი და პირია დახატული. მსახიობები ძალა-უფლებით, გვირგვინებითა და კვერთხებით აღჭურვილ ქალსა და კაცს ანსახიერებენ. ამ პერსონაჟთა ცეკვისას სცენაზე მეორე ცეკვის შემსრულებელი წყვილი შემოდის ბერიკაცისა და დედაბრის ნიღბებით. ბერიკაცს მოცინარი ნიღბი უკეთია (ვარაიმენი), მისი ქული ბამბუკის ფოთლებითაა მრთული) დედაბერს მახინჯი, სქელი სახე და გაბერილი ნიღბი აქვს (ხარამენი), სარტყელი ბამბუკის ფოთლებითაა მორთული. ბერიკაცი და დედაბერი ასრულებენ კომიკურ ცეკვას, რომელშიაც მოცეკვავე პერსონაჟებია პაროდირებული.

აღნიშნული კომიკური წაბძვის ხერხი ცეკვისა იპონურ ქორეოგრაფიაში ფართოდაა გავრცელებული.

კიდევ ერთი კოლორიტული ცეკვების წყვილია „რანრიო“ (საზო-ნო მაი) და „ნასორი“ (უზო-ნო მაი). პირველ ცეკვას მდიდრულ წითელ სამოსში გამოწყობილი ერთი მოცეკვავე ასრულებს. იგი ანსახიერებს ჩინელ იმპერატორს. იმის შიშით, რომ ახალგაზრდულმა, მიმზიდველმა სახემ მას, როგორც მედგარ მხედართმთავარს ზიანი არ მიაყენოს, შემზარავი ნიღბი უკეთია. მეორე ცეკვას ასრულებს მკვეთრ ყვითელ კოსტიუმებში გამოწყობილი ორი მოცეკვავე. ისინი ერთმანეთს შეჰიღებულ დრაკონებს ანსახიერებენ.



ომის შემდგომ პერიოდში ბუგაკუს ხელოვნება საკმაოდ პოპულარული გახდა იაპონიაში. მისით ხელახლა დაინტერესდნენ 50-იანი წლების მეორე ნახევარში რიდან, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ყოველგვარი იაპონური ტრადიციული-სადაც ურადღებობის გამახვილების გამო. 1955 წელს მთავრობის ს. განცხადებით, სახალისი კარის ბუგაკუს დასი გამოცხადებულ იქნა „მნიშვნელოვანი ნაციონალურ-კულტურული ფასეულობად“. ანუ როგორც იაპონიაში ჩვეულებრივ ამბობენ, „ცოცხალი ნაციონალურ განძად“ (ნიგენ კოკუსო). ამ ტიტულს იაპონიის ხელისუფლება წახალისებისა და მხარდაჭერის მიზნით ტრადიციული ხელოვნების ყველაზე გამოჩენილ მოღვაწეებსა და კოლექტივებს ანიჭებს.

თავისი არსებობის მანძილზე ბუგაკუს დასი 1959 წელს პირველად გაემგზავრა საგასტროლოდ საზღვარგარეთ — ექვსკვირიანი ტურნე მოაწყო ამერიკის შეერთებულ შტატებში. გამოცა გრამფირფიტები გაგაკუს მუსიკის ჩანაწერებით, იაპონიასა და სხვა ქვეყნებში გამოჩნდა მრავალი პუბლიკაცია ბუგაკუსზე. რამდენიმე დღის ამოქმედდა ტოკიოსა და კიოტო-ოსაკაში. საკუთარი დასი ჰყავს ყოველ დიდ ტაძარს, შექმნილია ახალი ანსამბლები, მათ შორის ტოკიოს ხელოვნების უნივერსიტეტში და აშშ-ში. გაგაკუს მუსიკის სწავლება შეტანილია ტოკოს ხელოვნების უნივერსიტეტისა და სახელმწიფო კონსერვატორიის სასწავლო კურსში.

დიდა თანამედროვე ახლგაზრდა იაპონელი კომპოზიტორების, ქორეოგრაფებისა და მოცეკვავეთა ინტერესი გაგაკუსა და ბუგაკუს მიმართ. ბევრი მათგანი ამ უანრის ტექნიკას და თემებს ფართოდ იყენებს თავის კომპოზიციებში. ეს ხელოვნება იპრობს აგრეთვე საზღვარგარეთელი მუსიკოსებისა და ქორეოგრაფების განსაკუთრებულ ყურადღებას. ბუგაკუს ძველი ნიღბები და კოსტიუმები იაპონიის მუზეუმებში ინახება, როგორც ეროვნული განძი.

ნ ო ო

ნოო, ანუ ნოოგაკუ ყველაზე დახვეწილი იაპონური თეატრალური კლასიკაა. იგი იაპონური ტრადიციული თეატრალური ხელოვნების ყოველმხრივ განვითარებული პირველი ფორმაა.

ბუგაკუს გარდა, რომელიც არისტოკრატიის ხელოვნებად იქცა, იაპონიაში VIII საუკუნის შუა რიცხვებში მატერიალიდან შეიტანეს ხალხური თეატრალური ხელოვნება ს. ნგაკუც, რომელიც შედგებოდა მასობრივი ხელოვნების მრავალგვარი უმარტივესი სახეობისგან: კომიკური მიმანისი, უბრალო კომიკური სცენებისა და მოთხრობების, ხალხური ცეკვებისა და სიმღერების, აკრომატიკის, ფოკუსების, ჟონგლიორებისა, მეთოჯინებისაგან და ა. შ.

სანგაკუს ხელოვნებიდან XI საუკუნის ბოლოს განვითარდა სარუგაკუს ხელოვნება. სარუგაკუს მონაწილეები იყვნენ საზოგადოების დაბალი ფენის წარმომადგენლები. ისინი თავიანთ ხელოვნებას უჩვენებდნენ რელიგიური დღესასწაულების დროს, როცა სანახაობას მოწყობილი უამრავი მორწმუნე თავს იყრიდა ტაძრებში. სარუგაკუს ხელოვნებამ მალე ფართო პოპულარობა მოიპოვა. XII საუკუნის ბოლოს გამოჩნდა სარუგაკუს უამრავი პროფესიული დასი, რომლებსაც დიდი ტაძრები და მონასტრები მფარველობდნენ. ისინი მათ იწვევდნენ მორწმუნეთა მისაზიდად ბუდისტური და სინტოისტური რელიგიური დღე-

სასწაულებების დროს. შედარებით მდიდარ მონასტრებსა და ტაძრებს სარუგაკუს მახლობთა საკუთარი დასები ჰყავდათ, რომლებსაც ხელოსნების სააშქროთა მსგავსად „ძა“-ს უწოდებდნენ. მსახიობებს საშუალება მიეცათ გაერთიანებული-ცენენ და გაემდიდრებინათ სარუგაკუს ხელოვნება სოფლებისა და სასახლის კარის ცეკვებითა და სიმღერებით. წარმოიშვა თეატრალური ხელოვნების თავისებური ფორმა, რომელიც სარუგაკუ-ნო ნოს ცეკვებსა და სიმღერებს ეყრდნობოდა და იგი მონაწილე ნოს დრამის პროტოტიპად იქცა. სარუგაკუს წარმოდგენის კომიუური ელემენტები XI საუკუნისთვის განვითარდა ხალხურ კომედიურ ჟანრად — კიოგენად. პარალელურად ვითარდებოდა სოფლის მცხოვრებთა სიმღერებსა და ცეკვებზე აღმოცენებული თეატრალური ხელოვნება დენგაკუ, დენგაკუ-ნო ნოო. XI საუკუნის ბოლოს ეს მიმართულება სარუგაკუ-ნო ნოოა შეუერთდა. მათ საფუძველზე, იმდროინდელი იაპონიის ორი თეატრალური მოღვაწის, კანიამისა და ძეამის (ზოგჯერ ეს სახელი იკითხება, როგორც სეამი) თაოსნობით დაარსდა თეატრი ნოო.

კანიაიმ (1333—1384) იგაში დააარსა თეატრი „კანძემა“, აიღო რა ყოველივე საუკეთესო სარუგაკუდან, ისეხსა XII საუკუნეში პოპულარული რიტუალური ცეკვის დენგაკუსა და XI საუკუნის დასაწყისში ფართოდ გავრცელებული კუსეამის ცეკვების ცალკეული ელემენტები და შექმნა წარმოდგენა, რომელსაც წარმატება ხვდა პროვინციაში და დედაქალაქშიც, კანიაიმის მხარს უჭერდა და მფარველობდა იმდროინდელი იაპონიის ფეოდალური ხელისუფალი ასიკაგა, იოსიმიცუ.¹ კანიამი იაპონიის თეატრის ისტორიაში შევიდა არა მარტო როგორც გამოჩენილი მსახიობი და თეატრალური მოღვაწე, არამედ, როგორც ნოს თეატრისთვის უამრავი პიესის შემქმნელი („ძიძენ-კიძი“², „სოტობა კომატი“ და ა. შ.) და როგორც მოძღვარი და თეორეტიკოსი.

კანიაიმის ვაჟიშვილი ძეამი (1363—1443) მამის საქმის უშუალო გამგრძელებელი იყო. კანიაიმის სიკვდილის შემდეგ იგი თეატრ „კანძემას“ ხელმძღვანელი გახდა. კანიაიმის ხელოვნება ფართო მასშტაბისთვის იყო გათვალისწინებული, მისი შვილის მცდელობა კი იქითკენ იყო მიმართული, რომ წარმოდგენები უფრო არისტოკრატიული გაეხადა. ძეამიმ მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია ნოს არისტოკრატიული თეატრის დასრულებული ფორმის შექმნაში. მას მხარს უჭერდნენ სახიფათო წოდების მაღალი პირები, მის სპექტაკლებს ესწრებოდა იმპერატორი. 1426 წელს, რაღაც მიზეზთა გამო, ძეამი სადოს კუნძულზე გადაასახლეს. მისი შეწყნარებისა და დედაქალაქში დაბრუნების თარიღი ზუსტად დაუდგენელია.

ძეამი არა მარტო გამოჩენილი მსახიობი, არამედ უდიდესი დრამატურგი, კომპოზიტორი და თეატრალური ხელოვნების თეორეტიკოსი იყო. ნოს თე-

1 სახელები მოყვანილია იაპონური თანმიმდევრობით: პირველ ადგილზე გვარი, მეორეზე სახელი.

2 ტრადიციული თეატრის პიესების დასახელება მოგვეყვას იაპონური წაკითხვით როგორც მიღებულია თეატრმცოდნეობის ლიტერატურაში, ევროპულ ენებზე, რამდენადაც ორიგინალური სახელწოდებები უცნაურია, ზუსტ თარგმანს არ ექვემდებარება და გაუგებრობას იწვევს. ხშირად სახელწოდებად საკუთარი სახელი გამოაქვთ.



საქართველოს
ხალხთა
წიგნობა

ატრისათვის ასზე მეტი პიესა შექმნა. მისი პიესები გამოირჩევიან ტექსტისა და მუსიკის სილამაზითა და განსაკუთრებული დახვეწილობით. ნოს თეატრის ხელოვნების საიდუმლოებებზე ქაშიმ დახლოებით ოცი ტრაქტატი დატოვა. ეს წიგნები ძვირფასი მასალაა შუა საუკუნეების იაპონიის თეატრალური ხელოვნების შესასწავლად. ქაშის შრომებს შორის განსაკუთრებით განთქმულია „კადენსიო“ და „ხანა-ნო კავამი“.

სამხედრო არისტოკრატია, ავიწროვებდა რა სახალისი კარს, ხელს უწყობდა თეატრალური ხელოვნების ახალი ფორმების განვითარებას. ნოს თეატრის რელიგიურ-მისტიკური, ფეოდალურ-მონარქიული რომანტიზმი სავსებით პასუხობდა მის მოთხოვნებს და გემოვნებას. ამიტომ კანამისა და ქაშის მოღვაწეობის ინტროინდელი სამხედრო-ფეოდალური ხელისუფლების სტრუქტურის უმაღლესი მმართველი — ასიგაკას გვარის სიოგუნები მფარველობდნენ. ამ პერიოდს განეკუთვნება ნოს ხელოვნების ფორმირების დამთავრება. ნოს საცეკვაო-მუსიკალურმა პიესებმა და კიოგენის კომედიურ-დრამატულმა პიესებმა, როგორც წარმოდგენებში აუცილებლად ჩასართვებმა ინტერმედიებმა, განვითარების უმაღლეს დონეს მიაღწია. კანამი და ქაში გვევლინებიან კანძეს (სახელწოდება შედგენილია მათი სახელების პირველი ნაწილისგან) — ნოს ხელოვნების დღემდე არსებული ძირითადი სკოლის დამაარსებლად. მათ ეს ხელოვნება უმაღლეს პროფესიულ დონეზე აიყვანეს და დაუდეს ესთეტიკური საფუძველები, რაც იაპონური ტრადიციული თეატრალური ხელოვნების დონის განმსაზღვრველ იქცა.

შინაომები, რომლებიც იაპონიას მთელი XVI საუკუნის განმავლობაში არ ეტევდნენ, ნოს თეატრის განვითარებას ამუხრუჭებდა. XVII საუკუნიდან, ტოკუგავების მმართველობის დამთავრების შემდეგ იწყება თეატრის განვითარების ახალი ეტაპი, რომელიც ამ სახლის სიოგუნთა მფარველობით მიმდინარეობდა. წარმოდგენებმა ცერემონიული სახიათი შეიძინა და სადღესასწაულო თარიღებზე იმართებოდა.

პირველი ასეთი შემთხვევა ტოკუგავა იეიასუს სიოგუნად გამოცხადება იყო, რომელიც 1603 წელს მოხდა. მან ამ თარიღის აღნიშვნა ნოს ცერემონიულ წარმოდგენებით ისურვა. აქედან მოყოლებული, ნოს, როგორც ოფიციალურ-ცერემონიული ხელოვნება (სიოგაკუ), ისევე ტრადიციულად იქცა, როგორც მისი ყოველწლიური ფესტივალები.

ნოს საზეიმო წარმოდგენებით აღინიშნებოდა ახალი მმართველის მოსვლა ხელისუფლების სათავეში, დიდგვაროვან პირთა ქორწინება, მაღალი რანგის თანამდებობის პირთა დანიშვნა, ვაჟიანობა გავლენიან ოჯახებში, მათი სრულწლოვანება და ა. შ. სპექტაკლი იმართებოდა სიოგუნის სახალისი ტერიტორიაზე. ედოში (ახლანდელი ტოკიო). მათზე არა მარტო დიდგვაროვან ფეოდალებს, არამედ მოქალაქეთა წარმომადგენლებსაც იწვევდნენ (მიტიირი ნოს). ჩვეულებრივ, სპექტაკლები რამდენიმე დღეობით მიმდინარეობდა და მათზე დასწრება ხუთი ათასამდე მაყურებელს შეეძლო. წვეულნი უყურებდნენ სპექტაკლებს, იღებდნენ საჩუქრებსა და საკმელ-სასმელს. ასეთ სპექტაკლებზე დასწრება პატივად ითვლებოდა, დაპატიუების უფლებისთვის ერთმანეთს შორის იბრძოდნენ ფეოდალები და ცალკე, გავლენიანი მოქალაქეები.

თეატრალური ხელოვნების ცერემონიული ფუნქცია კონფუციელთა სულისკვეთებას, ტოკუგავების სახლის სიოგუნთა ოფიციალურ ფილოსოფიას პასუხობდა.



და „მას, ვინც ართობს, დედამიწისთვის მშვილობა მოაქვს, ვინც მართავს წესრიგი“ იუწყება კონფუციანელთა ერთ-ერთი მცნება. „მებრძოლი არაფერს ფოს“ მშფოთვარე ეპოქის შემდეგ (სენაკოუ ძიდაი), როგორც უწოდებენ XVI საუკუნის იაპონიის ისტორიასი, ხელოვნების მშვიდობისმოყვარული ფუნქციონადმა ყურადღების განახვილება გასაგები იყო. შესაძლებელია, სწორედ ამით აიხსნებოდა ეს უცვლელი ყურადღება ნოოს თეატრისა და თეატრალური ხელოვნების სხვა ჟანრებისადმი, რასაც იჩენდა ტოკუგავას ხაზლის ყველა სიოგუნთ თავისი მმართველობის თითქმის სამი საუკუნის მანძილზე.

ცერემონიული მუსიკა ცვლილებებს განაგრძობდა და მისი უკონტროლო გავრცელება აცდინათ, XVII საუკუნეში ხელისუფლებამ იემოტოს საგანგებო სისტემა დაწესა. სკოლის მეთაურებად ნოოს ხელოვნების აღიარებულ ინსტრატს აყენებდნენ. მეთაურის ირგვლივ ჯგუფდებოდნენ მისი ვაჟიშვილები და მოწაფეები. ჩნდებოდა რაღაც საამქროს, თუ გილდიის მსგავსი რამ. იემოტოს წოდება შთამომავლობით გადადიოდა. იემოტო ამოწმებდა ნოოს მსახიობთა მუშაობას, რომლებიც უქვევლად ეკუთვნოდნენ ნოოს რომელიმე სკოლას. ასევე, მუსიკოსებიც მიეკუთვნებოდნენ ამ ჟანრის რომელიმე სკოლას. თავისუფალ კონკურენციასზე ფიქრაც კი ზედმეტი იყო.

ნოოს ხელოვნების ევოლუციის გზაზე აღმოცენდებოდა ხოლმე მისი განსხვავებული სკოლები. ჩვენამდე მოაღწია ხუთმა მათგანმა, როგორცაა: კანძე, კონპარუ, ხოსიო, კონგო და კიტა. პირველი ოთხი შეიქმნა XIV—XV საუკუნეებში. უკან სქნელი XVII საუკუნის დასაწყისში, მეორე სიოგუნ ტოკუგავა ხიდეტადას პირადი მფარველობით.

სკოლებს შორის სხვაობა პიესების ტექსტებსა და მსახიობთა საშემსრულებლო მანერაში მქლავდებოდა. პიესების ცალკეული ადგილები სკოლების მიერ სხვადასხვაგვარადაა რედაქტირებული. ზოგჯერ ტექსტში ჩამატებები კეთდება ან პირიქით, განსაზღვრულ ნონაკვეთს გამოტოვებენ ხოლმე. სხვადასხვა სკოლას ცალკეული ცეცვისა და მუსიკალური ნაწილის თავისებურად შესრულების უფლება აქვს. სკოლების რეპერტუარი ასევე რამდენადმე განსხვავდება ერთმანეთისგან. ყოველ მათგანს მოეპოვება პიესები და როლები, რომლებიც მათ მსახიობებს შედარებით კარგად გამოხდით და ამის გამო ამ ნაწარმოებებს სხვებზე ხშირად დგამენ, მაგრამ ყოველივე ეს სხვაობა ნოოს ხელოვნების საფუძვლებს არ ეხება, ისინი იმდენად უმნიშვნელოა, რომ არასპეციალისტი მაყურებელი, ჩვეულებრივ, ვერავითარ განსხვავებას ვერ ამჩნევს.

ნოოს სკოლების შენარჩუნებას ფორმალური ხასიათი აქვს და აიხსნება არა ხელოვნების მოთხოვნილებებით, არამედ წარსული ორგანიზაციული ტრადიციების გადმონაშთებით.

მეიძის რევოლუციამ, გადააყირავა თუ არა სიოგუნთა სამხედრო-ფეოდალური დიქტატურა, საგულისხმო დარტყმა მიაყენა სამხედრო არისტოკრატის თეატრსაც. მხარდკერის დაკარგვის გამო ნოოს ბევრი მსახიობი იძულებული გახდა გამოეცვალა პროფესიამ. ამ თეატრის მდგომარეობა სავალალო იყო მანამდე, სანამ გამოუჩნდათ ახალი მფარველები — ცალკეული სახელმწიფო პირები, მსხვილი ბურჟუაზიის წარმომადგენლები, გავლენიანი თეატრალური მოღვაწეები და ახალი ინტელიგენციის ზოგიერთი პირები. ამ ხელოვნებაზე უფრო ფართო აზრით შეიქმნა, მაგრამ იგი წინანდებურად მხოლოდ რჩეული მაყურებლისთვის რჩებო-

და ხელმძღვანელობს, ნოოს უნარის შემდგომი დემოკრატიზაცია მეორე მსოფლიო ომის მომდევნო პერიოდს განეკუთვნება.

ნოოს წარმოდგენები ხინოკის შეუღლებავი ხისგან აგებულ კვადრატულ სტენებზე იმართება. ღია ფერის გაპრიალებული ხე უბრალოებს, სიწმინდისა და სიმკაცრის შთაბეჭდილებას ახდენს. სტენის ზემოდან ოთხ ბოძზე დაურდნობილი სახურავია აღმართული, რომელიც კონსტრუქციით სინტოისტური ტაძრის სახურავს ჩამოჰგავს. გასული საუკუნის ბოლომდე, რამდენადაც ნოოს თეატრის წარმოდგენები ღია ცის ქვეშ იმართებოდა, ასეთი სახურავი აუცილებელი იყო, ამჟამად კი თეატრალურ ტრადიციადაა შემორჩენილი და ახალ, თანამედროვე შენობებშიაც აგებენ.

სტენა სამი მხრივ ღიაა, მეოთხე მხარე უკანა კედელია, რომლის ოქროსფერ ფონზე მხრებგაშლილი, სტილიზებული მწვანე ფიჭვის ხეა გამოსახული (მრავალუბიერობის ნიშანი). უკანა კედელი მუდმივია და რა სახის პიესაც უნდა სრულდებოდეს, არ იცვლება. სტენის იატაკი ფიცრისაა და ისეთივე ღია ფერის და გაპრიალებული, როგორც თვით სტენის ჩარჩოა.

ძირითადი სტენის ფართობი, სადაც მთავარი მოქმედება სრულდება, 5,5 კვ. მეტრია. მას შეიძროდ ეკვრის ორი მოედანი. სტენის უკანა ნაწილის გასწვრივ არის ზოლი, რომელსაც ძირითადი სტენის დაახლოებით ნახევარი უჭირავს. ეს ატომა — ადვილი, სადაც თავსდება მუსიკოსები და დამხმარე პერსონალი. სტენის მარჯვენა მხარის გასწვრივ დაახლოებით 1 მ. სიფართის ხის დაბალი ბარიერით შემოკავებული ზოლი მიემართება. ეს ძიუტაჰა — ადვილი, სადაც თავსდება ექვს ან რვაკაციანი გუნდი. ისინი ორ რივად სხდებიან.

სტენის უკანა ნაწილის მარცხენა მხარეს, სტენის სიმაღლეზე, თითქმის სწორი კუთხით კულისებისკენ მიემართება ხასიგაკარის ფიცარნაგი, სიგრძით ხუთიდან თხუთმეტ, ხოლო სიფართით ორ მეტრამდე. იგი, გუნდისთვის განკუთვნილი მოედანის მსგავსად, ხის დაბალი ბარიერითაა გამოცალკევებული და გადახურულია, რაც სინტოისტური ტაძრების გაღერებებს სახურავებსა და გადასასვლელებს ჩამოჰგავს. ხასიგაკარის ბოლოს გვხვდება მცირე ოთახი, დიდი სარკით (კაგამი ნო მა), სადაც უკვე ჩაქმული და სტენაზე გამოხასხვლელად მზადმყოფი მსახიობი როლში შესვლას ცდილობს. ამ ოთახის შესასვლელი ლამაზი, ზოლებიანი ფარდითაა დაფარული (აგემაკუ). ზოლები ფართო, ვერტიკალური და ღია შეფერილობისაა. ზოლი ხუთია: შავი, ყვითელი, წითელი, მწვანე და თეთრი. როცა მსახიობი ოთახში შედის ან იქიდან გამოდის, ფარდა შესასვლელის ქვედა კუთხეებზე დამაგრებული ბამბუკის ორი ლატნის მეშვეობით მალა იწევა.

მაყურებელთა დარბაზის იატაკის სიმაღლეზე, სტენის ირგვლივ და ხასიგაკარის გასწვრივ მიემართება დაახლოებით 1 მ. სიფართის ზოლი, რომელიც, სინტოისტური ტაძრის ეზოს მსგავსად, წვრილი კონკრეტით ან მსხვილი ხილითაა დაფარული. მაყურებელთა დარბაზის მხრიდან ხასიგაკარის გასწვრივ ამ ზოლზე დგამენ სამ ნორჩ ფიჭვს. ხასიგაკარის მეორე მხარეზე კი, კედელთან, ორ ასეთსავე ფიჭვს. ეს კედევ უფრო აძლიერებს იმის შთაბეჭდილებას, თითქოს სპექტაკლი ღია ცის ქვეშ მიმდინარეობდეს. ამასთან ერთად, იქმნება სივრცის შეგრძნებაც.

ხასიგაკარი მხოლოდ მსახიობთა სტენაზე გამოხასხვლელად როდი გამოიყენება. იგი დამატებითი სტენური მოედანია, სადაც სპექტაკლის მთელი რიგი ეპი-



წოდები თამაშდება.

კედელი, რომელიც მხარმარჯვნივ მუსიკოსებისთვის განკუთვნილ აბოლოებს, მწვანე ბამბუკის გამოსახულებითაა მორთული. მას მცირე, უჩინარი კარი აქვს (კირილი). ამ კარით სცენაზე გამოდის გუნდი. მისითვე სარგებლობენ პირები, რომლებიც სცენაზე მსახიობებს ეხმარებიან და ის მსახიობები, ვინც მოქმედების დროს სწრაფად და შეუმჩნევლად უნდა გავიდნენ.

სცენის წინა ნაწილის ცენტრიდან დარბაზისკენ ეშვება წვრილი, სამსაფეხურიანი უმოაჯირო ხის კიბე, იგი სატაძრო არქიტექტურიდანაა გადმოღებული და დეკორატიული დანიშნულება უფრო აქვს, ვიდრე ფუნქციური.

მაყურებლები სადებიან სცენის წინ და მისგან მხარმარცხნივ. წინათ მაყურებლები იატაკზე დაფენილ ქილოფის ტატამებზე სხდებოდნენ. ამჟამად, ახალი თეატრების შენობათა პარტერში, ევროპული თეატრების კვალობაზე დგამენ სავარძლებს, ხოლო ქანდაკაზე აფენენ ტატამს და მაყურებლებს ძველებურად იატაკზე სხდებიან.

თანამედროვე თეატრის სცენები განათებისა და აკუსტიკის მხრივ უფრო სრულყოფილია და აღჭურვილი, მაგრამ ნოსს ხელოვნების მკაცრ შემფასებლებს მიაჩნიათ, რომ ამ თეატრის სინათლის გაგება და აღქმა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შესაძლებელია, თუ სიახლეებს კარბად არ გამოიყენებენ.

აი, დიდი იპონელი მწერლის, ტანიაკი ძიუნიტიროს აზრი: „თუ ნოსს დრამებში, კაბუკის თეატრის მსგავსად, თანამედროვე განათება, იქნება გამოყენებული, მაშინ სინათლის მკვეთრი შუქი თავისებურ ესთეტიკურ ეფექტს განადგურებს. ემორჩილება რა ბუნებრივ მოთხოვნებს, ნოსს თეატრი ამის გამო რჩება ისე, როგორც ძველად იყო, სუსტად განათებული. ნოსს შენობაც ასევე ექვემდებარება ამ მოთხოვნებს: რაც უფრო ძველია ის, მით უკეთესია. ნოსს სპექტაკლებისთვის ყველაზე იდეალური ადგილი იქნება იქ, სადაც იატაკი ბუნებრივად კრიალბს, კერის ფიცრები და ბოძები შავად ელვარებენ და, სადაც წყვილი, დაწყებული ჭერის ღირებებიდან, ყოველმხრივ მოფენილი ლავგარდანებამდე მსახიობების თავზე უზარმაზარი ზარივითაა გადმოკიდებული. ამ გზებით, ნოსს დღემების გადატანა თანამედროვე ტიპის შენობებში (. . .) შესაძლოა ზოგიერთ მიმართებაში კარგია კიდევ, მაგრამ ნოსსთვის დამახასიათებელი გასაკუთრებული მოზიზღველობა მაშინ სანახევროდ იკარგება.“¹

ნოსს თეატრში ორკესტრი ოთხი მუსიკოსისგან შედგება (ხაიხიკატა), რომლებიც სცენაზე ხახიგაყარით შემოდის და უკანა კედლის გასწვრივ, ერთ რიგად სდებიან. სცენაზე მუსიკოსთა გამოსასვლელად ფარდის მხოლოდ მარჯვენა კუთხე იწევა.

ორკესტრთან ერთად უკანა კედლის გასწვრივ, მხარმარცხნივ, წის კოცნი-სცენაზე მსახიობთა დამხმარე კაცი, იგი პირობითად უჩინრად ითვლება და მოქმედების დროს შეუძლია მსახიობს გაუსწოროს კუსტიუმი, პარიკი ან ნიღაბი. რაიმე მიაწოდოს რეკვიზიტადან.

ნოსს თეატრის სპეციფიკურ მოწყობილობას და ტრადიციულ ქვეშულ სცენის გაფორმებას თავისი ისტორია აქვს. ტოტემგაშლილი ფიქვი უკანა კედელზე — ქალქ ცენტში არსებული კასუგას ტაძრის ფიქვების ხსოვნაა. სადაც ნოსს პირველი წარმოდგენები იმართებოდა. ხახიგაყარის გაყოლებით მდგარი ფიქვები

¹ ტანიაკი ძიუნიტიროს, ძენსეკუ, ტ. 20, ტოკიო, 1968, გვ. 542.



მაყურებელს შოაგონებს, რომ ოდესღაც, სცენაზე გამოვლამდე მსახიობებს ღარ-
 ბაზი უნდა გაეგლოთ. მაყურებელთა ღარბაზსა და სცენას შორის კენჭებით
 ფარული ხაზი იმ დროთა კვალია, როცა ნოს სცენები ტაძრების ტერიტორია-
 ზე ან მსხვილი ფეოდალების ბაღებში აღიმართებოდა და მაყურებლები წარმო-
 ღგენებს ტაძრის გაღერებიდან, სახლის ტერასებიდან ან ბაღებიდან უყურებდ-
 ნენ. მაყურებელთა ღარბაზიდან სცენაზე ამავალი მცირე დეკორატიული კიბე
 ოდესღაც იმისთვის იმართებოდა, რომ მფარველი — ფეოდალის წარგზავნილს
 სცენაზე ასვლა და წარმოღგენის დაწყების თაობაზე განკარგულების გაცემა ან
 მსახიობებისთვის საჩუქრების ბოძება შეძლებოდა.

ოთხ ბოძს, რომლებსაც სახურავი ეყრდნობა, წარმოღგენაში გარკვეული
 ფუნქცია აკისრია და ყოველ მათგანს თავისი სახელი აქვს. უკანა მარცხენა ბოძს,
 ხასიგაკართან უახლესს, სიტე-ბასირა ეწოდება (სიტეს ბოძი), სცენაზე გამოვლ-
 ლისას მის სიახლოვეს ჩერდებიან და აქედან იწყებენ მოქმედებას ნოს პიე-
 სების მთავარი პერსონაჟები (სიტე). წინა მარცხენა ბოძს ეწოდება მეცკებასირა
 (საორიენტაციო ბოძი). იგი გამოიყენება ნიღბიანი მსახიობების ორიენტირად.
 რომლებიც სცენის საზღვარს გარკვევით ვერ ხედავენ. მარჯვენა წინა ბოძს
 ეწოდება ვაკი-ბასირა (ვაკის ბოძი), რადგან მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირი
 (ვაკი), როცა მისი ფუნქციები ამოიწურება, მისკენ იხევს. პირველ უკანა ბოძს
 ეწოდება ფუებასირა (ფულიტისტიკის ბოძი), მის ახლოს თავსდება მუსიკოსი ფლე-
 იტი. ამ ბოძს აქვს ლითონის რგოლი, რომელზეც ზარს ჰკიდებენ. ზარი აუ-
 ცილებელია ისეთი სცენებისთვის. რომელთა მოქმედება დიდ ტაძრებში ხდება
 (მაგალითად „ღოდოძი“).

ნოს სცენის მოწყობილობაში მაყურებლებისთვის ერთი საინტერესო დე-
 ტალია დაფარული. სცენის ქვეშ კეთდება თავისებური რეზონატორები. მიწაში
 ითხრება რამდენიმე ორმო. მათი რიცხვი განსაზღვრული არაა, მაგრამ ოცდაათს
 არ სჭარბობს. ამ ორმოებში დაახლოებით ერთი მეტრი სიმაღლისა და ასევე ერ-
 თი მეტრი დიამეტრის მქონე სპეციალური ქოთნები თავსდება. ქოთნებს სპი-
 ლენძის მავთულებით დირეზე ისე ჰკიდებენ, რომ ისინი მიწას არ ეხებოდნენ.
 მათ იზვიათი აკუსტიკური დანიშნულება აქვთ, კერძოდ. ფეხების ბაკუნს გან-
 საკუთრებულ უღერადობას ანიჭებენ. რაც ნოს საცეკვაო ტექნიკაში ერთ-ერთი
 ყველაზე გავრცელებული ელემენტია. ამჟამად ამ დეტალს ზოგჯერ უგულვე-
 ბელყოფენ.

ნოს ხელოვნების ესთეტიკური პრინციპები ზღუდავენ ძალზე მკვეთრ გა-
 ნათებას და ძალზე მაღალ ბგერებს, რაც მაყურებელთა ღარბაზის ზომებს
 მკაცრ ლიმიტს უწესებს. ჩვეულებრივ, ნოს თეატრი არა უმეტეს 500—800 მა-
 ყურებელს იტევს.

ზოგჯერ ძველი ტრადიციისამებრ, ნოს წარმოღგენებს ღია ცისქვეშ მარ-
 თავენ. ძალზე ეფექტურია ტაკიგო — ნოს წარმოღგენები, რომელთა ყურება
 ნარას კასუგა ძინძიას კოტოს ზეიან ძინგუსა და ტოკიოს მეიძი ძინგუს ტაძ-
 რებშია შესაძლებელი. დაღამებისთანავე, ტაძრის ტერიტორიაზე გამართული
 ნოს სცენის სიახლოვეს ფიჩხის კონებს ცეცხლს უკიდებენ და წარმოღგენა
 მის შუქზე მიმდინარეობს. ასეთი სპექტაკლები მაყურებელზე უჩვეულო შთა-
 ბეჭდილებას ახდენს.



როლები ნოს თეატრში სამ ძირითად ნაწილად იყოფა: სიტე — მთავარი მოქმედი პირი; ვაკი — მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირი, მთავარი მოქმედების პარტნიორი და კიოგენი — კომიკური პერსონაჟი. ზოგიერთ პიესაში ე. წ. მთავარ მოქმედ პირთა თანამგზავრი პერსონაჟები — ძურე გვხვდება, რომლებსაც დამოუკიდებელი ფუნქციები არ აკისრიათ, ისინი სიტე-ძურედ (მთავარ მოქმედ პირთა მსლებლები) და ვაკი-ძურედ (მეორეხარისხოვან გმირთა მსლებლები) იყოფიან. ზოგიერთ პიესაში ე. წ. შუალედური მონაწილე პერსონაჟი — აი ფიგურირებს რომლებსაც მოქმედებასთან უშუალო დამოკიდებულება არა აქვს. არსებობს კიდევ როლების განსაკუთრებული ჯგუფი — კოკატა (საბავშვო როლები, ბიჭის როლები).

ნოს თეატრის მსახიობებს აქვთ მკაცრი სპეციალიზაცია და მხოლოდ განსაზღვრული ჯგუფის როლებს ასრულებენ. 1975 წლის მონაცემებით, ნოს თეატრში 1386 პროფესიონალი მსახიობი იყო, მათ შორის 1034 სიტეს როლის შემსრულებელი, 66 ვაკის და 94 კიოგენის როლის შემსრულებელი. ყველა მსახიობი მამაკაცია. ქალთა როლებს ნოს თეატრში, ტრადიციისამებრ, მამაკაცები ასრულებენ. კაბუჯის თეატრისგან განსხვავებით, ქალის როლის შემსრულებლები ცალკე ჯგუფს არ აღგენენ.

ნოს თეატრის ერთ-ერთი ძალზე დამახასიათებელი ელემენტია ნიღბები. მსახიობები გრამსა და მიმიკას არ მიმართავენ. გამომსახველობის მთავარი საშუალება ნიღბია. მაშინაც კი, როცა მსახიობი როლს უნიღბოდ ასრულებს, მისი სახე, როგორც წესი, უმოძრაოა და ნიღბვით გამოიყურება.

ნიღბით ყველა მსახიობი როლი თამაშობს. ჩვეულებრივ, მთავარი მოქმედი პირი სიტე ნიღბით გამოდის ხოლო მისი პარტნიორი ვაკი — უნიღბოდ. მთავარი მოქმედი პირის თანმსლები სიტე ძურე თუ ქალთა პერსონაჟია, ნიღბს იკეთებს. თუ სიტე რეალისტური პერსონაჟის როლს ასრულებს, მსახიობი სცენაზე უნიღბოდ გამოდის.

ნოს ნიღბების სხვადასხვა ტიპი არსებობს. ზოგი, ადამიანის სახეზე რამდენადმე მცირეა, ზოგიერთი კი რამდენადმე დიდი. მათ საგანგებოდ ამორჩეული მსუბუქი ხისგან თლიან, ხოლო შემდეგ ღებავენ და განსაკუთრებული ლაქით ფარავენ. რთულია ნიღბების დამზადების ტექნიკა და დიდ ოსტატობას მოითხოვს. ნიღბების უმრავლესობა, რომლებსაც ამჟამად ნოს თეატრში ხმარობენ, XI—XVII საუკუნეების სახელგანთქმულ ოსტატთა მიერაა შექმნილი. ნიღბებს თანამედროვე ოსტატებიც აკეთებენ. მაგრამ ეს, ჩვეულებრივ, ძველ ნიმუშთა იმიტაციას. თანამედროვე ნიღბებიდან ორიგინალობით, ძალზე ცოტა თუ გამოირჩევა.

ამჟამად ნოს თეატრში ნიღბების ორასამდე ნიმუშს იყენებენ. ისინი იყოფიან მამაკაცთა და ქალთა ნიღბებად, მათ წლოვანების, ხასიათისა და გარეგნობის მხედვით არჩევენ. მამაკაცთა ნიღბებს შორის არსებობს ბერცაცთა, კაბუჯთა, ბიჭების კეთილშობილთა და უბრალო ხალხის. კეთილი, ავი, ბრმა, სინტონისტური და ბუდისტური ღმერთების, მოჩენებების, დემონებისა და სხვათა ნიღბები.

ზოგიერთი ნიღბი გარკვეული პერსონაჟისთვისაა განკუთვნილი. ზოგი შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ნებისმიერ პიესაში შესაბამისი ხასიათის შესაქმნელად.



ნიღბები მსახიობის თავზე ორი ზონრით მაგრდება, რომლებსაც ნიღბის კუთხეებში არსებულ პატარა ნახვრეტებში უყრიან და მსახიობთა კეფაზე ნახვრეტებს ვენ. ხშირად ნიღაბს ქვემოდან მომცრო ქალაღლის ბალიშებს ამოუდებენ, რომ მსახიობმა პირის გაღება თავისუფლად შეძლოს და უკეთ ესმოღეს. ნოოს თეატრში არსებული მკაცრი წესების თანახმად, ნიღბების ხელის წლება მხოლოდ ბოლოებზე შეიძლება, იქ, სადაც ზონარია დამაგრებული. ყველა ნიღაბი საგანგებო ბუღეში ინახება.

ერთი შეხედვით, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ნიღაბს მხოლოდ ერთი ფიქსირებული გამომეტყველება ჰქონდეს, მაგრამ სინათლის სხივის გარკვეული კუთხით მინათების შედეგად, ნიღბის „სახის გამომეტყველება“ იცვლება. მას შეუძლია, პერსონაჟის სხვადასხვა განწყობილების გადმოცემა და თითქოს გასულიერებულია. მიიჩნიათ, რომ გაწაფულ მსახიობს ნიღბისთვის სულის შთაბერვა შეუძლია. განათების უზუსტესი ცვლილებების გამოყენებით, დახელოვნებული მსახიობი ნიღაბს გასაცარ გამომეტყველებას ანიჭებს.

ნოოს ნიღბები უკანასკნელ ხანებში კედლის მორთულობის სახით ვრცელდება. დღის განმავლობაში, ოთახის განათების ცვლილებების შედეგად, ნიღბის სახის გამომეტყველებაც იცვლება. მისი დიდი შემფასებლები ამჩნევენ, რომ იცვლება აზრი ან განწყობილება, რომელსაც ნიღაბი გამოხატავს.

ნოოს თეატრის კოსტიუმები ყოფით კონკრეტულობას მოკლებულია. ისინი ფორმით XV საუკუნის კოსტიუმებს, იმდროინდელ მამაკაცთა და ქალთა, ფერიდალი დიდებულების, მთავრების, მღვდლების, მშვიდობიან მოქალაქეთა, მათხოვართა და სხვა პირთა ტანსაცმელს გვაგონებენ. კოსტიუმის მოხატულობა და შეფერილობა დაშოკებულია პერსონაჟის სახითაჲ. რომელსაც იგი მიეკუთვნება. ზებუნებრივი პერსონაჟები ფანტასტიკური ფორმის კოსტიუმებს ატარებენ.

კოსტიუმები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან არა მარტო ფორმით, არამედ შეფერილობის, მორთულობისა და ქსოვილების მიხედვითაც, რომლისგანაც კერავენ მათ. ბევრი მათგანი კოსტიუმის ბრწყინვალე ნიმუშია. მაგალითად, კოსტიუმი, რომელსაც ეწოდება კარაორი, ქალის ძალიან მდიდრული, რელიეფურად დაწულხანაჲებიანი, ოქროთი და ვერცხლით ნაქსოვი სამოსია. მდიდრული კოსტიუმები ნოოს თეატრალურობის არსებითი შემადგენელი ელემენტია.

ნოოს თეატრის სცენაზე შეიძლება უბრალოებით გამოჩნულ კოსტიუმებსაც შეხვდეთ, მაგრამ ისინი ირიგონალებია და, ამდენად, ძვირფასი სამოსებია. მათ შორსუველად ინახავენ, როგორც შორეული წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობას, მათ რიცხვს მიეკუთვნება იამაბუსის მოგზაურ ბერთა, სინტიოსტ მღვდელთა, შეიფეჲთა და მენავთა კოსტიუმები.

კიდევ ერთი საგულისხმო დეტალია აღსანიშნავი: იპონური კოსტიუმება, როგორც წესი, ორი ან რამდენიმე ერთნაირი ყაღის და სხვადასხვა შეფერილობის კომონოსგან შედგება, რომლებსაც ერთიმეორეზე იცვამენ. ქვედა კომონოს საყულო, ჩვეულებრივ, ზემოდან მოჩანს ნოოს თეატრში დამკვიდრებულ ტრადიციების თანახმად. საყულოს ფერი პერსონაჟთა ხახითის სიმბოლოებს აღნიშნავს. ასე, მაგალითად: თეთრი საყულო ნიშნავს კეთილგანწყობილებას; მწვანე და ყავისფერი, მორჩილებას, თავმდაბლობას; წითელი, ახალგაზრდობას, სიხარულს; მკრთალი ყვითელი შუა ასაკს, სიბერეს; ცისფერი—ძალასა და შ. თუ ზემო კომონოდან მრავალი საყულოა ამოჩრილი, მაშინ ამ ფერთა ნიშნების კომბინაციაა მოსალოდნელი.

ნოს თეატრის სცენაზე ფეხსაცმელს არ იყენებენ. მსახიობებსა და მუსიკონებს სცენაზე აცვიათ ტაბი (იაპონური ქსოვილის წინდები, გამოყოფილი თითით). ვაკისა და სიტეს, მუსიკოსებისა და გუნდის ტაბი თეთრია, ხოლო კიოგენის მსახიობებისა მწვანე-ყვითელი.

ნოს თეატრის სცენაზე მრავალგვარი პარიკი გამოიყენება. ქალთა პარიკები XIV—XV საუკუნეებში მცხოვრები იაპონელი ქალების ვარცხნილობას გვაგონებს. კეთილშობილი ქალის პარიკი გრძელი, სწორი და შავი თმისგან მზადდება. თმა პირდაპირაა გაყოფილი და უკან, კისერზე მოსაქერით შეკრული. მისი ბოლო თავისუფლადაა გრძელ კულად ჩაშვებული ზურგზე. ბერიკაცებისა და დედაბრებისთვის გამოიყენება თეთრი თმისგან დამზადებული პარიკები. ზებუნებრივი პერსონაჟებისთვის იყენებენ პარიკებს, რომლებიც გრძელი, გაწეწილ ფაფარს წარმოადგენენ. ზოგჯერ თმა მსახიობს მტრებამდე სწვდება, ზოგჯერ მთელ ზურგს უფარავს და იატაკზე დასთრავს, ხოლო წინა მხარეზე, წელამდე ორ ნაწილად ეშვება. ასეთი ტიპის პარიკი სიგრძითა და ფორმით ერთმანეთისაგან განსხვავდება და დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელ პერსონაჟს მიეკუთვნება. მოკლე, თეთრი პარიკები ხანდაშშული ღვთაებებისთვისაა განკუთვნილი, მოკლე, შავი-ღვთიური წარმოშობის ქალწულთათვის, თეთრი, გრძელი — იმ პერსონაჟთათვის, ვინც ძალასა და ძლიერებას განასახიერებს, გრძელი, შავი — მოჩვენებებისათვის; გრძელი, წითელი პარიკები კი სულელებისა და დემონებისთვის.

თავსახვევი ნოს თეატრის კოსტიუმების, განსაკუთრებით ქალთა პერსონაჟის აუცილებელი დეტალია. სახვევი მსახიობს შუბლზე აქვს შემორტყმული და კეფაზე მაგრდება. მას ნიღბის გაკეთებამდე შემოიხვევენ და ამის გამო მისი წინა ნაწილი ნიღბის ქვეშაა დაფარული. თავსახვევი თავზე მძიმე პარიკს ამაგრებს და, ასევე, სამკაულის დანიშნულებასაც ასრულებს. სახვევის დასამზადებლად ლამაზ, მკვრივ, მოქროვილ და მოვერცხლილ ორნამენტებიან ქსოვილებს იყენებენ. შეფერილობათა შერჩევისას ქვედა კიმონოთა საყელოების შესაფერის ფერთა გრადაციას იცავენ.

ნოს სცენაზე გამოიყენება მრავალგვარი თავსაბურავი. მეომართა, მღვდლობის, ბერთა, მეთევზეთა და მოგზაურთა კოსტიუმებს მათი მდგომარეობის შესაფერის თავსაბურავები ახლავს. ღმერთების, სულელებისა და მაღალი რანგის კარისკაცებისთვის ნაირგვარი ფორმის გვირგვინი გააჩნიათ.

ნოს თეატრის მსახიობებს ხშირად ისეთი საგნები უჭირავთ, რომლებიც მოცემული როლის ხასიათის გადმოსაცემად აუცილებლობად ითვლება. ჩვეულებრივ, ამ საგნებს მხოლოდ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ, ხოლო პრაქტიკული დანიშნულება არ გააჩნიათ. საგნებს შორის ყველაზე გავრცელებულად დასაკეცი მარაო ითვლება. იგი შეიძლება გამოიყენებულ იქნას, როგორც ხმალი, ისარი ან ღვინის თასი. მრგვალი მარაო გამოიყენება ჩინელი პერსონაჟებისთვის. თუ მსახიობი შეშლილ ქალს ანსახიერებს, მას ხელში აუცილებლად მწვანე ბამბუკის ტოტი უჭირავს. მსგავს საგნებს შორის შეიძლება დავასახელოთ: კრაილოსანი, კვერთხი, ცოცხი, ანკისის ჭოხი, ფოცხი, კალათი, ზის ვედრო, ალუბარდი, მშვილდი, ჩირაღდანი და სხვა.

ნოს თეატრის სცენაზე არ გამოიყენება დეკორაცია. იმისათვის, რომ მაყურებლები მიხედნენ, თუ სად ხდება მოქმედება, პიესის ტექსტში ჩართულია გარემოების ამხსნელი სიტყვები. ვითარების ცვლაზე მიუთითებს ტექსტი, მსა-



ნიობის შიშობა, მის მიერ ადგილის ან პოზის გამოცვლა, მუსიკის ხასიათის ცვლილება. ყოველივე ამან რასაც მხოლოდ დაკვირვებული მაყურებელი თუ ამჩნევს, მაყურებელიც და მსახიობიც უნდა გადაიყვანოს სახალის პალატებიდან, ალუბლის აყვავებული ხის ჩრდილქვეშ, სატახტო ქალაქიდან უპატრონოდ მიგდებულ, განმარტოებულ ქონში, რეალურიდან — ოცნების სამყაროში.

ნოს სცენაზე აგრეთვე თეატრის ქსოვილში გახვეული ბამბუკის კარკასები ფიგურირებს. ამ კარკასებს, რომლებსაც რეალორ საგნებთან აშკარა მსგავსება არ გააჩნიათ, შეუძლიათ პირობითად გამოხატონ სახალისე, მთა, ქიშკარი, მდინარის პირი, ქა, ქოხი, გემი, ნავი, ეტლი, ტაძრის ზარი და ა. შ. ზოგიერთ პიესაში მათ გარკვეული ფუნქციური დანიშნულება აქვთ: გამოიყენება თეატრად, რომლის იქეთ სწრაფად იცვლიან კოსტიუმს, ან წარმოდგენს მსახიობის სამალაქს რომელიც მოქმედების მსვლელობისას მოულოდნელად უნდა გაქრეს ან გამოჩნდეს, მაგრამ ხშირად მათ წმინდა სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებათ და მსახიობები არც იყენებენ.

ორი მუშა სცენაზე დგამს კარკასებს და თვალყურს ადევნებს წარმოდგენის მიმდინარეობას, საქიროების შემთხვევაში, ისინი კარკასს ადგილს უცვლიან, გააქვთ პიესის ბოლოს ან მოქმედების პერიოდში, თუ მოქმედების ადგილი შეიცვალა ან კარკასი მეტად აღარაა საქირი.

იპონელი თეატრში დღემდე კარგად შენახული კონსტრუქციის გამოყენებას ნოს თეატრის სცენის სიმცირით ხსნიან, რადგან გაუმჭვირვალე საგნები სცენის გარკვეულ ნაწილს დაფარავდა.

ნოს თეატრის მხატვრული გამომხატველობის მთავარი ფორმა მუსიკა, სიმღერა და ცეკვაა. მათი პარმონიული ერთიანობა ნოს სპექტაკლის საფუძველია საფუძველია.

ნოს თეატრის მუსიკა ოთხი მუსიკოსისაგან შემდგარი ორკესტრითაა (ხაიხი) წარმოდგენილი, მუსიკოსები უკრავენ ფლეიტაზე (ფლე) და დოლებზე (კოცუქში, ოცუქში, ტაიკო).

ფლეიტა ფუე დაახლოებით 39 სმ. სიგრძის ბამბუკის საკრავია. ბამბუკზე დახვეულია ისლი და ლაქის სქელი ფენითაა დაფარული. გვერდით აქვს შვიდი ნახვრეტი, რომლებსაც მუსიკოსი თითებს აფარებს. ფლეიტის დამკვრელი ჯდება იატაკზე, საკრავი მარჯვენა მხარის გახწვრივ პორიზონტალურად უჭირავს. დოლი კოცუქში მცირე, დოლია, რომელზედაც თითებით უკრავენ. იგი ალუბლის ხისგან დამზადებული 25 სმ. სიმაღლის განაბრჯენისგან შედგება. მის ორივე მხარეზე მაგრდება დაქიშული პერგამენტის დისკოები, რომლებიც ერთმანეთთან ზონრებით არიან დაკავშირებული და რომელთა დაქიშვითაც დოლის ხმის ტემბრი რეგულირდება. დასაკეც სკამზე მჯდომ მუსიკოსს დოლი მარჯვენა მხარით უჭირავს მარცხენა ხელით. მასზე მარჯვენა ხელის თითებს ურტყამს, ხოლო მარცხენა ხელით, ტემბრის ცვლელადობის უზრუნველსაყოფად. ზონრის დაქიშულობას ამოწმებს. დოლიცუქშიზეც ასევე, თითებით უკრავენ. იგი ფორმით კოცუქშიის ჩამოკავს, მაგრამ ზომით აღემატება და მის დისკოზე ხარის ტყავია გადაქიშული, რომელიც დარტყმისას მკვიანა ხმებს გამოიცემს. ოცუქშიის დამკვრელიც ასევე დასაკეც სკამზე ზის, დოლზე მარჯვენა ხელის თითებით უკრავს, აკონტროლებს რა ზონრის დაქიშულობას მარცხენათი, მაგრამ დოლი მას მუხლებზე უდევს. ტაიკო ნოს თეატრში გამოყენებულ დოლებს შორის ყველაზე დიდია. მას ქოხების დარტყმით ამოვანებენ. იგი შედგება 11 სმ. სიმაღლის და 23 სმ. ფუადტრის მუხის ცილინდრისგან, დაფარულია საქილის ძლიერ დაქი-



მული ზონრიანი ტყავით. ტაიკოს დაბალ ხის სადგამზე ათავსებენ, მუსიკოსები კი იატაკზე ჯდება და დოღზე ორი შპ ხმ. სიგრძის ჭოხებით უკრავს.

მელოდია მიზყავს ფლეიტას, ხოლო დოღები რიტმს იცავენ. ზოგიერთ პიესებში მხოლოდ ორი პატარა დოღი გამოიყენება.

ნოს ორკესტრი თანხლებას უწევს სიმღერებს, ცეკვებს ან, უბრალოდ, ნოს პიესებისთვის სპირო ატმოსფეროს ქმნის. მუსიკალური შესავალი მსახიობების გამოჩენამდე იწყება და მთელი პიესისა და მთავარი პერსონაჟის ნახიათს შეესატყვისება. იგი მაყურებელს სპექტაკლის სათანადო აღქმისთვის განაწყობს.

ნოს ორკესტრში ყურადსაღებ დეტალად ითვლება ის, რომ მელოდები დაკვირვების დროდადრო შესძახებენ ხოლმე. ეს შეძახილები ჰარმონიულად ესაბება დოღის ხმებს. მათ აზრობრივი დატვირთვა არ გააჩნიათ, მაგრამ თითქოს მსახიობებს ამხნევენ და ნოს სპექტაკლის სპეციფიკურ ატმოსფეროს ქმნიან.

ნოს თეატრის მუსიკოსთა ოსტატობა დიდ პროფესიულ მომზადებას მოითხოვს. ადრე მუსიკოსებს სკოლის მეთაურები ამზადებდნენ. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ნოს ხელოვნების კლასები გაიხსნა ტაიკოს ხელოვნების უნივერსიტეტში. ამ რთულ ხელოვნებას სტუდენტები გამოცდილი ოსტატების ხელმძღვანელობით ეუფლებიან. ჭრჭერობით მხოლოდ ამით ამოიწურება მთავრობის მხარდაჭერა ნოს ხელოვნების ტრადიციების შესანარჩუნებლად.

ნოს თეატრში, სიმღერა (უტაი) ტექსტის სიმღერით წარმოიქმნა. დღემდე ნოს ორასზე მეტმა სხვადასხვა ტექსტმა მოაღწია. მათ უმრავლესობას ნოს მოქმედი ხუთივე სკოლა იყენებს. მხოლოდ ზოგიერთი პიესა მეტ-ნაკლებად გაბატონებულია ცალკეული სკოლების მიერ. ნოს ყოველი სკოლა ტექსტის გამოცემის თავის, განსაკუთრებულ ინტონაციას იყენებს. სკოლები პიესის ტექსტის, განსაკუთრებით — მისი პროზაული ნაწილის მსუბუქ ვარიანტს ახდენენ.

ნოს პიესებს ყოველი სკოლა აკვეყნებს ცალკე თითო პიესის ან კრებულის სახით, რომელშიც ორასზე მეტი პიესა შედის. ტექსტის გასწვრივ აღინიშნება ავტორის მითითება, რაც შესრულების მუსიკალურ, ქორეოგრაფიულ და ესთეტიკურ მხარეს ეხება. ტექსტში ჩართულია ნიღბების, პარიკების, კოსტიუმებისა და მოცემული პიესისათვის სპირო რეკვიზიტის ილუსტრაციები.

პიესების ჩანაწერთა ძველებური ფორმა იმითაცაა გამართლებული, რომ ყოველი სკოლა ჩაწერის თავის, განსაკუთრებულ წესს მისდევს.

შემონახული ხელნაწერი ტექსტებიდან ყველაზე ძველი XV საუკუნის დასაწყისს მიეკუთვნება. ისინი ნოს სცენის იმდროინდელ გამოჩენილ ოსტატ ფუნჯის ნახელავია. მზრუნველად დაცული ხელნაწერები მასწავლებლიდან მოწაფეს გადაეცემოდა. ხოლო ნაბეჭდი ტექსტებიდან ყველაზე ძველი XVIII საუკუნის დასაწყისს მიეკუთვნება. ისინი ფერადი ილუსტრაციებითა და ორნამენტებითაა შემკული.

ნოს პიესის ტექსტი ნაწილობრივ იმღერება და ნაწილობრივ წარმოითქმება. იგი, კლასიკური ლიტერატურული ფორმის გამო, ძალზე გართულებულია და ზმენით ძნელად აღიქმება. ბევრი მაყურებელი პიესის მიმდინარეობას თვალს ადევნებს პარტიტურის საშუალებით, რომელსაც მუსიკალური და რიტმული ნახიათის მითითებები აქვს დართული.

ნოს პიესის ტექსტი პოეტურ და პროზაულ ნაწილებად იყოფა, რომელთა შორის მკაფიო ზღვარი არ არსებობს, ნოს პიესებში პროზაული მეტყველება ძლიერ განსხვავდება ლიტერატურული და ჩვეულებრივი სასაუბრო ენისგან.



ტექსტი ხან ხმამაღლა, ხან კი ხმადაბლა, იმ ვითარებისა და გრძნობების თვალისწინებით იმღერება, რომლებსაც ის გამოხატავს. ამასთან, ხმამაღლა ნიშნავს მკვახედ ან უხეშად, ხოლო ხმადაბლა — სუსტად წაკითხვას. მკაცრი მუსიკალური პარმონია აუცილებელი მოთხოვნაა ნოოს შემსრულებლებისადმი.

სიტყვათა გარკვეულ ნაწილს მთავარი და მეორეხარისხოვანი როლების შემსრულებლები მღერაინ. მაგრამ ძირითად ტექსტს მხოლოდ გუნდს ავალბენ, რომელიც მხოლოდ მამაკაცებისგან შედგება და შესმატკბილებულად მღერის. ტექსტის ნაწილი, როგორც რეჩიტატივი, განსაზღვრულ ტონალობაში წარმოითქმება, ნაწილი იმღერება და საკუთარი მელოდიური სახე გააჩნია. რიტმი არარეგულარულ და განლაგებული პაუზებით ფიქსირდება და ამიტომ ძნელია იმის თქმა, რომ ყოველ ფრაგმენტს განსაზღვრული ტემპი გააჩნდეს. ტემპის თანაფარდობა წარმოდგენის მსვლელობისას მთავარი პერსონაჟის ხასიათით, სიტუაციების ცვლელადობითა და განწყობით განისაზღვრება. ამ ცვლილებათა ხასიათის ზუსტი შეგრძნება არის სიმღერის ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი ელემენტი ნოოს თეატრში.

ნოოს მსახიობები, მიუხედავად იმისა, თუ რომელ პერსონაჟს ანსახიერებენ — ღმერთს თუ დემონს, ქალს თუ მამაკაცს, ხანდაშემოდგომის თუ ახალგაზრდას — ხმას არ იცვლიან. ხშირად, ახალგაზრდა მზეთუნახავი, ვის როლსაც სახელგანთქმული მსახიობი მამაკაცი ასრულებს, კაცის ჩაბლენილი ხმით მღერის, რაც შთაბეჭდილებას არაფრით ჩრდილავს.

ნოოს ხელოვნების ვოკალური მხარე ძალიან რთულია და მრავალწლიან მომზადებას მოითხოვს. არცთუ ადვილია ნოოს მუსიკის სმენითი აღქმაც. მიუჩვენეველ ყურს იგი მკვიანა და უხეში ეჩვენება, მაგრამ ეს პირველი შთაბეჭდილება მალე იფანტება, რამდენადაც სპექტაკლი ნოოს თეატრში საოცრად პარმონიულია.

სიტყვა „ცეკვა“ (მაი) ნოოს თეატრში სცენაზე მსახიობის ყოველგვარ მოძრაობას ჰქვია. პირველი შემსრულებლების მიერ შემოღებული მოძრაობები თანდათან დაკანონდა და უკიდურესად განუყენებელი, სტილიზებული ფორმა მიიღო.

ნოოს თეატრის ცეკვები მთელი რიგი პოზებისაგან (კატა) შედგება. ეს არსებითად პოზებად დაყოფილი მოძრაობებია. ამჟამად ნოოს ხელოვნებაში ორასზე მეტი ასეთი პოზა გამოიყენება. მათი შესამება საშუალებას იძლევა, გამოიხატოს ნებისმიერი გრძნობა ან სიტუაცია, რომელიც მოქმედების მსვლელობისას წარმოიქმნება.

ნოოს პოზები (ნოო-ნო კატა) უმაღლეს ზომამდე სტილიზებულ ფესტებს წარმოადგენენ. მაგალითად, ტირილის გამოსახატავად მსახიობი ოდნავ ხრის თავს და ერთი ხელისგულით თვალებამდე სწევს მეორე ხელს. თუ ღრმა მწუხარების გამოხატვაა საჭირო, ორივე ხელს მაღლა შემართავს. ზოგჯერ, მთავარი მსახიობი უბრალოდ, სცენაზე ოდნავ თავდახრილი ზის, ხოლო გუნდი მის მწუხარებაზე მღერის. ერთი შეხედვით, ამისი შესრულება ადვილი ჰგონიათ, მაგრამ სინამდვილეში ეს ხერხი მაღალ ოსტატობასა და შემსრულებელთა მთელი სულიერი ძალების კონცენტრაციას მოითხოვს, სხვანაირად ეფექტი იკარგება.

ნოოს მსახიობის ყოველი პოზა უნდა ასურათებდეს მომღერლის მიერ წარმოთქმულ ტექსტს, მაგრამ პოზასა და შინაარსს შორის ასეთი პირდაპირი კავშირი არ ხერხდება, ხდება ხოლმე, როცა სიმღერები პოზებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, ხოლო ზოგჯერ მათ შორის კავშირი არ მქარდება.

ნოს სცენა ორივე მხრიდან ღიაა და ამიტომ მსახიობები ცდილობენ, რომ შათი პოზები, იმისდა მიუხედავად, თუ საიდან უყურებენ, ღამაში სანახაობის მსახიობების სიმბოლოები იყავა წმინდა სიმბოლოურ, მუსიკის თანხლებით შესასრულე-
ლ და რადებადნე უფრო რეალისტური ჯგუფის ცეკვებად, რომლებიც სიმღე-
რათა თანხლებით სრულდება, მაგრამ ისინი შეატრად არაა დაყოფილი. ზოგჯერ, სიმბოლოურ ცეკვას შედარებით რეალისტური ელემენტები ერთვის, ხოლო რეა-
ლისტური ცეკვა — სიმბოლოების ელემენტები.

სიმბოლოური ცეკვები შეიძლება იყოს წყნარი და გრაციოზული ან აჩქარე-
ბული, აღაპვსე მთელი დღის ცვლილებებით. მათ მიეკუთვნება ღმერთებისა და
მსახიობთა ცეკვა, სეოთართა და სულელების ცეკვები, აუვაგებულ იორდასალა-
სის სარის მთავარდნე ფატხატეური დომების ან დვისით მთვრალი ფანტა-
სტური მამულების ცეკვები, საუბუქი კომიკური ცეკვები ნცირე დოლების თან-
ხლებით და დასაბული დამატული ცეკვები, როგორც „დომოდში“ გვხვდება.

ცეკვის სახით ზოგჯერ განისაზღვრება პირობებით, რომელშიც მოქმედების
მკვლევობისა და წარსოვასავე პერსონაჟი ხვდება. ასე, მაგალითად, პიესაში „ფუ-
სა ატაკი“ გმირი ქალი, როგორც სეტი ნებით რომ შეაუფხოს შეყვარებული, რო-
სელს გესით გაგზავლეთა ხელოთ, გაზრახ აქიასურებს ცეკვას; ხოლო პიე-
საში „იუთი“ მთავრის საუკა მუნემორი ალუბლის დღესასწაულზე ცეკვას პატ-
რონის ომდნით, მაგრამ ცეკვის ტემპს გაზრახ აქიასურებს, რომ თავია ავად-
ყოფ დედსთან მღე დაბრუნდეს. ასე ზემოქმედებს სიუჟეტი სიმბოლოური ცეკ-
ვის სახითზე.

რეალისტური სახითის საცეკვაო ნაწილები, ჩვეულებრივ, მოქმედებათა და
მოძრაობათა სტილიზაციას წარმოადგენენ. ახსობის ოთხი ძირითადი დადგენი-
ლი ფორმა, რომლის შესაბამისად მსახიობები ნოს სცენაზე დადიან, დგამან,
სედას ან მარათი იღებენ სავადასვა პოზას. იმისდა მიუხედავად, თუ როგორ
ტემპში მიმდინარეობს მოქმედება, სცენაზე სიარულიც ასევე შეატრად ემორი-
ლება ფორმას, ძირითად სოთნოვნილეთად ითვლება ტანის ზუსტი, ვეოტიკალური
მდგომარეობის დცვა. ფეები ნელა, ხარბოდ ცურავენ, თან, ფეისი ძირები
სცენის პრილა ოტკის ფიცრებს თითქმის არ სცილდება, ამის საფუძველზე, იქ-
სედა სცვად-სხვა მოძრაობათა ვარიაციები, რომლებიც ნოს საცეკვაო ტექნიკას
შე-დგენს. მსახიობები, რომლებიც ამ ტექნიკას სრულყოფილად არიან დაუფ-
ლებულნი, შეზოქილად არ გამოიყურებიან. ისინი როლის მოთნოვნილეთათა შე-
სატყვიად, თავისუფლად მოძრაობენ სცენაზე.

ხშირად ცალკეული საცეკვაო ნაწილები გუნდის თანხლებით პიესებისგან
დამოუკიდებლად სრულდება. ამ შემთხვევაში მოცეკვავე გამოდის უნიბლოდ,
გამილი ძარათი ან ჯობით ხელში, იგი მომღერლებისა და მუსიკოსების მსგავ-
სად, საგვარეულო გეოგებთან კომოსოსა და ფართო ხაკამაშია გამოწყობილი. ასე-
თი ცეკვები, რომელთაც სამი ეწოდებათ, ნოს თეატრში ხშირად პიესების შუა-
დგეში ან პიესის ნაწილებს შორის სრულდება. ეს ცეკვები, ნოს მუსიკისა
და სიმღერების მსგავსად, ამ დარგის მოყვარულთა ფართო წრის შესწავლის
საგანია.

ნოს თეატრის ტრადიციები მსახიობის მინიმალური მოძრაობის ხარჯზე
მაქსიმალური სცენური ეფექტის მიღწევას ვარაუდობს. თავდაპირილობა და უბ-
რალოება შემსრულებელთა სტილიზებული მოძრაობის საფუძველია. მაგალითად,



სუ ნოს მსახიობი დამწუხრებულ კაცს ანხახიერებს, თვალის დასაფარავად ნიღბით მოძრაობით მალდა სწევს ხელს; სიხარულის გამოსახატავად, ნიღბით დაფარულ სახეს ოდნავ ზევით სწევს. ნაბიჯის უკან გადადგმა, გარემოებისდა მიხედვით. შეიძლება აღნიშნავდეს გულისწყრომას, გაცეხას ან სიხარულს. ნოს თეატრში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქარაგნებსა და ნახევარტონებს. მსახიობი მოძრაობისა და გამოატყვევლების მხოლოდ კონტურს მოხაზავს და ამით, მაყურებლის წარმოსახვას თავისუფლებას ანიჭებს.

ნოს თეატრში არსებობს ორი ძირითადი ესთეტიკური კონცეფცია: მონო-მანე (სინამდვილის მიბაძვა) და იუგენ (მინაგანი არსი). ეს კონცეფციები გამოხატულებას პოულობს ტექსტში, მუსიკაში, სიმღერებსა და სცენიურ მოძრაობებში.

ნოს ხელოვნების მთავარი თეორეტიკოსი ძეამი ნოს ძირითად პრინციპად მონომანეს თვლის. გულისხმობს რა ამაში სცენის სამყაროში ნამდვილი ადამიანური სახეების, გრძობებისა და განცდების ასახვას. მეორე პრინციპად ძეამი ასახელებს იუგენს, იღუმალ არსს, შინაგან მომხიბვლელობას, იმ ძირითადს, რაც მოცემული საგნით, არსებით შემოქმედებს აღმქმელზე. იუგენის გახსნაში მდგომარეობს. მაყურებელზე ნოს მსახიობთა შემოქმედების საფუძვლები. იუგენია გახსნას უნდა „გაღვიძებინა საპასუხო ემოციები“, შესაბამისი „ემოციური გამოძახილები“ (იოსიო) მაყურებლებშიც: ხალხიც უნდა ჩაბმულიყო იუგენის გახსნის ხერხო სტიკიაში, ყოველი ნაჩვენები პერსონაჟის ფარულ მშვენიერებაში, რაც მთელი ნოს ხელოვნების ყველაზე არსებითი ნაწილია. ძეამის სიტყვებით, „იუგენის გარეშე ნოს ხელოვნება წარმოუდგენელია“.

ნოს ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ნაწილია მისი რთული დრამატურგიული ქსოვილი — იოკოკუ. ნოს თეატრის რეპერტუარში შემავალი პიესების უმრავლესობა XIV საუკუნის ბოლოსა და XVI საუკუნის დასაწყისში იყო შექმნილი.

ამ პიესებში აღწერილ ხასიათებსა და მოვლენებს საფუძვლად დაედო იმ დროისთვის კარგად ცნობილი ლეგენდები, ისტორიული ფაქტები და ლიტერატურული ქმნილებები.

ავტორები ამოკრებდნენ სიუჟეტებსა და სიტუაციებს, რომელთა გადმოცემა სიმღერებისა და ცეკვის საშუალებით იქნებოდა შესაძლებელი. მრავალ პიესაში იყენებენ იაპონურ კლასიკურ პოეზიას. ზოგიერთ მათგანში ტანკას ერთი ლექსი მთელი სიუჟეტის საფუძველს შეადგენს.

ნოს პიესების უმრავლესობა კლასიკური ლიტერატურული ენითაა დაწერილი, შეიცავს მრავალ ციტატს იაპონური და ჩინური კლასიკური პოეზიიდან და ისტორიული ან ლიტერატურული ქარაგმებიდან. ამას გარდა, ნოს პიესებში იაპონური კლასიკური პოეზიიდან გადმოღებული ბევრი ხერხი გამოიყენება. ყველაფერი ეს — წარმოსახვის გამოსაღვიძებლად, ასოციაციების გამოსაწვევად, პოეტური სილამაზის ატმოსფეროს შესაქმნელადაა გათვალისწინებული.

ნოს პიესებში დიდი ადგილი უჭირავს ამ ხელოვნების ჩამოყალიბების პერიოდის ხალხისთვის მახლობელ ბუდისტურ და სინტოისტურ ლეგენდებსა და განწყობებს.

1 იხ: კონრადი ნ. იაპონური თეატრი. — წიგნში: აღმოსავლური თეატრი, ლ. 1929, გვ. 289.



ნოოს პიესების თემატიკის ძირითადი წყაროებია: იაპონური ლიტერატურის

ძველი ზღაპრები, ცნობილი ისტორიული ამბები, იაპონური კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოებები („სინოაიუ“, „კოკინ ვაკახიუ“, „ინე მონოგატარი“, „გენსი მონოგატარი“, „ხეიკე მონოგატარი“ და სხვები), ეპიზოდები ცნობილი იაპონელი პოეტი ქალეხიძე და კაცუბას ცხოვრებიდან, ჩინური ლეგენდები.

ნოოს პიესების უველა ეს რთული ლიტერატურული მხარე მკაცრ პარამონიასა მის მუსიკა-სა და ცეკვებთან. ნოოს თეატრის სპექტაკლი ამ რთული კომპლექსის მთლიანობასი აღსაქმელადაა გათვალისწინებული.

სრულად სოოს ცალკეული და მთელი წარმოდგენის მთლიანობაში აგების სეადრი ორგანიზაცია, რთულიც „მო-სა-კიუა“ პრინციპს ეურდნობა (ექსპონენცია, დამუხავება, ფინალი). ეს სამი ნაწილი უოველ პიესაში დადგენილი თანფარდობით განხრჩევა. ნოოს მთელ წარმოდგენას ამავე პრინციპით, მაგრამ უფრო ფართო პლანით აგებენ.

ყვა-ვალი, ს-უფეტის განვითარება, რომლებიც კულმინაციითა და ფინალით გვირგვინდება, — ასეთია ნოოს პიესების სტრუქტურა. გარეგნული ნიშნების მიხედვით შეიძლება ამების ორი ტიპის გარჩევა: პირველ ტიპს მიეკუთვნება პიესები, რომლებიც იმ ნაწილად იყოფიან — მთავარი მოქმედი პირის სცენიდან გავლით და მის შიგნით ნიღბისა და კოსტიუმის გამოცვლით. მეორე ტიპს მიეკუთვნება პიესები, რომელთაც ასეთი ზღვარი არ გააჩნიათ.

ნოოს რეპერტუარის უმრავლესობას შეადგენს პიესები, რომლებიც ორ ნაწილად დაყოფილი. ჩვეულებრივ, პირველ ნაწილში მთავარი მოქმედი პირი, ხატე, ამ შემთხვევაში მად-ძიტელ სხელდებული, ფარავს თავის ნამდვილ სახეს. მეორე ნაწილში, სცენაზე დაბრუნებისა უმდებ, იგი თავისი კემპარტი არხის დემონსტრირებას ასდებს და ჰქვია ნოტო-ძიტე. ასეთი დაყოფის სხვა, ფორმალური საირხანობაც გვქვდება. პირველ ნაწილში მად-ძიტე გამოდის, როგორც რეალური პირი. მეორე ნაწილში კი ნოტო-ძიტე მოჩვენების ან ზმანების სახით ცაადდება.

ნოოს თეატრისთვის მთლიანად ოთხი ათასამდე პიესა დაწერილი, მაგრამ რეპერტუარში მხოლოდ 250-მდე პიესა დამკვიდრდა. ამჟამად რეპერტუარის საფუძველს სწორედ ისინი შეადგენენ. ნოოს პიესების კლასიფიკაცია „მო-სა-კიუა“ პრინციპის მიხედვით ხდება.

„მო-სა-კიუა“ კატეგორიაში შემავალი პიესები თეატრის ატმოსფეროსა და განწყობილების შემქმნელი შესავალის ხასიათს ატარებენ. ეს პიესები, ჩვეულებრივ, საკმაოდ გაკიანურებულნი და მონოტონურნი არიან, მაგრამ მათი დადგმა რთული როდია. ამ კატეგორიას მიეკუთვნება პიესათა ჭგუფი, რომელთა მოქმედი პირები უპირატესად ღმერთებია. პიესების პირველ ჭგუფს კამი-მონოს უწოდებენ (პიესები ღმერთებზე). ჩვეულებრივ, ასეთი პიესების პირველ ნაწილში სცენაზე ღმერთი ადამიანის სახით გამოდის, ხოლო მეორე ნაწილში თავისი ნამდვილი სახით. ნოოს თეატრის რეპერტუარში ასეთი პიესა ორმოცზე მეტია. მათ შორისაა „ტაკასაკო“, „კამო“, „ემა“ და სხვები.

1 ცალკეულ პიესათა თარგმანები ისილეთ წიგნში: ნ. ი. კონრადი. იაპონური ლიტერატურა ხელნაწერებსა და ნიმუშებში: ლ. 1927.



მეამის მიერ შექმნილი სპექტაკლის „ტაკასაგოს“ გარემო შესავალში მზადდება. ფლიტებისა და მცირე დოლების ხმების თანხლებით იწევა აგემაკუსი, ოლა და ხასიგაკარიზე გამოჩნდება სინტოისტი მღვდელი ტომონარი (ვაკი) და მესა ორი მალებელი (ვაკი-ძურე). ისინი მუსიკის თანხლებით ნელ-ნელა გაივლიან ფიცარნავს და სცენამდე მიალწევენ. სიმღერა-მონოლოგში მღვდელი გადმოსცემა, რომ ისინი კიუსიუდან დედაქალაქში მიემგზავრებიან და ახლახან, მრავალი დღის მოგზაურობის შემდეგ, ჩამოვიდნენ ტაკასაგოში.

მოგზაურობაზე ასეთ თხრობას ჰქვია მითიური და ნოსს პიესების ძალზე გავრცელებული ნაწილია. თხრობისას მსახიობი ნელა, რამდენიმე ნაბიჯს წადგანს წინ, რაც სიმბოლურად ხანგრძლივ მგზავრობას აღნიშნავს. შემდგომ ხასიგაკარიზე მუსიკის თანხლებით გამოდიან უბრალოდ ჩაცმული ნაღბიანი ბერიკაცი (მადიტი) და დედაბერი (ატი-ძურე). ბერიკაცს ხელში ფოცხი უჭირავს, დედაბერს — ცოცხი, ამ სცენაში ხასიგაკარის გაყოლებით მღვარი ნორჩი ფიქვენი და ფიცარნავი წარმოადგენს ზღვის ნაპირს ტაკასაგოში. მოხუცები ზღვის ნაპირზე ნელი სვლით უახლოვდებიან მოგზაურთ. მღვდელი ეკითხებათ, იციან თუ არა, სად უნდა იყოს ტაკასაგოს განთქმული ფიქვი, რომელიც სუმიოსის ხანაპირზე ასევე სახელგანთქმული ფიქვის წყვილია. მოხუცება უჩვენებენ ხეს და ერთობ პოეტურად უვებიან ლეგენდას ამ ხეთა წყვილის შესახებ. ბოლოს ამხელენ, რომ ისინი ამ ხეთა მცველი-სულები არიან და თხოვენ, ეწვიონ სუმიოსისში. შემდეგ მგზავრები ნავში სდებიან და მიცურავენ.

მეორე სცენა მიმდინარეობს დამით, სუმიოსის ყურეში, სადაც ტომონარი თავის თანამგზავართან ერთად ჩამოდის. მთვარის ციალში მათ წინაშე წარსდგება ფიქვის სული (ნოტო-მატი), თავისი ნამდვილი სახით, რომელსაც დრო არ შეჩვენია, გამოწყობილია მდიდრულ სამოსში, ხელში კი მარაო უჭირავს. იგი მკაცრ, საზეიმო ცეკვას ასრულებს, რაც სცენაზე და დარბაზში მყოფთა დალოცვას, მრავალი წლის სიცოცხლია და კეთილდღეობის წადილს ნიშნავს.

ეს ცეკვა-მილოცვა, ასევე „ტაკასაგოს“ პიესის სხვა ნაწყვეტები, ხშირად ახალი წლის დღესასწაულობების დროს, ტრადიციულ საქორწინო ცერემონიებზე და სხვა სადღეაასწაულო შემთხვევებშიც სრულდება.

ნოსს რეპერტუარის უმეტეს ნაწილს შეადგენს პიესები, რომლებიც „ხა“-ს კატეგორიას მიეკუთვნებიან. სპექტაკლში ძირითადი დატვირთვა მათზე გადადის და ყველაზე საინტერესოა შინაარსით, მუსიკით, ცეკვითა და დადგმით. მათი სიუჟეტი უფრო რთულია, მუსიკის ტემპი უფრო სწრაფი. ამ კატეგორიის პიესები სამ ნაწილად იყოფა, რომლებიც ოტოკო-მონოს სახელს ატარებენ (პიესები მამაკაცებზე); ან სიურა მონოს (ბატალური პიესები); ონამ-მონო (პიესები ქალებზე) ან კაცურა-მონო (პიესები პარიკებით) და კურუი-მონო (პიესები შემულილებზე); კიორან-მონო (პიესები მძვინვარებაზე).

ოტოკო-მონოს ჯგუფის პიესებს შეადგენენ პიესები, რომელთა მთავარი გმირები ცნობილი მეომრები არიან. ჩვეულებრივ, ამ პიესებში ომში დაღუპული მეომრის სული ფიგურირებს, რომელიც ჰქვება თავისი ბრძოლის, დაღუპვისა და იმ ტანჯვის შესახებ, რაც ბედმა სიკვდილის შემდეგ არგუნა. ეს პიესები ბუდისტური განწყობილებებითაა გაუდენთილი. ნოსს თეატრის რეპერტუარში ასეთა სულ თექვსმეტი პიესაა. მათ შორის ყველაზე ცნობილია „ტამურა“, „იაცუმიონი“, „იასიმა“, „ტანალორი“ და სხვები.

ქემის მიერ შექმნილ სექტაკლ „ტამურაში“ მოგზაური ბუდისტი მღვდელი (ვაკი) მიდის მოწყალეების ქალღმერთ კანონისადმი მიძღვნილ ტაძარ კიოტოში დერაში, რომელიც კიოტოში მდებარეობს. მის შესახვედრად აუვავებული აღუბლის ხეებიდან გამოდის ცოცხლომარჯვებული ქაბუკი მსახური. (მაე ძიტე) და უყვება ტაძრის მშენებლობის ისტორიას: უსსოვარ დროში, იამოტოს პროვინციელი მღვდელი ყარიბობდა და ქალღმერთი კანონისადმი ლოცვებს აღავლენდა, აქ, ჩანჩქერთან მისი მანათობელი გამოსახულება იხილა. მოხუცმა მწირმა მღვდელს ამ აღგილზე ტაძრის აღმართვა ურჩია, რაც შეიტყო მხედართმთავარმა. საკანოუენო ტამურამარუმ, რომელიც აინების დამპურობ ექსპედიციას ხელმძღვანელობდა. სწორედ მან ააგო კიომიძუდერას ტაძარი, სადაც მოათავსეს კანონის ნაპოვნი გამოსახულება. თხრობის დამთავრებისთანავე ქაბუკი, რომლის იერთაც ტაძრის დამარსებლის სული გამოცხადდა, იმალბა.

მონაყოლით აღელვებული მღვდელი ბუდისტურ სუტრებს კითხულობს. დგება დამე. შუალამისას, მთვარის შუკით განათებული ტაძრის ტერასაზე მდიდრული საომარი საქურვლით აღპურვილი ტამურამარუს (ნოტო-ძიტე) სული გამოცხადება. იგი ყვება, იმპერატორის ბრძანებით როგორ იბრძოდა მტრების წინააღმდეგ. ხოლო ათასხელება ქალღმერთი კანონი ისრების წვიმას მოწინააღმდეგეთა პოზიციებს როგორ აყრიდა. თხრობას თან დინამიური, საომარი ცეკვა ახლავს.

ონნა-მონოს ჭგუფს მიეკუთვნება პიესები, რომელთა მთავარი მოქმედი პირობები ქალები არიან. ამ ჭგუფის პიესების სიუჟეტები კარგად ცნობილი კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოებებიდანაა გადმოტანილი. ეს უპირატესად სასიყვარულო თავგადასავლებია, რომელთა გმირები ძველი დროის სახელგანთქმული მზეთუნახავი ქალები არიან. ამ ჭგუფის პიესების ყველაზე მიმზიდველი ნაწილი მათში უშუალოდ ჩართული ელემენტური ცეკვებია. ონნა-მონოს ორმოცდაბუთი პიესის რიცხვში ნოოს რეპერტუარის ყველაზე ცნობილი მრავალი პიესა შედის. მაგალითად, „მაცუკაძე“, „ხაგორომო“, „იუია“ და სხვები.

კანამის მიერ შექმნილსა და ქემის მიერ დამუშავებულ პიესაში „მაცუკაძე“ მოგზაური ბუდისტი მღვდელი (ვაკი) შემოდგომის სადამოს ზღვის ნაპირთან მიდის სუმას ყურეში. მის ყურადღებას იპურობს ბებერი ფიჭვი. გამვლელი მეთევზე (შუალედური პერსონაჟი აი) უყვება მას, რომ ეს ხე არის ხსოვნა, აქვე, შორიახლოს მცბოვრებ მარილის მხარშველის ორი ქალიშვილიხა და სატახტო ქალაქიდან ჩამოსულ ახალგაზრდა კარისკაც იუკიხარას უჩვეულო სიყვარულზე.

მეთევზე მიდის. მოუსვენარი წინათგრძნობით შეპურობილი მღვდელი გადაწყვეტს ზღვისპირა ქოხში გაატაროს დამე. იგი უეცრად ორ მომზიბველ სოფელელ გოგოს შეინშნავს, რომლებსაც ოთხთვლით მარილის სახარშად ზღვის წყლით სავსე ორი ხის ბადია მოაქვთ. მათი საუბარი მწუხარებითაა აღსავსე და თხრობა წამდაუნუმ ცრემლებისგან უწყდებათ.

მღვდელი ქალიშვილებს თხოვს, დამის გასათევად ქოხში შეიფარონ. ქალი-

1 აინუ — ტომები, რომლებიც უძველეს დროში იაპონიის კუნძულებზე სახლობდნენ, ხოლო შემდგომში იაპონელების მიერ ქვეყნის ჩრდილოეთში იქნენ განდევნილი.

შვილები თანხმდებიან. სტუმართან მათი აუჩქარებელი საუბარი გვიანობამდე გასტანს. ქალიშვილები მღვდელს თავიანთ საიდუმლოს უმხელენ: ისინი დებებს მაცუკაძეს (სიტე) და მურახამეს (სიტე-ძურე), მოსვენებადაკარგული მწუხარების კლდეები არიან. ოდესღაც, ღამაშმა არისტოკრატმა ჭაბუკმა იუკიხარამ მათ თავდადებულ სიყვარულს, სიყვარულით უპასუხა. ამის მოსაგონრად მათ დარჩათ მისი ლექსები და კარისკაცის ბრწყინვალე სამოსი. მოგონებებით ატაცებული მაცუკაძე იცვამს შეყვარებულის ტანსაცმელს, იხურავს თავსაბურავს და თავისი გარდასული სიყვარულის უიმედობასა და სევდას ცეკვაში გადმოაფრქვევს.

უნდებია. ქალიშვილები ქრებიან. მღვდელი ისევ მარტოა. მხოლოდ ქარი ბობოქრობს ზღვისპირა ფიჭვნარში და მეჩჩხს, ერთმანეთის მიყოლებით, ზღვის ტალღები აწყდება.

„მაცუკაძე“ — ნოს ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პიესაა. მასში მაყურებელს იზიდავს დახვეწილი პოეტურობა, მუსიკალობა და ცეკვები, რომლებშიც გმირი ქალის გულუბრყვილო გრაცია თანდათან გამაოგნებელ ვნებაში გადაიზრდება.

კურთხე-მონოს ჯგუფს ისეთი პიესები შეადგენენ, რომელთა გმირები შემოღობილები არიან. ამ ჯგუფის პიესათა უმრავლესობა ძალზე დრამატულია. ზოგჯერ ეს არის დარდისგან გონდაკარგული მამაკაცის, ხან კი ექვიანობის ნიადაგზე შემოღობილი ქალის თავგადასავალი, ზოგჯერ ამბავი, შურისმაძიებელ მოჩვენებაზე, ხოლო ზოგჯერ, რომელიმე ცნობილ ისტორიულ შემთხვევაზე აგებული დრამატული ამბავი. ნოს რეპერტუარში ამ ჯგუფის ოთხმოცდაათამდე პიესაა. მათ შორისაა ისეთი შედეგები, როგორიცაა: „სუმიდაგავა“, „ატაკა“, „კაგეიო“, „სიუნკან“, „დომოდო“ და სხვები.

პიესა „დომოდოს“ სიუჟეტი, რომელიც კანიაშის მიეწერება, ფართოდაა ცნობილი. დომოდოს ტაძარში აწალი ზარის კურთხევის ცერემონიისათვის ემზადებიან. მთავარი მღვდელი (ვაკი) უხმობს მსახურს (აი) და განკარგულებას აძლევს, ცერემონიის აღგილზე ქალები არ შეუშვას.

შემოდის ღამაში მოცეკვავე ქალიშვილი (მაე ძიტე) და ცდილობს მსახურის დაუოლიებს, რათა ცერემონიაზე ცეკვის უფლება მისცეს. მოცეკვავის სიღამაშით განცვიფრებული მსახური უარს ვერ ეუბნება. კმაყოფილი ქალიშვილი ცეკვისთვის ემზადება: იხურავს საცერემონიო თავსაბურავ ებოსას, კისერზე იყიდებს მომცრო დოღს და იღებს დასაკვრელ ჯოხებს: ცეკვას იწყებს მხიარული სიმღერით, დროდადრო, უკრავს დოღზე. ცეკვა თანდათან ჩქარ ტემპში გადადის. ქალიშვილი ექსტაზში შედის, უახლოვდება ზარს, რომელიც ეშვება და მის ქვეშ მარჯვედ გასხლტება.

ცეკვით მოჯადოებულ მსახურსა და ორ ბერს (ვაკი-ძურე) ძილი ერევათ და სინამდვილეს მხოლოდ ჩამოვარდნილი ზარის ხმაზე უბრუნდებიან. მოცეკვავე გაქრა, ხოლო გავარვარებული ზარი მიწაზე დგას. ამისი ხილვით განცვიფრებული მსახური და ბერები მთავარ ბერთან გარბიან, რომელიც მათ უყვება ლეგენდას ტაძრის ზარზე.

ოდესღაც ამ მხარეში ცხოვრობდა ერთი წარჩინებული დიდებული თავისი მცირეწლოვან ქალიშვილთან ერთად. ყოველ წელს მათ სახლში სალოცავად მოსიარულე ახალგაზრდა მღვდელი ჩერდებოდა. მღვდლისადმი გოგონას ბავშვური სიყვარული თანდათან ძლიერ, ღრმა გრძნობაში გადაიზარდა. ერთხელ, ქალიშვილმა გაბედული ნაბიჯი გადადგა და მღვდელს ცოლად შერთვა თხოვა.



ქალიშვილის დაუინებოთ გოცებულმა და შეშინებულმა მღვდელმა მათი დატოვა და თავი შეაფარა ღოძიძის ტაძარს, სადაც მსახურებმა პირს შევტული დიდი სატაძრო ზარის ქვეშ დამალეს.

ქალიშვილი თითქოს შეიშალა. კვალზე გამოევიდა მღვდელს გზას მდინარე უღოიავდა, საგრამ ღვარძლიანი ვნებისგან აღგზიებული, გველად გადაიქცა და გასცურა. შურისძიების წყურვილმა იგი ტაძარში მიწაზე დადგმულ ზართან მი-
რკვანა. გველი ზარს შემოევიდა და მასზე გააფთრებით დაიწყო კუდის ცემა. ზარი გავარვარდა და მის ქვეშ დამალული მღვდელი ცოცხლად დაიწვა.

ტაძარში მოსული მოცეკვავე სწორედ უიმედო სიყვარულით გონდაკარგული იმ ქალიშვილის აჩრდილი იყო.

ტაძარია მღვდელმსახურები ღოცულობენ. ზარი ნელ-ნელა მალდებდა. მის ქვეშოდან გამოჩნდება საშინელი გველ-ქალი (ნოტო-სიტე), მღვდელმსახურები უფრო მონდომებით ღოცულობენ და მათი შელოცვებით დამარცხებული შურის-ძიების დემონი ბოლოს უკუიქცევა.

„ღოძიძი“ ნოსს თუატრის რეპერტუარის ერთ-ერთი სახელგანთქმული და ურთულესი პიესაა. განსაკუთრებით ძველია მთავარი როლის შემსრულებლისათ-ვის ცეკვის დროს კეთილი გრაციიდან, თანდათან ბოროტ დემონურობაზე გა-დასვლა.

„კეიუს“ კატეგორიაში წარწოდგენის დამამთავრებელი პიესები შედიან. მათ-ში თავმოყრილია მოქმედების კულსინაცია და ეფექტური ფინალი, მათი მუსიკა ჩქარი ტემპით გამოირჩევა, სიუჟეტური ხაზი სავსეა მოულოდნელი გადახვევე-ებით, ხოლო სიტყვს იერი, მკვეთრი ცვლილებებით. ამ შეაუთე ჭგუფის პიესებს კიტაიუ-შონოს (პიესები დემონებზე) ან კირი-შონოს (დამამთავრებელ პიესებს) უწოდებენ. ისინი ცხოველებთან, ფრინველებთან, სულელებთან და დემონებთან და-კავშირებულ ლეგენდებზეა დაფუძნებული. მათში ცენტრალურ მომენტად და-საბიური ცეკვა ითვლება, რომელიც წარწოდგენის ფინალის მაგივრობასაც სწევს. ამ ჭგუფში დაახლოებით 10-მდე პიესა შედის. მათ შორის მეტად ცნობილია „კო-კაძი“, „მოშიდგარი“, „ფუნა ბენკეი“, „იამაუბა“ და სხვა.

კანძე კოდრო ნობიმიცუს მიერ შექმნილი პიესა „ფუნა ბენკეი“ მოგვითხ-რობს თუ როგორ გახდა იძულებული, თავისი ძმის, სიოგუნ იორიტმოს მიერ სერცხაული მიხამატო იოსიცუნე (კიკატა) ერთგულ მსახურ ბენკეისთან (ვაკი) ერთად გაქცეულიყო სატახტო ქალაქიდან ერთი მუჟა მსღებღების (ვაკი ძურე) თანაღებით. იგი ჩადის დაიშოცუს უძესთან ამაგახაკიში, სადაც ნავში უნდა ჩაჯ-დეს, საღე, ნაპირზე მისი შევევარებული სიძუკა (მად-ძიტე) გამოჩნდება.

რადგანაც სახიფათო გზა მოელით, ბენკეი იოსიცუნეს ურჩევს, არ წაიყვანოს ქალი. განპორების სინწარის გასაქარვებლად, იოსიცუნე პატარა ნადიმს მართავს. ჭვალცრენლიანი სიძუკა უკანასკნელ ცეკვას ასრულებს. ცდილობს განწორების წუთების გახანგრძლივებას, მაგრამ მენავე (აი) ჩქარობს გამგზავრებას. დარღიო გულმკლული სიძუკა ნაპირს ტოვებს.

ნავი ზღვაში გადის. იწყება ლელვა. ტალღებს შორის გამოეცხადებათ იოსი-ცუნესა და მის ძმას შორის ბრძოლის დროს ხეიკეს შტოდან დამზრჩვალი მეო-მართა აჩრდილები. ისინი გააფთრებით მოიწვევენ ნავისკენ. მათ შორისაა გენე-რალ ტომიშორის აჩრდილი. იგი ალუბარდის ქნევით ბრძოლაში იწვევს იოსიცუ-ნეს. ხმაღლიმარჭვებული იოსიცუნე მრცხანე აჩრდილთან ებმება ორთაბრძოლა-ში. იმართება ვააფთრებული შეტაკება, რომლის ბედს საზრიანი ბენკეის ჩარევა

წვევებს. კრილონის ჩხარუნითა და შელოცვებით ბენკეი აჩრდილებს აიძულდება უკუდგნენ. ზღვა მშვიდდება და ლტოლვილი გზის გაგრძელების საშუალებას ეძლევა.

ამ პიესის სტრუქტურა რამდენადმე უჩვეულოა. თუმცა ორივე როლს — მადიტესა და ნოტი-ძიტეს ერთი მსახიობი ანსახიერებს, ისინი ერთმანეთთან არაფრით არიან დაკავშირებული და მეორე სახე პირველის განვითარებას არ წარმოადგენს. იოსცუნეს როლში გამოდის: კოკატა (მსახიობის ბავშვი), რათა მაყურებელთა ყურადღება ძირითადი როლის შემსრულებელზე იყოს გამახვილებული. ამ ხერხს ნოსს სხვა პიესებშიც ხშირად მიმართავენ, შესაძლოა, მისი წარმოშობა დაკავშირებული იყოს XIV საუკუნის დადგენილებასთან, რომელიც მიხედვითაც სცენაზე იმპერატორთა და სიოგუნთა განსახიერება იკრძალებოდა.

ნოსს წარმოდგენის კლასიკურ პროგრამას სუთი პიესისაგან ადგენენ, ზემოთ აღწერილი ხუთივე ჯგუფიდან იღებენ თითო-თითოს. პიესების შუალედებში კომიკურ ინტერლუდებს — კიოგენებს უჩვენებენ. ხუთ პიესას შორის სამი ინტერვალა და ნოსს პროგრამას სამი კიოგენი ემატება. ყოველი პიესა დაახლოებით 30—40 წუთს მიმდინარეობს, ყოველი კიოგენი 15—20 წუთს. ამგვარად, ნოსს წარმოდგენის კლასიკური პროგრამა 5—6 საათის ხანგრძლივობითაა გათვალისწინებული.

სადღესასწაულო თარიღებში პროგრამას კიდევ ერთი პიესა ემატება, რომელიც ზემოთ დასახელებულ არც ერთ ჯგუფს არ მიეკუთვნება. ესაა პიესა „ოკინა“. მას ასრულებენ ამ პიესების წინ, რომლებიც ღმერთების შესახებაა. პიესა „ოკინა“ თავისი წარმოშობით ძველ სამიწათმოქმედო წესჩვეულებებს უკავშირდება. მისი მთავარი პერსონაჟი, მოხუცი ოკინა უძველეს დროში გვარის უზუცესს, სოფლის მეურნეობის სამუშაოთა ღელმძვანელს და რელიგიური კულტის მცველს განსახიერებდა. იღებსაც ამ პიესებს სინტონისტურ ტაძრებში ასრულებდნენ, როგორც ღმერთებისთვის განკუთვნილ მიძღვნას და თვლიდნენ წმიდათაწმიდად. ამჟამად მას, უბრალოდ, სადღესასწაულო მილოცვად და კეთილდღეობის წაღილად თვლიან. ასრულებენ საახალწლო და სატაძრო ზეიმებისა და სხვა სადღესასწაულო შემთხვევებთან დაკავშირებით.

ამ პიესებში გამოხაყნებული ნიღბების, როგორც წმიდათაწმიდა საგნების განსაკუთრებული თაყვანისცემის ჩვეულება, ნოსს თეატრში დღესაცაა შენარჩუნებული. „ოკინას“ წარმოდგენის დღეს მსახიობთა საპირფარეშოში მართავენ მცირე საკურთხევებს, სადაც დგამენ ყუთს ოკინასა და საშხასოს (ამ პიესის კიდევ ერთი პერსონაჟი) ნიღბებით. ბრინჯისგან დამზადებულ ძღვენთან და ბრინჯის არაუ საკესთან ერთად, რომლებსაც მსახიობები სცენაზე გასვლის წინ გემოს უსინჯავენ.

ზოგჯერ „ოკინას“ პიესების მხოლოდ ნაწილს ასრულებენ და ისიც პროგრამის დასაწყისში კი არა, ბოლოს. ამ ნაწილის, ისე, როგორც მთელი პიესის დანიშნულებაა საზეიმო მილოცვა, ბედნიერებისა და სიკეთის სურვება.

ნოსს წარმოდგენის შედგენისას ითვალისწინებენ წლის დროს. ისეთი პიესების შერჩევას ცდილობენ, რომლებიც მოცემულ დროს შესაბამეა. ამას გარდა,

I იხილეთ: ა. ე. გლუსკინას სტატია „თეატრი ნოსს სათავეების შესახებ“. — წიგნი: იაპონიის თეატრი და დრამატურგია, მ., 1965.



არჩევანისას თავს არიდებენ როგორც ტექსტის, ისე პერსონაჟთა კოსტიუმებისა და ნიღბების გამეორებებს.

ამჟამად, ყოველგვარი წესის დაცვით შედგენილ ნოს მთელ პროგრამას იშვიათად თუ შეხვდებით. ჩვენს დროში, პროგრამაში არა ხუთი, არამედ სამი, ზოგჯერ ორი პიესა შეაქვთ. ხოლო პიესების შუალედებში კიოგენების ნაცვლად ასრულებენ ცეკვებს — სიმას ან მუსიკალურ ნაწყვეტებს პიესებიდან, რომლებიც მოცემულ პროგრამაში არ შედიან. მაგრამ ასეთ შემცირებულ პროგრამაშიაც ცდილობენ „ძიო-ხა-კიუს“ პრინციპის დაცვას და მთლიანობაში წარმოდგენის პარმონიულობის შენარჩუნებას.

ამჟამად, ორთოდოქსალური ნოს ნორმების დასარღვევად სპექტაკლის პროგრამაში ერთი ჭკუფის პიესებს მეორე ჭკუფის პიესებით ცვლიან. მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა არჩეული პიესის ხასიათი ამის საშუალებას იძლევა.

ნოს თეატრის ოფიციალურად აღიარებული რეპერტუარი 258 პიესისაგან შედგება. მათი უმრავლესობა XIV—XVI საუკუნეებშია შექმნილი. შემდგომ წლებში შექმნილი მრავალრიცხოვანი პიესებიდან რეპერტუარში მხოლოდ ერთეულები შევიდა.

მედიის რევოლუციის შემდგომ დაწერილი და თუნდაც ერთხელ მაინც სცენაზე განხორციელებული იოკიოკუს ფორმის პიესები საგანგებო სახელს — სინსაკუნოს (ნოს ახალი პიესები) ატარებენ. მუსიკალურად გაუფორმებელი და სცენიურად განუხორციელებელი იოკიოკუს პიესები ამ კატეგორიას არ მიეკუთვნება.

სინსაკუნოს პიესათა უმრავლესობა რომელიმე სადღესასწაულო თარიღთან დაკავშირებით იქმნება. იღვმება ერთელ და დავიწყებას ეძლევა, რაც ამ ნაწარმოებთა მხოლოდ არასრულყოფილი მხატვრული ღირსებით როდი აიხსნება, არამედ, ნოს სკოლებისა და დსებების კონსერვატორ ხელმძღვანელთა წინააღმდეგობითაც.

სინსაკუნოს პიესებს შორის ის პიესებიცაა, რომლებიც მთავრობის დაკვეთით დაიწერა რუსეთ-იაპონიისა და მეორე მსოფლიო ომის წლებში და იმ წლების შოვინისტური თავაწყვეტილობის კვალი ატყვიათ. მათ რიცხვს მიეკუთვნება „ვასი“ (ტექსტი ოვლა ტაქტის, მუსიკა კანძეს სკოლის 23-ე იემოტო-კანძე კიო-ოიასუსი, 1905); „ტიური“ (შექმნილია კანძეს სკოლის მიერ „ღიადი იაპონიისათვის ომში დაღუპულთა ხსოვნის საზოგადოების“ შეკვეთით; — „ღინიხონ ტიური, კენსიო კაი“, 1911) და სხვა.

მრავალი პიესა განსაკუთრებულ სადღესასწაულო ცერემონიებთან დაკავშირებითაა შექმნილი. მაგალითად, იმპერატორ ტაისიოს ტახტზე ასვლას მიძღვნილია პიესა „ტაიტენ“ (ტექსტი ფუძისირო ტიესეკი, მუსიკა კანძე საკონისა, 1915), შემკვიდრე უფლისწულის ქორწინებას — პიესა „ხანა იცუსი ნი აკუ“ (ტექსტი ტაკაჰამა კიოსხა, მუსიკა კანძე მოტოიოსისა, 1959) და ა. შ.

ზოგჯერ ქრისტიანულ-რელიგიური ორგანიზაციების შეკვეთითაც იქმნებოდა პიესები ბაბლიურ სიუჟეტებზე. მთვან შეიძლება დავასახლოთ „ფუკაკაცუ-ნი კირისუტა“ (აღმდგარი ქრისტე“, ტექსტი ტოკი ძენმაროსი, 1957) და „პაურია სიტა“) „პაველე მოციქული“; ტექსტი ტოკი ძენმაროსი; მუსიკა კიტა მინორუსი, 1960). სინტერესოა, რომ ამგვარი პიესების სცენიური განხორციელებისას ტრადიციული ნიღბები, კოსტიუმები და პარკები გამოიყენება, მხოლოდ, რეკვიზიტა და თავსაბურავებია რამდენადღე უჩვეულო. მაგალითად, სპექტაკლ „პაველე მო-

ციქულში“, რომელსაც საფუძვლად დაედო მე-7, მე-8 და მე-9 თავი „საქმენო მოციქულთან“ და „პავლენიდან“, პავლეს როლის შემსრულებელი, რომლის ერთ-ერთი საუკეთესო მსახიობი კიტა მინორუ სცენაზე დიდი ჭვრიანი გვირგვინით გამოდის.

ახალი პიესების შესაქმნელად ყველაზე აქტიური მოღვაწეობა დაიწყო 1915 წელს, როცა დაიდგა ტაკაჰამა კიოსის პიესა „ტიცუშო“, რომელიც შორის მეტერლინკის „ტენტაულის სიკვდილის“ გადამუშავებული ვარიანტი იყო.

ნოს სხვადასხვა მუსიკოსებთან ერთად, ტაკაჰამა კიოსიმ შექმნა პიესები: „ძისიუ“ (მუსიკა საკურამა კიუსენის, 1943) და მისი უკანასკნელი ნამუშევარია „უკვე ხსენებული „ხანა იცუსი ნი აკუ“.

არიან კიდევ სხვა ენთუზიასტები, რომლებიც ძალას არ იშურებენ, რათა ნოს რეპერტუარს რამე სიახლე შემატონ. თანამედროვე მოღვაწეთაგან ყველაზე ნაყოფიერია პოეტის — ტოკი ძენმაროსა და მსახიობისა და მუსიკოსის, კიტას სკოლის იემოტოს, კიტა მინორუს თანამშრომლობა. მათ ათზე მეტი ახალი პიესა შექმნეს, რომლებიც შემდგომში დაიდგა კიდევ. მათ შორის ომის წლების ოფიციალური იდეოლოგიის ამსახველი ნაწარმოებებიც იყო, მაგრამ გვხვდებოდა მშვიდობისმოყვარე ბუდისტური განწყობის მქონე პიესებიც. მათში მრავლადაა ბუდისტური ლექსიკა და კიტაიზმები — კანგო, ისინი სმენით ძნელად აღიქმება, მაგრამ მელოდიის სიმდიდრით გამოირჩევა. მათ შორის შეიძლება დავასახელოთ: „ვაკე-ნო კიომარო“ (1942), „კენნიო“ (1942), „იუმედონო“ (1943), „სანეტომო“ (1950), „ხილდხირა“ (1951), „სიმენ სოკა“ (1958) და „ცურუ“ (1959).

1949 წელს კიტა მინორუმ მუსიკალურად გააფორმა იოკოტი მარიოს პიესა „ტაკა-ნო იძუში“, რომელიც ირლანდიელი დრამატურგისა და პოეტის უილიამ ბატლერ იეტსის პიესის „შევარდნის წყაროს“ გადამუშავებული ვარიანტია. იგი ნოს პიესის ფორმითაა დაწერილი.

აქ მოხსენიებული ნოს ახალი პიესები ძველი კლასიკური ნიმუშების მიხედვით, ძველი ლიტერატურული ენით, რთული კონსტრუქციებით, ნართაული სიტყვების მთელი სისტემითა და ასოციაციებითაა დაწერილი. მაგრამ არის კიდევ სხვა, თანამედროვე ენით დაწერილი სინსაკუნოოც. პირველი ასეთი პიესა იყო 1958 წელს შექმნილი „ტიეკოსიო“. ეს პიესა რეჟისორმა ტაკეტი ტეცუძიმ დადგა. ტექსტისთვის მუსიკა შეარჩია კანძე ხისაომ. მანვე შეასრულა მთავარი როლი სპექტაკლმა წარმატებით ჩაიარა. ამ ექსპერიმენტულ დადგმას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან აჩვენა, რომ ნოს პიესების თანამედროვე ენაზე ამეტყველება შესაძლებელი ყოფილა.

საჭიროა აგრეთვე აღინიშნოს იმ პიესების დადგმა ნოს თეატრში, რომლებიც სინსაკუნოოს კატეგორიას არ მიეკუთვნებიან. რამდენადაც ისინი დაწერილია იოკიოკუს ნაწარმოებთათვის აუცილებელი მოთხოვნების დაცვის გარეშე. ასეთია კინოსიტა ძიუნძის ცნობილი პიესა „იუძურუ“ (1954). იგი დადგა რეჟისორმა ტაკეტი ტეცუძიმ. ნოს თეატრის სცენაზე ისეთი პიესების გამოჩენა, რომლებიც მკაცრი უანობრივი თვისებებით არ გამოირჩევა. ახალ შესაძლებლობებს ქმნიან ამ დარგის თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის.

ნოს ახალგაზრდა მსახიობები მიიღტივან ერთმანეთს შეუთავსონ ახალი და ძველი ტრადიციები. ეს ადვილი საქმე როდია. მდგომარეობა იმიტომ რთულ-



დება, რომ იემოტოს სისტემა, რომელიც ნოს ხამყაროში დღემდე ბატონობს, შემოქმედებით თავისუფლებას ხელს უშლის.

იემოტოს პინა შექვს ან სხნის თეატრის რეპერტუარიდან. მხოლოდ მას აქვს მუსიკისა და ტექსტის გადახინჯვის უფლება, მის ხელშია მხახიობთა დასჯა და წახალისება. იემოტოს ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია მხახიობის ოსტატობის დონის დადგენა და ამა თუ იმ როლის შესრულებისათვის ლიცენზიის გაცემაა. ეს აქტი ხშირად აშკარა კომერციულ გარიგებად იქცევა ხოლმე. ლიცენზიის გადასახადი იემოტოს შემოსავლის ძირითადი წყაროა. ბუნებრივია, ასეთ პირობებში ნოს თეატრში ყველაზე უმნიშვნელო საატლეც კი უზარმაზარ სიძნელეთა გადალახვას მოითხოვს. ამის გამო, მანამდე, სანამ ნოს წინანდელი „შუახალგაზრდობრივი სტრუქტურა და სწავლების სისტემა იქნება შენარჩუნებული, ამ უანრში არსებითი ცვლილებები არაა მოსალოდნელი.

1915 წლამდე ნოს თეატრი რჩეული საზოგადოების ძვირადღირებულ ფუნქციას სავსად რჩებოდა. ამ უანრის დემოკრატიზაცია მეორე მხოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო. იგი უფრო ფართო აუდიტორიისთვის გახდა ხელმისაწვდომი. თუმცა, ნოზზე დასწრები ბილეთები ჯერ კიდევ ძალიან ძვირია. მას მხარს უჭერდნენ მშრომელთა სხვადასხვა კონტიგენტისგან შემდგარი მავურებელთა გაერთიანებები. ერთდ, ბოლო წლებში ნოს ხელოვნების მიმართ დიდ ინტერესს იჩენს საზოგადოება „როონ“ (მშრომელების მუსიკის მოყვარულთა გაერთიანება). მახიური ორგანიზაცია, რომელიც მთელ იაპონიაში რამდენიმე ასეული ათასობით წევრს ითვლის. „როონი“ თავისი წევრებისთვის ნოს სპექტაკლების ხელმისაწვდომ ფასებში ჩვენებას აწყობს და ფართო მასებში ამ ტრადიციულ ნაციონალური ხელოვნების პოპულარიზაციას ეწევა, აწყობს სპეციალისტთა ლექციებს, გამოსცემს პოსტების ტექსტებს, რომლებსაც თან ერთვის განმარტებები. უკანასკნელ ხანებში ნოსადმი სტუდენტი ახალგაზრდობის ინტერესი შესამჩნევად გაიზარდა.

მაგრამ თანამედროვე იაპონიაში ნოს თეატრის საზოგადოებრივი ფუნქცია, მთლიანობაში, ძალზე რთულად გამოიყურება. ერთის მხრივ, ეს ხალხური საწყობების მქონე თეატრი ქვეანის კულტურული მემკვიდრეობის არსებითი ნაწილია, შამასაღამე, შიელი ხალხის კუთვნილება, მსხერის ესთეტიკური აღზრდის მშედველი საშუალებაა. ამით აიხსნება მის მიმართ ისეთი პროგრესული მახიური ორგანიზაციების მხარდი ყურადღება, როგორცაა „როონ“, რომლებიც ცდილობენ ამ მაღალ ხელოვნებას მშრომელთა და სტუდენტთა ფართო წრეები აზიარონ. მეორე მხრივ, მთავრობა მიისწრაფვის ნოს თეატრი გამოიყენოს ოფიციალური იდეოლოგიის ტრადიციების ხასიათის განსამტკიცებლად და მისი მემკვიდრეობით რაც შეიძლება მეტი მავურებელი ჩაითრიოს ოფიციალური პოლიტიკის წიაღში. ხალაც უკანასკნელ წლებში უფრო და უფრო შეინიშნება ნაციონალური ტენდენციების გამოცოცხლება. ამით აიხსნება ნოს თეატრის მიმართ მახიური ინფორმაციის საშუალებათა სისტემის ხელმძღვანელობის გაძლიერებული ყურადღება (რადიო-ტელევიზიის გადაცემები, გრამფირფიტებისა და მაგნიტოფირების გადაცემა ღირსშესანიშნავი პიესებისა და შემსრულებელთა ჩანაწერებით). ამ უანრზე ყოველგვარი ბეჭდვითი გამოცემის დიდი რაოდენობით გამოცემა, ვიდრე მისი შესწავლის მთელი ისტორიის მანძილზე, ხასხელმწიფოს მიერ ამ თეატრის



საზღვარგარეთული გასტროლების სუბსიდირებასა საპატიო მოწაპოვარია, რომელიც ნოოს, მედიის რევოლუციის ასი წლისთავის ზეიმის დღეებში მიენიჭა. მკაფიოდ გამოხატულ პროპაგანდისტულ ხასიათს ატარებდა და ა. შ. ამიტომ. ნოოს თეატრთან უშუალოდ შეხვედრისას აუცილებლად გათვალისწინებულ უნდა იქნეს მისი ორივე ფუნქცია და ორნაირად გამოყენების შესაძლებლობა.

ნოოს თეატრისთვის მწვავედ დგას მატერიალურად უზრუნველყოფის საკითხი. ნოოს ხელოვნების სპეციფიკა ამ თეატრს საშუალებას არ აძლევს იყოს რენტაბელური. მსახიობთა და მუსიკოსთა მოშალდების სირთულე, ნიღბების, პარტიების, კოსტიუმების და ა. შ. სიძვირე, მცირე დარბაზები, ყველაფერი ეს ქმნის გარედან დახმარების აუცილებლობას. ნოოს თეატრის მსახიობებს სპექტაკლებისგან მიღებული შემოსავლით თავის გატანა არ შეუძლიათ. მათ სიმღერის (უტაი) და ცეკვის (სიმაი) მასწავლებლობა უხდებათ. ეს არის მსახიობ — სიტეს მხსნელი, მაგრამ მსახიობ ვაკისა და მუსიკოსებისთვის მოწაფეთა შოვნა გაცილებით ძნელია.

საკმაოდ დიდია სკოლის მეთაურ იემოტოს შიშ-სავალი: როლის შემსრულებლის ლიცენზიის დაყოფიდან. ნოოს ჩიქსტების პუბლიკაციებიდან, გაკვეთილებიდან და ა. შ. ამიტომ. სწორედ ისინი გვევლინებიან ამ ხელოვნების მფარველებად. უახლოესა ამოცანის სახით წამოყენებულია ნოოს სახელმწიფო თეატრის დაარსების პროექტი (კოპორიკო ნოოგალო) და სახელმწიფო სახსრების მიზიდვა ამ ტრადიციული ნაციონალური ხელოვნებისათვის კადრების მოსამზადებლად.

ამჟამად ნოოს ყოველი სკოლა ყოველთვის იწყოებს რეგულარულ წარმოადრინებს (კუი ნაში რეიანი) და საგანგებო პროგრამების თომონსტრირებას, რომლებსაც სკოლის მეთაურები, სკადასხვა გგოფიბი და ორგანიზაციები (სააზეთო კომპანიები, ნოოს ხელოვნების შემსწავლელი საზოგადოებები, მაყურებელთა გაერთიანებები და ა. შ.) ათინანსებენ.

ნოოს თანამედროვე დასები წინანდილ შოახაოკუნებრივ სტრუქტურას ინარჩუნებენ, რომელიც დილოის სტრუქტურას ჩამოჰგავს.

1976 წელს იაბონიაში ნოოსთვის ორმოცდაათზე მეტი სცენა არსებობდა. მათგან მთავარი თეატრებია „სომეი“, „ტამაგავა“, „ხოსიოკაი“, „კანძე კოკან“, „სულიდობასი ნოოგაკულო“. — ტოკოში: „კონგოკაი“, „კანძეკაი“ და ნისი ხონგანძის ტაძრის სცენა კოტოში: „ოცოკი“ და „იამოტო“ ოსაკაში. ამას გარდა, ნოოს თეატრები არსებობენ კანაძევაში, ფუკუოკაში და ქვეყნის სხვა ქალაქებში, თეატრის შენობები, რომელშიც განსაზღვრულ დასს როდი მიეკუთვნება. მათი ნოოს ყველა დასი სარგებლობს.

არსებობს ნოოს მსახიობთა ასოციაცია: „ნოოგაკუ კოკაი“. ეს ასოციაცია შექმნილი იყო მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებისთანავე 1945 წელს იმიტომ, რომ ომისშემდგომ პირველ წლებში ნოოს თეატრი გასაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ეკონომიკური და ორგანიზაციული სიძნელების გარდა,

1 1969 წლიდან მოყოლებული, ნოოს თეატრის საზღვარგარეთულ გასტროლებს, ისე როგორც სხვა იაბონური ტრადიციული თეატრების გასტროლებს, იაბონიის საზღვარგარეთის ქვეყნებთან ურთიერთობის სამინისტრო აძლევს სუბსიდირებას.



თეატრის ამერიკული საოკუპაციო ძალების აკრძალვებსა და რეგლამენტაციებს წააწყდა, რომელიც უგულვებელყოფდა მის ღრმა ხალხურ საწყისებს და ანტიდემოკრატიულ მოვლენად თვლიდა. იაპონელი საზოგადოებრიობა დღევანდელ ტრადიციულ თეატრის ამ ერთ-ერთი წამყვანი უანრის სავალალო მდგომარეობის გამო. მისი მსახიობებისა და მუსიკოსების მოღვაწეობის კოორდინირების მიზნით დააარსეს ასოციაცია „ნოვაკუ კიოკაი“.

ასოციაციამ გააერთიანა დაახლოებით ათასამდე ადამიანი. მის ხიომძღვანელთა შემადგენლობაში ნოს სკვადანსხვა სკოლის ისეთი გამოჩენილი წარმომადგენლები შევიდნენ, როგორებიცაა: კიტა როპეიტა, კოსიო კურო და სხვები. მას სათავეში ჩაუდგა კიტა მინორუ. ასოციაციის მიზანი იყო ნოს ხელოვნების გადარჩენა განადგურებისა და იერარადაციისაგან. მათ დეკლარაციაში პირდაპირ იყო ნათქვამი: „ნოს სამყაროს ტრადიციებისა და ხასიათის შენარჩუნება და ამის საფუძველზე ამ ხელოვნების აღორძინებისკენ სწრაფვა“.¹

ასოციაციის მოთაწეობა განსაკუთრებით აქტიური იყო მისი დაარსების დღიდანვე ომისშემდგომი იკონომიკური და კულტურული რღვევის მძიმე პერიოდში. ნოს სპექტაკლები ძველი მსახიობების ძალგბითა და ახლად მომზადებული მსახიობების შემოყვანით ხორციელდებოდა. იქნებოდა კერძო და საზოგადოებრივი სკოლები ნოს მუსიკოსთა და მსახიობთა აღსაზრდელად „ნოვაკუ-ძიკუ“ და „ნოვაკუ იოსეიკაი“, დაიწყო ჟურნალ „ნოს“ გამოცემა (გამოდოლა 1946—1953 წლებში). ასოციაცია დასებს საჭირო რეკვიზიტით აპარატებს, მოლაპარაკებებს მართავდა საოკუპაციო მმართველობასთან. დაგეგმილი წარმოდგენების თეატრალური პროგრამებისა და დადგმების შესახებ.

რამდენადაც ომისშემდგომი იკონომიკური და კულტურული რღვევის დონე სტაბილურ ხასიათს იღებდა. ნოს ცალკეულ სკოლებს დამოუკიდებლად მოქმედების საშუალება მიეცათ და ასოციაციამ ადმინისტრაციული ფუნქციის უმეტესი წილი დაკარგა. ამჟამად ასოციაცია ხაერთო კონტროლირებითა და თავისი წევრების მოღვაწეობის რეკულირებით არის შემოფარგლული. მას არ გააჩნია საკუთარი ბექედითი ორგანო. განცხადებებს ათავსებს ნოს ცალკეულ სკოლათა ჟურნალების ფურცლებზე („კანძი“, „ხოსიო“, „კიტა“, „კომპარუ“) რუმბრივით „ნოვაკუ კიოკაი დაიორი“ (ნოს მსახიობთა ასოციაციის ახალი ამბები).

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებამდე დასაღვთში ნოს თეატრისადმი ინტერესი ძალიან შეზღუდული იყო. ომისშემდგომ პერიოდში ის მნიშვნელოვნად გაფართოვდა. 1954 წელს ნოს ხელოვნება წარმოდგენილი იყო ვენეციის თეატრალური ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალზე. 1957 წელს პარიზის სარ, ბერნარის თეატრში. 1963 და 1966 წლებში იგი ამერიკელი მსურებლებისთვის იყო ნაჩვენები. 1965 წელს ნოს მსახიობთა ჯგუფმა მონაწილეობა მიიღო ათენის თეატრალური ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალზე. გზად, რამდენიმე წარმოდგენა გამართა დასავლეთ გერმანიის სკვადანსხვა ქალაქში, ამას გარდა, სპექტაკლები გადაიღეს პარიზის ტელევიზიისთვის.

1969 წელს ნოს თეატრის გასტროლები შედგა საფრანგეთში, ბელგიასა და შვეიცარიაში. 1971 წელს აშშ-ში, კანადაში, იტალიაში, საფრანგეთში, გერმანიაში, 1972 წელს საფრანგეთში და მიუნხენის ოლიმპიურ თამაშობებზე.

¹ უნგევი ხიაკა დაიბიტენ, ტ. 4, ტოკიო, 1963, ვვ. 386.



ნოს თეატრმა წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ევროპელ და ამერიკელ მაყურებლებზე და თეატრალურ მოღვაწეებზე. ზოგიერთმა სპეციალისტმა მასში რაღაც ფუძემდებლორი, რაღაც ისეთი რამ დაინახა, რასაც დასავლეთი ოდესღაც ფლობდა. მაგრამ შემდეგში დაკარგა: ძლიერად და უბრალოდ ხორც-შესხმული დრამის ძირითადი ელემენტები. ისინი მოხიბლული იყვნენ ამ სიმბოლურ დრამაში დროისა და სივრცის თავისუფლად გამოყენების შესაძლებლობებით. ნოს სიმბოლიკამ გამოძახილი ჰპოვა თანამედროვე მაყურებელში, ძველი, მოულოდნელად ახალი აღმოჩნდა.

ნოს ხელოვნება ექვსი საუკუნის ტრადიციებს ითვლის. ამ ხელოვნების ჩაქოვების დროს ძემაი ახწავლიდა, რომ ნოს თეატრი უნდა მიმართავდეს თავისი ეპოქის აუდიტორიას და ძალასა და დროს არ ხარჯავდეს წარსული, დროშობული ტრადიციების შესანარჩუნებლად.

ნოს ხელოვნება ჩვენს დროშიაც ცხოვლად წარმოუდგება თანამედროვე მსოფლიოს. იგი ფასდება არა იმიტომ, რომ ძველია, არამედ იმის გამო, რომ თავისი არსებობის ექვსი საუკუნის მანძილზე ფლობდა მაყურებელთა გულებს და მათთან მჭიდროდ იყო გადაჭაჭვული.

ნოს თეატრის შეფასებისთვის აუცილებელი არაა იყო სპეციალისტი, როგორც ყოველი დიდი ხელოვნება, იგი უნდა შეიგრძნო.

მისი წელი ტემპი არ ეწინააღმდეგება ჩვენს სწრაფ საუკუნეს, მაგრამ მასთან მკვეთრ კონტრასტშია. ის, როგორც სახელგანთქმული იაპონური ქვების ბაღი, ნოს ხელოვნება აჩქარებულ მაყურებელს ვერ ეთმენს. იგი ითხოვს წვრილმანი ფუსფუსისგან განდგომას, აპიზნოზებს და აჯადოებს მით, რომ ახდენს დროისა და სივრცის გარეშე მდგომი ხელოვნების შთაბეჭდილებას. გასაგებად გვეჩვენება ძემაი მოტოკოს სიტყვები: „ცხოვრება მთავრდება, ნოს ხელოვნება კი არასოდეს“.

ნოს პიესები წარსულის მკაცრი მითითებების შესაბამისად სრულდება და ამიტომ ამ ხელოვნებას მუზეუმის კუთვნილებად თვლიან. მაგრამ ს'ვა ხელოვნებებისგან განსხვავებით თეატრი ცოცხალი ხელოვნებაა, იგი მულამ ვითარდება და იცვლება. ნოს ხელოვნება XVII—XVIII საუკუნეების კანონზღაპრის შემდეგაც კი განიცდის ცვლილებებს. ასე, მაგალითად, XX საუკუნის დასაწყისში შეიცვალა ლაშაო ქალის როლის შემსრულებელი მსახიობის პოზა. ამჟამად მსახიობი დგება ფეხებზეტყუპებული. წინათ მამაკაცი იღვა ფეხებგამილილი, ამჟამად კი დასავლეთის დრამის გავლენით და რეალიზმზე უსრადღების გამახვილებით დგომის პოზა უფრო ქალური გახდა.

მცირედენი ცვლილებები დღეიაც გრძელდება. ამასთან, ყოველთვის რაღაცას ავსებს მსახიობის ინდივიდუალიზმი. ამიტომ, ნოს ხელოვნებაში თავისუფლების უქონლობა ისეთივე შედარებითია, როგორც ბალეტში ან ოპერაში. ხეიბი, რა ფორმით უნდა გადაეცეს ნოს ხელოვნება მომღვწე თაობებს, რა შეიძლება გადაიღოს ამ ხელოვნებიდან სხვა უანრებმა და რას შეითვისებს გარედან, სერიოზულად აღუფერებს შემსრულებლებსაც და მაყურებლებსაც.

თარგმნა ზურაბ თორიან

(გაგრძელება იქნება)

მარგარიტა გოგოლაშვილი

თვალის ერთი გადავლებით

ბაიოზ (ბიზო) შორდანი — თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე დატოვეს მასწავლებლად იქვე, მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის კათედრაზე. ამასთან ერთად ხელმძღვანელობდა დრამატული და მუსიკალური განყოფილების ჯგუფებს.

1961 წლიდან ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. დრამატული თეატრის მთავარი რეჟისორია. აქ მან, ქართულ თეატრში პირველმა, განახორციელა ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელის“ დადგმა. მაღალი პროფესიონალიზმით გამოირჩევა მის მიერ განხორციელებული პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, შ. კოკტოს „უხასიათო მშობლები“, ჯ. ფლეტჩერის „ჭირვეულის მომთვინიერებელი“ და სხვა.

1965 წლიდან გ. შორდანია უკვე შოთა რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის რეჟისორია. აქ განახორციელა თ. ჭილაძის „აქვარიუმი“, ნ. აზიანის „უცანასკნელი მსაკარადი“ (იგივე „დეზერტირკა“. 1966 წ.). ისიც უნდა ითქვას, რომ გ. შორდანია მახვილად გრძნობს ძველი თბილისის საზოგადოების, ადამიანთა ცხოვრებისა და ურთიერთობების სურნელებს.

გ. შორდანია პარალელურად დგამს სპექტაკლებს ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრში (ი. კალმანის „ცირკის პრინცესა“). მოსკოვის კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახ. აკადემიურ თეატრში სტაჟირების გავლის შემდეგ. 1971 წ. დაინიშნა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარ რეჟისორად. სადაც მან წარმატებით განახორციელა ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“, „სამი ნოველა“, „მთვარის მოტაცება“, ნ. ლისენკოს „ტარას ბუბლა“.

1979 წ. გ. შორდანია დაინიშნა აღ. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრის მთავარ რეჟისორად. გ. შორდანიამ არც აქ უღალატა თავის შემოქმედებით სითამამეს, რომლის აშკარა მაგალითი გახლდათ მ. შატროვის „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“, მ. ვორფლომიჭვის „წმინდანი და ცოდვილი“, ლ. რაჭუმცხკაიას „ძვირფასო ქალბატონი ელენე“ და სხვა. ამვე თეატრში მან გამორჩეული სიცოცხლე შესძინა ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონს“, ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „დალატს“ და სხვა.

გ. შორდანიამ წლების მანძილზე ნაყოფიერი მუშაობა გასწია გერმანიის ქალაქ საარბრიუკენის სახელმწიფო თეატრში, სადაც განახორციელა ოპერება: „დაისი“, „აბესალომ და ეთერი“, „მინდია“, „პიკის ქალი“ და მოამზადა საზეიმო კონცერტი.

გ. შორდანია აგრეთვე წლების მანძილზე მუშაობდა თეატრალურ ინსტიტუტში მსახიობის ოსტატობის კათედრაზე, სადაც მან 1982 წელს პროფესორის წოდება მიენიჭა. განვილიშა შრომითა გზამ და გამოცდილებამ მყარი სპეციალური ხაუყარა გ. შორდანის პედაგოგიურ ასპარეზს. მან შექმნა ინსტიტუტის ალად კურსდამთავრებულ მსახიობთა ჯგუფი, რომელიც თავისი რეპერტუარით („ნა ფრანკის დღიური“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“) გახდა შემადგენელი ნაწილი რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის დასისა და დღესაც აქტიურად მოღვაწეობს თეატრის მცირე დარბაზის სცენაზე, ხოლო თავად გ. შორდანია ამ თეატრის მთავარი რეჟისორია.

1992 წ. გ. შორდანია დაინიშნა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოხელოვნების სააკლემწიფო ინსტიტუტის რექტორად.

ასეთი დატვირთვის მიუხედავად გ. შორდანია კვლავ აქტიურად მონაწილეობს რეპაულოგია კულტურულ ცხოვრებაში. 1993 წლის ოქტომბრის თვეში დაფუყადა ბათუმის საოპერო თეატრი (რესპუბლიკაში მესამე), წარმოდგენილი იყო ხ. ფალიაშვილის „ბებხალოს და ეთერი“, როსლის დაშდგმული რეჟისორია გ. შორდანია.

გ. შორდანის მწერ განხორციელებული სპექტაკლები:

ლ. უსტაიოვის „უიფქია და სვდლი ჯუჯა“ (1980 წ. ბათუმის თეატრი), ა. სასოსიას „ჩეტი სვილი სიმონი“ (1980 წ. ბათუმის თეატრი), ლ. ფათარის „აქიროა მატყუარა“ (1981 წ. ბათუმის თეატრი), ო. დგუიუასის და ა. აბშილაძის „გახთიდას დედოფალი“ (1981 წ. ბათუმის თეატრი), თ. ჭილაძის „აქვაროუსი“ (1981 წ. რუსთაველის თეატრი), უ. მოლიიის „გაანაურებული მდაბიო“ (1981 წ. რუსთაველის თეატრი), მ. შატროვის „ღურჯი ცენები წითელ ბალახზე“ (1981 წ. გრიბოედოვის თეატრი), მ. ვარფოლოყევის „წმინდასი და ცოდვისლი“ (1981 წ. გრიბოედოვის თეატრი), ა. კახაცევა „ვეელი სასლი“ (1981 წ. გრიბოედოვის თეატრი), ხ. დუმბაის „მარადისოის კასოხი“ (1981 წ. გრიბოედოვის თეატრი), ხ. პავლოვის „ვაგოსი“ (1982 წ. გრიბოედოვის თეატრი), ხ. დუმბაის „მარადისოის კასოხი“ (1982 წ. სოხუმის თეატრი), რ. გაირიძის „სათოთის ჩიტი“ (1983 წ., კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი), ა. სუმბათაშვილი-იუჟისის „ელატი“ (1983 წ. აღ. გრიბოედოვის სახ. თეატრი), ე. სტავიციის „პიკის საათი“ (1984 წ. აღ. გრიბოედოვის სახ. თეატრი), ა. ვასილოვის „პროვინციული პეგლოტიი“ (1984 წ. აღ. გრიბოედოვის სახ. თეატრი), ა. დუდარევის „ოიგოსხნისი“ (1984 წ. აღ. გრიბოედოვის სახ. თეატრი), ა. კოტეტიშვილის „გამომძიებლის დრო“ (გ. ჩეკევიშვილთან ერთად 1985 წ. აღ. გრიბოედოვის თეატრი), ა. სტავიციის „სოლომ აღიხისის ქუჩა“ (ლ. ჯაყთან ერთად 1985 წ. აღ. გრიბოედოვის სახ. თეატრი), დ. კლიაშვილის „აააიშვილის დედინაცვალი“ (1986 წ. რუსთაველის სახ. თეატრი), ბ. ვახილევის „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“ (1987 წ. რუსთაველის სახ. თეატრი), გუდრიჩის და შაკეტის „ნა ფრანკის დღიური“ (1987 წ. შ. რუსთაველის სახ. თეატრი), ა. კაკაბაის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1988 წ. სოხუმის თეატრი), ლ. რაზუმოვსკიას „მვირფასო ქალბატონო ელენე!“ (1989 წ. გრიბოედოვის თეატრი), დ. მიროტას „ქვრივების მომთვინიერებელი“ (1989 წ. გრიბოედოვის თეატრი), დ. პატრიკის „პამელა“ (ლ. ჯაყთან ერთად, 1989 წ.).



გზაგული სპანიკაჰარაჰა — თეატრალური ინსტიტუტის ხარკეტი

კულტურის დამთავრების შემდეგ მუშაობა დაიწყო ზეატაფონის ფეროშენადობა ქარახახათან არხებულ ხარაიონო კულტურის სახლის დრამატული წრის ხელმძღვანელად, სადაც განხორციელა რამდენიმე სექტაკლი. 1956—59 წ. წ. მუშაობდა გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრში. 1960—65 წ. წ. გ. სებისკვერამე ქიათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრში მთავარი რეჟისორია, სადაც წარმატებით გახანორციელა მ. ბარათაშვილის „ჩემი უვადელი“, ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „სტ. ბებია, ილიკო და ილარიონი“, ო. იოსელიანის „დაძინანი იბადება ერთხელ“, გ. მარუაშვილის „საქმენი აქიმეთურნი“, ა. გუდრიჩისა და ა. ჰაეკის „ანა ფრანკის დღიური“, გ. ნახუცრიშვილის „ქინჭრაქა“, ო. ჩიჯავაძის „თხუნულა“, გ. ბერიაშვილის „ვაზის ტირილი“ და სხვა. 1966—67 წ. წ. გ. სებისკვერამე ხანკულტურის თეატრის მთავარი რეჟისორია. განსაკუთრებული წარმატება ხვდა მთა შიერ განხორციელებულ სექტაკლებს: ნ. შვარციანი „სხვისი შვილი“, დ. ედიშერაშვილი „უფხურლის პირას“, ნ. ფრანსი „მუხჯი ცოლი“, შემდგომ წლებში ცალკეული თეატრების მიწვევით ახორციელებს დადგმება, პარალელურად მუშაობს თოჯინების თეატრში, სადაც დგამს ოქსანის „წითელკანიასა ბეგლადი“ (1969 წ.), ჯ. სვიფტის „ლილიუტების ქვეყანაში“, გ. ხორხალის „უსთუნქულა“ და სხვა.

საკბოდ ნაყოფიერი აღმოჩნდა გ. სებისკვერამის მუშაობა ფოთის გ. გუნიახ სახ. თეატრში, სადაც იგი (1978—80) მთავარი რეჟისორი გახლდათ. მას წარმატებით განხორციელდა: გ. ნახუცრიშვილის „წიწამური“, კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლი“, ა. გუქაძის „ბერბიქას აღსარება“, ლ. თაბუკაშვილის „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“, ი. კალაძის „ვინ აგებს პასუხს“ და სხვა.

გ. სებისკვერამის მიერ სხვადასხვა თეატრში განხორციელებულ სექტაკლებში განსაკუთრებით გამოირჩეოდა მ. ბარათაშვილის „ჩქარი მატარებელი“ (გორში), ე. და ა. ეგაძეების „ერთი შეცდომის ფასი“ (1973 წ. ზუგდიდში), გ. მარუაშვილის „ქოსატუილას ახალი თავდასხავალი“ (ფოთში).

გ. სებისკვერამე აგრეთვე ავტორია პიესებისა: „ნაბიჯები“, რომელიც დაიდგა ზუგდიდის თეატრში 1973 წელს და „მოლოდინი“ — ქიათურის თეატრში 1980 წელს, ხოლო მის მიერ ინსცენირებული ქართული ხალხური ზღაპარი „წიქარა“ წლების მანძილზე იდგმებოდა ქუთაისისა და ზუგდიდის თოჯინების თეატრების სცენებზე. გ. სებისკვერამეს მრავალი სამომავლო გეგმები ჰქონდა, რის განხორციელებაც, სამწუხაროდ, ვერ მოახწრო, იგი 1985 წ. გარდაიცვალა.

გ. სებისკვერამის მიერ განხორციელებული სექტაკლებია:

- დ. თაქთაქიშვილის „მარავენდელი“ (1960 წ. ქიათურაში), ა. გუქაძის „მზე ტრემლი“ (1961 წ. ქიათურა), ბ. სტოუს „ბიძია თომას ქოხი“ (1961 წ. ქიათურა), ა. პარნასის „ფროდიტეს კუნძული“ (1961 წ. ქიათურა), პ. კაკაბაძის „ცხოვრების ჭარა“ (1961 წ. ქიათურა), ო. ჩიჯავაძის „ბედნიერი უიღბლო“ (1961 წ.), გ. ბერიაშვილის „ვაზის ტირილი“ (1962 წ. ქიათურა), დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაქირვება“ (1963 წ. ქიათურა), ო. იოსელიანის „დაძინანი იბადება ერთხელ“ (1963 წ. ქიათურა), ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ შუეს“ (1963 წ. ქიათურა), ა. აბშილავას „ვიდრე ცოცხლები ვართ“ (1964 წ. ქიათურა), გ. ნახუცრიშვილის „ქინჭრაქა“ (1964 წ. ქიათურა), ნ. ნიკოლაძის „ბურუსიანი დღეები“ (1964 წ. ქიათურა), ა. სამსონიას „ჩემი შვილი ხიმონი“ (1964 წ. ქიათურა),

ა. გუდრიჩის ა. შაკეტი „ანა ფრანკის დღიური“ (1965 წ. ქიათურა), თ. ქედიძის „სურათები საოჯახო აღბრუნებიდან“ (1970 წ. თელავი), გ. სებისკვერამის „მეგობრები“ (1974 წ. ზუგდიდი), ბ. სტოუს „ბიძია თომას ქონი“ (1974 წ. გორი), კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძალღია“ (1978 წ. ფოთი), ი. კალაძის „ვინ აგებს პასუხს“ (1979 წ. ფოთი), ა. გეჭაძის „ბერბიქას აღსარება“ (1980 წ. ფოთი), ო. იოსელიანის „საურმე გზებზე“ (1980 წ. ფოთი), ლ. შალაზოსიას „ტალავერი სხვენზე“ (1984 წ. ოზურგეთი).

ღმირი პაქსაშვილი უპა ჰერ კიდევ სტუდენტმა მიიქცია უურადლება საკურსო სპექტაკლით, რომელიც ინატიტუტშივე განახორციელა; ეს გახლდათ ლ. კლდიაშვილის „უბედურება“. თამაში და გაბედული მანველებით აქცენტირებული სცენები მაყურებელში იწვევდა ხელოვნურად ორანჯოვან ასოციაციას ჩვენს სახელმწიფო წიობასა და პოლიტიკასთან. ბუაჩიძისა, ამ სპექტაკლს სიცოცხლე არ ეწერა:

1964 წელს ლ. პაქსაშვილი დაინიშნა ოზურგეთის (მაშინდელი მახარაძის) თეატრის მთავარ რეჟისორად.

1968 წლიდან ლ. პაქსაშვილი სოხუმის ქანაახ სახ. თეატრის ქართული დანის მთავარი რეჟისორია.

1971 წელს თბილისში ჩატარებულმა სოხუმის თეატრის გახტროლებმა, რომელსაც ერთგვარი შემოქმედებითი ანგარიშის სახე ჰქონდა, გვაჩვენა რეჟისორული აზროვნების მაღალი დონე, რაც განსაკუთრებით იგრძნობოდა სპექტაკლებში: ვაჟა-ფშაველას „მთაბი მაღალნი“, გარაბა ლორკას „ბერნარდა აღიას ხსელი“, ა. ვასვიანის „მამა, დაავდე თოფი“.

ლ. პაქსაშვილმა კ. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიურ თეატრში განახორციელა გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ და ო. შამფორიას „იეთიმ გურჯი“.

ეროხანს ლ. პაქსაშვილი მუშაობდა თბილისის თოჯინების თეატრში, სადაც რამდენიმე სპექტაკლი განახორციელა.

1981 წ. თბილისში გაიხსნა სახელმწიფო დრამატული თეატრი (შემდგომში ს. ახმეტელის სახელობის), რომლის დირექტორად და მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ლერი პაქსაშვილი. ამ თეატრში ლ. პაქსაშვილი მუშაობდა 1986 წლამდე. მას მერე ლ. პაქსაშვილს ცალკეულ დადგმებზე იწვევენ ცხინვალის, სენაკის, ზესტაფონის თეატრები.

ქართველი ერის წინაშე გადაუდებელი ამოცანა იყო გარეჯის კლდეოვან მთებში VI საუკუნის კულტურისა და განათლების მძლავრი კერის დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის აღდგენა. მის აღორძინებაში სხვა ღონისძიებებთან ერთად დიდი როლი შეასრულა სახალხო დღესასწაულმა „გარეჯობამ“, რომელიც უკვე ტრადიციულად იქცა.

1976 წელს (და შემდგომ წლებშიც) „გარეჯობის“ ჩასატარებლად მიიწვიეს ლ. პაქსაშვილი, რომელმაც გამოავლინა მახობრივი სანახაობის მწყობრად და გემოვნებით განლაგების უნარი, ტექნიკისა და რადიო-ტრანსლაციის გამოყენებით, თეატრალური და სპორტული სანახაობანი, ნაირსახოვანი ჭირითები, ეთნოგრაფიული ელემენტები მომავლის იმედითა და ეროვნული აღზრდების პათოსით აღვსა.

1992 წლიდან ლ. პაქსაშვილი მიწვეულია რუსთაველის სახ. თეატრალური და კინოტელევიზიის ინსტიტუტში დოცენტის თანამდებობაზე და მასობრივ სანაპირობათა რეჟისურის კურსს, რომელიც ინსტიტუტში მისი მისვლისთანავე ჩამოყალიბდა. იგი პარალელურად ცალკეულ დადგმებზე მუშაობს თეატრებში.

ლ. პაქსაშვილის მიერ განხორციელებული სპექტაკლებია:

ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქიფანიძის „ნე ვბედავ მზეს“ (1963 წ. გორის თეატრი), დ. გაჩეილაძის „ბახტრიონი“ (1963 წ. გორის თეატრი), ვ. როშოვის „ვასშნობის წინ“ (1964 წ. ოზურგეთი), ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (1964 წ. ოზურგეთის თეატრი), ვ. პიუგოს „მარია ტიულორი“ (1964 წ. ოზურგეთის თეატრი), ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“ (1964 წ. ოზურგეთის თეატრი), გ. მარუაშვილის „საქნენი აქიმეთურნი“ (1965 წ. ოზურგეთის თეატრი), პერიალისის „ბაბთიანი გოგონა“ (1965 წ. ოზურგეთის თეატრი, 1967 წ. თელავის თეატრი), პ. ნიშნაიანიძის „ვისთან არის მაკო?“ (1965 წ. ოზურგეთის თეატრი), გ. პაპიაშვილის „ნიღბოსებია“ (1967 წ.), ო. მამფორიას „იეთიმ გურჯი“ (1967 წ.), დ. კუერაძის „როგორ ვიბრძოდით“ (1967 წ.), გ. ბერიშვილის „ბროწეულებს ცეცხლი ეკიდება“ (1967 წ.), ი. ვაკელის „აპრაკუნე“ (1968 წ. თელავი, 1987 წ. თელავი), ვ. პიუგოს „მარია ტიულორი“ (1969 წ. სოხუმის თეატრი), რ. გაბრიძის და გ. ჩარკვიანის „ფეოლა“ (1970 წ. სოხუმის თეატრი), გ. ხუგავეის „ჩემი ცოლის ქმარი“ (1970 წ. სოხუმის თეატრი), გ. ხუგავეის „ჩემი სიდედრი“ (1971 წ. სოხუმის თეატრი), ფ. შორსოს „ბიჭუნა“ (1972 წ. ალ. გრიბოედოვის სახ. თეატრი), ჯ. ქარჩხაძის „ობობა“ (1972 წ. თელავის თეატრი), ა. აბშილაძის „მთები კავკასიონისა“ (1972 წ. გრიბოედოვის თეატრი), რ. ტომას „რვა მოსიყვარულე ქალი“ (1973 წ. ალ. გრიბოედოვის სახ. თეატრი), გ. ნახუცრიშვილის „ქინკრაქა“ (1972 წ. თელავის თეატრი), ვ. მამუკლაშვილის „დამწუხრებული ნათესავები“ (1973 წ. თელავის თეატრი), ო. მამფორიას „იეთიმ გურჯი“ (1975 წ. მარჯანიშვილის თეატრი), გ. პაპიაშვილის „რწმუნა“ (1975 წ. ცხინვალის თეატრი, მაჩაბლის სახ. თეატრი), გ. ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ (1978 წ. მარჯანიშვილის თეატრი), ლ. შალაზონიას „ზევნი სადალაქოში“ (1977 წ. ახალციხის თეატრი), ო. მამფორიას „იეთიმ გურჯი“ (1978 წ. ახალციხის თეატრი), ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“ (1981 წ.), ო. იოსელიანის „ურუ ღმერთები“ (1981 წ.), ო. მამფორიას „იეთიმ გურჯი“ (1984 წ.), ო. იოსელიანის „გამოქვაბული“ (1982 წ.), ფ. შორსოს „ბიჭუნა“ (1982 წ.), გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“ (1986 წ.), შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ (1984 წ.), გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“ (1986 წ. ზუგდიდის თეატრი), ა. აბდულინის „უკანასკნელი პატრიარქი“ (1986 წ.), გ. ნახუცრიშვილის „ქინკრაქა“ (რ. აბულაძესთან ერთად, 1985 წ.), ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ (1990 წ. ცხინვალის ქართული თეატრი).

წინა დემეტრეშვილმა სადიპლომო სპექტაკლი ე. შვარცის „ჩვეულებრივი სახწაული“ განხორციელა 1963 წ. ა. გრიბოედოვის სახ. რუსულ დრამატულ თეატრში. 1964—67 წ. წ. დამდგმელ რეჟისორად მუშაობდა გორის ვ. ერისთავის სახ. თეატრში.

შემდგომ წლებში ნ. დემეტრეშვილი ცალკეულ დადგმებზეც მუშაობდა ქუთაისის დ. მესხიშვილის, რუსთავის დრამატულ და სხვა თეატრებში.



წ. დემეტრაშვილის, როგორც შემოქმედის დაბადება, ახალციხის თეატრიდან იწყება.

ჩვენი რესპუბლიკის სამოციანი წლების თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა გახლდათ ახალციხის (მესხეთში) ორჯერ დახურული და ლიკვიდირებული თეატრის აღდგენა, რომელიც სათავეს რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში იღებს. აქ ქართული თეატრის ისტორიის ლექტორი, პროფესორი ვ.საალ კენაძე სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებს უკითხავდა ქართული თეატრის ისტორიას, უღვიძებდა სურვილს გამზდარიყვნენ ახალი თეატრის ფუძემდებლები, რამეთუ ამ პერიოდში მწიფდებოდა აზრი ახალციხეში ქართული თეატრის აღდგენის თაობაზე. ამ ახალი იდეით და საქმით გატაცებულმა ნ. დემეტრაშვილმა იმთავითვე (გორში მუშაობდა) გამოიჩინა ალღო, სტუდენტებთან დაამყარა საქმიანი შემოქმედებითი კონტაქტები, ჭერ კიდევ თბილისში, სწავლის პერიოდში, შემოიკრება თანამოაზრენი და მათი მოწაწილეობით რამდენიმე სექტაკლი დადგა. ამ საქმემ მალე ოფიციალური სახე მიიღო და 1967 წ. 23 სექტემბერს საქართველოს ამ უმშვენიერეს კუთხეში, მესხეთში (ახალციხეში) კულტურული ცხოვრება აღორძინდა. თეატრის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ნანა დემეტრაშვილი და იგი ორი ათეული წელი ემსახურა ამ ეროვნულ საქმეს, დამდგმელ რეჟისორად — დ. ცისკარიშვილი, დირექტორად — მ. მეძმარიაშვილი, მხატვრად — ა. გოგოლაძე. პირველი სექტაკლი გახლდათ ო. ჩხეიძის „თედორე“.

ნ. დემეტრაშვილი აშუამად თ. ჩანტლადის სახ. სატრისა და იუმორის თეატრის დამდგმელი რეჟისორი და სარეჟისორო კოლეგიის წევრია, პარალელურად უძღვება რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოხელოვნების ინსტიტუტში მსახიობის ოსტატობის კურსს.

მის მიერ განხორციელებული სექტაკლებია:

- კ. ვიტლინგერის „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“ (1961 წ. გორი),
- ჭ. ქარჩხაძის „დევიდებია ოჯახი“ (1965 წ. გორი), ლ. სანიკიძის „მედეა“ (1966 წ. გორი), ლ. უსტინოვის „ქალაქი უსიყვარულოდ“ (1967 წ. გორი), შ. ბათიაშვილის „უძილო დამეები“ (1967 წ. ახალციხე), მ. ჯაფარიძის „ლაშქარი“ (1968 წ. ახალციხე), ნ. დუმბაძის „მზიანი დამე“ (1968 წ. ახალციხე), შიღერის „ყაჩაღები“ (1969 წ. ახალციხე), გ. პაპიაშვილის „ირმის ტბა“ (1969 წ.), ა. გეწაძის „პაემანი ცაში“ (1970 წ.), მოლიერის „ტარტიუფი“ (1970 წ.), ა. წერეთლის „რეპეტიცია, ბუტიაობა, კინტო“ (1970 წ.), ლ. მალაზონიას „თეთრი ტბა“ (1970 წ.), მეიოსა და ენკენის „ოჯახური აურზაური“ (1971 წ.), მ. მიტროვიჩის „გაძარცვა შუალამისას“ (1971 წ.), შ. სულაძის „მერვე ჯარისკაცი“ (1971 წ.), ო. ჩხეიძის „ქეთევანი“ (1971 წ.), მ. შამხალოვის „დედამთილი“ (1972 წ.), ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“ (1972 წ.), თ. ქილაძის „დავიწყებული ამბავი“ (1972 წ.), მ. ქარბიძის „მთვარის დაბნელების დამეს“ (1972 წ.), ვ. ბრავინსკის და ე. რიაზანოვის „გამოთ“ (1973 წ.), გ. კლიაშვილის „ბუზრები“ (1973 წ.), გ. პაპიაშვილის „ფერფლიდან აღმდგარნი“ (1973 წ.), რ. ტომას „რვა მოსიყვარულე ქალი“ (1973 წ.), ზ. ანტონოვის „მინდა კენისა გავხდე“ (1974 წ.), გ. ხუბაშვილის „დედა, მამა და შვილები“ (1974 წ.), ქ. ქუჩუაშვილის „გოგო ხოხეია“ (1974 წ.), ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (1975 წ.), თ. ჩხეიძის „გიორგი“ (1976 წ.), ა. გეწაძის „პაემანი ცაში“ (1976 წ.), შ. სულაძის „ლელიანა“, ა. გეწაძის „გზა, ყარამანს ქალი მოჰყავს“ (1974 წ.), ნ. ლომოურის „ქაჯანა“, ი. დრუცის „წმიდათაწმიდა“ (1977 წ.), 1987 წელს ბულგარეთ-



ში განხორციელა ა. გეწაძის „გზა, ყარამანს ქალი მოჰყავს“, და „წმინდანები ჯოჯოხეთში“, „კაცია-ადამიანი?!“ ი. ქავჭავაძის მიხედვით (1978 წ.), ნავაშვილის „თავისუფალი თემა“ (1979 წ.), ა. გეწაძის „ბერბიჭას აღსარება“ (1979 წ.), მ. ბერაძის „მზე ნეკერჩხლის ტყეში“ (1979 წ.), მ. ბარათაშვილის „ცეკვა-სიმღერის მასწავლებელი“ (1980 წ.), დ. ხუროძის „დანიბრუნეთ სიმშვიდე“ (1980 წ.), ლ. როსებას „პრემიერა“ (1979 წ. ქიათურა), ბუაღოს „ქალი, რომელიც სიცოცხლეს გამოასალმეს“ (1979 წ. ქიათურა), ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ (1980 წ.), ვ. იაკაშვილის „კარიერა“ (1980 წ.), შ. სულაძის „ცრემლიანი გზა“ (1981 წ.), ა. დანილოვის „შალიციის კომისარია“ (1981 წ.), ვ. შუტკინის „ენერგიული აღმოსაგება“ (1981 წ.), ა. გელმანის „ქვეყნიერებასთან პირისპირ“ (1982 წ.), რ. კობიძის „უნებლიე მაქანკლები“ (1982 წ.), ა. წერეთლის „ეოდველები“ (1982 წ.), რ. კიპლინგის „კატა, რომელიც თავისთვის დასვირნობდა“ (1982 წ.), კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“ (1983 წ.), მ. შამხლოვის „ღედამთილი“ (1984 წ. ქუთაისი), ვ. ბრეგაძის „აქედან იწყება საქართველო“ (1983 წ.), კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“ (1984 წ.), რ. ერისთავის „ვოდველები“ (1986 წ.), „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“ (1986 წ.), „ოთარაანთ ქვრივი“ ი. ქავჭავაძის მიხედვით (1987 წ. რუსთავის თეატრი).

ნიპა (ნიპოლოზ) ჯანდიერი თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ 1964—1967 წ. წ. მუშაობდა გრიბოედოვის სახ. რუსულ თეატრში რეჟისორის ასისტენტად. 1967—68 წ. წ. იგი სმოლენსკის ხაოლქო დრამატული თეატრის რეჟისორია, ხოლო 1968—73 წ. წ. მოსკოვის შჩუკინის სახ. თეატრალური სასწავლებლის პედაგოგი. 1973 წლიდან ნ. ჯანდიერი უკვე თბილისის საბავშვო და საყმაწვილო რუსული თეატრის რეჟისორია, 1985 წლიდან კი — ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი.

ნ. ჯანდიერი დიდი მონღომებით ემსახურება რუსულენოვან მაყურებელს. თეატრის რეპერტუარია არ იფარგლება მხოლოდ მოსწავლე-ახალგაზრდობისათვის განკუთვნილი დრამატურგიით, იგი როგორც თემატურად, ისე უანრობრივად მრავალფეროვანია. რეპერტუარში გარკვეული ადგილი უკავია ქართულ დრამატურგიასაც.

ნ. ჯანდიერის მიერ განხორციელებული სექტაკლებიდან აღსანიშნავია:

გ. შამლინის „შენ ეი, გამარჯობა!“, ლ. კრუჩკოვსკის „თავისუფლების პირველი დღე“, პ. პანჩევის „ზღაპარი ოთხ ტყუპზე“, ო. უაილდის „ვარსკვლავებიქუნა“, ა. ჩხაიძის „ჩინარის მანიფესტი“, ა. მიუსეს „სიყვარული სახუმარო არ არის“, ა. ხაიშონის „მინდა კინოში გადამიღონ“ და სხვა.

ნ. ჯანდიერი აქტიურადაა ჩაბმული რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში.

მის მიერ რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში განხორციელებული დადგმებია:

მ. მაშადუს „ხახისთავის თ. ვგადასავალი“ (1962 წ. სადილომო სექტაკლი), ა. კორინოს „ბალადა კლასში დარჩენილზე“ (1973 წ.), დ. კლდიაშვილის „ორინებ ბედნიერება“ (1974 წ.), რ. პოგოდინის „მინისტრის მოადგილე“ (1975 წ.), ვ. ნოვიცკისა და ი. სევის „მილიანის ბედნიერება“ (1976 წ.), გ. შამლინის „შენ ეი, გამარჯობა!“ (1976 წ.), გ. პოლონსკის „დრამა ლირიკის გამო“ (1977 წ.),

ა. პანჩევის „ზღაპარი ოთხ ტყუპზე“ (1978 წ.), გ. პოლონსკის „რეპეტიტორი“, ნ ვორონოვის „გამოძიება“ (1979 წ.), მ. როშჩინის „ინჟანერთ სიკეთე“ (1980 წ.), (1985 წ.), უ. რენარის „წითურა“ (1983 წ.), ლ. კრუტკოვსკის „თავისუფლების პირველი დღე“ (1985 წ.), ა. ჩხაიძის „ჩინარის მანიფესტი“ (1985 წ.), ა. ჩერვანაკის „ინფილო-ბიწილო“ (1986 წ.), მ. საიმონის „მინდა კინოში გადამიღონ“ (1989 წ.), ა. მიუსის „სიყვარულს ნუ ეხუმრებთ“ (გ. კიტასთან ერთად 1988 წ.), ს. ლუგინსკა და ი. კრუსინოვის „ბატის ბუმბული“ (1965 წ. ა. გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრი).

მუშავენ ფურცხვანძის სადიპლომო სპექტაკლი განახორციელა ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში და იქვე დაიწყო მუშაობა როგორც მსახიობმა, ხოლო შემდეგ როგორც დამდგმელმა რეჟისორმა. ათზე მეტ პიესას შესძინა სცენური სიცოცხლე, მათ შორის: ა. აბშილავას „ადამიანი დაბრუნდა“, ი. ვაკელის „ხელაშვილების ოჯახი“, „პარაკუნე ჭიჭიმილი“, დ. თაქაქიშვილის „მღლები“, პ. გუდრიჩისა და ა. ჰაკეტის „ანა ფრანკის დღიური“, ო. იოსელიანის „როცა სიყვარული მოვა“, ა. ჩანეტის „ბრაკონიერები“, გ. ნახუცრიშვილის „შაითან ხიხო“, ო. მამფორიას „ნუგეში“, ა. მიროდანის „სახელგანთქმული 702-ე“, ე. ბრაგინსკისა და ე. რიაზანოვის „ერთხელ, ახალწლის ღამეს“, ვ. იაქაშვილის „ციხისხევის საიღუმლოება“ და სხვა.

1970 წელს მ. ფურცხვანიძე დაინტერესდა თოჯინური თეატრის ხელოვნებით, რაც მისი დროებითი გატაცება არ აღმოჩნდა და ქუთაისის თოჯინების თეატრში განახორციელა: გ. ხეიხვიერაძის „წიქარა“, ზ. კუხიანიძის „მხიარული კარნავალი“, ლ. ნუცუბიძის „წყვილი და ჭიჭიკველა“, ეკ. გაბაშვილის „მაგდანას ლურჯა“, აღვინია ვადაჩიასა, თ. შეტრეველის „უფლისწული“, რ. ლეზვიშვილის „მზიურას საღამეო“, მ. კორიუნის „ქვიანი მწყემსი“, გ. იმერელის „ბიჭი და ბულბული“, კ. კვეციანის „ქიდაობას რა უნდა“, ს. ჭეიშვილის „ამბავი ორი ძმობილისა“, ი. გოგებაშვილის მხედვეთ, ე. უორჟოლიანის მიერ შექმნილი „აი, ია“ და სხვა. ხულ ოთხ ათეულზე მეტი სპექტაკლი. მ. ფურცხვანიძე 1971 წლიდან ამ თეატრის მთავარი რეჟისორია.

მ. ფურცხვანიძის მიერ განხორციელებული სპექტაკლებია:

ა. აბშილავას „ადამიანი დაბრუნდა“ (1963 წ. ქუთაისის თეატრი), რ. ბეროდის „ახირებული“ (1967 წ. ქუთაისი), ი. ვაკელის „პარაკუნე ჭიჭიმილი“ (1969 წ. ქუთაისი), კ. ბუჩინძე „პლატონი“ (1974 წ. ქუთაისის თეატრი), ა. გეწაძის „გზა, ყარამანს ქალი მოჰყავს“ (ვ. მალაფერძისთან ერთად, 1974 წ. ქუთაისი), გ. იმერელის „ჩვენში დარჩეს“ (1977 წ. ზუგდიდის თეატრი), მ. ბაიჯიევის „დუელი“ (1977 წ. ქუთაისის თეატრი) გ. იმერელის „ლანდები“ (1980 წ.), არღუნის „გულისა ლაშარბა“ (1980 წ. ზუგდიდის თეატრი), ა. ჩხაიძის „მიწის ყვილი“ გ. ქავთარაძისთან ერთად (1980 წ. ქუთაისის თეატრი), ა. ხუმბათაშვილი-იუჟინის „ღალატი“ ქავთარაძისთან ერთად (1981 წ.), ა. მითაიშვილის „ახირებული ბერიკაცები“ (1981 წ. ზუგდიდის თეატრი), აღ. ჯეგიას „ბეწვის ხიდი“ (1982 წ. ზუგდიდის თეატრი), ვ. იაქაშვილის „იაღონის თავგადასავალი“ (1986 წ. ქუთაისის თეატრი).

ლევან (რეზო) მირცხულაძემ 1957 წ. სოხუმის ქანბას სახ. თეატრის ქართულ დასში განახორციელა სადიპლომო სპექტაკლი კ. გოლდონის „ორი ბატონის მსახური“ და იქვე დარჩა სამუშაოდ როგორც დამდგმელი რეჟისორი; 1961—63 წ. წ. უფრ. მასწავლებლად მუშაობდა რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში. 1962—65 წ. ლ. მირცხულავა ინიშნება სოხუმის თეატრის ქარ-

თული დასის მთავარ რეჟისორად. 1965—70 წ. წ. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრის დამდგმელი რეჟისორია, ხოლო შემდეგ ამავე თეატრის მთავარ რეჟისორი. 1970—75 წ. წ. ლ. მირცხულავა შოთა რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის დამდგმელი რეჟისორია, 1975—81 წ. წ. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის მთავარი რეჟისორია. 1985—88 წ. წ. მუშაობს ალ. გრიბოედოვის სახ. რუსული დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად; შემდეგ ინიშნება საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სპეცკონცერტების მთავარ რეჟისორად და საწარმოველოს უფროსად. პარალელურად, წლების მანძილზე, ამზადებს ზეიმს „თბილისობა“.

ლ. მირცხულავას მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებს შორის აღსანიშნავია: ა. შერის „მეექვსე სართული“, დ. ვაჩილიძის „ბახტრიონი“ (1962 წ., სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. დრამატული თეატრი), უ. ანუის „უანა დარკი“ (1965), ვ. კანდელაკის „ოქროს ხაწმისი“ (1966 წ.), ა. გეწაძის „წმინდანები ჭოჯოხეთში“ (1967 წ.), კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“ (1968 წ.), მ. ელიოზიშვილის „ბერიკონი“ (1967 წ. კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი), გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“, ვ. მაიაკოვსკის „აბანო“ (1976 წ.), ე. როსტანის „რომანტიკოსები“ (1978 წ.), კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“ (რუსთავის თეატრი, მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი).

ლ. მირცხულავა მუშაობს შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტში, უძღვება მსახიობის ოსტატობის კურსს, არის ამავე კათედრის გამგე და აქტიურადაა ჩაბმული ქართული თეატრალურ ხელოვნების საქმიანობაში.

ლ. მირცხულავას მიერ განხორციელებული სპექტაკლებია:

დ. კლდიაშვილის „ქარიშხალში“ (1961 წ. რუსთაველის თეატრი), დ. ვაჩილიძის „ბახტრიონი“ (1962 წ.), ფლეტჩერის „როგორ მოვარჯულოთ ცოლი“ (1963 წ.), ნ. ჰიქმეთის „დამოკლეს მახვილი“ (1963 წ.), გ. აბაშიძის „მოგზაურობა სამ დროში“ (1964 წ.), შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ (1964 წ.), კ. მარჯანიშვილის თეატრში: უ. ანუის „უანა დარკი“ (1965 წ.), ვ. კანდელაკის „ოქროს ხაწმისი“ („არგონავტები“) 1965 წ.), ა. გეწაძის „წმინდანები ჭოჯოხეთში“ (1967 წ.), კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“ (1968 წ.), შ. დალიანის „გუშინდელნი“ (1968 წ.), ი. ვოლჩევის „სასამართლო ქრონიკა“ (1969 წ.), კ. გოლდონის „ორი ბატონის მსახური“ (1969 წ.), ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“ (1979 წ.), მ. ელიოზიშვილის „ბერიკონი“ (1971 წ.), ბ. კვერნაძის „ცოლები და ქმრები“ (1970 წ. მუსკომედიის თეატრი), მ. ბულგაკოვის „ფარისეველთა შეთქმულება“ (1971 წ. რუსთაველის თეატრი), ა. გეწაძის „პაემანი ცაში“ (1975 წ. რუსთაველის თეატრი), ვ. პანოვის „ჩვენ მივდევთ ლურჯ ფრინველს“ (1978 წ. რუსული მოზარდი), ვ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“ (1972 წ. რუსთაველის თეატრი), ე. როსტანის „რომანტიკოსები“ (1979 წ. ბათუმი), ა. ტოლსტოის „ივანე პრისხანეს სიკვდილი“ (1974 წ. რუსთაველის თეატრი), გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“ (1980 წ. რუსული მოზარდის თეატრი), ე. შვარცის „ჩრდილი“ (1980 წ. ცხინვალის ქართული თეატრი), გ. ლუგავის „შემოდგომის სევდიანი სიმღერა“ (1981 წ. გორის თეატრი), მ. როზოვის „ვისოცის კონცერტი“ (1988 წ. გრიბოედოვის თეატრი), მ. ვარფოლომეევის „წმინდანი და ცოდვილი“ (1989 წ. ალ. გრიბოედოვის თეატრი), ალ. გრიბოედოვის „ვაი ქუჩისაგან“ (1989 წ. ალ. გრიბოედოვის სახ. თეატრი).

პარლმ სულაკაძის უშუალო ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა თიჯი-



ნების თეატრი თელავა და გურჯაანში. აქტიურად მონაწილეობდა რუსთაველის თეატრის ჩამოყალიბებაშიც.

1955 წ. კ. სულაკაურმა რუსთაველი შემოიკრიბა ამ საქმის მოყვარულები და ხულ მალე ჩამოყალიბდა თეატრის თეატრი, რომელსაც ჰქონდა სახალხო თეატრის სტატუსი და იმავე დროს საბონემენტო სისტემით სტაბილურად ემსახურებოდა რუსთაველის სკოლებს.

თეატრში სუფევდა შემოქმედებითი ატმოსფერო, რეპერტუარი ორენოვანი იყო, სპექტაკლები ტარდებოდა ქართულ და რუსულ ენებზე.

1960 წლიდან კ. სულაკაური თბილისის თეატრის თეატრში მოღვაწეობს. პროფესიული დასტატებისთვის მოსკოვში, ს. ობრაზცოვთან იმყოფებოდა. შემდგომ კ. სულაკაური მუშაობს იწყებს კინოსტუდიაში. იგი განლავთ ავტორო მრავალი ნახატი და თეატრული ფილმისა. კ. სულაკაური ქმნის მარიონეტების მაგიდის თეატრს, რომელსაც აქვს მბრუნავი სცენა, ფარდა, რამპა, დეკორაციები, თეატრები. სამწუხაროდ, ამის მასიური დამზადება ვერ მოხერხდა, არსებობს მხოლოდ შაკეტი.

კიდევ ერთი საინტერესო ეპიზოდი: კინორეჟისორ გელა კანდელაკს მარიონეტების თეატრისთვის დასჭირდა ფურგონი, რომელშიც მოთავსდებოდა ამ პორტატული თეატრისთვის საქირო და აუცილებელი რეკვიზიტი, თანაც იოლი იქნებოდა მისი გადაადგილება. ამ ფურგონს დაარქვეს „ბუდრუგანა“. ჩანაფიქრი „ბუდრუგანა“ ვერ განხორციელდა. მაშინ თეატრის ოსტატმა კ. სულაკაურმა ჭგუფს მიაწოდა საინტერესო იდეა — ხელის თითების მოძრაობით შეექმნათ ჩრდილების თეატრი, თეატრის ასეთი სახეობაც ხომ იწვევს გარკვეულ ინტერესს?! და მართლაც, ამ თერთმეტმა კაცმა შექმნა ეს საინტერესო სახეობა, რაშიც კ. სულაკაური კვლავ პრაქტიკული წინადადებით დაეხმარა — დაუთმო თავისი საცხოვრებელი ბინა, სადაც ეს მეტად საინტერესო და მიმზიდველი ხელოვნება კვლავაც არსებობს.

რომპირტ სტურუამ თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის დასრულების შემდეგ (მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით) 1961 წ. აღ. გრიბოედოვის სახ. რუსულ დრამატულ თეატრში განახორციელა სადამლომო სპექტაკლი ჯ. პრისტლის „საუნჯე“-ს მიხედვით. 1961—62 წ. წ. მუშაობდა საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიაში. სადაც მისი რეჟისორობით დაიდგა ბ. გელოვანისა და თ. ჩანტლაძის „სახამართლო მიდის განაჩენის გამოსატანად“.

1962 წლიდან რ. სტურუა რუსთაველის სახ. აკადემიურ თეატრშია ჯერ დამდგმელ რეჟისოროდ, შემდეგ სარეჟისორო კოლეგიის წევროდ. ხოლო 1979 წლიდან სამხატვრო ხელმძღვანელად და დირექტოროდ. რ. სტურუას სპექტაკლები იმთავითვე გამოირჩეოდა მოქალაქეობრივი გამბედაობით. თანამედროვე პრობლემისადმი აქტიური გამოხმარებებით. მისი ყოველი ნამუშევარი თეატრალური საზოგადოებრობის ყურადღებისა და ინტერესის ცენტრშია.

რუსთაველის თეატრში მან განახორციელა: კ. ბლაჟუცის „მესამე სურვილი“ (1963 წ.), ვ. როზოვის „ვახშობის წინ“ (1963 წ.), გ. ჭავთარაძისა და რ. სტურუას „ბრალდება“ (1964 წ.), ა. მიღერის „ხეიღების პროცესი“ (1965 წ.), ნ. დუმბაძის „მზინი ღამე“ (1966 წ.), ა. ცაგარელის „ხანუმა“ (1968 წ.), დ. კლიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (თ. ჩხეიძესთან ერთად, 1969 წ.), ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ლალატი“ (1971 წ.), ბ. შრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“ (1975 წ.) ე. შვარცის „დრაკონი“ (1976 წ.), შექსპირის



„ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ მეხაშიხა“ (1979 წ.), თ. ქილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ (1979 წ.), მ. შატროვის „ლურჯი ნების წითელ ბალახზე“ (1980 წ.), მ. კვხელიძის „ახ ერგასის დღე“ (1985 წ.), შექსპირის „მეფე ლარი“ (1987 წ.) და სხვა.

ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში განხორციელდა ბ. კვერნაძის ოპერა „იუო მერვესა წელსა“ (1983 წ.) და გ. ყანჩელიძის „...და არს მუსიკა“ (1984 წ.).

რ. სტურუა ავტორია პიესების: „მკვლელობა“ (გ. ქავთარაძისთან ერთად), „ვარაიციები თანამედროვე თემაზე“ (ა. ვარსიამაშვილთან და ლ. ფოფხაძესთან ერთად), „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“ (ა. ჭიჭინაძისთან ერთად), რომელთაც სცენური სცენოცენტრ რუსთაველის თეატრში ზედათ წილად.

რ. სტურუამ ცალკეული დადგმები განხორციელდა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში.

- 1974 წ. დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, საარბრიუკენი.
- 1977 წ. ა. ოსტროვსკის „შმაგი ფულები“, დიუსელდორფი.
- 1980 წ. შექსპირის „როგორც გენებოი“, დიუსელდორფი.
- 1986 წ. ხოფოკლეს „ელექტრა“, ათენი.
- 1989 წ. ბ. ბრენტის „დედილო კურაში და მახი შვილები“, ბუენოს აირესი.
- 1989 წ. შ. შოლიერის „ტარტიუფი“, ისრაელის ებრაული თეატრი.
- 1990 წ. ა. ჩეხოვის „სამი და“, ლონდონი.
- 1990 წ. ა. ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინი“, ბოდონა.
- 1991 წ. შექსპირი „შეცდომათა კომედია“, ჰელსინკი.
- 1992 წ. შექსპირის „ჰამლეტი“, ლონდონი.

რ. სტურუას მიერ უცხოეთში განხორციელებული სპექტაკლები არა მარტო თეატრალური აზროვნების მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს, რაც, რაღა თქმა უნდა, ბევრს მძაბებს რეჟისორის სახელს არამედ საერთოდ ეხმარება და განაპირობებს ქართული სასცენო ზელოვნების საერთაშორისო აღიარებასა და ავტორიტეტს.

ამჟამად რ. სტურუა სტამბულის თეატრში აშუადებს „ანტიგონეს“ საკუთარ ინტერპრეტაციას ბ. ბრენტისა და შ. ანუის მიხედვით.

რ. სტურუას მიერ განხორციელებული სპექტაკლებია:

- შ. რომერის „შუბუდრა“ (1965 წ. რუსთაველის თეატრი), გ. ლამიშის „ჩაილის ქული“ (1967 წ. რუსთაველის თეატრი), ბ. ბრენტის „სენიუანელი კეთილი გაცი“ (1969 წ. რუსთაველის თეატრი), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (ნ. ჩხეიძისთან ერთად, 1969 წ. რუსთაველის თეატრი), „ქართული ლექსის საღამო“ (1970 წ. რუსთაველის თეატრი), ს. ულენტის „მიწის შვილები“ (შ. თუმანიშვილთან ერთად, 1970 წ. რუსთაველის თეატრი), ა. ხულაკაურის „ალამურა“ (1970 წ. რუსთაველის თეატრი), შ. ანუის „მედია“ (1971 წ. რუსთაველის თეატრი), „ჩვენი ზელოდეები“ (1972 წ. რუსთაველის თეატრი), პ. იბსენის „ექიმი შტოლმანი“ (1972 წ. რუსთაველის თეატრი), ნ. დუმბაძის „საბრალდეზო დ სენა“ (1973 წ. რუსთაველის თეატრი), რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის შიდეინი“ (გ. ქავთარაძისთან ერთად, 1974 წ. რუსთაველის თეატრი), პ. კაკაბაძის „ვარაუკარე თუთაბერი“ (1974 წ. რუსთაველის თეატრი), ა. ხუმბათაშვილის „ლაღატი“ (1974 წ.), შ. კოკტოხის „დამიანის ხმა“ (1974 წ.), ბ. ბრენტის „კავკასური ცარცის წრე“ (1975 წ.), ა. გულმანის „დ საწყისი“ (1975 წ.).



ე. შვარციხის „დრაკონი“ (1976 წ.), ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქიფანიძის „მე, ბე-
 ბია, ილიყო და ილარიონი“ (1977 წ.), ე. გაბრილოვიჩის და იუ. რაიზმანის „ჩვე-
 ნი თანამედროვე“ (1974 წ.), შექსპირის „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ
 მესამისა“ (1979 წ.), თ. ქილაძის „როლი დამწყები მხატვარი გოგონასათვის“
 (1979 წ.), გ. შატროვის „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“ (1979 წ. რუსთავე-
 ლის თეატრი), უ. ლიუხის „ამპერტის მშენება“ (რ. ჩხაიძესთან ერთად, 1981 წ.
 რუსთაველის თეატრი), რ. სტურუას, ა. ვარსიმაშვილის, ლ. ფოფხაძის „ვარია-
 ციები თანამედროვე თეატრზე“ (1981 წ.), რ. იბრაჰიმბეკოვის „დაკრძალვა კალი-
 ფორნიაში“ (1983 წ.), მ. კვეციელავას „ას ერგასის დღე“ (1985 წ.), ა. ჭიჭინაძის
 და რ. სტურუას „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების
 თანხლებით“ (1986 წ.), შექსპირის „ნეფე ლირი“ (1987 წ.), „დედო ღვთისავ!“
 (1989 წ.), დ. ტურიაშვილის „დილოგები ორმოქმედებანი პიესისათვის“
 (1990 წ.), ს. პროკოფიევის ოპერა „ცეცხლოვანი ანგელოზები“ (1990 წ.
 ოპერის თეატრში), ბ. ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1993), „იავო-
 ბის სახარება“ (1994 წ.), უ. შექსპირის „მაკბეტი“.

ანგორ მუთბათელები, თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულ-
 ტეტის კურსდამთავრებულმა. სადიპლომო სპექტაკლი რ. თაბუკაშვილის „რას
 იტყვის ხალხი“ (1956 წ.) სოხუმის ქართულ თეატრში განახორციელა. ა. ქუთა-
 თელაძე მუშაობდა მარჯანიშვილის სახ. აკადემიურ, რუსთავის დრამატულსა და
 სოხუმის ქართულ თეატრებში, სადაც წლების მანძილზე, რეჟისორობის გარდა,
 ხელმძღვანელობდა თეატრის როგორც შემოქმედებით, ისე ორგანიზაციულ საქ-
 მინაობას. მუშაობდა რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროში თეატრების სამ-
 მართველოს უფროსად.

ა. ქუთათელაძე პარალელურად ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრი-
 სა და კინოს სხელმწიფო ინსტიტუტში. 1989 წ. მიენიჭა პროფესორის, 1974
 წელს — საქართველოს ხელოვნების დამსახ. მოღვაწის, ხოლო 1985 წელს —
 საქართველოს სახალხო არტისტის წოდებები.

ა. ქუთათელაძის მიერ განხორციელებული სპექტაკლები კ. მარჯანიშვილის
 სახ. თეატრში: ნ. პერიალისის „ბაბთიანი გოგონა“, დ. დობრიჩინინის „სამი ბუ-
 ლბულის ქ. № 17“, ა. ავლაძის „შავთვალა გოგონა“, გ. მაცხოვრებელთან, ერ-
 თად. ბრანდონ ტომპსის „ჩარლის დეიდა“, გ. სებასტიანის „უსახელო ვარსკვლა-
 ვი“, ა. გეწაძის „ყარამან ყანთელაძე“, გ. ხუჩუაშვილის „მოხამართლე“, რ. ჯა-
 ფარიძის „ქარისკაცის ქვრივი“. სოხუმის ქართულ თეატრში: გ. ბერძენიშვილის
 „მთაში ნათქვამი“, ი. ქავკავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“, ელუარდო დე ფილიპოს
 „მოჩვენებანი“, სოფოკლეს „ოიდაპოს მეფე“, ი. ჩხეიძის „ძველი რომანები“,
 რუსთავის თეატრში: რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“, გოგოლის „რე-
 ვიზორი“, ა. ჩიხოვის „თოლია“, ნ. დუმბაძის „ზურგიკა“, „კულკარაჩა“, რ. თა-
 ბუკაშვილის „დაბადება“, გ. ერისთავის „ბიძისთან ვახუშტობა“, სკამანის „მკი-
 თზე ოდესმე ბალახს“. ამ სპექტაკლისთვის იგი დაჯილდოვდა ცნობილი რეჟი-
 სორის ა. პოპოვის მედლით.

თეატრალურ ინსტიტუტში განხორციელებული სადიპლომო სპექტაკლები:
 რემარკის „უკანასკნელი გაჩერება“, მოლიერის „ძალად ეკიმი“, ი. იოსელიანის
 „ექვსი შინაბერა და ერთი მაჰაკაცი“, ევრიპიდეს „ელექტრა“, თ. ქილაძის
 „ელისაბედ. ელისაბედ“, ა. წერეთლის „ბუთიაობა“, „რა მოსიყვარულე ქალი“,
 ნ. დუმბაძის „რატომ, რისთვის ღმერთო“, სებასტიანის „უსახელო ვარსკვლავი“,
 ფსათასის „საქიროა მატყურა“, კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება, მ. გე-
 გიას „მარადიული კომედია“, რ. მამულაშვილის „მერხებზე ანგელოზები სხედან“.

გამოსაკ დოლოძე

აზროვნება და შემოქმედება როგორც ცოცხალი არსი

პირველი ნაწილი

როგორ უნდა გვესმოდეს ფილოსოფია და როგორ უნდა გავიგოთ ხელოვნება, რომ კავშირი მათ შორის უფრო ღრმა და არსებითი გახდეს?

ფილოსოფიის საგანია ყოფიერება, მაგრამ განსხვავებით კერძო მეცნიერებებისაგან, სადაც ყოფიერება გვევლინება ობიექტური სამყაროს სახით, რომელიც მოვლენათა კონტრასტისა და ურთიერთფარდობითობის საფუძველზეა გამოკვეთილი და რომელსაც არც სათავე აქვს და არც დასასრული, ფილოსოფიური შემეცნების მიზანს ისეთი ყოფიერება შეადგენს, რომელიც არაა ფარდობითი, არაა განსაზღვრული გარედან, სხვა არსებულის ძალით, არამედ არსებობს და გარკვეულია მხოლოდ საკუთარი თავის საფუძველზე.

მრიგად, ფილოსოფიის საგანია ყოფიერება როგორც თავისთავად არსებული.

მეორე მხრივ, ფილოსოფია არის აზროვნება. აზროვნებამ კი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება სახანად დაიხახოს თავისთავად არსებული ყოფიერება, თუკი ის თვით წარმოადგენს ამ ყოფიერების შინაგან ნაწილს, რადგან ვერაერთი გარეშე ძალა ვერ ჩაწვდება და ვერ შეიმეცნებს იმას, რაც თავისი არსებობისათვის არაფერს მოითხოვს საკუთარი თავის გარდა.

გამოდის, რომ ფილოსოფიური აზროვნება სახანად თავისივე თავს ისახავს როგორც თავისთავად არსებულს. ამიტომ, თუკი ფილოსოფიის საგანია ყოფიერება, როგორც თავისთავად არსებული, მაშინ ფილოსოფიის საგანი ყოფილა აზროვნება როგორც თავისთავად არსებული. ფილოსოფიის ობიექტის ეს ორი განმარტება ერთმანეთთან იდენტურია.

* * *

მეორე განმარტების თანახმად, ფილოსოფია შეიძლება შევფასოთ იმის მიხედვით, თუ რამდენად ხდება მისში აზროვნების, როგორც არსებობის ფაქტის ცოცხლად დაქვრა. თუ რამდენად ხდება აზრის არსთან (არსებულთან) იგივეობა, ასეთ იგივეობაში გაგება, აზროვნება ნიშნავს არსებობის მოპოვებას და შემეცნება იგივე შემოქმედებაა. ამიტომ, ასე გაგებული ფილოსოფია შეიძლება დავეუკავშიროთ ხელოვნებას.

ოდნად ჩვენ აქ ვგულისხმობთ ხელოვნების განსაკუთრებულ სახეობას. საქმე ისაა, რომ ფილოსოფია და ხელოვნება ჩვენ დავაკავშირეთ ხეობით თვლის საფუძველზე, რომლის თანახმად აზროვნება არის არსებობა. ეს ნიშნავს, რომ არსებობა წინ არ უსწრებს აზროვნებას და ვიდრე შემეცნებამდე გვაქვს არარა, რომელიც არსებობაში გადადის აზროვნების ძალით, ასეთი შემეცნება



შემოქმედება და თუ ამ ცნებებს ერთმანეთში ჩავანაცვლებთ, მივიღებთ, შემოქმედებას წინ არაფერი უხსრებს და ყოველივე, რაც ხელოვნებაში სიცოცხლეს იძენს, არსებობს შემოქმედების პროცესის მანძილზე, არც მანამდე და არც მას მერე.

ასეთი ხელოვნების მიზანია არა არსებულის გამოხატვა, არამედ არსებობის მოპოვება. იგი მნიშვნელობს როგორც ხელოვნება მხოლოდ მაშინ, როცა სრულდება ზემოთდამხული პირობა აზრის (შემოქმედების) და არსის (არსებულის) ტოლობის შესახებ. სხვა სიტყვებით: ხელოვნება თავის მნიშვნელობას იძენს იქ, სადაც უშუალოდ ხდება შემოქმედების ცოცხალი პროცესი. ხელოვნების ნაწარმოები ამ პროცესის დინამიკაში არსებობს. ამიტომ შემოქმედება უნდა გრძელდებოდეს არა მხოლოდ ნაწარმოების შექმნის, არამედ მისი აღქმის დროსაც, მხატვრული ფორმა უნდა იყოს პრინციპულად დაუსრულებელი, ღია, მასში სულ უნდა რჩებოდეს ცარიელი სივრცე, რომელიც მისი ახლებურად აღქმაგაგების დაუსრულებელ პერსპექტივას მოგვცემს.

როგორც ვხედავთ, ლაპარაკია ხელოვნების განსაკუთრებულ სახეობაზე, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ ღია ხელოვნება.

ამრიგად, სწორედ ღია ხელოვნება ენათისავება ფილოსოფიას, თუკი ფილოსოფიას გავიგებთ როგორც აზროვნებას აზროვნების, ვით თავისთავად არსებული ყოფიერების შესახებ.



როდესაც ვმსჯელობთ აზრზე, როგორც არსებულზე, მკვლევლობაში არა გვაქვს ის მატერიალური პროცესი, რომელიც თან ხდევს აზროვნების აქტს. ლაპარაკია იმ სპეციფიკურ არსებობაზე, რომელიც აზრის გარკვეულობასა და სიცოცხლეს შეადგენს. ყოველ იდეას საკუთრივ თავისი ყოფიერება აქვს, რომელიც მას ცოცხალ აზროვნებად ამყოფებს და რომელიც არ დაიკვნება მის პარალელურ ფიზიოლოგიურ პროცესზე.

ფილოსოფიის საგანს აზრის სწორედ ეს სპეციფიკური ყოფიერება შეადგენს. აზრის ყოფიერება საგნს არსებობისაგან იმით განსხვავდება, რომ თუ ეს უკანასკნელი ინერტულად შეიძლება იყოს, აზრის არსებობას აზროვნების გამუდმებული ძალისხმევა სჭირდება, რომელიც შემეცნების მრავალფეროვან მიზანთა მიღმა, საბოლოო ჯამში, მიმართული იქნება საკუთარი ყოფიერების გარკვევის, წვდომის და ამდენად, რეალიზაციისაკენ.

აზრის არსებობა მდგომარეობს იმაში, რომ ის თვითონვე არკვევს, თუ რაში მდგომარეობს მისი, როგორც გარკვეული აზრის არსებობა. ყოფნის ასეთი საზრისი არ განისაზღვრება გარედან, სხვა იდეის ან საგანთა სამყაროს საფუძველზე. ამიტომ ის სწორედ თავისთავად არსებულია.

ამრიგად, ფილოსოფიური აზროვნების საგანია აზროვნება როგორც თავისთავად არსებული, რომელიც სულ მუდამ იმყოფება საკუთარი ყოფიერების გარკვევის, წვდომისა და ამდენად, განხორციელების მდგომარეობაში. თუკი ხელოვნებაში მოხდება მხატვრულ მოვლენათა სამყაროს „გარღვევა“ და ცნობიერება გადავა საკუთარი თავის, ვით თავისთავად არსებულის გარკვევისა და ექსპრესიის რეალიზაციის მდგომარეობაში, მაშინ ასეთი ხელოვნება იქნება „ღია“ ფილოსოფიური აზროვნების მიმართ.

რა არის აზროვნება?

აზროვნება შეიძლება წარმოვიდგინოთ ორი დამოუკიდებელი პლასტიკის ხასით:

ზედა, რეფლექტორული შრე, სადაც მიმდინარეობს უკვე არსებული სამყაროს ასახვა, ლოგიკური მოწესრიგება, მოვლენათა განზოგადოება, ცნებათა ჩამოყალიბება და ქვედა, ეგზისტენციალური დონე, სადაც აზროვნება მნიშვნელობის როგორც თავისთავადი ყოფიერება, არსებობის შექმნის ცოცხალი, თავისუფალი ნაკადი, როგორც თვითარსი, რომლის ყოფიერება საკუთარი საზრისის გარკვევისა და მნიშვნელობის მინიჭების, ან ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე გადახტომის თავისუფალ აქტი მდგომარეობს.

მნიშვნელობათა მიცემის ამ მოძრაობაშია აზრის სიცოცხლე. ეს მოძრაობა და ახალი მნიშვნელობის მინიჭება აუცილებლად უნდა ხდებოდეს, რომ იარსებოს ცოცხალმა აზროვნებამ. ცნობიერება გამუდმებით უნდა ანხორციელებდეს ამ ლოგიკურად განუყოფელ, თავისუფალ აქტს, რათა ის იყოს ღია საკუთარი ყოფიერების მიმართ.

უკვე შეგრძნების საფეხურზე ხდება ასეთი მოძრაობა. შეგრძნება გამუდმებით ანიჭებს ფიზიკურ საგანს ფსიქიკური შინაარსის მნიშვნელობას, მიუხედავად იმისა, რომ არანაირი ხიდი ფიზიკურ და ფსიქიკურ სამყაროს შორის არ არსებობს. მგრძნობელობა ნახტომის მდგომარეობაშია ორ დამოუკიდებელ, სხეულებრივ და სულიერ მოცემულობებს შორის და ამ ნახტომისებურ მდგომარეობაში, ფიზიკურისა და ფსიქიკურის ერთიანობაშია ცოცხალი აზროვნების და, აქედან, საერთოდ სიცოცხლის არსი.

სიცოცხლე ეს არის მნიშვნელობის მიცემის ან ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე გადახტომის თავისუფალი აქტი.

ხოლო აზროვნება, როგორც ფილოსოფიის საგანი, როგორც ყოფიერება თავის თავში, არის სწორედ ეს ცოცხალი, თავისუფალი აქტი, ანუ ღირებულებრივი ნახტომი მატერიალურ და სულიერ სამყაროებს შორის. ეს გახლავთ იდუმალი, შემოქმედებითი ნახტომი, რომელსაც აზროვნება (უკვე შეგრძნებიდან დაწყებული) ანხორციელებს როგორც ცოცხალი არსი.

საქირაა არა ამ იდუმალი გადასვლის ახსნა, არამედ მისი საიდუმლოების, მისი განუყოფელი მთლიანობის შენარჩუნება, რათა ხელიდან არ გაგვიქრეს აზროვნება, როგორც ცოცხალი ნაკადი, არ დაირღვეს აზროვნებისა და არსებობის იგივეობა.



ჩვენს მიერ ჩამოყალიბებული შეხედულება აზროვნების, როგორც ცოცხალი არსის შესახებ, ფილოსოფიიდან ხელოვნების სფეროში შეგვიძლია გადავიტანოთ.

როგორც ვთქვით, თუ აზროვნების პროცესს შემოქმედების აქტით ჩავნაცვლებთ, ისევე როგორც ფილოსოფიაში, ხელოვნების მიზნად იქცევა არა არსებულის გამოხატვა, არამედ არსებობის მოპოვება. აქაც იგულისხმება არა არსებობა ზოგადად, არამედ ის სპეციფიკური ყოფიერება, საიდანაც „ამოზრდილია“ ხელოვნების ნაწარმოები. ეს კი სხვა არაფერია თუ არა შემოქმედების პროცესი, ცოცხალ აზროვნებაში რომ სრულდება. ხელოვნების ქმნილებაა, თუკი ის არის ღია ფილოსოფიური აზროვნების მიმართ, თავის თავში უნდა



სამოძრავეს მისივე წარმომშობი ყოფიერება, ნაწარმოები ამ მოძრაობის რეალური შედეგი კი არ უნდა იყოს. ბოლომდე კი არ უნდა „ჩაიკეთოს“ მხატვრულ ფორმაში, არამედ უნდა გაიხსნას თავისი ყოფიერების მიმართ და მისივე მოძრაობად იქცეს. ამრიგად, „ჩაიკეთილი“ მხატვრული ფილმი „ლია“ ხელოვნებისაგან იმით განსხვავდება, რომ პირველი თავის თავში მკაცრად ემიჯნება, არ არკვევს და არ ამოძრავებს იმ სუბიექტურ-დინამიურ საფუძველს, რომლის ტალღაზეც ის აღმოცენდება და „დგას“. ცნობიერების ეს ავტორისეული ნაკადი „ჩაიკეთილი“ ნაწარმოების გარეთ არც გატანილი. „ლია“ ხელოვნება კი ძირაზღვე წვდება თავის წარმომშობ ფიგურებს, მისი მიზანია საკუთარი შემოქმედებითი ნაკადის ცოცხლად დაქერა, გარკვევა იმისა, თუ რა არის ის, რაც მას სწორედ აი ამგვარად ყოფიერებას. ანუ ხელოვნების ნაწარმოებად არსებობას ანიჭებს.

მაგრამ რა არის შემოქმედება? შემოქმედება როგორც ყოფიერება თავის თავში, არის ცოცხალი აზროვნება, ანუ მნიშვნელობის მიცემის, ან ერთი მნიშვნელობიდან მეორეზე გადახტომის თავისუფალი აქტი. შემოქმედების ძალით, ბუნებრივი ხელოვნურის ღირებულებას იძენს: ის, რაც იყო ქვა, ქანდაკების საზრისს ღებულობს, პალიტრაზე დადებული საღებავი მხატვრულ ტილოზე მნიშვნელობს როგორც ფერი... სწორედ ამ აზრით გვეხმის, რომ შემოქმედება ხრაფრიდან შექმნა, რომ მხატვრული მთლიანობა არ დაიყვანება ნაწილებზე, მას რომ შეადგენენ. ღირებულებბრივი ნახტომი, მნიშვნელობათა ცვლა, შექმნის ან გარდასახვის ტოლფასია.

მაშასადამე, ღია ხელოვნებამ უნდა აჩვენოს, თუ როგორ ხდება ღირებულებბრივი ნახტომი არყოფნიდან ხელოვნების ნაწარმოებად ყოფნაში. ამ გადასვლაზე არ შეიძლება ვილაპარაკოთ აბსტრაქტულად, ზოგადად. რამდენადაც საქმე გვაქვს თავისუფალ, ირაციონალურ, ნახტომთან, ჩვენ ვერ განვაზოგადებთ მას საერთო ფორმულის დადაგნის მიზნით. ლაპარაკია ყოველთვის ინდივიდუალურ, შეუცნობელ, განუმეორებელ გადასვლაზე ბუნებრივიდან ხელოვნურში, მატერიალურიდან სულიერში...

აქვე საგულისხმოა კვლავ გვატაროთ ხაზღვრი „ჩაიკეთილი“ და „ლია“ ხელოვნებას შორის. „ჩაიკეთილი“ ფორმაში სრულდება და მთავრდება ღირებულებბრივი ნახტომი, ნაწარმოები წარმოადგენს ამ ღირებულებბრივი მოძრაობის დასრულებულ შედეგს, ხალც ყოველი მნიშვნელობა უკვე გამოკვეთილი და გაჩერებულია, ასეთი ნაწარმოები ვერ იქნება თავისთავად არსებული, რადგან თავისთავადობა, როგორც ვნახეთ, ცოცხალ აზროვნებას ახასიათებს. ხალც გამუდმებით უნდა ხლებოდეს მნიშვნელობათა გადასვლა, თამაში, აქ კი გვაქვს ამ გადასვლის, ანუ ცოცხალი აზროვნების უკვე დამთავრებული შედეგი, რომელიც მეორადია მისი წარმომშობი პროცესის მიმართ. ამიტომ „ჩაიკეთილი“ ფორმა ხელოვნების ახახვსმიერი, მეორადი ფორმაა, რომელიც კრიტიკიუმს საკუთარი თავისგან გარეთ, ვიქვით, ობიექტურ სინამდვილეში ეძებს.

რაც შეეხება „ლია“ ნაწარმოებს, იგი არსებობს არა როგორც მხატვრულად ობიექტივირებული შედეგი, არამედ როგორც სწრაფვა თავისი სუბიექტურ-საფუძველის მიმართ. „ლია“ ნაწარმოებს ერთხელ ვერ შექმნი, ვერ დაასრულებ და თაროზე ვერ შემოდებ. ყოველი აღქმისას ის თავიდან იბადება და, რაც მთავარია, იბადება წინა ქმნილებისაგან განსხვავებულად, განუმეორებელი ელფერით. „ლია“ ფორმაში არსებითია არა მხოლოდ ის, რასაც გვეუბნება ავტორი, არამედ ისიც, რასაც არ გვეუბნება, რასაც მალავს, რაზედაც მხოლოდ



მინიშნებს... უფრო სწორად, მხატვრული ექსპრესია თქმისა და აბოქმის ზედაპირული
 ზეა, ახეც შეიძლება გავიგოთ და ისეც, ნაწარმოები თავისებურ გაგებასა და
 ინტერპრეტაციათა ამოუწურავი ვარიანტებითაა დამუხტული, სულ მუდამ თვით-
 დადგენის, „დუღილის“ პროცესშია, ცნობიერების განუმეორებელი ნაკადის სა-
 ხით მიედინება, აღქმაში კრისტალიზაციისას ახლებურად იკითხება და ეს ყვე-
 ლაფერი ხდება იმიტომ, რომ ნაწარმოებში გამართლდეს ჩვენს მიერ დაშვებუ-
 ლი თეზა აზრისა და ყოფიერების იგივეობის შესახებ, ანუ სულ მუდამ ხორ-
 ციელდებოდეს ცოცხალი აზროვნების შემოქმედებითი აქტი, რაც მნიშვნელო-
 ბათა ნახტომისებური თამაშის დაუსრულებელ ციკლში მდგომარეობს.

„ღია“ ნაწარმოები ეს განსაკუთრებით სულის მოძრაობა და სწრაფვა — გაღვივოს
 და ააღვივოს ცოცხალი აზრის ის ნაპერწკალი, რაც მას შემოქმედებად აქცევს.
 ამ ნაპერწკალს ცნობიერება მიუახლოვდება არა მხატვრული ასახვისა და გან-
 სახიერების გზით. არამედ მხოლოდ საკუთარი, სუბიექტური ყოფიერების მოძ-
 რაობით, სადაც ცნობიერება მნიშვნელობს არა როგორც ასახვა, არამედ რო-
 გორც თავისუფალი არსი.

ამრიგად, ცნობიერების სუბიექტური პლასტიკის გადალახვით კი არა, სწორედ
 მისი სუბიექტური ყოფიერების გახსნით შეიძლება შევალთ კარი არსთა სამ-
 ყაროში და ფილოსოფია-ხელოვნება ზედ კი არ დავაშენოთ ამ სამყაროს, არა-
 მედ მის საძირკველში ჩავდეთ, ვით არსისა და აზრის იგივეობის, ანუ თავის-
 თავადი არსებობის ფორმები.



ახლა გავარკვიოთ, თუ რას ნიშნავს შემოქმედება, როგორც ცნობიერების
 მიერ საკუთარი ყოფიერების მოპოვება? იგულისხმება, რა თქმა უნდა, არა ობი-
 ექტური ყოფიერება — მატერიალური სამყარო, არამედ ცნობიერების კუთვნი-
 ლი ყოფიერება, რომელიც აზრისეულია, თავისუფალია, სუბიექტურია და პირო-
 ბითია. ეს არის იგივე ცნობიერება ვით თავისთავადი ფენომენი, რომელსაც
 შემოცლილი აქვს ობიექტური ცოდნის გარსი, რომლის ყოველი პლასტიკი თავი-
 სუფალ მოძრაობაშია, რომელიც მნიშვნელობს არა როგორც ასახვა, არამედ
 როგორც არსი... სხვა სიტყვებით, ეს წარმოადგენს ცნობიერების წიაღში მყოფ
 არაცნობიერს. ამრიგად, სწორედ არაცნობიერის ამოტივტივება და ამოძრავება
 „ღია“ ხელოვნების მიზანია.

მეორე მხრივ, თუ გავიხსენებთ, რომ შემოქმედებითი აზრის სიცოცხლე
 მნიშვნელობათა მულღვივ გარდასახვაში მდგომარეობს, ცნობიერი დონიდან არა-
 ცნობიერზე გადასვლა აზროვნებიდან გასვლას კი არ ნიშნავს, არამედ ღირე-
 ბულდებრივ შემობრუნებას თვით აზროვნების სფეროში. ამ შემობრუნების ძა-
 ლით ის, რაც ცნობიერ დონეზე მნიშვნელობდა როგორც მეორადი, გარე სამ-
 ყაროდან განსაზღვრული. ის, რაც მოითხოვდა შესაბამისობას საგანთან, გახდა
 თავისთავადი, მოწყდა ობიექტურ რეალობას და გამოჩნდა თავისი ჭეშმარიტი
 სახით: როგორც სუბიექტური და პირობითი. ცნობიერებამ მოიხსნა თავისი
 ობიექტივიზირებული, ასახვისმიერი ფორმა და შეიძინა თავისთავად არსებული
 ფენომენის მნიშვნელობა. ამ მოხსნა-შეძენის მისტერიაში დაიშახვრა ის ლოგი-
 კა, ის წესრიგი, რომელსაც აზროვნება შესაბამისობაში მოყავდა როგორც გარე
 სამყაროსთან, ასევე თავის შინაგან, ობიექტური შინაარსის შემცველ პლასტიკ-
 თან. მოკლედ დაიხსნებრა ის ლოგიკური სტრუქტურა. რომელიც ან გარე სამ-
 ყაროს ერთიანობას ეთანადებოდა, ან თავის თავში, შინაგან ნაწილთა პროპორ-



ცოხასა და მიწანშეწოწილებასი ჰპოვებდა ამ ერთიანობის აღქვატურ საფუძვლს.

ამრიგად, გონების ცენტრალიზმი და მონიზმი თავისთავად იღეა-არსთა პოლიფონიაში გადადის, რაც მეტად არიან აზროვნების არაცნობიერი პლასტები თავისუფალნი, ინდივიდუალურნი და განსხვავებულნი, მით უფრო არიან სრულნი და ამ სისრულას, ანუ სწორედ თავისი განუძეორებლობის ძალით ემსგავსებიან და უკავშირდებიან ერთმანეთს და, სრული პოლიფონიის მიუხედავად, შეადგენენ ერთ ცნობიერებას.

ამიტომ აზროვნებამ შემოქმედების აქტში კი არ უნდა დაკავშიროს, არამედ უნდა გათიშოს ეს პლასტები ერთმანეთისგან. თავისუფლებაში, გაუცხოებაში, თვითმობრახობაში ისინი თავისთავად პოულობენ ერთმანეთს და ქმნიან ცოცხალ, შემოქმედებით მთლიანობას, აზრისა და არსის ერთიანობას, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება ვუწოდოთ.

არ გვინდა შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ თითქოს „ჩაკეტილ“ ხელოვნებაში ცნობიერება ბატონობს, ხოლო „ღია“ შემოქმედება არაცნობიერის ასპარეზია. ქეშმარიტი ხელოვნება, იქნება ის „ჩაკეტილი“ თუ „ღია“, — ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთობლივი ქმედებით იბადება. ცალ-ცალკე არცერთი არაა საკმარისი შემოქმედებისათვის. შეუძლებელია ავტორმა წიასწარ მოიფიქროს და სრულად გახვერიტოს ყველაფერი, რაც მის ნაწარმოებში მოხდება, მაგრამ ისიც შეუძლებელია, რომ მან თავიდანვე ბრმად, სპონტანურად დაიწყოს შეთხზვა, ფურცელზე ან ტილოზე გადაიტანოს ყველაფერი, რაც თავში მოუვა. ასეთი ქაოსი ვერ შეიძენს მხატვრულ ღირებულებას. არაცნობიერში შესვლა არ ხდება ნებისძვირად, ცნობიერების გვერდის ავლით. პირიქით, გონების დაძაბულობა, ცნობიერი აქტები აუცილებელი და მოსამზადებელი საფეხურია, რომლის მიღმა იწყება არაცნობიერის თვითმობრახობა, რომელიც შთანთქავს ავტორს და მისდა უნებურად, სულ სხვა მიზნისკენ გაიტაცებს.

ამიტომ არის, რომ ხშირად მხატვრულ ნაწარმოებში თავდაპირველი განხრახვის გადახაზვა ხდება და მხატვრული ეფექტი თვით ავტორისთვისაც მოულოდნელია. ის ისევე უმეცარია და ისევია „ჩათრული“ შეთხზულ მოვლენათა სვლაში, თათქოს თვით არ ყოფილიყოს ამ თხზულების ავტორი.

ვიმეორებთ: ავტორის ასეთი „შთანთქმა“ საერთო პროცესია, რომელიც ნიშანდობლივია ხელოვნების როგორც „ღია“ ასევე „ჩაკეტილი“ ფორმისთვის.

მაგრამ თვით შთანთქმის მიზანი და მიმართულება პრინციპულად განსხვავებულია ამ ორ ვარიანტში:

როგორც ვთქვით, „ჩაკეტილ“ ნაწარმოებში, ვით ცოცხალი აზროვნების დასრულებულ შედეგში, ღირებულებრივი ნახტომი უკვე მომხდარია და მხატვრული რეალობა ნიშნელობრივად გარკვეული და დადგენილია. ეს ნიშნავს, რომ ავტორის ცნობიერებამ, ჩაწვდა რა თავის ყოფიერებას, ანუ თავის არაცნობიერს, დაკარგა სუბიექტურობა და შეიძინა არსებულისთვის ნიშანდობლივი ობიექტურობის საზრისი. სხვა სიტყვებით: მოხდა მე-ცნობიერების გასაგნება, მხატვრული ობიექტივაცია მონიშნული თემების, ამბებისა და ხასიათების მიხედვით. ამ ობიექტივაციის შედეგად ავტორ-სუბიექტი თითქოს-და „განდევნილ იქნა“ თავისივე გამოწაგონიდან. გამოწაგონი ჩაიკეტა ობიექტურ, ანუ ნამდვილად მომხდარი ამბების გამომსახველ ფორმაში, გამოწაგონი „გაუცხოვდა“ თავისი სუბიექტური, პირობითი ბუნებისაგან და მხატვრული ფენომენიდან იქცა „ნამდვილ“ მოვლენათა ასახვად. გასაგნებია, რომ ობიექტურ სამყარო



როს ადევნებული ასეთი ქმნილება ერთგვარ დამოუკიდებლობას იძენს ავტორისაგან, ნაწარმოების თვითმოდრაობა გარე სამყაროსთან მიბაძვის ხარვეზი არ არის. ავტორის თვითონ არ იცის, რით დაამთავრება, რადგან ბოლომდე ვერ გასჭვრეტა მოვლესათა იმ მიზეზ-საფუძვლივ ჯაჭვს, რომელიც თავად დასაწყისსა, დასასრულსა თავისგან განსხვავებულ ობიექტურ იუნებას გადადევნა.

სარადიქსია, მაგრამ, ავტორის ასეთი უსეცრებუს მიუხედავად, „ჩაკეტილი“ ნაწარმოები მოცემულია სოლოლოვიჩი, მისთვის ელემენტარულად დადგენილ და დასრულებულ-მოწყობილებულ ფორმასი. ამ ფორმის მიღმა იგულისხმება რაღაც ერთიანი, ავტორისეული პოზიცია, საიდანაც მოჩანს ნაწარმოების უოველი ხაზი ავტორული, დასრულებული ხასით. ავტორის განდევნის მიუხედავად, ჩაკეტილი ფორმა ადელ-ციას ადღებს უოველისეფელე ავტორის მძმართ, რომელმაც საბოლოო ჯამის „უველაფერი იცის“ და რომელიც აწერაიგებს და ამთლიანებს თავის ქმნილებას.

ასოლოლოვიჩი ავტორის ასეთი იდეალი იხსხვრევა „ღია“ ხელოვნებაში. იხსხვრევა იხის გამო, რომ „ღია“ ნაწარმოებში მისთვის ელემენტარული გადასვლა-სოლოლოვიჩი არ იერდება და ცალახად არ იქცევა“. არ იქცევა იხით, რომ გვაქვს შეყოქსედებითი აზროვნების არა დაარსებული შედეგი, არაფერ თვით აზროვნების ცოცხალი, არსობრივი აქტი.

ამიტომ ცნობიერება, ადღებს რა ღირებულებრივ „შემობრუნებას“ საკუთარ უოვერებაში, გადადის რა თავის არაცნობიერში, ბოლომდე არ განიცდის მხატვრულ ობიექტივაციას. არ განიცდის იხით, რომ „შეარსულდეს ცოცხალი აზროვნების (აზრისა და არისის იგივეობის) აუცილებელი პირობა, რაც მნიშვნელოვანაა გადასვლა-გაღმოსვლია, აუ თვითგაუცხოების და გათავისების, ასე იხითივაციასა და სუბიექტივაციის დაუსრულებელ ციკლში მდგომარეობს.

აქედან გამომდინარე, ნაწარმოები სულ მუდამ შერყეობს, სულ მუდამ თამაშია ცნობიერისა და არაცნობიერის შიქსაზე. თუ ხდებია მხატვრული ობიექტივაცია, სოლოლოვიჩი არ ხდებია ის, შექმნილი ხანე არის ღია: ერთი მხრივ, ის მისთვის ელემენტარული, როგორც ობიექტური (მხატვრულად ობიექტური), მეორე მხრივ კი, თავის თავს აწვევებს როგორც პირობითს, რომელიც ნამდვილ არსებულს კი არ შეესაბამება, არაფერ ავტორ-სუბიექტივიდან არის ამოზრდილი.

საგულისხმია, რომ ეს პირობითობაც არ არის ბოლომდე გარკვეული და უქვევლი. აზროვნების, ვით არსობრივი მოძრაობის ციკლის ღიაობის გამო, ეს პირობითობა კვლავ განაგნებას მოითხოვს, რომელსაც ისევე პირობითობა ახლავს თან და ასე შემდეგ უხასრულოდ.

სოკლედ, გვაქვს „დღეობის“, „ქულსაციის“ გაურკვეველი მდგომარეობა. ამიტომ საზღვარიც გამჭარლია ცნობიერსა და არაცნობიერს, ავტორსა და მხატვრულ ობიექტს შორის. ავტორი აღარ დგას ნაწარმოების გარეთ, ის რაღაცნაირად ჩართული და განსრულებულია თავის ქმნილებაში, თუმცა არ არის ბოლომდე ობიექტივირებულ და ინარჩუნებს თავის სუბიექტურობას.

სოკლედ, „ღია“ ნაწარმოებში შეთანქვა ავტორი, ოღონდ „ჩაკეტილი“ ფორმისგან განსხვავებით, ბოლომდე ვერ გადასაშუავა ის მხატვრულ ობიექტივად, რათა შემდეგ ეს ობიექტივი აბოლოტური ავტორის გამაერთიანებელ პოზიციაზე დაეუვანა. საცვლად ამისა, თვითონ ნაწარმოები „გაიხსნა“, მან შეიძინა ერთგვარი განუზღვრელობა, პირობითობა, სუბიექტურობა, თვითგარკვევის, ღირებულებრივი თვითმოდრაობის და თვითრეალიზაციის უნარი, რის გამოც ცოცხალი, შემოქმედებითი აზროვნების სტიქივიდან შევიდა განუშეორებელი,



თავისთავადი და ამდენად სრული არსებობის სიღრმეში. ჩვენ თავს ავარიდებთ შეჯამებას და დასკვნას, რადგან არ გვსურს დავასრულოთ ზემოთ გამოკვეთილი აზრთა დინება, რათა არ მივცეთ მას თავის თავში ჩაკეტილი და ცალსახად განსაზღვრული, სისრულის პრეტენზიით შეკრული სისტემის სახე.

წინააღმდეგ შემთხვევაში ძირითადი თეზა, რომ აზრის, ვით ცოცხალი, თავისთავადი არსის სისრულე მის ღიაობასა და განუზღვრელობაშია, ამ თეზის საპირისპირო, „ჩაკეტილი“ ფორმით იქნებოდა გამოთქმული.

შეგვიძლია მხოლოდ დავსახოთ კვლევას მიმართულება და ამ მიმართებით შევვხვთ ფილოსოფიური აზროვნების და ხელოვნების კონკრეტულ ფაქტებს, თუმცა, ეს შეხებაც მეტად საფრთხილოა, რადგან აზროვნების ჩვენს მიერ მონიშნული „ჩაკეტილი“ და „ღია“ ფორმა ერთმნიშვნელოვნად არ შეიძლება მივაწეროთ რომელიმე ნაწარმოებს.

ლაპარაკია ფილოსოფიისა და შემოქმედების იმ იდეალურ მოდელებზე, საითენაც ხდება გადახრა ერთ ან მეორე შემთხვევაში.

ლაპარაკია „თამაშის წესზე“, რომელსაც ნებით ან უნებურად, შეგნებულად თუ არაცნობიერად მიყვება მოაზროვნე და მხატვარი.

ამიტომ, კონკრეტულ შემთხვევებში შეიძლება ვილაპარაკოთ მხოლოდ ტენდენციასზე, მხოლოდ გადახრაზე „ჩაკეტილი“ ან „ღია“ მოდელის მიმართ.

დავიწყოთ იქიდან, რომ არ არსებობს აშოლოტურად ჩაკეტილი ნაწარმოები, რომ ღიაობა თან სდევს აზრის სიცოცხლის ფილოსოფიაშიც და ხელოვნებაშიც.

ამიტომ თუკი საქმე გვაქვს ჭეშმარიტ, ცოცხალ შემოქმედებასთან, ნებისმიერი „ჩაკეტილი“ ფორმა შეიძლება გაიხსნას და ახლებურად იქნას აღქმული როგორც ღია.

მაგრამ არსებობენ ნაწარმოებები, მთელი მიზდინარეობები და კონცეფციები, სადაც ღიაობა შემოქმედების პრინციპად არის აღებული.

ასეთი ნაწარმოები, ვით თავისთავადი, ცოცხალი არსი, თავის თავს აჩვენებს ჭეშმარიტი სახით — როგორც გამონაგონს, როგორც პირობითობას და ამდენად იმ ავტორისეულ, შემოქმედებით აქტსაც მოიცავს, საიდანაც არის ამოზრდილი.

ამდენად, ის წარმოადგენს ფენომენს, მხატვრულ ფენომენს, რადგან ფენომენი არის ის, რაც თავის თავს აჩვენებს საკუთარ თავში.

თუმცა ცოცხალი, აზრისეული არსის განუზღვრელობის გამო, ეს პირობითობაც ექვით არის გარემოცული, ასე ვთქვათ, ბრჭყალებშია ჩახმული და მხატვრული გასაგნებისკენ იღტვის.

სუბიექტურობისა და ობიექტურობის ამ ზღვარზე, იგი ერთდროულად ორივე მნიშვნელობას მოიცავს, არაა ჩაკეტილი არცერთ მათგანში და ამდენად აღებულია თავისი წმინდა, თავისთავადი, არსისეული სახით, ანუ წარმოადგენს ფენომენს.

ლიტერატურაში, მწერლობაში, ღია შემოქმედების ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა, რომელიც როგორც მხატვრული პრინციპი დასაბამს ჯ. ჯოისის შემოქმედებიდან იღებს.

ჯ. ჯოისთან „ულისეში“ საზღვარი გამჭარალია მწერლის ცნობიერებასა და მხატვრულ განსახიერებას შუა. ამიტომ პერსონაჟის ასოციაციური ნაკადი მოუხელთებლად ავტორისეულ აზროვნებაში გადადის. გმირმა იმაზე მეტი „იცის“, რაც მან შეიძლება იცოდეს თავისი სახისა და სიტუაციის ფარგლებში. ცნობიერ-



ჩინა და არა ცნობიერის ზღვარზე დატრიალებულია ქაოსი, გახსნილია განუზღვრელობის ზღვრები, სადაც გაურკვეველია, სად თავდება მხატვრული ხელოვნება. სად იწყება ამ ხანის წარმომშობი სუბიექტური პროცესი.

ამეც კონტექსტში შეიძლება მოვიხსენიოთ დოსტოევსკის „მათა პოლიფონიურობის პრინციპი“, რომელსაც გამოცლილი აქვს ერთიანი ავტორისეული პოზიცია, ავტორ-აბსოლუტის გაუქმების გამო. ცნობიერების ნაკადის განუმეორებლობა და შეუქცევადობა მარსელ პრუსტის რომანში, რობერტ მუზილის „უთვსებო კაცის“ კომპოზიციური არაერთიანობა, პრინციპული დაუსრულებლობა და სხვა.

მეცნიერებაში, კერძოდ ქვანტურ მექანიკაში, ღია აზროვნების ეფექტი შექნა ჰაინზენბერგის განუზღვრელობის თანაფარდობამ და ბორის დამატებითობის პრინციპმა. ამასთან დაკავშირებით ფონ ნეიმანი შენიშნავს, რომ ქვანტურ მექანიკაში, განსხვავებით კლასიკური ფიზიკისაგან განჩნდა ახალი, სუბიექტური არსი, რომელიც განუყოფელია ფიზიკური ობიექტისაგან, მაგრამ მისგან განსხვავებულად მნიშვნელობს. ცხადია, აქ იგულისხმება ადამიანის ცნობიერება, რომელიც სუბიექტური ყოფიერების სახით შედის ობიექტურ მოვლენათა სურათში.

მხატვრობაში, ფერწერაში, ღია შემოქმედებაზე აქცენტი იმპრესიონიზმმა გაამსხვილა. იმპრესიონიზმმა მიხნად დაიხახა შთაბეჭდილება, არა როგორც ობიექტი და სავანი, არამედ როგორც სუბიექტური აქტი, უფრო სწორად, როგორც გარდასავალი შდგომარეობა სუბიექტურ აქტსა და მხატვრულ ობიექტივაციას შორის. როდესაც მე ვხატავ შთაბეჭდილებას, როგორც შთაბეჭდილებას და არა როგორც უკვე კრისტალიზებულ სავანს, მაშინ მე ვხატავ იმასაც, რისი ძალითაც ეს შთაბეჭდილება როგორც ასეთი არსებობს, ანუ „ვიქერ“ იმ შემოქმედებით მოძრაობას, რომელიც წინ უსწრებს თავის მხატვრულ შედეგს. ეს მოძრაობა არ წარმოადგენს მატერიალურ პროცესს, ეს გახლავთ საზრისის მიცემის ნებელობითი აქტი, რომელიც მოიცავს მნიშვნელობიდან მნიშვნელობაზე გადასვლის საიდუმლოს. შემოქმედებისას საიდუმლო საიდუმლოდ უნდა დარჩეს, ის ვერ უნდა გახსნას ვერც ლოგიკამ (ზოგადის შემეცნებაში). ვერც ინტუიციამ (ინდივიდუალის აქტმა.) პირიქით, ინტუიციის მიზანია იდუმალების, როგორც აზროვნების სიცოცხლის შენარჩუნება.

ჩვენ ვერასოდეს გავიგებთ, როგორ გადადის ელექტრომაგნიტური ტალღა ფერის ფენომენში, რადგან ფერი მხოლოდ ფსიქიკური მოვლენა კი არ არის, ფერი არის ფიზიკური პროცესის ფსიქიკურ დონეზე გადასვლის მთლიანობა, რომელსაც ცოცხალი ცნობიერება ახდენს როგორც მისტერიას. ფერი თვალსაც ეკუთვნის და სავანსაც. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ფერი რეალობაა და არა რეალობის აღქმა. ფერი ყოფიერების მოდუსია, ოღონდ ეს არის ცნობიერების ყოფიერების, ფიზიკურიდან ფსიქიკურში გადასვლის პროცესის მოდუსი.

ანევეა სიტყვა. სიტყვა სავანსაც ეკუთვნის და გონით სამეტყველო ცენტრსაც. სიტყვა არის სავანიდან ფსიქიაში გადასვლის მთლიანობა — ცნობიერების სიცოცხლე. ისევე როგორც ფერის შემთხვევაში, სიტყვა ფიზიკურიდან სულიერებაში გადასვლის ცოცხალი, საიდუმლო მთლიანობაა, რომელშიც ცნობიერების ცოცხალი სული ფეთქავს. სიტყვა სავანსაც ეკუთვნის და სულსაც, ის რეალობაა, ყოფიერებაა, იმ გარდასახვის ყოფიერება, რომელიც მიუწვდომელია და რომელსაც ანხორციელებს ცნობიერება როგორც ცოცხალი სული.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ პირველთაგან არსებობს სიტყვა და ფორმები როგორც უოფიერება და შემდეგ არსებობს მათი შესაბამისი მატერიალური და ფსიქიკური აქტები.

სხვათაგან: ჯერ არსებობს ცნობიერების უოფიერება, როგორც მნიშვნელობიდან მნიშვნელობაზე გადახტომის, საზრისის შინიუების ცოცხალი, თავისუფალი, განუყოფელი და იდუმალი აქტი და შემდეგ არსებობს ამ აქტის გარეგანი და შინაგანი პროექციები — საგანი და საგნის აღქმა, შთაბეჭდილება, წარმოდგენა და ცნება.

დიმა ჯაიანის საღამო

მას დიმიტრი ჰქვია — რესპუბლიკის სახალხო არტისტი დიმიტრი ჯაიანი, მაგრამ მაყურებელი დიმას ეძახის — სიყვარულით, მსახიობთან სიახლოვის გრძნობის გამო, ამის დასტური იყო შემოქმედებითი საღამო, რომელიც 26 ივნისს გაიშართა ხელოვნების მუშაკთა სახლში.

მსახიობს მიესალმებოდნენ უფროსი და უმცროსი ასაკის კოლეგები, ქართული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწეები, მსახიობები, მომღერლები, კომპოზიტორები, სახელმწიფო მოღვაწენი. ყოველი მათგანი ლაპარაკობდა დ. ჯაიანზე, როგორც მაძიებელ ხელოვანზე, მსახიობზე, რომელმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშა უკანასკნელი ათწლეულის სოხუმის ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, ადამიანზე, რომელიც აფხაზეთში დარაჯად დაუდგა თავისი ქვეყნის მთლიანობას.

დიდი გზა გამოიარა დ. ჯაიანმა როგორც მსახიობმა და როგორც მოღვაწემ. გზა გროვნილი გზებით აღსავსე შემოქმედისა და თავისი ქვეყნის მთლიანობისათვის ტანჯული ადამიანისა, საკუთარი მიწიდან დევნილისა.

მაგრამ დ. ჯაიანი მაინც მედგრად დგას. სოხუმის თეატრი დღეს მაინც ცოცხლობს, არსებობს და ეს კიდევ უფრო მთლიანს ხდის დ. ჯაიანის პიროვნებას.



გენიალური რუსი პოეტის, ბორის პასტერნაკის ბრწყინვალე ლექსს „ბაკქანალია“, რომლის ჩემეულ თარგმანსაც, მოკრძალებით ვთავაზობ მკითხველს, შექმნას წინასტორია აქვს — 1957 წელს პოეტმა თარგმნა შილერის ტრაგედია „მარიამ სტიუარტი“, რომლის დადგმაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრში განხორციელდა. პრემიერა პოეტმა დიდი აღფრთოვანებით მიიღო. ამითაა შთაგონებული მისი ლექსიც.

ვახტანგ გოგოლაშვილი

ქალაქი. ზეცა ზამთრის.
 წყვილიაღი, კიშკრის თაღი.
 აუქი უნათეთით ლამპის
 გლეხსა და ბორისს დაღლილს.
 მლოცველი დედაბრების
 სატთან მოხრილი მუხლი,
 სახთლის პეპლების ფრთებით,
 განათებული მწუხრი.
 ქუჩა ქარიშხლის სმებით
 არეულა და ლელავს
 და ერთმანეთის გზები
 დაგვიკარგია უველას.
 ქარბუქი ნისლეის არწევს;
 დაფარულია ბინდით:
 ციხე, სახლები, ახწე,
 ესკალატორი, ხიდი.
 აფიშა აგლეჩილი
 გაიტკაცუნებს წამით,
 ბაღში ხეების ჩრდილი
 ვერცხლისფერ მოსახსამით.
 და უველგან ფეთქავს თრთოღვით,
 დიდი ეპოქის გული:
 ნგრევა, შენება, თოვლი
 მანქანით გაკვალული.
 ცვლა დროებათა რიგის
 ჩვესს გამოხედვას ამევს,
 კეთილ ნაცნობთა ღმიოლს,
 ანტენებსა და ანძებს.
 კოსტუმებსა და წიგნებს,
 უბრალოების განცდას,
 ცრემლების მომგვრელ ფიქრებს,
 დარდს და საუბარს კაცთა.
 მივდევთ ცხოვრებას ორგვარს:
 ხიდატაკე რომ შვენის
 ჟა მაინც დიდი მოჩანს
 დანაკარგებით ჩვენით.

* * *

„ზიმი“, „ზისი“ და „ტატრა“,
 ფარების შუქით ურჩად,
 შოვლენ თეატრის კართან
 და აირმავებენ ქუჩას.
 აეფარებულნი ბურანს,
 გადაშეიდველთა რიხით.
 უაზროდ ავსებულა
 თეატრალური ჩიხი.
 დიას ერთადერთ საცტრით,
 ბოლო არ უჩანს რიგებს,
 „მარიამ სტიუარტი“
 როგორმე ნახონ იქნებ.
 ახალგაზრდობა ჭავშნით
 ბილეთებს იღებს კუთვნილს
 და უსაუვარლეს არტისტს
 საურვადე სალამს უთვლის.

* * *

როცა ხალხი ჰგავს შეშლილს,
 როცა ჩხუბია კართან,
 აიღრუბლება ბნელში
 დეკორაციის ფარდა.
 თითქოს ახლახან მორჩა
 ცეკვას, და ლხენით მთვრალი,
 მოტლანდიელი მოჩანს
 სცენაზე დედოფალი.
 სიცოცხლე უდულს გულში;
 ვერც ტკივილით და ჰვალით,
 ვერც საპურობილით ქუშით,
 ვერ დაჩოქეს ქალი.
 ჭრიჭინობელას მოჰგავს,
 ასეთი შობა დედამ —
 კაცს შებედავს და მოკლავს,
 მერე თვითონაც კვდება.
 იქნებ ამიტომ მხოლოდ



წლებსაც ცეცხლივით ხარჭავს
და ლამაზ კისერს, ბოლოს,
უწვევრს ჯალათის ნაჯახს.
მონაცრისფერო კაბით
სკამზე დაჯდება კართან,
გაჩანჩანებულ რამპის
შუქი აუვსებს კალთას.
ჩიტირეკიას, თითქოს,
სულაც არაფრად უღირს,
რონსარის ლექსის სიტკბო,
სცენა, პარიზის ბული.
გასწირულისთვის, აბა,
რაა პური და წყალი,
ფორტი, სანგარი, დაბა,
რეფლექტორების ალი.
მაგრამ წავლიან წლები,
მარად დარჩება კვალი,
დიდებითა და ქებით
სახელგანთქმული ქალის.

ფოცნიან * * *
რისკის ფეთქვამ,
ლხენამ, ტყვიღღმა ძრწოღღით,
განახსეულა ერთად
მსახიობი და როლი.
ძალამ პრემიერ ქალის,
გაბედულებამ მისმა,
ის მკვდარი დედოფალი
ბორკილებიდან იხსნა.
რამხელა გინდა გული,
რომ ითამაშო როლი,
როგორც თამაშობს თხრილი,
როგორც თამაშობს ბროლი,
როგორც თამაშობს ხომლი,
ან ღვინო, ფერად მარჯნის,
როგორც თამაშობს ხოლმე
იძულებით და ტანჯვით,
გლესებთან დიდი ამბით,
როგორც თამაშობს ბავშვი,
წოლებიანი კაბით,
ბაზთაჩაწნული თმაში.

* * *
ისევ ერთად ვართ. ბუქი
მიდამოს არევეს როცა.
ეკლესიაში — შუქი,

ეკლესიაში — ლოცვა.
ქუჩაბანდებში ბნელა,
ზაძთრის ცა დაგვიქერს თავზე
და ვიტრინები ელავს
სისილ-პიპილით ხავსე.
სადღაც ლოთობა, ლეწვა,
სმა და ღრეობა ძნელი.
ამოირუაეაულ ბეწვით
ქურქების გორა მთელი.
სიცილი, დევა, ომი,
კიბე, სხვეი და ქუჩა,
იასამნები ბლომად,
უოჩივარდების ბღუჭა.
საადილოში ვვერდით
ყრია მოთალი მწუთსე,
ნაირ-ნაირი თევზი,
ხიზილალა და ზუთხი.
და ხელსახოცი სუფთა,
და საწებელი ცხარე,
და ღვინით ხავსე სუფრა,
და ორნახადი მწარე.
მოსუბრეთა ხმებში
ქალი შუქს აფრქვევს უცებ —
ძუძუებსა და მხრებსა,
საკურეენს და მუცლებს.
არც სასიკვდილოდ გზოგავს
ამათი სიტყვა თითქოს,
ამ ხელთა გულცივობა,
ამ ბაგეების სიტკბო.

* * *
ამ სასწაულის ღელვას
შესცქერის ვიღაც წრიბა,
თანაც კონიაკს ნელა,
განთიადამდე წრუბავს.
ბრიყვთათვის უფრო, აბა,
შესაბრალისი ვინ ჩანს,
ის გაღეშილი ყლაპავს
ოცდამეერთე სირჩას.
სიტყვას არ ამბობს ფრთიანს,
მჯდომა მუნჯივით მკაცრად,
კაცნი უფშურად თვლიან,
ქალნი — საზრიან კაცად.
სამცოლოგაურილს და ართვალს
ქალარა ფარავს ბოლოს,
სიცოცხლეს ნაცნობ ქალთა

ის ამართლებდა მხოლოდ.
ძღვენს, მათი ტრფობით ხავსენ,
აბრუნებს, როგორც ვალებს;
თან გადაჰყვება კაბას,
ფეხება, ნატიფად დათლილს,
უვლადფერს დათმობს, ალბათ,
ერთი ღამაჲსი ხათრით.

* * *

წუხს მოცეკვავე ქალი,
სულს მოწყენისგან დაცლის,
მასავით დარღით მთვრალი,
გვერდს მიუჭდება კაცი.
ეს ქალი შეძლებს, ალბათ,
ახლა რომ ჩუმად დარდობს,
თავი, დედოფლის მსგავსად,
ჭალათის კუნძუზე დადოს.
კაცი ამ ქალის თვალებს
ჩუმად, უკანა კარით,
გამოაპარებს მთვრალეებს,
გამოარიდებს წამით.
თეთრი ვარდების გროვა,
ვით გაყინული ბროლი.
უნდა დაბრუნდნენ, დროა,
სადაც სულს ხუთავს ბოლი,
სადაც ნამწვავით ხავსე,
დილით, მთვრალეების ხმებში,
დამტვრეულ მაგიდაზე
ყრია ჭიქა და თეფში.
დახრილი ქალის წინა,
ცდება ყოველგვარ ზომას
და თავის ბალერინას
უკრავს ფეხსაცმლის ზონარს.
მათი ტრფილის ბოლო

რას შეედრება განა?
ახლა ისინი მხოლოდ
მოყვარულ და-ძმას ჰგვანან.
ქალის წინ მუხლზე დგება,
ამით ამულავნებს განცდას.
კედლიდან პორტრეტები
გადმოსცქეროან მკაცრად.
ურცხვებს არა ჰქლავთ დარდი,
შიში, სინდისი, ნება,
ჯადოჭრის კვერთხით დადის
გახურებული ვნება.
ზეცა ქულად არ უჩანთ,
დგება სიგიჟის უამი,
მათ მთელ სამყაროს უჭობთ
ერთად ცხოვრების წამი.

* * *

უვავილებს თვლენა ერევით დილით,
თუნდ გადაახსათ თავს კოვზით წყალო,
არ გაუკრთებათ მათ მინც ძილი.
ტელეფონის ხმა ჩაესმით ყურში,
ხან მოლულუნე, ხან კიდევ მწყრალი,
განუწყვეტილ რომ მღეროდა გუშინ.
უვავილებს ასე ერევით თრობა
და ოცნებები იპურობთ მთლიანად
და აღარ ახსოვთ თუ უხამსობა,
რამც მათ თაჲზე გადგირიალა.
მიწაზე ჭუჭუი არახდროს არ დევს.
სპეტაკი სული შემოაქვთ მთებში
ბროლის ვაზებში ჩაწყობილ ვარდებს,
ჩათავდა ღამე ღრეობის ხმებში.
ძველმა ოინმა მოიბრთვლიანა.
გარეცხილია ჭიქა და თეფში
და წაშლილია ხსოვნა მთლიანად.

თამარ გომართელი

სოფიო გამრეკელი

სოფიო გამრეკელი ათი წლისაც არ იქნებოდა, როცა სათეატრო ხელოვნებას ეზიარა და მისი ერთგული მსახური გახდა. მისი პიროვნების ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ხელოვნებასთან ზიარებამ. იგი ყოველთვის შემოქმედებითაც უდგებოდა საქმეს, გაბედულ ინიციატივას იჩენდა და ნაყოფიერად მოღვაწეობდა ყველა უბანზე, სადაც კი იყო.

ს. გამრეკელმა ბავშვობის წლები თბილისში, მთაწმინდაზე, ყიფიანის № 4-ში გაატარა; ამ ეზოში სხვადასხვა ეროვნების ბავშვები ცხოვრობდნენ, ყველა თავიანთ ენაზე მეტყველებდა, მაგრამ საქმისადმი სიყვარული ერთი ჰქონდა. სოფიკოს მეთაურობით ყველა კითხულობდნენ, მღეროდნენ და ცეკვავდნენ. ძველი სახლის აივანზე დგამდნენ სპექტაკლებს. ახალგაზრდები უფრო ხშირად „წითელქუდას“ დგამდნენ, სოფიკო და დამასაც ხელმძღვანელობდა და დედის მთავარ როლსაც ასრულებდა. მხატვრული კითხვის საღამოებზე დიდი შთაგონებით კითხულობდა ლექსებს, მონოლოგებს და რაოდენ დიდი სიხარული იყო, როცა მაყურებელთა ტაში ოვაციაში გადაიზრდებოდა. მაყურებლები კი — ბავშვების ოჯახის წევრები და მეზობელი ეზოებიდან მოსული მთაწმინდელი მეცხოვრებლები იყვნენ.

თეატრის სიყვარული თუ გულში ჩავიკარდა; ადვილად თავს ვერ დაიხსნა, სოფიკო ჯერ პიონერთა კლუბში საქართველოს სახალხო არტისტის გოგუცა კუპრაშვილის ხელმძღვანელობით არსებულ მხატვრული კითხვის წრეში ჩაება, შემდეგ — მოსწავლეთა სასახლის დრა-

მატული წრის (რეჟისორი თ. წეროძე) წევრიც გახდა, სადაც რამდენიმე როლი განასახიერა.

ჯეჯა-ფშაველას „მოკვეთილში“ მოქრის როლს ასრულებდა, ოსტროვსკის პიესა „უდანაშაულო დამნაშავენი“ კრუჩინინას სახე შექმნა, შემდეგ „რობინ ჰუდში“ სესილის როლი შეასრულა. მოსწავლე სცენისმოყვარემ შესანიშნავად შექმნა ეს სახეები. ის გაიწაფა და დაოსტატდა ისე, რომ 14—15 წლის ქალიშვილს წილად ხვდა ბედნიერება მოსწავლეთა სასახლის სცენაზე პარტიზრობა გაეწია ქართული თეატრის დიდი მსახიობის გ. დავითაშვილისათვის. საღამოზე (მხატ. ხელმძღვანელი ნ. ჩხეიძე) წარმოადგინეს ოსტროვსკის პიესა „უნაშაულო დამნაშავენი“. სოფიკო გამრეკელი კრუჩინინას საპასუხისმგებლო როლს ასრულებდა, ხოლო გ. დავითაშვილი-ნეზამოვისას. სპექტაკლმა ალტაეცებაში მოიყვანა მაყურებლები.

სოფიკოს მსახიობური ნიჭი განსაკუთრებით გამოვლინდა კრუჩინინას როლში. მის მიერ განსახიერებულ კრუჩინინა ღრმა განცდის ადამიანი იყო. სოფიკო შინაგანი სულიერი ტკივილითა და უშუალოდ ბატავდა კეთილშობილ ადამიანის სახეს.

სამამულო ომი მძვინვარებდა. იაც როგორც მთელ მოსახლეობას, სკოლებსაც შეჰქონდათ თავიანთი წვლილი ფრონტელთა დასახმარებლად. სკოლის დრამწრემ ქ. ტუსკიას ხელმძღვანელობით მოამზადეს სპექტაკლი „შურისძიება“ და კონსერვატორიის დიდ დარბაზში უჩვენეს. პიესაში სოფიკო პარტიოტი პატარა ბიჭის, კოლიას როლს დამა-



ჭერებლად ასრულებდა და მაყურებლის სიმბათისაც იმსახურებდა. სპექტაკლას მთელი შემოსავალი წითელ არმიელთა დახმარების ფონდს გადაეცა.

ფრონტელთა დასახმარებლად ჰოსპიტლებში ტარდებოდა აგრეთვე საშეფო კონცერტები, სოფიკო სალამოს წამყვანი და ორგანიზატორი იყო. მისი კარგი შესრულება ყოველთვის ხიბლავდა მაყურებელს.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე სწავლის ხუთი წლის მანძილზე სტუდენტთა დრამატული წრის აქტიური წევრი, ჩაება როგორც ხდება, შემოქმედებით ცხოვრებაში, ისე საზოგადოებრივ საქმიანობაშიც. მიუხედავად მრავალი წარმატებისა, იგი არასოდეს კმაყოფილდებოდა მიღწეულით და დიდი მონღომებით აგრძელებდა მუშაობას.

დრამწერს სხვადასხვა დროს მეტად ავტორიტეტული და სახელოვანი მოღვაწენი ხელმძღვანელობდნენ. რომლებიც ეხმარებოდნენ მას შემოქმედებით მუშაობაში.

უნივერსიტეტში თანდათან გაძლიერდა თეატრალური კოლექტივი. მაღალ შეფასება დაიმსახურა ვაჟა-ფშაველას პიესა „მოკვეთილის“ დადგამამ. ჯავარას მთავარ როლს ასრულებდა სტუდენტი მსახიობი სოფიო გამრეკელი, რომელმაც ჯავარას სახით ძლიერი ნებისყოფის, ამაყი და თავის მიწა-წყალზე უსაზღვროდ შეყვარებული ადამიანი წარმოვლიდინა. სტუდენტი — მსახიობი ღრმად ჩასწვდა გმირის სულიერ სამყაროს და დიდი დამაჯერებლობით დახატა ტრაგეზმით აღსავსე ცხოვრება. სპექტაკლი დამთავრების შემდეგ სცენაზე ავიდა დიდი მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე და ასე მიმართა სტუდენტ-შემსრულებლებს: „ეს დასი მართლაც ძლიერი დასია და დადგამაც ძლიერი გამოვიდა, ისე რომ. თქვენი წარმოდგენა ჩვენს მარჯანიშვილელთა დადგმას არ ჩამოუვარდება“.

ვაჟა-ფშაველას ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს მოჰყვა ალექსანდრე ყაზბეგის „ხვეისბერი გოჩა“, რომელიც უნივერსიტეტის თეატრალური კოლექტივის მორიგ წარმატებად იქცა. დამაჯერებლად, ემოციურად ასრულებდა ძიძია როლს სტუდენტი-მსახიობი სოფიო გამრეკელი, მან ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად გვიჩვენა ტრაგედია ახალგაზრდა ქალისა. ეს იყო გმირის რთულ ფსიქოლოგიაში ღრმად-ჩახედვის საინტერესო შემთხვევა.

შემდეგ, აკაკი წერეთლის „პატარა კახში“, სოფიკომ, ტურფას როლში ჩანებული პარტნიორობა გაუწია მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობს ზურაბ ლაფერაძეს, რომელიც ლევანის როლს ასრულებდა.

ამას მოჰყვა თანამედროვეობის ამსახველი პიესა „ჩვენი ახალგაზრდობა“, სადაც ს. გამრეკელმა ლუბას როლის საუკეთესო შესრულებით მოხიბლა მაყურებელი, ხოლო ა. სუმბათაშვილას „ღალატში“ ზეინაბის დაუვიწყარი სახე შექმნა. შემდეგ ა. ბუშკინის პიესა „ქვის სტუმარში“ დონა ანას დაუვიწყარი სახე განსახიერა. მას პარტნიორობას უწევდა მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი, რესპ. დამსახურებული არტისტი გოგი ტატიშვილი.

სოფიო გამრეკელი მაყურებლის ყურადღებას იქცევდა, როგორც მოაზროვნე მსახიობი.

იგი შემოქმედებითად უღვებოდა ყოველგვარ დაკისრებულ მოვალეობას, საზოგადოებრივ საქმიანობას და ვაბელოვლად, საქმის სიყვარულით ხელმძღვანელობდა ყველა უბანს, სადაც კი მუშაობდა უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ.

საზოგადოება „ცოდნის“ თბილისის საქალაქო ორგანიზაციის თავმჯდომარე მოადგილის თანამდებობაზე, სულხან-საბა ორბელიანის სახ. პედაგოგიურ ინსტიტუტში ლექტორად მუშაობის დროს



(სოფიკო ისტორ. მეც. კანდიდატია),
იზიდავდა და იახლოვებდა გარშემო
მყოფთ, თაყვანისმცემლებს და მისთვის
დამახასიათებელი განსაკუთრებული ხე-
ბლით დატყვევებულს ტოვებდა მათ.

ვინც ერთხელ მაინც დასწრებია სო-
ფიკოს ინიციატივით მოწყობილ ღონა-
სძიებებს, იგი სამუდამოდ დარჩება მეხ-
სიერებაში. ყვავილების და ქუჩის დღე-
სასწაულები, საბავშვო ბაღების გამოსა-
შვები დილა-საღამოები, ბავშვთა ოლ-
იმპიადები, შეხვედრები ჩვენი ქვეყნი-
ხელოვნებისა და კულტურის, მეცნიე-
რების გამოჩენილ ადამიანებთან და
სხვა.

დიდი გამოხმურება მოჰყვა ს. გამრკე-
კელის მიერ ორგანიზებულ აბიტურა-
ენტთა მოსამზადებელი კურსების სა-
ზოგადოება „ტოდნის“ ბაზაზე კურსე-
ბის გახსნას.

ქალბატონი სოფიკო ახლაც, ^{მეცნიერ}
დავად სიქარმაგისა, ენერგიით და სსრკ-
მის სიყვარულით, პასუხისმგებლობით
ასრულებს ყოველგვარ საზოგადოებრივ
დავალებას; ქალთა რესპუბლიკურ საბ-
ქოში იქნება თუ საქართველოს სსრ-
უმადღეს სასამართლოში, როგორც
მსაჯული თავისი დაუზოგავი შრომით
და გულასხმიერებით დაიმსახურა უმა-
ღლესი ჯილდო — ხალხის სიყვარული,
ამაზე დიდი ბედნიერება ადამიანისათ-
ვის რა უნდა იყოს.

ორი მეცნიერი ვაჟიშვილის დედობა
და 4 შვილიშვილის ბებიობაც თავისაა
პოითხოვს. მათი სიცოცხლით ცხოვ-
რობს, დიდი იმედით შესცქერის ხეა-
ლინდელ დღეს და სიყვარულით იგო-
ნებს მის მიერ განვლილ საინტერესო
გზას.



ბოლნისის რაიონის მდიდარი თეატრალური ტრადიციების წყალობით არის, რომ ამ თხუთმეტა წლის წინათ სარაიონო კულტურის სახლთან არსებულ სულხან-საბა ორბელიანის სახ. სახალხო თეატრთან შეიქმნა საბავშვო თეატრ-სტუდია.

მისი მიზანია მოსწავლეებში გააღვივოს ხელოვნების სიყვარული, რაც განაპირობებს განათლებული მკურნალების აღზრდასაც.

სტუდიას სათავეში ჩაუდგა ბოლნისის სარაიონო კულტურის სახლის სამხატვრო ხელმძღვანელი, საკავშირო და რესპუბლიკური ფესტივალების ლაურეატი იზოლდა ნიკაძე. ენერგიულმა ხელოვანმა შემოიკრიბა რაიონის ნიჭიერი ახალგაზრდობა, მაგრამ მუშაობის დაწყება არც ისე იოლი აღმოჩნდა. მოვეუსმინოთ სტუდიის ხელმძღვანელს, ქალბატონ იზოლდას: „მე თვითონ ონის ახალგაზრდულ სტუდიაში აღვიზარდე რესპუბლიკის სახალხო არტისტ გიგა ჯაფარიძესთან და იქ საემოდოლო გამოცდილება დამიგროვდა, მაგრამ საბავშვო თეატრის ჩამოყალიბების საქმეს თავისებური სიძნედეები შეექმნა. გამოცახადეთ კონკურსი.

სტუდიაში გაერთიანების მსურველი ბევრი იყო, სათანადო ნიჭი და უნარი კი ცოტას აღმოაჩნდა. შევჩრდიეთ საუკეთესონი, მაგრამ შიშველ ერთუზიან მზე მუშაობის დაწყება გაძნელდა. რომ არა რაიონის კულტურის განყოფილების (გამგე ნანა დევნოზაშვილი) ხელშეწყობა და მხარში ამოღებულ ვერ შევძლებდით საქმის დაწყებას. ასევე მადლიერებით უნდა მოვიხსენიო კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის რესპუბლიკური ცენტრის დირექტორი ქალბატონი ცისანა ქოჩჩიაშვილი, ამგე დაწესებულებების თეატრალური განყოფილების რეჟისორი ზურაბ ზვიდელიძე, რომლებიც პრაქტიკულ დახმარებას და მზრუნველობას არ აკლებენ ჩვენს თეატრალურ სტუდიას“.

ყოველ შემოდგომაზე, შემოქმედებითი კონკურსის შემდეგ სტუდია იღებს მსმენელთა ახალ ნაკადს. იგი ორწლიანია. პირველ წელს ბავშვები სწავლობენ მეტყველებას, მსახიობის ოსტატობას, ვოკალს და რითმიკას. მეორე წელს ემატება ხელოვნების ისტორია. სტუდიელები ასრულებენ სხვადასხვა სავარჯიშოებს.

პროგრამაც რთულია და უკვლეა როდი უძლებს. ბოლომდე რჩებიან მხოლოდ ისინი, ვისაც იზიდავს პროცესი თვითშემოქმედებისა, ახლის აღმოჩენისა, ვინც ნებისმიერ შემოქმედებით დავალებას პასუხისმგებლობით და სიყვარულით ეკიდება.

სტუდიის დამთავრების შემდეგ ირკვევა, თუ ვინ შეიძლება მოხდეს საბავშვო თეატრში, იქედან კი, ბუნებრივია, გადაინაცვლებს რაიონის სახალხო თეატრის დასში.

თეატრალური სტუდიის რეჟისორის იზოლდა ნიკაძის, მხატვარ ივანე ასკურავას, ქორეოგრაფ მერაბ ტოგონიძის დაკვირვებულმა, გულმოდგინე ხელმძღვანელობამ და სტუდიელთა მონდომებამ, დაუზარტლმა მუშაობამ ნაყოფი გამოიღო და თეატრს თვლსაჩინო წარმატებები მოუტანა.

პირველი სპექტაკლი იყო გ. თელიას ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია „დიდება სამშობლოს“. მას მოჰყვა ს. ქეიშვალის „დაივიღლე მამლო“ და ჯ. როდარის ორმოქმედებიანი პიესა-ზღაპარი „ჩიპოლინოს თავგადასავალი“, წარმოდგენაში ერთმანეთს ებრძვის კეთილი და ბოროტი



ძალა, დაბოლოვ, სიკეთე იმარჯვებს, აი რისი თქმა უნდოდა ახალგაზრდა შემოქმედებით კოლექტივის, პატარა მსახიობები ყველაფერს ამას მოვითხოვ, რომდენე ძალდაუტანებლად და უშუალოდ, რამაც განაპირობა კიდეც სპექტაკლის გამარჯვება. 1955 წელს ჟიურიმ საკავშირო ფესტივალის პირველი ხარისხის დიპლომით შეაფასა ახალგაზრდა კოლექტივის ნამუშევარი. ამან, რა თქმა უნდა, სტუდენტური წახალისა და შედეგად იმათაც გაათავისუფლებს მუშაობა. არა მარტო ბოლნისელებმა შეიყვარეს ეს თეატრი, გასვლითი სპექტაკლების დროს ახლომახლო სოფლებშიც ბევრი მაყურებელი ჰყავთ.

თეატრის ცხოვრებაში დაუფიქვარია 1992 წელი, როცა ბოლნისელები მიიწვიეს ლატვიის დედაქალაქ რიგაში ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების მოქვეარულთა თეატრების ფესტივალზე, რომელზეც მათ წარმოადგინეს მწერალ ა. სულაკაურის „ხალამურას თავგადასავალი“. შესაშური ოსტატობა და მონღოლურა გამოავლინეს პატარა მსახიობებმა, ცხადევეს ნაწარმოების დედააზრი, გმირების ცხოვრებასთან თანაზიარობა და დიდი სიყვარული. შთაბეჭდილებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. სცენა ყველგან

აივსო, არ წუდებოდა მჭუხარე ოვაციები. მაყურებელი ფეხზე ადგომით მაღლობას უზდიდა დამდგმელ რეჟისორს ი. ნიავაძეს, მხატვარ ი. ასყურავას ხელ. დამს. მოღვაწეს, ნორჩ შემსრულებლებს: თეა შეყილაძეს, რომან უგრეხელიძეს, მუგვი სვანიძეს, თამუნა და თეონა ჩაგელიშვილებს, მარიკა ქუჭიშვილს, მკა და ნათია ისიანებს, როზა მხიტარიანს, ხათუნა გასვიანს, გია ზუციშვილს, მამუკა მერკვილაძეს, დათო ნემსაძეს, გია ბუბუტიშვილს.

სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ რიგის პიონერთა და მოსწავლეთა საბავშვო თეატრის რეჟისორმა ლაურა გოიფეცკიმ თქვა: „ბოლნისის საბავშვო თეატრის წარმოდგენამ ძალზე კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. ეს მართლაც საინტერესო სპექტაკლია, და, რაც მთავარია, ჩანს, რომ ნიჭიერი და მზარდი შემოქმედებითი კოლექტივის ნამუშევარია. ნორჩმა შემსრულებლებმა დიდი სიმართლით და დამაჭერებლობით წარმოადგინეს ამ ცოცხალი ზღაპრის გმირები. სერიოზულად უშუშავიანთ დამდგმელებს, სწორედ მათი დამსახურებაა, რომ ლატვიელ მაყურებელს დიდხანს ემახსოვრება მათ მიერ გაცოცხლებული გმირები, რომ

მლებიც სიკეთეს ჰქონებიან“.

ამზობენ, ხელოვნება ხალხებს ახლოვებს, ეს კიდევ ერთხელ დაადასტურა, ქართველ და ლატვიელ მოსწავლეთა გაცნობამ, დამეგობრებამ და შემოქმედებითი ურთიერთობის დამყარებამ.

ამ საინტერესო საგასტროლო მოგზაურობის შემდეგ სტუდიელებმა განახორციელეს ახალი სპექტაკლები: ა. გურგენიძის „ალეკსუბა“, ს. მარშაკის მუსიკალური სპექტაკლი „ფისოს სახლი“ (მუსიკალური ხელმძღვანელი ლ. შაკიაშვილი, ქორეოგრაფი მ. ტოგონიძე). ამჟამად მიმდინარეობს მუშაობა ორ წარმოდგენაზე. მუსიკალური სპექტაკლი „პირველი ოქტაველები“ (ლაბრეტოს ავტორი გ. ქიქინაძე, კომპოზიტორი თ. კობალიანი) და ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიციაზე „საქართველო, სიყვარულო და ტკივილო ჩემო“ (სცენარის ავტორი ი. ნიავაძე).

დღეს საბავშვო თეატრ სტუდიაში სხვადასხვა ასაკის 30-მდე მოყვარული პატარა მსახიობია გაერთიანებული: ქეთი კორძაძე, შორენა ასათიანი, ნინო მინდიაშვილი, ლექსო და გიორგი რეხვიაშვილები, მაცაგო და ნათია ტოგონიძეები. ნინო და თენგიზ დევნილიშვილები, ეკა გაბაძეშვილი, თინკო



და ნინო საფრთხეები, ხატია ფოცხვერაშვილი, სოფიკო გიგანი, ეკა შამფრანნი, თამუნა, არჩილ და ალექო ბერძენაძეები, ინგა და ნინო რბენიაშვილები, მარიამ სიმონიშვილი, მარიამ სვიალიძე, შიშიკო წაქაძე, მარიამ ვაბაძე, კოკა აბრამიშვილი, თამუნა და ლამრიკო გიორგაძეები, ზოია კვიციანი, აჩიკო კორძაძე, ოქსანა ბასილაშვილი.

ბევრმა სტუდიადამთავრებულმა სწავლა გააგრძელა უმაღლეს სასწავლებელში. მაგალითად, თეა შეყილაძე თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტია, მამუკა შერკვილაძე კულტურის ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე სწავლობს, მწვეინარ შეყილაძემ ს. ხაქარაძის სახელობის სასწავლებელი დაამთავრა თეატრალური განხრით.

დღეს თეატრი-სტუდია 15 წლისაა. ბოლნისის საბავშვო თეატრ-სტუდიას საიუბილეო თარიღს ულოცავენ რაიონის კულტურის განყოფილების გამგე ქალბატონი ნანა დევნიშაშვილი: "თითქმის ჩემს თვალწინ შეიქმნა და დაუკაცდა საბავშვო თეატრ-სტუდია, რამდენი ბავშვის ოცნება და ნიჭი გაიფურჩქნა ამ სცენაზე."

სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე ხდება მათი ხასიათი ჩვევების დახვეწა-ჩამოყალიბება. იბადება

ახალი დადგმები, ახალი სცენური სახეები. დღეს საბავშვო თეატრი დიდი წიყვარულით და ავტორიტეტით სარგებლობს არამარტო ბოლნისელ მკურნებელთა შორის, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. ყოველივე ამას მათ მიადევნებს დიდი შრომით და საქმისადმი თავდადებით.

მინდა სტუდიის ხელმძღვანელებს და მთელ კოლექტივს მივულოცო ეს ღირსშესანიშნავი დღე და ვუსურვო შემდგომი შემოქმედებითი წარმატებები.

დაე. ყოველთვის ენთოს თეატრალური ხელოვნების ჩირაღდანი, რომელიც გზას გაუნათებს პატარა მსახიობებს".

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი გიგა ჭაფარიძე: „ბოლნისის საბავშვო თეატრის წარმატებანი ყოველთვის მახარებს, ეს გასაკვირი არც არის, სტუდიის ხელმძღვანელი იზოლდა ნიავაძე ხომ ჩემს სტუდიაში აღიზარდა.

დღეს რომ საქართველოში ამ ძნელებდობის უამს თეატრალურ ხელოვნებას ასეთი დიდი ყურადღებით კვიდება ბოლნისის რაიონის ხელმძღვანელობა, ეს მასხალმებელია.

მინდა საიუბილეო თარიღი მივულოცო ნიჭიერ შემოქმედებით კოლექტივს და ვუსურვო კვლავ ახალი, საინტერესო დადგ-

მებით გაეხარებინათ მსახურებელი“.

ბოლნისის თეატრალური ტრადიციები არავისთვის არ არის უცხო. სახალხო თეატრის მშვენიერი სპექტაკლები, საიმედო თეატრალური დასი, დასამახსოვრებელი მსახიობები არასოდეს მოკლებია ამ ქალაქს. თეატრის სიყვარული, თეატრალური ხელოვნების თავყვანისცემა ანდამატივით იზიდავს მკურნებელს, ხიბლავს ნორჩებს. და აი, ღირსეული ცვლა — საბავშვო თეატრ-სტუდია, რომელიც თეატრალური ბოლნისის წიაღში იშვა, რომელიც სახალხო თეატრის ნაკვალევზე მიდის, რომელიც კეთილ აღმზრდელეშსა და მასწავლებლებს, დიხაც, უმაღლის დაფრთიანებას, ხასხელდო გამარჯვებებს.

კვლავაც არ მოკლებოდეს ტაში და მკურნებლის გამამხნეველები შექმნილები.

სიკაბუკის ასაკს გილოცავთ ბავშვებო, ხელმძღვანელებო! გახსოვდეთ, წინ დიდი თეატრია, ქეშიმარტი ხელოვნება! მოდა, გაბედულად, დაღადა, ხალისით!

თქვენი მეგობარი და მოკეთე ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის რესპუბლიკური ცენტრის დირექტორი

ციხანა კონიანაშვილი

პარიზის კომუნა და ფრანგული თეატრი

„18 მარტის მონმარტი — საფრანგეთის

ხალხის და ყველა ხალხების მთაწმინდა“.

ალი არსენიშვილი.

თავის წერილში „პარიზის კომუნა და ქართული მწერლობა“ ცნობილმა ქართველმა პოეტმა ვალერიან გაფრინდაშვილმა ცალკე თავი მიუძღვნა პარიზის კომუნის ქართულ მწერლობასთან მიმართებაში. იგი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ „ილია ქვეკვაძემ გამოიტრია კომუნის დამარცხება მეტად შინაარსიანი ლექსით („1871 წელი 23 მაისი კომუნის დაცემის დღე“). ილიამ იგრძნო კომუნის ტრაგედია, როგორც ჩაგრული ერის შვილმა.

ილია ქვეკვაძე ქართული პოეზიის სახელით პირველად მიესალმა პარიზის კომუნას.

ნიკო ნიკოლაძემ ნახა პარიზი კომუნის დამარცხების შემდეგ და როგორც პილიგრიმმა თავიანთი სცა ყველა იმ ადგილს, სადაც დაიდგარა კომუნარებმა წმინდა სისხლი მშრომელთა კაცობრიობის განთავისუფლებიანათვის“.

ბ. სკანდელის (ნიკოლაძის — ც. ხ.) წერილში „ხაგრძნობი და განაგონი (პარიზში გაეირნება — იენისი, 1872)“ გახსაყურებულ ყურადღებას იქცევს ერთი ეპიზოდი:

...ერთი საათის შემდეგ ჩვენ ელზასის მიწაზე ვიყავით. იმ მიწაზე, რომელიც უკანასკნელი ომის დროს გერმანელებმა საფრანგეთს წაართვეს!

ეს ქვეყანა მე 1865-ში მინახავს. მაშინ ის ერთს შეუწყვეტელს ბაღს ჩამოგავდა... ახლა კი ეს ქვეყანა მგლოვიარების ქვეყნად გადაქცეულა. ერთი უდარდელი ბავშვიც არ მინახავს ახლა ამ საოცარ ქვეყანაში... უოველთვის, როცა ელზასელი გერმანელ სალდათს ან ჯარს დაინახავს, მისი პირსაზე ისე იცვლება, რომ ჯავრისა და ბრაზისაგან კბილებს აკრაქუნებდეს...“

მწერალი და დიდი საზოგადო მოღვაწე აქვე ერთ ამბავსაც იხსენებს:

„ჩვენ ვაგონში ორი ახალგაზრდა ქალი, ორი ვაჟი და ერთი მოხუცი იჯდნენ, ყველახი ელზასელები. ისინი ბელფორს მიდიოდნენ თურმე, საფრანგეთში, იმ აზრით, რომ იქ ჯვარი დაეწერა ერთ, იმ ახალგაზრდა წყვილს, და მერე ისევ ელზასში დაბრუნებულიყვნენ. „მგლოვიარების ქვეყანაში“ ჯვრისწერა არ მოხერხდებოდა თურმე. იმავე ვაგონში ის ამბავი შევიტყვე, რომ ერთი ელზასელი მოხუცი ძლიერ ავად იყო თურმე, და რაკი იგრძნო, რომ დიდხანს არ ვაჟდება, ბელფორსში წააყვინნა თავი — საფრანგეთში მინდა მოკვდეთ და, მართლაც, იქ გარდაიცვალა. როგორც რამდენიმე ხნის შემდეგ პარიზის გახეთქებში წაეიკითხე, მთელი ბელფორის ხალხს ეს ამბავი რომ შეუტყვია, — უსურვია საფლავს გაყოლოდა ამ საკვირველ პატრიოტს“ („კრებული“, 1873, № 4).

წერილში დაწვრილებით არის აღწერილი კომუნართა წამების ადგილები... „ერთი სიტყვით, წერს დასასრულს ნიკო ნიკოლაძე — გავიარე ის გზა, რომელზედაც გამწარებულმა და სამი თვის ბრძოლით დაუღალავმა პარიზის ხალხმა უხუნავისი გმირობის თვისება — მოკვდომის ცოდნა და სიადვილე გამოიჩინა“.



პარიზის კომუნისადმი ქართული საზოგადოების, ქართული მწერებისა და დიდ ყურადღებასა და დაინტერესებაზე არაერთხელ აღნიშნულა XIX საუკუნის ქართული პრესის ფურცლებზე, რაც განსაკუთრებით ბიჭმის გაზეთ „დროებაზე“. უთუოდ აღნიშვნის ღირსია 1915 წელს გაზეთ „სამშობლოში“ გამოქვეყნებული კატო მიქელაძის ქართული თარგმანი „შთაბეჭდილებანი და მოგონებანი პარიზის ალყა, 1870—1871“ და სხვ.

ეს დიდი ინტერესი ჩვენს დროშიც არ შენელებულა, რასაც მოწმობს ზაქარია ჭიჭინაძის წერილი „პარიზის კომუნა და ქართველი საზოგადოება“, დავით ფანჭულაძის ნაშრომი „ქართულ-ფრანგული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიისათვის“, მიხეილ ზანდუკელის ნარკვევი „პარიზის კომუნის გამოძახილი ქართულ მწერლობაში“... მათ შორის გამორჩევით დგას ვალერიან გაფრინდაშვილის პოემა „პარიზის კომუნა“, რომლითაც დიდმა ლირიკოსმა სამარადისო ძეგლი აუკო ვმირ ფრანგ კომუნარებს და სამარადეამოდ შეაჩვენა „საზინელი ტრიდა — ტიერი, მა-მაგონი, ვალიფე, პოემას სიგანგებოდ დაამთავრებს მისეული თარგმანით არტურ რემბოს ლექსისა — „ხელმეორედ დასახლებული პარიზი ვერსალის წინააღმდეგ“.

პოემაში კომუნის 72 დღის მღელვარებით აღსაქვე მოვლენები გულის განმგმირავე სურათებათ, მთელი სიზუსტითაა გადმოცემული, მაგრამ ჩვენთვის ამჯერად განსაკუთრებით საინტერესო და ღრმად შთამბეჭდავია XIV თავი ამ შესანიშნავი ნაწარმოებისა, როდესაც კომუნის დამარცხების შემდეგ ჯალათები ტიერი და ვალიფე ერთობიან ჭადრაკის თამაშით. ამ დროს

„ეზოში შემოდის პიერო
თავისი ბალაგანით“.

ჯალათები ხალისით უტყვიან წარმოდგენას, რომელიც გაიმართა მათ წინაშე.

მაგრამ ეს არ არის ბალაგანი,
ეს არის თეატრი
კომუნის უკანასკნელი დღეებიდან.
პიერო, რომლის დედ-მამა
ვერსალმა გამოასალმა წუთისოფელს,
უხდის სამაგიეროს ჯალათებს.
ტიერმა და ვალიფემ იცვენეს თავი
მარიონეტებში, რომელნიც ღვრიან
უდანაშაულო პარიზის სისხლს“...

პოემის ამ კომპოზიციური წყობით, ავტორმა ამ მცირე შტრიხებით მკაფიოდ მიგვანიშნა პარიზის კომუნისა და მასთან ერთად პარიზის თეატრის ტრაგიკულ ბედზე, მათ მჭიდრო, განუყოფელ თანაარსებობაზე, რაც ძუნწად, მაგრამ თვალსაჩინოდ გახაზა ნაწარმოების დასაწყისისა და დასასრულს.

ვერსალელთა მოახლოებას არ შეუდრკა თეატრალური პარიზი, იგი მათ სცენაზე დახვდა: „სწორედ ამის გამო აღნიშნავს პოემის მეოთხე თავში ვალერიან გაფრინდაშვილი: „ახლა პარიზის ნიშანია არა მამალი, თავს დასტრიალებს შავი ყორანი, მას ემუქრება ეშვიანი ტახი ვერსალის, მაგრამ ჯერ კიდევ ზემიმა გამოცხადება კომუნის, ხალხის ყიყინი, მხიარული და უდარდელი. ნაციონალურ გვარდიის დემონსტრაცია რატუმის წინ, ურცხვ ორკესტრების სიმფონია“.



ვალერიან გაფრინდაშვილის დაინტერესება პარიზის კომუნით სრულიად უცხოა. არ არის შემთხვევითი. ცნობილი რუსი მეცნიერი იური დანილინი, პარიზის კომუნის მკვლევარი, ავტორი წიგნებისა „კომუნის პოეტები და მხატვრები“, „პარიზის კომუნის პოეტები“, „პარიზის კომუნა და ფრანგული თეატრი“ ხაზგასმით აღნიშნავს: „საფრანგეთის არც ერთი რევოლუცია არ იყო ისე მდიდარი პოეტებით და მწერლებით, როგორც კომუნა“. მასვე ოფიციალური ცნობებიც მოჰყავს დატყვევებულ კომუნარებისა: 65 ლიტერატორი (უმთავრესად ჟურნალისტი — ი. დ.), 97 — მხატვარი, 150 — მუსიკოსი, 48 — მხატვარი. ყველა ესენი, მისივე სიტყვით, პროფესიონალები იყვნენ. ამ ისტორიული ფაქტის შესახებ, საგანგებოდ მოგვითხრობს ვალერიან გაფრინდაშვილი თავის ზემოხსენებული წიგნის პირველ თავში:

„ის გმირობა, რომელიც გამოიჩინა ბურჟუაზიასთან ბრძოლაში პარიზის კომუნამ, განუყოფელი და დაუფიქსარია. ეს გმირობა ღირსია მარადი თავგანისცემის და პოეზია დაკარგავდა თავის სახელს, თავის კეთილშობილებას, რომ მის განსაზღვრაში არ ყოფილა იყო აღნიშნული სისხლიანი ასობით პარიზის კომუნა და მისი ბრძოლა ჯალათებთან. პარიზის კომუნაზე ბევრი რომანები და ლექსები დაიწერა, მაგრამ ყველაზე უფრო საინტერესოა ის პოეტები, მწერლები და მხატვრები, რომელსაც თვითონ იყვნენ კომუნარები და თვითონ გაიცადეს კომუნის გრანდიოზული ბრძოლა და აგონია“... (ვ. გაფრინდაშვილი, „მეგობარი“, 1990, გვ. 587).

თავის წიგნში ი. დანილინი წერს, რომ ხანგრძლივმა კვლევამ ჯერ კიდევ საფრანგეთის ივლისის რევოლუციის შემდეგ კომუნის პრესის, ისტორიული, ლიტერატურული, ამემუარული მასალების შესწავლამ მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ზოგიერთი მხარე რევოლუციის სინამდვილისა აისახებოდა ხელოვნება რომელიმე დარგში. ასე მაგალითად, ბრძოლა პარიზის კომუნისა ვერსალთან, — წერს დანილინი, უპარატესად გამოვლინდა პოლიტიკურ პოეზიასა და კარიკატურაში. მეორე მხრივ, თეატრალური ცხოვრების სფეროში. აღსანიშნავია, რომ 1936 წელს მკვლევარს გამოქვეყნებული აქვს წიგნი პარიზის კომუნის დღეების თეატრალური ცხოვრების შესახებ. უფრო ადრე 1933 წელს გამოიცა ა. ს. გუშჩინის წიგნი „პარიზის კომუნა და მხატვრები“.

1963 წელს მეორედ დაისტამბა ი. დანილინის ვრცელი მონოგრაფია „პარიზის კომუნა და ფრანგული თეატრი“. აქვეა მოცემული კომუნის კონცერტების აფიშები: კონცერტი-სპექტაკლი ნაციონალურ ცირკში (21 მაისს), „ორი წამებული ახუ ელზასი და ლოტარინგია“ — კონცერტი გამართულა ელზას-ლოტარინგიის რეგიონში შემავალი ლარიბი ოჯახების სასარგებლოდ; 6 მაისს — ტუილრის სასახლეში, კომუნართა ქვრივებისა და ობლებისათვის, ქალბატონ როსელის ხელმძღვანელობით;

21 მაისს პარიზის ნაციონალური გვარდიის ორკესტრის მიერ — დიდი მუსიკალური ფესტივალი ტუილრის პარკში, მონაწილეობდა 1500 შემსრულებელი. აფიშების მოწმობით, ყველა პროგრამაში შეტანილია რუჟე დე დილია „ნარსელიოზა“. მკვლევარის სიტყვით, პარიზის საღამოს გაზეთი „ოფისელი“ დიდ შეფასებას აძლევდა ტიულრის კონცერტს. ხოლო ამ წარმატების საწინდარი ყოფილა ქალბატონი აგარი, რომელიც კითხულობდა ოგიუსტ ბარბიესა და მოროს ლექსებს. თუმცა, შეუძლებელი იყო ამ ლექსების მშვიდად მოსმენა, — ვკითხულობთ აქვე, რა მშვენიერიც არ უნდა ყოფილიყო ისინი, როცა პო-

რიზონტზე ქუხდა ტყვიამფრქვევები. მაგრამ პუბლიკა მინც არ აკლებდა ყურადღებას თავის საყვარელ მსახიობებს — ქალბატონ აგარს, ემა დეგენერის ქალბატონ კამიოს, კამილს, ფრომანტენს, მასსენს, ანჟელოს. რევოლუციურ წარმოდგენებს განსაკუთრებულ სადღესასწაულო ელფერს აძლევდა გრანდ ოპერის მიერ შესრულებული „თავისუფლების პიმნი“. კომუნის ურთულეს პირობებშიც პარიზის თეატრები — ჟიზმანი, ვოდვილი, ვარიეტე, პალე როიალი, ფოლი დრამატიკოსი, დელასსმან კომიკოსი, ბომარშე ნათლად ავლენდნენ თავიანთ სიმამაცეს და სიცოცხლისუნარიანობას — წერს მეცნიერი.

უთუოდ შთამაგონებელი და ღრმად დასამახსოვრებელია, რომ ვერსალელთა შემოსვლისას პარიზში, ჟიზმანის თეატრში მიდიოდა პრემიერა, რომელიც გვიან დამემდე, პირველის თხუთმეტ წუთამდე გაგრძელდა. კომუნა არც კი ფიქრობდა, რომ ეთხოვებოდა თავის თეატრს. ის გულითად მადლობას უხდოდა ქალბატონ აგარს, სხვა მონაწილეებს, თავის მუსიკოსებს, ჟიზმანის მსახიობებს. მას არ ეწყრა ეხილა თავისი სხვა კონცერტები. დანიშნული 22 მაისს, არც ხორბონის ამფითეატრში, არც ტიუილრის სასახლეში.

შეუძლებელია აქ არ გავიხსენოთ ერთი ეპიზოდ ი ჟან კასუს რომანიდან „პარიზის სისხლისღვრა“, სახელდობრ, თხზულების ერთ-ერთი პერსონაჟის, კომუნარის თეოდორ კომის მოგონება ტიუილრის კონცერტთან დაკავშირებით.

„ეკირას, 21-ს (მაისში — ტ. ხ.), ნაშუადღევს კონცერტი იყო. ტოტებქვეშ ვიჯექი. წაბლის ხეების ყვავილები თავზე მაწვიმდა. სიმფონია აგუგუნებდა სპილენძის საკრავებს. ისმოდა მისი ერთი და იგივე საზეიმო ხმები, მისი მუდამ ერთნაირი მოთქმა-პვეითი. ზოგჯერ კონკორდის მოედანზე ყუმბარის გრიალი ისმოდა. სიმფონია გრძელდებოდა. ბოლომდე უნდა დაეკრათ...“

კონცერტის დასასრულს, ერთი ოფიცერი ესტრადაზე ავიდა და ხმამაღლა დაიყვირა:

„მოქალაქენო, ბატონმა ტიერმა აღგვითქვა, რომ გუშინ პარიზში შემოვიდლოდა, ბატონი ტიერი შემოვიდა. გაბტიყებთ მომავალ ეკირას, აქვე, ამავე საათზე... ჩვენ ვიცოდით, რომ იგი ტყუოდა. კონცერტი აღარ შემდგარა. გუშინ რომ ტიერი ვერ შემოვიდა, ჩვენ ისე გვიხაროდა, როგორც სიკვდილმისჯილს შეუძლია უხაროდეს, რომ კიდევ ერთხელ იხილა განთიადი პროკურორისა და მღვდლის დაუსწრებლად (გვ. 293).

21 მაისი. ვერსალელთა პარიზში შემოსვლის დღეა.

გამხეცებული რეაქცია ზეიმობდა პარიზის აღების გრანდიოზულ სანახაობას. ჟიზმანის სიცოცხლით სავსე წარმოდგენის, ტიუილრის კონცერტების ნაცვლად, რეაქციამ დადგა სხვანაირი სპექტაკლი, ვერსალის სპექტაკლი ათათასობით კომუნარის განადგურებისა. „მარსელიოზა“ და გამოსვლების სიმღერა აღარ ჟღერდა პარიზში. არ ჟღერდა ბეთჰოვენის სიმღერა „გმირთა სიკვდილზე“. ახლა მხოლოდ ქუხდა ვერსალელთა გასროლის სიმფონია. კომუნარებს მხეცურად უსწორდებოდნენ. ეს ხდებოდა თეატრალურ შენობებში. დანილინი უმძაფრესი სურათებით წარმოაჩენს, თუ როგორ დაემსგავსა თეატრი მორგს, საპკრობილეს, დახვრეტის, წამების ადგილს. ასეთი დანიშნულება თეატრისათვის შეეძლო მიეცა მხოლოდ გამხნეებულ ვერსალის ბურჟუაზიას.

არტისტისში, თეატრალურობა ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეტური ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი თვისებაა. დიდი ლირიკოსი ზომ იმავდროულად დიდი თეატრალიც იყო. ეს ვნებიანი განცდა მთელ მის შემოქმედებას ახლავს, რადგან ის არამხოლოდ ლექსით, მაღალი თეატრალური ცხოვრებით

სუნთქავდა, ამ სიტყვის სრული და ფართო გაგებით. ვერლენისა და რემბოს მალარმეს, ფრანგული პოეზიის ცეცხლიანი თაყვანისმცემელი უმაჟვრესად განიცდიდა პარიზის კომუნის ტრაგედიასთან ერთად ფრანგული თეატრის ამ უმძიმეს, სისხლიან ისტორიას, მისი ანარქლიც ნათლად მოსჩანს პოემაში. საცნაურია ის, რომ რიომის დიდოსტატმა მხოლოდ ამ ეფექტზე კი არ ააგო ნაწარმოები, არამედ ღრმა შინაგან დრამატიზმზე. მან პოემა თავიდან ბოლომდე ერთ საშინელ სცენად აქცია, სადაც შეუხელებელი ექსპრესიით მიმდინარეობს მოქმედება და ამგვარად გვითხრა რომ „ტიერი-ტარტიუფი, ტიერი-გომბეშო, ტიერი გონჯა! მკამაგონი — „სედანის გმირი“, გალიფე — „ფენზე დეზებით, ჭელში მათრახით, დიდი ყურებით, მკაცრი ტუჩებით, შესაზარ სახით არამართო კომუნის მესაფლავენი არიან, გმირი ფრანგული თეატრის მსოფლიოსაგან დაწყვევლილი რეჟისორებიც: „ამ სასაკლავოს რეჟისორი არის ტიერი, მუდამ ცბიერი მეფისტოფელი ჭინკის პროფილით... კომუნა იბრძვის, როგორც გლადიატორი. ლოყებიდან იცქირებიან ტიერი და გალიფე...“

დანილინის განაცხადს, რომ პარიზის კომუნა აისახა ფრანგულ კულტურაში მისი სახელოვანი ფრანგული თეატრის ისტორიაში, ფრანგულ პოეზიაში, მუსიკასა და მხატვრობაში, ასე ეხმარება ქართველი პოეტი:

„არტურ რემბომ — „დეზერტირმა მწერლობის“, „მთვრალი ზომალდის“ კაპიტანმა „ახლად აშენებულ პარიზში“ თავისი ფურთხი უთავაზა მაძღარ ჯალათებს. ეყენ პოტიემ — თვით კომუნარმა — შექმნა „ბნტერნაციონალი“, მუშამ დეგვიტერმა აზიარა იგი მუსიკას. ვიქტორ ჰიუგომ გოიას ხელით დახატა საშინელება მათის“.

ტექნიკური რედაქტორი

კორექტორი

წელიწადი

მარინე ვასაძე

გადაცემა წარმოებას 10/VI-95

ხელმოწერილია დასაბუქდად 25/VII-95

საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,5

ნაბუქდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 259

ჭირაჟა 500

ინდექსი 76143

ფასი სახელშეკრულებო

რედაქციას მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-96

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, შ. წინამძღვრის შესართავის ქ. 133