

F-567  
1996

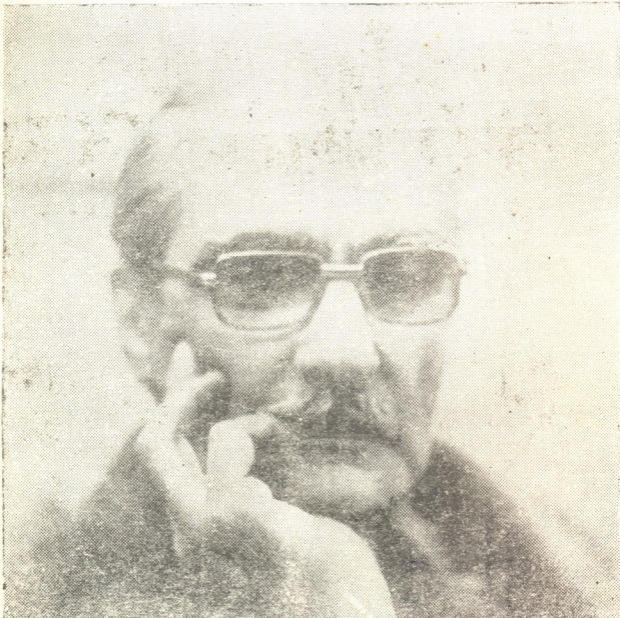
20



# თეატრი და

1-2  
1996

# ცხივეები



წინამდებარე ნომერში მიხეილ თუმანიშვილის საიუბილეო თარიღს — დაბადების 75 წლის-თავს აღვნიშნავთ.

ვაგლახ, რომ დიდი ქართველი რეჟისორი მსახიობთა, რეჟისორთა აღმზრდელი მიხეილ თუმანიშვილი ჟურნალის გამოსვლამდე გარდაიცვალა — საიუბილეო წერილები რეკვიემად იქცა.

ქართულმა თეატრმა დაჰკარგა მიხეილ თუმანიშვილი.

ქართული თეატრი კვლავაც ელის ახალ მიხეილ თუმანიშვილებს!

# თეატრი და ცხოვრება



სამართველთს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

- ეთერ გუგუშვილი,
- ნოდარ გურაბანიძე,
- ვასილ კიკნაძე,
- მანია კოვახიძე,
- ნათელა შრუშაძე,
- რობერტ სტურუა,
- ნინო შვანგირაძე,
- თემურ ჩხეიძე,
- თამაზ ზილაძე.

პასუხისმგებელი მდივანი  
ვამუკა ბერძენიშვილი

1-2

1996

ინანუარი  
ბაკრილი



ქართული თეატრის დღე — 1996	
<b>შემოქმედების დაფასება</b>	
ყოველწლიური კონკურსი (1994—1995 წლების სეზონი)	5
<b>სამატაკლები</b>	
გიორგი შველიძე — „მაკბეტი“ რუსთაველის თეატრში	8
თამარ ბოკუჩავა — ბათუმის თეატრში	11
ნადია შალუტაშვილი — ვოდევილი კვლავ ცოცხლობს	14
„პროვინციული ამბავი“ ჰავრის ფესტივალზე (გსაუბრა მ. ცხომელიძე)	19
მამუკა ბერძენიშვილი — ზღაპარში დაბრუნება	23
ვაჟა ძიგუა — VIVA!.. ფესტივალი	25
<b>მიხეილ თუშანიშვილი — 75</b>	
ედუარდ შვეარდნაძე. ბატონ მიხეილ თუშანიშვილს	31
თამაზ ჭილაძე — ქეშმარიტი შემოქმედი	32
„თეატრი და ცხოვრების“ ანკეტას მ. თუშანიშვილზე პასუხობენ:	33
გიგა ლორთქიფანიძე, ვასილ კიკნაძე, ნათელა ურუშაძე, გოგი გეგეჭკორი, ნოდარ გურაბანიძე, დალი მუხლაძე, ზურაბ ყიფშიძე, მზია არაბული, ნინელი ქანკვეტაძე, დარეჯან ჯოჯუა, რუსუდან ბოლქვაძე, მაია კობახიძე, გიორგი ცქიტიშვილი, ვახტანგ ქართველიშვილი, ზინა კვიციანიძე, გურამ ბათიაშვილი, მედეა ჩახავა.	
<b>მემუარები</b>	
გიგა ჯაფარიძე — სადაც საჭირო ვიყავი	50
<b>პორტრეტები</b>	
გუბაზ მგერელიძე — ამირან ტაკიძე	65
<b>თეორია</b>	
ლევან ხეთაგური — ექსპერიმენტიდან ბაროკომდე ქართულ თეატრში	73
<b>ისტორია</b>	
გივი შიქაძე — ქართული კულტურის მოღვაწე — აკაკი ფალავა	85
დავით კობახიძე — ია კარგარეთელი	87
კონსტანტინე სირბილაძე — მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე	92
ნონა გუნია — ქართული ბალეტის 60-იანი წლები	101
ავთანდილ (ბაჭული) გელოვანი — ლექსები	114
მაია კუპატაძე — მომთაბარეობის მიზეზი	119
სერგო ბაზიაშვილის ხსოვნას	121
ახალგაზრდების შემოქმედება	122
ალექსანდრე შალუტაშვილი —	
...და იდგა უამი ბოროტებისა	123

ქართული თეატრის დღე — 1996

1-637

14 იანვარი ისტორიული და ტრადიციული დღეა ქართული თეატრის მატეანეში. ეს არის დღე ყველა თეატრალური მოღვაწისა, ყველა მსახურებლისა. ეს არის დღე, რომელიც უნდა იყოს დღესასწაული ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. იგი ყოველწლიურად აღინიშნება საქართველოში. მიუხედავად ხელისშემშლელი პირობებისა, გასულ თეატრალურ სეზონში არაერთი სპექტაკლი დაიდგა. ზამთრის პერიოდშიც კი არ შეუწყვეტიათ კოლექტივებს სარეპეტიციო პროცესი. გაიხსნა ახალი თეატრები, დაიდგა ახალი სპექტაკლები, წარმოჩინდა ახალი სახელები.

ბოლო ორი წელიწადია 14 იანვარს თბილისში აღვნიშნავთ. შარშან ამ დღეს გაიხსნა პირველი კირძო ქართული თეატრი „ძველი სახლი“, წელს კი ფართოდ აღინიშნება დიდი ქართველი დრამატურგის პოლიკარპე კაკაბაძის დაბადების 100 წლისთავი. მისი პიესები წარმატებით იდგმება ქართულ სცენაზე. ქართული თეატრის დღეს დავით აღმაშენებლის გამზირზე რკინიგზელთა სახლის წინ გაიხსნა მწერლის ძეგლი (მოქანდაკე სიკო გირკელიძე, არქიტექტორი ვახტანგ დავითაია). ძეგლის გახსნას დაესწრო ფართო საზოგადოებრიობა, ქართული კულტურის მოღვაწენი, მწერლები, თეატრისა და კინოს მუშაკები.

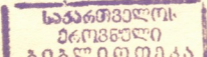
მიტინგი შესავალი სიტყვით გახსნა ქალაქ თბილისის მერმა ბადრი შოშიტაიშვილმა. მან ისაუბრა პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედების ისტორიულ მნიშვნელობაზე ქართული მწერლობისა და თეატრის ისტორიაში.

ძეგლის დასადგმელად საქართველოს მწერალთა კავშირს დიდი დახმარება გაუწია თბილისის მერიამ. მწერალთა კავშირის თავმჯდომარემ გურამ დანჯიკიძემ მაღლიერებით მოიხსენია ყველა, ვინც ხელი შეუწყო ამ დიდებულ სიკმის აღსრულებაში.

ძეგლის გახსნაზე სიტყვით გამოვიდნენ: კულტურის მინისტრი ვალერი ასათიანი, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე გიგა ლორთქიფანიძე. მწერლები: გურამ ბენაშვილი, ნოდარ კაკაბაძე, გურამ ბათიაშვილი.

ქართველმა ხალხმა ღირსეული პატივი მიაგო საყვარელ მწერალს, რომლის პერსონაჟებიც მათთვის ესოდენ საყვარელი და ახლობელია.

ძეგლის გახსნის შემდეგ ქართული თეატრის დღესასწაული თბილისის კლასიკურ გიმნაზიაში გაგრძელდა, იმ შენობაში, სადა



1850 წლის 2 იანვარს პირველად წარმოადგინეს გიორგი ერისთავის „გაყრა“, ამ დღიდან განახლდა პროფესიული ქართული თეატრი სწორედ აქ სწავლობდნენ თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეები: დიდებულად აღდგენილ შენობაში ჩვენი მასპინძლები გიმნაზიის პედაგოგები და მოსწავლეები იყვნენ. მათ პროფესიონალ თეატრალურ მოღვაწეებს შეახსენეს ქართული თეატრის ისტორიის განვითარების ეტაპები (კომპოზიციის ავტორი ს. მრევლიშვილი). შემდეგ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარემ გიგა ლორთქიფანიძემ კოლეგებს მიულოცა ქართული თეატრის დღე, ფიზიკური და სულიერი მზნეობა უსურვა ამ ძნელბედობის უამს, აღნიშნა, რომ მიუხედავად მძიმე ფინანსური მდგომარეობისა მაინც იღგმება სპექტაკლები როგორც თბილისში, ასევე საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში. გამოცხადდა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყოველწლიური კონკურსის „სეზონის საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“ პრემიის ლაურეატები. წელს პირველად გაიცა პრემია საავტორო სპექტაკლისათვის.

რეჟისორ სანდრო მრევლიშვილს ბოლო წლებში შექმნილი სპექტაკლებისა და თეატრის „ძველი სახლის“ დაარსებისათვის მიენიჭა კ. მარჯანიშვილის სახელობის პრემია. რეჟისორმა თავის სამადლობლო სიტყვაში აღნიშნა, რომ თეატრი „ძველი სახლი“, რომელიც მის ბინაში ფუნქციონირებს და თავად ხელმძღვანელობს, აწესებს პრემიას თამამი თეატრალური იდეისა და მისი ხორცშესხმისათვის. წელს უკვე გაიცა ეს პრემია და მიენიჭა ორ მსახიობს ზურაბ სტურუას და მალხაზ აბულაძეს ბათუმში ბესო კუპრეიშვილის მიერ განხორციელებული სპექტაკლისათვის „ა და ბ“.

შეხვედრაზე სიტყვით გამოვიდა კულტურის მინისტრი ვალერი ასათიანი, მიმოიხილა დღევანდელი ქართული კულტურის მძიმე მდგომარეობა და შეძლებისდაგვარად დაპირდა დახმარებასა და მხარში ამოდგომას. მან კულტურის სამინისტროს პრემია „წლის საუკეთესო შემოქმედი“ გადასცა გიგა ლორთქიფანიძეს და უსურვა ახალი შემოქმედებითი წარმატებები.

აღსანიშნავია ბათუმის საოპერო და დრამატული თეატრის წარმატებები. დრამატულ თეატრს ხელმძღვანელობს რეჟისორი ლ. მირცხულავა. მას ბოლო წლებში განხორციელებული სპექტაკლებისათვის მიენიჭა მემედ აბაშიძის სახელობის პრემია.

შეხვედრაზე მსახიობებმა გ. გეგეჭკორმა, დ. ჭაიანმა წაიკითხეს ლექსები, მომღერალმა მედეა ძიძიგურმა შეასრულა სიმღერა.

სპეციალურად თეატრის დღისთვის გამოიცა ფერადი გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“. გამომცემლები არიან: ქალაქ რუსთავის მერია, რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამომცემლობა „ქართული თეატრი“. გაზეთის სპონსორია ქალაქ რუსთავის შეუღლდული პასუხისმგებლობის საწარმო ფირმა „ვეჩინი“, დირექტორი დავით სენიაშვილი. გაზეთი მოამზადეს: კოტე ნინიკაშვილმა, კოტე აბაშიძემ, გიორგი ცქიტიშვილმა.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი დიდ მადლობას უხდის ქალაქ რუსთავის მერს მერაბ ტყეშელაშვილს თანადგომისათვის.

ქართული თეატრის დღეს ასევე ამშვენებდა მეორე ფერადი გაზეთი „ქართული თეატრი“, რომელიც გამოიცა საშობაოდ, 7 იანვარს. გამომცემლები: კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი და თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამომცემლობა „ქართული თეატრი“. მოამზადეს კოტე აბაშიძემ და გიორგი ცქიტიშვილმა.

საქართველოს თეატრის, მუსიკის და კინოს სახელმწიფო მუსეუმმა დასტამბა ყოველწლიური კალენდარი — „საიუბილეო თარიღები“.

შენვედრაზე ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ აღნიშნა, რომ მოსკოვში გაიმართება დიდი თეატრალური ფესტივალი, სადაც წარმოდგენილი იქნება ქართული თეატრის ორი სპექტაკლი: „მაკბეტი“ რუსთაველის თეატრის დადგმა და კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლი „ამფიტრიონი“.

წელს დიდი თეატრალური ფესტივალი გაიმართება რუსთავში. ვიმედოვნებთ, რომ მომავალ წელს ქართული თეატრის დღეს, მართლაც, დღესასწაულის და ზემის ელფერი ექნება.

## უამრებელების დაფასება

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა მიიღო კ. მარჯანიშვილის, ვ. ანჯაფარიძის პრემიების მიმნიჭებელი კომიტეტის გადაწყვეტილება და საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტს სანდრო მრეკლიშვილს ბოლო წლებში შექმნილი სპექტაკლებისა და თეატრ „ძველი სახლის“ დაარსებისათვის მიენიჭა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემია.

საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტს სოფიკო ჭიაურელს ბოლო წლებში შექმნილი სცენური სახეებისათვის მიენიჭა ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემია.

საქართველოს თეატრის მოღვაწენი, უურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ სულითა და გულით ულოცავენ ქართული თეატრის ამ წინებულ მოღვაწეთ ღირსეულ ჯილდოებს.

## წლის საუკეთესო შემოქმედები

### საქართველოს კულტურის მინისტრის ბრძანება

საქართველოს სახალხო არტისტი, რუსთაველის და მარჯანიშვილის სახ. პრემიების ლაურეატი, რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე, დაჯილდოვდა 1995 წლის საუკეთესო შემოქმედის პრემიით.

### სახელმწიფო პრემია დიმიტრი ჯაიანს

საქართველოს სახელმწიფო პრემიების მიმნიჭებელმა კომიტეტმა სოხუმის ქართული თეატრის ხელმძღვანელს, საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტს დიმიტრი ჯაიანს, ბოლო წლებში განსახიერებული სცენური სახეებისათვის მიანიჭა საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემია.

კულტურის მინისტრი ვალერი ასათიანი

### ყოველწლიური კონკურსი

(1994—1995 წლების სეზონი)

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პრეზიდენტმა დაამტკიცა ყოველწლიური კონკურსის „სეზონის საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“ ჟიურის დადგენილება და სეზონის საუკეთესო ნამუშევრისათვის მიანიჭა პრემია

საავტორო სპექტაკლისათვის:

**მურმან ჯინორიას** — „ბედისწერა გვიხსნის ბარად“... განხორციელებული რუსთაველის სახ. თეატრში (მცირე სცენაზე).

რეჟისორული ნამუშევრისათვის:

**შალვა გაწერელიას** — დაჯილდოვდა მოსკოვში საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მივლინებით, თეატრალური ინსტიტუტის სადიპლომო სპექტაკლის — „დარისპანის გასაჭირი“ — დადგმისათვის.



**გიორგი მარგველაშვილს** — სპექტაკლისათვის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, განხორციელებული კინომსახიობის თეატრში.

აქტიორული შესრულებისათვის:

**თამარ მამულაშვილს** — პელაგიას როლის შესრულებისათვის თეატრალური ინსტიტუტის სადიპლომო სპექტაკლში „დარისპანის გასაჭირი“.

**ბადრი ბეგალიშვილს** — გაბოს როლის შესრულებისათვის გ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური თეატრის სპექტაკლში „მეჩქმე გაბო“.

ახალგაზრდა მსახიობებს:

**თინა ჭოხონელიძეს** — ქეთრინის როლის შესრულებისათვის თბილისის ალექსანდრე ახმეტელის სახ. დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ხედი ხიდიდან“.

**მაია ცეცხლაძეს** — ჟანა დარკის როლის შესრულებისათვის ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრის სპექტაკლში „ჟანა დარკი“.

**გიორგი პიპინაშვილს** — პარუმ ოსეფას როლის შესრულებისათვის კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლში „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“.

**მალხაზ აბულაძეს** — შარლის როლის შესრულებისათვის ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის თეატრის სპექტაკლში „ჟანა დარკი“.

სცენოგრაფიისათვის:

**გიორგი გუნიას** — ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. დრამატულ თეატრში განხორციელებული სპექტაკლებისათვის „ლამარა“ და „ჟანა დარკი“.

მუსიკალური გაფორმებისათვის:

**იოსებ კეჭუყაძეს** — სპექტაკლისათვის „ლამარა“, განხორციელებული ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრში.

თეატრმცოდნეობისათვის:

**გიორგი ცქიტიშვილს** — 1995 წელს გაზეთში „ახალი თაობა“ გამოქვეყნებული წერილებისათვის: „სასტიკი თამაშები“, „ერთი კაცის თეატრი მურმან ჭინთაიას შესრულებით“ „ძველი პიესის ახალი სიცოცხლე“.

## „მაკბეტი“ რუსთაველის თეატრში

რ. სტურუას „მაკბეტის“ სტილს წარმოადგენს უკვე წარმატებით ნაცადი პირობითობა და სიმბოლიზმი, მასშტაბთა გაზრდა, ორიგინალობა და მსუბუქი ირონია, გარეგნული და მუსიკალური სილამაზე, მსახიობთა ზუსტად გათვლილი და შეუმცდარი თანაში, იქნება ეს მეტყველება თუ სცენაზე მოძრაობა, და რაც მნიშვნელოვანია, ზუსტად თქმა იმისა, რაც მაყურებელში იწვევს ჯერ აღტაცებას და ტანს, შემდეგ კი ფიქრსა და განსჯას.

„მაკბეტიც“ „სტილური კეთილი ადამიანის“ მსგავსად იწყება. საზი მოცილილი და უსაქმური კუდიანი ეძებს ყველაზე კარგ ადამიანს, მაგრამ ღმერთებისაგან განსხვავებით არა იმიტომ რომ ანუგეზონ, დალოცონ და ძალა მისცენ, არამედ იმიტომ რომ მოწამლონ, შეაცდინონ, გადაავარონ. მათ მაკბეტის სულში ხელი ჩაჰყვეს, აამღვრიეს და ბოროტება ამატიკტივეს. ღმერთების მსგავსად, გრძნეულებიც განსხვავებულ, ინდივიდუალურ სახეებს ქმნიან. ეს კი შესაძლებელი გახდა მას შემდეგ, რაც რეჟისორმა ამ სამი კლასიკური ქალი — პერსონაჟის შესრულება დააკისრა უკვე სცენის ოსტატებად აღიარებულ სამ მამაკაც მსახიობს. ამგვარად, მაყურებელს სცენაზე გამოეცხადნენ ქალის კაბებში გამოწყობილი ჯემალ ლალანძე, გუ-

რამ სალარაძე და გოგი გეგეჭკორი. ამით რეჟისორმა ორი კურდღელი ერთად დაიჭირა. ჯერ ერთი, თვით ეს ფაქტი მეტად ორიგინალურია და მეორეც ის, რომ ეს სამი მსახიობი თავიანთი საშემსრულებლო დონით უმაღლეს საფეხურზე აღმოჩნდნენ. რეჟისორის მთავარი სათქმელი ისაა, რომ ბოროტებას არა აქვს არც ეროვნება, არც რელიგია და არც სქესი.

როგორც რეჟისორმა აღნიშნა, მას არ უნდოდა პარალელების გავლება თანამედროვეობასთან, მაგრამ ეს თავისდაუნებლიედ მოხდა და მათი დანახვა დიდ სიბრტულეს არ წარმოადგენს. ამის ნათელი მაგალითია სცენოგრაფია. დეკორაცია ტოვებს ჩაობებული და დამყაყებული სარდაფის შეგრძნებას. იგი სიმბოლოა ყველა იმ ადგილის, ქვეყნის, ქალაქის, სადაც ბოროტება მეფობს. ბოროტება კი ბოროტებას წარმოშობს, სისხლი — სისხლს, სიკვდილი — სიკვდილს. კუდიანებმა ამოირჩიეს ყველაზე კარგი, ყველაზე მამაცი, ყველაზე უფრო შეყვარებული, მაგრამ ნიშნავს ეს იმას, რომ მაკბეტის გარშემო იდილია და ჰარმონია სუფევს და ისიც ამ სრულყოფის ნაყოფია? არა, რეჟისორი სპექტაკლის დასაწყისშივე გვიჩვენებს, თუ სად ცხოვრობს მაკბეტი, რა სიტუაციაა მის ქვეყანაში, როგორ ეპყ-



რობიან ადამიანის ღირსებას, ცოცხალი იქნება ის, თუ მკვდარი. მასების საშინელი განწყობის გასაგებად საკმარისია მათი მეტაფორის, ბელადის სახის ჩვენება. ამიტომაც ზაზა პაპუაშვილი ქმნის უხეში, შეუბრალებელი, ცინიკოსი და ღირსებადაკარგული მეფე დანკანის სახეს. მაკბეტი, შეიძლება ითქვას, განწირული იყო. შეიძლება კანონზომიერიც კი იყო მისი გააგება. იგი იყო ყვაველი, რომელიც ნაგავზე ამოვიდა და აღრე თუ გვიან თვითონაც ნაგავად იქცეოდა. რეჟისორი ახალგაზრდა, შეყვარებული ადამიანის ინდივიდუალურ დრამას, მის გადაგვარებას, მისი სულის რღვევას და დამახინჯებას უკაჟშირებს მსოფლიო კატაკლიზმებს.

სპექტაკლის მთავარი ღერძი მაკბეტის დაცემაა და ამ დროს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მსახიობის ოსტატობას, მისი გარდასახვის უნარს. ზაზა პაპუაშვილი სულ რაღაც სამი საათის განმავლობაში სცენაზე ასახიერებს როგორც მოალერსე ქმარს, ისე ავხორცსა და უხეშ კაცს, როგორც ხალხის საყვარელ გმირს, ისე ხალხის საძულველ ტირანს, როგორც გამგებ მეგობარს, ისე ცინიკოს „ზედამხედველს“, როგორც თავდაჯერებულ მკვლელს, ისე უმწეო ბავშვს. მსახიობი ამას აღწევს გარეგნული, უფრო კი შინაგანი გარდასახვის, ჩინებული პლასტიკის, გამორჩეული ხმის და კარგი მეტყველების მეშვეობით.

სპექტაკლში რამდენიმე გაურკვეველი მომენტიცაა. მაგალითად, გამარჯვებული მეფე დანკანი ტირილით ეთხოვება გვირგვინს და

გადასცემს მას უფროს ვაჟს, მიმკვიდრეს მელკოლმს (თემურ ჰიჩინაძე). ამის შემდეგ მონარქს კლავს „გულთბილი“ მასპინძელი. რაში დასჭირდა მაკბეტს უკვე „პენსიაში“ გასული მეფის მოკვლა, როდესაც უკვე მელკოლმი მეფობდა. ცოტა გაუგებარია, ან საერთოდ, რატომ გადადგა დანკანი?!

სცენაზე იქმნება დახუთული, ტოტალური სახელმწიფოს ატმოსფერო, სადაც ზურგს უკან მუდამ ვილაც გელანდება, გეჩვენება და სპექტაკლში ასეც არის. მაკბეტი თავის შეკვეთილ მკვლელობებს თვითონვე ესწრება და თვალს აღვიწებს. ეს ფაქტი უფრო მეტად უსვამს ხაზს მის გადაგვარებულ სახეს და მის მიერ შექმნილი დაავადებული ქვეყნის საშინელებას. სცენა მთლიანად ჩაბნელებულია. ავანსცენაზე ამოდიან მთავარი როსი (ს. ლალიძე), მაკდაფის ცოლი (ლ. ალიბეგაშვილი) და მისი შვილი. მათ ხელთ სანთლები უბყრიათ და გამუდმებით რაღაცას დაეძებენ. ეძებენ ალბათ, პატიოსნებას, ღირსებას, ერთგულებას, რაც მათ ქვეყანაში გამქრალა. სცენის სიღრმეში, მბჟუტავი ნათურის ქვეშ მაკბეტის სილუეტი მოჩანს. მბჟუტავი შუქი მალე კამკაშა სინათლედ გადაიქცევა და ისინი გარკვევით დაინახავენ უბედურების მიზეზს. „მზრუნველი“ მეფის გამოცხადება უბედურების მომასწავებელია და მართლაც, რამდენიმე წუთში მათ მკვლელები სიცოცხლეს მოუსწრაფავენ. ბენქოს (ზ. ბერიკაშვილი) მკვლელობაში მაკბეტმა უფრო მეტი აქტიურობა გამოიჩინა. მკვლელების მიერ სასიკვდილოდ



დაჭრილს, ის სვავივით თავს დასტრიალებს და როდესაც მან განწირულად „მაკბეტი“ ამოიხრიალა, „ერთგულმა“ მეგობარმა მას თავისი ხელით ამოხადა სული.

სტურუას სპექტაკლებისათვის დამახასიათებელია დახვეწილობა და სილამაზე, რაც გვლინდება მსახიობების მოძრაობებში, სცენოგრაფიაში, განათების ბრწყინვალე ეფექტებსა და ალბათ, ყველაზე უფრო მუსიკაში. ვასაოცარია გია ყანჩელის მელოდიები მის სპექტაკლებში. მისი მუსიკა „კავკასიური ცარცის წრიდან“, ლამის, რუსთაველის თეატრის ჰიმნად იქცა. „მაკბეტშიც“ გამოიყენა რეჟისორმა გ. ყანჩელის მუსიკა, მაგრამ ეს არ იყო ჩვეულებრივი ყანჩელი, ისევე როგორც ბახი. ორიგინალური სპექტაკლი შედგება ორიგინალური ელემენტებისაგან. ამის მაგალითია ბახის მელოდიები აფრიკულ თემაზე, რომელიც სტურუამ გამოიყენა, მაგრამ სპექტაკლში მუსიკის მთავარი მიზანია მორეგოს ამა თუ იმ სცენას და გაამძაფროს მაყურებელზე ზემოქმედება. და ეს ასეც იყო. ყანჩელის „დილის და საღამოს ლოცვები“ მეტად უხდებოდა მისტერიულ სცენებს კუდიანებისა და „შინელებიანის“ მონაწილეობით, ბახი — დანკანის გადაგვარებულ სახელმწიფოს და შნიტკეს ემოციები — მაკბეტის ამღვრეულ სულს.

საინტერესოდაა გადაწყვეტილი ორი ერთმანეთში გადახლართული სცენა. სიკვდილისაკენ მიდის ერთ-ერთი მაკბეტი, ეს კი რატომ უნდა, ნიშანია მეორის დაღუპვისა და მთელი მათი სახელმწიფოს მსხვერვისა. მეორე მხრივ

კი, გონს მოდის უფლისწული მეტაკოლოში და მასში იღვიძებს საკუთარი ერის და ქვეყნის განთავისუფლების სურვილი. ეს ორი სცენა იმდენად ოსტატურად და დამაჯერებლად არის შერწყმული, გათამამებული, რომ მაყურებელი ხან „მოწამლულ“ შოტლანდიაში, ხან კი უფლისწულის შემფარებელ და იმედისმომცემ ინგლისში გრძნობს თავს.

მაკბეტის „სეირნობა“ უნდა დასრულებულიყო და ალბათ სიკვდილით, მაგრამ როგორი სიკვდილით? არსებობს გმირული სიკვდილი, თვითმკვლელობა, ორთაბრძოლაში მარცხი. მაკბეტს კი მთელი ხალხის რისხვა და ჩაქოლვა ხვდა წილად, რომლის აღმსრულებელ იარაღად მაკდაფი (მ. ქვრივიშვილი) იქცა. პესიმისტურია სპექტაკლის ბოლო აკორდი. მიდის მაყურებლისაკენ მაკბეტი და მიაქვს თავისივე თავი. სოლს უბერავს სანთელს, ამთავრებს სიცოცხლეს, ტაკიმასხარობას, „რომელსაც ვიდრე დრო აქვს — აღის მალა სცენაზედ და იჭიმება, იგრიხება მთლად გაქრობამდე“. (შექსპირი).

დამთავრდა სპექტაკლი. რამდენ ადამიანში მოახდინა მან კათარზისი? ამას ვერ ვიტყვი, მაგრამ იმათ გაფრთხილებად ხომ გაიუღერა, ვინც არავის და არაფერს ერიდება, ეს ამკარაა. და თუ ამ გაფრთხილებასაც ყურადღებას არ მიაქცევენ, ადრე თუ გვიან „კარგი“ ცხოვრება იქცევათ სიზმრად.

გიორგი შველიძე

თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის II კურსი. 1995 წ.



უცნაური პერიოდი დაგვიდგამს ჩვენი სულიერი სამყაროს, ჩვენი მეობის გაცნობიერების თვალსაზრისით. ვფიქრობ, თითოეული ჩვენგანი, ყოველი კაცი, რომელმაც ცნობიერ ასაკში გადაიტანა უკანასკნელი წლების ფანტასმაგორიული მოვლენები, გარკვეულწილად მსგავს სულიერ მდგომარეობაში აღმოჩნდა — ერთბაშად დაშორდა თავის თავს, ჩვეულ სამყაროს, თავისი ნებისაგან გაუცხოვდა და საყოველთაო ფორიაქს აყოლილი ქარტახილებისა და ვნებათაღელვის უნებური მონაწილე გახდა. თითქოს სიზმარში ჩაიქროლეს განვლილმა წლებმა, საკუთარი თავის საზღვრები თავი საქე გამოგვტაცა და უღრობის სივრცეში გადაგვისროლა. ალბათ, ბევრი არ იყო ისეთი, რომელმაც ბოლომდე არ დაჰკარგა პიროვნული ორიენტირები, რომელმაც მოვლენათა ცვალებად სვლაში თავისი მრწამსისა და რწმენის ბილიკი გაიკვალა, სიშშიდე შეინარჩუნა.

თამარ გოკუჩავა

ბათუმის თეატრში

გრ. რობაქიძის „ლამარა“ და ე. ანუის „ტოროლა“—ეს ორი სპექტაკლი დადგა რევაზ მირცხულავამ ბათუმის დრამატული თეატრის სცენაზე. რეჟისორმა ეს ორი, თითქოს ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული პიესა, ალბათ, გარკვეული ნოსტალგიის გამო აირჩია, რადგან ორივე თავისებურად გვიამბობს ადამიანის ღირსებასა და თავისუფალ ნებაზე. გრ. რობაქიძის რომანტიკული ჰიმნი ადამიანის სულიერი მთლიანობისადმი, რომელიც პირველქმნილი მაქსიმალიზმით, ბუნებისა და გარემოს შესაფერ განცდათა ინტენსივობით ხან მიჰყვება და ხან ეურჩება ბედისწერას და ანუის ინტელექტუალურ-

რი დრამა, რომელშიც ადამიანი ეგზისტენციულურ არჩევანს უქვემდებარებს თავისი პიროვნული განხორციელების შესაძლებლობას, როდესაც ერთხელ დასახული გეზი მისი ადამიანური მრწამსის, მისიის, შინაგანი შედგომის ხორცშესხმას ემსახურება.

— არის რაიმე მყარი ცვალებად სამყაროში? — ადამიანის ნება და არჩევანი, — ასე მიუგვება, ალბათ, ამ კითხვას პატარა ჟანა ანუის „ტოროლადას“, რომელიც მიროცხულავას სპექტაკლში ახალგაზრდა მსახიობმა მაია ცეცხლაძემ განასახიერა.

გვარი, წარმომავლობა, შეძლება, ჭკუა-გონება და ნიჭი არ კმარა იმისათვის, რომ ადამიანად იქცე, ამისათვის რწმენა და გაბედულებაა საჭირო. მაია ცეცხლაძის მანერაში სწორედ ინტუიციური, ნებელობითი ხასიათიდან, პიროვნული წყობიდან მომდინარე მიზეზები შეიძლება ჩაითვალოს მისი არჩევანის საწყისად. გმირს არ დასჭირვებია დიდი შინაგანი ბრძოლა, თავის სულში აღმოცენებულ ყველა დაბრკოლებას იოლად ერეოდა და მტკიცედ მიაბიჯებდა დასახული მიზნისაკენ. ჟანა დარკის ფიგურა რომანტიკულია, სპონტანური, ინტუიციური მიგნებებით მალღდება იგი მოქმედების სწორ სვლებამდე, მისი სიბრძნე, ბოდრიკურთან მისი საუბრის მოულოდნელი დიპლომატიურობა, ადამიანის ბუნების წვდომის ასაკისათვის შეუფერებელი უნარი — ეს ყველაფერი იმ ღვთაებრივი ნაპერწკალის შედეგია, რომელიც არ ირჩევს თავის ობიექტს და თანაბრად ენიჭება მოხუცსა და ყრმას. დაუცველ ქალსა და გაბედულებით აღვსილ ვაჟსაც. ჟანასა და

ბოდრიკურის საუბრის მსვლელობისას თანდათანობით იცვლება მსხვერპლისა და უნებლიე ჯალათის, მოქმედების წარმართველის ფუნქციები და უმწეო, უგვართომო ქალიშვილი ხასიათისა და ცნობიერი მიზნის შემწეობით ეუფლება სიტუაციას. ჟანას ხვედრის გამო შეწუხებული მაყურებელი თანდათანობით თავისუფლდება თანაგრძნობით გამოწვეული შფოთვისაგან, ქალიშვილის ძალაში რწმუნდება და სიტუაციის კომიზმს შეიგრძნობს.

მიუხედავად მიმდინარეობის რომანტიკულ-ფილოსოფიური არსისა, მოქმედება დინამიკურად მონაცვლე სცენებისაგან აიგება, თითოეული გადასვლა მსუბუქად და საკმაოდ მოხდენილად ხდება და ბევრ სახასიათო, შინაგანი კომიზმით გაჯერებულ მომენტს მოიცავს.

ნათელი და მსუბუქია ჟანას გზა დიდებისაკენ, ისეთივე ნათელი, როგორც მკაფიოდ განათებული სცენა, რომელზეც თითოეული გმირი იკვეთება თავისი ფიზიკური და სულიერი ძალების სიაშკარავით. თითქოს თამაშით გაიარა პატარა მწყემსმა ყველა დაბრკოლება, რათა უფლის ანგელოზის ნება განეხორციელებინა. სპექტაკლში, ვფიქრობ, აქცენტი ისტორიის რომანტიკულ, ემოციურ მხარეზეა გადატანილი. ჟანას ძალა მის გულუბრყვილობაში, არჩეული მისიისადმი სრულიად შეუფერებელ ასაკსა და გარეგნობაში, მის ყმაწვილურ მომხიბვლელობასა და უეჭვო რწმენაში უნდა ვიძებოთ.

საკვირველია შემოქმედების მასშტაბები, რომელიც შეიძინა ჟანას ნებისყოფამ, მისმა უდ-



იდრსმა სურვილმა და მიზანდასახულებამ პიროვნებად ქვეყნის გზაზე — ერთი ადამიანის ძლიერი ნება ისტორიული კატაკლიზმების, ეპოქალური ვნებათაღელვის, უთვალავი ადამიანის პირადი ხვედრის ცენტრში მოექცა. სწორედ ამიტომ შეცვალა ანუ იმ ამბის მსგეღობის ტრადიციული ფორმა და უნას კოცონზე ასვლას შარლის მეფედ კურთხევა მოაყოლა. მტკიცედ გაკეთებული არჩევანის შედეგს ფიზიკური სიკვდილი ვერ გააუქმებს.

— რუანში შეწყვეტილი პატარა არსების სიკვდილი დაბოლოებად არ ვარგა. უნას თავგადასავლის ნამდვილი დაბოლოება სასიხარულოა! დიდებით ამდლებული უნაა! იგი ცაში აფრენილი ტოროლაა! უნას თავგადასავალი არის თავგადასავალი ბედნიერი დაბოლოებით! — ამბობს მოქმედების დასასრულს შარლი, საფრანგეთის მეფედ კურთხეული მონარქი, რომელიც უნას მიერ სარბიელად ქვეყლი სივრცის — საფრანგეთის ერთპიროვნულ კანონიერ მმართველად ეკურთხა რეიმსში.

შარლი, საფრანგეთის ტახტის მემკვიდრე (მალხაზ აბულაძე), უნას ანტიპოზიცია, მას არა აქვს კონცენტრირებული სულიერი ძალა, ნებისყოფა და საკუთარი თავის რწმენა. აბულაძეს შარლისათვის სპეციფიკური ამპლუა აქვს მოძებნილი — მეფე მასხარას ნილაბს ირგებს ნებაყოფლობით, თავს ისულებებს, ამცირებს თავის პიროვნულ წონას, სხვისი ნების აღმსრულებლად ქცეულა საკუთარი კომფორტისათვის. მისი უპრინციპობა მისი მსოფლმხედ-

ველობის შედეგია, მისი სიმბდალე კი მეფის მშვიდობისმოყვარელოგიკის მიზეზი. მსახიობი ოსტატურად გადმოგვცემს მონარქის ორსახოვნებას. ზანტი, ქალეზისაგან გაბეზრებული და მოსულელო შარლი უეცრად გამკრიახ, აზრიან და ფხიზელ კაცად გადაიქცევა. მეფეს გონება უშრის, მაგრამ ხასიათის, ნებისყოფის დეფიციტს განიცდის. სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო მონაკვეთი სწორედ შარლისა და უნას სცენაა, სადაც უნა ცდილობს პატივმოყვარეობა გაუღვიძოს მეფე — მასხარას, მის სინდისსა და ღირსებას მიმართოს, გადაწყვეტილების მიღების ძალა მიანიჭოს. მალხაზ აბულაძე ოსტატურად გვიხატავს ნიჭიერ კაცს, რომელსაც ყველა ღირსება აქვს განგებისაგან ნაბოძები, გარდა ენერგიისა და მიზანდასახულებისა, რაც ნიჭისა და გონის რეალიზაციის. გაპიროვნების ერთადერთი საშუალებაა.

სპექტაკლს, ისევე როგორც პიესას, ორღენელი ქალწულის მსჯავრდადებისათვის შემდგარი სასამართლოს ფორმა აქვს. ამ ხერხით ანუ ძირითადი იდეის გამოსაკვეთათ წინ წამოსწევს ინტილექტუალურ, ფილოსოფიურ პლანს მოქმედების სიუჟეტურ ხაზთან მიმართებაში. მიუხედავად ამისა, მოვლენათა რეტროსპექტული აღდგენის გზით წარმოგვიდგება უნას სულიერ განცდათა მთელი სპექტრი, რომელთაც, განსჯით გაშუალების გამო, გრძნობადი ზემოქმედების სიმძაფრე არ აკლდებათ. ვფიქრობ, ბათუმელთა სპექტაკლში ემოციური შრე სპექტაკლისა უფრო

გამოკვეთილია, ის იძლევა საერთო ტონუსს და მოქმედებას, მიუხედავად უმშულობისა, ერთგვარ ზეაწეულ ჟღერადობას ანიჭებს.

ჟანას განსაკუთრებული სულიერი ძალა მკვეთრი გარეგნული ნიშნებით არ გამოიხატება, პირიქით, პატარა ჟანა სუსტი, ქალური, ინკვიზიტორის ლოგიკით, მეგობართა სულმოკლეობით დათრგუნული არსებაა, რომელიც თავისი მსაჯულის მკაცრ ლოგიკას ვერ უპირისპირებს თავის ინტუიციურ ცოდნას, ქეშმარიტების წვდომას, რომელიც მას უეცარი გამონათების სახით მიეცა. რწმენა და ლოგიკა, ცოდნა და გამოცდილება, თავისუფალი ადამიანური ნება და საყოველთაო უპიროვნო წესრიგის იდეა უპირისპირდება ერთმანეთს.

ნადია შალუტაშვილი

ვოდევილი კვლავ

ცოცხლობს...

შეურაცხყოფილი როგორცაა ქალი, ინკვიზიტორის რკინის ლოკი და დაუნდობელი გულთამხილავობით დათრგუნული, სიცოცხლის გაგრძელების სურვილით შთაგონებული ჟანა მონანიების აქტს აწერს ხელს. დასრულდა ტრიუმფალური სვლა. პატარა სოფლის გოგონა შეუშინდა ავტორიტეტებს, მეგობრობაში დაეჭვებულმა საკუთარი თავის იმედიც დაკარგა. მაგრამ ვარჯიშთან საუბარში ჟანამ ნელ-ნელა გააცნობიერა, რომ მოვლენათა წრებრუნვას დასცილდა, პატარა ჟანას სულიერი სიკვდილი დაემუქრა.

— რაღა დარჩება ჩემგან, მე თუ ჟანა აღარ ვიქნები?

ისევ გაცოცხლდა ნებისყოფა და ავიდა ქალწული კოცონზე, კოცონზე, რომელზეც მხოლოდ ოირსეულნი ხვდებიან.

მრავალი წლის განმავლობაში ათვალისწინებულ ვოდევილებსა და მელოდრამებში დიდი წარმატებით გამოდიოდნენ და საყოველთაო აღიარებით სარგებლობდნენ როგორც ქართველი, ისე სხვა ქვეყნების თეატრის გამოჩენილი ოსტატები. განა ვოდევილებსა და მელოდრამებში არ შექმნეს შესანიშნავი სახეები XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული სცენის ვარსკვლავებმა?!...

სოციალისტური რეალიზმის ბატონობის წლებში სცენიდან თითქმის გაქრა საზოგადოებაში ესოდენ პოპულარული ჟანრები და აი დღეს, დიდი ხნის წინათ





მივიწყებულმა ვოდვეილებმა სცენის რამბა იხილეს კ. მარჯანიშვილის, კინომსახიობის და სხვა თეატრებში.

საერთო მოწონება დაიმსახურა კინომსახიობთა თეატრის ახალმა დადგმამ, რ. ერისთავის ვოდვეილმა „ჩერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“...

ცნობილია, რომ, ერთი შეხედვით, მსუბუქი ვოდვეილის თამაში ძალზე ძნელია. ვოდვეილი მსახიობის ოსტატობის დიდი გამოცდაა, შეიძლება ითქვას, მსახიობის პროფესიული აღზრდის სერიოზული საკლავო კი. იგი სინთეტიკური ჟანრია, რეჟისორისაგან მოითხოვს ჭეშმარიტ გემოვნებას, რათა მან ბეჭვის ხიდზე გაიაროს და უხამსობაში არ გადავარდეს. მსახიობისგან კი ითხოვს მაღალ მომზადებას ვოკალში, ქორეოგრაფიაში და, რასაკვირველია, დრამატულ შესრულებაში. ვოდვეილი, ხშირად გულუბრყვილო, მხიარული, უღარდელი, სერიოზულ საკითხებსაც ეხება. მსუბუქად საუბრობს ადამიანის ხასიათის, კაცთა შორის ურთიერთობის შესახებ. იმაზე, თუ რა არის ცხოვრებაში ცუდი და კარგი, და ის საკითხები, რომლებსაც იგი ეხება, თითქოს დროის გარეშე არსებობენ. ამიტომ ვოდვეილი მუდამ ახალგაზრდაა, უაღრესად ქმედითი, მიქიფარე.

აი, სწორედ ამიტომ, თითქმის საუკუნე-ნახევრის შემდეგ, ჩვენს ცხოვრებაში შინაურულად შემოვიდა ჩვენი კლასიკოსის რაფიელ ერისთავის თავის დროზე ძალზე გახმაურებული ვოდვეილი „ჩერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“...

რ. ერისთავი დღევანდელი მაყურებლისთვისაც ახლობელი და საინტერესოა...

სპექტაკლის დამდგმელი სორი გიორგი მარგველაშვილი მსახიობთა ოჯახში აღზრდილი შემოქმედია. ისევე, როგორც მისი მშობლები ზინა კვერენჩილაძე და ნოდარ მარგველაშვილი, თეატრით სუნთქავს და თეატრით ცხოვრობს. კინომსახიობთა თეატრში, რომელსაც გამოჩენილი, უნიჭიერესი და ჭეშმარიტად ბრძენი რეჟისორი მ. თუმანიშვილი ხელმძღვანელობს, სადაც შეიკრება ნიჭიერ მსახიობთა ჯგუფი, ჰპოვა მან ასპარეზი თავის სურვილთა, თეატრალურ ოცნებათა განხორციელებისათვის.

საოცარია, როგორ აღმოაჩნდა ამ სერიოზულ, მუდამ თავშეკავებულ და მდუმარე, აუღელვებელ ახალგაზრდას ამდენი იუმორი, აღმაფრენა, რათა შეექმნა სიცილით, ღიმილით, ალტაცებით გაფერადოვნებული, ერთი სუნთქვით შეკრული სანახაობა. ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ ეს მოხდა.

რეჟისორს, ეტყობა, ბევრი უმუშავია ტექსტზე, სასიამოვნოა და ღიმილისმომგვრელი სპექტაკლში შესრულებული კუბლეტები. აქ არის ყოველივე ის, რაც ვოდვეილის ჟანრს აფართოებს და ამშვენებს — სიმღერა, ცეკვა და მომხიბვლელი პლასტიურობა. სპექტაკლი შეკრულია ერთიანი რიტმით. მასში ვერ შეხვდებით „ცარიელ“, შეუვსებელ ადგილებს, სცენები ორგანულად ცვლიან ერთმანეთს. დამაჯერებელია და მსუბუქი გადასვლები ერთი მდგომარეობიდან მეორეში, არსად არ იგრძნობა ვოდვეილისათვის დაუშვებელი სიმძიმე. სპექტაკლი მსუბუქია და ჰაეროვანი. მასში წარმოდგენილი ვნებები,

მღელვარება ერთგვარი მხიარუ-  
ლი თამაშითაა აღბეჭდილი.

ფარდას შევყავართ მოქმედებ-  
ის ვარემოში, გამჭვირვალე ქსო-  
ვილზე აღბეჭდილი თბილისის ხე-  
დი თითქოს ნისლიანი ზმანებაა,  
რალაც შორეულის, ფიროსმანის  
სამყაროს გახსენება.

მხატვარი ნ. ჯანჭლავა, რეჟისო-  
რთან ერთად, ცდილობს ყოფით  
დეტალებზე არ გაამახვილოს ყუ-  
რადლება. სცენაზე, ალაცაფის კა-  
რებიდან დაწყებული, თითქმის  
ყველაფერი პირობითია, მხოლოდ  
აუცილებელი დეტალებით  
მინიშნებული.

კომიკურ სიტუაციებს, მომენ-  
ტებს გ. მარგველაშვილი ხედავს,  
ერთის შეხედვით, უმნიშვნელო  
დეტალებში (ელისაბედის მარაო,  
აპოლონის ჭრელი კოსტუმი და  
პალსტუხი, ელისაბედის ქმრის  
პორტრეტი და ა. შ.). ვოდევილში  
ბეგრია მოულოდნელი, უცაბედი  
სიტუაციები. ამის გამართლება  
ყოველთვის ძნელია, ძნელია სი-  
ცილიდან ტირილზე გადასვლა,  
უცებ ამღერება და ა. შ. რ. ერის-  
თავის პიესაში გამოყენებული  
გაუგებრობები მშვენივრად გახს-  
ნა რეჟისორმა მოხერხებულად  
მონახული დეტალით — გვირგ-  
ვინებით. ელისაბედისა და ოსეფ-  
ას სკენები საოცარი გამომგონე-  
ბლობითა და მსახიობთა გატაცე-  
ბული თამაშითაა აღბეჭდილი. ამ  
სპექტაკლში მსახიობები დამაჯე-  
რებლად ამართლებენ ყველა და-  
უჯერებელ სიტუაციას. სპექტაკ-  
ლი ერთ მთლიან, მხიარულ სიმ-  
ლორას მოგვაგონებს, სიმლორას,  
მოქმედებას, რომელშიც ჩვენც,  
მაყურებელიც ვმონაწილეობთ.  
თეატრმა, რეჟისორმა თითქოს  
ჩვენც ჩაგვართო წარმოდგენაში,  
მისი მონაწილენი გაგვხადა და



ამიტომაც, რომ წარმოდგენას ხელ-  
ტკბული ტაში ერთვის... შემაჯობეთაა

გ. მარგველაშვილს არა მარტო  
საინტერესო რეჟისორული მიზან-  
სცენები, დეტალები აქვს მიგნე-  
ბული, მისი დიდი წარმატება და  
ნიჭი იმაშიცაა, რომ მან სპექტა-  
კლი მსახიობებზე ააგო (ამ თეა-  
ტრში სხვანაირად არც შეიძლე-  
ბა), და ისინიც სრულად ავლენენ  
თავიანთ შესაძლებლობებს.

სცენაზე შექმნილია ძველი  
თბილისის სურნელი. ეს გმირთა  
ჩაცეპულობაშიც, მათ ქართულ,  
რუსულ, სომხურ და წარმოიდგი-  
ნეთ, ფრანგულ წარმოთქმაშიც,  
მათ პლასტიკაშიც ვლინდება. ასე-  
თი დიალოგები, ასეთი კილო-  
კავებით ლაპარაკი, მართლაც,  
მხოლოდ ძველ თბილისში შეიძ-  
ლოთ...

ძველი თბილისელი სოცდაგარის  
ქვრივის ელისაბედის როლს ჭე-  
შმარიტად ნიჭიერი, მრავალმხრი-  
ვი მონაცემების მსახიობი ნინე-  
ლი ჭანკვეტაძე ასრულებს. მსა-  
ხიობი ქალი, რომელმაც უკვე შე-  
ქმნა პოეტურ, ვერაგ, ან თვალწა-  
რმტაც სხვადასხვა ხასიათისა და  
ეროვნების ახალგაზრდა ქალთა  
მშვენიერი გალერეა, კიდევ ერ-  
თი ახალი თვისებით მოგვევლი-  
ნა. მან ხელი ჩაიქნია თავის ბუ-  
ნებრივ, ქალურ ზომიბვლელო-  
ბაზე და ხანშიშესული, გონება-  
ჩლუნგი, უშნო ქალის სახით წა-  
რმოგვიდგა. მსახიობმა მშვენივ-  
რად აითვისა ვოდევილისათვის  
აუცილებელი გარდასახვის ყველა  
თვისება. ძნელად თუ იცნობთ  
მას ელისაბედის როლში. ეს მო-  
საბეზრებელი, ძუნწი და გონება-  
შეზღუდული, ჯიუტი ქალი სი-  
ცილს იწვევს ყველა სიტუაცია-  
ში. ამ როლში მსახიობი სრული-  
ად იცვლება. სხვა ხმა, სხვა გა-



რეგნობა, თვალების გამომეტყვე-  
ლება, მოძრაობები, მისი მომაბე-  
ზრებელი შეძახილი „თქვენ ჩემი  
სიკვდილი გინდათ“ რეფრენად  
გასდევს როლს.

ფარჩის ნაჭერი, რომლითაც  
იგი სრულად გულგრილად  
მტვერს აცლის თავისი გარდაცვ-  
ლილი მეუღლის სურათს და გა-  
უთავებელი ჩივილი, თანაც ამა-  
ყი, მედიდური დამოკიდებულება  
მსახურთან, როდესაც მას უციმ-  
ციმებს პატარა, უსიცოცხლო თვა-  
ლები... მსახიობს მოფიქრებული  
და გააზრებული აქვს როლის  
ყველა დეტალი, სარისკო ადვილ-  
ებშიც კი, როდესაც მას შიშისა-  
გან გული მისდის. ოსეფასთან,  
სერგოსთან სცენებში მსახიობს  
არც ერთი წამით არ ღალატობს  
ზომიერების გრძნობა, ყოველი  
დეტალი ხასიათშია, მისი გმირის  
ფსიქოლოგიაში. ელისაბედს არ  
სურს მეზობელს სერგოს მიათ-  
ხოვოს ქალიშვილი — მამიკო,  
უფრო მეტიც, უნდა, რომ ჯერ  
ოსეფამ დაფაროს თავისი შვილის  
გალი. ჭანკვეტაძის ელისაბედი,  
როგორც მას ტრადიციულად თა-  
მაშობენ, ამაჯრად ანჩხლი რო-  
ლია. იგი მეტისმეტად სულელი  
და გონებაჩლუნგია, გონებრივი  
სისუსტე სახეზე აწერია, გაუბე-  
დავ მოძრაობაში, ხმის ინტონა-  
ციაში იკითხება. მას თავისებურ-  
ათ ეცოდება კიდევ შეყვარებუ-  
ლები, კიდევ უთანაგრძნობს, მა-  
გრამ არ სურს, ჯიუტად არ სურს  
სიტყვას გადაუხვიოს, ბუნებით  
იგი კეთილია და შვილების მო-  
სიყვარულე. ამიტომაც დამაჯე-  
რებელი და ორგანულია ფინა-  
ლური სცენები, როდესაც ფულს  
ჩუქნის სერგოს, ივანიკას. ამ სა-  
ქციელით იგი თითქოს თავისუფ-  
ლდება თავისი ძველი შეხედუ-

ლებებისაგან და ერთგვარად  
სულს მოითქვამს.

ნინელი ჭანკვეტაძის მიერ შე-  
ქმნილი ელისაბედის სახე გარდა-  
სახვის შესანიშნავი ნიმუშია და  
ნიჭიერი, მშვენიერი მსახიობი  
ქალის კიდევ ერთი შემოქმედ-  
ებით გამარჯვება.

ნ. ჭანკვეტაძესთან ერთად, სპე-  
ქტაკლის მეორე წამყვან ძალას  
გ. პიპინაშვილის ოსეფა წარმოა-  
დგენს. მსახიობს აწონილ-დაწო-  
ნილი, გააზრებული აქვს როლის  
ყოველი დეტალი, ყოველი წარი-  
ღმანი. იგი სრულად გარდაქმნე-  
ბა ძუნწი, პრაქტიკოსი თბილისე-  
ლი ვაჭრის სახეში. მისი სცენაზე  
გამოჩენისთანავე დარბაზში მზი-  
არულება ისადგურებს, ლაპარაკის  
სუფთა ძველი თბილისური მანე-  
რა, მოხუცი, ავადმყოფი კაცის  
მოუხერხებელი მოძრაობები —  
ყველაფერი ორგანულია, გოდე-  
ვილის სტილში გადმოცემული  
და არსად არღვევს გემოვნების  
კანონებს.

ოსეფა — პიპინაშვილი არ თა-  
მაშობს მაყურებელზე, რაც უფ-  
რო მიტად სერიოზულია იგი,  
მით უფრო მეტ სიცილს იწვევს.  
ამ როლს, თავის დროზე, სატე-  
ლევიზიო დადგმაში დიდი ქართ-  
ველი მსახიობი გასო გომიაშვილი  
თამაშობდა და მისი ოსეფა უფ-  
რო ვერაგი, უფრო „კრიყანგი“  
იყო. როგორც ჭანკვეტაძის ელი-  
საბედს, ოსეთასაც სურს თავისი  
ერთადერთი შვილის ბედნიერე-  
ბა, მაგრამ თული ენანება... მშვე-  
ნიერია მსახიობი „მიცვალებულ“  
მამიკოსთან შეზღვევრის სცენებ-  
ში, როდესაც თავს აფარებს ყვა-  
ილივს, გვირგაინებს, ათს აივ-  
ნის ბოძზე და იქიდან დამფრთხა-  
ლი, შეშინებული უყურებს გა-

ცოცხლებულ სარძლოს...

გ. პიპინაშვილი ოსეფას როლში, მართლაც, კინოსახიობის თეატრის ჭეშმარიტი წარმატებაა. ორმა ნიჭიერმა მსახიობმა ნინელი ჭანკვეტაძემ და გიორგი პიპინაშვილმა შექმნეს ბრწყინვალე აქტიორული დუეტი, რომელიც დიდხანს დარჩება მაყურებლის მეხსიერებაში.

პიესასა და სპექტაკლში ტრადიციული ორი შეყვარებული წყვილია — მაშვიკო და სერგო და მონაჯარდისა და ივანიკა...

მაშვიკო — ევა ანდრონაევიკილი სისხლნაკლული, ფეხკრახალი ქალიშვილია, რომელიც დედის, ელისაბედის სრული მბრძანებლობის ქვეშ იმყოფება. ეს ტიპიური ინტენიუს ამბლუას გმირი პასიურია თავის მოქმედებაში, ამასთან მსახიობი იმასაც გვიჩვენებს, როგორ გარდაქმნის მას სიყვარული, აღვიძებს მასში პროტესტის გრძნობას. მსახიობი თავის გმირს ტიპიურ თბილისელ „ბარიშნად“ წარმოგვიდგენს, მოკრძალებულიცაა და გაბედულიც, ბავშვურად გულუბრყვილო და საშინლად შეყვარებული. ეს სახე აკვარელის ფერებშია გაღმრეციკული და თავისებური პოეტური ნიუანსი შეაქვს წარმოდგენაში.

სერგოს უდაბოდ საინტერესო. ჭეშმარიტად ვოდვილური სახე შექმნა ახალგაზრდა მსახიობმა გია როინიშვილმა. მისი თამაში მსუბუქია, მსახიობი კარგად იყენებს თავის პლასტიკას, მშვენიერად ცეკვავს და მღერის. გია როინიშვილის თამაში ერთგვარად ირონიულია, ტირილის მთელი სცენა, სასიყვარულო სცენები, ყველაფერი ვოდვილურია,



„ვითომდაც“ გრძნობებზეა მათ მოცემული. ჩემის აზრით, უკვე როინიშვილი პერსპექტიული მსახიობია, რომელიც მრავალჯერ გვაზიარებს თავის საინტერესო სცენურ შესაძლებლობებს.

მისასაღებელია სპექტაკლში ახალგაზრდა მსახიობი ქალის თამარ გეგეჭკორის გამოჩენა. თავის სადიპლომო სპექტაკლში გეგეჭკორმა ქ-ნ ბოვარის სახე ბრწყინვალედ შეასრულა. აქ კი სრულიად განსხვავებულ როლში წარმოგვიდგა. ასეთი გადასვლა სხვა ხასიათში ნიჭსაც მოითხოვდა და პროფესიულ მომზადებასაც. თ. გეგეჭკორი ორგანულია სოფლიდან ქალაქში ჩამოსული მოსამსახურე გოგოს როლში. იგი პრანკიაცაა, გულუბრყვილოც, ცილქიც, სიცოცხლით სავსეც. მსახიობმა შესძლო ტიპიური მოსამსახურის როლის მშვენიერი შესრულება, მონახა საინტერესო ფერები, ფსიქოლოგიური სვლები, რამაც სისხლსაღსე და დამაჯერებელი გახადა მისი მონაჯარდისა. მაყურებელზე ოდნავ თამაშობს ქართული სცენისათვის ტრადიციულ, იმერელი ბიჭის ივანიკას როლში კოტე ლეკიშვილი, ივანიკა ცოცხალია, მოძრავი, კულტურტი და იუმორით სავსე, რაც მაყურებლის გულწრფელ სიცილს იწვევს.

ამ სპექტაკლის ანსამბლში მშვენიერად ჩაეწირნენ ეპიზოდური როლების შემსრულებლები ნ. ჩხეიძე (მეზობელი ქალი), თ. ნაყროშვილი (მეეზოვე) და სხვანი.

სპექტაკლს აშვეენებს ნინო ჯანჯღალას მუსიკა, მშვენიერი კუმლეტები, ზომიერად შერჩეული ცეკვის სცენები (ქორეოგრაფი ინგა თევზაძე).

სპექტაკლი „ჯერ დაიხოცენ, მერე იქორწინეს“ მიმდინარე სეზონის კიდევ ერთი საინტერესო მოკლენაა. მისი ერთ-ერთი დიდი ღირსებაა ახალგაზრდების ჭეშმარიტი წარმატება, რაც იმედს გვაძლევს, რომ ჩვენს სცენას შეემა-

ტიბიან ნიჭიერი, პროფესიონალი მსახიობები, რომელთაც ეტყობათ ნით ჩვენი თეატრის მომავალი ვოდევინა კიდევ ერთხელ გაიმარჯვა, ვოდევინი ცოცხლობს და სიხარული მოაქვს მაყურებლისათვის...

## „პროვინციული ამბავი“

### ჭავჭავიძის ფესტივალი

1993 წელს საფრანგეთის ქალაქ ჰავრში გამართულ დრამატურგთა ფესტივალზე წარმოადგინეს ლალი როსებას „პროვინციული ამბავი“. დადგმა განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა გიორგი სიხარულიძემ, „თ და ც“ თანაშემრამელი მ. ცხომელიძე ესაუბრა ახალგაზრდა რეჟისორს.

— როგორ მოხვდით საფრანგეთში, მიწვევით თუ საკუთარი ინიციატივით, ვინმემ შემოგთავაზათ დაგედგათ საკუთრივ ქართული პიესა თუ არჩევანი თქვენი იყო?

გიორგი სიხარულიძე — 1992 წელს, თეატრალურ ინსტიტუტში დავდი პროსპერ მერიმეს ნოველების მიხედვით „კარმენსიტა“. იმის გამო, რომ ამ სპექტაკლის ვიდუიკასეტა საფრანგეთში მოხვდა, რამდენიმე ხნის შემდეგ მივიღე ჰავრის დრამატურგთა ფესტივალის მოწვევა, რომელსაც მეთავეობდა საფრანგეთის, კერძოდ, ნორმანდიის უპოპულარესი დრამატურგი იოლან სიმონი. უნდა შენერჩია თანამედროვე ქართველი დრამატურგის პიესა, სადაც იქნებოდა მხოლოდ 5 მოქმედი პირი. ეს იმითომ რომ, მას შემდეგ, რაც სპექტაკლი ჰავრის ფესტივალზე გათამაშდებოდა, მას უჩვენებდნენ საფრანგეთის მთელ რიგ ქალაქებში, და რაც უფრო ნაკლები მსახიობები იქნებოდნენ დაკავებულნი სპექტაკლში, მით უფრო ნაკლებ ხარჯებთან იქნებოდათ საქმე.

— როგორ დაიწყეთ მუშაობა სპექტაკლზე და რა წინააღმდეგობები შეგხვდათ? გაისვენეთ თქვენი პირველი შეხვედრა დასთან, პიესის კითხვა...

გ. ს. — 1993 წლის 17 იანვარს ჩამიყვანეს საკურორტო ქალაქ ვალდერი-ში, პარიზსა და ჰავრს შორის, სადაც ტბაზე გაშენებულია თეატრი „ეფემერიდი“. აქ იყო ყველანაირი პირობა სამუშაოდ. თეატრშივე იყო რეჟისორის, კომპოზიტორის და თარჯიმნისთვის განკუთვნილი აპარტამენტები. სპექტაკლის მხატვარი განლდათ ალან ლემეტეიერი, ქალაქ ჰავრის ვიცე-მერი. ახლომდებარე ეკლესიის ზარების ხმა თავისებურ ელ ფერს სძენდა ისედაც უადრესად სასიამოვნო სამუშაო ატმოსფეროს.

პირველად შევხვდი ისეთ მსახიობებს, რომლებიც მთლიან დასს არ წარმოადგენდნენ. ისინი მოწვეულნი იყვნენ კონტრაქტით სხვადასხვა ქალაქიდან. ჩემდა სახედნიეროდ, საქმაოდ ძლიერი შემადგენლობა შეიკრიბა. სოფი დიუჟურე თამაშობდა ზინის. იმის გამო, რომ ეს სახელი ფრანგი მაყურებლისთვის აღიქმება როგორც ცნობილი ფრანგი პორნოვარსკვლავი, ბ-ნმა იოლანმა შემომთავაზა სახელი — ზინი; ნინოს თამაშობდა ფრედერიკ ზაგატო. წარმოსიებით ტურინელი იტალიელი. ორივე მსახიობმა ძალზე კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე; ლეოს თამაშობდა ეტიენ რიშუ; მურმანს — სილვამ უივონჰაი (ბორდოლანი) და სტუმარს — ტირი ბელანფე.

ძალზე ვლელავდი პიესის პირველი წაკითხვისას, როდესაც ფრანგულ ტექსტს ვუსმენდი. მიუხედავად იმისა, რომ აქ ვმეცადინეობდი და რამდენადმე უფრო ღრმად ვიკითხებოდი ვიყავი ამ ენას, ფრანგულ მითხველებას ყურმილჩვეველს ძალიან გამი-  
ქირდა პიესის აღქმა. იძულებული ვიყავი განმეგრძო ინტენსიური მუშაობა ენა-  
ში, რადგანაც მსურდა მიმეღწია იმ აუცილებელი კონტაქტისათვის მსახიობთან,  
რაც მართო თარჯიმნის მეშვეობით არ ხერხდება. ამ მხრივ, კოლონალური დახ-  
მარება გამიწია ბ-ნმა ვლადიმერ ზარიძემ, რისთვისაც მისი დიდი მადლობელი  
ვარ (ბოლო ორი კვირა უკვე ფრანგულად ვატარებდი რეპეტიციებს).

ბ-ნი ვლადიმერი საუბრობდა საქართველოზე, ქართულ ოჯახზე, ხასიათებსა  
და ტრადიციებზე. ამას თან დაერთო ისიც, რომ მამაჩემმა გამარ სიხარული-  
ძემ, რომელიც იმხანად საფრანგეთში მოღვაწეობდა, სულ მცირე ხანში შეას-  
წავლა ფრანგ მსახიობებს ქართული სიმღერები. თქვენ წარმოიდგინეთ, სიღვანი  
ფანდურზე უკრავდა: „თუ ასე ტურფა იყავი“. ეს მართლაც, ხოცარი მოსას-  
მენი იყო.

ჩვენ გვქონდა 45 სარეპეტიციო დღე. იქ ჩამოსული თეატრალური კრიტი-  
კოსები და ჟურნალისტები, რომლებსაც აინტერესებდათ ქართველი რეჟისორის  
მუშაობის სტილი, რასაც ჩვენ თუმანიშვილის სკოლას ვუწოდებთ, ესწრებოდ-  
ნენ ჩემს რეპეტიციებს. ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ გამოითქვა სურვი-  
ლი იქვე, თეატრ „ფემერიდის“ 40 კაცთან დარბაზში 11.—12 მარტს, ჰავრის  
ფესტივალამდე. გვეთამაშა ორი სპექტაკლი, რაზეც, ბუნებრივია, უარი არ გვი-  
თქვამს. დარბაზში ტევა არ იყო. და აი, 11 მარტს დაიწყო გამარჯვებების ის  
სერიალი, რომელიც ჰავრის ფესტივალზე დავეირგვინდა. მე აქედან სპეციალუ-  
რად წავიდე ინოლა გურგულიას სიმღერები. ფრანგი მაყურებელი აღფრთოვა-  
ნებული უსმენდა მის სიმღერებს და გაცდებული იყო იმით, რომ ინოლას, ქარ-  
თველების პიაფს, არ იცნობდა მსოფლიო. ისინი დიდი ინტერესით იწერდნენ  
მის სიმღერებს. სპექტაკლში გამოყენებული მქონდა პიაფის სიმღერებიც. ჩვენს  
წარმოდგენაში იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჭიდილი ქართულ-ფრანგული  
თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნებისა, რომელშიც დიდებულად გამოვი-  
ყურებოდით დირხეული მეტოქის გვერდით.

— როგორ გაითავისეს მსახიობებმა ქართული ხასიათები?

გ. ს. — ერთ სცენაში ვთხოვე ნინოს როლის შემსრულებელ მსახიობს, რომ  
მეუღლეზე გაბრაზებულს პროტესტის ნიშნად სკამი დაენარცხებინა მის ფეხებ-  
თან. დანარჩენებს კი უნდა დაეცვათ პაუზა იმის გამო, რომ მოხდა რაღაც გან-  
საკუთრებული — ნინომ საშინელი რამ აკადრა მეუღლეს! პაუზა, რომელიც ჩემ-  
თვის გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვას ატარებდა, ფრანგებს აბსოლუტურად  
ვერ გაეგოთ... იყო კიდევ მრავალი ასეთი მომენტი, მაგრამ, საბედნიეროდ, ჩვენ  
მოვახერხებთ ქართული სამყაროს შექმნა უცხო მიწაზე არაქართველი მსახიო-  
ბების მეშვეობით.

ჰავრის მსოფლიო დრამატურგთა ფესტივალზე როსებას „პროვინციულ ამ-  
ბავს“ განსაკუთრებული აღიარება ხვდა წილად, რაც იმაშიც გამოიხატა, რომ  
სულ მცირე დროში გამოიცა ცალკე წიგნად, ფოტოებით ჩვენს მიერ განხორ-  
ციელებული სპექტაკლიდან.

— ზუსტად მიპყვებოდით პიესას, თუ შეცვალეთ რაიმე მასში იმისდა მი-  
ხედვით, თუ რა უფრო ახლობელი და მისაღები იყო ფრანგი მაყურებლისთვის?

გ. ს. — მარჯანიშვილებისაგან განსხვავებით, ახლებურად იყო გახსნილი  
სტუმრის სახე. იგი ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად, მოხეტიალე მუსიკოსად ვაქ-



ციე, რაც ახლოს იყო ფრანგების ყოფასთან. ამ ამოცანას დიდებულად გავრთვეს თავი მსახიობმა. სპექტაკლის აფიშაზე სწორედ მისი ფოტოა გამოსახული.

— ყველაზე მეტად სპექტაკლზე მუშაობის რომელ ეტაპს გამოჰყოფდით?

გ. ს. — ალბათ, მაინც ჩვენს პირველ გამოჩენას ჰავრის თეატრის სცენაზე. 14 მარტი. ჰავრი. 1200 კაციანი დარბაზი, გაცილებით დიდი სცენა და მხოლოდ ორი სარეჟისიო დღე. ფესტივალი უკვე კარგა ხნის დაწყებული იყო. მრავლად იყვნენ ჩამოსულები სხვადასხვა ქალაქიდან, ჩვენი სპექტაკლის მერე თამაშობდა ენტონი დელონი „Syd“-ში. აქ, რა თქმა უნდა, ნერვიულობამ იმატა, ვინაიდან ეს იყო, როგორც იქ აღნიშნავდნენ, უპრეცედენტო შემთხვევა. აქამდე არც ერთ ქართველ რეჟისორს არ წარედგინა ქართული პიესა და არც ფრანგ მსახიობებს ეთამაშათ ქართველი პერსონაჟები. როგორც იქაური ჟურნალისტები აღნიშნავდნენ, ინტერესს ისიც აღვივებდა, რომ ის იყო ჩემი პირველი სპექტაკლი დიდ სცენაზე. რისკმა, რომელზეც ისინი წავიდნენ, გამართლა. ბედნიერი ვიყავი, როდესაც გადაჭედილი დარბაზი გულთბილად იღებდა ჩემს ნამუშევარს.

ასეთი დიდი წარმატება, ბუნებრივია, სასიხარულო იყო. მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ აღვიქვამდი. მე მაინტერესებდა, უწინარეს ყოვლისა, ბატონ მიხეილ თუმანიშვილის, ჩემი კოლეგების, ქართველი მკვლევების შეფასება, და საბედნიეროდ, როდესაც მათ აქ ნახეს სპექტაკლის ვიდეოფირი და ერთხმად მოიწონეს, ეს ჩემთვის ყველაზე მეტად ძვირფასი აღმოჩნდა.

— რას გვეტყვით დღევანდელ ფრანგულ თეატრზე?

გ. ს. — საფრანგეთში მომეცა შესაძლებლობა მომენახულებინა თითქმის ყველა თეატრი ჰავრში, რუანსა და, რა თქმა უნდა, პარიზში. კერძოდ, კომედი ფრანსეზი, ოდენონი და მრავალი სხვა, სადაც საკმაოდ ბევრ წარმოდგენას დავესწარი. სიმართლე გითხრათ, გაოგნებული ვიყავი, როდესაც ფრანგი მკვლევრები ვ საათის განმავლობაში უსმენდა ფრანგი მსახიობების უინტერესო საუბარს, რაც საქართველოში წარმოუდგენელია. ჩვენი მკვლევრები არ გაპატივებს ასეთ მოსაწყენ სპექტაკლს. არადა ეს იყო არა დაბალი დონის, არამედ უდიდესი ტრადიციების მქონე თეატრები. მე არ ვეთანხმები იმ აზრს, რომ ჩვენი მკვლევრები უკულტუროა, უბრალოდ ჩვენი მკვლევრები უფრო მომთხოვნია, მომთხოვნი მაღალი ხელოვნებისა.

— თქვენი საფრანგეთში ყოფნა დაემთხვა ომს აფხაზეთში და უკიდურეს მატერიალურ გაჭირვებას ჩვენთან. თქვენ კი...

გ. ს. — იქ, მართლაც, საოცარ პირობებში ვცხოვრობდი, სპალო რომ მომეთხოვა, შეიძლება ზოოპარკიდან მოეყვანათ.

ჰავრის პრემიერის შემდეგ თეატრალურ კრიტიკოსებთან საუბარში გამოიტყვა აზრი, რომ რუანში დამედგა სპექტაკლი უნა დარკზე. მაგრამ იმ პერიოდში გადაწყვეტილი მქონდა სამშობლოში დაბრუნება. აფხაზეთში დატრიალებულმა ტრაგედიამ სულით-ხორცამდე შემძრა. იქ, ერთ-ერთ კონფერენციაზე განვაცხადე, რომ სპექტაკლს უნა დარკზე დავდგამდი მხოლოდ სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახ. ქართულ თეატრში, რაც ჩემი რწმენით, იქნებოდა კიდევ ერთი მტკიცე ნაბიჯი, გადაღმული ქართულ-ფრანგული ურთიერთმეგობრობის გზაზე. უნა დარკი, ამ შემთხვევაში, უნდა ყოფილიყო საქართველოს თავისუფლების სიმბოლო. სწორედ ამიტომაც განვაცხადე უარი იქ დადგმაზე და ეს სპექტაკლი სოხუმის თეატრში განვახორციელე.



ძალიან გამისარდა აქაურმა ფრანგულმა მხარემ, მხედველობაში მათგან რომელიმე წევრისა და დიდი ინტერესი რომ გამოხატა სპექტაკლისადმი. ბ-ნი ფასიე სამჯერ დაესწრო წარმოდგენას. 14 ივლისს, ბასტილის აღების დღესთან დაკავშირებით გამართულ წვეულებაზე, საგანგებოდ დაგვპატიჟა მე, უნა დარკის როლის შემსრულებელი ღილი სურითი და სოსუმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ბ-ნი დიმა ჭიანი. ცოტა გული მეთანადრებოდა, რომ ფრანგებმა უფრო დიდი ინტერესი გამოხატეს ჩემს მიმართ ჩემს ქვეყანაში, ჩემს ქალაქში, ვიდრე საფრანგეთში მცხოვრებმა ქართველებმა იქ, უცხო მიწაზე. მხოლოდ ბ-ნი გასტონ ბუაჩიძე მოვიდა პრენიერაზე, რისთვისაც დიდ მადლობას ვწირავ და იმ დროს, ჰავრნი მოთამაშე ქართველი ფეხბურთელი ვია გურული თავისი ოჯახით, რომელმაც საოცარი პატივი დამლო — ცალკე ბანკეტი გამიმართა. უბედნიერესი აღმადანი ვიყავი, როდესაც ჩემი ახლო მეგობრები ნახესხები ფულით ჩემს პრენიერაზე ჩამოვიდნენ. სწორედ მათ შეავსეს ის სიცარიელე, რომელსაც სამშობლოდან მოცილებული განვიცდიდი.

— ხომ არ ითვალისწინებდა კონტრაქტი საპასუხო დადგმას?

გ. ს. — მე, რა თქმა უნდა, საქართველოში უნდა დამედგა იოლან სიმონის „შუქების ჩრდილში“. ეს პიესა აქამდე საფრანგეთსა და ბელგიაში იდგმებოდა და დიდი წარმატებითაც. ამ წინადადებით დაინტერესდა ქალაქი ჭიათურა. ჩემდა გასაოცრად, საუკეთესო პირობები შემიქმნეს და დავღვით ეს პიესა. კინოსახიობის თეატრიდან მივიწვიეთ თამარ გეგეჭკორი, ხოლო ყოფილი მოწარმდაყურებელთა თეატრიდან ალექო მახარობლიშვილი. აქაც მოხდა უპრეცედენტო შემთხვევა ჭიათურისთვის და მგონი საქართველოსთვის — ავტორი თავად ჩამოვიდა ჩვენთან. ბუნებრივია, ბედნიერი ვიყავი, როდესაც მან ასე განაცხადა: „აქამდე ჩემი პიესის ასეთი ინტერპრეტაცია არსად მინახავს. ეს სპექტაკლი სჯობს ჩემს უველა აქამდე ნანახ წარმოდგენას“ (გულიხსნობდა საკუთარ პიესას). მან გამოთქვა სურვილი სპექტაკლი საფრანგეთში წაიღონ. მოლაპარაკება, რომელიც ამჟამად მიმდინარეობს, რეალურია.

— რა მოგვით როგორც შემოქმედს სრულიად უცნობ დასთან მუშაობამ?

გ. ს. — პროფესიული თვალსაზრისით, ახალი — არაფერი. პირიქით, კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ სკოლა, რომელიც აქ გავიარე, ერთ-ერთი საუკეთესოა მსოფლიოში. საფრანგეთში მუშაობამ შემძინა გამოცდილება. ვერ წარმომიდგენია გამოუვალი სიტუაცია. მჭერა, რომ ყველა სიტუაციას გადავლახავ.

— დაბოლოს, რას გვეტყვით თქვენს სამომავლო გეგმებზე?

გ. ს. — დღევანდელი სიტუაციიდან გამომდინარე, ძნელია რაიმე პროგნოზის გაკეთება. ხაერთოდ კი ვერიდები მომავალ გეგმებზე საუბარს. მაგრამ მაინც მოგასხენებთ: ბ-ნ მიხეილ თუმანიშვილთან, კინოსახიობის თეატრში ლაპარაკია ორ პიესაზე. შევარჩევთ ერთ-ერთს და, ალბათ, იანვრიდან შევუდგები მუშაობას. ლაპარაკია აგრეთვე ჭიათურის თეატრის საფრანგეთში გამგზავრების თაობაზე. და კიდევ: ფრანგული კულტურის ატაშემ ბ-ნ სერჟმა კერძო საუბარში განაცხადა, რომ მაისისთვის შესაძლოა ჩავიდე საფრანგეთში და აღვადგინო „პროვინციული ამბავი“.



**ზღაპარში დაბრუნება**

უთუოდ ტრივიალური ნათქვამი გამომივა, თუ ვიტყვი, რომ დღეს თეატრები ნახევარი ძალითა და შესაძლებლობებით მუშაობენ. ამ გარემოებას, სამწუხაროდ, კარგა ხანია შევეგუეთ. ასევე ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ყოველი ახალი სპექტაკლის საბრემიერო აფიშაზე სპონსორთა გამოცხადება. ამ დალოცვილი ადამიანების დახმარების გარეშე, არცთუ შორეულ წარსულში სამთავრობო დოტაციისაგან განებევრებული თეატრები დღეს დამოუკიდებლად თითქმის ვერაფერს ახერხებენ. რას ვიზამთ! ასეთი მკაცრია რეალობა. ამ ფონზე სასიამოვნო მოულოდნელობად წარმოჩინდა რუსთავის სახელმწიფო საბავშვო თეატრი (დირექტორი — ლალი თაბაგარი, სამხატვრო ხელმძღვანელი — ლომგულ მურუსიძე), რომელმაც მეტად რთულ პირობებში, ელიტროენერგიისა და საბიუჯეტო თანხების „შემჭიდროებულ რეგლამენტში“ შესძლო სპონსორული მხარდაჭერის გარეშე მოემზადებინა ვაჟა ძიგუას პიესა — ზღაპარი „ოქროს თევზი და მებაღური“, პუშკინის ცნობილი პოემის მიხედვით.

ცნობილია, რომ სპექტაკლის საფუძველი დრამატურგიული მასალაა. მასზე დიდადაა დამოკიდებული დადგმის წარმატება თუ წარუმატებლობა. მოსაწონია თეატრის არჩევანი, როცა მან პუშკინის ნაწარმოებზე შეაჩერა ყუ-

რადღება. მით უფრო რთული იყო პიესის ავტორის ვაჟა ძიგუას ამოცანა, ნაცნობ თემატიკაში შემოიტანა საკუთარი ხედვა და ნაწარმოები სასცენო კანონებს დაექვემდებარებინა. ეს სირთულე მან წარმატებით გადაჭრა — პიესას შეუნარჩუნა პუშკინისეული სტილი, კოლორიტი, ამავე დროს, შეთხზა ორიგინალური სცენური ნაწარმოები, მის ქსოვილში ორგანულად შემოიყვანა ახალი პერსონაჟები (ბულბული, მასხარა) და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, სცენიდან ყურს ესალბუნება ჩინებული ქართული ტექსტი, რაც სრულ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ ორიგინალურ პიესასთან გვაქვს საქმე.

პოემის წარმატებული დრამატურგიული ვერსია, ბუნებრივია, არ იქნებოდა სრული გარანტი მისი სცენური გამარჯვებისა, მითუმეტეს, რომ პიესა არ გამოირჩევა ეფექტური სანახაობითი მომენტებით, აქ ყველაფერი შინაგან, ლოგიკურ ქმედებაზეა აგებული. ეს გარემოება შესანიშნავად გაუთვალისწინებია დამდგმელ რეჟისორს სოლომონ ყიფშიძეს, რომელმაც ერთ ამოსუნთქვაზე, აზრისა და თეატრალიზებული ხერხების ურთიერთშერწყმით წარმოგვიდგინა ცოცხალი, რიტმულად გამართული, ერთნაირად საინტერესო სპექტაკლი, როგორც საბავშვო აუდიტორიისათვის, ასევე დიდებისთვისაც. რეჟისორმა წარმოდგენაში ქალ-



თა ქორო შემოიყვანა, რაც ზრდის და უფრო ნათლად გამოკვეთს ნაწილობრივ აზრობრივ-შემეცნებით მხარეს; გემოვნებითა და ზომიერების დაცვის გრძნობით ააგო გაახალგაზრდებული დედაბრის გროტი-სული სცენები, დედოფლის ექსტრაგავანტული სამყარო და, საერთოდ, განზოგადების მომენტი წინა პლანზე წამოსწია.

რეჟისორული ჩანაფიქრის განხორციელებას დიდად შეუწყობილი მხატვარ ლომულ მურუსიძეს სცენოგრაფიამ. სცენური სივრცის მაქსიმალურად ათვისება, სახიერი გარემო; პირობითობა, შოკ-ჩრდილების გემოვნებითა და მართებულად განაწილება ერთგვარად აესებს და ამთლიანებს ზღაპრულ სამყაროში გათამაშებულ ეპიზოდებს. აქვე უნდა შეგნიშნო, რომ მხატვრის ამ ჰარმონიულ გააზრებაში ნაკლებ ეფექტურად იკითხება ქალთა ქოროს კოსტიუმები, თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, თუ რა თანხებთანაა დღეს დაკავშირებული თითოეული კოსტიუმის შეკერვა.

ასეთივე სახიერებით გამოირჩევა სპექტაკლში თენგიზ მიხაშიშვილის ქორეოგრაფიული ნამუშევარი. ნაწარმოების არსიდან გამომდინარე, თითოეული ცეკვა, მოძრაობა, ემოციური სისავსითა და პლასტიკური გამომსახველობითაა დატვირთული. ამ თვალსაზრისით, უნდა გამოკვეთო აზნაურისა და დედოფლის სცენები. რაც შეეხება ქალთა ქოროს, აქ ქორეოგრაფიული ჩანაფიქრი უფრო უკეთეს რეალიზებას, დახვეწას მოითხოვს.

სპექტაკლის წარმატება განაპირობა ბავშვების საყვარელი კომპოზიტორის მერი დავითაშვილის

მუსიკამ. მელოდიურობა, გამთავრებული არაჩვეულებრივი შეხამება, განწყობილების სიზუსტით მოტანა, სიმარტივე, სიფაქიზე და, ამავე დროს, შთამბეჭდაობის სიძლიერე ახლავს ქალბატონ მერის ამ ახალ ნამუშევარს. კიდევ ერთხელ დაკრწმუნდით, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას იძენს, როდესაც სპექტაკლისათვის საგანგებოდ იქმნება მუსიკალურ-დრამატურგიული პარტიტურა.

წარმოდგენის ღირძია დედაბერი და მეზადური. ამ როლებს საინტერესოდ ასახიერებენ თეატრის წამყვანი მსახიობები — ჯულიეტა ოშხერელი და ნოდარ შუბითიძე. აქ საქმე გვაქვს ისეთ აქტიორულ დუიკთან, როდესაც ორი კონტრასტული ფერის, სიავისა და სიკეთის შეპირისპირება ბოლომდე ავლენს მათს შესაძლებლობებს. პატიოსანი, რბილი, დამთმობი, კეთილშობილი — ეს თვისებები გამოკვეთა ნოდარ შუბითიძემ თავის შესრულებაში. მაყურებელი ბოლომდე თანაუგრძნობს ცოლის ახირებით უკიდურეს გაჭირვებაში ჩავარდნილ მოხუცს. უფრო რთული ამოცანა ჰქონდა გადასაჭრილი ჯულიეტა ოშხერელს; ფაქტიურად მას სცენური დროის უმცირეს მონაკვეთში უნდა მოეხერხებინა სამი სხვადასხვა პიროვნება წარმოესახა. ეს სირთულე მსახიობმა დასძლია — ჩვენ გირწმუნეთ როგორც დედაბრის უგუნურება, ასევე გაახალგაზრდებული და ვადედოფლებული ქალბატონების სულიერი სიცარიელე, დაგუბებული დვარძლი და ძალაუფლებით თავბრუდახვევა. გროტესკული ხერხების სიმკვეთრეს ოშხერელი პლასტიკური გამომსახველობით აძლიერებს.



სპექტაკლში ორი თოჯინა მოქმედებს — თევზი და ბულბული. ორივე პერსონაჟს ზღაპრული სამყაროსათვის დამახასიათებელი იდუმალებით, შესატყვისი ინტონაციებით ასახიერებს ანჟელა ფილფანი.

რეჟისორმა ქმედითი ფუნქციით დატვირთა ქორო, რომელიც მთელი სპექტაკლის მანძილზე ორგანიზებას უწევს ჩართული მოვლენათა განვითარებაში და კომპოზიტორთან და ქორეოგრაფთან ერთად საინტერესო მუსიკალურ-პლასტიკური გადაწყვეტა მოუძე-

ბნა მას. ქალური გრაციით, სტილისტიკის შეგრძნებით გამოირჩევიან ქოროს მონაწილენი — ქეთევან მალრადე, ლილა ტაბატაძე, მარინე ჩხიკვაძე, ნინო ჯამალაშვილი.

რუსთავის სახელმწიფო საბავშვო თეატრმა ახალი ნამუშევრით — „ოქროს თევზი და მებადური“, ზღაპრული სამყაროს გამოუცნობ სილამაზეში დაგვაბრუნა, რაც თურმე ესოდენ გვაკლდა როგორც პატარებს, ასევე უფროსებსაც.

ვაჟა ძიგუა

VIVA!.. ფესტივალი...

„სიტყვის“ რუსეთის ცენტრმა დონის როსტოვში გამართულ საბავშვო და ახალგაზრდული სპექტაკლების მეოთხე საერთაშორისო ფესტივალზე მიიპატიჟა თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი. მიწვევა მოულოდნელი აღმოჩნდა თეატრის კოლექტივისათვის, მაგრამ გამგზავრების სურვილი იმდენად ძლიერი, რომ დროის მოკლე მონაკვეთში თეატრის დირექტორის რეზო მაჩაიძის ორგანიზატორული გამოცდილების წყალობით, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პრეზიდენტის თავმჯდომარის, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის გიგა ლორთქიფანიძის, თავმჯდომარის მოადგილის ირინე გოცირიძის მორალური და პრაქტიკული მხარდაჭერით, შესძლო ძალთა მობილიზება, საფესტივალოდ შეარჩია მთავარი რეჟისორის ქეთევან ხარშილაძის ახალი ნამუშევრი — იაკობ გოგებაშვილის „იავნანამ რა ჰქმნა?!“ და მცირერიცხოვან დელეგაციასთან ერთად, რომლის შემადგენლობა სამი კაცით განისაზღვრებოდა — ქალბატონი ირინე გოცირიძე, თბილისის საბავშვო და საყმაწვილო რუსული თეატრის მთავარი რეჟისორი ნიკოლოზ ჯანდიერი და ამ სტრიქონების ავტორი — როსტოვს გაენგზავრა.

როსტოვი, სამხრეთ რუსეთის ეს ულამაზესი ქალაქი, სადღესასწაულო განწყობილებით შეეგება სტუმრებს. ფესტივალი დაემთხვა ქალაქის 264-ე წლისთავის საზეიმო დღეებს. მთელი ქალაქი ჩართული იყო ამ საყოველთაო-სახალხო, გრანდიოზულ სანახაობაში და ორგანულად ერწყმოდა საფესტივალო ეიფორიას. კეთილი შურის განცდა დამეფულა, როცა ვაკვირდებოდი თითოეული როსტოველი როგორ უფრთხილდებოდა თავისი ქალაქის ღირსებას, სილამაზეს, სისუფთავს და ამით ამაყობდა.

ფესტივალი გაიმართა ევროპული სტანდარტების უმაღლეს დონეზე. მასპინძლებმა თითოეულ მონაწილეს შეუქმნეს იდეალური პირობები დასვენებისა და შემოქმედებისათვის. სულ შვიდი ქვეყანა მონაწილეობდა: ესპანეთი, ფინეთი,



ბულგარეთი, შოტლანდია, საფრანგეთი, საქართველო და რუსეთი. ვცხოვრობდით კომფორტაბელურ გემზე „მისიელ შოლოხოვი“, სპექტაკლები კი სხვადასხვა თეატრში იმართებოდა. განსაკუთრებულ სითბოსა და ყურადღებას ავლენდნენ ფესტივალის მესვეურნი საქართველოს დელეგაციის მიმართ. აშკარად იგრძნობოდა ქართული თეატრის მონატრება, მასთან კვლავ შეხვედრის სურვილი დიდი იყო.

1 ოქტომბერს როსტოვის მოწარდ მაყურებელთა თეატრის დიდ სცენაზე მოეწყო ფესტივალის საზეიმო გახსნის ცერემონიალი. სადღესასწაულო განწყობილება მაყურებელს თეატრის შენობაში შემოსვლისთანავე დაეუფლა, სადაც მასპინძელი თეატრის მსახიობები „დონის კაზაკების“ ეროვნულ კოსტუმებში მორთულნი, სიმღერებითა და ცეცხლოვანი ცეკვებით (ჩვენი „შეჯიბრის“ სტილში) ეგებებოდნენ მრავალრიცხოვან სტუმარს, რაც მთელი საღამოს მიმდინარეობის ერთგვარ კამერტონად იქცა. დარბაზში, მეორე იარუსის სიმაღლიდან გადმოგვიჭეროდა ფესტივალის უზარმაზარი თოჯინა — ემბლემა წარწერით: „მინიფესტი-მან“. სცენაზე ერთადერთი დეკორაცია იყო — ფესტივალის მონაწილე ქვეყნების ეროვნული დროშები, რაც ამთლიანებდა და მნიშვნელობას მატებდა საერთო განწყობილებას.

აუდიტორიას მიესალმა და საერთაშორისო ფესტივალის გამართვის განსაკუთრებულობაზე, ურთიერთკონტაქტების ტრადიციადქცეულ აუცილებლობაზე ისაუბრა მსოფლიოს საბავშვო თეატრების „ასიტყვის“ პრეზიდენტმა, ავსტრალიელმა მაიკლ ფიცჯერალდმა. ქალაქ როსტოვის გუბერნატორმა ვლადიმერ ჩუპმა ნახევარსუბრობით, მაგრამ სადღესო რეალობის გათვალისწინებით, განაცხადა — ვისაც სურს თავისი ქალაქის გუბერნატორობა, იგი აუცილებლად საბავშვო თეატრების დიდი მეგობარი უნდა იყოსო. რუსეთის ფედერაციული რესპუბლიკის ვიცე-პრემიერმა ალექსანდრე შახრაიმ კმაყოფილებით აღნიშნა ასეთი წარმომადგენლობითი ფესტივალის გამართვის თვით ფაქტი, რაც ქვეყანაში გაბატონებული საერთო კრიზისული ვითარების მიუხედავად, თვალნათლივ გვიჩვენებს, რომ ცხოვრება გრძელდება. ქალაქის მერმა მიხეილ ჩერნიშევმა ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ როსტოველებს განსაკუთრებით უყვართ საბავშვო თეატრი და სწორედ ამის ბუნებრივი გამოვლინებაა დღევანდელი ზეიმი. ასეთი პროფესიული კონტაქტები საბავშვო თეატრალური სელოვენების შემდგომი სრულყოფის, ხარისხობრივი ზრდის საწინდარია, „მინიფესტი-მან“ კი კიდევ ერთი წინგადადგმული ნაბიჯი. საზეიმო ცერემონიალში მონაწილეობდა როსტოვთან დაძმობილებული ქალაქ გლაზგოს მერი, რომელმაც საჯაროდ აღნიშნა ფესტივალის ჩატარების ბრწყინვალე ორგანიზაცია და აღიარა, ამ თვალსაზრისით როსტოვთან შეჯიბრი ძალიან ძნელიაო. დონის მხარის კულტურის მინისტრმა ვალერი ივანოვმა განაცხადა — ასეთი ღამეა, შინაარსიანი და ფერადოვანი ფესტივალის ჩატარება თქვენ, მაყურებლებმა განაპირობეთ; დარწმუნებული ვარ, ძვირფას სტუმრებს დიდხანს გაჰყვება ჩვენი ქალაქის სითბო და სიყვარულიო.

ოფიციალური ნაწილის შემდეგ, ესპანეთის თეატრმა „კასარკსამ“, როსტოვის მოწარდ მაყურებელთა თეატრის მოედანზე დაიწყო პროგრამით გათვალისწინებული თეატრალიზებული მსვლელობის — „ზღვის მამხალების“ ჩვენება და მუსიკის თანხლებით, მხიარული შეძახილებით, მაყურებელთან ერთად დაიძრა ქალაქის ცენტრალური „თეატრალური მოედნისაკენ“, სადაც, სპორტულ ტერმინს თუ მოვიშველიებთ, ფინიში იყო. თეატრი „კასარკსა“ უჩვეულო თეატრალური მოვლენაა არა მხოლოდ ესპანეთში, არამედ მთელს ევროპაში. ეს არის

სახანოებით და საკარნავლო თეატრი, სადაც მუსიკა ერწყმის პიროტექნიკის საოცრებებს. ეს თეატრი 1988 წელს ვაღენისიაში შექმნა სამმა ახალგაზრდა მუსიკოსმა — მანუელ ვილანოვამ, მირეა ნარკესმა და ლეანდრ ესკამილამ, რომლებიც მაშინ დრამატული ხელოვნების სკოლის სტუდენტები იყვნენ. ფაქტიურად, იდეა „ქუჩის თეატრის“ პრინციპის განხორციელება იყო, რაც თეატრის შექმნელების აზრით, იმითომ გადაწყვიტეს, რომ უნდოდათ თავიანთი ქალაქის ტრადიციული დღესასწაულები უკვდავეყოთ. „ზღვის მამხალების“ საფუძველი გახდა ლეგენდა შავბნელ ძალებზე, რომლებსაც ზღვის დაღუპვა სურდათ. მათთან ბრძოლა გადაქდობილია სახალხო დღესასწაულთან „ფალა“, ფალა — ეს დიდი თოჯინებია, რასაც ვაღენისის მცხოვრებლები მთელი წლის განმავლობაში ამზადებენ, რათა 19 მარტს, წმინდა იოსების დღეს, საზეიმოდ დაწვან. სწორედ ამ ვეებერთელა, საოცრად მიმზიდველ თოჯინებთან ერთად განვლეს საკმაო მანძილი ესპანელმა მსახიობებმა, ცეკვებითა და სიმღერებით, მაყურებლებთან ერთად და, ტრადიციისამებრ, თოჯინები დაწვეს ამჯერად უკვე როსტოვის „თეატრალურ მოედანზე“ მოწყობილ არაჩვეულებრივად ღამაშ კოცონზე! ესპანელების მიერ შემოთავაზებული საკარნავლო მსვლელობა ფესტივალის გახსნის კამერტონად იქცა.

ფესტივალის მეორე დღეს ორი წარმოდგენა ვნახეთ. დილით, გორკის სახ. თეატრის სცენაზე ფინეთის თეატრმა „აურინკობალეტმა“ გვიჩვენა ახალი ნამუშევარი „ტარზანი“, რომლის პრემიერა 1995 წლის აპრილში გაიმართა. სპექტაკლის დამდგმელმა, ახალგაზრდა ქორეოგრაფმა ტუბო რეილომ საინტერესოდ და ორიგინალურად გაიზარა ყველასათვის ნაცნობი თემა. „ტარზანი“ მისი ხედვით, ეს არის პლასტიკაში გადაწყვეტილი კომედია და მოგვითხრობს ჭუნგლების ბატონის ბოლო დღეებზე. სასაცილოსა და სერიოზულის, ჩვეულებრივისა და მოულოდნელობის ეფექტის ურთიერთშერწყმა მეტად სახიერადაა მოტანილი, როგორც კომპოზიტორ ხამო ხეისკანენის მუსიკაში, ასევე ქორეოგრაფის მანვილონივრულობით აღსავსე მოძრაობებში. „აურინკობალეტის“ პირდაპირი თარგმანია „მზიური ბალეტი“. იგი შეიქმნა 1981 წელს და მაღალი რეპუტაციით სარგებლობს არა მხოლოდ თავის ქვეყანაში, არამედ მთელს ევროპაში. ამას მოწმობს თეატრის ხშირი გასტროლები მსოფლიოს სხვადასხვა სახელმწიფოში. საკუთარი შენობა ქალაქ ტურკუში აქვთ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია ქორეოგრაფი რეა ლემუსაარი.

სალამოს, მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მცირე სცენაზე ვიხილეთ ფესტივალის ყველაზე ახალგაზრდა და, ხაზგასმით ვიტყვი, ყველაზე საინტერესო კოლექტივის, ბულგარეთის კერძო მარიონეტული თეატრის „კრედოს“ აღიარებული ნამუშევარი „შინელი“, გოგოლის ნაწარმოების მიხედვით. ეს თეატრი 1992 წელს შექმნეს ნინა დიმიტროვამ და ვასილ ვასილიევ-ზუეკამ. პირველი სპექტაკლი სწორედ „შინელი“ იყო, რამაც ფენომენალური წარმატება მოუტანა დამდგმელ ჯგუფს როგორც თავის სამშობლოში, ასევე საზღვარგარეთ. „შინელი“ ბულგარეთის, პორტუგალიის, საფრანგეთის თოჯინების თეატრების საერთაშორისო ფესტივალების მონაწილე და მთავარი პრიზების მფლობელია. აკაკი აკაკივიჩის ისტორიას მოგვითხრობს სპექტაკლის ორი მონაწილე, რომლებიც ხის ვალიაში (დეკორაციის ერთადერთი ელემენტი) პატარა ადამიანის მოჩვენებას გამოამწყვდევნენ. მოჩვენებას ადამიანის მსგავსი გამოსახულებით იქვე, იმპროვიზაციულად წარმოსახავს ეს ორი მსახიობი უბრალო, რუხი, დაგრეხილი ძონძი-



საგან, სახეს კი ფარნით ანათებენ. ეს, ერთი შეხედვით, პრიმიტიული სტრუქტურული სიმსუბუქით აერთიანებს აზრის სიღრმესა და გამოქმენილობითი საშუალებების სიმარტივეს. საერთოდ, სპექტაკლი გამოირჩევა იმპროვიზაციული თავისუფლებით, ფანტაზიით, იუმორით და მასყობებს ორგანულად რთავს მათს მიერ შემოთავაზებული ემოციური თამაშის გარემოში.

„მინიფესტი—95“-სათვის საგანგებოდ დადგმა მოამზადა შოტლანდიის სახალხო თეატრმა „კასლმილიკმა“, რომელიც „კრედოზე“ ერთი წლით უფროსია, — იგი 1991 წელს დაარსდა. თეატრი ამართლებს თავის სახელწოდებას, ვინაიდან აქ არა მხოლოდ პროფესიონალითა, არამედ მოყვარულთა ძალებით იღვებდა სპექტაკლები. „კასლმილიკი“ სამი სხვადასხვა დონის ჯგუფისაგანაა დაკომპლექტებული — ახალგაზრდული (საბავშვო), რომელიც კვირაში ერთხელ ატარებს რეპეტიციებს და წელწადში ორ სპექტაკლს უშვებს. ნორჩი მსახიობები თვითონ ირჩევენ ზღაპრებს დასადგმელად და შემდეგ თავიანთ თანატოლებს უჩვენებენ. საზოგადოებრივი ჯგუფი ღია კარის პრინციპით მუშაობს, მაგრამ სწავლება აქ უფრო მაღალ დონეზე მიმდინარეობს. ახალბედები სპეციალისტთა ხელმძღვანელობით ეუფლებიან სასცენო მოძრაობას, მეტყველებას და სამსახიობო ოსტატობასთან დაკავშირებულ სხვა დისციპლინებს. საზოგადოებრივი ჯგუფის მსახიობები სპექტაკლებს არა მხოლოდ გლაზგოში, არამედ შოტლანდიის სხვა ქალაქებშიც მართავენ. მესამე ჯგუფი გახლავთ სწორედ სახალხო თეატრი „კასლმილიკი“, სადაც მუშაობენ პროფესიონალი დრამატურგები, რეჟისორები, მსახიობები და ტექნიკური პერსონალი. თავისი არსებობის 4 წლის მანძილზე თეატრმა 11 სპექტაკლი განახორციელა. ფესტივალისათვის მან მოამზადა კარლო კოლოდის მსოფლიოში განმარტებული ზღაპარი „პინოკიო“. დადგმა განახორციელა ცნობილმა შოტლანდიელმა დრამატურგმა და რეჟისორმა რობინ ვილსონმა. სპექტაკლს შეეყვარათ ზღაპრულ სამყაროში. ნორჩი მასყობლებით სავსე დარბაზი ბოლომდე იყო ჩართული პინოკიოს თავბრუდამხვევი თავგადასავლებით აღსავსე ისტორიაში.

საფრანგეთის მოდერნ-ბალეტის თეატრმა „ორიგინალურმა ვერსიამ“ ფესტივალზე ორი სპექტაკლი ჩამოიტანა: „ხის ცხენების ვალსი“ და „ახალდაქორწინებულნი“. ეს თეატრი მოცეკვავეთა პირველი პროფესიული დასია საფრანგეთსა და გერმანიას შორის მდებარე პატარა სასაზღვრო ქალაქ ელზასში. ჯგუფის მთავარი ქორეოგრაფის ოლივიე ვიეს ნამუშევრებში გერმანული ექსპრესიული ელემენტების ფრანგული ცეკვის ახალ ტენდენციებს. „ახალდაქორწინებულნი“ ეს არის კომპოზიცია-დუეტი, სადაც რეჟისორი და მსახიობები მოგვითხრობენ სიყვარულზე და ადამიანურ ურთიერთობათა იმ სირთულეებზე, რაც სიყვარულს ახლავს. „ხის ცხენების ვალსი“ კი (რომელიც 6 მინიატურული პიესისგან შედგება), ეძღვნება ჩვენი ბავშვობის გულუბრყვილო და სასაცილო სამყაროს.

ფესტივალის მონაწილე იყო რუსეთის ახალგაზრდული აკადემიური თეატრი (ყოფილი ცენტრალური საბავშვო თეატრი). მან წარმოადგინა ტორნტონ უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის ალექსეი ბოროდინის რეჟისურით. ეს სპექტაკლი მთლიანად ახალგაზრდულია. ბოროდინმა თავის აღსაზრდელთა ძალებით (რუსეთის თეატრალური ხელოვნების აკადემიიდან) განახორციელა დადგმა, ამიტომაც ყველაფერი აგებულია სტუდენტურ ეტიუდებზე, დეკორაციებისა და რეკვიზიტის გარეშე. რა თქმა უნდა, ამგვარი გადაწყვეტა გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული. არჩეულმა გზამ ბევრი რამ შთანთქა ნაწარმოებში, მაგრამ მოიგო იმ თვალსაზრისით, რომ სპექტაკლში

წინა პლანზე წამოიწია ადამიანურობა, სიბო, სიფაქიწე, ურთიერთობათა წიუ-  
ანსებო...



ფესტივალის მასპინძელმა, როსტოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა ორი სპექტაკლი წარუდგინა მაყურებელს — „ჰამლეტი“ (დამდგმელი რეჟისორი, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ვლადიმერ ჩიგიშვილი) და „პატარა ქალაქი თამბაქოს კოლოფში“ (რეჟისორი კირილ სერგებენიკოვი). ორივე წარმოდგენა გამოირჩევა ორიგინალური გააზრებითა და თეატრალიზებული საშუალებების მახვილგონივრული გამოყენებით. „ჰამლეტის“ მოქმედება თამაშდება თეატრის ვესტიბიულსა და ფოიეში, დერეფნებსა და საამქრობებში, მიწისქვეშა ტერიტორიაზე, სარეპეტიციო დარბაზებში და სცენაზეც კი. ამ ხერხით, თეატრის ძველებური შენობა ელსინორის სასახლის როლს ასრულებს, ოცდაათი მაყურებელი კი ჰამლეტის თანმდევი და მისი სცენური ცხოვრების თანაზიარია; ისინი მსახიობებთან ერთად ცეკვავენ, ღვინოსაც მიირთმევენ, თუ საჭიროება მოითხოვს, აუცილებელ საგნებსაც მიაწოდებენ ხოლმე გზადაგზა და, საბოლოოდ, რწმუნდებიან, რომ თვითონაც მსახიობები არიან ცხოვრების დაუსრულებელ თეატრში!..

„პატარა ქალაქი თამბაქოს კოლოფში“ — ეს განლავთ ადამიანის მსოფლმხეველობის ცვალებადობათა გამომსახველი თეატრალური მეტაფორა.

დაბოლოს, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლი — „ივანამ რა ჰქმნა?“ იგი ოთხჯერ იქნა ნაჩვენები და მაყურებლის დიდი ინტერესი გამოიწვია. პირველ წარმოდგენაზე დარბაზში მცირე ასაკის ბავშვები სჭარბობდნენ, რაც ჩვენს მღელვარებას კიდევ უფრო ზრდიდა, ვინაიდან სპექტაკლი სინქრონულად არ ითარგმნებოდა, ენობრივი ბარიერი კი მოგესხებოდა, რაოდენ დიდი ფაქტორია. ყველაზე მეტად ღელავდა ქალბატონი ირინე გოცირიძე, რომელიც მიკროფონის საშუალებით, მცირეოდენი კომენტარებით მაყურებელს განუმარტავდა ნაწარმოების მხოლოდ საკვანძო ადგილებს. აქვე ვიტყვი, რომ ქალბატონმა ირინემ შესანიშნავად გაართვა თავი მეტად რთულ და საპასუხისმგებლო ამოცანას, შესატყვისი, გამომსახველი ინტონაციითა და ჩინებული დიქციით მოახერხა მაყურებლის შეყვანა ქართული ლეგენდის იდუმალებით აღსავსე სამყაროში. მთელი წარმოდგენის მსვლელობის დროს დარბაზი, როგორც ერთი, გარინდული უგდებდა ყურს იაკობ გოგებაშვილის ძარღვიან ქართულს, ჩართული იყო სპექტაკლში დასახლებულ პერსონაჟთა სცენურ ცხოვრებაში. წარმოდგენის დასასრულს, თვალცრემლიანი ქალბატონი მოგვიახლოვდა პატარა გოგონასთან ერთად და გვითხრა — დიდი მადლობა ასეთი კეთილი სპექტაკლისათვისო. ვფიქრობ, ეს ფაქტი კომენტარს არ საჭიროებს. აღმოსავლური ეგზოტიკა, ქართული კოლორიტი, განუმეორებელი ეროვნული ცეკვები და სიმღერები, ქართველი მსახიობის ემოციურობა, ტემპერამენტი, პლასტიკა — ამ ფაქტორებმა უთუოდ განაპირობა ქართული თეატრის წარმატება ფესტივალზე, სადაც, მართალია პრიზების განაწილება არ იყო გათვალისწინებული, მაგრამ სპეციალისტთა და მაყურებლის აზრთა შეჯერებით, თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, ბულგარეთის თეატრ „კრედოსთან“ ერთად, დიდი უპირატესობით უსწრებდა ფესტივალის მონაწილე სხვა კოლექტივებს. ამის შესახებ ხაზგასმით ისაუბრებს დასკვნით დღეს, საფესტივალო სპექტაკლების განხილვისას, როგორც მასპინძელმა, ასევე სხვადასხვა ქვეყნიებიდან ჩამოსულმა სტუმრებმა — კრიტიკოსებმა, რეჟისორებმა, მსახიობებმა, ოფიციალურმა პირებმა...



რუსეთის ფედერაციული რესპუბლიკის კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ კონსტანტინე შჩერბაკოვმა სიახლოვებით გაიხსენა საბავშვო გაზრდული სპექტაკლების საერთაშორისო ფესტივალების გამართვის შესანიშნავი ტრადიციები საქართველოსა და ბალტიისპირეთის ქვეყნებში და ისურვა ამ ტრადიციების განახლება, რათა კიდევ უფრო გაფართოვდეს საბავშვო თეატრების სამოქმედო არეალი. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ტატიანა შახ-აზიზოვამ ყურადღება გაამახვილა საბავშვო თეატრების სამომავლო პერსპექტივაზე, მისი განვითარების, სარეპერტუარო პოლიტიკის აქტუალურ საკითხებზე, მოკლედ შეეხო ფესტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლებს, ქართულ „იავნანაზე“ კი თქვა — ამ სპექტაკლში ისეთი მუსხია ჩადებული, რომ შეუმჩნეველად ითრევს მაყურებელს მშვენიერი ლეგენდის სიღრმეშიო. ქართული წარმოდგენის შესახებ ასევე მაჟორულ ტონალობაში ისაუბრა „ასიტყვის“ ნორვეგიის ცენტრის პრეზიდენტმა ხელგე ანდერსენმა. მან აღნიშნა სადა გამომსახველი რეჟისურა, ჩინებული აქტიორული ანსამბლი და თემის გამჭვირვალება.

ჩემგან დავმატებდი, რომ სპექტაკლის ყველა კომპონენტმა — რეჟისურამ, აივენგო ჭეღობის სახიერებითა და კოლორიტით გამორჩეულმა სცენოგრაფიამ, იოსებ კეკეყმაძის გულშიჩამწვდომმა მუსიკამ, მურმან ლომთათიძისა და რეზო მაჩაიძის შთაბეჭდავმა ქორეოგრაფიამ, მსახიობებმა: ნელი ჯავახიშვილმა, ნათელა პაატაშვილმა, ნათელა მაჭავარიანმა, ნელი კობალიაშვილმა, ვალერიან მაშხიშვილმა, ტარიელ გიორგაძემ, ომარ გაბელიამ, გოჩა ცხვარიაშვილმა, თამაზ ქარაულმა, ინგა კაჭახიძემ, თეატრალური ინსტიტუტის მე-2 კურსის სტუდენტებმა — ია ამაშუკელმა, გიორგი ყველაშვილმა, ნინო გურუღიშვილმა, ანო მღებრიშვილმა, მარინე ლომინაძემ, ქეთი ექვთიმიშვილმა, გოჩა რაჭმაძემ, გოგიტა გელაშვილმა; ნორჩა მსახიობებმა — მარი მაჩაიძემ და გიორგი კაჭახიძემ, ყველაფერი იდონეს, რათა ქართული თეატრალური ხელოვნების პრესტიჟი ღირსეულად დაეცვათ „მინიფესტი-95“-ზე.

ჩემი შთაბეჭდილებები მინდა დავასრულო ფრაგმენტით მაიკლ ფიცჯერალდის პირადი წერილიდან, რომელიც მან გამოუგზავნა თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის კოლექტივს: „სავსე ვარ დონის როსტოვიდან გამოყოლილი შთაბეჭდილებებითა და მოგონებებით, რომელთაგან უმთავრესია და ყველაზე დიდხანს შემომჩრჩა ის ცოცხალი, ხასხასა და ემოციური შთაბეჭდილება, რაც თქვენმა სპექტაკლმა მოახდინა. პიესა უბრალო და მომხიბვლელი იყო — პირდაპირი, პატოსანი, მიმზიდველი და მშვენიერი თეატრალური მომენტების შემცველი. თქვენი სიტყვა ნათლად და ხმამაღლა გაიხმა მტკივნეული პრობლემებით აღსავსე ხასწარკვეთილ სამყაროში. ო, რამდენი რამის თქმა შესძელით ამ პირდაპირი, მიმზიდველი და ჭეშმარიტად საბავშვო წარმოდგენით, რომელმაც ყოველი ჩვენგანი, მიუხედავად სხვადასხვა ქვეყნებისა, ჩვენს ბავშვობაში დაგვაბრუნა.“

ყველაზე მეტად იმოქმედა და აღმაფრთოვანა თქვენმა ისტორიამ, შეუპოვრობამ, გამბედაობამ და ვნებამ. თქვენი ძალისხმევა ქმნის ახალგაზრდულ თეატრს — თანაც შესანიშნავ თეატრს უამრავი უფერულის საპირისპიროდ. თქვენი პროფესიონალიზმი მაგალითია ყველა ჩვენთაგანისათვის. მე მსიამოვნებს და ვაძაყობ იმით, რომ შემოდლია ვუამბო ჩემს ავსტრალიელ კოლეგებს ქართველებთან პირველი და მოულოდნელი შეხვედრის შესახებ...“



## მიხეილ თუმანიშვილი — 75

### გატონ მიხეილ თუმანიშვილს!

გატონო მიშა,

დაბადების 75 წლისთავსა და თქვენი პირმშოს — კინომსახიობ-თა თეატრის დაარსების 20 წლისთავს გილოცავთ.

მე ვაძაყობ იმით, რომ ჩვენს შორის დადის თანამედროვეობის დიდი რეჟისორი, დიდი პედაგოგი და ხელოვნების ჭეშმარიტი დამფასებლების არსთამპყრობელი, ყველასაგან გამორჩეული და ყველას მიერ აღიარებული განსაკუთრებული ხელოვანი — მიხეილ თუმანიშვილი.

ძნელია, რაიმე ახალი გითხრათ, რადგან ყველამ იცის თქვენ, ქართული თეატრის რეფორმატორმა, პრინციპულად შეცვალეთ ქართული თეატრალური აზროვნება და აღწარდეთ ახალი ტიპის მსახიობთა, რეჟისორთა და მსახურებელთა მთელი თაობები.

იქ, სადაც თქვენ ხართ, მუდამ ჭეშმარიტი დღესასწაულია. დიდი მადლობა ამისათვის.

გავიგე, ახალი სპექტაკლის დადგმა დაგიწყიათ, დარწმუნებული ვარ, ისიც თქვენი დიდოსტატობის, სიბრძნისა და მუდმივი ახალგაზრდობის კიდევ ერთი ბრწყინვალე დასტური იქნება.

იმედი მაქვს, პრემიერაზე კიდევ ერთხელ დაგიდასტურებთ ჩემს პატივისცემას და სიყვარულს.

პატივისცემით

ედუარდ შევარდნაძე



არიან შემოქმედები, რომელთა პროფესიაც მათთან ერთად ჩნდება ამქვეყნად, მათთან ერთად იზრდება, ძალას იკრებს და თანდათანობით ყველა რწმუნდება, რომ, რასაც ჩვეულებრივად პროფესიას ვუწოდებთ, ამ შემთხვევაში ამ სახელს ვეღარ დავარქმევთ, რადგან სხვა თვისება შეუძენია — პიროვნების სი. ნონიშად ქცეულა.

მართლაც ასეა:

პელე ფეხბურთელად არის დაბადებული,

პავაროტი — მომღერლად,

თუმანიშვილი — რეჟისორად!

თითქოს მათი მთავარი დამსახურება მათზე კი არა, განგებულება დამოკიდებული და განგებამ ასეთებად მოავლინა კიდეც და, ამდენად, თითქოს უზრუნველი ცხოვრებაც გაუნაღდათ. მართლაც, ასეთი წარმოდგენა ძალიან ჩამოგავს სინარტლეს, ერთი რაღაც რომ არ უშლიდეს ხელს მის სრულყოფილებას ანუ დამაჭერებლობას: ადამიანთა სინამდვილეში არაფერს იმდენი წრთენა, ვარჯიში, შრომა, ტანჯვა, წამება, გულისხეთქვა, შეშლილობამდე მისული სასოწარკვეთა არ სჭირდება, როგორც ნიჟიან დაკავშირებულ საქმიანობას. ასე რომ, ნუ ენდობით პელეს, პავაროტის, თუმანიშვილის ღმირს, (სხვათა შორის, იმ ნიშნითაც შეიძლება მათი გაერთიანება), დამერწმუნეთ, რაც ამ ღმირის უკან იმალება, მას ბევრი, ყოველ შემთხვევაში, ობივატელთა უმრავლესობა თავზარდაცემული გაქცეულა. ნიჟი, მართალია, ღვთის საჩუქარია, მაგრამ მის შენარჩუნებას უდიდესი სულიერი სიმტკიცე და ძალა სჭირდება. ღმერთს, მაინც და მაინც, არ უყვარს საჩუქრების გაცემა და თანაც მისი საჩუქრები ყოველთვის უცნაურობით გამოირჩევა. მაგალითად: გაჩუქებს უღაბნოს ან სალ კლდეებს, დაარქმევს მას შენს სამშობლოს და არ არსებობს ქვეყნად რაიმე, თუნდაც, სა. მოთხე, რომელზედაც ამ უღაბნოსა თუ სალ კლდეებს გასცვლი, თუკი, რასაკვირველია, მართლაც, გესმის ღმერთის საჩუქრის ფასი. ნიჟიც ღმერთისგან ბოძებული ზნაღის ის ნატენია, რომელიც გამვლელსაც უნდა გაუყო, გამოვლელსაც და შინაც მთლიანად, ხელშეუხებლად უნდა მოიტანო. ამასთანავე, ასეთი თითქოსდა წარმოუდგენელი რამ სინამდვილეში შესაძლებელია და კაცობრიობამ ამის მრავალი მაგალითი იცის. შეუძლებელი კი მხოლოდ იმისთვის არის, ვისაც ღმერთისგან ბოძებული ზნაღი ქილა ერბოზე არ გაუცვლია და არ გადაჰყოლია კიდეც მას...

მე ხშირად შევხვედრივარ მიხეილ თუმანიშვილს, დავსწრებივარ მის რეპეტიციებს, მისაუბრია მასთან ჩემთვის საინტერესო საკითხებზე. გვიკამათია კიდეც, სხვათა შორის, ერთი ჩვენი საუბარი ჩაიწერეს და პრესაშიც გამოაქვეყნეს... მისმა სპექტაკლებმა და წიგნებმა, რომლებიც უაღრესად საინტერესო მოვლენად მიმაჩნია ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში, რასაკვირველია, ბევრი რამ შემძინა, რასაც, გულწრფელად რომ ვთქვა, სახელსაც ვერ მოვუძენი, რადგან ეს არ არის კონკრეტული ცოდნა, მაგრამ ამავე დროს წარმოადგენს ერთ-ერთ იმ ელემენტთაგანს, რომლითაც იგება ყველაზე დიადი, ყველაზე ჰაეროვანი და სასიცოცხლოდ აუცილებელი აბსტრაქცია, რასაც ოცნებაც შეგვიძლია დავარქვათ.



მიხეილ თუმანიშვილი, როგორც ყველა ქეშმარიტი შემოქმედი, გასწავლეს ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე, მშვიდად, თითქოს მისგან კი არა, შენი თავისგან სწავლობ და ნამდვილადაც ასეა: სწავლა საკუთარი თავის აღმოჩენაა, მეტი არაფერი. ნამდვილი მასწავლებელია ის, ვისაც „ცოდნის მწვერვალებზე“ შენი აყვანის პრეტენზია კი არა აქვს, არამედ ცდილობს ჩაგახედოს შენი არსების წიაღში. მიხეილ თუმანიშვილმა მე — დამწუხებ დრამატურგს — მიმახვედრა ლოგიკის აუცილებლობა იქ, სადაც თითქოსდა შეუძლებელია მისი დაშვებაც კი, ანუ ადამიანის აფორიაქებული ემოციების სამყაროში. სწორედ ლოგიკა — უკეთესია, თუ ვიხმარ ტერმინ პოეზიას, რადგან ის წარმოადგენს სწორედ სიზუსტის სიზუსტეს, ანუ ლოგიკის ლოგიკას — აქცევს წიგნისა თუ სცენის ღირსად ადამიანის ისეთ ემოციებსაც კი, რომლებიც სხვა შემთხვევაში კლინიკის ქიშკარსაც ვერ გასცდებოდნენ. მე შენახული მაქვს მის მიერ დახაზული სქემა „თავფარავნელის ბალადისა“, რაც ყველა დამწუხები დრამატურგისთვის, ალბათ, ლაბირინთიდან გამოსვლის გეგმის ტოლძალი იყო. უნდოდა ამ ბალადის მიხედვით, პიესა დამეწერა. თავისუფლებისაკენ ღტოლვა უნდა ყოფილიყო ძირითადი თემა ამ პიესისა, რომელიც მერე დაწერით კი დაწერე, მაგრამ მისი სქემის მიხედვით არა და ასე რომ მოვიქცევი, ისევ მისმა საუბრებმა და შეგონებებმა მაიძულეს, ანუ მივწვდი კიდევ ერთს, ჩვენთვის აუცილებელ ქეშმარიტებას — ლაბირინთიდან მხოლოდ შენით, შენი საკუთარი გზით უნდა გამოხვიდე... მართალია, ასეთი „თვითნებობა“ ძალიან ძვირად დამიჯდა — მას ჩემი პიესისკენ აღარც გამოუხედავს, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, გულის სიღრმეში მომიწონა ასეთი გადაწყვეტილება...

თავისუფლებისაკენ ღტოლვა ყველა ცოცხალი არსების ინსტინქტური თვისებაა, მაგრამ ადამიანის თავისუფლება უკვე გონებისმიერი ფენომენია, თუნდაც შეცნობილი აუცილებლობაა. „კანონთა არსის წვდომა გვათავისუფლებს კანონებისგან“ — ეს ბრძნული სენტენცია, რომელიც მან თავის წიგნს ეპიგრაფად დაურთო, არა მარტო პროფესიული შრომის ერთ-ერთი საყრდენია, არამედ საერთოდ ჩვენი გააზრებული არსებობის, კულტურად გარდაქმნილი თავისუფლების განმსაზღვრელიცაა...

შეიძლება რედაქციის ანკეტის კითხვებს ამომწურავად ვერ ვუპასუხე, მაგრამ პირადად მე, დიდად მადლობელი ვარ რედაქციისა, რადგან საშუალება მომცა საჭაროდ გამომეთქვა ჩემი ღრმა პატივისცემა ამ დიდი შემოქმედის მიმართ...

1. რას მიიჩნევდით მიხეილ თუმანიშვილის მთავარ დამსახურებად ქართულ თეატრში?
2. იქონიეს თუ არა მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებმა ზეგავლენა ქართულ თეატრალურ პროცესებზე და თუ ეს ასეა, რომელმა სპექტაკლებმა?
3. როგორ აფასებთ მიხეილ თუმანიშვილის პედაგოგიურ მოღვაწეობას?

ნება მომეცით პირველ და მეორე კითხვას ერთად გავცე პასუხი. მის. თუმანიშვილის სპექტაკლებმა ჭერ კიდევ რუსთაველის თეატრში ქართული თეატრალური კულტურის სრულიად ახალი ეტაპი დაიწყო. მის-

ნიკა ლორთქიფანიძე:

მა სპექტაკლებმა, პირველ რიგში, „ესპანელმა მღვდელ-  
ლმა“, შემდეგ „როცა ასეთი სიყვარულია“<sup>1933 წლის 11 თებერვალი</sup>  
ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“ ახალი აზროვნება  
შემოიტანა ქართულ თეატრში. ეს იყო ნოვატორული  
მიზნებებით სავსე პერიოდი. მისი წასვლა რუსთავე-  
ლის თეატრიდან იმ საშინელ შეცდომათაგანია, რო-  
მელიც ბევრჯერ მომხდარა ქართულ თეატრში. მაგრამ  
როგორც ჭეშმარიტ შემოქმედს ახასიათებს, მან შეს-  
ძლო შემოქმედებითი ძალების მოზიდვა და შექმნა სა-  
ინტერესო თეატრი. რომელიც განსაზღვრავს კიდევ  
ჩვენი თეატრის დონეს.

მ. მ. თუმანიშვილი უდიდესი პედაგოგიური ნი-  
ჭით დაჯილდოებული ადამიანია. მან ქართულ თეატრს  
მისცა მთელი პლეადა საინტერესო რეჟისორებისა,  
რომლებმაც განსაზღვრეს ქართული თეატრის მომავა-  
ლი. მისი დამახასიათებელი თვისებაა უკომპრომისო  
პროფესიონალიზმი. მას არასოდეს არ უღალატია  
თავისი რწმენისათვის, არ დაუხარჯია თავისი ნიჭი და  
დრო მეორეხარისხოვანი საქმეებისათვის. ისიც შეს-  
ძლო ეს თვისებები გადაეცა მოწაფეებისათვის, და  
რაც ყველაზე ძვირფასია ჩემთვის, მან აღწარმოა თე-  
ატრზე ფანატიკურად შეყვარებული ხალხი, რომელ-  
თათვისაც თეატრი იყო ცხოვრების მთავარი მიზანი.

მე წელზე მეტი გავიდა მას შემდეგ, რაც მიშას  
ვიცნობ და შემძლია განვაცხადო: მე არ შემხვედრია  
სხვა პიროვნება ასე უკომპრომისო რომ იყოს. იგი  
საოცრად მომთხოვნია საკუთარი თავის მიმართ. მიუ-  
ხედავად იმისა, რომ ერთად შევედით ინსტიტუტში  
და ჩვენს შორის რამდენიმე წელია განსხვავება, იგი  
მუდამ იყო და დარჩება ჩემთვის, როგორც ეტალო-  
ნი შემოქმედისა და პროფესიონალისა.

განვიკვირებ:

1. მიხეილ თუმანიშვილმა განმსაზღვრელი როლი  
შეასრულა 50—60-იანი წლების რუსთაველის თეატ-  
რის მოდერნიზაციაში, მისი ესთეტიკური პრინციპე-  
ბის განახლებაში. შეცვალა თეატრის სტილისტიკა. შე-  
ქმნა თანამოაზრე მსახიობთა ჯგუფი, რომელთა თანა-  
დროული აზროვნება რეჟისორმა სასცენო ხელოვნე-  
ბის ენაზე აამეტყველა.

მ. თუმანიშვილი უახლესი ქართული თეატრის რე-  
ჟორმატორია.

2. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლებმა: ი. ფუჩიკის  
„რეპორტაჟი სახარბოელიდან“, ჯ. ფლეტჩერის „ეს-  
პანელმა მღვდელმა“ და უ. ანუის „ანტიგონე“, გან-  
საკუთრებით პ. კოპოუტის ნაწარმოებმა „როცა ასე“.



თი სიყვარულია“ დიდი ზეგავლენა მოახდინა ქართული თეატრის განვითარებაზე.

3. მ. თუმანიშვილი არის დიდი პედაგოგი, რომელმაც აღწარდა მსახიობთა და რეჟისორთა მთელი თაობები.

1. როდესაც მიხეილ თუმანიშვილი 50-იან წლებში მოვიდა რუსთაველის თეატრში, ეს იყო ორი დიდი მსახიობის აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძის თეატრი. მიხეილ თუმანიშვილმა და მასთან ერთად იმ ახალგაზრდებმა, ვინც მის შემოქმედებით მრწამსს იზიარებდნენ, ეს თეატრი აქციეს ანსამბლის თეატრად, სადაც სპექტაკლის შემოქმედებითი ტვირთი ყველა მონაწილეს აკისრია. ამ მრწამსის ქეშმარიტება დრომ დაამტკიცა. ამ მრწამსით შექმნა მიხეილ თუმანიშვილმა ახალი თეატრი — კინომსახიობთა, დღეს უკვე მსოფლიოს მიერ აღიარებული, თეატრი.

2. ეს სპექტაკლებია: „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჰინჭრაქა“, „ანტიგონე“, „ბაკულას ღორები“, „ჩვენნი ბატარა ქალაქი“.

3. მისი მოწაფე არ ვყოფილვარ, მაგრამ ვიცნობ მის პედაგოგიკას როგორც თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლებით, ისე თეატრში დადგმული წარმოდგენებით, რადგან მიხეილ თუმანიშვილი რეჟისორი და მიხეილ თუმანიშვილი პედაგოგი განუყოფელია. აღზრდის სასიკეთო შემოქმედების ფუნქცია თან სდევს ყველაფერს, რასაც იგი ქმნის — გაკვეთილსაც, რეპეტიციასაც, სპექტაკლსაც, წიგნსაც.

ნათელა ურუშაძე:

1. მიხეილ თუმანიშვილმა ქართულ თეატრში მოახდინა დიდი რეფორმა, კერძოდ, ახალ გზაზე დააყენა ქართული თეატრის რეჟისურა, გახადა იგი მაღალპროფესიული, ავტორის ინდივიდუალობის გასაღების მიმგნები და განმანათლებელი. არ იფიქროთ, რომ მანამდე არაპროფესიონალები განაგებდნენ თეატრს — არა. თუმანიშვილმა თავის დროს გაუგო და შეეცადა ანსამბლური თეატრი შეექმნა. მიუხედავად დიდი წინააღმდეგობისა და დევნისა, მან გაიმარჯვა და შექმნა ისეთი სპექტაკლები, როგორიცაა: „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ამბავი სიყვარულისა“, „ანტიგონე“, „ჰინჭრაქა“ და სხვა.

3. მესამე კითხვა მე არ მეხება, ვინაიდან მასზე აღრე დავამთარე ინსტიტუტი, მაგრამ თეატრში ერთობლივი მუშაობის დროს ბევრი რამ ვისწავლე მისგან.

ბობო ბეგეჯორი:



ნოლარ ზურაბანიძე:

მიხეილ თუმანიშვილის დაშახურება ქართული თეატრის წინაშე იმდენად დიდი და იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ კირს უმთავრესის გამოყოფა.

მართლაც, რა არის „მთავარი“ დღეს, რა იყო გუშინ და რა იქნება ხვალ, ძნელი განსასაზღვრელია. დრო და ისტორიული ვითარება ხშირად ადამიანის მოღვაწეობის ისეთ სფეროს გახდის თვალსაჩინოს, რაც, შესაძლოა, აქამდე ჩრდილს იყო მოფარებული. ეს კი დღეს ნათელია: — მიხეილ თუმანიშვილი, როგორც პიროვნება და როგორც შემოქმედი, წარუვადი ფასეულობის, განსაკუთრებული სულიერი კულტურის მატარებელია. გაცვეთილი ეპითეტები ჩვენს ეოქაშიც კი შეიძლება ვიხმაროთ ცნება ფენომენისა, რომელიც გამოდგება ამ პიროვნების დასახსიათებლად. არიან შემოქმედნი, რომლებიც თავიანთ კულტურას მოღვაწეობისა თუ ცხოვრების ერთ რომელიმე სფეროში ავლენენ. მიხეილ თუმანიშვილი კი იმანენტურად ასხივებს ამ კულტურას ყველგან და ყოველთვის, სადაც ის არის, იმ საქმეში, რასაც იგი მთელის გატაცებით ეძღვება — ეს არის რეპეტიცია თუ სასწავლო პროცესი, მემუარების წერა თუ ხის ფესვების უწყსრიგო ხვეულიდან პლასტიკური ხელოვნების ნიმუშის გამოხმობა, ანუ გზა ქაოსიდან მარშონიამდე. მე აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რაც თავისთავად იგულისხმება, — მის მიერ შექმნილ თეატრსა და ამ თეატრის სცენაზე დადგმულ სპექტაკლებზე.

მისი მემუარებიდან ბევრი განსაცვიფრებელი ამბავი შევიტყუთ. მე ვერც წარმომიდგინა, თუ იგი ამდენ სულიერ ტანჯვას და შინაგან კონფლიქტებს განიცდიდა, რომ ირხეოდა სიკვდილსა და სიცოცხლეს, რწმენასა და უიმედობას, ანუ წარმავალსა და მარადიულს შორის. თანამოწიარეთა განდგომა (აქ უადგილო იქნება სიტყვა „დალატის“ ხმარება), იდეალების პირისპირ დაშვებული კომპრომისი მისთვის უფრო ძნელი გადასატანი აღმოჩნდა, ვიდრე ამა თუ იმ სპექტაკლის ყველაზე სკანდალური ჩავარდნაც კი. მართალია, დღემდე არ მომუშებულა ის კრილობები, რომლებიც შექსპირის კომედიის „ფაფხულის ღამის სიზმრის“ — პირველ დადგმას (რუსთაველის სახ. თეატრში) მოჰყვა, მაგრამ უფრო მძიმე გადასატანი გახდა მისთვის ადამიანთა სულმოკლეობა. ამ სამი ათეული წლის წინ დადგმული სპექტაკლი ახლაც ძვირფასია მისთვის და მე ამაში ვხედავ არა შემოქმედის სიჭიუტეს ან ახირებას, არამედ ისეთ იღუმალ, შეუცნობელ ნიშანს, რაც ჩვენთვის მიუწვდომელია,

ხოლო შემოქმედისათვის, როგორც ჩანს, უდიდესი იმპულსია ახალი გზების ძიებისას.

მისი დიდი შემოქმედებიდან და ცხოვრებიდან, პირადად ჩემთვის, მხოლოდ რამდენიმე მომენტია თვალსაჩინო. მან მთელს ჩვენს თეატრალურ თაობას რამდენიმე დაუფიქარი გაკვეთილი ჩაუტარა, რომლებიც მისი ცხოვრების ფილოსოფიის შემადგენელ ნაწილებად მიმაჩნია.

უპირველესად, მან გვიჩვენა მაგალითი საკუთარი ესთეტიკური იდეალების განუხრელი ერთგულებისა. ეს იდეალები დროთა ვითარებაში, ცხადია, ცვლილებებს განიცდიდა, ბევრ რამეს უარყოფდა, ბევრით იცხებოდა, მაგრამ ეს იყო საკუთარი, მხოლოდ მისი იდეალები და თუ მათ საყოველთაო, ანუ ინტერნაციონალური ღირებულება შეიძინეს, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ მას ასე სურდა. ეს მოხდა თავისთავად, მისი შემოქმედება მსოფლიო თეატრალური კულტურის განუყოფელი ნაწილი გახდა და არ უნდა გაგვიკვირდეს თანამედროვეობის უდიდესი რეჟისორის პიეტერ ბრუკის აღფრთოვანება მისი შემოქმედებით.

მთავარი აქ ისაა, რომ ეს იდეალები კონკრეტულ შემოქმედებაში, სპექტაკლებში, ანუ როგორც დღეს ვამბობთ ხოლმე, „მიხილ თუმანიშვილის თეატრშია“ გამოხატული. ისინი, საბედნიეროდ, ქალაქდღე ან მის ლექციებში კი არ დარჩენილან — მსგავსად განდევნილი ადოლფ აპიას ოპუსებისა — არამედ მისი თეატრის არსსა და სულს შეადგენენ.

როგორც ჩანს (ყოველ შემთხვევაში, ცხოვრების მისი სტილიდან), ასეთი შინაგანი მთლიანობის მიღწევა — კრიზისთა დაძლევის შემდგომ — დიდ სულიერ ძალას და აუნაზღაურებელ ხარკს ითხოვს არა მხოლოდ თეატრისადმი, არამედ უფრო ფართოდ — თეატრალური ცხოვრებისადმი, მისი რიტუალებისადმი, მისი იდუმალებისადმი ფანატიკურ სიყვარულს, როცა პიროვნება მთლიანად დანთქმულია თეატრში და თეატრი პიროვნებაში, ანუ შექსპირს თუ დავენსესებით და ამჟამად ჩვენთვის სასურველ აზრს ჩავდებთ, როცა „ცხოვრება თეატრია და თეატრი — ცხოვრება“.

სავსებით ნათელი ფრაზა — თეატრი კოლექტიური შემოქმედებაა და რაიმე მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ღირებულების შექმნას მხოლოდ თანამოაზრეთა სიმტკიცე და თანამიმდევრობა განაპირობებს — ხშირად ცარიელ ფრაზად დარჩენილა. სწორედ ამ კოლექტიური შემოქმედების საფუძვლების აღმოჩენაა

მთავარი, რადგან მის გარეშე შეუძლებელია თანამოაზრეთა აზრეთა გუნდის შექმნა.

მიხეილ თუმანიშვილს აღმოაჩნდა ძალა და ნიჭი, რათა ისტორიული მისია ეკისრა. მან აქამდე შეუვალ, ერთგვარ თეატრალურ ციტადელად ქცეულ რუსთაველის თეატრში ყველას თვალწინ დამანგრეველი ნაღმი შეიტანა, ასევე ყველას თვალწინ მისცა ცეცხლი იმ პატრუქს, რომელიც ხელში ეჭირა, ააფეთქა იგი და, საბედნიეროდ, ყველას, ცოცხლად გადარჩენილებს, დაანახა ძველი ესთეტიკური შენობის ნანგრევებზე სასწაულებრივად გაჩენილი ახალი შენობის კონტურები. ეფექტი იმდენად დიდი და მოულოდნელი იყო, რომ თვით გაოგნებულმა მიხეილ თუმანიშვილმა, ცოტა ხნის შემდეგ, „ტარიელ გოლუას“ დახმარებით კინალამ ხელახლა აღორძინა ის, რაც, როგორც ჩანს, უკვე დასაღუპად იყო განწირული. მაგრამ პირველმა შოკმა ყველას გაუარა და დავინახეთ, რომ თეატრში თეატრი გაჩნდა, ანუ გაჩნდა ორი თეატრი, რომელთა თანაარსებობა შეუძლებელი გახდა, რადგან ორივეს მართალი ეგონა თავი, ორივე მტკიცედ იყო დაჯერებული, რომ მხოლოდ მისი ესთეტიკური იდეალებია კანონიერი პირმო ქართული თეატრალური სხეულისა.

დროის დღევანდელი დისტანციიდან შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გამარჯვება წილად ხვდა მიხეილ თუმანიშვილის თეატრს და მის თანამოაზრეებს.

მაგრამ, რა არის მარადიული ამქვეყნად, რომ თეატრალური ცხოვრება იყოს?! მალე მისი თანამოაზრეების გუნდიდან დიდი ძალა იშვა, და, პირადად მე, მიხეილ თუმანიშვილის უდიდეს დამსახურებად მიმანინია, რომ მან ხელი შეუწყო აქტეონის მითის თავისებურ, თეატრალურ აღორძინებას — მისსავე აღზრდილმა მოსწავლეებმა, ამჯერად არა სპონტანურად, ნაღმებითა და აფეთქებებით, არამედ თანდათანობით, ევოლუციურად თავიანთივე მეტრის სამყაროში ახალი თეატრი შექმნეს და ქართული თეატრალური კულტურა ახალ საფეხურზე აიყვანეს (განსაკუთრებით ეს ითქმის რობერტ სტურუას თეატრზე).

მიხეილ თუმანიშვილის მსგავსი პიროვნებები ქმნიან ე. წ. „კულტურის ატმოსფეროს“, რომელიც ზეგავლენას ახდენს საერთოდ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებზე. ზოგი შეიძლება ვერც გრძნობდეს მის გავლენას, მაგრამ ნებისთ თუ უნებლიედ, ქვეცნობიერად მაინც, ამ ატმოსფერული წნევის ქვეშ ხვდება. მიმდინარეობს საკუთარი შემოქმედებებით სტილის ერთ-



შავარი ტრანსფორმაცია და ესთეტიკური მრწამსის ევოლუცია. მართლაც, ის ხელოვანი, ვინც ეზიარა მიხეილ თუმანიშვილის თეატრის მთელ სამყაროს, იძულებულია რაღაცნაირად ანგარიში გაუწიოს მის განსაკუთრებულ პროფესიულ და წმინდა შემოქმედებით დონეს — მას უკვე აღარ შეუძლია (და, ალბათ, აღარც სურს) ძველებურად ხატოს, წეროს, შეთხზას მუსიკალური კომპოზიციები თუ სცენოგრაფიის ნიმუშები.

მე იმას კი არ ვამტკიცებ, რომ მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება ყველასათვის სავალდებულო ნორმაა, არამედ მხოლოდ იმაზე მივუთითებ, რომ მისი შეგავლენა მთელი თაობის მხატვრულ აზროვნებაზე ძალზე ძლიერი და თვალსაჩინოა.

განა შეიძლება „ესპანელი მღვდელის“, „ჰინჩრაქას“, „ანტიგონეს“ და თავის თეატრ-სახელოსნოში შექმნილი შედეგების შემდგომ „ძველისაკენ“ მობრუნება?! ან აზროვნების სტერეოტიპებისა და შტამების აღდგენა.

რუსთაველის თეატრში მან შემოქმედებითი გადახალისებისა და „გადაიარაღების“ მთელი ეტაპი დაიწყო და დაასრულა კიდევ. რაოდენ მტკივნეულიც არ უნდა ყოფილიყო მიხეილ თუმანიშვილის წამოსვლა ამ თეატრიდან (კვლავ მისი მემუარები გავიხსენოთ), ახლა ჩანს, რომ ეს კანონზომიერი მოვლენა იყო. მას აქ თავისი თავი კი არ ამოუწურავს (თუმცა თეატრალურ კულისებში ზოგიერთნი ამასაც ამტკიცებდნენ), არამედ საბოლოო სახე მისცა თავის ესთეტიკურ ძიებებს, დაასრულა პროცესი, რომელიც ისტორიული აღმოჩნდა. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მისი ყოველი ახალი სპექტაკლი ამ პროცესის ორგანული ნაწილი იქნებოდა და არა ახალი ეტაპი. ეს ახალი ეტაპი უკვე მზადდებოდა, როგორც უკვე ვთქვი, მის მიერვე შექმნილ სამყაროში, მაგრამ უკვე სხვა შემოქმედის მიერ და ალბათ, აშკარა თუ არა, ფარული კონფლიქტი მაინც ოდესმე იჩენდა თავს (მაგრამ, უკვე მწვავე ფორმებით), ამიტომ უმჯობესი იყო გაყრა. მიხეილ თუმანიშვილმა ფენიქსისებური ძალა გამოავლინა და ახალი თეატრი შექმნა, რომელმაც საყოველთაო აღიარება მოუტანა მას.

აი, ესაა ჩემი პასუხი თქვენს მიერ დასმულ სამივე კითხვაზე.



დალი მუმლაძე:

მიხეილ თუმანიშვილის უმთავრესი დამსახურებაა, ალბათ, მაინც ისაა, რომ იგი ქართულ თეატრში მოღვაწეობს, ახლაც არსად არ ფიქრობს წასვლას და სწორედ აქ ქმნის იმ წარმოდგენებს, რომელთა საერთო მხატვრული დონე და საკუთრივ რეჟისორული მიგნებების სიუხვე და ელვარება, რომელიც გნებავთ, სახელგანთქმული ევროპული თეატრის სცენას დაამშვენებდა.

ვფიქრობ, მიხეილ თუმანიშვილის არა მხოლოდ ისეთმა აღიარებულმა სპექტაკლებმა, როგორცაა: „ესპანელი მღვდელი“, „ამბავი სიყვარულისა“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჭინჭრაქა“, „ანტიგონე“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“ თუ „დონ ჟუანი“, არამედ იმ წარმოდგენებმაც კი, რომელშიც განსაკუთრებული წარმატებებისთვის არ მიუღწევია რეჟისორს, მაგრამ რომელთა ზოგიერთ სცენასა თუ პასაჟში ნამდვილი ხელოვნების სიხარულით გამოწვეული გრძნობა ეუფლებოდა მაყურებელს („ზაფხულის დამის სიზმარი“, „ქალთა ამბოხი“, „სასტუმროს დიასახლისი“ და სხვა.), უაღრესად დიდი ზეგავლენა იქონიეს არა მხოლოდ ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებზე, არამედ ბევრად განაპირობებს თანამედროვე მხატვრული აზროვნების განვითარება.

ბ-ნი მიშა, რა თქმა უნდა, ნოვატორია. მისი ტალანტის ეს თავისებურება გამოიხატება როგორც ფორმისეულ ძიებებში, ისე ქართული სასცენო ხელოვნების განახლებისათვის აუცილებელი ახალი ხელოვნების ტიპის შექმნაში. და სწორედ ამ მიმართებაშია საძიებელი მისი პედაგოგიური მოღვაწეობის უმთავრესი ღირსებაც.

ახლა მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და დიდი პატივისცემით და სიყვარულით მივულოცო ბ-ნ მიშას დაბადებიდან 75 წლისთავი და სინანულიც გამოვთქვა იმის გამო, თუ ოდესმე ჩემი აღრინდელი ე.წ. „უმაწვილური მაქსიმალიზმის“ წყალობით რაიმე ტკივილი მიმიყენებია მისთვის.

ჭურბა უიფშიძე:

1. ბ-ნ მიშას დამსახურებად მიმაჩნია, პირველ რიგში, ის, რომ მან მოახდინა მსახიობისა და პიროვნების შერწყმა, შექმნა რა სოლისტების ანსამბლი რუსთაველის თეატრში, რაც უდიდეს ოსტატობას ითხოვს და მეორე ის, რომ მან აღზარდა მსახიობთა მთელი თაობა. ბ-ნმა მიშამ ახალი მიმართულება მისცა თეატრალურ პროცესებს, უფრო ღრმად ჩასწვდა ადამიანის შინაგან სამყაროს, ამოწიდა მისი უფაქიზესი ნიუანსები და მოარგო ისინი სპექტაკლის სრულიად ახლებურ გადაწყვეტას.



2. რა თქმა უნდა, ისეთმა სპექტაკლებმა, როგორც „ანტიგონე“, „კინკრაქა“, „როცა ასეთი სიყვარულია“ და სხვა, სრულიად განსხვავებული მიმართულება მისცეს ქართულ თეატრს და ახალ რანგში აიყვანეს იგი, ახალი ესთეტიკა შესძინეს მას.

3. თუ დღეს მე რაიმეს წარმოვადგენ, ეს ბ-ნი მი. შას დამსახურებაა. ჩემი ბრალია, რომ ათი წელია ახალი სახე არ შემიქმნია, მაგრამ სულ რომ არ ჩამოვყარე ყურები და რაღაცას ვაკეთებ, მხოლოდ და მხოლოდ მისი პედაგოგიური მუშაობის წყალობითაა.

**მიზნა არაბული:**

1. ალბათ ის, რასაც ბ-ნ მიხეილ თუმანიშვილის სკოლა ეწოდება, ეს სკოლა კი არის ცხოვრებისეული სიმართლე სცენაზე, ხორცშესხმული მსახიობისა თუ რეჟისორის მიერ და კიდევ ხელწერა, რომელიც გამოარჩევს მას სხვა შემოქმედისგან.

2. მიმაჩნია, რომ თუმანიშვილის სკოლა ყველაზე მეტად თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებში იგრძნობა. ხოლო ჩვენი, კინომსახიობის თეატრის რეჟისორების, კერძოდ, ქეთი დოლიძის, ცოტნე ნაკაშიძის, ნუგზარ ბაგრატიონის სპექტაკლებში ნათლად იკითხება ის შემოქმედებითი პრინციპები, რომელსაც ნერგავს ბ-ნი მიშა თანამედროვე ქართულ თეატრში.

3. თუ დღემდე რაიმე გამოიკეთებია და მომავალშიც გავაკეთებ, ეს უწინარეს, ბ-ნი მიშას დამსახურებაა. იგი უდიდესი პედაგოგია. მიუხედავად იმისა, რომ კარგა ხნის მსახიობი ვარ, დღემდე ჩემს თავს მის მოსწავლედ ვთვლი. მასთან მუშაობა განუწყვეტელი სწავლის პროცესია, აღსავსე ახალ-ახალი ფორმებისა და საშუალებების ძიებებით.

1. ბ-ნმა მიშამ აღზარდა მთელი თაობა მსახიობებისა და რეჟისორებისა, რომლებიც დღეს ქართული თეატრის სახეს წარმოადგენენ. ესენია: რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, გ. ქავთარაძე და სხვები. მისი უდიდესი დამსახურებაა ისიც, რომ შეიქმნა კინომსახიობთა თეატრი, რომელიც მართლაცდა განსაკუთრებულია თავისი თვითმყოფადობით.

2. მისმა სპექტაკლებმა, რასაკვირველია, იქონიეს ზეგავლენა ქართულ თეატრალურ პროცესებზე, მაგრამ კონკრეტულად რომელმა, ვერ გეტყვით, ეს უფრო სხვების განსახველია.

3. მომცა ის, რასაც მე დღეს წარმოვადგენ. მომცა პროფესია, საქმისადმი სიყვარული, როგორც თავად ხშირად ამბობს ხოლმე — ხელობა მიჭირავს ხელში. ჩვენ ყოველწაირად სწავლის პროცესში ვართ და ვხვეწთ ჩვენს ოსტატობას.

**წინელი განკვეთაჲ:**



1. ბ-ნ მიშამ გასდო ხიდი ძველსა და ახალ თეატრებს შორის. დღევანდელი ქართული თეატრის მის გარეშე ჩემთვის წარმოუდგენელია.

**ღარუჯან ჯოჯუა:**

2. მისმა სპექტაკლებმა უდავოდ დიდი გავლენა იქონიეს თეატრალურ პროცესებზე. მათში ნათლად და გამოკვეთილად ჩანს ბ-ნი მიშას ხელწერა. ესენია: ძველი სპექტაკლებიდან „ქინტრიაჟა“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, ხოლო დღევანდლებიდან „დონ შუანი“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“, სადაც ტრადიციული, კლასიკური ფორმები ბრწყინვალედ შეერწყა ახალ სცენურ გამომსახველობით საშუალებებს.

3. ბ-ნმა მიშამ შემძინა პროფესიონალიზმი, რაც უმთავრესია მსახიობისთვის და დამენმარა დაოსტატებაში.

**რუსულან ბოლქვაძე:**

1. ბატონი მიშას მთავარი დამსახურება ქართულ თეატრში ის არის, რომ მან შექმნა მთელი ეპოქა. მხოლოდ მე არ ვფიქრობ ასე. ეს აღიარებული ფაქტია. რუსთაველის თეატრში მის ხელში გაიარა მსახიობთა იმ თაობამ, რომელმაც შეცვალა მიმართულება და გმირულ-ჰეროიკული სტილიდან გადაინაცვლა ადამიანის შინაგან საშუაროს გადმოცემაზე. უფრო ჩაუღრმავდა მის სულიერ ცხოვრებას, მის ფსიქოლოგიას, შეეცადა აღმოეჩინა ახალი პლასტები, რაც, ბუნებრივია, მსახიობისგან ახალ, განსხვავებულ გამომსახველობით საშუალებებს ითხოვდა. ეს შემოქმედებითი პროცესი ბ-ნმა მიშამ ჩვენს თეატრში განაგრძო. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ თეატრს თავდაპირველად სახელოსნო ეწოდა, სადაც ძირითადი აქცენტი გადატანილი იყო ძიებებზე, რომელთა საშუალებითაც ყალიბდება მსახიობი როგორც პროფესიონალი. ამისი ლოგიკური დასასრული ის იყო, რომ სახელოსნო შემდეგ კინომსახიობის თეატრად ჩამოყალიბდა, ვინაიდან ბ-ნ მიშასთვის მთავარი მანაც მსახიობია, და უფრო რეპეტიცია, სადაც ხდება ძიება, ვიდრე შედეგი ანუ სპექტაკლი.

2. ბატონ მიშას მიერ, რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლებს გადმოცემით ვიცნობ. მახსოვს ზოგიერთი, მაგალითად, „ანტიგონე“. მჯერა, რომ მათ უდიდესი გავლენა მოახდინეს თეატრალურ პროცესებზე და ღრმად ჩაიბეჭდნენ მკურნალებლად მისი იერებში.

3. ვთვლი, რომ ბატონ მიშასთან 15 წლის განმავლობაში მუშაობამ მომცა ყველაფერი — შესაძლებლობა დავუფლებოდი ჩემს პროფესიას. მასთან მუ-

შაობა ნამდვილი სკოლაა, სადაც ყველა პირობაა, რა-  
თა დაოსტატად და მიიღო გამოცდილება.

როცა ამ თეატრში ბატონ მიშას სურვილით მო-  
ვედი, ცხადია, როგორც ყველას, მეც მრავალი ოც-  
ნება მქონდა და მეგონა, რომ ყველაფერი შემეძლო.  
ზოგჯერ სწორად ვერ ვაფასებდი ჩემს შესაძლებლო-  
ბებს და მიმაჩნდა, რომ მას არ ესმოდა ჩემი, მაგრამ  
გავიდა დრო და მივხვდი: ის ცამდე მართალი იყო  
და რომ ზუსტად ასე უნდა წარმართულიყო ის კონ-  
კრეტული პროცესი, რომელმაც საბოლოო შედეგამ-  
დე მიმიყვანა. ბატონი მიშა თვლიდა, რომ ათი წე-  
ლი იყო საჭირო ჩემი „დაღვინებისათვის“. და მართ-  
ლაც, ამ ხნის შემდეგ გაჩნდა ჩემს ცხოვრებაში ელენე  
(„ზაფხულის ღამის სიზმარი“), მერკური („ამფი-  
ტრიონი“) და სხვა როლები. ვთვლი, რომ სწორედ ეს  
არის ბატონ მიშას უდიდესი პედაგოგიური ნიჭისა და  
აღლოს შედეგი.

მანია კობახიძე:

1. მიხეილ თუმანიშვილმა თავის შემოქმედებაში  
მიაღწია უნიკალურ სინთეზს, აქ არაჩვეულებრივი ორ-  
განულობით ერწყმის ერთმანეთს ფსიქოლოგიური თე-  
ატრის პრინციპები და ქართული თეატრისათვის ტრა-  
დიციული თეატრალური ზეიმის სულიკვეთება. მსა-  
ხიობს მან შესძინა რწმენა იმისა, რომ მისთვის ცნო-  
ბილია არა მხოლოდ თეატრის, არამედ ცხოვრების შე-  
სახებ ისეთი რამ, რაც ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის  
დაფარულია. მისი მსახიობები ამ საიდუმლოების გან-  
დობას კაცობრიობის დანარჩენი ნაწილისათვის არ  
ჩქარობენ. უბრალოდ, სიხარულს ანიჭებენ სპექტაკ-  
ლზე მოსულ ადამიანს. თანაც ისე, თითქოს თითოეულ  
მაყურებელს პიროვნულად მიმართავენ, მხოლოდ მის-  
თვის თამაშობენ.

2. ვფიქრობ, ქართველი მსახიობი უფრო რაფინი-  
რებული, დახვეწილი გახდა მას მერე, რაც ქართულ  
თეატრს შეემატა ისეთი სპექტაკლები, როგორიცაა:  
„ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, „როცა ასეთი სიყ-  
ვარულია“, „ჰინტრაქა“, „დონ ჟუანი“, „ზაფხულის  
ღამის სიზმარი“.

3. ადამიანი, მას მერე, რაც მიხეილ თუმანიშვილის  
სკოლას გაივლის, არ შეიძლება მკვეთრად არ შეიცი-  
ვლოს. ამის დამადასტურებელი არაერთი მაგალითი  
მახსენდება. მისი მოწაფე შეიძლება გახდეს ნებისმიერ  
ასაკში და ყოველთვის გეძლევა იმის შანსი, რომ შე-  
ნი ცხოვრება უჩვეულოდ საინტერესო და მრავალფე-  
როვანი გახდეს, პროფესიის საფუძვლების ფლობამ კი  
საკუთარი ძალების მიმართ რწმენა შეგძინოს.



ზიორგი ცაიტიშვილი:

1. მთელი მისი მოღვაწეობა თავისთავად უძლიერესი ეპოქაა, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია როგორც ქართული თეატრის ისტორია, ისე დღევანდლობა. თუ მაინც მთავარი დამსახურების გამოჩნდება შევუდგებით, ჩემი აზრით, ესაა ბატონი მიხეილის მიერ ქართული თეატრის განახლების ურთულეს პროცესში შეტანილი ლომის წილი. ვგულისხმობ, 50-იან წლებში დაწყებულ და 60-იანში დაგვირგვინებულ ხანგრძლივ პროცესს, რომელმაც ქართული თეატრის როგორც კონცეპტუალური, ისე გამომსახველობითი საშუალებების თუ სცენური ლექსიკის ძირეული განახლება გამოიწვია.

ან, რატომ არაა ბატონი მიხეილის მთავარი დამსახურება დავით კლდიაშვილის დრამატურგიის ახლებური, სიღრმისეული წაკითხვა, რომელმაც ფაქტიურად დასაბამი დაუდო ისეთი ფენომენის შექმნას, როგორც კლდიაშვილის თეატრია?! სწორედ მისმა ძიებებმა მისცეს შემოქმედებითი იმპულსი რეჟისორთა მომდევნო თაობას. ბატონი მიხეილის მიერ განხორციელებული ტელესპექტაკლი „დარისპანის გასაჭირი“ და შემდგომ, რუსთაველის თეატრში დადგმული იგივე პიესა (რომელიც „პოეზიის სადამოში“ თამაშდებოდა) იქცა კლდიაშვილის ახლებური წაკითხვის წინაპირობად, რასაც მოჰყვა ისეთი სპექტაკლები, როგორცაა თემურ ჩხეიძისა და რობერტ სტურუას „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რუსთაველის თეატრში), შალვა გაწერელიას „ქამუშაძის გაჭირვება“ და „ირინეს ბედნიერება“ (მოზარდ მსაყურებელთა ქართულ თეატრში).

2. პირველ კითხვაზე გაცემული პასუხიდან ბუნებრივად გამომდინარეობს დადებითი პასუხი. მხოლოდ დავუმატებდი, არა მხოლოდ იქონიეს, არამედ განსაზღვრეს კიდევ ამ პროცესის შემდგომი განვითარება.

სპექტაკლებიდან გამოვყოფდი: „ესპანელ მღვდელს“, „როცა ასეთი სიყვარულიას“, „ჭინჭრაქას“. ეს ის წარმოდგენებია, რომლებიც არ მინახავს, მაგრამ მათ შესახებ ბევრი რამ წამიკითხავს და მსმენია. ზემოჩამოთვლილ სპექტაკლებს დავუმატებ მათ, რომელთა მსაყურებელიც ვყოფილვარ — „ანტიგონე“, „ბაკულის ღორები“, „დონ ჟუანი“, „ჩვენი ბატარა ქალაქი“.

3. ამ კითხვას, ალბათ, უპირანია უპასუხონ მისმა ყოფილმა მოწაფეებმა — რეჟისორებმა და მსახიობებმა. დღევანდელი ქართული თეატრი, მეტწილად ბატონი მიხეილის მიერ აღზრდილ თეატრალურ მოღვა-



წეთაგან შედგება და გადაუქარბებლად შეიძლება  
ქვას, მათ შორის ღირსეულთა შემოქმედებაში, შე-  
უძლებელია ვერ შენიშნო თუმანიშვილისეული სკო-  
ლის ანარეკლი.

პირადად ჩემთვის, ბატონი მიხეილის პედაგოგიუ-  
რი მოღვაწეობის ტრიუმფია მის მიერ შექმნილი კი-  
ნომსახიობთა თეატრი. ეს თვითმყოფადი, საკუთარი  
ხელწერის მქონე, უაღრესად საინტერესო დასი, ურ-  
ომლისოდაც დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას,  
წარმოუდგენელია საერთოდ ქართული თეატრი.

ბევრი რამ შემძინა ბატონი მიხეილის ორმა უნი-  
კალურმა წიგნმა, რომლებიც არა მხოლოდ რეჟისო-  
რთა თუ მსახიობთა, არამედ თეატრმცოდნეთათვისაც  
სამაგიდო წიგნია.

ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა და  
უდიდესი ზემოქმედება იქონია, მის მიერ ჩატარებუ-  
ლმა რამდენიმე ლექციამ. სტუდენტობისას თეატრმ-  
ცოდნეთა კურსმა ჩვენს ხელმძღვანელს, ბატონ ვასილ  
კიკნაძეს მივმართეთ თხოვნით. ბატონმა ვასომ აგვი-  
სრულა თხოვნა და ბატონ მიხეილს შეგვახვედრა. ცხა-  
დად მახსოვს, ყოველ ჩვენგანს როგორი ინტერესი  
ჰქონდა ამ ლექციების მიმართ. ეს იყო იმ ღირებუ-  
ლის მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი, რაც ჩვენ  
ინსტიტუტში ყოფნისას შევიძინეთ.

1. ჰერ ერთი, ჩემი აზრით, მიხეილ თუმანიშვილის  
შემოქმედებაში ძალზე მკაფიოდ გამოიკვეთა რეჟი-  
სურის, როგორც სპექტაკლის ავტორობის გაგება, და  
ამ მხრივ, იგი უნდა ჩაითვალოს მარჯანიშვილისა და  
ახმეტელის უშუალო მემკვიდრედ. გარკვეული გაგე-  
ბით მიხეილ თუმანიშვილის მოსვლით ქართულ თე-  
ატრში აღდგა დროთა დარღვეული კავშირი. მეორეც,  
თუმანიშვილმა თეატრში მოიტანა ახალი სამეტყველო  
ენა. მან მშვენივრად იგრძნო დროის ტენდენცია და  
გაათანამებლროვა თეატრი, შეამზადა ნიადაგი და დაუ-  
კავშირა კიდევ ჩვენი დროის ქართული სცენა მსოფ-  
ლიო თეატრალურ ვითარებას. მესამეც, მან შექმნა  
კინომსახიობთა თეატრი, ურომლისოდაც ძნელია წარ-  
მოვიდგინოთ ქართული თეატრის დღევანდელიობა და  
მომავალი. მოგეხსენებათ, მსოფლიოში არის თეატრე-  
ბი, რომელთა სახელწოდებაში ფიგურირებს „დიდი“  
და „მცირე“, თუნდაც მილანის „პიკოლო თეატრო“  
(ანუ „მცირე თეატრი“). მიხეილ თუმანიშვილის კინო-  
მსახიობთა თეატრს მე ვუწოდებდი „პატარა დიდ თე-  
ატრს“.

ვახტანგ  
პართაველიშვილი:



2. მთელმა მისმა მოღვაწეობამ იქონია გავლენა. ავიღოთ მისი შემოქმედების თუნდაც პირველი პერიოდი — 50—60-იანი წლების დასაწყისი. ამ დროს რუსთაველის თეატრში, შეიძლება ითქვას, არსებობდა ორი თეატრი. ერთი, რომელიც აგრძელებდა ე. წ. გამირულ-რომანტიკულ ხაზს (დიმიტრი ალექსიძის სექტაკლები: „ოიდიპოს მეფე“ და „ბახტრიონი“) და მეორე, რომელიც დაკავშირებულია ახალი ესთეტიკის შემომტან მიხეილ თუმანიშვილის დადგმებთან. ცხადია, ისინი უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს და მათ შეფასებაში საზოგადოებაც ორ ნაწილად გაიყო. გამირულ-რომანტიკულ თეატრს, გვიანში შემოდგომა ედგა და თავისი სურნელი ჰქონდა, თუმცა, ყალბი ინტონაციებიც შეიმჩნეოდა. თუმანიშვილის სექტაკლებმა გაწმინდეს თეატრი დეკლამაციურობისა და მოძველებული პათეტიურობისაგან. პირადად ჩემთვის, ეს იყო ძალზე მტკივნეული პროცესი და მე დამჭირდა დრო, რათა უფრო ობიექტურად შემიფასებინა ვითარება, ბოლომდე დამენახა მნიშვნელობა მიხეილ თუმანიშვილის სექტაკლებისა. დღევანდელი გადასახედიდან მის საუკეთესო სექტაკლებად მიმაჩნია (ვასახელებ დადგმის თანმიმდევრობით): „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჭინჭრაქა“, „ანტიგონე“, „დონ უუანი“, „ბაკულას ღორები“ და კიდევ ძალიან მიყვარს „ჩვენი პატარა ქალაქი“. ამ სექტაკლებმა, ბუნებრივია, უკვე თავიანთი მხატვრული სრულყოფილებით გავლენა იქონიეს ქართული თეატრის განვითარების პროცესსა და მაყურებლის გემოვნების ჩამოყალიბებაზე.

3. მიხეილ თუმანიშვილმა ქართულ თეატრს აღუზარდა მსახიობებისა და რეჟისორების რამდენიმე თაობა და სისტემურად დამკვიდრა პროფესიონალიზმი. მასში ჰარმონიულადაა შერწყმული დამდგმელი რეჟისორი და რეჟისორ-პედაგოგი. ამიტომაც, სწავლების პროცესი მასთან მხოლოდ ინსტიტუტში არ აწარმოებოდა. იგი გრძელდება თეატრშიც, ყოველი სექტაკლის დადგმის დროს. თუმცა, ამაზე სჯობს ისაუბრონ იმ მსახიობებმა და რეჟისორებმა, ვისაც ჰქონდა ბედნიერება მასთან უშუალო მუშაობისა. პირადად მე კი, ბევრი რამ შემძინა და მასწავლა პედაგოგიური პრაქტიკით ნასაზრდოებმა მისმა წიგნმა „საწამ რეპეტიცია დაიწყება“.

1. ბ-ნი მიხეილ თუმანიშვილის მთავარ დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს რადიკალურად განსხვავებული მისი რეჟისორული ხელწერა, რომელიც ვლინდ



ბა მის ესთეტიკასა და ფსიქო-ანალიტიკურ აზროვნებაში.

2. რა თქმა უნდა და ერთობ მნიშვნელოვანია. ამის დასტურია: ფლექტერის — „ესპანელი მღვდელი“, ნახუცრიშვილის „ქინჭრაქა“ და ჟ. ანუის „ანტიგონე“.

3. ყველაფერი, რაც კი უნდა იცოდეს მსახიობმა სცენაზე ქმედების დროს. კერძოდ — სიმართლის გრძნობა მოცემულ პირობებში — არსი-არსთაგანი სასცენო ხელოვნებისა.

1. ბატონი მიხეილი მოგვს მაგონებს, მისი შრომა — შრომას იმ ადამიანისა, რომელმაც ყველაფერი ამქვეყნიური გვერდზე გადასდო. უარი სთქვა ყველა ამქვეყნიურ სიამოვნებაზე. მისთვის არსებობს მხოლოდ ერთი სიხარული, მხოლოდ ერთი სიამოვნება — იშრომოს თეატრში, ემსახუროს თეატრს.

ეს დიდი ბედნიერებაა. ბედნიერებაა, როცა ადამიანი სულს ასე გაწრთვინს. მე ყველა მოგვი ბედნიერად მიმაჩნია, რადგან მათ იცოდნენ, იციან რას და რისთვის აკეთებენ.

მაგრამ რეჟისორ მ. თუმანიშვილის ეს თავისებურება ერთგვარი პარადოქსის მომცველიც გახლავთ — ერთის მხრივ, მისთვის თითქოს არ არსებობს გარესამყარო, არ არსებობს არაფერი გარდა თეატრისა, ე. ი. არ ცხოვრობს დღევანდელი ცხოვრებით, მაგრამ... მაგრამ მის სპექტაკლებში ცხოვრება ისე იკითხება, ისე სჩქედს, ისე ცხარეა, ბარე ათ ჰედონური ბუნების ადამიანს შეშურდება.

მიხეილ თუმანიშვილმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა, თუ რა ძალა აქვს პროფესიული წრთვისადმი ერთგულებას.

„როცა ასეთი სიყვარულია“ ჩემთვის თეატრალური გადატრიალება გახლდათ. ამ გადატრიალების რაობაში ამ პიესის მიხედვით დადგმულმა სხვა სპექტაკლებმა უფრო დამარწმუნეს. სწორედ მაშინ გახდა ცხადი, რაოდენი განსხვავება შეიძლება არსებობდეს შემოქმედსა და შემოქმედს, სპექტაკლსა და სპექტაკლს შორის. ამ ნიშან-თვისებების შემცველნი გახლდნენ „ქინჭრაქა“, „ზაფხულის დამის სიწმარე“ (კინომსახიობთა თეატრში), „ანტიგონე“, „დონ ჟუანი“, „ბაკულის ღორები“.

2. საქართველო დიდი თეატრალური კულტურის ქვეყანაა. ამაში მაშინ დარწმუნდები, სხვა ქვეყნების თეატრალურ ცხოვრებას ასე თუ ისე რომ გაეცნობი. ჩვენ დიდებული რეჟისორები გვყვანან, ჩვენს თე-

გურამ ბათიაშვილი



ატრს ახასიათებდა (და ვგონებ, კვლავაც ახასიათებდა) საკაცობრიო იდეალების ერთგულება. ჩვენი ლური აზროვნება მსოფლიოს დიდი თეატრალური ქვეყნებისას სწვდება. მიხ. თუმანიშვილი ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურა, ლიდერი გახლავთ იმათ შორის, ვინც ქართულ თეატრალურ აზროვნებას ქმნიდა. ერთი ასეთი პარალელი მინდა გავავლო: სა. ყოველთაოდაა ცნობილი ფრანგული დრამატურგიის რაობა, მისი ადგილი მსოფლიო მწერლობაში, მაგრამ მოვიდნენ სარტრი, ანუი და მათ სულ სხვა, სრულიად ახალი ელვარება მიანიჭეს ფრანგულ დრამატურ. გიას. მე ახალ პიესებს არ ვგულისხმობ, მხედველობაში მაქვს მათი — მწერლების ღვაწლი დიდი ფრანგული დრამატურგიის განახლების, გადახალისების საქმეში. კიდევ ერთხელ მინდა მოვიბოდიშო, თუ ვინმეს ეს მოსაზრება უადგილოდ მოეჩვენება — ანალოგიურია მიხეილ თუმანიშვილის ღვაწლი ქართულ თეატრში.

მიხეილ თუმანიშვილის — რეჟისორის ღირსება ისიც გახლავთ, რომ მისი მთავარი მისიის დასტურად სხვა ავტორები სხვა თავისებურებებს მოიშველიებენ და აღბათ, არც ისინი იქნებიან რეალობას დაშორებულნი.

მ. არ არის აუცილებელი, მიხეილ თუმანიშვილ-პედაგოგის თაობაზე ილაპარაკოს მხოლოდ იმან, ვინც ინსტიტუტში მის კურსს გადიოდა, მისი მოწაფე იყო. მე ვგონებ, ჩვენ ყველანი ვიყავით მისი მოწაფეები — თავისი სპექტაკლებით გვასწავლიდა თეატრს, ჩვენში აწვითარებდა იმ თეატრალურ ესთეტიკას, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია დღევანდელი თეატრი.

ის, რომ დღეს ქართულ თეატრში არიან რეჟისორები, რომლებიც არა მხოლოდ ქართულ სცენას აშვევენბენ, არამედ უცხოეთის თეატრებშიც ერთობ სასურველად არიან მიჩნეულნი, ქართული თეატრალური სკოლის და ამ სკოლის ერთ-ერთი ადგილის მიხეილ თუმანიშვილის დიდ გამარჯვებად მიმაჩნია. რამდენიმეჯერ მქონდა ბედნიერება უცხოეთის თეატრებში მენახა მისი მოწაფეების — ქართველ რეჟისორთა სპექტაკლები და დარბაზიდან ერთხელაც არ გამოვსულვარ სიწითლემორეული. პირიქით — მემამუებოდა, რომ ვიცნობ და ურთიერთობა მაქვს ამ რეჟისორებთან.

საიუბილეოდ ამაზე ლაპარაკი, იქნებ, უხერხულიც იყოს, მაგრამ შესაძლოა, ახლა ნათქვამმა მეტი ფასი შეიძინოს: მიხეილ თუმანიშვილის — დიდებული პედაგოგის ნაკლად იმას მივიჩნევ, რომ მის აღზრდილ-

თა შორის ჭერაც არ სჩანან პედაგოგები, რომლებიც დღეს თუ არა, ხვალ ანალოგიურ სამსახურს გაუწყვენ ქართულ სამსახიობო სკოლას. არადა, ქართულ თეატრს ეს ძლიერ სჭირდება.

დაილოცოს ის დღე, ის საათი, როცა შენ გაჩნდი ამ ქვეყანაზე. დაილოცოს ის დედა, ვინც შენ გაგაჩინა. დაილოცოს ის მამა, რომელმაც ბედნიერებით აღსავსემ გულში იმედიანად ჩაგბეჭა, თოთო და ჩვილი...

და თითქმის 25 წლის შემდეგ დაიწყო შემოქმედ მიხილ თუმანიშვილის ჩამოყალიბება. რა თქმა უნდა, როგორც ჩვენი თაობის უმეტესობას, შენც გხვდა წილად დიდებული გიორგი ტოესტონოგოვისა და ასევე დიდებული დიმიტრი ალექსიძის მგზნებარე, ცინცხალი ნიჭიერებითა და შემოქმედებით აღზევებული მათი სწავლების მეთოდი.

საოცარი პედაგოგები გვყავდნენ, არა, მიშა?!

შენ, ფრონტზე შეგვიანებული, ცოტა გვიან მოხვედი თეატრში, ჩვენზე გვიან... ომში განაწამებმა საოცარი სიბო, სიფაქიზე, სილამაზე და უსასრულო კაცთმოყვარობა მოიტანე თეატრში. ფანატიკურად ჩაფრენილი საყვარელ საქმეს, უზომოდ ნიჭიერმა და დახვეწილმა, არისტოკრატიამა და ღრმად განსწავლულმა გვიწამე ჩვენც — შენი „შვილკაცა“ და დაიწყო...

მე მიმაჩნია — შენი უდიდესი ღირსებაა, გარდა ყველაფრისა, ის, რომ შენ ბავშვური გატაცებითა და ზოგჯერ ბავშვური ქირვეულობითაც კი უმწიკვლოდ გიყვარს მსახიობი — ადამიანი, რომელსაც მუდამ დიდის ზრუნვით, მოთმინებით, პატივისცემით ეპყრობი და რომელიც შენთვის არასოდეს „პაიკს“ არ წარმოადგენს. შენ წინა პლანზე გამოგაქვს ის ფაქიზი სული მსახიობისა, რომელიც სათუთ მოპყრობას სპირობებს. შენ არასოდეს „გეზარება“ ყოველდღე „ეამონ“ მო შენი სპექტაკლი, გააკონტროლო და შენიშვნა-დარიგება მისცე შენს მეგობრებს. მუდამ მიკვირდა და ახლაც მიკვირს, როგორ ახერხებ იმ ხელუხლებელი, მიუწვდომელი, მაგრამ შენთვის აუცილებელი თვისებების ფრთხილად, მისხალ-მისხალ ამოკრფას მსახიობის სულიდან და ისე ჩატეიფრას როლში!

რა გენიალური ოსტატი ხარ, ჩემო მიშა!

დიდი, ბუმბერაზი ოსტატი!

იცი, კიდევ რა მაკვირვებს? შენ დღემდე გასაოცარი ხარ, მოულოდნელი, სულ ახალი და ახალი. შენ ერთნაირად აოცებ და აღაფრთოვანებ ყოველი ასაკის ადამიანს, დიდია თუ პატარა. ყველა ასაკის მსახიობი ერთნაირად ვეტრფის და სწამს შენი. შენ არასოდეს „არ მოძველდები“. მუდამ ახალგაზრდა, ენერგიული და სასურველი ხარ. რეჟისურაში უკვე კლასიკოსი ხარ. რა ბედნიერებაა. რამდენი ნიჭიერი თაობა აღზარდე, რამდენი ბრწყინვალე სპექტაკლი დადგი, რა საინტერესო წიგნი დაწერე.

უსაზღვროდ მაღლობელი ვარ იმ ბედნიერებისათვის, რომელიც შენ მე მჩუქე. ეს საგანძობრი, შენგან ნაბოძები, ჩემში, მთელს ჩემს არსებაშია ჩაქსოვილი.

იცოდე, აუცილებელია ჯანმრთელად იყო, შენი ლეილას, ლიკას, შვილიშვილებისათვის, შენი დისა და მეგობრებისათვის; აღზრდილებისათვის და აგრეთვე იმ აურაცხელი მაყურებლისათვის, რომელსაც შენ ასე უყვარხარ.

მეორე 75 წელი მოგველოცოს ყველას! (კაი ხანახაეები კი ვიქნებით, მაგრამ მაინც) ეს რა თქმა უნდა, იუმორია, რომლითაც შენ მუდამ სავსე ხარ.

**შენი მედლა ჩახაპა**

(ერთადერთი მამაკაცი შენ ხარ, ვისთვისაც მე არ მიღალატია — ესეც იუმორია).

სადაც საჭირო ვიყავი

ეს ამბავი რამდენიმეჯერ დაბეჭდა მწერალმა აკაკი გეწაძემ, მაგრამ საჭიროდ ჩავთვალე, მომეთხოვო ჩემი გულისტკივილის ერთი ლამის ამბავი.

პირველი ჩემი სამმოქმედებიანი დადგმა იყო მოლიერის „ძალად ექიმი“. ფატი გოციელისეულმა ხალხური ენის ღრმა ცოდნით ნათარგმნმა სცენებმა საშუალება მომცა თანამედროვე კოსტიუმებში გვეთამაშა. ამ ხერხმა იმდენად გაამართლა, ხალხს არანაირი უხერხულობა არ უგრძენია. შემდგომ ჩემი „ძალად ექიმი“ რამდენჯერმე მაქვს დადგმული, ყოველთვის თანამედროვე კოსტიუმებით ვთამაშობდით. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ქალები: ოფელია — გოშაძე, ეთერ ბურდილაძე და ინა პეტროსივა; ვაჟები: გუგული იარცოვი, მურმან ბურდილაძე, ირაკლი ნანუკაშვილი, პატარა კოტე ჯაფარიძე და მე (სგანარელის როლში). სპექტაკლი მხურვალედ მიიღო მაყურებელმა.

გავთამაშდი და სიმონ მთვარაძის 5 მოქმედებიანი „სურამის ციხე“ წარმოვადგინეთ. ამ დადგმაში კვლავ ახალი ძალები შემოგვემატნენ: ლეილა გამყრელიძე, უჩა კაციტაძე და პატარა შუქურა ჯაფარიძე, რომელმაც ზურაბის როლში გვასახელა. მე ოსმანს აღარ ვთამაშობდი, მაყურებელი მიჩვეული იყო ჩემს მიერ კომიკური როლების შესრულებას და ჩემთვის ამ უჩვეულო ამბლუაში სიცილით შეეხვდნენ. მალე ყველაფერი გამოსწორდა და მაყურებელსაც მოეწონე ამ როლში.

ლუკას კომიკურ როლში წარმატება ხვდა მურმან ბურდილაძეს. ახლა ბედი დრამაში უნდა ეცადა და პიესაში „სიტყვა საფლავთან“, რომელიც ვახტანგ ჯაფარიძის (იმ დროს კულტურის სახლის დირექტორი) წაქეზებით სრულყოფილ პიესად გადააკეთე. აქ მთავარი როლი — გერმანელი კაპიტანი განასახიერა და დიდი წარმატებაც ხვდა. ასევე კარგად შეასრულა ნათელას როლი ეთერ ბურდილაძემ. და თუ ეს პიესა სამი სეზონის განმავლობაში სცენაზე იღვმებოდა, ეს მათი დამსახურებაცაა.

„კიკვიძის“ დადგმას ონის სცენაზე თავისებური თავგადასავალი აქვს, ვ. დარასიელის „კიკვიძე“ რუსთაველის თეატრში დიდი წარმატებით იღვმებოდა. მე მისი წაკითხვა მინდოდა და თუ შეეძლებდი, დადგამაც. მთელი ჩემი ნაცნობები შეეგწუხე პიესის ხელში ჩასაგდებად, მაგრამ ამაოდ. ერთხელ ვახტანგ ჯაფარიძემ (ლიტერატორი იყო) მითხრა: — მოდი, შენ თვითონ დაწერე, რაც იყოს იყოს! გავოცდი, კიდევ რომ შეეძლო დაწერა, ვინ დამიმტკიცებს-მეთქი.

— ფიქრი ნუ გაქვს, მაგახე მე ვიქნები პასუხისმგებელიო — მომიგო — ნათქვამმა წამაქეზა. ვცდი, იქნებ გამომვიდეს რამე — ვიფიქრე. წაკითხული მქონდა ნარკვევი „ორბის თვალის“ და დარა-



სელის პოემა „კიკვიძე“. „მნათობში“ დაიბეჭდა ოსიპოვის ნაწარმოები „დივიზიის მეთაური კიკვიძე“. ამ და სხვა მასალებზე დაყრდნობით შეექმენი ოთხმოქმედებიანი პიესა. ახლად გამომცხვარი პიესა ბატონ ვახტანგს წაუფუკითხე, სიტყვაძუნწმა პიესა მომიწონა და გადამოცნა. ეს პიესა ვ. დარასელის „კიკვიძის“ სახელწოდებით იდგმებოდა. რამდენიმე წელი იდგმებოდა იგი ონის სცენაზე და იმდენად შესისხლხორცებული ჰქონდა ხალხს, რომ, როცა ამბროლაურიდან ნაწდვილად დარასელის „კიკვიძე“ ამოვიტანე გასტროლებზე, მაყურებელმა იგი აღარ მიიღო და ისევე ძველ კიკვიძეს მოიხსენიებდნენ. ეს ალბათ, გამოწვეული იყო იმით, რომ პოლიტიკაზე და ადამიანთა ურთიერთობებზე ნაკლებად ვამახვილებდი მაშინ ყურადღებას. ჩემი პიესა უფრო ეფექტებზე იყო აგებული და მაყურებელში ზემოქმედებისთვის იყო გათვალისწინებული.

მაშინ რაიონის ხელმძღვანელად ბენო გორგიაშვილი იყო, რომლისთვისაც რაიონის კეთილდღეობა და კულტურული ცხოვრება განუყრელად იყო ერთუბრთს დაკავშირებული. მოუხედავად გაგანია ომისა, რომელმაც დაარღვია ხალხის ცხოვრების რიტმი, იგი ყოველთვის ახიზებდა ჩვენს გვერდით ყოფნას. მამისთვის მისაღვრებთან ომი მიდიოდა. ხალხი ჯარს სურსათით და იარაღით ამარაგებდა. ხშირად მოქმედი არმიოდან პირდაპირ თეატრში მოდიოდა. ჩვენს წარმატებას და მარცხს, თუკი გვეჩვენებოდა, თავისივით განიცდიდა. ყველაფერში გვეხმარებოდა. ხშირად წვრილმან საქმიებშიც ერეოდა, არასოდეს უთქვამს, ეგ ჩემს მოვალეობას არ შეადგენსო. ერთხელ ნათურისთვისაც კი ვიყავი მასთან. მახსოვს, როგორ ხუმრობით ელაპარაკა რედაქტორს ტელიფონზე. — ვარლამოლო, შენ რომ თიდი ნათურა გაქვს, უნდა მათხოვო. თავის გადაპარსვა მინდა და ამაღამ მჭირდება. ნათურა მალე ჩემს ხელში აღმოჩნდა.

„კიკვიძე“ რომ დაეფიცი, დირექტორისთვის ეთქვა — მთელი შემოსავალი მაგ ბიჭუნას მიიცი, მაღლიაო. დიდ მხარდაჭერას ვგრძნობდით ხალხისგანაც. ირთი და იგივე პიესა რამდენჯერმე იდგმებოდა და ხალხმა თითქმის ზეპირად იცოდა. კიკვიძე რომ კვდებოდა, რამდენჯერმე გავვახსნივინეს თარდა. მართლა ხომ არ მოკვდაო. თარბაშში ბევრი ცრემლიც მახსოვს და აღფრთოვანებაც. ტიროდნენ ისინიც, ვინც ახლახანს დაკარგის ახლობლები და ისინიც, ვინც ახლოგაზრდების ვუწოდებდნენ თამაშს განიცადიდნენ. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ვინაა ჯაფარიძე, რევაზ შერაზადიშვილი, გურამ ჯაფარიძე, მაყვალა ჯერესელიძე, პავლე დაუშვილი, დავით ბერუჩვი, შაქრო დემეტრაშვილი, სერგო ჯაფარიძე, ნერაბ იაშვილი, კონსტანტინე ალიბეგო და სხვა.

ნინა ბებია უიცრად გარდაიცვალა. რა თქმა უნდა, ომმა იმოქმედა მასზე. ნატრობდა ხოლმე აღდგომას მივლო მისი სული უფალოს. ასეც მოხდა. სწორედ აღდგომის შემოლოცვას გარდაიცვალა (რა უცნაურია. ჩემი იაეი მერაბი აღდგომის შემოლოცვას მოივლინა ჩიქყანას). ბიძაჩემმა ძლივს მოუხწრო მამაკვდავს. მალი ბიძაც ომში წაიყვანეს. ხილამდე რომ გაეაცილე, დამკოცნა და მითხრა.



შალიკოსაც მოუხდებდა წამოსვლა. შენ არ იფიქრო, ყოველივეს  
 იხმარე, რომ დარჩე. შთამომავლობა შენ უნდა გადაარჩინო. მაგ-  
 რამ, როდესაც წარმოვიდგენდი ჩემი ამხანაგები ყველანი მიდიოდ-  
 ნენ ფრონტზე, მე რა გამაჩერებდა. სამხედრო კომისიაზე გაგვატა-  
 რეს და ისინი, ვინც (ერთომ) ომში მიდიოდნენ, გაანთავისუფლეს.  
 წამსვლელთა შორის დაერჩით მე და ერთი ჩიკვილაძე. წინა დღით  
 სახლში ვიქეითეთ. გაგამზადეთ, რაც საჭირო იყო. დედას გამოვე-  
 თხოვე და კომისარიატში წავედი. იქ მითხრეს: ჯგუფი უკვე წავი-  
 და, შენ ხვალ წახვალ, ქუთაისში იმ ჯგუფს დაეწევი და ერთად  
 წახვალთო! მეორე დღეს მითხრეს, მთავარსარდლის ბრძანებაა სა-  
 ქართველოდან გაწვევა შეწყდა. პროცენტულად ყველაზე მეტი  
 აქედან არის წაყვანილიო. ის ჩიკვილაძე ომიდან შინ აღარ დაბრუ-  
 ნებულა. ვინ იყის, ალბათ, ასეთი ბედით მიწვითა მეც.

სწავლის გაგრძელება გადავწყვიტე, რადგან სახელმწიფოს ჯარ-  
 ში აღარ მიგყავდი, თბილისში წავედი, სამხატვრო აკადემიაში და-  
 ვიჭირე გამოცდები. მართალია, მხატვრობა დღემდე ჩემი საყვარე-  
 ლი საქმეა, მაგრამ სადღაც გული მწყდებოდა, საყვარელ თეატრს  
 რომ ვშორდებოდი. ერთ დღეს ამხანაგებს წავეყვი კინოსტუდიაში,  
 რომლებიც მოსკოვის კინო-ინსტიტუტის ფილიალში, თბილისის კი-  
 ნო-სკოლაში აბარებდნენ მისაღებ გამოცდებს. იმდროინდელმა დი-  
 რექტორმა, ქალბატონმა ოლღა ჩიმაკაძემ ღიმილით მითხრა: ---  
 შენ კი არ გინდა ჩვენთან სწავლა? მე დააბიენი და გაოგნებულმა  
 ვუპასუხე: ატისტატი სამხატვრო აკადემიაში მაქვს შეტანილი-მეთ-  
 ქი. გამოცდებზე დაშვება ჩემზე იყოს, თუ მოეწონე კომისიას, შე-  
 გიძლია ორივეგან ისწავლოო. დიდი იყო ცდუნება. გამოცდაზე გა-  
 ვედი. კომისიაში იყვნენ კინოს ცნობილი ოსტატები. სამოცდათექვ-  
 სმეტი აბიტურიენტიდან ხუთი მიგვიღეს. მალე აკადემიაში გამო-  
 გვიცხადეს, რომ ჩვენი საღებავებით უნდა გავხატა. მე ამის საშუა-  
 ლება არ მქონდა და სპეციალობა უნდა შემეცვალა. გადავწყვიტე  
 ხატვაზე აღარ მეფიქრა და საბოლოოდ დაერჩი კინოსა და თეატ-  
 რის სამსახურში.

ონში მითხრეს, იანვრის არდადეგებზე ერთი საღამომ მოგვიმზა-  
 დე, ზაფხულისაზე — ორიო. ასე რომ, ნუ მოგწყდები და შენთვისაც  
 კარგი იქნება მატერიალურად და შემოქმედებითადაცო.

იხანად ჩემი ამხანაგი სამსონ იარალოვი თბილისის უნივერსი-  
 ტეტის ისტორიულ ფაკულტეტზე სწავლობდა და ერთი ოთახი ჰქონ-  
 ნდა ნაქირავები. თუ ბინა გავიჭირდეს, ჩემთან მოდიო. მე მასთან  
 მერჩია და სექტემბერში მივაკიოხე კიდეც. ასე რომ გადაწყვეტი-  
 ლი მქონდა ან უნდა ნესწავლა, ან დაველუბულიყავი. ილიას უთქ-  
 ვამს „იქ ყველას გვეადგილებს, სადაც ჩვენვე ვართ ჩვენი პატრონი“.   
 გაადგილების რა მოგახსენოთ და საყვარელ დარაჯზე რომ ვსწავ-  
 ლობდი, ეს ბედნიერება იყო, და მიუხედავად იმისა, რომ მძიმე  
 დროში მომიწია სწავლა, ლელო უნდა გამეტანა.

ჩვენი აუდიტორიები ოთხი ოთახისგან შესდგებოდა ძველი კი-  
 ნოსტუდიის მესამე სართულზე. დიდი ოთახი, სადაც ოსტატობის  
 ლექციებს გვიკითხავდნენ, პატარა სცენით იყო დამშვენებული



სპორტდარბაზი, სადაც რიტმიკაც ტარდებოდა, სალექციო აუდიტორია, დირექცია და კანცელარია. დირექტორი იყო ოლა კაძე, სათნო, თბილი და კეთილი ადამიანი. სასწავლო ნაწილად მუხვი კინოს მსახიობი და ქართული მულტფილმების შესანიშნავი რეჟისორი არკადი ხინთიბიძე გვყავდა. ოსტატობის წამყვანი პედაგოგი დიომიდე ანთაძე გახლდათ. იგი კარგი რეჟისორი და მსახიობიც იყო. ცნობილია, რომ მან დაასრულა ნიკოლოზ შენგელიას ფილმი „ის კვლავ დაბრუნდება“. გადაიღო ფილმი „ქალიშვილი ხილობნიდან“. გარდა ამისა, მარჯანიშვილის თეატრში ჰქონდა დანდგმები „ანრი სეარ“. თანაღებელი და დამდგმელი იყო პიესისა „კეთილი ამხანაგი“, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე იდგმებოდა. შემდეგ შემახსენებდა, მთავარი როლისათვის შენი სახელი და გვარი ავიღო. ხშირად ახსენებდა შვილებს (მსახიობ ლეოს და რეჟისორ გიას). ახლად შეძენილ გიაზე ხშირად ხუმრობით მეტყუოდა ხოლმე — გიამ მოკითხვა შემოგითვალაო — სამწუხაროდ, გიას დღესაც არ ვიცნობ პირადად. ჩვენ გვიკითხავდნენ პედაგოგები: ძველი, სახელოვანი პლეადის წარმომადგენელი ცაცა ამარეჯიბი, რომელიც პარტნიორობას უწევდა ლადო მესხიშვილს, ვალერიან გუნას, ალექსანდრე იმედაშვილს, მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი ნანა კინტიძე (მეტყველებას), ნინა სტეფანოვა (რიტმიკას), ელენე კვიციანი (თეატრმკოდნეობას), იგორ ურუშაძე (ხელოვნების ისტორიას), თედო ბეგიაშვილი (ქართული ლიტერატურის ისტორიას), გიორგი ნადირაძე (დასავლეთ ევროპის თეატრს).

შემდეგ ნელ-ნელა შემოგვიმატეს სტუდენტები და ექვსიდან ოცამდე აკედით. საბოლოოდ კურსზე ცხრა დავრჩით. აქედან ერთი, ვიქტორ მესხიშვილი დიპლომატი გახდა. დანარჩენები ყველანი ხელოვნების მსახურები არიან და ყველას დამსახურება ხელოვნებაში აღნიშნულია სახელმწიფოს მიერ.

სახლში, ლექციებს რომ ვამზადებდი, პრაქტიკულ და თეორიულ სამუშაოს ერთმანეთს ვეთავსებდი. როცა კითხვის დროს შეპცივდებოდა რიტმიკასა და აკრობატიკაში ვმეცადინებოდა. შემდეგ ისევ თეორიული საგნების მეცადინეობით ვავსებდი დროს. ეტიუდები კი ზიჭირდა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ჩემი დიასახლისი სახლში იყო. ერთხელ მართო ვიყავი და ეტიუდზე მეცადინეობას შევუდექი. ის იყო მაგიდაზე შევდექი (კეცხლმოკიდებული სახლიდან სადიპლომო ნამუშევრის მაკეტი უნდა გადამერჩინა), რომ ოთახის კარი გაიღო და დიასახლისი შემოვიდა, იგი შიშისაგან გაქვავდა, მე ნათურას ვეცი (სხვა ვერაფერი მოვიგონე) და ხელების ფათური დავეწყე. ამ სინათლეს რა მოუვიდა, რაღაც კუდად ციმციმებდა-მეთქი. — შენ შენს საქმეს მოუარე ბიძია, ნათურას თუ რამე სჭირს, მონტიორს გამოვიძახებთო, ჩანს რაღაც იქვიანა.

ჩემი ბინის პატრონი კესა მანაგაძე, მეტივეთა სოფლის, ონჭეისის მკვიდრი იყო. იმხანად ორი შვილი ფრონტზე ჰყავდა. უფროსის, ვალერიანის ამბავი არაფერი იცოდა, საშუალო ალექსანდრე



(საშა) იუგოსლავიის გმირი, შორს მოქმედი ავიაციის მფრინავი იყო. უმცროსი ვივი, მე მგონი, ჩემზე უმცროსი ჯერჯერობით სოფელში, თავის მამულში ტრიალებდა. ქმარი ადრე დაღუპვითა კესას და ოჯახის უფროსი ამჟამად თვითონ იყო. მამაკაცის შრომას არ თაკალობდა, შვილს არაფერს უჭირვებდა. მისი ფიქრები სულ ომში წასულ შვილებს დასტრიალებდა. მენ რამდენი წლისა ხარო, მკითხა ერთხელ. ჩემი ჯავშნის ამბავი რომ გაიგო, თქვა, მადლობა ღმერთს, აბა, ყველანი რომ დაიღუპონ, რაღა ეშველება ქვეყანასო. შემთხვევით ჩემი ნათესავი გაეცნო, ძალიან ვუჭიკვარ — ახლა გულდამშვიდებული წავალ სოფელშიო, მითხრა გახარებულმა. ამის შემდეგ ხშირად აღარ ჩამოდიოდა და ჩემი სტუდენტობა თითქმის მარტომ გაკატარე. ჩემმა ამხანაგმა, ვისი წყალობითაც აქ დავბინავდი, გაჭირვებას ვერ გაუძლო, მიატოვა უნივერსიტეტი და მშობლიურ ონს მიაშურა. ჩემს მეზობლად ჩემი ტოლი გოგი გაჩნდა ცხოვრობდა, კარგ მეზობელთან ერთად კარგი მეგობარიც გამოდგა. მისი მამა თადეოზ გაჩნდა ილია ჭავჭავაძის თანამშრომლად მუშაობდა ბანკში. მასაც გალაკტიონივით შეეძლო ეთქვა: „სხვა ხალხის ისმის აქ ყრამული“. დედა უმაღლეს სასწავლებელში ფრანგულს ასწავლიდა და როცა იგი, გენერლის ქალიშვილი, ჩვენი სახლის ღარიბულ დერეფანში გაივლიდა, მისი ფეხსაცმლის რიტმული ხმა მეტყველებდა, რომ მთელი თავისი დიდებულებით ძველი არისტოკრატიის უკანასკნელი მოპიკანი მობრძანდებოდა და დროს ვერაფერი დაეკლო მისი ბრწყინვალეობისათვის. ჩვენს ეზოში ცხოვრობდა გოგია გურგენიძე, ზედმეტ სახელად „რებეცა“, თბილისის ნარიყალას უბნის ყოჩი. ერთი შეხედვით, თვალში გეცემოდა მისი თავმდაბლობა და უბრეტენზიობა. მაგრამ მის შესახებ ლეგენდებს ჰყვებოდნენ. საკმარისი იყო მისი სახელის ხსენება და დაზღვეული იყავი ყოველგვარი ხიფათისაგან.

როგორც ადრე აღვნიშნე, ჩემმა მეგობარმა სამსონმა (გუგუშამ) გედარ გაუძლო ჯოჯოხეთურ ცხოვრებას და ერთ მშვიდნიერ დღეს მითხრა: — შენ, მშვიდობა მოგცეს ღმერთმა, მე კი ონშა უნდა წავიდე — მას არცთუ ისე უჭირდა ეკონომიურად. ძალიან შევქუხდი, მაგრამ ჩემი გადაწყვეტილება მტკიცე იყო. შიმშილით რომ სული ამომძრობოდა, სწავლა უნდა დამემთავრებინა, უნდა მივმეგვლეოდი მშობლებს. ვიცოდი, როგორი საჭირო ვიყავი მათთვის.

ჩემი ბინის მანლობლად სიონის ტაძარი, თითქოს ჩემს მფარველად იდგა, ავი თვალისაგან მიცავდა. აქ უნდა გამეტარებინა სამი ძნელი წელიწადი ჩემი ცხოვრებისა.

ვიდრე მე ჩავიდოდი თბილისში, ე. ი. ერთი წლით ადრე, მოსკოვიდან ევაკუირებული ყოფილან რუსული სცენის დიდოსტატები: კაჩალოვი, კნიპერჩეხოვა, კლიმოვი, ნემიროვიჩ-დანჩენკო, კინოს რეჟისორები: ზარხი და ხეიფიცი, ვინც მათ ხელოვნებას ეზიარუნენ გვიამბობდნენ მათ შესახებ. ქალბატონი ელენე კირაკვილია ხშირად ამბობდა, ზარხი და ხეიფიცი გიგა ჯაფარიძის მასწავლებლები იყვნენო. მე ვერ შეიკადრე ჩემს მასწავლებელს, რომ მან





არ ახსოვდა მათი სტუდიაში მუშაობის თარიღი. მე არ მქონია ბუნდები და დნიერება მათი მოსწავლე ვყოფილიყავი. შემძლია ვთქვა, რთმე თუკი ვინმემ ჩემს მოღვაწეობაში იპოვნის რაიმე დადებითს. ქართული კინოს და ქართული ხელოვნების ოსტატებს მიაწეროს, რადგან მათი პირდაპირი და არაპირდაპირი მოწაფე ვარ. მე მაყურებელი ვიყავი მაშინდელი თეატრებისა, თუმც, ხანდახან უსახსრობა მიწლიდა ხელს ბილეთების შეძენაში. ვფიქრობ, ჩემი მატერიალური მდგომარეობაც გახდა იმის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ მოკრძალებული და მორცხვიც ვყოფილიყავი, მაგრამ ზოგიერთისთვის კი პირიქით ხდება. ჩემი მშობლები მათი შესაძლებლობის მაქსიმუმს მიგზავნიდნენ.

იანვრის გამოცდები წარმატებით ჩავაბარე, ვიღებდი პირველი ხარისხის სტიპენდიას, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ესეც ცოტა იყო. ჩემი ბინიდან არცთუ ისე შორს, ცხოვრობდა ჩემი ბავშვობის მეგობარი, სამედიცინო ინსტიტუტის სტუდენტი გოგი ჯაფარიძე. მისი დის დოსიას ქმარი იყო პოლკოვნიკი გიორგი სხირტლადე. ისინი გოგიასაკვით გულთბილი და კეთილი ადამიანები აღმოჩნდნენ. და თუ სწავლა წარმატებით დაგამთავრე, მათ კაცთმოყვარულ გულსაც ვუმაღლი.

ზემოთ მოგახსენეთ, რომ კურსზე ცხრა სტუდენტი ვიყავით. მათ შორის ერთი ქალიშვილი ეთერ გელოვანი. მთელი კურსი დედაძლი ძმებივით ვიყავით მასთან. ამას ის თავისი ქალობით იმსახურებდა. ედიშერ მაღალაშვილი, ვახტანგ ფირცხალავა, ყორა თოლორაძე, თენგიზ გოშაძე, გივი ტალიკაძე, ვიქტორ მესხიშვილი, გუგუთი მგელაძე, (მეორე კურსიდან მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში გადავიდა), მესამე კურსზე შემოგვიერთდა ფრონტიდან დაბრუნებული ოთარ კობერიძე. ყველა მათგანი უსახლკროდ დიდი სიყვარულით მაგონდება.

ერთხელ, ლექციების შემდეგ სახლში ვბრუნდებოდი. ტრამვაიაში ჩაჯექი თუ არა, კინოსტუდიის გვერდით მდგომ ხმამალლა მოლაპარაკე რადიო რეპროდუქტორიდან ჰამლეტის მონოლოგი დაიწყო. მივაყურადე, მსახიობი მომნუსხავი ხმით კითხულობდა დანის პრინციის „ყოფნა არ ყოფნის“ მონოლოგს. გილაციის, მანამდე არმოსმენილი ხმა აფორიაქებდა სულს. რა თქმა უნდა, დაძრული ტრამვაიდან გადმოვხტი, მონოლოგის დასრულებას მოვუსმინე და გაოგნებული გავუდექი ფეხით გზას შინისაკენ.

ერთხელ, გიორგი ნადირაძის შთამბეჭდავ ლექციას ვისმენდით. აუდიტორიაში ბუზის გაფრენის ხმას გაიგონებდით. ამ დროს ფანჯრიდან ზ. ფალიაშვილის „დაისის“ უვერტიჟურის ხმა დაირბა. ნადირაძემ ლექცია შეწყვიტა და ვკითხრა მოგვესმინა. ვუსმენდი მუსიკას და ვფიქრობდი დიდ ხელოვანთა შემოქმედებაზე, რომელიც თავისკენ მაგნიტივით მიზიდავდა და მშვენიერების სამყაროს მაზიარებდა. „დაისის“ მუსიკამ შთამაგონა ლექსი „მაისის დაისი“, რომელიც მაშინვე განხაურდა თბილისში. შემდეგში ამ ლექსს და ჩემ ლექსს „საქართველოს“ ბატონი პიერ კობახიძე ხშირად კითხულობდა.



ერთ თვეს ჩემთან შევიფარე სტუდენტი №. მშობლებს სწავლაზე  
 გე ჩამოქონდათ მისთვის — შეინახავდა და ნიშანს დააფიქსურებდა  
 რომ უფროდნია, იმასაც. მე, რა თქმა უნდა, არ ვყოფიარ არ მქონ-  
 ნდა დამალული, მაგრამ ჩემმა ერბოს ქვაბმა ნელ-ნელა კლება დაი-  
 წყო. ხერხი მოვიგონე, როდესაც ვიხმარდი ერბოს ორ თითს შემო-  
 ვაგვებდი და შუაში ჯვარს ვუჭებებდი. ერბო კვლავ იკლებდა.  
 შევხიფხიე ჩემს თითებზე მსხვილად იყო შემოხაზული. დაფიქრდი  
 და ახალი ხერხი მოვიგონე. ერბოს ზედაპირი მოვასუფთავე და ზედ  
 ლენინის პროფილი მოვხაზე. ეს კი ველარ დახატა და მას შემდეგ  
 ერბოს აღარ მოუკლია. როგორც სჩახს, თავი დამნაშავედ იგრძნო  
 და ჩემგან მალე გადავიდა. ეს ამბავი გუგუთი მგელადის მოვუ-  
 ყვეი და სიცილით კვდებოდა ყოველ გახსენებაზე.

მანსოფს სტუდენტების შეხვედრა იტალიიდან დაბრუნებულ  
 ნატო ვაჩხაძესთან: როცა რომისაკენ მივიფრინავდით, თვალი ჩემს  
 მეტოქეებისკენ გადაპარე და თავისუფლად ამოვისუნთქე, ყველას  
 თუ არ ვჯობდი, არც არავიზე ნაკლები არ ვიყავი. მაგრამ, აი, რო-  
 მამდე ერთი საათი რომ დარჩა, ამუშავდა კოსმეტიკა, და თვით-  
 მფრინავიდან რომ გამოვედით, ზედაც არავინ შემომხედა. მათ დი-  
 დი ამბით და თავიგულებით შეხვდნენ, — ხუმრობდა ნატო.

სხვა დროს მიხეილ ჭიაურელს და ვერიკო ანჯაფარიძეს შეეხვ-  
 დით სტუდენტები, ისინიც იტალიიდან ჩამოვიდნენ. ბატონი მიშა  
 თავისი შესანიშნავი იუმორით მოგვითხრობდა შთაბეჭდილებებს.  
 იტალიაში გაზეთი მოგვირბენინეს, მის შუათანა ფურცელზე დიდი  
 ასოებით ეწერა ვერიკო ანჯაფარიძე. ერთი სული გვქონდა როდის  
 გვთარგმნიდნენ, გავვეგო, რა ეწერა ვერიკოზე. თურმე ყველა-  
 ფერზე სწერია ვერიკოს გარდა, ვინ მანქანამ გაიტანა, ვინ ახალ  
 საქონელს სთავაზობს მყიდველს, ვინ დაიბადა, ვინ გარდაიცვალა.  
 რაქი ყოფილა საქმე? ვერიკოს სახელი და გვარი წაუკითხავთ,  
 მოსწონებიან ბგერათა ველური ხმოვანება და გაზეთის რეკლამის-  
 თვის გამოუყენებიათ, — იყო ერთი ხარხარი. ვერიკოც ხუმრობ-  
 და მიშაზე.

1944 წლის შემოდგომის ერთ მზიან დღეს კინოსტუდია „ქარ-  
 თული ფილმის“ ეზოში ვისვენებდით სტუდენტები. ომი ის იყო  
 მთავრდებოდა და უფროსი კურსელები სინანულით იხსენებდნენ  
 თანაკურსელებს, რომლებსაც ომმა გზა გადაუღობა და საყვარელ  
 საქმიანობას ჩამოაშორა. განსაკუთრებით დიდი სიყვარულით იგო-  
 ნებდნენ ერთ მათგანს, რომელიც შესაძლოა, რომ დასცლოდა, ქარ-  
 თული ეკრანის მშვენება გამხდარიყო. სიყვარულით იხსენიებდნენ  
 მის ადამიანურ სიკეთეს და კინომსახიობისთვის საჭირო შესანიშ-  
 ნავ მონაცემებს. ეს თვისებები შეუმჩნეველი არ დარჩენია კინო-  
 რეჟისორ ნიკოლოზ შენგელაის და მთავარ როლზე მიუწვევია  
 ფილმში, სადაც პარტნიორობა უნდა გაეწია ქართული კინოს ვარ-  
 სკვლავის ნატო ვაჩხაძისთვის. ფილმი „ის კვლავ დაბრუნდება“  
 თითქმის მთავრდებოდა, რომ მოულოდნელად ნიკოლოზ შენგელაია  
 გარდაიცვალა და ახალმა რეჟისორმა მთავარი როლის შემსრულებ-  
 ბელი შესცვალა. ახალგაზრდამ თავი შეურაცხყოფილად იგრძნო



და ფრონტზე მოხალისედ წავიდა — ბუტაფორიული შაშხანა ნამდვილით შეესცვალა. ამ ამბის შემდეგ ერთი წელი გავიდა. ბუტაფორია კურსზე ვიყავით, ლექციის დაწყებამდე აუდიტორიაში გიდაც სამხედრო შემოვიღე, ახოვანი, ლამაზი, ოდნავ ნაღვლიანი თვალები ჰქონდა, მაგრამ მაინც მხნე, სახეზე კეთილი ღიმილი ეფინა, მკერდს საბრძოლო ჯილდოები უმშვენებდა — გაიცანით თათარ კობერიძე გახლავთ, ომიდან დაბრუნდა და ჩვენთან გააგრძელებს სწავლას, ჩვენი ძმა და მეგობარო, წარმოგვიდგინა ედიშერ მაღალაშვილმა. ამხანაგების ნაამბობით მას უკვე ვიცნობდი. ახლა კი რაღა დამაშორებდა. სულ ერთად ვიყავით, ერთმანეთის ჭირს და ლხინს ვიზიარებდით. რაჭაშიც წავიყვანე და დიდი სიხარული მივანიჭეთ მის თანასოფლელებს, ცხმორელებს. გავიდა წლები, მე რაჭაში დავრჩი, ის კინოვარსკვლავი გახდა და მსოფლიოს ხელოვნების გზებზე მოგზაურობს თავის შემოქმედებით, ერთმანეთს ძვირად ვხვდებით, მაგრამ ჩვენი ძმობა და მეგობრობა მარადიულია. გულისტკივილით მინდა აღვნიშნო, რომ თათარს ათი საუკეთესო წელი დაუკარგეს კინოში. ბოლოს, როგორც იქნა, „ბაში აჩუკში“ გადაიღეს. აქ კი სიმართლემ თავისი გაიტანა, მაყურებელმა მაშინვე შიილო იგი და გულის კარი გაუხსნა.

ზაფხულის არდადეგები ონში გავატარე, რა თქმა უნდა, შრომაში. პირველად მაშინ დავდგი გ. ხეჩუაშვილის პიესა „პაატა“. სპექტაკლმა დიდი მოწონება დაიმსახურა, მიუხედავად იმისა, ხალხს უკვე ნანახი ჰქონდა ჭიაურელის ფილმი „გიორგი სააკაძე“. პიესაში მონაწილეობდნენ: ყუყუნა ხარჭამაძე, მაყვალა კერესელიძე, კუკლა ჩალაძე, მერი ბასილაშვილი. ძველ შემადგენლობასთან ერთად აღვადგინე „კიკვიძე“ და „სიტყვა საფლავთან“, ეს უკანასკნელი ამბროლაურში საგასტროლოდ წავიღე. სპექტაკლი სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკუმის კლუბში ვაჩვენეთ, რადგან ამბროლაურის კულტურის სახლი დამწვარი იყო — მაშინდელი მარცხი გამოვისყიდეთ, სპექტაკლმა მოწონება დაიმსახურა.

ომი ახალი დამთავრებული იყო და ასე თუ ისე მატერიალური მდგომარეობა ოდნავ გაუმჯობესდა, რაც მთავარია, აღამიანთა სულიერი განწყობა უკვე სხვა იყო, და მეც უკეთესი განწყობით დაებრუნდი სასწავლებლად. ერთი-ორი კვირის შემდეგ ტიფით გავხდა ავად და, რა თქმა უნდა, ლოგინად ჩავვარდი. ვიდრე ავად გავხდებოდი, ჩემი ნათესავი სერგო ჯაფარიძე სასწავლებლად წამოვიდა თბილისს და ჩემთან უნდა ეცხოვრა, ავად გავხდა, რით, ჯერ არ ვიცოდით. მისამართი მომცა და მთხოვა მისი ბიძისთვის შემეტყობინებინა. მივედი, მაგრამ შინ არავინ დამხვდა და აივანზე ვიცდიდი. კიბეზე მსოფლიოში ცნობილი ალბინისტი ალიოშა ჯაფარიძე ამოვიდა, კარები მოსინჯა, ისიც ჩემს ადრესატთან მოვიდა — შინ არ არის მეტეჟი, შეგვადრე. დაჯდა სკამზე და ერთ საათზე მეტი ვიცდიდით. ყოვროს კაცს რას შეგებდავდი სიტყვას. თვითონ კი არაფერს ჰეჭვნებოდა. ერთი სული მქონდა რამე ეთქვა, მაგრამ ამაოდ. ერთი წლის შემდეგ უშბაზე დაილუპა. ბედმა მაინც არ დაგვაშორა ერთმანეთს, როგორი სიხარული განვიცადე, როცა ქარ-

თულ ენციკლოპედიაში ერთ გვერდზე ვიყავით ორივენი. გამახსენ-  
და მესამე ჯაფარიძის, ჩემი ნათესავის, იქვე ჩვიან გვერდით ენციკლოპედიაში  
ქდილი ვლადიმერ ჯაფარიძის ლექსი, რომელიც ასე იწყება: „შენ  
ჯაფარიძის კვალს მიჰყვები, თვალს აპყრობ მისკენ, კავკასიონი რომ  
დაიპყრო და მასვე იყვამ, შენც მთამსვლელი ხარ მიუწვდომელ  
მწვერვალებისკენ“... და სხვა. ალიოშა ჯაფარიძის მაშინდელი ეს  
უტყვი შეხვედრა მეტყველებს იმაზე, რომ შენს შესახებ შენმა საქ-  
მეებმა უნდა ილაპარაკონ. კარების საკეტში პატარა ბართი დაკ-  
ტოვე. სერგოს ავადმყოფობა რთულდებოდა. მეც თავი ცუდად  
ვიგრძინი და ჩავწექი ლოგინში. მეორე დღეს ჩემი მეგობარი სა-  
ვადმყოფოში წაიყვანეს, მეც შემომთავაზეს, მაგრამ არაფრით არ  
წავედი. მახსოვს ექთანის აცრემლებული თვალები ასე უპატრო-  
ნოდ ტიფიანი როგორ დაგტოვოთო. ეს სწეულება ერთხელ უკვე  
გადატანილი მქონდა, მეორე კლასში ვიყავი, ახლა კი, მეორე კურ-  
სზე მომიწია. რას იხამ, ალბათ, ასეთი იყო ჩემი ბედისწერა. სერ-  
გოს საწოლს დეზინფექცია გაუკეთეს და წავიდნენ. დავრჩი მარტო  
ღვთის ანაბარად. მაგრამ „უპატრონოს პატრონი ღმერთია“, ამბობს  
ქართული ანდაზა. დავემორჩილე ჩემს ბედს. ორი კვირის განმავ-  
ლობაში ჩემი ოთახის კარი არ გაღებულა. მხოლოდ ერთხელ, ჩემ-  
მა ტოლმა მეზობლის ბიჭმა შემოაღო ოდნავ კარი, მომადხა, რას  
შვები გიგაჯან, კდეე ავად ხარო?! და ისევ სწრაფად დახურა. მინ-  
დოდა ჩემი ავადმყოფობა გაეგო გოგის ან ნიკას, ან სტუდიელ ამ-  
ხანაგებს, მაგრამ ამაოდ. შემთხვევით შემოიარა ჩემი სკოლის ამ-  
ხანაგმა გიგლა ბერუჩეევმა. სამედიცინოზე სწავლობდა და გამოც-  
დების ჩასაბარებლად მიდიოდა. გამსინჯა ყურადღებით, მითხრა გა-  
მოცდას ჩავაბარებ და მაშინვე თავზე დაგადგებოო. შემდეგ აღარა-  
ფერი მახსოვს... დამე საშინლად გაკატარე. ბურანში ეგრძნობდი,  
თითქოს ვიღაც, რაღაც ცივს მადებდა თავზე. მზემ წამოიჭყიტა,  
თვალეები ძლივს გავახილე. თავზე მთლად გაფითრებული, დამენა-  
თევი გიგლა მადგა, ახლა ნულარაფრის გეშინია, კრიზისმა გაიარაო.  
თურმე გამოცდის ჩასაბარებლად აღარ წასულა, ასეთ მდგომარე-  
ობაში რომ გუნახივარ. საუკუნო ვალი დამდო ჩემმა მეგობარმა.  
(თბილისისაკენ ავადმყოფი შვილის სანახავად მიმავალმა ავტობუს-  
ში შევიტყვი, მისი უეცარი გარდაცვალების ამბავი და უკანასკნელ  
გზაზეც ვერ გავაცილე იგი.) გიგლას ჩემი ნათესავისთვის ეთქვა  
ჩემი ავადმყოფობა. ის მაშინვე მოვარდა. ხვალ ონში მივდივარ და  
თქვენებს გავაგებინებო. მე დავაფიცე არ ეთქვა, მაგრამ ოთხი დღის  
შემდეგ ევგენი ბიძია ჩამოვიდა ჩემთვის მოულოდნელად. მალე  
სანდრო ბიძიასაც გაეგო, გამსინჯა. ტიფს უკვე გაეგლო და სიცხე-  
ები შიმშილის გამო მქონდა. მაჭამეს საქმელი და ცოტა ხნის მე-  
რე დაღლილს ჩამეძინა. მეორე დღეს ავბორძიკდი. ბიძიამ მითხრა,  
რომ სამსახურს თბილისში დაიწყებდა და მეც მომივლიდა. რამ-  
დენიმე დღის შემდეგ, სახლში აჩქარებული მოვიდა და მითხრა,  
სასწრაფოდ ონში უნდა წავიდე, რაღაც საბუთების ჩამოსატანადო.  
ერთ დღეს ჩემი ბავშვობის ამხანაგი გივი მაჭარაშვილი მოვიდა ჩემს  
სანახავად, დამინახა თუ არა, ქვითინით დაეშვა ტახტზე და ჩემთვის



მოტიანილი ნობათი იატაკზე გაიფანტა. მაშინ მივხვდი, რომ ძალიან ცუდი შესახედავი ვიყავი. თავი ბიძიას გადავაპარსინე. ამდენი ხნის ამოსული წვერის გაპარსვა კი ვერ შევძელი. ასე რომ გვიჩემი დასამშვიდებელი გახდა. როგორც კი ჩემმა ამხანაგებმა გაიგეს, მოდიოდნენ სანოვაგით დატვირთულები და ის იყო ფეხზე დასაყენეს, რომ ერთ დღეს ჩემი ოთახის კარი გაიღო და ეგგენი ბიძიამ ჩემი ავადმყოფი მამა ხელში აყვანილი შემოიყვანა. შემოიყვანა და მივხვდი, რომ ღმერთმა ახალი განსაცდელი გამიზნადა. მამაჩემი თავის თავს აღარ ჰგავდა. ავადმყოფობისგან ჩამომდნარიყო, ის ისეთი ვაჟკაცი იყო, ბიძაჩემი ასე ადვილად ხელში ვერ აიყვანდა. მამა „მიხაილოვის“ საავადმყოფოში დავაწვინეთ, სადაც დირექტორ-განმკარგულებლად ჩვენი სიძე ვიქტორ ჯაფარიძე მუშაობდა. ბიძია უკან გაბრუნდა, რომ ოჯახისთვის მოველო. მე თვითონ ნატიფარი და მოსავლელი მამას საავადმყოფოში თავზე უნდა დავდგომოდი, მომეგლო მისთვის და პირველი სემესტრის გამოცდებიც ჩამებარებინა. ორივე საქმე პირნათლად შევასრულე. ვიქტორ ბიძიამ დამიბარა და მითხრა, მამას კუჭის წყლული აღმოაჩნდა და ოპერაცია უნდა გავუკეთოთო, შენი ხელის მოწერა არის საჭირო, რომ რაც არ უნდა მოსდეს, ექიმების მიმართ პრეტენზია არ გექნებაო. ცუდად გავხდი. სე გემინია, მანუგეშა ვიქტორ ბიძიამ, ოპერაციას აკადემიკოსი ძუხაძე გააკეთებს, ნიკოლოზ ჩაჩავა და მეც იქ ვიქნებითო. დადგა ოპერაციის დღე. მთელი დამე თვალწინ მედგა გაწამებული დედა, თვალცრემლიანი მზიელა, გაქუფრული შუქურა და პატარა მობუხული შალვა, რომელსაც ვერ გავცნობიერებინა, რა ხდებოდა მის თავს და ღმერთს ვთხოვდი, ისინი არ გაემწარებინა. თითქმის ორმა მტანჯველმა საათმა გაიარა. საოპერაციოდან ექიმები განოვიდნენ „ქანცერ“ უთხრა ერთმა მათგანმა მეორეს. მე მაშინვე მივირბინე მათთან. მან უფულოდ მომახალა — კბო. ოპერაციის შემდეგ თითქმის სამი კვირა მამას ფეხთით ვუწიქი და ვეფერებოდი მის გატანჯულ სხეულს. მამა ონში ცოცხალი ჩავიყვანეთ.

იანვრის არდადეგები ონში გავატარე. მოვამზადე მხატვრული კითხვის საღამო, სადაც მარტო მე ვიყავი დეკლამატორი. საღამო ოთხ დღეში უნდა გამომეშვა — თბილისიდან მაცნობეს, რომ გარდაიცვალა ჩემი ამხანაგი და თანამოაზრე, ნიჭიერთა სასწავლებლის სტუდენტი ოთარ გამყრელიძე. გაფურჩქვნის პროცესში ჩაქრა ჩენი მეგობრის სიცოცხლე. ძნელი იყო საღამოს ჩატარება, მაგრამ შეტი გამოსავალი არ მქონდა. ქალაქში გაჩნდა აფიშები. თეატრის მენობა ხალხით გაივსო. ფარდა აიხადა. დარბაზში დუმილია. წყვილი-ადში მოჩანს ოთარის ნაცნობი პროფილის სილუეტი. კულისებიდან შემოვვდი ანთებული სანთლით და კვარცხლბეკზე მოვათავსე, შემდეგ წინ წამოვვდი და საკუთარი ლექსით პატივი მივაგე ჩემი მეგობრის ხსოვნას. დარბაზში ქვითინი ზღუქუნში გადაიხარდა. მთელი ქალაქი დასტიროდა ახალგაზრდას, რომლის ფანდურის ხმა, სიმღერა, დრამატული ნიჭი სულ ცოტა ხნის წინ ამავე სცენიდან ატკობდა მათ სმენას.



დამთავრდა არდადეგები და თბილისში დაებრუნდი. ერთ-ერთი შემდეგ მამაც ჩამოვიდა, ის ისეთივე იყო ბრგე, ახოვანი, არც კი ყოფილიყოს ოდესმე ავად. ყურში ჩამკიოდა ექთნის სამინელი სიტყვა „კანცერ“ და დროდადრო შემახსენებდა სამინელ სინამდვილეს. მამამ ზამთრის სამოსელი დაძიტოვა და წავიდა.

მეორე კურსზე მეტყველებას ცაცა ამირეჯიბი გვიკითხავდა. კინო რეჟისურას — დავით რონდელი, კინოს ისტორიას — კარლო გოგობე, ისტორიას — ბენო მანთიძე. ცაცა ამირეჯიბმა ჰამლეტის ორი მონოლოგი მომცა წასაკითხად და დიდ იმედებსაც ამყარებდა ჩემზე, ხშირად შემახსენებდა, გოძიაშვილს „ოტელოს“ მონოლოგი მე მოვამზადებინეო. მე რამდენადაც საშუალება მქონდა ვმუშაობდი... დადგა გამოცდის დღეც. ნორმა შაქრის ნაცვლად კუთვნილი მთელი თვის კანფეტი ამ დღეს შეკვასნლე. ასე რომ, გამოცდაზე მშიერი არ გავსულვარ. მონოლოგი „ყოფნა არყოფნა“ პირველად წავიკითხე და მსურველე მოწონება დავიმსახურე. დარბაზი დადხანს მიკრავდა ტაშს, ხოლო არკადი ხინთიბიძემ გადამკოცნა და აღნიშნა, უშანგის თვალები გამახსენდაო, ცაცამ კი, როდესაც მარტო დავრჩით, მითხრა, სხვა დროს უკეთ კითხულობდიო; ალბათ, მაყურებელმა იმოქმედაო. დიომიდე ანთაძემ მეორე კურსზე მილიერის „ვერაგობა და სიყვარული“ — დან ზოგიერთი სცენა მოგვამზადებინა. მე მილიერის როლს ვასრულებდი, რესპუბლიკის ერთ-ერთი წამყვანი გაზეთი ჩემს შესახებ წერდა: „მოხუცი მუსიკოსის მილიერის როლში კარგი იყო გ. ჯაფარიძე. მის მიერ გათამაშებული სცენა, სპექტაკლის ფინალში, ერთ-ერთი მკაფიოდ მაჩვენებელია მომავალი მსახიობის ნიჭისა“. ეს რეცენზია ზაფხულის არდადეგებზე წავიკითხე, მაშინ დ. ერისთავის „სამშობლო“-ზე ვმუშაობდი და ჯერ კიდევ სტუდიელს მსცოვანი კაცი სიმონ ლეონიძე უნდა განმესახიერებინა და თითქოს მან გამამხნევა ამ რთული როლის შესრულებისას. სპექტაკლს მალალი შეფასება მისცა როგორც მაყურებელმა, ისე პრესამ. ეს იყო პირველი სერიოზული რეცენზია ჩემს სპექტაკლზე. რეცენზენტი გ. ისნელი ქებით მოიხსენიებდა ფაიხოშის შემსრულებელს 12 წლის ნანა ჯაფარიძეს, ლეიან ხიმშიაშვილის როლის შემსრულებელს მურვან ბურდილაძეს და სხვებს. ამ დადგმაში პირველად გზიარა სცენას ჩემი პატარა ძმა შალვა. მეორე მოქმედებაში, როცა სიმონი ქეთევანის ვერაგობას გაიგებს, დარბაზში, აქა-იქ სიცილი გაისმა. უკან შეუმჩნეველად მოვიხედე. შალვას ფანერის „ბუხარში“ მოუკალათია და თვალყურს ადევნებს მოქმედებას. სწრაფი მოძრაობით ბუხართან გავჩნდი და კბილებში გამოვკერი — გადი. ბავში მაშინვე გაქრა. მეხუთე მოქმედებაში შუქურას შალვა ხელმოკიდებული მოჰყავდა. ვავიხედე. შუქურას ძლივს შემოჰყავს იგი. როცა ფაიხოში შეეკითხა: ბიჭიკო, შენ მაინც მითხარი, რა ამბავიაო, შალვამ ცრემლები გადმოლვარა, ერთი შესძახა — ტუსაღები უნდა დასწვან მოედანზეო — და სცენიდან მოჰკურცხლა. ეს სცენა ძალიან ბუნებრივი გამოვიდა.

გრიგოლ ბაბუა პირველად დაესწრო ჩემს წარმოდგენას და მეორე დღეს მასში უჩვეულო ცვლილება ვიგრძენი. დამიძახა, სკა:ი



მომაწოდა, გვერდით დამიჯდა და სერიოზული საუბარი დამიწყო. გუშინდელ წარმოდგენაზე. ისე მელაპარაკებოდა, როგორც ტოლს და არა ისე, როგორც ბაბუა შვილიშვილს. რამდენიმეჯერ ჩემთვის ძალიან უხერხული, პატივსაცემი სიტყვებითაც კი მომმართა. ჩემს წინ სხვაგვარი ბაბუა იჯდა, არა ის ხუშარა გრიგოლ ბაბუა, რომელიც მუდამ მეზუმრებოდა და არასდროს ჩემთან სერიოზულ ლაპარაკს არ დაიწყებდა, არამედ ბრძენი მოხუცი, რომელიც დიდ მატერიებზე მესაუბრებოდა და ამან, რა თქმა უნდა, ფრთები შემასხა, თანაც დამაღონა, ნუთუ დამთავრდა ჩემი სიყმაწვილე და ამიეროდან უკვე ცხოვრებაზე სერიოზულად უნდა მეფიქრა. სამწუხაროდ, ასე იყო.

„სამშობლოს“ გარდა იმ ზაფხულს „კიკვიძის“ დადგმაც გაავლო. მაშინ უკვე კარგად ვიცნობდი ვ. დარასელის „კიკვიძეს“ და დადგმა უფრო საინტერესო გახდა.

ომის შემდეგ, რა თქმა უნდა, ეკონომიური მდგომარეობა უცბად არ გამოსწორებულა. სურსათი ისევ ძვილებურად გვიჭირდა. უკანასკნელ კურსზე ვიყავი და მეჩქარებოდა სწავლის დამთავრება, რათა მშობლებს მივშველებოდი. ერთი ექვსი წელიწადი კიდევ სიამოვნებით ვისწავლიდი, რომ მქონოდა ამის შესაძლებლობა. ერთხელ „თათრის მოედანზე“ ბაზარში ვიყავი, უცბად ჩემს ახლობელ ქალს შევეფეთე, რომელიც თონის პურებს ყიდდა ხოლმე. მე ყოველთვის გვირდს ვუქცევდი, რომ არ დავეჩხვო, ახლა უკვე გვიან იყო — პური ხომ არ გინდაო, მკითხა. პასუხის გაცემაც ვერ მოვასწარი, ორი შოთი პური ხელში შემომაჩეჩა და სასწრაფოდ შეივია ხალხში, მაღლობის თქმაც ვერ შევძელი. ეს მაშინ მთელი სიმდიდრე იყო ჩემნაირი სტუდენტისათვის. სტუდიაში ხედავდნენ ჩემს მდგომარეობას, ჩვენი დირექტორი ხან ტანსაცმლის, ხან სურსათის ორდერს მაძლევდა. საქმეთა მმართველი სოფი (სამწუხაროდ, გვარი არ მახსოვს) ჩემს კუთვნილ ზაფხულის ულუფას მთლიანად მიწინახვდა. არ დამაიწყებდა ჩემი მომდევნო კურსელის დოდო ჭიჭინაძის, მაშინ უკვე სახელმწიფო მსახიობის, ყურადღება როგორც ჩემდამი, ისე ყველასადმი. ერთი გზა გვქონდა და ლექციების შემდეგ ერთად მივდიოდით სახლში, ზიბე ყოველთვის ხურდა ფულით ჰქონდა სავსე, რომ გზის პირას მსხდომი მოწყალეების მთხოვნელებისათვის დაერიგებინა.

სადიპლომო კინოსურათი „ანდერძის“ სცენარი თვით რეჟისორმა დიომიდე ანთაძემ დაწერა, ოპერატორი იყო ფელიქს ვისოცკი. მე პარტიზანული რაზმის უფროსს ფედორჩუკს ვთამაშობდი. პარტიზან ლობოვს ფრონტიდან ახლად დაბრუნებული ოთარ კობერიძე თამაშობდა. კინოსურათში, რა თქმა უნდა, მთელი კურსი მონაწილეობდა. ედიშერ მაღალაშვილი კინოსურათ „აკაკის აკვნის“ გადაღებით იყო ხშირად დაკავებული (მასში ხომ სასახლოდ ითამაშა ბაგრატიონი) გადაღებები ჰავილიონსა და ხუდადოვის ტყეში მიმდინარეობდა. მახსოვს, რამდენი მაწვალა რეჟისორმა გადაღების დროს, მაგრამ სწორედ ეს ერთი ეპიზოდი დარჩა ჩემთვის დაუვიწყარი. ხატვის დროსაც, რომელ დეტალსაც გავუწვალე-



ვარ, სწორედ ის დეტალი გამომსგლია კარგი. ახალი დამთავრებული იყო მ. ჭიაურელის ფილმი „ბერლინის დაცემა“ და სტუდენტთა გარდერობში ბევრი კოსტუმები იყო, მათ შორის (ასე გვეუბნებოდნენ) ფედმარშალ პაულიუსის კიტელი, რომელიც კარგად მოერგო გერმანელი გენერლის როლის შემსრულებელს ვატა ფირცხალავას. ეთერ გელოვანი გმირი ქალის მთავარ როლს თამაშობდა. სურათის გადაღება გაჭიანურდა. თან სტიბენდიაც შეგვიწყვიტის. სახლიდან ფულის გამოგზავნაც შეწყდა, რადგან ჩემს ჩასვლამ დღედღეზე ელოდნენ და დავრჩი სრულიად უსახლოდ. ის უფხული როგორ გავატარე თვითონ მიკვირს. გადაღებიდან გვიან გბრუნდებოდი, პაპანაჩება სიცხეები იყო და შიშველი მივევლებოდი საწოლზე, დალით ისევ ამ მდგომარეობაში ვიღვიძებდი, როგორც დაეწევი. როგორც იქნა, გადაღება დამთავრდა. ყველა საგანშია ხუთიანი მივიღე, სწავლა დამთავრდა და მეც დავმთავრდი, მგონი. გამომშვიდობებისას გოგი ვაჩნაძემ მითხრა (როცა ონში გბრუნდებოდი): — გიგა, შენ მეტად ძნელი სტუდენტობა გაიარე, ეცადე, აწი მაინც მიხედო შენს თავს, დაისვენო, რომ შენი მიზნების განხორციელება შესძლო — თუ როგორ „დავისვენე“, ამას ვნახავო.

არ შემიძლია მადლიერებით არ მოვიხსენიო ედიშერ მალალაშვილის კეთილშობილება. როდისაც მთელი კურსი, უკვე დამთავრებულები, სტუდიის დირექტორთან — მხეილ კვციელავასთან შეგვიყვანეს, ედიშერმა დამახასიათა და ჩემი მრავალმხრივი ნიჭიერება აღნიშნა. რა თქმა უნდა, სახეზე ავიღეწე. მთელი კურსი ჩემთან საოცრად კარგ დამოკიდებულებაში იყო. ამას კი აღარ მოვილოდი.

ასე და ამრიგად, ჩემს მშობლიურ ქალაქს კეთილშობილური მიზნებით დავუბრუნდი. მინდოდა მშობლებისთვის შემემსუბუქებინა მდგომარეობა. მამა რომ ვნახე, გულმა შემოგვეცნისა. იგი ჩემი დის და ბაბუის გარდაცვალების შემდეგ კვლავ გამხდარი და მოტეხილი იყო. სტუდენტობის დროს, იანვრის არდადეგებზე, მხატვრული კითხვის საღამო მოვამზადე. მთელი ოჯახი და მაყურებელიც ამ საღამოს ელოდა. განსაკუთრებით იჩქარებოდა ეს ჩემს მომდევნო დას — მზიელას, რომელიც ოჯახში ყველას პატრონი იყო. ჯერ იყო საშუალო სკოლის დამთავრებას ხუთებზე ელოდა, ორი ოთხიანი უსამართლოდ გამოაყოლა ერთ-ერთმა მასწავლებელმა და უმაღლესში უგამოცდოდ მიღების საქმე გაუფუჭა. მერე ამას ომის მძიმე მატერიალური პირობებიც დაემთხვა. პირში ლუკმას იცლიდა და ჩვენ გვინაწილებდა. მამას ვაჟკაცივით მხარში ედგა და რითიც კი შეეძლო მდგომარეობას უმსუბუქებდა. ყველაფერმა ერთად იმოქმედა და მძიმედ დაავადდა. გრძნობდა საღამოს ჩატარებას ვეღარ მოესწრებოდა. მართლაც, საღამოს წარმატებით ჩატარების ამბავი ლოგინში გაიგო. მეორე დღეს უარესად შეიქნა, როდესაც თეატრისკენ მივდიოდი, გული მიკვანდა, გრძნობდი, რაც ელოდა, რომ დაგბრუნდი მამა ფანჯარასთან იდგა. — როგორ არის? — შევძახე. არ მიპასუხა, მეორე ოთახში შევივარდი, თავხარი დამეცა. დედა უკვე დასტიროდა მომაკვდავ შვილს — მზიელას.





გიგა მოვიდა, გიგა — ჩასძახა დედამ. ჩემმა დამ ერთი ამოიხრიალა და დამთავრდა. ჩაქრა ფერისასავეთ ნახი და ვაყვაცური ძალის მქონე ლიშვილის სიცოცხლე. ჩემთვის სატანჯველი იყო სალამოს ჩატარება, მაგრამ ოჯახს არსებობა სჭირდებოდა. იგივე პროგრამა ამბროლაურში ჩავიტანე. იქაც წარმატება ხვდა წილად. თვალწინ ჩემი დის ცრემლიანი თვალები მედგა, მაგრამ რას ვიზამდი. მეც მჭირდებოდა მატერიალური სასლარი. ვამთავრებდი და მთელი წლის სარჩო უნდა მომეპოვებინა. თბილისში რომ ჩავედი, ეს ფული ჩემმა ახლო ნათესავმა წაიღო, რომელიც შემპირდა მთელი წლის სამყოფ სიმინდის ფქვილს მოგიტანო. მაგრამ ამაოდ. დღესაც ველოდები. რამოდენიმე ხნის შემდეგ ერთმა ონელმა სტუდენტმა მითხრა ბაბუას გარდაცვალების ამბავი — ჩემი დის გარდაცვალებიდან ორი კვირის თავზე გარდაცვლილა. გულმა უმტყუნა, ვეღარ გაუძლო შვილიშვილის უბედურებას. ყველაფერმა ამან მამას ავადმყოფობის გაუარესებას შეუწყო ხელი.

ონში კულტურის სახლის სამხატვრო ხელმძღვანელად დაიწყო მუშაობა. ძალზე პატარა ხელფასი მქონდა (40 მანეთი). პირველი დადგმა მარგარიტა ალიგერის „ზღაპარი სიმართლეზე“ ავირჩიე. პიესის მთავარი გმირი ზუსტად ჩემი კბილა იყო. მისი ამბავი ჯერ კიდევ 1941 წელს საგახეთო ვიტრინაში წავიკითხე. ლიდოვის წერილმა ძალიან ამაღელვა. მიზნად დავისახე, როგორც კი მის შესახებ პიესა გაჩნდებოდა, დამედგა. ჩემი კურსელი ეთერ გელოვანი ზოიას როლის შესასრულებლად მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მიიწვია ლილი იოსელიანმა. ამ რეჟისორზე ჯერ კიდევ ინსტიტუტში სწავლის დროს ლეგენდები დადიოდა და გვიხაროდა, რომ მასთან მოხვდა ეთერი. პრემიერაზე მთელი კურსი წავედით და ვიხეიშეთ, როგორც სპექტაკლის, ისე ეთერის გამარჯვება. ამ პიესის რეჟისორული გეგმა თბილისშივე შეკადგინე. იქვე შეკასრული აკვარელით დადგმის დეკორაციები და კოსტუმების ესკიზები. ასე რომ ყველაფრით მზად ვიყავი სპექტაკლზე მუშაობისთვის. ონის ახალგაზრდობას თავი მოაუყარე. პიესაში მოსწავლეთა უმრავლესობა მონაწილეობდა. ჩემი დრამატული წრის სცენისმოყვარეებითა და იმუამად ფრონტიდან ახლადდაბრუნებული საკოლმეურნეო თეატრის მსახიობებით შევავსე დასი და მუშაობას შევუდექი. მხატვრად საკოლმეურნეო თეატრის ყოფილი მხატვარი ივანე როსნაძე მოვიწვიე, ორკესტრს ერასტი ჯელაძე ხელმძღვანელობდა, გუნდს — ივანე ჩიკვილაძე. ზოიას როლს ჩემი და შეუჭურა ჯაფარიძე ასრულებდა. უნდა ითქვას, მან ეს როლი ბრწყინვალედ შეასრულა. მართალია, თავის გმირზე უმცროსი იყო, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია განეცადა მისი ბედი. მაყურებელს ისეთი შთაბეჭდილება დარჩა, რომ მსგავს სიტუაციაში ისევე მოიქცეოდა, როგორც მისი გმირი. მასახელა კლავას როლში ნანა ჯაფარიძემ, მისი გულლია, მხიარული, კეთილი კლავა არასოდეს დამავიწყდება. დაუვიწყარნი არიან: აკელ ციხისელი (ბორისი), ნესტორ დუშაშვილი (ნიკალაი პეტროვიჩი), პავლე კერესელიძე (დენისოვი), თემურ ყიფიანი (გრიშა) და ტერეზია ხიდაშელი (დედაბერი). სპექტაკლმა დიდი



წარმატებით ჩაიარა. მაყურებელს აღარ უნდოდა წასვლა, მტკიცედ  
 ჯერ გამოიძახეს მსახიობები სცენაზე. ისინი გულში იკრავდნენ  
 ზოია — შუქურას და ნის დიდას — ქეთო ჯაფარიძეს, იღვებოდა  
 სიხარულის ცრემლი. ადგილობრივმა გაზეთმა მთელი გვერდი მი-  
 უძღვნა სპექტაკლის ქებას. იქ მოთავსებული იყო მაშინდელი ახ-  
 აღვაზრობის ხელმძღვანელის გივი აბაიშვილის, ქალთა საშუალო  
 სკოლის დირექტორის — ელენე თარჯანაძის, გაყთა საშუალო სკო-  
 ლის კომიტეტის მდივნის გივი ბიჭაშვილის და სპექტაკლის მონა-  
 წილეების წერილები, აგრეთვე გაზეთის რედაქტორის ვახტანგ  
 ჯაფარიძის ვრცელი რეცენზია. პიესაში პატარა შალვაც მონაწი-  
 ლეობდა, ერთ-ერთი შვილიშვილის როლში. მთელი ზღაპარი ზე-  
 პირად იცოდა. ერთხელ, როცა ბებიას დაავიწყდა, პატარა შალვამ  
 უყარნახა. ეს იყო ჩემი პირველი სრულფასოვანი სპექტაკლი. ჩემი  
 პირველი დიდი გამარჯვება ონის სცენაზე. ეს სპექტაკლი ამბრო-  
 ლაურში ორჯერ გაჩვენეთ. მასზე მწერალი აკაკი გეწაძის მშვენიერი  
 წერილი დაიბეჭდა ადგილობრივ გაზეთში.

ამ სპექტაკლის შემდეგ გორგიაშვილი მალე ონიდან გადაიყვანეს.  
 გადაიყვანეს ჩვენი ხელმძღვანელი, რომელსაც ჩვენი კოლექ-  
 ტივის თითოეული გამარჯვება თავის გამარჯვებად მიაჩნდა. მას-  
 სოვს, როცა თბილისიდან საბოლოოდ ჩამოვიდით, „ბულვარის“ ახ-  
 ლოს გორგიაშვილის თანამშრომლებთან ესაუბრობდი. ბენომ ჩა-  
 მოიარა, მითხრა, რომ მასაც მიეღო კულტურის მინისტრის მისა-  
 ლოცი დეპუტა ჩემი დამთავრების შესახებ. ხელი მაგრად ჩამომარ-  
 თვა. დასძინა: — რა გიჭირთ, კულტურის სახლი კარგი აგომენეთ.  
 აჰა, შენ იცი და შენმა რეჟისორობამ — შემდეგ ხუმრობით დაუბრ-  
 თო — მსახიობები იშვიათი გეყოლება, ესენი ყველანი გამოგად-  
 გებიანო.

გორგიაშვილის შემდეგ კვლავ კარგი ხელმძღვანელი დაუნძინეს  
 ონს. ვრიგოლ ვაჩაძე. მან დიდი დახმარება გაგვიწია, როცა რაიონ-  
 ის ნაკრები მოსწავლეები დედაქალაქში რესპუბლიკურ ოლიმპია-  
 დაზე წავიყვანე. ბავშვებმა მასახელეს. ოლიმპიადიდან გამარჯვი-  
 ბული დაკბრუნდით და პირველი, ორი მეორე და მესამე ხარისხის  
 ჯილდოები ჩამოვიტანეთ.

ამის შემდეგ მოლიერის „ძალად ექიმი“ აღვადგინე. ონის გარ-  
 და ბევრ სოფელს მოვიმსახურეთ და ის იყო დასვენება გადაიწყ-  
 ვიტე, რომ ამბროლაურში დამიბარეს. მთხოვეს, მათთან გადავსუ-  
 ლიყავი სამუშაოდ, შუაქაცად ბიძაჩემი ალექსი მომიგზავნეს (უკ-  
 რე ცნობილი ლიტერატორი და საზოგადო მოღვაწე). მე მშობლებს  
 მოველაპარაკე, შეიცხადეს, ძლივს ეღირსათ ჩემი სახლში დაბრუ-  
 ნება, მაგრამ მეტი გზა არ იყო. ვხედავდი, ვილაც-ვილაციები ცდი-  
 ლობდნენ ხელის შეშლას ჩემს მომავალ შემოქმედებით მოღვაწე-  
 ობაში.

(გავრძელება იქნება)



მეოთხედი საუკუნე გაველი  
 მას შემდეგ, რაც ამირან ტაკიძემ  
 თეატრალური ინსტიტუტი დაამ-  
 თავრა და ბათუმის სცენაზე პი-  
 რველი როლი კაცული (გ. სუნდუ-  
 კიანის „პეპო“) განასახიერა. პრე-  
 სამ იმთავითვე მიაქცია ყურად-  
 ლება ნიჭიერი და მზარდი ახალ-  
 გაზრდა მსახიობის გამოჩენას.

მაყურებელი თანდათან დაინ-  
 ტერესდა ამირან ტაკიძის ნიჭიე-  
 რებით. პრესაც არც ერთ მის  
 როლს შეუფასებლად არ ტოვებს.  
 სულ მალე ა. ტაკიძემ საყვარე-  
 ლი მსახიობის სახელი მოიპოვა.

ა. ტაკიძის მდიდარი სამსახიო-  
 ბო მონაცემები: ძლიერი და ხა-  
 ვერდოვანი ხმა, განცდის სიმარ-  
 თლე, ტემპერამენტი, სცენური  
 მომხიბვლელობა სერიოზული  
 წარმატებების საწინდარი გახდა.  
 დრამატულ სახეთა განსახიერებ-  
 ით გამოიკვეთა მისი სწრაფვა,  
 ღრმა ფსიქოლოგიზმით ეჩვენე-  
 ბინა გმირის შინაგანი სამყარო.

პეროიკული ქლერადობით იყო  
 გამსჭვალული ჯეირან ვარდოსა-  
 ნიძისა (ა. ჩხაიძის „სიბრძნე სიკ-  
 ვდილისა“) და მირიან კობერიძის  
 (ა. გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხე-  
 თში“) სახეები. შათ აერთიანებ-  
 დათ ბრძოლის დაუთოკებელი სუ-  
 რვილი, სწრაფვა უკეთესი მომავ-  
 ლისათვის, რითაც ა. ტაკიძე სწო-  
 რი ცხოვრებისეული პოზიციით  
 თანადროულობას უახლოვებდა.  
 მსახიობი ცდილობდა შთაქლი სი-  
 ძლიერით ეჩვენებინა ადამიანის  
 სიკეთე, მორალური სიღაჭიზე,  
 სიწმინდე. იგი ბრძოლას უცხად-  
 ებდა ადამიანების უარყოფით  
 თვისებებს. ამიტომაც იყვანა ეს  
 პერსონაჟები დრამატულად ამა-  
 ლლებულნი, ქვეყნად ვაჟაკობას,  
 სიყვარულს, სიწმინდეს რონ ამკ-  
 ვიდრებდნენ.

პორტრეტები

გუბაუ მებრელიძე

ამირან ტაკიძე



ქეშმარიტად პატრიოტული სულისკვეთებით აღავსო მასწავლებელს სანე (ი. პეაჩვიას „შენოდგომის ყოველ ანალიზს“). ანთროპანტიკულ დრამაში გმირის მალამბხატვრული კანსახიერებისათვის ა. ტაკიძე 1969 წელს, ბულგარული დრამატურგის ზესტივალზე, საპატიო დიპლომით დაჯილდოვდა. ამასთანავე, იგი მიწვეული იქნა ფესტავალის დასკვნით დღეებში მონაწილეობისათვის.

ა. ტაკიძის შემოქმედებაში საპატიო ადგილი დაიკავა ჯოჯოლაძე (ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“). ამ სახეა განსახიერება რეჟისორული გადაწყვეტის თავისებურებიდან გამომდინარეობდა. სპექტაკლი ინარჩუნებდა ნაწარმოების პოეტურობას და ამავე დროს სცილდებოდა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ეთნოგრაფიული მხარის ასახვას. გმირთა ფიზიკური და სულიერი სრულყოფა მიმზიდველ სანახაობით კომპოზიციებში გლინდებოდა. ვიზუალურმა სილამაზემ, რეჟისორული გადაწყვეტით, განვითარება სპექტაკლის შინაგანი ძალის ჰარმონიულ შერწყმასთან ჰპოვა.

გ. ქავთარაძე ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც არსებული ტენდენციის უარყოფით მთავარი ყურადღება ხასიათების ღრმა ფსიქოლოგიაზე გადაიტანა. ამიტომ დადგმის მამოძრავებელი ძალა ადამიანურობის, სიკეთისა და ჰუმანიზმის ცნებების ფილოსოფიური მრწამსის გამოვლენაში მდგომარეობდა, რაც სპექტაკლის მასშტაბურ გაზრებასა და შინაგან დინამიკას განაპირობებდა. ასეთ გარემოში ჯოჯოლაძე ადამიანური ღირსებისათვის,

ამკვიდრებდა ჰუმანიზმის სულიერ-ეთიკურ პრინციპებს.

ნადირობისას შეხვედრილ უცნობს ჯოჯოლაძე ხედავს მიახლოებას. ა. ტაკიძის გმირი, უპირველეს ყოვლისა, ხედავდა გაჭირვებაში ჩავარდნილ ვაჟაკს. სწორედ მისი ვაჟაკობით მოხიბლული ჯოჯოლაძე ხედებოდა ზვიადაურის სიცრუეს და არცხვენდა მის ასეთ საქციელს. ამ მომენტში ჯოჯოლაძისათვის გადამწყვეტია პიროვნული თვისებები, რითაც ზვიადაური დიდ შთაბეჭდილებას ატოვებს მასზე. ამიტომ, ყოველგვარი ეჭვის გარეშე, ჯოჯოლაძე სტუმარი შინ მიჰყავს და ლხინს უმართავს. სადღეგრძელოებსა და სიმღერებში ემოციურად გლინდებოდა ჯოჯოლაძე პოეტური სულის სილამაზე, მაგრამ ამ სცენაში მძაფრი, ტრაგიკული პათოსი ცვლის. მოხუცმა ქისტმა იცნო სტუმარი, — სოფელში განგაში ატყდა.

რეჟისორ გ. ქავთარაძესთან ერთად ა. ტაკიძემ ჯოჯოლაძეს სახე საინტერესო ინტერპრეტაციით გადაწყვეტა, რითაც მაყურებელამდე ნაწარმოების მთავარი იდეა მოჰქონდა. დასრულებული მხატვრული მთლიანობით შექმნა მკვეთრი ინდივიდუალური ხასიათი, საიდანაც გამომდინარეობდა ის აუცილებელი თვისებები, რომელმაც უნდა წარმართოს ადამიანის მსოფლმხედველობა.

პირველივე სცენიდან, მსახიობი ექსპრესიულად გადმოსცემდა გმირის თავისუფლებისმოყვარე ბუნებას, რომელიც სიმძაფრეს მატებდა მის პიროვნულ ღირსებას. ამიტომ თემისადმი წინააღმდეგობა გამომდინარეობდა ჯოჯოლაძის თავმოყვარეობის შელახვი-



დან, რადგან მის სტუმარს ქისტები მკაცრად მოექცნენ. მდგომარეობის გამოსასწორებლად მსახიობის მომთხოვნა ტონი მუდარაშიც კი გადადის. გ. ქავთარაძის რეჟისორული გადაწყვეტით, ჯოყოლას სახის განვითარება ქმნიდა იმის აუცილებლობას, რომ ა. ტაკიძე მოზღვავებულ გრძნობებს მხატვრული მეტყველების ემოციურ-პოეტური ელფერიტ გადმოსცემდა. აქედან გამომდინარე, ჯოყოლასა და ზვიადაურის ურთიერთობა იწვევდა მოქმედების დაძაბულობას. ა. ტაკიძის გმირისათვის თავზარდამცემი იყო იმის გაგება, რომ მის თვალწინ ძმის მკვლეელი იდგა. წამიერ პაუზაში იგი თრგუნავდა მოზღვავებულ ბოლმას. ამ ვითარებაში მისთვის მთავარი იყო პიროვნული ღირსების შენარჩუნება. ამიტომ კაცთმოყვარეობის პრინციპით საზღვრავს ზვიადაურის დანაშაულს და მის საქციელს ადამიანური სიბეცით ამართლებს.

ამ პიროვნულ განცდებს ეროვნული ტრაგედია ემატება. მის სამშობლოს მტერი შემოესია. ჯოყოლა აქ თავის პრინციპულობას აგლენს. შეგნებულად არ უნდა ომში წასვლა, რადგან ყველას ორგული და ზინდისდაკარგული ჰგონია. მსახიობი დიდი სიმართლით გადმოსცემდა გმირის მოქალაქეობრივ პოზიციას, ხოლო საბრძოლველად წასვლა ამტკიცებდა მის ვაჟკაცურ ხასიათს.

ბულგაკოვის „სრბოლაში“ მონაწილეობამ მსახიობს საშუალება მისცა შეექმნა მასშტაბური და მაღალმხატვრული სახე. რეჟისორ დ. ხინიკაძის გადაწყვეტით, ამ თსიქოლოგიურ დრამაში, ხნეობრივი საწყისი წყვეტდა რომან

ხლუდოვის სახის მთლიანად ცეფცისას. ამიტომ ა. ტაკიძეს როლის განსახორციელებლად დასჭირდა სამსახიობო ოსტატობის სრულყოფილებით შეთავსება გმირის ურთულეს შინაგან სამყაროსთან.

ხლუდოვი, ერთი შეხედვით, შინაგანად აფორიაქებული, რწმენადაკარგული ადამიანია. ა. ტაკიძე გადმოსცემდა დიდი პოლიტიკური და სამხედრო სტრატეგის ღრმა პიროვნულ ტრაგედიას, მის რთულ განცდებს. მსახიობისათვის მთავარი იყო სხვადასხვა ასპექტში ეჩვენებინა ასეთი ადამიანის გაორებული ბუნება, რომელიც დესპოტიზმის და შეშლილობის ზღვარზე მიმდინარეობდა. სწორედ ამ ზომიერების დაცვით მიაღწია მსახიობმა ღრმა დამაჯერებლობას. ხლუდოვს გათვითცნობიერებული ჰქონდა პალუცინაციისა და რეალურ ყოფას შორის არსებული თსიქოლოგიური ზღვრები, რაც მეტ დრამატიზმს სძენდა მის პიროვნებას. ამასთანავე, სოციალ-პოლიტიკური პირობებით გამოწვეულ სასოწარკვეთაში იბადებოდა დესპოტიური სიმკაცრე, დაუნდობლობა, მაგრამ ჯარისკაც კრაპილინთან საუბრისას, მასში ნაწილობრივ იღვიძებდა ადამიანი, რაც უკვე მისი გრძნობების გაორებას იწვევდა.

ემიგრაციის ამსახველ სცენებში ხლუდოვის წინაშე სხვა პრობლემებიც იჩენს თავს, თუ როგორ დამარცხდა რევოლუციასთან ასეთი ინტელიქტუალური პიროვნება, რის ნიადაგზეც მისი მსოფლმხედველობა საბოლოოდ განიცდიდა კრახს. სწორედ ამ თვითშეგნებამ მიიყვანა იგი იმ დასკვნამდე, რომ იმპერია, რო-



მელსაც თავდაუზოგავად ემსახურებოდა, დაიმსხვრა. სამაგიეროდ, უფრო მთავარი ცნება — სამშობლო დარჩა. ხლუდოვის ზნეობრივი ამაღლებაც იმაში მდგომარეობდა, რომ მასში დესპოტიზმი იმპერიასთან ერთად გაქრა, რომლის ადგილსაც სამშობლოს ერთგული ადამიანი იკავებდა. ამიტომ იგი გამარჯვებული ბრუნდება, რათა სამშობლოს სამსხვერპლოზე დადოს თავი. ა. ტაკიძემ შესძლო ამ იდეური მსხვერვეის ფსიქოლოგიურად მართალ ტონებში წარმოსახვა.

ა. ტაკიძის შემოქმედებაში ხლუდოვის სახემ სამსახიობო ოსტატობის სრულყოფით უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავა.

მსახიობის მონაცემები ორიგინალურ გამოვლინებას პოულობს ექსპერიმენტული ძიებებით აღსავსე სპექტაკლში „მეთორმეტე ღამე, ანუ როგორც გენებოთ“. რეჟისორმა გ. ქავთარაძემ, ბალანსური ხალხური თეატრალური ფორმის თანამედროვე თეატრალურობასთან შერწყმით მიაღწია გამომსახველობითი საშუალებების მრავალფეროვნებას. სცენის ნახევარწრივ ქმნიდა ცირკის არენას (მხატვარი ა. ფილიპოვი), სადაც პერსონაჟთა გადაწყვეტა პლასტიკის, მეტყველების, თითოეული მათგანისათვის დამახასიათებელი რიტმის სინთეზით, ექსცენტრიკისა და კლოუნადის ელემენტებთან ერთად, „გაუცხოების ეფექტის“ პრინციპს ემყარებოდა. მსახიობები ხან ერწყმოდნენ გმირის ხასიათებს, ხან ეთიშებოდნენ მოქმედების მსვლელობას. გმირებისადმი ირონიული დამოკიდებულებით ელაპარაკებოდნენ სუფლიორსა და მაყურებელთა დარბაზს. მთელი ეს

საცირკო სანახაობა იუმორული და ლირიზმის სამყაროში ვითარდებოდა. ასეთ მრავალმხრივ რეჟისორულ გადაწყვეტაში ტემპერამენტითა და თეატრალურობით მოხდა ა. ტაკიძის მთლიანი გარდასახვა პერცოვ ორსინოდ. ამ რბოლაში გამოჩნდა მსახიობის იუმორი, გონებაშახვილობა, იმპროვიზაცია, რომელსაც ამდიდრებდა პლასტიკური დახასიათების სიმკვეთრე.

უიმედოდ შეყვარებულ რაინდში იგარძნობოდა ირონიული ტონი, რომელიც მახვილი ფორმით ექსცენტრულ მოძრაობებზე იყო აგებული. საბალეტო ელემენტებისა და სიმღერის იმიტაციის პაროდირებით ა. ტაკიძე საკუთარ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდა თავისი გმირისადმი, რითაც აძლიერებდა ორსინოს გროტესკულ ხაზს.

მსახიობის კლასიკურ კომედიურ სახითაგან აღსანიშნავია კავალერი რიჰაფრატა (გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“). იგი გამოირჩეოდა ელეგანტურობით, დიალოგების გამართვის მაღალი კულტურით, მაგრამ ამავე დროს ქალების უბოროტესი მტერი იყო. საკმარისია მისი თანდასწრებით ქალის სახელი ხსენებულყო, რომ მის გამძვინვარებას საზღვარი არ ჰქონდა. ამავე დროს ქვეცნობიერად მოსწონდა მირანდოლინა. მსახიობი გროტესკულად გამოჰყოფდა იმ გარემოებას, თუ როგორ დაიშინა და გაამახარავე ამ ქალმა. ეს მისი ტრაგედია იყო. მიუხედავად ამისა, რიჰაფრატა მაინც კმაყოფილია, რომ სიყვარული იწვია.

რთული ამოცანა ჰქონდა გადასაწყვეტი ა. ტაკიძეს გოროდნისის (გოგოლის „რევიზორი“)



საპასუხისმგებლო როლის შექმნით. სპექტაკლის კონცეფცია რეჟისორ გ. ქავთარაძისა და ა. ტაკიძის ემოციური სცენური მიგნებებიდან გამომდინარეობდა. დადგმაში ყურადღება გამახვილებული იყო საზოგადოების სოციალური ბუნების არსის გახსნაზე. დასაწყისში სცენის სიღრმეში ჩამოკიდებული მუნდირები გმირთა სულიერ სიცარიელეს გამოხატავდნენ. ხოლო მათ უკახ ტაძრების კონტურები (მხატვარი ა. ფილიპოვი) მიახიშნებდა მუნდირის უაირატესობას ადამიანის მორალურ სიჭმინდზე. მოქმედების მსვლელობაში რეჟისორმა ოთხი გლეხის უსიტყვო როლია ჩამატებით, ერთმანეთს მკვეთრად დაუპირისპირა გოროდნიჩის ჩინოვიკური საზოგადოება და ქალაქის მოსახლეობის სიღარიბე. ასეთ ცხოვრებისეულ კარუსელში გოროდნიჩი ადამიანთა ურთიერთობებს მეჭამეობით წარმოართავს. გ. ქავთარაძის რეჟისურამ ხელი შეუწყო ა. ტაკიძის ტრადიციული გადაწყვეტილებების განსხვავებით შექმნა ემოციური, ცეკლოვანი ენერგიით დამუხტული გაქნილი სამოსნის სახე. გოროდნიჩი საკუთარ თავსაც არ ზოგავდა, ოღონდაც ბევრი ფული ეშოვნა. ამ მხრივ, საინტერესოა გოროდნიჩის საქმიანი თათბირი ქვეშევრდომებთან, რევიზორის მოლოდინში. ა. ტაკიძის გმირი ხლესტაკოვში უფრო მეტი ფულის შოვნის საშუალებას ხედავდა, ცდილობდა საკუთარი გავლენის ქვეშ მოექცია მორიგი მსხვერპლი, ამიტომ თვითდაჯერება იმდენად დიდი, რომ ჩასული რევიზორის კი არ ეშინია, არამედ თანასწორუფლებიან საქმოსნად თვლის, ბრძოლის იარა-

ღად იგი მლიქვნელობის მაგივრად ყოველსმეძძლე ფულს იყენებს. დარწმუნებულია, რომ მას უფრო ფართო ასპარეზი და მეტი პატივისცემა ეკუთვნის, სადაც მისი საქმოსნური ნიჭი უმაღლეს დამსახურებას მოიპოვებს.

საბოლოოდ კი ტაკიძე-გოროდნიჩი, სარკის წინ მდგარი, ხვდება-რა ადამიანური გაქნილობის უსაზღვროებას, აღარ უკვირს, რომ მისი მოტყუებაც შეიძლება, მასზე მოხერხებულებიც არ ანდა თავის გაორკეცებულ ბოლმას ქვეშევრდომებზე აფრქვევს.

სპექტაკლ „მეცხრე წმინდანში“ რეჟისორი გ. აბესაძე პიესის ირონიულ ტონს გროტესკით ამძაფრებს. მოვლენების გამუქებით რეჟისორი ხაზს უსვამდა გმირთა სულიერ სიშიშვლეს, რაც ორგანულ კავშირში იყო პიესის არსის გამოვლენასთან. ასეთ კონტექსტში იორასის სატირულ-კომედიურ სახეში ა. ტაკიძე გმირის გაორებულ ბუნებას ოსტატურად გადმოსცემდა. თავხეხილადებული არამზადების ამორალური მეთაურის ნილაბქვეშ მისი შინაგანი პატიოსნება მოსჩანდა. საბოლოოდ მეტაფორებოდა რა მისი მორალური სიწმინდე, იოასის შეშფოთებაზე, რომ მას აღარავინ სცემს პატივს, იმარჯვებდა იმ ბედნიერების შეგრძნება, რომელიც პატიოსნების აუცილებლობაში გამოიხატებოდა.

1977 წელს, პოლონური დრამატურგიის ფესტივალზე ამ რომმა მსახიობს კიდევ ერთი შემოქმედებითი გამარჯვება მოუტანა.

ა. ტაკიძის პერსონაჟთა ხასიათები სტილისტიკური სხვაობის მიუხედავად, მძაფრად აირეკლა-



გენ მიმდინარე საზოგადოებრივ მოვლენებს, თანადროულობაში არსებულ პოზიტიურ-ნეგატიურ პროცესებს.

თანამედროვე ახალგაზრდის ექსპრესია ჩანდა ევდოკიმოვის ხასიათში (ე. რაძინსკის „კიდევ ერთხელ სიყვარულზე“), სადაც ა. ტაკიძე უშუალოდითა და გულწრფელობით წარმოსახავდა გმირის ხასიათის განვითარებას — შემთხვევით გაცნობილი ქალიშვილით მორიგი გატაცება თანდათან გადაიზარდა დიდ სიყვარულში, რომელსაც იგი ქეშმარიტი ბედნიერებისაკენ მიჰყავდა.

ევდოკიმოვი საყვარელი არსების დაღუპვის გაგებისას გარეგნულ სიმშვიდეს ინარჩუნებდა, მაგრამ შინაგანი დაძაბულობა მატულობდა. იგი გოგონებუმი მიდის ავანსცენისაკენ და შეშფოთებით ამბობს: „ასე არ შეიძლება, ასე არ მოხდებოდა“ ამ ფინალურ სცენაში ნათლად ჩანს გმირის პიროვნული დრამა, მოწოდება, რომ აღამიანებმა უნდა იზრუნონ ბედნიერების შენარჩუნებისათვის.

ამ მოქალაქეობრივ პოზიციას აგრძელებდა ილია ალიბაევის სახეც (ჩ. აიტმატოვის „ჩემი წითელთავსაფრიანი ჩინარი“). ნაწარმოების ოჯახური დრამის პრობლემიდან გამომდინარე (რეჟისორი ე. ჩხაიძე), ა. ტაკიძე ამ სახეს ღრმა ცხოვრებისეული ანალიზის მეთოდით ქმნიდა. ილია ალიბაევი, დამსხვრეული ოჯახისა და სიყვარულის მოგონებისა, რომელიც მსახიობს მონოსტექტაკლის პრინციპით მიჰყავდა, გადმოსცემდა უბედნიერესი ადამიანის სულიერი დრამისა და ზნეობრივი დეგრადაციის გამოძვევებშიზნებებს. მაგრამ იგი ასე უბრა-

ლოდ არ ემორჩილება ბედნიერების ტაკიძის გმირი თავგამოდებით იბრძვის საკუთარი ბედნიერების დასაბრუნებლად, რომელსაც იგი შვილის გატაცების კულმინაციურ სცენაში ცდილობს, მაგრამ მისი სურვილის განწირულება საფინალო სცენაში დრამატულ ელფერს იძენს. ილიას მონოლოგში, სადაც იგი გზას ულოცავს მისგან წასულ ცოლ-შვილს, ჩანდა ბედნიერებასთან დაშორების სევდა, რომელიც მსახიობს უშუალოდითა და გულწრფელობით მიჰქონდა მყარებლამდე. ამიტომ 1973 წელს, საბჭოთა ხალხების დრამატურგთა ფესტივალზე საგანგებოდ აღინიშნა ა. ტაკიძის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა.

განსხვავებული თვისებებით ხასიათდებოდა ისკანდერი (მ. ბააჯიევის „დუელი“). ა. ტაკიძე ქმნიდა თვითკმაყოფილი საქმოსნის სახეს. საკუთარი თავის ყოვლისშემძლეობაში იმდენადაა დარწმუნებული, რომ შეყვარებული ქალიც პირადი საკუთრება ჰგონია. მაგრამ ისკანდერის ილუზია ირღვევა, ხედავს რომ ფულით არ შეიძლება ყველაფრის ყიდვა და ცხოვრება მარტო საკუთარი თვალით არ იზომება. ა. ტაკიძის გმირის სამყაროში თვითანალიზის პროცესი მიმდინარეობს. მსახიობი გადმოსცემდა არა ქალის დაკარგვის სინანულს, არამედ საკუთარი შეხედულებების დამარცხებას. ამიტომ პროტესტის ნიშნად ფეთქდებოდა ისკანდერის შინაგანი სამყარო, მაგრამ აქ უკვე მისი ყოვლისშემძლეობა უსუსურად გამოიყურებოდა. ა. ტაკიძის გმირი გრძნობდა, რომ ნაზის წასვლა სულიერად მასზე უფრო მაღლა მდგარ ადამიანთან,





ისკანდერის პიროვნული დეგრადაციისა და მოქალაქეობრივ განადგურების საბოლოო განაჩენი იყო.

ა. ტაკიძის მიერ განსახიერებულ როლებზე მსჯელობისას, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ისეთ საინტერესო სახეებს, როგორიცაა: ჰემონი (სოფოკლეს „ანტიგონე“), იერადოსი (ვ. კანდელაკის „აეტი“), ტამანოვი (ალ. ჩხაიძის „განთიადის დედოფალი“), გენერალი ტოლმაზოვი (გ. ბათიაშვილის „მარჯანიშვილის ოთხი დღე“).

ა. ტაკიძის შემოქმედება დღეისათვის 74 გმირს ითვლის, რომელთაგან ბოლო ათი, 1981 წლიდან ახალ ძიებათა ატმოსფეროში, თბილისის დრამატულ თეატრში შეიქმნა: თითოეული მათგანი საკუთარ ცხოვრებისეულ პოზიციას ამკვიდრებს.

ამ მხრივ, განსხვავებული ელფერიტ გამოიჩინა წინამძღოლის სახე (ვს. ვიშნევსკის „ობტიმისტური ტრაგედია“). ა. ტაკიძემ შექმნა პიროვნება, რომლის ფსიქოლოგიაში ღრმად არის გამჯდარი ანარქიის იდეალიზმი. ამიტომ საკმარისია ამ იდეალს ვინმე შეეჭიდოს, რომ მას დაუნდობელ ბრძოლას უცხადებს. წინამძღოლისთვის მოულოდნელია ასეთ ვითარებაში ქალის გამოჩენა. უფიქრდება, თუ რას უნდა ნიშნავდეს გემზე ქალის გამოგზავნა. ხედავს რა მის ძალას, შეუდრეკელ ხასიათს, რწმუნდება რომ ეს ქალი შეიძლება გამოადგეს ანარქიას. აქედან იწყება წინამძღოლის ბრძოლა კომისარის გადმობირებისათვის, როცა თითქოს მიღწეულია მათი შეთანხმება, წინამძღოლი ხელს ართმევს, ცდილობს კომისარის თავის ბრჭყალებ-

ში მოქცევას. მაგრამ ქალის ელვის სისწრაფით უსხლტება. ა. ტაკიძის გმირი ხვდება, რომ კომისარი ადვილად არ დამორჩილება, მაგრამ მისი თვითდაჯერება იმდენად დიდია, რომ იმედს არ კარგავს.

წინამძღოლის დესპოტიზმი, მეზღვაურებთან ურთიერთობაში წინააღმდეგობას ზრდის. ამ კონფლიქტის დროს ა. ტაკიძის გმირი ხვდება საკუთარი იდეალების მსხვრვევის დასაწყისს. ამიტომ ბოლომდე იბრძვის ავტორიტეტის შენარჩუნებისათვის. იგი ხედავს, რომ ვითარების შეცვლაში კომისარია დამნაშავე. მისთვის იკვეთება პოტენციური მტერი. ამიტომ ცდილობს ლავირება მოახდინოს დაძაბულ ურთიერთობაში. მის არსებაში კვლავ ჩნდება უფროსობის პერსპექტივა. მსახიობი კარგად გადმოსცემს იმედის ჩასახვისას გამოტანილი სასიკვდილო განაჩენის საშინელებას. მისთვის წარმოუდგენელია დამარცხების ცნება, ამიტომ მაინც სჯერა ანარქიის საბოლოო გამარჯვების, რასაც გულისხმობდა კიდევ უკანასკნელი სიტყვები — „გაუმარჯოს რევოლუციას!“ გმირის პოზიციაში გამოიკვეთა პიროვნების ტრაგედია.

საღი, ლოგიკური აზროვნებით გამოიჩინა ა. ტაკიძის ნიკოლოზ ფალავანდიშვილი (გ. ბათიაშვილის „1832 წელი“). ნიკოლოზ ფალავანდიშვილი წინ აღუდგა შეთქმულებას. სათითაოდ უმტკიცებს შეთქმულთ, რომ დაწყებული ბრძოლით შეიძლება მთელი ერთი დაიღუპოს. მაღალი თვითშეგნების გამო, იგი არ გასცემს აჯანყების მზადებას, თუმცა შეუძლია ამის გაკეთება. მას სწამს, რომ მსგავსი ერთი შევილები სჭი-

რდება სამშობლოს. ძმის დალა-  
ტის გაგებისას, ა. ტაკიძის გმირ-  
ში ხდება სულიერი შემობრუნე-  
ბა. მისთვის წარმოუდგენელია,  
რომ აღამიანმა უღალატოს თავის  
სამშობლოს, სინდისზე ხელის აღ-  
ებით მიაღწიოს პირად კეთილ-  
დღეობას. მისი მძაფრი მონოლო-  
გი სანთლების შუქზე ნამდვილ  
წყვევლას ჰგავდა.

თანამედროვეობის აქტუალუ-  
რი პრობლემა მოქმენდა მსახი-  
ობს კარიერისტი ანგის სახეში  
(ო. იოსელიანის „ყრუ ღმერთე-  
ბი“). იგი მართალია მშრომელი  
აღამიანია, მაგრამ მტკიცედ სწამს,  
რომ აუცილებლად უნდა გახდეს  
მოწინავე. მისთვის მუშა კაცის  
სახელი ნიღაბია ნამდვილი მიზ-  
ნის დასაფარავად. ამიტომ ანგი-  
სათვის სიყვარულიც კი ერთგვა-  
რი საშუალებაა კარიერის მისაღ-  
წევად. მისთვის მოულოდნელია  
ყოფილი საცოლის სარესტავრა-  
ციო სამუშაოზე შეხვედრა, ცდი-  
ლობს დამალოს შინაგანი აღელ-  
ვება, რომელიც თანდათან მატუ-  
ლობს. ჩუმაღ უსმენს სხვების მი-  
მართ ნანოს ბრალდებებს, ემი-  
ნია, არ დაიწყოს ლაპარაკი მას-  
ზე. მაგრამ როცა ნანო მაინც აამ-  
კარავენ მის ნამდვილ სახეს, იგი  
დაუხედავლად იბრძვის რეპუტა-  
ციის შესანარჩუნებლად, რითაც  
კიდევ უფრო ნათელს ხდის საკუ-  
თარ პიროვნებას.

საბოლოოდ ა. ტაკიძის გმირი  
მაყურებელს აგრძნობინებდა,  
რომ არ შეიძლება ასეთმა კარიე-  
რისტმა პიროვნებამ გაიმარჯვოს  
და დარცხვენილი ტოვებს გარშე-  
მომყოფთ.

მსახიობი თავისი საინტერესო  
შემოქმედებით ცხოვრებისეული  
გზის სწორ მორალურ-ეთიკურ  
პრინციპებს ამკვიდრებს, რომელ-  
იც აჯამებს აღამიანის ხასიათის  
სულიერ-ზნეობრივ საწყისს. მსა-  
ხიობი თავისი უშუალობით მა-  
ლაღბროფესიულად ქმის ჰერსო-  
ნაქთა მასშტაბურ ხასიათებს,  
რომლებიც ჰუმანური სულისკვე-  
თებით არიან ერთმანეთთან დაკა-  
ვშირებულნი.

ასეთი საინტერესო შემოქმედე-  
ბითი პოზიციით განაგრძობს თა-  
ვის მოღვაწეობას მსახიობი ბა-  
თუმის თეატრში, რომელსაც  
1992 წლიდან კვლავ დაუბრუნდა.

ა. ტაკიძის დამახასიათებელი  
გამომსახველობითი საშუალებე-  
ბი: სცენური მომხიბვლელობა,  
ექსპრესია, ღრმა ფსიქოლოგიუ-  
რი წვდომის უნარი, იუმორის  
გრძნობა, მოქმედების პლასტიკუ-  
რობა ორგანულად არიან ერთმა-  
ნეთში შერწყმულნი. ეს შესანიშ-  
ნავი თვისებები დღითიდღე მდი-  
დრდებიან, იძენენ მრავალფერო-  
ვნებას, რაც მაყურებელთა სიყ-  
ვარულის საფუძველია.



ლევან ხეთაბური

## მასპერიმენტიდან ბაროკოვდე ქართულ თეატრში

(ზოგადი მიმოხილვა)

თეატრალური ისტორია (ჩვენამდე მოღწეული მასალების მიხედვით) პროფესიული თეატრის არსებობის 15 საუკუნეს ითვლის და, შეიძლება ითქვას, ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი, სისტემატიზირებული დარგია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მრავალი პიესა და ცნობა, რომელიც 15 საუკუნის წინ არის შექმნილი, მე-19 საუკუნეში მოვიპოვეთ. სრულყოფილი გილგამეშანიც კი, მიუხედავად მისი სიძველისა, ამავე საუკუნის მონაპოვარია.

თანამედროვე მსოფლიოს თეატრალური ისტორიკოსების ძიებანი, მათი კვლევის მეთოდოლოგია მჭიდრო კავშირშია სოციოლოგიასთან. ჩემი აზრით, სულ მოკლე ხანში, ძირითადი ფონი ყველა ხელოვნებათმცოდნეობითი ძიებისა კულტუროლოგია გახდება. ტოტალური სინთეზის ეპოქაში, როდესაც თეატრი მალამხატვრული თეატრალური ნაწარმოების შესაქმნელად იღწვის, ერთის მხრივ, იყენებს მდიდარ გამომსახველობით ხერხებსა და ეფექტებს, მეორეს მხრივ, — უძველეს რიტუალს, როგორც სპექტაკლის საფუძველს. რიტუალი თავისთავად სინთეტურობის საუკეთესო მაგალითია, ვინაიდან მასში ჩადებულია სინთეტური და პოლიფონიური ფორმა. იმ ფორმით, რა ფორმითაც ჩვენ რიტუალს ვიყენებთ, იგი ადამიანს ჰგავს. ადამიანის შიშველი სხეულის პლასტიკა, მისი ვოკალურობა, სხეულის ნათება, მუსიკალურობა — სინთეტური ხელოვნების მწვერვალია. ამიტომაც არის, რომ „პომპეზურ“ თეატრალურ წარმოდგენასა და ჩვეულებრივ რიტუალს შორის ერთია საერთო — ადამიანის სხეული, როგორც სინთეტური მექანიზმი. პომპეზურ მდიდარ წარმოდგენაში იწყება სხეულის შემოსვა, დაფარვა, დამძიმება, რის გამოც ქრება სხეულის უშუალო ნათება, ბუნებრივი პლასტიკა, ვოკალურობა... ამ კომპონენტების ნაცვლად, სინთეტური წარმოდგენა იყენებს „ტიქნიკურ მიმიკრიას“, ტიქნიკურ განათებას, ფერს, მუსიკალურობას, რომლის საფუძველზეც კვლავ პრივიტიული ხერხების მიმბაძველობაა.

ადამიანის თვისებები ბევრადაა დამოკიდებული იმ ბუნებრივ გარემოზე, სადაც ყალიბდება იგი, როგორც ფიზიოლოგიური, ასევე სპირტუალური ქანიზმი. ასე რომ ნაციონალური ეთნოფსიქოლოგია ის გასაღებია, რითაც შეიძლება ამოიხსნას სხვადასხვა ნაციონალური კულტურა და მასში ადამიანი, როგორც ნაციონალური რიტუალის პრიმიტიული მექანიზმის მატარებელი.

თეატრალური ექსპერიმენტის ხსენება ყოველთვის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს და სარგებლობენ რა თეატრალური მეცნიერების ე. წ. „არამყარი ზუსტი მეცნიერული საფუძვლით“, რაც პროფესიის თავისებურებას წარმოადგენს, რადგანაც სუბიექტური შეხედულებები ხშირად გადაწყვეტი ხდება, ხშირ შემთხვევაში არ არსებული მწყობრი შეთანხმებული სისტემაც მთელ რიგ საკითხებზე, ართულებს მსჯელობას, რაც გზას უხსნის, თითქმის ყოველთვის „სუბიექტურ სოფისტიკას“ — ეყრდნობა რა მას ობიექტური სურათის სახიანოდ. სტრუქტურალისტების მცდელობა, შეიძლება ითქვას, პირველი ნაბიჯები იყო „სოფისტური ხელოვნებათმცოდნეობის“ ზუსტი მეცნიერებისაკენ წასაყვანად. ამიტომაც მოვიშველიებ პატრის პავის ექსპერიმენტის ზოგად განმარტებას, „ექსპერიმენტი ითვალისწინებს ხელოვნების მზადყოფნას ძიებისათვის, შეცდომებისათვისაც კი; იმისათვის, რაც ჯერ კიდევ არ არსებობს, ან კიდევ დაფარულია ჭეშმარიტებისთვის. ძიება ეხება გამოუქვეყნებელი ტექსტების შერჩევას, ანდა ისეთი ტექსტებისა, რომლებიც „რთულად“ ითვლება. იგი ეხება მსახიობთა თამაშს, მაცურებელთა აღქმას. უფლება ძიებაზე და ე. ი. შეცდომაზეც იწვევს სპექტაკლების შემქმნელისაგან რისკზე წასვლას მაცურებელთან მიმართებაში (ხანდახან მაცურებლისთვის ჩვენებაზე უარის თქმაც); რეჟისორული ხერხების გაუთავებელი ცვლა აუცილებელი ხდება, რათა მოახერხონ სტერეოტიპების გარემოცვაში მყოფი მაცურებლის შეხედულებების შეცვლა“.<sup>1</sup>

თავად ექსპერიმენტი, რასაკვირველია, უფრო ფართო მცნებაა და პავის ზემოთ მოყვანილი ეს განმარტება უფრო მეტად მიზეზ-შედეგობრიობის ამსახველი დებულებაა, რომელიც ნებისმიერი განსხვავებული ექსპერიმენტის საფუძველში დევს, როგორც მექანიზმი, ეს გასაგები ხდება მაშინვე, როგორც კი მოვიხსენიებთ პავის დამოკიდებულებას „ექსპერიმენტული თეატრისადმი“ — „ტერმინი ექსპერიმენტული თეატრი ეჯიბრება სხვა წარმოდგენებსაც (ტერმინებს) ავანგარდულ თეატრს, თეატრ-ლაბორატორიას, პერფომანსს, ძიების თეატრს, ან უბრალოდ თანამედროვე თეატრს; იგი ეწინააღმდეგება ტრადიციულ კომერციულ და ბურჟუაზიულ თეატრს, რომელთა მიზანიცაა — ფინანსური რენტაბელობა და რომელიც არსებობს „სალაროს“ სპექტაკლების საფუძველზე. ექსპერიმენტული თეატრი ეწინააღმდეგება ასევე კლასიკური რეპერ-

<sup>1</sup> პატრის პავი. „თეატრის ლექსიკონი“, მოსკოვი, გამომც. „პროგრესი“, 1991, (რუსულ ენაზე) გვ. 363.

ტუარის თეატრს, რომელიც ღვამს მხოლოდ და მხოლოდ იმ  
ტორთა პიესებს, საყოველთაო აღიარებას რომ მოიხვეჭს.<sup>1</sup>

აქვე მინდა შევნიშნოთ, რომ წარმატებული ექსპერიმენტული  
სპექტაკლი არ ეწინააღმდეგება ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებებს,  
რომ სრულებით არ არის აუცილებელი ექსპერიმენტისათვის მა-  
ყურებელთან კონფრონტაცია.

როდესაც საუბარი გვაქვს ექსპერიმენტის ისტორიაზე, აუცი-  
ლებლად გასათვალისწინებელია ერთი გარემოება — ეს არის დრო-  
ის ფაქტორი. კონკრეტული დროისა, რა დროშიც უხდებოდა თე-  
ატრს თუ კონკრეტულ ექსპერიმენტს არსებობა. ისტორიული  
ჭრილოდან ექსპერიმენტზე საუბარი ისეთივე ფარდობითი იქნება,  
როგორიც ამჟამად გვაქვს პირველ ტრაგიკოსებზე, კომედიოგრა-  
ფებზე და ა. შ. ანუ არსებულ, ჩვენამდე მოღწეულ მასალაზე და-  
ყრდნობით. თავიდანვე უნდა გამოირიცხოს თეორიული დაშვებები:  
„იქნება“, „სხვაგან პარალელურად ხდებოდა რაღაც, რის შესახებაც  
ჩვენ არ ვიცით“... და ა. შ. სრულიად შესაძლებელი ვარიანტია,  
მაგრამ ჩვენთვის ნაკლებად რეალური. ჩვენი დასაყრდენი უნდა  
გახდეს ყოველივე ის, რამაც გაუძლო დროის ფაქტორს, ობიექტუ-  
რი და შემთხვევითი გარემოებების ჩათვლით. ეს შესაძლოა სრუ-  
ლებით არ წარმოადგენს ოპონენტებისათვის ნიშნის მოგებას, არა-  
მედ სურვილს უფრო პრაქტიკულად მივუღვეთ დასმულ პრობლე-  
მას.

რელიგიური მოდელიდან, რელიგიური რიტუალიდან „თეატ-  
რალური თამაში“-ს გამოყოფას, მისი, როგორც პროფესიული ხე-  
ლოვნების დარგად ჩამოყალიბების პირველივე ნაბიჯებიდან, თან  
ანლავს პირველქმნილი თეატრალური ექსპერიმენტების აპრობირე-  
ბა-ჩამოყალიბება, რაც შეიძლება დღესდღეობით დამწყები თეატ-  
რალისათვისაც კი აქსიომას წარმოადგენდეს, მაგრამ დროის ფაქ-  
ტორის გათვალისწინებით, მე-15 საუკუნის წინ მომხდარ ცვლილე-  
ბებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა თავად ექსპერიმენტის, რო-  
გორც მიქანიზმის შექმნისათვის.

1. არსებული ტექსტის, ფაბულის ახლებური დამუშავება, ანუ  
დრამატურგიული ინტერპრეტაცია.
2. არსებული გამომსახველობითი ხერხების გამდიდრება სიახ-  
ლეების შეტანით.
3. რელიგიური მოდელიდან, რიტუალური საფუძვლის შენარჩუ-  
ნებით, ახალი „სახალხო-მასობრივი თეატრალური ფორმის“ შექმ-  
ნა, სადაც სახალხოში, მასობრივში ვგულისხმობ „ელიტარული“,  
ვიწრო წრისათვის განკუთვნილი „მისტერიული ცოდნის“ სამომხ-  
მარებლოდ — სხვაგვარად, რომ ვთქვათ, კიჩთან მიახლოვებას.
4. მასობრივი, სანახაობრივი თამაშიდან — მისი ქვეცნობიერე-  
ბაზე ზემოქმედების გამოყენებით — პოლიტიკურ, იდეოლოგიურ  
იარაღად გადაქცევა.

<sup>1</sup> პატრის პავი, იქვე, გვ. 262.

5. თეატრის, როგორც სარეკლამო კომპანიის საუკეთესო საშუალება და ა. შ.

ჩამოთვლილი თვისებების გაზრდა შესაძლებელია, მაგრამ მთავარი რჩება ერთი ფარემოება — საკრალური მისტიკრიიდან — საყოველთაო სანახაობის შექმნის პროცესი, რომელსაც არსებული წყაროების თანახმად, მსოფლიო თეატრი მეორედ გაივლის დაახლოებით მე-19 საუკუნიდან დღემდე. აქედან გამომდინარე, შეიძლება გამოიყვით მსოფლიო თეატრალური ექსპერიმენტის ორი დიდი პერიოდი.

I პერიოდი ეს არის ჩვ. წ-ალ-მდე VI ს-დან ჩვ. წ. აღ-ით V—VI ს-მდე,

II პერიოდი — VII—VIII საუკუნიდან დღემდე.

თვისობრივად ამ ორივე პერიოდმა, თავის საწყის ეტაპზე VIII ს-დან ჩვ. წ. აღ-მდე V საუკუნის ჩათვლით და ჩვ. წ. აღ-ით დაახლოებით VII საუკუნიდან XVII ს-მდე დაახლოებით ანალოგიური პროცესები გაიარეს საკრალური სანახაობიდან სამოქალაქო სანახაობის, „სამოქალაქო მისტიკრიის“ შექმნამდე. ამ პროცესის დეტალურ ანალიზს ცალკე შრომაში შემოგთავაზებთ, რადგანაც იგი ფუნდამენტურ საკითხს ეხება და თეატრის ისტორიის პერიოდიზაციის ახლებური გადაფასების საშუალებას გვაძლევს. უკვე აღნიშნულ მოსაზრებას, მხოლოდ ერთ საკითხს დაკუთმებდი.

რა პროცესები მიმდინარეობდა ელინურ სამყარომდე ჩვენს პლანეტაზე (კერძოდ, ატლანტიდა, ბაბილონი, ეგვიპტე — უძველესი ცივილიზაციები), ჩვენამდე არმოღწეული წყაროების გამო ძნელია ვისაუბროთ, თუმცა შეგვიძლია ვიქონიოთ წარმოდგენა, ამ რეგიონში საკრალური მისტიკრიების მალაღანვითარების შესახებ, როგორც ოკულტიზმის ისტორიიდან, ასევე ჩვენამდე მოღწეული ხელოვნების ნიმუშებითაც; თავად „გილგამეშიანის“ ლიტერატურული ფორმაც საფუძვლიან ეჭვს ბადებს სამოქალაქო სანახაობების — მისტიკრიების არსებობის შესახებ, მაგრამ სამწუხაროდ, სანამ ისტორიკოსები და არქეოლოგები არ მოგვაწვდიან ახალ წყაროებს, გაძნელება ჩვენს მიერ ახალი სერიოზული დასაბუთებების და მოსაზრებების მოწოდება.

გუბრუნდებით რა ჩვენი სათქმელის ძირითად თემას — ექსპერიმენტს, მინდა კვლავ ანტიკური სამყარო ვახსენო და აღვნიშნო, რომ ჩვენამდე მოღწეული ცნობების მიხედვით, პირველი ექსპერიმენტები დაკავშირებულია თესპიდესთან, ხოლო მსოფლიო თეატრალური კულტურის ერთ-ერთ უდიდეს ექსპერიმენტატორად შეიძლება ჩაითვალოს ესქილე. სწორედ ამ კუთხით შექმნილი შრომა იქნება ცალკე მსჯელობის საგანი. რასაკვირველია, ორივე ავტორის ხსენება ამ დამსახურებებით საპროგრამო, სახელმძღვანელო საკითხებია და აქ საკამათოც არაფერია. მე უბრალოდ კიდევ ერთხელ გავუსჯამდი ხაზს იმას, თუ რას ვაქცევთ ყურადღებას ამ შრომაში და რას გვინდა მივაქციოთ ყურადღება სამომავლოდ. ეს გახლავთ ცნობილ ავტორთა, როგორც ექსპერიმენტატორთა ადგილი მსოფლიო თეატრის ისტორიაში. ამდენად თეატრალური ექს-



პერიმენტების პირველ საფუძვლიან ნაბიჯებს უკვე ვხვდებით რალური მისტერიის სამოქალაქო სანახაობად — მისტერიად ჩამოყალიბების პროცესშივე.

ექსპერიმენტი თავისთავად მოიცავს, როგორც ლიტერატურული წყაროს დამუშავებას, ასევე თეატრალური სივრცის ათვისებას. მსახიობთა და ნივთთა არსებობის განსაკუთრებულ წესს თეატრალურ სივრცეში ვუწოდებთ მიზანსცენას, რომლის წიაღში გამოფიქვით „პრომიზანსცენას“ — წინარემიზანსცენას, რომელიც სათავეს რიტუალურ-მისტერიულ ქმედებაში იღებს და „საავტორო მიზანსცენას“, რომელიც პროფესიული თეატრის ექსპერიმენტებთან და რეჟისურის პროფესიასთანაა დაკავშირებული.

თეატრალურ ხელოვნებას, როგორც სამოქალაქო სანახაობას, მას შეიძლება სამოქალაქო მისტერიაც კი ვუწოდოთ, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, საუკუნეების განმავლობაში ემსახურებოდა ჩვენი პლანეტის სხვადასხვა ნაციონალურ კულტურათა ჩამოყალიბება-განვითარებას. თეატრალური კულტურის მასობრივობა, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე უპირველესი იყო დღევანდელ მსოფლიოში, ახალ ადგილს იკავებს. დღის წესრიგშია პლანეტარული აზროვნება, ანუ ჩვენი პლანეტის ინტელექტუალური ძალების კონსოლიდაციით პლანეტარული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება. ასეთი საპროგრამო მოთხოვნებიდან გამომდინარე, თეატრალურ ხელოვნებას თითქოს ახალი ფუნქციები უნდა დაეკისროს, მაგრამ ეს ერთი შეხედვით, სინამდვილეში მისი ფუნქცია არ იცვლება, არამედ ძლიერდება საკრალური ელემენტების რე-რეამინირება, სამოქალაქო მისტერიაში, ძლიერდება არავებრალური საკრალური სიმბოლოების წინა პლანზე გადმოსვლა. ნაციონალური კულტურა იყენებს რაკონკრეტულ საკრალურ ელემენტებს, ქმნის არსებობის პლანეტარულ მოდელს, აპიტომავს შემთხვევითი არ არის სხვადასხვა ნაციონალურ სივრცეში მითთხზვის პროცესის გაძლიერება XX საუკუნის მთელ პერიოდში. ამ პროცესებში გამოჩაჩისი ვერც საქართველო ვერ იქნება და „სამოქალაქო მისტერიების“ ის ნაწილი, რომელიც ექსპერიმენტული თეატრის კუთვნილებად შეიძლება ჩაითვალოს, სწორედ ამ პარამეტრებში არსებობს. ჩვენ შეიძლება არ გვქონდეს ქართული მითოლოგიური დრამატურგია — უფრო სწორედ, დრამა-მითთემა, მაგრამ ჩვენთან იქნება „პარადიგმული“ სპექტაკლები, რაც სწორედ პლანეტარული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში მონაწილეობის შედეგს წარმოადგენს.

ექსპერიმენტთა ენაზე რეჟისორის პროფესიის ოფიციალურად გამოყოფა-ჩამოყალიბება უფრო მეტად გააძლიერა მიზანსცენათა სისტემაში თეატრალური სივრცის ათვისებისას საავტორო მიზანსცენამ.

თანამედროვე პროფესიულ თეატრში სიმბოლოების გაჩენა და მეტაფორული აზროვნების შემოტანა მნიშვნელოვნადაა დაკავშირებული რეჟისურის, როგორც პროფესიის ჩამოყალიბებასთან. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორი, საკრალური მისტერიის ქურუმი-საგან განსხვავებით, სამოქალაქო ქურუმად, ანუ სამოქალაქო სტე-



რეოტიპების გამტარებლად იქცევა, ხოლო თანამედროვე სიულ თეატრში საკრალური ელემენტების შეტანის პროცესი — თეატრალურ ექსპერიმენტებად.

ქართული თეატრის ისტორიაც ანტიკურ ეპოქაში იღებს სათავეს. შემორჩენილია ანტიკური თეატრების ნანგრევები, ნიღბები, სხვადასხვა ისტორიული დოკუმენტები. საქართველო სხვადასხვა სახით მოიხსენიება ბერძნულ პიესებში, ხან მოქმედების ადგილად იქცევა, ხან კი ქართველი გმირი ტრაგედიის საბაბი ხდება, როგორც „მედეა“ და ევროპული ცივილიზაციის ისტორიაში დღემდე არსებული მისდამი მიძღვნილი ჟრიცხვი პიესა. ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს ქართული კულტურის ადგილს. მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში.

დღესდღეისობით ჩვენ მოგვებოვება ძალიან მწირი მასალა ამ მრავალსაუკუნოვანი პროფესიული თეატრალური ისტორიისა საქართველოში, თუ არ ჩავთვლით რიტუალურ, „სახალხო“, რელიგიურ სანახაობებს, საკარო წარმოდგენებს. მრავალი უძველესი რიტუალი თუ ანტიკურობაში დაწყებული სანახაობა დღესაც ცოცხალია და გრძელდება საქართველოში ძირითადად მთიან რაიონებში. მრავალი რიტუალური ცეკვა თუ სიმღერაც კი ცოცხლობს ფოლკლორული ანსამბლების წყალობით, სადაც ასევე ხშირად შეინიშნება, როგორც წარმართული, ასევე ანტიკური და ადრე ქრისტიანული ნიშნები. ჩვენ ჯერჯერობით კვლავ ძიების პროცესში ვართ: მიმდინარეობს არქეოლოგიური გათხრები, ახალი ფაქტების მოძიება და დაკარგული ისტორიის აღდგენა. ვფიქრობთ, რომ მე-19 და 21-ე საუკუნე იმ დოკუმენტების და ფაქტების მოძიებით, რასაც ჩვენ შევთავაზებთ კაცობრიობას, შეიძლება მსოფლიოსათვის საქართველოს აღმოჩენის გრად იქცეს. მაგრამ ეს აღმოჩენა თვითონ ქართული ერისთვისაც უნდა დაფიქსირდეს. არა მარტო მსოფლიოში უნდა გადააფასოს საქართველოს ადგილი, არამედ თვითონ საქართველოში უნდა გადააფასოს თავისი ისტორია და არსებული სტერეოტიპების ნაცვლად ობიექტური სურათი აღადგინოს. ბოლო ათწლეულების განმავლობაში შექმნილი განზოგადოება ხშირ შემთხვევაში ყალბ ფასეულობებს ამკვიდრებდა.

ამ მცირე ნაშრომში, ერთი თვალის გადავლებით, უნდა წარმოვიდგინოთ ამ საუკუნის მნიშვნელოვანი ძიებები, რაც ქართულ თეატრში ხდებოდა. ყველაზე მეტად ეს ძიება სწორედ რომ ქართულ ხასიათზეა დაწყებული, მრავალი ნიშანი შეიძლება არ იყოს განსაკუთრებულობის მატარებელი, მაგრამ მრავალმნიშვნელოვნად ხსნიდეს ქართულ ხასიათს.

თუკი თეატრი მიისწრაფვის სინთეზისაკენ. უნდა ითქვას, რომ ეს ქართული კულტურისათვის დამახასიათებელი მისწრაფებაა, რადგანაც უძველესი ნიმუშები სწორედაც რომ ამის მაგალითს წარმოადგენს — უძველესი ქართული სიმღერები მრავალხმიანი პოლიფონიურობით გამოირჩევა, უძველეს ქართულ ძეგლებში შეინიშნება სწრაფვა ქვისა და ხის შერწყმისა, ასევე საქართველოში არსებული უნიკალური ტიხრული მინანქრის ტექნოლოგია — ხელოვნ-





ნების ეს ნიმუშებიც სინთეტიკურობის პრინციპზე იყო აგებული. სხვათა შორის ამ ნიმუშებზე თეატრზეც დატოვა თავისი კვალი. ამ ნაშრომში მე-20 საუკუნის ქართული თეატრის ზოგიერთ მოვლენას შევეხებით.

ზოგადად შეფხერდები იმ შემოქმედებით პრინციპებზე, რომელსაც მარჯანიშვილი, როგორც რეფორმატორი და ნოვატორი ატარებდა ქართულ თეატრში. მის სახელთანაა დაკავშირებული ძლიერი პირობითი ენის შემოტანა ქართულ თეატრში, თავისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში, თუმცა ამას ამზადებდა საქართველოში მარჯანიშვილის დაბრუნებამდე სანდრო ახმეტელის სიმბოლისტური ძიებები და ნაციონალური ექსპრესიონისტული დრამატურგია.

თეატრალური პირობითობის დამკვიდრებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ხელოვნების ისტორიაში. რით იწყებოდა ეს პირობითობა? უპირველეს ყოვლისა, ახალი განსხვავებული სცენოგრაფიის გამოყენებით, ისეთი სცენოგრაფიისა, რომელიც მთლიანად აითვისებდა თეატრალურ სივრცეს, ლოგიკურად იქნებოდა დაკავშირებული მსახიობის კოსტიუმთან და მის აქტიორულ შესაძლებლობებთან, ანუ მთლიანი პოლიფონიურობის მიღწევა. რასაც თვითონ მარჯანიშვილი სინთეტიკურ მსახიობსა და თეატრს უწოდებდა, სადაც მსახიობის გარდასახვა და ემოციური საწყისი, გრძნობითი ფორმა ჯერ კიდევ თავის ადგილს იკავებდა. ეს ნაბიჯები არ ყოფილა აშკარა ბუნტი, გადადგმული „არისტოტილესიული“ თეატრის წინააღმდეგ, მაგრამ იყო მცდელობა ხმის ამაღლებისა, სამხატვრო თეატრისა და სტანისლავსკის უკვე იმ დროისათვის ევროპული პროფესიული თეატრისათვის მოძველებული პრინციპების წინააღმდეგ გამოსვლა.

მარჯანიშვილი პისკატორთან ერთად ერთ-ერთი პირველია, როდესაც 1928 წელს, ტოლერის პიესის „ჰოლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ დადგმისას, იყინებს კინოხელოვნებას, ანუ ზრდის თეატრალურ შესაძლებლობებს კინოპროექციის გამოყენების შემოქმედებით.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი დადგმა კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, სადაც სცენოგრაფიის პირობითობამ მაქსიმუმს მიაღწია. დეფორმაცია, რომელიც უკვე ესოდენ მომძლავრებული იყო გერმანულ კინოექსპრესიონიზმში, თეატრალურ დეკორაციაში, კოსტიუმებსა და მსახიობების პლასტიკაში აისახა. რეჟისორული მიზანსცენები მხატვრის მიერ შესრულებულ იმპრესიონისტულ-ექსპრესიონისტულ ტილოებს ემსგავსებოდა. სადაც გამორიცხული იყო პომპეზურობა ან ცრუპათეტიკა სრულფასოვან „ტრაგედიას“ თამაშობდნენ. ადგილი ჰქონდა ფრიად მნიშვნელოვან ფაქტს, როდესაც თეატრალური ფორმა იყო არაარისტოტილესიული, ხოლო შინაარსი „კლასიკური ტრაგედიის“ მაგალითს წარმოადგენდა.

მარჯანიშვილს აღარ ჰყოფნიდა თეატრალური გამომსახველობითი საშუალებები, ამიტომაც იგი ბედს კინოში სცდიდა, ჰქონდა მცდელობა ასევე მასიური სპონტანური ქუჩის წარმოდგენის განწყობილების, განსაკუთრებული ატმოსფეროს შესაქმნელად.



ასევე, ოციან წლებში მოღვაწეობს სანდრო ახმეტელი, ლიც დიდი ექსპერიმენტატორი იყო. მაშინ როდესაც მოსკოვში ესეგოლოდ მეიერჰოლდი მუშაობდა ბიომექანიკის თეორიასა და სავარჯიშოებზე, საქართველოში ახმეტელი მუშაობდა ნაციონალური რიტმის თეორიის ჩამოყალიბებაზე. შეიძლება ითქვას, რომ ახმეტელი იყო ერთ-ერთი პირველი ქართველი, რომელმაც სცადა ოციანი წლების თეატრში, არა მარტო თეატრალური ფორმის შეცვლა, არამედ სპეციალური ტრენინგის დამკვიდრება მსახიობთა აღსაზრდელად, რომელიც, რაც მთავარია, ემყარებოდა „ეროვნულ რიტმს“, ანუ უძველესი პოლიფონიური ვოკალური ნაწარმოებების გამოყენებას და უძველესი რიტუალური პლასტიკის, ქორეოგრაფიის დანერგვას შემოქმედებით პროცესში. არა ნაკლებ ადვილს იკავებდა სცენოგრაფია მის შემოქმედებაში. ახმეტელის ამოცანად იქცა ერთიანი ჯარემოს შექმნა, სადაც მთელი სცენოგრაფია გარკვეულ სიმბოლოს წარმოადგენდა. ეროვნული რიტმი მის სპექტაკლებში მთავარ ადვილს იჭერდა, რადგანაც იგი, დრამატურგ და „კულტუროლოგ“ გრიგოლ რობაქიძესთან ერთად, ეროვნული მითოლოგიის შესწავლას თეატრალურ ხელოვნებასთან მიმართებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ამის მაგალითი იყო ცნობილი სპექტაკლი „ლამარა“.

ქართული თეატრისათვის საჭირო იყო ეროვნული მითოლოგიის აღორძინება, ქართული ღმერთების პანთეონის დაბრუნება, რათა ხელოვნებას ესაზრდოვა საკუთარი ფესვებით, უძველესი ქართული სიუჟეტების აღორძინებით. ის პროცესი, რომელიც ეგროპამ XIX საუკუნეში გაიარა. სამწუხაროდ, საქართველოს XIX საუკუნეში საშუალებას არ აძლევდა რუსეთის იმპერიას, ხოლო XX საუკუნეში დაწყებული ეს ძიებები 30-იანი წლების რეპრესიებით და იმ ხალხის განადგურებით დამთავრდა, ვისაც ჰქონდა მცდელობა ამ კუთხით მუშაობისა.

ახმეტელს და მარჯანიშვილს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თვისება ჰქონდათ: ეს იყო კლასიკურ ნაწარმოებზე მუშაობა, ანუ მისი მონტაჟი, ადაპტაცია, თავისუფალი იმპროვიზაცია ტრადიციული პრობლემის შეცვლისა. ეს თვისებები, სხვა ნიშნებთან ერთად, აზნაუნებდა საფუძველს, რომ საქართველოში კარგად ათვისებულიყო მოგვიანებით ბრეჰტის სისტემა, მისი მეთოდოლოგია, მაგრამ კლავინდებურად არა მისი გადმოტანა, არამედ ძლიერი ადაპტაცია ეროვნული ტრადიციების გამოყენებით.

ქართული სახალხო-მასობრივი თეატრალური ფორმა ყოველთვის მოედნის პრინციპს და ღია იმპროვიზაციას ითვალისწინებდა, ამ უკანასკნელით იგი ძალიან ემსგავსებოდა იტალიური ნიღბების თეატრს. ეს თეატრიც იყენებდა ნიღბებს, მაგრამ, ჩემის აზრით, იგი უფრო მეტად სოციალურ ნიშნებს ატარებდა და ასეთ თეატრალურ რჩებოდა, რასაც ისტორიული სინამდვილეც განაპირობებდა.

ოცდაათიანი წლების შემდეგ პრაქტიკულად დიდი ფანჯარა იყო იმისათვის, რათა ქართული თეატრი კვლავ დამდგარიყო ექსპერიმენტის გზაზე. ეძებნა „ენა“, ან უძველესი ქართული ფორმები აე-



ლორძინებინა. ყოველივე ეს რეჟისორთა ახალ თაობასთან არის დაკავშირებული, რომელნიც 50—60-იან წლებში გამოდიან ასპარეზზე.

თაობათა ცვლა ქართულ თეატრში ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში საბუდისწერო მოვლინებთან იყო დაკავშირებული. მას არ ჰქონდა უწყვეტი პროცესის შექმნის საშუალება, რის გამოც 50-იანელთა თაობას, ფაქტიურად, თავიდან უნდა შეექმნა ტრადიციები 60—70-იანი წლებისათვის, რათა უწყვეტი თეატრალური სივრცე და პროცესი მიგველო.

ახალი თაობის მიერ მოტანილი ძიებები, რომლებიც ასევე „ექსპერიმენტის“ რიგში შეიძლება მოექცეს, სერიოზულად განსაზოვრავდა სამომავლო არსებობის სიძლიერეს: უძველესი თეატრალური კოლტურისათვის ნებისმიერ ძიებას ისეთივე დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც მსახიობისათვის სცენაზე არსებობას — თამაშს.

50-იანი წლებიდან მოყოლებული დიდივე მოღვაწიობს მიხეილ თუმანიშვილი. მისი თეატრალური ძიებანი „არისტოტელესეული“ თეატრის პრინციპებზე მიმდინარეობდა. თუმცა, მისთვის დამახასიათებელი გახდა ახალი მეტაფორული სისტემის შემოთავაზება პირობითობა. თეატრალური მეტაფორისა, რომელსაც ევოლუციის — ზრდის საშუალება აქვს, ზოგჯერ ლალი თამაშის საფუძველი ხდება. მისი სპექტაკლები მრავალრიცხოვანი ეტიუდებისაგან რომ შედგება, გამოირჩევა ნაციონალური ტიპის წარმოდგენით და ქართული „კოლორიტის“ გადმოტანით წინა პლანზე. იგი თავისებურად ანგითარებს სცენოგრაფიას. როცა პერსონაჟის კოსტიუმს თანადროული სამოსით ცვლის, რითაც აძლიერებს მსახიობის გაოცხობას გმირთან და იყენებს ჯერ კიდევ მარჯანიშვილთან დაწყებულ „საავტორო მიზანსაცენას“.

მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტორუა, თემურ ჩხეიძე, გაიოზ ყორანია და შალვა გაწერელია ის რეჟისორები არიან, რომელთა შემოქმედებაც სტაბილური თეატრალური ძიების პარალელურად ვითარდება. მათ მიერ გამოყენებული თეატრალური ფორმები საავტორო თეატრალური რეჟისურასთანაა დაკავშირებული.

60—70-იან წლებში სტაბილური უწყვეტი პროცესის შედეგად, ქართულ თეატრში მიმდინარე ძიებები მას თითქმის ევროპული და მსოფლიო თეატრალური პროცესების გვერდით აყენებს. ძიებები პრიორიტეტი ძირითადად ნაწარმოების გადამოშავებაზე, ანუ ლიტერატურულ-დრამატურგიული პირველწყაროს სერიოზულ საავტორო ინტერპრეტაციაზე მოდის. ინტერპრეტაციასთან ერთად, სულ უფრო მეტად იხიწება წინა პერიოდში გამოყენებული და ამოქმედებული გამომსახველობითი საშუალებები.

60-იანი წლების რეჟისორებიდან მე გამოვყოფდი რობერტ სტორუას. რ. სტორუა მიმართავს ბრეჰტის სისტემას. მის ეპიკურ თეატრს, თუმცა მიმოაქვს უმნიშვნელოვანესი მომენტები. ცდილობს რა მოახსინოს ბრეჰტისიოლი რაციონალიზმისა და ბახტინისეულ თავაშვებულობასთან და სილაღიქთან სინთეზი, რის გამოც ჩვენ ეტეხულობთ სტორუასეულ ქართულ მოდელს. აქ, როგორც ვხედავთ, პირველად ჩნდება სიტყვა მოდელი, რომელიც ჩემის აზრით



მნიშვნელოვანია სტურუას შემოქმედებისათვის, რადგანაც კლასიკური ნაწარმოების ადაპტაციის დროს ახდენს სამყაროს დელირებას, ქმნის რეჟისორულ მითს და საფუძვლად იღებს არა უძველეს მისტერიულ, მაგიურ სიუჟეტს, არამედ ადამიანურ რიტუალს, ქვეყნის ყოფით ფორმას, რაზეც დასაწყისში გვქონდა საუბარი. მიუხედავად იმისა, რომ მის სპექტაკლებს ახასიათებს დახვეწილი სცენოგრაფია, რომელიც ყოველთვის ითვისებს სივრცეს და ერთიანია მთელი სპექტაკლისათვის, რათა შექმნას მოედანი მსახიობის სათამაშოდ, რეჟისორი იყენებს გამომსახველობით პლასტიკას, ხშირად ორიგინალურად შექმნილ მუსიკას სპექტაკლისათვის. მისი ორი ყველაზე ცნობილი სპექტაკლია: ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და შექსპირის „რიჩარდ III“. ორივე სპექტაკლი მოედნის თეატრის პრინციპით არის დადგმული, თავიდანვე იმ პირობით, რომ ეს თეატრი თეატრშია, რომელმაც ცხოვრებისეული მოდელი, რეჟისორული მითი უნდა შექმნას.

ბრეტისეული ზონგიბი არა გამოყოფილი ნომრებია, არამედ ერთიანი წარმოდგენის შემადგენელი ნაწილი. აქ გართობა-შემეცნება იმდენად შერწყმულია საერთო ქმედებაში, რომ სპექტაკლის რიტმი ერთ ამოსუნთქვაზეა გათვლილი. რეჟისორისათვის არ არსებობს არც ერთი ყოფითი დეტალი. მიკროფონის ზონარი შეიძლება ხელადაც კი იქცეს, დაკემსილი ტილოები კი სასახლეებს და ქალაქებს ქმნიან. ეს პირობითობა წარმოადგენს რეჟისორულ მითს.

„რიჩარდ III“-შიც იგივე პრინციპია გამოყენებული, მაგრამ უფრო გაძლიერებულია რეჟისორული მითთხზვა, როდესაც მას ურბელიკო საკუთარი გმირები შემოჰყავს, რომლებიც ცოცხალ სიმბოლო-მეტაფორის ფუნქციებს ასრულებენ. ანდა რიჩარდი, რომელსაც კოჭლობაც კი ავიწყდება, გვირგვინის მეტაფორა, რომელიც სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს ხელში უჭირავს ხოლმე, როგორც ძალაუფლების ხელში ჩაგდების სურვილი. მთელი სპექტაკლი შეიძლება მითოლოგიურ ნოველებად წარმოვიდგინო, რადგანაც მათ იგავის ფუნქციაც აკისრიათ. თეატრი რეჟისორთან ერთად გვიჩვენებს, თუ რა ხდებაოდა, ხდება და რა მოხდება, ქმნის ისტორიის ციკლს, რომლის მოდელსაც თამაშობენ რუსთაველის თეატრის მსახიობები.

სტურუას რეჟისურა ამჟამად მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში აღიარებული, 1990 წლის დეკემბერში მან ჩეხოვის „სამი და“ განახორციელა ლონდონის ქუინსის თეატრში რეიდგოვივების ოჯახის მონაწილეობით და ასეთ ტრადიციულ პიესაშიც კი ეპიური თეატრის მიზანსცენაც შეიტანა, ესაა III მოქმედების ფინალი ირინას მონოლოგის დროს ტანსაცმლის ბუნებრივი, მაგრამ ხაზგასმული ცვლის დროს მისი მთელი ბიოგრაფიის ილუსტრირება ხდება, ანდა როდესაც ამავე სცენის დროს მსახიობები დემონსტრაციულად აცარიელებენ სცენას.

განხილული თეატრალური პროცესი დღეისათვის წარსულს მიეკუთვნება და იგი XXV საუკუნის ანგარიშში გადადის, რა მდგომარეობაშია

ტიობა გვაქვს დღეს ჩვენ, როგორ ვიკვლიოთ დღევანდელი ხელოვნების გზა?



ხელოვნების განვითარების გზა და მისი კვლევა ყოველთვის ურთულეს პროცესებთან იყო დაკავშირებული. განვითარების საშუალება ყოველთვის ექსპერიმენტი იყო, რაც „ავანგარდს“ ქმნიდა.

განსაკუთრებით XX საუკუნეში „ავანგარდმა“ მნიშვნელოვანი ელერადობა შეიძინა, რადგანაც თანამედროვე ხელოვნების ექსპერიმენტი თანადროული ცხოვრების დინების ნაწილია და ძნელი წარმოსადგენია ის ფაქტი, რომ დღეს კლასიკურად აღიარებული თავის დროში ექსპერიმენტი ავანგარდის ნაწილი იყო. ძნელად თუ წარმოიდგენს რომელიმე ჩვენთაგანი, როგორი ავანგარდისტი იყო ესქილე თუ სოფოკლე, ევრიპიდე თუ არისტოფანე და ვინ მოთვლის, რამდენი კლასიკოსი შემდგომში თავის დროზე როგორ ამკვიდრებდა საკუთარ ძიებებს.

კულტურაში მოქმედი კანონის მიხედვით, როცა ხელოვნება აღმავლობის გზას დაადგება, იყენებს რა ექსპერიმენტს — ავანგარდს, რომელსაც ნაციონალური კულტურა მიჰყავს აღორძინება-კლასიკურობისაკენ, აუცილებლად ბაროკო-დეკადანსით დასრულდება. შეუძლებელია, რომ აღმავალ ქართულ თეატრალურ კულტურას არ განეკადანეს „საერთაშორისო კანონი“. ამისათვის, გარდა მრავალი ისტორიული პირობისა, მას მრავალი კონკრეტული მიზეზიც ჰქონდა.

დოკუმენტებით უკვე ხშირად იმეორებ, რომ ხელოვნების ისტორიაში ერთი მარტივი ციკლი არსებობს, რომელიც ყოველთვის მეორდება: ავანგარდი-რენესანსი-ბაროკო, ეს უწყვეტი და შექრული ციკლია ექსპერიმენტი-კლასიკა-დეკადანსი. ამ თეორიული საკითხისთვისაც ცალკე უნდა მოვიცვალოთ და სხვა გამოკვლევა დავუთმოთ.

რა მდგომარეობა გვაქვს დღეს ქართულ თეატრში. რა პროცესებთან გვაქვს საქმე. ჩემის აზრით, ქართული თეატრის ბოლო ძიებების პერიოდი, რომელიც ფაქტიურად 70-იან წლებში მთავრდება. შეცვალა 80-იანის კლასიკურმა, ხოლო 90-იანში მისი დაცემა ბაროკალური წარმოდგენების შექმნაზე ჩერდება.

ამის მტკიცე საბოთია სკოლა-ბოლო წარმოდგენები — თეატრალური ხელწერის თორმა, სტილი, მსუბუქი მონასხები, გადაღლილი გმირები. თანაა პასიური ბრძოლა გარკვეული იდეის დამკვიდრებისათვის, დამახასიათებელი ელემენტები სკენოგრაფიაში, იდეის პრიმატი — ამ თვისებების გაძლიერება და აჩივტირება მაფიქრებინებს, რომ კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ და ბრეჰტის „სეჩუანელი კითხილი ადამიანი“ ბაროკალური ხელწერითაა შექმნილი. საინტერესო ის არის, რომ არა მარტო ამ ორი წარმოდგენის ბედი-ეს ფორმა, არამედ ეს ეხება მთელ ქართულ თეატრს. ამის, მაგალითია თუნდაც თელავითა ამასწინანდელი წარმოდგენა პირანდელოს „ჰინრიხ IV“, კინომსახიობთა თეატრი, მარჯანიშვილის თეატრი, მომძლავრებული გვიარტის ელემენტები 90-იანი წლების ქართულ რეჟისურაში, რაც კიდევ უფრო ამბატრებს ბაროკალურ მსოფლმხედველობას.

ქართული თეატრის განვითარება ვერ იქნება იზოლირებული. იგი ვერც ვიწრო ნაციონალური ინტერესების კოსმოსში ვერ აღმოჩნდება, რადგანაც მსოფლიო თეატრალური კულტურის ნაწილია და, შესაბამისად, იქ მიმდინარე პროცესების და მოქმედი კანონების გავლენას ვერ ასცდება, რაც სრულიად კანონზომიერია. არ არის აუცილებელი, რომ კულტურაზე „ზე-მოქმედი“ კანონები სხვადასხვა ნაციონალურ სივრცეში, ერთდროულად მოქმედებდეს. მისი გავრცელების არეალი ეკლექტურია, ხან როგორც მართონული ესტაფეტა ისე გადაეცემა, ხან კი ამორჩევითი სახე აქვს. ისევე როგორც ყველა ნაციონალური კოსმოსი ვერ იტევს საექსპერიმენტო ენას, იგი ხან ფლობს მას, ხან კი მის გარეშე რჩება.

დღევანდელი ქართული თეატრი თავისი განვითარების ლოგიკით ბაროკალური ენის გამოყენების ინტენსიურ ფაზაში შევიდა. რის გამოც, ერთი შეხედვით, ხშირად თეატრალური პროცესის ასახვისათვის ჩნდება მოდერნისტული ან „პოსტმოდერნისტული თეატრის“ მოშველიება, რაც ხშირ შემთხვევაში, ჩემის აზრით, მცდარ შეხედულებებზეა აღმოცენებული.

თანამედროვე ხელოვნების კვლევისათვის ძირითადი იარაღი უნდა იყოს კულტუროლოგიური მითოლოგია, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების სამეცნიერო კვლევის სრულყოფილ გარანტიას იძლევა. ნებისმიერ მიმდინარე პროცესს ხელოვნებაში, გარდა საზოგადოდ არსებული ობიექტური კანონებისა, პიროვნებათა და საზოგადოების გონითი მდგომარეობაც, მსოფლმხედველობრივი ფასეულობანიც განსაზღვრავს.

ეს პროცესები ღრმა გაანალიზებას ზოითხოვს, ცალკე განხილვის თემაა. მოდის ქართული თეატრის ახალი თაობა, რომელიც უკვე წამოეწია ქართული თეატრის აღიარებულ კლასიკოსებს, ამ წერილის მოკრძალებული სურვილი კი გახლდათ ზოგიერთი არატრადიციული თეატრალური ფორმის გაშუქება მსოფლიო თეატრალური პროცესების კონტექსტში.

ზივი მიქაძე

## ქართული კულტურის მოღვაწე — აკაკი ფაღავა

ჩვენი საუკუნის 70-იან წლებამდე, ვისაც საქმე ჰქონდა ქართულ ხელოვნებასთან უთუოდ კარგად ემახსოვრება ტანმალალი, ინტელიგენტური შესახედაობის და თავისებური ხმით ტკბილმოუბარი ადამიანი, რომელმაც ძალიან ბევრი გააკეთა ჩვენი კულტურისათვის: იყო რეჟისორი, პედაგოგი, მრავალი ეროვნული საქმის წამომწყები და სულისჩამდგმელი. იგი გახლდათ აკაკი ფაღავა (1887—1962).

ფაღავების არისტოკრატიულ ოჯახში დაეუფლა წერა-კითხვას, შემდეგ შევიდა ჯერ სენაკის სასწავლებელში, ხოლო შემდეგ ქუთაისისა და თბილისის გიმნაზიებში. 1907 წ. დაამთავრა თბილისის ქართული გიმნაზია და სწავლა განაგრძო მოსკოვის უნივერსიტეტის ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტის რუსული ენისა და სიტყვიერების განყოფილებაზე, პარალელურად მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ეუფლებოდა სასცენო ხელოვნების საფუძვლებს, 1909—1915 წლებში მუშაობდა იმავე თეატრში რეჟისორის თანაშემწედ.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ ა. ფაღავა აქტიურად ჩაება საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში. 1915 წლიდან რეჟისორულ მოღვაწეობას ეწეოდა ქუთაისის, ბათუმისა და თბილისის თეატრებში, სადაც მრავალი დადგმა განხორციელა. 1920 წელს ბატონი აკაკი მონაწილეობდა ქართული დრამატული თეატრის (რუსთაველის სახ. თეატრის) დაარსებაში, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი რეჟისორი თვითონ იყო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ა. ფაღავას დამსახურება რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. მაშინდელ ურთულეს ისტორიულ-პოლიტიკურ ვითარებაში მან შესძლო თეატრის გარშემო შემოეკრიბა თითქმის უველა საუკეთესო რეჟისორი და მსახიობი.

1922 წელს ა. ფაღავას ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა დრამატული სტუდია („ფაღავას სტუდიის“ სახელით ცნობილი), რომელიც 1923 წლიდან გამოცხადდა სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტად. აღნიშნული სტუდია მიზნად ისახავდა ახალგაზრდა კვალიფიცირებულ მსახიობთა კადრების აღზრდას. აქ სწავლობდნენ საყოველთაოდ ცნობილი მსახიობები და რეჟისორები: აკაკი ხორავა, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოძიაშვილი, სერგო ზაქარაიძე, პიერ კობახიძე, პ. მურღულია, თამარ თვალთაშვილი, გოგუცა კუპრაშვილი და სხვ. სწორედ ამ თაობამ შექმნა ახალი ხანა ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში.

1924 წელს აკაკი ფაღავა დაინიშნა კონსერვატორიის პრორექტორად. 1926 წელს მან დააარსა საოპერო სტუდია, სადაც ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობას. წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა საოპერო დასს, საოპერო ხელოვნებისათვის ზრდიდა კადრებს. მისი ხელმძღვანელობით მიიღეს განათლება: დავით გამრეკელმა, ნადეჟდა ხარაძემ, მერი ნაკაშიძემ, დავით ბადრიძემ, დავით მჭედლიძემ და სხვ. მისივე თაოსნობით თბილისის პირველ და მეოთხე მუსიკალურ სასწავლებლებში შეიქმნა სავოკალო კლასები. ა. ფაღავა იყო წ. ფალიაშვილის სახელობის მუსიკალური ათწლეულის პირველი დირექტორი.



რუსთაველის სახ. საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, იყო პრორექტორი და თეატრის ისტორიის კათედრის გამგე.

დიდი დანახურება მიუძღვის ბატონ აკაკის ქართულ თეატრმცოდნეობაში. ლიტერატურულ-მუბლიცისტური მოღვაწეობა მან დაიწყო 1908 წლიდან. გამოქვეყნებული აქვს გამოკვლევები, მონოგრაფიები, ლიბრეტოები, თარგმანები და რეცენზიები თეატრალურ დადგმებზე. ა. ფალავას სამეცნიერო-ლიტერატურულ ნაშრომებზე აღიზარდა რამდენიმე თაობა, ამიტომ მის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას სათანადო მოვლა-პატრონობა სჭირდება. ამ დიდი მავადარის ლიტერატურულ-მუბლიცისტური წერილების გამოკვლევისა და სრულყოფილად შესწავლის საქმეში დიდად დაგვეხმარება მისი მოწოდებული ცნობები, რომლებიც აღნიშნულია ჩვენდამი მოწერილ პირად ბარათში.

ბატონ აკაკის წერილი პასუხია ჩვენს შეკითხვებზე, რომლებიც მივწერეთ 1960 წელს „ქართული ფსევდონიმების ლექსიკონზე“ მუშაობის დროს. წერილი შემდეგი შინაარსისაა:

„პატივცემულო გივი! გაწვდით თქვენს მიერ მოთხოვნილ ცნობებს.

აკაკი ნესტორის ძე ფალავა, დაბ. 1887 წლის 27 თებერვალს.

1. ფსევდონიმით „სევდა“ დაბეჭდულ წიგნაკი „ქართული თეატრი (დღევანდელი მისი მდგომარეობა)“, თბილისი, 1908 წ.

„სახალხო საქმესა“ და სხვა იმდროინდელ გაზეთებში („Завкавказская речь“, „Тифлисский листок“, „ნიშადური“) დაიბეჭდა ამ წიგნაკის რეცენზიები.

2. ბროშურა „მართლმსაჯულეზა“, ცნობილი ანარქისტის პეტრე კრაპოტკინისა, ჩემს მიერ არის ნათარგმნი 1906 წელს.

3. ა. კოლხიც ჩემი ფსევდონიმი იყო და სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში: „ცნობის ფურცელი“ (და მისი მომდევნო — „ისარი“, „სახალხო საქმე“), „მეგობარი“ (და მისი მომდევნო — „ხალხის მეგობარი“, „ჩვენი მეგობარი“), „საბჭოთა ხელოვნება“, „მნათობი“, „ლიტერატურული გაზეთი“... იბეჭდებოდა ჩემი წერილები.

ა. კოლხის ფსევდონიმით დაიბეჭდა ტრეტიაკოვის პიესის „ილირილე, ჩინეთო“-ს ჩემი თარგმანი. გამოსცა სახელგამმა, მგონი, 1928 წელს ჟურნალ „მნათობში“ იმავე წელს №3 თუ №5 დაიბეჭდა ამავე ფსევდონიმით ბ. ლავრენევის „რღვევა“. შემდეგში (1954 წელს) გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ ცალკე წიგნად გამოსცა, მხოლოდ ჩემი სახელისა და გვარის მიწერით.

4. ფსევდონიმებით: „მალატ“, „მარსელი“ იბეჭდებოდა ქუთაისის გაზეთებში 1915—16 წლებში („იმერეთი“, „მეგობარი“) ჩემი რეცენზიები ქუთაისის დრამატული თეატრის წარმოდგენების შესახებ. თუ საჭიროა — რომელი რეცენზია, რა გაზეთში და როდის, — შემიძლია მოგაწოდოთ.

5. 1916 წლის 3 ოქტომბერს ქუთაისის გაზეთში „ჩვენი მეგობარი“ დაიბეჭდა წერილი („ჯიუტს კეტა გაასწორებს, კუზიანს კი — სამარეო“) ფსევდონიმით — „კო“. ეს წერილი იმით არის საყურადღებო, რომ თავში, შუაში





და ბოლოში ცარიელი ადგილებია დატოვებული იმის საჩვენებლად, რომ ეს ადგილები ცენზურის მიერ იყო ამოღებული.

6. ფსევდონიმებით: „მარსელი მალატ“, „ანფარ“, „ახლობელი“ მოთავსებულია ჩემი წერილები ჟურნალ „სახიობაში“ № 1, 1924 წელი. ეს იყო პირველი საბჭოთა ჟურნალი სასცენო ხელოვნების (თეატრის) დარგში ჩემი რედაქტორობით გამოსული.

მგონი ყველა კითხვაზე გაგეცით პასუხი. თუ რამ დაგპირდეთ, დამირეკეთ.

პატივისცემით აკ. ფაღვავაძე  
ხელოვნების დამსახ. მოღვაწე,  
პროფესორი.

თბილისი,  
4.VI.60 წ.  
მისამართი. ძნელადის, 29“.

როგორც წერილიდან ირკვევა, აკაკი ფაღვავაძის ნაწერები გამოქვეყნებულია შემდეგი ფსევდონიმებითა და კრიპტონიმებით: 1. ა. ფ. 2. ა. ფ-ვა, 3. ანფარ, 4. ახლობელი; 5. — კო; 6. ა. კოლხი; 7. მალატ; 8. მარსელი; 9. მარსელი მალატ; 10. სევდა.

**დავით კობახიძე**

**ია პარპარეთელი**

განზრახულ მაქვს დავწერო წერილების ციკლი საერთო სათაურით „ქართველი საზოგადო მოღვაწეები სასცენო ხელოვნების შესახებ“, რომელშიც მიმოხილული იქნება 1900—1914 წლებში ქართულ პრესაში გამოქვეყნებული პუბლიკაციები თეატრალურ ხელოვნებაზე, რომელთა ავტორები არიან ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწეები, იურისტები, ექიმები, მუსიკოსები, მწერლები და არა სცენის ოსტატები. რამდენადაც უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს, მრავალი წერილი ისეთ მაღალ დონეზეა შესრულებული, რომ გაცივებს იწვევს მათი ავტორების აღლო, რომელიც დიდ ინტელექტთან ერთად, მათ საშუალებას აძლევდა, ავტორიტეტული აზრი გამოეთქვათ სასცენო ხელოვნების იმ პრობლემებზე, რომელთა გადაწყვეტასაც მაშინდელი დრო მოითხოვდა. დრო კი უადრესად საინტერესო გახლდათ. თეატრალურ ცხოვრებაში, ახალი სიო შემოიჭრა — „ახალი დრამა“ ანუ „ფსიქოლოგიური დრამა“.

სიხლე ჭერ დრამატურგიაში გამოჩნდა: იბსენი, პაუტკმანი, ჩეხოვი, საქართველოში დავით კლდიაშვილი. თეატრებმა სიაშოვნებით გაუღეს კარი ამ სიახლეს, რომელიც მკითხველებმა დიდის ალტაცებით მიიღეს, მაგრამ... არც ერთი თეატრი არ აღმოჩნდა მზად ამ სიახლეთა მისაღებად.

ტარდება ექსპერიმენტები, იხსნება ახალი თეატრები, სტუდიები, იწერება სტატიები, გამოკვლევები, ხელიდან ხელში, თეატრიდან თეატრში, ქვეყნიდან ქვეყანაში გადადის — ზეპირად თუ წერილობით — ესა თუ ის სიახლე, „ახალი დრამის“ სულ მცირე მონაპოვარიც კი.

მოგეხსენებათ, მაშინ საქართველოში, უმაღლესი სასწავლებლები არ არსებობდა. ამიტომ ახალგაზრდობა სასწავლებლად რუსეთში და საზღვარგარეთ მიემგზავრებოდა, სადაც გარდა სწავლისა, ეცნობოდნენ თეატრალური ხელოვნების უახლოეს მიღწევებს. რადგან თეატრი მაშინ ერთადერთი ეროვნული დაწესებულება იყო. (ანუ როგორც ვალერიან



შალიკაშვილი იტყობდა „ძველი ქართული თეატრი უფრო პოლიტიკური დაწესებულება იყო“, უცხოეთიდან შინ დაბრუნებული ანალოგობა სწორედ თეატრის გარშემო იყრდა თავს. ამიტომ საზოგადო მოღვაწეთა მონაწილეობა თეატრის ცხოვრებაში ჩვეულებრივი ამბავი იყო. ეს გახლდათ მიხეზი იმისა, რომ იმ წლების ქართულ პრესაში ვხვდებით სამსონ ფირცხალავას, ა. ჯორჯაძის, ვ. შავდიას, სარგის კაკაბაძის, მ. გობეჩიას, მ. ჯავახიშვილის, ქაიხოსრო ყიფიანის, და კიდევ, ბევრი სხვა სრულიად სხვადასხვა პროფესიის და მდგომარეობის მქონე ადამიანთა წერილებს.

ისინი აქტიურად ებმებიან თეატრის განახლებისათვის ბრძოლაში: ზოგი მეცენატობს, ზოგი უშუალოდ თეატრში საქმიანობს, ზოგიც წერს...

აი, ამ ადამიანებზე, მათ ნაფიქრალსა და ნაზრევზე, მათ ღვაწლზე გვიქნება საუბარი აღნიშნულ ციკლში.

პირველი წერილი ეძღვნება ცნობილ ქართველ მუსიკოს ია კარგარეთელს...

XX საუკუნის ათიანი წლების ქართულ პრესაზე მუშაობისას შეგვხვდა ცნობილი ქართველი კომპოზიტორის ია კარგარეთელის ორი წერილი თეატრალურ ხელოვნებაზე. აღსანიშნავია, რომ ეს წერილები მხედველობიდან გამორჩათ როგორც კომპოზიტორის ბიოგრაფებს, ასე ხელოვნებათმცოდნეებს.

ეს შეიძლება ბუნებრივად მოგვეჩვენოს: ი. კარგარეთელის მემკვიდრეობის შესწავლისას მუსიკისმცოდნეებმა შეგნებულად აუარეს გვერდი ამ წერილებს, რამეთუ ისინი არ შეეხებოდნენ მუსიკალურ ხელოვნებას და ეს საქმე სპეციალისტებს, ე. ი. თეატრმცოდნეებს მიანდეს. ხოლო თეატრმცოდნეებმა, ჩანს, იმ პერიოდის მრავალრიცხოვანი პუბლიკაციების ორომტრიალში ვერ შენიშნეს, ან არ მიაქციეს ყურადღება... და ასე მივიწყებას მიეცა 93 წლის წინათ დაწერილი წერილები.

რა ვიცით ჩვენ ია კარგარეთელის თეატრალურ საქმიანობაზე? ვიცით, რომ როდესაც ი. კარგარეთელი შეუდგა თავისი პატრიოტული ჩანაფიქრის, — ოპერების ლიბრეტოების თარგმნას, — დახმარებისათვის მიმართა ცნობილ მსახიობს, თეატრის მაშინდელ რეჟისორს ვ. გუნიას.

1897 წლის „ივერია“ (№ 117) აქვეყნებს იუმორისტულ სიუჟეტს „წლეუნი დელი სეზონი“. წერილში მკაცრადაა გაკრიტიკებული ის სპექტაკლები, რომლებიც ყოველგვარი კონცეფციის, მხატვრული გაზრების გარეშე, მხოლოდ სიუჟეტის ჩვენებით იყვნენ წარმოდგენილნი.

ბიბლიოგრაფები ამ წერილს ი. კარგარეთელს მიაკუთვნებენ... ასევე ცნობილია, რომ მან სწორედ ქართული დრამის მსახიობებთან სცადა ქართულ ენაზე პირველად წარმოდგინა ჰაჯიბეკოვის ოპერეტა „არშინ-შალალან“. ხოლო 1904 წლის „ივერიის“ № 217-ში ასეთი ცნობაც შეგვხვდა: „როდესაც კრება დამთავრდა, ბ-ნმა ი. კარგარეთელმა წარმოთქვა სიტყვა ქართული თეატრის მსახიობთა, რეჟისორის და რეპერტუარის შესახებ-ო“. ეს არის და ეს. ჩვენს ხელთაა ი. კარგარეთელის 2 წერილი, ერთი ეხება მსახიობის ხელოვნებას, მეორე — რეჟისორისას. პირველი დაიბეჭდა 1903 წელს, მეორე 1909 წელს. აზრი, რომელიც გამოთქმულია აღნიშნულ წერილებში, დღეს არაეისთვის და მითუმეტეს თეატრის მუშაკებისათვის სიახლეს არ წარმოადგენს, რადგან თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში დიდი ხანია დამკვიდრდა და ნორმად იქცა. მაგრამ მაშინ ეს აზრი გარდა იმისა, რომ სიახლე იყო, უმთავრეს საკითხებში ეწინააღმდეგებოდა ბევრ დადგენილ შეხედულებას და ამდენად გაბედულ ნაბიჯსაც წარმოადგენდა.

საგახეთო წერილების შეფასებისას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მათი



გამოქვეყნების თარიღს, ხოლო ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში ამ მოშენტს გაორკეცებული მნიშვნელობა აქვს და აი რატომ: პირველი წერილი დაიბეჭდა 1903 წელს, როდესაც ფსიქოლოგიური დრამის (ანუ „ახალი დრამის“) ირგვლივ კამათი უკიდურესად გამწვავებულია, აქამებ 1903 წლის პოლემიკას. განცდის და წარმოსახვის მსახიობური სკოლებიდან უპირატესობას ანიჭებს პირველს, როგორც მომავალი ქართული თეატრისთვის მიზანშეწონილს და სავსებით თვისობრივს, როგორც ფსიქოლოგიური დრამისათვის აუცილებელ სკოლას.

რა ხდება ამ დროს ქართულ თეატრში და მის გარშემო?

ამ დროს თეატრის რეჟისორია ვ. გუნიანი. თბილისის თეატრებში არაერთხელ სცადეს „დარისპანის გასაჭირის“ და „ირინეს ბედნიერების“ დადგმა, მაგრამ ამოდ. სპექტაკლები საშუალოზე დაბალი დონისა იყო.

იგივე სურათია იბსენის „ხალხის მტრის“ შემთხვევაში. გრძობენ, რომ თეატრი არაა მზად ასეთი დრამატურგისათვის. ყველა თავისებურად ეძებს გამოსავალს. ასამდე წერილი დაიბეჭდა გაზეთებში. ბევრ მათგანში გამოიკვეთა ასეთი აზრი: თამაშის ძველი მანერა, ე. წ. პრემიერობა და მასთან დაკავშირებული მოვლენები შეუთავსებელია „ახალი დრამისათვის“, სადაც ყოველ მოქმედ პირს და ყველა დეტალს უდიდესი ფუნქცია აკისრია და სადაც კონფლიქტი ადამიანთა შინაგან ბუნებათა დაპირისპირებაში, „სულიერ ბრძოლაშია“ და არა ხმლების ტრიალში. ფსიქოლოგიური დრამის პრობაგანდამ წარმოშვა მორიგი პრობლემა: როგორი უნდა იყოს მსახიობი, რომელიც ითამაშებს ასეთ პიესებში? განსაკუთრებით მტკივნეულად დგას „ახალი დრამისათ-

ვის“ ახალი ტიპის მსახიობის აღზრდასაკითხი, მსახიობისა, რომლისთვისაც მთავარია „სულიერი ბრძოლა“.

თბილისში მაშინ თეატრალური სასწავლებელი არ არსებობდა. მაგრამ არსებობდა უდიდესი თეატრალური სკოლა, რომლის მდიდარი ტრადიციების გათვალისწინებით ი. კარგარეთელმა ჩამოაყალიბა სამსახიობო ხელოვნების განვითარების საკუთარი თეორია, რომელიც ძალიან ჰგავს სტანისლავსკის მეთოდის ბევრ პუნქტს, თუმცა, ეს წერილი დაისტამბა დიდი ხნით ადრე, ვიდრე დღის რუსი რეფორმატორის კაპიტალური შრომა...

ი. კარგარეთელი ორიგინალურ ხერხს მიმართავს, მიმოიხილავს კოკლენისა და ირვინგის ცნობილ დისპუტს წარმოსახვისა და განცდის სკოლებთან დაკავშირებით და აკრიტიკებს კოკლენს. ამით გაბედულად გეთავაზობს საკუთარ შეხედულებებს.

„მსახიობი უნდა გრძობდეს მისი წარმოდგენილი ტიპის ძარღვისცემას თუ არა?.. მე ვამტკიცებ და მჯერა კიდევ, რომ ყოველმა დიდბუნებოვანმა მსახიობმა უნდა იგრძნოს და გრძნობს კიდევაც, რასაც განასახიერებს სცენაზე... და ამ სულიერი მოძრაობით არა თუ ერთხელ, ან ორჯერ უნდა იყოს გამსჭვალული, არამედ ყოველ წარმოდგენაზედ. ეჭვი არ არის, რომ ის მსახიობი, რომელიც არ სულდგმულეებს მის მიერ ვადმოცემული ტიპის გრძნობათა დეღვით ემსგავსება იმისთანა მანეკენს, რომელიც მექანიკურს რამეს მოჰყავს მოძრაობაში“.

ალსანიშნავია, რომ წერილის ავტორი შესანიშნავად იცნობს კოკლენის, დიდროს, ლესინგის თეორიულ შრომებს და ხშირად მოჰყავს ციტატები ამ წიგნებიდან.



უნდა ითქვას, რომ ამ წერილში ი. კარგარეთელი არაერთხელ მიუთითებს, რომ ის გამორიცხავს განცდის ფიზიოლოგიურ გაგებას. „მსახიობი უნდა სულდგმულობდეს თავისი ტიპის გრძნობით. მაგრამ თავის დაჭერის ძალაც უნდა ჰქონდეს. (გაიხსენეთ სტანისლავსკი „კონტროლის“ შესახებ!), მაშასადამე, მსახიობი თავის საგანს ვერ მიაღწევს, თუ თავისი თავი ყოველთვის ხელთ არ ექნება“. ცოტა ქვევით ის კვლავ უბრუნდება ამ აზრს, ოღონდ ამ შემთხვევაში დიდროს ავტორიტეტს მოიშველიებს: „დიდრო წინააღმდეგი არ არის ტიპის ხასიათის გამოხატვისა, მაგრამ უარყოფს შაბლონით მის განხორციელებას, ე. ი. მსახიობი არასდროს ძალიან არ უნდა ეცადოს...“ აქაც და შემდეგშიც ი. კარგარეთელი ცდილობს მოძებნოს რაღაც საშუალო მდგომარეობა „თავდავიწყებულ გრძნობასა“ და „გულგრილ და აუშფოთებელ“ მსახიობს შორის, თუმცა, არჩევანის შემთხვევაში განცდის სკოლას აძლევს დიდ უპირატესობას.

„...მსახიობი ყოველთვის ორი როლის აღმსრულებელია. ის არა კმარა, რომ იგრძნოს მის მიერ დასახული ტიპის ხასიათი და თვისებანი, არამედ ამავე დროს უნდა აგრძნობინოს თავისი მდგომარეობა მაყურებელსაც...“ მაშინ ეს მოულოდნელი სიახლე იყო. მოგვიანებით, დიდი ხნის შემდეგ, „თავის მდგომარეობას“ კ. სტანისლავსკისთან „პერსონაჟისადმი დამოკიდებულება“ დაერქმევა...

ი. კარგარეთელი, მსახიობის, მისი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატვის აუცალკებლობაზე ჯერ კიდევ მაშინ წერდა: „შესაძლებელია, მსახიობის ყურადღებას რზიდავდეს ზნეობრივ გახრწნილის ტიპის როლი და ამავე დროს პატიოსან კაცად დარჩეს. ამიტომ, თუ ვაპრობ მსახიობმა უნდა თანაუგრძნოს თავის ტიპს, ამით ის კი არ მინდა ვთქ-

ვა, ვითომც ყოველად შეუწყნარებულმა აზრი ზნეობაზედ უნდა შეითვისოს“. ლაპარაკია იმაზე, რომ განხორციელებულ როლში უნდა ჩანდეს მსახიობის დამოკიდებულება ამ ტიპისადმი. „გრძნობათა ბუნება“ და „გონებით დაზვერვა“, რომელსაც ასე ხშირად ხმარობენ დღეს რეჟისორები კ. სტანისლავსკის წიგნებზე დაყრდნობით, როგორც ჩანს, კარგა ხნით ადრე, 1903 წელს პირველად ი. კარგარეთელმა შემოიღო და შესაბამისად უწოდა „გრძნობის“ თვისება“ და „გონების ანალიზი“.

...„მე, უპირველეს ყოვლისა, ვითვალისწინებ მის გრძნობის თვისებას...“

...როცა გონების ანალიზით ვიპოვნი ჩემს მიერ დასახული ტიპის მრავალ თვისებათა გასაღებს...“

უფრო მეტიც: ი. კარგარეთელი გვთავაზობს ისეთ სარეპეტიციო მეთოდს, რომელიც მაშინ სრულიად ახალი გახლდათ და უაღრესად პროგრესულიც...

მაგრამ ეს ყველასთვის შეუმჩნეველი დარჩა და დიდი ხნის შემდეგ გახდა ცნობილი და მისაღები მხოლოდ კ. სტანისლავსკის შრომების გამოქვეყნების შემდეგ, თუმცა, ეს ავტორები ერთმანეთს არც იცნობდნენ.

მაგალითად:  
1. კ. სტანისლავსკი მთელ წიგნს უძღვნის მსახიობის მუშაობის პირველ ეტაპს, რომელსაც ეწოდება: „მუშაობა თავის თავზე, განცდის შემოქმედებით პროცესში“..

ახლა ვნახოთ ეს ეტაპი ი. კარგარეთელთან: „...მე, უპირველეს ყოვლისა, ვითვალისწინებ მის გრძნობის თვისებას. სულაც არ ვფიქრებ ამ ტიპის შეხედულობათა, მიხვრა-მოხვრასა, ლაპარაკის კილოზედ და ყველა იმ გარეგან თვისებაზედ, რომლითაც, ერთი შეხედვით, ცხადად განსხვავდება ეს ტიპი სხვებისაგან... უფრო საჭიროდ მიმაჩნია, რომ მსახიობმა ჭკუა ამუშაოს იმ სულიერის

სფეროში და აღნიშნოს, რა განსხვავებაა მის მიერ გაპროექტებულ ტიპის სულის მდგომარეობასა და იმ საზოგადოებას შორის, სადაც ის ტიპი ცხოვრობს...“

2. მომდევნო წიგნს — ანუ ეტაპს — სტანისლავსკი ასე უწოდებს: „მუშაობა თავის თავზე „გარდასახვის“ შემოქმედებით პროცესში“. ი. კარგარეთელი რეჟისორის მომდევნო ეტაპს ასე წარმოგვიდგენს: „...როცა გონების ანალიზით ეიპოვი ჩემს მიერ დასახული ტიპის მრავალ თვისებათა გასაღებს, ნელის და ფრთხილის ნაბიჯით იმ შეგნებასაც მივალწვევ, თუ როგორ დაიწყებდა ჩემი როლის მოქმედი პირი ლაპარაკს ან მოქმედებას იმ სხვადასხვა მდგომარეობაში, რომელშიც მოაქცია იგი დრამატურგმა (სტანისლავსკისთან „სხვადასხვა მდგომარეობას“ „მოცემული გარემოებანი“ ეწოდება) აქ ყოველი ღონისძიება უნდა იხმაროს მსახიობმა, იფიქროს თავისი დასახული ტიპის ჭკუით, იცინოს და იტიროს მასთან ერთად, შეიყვაროს მისივე სიყვარულით და შეიძულოს მისივე გულის დვარძლით“.

3. „როლზე მუშაობა“ ეწოდება სტანისლავსკის მომდევნო წიგნს. ი. კარგარეთელთანაც ასეა: „როცა დავრწმუნდები, რომ დრამატურგის მოცემული ნაკვეთი სწორედ ის ქმნილებაა, რომელიც მე მაქვს წარმოდგენილი, მაშინ ჩემს ტიპს ვმოსავ შესაფერის ტანისამოსში, ვაძლევ შესაფერისსავე ლაპარაკის კილოს, ერთის სიტყვით, დაწერილებითს, გარეგანს ფიზიკურს დასურათებას“.

წერილის ბოლოს, ავტორი სცენის დეკორაციითა და კოსტუმებით გადატვირთვას შეეხება, ის გრძნობს, თუ რა მიმართულებით შეიძლება განვითარდეს თეატრალური ცხოვრების ეს სფერო და მკითხველს აფრთხილებს: „სასცენო დეკორაციების ზიზილ-პიპილით მოკაზ-

მვა იმაზედ იქით ველარ წავა, რაც ამ მხრივ მიაღწია მენინგების თეატრმა,— ამათი თეატრის მოწყობილობა უკანასკნელი სიტყვაა დეკორატიული ხელოვნებისა. სამაგიეროდ, მათ თეატრში ერთი თვალსაჩინო მსახიობი არ მოიპოვება“.

სცენა უნდა განიტვირთოს და მთელი ასპარეზი დაეთმოს მის მეუფეს, მსახიობს. „...დადგება ის დრო, როცა თეატრის მოწყობილობა დაუბრუნდება კვლავ ძველებურის სიმარტივეს შექსპირისა, მოლიერისა და ალიგიერის დროისა, ან კიდევ ამაზე უფრო უძველესს, სოფოკლესა და ევრიპიდის დროისას“.

კიდევ ერთი საინტერესო საკითხია დასმული წერილში: შეუძლია თუ არა მსახიობს თანაბრად ითამაშოს ყველა წარმოდგენაში?

„თუ თამაშობის უსწორმასწორობა, არათანდათანობა, ან არაერთზომიერება იმიტომ ხდება ხოლმე, რომ გულის თქმა აფრასა ჰშლის და გონებას იტაცებს, იმის მაგიერ, რომ თვითონ დავემორჩილოს, მაშინ უეჭველია მსახიობს საკმარისად არ მოეპოვება ხელოვნება და საქმის ცოდნა“.

როგორც მოგახსენეთ, მაშინ საქართველოში თეატრალური განათლებისათვის არავითარი საშუალება არ არსებობდა. საჭირო კი იყო... და აი ნიჭიერი ადამიანები ასე საგაზეთო წერილებით გამოთქვამდნენ საკუთარ აზრს თეატრალურ სიახლეებზე... და როგორც ხელავეთ, არცთუ ისე ცუდად.

ნუ გაგიკვირდებათ ამ წერილიდან ზოგიერთი მოსაზრების დამთხვევა კ. სტანისლავსკის აზრებთან. თვითონ რეჟისორი ხომ წერდა: „მიეხვდი, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, ჩვენთვის უცნობი პირობების ზეგავლენით, ადამიანები ეძებენ ხელოვნებაში ერთსა და იმავე ახალ შემოქმედებით პრინციპებს.

ერთმანეთთან შეხვედრისას ამ ადამიანებს აოცებთ მათი იდეების მსგავსება და ერთიანობა<sup>1</sup>.

არაინ არ გაუოცებია ამ წერილს: არც კარგარეთელი, რომელიც ძალიან მოკრძალებულად უყურებდა საკუთარ დამსახურებას, არც კ. სტანისლავსკი, რომელსაც ნამდვილად არ წაუციოთხავს ეს წერილი და ალბათ, წარმოდგენაც არ ჰქონდა, რომ მის მსგავსად, იმავე ახალ შემოქმედებით სიახლეს, მასზე ბევრად ადრე ეძებდა ადამიანი მისი ქვეყნის უკიდურეს სამხრეთ პროვინციაში, თბილისში...

დასაწყისში აღნიშნული მქონდა, რომ ი. კარგარეთელს დაბეჭდილი აქვს მეორე წერილი 1909 წელს, რომელიც რეჟისურის საკითხებს შეეხება.

მაგრამ 1909 წლამდე ქართული თეატრის გარშემო ბევრი საინტერესო ამბავი ხდება, რომელთა შესახებ განზრახული მაქვს გამოვამკვეყნო მომავალში.

<sup>1</sup> კ. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. 1972 წ. გვ. 407.

### კონსტანტინე სირბილაძე

## მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე

(ღირიყოფორ კონსტანტინე სირბილაძის მოგონება ჩაიწერა

მსახიობმა ალა გაჩეჩილაძემ)

1928 წლის ოქტომბერი იყო. მუსიკოსად მიმიწვიეს ქ. ქუთაისის დრამის თეატრში. თეატრის ხელმძღვანელად დანიშნული იყო საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების დიდი ოსტატი კოტე მარჯანიშვილი. თეატრში მისვლისთანავე მუსიკოსებს გაგვესაუბრა მთავარი ღირიყოფორი ალექსანდრე გველესიანი.

მე შემომთავაზეს ცუგ-ტრომბონზე დაკვრა, ამ ინსტრუმენტს სრულებით არ ვიცნობდი და საერთოდ, სათითურებიან ტრომბონზე ვუკრავდი. ეს ამბავი მოახსენეს კოტეს. ის ძალიან დაინტერესებულა ჩემი ნახვით, რადგან თვითონ კოტეც მოწაფეობის დროს თურმე სათითურებიან ტრომბონზე უკრავდა და აგრეთვე იმითაც, რომ მისი სახელის მოზიარე ვიყავი. მას გაუცია განკარგულება, რომ მუსიკოსები მეორე დღისათვის დაებარებინათ მასთან შესახვედრად.

მეორე დღით, გულის ფანქვალით მივედი თეატრში 11 საათისთვის. მთელი ორკესტრის მსახიობები მზად ვიყავით მის შესახვედრად. უცებ, ღირიყოფორი გველესიანი წამოდგა და მიესალმა კოტეს. ჩვენ, მუსიკოსები კი, ვერ ვხედავდით მას, ვიდრე ავანსცენაზე არ გამოვიდა. იგი ორკესტრის მთელ შემადგენლობას ზევიდან მოგვესალმა, მხურვალე, გულწრფელი „გამარჯვება“ გვითხრა. ჩვენც ფეხზე ადგომით ვუბასუხეთ იმ უდიდეს შემოქმედს. შემდეგ გველოქიანმა გააცნო თითოეული მუსიკოსის სახელით და გვარით. როდესაც ჯერი ჩემზე დადგა, კოტემ ჩემსკენ გამოიხედა, ხელში ინს-



ტრუმენტი დამინახა და წამოიძახა: „ეს, კოტე იქნება, ჩემი სახე-  
ლის მოზიარე“, — თან დასძინა, — „კოტე-კოტეს, არ შეარცხვენს!  
მე დიდი სიხარულით დასტური მივეცი, გველესიანს დავასწარი და  
მივმართე კოტეს: „ჩვენს ორკესტრში, მარჯანიშვილიც გვყავს-  
მეთქი! (ორკესტრის შემადგენლობაში მართლაც იყო საყვირზე და-  
მკვრელი — გრიგოლ მარჯანიშვილი). კოტემ, გახარებულმა ხმამალ-  
ლა წამოიძახა: — „ჩვენი საქმე კარგად იქნება, რადგან ორკესტრ-  
ში ყოფილან კოტეც და მარჯანიშვილიც“-ო!

1928—29 წლის ქუთაისის თეატრალური სეზონი არაჩვეულებ-  
რივი ხალისით და აღფრთოვანებით დაიწყო. მართლაც ამ უდიდეს-  
მა ოსტატმა, რუსთაველის სახელობის თეატრის შექმნის შემდეგ,  
შექმნა მეორე უდიდესი მხატვრული თეატრი, რომელიც დღეს კო-  
ტეს სახელს ატარებს.

დიდი წარმატებით დამთავრდა 1928—29 წლის სეზონი ქუთაის-  
ში. 1929 წლის ივნისში თეატრი საგასტროლოდ წამოვიდა თბილის-  
ში, რომელთანაც დაკავშირებულია ჩემი შემოქმედების ერთი ეპი-  
ზოდი და ზედმეტად არ მიმაჩნია აღვნიშნო, კოტე მარჯანიშვილმა  
როგორი სიყვარული და დაინტერესება გამოიწვია ჩემი მუსიკა-  
ლური ხელოვნებისადმი.

თბილისში საგასტროლოდ გამომგზავრებისას, ღირიყორმა გვე-  
ლესიანმა რამოდენიმე მუსიკოსი დავგვტოვა ქუთაისში. მე გამომი-  
ცხადა, რომ სათითურებიანი ტრომბონით გამოჩენა საშარცხვინო  
იქნებოდა! კოტეს ძალიან ვუყვარდი, მაგრამ ისიც დათანხმებულა  
და უთქვამს გველესიანისთვის: — „მე დარწმუნებული ვარ, ეს ამ-  
ბავი პატარა კოტეზე (ასე მეძახოდა მარჯანიშვილი) ძალიან იმოქმე-  
დებს. ის დაინტერესდება და მომავალ სეზონში ცუგ-ტრომბონის-  
ტი იქნება, მხოლოდ მას ცუგ-ტრომბონი თბილისიდან ჩამოუტა-  
ნე“-ო.

სიმართლე მოგახსენოთ, მე მართლაც ძალიან მეწყინა თბილის-  
ში რომ არ წამიყვანეს. ასეთმა მოპყრობამ კი დიდი სარგებლობა  
მომიტანა: კოტე მარჯანიშვილი ისე მიყვარდა, რომ მისდამი სიყვა-  
რულს მამის სიყვარულში ვერ ვარჩევდი და რადგან კოტეს მიერ  
დაჩემება ჩემს შესახებ გამემართლებინა, იმავე ზაფხულს ქუთაის-  
ში შემთხვევით ვიწოვე ძველისძველი ცუგ-ტრომბონი და თვითონ  
დავიწყე მეცადინეობა. მეცადინეობის დროს, კოტეს თვალები მე-  
დგა თვალწინ და მეც გულში ვბასუხობდი: — არ შეგარცხვენ-  
მეთქი!

სამ თვეში ისე დავეუფლე ინსტრუმენტს, რომ ორკესტრის ყვე-  
ლა წამყვანი პირველი ხმების პარტიებს ვუკრავდი მასზე. ასეთი  
ცეცხლი დამინთო კოტემ გულში.

1929 წლის სექტემბერში ჩვენი თეატრი შეუდგა თავის მეორე  
სეზონს, როდესაც შევიკრიბეთ სარეპეტიციოდ. კოტემ მნახა თუ  
არა, რომ მე ცუგ-ტრომბონზე ვუკრავდი, ღირიყორ ივანე ოვანე-  
შოვს ოთხნა: — „რა დროს არ არის გველესიანი. მან ჩემთან სანა-  
ძლეო წააგო“-ო. თურმე ჩემს შესახებ საინაძლეო დაუთქვამთ კოტი-  
სა და ღირიყორ გველესიანს. კოტეს უთქვამს, რომ მე ცუგ-ტრომ-



ბონს მალე ავითვისებ, ხოლო გველესიანი, როგორც სპეციალისტი მუსიკოსი ექვიანობდა, რადგან ცუგ-ტრომბონზე დაკვრა, ადგილი არის და არამცთუ სამ თვეში, არამედ 5—6 წელშიც გაუჭირდება მუსიკოსს ამ ინსტრუმენტზე დაკვრა. გველესიანი კი იმ დროს უკვე თბილისის ოპერის თეატრში დარჩა სამუშაოდ.

კოტე მარჯანიშვილი არამცთუ დიდი შემოქმედი იყო, არამედ დიდი ფსიქოლოგიც. ის ყოველთვის ეყრდნობოდა ნიჭიერ ახალგაზრდობას. მათში ხედავდა თავის შემოქმედებას და ისეთივე ენერგიით მუშაობდა მათთან, თითქოს ისიც 20 წლის ჭაბუკი ყოფილიყო.

კოტე დიდი მოყვარული იყო ბავშვებისა. ბავშვების სიამოვნებისათვის მან 1929 წლის დამდეგს ნაძვის ხეც კი მოაწყო. მან თავისი ხარჯით გააკეთა ნაძვის ხე, დიდი თოვლის ბაბუა. შემოსა იგი შოკოლადებით და სათამაშოებით. თეატრის მუშა-მოსამსახურეებმა მიიყვანეს თავიანთი ბავშვები, რომლებსაც კოტემ სახელობითი მოსაწყვევი ბარათები გაუფხავნა. ბავშვების სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა და მათი სიხარულით დიდებმაც გაიხარეს.

მამინ საახალწლო ნაძვის ხის მოწყობა მიღებული არ იყო. მან პირადი პასუხისმგებლობით გააკეთა ეს ყოველივე, რადგან გრძნობდა, რომ ბავშვებისათვის ეს უდიდესი სიხარული იყო.

ასეთ თვითნებობაზე, კოტემ საყვედურიც კი მიიღო ზოგიერთი ამხანაგისაგან, მაგრამ ამას ყურადღება არ მიაქცია. ვერ ვიტყვი, ეს ამბავი სადამდის ან ვის ყურამდის მივიდა. მხოლოდ 1932 წლის 1 იანვარს აშკარა გახდა, რომ საკავშირო მთავრობამ ოფიციალურად დართო ნება საახალწლო ნაძვის ხის მოწყობაზე ბავშვებისათვის.

ვერ წარმოიდგინთ, როგორ ხარობდა კოტე ბავშვებთან იმ საღამოს. თითოეულ ბავშვს თვითონ ურიგებდა სათამაშოს და ტკბილეულს. შემდეგ მათთან ერთად თამაშობდა. ჩემს პატარა სამ შვილს დაურვივა საჩუქრები და მათთან ერთად ნაძვის ხეს სამჯერ შემოუყარა.

1930 წლის დასაწყისში ქუთაისის მუსიკალური სასწავლებლის პიონერთა ორგანიზაციამ კოტეს მიმართა თხოვნით, რომ დაეღვა კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილის საბავშვო ოპერა „პირველი მისი“. ეს თხოვნა მან დიდი სიხარულით შეოსრულა პიონერებს. მთავარა მათ რეჟისორი ვახტანგ აბაშიძე და მისივე უშუალო ხელმძღვანელობით დაიდგა პირველი საბავშვო ოპერა ქუთაისში. ბავშვები მას „საყვარელი ძია კოტე“-ს ეძახდნენ.

1930 წლის მარტის ბოლო რიცხვებში ქუთაისის თეატრი საგასტროლოდ გაემგზავრა ხარკოვსა და მოსკოვში. მოსკოვიდან დაბრუნებისას კი თბილისში, ოპერის თეატრში მოაწყო გასტროლები.

ხარკოვში გასტროლების დროს, 15 აპრილს დილით, კოტე თეატრში ძალიან რამწუხრებული მოვიდა. მისი პირველი სიტყვა დასის მიმართ იყო შემდეგი:

«Вы знаете товарищи, что Володя умер»...

ჩვენ ყველანი გაოცებული გუცქეროდით მას, რადგან ამ სიტყვების





შემდეგ კოტეს თვალებიდან (კრემლები გადმოსცვივდა. კარგა სიტუმის შემდეგ თვითონვე წამოიძახა:

«Володя Маяковский умер! Великий поэт!»

(მართლაც 1930 წლის 14 აპრილს გარდაიცვალა მაიაკოვსკი. კოტე მაიაკოვსკის დიდი მეგობარი და თავყვანისმცემელი ყოფილა.

ხარკოვის შემდეგ ჩაედით მოსკოვში. გასტროლები დაიწყეთ ყოფილი კორშის თეატრში. ჩვენი თეატრის გასტროლები დიდი წარმატებით მიდიოდა. მოსკოვის მოწინავე საზოგადოება და მაყურებლები განცდიდნენ მოიყვანა კოტეს თეატრმა, დიდი ხოტბა შეასხნენ, თეატრს და მის ხელმძღვანელს კოტე მარჯანიშვილს. ხელოვნების უდიდესმა მკოონემ ანატოლი ვასილის ძე ლუნაჩარსკიმ ჩვენი შემოქმედების შესახებ მოწყობილ თათბირზე ასე დააბოლოვა თავისი სიტყვა კოტეს მიმართ: „თეატრის მთელ კოლექტივს ათხოვ ვადასკვის საქართველოს მთავრობას მოუთარონ კოტე მარჯანიშვილს. თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ, რუსებმა, როგორც დაგიბრუნეთ ის. ისევე წაგართმევთ“-ო! ამ სიტყვებმა და საერთოდ ყოველთაი შეხვედრებმა რუსეთის მაყურებელთან კოდეგ მეტად გაზარდა ჩვენი კოტესადმი სიყვარული. ხშირად ერთმანეთს გეუბნებოვით: „რა ბედნიერნი ვართ ქართველები, რომ ასეთი დიდი შემოქმედი გვყოლია“-თქო...

მოსკოვიდან გამომგზავრებისათვის თეატრს ფული შემოაკლდა. საკავშირო მთავრობამ დააბალა საქართველოს მთავრობის წარმომადგენელს მოსკოვში, რომ ჩვენი თეატრისთვის მოეცათ 10,000 მანეთი. დილით ადრე მე უკვე ვიყავი კორშის თეატრში ანგარიშის გასასწორებლათ (ზეიმერტი არ იქნება აღვნიშნო. რომ კოტემ, ქუთაისიდან გამომგზავრებისას, მე მომანდო გასტროლების პერიოდში მეწარმოებინა მთელი ფინანსიური ანგარიშიანობა, რადგან ეს საარგიც მიხმარებოდა). იქვე იყო რეჟისორი დოხო ანთაძე, გაისმა ტილოფონის ხმა, საქართველოს მთავრობის წარმომადგენლობიდან დარეკის. დოხოთ ელსმინი აილო თუ არა, მოულოდნელად შემოვიოთა კოტე. დოხოთ ელსმინი გათასკვა. კოტეს დაეწყო აღელვება ლაპარაკის დროს და უკებ წამოიძახა ხმამალა:

«Не хочу ваших денег, хамье!»

და დაპკოთა ელსმინი. „რა უნთა, უყოლოტორო ათამიანს წარმომადგენლობაშიო...“ მე და დოხოთ ერთმანეთს შიგხედოთ და ელოდებოდიოთ, როდის განგვიმარტავდა კოტე საუბრის შინაარსს. მართლაც, კოტემ პაკიროსი ხარბათ მოსწია და გიოთხრა: „გიოც ტუტუცი ყოთილა საქართველოს მთავრობის წარმომადგენლობაში, თეატრის მოშაკები მათხოვრებათ მოგვანთოთა, როგორ თუ მიამართოთ საკავშირო მთავრობას, რომ ფული მოეცათ ჩვენთვის, ჩვენი თეატრისათვის!“-ო, კოტე ძალიან აღელვებული იყო და დოდოს მიმართა თხოვნით, გაპკოლოდა მას. არ გასულა ორი საათი და დოხოთ მომიტანა 10,000 მანეთი.

ეს თუელი თურმე თვით კოტის ირგებოდა. რომიოლიც თეატრიდან თუ კინოდან დაოგმების პონორარის ანგარიშში და მთლიანად მოვანმარეთ თეატრის გამომგზავრებას მოსკოვიდან.

დავბრუნდით თბილისში. ივლისში დავიწყეთ გასტროლები თბილისის ოპერის თეატრში. თბილისის საზოგადოება აღტაცებით შეიგება ამ გასტროლებს, მიუხედავად პაპანაძეა სიცხისა დარბაზი ყოველთვის გაჭედული იყო მაყურებლით.

მე მოცებდა კოტეს ენერგია. მას შეეძლო მთელი დღე და ღამე ემუშავა აქტივობითან. მუშაობის დროს, ის სულ ანთებული იყო შემოქმედებით და იწვოდა როგორც სანთელი. ამ ენერგიას ის ყველას გადასცემდა... წარმოიდგინეთ, რომ პიესიდან თავისუფალი მსახიობი თუ მუსიკოსი არ მიდიოდა სახლში და სულგანაბული უსმენდა მის რეპეტიციებს. ვაი მისი ბრალი, ვინმე თუ ხელს შეუშლიდა მუშაობაში. კოტე ისე გალანძღავდა, რომ დამნაშავე თავს ველარსად გამოყოფდა. რეპეტიციის შემდეგ კი, თვითონვე მოიხმობდა იმ გაწბილებულს, ხელს გადახვევდა და უსათუოდ რესტორანში წაიყვანდა. ეს გამოხატავდა მის უდიდეს გულჩვილობას...

ყველასათვის საყვარელი მსახიობი უშანგი ჩხეიძე ზედმეტად გადაიტვირთა გასტროლების პერიოდში. ოპერის თეატრში გასტროლების უკანასკნელი დღეები იყო. დილის სპექტაკლის შემდეგ უშანგი მოახსენა კოტეს, რომ სალამოს ის ვერ შესძლებდა „ურჩილი“-ს როლის თამაშს და სთხოვა, შეეცვალა სპექტაკლი. კოტემ უპასუხა, რომ ასე უცებ წარმოდგენის შეცვლა ყოვლად შეუძლებელია, — „არ დავაიწყებდი ჩემო უშანგი, რომ თეატრი ეს წმინდათაწმინდა ტაძარია, რაც უნდა დაგემატოს, უნდა ითამაშო“-ო. უშანგიმ დააპირა მეორედ თხოვნა, მაგრამ კოტე უცებ აენთო და დაუყვირა: „შენი ნიჭის წყალობით მე გაგხადე მსახიობად და მევე წავართმევ ყოველივეს, თუ უარს იტყვი თამაშზე“-ო... რა თქმა უნდა, უშანგის სიტყვა აღარ შეუბრუნებია კოტესათვის და საგასტროლო უკანასკნელი წარმოდგენის ფარდაც მისი მონაწილეობით დაეშვა თბილისის ოპერის თეატრში.

თბილისში გასტროლების უკანასკნელ დღეებში, ქუთაისიდან სარევიზიოდ ჩამოვიდა ბულალტერი, რადგანაც ჩვენ ქუთაისის თეატრის სახელი გვქონდა, ფულში მარცხი არ მოგვსვლოდა. კოტემ დაინახა თუ არა ის ამხანაგი, სალამიც არ აცალა და უთხრა: „კოტე მარჯანიშვილი სახელმწიფო ფულს არ გაფლანგავს, მხოლოდ თავის ფულს კი ანიავებს! აგერ არის პატარა კოტე და ის ჩავაბარებს ანგარიშს!“

როდესაც მე ანგარიშები ზუსტად ჩავაბარე რევიზორს, კოტემ ჰკითხა მას: „ყველაფერი ხომ სწორია?“ მან უპასუხა: დიახ, ბატონო კოტე!“ მაშინ კოტემ გადმომხედა და სიხარულით მითხრა: „დამიჯილდოვებისათ შენ და ეგ რევიზორი 500—500 მანეთით!“ თეატრის დირექტორად იყო კარლო კალაძე, დაუძახა მას და სთხოვა ბრძანების დაწერა ჯილდოს მოცემის შესახებ.

მე მოცებდა კიდევ მისი ბავშვური ხასიათი. სწორედ იმ სალამოს, როდესაც ჯილდო გამომიწერეს, მე და რევიზორი ავედით მაჰადაჯითის მთაზე. მაშინ იქ, ერთი ორსართულიანი შენობა იდგა, რომელშიც იყო კოპერაციული სასაბილო, ხოლო წინა ხედზე, პატარ-პატარა სასაუნში დუქნები იყო განლაგებული.

მე და რევინზორმა ვისადილოთ და შემდეგ დაიწყეთ სეირნობა სალამოს 8 საათი იქნებოდა, წამოვიდა კოკისპირული წვიმა, შესაფრად მივაშურეთ სასადილოს აივანს, რადგან მეტი დახორბული აღვილი იქ არ მოიპოვებოდა. აივანი ხალხით იყო სავსე, ჩვენც კუთხეში მივდექით, წარმოიდგინეთ ჩემი ვაოცება, აივანზე მაგიდასთან დავინახე კოტე. მისი მეუღლე ელენე დონაური თავისი დით და კოლია მამულაიშვილი. მე და რევინზორი გაპირებდით მიმალვას, რომ კოტეს არ დავენახეთ, მაგრამ ამ დროს ელენემ ანიშნა ქმარს რაღაც და ჩვენკენ მოახედა. კოტემ ხმამალლა დამიძახა: „მოდი, ჩვენთან!“ — მე იმწამსვე მივედი. მან ღვინით სავსე ჩიქა აიღო და მომმართა: „ჩვენ თუ თბილისში დავრჩებით, შენ იქნები თუ არა ჩემთან?“ შევატყე, რომ კოტე ძლიერ გახარებულია რაღაც მოვლენით. მი მას გუთხარი, რომ თქვენთან ყოფნა და მუშაობა ჩემი ოცნებაა-მეთქი! მაშინ მან მომაწოდა ჩიქა და მითხრა: „მე დღეს მთელი ჩემი თეატრის მსახიობები შეძებენ, მაგრამ იცოდე, ჩემო კოტე, რომ ყველაზე ადრე შენ პირველს გეუბნები სასიხარულო ამბავს: ჩვენ თბილისში ვრჩებით სამუშაოდ და თეატრის შენობაც მოგვეცეს!“

მან მოიპატიჟა რევინზორიც და ყველანი გახარებული მივუსხედით მაგიდას. უცებ, სასადილოს გამგემ გამოგვიცხაოთ, რომ ღვინო გათავდა და სასადილოც იხურება. კოტემ მას ხუმრობით უთხრა: „შენ, ჩემო ძმაო, არც ვაჭრობის შნო გქონია და არც სიცოცხლის. სად ნახე, რომ სასადილო-რესტორანი სალამოს 8 საათზე დაიკეტოს?“ შემდეგ ჩვენ ბოდიში მოვვიხადე და გარით გავიდა. მობრუნდა თუ არა ყველას გუთხოვა გააყოლოდით მას. ის წინ მიგვიძღვოდა და მალი ყველანი აღმოვჩნდით წინა ხედის პატარა კერძო დუქნის სამხარეულოში. ადგილის სივიწროვის გამო ზოგიერთნი ვისხედით შიშის კუნძებზე. კოტე საოცრად მხიარული იყო იმ სალამოს. მას უხაროდა, რომ თბილისში მოუხდებოდა მუშაობა და შემოქმედებით შევიბრს გავართავდა სხვა თეატრებთან.

ანგარიშის გასწორებისათვის მე ვიყო ყლორინი და მოვიმზადე ფულის გადასახდელად. მან შემომიყვარა და გულმოსულმა მითხრა: „განა იმისათვის დაგაჯილდოვე, რომ მე დამპატიყო! არ გაბედო ფულის გადახდა. ეგ ჯილდო შენს ცოლ-შვილს გაუგზავნე!“ ღამის 2 საათზე დავბრუნდით შინ.

გამომვიდობებისას ყველანი გაგვაფრთხილა, რომ თეატრში არავისთვის გავგიმეტლავნებინა ჩვენი თბილისში დატოვების ამბავი. მეორე დღეს გამოვცხადდით ოპერის თეატრში. რაღა თქმა უნდა, მთელ დასს გაეგო, რომ თეატრს შენობა მისცეს თბილისში სამუშაოდ, ხოლო კოტეს ძებნაში ყველას მიუღია მონაწილეობა, მაგრამ ვერსად ვერ აღმოაჩინეს. ვინ მოითქვარებდა. რომ კოტე მამადავითის წინა ხედზე, პატარა სასაუზმის საკუქნაოში ატარებდა დროს იმ ბედნიერ ღამეს, სადაც მან სიტყვა მოგვცა, რომ თბილისის სეზონი, ეს ნამდვილი შევიბრი იქნება და ამ შევიბრებაში ჩვენ უნდა გავიმარჯვოთ!



1930 წლის ოქტომბერში დაგბრუნდით შვებულებიდან და შეუდგა სეზონის სამზადისს თბილისში. ვერ წარმოიდგენთ, როგორი ენერჯია ამოძრავებდა. ის თეატრის ყველა კუთხეში იყო. ყოველი საამქროს მუშაობაში იღებდა აქტიურ მონაწილეობას. ორკესტრის შემადგენლობის და დირიჟორის მოწვევა მე მომანდო, როგორც ორკესტრის ინსპექტორს.

ორკესტრი შეეკრიბე, მხოლოდ დირიჟორის მოწვევაზე შევიკავე თავი. მაშინ მან მოისურვა ოპერიდან გველესიანის დაბრუნება. მოიწვია მოსალაპარაკებლად. კაბინეტში მარტო ჩვენ სამნი ვიყავით. კოტემ დიდის მორიდებით სთხოვა გველესიანს თეატრში მუშაობა. გველესიანი გაწითლდა და პასუხი ვერ გასცა მას. მაშინ კოტემ უთხრა: — „მე, ჩემო საშა, არ გვეკონოს, რომ შენს წინსვლას გადაველობო!!“. განა მე არ ვიცი, რომ ოპერაში დირიჟორობა უფრო საინტერესოა?!.. მხოლოდ შენ, როდესაც თავისუფალი იქნები, მაშინ მოდი ხოლმე თეატრში, დამეხმარე პირველ ხანებში, სანამ ვიზოგნიდე დირიჟორს“.

გველესიანს გულზე მოეშვა და სიამოვნებით აღუთქვა დახმარების თანხმობა, რადგან გველესიანმა იცოდა, რომ კოტე თუ მიეძალეობდა, ოპერაში მუშაობაზე ხელს ააღებინებდა მას, მაგრამ კოტეს, ადამიანების წინსვლა ყოველთვის ახარებდა, იგი გზას კი არ უღობავდა მათ, არამედ უკაფავდა.

მე, კოტეს სულ თვალეზში შევცქეროდი. მისი ყოველი სურვილი მიხდოდა უსიტყვოდ გამეგო. დაიწყო რეპეტიციები. სეზონის გახსნამდე დირიჟორად მოიწვიეს სამხედრო კაპელმეისტერი, ვინმე სერგო ცხომელიძე. იგი თეატრში სამხედრო ფორმით დადიოდა. კოტე ძალზე ცხარობდა, რომ ცხომელიძე სპექტაკლებს დირიჟორობდა სამხედრო ფორმაში ჩაცმული. მაგრამ ითმენდა...

კოტეს უნდა უმადლოდეს ბევრი კომპოზიტორი, მათ შორის პატივცემული ანდრო ბალანჩივაძეც, როდესაც კოტემ დადგა „არსენა ოძელაშვილი“. მუსიკა დააწერინა ანდრო ბალანჩივაძეს. ამ ნაწარმოების მუსიკალურ ფორმას საესტეტიკო ხელმძღვანელობდა კოტე. ანდრო ბალანჩივაძეში კოტე ხედავდა უნიჭიერეს კომპოზიტორს და ამიტომ იგი, მისი ყოველი ტაქტის შექმნის მონაწილე იყო ანდროსთან ერთად.

დრამატულ თეატრში პიესის მუსიკალურად გაფორმება მარჯანი-შვილმა ასწავლა თითქმის ყველს კომპოზიტორს, ვინც მასთან მუშაობდა. ერთხელ, კოტეს არ მოეწონა „არსენა ოძელაშვილის“ ერთი მუსიკალური ადგილი. გადახვია ხელი ანდროს და ასე მიმართა მას:

- «АНУ-ка, мой мальчик, еще раз сыграйте, что вы написали?»
- საეჭვო ადგილზე შეაჩერა და უთხრა, —
- «Вот отсюда нужно больше драматизма, а отсюда можешь опять перейти на лирику, ты мой мальчик всегда должен исходить из содержания пьесы!»
- და თან დაუმატა გაჭავრებულმა, —
- «Изучай грузинский язык!»

ამავე დროს, კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილს გადასცახა:

«Эй ты, старушка, тебе крышка, ты видишь какая талантливая молодежь растет».

კოტე მარჯანიშვილი ამბობდა: „თეატრი არის მსახიობი!“ ის, სპექტაკლის ყოველ კომპონენტს, აქტიორის ხელშესაწყობად ამზადებდა. მაგალითად, მუსიკით აქტიორში იწვევდა როლისადმი განწყობილებას. მაყურებელსაც კი მუსიკით აკავშირებდა სპექტაკლის მთლიანობასთან.

1930—31 წლის სეზონი დიდი წარმატებით მიდიოდა. სეზონის უკანასკნელი წარმოდგენა იყო კორშონის პიესა „პური“. ამ სპექტაკლს ამზადებდა რეჟისორი ვ. აბაშიძე.

შავი — გენერალური რეპეტიცია იყო. დირიჟორი არ გამოცხადდა. კოტე თეატრში არ იყო. მე, ვერ ვბედავდი, გამომეჩინა ინიციატივა და დირიჟორის მაგიერ ჩამეტარებინა რეპეტიცია. ვახტანგ აბაშიძემ მოხვია: „მარჯანიშვილი თეატრში არ არის და შენ წაიყვანე რეპეტიცია, ნუ გეშინია!“ დავთანხმდი, ვ. აბაშიძემ მომატყუა... დაწყებისთანავე, კოტე თურმე ქანდაკაზე ასულა და იქიდან ჩუმად უყურებდა რეპეტიციას. დავამთავრეთ პირველი აქტიუტეებ, ისმის დარბაზიდან მარჯანიშვილის ყვირილი:

«Сукин сын, мерзавец, нахал!»

მე შემოვბრუნდი და დავინახე, კოტე ჩემსკენ მოდის. თმები შიშით ყალყზე დამიდგა... ვიფიქრე: ალბათ გავაფუჭე რამე მეთქი! კოტე მომიახლოვდა და განაგრძობს:

«Если ты так мог дирижировать, то зачем меня измучил за вес сезон с этим медведем? Сегодня же уволить Цхомелидзе. Не хочу других дирижеров, ты будешь моим дирижером!»

კოტა გულზე მომეშვა და მამინვე ის გავიფიქრე: არ შევარცხვენ, არასოდეს! ასეთმა მოულოდნელმა შეფასებამ სამუდამოდ გადააწყვეტინა, რომ მუსიკალური ხელოვნების სამსახურში გამეღია ჩემი ცხოვრება.

წარმოდგენის ჩატარების შემდეგ, კოტემ გამომიძახა, გადამოკცნა და მითხრა: „დამილოცინიხარ! შენ გრძნობდი მსახიობს და ყოველმხრივ ხელს უწყობდი მას!

Хорошо, уверено держишь палку в руках и не выпускай ее из рук никогда!»

ეს იყო კოტეს მიერ ჩემი ნათლობა.

სეზონის დამთავრებამდე ყველა სპექტაკლს მე თამამად დირიჟორობდი. დაიხურა სეზონი. ზაფხული თბილისში გავატარე, სიმფონიურ ორკესტრში ვუკრავდი. ვცდილობდი თბილისში გადმომეყვანა ოჯახი და კოტეს არასდროს არ გავშორებოდი. ჩემდა საუბედუროდ, ეს ვერ მოხერხდა. აგვისტოს ბოლოს იძულებული ვიყავი დამეწერა განცხადება და წავსულიყავი თეატრიდან ოჯახური პირობების გამო. განცხადების გადაცემა კოტეს ვერავინ გაუბედა. მე ვთხოვე უფროს ამხანაგებს: დოდო ანთაძეს, ვერიკო ანჯაფარიძეს, უშანგი ჩხეიძეს, ვახტანგ აბაშიძეს და შალვა ლამბაშიძეს, რათა მათ მოეხერხებინათ განცხადების შეტანა კოტესთან რა

მოლაპარაკებოდნენ მას. ცოტა ხნის შემდეგ, მეც დამიძახეს. შევალე თუ არა კარი, კოტემ შემზარავი ხმით მომძახა: „მოლაპარაკე ყოფილხარ, რომ მე მშორდები!“ მან მიმიკრა გულზე და ორივენი ავტირდით, როგორც ბავშვები... შემოჩამოთვლილი ამხანაგებიც დამსწრენი გახდნენ ასეთი სცენისა და ზოგი მათგანი ჩვენთან ერთად ატირდა კიდევ... უცებ, კოტემ ძალ-ღონე მოიკრიბა, აიღო ჩემი განცხადება და წამოიძახა:

«После тебя не хочу не дирижера, не инспектора и не оркестра. Сезон начинаем без оркестра!»

განცხადებას წააწერა:

«По случаю, оркестр освободить» — К. Марджан.

ეს განცხადება მისი ასეთი რეზოლუციით, ახლაც შენახული მაქვს.

მართლაც, ორკესტრის მთელი შემადგენლობა გაანთავისუფლეს თეატრიდან და 1931—32 წლის სეზონი კოტეს უორკესტროდ დაუწყია.

გამომშვიდობებისას კოტემ ცალკე გამიხმო და მითხრა: „იცი, კოტე, ძალიან მიმიძიმს შენთან განშორება, შეიძლება ვეღარ ვნახოთ ერთმანეთი... ალბათ, მალე მოვკვდები!“ მე ცრემლები მომერია...

ეს სიტყვები, ახლაც შემადრწუნებლად უფერენ ჩემს მეხსიერებაში, რადგან მართლაც, კოტე მალე გარდაიცვალა და გარდაიცვალა ისე, რომ აღარ მინახავს...

### ქართული ბალეტის 60-იანი წლები

1961 წლის 23 ნოემბერს გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისში“ გამოქვეყნდა ს. მარინაშვილის მეტად საყურადღებო ინტერვიუ ვახტანგ ჭაბუკიანთან, სათაურით „ახალი შემოქმედებითი ჩანაღვივები“. კორესპონდენტთან საუბარში ვ. ჭაბუკიანს უთქვამს: „...ჩემს წიგრს განვლილი ყოველი წელი — ეს არის ახალი საფეხური, საიდანაც გადავსულიყავი ხოლმე ახალი სივრცეები“.

ეს ნათქვამი ავლენს დიდი ხელოვანის შემოქმედებითი ბუნების თვისებას, დაუოკებელ სწრაფვას, ახლის ძიების დაუცბრომელ სურვილს. ნათელი ხდება, რომ ჩვენი საბალეტო დასის მიერ დიდი გამარჯვებებით აღბეჭდილი, დაძაბულად განვლილი შემოქმედებითი ცხოვრების პერიოდი, რომლითაც დამთავრდა 50-იანი წლები, სახელდობრ: 1958 წელს აღ. მაჭავარიანის ბალეტ „ოტელოს“ ტრიუმფი, ამავე წლის მარტში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში ქართული ბალეტის თეატრის საყოველთაო წარმატება, ამავე წელს ასეთივე ტრიუმფით ჩატარებული სამთვიანი გასტროლები ლათინურ ამერიკასა და 10-დღიანი საგასტროლო ტურნე ავსტრიის დედაქალაქ ვენაში — ის საფეხური იყო, საიდანაც ვ. ჭაბუკიანი ახალი სივრცეების გადალახვას იწყებდა.

შექსპირის რენესანსული, ძლიერ ვნებათაღელვით გამსჭვალული ტრაგედიის შემდეგ, ჭაბუკიანის შინაგან სულიერ განწყობას დაუფლა პოეტური სახეობრივი წყობის სცენური ნაწარმოების განხორციელების სურვილი და მან განიზარა მ. ლერმონტოვის რომანტიკული ქმნილების „დემონის“ ამტყუველბა ცეკვის ენაზე.

მაგრამ ხანამ ვ. ჭაბუკიანი კომპოზიტორ სულხან ცინცაძესთან ერთად პოემის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული დრამატურგიის შექმნაზე მუშაობდა, მან მცირე შესვენების შემდეგ, ჩაიკოვსკის „მძინარე მზეთუნახავის“ დადგმა დაიწყო. მას წესად ჰქონდა: ყოველი ახალი ქართული ბალეტის შემდეგ მსახიობ-მოცეკვავეთა წრთვან კლასიკაში.

სპექტაკლი მოკლე ხანში მომზადდა. 1959 წლის 17 ივნისს თბილისელმა მაყურებელმა იხილა მ. პეტიაას დრამატურგიულ კონცეფციაზე აგებული ჭაბუკიანისეული მრავალფეროვანი ცეკვებით გამდიდრებული კანონიკური, აკადემიური სტილის ბალეტი.

სპექტაკლში დაკავებული იყო მთელი დასი, წამყვანი პარტიების შემსრულებელთა სამ-სამი შემადგენლობით. ზღაპრული სიუჟეტი, შთამბეჭდავი ქორეოგრაფიული სცენებით და ცხოვრებისეული, სახასიათო შტრიხებით გამოკვეთილი პერსონაჟებით, მომხიბვლელ სანახაობას წარმოადგენდა მოზარდი მაყურებლის აუდიტორიისათვის.

სწორედ ამ ხანებში, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე ქ. მოსკოვში, ჩვენი ბალეტის განსაკუთრებული წარმატების შემდეგ, ზ. ფალია-



შვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში, ვ. ჭაბუკიანის სახელზე მართალია თი მოწვევა მოვიდა, მათ შორის ამერიკის შეერთებული შტატებიდან, სადაც მას იწვევდნენ ადანის „უიშელის“ დასადგმელად, ხოლო ამავე სეზონის მარტში, ქ. ბრიუსელში ბალეტ „ოტელოს“ დასადგმელად და ოტელოს როლის შესასრულებლად. მოწვევები დაუკონკრეტებელი თარიღებით მოდიოდა სხვადასხვა ქვეყნიდანაც, მაგრამ ჭაბუკიანმა ყველა მოწვევა გააუქმა. მისი გადაწყვეტილება გამოკვეთდა 1960 წლის 9 ოქტომბრის გაზეთ „კომუნისტში“, კორესპონდენტთან მიცემულ ინტერვიუში, სათაურით „ახლა მთავარია „დემონი“.

ამ წერილში ვ. ჭაბუკიანს ხაზგასმით ჰქონდა გაცხადებული: „...ამჟამად უცხოეთში გამგზავრება არ მინდა, რადგან ჩემი მთავარი ამოცანაა „დემონის“ მომზადება“, აღნიშნავდა, რომ სულხან ცინცაძესთან ბალეტ „დემონის“ ძირითადი მოსაწადებელი სამუშაო პერიოდი უკვე დამთავრებულიყო და 10 ოქტომბრიდან გადადიოდა სარეპეტიციო დარბაზში.

„მე მინდა ხაზი გავუსვა იმას, რომ სამარადისოდ განდევნილი, მარტოობისათვის განწირული არსება შეიძლება განიხსტვალოს უნაზესი გრძნობებით“ — ამბობდა ვ. ჭაბუკიანი (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1961 წ. 1 მაისი, კ. წერეთელი „ახალი ბალეტის „დემონის“ დიდი წარმატება“).

სწორედ ეს მოტივი — ციური მეუღლების უარყოფელის ზეცისგან მოკვეთილი დემონის სულში სიყვარულის წარმატადი გრძნობის გავლილება, თავისი გრძნობის საპასუხოდ თამარისგან თანხმობის, თანადგომის მიღების უმძაფრესი სურვილი დაედო საფუძვლად ბალეტმეისტერის და კომპოზიტორის ერთობლივ კონცეფციას მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული დრამატურგიის შექმნის პროცესში.

დემონის მუსიკალური სახე, მისი ლეიტთემა ვითარდებოდა სიმფონიურად მასზე აკინძულ სხვა სახეებთან მთლიანობაში. საბალეტო სპექტაკლის დამაჭერებლობისათვის მთავარი იყო დემონის სულიერი პერიპეტეიების, როგორც „წაწარმოების დრამატული ნერვის“, (გ. ორჯონიკიძე „შემოქმედებითი გამარჯვება“) წარმოჩენა სხვადასხვა სცენაში. ჭაბუკიანმა ეს ჩანაფიქრი გადაწყვიტა მისთვის დამახასიათებელი გონივრული, მხატვრულად გამართლებული დრამატურგიული ხერხით. მან სცენური მოქმედება განავითარა ორ პლანში. ამ ხერხით ბალეტმეისტერმა შესძლო დემონის გრძნეული მონოლოგების და დიალოგების შინაარსის გადმოცემა პოეტურად ამაღლებული პლასტიკური გამომსახველობით.

თავიდანვე, სპექტაკლის გახსნის საკვანძო სურათში (მე-2 მოქმედების 1-ლი სურათი) ჭაბუკიანმა შესანიშნავი ქორეოგრაფიული მიზანსცენა მიუძღვნა სიყვარულის დაბადებას კავშირით შეპყრობილი, დევნილი არსების სულში. მან დემონი შემოიყვანა საქორწინოდ გამზადებული თამარის მიერ დალუპული საქმროს დატერების სცენაში. დემონი ექსტრატიურად, ხელედაშლილი ერთნაირი ტემპით დარბოდა სცენის მთელ წრეზე.

ამ სირბილში იგრძნობოდა დემონის უდიდესი სწრაფვა შერიგებოდა სიკეთეს, ადამიანურ სითბოს. შემდეგ იგი დაიხრებოდა მტირალ თამართან მუდარის გამომსახველი პლასტიკით და მისი გრძნეული მიმართვა თამარისადმი (ნუ სტირი ბავშვო...) გამოხატულებას ჰპოვებდა ადაჟიოში (თამარი არაბესკის პოზაში ტრიალებდა ოდნავ მიყრდნობილი დემონის ხელზე. დუეტში გამოყენებული იყო რამდენიმე მსუბუქი „ხელტაცების“ ილეთი). ამ და მის მომდევნო სცენაში, კერძოდ მონასტრის „კელიაში“, თამარის გულმხურვალე ლოც-



ვისას (დემონი რომ ჩაღებდა ჭვრის გამოსახულებაში) მის შემცბარ, შეშფოთებულ მოძრაობებში პირდაპირ „გაისმოდა“ ლერმონტოვის პოემის სტროფები: „...უნდა წმინდანებს ევედროს გულით, გული ვედრებით მიმართავს იმას“.

არანაკლებად საინტერესო გადაწყვეტა მოუნახა ბალეტმეისტერმა დემონის ფიციის სცენას, მისი მონოლოგი გაშალა რთულ საცეკვაო ეპიზოდებში ვარსკვლავთა გუნდის მასობრივი, მდიდარი პლასტიკური პალიტრის, ფერიული ქორეოგრაფიული კომპოზიციებით.

ამ სცენაში ციური მნათობების დუეტური და სოლო საცეკვაოები პოლიფონიურად ეხმანებოდა კორდებალეტისას და ერთ მთლიან ქორეოგრაფიულ ქსოვილს წარმოადგენდა, რომლის პლასტიკური პარტიტურა, ჰაეროვანი მოძრაობების მინიშნებით, მიზნად ისახავდა ირეალური სამყაროს შთაბეჭდილების შექმნას. მაგრამ მხატვარმა ი. ასკურავამ ვერ შესძლო მიხმარებოდა მოცემული ჩანაფიქრის განხორციელებას, ვინაიდან ვარსკვლავთა კორდებალეტის შემოსვას აკლდა შესაბამისი რბილი, აკვარელური ფერთა გამა, სჭარბობდა ფორმისა და ფერის სიმკვეთრე. ამის გამო, ეს სცენა ოდნავ ამოვარდნილი იყო საერთო რომანტიკული ატმოსფეროდან.

ბალეტის ფინალი — თამარის და დემონის ადაჟიო, საბედისწერო ამბორით, თამარის სიკვდილი — ვ. ჭაბუკიანმა სასოწარკვეთილი დემონის საოცარი სილამაზის და განცდის ცეკვით გამოხატა. ამ ცეკვა-მონოლოგში ჭაბუკიანმა როგორც ბალეტმეისტერმა და შემსრულებელმა, გადმოგვცა ზეცისაგან მოკვეთილი მარტოსულის გულისწყურმა ზეციური მეუფების მიმართ, ასე შეუბრალებლად რომ დასაჯა დემონი სწორედ მაშინ, როდესაც იგი მიუახლოვდა სიკეთეს და განიცადა მგზნებარე სიყვარული.

პრემიერის შემდეგ, რომელიც ჩატარდა 1961 წლის 30 აპრილს, მრავალი საყურადღებო რეცენზია გამოქვეყნდა. ლერმონტოვის შემოქმედების ცნობილმა მცენიერ-ინტერპრეტატორმა ირ. ანდრონიკოვმა თავის რეცენზიაში „დემონი დაუმორჩილებელი დარჩა“ (უზრნ. „ოგონიოკი“ 1961 წ. № 24) გამოთქვა ფრად საინტერესო მოსაზრება, რომ ჭაბუკიანმა ლერმონტოვის გენიით შთაგონებულ ბალეტში, მოახდინა დემონის ახალი „დემატერიალიზაცია“, აიყვანა იგი სულის კატეგორიაში და ამით ძალიან ახლოს მივიდა ლერმონტოვის პოემის არსთან (რეცენზენტი ხაზს უსვამდა ჭაბუკიანის რეჟისორულ მიგნებებს, განსაკუთრებით დემონის გამოჩენას ჭვრის გამოსახულებაში, როგორც ღვთიური საწყისის ანტითეზას).

რეცენზიის ბოლოს კი ასე დაასკვნა: „...მისწვდა რა ლერმონტოვის, ჭაბუკიანმა ცეკვაში გახსნა მარტოობის დიადი ტრაგედია და ახლაც, როგორც არაერთხელ, დაამტკიცა, რომ უოველ ახალ ნაშრომში, მას შესწევს ძალა ხორცი შეახსნას უფრო რთულ შინაარსს, ვიდრე ეს მოახდინა ამის წინა ნაწარმოებში“.

ჩვენი ბალეტის შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის, სპექტაკლი იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ ჭაბუკიანის დუბლიორებმა, მისმა აღზრდილმა მოცეკვავეებმა: ზ. კიკელიძემ, ბ. მონავარდისაშვილმა, ვ. გუნაშვილმა შესძლეს ამ როლის ქორეოგრაფიული პარტიტურის წაკითხვა, თავისი ცეკვის სტიქიიდან გამომდინარე, და საკუთარი საინტერესო პლასტიკური ნიუანსების შემატება.

„დემონის“ შემდეგ ვ. ჭაბუკიანი შეუდგა ერთაქტიანი ბალეტების დადგმას, „ბალეტის სელამოს“ სახელწოდებით. სელამოს პროგრამაში შეიტანა ერთ-ერთი თავისი უსაყვარლესი ნაწარმოები — შოპენის „სილფიდები“ (ანუ „შოპენიანა“), რომელიც დროგამოშვებით შექმონდა თეატრისა და ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მორიგ რეპერტუარში.

„შოპენიანას“ ყოველ ახალ რედაქციაში, იგი კორდებალეტის სტრუქტურებს თუ ნახაზს, ახლებური ნიუანსებით აღბეჭდავდა ხოლმე. ცდილობდა მისი სახიერებით სრულად გადმოეცა შოპენის მუსიკის პოეტური არსი. გვაგონდება მისი ბოლო ნაშუქები, ქორეოგრაფიული სასწავლებლის გამოსაშვებ საღამოსათვის რომ დადგა. სილფიდების ანსამბლური და მასობრივი ცეკვები, ცის ტატნობზე, გუნდგუნდად, მსუბუქად მოძრავ ღრუბელთა ფარას რომ ემსგავსებოდა.

ჭაბუკიანის რედაქცია ბალეტის ავტორის მ. ფოკინის დადგმისაგან ძირითადად იმით განსხვავდებოდა, რომ სილფიდების ცენტრში იდგა მეოცნებე ჭაბუკი, ხოლო მოფარფატე სილფიდები ჭაბუკის რომანტიკულ ალტკინებას, მის ხილებს განასახიერებდნენ.

შოპენის „სილფიდები“ ჭაბუკიანმა „ბალეტის საღამოს“ I-ლ განყოფილებაში შეიტანა, ხოლო მეორეში — დე-ფალიას ქორეოგრაფიული მინიატურა „ცეცხლის ცეკვა“, დანის წვერზე ასულ ესპანურ ექსტაზურ ცეკვის ბუნებას რომ ანასიათებდა. დე-ფალიას ცვლიდა ბიზეს „ანტრაქტი“-ს მოხდენილი, შარმონიული, გრაციოზულად შემართული მოძრაობა-პოზებით გაჯერებული, ოდნავ თეატრალური იერით აღბეჭდილი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია. ამას მოსდევდა მ. რაველის „ბოლერო“ — „ბალეტის საღამოს“ ყველაზე ეფექტური სანახაობა.

ვ. ჭაბუკიანმა ამ მომნიშვლელ მუსიკალურ ნაწარმოებს მოუნახა მეტად გამოხსაველი და ძლიერ ეფექტური ქორეოგრაფიული ხორცშესხმა. მან გამოაშუქა მ. რაველის მუსიკის თავისებურება, ხალხურობისა და დახვეწილი თეატრალიზის სინთეზში რომ იღებს სათავეს. ამიტომაც მიმართა მან თეატრალური ეფექტების ხერხს და ჩინებულად შეამზადა კულმინაცია, სცენის შუაგულში გასათამაშებლად. თავიდანვე, სცენის პირველი პლანის მარჯვენა და მარცხენა კულისებიდან გამოჰყავდა კორიფეები და სოლისტები მოხდენილი ფორმის „შემოსვლებით“ („ანტრაქტი“) რომლებიც თავიანთი საცეკვაო ამოცანებით მიიმართებოდნენ სცენის შუაგულისკენ, ბგერების მოზღვავებასთან ერთად, მწკრივებს თანდათან ემატებოდნენ მოცეკვავეები, ისე რომ არ ირღვეოდა სამკუთხედად განლაგებული ზაზები.

ბოლოს, როდესაც სცენა და მთელი დარბაზი საორკესტრო ინსტრუმენტული ფერადოვნებით ივსებოდა, სცენის სიღრმეში, კიბეების თავზე გამოჩნდებოდა თვით ვახტანგ ჭაბუკიანი, მას ორივე მხრიდან გვერდს უმშვენებდნენ მისივე სიმაღლის, ლამაზი, საროს ტანის მოცეკვავე ქალები (ოსეი, გოგილივა). ასეთი აინთებოდა ცეცხლი სცენის შუაგულში და ალივით მოედებოდა ტრაპეციის (სამკუთხედის) ზაზზე განლაგებულ მოცეკვავეთა მწკრივებს. ჭაბუკიანის მიერ მოფიქრებული ქორეოგრაფიულა პარტიტურის ხილულად გადატანას სცენაზე ხელს უწყობდა მხატვარ კარლო კუკულაძის სცენოგრაფია. მას სცენის შუაგულში შავ ფონზე გაშლილი ჰქონდა მქაზე ფერების სპექტრი. ხოლო მოცეკვავეების თეთრად გადაპენტილი ქვედა ტანის სამოსელთან კონტრასტული შავად მოელვარე სახელოები მოძრაობის დროს საერთო შთაბეჭდილებას აძლიერებდნენ.

„ბალეტის საღამოს“ პრემიერა ჩატარდა 1982 წლის 16 აპრილს. ამავე სეზონის 22 ივნისიდან ჩვენი ოპერისა და ბალეტის თეატრი დიდი პროგრამით გაემგზავრა გასტროლებზე ლენინგრადში, სარეპერტუარო აფიშაში შედიოდა ოპერა, ბალეტები: დ. თორაძის „გორდა“ და „შვიდობისათვის“, ა. კრეინის „ლაურენსია“, ალ. მაჭავარიანის „ოტელიო“, ს. ცინცაძის „დემონი“ და „ბალეტის საღამო“.



ჭაბუკიანისათვის ეს გასტროლები ერთგვარი თვითანგარიში იყო თავისი მსწავლეობების და კოლეგების წინაშე. იგი უნდა გამოსულიყო იმ ქალაქში რომელშიც ამობრწყინდა მისი ტალანტი.

ლენინგრადელმა უფროსმა გ. მისხაილოვმა „ვეჩერნი ტბილისში“ მოგვარწმუნა ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ რა დიდი უპრადლება დაუთმო ქალაქის პრესამ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასტროლებს. „ეს ინტერესი გამოწვეულია არა მარტო სტუმრების მაღალი საოპერო კულტურით, — აღნიშნავდა იგი, — არამედ იმითაც, რომ თეატრი პირველად უჩვენებს ლენინგრადელებს თავის საბალეტო ხელოვნებას. საბალეტო დასის გამოსვლას აქ განსაკუთრებული ინტერესით მოელოდნენ, რადგან გამოჩენილ მსახიობს ვახტანგ ჭაბუკიანს, ნევისპირა ქალაქის მოსახლეობა თავის ღვიძლ მოქალაქედ მიიჩნევს. მისი სახელი მრავალი წლის განმავლობაში ლენინგრადის ბალეტის აღმავლობასთან იყო დაკავშირებული“.

წარმოდგენილმა სპექტაკლებმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ლენინგრადელ მაყურებელზე. პრესა და ტელევიზია სისტემატურად აშუქებდა გასტროლებს, რომელშიც, ჩვენდა სასიხარულოდ, მაღალ შეფასებას აძლევდა ქართული საბალეტო დასის შემოქმედებას, სოლისტი მოცეკვავეების ნიჭიერებას.

აი, ზოგიერთი გამოხატვაში: ტადეუშ ბურსკი (პოლონელი პედაგოგი): „...მე ძალიან მიყვარს საბალეტო ხელოვნება და ვგონებ, კარგადაც ვერკვევი. ნანახი მაქვს არაერთი კოლექტივი, მაგრამ თქვენი ბალეტი მოცეკვების მოცეკვავეების ბრწყინვალე ტექნიკით, და, რაც მთავარია, თქვენი თეატრი არ არის პრიმა ბალერინას თეატრი, თქვენ ფლობთ შესანიშნავ საბალეტო ხელოვნებას“.

ვ. ჭაბუკიანის მეგობრები და თანაკურსელები „კიროვის თეატრის“ დიდოსტატები ნატალია დუდინსკაია და კონსტანტინე სერგევი: „ჩვენ დიდი ინტერესით ვუყურებდით სპექტაკლებს, რომელშიც მთელი ბრწყინვალეობით გამოჩნდა დიდი ხელოვნების ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ აღზრდილი ქართული საბალეტო კოლექტივი. ჭაბუკიანის შემოქმედებამ თავისი ბეჭედი დაასვა ბალეტის მსახიობების მთელი შთამომავლობის შემოქმედებას და უდიდესი წვლილი შეიტანა საბჭოთა ბალეტის შექმნის საქმეში“.

მაღალი შეფასება მისცეს საბალეტო დასს აგრეთვე კომპოზიტორმა ა. ხაჩატურიანმა, ი. ზუევამ და ო. ვერესლოვამ.

ცნობილია, თუ როგორ უყვართ ლენინგრადელებს მიხ. ფოკინის მიერ შექმნილი „შოპენის „სილფიდები“ (ანუ „შოპენიანა“), და როგორ სათუთად ინახავენ მას თეატრის რეპერტუარში. ჩვენდა საამაყოდ, ლენინგრადელებს ძალიან მოსწონებიათ „სილფიდების“ ჭაბუკიანისეული რედაქცია. ცნობილმა ბალეტისმცოდნემ, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ვერა კრასნოვსკაიამ აღიარა ჩვენი წარმატება. სპექტაკლის შემდეგ, კორესპონდენტთან საუბარში განაცხადა, რომ ჭაბუკიანის „სილფიდები“ ბევრად უკეთესია ფოკინისაზე.

ქართული ბალეტის მხატვრულმა სიახლეებმა შორს გაითქვა სახელი. იზრდებოდა წარმატებები, მოცეკვავეთა დასი ყოველწლიურად იკრებდა ძალას.

წამყვანი სოლისტების რიგში ჩადგნენ შესანიშნავი მონაცემების ვაჟი მოცეკვავეები. მათ შორის ლამაზი პროპორციული სხეულის, მაღალი და მსუბუქი ნახტომის მქონე, ლაღი მოძრაობის უნარით დაჯილდოებული ვალერი აბულაძე, ზაქრო ამონაშვილი, ენერგიული, ტექნიკურად ძლიერი ცეკვისადმი მიდრეკილი



ვლადიმერ ჭულუხაძე, სერგეი ტერეშჩენკო, ნუგზარ მახათელი. აქტიორული დასახვის ნიჭით გამოირჩეული მეორე პარტიების შემსრულებლები: გივი აბესაძე, ჯონი ცხვედიანი, თამაზ დოლიძე, მ. ბუთხუზი, პაატა ჩხიკვიშვილი, გვი ბირკაძე, ან. აბდლაძე, ვლ. ბახტაძე.

ქალებიდან — წამყვან პარტიებში მკაფიო ინდივიდუალობით გამოირჩეული ნათელა არობელიძე, სვეტლანა გოჩიაშვილი, ვიკა ლაფერაშვილი, მარინა გოდერძიშვილი, ალა აბესაძე, მკა მახარაძე, ლარისა ჩხიკვიშვილი, ნ. გოძიაშვილი, ლია ბახტაძე, მეგი ჩიქოვანი, გ. წიქარიძე, მ. ნემსიწვერიძე.

ისინი წარმოადგენდნენ პოტენციურად ძლიერ შემოქმედებით კადრს, რომელიც ადვილად სძლედა ახალ ბალებებში დასახულ პლასტიკურ ქორეოგრაფიულ ამოცანებს, წარმატებით შედიოდა მიმდინარე რეპერტუარის სპექტაკლებში. ჭაბუკიანი უფლებას აძლევდა თითოეულ მათგანს საკუთარი საშემსრულებლო მანერით აღებეჭდა უკვე ნაცეკვი პარტიები, ქართული საბალეტო სკოლის ძირითადი საშემსრულებლო ხელოვნების ტრადიციების გათვალისწინებით.

ამ პერიოდში (60-იან წლებში) დასავლეთ ევროპის საბალეტო თეატრებში ფეხი მოიკიდა მცირე ფორმის ბალებების კამერული, ერთაქტიანი, სხვადასხვაგვარი ქორეოგრაფიული ნოველების დადგმის პრაქტიკამ.

ამ საყოველთაოდ გავრცელებულ მიმდინარეობას ვ. ჭაბუკიანმა ადგილი დაუთმო ქართული ბალეტის რეპერტუარშიც. მან, ლენინგრადში ჩატარებულ გასტროლებზე „ბალეტის საღამოს“ გახმაურებული წარმატების შემდეგ, კვლავ მიმართა ერთაქტიანი ბალეტების დადგმას და სხვა ბალეტმეისტრებსაც მისცა საშუალება გამოეჩინათ ინიციატივა ამ მიმართებით ჩვენი საბალეტო დასის ძალებზე დაყრდნობით.

1963 წლის სეზონში ზურაბ კაკალიშვილმა კომპოზიტორ ბიძინა კვერანძის მუსიკაზე („თემა ვარიაციებით“), რომელიც ხასიათდებოდა ცეკვისმიერი მოქნილი რიტმებითა და გამჭვირვალე საორკესტრო ხმოვანებით, დადგა ქორეოგრაფიული ნოველები „მხატვრის სახელოსნოში“ და „სერაფიტა“.

შემდეგ ვ. ჭაბუკიანი შეუდგა თავისი ჩანაფიქრის ხორცშესხმას. მან აირჩია ფერენც ლისტის მუსიკალური ნაწარმოებები, რომლებიც არ იყო ინტერპრტირებული ქორეოგრაფიაში. როგორც ჩანს, მის იმპაზინდელ შემოქმედებით განწყობას შეეპასუხა ლისტის მუსიკის მგზნებარე გულწრფელობა. იგი შეჩერდა „პრელიუდებზე“, სიმფონიურ პოემაზე „ტასო, ჩივილი და ტრიუმფი“ და 1-ლ საფორტპიანო კონცერტზე. ამ ნაწარმოებების რომანტიკული ექსპრესია, გამომსახველობის დრამატიზმი, ორკესტრირების ფერადოვნება ადვილდება მასში ფანტაზიას და მან შექმნა სხვადასხვა შინაარსის და სახიერი წყობის ბალებები: „პრელიუდებზე“ — „სიცოცხლის შესახვედრად“, სიმფონიურ პოემაზე „ტასო“ — ტრაგიკული პიროვნების და შესანიშნავი იტალიელი პოეტის შთავგონებული ქორეოგრაფიული სახე, რომელსაც თვითონ ასრულებდა) მგრძნობიარე ადუიო — დუეტით თავის სატრფოსთან (პოეტის სატრფო ეთერ ჭაბუკიანის ბოლო ნამუშევარია), ხოლო საფორტპიანო კონცერტის მუსიკაზე, შემტევი, მხედრული სულისკვეთებით გამსჭვალული კომპოზიცია „ამორალები“, სადაც გამოჩნდა ძლიერი ვნებებისადმი მიდრეკილი უნგრელი კომპოზიტორის პიროვნებისათვის დამახასიათებელი შეუპოვრობა, მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე დემოკრატიული იდეებისათვის და თავისი სამშობლოს აღორძინებისათვის მებრად რომ იბრძოდა.



ჭაბუკიანმა ყველა ზემოაღნიშნული კომპოზიცია გააერთიანა „პოემა-ბალეტის“ სახელწოდებით, რომლის მე-1 კომპოზიცია ამერიკელი კომპოზიტორის ჯორჯ გერშვინის მუსიკაზე წარმოადგენდა ცეკვის სიმფონიას. მართალია, ჭაბუკიანმა ლიბრეტოს საფუძვლად დაუდო შავკანიანების სოციალური უთანასწორობის იდეა ამერიკაში, მაგრამ თავად ჯორჯ გერშვინის მუსიკის ხასიათმა, მისმა რიტმულად მდიდარმა, კოლორიტულმა, ფერადოვანმა საორკესტრო ფაქტურამ, ჭაბუკიანი და ბალეტის მონაწილე მოცეკვავეები, თავის სტიქიაში მოიმწყვდია და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი საზეიმო განწყობა გამოახატინა. ბალეტს ეწოდა „ცისფერი რაფსოდია ბლიუზის სტილში“, რომელშიც კლასიკური ცეკვა ზანგური ხალხური ცეკვის პლასტიკური კოლორიტით იყო გამდიდრებული.

პრემიერა შედგა 1963 წლის 14 დეკემბერს.

ერთაქტიანი ბალეტების დადგმის პრაქტიკა კვლავ გაგრძელდა ჩვენს საბალეტო სცენაზე. 1965 წლის სეზონში მოწვეული იყო მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ დანჩენკოს სახ. მუსიკალური თეატრის მთავარი ბალეტმეისტერი ალ. ჭიჭინაძე, მან წარმოადგინა მოსკოვის მუსიკალური თეატრისა და საზღვარგარეთ განხორციელებული მისი საუკეთესო ბალეტების პროგრამა: რ. შტრაუსის „დონ-ჟუანი“, პ. ჩაიკოვსკის „ფრანჩესკა და რამინი“ და სულხან ცინცაძის „პოემა მამაცობაზე“.

აღნიშნულ ბალეტებში ბალეტმეისტერს არ ჰყავდა გამოყვანილი კორდუ-ბალეტი. მხოლოდ პერსონაჟების საცეკვაო დიალოგებით და ვარიაციებით, რომლებიც შეიცავდნენ ბალეტის გმირების შინაგანი სულიერი განცდების წიაღსვლებს, აწვითარებდა იგი მოქმედებას.

ალ. ჭიჭინაძის ბალეტებს, ჩვენი მოცეკვავეების დასისათვის კეთილმოყოფილი შედეგი მოჰყვა. წამყვანმა სოლისტებმა: ვ. წიგნაძემ (დონა ანა), ვ. გუნაშვილმა — (დონ ჟუანი), ი. ჯანდიერმა — (ფრანჩესკა), ვალ. აბულაძემ — (პაოლო), თ. სანაძემ — (ჯოტო), ლ. მითაიშვილი — (ქალიშვილი, „პოემა მამაცობაზე“) კიდევ ერთი თვალსაჩინო შემოქმედებითი გამარჯვებით შეივსეს თავიანთი არტისტული ბიოგრაფია. აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართველი მოცეკვავეების ტემპერამენტი, მგრძობარე ბუნება, გარდასახვის არაორდინალური ნიჭიერება, დაეტყო ჭიჭინაძის ბალეტების გმირების პლასტიკურ პალიტრას, გამდიდრა საკუთარი ნიუანსებით, გამომსახველობითი შტრიხებით და ახალი სიცოცხლე მიანიჭა მათ.

1967 წლისთვის, ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვების 50 წლისთავის აღსანიშნავად, ვ. ჭაბუკიანმა კომპოზიტორ ფილიპე ლლონტის სიმფონიურ პოემაზე შექმნა ბალეტი „განთიადი“.

ეს იყო თამამი ექსპერიმენტი, ბალეტმეისტერს უნდა მოერგო სოციალ-პოლიტიკური შინაარსის დიდი მოცულობის თემა საბალეტო წარმოდგენის სპეციფიკისათვის. როგორც ყოველთვის, ჭაბუკიანმა ამ თემას მოუძებნა ქორეოგრაფიულ სპექტაკლში განხორციელების სწორი, მხატვრულად გამართლებული ხაზუალება. მან ეტაპობრივად, პოეტური განზოგადებით განავითარა ხალხის აჯანყების თემა: ხალხის უკმაყოფილება, ქალაქში და სოფლად დაგუბებული, დანადგმული მრისხანება, რომელიც გადაიზრდება საყოველთაო აჯანყებაში. ბალეტს არ ჰქონდა კონკრეტული სიუჟეტი. ჭაბუკიანმა ამოქმედა ხალხი, როგორც სცენაზე მიმდინარე ამბის მთავარი მოქმედი პირი. დაუპირისპირა მას მათი მჩაგვრელები და მათ სცენურ-ქორეოგრაფიული სახიერების ურთიერთდაპირისპირებაში განავითარა ბალეტის შინაარსი. კომპოზიტორ ფ. ლლონტის სიმფონიურ პოემაში მგზნებარე და აფლერებუდი ხალხის



დრტივინვა და მკვუნვარება გამოხატულებას პოულობდა ქორეოგრაფიულ პარტიტურაში. ემოციური ინტონაციებით მდიდარი მასობრივი კომპოზიციებიდან ბალეტმეისტერს გამოყოფილი ჰყავდა პერსონიფიცირებული პერსონაჟები. მაგ., ლიბრეტოს მიხედვით — „სოფლელი ვაჟი, მეფის ბრძანებით, ჭარისკაცი, თავისი ნებით რევოლუციონერი“, „ქალიშვილი, ვაჟის სატრფო, ცხოვრებამ ქუჩაში გარიყა, თავისი ნებით სატრფოს გაჰყვა კატორღაში“ დაკონკრეტებული პერსონიფიცირებული პერსონაჟების განცდები გამოხატავდნენ მასაში თავის შიღომარეობაში მყოფ ადამიანთა ბედს.

სპექტაკლის დასაწყისში იყო ჭარში გაწვევის საოცრად შთამბეჭდავი სურათი. ხისტი და გამკვეთა ნაბიჯებით (90% აწეული ფეხით) ხელაღმართული „მობილიზაციის“ პერსონიფიცირებული სახე (ნ. მახათელი) სერავდა სცენის სივრცეს. ასეთივე მოტორული, გამკვეთი ნაბიჯებით მას სინქრონულად უერთდებოდა გაწვეული ჭარისკაცების მწყობრი. მექანიზირებული ძალის ამსახველად ეს პლასტიკური ხატი, ჰაზუკიანის შესანიშნავ მიგნებათა რიგს განეკუთვნება. მობილიზაციის ფონზე სრულდებოდა წვევამდელი ვაჟისა და მისი საცოლის გამოსათხოვარი დუეტი ადაჟიო. ვაჟი მთვარეულივით, ნებაწართმეული „მობილიზაციის“ საერთო რიტმში ლამობდა ჩადგომას. ქალი ხელს უშლიდა, მთელი თავისი არსებით ეწინააღმდეგებოდა „მობილიზაციის“ უღმობელ ძალას, მაგრამ ამაოდ. ქალიშვილის მშფოთვარე საცეკვაო ფრაზებს, ეხმიანებოდა ანტიკურ ქორეების მსგავსად მისებრ სასოწარკვეთილი, ერთ ბედქვეშ მოხვედრილ ქალთა კორდებალეტის ქორეოგრაფია. მათ უერთდებოდა „მოწყალე ქალიშვილის“ პარტია, რომლის ცეკვის ხაზები შერწყმული იყო კორდებალეტის ქორეოგრაფიულ ლექსიკაში დომინირებულ ინტონაციურ ნიუანსებთან. ეს ხერხი აძლიერებდა გამომსახველობას, მკაფიობას ანიჭებდა სპექტაკლში ხალხის ცეკვა-ქმედებას.

„მეფის ოხრანკა და ჩინოვნიკური ფენა, ბალეტმეისტერს დახასიათებული ჰყავდა გროტესკულ-იუმორისტული და მსუბუქი უანრის ქორეოგრაფიით. ბურჟუაზიული ყაიდის ქალაქის ფონზე გვიჩვენებდა ქუჩაში გარიყულ დამწუხრებულ ქალთა ჭგუფებს, რომელთა პლასტიკური ლეიტთემა სცენაზე შემოსული „მოწყალე ქალიშვილის“ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციაში აირკვლებოდა. აქვე წარმოდგენილი იყო მებრძოლ-რევოლუციონერთა თანდათანობით შემქვიდროვებული ჭგუფების ცეკვა-ქმედება და უკვე ცნობილი „ქალიშვილის“ ცეკვა 4 ფრანტთან. აღნიშნული საცეკვაო კომპოზიცია აგებული იყო გასული საუკუნის კაფე-შანტანური უანრის ქორეოგრაფიისათვის მახასიათებელი, რიტმულად თავაწყვეტილი მოურიდებელი „ხელტაცებებით“ და ქალიშვილის სულიერი მდგომარეობის ამსახველი სევდიანი პლასტიკური ინტონაციებით.

ადაჟიოს შემდეგ სცენაზე გამოდიოდა ომიდან დაბრუნებული „ქალიშვილის“ დინვალდებული საქმრო, რომელთა დრამატიზმით გამძაფრებული დუეტი პოემის პირველი ნაწილის კულმინაციას წარმოადგენდა.

შემდეგ სცენებში ბალეტმეისტერი მიმართავდა რევოლუციური აფეთქების კერების ქორეოგრაფიულ ინტერპრეტაციას. ამაში შედიოდა ფაბრიკა-ქარხნის დაზგებზე სამუშაო პროცესის წარმოსახვითი ქორეოგრაფია, ტუსალი კატორღელების მსვლელობის სცენა. მათგან წამოწყებული რევოლუციური ნაკადება უერთდებოდა და ბოლოს, ფინალში ძღვეამოსილი აჯანყების მაუწყებელი, მასობრივი პათეტიკური ქორეოგრაფიით მთავრდებოდა.



ქორეოგრაფიული პოემის მეორე ნაწილი წარმოადგენდა გამარჯვების თეოზს. სპექტაკლის ყველა მონაწილე გამოდიოდა თავთავის კლასიკური ციხით და რთული არქიტექტონიკის დუეტური ცეკვებით. ამგვარი ფინალი რევოლუციის თემაზე შექმნილი ბალეტისათვის ბევრმა საკამათოდ მიიჩნია. მაგრამ ჭაბუკიანი არ მოერიდა ამ თემისათვის საბალეტო სპექტაკლის ტრადიციულ სტრუქტურის თანდართვას.

პრემიერა შედგა 1967 წლის 19 ოქტომბერს. მიუხედავად იმისა, რომ სოციალ-პოლიტიკური თემატიკა ძნელად ეგუება საბალეტო წარმოდგენის სპეციფიკას, ბალეტი მაინც შერჩა რეპერტუარს ორი სეზონის მანძილზე. ეს იყო მღელვარე მოთხრობა ხალხის გასაჭირზე, მის დიდ ისტორიულ მონაპოვარზე.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ჭაბუკიანი, ახალ ნაწარმოებთან პარალელურად, მიმდინარე რეპერტუარს ყოველთვის ავსებდა კლასიკური ბალეტებით. აღ. ჭიჭინაძის ერთაქტიანი ბალეტების შემდეგ თავისი რედაქციით დადგა ს. პროკოფიევის „გერია“ (პრემიერა 1966 წლის სეზონის დასურვის წინ შედგა). ხოლო ფ. ლლონტის ბალეტ „განთიადის“ შემდეგ, ლ. მინკუსის „ბაიადერა“ (პრემიერა შედგა 1968 წლის 26 ივნისს).

იმაზე, თუ რა უხვი და სანახაობრივად თვალისმომკრელი ცეკვებით იყო მდიდარი ორივე ბალეტი და როგორი სახიერნი იყვნენ ზღაპრის პერსონაჟები, დახასიათების მასშტაბით და სიღრმით ზოგად ტიპიურობას რომ აღწევდნენ, ბევრია დაწერილი.

ჩვენ მხოლოდ ერთ მაგალითს მოვიყვანთ ბალეტ „გერიიდან“ იმის ნათელსაყოფად, თუ როგორ ვითარდებოდა ქორეოგრაფიული სახე მოქმედების მიმდინარეობის კვალდაკვალ და როგორ გამოხატავდა ბალეტმეისტერი ნაწარმოებში ჩადებულ აზრს:

მეჭლისზე განზავებული გერია ფერიებს შეხვდება, რომლებიც ყველა თავიანთ თვისებას უწყალობებენ მას. ამ სცენაში ჭაბუკიანი ახდენდა ბედშავი გოგონას გარდასახვის ქორეოგრაფიულ ინტერპრეტაციას. იგი მის მოკრძალებულ საცეკვაო პალიტრას ავსებდა შინაგანი ღირსების და სიამაყის გამომხატველი ილეთებითა და ნიუანსებით და მშვენიერების ყველა სიკეთით შემკულს, სამეფო კარის ბრწყინვალე დარბაზობაზე ისე შეიყვანდა როგორც მათ ტოლს. ამ პლასტიკური მოტივით იყო გამსჭვალული უფლისწულის და გერიას პირველი შეხვედრის ადაჟიოც.

შემდგომ სეზონში ჭაბუკიანმა დასი დაუთმო ხელ. დამსახ. მოღვაწეს გულბათ დავითაშვილს (საფრანგეთიდან რეპატრირებულ ბალეტმეისტერს) ერთაქტიანი ბალეტების დასადგმელად. დავითაშვილმა წარმოადგინა სხვადასხვა ხასიათის მუსიკალურ ნაწარმოებებზე შექმნილი ოთხი ბალეტი. ყოველი ბალეტი, მუსიკის ხასიათიდან გამომდინარე, შესატყვისი პლასტიკური წყობით იყო ჩამოყალიბებული. ბახის „პასაკალიაში“ („საბალეტო საღამოს“ პირველი ბალეტი) მისი ჩანაფიქრით, ბუნების სრულქმნილი შემოქმედების სიმბოლო, ქალ-ვაჟის ამადლებული განწყობის ცეკვა-დუეტი გამოხატავდა ბუნების ჰარმონიულობას, მის სიდიადეს. დუეტური ცეკვა ბალეტმეისტერს გამოჰქონდა მუსიკის ყველაზე ხმოვან და ემოციურ ნაწილში და ავჯირგვინებდა კორდე-ბალეტის ქორეოგრაფიული კომპოზიციებით.

მეორე ბალეტი — პ. ჩაიკოვსკის „უვერტიურა-ფანტაზია“ რომეოსა და ჯულიეტას ტრაგიკულ სიყვარულზე, ბალეტმეისტერმა ლირიკულ გრძნობათა სექ-

ტრში წარმოაჩინა. მათი შეწყვეტლებული ცეკვები აგებული ჰქონდა კრძალვითა და სიფაქიზის ამსახველ, მეტად მეტყველ მოძრაობათა რაკურსებით. საინტერესოდ ჰქონდა გადაწყვეტილი ბალეტის ფინალური სცენა — რომელი და ჭული-ტა განაგრძობდნენ იმჟვეუნიურ სიცოცხლეს ღვთაებრივი სიყვარულის და უკანობი ქაბუკობის სამახსოვროდ.

მესამე ბალეტი — ა. სოგენ „მოხეტიალე კომედიანტები“ — ბალეტმებისტრის სანახაობრივად ძალიან სასიამოვნო საცეკვაო კომპოზიციებით ჰქონდა გადაწყვეტილი.

„საბალეტო საღამო“-ს ამთავრებდა ნ რიმსკი-კორსაკოვის შესანიშნავი საორკესტრო ნაწარმოები „ესპანური კაპრიჩო“, დავითაშვილის ქორეოგრაფიული ვერსია. ვაშორიცხავდა ესპანური საცეკვაო ლექსიკის თეატრალურ შტამს და ხელის მტევნების, სხეულის პოზების სპეციფიკური აქცენტებით უახლოვდებოდა ხალხურობას.

ქაბუკიანი ამ დროს უკვე შექსპირის „ჰამლეტზე“ მუშაობდა. ე. გ. ხანდამიროვასთან ერთად ლიბრეტო უკვე შედგენილი ჰქონდა. მისი თანამოაზრე მოცეკვავეების თქმით, „ჰამლეტის“ დადგმა ქაბუკიანს კარგა ხნით ადრე ჰქონდა ჩაფიქრებული, ვიდრე კომპოზიტორ რ. გაბიჩავძის და მხატვარ მ. მურვანიძის მიიწვევდა.

სექტაკლის გამოშვებას წელიწადნახევარი დასჭირდა, პრემიერა შედგა 1971 წლის 11 მაისს.

„ჰამლეტი“ აღიარებული უნდა იქნას საეტაპო ნიშანსვეტად საბჭოთა საბალეტო შექსპირიანაში — განაცხადა ცნობილმა მუსიკისმცოდნე ი. იუზეფოვიჩმა თავის სარეცენზიო წერილში.

„შექსპირი ბრწყინვალედ არის გახსნილი. თქვენი „ჰამლეტი“ ახალი სიტყვაა საბჭოთა ქორეოგრაფიაში“ — კომპოზ. არამ ხაჩატურიანი.

„ეს არის გრანდიოზული სანახობა. საუცხოოა მუსიკა თავის თანამედროვე გამოშახველი ფორმებით“. — ტ. ხრენნიკოვი.

ასეთი იყო პირველი შთაბეჭდილებები მოსკოვის მუსიკალურ წრეებში, მაგრამ ბალეტმა ვერ მოასწრო ჭეროვანი შეფასების მიღება ისეთივე ფართო მასშტაბით, როგორც „ოტელომ“, რადგან მისი სცენური სიცოცხლე გაგრძელდა პრემიერიდან ერთი წლის მანძილზე, 1972 წლამდე, ვახტანგ ქაბუკიანის თეატრიდან წასვლამდე.

იმის თაობაზე, თუ როგორ გადაჰქონდა მსოფლიო ლიტერატურის შედეგები ცეკვის ენაზე, ქაბუკიანს არაერთხელ უთქვამს: „...რა თქმა უნდა, მე ვერაღნობი ტრაგედიის დრამატურგიას, მაგრამ ვცილდები რა მის სიუჟეტურ კომპოზიციას, ვქმნი უკვე ახალ ქორეოგრაფიულ პიესას, რათა შექსპირის სახეები და იდეა ვაცოცხლდნენ ახალი ხელოვნების სტიქიაში — ბალეტის ხელოვნებაში“.

ბალეტის შექმნის ქაბუკიანისეული მეთოდი კიდევ ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი თვისებით ხასიათდებოდა. კომპოზიტორთან ერთად იგი აუალიბებდა ქორეოგრაფიული და მუსიკალური დრამატურგიის ერთიან კონცეფციას. ამიტომ, აზრისა და შინაარსის წარმოსახვით სიძლიერეს მუსიკალურ პარტიტურაშიც ჰქონდა თანხმობერი ემოციური გამოძახილი. „ჰამლეტში“ კომპოზიტორ რევან გაბიჩავძესა და ქაბუკიანს შორის სწორედ ასეთ სრულ დამთხვევას ჰქონდა ადგილი. რ. გაბიჩავძის მუსიკაში უოველი პერსონაჟის ლეიტთემა განვითარებაში იყო მოცემული. პარტიტურას ახასიათებდა ტემბრული ფერადოვნება და რიტმიული მრავალფეროვნება.





ტრაგედიის ემოციურ ტონუსს, თავის მხრივ, აძლიერებდა მხატვარ მ. შურ-  
ვანიძის სცენოგრაფიული გადაწყვეტა; რომელიც, გააზრებულ ფერთა თამაშ-  
დიდ გამომსახველობას ანიჭებდა მიზანსცენებს.

ამ კონცეფციის მიხედვით, რომელიც ითვალისწინებდა ორი სამყაროს და-  
პირისპირებას, ბალეტში გაჩნდა გმირთა წინაისტორიის ამსახველი სცენები, ამ-  
გვარი ქორეოგრაფიული სცენების ჩამოსაყალიბებლად ბალეტმეისტერი იყენებ-  
და ტრაგედიის ტექსტში უხვად გაბნეულ სიტყვიერ მასალას პერსონაჟების რეპ-  
ლიკებიდან, დიალოგებიდან, აფორიზმებიდან და მეტაფორებიდან, რომლებიც  
დაეხმარა ბალეტის ქორეოგრაფიული დრამატურგიის გამართვის და გმირების  
პლასტიკური ხატის გამოძერწვის პროცესს.

1-ლი მოქმედების 1-ლი სურათი დანიის მეფის სასახლეში, კორდებალეტის  
საეტიკეტო ცეკვა, დანიის მეფის და მისი მეუღლის ჰერტრუდას ლირიული  
ადაჟიო, სასახლის ბაღში კლავდიუსის მიერ მიძინებული მეფის მოწამვლა არის  
წინა სიუჟეტური ქარა, რომლის შემდეგ ქაბუციანმა შექმნა ქორეოგრაფი-  
ული სახეებით აზროვნების შედეგად — მეფის დატირების დიდებული სცე-  
ნა-რეკვიემი. ჩაბნელებული სცენის სიღრმეში დამწუხრებული ჰერტრუდა  
და ჰამლეტი დაშობილან წინა პლანის კულისებიდან ანთებული ჩირალდნებით,  
რუხი ფერის წამოსახსამებში მარშის რიტმში, მძიმედ, გამოზომილი ინტერვა-  
ლებით, სამგლოვიარო სვლით მოიმართებოდა კორდებალეტი, დიდებულების  
და მეფის კარის მზღებლების სახით. სცენის დანადგარის ყველაზე მაღალი წერ-  
ტილი ეკავა კლავდიუსს. მტაცებელი ფრანგელის იერიით აღბეჭდილი მისი  
სკულპტურული პოზა, ხელის მტევნების მომხვეტი ხასიათის მოძრაობის პლას-  
ტიკური ინტონირება, შემტევი და უხეში ბუნების ამსახველი ტენილი, დისპარ-  
მონიული მოძრაობები, აზვირთებული ტალღისმაგვარი „ტრიალები“, მისი ში-  
ნაგანი ბუნების ამსახველ იშვიათ პლასტიკურ პორტრეტს წარმოადგენდა.

ბალეტმეისტერის ჩანაფიქრით, კლავდიუსის მიზანსცენაში უნდა გამოხატუ-  
ლიყო მისი განზრახვა მტკიცე ნების ზეგავლენის ქვეშ მოექცია ჰერტრუდა. ქა-  
ბუციანმა მარტივად, მაგრამ საოცარი მხატვრული გამჭირაზობით მოიძია რეჟი-  
სორული ხერხი, დამწუხრებული ჰერტრუდა კლავდიუსს ხელში აყვანილი გა-  
ყავდა სცენიდან და რეკვიემი ჰერტრუდას გარეშე მთავრდებოდა.

მხატვრული შემოქმედების დიდი ძალით აღბეჭდილ ამ სცენას მოჰყვებოდა  
კლავდიუსის გამეფების აღსანიშნავი სადღესასწაულო ღრეობა კორდებალეტის  
თავაშვებული ცეკვებით, რომელიც მთავრდებოდა კლავდიუსისა და ჰერტრუდას  
ადაჟიოთი. ჩვენ ვერ დავთანხმებით მოსკოველ რეცენზენტს ნ. როსლავლიე-  
ვას, რომ ჰერტრუდას როლს არ ჰქონდა მკაფიო მოტვირება, თითქოს არ იყო  
გამოკვეთილი ჰერტრუდას დამოკიდებულების ხასიათი კლავდიუსთან. პირიქით,  
ორივე შემსრულებელი მ. მახარაძე და ს. გოჩიაშვილი პლასტიკური ინტონირე-  
ბით აშკარად ავლენდნენ ვნებას კლავდიუსისადმი, რომელიც არ გამორიცხავდა  
დედობრივ სიყვარულს ჰამლეტის მიმართ.

„ხაფანგის“ სცენაც ფართოდ გაშლილი ქორეოგრაფიული კომპოზიციებით  
ხასიათდებოდა. აღნიშნული სცენის შინაგანი განვითარება მიმდინარეობდა ისე,  
რომ კლავდიუსის ფსიქიკაში აღძრული ბოროტმოქმედების გამხელის შიში  
ცვლიდა მის პლასტიკის იერს.



ბალეტის 1-ლი მოქმედების 1-ლი სურათი. ჰამლეტის სახის ექსპოზიციას ახდენდა. სიცოცხლით და სიხარულით აღსავსე ჰამლეტის პლასტიკა მონიული, კლასიკურ ფორმაში. მამის სიკვდილის შემდეგ კლავდიუსის გამეფება ჰამლეტის უშუალოდ მცდელობა წინააღმდეგობა მოლაღატე კლავდიუსთან პერტრუდას კავშირს, მთლიანად ცვლიდა მისი ქორეოგრაფიული მეთუველების ხასიათს. წინააღმდეგობრივი გრძნობებით უკიდურესად დაძაბული მისი სულიერი მდგომარეობა, რომელიც ხელს უშლიდა ოფელიასთან და ლაერტთან ურთიერთობას, გამოხატულებას პოულობდა მისი მბორგავი ეგზალტირებული მოძრაობების კომპლექსში. ჰამლეტის ფიქრთა მსვლელობის გასაგებად წარმოსახვისათვის ქაბუკიანმა ჰამლეტის ორივე ცნობილი მონოლოგი (ყოფნა არ ყოფნა და საბრალო იორკ) ერთ ცეკვა-მონოლოგში გააერთიანა. ეს რეჟისორული სვლა ქორეოგრაფიულად გამართლებული აღმოჩნდა, ვარიაციაში აირეკლა ჰამლეტის ნების განმტკიცება-გადაწყვეტილება ამხილოს არსებული სიმდაბლე, თუმცა მოსკოველი რეჟისორი ნ. როსლაველი უარყოფითად აფასებდა ერთ საცეკვაო ვარიაცია-მონოლოგში ორი მონოლოგის გაერთიანებას. უარყოფითად შეაფასა აგრეთვე ზოგ შემთხვევაში ილუსტრაციული პანტომიმის გამოყენება. ჩვენი აზრით კი, დილოგებსა თუ ცეკვა-ქმედებაში ჰამლეტის მიმართვა უცხტისადმი ცეკვისმიერი იყო და აზრით დატვირთულ მოძრაობასთან ორგანულად დაკავშირებული. ასეთი ცეკვისმიერი პანტომიმური უცხტი ეხმარებოდა მიზანსაღწევის შინაარსის და ჰამლეტის მოქმედების მამოძრავებელი მიზეზების ამოხსნას.

ბალეტის წარმატება (განსაკუთრებით მოსკოვში) იმანაც განაპირობა, რომ ჩვენმა მოცეკვავეებმა (ჰამლეტი — ვალ. აბულაძე, ს. ტერეშჩენკო, პერტრუდა — მ. მახარაძე, სვ. გოჩიაშვილი, კლავდიუსი — მ. მონავარდისაშვილი, ვ. გუნაშვილი, ოფელია — ნ. არობელიძე, ც. ბალანჩივაძე, ლაერტი — გ. აბესაძე) შესძლეს შექსპირის რთული ფილოსოფიური ნაწარმოების გმირთა გათავისება და მათი განცდა).

დასასრულს. ისიც უნდა ითქვას, რომ „ჰამლეტი“ განხორციელებული იყო ლენინგრადის კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრში, სსრკ არტისტის კ. სერგეევის მიერ. მიუხედავად იმისა, რომ რუსეთის პრესა ფართოდ ეხმაურება რუსეთის სცენებზე განხორციელებულ დადგმებს და ხშირად გადაჭარბებულ შეფასებასაც აძლევს, ლენინგრადელების „ჰამლეტმა“ საკმაოდ თავშეკავებული შეფასება მიიღო.

1972 წელს ვ. ქაბუკიანი გაანთავისუფლეს საბალეტო დასის სამხატვრო ხელმძღვანელის და მთავარი ბალეტმეისტერის თანამდებობიდან. იგი წავიდა თეატრიდან. მისი ადგილი დაიკავა ახალგაზრდა ბალეტმეისტერმა, ლენინგრადის კონსერვატორიის საბალეტმეისტერო განყოფილების კურსდამთავრებულმა გიორგი აღექსიძემ, რომლის სადამლომო ნამუშევრის განხაურებულ წარმატებას დიდი რეზონანსი ჰქონდა ლენინგრადის თეატრალურ წრეებში.

ვახტანგ ქაბუკიანის თეატრიდან წასვლის შედეგად შეწყდა სამი ათეული წლის მანძილზე დამკვიდრებული, სოლისტების მოსამზადებელი კლასის მუშაობა. შეიცვალა თეატრის მხატვრული მიმართულება, რეპერტუარი. ქაბუკიანმა ვეღარ განხორციელა წლების მანძილზე ჩაფიქრებული გოეთეს „ფაუსტის“ ქორეოგრაფიული ვერსია. იგი ვეღარ აკონტროლებდა თეატრში ახლადფეხადგმული ქორეოგრაფიული საწავლებლის კურსდამთავრებულთა შემოქმედებითი

წარღის პროცესს. ბევრმა მოციგვავემ შეწყვიტა არტისტული მოღვაწეობა თეატრში, ზოგიერთნი ძნელად შეეგუენ ქორეოგრაფიული გამომსახველობის შესრულებას.

დრომ დაგვანახა, რომ ჭაბუკიანის წასვლა თეატრიდან დიდი შეცდომა იყო. ქართული ბალეტის უუძემდებლის ვ. ჭაბუკიანის მიერ შექმნილი ეროვნული, კლასიკური ქორეოგრაფიული ხელოვნებით გაკვალული დიდი გზა არ აუნდა მოშლილიყო. ქართულ ბალეტს უნდა შეენარჩუნებინა ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი გამირულ-რომანტიკული ბუნება, რომელიც ჭაბუკიანმა ტრადიციულად მიიღო თავის წინამორბედ დიდ თეატრალურ მოღვაწეთაგან, ხოლო გენეტიკურად ქართული ეროვნული სანახაობრივი ცხოვრების სათავეებიდან.

## ავთანდილ (ბაჯული) გელოვანი

ჩემი მეგობარი ავთანდილ (ბაჯული) გელოვანი დამსახურებული მსახიობი, ქართული ესტრადის თვალსაჩინო წარმომადგენელი — უდროოდ წავიდა ამქვეყნიდან, მაგრამ მან თავისი ცხოვრების მანძილზე იმდენი კარგი და სასარგებლო საქმე გააკეთა, რომ მისი ცხოვრება კიდევ გრძელდება მისი მეგობრებისა და ახლობლების გულში.

ანჟორ ჭუთათელაძე

### ლექსები

რაც არ უნდა გადაგბარონ,  
რაც არ უნდა გადაგთელონ,  
ზურგში ხანჯალდაცემულო,  
არ შეშინდე, საქართველო!  
ვინც არ უნდა მოგესიოს,  
ჩონხა სისხლით დაგისველოს,  
ნატყვიარებს მოუარე,  
არ შეშინდე, საქართველო!  
შინ და გარეთ შეგინებულს  
ხელი არვიწ შეგამგელოს,  
სხვისი ცოდვაც შენ აგკიდეს,  
არ შეშინდე, საქართველო!  
გოჯა-გოჯა მოზომილო,  
პატარაჲ და სანატრილო,  
სიმართლემ არ გაგტეხოს,  
დიდი გზა გაქვს, საქართველო!

1989 წ. აგვისტო

\* \* \*

წასვლის უამს, წასვლის უამს  
რას მეტყობდი ცაო?  
რომც შეგეძლოს ჩემი შეველა  
ნულარ დაბიცავო.  
წასვლის უამს, წასვლის უამს  
მიწავ მითხარ რამე,

მზისით, დღისით თუ არ გინდა  
მიჩურჩულე რამე.  
ჩუ, იყუჩე, ჩემო შვილო  
უანი წამებს ითვლის  
შენი ცრემლი თავისთავად  
სუყვილაფერს იტყვის.  
საით მივალ და რა დროით  
ვიცი, ვიცი, ვხვდები;  
უშეცრებად მოსულები  
ვბრძენდებით და ვკვდებით.

\* \* \*

თეთრი ყვავილი დაცვივდა ტყემალს  
ბალახს დაედო თოვლის ფანტელად,  
გაზაფხულდაო, გაზაფხულდაო  
ზეცას მოედო კორიანტელად.  
ეს გაზაფხულიც ისე მოვიდა,  
როგორც ათასჯერ აღრე მოსულა.  
მზემ ვნებიანად მოჟალერსა  
და დედამიწა დააორსულა.  
მაშ, აღმოცენდი კვირტო ლამაზო  
და ტანმაგარი იყავი მახვში  
ჩემი ჭიში და ჩემი ჭილაგი  
ჩემი ბიჭები დარბიან ბალში.

### სიმღერა ქართულად

მონაწილეობენ:

პირველი ხმა

მეორე ხმა

მესამე ხმა.

პირველმა ისე აიწყვიტა ხორხის სადავე,  
ისე უეცრად აიტაცეს ზეცის თაღებმა,  
სიმყუდროვე ნაფლეთებდად ისე აქცია,  
რომ მეორემ ვერ მოასწრო პირის დაღება.  
წავიდა მალა, უკან არც კი მოუხედიო,  
ცისარტყელებში დაუარა ათასფერ ხაზებს,  
როცა მეტოქეს არ ელოდა, სადღაც ქვემოდან  
უცებ მეორე აღუღუნდა მუდარის ხმაზე:  
„მე გვერდი მინდა დაგიშვენიო, ვიყოთ ტოლები,  
მეც მიმიშვი, ვილიდინო, ჩემი სათქმელი  
პირველობის მოტრფიალემ ჩაარაკრაკა:  
— სად გაგონილა ეთო შანდალში, ორი სანთელი!  
შეიქნა დავა, უსაშველო, ვინ წინ, ვინ — უკან,  
წინ ხან მეორე გაიჭრება და ხან პირველი.  
უეცრად მიწა ახანხარდა აფორიაქდა,

და მესამე ხმა წამოვიდა გასაკვირველი.  
ათასმა ქვევრმა ანოსძახა, ცაში აჭრილებს:  
უერთმანეთოდ თქვენი ყოფნა ღმერთმა არა ქნას!  
საძირკველივით მყარი იყო, ხმა, მობუბუნე  
და გოდრით დადგა ბანი, როგორც მიწის ბარაქა.  
ორივეს მხრებზე გადახვია, დიდი ხელები.  
გალავანივით შენოერტყა პირველ-მეორეს.  
სასწაული დატრიალდაო! ამბობდნენ, მერე  
სიმღერა ესე ღმერთებმაც ვერ გაიმეორეს.  
თუ კიდევ დაგვრჩა, მოვეფეროთ, ყველა საჩინო  
იქნება ბანმა, ქართველებო, გადაგვარჩინოს.

1994 წელი

### ისე რა!

ლექსი დამიწერია,  
ლექსი იყო — ისე რა!  
შეშითხზია სიმღერაც,  
ის სიმღერაც — ისე რა!  
მაგრამ როცა სხვან მითხრა,  
პირში რომ მომახალა.  
გული გადამისერა,  
ერთი გოგო მომწონდა  
გოგოს კიდევ — ისე რა!  
მე წმინდანი მეგონა,  
ის ყოფილა ისე რა!  
სადღაც ჩრდილში, რომ იდგა.  
ის სულ ვერ შევამჩნიე,  
გოგო თვალებიგეშერა.  
მარტო თავი მოგვწონდა,  
სხვას ვაქებდით — ისე რა!  
ვადიდებდი საკუთარს,  
სხვას ვაქებდით — ისე რა!  
როცა დავრჩით მარტონი  
ერთმანეთთან ქიშპობამ,  
რჯული გადაგვიშენა.  
ლექსი დამიწერია,  
ესე ლექსიც — ისე რა!

1994 წელი

\* \* \*

ჩემს სავარგულში ვილაც ბოგინობს,  
ვილაცა ხნავს და ვილაცა თესავს,  
გოდრებით გააქვს რაც მოგიწიე,  
ასე იყო და ასეა დღესაც,  
ჩემს ხაზინაში ვილაცა თათურობს,  
ვილაცა ითვლის, ვილაცა კიცავს.

სულ დასტა-დასტა, ჯიბეში იცლის,  
ასე იყო და ასეა დღესაც.  
სულში შემოძვრა ეს სატიალე.  
უნდა, რომ ვიყო მასავით ქლესა,  
ყველაფერს დავთმობ იმედის გარდა,  
ასე იყო და ასეა დღესაც.

1991 წ.

### პ ლ უ რ ა ლ ი ზ მ ი

საქართველოში წვიმდა და წვიმდა,  
სავარგულები ვერცხლად დალაქა,  
გლები ჩურჩულით შეჰყურებს წმინდანს.  
ზადლობა უფალს, მოდის ბარაქა.  
ყანას ეპკურა, ვაზი დანამა,  
მტკვარიც აუყვა ბაღია ნაპირებს,  
ბუზღუნით გახსნა ქოლგა ქალაქმა,  
— კიდევ წვიმს, ამის დედა ვატირე!

### მ დ ა 0,5

- ნახევარი ტყუილი
- ნახევარი სიმართლე,
- ნახევარი სიბნელე,
- ნახევარი სინათლე,
- ნახევარი მშვიდი,
- ნახევარი მწყურვალი,
- ნახევარი სიბეცის,
- ნახევარი მკურნალი,
- ნახევარი ხმამაღლა,
- ნახევარი ჩურჩულით,
- ნახევარი ჭკვიანი,
- ნახევარი ჩურჩული,
- ნახევ-ნახევ ნახევი
- ნახევარი ცხოვრება,
- ზოგის ზადლა-ზადლა სვლა,
- ზოგის ვამათხოვრება.
- დავიყავით ნაჭრებად,
- დიდ-პატარა ლუკმებად,
- ზოგიერთი — ნასკვებად,
- ზოგიერთი — დუგმებად,
- ზოგიერთი — რამებად,
- ნახევარი — ჯორებად,
- ნახევარი — კაცებად,
- ნახევარი — მსტოვრებად,
- ზოგიერთი — ჭინჭილად.
- ზოგიერთი — თასებად;

ზოგიერთი — კასრებად,  
 ზოგიერთი — კლასებად.  
 ასე ნაჭერ-ნაჭერად,  
 ქონებად და სუკებად.  
 დიდზე დიდმა მუცელმა  
 შეგვაერთა სუყველა.  
 მოგვინელა ნახევრად,  
 აღმადღმა გვაქანა.  
 მერე თითი გვიქნია —  
 რას აკეთებს მაქანა?!  
 დიდ-პატარა ყიჟინით  
 ერთად გამოიქანა.  
 გარეთ, რომ გამოვედით,  
 ავაყროლეთ ქვეყანა...  
 ზოგიერთმა ვიფორთხეთ,  
 ზოგიერთმა ვიცოცეთ,  
 ქე გვივიდა, ბიძია,  
 ნახევარი სიცოცხლე.  
 ნახევარი ვერა ვთქვი,  
 ნახევარი დავმალე,  
 ნახევარი ვაციწე,  
 ნახევარი დავლაღე.  
 კიდევ კარგი, რომ შეგვრჩა  
 ნახევარი გონება,  
 ნახევარი ამბავი  
 მაინც გვემახსოვრება.

1989 წელი

### მეორე ლეგენდა

როცა ჩაქრება ქადრებში  
 ლამპიონების ნათება  
 შენი წარსული, ქალაქო,  
 მე თვალწინ დამეხატება.  
 ზღაპარია, თუ ნამდვილი  
 ვინ მოიგონა, ვინ იცის...  
 არის მეორე ლეგენდა —  
 რატომ დაგერქვა თბილისი.  
 ბარში უღივი მწვანეა  
 მთაში თოვლია ზეგანად,  
 ხალხი თბილი და მზეც თბილი,  
 ეს არის ჩვენი ქვეყანა.  
 ჰოდა ამბობენ, სახელად  
 მიტომ გიწოდეს თბილისი..  
 ზღაპარია თუ ნამდვილი,  
 ვინ მოიგონა, ვინ იცის.

## მომთავარეობის მიზეზი

ვერიკო ანჯაფარიძე ერთ პირად წერილში ვასო ყუშიტაშვილს სწერს: „მუდამ სადღაც გარბიხარ, მოუსვენარი ხარ, საკმარისია მცირე მიზეზი, რომ გული აიყარო და გაქანდე სხვაგან, მერე იქაც ვერ სძლებ, ისევ აქ მოდიხარ და ასეა მუდამ. როდემდის!“

ამ კითხვაზე დრომ გასცა პასუხი: ვასო ყუშიტაშვილის ეს „მოუსვენრობა“ და „დაუდგრომლობა“ სიცოცხლის ბოლომდე გაგრძელდა.

ჩვენი მიზანია, ამ ფაქტის წარმომშობ მიზეზებს ჩავხვდეთ.

„მოუსვენრობა“, თეატრიდან თეატრში „მომთავარეობა“ შეიძლება რამდენიმე მიზეზით იყოს გამოწვეული: ადამიანი იყოს კონფლიქტური ბუნების, არ უყვარდეს თეატრი, ზედმეტად პრეტენზიული იყოს, ვერ იკმაყოფილებდეს პატივმოყვარეობას და სხვაგან ეძებდეს საკადრისს, ბოლოს და ბოლოს, უნიჭო იყოს და თეატრი ვერ ჰგუობდეს.

ვ. ყუშიტაშვილთან მიმართებაში ბოლო მიზეზი მოხსნილია, რადგან ჯერ კიდევ ახალგაზრდამ საყოველთაო აღიარება მოიპოვა ევროპასა და ამერიკაში, ხოლო საქართველოში ჩამოსვლისთანავე შეურცხვენლად და სახელოვნაუ შეავსო ქართულ თეატრში გაჩენილა კ. მარჯანიშვილის გარდაცვალებით გამოწვეული ცარიელი ადგილი. ამაზე საქმას ლიტერატურა არსებობს და მისი დამოწმებით მკითხველს თავს არ შევაწყენთ.

ცნობილია, რომ თეატრი ვ. ყუშიტაშვილისათვის იყო სიცოცხლე და სიცოცხლეზე მეტი. „...უზომოდ გატაცებული თეატრით, სავესე ფანტასტიკური გეგმებით, მოუსვენარი, მოძრავი, ალტყინებული...“ (ვ. ანჯაფარიძე).

„ჩვენი აღმზრდელის დაუვიწყარი კოტეს შემდეგ, შენ, ძვირფასო ვასო, თამამად მიიღე ესტაფეტა და სიამაყით გაატარე შეაქმედებითს ბრძოლებში — შენი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე — ჩვენი თეატრის დღეგრძელობისათვის, თეატრის ნათელი აზრისა და მხურვალე გრძნობისათვის.“

დაუცბრომელი მტერი სიყალბისა შემოქმედებაში, მუდამ პრინციპული და მომთხოვნი იყავი დიდი მხატვრული ტილოების შექმნის დროს“. (ვ. გომიძე-შვილი).

ვფიქრობ, ქართული თეატრის კორიფეთა ეს სტრიქონები ნათლად წარმოგვიდგენს ვ. ყუშიტაშვილს — თეატრზე ფანატიკურად შეყვარებულს, პრინციპულსა და მომთხოვნს. ქალბატონი მედეა კუჭუხიძეც მინდა მოვიხსნო ამის დასამტკიცებლად: „მიუხედავად იმისა, რომ ის იყო დემოკრატი ამ სიტყვის ჭეშმარიტი და არა დამახინჯებული მნიშვნელობით, მუშაობაში იყო სასტაკად მომთხოვნი და დაუნდობელი“. „...თვალწინ მიდგას თეატრალური ინსტიტუტის გრძელი დერეფანი. შესვენება, ხალხმრავლობა და მისვლა-მოსვლა. სიღრმეში გამოჩნდა ყუშიტაშვილი. ხელში პიესა ეჭირა (მაშინ „რიჩარდ მე-





სამეს“ (დგამდა). უცებ გაუვარდა ხელიდან და, არც აცია, არც აცხელა და ამხელა კაცი თეთრი ქათქათა თმით, თეთრი ტილოს ტანისამოსში გამოწყობილი, ყელზე ბანტით, ყოველგვარი უხერხულობის გარეშე მსუბუქად დაეშვა და დაჯდა პიესაზე. ასევე მსუბუქად წამოხტა, პიესა აიღო და გზა განაგრძო...”

ამაზე უკეთ ვერ დახატავ თეატრზე თავდავიწყებით, ფანტიკურად შეყვარებულ ადამიანს.

აქ საყურადღებოა ერთი გარემოება: ვ. ყუშიტაშვილს, შემოქმედებითი სიმწიფის ხანა უცხოეთშივე დაუდგა. აქ ბევრი რამ იტაცებდა ახალგაზრდა ხელოვანის თვალსა და გულს. მრავალგვარი „იზმის“ მორევი ითრევს და ადვილი შესაძლებელია მოექცეს გავლენის ქვეშ და სამშობლოში დაბრუნებული შეეცადოს, თეატრი და მაყურებელი გაათონოს ათასგვარი „გამომგონებლობითა“ და ეფექტით. მაგრამ ვასო ყუშიტაშვილი საფრანგეთსა და ამერიკაში წარმატებული მოღვაწეობის შემდეგ სამშობლოში ქართველ რეჟისორად დაბრუნდა, რეჟისორად, რომელსაც სურდა თავისი გამოცდილება და ცოდნა მშობლიური სცენის წინსვლისათვის მიეხმარა.

ვ. ყუშიტაშვილი 1933 წელს დაბრუნდა საქართველოში. „არასოდეს არ მგრძნენია თავი ისე ბედნიერად, — იგონებდა ვასო, — როგორც მაშინ, როდესაც სამშობლოს მიწაზე დავადგი ფეხი. ყველაფერი, ხეები, მთები, ადამიანები ბუმბერაზებად, უძლეველი ნებისყოფის გამომახატველად, თავისუფალ ტიტანებად მეჩვენებოდნენ. ეს ჩემი მეორედ დაბადება იყო.“ (ვასილ კიკნაძე)

„ვასოს მიერ დადგმულ პიესებში ყოველთვის იგრძნობოდა ქართული სიტბო და გემოვნება, მისი რეალისტური შემოქმედება ყოველგვარი ზედმეტობის გარეშე ქარავდა ქართულ სცენურ ხელოვნებას...“ (პ. ფრანგიშვილი).

მაშასადამე, უნდა ვიფიქროდეთ უცხოეთიდან დაბრუნებულ რეჟისორს, თეატრზე ფანტიკურად შეყვარებულს, სულთან-ხორციანად ქართველ რეჟისორს, ნიჭიერებითა და ენერგიით სავსეს, შემოქმედებითი იდეებით დატვირთულს, არც უნდა ენატრა ქართულ სცენაზე უკეთესი ასპარეზი, მაგრამ ეს რეჟისორი ადგილს ვერ პოულობს, თეატრიდან თეატრში მიდის, ისევე გალიზიანებულია, უკან ბრუნდება. რა ხდება?

დაგვჩნა ერთი მიზეზი, რომელმაც, შეიძლება, ამ საიდუმლოებაში გაგვარკვიოს — პატემოყვარეობა, პრეტენზიულობა, მოთხოვნილება თაყვანი სცემ „უცხოეთის ვარსკვლავს“.

ქალბატონი ვერიკო ანჯაფარიძე ვ. ყუშიტაშვილს მიმართავს: „შენი ცხოვრება დაულაგებელია, აფორიაქებულია, მოკლებული ყოველგვარ ფუფუნებას, მაგრამ ამას შენთვის არა აქვს მნიშვნელობა, შენ იოლად იტან ამას იმიტომ რომ სიხარულს, ბედნიერებას, ხელოვნებაში ეძებ...“

არც პრეტენზიულობა და ამქვეყნური ადამიანური სისუსტეები ამოძრავებდა ვ. ყუშიტაშვილს.

რა ამოძრავებდა მას? აი, აქ მივდივართ მთავარ მიზეზამდე, რამაც განაპირობა ვ. ყუშიტაშვილის დაუდგრომლობა და ხელოვანის ტრაგედია. ამ თვალსაზრისით დავიმოწმებთ ვ. კიკნაძეს. „სიკაბუეთის წლებში ნაგრძნობი თეატრალური სიხარული არასოდეს არ დავიწყებია ყუშიტაშვილს. იგი დიდი კმაყოფილებით იგონებდა ხოლმე თავის პირველ საბავშვო სპექტაკლებს. იგონებდა იმ დღეებს, როცა თავისი დამოუკიდებელი „ეზოს თეატრი“ ჰქონდა, როცა მის ხელში იყო „დირექტორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის“ უფლებები. თავისი პატარა აუდიტორიაც ჰყავდა კონუბების უბნის თეატრს.“ (ვ. კიკნაძე).



ეს „ეზოს თეატრი“ ჭაბუკ ვასო ყუ-  
შიტაშვილს სიპარამაგეშიც არ მიუტოვე-  
ბია, რადგან იგი ანიჭებს დიდ „თე-  
ატრალურ სიხარულს“, რომელიც არ  
განელებია არასოდეს. რატომ? იმიტომ,  
რომ ეს თეატრი რეჟისორს ფანტაზიის  
ფრთებს არ აჭრიდა, იგი იყო დირექ-  
ტორიცა და სამხატვრო ხელმძღვანე-  
ლიც“.

ჩვენ კი დავრწმუნდით, რომ ვ. ყუ-  
შიტაშვილს არ იზიდავდა, არ ხიბლავ-  
და ასეთი ვნებები. მისი „დირექტორო-  
ბაც და სამხატვრო ხელმძღვანელო-  
ბაც“ ერთ კარგ, საოცნებო დადგმას  
გულისხმობდა, რომელშიც განხორცი-  
ელდებოდა მისი რეჟისორული კრედ-  
იტოც, თანამედროვე ქართული თეატრის  
ინტერესებიცა და, საერთოდ, ხელოვა-  
ნის ცხოვრების დანიშნულებაც. სამწუ-  
ხაროდ, ვ. ყუშიტაშვილი ვერც ერთ  
თეატრში ვერ პოულობდა შესაფერია  
ნიადაგს, რომ თავისი ოცნება აღესრუ-  
ლებინა. აქ უნდა შევნიშნო: „ნიადაგ-  
ში“ არ ვგულისხმობ აქტიორთა კო-

ლექტივს, არც კოლეგების მხედველში  
რას. ეს არის საბჭოთა ცენზურის  
ერ დადგენილი კალაპოტი, „პროკრუს-  
ტეს სარეელი“, რომელსაც ვერ ეგუ-  
ებოდა ვ. ყუშიტაშვილი.

იმ რეჟისორებმა, რომლებიც ვ. ყუ-  
შიტაშვილს აქ დახვდნენ, ადრევე გაი-  
არეს საბჭოური აკლიმატიზაცია. ვ. ყუ-  
შიტაშვილისათვის, რომელიც შემოქმე-  
დებითად დაეაქაცდა დასავლეთში,  
ძნელადმესაგუებელი, აუტანელი შეიქ-  
მნა ჯებირებდადებულ მდინარეში ცუ-  
რვა.

ეფიქრობთ, სწორედ ეს იყო მიზეზი  
ვასო ყუშიტაშვილის „მომთაბარეობი-  
სა“ და ასე დასრულდა მისი, როგორც  
აღამიანისა და ხელოვანის სიცოცხლე.

სწორედ ამის გამო წერს ქალბატონი  
ვერიკო ანჯაფარიძე მას: „...დროის მან-  
ძილზე მე შენში ბევრი რამ ამოვიკით-  
ხე, რომლის წინაშე ქედს ვიხრი“. ამ  
დიდი ოსტატის შეფასება ძალზე ანგა-  
რიშვასაწევია.

### სერგო ბაზიაშვილი

სერგო ბაზიაშვილის გარდაც-  
ვალება ყველაასათვის მოულოდ-  
ნელი და დაუჭერებელი იყო. დი-  
დი კომიკური ნიჭით დაჯილდო-  
ვებული მსახიობი ცხოვრებაშიც  
ობუნჯობდა და კალამბურობდა.  
ზოგჯერ თავის ნათქვამზე თავა-  
დაც გულიანად იცინოდა. ენამო-  
სწრებული, კეთილი, ხალისიანი,  
თავმდაბალი და უწყინარი პირო-  
ვნება მთელ ქალაქს უყვარდა. მი-  
სი სცენური გამორები მაყურებე-  
ლმა ზეპირად იცოდა. ყველა-  
ფერს ასწრებდა. ნიჭიერი მსახი-  
ობი იყო. მოსკოვში სარეჟისორო  
კურსები დაამთავრა. ერთხანს  
ფოთის დრამატულ თეატრში მუ-  
შაობდა რეჟისორად, შემდეგ ის-

ევ ბათუმში დაბრუნდა. თეატრის  
გაჭირვების ტალკვესი იყო. ბო-  
ლო წლები ბათუმის თეატრი  
თითქმის მისი რეპერტუარით  
ცხოვრობდა. „ჭინჭრაქა“, „მუნჯი  
ცოლი“, „მომკალ, მომკალ, ჩე-  
მო კარგო“ მაყურებელს მოს-  
წონდა. მისი სპექტაკლები ან-  
შლაგებით მიდიოდა. სიკვდილამ-  
დე ორი დღით ადრე ახლობლებს  
გატაცებით ესაუბრებოდა თავის  
ახალ წარმოდგენაზე, რომელიც  
უპკვი დაწყებული ჰქონდა. რეპე-  
ტიციებით კმაყოფილი და გახა-  
ლისებული იყო. პარალელურად  
კინოსტუდია „აჭარაში“ მუშაობ-  
და ჩეორე რეჟისორად. მოასწრო  
გადაღება მხატვრულ ფილმში



„ბოთე“. კლიპები და სარეკლამო რგოლები მისი სტაჟია იყო. ახალგაზრდებს ჰუმანიტარულ ინსტიტუტში მსახიობის ოსტატობასაც ასწავლიდა. ოთხი ათეული წელი ისე განვლო, ერთხელაც არ დაუსვენია.

ალარ არის ჩვენთან სერგო ზიაშვილი. მისი არყოფნა დიდი დანაკლისია თეატრის, კინოსა და მეგობრებისათვის.

**საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის აჭარის განყოფილება.**

**ახალგაზრდების შემოქმედება**

აკაკი ხორავას სახ. მსახიობის სახლში, 1995 წლის ნოემბერში დღევანდით „ახალგაზრდების შემოქმედება“ ჩატარდა ჩვენი თეატრების ახალგაზრდა მსახიობთა შეხვედრები დედაქალაქის საზოგადოებრიობასთან.

ლონისძიება მეტად საინტერესოდ იყო ჩაფიქრებული. პროგრამაში იყო ნინო კასრაძისა და ზაზა პაპუაშვილის, ნინო კობერიძის, ლილი ხურითისა და მერაბ ყოლბაიას, ზურაბ სტურუას, მარინა ჯოხაძისა და იური ფოფხაძის გამოსვლები. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ექსპერიმენტულმა თეატრ-სტუდიამ „მერმისი“ წარმოადგინა „დოქტორ პატატაჩის ვალსი“. არ შედგა ნინო ბურდულის და გიორგი პიპინაშვილის გამოსვლები.

პროგრამა დასრულდა საქართველოს მუსიკოს-შემსრულებელთა პირველი კონკურსის მონაწილეთა კონცერტით და პროფესორ ნოდარ ანდლულაძის გასაუბრებით.

შეხვედრებზე ჩვენი მაყურებლისათვის უკვე ცნობილი ახალგაზრდა მსახიობები წარმოჩნდნენ „მსხვილი პლანით“, რომელიც მაყურებელთან პირისპირ, უშუალო კონტაქტის დროს ჩნდება. მათი გამოსვლები მდიდარი იყო იმპროვიზაციული მიგნებებით, შემოქმედებითი სილადით.

შეხვედრებმა სხვადასხვა თაობის მაყურებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია, უფრო თვალსაჩინო გახდა არტისტულ თაობათა ცვლის პროცესში ხარვეზებიც და მომავლისათვის საიმედო ნიშნები.

ვფიქრობთ, ახალგაზრდა მსახიობთა ხელოვნების ფართო პროპაგანდის მიზნით წამოწყებული თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მდივნის კოტე ნინიკაშვილის თაოსნობა მტკიცედ უნდა დამკვიდრდეს აკ. ხორავას სახ. მსახიობის სახლის სამუშაო პროგრამებში, მიუხედავად იმ სიძნელეებისა, რომელიც თან სდევს ლონისძიებათა განხორციელებას დღევანდელ პირობებში.

რონა გუნია

## ალექსანდრე შალუტაშვილი

### . . . და იღვა ჟამი გორგთებისა!

რამდენ ჩხუბსა და დავიდარაბას არ შევსწრებოვარ, მაგრამ იმისთანა არაფერი გამოვიდა, ამას წინათ გულსა და გონს რომ ჰქონდათ ატეხილი ერთ მოხდენილ სხეულში, მწეკაბუკივით ლამაზ სულის ტაძარში.

ტაძარი იგი კი იღვა და უდრტვინველად ელოდა შინააშლილობის საბედისწერო სიავეს, უუგნურესი და უმუხთლესი ომის თავსლავდამხმელ განაჩენს (ვაი, ჩვენს მოსწრებას, ვაი, ბედშავობასა!)

ისინი კი — გული და გონი, დაბოღმილები, სამტროდ გააღმასებულები არას დაგიდევდნენ. პირგამხებულნი არისხებდნენ საკუთარი სამრეკლოდან საგანგაშო ზარებსა და სამტროდ-საბრძოლველად დღენიდაგ ექიშებოდნენ, ეტოტებოდნენ ერთმანეთსა (ვაი და ვაი!..)

აღარ იქნა და აღარ დაადგა საშველი მათ ბრძოლასა, მათ დავსა, ურთიერთ მოცილეობასა და უპირატესობის შეუვალლობაში გაუთავებელ ფიც-მტკიცებასა (ავა, ავაი!).

არადა რომელ ერთს მისცემ უპირატესობასა — ტვინსა თუ გულსა, გულსა თუ ტვინსა?! რომელს შეეღვივო, რომელს ანაცვალებ მეორესა გულწვიადობის ამ საშინელ უამიანობისას.

არც არავისა, ვერც ვერავისა!

ეს ქვეყანა და სამყარო ვრცელ არსთა გამრიგემ ისე მიხატ-მოხატა, რომ როგორადაც არ უნდა ეცადო, წუნს ვერ დასდებ ვერაფერსა. კუთვნილი ადგილი აქვს მიჩენილი ყველაფერსა, თავისი უამი, თავისი დრო და არსებობის გამართლება; ღმერთის მადლითა, ღმერთის ნებითა, რაღა თქმა უნდა. შენ რომ მღილივით პატარა და უმნიშვნელო გგონია და ასეთად გეჩვენება, სინამდვილეში დიდზე დიდია, შეუცვლელია, უზომოა, უზარმაზარი.

აბა, ის პატარა და უმნიშვნელო (შენ რომ გგონია, რასაკვირველია) ამოგლიჯე სიცოცხლის ჭადოქრული გორგალიდანა, რა დღე დაადგება, რა ციებ-ცხელება შეეყრება მთელ სხეულსა. აბა, დააკლდეს თუნდ ერთი უჭრედი ტვინსა, სისხლის უმცირესი კაპილარი გულსა, მაწაწკინტელა ბურთულები, თეთრია თუ წითელი — სისხლსა, ჩვენს სხეულსა და რა ყოფაშიც ჩავვარდებით იმასაც ნახავთ.

ამას თუ უმცირესსა და მღილზე ვამბობთ, მაშ რაღა ითქმის ტვინსა და გულზე?!

დიდზე-დიდი, ბევრზე ბევრი!

სიცოცხლევ — ეს შენა ხარ გულო! თავად თავო და არსებავ ჩემო — ეს შენა ხარ გონო! მაშ რომელს შეგელიოთ, რომელი განაცვალოთ, რომელი ერთი გაჭწიროთ ისე, რომ სასიკვდილო განაჩენს არ გავდეს ეს ჩემი არჩევანი.

იმას კი, ვის გამოც აგრერიგად დარიეთ ხელი ერთმანეთსა, ვის წინაშეც მოგაქვთ თავი და მზად ხართ მტლად და მაღამოდ დაედოთ მის სხეულსა, საბე-



დისწერო ციებ-ციხელება შეყრია თქვენის ვნებითა, სიშმაგითა, სასიკვდილო საჭრელს უმზადებთ თქვენის მტრობითა.

ვითომ არ იციან, ვითომ არა გაუგიათ რა?!

იციან როგორ არა, ათჯერ, ასჯერ და ათასჯერ სმენიათ, გაუგონიათ, მაგრამ დალახვროს ეშმაკმა, თავისა მაინც არ იქნა და ვერ მოიშალეს.

მაინც რა ჰქონდათ საცილ-სამტრო გულსა და გონსა, რას ემართლებოდნენ ურთიერთსა, ვისი და რისი სიყვარულის გამო აუწვავდნენ ერთმანეთს? მოდი ვნახოთ ესა, ყური მივუგდოთ მათ პირაქაფებულ მძვინვარებასა, მათ ღალადისსა და ხმებსა.

ჩვენდა კარგად გასაგონათა და გასაგებადაც, მოდით პირველ რიგში გულს მივკერძოთ სიტყვა. რატომ გულსაო, თუ შემედავებით — მწარედ შეცდებით. განა არ იცით, რომ გული გვერჩის მუდამა ჩვენ ქართველებსა, გულის ძახილსა ვუვართ აუვანილნი, გულგატეხილ ქართველზე უსუსური და შესაბრალისი კი არავინ არის დედამიწის ზურგზე. ასე რომ, დაჰყეთ ნებასა ჩემსა და ყური მივუგდოთ, პირველ რიგში, გულის ხმასა და ძახილსა. მაშ ასე!

ხ მ ა გ უ ლ ი ს ა — რაცა გვჭირს, შენგანა გვჭირს, შენი გამოიოსობითა, შენ დაგვიმონე და დაგვაბეჩავე შეცა და ჩემი პატრონიცა — პირში უძრახდა გული გონებასა.

სადღაა ჩემი პატრონის იმედიაწობა, სიმამაცე და სიჩაუქე; დაეძაბუნდით შენი ორჭოფობითა, წაჭექ-უყუჭქობითა, გაზომე-გამოზომვითა, ათჯერ-ათასჯერ აწონ-დაწონითა. რამდენჯერაც ავიყოლიე და ავამხედრე ჩემი პატრონი მტრისა და დუშმანის წინააღმდეგ, რამდენჯერაც შევმატე მხნეობა და ძალგულოვნება, იმდენჯერ შეგვაყოვნე და შეგვაჩერე, იმდენჯერ ჩამოგვაგდე და ჩამოგვაქვეითე ამხედრებულნი ბედაურიდანა. დავნატრებივართ უღელდაუდგამ ქედფიცხელობას, ვარსკვლავებთან თამაშსა და ცაში ნავარდსა, სადღა დალანდავ იმასა, მორჩა, გათვდა, წავიდა; შენი გადაჰკიდე ვეღარ ვეღირსეთ სილაღესა, ერთი ამოსუნთქვით, ერთი ყუინით — ჰკა მავასაო! — გამარჯვებასა. შენ გამოა ასე, ისე და ისე შენი გამოიოსობითა; მოვაკლდით თავისუფლებას სიცოცხლის ფასად რომ უღირს ქვეყნიერებასა. ჭვარს ვეცვით შენი ჭოქმანისა და ექვიანობისაგანა, თმენა-დათმენობისაგანა. შიში ჩაუსახე ჩემს პატრონს ჭანშია, შიში — უყურნებელი სენი სიბერისა. ცვედანაცობით დამთავრდება ჩვენი პატრონისთვისა ეგ შენი სიფრთხილე. მერედა ვის მოვკითხო პასუხი ამისთვისა, ჩემი პატრონის გულდედობისა?! არც არავისა, ისე და ისე შენა და მხოლოდ შენა. ჩამოდექ გვერდზე, ჩამოგვეხსენი, მიგვივი წინა, რომ გავივყოთ და გავილალოთა. როდემდე გინდა ასხა შენი გონების ცივი წყალი ჩემ ცეცხლ გულსა, ჩემი პატრონის აბრიალებულ ოცნებებსა, იმედიაწ ფიჭებებსა. სადამდე აპირებ ასე გულხელდაკრეფილი გვაშყოფო და გაუთავებლად ველოდოთ ხელსაყრელ დარსა, ხელმარჯვე დროსა. არ დაგვიდგება ეგ დრო, თავად თუ არ დავიყენეთ. დაგვეხსენ, დაგვაყენე საშველი, გამოუღამდა ჩემს პატრონსა თვალეში პოლიტიკური ბარომეტრის ისარზე დღენიადგ ცქერითა, მაგ შენი ვარაუდებითა, ვარიანტებითა, გახედ-გამოხედვითა, თარაზობითა. არ ატყობ განა, რომ დაეძაბუნდით და დაებეჩადით. ჩვენ ყოფას განა ყოფა ეთქმის, არსებობას — სიცოცხლე?!

მდინარის გაღმა სამზეოში გასვლა თუ გინდა, უნდა გადაეშვა მორევში. აბა როგორ გინდა შევილოსან, რადაც არ უნდა დაქდეს, უნდა გადასცურო და გადალახო დვარცოფიანი ონავარი მდინარე. სიღრმეზე და განსაცდელზე თუ იფიქრე, არაფერი გამოგივა. ცხოვრება ჩავივლის მდინარესავითა და დარჩები მშრალ-

ლზე ნაპირზე გარიყულ თევზივითა, რას მიაცივდი და მიაკვდი ე მაგ შენი ნების სასწორსა. ვის გაუგონია, სად თქმულა გაუთავებელი პოლიტიკანობა, თორღილიაზური მიეთმოეთი. გაგონილა, გინახავთ, საკადრისია განა ჩვენთვისა? არა, ათახზის არა!

ჩემით არის უშიშარი ჩემი პატრონი, ჩემის გამოისობითა. მისი გულისა და გულადონების კაცსა მაგ შენი გონების ქრაქის ჭიატი რა გზას გაუნათებს, რა სიკეთეს შეპყრის ნეტა ვიცოდე? არაფერსა, ჰო, ჰო, არაფერსა! ასე რომ, დაგვხსენ, გაგვათავისუფლე ე მაგ შენი კირთებისაგან, მე დავჯაბნი მტერსა, ასე იყო ოდითგანა, მე ვეყოფი მუხანათსა და ვერაგსა, გულის ცეცხლით გადავბუგავ ქვეყნიერებასა, ჩემი პატრონის დუშმანსა და უკეთურსა.

ყელში თუ არ მივებჯინე, გული არ მოუვიდა, ხელს როგორღა გამოიღებს. ჩემითა, გულითა, გულის ცეცხლითა უნდა ვძლიოთ მტერსა. ვინა, ვინ დაგვიდგებოდა წინა, ვინ დაგვაპარცხებდა და დაგვჯაბნიდა შენ რომ არ გვედო გულზე ყინულის ცივი ლოდვითა; რა თავში ვიხლი შენ სიღინჯესა, წინჭვრეტასა, ლომ-გულად დაბადებულსა მშიშარ კურდღლად თუ გადამიქცევ ჩემ პატრონსა, ბუჩქებ-ბუჩქებ სარბენად და დასამალადა.

ანდა, შენ თავადა, თავისთავადა რისი მაქნისი ხარ, რა ძალა შეგწევს უჩემოდა; მე რომ არა, ეგრევე მიგისულტდება სინათლე აზროვნებისა და მიგიწყდება სიცოცხლე. მე გაწვდი შენცა და ჩემი პატრონის ძლიერ სხეულსაც სასიცოცხლო ელექსირსა. მე გკვებავთ შენცა და ჩემი პატრონის ორგანიზმის უჭრედებსა, მე ვაწვდი უშრეტ ენერგიასა, ჯანმრთელ სისხლსა, უანგბადით უხვად გამდიდრებულსა. ის ერთადერთი მე გასლავართ დღენიდაგ რომ გამაქვს ბაგა-ბუგი მკერდქვეშა. შენ რომ არხეინად გთვლემს და გძინავს, მე მაშინაც ვფხიზლობ, ვძგერ და ვფეთქავ. მე არ ვიცი, რა არის დასვენება; ზვითქი გადამდის შრომითა, თქვენითა, თქვენი მიზეზითა, თქვენზე ფიქრითა, თქვენზე ზრუნვითა.

ვისაც ჩემზე მოუპყრია ყურთასმენა და ხმა, ჩემი ესმის, ამყოლია და მომნდობია, მუდამ სიკეთის გზაზე დამიყენებია, ავი ზრახვანი და საქმენი უკეთურნი სასიკეთოდ შემომბრუნებია შენთვისა, მისთვისა. მე ვარ სიკეთე ჩემი პატრონის გვაშში დავანებული, შენ — ბოროტება! რამდენჯერაც უკულმართი აზრი გასჩენია, შენი გამოისობითა, ჩემ პატრონსა, იმდენჯერ ავშლილვარ და ავბუნტებულვარ. მე რომ არა, ბევრ გულსახეთქ და უგვანო საქმეს გადაგყრიდი მეცა და ჩემ პატრონსაცა. ჩემ ხმას უგდებს ყურს ის კურთხეული და არა შენს უკეთურ ზრახვებსა და ბოროტ აზრებსა. მე რომ არა, და ჩემით განახლებული სისხლი, რა ტვინის პატრონიც იქნებოდა ჩვენი მეუფე, იმასაც ვნახავდი.

რას იცინი, რას ქირქილებ, რას იკრიჭები რიყზე მკვდარი ცხენივითა?! ამ ჩვენი პატრონის ხათრითა, თორემ შენთვის თავს რატომ გავიცხებებდი. გამოგველია ძალა და მოთმინება შენი მოდარაჯეობითა, კრიჭაში დგომითა, შენგან ატეხილი ცრუ განგაშითა, წინმჭვრეტობის პროგნოზ-ვარაუდებითა.

ხ მ ა გ ო ნ ე ბ ი ს ა — ვდგევარ და ვითმენ დიდი დათმენითა, გამძლეობითა. ყველაფერს უდევს თავისი საზღვარ-სამანი. როდემდე გინდა რომ გამომცადო, ერთხელაც იქნება გამიწყდება მოთმინების ძაფი, ჩამოგებსნები, მიგიშვებ ნებასა და მერელა ნახე, რა ცნებასაც შეეყრები. ანგარიშმიუცემელო, შლეგო, გადარეულო. ჩემი მტერი მოგენდოს შენა, მაგ შენი გულის ხმას და ძახილსა. ერთი გვაქვს საფიქრალი, ერთია ჩვენი საფიცარი ხატი, მას დავნატრით, მასზე ამოგვდის მზე და მთვარე. რადა ხდი სათუოდ და საალაღბედოდ მის არსებობასა, რატომ ერრები ყელში ჩვენ პატრონსა, რა მოუთმენლობისა და სულსწრა-



ფობისა გჭირს, რად უმზადებ განსაცდელსა, რად გსურს ხრამში გადაჩეხო ფიცხელი ხარივითა? რა პასუხს გასცემ მერე ხალხსა და ღმერთსა, მერე რითლა ვიმართლოთ და ცინუგეშოთ თავი, ვისლა მოვკითხოთ პასუხი ამისთვისა?! გულის ხმას აწყუაო, გულის ძახილსაო, შოთმინების ფიალა აევსოო უღელდაუდგამსა, ამაყსაო, ამითლა ვინუგეშოთ თავი?

მაშ მორევში გადავეშვათ, ვიშვიროთ ფეხი და გადავხტეთ, ისე რომ სიღრმეზე არ ვიფიქროთ, არა?! ერთბაშათა, მოუზომილად, ანგარიშმიუცემლად?! კარგი მრჩეველი ყვეხარ ჩემ პატრონსა, მე და ჩემმა ღმერთმა, კარგი დახლი დაუდგება, შენ თუ აყუევით. სიღრმეზე ნუ ვიფიქრებთო?! მაშ რაზე უნდა ვიფიქროთ შე ცალტვინა, შენა!

ამ ორომტრიალში ფონი, ფონი უნდა მოძებნო, შვილოხან, ანდა გასდო გაღმა სამზეოში გასასვლელი ხიდი, სხვების თვალის შეუმჩნეველად, ბეწვის ხიდი; მერე პირველმა შენ გაიარო და სხვებიც აიყოლ-გაიყოლიო. ამას ჭკია ჭკუა და გონიერება, რომელიც შენისთანებს არ გაუგიათ და არც მოგკითხებათ. სიმამაცეს თუ გონიერება არ ახლავს გიჟის სიმამაცეა ისა, უგნურებაა სულელად შერაცხულისა. ჩალის ფასი აქვს ეგეთ გულმამაცობასა, გაბედულებასა.

ხ მ ა გ უ ლ ი ს ა — მაშ გულმამაცობა არაფერი ყოფილა?!

ხ მ ა გ ო ნ ე ბ ი ს ა — გულმამაცობა სწორედ დანის პირზე გავლავა. რა, ცოტა გაგვივილია, ან ეხლა ცოტას ვიტანებთ, მაგრამ რას იზამ, როცა თავს ზევით ძალა არ არის. ჩვენი დღე და მოსწრება ასე იყო, ასე დავხსნივართ და ასე გადავჩრჩინლვართ განსაცდელსა, დანის პირზე, ბეწვის ხიდზე ტორტამინათ. თავისუფლებას და თავისუფალ მოსუნთქვას რომ ეღიროსო, თმენა-მოთმინებით უნდა აღიჭურვო. დიახაც რომ ამინდის ბარომეტრზე უნდა გქონდეს მზერა გამახვილებული, ხელსაყრელ და ხელმარჯვე დროზე დღენიადაგ მიპყრობილი. ჭერ ბედნიერების თეთრ რაშს არ ჩამოუქროლებია და მასზე შესახტომად რას ფართი-ფურთოზ, რა კალთებს იგლეჯ ნეტავ ვიცოდე. ყუთინისა და ხმლის ელვატრიალის დრო მორჩა, გათავდა, წარსულს ჩაბარდა. სამომავლო გზა გონების შუქით უნდა გავინათოთ. თუ ოდესმე გვმართებდა გონიერება, დღეს გვმართებს მეტად. ის არის ჩვენი გზის გამკაფავი ხმალი და მომაკვდინებელი დარტყმების ამსხლტავი საიმედო ფარიც ის გახლავთ.

ხ მ ა გ უ ლ ი ს ა — მაშ მე არაფერი ვყოფილვარ, არც ჩემგან ბოძებული გულყაუიანობა და სიმამაცე, არც ჩემი პატრონის გულცეცხლიანობაა განა სათვალავში ჩასადგები. ასეა ვითომ ჩვენი საქმე, აქამდე დავეცით და დავგლახავდით სულერთიანად?!

ხ მ ა გ ო ნ ე ბ ი ს ა — ცეცხლი წვავს, შუქი ანათებს. გზას, რომელსაც ცეცხლითა და მახვილით გაიტანთ და გაიკაფავთ, დღესდღეობით, გზა ხსნისა და გზა გადარჩენისა აღარ ეთქმის; აწვავდებიან, აჯანყდებიან ზეცად გაფრენილი სულელები და სისხლის წვიმებად დაგვიბრუნდება და დაგვედინება ცოდვა-ბრალიანი ჩვენი სიშმაგე.

ჰველანაირ სამარცხვინო ლაქას წარხოცავს დრო, ისტორია, ძმათა ომისა და ძმათა მკვლელობის დამღუპველ სიავეს კი—არაფერი! საკუთარი ძმის სისხლში გასვრილ ხელს, რაოდენ დიდი დროც არ უნდა გავიდეს და რაც არ უნდა ხასიყეთო საქმე განიზრახო, სამოკავშირეოდ ვერვის გაუწვდი, იმ ხელს, სამარცხვინოს, არვინ ჩამოგართმევს არც დასავლეთით და არც აღმოსავლეთით, რა დიდი გაჭირვება და განსაცდელიც არ უნდა გადგას თავზე.



ხმა გულითა — ჩაშოგვართმევენ, და თუ გავიმარჯვით, ფიანდაც  
 გაგვეგებოან. ასეთები ცოტა ვიცით, ცოტა იყო, ან მომავალში ცოტა  
 გამარჯვებულებს არ ასამართლებენო, არ გაგიგია? (გაგახსენო, ბრიყვო?)

ხმა გონებისა — შენ ეი, შე მართლა ბრიყვო, შენა, ე მანდ ენა ჩიგ-  
 დე არ გამაცოფო, თორემ ისეთს გეტყვი, ისეთს გაგიხსენებ, რომ კვახივით გას-  
 დე შუაზე.

ხმა გულითა — ვისა, ვის აშინებ შენა ინფარქტითა! თქმაზე ნუ მიდ-  
 გება საქმე. ისეთს გეტყვი, მეორე აღარ მოგინდება; გაყოყნიდი, აგივარდა არა  
 თავში შვილოსან?! აგივარდა და ჩაგიქცევ კიდევცა სისხლსა მაგ ფულუროიან  
 ტვინის უჯრედებშია. მე კაცი არ მერქვას, ეს თუ არ დაგმართე. დახეთ, ინფარ-  
 ქტით რომ მაშინებს. მე რომ ეგ დამმართო, შენ რალა მოგივა, ანდა ჩვენს პა-  
 ტრონსა, აღარა ფიქრობ ამასა, (განა?) ჭკვიანს დამიხედეთ, ჭკუის კოლოფსა,  
 რაებს იქადნება; ვიდრე შენა, უმალ მე დაგასწრებ, ამოვჩქეფდები მთელი ძალი-  
 თა დიდში და პატარაშიცა, პატარაშიც (და დიდშიცა) მაგ შენი ტვინის სფერობ-  
 შია და სულერთიანად დაგიხეთქავ სისხლის ძარღვებსა. წადი მერე და მიყარე  
 კაკალი შესასავით რომ გახევდები (და გაბლიკვდები, შე ქიანაქამო ფულურო,  
 შე სკლეროზიანო შენა! შენა ხარ მარტო აქა, შენი არის ეს ქვეყანა?! არა, ათას-  
 გზის არა! მე ვარ მთავარი, ჩემით არის ყველაფერი, ჩემით უდგას სიცოცხლე და  
 სიცოცხლე მთელ ორგანიზმსა და შენცა. მე გკვებავთ, მე გარჩენთ და გაცოცხ-  
 ლებთ და მე აღარ მიგდებთ ყურსა? დედას გიტვირებთ ყველასა, დედასა!... ვის  
 უხვევ თვალსა, ვის აბრმავებ, უმღვრევ გუნებასა და გზა-კვალსა... ვის ვისზე  
 უსისინებ სამტრო-საბრძოლველად. რა ძმობაო, რის ძმობაო, რომელ ძმობაზე  
 ფქვავ გაუთავებლად, შენ რა ძმა ხარ, რა ძმა გეთქმის, მტერი ხარ ჩემი, დაუ-  
 ძინებელი მტერი, იარაღმა უნდა გაგვასწოროს, იმან უნდა გაარკვიოს ჩვენში  
 მტყუან-მართალი, მორჩა და გათავდა!

— თქვა ეს გულმა, ჭარბად ამოაჩქევა ავზნიანი სისხლი და უმალ ტვინის  
 მიმართულებით გაგზავნა.

ტვინმაც არ დააყოვნა და ძლიერი იმპულსები გულის სახეთქ სიტყვებთან  
 ერთად, ზედიზედ ისრებივით სტყორცნა თავის „დუშმანსა“.

— გადადექ. თორემ გაგაპე შუაზე და ეგ არის — კილით-კიდემდე ისმოდა  
 ხმა გონებისა.

— თავად შენ ჩამოდექ გვერდზე, გზა დამითმე სასპარეზო მე პირველსა,  
 თორემ ეხლავე ტვინში ჩაგიქცევ სისხლსა — მეხიანობდა მკერდში გამომწყვდე-  
 ული გული და საკუთარ კედლებს ასკლებოდა.

ამ გაუთავებელ ომსა და ორომტრიალში ეს ჩვენი ტვინი სულ მთლად გა-  
 მოიფიტა, გული დაუძლურდა, სიტყვა და ხმაც, ოდესღაც ქვეყნის გასაგონი და  
 ომახიანი, მიუსუსტდათ და მიუწყდათ. მხოლოდ შესაბრალოსი ხავილი-და ისმო-  
 და. დიდად უნდა (გქონოდათ) გამახვილებული ყურთასმენა, ჩემო ბატონო, რომ  
 ამ ხავილში გამოგერჩიათ სიტყვები მათი ქადილ-მუქარისა: — გადადექ, მე ვარ  
 პირველი!

— თავად გადადექ, აქ მე ვარ, რაცა ვარ!

— მთავარი და უპირველესი საზრუნავი და საფიქრალი ჩემი სიტყვაა, ჩემი  
 ხმა და შეძახილი!

მაგრამ არც ხმა ისმოდა ამის მთქმელთა, არც შეძახილი. გამოლოდათ მო-  
 ცილ-მოქიშპეთ ენერგია და სიცოცხლის ძალა. ამის უმთავრესი მიზეზი და თა-  
 ვიდათავი კი ვინც იყო, სამწუხაროდ, ვერვინ ხვდებოდა, ის ბედშობის მწარე





ნაღველს გულში იკლავდა და თავისთვის ბუტბუტებდა: მომეშველენით, თუ  
 დათ რომ თავად გეშველოთ, მომეშველენით, აგრემც გიშველით მაღალი  
 თი, ისმინეთ ჩემი მუდარა ვიდრე გვინ არ არის, ნუ დამაგდებთ უყურადღებოდ,  
 პირველ რიგში მე ვარ მისახედი, მე ვარ მთავარი, ეს მე ვარ რომ ვკვებავ მთელ  
 ორგანიზმს და ვაწვდი ენერჯიას. ნუ, ნუ დამტოვებთ უზრუნველად და უყურად-  
 ღებოდ, თორემ სულ მთლად მიგიწყდებით ეს თქვენი ხმა ომახიანი და ნიშატი  
 სიცოცხლისა.

მკითხველო ჩემო, იმ მაღლიანის არ იყოს, მეც მერცხვინება ხმამალა აღ-  
 მოვთქვა მისი სახელი. მაგრამ თუ თქვენსას მაინც არ დაიშლით და მაიძულებთ  
 გაგიმხილოთ მისი სახელი, რაღა იქნება, გამოგიტყდებით — კუჭი ჰქვია იმას  
 სახელად, ჰო, დიახ, დიახ, კუჭი — უპირველეს ჩვენს საზრუნავსა და საფიქ-  
 რალსა.

მაგრამ ვაი, რომ ეს არავის ახსოვდა, და თუ ახსოვდათ, არავის ეცალა მის-  
 თვის (ავა, ავაი!).

ამ დროს კი ეს ჩვენი „გმირები“ (მოთხრობის გმირებზე მოგახსენებთ), უკა-  
 ნასკნელ ძალებს იკრეფდნენ და შავ დღეს უთენებდნენ ერთმანეთსა, მათივე  
 სამყოფ-სამკვიდრებელსა, საკუთარ სამშობლო საცხოვრისსა, არას დაგიღვედნენ  
 საერთო გასაჭირსა და მიჯრით ტყვიასავით ახლიდნენ მომაკვდინებელ სიტყვებსა  
 და, რაც ყველაზე მთავარია და გულსაკლავი, რც საქმით აკლებდნენ ხელსა სა-  
 კუთარ დანაქადნსა.

... და იდგა შამი ბოროტებისა, შამი მტრობისა და ქვეყნის დამაქცეველი  
 სიკავისა!

# «ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ»)

№ 1—2 (214—215) 1996 г. Тбилиси

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სახალხო არტისტი **სოფიკო ჭიაურელი**.

საქართველოს სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სახალხო არტისტი **დიმიტრი ჯაიანი**.

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სახალხო არტისტი **სანდრო მრევლიშვილი**.

---

ტექნიკური რედაქტორი

კორექტორი

ველი თვაური

მარინე ვასაძე

---

გადაეცა წარმოებას 12/XII-95 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/IV-96 წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 8

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 8

შეკვეთა № 155

ტირაჟი 500

ინდექსი 76143

ფასი სახელშეკრულებო

---

რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლენინის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-95

---

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, მ. წინამძღვრეშვილის ქ. 133

Handwritten text in purple ink at the top of the page.

