

F-567  
1997



# თეატრი და ცხენოვნება



1

1997

# თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

- ეთერ გუგუშვილი,
- ნოდარ გურაბანიძე,
- ვასილ კიკნაძე,
- მანა კობახიძე,
- ნათელა ურუშაძე,
- რობერტ სტურუა,
- ნინო შვანდირაძე,
- თემურ ჩხეიძე,
- თამაზ ჰილაძე.

პასუხისმგებელი მდივანი

გამუკა ბერძენიშვილი

1

1997

იანვარი  
თებერვალი

1910—1926 „თეატრი და ცხოვრება“  
 1956—1990 „თეატრალური შოაშბე“

**შ ი ნ ა რ ს ი**

ქართული თეატრის დღე — 97 . . . . .	8
ედუარდ შივარდნაძე — საქართველოს თეატრის მოღვაწეებს . . . . .	9
ყოველწლიური კონკურსის „საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“ შედეგები . . . . .	6

**ვულგატაში!**

ოთარ მეღვინეთუხუცესის ღირსების ორდენით დაჯილდოვება . . . . .	8
სახელმწიფო პრემია „შაკბეტის“ დამდგმელ ჭგუფს . . . . .	8

**სკიპტაკლები**

ენიმ მატაპარინანი — სულიერ ფასეულობა- თა ძიებაში . . . . .	9
(„ლაშარა“ რუსთაველის თეატრში)	
ნადია უაღუტაშვილი — მოუყარულთა თე- ატრების ფესტივალი . . . . .	16
თეონა ტაბატაძე — საუბარი მსახიობ ნოდარ ჩაჩანიძესთან . . . . .	21
ჟანა თოიძე — მას დიდი გზა აქვს გასავლელი . . . . .	25

**ისტორია**

მანანა თივაძე — სცენური სივრცის პრობ- ლემა ახმეტელის შემოქმედებაში . . . . .	27
ირმა მათიაშვილი — დავით კაკაბაძე მო- დერნიზმის კულტურის კონტექსტში . . . . .	27
მარინე ნიკოლაიშვილი — წარსულზე, აწუ- მოზე და მომავალზე ფიქრით . . . . .	49
ზასილ კიკნაძე — შემოქმედი და მოღვაწე . . . . .	51
ნატალია კრიმოვა — ჩემს მეგობარზე . . . . .	56
ჯორჯო სტრალერი — ჩეხოვის საერთაშორი- სო თეატრალურ ფესტივალს . . . . .	68
„პიკოლო ტატრო დი მილანო“ — ევრო- პის თეატრი . . . . .	69
ეთერ წარძე — ბიძინა კვერნაძის შემოქ- მედების ზოგიერთი საკითხი . . . . .	78
დავით კობახიძე — სამსონ ფირცხალავა . . . . .	81
ზიგა ჯაფარიძე — სადაც საჭირო ვიყავი . . . . .	91
მარგარიტა გოგოლაშვილი — შერი ოლშა- ნიცკაია . . . . .	102

ქართული თეატრის დღე — 97

642

თითქმის არ დარჩენილა რესპუბლიკის არც ერთი ქალაქი, რომელშიც ამ ბოლო ოცი წლის განმავლობაში არ ჩატარებულა ქართული თეატრის დღე — საქართველოს ყველა ქალაქში მივიდა ეს დღესასწაული და მხილველი კიდევ ერთხელ დარწმუნდა, რომ ქართული თეატრის დღე არ ეკუთვნის მხოლოდ თეატრის მოღვაწეთ, იგი საერთო ეროვნული დღესასწაულია. ამის კიდევ ერთი დასტური გახლდათ 14 იანვარს მცხეთაში ჩატარებულ ზეიმი ქართული თეატრისა.

მცხეთა... საქართველოს ადრინდელი გული, დედაქალაქი, რომლის სახელი აღმოსავლეთ-დასავლეთს სწვდებოდა, ქალაქი, საიდანაც გავრცელდა ქრისტიანობა ქართველთა საუფლო ქვეყანაში.

ამ ბოლო ხანს კი მცხეთაში ყოველი ქართველი თეატრალისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა — გაიხსნა სამხარეო თეატრი, რომელსაც თეატრალურ წრეებში კარგად ცნობილი რეჟისორი ზურაბ სიხარულიძე ხელმძღვანელობს.

და აი, აქ, ამ ქალაქში შეიკრიბნენ ქართული თეატრის მოღვაწენი 14 იანვარს, რათა გადაეხადათ ეს ნათელი დღესასწაული. პირველად ისინი მცხეთის, მთელი საქართველოს გულში — სვეტიცხოველში მოვიდნენ. აქ მოისმინეს საქართველოს სასი-

კეთოდ აღვლენილი წირვა და ლოცვა-კურთხევა. შემდეგ დედათა მონასტერი. ფრესკები მონასტრის კედლებზე, დიდებულ წინაპართა საფლავები.

დღის პირველ საათზე მცხეთის სამხარეო თეატრში იწყება სადღესასწაულო სხდომა.

სცენებს სპექტაკლებიდან გაითამაშებს მცხეთის სამხარეო თეატრი.

ამ წუთებში, აქ, ამ დარბაზში იბადება ახალი ქართული თეატრი.

სტუმრები უკვე კარგად გრძნობენ ვინ რისი შემძლეა, ვინ გასწვევს შემოქმედებითი ცხოვრების ჭაპანს.

შეკრებილთ ესალმება მცხეთა-მთიანეთის მხარის გუბერნატორი შალვა ოგბაიძე, შემდეგ იგი სცენაზე იწვევს საქართველოს კულტურის მინისტრს ვალერი ასათიანს და თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარეს გიგა ლორთქიფანიძეს.

ვალერი ასათიანი მოკლედ მიმოიხილავს განვლილ თეატრალურ წელიწადს, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს საქართველოს არ ულხინს, თეატრალური ცხოვრება არ ჩამკვდარა, პირიქით, გასულ წელს საქართველოს თეატრებში ითამაშეს 87 პრემიერა, ამათგან ბევრი სპექტაკლი ერთობ საყურადღებო გამოდგავო, ქართულმა თეატრებმა მონაწილეობა მიიღეს ა. ჩეხოვის სახ.

საქართველოს  
მთავრობის  
ბიბლიოთეკა

საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში, მოსკოვში ჩატარდა კინომსახიობთა თეატრის გასტროლები, ქართული კულტურის დღეები გაიმართა ერევანსა და ბაქოში — ამბობს მინისტრი და ქება-დიდებათ იხსენიებს ქართული თეატრის მოღვაწეთ, რომლებმაც საერთო შეჯირვების უამს დიდი სულიერი ძალა გამოავლინეს.

გიგა ლორთქიფანიძე: — ბევრი იმას გვიწინასწარმეტყველებდა, თეატრები დაიხურებაო. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან უჭირთ ქართული თეატრის მსახიობებს, რეჟისორებს, ისინი მინიმალურ ხელფასებს ღებულობენ. ჩვენ მაინც წინ მივდივართ. ამ ბოლო ხანს საქართველოში რამდენიმე თეატრი გაიხსნა, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მომრავლდა ეროვნული შემოქმედებითი კერები. ჩვენ ყოველწლიურად ვანიჭებთ პრემიებს საუკეთესო სცენური ნაწარმოებებისათვის — როცა წლის ბოლოს შედეგებს ვაჯამებთ. აღმოჩნდება, რომ ბევრი ჩინებული როლი შექმნილა, ჩინებული სპექტაკლი დადგმულა. ამიტომაც ვარ იმედითა და რწმენით აღვსილი.

შემდეგ ბ-ნი გიგა ლორთქიფანიძე აცხადებს ყოველწლიური კონკურსის შედეგებს, სცენაზე იწვევს დაჯილდოებულთ. მათ საერთო ალტაცების ფონზე გადაეცემათ ლაურეატების დიპლომები.

ვალერი ასათიანი აქვეყნებს ბრძანებას კულტურის სამინისტროს პრემიის მინიჭების თაობაზე — წლის საუკეთესო შემოქმედად

კულტურის სამინისტრომ დამსახურებულად აღიარა მედია ჩანაწერები.

აღიარებული კინორეჟისორი რეზო ჩხეიძე მიესალმება ქართული თეატრის მოღვაწეთ და აყენებს წინადადებას იმის თაობაზე, რომ 14 იანვარს აღინიშნებოდეს ქართული თეატრისა და კინოს მოღვაწეთა დღე.

რეჟისორი ქეთი დოლიძე შეკრებილთ აცნობს 1997 წლის შემოდგომაზე თბილისში დიდი საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ჩატარების თაობაზე მიღებულ გადაწყვეტილებას. ფესტივალის დირექტორთა საბჭოში შედიან მსოფლიოს გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწენი ევროპიდან, ამერიკიდან. ასე რომ ამიერიდან, თბილისი თეატრალური ფესტივალის ქალაქიც იქნება.

შესანიშნავი ატმოსფერო სუფევდა იმ დღეს მცხეთაში — თბილი, მეგობრული, შემოქმედებითი — და ეს იყო ყველაზე მთავარი დღესასწაული.

საზეიმო ნაწილის შემდეგ თეატრის მოღვაწენი შეხვდნენ დუშეთის, საგურამოს, ზაპესის, დიღმის და სხვა კუთხეების მაყურებლებს.

დღესასწაული გვიან საღამოს დამთავრდა, მაგრამ დაიწყო ის დღესასწაული, რომელიც ყოველდღიურ სიხარულს მიანიჭებს მცხეთა-მთიანეთის შრომელ ხალხს — მცხეთის თეატრის შემოქმედებითი სიცოცხლე.

დაე ხანგრძლივი და სახელოვანი იყოს სიცოცხლე ამ თეატრისა!

## „ქვეყანა თქვენი არის და თქვენ

### ქვეყნისათვის ხართ“

#### საქართველოს თეატრის მოღვაწეებს

ნება მიბოძეთ, მოგილოცოთ თქვენი დღე, ქართული თეატრის დღე, თუმცა ეს დღე მხოლოდ თქვენი არ გახლავთ, თქვენი მაყურებლის დღეც არის, რომელიც მიუხედავად გაჭირვებისა, მიუხედავად გაყინული დარბაზებისა, მიუხედავად უშუქობისა, მაინც თქვენი ერთგული დარჩა.

გთხოვთ, მათ შორის მეც მიგულოთ.

ისიც ხომ სათქმელია, რომ გასულ წელს, მართალია, მცირედით, მაგრამ თქვენი და თქვენი მაყურებლის სოციალური მდგომარეობა ოდნავ მაინც გაუმჯობესდა, უინული დაიძრა და, იმედი მაქვს, რომ ეს წელი, 1997 წელი, რომელსაც მთელი გულით გილოცავთ, უკეთესი იქნება ფინანსურადაც და შემოქმედებითადაც.

და მაინც, ყველაფერი რაც თქვენთვის გაკეთდა, კეთდება და გაკეთდება, ცოტაა იმასთან შედარებით, რაც გჭირდებათ და რასაც იმსახურებთ.

თქვენ ხომ ტრადიციულად ინახავდით და ინახავთ ეროვნულ სულს, სანთელს უნთებთ ქვეყნისა და პიროვნების თავისუფლებას, ამბობდით და ამბობთ იმას, რასაც ხალხი თქვენგან ელოდა და ელის.

დიდი მადლობა ამისათვის.

დიდი მადლობა რუსულ და სომხურ თეატრებს, რომელნიც ამ დიდ საქმეში თქვენს გვერდით დგანან.

კიდევ ერთხელ გილოცავთ ამ შესანიშნავ დღეს, ვულოცავ მას, ვინც ახალ თუ გაახლებულ თეატრში იწყებს მოღვაწეობას, ვულოცავ მათაც, ვინც უახლოეს ხანში უნდა დაუბრუნდეს თავის მშობლიურ კედლებს, ვულოცავ, მას, ვინც წელს პირველად შედგა ფეხი სცენაზე და მასაც, ვინც მთელი ცხოვრება შეაღია ამ წმინდა საქმეს.

ქვეყანა თქვენი არის და თქვენ ქვეყნისათვის ხართ.

ედუარდ შევარდნაძე

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის

უკვალწლიური კონკურსის

„სეზონის საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“

(1995—1996 წლების სეზონი)

უ ე ღ ე გ ე ბ ი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პრეზიდენტმა დაამტკიცა ყოველწლიური კონკურსის „სეზონის საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“ ჟიურის დადგენილება და სეზონის საუკეთესო ნამუშევრისათვის ანიჭდა პრემია თითოეულს 50 ლარის ოდენობით.

**დრამატურგიული ნაწარმოებისათვის:**

**ირაკლი სამსონაძის**, პიესისათვის — „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“.

**რეჟისორული ნამუშევრისათვის:**

**ნუგზარ ბაჩავას** სპექტაკლისათვის — „საჭიროა მატყუარა“ განხორციელებული ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალურ თეატრში.

**რეჟისორული დებიუტისათვის:**

**სლავა სტეპანიანს** სპექტაკლისათვის — „არტაშეს ვნებანი“ განხორციელებული თბილისის პ. ადამიანის სახელობის სომხურ თეატრში.

**აქტიორული შესრულებისათვის:**

**ზინაიდა კვერენჯილაძის** პონსია დორსის როლის შესრულებისათვის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში — „ვთამაშობთ ჭინს“.

**ლარისა მღვრიშვილს** ნატაშას როლის შესრულებისათვის თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული თეატრის სპექტაკლში — „სათადარიგო აეროდრომი“.

**ედვიარ მაღალაშვილს** მარტინ უელერის როლის შესრულებისათვის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში — „ვთამაშობთ ჭინს“.

**გიორგი ჭავჭავაძის** ვახტანგის როლის შესრულებისათვის თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული თეატრის სპექტაკლში — „სათადარიგო აეროდრომი“.

**ახალგაზრდა მსახიობები:**

**ნანა ბუკიას** სოფიოს როლის შესრულებისათვის ზუგდიდის შალვა დადიანის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში — „ჯვარცმული ბედნიერება“.

**ღავით ღარჩიას** ბაშოს როლის შესრულებისათვის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში — „პირდაღებული“.

**გადრი ბეგალიშვილს** ბაგოს როლის შესრულებისათვის ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური თეატრის სპექტაკლში — „საჭიროა მატყუარა“.

**ზურაბ ინგოროშვას** კრუპიე ბიკის როლის შესრულებისათვის რუსთაველის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში — „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“.

**სცენოგრაფიისათვის:**

**აივანეზო ველიძის** — სპექტაკლისათვის „ცრუ ნე-რონი“ განხორციელებული ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრში.

**თეატრმცოდნისათვის:**

**ნოდარ ბურაბანიძის** გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნებული რეცენზიებისათვის: „ყველაფერს გავბედავ, რისი გაბედვაც ადამიანს შეუძლია“ და „თეატრალური ჩანაწერები“.

**ვაჟა ძიგუას** რეცენზიებისათვის: „სიზიფეს ტვირთი“ (გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“) და „და თვალზე მადგა განშორების მსუბუქი ცრემლი“ (გაზეთი „თბილისი“).

**სპეციალური პრემია მიენიჭა — ზურაბ სიხარულიძის** მცხეთა-მთიანეთის სამხარეო დრამატული თეატრის დაარსებისათვის.

პრემია მუსიკალური გაფორმებისათვის არ გაიცა.

**თეატრის „ძველი სახლი“ ყოველწლიური პრემია** თამამი შემოქმედებითი იდეისა და მისი განხორციელებისათვის მიენიჭა მარნეულის დრამატულ თეატრს — „სამშობლო“.



## საქართველოს კრედიტების ბრძანებულება

1997 წლის 14 იანვარი

ქ. თბილისი

### მ. მეღვინეთუხუცესის ღირსების ორდენით

### დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური და კინოხელოვნების განვითარებაში შეტანილი განსაკუთრებული წვლილისა და ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, საქართველოს სახალხო არტისტი **ოთარ მეღვინეთუხუცესი** დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

ე. შავარდნაძე

### ვ უ ლ რ ც ა ვ თ !

საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემიების მინიჭებას შოთა რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის სპექტაკლის „მაკ-ბეტი“ დამდგმელ ჯგუფს: **რობერტ სტურუას**, **მირიან შველიძეს** და მთავარი როლების შემსრულებლებს: **ნინო კასრაძეს** და **ჯაჯა პაპუაშვილს**.

# სპექტაკლები

ენო მაჭავარიანი

## სულიერ ფასეულობათა ძიებაში

(„ლამარა“ რუსთაველის თეატრში)

ყოველი სპექტაკლი, რომელსაც რობერტ სტურუა შემოგვთავაზებს, ახალი ძალით ეხმიანება ჩვენს თანამედროვეობას და პოულობს მასში იმ პრობლემათა სიუხვეს, რომელთა გადაჭრის გარეშე ჩვენ, ბეწვის ხიდზე გამავალი ერი, უთუოდ კატასტროფის წინაშე აღმოვჩნდებით, მაგრამ სტურუა არასდროს სვამდა ან დასევამს პოლიტიკურ პროგნოზებს მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოების სამომავლო პერსპექტივები ამ მხარის განხილვის გარეშე შეუძლებელია. „პოლიტიკა — ეს ბინძური რამაა — იტყვის იგი მოსკოველთათვის მიცემულ ერთ-ერთ ინტერვიუში და ასკვნის: ჩვენ გადავწყვიტეთ მოვისროლოთ ეს კონიუნქტურული პოლიტიკა და მის ნაცვლად ადამიანის სულის პოლიტიკას მივყოთ ხელი“. ის სულს ეძებს, ადამიანის სულის გაკეთილშობილებისათვის იბრძოლებს. „ახლა ჩემი აზრით, — ამბობს სტურუა, — ყველაზე მთავარია ვისაუბროთ მარადიულ ღირებულებებ-

ზე, იმაზე, რომ ისინი მაინც არავინ აკრძალოს, თუმც ხანდახან მგონია, რომ მთელი სამყარო ჭკუაზე შეცდა“. ამ მნიშვნელოვანი პრობლემის გადაჭრაში კი გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება შეიძლება დაეხმაროს ქართულ თეატრს, რამდენადაც სულიერება და უაღრესად თვითმყოფადი ფილოსოფიური პრობლემატიკა რობაქიძესთან ორგანულად არის შერწყმული ნოსტალგიურ სიყვარულთან სამშობლოსადმი, ეროვნული გენისადმი.

წარსული ყოველთვის მისტიკური საბურველით იბურება ჩვენგან, და თუ არა მითოსური დრო, რომელიც რ. სტურუას სპექტაკლებში ხშირად დღევანდელ პრობლემებსაც იზვიათი სიცხადით გამოაშუქებს ხოლმე, „ლამარა“ მხოლოდ ეგზოტიკურ სანახობად მოგვეჩვენებოდა, მაგრამ „ლამარა“ არც ეგზოტიკაა და არც ისტორიული დრამა. ის ძველი ქართული ლეგენდიდანაა ამოზრდილი და ამავდროულად ჩვენი დღევანდელი ამსახველ ნამდვილ ხატად ქცეულა...



ორად გაყოფილა საქართველო. ინტელიგენციის მრავალ წარმომადგენელს დაუტოვებია მისი საზღვრები. გაყოფილა ქვეყანა უმცირესობად და უმრავლესობად. უმცირესობაში პატრიოტი აბორიგენები მოხვედრილან, უმრავლესობაში — ყველა დანარჩენი, ვისაც ქართული პატრიოტიზმი წარსულის მავნე გადმონაშთად და ნაციონალისტურ გადახრად მიაჩნდა. გრიგოლ რობაქიძემ ჩაკლულ ქართულ სულს („ჩაკლული სული“ ეწოდა მის ერთ-ერთ ნაწარმოებსაც) ზღაპრული ლეგენდიდან მოახედა. ლეგენდა ბრძენ მინდიაზე, რომელმაც გველის ხორცი ჭამა და მცენარეთა ენის მცოდნე უებრო ექიმი შეიქნა, ახალი ძალით წარმოჩინდა ჯერ ვაჟა ფშაველასა და შემდგომ გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოებებში.

ვაჟას მინდია მხედართმთავარია, სამშობლოს სიყვარულით გაყლენთილი ქართველი ჭაბუკი, რომლის მაგიური ძალა — ბუნების ენის ცოდნა — მის სამშობლოს აღგება. „მალია ტყვისასავიფა, გრძნეული, როგორც გველია, აღმერთებს, ნუგეშად ჰსახავს ფშავ-ხევსურეთი მთელია, გვირგვინოსანი თამარი სულ მუდამ ამის მთქმელია. ოღონდ მინდია თან მყვანდეს, მასთან მთიელი ერია, რაც უნდ ძალიან ეცადოს, ვერას დამაკლებს მტერია“. ვაჟას მინდია მთლიანი პიროვნებაა, შემკული ყველა იმ თვისებით, რაც უნდა გააჩნდეს იდეალურ პიროვნებას — მამაცი, მცოდნე, მშვენიერი, კეთილი, სამშობლოს სიყვარულით გულანთებული, მაგრამ ვაჟა ფშაველამ მინდია შემ-

თხვევით არ გახადა თამარის ოქის თანამედროვე. გრიგოლ რობაქიძის მინდია კი წარმართულსა და ამედროულად, მწერლის თანამედროვე ეპოქებშია მოქცეული, ორად გახლეჩილა და დარღვეულ დროთა კავშირის აღმდგენლად ველარ გამოდგება. რაიბულ-ხევსური ვაჟაკი, მამა თორღვაისა და მინდიასი, ჯერ კიდევ განასახიერებს ერთიან, შეკრულ საქართველოს, რომელსაც ერთ ხელში იარაღი უჭირავს, ხოლო გრძნობით მინდიას, საყვარელ შვილს, ამხნევებს: „გამთელდი, მინდი, საჭიროა!“ (რაიბულ — მსახ. დ. პაპუაშვილი). რა აღევორიულად ჟღერს ეს სიტყვები.

მინდია და თორღვაი (რობაქიძის პიესაში ისინი გაჭრილი ვაშლივით ჰგვანან ერთმანეთს) ერთიანი სჭირდება საქართველოს, მაგრამ ერთის მხრივ, საქართველოს ჩვილი, შემწყნარებლური, უზომოდ კეთილი საწყისი და მეორეს მხრივ, მისი მეომრული სული და მშფოთვარე დაუთოკებელი ვაჟაკური ტემპერამენტი ვერა და ველარ შეერწყა და შეეთვისა ერთმანეთს...“ ყველგან და ყოველთვის ერის ძალა ინტელიგენცია ყოფილა და იქნება. იგი ბელადია, სარდალი, და ხომ მოგეხსენებათ, სარდლის ნიჭსა და მოხერხებაზეა დამოკიდებული გამარჯვება, მტრის დამარცხება“ — ამბობს ვაჟა. რობაქიძემ კი დაინახა, რომ ქართველმა ინტელიგენციამ ვერ იტვირთა მხედართმთავრის ფუნქცია და ბრძოლისა და ხელისუფლების სადავეები თავის ნახევარძმებს — თორღვაის და მის მოძმე მოძალადეებს ჩაუგდო



ხელთ. ამიტომ არის, რომ რობაქიძის მინდია აღარ არის მხედართმთავარი. იგი ჩვილია, როგორც ამას ახლადგაცნობილი ქისტი ქალი ლამარაც ეტყვის. იგი სიკეთით და სიყვარულითაა სავსე და ამიტომაც, საყვარელია და შეყვარებული ყველა ხევსურისაგან, ქისტისაგან (ლამარა, მურთაზ, იხო...) ბუნებისგანაც — ბალახები ესაუბრებიან, რა რისი წამალია. გველისაგანაც კი: „მე გველ მიყვარს, გველსაც ვუყვარვარ, რადგანაც ჩიტის გულ მიყვარს“.

ნამდვილი ალეგორიაა მინდია — ზაზა პაპუაშვილის გამოჩენა სცენაზე. მინდია დიდ ჭიშკარს ალუბს და ზღურბლზე ნაცვლად ფეხებისა მიწიდან ამოსული ხელის მტევნები გამოჩნდება — ჯერ ერთი, შემდეგ მეორე. ბალახით ამოიწვერება მინდია ქართული მიწის წიალიდან და ადგილის დედის სათქმელს მოიტანს: ჩიტის ბუდე ვინ დაანგრია“ ის კი არ მრისხანებს, დარდობს და მოთქვამს, რომ მეორე ბარტყი მიწაზე გდია მკედარი „თუ ყური უგდე ჩიტის გულის ცემას — ბევრსა რამეს გაიგებ“. ხევსურებს ესმით მინდიასი, ებოდიშებიან, უყვართ, რადგანაც ის არის გაჭირვებაში მათი მშველელი. ის მკურნალია, „უცხო კაც“. მინდიას თითოეული ბალახის ღერი და პაწია ცხოველი ისე უყვარს, თავს დაჰკანკალებს. ლამარაც — ულამაზესი ქისტი გოგონა, მისთვის ლამაზი ყვავილივით საყვარელია და მოსაფრთხილებელი. ეს აზრი სტურუმამ მხატვრული მეტაფორის საშუალებით მოიტანა სპექტაკლში: რკინისა თუ ტყვიისფ-

რი ბუჩქებისა და მოლის ფონს ციდან ეშვება მეწამული ფერით განათებული ასეთივე ტყვისფერი პატარა ბუჩქი (მინდია უნდა იყო, რომ ამ ბუჩქებს სიმწვანე შეამჩნიო). მე ერთხელ აღვნიშნე, რომ რ. სტურუას თეატრში ნათელი საწყისის მქონე პერსონაჟები განათებული სამყაროდან გვევლინებიან მულდამ („როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“). ეს ბუჩქი ყვავილივით დაუმშვენებია მეწამულ მთიულურ ტანსაცმელსა და მაღალყელიან წინდებში გამოწყობილ ლამარას (მსახ. ნ. კასრაძე). მშვენიერება მოვიდა უცხო ტომის, უცხო გარეგნობის — მზისფერი თმებითა და ნისლისფერი თვალებით თუ სისხლისფერი თმებითა და ზვლიკისფერი თვალებით და თან მოიყოლა შფოთი და სისხლისღვრა... ლამარა — კასრაძე თავისი ბუჩქიდან სხვა მიწაზე ფრთხილად გადმოდის და ისე ადგემს ნაბიჯებს, თითქოს მიწის სიმყარეს ამოწმებსო. ის პოულობს სურას, კეკლუცად იდგამს მხარზე, მოგვიანებით კი, თორღვას შიშით გაუტყდება და ავად ენიშნება. აქ იხილავს იგი მინდიას და შეიყვარებს ლამაზი სულისათვის. თუკი რობაქიძის ლამარა ზღაპრული ალივით შიშველი ამხედრებულა ცხენზე და თავგზას უბნევს ტობიქებს, სტურუა-კასრაძის ლამარა ხაზგასმული თეატრალური ექსტეზითა და ჰაეროვანი მოძრაობებით (გავიხსენოთ სურთან არარსებულ წყლის ხელზე გადასხმა და უცნაური ღიმილი) თავიდანვე ლეგენდასა ჰგავს, სილამაზის ხატს და არა მხოლოდ



ლამაზ ქალს... მინდიასაც შეუყვარდება სხვა ბუჩქზე ამოსული ეს ლამაზი ყვავილი — რა პოეტურია სტურუას ეს სცენური მეტაფორა!

ლამარა მინდიას ეცნობა — იქონს ქალია, მრისხანის. „შენი სახეც რისხვავა, გული მეუბნება“ — პასუხობს მინდია. მისანი ჭაბუკი გუმანით გრძნობს უბედურებას, მაგრამ აღელვებს ქალის სილამაზე. „პირიშე ხარ, სამზეოს გამოსულ, დაგიშვებებავ მინდორი“ — ასე ხასიათდება, უკვე სიტყვიერადაც ლამარა სპექტაკლში. ლამარა თავის მოტაცებას სთავაზობს მინდიას, რომელიც ისეა მონუსხული მისგან, როგორც გველისგან კურდღელი. მინდიას მოთხრობა, რომ ძილში მეწამული, რქანაყარი გველი ყურიდან წამსკდარ სისხლს ულოკავდა და რაღაცას ტკბილად ჩასჩურჩულებდა, პიესაში ბიჭების შეძახილით მთავრდება: „გველის ხსენებაზე აი, გოგოებიც. ერთი მათგანი მართლაც რომ გველია! წითელი გველის კავები რო აქვ მხრებაზე“ და ა. შ. სტურუას ეს ტექსტები არ სჭირდება სპექტაკლში, რადგანაც მას სახიერად გვიჩვენებს, უსიტყვოდ მხოლოდ ერთი მიზანსცენით: წითელკავებიანი ლამარა — ნ. კასრაძე მინდიას მსგავსად მიწიდან ამოვა (ოღონდ არა იმ ადგილიდან, საიდანაც მინდია), თავზე დაადგება ძალაწართმეულ მინდიას, დაიხრება და ყურისძირში აკოცებს. სცენა ძლიერი სინათლით გაკაშკაშდება და მინდია წამოხტება ფეხზე. ის პოეზობს თავის თავს

და გადაწყვეტს იქონსთან წასვლას.

ლამარა არასასურველმა ანუ მოძალადემ მოიტაცა. თორღვაი სცენაზე იკვთება არა როგორც ვაჟკაცური საწყისი, როგორც ის პიესაშია მოცემული, არამედ როგორც ერთგვარი სიმბოლო ბოროტებისა, რომელსაც არც სამშობლო, არც გენი, არაფერი აკავებს, როცა წყურდება სისხლი („როგორც მზეც“). თორღვაი — დ. დარჩია ყოველ გამოჩენაზე ბოზოქრობს, მღელვარებს, კლავს, მიწაზე ანარცხებს, იმუქრება, მუდამ საომარ პოზიციაზე დგას და ვერ მშვიდდება, მაგრამ ჭეშმარიტი ვაჟკაცობა შორს არის მისგან. თორღვაი — დარჩიას შეუძლია მოტყუებით მოკლას მოყვარე, ვერაგულად. ლამარას ძმა მურთაზ (მსახ. ლ. ბერეკაშვილი) საომრად იწვევს სიძეს, რომელიც შეთავაზებულ ხმალთავან ხისას ირჩევს და მასაც მიწაზე აგდებს. მოყვრულად გადახვეულ მურთაზს კი მოკვლევადიან ხანჯალს ჩასცემს გულში. გ. რობაქიძისეული უნებლიე მკვლელობა მიზანდასახულ ბოროტ აქტად წარმოდგება სპექტაკლში. რა არის ეს? ეს არის ჩვენი მედლის მეორე მხარე და ნუ დაგვაიწყდება ის, როცა პირველზე ვისაუბრებთ. რანი ვიყავით და რანი გავხდით — გვახსენებს სპაქტაკლი, მაგრამ არა ყველანი.

მინდიას ცოდვა უმანკოა. მან დათმო სიყვარული, რადგან თორღვას — ძმისმკვლელად გადაქცევის უფრო შეეშინდა, ვიდრე მისი გორდასი. მაგრამ მინდია შეყვარებულია და მისი სიყვა-

რული ძალით დაიბყრეს. მშვენიერების ხატზე ვერახდენილმა ოცნების კაეშანმა დაბურა კეთილი საწყისი. მინდია აირია, გახელდა და აღარ ესმა ბუნების ენა. ავია სიყვარულ — იტყვის რაიბულ. თუ სილამაზე? — გააგრძელებს მამის აზრს მინდია, რომელიც გრძნობებს ველარ ერევა, მაგრამ ძალადობასთან ბრძოლა ძალადობით არ შეუძლია (თორღვა ძმაა) და ეს არის მისი და მისი სამშობლოს ტრაგედია.

ლამარას მოტაცება და ღრეობა გახდა მიზეზი მინდიას არევისა. არეულია ლამარაც, რომელსაც მკვდარი ძმის სისხლი სცხია თმაზე და გულზეც. პიესაში მინდია მშვიდად მიდის ღრეობაში: „ლხინს გაუმარჯოს თქვენსა“ და თავის გასაჭირს მოუთხრობს თანამეინახეთ. მხოლოდ ერთი ფრაზა არის თქმული შემდგომ: „ღრეობაში რომ გახვლდი“. ეს გახდა საკმარისი რეჟისორისათვის, რომ თვალნათლივ ეჩვენებინა ეს გახელება: მინდია ნამდვილად თორღვას ძმასავით იქცევა ამ ეპიზოდში — სასმელს ღვრის, ბრაზობს, შეგროვილ ყვავილებს ფანტავს: „აიძღვრა მზერა ნათელი, პირი იბრუნა ბუნებამ, სიავე თუ შემეპარა, ნეტა რით დაითრგუნება?“ სტურუა — პაპუაშვილის მინდია ისე წმინდაა, რომ გველის ხორციც არ უჭამია. გავიხსენოთ ქავთარის (ტ. სალარიძე) ბავშვის ავადმყოფობისას მოტანილი წამალი. გველის რბილი ქვა ისეთი სასოებით მოაქვს მინდია-პაპუაშვილს, რომ არავის აკარებს სიახლოვეს (ქავთარსაც ხელს კრავს). ან სცენა, როდესაც მურთაზს

ფოთოლს აკერინებს ხელში — ორჯერ ინდომებს მურთაზ ფოთლის შეკმას და მინდია უშლის. ახლა, როცა მინდია ბუნების ენის ცოდნას კარგავს, ჩვეულებრივი მოკვდავი ხდება. რეჟისორი მინდიას პურის საჭმელად დასვამს(!). მინდია ცრემლების ფრქვევით იყრის პურის ნამცეცებს პირში და ლოცულობს, დაუბრუნოს ღმერთმა ბუნების ენის გაგების ნიჭი. რა უსუსურია და საწყალი მინდია ამ დროს. მსახიობი ისეთი პოეტურობით და სისათუთით ხატავს თავის გმირს, რომ ამ წუთს მისი მინდია თავად ჰგავს ხიდან ჩამოგდებულ პატარა ბარტყს. ამჯერად გველის ნაცვლად მასთან ლამარა მოდის და ყურთან კოცნის. მისდამი დიდი სიყვარული ვაყს ასევე დიდ გმირობას აღენიებს. რადგანაც ათას წელში ერთხელ ჰყვავის ყვავილი, რომელმაც ასევე ათას წელში ერთხელ დაბადებულ სილამაზეს უნდა უშველოს, ის გადაწყვეტს მსხვერპლად შეეწიროს სილამაზეს. მშვიდობას და თავის ფეხით ეახლოს მტერს.

მოხსნა რა მინდია — თორღვის გარეგნული მსგავსების ფაქტორი, რეჟისორმა იგი შეცვალა მურთაზისა და იჩოს — ამ ორი შესანიშნავი სცენური გმირის გაერთიანება-გამთლიანებით, რითაც გვაჩვენა საქართველოს არაერთგვაროვანი სახე (მართლაც რომ ორად გახლეჩილი მუდამ) განსხვავებით ერთ მუშტად შეკრული სხვა კავკასიელი ერებისაგან.

მურთაზი და იჩო ახალგაზრდა მსახიობის ლევან ბერიკაშვილის

ყველაზე სერიოზული ნამუშევარია. მისი წარმოსადგევი გარეგნობა, ვაჟკაციური შეპართება, წრფელი თამაში და ძლიერი განცდების ყრფი გამოსახვა სცენაზე, თიქოს გულში იკლავსო ბოლმას, აძლიერებს სცენურ ეფექტს. მურთაზის გახელება დის დანახვაზე თუ იჩოს გამწარება მკვდარი შვილის გვამთან — ერთი ხმამაღალი სიტყვით არ მოსჭრის ყურს და თუ მურთაზ — ბერეკაშვილი მაინც ბობოქრობს და ვერ არღვევს სტუმარ-მასპინძლობის წესს, იჩოს გამხელება ისეთი ჩაგუბებული ბოლმით ინთხევა, რომ ტანში გზარავს. „რა არის უფრო ტკბილი? — კითხულობს იჩო და არც ერთი პასუხი არ აკმაყოფილებს. სისხლი ახრჩობს მამაც ქისტს, რომელსაც ამდენი ტკივილი მიაყენეს. მსახიობი ნელინელ მილის მრისხანებამდე — „შეკავებული რისხვა ხომ უფრო მეტყველია“. შემოდის მინდია, როგორც უმანკო კრავი, ისეთი სუფთა თვალებითა და წყნარი სახით. როგორც მხოლოდ მინდიას შეიძლება ჰქონდეს და ამბობს რომ თორღვაა. და აჰა, გაცოცხლებული ქისტები გონს ეგებიან. ითქვა სიტყვა „სისხლი“ — „სისხლმა მომიყვანა“. იჩო იღებს სატევარს, პირაღმა ამხობს მინდიას, რომ დაარტყას, რამდენჯერმე შემართავს ხელს და ძირს უშვებს. „მე მზად ვარ“ — ამბობს მინდია. იჩო, რომელმაც აქამდე დიდი მონოლოგი წარმოთქვა, იმაზე თუ როგორ დალევდა თორღვას სისხლს ჯამებით და შეაძრწუნა მოხუცი მამაც, მინდიას გმირობისათვის შვილად აცხადებს. იმ-

არჯვებს სიკეთე, სიწმინდე, ნამდვილი ბუნება. კეთილშობილი იჩო აღარ ებრძვის მინდიას სამშობლოს, მინდიას უბრუნდება ბუნების ენის გაგების ნიჭი.

რატომ სჯერა თორღვასი ქართველ ხალხს. რა ძალა აქვს ძალადობას. მართალია, ძალადობა ძალაა, მაგრამ მასაც ამარცხებს უკიდევანო სიკეთე და თავგანწირვა მოყვასისადმი, ქვეყნისადმი. იჩო, რომელიც ლამარას სიყვარულს ამჩნევს, მინდიას (ლამარა ვერ გადაიტანს შენი ან თორღვას სიკვდილს, ამიტომ მოვედი — აქ ალბათ, შესამჩნევად არაფერია), თორღვას და ხევსურთ შენატრის, ბედნიერი ხართ ერი, რომ ასეთი შვილი გყავთო.

როგორც ყოველთვის, რ. სტურუა განსაკუთრებით ძლიერია საფინალო ეპიზოდებში, სადაც ის წარმოდგენის მთავარ სათქმელს ერთ წერტილში კრებს და მხატვრული ძალით აზოგადებს. შეიძლება ითქვას, რომ გ. რობაქიძისეული ძმათა შერიგება XXI საუკუნის მიჯნაზეც ოცნებას ჰგავს. რეჟისორი კი რეალობას გვიჩვენებს — ჩვენ ხომ დაოსტატებულნი ვართ ერის რჩეულ შვილების ჩაქოლვასა და განადგურებაში. ამის მაგალითები ჩვენს საუკუნეშიც არა ერთი გვაქვს თვალწინ, მაგრამ მთავარი სხვაა. მინდიას, როგორც სამშობლოს მოლაღატის ჩაქოლვას თან მოსდევს მშვენიერების დაკარგვა. — ლამარა თავისი მეწამული ფერის უცხო ბუჩქზე ასული ზეცად მალდება, საიდანაც მოვიდა. ჩაქოლილი მინდია დგება და ხელბეგაწვილი მირბის მისკენ,

რომ შეაკავოს ჩვენი ცხოვრები-  
დან გაქცეული, სიყვარული, სი-  
ლამაზე, მაგრამ ამ მინდიას ეს  
უკვე აღარ ძალუძს, რადგანაც  
ხევსურები მასთან კი არა, თორ-  
ღვასკენ არიან. ეს არის ჩვენი  
დღევანდელი ცხოვრების მითო-  
სური მოდელი.

სპექტაკლი შეკრულია, რეა-  
ლური და ირეალური, ლეგენდა-  
რული და წარმტაცი ისეა, რომ  
ვერ გრძნობ დროს, რომელიც  
სჭირდება მის მსვლელობას. მაგ-  
რამ რ. სტურუას ინტელექტუა-  
ლურ თეატრში ხან პოლიტიკა  
მძლავრობს და ხან ფილოსოფიუ-  
რი საწყისი. ამჟამად ისინი შერ-  
წყმულნი და გაერთიანებულნი  
არიან რობაქიძისეულ ნოსტალ-  
გიასთან — ერთიანი საქართველო  
აღარ არსებობს. ამ აზრს გააგრ-  
ძელებს სპექტაკლი: მისი მინდია  
უარყოფილია (არ შეიძლება მინ-  
დიას და თორღვას თანაარსებო-  
ბა), უარყოფილია სიწმინდე, გო-  
ნება, სილამაზე, სიყვარული, რი-  
თაც სამშობლოს უნდა ეამაყა  
თავად სამშობლოს მიერ.

ამ სპექტაკლში იშვიათად  
ჟღერს მუსიკა, რაც არ ახასიათ-  
ებს რუსთაველელთა წარმოდგე-  
ნებს. ასევე, არც მხატვარია მთა-  
ვარ როლში. მისი სცენოგრაფია  
ქორეოგრაფს (გ. მარღანია) აქვს  
მინდობილი მთლიანად. სპექტაკ-  
ლი ძირითადად პლასტიურ ენა-  
ზეა ამეტყველებული. ყურადღე-  
ბას იმსახურებს მურთაზის დაკრ-  
ძალვის რიტუალის, ლამარას  
პლასტიური დახასიათების მიზან-  
სცენები, მაგრამ ამ მხრივ სპექ-  
ტაკლს აშკარად სჭირდება დახვე-  
წა, რადგანაც ის უბრალო პერ-  
სონაჟების თითქმის ჰიპერბო-

ლურ პლასტიურ დახასიათებებზე  
მდე მიდის (მაგ. დ. იაშვილი).

გარდა ფინალის მხატვრულად  
სრულყოფილი გააზრებისა (მინ-  
დიას ჩაქოლვა, ლამარას წასვლა),  
რობაქიძისეული ლიტერატურუ-  
ლი პროლოგი დაასრულებს ამ  
წარმოდგენას ტექსტუალურად:

„აი მთაზედა —  
თოვლიანზედა  
ია დავთსე  
ვარდი მოსულა  
ირმისა ჯოვი  
შიგ შაჩვეულა  
ნეტა ეძოვა  
არ გაეთელა“.

ასე სთესდა საქართველო სი-  
კეთეს ყველასთან და იმკიდა არა  
იმას, რასაც სთესდა, თუმც რა-  
საც იმკიდა, ნეტავი ის მაინც ყო-  
ფილიყო მისი, და მისი ზურმუხ-  
ტოვანი მინდვრების გულზე  
მტრის ურდოებს მოსაგალი მო-  
ემკოთ და არ გაეთელათ ეს უბე-  
დური ქვეყანა. რეჟისორი ამ სი-  
ტყეების აქტუალობას მის პრო-  
ლოგსა და ეპილოგში გამეორებ-  
ით გვახსენებს, რომ გვაკლია  
მშობლიური მიწის ტკივილის გა-  
გების უნარი, რადგანაც ჩიტის  
გული არ გვიყვარს და ამიტომ,  
არ გვესმის ერთმანეთის. ალბათ,  
ამიტომაც არსებობს ამდენი გან-  
სხვავებული აზრი ამ სპექტაკლ-  
ზე, რომელიც უადრესად მაღალ  
პატრიოტულ და ჰუმანისტურ  
საწყისებზე დგას. „ლამარა“ გა-  
ნამტკიცებს აზრს, რომ სულიერ  
ფასეულობათა გაგება მხოლოდ  
მას ძალუძს, ვისაც აქვს მისწრა-  
ფება სიყვარულისა და თავგან-  
წირვისაკენ და არა განადგურები-  
საკენ. არჩევანი კი ქართველ ერ-  
ზეა.



მოხვარული თეატრების ფესტივალი

ხალისიანი იყო წლებანდელი შემოდგომა საქართველოში — ჯერ ზეიმით ჩატარდა ტრადიციული „თბილისობა“, შემდეგ ქ. რუსთავში თეატრალური ფესტივალი „ოქროს ნილაბი“. იყო საინტერესო კონცერტები, პრემიერები, 5-დან 12 ნოემბრამდე კი ქ. გურჯაანში მოეწყო საქართველოს მოყვარულთა თეატრების რესპუბლიკური ფესტივალი, რომლის შემდეგ საუკეთესო დადგმები ნაჩვენები იქნა თბილისში.

მრავალი დაბრკოლების მიუხედავად, ფესტივალის ორგანიზატორებმა — კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედების და კულტურის რესპუბლიკურმა ცენტრმა, შემოქმედებითმა გაერთიანებამ „ქართული ნიღბების დარბაზი“, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა და საქართველოს კულტურის მუშაკთა პროფესიულმა კავშირმა, შეიძლება ითქვას, შეუძლებელი შესძლეს და ეს დღესასწაული უმაღლეს დონეზე ჩაატარეს.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ფესტივალი მაღალი ორგანიზებულობით გამოირჩეოდა, მუხლმოუხრელად შრომობდნენ ც. ქოჩეჩიშვილის მოადგილე ლევან კასრაძე, „ქართული ნიღბების დარბაზის“ პრეზიდენტი ნ. ბუცხრიკიძე, კულტურის სამინისტროს რესპუბლიკური ცენტრის მუშაკები — ნ. გომართელი, ლ. ხვედელიძე, ლ. ლომთაძე, ზ.

გუგუშვილი, გურჯაანის კულტურის განყოფილების გამგე ვლადიმერ დარჩიაშვილი, გურჯაანის თეატრის დირექტორი გ. მოსულიშვილი, რეჟისორები, მსახიობები, ადგილობრივი გამგეობის მუშაკები და, რასაკვირველია, რაიონის გამგებელი ბიძინა სონღულაშვილი...

თავიდანვე ხაზი უნდა გავუსვათ იმას, რომ ფესტივალის ატმოსფერო, მართლაც, საზეიმო იყო — კარგად მოვლილია თეატრის შენობა, ორგანიზებული — ფესტივალის მონაწილეთა მიღება-გაცილება, ოჯახებში დაბინავება. ყოველი წუთი გამოზომილი იყო, ფესტივალი ხალხური შემოქმედების ნამდვილ დემონსტრირებად იქცა. მონაწილეები გაეცნენ გურჯაანის და ველისციხის ხალხურ შემოქმედებას (ფერწერა, ქარგვა, კერამიკა და სხვა), დაესწრნენ ყმაწვილთა ნახელავის სპეციალურ გამოფენას, მოინახულეს ნატო ვაჩნაძის სახლ-მუზეუმი.

ფესტივალის პირველი დღე „მაღალი ნოტიო“ დაიწყო. ნაჩვენები იყო გურჯაანის რაიონის მხატვრული თვითმოქმედი კოლექტივების კონცერტი, რომელზეც განსაკუთრებული გატაცებით ცეკვავდნენ ბავშვები.

ფესტივალი საზეიმოდ გახსნა ც. ქოჩეჩიშვილმა. დაიწყო სპექტაკლების ჩვენება. მუშაობა მიმდინარეობდა დაძაბულად, მთელი

დატვირთვით — დღეში სამ წარ-  
მოდგენას უჩვენებდნენ და ყო-  
ველი მათგანის დამთავრების შე-  
მდეგ ფესტივალის ყოური ე. გუ-  
გუშვილი, ნ. შალუტაშვილი, ვ.  
ძიგუა სპექტაკლის მონაწილეებ-  
თან და სხვა დაინტერესებულ პი-  
რებთან ერთად, აფასებდნენ წა-  
რმოდგენილ სპექტაკლს. იყო მი-  
უხერძოებელი, ყოველგვარ კომ-  
პრომისებს მოკლებული პროფე-  
სიული საუბარი, კამათი. სპექტა-  
კლებს არჩევდნენ ჭეშმარიტად  
მეგობრულ ატმოსფეროში.

რა დასამალია, რომ არიან ადა-  
მიანები, რომლებსაც თვითმოქ-  
მედთა ხელოვნება არასერიოზულ  
საქმიანობად მიაჩნიათ, რაც სრუ-  
ლიად მცდარია, რადგან თვითმო-  
ქმედებაში ადამიანები სიყვარ-  
ულს მოპყავს და მოყვარულთა  
თეატრებმა არაერთი ნიჭიერი  
მსახიობი შემატეს პროფესიულ  
სცენას.

ჩემის აზრით, არ არსებობს  
„დაბალი“, პროვინციული და  
„მაღალი“, დიდი თეატრების  
პროფესიული ხელოვნება, არსე-  
ბობენ მხოლოდ ნიჭიერი და უნ-  
იქო ადამიანები. სწორედ ეს მო-  
საზრება დაადასტურა ამ ფესტი-  
ვალმა. რასაკვირველია, ყველა  
წარმოდგენილი სპექტაკლი არ  
იყო ერთნაირ დონეზე, ზოგი სუ-  
სტიცი იყო, ცუდი გემოვნებით  
აღბეჭდილი, ზოგმა კი დამსწრე-  
ნი აღაფრთოვანა პროფესიული  
დონით, ჭეშმარიტი ნიჭიერებით.

ფესტივალზე თავიანთი ნამუ-  
შევარი უჩვენეს გურჯაანის კულ-  
ტურის ცენტრის სახალხო თეატ-  
რმა (აბდუმონოვის „განაჩენი აღ-  
არ გასაჩივრდება“), ეელისციხის

კულტურის ცენტრის სახალხო  
თეატრმა (გდუარდო დე ფილი-  
პოს „ცილინდრი“), ქუთაისის  
თოჩინების თეატრთან არსებულ-  
მა ნიღბების თეატრმა („ჯუნა,  
ანუ მეცამეტე შეხვედრა“), ვანის  
სახალხო თეატრმა (ლ. თაბუკაშ-  
ვილის „მაგრამ უფლება არ მო-  
უცია“), სიღნაღის სახალხო თე-  
ატრმა (თ. ბიბილურის „ვიდაც  
გეძახის“), საგარეჯოს სახალხო  
თეატრმა (ზ. სვანიძე — „რეჟე-  
ტიცია ანუ ტრაგედიის დასაწყისი“),  
ხარაგაულის სახალხო თე-  
ატრმა (დ. კლდიაშვილის „სოლო-  
მონ მორბელაძე“).

ეს სპექტაკლები, მართალაა,  
ჯილდოებით აღინიშნა, მაგრამ ზე-  
ვრი რამ აკლდათ, თვით რეჟერ-  
ტუარის შერჩევაშიც აღინიშნა  
ოდა უგემოვნობა და პროფესიუ-  
ლი ალღოს ნაკლებობა, მაგრამ  
მათში იყო ზოგი რამ ყურადსა-  
ღები, საინტერესო, რაც მხარდა-  
ჭერისა და დახმარების ღირსია...

უკვე აღვნიშნეთ, რომ თვით-  
მოქმედი მსახიობების, სპექტაკ-  
ლის დამდგმელების უმრავლესო-  
ბა პროფესიონალები არ არიან,  
მაგრამ მათი ერთუზიანობა, თეატ-  
რისადმი უანგარო, თავდადებუ-  
ლი სიყვარული ანგარიშგასაწყობია  
და პატივისცემას იმსახურებს.  
ფესტივალის მონაწილეთა უმრავ-  
ლესობა სხვადასხვა პროფესიის  
ადამიანები არიან, დღისით შრო-  
მობენ, სწავლობენ, საღამოობით  
კი მთელ დროს საყვარელ საქმეს  
ანდომებენ, ხშირად რთულ პი-  
რობებში, უშუქოდ, სანთლების  
განათებაში, სიცივეში მუშაობენ  
და ბევრი მათგანი საწადელსაც  
აღწევს.



ფესტივალის რეპერტუარში ლომისწილი ქართულ დრამატურგებს ეკავა, სულ რამოდენიმე თარგმნილი პიესა იყო ფესტივალზე. გამოიკვეთა საუკეთესო კოლექტივების მოქალაქეობრივი პოზიცია (ავილოთ თუნდაც ისეთი დადგმები, როგორცაა: „დოქტორ პაპატაჩის ვალსი“, „ღმერთმა შექმნა ადამიანი“). ნაჩვენები იყო იუმორით სავსე, ხალისიანი კომედიებიც, რომლებმაც მაყურებლის გულწრფელი ტაში დაიმსახურა.

ქიურიმ გულდასმით იმსჯელა წარმოდგენილის თაობაზე და წახალისების მიზნით გადაწყვიტა თბილისში, მსახიობის სახლში ჩვენებინა ფესტივალის საუკეთესო დადგმები.

ამგვარად, თბილისელი მაყურებლის წინაშე წარსდგნენ სამტრედიის სახალხო თეატრი (ო. შანიძის „მუნჯი ცოლი“, ა. ფრანსის მიხედვით), წყალტუბოს სახალხო თეატრი (კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“), ბოლნისის სულხან-საბა ორბელიანის სახ. სახალხო თეატრი (მ. ჯავახიშვილის „მუსუსი“), ქუთაისის ბიზნესის აღორძინების საერთაშორისო საზოგადოების სახალხო თეატრი (გ. ნახუცრიშვილის „შიათან ხიხო“), ზესტაფონის უ. ჩხეიძის თეატრთან არსებული თეატრი-სტუდია („შერეკილები“), საქართველოს პოლიტექნიკური უნივერსიტეტის სახალხო თეატრი (ჯოვანიჩის „ღმერთმა შექმნა ადამიანი“).

მისასალმებელია ის, რომ წყალტუბოს სახალხო თეატრმა გაიხსენა და სცენას დაუბრუნა თავის

დროზე პოპულარულმა მსახიობებმა ერთი კომედიოგრაფის კიტა ბუაჩიძის კომედია „მკაცრი ქალიშვილები“, სპექტაკლი უშუალოებითა და სისადავით გამოირჩევა. ასევე სადა, მაგრამ ცოცხალი, ემოციური სპექტაკლი შექმნა წარმოდგენის რეჟისორმა და მხატვარმა ლევან კუპრაშვილმა.

სპექტაკლის მონაწილეთა უმრავლესობა ახალგაზრდებია და ამიტომ წარმოდგენასაც თან სდევს ახალგაზრდული ხალისი და მიმზიდველობა. ძალიან კარგი შთაბეჭდილება დატოვეს ვ. გედენიძემ (ბურდლუ), ლ. კუპრაშვილმა (ნაპოლეონი), მ. დვალმა (ჯიმშერი), კახა ცხვარაძემ (შოთა). მშვენიერი იყო რ. დგებუაძის ივანე, მოხდენილი ცეკვითა და იუმორით. სპექტაკლის საერთო მხიარულ განწყობილებას მხარს უზამდნენ ი. კუბლაშვილი (ფოსინე) და ლოთოლიანი (გუზა)...

ჭეშმარიტი კომედიური გატაცებით, შეიძლება ითქვას, „ერთი ამოსუნთქვით“ თამაშობენ სამტრედიის სახალხო თეატრის სპექტაკლში „მუნჯი ცოლი“. ა. ფრანსის პიესა თ. შანიძემ თანამედროვეობას დაუკავშირა, კარგად გადმოაქართულა და იგი, მართლაც, საინტერესო გამოვიდა (დამდგმელი ბ. ტორონჯაძე). სპექტაკლი გამოირჩევა მშვენიერი მხატვრობით (მხატვარი ევ. კოტლიაროვი) და კარგად შერჩეული მუსიკით (კომპოზიტორი ნ. ჭახარაკია).

ჩინებულად ასრულებენ თავიანთ როლებს ლ. ჯორჯიკია (ყანეტა) და ვ. სტურუა (რობინზონ

თხელიძე), მშვენიერია ექიმთა „სამედიკალი“ ვ. ნადირაძე, ბ. ჯანჯალია, ევ. შენგელია, თუმცა, ზოგან მსახიობებს ვემოვნება ლატობთ — „მაყურებელზე თამაშობენ“: სპექტაკლის ანსამბლს მხარი აუბეს ვ. ნადირაძემ (აკაკი ბუცხრიციძე), ცირა ახობაძემ (ნათია), ზ. გრიგოლიამ (დათო) და ლ. კუჭუხიძემ (ლია).

ასევე ანსამბლურობით გამოირჩევა „მუსუსი“ (რეჟ. ზ. ხვედელიძე) და „შაითან ხიხო“ (რეჟ. მ. ფურცხვანიძე).

თავისებურ, თავბრუდამხვევ რიტმში დადგმულ სპექტაკლში „მუსუსი“ მოსაწონია მსახიობები ზ. დათიაშვილი, მ. შეყილაძე, ნ. ერისთავი, ი. ნიავაძე, თ. სვანიძე, ნ. ჭითავა, ა. ლობჯინიძე, ე. რეხვიაშვილი, გ. ღვინერია, გ. ჩობელაძე და განსაკუთრებით ირმა ჩილაია (პიონერი გოგო).

„შაითან ხიხო“-ს დადგმა ერთგვარი თეატრალური ორიენტალიზმით გამოირჩევა (რეჟ. მ. ფურცხვანიძე). ძალიან მცირე შესაძლებლობებით სცენაზე იქმნება აღმოსავლეთის ზღაპრული სამყარო და გაიძვერა, მოხერხებული შაითან ხიხოს ცხოვრების პერიპეტეები.

პირველ რიგში, რასაკვირველია, აღნიშვნის ღირსია, შაითან ხიხოს როლში ლ. გაბრიჩიძე. მსახიობი ამ სპექტაკლის ერთგვარი ხერხემალია, მასზეა აგებული ყველა ამბავი. მსახიობის პლასტიკა, მიმიკა ქმედითა და მაყურებლის ცოცხალ რეაქციას იწვევს. თავისებური, ორიგინალური სახეები შექმნეს ა. კობეშავიძემ (ხალიფა), რ. ბენიძემ (პირველი ვეზირი), კ.

გიორგაძემ (მეორე ვეზირი), შ. ჭუმბურიძემ (პასანა), ზ. ჩხიკვიშვილმა (ჯალათი), მ. რობაქიძემ (ნებიერ ხანუმი), ე. სირაძემ (ზუბრა ხანუმი), გ. კვიციანიძემ (ომარი).

განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრეს სპექტაკლებმა „დოქტორ პაპატაჩის ვალსი“ და „ღმერთმა შექმნა ადამიანი“. ორივე სპექტაკლი ნებისმიერ პროფესიულ სცენას დაამშვენებდა.

„დოქტორ პაპატაჩის ვალსი“ ანტიფაშისტურ თემაზე შექმნილი პიესაა, რომელიც მიმართულია ყოველგვარი ძალადობის, ტირანის წინააღმდეგ, სწორედ ეს ამოიკითხა პიესაში ახალგაზრდა, ნიჭიერმა რეჟისორმა ზაზა წაქაძემ. რეჟისორი ძალზე მცირე საშუალებებით ქმნის ადამიანის დამთრგუნველ ატმოსფეროს, „სააადამყოფოს“, სადაც ჯანმრთელი ადამიანებიც კი ვიქები ხდებიან. სპექტაკლში ყველაფერი პირობითია, სიტყვა-ძუნწი, მთელი ყურადღება გადატანილია პლასტიკაზე, ქმნიან ფსიქოლოგიურად რთულ, საინტერესო სცენებს. სპექტაკლის მშვენიერ ანსამბლში, ადგილი უკავია (მსახიობები — ალ. გველესაანი (პროფესორი), თ. ქველიაშვილი (კომენდანტი), შ. ვაჭარაძე (სანიტარი), ა. აბესაძე (ოტია), ზ. აბესაძე (იუნონი), გ. მუმლაძე (ორთავიანი ფილოსოფოსი), ნ. შიუკაშვილი (პიტლერი), ბ. მალრაძე (უზარმაზარი სიმშვიდე), მ. აბესაძე (პარკინსონი). განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ობობა-ადამიანი“ რენე აბესაძის შესრულებით. აქ მსახიობი ახერხებს გარ-

დასახვას და ყოველგვარი გადა-  
ქარბების გარეშე, დამაჯერებლად  
გვიჩვენებს განუსაზღვრელი უფ-  
ლებით აღჭურვილი ადამიანის სა-  
შინელ სახეს, რომელიც თავად  
არის კლინიკურად გოყი და ეს  
გოყი — სადისტი წყვეტს ადამიან-  
თა ბედს. ეს სპექტაკლი-გაფრთ-  
ხილება დამაფიქრებელია.

ფესტივალის ასეთივე გამარჯ-  
ვებაა „ღმერთმა შექმნა ადამიან-  
ნი“ (თარგმ. ბ. სტურუასი). ესეც  
თავისებური სპექტაკლი-გაფრთ-  
ხილებაა, მიმართული საშინელი  
სენის — ნარკომანიის წინააღმ-  
დეგ. სპექტაკლი დადგა ნ. ბუც-  
ხრიკიძემ, რეჟისორმა, რომელსაც  
მსახიობთან მუშაობის დიდი გა-  
მოცდილება აქვს. მშვენიერია  
მხატვარ მ. გიორგაძისა და მუსი-  
კალური გაფორმების ავტორის  
ი. ურუშაძის ნამუშევარიც.

ამ კამერულ, ფსიქოლოგიურ  
სპექტაკლში „შიგნიდანაა“ გახს-  
ნილი ნარკომანიის გამანადგურე-  
ბელი, საბედისწერო როლი ახალ-  
გაზრდობისათვის, იგი დამაფიქ-  
რებელია მამებისათვის, რომლე-  
ბიც ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ  
ახალგაზრდათა ცხოვრებასა და  
გატაცებებს. მოუწესრიგებელ,  
შინაგანად გათიშულ ოჯახში (დე-  
და — მ. სიმონიშვილი, მამა —  
ი. ფრანგიშვილი) ცდუნების, ნა-  
რკომანიის მსხვერპლი ხდება სულ  
ახალგაზრდა გოგონა ანტონელა  
(ა. მღებრიშვილი). მსახიობების

თამაში უშუალოა, თავისი შინა-  
განი ირონიით დამაჯერებელი,  
პოეტური, ჭეშმარიტი დრამატიზ-  
მით სავსე. ა. მღებრიშვილის ან-  
ტონელა გულწრფელია, შინაგა-  
ნად დაძაბული, ტრაგიკულიც კი.  
მიუხედავად იმისა, რომ ბებვის  
როლი ეპიზოდურია, მისი დასა-  
მახსოვრებელი სახე შექმნა ც. კა-  
პანაძემ. საერთო განწყობილებას  
გამოუვალობის განცდებს აძლიერ-  
ებენ სპექტაკლის დანარჩენი  
შემსრულებლები...

ფესტივალის ბოლო აკორდი  
იყო. სოფ. კარდანახის მოსწავ-  
ლე-გოგონების გამოსვლა. გოგო-  
ნებმა წარმოადგინეს ლიტერატუ-  
რული კომპოზიცია ვ. ჩეკურიშ-  
ვილის „ნატვრა ანუ მრავალჯის  
დაბადებული რიგითი ადამიანის  
სულის მონოლოგი“. რასაკვირვე-  
ლია, შემსრულებლებს არ ჰქონ-  
დათ პროფესიული მომზადება,  
მაგრამ ის, რომ კახიდან ჩამოსუ-  
ლმა რეჟისორმა აამოქმედა ახალ-  
გაზრდები, დააფიქრა ცხოვრების  
სერიოზულ პრობლემებზე, ძალ-  
ზე ყურადსაღებია. ფესტივალის  
კიდევ ერთი სიურპრიზი იყო ახა-  
ლი გაზეთი „ქართული ნიღბები“,  
რომლის პირველი ნომერი მთლი-  
ანად ხალხურ შემოქმედებას მი-  
ეძღვნა (რედ. ლ. ლომთაძე). გზას  
ვულოცავთ ახალ გაზეთს!

წინ ახალი ფესტივალი და ახა-  
ლი შეხვედრები.

## საუბარი მსახიობთან

ქართული თეატრისა და კინოს მაყურებელი კარგად იცნობს ჩინებულ ქართველ მსახიობს ნოდარ ჩაჩანიძეს, მსახიობს, რომელიც წლების განმავლობაში მოღვაწეობდა ჭიათურის სახელმწიფო თეატრში. ეს ერთი ხანია ბ-ნი ნოდარი სცენას ჩამოშორდა — ავადმყოფობაა ამის მიზეზი. ამიტომ საინტერესო უნდა იყოს მასთან გასაუბრება.

— ბ-ნო ნოდარ, როდის დაიწყეთ თეატრზე ფიქრი? რამ განაპირობა თქვენი გადაცემა? ვინ, ან რა იყო თქვენი შთაგონების წყარო?

— სკოლის კედლებშივე გამიღვივდა თეატრისადმი სიყვარული. საშუალო სკოლის სრული კურსი 1949 წ. დავამთავრე. 1950 წ. ჩავაბარე გამოცდები შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში. ჩვენი პედაგოგ-აღმზრდელები იყვნენ: აკ. ხორავა, აკ. ვასაძე, დ. ალექსიძე, ბ. ნიკოლაიშვილი, ს. ინაშვილი, კომპოზიტორი კ. მეღვინეთუხუცესი. ჩემი თანაკურსელები და განუყრელი მეგობრები იყვნენ თ. მეღვინეთუხუცესი, მ. ბებურიშვილი, ი. უჩანეიშვილი, ლ. ელიავა — ჩვენი ჯგუფის მშვენიება. ჯგუფიდან ექვსს მიენიჭა სახალხო არტისტის წოდება, ორს — დამსახურებული არტისტისა.

ბავშვობიდანვე ვამყავნებდი იმიტაციის ნიჭს. ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლე ვიყავი, როცა ჭიათურაში საგასტროლოდ ჩამოვიდა შარჯანიშვილის თეატრი. ვნახე „მარგარიტა გოტიე“, მთავარ როლში ვერიკო ანჯაფარიძე. სპექტაკლმა გამოაგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. ისე შემძრა, რომ თეატრზე ფიქრი დიდხანს ვერ მოვიშორე. დიდი იყო ლტოლვა, სიყვარული თეატრისადმი. სასკოლო სპექტაკლებში აქტიურად ვმონაწილეობდი. გმირის სახის შექმნაში, დახვეწაში დედაჩემის მითითებები მეხმარებოდა (ვწუხავარ, შემდეგში დედამ რომ ვერ მიხილა სცენაზე). მამას ეგონა, მეც მის პროფესიას — სამთო ინჟინრობას შევიყვარებდი, მაგრამ ჩემი სურვილის გამხელისთანავე თანამიგრძნო, თბილისში წამყვა საბუთების შესატანად.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ჭიათურაში გამართულ გალაკტიონის პოეზიის საღამოზე მისი ლექსი წავიკითხე. გალაკტიონმა გამადმოცნა და მიჩიჩია სამსახიობოზე ჩამებარებინა.

— რითი იყო სამახსოვრო პირველი დღე, პირველი ნაბიჯები თეატრში და პირველი წარმატება?

— ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლე ვიყავი ბ-ნმა გივი მოდება-



ქემ რომ შემომთავაზა როლი. წარმოვადგინეთ ი. გოგებაშვილი  
 „ივენანამ რა ჰქმნა?!“. ემონაწილეობდი მიხალკოვის პიესებში.

პირველი როლი 1956—57 წ. წ. სეზონში ჭიათურის თეატრის  
 სცენაზე შევასრულე გარბატოვის პიესაში „ცხოვრობდა ორი ამხა-  
 ნავი“. მაშინ ვეზიარე პირველ სიხარულს, წარმატებას.

— უთქვამთ: ცხოვრება ის დღეები როდია, რომლებიც წავი-  
 და, არამედ ისინი, რომლებიც დაგამახსოვრდა. რას გვეტყვიოთ თქვე-  
 ნი ცხოვრების ყველაზე სამახსოვრო დღეზე?

— ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ვმუშაობდი ფილარმო-  
 ნიაში მხატვრული იმიტაციის განხრით. მ. თუმანიშვილის მიერ და-  
 დგმულ „ჩიკვთა ქორწილში“ ემონაწილეობდი მე, ჯ. კახიძე, ზ. ან-  
 ჯავარიძე, კ. მახარაძე, კ. საკანდელიძე, დ. აბაშიძე, რ. ჩიკვაძე. აქ  
 დიდი მიღწევები გვქონდა. 1957 წ. ორი კვირით მსოფლიო ახალ-  
 განზრდობის ფესტივალზე მიგვაველინეს მოსკოვში. იქ მიღებული  
 მსახიობებიანი ყოველთვის ტკბილად მაგონდება.

— თქვენი აზრით, რა თვისებებია აუცილებელი მსახიობი-  
 სათვის?

— სცენიდან რომ კარგ კაცობაზე, სინდისზე, პატიოსნებაზე,  
 ბედნიერებაზე, მეგობრობაზე, სიყვარულზე, მხარში ამოდგომაზე  
 იქადაგო ყველა ეს აუცილებელი თვისება შენს პიროვნებას უნდა  
 ამკობდეს, ყოველივე შენს ხასიათში უნდა იყოს, შენ უნდა ატარე-  
 ბდე, შენ უნდა იყო ამის მაგალითის მიმცემი. თუ ხელოვანი ხარ,  
 მყარად უნდა გედგას მიწაზე ფეხი, ხალხს უნდა ეკუთვნოდე, კარ-  
 გად უნდა იცნობდე ადამიანების ბუნებას.

— თქვენს მიერ განსახიერებული სცენური გმირებიდან საბა  
 ურბნელის სახე გ. ზუხაშვილის პიესაში „ცხოვრება კაცისა“ საუ-  
 კეთესო როლად შეიძლება ჩაითვალოს. თქვენც ასევე ფიქრობთ?

— ყველა როლი ჩემთვის მნიშვნელოვანი და ძვირფასი იყო.  
 საბა ურბნელი არის ჩემი ცხოვრების, შემოქმედებითი მოღვაწეო-  
 ბის გვირგვინი.

— ცალკე არაფერი არ არსებობს, არც ადამიანები, არც სიყე-  
 თე. ადამიანებს შორის მეგობრობა იმით გამოიხატება, თუ რამდენ-  
 ნად საჭირო და აუცილებელი ხარ სხვისთვის. ძენონს ჰკითხეს, რა  
 არის მეგობრობაო, მან უპასუხა: მეორე მეო.

— ჩემი მეგობრების ცხოვრებით ვცხოვრობ. ისინიც იმსახუ-  
 რებენ ამას. ჩვენ უერთმანეთოდ ვაგვიძინებდებოდა. მათი წარმატე-  
 ბა ჩემი წარმატებაა, მათი სიხარული ჩემი სიხარულია. ჩემი მეგობ-  
 რები ჩემი თანამოზიარენი არიან. ჩემი თეატრით, მისი ეროვნუ-  
 ლი ტრადიციების მატარებელი დასით ვამაყობ და დასის წარმა-  
 ტებები უსახლგრო სიხარულს მანიჭებს.

— თაყვანისმცემლებს არასოდეს დაავიწყდებათ თქვენი სას-  
 ცენო სახეები: ნოდარი (ა. ბელიაშვილის „შვილკაცა“), კიკვიძე  
 (ვ. დარასელიის „კიკვიძე“), კირილე (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვი-

ლის დედინაცვალი“), თარაშ ემხვარე (კ. გამსახურდიას „მფვარის მოტაცება“), აპოლონი (ა. სამსონიას „ძველი ქოლგა“), დათიკო კაპანაძე (შ. შამანაძის „ღია შუშაბანდი“) ... აღსანიშნავია თქვენი კინემატოგრაფიული სახეები: კირილე („სამანიშვილის დედინაცვალი“), ბათა ქექია („ბათა ქექია“) კინო ხელოვნებით თქვენ დაამტკიცეთ, რომ ხართ ფართო დიპლომატის მსახიობი, რომელს მიაწიკებთ უპირატესობას, თეატრს თუ კინოს?

— მაინც თეატრს, რადგან უფრო ახლო კონტაქტში ხარ მაყურებელთან. მაგრამ ერთსაც ვიტყვი, კინოში მსახიობისათვის ერთი ლაზათიანად შესრულებული როლი ბედნიერების მომტანია. ასეთია ჩემთვის ბათა ქექია.

— კირილე მიმინოშვილის თამაში ალბათ არც ისე იოლი იყო, რადგან მაყურებელს კარგად ახსოვდა ამ როლის სცენური თუ კინემატოგრაფიული სახეები. არ გაგიჭირდათ?

— ძალიან. როცა როლი შემომთავაზეს უარი ვთქვი. რამაზ ჩხიკვაძის შემდეგ მე უნდა შემესრულებინა კირილე. ეს ჩემთვის „ბეწვის ხიდზე“ გასვლა იყო. ბოლოს ბ-ნ ელდარს დავთანხმდი. წონაში დავიკელი და მუშაობას შევუდექი. ვფიქრობ, როლი ცუდი არ გამოვიდა.

— ბ-ნ ნოდარ, პარტნიორებზე რას გვეტყვით?

— მიყვარს კარგ პარტნიორთან მუშაობა. საუკეთესო პარტნიორად ვთვლი გოგი გეგეჭკორს ფილმში „ბათა ქექია“. ბ. გოგისთან მუშაობით ბევრი რამ შევიძინე და ვისწავლე.

— როგორია როლზე მუშაობის თქვენი მეთოდი?

— ყოველ როლს დიდი სერიოზულობით ვეკიდები. არ ვკმაყოფილდები სცენარით, ვეძებ დამატებით ინფორმაციას, ვაანალიზებ გმირის ხასიათს, ვცხოვრობ ჩემი პერსონაჟის სიცოცხლით. სხვაგვარად შეუძლებელია გადმოსცე გმირის ხასიათი, ჩაწვდე მის ფსიქოლოგიურ სიღრმეებში.

— სცენის მიტოვების შემდეგ თუ ინარჩუნებთ რომელიმე როლიდან მიღებულ ემოციურ მუხტს?

— რა თქმა უნდა, ძალიან დიდხანს. გმირის ცხოვრების მიღმა დარჩენა შეუძლებელია. ასე რომ არ იყოს, მსახიობიც ვერ იქნები. ყოველი როლი დიდი შენაძენია და ბედნიერების მომტანი.

— როგორ ფიქრობთ, ბედნიერად აგეწყობთ შემოქმედებითი ცხოვრება? ხართ თუ არა თქვენი თავისა და საკუთარი „მე“-ს მიმართ კმაყოფილი?

— შეიძლება უკეთ წარმართულიყო. ბედნიერი ვარ, რომ ვითამაშე ბათა ქექია, კირილე მიმინოშვილი, თარაშ ემხვარი, საბა ურბნელი, დათიკო კაპანაძე... ჭეშმარიტი ბედნიერება ადამიანებთან ურთიერთობას მოაქვს.

საკუთარი „მე“-ს მიმართ არა ვარ კმაყოფილი. სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები რომ არა, უფრო მეტის გაკეთება შემიძ-



ლო. იყო შესაძლებლობა შემესრულებინა მთავარი როლი ში „კაცია-ადამიანი?!“ მაგრამ უარი ვთქვი. საკუთარი თავის მიმართ ზედმეტად მომთხოვენი ვარ.

— უნაკლო ადამიანები არ არსებობენ, თუ თვლით უოველივე შემოთქმულს თქვენი ხასიათის ნაკლად?

— უსათუოდ. ჩემი ნაკლია, რომ ზედმეტად ემოციური ვარ. პრემიერის წინა დღეს ავადმყოფურად განვიცდი ვიდრე მაყურებლის წინაშე წარვსდგები, მთელი დღე საოცრად ვღელავ.

— რომელ რეჟისორთან მუშაობას გამოყოფდით?

— ელდარ შენგელაიასთან მუშაობა ჩემთვის ძალიან ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ფილმმა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ძალიან დიდი შემოქმედებითი სიამოვნება მომანიჭა, ბევრ საინტერესო და ძვირფას ადამიანს შემახვედრა. საგულისხმოა ბ-ნ ელდარის დამოკიდებულება მსახიობებთან. უნდა გამოგიტყდეთ ცოტა ჯიუტი ვარ, ბ-ნი ელდარი კი არ მზღლდავდა.

— რომელი როლის განსახიერებაზე ოცნებობდით? ოცნება მიუწვდომელი დაგრჩათ თუ მიაღწიეთ?

— ამ მხრივ, წინააღმდეგობა არ მქონია, იღბლიანი ვიყავი. მაძლევდნენ იმ როლს, რომელსაც ველოდი. მიუწვდომელი ოცნება არ მქონია.

— ბევრი მსმენია თქვენი ჩინებული სიმღერის შესახებ. თქვენი კირილე ეკრანზე მღერის.

— ძალიან მიყვარს სიმღერა. ქართველი კაცი სიმღერის გარეშე ვერც წარმომიდგენია. სიმღერა წინააღმდეგობათა გადალახვის საუკეთესო საშუალებაა. მეც ხშირად ვმღერი.

— რითი აფასებთ შემოთავაზებულ როლს?

— ხშირად რეჟისორს ვენდობი. აუცილებელია ჩემმა გმირმა დააინტერესოს, დააფიქროს მაყურებელი.

— დედაქალაქის თეატრებში მოღვაწეობის სურვილი თუ გქონდათ?

— ჩემს ქალაქში, ჩემს თეატრში თავს კარგად ვგრძნობ. თბილისელ მაყურებელს ბევრი კარგი მსახიობები, კორიფეები ჰყავდა და ჰყავს. მეგობრებისა და რეჟისორების დიდი ზეგნების მიუხედავად, აქ დავრჩი. მიმაჩნია, რომ ხელოვანისთვის არა აქვს მნიშვნელობა სასპარეზოდ დედაქალაქში იქნება თუ პერიფერიის თეატრში. მთავარია, შენი სათქმელი თქვა, შენი ადგილი დაიმკვიდრო ხელოვნებაში.

საქართველოს, თბილისის სიყვარული ჭიათურისა და შეიძლება — ამბობს ნოდარ ჩაჩანიძე. მას საკუთარ თავზე ბევრი საუბარი არ უყვარს.

მაყურებელი სეზონის დაწყების, ფარდის გახსნის და სცენაზე საყვარელი მსახიობის ნოდარ ჩაჩანიძის ახალ როლში ხილვის მოლოდინშია.

## მას დიდი ზვა აქვს გასაკვლელი

ფიროსმანის დღეებთან დაკავშირებით ანსამბლმა „ივერია“ ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში წარმოადგინა მეტად საინტერესო კონცერტი, რომელიც წინა კონცერტებისგან თვისებრივად განსხვავდებოდა.

ეს არის მიუზიკლი, რომლის თანამედროვე მუსიკალური და რეჟისორული ხერხების საშუალებით მაყურებელი უშუალო მონაწილე ხდება იმ ყოფისა, სადაც ცხოვრობდა და ქმნიდა ტივილითა და სიხარულით დღეს უკვე შედეგებად აღიარებულ ტილოებს დიდი მხატვარი.

ალექსანდრე ბასილიას ჰარმონიული მუსიკა პირველივე პანგებიდან გარკვეულ განწყობილებას უქმნის და სპექტაკლის ატმოსფეროში შეჰყავს მსმენელი.

უდიდესი წარმატება ხვდა წილად ფიროსმანის როლის ნიჟიერ შემსრულებელს საქ. დამსახურებულ არტისტ თეიმურაზ წიკლაურს. მსახიობი გვაოცებს მუსიკალურობით, შინაგანი ემოციურობით. მომღერალი იყენებს ხმის ტონების მდიდარ პალიტრას. რბილი, ხავერდოვანი ტემბრი — ბარიტონი დროდადრო ისეთი ტრავიზმით და ისე გულშიჩამწვდომად ჟღერს, რომ ჩვენს თვალწინ უნებლიედ გადაიშლება ტრაგედია არა მხოლოდ დიდი მხატვრისა, არამედ მთელი საქართველოსი, როგორც იმ პე-

რიოდის, როდესაც იგი ცხოვრობდა ასევე ჩვენი დროსა. ამ იერსახის შექმნაში უდავოდ ეხმარება მომღერალს ბ. შხიანის შესანიშნავი არანჟირება.

კონცერტის წარმატება მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ცეკვებმა, რომლის დადგმა ეკუთვნის გ. ოდიკაძესა და ლ. მაქაყარიას. ქორეოგრაფიამ შესძინა მიუზიკლს ძველი თბილისის კოლორიტი და დაეხმარა მსახიობებს სწორად გაეხსნათ გმირთა სახეები. განსაკუთრებით შთაბეჭდავია კ. წიკლაურისა და თ. ამონაშვილის მიერ განსახიერებული მეჭულე ქალები. მარგარიტას დასამახსოვრებელი სახე შექმნა საქ. დამსახ. არტისტმა მ. თოდაძემ, სწორედ ასეთი წარმოგვიდგინა მარგარიტა, რომელიც ფიროსმანმა შეიყვარა.

წარმოდგენის ნათელ შტრიხს წარმოადგენს კინტო თეატრალური ინსტიტუტის მუსიკალური დისციპლინების ფაქულტეტის კურსდამთავრებულის თ. ითარაშვილის შესრულებით.

სპექტაკლის წარმატება აგრეთვე განაპირობებს პროფესიონალიზმითა და თეიმურაზის თანადრობით გამორჩეული ანსამბლის „მხოლოდ შენ ერთის“ სოლისტებმა, რომლებიც ასევე თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები არიან. ესენია: ჯ. ჭანჭალაშვილი, ლ. ცანკაშვილი, ო. კუნჭულია, ა. ბახუაშვილი. მომღერლები ერთნაირად შესანიშნავად ფლობენ ვოკალს, სასცენო მეტყველებას

და პლასტიკას. ყოველი მათგანი გამოირჩევა ინდივიდუალობით, ხმის ტემპებით, ტემპერამენტით, ორგანული გადასვლებით სიმღერიდან ცეკვასა თუ მეტყველებაზე, და რაც მთავარია, გამოირჩევა იმით, რომ ფლობს უმდიდრეს ქართულ ხალხურ პოლიფონიას.

რამდენადმე სადავო და გადატვირთულია მარგარიტას პარტიისათვის შექმნილი მუსიკა მეორე განყოფილებაში. იგივე შეიძლება ითქვას, ფიროსმანის სიკვდილის სცენის — მისი მირაჟების რეჟისორულ გადაწყვეტაზე.

მხატვარ ოლეგ ქოჩაკიძეს ორიგინალურად და საინტერესოდ გადმოაქვს სცენაზე ფიროსმანის ეპოქა.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მიუზიკლის ჟანრი საქართველოში ვითარდება და მკვიდრდება ხალხური ფოლკლორული მუსიკის საფუძველზე. ამ

მხრივ, ყურადსაღებია ჯაზის სტილის, ამერიკელი ვოკალისტის მარი ბერილუზის მოსაზრება — სპექტაკლი აშკარად ქართული მიუზიკლის გამარჯვებაა. ანსამბლ „ივერიამ“ ახალი სიტყვა თქვა ამ ჟანრში. სპექტაკლმა დამანახა და გამაგებინა ფიროსმანი, თუმცა, მის ხელოვნებას ადრეც ვიცნობდი. ძალზე იოლად შემოვიდა ჩემში თეიმურაზ წიკლაურის ფიროსმანი, რომელმაც მაგრძნობინა რაოდენ დიდი მხატვარი იყო იგი. მსახიობები ამ სპექტაკლში კი არ თამაშობენ, არამედ ცხოვრობენ. მხატვრის სახე იმდენად ზუსტადაა ტრანსფორმირებული, რომ „წყალი“ სპექტაკლში არ არის. უდავოა, სპექტაკლს ხანგრძლივი სიცოცხლე უწერია. მას დიდი გზა აქვს გასავლელი. ვფიქრობ, ამერიკელი მსმენელი გაიგებს და სათანადოდ შეაფასებს მას.



## სცენური სივრცის პრობლემა

### ახმეტელის შემოქმედებაში

1926—27 წლების სეზონი რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში ახალი მოულოდნელობებით აღსავსე მომავლის საწინდარი იყო. ყოველგვარი სიახლის აღმაფრენას თან სდევს ძველთან განშორების ტკივილი, რაც ამ შემთხვევაში რუსთაველის თეატრიდან კოტე მარჯანიშვილის წასვლამ გამოიწვია და თუმცა, ახალ ცხოვრებას თეატრი მსახიობთა ძლიერი ანსამბლით, ნიჟიერი შემოქმედებითი კოლექტივით იწყებდა; მაყურებელთა დამოკიდებულება ამ მოვლენისადმი მკაცრი იყო — სად არის მარჯანიშვილი? ამ კითხვით მიმართავდნენ ისინი თეატრის დირექციას და მის დაბრუნებას მოითხოვდნენ.

1927 წლის 27 იანვარს პარტიული ორგანოების მითითებით კორპორაცია „დურუჯმა“ შესწყვიტა თავისი არსებობა, ხოლო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა სანდრო ახმეტელს დაეკისრა.

რუსთაველის თეატრს თავისი შემოქმედებით ახალი სიტყვა უნდა ეთქვა ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში და მან პირველი ნაბიჯი გადადგა თეატრის ძირეული შემობრუნებით საბჭოთა, კერძოდ რუსული დრამატურგიისაკენ. ბილ ბელოცერკოვსკი, სეიფულინა, გლებოვი — აი ისინი, რომელთა შემოქმედებასაც მიმართა რუსთაველის თეატრმა.

რუსულ საბჭოთა თეატრში კი ამ დროს ფეხი მძლავრად აქვს მოკიდებული სასცენო სივრცის გადაწყვეტის კონსტრუქტივისტულ მანერას. კუბისტურ-კონსტრუქტივისტული ძიებები საბჭოთა თეატრში ისტორიულად იყო განპირობებული. ისეთი მხატვრების მოსვლამ თეატრში, როგორებიც იყვნენ კოროვინი, გოლოვინი, ბენუა, სიმოვი, კუსტოდეივი, ლანსერე და სხვები თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნება მაღალმხატვრული ღირებულების ხელოვნებად აქცია, მაგრამ რაც არ უნდა თეატრალური ყოფილიყო მათი ნაშუქვარი ფერის თვალსაზრისით, ისტორიული სიწესტით შერჩეული დეტალების, ნაწარმოების განწყობილების წვდომის თვალსაზრისით, სცენური სივრცის საკითხები მაინც კულინების, პორტალის და სცენის ერთი ცენტრალური წერტილით აღქმის პირობით იფარგლებოდა. კონსტრუქტივიზმმა კი შემოიტანა მოძრავი მოედნები, კიბეები, დაამუშავა სცენური სივრცე, უპირველეს ყოვლისა, მისი სამგანზომილებიანი და დროში მოძრავი ბუნება გამოავლინა. კონსტრუქტივისტი მხატვრები მანქანას აღმერთებდნენ, მათი მიდგომა ცხოვრებისადმი, ხელოვნებისადმი ინჟინრული, გამოყენებითი იყო. საბჭოთა კონსტრუქტივიზმის ერთ-ერთი გამოჩენილი თეორეტიკოსი — არბატოვი სთვლიდა, რომ თეატრს შეუძლია სარგებლობის მოტანა, რადგან „პროფესიონალ ადამიანთა შემქმნელ ფაბრიკად“ იქცევა და სცენურ ლაბორატორიაში მოპოვებული შედეგები შემდეგ ცხოვრებაში დაინერგებაო.

მიუხედავად იმისა, რომ უმ-იან წლებში კონსტრუქტივისტები უამრავ დეპლარაციას, პროექტს, მოდელებს ფლობდნენ საბჭოთა ინდუსტრიის და არქიტექტურის გარდასაქმნელად მხოლოდ თეატრმა მისცა მათ შესაძლებლობა საკუთარი თავის გამოსამუშავებლად; კონსტრუქციული კოშკების, ციამბჭენების, შუშის სახსლეების ასაგებად დრო ჯერ არ დამდგარიყო, თეატრში კი ეს ყველაფერი მარტივი ფიცრებითა და ლურსმნებითაც ხერხდებოდა.

მეიერხოლდი იყო ის რეჟისორი, რომელმაც პირველმა მისცა კონსტრუქტივისტებს შემოქმედებითი ფანტაზიის ამოძრავების საშუალება. მან თეატრში სამუშაოდ მიიწვია ცნობილი გამოფენის „ $\times \text{---} 25$ “-ის მონაწილე მხატვარი ქალი ლიუბოვ პოპოვა და მას მიანდო კრომელინკის პიესის „სულგრძელი რკოსინს“ მხატვრობა. პრემიერა 1922 წლის აპრილში შედგა. ეს იყო პირველი და ალბათ ერთადერთი სპექტაკლი, სადაც სრულყოფილად შეესხა ხორცი სცენაზე კონსტრუქტივიზმის იდეებს. პანორამული დეკორაციები მთლიანად შესცვალა დაზგამ. ლიუბოვ პოპოვას მეიერხოლდის სახელოსნოში სასცენო გაფორმების გეგმითილი მიიყვანა, კარგად იცნობდა ბიომექანიკას და პიესაზე მუშაობისას ავტორისეული რემარკებით მოწოდებული ყველა იდეა უარყო; მითუმეტეს, რომ მეიერხოლდს არც სოფლური სახლი სჭირდებოდა, არც ავეჯი, არც ჭურჭელი; ყველა არასაპირო დეტალი მოშორდა სცენას და დარჩა მხოლოდ რეალურად მოქმედი კიბე, კარი, ფანჯრები და მოედნები. კედლებიც კი არსად სჩანდა, ერთი მეორეზე ამალღებული ხის დაზგა ხიდით იყო გაერთიანებული. მარცხნიდან და მარჯვნიდან კიბე ეშვებოდა, ეს იყო უბრალო უძრავი მოწყობილობა და კიბეებს შორის სამი სხვადასხვა ზომის და ფერის ბორბალი მოთავსდა: შავი, თეთრი და წითელი. დაზგის ზემოთ, მარცხენა მხარეს ქარის წისკვილის ფრთების მსგავსი დანადგარი იყო. მსახიობები სცენის პლანშეტზე დაზგიდან სწორ დამრეც ფიცრებზე ჩამოცურდებოდნენ. საკმაოდ უცნაური ნაგებობა მსახიობებს უნდა გაცოცხლებინათ და აზრი მიეცათ. ზოგისათვის ეს ქარის წისკვილი იყო, ზოგისთვის საფრენი აპარატი; პიესის გმირები რომ მათი საშუალებით ჭაერში აფრენილიყვნენ, არც არავის გაუჯვირდებოდა. ბორბლები ხან სწრაფად, ხან ნელა ხან ერთად, ხან ცალ-ცალკე ტრიალებდნენ. მსახიობების განწყობილების, მოძრაობების შესაბამისად ცოცხლდებოდა და თამაშობდა მთელი დაზგა, კონსტრუქცია. იგი მსუბუქი და ნათელი იყო, დინამიურ ქმედებას უწყობდა ხელს, ხოლო რეჟისორულ კომპოზიციებში ბევრი რამ სწორედ პოპოვას კონსტრუქციიდან იყო ნაკარნახევი. მაგრამ მოხდა უცნაური რამ, სპექტაკლმა თითქმის განდევნა მხატვარი თეატრიდან და მოიყვანა ინჟინერი, რომლის შემოქმედებაც აინტერესებდა ახალ მაყურებელს. იგი მომავლის სურათს, იდეას ასხამდა მათ თვალწინ ხორცს და იქმნებოდა მანქანებით სავსე, მშვენივრად ორგანიზებული და ასე სასურველი ბედნიერი მომავლის სახე.

სპექტაკლის ფორმას ორგანულად ერწყმოდა მსახიობთა თამაშის სტილი. ისინი თითქმის შიშველნი აღმოჩნდნენ მაყურებლის წინაშე. სხვადასხვა კიბეებსა და სიბრტყეებზე მათი ყოველი მოძრაობა სკულპტურული გახდა. მსახიობი იძულებული იყო პლასტიკური ნახაზის მაქსიმალური გამომსახველობისთვის მიეღწია, მოცეკვავესავით მსუბუქად უნდა ემოძრავა. სპორტსმენივით მოქნილი ყოფილიყო, დახვეწილმა პლასტიკამ რეპლიკის მიწოდების სისხარტე მოითხოვა, ინ-

ტონაციის სიმკვეთრე; ყველაფერმა ამან ერთად მსახიობის თამაშის განსაკუთრებული სისტემა შექმნა, რომელიც წინ სწევდა პროფესიონალიზმს, ოსტატობას. მიერხოლდი ზოგჯერ უცნაურ კომპოზიციებს თხზავდა, მაგალითად: „გამომშვიდობებისას ბურგომისტრი უკანა ტანით ეხლება კარის მარჯვენა ფრთას, რის გამოც მარცხენა ფრთა პეტრას შემოაგდებს, იგი სკამისაკენ მიფრინავს, ბურგომისტრი ბოდიშს იხდის, კვლავ კარის მარჯვენა ფრთას აწვება და მარცხენა ფრთა ახლა მას ეჯახება ცხვირპირში, შემდეგ საერთოდ გვერდს უვლის კარს და მარცხენა მხარეს დარჩენილ ნაპრალში ძვრება“; ყველა ეს გაფრენა, დარტყმა, დაცემა, ნახტომი შერწყმული იყო ბორბლების და ფრთების რიტმულ მოძრაობასთან და სექტაკლს სპორტული სანახაობის იერს აძლევდა. მიფუშეტეს, რომ მსახიობებს განსხვავებული თეატრალური კოსტუმები კი არ ეცვათ, არამედ ყველას ერთნაირი ლურჯი ტანსაცმელი, აქა-იქ დეტალებით შემკული. „მიერხოლდის არტისტი ჩვენთვის ჯერ უცნობ ჯგუფურ კომპოზიციას ემორჩილება და ამავე დროს ინარჩუნებს თავის ინდივიდუალობას და საოცარ მგრძობიანობას პარტნიორის მიმართ“, — წერდა გვოზდევია.<sup>1</sup>

დეკორატიულ ხელოვნებაში ამ ძიებების როლის შეფასებას ათწლეულები დასჭირდა. მხოლოდ 60-იან წლებში აღინიშნა კონსტრუქტივიზმის პროგრესული როლი და მნიშვნელობა.

საქართველოში ამ მოდერნისტულ მიმდინარეობას სცენაზე დასამკვიდრებლად ბრძოლა არ მოუხდა და დროთა განმავლობაში არც შიშველ ექსპერიმენტად იქცა; პირიქით, მან ქართულ სცენას გაცილებით მეტი ეროვნული თავისებურების გამოვლენის პირობა შეუქმნა.

სექტაკალი, რომლითაც 1926/27 წლების ახალი სეზონი გაიხსნა, იყო სანდრო ახმეტელის მიერ დადგმული ანატოლი გლებოვის პიესა „ზაგმუკ“, რომლის შესახებაც 1926 წლის 2 ოქტომბერს კომუნისტურ აკადემიაში წაკითხულ მოხსენებაში „საბჭოთა ხელისუფლების თეატრალური პოლიტიკა“, ან. ლუნაჩარსკი წერდა:

„ზაგმუკი“ მარქსისტული პიესაა, რომელიც აგებულია იმაზე, რომ გვიჩვენოს თუ მოცემულ პირობებში, სხვაგვარ ტანსაცმელში, სხვა სიტუაციებში კლასობრივი ბრძოლა ძველი აღმოსავლეთის დიდ სავაჭრო, საწარმოო ქლაქებში იმგვარადვე მიმდინარეობდა, როგორც ახლა და იქაც საოცრად მკვეთრ ფორმაში იჩენდა თავს დაპირისპირებულთა წინააღმდეგობა, მაღალი ფენების ღალატი და შერყეობა. გლებოვმა შესძლო ეს ყველაფერი დაეკავშირებინა საინტერესო ფაბულით, რომანტიკული სიუჟეტით და მაყურებლის სიმპათიები და ანტიპათიები გამოეწვია“.<sup>2</sup>

პიესა, რომელიც ასახავდა ძველ ბაბილონში ზაგმუკის დღესასწაულზე მომხდარ მონათა აჯანყებას თავის სულისკვეთებით ეხმაურებოდა იმ მაყურებლის სულისკვეთებებს და მისწრაფებებს, რომელთა ბრძოლაც გამარჯვებით დაგვირგვინდა, რომლებიც ახალ ცხოვრებას ქმნიდნენ; რუსეთის პირობებში ეს პიესა ძლიერ აქტუალურ შდერადობას იძენდა, საქართველოში კი მასში ასახული კონფლიქტი უფრო ზოგად სიმბოლურ სახედ უნდა ჩამოყალიბებულიყო.

სექტაკლზე მუშაობა დაიწყო 1926 წლის სექტემბრის თვეში, როგორც სარეპეტიციო შურნალიდან ვიგებთ 4 სექტემბერს დღის 12 საათზე დაინიშნა პიე-

ნის კითხვა. რეპეტიციები დილა-საღამოს ტარდებოდა, მიმდინარეობდა საკმაოდ ენერგიულად, ასე რომ ოქტომბრის 28 რიცხვში კიდევ შედგა მისი პრემიერა და მარჯანიშვილის ავტორიტეტს მოკლებულ თეატრს პირველი წარმატება მოუტანა. ამავე ხანებში შედგა სანდრო ახმეტელის და ანატოლი გლებოვის წერილობითი ნაცნობობა, რომელიც შემდეგ ფრიად მნიშვნელოვან ურთიერთობაში გადაიზარდა. სანდრო ახმეტელის მიერ ანატოლი გლებოვისადმი 1926 წლის 10 ოქტომბერს მიწერილ წერილში ვკითხულობთ: „პატივცემულო ამხ. ა. გლებოვ! თქვენი პიესით იხსენბა სეზონი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, და რა თქმა უნდა, ის მიღის ქართულ ენაზე. თარგმანი ჩემს მიერ დავეცა ჩემს პირად მეგობარს, ცნობილ პოეტ-დრამატურგს სანდრო შანშიაშვილს, გერმანელი კლასიკოსების და ვერფელის „შპიგელმენშის“ მთარგმნელს, რაც ჩემის აზრით, ბრწყინვალედ შეასრულა. პირადად მე ძალიან მაინტერესებს თქვენი შთაბეჭდილებები „ზაგმუკის“ მცირე თეატრში დადგმისა; სამწუხაროდ, ის უკვე დაგვიანებულია, პიესა მნიშვნელოვნად გადაკეთებულია და სეზონის გახსნაც კულ მოკლე ხანშია მოსალოდნელი.

არ მიცნობთ არც მე, არც ჩვენს თეატრს და ცხადია, შეწუხებული ხართ თქვენი ნაწარმოების ჩვენული გადაწყვეტის გამო. წინასწარ ვერაფერში დაგარწმუნებთ, დაველოდოთ სპექტაკლს.

I აქტის I სურათის ესკიზი ერთგვარად გააცნობთ ჩემი დეკორაციული არქიტექტონიკის კონსტრუქციას. პრინციპი ერთია ამგვარადვეა გადაწყვეტილი სხვა სურათებიც. დეკორაციები და კოსტუმები ეკუთვნის მხატვარ ირ. გამრეკელს, „შპიგელმენშის“ დეკორაციებისა და კოსტუმების ავტორს, ჩვენი თეატრი, რომელსაც ქართველი არტისტების კორპორაცია „დურუჯი“ ხელმძღვანელობს, ერთი თეატრალური ნებითაა შეკრული, და უპირველეს ყოვლისა, ეს არის თეატრი მკაცრი რიტმისა და ტემპის; ამიტომაც თქვენი პიესა ჩვენთან სპეციალურად დაწერილი მუსიკის თანხლებით მიღის, რომელიც ახალგაზრდა კომპოზიტორმა იონა ტუსკიამ დაწერა. ...მე სრულიად არ ვიცნობ თქვენი პიესის დადგმას მცირე თეატრ-მუსიკის თანხლებით მიღის, რომელიც ახალგაზრდა კომპოზიტორმა იონა ტუსკიამ დაწერა. ...მე სრულიად არ ვიცნობ თქვენი პიესის დადგმას მცირე თეატრში. 1916 წლიდან რუსეთში არ ვყოფილვარ. მხოლოდ ორი კვირის წინ მიჩვენეს ფოტოსურათები მოქმედი პირებისა და მათ მიხედვით ვასკვნი, რომ ჩვენ სხვაგვარად გავიაზრებთ თქვენს ნაწარმოებს. პრემიერის შემდეგ ყველა სურათის ფოტოსურათს გამოვიგზავნით, ასევე ტუსკიას მუსიკის რამდენიმე ნომერს...“<sup>3</sup>

როგორც ვხედავთ, ამ პირველი ნაცნობობისთანავე სანდრო ახმეტელი აღნიშნავს მის მიერ დადგმული სპექტაკლის რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი თავისებურებებიდან გამომდინარე განსხვავებულ სახეს — სპექტაკლი ემორჩილება ერთ გარკვეულ რიტმს, იგი შეკრულია პრინციპულად გააზრებულ ჩარჩოში და საფუძვლად მსახიობთა ერთიანი მოქმედება უძევს.

1926 წლის 28, 29, 30 ოქტომბრის გაზეთები „მუშა“, „კომუნისტი“, „ზარია ვოსტოკა“ ერთხმად წერდნენ ქართული სახელმწიფო დრამის ახალი სეზონის პიესა „ზაგმუკი“ გახსნის შესახებ, ხოლო თეატრის ადგილკამის ოქმში ვკითხულობთ: „ძვირფასო ამხანაგებო! უჩვეულო ტრიუმფალურმა გამარჯვებამ „ზაგმუკი“ 28 ოქტომბერს ამოაშრო ექვის ქაობი. ქართული თეატრი წელგამარ-

თული და იმედია იზრდება თავის დანიშნულების ზეამტაც ფენომენალობამდე. ახალი შემოქმედებითი ერა არნახული სიმტკიცით დამკვიდრა ჩვენს სცენაზე.

გამარჯვებული იდეა!

გამარჯვებული ანსამბლი!

კოლექტივიზმის უმშვენიერესი შუქურა ქეშმარიტი შემოქმედის სულით ანთებული იუპიტერით მოველინა ახალ ქართულ თეატრს.

ამხანაგებო!

განახლებული ადგილკოში განსაკუთრებული ოქმით აღნიშნავს ახალი იმედის დღეს თქვენთან ერთად უდიდესი გამარჯვებით ალტაცებული და მთელის ძაღლით შეეცდება ხელი შეუწყოს მორიგ ახალ გამარჯვებათა ახალ სერებს.

თვითულ ჩვენთაგანისათვის ფიცის მარგალიტია საშას ცრემლები „ზაგმუკის“ გენერალურ რეპეტიციაზე და საშას ცრემლის წარმოდგენის დასრულების შემდეგ.

ვაშა, ქართულ თეატრს, მსახიობებს, რეჟისურას, დირექციას, მუშებს; ვაშა „დურუჯს“<sup>4</sup>

ეს ჩანაწერები თეატრის თანამშრომელთა მიერ არის გაკეთებული და შეიძლება გაზვიადებულად ან სუბიექტურად მოგვეჩვენოს, მაგრამ თუ იმ პერიოდის პრესას თვალს გადავავლებთ, დავინახავთ, თუ საზოგადოებრივი აზრის რა მღელვარება და გამოხმაურება გამოუწვევია მას; აი რას წერს ში ოქტომბერს „კომუნისტში“ რეცენზენტი „შხეფის“ ფსევდონიმით... „სახალხო დღესასწაულის ფონზე გაშლილ „ზაგმუკს“ გადავყვართ წარსულის სიღრმეში; ექსკურსია საკმაოდ მიმზიდველია, მაგრამ გაბედული და სახიფათო მხატვრის თვალსაზრისით... აქ იწურება დრამატურგის შესაძლებლობანი და ფართო ასპარეზი ეხსნება რეჟისორის შემოქმედებას, ყველა სცენისათვის სპეციფიკური გამოხატვის საშუალებანი: სიტყვა, უხტი, მოძრაობა, მუსიკა, კოსტუმები, დეკორაციები, ფერები, განათება-აქსესუარები ისე უნდა იყოს გამოყენებული, რომ გადმოიციეს ეპოქა მთელი თავისი ფერადოვნებით. „ზაგმუკის“ დადგმაში გეომეტრიული ფორმის ნაშენობანი, მეტად სტილიზაციაქმნილი ბაზარი, ეზო, სასახლე, ბანაკი მაყურებელს თავის ფანტაზიის ამარა სტოვებს... დადგმის საერთო სტილი ეგვიპტურისა და ებრაულის ნარევია... მასიური სცენები კარგია, მაგალითისათვის ნინგირ-სინის წინააღმდეგ აღშფოთება, ქურუმის წყევლით გამოწვეული თავზარი და ა. შ.“<sup>5</sup>

„...პიესა ინტერესმოკლებული არ არის, მაგრამ მასში დრამატული ხლართი არ არის. მასში ფსიქოლოგიური განცდა არ არის. პიესის ეს ნაკლი გამოსყიდული იყო რეჟისორ ახმეტელის კარგი დადგმით და გამრეკელის საუცხოო დეკორაციებით.“<sup>6</sup> ეს კი გაზეთ „მუშას“ გამოძახილია. „სავსე დარბაზში შედგა ქართული სახელმწიფო დრამის სეზონის გახსნა. „დურუჯელთა“ ოჯახმა სამხატვრო ნაწილის გამგის ა. ვ. ახმეტელის მეთაურობით აღნიშნა დღე თავისი საზოგადოებრივ-მხატვრული მოღვაწეობის ახალ საფეხურზე ასვლისა, რთული მასობრივი დადგმით ან. გლებოვის პიესისა „ზაგმუკ“... როგორც იქნა, პიესის შინაარსის ღრმად გამოკვებითი სოციალური მომენტების ბრწყინვალე გაფორმებით ნაპოვნია ის მოქმედი ფორმა, რომელმაც ყველა მაყურებლის ყურადღება უნდა მიიპყროს, რომელ ბანაკსაც არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი...“

ეს ტრაგედია დამდგმელის, მხატვრის და შემსრულებლების კოლექტიური შემოქმედებით მკვეთრ სცენურ სახედ ქალიბდება. აღ. ახმეტელის ტალანტმა



სკულპტურულ-ბარელიეფური ძეგლებისა და მისმა უნარმა სული ჩაუდგას ბრძოლს. გასულ სეზონში იჩინა თავი, ხოლო ამ სექტაკლში უდიდესი მნიშვნელობით აი-სახსა.<sup>7</sup>

„ზაგმუკში“ წარმოჩენილი ზოგიერთი თავისებურება მაყურებლის განსაკუთრებულ ყურადღებასა და აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა. სექტაკლის პრემიერის შემდეგ თითქმის იმავე დღეებში გაზეთი „კომუნისტი“ თავის მკითხველს ამცნობდა, რომ „სახელმწიფო კონსერვატორიის დარბაზში განათლების სახალხო კომისარიატის სახელოვნო განყოფილება აწყობს საჯარო დისპუტს თემაზედ „ზაგმუკი“ რუსთაველის თეატრში. შესავალ სიტყვას წარმოთქვამს შ. დუდუჩავა. მომხსენებელი ალ. ახმეტელი. დისპუტში მონაწილეობას მიიღებენ შ. დადიანი, გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, ხ. ჩიქოვანი, გ. ბუხნიკაშვილი, აკ. ვასაძე, აკ. ხორავა, პ. იაშვილი, არ. კუმბაძე და სხვანი“.

დისპუტი, რომელიც რამდენიმეჯერ გადაიდო, ჩატარდა 15 ნოემბერს, ორ-შაბათ დღეს და ნაწილობრივ ნათელი გახდა „ზაგმუკის“ დამდგმელი კოლექტივის არა მხოლოდ სადღეისო, არამედ სამომავლო პოზიციებიც. სექტაკლის ორიგინალური დადგმა აღიარებული იქნა რუსთაველის თეატრის ერთ უდიდეს გამარჯვებად და მისი პირობითი ფორმებით შექმნილმა მხატვრულმა მთლიანობამ მაყურებლის ყურადღება მიაპყრო არა წვირილმანებს, დეტალებს, არამედ ძირითადს, არსებობს იდეურს, რითაც სრული ილუზია შექმნა უძველესი ეპოქისა.

დისპუტზე ალ. ახმეტელის გამოსვლაში პირველად საჯაროდ იქნა გამოთქმული ზოგიერთი პრინციპული მოსაზრება ქართული თეატრის შემდგომი განვითარების შესახებ. ამ მოსაზრებებმა ახმეტელის შემდგომ შემოქმედებით ცხოვრებაში პოვეს თანდათანობით სრულყოფა და ასახვა. „თანამედროვე ქართული თეატრი წარმოადგენს ძიების თეატრს, იგი ეძებს თავისებურ ეროვნულ სახეს საკუთარი განცდებით. ტემპერამენტით. ამიტომ არის, რომ იგი არ შეჩერებულა ერთ განსაზღვრულ მიმდინარეობაზე და ახალ ზვას ეძებდა როგორც რეალისტურ-ნატურალისტურ, ისე ექსპრესიონისტულ და სიმბოლისტურ დადგმებში. ყველა ახალ პიესას, ახალ დადგმას თანამედროვე ქართული თეატრის ხელმძღვანელები უყურებენ ორი თვალსაზრისით — პირველი: რა მასალას აძლევს შემოქმედებისათვის პიესა მსახიობს და მეორე — რას წარმოადგენს ესა თუ ის პიესა როგორც მასალა თეატრალური ფორმების გამოსამუშავებლად. ეს ორი მთავარი დებულება უდევს საფუძვლად ქართული თეატრის დღევანდელ ძიებას“.<sup>8</sup> ალ. ახმეტელის ამ სიტყვებით ნათელი გახდა, თუ რად აირჩია თეატრმა „ზაგმუკის“ დადგმის პირობითი პრინციპი, რომელიც პიესაში ეძებს მთავარს, ძირითად ძარღვს და რად უარყო რეალისტური ნატურალისტური პრინციპი, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას დეტალებს, ეპიზოდებს, შემთხვევით მოვლენებს უთმობს. „ზაგმუკში“ საქირო იყო ასახვა არა იმისი, თუ რას აკეთებს კერძოდ ესა თუ ის მოქმედი პირი, არამედ საერთო მახიური განწყობილების, ხმაურის მხიარულების, სიცილის, ზეიმის გადმოცემა. აღმოსავლეთის ხალხის პოეტური განცდის, მისი საერთო განწყობილების შესაქმნელად ქალაქ ლარაკის ბაზარი დაწვრილმანებული კი არ იყო, არამედ მოცემული იყო ბაზრის მოძრაობის საერთო გამა და ეს პრინციპი ტარდებოდა ზაგმუკის ყველა სცენაში თავიდან ბოლომდე. რეჟისორის თვალთახედვა. მისწრაფება შეექმნა ხალხის, აღმთინების მასის მეტყველი სურათები, სურათები, სადაც მოქმედება მაქსიმალურად დაიკვირებოდა საერ-



თო-სახალხო ემოციებით, გრძნობებით განსაკუთრებით გამჟღავნდა ბაზრის, შეთქმულებისა და ბრძოლის სცენებში. აქ მოქმედ პირთა პლასტიური მოძრაობანი, მდგომარეობანი გარდაიქმნა სკულპტურულ ჯგუფებად, წინა აზრისათვის დამახასიათებელი სტილის ბარელიეფურ კომპოზიციებად.

სექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი იყო მისი გარეგნული სახე, საერთო განწყობილებისათვის განსაკუთრებული ტონის მიმცემი დეკორატიული მხატვრობა, რომელიც ირავლი გამრეკელს ეკუთვნოდა. მას შემდეგ, რაც თეატრის სათავეში სანდრო ახმეტელი ჩადგა, ამ ორი პიროვნების შემოქმედება სისხლნორცეულად დაუკავშირდა ერთიმეორეს. ირ. გამრეკელის მიერ შემოთავაზებული სექტაკლის ფორმა, გამომსახველი საშუალებანი არღვევდნენ სასცენო მოედნის უძრავ პორიზონტალურ მდგომარეობას, იძლეოდნენ შინაგანი დრამატიზმით დატვირთული მიზანსცენის შექმნის შესაძლებლობას. სცენაზე მოცულობითი ნაგებობანი მოქმედების დინამიზმს ზრდიდნენ და პიესის რეჟისორულ ჩანაფიქრს მკვეთრად ავლენდნენ. „ზაგმუკის“ რევოლუციური პათოსი მოქცეული იყო დეკორაციის იმგვარ ჩარჩოში, სადაც აჯანყებული ბაბილონის შორეული სიმბოლო ჩაგრულთა საუკუნო ბრძოლის ზოგად სახეს ერწყმოდა.

პიესის მიხედვით მოქმედება ვითარდება ქალაქ ლარაკში.

სხვადასხვა სურათებით ერთმანეთს ენაცვლება უბარ-ირსიტიმას კარ-მიდამო, სავაჭრო მოედანი, მეფის მოადგილის ბაღი, მოედანი მარდუქის ტაძრის წინ და პატარა მოედანი ციხე-სიმაგრესთან. პიესაში კონკრეტულად მოცემულ ადგილმდებარეობას უნდა განესაზღვრა. დეკორაციის ხასიათი და არსი. მათ უნდა შეესრულებინათ კონკრეტული, მათთვის დაკისრებული მოვალეობანი და ამავე დროს, უნდა შეექმნათ ზოგადი სახეები, სიმბოლოები. ეს ძალზე რთულად გადასაწყვეტი ამოცანაა მხატვრისათვის, როდესაც ერთ საგანში გსურს მოათავსო ორი ან რამდენიმე საწინააღმდეგო რთული აზრი, მნიშვნელობა. ლარაკის საერთო ხედით უნდა შექმნილიყო სახე მთელი ბაბილონის, მასში უნდა განსხვავებულიყო ის წინასწარი განწყობილება ამბოხისა, რომელიც შემდეგ ხორციელდება ზაგმუკის დღესასწაულზე. დეკორაციის ფორმებს, მათ გრეხილებს, სვეტებს უნდა გადმოეცათ დიდებული არსი მომხდარი ამბისა და ამავე დროს მათი დაუსრულებლობის, დაუმთავრებლობის მოტივით უნდა ხაზგასმულიყო აჯანყების უშედეგობაც და უსასრულობაც. დეკორაციის რამდენიმე ესკიზით და სექტაკლის ცალკეულ სცენათა სურათებით შეიძლება წარმოვიდგინოთ თუ რა სახით ჩამოყალიბდა მხატვრის შემოქმედებაში ეს რთული, ასოციაციური იდეა აჯანყებული სამყაროსი.

სასცენო სივრცისაგან გამოყოფილი მთლიანი არქიტექტურული კომპლექსი მოთავსებული იყო მბრუნავ დისკოზე, რომლის შემოტრიალებით სწრაფად იცვლებოდა მოქმედების ადგილი და ამით ხაზი ესმებოდა მოქმედების დინამიზმს. აქ გამოყენებული კიბეები, სათამაშო მოედნები, ცენტრისკენ მიემართებიან. მასიური თაღები, სწორკუთხა ბოძები, გეომეტრიული ფიგურები ქმნიან კონსტრუქციას, რომელიც სივრცეში უჩვეულოდ არის განაწილებულ-დალაგებული. ამ კონსტრუქციის ყოველი შემადგენელი ნაწილი ერთიმეორიდან გამომდინარეობს. დეკორაციის ერთი მოტივი ბოლომდე მიუყვანელი, მოულოდნელად მეორე მოტივში გადაიზრდება, ვრძელდება და როცა თითქოსდა უნდა დასრულდეს, ჩა-

მოუაღიბდეს ერთ გარკვეულ სახედ, ფორმად, იგი კვლავ იცვლება და საწინააღმდეგო თუ ოღნავი გადახრით დასაბამს აძლევს სრულიად ახალ ფორმასა და სახეს. ასე ერთმანეთში გარდაიქმნება სვეტი — თალად, თალი — აივნად, აივანი — მოაჯირად, მოაჯირი — კიბედ, კიბე — მოედნად, მოედანი — კვლავ თალად, ხილად და ყველგან იქმნება საშუალება მათი გათამაშებისა, სასცენოდ ამოქმედებისა. დაზგის ოღნავი შემობრუნება სრულიად ახალ კუთხეს წარმოაჩენდა და ყოველი ეს ახალი კუთხე საინტერესო იყო არქიტექტურული და სანახაობრივი თვალსაზრისით. ასეთი რთული მრავალბლანიანი დანადგარი შემსრულებელთა განსაკუთრებულ ყურადღებას ითხოვდა, განსაკუთრებული დამაბულობით ავსებდა მათ სხეულს. ამიტომ იყო, რომ ს. ახმეტელი 1926 წლის 10 ოქტომბრის წერილში ან. გლებოვს წერდა:

....ჩვენი თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, მკაცრი რიტმისა და ტემპის თეატრია...“ „ზაგმუკის“ ესკიზის რამდენიმე ვარიანტით ვხედავთ, თუ როგორ ჩამოყალიბდა დეკორაციის საბოლოო სახე. იგი თანდათან გათავისუფლდა ზედმეტი დეტალებისაგან, დაიხვეწა მისი გეომეტრია და რეალური ფორმების შორეული ანარეკლი სპექტაკლის პირობითი გადაწყვეტის მთავარ საყრდენად იქცა.

1926 წლის 15 დეკემბერს ან. გლებოვთან გაგზავნილ მეორე წერილს, როგორც ჩანს, თან ახლდა სპექტაკლის სურათები, რომელთაც ზოგადი წარმოდგენა უნდა შეექმნათ ავტორისათვის... „ამ ცუდად შესრულებული სურათებით ძნელი იმსჯელო „ზაგმუკზე“, აქ არ არის მთავარი — განათება, ეს ძალიან რთულია. სპექტაკლზე ხუთი ძლიერი სხვადასხვა ფერის პროექტორი მუშაობს; სურათები კი მხოლოდ სოფიტებზეა შესრულებული, რომელთაც სპექტაკლზე საერთოდ არ ვხმარობთ.

ლარაკი მთლიანად მიდის მეჩირაღდნეებით. 15 მეჩირაღდნე ყველა მხრიდან უვლის ქალაქს და სხვადასხვა წერტილებიდან ანათებს მბრუნავ სცენას. გადღებული სურათი ასევე მეჩირაღდნეებითაა გადაწყვეტილი, I აქტის II სურათი ვეცადე განათებით მიმეახლოვებინა ხალიჩების მოხატულობისათვის და ამავე დროს მასის აგებულებაში ბარელიეფური სკულპტურულობა შემენარჩუნებინა.

სცენა კარავში პირობითადაა გადაწყვეტილი, კარავი თითქოს ასირიული მხატვრობითაა ამოქარგული. სცენაზე ის ძალიან ლამაზია. ბოლო სურათის მთელ მანძილზე სცენა იმგვარად ტრიალებს, რომ კარავს თავისი დეკორატიული ადგილი აქვს. გადაღებისას დეკორაციის ის ნაწილები გამოჩნდა, რომლებიც წარმოდგენაში საჭიროდ არ ჩანს...“<sup>49</sup>

როგორც ჩანს, სპექტაკლში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა განათებას. მისი მეშვეობით იქმნებოდა ფერადოვან-ემოციური ეფექტების საჭირო განწყობილება. დეკორაციის საერთო ოღნავ მოწინააღმდეგე მოციხეფერო-მონაცრისფერო ფერი, რომელიც მუქ ლურჯ ფონსა და აგურისფერ იატაკზე აქა-იქ იყო მოხატული მოწითალო ფრთოსანი ფიგურებით, ის მხატვრული საშუალება იყო, რომელსაც მხატვარი თავის კონსტრუქციულ ძიებებს უთანხმებდა. კოსტუმების გადაწყვეტა ისევე როგორც დეკორაციის ელემენტების ფორმათა ხასიათი გამოდინარებოდა არა დოკუმენტური ისტორიულად ზუსტი წყაროებიდან, არამედ უპირველეს ყოვლისა, მოქმედების დროისა და ადგილის დამახასიათებელი თვისებების შექმნას ემსახურებოდა.

პიესის III მოქმედების I სურათი წარმოადგენს მოედანს მარდუქის ტაძრის წინ. რემარკაში კეთილშობილი: „ტაძრის ფრონტონი სწორკუთხით, მასზე სხვა მცირე, პირველს აქეთ იქით გვერდიდან მეორემდე ფართო კიბე მისდევს. პირველის შუა ადგილს (მეორეს ზევით) დაბალი კარები. კარის გვერდებზე ფრთხილი ხარების გამოხატულება ადამიანის სახეებით. ყოველი კედელი მოხატულია ჩუქურთმებით, სადაც ინატება მარდუქის მითოლოგიური თავგადასავალი“. III მოქმედება წარმოადგენდა ზაგმუკის დღესასწაულს. აქ ხდებოდა პიესის მთავარი ამბავი — ჯანყი და ამდენად მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლის მსვლელობისას.

ფოტოსურათზე III აქტი შემდეგი სახითაა მოცემული: დეკორაცია წარმოადგენს კარიბჭეს, რომლის მიღმა მოჩანს საერთო კონსტრუქციის სხვა კუთხეები. თალიანი კარი საფეხურებდალ ეშვება მოედანზე, ხოლო მის ორსავე მხარეს აღმართულ ხის ჩარჩოებში გამოჭრილია ორფეხზე შემდგარი ფრთოსანი ლომები. ჩარჩოები შალაია და მთავრდება ქონგურებით. კულისებად კუბებისაგან შეიღვარი კოშკებია. ამ ლაკონური ხერხებით იქმნება საერთო ასოციაცია ტაძრისა და მისი მიმდებარე მოედნისა, სადაც ვითარდება მოქმედება. ამ პრინციპს ემორჩილება სხვა დანარჩენი სცენების გადაწყვეტაც. ასე მაგალითად, აივნისანი კოშკი, საიდანაც საფეხურებიან მოედანად ეშვება ოდნავ ოვალური ფიცარნავი, იქვე ნახევართალი კუბებს ეყრდნობა; კონსტრუქციაში არის ერთი არქიტექტურული დეტალი, რომელიც მიგვანიშნებს მის ისტორიულ წინაპარზე, ეს არის ბაბილონის ცნობილი გოდოლის მსგავსი კოშკი, რომელიც მოხერხებულად ერწყმის საცეხურებიან მოედნებს, გადასასვლელებს, ფიცარნავებს.

სპექტაკლს ჰქონდა ფარდა. ორ მოშვებულ თოკზე ჩამოკიდებული, იგი მოხატული იყო ლომებით, მეომრებით, ლომზე ამხედრებული მეომრით და სხვა გეომეტრიული ხაზებით. გარდა ამ ფარდისა დეკორაციას გააჩნდა კიდევ ერთი ფარდა, რომელიც უკვე მის შიგნით იყო მოთავსებული და აღიქმებოდა როგორც უშუალოდ არქიტექტურული დეტალი.

„...დამდგმელის იღა ბრწყინვალედ განასორციელა მხატვარმა ირ. გამრეკელმა, რომელმაც ისტორიულ ნათელ ტონებსა და ფერებში შესძლო ყოველი სურათისათვის საჭირო ფონი შეექმნა. ცოცხალ ფერებსა და შესანიშნავ კოსტუმებში იგრძნობა სიცოცხლის სიყვარული და მწველი მზე, რომელიც ვნებებს ასელებს, ხოლო ციხე-სიმაგრის ნაცრისფერი ტონები ბოლო აქტში ლარაის მზათ გამომწვარ უსიხარულო ყოფას შეეფერება, სადაც დაიწვა და დაიფერფლა „ზაგმუკი...“<sup>10</sup> სტრიქონები გაზ. „ზარია ვოსტოკას“ რეცენზენტს კ. ქარელს ეკუთვნის. თუმცა ამავე პერიოდში და შემდეგაც გამოითქვა მოსაზრებანი, რომ „სპექტაკლში არაა ნორცმესხმული ეპოქა თავისი სტილით, თავისი შინაგანი გამომეტყველებით...“ ძველ ბაბილონში კლასობრივი ბრძოლის სურათებმა დადგმაში ძლიერ ზოგადი ასახვა პპოვა, რამაც მას ერთგვარი განყენებული ხასიათი მისცა...“ თუ სპექტაკლის დადგმის ხერხები აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა, მსახიობების თამაშმა ერთობლივი მოწონება დაიმსახურა, ყველას ხიბლავდა თ. წულუკიძის, თ. ჭავჭავაძის, უ. ჩხეიძის, აკ. ვასაძის გმირები.

ახმეტელისეულ „ზაგმუკსა“ და მეიერხოლდისეულ „სულგრძელ რქოსანს“ შორის ბევრი რამ მსგავსია, რაც უშუალოდ კონსტრუქტივიზმის პრინციპებიდა-



ნაა გამოშდინარე: 1. სასცენო მოედნის სხვადასხვა სახის სიბრტყეებად დაწესება; 2. დეკორაციის, დაწვის ფორმათა სირთულე პიესის აზრობრივი და არა შინაარსობრივი სტრუქტურულიდან გამომდინარე; 3. მსახიობთა განსაკუთრებული პლასტიური მონაცემების გამოვლენა; 4. ჭგუფური პორტრეტების სკულპტურულობა, მაგრამ ქართულ თეატრში ამ მიმდინარეობამ მაინც შეინარჩუნა მხატვრული, რომანტიკული სახე და სპექტაკლი არ იქცა „მანქანის ძრავად“. მისი სცენური სივრცე უამრავი ტეხილით, ფორმით, მოედნითა და სიბრტყით იყო სავსე, მაგრამ არც ერთი არ იყო მხოლოდ თავის თავში ჩაკეტილი ფორმა. მართალია, მეიერხოლდისეული დაზგა და მსახიობთა ანსამბლიც ერთმანეთს შერწყმული არსებობდა და ეს სინქრონული არსებობა უმაღლეს მათემატიკური სიზუსტით იყო გაანგარიშებული, მაგრამ იქნებ სწორედ აქ არის მეიერხოლდის თეატრის ერთგვარი „მოსაწყენი მრავალფეროვნების“ პრობლემა?

ათეული წლების შემდეგ აკაკი ვასაძემ თავის მოგონებათა წიგნში არაერთი სტრიქონი უძღვნა „ზაგმუკს“. ობიექტურად აღნიშნა სპექტაკლის ავტარგი და მნიშვნელობა. რა თქმა უნდა, „ზაგმუკში“ ყველა ეპიზოდი სათანადო მხატვრულ დონეზე არ იყო გამართული, მაგრამ იმის დანახვაც არ შეიძლებოდა, რომ ს. ახმეტელი გუმანით მიისწრაფვოდა სოციალური დრამის შესაქმნელად, რომ უკვე „ზაგმუკში“ უოველი ჩვენი ცდა მიმართული იყო რომანტიკული, ამაღლებული, რეალისტური სპექტაკლის შექმნისაკენ...<sup>11</sup>

#### შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. კ. რუდნიცი, „რეჟისორი მეიერხოლდი“, მოსკოვი, 1977 წ. გვ. 105.
2. ა. ვ. ლუნაჩარსკი „საბჭოთა ხელისუფლების თეატრალური პოლიტიკა“ — მოხსენება წაკითხული 1926 წლის 2 ოქტომბერს, კომუნისტურ აკადემიაში.
3. ს. ახმეტელის წერილი. ა. ნ. გლებოვისადმი. საქ. სახ. თეატრალური მუზეუმი. ფ. საქმე 1113 ხ. 14592.
4. ამონაწერი რუსთაველის თეატრის ადგილკომის ოქმიდან № 2. 29/X-26 წ.
5. გაზ. „კომუნისტი“. 1926 წელი 30/X, № 248.
6. გაზ. „მუშა“ 1926 წელი 29/X, გვ. 7, № 1182.
7. გაზ. „ზარია ვოსტოკა“. 1926 წელი, 28/X, № 1315.
8. გაზ. „კომუნისტი“, 1926 წელი 4/X I, № 252.
9. ს. ახმეტელი, „ქართული თეატრი“, „ხელოვნება“, 1979 წ. გვ. 45.
10. ს. ახმეტელის წერილი ან. გლებოვისადმი. საქ. სახ. თეატრალური მუზეუმი, ფ. I, საქმე 1113, ხ. 14592.
11. გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1926 წელი, 28/X, № 1315.
12. აკ. ვასაძე, „მოგონებები, ფიქრები“, ტ. I, გვ. 233.

## დავით კაკაბაძე მოდერნიზმის კულტურის კონტექსტში

დავით კაკაბაძის შემოქმედება ეპოქის მხატვრულ კონცეფციათა გააზრებულ-ლი გამოხატულებაა ერთიანი, დასრულებული მხატვრული სისტემის სახით, რომლის ძირითადი პრინციპები განპირობებულია XX ს-ის დასაწყისის კულტურის ხასიათით და მისი თვისებრივი სიახლით, რამაც გამოხატულება ხელოვნებათა მოდერნისტულ მიმართულებაში ჰპოვა.

ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში დაძვედრებული მოსაზრება დავით კაკაბაძის როგორც რენესანსული ტიპის მხატვრის შესახებ, გულისხმობს არა მარტო მის ინტერესთა უფართოეს სფეროს და მოვლენათა ურთიერთმიმართებების განსჯისა და არსობრივში წვდომის ინტელექტური პოტენციალის ფლობას, არამედ მის მიერ ხელოვნების შემეცნების ფორმად გააზრებას და მსოფლმხედველობრივი საფუძვლით ზოგადესთეტიკურ თუ სამხატვრო საკითხების განსჯას ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათით და განხატოვანების უნივერსალიზმით, რომლის ასპექტებიც მეტ-ნაკლები სიძლიერით ვლინდება განსხვავებულ მიმდინარეობებსა და ქანრებში შესრულებულ ნაწარმოებებში.

ქვაკუთხედი, რომელიც განმარტავს მოდერნისტული ეპოქის თვისებრივ სიახლეს, გამოიხატება ხელოვნების ცნებით გააზრებაში და შემეცნების სხვა ფორმებთან მიმართებაში მისი მნიშვნელობის ხარისხობრივი გამორჩევით. ეს ნიშანია ის უმთავრესი მახასიათებელი, რომელიც განმარტავს როგორც დავით კაკაბაძის შემოქმედების, ისე მისი თანადროული ხელოვნების უმთავრეს პრინციპებს. ამ პოზიციით განისაზღვრება შემეცნების ტრადიციულ ფორმათა რაობის ის დიფერენცირება, რომელსაც ახდენს დავით კაკაბაძე.

ორიენტირი, რომლითაც საზღვრავს იგი შემეცნების ფორმათა თავისებურებებს, თანადროული კულტურის ხასიათი, მისი განმსაზღვრელი ფაქტორებია და შემეცნების ფორმათა მნიშვნელოვნების გათვალისწინება ცალკეული ისტორიული ეპოქისათვის.

დავით კაკაბაძის მიმართება შემეცნებისადმი გამოიხატება ცხოვრების გამართლების, ანუ ცხოვრების საზრისის ძიებით, მის მიერ ადამიანი თავისი მნიშვნელოვნებითა და მიზნით მოიზარება როგორც შემოქმედი, რომლის სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ქმედება სამყაროს შემეცნებით წვდომაშია: „ადამიანის სიდიადე იმაში ისახება, რომ ის აზროვნებით ამართლებს თავის ცხოვრებას“.<sup>1</sup>

ადამიანის ცხოვრების გამართლება და მისი საშუალებების ძიება — ეს არის დავით კაკაბაძის შემეცნებითი ასპექტის ორი პლანი, რომელიც თანაბარი პრობლემურობით მტლავნდება მის შემოქმედებაში. ამიტომაც, შემთხვევითი არ არის მის მიერ დასახული ღირებულებითი ორიენტირი — ადამიანის, როგორც სოციალურ-ისტორიული ფენომენის არსის ახსნა. იგი აღნიშნავს წინარე ეპო-

ქებთან შედარებით „ადამიანის მცნების“. ცვლილებას და მჭიდრო ურთიერ-  
კავშირში განიხილავს შემეცნების საგნის რაობასა და ხასიათთან.

ზუსტ მეცნიერებათა სწრაფმა განვითარებამ ძირეულად შეცვალა ადამი-  
ანის წარმოდგენა სამყაროზე. უცვლელი, მყარი და მარადიულად მიღებული მა-  
ტერიალური ელემენტი — ატომი (ანტიკური ტრადიციიდან მოყოლებული ვიდ-  
რე უახლეს დრომდე) უკვე ვეღარ ამართლებდა თავის სემანტიკურ მნიშვნე-  
ლობას. მისი დაშლა კიდევ უფრო მცირე შემადგენელ ნაწილებად გახდა ერთ-  
ერთი ფაქტორი მატერიალური სამყაროს უკანასკნელი, ზღვრული, სამყაროს  
შესახებ ცნების არსებობის შეცვლისა. მეცნიერებათა განვითარებამ და სა-  
წარმოო ტექნოლოგიათა გაუმჯობესებამ მანამდე არნახული სისწრაფით გან-  
ვითარა და შეავსო ადამიანის ცოდნა სამყაროზე, რომლის შესახებ ინფორმა-  
ცია ასევე არნახული ტემპებით გახდა მისაღწევი ბევრად უფრო ფართო ფე-  
ნეისათვის, ვიდრე რომელიმე წინარე ეპოქაში. დარვინის ევოლუციის თეო-  
რია, კუბრების მიერ აღმოჩენილი რადიოაქტივობა, ელემენტარული ნაწილაკე-  
ბის აღმოჩენა, რადიო, ტელეგრაფი და თვითმფრინავი ისეთი ფაქტორები შე-  
იქნენ, რომელთაც გარდამტეხი ცვლილებები შეიტანეს ადამიანის ცნობიერე-  
ბაში. დავით კაკაბაძე აღნიშნავს, რომ „მაშინში — მეცნიერების შედეგი —  
უმთავრესი ძარღვია დღევანდელი ცხოვრებისა. მანქანა გამოსახავს მთელი ჩვენ-  
ნი არსებობის ხასიათს. ქიმიის დაწინაურებამ, ფოლადის გაუმჯობესებამ მოგვ-  
ცა საშუალება მანქანების და მობტორის გაკეთებისა (. . .). უმავთულო ტელე-  
გრაფის უმაღლესმა განვითარებამ გადალახა ადამიანის განკერძოებული ცხოვ-  
რების ყოველივე საზღვარი და დაამკვდრა უნივერსალობა.

ჩვენ ვცხოვრობთ მკაფიოების, სისწრაფის, გაქანების, მიზანშეწონილობის,  
დიდი აღმშენებლობისა და დიდ გამოგონებათა ხანაში. დღევანდელი წარმოდ-  
გეა ქვეყნის შესახებ უფრო სრული, მთლიანი და გარკვეულია, ვიდრე წარ-  
სულში“.<sup>2</sup> შემეცნებით მიღებული ინფორმაცია კინემატოგრაფის, პრესისა და  
ტელეგრაფის საშუალებით მასობრივი კუთვნილება გახდა. ამავე დროს, I  
მს. ცელიო ომის შედეგად გარკვეულად დასრულდა ჯერ კიდევ ევროპის ისტო-  
რიის ახალი ეპოქით (რენესანსული) დაწყებული ეროვნული, სახელმწიფოებრი-  
ვი ჩაკეტილობის რღვევა, ომის გრანდიოზული მასშტაბების ნგრევამ, მსხვერპლ-  
მა და მასობრივმა უბედურებებმა კაცობრიობა ახალი, უნივერსალური პრობ-  
ლემის წინაშე დააყენა. ევროპის მოაზროვნე საზოგადოება ადამიანური არსე-  
ბობის მიზანს ჩაუფიქრდა, ცხოვრებას საზრისის შეცნობა სააზროვნო საკითხ-  
თა მთავარ არხად იქცა.

დავით კაკაბაძე უფრო მეტად აღარ აკონკრეტებს „ადამიანის მცნების“ თ-  
ვისებურებებს წინარე ხანასთან შედარებით, მაგრამ მის მიერ ეპოქის დახასია-  
თებისას საკვანძო საკითხების აღნიშვნა უდავოდ მიუთითებს იმაზე, რომ „ად-  
მიანის მცნების“ ცვლილება გამოიხატება შემეცნების ახალი საკითხის დასმით და  
შესაბამისად მისი გადაწყვეტის გზების ძიებით. საზოგადოების პროგრესულმა,  
მოაზროვნე ნაწილმა მთელი სისრულით გააცნობიერა ახალი ეპოქის დინამიუ-  
რი ხასიათი, მისი სირთულე, რომელმაც გლობალურად მოიცვა ადამიანური ყო-  
ფის ყველა ასპექტი — სულს, ინტელექტის და ფიზიკური არსებობის ჩათვლით.

„მაშინში“ ეპოქამ რადიკალურად შეცვალა ცხოვრების საზრისი“ და

სრულად წარმოაჩინა კულტურასა და მის ფასეულობებთან ის მიმართება, რათაც საბოლოოდ დაუპირისპირდა უშუალო წინამორბედებს და შექმნა თვისებრივად განსხვავებული მსოფლმხედველობა. ამით რენესანსული ეპოქის შემდგომ პირველად, ანალოგიურივე სიმწვავეთ დაისვა ანთროპოლოგიური პრობლემა. ეს იყო პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი ხანა, რომელმაც ძირეულად შეცვალა ევროპის ძველი ფასეულობები ომგადატანილი ახალგაზრდა შემოქმედი თაობისათვის. აღნიშნული ეპოქა, რომელიც სულ მალე გააზრებული და სახელდებელი იქნა კრიზისულად, XX ს-ის უდიდესი მოაზროვნის, ჰეილინგას მიერ ხასიათდება როგორც „ეპოქა — ადამიანის სამყაროს გაფაშრებისა“<sup>3</sup> რადგანაც კრიზისმა მრავალი ასპექტით მოიცვა საზოგადოება და მძლავრად შეარყია მისი არსებობის საფუძვლები.

ღირებულებათა სისტემაში წონასწორობის დარღვევა უშუალო ბიძგი შეიქმნა ადამიანის პიროვნების მთლიანობის დასაწლელად. სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ, მსოფლმხედველობრივ, მატერიალურ, გონით და სპირიტუალურ სფეროთა რადიკალურმა ცვლილებებმა გამოიწვიეს ყოველივე ტრადიციულის გაუფასურება და დაპირისპირება ახლთან, რომელიც ხელშესახებად და გამოკვეთილად ჯერ კიდევ არ არსებობდა. ტრადიციულის დაკარგვამ და ახლის ბუნდოვანებამ ადამიანს არსებობის მყარ საფუძველი გამოაცალა და თავის მხრივ, განაპირობა მომავლისადმი პესიმისტური განწყობა.<sup>4</sup> გაჩნდა თეორიები ევროპის დასის შესახებ. მათ მიერ თანადროული ევროპული კულტურა შეფასებულ იქნა დეკადენტურ მოვლენად, მაგრამ სამეცნიერო აღმოჩენებითა და ტექნიკურ პროგრესით გაჭერებული ეპოქა დავით კაკაბაძისათვის ადამიანური გონის დიადი გამარჯვებაა და სწორედ ამაში ხედავს იგი მომავლის დამამკვიდრებელ მყარ საფუძველს: დასავლური ცივილიზაცია „დიდი აშშენებლობის“ დაწყებისათვის ფართო შესაძლებლობებს იძლევა და რომ მომავალიც ამ ცივილიზაციის ხელშია. და როგორც ყოველი ცივილიზაციის ხასიათი განმსაზღვრელია ცხოვრების წესისა, ასევე თანადროული მსოფლიო ცხოვრებაც მიზნით, მოქმედების წესითა და რიტმით შედგება იმ ატმოსფეროსი, რომელიც დასაბამს ევროპული კულტურიდან იღებს და ამიტომაც განმსაზღვრელია მთელი მსოფლიოსათვის.<sup>5</sup> დავით კაკაბაძის დამოკიდებულება XX ს-ის ევროპული კულტურისადმი პოლიტიურია და მასში ხედავს უნივერსალურ მოვლენას, რომელთან შეგუება და რომლის შეთვისებაც ყოველი სიკოტბლისუნარიანი ერისათვის გარდაუვალი კანონზომიერებად ესახება. ევროპული ცივილიზაცია არსებული სახით, როგორც ბუნებრივების განვითარების შედეგი მის მიერ ფასდება როგორც ადამიანის შემოქმედებითი უნარის გამომავლინებელი საუკეთესო საშუალება.<sup>6</sup> მას სხვა მახასიათებლებთან ერთად თან სდევს მორალის ახლებური გაგებაც, „რომელიც სრულებით არ ჰგავს წარსული დროის მორალს და არც დღევანდელი აღმოსავლეთისას, რომლის მორალი ძველი კულტურის ნაშთია, დღემდე შენარჩუნებული“.<sup>7</sup>

ამ საკითხებით ისაზღვრება ის არეალი, რომელიც მოიცავს „ადამიანის მცენების“ პრობლემას დავით კაკაბაძის სააზროვნო სისტემაში და ნათელია მასი სირთულე, რაც პირველ რიგში, ვლინდება როგორც ეპოქისა და მისი ცივილიზაციის, ისე ადამიანის რაობის შეფასების რადიკალურად განსხვავებული მო-



სწრებების არსებობით, ასევე თვით კულტურის არსში კოდირებული იმ თავისებურებებით, რომელთა საფუძველზე განვითარდა მომდევნო ათწლეულებს ევროპული და მსოფლიო კულტურა, რადგანაც ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის ანტროპოცენტრიზმით დაწყებული ახალი ეპოქა თავისი წინააღმდეგობებით სრულად წარმოჩინდა სწორედ XIX—XX სს-თა მიჯნაზე, მის შედეგად მოხდა ადამიანის ავტონომიზირება, ანუ ერთიანი უნივერსალური სამყაროდან, კოსმოური წესრიგიდან იზოლირება, რის გამოც მოხდა ადამიანის, ინდივიდის გამოჯვხვა აბსოლუტისაგან, როგორც სულის მარადისობასთან ზიარების ორიენტირისა, როგორც სამყაროს უპირობო პირველმიზეზისაგან. ამიტომაც, შემეცნების სისტემის ტრადიციული ტრიადა — ადამიანი-ბუნება-ღმერთი — თავისი სახლით ადამიანზე აქცენტირებულად წარმოდგა. ადამიანმა შემეცნებითი მსგეოა საკუთარი თავისკენ მიმართა როგორც რეალური, ხილვადი სამყაროს ცენტრისაკენ. ღვთის შემეცნება შუასაუკუნეებში, რეალურ, გარემომცველ ბუნებაზე დაკვირვება ახალ პერიოდში შეიცვალა საკუთარი თავის ანალიზით ანუ თვითშემეცნებით, რომლის საფუძველიც და მიზანიც გარკვეულად იდენტური აღმოჩნდნენ — ადამიანი შემოისახლება თავისი მიკროკოსმოსით. შემეცნების ისტორიის ამ ორ საფეხურზე მსჯელობისას ბუბერი აღნიშნავს, რომ „ჩვეულებრივ მდგომარეობაში ადამიანი აკვირდებოდა გარე სამყაროს და შეისწავლიდა მას. ღვევანდელ შეცვლილ ვითარებაში კი შეცვლილი ადამიანი თავისი თავის ბემეცნებას იწყებს. ეს არის სუბიექტის ისტორიის ორი პერიოდი, ორი ეპოქა — საცხოვრებლის ქონებისა და უსახლკარობისა.“<sup>8</sup> რადგანაც ღვთიურ სამყაროში მარადიული საცხოვრისის დაკარგვით ადამიანმა დაიწყო ფიქრი ხელულ მატერიაზე გაბატონებით თვითდამკვიდრებისათვის, ადამიანურმა იდეამ მიზანმიმართებით ადამიანშივე ამოწურა თავისი ხედვის ჰორიზონტი. ადამიანი ჩამოყალიბდა როგორც თვითმარი, ავტონომიური, საკუთარი თავითვე განპირობებული არსება. მარადიული, მეტაფიზიკურა ჰუმანიტების დაკარგვით მას ცნობიერებაში აბსოლუტურ მხოლობითს ჩაენაცვლა შეფარდებითი, მრავალში განფხილ ჰუმანიტებათა ძიება: ნიცშეს თქმული ღმერთის სიკვდილი ადამიანურ არსებაში მომხდარი რადიკალური კატაკლიზმების კულმინაცია იყო. ამ ეპოქამ დაასრულა რენესანსით დაწყებული თვითძიების პროცესი და თავისთავად შეიქმნა ახალი ცნობიერების დამფუძნებლად. XX ს-ის მიჯნაზე მთელი სსრულის დავრისტალდა ჯერ კიდევ წინა საუკუნემდე ინერციულად გადმოყალიბილი ტრადიციული ცნობიერების კრიზისი, რომელიც უღავოდ, უწინარეა, შეეხო შემეცნების ფორმათა ახლებურ, განსხვავებულ კონტექსტში გაზარების და მათი მნიშვნელოვნების პრიორიტეტში შესაბამის აქცენტირებას, რადგანაც მთელი სიცხადით გამოიკვეთა საუკუნეების მანძილზე არსებული რელიგიური მცნების გავლენის შესუსტება საზოგადოების ცხოვრებაში. რელიგია, როგორც საზოგადოების ცხოვრების ძირითადი განმსაზღვრელი ფაქტორი, დაიკარგა; რამდენადაც მთელი წინარე ეპოქათა არსებობაში იგი იყო არა მარტო ცნობიერების, არამედ ყოველდღიური ქმედების უშუალო განმპირობებელი. რელიგია იყო ადამიანური არსებობის საფუძველი მიზეზიც და მიზანიც. რელიგიური ფაქტორი მსკვალავდა ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებას და იყო მისი მიზანმიმართებისა და სწრაფვის ორიენტირი. რელიგიური მცნება ასრულებდა



საზოგადოებისა და პიროვნების, ინდივიდის მიმართებათა რეგულატორის ფუნქციასაც, რამდენადაც რელიგიური კანონი ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ცოცხლად განცდილი ზღვარია, რომელიც იყო თანამედროვე ქმედება ურთიერთობათა ეთიკურ ასპექტშიც. რელიგიით განიმარტებოდა ხელოვნებისა და მეცნიერების მიზანიც, და ბოლოს, რელიგია იყო სახელმწიფოებრივი ცხოვრების მამოძრავებელი იმპულსი, რომელიც განსაზღვრავდა ოფიციალურ იდეოლოგიურ მიმართულებას და აყალიბებდა იმ ზოგადისმომცველ კრედოს, რომელსაც ეფუძნებოდა ეროვნულის ცნების საზღვრები. ამდენად, რელიგია ცივილიზებული კაცობრიობის ისტორიის უდიდეს მონაკვეთში გლობალური — ყოვლისმომცველი და ყოველში გამჭოლი, მუდმივმნიშვნელადი ფაქტორი იყო, რომელიც განაპირობებდა როგორც ცალკეული ადამიანის, ისე ერთობლივად საზოგადოებრივი ცხოვრების საზრისს, რადგანაც რელიგიური მცნება იყო საშუალება აბსოლუტთან მიმართებისა, რომელთან შეფარდებაშიც მოისაზრებოდა ადამიანური ყოფა გამოვლენის ყველა ასპექტით.

ჰუმანისტური ანტირელიგიუზში, როგორც ევროპული ცივილიზაციის ისტორიის ახალი ეპოქის მსოფლალქმის მნიშვნელოვანი გეზი, ფაქტიურად ოპოზიციური აღმოჩნდა მრავალსაუკუნოვანი, შუა საუკუნეებში შემუშავებული ცნებებისა. რენესანსული ადამიანის მსოფლალქმა სამყაროს სუბიექტურ-იმანენტურ განმარტებას იძლევა. პიროვნულ-გრძნობადი აქტიურად ჩაენაცვლა საყოველთაოდ მიღებულ ობიექტურ ჭეშმარიტებას, რომლის მსოფლმხედველობრივ გამოხატულებად იქცა მოძღვრება ორმაგი ჭეშმარიტების თაობაზე: აბსოლუტურ-ღვთაებრივი, როგორც შეუცნობადი და რწმენის სფეროსადმი განკუთვნილი და გრძნობადი სამყარო, მისი საყოველთაო ერთიანობის საფუძველზე მიღებული უტყუარი კანონზომიერებებით.<sup>9</sup> მეტაფიზიკური, აბსოლუტური ჭეშმარიტების პარალელურად სულ უფრო აქტიურად ჩნდება მსჯელობა ჭეშმარიტებაზე, როგორც პიროვნული ემპირიზმის შედეგზე: „...ადამიანმა გაუგონარი თავისუფლებით აიღო თავის ხელში პასუხისმგებლობა თავის თავზე, — იმდენად, რომ დამოკიდებულება ტრანსცენდენციისადმი (ღმერთისადმი), რომ არაფერი ვთქვათ დამოკიდებულებაზე სამშობლოსა და სახელმწიფოს მიმართ, გახდა მისი შინაგანი გადაწყვეტილების საქმე“.<sup>10</sup> შესტაკოვის მიერ აღნიშნული დახასიათება რენესანსისა ლაკონიზმითა და არსობრივის ტევადობით მოიცავს მთელი ეპოქის ცნობიერების ხასიათს, რადგანაც ჰუმანისტ მოღვაწეთა შემოქმედება სულ უფრო მეტად აღრმავებდა იდეას ადამიანის დამოუკიდებლობაზე, ძალასა და ძლევაშეძლებლობაზე, და ამ მსოფლმხედველობაში უკვე საკმაო სიმკვეთრით გაცხადდა სუბიექტივიზმისაკენ სწრაფვის ის ტენდენცია, რომელმაც დასრულებული სახით ფიქტეს „აბსოლუტურ მე“-ში ჰპოვა გამოხატულება, ხოლო შემდგომი ეპოქა უკვე პრაქტიკული დადასტურება გახდა აბსოლუტური სუბიექტივიზმით მოცემული წინააღმდეგობებისა, რადგანაც ნათლად გამოვლინდა მის არსში მოცემული ადამიანის ავტონომიურობა და თვითმპარობა აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან მიმართებაში, რელიგია იქცა ადამიანის პიროვნული არჩევანის საკითხად და დაკარგა ის საყოველთაობა და აუცილებლობა, რაც მთელში მოიცავდა ინდივიდს თავისი სისრულით. ამის გამო რელიგიამ დაკარგა ყველა ის ზემოჩამოთვლილი გამოხატულების ასპექტები, რაც კანონზომიერებებით მოქმედებდა კაცობრიობის ისტორიის უდიდეს მანძილზე და შე-

დეგად, რელიგია, როგორც საზოგადოების ერთობლივი იდეალი დაიკარგა.<sup>11</sup> ამიტომაცაა, რომ დავით კაკაბაძის მიერ რელიგია მხოლოდ წარსულის მნიშვნელობით მოისახრება. მიმართებათა ცვლილებით რელიგიის როგორც ადამიანის ცხოვრების გამართლების ფუნქცია ამოწურულია: „ჩვენ ვიცით, თუ როგორ თანდათანობით რელიგია საზოგადო საქმის მაგიერ ღებულობს ადამიანის კერძო საქმის სახეს, და ამ მიზეზის გამო ეკლესია თანდათანობით შორდება სახელმწიფოებრიობას. შორს არ არის ის დრო, როდესაც რელიგია მხოლოდ ადამიანის საისტორიო კვლევა-ძიების საგნად გახდება“.<sup>1</sup> — ასეცნის მნატვარი.

რელიგიური მცნების შესუსტებამ და მისი მიზნისადმი ლტოლვის დაკარგვამ, კაცობრიობის ცხოვრებაში განაპირობა პრიორიტეტის მინიჭება შემეცნების სხვა ფორმებისადმი, რადგანაც ბუნება, გარემომცველი სამყარო კიდევ უფრო მრავალრიცხოვანი და მრავალსაოვანი შეუცნობელი საკითხებით წარმოისახა ადამიანისათვის. აბსოლუტით განსაზღვრული იერარქიული სამყაროს შესახებ მიმართების შეცვლამ იმპულსურად განაპირობა ძიებათა პროცესის გააქტიურება, რაც უმთავრესად მეცნიერების და ნიშანდობლივად კი მისი საბუნებისმეტყველო დარგების განვითარებით გამოძღვანდა. მოვლენათა ანალიზი უკვე რომელიმე კონკრეტული თეორიისა და მეთოდის დაქვემდებარებაში მოექცა და როგორც რელიგია შეიქმნა პიროვნული არჩევანის საკითხი, ასევე ფაქტებისა და მოვლენების კვლევა და შეფასება გახდა მკვლევარის მიერ მსოფლმხედველობრივი საფუძვლისა და კვლევის მეთოდოლოგიის არჩევანის შედეგი. დავით კაკაბაძე აღნიშნავს, რომ „მეცნიერების მიერ ბუნების შეგნება ჭრჭერობით არ არის სრულ ფორმამდე მიღწეული. მას აქვს შემუშავებული მეთოდი, რომლის საშუალებით ის ცდილობს შეიგნოს ბუნება. ეს პირველი დიდი ნაბიჯია მეცნიერების მიერ გადადგმული. ამ სწორი მეცნიერული მეთოდით ჩვენ გვაქვს საშუალება შევიგნოთ ბევრი ბუნების მოვლენა, რომლებიც წინათ გაურკვეველი იყო“.<sup>13</sup> მაგრამ ვერც ევოლუციონიზმი და ვერც ატომისტური თეორია ვერ აღმოჩნდნენ ის ძირეული პრინციპები, რომელთა საფუძველზეც მოხდებოდა არსებულ მოვლენათა განმარტება და მათი საფუძვლის შეცნობა. მოვლენათა ახსნა დაემორჩილა რა მეთოდთა სიმრავლეს, დაკარგა ერთიანი საფუძველი და ამიტომაც მიზანი — პირველმიზეზის შეცნობისა მნიშვნელოვნად დაშორდა მეცნიერების შესაძლებლობას: „დარვინის მიერ გამოთქმულ აზრებს ბიოლოგიური ნაწილში მეცნიერება მხოლოდ ახლა ამტკიცებს და აღრმავებს და ბიოლოგიური ახალი მცნება ჭრჭერობით არ შექმნილა. ჩვენი დროის მეცნიერების პონაპოვრად უნდა ჩაითვალოს ატომისტური თეორია, რომელიც ჩვენს ლოგიკურ წინადადებას შეესაბამება. მაგრამ ატომისტური თეორია ჭრჭერობით ვერ ახერხებს ჩვენი ქვეყნის ყველა მოვლენის ახსნას. ამ მიზეზით მეცნიერებას არ შეუძლია შეიქმნეს კაცობრიობის ცხოვრების მიზნად ჩვენს დროში“.<sup>14</sup> ამდენად, დავით კაკაბაძისათვის მეცნიერება, ისევე როგორც რელიგია, კაცობრიობის ცხოვრების გამართლების ფუნქციაში განიხილება, მისი განხორციელება კი უნდა მოხდეს „ახალი მცნების“ შექმნით, რომელიც იქნება საფუძველი ყველა მოვლენის ახსნისათვის. აღნიშნული მითითება იმაზე, რომ დავით კაკაბაძის მიერ გამოთქმული „ახალი მცნების“ პრობლემა გულისხმობს მეცნიერებისათვის ერთიანი, თეორიული საფუძვლის შექმნას, რაც მიზეზობრივი საწყისით შეასრულებს ყო-

ტელი მოვლენის ამხსნელის ფუნქციას. ეპოქა კი, მიუხედავად სამეცნიერო აღმოჩენათა სიმრავლისა, სწორედ რადიკალურად განსხვავებულ თეორიათა არსებობით აღინიშნება და მოვლენათა კვლევაც, თავისთავად, ახალ შეუცნობელ რიგს ხდიდა თვალსაჩინოს. ამდენად, მეცნიერება თავისი პლურალისტული ხასიათით, ვერ აღმოჩნდა ის ქვაკუთხედი, რომელსაც ასრულებდა რელიგია კაცობრიობის არსებობის უდიდეს პერიოდში; მაგრამ მისი როლის შეფასება დავით კაკაბაძის მიერ პოზიტიურია და თუ რელიგია წარსულის მნიშვნელოვნებით მოისაზრება, მეცნიერების ხანად იგი მომავალს თვლის. იგი ევოლუციონიზმსა და ატომისტურ თეორიაში ხედავს იმ მსოფლმხედველობრივ საფუძველს, რომლის საშუალებითაც მომავალში აიხსნება ბუნების ყველა მოვლენა, ანუ მოხდება სამყაროს არსის მოძიება ერთიანი მიზეზობრივი საფუძვლით, და რადგანაც მისი თანადროული ეპოქის მეცნიერებას არ ძალუძდა აღნიშნული პრობლემის გადაჭრა, ამდენად მეცნიერების როლი სამომავლო ფუნქციით განიხილება, ე. ი. შემეცნების ფორმათაგან რელიგიას თუ წარსულის მნიშვნელოვნება გააჩნია, მეცნიერება — პერსპექტივაშია წარმოსახული. აბიტომაც (და არა მხოლოდ ამის გამო) რჩება ერთადერთი საშუალება — ხელოვნება, რომელმაც უნდა გაამართლოს კაცობრიობის არსებობა: „გრძნობა იმისადმი, რომ ჩვენი ცხოვრება ხელოვნებით უნდა იქმნეს გამართლებული, დიდი ხანია ადამიანის სულში არსებობს. XIX საუკუნის გამართლება ამაშია.<sup>15</sup>

გასულმა საუკუნემ თვისებრივად განსხვავებული მნიშვნელოვნება მიანიჭა ხელოვნებას და ასევე განსხვავებულად მოახდინა ხელოვნების რაობის განმარტება: „პოეზიას და მუსიკას მაშინ უზარმაზარი ავტორიტეტი ჰქონდათ: მათგან მოელოდნენ სულ ცოტა ადამიანური მოდგმის გადარჩენას რელიგიის ნანგრევებსა და მეცნიერების გარდაუვალი რელატივიზმის ფონზე! ხელოვნება ტრანსცენდენტური იყო ორგვარად: იგი იყო ასეთი თავისი თემით, რომელიც ჩვეულებრივად ასახავდა ადამიანის ცხოვრების ყველაზე უფრო სერიოზულ პრობლემებს, და იგი იყო ასეთი თავისთავად, როგორც უნარი — ადამიანის მოდგმისადმი ღირსების მიმნიჭებელი და მისი გამამართლებელი“.<sup>16</sup> ამგვარად ახასიათებს ორტევა-ი-გასეტი აღნიშნული ეპოქის პოეზიის, მუსიკის და ზოგადად ხელოვნების როლს. ხელოვნება გახდა ადამიანური არსების გამოხატვის ერთადერთი საშუალება, რომელმაც მოიცვა მისი მიმართება სამყაროული ფენომენისადმი, ამ დროისათვის ხელოვნების მნიშვნელოვნების ალტერნატიული სფერო. ფაქტობრივად აღარ არსებობდა. საუკუნეთა წიაღში დაწყებული კულტურის დიფერენცირების პროცესი დაგვირგვინდა ხელოვნების ავტონომიზირებით და მისი, როგორც დამოუკიდებელ, სრულიად თვითმარ ფაქტორად ჩამოყალიბებით. რენესანსულ სუბიექტივისტურ-იმანენტურ მსოფლალმას უშუალო შედეგად მოჰყვა ხელოვნების ესთეტიკური პლანის გაფართოება (თუმცა შემდეგაც, დიდი ხნის მანძილზე, ეთიკური ასპექტიც საკმაოდ აქტუალური იყო). ხელოვნება, როგორც რელიგიური მცნებით გამოხატული იდეის მსახურება შეიცვალა ხელოვნებით, როგორც ადამიანის თვითშემეცნების და თვითგამოხატვის საშუალებით. „ხელოვნება უნდა გახდეს ცხოველი ელემენტი სოცოცლის განმტკიცებისა, ამიტომ დღევანდელ მხატვრობას მიზნად უნდა ჰქონდეს, გამოსახოს ფილოსოფიური შემეცნება დღევანდელი ცხოვრებისა და დააკმაყოფილოს ჩვენი ინტელექტუალურ-ემოციური მაღალი მოთხოვნილება — პოეზია“.<sup>17</sup>

ხელოვნება, რომლის მიზანიც გამოლიანდა გრძნობად — ფილოსოფიურ პრობლემათა გადაჭრისაკენ სწრაფვაში, კაცობრიობის ცხოვრების გამართლების ახალ ორიენტორად იქცა. ამიტომაცაა, რომ ხშირად, XIX ს-ის II ნახევრის მოაზროვნეთა მიერ იგი მოიხილება, როგორც ცხოვრების საზრისი და ადამიანის მიზანი (ვაგნერი, შოპენჰაუერი). ხელოვნების რაობის ახალმა განმარტებამ თავისთავად საგულისხმო გახადა ხელოვანის როლისა და მნიშვნელობის ახლებური გააზრებაც. მეცნიერისა და ხელოვანის როლზე მსჯელობისას, შოპენჰაუერი ამ უკანასკნელის უპირატესობის აღნიშვნის შემდეგ ასკვნის, რომ მხოლოდ მხატვარს შეუძლია გამოხატოს თავის ნაწარმოებში იდეის არის და რომ მხოლოდ მხატვრულ ნაწარმოებს შეუძლია გასცეს პასუხი კითხვაზე — რა არის სიცოცხლე<sup>18</sup>, რამდენადაც მეცნიერული შემეცნება ეს არის მყარი სხეულების ურთიერთმიმართებათა კანონზომიერების შეცნობა, ხოლო თავისთავად საგანს, როგორც დამოუკიდებლად არსებულის თვისებრიობას იმეცნებს მხატვრული შემოქმედება, რომელიც ემყარება მხატვრის, ხელოვანის ინტუიციას, რომლის საშუალებითაც პერეტს რა საგანს, აღიქვამს მას სივრცესა და დროში დაუნაწევრებელ მთლიან იდეად.<sup>19</sup> აბსოლუტურთან მიმართებაში მეცნიერული ცოდნა, მიუხედავად მისი წვდომის ხარისხისა შემეცნების საგანში, მუდამ შეფარდებითია, განსხვავებით იმ შეზღუდული შემეცნებისა, რასაც ფლობს ხელოვანი და რომლის საშუალებითაც იგი პიროვნული ინტუიციიდან გამომდინარე, განუსაზღვრელად აღართოებს ცოდნას საგანზე.<sup>20</sup>

ამდენად, ნათლად გამოიკვეთა რა ხელოვნების შემეცნებითი როლი, მოხდა აგრეთვე მისი მახასიათებლების დეფინიციაც. ხელოვნება გააზრებულ იქნა როგორც სიცოცხლის არსის გამოშავლენებელი და მისი ყოფიერებაში დამაკვიდრებელი აქტი. ადამიანი და მისი მიმართება გარემომცველი სამყაროსადმი წარმოდგა ხელოვნებით განხორციელებულ და მხატვრული ნაწარმოებით გამოხატულ იდეად, ხოლო მხატვარი — ანტიკური ფილოსოფიური ტრადიციების დემიურგსა და რენესანსული არტისტული ესთეტიკის შემოქმედს (Великий художник) აქტიურად ჩანაცვლებულ ინდივიდად, რომელიც თავისი მხატვრული შემოქმედებით მიწიერი ცხოვრების კანონმდებლად იქცა. ყოველივე უკვე აღნიშნულის საფუძველზე, XIX ს-ის ბოლოსა და XX ს-ის დასაწყისისათვის კულმინაციური დავიერგვინება პპოვა იმ ტენდენციამ, რომლითაც რელიგიური მოძღვრებისა და მეცნიერული ცნებითობის ნაცვლად ადამიანური ცხოვრებისა გამართლება მხატვრულ შემოქმედებას დაეყისრა. სწორედ ამის გამოა, რომ დავით კავაძისათვის „ხელოვნება მეცნიერებაა“, რომლის საშუალებითაც უნდა მოხდეს „ბუნების შეგნება“ და „ცხოვრების რიტმის გამოხატულება“.

ხელოვნებამ რომ შეასრულოს შემეცნებელი ფუნქცია, ამისათვის საჭიროა იყოს დამოუკიდებელი, ავტონომიური: „მხატვრობის მიზანი ბუნების შეგნებაა. დიდი ხელოვნების დარგები თავის პირდაპირ მიზანს ემსახურებიან. მხატვრობამაც რომ დიდი ხალხოსნური სახე მიიღოს და ჩვენი ცხოვრების აზრად იქცეს, საჭიროა თავის პირდაპირ მიზანს დაუბრუნდეს“.<sup>21</sup> ამისათვის მხატვრობამ უნდა გამოხატოს ეპოქის იდეა, რაც ვლინდება „მამინიზმით“, „დინამიზმით“ და სხვ.



ხელოვნება, რომელიც გამოხატავს კაცობრიობის ეპოქისეულ სულს სწრაფვას პოზიტიურია. პოზიტიური ხელოვნებით კი მტკიცდება ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია, მისი დამოუკიდებელი სახე და სამეტყველო ფორმები: „უმალესი და პლასტიკური ხელოვნება გამომდინარეობს პოზიტიური შემეცნებიდან; რომანტიული, სიმბოლური, მისტიური. შემეცნება კი დამთავრებულ პლასტიკურ ხელოვნებას ვერ ჰქმნის...“<sup>22</sup> პოზიტიური შემეცნება აზროვნებითია, ცნობიერი, განსხვავებით რომანტიკულისაგან, რომელიც გრძნობადს ემყარება. „ბუნების კანონების შეგნება კი ხდება აზრის საშუალებით და ამიტომაც რომანტიკული შემეცნება, თავისი გრძნობადი საწყისის გამო, სცილდება კანონების გააზრებას. რომანტიკული შემეცნების შედეგია ნატურალიზმი, რომელიც უანალიზოდ, უწყსოდ, უორგანიზაციოდ გამოსახავს ბუნებას გრძნობითი აღქმით. გრძნობა კი საფუძველია ინდივიდუალიზმისა, რომელიც ამკვიდრებს პიროვნულს და არა უნივერსალურს ხელოვნებაში“.<sup>23</sup>

დავით კაკაბაძის მიხედვით, ყოველი ეპოქალური ხელოვნება, რომელმაც კაცობრიობის ცხოვრებაში თავისი კვალი დატოვა პოზიტიური შემეცნების შედეგია და დამახასიათებელია კულტურისა და ცივილიზაციის აყვავების ხანებისათვის. ასეთია ძველი აღმოსავლეთის, ანტიკური საბერძნეთის, ბიზანტიის, ევროპის შუასაუკუნეების და იტალიური რენესანსის ხელოვნება.<sup>24</sup>

ნიშნადობლივია, რომ დავით კაკაბაძის სამხატვრო შემოქმედების მეთოდოლოგიური საფუძველი აზროვნების კლასიკური მოდელია. ეს საკითხი მის სააზროვნო პრობლემათა თეორიულ სფეროსაც მოიცავს. განსჯა შემოქმედების კლასიკურ და მის საპირისპირო რომანტიკულ მეთოდთა რაობაზე სცილდება აღნიშნულ ცნებათა კონკრეტულ-ისტორიულ, სტილურ დეფინიციას და კომპლექსურად მოიცავს მხატვრულ-ესთეტიკურ იდეალს და მასთან მხატვრის ცნობიერ მიმართებას. კლასიკური „პოზიტიურია და აზროვნებით შემეცნებული (. . .) პოზიტიურ მეთოდზე აგებული ხელოვნება კონსტრუქციულია, ორგანიზებული, მიზანშეწონილი და ახასიათებს კულტურული ძალების აღორძინების და ამოძრავების ხანას“.<sup>25</sup>

ამრიგად, ნათელია კლასიკურის ცნების განმარტება, რომლითაც ფაქტიურად მონიშნულია დაზგური სურათით წარმოდგენილი მხატვრული სახის აღნაგობა, სახე, მიზანი და შემოქმედის ცნობიერების წარმმართავე კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული გარემო. ასევე ნათელია შემეცნების ხასიათისა და მხატვრული შემოქმედების მეთოდის მჭიდრო კავშირი, რაც დამოკიდებულების შედეგით ურთიერთგანპირობებულ სახეს ღებულობს, ანუ შემეცნების ხასიათიც და შემოქმედების მეთოდიც რაციონალურის სფეროს განეკუთვნებიან. დავით კაკაბაძისათვის მხატვრობა (ისევე როგორც კულტურის სხვა დარგები) ნკაფოდ გააზრებული, ჩამოყალიბებულ მეთოდზე დამყარებული შემოქმედებაა, რომელიც აგებული უნდა იყოს უცვლელ და უნივერსალურ კანონებზე“.<sup>26</sup> და აქვე აღდენს, რა ხელოვნებისა და მეცნიერების კანონთა შედარებას, აღნიშნავს, რომ „მეცნიერება არკვევს ბუნების კანონებს, მოვლენათა ამ კანონებთან დაკავშირებას, მათ გამოყენებას ცხოვრების საჭიროებისათვის. ხელოვნების კანონები ისაჩება ბუნების არსებაში, და რამდენადაც ეს უკანასკნელი მუდმივია და უნივერსალურია, იმდენად ხელოვნების კანონებიც უცვლელია“.<sup>27</sup>

მეცნიერული კანონები შეფარდებითია და მოიცავს მიმართებათა სტრუქტურას, ხელოვნება კი წვდება არსიულს, უნივერსალურს.

მოყვანილი მსჯელობით ნათელია სხვაობა, რომელსაც ახდენს მხატვარი, თუმცა როგორც მეცნიერება, ისე ხელოვნება მისთვის პოზიტიური ცნებაა და ხელოვნებამაც „შეითვისა მეცნიერების ყოველგვარი მეთოდი“. 28 ე. ი. მიუხედავად იმისა, რომ „ხელოვნებაც მეცნიერებაა“ და რომ ხელოვნებამ უნდა გამოხატოს ეპოქა, რომლის მამოძრავებელი ძალა მეცნიერებაა „მაშინშითა“ და „დინამიზმით“, აღნიშნული თავისებურება სწორედაც რომ მათი, როგორც შემეცნების ფორმათა განსხვავებულ პრინციპს ემყარება, რადგანაც დავით კაკაბაძისათვის მხატვრობა (გარკვეულწილად ხელოვნების სხვა დარგებიც), მთლიანად ეპოქისათვის ერთადერთი საშუალებაა სიცოცხლის, ბუნების, საგნებისა და მოვლენების და ზოგადად სამყაროს არსის შესაცნობად, მათში და მათ შორის კავშირებში უნივერსალურის დასანახად. შინაარსით მეცნიერული მისი ეპოქა ხელოვნების საშუალებით უნდა იქნეს ახსნილი, რომელიც აუცილებლობით მოითხოვს როგორც თანამედროვე, ასევე ტრადიციული კულტურის პრინციპების გააზრებას.

ტრადიციულ კულტურასა და მის მხატვრულ პრინციპებთან მიმართება აქტუალურ თემად ეღერს მთლიანად XX ს-ის დასაწყისის სხვადასხვა დარგში მოღვაწე შემოქმედთათვის, თუმცა წარსულთან დამოკიდებულება განსხვავებული ხასიათით იჩენს თავს და შეეხება როგორც მხატვრული ფორმის, ასევე სიტუეტისა და მასში დასმული პრობლემის გადაწყვეტას. ანტიკურობა, რენესანსული კულტურა და ფრანგული კლასიციზმის ხელოვნება მნიშვნელოვან საზღვარს მოტივებად იქცნენ მოდერნიზმისათვის. ილუსტრაციისათვის საკმაოდ იქნება ხსენება პიკასოს დეკორაციებისა და კოსტიუმების „ანტიგონეს“ დადგმისათვის, ჟან კოქტოს „ანტიგონე“ და „ორფოსი“, ერიკ სატის სიმფონიური დრამა „სოკრატე“, ონეგარის „პორაციუსი“, სტრაინისკის „ოლიდობის მეფე“, „ორფოსი“ და „აპოლონ მუსაგეტი“, ასევე XX ს-ის პროზის საეტაპო ქმნილება ჯოისის „ულისი“, რომელსაც პომეროსის „ოლისი“ უღვევს საფუძვლად, ხოლო მხატვრული სახეების გახსნაში უხვადაა შექსპირული რემინისცენციები. შეიძლება ითქვას, რომ კლასიციზმი და ზოგადად კლასიკური ეპოქების ტრადიციების მნიშვნელოვნება XX ს-ის დასაწყისისათვის, ანალოგიურია შუასაუკუნეებისა და ბერძნული არქაული ხელოვნების როლისა რომანტიზმის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. მათთვის განუმეორებელი ღირსება შეიძინა ჰუმანისტური და მისი ტრადიციების განმგრძობი ეპოქების მორალურ-ეთიკურმა ღირებულებებმა.

დავით კაკაბაძისათვის საკაცობრიო მიღწევათა შორის ერთნაირად მნიშვნელოვანია ევროპული ცივილიზაციის როგორც ანტიკური და რენესანსული. ასევე ბიზანტიური და გოთიკის ხელოვნება, მაგრამ მხატვრული პრინციპის საკითხთან და მისი გადაწყვეტის მეზოდან დაკავშირებით ნათელია ის პრიორიტეტი, რომელსაც იგი ანიჭებს შემოქმედების „კლასიციზმის მეთოდზე“ დამყარებას, რომლის შედეგადაც მიიღება დამთავრებული სურათი, როგორც ფორმის, ისე სხვა დანარჩენ კანონზომიერებათა შეცნობისა და გააზრების შედეგად. დავით კაკაბაძისა და მისი თანადროული მოდერნიზტული ხელოვნების დამოკიდებულება კლასიკური ეპოქებისადმი შეიძლება განიმარტოს ამ ეპოქის მსო-

ფლმხედველობრივი და მხატვრული ფორმათქმნადობის ზოგადი პრინციპების ხასიათით, რაც ვლონდება როგორც ხელოვნების სხვა სახეობათა დაზგური ფორმებისაკენ სწრაფვაში და არქიტექტურასთან არსებული სინთეზიდან მათი დამოუკიდებლად გამოყოფით, ასევე ცალკეულად ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურით და ხელოვნების, როგორც შემეცნების საშუალებად გააზრებაში. ე. ი. კლასიკური და კლასიციტურიც არის ის ცნებები, რომლებსაც უკავშირდება ხელოვნების რაციონალური გააზრება, ფორმის ნათელყოფა და ობიექტურობა მხატვრული სახის გააზრებაში. საინტერესოა, რომ XX ს-ის უდიდესი კომპოზიტორი — სტრავინსკი თავისი შემოქმედების ნეოკლასიციტური პერიოდის განმარტებაში აღნიშნავს, რომ მისთვის საინტერესო იყო შეექმნა მუსიკა, რომელიც თავიდანვე იოლი აღსაქმელი იქნებოდა.<sup>29</sup>

ამგვარად, დავით კაკაბაძის შემოქმედების ლიტმოტივი — ხელოვნების ახალ ფუნქციაში გააზრება და მისი ხასიათის მოძიება, ანუ ხელოვნება და ხელოვანის პრობლემა, მათი რაობა და არსებობის მიზანი, გამოხატვის ფორმები, საშუალებები, მხატვრული ნაწარმოების წინაპირობა, მოდერნიტული კულტურის მოღვაწეთათვის საერთო თემად ყდერს და უკავშირდება ეპოქის საერთო ატმოსფეროს მისი გამოვლენის ძირითად პარამეტრებში. გასულ საუკუნეში, ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში ჩამოყალიბებულმა იდეებმა XX ს-ის დასაწყისში ხელოვნების სახოვან გადაწყვეტაში კპოვეს განხორციელება, რითაც მოხდა ამ კულტურის ახალი თვისებრიობის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი და ღრმა გამოვლენა.

შ ე ნ ი შ ვ ე ბ ი :

1. დავით კაკაბაძე. თანამედროვე მხატვრული გზები. თხზ. კრებული „ხელოვნება და სივრცე“. თბ., 1983 წ. გვ. 47.
2. დავით კაკაბაძე. პარიზი. 1920—23 წლები. დასახ. კრებული. გვ. 83.
3. კოდუა ე. ესტორიის საზრისის საკითხისათვის. თბ., 1976 წ. გვ. 48.
4. კოდუა ე. დასახ. ნაშრომი გვ. 48—52.
5. დავით კაკაბაძე. პარიზი. 1920—23 წლები. გვ. 108.
6. იქვე.
7. დავით კაკაბაძე. დასახ. ნაშრომი. გვ. 111.
8. კოდუა ე. დასახ. ნაშრ. გვ. 56.
9. Лосев А. Ф. Эстетика возрождения. М., 1978, стр. 360.
10. Эстетика Ренессанса. М., 1981, т. 1, сост. Шестаков В. П. стр. 15.
11. ღირებულებათა ამგვარი განმარტება გამომდინარეობს ჰეიციენგას მიერ დახასიათებული კრიზისის სისტემიდან.



12. დავით კაკაბაძე. თანამედროვე მხატვრული გზები. გვ. 49.
14. იქვე.
15. დავით კაკაბაძე. დასახ. ნაშ. გვ. 50.
16. Ортега — и — Гасет Х. Дегуманизация искусства. стр. 259. в кн.: Самосоздание европейской культуры XX века. М., 1991.
17. დავით კაკაბაძე. პარიზი. 1920—23 წლები. გვ. 89.
18. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900, стр. 18—19.
19. შოპენჰაუერი, დასახ. ნაშრომი და Бергсон А. Творческая эволюция. М., — სპბ., 1914.
20. ბერგსონი. დასახ. ნაშრ. გვ. 16.
21. დავით კაკაბაძე. თანამედროვე მხატვრული გზები. გვ. 56.
22. დასახ. ნაშრ. გვ. 89.
23. დასახ. ნაშრ. გვ. 90.
24. დასახ. ნაშრ. გვ. 91.
25. დასახ. ნაშრ. გვ. 89.
26. დასახ. ნაშრ. გვ. 93.
27. იქვე.
26. დასახ. ნაშრ. გვ. 92.
29. Стравинский И. Хроника моей жизни. М., 1964, с. 216.



## მარინე ნიკოლაიშვილი

### წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე ფიქრით

გასულ წელს შოთა რუსთაველის სახ. საქართველოს სახელმწიფო თეატრისა და კინოს ინსტიტუტმა დაარსებიდან 70 წლისთავი იზეიმა. მის კედლებში ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეების მთელი თაობები აღიზარდნენ, რომლებმაც მსოფლიო აღიარება მოუპოვეს ქართულ თეატრს. გარდა იმისა, რომ ინსტიტუტის ძირითადი ფუნქცია ყოველთვის იყო ქართული თეატრისთვის შომაველი პროფესიული კადრების მომზადება, აგრეთვე დიდი ყურადღება ეთმობოდა სამეცნიერო-კვლევით და სამუშეუშო საქმიანობას. აი, უკვე თითქმის 50 წელია, რაც თეატრალურ ინსტიტუტში ფუნქციონირებს ქართული თეატრის ისტორიის კაბინეტ-მუზეუმი, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა ჯერ კიდევ 1947 წელს. მაშინ ინსტიტუტის რექტორი იყო აკაკი ხორავა. სწორედ მისი ძალისხმევით შეიქმნა ეს კაბინეტი. მართალია, 1927 წლიდან თბილისში უკვე არსებობდა დავით არსენიშვილის ინიციატივით შექმნილი თეატრალური მუზეუმი (იმ წლებში ერთადერთი ამიერკავკასიაში), მაგრამ მან ოფიციალური სტატუსი საქმოდ გვიან მიიღო. შენობის პრობლემაც სათანადოდ არ იყო გადაჭრილი, თუმცა, მის არქივში უკვე ინახებოდა უნიკალური ისტორიული რარიტეტები, და მაინც, მუზეუმის ყოფნა-არყოფნა დამოკიდებული იყო, სამწუხაროდ, მხოლოდ ცალკეულ ადამიანთა ენთუზიაზმზე. ამიტომაც, ქართული თეატრის ისტორიის კაბინეტ-მუზეუმის შექმნა თეატრალურ ინსტიტუტში აუცილებლობამ წარმოქმნა და მისი საქმიანობა არამც და არამც არ ისახავდა მიზნად თეატრალური მუზეუმის საქმიანობის დუბლირებას.

სხვადასხვა დროს კაბინეტს ხელმძღვანელობდნენ — პროფესორი ნინო შვანგირაძე, პროფესორი ნადეჟდა შალუტაშვილი, ელენე გელდიაშვილი, ლია გაბრიაძე. სწორედ მათი დამსახურებაა, რომ დღესდღეობით დაცულია ინსტიტუტის არსებობის ისტორიის ამსახველი იშვიათი მასალა. რა თქმა უნდა, ყველაზე რთული იყო პირველი ეტაპი — მასალის შეგროვება, ბიბლიოგრაფიის შედგენა, მოძიება და სისტემატიზირება. მაშინ ამ სამუშაოს ხელმძღვანელობდა ქ-ნი ნინო შვანგირაძე, რომელიც თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე იყო კაბინეტის გამგე.

კაბინეტში სერიოზული სამუშაოები ჩატარდა პროფესორ ვაჟა-ფშაველას რექტორობის წლებში. კერძოდ, თეატრის ისტორიის კათედრის პედაგოგებთან ერთად მომზადდა და გამოიცა რამდენიმე კრებული. ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედების ამსახველი კრებული ორ ტომად.

კაბინეტის არსებობის ისტორიაში ახალი, ერთობ მნიშვნელოვანი ეტაპი დაიწყო ამ ორიოდე წლის წინ, როდესაც ინსტიტუტის რექტორმა ბ.ნ.მა გიზო ჟორდანიამ და აწვანვენებულმა პრორექტორმა სამეცნიერო დარგში ბ.ნ.მა თამაზ ქვარიანმა გადაწყვიტეს მუშაობის გაფართოება და გარდა ზემოჩამოთვლილი ფუნქციებისა კაბინეტს დაევალა სამეცნიერო-კვლევითი საქმიანობაც. ამ მიზნით, მომუშავე თეატრმცოდნეთა რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა. ხელმძღვანელობა კვლავ დაევალა ქ.ნ. ლია გაბრიაძეს, სამეცნიერო-კვლევითი საქმიანობის წარმართვა კი — ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ, პროფესორ მიხეილ კალანდარიშვილს.

ლია გაბრიაძის ინიციატივითა და თამაზ ქვარიანის ხელშეწყობით მოკლე დროში კაბინეტის თანამშრომელთა მიერ შეგროვდა და დამუშავდა ინსტიტუტში მოღვაწე რეჟისორებისა და თეატრმცოდნეების პედაგოგიური საქმიანობის ამსახველი მასალა, რომელიც ბუკლეტის სახით იქნება გამოცემული. გარდა ამისა, მომზადდა პერსონალია ყველა რეჟისორ-პედაგოგზე, რომელთაც უმოღვაწეთ და დღესაც მოღვაწეობენ თეატრალურ ინსტიტუტში; სისტემაში იქნა მოყვანილი სადიპლომო სპექტაკლების ამსახველი ფოტომასალა; მიმდინარეობს მუშაობა რეპერტუარზე, რომელიც მოიცავს ინსტიტუტში დადგმულ ყველა სადიპლომო და საკურსო სპექტაკლს დაარსების პირველივე წლებიდან. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კაბინეტში დაცული ის მასალა, რომელიც ასახავს აკაკი ხორავას, აკაკი ვასაძის, დიმიტრი ალექსიძის, მიხეილ თუმანიშვილის, ლილი იოსელიანის, გივი სარჩიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის, გიგა ლორთქიფანიძის, გიზო ჟორდანიას პედაგოგიურ საქმიანობას; აგრეთვე მასალები იმ საკურსო სპექტაკლების შესახებ, რომლებიც დღეს უკვე ცნობილმა და წამყვანმა რეჟისორებმა განახორციელეს ინსტიტუტში სწავლების წლებში..

ლია გაბრიაძემ კიდევ ახალ წამოწყებას ჩაუყარა საფუძველი, და იმედი, რომ ტრადიციად იქცევა — ეწყობა აწვარდაცვლილ პედაგოგთა მოღვაწეობის ამსახველი მინი-ექსპოზიცია. დღესდღეობით სამი ასეთი ექსპოზიცია მოქმედებს მიძღვნილი ბატონ მიხეილ თუმანიშვილის, ტანია ბუხინდერისა და თამაზ ქვარიანის ხსოვნისადმი.

რა თქმა უნდა, კაბინეტში არსებული მასალები უნიკალურია, პირველ რიგში იმ თვალსაზრისით, რომ ერთობ დაეხმარება მკვლევარს, რომელიც ითავეებს არა მხოლოდ თეატრალური ინსტიტუტის ისტორიის შექმნაზე მუშაობას, არამედ ქართული თეატრალური ენციკლოპედიის შედგენას და გამოცემას.

ამდენად, თეატრის ისტორიის კაბინეტში დაცული ისტორიული მასალები არა მხოლოდ ინსტიტუტის მონაპოვარია, არამედ საერთოდ ქართული თეატრალური ხელოვნების სიმდიდრეცაა.

გასილ კიკნაძე

## შემოქმედი და მოღვაწე

საქართველოში ნიჭიერ ხელოვანს რა გამოლევს. ქვეყანა მდიდარია შემოქმედებითი ნიჭიერებით.

მოღვაწეები კი ცოტა გვყავს.

კიდევ უფრო ცოტა ხელოვანი და მოღვაწე, — ერთსა და იმავე დროს.

მოღვაწე საქვეყნო საქმისთვის თავდადებას, სხვაზე ფიქრსა და ზრუნვას, სხვისთვის გარჯას ნიშნავს. თუ გაცემის ნიჭი არა გაქვს, ვერც მოღვაწე იქნები. სათქმელად ადვილია, მაგრამ ცხოვრებაში ხომ უმძიმესია მოღვაწის ტვირთი. მით უფრო საქართველოში, სადაც მუდამ პირადული ინტერესი სჭარბობს საქვეყნოს. როცა შემოქმედი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდის, ბევრ პირადულზე უწევს უარის თქმა.

მე-19 საუკუნეში ბევრად მეტი მოღვაწე იყო, ვიდრე საბჭოთურ პერიოდში. ამას თავისი იდეოლოგიური საფუძველიც ჰქონდა. პარტიას მიაჩნდა, რომ ადამიანებსა და საქვეყნო საქმეებზე თავად ზრუნავდა და რაღა საჭირო იყო სხვათა დახმარება? მხოლოდ ერთეულებს შეეძლოთ სახელმწიფოებრივ, ოფიციალურ სტრუქტურაში მუშაობა ხალხის სამოღვაწეო ასპარეზად ექცია.

ამ ერთეულთა შორის არის აკაკი დვალიშვილი.

მის განგლილ გზაში არის რაღაც სევდის მომგვრელი გრძნობა. სწორედ მაშინ მიატოვა რეჟისურა, როცა თვისობრივად ახალ შემოქმედებით ეტაპს იწყებდა.

მე კარგად მახსოვს ის დღე, როცა ბატონმა აკაკიმ გამანდო მინისტრის მოადგილედ მისი გადაყვანის ამბავი. შინაგანად გაორებული და აფორიაქებული იყო. გზაჯვარედინზე იდგა ახალგაზრდა ხელოვანი. მაშინ ალბათ, შეუძლებელი იყო ყველაფრის განჭვრეტა. ექნებოდა კი თავისი პროფესიის შეთავსების საშუალება? თითქოს არსებობდა იგი, მაგრამ იმდენად დიდი აღმოჩნდა ქართულ კულტურაზე ზრუნვის საჭიროება, ერთბაშად იმდენად დიდი ტვირთი დააწვა მხრებზე, რომ თავისი საქმისთვის ველარ მოიცალა. სულ უფრო და უფრო შორდებოდა რეჟისურას და პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრალურ ინსტიტუტში. თანდათან საქვეყნო საქმე ითრევდა თავის მორევში და ნათლად იკვეთებოდა მისი განსაკუთ-



რებული მისია ქართულ კულტურაში. ის უნდა გამკლავებოდეს კულტურაზე იდეოლოგიური ზეწოლის პროცესს, დაეცვა ეროვნული ღირსება, ეზრუნა ყოველი თეატრის, ყოველი კულტურული კერი-სა და ყოველი ხელოვანის ცხოვრების შესამსუბუქებლად. ამას მიჰქონდა მთელი დრო და ენერჯია. ეს იყო საუკეთესო წლების შემოქმედებითი ძალების დაცლის პროცესი.

განა შეიძლება იმის დავიწყება, რაც აკაკი დვალიშვილმა კინო-ხელოვნებას გაუკეთა? მისმა გაბედულებამ და კინოს მომავალზე ზრუნვამ განახორციელებინა არაერთი აქცია კინოფაკულტეტის შესაქმნელად. სწორედ მისმა მხარდაჭერამ შექმნა იურიდიული საფუძვლები, რათა ინსტიტუტში შექმნილიყო რეჟისორთა კადრების მომზადების ფართო პროგრამა.

ეს მხოლოდ ერთი დეტალია იმ დიდი საზოგადოებრივი საქმიანობისა, რასაც აკაკი დვალიშვილი ეწევა წელთა მანძილზე. მან თეატრის ისტორიის კრიტიკულ მომენტში ითავა მარჯანიშვილის თეატრის ხელმძღვანელობა, შეამზადა ორგანიზატორული ნიადაგი ახალი ძალების გამოსავლენად.

ბატონ აკაკის ალბათ გულისტკივილი უფრო მეტი შეხვედრია საზოგადო სარბიელზე, ვიდრე სიხარული, მაგრამ არის კი თუნდაც ერთი თეატრი, ერთი მხატვარი, თუ კომპოზიტორი, ერთი რომელიმე ცნობილი რეჟისორი თუ სხვა პროფესიის ადამიანი, რომელსაც აკაკი დვალიშვილის სიკეთის მადლი არ შეხებოდეს? ამქვეყნად არის ვინმე მისგან დევნილი, ღირსებაშებლალული ან დამცირებული? ასეთ ადამიანს ვერ შეხვდებით. სიკეთის თესვა და სხვათა ბედზე ზრუნვა იქცა აკაკი დვალიშვილის ცხოვრების წესად და მან ჩამოაყალიბა მისი, როგორც საზოგადო მოღვაწის სახე.

აკაკი დვალიშვილი სახელმწიფო სარბიელზე გამოვიდა მაშინ, როცა იგი მოქალაქეობრივად ჩამოყალიბებული იყო, ჰქონდა მტკიცედ განსაზღვრული ეროვნული პოზიცია. იყო საქართველოს დამოუკიდებლობაზე მეოცნებე რომანტიკოსი. მას სწამდა, რომ მხოლოდ პრაქტიკული, კონკრეტული ეროვნული საქმით შეიძლებოდა ქვეყნის სამსახური და ასე გალია ათეული წლები, როგორც კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ და კინოკომიტეტის თავმჯდომარემ. იმ წლებში მისი მონაწილეობის გარეშე არ მომხდარა არც ერთი მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენა. ადამიანებთან ურთიერთობის ნიჭმა, მისმა კეთილშობილურმა ბუნებამ, საქმისადმი ერთგულებამ ფართო პოპულარობა და ავტორიტეტი მოუპოვა.

...აკაკი დვალიშვილის რეჟისურა წარმოიქმნა რუსთაველის თეატრის ისტორიის ურთულეს ეტაპზე. ეს არის პერიოდი, როდესაც თეატრში ცვლილებები მზადდება. აუცილებელი ხდება სასცენო ლექსიკის განახლება და სტილური მრავალფეროვნება, საჭიროა თაობათა მონაცვლეობის პროცესის მართვა. რეჟისორის ხვედრი თეატრში მართო ამა თუ იმ სპექტაკლით არ განისაზღვრება. შეიძ-

ლებს მოხდეს დიდმნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენა, მაგრამ კვალი არ დასტოვოს თეატრის ისტორიაში. ხდება პირიქითაც, ისტორიამ იცის ასეთი ფაქტები. დრამატურგიული თვალსაზრისით ბევრად უფრო სრულყოფილია ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“, ვიდრე დ. ერისთავის „სამშობლო“, მაგრამ ისტორიაში სულ სხვადასხვა ადგილი უჭირავთ. „სამშობლოს“ დადგმა ახალი ეტაპი იყო. მან გააღვიძა საზოგადოებრივი აზრი, ეროვნული ემოციური მუხტი შემატა ქართულ თეატრს.

აკაკი დვალიშვილი 50-იან წლებში იწყებს მოღვაწეობას. მისი პირველი დიდი წარმატება გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელთან“ არის დაკავშირებული. მაყურებელს ნამდვილად სიხარული მიანიჭა სპექტაკლმა, მაგრამ საეტაპო მნიშვნელობის მოვლენა იყო მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურების“ დადგმა. რა მოხდა, რატომ გამოიწვია სპექტაკლმა საზოგადოებრივი აზრის მღელვარება? რატომ ააფორიაქა მთავრობაც და თვით თეატრის შიგნითაც მსახიობთა დიდი ნაწილი? რაში უნდა ვეძებოთ ამ წარმოდგენის განსაკუთრებული მნიშვნელობა?

ეს არის პერიოდი, როდესაც თეატრში თავს იყრის სრულიად განსხვავებული ესთეტიკის სპექტაკლები, როცა ერთ ჭერქვეშ იდგმება ი. მოსაშვილის პათეტიკური სპექტაკლი „გზა მომავლისა“, უსახური ი. დიუბუას „ჰაიტი“, კომედიური ფეიერვერკი ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, ნეორომანტიკული „ტარიელ გოლუა“, სადაც მ. თუმანიშვილი „ესპანელი მღვდლის“ ბრწყინვალე სადღესასწაულო განწყობის შემდეგ ცდილობს ახმეტელისებურ რომანტიკულ მასშტაბში გაიზაროს რევოლუციური „ტარიელ გოლუა“. ძიებათა ამ რთულ პარამეტრებში თუმანიშვილის სპექტაკლები გამოირჩევიან ფორმის სიახლითა და გაბედული ძიებებით.

თეატრში სრულიად განსხვავებული პოზიცია უჭირავს აკ. დვალიშვილს. იმდენად დიდია მისი პიროვნული ავტორიტეტი, იმდენად პატივს სცემენ უფროსი და ახალი თაობის მსახიობები, მთელი თეატრი, რომ ამ მხრივ მას ლიდერის მდგომარეობა აქვს. მე სალიტერატურო ნაწილის გამგედ ვმუშაობდი და კარგად ვიცი მაშინ, თეატრში ვის რა წონა ჰქონდა, ვის უსმენდნენ და ვის ეკრძალებოდნენ. განა აკაკი დვალიშვილი არ იყო ის ერთ-ერთი უპირველესი ადამიანი, რომელიც მოითხოვდა თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზატორული ცვლილებების აუცილებლობას? სწორედ პიროვნული თვისებები, პრინციპულობა, სიმტკიცე, თანმიმდევრულობა და მხატვრული მრწამსისადმი ერთგულება ანიჭებდა მას კოლეგათა წინაშე უპირატესობას. ბევრი ეფარებოდა მის ზურგს. მ. თუმანიშვილი საოცარი პროფესიული სიღრმითა და მიზანდასახულობით აღწევდა დიდ წარმატებებს, მსახიობთა ახალი თაობა გამოჰყავდა ასპარეზზე, მაგრამ იგი თავისი ხასიათით არ იყო მეტროპოლი, ყველაზე მეტად სწორედ მას სჭირდებოდა მფარველი, დამცველი, ხე-



ლემეწყობი, მისთვის ასეთი ადამიანი აკაკი დვალისშვილი იყო არსებითად იგივე მდგომარეობაში იყო დ. ალექსიძეც. ორთავეს ც. რაფათ ედგა დვალისშვილი!

აკაკი დვალისშვილი თითქმის ზედიზედ დგამს ვ. როზოვის „ხალისიან იეგობრებსა“ და მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურებს“. სპექტაკლებს ბევრი თამ აქვთ საერთო. რეჟისორმა პირველად ყველაზე გამოკვეთილად სწორედ „ხალისიან ძეგობრებში“ სცადა თეატრის ზეაწეულ სტილთან შეპირისპირება. ხდება ადამიანთა ახალი, მართალი ურთიერთობების დამკვიდრება. ამ წარმატებულ ცდას მოჰყვება „ჩვენებურები“, სადაც ყველაფერი მოიცვა ღრმა ფსიქოლოგიურმა ატმოსფერომ. მძაფრი სოციალური პროცესების მიღმა შეიგრძნობოდა ადამიანთა სულის პოეზია, „ჭირთა შიგან გამაგრების“ იდეას სიკაიდან, სულის სიღრმიდან ანათებდა ჰუმანიზმის ყოვლისმომცველი ძალა, როგორც ადამიანთა ურთიერთობის ფუნდამენტი. სცენაზე არავინ არ ყვიროდა, არავის არ ცდილობდა არტისტულ ხანგასულობას, მეტყველი პაუზებით დაწყებული და მოქმედებათა მძაფრი სიტუაციებით დამთავრებული, ყველაფერი იყო ემოციური სიწრფელით სავსე. ჩვენ ვხედავდით მართალსა და კეთილ ადამიანებს, რომელთა გვერდით ცნობრებაც ბედნიერება იყო. თუმცა, უმძიმეს ეკონომიურ გასაჭირში იყვნენ.

ვისც რუსთაველის თეატრის ისტორია იცის, ისიც ახსოვს ალბათ, თუ როგორი სტილის მსახიობი იყო ხევისბერი გოჩას შემსრულებელი მიხ. ჩიხლაძე. ამ მუდამ პათეტიკურად მოლაპარაკე მსახიობს ვერ იცნობდით, როცა იგი თავისი შვილის ამბავს ჰყვებოდა, ჟრუანტელს ჰგვრიდა მწყურებელს, იმდენად გულწრფელი, თბილი და ადამიანური იყო მისი სიტყვა.

აკაკი დვალისშვილმა რუსთაველის თეატრის სცენას დაუბრუნა მართალი სიტყვა. ეს იყო განსაკუთრებული მოვლენა. მის ბრძოლს სცენაზე ყველაფერ ადამიანურ სიმართლეს, მართალ ურთიერთობებს, დაემორჩილებოდა, დიდ აურზაურს იწვევდა. ბევრი უკვე გადაჩვეოდა ამგვარ-სცენურ ცნობრებას. „ჩვენებურები“ რამდენჯერმე გასინჯეს ოფიციალურმა ინსტანციებმა. დღეს თითქოს გაკვირვებით შეიძლება ლაპარაკი თუ რატომ აუხიროდნენ შინ და გარეთ, მაგრამ იმ დროსთან კონტექსტში არცთუ შემთხვევითი იყო ხმაური. თეატრში იგი გადაჭრით, მთელი სერიოზულობით ამკვიდრებდა ახლებურ სათეატრო აზროვნებას. რუსთაველის თეატრს ხომ მანამდე არ ენახა ასეთი ყოფითი სპექტაკლი. არ ენახა, სადაც სიტყვის უბრალოება დაუახლოვდა მწყურებლის მეტყველებას. ხალხს მონატრებოდა სცენაზე ასეთი სიმართლე. სოციალურად კი იგი ამხელდა, რომ ქვეყანა, რომელსაც არ შეუძლია შიმშილისაგან იხსნას კეთილი ადამიანები, ერთადერთ გამოსავალს მხოლოდ მიწიდან აყრასა და გადასახლებაში ხედავს. მიწიდან მოწყვეტის დრამატიზმი განიცდებოდა დიდი ადამიანური ტკივილით.

აკ. დვალიშვილის განსაკუთრებული ადგილი რუსთაველის თეატრის ისტორიაში ერთგვარად მიიჩნეოდა თეატრის საერთო დიდ წარმატებათა ფონზე. ცალკეულ ადამიანებს აქვთ უფლება დაიმახსოვრონ ის, რაც სურთ, მაგრამ ისტორიას არა. — იგი სიმართლის, ობიექტური პროცესების კანონზომიერებას ადგენს, რომელიც განსაკუთრებულ ადგილს მიუჩენს აკ. დვალიშვილს რუსთაველის თეატრის ისტორიაში...

აკ. დვალიშვილის პიროვნული კეთილშობილების მხოლოდ ერთ მაგალითს გავიხსენებ. რუსთაველის თეატრში დაიდგა მისი სპექტაკლი ს. კლდიაშვილის „დღესასწაული საკრეულაში“. ახლაც მახსოვს აკაკი ვასაძის შესანიშნავი სახე. თითქოს ახლაც ყურში ჩამესმის მისი სიმღერა გიტარით ხელში. ამ ხალისიან ვოდევილს კომკავშირულად ავუხიბრდით ახალგაზრდა თეატრმცოდნეები მე და ალექო შალუტაშვილი, რომლებიც ბატონ აკაკისთანაც ვმეგობრობდით. რუსთაველის თეატრის ტრადიციებზე აღზრდილებს არ მოგვეწონა წარმოდგენის ვოდევილური სიმსუბუქე. დავწერეთ წერილი „ცხოვრებას მოწყვეტილი სპექტაკლი“, სადაც მკაცრად გავაკრიტიკეთ მწერალი, რომელსაც ვ. გუნიას „აღლუმიდან“ გამოეყენებინა ადგილები და არ კი აღეხიშნა პროგრამაზე. წერილი წინასწარ გავაცანით აკაკი დვალიშვილს. მან ყურადღებით წაიკითხა. დაბეჭდეთ, მაგრამ ს. კლდიაშვილზე შენიშვნები ამოიღეთ. ასეც მოვიქვეცით. მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკა მის სპექტაკლს ეხებოდა, ახალგაზრდებს ხელი არ შეგვიშალა გამოგვეჩინა „პრინციპულობა“.

აკაკი დვალიშვილს 75 წელი შეუსრულდა. რამდენი სიხარული და ბედნიერი დღეები მახსოვს, რამდენი დაუყვედრებელი სიკეთე გაუკეთებია. ადამიანების სიყვარულში გაიარა ცხოვრების რთული გზა. ქართულ თეატრს ბევრი მისი განუხორციელებელი სპექტაკლი შოაკლდა, მაგრამ რა იქნებოდა, როგორ წავიდოდა ბევრი თეატრის, ხელოვანის და საერთოდ ასობით ადამიანთა ცხოვრება მის გარეშე? მან ხომ ყველა თავისი თანამდებობა ადამიანთა სიკეთის ინტერესებს დაუჭვემდებარა, იმ წლებში ეს ხომ პირადი გმირობის ტოლფასი იყო?!

ადამიანებს არ დავიწყებიათ მისი ღვაწლი და ამაგი. — ქართულ თეატრს კი სპექტაკლები. ეს არის შემოქმედისა და მოღვაწის სიკეთით სავსე სამყარო, რომელსაც აკაკი დვალიშვილის სახელი ჰქვია.



## ნატალია კრიშოვა

### ჩემს მემობარზე

„ისეთი გატაცებით, ახარტით ვთამაშობდით და გავდიოდით რეპეტიციებს, რომ თეატრში ჩვენს არაჩვეულებრივ სულიერ აღსაფრენას ყველა გრძნობდა. ჩვენ ფანტაზიას ვუღვიძებდით, გამოძგონებლობისკენ, გულწრფელობისკენ, ემოციურობისკენ ვუბიძგებდით ერთმანეთს. და სწორედ მაშინ გაჩნდა სახელწოდება „შვიდკაცა“. „შვიდკაცა“ აღნიშნავს ვოკალური შემადგენლობის რაოდენობას და სიძღერის სახელწოდებას შვიდ ძმაზე. „ესპანელი მღვდლის“ შემდეგ ვიგრძენი, რომ შემექლო რეჟისორობა და უნდა მივყოლოდი კიდევ ამ პროფესიას. ჩემთვის თანდათან ბევრი რამ დაიწმინდა, გაცხადდა, გამოიკვეთა ჩემთვის საუკეთესო სისტემის, მეთოდის მსგავსი რაღაც. მე ასე მეჩვენებოდა. სპექტაკლის ფორმას მხოლოდ სისხლსავსე აქტიორული ხელოვნების შეოხებით უნდა ქმნიდე. ღმერთო ჩემო, რატომ გვჭირდება ამ ჭეშმარიტების ხელახლა და ხელახლა აღმოჩენა?!“

მიხეილ თუმანიშვილი სწორედ იმ წლებში გავიცანი, როცა თავისი სისტემის „პირველი პრინციპი“ შეიძუშავა. სპექტაკლის შემდეგ, ჩემი თხოვნით, თეატრში მოვიდა ძალზე გამხდარი და ლამაზი აირისახის, სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი ახალგაზრდა, რომელსაც მკერდზე წითელი ვარსკვლავის ორდენი ეკეთა. „ორდენი რისთვის?“ — „დნეპრის ფორსირებისთვის“. შემდეგ, როგორც შევიტყვე, მიწამ, მიუხედავად იმისა, რომ დნეპრი გადალახა, ცურვა ცაისც ვერ ისწავლა. საერთოდ კი, ომი მისთვის გაცილებით შეტს სიშავდა, ვიდრე ეს გარეგნულად ჩანდა.

სრულიად ყმაწვილი იყო ფრონტზე რომ წავიდა და სამუდამოდ დაამახსოვრდა თავისი ფრონტელი ცხენების სახელები: ტრუბადური და კოლომბინა. შემდგომ, თეატრში მუშაობისას, რეპეტიციის იმას აღარებდა ხოლმე, თუ როგორ ისწავლა ცხენზე ჯდომა და როგორ შეეცრად, თითქოს უმიზეზოდ შედგებოდა ცხენი, მხედარი კი ინერციით თავზე გადაუქროლებდა მას და მიწაზე დანარცხებულს შუბლზე კოპები აჯდებოდა. ცხენებს ხშირად იხსენებდა ხოლმე. მის ოთახში ღღესაც ჰკილია ჰკვიანი, სევდიანი მზერის ცხენის უზარმაზარი ფოტოსურათი...

ჩვენი მეგობრობა, დაახლოებით ორმოცი წლის წინ რომ დაიწყო, აქამდე მოგვყვებოდა. იგი ღღემდე ჩემი ცხოვრების ნაწილს

შეადგენდა. პოლიტიკას, რომელიც ამ ხნის მანძილზე არაერთხელ შეცვლილა, არანაირი გავლენა არ მოუხდენია მიწაზე. ჩვენ მრავალჯერ გვიკამათია მასზე მიწას სახლში და დავვისრულებია მსჯელობა იმის სრული შეგნებით, რომ პოლიტიკაში ცუდად ვერკვეოდით. მიწა თუმანიშვილის სახლი ემორჩილებოდა არა პოლიტიკას, არამედ იმას, რაც უმთავრესი იყო თვით მასპინძლისთვის — თეატრს. ზუსტად ასეთივე იყო ჩემი სახლი მოსკოვში. ჩვენი სახლები ერთმანეთს ჰგავდნენ — ჩვეულებრივი ოჯახები, სადაც რეჟისორთა ბედი განსაზღვრავს ყველაფერს დილიდან დაღამებამდე.

მიხეილ თუმანიშვილს, შეიძლება ითქვას, ბედი სწყალობდა. ოცნებობდა არქიტექტორობაზე, ჩინებულად ხატავდა, მაგრამ სარეჟისორო ფაკულტეტზე შევიდა, ვინაიდან თეატრისადმი სიყვარული პატარაობიდან დაჰყვა, როცა ბიძამისის, დიმიტრი თუმანიშვილის, ელექტროავტომატიკის სპეციალისტის სახლში ბავშვები თოჯინურ სპექტაკლებს დგამდნენ. უფროსები ხელს არ უშლიდნენ ბავშვების ამ გატაცებას და თეატრალური გამომგონებლობის თავაწყვეტილი სტიქია ყველას იპყრობდა. იყო ასეთი სახლები თბილისში. ერთხელ მიწამ წამიყვანა „თუმანიშვილებთან“, სადაც ერთდროს თავად გაიარა მთავარი სკოლა. საკუთარი თვალთ უნდა გენახა ეს საოცარი ოჯახური კლანი, სადაც ბავშვებსა და უფროსებს უდაიღესი სურვილი ჰქონდათ საკუთარი ხელით შეექმნათ რაღაც — გამოეძერწათ, გაეფორმებინათ, ეთამაშათ. მიხეილ თუმანიშვილის ძმისშვილი გოგი ლევაშოვ-თუმანიშვილი დოკუმენტალისტი გახდა. მან გადაიღო ფილმი მიწაზე, სახელწოდებით „გამჭოლი მოქმედება“. სამგლოვიარო დღეებში ეს ფილმი საქართველოს ტელევიზიით აჩვენეს. კინორეჟისორმა მიწას ცხოვრების ორი მთავარი მომენტი გამოყო — ომი და თეატრი. ისინი ისე არიან ერთმანეთში გადახლართულნი, რომ შეუძლებელია მათი გამოცალკეება. თუმცა, პირველი თემა შეიძლება მხოლოდ ძველი კადრების მონტაჟით (რომლებშიც, ბუნებრივია, არ არის ცოცხალი მიწა, იგი უბრალო ჯარისკაცი იყო), ძველი ფოტოგრაფიებით და მისი ომისდროინდელი ჩანაწერების ტექსტით, რომელსაც კადრს მიღმა თავად რეჟისორი კითხულობს.

მიწა უკრაინაში იბრძოდა. ტყვედ ჩავარდა, გაიქცა. ნახა ის, რაც, საბედნიეროდ, ვერ ნახეს მისმა მოსწავლე-მსახიობებმა. იგი არ ლაპარაკობდა იმაზე, რისი თვითმხილველიც იყო. ერთხელ თავისი ჩანაწერები გამომიგზავნა, შემდეგ კი წერილი: „...ყოველივე ეს ისე, ჩემთვის, სახელდახელოდ გაკეთებული ჩანაწერებია, ლიტერატურაზე პრეტენზიის გარეშე, ყოველგვარი იმედის გარეშე, რომ ვინმე წაიკითხავს მათ. არც თავად ვიყავი დარწმუნებული, რომ ოდესმე წავიკითხავდი. ხომ შეიძლებოდა რომ არც გადავრჩენილიყავი, მაგრამ რაკი ცოცხალი დავრჩი, და როცა მივხვდი, რომ ყოველივე, რაც გადავიტანე, საერთოდ არავის, ჩემს გარდა, არ აინ-



ტერესებს და რათა საბოლოოდ არ გამეწყვიტა კავშირი ჩემთვის ძვირფას მოვლენებთან, შევუდექი მათ გადაწერას; მთლიანად რომ მიმეცა. ამასთან ერთად ვხატავდი კიდევ; რათა გამეხსენებინა, როგორ იყო ყოველივე ეს. რა საჭიროა ყდა? უბრალოდ, ზოგჯერ ვაკეთებ ხოლმე ამას. ჩანაწერები — მხოლოდ ჩემთვისაა, შენთან კი იმიტომ მოხვდა, რომ ვირწმუნე შენი, შესაძლოა უფრო მეტად, ვიდრე საკუთარი თავის. მე არც ახლა მრცხვენია იმის, რომ შენ დაინახე ყოველივე ეს, თითქმის გამაშიშვლე. მაგრამ, ჩემი აზრით, შენ ბევრად უფრო მეტი დაინახე, ვიდრე იყო. ერთი წამით არ იფიქრო, რომ მას რაიმე ლიტერატურული ღირებულება აქვს. ეს მარტოოდენ ხერხია. დარჩე შენს ფიქრებთან, შენს წარსულთან. არადა, ხომ ნამდვილად იყო, იყო, თუმცა, არავის სჯერა მისი...”

ომის ჩანაწერებში მხოლოდ სიმართლეა და არანაირი „გმირობა“. სანამ შეიძლებოდა მიშას კავშირი ჰქონოდა იმათთან, ვინც ცოცხლები დარჩნენ უკრაინაში, ვისთან ერთადაც იბრძოლა. ქელეხზე ჩემს პირდაპირ იჭდა ორი მოხუცი, ყოფილი ფრონტელები — დოდია და ტოლია. 9 მაისს, როგორც ყოველთვის, მიშას ეწვივნენ, ბევრი რამ გაიხსენეს. 11 მაისს კი ის უკვე აღარ იყო. ვუცქერ მათ სახეებს და ვერ ვიჭერებ, რომ ჩემი მეგობარი მათი ხნისა იყო. ორი მოხუცი...

ის, რასაც მიშა ომზე ჰყვებოდა, მეც კი ნაკლებად მაინტერესებდა, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი იყო თეატრალური და მისი შინაური საქმეები. ომზე ყოველგვარი პათოსის გარეშე ჰყვებოდა — მართლაც რომ სასაცილოა, ცურვა რომ ვერ ისწავლა. ახლა კი არასდროს დამავიწყდება ის მომენტი ფილმში, როცა მას წითელი ვარსკვლავის ორდენი უკავია ხელში და ღუმს. ღუმს ძალიან დიდხანს.

თეატრში მუშაობა, ისევე როგორც ანატოლი ეფროსმა, ფუჩიკზე სპექტაკლით დაიწყო. არა „ესპანელმა მღვდელმა“, არამედ ამ პირველმა სპექტაკლმა განაპირობა „შვიდაცას“ ჩამოყალიბება, რომელშიც შედიოდნენ გოგი გეგეჭკორი, ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, ბადრი კობახიძე, სალომე ყანჩელი, მედეა ჩახავა და მიხეილ თუმანიშვილი. დღეს უკვე დავიწყებული სახელები (ფუჩიკი, გუსტა, მამილო პეშეკი) მაშინ ჩემთვის, ალბათ, ისევე უღერდნენ, როგორც მიშასთვის. ეს იყო ჩვენი გამარჯვების პირველი ნიშნები.

გარდა „ესპანელი მღვდლისა“, მასხოვს კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“, პ. კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, ბ. ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორი“. მიშა კარგად წერს ამ დროის შესახებ. „თეატრი, სადაც ჩვენ მოვქედით, იყო რომანტიკული, პათეტიური, რეალობას მოწყვეტილი. იგი ღრუბლებში დაცურავდა, ჩვენ კი ძირს მიწაზე დაშვება და ცხოვრებისეულ პრობლემებში გარკვევა ვესურდა. დღეს მყარად ვდგავართ მიწაზე. ზოგჯერ მუხ-



ლებამდე ვეფლობით კიდევ. იქნებ დროა, ოდნავ წამოვიწიოთ როგორც ჩანს, ისევ მოდის დრო ცვლილებების. ამას ზედმიწევნით ვგრძნობ. ხოლო თუ ფრენას შევადარებთ, ჩვენი ქცევა ბარტყების პირველ გაფრენას ჰგავდა, როცა არ იციახ, საით მიფრინავენ. მერე კი დიდხანს სხედან ტოტსჩაფრენილნი და ნელ-ნელა გონს მოდიან. ერთი კი ვიცი — მეტი აღარ შეიძლება ბუდეში ჯდომა...”

ასეთი განწყობილება ჰქონდა მთელ იმ თაობას, რომელსაც შემდგომ „სამოციანელები“ უწოდეს; მაგრამ ამ თაობაში ძალზე განსხვავებული ადამიანები იყვნენ როგორც საქართველოში, ისე რუსეთში.

მიშა თუმანიშვილი შინაგანად ძალიან ჰგავდა ანატოლი ეფროსს. არ ვიცი, როგორ წარიმართებოდა მათი ურთიერთობა, გვერდი-გვერდ რომ ემუშავათ, მაგრამ მანძილმა ყოველივე იდილიად გადააქცია. საჭირო არ იყო არაფრის ახსნა, ტყუილ-უბრალოდ სიტყვების ხარჯვა — ისინი ერთხაირად ფიქრობდნენ და მაშინათვე ხვდებოდნენ ერთმანეთის ნათქვამს. გარდა ამისა, იყო კიდევ ერთი, ძალზე მნიშვნელოვანი — ორივე იყო პროფესიონალი, გატაცებული სტანისლავსკის და „ქმედითი ანალიზის მეთოდით“. მაგრამ განსხვავებაც მნიშვნელოვანი იყო. მიშა, როდესაც რაღაც არ გამოსდიოდა თეატრში, ინსტიტუტში, ახალგაზრდებთან გარბოდა. ძალიან ადრე დაიწყო პედაგოგობა და ამას არაერთხელ გადაურჩენია. ეფროსთან კი, პედაგოგიკა შერწყმული იყო რეჟისურასთან, ხოლო გამოუცდელებთან მუშაობა, მეცადინეობა მას არ აინტერესებდა. ის სწრაფად მოძრაობდა, იცვლებოდა — მისთვის ფენი უნდა აგეწყო. ამიტომაც, პრობლემას „მასწავლებელი და მოსწავლეები“ სხვადასხვანაირად წყვეტდა მეოცე საუკუნის ეს ორი უდიდესი რეჟისორი.

გავიდა წლები, დაიშალა „შვიდკაცა“. რეჟისორი რუსთაველის თეატრიდან წავიდა. მისი მეგობარი მსახიობები ძალზე შეიცვალნენ და ბედნიერი ერთობა აღარაფერს ნიშნავდა. სიტყვებმა „თანამოაზრეთა ჯგუფი“ მნიშვნელობა დაკარგა. წიგნი „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ სევდითაა გამსჭვალული. მიშა თუმანიშვილი ბუნებით მელანქოლიკი იყო. მაგრამ ამჯერად მან ისეთი ძლიერი დარტყმა მიიღო, რომ ბევრი ასეთ შემთხვევაში წელი ვერ იმართება. სულ ათი წელი გეძლევა ბედნიერი ფრენისთვის. ამასობაში კი ცხოვრება მიდის და ყოველივე იმაზეა დამოკიდებული, როგორ განეწყობა ადამიანი ამ მოძრაობისადმი. ვაიგებს თუ არა, რომ ცვლილებების, თაობათა მონაცვლეობის გარეშე თეატრი არ არსებობს.

ძნელია გამოყო ისეთი მომენტები მიშა თუმანიშვილის ცხოვრებაში, როცა იგი მარტო თავად მოიმოქმედებდა რაიმეს და ჰგავდა „საქმის კაცს“, მაგრამ საქართველოს საუკეთესო თეატრიდან (შოთა რუსთაველის სახ. თეატრი) მაინც თავად წავიდა. იქ ექვსი

კაცი დარჩა. რომელიღაცამ სხვა რეჟისორთან დაიწყო მუშაობა და ცნობილი გახდა. რამაზ ჩხიკვაძე მსოფლიოში აღიარებული მსახიობია, მაგრამ ახლა რობერტ სტურუასთან მუშაობს. სტურუა კი მიშას მოწაფე გახლავთ.

ყველაზე ცნობილი შვიდეულთაგან ერთი მანჯგალაძეა. ისიც წავიდა. სად? იქ, სადაც მისი რეჟისორი, ახალგაზრდებთან, კინომსახიობის თეატრში. თავდაპირველად ამ თეატრს „სახელოსნოს“ უწოდებდნენ. ეს სიტყვა ზუსტად მიესადაგებოდა იმას, თუ როგორ მუშაობდა მიხეილ თუმანიშვილი, ოსტატი და შეგირდები. თავისუფალი ძიება, მუდმივი ტრენაჟი, მუდმივი სრულყოფა, სწავლა, სწავლა, სწავლა, სკოლა.

მერწმუნეთ, ეს მარტო ლამაზი სიტყვები არ არის. წლობით ვაკვირდები თეატრს და ვხედავ, რომ ამ კუნძულს თავისი ცხოვრება აქვს, რომელზეც ვიღაცამ შეიძლება გაიცინოს, მაგრამ ბევრი შურით უყურებს. ყოველ სპექტაკლს წინ მოთელვა უძღვის. ეს არის მსახიობის განდგომა ყველაფრისგან, რაც მის ირგვლივა ცხოვრებაში, და სრული ჩაძირვა შემოქმედებით ატმოსფეროში. უდავოა, რომ მოსკოვში, ვასტროლებზე, ვიდრე „ამფიტრიონ-38“-ის ითამაშებდნენ, მსახიობთა ჯგუფი განმარტოვდა და... თუ რას აკეთებდნენ ისინი, იცის მხოლოდ მიშა თუმანიშვილმა. უფრო სწორად — იცოდა.

ის ძალზე კეთილი ადამიანი იყო. თითოეული თავისი მსახიობი უყვარდა. ყველაფერი იცოდა მათზე. მზრუნველ მამასავით გულისყურით აღევნებდა თვალს მსახიობის ხასიათის ცვლილებას. ასევე კარგად იცნობდნენ ამ მსახიობებს მისი მეუღლე ლეილა და ქალიშვილი ლიკა.

საერთოდ, ეს თეატრი ოჯახს ჰგავდა. თბილისში მას ასე აღიქვამდნენ — როგორც ერთ ძლიერს, შინაგანად შეკრულს. მის ხელმძღვანელს იმ სიტყვებით დავახასიათებდი, როგორც მიშამ დაახასიათა ცნობილი მეზაღე მიხეილ მამულაშვილი: „ყოველ ბუჩქში იგი ხედავდა პიროვნებას და არა მხოლოდ სიმწვანეს. თითოეული მცენარე მისთვის ფენომენი იყო, რომელთანაც ურთიერთობას ამყარებდა. მთელი დღე რაღაცას სხლავდა; ასწორებდა; რწყავდა; ამყნობდა; მიწას აფხვიერებდა; ათბობდა, ეალერსებოდა; უვლიდა — და ყოველივე იმისთვის, რათა ბუჩქი არაჩვეულებრივი ყოფილიყო და მთლიანად მოეცა ის, რაც შეეძლო“. სწორედ ასე ექცეოდა თავის მსახიობებს მიხეილ თუმანიშვილი, რაღაცას სხლავდა, ამყნობდა, ათბობდა, ეალერსებოდა, უვლიდა და ისინიც იფურჩქნებოდნენ, თითოეული თავისებურად.

„მინდოდა დავშორებოდი ყოველივე იმას, რაც ჩემს გარშემო იყო, და ჩავძირულიყავი შემოქმედების სიღრმეებში, რისი საშუალება და დრო არ არის ხოლმე თეატრში, როცა სპექტაკლი სპექ-

ტაკლზე უნდა გამოუშვა. მინდოდა ხელმეორედ გამეაზრებინა და შემემოწმებინა ქმედითი ანალიზის მეთოდი: როდესაც მოვაცილებდი მას უტილიტარობას, ნებისმიერ მეთოდს რომ თან სდევს... ჩვენ ხელახლა ვსწავლობდით რიტმს, სივრცეს, ურთიერთობის ხასიათს...“

იგი გადაარჩინეს მისმა მოწაფეებმა: ნუგზარმა, ნანამ, მარინემ, ზაზამ, ნინელომ, დათომ, მანანამ... მან კი ისინი გადაარჩინა. გადაარჩინა და თავიდან ააცივინა ახალგაზრდებს ის, რაც ჩვეულებრივ ხშირად ემართებათ თეატრში და მათ ხელოსნებად გადააქცევს ხოლმე.

და ამიტომ, როდესაც საქართველოში ცხოვრების პირობები შეიცვალა და მსახიობებმა იწყეს საზღვარგარეთ წასვლა („როგორც ადრე ამბობდნენ, ემიგრაციაში“ — მომწერა მიშამ, „ემიგრაცია“ კი საქართველოსთვის უცხოა), ეს თეატრის ხელმძღვანელისთვის მძიმე დანაკლისი იყო. დღეს ვიღაც პარიზშია, ვიღაც ლოს-ანჯელესში.

მაგრამ თეატრმა გაუძლო. არ იყო შუქი, ფათობა, პური, მაგრამ მაინც გაუძლო. და ახლა, როდესაც ხელმძღვანელის გარეშე აღმოჩნდა, მაინც გაუძლებს. მას ხომ მიხეილ თუმანიშვილის სახელი მიენიჭა.

ძალზე ფაქიზი სულის ადამიანი იყო. მხოლოდ ერთხელ, როცა სუხოვო-კობილინის „საქმე“ წაიკითხა, ხზვასმით თქვა: „მძულს“ და დადგა სპექტაკლი იმათზე, ვინც ნამდვილად სძულდა — ცხოვრების ბატონ-პატრონებზე, მოხელეებზე, რომელთაც ვერაფრით ვერ ააღვლებ, რადგან შეუვალნი არიან, ხეპრეებზე, როგორც იგი მათ უწოდებდა. „ხეპრობის“ პრინციპი ისაა, რომ ყოველივე, რაც არ გემორჩილება, უნდა გაანადგურო. მისი ელემენტარული ფილოსოფიაა — სანამ შეგიძლია, უნდა წაგლიჯო, ძარცვო. „მაგრამ ეს იყო სპექტაკლი იმათზე, ვინც არც კი იცის, როგორ მისცეს ქრთამი, როგორ ამოიღოს ჯიბიდან ეს დაწყვეტილი ფული. „ჩვენი ყურადღების ცენტრშია ჩვეულებრივი ადამიანები — მოკრძალებულნი, მორცხვები, არამიწიერნი, არათავხედები, ისინი, ვისაც ყველაფერი გულს ადვილად სტკენს, ამაყები, გულჩვილები, და ისინი, ვინც ცდილობს სხვა ზედმეტად არ შეაწუხოს. ეს არის სპექტაკლი საკუთარ თავზე“.

მე ვნახე სპექტაკლი „საქმე“. მასში თამაშობდნენ სრულიად ახალგაზრდა მსახიობები. პედაგოგი მათ ძირითადად თავისი ცხოვრების გამოცდილებას უზიარებდა. იგი, მიშა თუმანიშვილი (ამას უკვე მე მოგახსენებთ) იყო მოკრძალებული, მორცხვი, ადამიანი, რომელსაც ადვილად სწყინდა ყველაფერი, ამაყი, ეშინოდა, ვინმე ზედმეტად არ შეეწუხებინა. თავხედებისთვის იგი სასაცილო, უცნაური ადამიანი იყო, რომელსაც მალალი იდეალების სჯერა. ასეთი იყო ახალგაზრდობაში და ასეთივე დარჩა ბოლომდე თავისი ბუ-

ნებით, შინაგანი მრწამსით, რომელიც არ იცვლებოდა.

არასდროს არავის არაფერს სთხოვდა. დღეს მის სახლში, „ახალი ქართველების“ გასაოცრად, ერთ ახალ ნივთს ვერ ნახავთ. ძველი დივანი, ძველი ბუფეტი წახნაგოვანი შუშებით, ძველი სკამები, მიშას ძველი სავარძელი და ძველებური საწერი მაგიდა. „უცნაური კაცი იყო — მითხრა თეატრის ერთმა მუშაკმა გასვენებაზე (აღრე იგი რეჟისორი იყო) — ვეუბნებოდი, დამიწერე განცხადება, ახალ ბინას მოგცემთ-მეთქი, ის კი მპასუხობდა, რა საჭიროა, ჩემი სავსებით მაკმაყოფილებსო“. და მართლაც აკმაყოფილებდა. ამ მუშაკმა კი, რა თქმა უნდა, სიტყვა წარმოსთქვა გასვენებაზე, დეპეშები წაიკითხა საფლავთან.

მან დადგა აგრეთვე უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“, სვედიანი სპექტაკლი დროის სწრაფ წარმავლობაზე. ცხოვრება შედგება ყველაზე ჩვეულებრივი სიტყვებისგან, მოძრაობებისგან, გრძნობებისგან და მხოლოდ ერთ პერსონაჟს (ავტორი მას რეჟისორის თანაშემწის უწოდებს) ესმის, რა მცირე დრო ეძლევა ადამიანს ყოველივე ამისთვის. აი, ბავშვი, მას ჰყავს დედა, დილაობით სკოლაში გარბის. ასეა ათასობით ოჯახში, დიდ და პატარა ქალაქებში. თითქოს არაფერია განსაკუთრებული. სპექტაკლში მოქმედება გადმოტანილი იყო საქართველოში. ადამიანს, ვინც ერთადერთმა იცოდა, რომ ცხოვრება ძალიან მალე მთავრდება და ის ცხოვრება, ჩვენს თვალწინ რომ მიედინებოდა, აღარ არის, თამაშობდა შესანიშნავი მსახიობი გიორგი გეგეჭკორი (ისიც შეიძლება წიგრი იყო). სცენაზე იდგა ძველი ქართული ტაძრის მაკეტი — თითქოს ცხოვრებამ, რომელიც სადღაც ვაჭრა, მხოლოდ ასეთი მარადიული ცრემლები დატოვა დედამიწაზე.

სპექტაკლი „ჩვენი პატარა ქალაქი“ თეატრმა მოსკოვში ფესტივალზე ჩამოიტანა. იგი მაშინ ჩატარდა, როცა ანატოლი ეფროსი გარდაიცვალა. ფინალში მოულოდნელად სცენაზე გამოვიდნენ მსახიობები, გამოიტანეს პური: ჩააწეს ღვინოში და დაიწყეს სულის მოსახსენიებელი კანონის ქართულად კითხვა. სიცოცხლე და სიკვდილი ერთმანეთს შეერწყა.

მარადიულობის სიმბოლო, პატარა ტაძარი სპექტაკლიდან „ჩვენი პატარა ქალაქი“ დადგეს სცენაზე მაშინ, როცა მიშა თუმანიშვილს კრძალავდნენ. მის გვერდით იდგა ალუბლის ხე და მთელ სცენაზე მიმობნეული იყო ალუბლის ხის ფოთლები, ხოლო იატაკზე, კუბოს გარშემო, ალუბლის ხის ტოტები ეწყო. თურმე, ბოლო სპექტაკლი, რომლის რეპეტიციასაც თეატრში ვადიოდა, „ალუბლის ხის ბალი“ ყოფილა. რეჟისორმა მისი დადგმა ათი წლის წინ დაიწყო და გაფორმება მხატვარ დიმიტრი კრიმოვს სთხოვა. მაგრამ იმხანად საქართველოში მიმდინარე მოვლენებმა მკვეთრად გამოიჩინეს ერთმანეთისგან „რუსული“ და „არარუსული“, და ჩეხოვისთვის აღარავის ეცალა. შარშან შემოდგომაზე მუშაობა განაახლეს, და

მიშა ამბობდა, რომ ეს იქნებოდა სპექტაკლი მასზე, ადამიანებზე, ვინც უკვე აღარ არიან. ამბობდა კიდევ იმას, რომ ახლა მას აინტერესებს ის პიროვნებები, ვინც სხვის მამულებსა და ბალებს ყიდულობენ. ლოპახინი რანევსკაიას სიყვარულს ვერსად გაექცევა — როგორ იცხოვრებს?

მოდით და მოდიოდა ხალხი გასვენებაზე ხელოვანის გამოსამშვიდობებლად. სამი საათის განმავლობაში ნაკადი არ შეწყვეტილა. აქ იყვნენ ნაცნობები და უცნობები, უფროსები და ბავშვები, მომტირალნი და თავშეკავებულნი, არ იყო არანაირი „საპატიო ყარაული“, არანაირი სამგლოვიარო შემოსაკრავი მკლავზე. მოდიოდა საქართველო, თბილისი, მსახიობები, მაცურებლები. არ ვიცი, რა ხდებოდა ქუჩაში, მაგრამ როცა პანაშვიდი დამთავრდა და გარეთ გამოვედი, ის, რაც იქ ხდებოდა, არასოდეს წაიშლება ჩემი მეხსიერებიდან.

დაიქექა. თეატრიდან კუბო გამოიტანეს. ქუჩაში მყოფი ხალხი ტაშით შეეგება. ამბობენ, მიშას შენახული ჰქონდა გაზეთის ამონაჭერი, სადაც იყო ცნობა ანა მანიანის დაკრძალვის შესახებ. ზუსტად ასევე გამოეთხოვნენ მას. და გავიფიქრე, მთლად არ გამქრალა ქართველი ერი (ყოველ შემთხვევაში, ასე მომეჩვენა ორი წლის წინ, როცა ზამთარში თბილისს ჩამოვედი) — და რომ თეატრში არის რაღაც ამაღლებული და მარადიული, მაგრამ ამ ქვეყნიდან მაინც მიდიან ადამიანები, რადგან მათი გული ველარ უძლებს ამდენ გასაჭირს.

თუმცა, ეს აზრები მერე, მაშინ კი ჩემს ვაჟთან ერთად მივყვებოდი ხალხის უშველებელ ტალღას აღმაშენებლის გამზირზე, სადაც, ბევრად წინ, მოსწავლეები თავიანთ მასწავლებელს დიდუბის პანთეონისკენ მიასვენებდნენ.

სათუთი ხელოვანი იყო. მისი სპექტაკლები გამსჭვალული იყო სინაზით ყოველივე ცოცხალისადმი, ასე რივად რომ აცისკროვნებს ფიროსმანის ტილოებსა თუ ფირნიშებს. ისინი მუდამ იყო შეკრული, ძლიერი, როგორც ფესვმაგარი ხე და ამ შესანიშნავ კონსტრუქციას ქმნიდა არქიტექტორის და მებაღის ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი. ბოლო წლებში მას არავინ აჩქარებდა და იგი ისევე დიდხანს ფიქრობდა თავის კონსტრუქციაზე, როგორც არქიტექტორი სახლზე, შენობაზე. არა სახელდახელოდ, არა რაიმე „თარიღის“ აღსანიშნავად, მაგრამ ამ სრულიად განსაკუთრებული მთხვევლობის კანონების ცოდნით.

უპირველეს ყოვლისა, იგი, რა თქმა უნდა, იყო მთხვეული, გამოგონი, მდიდარი ფანტაზიის მქონე. და ცხოვრობდა თავის თხზულებათას სამყაროში ისე, რომ არავის უშვებდა იქ. ეს თითქოს არამიწიერ არსებობას ნიშნავდა. მაგრამ თავისუფლად რომ გაგრძელებულიყო, საჭირო იყო ადამიანები, რომლებსაც უადრესად კარგად ესმოდათ მთხვეულის ხასიათი. მიშას გვერდით იყო მისი მე-





ულე ლეილა, 47 წლისა იყო უცხო ოჯახში რომ შევიდა. თვის თავზე აიღო საზრუნავი, რომელიც სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა, რადგან ოჯახში დახედა მიშას ქალიშვილი ლიკა თავისი შვილებით. საჭირო იყო ბინის გაცვლა, ყველას გამოკვება, მკურნალობა და დიდ ოჯახზე ზრუნვა. ლეილას, რომელიც პროფესიით ექიმი, არაერთხელ გამოუყვანია მიშა კომიდან. იგი ბევრად უფრო ადრე შეიძლება დაღუპულიყო. ტყუილად არ ეშინოდა თვითმფრინავით მგზავრობის, არ სვამდა, ისე შეეძლო სუფრასთან მჯდარიყო, მაგრამ როდესაც სუფრები შემცირდა, ერთადერთი იყო საქართველოში, რომელიც ამას არ განიცდიდა.

იგი იყო, შეიძლება ითქვას, ნაზი მთხვეელი. პოლიტიკასთან საქმე, როგორც ყველას, მხოლოდ ყმაწვილობაში ჰქონდა. და იგონებდა: რალაც-რალაცეებს თხზავდა კოლმეურნეებსა და მუშებზე. მაგრამ მერე, თავის წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ თავად დასცინოდა მთელ ამ საბჭოურ უაზრობას, ხოლო მაშინ, როცა სპექტაკლი პროფესიულ გაკვეთილს აძლევდა მას, აანალიზებდა როგორც პროფესიონალი.

თეატრალური მთხვეელობის ბედნიერება „ესპანელ მღვდელზე“ მუშაობისას განიცადა. პლანეტა — კორდოვა არ არსებობდა. იგი რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფია და ძალიან ჰგავდა ძველ თბილისს, სადაც ცხოვრება ქუჩაშია გამოტანილი და დარბაზში მყოფი მაყურებელი იცნობს ყველა ამ შეყვარებულთ, რომლებიც ხან მღერიან, ხან კი ჩხუბობენ. მშობლიური ქალაქი წარმოჩნდა რეჟისორის ფანტაზიის წყალობით, რისთვისაც ხელი არ შეუშლია თეატრში დაშვებულ მტამპებს. მაყურებლები გადაიქცეოდნენ ბავშვებად, რომლებიც სიხარულით ხდებოდნენ თეატრალური თამაშის მონაწილენი.

ამასობაში კი რეჟისორი სამუდამოდ ბავში დარჩა. უცნაურად ეღერს, მაგრამ ეს ასეა. როდესაც მოსკოველები „ამფიტრიონ-38“-ს უცქერიან, სახიდან ღიმილი არ შორდებათ. ადამიანი იღიმება, ესმის რა, რომ თეატრალურ თამაშში ღმერთი მერკური იუპიტერთან შეიძლება ქალწული იყო, რომელიც ასე იოლად (და რა არ არის იოლი ღმერთისთვის?) ჰპოვებს თავის ადგილს იუპიტერსა და მომხიბლავ ალკმენას, დარბაზში მყოფ ადამიანებსა და ღმერთს შორის, რომელსაც ჭეჭა-ჭუხილი და სხვა უბედურებები ემორჩილება.

მიხეილ თუმანიშვილის ერთ-ერთი შესანიშნავი თვისება იყო იუმორი. დახვეწილი, საუცხოო იუმორი ათანაბრებს ადამიანებსა და ღმერთებს, პირობითსა და სავსებით რეალურს. ყველა მსახიობი ამ თვისებითაა დაჯილდოებული. თეატრში არ არის მსახიობი იუმორის გარეშე. რეალურ ქალს — ალკმენას უსაზღვროდ უყვარს თავისი ქმარი ამფიტრიონი, მაგრამ სჯერა ღმერთის ძლიერების და მისი სასიყვარულო შემოტყვისას ასი ათას საშუალებას პოულობს, რათა ძლევა მოსილი და შეყვარებული იუპიტერი თავის სარეცელს

არ გააკაროს. ეს-ესაა თითქოს გაიმარჯვებს იუპიტერი, მაგრამ ალკმენას ფანტაზია უსაზღვრთა, და ახალი წინააღმდეგობა კვლავ შეაჩერებს ღმერთს. სპექტაკლის არსი სწორედ მათ თავშესაქცევ, გასართობ ორთაბრძოლაში იკითხება. მაყურებელი იცინის, რადგან რეჟისორმა იგი იქ მიიყვანა, სადაც ცხოვრებისეული გამოცდილება ერწყმის მეცნიერულ ცოდნას მითებსა და ცხოვრების ყოველნაირ საოცრებებზე.

„ამფიტრიონ-38“-ზე დიდხანს და გულმოდგინედ მუშაობდნენ, სპექტაკლში არის სიმსუბუქე, რომლის მიღწევას თუმანიშვილი თავის მოსწავლეებში ცდილობდა. ყოველი მათგანი არის იმპროვიზატორი, ოსტატი სურათისა, რომელიც მუდამ თავისი არსის ერთგულია და რომელიც თავიდან აღმოცენდება, თითქოს შემთხვევით, უცაბედად. პირველად. ეს არის თეატრალური სასწაულები, რასაც გადაეჩვივნენ მოსკოვში. ჩვენ ვიმეორებთ, რომ თეატრი სასწაულია, მაგრამ ამ სასწაულის თავად არ გვჯერა. მიშა თუმანიშვილმა იცოდა სასწაულებრივის საიდუმლოება და თავის თავის გადარჩენას ეძებდა იმაში, რაც იცოდა — მხოლოდ თეატრში.

ამასობაში ცხოვრება სრულებით არ ანებებოდა მას. ყველამ, ვინც თბილისში ცხოვრობს, იცის ამის შესახებ, არ ღირს იმის გახსენება, რაოდენ ბევრი გამანადგურებელი სტატია დაიწერა „ეროვნული ტრადიციების დარღვევისა“ და იმის გამო, რომ გულგრილი იყო „პერთოიკულ-რომანტიული მიმართულებებისადმი“ და სხვა ამგვარი. აზრი არა აქვს ავტორების დასახელებას. დრო მიდის და ყოველივე თავის ადგილზე დგება — პარტიული დემაგოგია წარსულს ჩაბარდა. ეროვნული ღირებულებები მიჩნეულია ღირებულებებად. ამას მოხმარდა, არც მეტი არც ნაკლები, ერთი ფასდაუდებელი ადამიანური ცხოვრება. და ვინაიდან მან ჩემს თვალწინ ჩაიარა, თავს უფლებას ვაძლევ შევაჯამო იგი.

არ მტოვებს სიცარიელის გრძნობა. ეს უცნაური გრძნობაა — სიცარიელე თბილისში, სიცარიელე საკუთარ ცხოვრებაში. უცნაური გრძნობაა იმის ცოდნა, რომ ხალხი, რომელიც ქუჩას ავსებს, აღიშლება, ყველა თავთავის სახლში წავა და თავის საქმეს შეუდგება. მხოლოდ თეატრი დარჩება ცარიელი. ეს საოცარი თეატრი, სადაც მიშა ყოველდღე, მრავალი წლის მანძილზე, ფეხით მიდიოდა. ზამთარსა და ზაფხულში, ნებისმიერ ამინდში ქალაქში დადიოდა მაღალი, ხმელ-ხმელი კაცი და არავინ უწყობდა, რაზე ფიქრობდა იგი. იცქირებოდა გარშემო და ამჩნევდა უმნიშვნელო ცვლილებასაც კი, ქალაქში რომ ხდებოდა. სადღაც ისერიან, იმიტომ რომ ისევ ომია. და ამ კაცს ტკივილისგან გული ეკუმშება. გაჩნდნენ ლტოლვილები, მათხოვრები. არ არის შუქი, გათბობა, არადა, მას სულ არ შეუძლია სითბოს გარეშე, და თეატრში მოსვლისთანავე ლიტერატურული ნაწილის გამგის ოთახში ცხელ ჩაის ეძებს.

უნდა შეხვიდე მიხეილ თუმანიშვილის კაბინეტში, რომ გაიგო რაოდენ გულგრილი იყო ყოველივე იმისადმი, რასაც ყოფა, მათ შორის თეატრალური ყოფა ჰქვია. არანაირი მოჩვენებითი კეთილდღეობა, არანაირი სოლიდური სავარძელი და უზარმაზარი მაგიდა. ყველაფერი ისეთი მარტივი და ნათელია, რომ გუნება გიფუჭდება. კედელზე მხოლოდ ერთი აფიშაა — „ედინბურგის ფესტივალი“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ თეატრში ვიმყოფებით. ამ ფესტივალზე, როგორც ამბობენ, პარიზიდან სპეციალურად ჩამოვიდა პიტერ ბრუკი რეჟისორის ნამუშევრის სანაზავად, რომელიც თბილისში გაიცხო.

კაბინეტი — ეს იყო ოთახი, სადაც რეჟისორი ატარებდა არა სხდომას და იღებდა სტუმრებს. არამედ გადიოდა რეპეტიციას. რეპეტიციებისთვის კი მას არაფერი არ სჭირდებოდა, მაგიდები, სკამები ხელს უშლიდნენ მხოლოდ. აქ მოდიოდნენ მსახიობები, რათა სხვა ადამიანები გამხდარიყვნენ — ალკმენა, იუპიტერი, ამფიტრიონი. თეატრში ციოდა, მაგრამ ოთახი მალე თბებოდა საერთო მოძრაობისგან და იმის გამო, რომ აქ ცხოვრობდნენ შემოქმედებითად ანთებულნი.

სღამოს რეჟისორი მიდიოდა თეატრალურ ინსტიტუტში, აღმაშენებლის გავლით რუსთაველის გამზირზე, რათა იქ სიახლისთვის ეზიარებინა ახალბედა მსახიობები. რუსთაველის გამზირზე იგი ხედავდა მათხოვრებს, არა ჩამოკონკილ-ჩამოფლელითებს, არამედ ინტელიგენტ ადამიანებს, რომლებიც კედელთან მისდარნი, სირცხვილისგან სახეს ქუდი იფარავდნენ და თან მოწყალებას ითხოვდნენ. „ქართველმა არ უნდა იმათხოვროს!“ — განრისხებით შესძახა ერთმა მსახიობმა ქალმა ბიჭს, ხელგაწვდილმა რომ მოიბრინა ჩვენს მანქანასთან. ეს, რაც ჩემს თვალწინ მოხდა, რამდენადმე თეატრალიზებულიად მომეჩვენა. საერთოდ კი, მართალია — ქართველმა არ უნდა იმათხოვროს. და თუ აიძულებენ ამის გაკეთებას, ეტყობა, რაღაც რიგზე არ არის საერთო ცხოვრებაში.

ამ ჩვენს საერთო ცხოვრებაში ბევრი რამ შეიცვალა და იცვლება. მიშა თუმანიშვილი დარჩა იმ ცხოვრებაში, რომელიც ესმოდა და უყვარდა. იგი ბევრს სწერდა ამის თაობაზე. — რომ დაიბნა, ვერ გარკვეულიყო პოლიტიკურ თამაშებში, როგორ გამხეცდნენ, გაველურდნენ ადამიანები და ერთმანეთს დაერივნენ. იმათ მიმართ, ვინც თეატრში გაპოლიტიკოსდა, ზიზღი გაუჩნდა. ხედავდა, მისი მოსწავლე რეჟისორი როგორ დგამდა პუბლიცისტურ პიესებს, და იცოდა, რომ მათ დიდი ხნის სიცოცხლე არ ეწერათ, რომ პოლიტიკური მტკვერი ქარის ერთი დაბერვისთანავე გაიფანტება. და ასეც მოხდა, ის მართალი აღმოჩნდა.

მაოცებდა, რომ ჯერ ნანახი არ ჰქონდა რობიკოს ან თემურის ახალი სპექტაკლები. რობერტ სტურუა და თემური ჩხეიძე ხომ მისი საუკეთესო მოსწავლეები არიან, უყვარდა ისინი, მაგრამ ექ-

ვიანიც იყო, და, ალბათ, მკვახე სხვისი ნამუშევრების განხილვისას. მე ვხიდეები ამას იქიდან გამომდინარე, რომ ვიცი, ეჭვიანობა ის თვისება იყო, რომელსაც იგი მალავდა. ეჩვენებოდა, რომ მის ქალიშვილს ქმარი უფრო უყვარდა, ვიდრე მოხუცი მამა. რობიკოს ასეთი მსოფლიო აღიარებაც თავისებურად მოქმედებდა მასზე (ჩვენთან ახლა ყველა მხოლოდ გლობალურად აზროვნებს. რობიკო დგამს გ. ფ. რ-ში, თემური კიდევ სადღაც. ვილაც ავსტრიაში, ყველგან არაჩვეულებრივი წარმატება, მე კი, მოხუცი კაცი, ყოველდღე ინსტიტუტში დადივარ“...)

ქართველი რეჟისორები მართლაც წავიცი-წამოვიდნენ. ასეთი რამ წინათ არ ხდებოდა. მაგრამ იღეს ასეა. ჩხეიძე პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში მოღვაწეობს. სტურუა თეატრით საქართველოს გარეთაა. მიშა კი თბილისიდან არ გასულა. მხოლოდ ერთ-ხელ, მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახ. თეატრში დადგა ბრეხტის „რა ის ჯარისკაცი, რა ესა“. ეს იყო ბედნიერი წლები ლენკომის თეატრისთვის, მაგრამ სპექტაკლის შემქმნელს მოეჩვენა, რომ მისი მეთოდთა არ მიიღეს და ბრეხტი არ გამოუვიდა. მაგრამ ცდებოდა. გაიგეს და მიიღეს კიდევ. ბრეხტმა, თავისი სოციალური კატეგორიულობის ოდნავ შერბილებით, შემპარავად მოგვითხრო რაღაც რეჟისორზე, რომელსაც, როგორც პიესის მთავარ გმირს, არ შეიძლო ეთქვა „არა“ და იბრძოდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ყველა იბრძოდა. „ეს მე ვარ — ჰელი ჰი“ — ამბობდა ხოლმე ხუმრობით მიშა. საერთოდ ყოველთვის იუმორით იყო განწყობილი საკუთარი თავისადმი. ყოველ შემთხვევაში მე ასე მეჩვენებოდა. იქნებ იმიტომ, რომ მის წერილებში სერიოზულია მხოლოდ სხვათა შექება და გულგრილობა პატივისადმი. თავისთავზე კი ლაპარაკობდა იუმორით, არასერიოზულად. სერიოზულად მეტყვოდა ხოლმე, თუ როგორ იქორწინა ლეილაზე, მაგრამ იქვე მას სიყვარულით „ბებრუცანასაც“ უწოდებდა. მისი წერილები ყოველთვის ორ ნაწილად იყოფოდა: ერთი იყო საკუთარ ცხოვრებაზე, მეორეს კი „ჭორბა“ ეწოდებოდა. სერიოზული ინტონაცია ერთი ნაწილიდან მეორეში გადადიოდა. „ჭორებიდან“ შეიძლება ამოგვიკითხას ის, რაც გულში ხვდებოდა. და საერთოდ ყოველთვის იგარქნობოდა, რაოდენ ტკივილს აყენებდა გარემოცვა და როგორ იცავდა თავს ამ განცდებისგან საკუთარი უუნარობისა და უთავბოლობის დაცინვით.

სინამდვილეში ის ძალზე მოწესრიგებული, ძალიან ლამაზი ადამიანი იყო. ხოლო თეატრში „შეიძლო“ იმდენი რამ გაეკეთებინა, როგორც არავის.

ახლა ამბობენ: იყო ქართულ თეატრში მარჯანიშვილის ეპოქა, ახმეტელის ეპოქა, შემდეგ მოვიდა თუმანიშვილის ეპოქა. დე, ასე იყოს: თუმანიშვილის ეპოქა.

როგორც ჩვენი მკითხველისათვის ცნობილია, მოსკოვში ჩატარდა ა. ჩეხოვის სახ. საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი. სპექტაკლები წარმოადგინეს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის თეატრებმა.

ფესტივალის დახურვა წილად ხვდა მილანის „პიკოლო“ თეატრს. ამ თეატრში მსოფლიო რეჟისურის აღიარებული მეტრის ჯორჯო სტრელერის სპექტაკლმა „მონათა კუნძული“ (მარიგოს მიხედვით) საყოველთაო მოწონება დაიმსახურა და გავახსენა ის დრო, როცა რეჟისორები უწინარეს მოვალეობად მსახიობთა ნიჭიერების წარმოჩენას მიიჩნევდნენ.

სპექტაკლის წინა დღეებში ჯორჯო სტრელერმა მოსკოვში წერილი გამოაგზავნა. ვბეჭდავთ მას, რადგან ვფიქრობთ, რომ ამ წერილში წამოჭრილი პრობლემა გარკვეულწილად ქართული თეატრის ცხოვრებასაც ეხება.

## ჩეხოვის სახ. საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალს

თეატრი „პიკოლოს“ მისია გრძელდება. იმის გამო, რომ სამსახიობო კარიერის კრიზისს განვიცდი, არ შემიძლია თქვენთან ერთად ვიყო. მე დავტოვე თეატრი „პიკოლო“ და მილანი მაშინ, როცა ვიგრძენი, რომ არსებულ პრობლემებში არ ძალმიძს გავაკეთო ის, რისი ვაკეთების უნარი და სურვილი მაქვს.

ვშიშობ. ეს გადაწყვეტილება საბოლოოა, ვინაიდან ამ ეტაპზე ვერ ვხედავ კეთილი ნების ვერანაირ გამოხატულებას, რათა გადაიჭრას სერიოზული პრობლემები ჩვენს თეატრში, რომელიც უკვე 50 წელს ითვლის. თუ იტალიის ხელისუფლება არ დაგვეხმარება, ძალიან სერიოზულ შეცდომას დაუშვებს.

მაგრამ რაც არ უნდა მომხდარიყო, ჩვენი ამტანობა და სიყვარული, სევდა და შეხედულებები მუდამ უცვლელი რჩებოდა, რამეთუ სააშკარაოზე გამოგვიქონდა ჩვენი საზოგადოების, იგივე „მონათა კუნძულის“ უსამართლოება. ეს ნაწარმოები ჩაფიქრებულია, რათა ბევრ საკითხს შეეხოს, მაგრამ ისე, რომ არ იგრძნობოდეს — წარმოაჩინოს მალალი დონის პრობლემები ბრწყინვალე სიმსუბუქითა და ჰუმანიზმით. ბედნიერი ვარ, რომ ჩემი სპექტაკლი და ეს პიესა კიდევ ერთხელ იქნება ნაჩვენები მოსკოვში, ქალაქში, რომელიც ძვირფასია ყოველი ჩვენთაგანისთვის, სადაც ვგრძნობთ ადამიანთა გულების სითბოს, კაცთმოყვარე-

ობას და კეთილგანწყობას:  
ამ წუთებში არ ვიქნები თქვენთან ერთად, მაგრამ ამას არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა. მე ვარ მსახიობებთან ერთად — მიზანსცენებში, განათების ეფექტებში, ყოველ მოძრაობასა თუ სიტყვაში.

ჩემი მხატვრული ქმნილება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ჩემი მანდ ყოფნა. და მაიხც ვიმედოვნებ, რომ ჩვენ ისევ შევხვდებით ერთმანეთს, ან ჩემს თეატრ „პიკოლოსთან“ ერთად, ან სხვა ვითარებაში.

ძთავარია, მერწმუნეთ, არსებობდეს თეატრი, ვითარდებოდეს

და უყვარდეს იგი მაყურებელს. ჩვენ — ხელოვანნი თეატრალური პოეზიის მხოლოდ ინსტრუმენტები ვართ. სწორედ ამაშია თეატრის არსი.

კვლავ მინდა გავიმეორო, — ვიმედოვნებ, რომ ეს არ არის ბოლო შეხვედრა.

მთელი სულითა და გულით ვეხვევი ჩემს რუს კოლეგებსა და მეგობრებს. ჩვენ ხომ ყველანი ერთი დიდი ოჯახის წევრები ვართ, რომლისთვისაც არ არსებობს საზღვრები.

მუდამ თქვენი  
**ჯორჯო სტრალიარი,**  
მილანი, 29 ივნისი, 1996 წელი.

### „პიკოლო ტეატრო დი მილანო“ — ეპროკის თეატრი

1947 წლის 14 მაისს პაოლო გრასისა და ჯორჯო სტრალიარის თაოსნობით დაარსდა „პიკოლო ტეატრო დი მილანო“. ეს იყო პირველი იტალიური მულტიმედია თეატრი, რომელიც სუბსიდიებს იღებდა ლომბარდიის ქალაქისგან, ოლქისგან, რაიონისა და სახელმწიფოსგან. მისი თავდაპირველი წვლილი, რომელიც შემდგომ, მთელი მისი ისტორიის მანძილზე, თანდათან გამოიკვეთა, იმაში მდგომარეობდა, რომ მან შესთავაზა პუბლიკას, ადამიანთა შეძლებისდაგვარად ფართო ერთობას, მხატვრული სექტაკლები, რომლის ირგვლივ განვითარდებოდა კულტურულ აქციათა ქსელი.

თეატრი „პიკოლოს“ დაბადებამდე იტალიური თეატრი, იმისგან განსხვავებით, თუ რა ხდებოდა ევროპის სხვა ქვეყნებში, იყო (და ნაწილობრივ ახლაც არის) მოგზაური თეატრი მსახიობთა დასებით, რომელიც ყოველ სეზონში ქალაქიდან ქალაქში გადადიოდა, რათა ამ ტრადიციას დაპირისპირებოდა, „პიკოლო ტეატრომ“ თავისი ისტორია დაიწყო, უპირველეს ყოვლისა, ერთ ქალაქში, საფუძველი ჩაუყარა რა არა მარტო თეატრს, არამედ სახლს სცენის მსახიობთათვის, სადაც მათ შეეძლოთ დროადადრო შეკრებილიყვნენ და უკეთ გაცნობოდნენ ერთმანეთს. მათი ერთობლივი შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში განვითარდებოდა ქალთა და მამაკაცთა ჯგუფისადმი მიკუთვნების გრძნობა, რომლებიც ერთმა-



ნებისმიერ შემთხვევაში დაკავშირებული იყვნენ გარდა საერთო საქმის — ხელოვნებისა, გერმანიის ბეითა და განცდებით. ამ „თეატრის იდეის“, როგორც ურთიერთობისა და ემოციების გადაცემის საშუალების და ჯორჯო სტრელერის გარშემო საქმად სურათად სიყვარულს თავი რეჟისორებმა, სცენარისტებმა და სცენის ტექნიკოსებმა, მოსალოდნელი იყო „შეიცვალონ დროთა განმავლობაში, მაგრამ, რომლებიც აუცილებელია რა სხვაგვარა, სხვა რეჟისორებთან, ყოველთვის ინარჩუნებენ მტკიცე კავშირს მათგანული თეატრის ინტერესებთან.

სწორედ იმისთვის რომ დაეცვა ეს ინტერესები, „პიკოლო ტეატრო“ ყოველთვის ცდილობდა შეექმნა მსახიობთა მრავალწლიანი კოლექტივები. ბევრი მსახიობი დაარსებამდე დღემდე, როველის ქუჩაზე დარჩა, სხვები კი სხვადასხვა გამოცდის შემდეგ დაბრუნდნენ, რათა ერთმანეთი თავიანთი „თეატრის“ სცენაზე, ხანდახლი სახლისა, საიდანაც მიდიხარ და სადაც ბრუნდები. ეს უწყვეტობის და ურთიერთგაცვლის ხასიათი ის განმასხვავებელი ნიშანი, რომელიც გამოარჩევს „პიკოლო ტეატროს“ დღევანდელ თეატრალურ ვეროპაში. იგი გადაჭრით ეყრდნობა კოლექტივიზმისა და შემოქმედებითი ძიების სულისკვეთების დაცვას, საკეტაკლის ვერგაგებას და ტექსტის შეცვლას, რაც თანამედროვე თეატრალურად დახანასიათებელი. ამ თავის სტრუქტურასა და ესთეტიკაზე მუშაობისას „პიკოლო ტეატრო“ ყოველთვის მხარს უჭერდა ვეროპულ კულტურასთან კავშირს იმ წლებშიც კი, როდესაც ჭერ კიდევ არ დაპარაკობდნენ ვეროპაზე, როგორც მთელს, მიემგზავრებოდა რა ზოგიერთი თავისი სპექტაკლით გასტროლირებულ სხვადასხვა ქვეყანაში.

მისი პირველი წარმოდგენა საზღვარგარეთ გაიმართა 1948/49 წლების სეზონში. თეატრმა აჩვენა გოცის „უვალი“ ლონდონში, პარიზში, ციურხისა და კნოკი დე ზუტში (ბელგია), სადაც იმხანად მნიშვნელოვანი საერთაშორისო ფესტივალი ტარდებოდა.

1947 წლიდან მოყოლებული დღემდე „პიკოლო ტეატრომ“, უწყვეტი მოღვაწეობის 49 წლის მანძილზე, ორასზე მეტი სპექტაკლი აჩვენა, რომელთა უმრავლესობის დადგმა ეკუთვნის როგორც სტრელერს, ასევე სხვა ცნობილ ევროპულ თუ ახალგაზრდა რეჟისორებს, რომლებიც „პიკოლოში“ ჩამოყალიბდნენ.

თეატრში მუშაობა მიმდინარეობდა ზოგიერთი საერთო კრიტერიუმის დაცვას, რომლებიც არსებობდნენ უკვე პირველ ოთხ სპექტაკლში: „ფსიქოლოგი“ (გორკი), „მშვიდვარების ღამეები“ (სალაკრუ), „ჩაღოქარი“ (კალდერონი) და ლაზარო, „არტეინი — ორი ბატონის მსახური“ (გოლდონი). ერთი მხრივ, ისინი ეყრდნობოდნენ კლასიკოსთა უზარმაზარ ოჯახს, რომელიც წარმოადგენდა მათთვის არა ცარიელ მემკვიდრეობას, არამედ გზის მანათობელ ვარსკვლავს შემოქმედებით და ცხოვრებისეულ გზაზე, ანუ მარადეამ არსებულს თანამედროვეობაში, რომლისთვისაც იგი შეიძლება გაკვეთილი ყოფილიყო. მეორე მხრივ, იყო უდიდესი ინტერესი თანამედროვე თეატრისადმი, რომელიც შეძლებისდაგვარად ახლოს იქნებოდა მოძრაობაში მყოფი საზოგადოების დიალექტიკურ ცვლილებასთან („მშვიდვარების ღამეები“) და სურვილი შეხვედროდნენ უდიდეს, უახლოესი წარსულის ვეროპულ ავტორებს (გორკი „ფსიქოლოგი“).

ამ ძირითად კომპონენტებთან ერთად არსებობდა აგრეთვე განსაკუთრებული მოსაზრება იტალიურ თეატრზე, რომელიც არასოდეს არ ყოფილა ისე მდი-

დარი, როგორც სხვა ევროპული ქვეყნების თეატრებში და რომელმაც გარდა იმი-  
 სა, რომ შექმნა რამდენიმე გამოჩენილი მწვერვალი, უფრო დიდი წვლილი შეი-  
 ტანა მსახიობის თეატრში — საკმარისია გავიხსენოთ კომედია დელ არტე — ვი-  
 დრე ავტორის თეატრში. სწორედ ამ ტრადიციის ჩარჩოებში უნდა განვიხილოთ  
 სიყვარულითა და გულისყურით აღსავსე მუშაობა გოლდონზე. როგორც ჰემმა-  
 რიტად განუწყვეტელი მოღვაწეობა, რომელიც წარმოდგენდა და წარმოდგენს  
 „პიკოლოს“ მნიშვნელოვან წვლილს იტალიურ და ევროპულ თეატრში. „არლე-  
 კინიდან“ „შეუვარებულებაში“, „დასვენების ტრელოგიიდან“ „ჩხუბებამდე“  
 „კამპიელოდან“ „მემუარების“ პროექტამდე, გოლდონი არაერთგზის უბრუნდება  
 „პიკოლოს“ სცენას 12 სპექტაკლით (რომელთა დადგმა ძირითადად ეკუთვნის  
 სტრელერს, ასევე სეზარე ვიკო ლოდოვიჩსა და ორაციო კოსტას). „არლეკინის“  
 ახალი დადგმაც ადასტურებს ამ მუშაობის მნიშვნელობას — უდავოა, ეს არის  
 მსოფლიოში ყველაზე ცნობილი იტალიური სპექტაკლი, რომელიც მრავალი წლის  
 მანძილზე იქცა, თავის სხვადასხვა რედაქციით, თეატრის იტალიური ტრადიციის  
 სავიწიტო ბარათად. და მინც, „არლეკინის“ ხანგრძლივი ცხოვრებით არ ამოი-  
 წურება „პიკოლოს“ ისტორია, მის მიერ თეატრალური ენისა და სტილის მუდ-  
 მივცე ძიების შეგრძნება. ამიტომაც გოლდონთან ერთად მას ჰყავს სხვა საყვარე-  
 ლი ავტორები, რომელთა შორის უპირველესია შექსპირი. ათი დადგმა, „რიჩარდ  
 მესამედან“ „ქარიშხლამდე“, ღრმად კრიტიკული და პოეტური გამოკვლევებით,  
 რომლებიც გამოვლინდა ახალ თარგმანებსა და შექსპირის შესწავლისადმი მიძ-  
 დვილ სემინარებში. და ისეთმა სპექტაკლებმა, როგორცაა „კორიოლანოსი“,  
 „მეფე ლირი“ და „ქარიშხალი“, რომელთა დადგმა განახორციელა სტრელერმა,  
 თავიანთი წვლილი შეიტანეს შექსპირის დრამატურგიაში ახალი განზომილებები-  
 სა და ახალი საკითხების აღმოჩენის თვალსაზრისით.

აღიარებული მამების უზარმაზარ ოჯახში ჩეხოვი „თოლიათი“, „პლატონოვი  
 და სხვებით“, „ალუბლის ბაღის“ ორი რედაქციით და პირანდेलო (სპექტაკლე-  
 ბიდან გავიხსენოთ „მთის გიგანტები“, „ამ საღამოს ვთამაშობთ თემაზე“ და  
 „როგორ მინდისხარ“) გახდნენ შედარების ორი უცვლელი მომენტი მილიანელი  
 ავტორის კარლო ბერტოლაციის ნამდვილი აღმოჩენის გვერდით. უნდა გავიხსენ-  
 ნოთ აგრეთვე, თუ როგორ გახდა „პიკოლო“ იტალიასა და ევროპაში ბრეტის  
 „სახლი“ ჭერ ნაწყვეტით „თამაშის სკოლიდან“, შერე კი „სამგროშოანი ოპერის“  
 პირველი რედაქციით (1956 წ.), რომელიც ავტორის თანდასწრებით დაიდგა, ხო-  
 ლო შემდგომ სრულიად ახალი რედაქციით 1972 წელს.

სტრელერისეული ბრეტის წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებე-  
 ლის მეხსიერებაში: „სერუანელი კეთილი კაცის“ ორი რედაქცია (1958 და 1981)  
 არის ნიშუში ერთმანეთისგან აბსოლუტურად განსხვავებული კრიტიკული და  
 ესთეტიკური მიდგომებისა, „შვეიცი შეორე მსოფლიო ომში“ და დაუვიწყარი  
 „გალილეის ცხოვრება“.

შეგრამ ეს ძირითადი, ფუნდამენტური მიმართულებანი „პიკოლოსა“ და  
 სტრელერის პოეტიკაში მთლიანად არ ამოწურავენ თეატრში წარმოდგენილ მრავალფეროვნებას, სადაც, სცენაზე, როველის ქუჩაზე იდგმება ისეთი ავტორების  
 პიესები, როგორცაა იბსენი და სტრინდბერგი, ჟენე და ბეკეტი, ლესინგი და  
 დე ფილიპო, არა მშობლივ, რომ არჩევანი კოსმოპოლიტურად სხვადასხვაგვარი



ჩყო, არამედ თემატური ძიებების მიხედვით, რომლებიც მიმდინარეობდა წლების მანძილზე მათი გამაერთიანებელი ღრმა ესთეტიკური კავშირებით. ეს არის ნამდვილი თეატრალური განაცხადი, რომელიც განიხილება — საზღვრების, სხვადასხვა ენისა თუ ესთეტიკური გემოვნების მიხედვით — პოლიტიკური ისტორიის, ადამიანის ბედის, ილუზიების, რეალობის, თეატრისა და ცხოვრების უნივერსალური თემები სხვადასხვა ჟღერადობისა და სხვადასხვა სტილის საშუალებით, მაგრამ ცენტრში ყოველთვის არის ადამიანის მეტყველება, მისი მღელვარება, მისი უნარი დაუშვას შეცდომები და ჩაიდინოს უსამართლობა, და ასევე, როგორც ამბობს სატინი პიესაში „ფსევრზე“ — „ადამიანის საოცრება“.

კულმინაციურ მომენტს, რომელსაც მიაღწია ამ ძიებამ, წარმოადგენს გოეთეს „ფაუსტი I და II“, განხორციელებული სხვადასხვა სეზონში (1987—1992 წ. წ.), როგორც გოეთეს ნამდვილი „პროექტი“ სპექტაკლებთან, დილომებთან, შეხვედრებთან და კონცერტებთან ერთად. პროექტზე და არა მხოლოდ ცალკეულ სპექტაკლებზე მუშაობის ტენდენცია ვლინდება ასევე სეზონებში, რომელიც ეძღვნება გოლდონის (1992—1994 წ.წ.) ორასი წლისთავს და ამ სეზონში — ბრეტის ფესტივალზე. სწორედ ამან უბიძგა სტრეიერს ხელახლა მიბრუნებოდა თავისი მხატვრული ძიების ფუნდამენტურ მომენტებს ამ ხელოვნებისა და პოეზიის თეატრში, სადაც უმაღლეს მწვერვალს „მთის გიგანტები“ (ახალი რედაქცია — 1994 წ.) წარმოადგენს.

იმ მიზნით, რომ თავისი მუშაობის ძირითად თემად გაეხადა სცენის ახალგაზრდა მთავარ გმირთა ჩამოყალიბება, 1988 წელს „პიკოლო ტეატრომ“ გახსნა სამსახიობო სკოლა კურსებით, რომელთაც სახელწოდება (დუზე და სტანისლავსკი) გულისხმობს დიდი თეატრის ისტორიასა და ტრადიციასთან კავშირს.

„პიკოლო ტეატრო“, რომელიც თავისი სტრუქტურით „მცირეა“, მუდამ ისწრაფვოდა დიდი მხატვრული და თეატრალური მოვლენებისაკენ, ტექნიკური და მხატვრული პერსონალის მუშაობის ხარისხის წყალობით, რასაც თან ერთვის მთელი ადმინისტრაციული სტრუქტურის მხარდაჭერა.

1986 წლიდან „პიკოლო ტეატროსთან“ არსებობს ასევე თეატრ-სტუდია, სადაც მუშაობს სკოლა: უჩვეულო, არატრადიციული „თეატრალური ადგილი“, რომელიც 400-ზე ოდნავ მეტ მაყურებელს იტევს და რომელიც დროთა განმავლობაში ევროპული თეატრისა და მის მსახიობთა შეხვედრის ადგილად იქცა.



## ბიძინა კვერნაძის შემოქმედების ჯგუფი

### საკითხი

თანამედროვე ქართული მუსიკის ისტორიაში ჭეშმარიტ კომპოზიტორს ბიძინა კვერნაძეს ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს. იგი ახლებურად მოაზროვნე, ინტენსიური შემოქმედია, ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, ზრდის ახალგაზრდა თაობას კომპოზიციის დარგში და მკიდრო კავშირშია დღევანდელ მუსიკალურ ტენდენციებთან. ბ. კვერნაძის მუსიკალურ ენაში იგრძნობა თანამედროვე მუსიკის გარდატეხა და სიერთოდ, ჩვენმა საუკუნემ მნიშვნელოვანი რამ შესძინა კომპოზიტორს. „ჩვენი ძირითადი მასაზრდოებელი იყო სტრანინსკი, ბარტოკი, პინდემიტი, შონბერგი, თავისი სერიული მუსიკით“. — აღნიშნავს კომპოზიტორი თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში სტატიის ავტორთან.

ამ კომპოზიტორთა მეტრულ-რიტმული და ტემბრული დრამატურგიის მომჩაადოებელმა ძალამ, ჰარმონიული ვერტიკალის სიმკვეთრემ, შემოქმედებითი იმპულსი მისცა ბ. კვერნაძის ნოვატორულ ძიებებს.

ბ. კვერნაძის სტილში მკაფიოდ იგრძნობა ევროპული ჟანრებისა და ფორმების გამომსახველ საშუალებათა კანონზომიერების გარდატეხა ეროვნულ-მუსიკალური ხელოვნების თავისებურებების ნიღაგზე. მისი მუსიკის ძირები ქართულ ეროვნულ ტრადიციებში უნდა ვეძიოთ. ბ. კვერნაძის გამოსვლა შემოქმედებით ასპარეზზე დაემთხვა იმ პერიოდს, რომელსაც გ. ორჯონიკიძე ქა-

რთული მუსიკის „ფოლკლორულ“ ხანას უწოდებდა. თანამედროვე პროფესიული მუსიკის ფოლკლორულობა ვლინდება გამომსახველობის, შინაარსის სხვადასხვა განზომილებაში, კილოურ აზროვნებასთან სიახლოვეში, ჰარმონიულ თავისებურებებსა და სახასიათო რიტმულ ნახატებში, ინტერვალიკასა და ინტონაციაში.

ბ. კვერნაძის მუსიკის თვითმყოფადობა განპირობებულია ბუნებრივი მხატვრული ნიჭით, ქართული ხალხური და პროფესიული მუსიკის ტრადიციების ორგანული შერწყმით. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ კომპოზიტორი უმეტესად დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში პოულობს დასაყრდენს: აჭარულ-გურულ სიმღერებს გააჩნიათ ის რიტმულ-მელოდიური თვისებები, რომლებიც ქლერადობის სიმკვეთრითა და სიმახვილით გამოირჩევა. მისთვის დამახასიათებელია ღრხამიზმით გამსჭვალული რიტმული პულსაცია, არათანაბარი აქცენტირება, სრცეტრიულობა და რიტმული ნახაზის დანაწევრება, რაც ერთის მხრივ, აძლიერებს იმპროვიზაციულობას, მეორეს მხრივ, ტოკატურ-მოტივეური განვითარების ერთ-ერთ მთავარ პირობას წარმოადგენს.

ბ. კვერნაძესთან ხშირია ფოლკლორის გამოყენების ის შემთხვევები, როდესაც ხალხური მასალა თუმცა, უშუალოდ არ არის ციტირებული, მაგრამ კომპოზიტორი უნარჩუნებს მას ბუნებრივ



ხასიათს. ამის საშუალებას იძლევა კერძოდ გურული სიმღერები, რომლებშიც ხაზგასმულია საწყისი მოტივის მნიშვნელობა და ამ ინტონაციური მასალის შემდგომ გაშლა-განვითარებაზე აიგება კომპოზიცია. ამის ნათელ მაგალითებს ვხვდებით ბალეტ „ბერეკაობაში“, II საფორტეპიანო კონცერტში.

კომპოზიტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მკიდროდაა დაკავშირებული ეროვნულ მუსიკალურ კულტურასთან:

— რაც შეეხება ქართულ ეროვნულ მუსიკალურ კლასიკას, უადრესად თაყვანსაცემია ზ. ფალიაშვილი, რომლის მთელი სულიერი სამყაროც მიმართული იყო შექმნა ეროვნული მუსიკალური ნაწარმოები. მან იდეალურად შესძლო ეს და ამიტომ, მონუმენტით დგას ჩვენს მუსიკალურ სამყაროში. ასევე დიდი ღვაწლი მიუძღვის მ. ბალანჩივაცემ. მან თავის შემოქმედებაში თავისებური, დასავლეთ საქართველოს (იმერული) ფოლკლორი გამოიყენა, რომელიც შემდგომ გააგრძელა მისმა სახელოვანმა შვილმა ანდრია ბალანჩივაცემ. ასევე უნდა ითქვას დ. არაყიშვილის, ნ. სულხანიშვილის შესახებ. ამ უკანასკნელის საგუნდო ხელოვნება ხომ თვალსაჩინო მოვლენაა ქართულ მუსიკალურ კულტურაში.

საკმაოდ ფართოა კვერნაძისეული ხელოვნების იდეურ-მხატვრული შინაარსის დიაპაზონი. იგი არ იფარგლება მხოლოდ ეროვნული თემატიკითა და სახეებით, იჩენს კუშმარიტ ინტერესს სხვა ერების ლიტერატურის, კულტურის მიმართ.

— ჩემთვის განსაკუთრებული საგანძურია ლიტერატურა. მე მიმაჩნია, რომ დროთა განმავლობაში ხდება ლიტერატურული ნაწარმოების ახალი წაკითხვა. განსაკუთრებით მიყვარს პოეზია. კვირა

არ გავა რომ ვალაქტიონს არ დავუტოვებ ნღე, თაყვანს ვცემ გოგლა ლეონიძეს, ძალიან ხშირად ვკითხულობ მ. ცეცტაე-ვას, მ. ბულგაკოვს, ა. ახმატოვას. ეს პოეტური სიტყვა აუცილებლად მიმაგნებინებს ხოლმე ახალ სამყაროს.

აღსანიშნავია ბ. კვერნაძის ყურადღე-ბა ბ. ბრეტკის (საფორტეპიანო პიესა „ესა თუ ის ჯარისკაცი“), უ. შექსპირის (საფორტეპიანო პიესა „ზაფხულის დამის სიზმარი“) მიმართ, მაგრამ გასაგე-ბია, რომ კომპოზიტორი გვერდს ვერ აუვლიდა ქართველ მხატვართა, მწერა-ლთა, დრამატურგთა შემოქმედებას. 1965 წელს თბილისის ოპერისა და ბა-ლეტის თეატრში დაიდგა ბ. კვერნაძის ბალეტი „ქორეოგრაფიული ნოველები“. ეს ოთხნაწილიანი ნაწარმოები („მხატვ-რის სახელოსნოში“, „მეთევზეების ცე-კვა“, „მწუხრის ზარი“, „სერაფიტა“) შექმნა დიდი ქართველი მხატვრის ლ. გულიაშვილის სურათების მიხედვით.

უნდა ითქვას, რომ კომპოზიტორის შემოქმედება ფართოა იდეურ-თემატი-ური თვალსაზრისითაც, სასიყვარულო თემის გვერდით („ბერეკაობა“, „სერა-ფიტა“, „მოლოდინი“) ვხვდებით გმირ-ულ საწყისს და პოეტურ ლირიკას, სა-დაც ჩვენი დღეების ცოცხალი ნერვი იგრძნობა (I სიმფონია), ხოლო 50-იან წლებში იქმნება ქართული მუსიკისათ-ვის დამახასიათებელი მსოფლალქმის ოპტიმიზმით აღსავსე ნაწარმოები (I სა-ვიოლინო კონცერტი).

60-იან წლებში საბალეტო და საოპე-რო ჟანრებში მოხდა კინო-თეატრალურ მუსიკაში განხორციელებული პრინცი-პებისა და ჟანრულ-ინტონაციური ტი-პების შერწყმა. კინოსა და თეატრში ხა-ნგრძლივმა მუშაობამ თავისებურად გა-ამდიდრა ბ. კვერნაძის საკომპოზიტორო პალიტრა. განუვითარა დრამატული აღ-ღო.

1957 წელს იგი წერს მუსიკას რუსთაველის თეატრში რეჟისორ მ. თუშანიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლისათვის „ამბავი სიყვარულისა“. მ. თუშანიშვილისა და ბ. კვერნაძის თანამშრომლობის შედეგად შეიქმნა შესანიშნავი სპექტაკლი „კინჭრაქა“, რომელიც საეტაპო იყო არა მარტო რეჟისორისა და თეატრისათვის, არამედ თვით კომპოზიტორისთვისაც. სპექტაკლის სახეები და მასალა უშუალოდაა გამოყენებული მოგვიანებით შექმნილ ბალეტში „ბერეკაობა“.

ასევე ნაყოფიერი იყო ბ. კვერნაძის და რ. სტურუას თანამშრომლობა რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლში „საზრალდებო დასკვნა“ (1972 წ.) და დრამატულ პამფლეტში „დაკრძალვა კალიფორნიაში“ (1983 წ.) ორივე შემთხვევაში კომპოზიტორი მიმართავს ლეიტმოტივური განვითარების პრინციპს.

50-იანი წლებიდან იწყება ბ. კვერნაძის მოღვაწეობა კინოდრამატურგიაში ფილმით „განაჩენი“ (1959 წ.). მომდევნო ფილმებიდან უნდა გამოიყოს „ნატერის ხე“ (ი. ბობოხიძესთან ერთად) და „დათა თუთაშხიანი“, რომლის მუსიკაც გვატყვევებს სულიერებითა და ზემოწიერის სილამაზით.

თეატრალურ და კინომუსიკაზე ყურადღებას ვამახვილებთ იმდენად, რამდენადაც აქ მოცემული თემატური მასალა კომპოზიტორმა შემდგომ გამოიყენა ოპერაში, ბალეტში, სიმფონიაში. ამ საკითხს ბ. კვერნაძე შემოქმედებითად უდგება. საოპერო და საბალეტო მოქმედების სცენური სიუჟეტიდან, კონცეფციიდან გამომდინარე თემატიკამ კომპოზიტორს მისცა ერთგვარი იმპულსი. ასე მაგ.: რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლ „კინჭრაქას“ კვარტეტის თემა ერთ-ერთი მთავარი თემა ბალეტ „ბერეკაობაში“, ხოლო თემებმა ფილმ

„დათა თუთაშხიანიდან“ გადაინაცვლებს ოპერაში „იყო მერვესა წელსა“.

ამგვარად, ბ. კვერნაძე ახდენს ამა თუ იმ თემის მიზანდასახულ გამოყენებას, სათანადოდ აყალიბებს შინაგან კავშირს ყანრებს შორის.

მრავალფეროვანია ბ. კვერნაძის შემოქმედების ყანრული სპექტრი. იგი მიმართავს ბალეტს, ოპერას, სიმფონიას და სიმფონიურ პოემას, კანტატას, კონცერტს, საფორტეპიანო და ვოკალურ ნაწარმოებებს, სოლო და საგუნდო-ვოკალურ ნაწარმოებებს.

სასწავლო პერიოდის პირველ ქმნილებებში (1953—1957 წ.წ.) თანდათან ყალიბდება კომპოზიტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რომელიც მკვიდროდ იყო დაკავშირებული ეროვნულ მუსიკალურ კულტურასთან. ხალხურ მუსიკაზე დაყრდნობა ელინდება კომპოზიტორის ადრეული ნაწარმოებების გამომსახველობითი საშუალებების მთელ კომპლექსში, კერძოდ: თემატიკაში, რომელსაც სინთეტური ხასიათი აქვს, პარმონიულ ენაში, თემატიკური განვითარების თავისუფალი-იმპროვიზაციულ ხასიათში.

საკომპოზიტორო ტექნიკის საიდუმლოების დაუფლებასთან, შემოქმედებით აღმასვლასთან, კლასიკური ფორმების გაცნობასთან ერთად, გრძნობს რა შინაგან მოძრავ „საორკესტრო“ გამოთქმის მოთხოვნილებას, ბ. კვერნაძე იწყებს ყანრული დიაპაზონის გეგმაზომიერ გაფართოებას, ქმნის სხვადასხვაგვარ სიმფონიურ მუსიკას. რა თქმა უნდა, ეს განპირობებული იყო სიმფონიური მეთოდის განვითარების მიღწევითაც. ფლობს რა სიმფონიური მეთოდით აზროვნებას კომპოზიტორი ერთნაწილიანი კამერული ყანრებიდან ყურადღებას გადართავს ციკლურ ფორმებზე, კონცერტზე, სიმფონიაზე, ბალეტზე, ყან-

რული თვალსაზრისით, მან სხვაგვარი მიდგომა გამოიწვია შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდის ნაწარმოებებში.

ახალი სტილური ნიშნებით გამოირჩევა 60-იან წლებში შექმნილი ნაწარმოებები, სოლო ინსტრუმენტული პიესები, № 1 სიმფონია, ქორეოგრაფიული პოემა „სერაფიტა“, № 2 საფორტეპიანო კონცერტი, პიესა სიმებიანი ორკესტრისათვის „მოლოდინი“. ეს ნაწარმოებები გამოირჩევიან კომპოზიციის კონცენტრირებულობით, ლაკონიურობით, გამჭვირვალეობით, ტემბრულ-ჰარმონიული კოლორიტის სიფაქიზით, დახვეწილობით.

რაც შეეხება ბალეტს, ამ ქანოს ბ. კვერნაძემ თავისი შემოქმედების მანძილზე ორჯერ მიმართა (1965 წ. „სერაფიტა“, 1973 წ. „ბერიკაობა“). თავისი წარმოშობით ამ წმინდა ევროპულ ქანოში კომპოზიტორმა ხალხური იუმორის შეუღარებელი გრძნობა, პოეტურობა, პლასტიკური სახეების გამოკვეთილობა შემოიტანა. ბალეტი „ბერიკაობა“ აგებულია ძველი ხალხური სახიობის ბერიკაობის მოტივებზე, როგორც ქორეოგრაფიული ფანტაზია, რომლის სიუჟეტი ტრადიციული ნიღბების მეოხებით ვითარდება (შეყვარებულთა წყვილი, შუამავალი თბა, ტახტი, რომელიც ცდილობს პატარძლის გატაცებას და ა. შ.).

ბ. კვერნაძის მუსიკალურ ენაში განსაკუთრებით გამოიკვეთა პოეტური ბუნება, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ვლენდება ამალღებული საწყისის განსაკუთრებულ გრძნობაში, როდესაც უაღრესად თბილი და კონტაქტაბელური ინტენაიცია თავისუფლდება ყოფითისა და ეთნოგრაფიულისაგან. ხალხური ხელოვნებისაგან იგი ინარჩუნებს სახასიათოსა და თვითყოფადს, საექსტრადოსაგან — ღია ემოციურობას, რომანტიულ ინტიმურობას. ის, რაც ფრანგული შთა-

ბეჭდილებიდან მომდინარეობდა, მას სინატიფეს ანიჭებდა, მუსიკას პოეზიით და პლასტიკური სილამაზის გრძნობით მსჭვალავდა.

მუსიკის ისტორიაში უცილობლად დგება მომენტი, როდესაც შემდგომი განვითარება არსებული სტილის დაკონსერვებულ ტრადიციულ ჩარჩოებში შეუძლებელია. იწყება ახალი ეჭვების ეპოქა. ძეგლის პროცესი კი დად სირაქულეებთანაა დაკავშირებული.

— მუსიკა თავისი ჭეჭნალობით წინ მიდის, კომპიუტერის ჩარევა დრომ მოიტანა. არ არის გამორიცხული, რომ გამოჩნდეს ხელოვანი, რომელიც დაიწყებს ტონალობაში წერას, თუ ეს იქნება ძალიან თავისებური ნიჭის, გენიალური ადამიანი. ტონალრბა და ატონალრბა დაკავშირებულია მუსიკის ხარისხთან; აბრთან და ინტონირებასთან — ამბობს კომპოზიტორი.

თანამედროვე მუსიკალურ თეატრში განსაკუთრებით გააქტიურდა ქანრული სინთეზის პროცესი. გაჩნდა ჰიბრიდები: ოპერა-ორატორია, ოპერა-ბალეტი, ოპერა-მონოლოგი, როკ-ოპერა და სხვა. განახლება, რომელიც 80-იან წლებს დაემთხვა და მოიცვა მუსიკალური თეატრი, არ იყო უბრალოდ ქრონოლოგიური დამთხვევა, ეს იყო ისტორიულად დეტერმინირებული აქტი, რომელშიც გამოვლინდა არა მარტო დროის, ისტორიის სპეციფიკა, რომელმაც მოიტანა შემოქმედებითი თვალთახედვის გაფართოება, (რაც XX საუკუნის ევროპულ ხელოვნებაში არსებული პროცესების განვითარების შედეგი იყო), არამედ ახალი შემოქმედებითი თაობის სპეციფიკაცა, რომლის მოსვლაც საოპერო თეატრში ძიებებისა და ექსპერიმენტების მძლავრი ტალღით აღინიშნა. ამდენად, ჩვენს წინაშე დგება საკითხი არა მხოლოდ იმისა, თუ როდის და რატომ და-

იწყო ეს პროცესი, არამედ ვინ და როგორ შესძლო ქართული მუსიკალური თეატრის განახლება.

ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იპყრობს ბ. კვერნაძის ოპერა „იყო მერვესა წელსა“, რომელიც ახალი სიტყვით ქართულ საოპერო ხელოვნებაში, როგორც სცენური განხორციელების, ისე მუსიკალური დრამატურგიის თვალსაზრისით. იგი ერთგული საოპერო აზროვნებისათვის უჩვეულო ჰიბრიდული ნაწარმოებია, რომელმაც ქართული ოპერის სინამდვილეში განსაკუთრებული სიმწვავით წამოჭრა მუსიკისა და დრამის ურთიერთმიმართების პრობლემა.

ნიშანდობლივია, რომ ბ. კვერნაძემ 1980 წ. მუსიკალურად გააფორმა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალურ სტუდიაში განხორციელებული სპექტაკლი „შუშანიკის წამება“. შემოქმედებითი თანამშრომლობა აკავშირებდა კომპოზიტორს რეჟისორ რ. სტურუასთან ოპერის შექმნამდე. იგი ავტორია მუსიკისა „პოეზიის საღამო“. მანვე გააფორმა მუსიკალურად რუსთაველის სახ. დრამატული თეატრის სპექტაკლი „ყვარყვარე“, რომლითაც დაიწყო რ. სტურუას შემოქმედებითი აღმავლობა.

კვერნაძისა და სტურუას საოპერო სპექტაკლს დადგმისთანავე დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. თითქმის ერთმანეთის მიყოლებით დაიწერა რ. ქუთათელაძის, ვ. როდონაის, ი. ბახტაძის, მ. ფიჩხაძის, მ. კორძაიას, ო. მუმლაძის რეცენზიები. ამ სპექტაკლის ირგვლივ თავიანთი მოსაზრება გამოთქვეს ნ. ზეიფსმა, ვ. იუზეფოვიჩმა. ბ. კვერნაძის ოპერის მუსიკალური დრამატურგიის საკითხებს ეძღვნება ნ. ქავთარაძის კვლევითი ხასიათის შრომა.

ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ბ. კვერნაძის ოპერაში

განსხვავებით გ. ყანჩელის ოპერისაგან, რეჟისურა ორგანულად არ ეხამება მუსიკის შინაგან წყობას, რადგან კონტრასტული სცენური კონტრაპუნქტი ყოველთვის ვერ უზრუნველყოფს სცენურ და მუსიკალურ შრეებს შორის პარმონიულ ერთიანობას.

მაგრამ ამასთან, მთელ შემოქმედებით კონტექსტში, წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით, „იყო მერვესა წელსა“ კომპოზიტორის სტილის მთლიანობასაც ადასტურებს, ეს შეეხება არა მარტო ინტონაციურ სფეროს, არამედ დრამატურგიულ პრინციპებს, გორკესტრების თავისებურებებს და ა. შ. ამ მხრივ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი ოპერის 70-იან წლებში შექმნილი ვოკალურ-სიმფონიური თხზულებების კონტექსტში განხილვა („ჩემი ლოცვა“, „ძველი ქართული წარწერები“ და ვოკალურ-სიმფონიური პოემა ე. თათარაიძისა და ხალხურ ტექსტებზე, რომელთაც ასახეს ბ. კვერნაძის სტილის ევოლუცია 70-იან წლებში და ერთგვარად მოამზადეს კომპოზიტორის საოპერო შემოქმედება).

ამდენად, ბ. კვერნაძის პირველმა ქმნილებამ საოპერო ენაში, ქართული საოპერო სტილი ახალი თემატიკითა და სახეებით გაამდიდრა. იგი ქართულ სინამდვილეში ახალი საოპერო ესთეტიკის დამკვიდრების მათწყებელი გახდა.

ბ. კვერნაძის მხატვრული სტილი უდავოდ გამოირჩევა ორგანული ერთიანობით. განვიხილავთ რა ბ. კვერნაძის სიმფონიურ სტილს, ამით ყურადღებას ვამახვილებთ კომპოზიტორის ერთიანი სტილის ამ მნიშვნელოვან მხარეზე. ის, რომ დიდია კავშირი თეატრალურ და სიმფონიურ ენარებს შორის, ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომ ნაწარმოები, დაწერილი

ბეატრალური ჟანრისათვის, შემდეგ გა-  
აზრებულია სიმფონიურისათვის („სერა-  
ფიტა“, „მოლოდინი“).

მუსიკალური აზროვნების ესოდენ  
მრავალფეროვანი კავშირი გავლენას ახ-  
დენს მუსიკალური გამომსახველობის  
კომპონენტებზე. ბ. კვერნაძის ინდივი-  
დუალური სტილის ჩამოყალიბებაში გა-  
ნსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს  
ფორმის საკითხი. აი, რა აზრისაა კომ-  
პოზიტორი ამის შესახებ: „თანამედრო-  
ვე მუსიკაში ძალიან თავისებური და  
თავისუფალია ფორმა, რამდენი ნაწარ-  
მოებიც იქმნება, ფაქტიურად იმდენი  
ფორმა“.

ბ. კვერნაძის შემოქმედებაში ვხვდებ-  
ით მარტივ, რთულ კონტრასტულ-შედ-  
გენილ, ციკლურ ფორმებს. ამ უკანასკ-  
ნელში (სიმფონია, კონცერტი) სონატურ-  
ი ფორმა, ერთის მხრივ, მოცემულია  
ტრადიციული სახით (სიმფონიის I ნა-  
წილი), მეორეს მხრივ კი, ახდენს მის  
მოდულირებას (№2 საფორტეპიანო კო-  
ნცერტი), რაც შეეხება სავიოლინო კო-  
ნცერტს, დაწერილია ტრადიციული სამ-  
ნაწილიანი ციკლური ფორმით, რომლის  
I ნაწილი მოცემულია სარკისებური და  
შეკვეცილი რეპრიზით.

ფორმის ტრადიციულობით გამოირ-  
ჩევა 60-იან წლებში შექმნილი №1 სიმ-  
ფონია, ხოლო „სეკვა-ფანტაზია“ მოგ-  
ვაგონებს რთულ, ორმაგ, ორნაწილიან  
ფორმას, სადაც გამეორებისას ჩართუ-  
ლი ეპიზოდი თავისუფალს ხდის ფორ-  
მას.

თავისებური ფორმით ხასიათდება  
ბ. კვერნაძის ქორეოგრაფიული პოემა  
„სერაფიტა“, რომელსაც საფუძვლად  
დაედო ლ. გუდიაშვილის ცნობილი სუ-  
რათი „სერაფიტას გასეირნება“. აქ აშ-  
კარაა პოემურობის კვალი. მსგავსად №1  
სიმფონიის ფინალისა, აქაც ადგილი აქვს  
მონტაჟურობას. ნაწარმოები აღჭურვი-

ლია პოემის თვისებით, რადგან II ნა-  
წილი I-ის ორგანული გაგრძელებაა. ამ-  
დენად სიტყვა „პოემა“ აქ საესებით გა-  
მართლებულია.

რაც შეეხება „ბერიკაობას“, სიმფო-  
ნიური პოემის თვისებებიდან აქ შენარ-  
ჩუნებულია როგორც პროგრამულთა,  
ასევე კონტრასტულ-შედგენილი ფორმა,  
რომლის უწყვეტი თემატური განახლე-  
ბის პროცესი ბოლო ნაწილში მთავრდე-  
ბა რეპრიზული თაღით.

შემოქმედებითი გზის სხვადასხვა ეტ-  
აზე შექმნილი საფორტეპიანო პიესები  
განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან როგ-  
ორც შინაარსით, ისე ფორმით. XX სა-  
უკუნის მუსიკაში სავანგებოდ მწვავედ  
დასმულ თემატიზმის პრობლემას გვე-  
რდს არც ბ. კვერნაძე არ უვლის. მის  
მუსიკაში ადგილი აქვს თანამედროვე  
მუსიკის ყველაზე მეტ მახასიათებელს—  
გამჭოლი განვითარების ტენდენციას.

ბ. კვერნაძის ყველაზე მნიშვნელოვანი  
სფეროა ლირიკა, რომელთანაც დაკავ-  
შირებულია კომპოზიტორის უდიდესი  
მიღწევები. ქართულ ხალხურ სიმღერა-  
ში განუყრელი ნაწილია ლირიკა. შემთ-  
ხვევითი როდია, რომ სავიოლინო კონ-  
ცერტის დამხმარე თემის ცენტრალური  
მონაკვეთისათვის ბ. კვერნაძე მიმარ-  
თავს ხალხური სიმღერის „ბერი კაცი  
ვარ“ მელოდიას, მაგრამ კომპოზიტორ-  
თან ეს ეპიკური სიმღერა განიცდის  
მკვეთ ლირიკულ მოდიფიცირებას და  
აღიქმება, როგორც ელვარე ორიგინ-  
ლური მელოდია.

ლირიკული თემატიკისადმი, კოლო-  
რიტული ჟანრული საწყისისა და საერ-  
თოდ ეროვნული ფოლკლორისადმი მი-  
დრეკილებამ თავი იჩინა 50-იან წლებ-  
ში შექმნილ საფორტეპიანო ნაწარმოე-  
ბებში. ა. ბალანჩივაძე აღნიშნავდა „ბ.  
კვერნაძე ჰაბუკობაშივე გვაოცებდა თა-  
ვისი ნათელი მელოდიზმით, თანდაკა-

ლილი, ბუნებისაგან მომადლებული ნი-  
ქით, ღრმა მგრძობელობით, რომლი-  
თაც სკრიპინის მოგვავაგონებს, ხოლო  
ფერების ფაქიზი აღქმით დებიუსის პა-  
ლიტრას შეედრება“.

სავიოლინო კონცერტში ისახება ბ.  
კვერნაძის შემოქმედების კიდევ ერთი  
არსებითი მხარე, კერძოდ, აქ ადგილი  
აქვს ხალხური საცეკვაო მუსიკის ქან-  
რულ თავისებურებათა გარდასახვას. თუ  
კომპოზიტორი სავიოლინო კონცერტის  
I ნაწილში ხალხურ ეპიკურ სპაუერას  
„ბერი კაცი ვარ“ გარდაქმნის ლირიკულ  
მონოლოგად, ფინალში იკავიან მისთვის  
არა კონკრეტულ ფოლკლორულ ნიმუშს,  
არამედ საცეკვაო ქანრის ზოგადი ერო-  
ვნული თავისებურების გამოხატვით  
ქმნის ქანრულ სურათს. ამ მხრივ, სა-  
ფუძველს მოკლებული არ იქნება პარა-  
ლელის გავლენა მ. რაველის დამოკიდე-  
ბულებასთან საცეკვაო ფოლკლორის  
მიმართ.

ბ. კვერნაძის შემოქმედებითი სტი-  
ლის ერთ-ერთ განსაკუთრებულ მახასი-  
ათებლად გვევლინება მეტრულ-რიტ-  
მული საკითხი. ემოციის მოტორულ-  
ქობრავი მხარის ხორცშესხმისადმი ვა-  
მახვილებულმა ყურადღებამ განაპირობ-  
და რიტმიკის ხაზგასმული აქცენტირება.  
პარმონიული ენა კი შეიცავს როგორც  
ეროვნული მუსიკის კილოურ-ინტონა-  
ციურ, ასევე თანამედროვე მუსიკის  
ტონალურ-პარმონიული აზროვნების სა-  
წყისების ორგანულ შერწყმას, თუმცა,  
აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მკვეთრად  
გამოვლენილი პარმონიული ნოვაციები  
ბ. კვერნაძის I პერიოდის ნაწარმოებე-  
ბში ჯერ არ არის წარმოდგენილი. ამან  
ყველაფერმა თავი იჩინა უფრო მოგვი-  
ანებით.

ბ. კვერნაძის შემოქმედებითი სტილ-  
ის გამომსახველობით საშუალებათა კო-  
მპლექსში დიდი ადგილი ეთმობა ტემ-

პრულ-საორკესტრო როლს. მისი „საორ-  
კესტრო დრამატურგია ხასიათდება აგე-  
ზულების საკუთარი ლოგიკით. ამავე  
დროს, მთლიანობაში ურთიერთქმედებს  
მხატვრულ ფორმასთან, მჭიდროდ უკ-  
ავშირდება მუსიკალური განვითარების  
პრინციპებს. ხშირია ხმოვანების სონო-  
რული ხარისხი, რაც მიღწეულია, ერ-  
თის მხრივ, ტემპრული განზოგადობე-  
ით, ხოლო მეორეს მხრივ, მაქსიმალუ-  
რი ტემპრული ინდივიდუალიზაციით  
(„ცეკვა-ფანტაზია“), რითაც მიიღწევა  
მელოდიურად განსხვავებული პოლი-  
ფონიური ფაქტურის ეპიზოდები.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატო-  
რიის პროფესორი, კომპოზიციის კათე-  
დრის გამგე, კომპოზიტორთა კავშირის  
მდივანი, საქართველოს სახალხო არტი-  
სტი, შ. რუსთაველისა და ზ. ფალიაშვი-  
ლის სახელობის პრემიების ლაურეატი  
ბიძინა კვერნაძე მუდმივ შემოქმედებ-  
ით ძიებაშია. ამ შესანიშნავი კომპოზი-  
ტორის განვლილი გზა ნაყოფიერი და  
შინაარსიანია. ინტენსიურად მუშაობს.  
შექმნილია ოპერა „მედეა“, რომლის  
პრემიერაც მოკლე ხანში შედგება თბი-  
ლისის ოპერისა და ბალეტის აკადემი-  
ურ თეატრში. ოპერის სიუჟეტად კომ-  
პოზიტორმა გამოიყენა ცნობილი კოლ-  
ხური ლეგენდა.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- 1) ე. ბალანჩივაძე — ქანრის საზღვრე-  
ბი (ქურნ. „საბჭოთა ხელოვნე-  
ბა“, 1988, № 9).



- 2) ნ. კერატიშვილი — ბ. კვერნაძის კონცერტი ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის. სადიპლომო ნაშრომი (1985 წ.).
- 3) ნ. ლორია — ბ. კვერნაძის ტემბრული აზროვნების საკითხისათვის (საორკესტრო პეისის „ცეკვა-ფანტაზიის“ მაგალითზე) — სამეცნიერო შრომების კრებული — თბილისი, 1992 წ.
- 4) გ. ორჯონიძე — ბ. კვერნაძის პირველი სიმფონია (ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, № 9).
- 5) გ. ორჯონიძე — აღმავლობის გზის პრობლემები — გამომც. „ხელოვნება“, 1978 წ.
- 6) მ. ქავთარაძე — 80-იანი წლების ქართული ოპერა. სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 1992 წ.
- 7) რ. ქუთათელაძე — ქართული სავიოლინო კონცერტი (ყანრის ჩასახვისა და განვითარების ეტაპები). დისერტაცია ხელოვნებათ-
- ცოდნობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი, 1990 წ.
- 8) მ. ხოშტარია. ბ. კვერნაძის პირველი სიმფონია — სადიპლომო ნაშრომი. 1977 წ.
- 9) Л. Мазель — Стросские музыкальные произведения — Москва, «Музыка», 1986 г.
- 10) М. Михайлов — Стил в музыке — исследование. Изд. «Музыка», 1981 г.
- 11) С. Скребков — Художественные принципы музыкальных стилей. Т. 1973 г.
- 12) И. Тюлин — Музыкальная форма. Ленинград, 1965 г.
- 13) ქ. თოთლაძე — თემისა და თემატიური განვითარების ზოგიერთი თავისებურებანი ბ. კვერნაძის შემოქმედებაში („ცეკვა-ფანტაზია“, „სერაფიტა“, „მოლოდინი“, „ბერიკაობა“). (სადიპლომო შრომა — 1992 წ.)

დავით კობახიძე

სამსონ ფირცხალავა

20 წლის წინ ჩვენში ძალიან ცოტა რამ იყო ცნობილი სამსონ ფირცხალავაზე. ეს ბუნებრივია: მისი თანამებრძოლებიდან ცოცხალი უკვე აღარავინ იყო საქართველოში, მომდევნო თაობისათვის კი არცთუ ისე უხიფათო იქნებოდა იმ ადამიანის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესწავლა, რომელმაც 25 წელი ემიგრაციაში გაატარა, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ რამდენიმე წელი სამშობლოში იცხოვრა და ტანჯული სიცოცხლე გადასახლებაში დაასრულა...

მოგვიანებით, 80-იან წლებში, საქართველოში გამოიცა ქ-ნ ლ. ნანიაშვილის წიგნები: „წერილები“, თბ. 1981; „ქართული წიგნის ამავდარი“, თბ. 1985; „ერის წყლული აჩნდა წყლულად“, თბ. 1993., სადაც ცალკე თავები ეძღვნება ს. ფირცხალავას საგამომცემლო საქმიანობას. ავტორი სიყვარულითა და საქმის ცოდნით მოგვიტობობს დიდი ქართველი მოღვაწის საქმიანობის ცალკეულ ასპექტზე. უკანასკნელ წლებში გამოიცა თავად ს. ფირცხალავას ორი წიგნი: „მოგონებათა ფურცლები“ და „ისტორიული ლანდები“, ბ-ნ გ. შარაძის ბოლოსიტყვაობით. კიდევ, ქართულ ენციკლოპედიაში დაბეჭდილი რამოდენიმე სტრიქონი და ორიოდე საგაზეთო წერილი. ეს არის და ეს! ბუნებრივია, თავის დროზე ეს-ეც დიდი გამბედაობა იყო, მაგრამ ისიც ბუნებრივია, რომ ეს მასალა მიახლოებით წარმოდგენასაც ვერ გვიქმნის ს. ფირცხალავას უზარმაზარ მემკვიდრეობაზე, მის ღვაწლზე, პიროვნებაზე, რომელსაც „ერის წყლული აჩნდა წყლულად“, ხოლო გ. ქიქოძე და იპ. ვართაგვა, — ორივე მისი თანამედროვე — წმინდანად რიგში მიიჩნევენ.

ს. ფირცხალავა ერთი იმთავანია, ვინც თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლე, დიდი ნიჭი და უშრეტო ენერჯია დაუზოგავად შესწირა სამშობლოს. განუზომლად ფართოა მისი მოღვაწეობის სფერო: მწერალი, ესეისტი, მთარგმნელი, პუბლიცისტი, გამომცემელი, რედაქტორი, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მდივანი, სოციალ-ფედერალისტების პარტიის ლიდერი...

წერდა ფხვედონიმებით: „სიტყვა“, „კალამი“, „სამსონი“, „ტოროლა“, „N“, „NN“, „ა“, „XX“, „I?“, „S-son“, „სან-ვინი“. აქტიურად თანამშრომლობდა ვაჟე-

თებში „ივერია“, „ცნობის ფურცელი“, „შრომა“, „სახალხო გაზეთი“, „სახალხო ფურცელი“, რედაქტორობდა გამოცემებს: „მზე“, „ფასკუნჯი“, „მიწა“, „გლეხი“. ასეთია მისი საქმიანობის მოკლე ნუსხა... არის მისი საქმიანობის კიდევ ერთი სფერო, რომელიც არსად არ არის ნახსენები: სამსონ ფირცხალაშვილმა თეატრალური პრინციპის და თეორეტიკის. ზემოთ დასახელებული გაზეთების ფურცლებზე გამოქვეყნებულია მისი სამოცზე მეტი წერილი თეატრალურ ხელოვნებაზე; და მაინც არსად ამის შესახებ ერთი სიტყვაც კი არ არის ნახსენები. უფრო მეტიც, თვით ს. ფირცხალაშვილს თავის „მოგონებათა ფურცლებში“ მხოლოდ ოთხი სტრიქონით მოიხსენიებს ამ ფაქტს: „ჩემი ცხოვრების ამ გიმნაზიუმის ხანას ეკუთვნის ჩემი პირველი წერილების დაბეჭდვა გაზეთებში „ივერიაში“, „სან-ვინს“ ფსევდონიმით, 1898 წლის, თებერვლის 2, 9 და 12 ნომერებში. ეს იყო სამი რეცენზია ქუთაისის თეატრის წარმოდგენებისა — „ქართული დრამა ქუთაისში“. იმავე წიგნში ასევე გაკვირვებით მოიხსენიებს, რომ „ლადატის“ დადგმასთან დაკავშირებით დაუწერია „პამფლეტ-ფელეტონი“, სადაც სასტიკად დავგმე არტიტები“.

ეს არის და ეს!

არსად ს. ფირცხალაშვილს თეატრალურ მოღვაწეობაზე არც თქმულა და არც დაწერილა...

ჩვენი წერილის მიზანი არ არის ს. ფირცხალაშვილს თეატრალური წერილების სრული სისტემატიზაცია და ანალიზი. ეს ძალზე ვრცელი მასალაა, მომავლის საქმეა და ბევრად აღემატება საყოფიერო წერილის ფორმატს.

აქ, ს. ფირცხალაშვილს თეატრალური მოღვაწეობის მხოლოდ ერთი ეტაპი გვიჩვენა მიმოვიხილოთ, სახელდობრ, 1900 წლამდე.

ეს პერიოდი ქართული თეატრის ცხოვრებაშიც გამორჩეულია, რაც თავისთავად მსოფლიო თეატრალური ცხოვრების გამოძახილს წარმოადგენს; ამ პერიოდში თეატრებში ყველგან და მათ შორის საქართველოშიც აქტიური ბრძოლა მიმდინარეობს ფსიქოლოგიური ანუ „ახალი დრამის“ დასაწერად.

ამ დროს მსოფლიოს მრავალ ენაზე უკვე თარგმნილია პ. იბსენის, პ. ჰაუპტმანის, ზულდერმანის, ა. ჩეხოვის საუკეთესო პიესები... ასევე საქართველოში...

ძველი თეატრი მედგრად შეებრძოლა „ახალი დრამის“ ნიმუშებს, რომელთა პერსონაჟები არიან ჩვეულებრივი ადამიანები: მოხელეები, მდაბიონი, ხელოსნები, გლეხები, მუშები და „ქუჩის საზოგადოება“. ეს ეწინააღმდეგებოდა მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას... ასევე საქართველოში...

ეს მოითხოვს თეატრის განახლებას, რაც თავისთავად მტიკვენიული პროცესია და მრავალ წინააღმდეგობასთანაა დაკავშირებული... ასევე საქართველოში, შეიძლება უფრო რთულადაც: აქ მხოლოდ რამოდენიმე თეატრია ე. ი. უცხო პიესების დადგმის ნაკლები შანსია. გარდა ამისა, ამ თეატრების რეპერტუარის უდიდესი ნაწილი ისტორიულ-პატრიოტული პიესებისაგან შედგებოდა. ეს ხომ განახლებული ქართული თეატრის უმთავრესი პრინციპი იყო?!

ისტორიამ ასე იწინააღმდეგებდა და ყველა ზემოჩამოთვლილი ავტორი თითქმის ერთსა და იმავე დროს გამოვიდა ასპარეზზე. ასევე ერთსა და იმავე დროს თარგმნის ისინი სხვადასხვა ენაზე, მათ შორის — ქართულად...



ამიტომაც ფსიქოლოგიური ანუ „ახალი დრამის“ დანერგვის პროცესიც ახვე ერთსა და იმავე დროს მიმდინარეობს მსოფლიო თეატრებში...

საზოგადოებრიობის მხოლოდ მოწინავე ნაწილმა იგრძნო ამ სიახლის მნიშვნელობა და რითაც შეეძლო — წერილებით, დადგმით, შესრულებით, უბრალოდ პროპაგანდით — იწყო მისი დანერგვა.

საქართველოში ამ მოწინავეთა ავანგარდში იდგა სამსონ ფირცხალავა...

ჭერ „ივერიის“, შემდგომ „ცნობის ფურცლის“ გვერდებზე იგი რეგულარულად აქვეყნებს წერილებს. მის გვერდით სხვა ავტორებიც არიან, რომლებიც ყველა სპექტაკლზე (მაშინ კვირაში 2 პრემიერა იმართებოდა) წერდნენ განხორჩევლად. ს. ფირცხალავას კი თავისი სფერო აქვს არჩეული, ის თავისი მიზნის ერთგულია. საკმარისია თემატიურად დავაჭგუფოთ იმ პერიოდში გამოქვეყნებული მისი წერილები და ასეთ სურათს მივიღებთ:

წერილები, რომელთა მიზანია „ახალი დრამის“ პროპაგანდა, რა არის „ახალი დრამა“? მისი თავისებურება და მნიშვნელობა? წერილების ციკლი „ახალი დრამის“ საუკეთესო წარმომადგენლებზე;

რეცენზიები იმ სპექტაკლებისა, რომლებიც „ახალი დრამის“ ნიმუშებზეა შექმნილი;

წერილები თეატრის როლსა და დანიშნულებზე.

როგორც ვხედავთ, ყველა წერილი ერთი მიზნისკენაა მიმართული, ყველა მათგანი ერთ საქმეს ემსახურება და მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი წერილი ამა თუ იმ კონკრეტულ ფაქტს ეძღვნება, — ყოველ მათგანში ისე მკაფიოდ ჩანს ავტორის გაშქოლი იდეა, რომ ერთმანეთის გაგრძელება ეგონება ადამიანს. ასეა დაწერილი ყველა სტატია პირველიდან უკანასკნელის ჩათვლით...

1893 წ. ჭერ კიდევ გიმნაზიელი ს. ფირცხალავა „ივერიაში“ წერს: „სცენა კათედრაა ქეშმარიტების საქადაგებლად, კეთილის აზრების და საქმის გახარცელებლად საზოგადოებაში“.<sup>2</sup>

გავიღოს მ წელიწადი, ს. ფირცხალავამ დაამთავრა პეტერბურგის უნივერსიტეტი და უკვე გაწ. „ცნობის ფურცლის“ კორესპონდენტი აგრძელებს იგივე აზრს: „არაფერს არ ძალუძს ისეთი პირდაპირი გავლენა იქონიოს ხალხზე, როგორც დრამატულ ხელოვნებას... როდესაც თეატრი ფხიწლად თვალყურს ადევნებს საზოგადოების ცხოვრების მოძრაობას... ესმის მისი წყურვილი, ის, თუ ხაით არის მიმართული მისი სიძულვილი ან თანაგრძნობა, ხედავს მის იღუმად ფიქრებსაც და გრძნობებსაც, თეატრის მნიშვნელობა მაშინ შეუდარებელია. არაფერი არ შეგვიძლია გვერდში ამოვუყუენოთ მას, ვერავითარი კულტურული დანესებულება“.<sup>3</sup>

ეს აზრი წითელი ზოლივით გასდევს ს. ფირცხალავას თეატრალურ წერილებს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, თუ რა საშუალებებით იბრძოდა ს. ფირცხალავა „ახალი დრამის“ დასამკვიდრებლად, რაც თავისთავად თეატრში პრემიერობის ნაცვლად ანსამბლური სპექტაკლების დადგმას ნიშნავდა. იტყვის კიდევაც 1914 წელს: „ერთადერთი გზა, რომელსაც უნდა დაადგეს ამ საკითში ქართული სცენა, არის გზა არჩეული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიერ“.<sup>4</sup> მაგრამ ჭერ მხოლოდ ჩვენი საუკუნის დასაწყისია. „საზოგადოებრივი ცხოვრების ასპარეზე გამოვიდა დაბალი კლასი, ხალხი, რომელმაც მოინდომა აქტიური მონაწილეობის



მიღება ისტორიაში და მწერლებმაც ყურადღება მიაქციეს უბრალო, ჩვეულებრივ ადამიანებს და აღმოჩინეს მათ გულში იმდენი სიცოცხლე, იმდენი საინტერესო მოვლენა, რასაც წინათ ვერც კი წარმოიდგენდა პოეტის ფანტაზია“.<sup>5</sup> რა ხდება ამ დროს ქართულ თეატრში? რეპერტუარში ძირითადად ისტორიული პიესებია. „საზოგადოება არტისტებისაგან დადგმულ პიესებში ვერ პოულობს ვერაფერს, რაც მის პირ-ვარამს შეადგენს. სცენა თითქმის დაშორებულია ცხოვრებას, და ამ ქვეყანას მოწყვეტილი. გაიხსენეთ, რა თავის მომაბეჭრებელია ის კაცი, რომელსაც არ ესმის თქვენი სულისკვეთება, თქვენი გასაპირი და რომელიც ჩაგჩიხინებთ ისეთ რამეებს, რომელსაც არავითარი ახლო კავშირი არა აქვს ამ თქვენს გასაპირთან... არ უნდა გავამტყუნოთ ასეთ მდგომარეობაში მყოფი საზოგადოება, რომ მას საინტერესოდ არ მიაჩნია ის ადგილი, სადაც მას ერთი სიტყვაც არ ესმის მისთვის საგულისხმეო“.<sup>6</sup>

ავიღოთ მხოლოდ ერთი, 1903—1904 წლების სეზონი. 60 წარმოდგენა ითამაშეს აღნიშნულ სეზონში: „ღალატი“ 3-ჯერ, „სამშობლო“ 5-ჯერ, „პატარა კახი“ 3-ჯერ, „და-მმა“ 3-ჯერ, „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“; „ციმბირელი“; „ორი ობოლი“; „მურად ფაშა“; „ციხის საიდუმლო“; „თამარ ციხერი“; „რუსთაველი“...

საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ამ სეზონში თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო აკაკი წერეთელი, რომელიც ძირითადად ისტორიული პიესების დადგმას უჭერდა მხარს, რადგან თვლიდა, რომ „ქართულად 100-ზე მეტი პიესა მანც გავაჩნია, რომელთა დადგმა შეიძლება“. ეს ეტყობა კიდევაც რეპერტუარს, რომლის ნაწილი უკვე ჩამოვთვალე. ხომ ბუნებრივია, რომ თეატრის მისამართით ნათქვამი საყვედური, არც მეტი არც ნაკლები, ერის ყველაზე პოპულარული და საყვარელი პოეტის მისამართით ნათქვამი საყვედური იქნებოდა. მაშ ასე, ერთ მხარეს „საქართველოს ბულბული“ და უფავირგვინო მეფე, მეორე მხარეს — 21 წლის ახალგაზრდა სამსონ ფირცხალავა, რომელიც შუა სეზონში ბეჭდავს გამანადგურებელ წერილს: „...ღრამატული კომიტეტისა და ბ-ნ რეჟისორის სასტიკის დადგენილებით არც ერთი ახალი პიესა არ დაიდგმება ქართულ სცენაზე. თუ მანც და მანც გაჩუბდებიან და ევროპულ პიესებს მოითხოვენ, „ორი ობოლი“, „ორი ჭიბჭირი“, „ორი დარაჯი“... და სხვა ამგვარი ხომ მზად გვაქვს? თუ გაზეთები კიდევ დაიწყებენ ყიფის და ახალ პიესებს მოითხოვენ თავის გამართლებაც ადვილად შეგვიძლიან: ვერ მოგართვით ახალი პიესა, რადგან თქვენი რეცენზენტები გვიშლიან ხელს; ახალი პიესები რომ დავდგათ, ისეთ რეცენზიას დაგვიწერენ, რომ არტისტები სულ გაფუჭდებიან... ყველა მოსაზრებათა გამო შემუშავდა შემდეგი რეპერტუარი:

- კვირას — „კოვერლის მკვლელობა“
- ხუთშაბათს — „მზის დაბნელება“
- კვირას — „ორი ობოლი“
- ხუთშაბათს — „კუდურ ხანუშ“
- კვირას — „სამშობლო“
- ხუთშაბათს — „პატარა კახი“ (საზოგადოების სურვილით)
- კვირას — „პატარა კახი“ და „ბუთიაობა“ (არტისტებისა და საზოგადოების სურვილით)
- ხუთშაბათს — „კუდურ ხანუშ“
- კვირას — „ორი ობოლი“.

ასე და ამგვარად საფიქრებელია სამშაბათობით წარმოდგენები. ვაი, თუ წიგნითი არტისტი გაჯიუტდეს და ახალი პიესის დადგმა მოისურვოს? მაგრამ ღმერთია მოწყალე, დიდი ბეჭითობა ჩვენს არტიტებს არ უყვართ. და აბა საიდან უნდა შეისწავლონ ახალი როლები? ამ მხრივაც არ მოელის შიში პროგრამის დედაწრის შერუევას და ამგვარად სეზონს მიეცემა მთლიანი, ერთგვარი ხასიათი, რომელიც აუცილებელია დინჯ მოღვაწისათვის: „7 ავტორმა ამ წერილისათვის იშვიათი ფსევდონიმი აირჩია — „!?!“.

რასაკვირველია, ამ წერილს არაფერი შეუცვლია თეატრის საქმიანობაში. რეპერტუარში კვლავ იგივე მდგომარეობაა: კვლავ ისტორიული პიესები, მაგრამ არც სამსონ ფირცხალავა ისვენებს: „...ჩვენ არ გვწყურია ახალი ცხოვრება, ბრძოლის, წინსვლის, მოძრაობის ხილვა, ახალი იდეების გაქანება? ნუთუ ჩვენს სულს არა სწადია „საქართველოს გაუმარჯოს“ ძახილზე უფრო მაღალი, კეთილშობილური გრძნობები?“<sup>8</sup> საკმარისია თვალი გადავავლოთ იმ პერიოდის ქართულ გაზეთებს და მაშინვე თვალში გვეცემა ერთი გარემოება: ს. ფირცხალავას გვერდით არიან სხვებიც, რომლებიც მასთან ერთად, ვისაც როგორ შეუძლია, იბრძვიან თეატრის განახლებისათვის. მაგრამ არის მეორე მხარე, რომელიც იცავს ძველ თეატრს. მხოლოდ ერთი მაგალითი: „არა, მან (მაყურებელმა დ. კ.) უნდა ჰპოვოს სცენაზე აღმატებული სათნოება, თავგანწირული შეგობრობა, მხურვალე სიყვარული, შეუდრეკელი ბრძოლა, და ყველა ის სანატრელი მდგომარეობა, რომელსაც მოკლებულია ცხოვრებაში. ერთის სიტყვით, დრამატულს ნაწარმოებში ნამდვილი გმირები და გმირული მოქმედება უნდა იყოს გამოხატული... სცენაზე უნდა მოქმედებდნენ „ჩვეულებრივი ადამიანები“ თავიანთი პაწია ღირსება-ნაკლოვანებით. ამას ეძახიან რეალიზმს, რომლის მუდმივმა ქადაგებამ ახლანდელ მატერიალისტ-კრიტიკოსების მიერ, უურები გამოგვიტედა და დღევანდელ მწერლობაზედაც იმოქმედა. ახლა წერენ კიდევ „პირდაპირ ცხოვრებიდან“ აღებულ სცენებს, პიესებს, რომელთაც არა ატყვიათ შემოქმედების ნიჭი და ხელოვნების არა სცხიათ რა.“<sup>9</sup>

და მაინც, ამ სეზონში თეატრმა დადგა დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ და ჰ. იბსენის „ხალხის მტერი“. ეს უკანასკნელი ორჯერ ითამაშეს!

„ხალხის მტერი“ ითამაშეს 27 ნოემბერს. სამი დღის შემდეგ დაიბეჭდა ს. ფირცხალავას აღტაცებული წერილი: „...როგორც არის, გაბედა დრამატულის საზოგადოების გამგეობამ, როგორც არის მიაფურთხეს ეშმაკს ჩვენმა აქტიორებმა და გვიჩვენეს ერთი ახალი, აწრიანი, ცოცხალი პიესა „ხალხის მტერი“. ცდა ბედის მონახვერეაო, არა! ცდა ხანდახან ბედიცაა, ჩვენმა ავტორებმა შესძლეს იბსენის პიესის წარმოდგენა.“<sup>10</sup>

მოგვიანებით ს. ფირცხალავა კვლავ დაუბრუნდა ამ დადგმას: „...ჩვენს აქტიორებს ერთი ახირებული ავადმყოფობა ჰქირთ, ყველას საშინლად ეშინია ყველაფრის ახლის... მაგალითად: მთელი სამი წელიწადი ფიქრობდნენ იბსენის „სტოკმანის“ („ხალხის მტერი“. დ. კ.) შესახებ და ძლივდღივობით გაბედეს მისი დადგმა. ითამაშეს და მხოლოდ ის გვიჩვენეს, რომ პიესა ითამაშეს უკეთ, ვიდრე ითამაშობენ ათასს დახვსებულ პიესას ჩვენს სცენაზე. ცული რეპერტუარი ჰრუვნის აქტიორის ესთეტურ გემოვნებას, ჰბორკავს მის ნიჭს და გონებას.“<sup>11</sup>

ასევე დიდ-კმაყოფილებით შეხვდა ს. ფირცხალავა ჰ. იბსენის „ნორას“



დადგამს: „...სამაგიეროდ უბრალო ხალხს მოეწონა „ნორა“. რამდენი ხანია ესე  
 თი პიესა არ გვინახავსო... რომელ ოჯახს უნდა შესწიროს თავისი პიროვნება  
 ნორამ? იმ ოჯახს, რომელიც ყოველად უფარგისია? ნორას სიცოცხლე უნდა, მაგ-  
 რამ უნდა დაიმარხოს თავი მკვდარ ოჯახთან? არა, ნორა უნდა წავიდეს!“<sup>12</sup> პა-  
 სუშვიცი არ დაავიანა, სასტიკად გააკრიტიკეს ს. ფირცხალავა: „...იბნენის პიესას  
 უაღრესი ნიადაგი ჰქვს. ნორას თავისუფლება და გამბედაობა გარედან მოეღვარე,  
 შიგნით კი ფუჭი და უნიადაგოა.“<sup>13</sup>

ცნობილია, რომ დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ ორჯერ დაიდგა  
 თბილისში და ორჯერვე ჩავარდა. ჰქონდა ამას თავისი ობიექტური მიზეზი: ეს  
 პიესა „ახალი დრამის“ ტიპის ნაწარმოებია და თბილისის თეატრში, სადაც ამდენი  
 პრემიერი მსახიობი მოღვაწეობს; ანსამბლური სპექტაკლი არ გამოვიდა, რად-  
 გან „ახეთ პიესებში დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს წვრილმანებს, როგორც  
 გარეგნობას, ისე მოქმედი პირის სულიერის მდგომარეობის სულ უბრალო ცვლი-  
 ლეაქების გასათვალისწინებლად“. სამაგიეროდ „ახალი დრამის“ მოწინააღმდეგეებმა, ეს ფაქტი  
 ახსენეს: პიესა არასცენიურია, ეს მხოლოდ ცხოვრებიდან აღებული სცენე-  
 ბია, სულ უბრალო ამბავი, რომელსაც აკლია „აღმატებული სათნოება, თავგან-  
 წიყიანი მეგობრობა, შეუღლებული ბრძოლა“... და ა. შ., თორემ თეატრი აქ  
 არავერი შუაში არისო. ზემოთ ვწერდი, ს. ფირცხალავას კვერდით სხვებაც იბრ-  
 ძოდნენ, ვისაც როგორ შეეძლო. და, აი, ვიდაცამ შეძლო გერთიანდნენ მოეწვიათ  
 ფილიპეს როლის შემსრულებელი უნიკიტრესი მსახიობი ვ. ბალანჩივაძე და...  
 „...ეს პიესა შარშან სამჯერ თუ ოთხჯერ ითამაშეს ქუთაისში და საზოგადოება  
 მუდამ ინტერესით უსმენდა. ჩვენის აზრით, ამის უმთავრესი მიზეზი ის იყო,  
 რომ „ირინეს ბედნიერება“ იშვიათის ხელოვნებით იყო წარმოდგენილი. ჩვენ  
 ორჯერ დავესწართ ქუთაისის წარმოდგენას და ყველა არტისტი ისე იყო თავ-  
 თაყის ალაგას, ისე შეეთვისებია და შეეგნო ყველას ტიპი, რომელსაც თამაშობ-  
 და, რომ სრული ილუზია იყო შექმნილი და გეგონებოდათ, რომ ნამდვილად,  
 სადღაც იმერელი აწნაურიშვილის სახლში ხართ... ამას ვერ ვიტყვით აქაურის  
 დასის თამაშობის შესახებ. შედარებაც არ შეიძლება იმისა, რაც იყო ქუთაისში და  
 რაც წარმოადგინეს აქ ჩვენმა დასმა. ფილიპეს როლს თამაშობდა ვ. ბალანჩივა-  
 ძე, რომლის თამაშს აღტაცებით მიეგებნენ მაყურებლები... რაც შეეხება სხვა  
 მოთამაშებებს, არც ერთი არ იყო კარგი... (სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: ნ. გა-  
 ბუნია, ვ. გუნია, ლეჟავა. დ. კ.) წარმოდგენის დროს ყველაფერში უნდა იყოს  
 დაცული ბუნებრიობა და სინამდვილე. უბრალო წვრილმანებშიაც კი, თორემ ისე  
 არასოდეს არ იქნება სრული შთაბეჭდილება.“<sup>14</sup>

სრული შთაბეჭდილება, მწყობრი თამაში, სინამდვილის ილუზია — ასე გა-  
 მოსატავდნენ ანსამბლის არსს. ყველაზე მეტი საყვედური თეატრის პრემიერ მსა-  
 ხიობებზე იწერებოდა. ეს ბუნებრივია. ამ დროს ქართულ სცენაზე მსახიობების  
 მთელი თანავარსკვლავედი ბრწყინავს: ვ. აბაშიძე, ვლ. მესხიშვილი, ნ. გაბუნია,  
 ვ. გუნია, კ. ყიფიანი... თითოეულისათვის, მისი სურვილის მიხედვით უნდა და-  
 იდგას საბუნებრო სპექტაკლი, მისი სურვილით შეირჩევა პარტნიორები, კოსტუ-  
 მი, მიზანსცენა... და რასაკვირველია, ანსამბლზე ლაპარაკი შედამტია. პრემიერ-  
 რები არ თმობენ პოზიციას, არც ს. ფირცხალავა: „ქართულ მსახიობებს შორის  
 არ სუფევს დისციპლინა, ყველას პირველობა უნდა, პირველი როლი ითამაშოს

და არავინ ფიქრობს ანსამბლზე: უღისციპლინობა ხომ საერთო სენია ქართველების. ჩვენ თითქოს ისტორიულად ვართ აღზრდილნი ანარქისტებად... დამოუკიდებლობა ისე გვესმის, როგორც უღისციპლინობა და გვაკიწყდება, რომ თავისუფლება მხოლოდ იქ შეიძლება, სადაც ერთმანეთის გაგონებაა და სოლიდარობა“.<sup>15</sup>

ს. ფირცხალავას შესანიშნავად ესმოდა, რომ თეატრის განახლებისათვის ასევე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რეპერტუარს, რომელიც ძირითადად თეატრის წამყვანი მსახიობების შეხედულების მიხედვით იყო შედგენილი... „ჩვენს სცენაზე წარმოდგენილ პიესებს რაღაც შემთხვევითი ხასიათი აქვს, არ არის სისტემა, არ არის იდეა, არ არის შეგნებულად შედგენილი გეგმა. არ შეიძლება პიესის დადგმა იმიტომ რომ „არა უშავს“, უკეთესი არა გვაქვს. მაღლობა ღმერთს, თუ ორიგინალური პიესები არა გვაქვს, უცხო ენებზე იმდენია პიესა, რომ ყოველდღე ახალ-ახალი პიესის დადგმა შეგვიძლია“.<sup>16</sup> ხოლო ერთი წლის შემდეგ იმავე საკითხზე სხვა კუთხით წერდა: „წავიდა ის დრო სამუდამოდ, როდესაც ევროპელ მწერლებს აინტერესებდნენ მხოლოდ გრაფები და პრინცესები, დიდებულის ოჯახის შვილები, კოხტად და ბრწყინვალედ მორთულნი ქალები“...<sup>17</sup>

რასაკვირველია, ეს ქარაგმა შესანიშნავად ესმოდათ იმათ, ვინც გრაფებისა და პრინცესების წარმოდგენებში ხედავდნენ გამოსავალს. წერდნენ მის შესახებ, იცავდნენ ძველს; ებრძოდნენ ახალს. ახლებიც ებრძოდნენ ძველებს და ყველას გასაგონად აცხადებდნენ: „...ჩვენი საზოგადოება ხედავს სხვა თეატრებს, ჰკითხულობს უცხოეთისა და რუსეთის მწერლობას, მის ცხოვრებაში დღეს მრავალი საკიბოროტო კითხვა აღძრული, აზრი აზრს ებრძვის, მიმართულება — მიმართულებას, თაობა — თაობას, ერი — ერს, ცხოვრება გართულდა, არავის აკმაყოფილებს აწუშო, ყველა უკეთესის ძიებაშია, ცხოვრებაში გამოვიდნენ ახალი მოქმედი პირები, გაჩნდა სხვადასხვა ახალი მიმართულება“.<sup>18</sup>

ახალი მიმართულების დასამკვიდრებლად კიდევ ერთ საშუალებას მიმართავდა ს. ფირცხალავა. ის წერდა ვრცელ წერილებს „ახალი დრამის“ წარმომადგენლებზე. ერთ-ერთ წერილში თვითონ განსაზღვრა ამ საქმიანობის არსი „...გვინდოდა მხოლოდ დაგვიინტერესებია მკითხველი, რომ მან საქიროდ დაინახოს, დაუახლოვდეს და გაიცნოს თვითონ პირდაპირი მსოფლიო მწერლობის ერთი საუკეთესო წარმომადგენელთაგანი“.

მას ხომ შეეძლო ეს დრო პიესების თარგმანისათვის დაეთმო? მან კი სხვა გზა აირჩია: ის წერდა პიესების შინაარსს ვრცლად. ამავ დროს, ძალიან ფრთხილად, დიდის ტაქტით კომენტარს უკეთებდა ავტორის ჩანაფიქრს, ახლოებდა, აინტერესებდა, აცნობდა მსოფლიო მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლებს და ასე ამზადებდა მომავალ მკითხველს. საქართველოში მე არ მეფულება ანალოგიური შემთხვევა. როგორი მოთმინებით, როგორი იმედით აკეთებს ავტორი ამ საქმეს?

მარტო ერთი მაგალითი ავიღოთ. — იბსენი.

1908 წლის გაზ. „ცნობის ფურცლის“ შვიდ ნომერშია გაგრძელებებით დაბეჭდილი ეს წერილი (№№ 2095, 2101, 2108, 2119, 2125, 2132, 2144). გარდა იმისა, რომ ყოველი პიესის მოთხრობას საგანგებო შესავალი აქვს დართული, წერილებს ამ ციკლს აქვს კიდევ საერთო პრეამბულა: „არავის ისე არ ესაქი-



როება ის, რასაც თხოულობს და რისთვისაც იბრძვის იბსენი, როგორც ჩვენ მონები ვართ, სულიერი მონები, ვიდრე არ განვიკურნებით. ამ სულიერი მონობისგან, ჩვენი სიკეთე ყოვლად მოუხერხებელია. ჩვენში ყველაფერს სძინავს: ეროვნებასაც, საზოგადოებასაც, ოჯახსაც, სიყვარულსაც და სიძულვილსაც... დავდივართ ბნელაში და თავისთავს და ერთმანეთს კი ვატყუებთ, რომ ირგვლივ სინათლე გვახლავს...

...იბსენის უმთავრესი იდეაა — მისწრაფება ადამიანის პიროვნების ამაღლებასაკენ...

...უშეველია იბსენის გაცნობა ძლიერ დაგვეხმარება საზოგადოებრივ გამოფხიზლებაში“. წერილების ამ ციკლში მოთხრობილია იბსენის ყველა მნიშვნელოვანი პიესის ვრცელი შინაარსი. იმისათვის, რომ თავიდან აიცილოს ერთფეროვნება და თხრობის მონოტონურობა, ს. ფირცხალავა ხშირად მიმართავს ლირიკულ გადახვევებს და ახალი შტრიხებით და ემოციური შენაკადებით თხრობას მომხიბვლელსა და საინტერესოს ხდის: „...მიუვარს იბსენი, იბსენის გმირები. რად? რად შეეყურებ ასე აღტაცებით ელლიდას, ნორას, სტოკმანს? რად დამისაზავს ცხოვრების გმირად ბრანდი? რასაკვირველია, იმიტომ კი არა, რომ იბსენის გმირები მენათესავებოდნენ? ვანა მე შემწევს ძალა მოვითხოვო ბრანდივით ან ყველაფერი ან არაფერი მეთქი? შემძლია კი პირველმა გავსწირო ყველაფერი რაიმე იდეისათვის?...“<sup>19</sup>

როგორც აღვნიშნეთ, საერთო შესავლის გარდა ს. ფირცხალავა თითოეული პიესისათვის აკეთებს ცალკე შესავალს, რომელსაც მკითხველი შეჰყავს პიესისათვის დამახასიათებელ ატმოსფეროში: „...ღიდებულია ის ადამიანი, რომელიც თავის პიროვნებას არ უღალატებს, შეიგნებს თავის მოწოდებას და ივლის ამ მ აწოდების მიერ ნაჩვენები გზით... იბსენს ერთი საყვარელი გმირი ჰყავს, რომელმაც შეიგნო მისი მოწოდება. მხოლოდ მას ემსახურებოდა და ამისათვის იყო ბედნიერიც და სახელოვანიც. ესაა გაკანი „ტახტის მამიებელში“. თხრობის პარალელურად ავტორი ხშირად კომენტარს უყეთებს იბსენის შემოქმედების ამა თუ იმ მომენტს... ასე მაგალითად: „იბსენი ნაკლებ ყურადღებას აქცევს გარეგანს მოქმედებას, მთელ თავის ძალ-ღონეს ანდომებს ორი-სამი ადამიანის სულის მოძრაობას...“

რა ხდება ამ დროს თეატრალურ ცხოვრებაში? 1903—1904 წ. სეზონში მთვის განმავლობაში, საქართველოში, როგორც პროფესიულ, ისე სახალხო თეატრებში, 10-ჯერ ითამაშეს „ექიმი შტოკმანი“. 11 წერილი დაიბეჭდა და ყოველ მომდევნო წერილში სულ უფრო და უფრო მეტ მოთხოვნებს უყენებენ შემსრულებლებს. გულდასმით იყო გარჩეული ყველა წარმოდგენა. ყურადღებებიდან არ გამორჩენიათ არც ერთი დეტალი. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა დაერწმუნებინათ თეატრი და საზოგადოება, რომ მაყურებელს სწორედ ასეთი პიესები სჭირდება. ამიტომაც, როგორც კი ქუთაისში დაიდგა, ეს განწარხვა გაზეთებმა: გამოაშკარავეს „...პიესა მართლაც ძლიერ მოეწონა საზოგადოებას, იმის აღფრთოვანებას საზღვარი არ ჰქონდა. ყოველ ასე თუ ისე საგულისხმო წინადადებას, აზრს ტაშისცემითა და „ვაჟა შტოკმანის ძახილით ეგებებოდა“.<sup>20</sup> მაგრამ თვითონ მსახიობს კი იშვიათად ახსენებდნენო, აღნიშნავს იგივე რეცენზენტო, თუმცა ვის ეცალა იმათი სისუსტის შესამჩნევად, იმდენად მოხიბლა პიესამ საზოგადოება —



ამთავრებს ავტორი. ცოტა ხანში თბილისში კვლავ გაიმეორეს იგივე პიესა, ესაა შტოკმანს ვლ. მესხიშვილი თამაშობდა. ხალხი აქაც ბევრი დასწრებია, მთელი სპექტაკლი ტამის გრიალში მიდიოდა, თუმცა, მსახიობები სუსტად თამაშობდნენ... მომდევნო სპექტაკლზეც იგივე განმეორდა: ძალიან სუსტად თამაშობდნენ, თეატრი კი სავსე იყო. ამჟამად შტოკმანს ვ. გუნია თამაშობდა. უფრო ადრე — კ. მესხი, ხოლო ბათუმში — ნ. კალანდარიშვილი.

სეზონის ბოლოს კი გაზეთებმა ასეთი დასკვნა გააკეთეს: „...საზოგადოებას სწყურია ახალი აზრი, ვეღარ ურიგდება ათასნაირად გადაღეილ ტრადიციებს. და ამიტომაც ეტანება ისეთ პიესებს, როგორც „ხალხის მტერია“.<sup>21</sup> ასე წერს „ივერია“. ვისთვისაც ცნობილია მაშინდელი პოლიტიკურ ძალთა განლაგებანი, მისთვის ადვილი მისახვედრია, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა გაზეთ „ივერიის“ მიერ ამის აღიარებას, რადგან საზოგადოებამ მშვენივრად უწყუოდა, რომ „ახალი დრამის“ დამკვიდრებაში, მის გამარჯვებაში უდიდესი წვლილი მიუძღოდა გაზეთ „ცნობის ფურცელს“, კერძოდ ს. ფირცხალავას, რომელმაც როგორც პუბლიცისტმა სწორედ „ივერიაში“ აიღვა ფეხი.

თავად ს. ფირცხალავა? კვლავ აქტიურად განაგრძობს „ახალი დრამის“ პროპაგანდას: წერს რეცენზიებს, წერილებს... აქტიურად მონაწილეობს საჯარო პოლემიკაში თეატრში რეჟისორის უფლებამოსვალეობის შესახებ, რომელიც ვ. გუნიას წერილებთან იყო დაკავშირებული.

როგორც მოსალოდნელი იყო, ახლის დამკვიდრება ძველის შეცვლას გულისხმობს, ეს კი ბევრ სირთულესთანაა დაკავშირებული, რომელსაც ხშირად ტკივილი და გულისგატეხვა ახლავს. ასე იყო ქართული თეატრის ცხოვრებაშიც. გაზეთებში მომრავლდა წერილები, რომლებიც ქართული თეატრის კრიზისზე მიუთითებდნენ. ზოგი ვერ ხედავდა თეატრის მომავალს, ზოგს არ უნდოდა ასეთი მომავალი. და ამ ბრძოლაშიც მოწინავეთა რიგებშია ს. ფირცხალავა: „...ჩვენმა თეატრმა აიღო სწორი აღღო და დღეს კარგად ხედავს, რად შეუძლია იქცეს ხვალ. ამით აიხსნება მხოლოდ დრამატულის საზოგადოების შარშანდელი გამოფხიზლება და ახალ გზაზე დადგომა. თუ ჭერ კიდევ მაგრად ვერ მოუკიდებია მას ფეხი, იმდენად კი არ დამდგარა ახალ გზაზე, რამდენადაც სცადა ახალი გზა, მაინც მისი ცდა ისეთი იყო, რომ ვერასოდეს ვერ შეძლებს სხვა გზით სიარულს, ან უკან დაბრუნებას. მისი ახალი მოქმედება თითქოს ფატალისტურია, სტიქიური. შეიძლება მხოლოდ დაგვიანება ან დაჩქარება მოძრაობისა და წინსვლისა, შეჩერება შეუძლებელია“.<sup>22</sup>

მოძრაობა და წინსვლა არათანაბრად მიმდინარეობდა, ბევრი რამ აფერხებდა ამ პროცესის ნორმალურად განვითარებას: თეატრის ტრადიცია, დასის შემადგენლობა, ეკონომიური მდგომარეობა, რომელსაც დაემატა პოლიტიკური ბრძოლები. თეატრისათვის ამ საგანგაშო ვითარებაში ს. ფირცხალავა დიდი სიბრძნითა და სიღინჯით განიხილავს შექმნილ მდგომარეობას და სწორედ ამ კრიზისში ხედავს გამოსავალს. ერთი წლის შემდეგ იმავე გაზეთში დაიბეჭდა ს. ფირცხალავას წერილი. „ქართულ თეატრს კრიზისი დაუდგა, მაგრამ ეს არ არის კრიზისი სიკვდილისა, არამედ მოასწავებს უკეთეს მერმისს და განახლებულს ცხოვრებას... დღეს საზოგადოება განვითარდა, მისი ესთეტიკური მოთხოვნილება გააერთოვდა, ამადლდა და მას უკვე აღარ აკმაყოფილებს ძველი თეატრი. ავი მოიფხოვს

რასაკვირველია; თეატრის განახლება ასე უცებ ვერ მოხდებოდა, მაგრამ „მან სწორი ალლო აიღო“ და კარგად ხედავს რად შეუძლია იქცეს ხვალ“, ეს ბევრს ნიშნავდა... ის სწორი გზით მიდიოდა. ამ გზის სათავეში სხვებთან ერთად დგას ს. ფირცხალავას გამოჩენილი ფიგურა, რომელიც მომდევნო წლებშიც ასევე ზრუნავდა ქართული თეატრის ხვალისდელი დღისათვის, „ცნობის ფურცელის“ დახურვის შემდეგ მოღვაწეობდა გამოცემებში: „შრომა“, „სახალხო გაზეთი“, „სახალხო ფურცელი“, „მზე“, „ფასკუნჯი“... წერდა წერილებს, რეცენზიებს, პიესებს, აკეთებდა ინსცენირებას. გადასახლებაში, ხანგრძლივმა ემიგრაციამ, არაერთხელ შეაწყვეტინა მას თეატრალური საქმიანობა. ჩვენ ამ საქმიანობის მხოლოდ ერთ მონაკვეთს შევხვებით, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მას სამოცხე მეთი წერილი აქვს გამოქვეყნებული ემიგრაციაში წასვლამდე, თითოეული მათგანი არის ძვირფასი დოკუმენტი, რომელშიც ასახულია იმდროინდელი თეატრალური ცხოვრების მნიშვნელოვანი მომენტები და ტენდენციები.

**შ ე ნ ი შ ვ ნ ა ბ ი :**

1. ს. ფირცხალავა. „მოგონებათა ფურცლები“. გვ. 21. თბ. 1988 წ.
2. გაზ. „ივერია“, 1893 წ. 30 თებერვალი. სან-ვინი.
3. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“. 1907 წ. № 2014.
4. სიტყვა. გაზ. „სახალხო ფურცელი“, 1914 წ. 12 ივნისი.
5. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 30 ოქტომბერი.
6. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1901 წ. 7 მარტი. წერილი ხელმოწერილია ფსევდონიმით „კ.“
7. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 1 ნოემბერი. წერილი ხელმოწერილია ფსევდონიმით „!?“
8. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. № 2301.
9. გობეჩია მ. გაზ. „ივერია“, 1903 წ. 11 სექტემბერი.
10. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 30 ნოემბერი.
11. კალამი. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1904 წ. 19 სექტემბერი.
12. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 30 მარტი.
13. ი. ნ-შიძე. გაზ. „ივერია“, 1903 წ. 4 აპრილი.
14. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1902 წ. 19 ოქტომბერი. წერილი ხელმოწერილია ფსევდონიმით „კ.“
15. კალამი. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 10 აგვისტო.
16. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1902 წ. 15 დეკემბერი.
17. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 30 ოქტომბერი.
18. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1904 წ. 19 სექტემბერი.
19. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1904 წ. 15 თებერვალი.
20. დონ-ვალაიანი. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1904 წ. 10 იანვარი.
21. თეატრი: და ხელოვნება. გაზ. „ივერია“, 1904 წ. 9 მაისი.
22. სიტყვა. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1902 წ. 15 დეკემბერი.
23. კალამი. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 10 აგვისტო.

ბიბა ჯაზარიძე

სადაც საჭირო ვიყავი

1961 წლის 10 სექტემბერს გამოცხადდი სამსახურში, ონის კულტურის სახლში. გზაში, ვიღრე თეატრის შენობასთან მივიდოდი, წინ შემომეგება რამდენიმე მსახიობი. მათ სიხარული გამოთქვეს ჩემი გადმოსვლის გამო და თავიანთი თანადგომა აღმითქვეს.

კულტურის სახლშიც რამდენიმე ნაცნობი და უცნობი (ჩემს შემდეგ დაქალბებული და დაკაცებული) თანამშრომელი დაშხვდა ჩემი ბავშვობის მეგობარ კონსტანტინე ალიბეგოვის ხელმძღვანელობით. მათ შორის იყო ძველი მსახიობი, ყოფილი „ლურჯხალათიანი“ პავლე კერესელიძე.

საუბარი მომავალი მუშაობის გეგმებზე წარიმართა. ერთი მათგანი ამტკიცებდა — გაზეთში განცხადება რომ მიგიციათ, არავინ არ მოვა, რაიკომის ძალით ძლივს მოგვეყვას ხალხი და თავისით ვინ ისურვებსო.

შენ ჭავჭავი ნუ გაქვს, უთხრეს შეკრებილებმა, ის გვიტხარი, თავად თუ მოხვალ საკუთარი სურვილითო.

— მე, კი ბატონო, ჩემი განცხადება თუ უშველის, ახლავე დავწერ. აჰა, მიიღე ნომერი პირველი განცხადება — მან განცხადება ღირექტორს გაუწოდა.

— უკაცრავად, ნომერი უნდა გადაასწორო, თქვენი განცხადება მეცხრეა, პირველი პავლე კერესელიძეს ეკუთვნისო, — უპასუხა ღირექტორმა.

ეს მოხდა 10 სექტემბერს. ათი დღის შემდეგ, თეატრში ოთხმოცდათექვსმეტი განცხადება შემოვიდა. ცხადია, ყველას პირველივე სპექტაკლით ვერ დავაკმაყოფილებდით, მაგრამ ახლა, როდესაც ამ განცხადებებს ვათვალიერებ, დროთა განმავლობაში თითქმის ყველა დაგვიკმაყოფილებია.

პირველ დადგმად „ბარათაშვილი“ ავირჩიეთ. მისი დადგმა ბევრმა რამემ განაპირობა, უმთავრესად კი ტექნიკურმა მხარემ. როგორც მოგახსენებათ, ჩემი ბოლო დადგმა ამბროლაურში იგივე სპექტაკლი იყო და ყველაფერი მწამწარეულად შექონდა — დეკორაცია, განათება, კოსტიუმები და ტექნიკური აღჭურვილობა. რა თქმა უნდა, უმთავრესი სამუშაო წინ შექონდა, მაგრამ სახალხო თეატრში ტექნიკური მხარე უფრო მეტად ჭირს, ისიც ცნობილია, რომ მრევლი-

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“ 1995, № 5-6, 1996, № 1-2, 4, 5-6.



შვილის პიესაში ათამდე ქალია და თითქმის ყველა ცნობილი — სალომე ტყეშელაშვილი, ტყეშელაშვილი და ნინო ჭავჭავაძეები, ეფემია, მანანა, მაიკო და ტასო ორბელიანები, ვორონცოვის მუხლზე და სხვ. სახალხო თეატრისათვის ამდენი ქალი ფუფუნებაა. ყველა მათგანი ისე უნდა შეირჩეს, რომ ამართლებდნენ თავიანთი გმირების სახეებს, როგორც პორტრეტულად, ისე განსახიერებთაც.

რეპეტიციები დაიწყო. სცენისმოყვარეებს უძნელდებოდათ ჩემი რეჟიმის შეგუება, მაგრამ მალე ყველაფერი კალაპოტში ჩააყენა ჩემმა უკომპრომისობამ და შემოქმედებითა მომთხოვნელობამ.

სპექტაკლი უფრო სწრაფად განხორციელდა, ვიდრე ველოდი. პრემიერა დეკემბერში ვაჩვენეთ — „დიდი ხანია ონის სახალხო თეატრს ამდენი მაყურებელი არ ჰყოლია — წერდა ადგილობრივი გაზეთი — როგორ განხორციელა ამ მაღალმხატვრული პიესის დადგმა ონის სახალხო თეატრის კოლექტივმა? უნდა ითქვას, რომ ღირსეულად“ და ა. შ. შემდეგ გაზეთი ხოტბას ასხამს ბეგლარ ხიტბაშვილს, შუქურა და შალვა ჭაფარიძეებს, მურმან ბურდიაძეს, იზა სირბილაძეს და თქვენ მონა-მორჩილს. ასე რომ, ჩვენმა „ბარათაშვილმა“ გაიმარჯვა ონის თეატრის სცენაზე.

ამ სპექტაკლმა შემდეგ დიდი წარმატება მოიპოვა ქუთაისის ფილარმონიის სცენაზე. საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიწვევით სპექტაკლი ვუჩვენეთ ამ საზოგადოების V ყრილობის დელეგატებს ქალაქ თბილისში. წარმოდგენამ, რომელიც კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრში გაიმართა, მაყურებელი მიიწიდა და დიდი წარმატება მოუტანა თეატრს. კულტურის სამინისტრომ საპატიო სიგელით დააჯილდოვა სპექტაკლი. თბილისის პრესამ აღტაცებული წერილები მიუძღვნა ჩვენს ნამუშევარს. არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი რესპუბლიკური გაზეთი, თუ ჟურნალი, რომელსაც თბილი სიტყვა არ გაემეტებინოს ჩვენთვის. „ბარათაშვილის“ წარმატებამ თეატრს ფრთები შეასხა.

მე მჭეროდე, რომ ასეც უნდა მომხდარიყო, მაგრამ თუ ასე მალე მსგავს წარმატებას მივღწევდით, არ მეგონა. რა თქმა უნდა, სცენის მოყვარეთა დიდმა სიყვარულმა ყოველგვარ დაბრკოლებას სძლია.

მადლობა მათ, მადლობა ონელ, ქუთაისელ, თბილისელ მაყურებლებს.

მე არ შევუდგები პრესაში გამოქვეყნებული მასალების მიმოხილვას, მაგრამ ერთი წერილი მინდა გაგაცნოთ, რომელიც არსად არ გამოქვეყნებულა. იგი ეკუთვნის ჩემს ძვირფას პედაგოგს; რესპუბლიკის სახალხო არტისტ, ქალბატონ ცაცა ამირეჯიბს, დიდი ლაღო მესხიშვილის, ალექსანდრე იმედაშვილის, ვალერიან გუნიას და სხვათა პარტნიორს. ჩემდამი გამოგზავნილ წერილში სწერს: — „მე ბარათაშვილი რაღაც ავადმყოფურად მიყვარს და მისი წარსული ცხოვრება ცრემლს იწვევს ჩემში. ჩვენს თეატრებში ორი მსახიობი თამაშობდა ამ როლს და ვერც ერთი ვერ მიეკარა ჩემს გულს... ისინი კომკავშირულ ბარათაშვილს თამაშობდნენ და არა მე-19 საუკუნის სევდით მოსილ პოეტს. მისი საკაცობრიო დარდი „მედი ქართლისა“ და ეკატერინესადმი დიდი გრძნობა მშვენიერად იყო გადმოცემული თქვენი თამაშით, რამაც ძალიან გამახარა. ძალიან კარგად არის ჩაფიქრებული ობელისკი და ეპიგრაფები, მომხიბლავია „ჩინარი“, მშვენიერია, ძალიან მომეწონა, რომ ქულაჯა-კაბა ჩაგიცვამთ, ვიდრე ევროპულად. წინათ მის პორტრეტს ასე ხატავდნენ — ჩოხა-კაბაში... უნდა აღვნიშნო თქვენი მშვენიერა 52.“

მეტყველება. ერთი სიტყვით, გიგა, თქვენ ამჯერადაც გაიშარჯვეთ, როგორც ყოველთვის. მომეწონა გაფორმება, მხატვრობა ბრწყინვალედ არის გადმოცემული. თქვენ რომ ხატვას ვაპყობოდით, ეხლანდელ მხატვრებს არ ჩამოუვარდებოდით. უჩა ჯაფარიძეც აღტაცებული იყო. რა გამჭვირვალედ, რა სპეტაკად გამოიყურებოდა მთაწმინდა, ბარათაშვილის სიტყვები სრულიად გამართლებული იყო „მთაო წმინდაო, ცვარნი ციურნი... ციაგნი ნელი“. ბოლო მოქმედება მშვენიერია მხატვრული გაფორმებითაც. ბარათაშვილის აფორიაქებული სული და მისი მერანი, მშვენიერად არის გადმოცემული მხატვრობის, გაფორმების საშუალებით. მეორედ რომ იყოს შემთხვევა სიამოვნებით კვლავ ვუყურებდი. ერთი სიტყვით, გიგა, თქვენ გამარჯვებული ხართ და მუდამ გამარჯვებას გისურვებთ.

თქვენ დიდ საქმეს აკეთებთ.

პატივისცემით, მუდამ თქვენი კეთილის მსურველი ცაცა ამირეჯიბი — საქართველოს სახალხო არტისტი.

1962.24.IV“

დღეს შეიძლება ბევრ რამეში არ დაეთანხმო ქალბატონ ცაცას, მაგრამ იმუშაოდ ეს წერილი ჩემთვის დიდი სიხარულის მომნიჭებელი იყო.

ქართულ პრესაში გამოქვეყნდა ჩვენი მსახიობების ღვეან გამყრელიძის, იზა სირბილაძის, კონსტანტინე ალიბეგოვის, შუქურა და შალვა ჯაფარიძეების, ბაბუღია მინდელის, ტერეზა ხიდუშელის და სხვათა ფოტოსურათები. სჩანდა, რომ დედაქალაქში ჩვენს პოპულარიზაციას აკაკი გეწამე ეწეოდა. „სისხლის ცრემლებით“ დაწვებული ჩვენი მეგობრობა ძალაში რჩებოდა.

„ბარათაშვილი“ ტკბილად მაგონდება...

1962 წელს მაყურებელს ხუთი სპექტაკლი და ერთი სანახაობა ვუჩვენეთ. ესენი გახლდათ: ქსენია ხაფავას „მზექალა“, ვიქტორ როზოვის „ხალისიანი მეგობრები“, ვალენტინე კატაევის „აფრა ეული“, აკაკი დევძის „სადიპლომა სპექტაკლი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და სანახაობა ღია ცის ქვეშ „უჩა ჯაფარიძის შეხვედრა მშობელ ხალხთან“.

პირველი ხუთი დადგმიდან ერთი, „ხალისიანი მეგობრები“ ცაგერის მაყურებელსაც ვუჩვენეთ. ხოლო „ოიდიპოს მეფე“ ტყბულელ, სამტრედიელ და ქუთაისელ მაყურებელსაც. როდესაც ონში პირველი სპექტაკლი განვახორციელეთ, იმდენად იყვნენ მიჩვეულები მსახიობების „კარიზებით“ სპექტაკლების ჩაშლას, რომ ახლაც მოინდომეს ჩვეული ხერხი გამოეყენებინათ, მაგრამ ამჯერად არ გამოუვიდათ. როდესაც მითხრეს, რომ დღეს პიესაზე № მსახიობი ვერ გამოცხადდებაო, იმ წუთას ვუხმე ამბროლაურიდან ამ როლის შემსრულებელს და წარმოადგენა არ ჩავშალე, მეორედ იგივე განმეორდა, კვლავ ვუხმე, მესამედ კვლავ და კვლავ ასე და ამგვარად შეწყდა მსგავსი მცდელობა. იმუშაოდ დიდი დახმარება გამოიწიეს თეატრში წესრიგის განმტკიცებაში ამბროლაურის თეატრის მსახიობებმა ჭანვერდი ყიფიანმა, ჭუმბერ გოცირობიძემ, ამირან ბოკორიშვილმა და ჩემმა განუყრელმა ასისტენტმა ივოლოდა მესხმა.

სეჟონში დადგმული ყველა სპექტაკლით ახალ-ახალ ძალებს ვიძენდით და ვწვრთნიდით სეჟონის ბოლო სპექტაკლისათვის. ასე იყო ამჯერადაც. ამ დადგმებიდანაც გამოჩნდნენ ახალი ძალები, რომლებმაც გაკვამდინა უფრო რთულ ნაწარმოებს შევკვიდებოდით. ხატიჯე მეტრეველი, ნინუცა გიორგობიანი, ჭუმბერ

და პატარა გია ჭაფარიძეები, ღერი ბურღილაძე, ნაწული ბასილაშვილი, ლალა და სვეტლანა დუშუაშვილები და სხვ. ეს ადამიანები ქმნიდნენ იმ სილამაზეს და სასწაულებს, რომელიც მაშინ ონის თეატრის სცენიდან იფრქვეოდა.

მოსკოვში, პუშკინის სახ. სახვითი ხელოვნების მუზეუმში, როცა უამრავ ანტიკურ და ბერძნულ ქანდაკებებს შორის უმწეო მატლივით დავლოდავდი, გადავწყვიტე ჩემი სხეული ოდნავ მაინც მიმემსგავსებინა მათთვის. დავიწყე ვარჯიში და იმიტომ კი არა ვინმეს შეეჭობებოდი, კრილოვის „ბაჟაყის და ხარისა“ არ იყოს, მინდოდა ჩემი თავი და თეატრი ანტიკური ტრაგედიის შესრულებაში მომეხსენებინა. ნანახი მქონდა დ. ალექსიძის შესანიშნავი დადგმა „ოიდიპოს მეფე“ აკაკი ხორავას ბრწყინვალე შესრულებით, მაგრამ მისი მიზანძვა წუთითაც არ მიცდია, მე ჩემი ოიდიპოსი მყავდა, რომელმაც ჩემს წარმოდგენაში შეისხა ხორცი და მაქვებდა სცენური განსახიერებისაკენ. გარდა ამისა, სცენის მოყვარულებშიც ზედავდი ამ ტრაგედიის ცოცხალ გმირებს. გადაწყვეტილი, ზაფხულში შოვში წავედი, ვითომ დასასვენებლად, სინამდვილეში კი დადგმისათვის ესკიზებს ვამზადებდი, როლს ვამუშავებდი და სხეულს ვიკაუბებდი. მზეზე ვიწვებოდი, ვვარჯიშობოდი, ცივ ქანქახში ვბანაობოდი. როგორც ჩანს, ყოველივე ამან ნაყოფი გამოიღო და ვიგრძენი, რომ სპექტაკლზე მუშაობისათვის მზად ვიყავი. დასი დაკომპლექტდა, რეპეტიციები დაიწყო. პიესის ყველა მონაწილე დიდ პასუხისმგებლობას გრძნობდა, ქანცვაწყვეტამდე ვმუშაობდით. იოკასტეს შემსრულებელი, გარეგნობით ნამდვილი ბერძენი დედოფალი, ბაბუღია მინდელი ავადმყოფობდა და მაინც ისეთ ნებისყოფას იჩენდა, რეპეტიციებზე არაფერს გვაგრძნობინებდა. მან შესანიშნავად ითამაშა პრემიერა, შემდგომი წარმოდგენების, გასტროლებზე ტყიბულში, სამტრედიის გასტროლებზე წამოსვლა კი ველარ შესძლო. როდესაც სამტრედიის სცენაზე დეკორაციების დადგმა დავამთავრეთ, ონიდან გვიდებეშეს მისი ავადმყოფობის შესახებ. სასწრაფოდ უკან დავბრუნდით, მაგრამ სამწუხაროდ იგი გარდაიცვალა. ახალმა იოკასტემ — იზა სირბილაძემ სასწრაფოდ შეცვალა იგი და სამტრედიისა და ქუთაისის სცენებზე ღირსეულად ითამაშა. მე არასოდეს დამავიწყებდა ქუთაისის წარმოდგენები. ბევრი სპექტაკლის მნახველმა ქუთათურმა მაყურებელმა გულმხურვალედ მიიღო ჩვენი წარმოდგენები და მქუხარე ოჯახებით, ყვავილების თაიგულებით და გულთბილი შეხვედრებით გვიმასპინძლა. დაუვიწყარია ის უურადლება, რაც ქუთაისის ახალგაზრდობამ არჩილ ჭაფარიძის ხელმძღვანელობით გამოიჩინა.

თუმცა მოვლენებს გავუსწარი, არ დამავიწყებდა პრემიერა ონში. თეატრის შენობას უამრავი ხალხი მოაწყდა. რამდენიმე წუთით დავგვიანებული მაყურებლები, მათ შორის პოეტი აკაკი გეწაძე, ოჯახით, ჩემი მეუღლე და ჩემი და ფანჯრიდან ძლივს ამოფორთხებულან. წესრიგის დასაცავად გარეთ გასული „ოიდიპოსი“, თქვენი მონა-მორჩილი, კინაღამ დამაკავეს — ეტუობა მონაწილეა, არ გავუშვათ და იქნებ კარი გავვლონო — იცოცხლე, ამის გამგონე „ოიდიპოსმა“ უკან გაქცევა ვიკადრე პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა. მთელმა დასმა მასახელა.

რამდენიმე წარმოდგენის შემდეგ საქართველოს კულტურის მინისტრის ბრძანება მოგვივიდა, რომელშიც ეწერა — „ონის თეატრის სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“ რეკომენდირებულია კრემლის თეატრში წარსადგენად“. უსახსრობის გა-

მო თეატრი ვერ წავიდა. ვგონებ, კომენტარი ზედმეტია.

მაგონდება ერთი ამბავი — პრემიერის გამოშვებამდე სამი დღით ადრე მთავრობის ადგილობრივი წარმომადგენელი მოვიდა და გამოგვიცხადა — სასწრაფოდ დეკორაციები უნდა აშალოთ, თბილისიდან ბრიგადა ჩამოვიდა, სალამოს ატარებენო და თანამგზავრზე მიმითითა. მე განვუმარტე, რომ დეკორაციის აღება არ შემძლია, სპექტაკლი ჩამეშლება-მეთქი. მოსული გაცხარდა, საქმეში სტუმარი ჩაერთა და რომ შეიტყო, რომელ პიესაზე იყო ლაპარაკი, განაცხადა — თეატრს ასეთი დიდი პიესა მოუშვადებია და მე ხელს როგორ შეგიშლით, მაპატიეთ შეწუხებისთვისო. ხელი გამომიწოდა და დაუმატა — გისურვებთ წარმატებას, ჭიკიკო აბაკელია გახლავართ, თეატრალური საზოგადოებიდანო. ააშენოს ღმერთმა, ისევ სტუმარმა გვიხსნა. საერთოდ, თეატრალური საზოგადოება დიდად გვეხმარებოდა. საზოგადოების ბრიგადამ, რომელშიც შედიოდნენ რეჟისორი ნიკო გოძიაშვილი, გაიოზ იაქაშვილი, სიკო ვაჩნაძე, ვალერიან დოლიძე, მალხაზ ბებურიშვილი და სხვ. დიდი შეფასება მისცეს ჩვენს სპექტაკლს და მოითხოვეს, დედაქალაქშიც წარმოგვედგინა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს დადგმა თბილისში არ ჩავვიტანია, პრესა დიდ ინტერესს იჩენდა მისადმი. ქვეყნდებოდა რეცენზიები, ფოტოსურათები, ინფორმაციები. გამოგვეხმაურა გაზეთები: „ლიტერატურული საქართველო“, „მოლოდიოჟ გრუზიი“, „კომუნისტი“. ჟურნალები — „თეატრალური თბილისი“, „საბჭოთა ხელოვნება“, საკავშირო ჟურნალი „ტეატრ“-ი და სხვა. მეტი რა უნდა გვექნა, ეგრეთ წოდებულ, პროვინციის სახალხო თეატრს.

„სპექტაკლი ღია ცის ქვეშ“ — ასე უწოდა აკაკი ხორავამ ჩვენი თეატრის და მთელი ხალხის შეხვედრას მხატვარ უჩა ჭავჭავაძისთან, ხოლო როდესაც სამხატვრო აკადემიის მაშინდელმა რექტორმა, პროფესორმა აპოლონ ქუთათელაძემ ტრიბუნიდან იკითხა — ვინ შექმნა ეს იშვიათი სანახაობაო, ვილაცამ ხალხიდან უპასუხა — ხალხმა, რაჟველებმაო. უსაზღვროდ ბედნიერი ვიყავი, სჩანდა, ხალხს მოეწონა სანახაობა და მიითვისა, თავისად გამოაცხადა. მეც ეს მინდოდა, ამაზე დიდ შეფასებას მე არ ვინატრებდი.

ჟურნალმა „ოგონიოკმა“ გამოაქვეყნა მხატვარ კირილე ზდანევიჩის ვრცელი სტატია ამ შეხვედრის შესახებ. ხოლო ათი წლის შემდეგ ჟურნალი „დროშა“ წერდა: „რაჟა მუდამ მომზიბლავია, მაგრამ განსაკუთრებით ლამაზი იყო იგი იმ დროს, როცა თავის საყვარელ უჩას ხვდებოდა. გზებზე, ყოველ სოფელთან წააწყდებოდით უჩას სურათებს — არა ფერწერულ ტილოებსა და გრაფიკულ კომპოზიციებს, არამედ პირდაპირ ნატურაში, ცოცხლად. ვაცოცხლებულიყვნენ სურათები, მუზეუმის კედლებიდან ღია ცის ქვეშ გადმოსულიყვნენ. მოჩქევედა მილით წყაროს წყალი, თქრიალით ჩაღის დოქში და იქვე იდგა მოხუცი დედა („დედის ფიქრები“). მეორე ადგილას სათიბში პაპა იდგა ცელით ხელში, პატარა გოგონას სამხარი მიეტანა მისთვის, თანაც თავის ცუგო წამოეყვანა („პაპის სიხარული“), მესამე ადგილას — ჯეელ ბიჰს აცილებენ ახალგაზრდა ქალი, მისი შვილი და მოხუცი კაცი, მათ ფერხთით თხა წამოწოლილა („გზის დალოცვა“), აგერ სოფლელი ბიჭი შეხვედრია თავის ადრინდელ შეყვარებულს, სხვაზე რომ გათხოვდა, შეხედა ქალმა და ჩაღუნა თავი („საყვედური“), ამას მოსდევდა „სიყმის მეგობრები“, „საინტერესო საუბარი“ და მთელი ქვეყანა, მთელი გზა, მინდორი და სოფელი გადაქცეული იყო უჩა ჭავჭავაძის შემოქმედებად, თვითონ ხა-



ლხმა სპექტაკლივით დადგა უჩას სურათები, მაგრამ აქ არაფერი იყო თეატრალური, არც გრიმი იყო საჭირო, არც კოსტუმის გამოცვლა, არც დეკორაცია, პირდაპირ გამოვიდა ხალხი ქუჩაში, ორღობეში და ჩვენ დავინახეთ ის სიყვარული, წარბაქი ყოფა, იერი, ფერები და კონტურები, რომელთა მთლიანობას საქარველო ეწოდება.

ეს იყო ქვეშაირიტად ჯერ უნახავი სანახაობა მსოფლიო სახვითი ხელოვნების ისტორიაში. ურნალი „დროშა“, 1971 წ. № 6“.

ამ ამბის შემდეგ ბატონ უჩას ხშირად უთქვამს — კაცო, მის მერე რამდენჯერ ვიყავი რაქაში და ეს გზა ისე ლამაზი აღარ მეჩვენება, როგორც იმ დღეს იყო. მხატვარს ავიწყდებოდა, რომ მის სურათებს გენიალური მხატვრის ნამუშევრები ჰქონდა ფონად, მხატვრისა, რომელსაც ბუნება ჰქვია.

შესანიშნავი მწერლისა და დრამატურგის, ჩემი ქალაქის საამაყო შვილის გერცელ ბააზოვის დრამატურგია მუდამ მალეღვებდა და კიდევ უფრო მიღვივებდა სიყვარულს მოძმე ებრაელებისადმი, რომელთა შორის ბევრი კარგი მეგობარი მყავდა და მყავს. ჩემი სკოლა ებრაელთა უბანში, სწორედ სინაგოგის ეზოში იდგა. ყოველდღე ვხედავდი იმ ადამიანებს, რომელთა შორის აღიზარდა გერცელი და რომლებიც შემდეგში გადაიქცნენ მისი ნაწარმოებების გმირებად.

ჯერ კიდევ სრულიად ბავშვი (მეოთხე კლასელი) სკოლის სიმებიან ორკესტრში ვუკრავდი მანდოლინზე, როდესაც პედაგოგმა კ. ლაშხმა დადგა „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ და ჩვენი ორკესტრი გამოიყენა მუსიკალური გაფორმებისათვის. სულმოუთქმელად ვაკვირდებოდი მსახიობების თამაშს და რას ვფიქრობდი, თუ ოდესმე მეც მომიხდებოდა ამ პიესის დადგმა.

როგორც კი თეატრალური განათლება მივიღე, ჩემს მშობლიურ ქალაქს მივაშურე და მინდოდა, ვვცნებობდი ადგილობრივი დრამატურგის პიესით გამეხსნა სეზონი, მაგრამ იმ ხანებში ეს ამბავი შეუძლებელი იყო. მხოლოდ თხუთმეტი წლის შემდეგ შევახსნი ფრთები ჩემს ოცნებას და რესპუბლიკაში პირველმა (რეპლიტაციის შემდეგ) და ჯერ-ჯერობით ერთადერთმა, კვლავ დავდგი სანუკვარი პიესა „მუნჯები ალაპარაკდნენ“. ეს მოხდა 1968 წელს. ამავე წელს 23 აპრილს, სარაიონო კულტურის სახლში გავმართეთ გერცელ ბააზოვის ხსოვნისადმი მიძღვნილი საღამო, სადაც წარმოვადგინეთ „მუნჯები“.

მას შემდეგ ეს სპექტაკლი სცენიდან არ ჩამოსულა. ხუთჯერ შეიცვალა შემსრულებლების შემადგენლობა. თბილისის, ქუთაისის, ცხინვალის, ამბროლაურის მაყურებლებმა საკუთარ სცენაზე იხილეს ჩვენი წარმოდგენა, ხოლო შოვსა და ახლო სოფლების მაყურებლებმა ღია ცის ქვეშ იხიამოვნა დიდი დრამატურგის ამ შესანიშნავი ქმნილებით.

1972 წელს თბილისში სპექტაკლის ჩვენების შემდეგ ჩვენი თეატრი ამ პიესით მეორედ გახდა რესპუბლიკური, ხოლო შემდეგ საკავშირო ფესტივალის ლაურეატი.

თეატრმა იზეიმა „მუნჯების“ ასი წარმოდგენა, რაც მე ვფიქრობ, სენსაციური ამბავია არა მარტო ჩვენი თეატრის, არამედ სახალხო თეატრებისათვის საერთოდ.

წარმოდგენაში ასჯერ ითამაშეს მთავარი როლები ჩვენი თეატრის მსახიობებმა ავ. ციხისელმა და ი. შიშვილაშვილმა.

„მუნჯების“ მე-100 წარმოდგენა დიდი მწერლის დაბადებიდან 70 წლისთავის იუბილესა და მის უკვდავებას მიძღვნა.

სპექტაკლის იმდროინდელი შემადგენლობიდან ვერ ვიტყვი, რომ რომელიმე (ეპიზოდური როლების შემსრულებელი, მასიური სცენების მონაწილე ბავშვებიც კი) თავის სიმალეზე ვერ იდგა. ასეთი ანსამბლური სპექტაკლი, მე მგონი, მის შემდეგ აღარც დამიდგამს და მაინც, გამოირჩეოდნენ: ა. ციხისელი (მეხის-კიელი), ს. ღუშუაშვილი (მირიანი), თ. მურუსიძე (იოხაბედი), ნ. გიორგობიანი (ნაყომი), მ. ბურდილაძე (დანელი), ლ. ბურდილაძე (ყაზარია), უ. მაისურაძე (ხარიტონი), ი. შიმშილაშვილი (იშაი), ჯ. ჭაფარიძე (ზებო), და სხვ. სპექტაკლს უამრავი მაყურებელი ჰყავდა. ონის ქუჩებში ხშირად გაიგონებდით სცენებს ამ პიესიდან, რომელსაც ბავშვები შესანიშნავად ასრულებდნენ.

ქუთაისის ფილარმონიამ ამ წარმოდგენის სამი საღამო იყიდა და ყოველ საღამოს დაბაში პირთამდე გადაქედილი იყო მაყურებლებით, ხოლო მესამე საღამოს ხალხის მოზღვავებამ მოლოდინს გადააქარბა. მაყურებელი კულისებშიც კი შემოიჭრა. ეს იყო ქეშმარიტი ზეიმი გ. ბააზოვის ნიჭიერებისა, რომლის მაყურებლამდე მიტანა შესძლეს ონელმა მსახიობებმა. და მაინც, მოგვასმენინეს დამსწრეთა საყვედური — მე რომ თქვენს ადგილზე ვყოფილიყავი, „ოდიშოსის“ შემდეგ ამ სპექტაკლს ქუთაისში არ წამოვიდებდიო. ეს იყო მათი აზრი, რომელიც, არა მგონია, სწორი იყოს.

პოლიკარბე კაკაბაძის პიესა „კოლმეურნის ქორწინება“ კვლავ ახალი საიმედო ძალების გამოვლენის საშუალებად იქცა. კვლავ გაგვახარა კონსტანტინე ალიბეგოვა (ხაფიტონი) და ახალგაზრდებმა — მეგული ჭაფარიძემ (გვირისტინე), ციცო კერვალიშვილმა (კაკალა) და ვახტანგ ჭაფარიძემ (მედორე). ეს სპექტაკლი რაიონის სოფლებშიაც წარმოვადგინეთ. ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს ხარიტონს იატაკი ჩიენგრა სცენაზე. მსახიობი კ. ალიბეგოვი არ დაიბნა და ხმამაღლა უსაყვედურა კოლეგებს — აი, დაგექცეთ ოჯახი, სილოხის ორმოსთვის ადგილი სხვაგან ვერ გამოიხატო, რაღა კანტორის ეზოში მოათავსეთო.

იმავე წარმოდგენაში მიზანსცენის ერთგული, მაშინ პატარა მსახიობი, ვაჟა ლობჯანიძე მთელი ერთი მოქმედების განმავლობაში ცალ ფეხზე იდგა იმისათვის, რომ რეკვიზიტორს არ წამოედო ხის კუნძი, რომელზედაც მსახიობს მეორე ფეხი უნდა სდგმოდა.

ასეთი კურიოზები ხშირი იყო, განსაკუთრებით გასტროლების დროს.

ჩეხოვის „თოლია“ სერიოზული განაცხადი იყო ახალგაზრდა მსახიობებისათვის. ნუკრი გამყრელიძემ და მავალა ჭაფარიძემ მაყურებელს აჩვენეს თავიანთი ახალგაზრდული შემართება და გარდასახვის დიდი უნარი. გაგვახარა სუხანა ჩხრაძემ პიესის მთავარი გმირის, გულწრფელი შესრულებით. (სხვათა შორის, „თოლია“ საქართველოში პირველად ჩვენი თეატრის სცენაზე დაიდგა).

ზეიმად იქცა ლევან გოთუას ჩვენეულ სპექტაკლებში კოტე მარჯანიშვილის თეატრის ცნობილი მსახიობის ვასო გოძიაშვილის მონაწილეობა. მან ჩვენს თეატრში შეფე ერეკლეს როლი ითამაშა და ყველანი მოგვხიბლა თავისი დიდი ოსტატობით ორი საღამოს განმავლობაში. მაყურებელმაც არ დააყოვნა და მჭუხარე ტაშით, ყვავილების თაიგულებით და უსაზღვრო სიყვარულით გამოხატა თავისი აღფრთოვანება.

ამ გასტროლს ასეთი კურიოზებით ახლდა:

— ბატონო ვასო, დიდად გვასიამოვნეთ — მოკრძალებით მიმართავს მეორე ხალაშოს სპექტაკლის შემდეგ ერთი მსახიობი — კიდევ ერთხელ დავტკბი თქვენი ხელოვნებით...

ვასომ სიამოვნებით გაიღიმა — დარბაზიდან ნახეთ?

მსახიობი შეცბა — არა, ბატონო ვასო! მე ხომ სოლომონ მსაჭულს ვთამაშობდი. მუდამ თქვენს გვერდით ვიყავი, დარბაზში როდისღა ჩავიდლოდი.

— ა, დიახ, დიახ, სოლომონ... დიახ, ჩინებულად თამაშობდით — არ ღაბინა ბატონი ვასო.

როდესაც ონში გასტროლებზე ჩამოვიდა, ქალაქის შესასვლელთან შეხვედრა მოვუწყვეთ, დიდი ზარ-ზეიმით წამოვიყვანეთ. სუფრასთან დავსხედით თუ არა, ჩემს კიშკართან ვირმა დაიუროყინა. სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა, ყელში თითქოს ბურთი გამეჩხირა. როგორც იქნა, თავს ვძლიე და გავიმეორე — ბატონო ვასო. და ვირის უროყინი კვლავ გაისმა.

— ეს შენ მომიწყვე, — იყვირა ვასომ, — შეხვედრა ბრწყინვალე გცოდნია, მაგრამ ეს რაღა იყო?

— ღმერთი, რჩული, ჩემი ბავშვობის მერე ონში ვირი აღარ დამინახავს, ეს ვინ ჭანდაბამ დააბა ჩემს კიშკართან — შევწყუხდი მე.

— ეგ არაფერი, სამაგიეროდ დღეს ნახე — ჩაიროხროხა ვასომ — რაქველებმა იფიქრეს, კახელია და მოდი ჩოჩრიკელათი გავახაროთო — თვითონვე გაჟღანტა დაძაბულობა და თავისებური იუმორით გაგვამხნევა შეცბუნებული მასინძლები.

წარმოდგენებმა ონში ბრწყინვალედ ჩაიარა. კახეთისაკენ ექსკურსიაზე მიმავალ ვილაცის მანქანამ გზა გადაგვიჭრა. გავჩერდით. მსუბუქი მანქანიდან ლომივით ფაფარაშლილი, კეთილი ღიმილით სახეგაცისკროვნებული, მომხიბლავი მამაკაცი გადმოვიდა — ლევან გოთუა გახლავარ, მითხრეს. ჩვენ წინ გიგა ჭაფარიძე მიდისო და გულმა აღარ მომითმინა, ჩემი პიესა დაგიდგამთ. ზღაპრებს უყვებიან. მართალია, რომ სცენის ფარდა მოხსნილია და მოქმედება გართაა გატანილი, ცხენდაცხენ ბრძოლები ჩანსო?

— ნაწილობრივ მართალია, ნაწილობრივ გაბუქებული. ჩვენს სცენაზე არის ამის საშუალება და ბრძოლის ველზე ცხენები და მხედრები გამოვჩინეთ. სჯობს, საკუთარი თვალით იხილოთ, როდის მობრძანდებით?

— უთქველად, უთქველად ვნახვ, მანამდე კი ჩემთან, არმაზში, გელოდებით. საუვარელ მწერალს პირობა ვერ შევუსრულე. უკანასკნელი სერგო ჯაჭარაძის დაკრძალვაზე ვნახე, მთაწმინდაზე. დაღონებული მიაცილებდა თავის ბესიკს.

„მეფე ერეკლეში“ ცით ჩამოსული ფერიასავით დაგვამშვენა ნანა ჭაფარიძემ ანო ბატონიშვილის როლის ბრწყინვალე შესრულებით, ხოლო შალვა ჭაფარიძის საიათნოვამ მოხიბლა ონელი მაყურებელი. განსაკუთრებით კარგად ასრულებდა იგი საიათნოვას სიმღერებს. მისი ფოტო მგოსნის როლში გამოქვეყნებული იყო შურნალში „თეატრალური მოამბე“ საიათნოვას იუბილის დღეებში. მე ამ დადგმაში ბესიკის როლს ვასრულებდი. „მეფე ერეკლეს“, სცენის ტექნიკური გაფორმების სხვაგან გადატანის მოუხერხებლობის გამო, გასტროლებზე ვერსად წავიდეთ.



ნახუცრიშვილის პიესა-წაღაპარი „ნაცარქექია“ ბავშვებისათვის დავდგამთ მაგრამ ისეთი ხალისიანი წარმოდგენა გამოვიდა, რომ მოზრდილებიც და პენსიონერებიც კი სიამოვნებით უცქეროდნენ. შესანიშნავი იყო კიკილას და ვახუშტის გაშაირება, რომელსაც ლერი ბურდილაძე და სერგო (იგრი) ცეცაძე წარმოგვიდგენდნენ და სცენა ბავშვ ღევთან და დახტინგურ მეფესთან — ჭეშალ სამხარაძის და ვალერი ჭანელიძის მონაწილეობით. მშვენიერი იყო „საცეკვაო“ სახელდახელო „ორკესტრის“ შესრულებით. წარმოდგენის დაუვიწყარი ფინალი და სხვ. „ნაცარქექია“ ისეთი სპექტაკლი გამოვიდა, სიმართლე გითხრათ, არ ველოდით.

წამთრის უინვაში წარმოვადგინეთ ბერსენოვის და დობუნსკის პიესა „დიდი კათაკმეველი“. გალილეს როლს, იმუამად სტუდენტი, წამთრის არდადეგებზე ჩამოსული შალვა ჭაფარიძე ასრულებდა. მახსოვს ფინალი, როდესც დიდი მეცნიერი ტელესკოპით გაპყურებს ცას, როგორ ძაგძაგებდა მისი ასისტენტების ხელში ეს „მძიმე“ ინსტრუმენტი. მიუხედავად სიცივისა, სპექტაკლებს მაყურებელი არ აკლდა.

ჩემმა კომედია „ტელევიზორი“, რომელმაც ერთ დროს იხსნა ამბროლაურის კულტურის სახლი, ამუამად ერთმოქმედებიანი პიესების რესპუბლიკურ ფესტივალზე პირველი ადგილი დაიმსახურა ონის თეატრის შესრულებით. როცა სიგელი გადმოგვცა, უიურის თავმჯდომარე შეპირად გვახსენებდა პიესის ზოგიერთ ფრაზებს.

კარგად მომაგონდება სიმონ მთვარაძის „სახსოვარის“ დადგმა. ამ პიესაში ხუთი მოქმედი გმირია, თუ თითოეული მათგანი მალალი დონის შესრულებით არ გამოირჩევა, ადვილი შესაძლებელია სპექტაკლი მოსაწყენი გამოვიდეს. საბედნიეროდ, მსახიობებმა მასახელეს. იგრი ცეცაძის ბუნებრივ მონაცემებს კარგად შეერწყა შოთას მთავარი როლი, მაგრამ თუ არა მისი საუცხოო შესრულება, მონაცემები ვერას უშველიდა.

დავით შიმშილაშვილმა, როგორც ყოველთვის, ახლაც მასახელა. ჭრ იყო და „ბარათაშვილში“ ბრწყინვალე სახე შექმნა კავკასიის მეფის ნაცვლის ვორონცოვისა, შემდეგ „ოიდიპოსში“ შესანიშნავად განასახიერა ქურუმი და ახლა პატას როლში ყოველგვარ მოლოდინს გადააპარბა. საერთოდ ძვირფასი პიროვნებაა, მე იგი არასოდეს დამავიწყდება (ამუამად ისრაელში ცხოვრობს). დანარჩენი შემადგენლობიდან უველანი კარგები იყვნენ, მაგრამ მათ შესახებ ქვემოთ.

„ღატაკი მილიონერი“ ჩემი პიესაა — უსამშობლობა ისეთი დიდი სიღატაკეა, რომ მას ვერავითარი მილიონები ვერ აანაწლავებს — გვეუბნება იგი. პიესა ასახავს ქართველი ემიგრანტის, მხატვარ ლევან იაშვილის ცხოვრებას უცხო ქვეყანაში. ტექნიკურად ეს პიესა ისე მაქვს გააზრებული, რომ მას ჩემს მეტი ვერავინ დადგამდა და ამაში ალბათ დამეთანხმებიან ის მსახიობები, ვინც მაშინ ამ სპექტაკლში მონაწილეობდა. პიესის მოქმედება მიმდინარეობს გემის ჰიპერბოლურ კაიუტაში და ასეთი სცენებია: შეჩიბრება ცირკში, დოლი, მანქანით ბუნების ფერად უდაში ჩასმული გამოფენის დათვალიერება, გემით მგზავრობა, ნავიდან აღელვებულ წელვაში გადახტომა, საქართველოდან ამერიკაში უცებ გადასახლება და სხვ. როდესაც პიესას ვუკითხავდი მაშინდელ ცენზორს, მითხრა — ალბათ კენოს გამოიყენებო.



— არავითარი კინო, ყველაფერი მაყურებლის თვალწინ მოხდება-მეთქი, მასსუბე, თუმცა მაშინ ჭერ კიდევ არ მქონდა წარმოდგენილი, როგორ გამოვიღო-და ეს სცენები.

ერთ სცენაში — „დოლი“ — მთელი დასი, ოცდათორმეტი კაცი მონაწილეობდა. როლები დაწერილი იყო სპეციალურად კონკრეტული მსახიობებისათვის, ფიქრობ, ამიტომაც გაიმარჯვა სპექტაკლმა. იმხანად ონი და ამბროლაური გავავართიანეს. ცენტრი ამბროლაური გახლდათ, რაიონული ცენტრის გაზეთმა „კომუნისმის დროშა“ რეცენზია გამოაქვეყნა „ლატაკ მილიონერზე“. რეცენზენტი როლანდი მიქაუტაძე წერილში, რომლის სათაური იყო „ავტორის და კოლექტივის საპატიო გამარჯვება“, წერდა: „თეატრის მოყვარულთა იმედები მილიანად გამართლდა ამჟამადაც. მაყურებელმა ნახა ქეშმარიტად ამაღლებელი სპექტაკლი. „ლატაკი მილიონერი“ არის პიესა სამშობლოს სიყვარულის გაუთვითცნობიერებელ ვერსიასაზე“. მე მგონია, ონელ მაყურებელს ასეთი აღფრთოვანებით მანამდე არც ერთი პიესა არ მიუღია, ეს ალბათ გამოწვეული იყო თემატიკით და იმდროინდელი შეხედულებებით.

ეს დადგმა თბილისში წავიდეთ სახალხო თეატრების რესპუბლიკურ დათვალთვინებაზე, რომელიც ა. ს. გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო თეატრში გაიმართა. კრიტიკოსი ბესარიონ უდენტი წერდა: — „სახალხო თეატრების კოლექტივებს შორის ყველაზე ძლიერია ონის სახალხო თეატრი. რეჟისორული ნამუშევარი, მხატვრობა, აქტიორული შესრულება მაღალ დონეზე დგას. დიდად სასიხარულოა, რომ ასეთი საშემსრულებლო დონისთვის მიუღწევია სახალხო თეატრს. რაც შეეხება პიესას, მასში ჩანს ავტორის როგორც ფანტაზია და გამოგონებლობის უნარი, აგრეთვე მისი ნიჭი“. საქართველოს კულტურის სამინისტროს კოლეგიის დადგენილებაში (1964 წ. 1/IX) ნათქვამია: „უნდა აღინიშნოს, რომ სახალხო თეატრების და თეატრალური კოლექტივების კონკურსი ორგანიზებულად და მაღალ იდეურ-მხატვრულ დონეზე ჩატარდა. კონკურსზე გამოვლინდა ბევრი ნიჭიერი რეჟისორი, მხატვარი და ახალგაზრდა აქტიორი. გამოვლინდა აგრეთვე ახალი ავტორები და პიესები. აღსანიშნავია გ. ჯაფარიძის პიესა „ლატაკი მილიონერი“ (ონის სახალხო თეატრი).

არ დარჩენილა ცენტრალური პრესის არც ერთი ორგანო ჩვენთვის ხოტბა რომ არ შეეხას. ფრთაშესხმული დავებრუნდით მშობლიურ ქალაქში. უამრავი წერილი მივიღეთ როგორც თბილისელი და ქუთაისელი, ისე ამბროლაურელი და ონელი მაყურებლებისაგან. მწერდნენ, რომ ამ პიესის შემდეგ კიდევ უფრო შეუყვარდათ თავისი სამშობლო, როგორი ბედნიერები იყვნენ, რომ საქართველოში ცხოვრობდნენ და სხვ.

თუ გახსოვთ, ჩემი პიესის „ნაძვნარის საიდუმლოს“ შესახებ ვწერდი, ერთი დიდი პრობლემა გადაიჭრა-მეთქი. იგვეს ვერ ვიტყვი „ლატაკ მილიონერზე“. ჩანს, მაინც ვერ იმოქმედა მაყურებელზე ისეთი ძალით, რომ ზოგი რამ დაეთმოთ. თვითონ ჩემი შეფიქრებიც კი, რომლებიც ამ პიესაზე იყვნენ აღზრდილები, რომ გაუჭირდათ, საზღვარგარეთ წავიდნენ საცხოვრებლად.

დრამატურგი აკაკი დევძე, მას შემდეგ რაც წოდება მივიღე, ხშირად შემახსენებდა, შენი დაბადების 40 წლისთავის იუბილეს ჩატარება მაქვს დავალდებული სამმართველოდან და როდის გადავიხადოთო. შე ვუარობდი — ჭერ ოცდა-

თექვსმეტისა ვარ და წლებს რათ მიმატებთ-მეთქი, ამასობაში ორმოცისაც გავხდი და რაღა უნდა მეთქვა. რაკი სამინისტრომ მისი აღნიშვნა საპიროდ ჩათვალა, მადლობის მეტი რა მეთქმოლა.

ახე რომ, 1964 წლის 15 სექტემბერს ონის სახალხო თეატრის შენობაში შედგა ჩემი შემოქმედებითი საღამო, რომელსაც უამრავი ხალხი დაესწრო.

თითქმის უველა კუთხიდან მოვიდნენ ჩემი თაყვანისმცემლები და ერთხელ კიდევ მაგრძნობინეს თავიანთი დიდი სიუვარული. საღამო გახსნა ოთხი რაიონის ხელმძღვანელმა, ბატონმა მუქლო ბიბილაშვილმა, მოხსენება გააკეთა ბატონმა ვასილ კიკნაძემ. პრეზიდენტის იხსდნენ სტუმრები თბილისის თეატრალური საზოგადოებიდან და სალსური შემოქმედების სახლიდან — ქ-ნი თამარ ლოლუა, ნუნუ გომართელი, საქართველოს სახალხო არტისტი ქ-ნი ცაცა ამირეჯიბი, თეატრმცოდნე ე. კვიციანი, მწერლები: რევაზ ჯაფარიძე და აკაკო გეწაძე, ჩემი მასწავლებლები, მეგობრები, კოლეგები; მოწაფეები. დიდებული მოხსენება წაკითხა ბ-ნმა ვასილ კიკნაძემ, ჩემთვის სრულიად მოულოდნელად მწერალთა კავშირის მისალმება გადმოცა მწერალმა, ბ-ნმა რევაზ ჯაფარიძემ, მხურვალე სიტყვებით მომმართეს პოეტმა აკაკი გეწაძემ და ქუთაისის პედინსტიტუტის სტუდენტმა თემურ უდენტმა, ამბროლაურელმა კოლეგამ ლეონიდე ტურძილაძემ და სხვ. საღამოს პირველი განყოფილება დახურა ქუთაისის პედინსტიტუტის სტუდენტთა ჯგუფმა „ინსცენირებით“, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ჩემი ძმა, ამავე ინსტიტუტის სტუდენტი შალვა ჯაფარიძე. მხატვრულ განყოფილებაში ნაჩვენები იყო სცენები ჩვენი სპექტაკლებიდან.

საღამოზე წაკითხეს აკაკი ხორავას, ვეროკო ანჯაფარიძის; აკაკი ვახაძის, ვასო გოძაშვილის, მიხეილ მრევლიშვილის; მიხეილ ჯაფარიძის; ბენარიონ უდენტის, სიმონ სხირტლაძისა და სხვათა დეპეშები.

რესპუბლიკური და ადგილობრივი პრესა გულთბილად გამოეხმაურა ამ წემის.

დასასრულს გულწრფელი მადლობა მოვახსენე საღამოს მომწყობთ და დამსწრე საზოგადოებას ჩემი მცირე ღვაწლის ესოდენ დიდი შეფასებისათვის.

იმ საღამოს ჩემთვის უველაზე დიდი სიურპრიზი იყო ჩემი საყვარელი პედაგოგის ელიზბარ კერესელიძის გამოჩენა, რომელიც მეხუთე კლასის დამთავრების შემდეგ არ მენახა და დედაჩემის დასწრება, რომელმაც თავისი თვალით იხილა ჩვენი ოჯახის სიხარული.

მსბრუნებელი: გოგოლაშვილი

### მერი ოლშანიცკაია

გარდაცვალება ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, რეჟისორი მერი ოლშანიცკაია. იგი ჩვენი მკვიდრი იყო. აქ დაიბადა და გაიზარდა. მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, რაღა თქმა უნდა, სამშობლოში დაბრუნდა. მისი სამოღვაწეო ასპარეზი გახლდათ რუსულენოვანი — გრიბოედოვის სახ. დრამატული და საბავშვო და საყმაწვილო თეატრები.

ბავშვობიდანვე სასცენო ხელოვნებით გატაცებული, ნატიფი პროფესიონალი, ერთობ ქალური და თან ერთობ მომთხზვნი, როგორც შემოქმედებაში, ისე საკუთარი თავისადმი, კარგი მქვერმეტყველი, მამაკაცური ტყუის, ნიჟიერი და პრინციპული შემოქმედი აქარწყლებდა იმ აზრს, რომ რეჟისურა ქალის საქმე არ არის, იგი მხოლოდ მამაკაცთა ხვედრიაო. მის სპექტაკლებს ყოველთვის ჰქონდათ ემოციური ზემოქმედების ძალა და მუხტი; მაგალითისთვის მარტო ესეც კმარა — 1958 წ. მოსკოვში ჩატარებული ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაში მონაწილე გრიბოედოველთა სპექტაკლი ვ. დარასელის „კიკვიძე“ (მერი ოლშანიცკაიამ ავტორთან ერთად შექმნა პიესის ახალი ვარიანტი, რეჟისორი — მ. ოლშანიცკაია, მხატვარი — ო. ლითანიშვილი, მუსიკა — ო. თევდორაძისა), რომელსაც ესწრებოდნენ ვ. კიკვიძის თანამებრძოლნიც, იმდენად ამაღლებებელი იყო, რომ მოითხოვეს მისი რადიოთი გადაცემა, რათა მოესმინა იმ სტანიციის მოსახლეო-

ბას, სადაც იბრძოდა ლეგენდარული დივიზიის უფროსი ვასილ კიკვიძე. დეკადაში მონაწილეობისათვის მ. ოლშანიცკაია ორდენით დაჯილდოვდა; ხოლო როდესაც სპექტაკლი ნახა მარშალმა როკოსოვსკიმ (იმ წლებში იგი ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის სარდალი გახლდათ), დამდგმელი რეჟისორი და მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი ი. რუსინოვი ფასიანი საჩუქრებით დააჯილდოვა. კრიტიკოსმა ბესო უდენტმა კი ასეთი შეფასება მისცა: „...„კიკვიძე“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა საქართველოს თეატრების მიმდინარე სეზონში“. (გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“, 1954 წ. 20 მარტი).

რეჟისორი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ქართული თანამედროვე დრამატურგიისადმი. მან პირველმა შესძინა სცენური სიცოცხლე გრიბოედოვის თეატრში ოთარ ჩიჯავაძის კომედიას „თხუნელა“ და მ. მრევლიშვილის პიესას „მგზნებარე მეოცნებე“ (რეჟისორ ე. ბრილთან ერთად), ხოლო დ. თაქთაქიშვილის „ნევის შევარდენს“ საბავშვო და საყმაწვილო თეატრში; მერის განსაკუთრებით აღწევდა ილია ქავჭავაძის გმირები (აკი ამიტომ იყო, რომ თეატრალურ ინსტიტუტში მისაღები გამოცდებისთვის მან „ბაწალეთის ტბა“ აირჩია!) და როცა კი საშუალება მიეცა, გრიბოედოვის სახ. თეატრში გამართა ილია ქავჭავაძისადმი მიძღვნილი საღამო-კონცერტი, რომელშიც დიდი ადგილი ეკავა მის საყვარელ „ბაწალეთის ტბას“.

ყოფილებითა და პასუხისმგებლობის  
გრძობით მუშაობდა მსახიობთან, რო-  
მელსაც მთლიანად ენდობოდა, პატივს  
სცემდა მის შრომას, იოლად ქმნიდა შე-  
მოქმედებით ატმოსფეროს და განწყო-  
ბას, ამიტომაც მასთან მუშაობა უველას  
უნაროდა; მისი სპექტაკლები მუდამ  
რეჟისორის კონცეფციის შკაფიო სუ-  
რათს იძლეოდა. ამიტომაც, რომ დღესაც  
ბევრს ახსოვს მისი „თხუნელა“.

მერის საკმაო ღვაწლი მიუძღვის ტე-  
ლევიზიაშიც, სადაც განახორციელა გ.  
მდივნის „უღელტეხილზე“ — ტელესპე-  
ქტაკლი კავკასიის დამცველთა შესახებ  
შექმნილი ცენტრალური ტელევიზიისა-  
თვის, რომელშიც მონაწილეობდნენ: ვ.  
ანჭაფარიძე, ა. ოშიაძე, გ. საღარაძე; კ.  
ლორთქიფანიძის „უჟანგავი ხმლის პი-

რი“ (ცენტრალური ტელევიზიისათვის),  
ი. ნონეშვილის „ზოია რუხაძე“, გადა-  
ცემა — თინა დონუაშვილი — „მებრ-  
ძოლი მწერალი“ და სხვა.

ოჯახური პირობების გამო მერი იძ-  
ულებული გახდა მოსკოვში გადასუ-  
ლიყო (მისი ერთადერთი ქალიშვი-  
ლი იქ დაოჯახდა), მაგრამ არც ამჯე-  
რად უღალატა თავის პროფესიას,  
იგი გახლდათ მოსკოვის ჩრდილო-აღმო-  
სავლეთის ადმინისტრაციული ცენტრის  
ხელოვნების სასწავლებლის სასწავლო  
ნაწილის გამგე, შემდეგ კი გარდაცვა-  
ლებამდე მისი დირექტორი.

წავიდა ამქვეყნიდან რეჟისორი და თან  
გაპყვა ოცნება... ნეტავი თბილისში ერ-  
თი სპექტაკლი დამადგმევინაო... ვაგლახ,  
რომ ვერ შეისრულა...





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

№1 (220) 1997 г. Тбилиси

ტექნიკური რედაქტორი  
ნელი თვაური

კორექტორი  
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 5/1-97 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20/11-97 წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 45

ქ. თბილისი

ტირაჟი 500

ინდექსი 76143

ფასი სახელშეკრულებო

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

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა,  
თბილისი, მ. წინამძღვრიშვილის ქ. № 133.