

F567  
1998



თეატრი  
და  
ცხვენება  
1998  
№ 6

S O S!

მეგობარო!

თუ შენ არ  
მიუშვებდი,

რუსთაველის თეატრი  
ინგრევა!

S O S!

# თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი  
გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

გოგი ალაქსიძე,  
ეთერ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
როზარტ სტურუა,  
გიორგი ჭავთარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
თემურ ჩხეიძე,  
თამაზ ზილაძე.

6

1998

ნოემბერი  
დეკემბერი

1919—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950—1990 „თეატრალური მოამბე“

## ზინაარსი

### სკიპტაკლები

ვასილ კიკნაძე — ფიქრები თეატრალურ ფესტივალზე	8
გოგა ჩართილაძე — „არც ესაა უმნიშვნელო რამ“ (ვარიაციები „ოქროს ნიღაბის“ თემაზე)	12
რუსული კრისა ქართული თეატრის	

### სკიპტაკლებზე

ტატიანა შახ-აზიზოვა — სიყვარული-სიძულვილი	19
ნატალია კამინსკაია — ხელმწიფე სექტაკლში მეფის გარეშე	23
ანდრე პაშენდაძე — დმანისის თეატრი „ქვემო ქართლი“	25
ანაიდა ბესტაშვილი — ჰამლეტი და სტურუა მესამე ათასწლეულის მიჯნაზე	30

### ღიალოგი

ნათუნა წულაძე — XXI საუკუნის ხელოვნება	33
დონატა კანდელაკი — აღმაფრენა	44

### თარიღები

ენო მაჰაპარიანი — თეატრით დაწყებული სიცოცხლე	54
გურამ ბათიაშვილი — გოგი გუნია—60	59
რუსუდან ქუთათელაძე — გულით დაჰქონდა სიმღერის სიყვარული	60
ნატო კანდელაკი — ეკატერინე კელიას გახსენება	65
ნადია შალუტაშვილი — ძმურ ოჯახში	68

### თეორია

გვანცა ღვინჯილია — ბახის მაღალი მესა	75
ცინიან სეფიაშვილი — სცენისმოყვარეთა დრამატული წრის შემოქმედებითი პრინციპები	80
დავით სოლომონიშვილი — თვალის ერთი გადავლება	83
კობე ნინიაშვილი — წინა საუკუნიდან გამოყოფილი ხიბლი	92
ელეონორა გვრიტიშვილი — გ. ჰაუტმანის დრამა „წყევლილი“, ანუ „კაცობრიობის რექვიემი“	94
ომარ მალბაძე — მშობლიურ თეატრს	102

ქართული  
ენათმეცნიერება

ზასილ კიკნაძე

ფიქრები თეატრალურ ფესტივალზე

დამთავრდა რუსთავის რიგით მეორე თეატრალური ფესტივალი. ამჯერად მას საერთაშორისო ფესტივალის სტატუსი ჰქონდა, მაგრამ „საერთაშორისო“ მასშტაბისა იყო მხოლოდ აზერბაიჯანული (სუმგაითი) და სომხური თეატრები. გამახსენდა ოცდაათი წლის წინანდელი ფესტივალები, რომლებსაც ამიერკავკასიის თეატრების ფესტივალი ერქვა. იგი თბილისში რუსთაველის თეატრში ტარდებოდა. მაშინ ფესტივალი საბჭოთა ხალხების მეგობრობის ნიშნით იმართებოდა. თითქოს მანამდე ამიერკავკასიის ხალხებს მეგობრობის ტრადიციები არ ჰქონდა და საბჭოეთის უპირატესობა იყო. თბილისი ყოველთვის ლიდერი იყო ამიერკავკასიაში, რადგან აქ თავს იყრიდა სამივე ერის ხალხთა კულტურული ურთიერთობა. თბილისში XIX საუკუნეში მოხდა მთავარი სომხური თეატრის ფორმირება. აქ მოღვაწეობდა აზერბაიჯანული თეატრიც. თბილისში ცხოვრობდნენ დიდი სომეხი და აზერბაიჯანელი მწერლები და მსახიობები. საკმარისია დავასახელოთ ა. ისაკიანის, გ. სუნდუკიანის, მირზა ფათალი ახუნდოვისა და სხვათა სახელები. ისინი მეგობრობდნენ ქართველ მწერლებთან, მსახიობებთან. სომეხები და აზერბაიჯანელები სწავლობდნენ ქართულ ენას. კულტურის გაცვლა და თანაზიარობა იყო გულწრფელი და ძალდაუტანებელი. რუსეთის იმ-

პერიის მარწუხებში მოქცეულ კოლონიებს საერთოც ბევრი ჰქონდათ. მათ ჰქონდათ არა მარტო ერთობლივი ბრძოლის იდეა, არამედ ერთიანი განცდაც ტკივილისა. საუკუნეების სიღრმიდან წამოსული ტრადიციები სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა. საბჭოთა სისტემაში კულტურულ ურთიერთობებს სახელმწიფოებრივი მასშტაბი და იდეოლოგიური მიზანდასახულობა მიეცა. ისტორიული სიმართლე იქნება თუ ვიტყვით, რომ საბჭოთა სისტემა ბევრ დროს უთმობდა ხალხთა მეგობრობის პრობლემას. იცოდა, რომ ეს იყო იმპერიის „აქილევის ქუსლი“ და ამიტომ ყოველმხრივ ახალისებდა მეგობრობის იდეას, ოღონდ ერთი პირობით: რესპუბლიკებს შორის არ უნდა მომხდარიყო ოდნავი მინიშნებაც კი, რომ შესაძლებელი იყო „უფროსი ძმის“ გარეშე მათ შორის რაიმე შეთანხმების დადება. უმაღლესი რიგის მოქალაქეებმა აღნიშნულის მცდელობას. მაქსოვს, ერთ-ერთი საინტერესო შემთხვევა თეატრალური საზოგადოების ისტორიიდან. თბილისში გაიმართა ამიერკავკასიის თეატრალურ საზოგადოებათა გაერთიანებული პლენუმი. სხდომები ტარდებოდა ხელოვნების სახლში, სადაც მაშინ თეატრალური საზოგადოება იყო განთავსებული. პლენუმის წინ წაკითხვა მოუვიდათ ვ. ანჯაფარიძესა და საზოგადოების თავმჯდომარეს დ. ანთაძეს. ბატო-

76697

საქართველოს  
განათლების  
მინისტრის  
გამგზავნი

ნი დოდო ეჭვიანობდა ქ-ნ ვერიკოზე, თითქოს მას თავმჯდომარეობა ეწადა. ეჭვი უსაფუძვლო იყო, მაგრამ დოდო ანთაძე მაინც ვერ გადაარწმუნეს. ამის გამო ქ-ნი ვერიკო გაღიზიანებული ამბობდა: რა დაემართა ამ კაცს, ასე რამე გადარიაო. პლენუმის დროს შევხვდი ქ-ნ ვერიკოს, ფოიეში იდგა. ვილაცხას ელაპარაკებოდა. დანახვისთანავე ჩემსკენ წამოვიდა გაღიზიებული, — მე გამოვდივარ პლენუმზე და ნახე რას ვიტყვიო. არ მითხრა, თუ რას იტყვოდა, მაგრამ აშკარა იყო, რომ დოდო ანთაძეს ენებოდა. „რა გააჭირა საქმე ამ კაცმა“ — თქვა რა ისეთი თვალებით შემომხედა, რომ ერთ რამედ ღირდა მისი ყურება. საოცარი სინათლის შუქს ასხივებდა.

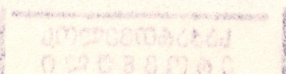
სხდომა დ. ანთაძეს მიჰყავდა. გამოაცხადა ვერიკო ანჯაფარიძის ავარი. დარბაზი დიდი ოვაციით შეჩვდა მის გამოსვლას. ქ-ნმა ვერიკომ ილაპარაკა ქართველი, სომეხი და აზერბაიჯანელი ხალხების მეგობრობაზე. შემდეგ ყველასაგან მოულოდნელად თქვა „თქვენ იცით, რომ ჩვენს ხალხებს ერთი საერთო მტერი გვყავს. ამიტომ უნდა გავერთიანდეთ იმ საერთო მტრის წინააღმდეგ“, — თქვა ეს და ხელი გაიშვირა ზემოთ. თან სიტყვას დაამატა — „ჩრდილოეთი“... დარბაზი ლამის დაიხვრა ტამით. დოდო ანთაძე ჭარხალივით გაწითლებული და დაბნეული იდგა. გამოაცხადა შესვენება. პრეზიდიუმის წევრებმა და სხვა მოღვაწეებმა შთაბეჭდილების გასაზიარებლად სცენის გვერდით ფოიეში მოვიყარეთ თავი. დოდო

ანთაძე რატომღაც მე მომეარდა: ხედავ რა ქნა? ჩემი მოხსნა უნდა. ახლა უკვე ეცოდინებათ ზემოთ რაც აქ თქვა, რა ვქნა, რა ვუყო, საჯაროდ გავაკრიტიკო, ხალხი რას მეტყვის... არადა, ნამდვილად ჩემი მოხსნა უნდა...

ასე შფოთავდა ბატონი დოდო. მართლა საბრალო იყო, რადგან პასუხს აგებდა გამომსვლელთა სიტყვებზე. ქ-ნ ვერიკოს სიტყვას წინდაწინ ვინ შეამოწმებდა, თუ რას იტყოდა, ან ვინ რას ეტყოდა. მისგან ეს იყო დიდი მსახიობა ან არტისტული შესტისა და არტისტული თავისუფლების გამოხატულებაც...

რატომ გავიხსენე დღეა პლენუმის ისტორიაცა და ამიერკავკასიის ფესტივალებიც? იმის სათქმელად, რომ „კავკასიური სახლის“ იდეა ხანგრძლივი და ისტორიული ღირებულების იდეაა, მაგრამ იგი გარკვეულ ტრანსფორმაციას განიცდის. მაშინ არ შეგვეძლო მოძმე ხალხის სპექტაკლის გაკრიტიკება. ყველაფერი ზოგადდებოდა და პოლიტიკურ მნიშვნელობას იძენდა. დღეს კი რუსთავის ფესტივალზე ყოფიერი სრულიად თავისუფალი იყო „იდუური ზეწოლისაგან“. ამასთანავე, ეს იყო დამოუკიდებელი, თავისუფალი ქვეყნების თეატრების ფესტივალი.

რაკი სომხეთისა და აზერბაიჯანის თემაზე დავიწყეთ საუბარი, ბარემ აქვე ვიტყვი მათ შესახებ. ერევნის მუსიკალურმა თეატრმა არისტოფანეს „ლისისტრატე“ წარმოადგინა. თავად თეატრი დიდი ტრადიციისაა. ბევრ რამეს ნიშნავს ის ფაქტი, რომ აქ წლების



მანძილზე მოღვაწეობდა გამოჩე-  
ნილი რეჟისორი ვ. აჯემიანი. მუ-  
სიკალური თეატრის სპექტაკლში  
თეატრალური ინსტიტუტისა და  
ბალეტის ძსახიობები მონაწილე-  
ობდნენ, რაც ახალგაზრდულ სა-  
ხეს აძლევს თეატრს, მაგრამ გა-  
მაოცა მათმა უსახურმა პლასტი-  
კამ. სომხეთი ხომ დიდი თეატრა-  
ლური კულტურის ქვეყანაა. სწო-  
რედ სომხეთში დაიდგა უძველეს  
პერიოდში ანტიკური დრამატურ-  
გის ნიმუში. ამიტომ მეტსაც  
მოველოდით. რასაკვირველია, ერ-  
თი ძლიერი თუ სუსტი სპექტაკ-  
ლით არ განიზომება ქვეყნის თე-  
ატრის სახე, მაგრამ საფესტივა-  
ლოდ უკეთესის შერჩევა მაინც  
შეიძლებოდა. სომხური თეატრის  
წარმოდგენის დროს მოხდა ერ-  
თი უსიამოვნო შემთხვევა, ერთ-  
ერთ მსახიობს\* სცენაზე ფეხი და-  
უცურდა და დაეცა. მძიმე სხე-  
ულქვეშ მოჰყვა მკლავი და მო-  
ტყდა. თითქმის მთელი სპექტაკ-  
ლის განმავლობაში საცოდავად  
ჰქონდა ხელი ჩამოკიდებული.  
სტიკოდა ძალიან, მაგრამ ნამდვი-  
ლად მაღალი პროფესიული შეგ-  
ნებით ითმენდა. წარმოდგენის  
ბოლომდე არ დაუტოვებია სცენა.

„ლისისტრატე“ თანამედროვედ  
ასაყდერებელი პიესაა. აქ, მუსი-  
კალურ თეატრში კი მუსიკას მე-  
ორე თუ მესამე ხარისხის ად-  
გილი ჰქონდა. ფაქტობრივად იგი  
უფრო დრამის თეატრის წარმო-  
დგენა იყო, ვიდრე მუსიკალური-  
სა. სასურველი იყო მოგვესმინა  
თეატრის ვოკალური შესაძლებ-  
ლობანი. მიუხედავად ამისა, წარ-  
მოდგენაში იგრძნობოდა საერთო  
თეატრალური კულტურა, პრო-

ფესიონალიზმი, იყო ანტიკური  
პიესის თანადროული გადაწყვე-  
ტის ცდაც...

სავსებით სამართლიანია თეატ-  
რის სამხატვრო ხელმძღვანელის  
ე. კაიხანჯიანის სიტყვები: „ჩემი  
დიდი სურვილია, ქართველთა და  
სომეხთა მრავალსაუკუნოვან მე-  
გობრობაში ჩვენც, თეატრის მო-  
ღვაწეებმაც ღირსეული წვლილი  
შევიტანოთ“.

ახერბაიჯანულმა თეატრმა ჩვენ-  
თვის კარგად ცნობილი მწერლის  
მირზა ფათალი ახუნდოვის პიესა  
„მოსიე ყორდანი და დერვიში მე-  
ტელიბანი“ წარმოადგინა. პიესა  
მე-19 საუკუნის ყარაბახის ფონ-  
ზე იშლება. ავტორი გვთავაზობს  
საინტერესო დრამატურგიულ  
ფორმას, რეალისტური და ფარ-  
სული ელემენტების სინთეზს.  
თავად სუმგაითის თეატრს დიდი  
ხნის ისტორია არა აქვს, რუსთა-  
ველის თეატრის მსგავსად, 30  
წელი შეუსრულდა. მ. ახუნდო-  
ვის ეს პიესა პირველად ამ ოცდა-  
ცხრა წლის წინათ დაიდგა ამ თე-  
ატრის სცენაზე. ახალი დადგმა  
ქრადიციის გაგრძელებაც არის  
და რალაციით ახალიც. საყურად-  
ღებო ფაქტია, რომ წარმოდგენის  
მხატვარი მ. ალიევი გამოჩენილი  
მხატვრის ფ. ლაპიაშვილის მო-  
წაფე ყოფილა თბილისის სამხატ-  
ვრო აკადემიაში.

წარმოდგენამ არ დატოვა  
ღრმად გააზრებული სპექტაკლის  
შთაბეჭდილება. სასურველი იყო  
მეტი ყურადღება მიქცეოდა აქ-  
ტიორული ოსტატობის საკით-  
ხებს, მაგრამ ყველაფერი, რაც  
სცენაზე ხდებოდა, გულწრფე-

ლობითა და გატაცებით იყო შესრულებული.

ფეატივალს შესანიშნავი ფონი ჰქონდა. რუსთავის დაარსების 50 წელს. ოცი წლის არც იყო ქალაქი, ოცეა თავისი თეატრი გაუჩნდა. სერედა, რა თეატრი! გ. ლორთქიფანიძემ თანამოაზრეებთან ერთად მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა მაღალი კლასის თეატრს, რომელიც უცებ, თითქოს მოულოდნელად რესპუბლიკის უპირველესი თეატრების გვერდით აღმოჩნდა. უფრო მეტიც. რუსთავის თეატრმა თავისი „შეფარული რომანტიკით“ მარადიულ ესთეტიკურ ღირებულებებს ძიქცია საზოგადოების ყურადღება.

საზეიმო საღამოს შემდეგ, მეორე დღეს დაიწყო რუსთავის ფესტივალი. პირველად თელავის თეატრი წარსდგა მაყურებლის წინაშე. ალ. ქანთარიაშვილმა, რომელმაც კვლავ გამოაცოცხლა ლამის დასურვის პირას მისული დიდი ტრადიციის თელავის თეატრი, ახალ წარმოდგენით („მე თქვენ ყველას სახეზე გიცნობთ“) — ნ. საიძის პიესის ახლებური გადაწყვეტა სცადა.

ამიტომ ურთულესია. ადამიანს ფსიქიკურ სამყაროში წვდომა, მისი სულის უღრმესი შრეების გაშიფვრა სცენისაგან მოითხოვდა განსაკუთრებულ ფორმას...

მაყურებლის სიმპათია მოიპოვა ზურაბ ანთელავამ თავისი არტისტული ოსტატობით. სპექტაკლის რეჟისორული ჩანაფიქრის, ან უფრო ზუსტად, სატივარის შესახებ ალ. ქანთარია წერს: „რატომ აღმოჩნდა ამ პატარა ქვეყანაში ამდენი ზედმეტი ადამიანი? ვინ დაუბრუნებს მათ ფუნქციას? ღირსებას? თავის ადგილს? ვინ აპოვინებს საკუთარ თავს?“. ურთულესი თანადროული კითხვებია...

კარგია, რომ საქართველოში ფესტივალი ისე არ ტარდება, შექსპირის რომელიმე პიესა რომ არ იყოს. პირველ ფესტივალზე რუსთაველის თეატრმა „მაკბეტი“ წარმოდგინა. წელს „ჰამლეტი“ — ახალმა „სარდაფის“ თეატრმა.

ჰამლეტს კაცობრიობის პირველ მოქალაქეს უწოდებენ. ყველა დროს აღღვებს მისი სატივიარი. მაგრამ ზედროულია მისი არსებობა, რადგან კონკრეტულად არც ერთი ეპოქის შვილი არ არის. არავისი და ყველასი! თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ასეთია ზოგადკაცობრიულისა და ეროვნული ურთიერთობის ლოგიკა.

ჰამლეტი ქართველიც არის. საიდან გაჩნდა საქართველოში სახელი ჰამლეტი, თუ არა შექსპირის ზეგავლენა? მაჩაბელის დიდებულმა თარგმანმა გზა გაუკვლია მას ცხოვრებისაკენ. ქართულ თეატრშიც ბევრი „ჰამლეტი“ იყო. თუ სახის სირთულეს გავითვალისწინებთ, ათიოდე დადგამც ბევრია. ყველას ჩამოთვლა ძნელია, მაგრამ ცნობილია უფრო ცოტა დადგმა. პირველი ლადო მესხიშვილის ჰამლეტი იყო. კრიტიკა არ შეხვდა აღფრთოვანებით, ბევრი შენიშვნაც მისცეს.

შემდეგ ლ. მესხიშვილმა თანდათან დახვეწა და სრულყო შესრულება. შემდგომ ეტაპზე ყველაზე მეტად გიორგი დავითაშვილის ჰამლეტი იყო პოპულარული. სახის რომანტიზაციას შე-



ნოღა მსახიობის ფიზიკური მომ-  
 ხიბვლელობა. პოპულარობის მი-  
 ზეზიც უფრო ფიზიკურ მონაცე-  
 მებში იყო, ვიდრე სახის ფილო-  
 სოფიურ გააზრებაში. ამ მხრივ  
 სხვაგვარი მასშტაბი და სიღრმე  
 შეიძინა უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტ-  
 მა. იგი იქცა ეპოქის ტრაგიკულ  
 სახედ. გაორების ტრაგიკული კო-  
 ნფლიქტი, რომელიც საუკუნეე-  
 ბით სტანჯავდა ქართველ ხალხს,  
 მეტ სიმძაფრეს იძენს უშანგის  
 შესრულებაში. იგი იქცა რაღაც  
 ბედისწერის ტკივილად, სულის  
 შემძვრელ უფსკრულად, სადაც  
 ყველაფერი მოუცავს ზნეობრივ  
 კრიზისს. ჰამლეტმა ღრმა კვალი  
 დააჩნია უშანგის სულს, მის ფსი-  
 ქიკურ სამყაროს. როცა გენია-  
 ლურმა კოტემ გადაწყვიტა უშან-  
 გის ეთამაშა ჰამლეტი, ახმეტელი  
 კრიტიკულად შეხვდა რეჟისორის  
 გადაწყვეტილებას. უშანგი დიდი  
 მსახიობია — ამბობდა ახმეტელი,  
 მაგრამ ჯერ ახალგაზრდაა, მისი  
 უზარმაზარი ტემპერამენტი წინ  
 უსწრებს ტექნიკას, ამიტომ გადა-  
 იწყებაო. მას მიაჩნდა, რომ შეუ-  
 საბამოა იყო დიდ შემოქმედებით  
 ვნებასა და ოსტატობას შორის...

გავიდა წლები. ერთხელ საო-  
 ცარი რამ მიაბო სერგო შაქარია-  
 ძემ. ჩემს გონებას არ ზარდებდა  
 მისი ნაამბობი. როცა ძმა მიკვდე-  
 ბოდა, ოთახიდან ვერ გამიყვანეს,  
 მომაკვდავ ძმას დაეცქეროდი, თუ  
 როგორ კვდებოდა. ნაამბობმა შე-  
 მძრა. არც დამიმალავს, რომ მის-  
 თვის მეთქვა: ძმის სიკვდილს, რო-  
 გორც სანახაობას ისე უყურებ-  
 დით? ტკივილმა როგორ ვერ და-  
 გავიწყათ თქვენი პროფესია? ბა-  
 ტონი სერგო მიხვდა, რომ მეწყი-

ნა, რაღაც ჩამწყდა გულში, მისმა  
 პიროვნებამ რაღაცით დაკარგა  
 სილიადე. შენ მარტივად უყურებ  
 ამ ამბავსო — მოძიგო სერგომ.  
 ჩვენში, მსახიობებში ბევრი რამ  
 არის ისეთი, რისი ახსნაც არ შე-  
 იძლება, ძნელია მისი გაგება. მა-  
 გალითისათვის მოიყვანა უშანგის  
 შემთხვევა. უშანგი და სერგო  
 ზესტაფონელები იყვნენ, მეგობ-  
 რობდნენ. სერგოს თქმით, უშან-  
 გი მისი უახლოესი მეგობარი  
 იყო. ერთხელ — ამბობდა სერ-  
 გო, უშანგიმ უცნაური ამბავი მი-  
 ამბო. თურმე წამალი დაუღევია,  
 მოწამლულა. როგორც კი ვიგრ-  
 ძენი, რომ სასიკვდილო ტკივილე-  
 ბი მეწყება, წამოვდექი, სარკის  
 წინ დავდექი და დავიწყე ყურე-  
 ბა. ჰამლეტი გამახსენდა. მომაგო-  
 ნდა მისი სიტყვები, მოწამლა.  
 ვიდექი და ვუყურებდი ჩემს ჰამ-  
 ლეტს, — ჩემი სხეულის მოწამე-  
 ლის პროცესს...

მართლაც, საოცარია. მას შემ-  
 დგ დიდხანს ვერავინ გაბედა ჰამ-  
 ლეტის თამაში. უშანგიმ იმდენად  
 დიდი აქტიორული სახეები შექმ-  
 ნა, რომ დიდხანს ვერც ჰამლეტს  
 გაეკარა ვინმე და ვერც ყვარყვა-  
 რეს. თაობების ხსოვნა ლეგენდე-  
 ბში გაეხვია. თითქმის ყველა დიდ  
 ქართველს აწუხებდა უშანგის  
 კომპლექსი. — ერთნაირის წარმა-  
 ტებით ეთამაშათ ტრაგედიაც და  
 კომედიაც. პრაქტიკულად ცდი-  
 ლობდნენ კიდეც გაემეორებინათ  
 უშანგის გზა. ა. ხორავა სიცოცხ-  
 ლის ბოლო წლებში რაღაც აკვიო-  
 ტიბით მეუბნებოდა — მათამაშეთ  
 ყვარყვარეო. ნუთუ, მასაც აწუ-  
 ხებდა უშანგის სახელი?..

ისევ გავიდა წლები. თითქმის

35 წელი და რუსთაველის თეატრში ჰამლეტის როლი ითამაშეს გ. გეგეჭკორმა და ნ. ჩხეიძემ. სპექტაკლი დ. ალექსიძემ დადგა. როგორც მახსოვს, სამოცამდე ანშლაგი ჰქონდა, მაგრამ ტრაგედია მაინც არ შესდგა. ერთხელ გადავწყვატე ჩემი აზრი მეტქვა ბ-ნი დოღოსათვის. პრემიერის შემდეგ სამი-ოთხი კვირა მაინც უნდა გასულიყო, რომ სიმართლე გეთქვა, ცხნდია, თუ წარმოდგენა არ გამოვიდა. არ სწყინდა, კრიტიკულად სჯიდა. ოღონდ პრემიერის დღეებში არ უნდა გეთქვა სპექტაკლი ჩავარდაო და მისთანანი. ეს მე კარგად ვიცოდი. „ჰამლეტის“ შესახებ ვუთხარი: სპექტაკლი ასეთი არ გამოვიდა, რასაც ველაძით, არც ჩემგან ელოდა ასეთ სიტყვას. ეტყობა, ჯერ კიდევ არ იყო სიმართლის თქმის დრო. შემომხედა და მიპასუხა: „იცი, რა კარგი პიესაა“, „პიესა კარგია, მაგრამ სპექტაკლი? — ვუპასუხე მე. აუტყდა სიცილი...

მაა შემდეგ თითქმის ოცი წელი გავიდა და რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე გ. ჟორდანიამ დადგა „ჰამლეტი“, სადაც წარწატებით გამოვიდა მ. ნინიძე. მან მოიტანა თაობის ტივილი, ჰამლეტის სულის სიმაღლე და სილამაზე...

ლოლი იოსელიანმა დიდხანს იმუშავა ოთარ მეღვინეთუხუცესთან ჰამლეტის როლზე. სამწუხაროდ, ბოლომდე არ დასრულდა დაწყებული საქმე...

ქართულ თეატრში კვლავ გამოჩნდა ჰამლეტი. ა. ვარსიმაშვილმა „სარდაფში“ დადგა წარმოდგენა. გ. კაპანაძემ შეასრულა ჰამლეტი.

წარმოდგენას აქვს გააზრება და გადაწყვეტა რეჟისორული აზრის სიღრმე და მაღალი პროფესიული ოსტატობა.

„ჰამლეტის“ დადგმისთვის ა. ვარსიმაშვილმა საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრის პრიზი მიიღო დამსახურებულად...

სპექტაკლი რუსთავის ფესტივალზე ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული განაცხადი იყო...

ო. ბალათურიას პიესა „ამიკო“ ბევრ თეატრში დაიდგა. ოთარი რეჟისორია და კარგად იცის სცენა, მაგრამ მთავარია, რომ გულით სათქმელი ჰქონდა და თქვა: აქ ყველაფერი ღრმა ტივილით არის განცილილი. პიესის პრობლემატიკა უაღრესად თანადროულია. თანდათან როგორ იქცევა პიროვნება ზედმეტ ადამიანად. ეს ზოგადკაცობრიული სატკივარია. იგი მწვავედ წარმოჩნდა ჩვენს დროში. ო. ბალათურამ დრამატულ ფორმაში ნიჭიერად თქვა ჩვენს სატკივარზე.

რუსთაველის თეატრი ლ. თაბუკაშვილის პიესით წარსდგა ფესტივალზე (რეჟისორები რ. სტურუა და უდროოდ დაღუპული დ. ხინიკაძე). პიესას „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“ ჰქვია. სპექტაკლს მოაწყდა მაყურებელი, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა. ცალკე მსჯელობის საქმეა რა უფრო იტაცებთ წარმოდგენაში, „ქუჩის სამყაროს“, როგორც უხეში სინამდვილის სცენური ადეკვატი თუ აფხაზეთის ტივილი.

წარმოდგენას აკლია რ. სტურუას კრიტიკული თვალი. ბევრი რამ მონოტონურია და სცენური

ტაქტოლოგიების ერთფეროვნებაშია ჩაძირული. თითქმის ერთი საათით მეტია „სცენური სივრცე“; ვიდრე ეს სათქმელსა და სახანაობას სჭირდება (I მოქმედებაში)...

ზ. პაპუაშვილი თეატრის ვარსკვლავია, ხალასი, ნათელი ვარსკვლავი. მიხარია, რომ მე იგი სტუდენტობის წლებში შევნიშნე, როცა დღითიდღე იღვიძებდა მის სულში დავანებული არტისტული ძალა, ნიჭი და ენერჯია, რთული იყო შინაგანი ძიების პროცესი, ერთობ დრამატული თვით გზა სტუდენტობისა...

ზაზა თაობის ლიდერია. მან მიაღწია სამსახიობო ოსტატობის სიმალღებებს...

სანდრო მრევლიშვილის მოუსვენარი ძიებები, შემოქმედებითი თუ ორგანიზაციული ექსპერიმენტები მუდამ სიურპრიზებს გვთავაზობს ხოლმე. ფესტივალზეც ასე მოხდა. წარმოდგენა მუსიკალური ფანტასმაგორიაა, ეყენ იონესკოს პიესის „მარტორქას“ მოტივებზე. ეს არის მუსიკალური სპექტაკლი. ფედერიკო ფელინის ფილმის „ორკესტრის რეპეტიციის“ გამოყენებით. მეორე აქტად ჩემთვის საყვარელი ნ. ბარათაშვილის პოეზიისა და ფიქრების სამყაროა. ფესტივალს თავისებური ნიბლი შესძინა თეატრმა.

რუსთავის მეორე თეატრალურ ფესტივალზე წარმოჩნდა ერთი საინტერესო ტენდენცია: მოვიდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები. დღეს მთავარი თვით ტენდენციაა, — ქართული თეატრის პერსპექტივა. თაობათა მონაცვლეობის ურთულეს პროცესში ხშირად იკ-

არგება ხოლმე ორიენტირები. შესაძლოა, საკამათოც ბევრი იყოს, უმწიფრობაც და სხვა შესამჩნევად ბევრი ნაკლიც, მაგრამ თეატრში მოდის ახალგაზრდობა. ეს არის სასიხარულო.

მარნეულის თეატრში ერთი წლის წინ ენახე იუჯინ ო'ნილის პიესა „სიყვარული თელებს ქვეშ“. თავის დროზე სპექტაკლს გამოვეხმაურე კიდევ. ურთულესი პიესაა, თავისი ტრაგიზმით. შორეულად ევრიპიდეს „მედეას“ სულისშემძვრელი ხასიათი ასოცირდება ხოლმე, მაგრამ ო'ნილს თავისი სათქმელი აქვს მეოცე საუკუნის ადამიანებისათვის. ჩემთვის მთავარი იყო ახალგაზრდა რეჟისორის კ. აბაშიძის ხედვა, პიესის მისეული გადაწყვეტა. მარნეულში დადგმის შემდეგ გვარიანად უმუშავია სპექტაკლზე. ზოგი რამ ჩაუსწორებია, შეუცვლია ფინალი. წარმოდგენა რეჟისორულად უფრო ზუსტი, ლაკონური და გამომსახველი გახდა. უკეთ გამოიკვეთა ახალგაზრდა რეჟისორის ოსტატობა.

გახარებული და ნასიამოვნები ვუყურებდი წარმოდგენას. ვიგრძენი, თუ როგორ სერიოზულად ეკიდება რეჟისორი თავის პირმშოს, დაინებით ეძებს ახალ ფერებს, კრიტიკულად ხედავს ნაკლს. კ. აბაშიძის სპექტაკლი არ იყო ფესტივალისათვის შეუმჩნეველი წარმოდგენა...

ზესტაფონის თეატრმა ახალგაზრდა რეჟისორის ზ. წაქაძის დებიუტი გვიჩვენა... ზესტაფონელეგმა ლ. ქიაჩელის „პაკი აძმა“ წარმოადგინეს. დიდი ხანია არ გვინახავს ზესტაფონელთა სპექტაკ-

ლი, სადაც ასე ფართო პლანში იქნებოდა მოახზრებული რთული ეპოქის სატიკივარი. ზ. წაქაძემ თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაქულტეტი დაამთავრა. უხელმძღვანელა უნივერსიტეტის სახალხო თეატრს. ნიჭიერმა ახალგაზრდამ ბევრი იწვალა, იშრომა და იღვაწა და გზა გაიკვლია პროფესიული სცენისაკენ.

ახალგაზრდა რეჟისორმა ლ. წულაძემ სოხუმის თეატრში წარმოადგინა ვ. ნაბოკოვის „ემიგრანტები“. ლ. წულაძე საინტერესო განმარტებას იძლევა: „ბერლინში მე თვითონ ვნახე ქართველი ემიგრანტების ცხოვრება, დავრწმუნდი, რომ სამშობლოს მოწყვეტილი ადამიანი ვერასოდეს იქნება ბენდიერი, რადგან იგი უფესვებოდაა დარჩენილი. თავად ნაბოკოვს თუ დავესესხებით ემიგრანტის ცხოვრების არსი მოლოდინია. დაუსრულებელი მოლოდინი, მოლოდინი სასწაულისა, რომელიც არასოდეს მოხდება.“

ის ტკივილი, რომელიც ნაბოკოვის ამ ნაწარმოებში იკითხება, ვფიქრობ, მეტად ახლობელი და გასაგებია სოხუმელთათვის. ამ შემთხვევაში სოხუმის თეატრის მსახიობები, მთლიანად თეატრი, ავტორის თანამოაზრეა.

გასაგებია რეჟისორის ინტერპრეტაცია. თუ პირველი აზნაცი ზუსტად გადმოგვცემს ბერლინში და სხვა ქვეყნებში ქართველ ემიგრანტთა ტკივილს, მის საფუძველზე (მეტი რომ არ ვთქვა) ცოტა-სხვაგვარად უნდა მოიაზრებოდეს აფხაზეთიდან ლტოლვილთა ბედი, რადგან ისინი უცხო, უფესვებოდ კი არ არიან ემიგრირებულნი, არამედ თავიანთ სამშობ-

ლოში არიან ლტოლვილნი...

ეგებ, ამ აზრს უსტმა ორიენტირმაც განსაზღვრა სპექტაკლის ბედი?..

სრულიად ახალგაზრდა სტუდენტიც კი წარსდგა ფესტივალზე. მე ვლაპარაკობ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტზე ბიძინა ყანჩაველზე. პიესას ჰქვია „ზღაპარი პეპლის შვილების მიექვსე გრძნობაზე“. პიესის ავტორიცა და დამდგმელიც ბიძინა ყანჩაველია. კარგია, რომ ქუთაისმა საშუალება მისცა ახალგაზრდას დაედგა წარმოდგენა. თეატრის ხელმძღვანელი ნ. ლორთქიფანიძე გამოცდილი ხელმძღვანელი, ნიჭიერი ოსტატია და მისი მზერა უთუოდ არ მოაკლდებოდა წარმოდგენას. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა და გენერალურმა დირექტორმა ჯ. ფაჩუაშვილმა ამგვარი გაბედული ნაბიჯით სერიოზული განაცხადი გააკეთა იმისათვის, რომ თეატრის კარები ღიაა თუნდაც მეტად გაბედული ექსპერიმენტებისათვისაც. ბ. ყანჩაველის მარტო განაცხადიც კი ბევრ ფიქრს აღძრავს. იგი წერს: „მაყურებელს კი მსურს ვუოჩიო, ნუ დააფრთხობს სპექტაკლის რთული, გაუგებარი, აბსურდული სამეტყველო ენა თუ უცნაური სამყარო. ტექსტის ამოცნობაზე მეტად საკუთარ ინტუიციას, ქვეცნობიერ სამყაროს უფრო ენდოს და თავისთავად, ბუნებრივად წარმოიშვება ასოციაციური ხილვების ნაკადი“.

რატომღაც მახსენდება ქართული დრამატურგიის ისტორიიდან ერთ-ერთი შემთხვევა. როცა გრ. რობაქიძემ პიესა „მალმეტრემი“ დაბეჭდა, გაზეთში წერილი გამო-

აქვეყნა, სადაც მოთხრობილი იყო პიესის შინაარსი. ბ. ჟღენტმა გააკრიტიკა გ. რობაქიძე. პიესას შინაარსის მოყოლა რომ დასჭირდება, ჩანს, დრამატურგიულად ყველაფერი რიგზე ვერ არისო.

მაშ, ასე: რუსთავის ფესტივალზე სამი სპექტაკლი ეკუთვნოდათ ნიჭიერ ახალგაზრდებს. იყო სადაოც, იყო შეცდომებიც, მაგრამ ვალაქტიონის არ იყოს: „...მთავარია ნიჭი, ბიძიკო, ნიჭი...“ ჰოდა, მათ აქვთ ნიჭი..

გრიბოედოვის თეატრმა წარმოადგინა ნ დუმბადის „თეთრი ბაირაღები“. მოზარდ მაყურებელთა რუსულმა თეატრმა, რომელიც საყურადღებო მუშაობას ეწევა, რატომღაც არც 1996 წელს მიიღო ფესტივალში მონაწილეობა და არც — ახლა.

რუსთავის თეატრი მასპინძლობდა ფესტივალს. წარმოადგინეს ი. საშხონაძის პიესა „სატელევიზიო შოუ მიწისძვრით დაზარალებულთათვის“, ლევან სვანაძის დადგმით. თეატრმა ძალიან დიდი ღვაწლი და ამაგი დასდო ფესტივალს, რომ იგი ორგანიზებულად ჩატარებულიყო. ყოველმხრივ ხელს უწყობდა თეატრებს, რათა სცენაზე ნორმალურად გამართულიყო მათი წარმოდგენები.

არ შეიძლება განსაკუთრებული მადლიერებით არ მოვიხსენიო ქალაქის მერი მერაბ ტყეშელაშვილი, რომელიც ინიციატორი იყო ფესტივალის დაარსებისა.

დამთავრდა ფესტივალი. ახლა იმაზე ლაპარაკობენ, არის თუ არა საჭირო ამგვარი ფესტივალები. ჩემი პოზიცია დაღებულია. ჩვენს შეჭირვებულ დროში, რუსთავის ფესტივალზე დახარჯული ფული

უმიზნოდ კი არ დახარჯულა, რომ გორც ზოგიერთნი ამბობენ, ძალიან მიზნობრივად და სწორად დაიხარჯა. იგი მოხმარდა ხელოვნებას და ხელოვანთ, მოხმარდა სწორედ იმთ, ვინც ეკონომიურად დაღნიებულიად არ ცხოვრობს, მაგრამ მთავარი მაინც სულიერებაა. ფესტივალთ ცხოვრობდა ორი კვირა არა მხოლოდ რუსთავი, საქართველოს ბევრი სხვა ქალაქიც.

ფესტივალმა გაამდიდრა, გაახალისა ათასობით ადამიანის ცხოვრება.

ყოველივე ეს განა ცოტაა?.. უმაღლესი ჯილდო „გრან-პრი“ მიიღო თ. ჩხეიძის სპექტაკლმა სტრინდბერგის „მამა“ იმიტაც იყო მოვლენა, რომ სრულიად სხვა მასშტაბში და ფსიქოლოგიურ სიღრმეში გაიხსნა ზ. ყიფშიძის გმირის სახე. იგი ნამდვილი თეატრალური მოვლენაა. მას აქვს დიდი მსახიობის მონაცემები. აქვს იშვიათი სცენური მომხიბვლელობა, რაც ასე მოენატრა მაყურებელს.

ორი წლის შემდეგ გაიმართება რუსთავის მესამე ფესტივალი. ღმერთმა ნუ ქნას, რომ იგი არ შესდგეს. თუმცა, არც ეს გამიკვირდება. ჩვენ ხომ ასე ვიცით. დავიწყებთ ერთ საქმეს და მერე მივატოვებთ. არც ნებისყოფა გვეოფნის და არც საქმის თანმიმდევრულად მიყოლის ნიჭი. ამ ნაკლის გამო ხშირად გულისტკივილით წერდნენ ხოლმე დიდი წინაპრები. მათ შორის ახმეტელიც...

მაგრამ უფრო იმედიანად უნდა ვიყოთ. რუსთავი უკვე შეეჩვია ამგვარ თეატრალურ ცხოვრებას.

ხალხს ნუ მოვაკლებთ სასიამოვნო ლოდინის სიხარულს...

„...არც ესაბ უმნიშვნელო რამ“

(ვარიაციები „ოქროს ნიღაბის“ თემაზე)

გაუთავებლად გრძელი რიგი სალაროსთან, განაწამები ადამიანები თითქმის სრულიად კარგავენ საკუთარ საქციელთა მართვის უნარს, მამაკაცები იერიშით ცდილობენ დალაშქრონ მოლარის სარკმელი, ქალბატონები ცივი, გამკვივანი ხმით მოუწოდებენ წესრიგის და თანმიმდევრობის დაცვისაკენ... და ასე დიდხანს, ძალიან დიდხანს...

ბოლოს და ბოლოს საწადელიც მიიღწევა, უწყისზე აკანკალებული ხელით უბადრუკი არსებობის კვალიც დარჩება და ცხოველურ ინსტიქტებამდე დასული ქმედების მთავარი იმპულსი ძლიერი ბიძგით მიგვაქანებს „მომწამვლელი“ ბაზრობებისაკენ, სადაც ათასი ერთმანეთის მსგავსი ადამიანი სტომაქის ერთჯერადი ამოვსებისათვის საჭირო „საკვების“ შეძენით არსებობის გახანგრძლივებას ცდილობს...

შემდეგ კვლავ იწყება იმ ნეტარი წამის მოლოდინი, როდესაც საკუთარი სურვილით საჯიჯგნად გადატყორცნი სხეულს ხელფასის რიგში სალაროსთან თავშეყრილ ადამიანთა დაუნდობელ მორევში.

ასე ნატანჯი, მაგრამ რატომღაც მაინც ამაყი, პატივმოყვარე დაღის დღეს ქუჩაში ადამიანი, რომლის თვალთახედვის არეში სხვათა შორის ზოგჯერ ესა თუ ის სათეატრო თუ საკონცერტო აფიშაც მოხვდება ხოლმე და ანახლად გაახსენდება, რომ მის სულსაც ისევე სჭირდება კვება, როგორც ხელფასის აღების შემდეგ მცირე ხნით დანაყრებულ მის სხეულს.

სულის საკვებიც, ისევე როგორც ხორცის, დღეს მრავლად მოგვეპოვება. სათეატრო თუ საკონცერტო კინოაფიშები ვერ იტყვს ახალ-ახალ წარმოდგენათა, კონცერტების, კინოფილმების, გამოფენების მათუწყებელ აფიშათა სიუხვეს.

ჩვენი დაღლილი და დახარბებული თვალიც ყოველი მათგანის ამოკითხვას ცდილობს. აფიშათა მრავალგვარობაში არ არის ადვილი ერთი შეხედვით ამოიცნო, რომელია ჩვენი სულიერი მოთხოვნებისათვის შესაფერი ამა თუ იმ შემოქმედების მათუწყებელი ინფორმაცია. ამასთან, თუ ღმერთმაც „დაგსაჯა“ და ჭეშმარიტად მაღალ ხელოვნებასთან კონტაქტი პიროვნული სახის შენარჩუნებისათვის აუცილებლად გესაჭიროება და, წარმოდგენილი აფიშების წყალობით, მხატვრული შემოქმედების ამგვარი ნიმუშების ადგილსამყოფელი კიდევ აღმოაჩინე, დარწმუნებული არ უნდა იყო, რომ ბაზარ-ბაზრობა გამოვლილი შენი ბიუჯეტი გასწვდება იმ საფასურს, რაც დღეს მაღალ ხელოვნებასთან ზიარებისათვის უნდა გადაიხადო. რას

იხამ, ყველაფერი საუკეთესო ძვირი ღირს! მაგრამ გასაოცარია და იშვიათად, მაგრამ ჯერჯერობით მაინც ვახერხებთ რაღაც მანქანებით ამა თუ იმ კონცერტზე, პრემიერაზე, გასტროლზე, ფესტივალსა თუ კონკურსზე დასწრებას. საბედნიეროდ, ჯერ კიდევ არსებობს ნაცნობ-მეგობრობის, ბიძაშვილ-მამიდაშვილობის, მეზობლობის, თანამშრომლობის, თანამშრომლის მულიშვილობის და ა. შ. ურთიერთობათა ამგვარ დისციპლინათა ინსტიტუტი, რომელიც სხვა ბევრ რამეში გამოუსადეგარია, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ჰუმანიტარული დახმარების და ქველმოქმედების რანგში გვევლინება. რომ გამოვკითხოთ თანამედროვე ინტელიგენციის წარმომადგენელი, მათი უდიდესი ნაწილი გვეტყვის, რომ მაღალ ხელოვნებასთან ურთიერთობას თუ ახერხებენ, უმეტეს შემთხვევაში, მხოლოდ ზემოხსენებული მექანიზმების ამუშავების წყალობით. გამოდის, ჩვენ ვჩუქნით ერთმანეთს მხატვრული შემოქმედების ამა თუ იმ მნიშვნელოვან მოვლენაზე დასწრების უფლებას. ეს კი ღირებული საჩუქარია, საჩუქარი, რომლის ვაცემის უკან არავითარი ანგარება არ იმალება, განსხვავებით იმ „საჩუქრებისაგან“, რომელთაც ჩვენ უცხოელი „ჰუმანიტარებისაგან“ ვიღებთ. ცინიზმის შემცველია ის ფაქტი, რომ საზღვარგარეთული მისიების მიერ ჰუმანიტარული დახმარების სახით საჩუქრად გამოგზავნილი პროდუქტი, რომელთა უმრავლესობასაც დიდი ასოებით აწერია, „არ გაიყიდოს“, საკმაოდ მაღალ ფასებში იყიდება ჩვენს ბაზრობებზე და „მარკეტებში“, ასევე სახელგანთქმული, თუ ნაკლებად ცნობილი უცხოელი ხელოვნების მოღვაწეების მიერ ჩვენს ქალაქებში საჩუქრად ჩამოტანილი ხელოვნებაც საკმაოდ ძვირად რომ იყიდება მათი მასპინძლების მიერ სხვადასხვა საკონცერტო, სათეატრო თუ კინოდარბაზის სალაროებში.

ასეთ დროს ლოგიკურად ისმის კითხვა: რატომ უნდა ვუხადოთ გაუთავებელი მადლობა უცხოელებს „საჩუქრისათვის“ და რატომ უნდა ვიყოთ ბედნიერნი „საჩუქრით“, თუ ვინმე სილატაკის ზღვარს მისულ ქართველ კულტურის მოღვაწეებს ნამდვილად მათი შრომის შესაბამისი ღირებულების მოპოვების შესაძლებლობას მისცემს ეს ჰუმანიტარულ სიკეთის ქმნის ტოლფასი ქმედება და სანატრელი საჩუქრის მიღებით გამოწვეულ გრძნობებს აღძრავს? რუსთავის თეატრალური ფესტივალი „ოქროს ნილაბი“ ასეთი აქტი იყო, რომლის დამთავრების შემდეგ ქართული თეატრის ორ ათეულზე მეტ მოღვაწეს, რომელთაც საყოველთაო ფინანსური კრიზისის გამო, თავისი შრომის ანაზღაურების მისაღებად სალაროსთან, თუნდაც მოქანცველ რიგში, დგომა უკვე მრავალი თვეა აღარ ღირსებია, შესაძლებლობა მიეცა გარკვეული ხნით ფიზიკური არსებობა გაეხანგრძლივებინა. სხვა რომ არა, „ოქროს ნილაბის“ ჩატარებას ეს აუცილებელი გამართლება უდავოდ გააჩნია.

„ოქროს ნილაბი“ წარმოდგენილი იყო როგორც საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი, რომლის საერთაშორისო სტატუსი პრაქ-

ტიკულად ორმა საკონკურსო (სომხეთი, აზერბაიჯანი) და ერთმა კონკურსგარეშე (ესპანეთი) ჩვენებით მონაწილე უცხოურმა სათეატრო კოლექტივებმა განსაზღვრეს. სტუმრად ჩამოსული თეატრების რაოდენობრივმა სიმწირემ ბევრი ოპონენტი ფესტივალის საერთაშორისო ხასიათის მიმართ სკეპტიკურად განაწყობ, მაგრამ ჩვენს აზროვნებაში გაბატონებული „სნობიზმის“ მასშტაბი ამ შემთხვევაში საინტერესო არ უნდა იყოს. მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ფესტივალზე თითქმის სრული შემაღვენლობით მონაწილეობდა ქართული თეატრი და 20 დღის განმავლობაში ეროვნული თეატრალური კულტურის ცხოვრებით დაინტერესებულ მკითხველს, საშუალება მიეცა თავალი ედევნებინა, თუ რით ცხოვრობს ქართული კულტურის ის უმთავრესი კერა, რომელიც მუდამ ერთ-ერთი პირველი ასახავდა საზოგადოებაში მიმდინარე მოვლენათა რიგს და ეროვნული ცნობიერების მასშტაბებს. ამ მხრივ კი, რუსთავეის ფესტივალმა მსუბუქად რომ ვთქვათ, ძლიერ დაგვაფიქრა.

თანამედროვე ქართული თეატრის ცხოვრება, მართლაც, იდენტურია საზოგადოდ ჩვენი დღევანდელი არსებობისა, რომელიც ძლიერ კონტრასტული ტენილებით ხასიათდება: — საყოველთაოდ გაგრცელებული ერთგვაროვანი კრიზისის ფონზე, უცაბედად აღმოცენდება ხოლმე ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც პესიმისტური ნიჰილიზმის ზღვარზე მყოფ ჩვენს აზროვნებაში ცხოვრების გონივრულად გაგრძელების იმედის სხივს შემოიტანს. ყოველივე ეს ნათლად გამოჩნდა რუსთავეის ფესტივალზე, სადაც ქართული თეატრალური კოლექტივების მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლები კიდევ ერთხელ ნათელს ხდიდა ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში გაბატონებულ კრიზისულ მდგომარეობას და, ამავდროულად, ფესტივალის ყიურის მიერ მთავარი პრიზით, „გრან პრით“ დაჯილდოვებული სპექტაკლი „მამა“ უდაოდ მიგვიითებდა მხატვრული სახიერების იმ მიმართულეებზე, საითაც მომავალში უნდა წარიმართოს სათეატრო აზროვნების ფორმები.

დღევანდელი ჩვენი ყოფიერებისათვის დამახასიათებელი ბევრი უბედურების ერთ-ერთი უპირველესი მიზეზი მორალური და ზნეობრივი კრიტიკიუმების მოშლას, რომელიც ხასიათდება არა მხოლოდ ქცევის კულტურის აბსოლუტური მოუწესრიგებლობით, არამედ (და ეს უფრო მნიშვნელოვანია) პიროვნების შინაგანი კოდექსების არაჯანსაღი სახეცვლილებებით, პიროვნული თავისუფლების თანდათანობითი დაკარგვით და ადამიანის ინდივიდუალობის განმსაზღვრელი „მეს“ მეორე ადამიანის „მესთან“ იდენტიფიკაციით. ეს უკანასკნელი კი ინდივიდს პიროვნულობის ნიშანს უკარგავს და მასის ფსიქოლოგიას უყალიბებს. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, კომუნისტური მორალის ბატონობის პირობებში, სადაც ადამიანში მასობრივი აზროვნების აღმოცენება სახელმწიფო იდეოლოგიის უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა, ადამიანები გაცილებით მეტად ინარ-



ჩუნებდნენ ინდივიდუალურ, ერომანეთისაგან განსხვავებულ სახეებს, ვიდრე დღეს, როდესაც ამგვარი იდეოლოგიური მარწუხები მოშვებულია და ყველას აქვს უფლება ისე იცხოვროს, ისე იაზროვნოს, ისე ქმნას, როგორც სურს. ამგვარი პარადოქსის აღმოცენების მიზეზების კვლევა ხანგრძლივი განსჯის საგანია და ჩვენს პეროგატივას სცილდება, მაგრამ მისგან გამოწვეული შედეგები კი სახეზეა და იგი თანამედროვე სათეატრო ცხოვრების წესის განმსაზღვრელიც გახდა.

ძნელია დავასახელოთ სხვა რომელიმე ეტაპი ქართული თეატრის ისტორიაში მას შემდეგ, რაც მან მალაპროფესიული სახე მიიღო და მსოფლმხედველობრივად ფილოსოფიური აზროვნების უნარიც შეიძინა, როდესაც როგორც მხატვრული დონით, ასევე მხატვრული აზროვნების ფორმებით, ერთმანეთის მსგავსი ნაწარმოებები იქნებოდა სხვადასხვა თეატრის თუ შემოქმედის მიერ. რუსთავეის თეატრალურ ფესტივალზე წარმოდგენილი სპექტაკლების უმრავლესობა ძალზე წააგავდა ერთმანეთს. მსგავსებას განაპირობებდა როგორც მათში დასმული პრობლემები, ასევე ამ პრობლემათა გამოხატვის მხატვრული საშუალებები. როგორც გაირკვა, ყოველი შემოქმედისათვის დღეს მხატვრული დამუშავების უმთავრესი ობიექტს ზნეობის პრობლემა წარმოადგენს. ნაკლებად, თითქმის უმნიშვნელოდ იყო წარმოდგენილი პოლიტიკური, სოციალური პრობლემები, ყოფითი კონუნქტურა. ეს ბუნებრივია, რადგან სპექტაკლების ავტორები არსებული პოლიტიკური ჭეჭყის, თუ სოციალური მექანიზმების მოშლის მიზეზებს სწორედ ზნეობრივ კრიზისში ხედავენ. ფასეულობათა გადაფასების ეტაპი მტკივნეული პროცესია და ხშირად საზოგადოების არათუ გაჯანსაღების, პირიქით, მისი ძირითადი ავადმყოფობის მიზეზიც ხდება. სრულიად ლოგიკურად ისმის კითხვა — რა სჯობს, ჭეშმარიტების მაძიებელ ერთმანეთის მსგავს, ერთნაირი ბედის მქონე ადამიანებად — გრინებად (ქუთაისის თეატრის სპექტაკლის ვერსიით) ვიქცეთ, თუ შეგნებულად უარი ვთქვათ საბოლოოდ გახრწნილ ადამიანის სახეზე (სადაც დემოკრატიის და ჰუმანიზმის ნიღაბს ამოფარებული დიქტატურა გვაიძულებს დავემორჩილოთ მის ნებას, რაც თავისუფლების საბოლოოდ დაკარგვას უდრის) და ძლიერი, ველური ცხოველების ჯოგად გადავიქცეთ და თავისუფლად ვითარეშოთ დედამიწაზე (თეატრ „ძველი სახლის“ სპექტაკლის ვერსიით), იქნებ უმჯობესია, აღვადგინოთ მამაპაპისეული ურთიერთობათა დაკარგული სისტემა და ამით წინ აღვუდგეთ კოლექტიური მასის ფსიქოლოგიის იძულებითი ჩამოყალიბებისათვის მოვლენილ ბოროტებას (ზესტაფონის თეატრის სპექტაკლის ვერსიით). შესაძლოა, ზნეობრივი კრიტერიუმების მორალური კოდექსებით გაჯერებას ჩვენი უახლესი წარსულის შედეგად წარმოქმნილმა თანამედროვე ახალგაზრდების ცხოვრების წესის რეალისტურმა ჩვენებამაც შეუწყოს ხელი, იმ ახალგაზრდების, რო-

მელთა გადარჩენის იმედად მხოლოდ დახვეწილი ზნეობის მქონე, ირეალურ-მისტიური ძალის კეთილი ქმედება გვევლინება (რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის ვერსია)... და ასე, ფესტივალზე წარმოდგენილ სხვა ყველა დანარჩენ წარმოდგენაში ზნეობის პრობლემა კვლავ და კვლავ მეორდებოდა. ბუნებრივია, მხოლოდ მოწონებას იმსახურებს ქართული სცენის მოღვაწეების აზროვნების ასეთი ზუსტი და თანადროული ასპექტები, მაგრამ მხატვრული შემოქმედება მხოლოდ ფილოსოფიურ, ან თუნდაც აქტიურ საზოგადოებრივ აზროვნებას არ გულისხმობს. სათეატრო ხელოვნებაში უდიდესი როლი ენიჭება იმას, თუ როგორ, რა სახით, რა გამომსახველობითი საშუალებებით, მხატვრული ფორმებით და ქანთული სტილისტიკის მოშველიებით მიიღწევა სპექტაკლის ლიტერატურულ პირველწყაროში მისი ავტორის მიერ ჩადებული ამა თუ იმ პრობლემის ქმედების, საქციელების ენაზე გადატანა და მაყურებლის გონებასა და გრძნობათა ბუნებაზე დაყვანა. აქ კი პირდაპირ და დაუფარავად უნდა აღინიშნოს, სავალალო მდგომარეობაა.

საკონკურსო სპექტაკლთა შორის ძნელია დავასახელოთ იმგვარი წარმოდგენა, რომელიც თუნდაც მცირედად, რომელიც დეტალის საშუალებით მაინც მიგვანიშნებდა ქართულ სათეატრო აზროვნებაში ახალი ეტაპის დადგომისაკენ, ახალ გამომსახველობით საშუალებათა ძიებისაკენ. ძნელია დავასახელოთ სპექტაკლი, რომელიც დინამიური მეოცე საუკუნის ბოლოს და ოცდამეერთე საუკუნის მიჯნაზე ინფორმაციის საუკუნეში მცხოვრები ადამიანების მიერ მხატვრული ნაწარმოების აღქმის უნარის შესატყვისი იქნებოდა. თითქმის შეუძლებელია იმგვარი წარმოდგენის დასახელება, რომელშიც თანამედროვე მოვლენათა შეფასება და მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებების ფორმების საზოგადოების წევრთა ურთიერთობების მომავალ მოდელსა და აქედან გამომდინარე, სათეატრო ხელოვნების მომავალ სახეზეც მიგვანიშნებდეს. რასაკვირველია, თეატრი ორაკული არ არის, მაგრამ როგორც ყოველ ჭეშმარიტ ხელოვნებას, მასაც ჩვენი მომავალი არსებობის ძირითადი მახასიათებლების დანახვის უნარი უნდა გააჩნდეს. ჩვენდა სამწუხაროდ, ასეთი სპექტაკლი მხოლოდ ერთი აღმოჩნდა თანამედროვე ქართულ თეატრში — „მამა“ (დამდგმელი რეჟისორი თემურ ჩხეიძე), მაგრამ, ამავდროულად, იმედის მომცემია თუნდაც ამ ერთადერთი სპექტაკლის გამოჩენა, სპექტაკლისა, რომლის მთლიანობას და მაღალმხატვრულ დონეს ბრწყინვალე რეჟისორული აზროვნება, მსახიობთა ძლიერი ანსამბლი, ზუსტად მიგნებული სცენოგრაფია და შესანიშნავი დრამატურგიული საფუძველი განსაზღვრავს, ხოლო მსახიობ ზურაბ ყიფშიძის თამაში ვირტუოზულ ოსტატობას აღწევს, რომელიც ნებისმიერი გემოვნების მქონე მაყურებელზე ძლიერ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს.

თემურ ჩხეიძემ სპექტაკლით „მამა“ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა

როგორც ე. წ. ფსიქოლოგიური თეატრისადმი ნებისმიერი თაობის მაყურებლის ინტერესი, ასევე მსოფლიო სათეატრო აზროვნების მომავალ ფორმებში ამგვარი სათეატრო ესთეტიკის თანდათანობითი გაბატონების გარდაუვალი პროცესიც, რადგან დღეს უკვე დაიწყო და მომავალში კიდევ უფრო გაძლიერდება ადამიანური თვისებათა, მისი შინაგანი სამყაროს საფუძვლიანი კვლევის სურვილი, რათა კომპიუტერის ბატონობის პერიოდში კაცობრიობამ შეინარჩუნოს ღმერთის მიერ ბოძებული ყველაზე დიდი საჩუქარი — ადამიანობა.

ძალზე ცოტაა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში ისეთი მაგალითები, როდესაც ამა თუ იმ ქვეყნის სათეატრო კულტურას ეროვნული დრამატურგია არ განსაზღვრავდა. როგორც სხვა მრავალ საკითხში, აქაც ჩვენ უნიკალურები აღმოვჩნდით. ქართულმა დრამატურგიამ ძალზე ეპიზოდურად (გ. ერისთავის და დ. კლდიაშვილის სახით) მიუთითა ქართულ სასცენო ხელოვნებას გამომსახველობით საშუალებათა განახლებისაკენ. ქართული თეატრის ძალზე საინტერესო ისტორიის მანძილზე სხვა ამგვარი პერიოდების დასახელება ძნელდება. რუსთავის ფესტივალზე საკონკურსოდ წარმოდგენილი ყოველი პიესა თავისთავად საინტერესო მხატვრული ნაწარმოებია, ჟანრული თვალსაზრისით, ერთმანეთისაგან განსხვავებული — რეალისტური ნიმუშების გვირგვინით აბსურდის ესთეტიკით გაჯერებული პიესებიც თანაარსებობდნენ, მაგრამ თანამედროვე ქართული თეატრის სახის განსაზღვრა ქართულმა დრამატურგიამ მაინც ვერ შეძლო, მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე დრამატურგიული ნიმუშების საფუძველზე დადგმული სპექტაკლები არ იყო იშვიათი გამონაკლისი წარმოდგენილ სპექტაკლთა შორის.

ჩვენს ვაჭირვებას ვერც უცხოურმა დრამატურგიამ უშველა „ქართველ დრამატურგად“ აღიარებულმა შექსპირმაც, რომელიც თითქმის ყოველთვის ქართველი რეჟისორების აზროვნების ფორმირების უმთავრეს საყრდენს წარმოადგენდა, ამგვარად ვერ შესძლო თავისი მაგიური ზემოქმედების მოხდენა და მისი პიესის საფუძველზე შექმნილი ფანფარული რეზონანსის მქონე სპექტაკლის („ჰამლეტი“ — თბილისის „თეატრალური სარდაფი“) მხატვრული სტილისტიკა და გამომსახველობითი ფორმები რამდენიმე ათეული წლის წინ წარმოებულ ექსპერიმენტულ ძიებათა გამოცახილს წაავგადა.

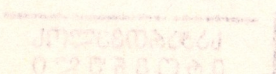
ზემოთქმული ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ნაკლოვანება, რომელიც თანამედროვე ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში თვალნათლივ შეიმჩნევა, არამც და არამც არ აკნინებს ფესტივალის მნიშვნელოვნებას. რომ არა იგი, ქართული სკენის მოღვაწეებს შესაძლოა, ასე აშკარად ვერ ეგრძნოთ საკუთარი შემოქმედებითი გზების ვადასინჯვის აუცილებლობა. ახალგაზრდა ხელოვანთ კი, რომლებიც

ფესტივალის ძირითად ბირთვს წარმოადგენდნენ, ფესტივალმა იმე-  
დია დაანახა, რომ შემოქმედების არც ერთ ეტაპზე და მით უფრო  
საწყის ეტაპზე, არ არის დამამცირებელი უარის თქმა იმ პრინცი-  
პებზე, რომლებიც მანამდე მხატვრული აზროვნების სწორი მიმარ-  
თულების წარმმართველი გვეგონა. „ოქროს ნილაბმა“ ურთიერთ-  
კონკურენციის, შეჯიბრის აუცილებელი ყინი აღუძრა სცენის ხე-  
ლოვანთ, რაც განსაკუთრებით ქართველებისათვის განვითარების  
და მხატვრული ფასეულობების შექმნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან  
სტიმულატორს წარმოადგენს.

და ბოლოს, ფესტივალის დახურვაზე ხუმმილიონიანი აუდი-  
ტორიის წინაშე საქართველოს პრეზიდენტმა საქვეყნოდ პირობა  
დადო, რომ რუსთაველის თეატრის შენობა არ დაინგროვდა. ესეც  
„ოქროს ნილაბის“ ჩატარების მნიშვნელოვნებათა რიგში უკანასკ-  
ნელ ადგილზე არ შეიძლება აღმოჩნდეს.

და კიდევ ერთი: — ფესტივალის სპექტაკლებზე დაწესებული  
ბილეთების ფასები იმდენად სიმბოლური იყო, რომ მრავალთვია-  
ნი იძულებითი შესვენების შემდეგ გასამრჯელოაღებულ და ხორ-  
ცის საკვებად ბაზარ-ბაზრობაგამოვლილ ჩვენს მოქალაქეებს სულის  
საკვებად მცირეოდენი თანხის გაღება არამც და არამც არ დაენა-  
ნებოდათ...

და არც ესაა უმნიშვნელო რამ...



## ბატინანა შახ-აზიზოვა

### სიზპარული — სიშული

ქართული დესანტი ჩეხოვის მესამე ფესტივალზე ელვისებური, შემტევი და მრავალფეროვანი იყო. თბილისის თეატრებმა თითქოს პირი შეკრეს — მოსკოველი მაყურებლის წინაშე თავიანთი შესაძლებლობების პალიტრით წარმდგარიყვნენ.

რუსთაველებმა აჩვენეს ჯერ პატარა ტრაგიკული ლეგენდა მშვენიერ ლამარასა და ნათელმხილველ უცნაურ მინდიაზე, ხოლო შემდეგ გოცის ცბიერი, თავის საშინელ კოლიზიებშიც კი სახეიმო „ქალი-გველი“. მარჯანიშვილებმა — დოსტოვესკის დიალოგი-დუელი „მარადი ქმარი“, თსიქოლოგიური გამოკვლევა, ფიქსის გროტესკი და ბოლოს, თბილისის თეატრალურმა ცენტრმა — სტრინდბერგის „სიკვდილის როკვა“, სადაც ეს ზღვარი თითქმის წაშლილია.

თბილისის თეატრალურ ცენტრი (ვუწოდოთ მას მოკლედ თ. თ. ც.) ომის შემდგომი, დღევანდელი საქართველოს პირშმოა, სადაც არა მხოლოდ თეატრალური ბუმი იწყება, არამედ იბადება ახალი თეატრები და ახალი თეატრალები, რომლებმაც დღეს სხვაგვარად გაშალეს ფრთები. ერთუზიასტები, როგორიცაა ქეთი დოლიძე, საშემოდგომო თბილისური ფესტივალ „საჩუქარის“ სულისჩამდგმელი და დიასახლისი და ავთანდილ ვარსიმაშვილი, თავისი კოლეგებით, რომელმაც მოუვლელ სარდაფში თეატრი

შექმნა. თ. თ. ც. ორ წელზე მეტია არსებობს და როგორც პროგრამა იუწყება, „ანტრეპრავის პრინციპით“ მუშაობს, თუმცა, ანტრეპრავისთვის უჩვეულოდ, სადაც მსახიობებს სხვა თეატრებიდან იწვევენ, რეპერტუარი მუდმივი, დიდი და სერიოზულია. თანამედროვე ავტორების გვერდით დგამენ სტრინდბერგსა და თომას მანს, ბრესტსა და შექსპირს.

ის, რომ ამ თეატრში არ ცდილობენ იოლად იცხოვრონ, აუასტურებს აქ ჩამოტანილი სპექტაკლი „სიკვდილის როკვა“ — პიესა, რომელიც მსახიობებისა და მაყურებლისთვის უაღრესად რთულია და ორივესგან მოითხოვს თავშეკავებულობას, ერთი რეგისტრიდან მეორეში გადართვის უნარსა და მნიშვნელოვან სულიერ ძალებს, მოითხოვს ისეთი სიძლიერის მსახიობს, როგორებიც იყვნენ მთავარი როლის უწინდელი შემსრულებლები ლორენს ოლივიე და ჩვენი მოსკოველი ვსევოლოდ იაკუტი და როგორიცაა დღეს თბილისში რამაზ ჩხიკვაძე. სწორედ მისთვისაა დადგმული ეს პიესა და სპექტაკლიც მიდის როგორც მისი ბენეფისი არაჩვეულებრივი პარტნიორების გურამ საღარაძისა და ნანა ფაჩუაშვილის მონაწილეობით.

სტრინდბერგის დრამატული დილოგია „სიკვდილის როკვა“, რომელიც დაიწერა ასწლეულების მიჯნაზე, 1899—1900 წლებ-

ში, თავისთავში ატარებს ავადმყოფურ ენერგიას ამ მიჯნისა, საზოგადოების. ბუნებრივი ადამიანური ურთიერთობების რღვევას, საუკუნის დასასრულისათვის დამახასიათებელი საშიში ქარის ზემოქმედებით ძლიერი პიროვნებების დაცემას როგორც მთელ „ახალ დრამაში“ (ისე ცხოვრებაში), ეს კრიზისი განსაკუთრებული სიძლიერით გამოიხატა ოჯახში.

კაცმა არ იცის რატომ, მაგრამ უკვე მეოთხედი ხაუკუნეა, რაც გრძელდება მოხუცი, სამსახურიდან გადამდგარი კაპიტანი ედგარისა და მისი ცოლის, ყოფილი მსახიობის — ალისის ოჯახური ჯოჯოხეთი. „ჩვენ ერთი ჯაჭვითა ვართ შეკრული და ძალა არ შეგვწევს განვთავისუფლდეთ“ — წუხს ქალი. ცოლ-ქმარი, რომლებიც ჩაკეტილნი არიან კუნძულზე, თავიანთ სახლში, ციხე-სიმაგრეს რომ ჰგავს, უმეგობროდ, ერთმანეთს ეჯიბრებიან სიმარჯვეში. ძალაში, დარტყმების სივერაგეში და თითქოს სიამოვნებას იღებენ თავად ბრძოლის პროცესში. (მახსენდება სტრინდბერგის ადრინდელი გამონათქვამი — „მე ვერ-დავ ცხოვრების სიამოვნებას ვამანადგურებელ და მკაცრ ცხოვრებისეულ ბრძოლებში“, პისი ინტერესი „დიდი ბრძოლებისადმი“, „სტიქიური ძალების ბრძოლისადმი“...). ბრძოლის ნაპაბო უამრავია. რეალობებიდან წარსულსა თუ აწმყოში — ფანტაზიებამდე, მისტიფიკაციებამდე, პროპოკაციებამდე, რომელთა მხურვალე მოტრფიალეც არის ოსტატი ედგარი და ასე გრძელდება და მიქრის, დაზავების ხან-

მოკლე პაუზებით — ავრესის, სარკაზმის, სადიზმის, ახალი აფეთქებებისკენ. ამ პროცესში უცნობლად ებმება ყველა: ოჯახის ძველი მიგობარი კურტი (გურამ საღარაძის გმირი — რბილი ხასიათის, ინტელიგენტი, მომთმენი ადამიანი — ედგარის სრული ანტიპოდი) და ახალგაზრდების წყვილი, რომლებიც უკვე, ჩანს, დაავადებულნი არიან სიყვარულ-ლი-სიძულვილის იმ ვირუსით, ამ ოჯახს რომ მოსდებია. თუმცა, ახალგაზრდები სპექტაკლში არ არიან; ისინი დილოგიის მეორე ნაწილში მოქმედებენ, ეს კი, უკვე სხვა ისტორიაა.

რეჟისორმა უარი თქვა მასზე; პიესა რადიკალურად შეამცირა (შეიძლება მეტისმეტადაც კი), მაგრამ აიღო იმის კონცენტრატი, რაც იქ ხდება და დატოვა გმირების ტრიო (ედგარი, კურტი, ალისა). გაწეილი, გულის გამაწვრილებელი პროცესიდან შექმნა მოკლე, ნახევარსაათიანი ისტორია დამატულად პულსირებული მოქმედებით. სტრინდბერგისეული აღწერითობა, მის რემარკებში ჩადებული ცხოვრებისეული წვრილმანები ძუნწი გადაწყვეტილების ექსპრესიით შეიცვალა.

აქ ყოველივე ატმოსფეროს შექმნაზე მუშაობს. ხმის ფონს (კომპოზიტორი ვახტანგ კახიძე) წარმოადგენს არა მხოლოდ ვალსის ნაწყვეტები, ასერიგად, რომ მოსწონს ალისის და „ბოიარების მარში“, რომელსაც კაპიტანი ამჯობინებს, არამედ რალაც ავისმომასწავებელი ღრჭიალი, რომელიც თითქოს სტიქიური ძალების არსებობაზე, რალაც ირაციონალურ-

ზე, ბელისწერის გარდუვალობაზე მიანიშნებს, რაც, რა თქმა უნდა, პიესის, განსაკუთრებით კი მისი გმირის ბუნებაში ძვეს. ნაცვლად სახლი-ციხე-სიმაგრისა, სადაც ცოლ-ქმარი ცხოვრობს, სცენაზეა ნახევრადჩაბნელებული კაბინეტი რამდენიმე ნივით, გრამაფონითა და ფიტულით, რომელიც კაპიტანისთვის წარმოადგენს სამიზნეს სროლაში სავარჯიშოდ (მხატვარი შოთა გლურჯიძე).

წყლის ვიწრო ზოლი ავანსცენაზე პაწაწინა მცენარითა და ასევე პატარა თეთრი ქალღმრთის გემით გულუბრყვილო კონტრასტია ცოლ-ქმრის ბნელი, მყუდროებასმოკლებული, ცივი სამყაროსი. ამ ნახევრად წყვედიადის კონტრასტს დროდადრო წარმოადგენს უკანა დეკორაცია, რომელიც, როცა კაპიტანს შეტევები ემართება, ხან ღია ლიბონისფერი, ხან კი მუქი მეწამული ფერის შუქით ნათდება.

ეს შეტევები პუნქტირით გასდევს სპექტაკლს, ქმნის მის რიტმს, ამაფრებს მოქმედებას, გადააქვს რა იგი რაღაც სხვა განზომილებაში.

კაპიტანი ამოვარდნილია რეალობიდან. მისი ხანდაზმულობის, ავადმყოფობისა და გარკვეულწილად თავის მოკატუნების ფონზე, ეს შეტევები არის ნიშანი რაღაც სწორედ ირეალურისა, ვინაიდან სპექტაკლში (ისევე როგორც პიესაში) მომხდარი ამბის ახსნა მხოლოდ ცხოვრებისეული ლოგიკით შეუძლებელია. ვერ ახსნი, რა არის სიკვდილის როკვა: თავდავიწყებით ცეკვა, რასაც შეიძლება საბედისწერო შედეგი მოჰყვეს, თუ თვითონ სიკვდილის მო-

ახლოება, რომელსაც მხოლოდ კაპიტანი გრძნობს. ასეა თუ ისე, შემზარავია, როდესაც სისხლივით წითელი უკანა დეკორაციის ფონზე, მაგიდასთან მჯდარი ადამიანი ხელებით უცნაურ პასებს აკეთებს, თითქოს დაძვდარი ცეკვავესო, თუმცა შეიძლება უფრო შემადრწუნებელი ყოფილიყო — როგორც მეიერხოლდთან იყო, როდესაც მეჯლისის საბაბით „ალუბლის ბაღში“ „საშინელება შემოდის“. ეს საშინელება, შოკი თითქოს არ არის საკმარისი. რეჟისორი თავის გადაწყვეტებში არ არის ზომიერად ეკონომიური და ფრთხილი, თითქოსდა ზოგავს მსახიობის ძალას.

ჩეხოვის სიტყვები სტრინდბერგზე — „ძალა არც სულმთლად ჩვეულებრივია“ — თავისუფლად შეიძლება მიფუსადაგოთ პიესის გმირსაც და იმასაც, ვინც მის როლს განსახიერებს თბილისურ სპექტაკლში — რამაზ ჩხიკვაძეს. ძალა ზღვარგადასულია და იმის გამო, რომ ვერ ეტევა კალაპოტში, საშიშია როგორც საკუთარი თავისთვის, ისე სხვებისთვის რომ არ აფეთქდეს.

კაპიტანი სპექტაკლში არის და თან არც არის ის, რაც პიესაშია. ძირითადად ის ისეთივე ძლიერი ნებისყოფის, უაღრესად ამბიციური, რაღაცით სამულდამოდ გულმოკლულია, რაც არის მიზეზი მისი საღისტური ექსპერიმენტებისა ახლობლებზე. თავნება, „კაცი-ჭამია“, „ვამპირი“ — და უბრალოდ ავადმყოფი მოხუცი, რომელსაც ეშინია ავადმყოფობისა და სიკვდილის. ყველაფერი ასეა, მაგრამ არა მარტო ასე. პიესაში

იგი შემაზრუნენია; სპექტაკლში, მიუხედავად ასაკისა, კარგი მამაკაცია — ძლიერი, ლაზათიანი, ჯიქია პლასტიკით. ავტორის თავდაპირველი რეჰარკის მიხედვით, იგი პის „დაღლილი და ნაღვლიანი გამომეტყველებით“. სპექტაკლში ენერგიულად ისვრის მიზახში. ეს სხვა განაცხადია, სხვა დასაწყისი, რომელიც შემდგომ გამართლებულია. კაპიტანი აქ არის უმსიშვნელო სამხედრო ფიგურა, სალცაფოხი და არა უბრალო ოჯახის ტირანი, არამედ ტირანი საერთოდ; გაზრწნილი, როგორადაც შეუძლია აქციოს ადამიანი სამხედრო, თუნდაც პატარა ხელისუფლებამ. ჩხიკვაძის ზურგს უკან მოჩანს აჩრდილები მისი დაუვიწყარი ქმნილებებისა: ყვარყვარე, რიჩარდ III და განსაკუთრებული ჰოტალიტარული ფსიქოლოგიის თემა, რომელიც ყველაფერში ვლინდება, შემოდის სპექტაკლში, გადააქცევს მას სანამედროვე და მაღლდება კერძო შემთხვევაზე.

თითქოსდა, შედეგიც და გამოსავალიც მაყურებლისთვის — შორს იყოს ამ მკაცრი და ვერაგი ქმნილებისგან, შეაფასოს, განსაჯოს მისი საქციელი და შვებით ამოისუნთქოს, ვერ ხერხდება — რაღაც უშლის ხელს, როგორც უშლიდა ხელს მის ცოლს განთავისუფლებულიყო მისი ძალაუფლებისგან, მისი უცნაური მაგიისგან.

მსახიობის ტემპერამენტის და ვამპირიანი ქმედება აღსავსეა ისეთი ენერგიით, მენც რომ გადამოგვდება, თავისკენ გიზიდავს, ხლო დაძაბული, მიმქრალი და-

ლების სურათი ტრაგიკულია. ნების საწინააღმდეგოდ ჩნდება ის თანაგანცდა, რომელსაც ვხვდებით ტრაგედიაში, მაშინაც კი თუკი ჩვენს წინაშეა — „ტრაგიკული ბოროტება“, როგორც მას უწოდებდნენ. და კიდევ...

რატომ არ გარბის ალისი ქმრისგან? თეატრს აქ თავისი პასუხი აქვს. პიესის მიხედვით, ისიც „ემმაკია“, „ტირანული, მკაცრი ზნეობის“. ამას აქ ეტყობა, არ ეთანხმებიან. ნანა ფაჩუაშვილი თამაშობს ბუზლუნა, ზედმიწევნით ქალურ არსებას. ფორმულაში „სიყვარული-სიძულვილი“ პირველ ადგილზე მათ მაინც სიყვარული აქვთ, რომელიც შორეული წარსულიდან მოდის, თუნდაც საკმაოდ ველურ ფორმებში. მაგრამ ორივესთან ეს უნებლიედ ამოხეთქავს: კურტთან — ეჭვიანობაში, დაკარგვის შიშში; ალისთან — ყველაზე მეტად დასაწყისში, ქმრის პირველი (ჩვენთვის) შეტევის დროს, როდესაც შეშინებულია, ეცოდება და ეფერება მას. შემდეგ, როდესაც დაიღლება მისგან, მისი სიუხეშისა და თავის მოკატუნებისგან და აღარ სჯერა მისი, გულგრილად ზურგს აქცევს და გვერდით ჩაუვლის. ეს მისი მორიგი შეტევაა თუ უკვე ნამდვილი სიკვდილი?

ფინალში, ეს, ეტყობა, მაინც სიკვდილია, რომელმაც დაასრულა თავისი როკვა. დასრულდა ცოლ-ქმრის მუდმივი ბრძოლა. კურტი და ალისი სცენას ტოვებენ — და კაპიტანი რჩება მარტო, დაქრილი არწივის პოზაში, თავდაზრილი, თავის შეუცვლელ მუნდირში.



## ხელმოწიფე სპექტაკლში მეფის გარეშე

ჩეხოვის მესამე საერთაშორისო ფესტივალის მონაწილე კოტე მარჯანიშვილის სახ. ქართულმა თეატრმა საფესტივალო პროგრამის გარეშე აჩვენა „მეფე ლირი“, რომელშიც მთავარ როლს ოთარ მეღვინეთუხუცესი ასრულებდა. სწორედ ამან განაპირობა ანშლაგი სპექტაკლზე.

ყოფილი საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი უფალსაჩინოესი მსახიობი კ. ს. სტანისლავსკის პრემიის ლაურეატი გასულ სეზონში, ოთარ მეღვინეთუხუცესი მისთვის სანუკვარ როლს თამაშობდა. რამდენიმე დღის შემდეგ მოსკოვი სახელგანთქმულ ქართველ ლირს — რამაზ ჩხიკვაძეს ელოდა. ამჟერად სტრინდბერგის პიესაში. სიტუაცია ანალოგიების საშიში გზისკენ უბიძგებდა, თუმცა, თქმა არ უნდა, თბილისის სცენის ეს ორივე კორიფე ნიჭიერების მასშტაბით ერთნაირად დიდია და სხვადასხვა ხელოვანის აპრიორულად შედარება მხოლოდ როლის გადაწყვეტის თვალსაზრისითაა შესაძლებელი. და, აი, რუჟისორ რობერტ სტურუას ალავერდი ოცდასამი წლის დ. დოიაშვილთან.

დამდგმელის ნებით, კლასიკურად სკულპტურული აღნაგობის მეღვინეთუხუცესი პოსტმოდერნისტულ ლანდშაფტზეა აღმართული. ზვევრდის ტოვაში გახვეული დიდებული სილამაზის მამაკაცი გარშემორტყმულია ეკლექტიკური სუბიექტებით. კენტს, რეგანას, გონერილასა და ქალიშვილების ქმრებს ამოუცნობი ეპოქისა და გეოგრაფიის ღია ფერის კოსტუმები მოსავთ — უცვლელად ქალის კაბაში გამოწყობილი მასხარა ჩვენს ბორის მოისევეს გვაგონებს, თუმცა ამ პერსონაჟის სექსუალურ ორიენტაციაზე სპექტაკლში არანაირი მინიშნება არ არის. აქ განსაკუთრებით იკვეთება პოპულარული თეორია შექსპირისმცოდნეობისა, რომლის მიხედვითაც, კორდელია და მასხარა ერთი და იგივე პიროვნებაა. ამაში ეჭვს არ იწვევს მათი არაერთგზის წყვილ-წყვილად გამოვლენა თუ ერთმანეთისგან გადმოღებული რეპლიკები. ტექსტუალური კუპიურები და გადაადგილებები სპექტაკლში მსუბუქად და თავისუფლად ხორციელდება, რაც სულაც არ იქნებოდა ცოდვა, ნათელი რომ იყოს რისთვის არის გაკეთებული, თუმცა უკანასკნელთან უფრო რთულადაა საქმე. სად გაქრა გონერილას ნამუსიანი ქმარი? რატომ აღმოჩნდა კვლავ ინგლისში ფრანგის ცოლი კორდელია? ვინ ჩასვა იგი მამასთან ერთად ციხეში? და ბოლოს, რატომ და რისთვის „მოახრჩეს საბრალდო“? ეს შეკითხვები ნეოფიტებს მივანდოთ. სპექტაკლი აშკარად მათზე არ არის გათვლილი. ბიჭურად გაკრეჭილ, ესტრადის ვარსკვლავის იმიჯის მქონე ნ. მურვანიძის კორდელიას, მიკროფონით ხელში ინგლისურად რომ მღერის, ძლიერ უყვარს მამა, მამა-

შვილის სააღერსო სცენები ერთადერთია სპექტაკლში, რომლებიც ცოცხალი ემოციით არიან გაუღენთილი, ხოლო ფინალი უბრალოდ განყენებულია. აქ მკვდარი ქალიშვილი ცოცხლდება, რათა მომაკვდავ მამას ჭიშკარი გაუღოს. ესაა და ეს. მეტი სანტიმენტი სცენაზე არ არის. ყველაზე მეტი ცინიზმი გლოსტერ-ედმუნდის დუეტზეა გადატანილი. უნამუსო ბასტარდს სანიმუშო სტუდენტად მოაქვს თავი, ბოროტმოქმედის ნიღაბს სათვალეები ფარავს. გლოსტერსაც სათვალეები უკეთია და პროფესორის წვერი აქვს. „ინტელიგენტს, მაგრამ ახლომხედველს“ (მ. ზოზუნეკო) მალე ძვირად დაუჯდება თავისი სიკონტავე. თვალებს დასთხრიან და სათვალეები აღარ დასჭირდება. საინტერესოაა აგებული გონიერება (გ. გაბუნია) და რეგაზას (ნ. ჩიქვინიძე) ურთიერთობები. უფროსი მართავს ყოველგვარი შიშისა და საყვედურის გარეშე. უმცროსი საზიზღარი, მაგრამ მსდალია და პირველი იბრძვის მემორეს. ედმუნდსა და ორივე დას შორის ინტრიგა გადაწყვეტილია ბოლშევიკური პირდაპირობით — ორივეს შესამჩნევად ეზრდებათ მუცლები და უცებ უჩნდებათ შვილები. ბოროტება, როგორც იტყვიან, ბოროტებას წარმოშობს.

არავინაა შესაბრალისი. პოლიტიკური მასალები, ომისა და მიწის გაყოფის თვეები სწყინდება რეჟისორს და იგი, თითქოს, გადადის ადამიანური სისუსტეებისა და მანკიერების სფეროში, მაგრამ ამ „პიროვნული“ პარტიტურის დამუშავებაც მას მეტისმეტად სერიოზულად ეჩვენება. პატივცემულ პუბლიკას გულუხვად მიმოფანტული დიდი და პატარა შტრიხები მიეწოდება.

მაგრამ ღირი? მაგრამ დიდი მსახიობი ო. მეღვინეთუხუცესი? ვის თამაშობს იგი? ცინიკოსსა და დესპოტს? ტირანსა და მარად ბევრს? კეთილშობილ მოტყუებულ მამას? აი, მთავარი უამრავ შეკითხვათა შორის. მსახიობი ახდენს დემონსტრირებას ფილიგრანული ტექნიკისა, მისი ასაკისთვის განსაცვიფრებელი მწაფოფანისა შესრულოს ნებისმიერი, ყველაზე თანამედროვე პლასტიკური ექსპერსისი, სიგეთის სცენას თამაშობს ამაღლებულად — ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ ჩვენს თვალწინ ოსტატის საჭრისით შედევრი იქმნება. მასთან გულახდილად გროტესკის მომენტებს ცვლის შთაგონებული ჰეროიკა, რომლის დროსაც შეიგრძნობა ის, თუ როგორ უმოწყალოდ ანგრევს კლასიკოსი საკუთარ არსს ავანგარდის სასარგებლოდ. ჩვენ ვინილეთ კომიკის ტევრებში მოხეტიალე ნათელი მხატვრული ფიგურა, ხელმწიფე სპექტაკლში მეფის გარეშე.

ანზორ აბუანლაძე

ღმანისის თეატრი „ქვემო ქართლი“

1998 წლის 19 ივნისს აკაკი ხორავას სახელობის მსახიობის სახლის სცენა უჩვეულო შემოქმედებითა გაერთიანებამ დაიკავა. სცენის სიღრმეში განლაგებული იყო ფოლკლორული ანსამბლი, ხოლო „ფლანგებზე“ — ქართული სცენის ცნობილი ოსტატები და ახალგაზრდა მსახიობები თბილისის სხვადასხვა თეატრებიდან.

ეს გახლდათ ღმანისის თეატრი „ქვემო ქართლი“, რომელიც ორი დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ერთეულისაგან შედგება. ერთია თავად დრამატული თეატრი (სამხატვრო ხელმძღვანელი ქ-ნი ზინა კვერენჩილაძე), ხოლო მეორე — ფოლკლორული ანსამბლი „ლილე“ (ხელმძღვანელი ქ-ნი მანისო სუბელიანი).

ისინი მსახიობის სახლში მოსულ მაყურებელს წარუდგინა თეატრის დირექტორმა, ღმანისის ისტორიულ-არქეოლოგიური განყოფილების ხელმძღვანელმა ბ-ნმა ჯუმბერ კოპალიანმა.

მისი გამოსვლის შემდეგ ანსამბლმა სვანური „ლილე“ შეასრულა და დროებით დასტოვა სცენა, რომელიც ახლა თეატრის მსახიობებმა დაიკავეს. წარმოდგენილ იქნა ნაწყვეტები სპექტაკლებიდან — დავით კლდიაშვილის „ღარისპანის გასაჭირი“ (დამდგმელი ზინა კვერენჩილაძე) და ოთარ ჩხეიძის „ვისია ვისი“

(დამდგმელები ჯემალ მელქაძე და კარლო საკანდელიძე). შემდეგ სცენაზე კვლავ ანსამბლი „ლილე“ გამოვიდა. შესრულდა სვანური ფოლკლორის ბრწყინვალე ნიმუშები, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ხალხური სიმღერები.

მაყურებელმა დიდი მოწონებით მიიღო სცენაზე წარმოდგენილი ხელოვნება.

ქ-ნმა ზინა კვერენჩილაძემ ჩვეული მომხიბვლელობით მადლობა გადაუხადა დამსწრე საზოგადოებას გულმხურვალე მიღებისათვის.

ბ-ნმა ჯემალ მელქაძემ პარლამენტის თავმჯდომარის ბ-ნ ზურაბ უვახიას მისალმება წაიკითხა.

შეხვედრას ესწრებოდნენ საქართველოს კულტურის მინისტრი ბ-ნი ვალერი ასათიანი, პარლამენტის თავმჯდომარის მოადგილე ბ-ნი ელუარდ სურმანიძე, ხელოვნების, მეცნიერების და მწერლობის გამოჩენილი მოღვაწეები...

ეს იყო ღმანისის თეატრის „ქვემო ქართლის“ პირველი შეხვედრა თბილისის საზოგადოებრიობასთან.

ცხადია, თეატრალური კოლექტივისათვის ეს თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია.

მაგრამ ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი სხვა რამ იყო...

## დმანისი ისტორიულ ჭრილობებს იშუშებს

ქვემო ქართლი (რომლის სახელსაც ატარებს თეატრი) საქართველოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ისტორიული მხარეა. ჩვენი ისტორიის ყველა კვალია აქ შემონახული — აყვავებისაც და დაცემისაც, სიძლიერისაც და დაძაბუნებისაც.

საქართველოს ბევრჯერ დაუკარგავს გარკვეული ტერიტორიები, შემდეგ კვლავ დაუბრუნებია. ზოგიც, შეიძლება ითქვას, უიმედოდ არის დაკარგული. დღევანდელ მსოფლიოში გარდასულ საუკუნეებთან შედარებით ტერიტორიის დაკარგვაც ძნელია და დაბრუნებაც, უფრო კი დაბრუნება. ამიტომ, რაც შემოგვრჩა, იმის თვალისჩინივით გაფრთხილებაა საჭირო.

ტერიტორია ერისათვის, რა თქმა უნდა, მთავარია, მაგრამ არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ერის სულიერ და ფაზიკურ დამკვიდრებას ამ ტერიტორიაზე, რადგან სწორედ ესაა მისი შენარჩუნების მთავარი წინაპირობა.

ამ თვალსაზრისით საქართველოს ბევრ რეგიონში გვაქვს პრობლემა (ისტორიული ბედუქულმართობის გამო).

ერთი ასეთი რეგიონია დმანისი. ურიცხვ მტერთა თარეშის, ბოლოს კი საბჭოთა იმპერიის ბატონობის გამო აქ ერთ დროს ძძლავრად დამკვიდრებული ქართული სული ლამის მთლად ჩაინაგლა. ამ ბოლო ხანებამდე რამდენიმე სოფელშიღა ენთო ქართული კერები. ქართული მოსახლეობა მხოლოდ 13%-ღა იყო და-

რჩენილი. რაიონულ ცენტრში, დმანისში, არც ერთი ქართული სკოლა აღარ იყო, დაწყებითიც კი...

გარდატეხა 80-იანი წლების შუახანებიდან დაიწყო.

გარდატეხას დასაბამი მისცა ამ რეგიონში მიწისქვეშ მოქცეული ჩვენი ისტორიის სამზეოზე ამოსატანად ჩასულმა არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ.

ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ყველაზე მეტად, ალბათ, ისტორიკოსებს აქვთ გაცნობიერებული, რომ მთავარი მაინც ისაა, რაც მიწის ზევით ხდება, სადაც ცხოვრება ჩქეფს, სადაც მომავალი იქმნება.

ექსპედიციის ხელმძღვანელებს — დინჯ, გამოცდილ, დიდ პატრიოტ ვახტანგ ჯაფარიძეს (აწ გარდაცვლილს) და ჯუმბერ კობაიანს — ენერგიულ, გულანთებულ პატრიოტს, გონივრულად, აფიშირების გარეშე მოქმედ დისიდენტს, ბევრი უძილო ღამე გაუტარებიათ (რაიონის ხელმძღვანელობასთან ერთადაც) ფიქრსა და განსჯაში... ძნელი იყო იმ დროს ეროვნული საქმიანობა — კრემლის მრისხანე, ყოვლისმხედველ თვალს ვერაფერს გამოაპარებდი. ცხელი გული, პლუს ფრთხილი, გონივრული მოქმედება — ეს იყო წარმატების მიღწევის ერთადერთი გზა და შანსი...

საბედნიეროდ, გარდატეხის, ისტორიული ჭრილობების მოშუშების დაწყება მოხერხდა.

შემდეგ ერთი გაუთვალისწინებელი რამ მოხდა, რამაც კიდევ უფრო გააძლიერა ეს პროცესი.

1987 წელს სვანეთსა და აჭა-

რაში სტიქიურმა მოვლენებმა მრავალი სვანი და აჭარელი დატოვა უსახლკაროდ. დაიწყო სხვადასხვა რაიონში მათი ჩასახლება, მათ შორის, დმანისშიც...

გამოვტოვით მათი დამკვიდრების, შეჩვევის, შრომის ძველი წლები (არც უამისობა იყო!), სხვა მძიმე წლებიც... ერთი ძალზე ნიშანდობლივი შედეგი აღვნიშნოთ მხოლოდ:

დღეს დმანისის რაიონულ ცენტრში უკვე ორი ქართული საშუალო სკოლაა!

სკოლა კი საფუძველთა საფუძველია.

### თეატრი — აღორძინების მაცნე

სკოლა, რა თქმა უნდა, საფუძველთა საფუძველია, მაგრამ ბ-ნმა ჯუმბერ კობალიანმა დმანისში ქართული სულის აღორძინების ერთ-ერთ "მძლავრ საშუალებად ქართული თეატრის დაარსებაც მიიჩნია.

მიიჩნია და აღასრულა კიდევ, დიდი ქართველი მსახიობის ქ-ნ ზინა კვერენჩილაძის თანადგომითა და უშუალო მონაწილეობით.

თეატრის საზეიმო გახსნა მოხდა 1990 წლის 19 იანვარს, ნათლისღების დღეს, ილიას ნაწარმოებთა მიხედვით შექმნილი სპექტაკლით „ჩემო კალამო“. გახსნას კულტურის მრავალი მოღვაწე დაესწრო. თეატრი აკურთხა სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა, უწმინდესმა და უნეტარესმა ილია II-მ.

მძიმე პოლიტიკური მოვლენების გამო მალე თეატრმა მუშაობა შეწყვიტა. იგი კვლავ ჯუმბერ კობალიანმა და ზინა კვერენჩი-

ლაძემ აღადგინეს 1995 წლის 19 იანვარს ისევ ნათლისღების დღეს, ისევ სპექტაკლით „ჩემო კალამო“.

აი, ისინიც, რომლებიც დმანისის თეატრში ფაქტობრივად, უანგაროდ (სიმბოლურზე სიმბოლური ხელფასით) მუშაობენ დიდი ხალისით და ენთუზიაზმით, თავიანთი კულტურული მისიის სრული შეგნებით: გიორგი გეგეჭკორი, ედიშერ მაღალაშვილი, კარლო საკანდელიძე, ლამზირა ჩხეიძე, ალექო ალავიძე, სოსო ხაინდრავა, მზია ტალიაშვილი, ზაზა ქაშიბაძე, ირინე ნიუარაძე, ნელი ბაღალაშვილი, თამარიკო ჯობაძე, ირინე გუდაძე, გაია როინიშვილი, ლაშა გოგინიაშვილი.

როგორც ვხედავთ, ჩვენი სახელოვანი მსახიობების გვერდით ახალგაზრდა მსახიობებიც საკმაოდ თბილისის სხვადასხვა თეატრიდან (რუსთაველის, ახმეტელის, თუმანიშვილის, შავგულიძის).

სპექტაკლებს ჯერჯერობით სოფელ განთიადის კლუბში ატარებენ (იგი თვით თეატრის თანამშრომლებმა მოაწყვეს სპექტაკლების დასადგმელად). რაც შეეხება რაიონულ ცენტრს, იქ თეატრის შენობის მშენებლობა ჯერ არაა დამთავრებული, უფრო სწორად, თითქმის დამთავრებული იყო, დამონტაჟებული იყო სასცენო აპარატურაც, მაგრამ ცნობილი პოლიტიკური მოვლენების დროს იგი მთლიანად გაპარტახდა (თეატრს რაღას ერჩოდნენ?). მოკლე ხანში, სოციალური დაცვისა და დასაქმების სამინისტროს (მინი-

სტრი თენგიზ გახდელიანი) დახმარებით, შესაძლებელი გახდება შენობაში ელემენტარული პირობების შექმნა სპექტაკლების ჩასატარებლად.

სპექტაკლები, ცხადია, ჯერჯერობით ხშირად არ იმართება, მაგრამ იმართება უფასოდ. ამ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, მთავარი არაა შემოსავალი (ან რა შემოსავალი შეიძლება ჰქონდეს მას?), მთავარია კულტურული გარემოს ამაღლება, ქართული სულის, ქართული ცნობიერების განმტკიცება ამ მიმე წარსულის მქონე რეგიონში.

თეატრის მსახიობებს ძალიან უყვართ დმანისი, ყოველთვის უღიღინებენ სიამოვნებით თამაშობენ ხალხით გაჭედილ დარბაზში. დმანისელებსაც, რა თქმა უნდა, ძალიან უყვართ თავისი თეატრი. სამხატვრო ხელმძღვანელი — განსაკუთრებით!

თეატრის ხელმძღვანელობის მიზანია დმანისელ ახალგაზრდებში მსახიობური მონაცემების მქონენი გამოავლინოს, გზა მისცეს, დაოსტატებაში დაეხმაროს და დმანისის თეატრს ადგილობრივი კადრები დაუშვავდროს. ჯერჯერობით მხოლოდ ორი მსახიობია ასეთი (მირანდა მიქიანი და ლევან პირველი), მაგრამ მომავალი წინაა.

ამჟამად კი ბ-ნი კარლო საკანდელიძე ახალ სპექტაკლს ამზადებს ოტია იოსელიანის პიესის მიხედვით — „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“.

## „აქ რომ ხმეირი და ძლიერი გვარებია“

რა ადვილია იმ ადამიანთა ტკივილის გაგება, რომლებმაც იძულებით დასტოვეს თავისი მშობლიური სვანეთი, საქართველოს ეს მართლაც რომ ნახევრადპარული მხარე! რა აიძულებდათ ამას, თუ არა ბუნების უღმობელი სტიქია.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში დასახლდნენ ისინი, მათ შორის დმანისშიც.

დიდი მისია დააკისრა მათ განგებამ — ამ რეგიონში ქართული სულის აღორძინება და განმტკიცება.

მშობლიურ გარემოს მოწყვეტილი სვანები განსაკუთრებული ერთგულებით, გულმხურვალეობით ინარჩუნებენ მშობლიურ წეს-ჩვეულებებს, რიტუალებს, ყველაფერს სვანურს. არც არასდროს დაივიწყებენ.

სვანის ყოფიერების განუყოფელი ნაწილია სიმღერა, ფერბული, განსაკუთრებით: საწესჩვეულებო-სარიტუალო. ალბათ ამიტომაც, რომ ლამის ყველა სვანი სიმღერის ოსტატია.

დმანისელ სვანებში ბუნებრივად მომწიფდა ფოლკლორული ანსამბლის ჩამოყალიბების იდეა, რომელიც გაუჩნდა თეატრის დირექტორის მოადგილეს, ერთი მშვენიერი სვანური ოჯახის ახალგაზრდა დიასახლისს ქ-ნ მაისო სუბელიანს, თავადაც მშვენიერ მომღერალს და საერთოდ ყოველგვარი ღირსებით შემკულს. გადაწყდა, ანსამბლი თეატრთან ჩა-

მოყალიბებულიყო. ანსამბლის ხელმძღვანელობა ეთხოვა ამ საქმის გამოცდილ პროფესიონალს ბ-ნ ბიძინა წერდიანს.

შეირჩნენ საუკეთესოთა შორის საუკეთესონი.

ზოგიერთი მათგანი ადრეც ყოფილან ფოლკლორული ანსამბლის წევრები — სამსონ და როსვალდ გირგვლიანები; ერეკლე ფილფანი, მურმან მურღვლიანი, ვასო ფარჯიანი. მათი გამოცდილება ძალიან წაადგა ახალ ანსამბლს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია გურგენ გურჩიანის დამსახურება ანსამბლის წინაშე მივიწყებული ფოლკლორული ნიმუშების გაცოცხლების საქმეში.

დიდი იყო ენთუზიაზმი, მონდომება, საიმედო დასაწყისით მოგვრილი სიხარული. რეალური წარმატებებიც მალე მოვიდა — გამარჯვება ხალხური შემოქმედების რეგიონულ ფესტივალზე რუსთავეში, შემდეგ კი რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე პირველი ხარისხის დიპლომები.

ანსამბლს ამჟამად ქ-ნი მაისო სუბელიანი ხელმძღვანელობს.

ანსამბლში ოთხი მანდილოსანია — ოთხივე მრავალშვილიანი დედა!

ანსამბლში 24 წევრია. ასაკი — 20-დან 76 წლამდე!

ყველა სერიოზულად, პასუხის-

მგებლობით ეკიდება საქმეს. სხვა-ნაირად სვანებს არც ეკადრებათ. სხვაგვარად საქმე არც გამოვა... გირგვლიანი, მურღვლიანი, გვარამიანი, ვიბლიანი, გურჩიანი, ფარჯიანი, ჩხეტიანი, ჩხვიმიანი, ჯაჭვლიანი, სუბელიანი, ცინდელიანი, წერდიანი, ფილფანი, გაღრანი...

თითქოს ხრმალ-შუბ-ბეგთართა ჯახა-ჯუნში იშვინენ ეს გვარები საუკუნეთა მიღმა!

თითქოს თავად გვარები მღერიან რაღაც იღუმალ კეთილხმოვან სიმღერას!

არ შეიძლება არ გაგახსენდეს მურმან ლებანიძის სტრიქონები:

„გვიმრავლე, გვიმრავლე, აგრემც

გვვარებია

აქ რომ ხშიერი და ძლიერი გვარებია!“

მართლაც, გვიმრავლე გვიმრავლე!..

ამჟამად სვანები აქ დამხვდურ მოსახლეობასთან ერთად ეკლესიას აშენებენ საკუთარი ძალებითა და სახსრებით.

და მალე მასში მშვენიერი საგალობლები აუღერდა უფლისა მიმართ.

და გრძელდება ცხოვრება საუკუნეებიდან მომდინარე თავისი რიგითა და წესით...

ოი, ლილე!..

ალი ღერმათ ჩოვ ოთმეზრა

ამეჩულაშ მერდე მარე!

ანანიდა ბესტაგაშვილი

ჰამლეტი და სტურუა მისამე ათასწლეულის მიჯნაზე

აი, უკვე ოცდაათი წელია, რაც სტურუას სპექტაკლები, რომელიც არ ანებებდნენ დედაქალაქის თეატრებს გასტროლოებითა და ახალი დადგმებით. ძლიერ აღელვებს მოსკოვს. ალბათ, ვერ ნახავთ თეატრალს, რომ არ ახსოვდეს „რიჩარდ III“ და „მეფე ლირი“ რამაზ ჩხიკვაძისა და „მაკბეტი“ — შოთა რუსთაველის სახ. ქართული თეატრის სხვა მსახიობთა მონაწილეობით. ახლა კი „ჰამლეტი“, თანაც მაშინ, როცა ყველამ — ჩვენთანაც და საზღვარგარეთაც, გადაწყვიტა მომავალ ათასწლეულს დანიის პრინციის თვალთ შეხედოს. ერთ-ერთი ყველაზე საიდუმლოებით მოცული პიესა ასეთივე საიდუმლოებით მოცული გენიოსის — შექსპირისა, სადაც ყველა გმირი გარკვეული ნიშნის მატარებელი ფიგურაა და მათი გაშიფრვა შეიძლება მსახიობის ნიჭიერებაზე არსებული რეჟისორული კონცეფციის მიხედვით და ამიტომაცაა ეს ტექსტი მარადიული, რომელიც ათასჯერ იქნება ხელახლა წაკითხული.

რ. სტურუა „სატირიკონში“ თავისი მუდმივი გუნდით მოვიდა. სცენოგრაფია და კოსტუმები ეკუთვნის გ. ალექსი-მესხიშვილს, მუსიკა — გ. ყანჩელს. ერთი და მეორეც რეჟისორის ჩანაფიქრს ექვემდებარება. ჭვალსა და რკინისგან აგებული დეკორაცია მიანიშნებს, რომ „დანია — ციხეა“. სამეფო კარისკაცების კოსტუმები და ჩვეულებები მოგვაგონებენ სატელევიზიო კალენდოსკოპს დღევანდელი და გუშინდელი ძლიერთა ამა ქვეყნისას. მაგრამ ყოველივე ეს მიღწეულია უაღრესად დახვეწილად და ფაქიზად, წინააღმდეგ შემთხვევაში, სტურუა არ იქნებოდა თეატრის დიდი ჯადოქარი.

სანიმუშოდ მხოლოდ ერთ მაგალითს მოვიყვან: მეფესა და ჰამლეტის მამის აჩრდილს თამაშობს შეუდარებელი ა. ფილიპენკო. თამაშობს ისე, რომ ტანში ურუანტელი გივლის. იგივე პლასტიკა (ყოველთვის ძალზე მნიშვნელოვანი რომ არის სტურუასთვის), სიარული, მანქვა, გრიმასა... ოჰ, ღმერთო! ნუთუ ასე გავიწირეთ? მახსარა და ტირანი, რომელსაც მხოლოდ აიდიანებს მწუხარებაში ჩავარდნილი ვაჟის ამალმებული სული, შეცვალა ისეთივე საცოდავმა, არაფრის მაქნისმა, ხარბმა და უღმობელმა დამანგრეველმა ძალამ. დიდია ცდუნება დაუკავშირო სცენური ქმედება ჩვენს არეულ-დარეულ ყოფას — ჰამლეტსაც ხომ (ასევე დანიის მთელს სამეფოს) ისეთივე ბუნდოვანი წარსული და მომავალი აქვს, რომელსაც ვერ იწინასწარმეტყველებ, როგორც ჩვენ. მაგრამ ისეთი რეჟისორისთვის როგორც სტურუა, ეს ძალზე იოლი და ზედაპირული გადაწყვეტა იქნებოდა. და მაინც, დამეთანხმებით, რომ ერთი მსახიობის მიერ ორი ურთიერთსაპირისპირო ხასიათის განსახიერება ბევრ რამეზე დაგვაფიქრებს. რაოდენ მწარედ ცდებიან ისინი, ვინც უკან,



„თანაბარი შესაძლებლობების“ საზოგადოებისაკენ გვექაჩება. რაოდენ ძლიერ მოტყუვდნენ ისინი, ვინც ირწმუნა ახალი ლიდერების, რომლებიც ცუდად შენიღბული ძველები აღმოჩნდნენ.

მაშ, რას წარმოადგენს ჰამლეტი — ჩვენი სასწაულებრივ სიკვდილს გადარჩენილი ინტელიგენტი, ფილოსოფოსი, ბრძენი, რომელიც თავს იგიუიანებს? რა მოაქვს ჩვენთან ამ გმირს, რომელიც სულ მუდამ სიახლისკენ ისწრაფვის და წინ უსწრებს ნებისმიერ ეპოქას კონსტანტინე რაიკინის შესრულებით? მაგრამ ადვილი მისახვედრია, რომ იგი არც ხავერდითაა შემოსილი და არც ჭინები აცვია. კონტუმი და ქუდი ან ჩარლი ჩაპლინის, ან მაიკლ ჯექსონისაა. მაგრამ ყოველივე ეს პატარა ხრიკებია, ხაფანგია გულუბრყვილოთათვის. სტურუა ვეუბნება, რომ იუმორი შექსპირთან საერთოდ, და კერძოდ „ჰამლეტში“, სათანადოდ ვერ ფასდებოდა და გადაწყვიტა ტრაგიკომედია დაედგა. ხელოვანმა საკუთარ თავს საჩუქარი უძღვნა მე-60-ე წლისთავზე, რომელიც, სხვათა შორის, არ აღინიშნა, ან უბრალოდ არავინ იცოდა მის შესახებ. არ ეცალა — „ჰამლეტს“ დგამდა. რეჟისორმა საწადელს მიაღწია. დარბაზში იცინიან, იუმორს აღიქვამენ. მაგრამ რატომღაც სიცილზე მეტად ტირილი გინდება. კლოუნის გარეგნობის მქონე ჰამლეტი განწირულია, ტრაგიკული, უბედური. იგი ყველამ გაწირა — დედამ, შეყვარებულმა, მეგობარმა. მან იცის, აჩრდილებს რომ ებრძვის. ეძებს სიკვდილს, როგორც ხსნას. ზიზღით ადევნებს თვალს ლაქიების მლიქვნელობას ხელისუფალთა მიმართ. იგი სცენაზე გამოჩნდება სრულიად მოულოდნელად, რკინის ურიკაზე, ბნელი მალაროდან გამოძვალ ლიანდაგს რომ მოუყვება. და ისეთივე უკუნეთში უწერია მას დანთქმა. და მაინც... მან მაინც გაიმარჯვა. იგი ვერასოდეს ავა ტახტზე, იმიტომ რომ ეს არ სჭირდება, მაგრამ სამუდამოდ დარჩება ჩვენს ბრძენ თანამოსაუბრედ.

მას სიზმარში იხილავენ ოფელიასავით ლამაზი გოგონები, ბოტიჩელის ტილოდან გადმოსულს რომ ჰგავს. მხოლოდ ჭაბუკები — მარადი რომანტიკოსები, სათვალისანი ინტელიგენტები ლექსებს მიუძღვნიან. იმისათვის, რომ გაიმარჯვო, არ არის აუცილებელი ცოცხალი დარჩე. ეს ჭერ კიდევ ორი ათასწლეულის წინ დაამტკიცეს. გაიმარჯვებს სიკეთის, გონიერებისა და ადამიანებისადმი სიყვარულის მატარებელი. რაიკინის ჰამლეტს უსაზღვროდ უყვარს ადამიანები. იგი სათნო და თავაზიანია. ყოველივე ეს შექსპირის ტექსტშია. ტყუილუბრალოდ არ გაუერთიანებიათ ამ დადგმისთვის 4 თუ 5 საუკეთესო რუსული თარგმანი, რათა არ დაკარგულიყო არცერთი სიტყვა, არცერთი სტროფი, არცერთი ინტონაცია. რაიკინი კითხულობს ტექსტს მშვიდად, შინაურულად, ყოველგვარი პათოსისა და დამრიგებლური კილოს გარეშე. იგი ესაუბრება მაყურებელს, ფიქრობს, დაეჭვებულთა. და ზოგჯერ გგონია, რომ სწორედ ჩვენგან ელოდება მტანჯველ შეკითხვებზე პასუხებს. მაგრამ ეს პასუხები

არც ჩვენ გვაქვს და არც მთელ სცენაზე მიმოფანტულ წიგნებშია. ღმერთო ჩემო! ნუთუ ეს არის ცივილიზაციის დასასრული? ხრწნადის სუნს ხომ არ ყნოსავს თითქმის ყველა პერსონაჟი, ყოფიერების არარსებული ნაგლეჯი თითებს შორის ზიზღით რომ მოუქცევია? ევროპის მზის ჩასვენება? სამყაროს დასასრული? არა, არა, ეს მთლად ასე არ არის. ცოტა დრო კიდევ გვაქვს. ჯერ ხომ არ მოხუცდა ახალგაზრდა ფორტინბასი, რომელმაც უნდა გადაკვეთოს დანია პოლონეთთან გამარჯვებით დამთავრებული ომის შემდეგ.

და აი, ისიც... უხეშ ჩექმებსა და ჭარბიკაცის ფარაჯაში გამოწყობილი. დარბაზში ჩურჩულია. ლებედი მოვიდა! თუმცა რეჟისორმა და მხატვარმა ყველაფერი ილონეს, ამ ასოციაციას სხვა, მთავარი აზრი რომ არ დაეჩრდილა. ფორტინბასს თამაშობს ახალგაზრდა მსახიობი, რომელიც ზედმიწევნით შავგვრემანია, თითქმის მულატი. და მაინც, მაყურებელი სიხარულით ამოიცილობს (ეს მისი, მაყურებლის წაკითხვა) — ლებედს! გენერალ-მძღველს, მრავალი ტინ-ნაღრძობის იმედს. დარბაზში საუბრობენ ჰამლეტზე ცხელი წერტილებიდან. მეფის ამაღლაში ამოიცინობენ გუშინდელ ხალიფებს ერთი საათით. ყოველივე ეს იყო, მაგრამ მაინც მგონია, რომ ეს არ არის მთავარი, სტურუამ მესამე ათწლეულის მიჯნაზე, როგორც სპირიტუალის სენსზე, გამოიხმო ყველასათვის საყვარელი გმირი — ჰამლეტი, რათა მისი დახმარებით დაგვანახოს ჩვენი თავი და ჩვენს მიერვე შექმნილი სამყარო. და კონსტანტინე რაიკინმა, რომელმაც ამჯერადაც, თავისი საოცარი ხელოვნებით, დღევანდელი მოსკოვის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი თეატრის „სატირიკონის“ სხვა ნიჭიერ მსახიობებთან ერთად ყოველივე ილონა, რათა სხვაგვარად ჩაგვეხედა როგორც ჩვენს სულში, ასევე წარსულსა და მომავალში. მსახიობებმა თავიანთი ნიჭიერებებითა და შთაგონებით ბევრ რამეში დაგვარწმუნეს. სპექტაკლი იმდენად ბევრს იძლევა, გვაიწუხდება, რომ თეატრში მოვედით და არა მარჩიელთან. გვინდა რა ვიცოდეთ, რა მოგველის სხალ, უკვე აღარ გვაქმყოფილებს სევდით აღვსილი თვალეზიანი ჯაბუკის პასუხი: „შემდეგ — სიჩუმე...“ და თეთრი ფურცელი, და ის მომავალი, რომელსაც ვიმსახურებთ და რომლის დაცვასაც ჩვენ შევძლებთ.

მადლობა მსახიობებს, რეჟისორს, ხელოვნების ამ ნამდვილი ნიმუშის ყველა შემქმნელს გაწეული დიდი შრომისა და იმისთვის, ბევრ რამეზე რომ დაგვაფიქრეს.

## XXI საუკუნის ხელოვნება

(პერფორმანსის თეატრის ხელოვნებას — დამო ჩიხლაძის  
ესაუბრება თეატრმცოდნე ხატუნა წულაძე)

ხატუნა წულაძე: პერფორმანსი, ჰეფენინგი, აქცია... 50-იანი წლებიდან ევროპასა და ამერიკაში ზეგავლენას ახდენს ხელოვნების სხვადასხვა სფეროებზე. მათ შორის კლასიკურ თეატრზეც. ჩვენს თეატრში პირველად ასეთი მიმართულება 90-იან წლებში გამოჩნდა...

დამო ჩიხლაძე: უფრო ალბათ, უფრო იმაზე გვექნება საუბარი, თუ რამდენად დაუკავშირდება ეს საკითხი თეატრს, ექსპერიმენტულ თეატრს, თეატრის ახალ ფორმებს და არა პერფორმანსის ხელოვნებას განცალკევებულად, იმიტომ რომ პერფორმანსის ხელოვნება საერთოა ხელოვნების ყველა დარგისთვის. თუმცაღა, თავისი საწყისი, ორიგინალური ფორმით უფრო მხატვრობასთან არის დაკავშირებული მხატვრების მიერ წამოწყებული მოძრაობა. (ჰეფენინგს მეორეხარად მხატვრების თეატრს უწოდებდნენ) მუხიკის სფეროშიც პერფორმანს — არტის დიდი ტრადიცია არსებობს. ისეთი გავლენიანი შემოქმედი, როგორც იყო ამერიკელი კომპოზიტორი და პიანისტი — ჯონ კეიჯი, ასევე ითვლება ამ მიმართულების ერთ-ერთ ფუძემდებლად. 50-იანი წლების ბოლო პერიოდი და 60-იანი წლები ხასიათდებოდა ახალი მიმართულებების გაჩენით მოდერნისტულ მხატვრობაში, რაც შემდგომ უკვე პოსტმოდერნიზმად იწოდა, როცა კუბიზმის და მოდერნიზმის პერიოდი დამთავრდა და გაჩნდა კონცეპტუალიზმი, მინიმალიზმი, პოპ-არტი. როცა ახალი ღირებულებები შემოვიდა ავანგარდში. ფაქტობრივად ის იდეები, ის ნოვატორული საწყისები, რაც კეიჯმა შემოიტანა მუხიკაში, მხატვრების წრეში იქნა მოპოვებული. იმ დროის ყველაზე უფრო ნოვატორ ქორეოგრაფად მიჩნეული მერს კანინგემიც კეიჯის მეგობარი იყო და ხშირად ერთად უხდებოდით კონცერტებზე მუშაობა. კანინგემიც იგივეს წერს, რასაც კეიჯი: რომ ქორეოგრაფიაში საინტერესო არაფერი მეგულება და ახალი იდეები, მხატვრებისგან ავიდეთ. თუ პოსტ-მოდერნისტულ ესთეტიკას დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში ფაქტიურად აღარ არსებობს თხრობითობა, ლიტერატურულობა, რადგან უკვე მდარე გემოვნებად მიიჩნევა. ისტორიულ-სივრცითი აზროვნება, დროში განვითარებითი, საზოგადოებრივი აზროვნება ფაქტიურად დასრულდა, ამოიწურა და გაჩნდა ვიზუალური ხატის კულტურა, ე. ი. ერთჯერადი აღქმით, წამიერი აღქმით, რაც ხდება. ანუ გაჩნდა ვიზუალური აზროვნების მომენტი და ცხადია, ეს დაუკავშირდებოდა მხატვრებს, რადგან სწორედ მხატვრები არიან ის ადამიანები, რომლებიც ვიზუალურ კულტურას ემსახურებიან.

ბ. წ. — ხელოვნების სხვა სფეროებში თუ ჰპოვა წარმატება ამ ექსპერი-  
მენტმა?

დ. ჩ. — ოთხი წლის წინ ხელში ჩამივარდა ამერიკული უურნალი, რომელ-  
შიც მიმოხილული იყო ამერიკაში ახალგაზოგადი წიგნები. ამ უურნალში მთელი  
ორი ნომერი ჰქონდა დათმობილი ვიზუალურ კულტურას ლიტერატურაში. ცხა-  
დია, ლიტერატურაშიც შეუსწავლელი იყო ისეთი ფენომენი, როგორც არის ვი-  
ზუალური აზროვნება. ამის მაგალითია რომ გრიფს რომანები, ნატალი საროტის  
რომანები, რასაც ახალ ფრანგულ რომანს უწოდებენ. ეს იგივე ვიზუალური კულ-  
ტურაა, რადგან აქ არ არის არავითარი თხრობა. აქ ნებისმიერი ფურცლიდან შე-  
გიძლია დაიწყო კითხვა და ნებისმიერ ფურცელზე შეგიძლია დამთავრო. პერ-  
სონაჟების ხასიათების გახსნა, ფსიქოლოგია. ხაზობრივი განვითარება მიჩნეულ  
იქნა ისტორიულ ცნობიერებად, ანუ ამქვეყნიურ ცნობიერებად და მისი ადგილი  
დაიკავა ტრანსცენდენტურმა ანუ მისტკურმა ცნობიერებამ, რამაც მოითხოვა  
ვიზუალური ხატი ე. ი. ლაპარაკის მაგიერ შეგვრძება, ანუ ტრანსცენდენცია.  
ადამიანური ყოფის, თხრობითობის და ისტორიულობის მიღმა — არაისტორიულ-  
ში, მარადიულში გადასვლა. სწორედ ამ აზროვნების შედეგია პერფორმანსის  
ხელოვნებაც. და არა მარტო პერფორმანსის. სიუზან სონტაგი ერთ-ერთ თავის  
ადრეულ ესეში წერდა, რომ ხელოვნების დაყოფა და გამოიჯნა უკვე მოძველე-  
ბულია, რომ ახლა ყველას ხელოვანი ჰქვია. ამიტომ ნებისმიერი შემოქმედისთვის,  
ვინც თავისთავს ხელოვანს უწოდებს (და არა რეჟისორს, მუსიკოსს, ქორეოგრაფს  
და ა. შ.), პერფორმანსის ხელოვნება საერთოა. თანაც, პერფორმანსს ათანხაირი  
გამოხატულება აქვს. ის შეიძლება ძალზე სანახაობრივი იყოს, შეიძლება ერთი-  
ორი ადამიანისათვის ან კიდევ საერთოდ აუდიტორიის გარეშე ჩატარდეს.

ბ. წ. — ავანგარდული თეატრის თეორიული ბაზისი პირველად ანტონენ არ-  
ტომ შექმნა...

დ. ჩ. — არა მარტო არტომ. იგივე კანინგემმა, კეიჯმა, მაგრამ თუ უფრო  
შორს წავალთ, კომედია დელ-არტემაც, რადგან ეს თეატრი იმპროვიზაციაზე და  
შემთხვევითობაზე იყო დაფუძნებული.

ბ. წ. — კი, მაგრამ კომედია დელ-არტე თავისი არსით, მაინც თეატრია, თა-  
ნაც ძალზედ თეატრალური თეატრი. თუნდაც იგივე ნიღბებით, აუდიტორიით,  
რომლის გარეშეც მისი სპექტაკლები წარმოუდგენელია, რადგან ძირითადი აქ-  
ცენტი გადატანილი იყო აუდიტორიისა და კომედიატების ურთიერთობაზე. პერ-  
ფორმანსი კი შეიძლება მარტო ერთმა ადამიანმა საკუთარ თავს ჩაუტაროს.

დ. ჩ. — ალბათ, მართალი ხარ.

ბ. წ. — მერე გაჩნდა ანტი-თეატრი. ხელოვნება შეიძლება მასისთვის კი  
არა, შედარებით უფრო ვიწრო წრისთვის, ან სულაც საკუთარი თავისთვის იყოს  
შექმნილი. მაგრამ თუნდაც საკუთარ თავზე მაინც უნდა მოახდინოს ზეგავლენა.  
შენი აზრით, რა მიზანი ჰქონდა ასეთი თეატრის შექმნას?

დ. ჩ. — ეს თითქოს ჰგავდა თეატრის მითის დამსხვრევას.

ბ. წ. — რაში სჭირდებოდათ თეატრის მითის დამსხვრევა?

დ. ჩ. — ფაქტობრივად ხდებოდა იმის განხორციელება, რაც არტოს თავის  
თეორიულ ნაშრომებში ჰქონდა.

ბ. წ. — ე. ი. ეს იყო ლიტერატურული თეატრის უარყოფა.

დ. ჩ. — ეს იყო წინ წამოწევა ადამიანის, როგორც სულიერი და ფიზიკური

არსების და არა როგორც როლის მოთამაშის. ეს იყო საფუძვლის გაცნობის სურვილი და უარყოფა იმ თეატრის, რომელიც უკვე კონსერვატორიად იქცა ანუ რომელშიც დაკონსერვებული იქნა კლასიკური ნიმუშები, ხოლო ადამიანის სულთან ფაქტიურად მას უკვე აღარ ჰქონდა შეხება. შესაძლოა, ადამიანის ესთეტიკურ კრედიტთან და გემოვნებასთან, ესთეტიკურ თამაშთან ჰქონდა შეხება, მაგრამ თუ ხელოვნებას გავითვალისწინებთ, როგორც რელიგიის ერთ-ერთ ფორმას, ანუ სულიერების რაღაც ფორმას, ამ შემთხვევაში იქ რაღაც მოძველებულის განადგურების და ნგრევის სურვილი გაჩნდა, რათა გაენთავისუფლებინათ სივრცე დახვებულ სივრცეებს. ეს პროცესი რაღაცნაირად ჰგავს 20-იანი წლების დადღის პერიოდს. დადღის ფაქტიურად არ ჰქონდა პოზიტიური ფუნქცია. მას არაფრის შენება არ დაუწყია. უბრალოდ დაანგრია. ამ მხრივ ანტი-თეატრიც იგივე შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა, მარტო ამ კუთხით არ უნდა განვიხილოთ, იმიტომ რომ იქ არის რიტუალური მოქმედების მომენტებიც, რომელიც ნგრევისკენ არ არის მიმართული. მაგ. როცა წარმოადგენა საერთოდ არ თამაშდება და სრულ სპონტანურობაზე და სრულ ეგზალტირებაზე აგებული, მსახიობები აკეთებენ მას, რაც უნდათ.

ბ. წ: ხომ არ არის ეს პროცესი დაკავშირებული თაობათა მონაცვლეობასთან და სიახლის მოთხოვნილებასთან.

დ. ჩ: ჰეშმარიტი ხელოვანი არასდროს არ მოქმედებს მხოლოდ სიახლის პრეტენზიითა და ამბიციებით.

ბ. წ: მე ამბიციებს არ ვგულისხმობ. უბრალოდ მათ აღარ აკმაყოფილებთ ძველი და უნდათ. რაღაც ახალი, თუნდაც ეს ახალი არაფრით სჯობდეს ძველს.

დ. ჩ: ეს ფაქტორი, რა თქმა უნდა, დასაშვებია. ხელოვანს უნდა, რომ სულიერად განვითარდეს.

ბ. წ: მაგრამ ხომ შეიძლება, ძველმა და ახალმა ხელოვნებამ პარალელურად იარსებოს ყოველგვარი დაგობისა და უარყოფის გარეშე.

დ. ჩ: პარალელურად ისედაც არსებობენ დროში.

ბ. წ: არსებობენ, მაგრამ არა იმიტომ რომ ერთი რთავს მეორეს ამის ნებას, არამედ იმიტომ, რომ არ შეუძლიათ ერთმანეთის მოსპობა.

დ. ჩ: საერთოდ, პირიქით ხდება. ტრადიციული და კონსერვატორული ხელოვნება უფრო უშლის ხელს ავანგარდის დამკვიდრებას და ძირითადად ავანგარდს უხდება ადგილის დამკვიდრება.

ბ. წ: თუნდაც ის ძველი რატომ უშლის ხელს ახალს?

დ. ჩ: ძველი უშლის ხელს არა ესთეტიკურად, არამედ ინსტანციების დონეზე. თუნდაც ის, რომ უშაღლეს სასწავლებლებში გვიან შედის ავანგარდული ხელოვნების სწავლება, ანდა ის, რომ წარმოდგენები შეიძლება სარდაფში ტარდებოდეს.

ბ. წ: ჰო, მაგრამ თქვენ თავად აირჩიეთ სარდაფები და პრეტენზია არა გაქვთ დარბაზებზე. მიზეზი ის არის, რომ ყოველთვის ხდება უარყოფა, როდესაც ადამიანი თავის პოზიციას გამოხატავს, რაღაცას უარყოფს, ე. ი. განადგურების სურვილი მაინც არსებობს.

დ. ჩ: კი. გეთანხმები ამაში, ოღონდ აღარ ვიცი, როგორ გავაგრძელო საუბარი. მე არ ვიცი, როგორ შეიძლება გამოხატოს ადამიანი საკუთარი აზრი ისე,

რომ არ უარყოს სხვა, მაგრამ როდესაც ეგზისტენციის საკითხი დგას, უნდა დაუპირისპირდე ადამიანზე ნიღბების აკიდებას.

ბ. წ: ეს დაპირისპირება ხომ თავისთავად გულისხმობს განადგურებას. უბრალოდ ფიზიკურად არ ხდება განადგურება, თორემ ეს იგივე დანგრევაა. თეორიულად ანგრევე და სპობ.

დ. ჩ: არ მიგაჩნია სწორად და იმიტომ, ეს ხომ რეფლექსიაა საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, კულტურაზე. ყველა მოვლენას ხომ თავისი ათვისის წერტილი აქვს.

ბ. წ: კი, მაგრამ ხომ უნდა არსებობდეს ძიების პროცესი, რომ ჩემი ნაზრევი პრაქტიკულად განვხორციელო და შემდეგ გავაკეთო დასკვნები.

დ. ჩ: აქედან ფაქტიურად დასკვნა შეიძლება იყოს ის, რომ ყველა მოვლენა ასრულებს რაღაც როლს გარკვეულ დრომდე, რის შემდეგაც ის უკვე ტრამპლინდება.

ბ. წ: უმრავლესობას უჭირს სიახლის მიღება, რადგან შეგუებულია ძველს, ესეც არის მიზეზი იმისა, რომ ავანგარდულ ხელოვნებას უფრო ცოტა მაყურებელი ჰყავს, ვიდრე კლასიკურს.

დ. ჩ: მე ვიტყვი, რომ ორივეს ცოტა მაყურებელი ჰყავს. ჩემთვის ავანგარდი (თუ ტრიუქებზე აგებული და ფორმალისტური არ არის) თავისი შინაშემართულებით სულიერებისაკენ, ადამიანის ცნობიერების გაფართოებისკენ, თავისი მისტიკური გამოცდილებით იგივეა, რაც კლასიკა, ოღონდ დღევანდელი კლასიკა. საზღვარგარეთ ყველაზე ძლიერი და მოწინავე კრიტიკოსების კვლევის საგანს სწორედ ავანგარდული ხელოვნება წარმოადგენს. და... ჰო... რას ვამბობდი?

ბ. წ: რომ ორივეს ცოტა მაყურებელი ჰყავს.

დ. ჩ: ყველაზე ბევრი მაყურებელი მასობრივ ხელოვნებას ჰყავს. კლასიკა და ავანგარდი ერთად უპირისპირდებიან მასობრივ ხელოვნებას.

ბ. წ: თეატრალურ ხელოვნებაში რას მიიჩნევ კლასიკად, რას ავანგარდად და რას მასობრივ სანახაობად.

დ. ჩ: თეატრალურ ხელოვნებაში კლასიკად, რატომ უნდა, ჩაითვლება თვითონ კლასიკური რეპერტუარი, იმიტომ, რომ ძველი თეატრი რეპერტუარზეა დაფუძნებული.

ბ. წ: კი, მაგრამ...

დ. ჩ: მარტო რეპერტუარი არ განსაზღვრავს; რა თქმა უნდა, განსაზღვრავს დადგმა, მსახიობის თამაში, მაგრამ რეპერტუარზე ძალიან მყარად დგას ძველი თეატრი. იმიტომ, ცხადია, კლასიკური რეპერტუარი იქნება კლასიკაც და ყველაზე ნაკლებ პოპულარული, თუმცა ელიტარული.

ბ. წ: ავანგარდული თეატრი თუ არსებობს დღეს საქართველოში და რა სახის თეატრია ეს?

დ. ჩ: თუკი ჩვენ შევთანხმდებით, რომ ვლადიმერ სტრავსკის ბაზისზე მდგარ თეატრზე — ასეთი არ არსებობს. ვინც ეს პროცესი გაიარა საკუთარ თავში და წინ წავიდა, შეიძლება თხრობითობამდე მივიდეს.

ბ. წ: ე. ი. მეორე წრეს აკეთებენ. რატომ?

დ. ჩ: იმიტომ, რომ მათი თხრობითობა ხარისხობრივად სხვა ასპექტში აღის. კი ყვებიან რაღაც ამბავს, მაგრამ ეს ამბავი თითქოს ქრება, თითქოს არ არსებობს.

ბ. წ: ჩვენთან არსებობს ასეთი თეატრი?

დ. ჩ: ფაქტიურად ჩვენთან ავანგარდული თეატრის ასეთი ტრადიცია არ არსებობს. თუმცა, რაღაც ექსპერიმენტები კეთდება, მაგრამ კეთდება ისევ ძველ წიაღში; მთლიანი მრდელი არ იცვლება; ის მრდელი, რაზეც ჩვენ ვისაუბრეთ, ფაქტიურად ჯერ არ შემოსულა. მაგალითად არის ბორის იუხანანოვის თეატრი მოსკოვში, რომელიც დიდი ხანია არსებობს და რომელიც წლების განმავლობაში დგამს ჩეხოვის „ალუბლის ბაღს“. ეს არ არის რეპერტუარული წარმოდგენა. ბორის იუხანანოვი ყოველდღიურად მუშაობს ამ სპექტაკლზე, ის მისი ყოველდღიური პროექტია და ყოველთვის ხდება ახლის მოძიება, სპექტაკლის ახალუტურნივადაკეთება. ბორის იუხანანოვს აქვს შექმნილი აგრეთვე დაუნების თეატრი, სადაც იგი ცდილობს, დაუნების გარემოცვაში გააკეთოს იგივე ჩეხოვი, იგივე კლასიკური რეპერტუარი.

ბ. წ: და როგორი წარმატებით ახორციელებს იგი ყოველივე ამას?

დ. ჩ: მისთვის დაუნებთან მუშაობა უკვე პროექტია. აღმოჩნდა, რომ დაუნებში ვერ იმუშავეს, რადგან მათ დროს შეგარძნება არ გააჩნიათ, სულ აწმყოში იმყოფებთან, თუ რაღაც გაახსენდათ წარსული ცხოვრებიდან, ისევე განიცდიან, როგორც ახლანდელს.

ბ. წ: თეატრიც ხომ აწმყოშია...

დ. ჩ: თეატრიც აწმყოშია და მათთვის როლში შესვლა გახდა ძალიან ძნელი, რადგან თავიანთ თავს თამაშობენ, თავიანთი არსებით არიან სავსენი.

ბ. წ: გამოდის, რომ ისინი პერფორმანსის თეატრისათვის საუკეთესო მოთამაშეები იქნებოდნენ.

დ. ჩ: კი, შეიძლება... ალბათ, ამიტომაც იუხანანოვისთვის საინტერესო გახდა მათთან მუშაობა... მან აღნიშნა, რომ თუკი რომელიმე დაუნს თავის როლში უნდა დატენა, მისი გაღვიძება უკვე ძალიან ძნელი იყო, რადგან იგი ღრმად შედიოდა როლში და მართლა იძინებდა, ანდა თუ უწყვედა ტრაგიკული როლის თამაშში ისეთ ძლიერ განცდებში შედიოდა, რომ შეიძლებოდა ფანჯრიდან გადამხტარიყო.

ბ. წ: ე. ი. ისინი ვერ თამაშობდნენ.

დ. ჩ: დაუნების მაგალითზე მოვიყვანე იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორი არის ანტი-თეატრი არსებობს აგრეთვე სხვა სახის თეატრი, სადაც რეჟისორი წარმოდგენის დროს სცენაზე აგრძელებს მუშაობას მსახიობებთან, ესეც გარკვეული მრდელია...

ბ. წ: ცნობილ პოლონელ რეჟისორს, ჰამუშევიჩს თბილისში გამართულ საერთაშორისო ფესტივალზე — „საჩუქარი“ — ჩამოტანილი ჰქონდა სპექტაკლი „რომეო და ჯულიეტა“ (თანამედროვე ინტერპრეტაციით), სადაც თავად რეჟისორი მოქმედებდა სცენაზე. სპექტაკლის მსვლელობის დროს იგი მითითებებს აძლევდა მსახიობებს, გამნათებლებს, რადისტებს, შემოაქონდა სცენაზე სხვადასხვა რეკვიზიტ... მოკლედ რეჟისორი მონაწილეობდა სპექტაკლში, როგორც რეჟისორი.

დ. ჩ: რეჟისორის სპექტაკლში მონაწილეობით ხაზი ესმევა იმას, რომ ეს ყველაფერი თამაშდება... ე. ი. ხდება გამოგონილი პერსონაჟების დემისტიფიკაცია, გაუცხოება. არიან თეატრები, რომლებსაც მუშაობის ასეთი მეთოდი აქვთ. ჩვენთან ექსპერიმენტები ტარდება, მაგრამ ეს ექსპერიმენტები მიმართულია მარტო-

სილამაზეზე და ესთეტიკური დახვეწილობის ახალ ფორმებზე, მაგრამ ხელოვნებაში ფორმის გარდა, მისი სულიერი და ცნობიერი დამუხტულობა ასეთივე ძლიერი კომპონენტია, ამ მხრივ კი ფაქტიურად არაფერი არ ხდება. სანახაობა შეიძლება ლამაზი იყოს, მაგრამ ამ შემთხვევაში თვალი მისტიკურ დატვირთვას არ ღებულობს და ეს სანახაობა ფუჭი კარნავალია მისთვის, რადგანაც კონფუზია არ ხდება, არ ხდება გაწიბლება, შეცბუნება, არ არის სარისკო არაფერი, არ არის საშიში არაფერი, არ ხდება მაყურებლისთვის ფესქვეშ მიწის გამოცლა, რომ შემდეგ მან ისევ მოძებნოს სხვა ადგილი. არ ხდება დაპირისპირება წარმოდგენასა და მაყურებელს შორის.

ბ. წ: 90-იანი წლებიდან თბილისში გაჩნდა პერფორმანსის თეატრი შენი ხელმძღვანელობით. რატომ მიიწვევდა პერფორმანსის თეატრი და არა ჰეფენინგი, აქცია ან სხვა ავანგარდული მიმართულებების თეატრი და რა იყო მისი შექმნის წინაპირობა?

დ. ჩ: ხელოვნებაში ჩემი ყოფნის ბაზისი არის ლიტერატურა და პოეზია. ამ გზით დავიწყე ჩემი პიროვნების რეალიზება ხელოვნებაში. სანამ ლექსების წერას დავიწყებდი, ხელოვნების კრიტიკასთან მქონდა საქმე, თანაც იმ ხელოვნების კრიტიკასთან, რომლის ტრადიციაც ჩვენთან ფაქტიურად არ არსებობდა. ამანაც აღმიძრა ინტერესი. ჩემთვის ილბლიანი იყო შეხვედრა მხატვრობასთან, იმიტომ რომ ვიზუალურ კულტურასთან მომიხდა შეხება. მე რომ შევხებოდი ავანგარდულ ხელოვნებას მარტო ლიტერატურის მხრიდან, შეიძლება არასწორი გზით წავსულიყავი და სუფთა ფორმალიზმში გადავვარდნილიყავი. მე დიდ ხნის განმავლობაში ვწერდი მხატვრობაზე და ახლაც ვაგრძელებ წერას, რადგან ჩემთვის ეს საქმიანობა პროფესიად იქცა. ვწერ არა ტრადიციულ მხატვრობაზე, არამედ ისეთზე, რომელსაც უფრო ფართო საზღვრები აქვს და მარტო მხატვრობის სფეროში არ იკეტება. მე დავუახლოვედი მხატვრების ჯგუფს და მათთან კონტაქტმა ძალიან ბევრი რამ მომცა, გაფართოვდა ჩემი დიაპაზონი. დავიწყე მონაწილეობის მიღება გამოფენებში ე. ი. ჩემი ლიტერატურული საქმიანობა გადავიდა საგამოფენო საქმიანობაში, იმიტომ რომ დავიწყე საგამოფენო პოეზიის, ანუ ვიზუალური პოეზიის კეთება, არა წასაკითხი და თხრობითი, არამედ ისეთი პოეზიის, რომელიც ჰქონდა საგამოფენო დარბაზში და რომელსაც აქვს ვიზუალური ფუნქცია. მან უნდა იმოქმედოს არა წაკითხულის შინაარსით, არამედ დანახულის შინაარსით. ე. ი. მე უკვე დავიწყე ჩემი პიროვნების განსაზღვრა არტიკლად. როდესაც ჩემი ლექსები ვაჩვენე ვინაა ექვერადებს, მან მითხრა: — შეხედე ამ ფურცელს, როგორ იკეტები ამ ფურცლის ჩარჩოში. არ გაინტერესებს გავსლა ამ ჩარჩოდან? ხომ შეგაძლია სტრიქონი დაიწყო და არ დაასრულო, უსასრულობაში გადავარდეს. შენ ხომ ამით სამყაროსთან ახლებურ დამოკიდებულებას შემოიტან. ეს ერთ-ერთი მაგალითია. თბილისშიც იგივე მოხდა, რაც უცხოეთში. პირველი პერფორმანსები და აქციები სწორედ მხატვრებმა დაიწყეს. ვინაა ექვერადებს, ილიკო ზაუტაშვილი და სხვა მხატვრები ხშირად უკრავდნენ. მე ვიცი, რომ ექვერადებს მეგობრებთან ერთად ხშირად უკრავდა თავის ნახატებს. ნახატები მათთვის წარმოდგენდა პარტიტურას და იმპროვიზაციებს აკეთებდნენ ამ აბსტრაქტული ნახატების თემებზე.

ბ. წ: ეს, ალბათ, უფრო უნივერსალური ხელოვანის მოდელია.

დ. ჩ: ასეთ შემთხვევაში არ არის აუცილებელი, რომ პროფესიონალი მუსი-



კოსი იყო, ბევრ მხატვარს დაუკრავს ისე, რომ დაკვრა არ სცოდნია, მაგრამ ეს იყო ბგერების კომპოზიცია. იმავე პერიოდში მე მომიხდა მოსკოვში ცხოვრება საშა ლიაშენკოსთან და იქ ვნახე, თუ როგორ კეთდებოდა აქციები, გათამაშებები, ბალეტები, სადაც, ვთქვათ, ძალიან ლამაზ თეთრ კაბაში გამოწყობილი მოხუცი ქალი ცეკვავდა ორმოს თავზე გადებულ ფიცარზე და ძლივს იკავებდა თავს, რომ შიგნით არ ჩავარდნილიყო. მას ეხმარებოდნენ ფეხის აწევავში, შემობრუნებაში და ა. შ. ანდა იყო დღეები, როდესაც აღმოსავლურ სტილში წყდებოდა ყველაფერი. მოსკოვში მე ვნახე საგამოფენო პოეზიის მთელი კულტურა, პოეტები, რომლებიც არტისტებად იწოდებიან. არის აგრეთვე პარალელური კინოს ტრადიცია, რომელიც თხრობითი არ არის. ხშირად ფირი გაუშუქებულია, ხშირად კადრი ბოლომდე არ არის გადაღებული.

ბ. წ: პარალელური კინო რატომ ჰქვია?

დ. ჩ: იმიტომ, რომ ოფიციალური კინოს პარალელურია, ალტერნატიურია. მე ვხედავდი, როგორ ხდებოდა ასეთი ფილმების გადაღება სპონტანურად, რიტუალურად და ჩემთვის ეს ყველაფერი ძალიან საინტერესო იყო. შემდეგ უკვე გამიჩნდა სურვილი ორ და სამგანზომილებიანი სივრციდან მოქმედებაში გადასულიყავი, რათა გამთლიანება მომხდინა და დავიწყე პერფორმანსების კეთება.

ბ. წ: სანამ 1994 წელს თქვენი თეატრი გაიხსნებოდა, თუ გქონდათ მზადების პერიოდი?

დ. ჩ: გამიწულად არ ვემზადებოდით, თავისთავად მოხდა ყველაფერი.

ბ. წ: და მერე სურვილი გაგიჩნდათ, რომ აუდიტორიის წინაშე წარგედგინათ თქვენე ნამუშევრები?

დ. ჩ: ამ პერიოდში 8 მმ-იან ფირზე მე ვიღებდი ფილმებს. ამ ფილმების გადაღებამ და ცალკე პერფორმანსების კეთებამ, ერთმანეთთან დაკავშირება მოითხოვა. თავისთავად გამოიკვეთა სურვილი, რომ ჭეუფი შექმნილიყო და კოლექტიურად გამეკეთებინა რაღაც, თეატრსა და პერფორმანსს შორის. თეატრი, რომელიც მხოლოდ გარეგნულად ემგვანებოდა თეატრს, ანუ ძალიან ღია სივრცე რომ შემექმნა, იმდენად ღია, რომ თეატრი გამქრალიყო, ე. ი. ისი თავისუფლება იქამდე მიმეყვანა, რომ ანტი-თეატრად ქცეულიყო.

ბ. წ: ანტი-თეატრად ანუ ანტი-კლასიკურ თეატრად?

დ. ჩ: ანტი-თეატრად არა იმ მნიშვნელობით, რომ თეატრს დაპირისპირებოდა, არამედ იმ მნიშვნელობით, რომ ეს უოფილიყო დარგთაშორისი, ინტერდისციპლინარული ჭეუფი, სადაც ერთი მხატვარი, ერთი მუსიკოსია, ერთი მოცეკვავეა, ერთი მსახიობია... და ისინი ერთად მუშაობენ.

ბ. წ: ე. ი. პროფესიის ზღვარი წაშლილია, არა?

დ. ჩ: ჰო, პროფესიის ზღვარი წაშლილია ისინი რაღაც საერთოზე მუშაობენ, რომელიც ცალკე არც პოეზიას განეკუთვნება, არც მხატვრობას, არც თეატრს... ეს არის ჭეუფი, რომელიც მოქმედებს წარმოდგენით ფორმაში და ხალხს უჩნდება შთაბეჭდილება, რომ ეს არის თეატრი, მაგრამ ეს ხელოვანთა ინტერდისციპლინარული ანუ დარგთა შორის გადაკვეთის წერტილებზე არსებული ჭეუფია, ოღონდაც არა ისეთი სულელური და პრიმიტიული სინთეზი, როცა ერთდროულად ვიღაც ლექსებს კითხულობს, ვიღაცა მუსიკას უკრავს, ვიღაც ცეკვავს.

ბ. წ: პირიქით, ეკასებიან ერთმანეთს.

დ. ჩ: დიახ, რაღაც საერთო სივრცე ინახება, როდესაც შეგიძლია მუსიკა დაიწახო და ნახატი მოისმინო, დაახლოებით ასეთ გადაკვეთაზეა ლაპარაკი. მაგრამ ჩვენმა ჭგუფმა ზუსტად ვერ განახორციელა ის, რაც თეორიულად წარმოედგინა. რაღაცეებს მიაღწია და რაღაცეებს ვერ მიაღწია.

ბ. წ: ეს ჭგუფი ხომ დღემდე არსებობს?

დ. ჩ: თავდაპირველად შექმნილმა ჭგუფმა დაახლოებით ორი წელი იარსება, ხოლო შემდეგ მისი სპეციფიკა შეიცვალა და დასახულ მიზანს ძალიან დაშორდა. ის სურვილი, რომ შექმნილიყო ხელოვანთა ინტერდისციპლინარული ჭგუფი, განუხორციელებელი დარჩა. არ გამოიძებნა ისეთი ფორმა თანამშრომლობის, რომ მხატვარს და მუსიკოსს, ან ლიტერატორსა და მსახიობს რაღაც შუალედურ რგოლზე ემუშავათ. მაინც დომინირებდა რომელიღაც სფერო, ე. ი. გადაკვეთა არ ხდებოდა. უკვე ორი წელია, თბილისის ვ. ჭაბუკიანის სახელობის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში (სადაც მე პერფორმანსის ხელოვნებაზე ვკითხულობდი ლექციებს), ჩამოვაყალიბე ჭგუფი, რომელიც უკვე კონკრეტულად დაუკავშირდა ქორეოგრაფიას და მოძრაობას, ფაქტიურად შეიქმნა საიმპროვიზაციო ჭგუფი, სადაც ძირითადად მოცეკვავეებმა მოიყარეს თავი. და ის, რასაც მე ამ ჭგუფთან ვაკეთებ, ჩემი პიროვნული მოდელის განხორციელებაა და არა იმ იდეალის, რომელიც მე დავისახე. თუმცა, აქ უკვე სულ სხვა ამოცანები გაჩნდა. წინამდებარე ჭგუფთან თუ იყო თანამშრომლობა სხვადასხვა ხელოვნებას შორის, აქ უკვე ღია სივრცე გაჩნდა, სადაც იმპროვიზაციის საშუალება მეძლევა მეც და სხვებსაც.

ბ. წ: აბსტრაქტის დრამატურაგებს ჰქონდათ სიტყვის ნივთიერების ანუ უგულვებელყოფის ფაქტორი. მაგ. რატომ ჰქვია მაგიდას მაგიდა და არა ტელეფონი, ან რატომ არ ჰქვია მაცივარს უთო და ა. შ. ან ვინმეს რომ უთხრა: უთო გამთაღე და შეინახე შიგნით ხორცი, ან აიღე მაცივარი და გააუთოვე და ა. შ. ეს გამოიწვევს ან სიცილს, ან გაოცებას. ყოველ შემთხვევაში ამ სიტყვებს ჩვეულებრივად და სერიოზულად არავინ არ მიიღებს. არადა რა მოხდა? საგნები საგნებად დარჩნენ, მხოლოდ სახელები შეეცვალათ და ამან თავდაყირა დააყენა ყველა კერი. ხომ არ არის იგივე მომენტი თეატრშიც და საერთოდ ხელოვნებაში?

დ. ჩ: გვთანხმები. ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, აუცილებელი და საინტერესო მომენტი. არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ ფსიქოთერაპიაშიც და ნებისმიერ სფეროში. ინდოეთში უძველესი დროიდან არსებობს დღესასწაული, როდესაც როლებს ვაცვლა ხდება; ღარიბი თამაშობს მდიდარს, მდიდარი ღარიბს; მაგ. შეიძლება მეფე ჭორზე უკულმა იჯდეს...

ბ. წ: და მეფე ამას აკეთებს?

დ. ჩ: რა თქმა უნდა, რომელიღაც სოფელია, სადაც ეს დღესასწაული უძველესი დროიდან მეორდება დღემდე. წელიწადში ერთხელ. მთელი მოსახლეობა მოსაწილეობს მასში და ყველანი ცვლიან როლებს.

ბ. წ: და რა მოაქვს ამას?

დ. ჩ: შეუცნობელის შეცნობით გამოწვეული სიხარული, ალბათ — სამყარო ახლაც შეუცნობელია, ღმერთი შეუცნობელია, ჩვენ თვითონაც ბოლომდე შეუცნობელნი ვართ და როცა ხდება ამ შეუცნობელის აღდგენა, ეს იწვევს რაღაც უცნაურ სიხარულს. სახელების გადარქმევა, შენ როგორც ახსენე, ყოველთვის საჭირო იყო და ახლაც საჭიროა. ჩვენ გვაქვს ვორკუპის ტიპის რამდენიმე ნიმუში...

ბ. წ: ვორკუშოპი რა არის?

დ. ჩ: აქ სახელების შეცვლა ხდება პიროვნებების დონეზე მაგ. ორი ადამიანი ჯდება ერთმანეთის პირისპირ და იმართება დიპლომატიური სინამდვილეში ამ ადამიანებს შუამავთ თავიანთი გამხმოვანებლები და ისინი ვერ ამოიღებენ ხმას თუ ჯერ გამხმოვანებლებმა არ თქვენ რაღაცა. და გამხმოვანებლებმა შეიძლება ისეთი რამე თქვას, რასაც მოსაუბრე არ ეთანხმებოდეს, მაგრამ მაინც იძულებულია გააღოს პირი. ესეა მეორე უნდა უპასუხოს. შეიძლება ერთმა გალანძლოს მეორე უთხრას, რომ შენ ხარ ძალიან უცდი ადამიანი და მეზინლები. მეორეს უნდა რომ უპასუხოს და უთხრას, რომ მეც მეზინლები, მაგრამ ეუბნება: მიუვარხარ შენ, რადგან გამხმოვანებელი ამბობს ამას და ფაქტიურად ხდება დამორჩილება გარეშე ძალაზე, გარეშე ხმაზე. მაგრამ ზოგჯერ წასცდებათ ხოლმე ისეთი რამ, რაც არ უნდა ეთქვათ და ყველაზე სასაცილო ეს მომენტებია: ამ დროს ყველაფერი გავიწყდება. თითქოს შენ იქ ხარ, ყველაფერს აღიქვამ, გიხარია და თან არ იცი რა ხდება. ფსიქოლოგმა დათო ამირეჯიბმა მითხრა, რომ ეს რაპორტის ერთ-ერთი ფორმაა, როდესაც ხდება ექსტრინჯი, ურთიერთგაცვლა. მას ტრანსის შედეგი მოჰყვება და სისტემატიურ ფორმაში გამოყენებით აქვს თერაპიული ფუნქცია. უცხოეთში ბევრ ქორეოგრაფიულ კომპანიებს, იმპროვიზაციულ თეატრებს აქვთ ცალკე თერაპიული ჯგუფები, სადაც ფართო პუბლიკა გადის არტისტების მიერ შემუშავებულ და გამოყენებულ კურსს. მაგ. ამჟამად ჩვენთან ამერიკიდან ჩამოდის კომპანია, რომელსაც აქვს ვორკუშოპები ფართო პუბლიკისათვის.

ბ. წ: რა კომპანიაა ეს?

დ. ჩ: უფრო ქორეოგრაფიული კომპანიაა, ახალი ქორეოგრაფიის კომპანია, რომელიც მოდერნს ნაკლებად იყენებს, ბალეტს კი საერთოდ არა. ეს არის ინტერდისციპლინარული კომპანია, იმიტომ რომ ზოგჯერ ვიდეოსი მუშაობენ, ზოგჯერ შეიძლება ტექსტიც გამოიყენონ.

ბ. წ: თქვენი მოწვევით ჩამოდის ეს კომპანია?

დ. ჩ: ჩვენი, ქორეოგრაფიული სასწავლებლის და კავკასიური სახლის მოწვევით. მათ აქვთ გონების და სხეულის ცენტრირების ვორკუშოპი, რომელიც ჩვენი გონებრივი და სხეულებრივი აქტიურობის ბალანსირებას ისახავს მიზნად.

ბ. წ: რა ტიპის ვორკუშოპია ეს? რა ხდება ამ დროს?

დ. ჩ: ეს ვორკუშოპი ჩემთვის არ არის ცნობილი, მაგრამ ზოგადი წარმოდგენა მაქვს იმდენად, რამდენადაც აქ გამოყენებული იქნება იმპროვიზაციის რაღაც ფორმები. იმპროვიზაცია არ არის მარტო სპონტანური მოქმედება. იმპროვიზაცია ბევრ რამეს გულისხმობს; ბევრნაირი ტიპის იმპროვიზაცია არსებობს და ბევრნაირი საიმპროვიზაციო სიტუაციაც. თუმცა არის ისეთი იმპროვიზაციები, რომლებიც სრულ თავისუფლებას გულისხმობს. ჩვენ გვაქვს კონტაქტ-იმპროვიზაციები, რაც შეეხება ორი ადამიანის ურთიერთობას იმპროვიზაციაში და იმპროვიზაციის ერთ-ერთ მიმართულებას წარმოადგენს. თუკი ჩვეულებრივი იმპროვიზაცია გულისხმობს ინდივიდის ან ჯგუფის მოქმედებას ისე, რომ მათ ბევრი საერთო არა აქვთ ერთმანეთთან, კონტაქტ-იმპროვიზაციის დროს ხდება ერთმანეთის სხეულების შესწავლა. კონტაქტ-იმპროვიზაციების დიდი ვორკუშოპები არსებობს უცხოეთში, სადაც 300—400 ადამიანი შედის ქუჩიდან. სრულიად უცნობი კაცები და ქალები იწყებენ ერთმანეთთან ცეკვას და ეს ცეკვა კი არ არის, არამედ შუალედური ქმედება ცეკვასა და ჭიდლოს შორის. ისინი ხშირად იტყა-

ზე გორაობენ, შეიძლება ფეხზე მოქაჩონ ერთმანეთს, მოეფრონ, ან დაეჯახონ. ეს აღამიანები ერთმანეთს არ იცნობენ. ისინი ქუჩიდან შესული ხალხია, მაგრამ ბევრი მათგანი ცოლ-ქმარი გახდა, რადგანაც მათი გაცნობა და ურთიერთშეხება უშუალოდ ხდება. ამ ვორკშოპებს ასეთი სახელწოდება აქვს: „სექსი, რომელიც ლოგინით არ მთავრდება“.

ბ. წ: აქ არ გიცდიათ ასეთი ვორკშოპის ჩატარება?

დ. ჩ: საჯაროდ არ გიცდია, მაგრამ ახალ ქორეოგრაფიაში, ახალი ტიპის მოცეკვავეებთან ვიყენებთ კონტაქტ-იმპროვიზაციებს, როცა ორი აღამიანია იმპროვიზატორი და მათი თემა ერთმანეთის სხეულებია და ერთმანეთის არსებობა სივრცეში.

ბ. წ: ხომ არ გიცდიათ ასეთ სიტუაციებში მასურბელიც „ჩაგვთრიათ“. თუ სცადეთ და სასურველი შედეგი არ გამოიღო?

დ. ჩ: მსგავსი რაღაცის გაკეთებაზე აშუამად მიდის ლაპარაკი, ოღონდ არა კონტაქტ-იმპროვიზაციების და საჯარო სტუდიების. ფსიქოლოგ დათო ამირეჯიბის რჩევით, გვინდა გავაკეთოთ ეკოლოგიური მოძრაობის თეატრი. მისი აზრით, ამის გაკეთება ძალიან მნიშვნელოვანი იქნება არა მარტო დასისთვის, არამედ ხალხისთვისაც. იგი თავად მუშაობს ნევროზით დაავადებულ ბავშვებთან და მათთან უხდება მსგავსი მეთოდების გამოყენება. მაგალითად ბავშვებს აძლევს ფურცლებს, საღებავებს და ეუბნება, რომ ითამაშონ, იცელქონ ამ ფურცლებზე, ხოლო ესთეტიკური, ანუ სწორი ფიგურების გამოსახვა ეკრძალებათ, რადგან უნდა მოხდეს აბსოლუტური განთავისუფლება საკუთარი შეხედულებებისაგან, ბავშვმა უნდა იცელქოს და მერე, დროთა განმავლობაში, ეს ცელქობა ნელ-ნელა გამოშუშავდება მათში და ისინი მართლაც, იწყებენ ცელქობას, გაბედულები ხდებიან, მათი მონასმები და ჩანაფიქრები უფრო გაბედული და ფართო ხდება.

ბ. წ: და ეს მათ კომპლექსებისგან განთავისუფლებაში ეხმარებათ?

დ. ჩ: დიახ. მერე იგი თხოვს, რომ ეს ცელქობა მოძრაობაში გადაიტანონ, რადგან ნევროზიან აღამიანებს უჭირთ ნორმალურად გავლაც კი. დროთა განმავლობაში ფაქტიურად ეს აღამიანები თავისუფლდებიან შებოჭილობისგან. როდესაც დათო ამირეჯიბმა ნახა, ჩვენთან ბალერინები როგორ მუშაობდნენ, მითხრა: „ესენი ითვლებიან ყველაზე ელიტარულ ჯგუფად (მოძრაობის და სხეულის ჰარმონიულობის მხრივ), მათ ბავშვობიდან გაიარეს ბალეტის სკოლა და მათი მოძრაობები არის არაჩვეულებრივად დახვეწილი, ელიტარულად ესთეტიური. ამ ბალერინებს შენ აკეთებინებ სპორტსმენების მოძრაობებს. ეს უკვე სულ სხვა კუნთების სტრუქტურაა. ვთქვათ. როგორცაა ბურთის დარტყმა თავით, ან ფეხით (წარმოსახულ ბურთზეა ლაპარაკი, რომელსაც ჩვენ ბალეტის ბურთი შევარქვით). ისინი ხელახლა ეძებენ იმ ბუნებრივ მოძრაობებს, რასაც ბავშვობაში აკეთებდნენ და ესთეტიურობით შებოჭილი მდგომარეობისგან თავისუფლდებიან და წარმოიდგინე, რომ აქ შეიყვანო შეძლებადაქვეითებული ბავშვები, ან ნებისმიერი აღამიანი. მათთვის ამის ურებაც კი უკვე თერაპიული მნიშვნელობისაა. უბრალოდ რომ უყურონ, თუ როგორ თავისუფლად მოქმედებს აღამიანის სხეული, რამდენად გახსნილია იგი. მითუმეტეს, თუ ეს აღამიანები მერე ეცდებიან, რომ ეს ყველაფერი გაიმეორონ.“

ბ. წ: გარდა ამ პროექტისა, შენ კიდევ გქონდა პროექტი „მოძრავი სოციალური თეატრი განწირული კულტურებისათვის“.

დ. ჩ: ესეც მოქმედი პროექტია, მაგრამ უფრო სოციალურ ქმედებას გულისხმობს, ვიდრე მეთოდს. ჩვენ გვინდოდა შევსულიყავით არასრულწლოვან პატიმრებთან, უპატრონო ბავშვებთან, მოხუცებთან. დღეს სწორედ ანტი-თეატრმა გაშალა თავისი რადიუსი იმდენად, რომ მთელ თეატრს შეეხო, მთელ შექსპირიანულ თეატრს, ცხოვრებას რომ ეძახიან. მისთვის ეს სფერო გახდა არა მარტო წარმოდგენის ჩვენების, და არა მარტო საკუთარი ამბიციების გამოვლენის ადგილი, არამედ ადამიანური თანარსებობის ადგილი, ამიტომ ამ თეატრებს ხშირად სოციალური ურთიერთგაცვლის, სოციალური რეაბილიტაციის ფუნქციები აქვთ.

ბ. წ: ჩვენი თეატრალური წრეების წარმომადგენლებიდან თუ გაქვთ რაიმე მხარდაჭერა?

დ. ჩ: თეატრალური წრეების წარმომადგენლებთან არის შეხების წერტილები, მაგრამ ძალიან ფრაგმენტული და მალე მთავრდება. აი, მაგალითად, გოჩა კაპანაძეს ბევრი რამ აინტერესებდა ჩვენთან, მაგრამ ბოლო დროს თითქოს შესუსტდა მისი მხრიდან ეს ინტერესი.

ბ. წ: რა იწვევს ინტერესის დაკარგვას?

დ. ჩ: არ ვიცი, ეს ჩემი პრობლემა არ არის.

რობერტ სტურუამ ფაქტიურად ამოწურა ექსპერიმენტული თეატრის შესაძლებლობები, ისევე როგორც სერგო ფარაჯანოვმა. მისი სამყარო ხომ უდიდესი თეატრია. ეს უკვე ექსპერიმენტალური თეატრი კი აღარ არის, არამედ უფრო პერფორმანსია. ფარაჯანოვი ვიზუალური კულტურის ადამიანია და არა თხრობითი კულტურის. მისი ყოველი მოქმედება ვიზუალური სურათ-ხატაა და რიტუალური ძალა აქვს, სიწმარითაა. როგორც სიწმარი არ არის თხრობითი, ისე მისი კინოც არ არის თხრობითი. სიწმარი ალოგიკურია, მისი კინოც ალოგიკურია.

ბ. წ: რატომ, ხომ არსებობს თხრობითი სიზმრებიც.

დ. ჩ: კი, მაგრამ არც ერთი სიწმარი არ არის ისეთი ბანალური, როგორც ცხოვრება და როგორც თეატრი. იქ ან კონტექსტია ისეთი, რომ ყველაფერს აუცხოვებს, ან განვითარება აქვს ისეთი, რომ ყველაფერს აწრი ეკარგება, ან დროში გადანაცვლება ხდება ისე, რომ თხრობითობიდან გამოდის. თორემ ისეთ სიწმარებზე არ ვლაპარაკობ, ვიღაც რომ მოგდევს და გარბიხარ, ფაქტიურად ეგვიც არ არის თხრობითი, რადგანაც იმდენად ჩაკეტილია მისი მოქმედება, რომ უკვე აბსურდამდე დადის. მოგდევს, მოგდევს, გარბიხარ, გარბიხარ, მოგდევს, გარბიხარ... გელვიძება.

როცა პოეტურ ენოთერულ თეატრზეა ლაპარაკი, ისეთი მოქმედებები იგულისხმება, რომლებიც კი არ გამოაჩანმრთელებს ადამიანს, კომპიუტერად კი არ აქცევს, ნევროზს საბოლოოდ კი არ მოუხსნის, არამედ განვითარების გზას აძლევს, რომ არ ჩაკეტოს. ყველაზე უარესი მუქარა ისაა, როდესაც ვინმე გპირდება შე შენ ყველაფერს მოგიხსნი და გამოგაჩანმრთელებო. ასეთი გამოაჩანმრთელება სიკვდილის ტოლფასი იქნება, რადგან აბსოლუტურად ჩანმრთელი ადამიანი საშიშია, იგი შეიძლება კომპიუტერად გადაიქცეს. მოკლედ, ანტი-თეატრს ყოველთვის რიტუალთან, მისტიკურ მომენტთან აქვს კავშირი, ვიდრე, ვთქვათ, უბრალო გართობასთან, ესთეტიკურ ტკობასთან, ან თუნდაც მორალის კითხვასთან. ის კიდევ უფრო შორს მიდის. მართალია, ზოგჯერ მორალსაც უბრუნდება, მაგრამ უბრუნდება სხვანაირად. და საერთოდ, იგი ძალიან მრავალფეროვანია, თუმ-

ცა, საფუძველი მაინც საერთო აქვს, რომლის მოძებნაც ხშირად გამოჩენილი და ცნობილი კრიტიკოსებისთვისაც ძალიან საინტერესო საკვლევი თემაა:

ბ. წ.: ეს ისეთი მოუხელთებელი სფეროა, რომელიც დაბოლოებას, ბოლომდე შესწავლას არ ექვემდებარება, პიროვნების სრული რეალიზება არ ხდება, ღია სისტემაა და შეგიძლია უსასრულოდ იარო ამ გზაზე...

დ. ჩ.: კი, შესაძლებელია, რა თქმა უნდა, თუმც სულ ერთი ფორმით, ალბათ, მოსაბეზრებელი ვახდება.

ბ. წ.: რატომ ერთი ფორმით, ეს სისტემა ხომ ძალიან ფართოა.

დ. ჩ.: კი, ძალიან ფართოა. ბევრი ამბობს, რომ იმპროვიზაცია XXI საუკუნის ხელოვნება ვახდება და პერფორმანსიც ხომ დიდად არის დაკავშირებული იმპროვიზაციასთან.

ბ. წ.: დიდი მადლობა „თეატრი“ და ცხოვრების“ რედაქციაში მობრძანებისა და საინტერესო საუბრისათვის.

## ა ლ მ ა ფ რ მ ნ ა

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში მოსული უამრავი მაყურებელი საში საღამო ტკბებოდა საბალეტო ხელოვნების ნამდვილი ზეიმით. ყველასათვის საყვარელმა ნინო ანანიაშვილმა კვლავ გაახარა თავისი თანამემამულეები სცენურ-როსილამაზით, მაღალი ოსტატობით.

პოპულარულ ბალეტ „თიწელში“, ბალერინამ კვლავ წარმოაჩინა თავისი განუმეორებელი გრაციოზულობა, სიმსუბუქე, ყოველი მოძრაობისა და პოზის ფილიგრანული გამოძერწვა და ფანტასტიური „ფრენა“. მაყურებელი დიდი ინტერესითა და კეთილგანწყობით შეხვდა ჩვენს ახალგაზრდა თანამემამულესაც — თბილისის ვ. ჭაბუკიანის სახ. ქორეოგრაფიული სასწავლებლის აღზრდილს — დათო მახათელს, რომელიც ამჟამად პიუსტონის ბალეტის თეატრის სოლისტია.

ნაჩვენები იქნა ალექსეი რატმანსკის ორი დადგმა (მხატვარი მიხეილ მახარაძე) „მანერიზმის სიამენი“ და „სიზმრები იაპონიაზე“. როგორც ყოველთვის, ნინო ანანიაშვილი ჩამოსული იყო თავის თითქმის მუდმივ შემოქმედებით ჭგუფთან ერთად (ა. ფადეირევი, ტ. ტერეხოვა, ს. ფილინი, ი. პეტროვა, დ. გუდანოვი). საღირიურო პულტთან კი ისევ იდგა მსოფლიოში ერთ-ერთი საუკეთესო საბალეტო ღირიუორად აღიარებული — ალექსანდრე სოტნიკოვი. წლების განმავლობაში სოტნიკოვი მუშაობდა დანიის სამეფო თეატრის მუსიკალურ დირექტორად, ამჟამად კი იგი დიდ თეატრშია. სპექტაკლები ახლაც საქვემოქმედო იყო.

ნინო ანანიაშვილმა, მიუხედავად უკიდურესი მოუცლელობისა, გამოძებნა ჩვენს კორესპონდენტთან დონარა კანდელაკთან გასაუბრების დრო.

— ერთი კვირის განმავლობაში, 28 ივნისიდან 3 ივლისამდე თბილისში მიმდინარეობდა XX საუკუნის უდიდესი მოცეკვავის — ვახტანგ ჭაბუკიანის ხსოვნის დღეები (ორგანიზატორები — თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი და ვ. ჭაბუკიანის საერთაშორისო ცენტრი), თქვენი გასტროლები შემთხვევით დაემთხვა ამ ღირსშესანიშნავ მოვლენას თუ სპეციალურად დაამთხვევით მას?

— რა თქმა უნდა, სპეციალურად ვახტანგ ჭაბუკიანი, რომელიც სსცოცხ-  
ლებშივე ლეგენდად იქცა, ახლაც ეტალონად და მიუწვდომელ მწვერვალად რჩება.  
სამწუხაროდ, ჩვენ სულ მთლად ბავშვები ვიყავით, როცა ვახტანგ ჭაბუკიანიმა  
ცეკვა მიატოვა, მაგრამ ჩვენ ვუსურბდით ფილმ-ბალეტებს, სადაც იგი ცდიდა-  
და, ვუსურბდით მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებს და ქედს ვიხრით. მისი გე-  
ნის წინაშე, როცა მე და ჩემს კოლეგებს შემოგვთავაზეს მონაწილეობა მიგვე-  
ლო ხსოვნის დღეებში — მოწვევა აღფრთოვანებით მივიღეთ, რათა გამოგვეხატა  
ჩვენი უკვდავი მანეტროსადმი უდიდესი სიყვარული და მადლიერება.

— ჩვენი წინა საუბრიდან 5 წელი გავიდა. რა იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი  
თქვენს შემოქმედებით ცხოვრებაში ამ ხნის განმავლობაში?

— ხუთი წელი საკმაოდ დროა და ამ ხნის განმავლობაში ბევრი რამ მოხდა,  
მაგრამ ყველაზე მთავარი, რა თქმა უნდა, ის არის, რომ სპეციალურად ჩემთვის  
შეიქმნა საბალეტო სპექტაკლები ინგლისელმა ბალეტმეისტრმა — ბენ სტივენ-  
სონმა დადგა „თოვლია“ ჩაიკოვსკის მუსიკის მიხედვით. (ეს სპექტაკლი ნაჩვენე-  
ბი იქნა მარტში ტუხახის ჰოსტონ-ბალეტის სცენაზე), ხოლო ალექსეი რატმანს-  
კიმ — „მანერიზმის სიამენი“ და „სიზმრები იაპონიაზე“, რომლებიც ჩვენ თბი-  
ლისელი მუსურბლის სამსჯავროზე გამოვიტანეთ.

— თუ შეიძლება, უფრო დაწვრილებით გვიამბეთ ამ დადგმის შესახებ.

— სრულიად ახალ ბალეტში ცეკვის იდეას დიდხანს ვატარებდი. მე ხსომ  
ისეთ სპექტაკლებში ვცეკვავდი (ძირითადად კლასიკური), რომლებიც თეატრში  
ჩემს მოსვლამდე გაცილებით ადრე იყო დადგმული. რა თქმა უნდა, ყველა პარ-  
ტიაში მე ჩემებური ინტერპრეტაცია შემქონდა, მაგრამ ძალიან მინდოდა, რომ  
რადაც ჩემეული გამოექეთებინა, ვყოფილიყავი პირველი, მომესიხა ჩემი თავი  
ისეთ როლში, რომელიც სცენაზე განხორციელებული არ იქნებოდა. როდესაც  
მე ვნახე რატმანსკის ქორეოგრაფიული მინიატურები (ის არის მოსკოვის  
ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კურსდამთავრებული, ნიჟინსკის პრემიის  
ლაურეატი, კანადისა და დანიის სამეფო საბალეტო თეატრების სოლისტი),  
სასიამოვნოდ განმაცვიფრა მისმა უჩვეულო აზროვნებამ. მე მას ვკითხე  
შეძლებდა თუ არა დაედგა სპექტაკლი, ჩვენთვის, პირადად ჩემთვის, ფაღვი-  
ჩევისათვის, ტერეხოვასათვის, ფილინისათვის. ალექსეიმ მიპასუხა, რომ ეს ძა-  
ლიან საპასუხისმგებლო საქმეა, მაგრამ ჩვენ იმით დავამშვიდეთ, რომ თუ ჩანა-  
ფიქრი არ გაამართლებდა, ამაზე ყველანი ვაგებდით პასუხს. მაგრამ საბედნიე-  
როდ, გენიალური შედეგი მივიღეთ.

„მანერიზმის სიამენი“ (ფ. კუპერენის მუსიკა) „ცხოვრების ნაყოფებისაგან“  
არის ნაქსოვი თითოეული ჩვენგანი თითქოსდა, ნართაულად ცეკვავს მინიატურას  
თავისი საყვარელი ბალეტებიდან. თუმცა, იქ არ არის რაიმე განსაზღვრული სიუ-  
ჟეტი, სამაგიეროდ, არის დამოკიდებულება, იუმორი, რომანტიზმი, რაც შეეხება  
მეორე სპექტაკლს; იაპონური ხელოვნება ძალიან მაღალი ხელოვნებაა, დიდი  
დროა საჭირო იმისათვის, რომ მისი არსი გაიგო. რატმანსკის წინაშე ჩვენ დავა-  
ყენეთ ამოცანა, რომ შეექმნა არა სპექტაკლი-ბალეტი იაპონიაზე, არამედ მხატვ-  
რული სახე — მინიშნება იაპონიაზე, რომელიც ჭაბუკის თეატრის სიუჟეტებზე  
იქნებოდა აგებული. მაგრამ ის უნდა ყოფილიყო არა გამეორება, არამედ სიზმ-  
რები.

— ეს სპექტაკლები მხატვარმა მიხეილ მახარაძემ გააფორმა. როგორც ჩანს, ეს მისი პირველი ნამუშევარია.

— დიას, ასეა და ჩემთვის ძალიან სასიხარულოა ის ფაქტი, რომ მიშას, როგორც თეატრალური მხატვრის ნათლობამ წარმატებით ჩაიარა და ამაში მეც შევიტანე წვლილი, რადგანაც ნახევრად ხუმრობით შევთავაზე ესკიზები დაეხატა ჩვენთვის. მოგვიანებით კი, როცა რატმანსკიმ უკვე დაიწყო მუშაობა, ჩვენ ყველამ ერთად ვთხოვეთ მას გაეკეთებინა ესკიზები რომანტიკული ბალეტისათვის. არაფერი არ დაგვიკონკრეტებია, მხოლოდ ეპოქა განვსაზღვრეთ (მხატვარს ნანახი არ ჰქონდა ქორეოგრაფის ნამუშევარი და პირიქით). მაგრამ როდესაც მიშამ მოიტანა ესკიზები სპექტაკლისათვის, ჩვენ აღფრთოვანებულნი დავრჩით. დაუყოვნებლივ მივეციეთ მას კაბუკის თეატრის პიესები და მივანიჭეთ ფანტაზიის სრული თავისუფლება. მას შემდეგ, რაც მხატვარმა შეასრულა მასზე დაკისრებული ამოცანა (და შეასრულა ბრწყინვალედ!), რატმანსკიმ უკვე კონკრეტულად დაიწყო მუშაობა.

— როგორ მიიღეს სპექტაკლი საზღვარგარეთ, პირველ რიგში, იაპონიაში?

— უნდა აღინიშნოს, რომ იაპონელები ძალიან სათუთად ეკიდებიან თავიანთ ტრადიციებს და მით უფრო სასიამოვნო იყო ის ფაქტი, რომ ასე აღფრთოვანებით მიიღეს სპექტაკლი. ისინი გააოცა ჩვენს მიერ იაპონური სულის სიღრმისეულმა წვდომამ. საფრანგეთში „სიზმრებს იაპონიაზე“ XXI საუკუნის ბალეტი უწოდეს. ნეოკლასიკასა და თანამედროვე ბალეტს მე საზღვარგარეთ ვცეკვავ, ჩვენთან კი, როგორც წესი, მე მიცნობენ, როგორც კლასიკის შემსრულებელს და ამიტომაც ვვლავდი, თუ როგორ მიმიღებდნენ ჩემთვის უჩვეულო უნარში. ჩემდა სასიხარულოდ, აღფრთოვანებული შეძახილებით მიმიღეს როგორც მოსკოვში, (სადაც გაიმართა პრემიერა), ასევე პეტერბურგში (სადაც დიდი თეატრი საგასტროლოდ იყო ჩასული).

— თბილისში როგორ რეაქციას ელოდით მაყურებლისაგან?

— თბილისელების არ მეშინოდა. თითქმის დარწმუნებული ვიყავი, რომ ჩვენი მაყურებელი მიიღებდა „სიზმრებს...“ ქართველები ხომ ბუნებით საოცრად მუსიკალურები არიან, კარგად შეიგარძნობენ რიტმსა და პლასტიკურ სახეს.

— და მაინც ნერვიულობდით?

— სცენაზე გამოსვლის წინ მე ყოველთვის ვვლავ. ეს შიში კი არა, სწორედ მღელვარებაა, ის ძარღვი, რომლის გარეშეც არც ღირს სცენაზე გამოსვლა. დღემდე ყველაზე მეტად მაშინ ვნერვიულობ, როდესაც დიდ თეატრში და თბილისში მიწვევს გამოსვლა.

— ახლა თქვენის ნებართვით, წარსული გავისხენოთ: როდის შემოვიდა პირველად თქვენს ცხოვრებაში „ბალეტის“ ცნება და თქვენი პირველი შთაბეჭდილებები ამასთან დაკავშირებით.

— ალბათ, უფრო ადრეულ ბავშვობაში. ჩვენს ოჯახში უყვარდათ ბალეტი. ბუნდოვნად, მაგრამ მაინც მახსოვს საუბრები ცეკვის ჭაღოქარზე — ვახტანგ ჭაბუკიანზე და პოეტურ ვერა წიგნაძეზე. მახსოვს, როგორ განმაცვიფრა „გედის ტბის“ თვალისმომკრებლმა დეკორაციებმა და კოსტუმებმა. „უზიელმა“ კი „ემოციური აფეთქება“ გამოიწვია ჩემში. როდესაც უბედური გოგონა „დაიღუპა“ მე ცრემლებად დავიდვარე. შეიძლება ესეც იყო ჩემი მომავლის პირველი გამოძახილი.



— როდის გადაწყვიტეთ ბალეტთან დაგვეკავშირებინათ თქვენი ცხოვრება?

— არიან ადამიანები, რომლებიც თავიანთ ბიოგრაფიასთან დაკავშირებით ნებით თუ უნებლიეთ, ბევრს ფანტაზირობენ. მე პირადად არ შემიძლია არაფრის შეთხზვა, რადგან მიმაჩნია, რომ ცხოვრებაში გაცილებით უფრო ფანტასტიური ამბებია ხდება, ვიდრე ყველაზე უფრო ჭადოსნურ ზღაპარაში.

ბევრი რამ არის დამოკიდებული შემთხვევაზე. შემთხვევითობა ხომ აუცილებლობის გამოვლინებაა. ჩემს ცხოვრებაშიც შემოიჭრა იგი. თავდაპირველად ფიგურულ სრიალზე დავდიოდი. ქორეოგრაფიას ალა დვალი გვასწავლიდა. სწორედ მან შეამჩნია პირველად ჩემში საბალეტო მონაცემები, ხოლო მას შემდეგ, რაც მე ალა დვალისა და იური ზარეცკის მიერ დადგმული „მომაკვდავი გედი“ შევასრულე, ქალბატონმა ალამ დაითანხმა ჩემი მშობლები, რომ ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში შევეყვანეთ. როგორც ხედავთ, მე არ ამირჩევია ჩემი მომავალი და პროფესია. თავად პროფესიამ ამირჩია.

— თქვენს ოჯახში თუ იყვნენ ხელოვანი?

— არა. უნდა ითქვას, რომ მშობლები ერთგვარი შიშითაც კი ეკიდებოდნენ ჩემს მომავალს. უფრო სწორად, ეჭვით იყვნენ შეპყრობილნი და დახმარების მკაფიერ სულ ყოყმანობდნენ, დავეტოვებინეთ თუ არა ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში.

— ქორეოგრაფიული სასწავლებლის პირველი კლასიდან მოყოლებული დიდი თეატრის სცენამდე რა ძირითად „ეტაპებს“ დაასახელებთ თქვენს ცხოვრებაში, რა იყო ყველაზე მთავარი ამ პერიოდში?

— მთავარი იყვნენ პედაგოგები ამ მხრივ საოცრად გამიმართლა. თბილისში ჩემი პირველი პედაგოგი იყო თამარ ვიხოლცევა. შემდეგ კი მოსკოვის სასწავლებელში ნატალია ზოლოტოვა. დიდი თეატრის დასში კი მოვხვდი რაისა სტრუჩოვას და მარინა სემიონოვას მფარველობის ქვეშ. მე ვფიქრობ, რომ ეს სახელები ყოველგვარი კომენტარების გარეშე მეტყველებენ თავიანთ თავზე. რაც შეეხება „ეტაპებს“, ჩემთვის პირველი იყო ლენინგრადში გამგზავრება, სადაც ნატალია ზოლოტოვამ ჩამიყვანა თავის კლასთან ერთად ქორეოგრაფიული სასწავლებლის საკავშირო დათვლიერებაზე. ეს იყო ჩემი პირველი (და საბედნიეროდ, წარმატებული) გამოსვლა პროფესიონალი მაყურებლის წინაშე. მეორე ეტაპია ვარნაში კონკურსში მონაწილეობა და ოქროს მედალი (ბალერინასათვის ეს უკვე საერთაშორისო არენაზე გასვლაა. დარბაზში და ჟიურის შემადგენლობაში, ხომ მსოფლიოს უდიდესი თეატრების დირექტორები იმყოფებოდნენ) და ბოლოს, 1981 წელს — დიდი თეატრი!

— თქვენი პირველი გამოსვლა დიდი თეატრის სცენაზე და ამ საღამოს მიღებული ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება.

— ჩემი პირველი გამოსვლაც (ჭერ კიდეც სასწავლებელში ვსწავლობდი), კურიოზთან არის დაკავშირებული. მე ვცეკვავდი სოლოს დონ კიხოტის სიწმრების ვარიაციებიდან. ბუნებრივია, ძალიან ვნერვიულობდი და სცენაზე იმაზე ადრე გამოვედი, ვიდრე საჭირო იყო. საბედნიეროდ, უცებ მოვეგე გონს და უცბადვე დავბრუნდი კულისებში. ჩემი კოლეგები ანერვიულდნენ, შიშობდნენ, ამ უშუსტობას ჩემზე არ ემოქმედნა, მაგრამ ყველაფერმა კარგად ჩაიარა.

— ვის თვლით თქვენს მასწავლებლად?

— რომელიმე ერთი მასწავლებელი მე არა მყავს. სწავლის პერიოდში საუკეთესო მოცეკვავეთა ყველა სპექტაკლი ნანახი მქონდა, და რასაკვირველია, ბევრ რამეს შესწავლობდი მათგან. მოგვიანებით, დიდი თეატრის სცენაზე ვიდექი მათა ბლიხეცკაიას, ეკატერინე მაქსიმოვას, ნატალია ბესმერტნოვას, ლუდმილა სემენიკას გვერდით. თითოეულ მათგანს მქონდა თვისებები, რომელიც მე მხიბლავდა, მაგრამ არ ვცდილვარ მიმებაძა მათთვის. თუმცაღა, მინდოდა მიმეღწია იმ ოსტატობისათვის, რასაც ისინი ფლობდნენ.

— რამდენიმე სიტყვა თქვენი პარტნიორების შესახებ.

— იმ 50 პარტნიორიდან, ვისთანაც მიცეკვია, არის ერთი, ვისთანაც მე ყოველთვის ვცეკვავ წლიდან წლამდე, დანარჩენებთან — წელიწადში ერთჯერ ან ორჯერ. მაგალითად, ანდრეს ლიეპასთან მოსკოვის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის სცენაზე დავიწყე გამოსვლა და მას მერეც ძალიან ხშირად ვცეკვავთ ერთად. ჩემი საუკეთესო პარტნიორია ალექსეი ფადეიჩევი. ათი წლის მანძილზე ჩემთვის ის იყო არა მხოლოდ პარტნიორი, არამედ მეგობარიც და ჩვენ ერთად ვწყვეტდით შემოქმედებით პრობლემებს. სამწუხაროდ, თქვენ ჩვენი დუეტის ერთ-ერთი ბოლო გამოსვლა იხილეთ. დასანანია, რომ ალექსეი ტოვებს სცენას. მას შესთავაზეს დიდი თეატრის საბალეტო დასის ხელმძღვანელობა, რაც გულწრფელად მხარებს. ძალიან მიყვარს იური პასოხოვთან ცეკვა (რომელიც სპეციალურად ჩამოფრინდა დანიიდან თბილისში ჩვენი წინა გასტროლების დროს). ახლა ის ამერიკაშია. ნიუ-იორკში ყოფნის დროს მქონდა ბედნიერება მეხილა მისი ბოლო ნამუშევარი — „ოტელო“. ბრწყინვალე უცხოელ პარტნიორთაგან, პირველ რიგში მინდა დავასახელო ნიკოლაი იუბე, ხულიო ბოკა და პატრიკ დიუპონი. აღსანიშნავია, რომ როდესაც ფადეიჩევთან ერთად კოვენტ-გარდენის სცენაზე ბ. ბრიტენის „პაგოდების პრინციში“ ვცეკვავდი, დარბაზში მჯდომ გამოჩენილ ინგლისელ ბალეტმეისტერს კენეტ მაკმილანს იმდენად მოეწონა ჩვენი შესრულება, რომ ნება დაგვართო, გვეცეკვა „რომეო და ჯულიეტას“ მისეული ვერსია. სამწუხაროა, რომ ეს შესანიშნავი ოსტატი ცოცხალი აღარ არის.

— თუ შეიძლება, რამდენიმე სიტყვა დავით მახათელის შესახებ.

— ახლანდელ „ჟიჟელსა“ და „სიზმრებში...“ პირველად შევხვდი ამ ნიჭიერ შემსრულებელს, რომელსაც უდავოდ, დიდი მომავალი აქვს. არ შემიძლია არ აღვნიშნო, თუ როგორ გვიხსნა მან ამ გასტროლების დროს. საქმე იმაშია, რომ ერთ-ერთმა მსახიობმა, რომელიც დაკავებული იყო „სიზმრებში...“ ვერ შეძლო თბილისში ჩამოსვლა და დათმომ რამდენიმე დღეში ვიდეოჩანაწერების მიხედვით შეისწავლა საქმიოდ რთული, თავისებური პარტია და ბრწყინვალედ შეასრულა იგი.

— გყავთ თუ არა იდეალი ბალეტში?

— არა. მე არაფერს ვაიდალებ (ქვეცნობიერად თუ ვიცავ მცნებას „ნუ შეიქმნი კერპს“) უფრო სწორი იქნებოდა მეთქვა, რომ მე მყავს არა იდეალი, კერპი, არამედ რაღაც ზოგადი სახე. გახსოვთ, ალბათ, გოგოლის „ქორწინებაში“ აგაფია ტიხონოვა როგორ ოცნებობდა ზოგად საქმროზე?

— თქვენს პირველ გასტროლებს თუ გაიხსენებთ? რამ მოახდინა ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება, როდესაც საზღვარგარეთ პირველად გაემგზავრეთ?

— ნამდვილად ბედნიერება იყო, რომ ჩემი პირველი გასტროლები იტალია-

ში უზომოდ. (ეს იყო 1982 წელს, სასწავლებლის დამთავრებიდან და დიდი თეატრის დასში ჩარიცხვიდან ჯერ ერთი წელიც არ იყო გასული). ღირს კი იმაზე ლაპარაკი, თუ რა გამოაგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე რომისა და ფლორენციის სილამაზემ. შესანიშნავი არქიტექტურა! მიქელანჯელოს ქანდაკებები! გამაზავრებამდე რამდენიმე ხნის წინათ წავიკითხე ირენის სტოუნის წიგნი უდიდესი იტალიელზე, და აი, წილად მხვდა ბედნიერება საკუთარი თვალით მეზღა მისი გენიალური ქმნილებანი. შთაბეჭდილება ისეთი ძლიერი იყო, რომ თითქმის შოკში ვიყავი. რაც შეეხება ჩემს გამოსვლებს, მან უშაღღეს დონეზე ჩაიარა (ვასრულებდი ორ პა-დე-დე-ს „მძინარე მზეთუნახავიდან“ და „კომელიიდან“). სამაგიეროდ, 6 თვის მერე ჰამბურგში ვიცეკვე პირველი დიდი სპექტაკლი „გედების ტბა“, რომელშიც ოდეტა-ოდილიას პარტია ორ დღეში მოვაშაღე! და ისევ კუროიზი, ისევ შემთხვევითობა! ზუსტად გამაზავრების წინ ავად ვახდა მთავარი პარტიის შემსრულებელი. როდესაც ამის შესახებ გრიგოროვიჩის შეტყობინეს, მან „დაახეთქა“ შემდეგი ფრაზა: „იცეკვებს ანანიასვილი“ და გაემგზავრა. მე ეს საუბარი მოვისმინე, მაგრამ ჩემებურად ავხსენი, გადავწყვიტე რა, რომ მე მაკისრებენ ესანელი პატარძლის პარტიას მესამე აქტში. როცა მოგვიანებით ამიხსნეს, თუ რაში იყო საქმე, მე თავზარი დამეცა, მაგრამ რაისა სტეპანოვამ მტკიცედ განაცხადა: „ჩვენს განკარგულებაში მხოლოდ 48 საათია, სასწრაფოდ სცენაზე. ვიწყებთ მუშაობას!“ და მართლაც, ორი დღის განმავლობაში რიმა კარელსკაიასთან ერთად, რაისა სტრუჩკოვამ გააკეთა ყველაფერი — შესაძლებელი და შეუძლებელი. მაგავრობის ორი დღის მანძილზე ყურსაცვაშია არ მომხსნია. ჩაიკოვსკის მუსიკის ყოველ ფრაზას, ყოველ ბერას გულმოდგინედ ვუსმენდი. საბედნიეროდ, „გედების ტბამდე“ დაგეგმილი იყო „სპარტაკის“ ჩვენება (სადაც მე ერთ პატარა როლს ვასრულებდი) და ანტრაქტების დროს კულისებში მომლოდინე კარელსკაია საბოლოო დარიგებებსა და მითითებებს მაძლევდა. სპექტაკლამდე მომცეს ერთი სრული რეპეტიციის ჩატარების უფლება. ვახსებია, თუ რა ციებ-ცხელებაში ვიქნებოდი. მერე, როდესაც მესამე აქტში ოდილიას პარტია შევასრულე, მთელი კორდე-ბალეტი ტაშს მიკრავდა. მენდეთ, ეს ჩემთვის ყველაზე დიდი ჭილდო იყო. აღფრთოვანებულმა მაყურებელმა მე და ჩემი პარტნიორი — კოლია ფედოროვი ათჯერ გამოგვიხმო სცენაზე.

— რომელ ქვეყნებში ყოფილხართ გასტროლებზე. რომელი თეატრის სცენაზე ცეკვამ მოგანიჭათ ყველაზე დიდი სიამოვნება და რატომ?

— იტალიასა და გერმანიაზე უკვე მოგახსენეთ. რაც შეეხება კითხვის მეორე ნაწილს, პირველ რიგში, დავასახელებდი ლონდონის კოვენტ-გარდენს. (სადაც შევისწავლე „რომეო და ჯულიეტას“, „კონიას“, „ამაო სიფრთხილის“, „ფასკუნჯის“ და „მელკუნჩიკის“ ჩემთვის ახალი პარტიები), დანის სამეფო თეატრს (სადაც შევისწავლე და შევასრულე ბურნონვილის „სილფიდა“, „ნამოლი“, „ყვავილთა ფესტივალი“), ნიუ-იორკ სტრეიტ ტიეტრს, სადაც მუშაობს „ნიუ-იორკ სიტი ბალე“. სწორედ იქ დიწყო ჩემი საქვეყნო აღიარება. იქ ავითვისეთ მე და ანდრის ლიეპამ ჩვენთვის ახალი „დასავლური“ სტილი და დავრწმუნდით, რომ კლასიკური რუსული საბალეტო სკოლის საფუძველზე ყველაფრის ათვისება შესაძლებელი. ამ თეატრში მე ვიცეკვე გლაშუნოვის ერთაქტიან ბალეტში „რაიმონდ-ვარიეშენ“, ავრეთვე „სიმფონი“—

ც (ბიზეს კონცერტი დო-მაჟორი, რომელიც ჩვენთან ცნობილია, როგორც „ბროლის სასახლე“) და სტრავინსკის „აპოლონ მურაგეტი“. მინდა ასევე აღვნიშნო ტოკიოს დიდი თეატრი, სადაც 1991 წელს გაიმართა გალა კონცერტების მთელი სერია, სადაც მონაწილეობდნენ მსოფლიო ბალეტის ოსტატები. ამ სპექტაკლს დაემთხვა ჩემი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ათი წლისთავი. სხვათა შორის, ამ კონცერტების დირიჟორი იყო ჩემი მეგობარი და თანამაჟორე ალექსანდრე სოტნიკოვი, რომელიც ამჟერადაც, ისევე როგორც წინა გასტროლების დროს, ჩემთან ერთად ჩამოვიდა თბილისში.

— რუსული საბალეტო სკოლა მთელს მსოფლიოშია აღიარებული. მასზე ბევრი გამოჩენილი შემსრულებელი და ბალეტმეისტერი აღიზარდა. რითი გაამდიდრა რუსული სკოლა საზღვარგარეთულმა ბალეტმა?

— რევოლუციამდე, როდესაც საზღვრების გადალახვა პრობლემას არ წარმოადგენდა, სხვადასხვა ქვეყნების ხელოვნებათაშორისი კავშირი უფრო მჭიდრო იყო (საქმარისია გავიხსენოთ, რომ ანა პავლოვა, თამარა კარსავინა სწავლობდნენ არა მარტო რუს პედაგოგებთან, არამედ ე. ჩეკეტიანთანც), მაგრამ მაშინაც კი, რუსული საბალეტო სკოლა გამოირჩეოდა სულიერებითა და შინაგანი არტისტიზმით. მოგვიანებით, როდესაც „რკინის ფარდის“ მიღმა აღმოვჩნდით, საკმაო დროის მანძილზე ჩვენს თეატრში ჩაეკეტიანი ვიყავით. მაღლობა ღმერთს, ახლა ისევ აღდგა სამყაროსთან ურთიერთობა. უცხოურ თეატრში აქცენტი კეთდება ვირტუოზულობაზე „აპლომზე“, კორდებალეტის იდეალურ სინქრონულობაზე (თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ დღეს ტექნიკა ყველგან ამაღლდა, ამის გარეშე უბრალოდ შეუძლებელია წინსვლა). და კიდევ, ჩვენი ბალეტი განთქმულია „ხელების სკოლით“. საქმარისია შევხედო, როგორ „მუშაობენ“ ბალეტრინას ხელები, რომ მაშინვე ამოვიცნო „ჩვენი სკოლა“. თუმცადა, დიდი, ნამდვილი ხელოვნება მხოლოდ ტექნიკის და შინაგანი მგრძობელობის, ემოციურობის შერწყმით იბადება. ტყუილად როდი იმეორებს ასე ხშირად ქალბატონი რაისა; „ყველაფერი შინაგანი სამყაროდან უნდა მომდინარეობდეს; მეტი გრძნობა! მეტი ემოცია!“.

— თქვენ ოთხი ყველაზე პრესტიჟული საბალეტო კონკურსების ლაურეატი, ორი გრან-პრისა და პრემია „ტრიუმფის“, მფლობელი ბრძანდებით, ამ ჯილდოთაგან რომელი უფრო ძვირფასია თქვენთვის?

— ალბათ სწორი იქნება, თუ ვიტყვი, რომ უოველი მათგანი თავისებურად ძვირფასია. მაგალითად 1986 წელს ჯეკსონში (აშშ) მიღებული გრან-პრი განსაკუთრებით სასიამოვნო იყო იმით, რომ ანდრის ლიეპა და მე არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირის პირველი წარმომადგენლები ვიყავით, რომლებმაც ამ პრესტიჟულ კონკურსში მივიღეთ მონაწილეობა, არამედ პირველი წყვილი ამ შეჯიბრის ისტორიაში, სადაც გრან-პრით ორივე კონკურსანტი დაგვაჯილდოვეს. პირველი „მცდელობა“ და დიდი გამარჯვება. საოცრად ვამაყობ რუსთაველის პრემიით. მე, რასაკვირველია, მესმის, რომ ეს მთელი ჩემი მოღვაწეობის აღიარებაა. სხვათა შორის, მსახიობებს (მაგ. პაატა ბურჭულაძეს, ზურაბ სოტიკილავას და მათ შორის მეც) გვსაყვედურობენ იმაში, რომ ძალიან ხშირად ვიშუოვებით საზღვარგარეთ, მაგრამ რაც მეტი ქართველი გაუთქვამს სახელს თავის ქვეყანას, ხომ მით უფრო მეტად ამაღლდება ჩვენი პრესტიჟი მსოფლიო არენაზე. პრემია „ტრიუმფი“ — ეს ერის აღიარებაა.

— თქვენი ყველაზე დიდი ტრიუმფი? რას განიცდის ადამიანი ასეთ წუთებში — ბედნიერებას, სიხარულს, გამარჯვებას თუ ბოლომდე „დახარჯვისაგან“ გამოწვეულ სიციხილეს?

— გრძნობათა ქარიშხალს. მახსოვს ჯექსონში პრემიის ვადმოცემისას მუხლები ამიკანკალდა, თვალები კი ცრემლებით მქონდა სავსე. ასევე კიანდამ ვიტირე „ტრიუმფის“ მონიჭების დროს. ხომ გახსოვთ, როგორი ავტორიტეტული უიური გვგჭიდა. ჩემს გვერდით პირველი დაჯილდოვებულნი — ავერინცევი, უნიტკე, დოლინი, კრასნობევცევი, შესტაკოვა — იხსდნენ. მე კი მხოლოდ წინა დღით ჩამოვფრინდი პარიზიდან და დაჯილდოვების შემდეგ უკვე სპექტაკლი უნდა ჩამეტარებინა.

— თქვენი ყველაზე საყვარელი საბალეტო სპექტაკლი, რომელსაც სიმოვნებით ასრულებთ და რომლის ყურებაც ასევე სიამოვნებას განიჭებთ.

— ცეკვა ყველა სპექტაკლში მიყვარს (ჯერ-ჯერობით) საცეკვაო პარტიის მომზადების პროცესში იმდენ ძალასა და ენერჯიას ხარჯავ, რომ ის უკვე შენი ნაწილი ხდება, ხოლო რაც შეეხება ცქერას, სიამოვნებას მანიჭებს ის სპექტაკლი, რომელშიც კარგად ცეკვავენ, და საინტერესოდაა დადგმული. ერთი სიტყვით, როდესაც ეს მაღალი ხელოვნებაა. მაგალითად, კენეტ მაკმილანის სპექტაკლები.

— თქვენ მსოფლიოს ერთ-ერთ საუკეთესო ბალერინად ხართ აღიარებული. როგორ ფიქრობთ, დღეის მიერ ბოძებული ნიჭის გარდა, კიდევ რა არის საჭირო?

— შრომისმოყვარეობა და გონიერება.

— რომელი ბალეტია (რუსული კლასიკა, უცხოური კლასიკა, თანამედროვე) თქვენთვის ყველაზე ახლობელი?

— ძალიან მიყვარს კლასიკა (პრაქტიკულად დიდი თეატრის მთელი საბალეტო კლასიკა მაქვს შესრულებული). თუმცა, რომანტიკაც მიყვარს. ამზობენ, რომ ჰეროიკა და თანამედროვე ბალეტი ხელმეწიფება. გამოდის, რომ ყველაფერი მყვარებია.

— გასაგებია, რომ პირველ პლანზე თქვენთვის ბალეტია. ხელოვნების კიდევ რომელი დარგი გიტაცებთ?

— ძალიან მიყვარს მხატვრობა. თავისთავად. მუსიკა (მის გარეშე ბალერინა წარმოუდგენელია), ქანდაკება (განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც საკუთარი თვალით ვიხილე მიქელანჯელოს შედევრები).

— იმ იშვიათ თავისუფალ წუთებში, როდესაც საშუალება გეძლევათ იკითხოთ, რომელ მწერლებს, პოეტებს, კომპოზიტორებს, მხატვრებს მიმართავთ? რა გიყვართ ლიტერატურისა და ხელოვნების გარდა?

— მივმართავ პუშკინს, ბარათაშვილს, სევერიანინს, ახმადულინას, ცვიტაშვილს და გალაკტიონს. ალორძინების ეპოქის მხატვრებს, ჩვენს მხატვართაგან ფიროსმანს, გულიაშვილს, ახვლედიანს. თანამედროვეობიდან ძალიან მომწონს ზურაბ ნიჟარაძე, გოგი თოთიბაძე. მუსიკაში ვაღმერთებ მოცარტს და რასხაიკივლია, ჩაიკოვსკის, მე ხომ ყველა მის საბალეტო სპექტაკლებში მიცეკვია. ჩემი მოთხოვნები. ბუნებრივია, არ შემოიფარგლება ჩამოთვლილი სახელებით. კლასიკოსები ხომ ასეთი განსხვავებულნი, განუმეორებელნი, მრავალფეროვანნი არიან. ბევრი რამეა დამოკიდებული განწყობაზეც. გარკვეული განწყობა ხომ

ამ განწყობის შესაბამის ავტორისაგან გიბიძგებს. „მაღალ მატერიალს“ გარდა მიყვარს გემრიელი კერძები. განსაკუთრებით ქართული და ჩინური სამზარეულო.

— უკანასკნელ წლებში ლიტერატურისა და ხელოვნების რომელმა ნიმუშებმა მოახდინა თქვენზე გამოგნებელი შთაბეჭდილება?

— ამ ბოლო დროს ძალიან გაიზარდა ფილმების, სპექტაკლების, თეატრების, სტუდიების რაოდენობა. ხარისხზე, სამწუხაროდ, ამას ვერ ვიტყვით. ნამდვილად ფასეული ხელოვნების ნიმუში ძალზე ცოტაა, მაგრამ არის ბედნიერი გამოჩაყისები. მაგალითად, საოცარი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე ტრაგიკული ბედის მოცეკვავეზე — ვაცლავ ნიჟინსკიზე შექმნილმა სპექტაკლმა. დრამატულმა მსახიობებმა — მენშიკოვმა და ფეკლისტოვმა ბრწყინვალედ გადმოგვცეს ბალეტის არის და პრობლემები.

— თქვენი სანუკვარი ოცნება? დავუშვით გამოგეცხადათ ზღაპრული ფერია — სირენი და შემოგათავაზათ სამი სურვილის ასრულება. რას მოისურვებდით?

— პირველ რიგში, მშვიდობას. კიდევ ვისურვებდი, რომ სიყვითესა და დიდბუნებოვნებას დაეთრგუნათ ბოროტება, სისასტიკე.

— როდესაც „ტრიუმფი“ მოგანიჭეს, გისურვებს, რომ ტრიუმფატორებს შეგექმნათ ერთობლივი სპექტაკლი — კომპოზიტორ შნიტკეს დაეწერა მუსიკა ბალეტისთვის, მხატვარ კრასნოპეცევეს შეექმნა ესკიზები დეკორაციებისა და კოსტუმებისთვის, ხოლო ნინო ანანიაშვილს შეესრულებინა მთავარი პარტია. ხუთი წლის წინ ჩემს კითხვაზე: — როგორი იქნებოდა თქვენი ოცნების ბალეტი, ეს ფანტაზია რომ განხორციელებულიყო, თქვენ მიპასუხეთ: ყოველი მსახიობის ოცნებაა შექმნას რაღაც მისეული. ქვეყნად ძალზე ბევრი ნიჭიერი ადამიანია. მჯერა, რომ ისინი შეიკრიბებიან, შექმნიან რაღაც ძალზე საინტერესოს და მე ვიცეკვებ რაიმე უაღრესად ჩემულს. დღეს თქვენი ოცნება არა მხოლოდ ასრულდა, არამედ სამმაგად შეისხა ხორცი: ერთის ნაცვლად სპეციალურად თქვენთვის სამი სპექტაკლი შეიქმნა. შეგიძლიათ თქვათ, რომ სრულიად დაკმაყოფილით. კიდევ რაზე ოცნებობთ?

— თუ ხელოვანი აღარ ოცნებობს, მან ჩემი რწმენით, პროფესიას თავი უნდა დაანებოს. ის ფაქტი, რომ პირადად ჩემთვის შეიქმნა სპექტაკლები, შესანიშნავია, მაგრამ მიდწუულით დაკმაყოფილებას არ ვაპირებ. იმედი მაქვს, კიდევ ვიცეკვებ რაღაც სრულიად ახალს. ბალეტი ემოციურ-მუსიკალური ხელოვნებაა: მასში დიდ ფილოსოფიას ვერ ჩადებ. ძალიან მინდა, რომ ეს იყოს სპექტაკლი ისტორიულ თემაზე. ჩვენი ისტორია ხომ საოცრად მდიდარია. მასში ყველაფერია — ჰეროიკაც, ტრაგიზმიც, რწმენაც.

— რადგანაც საუბარი ხუთი წლის წინანდელ მოვლენებს შეეხო, მინდა მოვიგონო კიდევ ერთი თემა ჩვენი იმდროინდელი საუბრიდან. მაშინ გულისტკივილით აღნიშნავდით, რომ ჩვენი საყვარელი თბილისი ქუჩუყიანი, მოუვლელი გახდა, გაქრა მისი განუმეორებელი შარში. წინათ ყველა მომდიობარი, ყურადღებიანი, კეთილგანწყობილი იყო, ახლა კი ირგვლივ ცხოვრებამოუწყობელი, კალაპოტიდან ამოვარდნილი ადამიანები არიანო. როგორ მოგეჩვენათ ჩვენი ქალაქი ამჟერად?

— ჩემდა სასიხარულოდ — ბევრი რამ უკეთესობისკენ შეიცვალა. განსაკუთრებით მსიამოვნებს ქვეყნის კულტურული ცხოვრების გამოცოცხლება. მაგრამ

სამწუხაროდ, ჩემს თანამემამულეთა უმრავლესობას, პირველ რიგში, ინტელიგენციას, მძიმე პირობებში უხდება ცხოვრება. თუმცა, ისინი არ კარგავენ მომავლის რწმენას. მაგრამ მაინც: მთელი ქალაქი, რუსთაველის პროსპექტის კი, მზე-სუმიჩის ნაფცქვენებით, საღებო რეზინითა და ნაყინის ქაღალდებით, სიგარეტის ნამწვავებითაა სავსე. რამაც უსიამოვნოდ გამოაოგნა. ვინ უნდა დაადანაშაულო ამაში, თუ არა საკუთარი თავი? ყოველი ჩვენგანი საქმით და არა სიტყვით, უნდა გამოხატავდეს ზრუნვასა და სიყვარულს იმ ქალაქის მიმართ, რომელსაც ლექსებსა და სიმღერებში მარგალიტს ვუწოდებთ.

— ამჟამად ძალიან მძიმე პერიოდი დაგვიდგა. რას უსურვებდით თქვენს თანამემამულეებს? რა წარმოდგენს მათთვის სასიცოცხლო აუცილებლობას?

— მე ვფიქრობ, ახლა როგორც ყოველთვის, მთავარია იყო ადამიანი. გახსოვდეს სულიერება, რომელიც ასე დამახასიათებელია საქართველოსთვის. ამიტომ გვყავდა ჩვენ ამდენი გულწრფელი მეგობარი, რომელთაც საოცრად უყვარდათ და მოსწონდათ ჩვენთან ყოფნა.

— თქვენი უახლოესი გეგმები?

— თბილისიდან დაბრუნების შემდეგ დიდ თეატრში ვიცეკვებ რამდენიმე სპექტაკლს, შემდეგ გასტროლები ნორვეგიაში, იქიდან ისევ მოსკოვში. შემდეგ იქნება გამოსვლები არგენტინაში, ბრაზილიასა და მოგვიანებით — ნიუ-იორკში. ჭერ-ჭერობით სულ ესაა.

— იყო თუ არა თქვენს ცხოვრებაში წარუმატებლობა და თუ იყო, რომელია მათ შორის ყველაზე დიდი.

— ჭერ-ჭერობით არ ყოფილა. თუმცა, ეს არ გამოირიცხავს მეტ-ნაკლებად წარუმატებელ რამოდენიმე დღეს, წარუმატებელ რეპეტიციებს.

— ბედნიერი ხართ? როგორ გეხმობს ეს სიტყვა?

— ბედნიერება ფართე ცნებაა, მაგრამ მოკლედ და კონკრეტულად ასე ვიტყვი: მე მყავს მშვენიერი ოჯახი, ირგვლივ მოსიყვარულე ხალხი, შესანიშნავი პედაგოგები და მაქვს საყვარელი პროფესია. მკრებელობა იქნებოდა უკმაყოფილებას თუ გამოვთქვამდი: დიას, ბედნიერი ვარ!

P. S. — თქვენს შესახებ შექმნილა ფილმები, დაწერილა გამოკვლევები, მივიცით ასობით ინტერვიუ, არსებობს ისეთი კითხვა, რომელიც თქვენთვის არასოდეს დაუსვამთ, თქვენ კი ამ თემაზე საუბარს ისურვებდით?

— ასეთი კითხვა არსებობს, მაგრამ დაე, ეს ჩემს ხაიღუმლოდ დარჩეს. მე პასუხი გავეცი მან კითხვას. რაღაც მაინც ხომ უნდა დარჩეს გამოუცნობი.

ესაუბრა ღონარბ კანდელაკი

## თეატრით დაწყებული სიცოცხლე

პატარაობიდანვე ეზიარა სცენური ცხოვრების სიხარულს — თამაშა უტუ მიქავას ვაჟი პიესაში „უტუ მიქავა“. მერვე კლასში კი გოგოლის „რევიზორში“ ხლესტაკოვის როლი განახორციელა. რა ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ხლესტაკოვი... შემდგომ სოხუმში რეჟისორი კოტე სურმავა ჩავიდა და „ღონ სეზარ დე ბაზანი“ დადგა. გურანდა გაბუნია მაშინ ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში სწავლობდა. მოგვიანებით იგი ბუხუტი დარასველიძის ასსამბლის სოლისტი გახდა, შემდგომ კი — სუნიშვილისა და რამიშვილის ასსამბლშიც ცეკვავდა (1963—1965 წ. წ.). ამდენად მას ზემოხსენებულ სპექტაკლში ესპანური ცეკვის შესრულება მოუხდა. თეატრალურ ინსტიტუტში მაინც არ აპირებდა ჩაბარებას. დედამ უბიძგა. და ეს ალბათ, ბედისწერა გახლდათ, რადგან გურანდამ თეატრალურ სამყაროში ბევრი ბედნიერი წუთი განიცადა. აქ დიდი სიყვარული ნახა — სიყვარული სცენისა და სხვა, ასევე ნამდვილი და ჭეშმარიტი...

— ინსტიტუტში კარგად ვსწავლობდი — იტყვის ქ-ნი გურახდა ინტერვიუებში — არ მინდოდა ეთქვათ, რომ მეღვინეთხუცესთან სეირნობას გადაყვა და არაფერს სწავლობსო...

პასუხისმგებლობის გრძნობა, შრომისმოყვარეობა, ნიჭი! რა ბედნიერებაა, როცა ყველაფერი ეს ერთად შეერწყმული და თან დართული აქვს იშვიათი ქალური ხიბლი და სილამაზე.

თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი ვიყავი, როდესაც ბ-ნმა გიგა ლორთქიფანიძემ რუსთავის თეატრში ვ. კოროსტილევის „მარტოობის დღესასწაულის“ დადგმა გადაწყვიტა. მისი მზადების პროცესი თბილისში, რკინიგზელთა სახლში მიმდინარეობდა. მე მქონდა ბედნიერება, დავსწრებოდი ამ რეპეტიციებს და პირადად ვყოფილიყავი ულამაზესი სპექტაკლის დაბადების მოწმე. ხანდახან რეპეტიციები ერთდროულად სხვადასხვა დარბაზში მიმდინარეობდა. ასე მაგ. როცა ბ-ნი გიგა დოთარი მუშაობდნენ, ქორეოგრაფმა იური ზარეციმ ქ-ნი გურანდა მარგარიტას ცეკვის დასადგმელად გაიხმო. მე მათ ვაკყვი და ის ფაქტი, რომ ეს ცეკვა ჩემს თვალწინ შეიქმნა და მასში ლომის წილი გურანდას იყო, დღესაც მახსოვს. მარგარიტა ძლიერ მომწონდა. მსახიობს დაჭერილი ჰქონდა ფრანგი „აქტრისას“ კოკეტური



ბუნება და მავნე ხასიათი. მაგ.: ცინიკური დამოკიდებუ-  
 ლება ფიროსმანის ნაოცნებარი იდეალური ქალისადმი.  
 გურანდა — მარგარიტა გესლიანად მოწკუწრავდა ხოლ-  
 მე თვალებს და კბილებში გამოსცრიდა: გაჩუმდი, შენ  
 საერთოდ არ დახატულო...

გაუნძრევლად მდგარი მარგარიტა ზუსტი პორტრე-  
 ტი იყო ფიროსმანის სურათისა ფერებშიც კი და ეს,  
 ისევე როგორც მთელი სპექტაკლის ნახატები და მხატ-  
 ვრული გაფორმება, რაღაც ულამაზეს ეფექტს ახდენდა.  
 მხატვარმა აივებგო ჭელიძემ შესანიშნავი ფერთა გამა  
 გამოიხატა ამ სპექტაკლისათვის. სცენა, როდესაც გაცო-  
 ცხლებული ნახატები ედავებიან მხატვარს და არ მოს-  
 წონთ თავიანთი თავი, მარგარიტას აბობოქრებით გვირ-  
 გვინდებოდა. ქალს არ მოსწონდა გეტრები, ხელგამლი-  
 ლი ღგომა. განა ასეთი ვიყავი! — იტყოდა იგი და ის-  
 მოდა მუსიკა. გაცოცხლებული ფრესკა — მარგარიტა  
 ჩამოდიოდა ნახატიდან და ორიოდ წუთს ულამაზესი  
 მოძრაობებით წარმოადგენდა იმ ცეკვას, რომლის ხიბ-  
 ლი ფიროსმანს ცხოვრების უკანასკნელ წუთებამდე გაყ-  
 ვა. ცეკვის დასასრულს მარგარიტა — გურანდა გაბუნია  
 უახლოვდებოდა უწინდელ ადგილს და შემდებოდა. ვი-  
 ცნობდნენ რა ზარეცკის დამოკიდებულებას სხვა მსახიობ  
 ქალებთან და მათი მისამართით ნათქვამ ეპითეტებს, სა-  
 ოცრად გამიკვირდა, არავითარი სერიოზული შენიშვნა  
 რომ არ მისცა მსახიობს. თითქოს უკვე ყველაფერი გარ-  
 კვეული იყო. სურვილს, როდესაც იგი შორი ხედიდან  
 უსწორებდა მსახიობს მოძრაობას, მისი ზუსტი შესრუ-  
 ლება სდევდა... ეს იყო რეპეტიცია, როცა ქორეოგრაფი  
 მხოლოდ ცეკვის დადგმაზე მუშაობდა და არა მსახიო-  
 ბის მოძრაობის დახვეწაზე...

გურანდა გაბუნიას ქორეოგრაფიამ სცენური მოძრა-  
 ობისა და პლასტიკის იშვიათი სილადე და თავისუფლე-  
 ბა მიანიჭა. და ეს მან სრულყოფილად გამოიყენა მხატ-  
 ვრული სახეების შექმნის პროცესში.

პროფესიული ცხოვრების მანძილზე ბედმა რეჟისორ-  
 თა ბრწყინვალე თანაგარსკვლავედს შეახვედრა: გიგა  
 ლორთქიფანიძეს, მიხეილ თუმანიშვილს, რობერტ სტუ-  
 რუას, დიმიტრი ალექსიძეს, ლილი იოსელიანს, მედეა  
 კუჭუხიძეს, სხვადასხვა პერიოდში მოღვაწეობდა სან-  
 კულტურის, რუსთაველის, რუსთავის, მარჯანიშვილის  
 თეატრებში.

დღეს, როდესაც ყველაფერი მიღწეულია და გურან-  
 და უკვე იმ ბედნიერ შემოქმედთა რიცხვს ეკუთვნის,  
 რომლის ნიჭიც სათანადოდ შეაფასა და დააფასა საზო-

გადოებამ, არსებობს პრესა მის შესახებ, სადაც ფართოდ აშუქებენ მსახიობის მუშაობის წვრილმან დეტალებსაც კი, ყოველი როლი გარკვეულ მოგონებას აღმიძრავს. როდესაც ვეცნობოდი მსახიობის პირად არქივს, კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ უმნიშვნელოვანესი წარმატებები მარჯანიშვილის თეატრშია მიღწეული და მათ მიღმა რეჟისორი მედია კუჭუხიძე იკვეთება. ლალი როსება, მედია კუჭუხიძე და გურანდა გაბუნია — ახალი კუთხით შეძლებენ ამ თეატრის შემოქმედებითი ხელწერის წარმოჩენას. ამ სტატიის მიზანი არ გახლავთ მსახიობის მიერ ნათამაშევი როლების დეტალური განხილვა და ანალიზი, მაგრამ „პროვინციული ამბავის“ ნინო — გაბუნიას მიერ შექმნილ სცენურ სახეებში ეტაპობრივ მნიშვნელობას იძენს. ოფიციალური პრესის მიერ დახასიათებული გურანდა გაბუნია „შესანიშნავი სახასიათო მსახიობის“ ტერმინს ამ როლით ჩამოიშორებს და როლის დეტალური, ფსიქოლოგიური გააზრებითა და მისთვის ტრაგიკული ტონალობის ელფერის მინიჭებით ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, აცოცხლებს ამ სცენურ გმირს. სპექტაკლმა ფართო საზოგადოებრივი გამოხმაურება, წლის საუკეთესოს პრემია, დიდი სავასტროლო ტურნე და აღიარება მოიტანა.

მხატვრული სრულყოფილებით და შესაშური პროფესიული ოსტატობით იქნა დახასიათებული მის მიერ განსახიერებული მაკაროვა. აფინოგენოვის პიესაში „შიში“ (მარჯანიშვილის თეატრი). მედია კუჭუხიძემ საბჭოთა ქვეყნის მიერ პოლიტიკურად ბეცად მოაზრებული აფინოგენოვისეული პერსონაჟები ახალ შუქში მოაქცია და ეპოქის თანხმიერი იდეური აქცენტები დაუძებნა. ასე რომ მაკაროვას დადებითმა პერსონაჟმა კუჭუხიძის სპექტაკლში უარყოფითი ელფერი შეიძინა და ზუსტად გამოიკვეთა. სახის ამგვარ გამოკვეთაში კი კუჭუხიძეს გურანდა გაბუნიას მსახიობური მონაცემიც დაეხმარა. მსახიობი მკვეთრად, თითქმის გროტესკში თამაშობდა უვიც, უხეშ, ინტელიგენტთა მოძულე, რევოლუციურად განწყობილ „საქმიან“ ქალბატონს, რომლის მიზანი იყო უზრდელობით, საკუთარი აზრის ძალისმიერი მეთოდებით თავს მოხვევის გზით, თუნდაც მუშტი-კრივით საწაღელის მიღწევა და საკუთარი ამბიციებისა და კარაგისტული ზრახვების დაკმაყოფილება.

გლახკოს თეატრალურ ფესტივალზე „ოტელიო“ წარმატების შემდეგ რეჟისორი ჰილარი ვუდი წერდა: „ძალიან მომეწონა მსახიობი გურანდა გაბუნია, რომელიც

ემილიას როლს ასრულებს“. ემილია მსახიობის შესრულებით ტრაგიკული სახე იყო. ეს იყო შეძრწუნებულ და დათრგუნული პიროვნება, რომელიც შიშით ელოდა მომავალს და როდესაც ყველაფერი ნათელი ხდებოდა; ხმას იმალებდა ბოროტების საწინააღმდეგოდ და ეწირებოდა მას. რისხვა ატყდებოდა თავს ოტელის გზაზე და ემილიას სახით...

გურანდა გაბუნია ძლიერი ტემპერამენტის მქონე მსახიობია. როცა ის ბობოქრობს, სცენაზე იქნება ეს თუ ცხოვრებაში, მართლაც, წაღეკავს ხოლმე ყველაფერს. როცა ხუმრობს, ისეთი ზუსტია და უტყუარი მისი სახუმარო ობიექტის ვიზუალური დახასიათება, რომ შეუძლებელია სიცილისაგან თავის შეკავება. გურანდა თამაშობს და ეს თამაში მისი არსებობის ფორმაა, მაგრამ თუკი ეს სცენაზე ხდება პერსონაჟის განსახიერებისას, მას ისეთი მრავალფეროვნებით შეუძლია თამაში, რომ მაყურებელთა დარბაზის დატყვევებასაც იოლად ახერხებს. ამ სიტყვების მაგალითად მინდა გავიხსენო „ექვსი შინაბერას და ერთი მამაკაცის“ პრემიერა რუსთავის თეატრში. გურანდას დავიწყება ამ სპექტაკლში შეუძლებელია. ერთი წამიც არ იყო სცენაზე ისეთი, რომ გურანდა მდგარიყო და მისთვის არ გეცქირათ. თუ ტექსტი ჰქონდა, ხომ იპყრობდა მაყურებლის ყურადღებას (შეუწყვეტელი, ჰომერული ხარხარი იდგა დარბაზში), თუ არ ჰქონდა ტექსტი, ისე რეაგირებდა სხვა პერსონაჟთა სიტყვებსა თუ ქცევებზე, რომ მაინც თავად იყო საყურებელი. და როგორ ცეკვავდა სოფლელ მიტუასთან (მსახ. გ. ბერიკაშვილი)! — ზიზლით აპრეხილი ცხვირპირით, ქედმალურად უვლიდა წრეს. მთელი არსებით გამოხატავდა, რომ თუ არა იუბილარი მეგობარი — ის ამ კაცთან არ გაივლიდა და არც შეხედავდა. მიტუას ყოველი სიტყვა შეურაცხყოფას აყენებდა მის ყოზეს, მაგრამ როცა გაიგებდა, რომ მისი მეგობარი მიტუას ცოლი ხდებოდა... ეს იყო კომედიის კულმინაცია და ის მეორე მოქმედების დასაწყისზე იყო ნავარაუდები.

მეორე მოქმედების ფარდის გახსნისას, როცა აშკარად კმაყოფილი და ბედნიერი მაყურებელი ჯერ კიდევ ერთმანეთს უზიარებდა ემოციებს, ერთი სიტყვაც არ იყო თქმული, რომ დარბაზში ისტერიული კვილი გაისმა. სცენაზე დამტვრეული ჭურჭელი, მიყრილი-მოყრილი სკამები და სავარძელში ჩასვენებული ყოზე — ცივი ტილოთი შუბლზე, ისეთი ზუსტი გაგრძელება იყო პირველი მოქმედებისა, რომ ჩემმა მეგობარმა ნუნუკა ასა-

ნიშვილმა სხვაგვარად ვეღარ მოახერხა ემოციების გამოსატყუა. ნუნუკას მთელი დარბაზი აყვა და მსახიობებს ათი წუთი მაინც ერთი სიტყვის თქმაც არ დასჭირდათ, ისეთი ტაშისკვრა და ხარხარი იდგა დარბაზში. როდესაც ხმაური მეტნაკლებად მიწყნარდა და შუბლზე ცივ ტილოდადებულმა ჟოზემ ჩახლეჩილი, დაბალი ხმით წამოიხაზა: „ია, გენაცვალე“ (რამდენი უნდა ეყვირა და ეღრიალა, რომ ასე ჩახრინწოდა ხმა, წარმოდგენა მაყურებელზე იყო), ხელახალი სიცილის ტალღამ გადაირბინა. ეს იყო დაუვიწყარი სპექტაკლი და დაუვიწყარი ჟოზე — გაბუნია. ამიტომ, როდესაც ამბობენ, რომ გაბუნია, როგორც მსახიობი, მარჯანიშვილის თეატრში გაიხსნაო, არ მიმაჩნია მართებულად. მარჯანიშვილის თეატრი ახალი ეტაპი იყო და ყველაზე მნიშვნელოვანი მის შემოქმედებაში, მაგრამ მსახიობის გახსნა ლიდია ჩერემისოვას და ჟოზეს როლების თამაშის შემდეგ შეუძლებლად მიმაჩნია... რუსთავის თეატრმა დახვეწა გურანდა გაბუნია, როგორც პროფესიონალი მსახიობი და მოამზადა დღევანდელი დიდი შემოქმედებითი წარმატებებისათვის.

შემოქმედებითი ცხოვრება გრძელდება. გასავლელი გზა უფრო საინტერესო ხდება, რადგან ის უნდა გაიაროს პიროვნებამ, რომელსაც არასდროს ტოვებს ოპტიმიზმი და ადამიანებისადმი, საქმისადმი, ცხოვრებისადმი უზომო სიყვარული... ალბათ, ეს თვისებები შეაძლებინებს გურანდა გაბუნიას კიდევ უფრო მრავალფეროვანი გახადოს თავისი ლამაზი შემოქმედება მომავალშიც!

## გურამ გათიაშვილი

### გოგი გუნია — 60

60-იანი წლების დამდეგი. რუსთაველის თეატრში დიდი სიახლეა — შემოქმედებითი ცხოვრება დაიწყო მცირე სცენამ. მისი სპექტაკლები ახალგაზრდობის განსჯის საგანია. ლამის ყოველ სპექტაკლზე დავდივართ. მიხ. თუმანიშვილი ჩვენი კერპია. პოეზიის საღამო დადგა. ქართული პოეზია, დიდი სერგო ჯაქარიძე, ახალგაზრდა ნოველისტის გოგი სანადირაძის ნოველა „კედელი“.

კარგად აღარ მახსოვს: კომკავშირის ცეკვა, თუ რაიკომი „პოეზიის საღამოს“ განხილვას აწყობენ. გოგი გუნია და მე მომხსენებლები ვართ. გოგი ახალი ჩამოსულია მოსკოვიდან, ქართული უჭირს. მაინც ქართულად ლაპარაკობს, კარგად მახსოვს როგორ მივიდა მიკროფონთან ეს თავის ასაკზე უფრო ხნოვნად მომწირალი ჭაბუკი კაცი. საოცარი ის იყო, რომ ნაბიჯებიც ხნოვნისა ჰქონდა და საუბრის მანერაც. აღბათ, ამიტომ შესცქეროდა ასეთი ყურადღებით დიდი სერგო. მართლაც, ერთბაშე ლოგიკური, აზრიანი იყო მისი საუბარი სპექტაკლზე. მას განსხვავებული ზედვა ჰქონდა, განსხვავებული დამოკიდებულება სპექტაკლისადმი და ამით იყო საინტერესო.

გამოხდა ხანი და გოგი ქართული თეატრის სცენოგრაფი გახდა — დიდებული სცენოგრაფი. მან ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში ის სიტყვა სთქვა, რომელსაც ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანი ამბობს. თუ 60—80-იანი წლების ქართული სცენოგრაფია მთელი კავშირის მასშტაბით გამოირჩეოდა, და ეს რომ ასე იყო, ჩვენს თაობას ეჭვი არც ეპარება, თავისი წილი გოგი გუნიასაც უდევს, როგორც სცენოგრაფსა და როგორც მოღვაწეს.

გოგი გუნია იმ დიდი ოჯახის შთამომავალია, რომელიც ქართულ კულტურას არა მხოლოდ მსახურებდა, ზრდიდა კიდევ მის სამანებს. ამ კვალზე მიდის გოგი გუნია — დიდებული სცენოგრაფი, საზოგადო მოღვაწე, პიროვნება, მეგობარი.

დიდხანს, ძალიან დიდხანს!

## გულით დაკონდა

### სიმღერის სიუჟარული

„შოთა ქუთათელაძე მომღერალთა იმ რიცხვს განეკუთვნება, ვისაც მთელი სიცოცხლე გულით დაჰქონდა სიმღერის სიუჟარული. იგი ყველაფერში ეძებდა სიმღერას, თვითონაც იწვოდა სიმღერის გულისთვის, მაშინაც, როცა თვითონ მღეროდა და მაშინაც, როცა სხვას ასწავლიდა სიმღერას“. ნოდარ ანდლუღაძის ამ სიტყვებით ადამიანის პორტრეტი და პროფესიული მრწამსია დახატული, ზუსტადაა გამოვლენილი შ. ქუთათელაძის ადამიანური არსი. უმკველია, საშური საქმეა ასეთი პიროვნების ხსოვნას მივიწყების მტვერი გადავაციოლოთ და ჩვენს თანამედროვეებს სანიშნოდ დაფუტოვოთ მისი არა მხოლოდ ცხოვრებისეული და პროფესიული ბიოგრაფიის ფაქტები, არამედ ის ადამიანური ღირსებები, რომლებმაც მის ერთერთ მოწაფეთაგანს ათქმევინა: „ეს იყო შესანიშნავი ქართველი კაცი, ნამდვილი ინტელიგენტი, თავისი მოწაფეების ნამდვილი მეგობარი და მზრუნველი მამა“.

ზუსტად რვა ათეულ წელს გასტანა შოთა ქუთათელაძის ცხოვრებამ 1903—1988. ეს წლები შინაარსით დამუხტული და შედეგით ნაყოფიერი იყო. წლეულს, როცა ამ პიროვნების დაბადების 95 წელი სრულდება, გარდაცვალებიდან კი თხუთმეტი წელი მიილია.

შ. ქუთათელაძე ღვაწლით მოსილი ტრადიციის მქონე ოჯახში დაიბადა და აღიზარდა. მისი მამა — ილარიონ ქუთათელაძე — სახალხო მასწავლებელი — ივანდიღში განთქმული ყოფილა, ვინაიდან იმხანად მასწავლებლის საპატიო წოდება ცოტას თუ ჰქონდა მინიჭებული. ამ ტრადიციის წყალობით, შოთას კარგი ზოგადი განათლება მიუღია — ჯერ ხონის გიმნაზიაში, შემდეგ — თბილისის უნივერსიტეტში. სიმღერა კი თან სდევდა ცხოვრების მთელს გზაზე. ხონის რაიონულ გაზეთში გამოქვეყნებულ დიდი გულითადი სიტბოთი განმსჭვალულ წერილში „მგზნებარე მომღერალი და ზელოვანი“ ვკითხულობთ: „შოთა ბეჭით მეცადინეობასთან ერთად მოსწავლეთა გუნდში მღერის, რომლის ლოტბარი გამოჩენილი პედაგოგი ვლადიმერ ბახტაძე იყო. შოთა არამც თუ მუსიკალური ურმა იყო, არამედ სიმღერა მისი ბუნების სტიქია გახლდათ. ვ. ბახტაძე გზას უკვალავდა ნიჭიერ უმაწვილს ზელოვნებისკენ. დროთა განმავლობაში ჰაბუკს შეუთმუშავდა თბილი ტემბრის ტენორი. შოთა იპოვინდა რა დროს, ამხანაგების წრეში გატაცებით მღეროდა, მოსწავლეები მელოდებით მოხიბლულნი ვუსმენდით შოთას“ (გაზ. „კომუნისტის გზით“. 1988 წ. 23 აპრილი).

შ. ქუთათელაძე თავდაპირველად თბილისის უნივერსიტეტში შედის. მომავალში ცნობილ მეცნიერებთან — გიორგი წერეთელთან, გიორგი როგავასთან და სხვებთან ერთად ენათმეცნიერების საფუძვლებს შეისწავლის. შემდეგ მასწავლებლობას მიჰყო ხელი. მაგრამ მალე სიმღერის ტრფიალმა და ბუნებით ბოძებულმა ხმამ თავისი გაიტანა — შ. ქუთათელაძის ინტერესები, ცხოვრება გა-

ნუყოფლად დაუკავშირდა ვოკალისტის პროფესიას. ისევ ზემოხსენებულ, მოყვანის არდავიწყების კეთილი სურვილით ნაკარნახევ ვ. ბახტაძისეულ წერილს მივმართავ: „მუსიკის სტიქია მას ვოკალური ხელოვნებისკენ ეწეოდა. მოწოდების ძალამ თავისი გაიტანა. 1930 წ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში გატაცებით შეუდგა ვოკალური ხელოვნების შესწავლას. კონსერვატორიაში იგი ჩამოყალიბდა როგორც პროფესიული მომღერალი“. მაგრამ მომღერლის არქივში (მის ერთადერთ ქალიშვილს, ირინეს, სათუთად რომ შემოუწახავს), ერთ-ერთი აფიშა გვაუწყებს — ვოკალისტის პროფესია უფრო ადრეც აურჩევია. გაცრეცილი, დროის მსვლელობით გაყვითლებული ეს ფურცელი მრავლისმალაფუჭებელია. 1926 წ. მოსკოვში სვეტებთან დარბაზში ვოკალური საღამო გამართულა. სახალხო სახელმწიფო მუსიკალური სასწავლებლის და სახელმწიფო მუსიკალური სტუდიის „აიარტუნის“ პედაგოგის ოღვა ალექსანდრეს ასულ ტიხონოვამეზგისერის კლასის მოსწავლეებთან ერთად პირველ რიგში ჩვენი თანამემამულე, შოთა ქუთათელაძეა მოხსენიებული. პროგრამა ვრცელია: ვაკაის, ბეთშოვენის, ჩაიკოვსკის, მენდელსონის, გუანოს, სენსანის, დარგომიჟსკის და სხვათა ნაწარმოებებს აერთიანებს. ეს ნიშნავს, რომ 20-იან წლებში ქაბუკს უკვე ჰქონდა უნარი იმგვარ დარბაზში, ახლა პრესტიჟულს რომ უწოდებენ, წარედგინა თავისი ხელოვნება. თუმცა, თვითონ, ჩანს, გრძნობდა — ჯერ კიდევ აკლდა ოსტატობა. ამიტომ, პროფესიული სრულყოფის მიზნით, 1931 წ. თბილისის კონსერვატორიაში შევიდა. კონსერვატორიაში სწავლის წლები ცხოვრებისეულ მიზეზთა გამო, წყვეტილი აღმოჩნდა. დიპლომი მოგვიანებით მიუღია. მაგრამ უღიაროობას ხელი არ შეუშლია, რათა 28 წლის ასაკში თბილისის საოპე-

რო დასის წევრი გამხდარიყო. ამერიკიდან, ანუ 1931 წლიდან სიცოცხლის მიწურულამდე, ანუ ნახევარ საუკუნეზე მეტხანს საოპერო ხელოვნებას ემსახურა, ღირსეულად ატარებდა საოპერო მომღერლის საპატიო სახელს, ღირსებით მონაწილეობდა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, ვოკალისტის პროფესიასთან დაკავშირებულ საქმიანობაში. 1957 წლიდან შ. ქუთათელაძე მომღერლის მოვალეობას ადმინისტრაციულ სამუშაოს უთავსებს — თბილისის საოპერო თეატრის ღირექტორის მოადგილეა 1963 წლამდე; თავისი უნარით თეატრის საჭირობოტო საქმიანობის მოგვარებაში მონაწილეობს; კვლავ თეატრის ცხოვრებაში ტრიალებს. პროფესიული უნარის ოფიციალური დასტური — დიპლომი — კი მხოლოდ 1960 წ. მიუღია, ესე იგი მაშინ, როცა სოლიდური შემოქმედებითი სტილი და პროფესიული გამოცდილების პატრონი იყო, როცა საოპერო სცენაზე უამრავი პარტია ჰქონდა შესრულებული, როცა უამრავი სახელოვანი ქართველი მომღერლისთვის ჭეროვანი პარტნიორობა ჰქონდა გაწეული.

აქტიორულ და ადმინისტრაციულ მოღვაწეობას შ. ქუთათელაძე ნაყოფიერ პედაგოგიურ მუშაობასთან ათავსებს, ჯერ თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ცენტრალურ სამუსიკო სკოლაში, იმხანად „ნიკიერ ბავშვთა ათწლიედი“ რომ ეწოდებოდა. 1960 წლიდან კი სიკვდილამდე კონსერვატორიის ვოკალური კათედრის პედაგოგია. დეკანის და პარტიკომის მოვალეობასაც პირნათლად ასრულებს. პედაგოგიურ სარბიელზე მისი მოღვაწეობის ნაყოფიერებას ცხადლივ გვიჩვენებს მის მიერ აღწერილ მომღერალთა არასრული ჩამონათვალი: ვახტანგ გლუხჩაძე, ანზორ შომახია (სახალხო არტისტები), ჯიბრაილ ხანგოშვილი (ჩიჩენო-ინგუშეთის დამსახურებული არ-

ტიხტი), ბორის ამიჩბა (აფხაზეთის დამსახურებული არტიტი), გივი ფეიქრიშვილი, ვიტალი საკანდელიძე (ქუთაისის კონსერვატორიის პედაგოგები), ირინე ქუთათელაძე, ოთარ კიკნაძე, გოდერძი გველესიანი (ვოკალის პედაგოგები), რობერტ გოგოლაშვილი (ანსამბლ „ფაზისის“ ხელმძღვანელი). ეს სია ნათელჰყოფს შ. ქუთათელაძის პედაგოგიურ ღირსებებს. ზოგიერთი მისი აღზრდილი საოპერო სცენაზე ნაყოფიერ მოღვაწეობას ეწეოდა, ზოგი — მომღერალთა ახალი თაობის აღზრდას ემსახურება. თითოეული მათგანისთვის კეთილშობილგონარია კვალი, რომელიც მათში აღმზრდელმა-პედაგოგმა დატოვა. ამის დასტურად რამდენიმე ამონარიდს მოვიტან მისი ერთ-ერთი აღზრდილის, ანზორ შომახიას მოგონებიდან: „საოცარი პიროვნება გახლდათ შატონი შოთა, ჩემი მასწავლებელი და უფროსი მეგობარი. მრავალი ათეული გუფრდი ვერ დაიტევს ჩემს მოგონებებს ამ ქართველ კაცზე, ნამდვილ ინტელიგენტზე, თავის მოწაფეების ნამდვილ მეგობარზე“. შემდეგ მომღერალი იხსენებს: „შატონი შოთას სულ რამდენიმე თვის ნაცნობობა მაკავშირებდა. გაცვივდი, გაკვეთილების გაცდენა მომიხდა. იგი მესტუმრა, ექიმი მომიყვანა და როცა წავიდა, მაგიდაზე რეცეპტის ქვეშ წამლის ფული და მოზრდილ პარკში ხილი დამიტოვა. დიდ უურადლებას უთმობდა ბ-ნი შოთა ზნეობრივ მხარეს. ის გვიკრძალავდა სხვის გაქლიკებას. გვინერგავდა პატივისცემით გვესაუბრა კოლეგებზე, გვინერგავდა ქართული ხელოვნების სიყვარულს... ხშირად გვიყვებოდა ევგ. მიქელაძის, დანდელუაძის, პ. ამირანაშვილის და სხვათა შესახებ“. შ. ქუთათელაძის ერთ-ერთი მოწაფეთაგანი იხსენებს: „შემთხვევით როდი იყო, რომ შატონი შოთას პანაშვილზე, მისმა მოწაფეებმა საგალო-

ბელი „მამაო ჩვენო“ ვიმღერეთ“. ეს იმ დროს არცთუ ჩვეულებრივი და თამამი მოქმედება იყო“.

ფეიქრობ, ზედმეტი არაა აქ მოვიყვანო ამონარიდი შატონ შოთას მიერ ერთ-ერთი მოწაფისადმი მიწერილი წერილიდან: „შვილო, ანზორ, დაიმხსოვრე, სადაც არ უნდა იყო, შენ პირველ რიგში ქართველი ხარ და უნდა ემზადო ქართული ხელოვნების სამსახურისთვის“. კომენტარი ზედმეტია!

პრაქტიკულ პედაგოგიურ სამუშაოსთან ერთად შ. ქუთათელაძე საკუთარ გამოცდილებას თეორიული ნაშრომის სახითაც აუკლიბებს. აი, ზოგიერთი ამ ნაშრომთაგანი: „ვოკალური ხელოვნების ზოგიერთი საკითხის შესახებ“, „მეთოდოლოგიური მიმოხილვა მომღერლის აღზრდის საქმეში“, „ვოკალური განვითარების საკითხები საქართველოში“ და სხვა.

შ. ქუთათელაძის მიერ ხორცშესხმულ საოპერო პარტიების დასახელება უძველესია ღირს, ვინაიდან ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან არა მხოლოდ თვით მომღერლის რეპერტუარის მომცველობაზე, არამედ 30—50-იანი წლების თბილისის საოპერო თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკაზე, იმ დროის თეატრის ხელმძღვანელთა თვალსაწიერსა და თეატრალური ცხოვრების მიზანმიმართებაზე. ეროვნული საოპერო სკოლების, ეპოქის, უანრის თვალსაზრისით, ეს რეპერტუარი უადრესად ტევადია, ხოლო თუ თეატრის დღევანდლობას შევადარებთ—დაუჭერებელი! აი, ჩამონათვალი შ. ქუთათელაძის მიერ შესრულებული იმ საოპერო პარტიებისა, რომელთა ნივთმტკიცება პროგრამებისა და აფიშების სახითა შემონახული: ზ. ფალიაშვილი „აბესალომ და ეთერი“ — მოძახილი, „ლატაგრა“ — რატ; მ. ბლანჩივადე „დარეჯან-ცბიერი“ — ნიკო; ვ. დოლიძე „ქე-



თო და კოტე“ — კოტე; ნ. სულხანიშვილი „პატარა კახი“ — ქვაბულიძე; ა. ანდრიაშვილი „კაკო ყაჩაღი“ — შეურმე; შ. თაქთაქიშვილი — „დეპუტატი“; ა. კერესელიძე „ბაში-აჩუკი“; გრ. კილაძე „ლადო კეცხოველი“ — კურნატოვსკი; მუსორგსკი „ბორის გოდუნოვი“ — შუისკი, რიშკი-კორსაკოვი „მეფის საცოლუ“ — ლიკოვი; დარგომიშვილი „ალი“ — თავადი; ბოროდინი „თავადი იგორი“ — ვლადიმერ იგორევიჩი; პ. ჩაიკოვსკი „ევგენი ონეგინი“ — ლენსკი, „მაზეპა“ — ისკრა; ძერჟინსკი „წყნარი დონი“ — პანტელეი მელენოვი; გუნო „ფაუსტი“ — ფაუსტი; პუჩჩინი „ჩიო-ჩიო-სანი“ — გორო; ვერდი „ტრავიატა“ — გასტონი, „რიგოლეტო“ — ჰერცოგი, ბიზე — „კარმენი“ დანკაირო. ორი ათეული მთავარი და მეორე პარტია — ეს შემოქმედებითი გმირობის ტოლფარდია! თეატრის ამგვარი სარეპერტუარო მასშტაბი განუზომლად ნაყოფიერ ასპარეზს უქმნიდა მომღერლებს ვოკალური ნიჭისა და არტისტული უნარის როგორც სრულყოფა-განვითარებისათვის, ისე მისი წარმოჩენისთვის. მაღლიანი იყო ეს რეპერტუარი მსმენელისთვისაც. ჩანს, ამიტომ იყო საოპერო დარბაზი არა მარტო მუსიკის მოსმენის, საოპერო ხელოვნებით ტკბობის ადგილი, არამედ თაობათა ესთეტიკური აღზრდის, მათი სულიერი მასაზრდოებელი წყარო. ამ მიზეზითაა, უეჭვებელია, რომ 40—50-იანი წლების თბილისის საზოგადოება თავიანთ მოგონებებში საოპერო დარბაზს მაღლიერების უღრმესი გრძნობით იხსენიებს და საკუთარი ცხოვრების საუკეთესო ნაწილად მიიჩნევს, იქ გატარებულ დროს — უბედნიერესად. ასეთი სასიკეთო პროცესის ერთ-ერთი მონაწილეთაგანი იყო შ. ქუთათელიძე. და აი აქ, უწინარესად აღსანიშნია ის ვარსკვლავები, რომელთა სხივი ელვარე-

ბას სძენდა ქართული საოპერო დასის შემოქმედებას. შ. ქუთათელიძემ ილბლიანი იყო. მას მოღვაწეობის ის დრო ერგო წილად, როცა ქართული საოპერო ცის ტატნობი კაშაშა ვარსკვლავებით იყო მოჭედული. მას განგებამ არგუნა ბედნიერება პარტნიორობა გაეწია, ანსამბლი შეექმნა ქართული საოპერო სცენის ისეთი კორიფეებისთვის, რომელთა სახელები დღეს ეროვნული საშემსრულებლო სკოლის ღირსების მანიშნებელი არიან: ეკატერინე სოხაძე, ნადეჟდა ცომაია, ტაისია შარატა-დოლიძე, მერი ნაკაშიძე, ნადეჟდა ხარაძე, დავით ანდლულაძე, დავით გამრეკელი, მიხეილ ყვარელაშვილი, ხანდრო ინაშვილი, პეტრე ამირანაშვილი და სხვანი. ამ სხივმოსილ ხმებს მწყობრ ანსამბლად რაზმავდა ევგენი მიქელაძის გრძნეული სადირიჟორო ჯოხი, შემდეგ კი სპექტაკლებს უძღვებოდა შალვა აზმაიფარაშვილი.

რაოდენ მრავლისმაუწყებელია მომღერლის არქივში შემორჩენილი ძველი აფიშები და პროგრამები. აი, თუნდაც ასეთი: „სახელმწიფო თეატრში, ორშაბათს, 1 აპრილს, 1929 წ. საქართველოს სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო კლასის მეორე საჩვენებელი წარმოდგენა. IV—V კურსის სტუდენტებთან ერთად ახალკურსდამთავრებულებიც მონაწილეობენ. პროგრამა 7 საოპერო ნაწარმოებიდან ამოკრეფილ სოლო და საანსამბლო ნომრებს მოიცავს, არის ვრცელი სცენებიც. ეს პირველი ნაბიჯებია მომღერლებისა, რომელთაც მალე ქართულ საოპერო საშემსრულებლო ისტორიაში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრეს: ნ. ცომაია, პ. ამირანაშვილი, ლ. გერმესაშვილი. აი, ამ რანგის არტისტების პარტნიორია შ. ქუთათელიძე, საოპერო თეატრის ახალგაზრდა სოლისტი. ამ კონცერტში იგი ა. ბალანჩივაძის „თა-



მარ ცბიერიდან“ ნიკოს ვერდის „ტრავიატადან“ ალფრედის არიებს ასრულუმს.

კიდევ ერთი აფიშა იქცევს ყურადღებას: 1935 წ. 24 აგვისტო, ხონში საგანგებო კონცერტი გაუმართავს ოპერის ახალგაზრდა მსახიობს შოთა ქუთათელაძეს. ამით, უთუოდ, ანგარიში ჩაუბარებია მშობლიური ქალაქისა და თანამემამულეთათვის, პროფესიულ გზაზე მოპოვებული წარმატებებით მოუწონებია თავი. ეს აფიშა იმის მაუწყებელიცაა, რომ 30-იან წლებში ხონში, საქართველოს პატარა ქალაქში საოპერო ხელოვნების დამფასებლები ყოფილან, რომ აქ საოპერო მუსიკის ყადრი სცოდნიათ. აქვე იმასაც ვიტყვი, რომ მშობლიურ ხონთან კავშირი არანდროს გაუწყვეტია. ხშირად ჩადიოდა, მართავდა კონცერტებს, ვრცელი პროგრამით: აი, რას ვითხულობთ ამის თაობაზე ხონის ერთ-ერთ გაზეთში: „მღეროდა ჩვეული შთაგონებით და გატაცებით. მოხიბლული მსმენელი შეუკავებელი ოვაციებით აჯილდოვებდა მომღერალს“ (გ. ბახტაძე). საინტერესოა 1931—32 წლის საოპერო სეზონის პროგრამა, გუნოს „ვაუსტში“ წამყვან სატენორო პარტიას შ. ქუთათელაძე ასრულუმს, მარგარიტას — ახალგაზრდა ეკატერინე სოხაძე. ეს უთუოდ მისი დებიუტია ამ პარტიაში, ამიტომ პროგრამას მისი პორტრეტი ამუშვენუმს. სპექტაკლის დირჟორი კი ე. მიქელაძეა.

1936—37 წლის სეზონში დადგმული ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“ ხომ ნამდვილი ვარსკვლავთცვენაა! წამყვანი და მეორე პარტიების შესრულუმბაში ერთმანეთს სამი და ოთხი შემადგენლობა ეპაქრება. ტატიანა — სოხაძე, შარატა — დოლიძე; ოლგა — ცომაია; ონეგინი — გამრეკელი, ვენაძე, ინაშვილი, ლენსკი — ყვარელიშვილი. შ. ქუთათელაძე. მისთვის ახალ ამბლუაშია წარმოდგენილი ცნობილი მომღერალი ს. ინაშვილი. იგი სპექტაკლის რეჟისორია. სპექტაკლს უძ-

ღებოდა შ აზმაიფარაშვილი. ეს ყველაფერი ქართული საოპერო სკოლის მათიანეს ფერგაუხუნარი ფურცლუმბია, ისტორიაა, რომლის ერთ-ერთი თანამოხაწილე შ. ქუთათელაძეცაა!

„ბ-ნი შოთა იყო არაჩვეულუმბრივად კარგი პარტნიორი, კეთილი, თბილი, მზრუნველი ყველა ახალგაზრდის მიმართ — იგონუმს იულია ფალიაშვილი; რომელსაც ხშირად უხდებოდა გამოსვლა შ. ქუთათელაძესთან ანსამბლში, განსაკუთრებით ხშირად კი — დოლიძის „ქეთო და კოტესა“ და როსინის „სევილიელ დღაქში“.

დასასრულს მოვიყვან სიტყუმბებს ბატონი ნოდარ ანდლულაძის ზემოთ უქვე მოხსენიებული მოგონუმბიდან: „შოთა ქუთათელაძის თბილი ტუმბრის, სკამოდ ძლიერი და სავსე ხმა ყოველ პარტიას, მის მიერ შესრულუმბულს, განსაკუთრებულ სანდომიანობას და მნიშვნელობას ანიჭუმბდა. იგი ერთნიარად თავისუფლად გრძნობდა თავს როგორც მთავარი პარტიების შესრულუმბაში, ასევე ეგრეთწოდებულ მეორე პარტიების შესრულუმბაში. მისი არტისტული ინდივიდუალობა ამართლებდა სტანისლავსკის აზრს იმის თაობაზე, რომ არ არსებობს დიდი და მცირე როლები, არამედ არსებობუმს დიდი და მცირე მსახიობები. შ. ქუთათელაძისთვის ვოკალურ ხელოვნუმბაში არ არსებობდა არათუ დიდი და მცირე როლები, არამედ არ არსებობდა დიდი და მცირე მნიშვნელობის საქმე. იგი იყო უადრესად კეთილსინდისიერი პროფესიონალი, უადრესად დისციპლინირებულ და საქმისადმი პასუხისმგებლობით აღსავსე პიროვნება, შესანიშნავად იცნობდა ვოკალური საქმის ყოველგვარ წვრილუმბანს“. ამიტომაც შ. ქუთათელაძის პიროვნება კეთილ მოგონუმბადა აღიბეჭდა ყველა იმ აღამიანის ხსოვნუმბაში, ვისთანაც მას ურთიერთობა ჰქონია. ქართულ ვოკალურ პედაგოგიურსა და საუმბმსრულუმბლო ხელოვნუმბაში მის მიერ გავლუმბულ კვალს გაქრობა არ უწერია.

## ნატა კანდელაკი

### ეკატერინე კელიას ბახსენება

მთელი დასავლეთ საქართველო იცნობდა მავრის ბოქაულ გრიგოლ კელიას სტუმართმოყვარე ოჯახს. ყველას უყვარდა მათთან სტუმრობა და ოჯახის მშენებლის — პატარა კატუნის ხილვა. როდესაც გოგონა წამოიზარდა, დედამ იგი ქუთაისის წმინდა ნინოს პანსიონში მიიბარა, პანსიონატი იმხანად საქართველოში ყველაზე პრესტიჟული ქალთა სასწავლებელი იყო.

პანსიონატში საგანმანათლებლო საგნებთან ერთად გოგონებს საზოგადოებაში ქცევის წესებს, სიმღერას და ცეკვას ასწავლიდნენ. ვინაიდან კატუნი საკმაოდ მუსიკალური და პლასტიკური იყო, პედაგოგები მეტ ყურადღებას აქცევდნენ და ხელს უწყობდნენ მისი ნიჭის განვითარებას. აღბრუნ, ამანაც განაპირობა ნიჭიერი გოგონას ხელოვნებისადმი უსაზღვრო სიყვარული.

პანსიონატის დამთავრების შემდეგ, 1922 წელს კატუნი თბილისს გაემგზავრა და აკ. ფაღავას ხელმძღვანელობით დაარსებულ კერძო დრამატულ სტუდიაში ჩაირიცხა. მიუხედავად იმისა, რომ სტუდია ორ პატარა ოთახში იყო განდგობილი, ხელს არ უშლიდა თეატრისმოყვარე ახალგაზრდობას სტუდიაში მისულობას. პირველი სტუდიელები იყვნენ: ხათუნა ჭიჭინაძე, თამარ წულუკიძე, მალიკო მრგვლიშვილი, ეკატერინე კელია, ივლიტა ჭორჭაძე, ვანიკო აბაშიძე, ვასო გოძიაშვილი, პიერ კობახიძე და სხვები.

თბილისში ეკატერინეს ცეკვისადმი სიყვარული არ განელებია და ამიტომ დრამატულ სტუდიაში სწავლის პარალელურად პერინის კერძო სახალეტო სტუდიაშიც შევიდა, სადაც მთელი მონდომებით იწყო ცეკვის ხელოვნების დაუფლება.

აკ. ფაღავას სტუდიის დამთავრების შემდეგ, ნიჭიერი სტუდიელები რუსთაველის თეატრის დასში ჩაირიცხეს, მათ შორის იყო ეკატერინე კელიაც.

თეატრის ხელმძღვანელობამ ყველა მსახიობს მისცა შესაძლებლობა თავისი ნიჭი და უნარი ამ შესანიშნავი თეატრის სცენაზე გამოეცვლინა.

ეკ. კელიამ ძალიან მალე მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება და ბევრი საყვანისმცემელიც გაუჩნდა. იგი ყველას ხიბლავდა შესანიშნავი მეტყველებითა და პლასტიკით, სახიამოვნო გარეგნობითა და ნიჭიერებით.

დიდ მოწონებას იმსახურებდა ეკ. კელია მის მიერ განსახიერებული როლებით: ზაირა („ანზორი“), ანა ჰეიჯი („ვინმორის მხიარული ქალები“), მარცხი („მშის დაბნელება საქართველოში“), სირანუშა („ამერიკელი ძია“), კნიაჟნა ელენე („დეზერტირკა“), მამა („ქართა ქალაქი“), მარინა სანჩესი („ალკაზარი“) და სხვა.

ღ. ანთაძე ასე იგონებს ახალგაზრდა მსახიობის მიერ შესრულებულ როლებს: „ცნობილია, რა წარმატება ხვდა „ანზორის“ დადგმას. მსახიობმა ეკ. კელიამ მშფოთვარე ტემპერამენტითა და პათოსით წარმოადგინა ზაირას სახე, შეაჯვარა იგი მაყურებელს და თეატრალური კრიტიკის მსჯელობის საგნად აქცია. მაშინ ბევრმა ქართველმა თავის პირმშოს ზაირა შეარქვა.

ე. კელიამ ყოველგვარ მოლოდინს გადაჰარბა რესპუბლიკელი მებრძოლი ქალის მარინა სანჩისის („ალკაზარი“) შესანიშნავი სახის შექმნით. ამ როლით იგი ბრწყინავს რუსთაველის თეატრში“. („საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1937 წ.)

ერთ დღეს სანდრო ახმეტელმა იხმო ქ-ნი ეკატერინე და დრამატულ სტუდიაში სასცენო მოძრაობის მასწავლებლობა შესთავაზა. რეჟისორმა სურვილი გამოთქვა, რომ სწორედ თეატრის მსახიობებისაგან შეექმნა პედაგოგიური კოლექტივი. ბატონ სანდროს მიაჩნდა, რომ სტუდიაში საქიროა მოძრავი საგნების დახმარებით ადამიანის სხეულის დახვეწა. სწავლების პერიოდში სტუდენტები უნდა დაეუფლონ ქართული ელფერით მოცულ პლასტიკას, რომ შემდგომ ნასწავლი თეატრის სცენაზე გამოიყენონ. გამოჩენილი რეჟისორის ასეთი ნდობა ახალგაზრდა მსახიობისადმი თავისთავად დიდი პატივი იყო. სიამაყის გრძნობით აღვსილმა ქ-ნმა ეკატერინემ განსაკუთრებული მონდომებით დაიწყო ახალი პროფესიის — პედაგოგობის დაუფლება.

1939 წ. იგი უკვე თეატრალურ ინსტიტუტში ცეკვის პედაგოგ ვალენტინა გამსახურდიასა და რიტმიკის პედაგოგ ვალენტინა ულენტის ასისტენტად გადაიყვანეს. ვინაიდან ინსტიტუტში დატვირთვა დიდი აღმოჩნდა, თეატრში უკვე ნაკლებად უხდებოდა ახალი როლებისათვის დროის გამოხნახვა. თეატრს დაემშვიდობა.

სასცენო მოძრაობის და ცეკვის საფუძვლიანად შესწავლისა და კვალიფიკაციის ამაღლების მიზნით ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ ე. კელია მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში მიავლინა.

მოსკოვში იგი მუშაობდა პროფესორ მ. გრიგორიევისა და დოცენტ ნ. ზბრუევასთან ერთად, რომლებმაც სასცენო მოძრაობის კათედრის სხდომაზე ასეთი შეფასება მისცეს თბილისელ პედაგოგს — „ქართველმა ახალგაზრდამ მოძრაობის საგნების გადმოცემაში ბრწყინვალე ნიჭი გამოავლინა. სწრაფად ამყარებს კონტაქტს სტუდენტებთან და როგორც მაღალკვალიფიციური პედაგოგი, ქებას იმსახურებს“.

წლების მანძილზე ქ-ნი ეკატერინე დაუზარლად და მთელი თავისი ცოდნით ყურადღებას არ აკლებდა მშობლიური ინსტიტუტის სტუდენტებს, რომლებიც მის ლექციებს არ აცდენდნენ და დიდი სიყვარულით, მონდომებით ასრულებდნენ ყველა მის მიერ შემოთავაზებულ ვარჯიშს. ქ-ნ ეკატერინეს ჰქონდა თავისი შედგენილი ვარჯიშები, რომლებიც მსახიობის ოსტატობის ძირითადი ელემენტების და მოძრავი საგნების ილეთებზე იყო აგებული. მისი აზრით, ეს ეტიუდები დახმარებას გაუწევდნენ მომავალ მსახიობებს პროფესიის დაუფლებაში. თვით სტუდენტები კი განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდნენ ასეთი ეტიუდების შესრულებას და ცდილობდნენ პედაგოგის ყველა შენიშვნა თუ მითითება სრულყოფილად შეესრულებინათ.

თავისი საგნისადმი სიყვარული და ყურადღება ქ-ნმა ეკატერინემ თავისი მასწავლებლებისაგან, ქართული სცენის კორიფეების კ. მარჯანიშვილის და ს. ახმეტელისაგან და თეატრალური ინსტიტუტის მაღალპროფესიონალი პედაგოგებისაგან: ვალენტინა გამსახურდიას, ვალენტინა ულენტისა და კოწო ბადრიძისაგან შეითვისა.

40 წლის მანძილზე მის ლექციებს საკმაოდ ბევრი ახალგაზრდა ესწრებოდა და შესანიშნავი პედაგოგის ვარჯიშებზე იღრმავებდა ცოდნას. მათ შორის სცენის

ზრავალი ოსტატი აღუზარდა ქართულ სცენას და ჩრდილოეთ კავკასიის რესპუბლიკების თეატრებს. თავის მხრივ, წოდებებით დამშვენებული მსახიობები და რეჟისორები მადლობის გრძნობით იგონებენ საყვარელ პედაგოგს — ქ-ნ ეკატერინეს, რომელსაც დიდი ღვაწლი მიუძღვის მათ დაოსტატებაში.

საქართველოს რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ სათანადოდ დააფასა ღვაწლმოსილი პედაგოგის ეკ. კედლას შრომა და 1973 წელს საქართველოს დამსახურებული არტისტის წოდება მიენიჭა.

1977 წლის 30 აგვისტოს ქართულმა თეატრალურმა საზოგადოებამ, თეატრალური ინსტიტუტის კოლექტივმა და მის მიერ აღზრდილმა თეატრის მსახიობებმა და რეჟისორებმა მშობლიურ ქართულ მიწას მიაბარეს იგი. უფრონაღ „თეატრალურ მოამბეში“ (№ 1) თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორმა მალიკო მრევლიშვილმა გამოსათხოვარი წერილი მიუძღვნა „...შენ ყველაზე ლამაზი იყავი სტუდიაში. ო, როგორი ლამაზი და მოხდენილი: ნატიფი სახე, კამეას პროფილი, ჩამოსხმული ნაკვთები, ჰაეროვანი მიხვრა-მოხვრა, კდემამოსილი ღმინილი.

შერე რუსთაველის თეატრი და შემდეგ თეატრის უმაღლესი სასწავლებელი, სადაც შენ უკვე დამოუკიდებელი პედაგოგი გახდი. თეატრალური ინსტიტუტის ხელმძღვანელებს, მის პედაგოგებს, შენს ხელში გამოვლილ სტუდენტებს, დღეს ქართული თეატრის ბირთვის რომ წარმოადგენენ, — არასოდეს დაავიწყდებათ შენი ღვაწლი. ქართული თეატრის მსახიობებზე დახარჭული შენი ცოდნა და უნარი დაუვიწყარი იქნება.

ჩემთვის მუდამ დარჩები ლამაზი, წყნარი, უბოროტო, ჩემო კეთილო მეგობარო!“

ასეთი დარჩა ქ-ნი ეკატერინე ყველა მისი სტუდენტის, კოლეგისა და მეგობრის მეხსიერებაში.

## ნადია შალუტაშვილი

### ძმურ ოჯახში

(თბილისის სომხური დრამატული თეატრი 140 წლისა)

სომხური თეატრი ერთ-ერთი უძველესია მსოფლიოში. სომეხი მეცნიერების აზრით (გ. გოიანი), იგი ორი ათას წელზე მეტს მოითვლის. ჯერ კიდევ ელინისტურ ხანაში სომხეთის ტერიტორიაზე იმართებოდა არა მარტო ხალხურ შემსრულებელთა, ძეინარკუ-გურანების და ვონბერგგუსანების წარმოდგენები. ელინისტურ ეპოქაში (I ს. ჩ. წ. ა. 69 წ.) მეფე ტიგრან II მეფობის წლებში სამხრეთ სომხეთში აშენდა თეატრი-ამფითეატრი. ტიგრან II შვილმა ართავაზმა დაწერა პიესა და ქალაქ არტაშატში შექმნა თეატრი, რომლის სცენაზეც დაიდგა „ბაკხი ქალები“. IV საუკუნეში წარმოდგენები იმართებოდა მეფე არშაკ II სასახლის კარზეც.

შუა საუკუნეებში, ეკლესიის წინააღმდეგობის მიუხედავად, წარმოდგენებს სომხურ ენაზე დგამდნენ ვასპურაკანის სამთავროში, აწის სამეფოში, ახმარაში. XII საუკუნეში კულტურულმა ცენტრმა კილიკიაში გადაინაცვლა. სწორედ მაშინ ასპარეზზე გამოვიდნენ დრამატული პოემებისა და მისტერიების ავტორები ო. პლუზი და ა. სიუნეში. XIV საუკუნეში, როცა სომხეთმა დაკარგა დამოუკიდებლობა, დაიწყო ეროვნული თეატრის კვდომის პროცესი.

მოგვიანებით ემიგრანტ სომეხთა წრეში (სირიაში, ვენეციასა და ეგვიპტეში) შექმნილმა სომხურმა თეატრებმა განვითარების ახალი პერიოდი დაიწყო.

სომხური თეატრის განვითარებაში XIX საუკუნეში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა თბილისს. სწორედ ჩვენს დედაქალაქში ჩაისახა და განვითარდა ახალი სომხური თეატრი, რომლის მაგალითზე შემდგომ სომხური თეატრები რუსეთის სხვადასხვა ქალაქშიც შეიქმნა.

თბილისში სომხური თეატრის შექმნას მთელი რიგი ხელსაყრელი პირობები ჰქონდა. პირველ ყოვლისა, ამას ხელი შეუწყო სომეხი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების ზრდამ. თბილისში მცხოვრები სომეხი ინტელიგენციის დიდ ნაწლს ჭეშმარიტად მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა ქართველ მოსახლეობასთან. მისთვის უცხო იყო ეროვნული შუღლი. ორივე ერი ერთხანად ებრძოდა ცარიზმს, მის კოლონიზატორულ პოლიტიკას და იცავდა ეროვნულ კულტურას, მის თვითმყოფადობას.

XIX საუკუნის 50-იან წ.წ., თბილისი იყო ამიერკავკასიის კულ-  
 ტურული ცხოვრების ცენტრი. თბილისში მოღვაწეობდა რუსული  
 თეატრი, იტალიური ოპერა, აღდგენილ იქნა ქართული თეატრი,  
 წარმოდგენები იმართებოდა უკრაინულ ენაზე. ყოველივე ეს ბიძგი  
 გახდა ეროვნული სომხური თეატრის განვითარებისათვის. თბილი-  
 სის სომხურ სასულიერო სემინარიაში დაიწყეს ისტორულ-რელიგი-  
 ური დრამების დადგმა (1824). 1858 წლიდან სემინარიელებმა არუ-  
 თინ აღამდარიანის მეთაურობით სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები  
 ქალაქში გადაიტანეს. წარმოდგენებს მართავდნენ თბილისის ძველ  
 უბანში — ავლაბარში, აბას აბადის მოედანზე ვინმე ვალუსტ შერ-  
 მაზანიანის სახლში, რომელსაც „შერმაზანიანის დარბაზი“ ეწოდა.  
 1836 წელს ამ თეატრში რამდენიმე სპექტაკლი, მათ რიცხვში შერ-  
 მაზანიანის პიესაც დაიდგა.

წარმოდგენები რეგულარულად იმართებოდა 1858 წ. პროფესი-  
 ული თეატრიც ჩამოყალიბდა. სომხურ თეატრს სათავეში ჩაუდგა  
 მწერალი-ხალხოსანი პერჩ პროშიანი. რეპერტუარში იყო კომედი-  
 აოდვეილები, ისტორიულ-რელიგიური ხასიათის დრამები. ახალი  
 თეატრი რეალისტური მიმართულებისა იყო, ცდილობდა აესახა თა-  
 ნამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრება, რასაც განსაკუთრებით შე-  
 უწყობ ხელი გაბრიელ სუნდუკიანის დრამატურგიამ. ეს პიესები იყო:  
 „სალამოს ერთი ცხვირი ხეირია“, „ხათაბალა“, „პეპო“, „დაქცეული  
 ოჯახი“. ამ ნაწარმოებებმა ჩამოაყალიბეს სომხური ეროვნული თე-  
 ატრის სახე, მისი პროგრესულ-დემოკრატიული მიმართულება.

სომხური ეროვნული თეატრი, ისევე როგორც ქართული, რთულ  
 პირობებში ვითარდებოდა. მეფის მთავრობა, რომელიც არ იყო და-  
 ინტერესებული ე. წ. „მცირე ერების“ კულტურათა განვითარებით,  
 სომხურ თეატრს ხელს უშლიდა. თეატრს მტკიცე მატერიალური  
 ფუძე-საყრდენი არ გააჩნდა, არ ჰქონდა არც შენობა. ერთადერთი  
 სათეატრო შენობა თბილისში იტალიური ოპერის ანტრეპრენიორის  
 ხელში იყო. სომხური თეატრი განიცდიდა მატერიალურ სიდუხჭი-  
 რეს, თბილისის სომეხი ბურჟუაზია, ისევე როგორც ქართული, დახ-  
 მარებას არ უწყევდა ეროვნული კულტურის ამ კერებს. 1866 წ. 26  
 ნოემბრის გაზეთი „მელუ ჰაიასტანი“ წერდა, რომ თბილისის საზო-  
 გადოების შეძლებული ნაწილი „არ იცავს თავისი ერისა და ენის  
 ინტერესებს, განსაკუთრებით ცოცხალი, სასაუბრო ენისას და ცო-  
 ტას ზრუნავს მის განვითარებაზე“. თავგამოდებით იბრძოდნენ თე-  
 ატრის შენარჩუნებისათვის არა მარტო თეატრის ხელმძღვანელები,  
 განსაკუთრებით გევორქ ჩმიშკიანი, არამედ ინტელიგენციის საუკე-  
 თესო წარმომადგენლები. გაჭირვება თეატრის მესვეურთ დიდი  
 ჰქონდათ, სწორედ ამიტომ საუკეთესო მსახიობმა მიჰრადატ აბერი-  
 კიანმა ამ გაჭირვების გამო თავი მოიკლა. უსახსრობისა და ცხოვრე-  
 ბის აუტანელი პირობების გამო, 1875 წელს სომხური დასი დაიშალა  
 და მხოლოდ ცალკეული სომხური წარმოდგენები იმართებოდა. თბი-

ლისის სომხური თეატრის აღდგენა რამდენიმე წლის შემდეგ დაიწყო. 1879 წელს თბილისში ჩამოყალიბდა თეატრალური კომიტეტი, რომელშიც შევიდნენ დრამატურგი გაბრიელ სუნდუკიანი, ყურნალ „ფორმის“ რედაქტორი აშგარ ჰოვახესიანი, ცნობილი თეატრალური მოღვაწე ისაი ფითოვეი, ნაპოლეონ ამარტუნი და სხვანი. კომიტეტმა საჭირო თანხა შეაგროვა და დაიწყო დასის ჩამოყალიბება. სტამბოლიდან ჩემშიანმა მოიწვია ისეთი ნიჭიერი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ შემდეგში ცნობილი პეტროს ადამიანი, მნაკიანი, სირანუიმი (მეროპე კანტარჯიანი), ბრაჩიი.

აღდგენილმა სომხურმა თეატრმა სეზონი 1879 წლის სექტემბერში გახსნა. ოთხმოციან წლებში თეატრი ინტენსიურად მუშაობდა. მის რეპერტუარში იყო ორიგინალური და თარგმნილი პიესები, დიდი ადგილი ეთმობოდა გაბრიელ სუნდუკიანის პიესებს. თეატრის მდგომარეობა მის მესვეურთა მონდომების მიუხედავად მაინც მძიმე იყო. თეატრი შეიფარეს სახაზინო, ახლანდელი შოთა რუსთაველის სახ. შენობაში, რომელიც 1901 წელს გაიხსნა.

ოთხმოცდაათიან წლებში, მუშათა მოძრაობის განვითარების გავლენით, შეიქმნა სახალხო თეატრი, რომელშიც სხვადასხვა ენაზე, კერძოდ სომხურ ენაზეც, იმართებოდა წარმოდგენები. ხშირად იმართებოდა ქართულ-სომხური დადგმები.

900-იანი წლების დამდეგიდან თბილისის სომხური თეატრი განაგრძობდა მოღვაწეობას დრამატული საზოგადოების მოთავეობით. თეატრის დასში იყვნენ მსახიობები: ვარდუპი, ო. მაისურიანი, გ. ტერ-დავითიანი, გ. გედევანოვი, ს. აბელიანი, ი. ალიხანიანი, ა. არშუნიანი, პ. არაქსიანი, ო. სეკუიანი, ა. არუთინიანი, გ. ავეტიანი, შემდგომ, უფრო გვიან, მათ შემოუერთდნენ — მ. ბეროიანი, ლ. ალავერდიანი, ვ. ვალსტიანი და სხვები. 1913 წელს დასს შეწოუერთდა კონსტანტინოპოლიდან ჩამოსული ვაპრამ ფაფაზიანი. თეატრის რეპერტუარი შედგებოდა ორიგინალური დრამატურგიის ისეთ წარმომადგენელთა პიესებისგან, როგორებიც იყვნენ — გ. სუნდუკიანი, ა. შირვან-ზადე, ა. პარონიანი და სხვა. იდგმებოდა აგრეთვე ა. ოსტროვსკის, ა. სუხოვო-კობილინის, ს. ნაიდენოვის, უ. შექსპირის, პ. ჰაუპტმანის და სხვათა პიესები.

შემდგომ წლებში, ვასაბჭოებამდე, როგორც სომხური, ისე ქართული თეატრების მდგომარეობა არ გაუმჯობესებულა. მას მატერიალურადაც და შემოქმედებითადაც უჭირდა.

1921 წელს ჩამოყალიბდა ახალი სომხური დასი, რომელსაც ს. შაჰმიანის სახელი მიანიჭეს. ხელმძღვანელობა დაავალეს ახალგაზრდა რეჟისორსა და მსახიობს ლევონ კალანტარს. 1921-დან და 1926 წლამდე წარმოდგენები განკუთვნილ დღეებში იმართებოდა არტისტული საზოგადოების ქართული თეატრის სცენაზე. ს. შაჰმიანის სახ. თეატრი გაიხსნა 1921 წლის 10 მარტს პიესით „უან რული“. დასში მოღვაწეობდნენ ო. აბელიანი, სირანუიმი, გ. ავე-



ტიანი, გ. ზარიციანი, ვარდუი, ვ. ფაფაზიანი, ო. მაისურიანი, ო. გულაზიანი, ა. არმენიანი, ი. ალიხანიანი, ა. მამიკონიანი, ა. ბეჰანაკიანი, ტერ-დავითიანი, ა. ხარაზიანი, პ. ადამიანი, ე. მარი და ალექსანდრე ზეროიანები, ს. აბელიანი და სხვანი.

1936 წ. თეატრს ავლაბარში აუშენეს საკუთარი შენობა, რომელშიც იგი დღესაც ნაყოფიერად მოღვაწეობს.

1960 წლიდან თეატრის წამყვანი მსახიობები გახდნენ საქ. სახალხო არტისტები — ა. ლუსინიანი, მ. მოჯორიანი, დ. ამირბეკიანი, ლ. ალავერდიანი, საქ. დამსახ. არტისტები, შემდეგში სახალხო არტისტები — ვ. აკოპიანი, ა. კაჯვორიანი, ს. შეკოიანი, ც. ვრუიერი, რ. პაპოვიანი, ე. ოთეპანიანი, ს. სოსიანი, ვ. გალუსტიანი, ა. არშაკუნი, ს. სტეფანიანი.

სხვადასხვა დროს თეატრის მთავარი რეჟისორები იყვნენ — ა. არმინიანი, ბურკალიანი, ლ. კალანდარი, ვ. ფაფაზიანი, ა. აბასიანი, ა. ბეროიანი, თ. ბუიკიანი, ვ. უმიკიანი, ლ. უზუნიათიანი, ვ. გრიგორიანი, ზალტიკიანი და სხვანი. თეატრს, რომელიც დღეს დიდი ტრაგიკოსისა და მოღვაწის პეტროს ადამიანის სახელს ატარებს, სათავეში უდგას რეჟისორი არმენ ბაიანდურიანი (დირექტორი ვ. ტატევისიანი).

მიმდინარე საუკუნის 30—50-იან წლებში თეატრის საუკეთესო დადგმები იყო „პატიოსნებისათვის“ (1939), „ნამუსი“ (1947), გ. სუნდუკიანის „ხათაბალა“ (1958), „პეპო“ (1938), გოგოლის „რევიზორი“ (1925), ჯანანის „შაჰნამე“ (1936), ლერმონტოვის „მასკარადი“ (1927), ა. ოსტროვსკის „ჭექა-ქუხილი“ (1936) მ. გორკის „მეტრები“ (1938), უ. შექსპირის „ჰამლეტი“, მოლიერის „ეჭვითავადმოფი“ (1922), ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ (1925), უ. შექსპირის „მაკბეტი“ (1928), „ოტელო“ (1948), ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ (1948), ს. შანშიაშვილის „არსენა“ (1938), რაფის „სამველი“ (1956), ბოინიანის „ერთი სახურავის ქვეშ“ (1956), ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ და მრავალი სხვა.

აღსანიშნავია, რომ 1921 წლის შემდგომ თეატრის მესვეურები ბევრს მუშაობდნენ რეპერტუარის განახლებაზე, დიდი ადგილი დაუთმეს ეროვნულ დრამატურგიას, კლასიკას, მაგრამ ყურადღებით ეპყრობოდნენ თანამედროვე ავტორთა ახალ პიესებს, ყურადღებით უყვირდებოდნენ ქართულ-რუსულ თეატრებს.

თეატრის პირველმა დადგმებმა გ. ჰეიერმანის „იმედის დაღუპვა“, დელაგრაციეს „კატასტროფა“ და სხვა თეატრის კოლექტივს წარმატება მოუტანეს. ამის შედეგად, იგი მიიწვიეს ერევანში, სადაც მაცურებელი აღტაცებით შეხვდა. ამ წარმატების შემდგომ, 1921 წლის 16 აგვისტოს სომხეთის მთავრობის დადგენილების შედეგად ლევონ კალანდარას დაევალა ერევანში შეექმნა დრამატული თეატრი. ამ დასის შემადგენლობაში შევიდნენ შაუმიანის თეატრის მსახიობები. ასე დაიწყო სომხეთში სახელმოხვეჭილ გ. სუნდუკიანის სახ. თეატრის ისტორია ერევანში, თეატრისა, რომელმაც არა-

ერთი უმნიშვნელოვანესი, დიდი ჟღერადობის სპექტაკლი შექმნა და რომლის სცენის ოსტატებმა დიდი სახელი და პატივისცემა დაიმსახურეს სომხეთის ფარგლებს გარეთაც.

...თბილისის სომხური თეატრი ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა ჩვენი დედაქალაქის ცხოვრების საერთო ფერხულში.

თბილისი იყო ის ქალაქი, სადაც დაიბადა და მოღვაწეობა დაიწყო მრავალმა დიდმა, მსოფლიოში ცნობილმა სომეხმა მოღვაწემ — კომპოზიტორებმა, მხატვრებმა, რეჟისორებმა, მუსიკოსებმა, მსახიობებმა, მოჭადრაკეებმა და სხვა.

თბილისი იყო ის ქალაქი, რომელიც ბევრი სომეხისათვის მეორე კი არა, ნამდვილ სამშობლოდ იქცა. აქ მოღვაწეობდნენ და ცხოვრობდნენ დიდი დრამატურგები და მოღვაწენი — გ. სუნდუკიანი, ა. შირვან-ზადე, ო. აბელიანი და მრავალი სხვა. ქართველი მოღვაწეები ჭეშმარიტად ძმურ, მეგობრულ ურთიერთობაში ცხოვრობდნენ. გ. სუნდუკიანი ა. წერეთლის უახლოესი მეგობარი იყო, მას უძღვნა ქართველმა პოეტმა თავისი ცნობილი ლექსები.

წლების განმავლობაში ქართული და სომხური თეატრები ერთად მუშაობდნენ. სომხური თეატრის გავრცეებას, როგორც თავისას, იზიარებდნენ ქართული თეატრის მოღვაწეები. სომხური თეატრის გასაჭირზე წერდნენ გაზეთები „დროება“ და „საქართველოს მომზე“. ქართული ენის კარგი მცოდნე სომეხი მსახიობები ხშირად მოაწილეობდნენ ქართულ წარმოდგენებში და პირიქით, წარმატებით თამაშობდნენ ქართველები სომხურში. სომხურად შესანიშნავად მღეროდა ნ. გაბუნია, სომხურ სცენაზე გამოდიოდნენ ვ. აბაშიძე, ნ. გოცირიძე.

ორი თეატრის შემოქმედებით კავშირს დიდად უწყობდა ხელს გართიანებული წარმოდგენები, იუბილეები. არც ერთი ღირსშესანიშნავი საღამო არ გამართულა ქართულსა და სომხურ თეატრებში, ორივე თეატრი რომ არ დასწრებოდა და გულწრფელი სიტყვა არ ეთქვათ ერთმანეთისთვის.

ასეთი ერთობლივი შემოქმედებითი „შეხვედრები“ სომხებსა და ქართველებს შორის თითქმის სისტემატიურად იმართებოდა. ფართოდ აღინიშნა სომხური თეატრის დაფუძნების 35 წელი (1893), ქართული თეატრის აღდგენის 50 წელი (1900), თბილისში სომხური თეატრის 50 წლის იუბილე (1908), გედევონ გედეონოვის, გევორქ ფირუმიანის და სხვათა საღამოები. შემოქმედებითი ურთიერთობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამოხატულებას წარმოადგენდა მთარგმნელობითი მოღვაწეობა. სომხურ ენაზე ითარგმნა ა. ჯავახიშვილის, ვ. გუნიას, ა. ყაზბეგის, ნ. აზიანის, პ. ირეთელის, ტ. რამიშვილის, ნ. შიუკაშვილის, ი. გრიშაშვილის, კ. კალაძის, ს. მთვარაძის, ს. შანშიაშვილის, კ. ბუაჩიძის, ს. კლდიაშვილის, ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის, შ. დადიანის, ი. ჭავჭავაძის, გ. ნახუცრი-

შვილის, ა. წერეთლის, გ. ქელბაქიანის; ზ. ანტონოვის, მ. მრევლიშვილის, ი. შოსაშვილის, ვ. კახდელაყის, ნ. დუძუაძის და სხვათა ნაწარმოებები. დიდი წარმატებით იდგებოდა ქართული ოპერები — ზ. ფალიაშვილის „დაისი“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“.

ქართულად ითარგმნა ნ. ფულინიანის, ტერ-გრიგორიანის, ე. სენირანიანის, ა. სარდინიანის, პ. არაქსიანის, ლ. მანველიანის, ა. შირვანზადეს, გ. სუნდუკიანის, ო. თუმანიანის, ა. ქოჩარიანის და სხვათა პიესები. თბილისის სომხური თეატრის ცხოვრებას ყურადღებას არ აკლებდნენ კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მის სცენაზე გამოდიოდნენ ა. ვასაძე, ვ. გოდიაშვილი, ქართულზე კი გ. ჩმიკშიანი, ა. ლუსინიანი, რ. ნერსესიანი და სხვანი. სომხურ თეატრში არაერთი დადგმა განახორციელეს ქართველმა რეჟისორებმა დ. ანთაძემ, ვ. გოდიაშვილმა, გ. ყურულმა, ს. ჭელიძემ, გ. ლორთქიფანიძემ, დ. ალექსიძემ, ბ. კობახიძემ, ა. გიციმყრელმა. ზოგიერთმა მათგანმა ქართულად დადგეს სომეხ ავტორთა ნაწარმოებები. სომხური თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ ქართველი მწერლები, კომპოზიტორები, მხატვრები და ბალეტმეისტერები. იმართებოდა ერთობლივი სპექტაკლი-საღამოები. ასე, მაგალითად, სოხუმში დადგმულ „ოტელიოში“ თითო აქტი ითამაშეს სომეხმა, ქართველმა და აფხაზმა მსახიობებმა.

ქვემარტივ ძიებისა და თანაგრძნობის საღამოდ გადაიქცა 9 აპრილის ტრაგიკული ამბების შემდეგ რეჟისორ მ. გრიგორიანის მიერ დადგმული დიდი სიბოთი და სიყვარულით, თანადგომით გამსჭვალული საღამო-რეჟიემი, რომელშიც სცენაზე გვერდი-გვერდ იდნენ სომეხი და ქართველი სცენისმოღვაწეები.

დღეს, როგორც ყველა თეატრს, თბილისის სომხურ თეატრსაც უჭირს და მაინც შემოქმედებითი აღმავლობით შეხვდა თავის 140 წლის იუბილეს. მოეწყო მშვენიერი საღამო, რომელშიაც ტრადიციულად ქართველებმაც მიიღეს მონაწილეობა. თეატრს უჭირს, მაგრამ მისი ხელმძღვანელობა არ ყრის ფარ-ხმალს. 1995 წლიდან მის სცენაზე წარმატებით დაიდგა ა. ცაგარელის „ჩხუბი ავლაბარში“, ნორდ-ოსის „მოკლული მტრედი“, ა. ბაინდურიანის „შემოდგომის დაისი“, გ. სუნდუკიანის „კიდევ ერთი მსხვერპლი“, კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, ესქილეს „ორესტეა“ და სხვა.

თეატრის კოლექტივი შემოქმედებითი გეგმებითა და იმედებით ცხოვრობს. მის აფიშებს ამშვენებს საქ. სახ. არტისტების ს. შეკოიანის, ს. სოსიანის, ჟ. კოჩიანის, დამს. არტისტების ს. ეგიაზარიანის, ა. კარაჯიანის, რ. ოვანესიანის, ლ. მიკირტიჩიანის, ნ. ოვანიაანის, ე. გრიგორიანის, ს. სტეფანიანის, ა. სანტელის, რ. აღაჯანიანისა და სხვათა სახელები. თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში რელიეფურად გამოიკვეთა ახალგაზრდობა, რომელმაც კარგი პროფესიული განათლება მიიღო თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში.

## დიდი იუბილე

თბილისის პეტროს ადამიანის სახ. სომხურმა დრამატულმა თეატრმა დაარსების 140 წლისთავი იზეიმა. სომხური პროფესიული თეატრის არსებობის 140 წელი ქართულ მიწაზე ნათელი გამოხატულებაა იმ ფესვმაგარი მეგობრობისა ქართველ და სომეხ ხალხებს რომ აკავშირებთ. თეატრში გამართული ზეიმის სიხარულს ერთნაირად ინაწილებდნენ მასში მონაწილე სომეხი და ქართველი თეატრის მოღვაწენი და იქ მისული მაყურებელი.

საქართველოს პრეზიდენტის მრჩეველმა **ალექსანდრე გერასიმოვმა** დამსწრე საზოგადოებას გააცნო ედუარდ შევარდნაძის მილოცვა. სიტყვებით გამოვიდნენ საქართველოსა და სომხეთის კულტურის მინისტრები **ვალერი ასათიანი** და **რომან შაროიანი**. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარემ **გიგა ლორთქიფანიძემ** მილოცვასთან ერთად აღნიშნა პროფესიული სომხური დრამატული თეატრის არსებობის ფაქტი საქართველოში, რომელიც უფრო შორეულ წარსულში იღებს სათავეს, ვიდრე თავად სომხეთში. იუბილე მიულოცეს თეატრს საქართველოს მოქალაქეთა კავშირის გენერალურმა მდივანმა **მიხეილ შაჰვარიაძემ**, ახალქალაქის გამგებელმა **გენო მურადიანიმა**, ისნის რაიონის გამგებლის მოადგილემ **მანანა გოჩალიძემ**, ერევნის სუნდუკიანის სახ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა **ვაჟე შახვერდიანიმა**, საქართველოში მცხოვრებ სომეხ მწერალთა სახელით — **გევორ სიმარჩიანიმა**, სომხური რადიოს რედაქტორმა **სუსანა ხაჩატურიანიმა**, თბილისის ორი, კოტე მარჯანიშვილის სახ. და ვერიკო ანჯაფარიძის სახ. თეატრების სახელით სომეხ კოლეგებს მიესალმა სომხეთის სახალხო არტისტი **სოფიკო ჭიაურელი**, რომელმაც ვერიკო ანჯაფარიძის სამახსოვრო ბარელიეფი გადასცა, ალ. გრიბოედოვის სახ. თეატრის სახელით **გიორგი ქავთარაძე**, თეატრის „ძველი სახლის“ კოლექტივის სახელით **სანდრო მრევლიშვილი**, თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სახელით **ზურაბ ლომიძე**.

წაიკითხეს მოსკოველი კოლეგების ოლეგ ეფრემოვის, კირილ ლავროვის, ვლადიმირ შადრინის, არმენ ჯიგარხანიანისა და სხვათა მილოცვები.

სალამომ კიდევ ერთი ლამაზი ფურცელი შემატა ქართველი და სომეხი ხალხის ძმობის მრავალსაუკუნოვან ისტორიას.

## გვანცა ლვინჯილის

### ბახის მაღალი მისს

გენიალური გერმანელი კომპოზიტორის იოჰან სებასტიან ბახის შემოქმედებაში გამოჩენული ადგილი უკავია მაღალ მესსას (სი მინორი), რომელიც, ცხადია, კათოლიკური ღვთისმსახურების კანონიკიდანაა ამოზრდილი და მესის, როგორც მუსიკალური ჟანრის განვითარების ხანგრძლივ ისტორიულ პროცესს განაზოგადებს. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ბახი ოთხი მოკლე მესის ავტორიცაა.

ბახი იცავს მესის როგორც კათოლიკური ეკლესიის ღვთისმსახურების ფორმის კანონიკას და ამავე დროს ამ ნაწარმოებით საკუთარი ეპოქის მსოფლმხედველობის გამომხატველი მესის კონცეფციას ქმნის, რისი ნათელი დადასტურება თუნდაც მუსიკალურ-გამომსახველი ხერხების არსენალში ახალი ეპოქის სუნთქვით მოტანილი თამამი ნოვაციების საოცარი სიფრთხილით ჩართვაა. როდესაც მუსიკაში ღვთაებრივი ჭეშმარიტებანი აუღერებულა, ახალი გამომსახველი ხერხები, ახალი მუსიკალური სისტემაც კი მესის კანონიკასთან წინააღმდეგობაში არ მოდის.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ კათოლიკური ეკლესია მკაცრად იცავდა უპირველეს ყოვლისა, სწორედ მესის, როგორც ღვთისმსახურების უმთავრესი ფორმის კანონიკას, რომელიც ჯერ კიდევ ტრიდენტის საეკლესიო კრებებზე იქნა მკაცრად დადგენილი. ევროპული მუსიკალურ-ენობრივი სისტემის ასეთი დინამიური და პერმანენტული განვითარება კი ზოგადად ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი გარდაუვალი კანონზომიერების გამოვლენაა.

თუკი კომპოზიტორის რელიგიური მრწამსი სიღრმისეულად იყო გამოვლენილი სასულიერო ნაწარმოებში, ახალი გამომსახველი ხერხების დამკვიდრება, ეპოქალური ძვრები მუსიკალურ-ენობრივ სტილისტიკაში საეკლესიო დოგმატიკის დათმობის ხარჯზე არ ხდებოდა. ასეთ შემთხვევაში ადგილი ჰქონდა ახალი მუსიკალურ-გამომსახველი საშუალებების და მოგვიანებით, XVI საუკუნიდან საკუთრივ ახალი მუსიკალური (ფუნქციონალური) სისტემის მისადაგებას ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ დოგმებთან. ეს ევროპული სასულიერო მუსიკის ჟანრების განვითარების მთელი ისტორიული პროცესის თანმდევი მოვლენა გახლდათ. ზემოთქმულის ნათელსაყოფად იმ ფაქტის გახსენებაც იკმარებდა, რომ ტრიდენტის კრებამ ჯოვანი პერლუჯი და პალესტრინას მრავალხმიანი მესები აღიარა

კათოლიკური მესის მოდელად, იმ დროს როდესაც ეკლესია ქრისტიანობის ადრეულ ხანაში მრავალხმიან გალობას ტაძარში კრძალავდა.

მესის, როგორც მუსიკალური ჟანრის, უმდიდრესი ისტორიული გამოცდილების გაზიარებასთან ერთად, ბახმა მისი თანამედროვე, ბაროკოს ეპოქის მუსიკაში დამკვიდრებული კონცერტების სტილი და ფუგის ურთულესი პოლიფონიური აზროვნების პრინციპებიც ისე გამოიყენა მესაში, რომ ყოველივე ჟანრის კანონიკას დაუქვემდებარა, ამით მესის საკრალური არის შენარჩუნებული აღმოჩნდა.

მსოფლიო მუსიკალურ საგანძურს არცთუ ბევრი ისეთი ნაწარმოები აშუვენებს, რომლებშიც ეპოქათა, ეროვნულ კულტურათა შეხვედრა ხდება. მათ შორის ერთ-ერთი პირველი ადგილი ბახის მესასაც უკავია. მასში ნათლად ვლინდება წინამორბედ ეპოქებთან და სხვადასხვა საკომპოზიტორო სტილთან კავშირი ბახის თანამედროვე მუსიკალურ-ენობრივი სისტემის გარდატეხაში.

გიიომ დე მაშოს მესის, როგორც მუსიკალური ჟანრის სტრუქტურის ხუთნაწილიანობა, რომელიც დოგმის სახით დაედო საფუძვლად შემდგომი ეპოქების მესებს, ბახმაც უცვლელი სახით შეინარჩუნა.

საგულისხმოა, ბახის მესის მიმართება ნიდერლანდელი კომპოზიტორების მესებთან. მიუხედავად იმისა, რომ ბახის მესის ცალკეული ნომრები, რომლებშიც გრიგორისეული ქორალი ტარდება, ნიდერლანდელთა მესებს ვეგაონებს, მაგრამ მათ შორის, ცხადია, არსებობს სხვაობა. ნიდერლანდელი კომპოზიტორები მთელ მესას აერთიანებდნენ ქორალით, რაც მუსიკალური მთელის ნაწილთა შორის მკვეთრ დიფერენცირებას ხმოვანების თვალსაზრისით არ იწვევდა. ერთიანი ასკეტური სახის გაბატონებით მათი მესა მკვეთრად უპირისპირდებოდა მადრიგალის ჟანრის ინდივიდუალიზმს.

ამგვარად, ნიდერლანდელთა მესებში სამყაროს ჰარმონიულობა გადმოცემული იყო მთელი მუსიკალური ქსოვილის ერთიან ემოციურ პლანზე ორიენტირების გზით, იმ დროს როდესაც ბახი ყოველ ნაწარმოებში, სამყაროს მის უკიდევანო მრავალფეროვნებაში წარმოაჩენს.

არც პალესტრინას მესები გამოირჩეოდა სახეობრივი კონტრასტებით, ასე რომ ნიდერლანდელ კომპოზიტორთა და პალესტრინას მესებს მკვეთრი ზეგავლენა არ მოუხდენიათ ბახის შემოქმედებაზე.

შეხების წერტილები ბახის მესას ორლანდო დი ლასოს და ვენციური სკოლის წარმომადგენელთა მესებთან აქვს.

ორლანდო დი ლასო, რომელიც ბახის მსგავსად პროტესტანტი გახლდათ, შემოქმედებაში რეფორმაციული და კონტრარეფორმაციული საეკლესიო მუსიკის პრინციპების სინთეზირებას ახდენდა, რის გამოც ასკეტურ სახეებთან ერთად მის ქმნილებებში სეკულარული ტენდენციებიც შემოიჭრა, რაც დროის მიღმურ კატეგორიებზე ორი-

ენტირებულ ასკეტურ სახეებთან თანაარსებობის უფლებას მიწიერ, ადამიანურ გრძნობებსაც აძლევდა. ამ მხრივ ორლანდო დი ლასო ი. ს. ბახის უშუალო წინამორბედადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ.

ბახის მესაზე უდიდეს გავლენას ვენეციური სკოლის წარმომადგენელთა, ანდრეა და ჯოვანი გაბრიელების შემოქმედებით მიღწევანიც ახდენს. ანდრეა და ჯოვანი გაბრიელების მესებში მანამდე სრულიად გაუგონარ ხმოვანებით იდეალს ბადებდა მრავალგუნდიანობა, საორკესტრო რიტურნელები, რამდენიმე გუნდის ერთდროულად ან რიგ-რიგობით გალობა, ორლანოს თანხლების გამოყენება. ვენეციის სან-მარკოს ტაძარი, რომელშიც ეს კომპოზიტორები მოღვაწეობდნენ, თავისი აგებულებით, ორლანოებისა და გუნდების მასში განლაგების თავისებურებებით, თავისთავად განაპირობებდა გარკვეულ აკუსტიკურ-ხმოვანებით ნოვაციებს ანდრეა და ჯოვანი გაბრიელების მესებში. ბახმა ვენეციელთა მიღწევები გაითავისა და სრულიად ახალ თვისობრივ ხარისხში მოიაზრა ისინი.

თამამად ითქმის, რომ ბახის მესა, რომლის ისტორიული მეხსიერება საუკუნეების გამოცდილებას იტევს, ამ ქანრის განვითარების, მართლაც, რომ კულმინაციაა.

აღსანიშნავია, რომ პროტესტანტი ბახი პასიონების და მითუმეტეს, კანტატებისთვის ტექსტების შერჩევისას, არჩევანის თავისუფლებას ანიჭებდა უპირატესობას. პასიონების შექმნისას ბახი თავად ბიბლიური წყაროდანაც, კერძოდ ახალი აღთქმის ოთხთავიდან, მისი ნაწარმოების კონცეფციისთვის აუცილებელ მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთებს ირჩევდა, მესის კანონიკური ტექსტისადმი მიმართვისას კი შემოქმედებითი „თავისუფლება“ ნაწარმოებში მისი განთავსების თავისებურებაში გამოვლინდა. ცნობილია, რომ ბახი ზოგჯერ ერთ სიტყვაზე მთელ საგუნდო კომპოზიციას აგებდა, ცალკეულ ფრაზებზე კი სოლო ნომრებს, რაც ნაწარმოების მასშტაბის გაზრდას იწვევდა. ეს გახლდათ სწორედ შედეგი ტექსტისადმი მიმართვისას შემოქმედებითი „თავისუფლების“ გამოვლინისა, რამაც კონკრეტულ შემთხვევაში ხუთნაწილიანი მესა 24 ნომრიან კომპოზიციად აქცია, ტექსტის ინტერპრეტირების თავისუფლებამ ფორმის-შემქმნელი მნიშვნელობაც შეიძინა.

მესის ტექსტის მარადიულ პლანში ბახმა გადმოსცა ის, რაზეც სახარება მოგვითხრობს. ამ მხრივ, ბახის პასიონებთან შედარებით განზოგადების დონე მესაში მაღალია. ასე მაგალითად: „ჯვარს ეცვა ჩვენთვის“ — ნათქვამია მესის ტექსტში, ის ფრაზა კი ოთხივე სახარების შისაბამის თავებს ან მუხლებს მოიცავს, „განკაცდა“ — ნათქვამია მოკლედ, ამ ამბის გადმოცემას კი სახარების გარკვეული მუხლები ეთმობა. ამგვარი განზოგადოების წყალობით გაზრდილია დისტანცია „მოვლინებთან“. ცხადია, პასიონებს და მესებს ყოველივეს აწმყოს გადასახედიდან დანახვა აერთიანებთ და რადგან აწმყოს ქრისტიანული გაგება მარადიულის ცნებას ემიჯნება, აწმყოს

ფორმით გადმოცემული ქრისტიანული ჭეშმარიტებანიც ამავე კატეგორიას ეფუძნებიან.

ბახის მესის დოგმატური ტექსტების მიღმა დანახულია შესაბამისი მონაკვეთები ბიბლიიდან, ამიტომაც ვლინდება ასე რელიგიურად ჯვარცმის, აღდგომის მსხვერპლად შეწირვის, დიდების, რწმენის სახეები მესაში. ღვთისმსახურების კანონიკურ ტექსტს ხომ სწორედ ბიბლიური ჭეშმარიტებანი უდევს საფუძვლად, რის გამოც ლიტურგიაში კონცენტრირებულია ბიბლიის საკრალური არსი. ბახის მესა დაწერილია სრული გაცნობიერებით იმისა, რომ ლიტურგია უშაღლეს ადგილს იკავებს საეკლესიო ღვთისმსახურების ფორმათა იერარქიაში და საეკლესიო მუსიკის უშაღლეს ყანარს განეკუთვნება. საკუთრივ მესის მუსიკალური ყანარი მხატვრულ კატეგორიებზე დაფუძნებული მთლიანობაა, ამიტომ ბახის მუსიკაში მნიშვნელოვანი არა მხოლოდ თეოლოგიური ასპექტია, არამედ ასევე მუსიკალურიც. ცხადია, ამ ასპექტთა სინთეზი აყალიბებს ბახის მესის კონცეფციას, რამეთუ მუსიკალურ-გამომსახველი ხერხებით ხდება ქრისტიანული ჭეშმარიტებების აქორება. მესაში ნომერთა განთავსების, თითოეული მათგანის არქიტექტონიკის, ნომერთა მიმდევრობის, სიტყვათა განმეორების, გუნდებში ხმათა შემოსვლის, ხმებს შორის კანონიკური ტექსტის განაწილების, მუსიკის თემატურ-ინტონაციური მხარის, რიტმის, ტონალური დრამატურგიის, ცალკეული მელოდიური ფორმულებისადმი მინიჭებული სიმბოლური მნიშვნელობა მესის საკრალური არსის გადმოცემას ემსახურება.

ბახის მესის ნაწილები ქრისტიანულ ჭეშმარიტებათა სიმბოლოებად გვევლინებიან და მთლიანად ქრისტიანული მესის დოგმატიკას ეყრდნობიან.

პირველ ნაწილში — *Kyrie*, რომელიც თავის მხრივ სამ მონაკვეთად იყოფა, მონანიების იდეა გადმოიცემა. ეკლესიაში შესული მრევლი ხომ, პირველ რიგში, ცოდვებს ინანიებს, რათა უფალს დაუახლოვდეს და მისგან მადლი მიიღოს.

მესის მეორე ნაწილში — *Gloria*, უფლის დიდების იდეა ტარდება.

მესამე ნაწილი — *Credo*, რწმენის სიმბოლოს გადმოგვცემს. მრწამსის წარმოთქმა მორწმუნეში სიყვარულს, სათნოებას და სიწინაუფლებას ბადებს.

მეოთხე ნაწილში — *Sanctus*, ბახი უფალს განადიდებს.

მეხუთე ნაწილი — *Agnus Dei*, კი ეძღვნება კაცთათვის ჯვარცმულ მაცხოვარს, რომლის სიმბოლოცაა ღვთის კრავი.

მესის პირველი გუნდი, სი მინორში, ბოლო ნომერი კი რე მაჟორშია დაწერილი, რაც ტონალური დრამატურგიის სიმბოლური აზრით იატვირთავს მიუთითებს. ბახისთვის მთავარი სულის ხსნაა, რომელზეც ქრისტიანი ადამიანის ცხოვრების წესი უნდა იყოს მართლული, სულის ხსნა კი მიწიერი ცხოვრების ტრაგიზმის და სასო-



წარვეთის განცდისგან იფარავს ადამიანს. სიბნელიდან სინათლისკენ სწრაფვაა ქრისტიანი ადამიანის ცხოვრების ერთადერთი ჭეშმარიტი გზა, რომლის დასაწყისი და დასასრული ბაზმა მესის მუსიკალურ ჟანრში პირველი და ბოლო ნომრების, სი მინორის და რემაჟორულ ტონალობებში გადმოცემით გამოსახა. ბახსთვის მთავარი ის არის, რომ თავად, მესის მსმენელმა და შემსრულებელმა, ზოგადად ქრისტიანმა გაიაროს გზა მონანიებიდან უფლის განდიდების გზით, რწმენის საბოლოო განმტკიცებისკენ, სულის ხსნისკენ რომ მიემართება.

კათოლიკურ კანონიკურ ტექსტზე დაწერილი მესის სემანტიკური არის ეს უმნიშვნელოვანესი დებულებებია გადმოცემული ბახის ოცდაოთხნომრიან მესაში.

ი. ს. ბახს გაცნობიერებული ჰქონდა, რომ ამ მესით იგი საკუთარი შემოქმედების დამაგვირგვინებელ ქმნილებას წერს. მესაში მართლაც რომ სრულად გაიხსნა მსოფლიოს ამ ერთ-ერთი უდიდესი კომპოზიტორის შემოქმედებითი გენია. მესის წყალობით ბაზმა სამყაროს სურათის მისეული მოდელი შექმნა, რომელიც თავისი გრანდიოზულობის გამო ისეთივე რთული აღსაქმელია, როგორც მიქელანჯელოს სიქსტის კაპელის ფრესკების დიდებულება, ნიდერლანდელთა მესებში გაფართოებული სახით გატარებული ღვთაებრივი მარადისობის სიმბოლო — გრიგორისეული ქორალი.

ამ მესის სახით ბაზმა მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების უკუდავი ნიმუში შექმნა და ქრისტიანულ ჭეშმარიტებათა მუსიკის ენაზე გაზიარებით კიდევ ერთხელ ჩაგვახედა ქრისტიანობის არსში. ამასთან მესამ ბახს საშუალება მისცა განეზოგადებინა თავისი დამოკიდებულება ქრისტიანული მრწამსის ცალკეული დებულებებისადმი, რომელთა არსის გახსნას მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ყოველ ნაწარმოებში ახდენდა.

## ცრსანა სეფიაშვილი

### სცენისმოქმედება დრამატული წრის შემოქმედებითი პრინციპები

მე-19 საუკუნის II ნახევრის და განსაკუთრებით საუკუნის მიწურულს, სასცენო შემოქმედების ძირეულ ცვლილებათა ქვეყნებში დად იქცა სარეპეტიციო პროცესის სახეცვლილების საკითხი.<sup>1</sup> ძველი თეატრის პრაქტიკა-რეპეტიციითა მინიმალური რაოდენობა, ზოგჯერ მისი ფორმალური ხასიათი, პროტოკონისტ მსახიობთა მოთხოვნებით გათვალისწინებით მოქმედება, მათთვის მომგებიანი მიზანსცენების დადგენა, კოსტიუმების შერჩევა და სხვა, ძირფესვიანად შეიცვალა რეჟისორთა ინიციატივის ხელში აღების შედეგად. ცნობილია, რომ სადადგომო და საშემსრულებლო კულტურის ის მიღწევები, რომლითა, გამოირჩევა აღნიშნული ეპოქა (განსაკუთრებით შემდგომი დროის მსოფლიო სათეატრო ხელოვნება), რეჟისორის შემოქმედებით და ორგანიზაციულ საქმიანობასთანა დაკავშირებული. მართალია, დრამატული წრის რეჟისორთა შორის არ იყვნენ ამ პროფესიის ისეთი წარმომადგენლები, რომლებიც რადიკალურ ცვლილებებს მოახდენდნენ, მაგრამ ისინი მაინც ცდილობდნენ დასში გარკვეული წესრიგი ამ მხრივაც დაენერგათ. როგორც მივუთითებდი, სარეპეტიციო პროცესის სახეცვლილების საკითხი, მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემა ძალზე მწვავედ წამოიჭრა პრო-

ფესიული თეატრის დაფუძნებასთანავე. ამავე პერიოდში და მე-19—20 საუკუნის მიჯნაზე უკვე შეიქმნა ქართველ სცენის ოსტატთა მოსაზრებანი სარეპეტიციო პროცესზე მსახიობის თავის თავზე და როლზე მუშაობის თაობაზე. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის მტკიცება, რომ ამ თვალსაზრისით დრამატულ წრესაც მიუძღვის გარკვეული წვლილი, ვინაიდან თეორიული მოსაზრებანი ხომ პრაქტიკული საქმიანობის შედეგადაც მომწიფდება ხოლმე. ქართველ სცენის ოსტატთა შემოქმედებითი ბიოგრაფია კი დასაბამს იღებს სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებიდან, განსაკუთრებული საფეხური ამ პროცესისა კი დაკავშირებულია, სწორედ, აღნიშნული დრამატული წრის საქმიანობასთან.

ნიკოლოზ ავალიშვილის, გიორგი თუმანიშვილის, კოტე ყიფიანის, მარიამ საფაროვასა და სხვათა ცნობით, დრამატული წრე რეპეტიციებს მართავდა რე-

<sup>1</sup> იხ. ეთერ დავითაია, კოტე ყიფიანი, თბ., 1975, ნათელა არველიძე, კ. ს. სტანისლავსკის მეთოდი და ქართული სცენის ოსტატთა მოსაზრებანი სარეპეტიციო პროცესზე, კრებული, „მეგობრობა“, თბ., 1979, გვ. 208.

<sup>2</sup> იხ. ნიკო ავალიშვილი, ქართული თეატრის ისტორიისათვის. გვ. 7—8, 74—75.

დაქციების შენობაში, ფოტოგრაფ ალექსანდრე როინიშვილის ატელიეში, ზოგჯერ ქირაობდნენ კიდევ შენობას, უმეტესად კი იკრიბებოდნენ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა ოჯახებში. განსაკუთრებით ხშირად იყრიდნენ თავს დიმიტრი ყიფიანის, იოსებ მამაცაშვილის, ანდრია ხერხეულიძის, ალექსანდრე გურამიშვილის, ზაქარია ანდრონიკაშვილის, ნიკოლოზ ავალიშვილის, გიორგი თუმანიშვილის, ილია ჭავჭავაძის, პეტრე უმიკაშვილის, ანტონ ფურცელაძის, გაბრიელ სუნდუკიანცის და სხვათა ოჯახებში. ე. წ. საოჯახო რეპეტიციების დროს დასის წევრებს საშუალება ეძლეოდათ შეხვედროდნენ მასპინძლებს, განათლებულ, ეროვნულ მოღვაწეებს. ასეთი ფორმა რეპეტიციებისა - იმ თვალსაზრისითაც იძენდა მნიშვნელობას, რომ ახალგაზრდები ცოდნასთან ერთად საგულისხმო ინფორმაციას იღებდნენ არჩეული პროფესიის თაობაზეც, იფართოვდნენ აზროვნების ჰორიზონტს და, რაც მთავარია, ეროვნული სულისკვეთებითაც იწვრთნებოდნენ. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა დიმიტრი ყიფიანის როლი. მათს ოჯახურ ატმოსფეროში გატარებული სარეპეტიციო საათები, სასწავლებელში ყოფნას უდრიდა. კოტე ყიფიანი იგონებს: „რეპეტიციების გარდა, ჩვენ ხშირად ვიკრიბებოდით რომელიმე პიესის წასაკითხად. უფრო ხშირად მამაჩემი კითხულობდა ხოლმე, ჩვენ კი ყველანი სულგანაბულნი განცვიფრებით ვუგდებდით ყურს. ისე მშვენივრად არავინ კითხულობდა

თბილისში, როგორც მამაჩემი. ხშირად მუსაიფიც გაიმართებოდა ხოლმე. ამისთანა მუსაიფით ჩვენ — სცენისმოყვარენი ვსწავლობდით და ვიწურთნებოდით“.<sup>2</sup> როგორც ვხედავთ, იმდროინდელი საქართველოს საუკეთესო წარჩინებული ინტელექტუალური ძალა თეატრის სამსახურშია.

მათი მონაწილეობა სარეპეტიციო პროცესში მრავალმხრივ იქნებოდა მნიშვნელოვანი. ამიტომაც ამ კონკრეტული შემთხვევის განზოგადოება შესაძლებლად მიმაჩნია. დიმიტრი ყიფიანის მონაწილეობა, მასთან ბაასი და მოსაზრებების მოსმენა იწვევდა ახალგაზრდების ცოდნით შეიარაღებას, პროფესიული თვითშეგნების ამძღვრებას, ლიტერატურულ მიმდინარეობათა გაცნობას, აზროვნების ჰორიზონტის გაფართოებას. ყველაზე მთავარი კი სამშობლოს ბედზე დაფიქრება და მასზე ზრუნვის მოწოდება იქნებოდა. თავად დიმიტრი ყიფიანი ხომ იმ გამორჩეულ მამულიშვილთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებსაც დიდი წვლილი მიუძღვით საქართველოს პოლიტიკურსა და კულტურულ ცხოვრებაში (საკმა-

ობ. კონსტანტინე სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, თბ. 1988.

<sup>1</sup> ეს საკითხი დამუშავებული აქვს ნათელა არველაძეს. მისი სამეცნიერო ათწლიანი ნაშრომი ინახება შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს თეატრისა და კინოხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის სამეცნიერო ცენტრის არქივში.

<sup>2</sup> კოტე ყიფიანი, მოგონებები, წერილები, თბ., 1964, გვ. 17.

რისია გავიხსენოთ თუნდაც ერთი ფაქტი, ეგზარხოს პავლესადმი გავგზავნილი ბარათი გიმნაზიის რექტორის ჩუღდევცის მკვლევობასთან დაკავშირებით).

აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლების მზადებას თვით პიესის ავტორებიც ხელმძღვანელობდნენ. კოტე ყიფიანი იგონებს გაბრიელ სუნდუკიანცის მიერ ჩატარებულ რეპეტიციებს („დაქვეული ოჯახი“, „პეპო“, „ხათაბალა“ — აღნიშნული პიესების პირველი დადგმების თარიღი მითითებული აქვს ეთერ დავითაიას<sup>1</sup>). ამგვარი ურთიერთობა ავტორებთან მიგვანიშნებს ერთის მხრივ დრამატული წრისა და მწერლობის მჭიდრო კავშირზე. მეორეს მხრივ კი გვამცნობს რეპეტიციათა ხასიათს. ავტორისეული მოსაზრებების გაცნობა, მის მიერ პერსონაჟთა დახასიათება, პიესაში ასახული მოვლენების ანალიზი კიდევ უფრო მეტად უახლოვებდა მსახიობების განსასახიერებელი გმირის ბუნებას. ისინი ახალ ინფორმაციას იღებდნენ და უკეთ ეცნობოდნენ პერსონაჟთა ხასიათს. ავტორი ხომ ქვეყნის მიღმა არსებულ მოსაზრებებსაც ამცნობდა მსახიობებს, რაც საერთოდ დრამატული ხელოვნების სპეციფიკის გაცნობიერების ფაქტსაც წარმოადგენს. ამასთანავე დრამატურგი არა მარტო ხსნიდა პიესის ამა თუ იმ პასაჟს, პერსონაჟთა შინაგან სამყაროს, ქცევის ლოგიკას, არამედ ავებდა ნიჟიერ მსახიობს თავისი პერსონაჟების განსახიერებისათვის.

ნიკოლოზ ავალიშვილის ცნობით, ბოლო წელს (ე. ი. 1878—79 წ. წ.) დრამატული წრის რე-

ჟისორად მიუწვევიათ მიხეილ ბებუთაშვილი, პროფესიულ თეატრში მიაი რეპეტიციებზე აღწერილი აქვს კოტე ყიფიანს.<sup>2</sup> მსახიობის მიერ გადმოცემული და შეფასებული სარეპეტიციო პროცესი ძალზე საგულისხმოა ქართული რეჟისურისა და, საერთოდ, თეატრის ისტორიისათვის. ამჟამად მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ მიხეილ ბებუთაშვილს იმ დროისათვის არსებული სარეპეტიციო პრაქტიკისაგან განსხვავებით მიჰყავდა სპექტაკლის სამზადისი. არაა გამორიცხული, რომ ასეთივე სახის მუშაობა დაენერგა დრამატულ წრეშიც. რა თქმა უნდა, ამისათვის დრო მცირე აღმოჩნდა. დასაშვებად მიმაჩნია, რომ რეჟისორი თავის მოსაზრებებს სათეატრო პრაქტიკის თაობაზე მაინც გაუზიარებდა მსახიობებს. იცვლებოდა სათეატრო ესთეტიკა, სათეატრო საქმის წარმოება, იცვლებოდა სარეპეტიციო პრაქტიკაც. დრამატული წრე ამ პროცესის გაცნობიერებასაც ახდენდა, რაზეც მიგვანიშნებს სცენისმოყვარეთა მოგონებების სახით შემორჩენილი დოკუმენტები.

მიუხედავად იმისა, რომ დრამატულმა წრემ დიდი წინააღმდეგობების გადალახვით დაიწყო მოღვაწიობა, პრესაშიც ხშირად გაუკრიტიკებიათ მათი შესრულება, მსახიობების გატაცება და შრომისუნარიანობა არ შენელებულა. უკვე 1879 წლისათვის მათი სპექტაკლები საზოგადოების ყურადღებას იმსახურებენ. ხალხიც მიიზიდეს, შემოსავალიც გაზარდეს.

<sup>1</sup> იხ. ეთერ დავითაია, კოტე ყიფიანი, 88: 92—116.

<sup>2</sup> იქვე, 83: 147—149.

## თვალის ერთი გადავლება

სამეცნიერო, ქართულ ხელოვნებაზე ზრუნვის დიდი გზა განვლო საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსმა, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორმა ვახტანგ ბერიძემ — იგი წლების განმავლობაში ქართული კულტურის ცხოვრების შუაგულში გახლდათ. ამიტომ საინტერესო იქნება 85 წლის ხელოვანის მოსაზრებები, დაკვირვებები.

— თქვენი ცხოვრების რომელ პერიოდს იხსენებთ ყველაზე დიდი სიამოვნებით და კმაყოფილებით?

— დიდი სიამოვნებით ვიხსენებ სკოლის წლებს, როცა ვსწავლობდი პირველ საცდელ-საჩვენებელ, შრომის სკოლაში, ახლა პირველი საშუალო სკოლაა. მასწავლებელთა დიდი ნაწილი მაშინ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდები იყვნენ — გამგე მიხეილ ზანდუკელი, მისი მოადგილე ტერენტი ვეფხვაძე. მათემატიკის მასწავლებელი ვასილ აბდუშელიშვილი, დავით დონდუა... როგორი ურჩევი ავტორიტეტი ჰქონდა ყველას — ხანდაზმულსაც და სრულიად ახალგაზრდასაც, ავტორიტეტი ზნეობრივი და „პროფესიული“. როგორი ღირსებით უძღვებოდა საქმეს მიხეილ ზანდუკელი, როგორი პატივისცემით ეკიდებოდნენ მასწავლებლები ერთმანეთს, როგორი თავდადებულნი იყვნენ სკოლისათვის, როგორი კეთილისმყოფელი იყო მათი გავლენა მოსწავლეებზე!

ჩვენს სკოლას დიდი სახელი ჰქონდა. არაოფიციალურად მას „ზანდუკელის სკოლას“ უწოდებდნენ.

მიხეილ ზანდუკელი მთიული იყო, სოფელ არანისიდან. იგი ქართულს გვასწავლიდა უფროს ჯგუფებში. მაღალი, გამხდარი კაცი იყო, ყოველთვის კარგად ჩაცმული, ელეგანტური, ოვალური მინის პენსნეს ატარებდა, უჩარჩოს, სწრაფი სიარული იცოდა, მოკლე ნაბიჯებით, სხეულის მკვეთრი მოძრაობით. სასწრაფო არძეელ დერეფანში მისი სილუეტი რომ გამოჩნდებოდა, ყრბამული ელვა უკან წყდებოდა და ყველა რიდით შესცქეროდა გამგეს. თითქოს მკაცრი ხელოვნებად მისი სიმკაცრისა არავის სჯეროდა, მისი სიკეთისა და ჰუმანურობისა კი — ყველას.

იგი ადვილად ილიმებოდა და ბავშვებს ეხუმრებოდა კიდევ. როცა გაკვეთილის დაწყებამდე ყურნალს კითხულობდა თითქმის ყველა გვარს სახუშმარო კომენტარებს ურთავდა, ისე, რომ გაკვეთილი ყოველთვის ხალისიანად, მხიარულადაც კი იწყებოდა. — თქმა უნდა, სკოლაში — საშუალო იქნება იგი, თუ უმაღლესი — გადამწყვეტია რწმენა: თუ მოწაფეა და სტუდენტს მასწავლებლისა სჯერა, როგორც თავისი საქმის მცოდნისა და პიროვნებისა. იქ დისციპლინაც თავის დონეზეა, სწავლით დაინტერესებაც და წარმატებაც თავისთავად იგულისხმება, რა როლს თამაშობს, მასწავლებლის პედაგოგიურ ალღოზე რომ არაფერი ითქვას, მისი საერთო კულტურული დონე. მაგრამ, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანია მაინც კიდევ ერთი თვისება: ბავშვების სიყვარული. ჩვენს მასწავლებლებს საკმაოდ გააჩნდათ ეს თვისება, ხოლო მიხეილ ზანდუკელს იშვიათი პირადი მომხიბვლელობაც ჰქონდა, რომლის მიმართაც გულგრილი ვერავინ რჩებოდა. მოსწავლეები გრძნობდნენ მისი დელიკატურობას ადამიანებთან ურთიერთობაში, მის ბუნებრივ, ორგანულ ინტელიგენტობას. მისი ბუნებრივი თვისება იყო ადამიანებისადმი უსაზღვრო კეთილგანწყობაც, მთავარი სიხარული კი — თავისი მოწაფეებისა და ნამოწაფართა წარმატებები და კარგი კაცობა.

სკოლიდან წასვლის შემდეგ ზანდუკელი უნივერსიტეტში კითხულობდა ახალი ქართული ლიტერატურის კურსს, პროფესორი და ცნობილი მკვლევარი გახდა. ის კვლავ უნივერსიტეტის პროფესორი იყო, როცა თითქმის ოთხმოც წელს მიტანებული გარდაიცვალა. ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ მის სახელს ოდნავი ლაქა არ მოსცხებია. ყველასათვის, ვინც მას იცნობდა, მიხეილ ზანდუკელის სახელი კეთილშობილების სინონიმად დარჩა.

მე და ჩემი ამხანაგები ყოველთვის სიყვარულით ვიგონებთ ფიზიკის მასწავლებელს ტერენტი ვეფხვაძეს, რომელსაც ვარშავის უნივერსიტეტი ჰქონდა დამთავრებული, სკოლიდან წასვლის შემდეგ კი უმაღლეს სასწავლებლებში მოღვაწეობდა დოცენტის წოდებით.

გეოგრაფიის მასწავლებელი დავით დონდუა — დიდად ნიჭიერი შემოქმედი ადამიანი, პატარა ტანის „კომპაქტური“ კაცი, თითქმის სრულიად მელოტი. მაგრამ რაც თმა ჰქონდა, წარბებიც, წამწამებიც და სათვალის ჩარჩოც ოქროსფერი იყო. ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩებოდა, რომ ოქროსფრად ასხივებდა. მასთან კონტაქტი ადვილი იყო.

ოციანი წლების დასაწყისში მან რამდენიმე საბავშვო წიგნი გამოუშვა — თხელი ბროშურები უპრეტენზიო გრაფიკული ილუსტრაციებით. სერიას ერქვა „სურათები — ზღაპრები“.

დავით დონდუას გამოცემული ჰქონდა სახელმძღვანელოები თავის დარგში — გეოგრაფიაში. იგი თვალსაჩინო მეთოდისტი იყო, ლექციებს კითხულობდა მასწავლებელთა დახელოვნების ინსტიტუტში, გორისა და თელავის პედაგოგიურ ინსტიტუტებში.

ჩვენი ჯგუფიდან ბევრი თვალსაჩინო მოღვაწე გამოვიდა — მწერალი ქეთევან ქუჩუკაშვილი (შოთ მღვიმელის უმცროსი ქალიშვილი), ქეთო ორახელაშვილი, გოგი კლიაშვილი (დავითის ვაჟი), აკადემიკოსები: მორფოლოგიის ინსტიტუტის დირექტორი ნინო ჯავახიშვილი და მათემატიკოსი გიორგი ჭოლოშვილი, გიორგი ლომთათიძე — ცნობილი არქეოლოგი, კოტე ჯავრიშვილი — შემდეგში ლიტერატორი და ბუნებისმეტყველი, გეოლოგი, სპელეოლოგი და, იმავე დროს, ალბინისტი.

ბევრ სხვა შესანიშნავ თვისებასთან ერთად, ნამდვილი ლიტერატურული ნიჭით გამოირჩეოდნენ გოგი ლომთათიძე და კოტე ჯავრიშვილი, ჩემი ცხოვრების ორი უახლოესი თანამგზავრი, რომელთა ნაადრევი წასვლა მე განვიცადე, როგორც დიდი პირადი უბედურება.

გოგი იმთავითვე პოეტური ბუნების ადამიანი იყო და ბოლომდე ასეთად დარჩა. ეს პოეტურობა, ცხადია, მხოლოდ მის ლექსებში არ მქდავდებოდა, უფრო მეტად გარემოსთან, ბუნებასთან, მის დამოკიდებულებაში. ჩვენი ქვეყნის წარსულთან, ადამიანებთან, ლიტერატურასთან მქდავდებოდა სამშობლოს „განცდაში“, რომელსაც სიყვარულთან ერთად ხშირად ტკივილიც ერეოდა.

უკვე მაშინ, სკოლაში, გოგი თავის ტოლებს არა მარტო ჩვეულებრივი ამხანაგური სიყვარულის გრძნობას აღუძრავდა, არამედ პატივისცემასაც. მისდაძიე ყველას განსაკუთრებული სათუთი დამოკიდებულება ჰქონდა. გოგი თვითონ იყო გულთბილი, სათუთი და ყველას რაღაც სხვა სიყვარულით გვიყვარდა.

გეოლოგიას გოგიმ ადრევე დაანება თავი, მაგრამ მაინც მოასწრო კოლეგებთან ერთად შეედგინა გეოლოგიური ტერმინოლოგია და რამდენიმე სახელმძღვანელოც ეთარგმნა. მისი, როგორც არქეოლოგის, ღვაწლი ფართოდ არის ცნობილი. ოცდაათიან-ორმოციანი წლების მიჯნაზე, ბრწყინვალე აღმოჩენების ხანაში (მცხეთა-არმაზი!) სულ ახალგაზრდა გოგი ლომთათიძე ერთი ყველაზე აქტიური „მთხრელთაგანი“ იყო, მისი თანავტორობით გამოიცა I ტომი მცხეთა-არმაზის გათხრებისადმი მიძღვნილი დიდი შრომისა, მის სახელს უკავშირდება თბილისისა და რუსთავის არქეოლოგიური კვლევა, გამოკვლევები ქვემო ქართლში, უჯარმაში, ურბნისში, ჯავახეთის ახალქალაქში, კვეტერაში, ნადარბაზევში (თეთრ წყაროსთან)... მან მოასწრო დაეწერა ზოგადი ხასიათის ნაშრომი ადრეფეოდალური ხანის საქართველოს კულტურისა და ყოფის შესახებ, დიდი მღელვარებით გამსჭვალული ნარკვევები ივანე ჯავახიშვილსა და სიმონ ჯანაშიაზე, ხსენებული პოპულარული წიგნი „წინაპართა ნაკვალევზე“...

გოგი სხვებზე უფრო მეტად ზრუნავდა, მეტ დროსა და ძალას ხარჯავდა, ვიდრე თავის თავზე. სრულიად უმაგალითოა ის ამაგი, რომელიც მან ექვთიმე თაყაიშვილს დასდო. გადაუჭარბებლად შე-

მიძლია ვთქვა, რომ სწორედ მან შეგვინარჩუნა თაყაიშვილის სამეცნიერო მემკვიდრეობა, მისი ბოლოდროინდელი ნაშრომები და მეტყუარები. გოგიმ გადასდო საკუთარი საქმეები და რამდენი წლის მან ილზე მღვივობას უწევდა უკვე ღრმად მოხუცებულსა და დაუძღურებულ მეცნიერს, რაკი მიაჩნდა, რომ ამას მოითხოვდა ჩვენი ქოვანული კულტურის ინტერესები.

ჩვენს ჯგუფში კოტე ჯავრიშვილივით აქტიური, ცოცხალი, მოუსვენარი არც არავინ გვყავდა. მისი სტიქია იყო რაიმე საქმის ორგანიზაცია.

კოტეს არ შეეძლო ადამიანებთან აქტიური კონტაქტის გარეშე არსებობა. უსახღვროდ უყვარდა მეგობრები... უნივერსიტეტში იგი გეოლოგიის ფაკულტეტზე სწავლობდა. გეოლოგიით, მართლაც ვატაცებულ იყო. პრაქტიკულად, როგორც გეოლოგს, მას, რამდენადაც ვიცი, ბევრი არ უმუშავია, მაგრამ ქართულ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებას კი ნამდვილი ამაგი დასდო: ის იყო ჩვენში ერთერთი პიონერი სპელეოლოგიისა, მეცნიერებათა აკადემიის სპელეოლოგიური საბჭოს თავმჯდომარე და თავდადებული მზრუნველი და რედაქტორი კრებულების სერიისა „საქართველოს მღვიმეები და გამოქვაბულები“. დიდი სარგებლობა მოუტანა ქართულ ენციკლოპედიას სწორედ თავისი ენციკლოპედიური განათლების წყალობით.

მე დიდად ვამიღიმა ბედმა, რომ ასეთი ამხანაგები მყავდნენ, ამხანაგები, რომელთა ცხოველმყოფელ გავლენას ვგრძნობდი მაშინაც და შემდეგაც, მთელი ცხოვრების მანძილზე... ეს გავლენა არ შენელებულა არც მას შემდეგ, რაც ბევრი მათგანი ნადრევად წავიდა — ისინი მუდამ ჩემთან არიან, მე მუდამ ვგრძნობ მათს გულითად სიბოძს. ჩვენ ყველას ბევრი რამ გვქონდა საერთო ინტერესებისა და პრინციპების მხრივ.

და კიდევ, სკოლის წლებიდანვე გამომყვა მეთოდურობისა და სისტემატურობის სიყვარული... ალბათ, ამით აიხსნება, რომ ვადგენლი ჩემი ბიბლიოთეკის კატალოგს, ვიწერდი შთაბეჭდილებებს წაკითხული წიგნების შესახებ, გულმოდგინედ ვავსებდი „მოსწავლა“ უბის წიგნაკს“, ასევე პედანტურად ვასრულებდი საზაფხულო დავალებებს — იმ სოფლის, ან დაბის აღწერას (სტატისტიკური ცნობებითურთ), სადაც ზაფხულს ვატარებდი. თეატრიდან დაბრუნების შემდეგ კი, შთაბეჭდილებების გარდა, ვინაშნავდი ყველა შემსრულებლის გვარს როლების მიხედვით. მიყვარდა „საბუთების“ შეგროვება — ვინახავდი ჩანაწერებს, ვაზეთის ამონაჭრებს, მენახებოდა ძველი ნივთების გადაგდებაც. კარგი მოწაფე ვიყავი, მაგრამ ხუთბალიანი სისტემა და მედლები რომ ყოფილიყო, მედალოსანი ვერ გავხდებოდი (ფიზიკა, ქიმია!).

იმთავითვე ჩანერგილი მქონდა განსაკუთრებული პიეტეტი, მორიდება ენის მიმართ, მისი ოდნავი „შებლაღვის“ შეუწყნარებლობის გრძობა. ეს, ალბათ, მამაჩემის გავლენით იყო, საერთოდ მე „წესიერი“ ბავშვი ვიყავი. მშობლების კალთებს სხვებზე მეტად



ამოფარებული; ვერიდებოდი „გადახვევებს“. არ ვბურთაობდი, არ ვკილაობდი, არ ვლახტაობდი, ქალაქგარეთ ექსკურსიებზე არ მიშვებდნენ, ასეთი ბავშვები ჩვეულებრივ ამხანაგების გალიზიანებას იწვევენ, მაგრამ მე არაფერი ამგვარი არ მიგრძენია — მოწყალედ მეკიდებოდნენ.

მე ქალაქელი ბავშვი ვიყავი, აღზრდილ, ჩვეულებებით, ცოდნის მარაგით, ფსიქოლოგიით. სოფლად არ მიცხოვრია, სოფლური ცხოვრების „გემო“ ჩემთვის უცნობი იყო. გლეხის შრომას, სოფლური ყოფის სიმძიმეს, გაჭირვებას მხოლოდ ქართველ მწერალთა თხზულებებიდან ვიცნობდი, რომელთაც სკოლაში ვსწავლობდი. ზაფხულობით ჩამიყვანდნენ ხოლმე სოფელში, სადაც დაახლოებით ერთი თვე ვრჩებოდი ბიძაჩემის (მამის ძმის) ოჯახში. ჩემთვის ის ერთი თვე მხოლოდ პოეზიით, რომანტიკით იყო აღსავსე.

ხონში სულ აღრე ორი სახლი გვეჭონდა: ერთი კუხში ბერიძეებისა; მეორე — ქარჩხაბში დედაჩემის დედისა, რომელიც აბაშიძის ქალი იყო. მაგრამ ეს მეორე სახლი ჩვენებმა 1926 წელს გაყიდეს და ამის შემდეგ იქ საცხოვრებლად აღარ ჩავსულვართ, მხოლოდ სტუმრად ვეწვეოდით ხოლმე აბაშიძეებს, ბეზიაჩემის ბიძაშვილთა ოჯახებს, კუხის სახლი კი, დაახლოებით ოცდაათიანი წლების ნახევრამდე, სანამ მამის ძმაც თბილისს არ გადმოსახლდა, კვლავ ჩვენს საზაფხულო სამყოფელად რჩებოდა.

ბებია ანჯაფარიძის ქალი ქრისტინე (ქართულად იცვამდა, ჩიხტიკომპით იყო მოკაზმული ფოტოსურათის მიხედვით), აგრეთვე ჩემს დაბადებამდე გარდაიცვალა. ყურმოკვრით ვიცი, რომ მკაცრი, წესრიგის მოყვარული ქალი იყო.

ბაბუაჩემი მიხეილ ბერიძე დაიბადა 1850 წელს. ახალგაზრდა გარდაიცვალა, როცა შვილები პატარები იყვნენ. ხონში, სახლის სხვენზე, ინახებოდა მისი ხანჯალი, რომელიც სიგრძით ერთი მეტრი იყო, რის მიხედვითაც ჩანდა, რომ ბაბუა კარგა მოსული კაცი უნდა ყოფილიყო.

ქარჩხაბში აბაშიძეების სამოსახლო იყო, იქ ცხოვრობდნენ დედაჩემის მშობლები — პასიკო და მისი ქმარი, ბაბუაჩემი კონსტანტინე ჩხეიძე, ჩასიძებული აზნაური. აღრე გარდაცვლილა. ამიერკავკასიის რკინიგზაზე ერთ-ერთი პირველი მემანქანე იყო. ეს რატომღაც განსაკუთრებული სიამაყის გრძნობით მავსებს.

ბებიას ბიძაშვილებთან აბაშიძეებთან სტუმრობა ჩემთვის ნამდვილი დღესასწაული იყო, განსაკუთრებით ირაკლი აბაშიძესთან — ირასთან შეხვედრა. მგონია, ბევრი არავინ მყვარებია ბავშვობის წლებში ირასავით. სხვებისაგანაც რამდენი სიტბო მახსოვს, რამდენი ალერსი! ჩემთვის ყველა ერთნაირად საყვარელი იყო და ერთნაირად ტყბილად მოსაგონარი:...

მამაჩემი ვუკოლ მიხეილის ძე ბერიძე დაიბადა 1883 წლის 3 თებერვალს. დაამთავრა ჯერ ხონის დაწყებითი სასწავლებელი,

შემდეგ კი, 1902 წელს, ხონისავე სამასწავლებლო სემინარიი; მუშაობდა ქუთაისის ექვსკლასიან საქალაქო სასწავლებელში დაწყებითი კლასების მასწავლებლად. 1907 წელს ჩააბარა სიმწიფის ატესტაციის მისაღებად გამოცდები ქუთაისის ვაჟთა გიმნაზიაში და ერთა წლის შემდეგ ჩაირიცხა პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღმოსავლური ფაკულტეტის ქართულ-სომხურ განყოფილებაზე.

პეტერბურგში გატარებული წლები (1908—1912), რა თქმა უნდა, გადამწყვეტი იყო მამის, როგორც პიროვნების, ჩამოყალიბებისათვის — იქ შემუშავდა მისი მსოფლმხედველობა, მისი მოქალაქეობრივი ინტერესები, იქ ჩაეყარა საფუძველი მის სამეცნიერო-კვლევითს საქმიანობას. მაშინ პეტერბურგში სწავლობდნენ: იოსებ ყიფშიძე, აკაკი შანიძე, გიორგი ჩუბინიშვილი, გიორგი ჩიტაია, სიმონ ყაუხჩიშვილი, გიორგი თარხნიშვილი, კარბეზ დონდუა, თამარ და ნინო ლომოურები... და, რა თქმა უნდა, ყველაზე უფრო არსებითი ის იყო, რომ ქართველთა „კოლონიის“ მოძღვრები იყვნენ ნიკო მარი და ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ივანე ჯავახიშვილი.

უნივერსიტეტი მამამ პირველი ხარისხის დიპლომით დაამთავრა. სავამოცდო კომისიის თავმჯდომარე იყო პროფესორი ვალენტინ შუკოვსკი, ნიკო მარის ცოლისძმა.

რუსეთიდან მამა ქუთაისში დაბრუნდა და უფროს კლასებში დაწყო მასწავლებლობა იქაურ ქართულ სათავადაზნაურო გიმნაზიაში. 1913 წელს ცოლად შეირთო დედაჩემი — ჩხეიძის ქალი.

როგორც ჩანს, მამას ნამდვილი პედაგოგიური ნიჭი ჰქონდა. იცოდა მოწაფეების დაინტერესება და გატაცება, ახერხებდა მათთან ადამიანური კონტაქტის დამყარებას. საამაყო მართლაც ჰქონდა, იმდენი სახელმძღვანელო კაცი გამოვიდა მის „ნამოწაფართაგან“... მის შორის იყვნენ არნოლდ ჩიქობავა და ვარლამ თოფურია, დავით დონდუა, აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, მგონი უშანგი ჩხეიძეც... ძალიან ბევრი მეცნიერი, მწერალი...

1918 წელს გადმოვედით თბილისში. საბჭოთა ხელისუფლების დასყარების დროიდან მამას ცხოვრება დიდი ხნით დაუკავშირდა გაათლების სახალხო კომისარიატს. 1922—1932 წლებში განაგებდა სამეცნიერო დაწესებულებათა მთავარ სამმართველოს. 1926 წლიდან მამა ცენტრალური სამეცნიერო ტერმინოლოგიური კომისიის თავმჯდომარე იყო. იგი ოცდაათ წელზე მეტ ხანს ედგა სათავეში ამ საქმეს და, შემოძლია ვთქვა, თავგანწირვით, თავდაუზოგავად ემსახურებოდა მას. სათავეში ედგა უნივერსიტეტის რუსთაველილოგიის კათედრას, მთავარი ის იყო, რომ არაჩვეულებრივი ინტენსივობით განაახლა მუშაობა „ვეფხისტყაოსნის“ კვლევის დარგში.

მამა 1963 წლის 11 მაისს გარდაიცვალა. მეორე დღეს, პანაშვილის შემდეგ, შუალამზე, გარდაიცვალა დედაც. ორმოცდაათი წელი იცხოვრეს ერთად თანხმობით. დედა გონიერი ქალი იყო, მტკიცე ხასიათის ძლიერი პიროვნება. მოსიყვარულე, მაგრამ პირში

მტკმელი, სალი, რეალისტური განსჯა ჰქონდა, მაღალხეობრივი მოთხოვნალები. შისი შავალითიც ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის. ორივენი ერთად დავკრძალებთ ღრღუბის პანთეონში.

ძალიან მიყვარდა ძეგლებზე სიარული, რის გამო შემოვიარე საქართველოს ყველა კუთხე.

— რა თვისებები უნდა ჰქონდეს თანამედროვე ხელოვნების ისტორიკოსს?

— თანამედროვე ხელოვნების ისტორიკოსმა კარგად უნდა იცოდეს არა მარტო ხელოვნება, არამედ უნდა იყოს ფართოდ ერუდიტი, უნდა ერკვეოდეს ხელოვნების ყველა დარგში, უნდა ჰქონდეს უნარი ხელოვნების ნაწარმოების შინაგანი შეგრძნებისა, დანახვისა, ასე რომ, თანამედროვე ხელოვნების ისტორიკოსის წინაშე ბევრი სიძნელეა და ამ სიძნელეთა დაძლევა შეიძლება მხოლოდ თავდაუზოგავი შრომით.

— რა მიგაჩნიათ ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის უმთავრეს ღერძად?

— ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის წინაშე ყოველთვის იდგა სპეციფიკური პრობლემები. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში, როდესაც ქართულ ძეგლებზე დაიწყეს მუშაობა, ესენი იყვნენ არა ხელოვნებათმცოდნეები, არამედ ისტორიკოსები, რომელნიც ყურადღებას აქცევდნენ მხოლოდ ეპოქას და არ იყვნენ დაინტერესებულნი ძეგლის არქიტექტურით. ქართული ხელოვნება მეცნიერულად შეისწავლა პირველმა ქართველმა ხელოვნებათმცოდნემ გიორგი ჩუბინაშვილმა.

გ. ჩუბინაშვილი, უპირველეს ყოვლისა, პატრიოტი იყო, გამსჭვალული მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გრძნობით. მას თავისი ქვეყანა ღრმა, ამადლებული სიყვარულით უყვარდა, რომელმაც უცხოეთში — რუსეთსა და გერმანიაში — აღზრდილი ახალგაზრდა მშობლიურ მიწაზე ჩამოიყვანა, ამ დროს მას უკვე ფართო, ენციკლოპედიური განათლება ჰქონდა. მისი მოღვაწეობის წარმატებისათვის არსებითი მნიშვნელობისა იყო ადამიანური თვისებები: მტკიცე, შეიძლება თქვას, უდრეკი ხასიათი, სტაბილური პრინციპები, ნათელი მიზანდასახულობა, მეთოდურობა, შრომის მაღალი კულტურა და კიდევ: უნარი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი, აქტუალური ამოცანების დანახვისა და შერჩევისა, უნარი ეროვნული კულტურის ინტერესების ღრმად წვდომისა. ერთი უმთავრესი წესთაგანი მისი მეცნიერული კვლევისა იყო თანმიმდევრობის დაცვა, პრობლემების წამოყენება მათი მნიშვნელობის მიხედვით ისე, რომ კვლევის ყოველი ახალი საფეხური ლოგიკურად აღმოცენებულიყო წინა საფეხურისაგან. ამ წესებსა და მეთოდებს ნერგავდა გ. ჩუბინაშვილი ახლად დაარსებულ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტშიც.

ჩვენი ამოცანაა, რაც შეიძლება უფრო მეტად შევისწავლოთ ქარ-

თული ხელოვნება და იგი გავაცნოთ მსოფლიოს. ამის ნათელი მაგალითია ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმები, რომლებიც იმართება 1974 წლიდან. ჩემთვის ეს მნიშვნელოვანია იმით, რომ გავიცანი და დავუმეგობრდი მსოფლიოში ცნობილ მრავალ მეცნიერს. რამდენიმე ხნის წინ საქართველოში იმყოფებოდა, ჩემი დიდი მეგობარი, იტალიელი პროფესორი ადრიანო ალვაგონოველო, რომლის ჩამოსვლამაც ძალიან გამახარა. სულ ახლახან იტალიაში გამოსცა წიგნი ქართული არქიტექტურის შესახებ.

ჩვენი ინსტიტუტი პოპულარიზაციას უწევს ქართულ ხელოვნებას საზღვარგარეთ.

— ვის თვლით თქვენი საქმის გამგრძელებლად?

— მიჭირს ამის თქმა. ინსტიტუტის დამაარსებელთაგან ორნი ვართ ცოცხლები მე და რუსუდან მეფისაშვილი, დანარჩენები, სამწუხაროდ, აღარ არიან. არ შეიძლება არ მოვიგონო ქართული ხელოვნების გამოჩენილი მკვლევარი რენე შმერლინგი. მამამისი იყო მხატვარი ოსკარ შმერლინგი. ოსკარმა თვალსაჩინო კვალი დაამჩნია რევოლუციის წინა ხანებისა და მომდევნო წლების ქართულ პრესას, ის იყო პოპულარული კარიკატურისტი. რენე შმერლინგი რთული ხასიათის ქალი იყო, ჩემს მეტი ვერავინ ვერ უძლებდა. მისი საკვლევადიებო მუშაობა ძირითადად ეძღვნებოდა ხუროთმოძღვრებას, რომლის შეუდარებელი მცოდნეც იყო, თავისი საქმის ფანტიკოსი, ოცდაექვსი წელი იმუშავა ინსტიტუტში, ღრმა კვალი დატოვა ქართული ხელოვნების მეცნიერებაში.

ასევე ვიხსენებ თინათინ ვირსალაძეს, რომლის შრომებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის სახელოვნებათმცოდნეო გაშუქების და მისი ისტორიული საფეხურების დადგენისათვის. მეოთხედი საუკუნის მანძილზე იგი განაგებდა ინსტიტუტის სახვითი ხელოვნების განყოფილებას. განსაკუთრებული როლი შეასრულა ახალგაზრდა მეცნიერ მუშაკთა პროფესიული დაოსტატების საქმეში. თავისი შრომებით მან მაღალი ავტორიტეტი დაიმსახურა არა მარტო ქართული ხელოვნების, არამედ ბიზანტიური და მთლიანად აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნების მკვლევართა შორის.

თავისი მეცნიერული მისიის შესასრულებლად თინა ვირსალაძეს ყველაფერი უწყობდა ხელს — ბუნებრივი ნიჭი, ორგანული, მემკვიდრეობითი კულტურა, დიდი ერუდიცია, მახვილი თვალი, ანალიზურ ხედვასთან ერთად, სინთეზური ხედვის იმვიათი უნარი. მისი გამოკვლევები ქართული ხელოვნებათმეცნიერების ძირითად ფონდში შედის.

ინსტიტუტის ერთი ბურჯთაგანი იყო ლევან (ლეო) რჩეული-შვილი, რომელიც აგრეთვე ინსტიტუტში ჩამოყალიბდა როგორც მეცნიერი, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის თვალსაჩინო მკვლევარი.

ლ. რჩეულიშვილი დიდ ყურადღებას უთმობდა ქართული საერო ხუროთმოძღვრების კვლევას. დიდ ინტერესს იჩენდა არქეოლოგიური კვლევა-ძიებით გამოვლენილი ადრეული ძეგლებისადმი. მასვე ეკუთვნის რამდენიმე წიგნი და ნარკვევი, თანამედროვე ქართველ მხატვრებზე, ტემპერამენტითა და სიყვარულით დაწერილი, მახვილი ანალიზით გამორჩეული.

დღეს ინსტიტუტში მოღვაწეობენ ისეთი ცნობილი მეცნიერები, როგორებიც არიან მეცნიერებათა დოქტორები, პროფესორები: თემურ საყვარელიძე, ლეილა ხუსკივაძე, ნათელა ალადაშვილი, ანელი ვოლსკაია და სხვები.

ასე რომ, ინსტიტუტში საზრუნავი და სამუშაო ჯერ კიდევ იმდენია, თაობებს ეყოფა. იმედი უნდა ვიქონიოთ, ახალგაზრდობა ღირსეულად გააგრძელებს იმ დიდ საქმეს, რომელსაც ინსტიტუტის დამაარსებლებმა ჩაუყარეს საფუძველი.

### — რას გვეტყვიოთ ქართულ თეატრალურ მხატვრობაზე?

— როგორც ცნობილია, თანამედროვე ქართული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო, ორიგინალური, მრავალფეროვანი და მოწინავე დარგია სცენოგრაფია, რომელიც დამოუკიდებელ დარგად ჩამოყალიბდა. მას შემდეგ, რაც ქართულ თეატრს რეფორმატორად მოეწვინა კოტე მარჯანიშვილი, მის სპექტაკლებში მხატვარი იქცა რეჟისორის თანაშემოქმედად, ასევე მოხდა სანდრო ახმეტელთან. მას შემდეგ ბევრი მკაფიოდ გამოსახული ინდივიდუალობის მქონე თეატრალური მხატვარი გაიზარდა. ინსტიტუტი საგანგებო ყურადღებას აქცევდა ამ დარგს.

დავით კაკაბაძემ, რომელიც პარიზიდან ჩამოვიდა, მალე დაიწყო მუშაობა კოტე მარჯანიშვილთან და დიდი როლი ითამაშა მარჯანიშვილის თეატრის განვითარებაში.

თანამედროვე თეატრალური მხატვრებიდან დავასახელებ ჩემს სტუდენტებს „სამეულს“ — ქოჩაკიძეს, სლოვინსკის და ჩიკვაიძეს; გოგი ალექსი-მესხიშვილს, რომელმაც სულ ახლახან წარმატება მოიპოვა რობერტ სტურუას სპექტაკლის კ. გოცის „ქალი-გველი“ სცენოგრაფიისათვის.

ამ დარგს საშიშროება არ მოეღოს, იზრდებიან ქართველი თეატრალური მხატვრები.

**ჩაიწერა ღვაწით სოლომონიშვილმა**

## წინა საუკუნიდან გამომავალი სიბილი



ნონა გუნიას პიროვნებას თითქოს გამოყოფილი ჰქონდა წინა საუკუნის რაღაც განუმეორებელი სიბილი. დიდი ვალერიან გუნიას ნიჭის ანარეკლი მოსავდა, არისტოკრატიული ოჯახის დახვეწილი ქცევას წესები ორგანულად ეთვისებოდა და ვლინდებოდა მისი ცეკვის მანერაში, შემდეგ, როცა უკვე აღარ ცეკვავდა, ეს თვისებები ყოველდღიურობაში იფრქვეოდა. ჩვენს ჩვეულებრივ ყოფაში უცნაური გვეჩვენებოდა, ქალურ გულუბრყვილობას თავისებური უწყინარი ეშმაკობაც ერწყმოდა. შთაგონებით სძლევდა გაჩენილ ტრამეებს. საკუთარი მეთოდით მკურნალობდა, იოლი საშუალებებით: ნიორით, ძმრით, თუ მდულარე წყლით. არავის ახსოვს მისი რაიმე საყვედური, ძვირი სიტყვა, წუწუნი მხოლოდ ბოლო წლებში დაიწყო, როცა ვეღარ ერეოდა ეკონომიურ პრობლემებს, როცა ლამაზ, ცისფერ თვალებში მხედველობა დააკლდა...

ქალბატონი ნონა კეთილმოსურნეს და არაკეთილმოსურნეს არ არჩევდა, სიკეთით იყო სავსე. კოლეგის წარმატებით გულწრფელად ხარობდა. თავისი დის შვილისა და შვილიშვილების ბედნიერებით ცხოვრობდა. როცა დაკარგა მისი ცხოვრების თანამგზავრი, მასავით კეთილშობილი მუსიკოსი პეტრე ნალბანდიშვილი საგრძნობლად მოტყდა, მაგრამ თანდათან მთელი თავისი ცხოვრება ახლობლების ზრუნვას მოანდომა. ამის შემდეგ უფრო აქტიურად დაიწყო საზოგადოებრივი საქმიანობა. ქორეოგრაფიის თემებზე ტელეგადაცემებს ამზადებდა, პრესაში მოღვაწეობდა.

ქალბატონი ნონა ცეკვის კარიერის დამთავრების შემდეგ ხანგრძლივ ნოსტალგიას არ მიეცა. ლამაზად დაუსვა წერტილი თავის შემოქმედებას. მხოლოდ სიცოცხლის ბოლომდე ოცნებობდა გადაეცა ცეკვის ხელოვნების თავისეული ხელწერა ახალგაზრდებისთვის, ოცნება ვერ განახორციელა. ხანგრძლივი წლების მანძილზე თავგადაკლული იღწვოდა ვალერიან გუნიას სახლ-მუზეუმის კიდევ უფრო გაფართოებისათვის და მამის — დიდი მამულიშვილის მთაწმინდაზე გადასვენებისათვის. ეს ოცნებაც თან წაიყოლა...

ნამდვილად აკლია ნონა გუნიას მსგავსნი ჩვენს საზოგადოებას. თურმე როგორ გვავებდა წინა საუკუნიდან გამოყოფილი ხიბლი.

## ელემონორა გვრიტიშვილი

### ბ. ჰაუპტმანის დრამა „წყვდიადი“, ანუ „პაცოგრიობის რეჟიჟი“

XIX—XX საუკუნეების მიჯნის სახელგანთქმულმა გერმანელმა მწერალმა გერჰარტ ჰაუპტმანმა, რომელიც საგანგებოდ დარჩა ფაშისტურ გერმანიაში, რათა თავისი ხალხის ხვედრი გაეზიარებინა, იმ პერიოდის კომმარული სინამდვილე საოცარი ძალით ასახა პიესაში „წყვდიადი“, რომელიც წარმოადგენს მაშინდელი ყოფის შემზარავ სურათს და იგი მან დაწერა 1937 წელს და მიუძღვნა 1934 წელს ქ. ნოიშტადში გარდაცვლილი მეგობრის მაქს პინკუსის ხსოვნას. უფრო ადრე მისი სახე მწერალმა მათიას ქლაუზენის პროტოტიპად გამოიყენა დრამაში „მზის ჩასვლის წინ“ და ერთ პერსონაჟში გააერთიანა მსხვილი ფაბრიკანტი და ნიჭიერი ბიბლიოფილი. ეს ის პინკუსია, რომელმაც ფ. ლუდვიგთან ერთად გამოსცა იმ დროისთვის ყველაზე სრულყოფილი ბიბლიოგრაფიული ცნობარი ჰაუპტმანის შემოქმედებაზე.<sup>1</sup> ერთ დროს მთელი ქალაქისგან პატივდებული ებრაელი კომერსანტი მაქს პინკუსი ფაშისტური რეჟიმის დროს წყვდიად ღამეში მალულად დამარხეს. მის დაკრძალვას ესწრებოდა ჰაუპტმანიც მეუღლითურთ. „ნოიშტადტში ყოფნა ტრაგედია იყო თავისთავად... ტრაგეზი შუალამისას დიდი ქალებითა და მაგიდაზე ანთებული ძვირფასი „შანდლებით მორთულ მალალ რენესანსულ დარბაზში... ფრაკებში გამოწყობილი მსახურების მღუმარე მიმოსვლა“<sup>2</sup> — დღიურში ჩაიწერა დრამატურგმა მეგობრის დასაფლავებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ. 1937 წელს ის ამ ჩანაწერს დაუბრუნდა როგორც მხატვარი და ერთ კვირაში თავის მდივანს უკარნახა ერთმომქმედებიანი პიესა „წყვდიადი“.

მოქმედება ხდება ღამით, მალალ საზეიმო დარბაზში, სადაც თავი მოუყრია პიესის ყველა გმირს, რათა პატივი მიაგონ ოჯახის უფროსისა და მეგობრის, კომერციული მრჩევლის, პატარა სილვეზიური ქალაქის საპატო მოქალაქის, ტექსტილის ფაბრიკისა და უმდიდრესი ბიბლიოთეკის მფლობელის — იოელის ხსოვნას.

აღსანიშნავია, რომ ამ პიესას მეტად რთული ბედი ხვდა წილად: 1945 წელს თავისი მამულიდან დრეზდენში გამგზავრებისას, სახლის გაჩხრეკის და ამ ნაწარმოების აღმოჩენის შიშით, ჰაუპტმანმა დაწვა მისი ხელნაწერი. პიესის აღდგენა-ვადარჩენა მოხერხდა მხოლოდ იმ ფრაგმენტების წყალობით, რომლებსაც მწერალი ვიწრო წრეში კითხულობდა და შემდეგ ამერიკაში აგზავნიდა. ერთ-ერთი ასეთი ხელნაწერი აღმოჩნდა ნიუ-იორკში 1947 წელს, ავტორის გარდაცვალებიდან ერთი წლის და მისი დაწერიდან 10 წლის შემდეგ. ამერიკაში გამოქვეყნე-



ბამ პიესა „წყვილი“ გერმანიაში — დააბრუნა. მწერალმა ნაწარმოებს ქვესათუ-  
რად „რეკვიემი“, არა მარტო გარდაცვლილი მეგობრის გამო უწოდა. მისი მოქ-  
მედების დრო და ადგილი მაქსიმალური კონკრეტულობითაა განსაზღვრული —  
პატარა ქალაქი სილუზიაში, 1934 წელი.<sup>3</sup> ჰაუპტმანმა აქ დააზუსტა და დაუმატა  
ბევრი რამ ახალი იმ პრობლემას, რომელიც მან პიესაში „მზის ჩასვლის წინ“  
წამოაწვია. პიტლერის რეჟიმის ოთხი წლის განმავლობაში ავტორმა ბევრი იგ-  
რა და ბევრსაც მიხვდა და ამიტომ, პიესა „წყვილი“ აღმოჩნდა ამ თემის თა-  
ვისებური დასრულება; „ეს არის ზოგადად ადამიანის „რეკვიემი“ საშინელ ფა-  
მისტურ ლამეში, რომლის ძალა ჰაუპტმანმა უკვე 1931 წლის პიესაში იგრძნო.“<sup>4</sup>

პირველი სცენის გაცნობისას შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ სიტუაციის ტრა-  
გიზმი დაკავშირებულია ძირითადად გმირის ეროვნებასთან: „იოელი, რომელმაც  
თავისი ფაბრიკებით სილუზიას შორს გაუთქვა სახელი, არ იშურებდა სახსრებს  
საეადმყოფოებისა და ბავშვთა თავშესაფარების ასაგებად, ხელს უმართავდა ყვე-  
ლს და „არავინ მიდიოდა მისგან ნუგეშისცემის გარეშე“, უნდა დაემარხათ ლა-  
მით, იმ ქალაქისაგან საიდუმლოდ, რომელსაც ამდენი რამ გაუკეთა და მხოლოდ  
იმიტომ, რომ ებრაელი იყო. დღეს კი ებრაელებისთვის გერმანიაში ცუდი დრო  
დგას“<sup>5</sup> — ასეთია სიტუაცია, რომელსაც ვიგებთ მსახურ როტერფუსისა და მო-  
ქანდაკე ქრონერის საუბრიდან, რომელიც მიცვალებულისაგან ნიღბის ასაღებად  
ჩამოვიდა. პიესის მესამე სცენაში სამგლოვიარო მაგიდასთან თავს იყრიან მოჩ-  
ვენებები, აგრეთვე იოანე ნათლისმცემლის და ილია წინასწარმეტყველის ლანდე-  
ბი. სუფრის თავში გარდაცვლილი იოელი ზის. სწორედ მან მოიწვია ებრაელთა  
წმინდანების ლანდები, რათა ძველი წესისამებრ, ქელების სუფრაზე „ახალბედა“  
იმკვეყნიური ცხოვრების კუთვნილება გახდეს. ამ სცენაში ირეალური სამყარო  
არსად არ ეხება ცოცხალი ადამიანების სამყაროს. იოანე ნათლისმცემელი და  
ილია წინასწარმეტყველი ისე იქცევიან, როგორც მოჩვენებებს შეეფერებათ —  
ისინი არა მარტო დადიან, არამედ ღრუბელივით დაცურავენ ჰაერში, კარგავენ  
შემოხაზულობას და უჩინარდებიან. ამ სცენას დიდი მნიშვნელობა აქვს მთავარი  
კონფლიქტის ექსპოზიციისათვის. ირეალური სამყარო ყველასათვის ერთნაირია  
და მიწიერისგან განსხვავებით, აქ არ დგას ახალმოსულის ეროვნების საკითხი.  
ქელების სუფრის ირგვლივ მოჩვენებები სხვადასხვა რელიგიის წარმომადგენლე-  
ბი არიან. ისინი საკადრისი პატივით იღებენ იოელს, რადგან იმკვეყნიურ სასუ-  
ფეველში მისი ეროვნება კი არა, მისი ადამიანობა ანტერესებთ. სწორედ ამ  
სცენაშია დასმული პიესის ცენტრალური პრობლემა — წმინდა ადამიანურის  
ტრაგიკული შეუთავსებლობა იმ რეალობასთან, რასაც ადგილი ჰქონდა 1934  
წლის გერმანიაში.

მეოთხე, ძირითად სცენაში სამგლოვიარო სუფრას უკვე რეალური ცხოვრე-  
ბის გმირები უსხედან. მათი საუბრის თემაც ადამიანი და ადამიანობაა — ებრა-  
ელების ბედი 1934 წლის გერმანიაში: პიესის განმავლობაში იოელის სახლში არა-  
ერთი ამბავი არ ხდება, დიდი დარბაზის გარინდულ სიჩუმეში და შავი ფონის  
სიჭარბეში განსაკუთრებით იკვეთება მაგიდის ხელსახოცების სითეთრე. ყოველი-  
ვე ეს ახდენს მძიმე, საიდუმლოებით მოცულ, პირქუშ განწყობილებას. გმირები  
ლაპარაკობენ წყნარად, ემოციების გარეშე, გამოთქვამენ თავიანთ თვალსაზრისს  
და აყალიბებენ თავიანთ პოზიციას. პიესა თავისი შინაგანი დაძაბულობითა და  
განწყობილების სიჭარბით ავტორს, თითქოს, საუკუნეების მიჯნის სიმბოლისტური

დრამებისკენ აბრუნებს. კომპოზიციური გადაწყვეტაც, თითქოს, სიმბოლისტურს გახს, მაგრამ, სინამდვილეში ეს ასე არ არის. ამ მიმდინარეობის აღწევების ხანაშიც კი ჰაუპტმანის პიესები ისევე შორს იდგნენ მისი იდეალური ნიმუშებისგან, როგორც მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“. მითუმეტეს, სრულიად გამორიცხულია ნახევარი საუკუნის შემდეგ მწერლის სიმბოლიზმთან დაბრუნება.

„წყვილიაღის“ გარემოცვაში, სადაც სინათლის ერთი სხივიც კი არსაიდან კრთის, ხალხი მოძრაობს ფრთხილად, ხელისცეცებით, ცდილობს წონასწორობის შენარჩუნებას. ამ თავისებურებით პიესა ინტელექტუალურ დრამას უფრო ჰგავს, რომელმაც 1930—50-იან წლებში ფეხი მოიკიდა ევროპულ სცენაზე და დღესაც წარმატებით იყენებენ მას დრამატურგიაში.

„აღრე, ეგრეთწოდებულ „ქარვად გაკეთებულ პიესებში“, თქვენ გათავაზობდნენ: პირველ მოქმედებაში — ექსპოზიციას, მეორეში — კონფლიქტს, მესამეში — მის გადაწყვეტას. ახლა თქვენს წინაშეა ექსპოზიცია, კონფლიქტი და დისკუსია, სადაც სწორედ დისკუსიაა დრამატურგის გამოცდა“<sup>6</sup> — ასე განსაზღვრა შოუმ „ახალი დრამის“ ძირითადი თვისებები. XX საუკუნის შუა წლებში ინტელექტუალურ დრამებს უწოდებდნენ პიესა-დისკუსიებს, რაზეც შოუ ოცნებობდა. აქ ნამდვილ დრამატიზმს წარმოშობდა არა სიტუაციის განვითარება, არამედ გმირთა აზროვნების ენერჯია და კამათის მსვლელობაში თეზისა და ანტითეზის დაპირისპირება. ჰაუპტმანის „წყვილიაღი“ აგებულია სწორედ ისე, როგორც ეს ოდესღაც შოუმ ჩამოაყალიბა და რომელშიც თვალსაჩინოა ინტელექტუალური დრამის შტრიხებით ექსპოზიცია, კონფლიქტი და დისკუსია. პიესა, ფაქტობრივად, მოქმნილია ხუთმოქმედებიანი დრამის პრინციპზე, ოღონდ, კლასიკური ხუთი მოქმედება შეცვლილია ხუთი სცენით. მას საფუძვლად უდევს არა ფაბულური მოძრაობა, არამედ მსვლელობა; მოქმედებას ახდენს აზრი, რომელიც ჩვენს თვალწინ იბადება მოქმედ პირთა გამონათქვამების შეჯახებით. ეს წარმოადგენს სწორედ დრამის ფილოსოფიურ არსს.

იბადება კითხვა: რისთვის დაწერა ყოველივე ეს მსცოვანმა დრამატურგმა? ჰაუპტმანი არ ჩქარობს საკუთარი თვალსაზრისის გამოთქმას. ის მკლავდება პიესის ბოლოს, როგორც გმირთა განსხვავებული პოზიციების შედეგი. დისკუსიის ერთ-ერთ ძირითად დებულებას გამოთქვამს მოქანდაკე ქრონერი, რომლის სახის ავტორი საგანგებოდ გვიხატავს. ოდესღაც ცნობილი ხელოვანი, ახლა იძულე, ბულია მიცვალებულებზე ნიღბის აღებით იშოვოს პურის ფული. სტუმართა შორის ის ერთადერთია, რომელსაც ფრაკი არ აცვია, რადგან მას, უბრალოდ, ის არა აქვს. შემდეგ მას ვხვდავთ სხვის ფრაკში გამოწყობილს, რომელშიც მეტად სასაცილოდ და საბრალოდ გამოიყურება.

ქრონერს ყოველთვის ახასიათებდა ცხოვრების ტრაგიკული აღქმა, მაგრამ ახლა ეს განსაკუთრებული სიმწვავეით დადგა მის წინაშე. მისი პოზიციაა — არ ჩაერთოს ცხოვრებაში, მის თვალსაზრისს სამყაროზე კი მისივე ცნობილი ქანდაკება გამოხატავს: ბრინჯაოს შიშველი, დაკრუნჩხული ადამიანი, რომელიც არც არაფრის დანახვა და არც არაფრის ვაკონება სურს. იგი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს სუფრის წევრებს: „მე არასოდეს არ მიცხოვრია სხვანაირად... ის, რაც დღეს თქვენთვის ვასაგები ვახდა, ჩემთვის ყოველთვის ნათელი იყო. იმედი მაქვს, მიმიხვდით, რომ მე მარმარილოსაგან მხოლოდ „იერემიას გოდება“ გამოვკვეთე და არა სხვა რამ“.<sup>7</sup> ჰაუპტმანი პიესაში კიდევ ერთხელ აყენებს ხელოვანი — მხა-

ტერის საკითხს, იმას, რაც ხელოვნებას ჭეშმარიტებას ანიჭებს. გმირთა საუბრიდან დგინდება, რომ ცხოვრებაში ჩაურევლობა შეუთავსებელია ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან. ქელეხის სუფრაზე ქრონერის ძირითადი მოკამათვა ასევე ხელოვნების მსახური პოეტი ფონ ჰერდბერგი. არც ეს დაპირისპირებაა შემთხვევითი. სტუმართა შორის ის ერთადერთი გერმანელია, რომელიც ღრმა პატივისცემით ლაპარაკობს უძველესი ხალხის, ებრაელების ისტორიაზე, მაგრამ იმასაც აღნიშნავს, რომ არ შეიძლება მთელი დანაშაულის მხოლოდ ერთ მხარეზე გადაბრალდება. ერთ დროს ებრაელებიც კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდნენ რომაელებს მათ ტაძარში იმპერატორის ქანდაკების დადგმაზე, მაგრამ ყველა ებრაელი ხომ არ იყო ამის წინააღმდეგი?«<sup>8</sup> გერმანელი პოეტი მოქანდაკე ქრონერზე ფართოდ უყურებს ცხოვრებას და მოვლენების შეფასებისას ნაციონალური მიდგომით არ იზღუდება. პრობლემის დიალექტიკური სირთულით გახსნის მიზნით ავტორი სხვა გმირებსაც ათქმევინებს თავიანთ თვალსაზრისს ამ საკითხზე. ლუტცი იოელმა მამისაგან მემკვიდრეობით მხოლოდ ფაბრიკანტობის უნარი მიიღო, დანარჩენში ვერაფერი გაუგო მას. თავისი შეზღუდულობითა და მოკლემხედველობით ის მამის ყოველგვარ საქციელში მხოლოდ უგუნურ ჭიუტობას ხედავს. მისი სიჯიუტე იმაში გამოიხატებოდა, რომ სურდა სწვეოდა ერთადერთ მეგობარს — ფონ ჰერდბერგს, დამჯდარიყო მის მყუდრო სახლში ბუხართან და ესაუბრა ხელოვნებაზე, ფილოსოფიაზე. ლუტცის საფიქრალი კი ის იყო, როგორ მოქცეოდა ცხოვრებას თავზე, რაც 1934 წელს ებრაელისათვის განსაკუთრებით ძნელი საქმე იყო. ის თავის თავსაც და სხვებსაც არწმუნებდა, რომ „ებრაელებმა ასიმილაცია განიცადეს. ჩვენ დღეს აღარა ვართ ებრაელები... მთლიანად გავითქვეფვეთ ევროპულ-გერმანულ გენში“.<sup>9</sup> იგივე პოზიციით ცხოვრობს ზიგმუნდ იზრაელიც, ლუტცის ცოლის ძმა. ოლონდ, მისთვის ყველაფერი მარტივი და ნათელია. გარე სამყაროს მოწყვეტილ სახლში ის ყველაზე ბოლოს მოდის რეალური, სახლის კედლებს მიღმა არსებული ცხოვრებიდან, სადაც მისი სამუშაო — მისი კლინიკაა. მან ნიუ-იორკიდან მიიღო მოწვევა უნივერსიტეტის საავადმყოფოს მთავარი ექიმის თანამდებობაზე, სადაც მალე გაემგზავრება. სხვების მსგავსად, მასაც შეზარავს ჩანჩქელზე ჭეშმარიტი იოელის დამკრძალავი ფურგონი, შეაძრწუნებს სამი მოწყვეტილი ვარსკვლავის დანახვა გარდაცვლილი მრჩევლის სახლის თავზე, რასაც უბედურების ნიშნად მიიღებს, მაგრამ, ის რეალისტია და ცხოვრებასაც რეალურად უყურებს. ზიგმუნდი არასოდეს არ დაკარგავს „მგლურ მადას“ ცხოვრების მიმართ, არც ზოგიერთი მისი კოლეგის მსგავსად მატარებელს ჩაუვარდება ბორბლებს ქვეშ, ოკეანესაც თავისუფლად გადაცურავს, რადგან მის სულს მშობლიურ მიწაზე არ უდგას ფესვები.

ლუტცი და ზიგმუნდი არც კი ცდილობენ ჩაულრმავდნენ ქრონერისა და ფონ ჰერდბერგის მიერ წამოჭრილი პრობლემის არსს. მათ უნარი აქვთ შეეგუონ ყოველგვარ საშინელებას და მხოლოდ იმის ფიქრი აქვთ, როგორ გადარჩნენ და როგორ გააგრძელონ ცხოვრება ახალ გერმანიაში.

იოელის ოჯახში არის კიდევ ერთი ადამიანი, რომელსაც პიესაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ეს არის ლუტცის მეუღლე — ესთერ იოელი, ერთადერთი ადამიანი ოჯახიდან, რომელსაც ესმოდა მოხუცი იოელისა. ის მეუღლისა და ძმისაგან განსხვავებით ჭეშმარიტად მგლოვიარეა, მაგრამ, თავის მწუხარებას გარეგნულად არ გამოხატავს, ხანჯასმული თავშეკავებით დიასახლისობს მაგი-

დასთან და თითქმის მთელი პიესის მანძილზე დუმს. ჩვენ მხოლოდ მსახურის პირთ ვიგებთ მის მიმე მდგომარეობას. მოკამათე გმირებს შორის ესთერის უსიტყუო არსებობა ხელს უწყობს პრობლემის განხილვის სრულიად ახლებურად წარმართვას. ეს თვალსაჩინო ხდება დრამის კულმინაციურ მომენტში, მეოთხე სცენაში, როცა მოულოდნელად ძლიერი ქარი შემოგლეჯავს თანჯრებსა და კარბებს. ესთერი, რომელიც აქამდე თავს ფლობდა, გონებას კარგავს და ეცემა. ქეკა-ქუხილის წამიერ განათებაში სტუმრებს შორის იოელიც ჩანს, თვალდაბინდულ ესთერს საშინელ ფერებში ელანდება მთელი სამყარო: „მე მომეჩვენა, თითქოს ყველა შავ კილობანში ვისხედით, რომელიც შავი ღრუბლით გარშემოხვეული შავ ტალღებზე დროში მიცურავდა“.<sup>10</sup> ყველაფერი თანდათან თავის ადგილზე დგება, სახლში უცაბედად შემოჭრილი ქარიც ჩაცხრება და ცაზე ვარსკვლავები გამოჩნდებიან, მაგრამ დისკუსიის საფუძვლად მინც რჩება ესთერის ზმანება, რომელიც მან უმძიმესი სულიერი დაძაბულობის მომენტში იხილა. სიმბოლურად ესთერი გამოხატავს იმ საერთო ტრაგედიას, რაც მთელ საზოგადოებას დაატყდა თავს. ქვეყანაში შექმნილი მდგომარეობის მსხვერპლი მარტო იოელი კი არ არის, არამედ მთელი მსოფლიო, რომელსაც შავი ფერი გადაჰკვრია, რადგან 1934 წელს სიბნელეში ჩაიძირა მთელი გერმანია, ამიტომ პიესაში რომელიმე პიროვნებას, რეალურად მოქმედ პირს არ მიეცა უპირატესობა, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა რამდენიმე წლის წინ მათიას ქლაუნთან. მაგრამ, პიესაში მაინც არის მთავარი გმირი. ეს არის მოხუცი იოელის სახე, რომელიც თანდათან იხატება სუფრის წევრების მოგონებებით: იოელმა ოდესღაც დაგვიანებული სიყვარულის ტრაგედია გადაიტანა, თავის მოკვლასაც კი შეეცადა, მაგრამ მის ოჯახში ზიგმუნდის შემოსვლამ ის ცხოვრებასთან დააბრუნა. მოხუცი თითქმის აღარ ურთიერთობდა შვილებთან, მაგრამ ძალიან უყვარდა ესთერის საზოგადოება, ცხოვრობდა წიგნებს შორის და მოკვდა იქვე, ბიბლიოთეკაში, თავის ორი ერთგული ძაღლის გარემოცვაში.

მოხუცი იოელის ნამდვილი სახე მის ნიღაბში გამოჩნდება, „ეს სახე შეიძლება არაბისა ყოფილიყო, ან რომელიმე კუნთმაგარი ორმოციოდე წლის ბედუნისა, რომელიც მკვირცხლი თეთრი ცხენით უღაბნოში მიჰქრის, უნაგირზე ყურანი დაუკრავს, ბასრი ხმლიდან კი სისხლი უწვევთავს“...<sup>11</sup> თითქოს, ყველას დასანახად გარეთ გამოვიდა საქმიანი ფაბრიკანტის ნამდვილი თვისებები, რომლებიც აქამდე ნიღაბქვეშ იმალებოდნენ. ნიღაბი, რომელიც აუცილებელი იყო სიბოცხლეში, გაქრა და ნამდვილ სახეს იმქვეყნიური ნიღაბი შეერწყა. ამ ნიღაბში ვერასოდეს ვერ იცნობდნენ იოელს ვერც ვერც ლუტცი და ვერც ზიგმუნდ იზრაელი. არანაკლებ შეძრულია ქრონერიც, რომელიც მდიდარ ფაბრიკანტში ყოველთვის „მაძლარი“ ცხოვრებით გალაღებულ ბატონს ხედავდა. შეკრებილთაგან მხოლოდ ორი ადამიანი იცნობს მიცვალებულს — მისი მეგობარი ფონ ჰერდბერგი და რძალი ესთერი... და კიდევ, საღდაც სცენის სიღრმიდან მოისმის ერთგული მსახურის ქვითინი.

იოელის ნიღბის აღქმის შემდეგ პიესის გმირები საბოლოოდ ემიჯნებიან ერთმანეთს. მოქანდაცე ქრონერმა, რომელიც თავის ამოცანად მოვლენის არსის ჩაწვდომას თვლიდა, ვერაფერი გაუგო იოელს, ვერც ცოცხალს და ვერც მკვდარს, ვერ დაინახა მისი არსი, რითაც მისი ხელოვნება მკვდარი-ფუყე აღმოჩნდა. ფარდა აეხადა მისი პოზიციის მცდარობას, რომელიც ხელს უშლიდა მას მოვლენის

რეალურად შეფასებაში. თეთრ ცხენზე ამხედრებული მამაკაცი პიესაში გმირის ნაციონალური ძირის გამოხატულება კი არ არის, არამედ სწრაფვის, ბრძოლისა და სტიქიური ძალის სიმბოლოა. მოხუც იოელში არასოდეს ყოფილა ქრონერი-სეული ნაციონალური შეზღუდულობა. ფონ პერდბერგმა კამათის დასაწყისშივე დაადასტურა თავისი აზრი გარდაცვლილი მეგობრის სიტყვებით: „ის მე ხანდახან მეუბნებოდა, რომ მისმა ერთმორწმუნეებმაც (ასე ეძახდა ის მათ) უამრავი შეცდომა დაუშვეს“.<sup>12</sup> სილუზიაზე უსაზღვროდ შეყვარებული იოელისთვის უცხო იყო ყოველგვარი ნაციონალიზმი, მაგრამ ფაშიზმის დროს ის სულ უფრო ხშირად უსვამდა ხაზს თავის ებრაელობას. ეს მისი პროტესტის თავისებური ფორმა იყო.

ღვენილი ხალხის საკითხის დაყენებისას ჰაუპტმანი არ მოექცა იმ გაღაწყვეტილებათა გავლენის ქვეშ, რომელიც გერმანელმა ანტიფაშისტმა მწერლებმა მიიღეს. მისთვის უცხოა ბრეტის „მრგვალთავიანთა და მახვილთავიანთა“ გროტესკული მეთოდი, რომელიც პაროდიაა ფაშისტების რასისტულ თეორიაზე. მან ვერც ვ. ვოლფის შეხედულებები გაიზიარა, როცა ის „პროფესორ მამლოკში“ რასიზმის სოციალური ფესვების ჩვენებას ცდილობდა. მასთან ყველაზე ახლოს მაინც ლ. ფოიხტანგერია თავისი „ოპერმანეთის ოჯახი“-თ, სადაც გაისმის „წყველიადში“ დასმული მოტივები. ესენია: ცივილიზაციის დაღუპვის, გერმანული კლასიკური კულტურისადმი სწრაფვის და ბიბლიოფილის, ინტელიგენტისა და ფილოსოფოსის ოჯახური ატმოსფეროს მოტივები. მაგრამ, ფოიხტანგერმა ზოგილი ყურადღება მხოლოდ ოპერმანების ოჯახის ბედს მიაპყრო და ის გერმანული კულტურის თითქმის ერთადერთ კერად აქცია, ხოლო ფაშიზმი მის ერთადერთ გამოვლინებამდე — ნაციონალიზმამდე დაიყვანა. ჰაუპტმანი ებრაელების საკითხს უფრო ობიექტურად უდგება. ის მთელი დიალექტიკური სირთულით არკვევს ნაციონალიზმის პრობლემას და, ამავე დროს, სცილდება მის ფარგლებს. „ღმერთო! რამდენ ხანს უნდა გეძახო, რომ ჩემი ხმა გაიგონო! რამდენ ხანს უნდა შეგვალაღო, რომ მიშველო!“<sup>13</sup> ბიბლიური წინასწარმეტყველის ეს გამონათქვამი ორჯერ გაისმის პიესაში — ერთხელ ქრონერის პირით, მეორედ კი მას იოელის კაბინეტში ნაპოვნი წერილის ნახევარზე კითხულობენ. მაგრამ, ორჯერ ნათქვამი ერთი და იგივე სიტყვების შინაგანი აზრი სხვადასხვაა. ქრონერისთვის ის არის ლოცვა საკურთხევლის წინ, იოელისთვის კი მსოფლიო სინდისადმი მიმართვა, სამყაროსადმი შველის ძახილი, რომლის თვალწინაც ამდენი საშინელება ხდება. ეს მიმართვა ღმერთისადმი უფრო განზოგადებულია და ფაშისტური გერმანიის სინამდვილეში წინასწარმეტყველის ეს გამონათქვამი უფრო ღრმა შინაარსს იძენს: „ვაი მას, ვინც ქალაქს სისხლით ააშენებს და მერე მის სამართლიანად მართვას მოინდომებს“.<sup>14</sup>

ჰაუპტმანი თავის შემოქმედებაში არსად არ მიმართავს რელიგიურ მოტივებსა და სახეებს ისეთი სიჭარბით, როგორც „წყველიადში“. ბიბლიური პერსონაჟების ჩვენება და მათი ციტირება მწერალს შესაძლებლობას აძლევს დაამტკიცოს ცალკეული სულიერი ფასეულობის მარადიულობა, ერთი ოჯახის ტრადიციული მსოფლიო ტრადიციად გადააქციოს და გვიჩვენოს „წყველიადის“ მსოფლიო ბატონობა. ებრაელ იოელისადმი მიძღვნილი ნაწარმოები სინამდვილეში მარტო ფაშისტების მიერ ებრაელთა დევნაზე კი არა, საერთოდ, ადამიანის დევნაზე დაწერილი პიესაა. ჰაუპტმანმა „Finsternisse“ იმიტომ ჩასვა მრავლობით რიცხვში, რომ იგი საყოველთაო უბედურებას გამოხატავს. თუ მათიას ქლაუზენის ტრა-

გედიაში დრამატურგმა მზის ჩასვლა იწინასწარმეტყველა, ახლა 1937 წელს გერმანიაში უკვე უკუნი წყვილი სუფევს. ეს ორი პიესა სრულიად ბუნებრივად არიან ურთიერთკავშირში. გარეგნულად ეს კავშირი გამოხატულია იმით, რომ საიღუმლო კომერციული მრჩეველი მათიას ქლაუზენი და კომერციული მრჩეველი იოელი ერთმანეთსაც შეესაბამებინ და თვიანთ საერთო პროტოტიპს — მაქს პინკუსსაც. მიცვალეზულზე დამეული საუბრები იმის შეგრძნებას აღგვიძრავს, რომ ლაპარაკია არა ვინმე უტხო იოელზე, არამედ მათიას ქლაუზენზე. გმირებს შორის შინაგანი კავშირი კი იმაში მდგომარეობს, რომ 1937 წლის პიესა დროში აგრძელებს ქლაუზენისა და მისი მსგავსი ადამიანების ბედს. ძალთა თანაფარდობა უკვე შეცვლილია. ქლაპროტა ბანაკი ისე გაიზარდა და გაძლიერდა, რომ ოჯახის საზღვრებს გასცილდა და მთელი ქვეყანა გაავსო, ხოლო ისეთი უზარმაზარი პიროვნება, როგორც მათიას ქლაუზენია და რომელსაც მარტოც შეეძლო საწინააღმდეგო პოლუსზე დგომა, ახალ პიესაში გაქრა და იოელი ნაწარმოების დასაწყისშივე მკვდარია.

და მაინც, მწერალი იოელის სახით თავის პროტესტს გამოხატავს, რომელიც ბევრად განსხვავდება ქლაუზენის პროტესტისაგან. ირეალურ ქელეზზე მაგიდის წევრთა მრავალეროვნება იმის დადასტურებაა, რომ ეროვნებით ებრაელი და ენითა და სულით გერმანელი იოელი — სამყაროს ადამიანია. მასში გაერთიანებულია პიესის გმირთა ყველა დაპირისპირებული პოზიცია. ანტისემიტიზმის წინააღმდეგ გამოსვლით ჰაუპტმანი თავის სიმპათიებს გერმანელ ფონ ჰერდბერგერსა და ებრაელ იოელს შორის ანაწილებს, რომლებიც თვიანთ თვეში სამყაროს ჰუმანისტურ ტრადიციებსა და კაცობრიობის მსოფლიო კულტურის მეგვიდროებას ატარებენ.

პიესა-ლისპუტის დასკვნა — კონფლიქტის გადაწყვეტა გამოხატულია ფონ ჰერდბერგერისა და ქრონერის რეპლიკებში:

ქრონერი: „ჩვენ დევნილნი, ტანჯულნი, მაგრამ მაინც ამოუძირკვენი „მარტოობაში მივცურავთ!“

ფონ ჰერდბერგი: „არა მარტო თქვენ — ებრაელები! ეს, ჩვენც, ყველას ევებსება.“<sup>15</sup>

იგივე აზრი ერთი წლით ადრე პირად წერილში გამოხატა თომას მანმაც: „რაც შეეხება ანტისემიტიზმს, ანუ გერმანელ მმართველთა ანტისემიტიზმს, ის სულაც არ არის მარტო ებრაელთა რელიგიის წინააღმდეგ მიმართული. როგორც სულ უფრო და უფრო ნათელი ხდება, ის მიმართულია მთელი ევროპული ცივილიზაციის წინააღმდეგ და ერთა ლიგიდან გერმანიის გამოსვლა იმის ცდაა, რომ მოიშოროს ცივილიზაციის ხუნდები და დამლუპველი განხეთქილება ჩამოაგდოს გოეთეს ქვეყანასა და დანარჩენ სამყაროს შორის.“<sup>16</sup>

ღროის მიერ ნაკარნახევ ნაციონალურ პრობლემას და ნაციონალურ დევნას ჰაუპტმანმა ჯერ კიდევ დრამაში „ჰამლეტი ვიტენბერგში“ მიაყრო ყურადღება, სადაც ბოშა ქალიშვილისა და სხვა გმირთა ურთიერთდამოკიდებულება ეროვნული დაპირისპირების გამოხატვის მხოლოდ ერთი ფორმაა. გარდაცვლილი მეგობრის სსოენის რექვიემი კი ჰუმანისტური გერმანიის რექვიემად იქცა. მართალია, გმირები კაცობრიობის მწარე ხვედრს გლოვობენ, მაგრამ ისინი მწერალს იმ აზრამდე მიჰყავს, რომ ადამიანს კიდევ ბევრი სიკეთე შერჩა. ხშირად ის

რისულტულია ნილაბქვეშ დაიმალოს, მაგრამ „გაწამებული და დევნილი კაცობრიობა შინც ამოუძირკვავია“.

### შ ე ნ ი შ ვ ე ნ ი ბ ი :

1. ჰილდებრანდტი, კ. ჰაუტმანის დამოკიდებულება ისტორიასთან, მიუნხენი, 1968, გვ. 140, (გერმანულად).
2. ჰაუტმანი, გ. თხზულებათა კრებული, ტ. 8, ბრლ., 1962—74, გვ. 400 (გერმანულად).
3. ჭინდერმანი, პ. გ. ჰაუტმანი და გ. ბ. შოუ, მიუნხენი, 1952, გვ. 280 (გერმანულად).
4. ჰაუტმანი, გ. თხზულებათა კრებული, ტ. 8, ბრლ., 1962—74, გვ. 407 (გერმანულად).
5. ჰაუტმანი, გ. იქვე, გვ. 408.
6. ჰაუტმანი, გ. იქვე, გვ. 408.
7. ჰაუტმანი, გ. იქვე, გვ. 410.
8. ჰაუტმანი, გ. იქვე, გვ. 404.
9. ჰაუტმანი, გ. იქვე, გვ. 408.
10. ჰაუტმანი, გ. იქვე, გვ. 407.
11. ჰაუტმანი, გ. იქვე, გვ. 407.
12. ჰაუტმანი, გ. იქვე, გვ. 415.
13. მანი, თ. თხზულებათა კრებული, ტ. 2, მ. 1959, გვ. 795 (რუსულად).

ომარ მაღრაძე

მსოფლიურ თეატრს

დრო და დრო, როცა დამეუფლება  
მძიმე ფიქრები, დაუძლეველი,  
როცა შემოპყრობს დარდი უაზრო  
და სევდის ბადის ვხდები მქსოველი,  
განვერილები ყველას, ყველაფერს,  
შენსკენ ვისწრაფვი, ჭადრის ქვეშ ვდგები,  
სულის სიმშვიდეს შენგან მოველი,  
შენსკენ ვისწრაფვი... და არცა ვცდები.

შემომანათებს შენი ფასადი  
აღწევებული ამაყად ცისკენ,  
საუკუნეთა ხარ თანამგზავრი,  
საძირკველი გაქვს გრანიტის მტკიცე.  
დიდი მგოსნის ხარ ხელდადებული,  
გზას გიცისკროვნებს ფიქრი სულმნათის  
წლები წავლენ და არ დაიქცევა  
ქართა გამძლეები შენი გუმბათი.

მერე ხსოვნაში გაცოცხლდებიან  
გიორგას, გრიშას, მიშას გმირები,  
ძმობის, სამშობლოს ერთგულებისთვის  
ქედმოუხრელად დაეფერვლენ.  
გამიშვებს სუნთქვა, გაფერთმკრთალდება  
სევდა თითქოსდა დაუძლეველი  
ამუსიკდება ხეთა შრიალი,  
გადამეყრება დარდი ყოველი.

და ისევ ვიცი რად მოველ ქვეყნად,  
რამ გამიბრწყინა დილა მზიანი —  
შენი მონა ვარ, შენი მსახური,  
უერთგულესი შენი ტრფიალი.



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

№ 6 (231), 1998 г. Тбилиси

---

ტექნიკური რედაქტორი

კორექტორი

ნელი თვაუბი

მარინე ვასაძე

---

გადაეცა წარმოებას 5/XI-98 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 11/XII-99 წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,5

საბეჭდო თაბახთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 7

ინდექსი 76143

ფასი სახელმწიკრულეზო

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

---

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



hp 75/1

