

F-567  
1993

საქართველოს  
პარლამენტი

თეატრული  
და  
5-6  
1993  
ცხრილები



# თეატრი და



# ცხოვრება

სამართალოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი  
გურამ ბათიაშვილი,

სარედაქციო კოლეგია:

ეთერ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
მანია კობახიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რობერტ სტურუა,  
ერემია ქარელიშვილი,  
ნინო შვანგირაძე,  
თემურ ჩხეიძე,  
თამაზ ზილაძე,  
დემეტრი ჯანელიძე.

5-6

1993

საქმეზგარი — ოქტომბერი,

ნოემბერი — დეკემბერი

**შინაარსი**

აკაკი ბაქრაძე — ნიღბების სამყაროში . . . . . 3

**სკეპტაკლები**

ვუა ძიგუა — დღე პირველი გამარჯვებისა . . . . . 26  
 თამაზ კერვალიშვილი — ხელოვნებამ არ იცის  
 საზღვრები . . . . . 31  
 ირინე გოცირიძე — ფესტივალის სამკაული . . . . . 33  
 ლამაზი ჩხეიძე — ორი დღის გახსენება . . . . . 35  
 ნატალია კამინსკაია — ქვემო ტაგანკის ჩიხი . . . . . 38

**თემურ ჩხეიძე — 50**

ოთარ მეღვინეთუხუცესი — თემურ ჩხეიძე . . . . . 41  
 გოგი ქავთარაძე — ჩემი მეგობარი რევისორი . . . . . 42  
 თამაზ გოდერძიშვილი — შემოქმედებითი  
 სინარულის მომნიჭებელი . . . . . 43

**ისტორია**

დიმიტრ იჭანელიძე — სიმღერისმწერალი მანანა  
 (წერილი მეორე) . . . . . 48  
 ნადია შალუთაშვილი — ვალერიან გუნია — მე-  
 გობრობის ერთგული ქომაგი . . . . . 66  
 ნანა ზღულაძე — ია ეკალაძე — თეატრალური  
 კრიტიკოსი . . . . . 70  
 ზურაბ ზანგურაშვილი — ბერიკები ქართულ  
 სცენაზე . . . . . 75  
 ნანა ლეონიძე — ქართველი მსახიობები ქარ-  
 თული ჟურნალის ფურცლებზე . . . . . 87  
 ლალი ყურულაშვილი — დავიმახსოვროთ!  
 საქართველოს რესპ. სახელმწიფო თეატრებში  
 განხორციელებული ახალი დადგმები  
 (1992 წ. 1-ლი იანვრიდან 1993 წ.  
 12 იანვრამდე) . . . . . 93  
 ქეთევან კიკნაძე — ალექსანდრე იოსელიანის  
 ხსოვნას . . . . . 98  
 ნესტან კვიციანი — შეხვედრა სოფიკო ჭიაურელთან . . . . . 99

**წიგნის თარო**

ციური ხეთერელი — წერილების კრებული . . . . . 101

ნიღბების სამსახროში

1-6/136

კურიოზი თავშესაძრავად: რუსთაველის თეატრი მექსიკაში მიემგზავრებოდა. თვითმფრინავი, რომლითაც ვემგზავრობდით, გზად ირლანდიაში, ქალაქ შენონში დაფრინდა. საწვავით უნდა აღჭურვილიყო, შენონში საათნახევარი-ორი საათი მოგვიწევდა მოცდა.

შენონი უზარმაზარი საერთაშორისო აეროპორტია. აქ იყრიან თავს აღმოსავლეთიდან დასავლეთში, დასავლეთიდან აღმოსავლეთში, ჩრდილოეთიდან სამხრეთში და სამხრეთიდან ჩრდილოეთში მიმავალი თვითმფრინავები. მიღეთის ხალხი ირევა შენონის აეროპორტში. რომელ ენაზე ლაპარაკს არ გაიგონებთ იქ. რომელი რასისა და ერის ადამიანს არ შეხვდებით. აეროპორტი მოფენილია მაღაზიებით. ყველაფერს იყიდით ნემსით დაწებულ სხლით დამთავრებული, ნაყინით დაწებულ გემით დამთავრებული, ნაირნაირი ფული ტკიცინებს. ნაირნაირი საქონელი გადადის ხელიდან ხელში.

სხედან მეკერმენი პაწია, ჭრელ ჭიხურებში და მიმდინარეობს ფულის გახურებული გაცვლა-გამოცვლა.

ერთადერთი ფული, რომელიც არავის აინტერესებს და რომელშიც არავინ გახეტობს შაურსაც არ გაგიცვლის, მარტო საბჭოური მანეთია. ერთადერთი მგზავრი, რომელიც წყნარად ზის და გაცხოველებულ ვაჭრობაში არ მონაწილეობს, მხოლოდ და მხოლოდ სსრკ-ის მიქალაქეა. ეს უსაშველოდ დამამცირებელ მდგომარეობაში აუენებდა ყოველ ადამიანს, ვინც სსრკ-დან იყო.

ეროსი მანჭგალაძე ერთხანს მშვიდად იჯდა. თითქოს არაფერს აქცევდა ყურადღებას. თურმე ბრაზი ნელნელა უგრძობებოდა გულში. უცბათ წამოდგა და მეკერმის ჭიხურისაკენ მძიმე ნაბიჯით გაემართა. მეკერმე სრულიად ახალგაზრდა, 20-22 წლის უმაწვლილი თუ იქნებოდა. მისკენ მიმავალი ეროსი რომ დაინახა, სახე გაებადრა. დასახვედრად მოემზადა, ალბათ იფიქრა: ფული თუ ექნება, ამ ბრგე, ტანად, წარმოსადეგ, ლამაზად ჩაცმულ-დახურულ დარბაზივთ მამაკაცს ექნებო. ეროსი დინჯად მიუახლოვდა ჭიხურს. კვებოში, მეკერმის წინ, ლენინისთავიანი, წითელი, საბჭოური თუმნიანი დაღო. მეკერმეს მყისვე შეეცვალა სახე. უსაზღვრო ირონია გამოეხატა. მერე საბჭოურ თუმნიანს წკიპურტი ჰკრა და უკან გადმოაგდო. თუმნიანი იატაკზე ფრიალ-ფრიალით დაეშვა.

ეროსი ცივად მოტრიალდა. იატაკზე დავარდნილ ათმანეთიანისაკენ არც მიუხედავს (ვისღა სჭირდებოდა ქალაქის ნაქუწი), იქითკენ გამოსწია, სადაც ჩვენ ვისხედით. აღარავის გაუღიშა — არც ეროსის, არც ჩვენ. ყველას ერთნაირად დაგვეფულა დამცირების გრძნობა.

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თეატრი და ცხოვრება“ № 1, 2, 3, 4, 1993 წ.

საქართველოს  
საგარეო  
მინისტროს  
სამედიცინო  
სამსახროში

\* \* \*

მექსიკაში გასტროლები დამთავრდა. მასპინძლებიც კმაყოფილი დარჩნენ და ჩვენც. რაც მთავარია, თითო-ორიღა დოლარი ყველას გვიქყავის ჭიბეში. უკან რომ დავბრუნდებით და ისევ შევჩერდებით შენონში, ჩვენც გავერევით ხალხის მარაქაში.

სსრკ-ის საელჩოში გამოგვემშვიდობნენ და გვაცნობეს: თქვენ მექსიკისაკენ იმგზავრეთ მარშრუტით: მოსკოვი—შენონი—ნიუ-იორკი—მეხიკო. უკან კი გაბრუნდებით: მეხიკო—ჰავანა—რაბათი—მოსკოვი. ყველას გული ჩაგვწყდა: შენონში ვეღარ მოვხვდებით. მაგრამ არა უშავს. რაბათიც ხომ საერთაშორისო აეროპორტია? რით იქნება ნაკლები შენონზე?

უსიამოვნება უკვე მეხიკოს აეროპორტში დაიწყო. საბჭოურ თვითმფრინავში უნდა ჩაგვსხან და ისე გავვისტუმრონ ჰავანაში, ძველთა ძველია ეს თვითმფრინავი. გამოყენების უავლი დიდი ხანია გაუვიდა. ყველა საერთაშორისო ნორმით მისი ექსპლუატაცია აღარ შეიძლება, მაგრამ სხვა თვითმფრინავი მეხიკოსა და ჰავანას შორის არ დაფრინავს. ყველა წუხს — მეხიკოს აეროპორტის თანამშრომლებიც, სსრკ-ს საელჩოს წევრებიც, სერვანტესის სახელობის ფესტივალის ორგანიზატორებიც. ყველას ეშინია — ჩააღწევს კი ეს თვითმფრინავი ჰავანამდე? თან საიდუმლოებით სავსე ბერძუნის სამკუთხედს უნდა გადავუფრინოთ. მეტი გზა არ არის, ამ თვითმფრინავით უნდა გავსწიოთ სსრკ-კენ.

ქვითინით გამოგვითხოვენ მასპინძლები.

ჭრიჭინ-ჭრიჭინით, რუევა-ნჭღრევით, რწყევა-გულისრევით, როგორც იქნა, ჰავანას ჩავაღწიეთ. უკვე შუაღამე იდგა. ჰავანის აეროპორტის ელნათურები ოდნავ ბუტუკვდნენ. სულიერი არ ქვანებდა. მარტო ჩვენ ვიყავით, რამდენიმე საათი უნდა გვეცადა, სანამ მოსკოვს მიმავალ თვითმფრინავში მოვკალათდებოდით. ყველაფერი დაკეტილი იყო. წყალი რომ წყალია, იმასაც ვერ დაღვევდი, ველოდით ასე ურებჩამოყრილი ჩვენი გამგზავრების წუთს. ორი თუ სამი საათი რომ გავიდა, „აეროფლოტის“ წარმომადგენელი გამოჩნდა. იგი ეროვნებით ქართველი აღმოჩნდა. გაგვებარდა: სხვა თუ არაფერი, თვითმფრინავში ჩასხდომის ცერემონიალს მაინც შეგვიმსუბუქებს, მაინც ჩვენებური კაცია. თურმე აქ გველოდა, რაც გველოდა.

ჭერ გვლანძღა: რას დაეთრევით, რომ დაეთრევით, არ გეყოთ სპეკულანტობა? სსრკ-ს თავს ჭრით!, დოლარის გულისხათვის ყველაფერს კადრულობთ...

მერე დაიჩემა: ყველანი უნდა გაგჩხრიკოთ. ის საქონელი უნდა ჩამოგართავთ, ქორვაპრობისათვის რომ მიგაქვთ თბილისში. ეს თვითმფრინავი თუ წავა, ხვალ მეორეთი წაეთრევით, მაგრამ იმას კი არ დავუშვებ თბილისში გაძეძგილი ჩემოდნებით ჩახვიდეთ...

ჭერ მოთმინებით ვუსმენდით ამ ნაძირალას ყრანტალს. ვფიქრობდით, გახეთქილი მთვარელია და ნუ აუყვებითო, მაგრამ ენის ტარტალი რომ აღარ გაათავა, აქ კი სტაცეს ყორუში ხელი თეატრის ბიჭებმა და კედელზე მიაკრეს. იცოცხლეთ, ახლა კი გადმოყარკლა შიშით თვალები. გაუგებრად ალუღლულდა. ცოტაც და მისგან ძვალბრილგასწორებული ხორცის მეტი არაფერი დარჩებოდა, „აეროფლოტის“ მეორე წარმომადგენელი რომ არ მოვარდნილიყო. იმან სულ ბოდიშები გვიხადა. დაგვამშვიდა, დაგვაწყნარა. ჩვენი უბედური თანამემამულე სადღაც წაიყვანა (მერე აღარ გამოჩენილა). მანამ არ მოგვცილებია, სანამ თვითმფრინავში არ დაგვაბინავა.

„აეროფლოტის“ ეს მეორე წარმომადგენელი ეროვნებით სომეხი გახლდათ.

ჩვენი თვითმფრინავი, ხანგრძლივი ფრენის შემდეგ, რაბათში დაეშვა. გამოვედით თვითმფრინავიდან თუ არა, მაშინვე მივხვდით, რომ აქ ისე არ შეგვხვდებოდნენ, როგორც შენონში. ტრაპთან, თვალხატულა და კეკლუცი სტიუარდესების ნაცვლად, პოლიციელები იდგნენ. ჩავგამწკრივეს და დაბალი, ერთსართულიანი შენობისაკენ წავვიძღვნენ. ამ შენობაში შეგვიყვანეს. სამოცდათი კაცი ერთ პატარა ოთახში შეგვრეკეს (თავი არა, მაგრამ ვირთხა კი ნამდვილად ვერ მოიქნევდა კულს ამ ოთახში). კარები ჩაქეტეს და წავიდნენ, ცოტა ხნის მერე სარკმელი გაიღო. პოლიციელმა ერთი დოქი წყალი შემოიღო. სარკმელი კი მჭიდროდ დაგმანა.

ოთახში, სკამების გარდა, არაფერი იდგა, კედლებიც ცარიელი იყო. მხოლოდ მაროკოს მეფის პასან მეორის პორტრეტი გადმოგვეყურებდა. ჩამიჩუმიც კი არ ისმოდა გარედან. ფანჯარაში ასაფრენი ბეტონირებული ბილიკი მოსჩანდა და უსასრულო ჰორიზონტი. კაცი არ იყო, რომ გეკითხა და შეგვეტყო — რა დანაშაულისათვის ვიყავით ამ ოთახში გამომწყვდეული. მოგვიანებით გავიგეთ: სსრკ-ის ხსენებაზე მაროკოსი ხალხს თურმე ელეთმეღეთი მოსდიოდა, ყოველი კაცი, ვინც სსრკ-ში ცხოვრობდა, KGB-ს აგენტი ეგონათ. მაროკოს ხელისუფლებას მიაჩნდა, რომ მაროკოელისათვის საბჭოელი მოქალაქის დანახვაც კი საზიანო იყო.

ორი საათი გვაყურუშტეს ასე. მერე ისევ პოლიციელები გამოჩნდნენ. ისევ ჩავგამწკრივეს და ამჯერად თვითმფრინავისაკენ გავვიძღვნენ.

შენონის მეორედ ხილვის ოცნება ოცნებად დარჩა და გაჭირვებული სამიოდ დოლარიც დაუხარჯავი.

V

თეატრში სამი დიდი ჰირვეულობა არსებობს — დრამატურგის, რეჟისორისა და მსახიობის. არაფერს ვამბობ უფრო პაწია ჰირვეულობებზე, რომელსაც წარმოდგენის ბედ-იღბალზე არსებითი გავლენის მოხდენა არ შეუძლია.

თუ გსურს სპექტაკლი გამოვიდეს, სამივე დიდი ჰირვეულობა უნდა გადაილაზოს. მაგრამ ეს ისე უნდა მოხდეს, რომ არც ერთი მათგანის პატივმოყვარეობა არ შეილაზოს. თეატრში ისე არაფერი ფასობს, როგორც პატივმოყვარეობა, ვაი აღმინისტრატორის ბრალი. თუ ვისიმე პატივმოყვარეობა შელახა, მას ვერაფერი გადაარჩენს.

სამივე ჰირვეულობა უთუოდ ცალკალკე მიმოხილვის საგანია და, არადა თქმა უნდა, მეც ასე ვაყაყეთებ.

დ რ ა მ ა ტ უ რ გ ი

მას მერე, რაც ევროპული ტიპის ქართულმა თეატრმა ფეხი აიდგა, ერთი აკვიატებული აწრი ბატონობს: ქართული თეატრი ჭეროვან უურადღებას არ უთმობს ქართულ დრამატურგიას. ამის არავითარი საფუძველი არ არსებობს, მაგრამ რატომღაც ქართველს უყვარს დაუინებით იმეორებდეს იმას, რის საბუთი და დოკუმენტი არა აქვს.

სანამ თეატრში მივიდოდი, გაზეთმა „კომუნისტმა“ 1972 წლის 18 ნოემბერს დრამატურგ გენო ქელბაქიანის წერილი გამოაქვეყნა — „თეატრი, რეპერტუარი, კრიტიკა“. ამ სტატიაშიც გამეორებული იყო ძველი საყვედური: ქართულ თეატრში, განსაკუთრებით რუსთაველის თეატრში, უცხოურ პიესებს მეტს დგამენ, ვიდრე ქართულს.

ბ. ქელბაქიანი წერდა:

„რამდენიმე წლის წინათ საუბარი მქონდა რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთ ხელმძღვანელთან.

— რა პიესას დგამთ უახლოეს ხანში? — ვკითხე მას.

— ო, ჩვენი რეპერტუარი ამჟამად ძლიერ მდიდარია. გატაცებული ვართ ერთბაშად რამდენიმე პიესით. ეს პიესებია:

„ირკუტსკის ისტორია“ — არბუზოვისა, „ქალთა აჯანყება“ — სანდერ-ბიუსი, „სასტუმროს დიასახლისი“ — გოლდონისა, „მატყუარები“ — მარსელ კარნესი, „წვიმის გამყიდველი“ — ნევისა, „მესამე სურვილი“ — ბლაუეისა, „სასწაულმოქმედი“ — გიბსონისა.

ამდენმა უცხოურმა გვარებმა თავბრუ დამახვიეს“.

რასაც ბ. ქელბაქიანი ამბობდა, არა მარტო უსაფუძვლო იყო, არამედ მტკნარ ტყუილიც. მის წერილში ვითარება ისე იყო წარმოდგენილი, თითქოს ეს პიესები ერთმანეთის მიყოლებით დაიდგა. მაგრამ რეალობა სხვაგვარი გახლდათ. 1960 წელს დაიდგა „ირკუტსკის ისტორია“ და „ქალთა აჯანყება“, 1962 წელს — „სასტუმროს დიასახლისი“ და „წვიმის გამყიდველი“, 1968 წელს — „მესამე სურვილი“ და „სასწაულმოქმედი“, ხოლო „მატყუარები“ საერთოდ არ დადგმულა. თუ დასკვნას გვაკეთებთ, უნდა ვთქვათ, რომ ოთხი წლის მანძილზე ექვსი არაქართული პიესა დაიდგა. ახლა ისიც ვკითხოთ — რამდენი ქართული პიესა განხორციელდა ამავე ოთხი წლის მანძილზე რუსთაველის თეატრში? თვრამეტი. შეფარდება — ექვსი და თვრამეტი — თავისთავად მეტყველებს — როგორ უურადღებას აქცევდა ქართული თეატრი ქართულ დრამატურგიას. მაგრამ ერთხელ აკვიატებულ აზრს ვერ თმობდნენ. დრო და დრო იგი შეორდებოდა. ქართველ მწერალთა მერვე ურილობაზე გრიგოლ აბაშიძე სინანულით აღნიშნავდა:

„დასანანია, რომ რუსთაველის თეატრის დიდი წარმატება მოსკოვში ვერ განაწილა ჩვენმა დრამატურგიამ“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1976 წ., 25 აპრილი).

არც ეს სინანული იყო სამართლიანი. მოსკოვში საგასტროლოდ რუსთაველის თეატრმა ექვსი წარმოდგენა წაიღო — დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, შალვა დადიანის „გუშინდელნი“, პოლიკარპე კაკაბაძის „უვარ-უვარე“, გურამ ფანჯიძის „მეშვიდე ცა“, ალექსანდრე გელმანის „დასაწყისი“ („პრემია“) და ბერტოლტ ბრენტის „კავკასიური ცარცის წრე“.

როგორც ხედავთ, ექვსი საგასტროლო სპექტაკლიდან ოთხი ქართულია. ამიტომ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მოსკოვში რუსთაველის თეატრის მაშინდელ გამარჯვებას სრულად იზიარებდა ქართული მწერლობა საერთოდ და კერძოდ დრამატურგია.

ის სხვაა, თუ უველა ქართულ პიესას თანაბარი მოწონება არ ერგო. თუ „უვარუვარე“ გამოაღწებელი შთაბეჭდილება მოახდინა, „მეშვიდე ცას“ გულგრილად შეხვდა მაყურებელი. ეს ჩვეულებრივი ამბავია. ყოველთვის სპექტაკლი არ გამოდის მხატვრულად ძლიერი, შთაბეჭედავი და მიმზიდველი.

ეს აკვიატებული აზრი თეატრისა და დრამატურგიის ურთიერთობას ხელს უშლიდა, მაგრამ იგი აწალი და მოულოდნელი არ ყოფილა. მე-19 საუკუნე რომ არ გაეცხენებ, საბჭოური პერიოდის ქართული თეატრის ისტორიიდან მოვუხმობ ორიადე მაგალითს.

1924 წელს ურნალ „კავკასიონში“ (№ 1—2) კოტე მარჯანიშვილი ჩიობდა:

„უკანასკნელი წლის განმავლობაში, როგორც გაზეთის ფურცლებზე, ისე საზოგადოებრივ წრეებში, გაისმის საუვედური ჩვენი თეატრის მიმართ, თითქოს იგი არ აქცევს ყურადღებას ორიგინალურ ქართულ რეპერტუარს, ეროვნულ დრამატულ ლიტერატურას...“ (გვ. 188).

ოთხიოდე წლის შემდეგ, 1928 წელს, მწერალთა კავშირის ურილობაზე, ამავე პრობლემის გამო გამოთქვამდა გულისტკივილს სანდრო ახმეტელიც. „რაც შეეხება ზოგიერთის აზრს, რომ თითქოს ქართული თეატრის ხელმძღვანელს არ უნდა ქართული რეპერტუარის შექმნა, ეს ბრალდება უფრო ადრე წამოყენებული იყო კოტე მარჯანიშვილის წინააღმდეგ და წამოყენებულია დღესაც.

არც მაშინ და არც დღეს მას არავითარი ნიადავი არ ჰქონია და არც აქვს. თუ შეიძლება შექმნა ქართული თეატრისა, ეს შეიძლება მხოლოდ ქართული რეპერტუარით“ (კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958 წ., გვ. 210).

თუკი კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს, 20-იან და 30-იან წლებში ამ მხრივ მუწათს უბედავდნენ, 70-იან წლებში რატომღა უნდა გაკვირვებოდა იგი ვინმეს? არც გამკვირვებია, ოღონდ ეგ იყო, ზოგჯერ ვითარების გარკვევას ვცდილობდი და მოვლენის ახსნას. ამის ცდაა ის სიტყვა, რომელიც „ლიტერატურული საქართველოს“ სადისკუსიო დარბაზში ვთქვი და გამოაქვეყნა კიდევ გაზეთმა (1979 წ., 14 სექტემბერი).



„რა თქმა უნდა, ლაპარაკი იმის შესახებ, რომ თეატრს დრამატურგია სჭირდება და თეატრი უდრამატურგოდ არ არსებობს, ანბანური ჭეშმარიტებაა და ამას ვერავინ უარყოფს. მაგრამ აზრი, რომელიც მოარულია და გავრცელებული, თითქოს ქართული თეატრი ქართულ დრამატურგას არ აქცევს სათანადო ყურადღებას, მე მგონი უნიჭო დრამატურგების მოგონილია. იმათი მოგონილია, ვისი პიესებიც დაუწუნებიათ ამა თუ იმ თეატრში. მაგრამ თუ ნიჭიერი დრამატურგიული ნაწარმოები, ნიჭიერი პიესა გამოჩნდა, მე მგონი ქართული თეატრის ყურადღების გარეშე არ რჩება. თუ თეატრს დრამატურგის მხრივ ვინმე რამეს უსაყვედურებს, უპირველესად ის უნდა უსაყვედუროს, რომ ზოგჯერ მეტისმეტად სუსტ პიესებს ვდგამთ და ეს სუსტი პიესები არ შეესაბამება ზოგიერთი თეატრის აქტიორულ და რეჟისორულ შესაძლებლობას, მის მხატვრულ სახეს. თქვენ მართალი ბრძანდებით, როცა ამბობთ, რომ ყველა თეატრს თავისი შემოქმედებითი სახე აქვს, თავის შემოქმედებითი პროფილი, და რა თქმა უნდა, ამგვარი დრამატურგიც სჭირდება. დრამატურგს სჭირდება გათვალისწინება როგორც აქტიორული და რეჟისორული შესაძლებლობისა, ისე იმ პრობლემემატიკისაც, რა პრობლემემატიკისაც თეატრი ემსახურება, რა მხატვრულ პოზიციასაც თეატრი ადგას. ამიტომ, რა თქმა უნდა, პიესის არჩევანი ძალზე რთული და სერიოზული საქმეა. ეს არჩევანი კი, ჩვენდა სამწუხაროდ, უხვი არა გვაქვს. მე უამრავი პიესა წამიკითხავს ჩემი მდგომარეობის გამო. შესაძლებელია, თეატრში რომ არ შემეშავა, ეს პიესები არც კი წამიკითხა. უნდა მოგახსენოთ, რომ ამ პიესების ოთხმოცდაათი პროცენტი, თუ მეტი არა, აშენებულია ერთ გარკვეულ სქემაზე. ეს სქემა ასეთი ვახლავთ: ერთნი იპარავენ და მეორენი მათ ახშელენ. ესაა სქემა იმ უამრავი გრაფომანული მხალისა, თეატრში რომ მოდის. მაგრამ ჭეშმარიტად საინტერესო ნაწარმოები, რომელიც გამოხატავს იმ ტიპოვლს, ჩვენს ხალხს, ჩვენს დროს, ჩვენს პრობლემემატიკას რომ აწუხებს, ძალიან



მშვიდად მოდის. თუ ამგვარი გამოჩნდა, მე მგონია თეატრიც სათანადო ყურადღებას აქცევს და ხელიდან არ უშვებს. პრაქტიკულად დღევანდელ სიტუაციაში ერთი ამბავი მიმაჩნია აუცილებლად: თეატრში დრამატურგებიც უნდა მუშაობდნენ, თეატრის შტატში უნდა იყვნენ დრამატურგები. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სხვა მწერლის პიესა აღარ დაიდგას. დრამატურგი უნდა მუშაობდეს თეატრში იმიტომ, რომ რაკი თეატრს თავისი საკუთარი შემოქმედებითი ხსენე აქვს, ამ ხსენეს დრამატურგიაც უნდა ქმნიდეს რეჟისორთან და აქტიორულ ანსამბლთან ერთად. თეატრის დრამატურგი ამას უფრო კარგად გააკეთებს. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისიც, რომ თეატრს თავისი სპეციფიკა აქვს. ამ სპეციფიკას შესწავლა და ათვისება სჭირდება, თუ გნებავთ, ცოდნა ტექნოლოგიური თვალსაზრისითაც. შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ, როცა ლაპარაკობენ წეესპირზე ან მოლიერზე, ამბობენ, რომ ისინი თვითონ რეჟისორობდნენ, აქტიორობდნენ. ამდენად ყველა იმ საიდუმლოს, რასაც თეატრალური ხელოვნება შეიცავს, ზედმიწევნით ფლობდნენ. ეს ცოდნა კი მათ შემოქმედებაშიც აისახებოდა. ამ ცოდნის შეძენა დრამატურგს თეატრის შემოქმედებით სამუშაოში მუშაობით შეუძლია. ამ ცოტა ხნის წინათ, ჩვენ თეატრში დრამატურგის უშუალო საქმიანობის მოწმე გავხდით. როცა დიუსელდორფის თეატრში ვიყავით, ვნახეთ, რომ თეატრის შტატში რამდენიმე დრამატურგი მუშაობდა, ამ თეატრისათვის წერდა, თეატრის დრამატურგით უზრუნველყოფაზე ფიქრობდა. ეხმარებოდა სხვა დრამატურგებსაც, რათა შეექმნათ სწორედ იმ თეატრის პროფილისათვის ახლობელი პიესები. რა თქმა უნდა, — კვლავ ვიმეორებ, — ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს სხვისი აღარაფერი დავდგათ. პირიქით, დიუსელდორფის თეატრის სცენაზე არ დადგმულა „შტატისანი დრამატურგების“ არც ერთი პიესა, მაგრამ ვერ იტყვი, რომ ის დრამატურგები თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში აქტიურ მონაწილეობას არ იღებდნენ. ისინი მონაწილეობენ თეატრისათვის საგანგებო დრამატურგიის შექმნაში. სხვათა პიესების დახვეწისა და გამდიდრების საქმეში. სხვათა შორის, იმ დრამატურგების პიესები სხვა თეატრებშიც იდგმება. რაც მოგასხენეთ, ჩემი აზრით, ძალიან შეუწყობს ხელს დრამატურგის განვითარებას. მით უმეტეს, რომ ჩვენ არა გვაქვს ის დიდი და მტკიცე ტრადიცია დრამატურგიაში, როგორც გვაქვს პოეზიასა და პროზაში. არ შეიძლება ამ ამბავმა სტიმული არ მისცეს დრამატურგის განვითარებას. ახალგაზრდობას არ დაეხმაროს თუნდაც მატერიალური თვალსაზრისით, არ მისცეს ღრმად და ბეჭითად მუშაობის საშუალება. მით უფრო, რომ, როგორც გითხარით, ამგვარი მეთოდი უკვე დანერგილია მსოფლიოს ბევრ თეატრში. თუმცა, რაღა შორს წავიდეთ, იგივე ნემიროვიჩ-დანჩენკო დრამატურგი იყო, მუშაობდა თეატრში და გადამწვეტ როლს თამაშობდა სამხატვრო თეატრის ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში. ერთი სიტყვით, უამრავი მაგალითის დასახელება შეიძლება. ჩვენ ვცდილობთ, მწერლობასთან მჭიდრო კავშირი გვქონდეს. ჩვენ გვინდა ეს ურთიერთობა რაც შეიძლება გაფართოვდეს, რაც შეიძლება ფართოდ ჩაებას ჩვენი მწერლობა თეატრის შემოქმედებით მუშაობაში. ეს ჩვენი მოვალეობაა და მოვალეობას შესრულება სჭირდება. სხვათა შორის, კარგად აქვს ნათქვამი აკაკი წერეთელს, როცა მეცხრამეტე საუკუნეშიც დიდ საყვედურებს გამოთქვამდნენ ქართული თეატრის მიმართ. მაშინ აკაკის უთქვამს: შესაძლებელია ქართული დრამატურგია უფრო სუსტია, ვიდრე რომელიმე სხვა ქვეყნის დრამატურგია, მაგრამ ქართული დრამატურგია ქართული კულტურის სვილია

და ჩვენ მოვალენი ვართ მასზე ვიზრუნოთ. როგორც მშობელია მოვალე იზრუნოს შვილზე, რომელიც არ არის ისეთი კარგი და ლამაზი, როგორც სხვისი შვილიაო. აკაკის ამ ამდგომს, ყველა თვალსაზრისით, გათვალისწინება და სახელმძღვანელოდ მიჩნევა სჭირდება. თუ ვინმე უკმაყოფილოა თეატრით, — ამ შემთხვევაში ჩვენი თეატრით, — ეს გამოწვეულია იმით, რომ რუსთაველის თეატრი მოვალეა უფრო მკაცრი იყოს ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ. ამას განაპირობებს თვითონ თეატრის შემოქმედებითი დონე. თეატრებმა ყოველგვარ ფორმას უნდა მივმართოთ, რაც საქმეს უშველის. რამდენადაც უფრო გაცხოველებული იქნება ურთიერთობა მწერლობისა და თეატრისა, იმდენად უკეთეს შედეგს მივიღებთ. თუ გულწრფელი ვიქნებით, უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი თეატრალური ურთიერთობანი, მწერლური ურთიერთობანი, ძალზე მოდუნებულია. თითქოს არაფერი გვაწუხებს, არ გვაღელვებს, დამშვიდებულნი ვფუფუნებთ ყველაფერს. მაგალითად, გვაქვს დრამატურგიის სექციები მწერალთა კავშირში, თეატრალურ საზოგადოებაში... თავი რომ დავანებოთ ამ სექციების მუშაობას, თვითონ ქართული თეატრია პასიური თავისივე ნამუშევრების შეფასებაში, სეზონის ბოლოს გაიმართება ერთი პლენუმი. ამ პლენუმზე ვილაპარაკებთ და ამით გათავდება საქმე. თავი დავანებოთ იმას, რომ ეს ერთი პლენუმი მთელი თეატრალური სეზონის შესაფასებლად ცოტაა, მთავარი უფრო ისაა, რომ ამ პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობას არ იღებენ არც თბილისგარეთა თეატრების წარმომადგენლები და, რაც უფრო სამწუხაროა, არც მწერლები“.

\* \* \*

ისინი, ვინც ქართულ თეატრს ქართული დრამატურგიისადმი გულგრილობაში მუნათს ხდებდა, კარგად იცნობდნენ რეპერტუარის შედგენის წესს. მაგრამ, როცა საქმე თეატრით უკმაყოფილებაზე მიდგებოდა, არავინ ითვალისწინებდა ზოგიერთ ობიექტურ ფაქტორს, რომელიც თეატრისა და დრამატურგიის ნორმალურ ურთიერთობას ხელს უშლიდა.

ამა თუ იმ თეატრალური სეზონის რეპერტუარს თეატრი აღგენდა, მაგრამ დაკანონებული წესით. ისეთ დიდ თეატრებს, როგორც რუსთაველისა და მარჩანიშვილის თეატრები იყო, წელიწადში გეგმით ექვსი ახალი წარმოდგენის დადგმა ევალებოდა. როცა ექვსი სპექტაკლისათვის პიესებს ვარჩევდით, აუცილებლად უნდა გაგვეთვალისწინებინა ერთი რუსული პიესა, ერთი უცხოური და დანარჩენი ოთხი კი ქართული კლასიკური და თანამედროვე პიესა. ამ შეფარდების დარღვევას არ გვაპატიებდნენ. თეატრის მიერ შედგენილ რეპერტუარს, მერე კულტურის სამინისტრო ამტკიცებდა. დამტკიცებული რეპერტუარი ზედამხედველობისა და კონტროლისათვის საქართველოს კვ ცვ-ის ეგზავნებოდა. გარეგნულად თითქოს საქართველოს კვ ცვ საქმეში არ ერეოდა. იგი ფხიზლად აღევნებდა თვალუფრს რაიმე კრამოლური არ გაპარულიყო. არავითარი კრამოლა არ იყო მოსალოდნელი. ყოველ ხელოვანს, ყოველ მწერალს თავში ავტოცენზორი ეჭდა და მკაცრად აკონტროლებდა. მაგრამ ეშმაკს არ ეძინა და საქართველოს კვ ცვ-იც ფხიზლად უნდა ყოფილიყო.

ამგვარი საფეხურებრივი სისტემა (თეატრი — კულტურის სამინისტრო — საქართველოს კვ ცვ), ცხადია, თეატრისა და დრამატურგიის ურთიერთობას ართულებდა და აძნელებდა. წინასწარ იოლი მისახვედრი არ იყო რეპერტუარში შეტანილ პიესას რომელ საფეხურზე ამოგაღებდნენ. ამასთანავე, დაუწერელი

კანონის მიხედვით, დრამატურგს არ უნდა გაეგო — ვინ ამოიღო მისი პიესა, რეპერტუარიდან ვერც კულტურის სამინისტროს და ვერც საქართველოს კ კვ-ის ხელს ვერ დაადებდი. პასუხისმგებლობა თეატრს უნდა ეკისრა. ვინცოცაა, თეატრი სიმართლეს იტყუდა და მწერალი შეატყობდა მისი პიესის ბედ-იღბალს, იგი კულტურის სამინისტროში და საქართველოს კ კვ-ში გარბოდა საჩივ-  
ლეულად. მაღალ ინსტანციაში მისულ დრამატურგს ერთი ტრაფარეტული პასუხით ისტუმრებდნენ:

— როგორ გეკადრებათ, ჩვენ თქვენი პიესით აღტაცებული ვართ. ასეთი პიესა ჭერაც არ დაწერილა და არც ოდესმე დაიწერება. რეპერტუარიდან ვინ ამოიღებდა? ეს თვითონ თეატრს არ უნდა მისი დადგმა. ამიტომ გვაბრალებს ჩვენ. როდის იყო ჩვენ თეატრის საქმეში ვერეოდით?! თეატრში წადით და მანამ არ მოეშვათ, სანამ პიესას რეპერტუარში არ დატოვებენ და არ დადგამენ.

დრამატურგმა, რა თქმა უნდა, იცოდა, რომ ატყუებდნენ, მაგრამ ეს ტყუილი მისთვის ხელსაყრელი იყო. საქართველოს კ კვ-ის ან კულტურის სამინისტროს წინააღმდეგ წასვლა ძნელი ვახლდათ. არსებითად შეუძლებელიც. თეატრთან დავა-კინკლაობა კი — ადვილი. არ იყო გამორიცხული, რომ დაუსრულებელი საჩივრებით დრამატურგს მოკავშირედაც კი გაეხადა კულტურის სამინისტროც და საქართველოს კ კვ-იც. ამდენად, უველაფრის თეატრისათვის გადაბრალება გარკვეულ ფანდაცად გამოიყენებოდა.

1979 წლის მაისის ბოლო იდგა. რუსთაველის თეატრში ნოდარ წულეის-კირის მოთხრობის — „დავით აღმაშენებლის ქვა“ — მიხედვით წარმოდგენა იდგმებოდა. ნოდარი მაშინ არაოფიციალურად შეირისხული იყო. ჭერ კონსტი-ტუციაში ქართული ენის სტატუსის დასაცავად მწერალთა კავშირში წარმოთქმუ-ლი სიტყვისათვის და მერე 1978 წლის 14 აპრილის დიდ მანიფესტაციაში აქტი-ური მონაწილეობისათვის. როგორც ჩანს, ვიღაცას არ მოსწონდა, რომ მისი პიესა იდგმებოდა თეატრში. ჭერ რობერტ სტურუა გამოიძახეს კულტურის სამი-ნისტროში და წინადადება მისცეს: ნ. წულეისკირის პიესის დადგმა შეწყვიტეთ, მაგრამ ისე, რომ ბაქრაძემ არ გაიგოსო. ეს უაზრო დავალება იყო. მართალია, რ. სტურუას მაშინ უკვე მთავარი რეჟისორის პოსტი ეჭირა, მაგრამ სექტაკლის დადგმას ისე როგორ შეაჩერებდა, მე არ გამეგო? რობერტმა, რა თქმა უნდა, უარი თქვა. მერე მე თავად გამოიძახეს.

ლაპარაკი მობოდიშებით დაიწყო: კულტურის სამინისტროს ამის გაკეთება არ უნდა, მაგრამ საქართველოს კ კვ მკაცრად გვაავლებს და სხვა გზა არა გვაქვს რაღაცნაირად მდგომარეობიდან უნდა გამოვძვრეთო. იქნებ ჭერ ალექ-სანდრე გელმანის და თამაზ ჭილაძის წარმოდგენები ვუჩვენოთ და „დავით აღმაშენებლის ქვა“ შემდეგ მივაცულოთო.

მართალია, ვერ დავადგინე — კონკრეტულად ვისი სურვილი იყო „დავით აღმაშენებლის ქვის“ აკრძალვა, მაგრამ თავისთავად უსიამოვნო საუბარს სრუ-ლებით არ შეუწუხებდითარ. კარგად ვიცოდე: ოფიციალურ ბრძანებას — წარ-მოდგენაზე მუშაობა შეჩერდესო — ვერც საქართველოს კ კვ გასცემდა და ვერც კულტურის სამინისტრო. მაშინ ამგვარი ღონისძიებები მოლაში არ იყო. როგორც უკვე ითქვა, ერჩივნათ, ქალათის როლი თეატრს შეეხსრულებინა. თე-ატრმა ხელისუფლების სურვილს ყურადღება არ მიაქცია და „დავით აღმაშე-ნებლის ქვა“ მაინც დაიდგა.

ამგვარი შემთხვევები, რაც, სამწუხაროდ, არც თუ იშვიათი იყო თეატრის ცხოვრებაში, ძალიან ართულებდა მწერლობასთან ურთიერთობას.

თეატრისა და დრამატურგიის ურთიერთობაში მარტო ამგვარი დაბრკოლებას რომ ყოფილიყო, რა გვიჭირდა. ბევრი სხვაც არსებობდა, თუნდაც ე. წ. აქტუალური თემა.

რაკი კომუნისტური რეჟიმი ხელოვნება-მწერლობას საერთოდ და, კერძოდ თეატრს, იდეოლოგიის იარაღად თვლიდა, ბუნებრივია, ითხოვდა პიესებშიც აქტუალური თემის შესაბამისად დაწერილიყო და წარმოდგენაც ასე დადგმულიყო. აქტუალურ თემად კი კომუნისტური პარტიის განკარგულებათა და დადგენილებათა „მხატვრული“ გააზრება-უკუფენა ითვლებოდა.

რად უნდა იმას მტკიცება, რომ ყოველ ნიჭიერ მწერალს არა მარტო საკუთარი მხატვრული სამყარო აქვს, არამედ საკუთარი მსოფლმხედველობაც. იგი ქმნის საკუთარი მსოფლმხედველობისა და საკუთარი მხატვრული სამყაროს მიხედვით. სხვაგვარად მას არ ძალუძს. ამიტომ ნიჭიერი მწერალი, როგორც შეიძლება და რამდენადაც შეიძლება, გაურბოდა აქტუალურ თემას. სამაგიეროდ, უნიჭო მწერლები, როგორც ფუტკარი თაფლს, ისე ესეოდნენ აქტუალურ თემას. აცხოზდნენ და აცხოზდნენ ნაირნაირ „თხზულებებს“ აქტუალური თემის გამოყენებით. თუ ამგვარ პიესას ან სხვა თანრის ნაწარმოებს დაიწუნებდით, დაუყოვნებლივ მზად იყო დამბეზლებელი წერილი. ხელისუფლებას ატყობინებდნენ— მავანი და მავანი ჩემს პიესას (მოთხრობას, რომანს, პოემას) იმიტომ იწუნებს, რომ აქტუალურ თემას ეძღვნება. ჩემი თხზულებით ხელისუფლებას ვუდგავარ გვერდით, კომპარტიის დავალებას ვასრულებ და ის (თეატრის ხელმძღვანელი, ჟურნალისა თუ გაზეთის რედაქტორი, კინოსტუდიის სასცენარო განყოფილების გამგე) კი ხელს მიშლის, მაშასადამე, ხელისუფლებას ებრძვის და უნდა აილაგმოსო.

ამგვარი დაბეზლება თითქმის ყოველთვის ქრდა. ხელისუფლება მხარს უჭერდა აქტუალურ თემას და მის ავტორს. მაკულატურით ივსებოდა გამოცემლობები, ჟურნალ-გაზეთები, თეატრები. იმას თუ გავითვალისწინებთ, რომ აქტუალური თემის შესაბამისად პიესები უზომოდ უზვად იწერებოდა, ხოლო თეატრს მხოლოდ ოთხის არჩევის საშუალება ჰქონდა, ისიც უნდა წარმოიდგინოთ, ყოველ წელს რამდენი უკმაყოფილო და მტრადმოკიდებული „დრამატურგი“ უჩნდებოდა მთავარ რეჟისორს (გნებავთ, სარეჟისორო კოლეგიას), ლიტერატურული ნაწილის გამგეს (რუსთაველის თეატრში ლილი ფოფხაძეს), ადმინისტრაციას და საერთოდ თეატრს. მათი იერიშის მოგერიება სახუმარო საქმე არ გახლდათ.

აქტუალური თემის მოტრფიალე მწერლების საჩივრები და დაბეზლებები კიდევ უფრო ამყარებდა მითს — ქართული თეატრი გულგრილია ქართული დრამატურგიის მიმართ.

1978 წლის 15 სექტემბერს, საქართველოს კპ ცკ-ში გამართულ თათბირზე შევიცადავ გამელაშქრა აქტუალური თემის წინააღმდეგ.

\* \* \*

როგორც კი თეატრზე ჩამოვარდება ლაპარაკი, პირველი, რის გამოც პაექრობა გაიმართება, დრამატურგიაა. ეს ბუნებრივია, რამეთუ თეატრის საფუძველთა საფუძველი დრამატურგიაა. ბევრს ვმსჯელობთ, ვკამათობთ, მაგრამ მდგომარეობა არ იცვლება. დრამატურგია მაინც ჩვენი მწერლობის ჩამორჩენილ

დარგად რჩება. ამ ჩამორჩენას ბევრი სერიოზული მიზეზი აქვს. ზოგი — ობიექტური, ზოგი — სუბიექტური. ჩვენ კი ამ სუბიექტური და ობიექტური მიზეზების გამოკვლევის მაგიერ ერთმანეთს ვდებთ ბრალს მწერალთა კავშირის თუ თეატრალური საზოგადოების პლენუმებზე ყოველთვის ასე ხდება: დრამატურგები თვლიან, რომ თეატრები არ აფასებენ მათ პიესებს, თეატრებს კი მიაჩნიათ, რომ დრამატურგები წერენ სუსტ პიესებს და მათი დადგმა თეატრს წარმატებას არ მოუტანს. ასე იოლად არ დგას საკითხი. ასე რომ იყოს, საქმე შედარებით ადვილად მოგვარდებოდა.

აბა, დავფიქრდეთ. ერთი შეხედვით, თეატრებს სასაყვედურო არ უნდა ბქონდეთ. თითქმის არ დარჩენილა მე-20 საუკუნის ქართველი მწერალი, რომელსაც პიესა არ დაეწეროს და შეძლებისდაგვარად ქართულ თეატრს არ მიშველდებოდეს. მათ ნაშრომს რომ კაცმა თავი მოუყაროს, კარგა დიდი ძალი პიესები დაგვიგროვდებოდა, მაგრამ, ჩვენდა სამწუხაროდ, ამ უამრავი პიესიდან დღეს თეატრში დასადგმელად თითო-ოროლა თუ ივარგებს. უმრავლესობა მეტისმეტად სუსტია და დღევანდელ მაყურებელს ვერაფრით დააინტერესებს.

რატომ მოხდა ეს? მწერლებმა, რომელთაც პროზასა და პოეზიაში მშვენიერი მემკვიდრეობა შეგვიქმნეს, ვერაფერი მოუხერხეს დრამატურგიას.

ცხადია, გარკვეული როლი ქართული დრამატული მწერლობის ტრადიციულმა სისუსტემაც შეასრულა. ქართული მწერლობა 1500 წელიწადს ითვლის, მაგრამ ამ ხნის მანძილზე საყურადღებო დრამატურგი არ გვყოლია. მხოლოდ მე-19 საუკუნეში გამოჩნდა რამდენიმე კაცი, რომელთაც დრამატურგიის სამსახური გაიხადეს მიზნად. მათ შორის ყველაზე ნიჭიერი გიორგი ერისთავი და ავქსენტო ცაგარელი ოდნავაც ვერ შეედრებიან ჩვენი ლიტერატურის ისეთ გიგანტებს, როგორიც იყვნენ ილია, აკაკი, ვჟა და სხვანი. უფრო მეტიც, აკაკი ცერცვაძე პიესებს და ვჟამაც დაწერა „მოკვეთილი“, მაგრამ ამ მწერლების დრამატურგიაც ბევრად ჩამორჩება მათსავე პოეზიას და პროზას.

განა აღ. ყაზბეგის დრამატურგია რითიმე შეედრება მისსავე პროზას? ერთადერთი მწერალი, ვინაც თანაბარი შემოქმედებითი ძალა გამოავლინა პროზასა და დრამატურგიაში დ. კლდიაშვილია, მაგრამ მისი დრამატურგიული მემკვიდრეობა, რაოდენობის თვალსაზრისით, პატარაა და ქართული თეატრის მოთხოვნილებას მართლ ვერ გაწვდება. მაშასადამე, მტკიცე და მყარი ტრადიციის უქონლობამ უთუოდ მოახდინა გარკვეული ზეგავლენა.

მაგრამ, ჩემი აზრით, არსებობდა და დღესაც არსებობს ერთი სერიოზული მიზეზი, რომელიც ბოჭავდა და ახლაც ბოჭავს ქართული დრამატურგიის განვითარებას.

ეს მიზეზია აქტუალური მასალისადმი უპირატესობის მინიჭება აქტუალურ აზრობრივ შინაარსთან შედარებით.

რატომღაც ხშირად ვივინწყებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოებისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს აზრობრივი შინაარსის აქტუალურობას და არა მასალის აქტუალურობას.

ამ კუთხით თვალს თუ გადავავლებთ ქართული პიესების დიდ უმრავლესობას, დაწერილს როგორც წარსულში, ისე დღეს, აღმოჩნდება, რომ უპირატესობა ენიჭება აქტუალურ მასალას და არა აქტუალურ აზრობრივ შინაარსს.

ეს შეცდომაა და ამ შეცდომის წყალობით არსებითად დრამატურგიული მემკვიდრეობის გარეშე დავრჩით.

ამა თუ იმ პერიოდში საზოგადოების ცხოვრება ამა თუ იმ აქტუალურ პრობლემას წამოჭრის. ამ პრობლემას მწერლობა ეხმარება. მაგრამ, გამოხატულება ორგანოა: ერთი მხოლოდ პრობლემის ან მასთან დაკავშირებული მასალის ლიტერატურული ასახვით ქმარულია. მეორე კი პრობლემის, მოვლენის, მასალის უნივერსალურ არსს ეძებს, მის აზრს ავლენს. პირველმა შეიძლება გარკვეულ პერიოდში აქტიურობა კი გამოიწვიოს და სულწაბული კრიტიკოსების ქება-დიდებაც დაიმსახუროს. მეორემ პირიქით — შეუმჩნეველად და უხმაროდ ჩაიაროს მაგრამ დრო გვარწმუნებს, რომ აქტუალური მასალის მშრალად ამსახველი ნაწარმოების ცხოვრება მეტად ხანმოკლეა, ხოლო აქტუალური აზრის მატარებელი ნაწარმოებისა — ხანგრძლივი, ზოგჯერ მარადიულიც.

ამ აზრის საილუსტრაციოდ და საბუთად სამ ქართულ პიესას განვიხილავთ. თავის დროზე ამ პიესებს არც ხობა მოჰკლებია და არც ქართული ლიტერატურის ახალ გამარჯვებად გამოცხადება, მაგრამ დღეს არც მკითხველები იკლავენ თავს მათ წასაკითხად და არც თეატრები ეძებენ დახადგმელად. მალე დაინახავთ, რომ ეს პიესები დრამატურგიას მიტმანსებულ პირებს კი არ დაუწერიათ, არამედ უკეთესს ქართველ მწერლებს. მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ აქტუალური მასალის გამოყენებით. მათ არ უცდიათ მასალაში უნივერსალური მოვლენის აღმოჩენა და აქტუალური აზრობრივი შინაარსის შექმნა.

20-იან წლებში აქტუალური იყო ცრუმორწმუნეობის წინააღმდეგ ბრძოლა. კერძოდ, საქართველოს მთიანეთში ჯერ ისევ მასობრივად სჯეროდათ, წარმართობიდან დარჩენილი რწმენისა: მთები ღმერთთა სავანეა და ადამიანს მათი დაპურობა არც შეუძლია და არც ეპატიება. ამ საკითხს მიეძღვნა შალვა დადიანის „თეთნულდი“.

ქორო: ყოველი ჩვენი მთა სადგურია ჩვენი ღმერთებისა! თეთნულდი არის უდიდესი სავანე ჩვენ ღვთაებათა“.

ღიგორხანი: რამდენიც მწვერვალია, იმდენი ღმერთია, მხოლოდ თეთნულდი კი ტახტია ღმერთებისა“.

არგისი: ჩვენი მთები ღმერთთა სამყოფელია, თეთნულდი კი — ღმერთთა სავანე“.

ამ რწმენის გასაფანტავად სწავლული გეოლოგი გელახსანი გადაწყვეტს თეთნულდზე ასვლას. აღმასკომის თავმჯდომარე ეუბნება ხალხს: „... გელახსანი თეთნულდზე ასვლით უველას დაგამტკიცებთ, რომ საერთოდ მთები არავითარ „წმინდა“ ადგილს არ წარმოადგენს. რომ იგი უბრალო მთაა, მხოლოდ ძნელად მისავალი. გელახსანი ამ მთაზე ასვლით ერთხალ და სამუდამოდ შეარყევს თქვენს ცრუმორწმუნეობას, რომ იქ არავითარი ღმერთები არ განისვენებენ“.

ამხანაგების თანხლებით გელახსანი თეთნულდის დასაპურობად წავიდა. მიწანი თითქმის მიღწეული იყო, როცა უბედური შემთხვევის გამო გელახსანი დაიღუპა. გამყოლ უახსულოს ფეხი დაუცდა. გელახსანმა მეგობრის გადარჩენა სცადა, ხელი სტაცა, მაგრამ თავი ვეღარ შეიკავა და ორივენი უფსკრულში გადაცვიდნენ. თითქოსდა, ცრურწმენა გამართლდა. თეთნულდმა დასაჯა ალპინისტები. თეთნულდის ღვთაებრიობის დამცველები ზეიმობენ. მაშინ გელახსანის ცოლმა ლამაზმა გადაწყვიტა ქმრის საქმის გაგრძელება: „მე თეთნულდზე უნდა ვიძიო შურის! მე უნდა ავიღე თეთნულდზე და... მაშინ მოპირჩება გულის იარა“.



ლაპილი დანაქადს აასრულებს. ლაპილი ამხანაგებთან ერთად ავა თეთნულდზე გამარჯვებული ლაპილი თეთნულდს მიმართავს: „შენს სპეტაკ მუინვარს უკვე შეეხლ ფეხს ადამიანისა, ფერხნი ქალისა! სირცხვილი შენ! მე ქალმა ვიძიე შური, თეთნულდი ამიერიდან აღარ ხარ უბიწო და ქალწული!“

ასეთია პიესის სქემა. იქნებ, ამ სქემის უკან რთული სულიერი ტკივილებია მიმაღული და იქ არის სწორედ პიესის აზრი? სამწუხაროდ, არა. მთები არ არის ღვთაებრივი არსებანი და მათი დაპყრობა-გამოყენება ადამიანს შეუძლია — ამის მეტს პიესა არას ამბობს. შეიძლება გარკვეულ პერიოდში ასეთი აზრის პროპაგანდას თავისი მნიშვნელობა ჰქონდა. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ ამას საეჭვოდ თავად პიესა ხდის. პიესის პერსონაჟებიდან მთების ღვთაებრიობას მხოლოდ ორი კაცი იცავს — ბებერი არგიშიდი და ბიშოურზი. ამ ორიდანაც გულწრფელი და ალალი მხოლოდ არგიშიდა. ბიშოურზი კი აფერისტი და თაღლითია. როგორც კი ოქროს შეპირდებიან ქრთამად, მაშინვე გაჰყიდის რწმენასაც და ტრადიციებსაც. პიესის დანარჩენი პერსონაჟები — ლაპილი, აღმასკომის თავმჯდომარე, ციქვლიდი, ორბინე, ღღემბურგ, იშმაკი, გივერგიალა, ყანსავი და სხვები — გელახსანის მომხრეები არიან და უმრავლესობა მიჰყვება კიდევ მას თეთნულდზე. ძალთა ამ დაპირისპირებასა და კონფლიქტს თუ გავითვალისწინებთ, გამოდის, რომ გელახსანი არსებითად ერთი მოხუცის არგიშიდის ცრურწმენას ებრძვის. თუ ასეა (და, სამწუხაროდ ასეა!) „თეთნულდის“ მასალა მაშინაც არ ყოფილა მაინცდამაინც აქტუალური, როცა პიესა დაიწერა. მით უმეტეს რალა ითქმის ახლა, როცა თეთნულდის ძირას დაბადებული და დაზრდილი ბიჭები მსოფლიოს უმაღლეს მწვერვალებზე ისე აღიან, თითქოს რუსთაველის პროსპექტზე დასეირნობენო.

მართალია, ზემოთ ვთქვი, მთების ღვთაებრივობა ალალად არგიშდს სჭერა-მთქვი, მაგრამ პიესაში ამ მოხუცის საქციელს თუ დავაკვირდებით, შეიძლება ესეც საეჭვო აღმოჩნდეს.

როცა არგიშდმა გელახსანის განზრახვა გაიგო, აღელდა. აღმასკომის თავმჯდომარესთან გაიქცა და თხოვა, ეს არ ჩაიღინოთ, თეთნულდის სისპეტაკე და ტრადიციები არ შეურაცხყოთო. თავმჯდომარემ იგი დაამშვიდა და აუხსნა: თეთნულდი ჩვეულებრივი მთაა და ალპინისტებს ასვლას არ ავუკრძალავო. რაკი საჩივრით ვერა გააწყო, არგიშდმა სხვა გზას მიმართა. შვილიშვილ სოთრანს დაავალა, გელახსანს თეთნულდზე გაჰყევი და გზად უფსკრულში გადაადგეო. რას ნიშნავს ეს? თუ არგიშდს გულწრფელად სჭერა, თეთნულდი ღვთაების სავანეა და ადამიანი იქ ფეხს ვერ დაადგამსო, მაშინ რად უნდა ღმერთს დახმარება? რად უნდა მოიკლას გელახსანი ქურდულად და მზაკვრულად? თუ არც არგიშდს სჭერა მთების ღვთაებრიობა და მხოლოდ ცრურტრადიციის დაცვა სწადია? მაგრამ მწერალმა ხომ მთელი პიესის მანძილზე არგიშდის გულწრფელობაში გვარწმუნებს! მაშინ საიდან გაჩნდა ეს ფსიქოლოგიური უზუსტობა? საქმე ის არის, რომ შ. დადიანმა ელემენტურ დრამატურგიულ ინტრიგას შესწირა ფსიქოლოგიური სიმართლე. ეს კი მოხდა იმიტომ, რომ „თეთნულდის“ აზრობრივ შინაარსს ვერ მოეძებნა სიღრმე და უნივერსალობა.

გავიდა დრო. საქართველოს მთიანეთში გავრცელებული ცრურწმენა მოკვდა. გამოჩენილი ალპინისტი ალიოშა ჭაფარიძე წერდა: როცა უშბაზე ავიდით, ბენგალიური ცეცხლი ავანთეთ. პასუხად „სოფელ უშბევანარში და მაწერში ავარდა კოცონების ალი. ამ კოცონებზე იწვოდა უკანასკნელი ნაშთები სვანეთის

ცრუმორწმუნეობისა უშბას წვერზე ადამიანის ასვლის შეუძლებლობის შესახებ („უშბა“, 1989 წ.). აქ რამდენიმე სტრიქონში იგვეა ნათქვამი, რაც შ. დადიანის თეელ პიესაში. სად არის საზღვარი ნარკვევსა და მხატვრულ ნაწარმოებს შორის? იქ, სადაც მწერალი იწყებს უნივერსალური ტიპის შექმნას, უნივერსალური აზრის აღმოჩენას იქ, სადაც მანათის აქტუალურობასთან ერთად აზრობრივი შინაარსის აქტუალურობა არ მთავარდება.

დრო იყო, როცა საბჭოთა სახელმწიფოს წინააღმდეგ დივერსიული ბრძოლა მტრებს ეფექტურ საშუალებად მიაჩნდათ. დივერსანტთა მხილებაც აქტუალური პრობლემა იყო. მაშინ დაიწერა სერგო კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“. ამ პიესაში აღწერილია დივერსანტ ანდრო კახიანის თავგადასავალი.

მუშაობენ რიონისპირა ქაობების დასაშრობად, ახალი კალაპოტის გახაყვანად. ანდრო კახიანს დავალებული აქვს ჩაშალოს ეს მშენებლობა. რას არ მიმართავს ანდრო კახიანი! თვითნებურად ცვლის დამბის პროექტს. უშომოდ ადიდებს მშენებლობის ხარჯებს, მუშებს უგზავნის უვარგის რეზინის ჩექმებს და ა. შ. ბოლოს მშენებლობის ხელმძღვანელის დიმიტრი გეგელიას მოკვლას გადაწყვეტს. მოაწყობს ავტოავარიას. დიმიტრი მძიმედ დაშავდება, მაგრამ შინც გადარჩება. და ბოლოს მშენებლობის პარტკომის მდივნის თედოს ინიციატივით დივერსანტი ანდრო კახიანი მხილებული და ნიღაბახდილია.

მიუხედავად დახლართული დრამატურგიული ინტრიგისა, „გმირთა თაობა“ ინტერესით არ იკითხება. და ეს იმიტომ, რომ მისი პერსონაჟების ფსიქოლოგიური სამყარო ზერელედ არის დახატული. გავაცნობთ რამდენიმე ნიმუშს.

რიონისპირას განმარტოებით საუბრობენ ანდრო და ლევანი. ლევანი დივერსიულ დავალებებს აძლევს ანდროს. თავდაპირველად ანდრო თითქოს არ ემორჩილება ლევანს: „მე ვალდებული არა ვარ უველაფერში დაგემორჩილოთ...“ „მე არავის ვემორჩილები...“ „მე არავის მონა არა ვარ“. ამის პასუხად ლევანი ეუბნება: „ჩიუტო ძაღლო! მე უფრო უტეხნიც მომიდრეკია“. ამის თქმა და რევოლუციის ამოღება ერთი იყო. ლევანმა ერთი გასროლით მოკლა ხოხობი. ამით მიანიშნა ანდროს, თუ გაჩიუტდები, ამ ფრინველივით გაგაქრობო. ამ ამბავმა საბოლოოდ მოდრიკა ანდრო კახიანი. მერე ურჩობა აღარ გაუწყევია. ზამბარიან თოჯინასავით მოჩილა და მექანიკურად ასრულებდა ყოველ დავალებას. ანდროს პრინციპები, მიზანი, მოქმედების აზრი, მკითხველისათვის უცნობია. პერსონაჟის სულის მოძრაობა მექანიკური საქციელით არის შეცვლილი.

ასევე მექანიკურია ელენესა და ექიმ შალვა ანდროიძის ურთიერთდამოკიდებულება. ექიმი ელენეს პირველი ქმარი ყოფილა. ელენეს შალვა უსულგულო კაცად მიუჩნევია და მიუტოვებია. „უცხოეთში გამგზავრების სიხარულმა გაგაბრუათ. დავრჩით მარტო უმატრონოდ. რატომ მაშინ არ წუხდით ასე, როცა ავადმყოფი ბავშვით აგარაკზე მიმატოვეთ“, — საუვედურობს ელენე ქმარყოფილს. შალვა თავს იმართლებს: „რას ამბობ, ელენე! ბარათიც და ფულიც შენ ძმას გამგზავრების წინ გამოვატანე...“ ელენეს არ სჯერა, რომ მისმა არამშადა ძმამ უველაფერი დამალა. თითქოს ურთიერთდამოკიდებულება დაძაბულია. თითქოს კონფლიქტიც მწვავეა. მკითხველი ელის რა მოხდება, მაგრამ არაფერიც არ მოხდება. ცოტა ხნის შემდეგ ელენეს პირით შევტიკობთ: „ექიმი უველაფერში მართალი ყოფილა ჩემს წინაშე. ეს მე ვყოფილვარ მასთან დამნაშავე“.

როგორც განუსჯელად და დაუფარავად იწამა ადრე ექიმის არამშადობა,



ახლა იხვევ იოლად დაიჭერა შალვას ალაღმართლობა. აღწერილია შედეგები და არა პროცესი.

ანდრო კახიანი წუხალობით ხმა გავრცელდა: ექიმი შალვა ანდრიაძე დი-  
მიტრი გუგელიამ მოაყვლევინაო. ელენემ არც აცია, არც აცხელა და ამჭერად  
მეორე ქმარი მიატოვა. განუყოფთხვად ტოვებს იმ კაცს, რომელსაც ეფიციენტოა —  
„შენი ყოველი სუნთქვაც კი წმიდა იყო ჩემთვის“.

ყველაფერი ელვისებური სისწრაფით ხდება. პერსონაჟი განსჯას, ფიქრს  
ჭერს ახწრებს. არის საქციელი, მაგრამ არ არის საქციელის აზრი.

„გმირთა თაობის“ კონკრეტული მასალა დივერსიაა. დივერსია მწერლობას  
საშიშ მოვლენად იმიტომ კი არ მიაჩნია, რომ დივერსანტს ხედის ან ფაბრიკის  
აფეთქება და ეკონომიკური ზარალის მოყენება შეუძლია, არამედ იმიტომ, რომ  
დივერსია ხრწნის ადამიანის სულს, შლის, ანგრევს მის ხასიათს. პიროვნებას  
უზღუდავს თავისუფლებას, ბოკავს, ართმევს ნებისყოფას და ხდის სხვისი  
კარნახის ბრმა ამსრულებლად. ადამიანის სულზე დივერსიის ეს ზემოქმედებაა  
მწერლობისათვის საინტერესო, თორემ მატერიალურ ღირებულებას დივერსიი-  
ხვან სათანადო ორგანოები იცავენ და ბევრად უკეთ, ვიდრე სიტყვაკაშმული  
მწერლობა.

აი, ეს უმთავრესი — ანდრო კახიანის პიროვნების დაშლის პროცესი —  
არ მიმდინარეობს პიესაში. მას მკითხველი თუ მაყურებელი ვერ ხედავს. ამიტომ  
შეგვჩნა ხელით მხოლოდ აქტუალური მასალა (ესეც გარკვეული დროისათვის)  
და არა აქტუალური აზრობრივი შინაარსი.

ჩემი აზრის საილუსტრაციოდ ერთ ანალოგიას მოვიშველიებ. „ოტელოში“  
ის კი არ არის მთავარი, როგორ დაახრჩო ექვით გახელებულმა ქმარმა ცოლი,  
არამედ — როგორ დაშალა და გამოხრა ექვმა ოტელოს ხასიათი; როგორ წაართვა  
სიმშვიდე, ღირსება, სიყვარული; როგორ აქცია თავისუფალი ადამიანის ნების-  
ყოფა მჩვრად და მზაკვარი კაცის ნების შემსრულებლად. ექვი და მზაკვრობა  
იმიტომ არის უარყოფილი მოვლენა, რომ ადამიანის სულს შლის და ანგრევს.  
ამიტომ ტრაგიკულია ოტელო და არა დეზდემონა. დეზდემონა მსხვერპლია.  
მართალია, ეს ქალი დაიღუპა. მაგრამ დაიღუპა როგორც ადამიანი. ოტელო კი  
პიროქით: ჯერ სულიერად გაიხრწნა, დაიშალა. შეწყვიტა არსებობა, როგორც  
პიროვნებამ და ფიზიკურად მერე მოკვდა. შექსპირი უპირველესად იკვლევს  
პიროვნის ზემოქმედებას ადამიანზე და მერე გაჩვენებს მის შედეგს. მწერლობის  
ძალა სწორედ ამ კვლევა-ჩვენებაში ვლინდება, თორემ როგორ დაახრჩო ექვიანმა  
ქმარმა ცოლი, ეს სასამართლო ქრონიკაშიაც შეიძლება აღწეროს.

ამ თვალსაზრისით კიდევ ერთ პიესას მივაპყროთ ყურადღება. ეს პიესაა  
ილო მისაშვილის „მისი ვარსკვლავი“.

1948 წლის ივლის-აგვისტოში სსრკ-ში მიმდინარეობდა კამპანია ვეისმანიზმ-  
მორგანიზმის წინააღმდეგ. მასინ ეს პაექრობა აქტუალურ მოვლენად ითვლე-  
ბოდა. ორიოდ წლის შემდეგ ამ ამბებს ილო მოსაშვილი პიესით გამოეხმაურა.

„მისი ვარსკვლავის“ მთავარ პერსონაჟს ზოტენიკოს გიორგი გიგაურს  
გამოჰყავს ახალი ჯიშის ცხვარი, რომელსაც „მირინოსისებური მატყლი აქვს და  
საერთო წონითაც, ნაპარსის წონითაც თუშურ ცხვარს მნიშვნელოვნად აღემა-  
ტება“. ამ საქმის წინააღმდეგია ვეისმანიზმ-მორგანიზმის მიმდევარი პროფესორი  
სოლომონ ზანდუკელი. იგი გადაჭრით ამტკიცებს, რომ „არც ერთ ხელოვნური

შერჩევით გამოყვანილი ჰიში თავის ახლად შექმნილ ბიოლოგურ თვისებებში მემკვიდრეობით არ გადასცემს. უკეთ რომ ვთქვათ, — ვერ გადასცემს“.

ძირითადი კონოლიტარის საფუძველი ეს დავა: თუმცა, პიესაში იგი შეგადაშიგ შეზავებულია საქმოსანთა სრიალებით და ინტრიგებით, ფილისტერული შეხედულებებით და ა. შ. მაგრამ პიესის მ-ქმედ პირთა ბედ-იბაღი მანაც დამოკიდებულია იმაზე — ვალახუმს თუ არა ახლად ჰიშის ცხვარი თავის თვისებებს მემკვიდრეობით. იმარჯვებს გიგაური, მართალია, გიორგის გამოყვანილი „თეთრი ვარსკვლავი“ წყალდიდობის დროს დაიღუპება, მაგრამ მის მიერ განაყოფიერებულია ნერბებმა სხვები გააჩინეს. დოლის დროს ასოცი „თეთრი ვარსკვლავი“ ერთად დაიბადება. სოლომონ ზანდუკელი გამტყუნდება. მასთან ერთად მარცხდება ვისმანიზმ-მორგანიზმიც.

გამოხდა ხანი. ძველი პაექრობის შეღიგები მიცნებებმა გადააოხსეს. ერთ დროს აქტუალური საკითხი სპეციალისტებისათვის ახლა დიმილის მომგვრელია. მასალის აქტუალურობის გაქრობასთან ერთად მოკვდა „მისი ვარსკვლავის“ მნიშვნელობაც. ეს კი შედეგია იმისა, რომ აზრობრივი შინაარსის აქტუალურობა შეცვლილია მასალის აქტუალურობით. ასე დაემართა, ჩვენდა სამწუხაროდ, ქართველ დრამატურგთა მიერ შექმნილი პიესების უმრავლესობაც.

რამ გამოიწვია ეს? რატომ მიექცა ყურადღება აქტუალურ მასალას და მიიჩქმალა აქტუალური აზრი? იმიტომ, რომ ლიტერატურული კრიტიკა წლების მანძილზე თავგამოდებული ქადაგებდა აქტუალური მასალის უპირატესობას. ეს პროცესი დღესაც გრძელდება. დღესაც ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების ღირსებას მასალის აქტუალურობით ვწომავთ და არა აზრობრივი შინაარსის აქტუალურობით. ნიშუშად მოვიტან სულ ახლახან მომხდარ ამბავს. მოსკოვში სახალხო მეთურნეობის მიღწევათა გამოცემის მთავარმა კომიტეტმა შედლებით და ფულადი პრემიით დააჯილდოვა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის რეჟისორი, მხატვარი და რამდენიმე მსახიობი (დათვნილებმა № 195—II, 1978 წლის 16 ივლისი). ახლა არ იკითხავი რისთვის? „სპექტაკლ „მიწის შვილების“ შექმნისათვის, რომელიც დადგმულია მაღალ იდიურ-მხატვრულ დონეზე“. ეს ის „მიწის შვილებია“, რომელიც სულ მ-ჭერ აჩვენეს და მერე მოხსნეს, რადგან მაყურებელი არ დაესწრო. მართალიც იყო მაყურებელი. ვერავითარმა აქტიორულმა და რეჟისორულმა მონდომებამ სუსტი პიესა საინტერესო სპექტაკლად ვერ აქცია. მაშინ რატომღა დაჯილდოვდა ეს უსუსური წარმოდგენა? მხოლოდ იმიტომ, რომ აქტუალურ თემაზე დაწერილი პიესა იყო დადგმული. ამის გამო წარმოდგენა კარგ სპექტაკლად მიიჩნეს. ის კი დააფუძვლა, რომ ხელოვნებაში აქტუალურია მხოლოდ ის, რაც ადამიანის გონებას ამდიდრებს, სულს ამაღლებს, გემოვნებას ზეწებს და აკეთილშობილებს.

რატომ მოიკიდა ასე შტაკიცვდ ღუბი აქტუალური მასალის უპირატესობის პრინციპმა? ამასაც თავისი მიზეზი აქვს.

პირველი ის განსავთ, რომ აქტუალურ მასალაში ტენდენცია ზედამიწე დევს. ყველას შეუძლია მისი დანახვა და მწერალს დიდად თავის შეწუხება არ უხდება აზრის, ტენდენციის საქმენლად. მაგალითად, დღეს აქტუალური საკითხია გამფლანგველების, სახელმწიფო ქონების დამტაცებელთა წინააღმდეგ ბრძოლა. აქ ტენდენციაც იმთავითვე მკაფიოდ განსაზღვრულია: უნდა დაიგმოს გამფლანგველობა, მტაცებლობა. იოლი წარმატების მოყვარული დრამატურგი თვალის დახამხამებაში წერს პიესას. მაღაზიის მავანი და მავანი ღირქტორა

2. „თეატრი და ცხოვრება“ № 5—6.

საქართველოს  
მინისტრო  
გ. ბ. ბ. ბ. ბ. ბ. ბ.

მულანგველია, ატყუებს ხალხს. მაგრამ მალაზის კოლექტივში არის პატიოსანი მავანი და მავანი ნოქარი. იგი ამხელს დირექტორს გაბრაზებული დირექტორი მოხსნის ნოქარს, მაგრამ პრინციპული პატიოსანი ნოქარი არ წვევტს ბრძოლას სხვადასხვა ინსტანციებში ამხელს დირექტორის დანაშაულს. ბოლოს ყველაფერი გამჟღავნდება: ნოქარი თავის სიამართლეს დაამტკიცებს. იგი აღდგენილია სამუშაოზე. დამნაშავე დირექტორი მოხსნილია და პასუხისგებაში მიცემული. აქ ყველაფერი გარკვეულია: დადებითი და უარყოფითი. ტენდენცია, ნაწარმოების აზრი. ასეთი სქემით დაწერილი პიესა შეიძლება დაიდგას კიდევ. კრიტიკამაც შეიძლება აქოს: აქაოდა, აქტუალურ საკითხს ეხება და ამ ეტაპზე საჭიროაო.

მაგრამ რთულია და უძნელესი ახსნა, რამ გამოიწვია ტოტალურად გავრცელებული მულანგველობა. ვახსნა მულანგველობის ფსიქოლოგია, აჩვენო, როგორ ხრწნის, ანგრევს ადამიანის სულს მულანგველობა, პრობლემას მისცე უნივერსალური შინაარსი. უნივერსალური შინაარსის მიცემა კი ნიშნავს ისეთი ტჰიზის დახატვას. როგორც არის მაგალითად. ბალზაკის გობსევი. საკმარისია ახსენო გობსევი, რომ სიძუნწე დაგიდგეს თვალწინ.

აბა, სცადეთ და დახატეთ მულანგველის გობსევისებურად კლასიკური ტიპი! აქ უკვე საკმარისი აღარ არის აქტუალური მასალა. ზედამირზე მდებარე ტენდენცია. აქ საჭიროა ადამიანის სულის უფსკრულში ჩახედვა, შესწავლა და მერე მისი მხატვრულ ფაქტად ქცევა. ტენდენციის ნაწარმოების სიღრმეში ჩაფლვა. აი გვახსავლის წგველსი — „რაც უფრო დაფარულია ავტორის შეხედულებანი, მით უკეთესია ზელოვნების ნაწარმოებისათვის“ (Маркс и Энгельс о литературе, 1958 г. стр. 78). სხვათა შორის აქტუალური მასალის პრინციპი ამ დებულებასაც ეწინააღმდეგება. უკვე ითქვა ზემოთ: აქტუალურ მასალაში ტენდენცია ზედამირზე დევსო.

მასხალადმე, რა გამოდის: აქტუალური მასალის უპირატესობას ქადაგება უნიკო მწერლების მომრავლებას უწყობს ხელს. მერე თავის მხრივ უნიკო მწერლები მასალის აქტუალურობის პრინციპს უჭერენ მხარს. ამით თავის არსებობასაც ამართლებენ და თავისივე მსგავსთა მომრავლებასაც შევლიან. ნიჭიერ მწერალს აქტუალური აზრის აღმოჩენა ყოველგვარ მასალაში შეუძლია — ძველშიაც და ახალშიაც, უბრალოშიც და ბრალიანშიც. ედმონ გონკურს დღიურში ჩაუწერია — „ლოჯინა, რომელზეც ადამიანი იბადება, მრავლდება და კვდება. ოდესმე დაწვერიო ამაზე“. ლოჯინა — რა უნდა იყოს ამაზე უფრო ძველი და უბრალო მასალა! მაგრამ დაკავშირდა იგი ადამიანთან და, ზედავთ, რამოდენა პრობლემა დაისვა — დაბადება, გამრავლება, სიკვდილი. ეს არის მწერლის აზროვნების მასშტაბი. ამრიგად, ყველაფერი საჭიროა — აქტუალური მასალაც, ძველი მასალაც, მაგრამ უმთავრესი და უპირველესი აქტუალური აზრობრივი შინაარსია. უამისოდ ზელოვნების ნაწარმოები შევდრადშობილია.

მეორე მიზეზი, რაც აქტუალური მასალის პრინციპის არსებობას უწყობს ხელს, არის ზელოვნისადმი უნდობლობა. ეს ერთი შეხედვით, მეტად უცნაურარაოდ შეიძლება მოეჩვენოს კაცს: რა უნდობლობაზეა დაპარაკი. ეს რა საკითხი გამოუგონიათო?! მიუხედავად იმისა, რომ ეს საკითხი მოგონილი არ არის, საბუთად მაინც მოვიტან ერთ დაფიქსირებულ ფაქტს 1973 წელს გიორგი ციციშვილმა „მნათობის“ მე-7 ნომერში გამოაქვეყნა მოგონება „მსახიობი უგრი-მოლ“. აქ იგი ვიტყვორ გაბესკერიას პიესის „უფსკრულთან“ დაკავშირებით წერს: „... ამ პიესამ ერთგვარი შეხლა-შემოხლა გამოიწვია, რადგან პიესის პირვანდელი

ვარიანტი ანთიმოზის შვილიშვილი, დედის მიერ მიტოვებული პატარა ბიჭუნა, მძიმედ ავადდებოდა და კვდებოდა. ზოგიერთი აღშფოთებული იყო, როგორ შეიძლება საბჭოთა სინამდვილეში ბავშვი ასე უმოწყალოდ მოკვდეს? საქმე ცენტრალურ კომიტეტამდე მივიდა. ცენტრალურმა კომიტეტმა საკითხი გასარჩევად სამ კაციან კომისიას მიანდო“ (გვ. 184). მერე გიორგი ციციშვილს აღარ უწერია, როგორ გადაწყვიტა კომისიამ საკითხი, მაგრამ ფაქტი ის არის, რომ პიესის დაბეჭდილ ვარიანტში ბავშვი აღარ კვდება.

თურმე არიან ისეთი გონებაშეზღუდული ადამიანები, რომელთაც ზგონიათ, რომ ბავშვი თუ ავად გახდა და მოკვდა, ეს საბჭოთა სინამდვილის კრიტიკააო. ცხოვრების მრუდე სარკეში ასახვას. როგორი თვითდაჯერებული უნდა იყოს ზოგიერთი ადამიანი, რომ ფიქრობდეს, ერთადერთი სწორი სარკე მე მიჭირავს, დანარჩენები სულ მრუდე სარკეებით არიან შეიარაღებულნიო.

ასეთ სიტუაციაში მწერალს აქტუალური მასალის პრინციპი თავდასაცავ ფარავით აქვს მომარჯვებული. აქტუალური მასალა გარანტიას აძლევს მწერალს, არ დაბრალდეს ცხოვრების მრუდე სარკეში ასახვა.

ახლა ორიოდ სიტყვა მინდა ვთქვა იმაზე, რით არის საშიში უნდობლობა. იგი ბადებს ყველაზე საშიზღარ მოვლენას ხელოვნებაში, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს ბარანტირებულნი საშუალო ს პრინციპი. რას გულისხმობს ეს ცნება? საშუალო ღირსების ნაწარმოების გაკეთებას. ყველაფერი საშუალო იქნება — პიესაც, დადგამაც, აქტიორთა თამაშიც. მართალია, არ იქნებ ხელოვნების აშკარა და მკაფიო გამარჯვება, მაგრამ არ იქნება არც აშკარა მარცხი. ხელოვანი გარანტირებულია — მარცხისათვის არავინ გააკრიტიკებს, მართალია, არც ძალიან შეაქებენ, მაგრამ არც არავინ დაემუქრება პიესის დაუბეჭდაობით ან სექტაკლის მოხსნით. გარანტირებულმა საშუალომ წარმოშვა ერთფეროვანი, უღიმღამო პიესების ზღვა, რაც მომავლინებელია ხელოვნებისათვის. გარანტირებული საშუალო მკითხველსა თუ მაყურებელს გულგრილად ტოვებს. ეს კი საშინელებაა ხელოვნებისათვის. ოთარაანთ ქვრივი ამბობს: „სიტყვა საშურველი ხომ არ არის, — მოსაკიდებელი ჩანგალია, რომ გული ან აქეთ მისწიოს, ან იქით, თორემ ობი მოეკიდება, როგორც კიდობანში დავიწყებულ პურს. გული ადვილიდამ უნდა მისძრას-მოსძრას კაცმა, თუ კაცს კაცის სიყეთე უნდა“.

ხელოვნების უპირველესი ამოცანა კი ადამიანთა გულების შეძვრაა კარვის მხარდასაქერად და ცუდის დასაგმობად.

\* \* \*

გარდა ხელოვნურად შექმნილი იდეოლოგიური ბარიერებისა, არსებობდა (დღესაც არის და ყოველთვის იქნება) ბუნებრივი წინააღმდეგობა. რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ დრამატურ ვისა და რეჟისორის ნიჭიერებისა და შეხედულებათა შეუთავსებლობა. თუ დრამატურგი და რეჟისორი ნიჭიერია და არა მხოლოდ ხელობის მცოდნე, ცხადია, მათ მკვეთრად ჩამოყალიბებული აზრობრივი და მხატვრული სამყარო აქვთ. გავიხსენოთ თუნდაც კ. მარჯანიშვილი და პ. კავაბაძე. ერთსაც და მეორესაც მკაფიო მხატვრულ-აზრობრივი საკუთარი სამყარო აქვთ. ისინი ერთად ვერ იმუშავებდნენ („ყვარყვარე თუთაბერი“). თუ მათი შეხედულებანი, მხატვრულ-აზრობრივი სამყარო ერთმანეთს ვერ შეუთავსდებოდა. მათ შორის კონფლიქტი აუცილებლად მოხდებოდა. შეუთავსებლობას ყოველთვის ახლავს კონფლიქტი, ზოგჯერ — მწვავე, ზოგჯერ — შედარებით რბილი. რაღა რეჟისორი და დრა-

მატურგი, კ. მარჯანიშვილსა და ს. ასმეტელის კონფლიქტიც იმიტომ მოხდა, რომ მათი მხატვრული სამუარო ვერ შეუთავსდა ერთმანეთს, თუმცა, ერთიც რეჟისორი იყო და მეორეც. დღეს ჩვენ ნათლად ვხედავთ მათი მხატვრული სამუაროს თავისებურებას, თავისთავადობას და განსხვავებულობას. ასეთი კონფლიქტი ბუნებრივია. იგი თეატრში ზშირად ხდება. შეიძლება ჩვეულებრივი კონფლიქტით ვინმემ ისარგებლოს. იგი პოლიტიკურ ინტრიგებთან დაკავშიროს, მაგრამ უპირველესა მიზეზი სწორედ ნიჭიერების შეუთავსებლობაა.

რამდენად მეტად ნიჭიერია რეჟისორი, იმდენად მეტად ცდილობს იგი დასადგმელად აღებული პიესა საკუთარ მხატვრულ სამუაროს მორაგოს. ეს დრამატურგის ბუნებრივ გაღიზიანებას იწვევს და კონფლიქტიც მწიფდება. დრამატურგიც ასევე იქცევა. რამდენადაც მეტად ნიჭიერია იგი, იმდენად მეტად ითხოვს მის პიესაში არაფერი შეიცვალოს. ეს კი, თავის მხრივ, რეჟისორს აღიზიანებს და ხშირ შემთხვევაში უარს ამბობს პიესის დადგამაზე.

შექსპირი ცოცხალი რომ ყოფილიყო, არასდიდებთ არ გვაპატიებდა ინტერპრეტაციის იმ თავისუფლებას, როგორითაც მის „რიჩარდ მესამეს“ მოვექცეით. რუსთაველის თეატრში არსებითად „რიჩარდ მესამე“ სამ ვარიანტად დაიდგა. პირველი ორი არ მოგვეწონა. რობერტ სტურუხს ის არ გამოუვიდა, რაც უნდოდა. მხოლოდ მესამე ვარიანტმა დაგვაკმაყოფილა. ზუსტად ერთი წელიწადი დასჭირდა ამას. „რიჩარდ მესამის“ რეპეტიციები 1977 წლის 29 დეკემბერს დაიწყო და საბოლოო ვარიანტი კულტურის სამინისტროს 1978 წლის 29 დეკემბერს ვაჩვენეთ. (სხვათა შორის, სექტაკლი მაშინ დაიწუნა სამინისტრომ, მაგრამ თეატრმა არ გაიზიარა ეს). ვინ, რომელი დრამატურგი შეარჩინდა ამას თეატრს? მაგრამ მოგვესმარა ღმერთი: შექსპირი 362 წლის წინათ იყო გარდაცვლილი. თუმცა, ზშირად არც დრამატურგის სიკვდილი შევლავდა საქმეს. როცა თეატრმცოდნე მერაბ გეგიაშვილმა გააკეთა დავით კლდიაშვილის მოთხოვნის „წრფელი გულის“ ინსცენირება, სერგო კლდიაშვილს არ მოეწონა იგი. მკაცრად მოთხოვა როგორც თეატრს. ისე მწერალთა კავშირს „წრფელი გულის“ ინსცენირება არ დადგმულიყო. ამ ინციდენტის გამო იძულებული გავხდით 1978 წლის 10 იანვარს ახსნა-განმარტება მიმერთშია მწერალთა კავშირის მდივნის გიორგი ციციშვილისათვის.

\* \* \*

„მერაბ გეგიაშვილის პიესის „სიცრუების“ შესახებ გაცნობებთ შემდეგს:

თავდაპირველად მ. გეგიაშვილმა დაწერა პიესა დავით კლდიაშვილის მოთხოვნის „წრფელი გული“ მიხედვით. ავტორმა ეს ინსცენირება გასაცნობად და დასტურის მისაცემად გაუგზავნა სერგო კლდიაშვილს. ს. კლდიაშვილმა წაიკითხა ინსცენირება და მელაპარაკა მე ჯერ ტელეფონით და მერე წერილიც მომწერა.

სერგო კლდიაშვილმა დაიწუნა პიესა და თქვა, რომ იგი წინააღმდეგია ამ სახით დაიდგას დ. კლდიაშვილის „წრფელი გული“, რადგან მიაჩნია, რომ ინსცენირებას არაფერი აქვს საერთო მოთხოვნასთან. მაშინ მე ვუთხარი სერგო კლდიაშვილს, რაკი თქვენ წინააღმდეგე ხართ, მ. გეგიაშვილს პიესას არ დავდგამთ როგორც დ. კლდიაშვილის მოთხოვნის „წრფელი გულის“ ინსცენირებას. მ. გეგიაშვილს ახალ ვარიანტს დავაწერიანებთ და როგორც ორიგინალურ პიესას ისე გამოვიყენებთ-მეთქი. ამაზე ს. კლდიაშვილმა მიპასუხა — ეს უკვე თეატრის საქმეა. მე მხოლოდ დ. კლდიაშვილის სახელსა და ავტორიტეტს ვიცავო.

ეს საუბარი და ს. კლდიაშვილის წერილი გავაცანი მ. გეგიაშვილს. მან თქვა,

რაკი ს. კლდიაშვილი ასეთი ინსცენირების წინააღმდეგია და შიანია, რომ ინსცენირება არ შეესაბამება დ. კლდიაშვილის მოთხოვნას. მე დავწერ სრულიად ახალ ორიგინალურ ვარიანტს და ამ ახალ ვარიანტზე იმსჯელოსო თეატრში.

მ. გეგიაშ, მართლაც, დავწერა ახალი ვარიანტი (სამჯერ შეასწორა თეატრის მოთხოვნით). საბოლოო ვარიანტს არაფერი აქვს საერთოდ. კლდიაშვილის მოთხოვნასთან. იგი ორიგინალურია და ეკუთვნის მ. გეგიაშს. ასეთივე აზრის არის საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, რაკი მან მ. გეგიაშსაცან პიესა „სიცრუენი“ შეიძინა, როგორც ორიგინალური ნაწარმოები.

ასე, რომ მ. გეგიაშ პატიოსნად გაითვალისწინა ს. კლდიაშვილის შენიშვნები და არ დაურღვევია ლიტერატურული ეთიკის ნორმები“.

\* \* \*

შვილებსა და ნათესავებს კიდევ გაუძღვებდა თეატრი, იდეოლოგიურად დამუშავებული მახეზღარა მონახლისებები რომ არ ესეოდნენ. როცა ალექსანდრე სუმბათაშვილის „ლალატი“ დავდგით. მაშინაც გამოჩნდნენ დრამატურგის არამკითხე დამცველები მაშინაც დავგვამინეს და მაშინაც, 1974 წლის 22 ნოემბერს, მომიწია საქართველოს კკ ცკ კულტურის განყოფილებისათვის ახსნა-განმარტების მიცემა.

\* \* \*

„ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ლალატი“ ქართულ სცენაზე საერთოდ, და კერძოდ რუსთაველის სახ. თეატრში, ყოველთვის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ამიტომ შევიტანეთ იგი წლევეანდელ რეპერტუარში. ცხადია, დადგმისას პიესის ტექსტი უნდა შემცირებულიყო. რადგან „ლალატი“ დიდი პიესაა. იგი სტამბურ წესით ნახეკდი 202 გვერდია. ამოდენა პიესა უცვლელად, შეუმოკლებლად არასოდეს დადგმულა და მით უმეტეს დღეს. როცა წარმოდგენათა ხანგრძლივობა არ აღემატება ორ ან ორსაათნახევარს.

შემოკლებისას უცვლელად დავტოვეთ ყველა ძირითდი მოტივი. მხოლოდ ორ ადგილას, მოქმედების უფრო მკაფიო მოტივირებისათვის, არის დამატება: პირველ აქტში სოლეიმანის ერთადერთი ფრაზა — „მოქადაგენი საშიშნი არ არიან, რადგან ისინი არ ინიღბებიან. საშიშია ის, ვინც ინიღბება“. ამ სიტყვებით უფრო ნათელი ხდება, რატომ მიუჩინა სოლეიმანმა რუჟაია ჭაშუშად ოთარბეგს და ზეინახს. პიესაში ამაზე ბევრი ლაპარაკია. ჩვენ ეს ბევრი ლაპარაკი ერთი ფრაზით შევცვალეთ. მესამე მოქმედებაში კი — საბა-ბერისა და სოლეიმანის დიალოგი. ამ დიალოგის აზრიც არის პიესაში, ოღონდ სხვადასხვა ადგილას გაბნეული. ჩვენ იგი ერთ სცენად გავაკეთეთ და მის აზრობრივ შინაარსად გავხადეთ ენგელსის ცნობილი დებულება — *He может быть свободен народ, угнетающий другой народ* (Маркс—Энгельс, Сочинения, т. 18, стр. 509).

სხვა მხრივ სპექტაკლი სიტყვა-სიტყვით მიყვება პიესის ტექსტს“.

\* \* \*

ამგვარ კონფლიქტებს დიდი დრო მიჰქონდა. საქმეს უფრო ხელს უშლიდა, ვიდრე უწყობდა. მაგრამ ასეთ წვრილ-წვრილ კინკლაობაში იხარტება საერთოდ ადამიანის ცხოვრება და, ცხადია, არც თეატრია გამონაკლისი.

რთული და ძნელად მოსაგვარებელი (თუ მოუგვარებელი არა) სხვა რამ არის: სწორედ ის, რასაც ნიჟიერებათა შეუთავსებლობა ვუწოდებ. ზიგმუნდ ფროიდმა მეტნაკლებად ყოველ ადამიანში ნარცისიზმის მოვლენა აღმოაჩინა (Эрих Фромм — Душа человека). არა მარტო დიდი პოლიტიკოსები, დიქტა-



ტორები არიან ნარცისიზმით დაავადებული, არამედ ყოველი ნიჭიერი ადამიანი მთ მთუ მკითხავს ვინმე, ძირითადად ნარცისიზმი ნიჭის სწეულებათა (თუმცა, შემოღობილებსაც სჭირთ ნარცისიზმი). ყოველ ნიჭიერ ადამიანს ასე ჰგონია, რასაც ის აკეთებს, განსაკუთრებულია, ვერაფერი შეედრება და ვერავინ მოახერხებს მის მეტი. ამიტომ თავის შემოქმედების ნაყოფს ისე დასტრიალებს თავს, როგორც კრუხის წიწილებს. სულ იმის შიშშია, მის ბროლის ჭურჭელს მეორემ რაიმე ზიანი არ შეაყენოს. ეს ბუნებრივია. სხვაგვარად შემოქმედება შეუძლებელია. ვერავინ ვერასოდეს ვერაფერს შექმნის, თუ ურყევად არ სჭერა საკუთარი შემოქმედების განსაკუთრებულობისა. ეს თანაბრად ეხება როგორც დიქტატორს, ისე მწერალსა და რეჟისორს. თუ დიქტატორი მტკიცედ არ არის დარწმუნებული თავისა პოლიტიკური კურსის ერთადერთობასა და სისწორეში, ვერ წამოაყალიბებს დიდ და მალავრ ხანელმწიფოს. ვერც „გველისმკამელს“ დაწერს „სტილი“ და ვერც „ურთელ აკოსტას“ დადგამს რეჟისორი.

რეჟისორიც დიქტატორია. მსახიობთა ანსამბლი, რომელიც სპექტაკლში მონაწილეობს, მისა ჭარისკაცებია. ისინი ისევე უნდა ემორჩილებოდნენ რეჟისორს, როგორც ხალდათები ემორჩილებიან სარდალს, როგორც ხალხი ემორჩილება დიქტატორს. მაშინ იბადება შეკრულ-შედუღებულნი და პარმონიული წარმოდგენა.

მწერალი ხერთოდ, და კერძოდ დრამატურგიც, დიქტატორია. მის მიერ შექმნილი პერსონაჟები ავტორის ნების ამსრულებლები არიან. ავტორი წარმართავს მათ ბუნებას, სხიათს, თვისებას, შეხედულებას, საქციელს. ყველა ეს ყვარყვარე თუთაბერი, ტიტე ნატუტარი, კაკუტა და ქუჩარა, ლირსა, გოსტაშაბი, ლიბარტიე, კიკოტე, შოშკოვა, გულქანა, ხარითონი, გვირისტინე, ლომკაცა და სხვანი და სხვანი ერთი იმპერიის, პოლიკარბე კაკაბაის იმპერიის მოქალაქენი არიან. პოლიტიკურ დიქტატორსა, მწერალ-დიქტატორს და რეჟისორ-დიქტატორს შორის მხოლოდ ერთი განსხვავებაა: თუ პოლიტიკურ დიქტატორს სურს მისი იმპერიის მოქალაქეები ყველა ერთნაირი იყოს, ყველას ერთი თავი ებას და ერთი ჭკუა ჰქონდეს, მწერალ-დიქტატორის, რეჟისორ-დიქტატორის ლიდარი სხვაა — ყველა პროტაგონისტი თავისთავადი, ნაირნაირი, გამოკვეთილ-გამორჩეული, საკუთარი სულიერი სამყაროთი და სამეტყველო ენით დახატოს. თუ პოლიტიკოსი-დიქტატორის ქვეყანაში ერთფეროვნება აზრობს ადამიანის სულს, მწერალ-დიქტატორის ან რეჟისორ-დიქტატორის ქვეყანაში პირიქით მრავალფეროვნება ათბობს ადამიანის სულს.

ერის ფრომი ფიქრობს, რომ ადამიანი მაშინ აღწევს სრულ სიმწიფეს, როცა იგი მთლიანად, თავისუფლდება როგორც ინდივიდუალური, ისე საზოგადოებრივი ნარცისიზმისაგან. მაგრამ უბედურება თუ ბედნიერება ის გახლავთ, რომ შემოქმედი ვერასოდეს განთავისუფლდება ნარცისიზმისაგან. მაშინ ადამიანი შემოქმედებით უნარს დაკარგავს. აქ არის დაუძლეველი და მოუგვარებელი შინაგანი წინააღმდეგობა.

როცა მიამატი პუბლიკუმი გაიგებს, რომ მავან და მავან დიდ ხელოვანს არ უყვარს, სძულს მეორე მავანი და მავანი დიდი ხელოვანი, უყვირს. არ იცის, რომ ერთსაც და მეორესაც ნარცისიზმის დემონი აწვალდეს. მისგან თავი ვერ დაუღწევია. საზოგადოებაში ნარცისიზმმა დაბადა ყველა დიდი კონფლიქტი. ნიჭიერებათა შეუთავსებლობაც ნარცისიზმის ნიადაგზე აღმოცენდება. მაგრამ ამას ვერაფერს მოუხერხებ. ვერც სიუმაწვილეში და ვერც სიმწიფეში ადამიანი,

ნიჭიერი და შემოქმედი, ნარციისიზმის სწეულებისაგან ვერ განიკურნება. აქ მხოლოდ ერთი რამის მიღწევა შეიძლება: ხელოვანმა, მწერალმა ისწავლოს საკუთარი ნარციისიზმის მართვა. მაგრამ მართვის სწავლას რყინის ნებისყოფა სჭირდება და ერთეულებს თუ ხელეწიფებათ რბი.

ისეთ დაწესებულებაში, როგორც თეატრია, ხელმძღვანელებმა უთუოდ უნდა გაითვალისწინოს ნარციისიზმის არსებობა. მაშინ შესძლებს იგი მტრნაულები წარმატებით თეატრის მართვას, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ნარციისიზმს თეატრში ოსტატურად იყენებენ წვრილ-წვრილი ინტრიგანები, მახეს-ღარბი, ენათანები. ისინი წყალს ამღვრევენ და ხშირად საათივით აწყობილ თეატრს ღუპავენ. ამის მაგალითები ქართულ თეატრშიც უ ვად არის.

რუსთაველის თეატრში ჩემი მუშაობისას, უოცილა შემთავებები, როცა დრამატურგიასთვის რეჟისორის არჩევის უფლება მივიცია და იმ მსახიობებისაც, ვისაც მომავალ წარმოდგენაში უნდა ეთამაშა. მაინც არაფერი გამოსულა, რადგან დრამატურგის ნარციისიზმს დაეჯახა რეჟისორისა და მსახიობის ნარციისიზმი. როგორც რეჟისორს, ისე მსახიობს საკუთარ დამცირებელ (შეურაცხყოფადაც კი) მიუჩნევია დრამატურგიასთვის არჩევის უფლების მინიჭება. ამით საქმე ჩაშლილა, მაგრამ რა გაეწყობა: ბევრჯერ აღამიანი იძულებულია დამარცხებას შეეგუოს.

ნარციისიზმის რთული პრობლემის გვერდით და პარალელურად არსებობს ჩვეულებრივი აღამიანური უნდაობლობა. ან რეჟისორი არ ენდობა დრამატურგს ან დრამატურგი არ ენდობა რეჟისორს.

ნოდარ დუმბაძე „მარადისობის კანონს“ რომ წერდა, რომერტ სტურუა და მე გულრიფშეში ჩავედით მწერალთან. გვინდოდა „მარადისობის კანონი“ სცენაზე პირველად რუსთაველის თეატრში დადგმულიყო. ძალიან გაუხარდა ეს ნოდარს. როგორც კი რომანს დავამთავრებ, მაშინვე მოვიტანო თეატრში, — შეგვიპირდა. შეასრულა კიდევ პირობა. ინსცენირებაც გაკეთდა. მაგრამ რომერტმა მისი დადგმისაგან თავი შეიკავა. მომავალი წარმოდგენის ფორმა ჭეჩქერობით ვერ ვიპოვე და უამისოდ დადგმას ვერ დავიწყებო, — მითხრა. მართლაც შეუძლებელია დაძალო რეჟისორს — თუ სპექტაკლის ფორმა და სახე მოფიქრებულა არა აქვს, გინდა თუ არა, დადგმას შეუდექიო. არაფერი გამოვა ასეთი მუშაობისაგან, გარდა დაუსრულებელი წვადებისა. მაგრამ ზოგჯერ სცენური ფორმის ძიება წლობით გრძელდება. თეატრს კი ახალი წარმოდგენა უნდა, თანაც ისეთი, რომელსაც მოზღვავებული მაცურებელი ეყოლება. „მარადისობის კანონი“ ამის სრულ გარანტიას იძლეოდა. ამ შეპირებულ მდგომარეობაში რომ ვიყავი, რეჟისორმა თემურ აბაშიძემ გამოთქვა სურვილი „მარადისობის კანონის“ დადგმისა. რა თქმა უნდა, ძნელი მისახვედრი არ იყო, რომ ნოდარის გეგმინებოდა რომერტ სტურუას უარი, მაგრამ მაინც შევედი. „მარადისობის კანონის“ ინსცენირება, ახალი რეჟისორის კანდიდატურით, ნოდარს გავუგზავნე დასტურის მოსაცემად. 1978 წლის 4 იანვარს მისგან წერილი მივიღე. ჩვეულებრივ თბილ მოკითხვის შემდეგ, ნოდარი მწერდა:

- „მივიღე ინსცენირება. რა თქმა უნდა, მაქვს შენიშვნები.
- 1. პიესა უნდა დაიწყოს ქრთამის აღების გამო გამართულ პარტიის კრებით.
- 2. უნდა იყოს გლახუნა ქერქაძის მოკვლის სცენა.
- 3. უნდა იყოს ბაჩანას მიერ სასადილოში დუტუია ცენტრამის და სოფლის კორიკანების განკიცხვის სცენა.





4. უნდა იყოს ჰუმანიოლის სცენა. ამას ჩემთვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს.

5. უქველად უნდა იყოს გიჟი მარგოს ეპიზოდი.

6. შიის გარდაცვალებას როგორც უნდა „გაცოცხლება“.

7. უნდა იყოს დიაკვნის მიერ „ღვთის დაგმობის სცენა“.

8. უნდა გაერთიანდეს თათაქოს და ბევეეულის დირექტორების ტიპაჟები ერთ გზივად.

9. პიესა უნდა დამთავრდეს დოკვიტო, რომელსაც წარმოთქვამს მამა იორამი ბაჩანას საწოლთან მუხლმოკრილი.

ჩემი აზრით, უფელაფერია ეს შეიძლება გაკეთდეს ზოგიერთი გრძელი ეპიზოდის შემცირების საჩუქრად. ამისავე საჩუქრად უნდა გაძლიერდეს მარიამისა და ბაჩანა — მათა იორამის იდეოლოგიური ბრძოლის ხაზი.

დღეს, რასაც გწერ შეუძლებელია. ამიტომ უარს ვამბობ ინსცენირებაზე. არ გეწყინოს, ძამია, რა ვქვა, ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების შემდგომი წარმატებისათვის“.

წოდარი თავად წერს, რომ გამოთქმული შენიშვნების განხორციელება შეუძლებელი იყო. მართლაც, თუ არა მან, რომლის უფელა რომანი დიდი გამარჯვებით იყო ქართულ თეატრში ინსცენირებული, სხვამ ვინ იცოდა, რომ მთელი პროზაული ნაწარმოების სცენაზე გადატანა არ ხერხდება? რომ შემიცირება-შემოკლება აუცილებელია? მაშინ რატომ მოითხოვდა იგი შეუძლებელს? საქმე ის გასწავთ, რომ რის უფლებასაც იგი რობერტ სტურუას მისცემდა, არ მისცემდა სხვა რეჟისორს. სხვას იმ ნდობას არ გამოუტყდადებდა, რითაც რობერტის მიმართ იყო განწყობილი. ამის გაუთვალისწინებლობა ჩემი შეცდომა იყო და მარცხიც განვიცადე.

დრამატურგისა და თეატრის ურთიერთობა იმდენად რთულია, რომ ორივე მხარეს ბევეის ხილზე სიარული უნდება. თუ ამ სირთულეს თავი გაართვი, გამარჯვება გარანტირებულია. თუ ვერ გაართვი, დამარცხება ხელში გიჭირავს. სირთულით გამოწყვეული დაბნეულობის ბრალი იყო ისიც, რომ ვერ დაიდგა ოთარ კილაძის „ყათეს წითელი წაღები“, თუმცა რამდენჯერმე შევიტანეთ რეპერტუარში, კიბა ბუაჩიძის „კლავინო“, მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორიც ვეკადეა დანისხული და როლებიც განაწილებული...  
საბოლოოდ რეჟისორის უბრალო კაპრიზიც, უპასუხისმგებლობაც კი აფუჭებდა საქმეს.

ვისაც თეატრში უმუშავენია, კარვად მოეხსენება: ზოგჯერ რეჟისორი ამოიჩინებს, ვინდათ თუ არა ესა და ეს პიესა უნდა დამადგმევიწიოთო. ვერაფრით ვერ გადაათქმევენებო. ბოლოს, დააკმაყოფილებო მის კაპრიზს, მაგრამ მოულოდნელად თავად იტყვის უარს. გუნება-განწყობილება შეეცვალა. წინათ უნდოდა, ახლა აღარ უნდა. ასეთი უპასუხისმგებლობაც არ არის იშვიათი თეატრში.

ერთხელ ერთმა რეჟისორმა ამოიჩინა, ელჟარდო დე ფილიპოს „ცილინდრი“ უნდა დაედგაო. პიესა სათარგმნელად ტარიელ ქანტურიას მივეციო.

როგორც უკვე გითხარი, მაშინ უცხოელი მწერლის თხზულებას, პიესა იქნებოდა იგი თუ რომანი, ე. წ. მოკავშირე რესპუბლიკაში ვერ თარგმნიდნენ, თუ მოსკოვის ნებართვა არ იქნებოდა. დიდი წვალებით ეს ნებართვა გამოვითხოვეთ. „ცილინდრი“ ითარგმნა. ის იყო დადგმა უნდა დაწყებულიყო, რომ

რეჟისორმა განაცხადა — აღარ მინდა ამ პიესის დადგმაო. ამ უპასუხისმგებლო ბისათვის რეჟისორს თეატრიდან ვერ გააძევენ. საყვედურს თუ გამოუცხადებ ან სიტყვიერად თუ შეარცხვენ. მაგრამ ამგვარ „სასჯელს“ არც რეჟისორი და არც მსახიობი აინუნშიც არ ავლებს. სრულებით არ ადარდებს. იმისათვის, რომ დისციპლინა შეგვენარჩუნებინა, ხელფასის დაქვითვას მივმართავდით. ეს როტარ ქინქლაძემ შემოიღო. მეც ვაგრძელებდი. ეს ცოტათი აწუხებდათ, რადგან სასჯელი ფულს ეხებოდა. მოგესხნებათ, ფული ყოველ ადამიანს უწომოდ უყვარს. ყოველი კაპიკის დაკარგვა ენანება. ახლა გამოვტყდები და ვიტყვი, რომ ფულს დაქვითვის უფლება არც ერთი დაწესებულების და, მათ შორის თეატრის, დირექტორს არ ჰქონდა. სსრკ-ის კანონებში ეს გათვალისწინებული არ იყო. ოთ. ქინქლაძეც და მეც თვითვნებოდიოთ. კანონს ვარღვევდით. კიდევ კარგი მსახიობ-რეჟისორებმა კანონები არ იცოდნენ, თორემ, სასამართლო წესით, დაქვითულ თანხას საკუთარი ხელფასიდან კაპიკ-კაპიკ გადაგვანდევინებდნენ ო. ქინქლაძესაც და მეც. მაგრამ დისციპლინის შესანარჩუნებლად სხვა ძალა არ იყო და რა უნდა გვექნა?

რაკი „ცილინდრის“ დადგმა რეჟისორმა აღარ ისურვა, გინდ დაუქვითე ხელფასი და გინდ არა, წარმოდგენა ხომ მაინც არ დაიდგა და არ დაიდგა!.. ედუარდო დე ფილიპოს პიესა რომ ვერ განვახორციელებთ, კულტურის სამინისტრომ თარგმანის ჰომოლოგი ტარიელ ქანტურიას არ გადაუხადა. მწერალიც მოვიმდურეთ. უწარმაზარი შრომა გასწია და მუქთად. ზარალი ვერაფრით ავუნაწლაურეთ. ტარიელმა გული ფუნაგორით მოიოხა.

გადმოვთარგმნე დე ფილიპო,  
გამოვედი დებილიყო.

ფიქრი იმისა, რომ დადგება დრო, როცა დრამატურგსა და თეატრს შორის არსებული ბუნებრივი წინააღმდეგობა აღარ იქნება, მიაშიტობაა, გულუბრყვილობაა. იგი ყოველთვის იარსებებს, რადგან ეფუძნება ადამიანის თვისებას — ნარციხიშმს, უკმაყოფილებას, უნდობლობას, კაპრიზს. თეატრის მართვის ოსტატობა სწორედ ამ წინააღმდეგობის გადალახვასაც გულისხმობს. თეატრში მუშაობის ერთერთი ნიბლი ესეც არის. როცა დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობს შორის მარმონიული ურთიერთობა მყარდება, იბადება ის სიხარული, შემოქმედებითი სულის ის ზეიმი, რომელსაც უბრალო სახელი — წარმოდგენა, სპექტაკლი — ჰქვია. ამისათვის კი ღირს ყველა განსაჭირის, ყველა ჭირვეულობის ატანა.

(გავგრძელება იქნება)

დღე პირველი გამარჯვებისა

სამყაროს წარმოშობის „მემატიანე“ პოეტურად ამბობს — იყო დღე პირველი... ასე ვიცოდით ჩვენ აქამდე! შენდევ აღმოჩნდა მთარგმნელი, რომელმაც შესანიშნავად დაინახა, უფრო სწორად, შეიგრძნო, რომ იყო არა დღე პირველი, არამედ დღე ერთი! ეს საოცარი აღმოჩენაა და მასში ღრმა შინაარსია გაცხადებული — დღე იყო ერთი, როგორც ასეთი, თავისი სიმართლითა და თავისი ხასიათით, როგორც სრულიად ახალი რამ, როგორც რაიმეს დაბადება, ხოლო დღე პირველი იყო იმ დღის შენდგომი დღე... კომენტარები ამასთან დაკავშირებით ძალიან შორს წაგვიყვანდა და ამიტომაც თავს შევიკავებთ, მაგრამ ვიტყვით, რისთვის დაგვიჭირდა ყოველივე ეს.

პანტომიმის თეატრის ხუთმა წამყვანმა მსახიობმა დატოვა თეატრი და დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ცხოვრება გადაწყვიტა. ვერ ვიტყვით, რომ ეს იშვიათი შემთხვევაა თეატრის ისტორიაში, მაგრამ პანტომიმის თეატრისათვის მეტად მძიმე რომ აღმოჩნდა, ფაქტია. რაშია საქმე? მკითხველი, ალბათ, ჩვენგან უფრო დეტალურ ახსნას მოელის და ძნელია ადამიანურ ურთიერობებში შეჭრა და, მითუმეტეს, მტყუანისა და მართლის გარჩევა. ერთი კია — რაც არ უნდა ვილაპარაკოთ, ამ ჯგუფის დაოსტატე-

ბაში, მათს აქტიორებად ჩამოყალიბებაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ამირან შალიკაშვილს, ალბათ, იყო „დღე ერთი“, როდესაც იგი პანტომიმით დაინტერესდა. ეს უნიკალური ქანრი, რომლის გამოჩენილი წარმომადგენლები თითებზე ჩამოითვლება, საქართველოში ბატონმა ამირანმა აალორძინა და განავითარა. თვით მისგან „მოკვეთილი“ მოწაფეები ყველა ინტერვიუში მადლიერების გრძნობით აღნიშნავენ მათი პედაგოგის დამსახურებას. გასაკვირია, პანტომიმის ხელოვნება მოითხოვს ზედნიშვნით შესწავლას მისი სასაუბრო ენისა, რომელშიც პლასტიკის ტექნიკურ და შემოქმედებით საიდუმლოებათა მთელი სამყაროა გაცხადებული. ამ ქანრის მეტრმა ამირან შალიკაშვილმა თავის შეფირდებს უშუორველად გადასცა ეს საიდუმლოებანი. აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ მოწაფეებმაც გამოამჟღავნეს შინაგანი მზადყოფნა ამ მეტად რთული ხელოვნების ასათვისებლად და, დადგა დღე პირველი დამოუკიდებელი გამარჯვებისა — რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგინეს უკვე მიმოდრამად წოდებული ახალი თეატრის სპექტაკლი — „ვარიაციები შექსპირის თემაზე“. რომლის დამდგმელი რეჟისორია მერაბ სვირიდა, მხატვარი შოთა გლურჯიძე, მუ-

სიკალურად გააფორმა ია საკან-  
დელიძემ.

თითქოს უჩვეულოა მერაბ  
სვირავას დაინტერესება პანტო-  
მიმით, მაგრამ ვინც მერაბს იც-  
ნობს, გაიხსენებს მის გატაცებას  
ადრე ზუგდიდის თეატრში მოღ-  
ვაწეობისას და, შემდეგ, ინსტი-  
ტუტში სწავლისას, პლასტიკური  
ხელოვნებით. არჩევანი შექსაი-  
რის თემაზე არ არის გასაკვირი,  
რადგან იგი მოწაფეა რობერტ  
სტურუასი და, ბუნებრივია, ეს  
თემატიკა მისთვის ორგანული და  
ახლობელია. რეჟისორმა ტრაგე-  
დია „ჰამლეტიდან“ შემოგვთავა-  
ზა კრიმინალური ხაზი — ბრძო-  
ლა ძალაუფლებისათვის და  
მთლიანად ამას დაუკავშირა  
სპექტაკლის შინაარსი. კოტე მარ-  
ჯანიშვილმა „ჰამლეტის“ პირველ  
რეპეტიციებზე იურისტი ლუარსაბ  
ანდრონიკაშვილი მოიწვია, რო-  
მელმაც მსახიობების წინაშე მის-  
თვის დამახასიათებელი მჭერ-  
მეტყველებით განმარტა მიზეზი  
და შედეგი ტრაგედიის ცხოვრე-  
ბისეული მიმართებისა. დღეს,  
რადგან ტრივიალურად არ უნდა  
მოგვეჩვენოს რეჟისორის მიერ  
შემოთავაზებული თემა და ამო-  
ცანა — ბრძოლა გვირგვინისათ-  
ვის, ერთში მაინც უნდა შევთან-  
ხმდეთ, რომ ეს ყველაფერი თა-  
ნადროულია, აქტუალური, საოც-  
რად ნაცნობი და ხელშესახე-  
ბი. გვირგვინისათვის ბრძოლის  
მწვერვალთან ჩონჩხების სიმრავ-  
ლეა. თუმცა, ადამიანი ყოველთ-  
ვის ირონიულად ეკიდება ძალა-  
უფლებისათვის ბრძოლის დაუო-  
კებელ ვნებათაღელვას, მაინც  
ვერა და ვერ შეელაა ამ დამღუპ-  
ველ სენს, რაც ზოგმა ერთადერთ

მამოძრავებელ სტიმულად გაჩნ-  
და. რეჟისორი პირდაპირ მიდის  
სათქმელთან და ექსპოზიციურ  
ნაწილში მრავალი მისი კოლეგის  
მიერ უარყოფილ ჰამლეტის მა-  
მის ლანდსაც კი მიმართავს. მი-  
მოდრამის ქანობრივ თავისებუ-  
რებებში ვერ ვხედავთ დიდ გან-  
სხვავებას პანტომიმის თეატრთან,  
მაგრამ განსხვავება მაინც არის,  
ვინაიდან ჩვენ ვიხილეთ კოსტუ-  
მირებული სპექტაკლი მთელი  
თავისი ატრიბუტებით, სადაც  
ჩინ-მედლებიც კი არ არის და-  
ვიწყებული. თუ გვირგვინი ბუ-  
ტაფორული სახიერებითაა წარ-  
მოდგენილი, რატომღაც უარყო-  
ფილია საწამლავეთ სავსე სინჯა-  
რა და დაშნები. გვირგვინის ამ-  
დენჯერ ტრიალი თვალწინ, საწ-  
ყალი იოროკის თავის ქალის სა-  
ილუსტრაციოდ სცენაზე ამ ქალ-  
თა სიკარბე, ძალაუნებურად გვა-  
ფიქრებინებს, თითქოს ეს გან-  
პირობებულია მსახიობთა და მა-  
ყურებლის წარმოსახვითი აღქმის  
შესაძლებლობათა მიმართ ერთ-  
გვარი უნდობლობით. მაყურე-  
ბელზე რა მოგახსენოთ, მაგრამ  
აქტიორთა ბრწყინვალე ანსამბლს  
ყველა ურთულესი ამოცანის გა-  
დაჭრის შესაძლებლობა აქვს,  
ოღონდ ამ უსწრაფეს რიტმში,  
სადაც კალეიდოსკოპურად იცვ-  
ლება განწყობილებები, ვერ და-  
ვინახეთ მიმოდრამისათვის ყვე-  
ლაზე მეტად დამახასიათებელი  
ფიქრიანი პაუზა, რაც ასეთ პოე-  
ტურ ნაწარმოებში ლირიკულ  
გადახვევადაც კი აღიქმებოდა. ეს  
ისე, სასხვათაშორისოდ, სპექ-  
ტაკლის ჩვენებიდან რამდენიმე  
დღის შემდეგ დაბადებული ფიქ-  
რის შედეგად, თორემ თვით წარ-

მოდგენის მსვლელობისას წუთიც არ რჩება განსჯისათვის, ისეა დატვირთული თითოეული მიზანსცენა, უესტი, ნიმიკა.

ამ სახის სპექტაკლებისათვის იშვიათად იწერება სავანგებოდ მუსიკა, ამდენად, განსაკუთრებული სირთულეა, მოიძიო მასალა და ის ორგანულად მიუსადაგო ნაწარმოებს. სხვადასხვა ეპოქის კომპოზიტორთა ქმნილებებმა მშვიდობიანად დაიდეს ბინა რეჟისორულ ჩანაფიქრში და შექმნეს ერთიანი, ემოციითა და ვნებებით დატვირთული განწყობილება. მუსიკას ილუსტრაციული ხასიათი არ ახლავს, ის თანმხლებიც არ არის, არც შელამაზების ფუნქციას იტვირთავს, იგი თავადაა შინაარსი, აზრი და იდეა. ია საკანდელიძის უზადო გემოვნების შედეგად შეიქმნა ორგანიკა, რომელშიც კლაუს შულცის, ალფრედ შნიდკეს, გუსტავ მალერის და სომელსის მუსიკალური ნაწარმოებები გამოლიანდა ერთი მიზნით, სადაც ჰამლეტის დაუცხრომელ ძიებას მისი სახით გაუჩნდა თანამზრახველი.

არის შემთხვევა, როდესაც სპექტაკლში წინა პლანზე წამოიწევს რეჟისორისა და მსახიობის გამომსახველ შესაძლებლობათა ტექნიკური დემონსტრირება. ამ სპექტაკლში კი პირიქით ხდება — ფილიგრანული ტექნიკა იმდენად შენიღბულია, სრული ილუზია იქმნება თითქოს სივრცეში ის არცკი არსებობს და როცა წარმოდგენის ფინალში მაყურებლის მიერ ხანგრძლივი ტაშით დაჯილდოებული მსახიობები ინგლისური სიმღერის თანხლებით ვირტუოზული შესრულების ერთგვარ

რეჟიუმეს წარმოგვიდგენენ, მაშინ გამოკვეთილად სახიერი ხდება, თუ რა გვიჩვენებს მთელი წარმოდგენის მანძილზე შეფარულად. სპექტაკლი იმდენად დამორჩილებულია შინაარსს, რომ ეს ხელშესახებად არ ჩანს, ხოლო მინიატურებში წარმოდგენილი მინისცენები მაყურებლის გადაჭარბებულ აღტაცებას იწვევს: ამას ჰქვია თამაში მაყურებელზე და რეჟისორისა და მსახიობების სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ ეს მომენტი მთლიანად გამორიცხეს სპექტაკლის მსვლელობისას.

ამ შესანიშნავი წარმოდგენის, მონაწილენი გახლავთ დღევანდელი ქართული პანტომიმის ვარსკვლავები — ინგა სარალიძე, პაატა ციქურიშვილი, ლაშა ონიანი, კახა ბაკურაძე და ლევან კურტანიძე. მეტად საინტერესო სახეს ქმნის პაატა ციქურიშვილი ჰამლეტის როლში. ეს არის და, ყინებული „მკვლევარი“ იმ დანაშაულისა, რომელიც ელსცინორის სასახლეში შედგა. მისი მეტამორფოზები, ელვისებური რეაქციები, შურისძიების ყინი, სამწუხაროდ, უოფელიოდ დარჩენილი ჰამლეტისათვის (სპექტაკლში ოფელიას სახე არ არის წარმოდგენილი) ძნელი გამოსაკვეთი იყო, ვინაიდან ოფელიას კონტრასტული ფერი პოეტურ გზნებას აკლებს მის სახეს, მაგრამ ის, რაც მსახიობმა წარმოგვიდგინა, მხოლოდ მაღალი კატეგორიებით უნდა შეფასდეს. ჩვენ დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ თითებზე ჩამოსათვლელნი არიან პანტომიმის ოსტატები, ხოლო პაატა ციქურიშვილი ამ მცირეთა რიცხვში შედის. ეს არც გადაჭარბებული ქე-

ბაა, არც მიეკრძობება. — ეს ფაქტია, მეტად სასიამოვნო. პაატა ციქურიშვილის ხელოვნებაში გამომახველ საშუალებაა ფლობა იმდენად ორგანულია მისი აქტიორული ბუნებისათვის და ისე ნსუბუქად მოდის ჩვენამდე ყოველივე, რომ ძნელი შესამჩნევია ტექნიკური სირთულის პარამეტრები. ერთი რამ არის კიდევ განსაკუთრებით აღსანიშნავი — იგი არ ცდილობს მასურებლის გულის მოგებას, ის ქმნის მალალ ხელოვნებას და თავისებურ შემფასებელსაც მოითხოვს.

სპექტაკლში ინგა სარალიძეს მცირე ფუნქცია ეკისრება, მაგრამ მისი სახე, დედოფლური იერი, სცენური მომხიბვლელობა, ნიუანსების ფაქიზი აქცენტირება, ანსამბლურობის ფრჩხობა მშვენიერ, გამორჩეულ ელფერს ანიჭებს ამ მამაკაცურ სპექტაკლს. აქ შეიძლება გულდაწყვეტით აღვნიშნოთ მცირეოდენი შენიშვნა მისი კოსტიუმის მიმართ, რასაც, თავისთავად, სოლიდურობა არ აკლია, მაგრამ იგი საოპერო სპექტაკლისათვის უფროა შესაფერისი, ვიდრე პანტომიმისთვის, სადაც სხეულის სილამაზის უშუალოდ შეხებას გაუამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება, მითუმეტეს, საბედნიეროდ, ინგა სარალიძე ამ ღირსებას მოკლებული არ არის. ხოლო პერტრუდა ქალური მიმზიდველობისა და ვნებიანი ხაზების გარეშე წარმოუდგენელია. რადგან კოსტიუმზე ჩამოვადგით სიტყვა, აქვე შევნიშნავ, რომ ამ თვალსაზრისით ყველა კოსტიუმი საპირობებს დახვეწას და უფრო მეტად მისადაგებას, პრაგმატული

თვალსაზრისით, პლასტიკურ ამოცანებთან.

ქართულ პანტომიმში ლამაზიანი გამორჩეული მოვლენაა შემდეგი თვისებების გამო — ძლიერი ტემპერამენტი, მიმიკისა და პლასტიკის სინქრონულობა, მეტყველი თვალები და საოცარი მუსიკალურობა, რაც ერთიან სახიერებაში კრავს ყველა ამ კომპონენტს.

ასევე მკვეთრად განსხვავებული, კოლორიტული ფიგურაა კახა ბაკურაძე, რომელსაც თავის დროზე ამირან შალიკაშვილმა ზუსტად მოუძებნა ამბლუა, რაც შეეფერება მის მონაცემებს. იმდენად ფილიგრანულადაა დამუშავებული ეს ხაზი, რომ მსახიობი მას ფლობს მეტად ორგანულად, თავისუფლად და აქტიორული შარმით.

სასიამოვნო მოულოდნელობად აღვიქვით ლევან კურტანიძის თვალსაზრისით შემოქმედებითი ნანტომი. მხოლოდ ასე შეგვიძლია შევადფასოთ მსახიობის წარმატება ამ სპექტაკლში. უფრო სახიერი, ემოციურად გადამდები, პლასტიკურად მრავალფეროვანი გახდა მისი შესრულება და, რაც ყველაზე მთავარია, ლევან კურტანიძე განსხვავებულ ხასიათებს მკვეთრი ინდივიდუალობით წარმოგვიდგენს.

ვარიაციებმა შექსპირის თემაზე მოგვაგონა ჰენრიხ ჰუსელის მუსიკაზე ბალეტმაისტერ ხოსე ლიზონას მიერ შექმნილი „მავრის პავანა“, ოღონდ ერთი განსხვავებით — ეტყობა ასეთ სცენურ ადაპტაციას პაუზების ფლობის

ოსტატობა სჭირდება, რასაც  
ბრწყინვალედ ფლობდა ლიმონა  
და, როგორც უკვე ვთქვით, რაც  
ასერივად დაგვაკლდა სპექტაკლ-  
ში, სადაც ამ ხერხისათვის ადგი-  
ლი „არ დარჩა“. ამ ფაქტორმა  
კიდევ ერთხელ მოგვაგონა ყან-  
ლუი ბაროს მოსაზრება, რომ შექ-  
სპირის სიუჟეტები მიძიმედ ემორ-  
ჩილებიან პლასტიკურ გადაწყვე-  
ტას, გამონაკლისს მხოლოდ „მაკ-  
ბეტი“ წარმოადგენსო. ბაროს  
მხედველობაში ჰქონდა ამ ტრა-  
გედიაში მოვლენათა სწრაფი გან-  
ვითარება და ტრაგიკული კო-  
ლიზიის ერთი ხაზის დომინანტა.  
ამდენად, საჭირო ვახდა „ჰამლე-  
ტის“ ერთმანეთთან გადაჭდობი-  
ლი უამრავი ხლართებიდან თა-

ვის დასაღწევად საფინალო სცე-  
ნა ანსამბლ „ქვინის“ შესრულე-  
ბით, ფრედ ნერკურის სიმღერის  
„ბოჰემური რაფსოდის“ მიხედ-  
ვით, რომელმაც ერთგვარი რე-  
ზიუმეს როლი შეასრულა და  
დაგვაბრუნა იმ ჭეშმარიტებასთან,  
რომ პლასტიკურ სპექტაკლში სი-  
უჟეტი კი არ არის არსებითი და  
გადამწყვეტი, არამედ ძირითადია  
პლასტიკური სიუჟეტისკენ მიმა-  
ვალი გზა.

ამ მცირე და აუცილებელი შე-  
ნიშვნების ფონზე ნათლად იკვე-  
თება ის წარმატება, რაც წილად  
ხვდა მიმოდრამის თეატრის პირ-  
ველ სპექტაკლს, რომელშიც მო-  
მავალი მიღწევების ნათელი კონ-  
ტურებიც იხატება.

## ხელოვნებამ არ იცის საზღვრები

მდიდარი თეატრალური ტრადიციების მქონე ქალაქ ონში სტუმრად იმყოფებოდნენ გერმანელი მსახიობები: რაინჰარდ ქაუელი (რეჟისორი და მსახიობი) ქრისტოფ ბრიზი (ქიმიკოსი), ზუნგარდ ჯოთმდელი (რეჟისორი და მსახიობი), სუზანე ფიქელცი (მსახიობი), ამალია კრუზე (მსახიობი, სპორტსმენი).

რაინჰარდ ქაული ოცდათექვსმეტი წლისაა. ჰყავს მუდულე და ოთხი შვილი საინტერესოდ უთავსებდნენ ერთმანეთს ექიმ-ფსიქიატრისა და რეჟისორის შრომებს. „მე კესმის, როგორ შეუძლია ხელოვნებას იხსნას ადამიანი სულიერდებარებისაგან. ამაში მან თეატრი ეხმარება“ — ამბობს იგი.

გერმანელმა მსახიობებმა მიმდინარე წლის 29 ივნისს ონელ სცენისმოყვარეებთან ერთად განახორციელეს და მსაყურებელს ეჩვენეს ერთობლივი სპექტაკლი — ბერტოლ ბრენტის „კავკასიური ცარცის წიგნი“. მსახიობებმა გარკვეულად დროს მანძილზე მოშვეს რესპუბლიკის

კულტურის დამსახურებულ მუშაკთან შალვა ჯაფარიძესთან და ანსამბლ „რაქასთან“ ერთად.

ყველაფერი ასე დაიწყო ყოველწლიურად გერმანიაში, ბელვერჰაიმოლში, ნორდ-ჰანვერსტალის მხარეში ტარდება ფესტივალი დევიზით „ხელოვნებას არა აქვს საზღვრები, ხელოვნება აახლოებს ხალხს“ რომელსაც ათი წლის წინათ საფუძველი ჩაუყარა რეჟისორმა ჰერმან ვედკინდმა. მიმდინარე წელს ამ ფესტივალში მონაწილეობს მელხიოგრუნდის სახელისნოს შემოქმედებითი ჯგუფები. კუმანიტარული დახმარების მიზნით მიწისძვრის შედეგად დაზარალებულ ონში ჩამოსული გერმანელმა მედიცინის მუშაკებმა შეამადგინა იკსრეს რაქველ და გერმანელ მსახიობებს შორის. გადაწყდა, რაქის პატარა, მაგრამ მდიდარი თეატრალური ტრადიციების მქონე ქალაქ ონში ეჩვენებინათ ერთობლივი დადგმა ბ. ბრენტის პიესისა „კავკასიური ცარცის წიგნი“.

სპექტაკლი მსაყურებელმა გულთბილად მიიღო, თუმცა, უმჯობესია სპექტაკლის ერთ-ერთ დამდგმელ რეჟისორს და მთავარი როლის შემსრულებელს, კულტურის დამსახურებულ მუშაკს შალვა ჯაფარიძეს მოვუხმინოთ.

— 1993 წლის 29 ივნისის ისტორიულ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს ონი-რაიონის თეატრალური ცხოვრებაში. ამ დღეს კინოთეატრის სცენაზე დაიდგა ბრენტის „კავკასიური ცარცის წიგნი“, ქართულ და გერმანულ მსახიობთა მონაწილეობით სპექტაკლი მოკლე დროში სულ რაღაც ორ კვირაში შეიკრა. მიუხედავად თეატრალური დადგმისათვის ყოველად შეუფერებელი პირობებისა, მსაყურებელს შესაძლებლობა მიეცა მსახიობებთან ერთად განეცადა ერთი უბრალო გლენი ქალის, გრუშე ვანჩაძის საოცრად ძნელი ცხოვრების პერიპეტეიები. საქმე ასე გახლავთ, რომ სპექტაკლში როგორც ქართველი ისე გერმანელი მსახიობები რამდენიმე როლს



ასრულებდნენ და გარდა  
სახვის საოცარ შედეგს აღ  
წევდნენ. მე, როგორც  
სპექტაკლის ერთ-ერთ დამ.  
დამწესს და წამყვანის რო  
ლის შემსრულებელს, აუ  
წერელი სიხარულის  
გრძნობა მეუფლება იმ  
წ. მატების გამო რაც  
აქრანელ კოლეგებთან  
ერთიერთობამ განმედი  
ვინა. სპექტაკლის რეჟი  
სორული კონცეფცია გან  
სხვავებული იყო გერმა  
ნელთა მხრიდან. მაგრამ  
ერთიერთშერწყმამ ქრო  
ვნიული აქცენტისა, ხალ  
ხური კოლორიტისა და  
ზოგადსაკაცობრიო, მარა  
დიული თემისა, რაც ასე  
ამაღლებულად და ორიგი  
ნალურად არის მოწოდე  
ბული ბრეხტის დრამა  
ტურგიაში, ყველაფერი  
შეგვაძლებანა. დაუვიწყა  
რი იყო ქართულ-გერმა  
ნული დუეტები: ეფრეი  
ტორი (რაინჰარდ ქაული)  
და რეგენი (მერაბ მაი  
სურაძე), გრუშე (სუზანე  
ფიქელცი) და სიმონ ჩა  
ჩავა (გია ჯაფარიძე), მო  
ხუცი (ნესტორ დუშუა  
შვილი) და გრუშე ვაჩნა  
ძე (სუზანე ფიქელცი)  
გლების ქალი ჩამელიე  
კოხინე) და მისი ქმარი  
(მურმან გავაშვილი), აბჟ

როსნები (ქრისტოფ ბრიზი  
და ჟორა გაგნიძე). ძალზე  
სასიამოვნო იყო ურთიერ.  
ობობა რეჟისორ და მსა  
ხიომ ზუნგარდ როთმდელ  
თან. რაც შეეხება მოსა  
მართლე აზდაკის სცენებს  
აქ გერმანელ აზდაკს —  
რაინჰარდ ქაულს ღირსე  
ულ პარტნიორობას უწევ  
დნენ ონის სახალხო თე  
ატრის მსახიობები ინეზა  
მაისურაძე, იზა ახელედი  
ანი, აქთანდილ გავაშვილი,  
თენგიზ გამყრელიძე, ზა  
ალ ბერუჩევი, ლერი ბუ  
რდილაძე, ნესტორ დუშუ  
აშვილი, მურმან გავაშე  
ლი, მერაბ მაისურაძე,  
ირმა კობერიძე, ჟორა გა  
გნიძე, გია ჯაფარიძე, პა  
ტარა მსახიობები კოტე  
სირბილაძე და ჯამბაკურ  
ჯაფარიძე.  
სპექტაკლში გრუშეს  
როლის ორი შემსრულე  
ბელი იყო: გერმანელი  
მსახიობი სუზანე ფიქელ  
ცი და ქართველი ირმა  
კობერიძე. ორივე მათგანს  
თავისებური ხედვითა და  
მანერით შესრულებული  
გრუშეს ბედისწერა ალა  
მაზებდა მთელი სპექტაკ  
ლის მანძილზე. მებრძო  
ლი და ბედთან შეურიგე  
ბელი, ამაყი, მოუდრეკელი  
და ვაბედული, ასეთი ბყო

სუზანე ფიქელცის გრუშე.  
რაც შეეხება ირმა კო  
ბერიძის გრუშეს, იგი პო  
ეტურობის, სილამაზის  
ლამაზი ოცნებისა და  
თავდავიწყებით შეყვარე  
ბული ადამიანის თვისებე  
ბის მატარებელი გახლ  
დათ. ჩემი სურვილი იყო  
მოქმედ გმირთა სახეები  
საქართველოს სხვადასხვა  
კუთხის შვილთა კოლორი  
ტით წარმოგვედგინა და  
ამით სპექტაკლი ზოგად  
საკაცობრიო გაგვეხდა.  
ეს მიზანი მიღწეულია,  
რაც მაყურებელთა შეფა  
სებამ და სპექტაკლის შემ  
დეგ გაზიარებულმა შთა  
ბეჭდილებებმა დაადას  
ტურა.  
სპექტაკლის დასას  
რულს გერმანელ მსახიო  
ბებს გადაეცათ სუვენირ  
ები. რაიონის გამგეობის  
სახელით ქალაქის კინო  
თეატრის დირექტორმა  
კონსტანტინე ალიბეგაშ  
ვილმა ხვანჭკარით და  
უშმშენა ხელი გერმანელ  
სტუმრებს.  
„ხელოვნებამ არ იცის  
სახლგარი“, — თქვა სპექ  
ტაკლის დამთავრების შემ  
დეგ რაინჰარდ ქაულმა,  
რაც, ვფიქრობ, ერთ-ერთ  
დასტური იყო სპექტაკ  
ლის გამარჯვებისა.

### ფესტივალის სამკაული

ფესტივალი ხომ ყოველთვის დღე-სასწაულია, ხოლო საბავშვო მოყვარულთა თეატრების საერთაშორისო თესკივალი — ორმაგი დღესასწაული აღმოჩნდა. იგი ჩაატარა მოყვარულთა თეატრების საერთაშორისო ასოციაციის იანიტრმა — „აიკამ“ რუსეთის თეატრის მოთაფითა დაწირისა და იუნისოს რაქმარების ონდის მოსკოვის საერთაშორისო იანიტრნი ერთად.

„აიკამ“ ში შივის მსოფიოს მრავალი ქიანის 70 წარმომადგენლი. იგი ორგანიზაციის უნიის ოა ატარებს თესკივლიბს. სინინარებს შეხვედრებს მსოფიოს მესტკაბით.

„ოთინაოვის თამაშები მმ“ ჩატარდა 18-მე ავიისკოს ოთინაოვში ჩამოვიდენენ კოლიქივიბი ისპინთიდან. იკათიინთან ჰიორსიკიდან კოლიქიტიდან. კათინინარაიდან. მსოფიის ოთქიდან.

კონქაქიბის რამარბა. სხია ქიიინიბის კიოლინიბის ვაინობა. ახალი მერბიტების შიქინის სორვილი — აი ამ თესკივლის ქირითაი ამოვანა.

ყოლითოთორი სპიქალობის ორთა თესკივლის მონწილიბს სომოინიბისა და სიქაროს ვირითა შიინიგორდის ახოს მირბარი ჴოპრსოთ ვარმში ვაშინიბოთა საერთაშორისო კორისკოთი კომპოქი „იმიწოინა“. სინქირისო ქესპორსიბი მსკოლში. რამის კოლიბი.

„იმიწოინა“ სკომრბს მიაბრსოთი ოთქიით. ყორადოთით და მწრსინიოვ-ბიო შიივიბა. თუ ვავითაოვისწინიბო შესანიშნავ ბუნებას, მწვანე კალებს.

ყვავილების სურნელით გაუდენთილ პაერს, გამქვივრალე მდინარეს, არ არის ქნოი წარმოსადგენი რაოდენ ოსაწოვრო იყო თესკივლის ყოველი მონაწილის აოქაიბა.

ისყოდა სხვადასხია ინწი სპობრი და მაშინა. როთა პატარა მსახიობები ვირ ივიბდენ ისწორ ოა იკათიორ ინიბს. მათი თესკიბი. მირია და უბრათოთ მერბიტობის ენა იქმარებოდა ოა ყოვილივი ნათიოთ ხიბოთა. ისე. რომ უკვი თესკივლის ვახსნისაღვის ყიოთა ივინობთა ერთმანეთს. ამა თუ იმ კოლიქკივის ვამარჭიბა საერთო სინარულს იწივიდა ოა ის შისანიშნავი იყო.

სპიქალობი. რა ოქა ონთა. ვახსივავითბოლენი ერთმანიოისაიან ოადისი ხარისხით ყიოლამ უკოიბოთ ვირ შიინაწი ვამარჭიბას ოა ნაოიბი წარმვკება ხეოთ წილათ მხიარული, სიკოვხით სისი მსიკაოთორი კომიოთა „ოთესასწაული მიაოინაწი“ უწიენა იკათიორმა თეატრმა „იოვინიოთა“ ქ. ნიკოლითან სპიქალოთი ვამსხაოლოთი იყო კრითი ირწინით, მას ამკობთა შესანიშნავი სიმღერები და ვიკვიბი.

კარგი შთაბეჭდილება მოახინა ბელორუსიის საბავშვო თეატრის „ინიანინა“ სპიქალმა ნ. მედევედიის და ნ. შიშვიის „ბუბუბოლმა“. მადრმა მერლოდებმა, ხაკოვანმა ერვენოთმა კოსტუმებმა. შემსრულობელთა გულწრფელობამ სპიქაკლს საკმაოდ სინტერესო სახე მისცეხ.

სამწუხარო, ტექნიკურ საშუალებათა სიღარიბემ და არასრულყოფილმა

დონემ შესაძლებლობა არ მისცა ესპანურ თეატრს — მადრიდის მონიციპალური სცენური ხელოვნების სტუდიას სრულყოფილად წარმოეჩინა თავისი სპექტაკლი ლ. ოლმეს „ლომები“.

საუკეთესო სცენურმა გაფორმებამ, შესანიშნავმა კოსტუმებმა ვერ უშველეს მსახიობებს. სპექტაკლმა დაკარგა ტემპორიტმა, მსახიობები ტექსტს დუნედ კითხულობდნენ და ამან ხელი შეუშალა წარმატებას, რაც ძლიერ სამწუხაროა.

მეორე ესპანურმა თეატრმა „როდამონ“ ქ. ტერასიდან უჩვენა პროფესიულად გამართული სპექტაკლი, ძალიან საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტით და შესანიშნავი სამსახიობო შესრულებით. ა. ვალოდინის რთულმა პიესამ „ხელიკი“, რომელიც რუს რეჟისორს პ. შოროზოვს დაუდგამს, მლიერი შთაბეჭდილება დატოვა. შესანიშნავი პლასტიკის მეშვეობით გადმოცემული იყო შუღლის და მტრობის ძალა ორ დაპირისპირებულ გვარს შორის. ხელიკის დაღუპვის სცენა, რომელიც გამოირჩეოდა თავისი სკულპტურობით, დიდი ოსტატობით გახლდათ ხორც-შესხმული მსახიობის მიერ. რეჟისორისეული ამოცანა მსახიობებმა ჩინებულად შეასრულეს. წარმატება სავსებით ბუნებრივი იყო.

ახლა კი საქართველოს ბავშვთა მოყვარული თეატრის სპექტაკლი „ვის უღიმის მზე“ რეჟისორი გ. თოდაძე.

ეს არის ერთმოქმედებიანი მუსიკალური ზღაპარი უბრალო სიუჟეტური ქარგით, რომელიც სავსეა სიკეთით, სიყვარულით, ნათელით. მას ამკობს ბ. შხიანის, მ. დავითაშვილის, ა. ბახილაიას და სხვათა საოცრად მელოდირი

მუსიკა. შესანიშნავმა ცეკვებმა და პანტომიმამ განსაზღვრეს მისი წარმატება. ძნელია რომელიმე შემსრულებლის გამოყოფა. ყოველი მათგანი თავისებურად მომხიბვლელია, მაგრამ ფესტივალზე ყველაზე დიდი პოპულარობა მოიპოვეს 9 წლის მარია მამალაძემ და 10 წლის გიგი გეგელაშვილმა.

ისეთმა ცნობილმა თეატრალურმა კრიტიკოსებმა, როგორებიც არიან ვიქტორ კალიში, მარინა კარმინა, ინესა სიდორინა და სხვანი მაღალი შეფასება მისცეს სპექტაკლს, დიახ. ბავშვების მუსიკალურობას, შესანიშნავმა ვოკალურმა მონაცემებმა, დახვეწილმა პლასტიკამ, სრულმა სცენურმა თავისუფლებამ ქეშმარიტად მოხიბლეს მაყურებელი. ვ. კალიშის სიტყვებით „ამ ნამდვილად საბავშვო სპექტაკლმა, რომელსაც იმდენი სიკეთე, ღიმილი მოაქვს, დაიპყრო ჩვენი გულები და იქცა ფესტივალის ნამდვილსამკაულად“... სპექტაკლის მსვლელობის დროს მრავალჯერ ისმოდა ტაში, ხოლო დამთავრების შემდეგ მან აღტაცებული ოვაციები გამოიწვია.

ფინალური კონცერტი, რომელიც ფესტივალის დახურვას მიეძღვნა, იქცა ჩვენი ბავშვების და მათი ხელმძღვანელის მანანა თოდაძის ტრიუმფად. ჩემი აზრით, საბავშვო მუსიკალური თეატრის „პრესტიჟის“ შექმნა დროული და სასარგებლოა და ვგონებ, ის თავის პროფესიაში უზომოდ შეუვარებული, ნამდვილი ენთუზიასტის მანანა თოდაძის დიდი დაშინებულობა.

მწამს, რომ ტრადიციულ საერთაშორისო ფესტივალზე „თეატრალური არდადეგები“ თეატრი „პრესტიჟი“ წარსდგება ახალი, გამორჩეული სპექტაკლებით, რომელზეც მუშაობა უკვე დაიწყო დამდგმელმა ჯგუფმა.

ორი დღის გახსენება

(რუსთაველის თეატრის „საბრალდებო დასკვნა“ ხაშურში)

სპექტაკლი ფინალს მიუახლოვდა.

... ყველა წავიდა, ყველა, შენ, მენლა დარჩი მარტო ამ წყეულ საკანში. შოშია, შოშია, როგორ ჩამოყარე ყურები, რა სასოწარკვეთა დაგეუფლა შოშია — კარლო.

და მახსენდება, როგორ ვუყურებდით ველზე გვირილებს მე და შენ ერთად, მზის ჩასვლის წინ როგორ შეიკრიფეს ქათქათა ფურცლები და მხოლოდ მზისგური გულიდა უჩანდათ. ასე გულმაგრად აპირებენ გაათიონ ჭკუნი ღამე, გაღწიონ და მზის ამოსვლას კვლავ ღამაზად და თეთრად გადაშლილი შეეგებონ.

შენც შოშია, შენც ასევე ხარ — მერე რა, რომ შოშია დამნაშავეა, მერე რა, რომ აჰ ღამეს, სრულიად მარტო რჩება, ხვალ, ხვალ რომ ისევ ამოვა მზე და შენთვისაც შეიძლება მოიტანონ თეთრი ფერი, თავისუფლების ფერი.

რუსთაველის თეატრის მსახიობის, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ლაშვირა ჩხეიძის კორესპონდენტად იმით მიიქცია ჩვენი ყურადღება, რომ იგი კარგად გადმოსცემს ე. წ. ვასელით სპექტაკლის ატმოსფეროს.

შენი შოშია, მკლავებჩამოყრილი, შინაგანად დაცარიელებული, უიმედოდ რომ აღის თავის ნარზე და სარკმელთან დაელოდება ახალი დღის გათენებას საკანში, რომელშიც, სანამ შენი ჭირთა გამწოარებელი, მეტ-ნაკლებად ან სრულიად უდანაშაულო ადამიანები ცხოვრობენ — არც ასეთი მიუსაფარი და არც ასეთი უიმედო ჩანს.

ქართლის გული გადაშლილია ჩვენს წინ, თეთრი გვირილებითა და კიდევ მოლურჯო ყვავილებით ნოჩითული. ისეთი სიმშვიდეა ამ ხეობაში, თითქოს ადამიანს აქ ჯერ ფეხი არ დაუდგამს. აქ არ შემოუღწევია ჯერ ჩვენს სისხლიან აწმყოს, თუმცა, ამ აწმყოდან არიან მოსული ჩვენი ახალგაზრდა მასპინძლები. ბრძოლის ქარცეცხლამოვლილი, ყჩკმული დაძაბულნი და სერიოზულნი უსხედან ჩვენს სამეგლისო სუფრას — ნემსსაც არ იკარებენ — იმდენად დიდია დაბირისპირება ბრძოლის ხაზსა და მეგლისის შორის — სუფრას, რომლის გამხიარულებასაც ცდილობენ ჩვენი მასპინძლები, ჩვენი თამადა, ბ-ნი ლიბარტელიანი და და სპექტაკლის მონაწილე მსა-

ხიობები: გ. გეგეჭკორი, კ. საკან-  
დელიძე, მ. მალლაყელიძე, გ. თა-  
ლაკვაძე, ა. წიფურია და საერ-  
თოდ, სპეჩტაკლის ყველა მონა-  
წილე, ჩვენც აყუჩდებით. ვწყნარ-  
ლებით, ჩვენი აღვზნებული,  
მფეთქავი ტვინი ახალ ხილვებს  
მოუკვავს.

რა კარგია მშვიდობა, რა კარ-  
გია, როცა გვერდით სითბო და  
სიყვარულია, თანავრძნობა და  
თანადგომა.

როცა უყვარხარ ვიღაცას, რო-  
მილიც უკვე ვიღაცა ჯი არაა,  
არამედ შენი ახალი, მეგობარია.  
და რომელიც შენ, უკვე საპასუ-  
ხოდ, ისეთივე სიძლიერით შე-  
გიყვარება.

სტუმარ-მასპინძელი, მსახიობი-  
მაცურებელი ერთად მაყვარით  
რის დასალიერზე გამომჭვირვალე  
ხის ჟღარს, რომელიც „ნამგაოა  
გორაზე“ ამმართულა. ჟღარი, ხე-  
ლით აუტანაო იქ, ბიოთა-ბილია,  
ხაშორის საძმოს არქიტექტორს  
და მის გაყვებს.

შევიღვართ საძმოს მიერ ახ-  
ლათაგებულ მწია საამლოავი-  
ლოში და სანთლებს ვანთბთ  
მოთითრო-მოხისტრო თრისავბის  
წინაში. ხაშორელ ახალგაზრდა  
მხატვარს ისე რომ აქის მოხა-  
ტული, თითქოს სიზმარეულნი  
ხიოვათ.

მიძინება რა დაჭირება.  
ღმერთო, შეგვინდე, გვაპატიე  
და თაგვიფარე.

ღმერთო — მიკოცხლე სამ-  
შობლო — გოთადიბთ გულში.

ყალბი მოარძალიბის ვარეში,  
ყველა მსახიობი თუ სკანის მო-  
შა, ჩამცმელი თუ გრიმიორი,  
რადისტი თუ გამნათებელი —  
გახარებული ბრუნდება შინ.

რაც ჯი შეუძლოთ ყველამ ილ-  
ვაწა ისე, როგორც გამორჩეულ  
წამებში ხდება თეატრში, თავ-  
დაუზოგავად, აღვზნებით, ემო-  
ციურად.

ბრწყინავინენ სკანის ოსტატე-  
ბი: ეშხით აღსაყსე ნუნუ-იქიმი —  
მზია მალლაყელიძე, ჰიგარანა —  
გოგი გეგეჭკორი აჯახანბული  
მხრიბით რომ ელაპარაკება მშოიო.  
უკვე საუკუნოდ მშვიდ, ლამაზ  
ძია ისიდორეს — გიგოლა თა-  
ლაკვაძის. იუმორით დატენილი  
რის დამოთქმა იქნებ არ გარგოდეს,  
მაგრამ ზუსტია) — გთაოლი —  
ბორის წითურია და ყველა, ყვე-  
ლა სხია მსახიობი.

იმპროვიზავია არ თაჭაოგბია  
ოთოვანდელ სპეჩტაკლს, მაგრამ.  
რა თქმა უნდა. ყიოლაზე მეტად  
კმაყოფილია ბ. წიფურია, რო-  
მილსაო ლომის წილი უდოიას ხა-  
შურის საძმოს მიერ ამ სპეჩტაკ-  
ლის ორანინიზბაში. და მერი. მი-  
რე ჯი მსახიობები სოსო აბრამა-  
შვილი და თრითონ იაულიდანი.  
მათ ხომ დღის ბირაოლად ითაშა-  
შეს დიდი როოგბი- ითაშაშის  
სპეჩტაკოში. რომელიც 19 წილი-  
წათია სკანაში ცოცხლობს, 19  
წილიწათია ამ სპეჩტაკოში იკ-  
ვლებიან თათბეში, რომოლშიც  
ყოველი სიტყვა, მიზანსკანა.  
სონთქვეც ჯი მრავალგზის ვათა-  
მაშობულია.

ძნელია ასოთ სპეჩტაკოში  
შესკლა თა თამაში. ძალიან ძნი-  
ლია რა მით უფრო თითია მსა-  
ხიობის სიხარული, როცა ის  
თამოივს როოს. თაძლიეს ბა-  
რიტს რა ამხიორიბული გითა-  
ემეგბა ამ სიძხოსაჟი სკანარ  
კახიორებაში, უოთოიო თაძაბ-  
ვის შედეგად შეუქიდება სკენურ

ცხოვრებას და სცენაზე მონაწილე მსახიობთა და პარტერის მაყურებელთა თვალწინ აამოქმედებს თავის ვმირს.

ბარაქალა სოსო აბრამიშვილ-მომზადებელი, რა ხატოვანი ხარ, ისე ზიხარ შენს კუთვნილ ნარზე, თითქოს მანდ 19 წელიწადი გაგეტარებინოს. ნაცნობი მოზი-შვილი ხარ და სრულიად უცნობი. სხვანაირი თვალეები გაქვს, სევდიანი და ყველაფრის მცოდნე. ინტონაციები საკუთარი და შენებურად გააზრებული.

და შენც, ჩვენო ფრიდონ გულედან, შენი ციხის ზედამხედველიც ახალი მხატვრული სახეა, პატიმრებთან დისტანციის დაჭერა რომ გაუხდია მთავარ ფერადა. ისე დადიხარ, თითქოს არ გინდა მოგეტყოს საპატიმროს ჭოჭყი და ლაქა. შენს გამირს ასე ესმის თავისი საქმე.

ასე იბადებიან სცენური გმირები, ახალი ზაზა ნაკაშიძეები, ისიდორეები, მოზიშვილები და... იბადებიან ყოველ სპექტაკლზე, იწმინდებიან და გადადიან მაყუ-

რებელთა მხესიერებაში, უკვე თეატრის წარსული რომ ჰქვია.

დგება მასპინძლებთან გამოთხოვების ყამი.

ვემშვიდობებით ხაშურს, მოსიყვარულე, ჩვენს შესახვედრად მოსულ, ლამაზად, სავანგებოდ შემოსილ მაყურებელს, ჩვენს მუხლჩაუბრელ მასპინძლებს — ეს ორი დღე რუსთაველის სახ. თეატრს რომ მიუძღვნეს და რუდუნებით თავს ევლებოდნენ მის ყოველ თანამშრომელს, დიდსა თუ პატარას.

მშვიდობას გვეუბნება ის, ვინც მიგვიღო, ვისაც პირველად შემოგვეგება და გავვეცნო, ვინც ითავა ეს ორდღიანი „ოდისეა“.

თბილი, მოსიყვარულე თვალე-ბით კიდევ ერთხელ გვეფერება, გვესათუთება და თბილისისკენ გზა მშვიდობისას გვისურვებს.

მომავალ შეხვედრამდე...

ასეთი შეხვედრები განუმეორებელია, თუმცა, ყველაფერს თავისი საკუთარი ხიბლი, პეწი და განცდა აქვს.



ქვემო ტაგანკის ჩიხი

„თეატრი ტაგანკაზე“ ქონებას იყოფს. ამის გამო მოწინააღმდეგე მხარეთა ორი პრესკონფერენცია გაიმართა.

თეატრის მსახიობთა შესახვედლის სქელი შუშის კარებზე გაკრული ორი ერთმანეთის საპირისპირო შინაარსის აბრა უმალ იპურობს გამველთა ყუ-რადღებას.

— ეს რა საარბიტრაჟო სასამართლოა?

— იყოფიან.

— ღმერთო ჩემო! ესენიც? რა კარგი თეატრი იყო, ლეგენდას ჰგავდა...

როგორც ჩანს, ჩვენი ლეგენდები ჩვეულებრივ სასამართლოთი მთავრდება. სამარცხვინო და მოსაწყენია ამქვეყნად ცხოვრება, ბატონებო! თუმცა, კმარა ზოგადი ფრაზები! „ტაგანკის“ ამბავი რამდენადაც ტიპური, იმდენად განსაკუთრებულიცაა. შარშან, გაწაფხულზე ნ. გუბენკოს თეატრის მსახიობთა შესახვედლთან შეკრებილი ჟურნალისტები ჭერ მუნიციპალურ მილიციას გადააწყდნენ, შემდეგ კი მოწმენი გახდნენ იმისა, თუ როგორი ყიფინით მოაწყდა მაყურებელი მსახიობთა

შესახვედლს. მათ ქმედებას თან ახლდა შეძანიღები, მინების მსხვერვის ნმა. მოვლენები ისე განვითარდა, რომ ხელკეტებით შეიარაღებული ფორნიანი ყმაწვილები მელპომენას ტაძრის კარების განუყოფელ ატრიბუტად იქცნენ. ახალი მიზანსცენა — არცთუ შორეული პრესკონფერენცია, რომელზეც ნ. გუბენკომ და მისი თაოსნობით შექმნილმა „ტაგანკის მსახიობთა თანამეგობრობამ“ ჟურნალისტები მოიწვიეს. ისეც დასშული კარები — ნაბრძანებია, თეატრში არავინ შეუშვან. ნ. გუბენკოს მიერ მოწვეული ტელეკამერებითა და ბლოკნოტებით მომარჯვებული ჟურნალისტების პროცესია იწლებული გახდა ტრანსეებით გადათხრილი ქვედა ტაგანკის ჩიხის ერთ პატარა გადაქოთებულ ენოში სტაციონარი მოცაია, სადაც მოვიდნენ პარტიკულარული კოსტუმებში გამოწყობილი „მოსხვეტის“ დეპუტატები. მეორედ დღესვე, უკვე თეატრის კედლებში პრესკონფერენცია გამართა იური ლუბიშოვმა. შეგახსენებთ, რომ კონფლიქტის მიზეზი

გახდა ი. ლუბიშოვის კონტრაქტი მოსკოვის მაშინდელ მერთან გ. პოპოვთან, რომლის თანახმადაც ი. ლუბიშოვი, გახლდათ რა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი, თავისთავზე იღებდა მმართველობის უფლებას თეატრის პრივატიზაციისა და ყველა საორგანიზაციო-შემოქმედებითი პრობლემის გადაწყვეტის საქმეში. დასის ერთი ნაწილის წინაშე დადგა უმუშევრობის რეალური საშიშროება, ვინაიდან ოსტატი იშვიათად ჩამოდიოდა მოსკოვში საზღვარგარეთიდან და თავის შემოქმედებით გეგმებს აშკარად უკავშირებდა თეატრის წამყვანი მსახიობების პატარა ჯგუფს. „ბავშვებმა“ თავი „გერებად“ იგარძნეს. ისინი, ვინც თვალს ადევნებდა ჩვენს პუბლიკაციებს „ტაგანკის თეატრის“ შესახებ, ადვილად აღიადგენს მოვლენების სურათს. იური ლუბიშოვი, აღშოთებული მიტინგური ვნებებით, სულ უფრო და უფრო გულგრილი ხდებოდა ამოხებული მსახიობებისადმი. მათში, თავის მხრივ, გროვდებოდა წყენა, სასოწარკვეთა და,



ბოლოს და ბოლოს, გადაწყვიტეს გამოყოფოდნენ. ეს გადაწყვეტილება მიღებულ იქნა საერთო კრებაზე, სადაც 146 კაცმა ხმა მისცა მას, 27 წინააღმდეგი იყო, 9 — თავი შეიკავა. 1993 წლის 15 აპრილს „მოსსოვეტმა“ მხარი დაუჭირა საერთო კრების იდეას თეატრის ორ დამოუკიდებელ დასად გაყოფის შესახებ, დააფუძნა ახალი თეატრი „ტაგანკის მსახიობთა თანამეგობრობა“ და შემდგომ დაადგინა სამეურნეო მფლობელობაში გადაცემა მას „ახალი“ სცენა მისამართით: „ზემლიანოი ვალ, 76/21“. ხოლო იგივე „მოსსოვეტის“ გადაწყვეტილებით „ტაგანკის თეატრში“ შეიქმნა „ძველი“ და „პატარა“ სცენები, რომლებიც უწყვეტად დაკავშირებული არიან ამ თეატრთან და ლუბიმოვის სახელთან. ოსტატთან დარჩა 37 მსახიობი, მათ შორის: ა. დემიდოვა, ა. ტროფიმოვი, ვ. შაპოვალოვი, ვ. ზოლოტუხინი და სხვა ცნობილი მსახიობები. ხოლო „თანამეგობრობაში“ შევიდა 30 მსახიობი. მათ რიცხვში იყვნენ ასევე წამყვანი მსახიობები: ლ. ფილატოვი, ნ. საიკო, ნ. ულიანოვი. აი, აქ უკვე ვულკანით იფეთქა კონფლიქტმა, რადგან თუკი აღრე ურთიერთმოწინააღმდეგე

მხარეები ჭერ კიდევ ინარჩუნებენ ილუზიების ნარჩენებს და ცდილობენ ისინი სულიერი ცნებებით შეევისთ, დღეს უკვე შუბლით იკვლევენ გზას ქონების თაობაზე დავაზე. აქ კი აღარ ირჩევენ გამოთქმებს და აღარც მეთოდებზე ძუნწობენ.

ნ. გუბენკო: იური პეტრეს ძე თვლის, რომ ეს თეატრალური სახლი მხოლოდ მას ეკუთვნის. მაგრამ ეს ხომ მუნიციპალური საკუთრებაა. გარდა ამისა, „თანამეგობრობა“ — ეს „ტაგანკის“ ისეთივე მსახიობები არიან, როგორც დანარჩენნი. ჩვენ უველანი მრავალი წლის განმავლობაში ვუქმნიდით თეატრს თავის სახელს. ახლა ქუჩაში უნდა დავრჩეთ?

ი. ლუბიმოვი: უოფილი მინისტრი და უოფილი კინორეჟისორი გუბენკო და მის მიერ შექმნილი „ამხანაგობა“ ძალიან უღირსად იქცევიან. არღვევენ ადმინისტრაციულ წესებს და გვივარდებიან თეატრში, ითხოვენ სარეპეტიციო მოედანს. მე კი კონტრაქტი მაქვს დადებული ქალაქთან.

ნ. გუბენკო: იური პეტრეს ძეს ახალი შენობა მუშაოდ არ სჭირდება — იქ პრაქტიკულად არ ტარდება რეპეტიციები. მისთვის უფრო ხელსაყრელია, შენობა გააქირავოს იჯა-

რით, მათ შორის ვალტაზეც კი. ამ შემოსავლიდან მსახიობებს — ლუბიმოვის მომხრეებს ხელფასს უზრდიან, ხოლო დასის დანარჩენი ნაწილი რჩება ადრინდელი ანაზღაურების აშარა.

ი. ლუბიმოვი: გუბენკოს ჭგუფი, იღებს რა ხელფასს, თეატრში ქმნის მუშაობისთვის აუტანელ პირობებს. შემოვარდებიან ლოზუნგებით, აწყობენ მიტინგებს...

ნ. გუბენკო: სამი კვირის წინათ დავწყუთ რეპეტიციები ოხტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილისა“ (რეჟ. ვ. ტაპლიაკოვი), ჩეხოვის „თოლიასი“ (რეჟ. ს. სოლოვიოვი), სალტიკოვ - შჩედრინის „პროვინციალის დღიურებისა სანკტ-პეტერბურგში“ (რეჟ. ნ. გუბენკო). მაგრამ არ მოგვეცეს რეპეტიციების გაგრძელების საშუალება. შესასვლელთან გვხვდებოდნენ მილიციელების თანხლებით, ან შემოცვივდებოდნენ სახანძრო დაცვის წარმომადგენლების დახმარებით პირდაპირ სარეპეტიციო დარბაზში.

ი. ლუბიმოვი: მათ უკვე აღწერეს მთელი ქონება. ასე რომ, ამ მსახიობთა „ბელადის“ სიტყვები: „აირჩიეთ ნებისმიერი სცენა“ — მხოლოდ სიყალბეა.

მეჩვენება, თითქოს წრე



შეიკრა. გახაოცარი წრე ურთიერთბრალდებებისა ანგარებაში, სიცრუესა და გამყიდველობაში. დედაქალაქის სახელგანთქმულ სცენა დაეშვა დრომოქმულ პროვინციულ დონემდე — სპექტაკლის დროს მსახიობები ერთმანეთს უურში გინებით ეჩურჩულებიან, აწიოკებენ, მუჭლუგუნებს კრავენ... რა სირცხვილია, გვაპატიე, ღმერთო! ახლა შეუძლებელია ლაპარაკი ერთიან, ურღვევ ორგანიზმზე. ქონების საკითხს საარბიტრაჟო სასამართლო გადაწყვეტს. ის მინც ვაერკვევა იმაში, თუ რამდენად კანონიერია გადაწყვეტილებები გაუოფის თაობაზე. ქალაქის მერთან კონტრაქტი და კიდევ სხვა, რაშიც კონფლიქტში მყოფი მხარეები ერთმანეთს აცხადებენ არაკანონიერად. ჩვენ კი გვჩნება... არა, უკვე არა წუხილი და-

კარგულ ლეგენდაზე. ამტკრად ნანახისა და გაგონილის შემდეგ, თითქოს გტოვებს ტკბილადმოსაგონარი განცდა დაკარგული თეატრალური სიუვა-რულისა და გინდა დაადგე ანალოგების სახიფათო გზას, რომელსაც გვკარნახობენ გუშინდელი პრესკონფერენციის ორატორები.

ი. ლუბიმოვი: როდესაც მე მივდიოდი ვახტანგოვის თეატრიდან და ვქმნიდი ახალ კოლექტივს, არ მითხოვია რუბენ სიმონოვისათვის არც შენობა, არც თეატრისათვის საჭირო ქონება.

აუცილებელი არ არის, თეატრის ისტორიკოსი იყო, ეკვი რომ შეიტანო ასეთი ანალოგიის ტემსაჩიტებაში. ვახტანგოვის თეატრიდან მიდიოდა რეჟისორად გაზრდილი, რეჟისორად ჩამოყალიბებული

ლი მსახიობი ლუბიმოვი, რომელმაც თან არ გაიყოლა არც ერთი ვახტანგოველი მსახიობი. თეატრის იგი ქმნიდა თეატრალური სასწავლებლის კურსდამთავრებულთაგან და პირდაპირი ანალოგია იმასთან, რაც დღეს ხდება, უნდა ვეძიოთ სხვაგან — სამხატვრო თეატრის გაუოფის არცთუ ისე შორეულ ისტორიაში, როდესაც დასთან ერთად გაიყო თეატრის სცენა და მთელი ქონება, რომელიც ერთ მთლიან კოლექტივს, სამხატვრო თეატრს ეკუთვნოდა.

... და აი, ქვედა ტაგანკის ჩიხში მდებარე თეატრის მოკრძალებული სახელწოდება მოულოდნელად იძენს პირდაპირ და ავბედით აზრს. მოსაწყენია ამქვეყნად ცხოვრება. ბატონებო! მოსაწყენი და სამარცხვინა.

### თეატრ ჩხეიძე — 50

#### ჩემო თეატრ!

როგორ გაირბინეს წლებმა. თითქოს ახლახან მოხვედი თეატრში. ისევ ახალგაზრდა მგონიხარ. არადა, კარგადაც დაღვინებულხარ — 50 წელი საუკეთესო ასაკია შემოქმედისთვის, დაგროვილი გაქვს საკუთარი სიბრძნე და უფრო მხნედ და ჯანმრთელადაც გამოიყურები.

ნაღდი ოსტატი ხარ. იოლია შენთან მუშაობა. მეტსაც გეტყვი, მსახიობებს ენატრებათ კიდევ შენი რეპეტიციები. ორმა თეატრმა ლამისაა შუაზე გაგზლიჩოს. სახელი არ გავლია. გიყვარს შენი საქმე და მგონი, ბედსაც ვერ დაემდურები.

ოჯახში, ღვთის მადლით, ყველაფერი რიგზე გაქვს. ღმერთმა ქნას, ბედს ზურგი არ შეეჭქიოს შენთვის, მთავარია, ქვეყნად მშვიდობა იყოს და მჯერა, რომ შენი ცხოვრება კიდევ უფრო მზიანი იქნება. ძალიან მინდა უფრო მეტი გააქეთო აქ, ჩვენს საყვარელ თეატრში. არაერთგზის გავეახარო, გავკაბედნიერო მსახიობებიც და მაცურებელიც.

გილოცავ 50 წლისთავს. ვისურვებ ნამდვილ ბედნიერებას, დიდ წარმატებებს, ჯანმრთელობას.

ოთარ მელვინიეთუხუცესი



სცენა

სპექტაკლიდან

„პაკი აძბა“

## ჩემი მეგობარი — რეჟისორი

(ლია წიერილი 50 წლის თემურ ჩხეიძეს)

არ მინდა, დღეს ვიხმარო სიტყვა „გახსოვს“, ან „შენ რომ მითხარი“ და ა. შ. ვილაპარაკო იმაზე, რაც ინტიმურია. საერთოდ „მეგობრობა“ და „სიყვარული“ ინტიმური გრძნობაა და პირადად შე არ მიყვარს, როცა ამაზე საჭაროდ ლაპარაკობენ... ეს კი ჩვენი პირადი საქმეა, ჩვენი სიმდიდრე და, ჩვენივე, თუ გნებავთ, მონაპოვარიც.

მეგობრობის გარდა, კიდევ არსებობს ჩვენი მოვალეობა — მისია, მოქალაქეობრიობა, პატრიოტობა და პირადი პასუხისმგებლობა. ეს ყველაფერი, იქნებ, ხმამაღლა უღერს, ოდნავ პათეტიკურადაც, მაგრამ ვერსად გაექცევი იმას, რომ ის არსებობს და შენ ამას პირადად თანმიმდევრულად ემსახურები და ახორციელებ.

პრემიერა დიდი ხნის ჩავლილი იყო და რიგით, უხმაურო და უყვავილებოდ წარმოდგენაზე მივედი, ეს იყო „ჭაყოს ხიზნები“, რომელსაც შენ მესამედ მიუბრუნდი. შენს თეატრში, სადაც ის დაღვინდა, გამაგრდა და დაიწმინდა, სწორედ ეს სპექტაკლი გახდა ჩემთვის მნიშვნელოვანი მოვლენა და მაშინ გამიჩნდა სურვილი წერილი მომეწერა. ჩვენ ხომ, ჩვენი წინამორბედებისაგან განსხვავებით, წერილებს აღარ ვწერთ ერთმანეთს. არაფერს ვუტოვებთ შთამოშავლობას, ჩვენივე თავში ვართ ჩაკეტვლები და ერთმანეთს სპექტაკლებში ვეძებთ, არა იმას, რაც კარგია და ფასეული, არამედ იმას, რაც არ გა-

მოვიდა (სამწუხაროდ, ეს ასეა), ჩვენმ რეჟისურამ გაიარა მეტად რთული და წინააღმდეგობრივი გზა. ეს გზა ძირითადად ფორმის ძიებაში მიმდინარეობდა, ექსპერიმენტების ზედაპირზე იყო და მთავარი სათქმელი იკარგებოდა „ჭაყოს ხიზნებმა“ ყველაფერი თავის ადგილას დააყენა ჩემთვის.

„შაკი აძბა“ — აფხაზეთი  
„ჭაყოს ხიზნები“ — ოსეთის პრობლემა

„გუშინდელნი“ — რუსეთი.  
სულ ვფიქრობ, რა არის ის მთავარი და ძირითადი, რაც ასე ფასეულია, და აღმოვაჩინე — ეს სპექტაკლები ჭიშხეა, ჭიშის სიძლიერეზე, ჭიშის მოდუნებასა და გადაგვარებაზე. ეს ტკივილი დიდი სიყვარულით გამოწვეული ტკივილია და საერთო ჯამში — მივიღეთ ძალზე წინასწარმეტყველური და პროგნოზული საფაგაშო გაფრთხილება. თანაც როდის! ეს სპექტაკლები ერთად აღებული გვაძლევს საერთო ეროვნულ სურათს, რომელიც გაცილდა ჩვეულებრივი სპექტაკლის — თეატრის ფარგლებს. ის ტრიალებს. ქართული ისტორიის მნიშვნელოვანი ფურცელია ქართული თეატრის — ქართული კულტურის, ესაა ფილოსოფიური მსჯელობა ამ მნიშვნელოვან და მტკივნეულ საკითხებზე, რაც დღესაც გადასაჭრელია ესაა ის პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი, რაც უნდა მეთქვა.



არ ვიცი, ვითხარი თუ არა, მაგრამ მე მინდა მადლობა ვითხრა იმისათვის, რასაც აკეთებ და რაც შენ გააკეთე.

არ მახსოვს, რა სპექტაკლი იყო ინსტიტუტში, რაღაც თანამედროვე პიესა გამოქვეყნდა. მთავარ გმირს სასაღილოში მაგიდაზე მთვრალს ეძინა, ამ ჩაძინებულ კაცს არც „გუშინდლამდე“ გამოუღვიძია და დღესაც სძინავს. იმის გამოღვიძებას მოანდომე ეს წლები, შენ უოველთვის სამარტოალს ეძებდი შენ. გზით, ამ სიმართლეს და ტკივილს ატარებ დღესაც.

შენ ეს ყველაფერი იცი, მაგრამ როცა სხვაც გეტყვის, ვიცი, გაგებარდება. გეხვევი და გკოცნი

შენი გოგი ქავთარაძე.  
P.S. როცა, ჩაიკითხავ ამას, თავზე შემოიდებ ხელს, შენებურად გაგეღიმება და იტყვი, რა სერიოზული ხარ ქავთარაძე იუმორი სად არის, იუმორი! მე კი არ მეხუმრება, რაც შეეხება ჩვენ მეგობრობას, ეს უკვე ფუფუნებაა. — ესეც იუმორი!

დეკემბერი, 1993 წ.

## თამაზ გოდერძიშვილი

### შემოქმედებითი სიხარულის მომნიჭებელი

ყველაფერი იმით იწყება, რომ მირეკავს თემურ ჩხეიძე და მიბარებს შინ ან თეატრში, მისახელებს ნაწარმოებს და მეუბნება, ამისი დადგმა მინდაო. შემდეგ მომიყვება, როგორ ხედავს სპექტაკლს და ხშირად ზუსტად შედგენილ გეგმას — ეპიზოდების რიგსაც შემაშველებს. ვპასუხობ: რაღაში გპირდები, ყველაფერი მოგიფიქრებია-მეთქი. არა, ამას შენს მეთი ვერავინ გამოიკეთებს და უარს ნუ მტყუვიო. მე, რასაკვირველია, მიხარია, ასე რომ მეუბნება, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, ზარმაცობს. ალბათ, წერა ეზარება, თორემ ტელეთეატრში დადგმული მ ჭავახიშვილის „ჭაყოს ხიზნებისა“ და „თეთრი კურდღლის“, ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონისა“ და „კუყარაჩას“ და კიდევ სხვა სპექტაკლების ინსცენირება ხომ თემურის დაწერილია. ამას რომ შევახსენებ, იოლად მიმტკიცებს, მაინცდამაინც მე რატომ უნდა გავაკეთო ეს ინსცენირება და შეც, ვითომ სხვა გზა არ მქონდეს, „ვთანხმდები“. გამოგიტყდებით, ძალიან მომწონს ეს „თამაშიც“ და მასთან მუშაობაც: ზუსტად იცის, რაც უნდა; არ მრავალსიტყვაობს, არ იპრანჭება, თავს არაფერს გახვევს. თანდათან შევეჩვიე მისი ქცევის აფორიაქებულ მანერას — ან ხელში გასაღებს ათამაშებს, ან ფეხზე გადადებულ ფეხს იქნევს გაუთავებლად, არ ჩერდება, არ იღლებს. ადრე ეს ძალიან მიშლიდა მასთან ურთიერთობას, ყურადღების მოკრებას, ახლა აღარც კი ვიცი, ისევე თუ აქვს ასეთი ჩვეულება. დაწვრილებითი და საინტერესო ინფორმაციების გაცვლის შემდეგ, ჩემი ვალია, მივხვდე, ამჭერად, ათი მცნებიდან რომელს, ან რომლებს ეძღვნება სპექტაკლი და მერე ჩემთვისაც ისევე ცხადი ხდება ინსცენირების მიმართულება და დედაზარი, როგორც „დამკვეთისათვის“. ალბათ, თავში უნდა მეთქვა, რომ მე, უმთავრესად, ინსცენირებას მავალებს. იშვიათად — თარგმანს,



ერთი-ორი პიესაც დამაწერინა. შერე რა, რომ არ დაღა! თუმცა, არც დაღა დაპარაკი, იმდენი რამ მომცა ჩვენმა უკველდღიურმა ურთიერთობამ და ახრთა გაცვლა-გამოცვლამ. კამათს ვერ დავარქმევ.

უველაზე ძალიან გამიჭირდა ჩხეიძისეული „ჭაყოს ხიზნების“ ტელევიზი-  
ანტის მოსკოვის სამხატვრო თეატრისათვის გადაკეთება. მიუხედავად იმისა, რომ  
ჩვენთან, ტელეთეატრში ეს სპექტაკლი 2 საათს და 10 წუთს მიდიოდა და,  
თითქოს, დიალოგებით იყო გაქედლილი, ტექსტი სულ 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> გვერდი გახლდათ. ეს კი  
სრულმეტრაჟიანი თეატრალური სპექტაკლისათვის, რა თქმა უნდა, ცოტაა.  
მაგრამ რა გინდა მოუხერხო? ინსცენირება ისე ჰქონდა შეკრული, ნაპრაალი ვერ  
ენახე, რომ გამედრმავებინა. ისევ თვითონ დამეხმარა, გამახსენა, რომ რუს-  
თეატრალებს უურის გდება უყვართ და პიესაც ძირითადად, თეიმურაზისა და  
ივანეს დიალოგების ხარჯზე გავზარდეთ. თუმცა, ამავე ხანგრძლივი დიალოგების  
მიზეზით, როცა მარჯანიშვილის თეატრში დგამდა, ისევ დაგვიჭირდა მესამე  
ინსცენირების გაკეთება: ქართველი მაყურებელი იმდენს ვერ გაუძლებდა მოზ-  
ღვავებული ტრსპერამენტის გამო. სამი ვარიანტი ერთიდაიგივე ნაწარმოების:  
ტელე, მოსკოვის სამხატვრო თეატრისათვის და მარჯანიშვილისათვის. ეს მართ-  
ლაც უნიკალური შემთხვევაა რეჟისორის ცხოვრებაში. მაგრამ ვისაც ეს სამივე  
სპექტაკლი დაკვირვებით უნახავს, ადვილად მიხვდება, რისთვის დასჭირდა ეს  
თემურ ჩხეიძეს.

პირველი აპლოდისმენტი თემურმა „მხატში“ პირველსავე რეპეტიციაზე  
მიიღო. მან სთქვა: ამ სპექტაკლს ჩვენ ორ თვეში დავდგამთო. პიესაზე ორ და  
ნამწლიან მუშაობას მიჩვეულმა არტისტებმა აღფრთოვანება ვერ დაფარეს და  
დასცხეს ტაში, მოგვხსენებათ, სპექტაკლში სულ ცხრა მსახიობი თამაშობს.  
თემურს უკველდღე ეკითხებოდნენ: ჩაატარეთ რეპეტიცია? დიახ, — პასუხობდა  
გაკვირვებული ჩხეიძე. შემდეგ გავიგეთ, თურმე სხვებს რეპეტიციები ეშლე-  
ბოდათ მსახიობების გამოუცხადებლობის, რბილად რომ ვთქვათ, უღისციპლი-  
ნობის გამო. „ჭაყოზე“ პირიქით მოხდა. ჩხეიძეს ცხრავე მსახიობი პირველ  
რეპეტიციებზე არ სჭირდებოდა და ორ-ორს, სამ-სამს, ხანდახან ოთხ მსახიობს  
საც იბარებდა. მესამე-მეოთხე რეპეტიციიდან დილიდანვე იწყო აკურატული  
სქარული ცხრავე მსახიობმა. არავინ იკვიანებდა, გაცდენაზე ხომ ზედმეტია ლა-  
პარაკი. პირობით, ჩხეიძე რომ შეადგებდა სარეპეტიციო ოთახის კარს, ცხრავე  
იქ იქდა. „მხატში“ ბევრი სარეპეტიციოა, მაგრამ ცხრა კაცისათვის, ბუნებრივია,  
შედეგობით პატ-რა დარბაზი გამოყვეს. მერვე-მეცხრე რეპეტიციის წინ სულ  
სავა არტისტმა სთხოვა, ბატონო თემურ, დავესწრებო. თემურმა კი გაიკვირვა,  
მაგრამ უარი ვერ უთხრა. ერთი სიტყვით, უკველდღე თითო-ორილა მსახიობი  
გვემატებოდა. შედარებით პატარა დარბაზი მალე მსურველებს ვეღარ იტევდა-  
ეს მატება გაგრძელდა მანამ, ვიდრე ჭაყოს როლის შემსრულებელმა პეტრენკამ  
გალიზიანებულ-დამკინავი კილოთი არ დაითხოვა „დაინტერესებულნი“. მან  
კბრლებშუა გამოსცრა: „ხვალ რომ მობრძანდებით, ბატონებო, არ დავაიწყებდეთ,  
ქანგბადის ბალიშებიც გამოიყოლეთო.“ ის დღე იყო და ის დღე. სხვა მსახიო-  
ბი აღარ მოგვკარებია. ჩვენი მსახიობები დამწვიდდნენ. მგონი, ჩხეიძემაც თა-  
ვისუფლად ამოისუნთქა.

მხატის „ჭაყო“ ორსაათიანი გამოვიდა, ვინ არ ურჩია, არაფრით არ გაჰყო  
სპექტაკლი ჩხეიძემ შუაზე: ხალხი გაიქცევაო. რასაკვირველია, გრძნობდა, სპექ-  
ტაკლი რომ გამოვიდა, ისიც იცოდა, არავინ მიატოვებდა არც სპექტაკლს და

არც იმ შესანიშნავ მსახიობებს, სცენაზე რომ იდგნენ, მაგრამ მაინც არ გაჰყო. არ ვიცო, რატომ დაიჩემა, არ გაჰყო. სპექტაკლი მიღის უანტრატოდ — მიაწერენ მერე აფიშას.

„მხატვი“ ყველაზე დიდი გამოცდა სპექტაკლს ელის იმ დღეს, როცა თავად თეატრი იზარბის ნაშუშევარს. ხმა გავარდა, მაგარი სპექტაკლიაო და გაიჭედა თეატრი. ჩაბარებაზე მოვიდნენ ის მსახიობებიც, რომლებიც წლოვით არ ყოფილან შენობაში. მხოლოდ ხელფასს იღებდნენ იმის გამო, რომ ოდესღაც სტანისლავსკისთან და ნემცროვიჩთან მუშობდნენ. მაშინ თეატრი გაყოფილი არ იყო და ჭერ ცოცხალი იყო რამდენიმე მათგანი. მთელმა ორმა საათმა ისე გაიარა, დარბაზში ჩამიჩუმები არ ისმოდა. შიშით თემურს ვერ ვუყურებდი, კინაღამ მოვკვდი. დაეშვა ფარდა. ისევ პაუზა. და მერე, უცებ, იცით რა ამბავი ატყდა? ასეთი ოვაცია არც გამიგონია. „მხატვის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი ეფრემოვი ჩვენს წინ იჯდა. მოუბრუნდა თემურს და ეუბნება. ესენი (ხელი დარბაზისკენ გაიშვირა) იმათ (ახლა სკინისკენ გასწია ხელი) შვიდი წუთი ფეხზე მდგომნი ტაშს რომ უკრავენ. ასეთი რამ ამ კედლებს ჭერ არ მოსწრებიაო.

მერე გარჩევაზე შევიდნენ. მე არ შევყოლივარ და რაც იქ ილაპარაკეს, არ ვიცი, შემდეგ გაიგე. ძალიან უჭიათ. მაგრამ თემურისაგან სწორედ ასეთ დროს ხომ ვერაფერს გაიგებს კაცი! აი, რომ ეძაგებინათ. მაშინ მოხსნიდა გუდას პირს და თავისებურადაც შეამუქებდა. მაგრამ ახლა... ..ისე რა მიიღო თეატრმა, მაგრამ ახლა სამინისტროს ჭერია“. ეს იყო და ეს.

1982 წლის დეკემბრის ბოლო იყო. ეფრემოვის უნდოდა გეგმაში ჩასთვლოდა სპექტაკლი და ოცდაათში „ვალენტინი და ვალენტინა“ შეცვალეს „ჩაყოს ხიზნებით“. არ ვიცო, ეს ცვლილება როგორ შეიტყუეს მოსკოველმა თეატრის მოყვარულებმა. ბილეთებს „მხატვის“ ფილიალის ადგილსამყოფელიდან, მოსკოვის ქუჩიდან დაახლოებით ნახევარ კილომეტრში. პუშკინის ძეგლთან ითხოვდნენ. მე სულ ოცდაათი ბილეთი მქონდა და ვურიგებდი დაპატიჟებულ ჩემს ნაცნობებს და თემურის სიით ვუნაწილებდი მის მცირერიცხოვან ნათესავებს. მეგობრებსა და კოლეგებს (თვითონ მსახიობებს ადგა თავზე). რა ხდებოდა სალაროებთან და ქუჩაში, თეატრის წინ, ვერ ავიწერთ. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ერთი ხანშიშესული ქალი, რომელსაც რამდენჭერმე ცხვირწინ გაუყიდეს ბილეთი და ღამის გული წაუვიდა. ხედავდა, ბილეთები რომ მქონდა და ბოლოს, იმედი რომ გადაეწურა, სულ მე მიტრიალიბდა. მეორე ზარი რომ გაისმა, მომვარდა, წითელი წიგნაკი დამიძრო და მეხვეწება: თუ შეიძლება, ერთი ბილეთი მომეცითო. არა მაქვს მეთქი! ყურს არ მივდებ, განაგრძობს: ძალიან გთხოვთ. რა მოხდება, გეხვეწებით. გემუდარებით, ხომ ხედავთ, ვეტერანი ვარო. მხოლოდ ერთი ბილეთილა მქონდა ჩემთვის დარჩენილი და ისევ უარი ვუთხარი: ეს სპექტაკლი პარტიის ვეტერანებისთვის არ არის მეთქი დადგმული.

— ვიცო! გავიგე! ვიცო! ბოლშევიკები მეც მძულს, მე ომის ვეტერანი ვარ, აი. თუ არ გჭერთ, ნახეთ, — ცხვირში მაჩრის წიგნაკს, — ძალიან გთხოვთ, მომეცით ბილეთი, თუ გნებთ, დაგიჩოქებთ! — და ეს სიტყვა დამთავრებული არ მქონდა, დაეშვა მუხლებზე! წამოვაყენე, მივეცი ბილეთი, რა თქმა უნდა, მადლობა არ უთქვამს, გაიქცა, ეჩქარებოდა. მე კი ნაცნობი მორიგე რომ არ შემხვედროდა სამხატვრობრივ შესასვლელთან, გარეთ ვრჩებოდი, რადგან მებილეთებმა არ შემისვეს.

მოხდა ისე, რომ სამინისტროს ჩაბარების დროს თემური ავად გახდა და მოსკოვში ვერ ჩამოვიდა, დავრჩი მარტო. ასეთ საქმეში სრულიად გამოუცდელი ცოტა შევხინდი, მაგრამ სპექტაკლის იმედი მქონდა. თანაც თემურს უოველდღე ვურეკავდი. მან ყველა ფარჩანტი გაითვალისწინა, სავარაუდო პასუხები დამი-წუსტა და დამამშვიდა. ეფრემოვმა გადაწყვიტა, სამინისტროს ჩაბარების დღეს ბილეთები გაეყიდა. იცოდა, ანშლაგი რომ იქნებოდა, თანაც მაყურებელთა რეაქციასაც ითვალისწინებდა და ვარაუდობდა ზეგავლენა მოეხდინა კომისიაზე. კომისიამ „უკვე იცოდა“, რომ სპექტაკლი, ასე ვთქვათ, ანტისაბჭოთა იყო. თე-ატრის მოყვარულებმა ეს ხომ იცოდნენ და იცოდნენ. და ისევ ხეყწნა, მუდარა, რიგი, ქულები, კარის შემტვრევა და ა. შ. მოკლედ მოვჭრი: სპექტაკლმა დიდი წარმატებით ჩაიარა. ოვაციას ბოლო არ უჩანდა. ვიღაც ქალი შეხტა სავარძელზე და დაიყვირა: „გმაღლობთ, ქართველებო, რომ ჩამოღიხართ და გვასწავლით რა, როდის და როგორ უნდა დავდგათ!“ მე ასეთი რამ იმ დღემდე ანსად შენახა! არ ვიცი, ეგებ, რომელიმეს გქონიათ ამგვარი შემთხვევა, მე — არა! ეს უნდა იცოდეს ქართველმა თეატრის მოყვარულმა. რადგანაც შინაურ მღვდელს შენ-დობა არ აქვს. ათ წელზე მეტია ველოდი, ეგებ რომელიმეს, იქ მყოფ პროფე-სიონალთაგან, ეს დაეწერა...

შევედით განხილვაზე. საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს კომისიის თავმჯდომარე ვინმე მირსკი უკვე ხელებს იქნევდა და ამბობდა: აფიშას ხელს არ მოვაწერო. ეფრემოვმა აცადა კომისიის უოველ წევრს მხარი დაეჭირა მირსკი-სათვის და ამით თავისი ქვეშევრდომული ვალი მოეხადა. მერე კი... სამწუხა-როდ, ვერ დავწერ, რაც ეფრემოვმა თქვა. ისეთ სიტყვებს ხმარობდა, ქართულად მთლად კეთილშობილურად არ უდერს, მირსკიმ დაიჩინა, გამაგებინეთ, ვინ ზის კიდე ურემზე? თემიურაში ხომ ამბობს, ღმერთის გარდა კიდე ვიღაც ზისო? ვინ არის ეს მეორეო? გამაგებინეთო:

ანდროპოვი! — უპასუხა ეფრემოვმა, — ანდროპოვი ზის ღმერთთან ერთად იმ ურემზე და ებრძვის ხამობას, ძალადობას, სისულელეს და სულელებს ამათ გვარებს ნუ მომთხოვთ, თქვენთვის უკეთესიაო.

მირსკი დაიბნა.

— ეს როგორ იქნება, — განაგრძო ჩინოვნიკმა, იხტიბარი არ გაიტება, — ბოლშევიკები შვიდი წელი ანგრევდნენ? ნაწარმოები 1924 წელს დაიწერა (ეს სიამაყით სთქვა, ესე იგი, ბევრი რამ ვიცის!) და ნუთუ 1917 წლიდან ბოლშე-ვიკები საქართველოში მხოლოდ ანგრევდნენ? ნუთუ, არაფერს ამენებდნენო? საქართველო 1921 წელს გააწითლეს მეთქი, — ჩავილაპარაკე. ამაზე სულ გა-გაჟღადა: მაშინ, გამაგებინეთ, რაზეა ეს სპექტაკლი დაღმული? ეფრემოვმა: მე შემიძლია, რამდენიმე წინადადებაში ჩამოგიუპლიბოთ ის სიცრუე. რაზედაც ვითომ ეს სპექტაკლია დაღმული და რაც უფოზოდ გაგახარებთ. მაგრამ ამას არ ვიწამ. თქვენ კი ვერსოდეს ვერ მიხვდებით. რასაც მიუძღვნა ეს სპექტაკლი ჩხეიძემ. ათასჯერ რომ ნახოთ, ტექსტიც რომ გამაღიებელი შუშით ვაჩითოთ მაინც ვერაფერს მიხვდებით, მე იმისი მრცხვენია. ეს ჩვენი მეგობარი საქართვე-ლოში რომ დაბრუნდება, რას ეტყვის ჩხეიძეს. ეს რა კულტურის სამინისტრო ჰქონია სსრკ-სო?! მღვდომარეობა გამწვავდა. გაგებდე, ეფრემოვს ვუჩურჩულე რას შვრებით. ეს მართლაც არ მოაწერს ხელს მეთქი! ამას ვინ ჰკითხავს, ხვალ დილით ამათ უფროსებს დავპატიებ და, მგონი, თქვენები არიან მოსკოვში, მო-

ებზე და მომიყვანეთ. მოსკოვში მართლაც აღმოჩნდნენ მაშინდელი ცეკას მღვანე გ. ენუქიძე და კულტურის განყოფილების გამგე ნ. ჩანბერიძე. დილით სექტაკლმა ბევრად უკეთესად ჩაიარა. მიუხედავად იმისა, ჩვენებს ტელევიზიის „ჩაყო“ ნაწილი ჰქონდათ. „მხატვის“ სექტაკლმა მაინც გამოაგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა მათზე. ხალხი ისევ აღტაცებით უკრავდა ტაშს ვასილიძეებს, ლუბინს, პეტრენკოს, გრიგორევს და სხვებს. ისევ შევედით სასტუმრო ოთახში. აქ სურნელოვანი ჩაი და გემრიელი ბუტერბროდები დაგვახვედრეს. ბევრი ილაპარაკეს ისევ იმათ, მირსკის გუნდმა. აბა, რას იტყვიო, ბატონებო? — მიმართა ევრემოვმა ჩვენებს. ჩვენ არანაირი პრეტენზია არა გვაქვს! — მოკლედ მოკრა გ. ენუქიძემ. თუ საქართველოს ცეკას მღვანეს პრეტენზია არა აქვს, მაშინ მერა მარჯოს? — მონახა გამოსავალი მირსკიმ, თავისუფლად ამოისუნთქა და ჩვენს თვალწინ მოაწერა ხელი აფიშას.

**ბატონო რედაქტორო!**

თქვენ მთხოვეთ, დამწერა რაიმე ჩემი და თემურ ჩხეიძის, როგორც დრამატურგისა და რეჟისორის ურთიერთთანამშრომლობაზე. მე კი, აი, რა დამწერა. თუ ასეთი წერილი გამოგადგებათ, ინებეთ, ბატონო. გმადლობთ, რომ გაგახსენდათ თემურის ამ წელი; გმადლობთ, ამისათვის მეც რომ მომიწოდეთ გავრჯილიყავი და რომ მოიხმეთ ჩემი მცირე შესაძლებლობანი; გმადლობთ, რომ იყენებთ ყოველ შემთხვევას დაუფასოთ კაცს მნიშვნელოვანი, მისეული, გამორჩეული ამბი, რომელიც, უნდათ თუ არა ზოგიერთებს, მან უკვე დასდო ქართულ თეატრს და შემდგომ რასაც იზამს, ამას კიდევ ვნახავთ!

ჩხეიძის ღვაწლი უფრო მრავალფეროვანი და, რაც მთავარია, წინასწარმეტკველური იქნებოდა, რომ დაედგა შეფერის „ამადეუსი“, რომელიც სწორედ მაშინ მათარგმნინა, როცა შეატყო, ბოლმა და შური უნდა აღწევებულიყო, სალიერისა არ იყოს, რომ დაედგა უახუბების „განკიცხული“ ან ა. ჩორნის „სასიყვარულო ბარათები“, როცა გაციება შეატყო ადამიანთა სულს, როცა თანდათან ქრებოდა სიყვარული, სიკეთე, სიქველე, თანაგრძნობა, სულიერება; რომ დაედგა გ ბიუნერისა და ს. პშინიშევსკას პიესების მიხედვით ჩემეული თარგმანი და სცენური რედაქცია სახელწოდებით „საქმე და მკვლელობა ჟორჟ დანტონისა“, — როცა შეატყო, რომ შეიძლებოდა ამტყდარიყო ძმათამკვლელი ომი, სამარცხვინო სისხლისღვრა, უსამართლობისა და ძალადობის წეიმი; რომ დაედგა კიდევ ორი პიესა, რომელიც დამაწერინა და რომელზედაც ახლა არ ღირს საუბარი.

რატომ არ დაედგა? არ ვიცი. ამას არასოდეს ვეკითხები. ჩხეიძეს უველაფერზე მოწესრიგებული და ზუსტი პასუხი აქვს. ვფიქრობ, ჩემი ნამუშევარი არ მოეწონა.

P. S. ისე, მე თემურ ჩხეიძის კიდევ სამ პრემიერას დავესწარი უცხოეთში. ს. ნეტ-პეტერბურგის ტოვსტონოგოვის თეატრში „ვერაგობასა და სიყვარულს“ და „სეილემის პროცესს“. და იქვე, მარინის თეატრში ოპერას „მოთამაშე“ (შემდგომ გასაგები მიწეების გამო ველარ შევქმელი იქ გამგზავრება და არ მინახავს „სიყვარული თელბე ქვეშ“. აღბათ, ვერ ვნახავ დეკემბრის ბოლოს დე ფილიპოს „აჩრდილების“ პრემიერასაც). მაგრამ რაც ვნახე, რაც განვიცადე, რადგან ამ სექტაკლებს „შეიგინდნაც ვუყურებდი და „გარედანაც“, ეს იყო ნამდვილი წეიმი თეატრისთვისაც და მაყურებლისთვისაც. ხომ სთქვეს „თეატრი წეიმიო!“ ზუსტად ასე ხდებოდა! თუმცა, ამაზე შემდგომ, თემურის ასი წელი რომ შეუსრულდება.



### სიმღერისმწერალი მანანა

(წერილი მეორე)

#### 5. ვინ არის მანანა?

ლექსში „მანანასაგან კიბიდან ჩამოვარდნა“ სიმღერისმწერალი ქალი გვიამბობს:

ხუთშაბათს ვერვინ შეიტყუო  
კიბეს ჩემი ვეგათი მკადარია,  
და როცა ვინმემ შეიტყუო  
ძვეერა შეიყარავ.

(ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, გვ. 106). თოვან ასათიანს, „ძვეერას“ დასახელებაზე ააო. ნიკო კიკნაძეებმა მიაქცია ყურადღობა და ამაზე ლამაზობით მკოოგარმა დასაშვიბდ მიიჩნია მანანა ძვერადან (გორის რაიონი, ძვერას სასოლო საბჭო) ყოფიოიყო (იქვე, გ. 76), სადაც ცხოვრობდნენ ჯავახიშვიოები და ზედგინძეები ვიქორ გოლიკემა ლევან ასათიანის ვარაუდი იქი ამოიოთხა, რომ არ ვაკირვებია მანანა ზედგინძეების ან ჯავახიშვილები-სათვის მიეკუთვნებინა.

არა-ს ყურადღება არ მოქოივია სხვა გეოგრაფიული ადგილების დასახე-ლობაზე რაა მანანას მწარმოებში ან მანანასთან დავკვირბულ ლექსებში იპოვივა ამას კი ვათამყვეტი მწარმოომა კჩნება მანანას საცხოვრისის დასა-წარმოოთ და დასაოიწარ. მანანას მთავარ მწარმოებში „მანანასაგან ციების ბაასი“ ციება მიმართავს მანანას:

გავმობიბიარ, მანანავ,  
როგორც რომ გომა დიცია

(ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, გვ. 100). როგორც ლალი ბოქრაძემ მიმანიშნა, დიცია — ამავე გორის რაიონის ძვირას მახლობელი სოფელია დიციის სასოლო საბჭოში შემავალი (საქართველოს სსრ ადმინისტრაციული ტერიტორიოოოი დაყოლა, თბ 1961, გვ. 31).

ყურადღებას მივაქვივ ვართოე შემდეგს: კიბიდან გომოვარდნიო მანანას თავს ძვერელები რომ ეხვიან მათ შორის მისი ნათლიდეებიც ი-ანინ:

უმძიმოა მეტის მეტათა  
ნათლიოიობსა ყვეოსა —  
ჩვენს სიინას რაოა მოარჩენს  
ხენეშას უშლის და ხველასა.

პირელი წერილი, იხ. „თეატრი და ცხოვრება“ № 4, 1993 წ.

(სივანე-შვილის მომნათლავი, საბა). ესე იგი ძვეერაში მანანას ნათლიდედები ყავდა. მანანას ეუბნებოდნენ, შენგან ესე დაშორებული ვართ, როგორც აქედან (ძვეერადან) გაღმა სოფელი დიცი არის დაშორებული, და კიდევ ერთი მინიშნებაც უნდა მივიღოთ მხედველობაში, მანანას გაშაირებაში ასაკლიცხელ მესტიერე კოტაშვილთან დასახლებულია ძვეერას მოზმით მეზობელი სოფელი კარალეთი:

მესტიერე კოტაშვილის პასუხიდან:

კარალეთის ქალაში, ეკალი ბევრი ქაცვია,  
მშვიდობით ვაგაცვეთინოს, რაც რომ  
მაგ ტანზე ვაცვია.

თუ მანანა კარალეთის მიდამოებიდან არ ყოფილიყო, კოტაშვილს რა ძალა ადგა მანანასთან გაშაირებაში მაინცდამაინც კარალეთი ამოეჩემებინა დასახსლებლად. ყოველივე ამის მიხედვით შესაძლებელია დადგენილად ჩავთვალოთ, რომ მანანა სოფელ ძვეერადან იყო.

სახიობის ხიმღერისმწერალი და მემღერ-მესახიე მანანა ლევან ასათიანმა არისტოკრატიული წრის, ფეოდალურ-არისტოკრატიული პოეზიის წარმომადგენლად წარმოგვიდგინა: ამის მიხედვით, მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო მანანას მოხსენიება დიდგვაროვან ქალთა საკრებულოში. პლატონ იოსელიანმა წიგნში „ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა“ გამოთვალა მე-18 საუკუნის ბოლო ათეული წლების „მშვიდნი ქალნი, საჩენად მორთულნი, მშვენიერებით მბრწყინავნი, ტბილად მუზარანი, საოცრად მროკველნი...“

პაატა ციციშვილის ქალი სოფიო, გასათხოვარი 18 წლისა; თუმანიშვილის ცოლი ქეთევან, დიდად კეკლუცი; მაყაშვილის ქალი ნინო, 14 წლისა დანიშნული ანდრონიკაშვილზედ, გარნა გათხოვებამდე გარდაცვლილი, საყვარელი მეფის ძისა გიორგისა, რომელსაცა დიდად ეაღერსებოდა თვით მეფე ირაკლი; თინათინ ქალა ამილახვრისა ამირინდოსი, გასათხოვარი და ღვინის თამარ მშვენიერა და მეფეთა ალერსი; და მისივე თინათინისა, ცოლი ახლად ჭვარდაწერილისა მსუქდ აბაშიძისა დავითისა; ბარბარე ყაფლანიშვილი; ელისაბედ ბარათაშვილის ცოლი, სიტყვა მარჯვე, მოხუშარი და ზმათა მთქმელი შესაქცევად მრავალთა (პ. იოსელიანი, ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა, ავ. გაწერელის რედაქციით, თბ., 1986, გვ. 74). მეშტიერეებთან მოშაირე ძვეერელ მანანას ამ ბანოვანებში ვინ გაურევდა?! არა, მანანა არ ეკუთვნოდა დიდგვაროვანთა წრეს. — ციციშვილები, მაყაშვილები, ყაფლანიშვილები როდი ეკადრებდნენ მათ გვერდში ამოდგომოდით მესაზნადრეთა და „მეშტიერეთა“ პამქრის მანანა, რომელიც სახელგანთქმული ფეიქარ-მქსოველი უნდა ყოფილიყო. ციება ეუბნება მანანაზე: „სულ ოხრად დაგინარჩუნებ შენს ჭარასა და ღარასა“ (ღ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, გვ. 103. ჭარა — ჭანაკი, სართავთ საბრუნავი; ტარი — ქალთ თითისტარი (საბა); ჭარა — პრიმიტიული მანქანა, რომლითაც მატყულს (ბამბას) ართავენ, ძაფს ძახავენ (ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. 8, სვ. 1542). მანანას ანდერძშიაც ამაზეა მინიშნება:

მანანამ ხმა ამოაღო,  
მოძღვარი დაბარაო.

თავისი ყოფა-სიცოცხლე  
სულ იმას მიაბარაო:  
ბატონო, ჩემს ქალს უბოძეთ  
ჩემი ოხერი ჭარაო.

(ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები. გვ. 100). მაშასადამე, მანანა დეიქარი ქალია, ხელოსანია, მესამე წოდებიდან მოსული სიმღერისმწერალია, მოშაირე და მესახე და საოცარია ეს რად არ უნდა შეემჩნია ისეთ დაკვირვებულ მკვლევარს, როგორც ლევან ასათიანი იყო.

მაგრამ ამასთანავე მანანა მისი წრისათვის უჩვეულოდ განათლებული, ნაღიბი ქალია; დროს სათობით ანგარიშობს. საკმარისია გადაიკითხოთ მისი შაირნი, რომ მიხვდეთ თუ როგორ კარგად იცის მან საღვთო წერილი. როგორ თავისუფლად ერკვევა წინასწარმეტყველების, მოციქულების და წმინდანების, ანგელოზების ასავალ-დასავალში: მანანამ არამც თუ საღვთო წერილი, არამედ ისიც კი იცის, რომ არსებობს გენერალს ზემოთ უმაღლესი სამხედრო წოდებულობა „მარშალი“ და ამ სიტყვას შაირებში ათამაშებს: „მარშალმა ჭარი შემყარა, ვეჭოთ არის ერთი ასი“. საიდან მე-18 საუკუნის ქართულ ლექსიკაში და ისიც მესტირესთან ვაშიარებაში „მარშალი“?!. თუ არ ვცდები. პირველად დავით ბატონიშვილმა შემოიტანა ქართულ ლექსიკაში სიტყვა „მარშალი“ მონტესკიეს „კანონთა“ არსის ქართული თარგმანის (1816) ერთ-ერთ თავის სქოლიოში, იქ სადაც მონტესკიე წერს: „მცხოვრებნი ცხელთა ადგილთან არიან მზღალ ვითარცა მოხუცნი. ხოლო მცხოვრებნი ცივთა ადგილთან მამაც, ვითარცა ჭაბუკნი“. ამაზედ დავით ბატონიშვილი შენიშნავს: „სიტყები უფალო მონტესკეუ მარშალ რვიშჩევი და კნორინგი არიან მცხოვრებნი ცივისა კლიმატისანი და ბონპარტე და მარშალ ნეი ცხელისა კლიმატისანი, ნულუმე ზემონი სჯობდნენ ქვემოთა ბიჭად და ანუ სარდლად“ (თ. შორდანი, ქრონიკები, წ. 3, აშუარაა, რომ მანანამ იცოდა საფრანგეთის რევოლუციის ამბები. ნაპოლეონის მარშლებზედაც ჰქონდა წარმოდგენა და ამიტომაც სიტყვა „მარშალს“ თავისუფლად აშაირებდა. ამისდა მიხედვით საგულისხმებელია, რომ მანანამ საქართველოში შემოღწეულ ევროპელებისაგან (მათ შორის მისიონერებისაგან), თუ რუსეთსა და ევროპის ქვეყნებში ნამყოფ ქართველებისაგან ბევრი რამ იცოდა იმის შესახებ, რაც საფრანგეთში, იტალიასა და ეგვიპტეში და გერმანიის სახელმწიფოებში ხდებოდა. — და რასაკვირველია, ლევან ასათიანს ჰქონდა საფუძველი მანანაზე ნარკვევი შეეტანა თავის წიგნში „ვოლტერიალობა საქართველოში“, თუმც მანანას ვოლტერიალობაზე სიტყვა არ დაუხარჩავს. მესტირეებში მანანაზე შენახული ცნობებით, ეს სიმღერისმწერალი და მემღერე ქალი მესტირეებთან სახიობობდა, მაგრამ „თვითონ ის ქალი შტვირზე არ უკრავდა, გამოთქმით ჯობდა მეშტირეებს“ (დ. ჩანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ. 1948), მართლაც, აბ. ცანავას მიერ შედგენილ ქართველ მესტირეთა სიაში 145 მესტირედან ყველა მამაკაცია. არც ერთი არ არის ქალი. მაშასადამე, უნდა ვიფიქროთ, რომ მანანა მესტირეებთან შეგვიბრებაში ან მოპირდაპირის სტვირზე აყოლებით შაირობდა და ან თვით ჰყავდა ჩანგზე დამკვრელი ქალი, როგორც ეს მე-18 საუკუნის ხელნაწერის ნახატზეა ასახული (დ. ჩანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ. 1948, ტაბ. 72). მანანას ხელოვნება

ჩანგზე დამკვრელობასთან რომ არის დაკავშირებული ეს ერთი მისი ლექსათაც შეიძლება გავითვალისწინოთ:

ღმერთო, რასაც გთხოვთ, მიბოძე  
ჩემის სიკვდილის ღღესაო,  
ცოდვილი დედაკაცი ვარ,  
მეშინის ეშმაკისაო.  
ანგელოზები მიბოძე  
კეთილი შუვიდობისაო,  
მათ მოიტანონ საკრავი  
ქნარი ტუბილისა ხმისაო.

(ღ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, გვ. 89-90). შესაძლებელია მანანა თვით ყოფილიყო ქნარზე (ან სხვა რამ საკრავზე) დამკვრელიც და მომღერალიც, როგორც ეს ზილიხანიანის ან „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერთა დასურათებაში არის გამოხატული (ღ. ჭანელიძე, დასახ. შრ. ტაბ. 60-65).

სიკვდილის ღღე რომ დაუდგა, მანანა მაშინაც კი არ ემიჯნება ეკლესიიდან შეჩვენებულ, ეშმაკეულად შიჩნეულ სახიობას. მას მიაჩნია, რომ ეშმაკებთან საბრძოლველად სჭირია ადამიანს სახიობა და ამიტომაც არ ერიდება თვით მამაღმერთს მოსთხოვოს სახიობისათვის ანგელოზთა დასი, მაგრამ არა ცარიელტარიელი ანგელოზები, არამედ ამ ანგელოზებმა რომ მანანას მოუტანონ „საკრავი ქნარი ტუბილისა ხმისა“.

### 6. მანანასაბან თქმულნი შაირნი

მანანას შაირობის ამოჩემებული თემა სიკვდილ-სიცოცხლეა, ადამიანის საქაო და საიქიოს ცხოვრება. რასაკვირველია, ასეთ თემაზე შაირობისათვის მას ცოდვა-მადლი მოეციოთება და მისი შაირობაც გადაკრულად, იჩქრთად ნათქვამია. მისი ბასრობა პირდაპირი კი არ არის, მოიარებითია, ოდნავ შესამჩნევი დაციწვა, ირონია. მას ისიც აწყობდა, რომ ეს თემა ანტიფონურად გზაასებად დაემუშავებინა და სახიობით წარმოედგინა. მანანასაგან თქმულ შაირებში ჩვენ ვხვდებით სულიხა და ხორცის გაბაასებას:

#### მანანა

სულო მე ამას გემდურა  
უდროოდ გამეყარეო,  
რაც რომ აქამდე მაამე,  
ახლა სულ დამამწარეო,  
წადი და შენის ხელითა  
საფლავი გამითხარეო,  
ჩამაგდე ქვესკნელს უფსკრულსა  
ზედ მიწა მომაცარეო.

### სული

შენს გეამში აღარ დავსადგები  
ეს ჩემგან მოიხსენეო,  
ძლივ ღმერთმა მიყო წყალობა:  
მე ბნელა გაუთენეო,  
რაც შენს სიყვარულს გაეშორდი  
პატარა მოვისვენეო,  
პეტრე და პელე გვედრი  
სამთხეს დამაყენეო.

### მანანა

სულო შე დაღონებულო,  
მეც ბევრი მტრობა გიყავო,  
სულ შენს მტრობაში ვალამე,  
მაგრამ ცოცხალი ვიყავი.  
მარჯვენეს ავახაკივით  
ღმერთო წყალობა მაყავო.

სულო, დაგტანჯე ცოდვითა,  
მანამდე ვიყავ ქალია,  
მე შენ არ მოვიგონებდი,  
სხვაგან მეჭირა თვალია,  
ამ უსამართლოს სიკვდალსა  
ვერსად ვერ დავეშალია,  
მოვოდა მომცა სალამი  
შენ ჩემი გმართებს ვალია.

(ღ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები. გვ. 84-85. ეტყობა მანანას სულისა და ხორცის გაბაასებას ისეთი მოწონება ხვდა, რომ იგი გავრცელდა და გახალხურდა. თედო რაზიკაშვილმა ამისაგან რამდენადმე განსხვავებულ ტექსტში ქართლში ჩაიწერა და გამოაქვეყნა) თ. რაზიკაშვილი, ხალხური ლექსები (ქართლში შეკრებილი); კრებ. „ძველი საქართველო“, თბ. 1913-1914. ტ. 3. განკ. 2. გვ. 24); ანდა უნდა ვიფიქროთ, რომ მანანამ ხალხურში გავრცელებული ტექსტი აიღო და თავისებურად გადააკეთა, გადაამუშავა). მანანა ამ გაბაასებით, როგორც შეიძლება ვიფიქროთ, უძველესი დროიდან მომდინარე ტრადიციულ თემას ამუშავებდა, როგორც უკვე აღნიშნული იყო და ასეთი შინაარსის გაბაასება ეტყობა ძველთა-ძველი დროიდან მომდინარეობს. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ საქართველოში წარმართობის ხანაში არსებობდა სულისა და ხორცის გაბაასებანი. ჭერ კიდევ ეგვიპტური ლიტერატურის კლასიკური ხანიდან არის ცნობილი დიალოგ „სასოწარკვეთილის გაბაასება თავის სულთან“. ამ უძველესი დიალოგური ნაწარმოების დედააზრი ის არის, რომ ამქვეყნად არ არსებობს არც ხამართლე და არც მოწველებე. და თუ ბოროტებისა და ძალმომრეობისაგან აღამიანს ამქვეყნად სული ეხუთება, არის სხვა სამყარო, სადაც ღმერთებია და სიმართლე.

მანანას სულია და ზორცის გაბაასებას (ასევე ხალხური) უკვე ქრისტიანული რელიგიის კვალობაზეა გადამუშავებული. სული ემაჩნება მანანას, ის სამოთხისაკენ ისწრაფის: „პეტრე და პავლე გვედრი, სამოთხეს დამაკენო“. მანანას ვერ უპატიებია სულისათვის „უდროოდ გაურა“. რაც აქამდე მამე, ახლა სულ დამამწარეო. სულს შეუძლებლად მიაჩნია, რომ მანანას გვამში დარჩეს. მანანასგან გაურა სულს წყალობად, ბნელის გაოცებულ მიტნენეა. მანანა აღიარებს, რომ მან სულს ბევრი მტრობა უყო: პირდაპირ ეტუზნება სულს: „სული, მცნს მტერობაში ვალამე ხანამ ცოცხალი ვიქ ვიო“. — აქ იჩენს ფხვს მანანას ირონია, — კარგი, ვოქვათ ცოდვით აღსავსე ვარ, მაგრამ თუ ქრისტე დმერთმა მის მარჯნით გვარცმული ავაზაკი შეიწუდა, მე ხომ იმ ავაზაკზე ნაკლებად ცოდვილი მაინც ვარ და ამიტომაც ნამდვალად მეყოფნის შეწყალებო. მანანა სრულიად მოურიდებლად მიმართავს ქრისტეს: „მარჯვენეს ავაზაკსავით დმერთო წყალობა მიყავო“.

მანანას ირონიის ობიექტი წეციურია. მორწმუნის თვალსაზრისით, ეს სრულიად შეუწუნარებელი რამ არის. ასკეტური, ქრისტიანული რელიგია და საცილი ურთიერთთან სრულიად შეუთავსებელია. აქი 10-11 საუკუნის „მამათა სწავლანი“ მოძღვრავდნენ მორწმუნეებს: „სულია ოხრება-სიცილი, განცბრომა არის... სიცილმან და განცბრომანან წარწყმიდოს სული... სიცილმან წარწყმიდის ნეტარება... სიცილი უხმარ არს და უხარგებლო და უფრო სდა დამარღვეველ შენებულსა... სიცილმან განდევნოს სასოება და წარწყმიდის ზსენება სიკვდილისა და მოუღის მოგონება სატანჯველითა“.

მანანა თავისი დროისათვის საოცარი პიროვნებაა. ის წინაუკომა სარწმუნოების მიმართ. ხან მორწმუნედ გვეჩვენება და ხან პირწმინდა უღმრთოდ — ათეისტად. მისმა საცილმა სიკვდილიც საღადონლად გაიხადა, ჯოჯობითიც და სამოთხეც. მიქელ-გაბრიელ-ანგელოზები, მოციქულება და წმიდანები თავისი სიცილის ქარცეცხლში ვახვია. მათთან საოცარ ურთიერთობაშია, მათ შინაურულად, მოურიდებლად, მხარზე ხელის შეტყაპუნებით ებაასება:

ცოდვილის პირით ვედრება  
უფალო შეისმინეო,  
ნუ გამხლა საეშმაკოთა  
რადგან რომ გამაჩინეო,  
ქალწულო დედავ ღვთისაო,  
ანავ და იოკიმეო,  
ქრისტესთან მომებმარცნით  
ლუკავ და ნიკოდიმეო!

(ლ. ასათიანი; ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, გვ. 82). არაფერს ვიტყვი ამ საოცარ რითმზე „იოკიმეო-ნიკოდიმეო“. მანანა სიცილის ცეცხლს ისე აღმადამა ატრიალებს, რომ არც თავისი თავი რჩება უვნებელი. მანანა დმერთებსა და ანგელოზებს მათ სასუფეველში უხტება და იქაურობას სიცილით იკლებს:

ამგვარი ურწმუნოება  
მე დამემართა რისაგან.  
მოუღობელი გონება  
უმარესი მაქვს ქვისაგან.

მტანჯველ ურბებს ლოცვიდა, —  
მეც იმედი მაქვს ლეთისაგან  
ეგებას მიხსნას ცოდვილი  
ცეცხლისა უშრეტისაგან.

(აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ თავქვაძე პიესიდან „სამსახიობა რაინდისა“).  
თუ ქრისტე ღმერთი „მტანჯველ ურბებს ლოცვიდა“, თუ მან „კიდევ აცოცხლა  
ქვეყანად თავისი მწვალბედია“, რა აქნება, რომ მეც წყალობის თვალთ გად-  
მომხედოს და ჭოჭოხეთის უშრეტეი ცეცხლისაგან მიხსნასო.

მანანას სიცილი არავის არ ერიდება და „სამოთხის ფუფუნების“ მოსაპო-  
ვებლად, ქრისტესთან პროტექციისათვის ერეკება ღვთისმშობელსაც და წმინდა  
ნინოსაც, მიქელ-გაბრიელსაც და ნათლისმღებელსაც და მათ კიდევ უკან მია-  
ღუნებს მოციქულებს და წმინდანებს:

წმინდა ნინოე, მომქცევო  
ქართლსა კახეთისაო,  
შენ მომეხმარე ქრისტესთან  
კეთილ-მორწმუნე ღვთისაო.  
ეგება მიყოს წყალობა,  
ნახვა მწადს სამოთხისაო.

(ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, გვ. 46). რა ასეთი ცოდვები  
ამძიმებს მანანას, რომ მან იესოს ზეციური მთელი რეზიდენციის შემადგენ-  
ლობა წამოშალა, რათა, მათი მეოხებით, სამოთხის კარი შეეღოს. აი როგორ  
გამოიყურება მანანა, როცა თავისი სიცილის ობიექტად საკუთარი თავი გაუხდია:

— სულ გმობის მოლაპარაკე  
მოყვარე სიცილისაო.  
— არასდროს კარგი არა ვთქვი  
მუდამ ღმერთს ვცოდე ენითა,  
ტყუილი ვილაპარაკე  
ერთი არა ვთქვი სწორია  
— კარგად გავეწყვე სირუეს  
ცული შაირის ჩმახვასა.  
ამურ სოფლით გარდავხე  
ბევრი რამ მიძევს ბარგია,  
რაც რომ ამ სოფელს ვილხინე,  
იმ სოფელს რაღას მარგია.  
იქა მაქვს მკვიდრი მამული  
თუმც რა მიმიძღვის კარგია,  
მადლი კი დასძლევს ცოდვასა  
თუმც სჭარბობს ერთი დარგია.

(ლ. ასათიანი, ღვთისმშობელი. ნაშრომი. გვ. 21, 22, 90). ამ თვითგვემ-დაცინვის აზრი  
ის არის, რომ იმ ქვეყნად სამოთხეში, არც მეტი, არც ნაკლები, იესოს გვერ-  
დით, მარჯვნივ დაიმკვიდროს ადგილი:

რესო, ყოვლად მოწყალე  
ჯვარცმულო ძეო ღვთისაო...  
ღირს მყავ მარჯვნივ დადგომად  
მსაჯულო სიმართლისაო.

მაგრამ რა ასეთი დამსახურებისათვის? — საქმე ის არის, რომ „გმობის მოლაპარაკე“ ღმერთს რომ ენით სცოდავს, თავმდაბლობით კი იტყვის — კარგად გავიწყვე სიცრუეს, ცუდი შაირის ჩმხვასო“ — მაგრამ ეს მადლად უნდა ჩაეთვალოს. მისი სიცრუე ხომ სიბრძნეა და ამიტომაც „აღლი კი დასძლევს ცოდვასა“... შეიძლება საოცრად ჩანდეს მანანას მიერ საღვთო წერილის ცოდნა თუ იგი მდაბიოთა წრის მოშაირე-მეჩანგედ იქნებოდა მიჩნეული, — მაგრამ აქ საკვირველი არა უნდა იყოს რა. მანანა მესტიერეთა თეატრის მეჩანგეა. მესტიერეები კი ფლობდნენ და ასრულებდნენ მესტიურულად გადაშუშავებული საღვთო წერილის მთელ ციკლს „ადამ და ევა“, „აბრაამიანი“, „იობის ლექსი“ და სხვა... რაც საინტერესო ნაშთია, იმისა თუ როგორ გარდაიქმნა საქართველოში საეკლესიო თეატრი მესტიერეთა თეატრად (ა. ცანავა, ქართული მესტიურული პოეზია, 129-144; დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია 224-225). აქი აკაკი წერეთელის სიტყვებით: „მუშაითობა“, როგორც ჩვენში... ძველი და ახალი აღთქმა სულ ერთნაირად გალექსილი იყო და ტრიალებდა ჩვენს ხალხში. ვის არ გაუგონია ჩვენში საუცხოვო შაირნი „აბრაამზე“, „იობზე“, „სოლომონზე“ და სხვა“ (აკაკის კრებული, 1897, № 1, გვ. 1-2).

ისე, რომ მანანას მიერ საღვთო წერილის ცოდნა და მის მიერ ზეციურ მკვიდრდთა გაშაირება, სრულიად არ არის საოცარი და საკვირველი. მანანას ეს შაირები სრულიად კანონზომიერი მოვლენაა ხალხური სახიობის რეპერტუარისათვის.

„ქება“ სახიობის ერთ-ერთი ძირითადი უარია და გასაგებია, რომ მანანას თავის მიერ თქმულ შაირთა შორის ერეკლე მეფის „ქება“-ც ჩაურთავს. მანანას, ალბათ, ეს ქება ან სასახლის კარზე, ანდა უკეთ მეფის რომელიმე ლაშქრობის დასასრულს ხალხთან საზეიმო შეხვედრის დროს უნდა შეესრულებინა. აი ეს „ქება“-ც:

ჩენი ხელმწიფე ერეკლე  
ღვთისგან არის დიდებულა,  
მათ ზევით მათი მებრძოლე  
მათგან არის შერისხულა.  
ცას ქვეშე კიდის-კიდემდე  
მტერი ჰყავს დამონებული,  
სხვა არა თქმულა ხელმწიფე  
მიიებრი გამარჯვებული.  
ქრისტიანობას გულისთვის  
საომრად დაიარება,  
ღვთის ძლიერება თან დაჰსდევს,  
ყოველთვის მას ეხმარება,  
აღუსრულდება წაღილი,  
კიდევ შეშვენის ბრძანება,



ორგული უარმყოფელნი,  
ღმერთმანი დაემალება.  
უძლიერესი მეფეთა,  
'ფეიქული ყოვლისფერიით,  
წმინდა ვესტათი შემწედ ჰყავს,  
ჭარ-დაღესტის ებოყვის ხმლითაო  
სადაც რომ მტერი გაუჩნდა,  
მას დაიმორჩილა ღმერთით,  
უფალმან განამლიეროს  
თი ძითა და ასულითო

(ღ. ასათიანი, და სწვ. ტაშჩ. გვ. 92). მეფის შეუზღუდველი თვითმპყრობელობა...  
...სადაც კი ცდილობდნენ, „ქებანი“ წარმოადგება მეტად ხელსაყრელი იდეოლო-  
გიური ფენაჯღესტის იარაღს, როგორც სახალისის კარის სახიობაში, ასევე სახალ-  
ისო, საჯაო, სახეიარ მსვლელობა-სახაზობაში (ღ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის  
ისტორია. შპს-2017). თუ რა წესად სრულდებოდა სახიობაში „ქებანი“ ამის  
გათვალსწიერება „მალავრიანის“ და „რუსულაიანის“ მიხედვით არის შესაძ-  
ლებელი. „მალავრიანის“ ერთ-ერთი ნუსხის მიხედვით, მემგოსნები და მტრანგენი  
სეფისწულ იოღ-საფს „წრისა უროკვიდეს და სტვირითა და ჩანგებითა ქებას  
სკაასიდეგს“ (სიბიბსე ბალაგარიისი, ილ. აბულაძის გამოც. თბ, 1989, გვ. 29).  
...სევე „რუსულაიანისა“ მიხედვით: „მოსახნეს მოხდერალნი ქალნი და მოთამაშენი  
და უკრედეგს აოსა ხმასა და იტყოდეს ლექსსა და შეასმინ ქაისარს ქება“  
(რუსულაიანისი, ილ. აბულაძისა და ივ. გაგიიძისვილი გამოც. თბ, 1987, გვ. 34).

მაგონ თუ კარგად დავაკვირდებით, მახასიათებს ეს „ქება“, შესწავლა-შემკობა  
უკუქცევითა და სტვირსებრად გაზვიადებული ქება განაასვრისაკენ მიიქცევა.  
როგორც გარკვეულია, გადაჭრება და გავზვიადება კომპიურის ერთ-ერთი  
სტრუქტურა.

აკი ი. ბორჯეის მტკიცებით: „გაზვიადება და გამაზვიადება სატირაში არის უფრო  
საგადი კაპონზოციოკობა: ცხოვრებისეული მახალისის ტენდენციური დეფორ-  
მაცია, რაც სატირიკული დაცინვისათვის გამოავლენს მოვლენის უველაზე უფრო  
ძიძვედობას საკლს“. რასაკვირველია, სტრუქტურისაგან ყოველმხრივ შევიწროვ-  
ებული და აკლებული ერეკლე მეფის ასე დახასიათება რომ „ცის ქვეშე კიდის-  
კიდელე სტვირი აუვა დამოსტვილი“ და რომ „სხვა არა თქმულა ხელმწიფე  
ძიძვერი გასარქვეთული“ — ეს ისეთი მიბერბოლაა, რომ ქება, რასაკვირველია,  
გაასავრად იქცევა და კიდევ — ერეკლეს სახალისის კარის ვაი-უშველებელი  
გამოკვეთული ეკო სეფის უსაზღვრო სრავალმვლიანობით და „ქება“-ში ამის  
სხეუბა („უფალმან გავამლიეროს მის ძითა და ასულითო“) ჩამოხრჩობილის  
საღლის თოჯის სენებას უფროს და ამიტომაც ამ მხრივაც ქება განაასვრისაკენ  
აიხსიციციული.

ასდა რა გასაკვირია, რომ მანანამ, რომელმაც ღმერთები, მისი ღვთისმშო-  
ბელითა და ყოველი რახგის ანგელოზებით, მოციქულებით და წმინდანებით  
გაამაირა, სტვირისა და ჩანგის ქვეშ ამოიდო, მანანას კომიზმმა იცის ადამიანის  
გასაგნებაც, ადამიანის ნივთთან შედარება, ან უკეთ, ადამიანის ნივთით, საგნით

შენიღბვა და ამით სიცილის გამოწვევა. უკვე კომიკური თვით თემა ერთი ნა-  
წარმოებისა „მანანას კიბიდან ჩამოვარდნა“. ამ შაირში მოყოლილია მანანას  
კიბესთან გაბაასების ფრაგმენტი:

**მანანა:**

კიბევ რას მემართლებოდი,  
რაზე მკარგამდი სულითა,  
ნავთს გადაგასხამ, ცეცხლს მოგცემ  
ან კი დაგაღვობ ცუღითა...

**კიბე**

საწყალო რაღას მექარობ,  
შენი მორჩენა ძნელია,  
ბნელ ღამეს შემომადექი,  
წვიმისგან ვუყავ სველია,  
ჭერ არის ღეზი გიმტყუნობს,  
მერმე კანკალი ხელია,  
ზემოდან შენი გადავარდნა  
აბა რა საკვირველია?

(ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები). მანანამ კიბეს სული ჩაუღდა  
და აამეტყველა. უსულო ნივთის გასულიერება ხალხური სახიობის დამახასიათე-  
ბელი ნიშან-თვისებაა. აკი ბერიკები ალავერდის ტაძარსაც კი სულს უდგამდნენ  
და აბერიკებდნენ, ათამაშებდნენ. ბერიკა შენობას განასახიერებდა ხოლმე და  
მაშინ მისი შენიღბვაც განსაკუთრებული იყო. ბერიკა, რომელიც ალავერდის  
ტაძარს გამოხატავდა, წნელისაგან დაწნული ტაძრის მაკეტში ჩაჭდებოდა,  
რომელსაც სათვალურები ჰქონდა (დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური  
საწყისები, გვ. 122., როგორ ინიღბებოდა მანანას თანამესახიე, რომელიც კიბეს  
წარმოადგენდა, ჩვენ არ ვიცით, მაგრამ ბერიკაობის მიხედვით, აქაც შეიძლე-  
ბოდა ეს წნელისაგან მოწნულ კიბის ნიღაბში იჭდა. კიბის სახით მანანა ეტყობა  
იმ ადამიანს განასახიერებს, რომელიც ადამიანს ვნებას მიაყენებს, დააშავებს  
და თან დაშავებულს დებს ბრალს, შენი უბედურების მიზეზი მე კი არა, თვით  
შენა ხარო. აქ საინტერესოა ის არის, რომ მანანა პროფესიული სახიობის წარ-  
მომადგენელია, რომელსაც არა მარტო პროფესიული და საშემსრულებლო  
ხელოვნება გააჩნია, არამედ დამწერლობითი დრამატურგიაც.

**7. მანანასაბან ციების ბასნი**

ამ სასახიობო გაბაასების შინაარსია: მანანას და ციების შეტაკება, შეჭახება  
ურთიერთის დაუზოგავი მხილება. ეს მეტად საინტერესოა, რომ ავადმყოფობა:  
(მოვლენა) გადაამიანებულია, გაპირ ივნებული. ციების სახით, გარკვეულ  
სასიათის, ქცევის, ზნეობის და მეტყველების ადამიანია გამოყვანილი. მანანასთან  
ციება შეიძლება გავიგოთ, როგორც სიმბოლო და მაშინ, იგი მრავალ მინიშნებას  
შეიცავს, მანანა შეიძლება წარმოვიდგინოთ საქართველოდ („ქართლის ჰერსა  
ვერვინ მოსთვის“ — გურამიშვილი, „ბედი ქართლისა“ — ნ. ბარათაშვილი),  
მაშინ ციება მისი დაუძინებელი, გამანადღურებელი მტერია, რომლისგან ხსნას



ციების იგი. თითქოს ასეთი მინიშნების ნიშან-სიტყვაც არის ლექსში ჩაგდებული: „ნეტავ შემატყობნა თათარი ხარ თუ“...? ხოლო, თუ მანანას წარმოვიდგენთ როგორც ლამაზ, სანდომიან ქალს, რომლისადმი ვნებიანი მისწრაფება და დაუოკებელი ჭინი აღიძვრის, მაშინ ციება თავმომაბეზრებელ, ბევრჯერ უარყოფილ, მაგრამ მაინც უტიფარ, უხემ, გულმრუდელ და ხელმოცარულ არსიყად წარმოვიდგება. გაბაასებაში ასეთი განიშინანების გამომხატველი სიტყვებიც იპოვება: „ამ წყეულს რას შევეუყვარდი, ჩემში რა მოეწონაო?“, „მე ასე შემეყვარებიხარ, როგორც რომ ძაღლი შურია“. შესაძლებელია მინიშნება სულ სხვა მხრივაც მიიმართოს და „მანანას ციებასთან ბაასში“ სიკვდილ-სიცოცხლის გაბაასება დავინახოთ, მანანა — სიცოცხლეა, ხოლო ციება — სიკვდილი. აკი ციება ეუბნება მანანას: „სულარი თავით დაიდევ. შენ ხარ ოხერი მკვდარია“, — ასეთი თემა დამახასიათებელია მე-18 საუკუნის მწერლობისათვის და მითუმეტეს ამ დროის ქალი პოეტებისათვის.

უპირველეს ყოვლისა, გავარკვიოთ სივრცის საკითხი, თუ რა სივრცეულ პირობებში წარმოადგენდნენ „მანანას ციებასთან ბაასს“:

გაგშორებივარ, მანანავ,  
როგორც რომ გაღმა დიცია...

მე შენგან ისე დაშორებული ვარ, როგორც ამ ადგილიდან, სადაც ნაგულისხმე-ცია მოქმედების ადგილი (სოფ. ძევერა) დაშორებულია სოფელი დიცი.

ე. ი. წარმომსახველ სივრცეში ორი ერთმანეთს დაშორებული ადგილია. ერთზე იმყოფება მანანა, მეორეში ციება. ამ დაშორების გამო ემუქრებიან ციებას: „თუ მოვიბრუნდი“...

არის თუ არა სახიობისათვის ისეთი ფართობის გამოყენება, რაც განაპირობებს მოქმედ პირთა ერთიერთისგან დაშორებას, ზღაპარში „მზექალა და მწვერადი“ — სასახლის კარზე შეკრებილ ხელმწიფის შვილებს მეფემ გამოუცხადა: „ეზოში რომ დიდი ქვა დევს, თითო-თითოდ იმაზე შედექით და ვინც ქალისა და კვიცის სახელს იტყვის, ქალს ცოლად შევრთავ და კვიცს სიძეს „ვაჩუქებო“. (ქართული ზღაპრები. შედგენილი ალ. ლლონტის მიერ, 1974, გვ. 162).

აქ საინტერესო ის არის, რომ გამოცანის გამომცნობელისათვის ამადლებული ადგილია განკუთვნილი (ეზოში რომ დიდი ქვა დევს), ამ ქვაზე თითო-თითოდ უნდა შედგნენ. შეჯიბრებაში მონაწილენი თითქოს დაშორებულნი არიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ არა სივრცით, არამედ დროით — ერთი რომ ავა ქვაზე, ლამთავრებს პასუხს, ქვიდან ჩამოვა, ახლა მეორე ავა და თავის პასუხს იტყვის — მაგრამ ასეთი ერთსივრცე ფართობი ციებასთან, გაბაასებისათვის გამოსაყენებელი არ უნდა ყოფილიყო. „რუსულდანიანში“ აღწერილია იტიტინეს და ილაპარაკეს გაბაასება: „მეც ვნახე მათი (იტიტინეს და ილაპარაკეს — დ. ჯ.) საბრალო ალაგი. აქეთ ტახტი დგა, იმ მინდვრის პირს იქით დიდი მაღალი მარმა, მილოს ქვა ძევს, იმ მარმარლოს ქვაზე იტიტინე დაჯდებოდა და აქეთ ტახტზე ილაპარაკე. ესრე ერთმანეთს ებრძოდნენ მალესულის ხმლის მსგავსი ენითა დმერთს მათთვის წყალობით მეშველად ის წყალი მიეცა, ვერ გაუვიდოდნენ და იყვნენ, თვარა ხელდახელ შეიყრებოდნენ, მათ ფლავნობასაც გამოციდდნენ ერთმანეთზედა“ (რუსულდანიანი, ი. აბულაძის და ივ. გიგინეიშვილის გამოც. თბ. 1957, გვ. 590).

სცენას ძველი ქართული „სამღერელი“, „სამგონე“ და „ასპარეზი სასახიობო“ ეწოდებოდა. „რუსულდანიანის“ ტექსტი მოწმობს ძველ ქართულ სინამდვილეში მრავალსამღერლიანი სახიობის არსებობას. სასახიობო გაბაასების შემსრულებლებს ურთიერთგან განცალკევებით გააჩნიათ სამღერელი (სცენა), ერთ მხარეზე ერთის ტახტი, ხოლო მეორეზე — მეორის, დიდი, მაღალი მარმარილოს ქვა.

ნიკოლოზ რეხვიაშვილმა აღწერა მეგრული ნირზი (ნაძლევი) შეჭიბრი ლექსობა-სიმღერაში, რომელსაც ასევე მრავალსამღერლიანობა ახასიათებს: „ნირზი ნაძლეობა-კამათი ეწუბოდა გვართა, ასევე თემთა, ინდივიდთა და ახალგაზრდა ქალ-ვაჟთა შორის. საყურადღებოა, რომ გვართა მიერ შერჩეულ მოკამათეს „ფალანდი“ (ფალავანი) ეწოდებოდა. მოკამათე პირები რომ ყველას დაენახა და მათი „ნარზი“ (ნაძლევი) მკაფიოდ მოესმინათ, აკეთებდნენ საგანგებო ბოგირებს ორ მოპირდაპირე მხარეზე. ის წარმოადგენდა ერთნაირ ბაქანს ოთხ ბოძზე გაწყობილ ქერულს — ხიდურ კურტანს, რომელსაც უკანა მხრით მიდგმული ჰქონდა კიბე. (1,5 მეტ. სიმაღლის), მოპირდაპირე ბოგირები ერთმანეთს დაშორებული იყო 2-3 მეტრით“.

კამათის დროს, თითოეულ მათგანზე მაღლა დგებოდა ამა თუ იმ გვარის „ფალავანი“ — მოკამათე, ხოლო ძირს, მის გარშემო მიჯრით იდგა გვარის მექომადგე — „მებანე“ ხალხი. ამ წესით განახლებულ ორი მოპირდაპირე გვარის მოკამათეთა შორის წილისყრით იწყებოდა კამათი ანუ „ნირზი“.

მეგრულ მალანურობაშიც სამღერელი ფართობი ორია და არა ერთი, მალანურობა სამეგრელოს მთავრის და იმერეთის მეფის შესიტყვება-შებრძოლებას, ცხარე გაბაასებას წარმოადგენს. მალანურობის აღმწერი ჯაჭუ ჯორჯიკია წერს: „სამეგრელოს მთავარმა თავის ამალით საყდრის ახლოს დაიჭირა ადგილი, ხოლო მეფემ, იქვე მდგომ ცაცხვის ძირს მოიკალათა. საზოგადოება ორად გაიყო და მეფეთა შუა ფართე ადგილი დატოვა, რომ „მოციქულებისათვის თავისუფალი გზა მიეცა. მოციქულები ხუთი-ექვსი კაცი იყო და გააბეს ენის მიტან-მოტანა“ (ჯ-ა-ო/ჯაჭუ ჯორჯიკია/, მალანურობა სამეგრელოში, „სახალხო გაზეთი“, 1910, 25.XI. № 170; დ. ჭანელიძე, მალანურობა, თურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1988, № 4).

ორსამღერლიანობა (ორსცენიანობა) სულხან-საბა ორბელიანის მიერ თეატრის განმარტებაშიაც იგულისხმება: „თეატრო (თეატრონი) სახედველი. ესე არს ზღუდემოვლებული შუა ადგილი, სამღერელ-საროკავნი და გარემოს მჭვრეტელთ სადგომი“. ეს მრავლობით რიცხვში მოყვანილი „სამღერელ-საროკავნი“ სწორედ ქართული სახიობისათვის დამახასიათებელი (მრავალსცენიანობის) აღმნიშვნელია. ხალხური შემოქმედებიდან მომდინარე თეატრის ეს ხუროთმოძღვრული ფორმა უაღრესად საინტერესოა მსოფლიო თეატრის არქიტექტურული ფორმების განვითარების თვალსაზრისითაც (დ. ჭანელიძე, სახიობა, წ. IV, გვ. 40-45).

აი, სწორედ ასეთი ორსამღერლიანი თეატრი არის საგულისხმებელი „მანანას ციებასთან ბაასის“ წარმოდგენისათვის.

ძველი ქართული თეატრის სცენის (სამღერლის) ამ თავისებურ აღნაგობას ხაოცარი გუმანით ჩახვდა სანდრო ახმეტელი. აი როგორ აფასებდა ის ბერიკაობის სივრცის პრობლემას. როდესაც მას სურდა რუსთაველის თეატრში ბერი-

კაობაზე აგებული სპექტაკლის განხორციელება. „ბერეკაობის თეატრის ანალიზის დროს, — ამბობდა სანდრო ახმეტელი, — უპირველესად განვიფიქრებამ რწვევს მისი „სივრცის პრობლემა“. „ბერეკაობის თეატრის ყველაზე ღიადებული და სრულიად ორიგინალური თვისებაა ორი ბერეკას სინთეზი სპექტაკლში. ბერეკაობა, როგორც სპექტაკლი ცნობს ორი ბერეკას ჭიდილს. აქედან გამომდინარე, რუსთაველის თეატრის ბერეკაობის არქიტექტონიკაში შეაქვს ხილით გაერთიანებული ორი მოედანი — ორი ბერეკა“ (ს. ახმეტელი, წერილები, შეადგინა ვ. კიკნაძემ, თბ, 1961, გვ. 100-101).

სანდრო ახმეტელი კახელი იყო და თავისი თვალით ნახული და გაცდილი ჰქონდა ბერეკაობა. მან კარგად იცოდა, რომ ბერეკაობის შინაარსს წარმოადგენდა დამხვდურის ბრძოლა თავდაშხმელთან და ამის მიხედვით აღიქვამდა და წყვეტდა სივრცის პრობლემას. შესაძლებელია მას წაკითხული ჰქონდა ჯაჭვ ჯორჯიას მიერ „სახალხო გაზეთში“ გამოქვეყნებული წერილი მალანურობის აღწერილობით, რასაც შეიძლება ჩავგონებინა ორი მოედნის ხილით შეერთება (მთავრის და სამეგრელოს მოედანთა გამაერთიანებელი გზა მოციქულებისათვის). სახალხო (საქარო) სახიობის სამღერელი (სცენის) არქიტექტურული ფორმის გარკვევისას დადგენილად ჩავთვალოთ გაბაასების წარმოდგენის ორსაანდრე ლიანობის (ორსცენიანობის) არსებობა. ცხადია, სახიობის ასეთ სივრცით პირობებში მოქცევა გარკვეულად განაპირობებდა მემღერე-მემსახიობელთა შესრულების ხასიათსაც. ახლა კი განვიხილოთ სხვაგვარი სივრცითი პირობები, რაც თავის მხრე სხვა იერს აღწევდა სახიობის საშემსრულებლო ხელოვნებას.

სასახლის კარის სახიობა ხშირად სანადიმო იყო, ე. ი. სახიობის მაყურებელი ჭამა-სმით ლხინობდა და თან სახიობის ცქერით ერთობოდა. სივრცე იხე იყო გამართული, რომ მონადიმენი ზოგჯერ ვერც კი ხედავდნენ მომღერალ-დამკვრელებს, რომელნიც ფარდის უკან იხსდნენ. ამ ფარდის უკან: „უცხო რიგად გამოფანჯრული იყო და ფანჯრის შიგნით თითოსა, თითოსა ადამის ჯორმის დასახლდომი თახჩა და თახჩა იყო, და იმაში იხსდნენ პირმთვარენი და მკვრელნი, უკრევდნენ და იმღერდნენ“ (რუსულდანიანი, გვ. 481-482).

როცა დასჭირდებოდათ უხილავს ხილულად განდიდნენ და სახილველი სახიობა იმართებოდა. სახიობათუხუცების სიტყვით: „ფარდებს ავიღებთ და ამ მაჯარის უკან იქნებთან სანამდი თამაშობის დრო არ მოვა, აქ უკრავდნენ და როცა დრო მოვა გააღებენ ამ მაჯარასა და გამოვლენ და რიგის რიგად აქ ითამაშებენ. ამათი წესი ეს არის“ (იქვე, გვ. 482). სასახლისკარის სახიობა ხშირად საზეიმო მსვლელობაშიც ღებულობდა მონაწილეობას, აქ მაშინ მოძრავი სამღერლები (სცენები) იყო გამოყენებული. მოძრავი სამღერლებისათვის შინაურ ცხოველებს (ცხენებს, ჯორებს, ვირებს, აქლემებს, სპილოებს) იყენებდნენ. „რუსულდანიანში“ ვკითხულობთ: „სპილოსა ზედ კოშკები იდგა ტურფანი და მას შინა ათათ მოთამაშენი, მკვრელნი და მომღერალნი სხდიან. ზოგი შუშპყრობდიან, ზოგი იმღერდიან, ზოგი უკრევდიან“ (რუსულდანიანი, გვ. 103).

ზოგჯერ სასახლის კარის სახიობა ინტიმური, კამერული ხასიათისა იყო. სახიობის მაყურებელი რამდენიმე წარჩინებულთაგან იყო და მაშინ სახიობის წარმოდგენა მცირე ღარბაზში იმართებოდა, მაგრამ სახიობის შემსრულებელი მინც წარჩინებულთა ამაღლებული ტატიხისაგან დაშორებით ჰქონდა მიჩენილი სამოქმედო ადგილი (სამღერელი). თუ რით იყო ეს გამოწვეული, ამის ახსნა

არაბული თეატრის „სამაჩათის“ ისტორია იძლევა: ბაღდადში, როდესაც ხალიფის წინაშე ნიღბებში სამაჩათის წარმოდგენა იყო, ხელმწიფემ მსახიობებს ფულები გადამოუყარა. ერთ-ერთმა ნიღბოსანმა მსახიობმა სადღაც გაგორებულ ფულს მბრძანებლის კალთის ქვეშ დაუწყო ძებნა. ასეთი დაახლოვება ნიღბოსნებისა მბრძანებელთან ხალიფაზე თავდასხმის სელშეწყობა გარემოებად მიიჩნის და ამის შემდეგ ხალიფა წარმოდგენებს აშაღლებულ ადგილზე მჯდომარე უცქეროდა. (აღამ მეცი, მუსულმანური რენესანსი, (რუსულ ენაზე), მ., 1966, გვ. 432).

ამიტომაც არის, რომ ქართულ მინიატურებზედაც სახიობის მაყურებელი მეფე და დიდებულები აშაღლებულ ადგილზე სხედან და სახიობის შემსრულებელი მათგან დაცილებულნი არიან. საერთოდ, სასახლის კარზე დიდი სიფრთხილით ექცეოდნენ მსახიობებს, მომღერლებს, მოცეკვავეებს, მუსიკოსებს, რადგან მტერი მათ ხშირად იყენებდა, როგორც თავის აგენტებს (არტხაშასტრა (რუსულ ენაზე) წ. 1959, გვ. 433).

ეს განსაკუთრებით შეეხებოდა მოგზაური დასის მსახიობებს, მომღერლებს, ამიტომაც იყო, რომ საქართველოში სასახლის კარის სახიობის გამგებლობა მეფის პირადი დაცვის უფროსის ჩუხჩარხის გამგებლობაში შედიოდა (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, გვ. 436-438).

ზოგჯერ სახიობა სამკურნალო დანიშნულებისა იყო და მაშინ მისი სამღერელიც ავადმყოფობის სასთუმალთან უნდა გამართულიყო. „რუსულდანიანში“ ვკითხულობთ: მეფის წულს, ავადმყოფს „სამსა დღეს ისე ეძინა, რომ სიცოცხლე ვერვინ შეატყო. რა აღარ იქნა, მოახსენა ხელმწიფესა ვითა: მოახსმევინეთ მგოსანი და მოშაითნი, ამისა ხმისა მთქმელნი, და ანუ თუ მისისა ხმისა განაღვიძოთ, თუარა სხვასა უნებელის საქმეთა ამის ვაღვიძება არა ხამს, ტინი შეუყრთებო, დაუჭერა ხელმწიფემან, მოახსმევინა მრავალი უცხო მკვრელი და მომღერალნი და ტკბილად მკვრელი წინწილისა, ორღანოს ხმა რა ვახმიანდა და იმღერეს მგოსანი. შეერთა ხელმწიფის შვილი და გაეღვიძა“... (რუსულდანიანი, გვ. 40). სახიობის სიერციხის პრობლემა რომ ზოგჯერ ავადმყოფის სასთუმალთან წყდებოდა, ეს კარგად ჩანს პიესიდან „სამსახეობა რაინდისა“... აკი რაინდი უამბობს დარბაიხელს: „ჩვენ მინამშხა გვიბრძანა ცოლი ავად მუავს, მოღით და შემოქცივეთო. მე პატივით მივიღევ, წავედით და რა მივედით, ვნახეთ სავანე მისი. კედელი შემოსილყო იასამნითა. მეუღლე მონბაშისა მწეობდა ოქსინს გარდაგებულსა ტახტსა. სახაფარდა გარდაწეულ იყო... სპასალარი ეტყოდა სარაძეს ჩონგურობას და ორძლის ხმაზედ შაირობას, სირაძემ რა ააწყო ჩონგური, მოჰყვა თქმად ლექსად“ (სამსახეობა რაინდისა, სოლ. იორდანიშვილის გამოც., თბ. 1947, გვ. 36-37). მომღერალ-მეჩონგურებებს თვით ავადმყოფ მეფესთანაც იწვევდნენ — მეფეს იამებო. შეიძლება ვფიქროთ, რომ მანანაც არა ერთბელ იქნებოდა მიწვეული — როგორც მგოსან-მკურნალი, შარდენმა დაგვატოვა ჩანახატი, რომელიც სრულ წარმოდგენას გვაძლევს, თუ როგორ იყო გადაწყვეტილი სიერციხის პრობლემა ვახტანგ V-ის სასახლის კარის სახიობაში (მე-17 ს.) „ოთხკუთხედი, წაგრძელებული დარბაზს ყოველი მხრიდან სუფრა მიუყვებოდა, მონადიმი მაყურებლები ზურგით კედლისკენ ისხდნენ. დარბაზის თავში თაღანი აშაღლებული ურაკპარაკი (ლოფა) იყო, რომელიც უშუალოდ უერთდებოდა სამეფო სათავსო ოთახებს. მეფე, დედოფალი და ზოგიერთი მათი თანმხლები დიდებული, ურაკპარაკში შემოდიოდნენ სამეფო ოთახში, გამავალი

კარით. სამეფო ურაკპარაკიდან ცოტა დაშორებით იდგა პატარა მაგიდა, რომელზედაც ეწყო სახიობისათვის აუცილებელი საკრავები და ხელსაწყო. მემლერემესახიე-მსახიობლები, სტუმრები და სუფრის მოსამსახურენი შემოდოდნენ ურაკპარაკის მოპირდაპირე კარიდან. დარბაზის შუაგულში სუფრის მოსამსახურენი მიმოდოდნენ და დარბაზის წინა მხარე სახიობის შემსრულებლად ეკირათ.

„ვეფხისტყაოსანის“, „ვისრამიანის“, „იოსებ-ზილხაიანის“ ხელნაწერების მინიატურათა შესწავლა საინტერესო მასალას გვაძლევს სასახიობო სივრცეში მემლერე-მესახიე-დამკვრელთა ქმედობის თაობაზე. ზოგ შემთხვევაში მომღერალ-დამკვრელები მესახიენი ფეხზე დგანან (ეს როცა სიმღერა ცეკვასთან არის შერწყმული), ზოგჯერ კი სხედან. ეს მაშინ, როცა სასიმღერო ტექსტი (მაგ. სახოტბო-შემამკობელ-საქებარი) არ ითხოვს რთულ მოძრაობათა მონაცვლეობას. ტრადიციით უნდა ყოფილიყო ჩვენში შემოტანილი. ამას უპირდაპირდებოდა ფეხმორთხმით სიმღერათა შესრულება უფრო აღმოსავლურ-ირანული თეატრის ქართული — ფეხზე მდგომ მემლერე-მესახიე-დამკვრელთა ქმედობა. სპარსული გავლენით შექმნილი სახიობა, როგორც ჩანს, უფრო სტატიური იყო და მთქმელობა-მომთხრობელობასთან იყო დაკავშირებული, მაშინ როდესაც, ქართული სახიობა პოეტური სიტყვის ცეკვის და მუსიკის შერწყმას გულისხმობდა და მის ქმედით დინამიურ ხასიათს ააშკარავებდა. როდესაც 1947 წელს, საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში ძველი ქართული თეატრის გამოფენას ვამზადებდით, შესაძენად მოგვიტანეს ძლიერ დაზიანებული ფერწერითი მუყაო. მხატვარ-რესტავრატორ სოფიო მირზაშვილს დაევალა ამ მუყაოს პირი გადაედო და თანაც აღედგინა დაზიანებისაგან და ქუქისაგან ძნელად გასარჩევი ადგილები. მხატვარმა ეს ამოცანა ჩინებულად გადაწუვიტა და გარკვევა, რომ მუყაოზე გამოხატული იყო სასახლის კარის ნიღბოსანთა სახიობა. ამ ფერწერულ მუყაოზე ნიღბებში მსხდომი მსახიობები გამოხატავდნენ დევებს, სირინოზს, ვეფხვს, დათვს, ძაღლებს, მარტორქას. გარდა სასახლის კარის დიდებულებისა (მაყურებლებსა) მუყაოზე შეიმჩნევა მომღერალ-მოცეკვავე ქალთა სახეები და გაწვრთნილი ცხოველები (დ. ჯანელიძე, „სახიობა“, წ. IV, გვ. 136-156). რომ სასახლის კარზე ნიღბოსანთა ასეთი წარმოდგენები ეწყობოდა, ამას გარდა პოემა „სიბილაიანა“ (ე. კეკელიძე, გართობა-სანახაობათა ისტორიისათვის საქართველოში; ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან; თბ. 1945, 153-154) ადასტურებს, „რუსულდანიანიც“: „სცვალეს მკვრელნი და მოთამაშენიცა სხვა მოასხეს... ზოგი კაცი თავის სახისა იყო, ზოგი დევისა, ზოგი სპილოსა, ზოგი ცხენისა, ლომისა, ვეფხისა, რაც ნადირთა ანუ პირუტყვი, ანუ ფრინველი, რაც სულიერი მფრინავი ანუ ხმელზე — თითო-თითო უყვლანი იყო“ (რუსულდანიანი, გვ. 305).

როგორი უნდა ყოფილიყო ქალი — მგოსან მსახიობელის ნიღაბი? „რუსულდანიანიში“ დაცულია ცნობა მეჩანგე ქალთა ნიღბების თაობაზე. მესახიე-მეჩანგეებს „რალაც თეთრი დაეფარებინათ პირზედა, წმინდა რამ იყო ასეთი, ისინი უყვლანი ზედავდნენ და ჩვენ ვერას ვხედავდით მათსა სახესა“ (რუსულდანიანი, გვ. 483). იკეთებდა თუ არა მანანა ნიღაბს? ნიღაბი ან იმისათვის არის, რომ ვერ გამოიცნონ, ან კიდევ იგი გარკვეულ არაადამიანურ არსებას, ანდა განუყნებულ ტენებას ან უსულლო ნივთს, სავანს გამოხატავდა. მანანას ნიღაბი არ სკირდებოდა, რადგან ის თავის სიმღერებში აცხადებდა, რომ მანანა ვარო და სასახიობო წარ-

შოდგენაც მანანას ავტორობით ცხადდებოდა. „მანანასაგან ციების ბასი“ სხვა საქმეა, მისი პარტნიორები — „კიბე“, „ციება“. კიბის ნიღბოსანი კიბის მაკეტ-ში უნდა მჭდარიყო, ისევე როგორც ბერიკა იჭდა ალავერდის ტაძრის წნელობა-გან დაწულ მაკეტში (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის-ხალხური საწყისები, გვ. 422). რაც შეეხება „სულის“ და „ციების“ ნიღბებს, მათ შესახებ ჭირჭე-რობით არაფერი ვიცით. შესაძლებელია, რომ ნიღაბზე რაღაც მანიშნებელ სიმ-ბოლოს კიდებდნენ, ან ნიღაბს არაჩვეულებრივად იკეთებდნენ. თუ ბერიკა (ნიღაბს) უკულმა ჩამოიცვამდა, ეს იმის მანიშნებელი იყო, რომ „უკულმართ ცხოვრებას გამოხატავდა; ქალურად ჩაცმული ბერიკა შუბლზე წიწაკას მიიკრავ-და — იგი „ცხარე პატარაძალი“ იყო, თუ ნიორს შუბლის ქინძისთავივით გაიკე-თებდა ნიღაბზე, მით „დედაკაცის სიმურალეს“ ანსახიერებდა. (იქვე, გვ. 368).

ამავე ნაწარმოებში ვაჟულობთ ჩვენ აღწერილობას სახიობის წარმოდგე-ნისას, რასაც გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს სასახლის კარის სახიობის სივრცეში მოძრაობის შემსრულებლებზე: „რაღაც თეთრი დაეფარებინათ თირზედა, წმინდა რამ იყო ასეთი, ისინი ყველას ხედავდნენ და ჩვენ ვერას| ვხედავდით მათსა სახესა... ასეთი თვალითა და მარგალიტით გაფრქვეული ტან-საცმელი ეცვათ და ყოვლისთანა სამკაული ჰქონიათ, რომ ვარსკვლავივით ბრჭყვიალებდა. ოროლნი გამოვიდინ; ერთრიგად ითამაშონ და კიდევ სხვა ორნი გამოვიდინ სხვარიგად, რამდენი გამოვიდა, და სხვა რიგად ითამაშეს, ს'ვა რიგი საკრავი დაუკრეს და სხვა ხმა თქვეს“ (იქვე, გვ. 488).

მანანა უთუოდ სასახლისკარის სახიობაშიც მონაწილეობდა. სასახლის წესად იყო, რომ მეფეს ცალკე ჰყავდა სახიობის (მემღერე-მროკველ-მეჩანგეთა) დასი და დედოფალს კიდევ ცალკე. რუსულდანიანში ვკითხულობთ: „ოთხმოცნი მუტ-რიბნი და უცხოთა მოშაითნი ქაღნი დედოფალთა წინათ იხდნენ და ასნი კაცნი უცხოთა რასმე მთქმელნი, მეფეთა წინა იხბდა, იყო მეჭლიში“ (რუსულდანიანი გვ. 142-143). უნწვისის ხატის წარწერაში (1751) მოხსენებულია „ქართველთა დედოფალის მგალობელი სოლომონი“ (თ. შორდანი, ქრონიკები; წიგნი მესამე გ. შორდანიას და შ. ხანთაძის გამო., თბ. 1967, გვ. 217), რაც იმას ნიშნავს, რომ მეფესა და დედოფალს ცალკ-ცალკე ჰყავდათ მგალობელ-მომღერალ-მოთამაშენი ასე, რომ შესაძლებელია მანანა ქართველთა დედოფალის მემგოსნე-მეჩანგე ყო-ფილიყო და ამიტუნად დედოფალთან დაახლოებული. პიესაში „სამსახიობა რა-ინდისა“ არის ერთ-ერთი მოქმედი სასახლის ქალთაგან, რომელიც ქალბატონად იწოდება, რომელსაც დედოფლისაგან საჩუქარი მოაქვს მინბაშის მუღღღესთან და მის სახლში სახიობას წესსა და რიგას აძლევს, მისი მითითებით სრულდება „მუეშინა“ (სამსახეობა რაინდისა, ს. იორდანიშვილის გამოც. გვ. 53-61). შესაძ-ლებელია ამ სასახლის ქალთა წარმომადგენელი „ქალბატონი“ ასახავდეს „ქარ-თველთა დედოფლის მემგოსნე-მეჩანგე“ მანანას, ან მანანას ვითარებაში მყოფ მემგოსნე-მესახიეს.

როგორც ხალხურ, ასევე პროფესიულ სასახლისკარის სახიობაში გარდატე-ხამ აღმოსავლურისადმი დამოკიდებულებაში იჩინა თავი, მას შემდეგ, რაც ირანმა ქართლი გადასცა ირანში აღწრდილსა და გამაჰმადიანებულ როსტომ დავითას ძეს (1632-1658). როსტომ მეფე ირანული ორიენტაციის მომხრედ და ქომაგად გამოდიოდა და ამ მხრივ ირანში მცხოვრებ, გამაჰმადიანებულ მოღ-ვაწეთა მისწრაფებების გამოხატველი და გამტარებელი იყო. ამ დროს ირანის



თეატრში წარმოშობით ქართველი მემგოსნე-მეჩანგეები, მუტრიბები უკვე მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენდა. საამისოდ, საქმარისი იქნება დავასახელოთ მე-17-18 საუკუნეთა მიჯნაზე წარმოშობით ქართველი ხელოვანი ამირხან ქაუქაბი გორჯი, რომელიც არა მარტო ირანის შაჰის პირადი მუტრიბი იყო, არამედ სამუსიკო ხელოვნების თეორეტიკოსიც. ამირხან გორჯი ავტორია ტრაქტატისა „რესალი“ — „ასე მუსიყი“ (მ. თოდუა, ქართულ-სპარსული ეტიუდები, II, თბ, 1975, გვ. 25-28).

ამიტომაც არის, რომ მე-18 საუკუნის ისტორიკოსის ბერი ეგნატაშვილის ცნობას, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა. ის წერს: „როსტომმა „აღაშენ: სახლი უიზილბაშური, კეკელუცად და ტურფად ნაგები, შემოიღო მოფენილობა სმა-ქამა, გამოჩვენება და კეკელაობა და მოიქცნენ სრულიად წესსა ზედა უიზილბაშსა და გამრავლდა სახლსა შინა მისსა სიძვა... და იუვენენ უოველ დღითი-დღე სმასა და განცხრომასა შინა, ხოლო სულისათვის არარას ზრუნავდნენ (როსტომმა) მოიყვანა მეჩანგენი და მუტრიბნი და აქებდნენ ქართველნი დარბაისელნი და მათცა აგრეთვე იყოლიეს მუტრიბანი (ბერი ეგნატაშვილი, ახალი ქართლის ცხოვრება, ივ. ჭავჭავაძის შრომები, ტ. II, 181-182).

ვახუშტი ბაგრატიონის სიტყვით „ამა როსტომმა მოიყვანა ყოველნი საქართველოსანი სპარსეთიდან ვამაჰმადიანებული და ამათით შეერიათ ქართველთ: განცხრომა უიზილბაშური, სიძვა, მრუშება, ტყვილი, ზორცი-განსვენება, აბანო კუალაყ-ცნობა უგვანი, მეჩანგე, მგოსანი, რამეთუ ამათ საქმეთა მოქმედთაგან კიდე არავის სცემდნენ პათივსა და მიდრკენ, ვიდრე მღვდელ-მთავარნიცა და ბყოფდნენ უჭეროთა“ (ქართლის ცხოვრება, ს. უაუხჩიშვილის გამოც, ტ. IV, თბ, 1978, გვ. 43). ე. ი. როსტომმა შეადგინა სასახლის კარის სახიობის დასკო ირანელთა ტყვეობიდან დაბრუნებულ ქართველ ქალ-ვაჟთა მომღერლებისა, მუსიკოსებისა და დამკვრელებისაგან, ისინი განსწავლულნი იყვნენ ირანის და ინდოეთის სასახლის კარის თეატრებში. რომ მე-18 საუკუნის ქართველი მემგოსნე-მეჩანგენი, მემღერე-მესახიენი ირანიდან ინდოეთშიაც გადადიოდნენ და ეძებდნენ ინდოეთის მეფეთა სასახლის კარის მფარველობას, ამის სამაგალითოდ, წარმოშობით ქართველი მგოსნის ყობად-ბესაგ ქაუქაბი გორჯის ცხოვრება და შემოქმედება, ყობად ბე-საგაგოჯი (16 ს.) ირანიდან ინდოეთში წასულა და დუქანის სამეფოში, მოჰამედ შასან აბანის სასახლის კარზე მგოსნობდა“ (მ. თოდუა, ქართულ-სპარსული ეტიუდები, I, თბ, 1971, გვ. 171; II, თბ, 1975; გვ. 22-25). ირანში და ინდოეთში მოღვაწე ქართველ მემგოსნე-მეჩანგეებს ირანული და ინდური თეატრის ტრადიციები საქართველოში შემოჰქონდათ. ამ ვითარების უუქზე განსაკუთრებულ იერს ღებულობს საიათნოვას მომღერალი ქალისადმი ნიმართვა:

მოდო დამიჯერე, ბალდადი წერო,  
ინდოეთის თუთისებრ იმღერო,  
რა იქნება ერთსაც მეც დამიჯერო  
ფერჰადის ზებერო, შირანის მტერო,  
შე ავო მიჯნურო, შე ბრაზიანო!

(საიათნოვა, ი. გირაშვილის გამოც, გვ. 99). მაგრამ, მანანა უიზილბაშურსა და ინდურს ვერ ეწყობოდა, „ინდოეთის თუთისებრ“ მღერა არ სურდა, და ავობდა

რასაკვირველია, ერეკლე მეფე — როსტომ მეფის პოლიტიკის გამგრძელებელი სრულიადაც არ იყო, მაგრამ რაც როსტომმა სთესა, მან ისეთი ფესვი გაიდგა, რომ მისი ერთი ხელის მოსმით ძირიანად ამოგდებოდა არ სერსდებოდა და ერეკლემ აქაც სიბრძნე გამოიჩინა და ხელი შეუწყო სპარსეთიდან მონაბერიის ქართულად გადამუშავება-შეთვისებას. ერეკლე მეფე ცდილობდა ამიერკავკასიას სათავეში ჩადგომოდა, გაეერთიანებინა ქართველები, სომხები და აზერბაიჯანელები სპარსულ და ოსმალ დამპყრობელთა წინააღმდეგ. ის მფარველობდა თავის მომხრეთა ხელისუფლებას განჯის, ერევანის და ნახჩევანის სახანოებში. ერეკლე მეფე, გასაგებია, რომ დიდად აფასებდა სახიობის სცენების ისეთ მოღვაწეებს, რომელნიც თავის შემოქმედებით ხელს უწყობდნენ ქართველების, სომხებისა და აზერბაიჯანელებს შორის მეგობრული, ძმური კავშირის განმტკიცებას, მას შემდეგ, რაც ერეკლე მეფის სახალის კარზე დიდგვარიან თავადებსა და მდიდარ სოფდგარებთან ერთად განსწირდა სტუმრობა სომხეთსა და აზერბაიჯანის წარმომადგენლებისა, დაიბადა მოთხოვნილება, რათა სახალის კარის სახიობ: ისევე გასაგები გამხდარიყო სომხებისა და აზერბაიჯანელებისათვის, როგორც ეს იყო ქართველებისათვის. აი, სწორედ ამ პირობებში და ამ მოთხოვნათა საფუძველზე შესაძლებელი შეიქმნა, რომ საიათნოვა ერეკლე მეფის სახანდრად ქცეულიყო. მაგრამ საიათნოვა ირანულ-ინდურის სამგონსო ხელოვნების პროპაგანდისტი კი არ არის, არამედ მან გარკვეული როლი შეასრულა ირანულ-ინდური სახიობო ხელოვნების ქართულად გადამუშავება-შეთვისებაში. მას „გაუკეთებია სცენაზე სპარსული ლექსების სახანოზო შესრულება, ეს აღარ იყო ქართული სახიობის გასპარსელება, არამედ პირიქით, ეს იყო გზა აღმოსავლური მონაპოვარის ქართული სახიობის საფუძველზე გადამუშავება-შეთვისებისკენ.

ამ ვითარებაში მანანას სახიობას, როგორც ეროვნულ-ქართული მიმართულების გამომხატველს განსაკუთრებული მნიშვნელობა და მოწონება ეძლეოდა.

## ნადია შალუტაშვილი

### პალერმის გუნია — მეგობრობის ერთგული ქომაგი

ქართული თეატრი მეოცე საუკუნის პირველ მეოთხედამდე არ გაცდილობდა საქართველოს ფარგლებს, რაც რუსეთის იმდროინდელი კულტურული პოლიტიკის ერთ-ერთი გამოვლინება გახლდათ, რომელიც ხელს უშლიდა ეროვნულ კულტურათა განვითარებას. მიუხედავად ამისა, გამოჩენილი ქართველი სცენის მოღვაწეები უოველ ღონეს ხმარობდნენ, რათა მსოფლიოს თეატრალურ, კულტურულ ცხოვრებას არ ჩამორჩენოდნენ, თარგმნიდნენ და თავის სცენაზე დგამდნენ ევროპელ, რუს და სხვა დრამატურგთა ნაწარმოებებს. ხშირად თვით მსახიობები (ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, ლ. მესხიშვილი და სხვანი) იყვნენ მთარგმნელებიც, რეჟისორებიც და შემსრულებლებიც. ქართველ ოსტატებს დიდი პირადული და შემოქმედებითი კავშირები ჰქონდათ რუს, უკრაინელ, სომეხ, აზერბაიჯანელ და სხვა ერის თეატრალურ მოღვაწეებთან. ერთ-ერთი ამგვარი მოღვაწე, შემოქმედებითი კავშირების მომხრე და ცხოვრებაში გამტარებელი იყო ვალერიან გუნია, რომელსაც მიაჩნდა, რომ თეატრის საშუალებით მყარდება ხალხთა შორის კავშირი.<sup>1</sup>

როგორც ცნობილია, დიდი ქართველი მსახიობი არა მარტო სცენას მსახურებდა. ვ. კიენაძის სიტყვით, „ვალერიან გუნია იყო არა მარტო მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, არამედ დიდი თეატრალური მოაზროვნე, კრიტიკოსი და საზოგადო მოღვაწე.“<sup>2</sup> დიახ, ვალერიან გუნია დიდი მოღვაწე იყო. მას საქართველოს ფარგლებს გარეთაც ბევრი იცნობდა. მრავალ გამოჩენილ მოღვაწეს მეგობრობდა რუსეთში, უკრაინაში, სომხეთში და სხვაგან. მისი პიესები საქართველოს ფარგლებს გარეთ გაქონდათ რუსეთში, უკრაინაში, ბალტიისპირეთში მოსწავლე ქართველ სტუდენტებს. რომლებიც სცენისმოყვარეთა წრეებში დგამდნენ „და-ძმას“, „ორ გმირს“ და მის სხვა პიესებს, რითაც უცხოელებს საქართველოს ისტორიას, მის წარსულსა და აწმყოს აცნობდნენ. ვ. გუნიას დიდი მეგობრობა აკავშირებდა ალ. სუმბათაშვილთან. 1916 წელს „დღაღათის“ თბილისურ დადგმას ავტორიც ესწრებოდა, ვ. გუნიას თამაშა ოთარ-ბეგის როლში მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა და ცრემლი მოჰგვარა. ალ. სუმბათაშვილი ვ. გუნიას გადაეხვია და სთქვა „შენგან უნდა ვისწავლო ოთარ-ბეგის თამაში“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ვალერიან გუნია, კრებ., თბ., 1953, გვ. 91.

<sup>2</sup> ვასილ კიენაძე. ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982, გვ. 79.

<sup>3</sup> გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1975, 16 იანვარი.

3. გუნია დიდ დახმარებას უწევდა საქართველოში არაქართულ თეატრალური დასების ჩამოყალიბებას, ასე მაგალითად, მან დახმარება აღმოუჩინა 1909 წელს აზერბაიჯანელ მოყვარულთა თეატრალური წრის გახსნას. როგორც ცნობილია, ბაქოში მრავალი წლის მანძილზე ნაყოფიერად მუშაობდა ქართული დასი, რომელიც სავსტროლოდ ხშირად იწვევდა ქართული სცენის კორიფეებს ვ. აბაშიძეს, ლ. მესხიშვილს, შ. ლაღიანს და სხვ. მათ შორის იყო ვ. გუნიაც: 1927 წელს ბაქოში ჩატარდა ქართული თეატრის ვასტროლები, რომლის წარმოდგენებს ვლ. მაიაკოვსკიც დასწრებია. მსახ. ნ. ნინოის გამოცემით, ვალ. გუნიას დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია დამსწრე საზოგადოებაზე, ვლ. მაიაკოვსკიმ კი მ.ს. სახუმარო ექსპრომტიც კი მიუძღვნა.<sup>1</sup> იგი, როგორც მსახიობი, დიდი წარმატებით გამოდიოდა სცენაზე არა მარტო რუს, არამედ სომეხ დრამატურგთა და კერძოდ, გ. სუნდუციანის პიესების მიხედვით განხორციელებულ სექტაკლებში, ეხმარებოდა თბილისის სომხური თეატრის მოღვაწეებს.

ვალ. გუნიას დიდი შეგობრობა აკავშირებდა უკრაინის თეატრის გამოჩენილ ოსტატებთან, ყოველნაირად ხელს უწყობდა საქართველოში მათ ვასტროლებს. 1890 წ. მან გაიცნო „უკრაინელი თეატრის მამამთავარი“ მარკო კროპივნიცი, ხშირად ესწრებოდა მისი დასის წარმოდგენებს თარგმნა კიდევ ერთ-ერთი მისი პიესა. მიღებული შთაბეჭდილებები ასახა თავისი ცნობილი დღიურის ფურცლებზე, სადაც წერდა, რომ მალორუსული დასი ისეთი მშვენიერია, რომ არ იცის, ვის მისცეს უპირატესობა, თვით დასის ხელმძღვანელი — დიდი არტიტი, ნიკიერი მწერალი და ქვეიანი ადამიანია. დიდხანს ვსაუბრობდი მასთან.<sup>2</sup>

როგორც ქართველი მსახიობი აღნიშნავს, შ. კროპივნიციმ მას საყვედური უთხრა, ვფიქრობთ, ეს საყვედური ეხებოდა ქართული თეატრის მიერ ეროვნული დრამატურგიის უგულვებელყოფას და უცხოური, თარგმნილი პიესებით გატაცებას.

შ. კროპივნიციზე ვალ. გუნია იხეთი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ მან უსახავრა თავისი სურათი ღრმა პატივისცემის გამომატველი წარწერით და სურვილით, კვლავ შეხვედროდნენ ერთმანეთს.

1931 წ. საქართველოში უკრაინული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დღეების ჩატარებისას, ვალ. გუნია „ბერებოლის“ დასთან მეგობრულ შეხვედრაზე შ. კროპივნიცის ფაქტო, მისთვის ძვირფასი რელიქვია გადასცა ცნობილ უკრაინელ რეჟისორს ლეს კურბასს და აღნიშნა: „1890 წელს საქართველოს დედაქალაქში, თბილისში, მე და ჩემი უფროსი ასაკის ნიკიერი მეგობრები, ძველი ქართული თეატრის არტიტები, მეფის რეჟიმის უკიდურესად მძიმე პირობებში შევეგებეთ უკრაინული სცენის პირველ მერცხლებს, რომლებმაც მშვენიერი უკრაინიდან გადმოუფრინეს კავკასიონის ქედს.. ჩვენთან ჩამოვიდა მალოროსთა დასი, რომელსაც უძღვებოდა ამ საქმის პირველდამწყები და ფუძემდებელი, დრამატურგი და არტიტი, რეჟისორი და ხელმძღვანელი. ცნობილი „ბატკო“ — მარკო ლუკას ძე კროპივნიცი... ბატკომ თავის სახსოვრად დამიტოვა ეს პორტრეტი, რომელსაც მე სასოებით ვინახავდი 40 წლის მან-

<sup>1</sup> ლ. ყურულაშვილი, ქართული თეატრი ბაქოში. თბ., 1974 წ., გვ. 163.  
<sup>2</sup> ვალ. გუნია. კრებ. თბ., 1953, გვ. 108.

ძილზე, როგორც რელიქვიას... მე ბედნიერი ვარ იმით, რომ ასე აყვავდა და გაძლიერდა ახალი საბჭოთა უკრაინული თეატრი<sup>1</sup>.

ვალ. გუნიას დიდი მეგობრობა აკავშირებდა უკრაინელი დასის სხვა მსახიობებთანაც, კერძოდ, იგი მეგობრობდა და მიწერ-მოწერა ჰქონდა ნიჟერი უკრაინელ მსახიობ ქალთან ე. ბოიარსკაიასთან. თავის მხრივ, ბოიარსკაიამ თავისი ფოტოები აჩუქა, ერთ-ერთ მათგანზე კი ეწერა — „ჩვენ ბევრი გვაქვს საერთო, საქართველო და მოლოროსია ძმები არიან“<sup>2</sup>.

მსახიობის ნიჟით აღფრთოვანებულმა, ვალ. გუნია, თავის მხრივ, მას ლექსი უძღვნა.

ვალ. გუნია დიდ დახმარებას უწევდა უკრაინელებს გასტროლების ჩატარებაში, ანტრეპრენიორ ფორკატისთან მოლაპარაკებას ეწეოდა შენობის მისაღებ ფასებში დაქირავებისათვის.

უოველივე ამან, უკრაინელთა მხრივ, დიდი მადლობისა და პატივისცემის გრძნობები წარმოშვა.

მსახიობის ნიჟით აღფრთოვანებულმა, ვ. გუნია, თავის მხრივ, მას ლექსი უძღვნა.

ვ. გუნია დიდ დახმარებას უწევდა უკრაინელებს გასტროლების ჩატარებაში, ანტრეპრენიორ ფორკატისთან მოლაპარაკებას ეწეოდა შენობის მისაღებ ფასებში დაქირავებისათვის.

უოველივე ამან უკრაინელთა მხრივ, დიდი მადლობისა და პატივისცემის გრძნობები წარმოშვა.

ამიტომაც იყო, რომ ვალ. გუნიას იუბილეზე უკრაინული სათვისტომოს მმართველობის გამგემ ლევკო შრაიჩენკომ შემდეგი სიტყვით მიმართა იუბილარს: „დიდად პატივცემულო ვალერიან ლევანის ძე! დიდი პატივი მაქვს მოგმართოთ „უკრაინელთა სათვისტომოს“ სახელით თქვენი საზოგადოებრივი მოღვაწეობის დაულაღავი შრომის შან წლის იუბილესთან დაკავშირებით.

რუსეთის სინამდვილის საბედნიეროდ განადგურებულ კომარულ პირობებში ხელოვნებისა და მწერლობის სარბიელზე უმძიმესი შან წლიანი შრომა!

რად გიღირდათ ეს თქვენი განვლილი გზა, ამას მიხვდება მხოლოდ ის, ვინც შევჩინეს, ფრანკოს, უსპენსკის და მრავალი სხვა ნიჟიერი ადამიანისა და იდეისათვის მებრძოლებისდაგვარად შესძლო თავისი გაუბედურებული ხალხისათვის აღმართა ნათელი მომავლის და იმედის დროშა და მრავალი წლის მანძილზე ჰაპანი ეწია.

ამ მომავლის ნათელი აისი უკვე ანთო და აღარ ჩაქრება.

ბრწყინავენ თქვენი ნაწარმოებები „და-ძმა“ და „ორი გმირი“ და დე, მათ გულწრფელი სიყვარულისა და უდიდესი მადლიერების ჭაჭვით შეგვკრან თავისუფალ ქართველ ხალხთან. დაე დღევანდელმა დღემ მოგკეთ ძალა, რათა ემსახუროთ მშობლიურ მშვენიერ მხარეს<sup>3</sup>.

ვ. გუნია არა მარტო ქართველების, არამედ უველა გაჭირვებულის მფარველი და დამხმარე იყო.

მღელვარების გარეშე შეუძლებელია წაიკითხო უკრაინელის, ვინმე შევ-

<sup>1</sup> ვალ. გუნიას საოჯახო არქივიდან.

<sup>2</sup> საქ. ლიტერატურული მუზეუმი, ფონდები № 3813—II.

<sup>3</sup> ვ. გუნიას საოჯახო არქივი.

ჩვენს გუნდასადმი სასოწარკვეთით სავსე წერილის ფურცლები, რომლებშიც ვკითხულობთ:

„უბუნურესო და უთავაზიანესო ბ-ნო გუნია!

უპირველესად უოვლისა, ირწმუნეთ, რომ არა ადამიანის უბრალო სურვილ-მა; არამედ უკიდურესმა გაჭირვებამ მიძულა მოგმართოთ თქვენი კეთილშე-ფელი უურადღებისთვის, რადგან მეც დალუპვის პირას მდგომი ადამიანი ვარ!

მე — მსახიობი მალოროსი, საქაგანსკის დასის უფილი მსახიობი გახლავართ. ბედმა, რომელმაც გაალატა ათასობით ადამიანი (1905—1906 წლების სახალხო ბრძოლის წლებში) უველაზე საცოდავ და უბედურ არსებად მაქცია. აქ მე შემთხვევით, გავლით მოვხვდი და ქემშარიტად ენით აუწერელ მდგომარეობაში ჩავვარდი.

დამიჭერეთ, მესამე დღეა შიმშილისაგან ღონემიხდილი, როგორც ცხოველი, გაჭირვებული ვაგდივარ ქუჩაში...

მივმართე ქალაქის აღმინისტრაციას, მაგრამ ვერავითარი თანაგრძნობა და დახმარება ვერ მივიღე.

ღმერთო, როგორ მოვიქცე მომავალში, არ ვიცი?!

დაბოლოს, ერთმა თბილისელმა დამისახელა თქვენი კეთილი და პოპულარული სახელი.

ამგვარად, ღვთისნიერო ბ-ნო გუნია!

გთხოვთ გამოიჩინოთ გულისხმიერება მძიმე მდგომარეობაში მყოფი ადამიანისადმი. მე გადავწყვიტე როგორმე ფოთამდე მივალწიო, საითაც მგზავრობა გროშები ღირს! მე კი სანამ ცოცხალი ვქნები, არ დაფიქვწყებ თქვენ კეთილსახელსა და კეთილშოხავობას!!!

სხვა შემთხვევაში მე პირდაპირ დალუპული კაცი ვარ?..

კიევის გუბერნიის უკრაინელი

ნიკოლოზ ილიას ძე შევჩენკო.

8 მაისი 1919 წ.!

უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ის შევჩენკოა, რომელიც, მართლაც, იყო საქაგანსკის დასის წევრი და რომელსაც ვალერიან გუნიათ, როგორც უოველთვის, დახმარება გაუწია.

როგორც აღვნიშნეთ, ვალერიან გუნია მრავალმხრივი მოღვაწე იყო, ღიო კრიტიკულ წერილებს აქვეყნებდა პრესაში, რედაქტორობდა გაზეთ „თეატრს“ თანამშრომლობდა ი. ჭავჭავაძის „ივერიაში“. გამოსცა „საქართველოს კალენდარი“. დაბოლოს, 1896 წლიდან დაიწყო უოველდღიური გაზეთის „ცნობის ფურცელის“ გამოცემა, გაზეთისა, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა და საქართველოს ფარგლებს იქით მცხოვრებ ქართველებამდეც აღწევდა.

ამ მხრივ, საინტერესოა ქ. ენოტიევსკში გადასახლებულთა შემდეგი წერილი: „ბ-ნო რედაქტორო! ენოტიევსკში გადასახლებაში მყოფი უველაზე შეგნებული ელემენტები, „ცენტრალიზებული ჭგუფის“ სახელით, ცალკე ჭგუფად გამოეყვნენ, გადასახლებულთათვის აწყობენ სამკითხველოს, ბიბლიოთეკას და სკოლას, უმცი-რესობისაგან საპირისპიროდ, რომლებიც ფედერატიულ საწყისებზე ეროვნული ნიშნით გამოეყო და ერთმანეთთან ცემა-ტყეპამდე მისულ პოლემიკას ეწევა. რაოდენ სამწუხაროა ამ ფაქტების ხსენება დახმარებისადმი მიმართვაში, მაგრამ

1 ვალ. გუნიათ საოჯახო არქივი.

იმის იმედით, რომ წვეულ ჯგუფებსაც, თავის მხრივ, ექნებათ ამის მცდელობები, იძულებულნი ვართ, ჩვენი ცხოვრების კულისებს იქითა ცხოვრებაც გაგაცნოთ.

ქ. ენოტიევსკის პოლიტიკური პატიმრების ცენტრალური ჯგუფის სახელით, რომელშიც გადასახლებაში მყოფი მამაკაცია ქართველი; როგორც კომიტეტის მდივანი (კ-ტი), ცენტრალური ჯგუფის სახელით, მოგმართავთ თქვენ თხოვნით, რათა გამოგვიგზავნოთ ცენტრალური ჯგუფის ბიბლიოთეკისათვის თქვენი პატრაცემული გაზეთის 1 ეგზემპლარი.

ულრმესი პატივისცემით  
ცენტრალური ჯგუფის კომიტეტის სახელით  
მდივანი (ხელმოწერა)

გთხოვთ თქვენი გაზეთი გამოგვიგზავნოთ შემდეგ მისამართზე:

ქ. ენოტიევსკი, ასტრახანის გუბერნია, ნ. ლ. პოკლონსკის  
სამკითხველოსათვის.

P. S. ქართველების უმრავლესობა არა ფლობს რუსულ ენას და მშობლიურ ენაზე გამოცემული გაზეთი მათთვის აუცილებელია.<sup>1</sup>

ამგვარად, ჩვენს მიერ წარმოდგენილ სარქივო წერილების მიხედვით, შევეცადეთ, ამოგვეყიდა დიდი სელიოვანის, მოღვაწის ცხოვრების კიდევ ერთი ფურცელი, რომელიც მის ნიქთან ერთად, კიდევ ერთხელ, ახალი კუთხით გვაჩვენებს ამ ადამიანის დიდხულოვნებას, კაცთმოყვარეობასა და სიკეთეს.

### ნანა ზღულაძე

### ია ეკალაძე — თეატრალური კრიტიკოსი

გამოჩენილი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, რედაქტორი და გამომცემელი ია ეკალაძე (ცინცაძე) თავის დროზე საქმაოდ ცნობილი პიროვნება გახლდათ თეატრალურ წრეებშიც. საქმე ისაა, რომ ია ეკალაძე დიდ ყურადღებას აქცევდა ქართულ ეროვნული თეატრის განვითარებას. მას, როგორც ილია ჭავჭავაძის იდეების მიმდევარ მოღვაწეს, არ შეეძლო არ გაეზიარებინა მისი სულიერი მოძღვრის თვალსაზრისი თეატრზე. ილია კი თეატრს ჩვენს „მეორე შკოლას“ ეძახდა. ამიტომაც თუ იყო, რომ ია ეკალაძე სწორად დადიოდა წარმოდგენებზე, ტკბებოდა ყოველი წარმატებული როლით და შემფასებლის თეა-

ლითაც უყურებდა. ჩვენი სასცენო ხელოვნების ნიმუშებს. ამის გარდა, რომ ია ეკალაძის მახვილ თვალს ბევრი მნიშვნელოვანი დეტალი, ფაქტი და მოვლენა შეუმჩნევია ჩვენს თეატრალურ სამყაროში. ეს კარგად ჩანს იმ ცალკეული სტატიებიდან, რომლებშიც ავტორი გვევლინება გამოცდილ თეატრალურ კრიტიკოსად.

თავის თეატრალურ შენიშვნებს, სტატიებს, რეცენზიებსა და მიმოხილვებს ეკალაძე XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დამდეგს გამოშვებულ სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთში „ივერია“, „კვალი“, „შრომა“, „სამშობლო“ ბეჭდავდა.

<sup>1</sup> ელ. გენიას საოჯახო არქივი.

აღნიშნული მასალების თავმოყრა და გაანალიზება იპ ეკალაძეს ჩვენ წინაშე წარმოაჩენს; როგორც საინტერესო და გამოვნიბიან თეატრალს.

ასე, მაგალითად: „ივერიის“ 1895 წლის მე-4 ნომერში ი. ე-ძის ხელმოწერით დაისტამბა შენიშვნა გ. სუხლუკიანის „ხათაბალაზე“.

როცა აღნიშნული შენიშვნა იბეჭდებოდა, „ხათაბალას“ შესახებ ჩვენს იტალიელ პრესაში უკვე არსებობდა ძველი რედაქციის შექმნა საზოგადოებრივი აზრი. ამდენად, ამ შენიშვნით ია ეკალაძე ახალს აოფერს ამბობს. ეს წერილი უფრო ფაქტის კონსტატაციის სახეს ატარებს. ავტორი თვითოხვე გვაფრთხილებს: „ვერც პიესისა და ვერც აღსრულების შესახებ ახალს ვერას გეტყვით, რადგან კომედია „ხათაბალა“ არაერთხელ წარმოუდგენიათ ჩვენს სცენაზედ იმავე არტისტების მონაწილეობით და ყოველთვის ჭეოვანი აზრი გამოთქმულა გაზეთებში“.

მიუხედავად იმისა, რომ ბევრ მემენტში ია ეკალაძე იტეორებს უკვე დამყობებულ აზრს (კ. ყიფიანის, ვ. აბაშიის, მ. საფაროვას, ნ. გაბუნია-ცაგარლისა და ე. ჩერქეზიშვილის შესანიშნავი თამაშის ჭეოვანი შეფასება), იგი მაინც ახერხებს შენიშნოს ნაკლიც: „არა უტეირდა რა ბ. მარჯანოვს მოსესიანის როლში და უფრო კარგი იქნებოდა, რომ როლი ბეჭითად სცოდნოდა და სუფლიორისაყენ არ სჭეოვოდა თვალში“.

ია ეკალაძეს კარგად შეუნიშნავს, რომ სასცენო ხელოვნებაში მომავდინებელია როლის კარნახით შესრულება. ამ დროს იკარგება ბუნებრიობა, მეტყველების სილამე და ტემპორიტმი მეორე პლანზე გადადის. ეს კი გვარიანი ნაკლია. ამ ხარვეზის ირგვლივ ლაპარაკობს იგი მარჯანიშვილის შესრულებაში.

იავე წელს „ივერიის“ 108-ე ნომერში კვლავ დაისტამბა ეკალაძის სტატია

„ინ-ცანის“ ხელმოწერით. სტატია ეხება სცენისმოყვარეთა მიერ თეატრში უბრალო, ლარიბი ხალხის მიზიდვის საკითხს.

საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რა დანიშნულებას უსახავდა ია ეკალაძე მისი რედაქტორობით გამოშავალ გაზეთებს. აი, უმთავრესი პირობა — მთელი ერის კულტურულ-მწიგნობრული განვითარება, განათლება. როცა აღნიშნულ თეატრალურ რეცენზიას კითხულობთ, ეკალაძის თვალსაზრისი ცხადლივ დაგიდგებათ თვალწინ. მოუუსმინოთ მას: „ამ ბოლო დროს ბ. წინამძღვრიშვილის მიერ აგებულ იაფფასიანს სასადილო შენობაში (ავეალის ქუჩაზე), სცენისმოყვარე ხელოსნებმა სახალხო წარმოდგენის გამართვაც დაიწყეს... სულ დაბალი ხალხი უნდა ნახოთ, რა გულმოდგინებით ისმენს და ან როგორის გაფაციცებთ ადევნებს თვალ-ყურს მოთამაშეთ! სწორედ სასიხარულო ამბავია და მით უმეტეს ხელი უნდა შეეუწყოთ ამ კეთილს საქმეს, რომ დაბალს ხალხში ფეხი მოიკიდოს კეთილშობილურმა გრძნობებმა და განათლების მიღების სურვილი აღორძინდეს“.

შემდეგ კრიტიკოსი განიხილავს ორ წარმოდგენას — ჩეხოვის „წინადადებას“ და ყაზბეგის „არსენას“. იგი კმაყოფილია ანა ჩაჩიბაიას თამაშით „წინადადებაში“ და აეთარებს შემდეგ მოსაზრებას: ქართულ სცენას ქალი მოთამაშეები აკლია. ჩაჩიბაია კი რუსულ სპექტაკლში მშვენივრად თამაშობს. ესთხოვოთ, ქართულში მიიღოს მონაწილეობა.

„არსენას“ განხილვისას ია ეკალაძე ბრძანებს: „საზოგადოდ წარმოდგენამ კარგად ჩაიარა. მხოლოდ უნდა ვსთქვათ, რომ თუმცა როლები ყველამ ზედმიწევნით იცოდა, მაგრამ კილო გამოთქმისა, მიხვრა-მოხვრა და ჩაქმულობა პიესის შესაფერისი არა ჰქონდათ“. შემდეგ მიუთითებს, რომ არსენას გლეხუ-



რად კი არ ეცვა, არამედ ლაქიასავით, ევროპელს უფრო ჰგავდაო. საერთოდ კი ჩანს, კარგი ხელმძღვანელი არა ჰყოლიათ მსახიობებსო.

ერთი სიტყვით, რეჟისურა დაიწუნა ია ეკალაძემ. მან იქვე მიუთითა: კარგი იქნება, თუ სცენის მცოდნენი დაეხმარებიან აქაურ მოყვარულებს რეჟისურის მოგვარებაშიო.

1902 წლის „ივერიის“ 177-ე ნომერში დაისტამბა ი. ცინცაძის მოწოდება. ავტორი მოუწოდებს საზოგადოებას, დაეხმაროს სახალხო წარმოდგენების გამმართველ სექციას ფულით, ტანისამოსით, ღვეკორაციებით.

ავჭალის ზემოთნახსენებ სახალხო თეატრის ბედით ია ეკალაძე სხვა დროსაც დაინტერესებულა. კერძოდ, 1903 წლის „კვალის“ მე-3 ნომერში ათავსებს სტატიას, სადაც მსჯელობს სახალხო თეატრის შესახებ. ამ სტატიაში ეკალაძე გულიანტკვილით აღნიშნავს, რომ ამას წინათ თეატრმა დადგა „დამნაშავე“, ოღონდაც დადგეს მოუშვადებელმა, გაუწვრთნელმა მოქმედმა პირებმა, თანაც ურეპეტიციოდ და ამ მშვენიერი პიესის იდეა გააფუქსო. ეს წარმოდგენა ყოველგვარ კრიტიკაზე დაბლა დგასო. კრიტიკოსი წუხს, რომ დრამის პერსონაჟები ტანჯვას ასახიერებენ, ოღონდაც შინაგანად არ ჩანს ეს ღელვა და განცდები. ამის გამო მაყურებელი უფრო იტანჯება, ვიდრე მსახიობებით. შემდეგ ავტორი გამოწვლილივით იხილავს ბ. ჭაფარიძის ტომას ლეერს და ამჩნევს ბევრ ფსიქოლოგიურ უზუსტობას, სიყალბეს, ნედლომას. ოღონდ იქვე შენიშნავს: ბ. ჭაფარიძე ავლენს ნიჭიერებას და შეუძლია წარმატებით გაავრძელოს სასცენო მოღვაწეობაო.

სხვა მსახიობთა თამაში კრიტიკოსს უგულო მიხვრა-მოხვრად და რეპლიკების რახა-რუხად მიუჩნევია.

საერთოდ კი თამაში კრიტიკოსს არ

მოსწონებია. სპექტაკლის ჩაფვრდნის ისევე და ისევე ურეგისორობას მიუწერს! „ურეგისორობა და რეპეტიციების სიმცირე უმთავრესი მიზეზია დასახელებულ წარმოდგენის უფერულობისა“.

„კვალის“ იმავე წლის 54-ე ნომერში კვლავ დაიბეჭდა ია ცინცაძის შენიშვნები. ამჟამად 2 მოქმედებიანი კომედიის „პარიჟელი ბიჟის“ თაობაზე.

შესავალში კრიტიკოსი გვაუწყებს, რომ „კვალის“ მე-3 ნომერში დასტამბულ მის სტატიას, თეატრალურ რეცენზიას სცენისმოყვარეთა შორის დიდი მითქმა-მოთქმა გამოუწვევია. ამის გამო იგი ასე აგრძელებს საუბარს: „საჭიროა თუ არა იწერებოდნენ ხოლმე რეცენზიები სახალხო თეატრის შესახებ და საზოგადოთ, ავგებთ თუ არ არგებს თვით საქმეს — წარმოდგენებს — მოთამაშეთა დაფასება და ნათამაშევის მსჯავრის დადება?“

ამის შესახებ ორი აზრი არ უნდა იყოს, ოღონდ რაკილა ზოგი რედაქტორიც კი იმას ფიქრობს, რომ რეცენზიები დააფრთხობს სცენის მოყვარულებს, ეს საკითხი ამის გამო წამოგაყენეო.

შემდეგ ავტორი ასე უხსნის საზოგადოებას: არ შეიძლება ერთმანეთს წინ ყოველთვის წითელი კვერცხები ეუგოროთ. კრიტიკული შენიშვნებიც უნდა გამოვთქვათ და ჩავარდნებიც ვამხილოთ, ოღონდ ეს საქმის სარბიელიდან გაქცევას როდი უნდა იწვევდესო.

მეორეც, ახლა ისე მძლავრად მოითხოვს ხალხი ამგვარ სულიერ საზრდოს, რომ კრიტიკული შეფასება სახალხო თეატრს ვერ დასცემს, ვერ დასცემა მის ვერც თითო-ორიოლა უნიჭოს ჩამოშორება, ხოლო ნიჭიერებს სცენიდან ვერ განდევნიო. გარდა ამისა, ჭეშმარიტი მსახიობი რჩევასაც მიიღებს და კრიტიკასაც გულისყურით შეისმენსო.

შემდეგ ავტორი ვადადის ზემოაღნიშ-



ნული წარმოდგენის განხილვაზე. ჭერ პიესის შინაარსს ვადმოსცემს, რათა ამისდა მიხედვით განსაზღვროს, ვინ როგორ შეასრულა როლი. ბოლოს ცალკეული მსახიობებისა თუ ჩაჯარდნის მომენტებს უჩვენებს. ეს გახლავთ მსახიობთათვის პრაქტიკული ღირებულებას შენარჩუნების, რომლებიც, ეჭვი არაა, იმ დროს საჭირო კორექციას მოახდენდა მსახიობთა შემდგომ თამაშში.

გაჩაყუთრებით გამოყოფს ავტორი საფაროვა-აბაშიძის თამაშს.

ია ეკალაძე ჭეოენად აფასებდა ირ. ევდოშვილის შემოქმედებას, მაგრამ მისი კომედია არ მოსწონებია. „შრომის“ 1905 წლის 459-ე ნომერში მან დასტამბა ევდოშვილის კომედია-ფარსის „ქრელი სუფრას“ რეცენზია.

ამ დღემას არვინ გამოხმეუარებია. ამიტომაც თავს ვიდე ეს საქმეო, — აცხადებს კრიტიკოსი.

შემდეგ ავტორი სასტიკად აკრიტიკებს ევდოშვილის ნაკლმარს — უწოდებს უგერგილოს, ულოგიკოს, უიდეოს. ბოლოს დაასკვნის: „სამწუხაროდ, ამ პიესას არავითარი ღირსება არ მოეპოვება. ჩემის აზრით, იგი ნაყოფია ბნ ევდოშვილის გადიდგულებიანა... ჩვენებურმა ოფიციალურმა კრიტიკამ იგი, როგორც პოეტი, თითქმის აკაცისა და ფლიაზე მალა დააყენა“, ეს კი იმის თავში აუვარდაო.

არც მსახიობთა თამაში მოსწონებია ი. ეკალაძეს: „რამ აიძულა ბ-ნი ვ. აბაშიძე, დაედგა „ქრელი სუფრა“? — კითხულობს თეატრალური კრიტიკოსი.

სტატიის ავტორი განსაყუთრებით იმას გაუღიზიანებია, რომ გრეი ბელეტრისტის როლის შემსრულებელს იმგვარი გრომი გაეყეთებინა, რომ შიო არაგვისპირელს დამსგავსებია.

კრიტიკული შენიშვნები მთავრდება იმდით, რომ ევდოშვილი მიხვდება ნაკლს და გამოასწორებოსო.

ია ეკალაძის სასახელოდ უნდა ითქვას რომ იგი პიესის ღირსებოდ თვლიდა არა ორიგინალობას, არამედ მაღალმხატვრულობას. და თუ ამგვარი უცხოური პიესა კარგ შთაბეჭდილებას მოახდენდა, სათანადო პატივსაც მიაგებდა ამგვარ წარმოდგენას. მას განუხილავს ბერწმტენის დრამა „ურიის სისხლი“ (თარგმანი. შალვა დადიანისა). „სამშობლოს“ 1915 წლის 202-ე და 203-ე ნომრებში დასტამბული წერილი საკმაოდ ვრცელია. ეს გახლავთ ია ეკალაძის სერიოზული თეატრალური რეცენზია.

აღნიშნული სტატია გვიმხელს ეკალაძის ღრმა აზრებს და გრძობებს. აქ ჩანს მისი დაკვირვების ძალაც და ცხოვრებისეული გამოცდილებაც. ღრმა აზროვნა შესავლია შემდეგ ავტორი წერს: „მთელ დედამიწის ზურგზე არ არის ისეთი ტანჯული ერი, როგორიც არის ერი ისრაელისა და მთელ დედამიწის ზურგზედვე არ არის ისეთივე ბოზებრებული, გამჭირახი და მეღვარი გულისტქმის ერი, როგორიც არის იგივე ერი ისრაელისა...“

შემდეგ ეკალაძე აზრს ამგვარად ავითარებს:

„არა არის რა უსაძაგლესი გზიდან გადაგარდნილი, „გადარჯულებულის“ ებრაელისა, მაგრამ არა არის რა უმტკიცესი მამამაპათა ტრადიციების დამცველ მამა ებრაელისა... და რამდენადაც ვენებს ერსა ისრაელისასა მოქმედება გადაგვარებულ შვილთა, იმდენათ ინახავს მას სიმტკიცე თავის რჯულისა და ვინაობის შემნახველ შვილებიანა...“

და რამდენიც არ უნდა სდევნონ ებრაელებს, თუკი ერთი ქეშმარტი ებრაელი მინც დარჩება ქვეყნად იდეა ადამიანურ უფლებათა მოპოვებისა, ეროვნულ თავისებურებათა დაცვისა — მარადის უკვდავი იქნება, ვით

შეკვდითა ცრემლი ტანჯულთა და კვნესა დაჩაგრულთა“.

ამგვარ იღვას ვკითხულობ პირადად მე პიესაში, — დასძენს ავტორი.

იმისათვის, რათა მოქმედ პირთა ნაკლი და სიძლიერე წარმოგვიდგინოს, იგი საინტერესოდ მოგვითხრობს პიესის შინაარსს:

ახალგაზრდა ფრანგი, თავად ანტისემიტრი ტიბო შეურაცხყოფას მიაყენებს ებრაელ ბანკირს. მას სწადია, ხმლით განგმიროს იგი. ამ დროს გაიგებს, რომ ბანკირი მამამისია და შეურაცხყოფისაგან თავს იკლავს. პირწავარდნილმა ანტისემიტმა ვერ აიტანა, რომ ებრაელი ყოფილა.

პიესის იდეა: ებრაულმა გენმა და ნიჭიერებამ თვით ანტისემიტურ მოძრაობაშიც კი სახელი მოუხვეჭა ტიბოს, მაგრამ ცუდი აღზრდისა და არასწორი მიმართულების მიღებამ, ანტისემიტურ მოძრაობაში ჩაბმამ იმსხვერპლა იგი.

მოკვდა ტიბო. მოისპო პიროვნების საცოცხლე, მაგრამ არ მოსპობილა სიძლიერე „ებრაული სისხლისა“. უჩიების მედგარი მდევნელი, ანტისემიტების შთელი დაისი სიამაყე მინც ებრაელი გამოდგა...

საქმე სიმტკიცეშია, თორემ მისი გამოყენება — პირობებზეა დამოკიდებული...“

შემდეგ ავტორი ჩივის: „საზოგადოთ, ჩვენ, მსახიობებს ვერ ეხერხებათ მარკიზებისა, გრაფებისა, პერცოგებისა და საზღვარგარეთულ დიდკაცების განსახიერება“.

აგნესას სიხის ვარჩევისას კრიტიკოსი ასე მსჯელობს: აგნესა მსახიობმა თავდაპირველად წარმოგვისაბა წყნარ, მორჩილ, მოძღვრის მოყურადე ქალად. მაგრამ, აი, აქვენ წინ იშლება მისი წარ-

სული და თითქოს ქარიშხალმა დაჭროლაო, ნალღერდალს. ავლი და ხაცარი გადააცალა და თქვენ წინაშე კოცონა აბრიალდა. „რა ძნელი გამოსაცხობია ადამიანი. ვინ იფიქრებდა, რომ ეს მშვიდი ქალი, ერთ დროს ყოფილა ძუ ვეფხვი, აღსავსე ენებათა ღელვით“.

მსახიობმა კარგად გვიჩვენა, რომ აგნესამ თითქოსდა გულში ჩაიკლა გრძნობები ბანკირის მიმართ. მაგრამ აი, მოხდა კატასტროფა: შვილმა მამა უხდა მოკლას და აგნესაშიც გაიღვიძა ორმაგმა გრძნობამ, რომელიც, თურმე, გულით 2 ათეული წელიწადს ატარებდა — და უცებ იგი მარტო დედად კი არა, გულმხურვალე პატრფოდაც მოგვევლინა. ეს როლი შესანიშნავად შეასრულა ეფემია მესხმა, თუმცა, ამ როლში აირველად ვნახე, დიდად მომეწონაო, — დასძენს კრიტიკოსი.

საგულისხმოდ სახელ ჩაუთვლია ავტორს ჟიესტენ გოტლიბის სახე. ესაა პიროვნება, ვინც შეძლო ებრაელი ერის ტანჯვა და კირთება გამოეხატათ. მართალია, შალვა დადიანი უკეთესი მწერალია, ვიდრე მსახიობი, მაგრამ ამ როლში საკმოდ კარგიაო.

როგორც ვხედავთ, ია ეკალაძე ცდილობს წარმოდგენის არას ჩასწვდეს, მიუთითოს მთავარზე, არსებითზე.

ამ წერილში ჩვენ შევეხებთ ია ეკალაძის რამდენიმე თეატრალურ რეცენზია-მამოხილვას. აქედანაც კარგად ჩანს, თუ რაოდენი ყურადღებით ადევნებდა იგი თვალს ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებას, ცდილობდა თავისი ავტორიტეტული სიტყვა ეთქვა ამა თუ იმ წარმოდგენაზე. მსახიობზე, შეექმნა და მოემწიფებინა თეატრალური საზოგადოებრივი აზრი.

ბერიკაზი ქართულ სცენაზე

ხალხური სანახაობანი კაცობრიობის ისტორიასთან ერთად იწყება. „თამაში“ კაცობრიობის ბავშვობაც არის და მიდრეკილებაც გართობის, სხვაღქცევის სურვილის რელიზაციის პროცესში.

სანახაობანი დაკავშირებული იყო რელიგიურ, საეკლტო და სხვა ფორმის დღესასწაულებთან, სხვადასხვა რიტუალურ ქმედებასთან. ამ მხრივ, ერთ-ერთი უძველესი და უმდიდრესია ანტიკური საბერძნეთის სანახაობანი, — დიონისეს დღესასწაულებმა დასაბამი მისცეს თითქმის ყველა დრამატურგიული ქანრისა და თვით თეატრის ჩამოყალიბებას.

საფებურები, რომელიც ქართულმა სანახაობითმა ხელოვნებამ განვლო, არსებითად ახლოსა დასავლეთ ევროპის სანახაობით კულტურასთან. ყოველი ერთი თვითმყოფად, გამორჩეული ფენომენია, მაგრამ მისი განვითარების პროცესები ხშირად ადეკვატურია უზოგადოეს პრინციპების თვალსაზრისით. ხალხური სანახაობანი ყველგან რელიგიასთან იყო დაკავშირებული, ყველგან უკავშირდებოდა ხალხურ თქმულებას, ზღაპრებს და ა. შ. ასე, რომ არსებობს სანახაობითი კულტურის საერთო ნიადაგი.

გამოჩენილი ლიტერატურათმცოდნე მიხეილ ბატკინი შრომაში „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ ხალხური სასაცილო სანახაობითი კულტურის ყველა მრავალფეროვან გამოვლინებას სამ ძირითად ფორმად ჰყოფს:

1. „საწესჩვეულებო-სანახაობითი ფორმები (კარნავალური დღეობები; სხვადასხვაგვარი უშვერი სასაცილო ქმედობა და სხვა).
2. სხვადასხვა სახის სიტყვიერი სასაცილო (პაროდულიც) ნაწარმოებები (ზეპირი და წერილობითი) ლათინურ და ხალხურ ენებზე.
3. უბოდიშო-უშვერ მეტყველებათა სხვადასხვაგვარი ფორმები და ქანრები (გინება, განბასკრა, ფიცილი, ფიცი, ხალხური ბლაზონები და სხვა).

ამ სამ სახეობაში ხალხური სანახაობის მთელი მრავალფეროვნება ვლინდება. ერთმანეთშია გადახლართული და შერწყმული სხვადასხვა ფორმა: არის მათი ათასგვარი კომბინირება, რაც ქმნის სინთეზთა ახალ სახეობებს. არ შეიძლება საუბარი რომელიმეს უპირატესობაზე. ისინი არიან რა გენეტიკურად ერთიერთ დაკავშირებული, ერთნაირი უფლებით არსებობენ და იმპულსს აძლევენ თეატრალური კულტურის განვითარებას. ხალხური სანახაობის ძალა იმდენად მნიშვნელოვანია, როგორც ხალხური პოეზიის როლი პროფესიული პოეტური კულტურის განვითარებაში. მ. ბატკინმა რაბლეს მაგალითზე ცხადყო ხალხური საწყისების გავლენა და მნიშვნელობა ანკლოგიური მაგალითები მრავალია ქართულ ლიტერატურაშიც. სამისოდ მხოლოდ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაც კმარა. ხალხური პოეზია და თქმულებები, ხალხური წეს-ჩვეულებები, რელიგიური ადათ-წესები ქართული ლიტერატურის დაუშრეტელი წყაროა.

თეატრისა და ხალხური საწყისების გათიშვის თაობაზე აღნიშნავდა ს. ახმე.

ტელი, როცა ძველი თეატრის ისტორიის საკითხებს იხილავდა. იგი აკრიტიკებდა სცენურ საშუალებებს, ქართულ თეატრში რომ გამოიყენებოდა. მას მიაჩნდა, რომ ისინი ერთფეროვანი და დაშტამპული იყო. „თუ შორს არ წავალთ, არ არის იგი ქართული თეატრი. თვით სცენური საშუალებითაც კი, დღევანდელ დღეს გამეფებული პლასტიკა, ვილო, ინტონაცია, სტილი არ არის ქართულ დედა-ძარღვე ასხმული. ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერიც მოცემული პლასტიკის შექმნა სცენაზე. მერე ეს მოხდა ჩვენში, სადაც ქართველ კაცზე ლამაზ მოსიარულეს, ბუნებრივი პროპორციით შემყულ მოძრაობის მქონეს ჯერჯერობით ბადალი არ ჰყავს. ამის შემდეგ ახმეტელი განმარტავს, თუ რით განსხვავდება მოძრაობისა და პლასტიკის მიხედვით ცხოვრებისეული სცენაზე წარმოდგენილისაგან, რატომ არის დარღვეული კავშირი მათ შორის, რჩენი მსახიობის მოძრაობა უგემოა. სიტყვა-გამოთქმულებას მოუფიქრებელ პლასტიკას უდებს. მონოლოგი და პლასტიკა დისპარმონიად მსახიობის თამაშში“ ასევე სცენაზე, მაშინ, როდესაც „ცხოვრებაში ქართველის ინტონაცია ჰიშნია ქართველ სიტყვა-პასუხის მშვენიერებისა“.<sup>2</sup>

ა. ახმეტელი პატრიისცივით მოიხსენიებს ცალკეულ დიდ მსახიობთა შემოქმედებას (ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია და სხვა), სადაც ხალხური ანუ პირველქმნილი, ასე ვთქვათ, „ნატურალური“ საწყისი და ხელოვანის სახე ერთიანდებიან ფორმით, რაც ქმნის ჰარმონიას საწყისსა და მის სცენურ ვარიანტს შორის. ახმეტელი ლაპარაკობს საერთოდ ქართული თეატრის სულზე, მის ფორმაზე.

არადა, უმდიდრესია ქართული სანახაობითი ფორმები, ფორმები, რომლებსაც ხალხი ქმნის. მარტო ბერეკაობისა და ყვენობის მაგალითებიც კმარა. ეს არის ხალხის მასობრივი ზეიმი, სადაც, მართლაც „თვითონ ცხოვრება თამაშობს, ხოლო თამაში გარკვეული დროით თავად ცხოვრება ხდება.“<sup>3</sup> ეს არის ისეთი მასობრივი სანახაობა, სადაც ერთმანეთს ერწყმინა მაყურებლისა და მონაწილის ფუნქციები. თითქმის ყველა მსახიობია და ყველა მაყურებელი ერთსადაიმხვე დროს. უამრავია საყარნავალო ქმედებათა ფორმები, ისევე როგორც ამოუწურავია ხალხური ფანტაზია. აქ ყველაფერი ფეთქავს, მოძრაობს, ცოცხლობს: მან არ იცის „შემსრულებლად და მაყურებლად დაყოფა. არ იცის რამაა, ჩანასახოვანი ფორმითაც კი. რამაა დაშლიდა კარნავალს (როგორც პირიქით — ურამობა დაშლიდა თეატრალურ სანახაობას). კარნავალს არ უჭკრეტენ — მასში ცხოვრობენ, თანაც ცხოვრობს ყველა, იმიტომ, რომ არსით იგი საერთო-სახალხოა: ვიდრე კარნავალია, არაფერისთვის არ არის სხვა ცხოვრება გარდა კარნავალისა. მას ვერსად ვერ გაეჭკევი, ვინაიდან კარნავალმა არ იცის სივრცობრივი საზღვრები. კარნავალი, დროის მხოლოდ მისი კანონების მიხედვით, ანუ კარნავალური თავისუფლების მიხედვით შეიძლება ცხოვრობდეს“.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ილ. ახმეტელი. წერილები — 1964, გვ. 60.

<sup>2</sup> ილ. ახმეტელი. წერილები, გვ. 60.

<sup>3</sup> მ. ბახტინი. „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ „ვერს“. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 1, 62.

<sup>4</sup> მ. ბახტინი. დასახ. ნაშრომი.

საუკუნეების მანძილზე სანახაობებმა გამოიმუშავეს თავიანთი ენა, სახიობის ენა, ეს არ არის „სცენური“ ენა, იქ ცხოვრებაა ფანტაზიის სრბოლა. ყველაფერი ზეიმურია, რათა სიხარული მოჰგვაროს მათურებელს, ისეთი სიხარული, როგორის შესახებაც წერდა ერთე მარჯანიშვილი. ამასთანავე მათურებელი ხომ თათქმის არ არსებობს. სიცილი და სიხარული აქ უნივერსალურია.

საქართველოში ათასგვარი სახის ხალხური სანახაობაა. მათ გაიარეს მრავალსაუკუნოვანი ევოლუცია. წარმართული პერიოდიდან დაწყებული, დღემდე მრავალჯერ იცვალეს სახე. ცვლილებები არსებობდა ქვეყნის ისტორიის შესატყვისია. შრომის ამსახველი თამაშობანი. ცეკვებისა და ჯალბჭური საწესრქნედებანი, სამიწათმქმედო კულტურებისადმი მიძღვნილი დღეობები, საფერჯულო მისტერაები, სახიობს მრავალი ფორმები (გლოვის მგოსნობა, სალხინო მგოსნობა და სხვა). თავისუფლებისათვის ბრძოლა და სოციალური დანიშნულების სანახაობანი, ბერიკაობისა და ყეენობის ნიღბები და სხვა სიმდიდრე დიდ ქართული სანახაობითი კულტურისა ფუნდამენტურად შეისწავლა პროფ. დ. ჯანელიძემ. მან შექმნა ისტორია ამ მდიდარი კულტურისა, რომელსაც შეუცვლელ მნიშვნელობა აქვს.

არსებობს „ბერიკაობისა“ და „ყეენობის“ მრავალი სიუჟეტი. დ. ჯანელიძეს გამოკვლეული აქვს ამ სიუჟეტების ხასიათი და მნიშვნელობა ძველი ქართული წარმართული ბერიკაობა მოიცავდა: ცხოველებისა და ფრინველების კულტს, მითოლოგიურ მოტივებს, შვილეერების, ბუნების განაყოფიერებისა და განახლების კულტს. საერო ბერიკაობა მოიცავდა სალაშქრო, ეკლესიის მსახურთა მამხილებელ, საყოფაცხოვრებო, უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართულ ბერიკაობას. თავის მხრივ, თითოეულ მათგანს ჰქონდა განსხვავებული სიუჟეტი, რომელმაც საუკუნეთა მანძილზე ევოლუცია განიცადა, დროთა მანძილზე ახალი დეტალებით შეივსო. განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს საიმპროვიზაციო თეატრის პრობლემა, რომელიც ასევე ხალხური სანახაობითი კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფორმაა. და მეტად სიკოცხისუნარიანი აღმოჩნდა. საიმპროვიზაციო საბერიკაო ნიღბი უფრო ადვილად შეეგუა პროფესიულ თეატრს, რადგან მსახიობებს ბერიკაობის „ჩადგმული სცენა“ (პირობითად რომ ვუწოდოთ) დიდ თავისუფლებას აძლევს. ეს არის ერთგვარი გასვლა დადგენილი, მკაცრი სცენური პირობებიდან. იმპროვიზაციის შესაძლებლობა ის ბუნებრივი თავისუფლების გრძობაა, რომელიც განსაკუთრებულ სიხარულს ანიჭებს მსახიობს:

არსებობს ხალხური სანახაობითი ფორმების გამოხატვის მრავალი ფორმა და საშუალება. ეს დამოკიდებულია ხელოვანის ნიჭსა და ინდივიდუალობაზე. მაგრამ მაინც შეიძლება გამოიყოს სამი ძირითადი ტენდენცია: პირველი, როცა ხალხური სანახაობითი ფორმები უნდა გამოვლენილიყო პირდაპირ („კვაჭი“, „ბერიკაობა“); მეორე, როცა სანახაობანი ვლინდებოდა ცალკეულ სცენებში (შ. დადიანის „თეთნულდი“. პ. კაკაბაძის „ქახაბერის ხმალი“ და სხვა); მესამე, ის სპექტაკლები, რომლებშიც ხალხური ფორმები შერწყმულია მხატვრულ სახეებთან (გრ. რობაქიძის „ლაშარა“, ს. შანშიაშვილის „ანზორი“ და სხვა). ამ ძიებათა რკალშია ის პიესებიც, რომელთა შემოქმედებას საფუძვლად უდევთ ბერიკაობისა და ყეენობის ფორმა (ლ. გოთუას „სამსახეობა რაინდისა“, ი. მჭედლიშვილის „ოიანა-ბუიანა“, მ. ელიოზიშვილის „ბერიკონი“).

მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრში ბერიკაობა და ყვენობა მთლიანად ცის ქვეშ დარჩა. მან ვერ შეაღწია სცენაზე, რის თაობაზეც არაერთხელ გამო-  
ფიქვამს წუხილი ახმეტელს.

თეატრალური ფოლკლორის ცნება ახმეტელისათვის ფართო მნიშვნელო-  
ბისა იყო, იგი მოიცავდა ხალხურ სიმღერებსა და თეატრალურ ნიღბებს, უძვე-  
ლეს ხალხურ დრამატურგიულ ფორმებსა და თანამედროვე ხალხურ სანახაო-  
ბებს. თეატრისათვის ეს არის უკიდევანო სივრცე, გრანდიოზული ასპარეზი.  
ახმეტელი ყველგან ეძებდა ფორმებს თეატრისათვის — ხან პირველქმნილ მა-  
სობრე ხალხურ სანახაობებს მიმართავდა, ხან რელიგიურ რიტუალებსა თუ  
გაშაირების ფორმებს. იგი ხალხის სულში ეძებდა „კეთილშობილ ლითონს“,  
რომელსაც უბრალოდ „თეატრალური ფოლკლორი“ ეწოდებოდა. მაგრამ ძიება  
ფენომენიზან როდი იყო. მარტო თეატრალური ფორმების ელვარებას ჩოდი  
ესწრაფოდა. „ფორმა საშუალებაა და არა მიზანი“, „შინაარსიდან ფორმისაკენ“  
ხშირად ამბობდა იგი, ხალხურ სანახაობებს კი ყოველთვის ღრმა შინაარსი  
ჰქონდა.<sup>1</sup>

ა. ახმეტელის აზრით, ხალხური სანახაობა ეს არის ეროვნული სახე  
ხალხური კულტურისა; მაშასადამე, იგი არის ნიადაგი, რომელზეც უნდა აღმო-  
ცენდეს ახალი კულტურა. ცნობილია ახმეტელის თეზისი: „ეროვნული თეატრი  
უპირველესად და უმთავრესად ეყრდნობა შინაგან წყაროებს და ამ წყაროებს  
მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა კი არა აქვთ, არამედ საერთო საკავშიროც“.<sup>2</sup>

მაშასადამე, მთავარია „შინაგანი წყარო“. რაკი ახმეტელისთვის მას უმთავ-  
რესი მნიშვნელობა აქვს, ამიტომ, ასევე უმთავრესია ხალხური სანახაობანი,  
როგორც „შინაგანი წყარო“. რასაკვირველია, „შინაგანი წყაროს“ ცნება აქ უფრო  
ფართოა და მეტსაც გულისხმობს, მაგრამ ხალხურ სანახაობას, რომელსაც ერთ-  
ერთი მთავარი ადგილი უკავია მასში, ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს.  
შემთხვევითი არც ის არის, რომ ახმეტელი თავის გამოსვლებში, პუბლიცისტურ,  
თუ სხვა სათეატრო წერილებში, თითქმის ყოველთვის აღნიშნავს ხალხური  
სანახაობის როლს.

გაზეთმა „ზარია ვოსტოკამ“ 1926 წელს გამოაქვეყნა წერილი რუსთაველს  
თეატრის რეპერტუართან დაკავშირებით. წერილში მოტანილია ახმეტელთან  
ინტერვიუ. საკითხი ეხება მ. ჭავჭავიძელის პიესას „ივერიუმს“ და ნიღბების  
პრობლემას — იმ ძიებებს, რომელიც თეატრში მიმდინარეობდა. ახმეტელს  
მოაჩნია, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაპოვარი იქნებოდა „სრულიად ახალი  
ქართული ნიღბების ვახსნა; რომელთა შექმნისათვის ქართული თეატრი მიტ-  
წრაფოდა დღიდან მისი არსებობისა“. ახალი ნიღბების საკითხს უკავშირებს ევრო-  
პულ ხალხურ თეატრს. „ეს ნიღბები რამდენადმე შეიძლება შევადაროთ ძველ  
ევროპული ხალხური თეატრის ტრადიციულ პერსონაჟებს (პიერო, სვანარელი  
და სხვა). ამჟამად არსებობს 5-6 ნიღაბი ხალხურ სანახაობაში, რომელსაც „ბე-  
რიკაობა“ ეწოდება. თეატრმა ვახსნა 18-მდე ნიღაბი. ამის გარდა, ხალხური

<sup>1</sup> ვ. კიკნაძე, „სანდრო ახმეტელი, 1977 წ. გვ. 231.

<sup>2</sup> ა. ახმეტელი, კრებული, 1958 წ. 109.

ლაპარების, თქმულებებისა და ლექსების საფუძველზე გამომუშავებულია 18 ნიღბის დიალოგისა და მონოლოგისათვის სპეციალური სტილი“<sup>1</sup>.

როგორც ვხედავთ, ჩაფიქრებულია უდიდესი მასშტაბური ამოცანა. საკითხი ეხება ხალხური თეატრის ფორმების გამდიდრება-განახლებას, ახალი ტიპების შექმნას, ახალი ნიღბების შემოტანას ხალხურ სანახაობებში. ეს არის პროფესიული თეატრის ისტორიული მისია — არა მარტო აღადგინოს ნიღბების თეატრის ტრადიცია, არამედ გაამდიდროს იგი ახალი ფორმებით, ახალი ნიღბებით ამეტელს განზრახული ჰქონდა მოეწვია ფართო საზოგადოებრიობა „კვაპის“ ინტერმედიების სანახაოდ. „კვაპის“ რეპეტიციის განახლებიდან ორი დღის შემდეგ, გაზეთ „კომუნისტიში“ გამოქვეყნდა პ. ქიქოძის სტატია.

პ. ქიქოძის წერილი ტიპური პროლეტკულტელის წერილია. სათაურიც მკაფიოა: „რუსთაველის თეატრი მიდის... უკან“. წერილში გაკრიტიკებულია ამეტელის სპექტაკლები „კარმინსიტია“, „ათი დღე“. აქ არის ასეთი ფრაზა: „განა ამით სურს თეატრს გამოისყიდოს ცოდვები?“ რა ცოდვებზეა ლაპარაკი? ეს არის პირველი სეზონი უმარჯანიშვილოდ. თეატრმცოდნეების მიერ კარგადაა გამოკვლეული, თუ რაოდენ დაძაბულ ვითარებაში უხდებოდა თეატრს მუშაობა. მიმდინარეობდა მძაფრი, უკომპრომისო დაპირისპირება მარჯანიშვილსა და ამეტელს შორის. ვნებათაღელვა ზენიტში იყო. ვასაგებია, რომ ასეთ ვითარებაში პლ. ქიქოძე რუსთაველის თეატრს ცოდვად ჩაუთვლიდა მომხდარ ამბებს, ე. ი. წერილი დაწერილი უნდა იყოს მარჯანიშვილის მომხრის და ამასთანავე პროლეტკულტურის მიერ, წერილის ტონი და განწყობილება, ფრაზოლოგია პროლეტკულტელებისგან არის ნასესხები. „რა არის ნიღბათა თეატრი?.. ნიღბათა თეატრი „შტამპის და კლიშეს“ თეატრია. იგი იძლევა განსაკუთრებული ტიპების მოძველებულ და „სტანდარტულ“ ნიღბებს. ასეთი ნიღბი განსაზღვრული ყოფი-ცხოვრების და კონსერვატორობის შემდეგ წარმოიშვა. ნიღბათა თეატრი ბურჟუაზიულ საზოგადოებაშია განმტკიცებული. რატომ? — იმიტომ, რომ იქ ბურჟუაზიამ უკვე შექმნა და ჩამოაყალიბა „კეთილსინდისიერი“ ადამიანების მახლობელი ტიპი, რომელსაც თეატრის საშუალებით ამტკიცებს და „ალამაზებს“. განა შესაძლებელია ჩვენს თეატრს მონახოს ჩვენში ასეთი ტიპის ნიღბი?“<sup>2</sup>

აი, ასეთი მედავიოტურია „რაპული“ პოზიციებით იცავს პროლეტარიატის კულტურის ინტერესებს პლ. ქიქოძე. იგი ჯეროვნად ვერ აფასებს ხალხურ თეატრის როლს ეროვნულ შემოქმედებაში, მისთვის უცხოა ამეტელი, ეროვნული თეატრის სახის ძიება, რადგან პროლეტარიატს, მარქსის თქმით, სამშობლო არა აქვს, რაკი ასეა, არც ეროვნული კულტურის პრობლემა შეიძლება ისე მწვავედ დაისვას, როგორც ამას ამეტელი მიმართავს: პლ. ქიქოძემ კვშმართად აკვიატებული პროლეტარული შეხედულებები მიუხსადაგა ამეტელის ძიებებს და განაჩენიც გამოუტანა. „ასეთი ნიღბების მოცემა ჩვენი მებრძოლი ყოფის გარეაქციულება იქნებოდა“ — წერს პლ. ქიქოძე. ეს უკვე პოლიტიკური მნიშვნელობის ბრალდებაა, რაც ხდება არა დადგმული სპექტაკლის, არამედ რეპეტიციების მიმართ. გამოდის, რომ მას არ უნახავს სპექტაკლი, არ იცის მისი

<sup>1</sup> ა. ამეტელი, ტ. II, ნაწილი I, 1977, გვ. 168.

<sup>2</sup> ალ. ამეტელი, ტ. II, ნაწ. I, 1977, გვ. 260.



მხატვრული დონე და წინასწარ გამოაქვს განაჩენი. „რუსთაველის თეატრი არ ცდილობს ახალი ადამიანის ტიპის მოცემას, იგი კვაჭი კვაჭანტირაძის ნიღაბის მოპულარობის გზით მუშაობს. და ამით ძლიერ ცუდ სამსახურს უწევს პროლეტარულ საზოგადოებას“.

ამ გამანადგურებელ წერილს არ შეიძლება გადავხედოთ არ მოხდინა ახმეტელის მუშაობის იმეამინდელ ეტაზე. ახმეტელი ისეთ მდგომარეობაში აღმოჩნდა, რომ იძულებული გახდა შეეწყვიტა მუშაობა დროებით.

ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძიას“ მიხედვით შექმნილ სპექტაკლში, სადაც ერთ-ერთი გმირია კვაჭი, გამოყენებულია ინტერმედიების ხერხი. ამ უკანასკნელს კრიტიკა მკაცრად შეხვდა.

ჩანს, ახმეტელმა გაითვალისწინა შექმნილი სიტუაცია და სხვა პიესებზე დაიწყო მუშაობა. ბ. ლავრენიევის „რდევის“ წარმატების შემდეგ კვლავ მუშაობდა ნიღბების პრობლემას, მაგრამ ამჯერად სხვა მასალაზე დაყრდნობით.

მექანიზმი, რომელიც თეატრში იქმნება, სულ უფრო და უფრო ღრმა კონფლიქტის საფუძველს იძლევა. ა. ახმეტელი, ჩანს, იძულებულია მხარი დაუჭიროს ასეთი მექანიზმის შექმნას და დადგას სპექტაკლები, რომლებიც მის შემოქმედებთან ინტერესებშია. ერთი მხრივ, დიდი ხელოვანის სწრაფვა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის და, მეორე მხრივ, პროლეტარული იდეოლოგიის ასეთი ზეწოლა ხდება მაშინ, როცა, 1927 წელს, გაუქმდა „დურუჯი“. პროფ. ვასილ კიანაძის წიგნის „წამებული რაინდების“ გამოქვეყნების შემდეგ, სადაც სუიკის მასალის საფუძველზე განხილულია რეპრესირებულ მსახიობთა ბედი. აღვილმ განავრცობა, ვინ და როგორ ხელმძღვანელობდა თეატრის ამ პროცესებს. აშკარად ჩანს სუიკის ხელი. რაკი „დურუჯი“ ფაშისტურ ორგანიზაციად იქნა მიჩნეული, საჭირო გახდა თეატრზე იდეოლოგიური ზემოქმედების ახალი და ძლიერი მექანიზმის შექმნა.

ძნელი წარმოსადგენი არ არის, თუ რა პირობებში უხდებოდა ახმეტელს თავისი შედეგების შექმნა. პოლიტიკური საბჭო პარტიული დიქტატის განსახორციელებლად შეიქმნა. ის იყო კომპარტიის ცეკას წარმომადგენელი თეატრში. უოველივე კეთდება მუშათა ინტერესების, პროლეტარიატის სახელით. იგი უკავშირდება ხალხის როლის წარმოჩენის იდეოლოგიას. აი, ასეთ ატმოსფეროში ახმეტელი, რომელიც თითქოს მხარს უჭერს ხალხის მასების ხელოვნების შექმნის იდეოლოგიას, ახდენს დიდ მხატვრულ გადატრიალებას, — უბრუნდება ნამდვილ ეროვნულ ხალხურ საწყისებს, მის უძველეს სანახაობით კულტურას. ეს უკვე ნამდვილი შემოქმედების ასპარეზია, არის ის, რისი თქმაც შეიძლება ხალხური ფორმებით. ამგვარ სპექტაკლს წინააღმდეგობას ვერ გაუწევენ ზემდგომი ორგანოები და იძულებულნი იქნებიან მიიღონ ხალხური თეატრის ახალი ფორმები.

1928-29 წლების სეზონში ახმეტელი პაოლო იაშვილისგან ელოდა კომედიას. „ხალხური ორიგინალური კომედიის გეგმა აქვს მოცემული პოეტ პაოლო იაშვილს. იგი საფუძველად უნდა დაედოს მომავალ საბჭოთა კომედიის ფორმას. თეატრს ყოველგვარი მასალა და დადგმის ფორმა მომზადებული აქვს და ავტორისაგან ელის მხოლოდ შინაარსს, მოცემულს ხალხურ პრიმიტიულ ფორმებში“. ეს არის რუსთაველის თეატრის სეზონის განაცხადი. გაზეთებში გაჩნდა ცნობები, რომ პ. იაშვილი წერს კომედიას „ბერიკაობა“. ამ ფაქტებში ჩვენი კვლევისთვის საინტერესოა რამდენიმე მომენტი. რას უნდა ნიშნავდეს იმის თქმა, რომ თეატრს

მომზადებული აქვს „დადგმის ფორმა“. პროფესიულ თეატრში ეს თითქმის გაუგებარი უნდა იყოს. ჯერ პიესა არ დაწერილა და მისი დადგმის ფორმა მომზადდა? ერთი შეხედვით, ამ გაუგებარ მოვლენას აქვს თავისი ლოგიკა და შინაარსი. — ჩვენ საქმე გვაქვს ისევ და ისევ ხალხური ბერძენებისა და ყვენობის სანახაობის პრინციპთან. სიუჟეტები ხშირად ხომ იმპროვიზაციულად იქმნებოდა? ზოგადი სიუჟეტური მონახაზი მოერგებოდა ფორმას. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ აღნიშნული მოვლენა ხალხური თეატრის ამ პრინციპს გულისხმობს. ჩვენთვის ცნობილი არ არის პ. იაშვილმა წარუდგინა თუ არა თეატრს პიესის რაიმე მონახაზი. კომედიის გეგმის არსებობის აფექტი საყოველთაო ისტორიის თვალსაზრისით, ამდენად, ის მწირი ინფორმაციაც კი, რომელიც ჩვენს ხელთაა, იძლევა გარკვეული დასკვნების გამოტანის საშუალებას. როგორც ჩანს, თეატრის შემდგომი მუშაობა „ბერძენობაზე“ უკვე სხვა გზით წარიმართა.

„ბერძენობის“ რეპერტივები თითქმის ორი წელი ვრძელდებოდა. თეატრი გატაცებით მუშაობდა, ხალხური სანახაობის მრავალი ელემენტი — შირები, საკარნავალო შეჯიბრი შეტანილ იქნა სპექტაკლში. იყო ვარკვეული ეკლემტიკაც რომელიც ასევე დამახასიათებელია სახალხო თეატრისთვის. პიესის ტექსტზე მოშაობონენ შ. თათიანი, ს. შანშიაშვილი, ია ქანთარია, ი. აბხაიძე მონაწილეობდნენ მსახიობები. სარეპერტივო ჩანაწერები საშაობებს იძლევა წარმოვლდენოთ თუ რა სინტაქსის ექსპერიმენტული ძიება მიმოინარეობდა.

„ბერძენობის“ რეპერტივები მიმოინარეობს სხვა სპექტაკლების პარალელურად. ამასთანავე, „თორავის“ თაშლის შემდეგ (1927) ძლიერდება იდეოლოგიური თაშოლა ახმეტაიში. პარტია ცდილობს გააძლიეროს თავისი ვაღენა. იდეოლოგიური ექსპერიმენტში აშარაა, განსაკუთრებით პროლოგატორის ხაზით პრისაში ახმეტაი ათნიშნავს, რომ მხარს უჭერს პროლოგატორულ მწერლობას. ასახელებს ათიოა მათ ვარებს. მაგ., ი. ვაკელი მაგრამ პრაქტიკულად არ ჩართობს მათი ნაწარმოებების თადმას.

ახმეტაიში ბრწყინვალი შეთივს მიადწია, რომა ვალკიოო სკინებსა და წარმოთენის საერთო ვადამყიბაში ამოიყენა ხალხური ფორმები. მათ შორის ვრ. რობაქიძის „ლამარა“ და შ. თათიანის „თითნოლი“.

რა თასიანა შეიძლება გამოიბანოთ ახმეტაილის ძიებებთან — სკინებე ირთმანეთ. შეიერწყა ხალხური ნიობები თა პროთისოოლი თიარტი. რამენათ ვახო იგი შესაძლებელი და რა სარგებლობა მოუტანა ქართულ თეატრს ამჟამად ძიებამ?

სამწოხაროა ის თაქტი, რომ ახმეტაილის ეტრე ერთი „ბერძენობა“ სპექტაკლის სხით ვერ ჩამოყალიბოთ, მაგრამ მათ უშეოვოთ არ ჩაოვლიათ. ახმეტაილის ექსპერიმენტებმა ვადრძოვობა პპოვის სხვა სპექტაკლებში. ვართალია, სახეშოვლილი თორმით მაგრამ არსებითათ. მინია იმ საწყის თორმებს იყრონობოდნენ, ხალხის შემოქმედების წილიოთან რომ მომინარეობონენ, მათ ვამთორრეს თეატრალური ხოლოენების ვამომსახეოობითი საშუალებები, დახმარნენ ახმეტაილს ვამოიხატა ვროანოლი თეატრის სახე მთელი თაიისი პრავალთეროენებით. კრიტიკოს ვ. ბლუმის აზრით, „ხალხური შემოქმედების წყაროდან დაპყ-

რა ცხოველყოფელმა სიომ, რომელიც რუსთაველის თეატრის მხატვრულ სპექტაკლში შეუწყვეტლად აახლგაზრდავებდა.<sup>1</sup> ხალხურ სანახაობით ფორმებს თეატრის განმაახლებლის მნიშვნელობა ჰქონდა. „ძლიერი ხალხური მოტივი იყო „ლამარას“ და „ანზორში“. „თეთნულდში“, „რღვევასა“ და „ყაჩაღებში“. ეს სპექტაკლები ერთი კაცის სახელით იყო ნაშენები, ერთი ხუროთმოძღვრის საქრთულით გამოკვეთილი, მაგრამ რამდენი მრავალფეროვნება იყო მათში.“<sup>2</sup> ამ მრავალფეროვნებაში უდიდესი იყო ხალხური ფორმების როლი. ასე რომ, ხშირად, ახმეტელი „ხალხურ მასალებს იყენებდა არა უბრალოდ, პირველქმნილი სახით, არამედ შორიდან მოვლის გზით“.<sup>3</sup>

დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ მაღალი შეფასება მისცეს ახმეტელის ამ ძიებებს. თუ საბჭოთა პრესა, განსაკუთრებით მოსკოვისა, პროპაგანდისტულად ხაზს უსვამდა იმას, თუ როგორ ააყვავეს ნაციონალური კულტურები, საზღვარგარეთის კრიტიკოსებისათვის სერთოდ აღმოჩენა იყო ქართული თეატრის არსებობა, თანაც ასეთი თეატრის.

ახმეტელმა თავისი მოღვაწეობის ბოლო წელს, სარეპერტუარო განაცხადის ში კვლავ გაიხსენა ნიღბები და „კლდიაშვილის ნიღბების“ დადგმა გადაწყვიტა. ეს არ იყო რეჟისორის სიჯიუტე, ან ახირება. მისი საზრუნავი იყო ხალხური თეატრი.

„თეთნულდის“ ბაეები თავისებურად ეხმაურებოდა „ლამარას“ გადაწყვეტას. ჩვენ ვლაპარაკობთ ხალხური ფორმების გამოყენების თვალსაზრისზე. ამ მხრივ, შედეგი უნიკალური იყო.

გრ. რობაქიძის პიესაში ნიღბები არაპირდაპირი ფორმით იყო გამოყვანილი სპექტაკლში. არც ბერიკაობისა და არც ყვენობის სანახაობითი ფორმები გვხვდებოდა, მაგრამ ყოველივე ზედმიწევნით ხალხური იყო. კრიტიკის ნაწილმა ამ სპექტაკლს ეთნოგრაფიულობა და ეგზოტიკურობა უსაყვედურა. რა იყო ეთნოგრაფიული აქ? ვინაიდან რუსი და უცხოელი კრიტიკოსები კარგად არ იცნობდნენ გმირთა სამყაროს, ბევრი რამ ეთნოგრაფიული ეჩვენათ, არადა, ის ადათ-წესები, გადმოცემები და ხალხური სიმღერები თუ ცეკვები, რომელიც უხვად იყო გამოყენებული სპექტაკლში, მთის სინამდვილეს წარმოადგენდა.

ცნობილია, რომ ახმეტელი გრ. რობაქიძის „ლამარას“ პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სწორედ ეროვნული ფორმის ძიების თვალსაზრისით. ამ მხრივ, დიდი როლი უნდა შეესრულებინა სწორედ იმ დრამატურგიულ მასალას, სადაც უკეთ იყო გამოხატული ხალხის უძველესი ჩვეულებები, რელიგიური თუ სხვა საკულტო ტრადიციები. „ლამარა“, როგორც ახმეტელი აღნიშნავდა, ექსპერიმენტული სპექტაკლი იყო. გაბედული ექსპერიმენტი კი საჭირო გახლდათ: იმავე სეზონში, როცა „ბერიკაობის“ რეპეტიციებს გადიოდა, დადგა „ლამარა“. ეს იყო პარალელური პროცესი — ერთი მხრივ, წმინდა

<sup>1</sup> კრებული, რუსთაველის თეატრი, 1934, გვ. 22.  
<sup>2</sup> ვ. კიკნაძე, სანდრო ახმეტელი, 1977, გვ. 242.  
<sup>3</sup> იქვე.

და პირდაპირი ფორმით დაბრუნება და აღდგენა ბერეკაობისა, ანუ ხალხური თეატრისა და მეორე მხრივ, ბერეკაობიდან უკან დახვევა და ფოლკლორული ფორმების გაძლიერება. ამ ექსპერიმენტების ჩატარების მრავალი მიზეზია, გარდა იმისა, რომ ახმეტელის ბუნების რეჟისორისთვის სხვაგვარად მუშაობა წარმოუდგენელი იყო. ახმეტელი ხედავდა, რომ ხალხური ფორმების თეატრი კედებოდა. იგი ვორონცოვის შესახებ წერდა: „აარსებდა რა თეატრს, ამავე დროს, კრძალავდა სახალხო თამაშობას, თეატრალიზებულ დაწესებულებას და ხალხურ თეატრს და ამრიგად სპობდა შემოქმედებითს კავშირს ქართულ თეატრსა და თვით ქართველი ხალხის მხატვრულ ოსტატობას შორის“. აი, ამ გამოვლიანებისთვის მიმდინარეობდა მუშაობა თეატრში.

რუსიფიკატორული პოლიტიკა გეგმაზომიერად ებრძოდა ეროვნულ საწყისებს, ხალხის თეატრალიზაციას. ახმეტელი წერდა: „ნუ დაგავიწყდებათ, რომ საქართველო მეფის რუსეთის წყობილების მიერ ჩავრული და შევიწროებული იყო, მეფის წყობილება გვისპობდა ენას, გვინგრევედა ხელოვნების ძეგლებს“.1 მე-19 საუკუნე რთული აღმოჩნდა ხალხური თეატრისთვის: „აიკრძალა ყვენობა, დიდებული პოლიტიკური სატირა მჩაგვრელებზე, საქართველოში ღრმად გათეატრებული რამ“.2

ალ. ახმეტელზე გამოქვეყნებულ შრომებში ნათლად ჩანს: ამ წლებში ახმეტელს სჭეროდა, რომ საქართველომ ამოისუნთქა, აღარ იყო მეფის თვითმპყრობელობის ძალადობა, გასაქანი მიეცა ქართულ ენას, სკოლას, თეატრებს, კულტურის და განათლების კერებს. ეს ფაქტობრივი მდგომარეობა მასში აღფრთოვანებას იწვევდა.

„ლამარაში“ უხვად იყო გამოყენებული ცეკვები, სიმღერები, შაირობის ფორმები. ქორეოგრაფია და მუსიკა სახალხო სანახაობის რომანტიკულ სურათს ქმნიდა. ამერიკელი ჰელი ფლანაგანი წერდა: „ლამარა“ მე მომეჩვენა სრულიად არაჩვეულებრივ წარმოდგენად. მუსიკა, ცეკვა, მსახიობის შემოქმედება გადახლართულია ცოცხალ ჰარმონიასთან სცენაზე, რომელიც ერთსა და იმავე დროს წარმოადგენს მხატვრობასაც და გაბედულ არქიტექტურასაც. ეს იყო ამაღლებული სიმფონია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რეჟისორს გამოუყენებია მთელი ხელოვნება, რომ შეექმნა სინთეზური თეატრი. თავიანთ მხურვალე თამაშში მსახიობებმა შესძლეს პატივისცემით მოპყრობოდნენ პაუზასაც, სრულ სიჩუმესაც, რომლის დროს გვესმოდა საკუთარი გულისცემა“.3

ამ გამონათქვამში ჩვენთვის უმთავრესია სინთეზი. სინთეზურ სპექტაკლში, ვფიქრობთ, გარდა იმისა, რასაც საერთოდ ნიშნეს იგი, ნაგულისხმევია სხვაც — ხალხური სანახაობითი კულტურის, ან უფრო კონკრეტულად, ფოლკლორული ნაკადის შერწყმა პროფესიულ არტისტულ შემოქმედებასთან. ასე რომ სინთეზი მრავალმხრივია. წარმოდგენა გააკრიტიკეს იმათ, ვინც ისევ პროლეტარულ იდეოლოგიას ეძებდა მითებში. თეატრში კლასობრივი ბრძოლის ასახვით გატაცებულ კრიტიკოსებს არ მოსწონდათ წარმოდგენის განდგომა ამ ბრძოლებიდან. სასიყვარულო ამბავი მათთვის მინც ბურჟუაზიული თეატრის

1 კრებული რუსთაველის სახელობის თეატრი, 1934. გვ. 53.  
2 იქვე.  
3 ს. ახმეტელი. წერილების კრებული, 1958, გვ. 80.

საქმე იყო. მაგრამ ჯანსაღმა კრიტიკამ სწორედ დაინახა „ლამარას“ ხალხურობა, გრ. რობაქიძისათვის „ლამარა“ ერთ-ერთი მთავარი ნაწარმოები იყო თავისი სათქმელის მხრივ.

საქმეტაკლი პოლიტიკური ბრძოლის ასპარეზი გახდა. მთავრობა არ იყო აღფრთოვანებული წარმოდგენის პოზიციით (წიგნში „წამებული რაინდები“ ახმეტელის პოლიტიკურ ბრალდებებში გრ. რობაქიძის „ლამარას“ დიდი ადგილი უჭირავს). უფრო მეტიც, ლ. ბერია განაწყენებული იყო „ლამარას“ რეპერტუარში დატოვებით. მით უმეტეს, რომ იმხანად ავტორი ემიგრაციაში იმყოფებოდა. მაგრამ მთავარი მაინც, ჩვენი აზრით, ეროვნული ფორმის საკითხი იყო. 30-იანი წლებიდან უკვე იგრძნობოდა ფორმის ძიების ამ მხარისადმი კრიტიკის გაძლიერება. ხალხური სანახაობა თანდათან, თითქოს შეუქმნევლად იზღუდებოდა კიდევ. დაიწყო საკლებო სააგიტაციო ღონისძიებების გააქტიურება. ფართოდ ამ საქმეში გაიშალა მასეების ჩაბმის პროპაგანდა. ესეც თითქოს ხალხის ინტერესებისა და ხალხურობის წამოსაწევად, რაც არსებითად მარტივი და მარჯვე გზა იყო იდეოლოგიური სისტემის შესაქმნელად. პარტიას აინტერესებდა მასებზე ზემოქმედებისათვის გამოიხული ხალხური სანახაობების ისეთი ფორმები, რომელიც უფრო აქტიურად მეთე პლანზე გადავიდა. ამავე დროს, 1930 წელი, როცა „ლამარა“ იდგმებოდა, სოფლად საშინელი წელი იყო. იწყებოდა კოლექტივიზაცია. დაპირისპირება კულაისა და ლარიბი გლეხისა, თვადისა, აზნაურისა და ისევ ლარიბი გლეხისა. ერთი სიტყვით, სრული იდეოლოგიზაციის პერიოდი იყო. გამწვავდა კლასობრივი ბრძოლა. შემთხვევითი არც ის იყო, რომ სუკის მასალებში იქმნებოდა მასალები ახმეტელის წინააღმდეგ. იწერებოდა დასკვნები, გროვდებოდა ინფორმაციები მის თეატრზე. ასეთ ატმოსფეროში ახმეტელი მაინც ეძიებდა სინთეზს ხალხურ სანახაობით კულტურასა და თეატრს შორის.

ხალხური სანახაობითი ფორმების ძიება თითქმის შეწყდა 1937 წლის შემდეგ. ეს თითქოს პარადოქსია. კომუნისტური პარტია სულ ხალხის სახელით ლაპარაკობდა, ანვითარებდა კულტურულ-საგანმანათლებლო ქსელს, ამრავლებდა კლუბებს, ახალისებდა ხალხურ თვითმოქმედებას. თეატრში კი აღარ იყო ძიება ხალხური სანახაობითი ფორმებისა, ისე, როგორც ეს იყო 20-იან წლებში. რა მოხდა? — ევოქრობთ. თეატრი დააშენეს ფორმების ძიების გამო. „ნაციონალისტურ“ გადაზრად იყო მიჩნეული გრ. რობაქიძის „ლამარა“, სადაც ბრწყინვალედ იყო გამოხატული ხალხური სანახაობითი კულტურის ფორმები. ასევე მკაცრი კრიტიკის ობიექტი გახდა „თეთნულდის“ სწორედ ის სცენა („ბაპები“). სადაც ყველაზე მეტად გამობრწყინდა ხალხური, მითოლოგიური მოტივები. პარტია იმ კულტურულ-საგანმანათლებლო ქსელის გაფართოებას უწყობდა ხელს, სადაც უფრო ძლიერად ავლენდა თავის ზღვრულვანულ როლს. პროპაგანდისტულ-სააგიტაციო ფორმები ბატონობდნენ ყველგან. ყვენობა და ბერეკაობა კი ამ საქმისთვის არ გამოდგებოდა.

ხალხური ფორმების ძიება თეატრში კვლავ განახლდა 60-იან წლებიდან იდგმება პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“: მისი თავდაპირველი სახელწოდებაა „ბახტრიონი“. ა. ახმეტელს პიესა სწორედ ახალი ხალხური ფორმების გამო მოსწონებია. „ბახტრიონი“ უნდა მიეწეროს ბერეკაობის ციკლს, — ამბობდა ახმეტელი — ავტორი იყენებს ახალ ფორმებს. ეს პიესა არის ჩამოყალიბებული ბერეკაობის ფორმით“.

გავრდა წლები და გ. ლორთქიფანიძემ დიდი წარმატებით განახორციელა ამ პიესის დადგმა. სპექტაკლი იყო ხალხური ფორმების ნამდვილი ზეიმი. აქ ყოველივე ეროვნული იყო. მოხდა ფორმისა და აზროვნების შერწყმა, ძველი ხალხური შემოქმედების ნაკადების გაცოცხლება და გათანამედროვეობა. ამ სინთეზში მიღწეული იყო ისეთივე დიდი შედეგი, როგორსაც ახმეტელი აღწევდა ხოლმე. თითქოს გაიდო ხიდი ისტორიასა და თანამედროვეობას შორის.

ბერიკაძის თეატრის საკარნავალო-სამოედნო პრინციპი დაედო საფუძვლად რ. სტურუას „ყვარყვარეს“.

დ. ალექსიძე გაზ. „სოვეტსკაია კულტურაში“ გამოქვეყნებულ წერილში წერდა: „ეროვნული ფესვებს გარეშე არავითარი ხელოვნება არ არსებობდა“.<sup>1</sup>

სწორედ ეს „ეროვნული ფესვებია“ გამოვლენილი „კახაბერის ხმალში“. იგი გამოვლენილია უშუალოდ ხალხური დასის, ცალკეულ გმირთა მხატვრული ნიღბებისა და სიბრძნის გამოყენების გზით.

პ. კაკაბაძის ნიღბები თეატრალურია თავისი არსით. მოხეტიალე დასი, რომლითაც „კახაბერის ხმალი“ იწყება, თავისებურ გაგრძელებას ჰპოვებს „ყვარყვარე თუთაბერში“. ამ პიესაში არ არის ასეთი დასი, მაგრამ რ. სტურუას შუკყავს იგი სპექტაკლში. ნ. გურაბანიძე თავის შესანიშნავ სტატიაში „კარნავალური ფარსი — ანტიქრისტეს მისტერიები“ აღნიშნავს, რომ ავანსცენაზე გამოსული მაღალი კაცი (ჭყედილ ღვინძე) და პატარა ბიჭუნა (ნანული სარაჯიშვილი) სპექტაკლის პროლოგს „სიმღერითა და რეჩიტატივით წარმოთქვამდნენ. საიდან გაჩნდა ამგვარი პროლოგი? ყვარყვარე, რომელიც პ. კაკაბაძის პიესას იწყებს, საყვედურით მიმართავს მეწისქვილეს, („ქმარა, მუდამ ხომ არ უნდა ილიღინო?!). რადგან მოხუცი „ფიქრს აწყვეტილებს“ და ნაცრის ქექვაში უშლის ხელს. შეცვლილი იყო, როგორც გარემო, ასევე ექსპოზიცია. პროლოგის მიხედვით, ჩვენ უნდა მივმხვდარიყავით, რომ მოხეტიალე დასს განუზრახავს სპექტაკლის გამართვა, რომ ეს ორნი სპექტაკლის წამყვანები არიან, რომლებიც ამ დასის და საერთოდ თეატრის საერთო პროგრამას გვამცნობენ... „მაშ, ჩემო დასო, მიწიერ ცოდვა-მაღლის კანონს ნუ გადაუხვევ ხელოვნებაში“.<sup>2</sup>

სანახაობითი ფორმის „კახაბერის ხმლიდან“ გადმოტანა (დასი, დასაწყისი, ტექსტი) იმის დასტურია, რომ ორივე რეჟისორის (გ. ლორთქიფანიძე, რ. სტურუა) სპექტაკლები, თუმცა განსხვავებულ სხვადასხვა ფორმით, ხალხური მოხეტიალე დასების გამოყენებით რომ იქმნება, ერთნაირია. სწორედ ეს ხერხია მნიშვნელოვანი ჩვენთვის, რადგან აქ ჩანს ხალხური თეატრის, ბერიკაძის თეატრის ფორმის განახლება, რომელმაც გამარჯვება მოუტანა ამ რეჟისორებს. თეატრმა ხალხური ფორმით ღრმა შინაარსის შემცველი საოქმედი უთხრა მაყურებელს.

რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარეს გმირიც ხომ ნიღაბია, თავისებური, თანამედროვედ სტილიზირებული, მაგრამ მიხეც ნიღაბი.

<sup>1</sup> დ. ალექსიძე. „მომავლის თეატრი დღეს იქმნება“. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958 წ. № 6, გვ. 28. წერილი გადმობეჭდილია გაზ. „სოვეტსკაია კულტურიდან“.

<sup>2</sup> ნ. გურაბანიძე. „კარნავალური ფარსი — ანტიქრისტეს მისტერიები“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, № 3, გვ. 125.

„ყვარყვარეს“ ბევრი შემსრულებელი ჰყავდა ქართულ თეატრში, მაგრამ პრინციპული მნიშვნელობის, სიახლის თვალსაზრისით, მაინც უ. ჩხეიძისა და რ. ჩხიკვაძის შესრულება იყო.

რ. ჩხიკვაძე ქმნიდა ხალხზე ვითომ მზრუნველის, ხალხის „მხსნელის“ ნიღაბს ამოფარებულის სახეს. იგი „მთელი სპექტაკლის მანძილზე გახვევებული იყო, ნიღბად ქცეული“... მსახიობი და რეჟისორი მიგვანიშნებენ, რომ ყვარყვარე უცვლელია, მარადიულ ნიღაბსაა ამოფარებული“ (ნ. გურაბანიძე). რ. ჩხიკვაძის განმარტებით, რომელიც ნ. გურაბანიძის სტატიაშია დამოწმებული — „ძველი ბერძნები ხშირად მიმართავდნენ ამგვარ თეატრალურ ნიღაბს. მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ნიღაბი მსახიობს ხელს უშლის სრულად გამოხატოს პერსონაჟის სულიერი მოძრაობანი ამ სპექტაკლში იგი მაინც მნიშვნელოვან კომპონენტად მიმაჩნია — ყვარყვარე არ გვევლინება თავისი ნამდვილი სახით, მას უდიდესი ნიღაბი აქვს აფარებული ცხოვრებაში, იგი მულდამ შენიღბულია“.<sup>1</sup>

ნიღბის ერთსახოვნების გადმოცემა სცენაზე, რა თქმა უნდა, დიდ რისკთან არის დაკავშირებული, მაგრამ რ. ჩხიკვაძემ შესძლო დაეძლია იგი. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ: ხალხური სანახაობითი ფორმები გამოხატვის მრავალ შესაძლებლობას შეიცავს.

„პ. კაკაბაძის თეატრი“, როგორც მას ნ. გურაბანიძე უწოდებს, მდიდარია ხალხური ნიღბებით. თითქმის ყოველი პიესა ერთი პრინციპით — ნიღბების პრინციპით არის დაწერილი (არ ვგულისხმობთ პირველი პერიოდის პიესებს — „სამ ასულს“, „გზაჯვარედინს“), „ყვარყვარე თუთაბერის“ გარდა, თუ მის სხვა კომედიებს ჩავუკვირდებით, შევნიშნავთ, რა კრძალვით ხმარობენ სხვადასხვა ნიღბებს მისი კომედიების პერსონაჟები: ხარიტონი („კოლმეურნის ქორწინება“), კიკოტე („კახაბერის ხმალი“), ძვალ ძვალიჩი („ცხოვრების ჯარა“) და სიკეთისა და ბოროტების, მოჩვენებითისა და ნამდვილის, ზნეობისა და უზნეობის ბრძოლა გასდევს. მთელ მის შემოქმედებას. ეს მისი დრამატურგიის მთავარი თემაა. მაგ. ლიპარიტე კიკოტე, რომელიც, მსგავსად ნაცარქექია — ყვარყვარესი ფოლკლორიდანაა ამოზრდილი და ეყრდნობა ხალხურ ნიღაბს — ქოსატყუილას — არა ნაკლებ ავანტურისტია, ვიდრე მისი... წინამორბედი ყვარყვარე“.<sup>2</sup>

ყვარყვარე ხალხურ ფოლკლორში იღებს სათავეს და შემდეგ ხალხსაც უბრუნდება. დღეს ყვარყვარეს ისევე ახსენებენ, როგორც ხალხურ პერსონაჟს — ნაცარქექიას, ან ქოსატყუილას. ჩვენთვის მეტად საგულისხმოა რ. სტურუას მოსაზრება, რომელიც ნ. გურაბანიძის წერილშია დამოწმებული. სტურუას აზრით, მის მსახიობებს აქვთ „კოუნადის“ მუშაობის მსახურების შეგროვება, რაც დასტურია ქართული ხალხური ნიღბების თეატრის უცვლადებისა.

<sup>1</sup> ქურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, № 3, გვ. 127.

<sup>2</sup> ნ. გურაბანიძე. „ქარნავალური ფარსი — ანტიქრისტეს მისტერიები“, ქურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, № 3, გვ. 133.

## ქართველი მსახიობები ფრანგული პურნალის ფურცლებზე

XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ეიულ მურიეს რედაქტორობით თბილისში ფრანგულ ენაზე გამოდიოდა ეურნალი „ლე კოკაზ ილუსტრე“. ეურნალი მიზნად ისახავდა ევროპელთათვის გაეცნო კავკასიელ ხალხთა ისტორია, მათი კულტურა, ლიტერატურა, არქიტექტურა. ეურნალის ფურცლებზე შეხედებით სულხან-საბას, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის და სხვა ქართველ მწერალთა ნაწარმოებების ფრანგულ თარგმანებს, ქართული ეკლესიებისა და მონასტრების, ხატების ჩანახატებს, ქართული თეატრის მოამაგე მსახიობებს, როგორც ჩანს, მერიე მეგობრობდა მათთან, თვალყურს ადევნებდა ქართულ თეატრალურ კულტურას და დიდად აფასებდა მას. აი, რას სწერდა იგი ქართველ მსახიობებზე:

მასმ აბაშიძის დებიუტი ქართულ სცენაზე შედგა 1879 წელს. იგი მაყურებლის მიერ განებივრებული მსახიობია, ძალიან ნიჭიერია, ბუნებრივად, ორიგინალურად ასრულებს როლებს, კარგად იცნობს ქართულ ყოფას, მშვენივრად მოერგება ხოლმე შესასრულებელ როლს. საუკეთესო კომიკური როლები ითამაშა ერისთავის, ანტონოვის, სუნდუკიანის, ცაგარლის პიესებში. მაყურებელთა სიყვარული და დიდი წარმატება მოუტანა მოლიერის, ბომარშეს, სარტუს, გოგოლის, ოსტროვსკის პიესებში თამაშმა. პირად ცხოვრებაში მეტად უბრალო და სიმბათიური ადამიანია.

კომედი უიფინანსა ერთ-ერთმა პირველმა გააცნო ქართველ მაყურებელს კლასიკური რეპერტუარი. ერთნაირი სიძლიერით თამაშობდა ტრაგიკულ თუ კომიკურ როლებს, თარგმნიდა პიესებსა და სხვადასხვა ნაშრომებს, აქტიურად თანამშრომლობდა თბილისის გაზეთებში, შეადგინა ბოტანიკისა და ასტრონომიის ლექსიკონები. მასვე ეუთენის გამოკვლევები „საქართველოს ანექსიარუსეთის მიერ“ და „1832 წლის შეთქმულება საქართველოში“. დასაინათ, რომ ოცდაათი წლის მოღვაწეობის შემდეგ მან თავი დაანება ქართულ თეატრს.

კომე მისხმა ისტორიულ პიესებში მიაღწია წარმატებებს. იგი საუკეთესო იყო ნაპოლეონის, დონ სეზარ დე ბაზანის, პეტრუჩიოს როლებში. კოტე მესხი ხშირად ჩადიოდა პარიზში, კარგად იცნობდა ფრანგულ თეატრებს, მათ რეპერტუარს. კოტეს უნაკლო მიმიკა, დეკლამაცია ჰქონდა, გრძნობით, გზნებით თამაშობდა, პატიოსანი, მუშა მსახიობი იყო, როლებს იზეპირებდა და იღწვოდა ქართული თეატრის განვითარებისათვის.

ლალო ალექსი-მისხიშვილი დავით ერისთავმა აღმოაჩინა სცენის მოყვარულთა რუსულ დასში. ჩვიდმეტი წლის განმავლობაში იგი მოსკოვსა და კიევი ცხოვრობდა და ქართული არ იცოდა. დიდი მუშაობისა და ნიჭიერების წყალობით, წარმოუდგენელ წარმატებას მიაღწია „სამშობლოში“. მან აატირა მაყურებელი, რომელმაც მისთვის არც ტაში დაიშურა და არც საქებარი სიტყვა.





ლალო ძალიან ლამაზი იყო, მაგრამ მომცრო ტანისა და არც ხმა ჰქონდა ძლიერი. ყოველივე ამას ანაზღაურებდა არაჩვეულებრივი თამაშით, ტემპერამენტით და უსაზღვრო მომხიბვლელობით გრძნობების გამოხატველ სცენებში.

ქართული თეატრის მსახიობებს, — აღნიშნავს მურიე, — არც სკოლა აქვთ და არც პედაგოგები ჰყავთ, რეპეტიციები იშვიათად ტარდება, ხუთმოქმედებიან პიესას სწრაფად წარმოადგენენ, როლებიც არა აქვთ კარგად დასწავლილი. თეატრალური სასწავლებელი რომ გახსნილიყო, აბაშიძე შესანიშნავად გაუძღვებოდა კომედიის კლასს, ხოლო მესხიშვილი — დრამისას.

ფოტოსურათი ხშირად მაცდურია. ელისაბაძე ჩემპიონშილის სურათს რომ შეხედოთ, წყნარი სახე, მშვიდი გამოხედვა, მოკუმული ტუჩები ვერასოდეს გაფიქრებინებთ, რომ ეს ქალი ყველაზე მოძრავი და ცოცხალი მსახიობია მსოფლიოში. ხან გოგმანით და ხან ლასლასით, თავის დაჭერისა და ხელების გაშლის მანერით, ექსცენტრული რევერანსებით, განსახიერებულ პერსონაჟს უკვდავებას ანიჭებს. მას კარგი ხმა აქვს, მკვეთრი დიქცია, მაგრამ ძირითადად თამაშობს იმ როლებს, რომლებითაც დაიწყო, ან რომლებმაც წარმატება მოუტანეს.

ყიულ მურიეს, როგორც თვითონ წერს, დიდი ხნის მეგობრობა აკავშირებდა მკო საფაროვა-აბაშიძესთან. მაცურებელს უყვარდა მკო, კარიერის დასაწყისში ამხნევებდა მას, საქებას სიტყვას არ იშურებდა მისთვის. მკო

პირველად ვორონცოვის მიერ პატარა თეატრის სცენაზე გამოჩნდა. დღეს თუ ეს თეატრი გაიზარდა, აყვავდა, ამაში მისი წვლილიცაა. წარმატება იყო მკოს ცხოვრების თანამგზავრი. იგი ლამაზი სახის, პატარა ტანის, გრაციოზული, ცოცხალთვალემა, ლაღად მოსაუბრე ქალია. მკოს და ვასოს შვილისთვის — ტასოსთვის დედ-მამა იყო მასწავლებელიცა და მავალითიც. ტასო პატარა ტანისაა, სუსტი, გრაციოზული. ლამაზი არაა, მაგრამ დიდი, მიმზიდველი თვალემა აქვს, რომელიც მის მეტყვევლ სახეს ასხივოსნებს. დასამახსოვრებელი სახეები შექმნა მან პიესებში „გავეყარნეთ“, „ორი თბოლი“, „ხათაბალა“, შესანიშნავი იყო ტასო ერისთვის „სამშობლოში“. ფრანგულიდან გადმოკეთებულმა და ქართულ სინამდვილეს მისადაგებულმა ამ პიესამ არნახული წარმატება მოიპოვა ქართულ სცენაზე. ყურნალში გამოქვეყნებულია „სამშობლოს“ IV მოქმედების პირველი და მეორე სურათის ფოტოები. ლევანის როლშია ლ. მესხიშვილი, სიმონის როლში კ. ყიფიანი, გოგას როლში კ. მესხი.

საქართველოსა და ქართველებზე შეყვარებული მურიე მოხიბლული იყო გულით მდიდარი ქართველი ხალხით, მისი კულტურით, სულიერი სიმდიდრით. ამის დასტურია მის მიერ დატოვებული არაერთი ნაშრომი საქართველოს შესახებ და „ლუ კოკაზ ილუსტრეს“ რამდენიმე ნომერი, რომელშიც ბევრ საინტერესო მასალას შეხვდება მკითხველი.

# ლალი ყურულაშვილი

## ღაზვიას სოცრომი

დიდად მნიშვნელოვანია და გამოჩენილი ქართული თეატრის ისტორიაში მეოცე საუკუნის ოციანი წლები. უმძიმეს მდგომარეობაში ჩავარდნილ თეატრს კოტე მარჯანიშვილი მსხნელად მოეკვინა. მისი დეაწლი მშობლიური კულტურის წინაშე ფართოდ არის ცნობილი და ჭეროვნადაც დაფასებული. აქ ახალს ვედარაფერს დავუმატებთ. ვიტყვით მხოლოდ, რომ ამ ბრწყინვალე შემოქმედისათვის მარად უკვდავი ძეგლია მისი სახელობის თეატრი, მისი სპექტაკლების დიდება, მის მიერ აღწერილი მსახიობები და რეჟისორები, თეატრში მის მიერ მოხმობილი ქართველი მწერლები, კომპოზიტორები, მხატვრები, არაერთი სხვა პროფესიის ადამიანი, ურომლისოდაც თეატრის ცხოვრება დღეს წარმოუდგენელია. ასეთთა შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ხელოვანი იყო ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი — არსებითად ყველა იმ სპექტაკლის თანავტორთაგანი, რომლის შექმნაშიც ოდესმე მონაწილეობა მიუღია. ჰემმარტ ხელოვანს ერთხელ და სამუდამოდ ჰქონდა შეგნებული, რომ დრამატული თეატრის სპექტაკლში ... „ქორეოგრაფიას აქვს არა წმინდა ქორეოგრაფიული, არამედ, პირველ ყოვლისა, დრამატული დანიშნულება“, რომ „დრამატურგია და ქორეოგრაფია (სიტყვა და მოძრაობა) განსაკუთრებული ძალით უერთდებიან მსახიობის ხელოვნებას, ერწყმიან მას“. დ. მაჭავარიანის მიერ სპექტაკლისათვის შეთხზული და დადგმული ცეკვა არასოდეს ყოფილა განცალკევებული, ჩაღმული ნომერი. იგი ყო-

ველთვის წარმოდგენის აუცილებლობიდან, გამირის ბუნებიდან გამომდინარეობდა. დ. მაჭავარიანის მიერ შეთხზული ცეკვა სპექტაკლის ამა თუ იმ გამირს სათქმელის გამოხატვაში ეხმარებოდა. ხაზს უსვამდა, სიცხადეს მატებდა, მკვეთრად წარმოაჩენდა პერსონაჟის განცდას, საცეკვაო ეპიზოდში ჩართული ადამიანების ურთიერთობას, ან თვით ეპიზოდის არსს, მის ემოციურ ლატვირთვას.

ეს იყო დ. მაჭავარიანის როგორც წარმოდგენის ქორეოგრაფის. უმთავრესი, მაგრამ არაერთადერთი ფუნქცია. მისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო, თუ როგორ მოძრაობენ მსახიობები სცენაზე, რამდენად შეესატყვისება მათი პლასტიკა, სიარულის მანერა, უესტიკულაცია განსახიობებელი გამირის ბუნებას, რამდენად ზუსტად გამოხატავს მის განცდას. წარმოდგენაზე მუშაობისას ხელოვანი ენერჯის დიდ ნაწილს სწორედ ამ მხარეს უთმობდა.

დ. მაჭავარიანმა ცხოვრების საუკეთესო წლები კოტე მარჯანიშვილის გვერდით გაატარა, იყო მისი მოწაფე, მეგობარიც, თანაშემოქმედიც, მისი სპექტაკლების თანავტორი. და აქ მხოლოდ ქორეოგრაფია, სასცენო მოძრაობა არ იგულისხმება. მარჯანიშვილის თეატრის 1929-1930 წლების სეზონის წარმოდგენაზე დღიურში დ. მაჭავარიანი მოიხსენიება არა მარტო როგორც ქორეოგრაფი, არამედ როგორც რეჟისორიც. იმავე დღიურიდან ვგებულობთ, რომ სპექტაკლისათვის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „მუსიკის შემკრები დ. მაჭავარიანი“ იყო. ეს ფრაზა კი მეტად ბევრის

მთქმელია იმათთვის, ვინც იცნობს კ. მარ-  
ჯანიშვილის მაღალ მომთხოვნელობას,  
ცნობილია, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნე-  
ლობას ანიჭებდა რეჟისორი მუსიკის  
როლს სპექტაკლში. ახალგაზრდა დ. მა-  
ქავარიანისათვის ასეთი საპასუხისმგებ-  
ლო ფუნქციის დაკისრება უტყუარად  
მოწმობს დიდი რეჟისორის რწმენას  
მისდამი. სპექტაკლმა გაიმარჯვა და ამ  
გამარჯვებაში დიდი იყო დ. მაქავარიან-  
ის წვლილიც. აი, როგორ იგონებს  
თავისი ცხოვრების ამ ეპიზოდს თვით  
ბატონი დავითი: „სპექტაკლში „პოპლა,  
ჩენ ვცოცხლობთ!“, რომლითაც მარჯა-  
ნიშვილს უნდოდა თეატრის გახსნა. მე  
მევალებოდა მეტად საპასუხისმგებლო  
ამოცანა; მთელი აქტის განმავლობაში  
რეგისტრანში, ტექსტთან შერევით მო-  
დიოდა ცეკვითი დივერტისმენტი. სპექ-  
ტაკლს ვიწყებდით ხმაურიანი უვერტი-  
ურით, რომელიც შემდეგ რამდენიმე  
წუთილის საერთო ცეკვაში გადადიოდა.  
ვისარგებლებ შემთხვევით და ვიტყვი,  
რომ მუსიკა ამ სპექტაკლისათვის შე-  
ვარჩიე მე, ხოლო როიალის პარტიას,  
რომელიც თან ახლდა კინოეპიზოდების  
რიგს, პრემიერიდან მარჯანიშვილის სი-  
ცოცხლის უკანასკნელ დღემდე ვასრუ-  
ლებდი მე თვითონ.

სპექტაკლი მზადდებოდა ქუთაისში.  
ჩენ ისე ცოტანი ვიყავით, რომ მასობ-  
რივ ცეკვაში ჩენი თეატრის ორი  
მხატვარიც ჩავაბი. ესენი იყვნენ ელენე  
ახვლედიანი და თამარ აბაკელია...

... ვერიკო მჭირდებოდა მე იმ უან-  
რისათვის, რომელიც მაკლდა დივერ-  
ტისმენტში. და აი, ვიწყებ სხვადასხვა  
გზებით შემოვლას: ვიცი ვერიკოს სუს-  
ტი მხარე — მუსიკის სიყვარული. სა-  
დაც კი დავიჭერ, ვუკრავ მისთვის სხვა-  
დასხვა რუმბებსა და ჩარლსტონებს...  
ჩემდა გასახარებლად ის თანახმაა სინჯოს  
თავის ძალა. გასაოცრად მოკლე ხანში  
მთელი დასის განსაცვიფრებლად ცეკვა

მზად იყო“. (ვერიკო ანჯაფარიძე. საი-  
უბილეო კრებული. 1057).

ეს მოგონება ბევრი რამის დასტურად  
გამოდგება. მასში გაცხადებულია ის  
დიდი ავტორიტეტი, რომლითაც ახალ-  
გაზრდა ქორეოგრაფი სარგებლობდა  
დასში. სამი, არცთუ დიდად დამჯოლი  
ხასიათის მანდილოსნის უსიტყვო თან-  
მობა საცეკვაო ეპიზოდში მოწინააღმდე-  
გაზე ხომ სწორედ ამას მოწმობს. მნიშ-  
ვნელოვანია გაკვირით ნათქვამი ფრა-  
ზაც — როიალის პარტიას მე ვასრუ-  
ლებდიო. ამ ფრაზის მიღმა ბევრი რა-  
დგას — დ. მაქავარიანი იყო ჩინებული  
პიანისტი, ჰქონდა მაღალი მუსიკალური  
კულტურა და უზადო გემოვნება. აქვე  
მინდა ერთი პირადი მოგონებაც გაუ-  
ზიარო მკითხველს.

ზაფხული იყო. ბათუმში ვისვენებდი.  
ჩემდა სასიხარულოდ, ჩემი მშობლების  
დიდი მეგობარი დ. მაქავარიანიც იქ  
ატარებდა ზაფხულს. ორი ულამაზესი  
კვირა გავატარე მის გვერდით, შუადლი-  
სას, როცა მომძლავრებული მზე ზღვის  
სანაპიროსაც გაუძალისს ხდიდა და ქა-  
ლაქის ბაღებსაც, ბატონი დავითი შე-  
მიყვანდა ხოლმე თეატრში, სადაც იზხა-  
ნად დარაჯის მეტი არავინ იყო (დასი  
საგასტროლოდ იმყოფებოდა), მიუჭდე-  
ბოდა როიალს და დადუმებული შე-  
ნობა უმშვენიერესი ჰანგებით ივსებოდა.  
უკრავდა დიდხანს, გატაცებით. პირვე-  
ლი აკორდებისთანავე ვაწიწყდებოდი.  
„აღმომაჩენდა“ მხოლოდ მაშინ, როცა  
ჰანგების სამყაროდან კვლავ მიწიერ  
ცხოვრებას დაუბრუნდებოდა. ის უკ-  
რავდა და თითქოს იღუმალ სამყაროს  
მჩუქნიდა. მე ვუსმენდი. ვტკბებოდი.  
ბედნიერი ვიყავი. აშკარად არამუსიკა-  
ლური აღამიანი მუსიკის ტყვე ვხდე-  
ბოდი.

ამ დიდებული კონცერტების გარდა  
იმ ორმა კვირამ ბევრი სხვაც დამაწახა  
ამ აღამიანში: ქუჩაში, „ბუღვარზე“,  
ბოტანიკურ ბაღში ხან აქვთ მიზანდებ-

და, ხან იქეთ — დაუკვირდიო ხეებს, ყვავილებს რამდენი გრაციააო მათში. დაყვავილი ხალხმრავალ ადგილებში — ბაზარში, კინოთეატრთან სენსის დაწყების წინ, სადგურზე მატარებლის მოსვლის ან გამგზავრების დროს — დაუკვირდი ადამიანებს, მათს პლასტიკას, შეეცადე შესტიკულაციის მიხედვით ამოიცნო ვინ არიან, რაზე საუბრობენ, როგორ ხასიათზე არიან, უხარიათ რაიმე თუ წყინითო...

ძალიან მოსწონდა კოხტად დავარცხნილი, ლამაზად, მაგრამ სადად ჩაცმული ადამიანები — აგარაკზე ყველაფერი დასვენებას უნდა უწყობდეს ხელს, არაფერი უნდა გზღუდავდესო... უყვარდა ბათუმის მდიდარი, ნაირფერი ბაზარი — ყიდულობდა ყველაფერ ლამაზს და უხვად. ძალიან უყვარდა გამასპინძლებმა. საერთოდ, ადამიანებისთვის სიხარულის მოტანა უყვარდა. ყველასთვის უკლებლივ — ნაცნობებისთვისაც და უცნობებისთვისაც, განსაკუთრებით კი ბავშვებისთვის. თვითონ კი ძალზე მოკრძალებული იყო, მისდამა უმნიშვნელო ყურადღების გამოვლენის დროსაც კი საშინელ უხერხულობას განიცდიდა. მაჯრამ, მოგონებამ სათქმელს ამცდინა. დავუბრუნდეთ მთავარს.

თეატრალური ბიოგრაფიის პირველ ეტაპზე დ. მაჭავარიანი, როგორც უკვე ითქვა, მარჯანიშვილთან მუშაობდა. იყო ქორეოგრაფი, პიანისტი, სპექტაკლის მუსიკალური გამფორმებელი. ზოგჯერ, რაღაც დეტალებში, მხატვრის ფუნქციასაც იჭრებოდა. თვითონ იკონებს — სპექტაკლისათვის „თეთრები“ ვერკოს „ფეხსაცმელის ესკიზი“ გავაკეთე“-ო. და ყოველივე ეს რომ უზადო ტაქტით არ ყოფილიყო გაკეთებული, შექველად გამოიწვევდა ადამიანების გაღიზიანებას. დ. მაჭავარიანი კი დასში ყოველთვის სიყვარულით, პატივისცემით სარგებლობდა. სეზონებში, როდესაც იგი თე-

ატრში მორიგე რეჟისორის ფუნქციასაც ასრულებდა, სხვა საქმეთა შორის, მას ევალეზოდა წარმოდგენებზე მორიგეობა. სპექტაკლის შემდეგ მას დღიურში უნდა ჩაეწერა მცირე რეცენზია — არ უნდა გამოჩენოდა წარმოდგენის არც ერთი ხარვეზი. ზოგიერთი სხვა მორიგისაგან განსხვავებით, დ. მაჭავარიანის ჩანაწერები განსაკუთრებული სკრუპულოზურობით გამოიჩინოდა. იგი ყველა დარღვევას დეტალურად აღწუხავდა. არ ერიდებოდა არავის, რადგან იცოდა, რომ სპექტაკლისთვის ასე იყო საჭირო, ის რომ, მის შენიშვნებს ყოველთვის ყოველგვარი გაღიზიანების გარეშე დებულობდნენ, ანგარიშს უწყევდნენ და ყველაზე უფრო ჭირვეული მსახიობებიც კი ცდილობდნენ აღარაფერი შემლოდათ, კვლავ დ. მაჭავარიანის უზადო ტაქტსა და მაღალ ავტორიტეტზე მტყუვდებეს.

უბედნიერესი იყო დ. მაჭავარიანისთვის მარჯანიშვილთან მუშაობის წლები იმითაც, რომ იგი თანამშრომლობდა კომპოზიტორ თამარ ვახვანიშვილთან, მხატვრებთან ელენე ახვლედიანთან და პეტრე ოცხელთან, უშანგისთან, ვერკოსთან, ვასო გოძიაშვილთან, შალვა დამბაშიძესთან... მარჯანიშვილის თეატრის მაშინდელი დასის ყველა ვარსკვლავს რა ჩამოთვლის, ან რა საჭიროა. ვინ არ იცნობს მათ. უბედნიერესი იყო, მაგრამ ყველაფერს ხომ აქვს დასასრული. თეატრიდან წავიდა მარჯანიშვილი. წავიდა მოსკოვში და თან წაიყვანა უახლოესი მეგობრები: რეჟისორი ვ. აბაშიძე და დ. მაჭავარიანი. ის მხოლოდ კოტეხს სიყვდილის მერე დაუბრუნდა თბილისს.

ამის შემდეგ დ. მაჭავარიანი თეატრში ცხოვრების ძალზე გრძელი გზა გაიარა.

ძნელია საქართველოში მოიხაზოს თეატრი, რომელსაც დ. მაჭავარიანის ხელოვნების მაღლი არ მოყვნოდეს;

ძნელია ქართულ თეატრში მოიძებნოს ცოტად თუ ბევრად გამოჩენილი რეჟისორი. რომელთანაც დ. მაჭავარიანს არ ემუშავოს: არჩილ ჩხარტიშვილი და ვასო ყუშიტაშვილი, დოდო აღიქსიძე და ვახტანგ ტაბლიაშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე და მიხეილ თუმანიშვილი, შოთა აღსაბაძე, გიორგი ღვინიაშვილი, გურამ პატარაია, ლევან შატერაშვილი... ვინ იცის რამდენი გამოჩნა. ძველ მეგობრებს — ვერიკოს, შალვა ლამაშიძეს, ვასო გომიაშვილსაც მუდამ გვერდში ედგა, როცა ისინი წარმოადგენას დგამდნენ.

ნიჭიერ ხელოვანს წილად ხვდა მუშაობა ტრაგედიაზე, დრამაზე, კომედიაზე, ოპერეტაზე, პანტომიმზე, დრამატურგთაგან მრავლის შემოქმედებას ეწეოდა — სოფოკლე, შექსპირი, ლოპე დევერე, შილერი, გუცკოვი, ტოლერი, ჰიქმეთი, ფლეტჩერი, პუშკინი, ლერმონტოვი, გორკი — ბევრი კარგი თუ არც მაინცდამაინც კარგი პიესა... და რაც მთავარია — თითქმის მთელი ქართული დრამატურგია...

დ. მაჭავარიანმა ძალზე აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრება განვლო, საკუთარი შესაძლებლობები ბევრგან გამოავლინა იქნებოდა ეს თეატრი, კინო, ესტრადა თუ სხვა რამ სანახაობა; თბილისშიც, მოსკოვშიც თუ საქართველოს რომელიმე პატარა თეატრში.

მას არაერთი სხვა გატაცებაც ჰქონდა. უყვარდა წიგნი და ძალიან ბევრს კითხულობდა. აინტერესებდა სხვათა შემოქმედება. უნახავს არ დატოვებდა არც ერთ ახალ წარმოდგენას, გამოფენას, კონცერტს, კინოფილმს. ნახავდა და შეტევდა აზრს გაუზიარებდა კოლეგებს, მეგობრებს; სიამოვნებით შეაქებდა. თუ საჭირო იყო, დიდი ტაქტით მისცემდა შენიშვნას; ახალგაზრდას დაარბევდა, კეთილი სიტყვით წაახალისებდა. ერთი სიტყვით, გულგრილი

არაფრის მიმართ არ ყოფილა. ყველაფერი გულთან ახლო მიჰქონდა.

დავით მაჭავარიანს უყვარდა ადამიანები, ცდილობდა ყოველთვის მხოლოდ სიკეთე დაენახა ყველაში, მუდამ მზად იყო ყველაფერი ეღონა შეტვირთვების ცხოვრების შესამსუბუქებლად. ეხმარებოდა მათ, ხელს უმართავდა და ამას ყოველთვის ისე აკეთებდა, გეგონებოდათ თვით მას სჭირდებოდა ეს დახმარება და არა შეტვირთვულს.

დავით მაჭავარიანს უყვარდა ყველაფერი ლამაზი. მის ცხოვრებას მუდამ აღამაზებდნენ ყვავილები. მის ბინაში ყოველი ნივთი, ყოველი წვრილმანი ლამაზი იყო და ერთმანეთთან საოცრად შეხამებული — არც თუ მრავალრიცხოვანი, მაგრამ მაღალი გემოვნებით შერჩეული ავეჯიც, ფარდებიც, სუფრაც, ტახტზე მიყრილი ბალიშებიც, ჭურჭელიც... ყველაფერს მხოლოდ მისთვის განკუთვნილი ერთადერთი ადგილი ჰქონდა. არც ერთ დეტალს, არც ერთ საგანს — არაფერს არ უნდა დაერღვია ჰარმონია. დახვეწილი, ნატიფი იყო მუდამ მისი სამოსელიც.

ერთი გატაცებაც ჰქონდა დავით მაჭავარიანს: გატაცება, აყვანილი მაღალი ხელოვნების დონემდე — დედოფლები, დიას, დედოფლები, და არა თოჭინები. უამრავი დედოფალი იყო მის ბინაში და ყველა მათგანი ბატონი დავითის ხელით იყო შემოსილი და გამშვენირებული. ყოველი მათგანი ხაზგასმული ინდივიდუალობით გამოირჩეოდა, ყველას თავისი „ნახაით“ ჰქონდა: აქ იყვნენ მოცეკვავე წყვილიც, მსახიობიც, მსახური ქალიც, უპირატესად კი მაღალი წრის ქალბატონები და ვაჟბატონები ბრძანდებოდნენ.

დღეს ჩვენ კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ დავით მაჭავარიანის სახელი. მოდით, დავიმახსოვროთ იგი.

# საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრებში განხორციელებული ახალი დადგმები

(1992 წ. 1-ლი იანვრიდან 1993 წ. 12 იანვრამდე)

**18 იანვარი.** „წარმატება“ — ეპიზოდები თეატრის ცხოვრებიდან ორ მოქ. ან. გრებნევისა; ინსცენირება და თარგმანი თ. გოდერძიშვილისა და ზ. სიხარულიძისა; რეჟისორი — ზ. სიხარულიძე; სცენოგრაფია — ვ. ბესელიასი; მუსიკ. გაფორმება თ. შამილაძისა; მხატვრული განათება იუ. ხაბაზისა. ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრი.

**24 იანვარი.** „წითელქუდა“ — ზღაპარი ორ მოქ. შ. პეროსი; ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი — შ. გაწერელია; მხატვარი — თ. ნინუა; ქორეოგრაფი — ბ. მონავარდისაშვილი; რეჟისორის ასისტენტი — გ. ვაშიაძე; ლობტარი — გ. ლომთათიძე; კონცერტ-მისტერები — ლ. ასათიანი, ლ. ორჯონიკიძე. ცენტრალური საბავშვო თეატრი.

**2 თებერვალი.** „ქინწკაქა“ — ზღაპარი — კომედია ორ მოქ. გ. ნახუცრიშვილისა; რეჟისორი — ს. ბაზიაშვილი; მხატვარი — ა. ფილიპოვი; მუსიკ. გაფორმება თ. შამილაძისა, ქორეოგრაფი — თ. კილაძე; საგალობელი თ. დლოძისა; მხატვარ-გამნათებელი — იუ. ხაბაზი. ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრი.

**6 თებერვალი.** „ბედნიერების მეკვლე“ — პიესა ორ მოქ. მარინა და იან ზლატოპოლსკებისა; თარგმანი და სასცენო ვარიანტი მ. აბრამიშვილისა, რეჟისორი — მ. ლორთქიფანიძე, დამდგმელი მხატვარი — მ. სამსონაძე, კომპოზიტორი — მ. დავითაშვილი. თბილისის თოჭინების თეატრი.

**22 თებერვალი.** „ბაბაჯანას ქოშები“ — მუსიკალური სპექტაკლი ო. მოქ. პიესის ავტორია მ. თარხნიშვილი; კომპოზიტორი — ლ. იაშვილი; დადგა ბ. ბეგალიშვილმა; მხატვარია გ. მღებრიშვილი; ქორეოგრაფი — გ. ოდიკაძე; მუსიკალური არანჟირება ა. რაჭვიანიშვილისა და გ. ჯიანისა; კონცერტმისტერი — ი. ასათიანი. თეატრის სპონსორია ს/გ „აზოტი“; სპექტაკლის სპონსორია სამშენებლო ტრესტი. რუსთავის დრამატული თეატრი.

**17 მარტი.** „ბაგრატიონები“ (1000 წელი) — ლევან სანიკიძისა. ავტორი შემსრულებელი — კოტე მახარაძე; მხატვარი — გ. ვაბუნიანი; სპექტაკლში გამოყენებულია ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. ხმის რეჟისორია მარცხთავდგირიძე; რეჟისორის ასისტენტი — იზოლდა ჭყონიძე; თეატრის დირექტორი — სოსო ბაკურაძე. ვ. ანჯაფარიძის სახ. ერთი მსახიობის თეატრი. სპექტაკლი გაიმართა თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის სცენაზე.

**3 აპრილი.** „მომკალ, მომკალ, ჩემო კარგო“ — ა. ნესინისა; თარგმანი გ. ბათიაშვილისა; დადგა ზ. სიხარულიძემ; მხატვარია ირ. მჭედლიშვილი; მუსიკა ბ. ბაგრატიონ-გრუზინსკისა. ცხინვალის ივანე მაჩაბლის სახ. თეატრი. პრემიერა შედგა თბილისში.

**4 აპრილი.** „ხათაბალა“ — კომ. 2 მოქ. გ. სუნდუკიანისა; დადგა მ. გრიგორიანმა; მხატვარია ვ. ბოიხჩიანი; მუსიკ. გაფორმა ა. ასატრიანმა. პეტროს ადამიანის სახ. სომხური თეატრი.

**4 აპრილი.** „ქუქარაჩა“ — ერთმოქმედებიანი მელოდრამა ნ. დუმბაძისა; ინსცენირება და რეჟისურა მ. ლებანიძისა; სცენოგრაფია ა. ფილიპოვის, მუსიკ. გაფორმება თ. შამილაძისა; ქორეოგრაფი — თ. კილაძე; მხატვარ-გამნათებელი — იუ. ხაბაზი. ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრი.

**11 აპრილი.** „ტიტუს ანდრონიკუს“ — ტრაგედია ორ მოქ. უ. შექსპირისა; თარგმანი მ. ზაალიშვილისა; რეჟისორი — ა. ვარსმაშვილი; მხატვარი — მ. შველიძე; ქორეოგრაფი — რ. წულუკიძე; სპექტაკლში გამოყენებულია მუსიკა ჰენდელისა და მორიკონეს ნაწარმოებებიდან. სპექტაკლის სპონსორები არიან ს/ს „კავკასიონის ბირჟა“ და საქართველოსა და იტალიის შემოქმედებითი გაერთიანება „არსი“. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

**12 აპრილი.** „მხე“ — ფსიქოლოგიური დეტექტივი რ. ტომასი; მთარგმნელი ვ. ძიგუა; დადგა თ. მესხმა; მხატვარი ჯ. ჭეიშვილი; მუსიკ. გააფორმა დ. ტურიაშვილმა. ქუთაისის მესხიშვილის სახ. თეატრი.

**18 აპრილი.** „მკვლელობა სადგურში“ — პიესა. 2 მოქ. ლ. მიტროფანოვისა, გადმოაქართულა ა. ჩხაიძემ; დადგა ო. კუტლაძემ; მხატვარი თ. დარჩია; მუსიკ. მონტაჟი იუ. ჭიჭეიშვილისა; ლოტბარი — ტ. სიხარულიძე. ოზურგეთის წუწუნავს სახ. თეატრი.

**22 აპრილი.** „ჩიტო, ჩიტო, ჩიორაო... და საზღაური“ — ქართული ზღაპრების მიხედვით; ინსცენირება, თოჯინები და დადგმა ირინე უჯმაჯურიძისა. ოზურგეთის წუწუნავს სახ. თეატრი.

**23 აპრილი.** „ვერძის“ თანავარსკვლავედის მფარველობით“ — ფანტასტიკური ზღაპარი არა მარტო ბავშვებისათვის, თეატრის დაბადების დღესთან დაკავშირებით. რეჟისორი — გ. კიტია; მხატვარი — შ. გლუჩიძე, ბალეტმისტერი — ლ. შკუნოვა, კომპოზიტორი — ვ. კახიძე. საბავშვო და საყმაწვილო რუსული თეატრი.

**24 აპრილი.** „ნაეარქქეკია“ — პიესა 2 მოქ. გ. ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელის, დადგა ნ. იონთამიშვილმა; მხატვარი — ვ. დონდოლაძე, მუსიკა მ. მერაბიშვილისა. გურჯაანის თოჯინების თეატრი (პირველი სპექტაკლი სტაციონარზე).

**2 მაისი.** „მინდა ვიციცხო, მინდა მიყვარდეს“ — ერთ მოქ. („შენსცენ საველი გზებისა“ და „მაგრამ უფლება არ მოუცია-ს“ მიხედვით) ლ. თაბუკაშვილისა. დამდგმელი რეჟისორი — ლია მირცხულავა; დამდგმელი მხატვარი — ნუცა მესხიშვილი; კომპოზიტორი — ბადრი ბაგრატიონ-გრუზინსკი. ახმეტელის სახ. დრამატული თეატრი.

**5 მაისი.** „დარაბებს მიღმა ვაზაფხულია“ — დრამა ორ მოქ. ლ. თაბუკაშვილისა. დადგა გ. ბუთხუზიძემ; მხატვარი — დ. კამკამიძე; მუსიკ. გააფორმა კ. კაპანაძემ. ზესტაფონის უშ. ჩხეიძის სახ. თეატრი.

**9 მაისი.** „მუსუსი“ — ფარსი ერთ მოქ. მიხ. ჯავახიშვილისა, ინსცენირება გ. ჟორდანიას; რეჟისორი — გ. ჟორდანი; მხატვარი — თ. ნინუა; მუსიკ. გამფორმებელი და კონცერტმისტერი — ნ. ავალიშვილი; ქორეოგრაფი — რ. წულუკიძე. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

**11 მაისი.** „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ — ტრაგიკომედია ორ მოქ. ო. იოსელიანისა; დამდგმელი რეჟისორი — მ. ბესტავაშვილი; მხატვარი — გ. მღებრიშვილი; მუსიკ. გააფორმა ს. კალაიჯიშვილმა. მესხეთის (ახალციხის) თეატრი.

**15 მაისი.** „კონტროლიორის ვიზიტი“ — კომედია ერთ მოქ. ა. ნესინისა. თარგმანი გ. ბათიაშვილისა; დადგა ი. მაცხოზაშვილმა; მხატვარი — ბ. ზუბაშვილი; მუსიკ. გააფორმა დ. მახნიაშვილმა. გორის ერისთავის სახ. თეატრი.

**16 მაისი.** „ნათელი ოჯახი“ — პიესა ალდო ნიკოლაისა, რეჟისორი — ნ. იოფე; მხატვარი — იუ. გეგვიძე; მუსიკ. გაფორმება რ. გვენიანისა. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

**16 მაისი.** „ექიმი აიბოლიტი“ (რას გვიამბობენ ჯაღოქრები) კ. ჩუკოვსკის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით. მუსიკალური წარმოდგენა ერთ მოქ. დადგა გ. ჩერქეზიშვილმა; სცენო-

გრაფია ე. დონცოვსკი; მუსიკ. გააფორმა რ. გვეენიანმა; სასცენო მოძრაობა გ. ოსეფაშვილისა (დაიდგა მცირე სცენაზე). გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

**17 მაისი.** „გაისად იმავე დროს“ — პიესა 2 მოქ. ბ. სლევინსა. ინგლისურიდან თარგმნა ე. გინზბურგმა; დადგა ი. საბომ; მხატვარი თ. გეინე; კომპოზიტორი — თ. ჭაიანი. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი (დაიდგა მცირე სცენაზე).

**23 მაისი.** „ედიტ პიფი“ — სპექტაკლი აღსარება ე. ლეგენტოვისა. დადგა — ე. კილოსანიძემ; სცენოგრაფია ი. პოდგორეკიასი; მუსიკ. გააფორმა რ. გვეენიანმა (დაიდგა მცირე სცენაზე). გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

**23 მაისი.** „კუკარაჩა“ — დრამა 2 მოქ. ნ. დუმბაძისა, დადგა მ. გრიგორიანმა; მხატვარი ე. დონცოვა; მუსიკ. გააფორმა ა. ასატრიანმა. პეტროს აღამიანის სახ. სომხური თეატრი.

**23 მაისი.** „ნაკარქეჟია“ — მუსიკალური სპექტაკლი ორ მოქ. გ. ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელისა. დადგა თ. მესხმა; მხატვარი — ლ. მურუსიძე; კომპოზიტორი — გ. ჩლაიძე; ქორმისტერი — ა. მაჭავარიანი; კონცერტმისტერი — ლ. ჭავჭავაძე; ქორეოგრაფი — კ. გერვაია. ქუთაისის მესხიშვილის სახ. თეატრი.

**30 მაისი.** „ივენანამ რა ჰქმნა“ — პიესა 2 მოქ. იაკობ გოგებაშვილისა, ინსცენირება გ. იმერელისა; დამდგმელი რეჟისორი — მ. ფურცხვანიძე; მხატვარი — დავით კოყელაძე; კომპოზიტორი — ვასილ კოყელაძე. ქუთაისის გოგებაშვილის სახ. თოჭინების თეატრი.

**3 ივნისი.** „გუშინდელნი“ — შ. დლიანისა. დადგა და მუსიკ. გააფორმა ზ. სიხარულიძემ; მხატვარი ა. გოგოლაძე. მესხეთის (ახალციხის) თეატრი.

**6 ივნისი.** „თოვლის დედოფალი“ — ორმოქმედებიანი ზღაპარი ანდერსენის თემებზე ე. შვარცისა. თარგმნა მ. ქო-

რელმა. დამდგმელი რეჟისორი — მ. კუ-ტუხიძე; მხატვარი — შ. გლურჯიძე; კომპოზიტორი — გ. გაჩეჩილაძე; სიმღერების ტექსტი ლ. სხირტლაძისა; ქორეოგრაფი — ა. ძნელაძე; კონცერტმისტერი — მ. ჩორგოლაშვილი. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

**10 ივნისი.** „მომკალ, მომკალ, ჩემო კარგო! — კომედია ერთ მოქ. ა. ნესინისა. მთარგმნელი — გ. ბათიაშვილი; დადგა ზ. სიხარულიძემ; მუსიკა ბ. ბაგრატიონ-გრუზინსკისა; მხატვარი ა. გოგოლაძე, მესხეთის (ახალციხის) თეატრი.

**12 ივნისი.** „საშაპე“ — კომ. ორ მოქ. ქ. მელიქიძისა, დადგა ე. ფაჩულიამ, მხატვარი ლ. მურუსიძე; მუსიკ. გააფორმა გ. რევიამ; ლოტბარი — ტ. სიხარულიძე. ოზურგეთის წუწუნავას სახ. თეატრი.

**17 ივნისი.** „დაუპატიეებელი სტუმრები“ — ოპერა-ზღაპარი ქაჯაშვილისა თვის სამ მოქ. კომპოზიტორი — ა. ბუკია, ლიბრეტო დ. გაჩეჩილაძისა და ლ. ესაძისა; ახალი რედაქცია თ. აბაშიძისა და ლ. ესაძისა. დამდგმელი დირიჟორი — ი. ჭიაურელი; დამდგმელი რეჟისორი — თ. აბაშიძე; დამდგმელი მხატვარი — უშ. იმერლიშვილი; დამდგმელი ბალეტმისტერი — ზ. ლაბაძე; ქორეოგრაფი — გ. ბირცაძე; მთ. ქორმისტერი — ა. ჩხენკელი; ქორმისტერი — მ. შაორშაძე; დირიჟორი — გ. ყორდანი. ზ. ფალაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრი.

**25 ივნისი.** „კომბლე“ — ზღაპარი — კომედია ორ ნაწ. გ. ნახუცრიშვილისა, დადგა ლ. პაქსაშვილმა; მხატვარი — გ. პაქსაშვილი; კომპოზიტორი — ვ. აზარაშვილი; ქორეოგრაფი — დ. ბაქრაძე. ზესტაფონის სახ. უშანგი ჩხეიძის სახ. თეატრი.

**12 ივლისი.** „საბრალდებო დასკვნა“ — პიესა ორ მოქ. ნ. დუმბაძისა. სპექტაკლი დადგა და მხატვრულად გააფორმა გ. ბაბუჩაძემ; მხატვარი — ე. გეგენავა; სასცენო მოძრაობა მ. გრი-



გოლიასი. სენაკის აკაკი ხორავას სახ. თეატრი.

**19 ივლისი.** „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“ — რ. გაბრიანიძისა, დამდგმელი რეჟისორი — გ. შალუტაშვილი; მუსიკა — ბ. ბაგრატიონ-გრუზინსკისა, მესხეთის (ახალციხის) თეატრი.

**22 ივლისი.** „ცხოვრება სიზმარია“ — პიესა კალდერონისა. მთარგმნელი ნ. სტურუა; მხატვრები — გ. მესხიშვილი, მ. შველიძე. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი. პრემიერა ჩატარდა ესპანეთის ქალაქ სევილიაში.

**25 ივლისი.** „რვა მოსიყვარულე ქალი“ — სატირული კომედია ორ ნაწილად რ. ტომასი. მთარგმნელი ლ. პაქსაშვილი; დადგა მ. ასლამაზიშვილმა; მხატვარი — თ. როსტომიშვილი; მუსიკ. გააფორმა ნ. გავნიძემ. თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. თეატრი.

**26 ივლისი.** „ოქროს წიწილა“ — პიესა ორ მოქ. კ. ორლოვისა. თარგმანი ნ. შურღანიძის; დადგა ლ. გაბრიანიძემ; მხატვარი — დ. კოკელაძე; კომპოზიტორი — ევგ. ჭავჭავაძე, თოჯინების ოსტატი — მ. ტრუშელოვი, დადგმის ხელმძღვანელი — ა. ჩხიკვაძე. ქუთაისის გავგებაშვილის სახ. თოჯინების თეატრი.

**29 ივლისი.** „უილქნოდ“ — ნ. ლორთქიფანიძისა, ინსცენირება და დადგმა ზ. სიხარულიძისა; მხატვარი — გ. გვიჩია; მუსიკ. გააფორმა გ. ჯანელიძემ. ფოთის გუნიას სახ. თეატრი.

**30 ივლისი.** „როგორ მოვარჯულოთ ცოლი“ — ჟ. ფლუტჩერისა. თარგმანი იუ. კაკულიასი; დადგა ო. ცერაძემ; მხატვარი — გ. გვიჩია; მუსიკ. გააფორმა გ. ჯანელიძემ. ფოთის გუნიას სახ. თეატრი.

**30 ივლისი.** „რვა მოსიყვარულე ქალი“ — სატირული კომედია ორ მოქ. რ. ტომასი. მთარგმნელი — ლ. პაქსაშვილი; დამდგმელი რეჟისორი — ო. კუტაძე; რეჟისორი — მ. გოლიაძე; მხატვარი — მ. თუთაიშვილი; მუსიკ.

გააფორმა იუ. ჯიჯეიშვილმა. გეთის წუწუნავას სახ. თეატრი.

**31 ივლისი.** „გედის სიმღერა“ — ა. ჩხეზვისა. დადგა ზ. სიხარულიძემ; მხატვარი — ზ. ცხადაია; მუსიკ. გააფორმა გ. ჯანელიძემ. ფოთის გუნიას სახ. თეატრი.

**19 სექტემბერი.** „კალიგულა“ — ორმოქმედებიანი დრამა ა. კამიუსი, მთარგმნელი ს. მგელაძე; დადგა გ. თოღაძემ; მხატვარი ო. ქოჩიაძე; კომპოზიტორი — გ. განიჩილაძე; სსსკ-ის მოძრაობა კ. ბაკურაძისა. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

**19 სექტემბერი.** „ირინეს ბედნიერება“ — პიესა ორ მოქ. დ. კლდიაშვილისა. დამდგმელი რეჟისორი — ო. ბალათურია; მხატვარი — ჟ. ჭეიშვილი; მუსიკ. გააფორმა ზ. კილასონიამ. ქუთაისის მესხიშვილის სახ. თეატრი.

**20 სექტემბერი.** „ქერივთა ნუგეშის-მცემელი“ — კომ. სამ. მოქ. ჟ. მაროტასი და ბ. რანდონესი. მთარგმნელია ალ. ქანთარია; დადგმა ალ. ქანთარიასი; მხატვარი — მ. ტყეშელაშვილი; კომპოზიტორი — ბ. ბაგრატიონ-გრუზინსკი. ახმეტელის სახ. თეატრი.

**22 სექტემბერი.** „ყარამან ყანთელაძე“ (რაკველები) — აკ. გეწაძისა, დადგა რ. აბესაძემ; მხატვარი — დ. კამკაძე; მუსიკალურად გააფორმა ო. გველესიანმა. ზესტაფონის უშანგი ჩხეიძის სახ. თეატრი.

**26 სექტემბერი.** „ისევ ამ ქვეყნად დავჩრებო“ — მიუზიკლი ორ მოქ. კომპოზიტორი — ნანა გაბაშვილი; ლიბრეტოს ავტორები — ნ. გაჩაფა, ა. ენუქიძე; ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებების მიხედვით. ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური თეატრი.

**1 ოქტომბერი.** „მზის სხივი“ — პიესა 2 მოქ. ა. პოპესკუსი, მთარგმნელი თ. მინდელი; დამდგმელი რეჟისორი — გ. სარჩიშვილი; დამდგმელი მხატვარი — გ. აბაყელია; კომპოზიტორი — ე.

ქავჭავანიძე. თბილისის თოჯინების თეატრი.

**22 ოქტომბერი.** „ორი ცრუპენტელა“ — პიესა კ. ალავეძისა (ქართული ზღაპრების მიხედვით), დადგა ვ. ალავეძემ; მხატვარი ე. ყურაშვილი; კომპოზიტორი — ე. ქავჭავანიძე; ქორეოგრაფი — გ. ძნელაძე. რუსთავის თოჯინების თეატრი.

**20 ოქტომბერი.** „ტომ სოიერის თავგადასავალი“ — სპექტაკლი ორ მოქ. მ. ტვენის. ინსცენირების ავტორები — შ. გაწერელია, გ. ვაშაქიძე, თ. ქუთათელიაძე; დამდგმელი რეჟისორი — შ. გაწერელია; დამდგმელი მხატვარი — თ. გეინე; რეჟისორი — გ. ვაშაქიძე; კომპოზიტორი — დ. ტურიაშვილი; ქორეოგრაფი — ბ. მონავარდისაშვილი; მუსიკა. გაფორმა ლ. სეთურიძემ; კონცენტმაისტერი — ლ. ასათიანი; ლობზარი — გ. ლომთათიძე; ხმის რეჟისორი — გ. თოფურია. ცენტრალური საბავშვო თეატრი.

**18 ნოემბერი.** „კომბლე“ — კომედია 2 მოქ. გ. ნახუცრიშვილისა, დადგა ლ. ზარდიაშვილმა; მხატვარი მ. ციციქიშვილი; მუსიკა მ. მერაბიშვილისა; ქორეოგრაფი — თ. ტაბახმელაშვილი. გურჯაანის თოჯინების თეატრი.

**22 ნოემბერი.** „წრე“ — დრამა ორ მოქ. ზ. სამადაშვილისა, დადგა ალ. ქანთარიაძე; მხატვარი თ. კობიაშვილი; მუსიკ. გაფორმა თ. ჭოხონელიძემ (რუსთაველის სახ. თეატრალური და კინოხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის დრამის სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტთა სპექტაკლი). ახმეტელის სახ. თეატრი.

**3 დეკემბერი.** „დეზებანი რაინდი“ — პიესა დ. მაცხოვრისა, დადგა დ. მაცხოვრისმა; მხატვარი ლ. მურუსიძე; კომპოზიტორი — ე. ქავჭავანიძე, რუსთავის თოჯინების თეატრი.

**4 დეკემბერი.** „ალუბლის ბაღი“ — კომ. 2 მოქ. ა. ჩეხოვისა, დამდგმელი —

ბი — გ. ქეთარაძე, ლ. ჯაში. მხატვარი — გ. გეგეჭკორი; მოდელიორი — ლ. ფატერენკო; კომპოზიტორი — თ. ჯაიანი. სპექტაკლში გამოყენებულია ჯ. ვერდის „რეჟიემი“. გრიბოდოვის სახ. რუსული თეატრი.

**4 დეკემბერი.** „მზიარული დათუნები“ — პიესა 1 მოქ. მ. პოლივანოვის, თარგმანი ს. ჭეიშვილისა, დადგა ა. ფანცხავამ; მხატვარი დ. კოკელაძე; კომპოზიტორი — ალ. რაჭვავაძე; თოჯინების ოსტატი — მიხ. ტრუშელიანი. ქუთაისის გოგებაშვილის სახ. თოჯინების თეატრი.

**7 დეკემბერი.** „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი ანუ სამოთხის ჩიტი“ — კომედია ორ მოქ. დამდგმელი რეჟისორი — თ. მარჯანიშვილი (თეატრალური ინსტიტუტის V კურსის სტუდენტი); მხატვარი — ა. მარჯანიშვილი; მუსიკ. გაფორმება გ. სიხარულიძისა; ქორეოგრაფი — ვ. ქუნჭულია. ცხინვალის ივანე მაჩაბლის სახ. თეატრი.

**11 დეკემბერი.** „ორმო“ — ა. კუპრინისა, ინსცენირება 2 ნაწ. დამდგმელები — გ. ქეთარაძე, ლ. ჯაში; სცენოგრაფია იუ. გეგეშვიძისა; მუსიკა თ. ჯაიანისა; სიმღერის ტექსტი — ზ. კვიციანიძისა და იუ. გეგეშვიძისა; ქორეოგრაფი ა. ძნელაძისა. გრიბოდოვის სახ. რუსული თეატრი.

**12 დეკემბერი.** „შინაურები ვართ, მოვრიგდებით“ — კომედია ორ მოქ. ა. ოსტროვსკისა. თარგმანი ბ. ჭოხონელიძისა; დადგა უ. მინდიაშვილმა; მხატვარი ი. მჭედლიშვილი; მუსიკა შვარჩია გ. ჩლაძემ; ქორეოგრაფი — ს. ევანიანი. ვორის ერისთავის სახ. თეატრი.

**18 დეკემბერი.** „ორი ქოსატყუილა“ — პიესა 2 მოქ. გრ. ჩიქოვანისა. დამდგმელი რეჟისორი — შ. ცუცქერიძე; დამდგმელი მხატვარი — ა. ჭელიძე; კომპოზიტორი ლ. მაჭარაძე. თბილისის თოჯინების თეატრი.

ჩემო საშუა! — საშუას ვეძახდით მეგობრები, კ. მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობები. შენ ვერასოდეს ველარ შემოხვალ აქ, ამ თეატრში, რაც ასე სასიამოვნო იყო მუდამ.

ჩვენ ხშირად გვისაუბრია, გვიკამათია და მე მივმხვდარვარ, რომ შენ — განათლებული და პროგრესული პიროვნება — მართალი იყავი. შენ მიატოვე შენი საყვარელი თეატრი და იქ წახვედი, იმ ადამიანებს დაუდექი გვერდით, ვისაც სჭირდებოდა. იყავი იქ, სადაც სამშობლოს უჭირდა.

ამბობენ, ღმერთს რჩეულები უყვარსო და შენც უკვდავებაში შედგი ფეხი, იძინე მშვიდად. მსუბუქი იყოს შენთვის მშობლიური მიწა, რომელსაც ასე უანგაროდ შესწირე თავი.

მშვიდობით, ჩემო პატარა მეგობარო. ძმავო. შენ ყველაზე დიდი სპექტაკლი გამართე და ამით შენს მიერ ამ თეატრის სცენაზე შესრულებული როლები სულ სხვაგვარად დაგვანახე!

შენი სიბოძო და სიყვარული მარად დარჩება ჩვენს გულებში. მშვიდობით!

პეტეკან კიკნაძე

**19 დეკემბერი.** „სოლომონ ისაიჩ მეჯლანუაშვილი“ — მისი ცხოვრება მის მიერვე მონათხრობი ორ მოქმედებად ლ. არდაზიანისა; პიესა — ს. მრეველიშვილისა, დადგა ს. მრეველიშვილმა; ქორეოგრაფი — გ. ოსეთაშვილი. „მეტეხის თეატრი“.

**25 დეკემბერი.** „კომბლე“ — მუსიკალური კომედია ორ მოქ. (ახალი რედაქციით). პიესის ავტორია გ. ნახუცრიშვილი. კომპოზიტორი — რ. ლალიძე; დამდგმელი რეჟისორი — თ. აბაშიძე; დამდგმელი დირიჟორი — რ.

ხურცილავა; დირიჟორი — მ. კობახიძე; დამდგმელი მხატვარი — მ. მალაზონია, კოსტუმების მხატვრები — მ. მალაზონია, ლ. ტაბლიაშვილი; დამდგმელი ბალეტმაისტერი — გ. ოდიკაძე; ბალეტმაისტერი რეპეტიტორები — ი. მეტრეველი, ი. იასინსკაია; კონცერტმაისტერები ი. ასათიანი, გ. მაჭავარიანი სპექტაკლი მიეძღვნა რ. ლალიძის ხსოვნას.

შეადგინა

მარგარიტა გოგოლაშვილმა,

შეხვედრა სოფიკო ჰიაურელითან

მართლაც, გულში ჩა-  
იკრა ზაფხულის იმ მცხუ-  
ნვარე დღეს რესპუბლიკის  
სახალხო არტისტი, ქარ-  
თული სცენისა და კინოს  
ვარსკვლავი ქალბატონი  
სოფიკო ჰიაურელი ქუ-  
თაისმა, რომელსაც მასკინ-  
დლობდა ქუთაისის საბავ-  
ვშვო მუსიკალური თეატ-  
რი. ეს თეატრი ქართვე-  
ლი საზოგადოებრიობისა-  
თვის უკვე კარგადაა ცნო-  
ბილი სპექტაკლით „წი-  
თელქუდა, ბებო და მა-  
ფია“, რომელმაც დიდი  
პოპულარობა მოუტანა  
პატარებს. მათ ტაშს უკ-  
რავდნენ თბილისში, ბო-  
რჯომში, მუსიკალურ ფეს-  
ტივალზე და რესპუბლი-  
კის სხვა ქალაქებში.

სალამოს მოწყობაში სა-  
ბავშვო თეატრს დიდი  
დახმარება გაუწია ქალაქის  
ხელმძღვანელობამ, მერმა  
ბატონმა თეიმურაზ შა-  
შიაშვილმა, აპარატის უფ-  
როსმა თემურ ლოლაძემ  
და თეატრმცოდნე მადო-  
ნა ხაზარაძემ, რომლებმაც  
ყველაფერი გააკეთეს სა-  
ღამოს სრულყოფისათვის.

სალამო, რომელიც ლა-  
დო მესხიშვილის სახელო-  
ბის ქუთაისის სახელმწი-  
ფო დრამატულ თეატრის  
შენობაში გაიმართა მიშ-  
ყადა საბავშვო მუსიკა-

ლური თეატრის სამხატვ-  
რო ხელმძღვანელს მარინე  
ტყაბლაძესა და მთავარ  
რეჟისორს ჭემალ ჩხეიძეს.  
სცენაზე მოწყობილ სა-  
ხელდახელო ეკრანზე გა-  
მოჩნდა ნაწყვეტი ფილმი-  
დან „რამდენიმე ინტერ-  
ვიუ პირად საკითხებზე“,  
სადაც ქუჩაში ლაღღ მო-  
აბიჯებს ფილმის გმირი  
სოფიკო. კადრი თანდათან  
გაღიღდა და როცა განათ-  
და, თითქოს და ეკრანიდან  
გადმოსული მსახიობი სცე-  
ნის სიღრმიდან ავანსცე-  
ნისაკენ წამოვიდა, ვისაც  
მაყურებლით გადაქედილი  
დარბაზი ფეხზე დაუდგა.

მეტად საინტერესოდ და  
ორიგინალურად იყო მო-  
ფიქრებული ლიტერატუ-  
რულ-მუსიკალური კომპო-  
ზიცია, არღნითა და ძვე-  
ლი ქუთაისლებით გაივსო  
სცენა, მოსწავლე დათო  
ტურაბელიძემ შეასრულა  
კირა კვიციხის ლექსზე „გა-  
ვისხენოთ ქუთაისი“ შემე-  
ნელი სიმღერა. ამას კი  
დაერთო მოგონება და დი-  
დი ვერტიკოს გამოჩენა, მი-  
სი უკვდავი ხმით წაკით-  
ხული ივლითის მონოლო-  
გი და ლადო ასათიანის  
ლექსი ვერიკოზე, რომე-  
ლიც წაკითხა მოსწავლე  
მელანო მინდიაშვილმა,  
სალამო მოულოდნელო-

ბითა და სიურპრიზებით  
იყო სავსე — რიგრიგობით  
იწყეს გაცოცხლება მსა-  
ხიობის სცენურმა, თუ ეკ-  
რანულმა გმირებმა. სარე-  
— მოსწავლე ეკა კიკნავე-  
ლიძე, ტასიკო — ელა  
ასათიანი და კოსტაია —  
ვალერი დოლაკიძე, ციცი-  
ნო და ფუფალა — ნინო  
კოლაძე, მშექალა — სო-  
ფიკო სებიხვერაძე, ვარ-  
დო — ლიკა ბეჭვავია და  
ნინო ძოწენიძე, რომლებ-  
მაც იმპროვიზირებული  
ტექსტებით გადმოსცეს  
გმირების ხასიათები.

— ხალხნო! — თურმე  
ჩემი უფროსი და — სარე  
ჩამოსულა და ვთხოვთ  
მას გვითხრას რაიმე! —  
გამოაცხადა პატარა სარე-  
ეკა კიკნაველიძემ და სო-  
ფიკოც იქვე სცენაზე მო-  
ირთო, მოიკაშმა, სარედ  
იქცა, მაყურებელს კი ასე  
მიმართა:

შემდეგ კი მას მიესალმნენ  
პოეტი ლილი ნუცუბიძე,  
არქიტექტორი გივი თო-  
ლაძე, რომელმაც იქვე და-  
ხატა მსახიობი და გადას-  
ცა სურათი წარწერით:  
„მსოფლიო ჰიაურელი“.

გულთბილი სიტყვით მი-  
მართა სამეცნიერო საკვ-  
ლევო დიანოსტიკური  
ცენტრის დირექტორმა, მე-  
დიცინის მეცნიერებათა

დოქტორმა მაგული ჩხოზაძემ, ნორჩმა პოეტმა სალომე ბენიძემ, ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობმა, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა გიჟო კაკაურიძემ, საზოგადოება „ქუთაისელის“ პრეზიდენტმა ლევან სვანაძემ, შემდეგ კი სტენაზე გამოჩნდა მწეპა — ფაღლიძან „ხევსურული ხალადა“ და ხევსურებით აივსო სტენა: ღმერთმა ამადლობელი, კახა დავლაძე, დათო და გვაგა სუჭაძეები, ლაშა ხარაზიშვილი, რეზო კისკიძე, აჩიკო ბანეთიშვილი, შალვა სახამბერიძე, დათო ნემსაძე, ოთარ გოგელაშვილი, გიორგი სვინტრაძე და მათ შაირობაში სიმღერით გამოიწვიეს საყვარელი მსახიობი, რომელიც ისევე სტენაზე, მაყურებლის თვალწინ გადაიქცა მწეპალად და საცემვოდ გაჰყვა პატარა ხევსურელთაც, რომელსაც შუაში ჩაუდგა ყველას მოულოდნელად სტენაზე პარტერიდან აკრილი რესპუბლიკის სახალხო არტისტი კოტე მახარაძე, მაგრამ პატარებმა აჯობეს და ამქერად საყვარელ მეუღლესაც კი არ აცალეს მასთან ცეკვა. კოტე მახარაძის სტენაზე გამოჩენით ისარგებლა მოსწავლე გიორგი მემჭარიაშვილმა და მამლის წელთან დაკავშირებით შეასრულა მამლის

სიმღერა, მის საპატივცემულოდ, ხოლო ბებიებმა მაკა კოლუაშვილმა, თეათლაშიძემ, ეკო ტორტაძემ და ქეთი ჭოლაძემ გაითამაშეს სტენა მუსიკალური სპექტაკლიდან „წითელქულა, ბემო და მაფია“, რითაც კიდევ ერთხელ დაადასტურეს ბებიების უმრავლესობა და შესაძლებლობები. ყველაფერ ამას კი ფორტპიანოზე აკომპანიატორობას უწევდა კონცერტმეისტერი გულჩინა უურაშვილი.

სტენაზე რიგრიგობით ჩაიარა ყველა იმ ფილმისა და სპექტაკლის ტრაფარეტზე აღნიშნულმა სათაურებმა, რომელშიც კი უთამაშია ქალბატონ სოფიკოს. „წუთისოფელი ასეა“-ს სიმღერის ფონზე კი თმაგათერთებული, აცრემლებული სიღონა — მოსწავლე თამუნა კალანდაძე იდგა შუა სტენაზე და ღოცავდა სოფიკოს გმირებს, მერე სტენა დაიკავეს მუსიკალურ - იუმორისტულმა პაროდულმა ანსამბლმა „მხოლოდ შენ ერთს“, რომელთა გამოჩენამაც გვირგვინი დაადგა ამ ულამაზეს საღამოს.

დასასრულს მაყურებელთა წინ ისევ საყვარელი მსახიობი, სიხარულის ცრემლებით სავსე თვლებით სოფიკო ჭიაურელი დადგა, რომელსაც უკვე თითქოს საუბარიც კი გაუქირდა.

— ამ პატარებმა შენდა გადაარჩინონ საქართველო. მათ უნდოდათ ჩვენთვის ეჩვენებინათ თავისი ნიჭი, სიყვარული ადამიანებისადმი და მხოლოდ ასეთი სიყვარული გადაარჩენს ჩვენს ერს, ასე ერთად დგომით ვუშველით სქართველოს, ჩვენს მიწას, ჩვენს ხალხს, ჩვენს შვილებს, ვიყოთ ასე ერთად მუდამ, როგორც დღეს ვართ. მაღლობა ხალხში — და მაყურებელი ფეხზე დაუდგა საყვარელ მსახიობს, რომელსაც შეეგებნენ ისევ მისი საყვარელი ყარაჩოხელები, ფილმიდან „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“, სიმღერით ჩამოაცილეს სტენიდან და გამოატარეს პარტერი, სადაც ყველა სიმღერთა და ტაშით, თვითული მაყურებელი ცალცალკე თითო ვარდსა და ყვავილს უფენდა ხალხში მიმავალ მსახიობს, რომელსაც საჩუქრად მწეპალას პორტრეტი, წიგნი „ქუთაისი“ და ავტოგრაფებით სავსე ამ საღამოს მაუწყებელი აფიშა მოჰქონდა.

და ასე დასრულდა ეს საღამო, რომელსაც თითქოსდა არა აქვს დასასრული, რადგან მსახიობი დარჩა არა სტენაზე, არამედ ხალხში, იმ ხალხში, რომელსაც იგი უწომოდ უყვარს და კარვად იცის ხელოვნების ფასი.

წერილების კრებული

„არასდროს დაიბნელება“ თამარ გომართელის მეთხუთმეტე წიგნია. ამ საინტერესო წერილების კრებულში მკითხველი გაეცნობა ძველი თბილისის მგოსან-აშუღებს, რომელთაც გარკვეული წვლილი მიუძღვით თბილისის ლიტერატურულ ცხოვრებაში.

ვინც გაეცნობა თამარ გომართელის სქელტანიან ნაშრომებს, მის მდიდარ, საინტერესო არქივს სახალხო თეატრების შემოქმედებას რომ ასახავს, მისი ბიოგრაფიის მდიდარ ფურცლებს, მოისმენს მის საუბარს საკვლევი მასალის ირგვლივ, უმალ დარწმუნდება, რომ მის ლეაწლს ხოტბას შეასხამდნენ ქართული მწერლობისა და სცენის ძველი კორიფენიც კი, შესაძლებელი რომ ყოფილიყო და თვალით ეხილათ, შესწრებოდნენ ქართული კულტურისათვის გაწეულ მის თავდაუზოგავ შრომას, იშვიათ გულმოდგინებას.

ღირსეულად დაფასდა ქალბატონი თამარის ამაგიც. იმ ფუნდამენტური ნაშრომებისათვის, რომელიც ხელოვანმა ქალმა სახალხო თეატრების კვლევას მიუძღვნა, მას მრავალი ჯილდო აქვს მიღებული, მაგრამ მკვლევარისათვის განსაკუთრებით ღირსსახსოვარია და გამოსარჩევი ის ბედნიერი დღე, როდესაც თბილისის უნივერსიტეტში წიგნისათვის „ბილიკები ხელოვნების მწვერვალები-საყენ“, უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებელთა საბჭომ, რექტორატმა აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის მედალი გადასცა.

თ. გომართელი შთაგონებით წერს მუშათა თეატრის სათავეებზე, ასევე ნათლად წარმოაჩენს ძველი თბილისის მგოსან-აშუღთა — დავით გივიშვილის, გიორგი სკანდაროვას, ჰაზირას, იეთიმ გურჯის, მუშა-პოეტების — იოსებ დავითაშვილის, გიგო ხეჩუაშვილის, დავით გაბრუაშვილის, ბეგლარ ახოსპირელის, მიხეილ ლელაშვილის, დავით ლუკაშვილის და სხვათა დაუფიქვარ სახეებს...

აშუღობა ეპოქის დამახასიათებელი მოვლენა იყო. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი ასე გვიხსნის სიტყვა აშუღის მნიშვნელობას — აშუღი არის მგოსანი, რომელიც საკრავზე ამღერებს თავის ლექსებს. ყველა აშუღს თავისი საყვარელი საკრავი ჰქონდა. ჰაზირა დაირით ამბობდა საქართველოს ხოტბას, ასე მიმართავდა საქართველოს დიდებულს: „აღსდექ, თამარ დედოფლო, შენთვის სტირის საქართველო!“ ბრმა აშუღებს განსაკუთრებით ჭიანჭური ჰყვარებიათ. დილის სიმღერას მათსავით ტკბილად და გრძნობით არავინ უკრავდა... ცხადია, აშუღები რომ არ ყოფილიყვნენ, ჩვენი ძველი სიმღერები დავიწყებას მიეცემოდა. აშუღები ხალხს თავიანთი სიმღერებით სიღუბჭირეს უმსუბუქებდნენ. როგორც ავტორი აღნიშნავს, მათ არც სახალხო თეატრების ცხოვრებაში ეკავათ უმნიშვნელო ადგილი. წიგნში საინტერესოდ არის აღწერილი, თუ რა დიდ სიხარულსა და აღფრთოვანებას იწვევდა როგორც სცენისმოყვარეთა, ისე მაყურებელთა შორის ყოველი მისი გამოჩენა თეატრში. ავტორი საკმაო ყურადღებას უთმობს საკრავებს შორის დღედუქსა და ზურნას

პოპულარობას, მათზე დამკვირვლებს, რომელთაც არაერთხელ მოუხიბლავთ ილია და აკაკი. რა სასიხარულოა, რომ ქართული დუდუკის აღორძინების საქმეს თითქმის სამი ათეული წელია წარმატებით ემსახურება მედუდუკეთა ანსამბლი „სოინარი“ რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტის გრ. ქსოვრელის ხელმძღვანელობით — ნახვასით აღნიშნავს თამარ გომართელი.

იოსებ დავითაშვილი, გიგო ხეჩუაშვილი, დავით გაბრუაშვილი, ანტონ განჯიყარელი, ბეგლარ ახოსპირელი, გიორგი შინატეხელი, ლადო იაშვილი, შაქრო ნავთულელელი, ივანე მჭედლიშვილი, გიორგი ჯაბაური, — აი მელექსენი. მომღერლების საბრძოლო სტუდისკეითებამ ილია ქავეკავადისა და აკაკი წერეთლის ყურადღება მიიპყრეს.

„იოსებ დავითაშვილი მხოლოდ ერთი ათეული წელი მოღვაწეობდა ჩვენს ლიტერატურაში და ბევრის დაწერა ვერ მოასწრო, მაგრამ რაც დაწერა, — აღუნიშნავს ილია ქავეკავადეს, — იმაში ისეთი მარგალიტები ამოირჩევა, რომ კაცს დაატკბობს აზრითაც და სიტყვებითაც... მისი ბევრი ლექსი ხალხურად გადაქცეულა, როგორც მაგალითად: „იზარდე მწვანე ჭეჯილო, დაპურდი, გახდი ყანაო, იქურთხოს მისმა მარჯვენამ, ვინც გთესა მოგიყვანაო“.

ქალაქური ხალხური პოეზიის წარმომადგენელთა გვერდით მკითხველი უთუოდ დიდი ინტერესით მიადევნებს თვალს იმ ადამიანთა ცხოვრებისა და შემოქმედების გზას, რომელნიც დაუნდობლად აკრიტიკებდნენ თავისი დროის ბუტანელ ყოფას, მლიქვნელობას, გაუტანლობას, იმეამინდელ სინამდვილეში არსებულ სხვა მანკიერ მხარეებს... ასეთთა შორისაა ია ევალაძე (იაკობ ცინცაძე), ნიჭიერი პუბლიცისტი, რედაქტორ-გამომცემელი, პედაგოგი, რომელმაც თავისი მწვავე პუბლიცისტური წერილებით მალე მიიქცია მკითხველი საზოგადოების ყურადღება.

ცნობილია, რომ 1897 წელს იას მოთხრობის — „სურათები მოწაფეთა ცხოვრებიდან“ დაბეჭდვის გამო გაზეთი „ივერია“ რამდენიმე თვით დაიხურა, ხოლო არაკისათვის („რას იცინით“) იგი სამი წლით ლენქორანს გადაუსახლებიათ. იქნებ, ამიტომაც იყო, რომ იმხანად დიდი ქართველი მსახიობისა და საზოგადო მოღვაწის ვ. გუნიას მიერ დაარსებულ გაზეთს („ცნობის ფურცელს“) განსაკუთრებული ინტერესით ეწაფებოდა ქართველი მოსახლეობა, თვით რედაქტორი აცნობდა ხელისმომწერთ, რომ გაზეთის გავრცელებას ერთგვარა უწესრიგობა დაეტყრო, რადგან მკითხველი ერთბაშად მოგვაწყდაო.

ცხოვრების სიღუბეჭირისაგან გაწაფებულ მწერალს გულრი ასეთი მოძმოსათვის უჩუქებია, ერთი მთვანი იყო არჩილ ახვლედიანი, რომელსაც ერთხელ ალტაცებაში მოუყვანია საქართველოში მოღვაწე ჩეხი ლოტბარი იოსებ რატილი: „ჩეხია ხომ წინ არის საქართველოზე, მაგრამ იქაც კი არ შემინიშნავს ესოდენ სასიხარულო მაგალითიო“. ეს ალტაცება ქართული ქოროს პირველ ლოტბარში ქველმოქმედ მედუქნეს არჩილ ხვედელიანს გამოუწვევია. მოსწონებია იქ გამეფებული იშვიათი სისუფთავე და განსაკუთრებით ვაკვირებია ის, რომ ყველა იქ მყოფნი ურნალ-გაზეთს კითხულობდა. როგორც ხვედელიანიან საუბარში შეუტყვია ქართველი მედუქნის მეშვეობით ყმაწვილები ეცნობოდნენ ქართულ მწერლობას, ხოლო თვით ხვედელიანი მხურვალე მონაწილეობას იღებდა სახალხო ბიბლიოთეკის დაარსებაში, რომლის კომიტეტის წევრიც იყო და ყოველგვარ შრომას ეწეოდა. სწორედ მის ხსოვნას მიუძღვნა

ია ეკალაქემ 1897 წელს თავისი მოთხრობა „კრებაზე“, ავტორი ასე გვოხატავს არჩილ ხვედელიანის პორტრეტს:

„კრებაზე შემოვიდა მაღალ-მაღალი და ტანწვრილი, სანდომიანი შეხედულების ყმაწვილი კაცი. პირველადვე ეტყობოდა, რომ მორცხვი უნდა ყოფილიყო. მართლაც, შემოვიდა თუ არა კარებში, ყველას მოწიწებით საერთო სალაში უძღვნა, ბატონებს ვახლავარო, წაიბუტბუტა და მთლად გაწითლებული იქვე, კარებთან აყუდა. კალმუხის ქუდი ილიაში ამოიღო და მოწიწებით ბოდიში მოიხადა:

— მაპატივეთ, ბატონებო, რომ დავიგვიანე.. განა არ მოგესხნებათ მართხელა მედუქნის საქმე... არაჲნა მყვანდა, რომ დუქანში დამეყენებინა და ვიდრე არ დავკეტე, წამოსვლა ვერ მოეახერხე“...

„ვის გაუგონია ვაჭრის გულწრფელობა და უანგარობა, თავის დუქანს არ გასცილებია და როგორ შეიძლება მედუქნეზე ნეკროლოგი და ქებაო“. — წერდნენ გამოსათხოვარ წერილში ავტორები არ. ორმოცადე, სპ. ჰელიძე და ა. იმედაშვილი, მაგრამ ხვედელიანი სულ სხვა კაცი იყო, ის მეტად პატოსანი და ფართო შეხედულების ადამიანი იყო, დიდ სამსახურს უწევდა ყოველ ზეგნს საზოგადო საქმეებს, და განსაკუთრებით მეგობრობდა ჩვენებურ ყმაწვილ-ცაცებს, მოზარდ თაობას, შეგირდებს და სხვათა... საკვირველი ის იყო, რომ თავის საეპროში თითქმის მთელი სკოლა გაჰმართა, სადაც ანბანის, ქართული ჭერა-კითხვის უცოდინარი ქართულ წერა-კითხვას სწავლობდა“ (ცნობის ფურცელი, 1897, № 213).

წიგნში მკითხველი მრავალ ისეთ სახელს შეხვდება, რომელთა შესახებ ავტორი სადა, დახვეწილი, ხატოვანი ქართული ენით გვიამბობს, თუ როგორი სიყვარულით ეზიდებოდა თითოეული მათგანი წლების მანძილზე პოეზიის, ხელოვნების ტვირთს. აი, თუნდაც დაუსრუტელი ენერჯისა და დაუცხრომელი სულის პატრონი ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, საბავშვო ქურნალ „ნაკადულის“ რედაქტორი მარიამ დემურია, ღარიბთა ქომაგი, მაშვრალთა დამხმარე, თბილისის სახალხო კითხვის საზოგადოების თეატრალური სექციის ხელმძღვანელი, ყოველგვარი ორგანიზაციული საქმის სულისჩამდგმელი, მრავალი ნიჭიერი მსახიობის აღმოჩენი, სახალხო თეატრთან ინტელიგენციის დამაკავშირებელი; ილია ზურაბიშვილი — კლასიკოსთა მხატვრული პროზის მთარგმნელი, ზაქარია ფალიაშვილისა და ვანო სარაჯიშვილის ახლო მეგობარი, მათი მუსიკალური ნაწარმოებების შემფასებელი, მიუყვაროებელი რეცენზენტი, მხატვრული სიტყვის ოსტატი, ქართული მუსიკის მემკვიდრე, უბადლო პორტრეტების (მაკო საფაროვა-აბაშიძე, ვასო აბაშიძე, ნატო გაბუნია, ლადო მესხიშვილი) შემქმნელი, საუკეთესო მოცეკვავე, შთამბეჭდავი მსახიობი... ეკატერინე გაბაშვილი, ილიკო ქურხული, იოსებ გრიშაშვილი, მარიჯანი, მოსე თოიძე, გუგული ბუხნიკაშვილი, მარიამ გარიყული...

პერიოდული პრესის ფურცლებზე სისტემატურად ქვეყნდება თამარ გომართელის შინაარსიანი წერილები. მკითხველი კიდევ ბევრს მოელის მისგან. უკვე მზადდება მისი ახალი წიგნი ღირსეულ მამულიშვილებზე, სათაურით „ცისფერი მედალიონები“.



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

№ 5—6 (201) 1993 რ. Тбилиსი  
Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

---

**გარეკანის პირველ გვერდზე:**

საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი თემურ ჩხეიძე.

**გარეკანის მეოთხე გვერდზე:**

სცენა თ. ჩხეიძის სპექტაკლიდან „ოტელო“ (ე. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრი)

---

**ტიქნიკური რედაქტორი**

**მამუკა გამყინიშვილი**

**კორექტორი**

**მარინე ვასაძე**

---

გადაეცა წარმოებას 22/IX—93 წ.

ხელმოწერილია დასაბუქლად 30/XII—93 წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6.

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 755.

ტირაჟი 500.

ინდექსი 76143

ფასი ხელშეკრულებით.

---

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

---

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

Типография Союза театральных деятелей Грузии,

Тбилиси, ул. М. Цинамдзгвришвили, № 133

408/1

საქართველოს  
ბიბლიოთეკა

