

F 567

2000

ქართული
საზღვროთა

თუაშვილი

და

1

2000

ცხოვრება



სცენა სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლიდან „ნანგრევთა შორის“

ფოტო — ზ. ცინცილაძე, სანათა — ი. გიგოშვილი

F567
2000



თეატრი და ცხოვრება

ჩუბაქაძის
გაზეთი გამოდის

საქართველო, თბილისი

გამოცემის
დირექტორი,
ნოდარ გუგუშვილი,
პირველი მოხელე,
გვარამია სოსო,
გამომცემი-მფლობელი,
ნათელა გუგუშვილი,
თარგმანი,
თარგმანი.

1
2000
იანვარი
თებერვალი

1919-1926 „თეატრი და ცხოვრება“
1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

შინაარსი

ქართული თეატრის დიდი იუბილესათვის

საქართველოს პრეზიდენტს ბატონ ელვარდ შევარდნაძეს	3
საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პლენუმები	5
საქართველოს სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები	8
ელვარდ შევარდნაძე - ხელისუფლება ყველაფერს გააკეთებს იმისათვის, რომ ეს თარიღი ღირსეულად, მაღალ დონეზე აღინიშნოს	9

სკეპტაკლავი

მარია ჩუბინიძე - „ხელოვნება“ კ. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიურ თეატრში	10
გუბაზ მეგრელიძე - ახმეტელის თეატრი ხელახლა დაიბადა	19
ლამარა ღონღაძე - „ნანგრევთა შორის“	24

დიალოგი

ხათუნა წულაძე - ქაღალდზე ყველაფერი გვაქვს, რეალურად - არა. (საუბარი კინომსახიობთა თეატრში)	30
--	----

ქუთაისის თეატრალური ცხოვრება

ლევან გაბრიჭიძე: თანამდებობა სახელისთვის არ მინდა	40
მანანა არონაშვილი - ოცდაათი წელი ბავშვების სამსახურში	43

იუბილე

ვასილ კეენაძე - 70	45
ნინო მაჭავარიანი - საუბარი ამავდართან	51
მელეა კუჭუხიძე - მისი უწმიდესობა რომის პაპი იოანე პავლე II - ცნობილი დრამატურგი კაროლ ვოიტილა	57

თეორიის საკითხები

მამუკა დოლიძე - ხელოვნება და თამაში	61
თემურ ჟღენტაძე - „შემოქმედებითი საქმიანობის“ ცნების განსაზღვრისათვის	71
ნინო მაჭავარიანი - შტრიხები აკაკი ვასაძის რეჟისურისათვის (დასასრული)	77
მზია ჯაფარიძე - ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა	84
მანანა ლალიძე - ინტელიგენცია და რეჟოლუცია. ანდრეევისა და მ. დავიანის პიესებში	92
გერასიმე ფირცხალავა - ბუნების სიუხვის საათზე დაბადებული	102

ქართული თეატრის დიდი იუბილეათვის



საქართველოს პრეზიდენტს ბატონ ელუარდ შავარდნაძეს

პატივცემულო ბატონო პრეზიდენტო!

2000 წლის 14 იანვარს სრულდება აღდგენილი ქართული თეატრის 150 წლისთავი.

ეს არის დიდი ისტორიული ეროვნული მოვლენა. გიორგი ერისთავის თეატრმა უდიდესი როლი შეასრულა ქართველი ხალხის ეროვნული ცნობიერების გაღვივების საქმეში.

1950 წელს გ. ერისთავის აღდგენილი თეატრის 100 წლისთავი აღინიშნა დიდ სახელმწიფოებრივ ღონეზე მთელს რესპუბლიკაში, ყველა ქალაქში. ორდენებითა და მედლებით დაჯილდოვდა თეატრის ასზე მეტი მუშაკი, ას ორმოცამდე მოღვაწეს მიენიჭა სხვადასხვა წოდება. ამ ფაქტს ფართოდ გამოეხმაურა საკავშირო პრესაც. საქართველოში გამოიცა სპეციალური საიუბილეო წიგნი, გაზეთი და ჩატარდა სხვა მრავალი ღონისძიება.

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ აღდგენილი პროფესიული თეატრის 150 წლისთავი აღინიშნოს დიდი სახელმწიფოებრივი მასშტაბით. ეს იქნება არა მარტო ქართული თეატრის, არამედ ქართული მწერლებისა და სხვა შემოქმედებითი დარგების იუბილეც, რადგან სწორედ თეატრი აერთიანებს მათ. ამიტომ იყო, რომ ქართველმა მწერლებმა: გ. ერისთავმა, ილიამ, აკაკიმ, ვაჟამ, ა. ყაზბეგმა და სხვებმა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ტრიბუნად აქციეს თეატრი. დამოუკიდებელი, თავისუფალი საქართველოსთვის იბრძოდნენ გ. ერისთავი და მისი თანამოაზრეები.

საქართველოს
ქართული
თეატრი

იმედი გვაქვს, რომ დიდ სახელმწიფოებრივ დონეზე აღინიშნება აღდგენილი პროფესიული თეატრის 150 წლისთავი, რისთვისაც უნდა შეიქმნას სახელმწიფო კომისია, შედგეს შესაბამისი ხარჯთაღრიცხვა საიუბილეო ღონისძიებების ჩასატარებლად. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ იუბილე ჩატარდეს თეატრის საერთაშორისო დღეს – 27 მარტს.

ბატონო ელუარდ!

კარგად არის ცნობილი თქვენი დიდი მზრუნველობა ქართული კულტურისადმი. იმედი გვაქვს, რომ 150 წლის იუბილე თავისი მასშტაბით მომავლის რწმენას ჩაუნერგავს ქართულ თეატრს, ახალ იმპულსს მისცემს მთელი ქართული კულტურის განვითარებას.

პატივისცემით,

*შემოქმედებითი კავშირების გაერთიანებული
საბჭოს თავმჯდომარე,
თამაზ ღივიტიანი,
საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე,
გიგა ლორთქიფანიძე,
კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარე,
ელდარ შნაბელაძე,
მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე,
გობი ონიანური,
საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე,
ვაჟა ახარაშვილი,
არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარე,
პასტანო ღვინიაძე,
საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების თავმჯდომარე,
მანანა ასმუტელი.*

განიხილავენ ქართული თეატრის პრობლემებს



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პენუემები

15 ნოემბერს გაიმართა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მორიგი პენუემი, რომელმაც დღის წესრიგში დააყენა ერთადერთი საკითხი თეატრის მუშაკთა დამოუკიდებელი პროფკავშირის შექმნის შესახებ. პენუემს ესწრებოდნენ თეატრების ხელმძღვანელები, მსახიობები, რეჟისორები, თეატრმცოდნეები, კულტურის მუშაკთა პროფკავშირების წარმომადგენლები.

პენუემი გახსნა ბ-ნმა გიგა ლორთქიფანიძემ.

გიგა ლორთქიფანიძე: ჩვენმა დღევანდელმა მძიმე მატერიალურმა და სულიერმა მდგომარეობამ მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ შექმნილიყო თეატრის მუშაკთა პროფკავშირი, რომელშიც გაერთიანდებოდნენ არა მხოლოდ შემოქმედებითი ჯგუფები, არამედ თეატრში მომუშავე სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები – სცენის მუშები, გამნათებლები და ამ ორგანიზაციას ექნებოდა კონკრეტული მიზნები – ერთმანეთისთვის დახმარების ხელის გაწვდენა – კაცი ვერ დაგვიმარხავს, მშვიერისთვის ვერაფერი მიგვიცია. სხვაგვარს დახმარებისთვის მე ვერ ვხედავ. ჩემთვის პროფესიულ კავშირს ის დანიშნულება აქვს, რომ ამ ორგანიზაციას ჰქონდეს თანხები, რათა მატერიალურად გაუმართოს ხელი ადამიანებს და ასევე დაცვას შემოქმედის უფლებები. თეატრის მოღვაწეთა კავშირს არ გააჩნია ოფიციალური ძალა, რომ დაცვას ხელოვანი შევიწროებისაგან, როცა ირღვევა კანონი. უცხოეთში პროფკავშირების დანიშნულება იმაში მდგომარეობს, რომ როდესაც ირღვევა დამქირავებელსა და დაქირავებულს შორის დადებული ხელშეკრულების რომელიმე პუნქტი, ის იცავს დაზარალებულის პოზიციებს. ჩვენ ერთგვარი სტერეოტიპი შემოგვრჩა საბჭოთა პერიოდიდან, როდესაც ავადმყოფ მოქალაქეს საავადმყოფოში აგზავნიდნენ ან სანატორიუმში მატერიალური შეღავათებით ან სულაც საზღვარგარეთის საგზურებს აძლევდნენ პროფკავშირები. დღეს ჯანმრთელობის დარგში განხორციელდა რეფორმა და არც ექიმი მისით კმაყოფილი და არც ავადმყოფი. ვინ ჩაატარა რეფორმა და ვის სასარგებლოდ, გაურკვეველია. ერთი ცხადია – ადამიანი თუ გახდა ავად, ფული თუ არ აქვს, უნდა მოვედეს. მისი სოციალური დაცვა დღეს აღარ არსებობს.

ჩვენი ორგანიზაცია ნებაყოფლობითია. მე ვფიქრობ, რომ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის და პროფესიული კავშირის საწევროები შეიძლება გაერთიანდეს. ჩემი აზრით, ალბათ, 6000-7000 კაცი მაინც ვიქნებით. კავშირები მხოლოდ შემოქმედებითი მუშაეები არიან. ახლა საუბარია პროფკავშირებზე მხოლოდ. საწევრო იქნება 1 ლარი. ეს პროფკავშირები თეატრის მოღვაწეთა კავშირისაგან დამოუკიდებელი ორგანიზაცია იქნება. მამსადაძმე, ერთი რომელიმე პიროვნება კი არ დაიცავს დაზარალებული ადამიანის უფლებებს, არამედ - ორგანიზაცია. ახლა სიტყვა მინდა გადავცე გიორგი მარგველაშვილს.

გიორგი მარგველაშვილი: ამ საკითხზე პირველად არ ვიყრიბებით, მაგრამ იმედაა, ეს შეკრება ბოლო იქნება, რადგან საკანონმდებლო ბაზა უკვე მთლიანადაა ჩამოყალიბებული. უკვე მიღებულია კანონები კულტურის, შემოქმედებითი კავშირების, თეატრის შესახებ. ამჯერად მტკიცდება დებულება კულტურის სამინისტროს მიერ. თეატრის კანონმა ისეთი მღელვარება გამოიწვია, რომ ამის გამო პარლამენტში განათლების, კულტურის, მეცნიერების და სპორტის კომისიის რიგგარეშე შეკრებაც კი დაგეგვირდა.

გიგა ლორთქიფანიძე: ამ შეკრებასთან დაკავშირებით უნდა გიპასუხოთ (მიმართავს ავთო ვარსიმაშვილს), რომ იურისტი აღარ გვეჭირდება. იუსტიციის მინისტრს მივწერე, რომელი კანონია პირველადი, შრომის კანონი თუ თეატრის კანონი თეატრის მოღვაწეთათვის-მეთქი, მივიღე პასუხი, რომ ჩვენ უნდა ვიხელმძღვანელოთ მხოლოდ და მხოლოდ თეატრის კანონით.

გიორგი მარგველაშვილი: თეატრის კანონის გათვალისწინებით, თეატრმა მინიმუმ სამწლიანი ხელშეკრულება უნდა დადოს მსახიობთან. არ მესმის, რატომ უნდა უშლიდეს ხელს ეს პირობა ახალი მსახიობის მოყვანას თეატრში ან რატომ ზღუდავს ის ხელმძღვანელის უფლებებს (კითხულობს დოკუმენტს, ხელმოწერილს ჯონი ხეცურიანის მიერ).

გიგა ლორთქიფანიძე: თეატრის კანონი არ ეწინააღმდეგება შრომის კანონს, რომელშიც წერია, რომ ხელშეკრულება შეიძლება დაიდოს ერთი, ორი ან სამი წლით. თეატრში ეს ხელშეკრულება მინიმუმ სამწლიანი უნდა იყოს, რათა მსახიობმა შეძლოს თავისი შემოქმედებითი უნარის სრული გამოყვანა.

გიორგი მარგველაშვილი: მანევრირების საშუალება თეატრის ხელმძღვანელს მაინც ეძლევა. მას შეუძლია მსახიობთა გარკვეული ნაწილი 3-წლიანი ხელშეკრულებით გააფორმოს, ზოგიერთი კი როლისთვის მიიღოს მხოლოდ დროებით, ახალბედას - 6 თვიანი ვადა მისცეს გამოსაცდელად. ეს დასაშვებია.

ჩვენ გადავწყვიტეთ ჩამოგვეყალიბებინა წმინდა პროფესიული კავშირი, რომელიც გააერთიანებდა ყველა მუშაკს, დასაქმებულს ჩვენს სფეროში, რო-

მლის მთავარი საქმიანობა იქნებოდა დამქირავებელსა და დაქირავებულს შორის ურთიერთობების კოორდინირება. ამ ურთიერთობის მესამე მხარე უნდა იყოს პროფკავშირი, რომელიც ამ ურთიერთობებს და ხელშეკრულებებს განიხილავს.

კამათში მონაწილეობა მიიღეს: ავთო ვარსიმაშვილმა, ნათელა არველაძემ, ასმათ ტყაბლაძემ, გურამ ბათიაშვილმა, სანდრო მრევლიშვილმა, სემიდა ჯმუხაძემ, ნოდარ გურაბანიძემ, ჯემალ დაღანიძემ, დათო ანდლულაძემ, მანანა გოდერძიშვილმა, ალექო შალუტაშვილმა, გივი ჩუგუაშვილმა, კოტე მახარაძემ.

სთმკ გამგეობის პლენუმმა დაადგინა: მოწვეული იქნას თეატრის მუშაკთა პროფესიული კავშირის დამფუძნებელი ყრილობა.

14 დეკემბერს ჩატარდა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობის სხდომა, რომელზეც განხილული იქნა ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებული პრობლემური საკითხები.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარემ ვივა ლორთქიფანიძემ გამგეობის წევრებს გააცნო პრეზიდენტ ელუარდ შევარდნაძისადმი გაგზავნილი მიმართვა. 2000 წლის 14 იანვარს ქართულ თეატრს აღდგენის 150 წელი უსრულდება. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის დაგეგმილი აქვს, რაც შეიძლება ფართოდ და სრულყოფილად აღნიშნოს ეს მნიშვნელოვანი თარიღი. ამისათვის კი საჭიროა სერიოზული მომზადება. გადაწყდა, ქართული თეატრის აღდგენის 150 წლისთავი აღინიშნოს თეატრის საერთაშორისო დღეს. გადაწყდა, რომ იუბილეს ფარგლებში თეატრისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმმა მოამზადოს ქართული თეატრის ისტორიის ამსახველი ექსპოზიცია, ჩატარდეს სამეცნიერო სესია, გამოიცეს ალბომი და გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“. სწორედ საზეიმო დღისთვის გაიცეს სთმ კავშირის ყოველწლიური პრემიები. გადაწყდა, რომ საიუბილეოდ გამოიცეს ვასილ კიკნაძის წიგნი „ქართული თეატრის ისტორია“. თბილისში ჩატარდეს ეროვნული დრამატურგიის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლების დეკადა.

გამოითქვა მოსაზრებები ეროვნული თეატრალური პრემიის დაწესების, საპატიო წოდებების აღდგენის თაობაზე.

გამგეობის სხდომაზე შეიქმნა ქართული თეატრის 150 წლისათვის მომზადებული ღონისძიებების მომწყობი სამუშაო ჯგუფი: დათო ანდლულაძე, ნათელა არველაძე, გურამ ბათიაშვილი, ნოდარ გურაბანიძე, ავთანდილ ვარსიმაშვილი, გოგი მარგველაშვილი, სანდრო მრევლიშვილი, კოტე ნინიკაშვილი, ალექო შალუტაშვილი, ვია ცქიტიშვილი, ანზორ ქუთათელაძე, ხელმძღვანელი – ვასილ კიკნაძე.

საქართველოს სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები

ნიმუში

საქართველოს პრეზიდენტის 1999 წლის 30 დეკემბრის ბრძანებულებით ქართული კულტურის გამორჩეულ მოღვაწეთ მიენიჭათ 1999 წლის სახელმწიფო პრემიები.

თეატრის დარგში სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები გახდნენ:

ბალეტმეისტერი **გიორგი ალექსიძე** – 1997-1998 წლების მანძილზე თბილისში განხორციელებული დადგმებისათვის: „დრამატული ბალეტები“ და „თემა ვარიაციებით“.

რეჟისორი **აშოტ დიმიტრაშვილი**, მსახიობები: **ზორა ბაჰანაძე** (პამლეტი), **თათული დოლიძე** (პერტრუდა), **გურამ სალარაძე** (კლავდიუსი) – თეატრალურ ცენტრში განხორციელებული სპექტაკლისათვის „პამლეტი“.





იდუარდ შევარდნაძე: ხელისუფლება ყველაფერს გააკეთებს იმისათვის, რომ ეს თახილი ღიხსეუდად, მალად დონეზე აღინიშნოს

ყურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორმა ასეთი კითხვით მიმართა საქართველოს პრეზიდენტს ბატონ ედუარდ შევარდნაძეს.

– ამ ერთი თვის წინათ საქართველოს შემოქმედებითი ორგანიზაციების ხელმძღვანელებმა მოგმართეს წინადადებით, რათა სახელმწიფოებრივად აღინიშნოს ქართული თეატრის 150 წლისთავი. ქართულმა თეატრმა უდიდესი როლი ითამაშა ქართველი ხალხის სულიერი ფორმირების საქმეში. დღეს ზოგს მიაჩნია, რომ საქართველოში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა მაშინ დაიწყო, როცა ხალხი ქუჩაში გამოვიდა, სინამდვილეში კი ქართული თეატრი ქართულ მწერლობასთან ერთად აღვივებდა ხალხში ეროვნული დამოუკიდებლობის იდეას. ასე რომ ეს თარიღი ერთობ მნიშვნელოვანია საქართველოს ისტორიაში. ქართული თეატრის, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის დღევანდელი საფინანსო მდგომარეობა არ გვისახავს იმედს ღირსეულად აღინიშნოს ეს თარიღი. მოგეხსენებათ, დღეს ძალიან უჭირს ქართულ თეატრს.

თუ შეიძლება გვითხრათ, როგორი იქნება ხელისუფლების დამოუკიდებულება ქართული თეატრის 150 წლისთავისადმი, რომლის აღნიშვნაც განზრახულია მარტში – აღმოუჩინთ თუ არა მას დახმარებას?

ედუარდ შევარდნაძე:

შემიძლია განვაცხადო: ხელისუფლება ყველაფერს გააკეთებს იმისათვის, რომ ეს თარიღი ღირსეულად, მაღალ დონეზე აღინიშნოს, თანაც არა მარტო დედაქალაქში, არამედ საქართველოს ყველა მხარეში, ყველა კუთხეში, ყველა ქალაქში. საბედნიეროდ, თეატრების რაოდენობა გაცილებით მეტია, ვიდრე ოდესმე. ამდენი თეატრი საქართველოს ისტორიას არ ახსოვს.

რაც შეეხება ფინანსურ სიდნელებს, ეს რეალურია, მაგრამ ჩვენ შევეცდებით, შეძლებისდაგვარად დავეხმაროთ. ეს ღონისძიება შეიძლება ჩატარდეს მარტშიც, მაგრამ მე უფრო მიზანშეწონილად ჩავთვლიდი, რომ იგი ჩატარდეს მაისში, ან ივნისში – საპრეზიდენტო არჩევნების შემდეგ.

ბოლოს და ბოლოს, ისე იქნება, როგორც თეატრის მოღვაწენი გადაწყვეტენ. მთავარია, ჩვენ მზად ვიყოთ. შეიძლება მარტშიც ჩატარდეს, შეიძლება ცოტა მოგვიანებითაც, მაგრამ, მთავარია, ღირსეულად აღინიშნოს.



თარ თავთან ჯანყის დასაწყისია. ადამიანი ერთდება სამყაროს, ადამიანებს და ასე, თანდათან იქცევა მარტოსულად.

მამაც მარტოსული ადამიანია და როგორც ყველა მარტოსული, ისიც გამოვლინდ, უფრო ზუსტად, მის მიერ შექმნილ სამყაროში ცხოვრობს, თუცა ამ სამყაროშიც ვერ აღწევს სულიერ სიმშვიდეს, რადგან აქ მას საკუთარი თავისაგან დასამალი ნიღაბი სჭირდება. ამ ნიღბის მიღმა მამია, რაგინდ პარადოქსულიც უნდა იყოს, „სიძველეთა ერთგული“ სნობია მხოლოდ, რომელიმაც კარგად იცის, რომ ხელოვნებაზე საკუთარი აზრის გამოთქმა-არგამოთქმით ქვეყნაზე არაფერი შეიცვლება და სწორედ ესაა რომ სტანჯავს. სერგოს უკანასკნელი საქციელი (როდესაც ის ექვსი ათას ლარს გადაიხდის ანტირეპის ნახატში) პირდაპირ თავდადართში უშუაღბს მამიას მიერ წლების განმავლობაში შექმნილ ხელოვნების ნიმუშთა კომპლექსური შემფასებლის „იმიჯს“. ადამიანი-მეგობარი, რომელიც მან გამოძერწა, დანტისტ გოგუაძის, ჯაგულების და სხვა ახლადგამოჩენილი „ავტორიტეტების“ თანამართლე ხდება. ერთადერთი ადამიანი (ივანე არ ითვლება), რომელიც მანამდე მამიას არაორდინალური აზრებით, ორიგინალური ქცევებით აღტაცებული იყო, ახლა მას „დალატობს“ და „თანდთან“ დამოუკიდებელი ხდება. სერგოს დამოუკიდებლობის მოპოვებისადმი პათოლოგიური შიში მამიას არახრულფასოვნების კომპლექსისგან არის განპირობებული. მისთვის ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, რა გარდატეხა ხდება სერგოს ბუნებაში. მას მხოლოდ ის აღეკვება, რომ დამოუკიდებელი სერგოსათვის იგი შესაძლოა აღარ წარმოადგენდეს უპირველეს ავტორიტეტს, რაც ნიშნავს მამიას შექმნილი ნიღბის ქვეშ შეღწევას და საკუთარი თავის არასრულფასოვნების შეგრძნებას უძმაფერებს.

სერგო – პროფესიით დერმატოლოგი, მამიასთან შედარებით უფრო მშვიდია. მისი ბუნებრივი სურვილია, ყველაფერზე იქონიოს საკუთარი აზრი და თუ ეს უკანასკნელი სხვის აზრს არ დაემთხვევა, მამიასგან განსხვავებით, მასში ტრავგიულ განცდებს არ აღძრავს. სერგოც სნობია; ისიც, როგორც მამია, ნიღაბმორგებული ადამიანია; როგორც ჩანს, სე-

რგო ჩვეულებრივი, უბრალო ადამიანი იყო, მაგრამ რაღაც პერიოდში (ეს ალბათ, ის პერიოდი, რომელიც მამია აწერს, დიდი ხნით მივატოვე მეგობარი, სწორედ ამ დროს გაჩნდა ორივესთვის ნიღბის ძეხვის აუცილებლობა), სერგო ვეღარ დააკმაყოფილა საკუთარმა თავმა და შეცვლა განიზრახა. მცდელობა მტკიცეყოფილი და მშფოთიანე აღმოჩნდა. მან მარტობას „ავტორიტეტთა“ საზოგადოება არჩია. ამ საზოგადოებამ მას გარეუული ძალა მიანიჭა, ძალა მეგობრის წინააღმდეგ გალაშქრებისა. სერგო მზადაა მამიას ის თვისებები, რომლებიც ერთ დროს მას ალფიროვანდუნდ, გააცამტვეროს, არარაობად აქციოს, მხოლოდ იმიტომ, რომ მან თავის თავში ვერ გამოიწახა ძალა მამიასნაირი გამხდარიყო.

სერგოსაც მის მიერ შექმნილი სამყარო უფრო ნგრევისაკენ მიაქნებს, ვიდრე სულიერი წონასწორობის აღდგენისაკენ.

ერთი შეხედვით, სერგო და მამია ძლიერი და ბრძოლისუნარიანები არიან. მაგრამ პიროვნული ძლიერების დასამტკიცებლად მუდმივად ბრძოლა უფრო სისუსტის ნიშანია, ვიდრე სიძლიერის. ისინი მნიშვნავ კონფლიქტის დაწვებამდე იყვნენ ძლიერები, რადგან იყვნენ ისეთები, როგორებიც იყვნენ და არა ისეთები, როგორებიც სურდათ ყოფილიყვნენ.

ადამიანი უნდა მიიღოს ისეთი, როგორიც არის – ხელოვნების ნიმუშის მსგავსად მისი რაიმე კონკრეტული კრიტერიუმით შეფასება შეუძლებელია. მამიასა და სერგოს შორის კონფლიქტი მამინ დაიწყო, როდესაც ადამიანურ ინსტინქტებს აღარ ენდნენ და ერთმანეთის შეფასება დაიწყეს; და, როდესაც აღმოჩინეს, რომ ერთმანეთს სულაც არ ჰგავდნენ, გულუბრყვილოდ ივითხეს – რამ დაგვამეობრა და ამ ხნის მანძილზე რა გვექონდა საერთო?

ნიღბების ბრძოლა დაიწყო, მაგრამ – ნათელია, ეს ბრძოლა არცერთის გამარჯვებით არ დასრულდება, რადგან ეს არის ბრძოლა საკუთარი თავთან, ბრძოლა, როდესაც არაფერია გასაყოფი, ვინმეს რომ რამე დარჩეს.

ივანე მამიასა და სერგოსთან შედარებით ნაკლებად განათლებული და კულტურული ადამიანია (მას ოთხშვი უკიდია ნახატი –

„ნაკლებნი“, რომელსაც არანაირი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია, მაგრამ ის ძვირფასია იფანესათვის, იმიტომ, რომ მამამისის დახატულია, მასში სჭარბობს რაღაც პირველყოფილური, ინსტინქტური. მისი მისია ამ სამთა ურთიერთობაში მეგობრობის შენარჩუნებაა.

ივანეს პიროვნების ჩამოყალიბებაზე არსებულმა გარემომ დიდად იმოქმედა. იგი დაბრუნებული ოჯახის შეიღია; ორმოცი წლისაა და მხოლოდ ახლა ქმნის ოჯახს, თან არც მანერქამინც საყვარელ და სასურველ ქალთან.

ივანე მთელი ცხოვრება რაღაცას თმობდა. როგორც ჩანს, დედასთან ურთიერთობაში იგი მორჩილი შეიღია იყო, ქმარც მორჩილი იქნება. თავისი პროფესიაც დამოუკიდებელია ნათესავების ხატით მისთვის უცხო და არასასიამოვნო საქმეს მოჰქონდა ხელი. მაგრამ ეს მორჩილება ივანეს ბუნებრივი მოთხოვნილება არ არის. ეს ნაყოფია იმ შიშისა, რასაც მარტოობის, მარტოდ დარჩენის შიში ჰქვია. მან ყველანაირად იცინა, რა საშინელებაა მარტოობა, ალბათ არასასურველი ადამიანის გვერდით ყოფნაზე უფრო საშინელი. „საღამოობით ხომ მარტო ვრჩებოდი? ვითრისაგან მარტო. შინ მარტო ვბრუნდებოდი და ამ მომაკვდინებელი სიმარტოვისაგან თავი რომ დამეღწია, ყველაფერს ჩაერთავდი ხოლმე, რაც ხმას გამოსცემდა“ – ამას ამბობს ივანე, ადამიანი, რომელიც ერთი შეხედვით, ყველაფრისადმი ვულგარილია. მას გამოცდილი აქვს მარტოობის ხისასტიკე (სერგოს და მამიასაც, მაგრამ ისინი ამას ხმამაღლა არ აღიარებენ. საბოლოოდ, ეს შიშია, რომ აძლევენ მათ პირად ამბიციებს და ერთმანეთისაკენ აუცილებელ ნაბიჯს ადგმენინებს), ამიტომ არ დაუშვებს, რომ მეგობრებმა ერთმანეთი დაკარგონ. მათ ერთმანეთის გარდა ხომ არაინი ჰყავთ? ადამიანისათვის ხომ არაფერს არ შეუძლია შეცვალოს ადამიანი.

ამიტომ ივანეს ნაკლებად აღელვებს „ანტრიამე“ თეთრია, ფერადი, თუ ის საერთოდც არ არსებობს. იგი ხედავს, რომ ნახატი, რომელიც რამდენიმე დღეა მათ ცხოვრებაში გაჩნდა, მათ ურთიერთობას საფრთხეს

უქმნის და ეს აფიქრებს. სერგოს და მამიას მოსაზრებები მისთვის უმნიშვნელოა, იმიტომ, რომ ამ თეთრ ტიღონზე ნებისმიერ დროს შეიძლება დაიხატოს რაიმე, რაც ასევე ნებისმიერ დროს შეიძლება გაქრეს. ადამიანი ამ ნახატის მიღმა ისხამს ხორცს, ამ ტიღონს მიღმა არსებობს და სწორედ ეს არის მთავარი.

ანტრიამის თეთრმა ტიღომ თავისი მისია შეასრულა. მან აირეკლა ადამიანური ურთიერთობები, უარყოფითი მხარე თითქოს აისხლიტა და საბოლოოდ დაარწმუნა გმირები, რომ მას (ცხოვრებას) ვერავითარი ძალა ვერ შეცვლის; რომ ამოთა ადამიანური ურთიერთობების გაწირვა იმის გამო, რათა სხვას ცხოვრება ისეთად დაანახო, როგორც შენ ხედავ. ამის მიღწევა შეუძლებელია, რადგან მამიაც კი, როდესაც თეთრ ტიღონზე რაიმეს დახატვას განიზრახავ, დროთა განმავლობაში იგი (სინერგულ შემთხვევაში მოთხილამურე) სივრცეში გაიცრიცება, სურათი კვლავ პირველყოფილ სითეთრეს დაიბრუნებს და ყველა მიხვდება, რომ მოთხილამურე დროებითია, ტილო კი – მარადიული; დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე.

იასინია რიზას პიესის ამგვარ პრობლემათა სცენური ვერსიის შექმნას ემსახურება მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი, რომელსაც საფუძვლად დაედო არა ორიგინალური, არამედ გადმოქართულებული ვარიანტი.

მიუხედავად იმისა, რომ პიესის პრობლემათა რიგი არ წარმოადგენს რომელიმე სინერგული ერის ან საზოგადოების საკუთრებას და იგი ზოგადად საკონტრარო ხასიათისაა, რეჟისორმა მანერქამინც ქართულად ადაპტირებულ ვარიანტს მიანიჭა უპირატესობა. უპირველეს ყოვლისა, იმ მოსაზრებით, რომ სპექტაკლის თანამედროვე მაყურებელს მოქმედ გმირებში საკუთარი თავი უკეთ დაენახა.

თამაშ გოდერძიშვილის მიერ შექმნილი პიესის გადმოქართულებული ვარიანტი შენანიშნავად ერეკება ორიგინალის ტექსტში გაწეწვნილ იდეას და სრულყოფილად, უნარეზოდ გადმოგვცემს მას. ამავე დროს, სცენაზე ეხედავთ ქართულ გმირებს: მამიას, სერგოს და ივანეს; ქართულ სინამდვილეში მოქცეულებს, ქართული მეტყველების მანერით (გმი-

რთა სასაუბრო ენა ყოველდღიური ქართული სამეტყველო ენაა, ჭარბონებით თუ „პათეტიკური“ გამოთქმებით).

სპექტაკლის სცენური გაფორმება სადაა. პიესაში ასეთი რეპარაჟია: „ინტერიერში არაფერი იცვლება, კედელზე გაკრული სურათების გარდა“. სპექტაკლში კი, რეჟისორის მიერ ეს სურათებიც უარყოფილია. მთელ დეკორაციას წარმოადგენს სამი თეჯირი, რომელიც სპექტაკლში მონაწილე სამი ადამიანის, სამი სამყაროს არსებობაზე მიანიშნებს; თეთრი ხალიჩა, ოთხი სკამი და თეთრი სურათი. რაც შეეხება ამ უკანასკნელს, როდესაც პიესას კითხულობ, ეს თეთრი ტილო რაღაცნაირად იყვებება შენს გონებაში, მაგრამ მის სრულიად ჩამოყალიბებას ვერ ახერხებს, რადგან გაბნევა მის შესახებ პერსონაჟების აზრთა სხვადასხვაობა.

სპექტაკლში კი, რეჟისორისათვის ამ ტილოს შექმნა საკმაოდ საპასუხისმგებლოა. თემურ ჩხეიძემ ეს პრობლემა ყველაზე უბრალოდ, თუქცა, საკმაოდ სახიფათოდ გადაჭრა. სცენაზე თეთრი სურათია, დაახლოებით შეტრი და სამოცი მეტრსა და ოცზე; თეთრი, აბსოლუტურად თეთრი. არც ის თეთრი წვრილი გარდიგარდმო ზოლები ჩანს, რომელიც პიესაშია ნახსენები. მაყურებელი თავიდან იბნევა და უნებურად მაშის ემხრობა, მისი თანამოაზრე ხდება, მასში საკუთარ თავს ხედავს. მაგრამ შემდეგ, როცა ქმედება იშლება, სერგოს სიმართლეც ცხადი ხდება და ივანეს ნამდვილი ბუნებაც იყვებება.

თემურ ჩხეიძე, საზოგადოდ, ყოველ სპექტაკლში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრობას, მხატვრული ელემენტების ეფექტს და მუსიკას. სპექტაკლში „ხელოვნება“ კი იგი შეგნებულად უარს ამბობს სათეატრო ხელოვნების ამ მეტად მნიშვნელოვან გამომსახველობით ხერხებზე, რათა უმთავრესი პრობლემა ადამიანი და ადამიანთა შორის ურთიერთობათა რთული კონსტრუქციები სპექტაკლში მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობთა შინაგანი ქმედების არქიტექტონიკაზე აეგო და მაყურებლისათვის განსაკუთრებული სიმომწეული დაენახებინა, რომ არაფერი უფრო ფასეული არ შეიძლება იყოს, ვიდრე თავად ადამიანი და მისი სამყარო, ადამიანთა შო-

რის არსებული კავშირები, რომ ყველაფერი და მათ შორის ისეთი ამაღლებულიც და ესთეტიკურად დახვეწილიც, როგორც ხელოვნებაა, ამ სამყაროს ნაწილია მხოლოდ, ყველაზე სრულყოფილი და ინტელექტუალური.

რასაკვირველია, რეჟისორის მიერ მხატვრულ ხერხთა უარყოფა საკმაოდ დიდი რისკია სპექტაკლისათვის, რადგან მაყურებელი მოკლებულია ემოციური აღქმისათვის საჭირო კომპონენტებს (განსაკუთრებით მუსიკას). მაგრამ ამ სპექტაკლის მიზანს მაყურებლის გონების დაძაბვა უფრო წარმოადგენს, ვიდრე გრძნობათა აშლა.

ასე დარჩა სამი მსახიობი ზურბაძე ყოფილ, მიხეილ გომიაშვილი და ალექსი მახაროზიშვილი სცენაზე „გამომწელებული“, მხოლოდ საკუთარი თავისა და ერთმანეთის იმედზე. მათ სცენაზე ზღმოსაჭიდი (ამ სიტყვის ყოველმხრივი გაგებით) არაფერი აქვთ — გრძნობების, ემოციების, აგრესიის გამოვლინების დროს.

ერთადერთი, რამაც შეიძლება მსახიობებს პერსონაჟთა ხასიათის წარმოჩენისას გარეგანი დახმარება გაუწიოს, არის კოსტუმები. სერგო — თანამედროვე ხელოვნების თავყვანისმცემელი თანამედროვე ტანსაცემელთა გამოწყობილი. მამია — სიმკვლეოთა ერთგული — უბრალო, საკმაოდ შეღავებული კოსტუმით წარუდგება მაყურებელს. ივანეს კი ჩვეულებრივად, არაფრით გამოჩენულად აცვია.

ამით იწყება და მთავრდება რეჟისორის „დახმარება“ მსახიობებისათვის. სხვა ყველაფერი დამოკიდებულია მსახიობზე, რომელმაც უნდა გამოძეწოს არა მარტო გმირის ურთულესი ხასიათი, არამედ სრულიად უიარაღოდ, მხოლოდ საკუთარი ოსტატობის მეშვეობით უნდა შექმნას ის განწყობა, რაც თითოეული მიზანსცენისათვის და მთლიანად სპექტაკლისათვის ორგანული იქნება.

პიესაში გმირთა ურთიერთობის თავისებურებანი რაიმე რეპარაჟით მინიშნებული არ არის. თითოეული გმირის ხასიათი ცალკე და ერთმანეთთან მიმართებაში სხვადასხვა სახით შეიძლება იქნას დანახული და წარმოჩენილი.

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში მსახიობებმა ზუსტად მიაგნეს ერთმანეთთან ლოგი-

კური კავშირის დამამყარებელ თვისებათა ერთობლიობას. კონფლიქტის დასაწყისში, განვითარების თუ დასასრულის მომენტში ზუსტად არის მოძებნილი გმირების ხასიათების ის თავისებურებები, რაც ამ კონფლიქტს იწყებს, ავითარებს და ასრულებს.

საქეტაკლში თითოეული გმირის სიტყვა თუ ქმედება ნიუანსურ კავშირშია დანარჩენ გმირებთან და ცხადია, არასწორად გაპარული სიტყვა თუ მხერა უკვე თვალმისაცემი გახდება. მაგრამ „ART“-ში გმირთა ფსიქოლოგიური ჭიდილისა და ბრძოლის ფონზე, სცენაზე ვხედავთ მსახიობებს, რომელთა შორის სრული პროფესიული ურთიერთგაგებაა.

ზურაბ ყიფშიძისა და მიხეილ გინიაშვილის დუეტს მაყურებელი უკვე იცნობს თემურ ჩხეიძის საქეტაკლიდან „ამა“. ეს საქეტაკლიც ფსიქოლოგიურ საქეტაკლითა რიგს მიეკუთვნება. ამიდ იმის თქმა მინდა, რომ ამ მსახიობებს, ამ ჟანრში, ერთმანეთთან მუშაობის გამოცდილება, თან ამავე რეჟისორთან, უკვე აქვთ და ურთიერთგაგების ფორმებს ალბათ შედარებით იოლად პოულობენ. რაც შეეხება ალეკო მახარაბლიშვილს, ის თითქმის უცხოა ამ თეატრისა და მსახიობებისათვის და მაინც, იგი აბსოლუტურად მორეგულია თემურ ჩხეიძისა და პარტნიორების მიერ შემოთავაზებულ პირობებს, მთლიანად საქეტაკლს და განსაკუთრებით თავის როლს.

ისევე როგორც პიესაში, საქეტაკლშიც კონფლიქტი გმირების ხასიათთა შეჯახებით იწყება და ვითარდება. როგორია თითოეული მათგანი საქეტაკლში? რა პიროვნულ სტრიხებს იძენს თუ პირიქით, იცდის თითოეული გმირი პიესის პერსონაჟთაგან განსხვავებით.

მამია – ზურაბ ყიფშიძე – ენერგიული, რიხიანი, პირდაპირი, იმპულსური ადამიანია, რომელიც ბევრს მოძრაობს, მაგრამ მაინც ერთ ადგილზეა გაჩერებული. მისი გმირი აღშფოთებულია მეგობრის საქციელით. უკვირს, რამ გადაადგმევინა სერგოს ეს ნაბიჯი, ვერ გარკვეულა, რას ნიშნავს თანამედროვეობის „შედგენა“, ანტრიაძე კი –

„მაესტრო“, მამინ რაღა უხარია და ადვრთოვანებს სერგოს?!

გმა გმირის შემფოთებიდან თითქმის ხასონარკუთამდე მსახიობის მიერ, ზუსტად არის გაველილი. გმირის შინაგანი კონფლიქტები ორგანულად არის შერწყმულ მსახიობის სიტყვასა და ქმედებასთან.

ზ. ყიფშიძის მამიასათვის დამახასიათებელია ნერვული სიცილი, საერთოდ სიცილის ვეღლანაირი ფორმა – დაცინვა, ჩუმი ირონია, გულანი სიცილი. მაგრამ იგრძნობა, რომ ეს არ არის სიხარულისა თუ მხიარულებისაგან გამოწვეული. ამის მიღმა შეიძლება ადამიანი დგას, რომლისთვისაც სიცილი მხოლოდ დაგროვილი ემოციებისაგან განტვირთვის ერთ-ერთი საშუალებაა. მამია ხომ მონდომებით მალავს თავის შინაგან სამყაროს ადამიანებისაგან. საკუთარი თავის და სხვთა დაცინვით ის ცდილობს თვლი აუხვიოს მეგობრებს და აფიქრებინოს, რომ ერთადერთი პრობლემა, რაც მას აწუხებს, ეს არის სერგოს მსოფლმხედველობა. მაგრამ მამიას ნიღაბი დიდხანს ვერ ძლებს. დახვეწილი ინტელიგენტის სახე თანდათან იცრისება. მისი მსჯელობა „ანტრიაძეზე“ თავიდანვე არ ჰგავდა ინტელექტუალურ კამათში ჩაბმული ადამიანის ლოგავს. ის საკუთარი სიმართლის დამტკიცების უნით შეაფრობილი ადამიანის ჩხუბია, რომელსაც კამათისაგან სრულიად განსხვავებული კანონები აქვს, უფრო დაუხვეწავია. მამიას რამდენიმე ხანს ვოფნის თავშეკავების გამოუშვავებული უნარი, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ამტკიცებს თავის სახეს – სახეს ადამიანისა, რომელიც ცდილობს შეცვალოს საკუთარი პიროვნება და რომელიც ამ მცდელობით დაღლილი მარცხდება.

ზურაბ ყიფშიძის მამია დაღლილი ადამიანია, რომელშიც იმედი და უიმედობა ერთად არის მოქცეული.

მსახიობისათვის, ბუნებრივია, გარკვეულ სირთულესთან არის დაკავშირებული იმის წარმოჩენა, რომ მის გმირს – მამიას სერგო ერთდროულად უყვარს და სძულს კიდევ. მას უყვარს სერგო, მაგრამ „ანტრიაძის“ შემსყიდვი სერგო მისთვის მიუღებელია. ზ. ყიფშიძის მამიაში კი ეს ორივე გრძნობა კარგად ჩანს, თან არა ცალკეულ მომენტებში,

მოქმედების მიხედვით, არამედ ყოველთვის, ნებისმიერ ქმედების დროს. ყველაზე დიდი აღმფიქვითებისას მაშინაც სერგო უყვარს, ყველაზე დიდი სიყვარულის დროს კი თეთრი ტილოს მყიდველი მეგობარი ახსენდება.

საბოლოოდ, მაშინაც გმირი (სხევე როგორც სერგო) თავის თავს უბრუნდება, ნაბრძოლი, მაგრამ მისთვის აღიარებული და მისაღები „ჭეშმარიტების“ გზაზე დამდგარი.

მიხეილ გომიაშვილის სერგო კი ცინიკოსია. იგი თანამედროვეობის ტიპური წარმომადგენელია და ამით ამაყობს. მას განსაკუთრებული ლტოლვა აქვს ყველაფერი „უთანამედროვეების“ მიმართ, პათეტურობაც ახასიათებს. მაგრამ იგრძნობა, რომ ეს მის სახეზე ოსტატურად აფარებული ნიღაბია, ოღონდ არა ვინმესგან დამაღების მიზნით მორგებული, არამედ სიტუაციის შესაბამისად შერჩეული.

როგორც ჩანს, მაშინაც მსგავსად, სერგოსაც სჭირდება გარემოცველი სამყაროსგან თავდაცვის საშუალება და ეს უკანასკნელი არის ცინიზმი. იგი დასცინის მაშინაც წყობიდან გამოვლას, მის უწინარობას აღიაროს თანამედროვეობის უბრაუტესობა, დასცინის ივანეს უნაიათობას, მაგრამ მაყურებელი გრძობს, რომ მოუხედავად იმისა, რომ ამ ცინიზმის გამოკლებას მისთვის გარკვეული შეება მოაქვს, სერგოს სულიერი სიმშვიდის აღდგენა მაინც არ მოჰყვება, რამდენადაც მისი სურვილები და ქმედება მის შინაგან სამყაროსთან თანაგრძნობას ვერ პოულობს. არ შეუძლია დერმატოლოგ სერგოს ხელოვნების ნიმუშზე მსჯელობა, იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ არ იცის, როგორ უნდა იმსჯელოს, ვისთან უნდა იმსჯელოს. მას შესაძლოა მოსწონდეს ან არ მოსწონდეს ხელოვნების ესა თუ ის ნიმუში, მაგრამ სერგო უკვე ამით აღარ კმაყოფილდება. მას უნდა თავისი მოსაზრება სხვაგვარ გაუზიაროს, დათანხმდეს, ეკამათოს.

სპექტაკლის დასაწყისში მ.გომიაშვილის სერგო მონდომებით და გამომცდელი მზერით უყურებს მაშინაც, როდესაც ეს უკანასკნელი „ანტრიაქს“ ათვალთვლებს. სერგომ იცის, რომ მაშინაც ეს ტილო არ მოეწონება, მაგრამ მთავარი მან გააკეთა; მან გაბედა და თავისი

აზრი გამოთქვა. ამ მომენტში ის მართლაც კმაყოფილია, იმიტომ, რომ თვითდასჯედობისათვის ბრძოლაში აქტიურად წაება.

მიხეილ გომიაშვილს დრუდლს უმსუქცია აყისობა. მან არა მარტო მაშინაც უნდა დაუმტკიცოს, რომ „ანტრიაქს“ თეთრი არ არის, მან ამაში უნდა დააჯეროს მაყურებელი, რომელიც მაშინაც მსგავსად მხოლოდ თეთრ ტილოს ხედავს. ახერხებს თუ არა მსახობი ამას? ეს მხოლოდ მასზე არ არის დამოკიდებული, ეს დამოკიდებულია მაყურებელზეც. მაშინაცნართათვის ამის შეგნება ძნელია, მაგრამ სხვისი დარწმუნება თუ არ ხერხდება, ეჭვი მაინც ჩნდება, არის კი ეს სურათი მხოლოდ თეთრი ტილო?

მ.გომიაშვილის სერგო საკუთარი თავის ჭეშმარიტ სხვის ძიებაში დაკარგული პიროვნებაა, რომელიც ცდილობს გამოიქცეს ამ გაურკვევლობიდან, მაგრამ გზებსაც არასწორად ირჩევს. ეს გზები, მართალია, თანდათან აახლოებს სერგოს მის მიერ შექმნილ და მოწონებულ სერგოსთან, მაგრამ იგივე გზები აშორებს მას საკუთარ მეგობარს, რომელთანაც კავშირის გაწყვეტა ტკივნეული მომენტია. ეს პროცესი ადრე თუ გვიან სრულდება, თუმცა, ზოგ შემთხვევაში საკვალად, პიროვნების გაორების შედეგით. მაგრამ სერგოს შემთხვევაში ეს საუკეთესო დასასრულია. სერგო თმობს აბიციებს და ადამიანებისაკენ ტრიალდება.

ივანეს როლის შემსრულებელი მსახობი ალექო მახარობლიშვილი ცეცხლზე პირველი გამოთინისთანავე გვანცდის გარკვეულ ინფორმაციას მისი გმირის შესახებ. მას სტუმარი ჰყავს (მაშინაც), ის კი, იატაკზე გარბინებული, თავგამოდებით ექებს ფლომასტრის თალფაქს. ივანე მუდამ რალაციით არის შეწუხებული, მაგრამ ცდილობს გულგრილობა შეინარჩუნოს. იგი მომთმენი და დამთმობია. სპექტაკლის პირველ ნახევარში იგი წარმოვედგება ინერტულ, თუმცა არა უზრუნველ არსებულ. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ის დედასთან წარმოთქმულ მონოლოგს ჰყვება, ცხადი ხდება, რომ ამ კაცს არ შეიძლება უღარდელი ცხოვრება ჰქონდეს.

ა.მახარობლიშვილის ივანე უბრალოდ ეკითხვი ადამიანი: გულწრფელი, თუმცა თუკი

მის მეგობარს ესამოყენება, ტყუილსაც იტყვის. მსახიობს იძენდა უყვარს და ესმის მისი გმირის ხასიათი, რომ ივანეს შერყევი ხასიათი, აზრთა ხშირი ცვალებადობა მაყურებელში არ იწვევს გაღიზიანებას. პირიქით, თუკი ვინმეში ეს თვისება უარყოფითად იქნებოდა მიჩნეული, მახარობლიშვილის მიერ განსახიერებულ გმირს ეს ღირსებადაც კი შეიძლება ჩათვალოს. ამის მიხედვით, ეფიქრობ, ის არის, რომ ივანეს ფუნქცია კეთილშობილურია – გაუცხოებული ადამიანების ერთმანეთისაკენ შემობრუნება.

ამ მიზნისათვის ივანე თმობს საკუთარ აზრს (თუ იგი გააჩნია), არ ემბრობა არც ერთს, არც მეორეს, ზედმეტი გაღიზიანების თავიდან აცილებისათვის; ითმენს საკუთარ შურაკცხყოფასაც, ხდება მათი გამშველბელი ფიზიკური ურთიერთშეხლამეზღის დროსაც. თმობს ვეულაფერს, რისი დათმობაც შეიძლება. მან ორივეზე კარგად იცის, რომ დათმობის პირველ პრობლემა პრობლემად დარჩება (მის პირად ცხოვრებაშიც ასეა; თუ ქორწილზე ქეთის დედინაცვალი მოვა, მაშინ ივანეს დედინაცვალი, იელიტაც უნდა მოვიდეს, მაგრამ ამ შემთხვევაში შშობელი დედის ფეხი არ იქნება ვაჟიშვილის ქორწილზე. არც ქეთი თმობს, არც ივანეს დედა. აქაც ივანემ უნდა იპოვოს გამოსავალი).

აღსანიშნავია ივანეს მონოლოგი. ივანე მეგობრებთან შეკრებაზე ორიოც წუთს და ივანეს და როდესაც გამოჩნდება, სცენაზე მონოლოგის კითხვით შემოდის. ეს მონოლოგი თითქოს დაგვიანებისათვის თავის მართლდება, მეგობრებისაგან მაინც რომ არ მიიღოს საყვედურები. თუმცა რა იცის, რომ საყვედური საუკეთესო პასუხი იქნებოდა იმასთან შედარებით, რაც შემდეგ მან მეგობრებისაგან მოისმინა და გაიგო. ამ მონოლოგში ჩანს და იგრძნობა ბევრი რამ. ივანეს ხასიათი, დამოკიდებულება დედასთან, საცოლესთან, მეგობრებთან, მისი ცხოვრების წესი. ეს მონოლოგი ემოციურად დატვირთულია და ასევე ტვირთავს მაყურებელსაც.

აღეკო მახარობლიშვილს ივანე ხან იუპორით, ხან მოფერებით, ხან მამიასა და სერგოს ნამუსზე აგდებით ცდილობს დააზავოს ისინი, შეაგნებინოს, რომ „ანტრიაქს“ მათი

პაქრობით არც არაფერი შეემატება და არც დააკლებს; თვითონ ისინი კი ამ ბრძოლით ბევრს დაკარგავენ; რაც მთავარია, დაკარგავენ ერთმანეთს.

საბოლოოდ ივანე თავის ფუნქციას შეასრულებს. მამია და სერგო თავიანთ პირვანდელ ურთიერთობას უბრუნდებიან.

სპექტაკლის უმთავრესი იდეაა პიროვნების ინდივიდუალური მსოფლმხედველობის ფონზე ადამიანური ურთიერთობების წარმოჩენა. პრესაშიც და სპექტაკლშიც გარკვეული დონით არის მეგობრობის პრობლემა (ეფიქრობ, პიესაში ეს ვეულაზე მაფიოდ არის გამოხატული), მარტოობის პრობლემა (არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილი ადამიანის ბრძოლაც თვითდაპყდობისათვის. ეს პიესის ის შრეებია, რომელიც უკვე რეჟისორზეა დამოკიდებული, ფონად და ფორმად დარჩება თუ ერთ-ერთ მთავარ სათქმელად იქცევა).

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში, ეფიქრობ, აღნიშნული თემები მხოლოდ კონფლიქტის წარმართველ ხერხებად იქცა, რომელთა სრულყოფილად წარმოჩენამ ხელი შეუწყო რეჟისორის მთავარი სათქმელის გადმოცემა.

სცენაზე სპექტაკლის გმირები მუდმივად იცდიან განწყობილებას: დუმილიდან – განიხილებაში, განიხილებაში – დამშვიდებაში, სიმშვიდიდან – ძლიერ სულიერ ფორიაქში და ასე შემდეგ. ისინი ემოციური არსებები არიან და რაც არ უნდა ეცადონ, ამას ვერაფრით დაშლავენ. თავშეკავების უდიდესი მცდელობის მიუხედავად. მამია, როდესაც წყობიდან საბოლოოდ გამოდის, ხელს სტაკებს „ანტრიაქს“ და სერგოსკენ გაიწეებს. ამ სცენაში, სადაც თითოეული გმირის ნერვები უკიდურესობამდეა გამოშვლებული, ჩანს მათი ნამდვილი ბუნება. ვეულაზე კულტურული ადამიანიც კი, არა თუ სერგო და მამია, ადრე თუ გვიან ინსტინქტების მორჩილი ხდება. ამის დაეწეების და საკუთარი თავის გადაკეთების პროცესში ღრმად ჩაფლულმა მამიამ და სერგომ ერთმანეთთან საღი ურთიერთობის ფორმები ფორ-ნელა დაკარგეს. ახალმა და შექნილმა ფორმამ ისინი ისეთ დამოუკიდებლობამდე მიიყვანა, რომლის შემდეგ უკვე გაუცხოების პროცესი იწყება.

ცხოვრებამ გამოცდა მოუწყო მამიას და სერგოს. ისინი ჯერ ერთმანეთს პირველქმნილები შეახვედრა, დაამეგობრა, შემდგომ ნიღბების ძიება და მორგება აიძულა და ბოლოს ერთმანეთის დააპირისპირა, რათა მათი სიყალბით დაბინძურებული ურთიერთობა გაეფიქტრა, მათთვის ცუდი დაენახებინა და კარგი დაეტოვებინა.

მამიამ, სერგომ და ივანემ ამ გამოცდას გაუძლეს.

ისინი ნელ-ნელა იწყებენ თავიანთი საქციელების გაცნობიერებას. აცნობიერებენ იმას, თუ რატომ დაიწყო ყოველივე ეს და საით, როგორი დასასრულისაკენ მიდის იგი. ისევ ივანე გამოარეკვეს მათ და ისევ ინსტიქტი - შიმშილი. ბრძოლით დაღლილნი პატარა თასით წინ ზეთისხილს დაიდგამენ და შეექცევიან. შერიგება უკვე იწყება. რა მოხდება ბოლოს, როგორ მოექცევა თითოეული?

მოულოდნელად სერგო მამიას ფლომასტერს აწვდის და სთხოვს „ანტრიაქზე“ რამე დახატოს. მამია გაკვირვებულია, ივანე - შეშინებული.

დიდი, დაძაბული მოლოდინი. რას მოიქმნებებს მამია?

ზ. ყიფშიძის მამია ართმევს სერგოს ფლომასტერს და ჩერდება. ცოტა ხანში იგი უახლოვდება თეთრ ტილოს. მისი საქციელი გაშარვებულია (იგი მოფარფავის მოძრაობით მიემართება ნახატისაკენ), მაგრამ იგრძნობა, რომ მამიას ზუმრობისათვის სულაც არ სცალია. მისი გმირი დაძაბულია. იგი უახლოვდება „ანტრიაქს“, მაგრამ უკან ბრუნდება და კვლავ იგივე სცენას იმეორებს. სერგო კი მშვილად ადევნებს თვალებურს.

საბოლოოდ მამია ხატვას იწყებს. ორისამი ნერვული მოძრაობით მოთხილამურებს ხატავს და ჩერდება.

რამდენიმე ხანში სერგო ფხენილიანი ვედროთი ხელში შემოდის, ნახატთან ჩერდება და ჩერთი ტილოდან მოთხილამურის ამოშლას იწყებს.

სპექტაკლი თითოეული გმირის მონო-

ლოგებით სრულდება.

ივანე ბედნიერია, რადგან მისმა მეგობრებმა ბოლოს და ბოლოს შეეგნეს, რომ მათ ერთმანეთის გარდა არაფერი გააჩნიათ.

სერგო მაყურებელს გაანდობს, რომ მამიასაგან ვანსხევაებით, მან იცოდა, რომ ტილოდან ნახატი ამოიშლებოდა. მაგრამ მისი სიტყვები არ არის ნიშნისმოცება. ის აღიარებაა, აღსარებაა, რომელშიც კიდევ ერთხელ იგრძნობა, რომ სერგოს მამია უფრო უყვარს, ვიდრე ანტრიაქის თეთრი ტილო. თუმცა არც ექვსი ათასად შეძენილი „ანტრიაქი“ ვასწორა ბოლომდე. მან რაღაც მნიშვნელოვანი დათმო, მაგრამ იმდენად ძლიერია შეძენილი ნიღბის წებოვნება, რომ მისი საბოლოოდ ჩამოსხნა თითქმის შეუძლებელი ხდება. მით უფრო, რომ ამ ნიღბის ტარებას იგიც და სხვანაც უკვე შეეწვივნენ.

მამია კი ამბობს, რომ მისმა მეგობრებმა იყიდა თეთრი ტილო, რომელზეც დახატულია მოთხილამურე, რომელიც კვეთს ნახატს და სივრცეში უწინარდება. მამიაც უსახდლოდ კმაყოფილია. მან შესხლკ კიდევ ერთხელ გამოეხატა თავისი სიძარბოს უპირატესობა. მისი აზრით, არარაობას ფერი და ფორმა მინიჭა და ჟანრიც განუსაზღვრა. მან სერგოს კიდევ ერთხელ დაუმტკიცა, რომ ძლიერია და ამით კიდევ უფრო ძლიერ მოირგოს ის ნიღაბი, რომლის გარეშეც მასაც ვეღარ წარმოუდგენია და არც სურს საყუთარი თავის ხილება.

მართალია მამიამ დახატა, ფერები მიანიჭა „ანტრიაქს“, მაგრამ ბოლოს ისიც „აღიარებს“, რომ მის მიერ დახატული მოთხილამურე წარმავალია.

და ბოლოს, მიუხედავად საყუთარი „მეს“ უპირატესობის და საყუთარი სიძლიერის ურთიერთდამტკიცებისა, ორივე გმირი აღიარებს, რომ ყველაზე დიდი და ფაქიზი ხელოვნება ადამიანების ურთიერთობაა და რომ არაფრის ფასად მისი დანგრევა არ ღირს.

გუბან მკვრივად

ახმეტელის
თეატრი
ხელახლა
დაიბადა

შარშან, 14 იანვარს, ახმეტელის თეატრში გაიმართა „ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილი ზეიმი“ ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, რადგანაც ის, რაც იქ მისულმა თეატრალეებმა იხილეს, მათგან ყველაზე მდიდარი ფანტაზიის მქონეთა წარმოსახვის უნარსაც კი სჭარბობდა – წლების მანძილზე სრულიად სავალალო მდგომარეობაში ჩავარდნილი შენობის ნაცვლად, რომელიც ტოტალური ეკონომიკური კრიზისის ფონზე „სოფლის კლუბს“ უფრო დაემსგავსა, ვიდრე დრამატულ თეატრს, სტუმრები თანამედროვე სტანდარტების მოპასუხე მყუდრო, გამთბარ, ტექნიკურად შესანიშნავად აღჭურვილ თეატრში აღმოჩნდნენ (უთუოდ, იგივე „კრიზისი“ მაიძულებს განახლებული თეატრის ღირსებებზე საუბარი მისი შენობის ქვბით დავიწყო, თორემ სხვა დროს მისი პროდუქციის შეუასებით დავიწყებდი)!

ახმეტელელებმა იმ დღეს არა მხოლოდ სახეცვლილი შენობით გაგვიკვირეს არამედ იმ შესანიშნავი ახალი სპექტაკლის პრემიერითაც, მოგვიანებით ქართული თეატრის სეზონის ნამდვილ „ჰიტად“ რომ აღიარებდა და რომელიც, აგერ უკვე ერთი წელია, სრული ანშლავით თამაშდება მიუხედავად იმისა, რომ თეატრი ქალაქის ცენტრიდან საკმაოდ მოშორებით მდებარეობს.

დამეთანხმებით, სწორედ ასეთი მოვლენები გვინერგავენ რწმენას, რომ მთავარია სურვილი, საქმისადმი ერთგულება და მაღალი პროფესიონალიზმი, თორემ დანარჩენს – აუცილებლად მოეველება, თანაც, კარგად მოეველება, სულ რაღაც ნ თვის განმავლობაში! თუმცა, არც იმის უგულებელყოფა შეიძლება, რომ ქვეყნად არსებობს „ბედისა“ და მისი „გალიმების“ ფენომენიც. საქმე ისაა, რომ ასეთი თვალშისაცემი ცვლილებებისა და უდავო წარმატების მიზეზი, არსებული დასისა და იქ სამხატვრო ხელმძღვანელად შარშან ივლისში მისული რეჟისორის – დათო ანდრულაძის – იღბლიანი



ალიანსი აღმოჩნდა. ახლა ძნელია იმის თქმა, თუ როდის „მოეფინა ბედისწერას სახეზე ირონიული ღიმილი“ – მაშინ, როდესაც ახმეტელის თეატრი კიდევ ერთხელ დარჩა სამხატვრო ხელმძღვანელის გარეშე და საგონებელში ჩაყარდა თუ მაშინ, როდესაც მარჯანიშვილის თეატრმა, სრულიად ამოუცნობი მიხეხების გამო, დასთმო თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო რეჟისორი (რითაც, უკვე მერამდენედ, ვველა ღრმა საგონებელში ჩაგვაგდო)! ... ასე იყო თუ ისე, ბედის „ირონიული“ ღიმილი „კეთილი“ გაღიშებით შეიცვალა – ბატონ გიგა ლორთქიფანიძესა და ახმეტელელებს მეტად პროგრესული და შორსმჭვრეტელი აზრი დაებადათ დათო ანდლულაძისა და ახმეტელის თეატრის ალიანსის შექმნის თაობაზე. ეს აზრი იმხანად შვეიცარიაში ხანგრძლივი „ვიზიტით“ მყოფ დათოსაც მიაწოდეს...

– მე ვიცოდი, რომ „ახმეტელში“ შესანიშნავი შემოქმედებითი ძალები იყო, მაგრამ ისიც ვიცოდი, რომ იქ სადადგომო პირობები პრაქტიკულად არ არსებობდა. – იხსენებს დათო მოგვიანებით ჩემთან საუბრისას, – თანაც, ვენევაში კარგი პერსპექტივები გამოიჩნდა... მაგრამ რისკი ვოველთვის მიზიდავდა, ჰოდა ვერც ამჯერად დავრჩი გულგრილი – საქმეები გადავვლე და წამოვედი, როგორც იტყვიან, ბედის გამოწვევა მივიღე.

უღდა ითქვას, რომ „რისკი“ ორივე მხარისთვის ლირებული აღმოჩნდა – ახმეტელელები, ახლა უკვე ანდლულაძის თაოსნობით, გამალებით ჩაერთნენ თეატრის ტექნიკური და შემოქმედებითი აღმშენებლობის პროცესში: აქ ერთდროულად მიმდინარეობდა შენობის რეკონსტრუქცია და ახალ, მრავალპერსონაჟიან სპექტაკლზე მუშაობა. შედეგი კი, როგორც მოგასხენეთ, 14 იანვარს განახლებულ თეატრში ნათამაშები პრემიერა იყო. იმ დღეს „ახმეტელში“ ნიჟიური ახალგაზრდა მწერლის, აკა მორჩილაძის ორი მოთხრობის მიხედვით



სცენა სპექტაკლიდან „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“

შექმნილი პიესა „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ დაიდგა.

– მე მშვენივრად ვიცოდი, რომ ეს იოლი წამოწევა არ იყო და რომ თეატრის რეკონსტრუქციის ფონზე სჯობდა უკვე გამზადებული დრამატურგიული ნაწარმოები შემერჩია, ეს საქმეს გამაძლიერებდა, მაგრამ სწორედ ამ ნაწარმოების დადგმა გადაწყვეტიე... პირველ რიგში იმიტომ, რომ ეს მოთხრობები, ისევე როგორც მათი ავტორის შემოქმედება საერთოდ, ძალიან მომწონდა... სხვათა შორის, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მეტად აქტუალური იყო ჩვენი თანამედროვეობისათვის, არამედ იმიტომაც, რომ მათში მნიშვნელოვან მხატვრულ ღირსებებს ვხვდავდი! თანაც, დასადგმელადაც ძალიან საინტერესო მენვენა, რადგან დიდ შესაძლებლობებს



სცენა სპექტაკლიდან „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“

იძლეოდა ჩემი და დასის ურთიერთგაცნობისათვის... ამ სპექტაკლში თითქმის მთელი დასია დაკავებული და როლებიც ისეთია, მსახიობთა მრავალფეროვან შესაძლებლობებს კარგად რომ ავლენს. რა თქმა უნდა, იმასაც ვგრძნობდი, რომ სპექტაკლს წარმატება ექნებოდა.

წარმატებაც არის და წარმატებაც! ახლა ნამდვილად გამოიჭირდება რომელიმე მსგავსი ხალხმრავალი სპექტაკლის გახსენება, რომელშიც არც ერთი, თუნდაც ეპიზოდური როლი, არ იყოს „უსასური“ და რომელშიც მსახიობთა მეტ ნაწილს ორჯერ ან სამჯერ უხდებოდეს რადიკალური გარდასახვა! გარდასახვა იქით იყოს, რამდენსამე ენასა თუ აქცენტზე საუბარი! სპექტაკლში, რომელიც კავკასიაში მიმდინარე ბოლოდროინდელი საეკლალლო მოვლენების ფონზე, ქართველთა „დაკარგული თაობის“ ცხოვრების რამდენსამე ეპიზოდზე მოგვიფიქრობს, მრავალფეროვან გმირთა ისეთი პალიტრათა შე-

ქმნილი, რომლის არც ერთი „ფერიც“ კარგახანს არ გახუნდება მაყურებლის მეხსიერებაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ისეთი სახეობის სპექტაკლი და გამოცდილი სცენის ოსტატებისა და შედარებით ახალგაზრდა თაობის ნიჭიერი მსახიობების კვლადაკვალ როგორებიცაა: ნუგზარ ყურაშვილი, ალექო ალავეძე, ვია ჯაფარიძე, მიხეილ სეთურიძე, ნუგზარ ხიდურელი, ნელი ბადალაშვილი, შპია ტალიაშვილი, მაია ზედგენიძე. გოგა გორგასანიძე, ბესო მეგრელიშვილი, ზანა კაპანაძე, ვა-

ბტანგ ადემიშვილი, რუსუდან ლორია, რუსუდან კობიაშვილი, თამარ ბეჟუაშვილი, ვაჟა ციცილოშვილი, მეველუ კუბატაძე, ვასილ შინაშვილი, შალვა ბახტაძე და ვალერი ტორთიჯაძე. „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“ ახმეტელის თეატრთან ახლახანს ჩამოყალიბებული თეატრალური სტუდიის წევრებიც მონაწილეობდნენ:

– ჩემი აზრით, ახალგაზრდები სწორედ თეატრში ეუფლებიან გველა მათთვის საინტერესო, თეატრთან დაკა-



სცენა სპექტაკლიდან „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“



„ღალატი“: ემა - ნ. ბურდული

ვეწირებულ პროფესიას, რადგანაც ჩვენ მათ საქმეში პრაქტიკული ჩართვის საშუალებას ვაძლევთ... დრო რომ გავა, თავად გააკეთებენ არჩევანს - ვის მხარობობა მოუნდება, ვის რეფისორობა და ვის სცენოგრაფობა... ჯერჯერობით კი გველანი თანაბრად ვსუნთქავთ „კულისებებს მტვერს“, მაინც ვე მტვერია ხოლმე მთავარი.

იმის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, რაც სცენაზე ვიხილეთ, ნამდვილად ასე უნდა იყოს!

2000 წლის დადგომას ანბეტელის თეატრი კვლავ პრემიერით შეხვდა. ამჯერად, წინა სპექტაკლისაგან სრულიად განსხვავებული რამ გადაგვეშალა თვალი. სამყაროში, ერთმომქმედებანი სპექტაკლი „ღალატი“, რომელიც თანამედროვე დრამატურგიის ერთ-ერთი კლასიკოსის, ჰაროლდ პინტერის შედარებით გვიანი პერიოდის პიესის მიხედვით დადგა და სასიყვარულო სამკუთხედზე მოგვითხრობს.

სრულიად გამოცხელები, მდიდრული და, ამავდროულად, „ინგლისურად“ სადა და დახვეწილი დეკორაციის ფონზე (მხატვარი აივენგო ჭელიძე), გამორჩეული სამი გმირი (მსახიობი: ნინო ბურდული, ზაზა ქაშიბაძე და გოგა გორგასანიძე) შე-

ტად მსუბუქი, სევდანარევი ირონიითა და ტრაგიკომიკური ელემენტების ისტატიური გამოყენებით „მიმოდის“ რეჟისორის მიერ გადებულ „ბენეის ხილზე“. ეს „ხილი“, რომელიც ადამიანისათვის დამასახიანებელ ორ, პოლარულად განსხვავებულ გრძნობას - ერთგულებასა და ღალატს - შორის ავისმოძსწავებლად „ირწყვია“, ანდულადისათვის აქამდე უჩვეულო, მაგრამ პოსტმოდერნისტული დრამისათვის ზედგამოჭრილი ესთეტიკითაა ნაკები. დარბაზიდან გამოსულ მაყურებელს ამბივალენტური გრძნობები ეუფლება; იგი ხან თანაუგრძნობს გმირებს, ხანაც ყოველ მათგანს სათითაოდ კიცხავს გულში... მაგრამ შინ მისული, შესაძლოა, კომპრომისულ გარიანტზე შეჩერდეს და უზომო სევდამ მოიცვას საკუთარი კონფორმიზმის გამო!

- პინტერი ძალიან მივევარს, როგორც დრამატურგია... თუცა, ამ ტიპის დრამატურგია ადრე არ დამიდგამს; პინტერი, რამდენადაც ვიცი, საერთოდაც პირველად დაიდგა ჩვენში. ამ კონკრეტულ პიესაზე კი ორი მიზეზით შევანერე ვურადლება: ძალიან მაინტერესებდა „მინიმალისტურ“ სპექტაკლზე მუშაობა, რაც ჩემი აზრით, არცთუ იოლი უნდა ყოფილიყო ხალხმრავალ და „ქმედით“ სპექტაკლებს ნაჩვევი ქართული სცენისათვის; თანაც, „კონფორმიზმის“ თემა, რომელიც ამ პიესაში წამყვანი თემაა, საკმაოდ აქტუალურია ჩვენი დღევანდელი საზოგადოებისათვის... კონფორმიზმი ის სენია, რომელიც თუ შეგვევარა, შენს ყოველ საქციელში იჩენს თავს, გინდ საყვარელი ადამიანის მიმართ იყოს და გინდ საჩვეწონი საქმის... გველაზე მეტად კი იმან მომხიბლა, რომ ეს ტიპიურად პოსტმოდერნისტული დრამაა - აბსურდიზმის ელემენტების რეალისტურ ფალობზე მორეკითა და თხრობის ეპიკური მანერით... თანაც, იმას თუ ვავითვალისწინებთ, რომ ამის შემდეგ

მთლად ეპიკური თეატრის მამამთავარს, ბრენტს მინდა „შევეჭიდო“, ალბათ, ქვეშეცნულად ამანაც მიბძვამ...

„ბიძგი“ შედეგებიანი აღმოჩნდა როგორც რეჟისორისათვის, ისე მსახიობებისა და მსახიობებისათვის (პირადად ჩემთვის, მაგალითად, ზაზა ქაშიბაძის, როგორც შესანიშნავი მსახიობის ფენომენის არსებობა ნამდვილი აღმოჩენა იყო ისევე, როგორც გოგა გორგასანიძის სამსახიობო ამპლიტუდა „ფალიაშვილის“ ქუჩის ბიჭიდან დახვეწილ ინგლისელამდე, რომ აღარაფერი ითქვას ნინო ბურდულის მიერ შესანიშნავად განსახიერებელი ქალის ურთულეს ფსიქოლოგიურ როლზე). „ღალატი“, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე რაფინირებული სპექტაკლია, უთუოდ დიდ სახელს მოუტანს თეატრს (თუმცა, ძნელია, იმის წარმოდგენა, რომ „ფალიაშვილის“ რეკორდი რაიმემ შეიძლება მო-

ხსნას).

ახმეტელის თეატრის შესანიშნავ დასა და მისი სამხატვრო ხელმძღვანელის დათო ანდლულაძისათვის არანაირი დაბრკოლება არ არსებობს, მად მართლაც სიერცობრივ-დროითი, რომელშიც იგი, სცენაზე იქნება ეს თუ ცხოვრებაში, ისევე ლაღად და მსუბუქად მოძრაობს, როგორც მისი ბოლო სპექტაკლის გმირები შუშით ნაგებ გამჭვირვალე, მუდმივად წრებრუნვაში მყოფი დეკორაციის ლაბირინთში!

ახმეტელელებმა თავიანთი თეატრის არსებობის მანძილზე სიმწარეც მრავლად იწვნიეს და, სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო ბევრი სამხატვრო ხელმძღვანელიც გამოიცივალეს, მაგრამ მათი „ზეობის ხანა“, ჩემი აზრით, უკვე დაიწყო, რადგან არსებობს ყოველგვარი საფუძველი, ვიფიქროთ, რომ ეს შესანიშნავი დასი აუცილებლად გაამართლებს იმ მაღალ სახელს, რომელსაც ატარებს!



„ღალატი“. ჯერი - ვ. გორგასანიძე; ემა - ნ. ბურდული

ლამბრო ლობიაძე

„ნანგრევთა შორის“

„ნანგრევთა შორის“ – ანალოგია დღევანდელობასთან თავიდანვე იმდენად ცხადაა, თუ არ იცი, რომ ვაჟას პოემასთან გაქვს საქმე, შეიძლება იფიქრო, სამეფო უბნის თეატრის დამდგმელ ჯგუფს სპექტაკლის სათაური სწორედ ამ მიზნით შეუთხზავსო.

ცოფა, ალბათ, არც ეს იქნებოდა, მაგრამ ამჯერად ეს ასე არ არის. დრამატურგს, რატომღაც ასეა მითითებული პროგრამაში, გაა არგანაშეილსა და რეჟისორ ცოტნე ნაკაშიძეს ვაჟა-ფშაველას პიესა „მოკვეთილი“ და ორი ეპიკური პოემა „სტუმარ-მასპინძელი“ და „ნანგრევთა შორის“ სწორედ ამ უკანასკნელის სათაურის ქვეშ გაუერთიანებიათ და სამეფო უბნის თეატრში წარმოუდგენიათ.

შემთხვევითი, ალბათ, არც ის არის, რომ რეჟისორმა, ჩვენი სინამდვილის გამო,

თავისი ტკივილისა და შეჭირვების გამოხატავად სწორედ ვაჟას ტრაგიკულ სამყაროს, ტრაგიკულ გმირებს მინდრება – მტრის შემოსევა, შინაგამცემი, უმოწყალორე ჩახოცილ სულთა ფორაიჟი, ნანგრევთა ღალადი...

„იმ ცოდვა-ბრალის სურათი, რაც იმ ერთ ღამეს მომხდარა, შაუნახია ჰაერსა, სცოცხლობს და როდი მომკვდარა“.

რამდენი ასეთი გაუთენებელ-დაუღამებელი დღე-ღამის ცოდო-ბრალი აქვს შემონახული ჩვენს ჰაერს! – ხსოვნას რა მოკლავს, როცა ჰაერიც ხსოვნას ინახავს და:

„სულითა ვცოცხლობთ ისევა როცა ლეშითა ვკვდებითა, რაც გვიყვარს მის სანახავად საფლავებიდან ვდგებითა“.

რეჟისორ ცოტნე ნაკაშიძის ჩანაფიქრით, ვაჟას გმირები, იქნება სწორედ „საფლავებიდან წამომდგარი“ ის მამახურები უნდა ყოფილიყვნენ, რომლებიც:

„მამუთარის ხმებითა ჩვენ გონებაში გვაგდებენ, რადგან ხშირადა ესცდებითა“.

მაგრამ, გვაგდებენ კი?! – აგერ, სულ ახლახანს არ იყო, სიძულვილით დაბრმავებულებმა და სამკვდრო-სასიცოცხლოდ დაპირისპირებულმა ქართველებმა, მტერიც რომ ბევრი ათარემეს და ერთმანეთის სისხლიც თავდავიწყებამდე სვეს?!

რა დასამალია, იზა გიგორშვილი, სამეფო უბნის თეატრის ერთ-ერთი შემქმნელი და მებატრონე, ყოველგვარი შეფარვის გარეშე იღვა დაპირისპირებულთა მისთვის მისალბე მხარეს. არ ვაპირებ იმის გარჩევას, რომელი ცდებოდა და რომელი იყო მართალი. ვაჟას სამყაროს მსგავსად, სინამდვილეშიც ხომ ჩონთასა და ბახას მსგავსი კაი ყმები ებრძოდნენ ერთმანეთს თავთავიანთი სიპართლის დასამტკიცებლად. მათი ტრაგიკული ბედის წინასწარგანსაზღვრულობა კი იმაში იყო, რომ სიპართლე ერთია და განუყოფელი. ამიტომაც იყო, რომ ამ გააფთრებულ ბრძოლაში, დათვის არ იყოს, სიყვარული რომ ვეღარ მოზომა და ბელი

კინაღამ შემოებრჩიო! — სამშობლოს სიყვარულით გონდაყარულ ქართველებს, სამშობლო კინაღამ ოხრად დარჩათ!...

იხა გიგორშვილის პოზიცია შემთხვევით არ მისხსენება. იფლისხმება და გასაკვირვებურის, თავის თეატრში იგი თავისი აზრისა და რწმენის აღმანიშნებს შეკრებად. და თუ გავითვალისწინებთ ურთიერთგაწირვის იმ მღერით მორევს, რომელიც ყველამ ერთად გამოვიარეთ, თეატრი სრულიად რეალური სამშობლოების წინაშე შეიძლება აღმოჩენილიყო — შურისძიების იარაღად ანდა საბრალდებო ტრიბუნად ფოფილიყო გამოყენებული.

საბედნიეროდ, ეს ასე არ მოხდა და რასაკვირველია, პირველ რიგში ეს თეატრის შემქმნელებისა და მეპატრონეების — იხა გიგორშვილისა და შერაბ თავაძის დამსახურებაა.

ფექტობ, საქებარია ისიც, რომ ისინი სწორედ იმას ეპატრონებიან, რაც თავად მოიპოვეს და აშენეს. ბევრისგან განსხვავებით, რომლებიც ისე გაბობოლდნენ სახელმწიფო თეატრებში, ისე თვითნებობენ და თავებლობენ, თითქოს სახელმწიფოს მიერ დაფინანსებული საერთო საკუთრება კი არა, მათი მამა-პაპის მიერ, სწორედ მათთვის დატოვებული მემკვიდრეობა იყოს. სახელმწიფო ხაზინა კი მათივე ყულაბა, სადანაც ამოკრფილ ფულებს, ვისაც უნდათ, იმას უწყალობებენ.

რას იხა, ეტყობა ესეც იმ ბნელი ინსტიტუტების საშინელი ინერციაა, რომლის ძალითაც, ყველა, ვისაც არ ეზარებოდა, მხოლოდ თავად იჩემებდა სამშობლოს სიყვარულის განუყოფელ უფლებას. თითქოს სამშობლო ძეხვიანი ბუტერბრადი იყოს, რომელსაც შენთვის გადაინახავ და როცა მოგივდება, მაშინ ჩაკეტილი!...

სულის განკურნება ყველას გვჭირდება. სამეფო უბნის თეატრმა, ამჯერად, ამისათვის, ვაჟა-ფშაველას მოუხმო. იქნება მისი სიტყვის სიბრძნის საღებუნმა „საფლავებიდან წამომდგართა“ აბორეგებული სულებიც დააამოს და აქ დარჩენილთ გაზარულ-გა-

ორებულიც. იქნება ყველა მიახვედროს, რომ სამშობლო თავდაიწყებამდე უნდა გიყვარდეს, მაგრამ ამის გამო, თანამომხმეს ველი არ უნდა გამოლადრო! რადგან თანამომხმეს შენი სამშობლოს ისეთივე ნაწილია, როგორც თავად შენ.

ცოტნე ნაკაშიძე: ვცადეთ, ეს რამდენიმე ნაწარმოები, პარალელური მონტაჟის გზით, ერთი აზრისთვის, ერთი იდეისთვის დაგვექვემდებარებინა. სათქმელი და იდეა კი, ასეთი გვინდა იყოს — დაპირისპირებულმა მხარეებმა დროა თავი დაანებონ ურთიერთბრალდებებს და თავისი წილი პასუხისმგებლობა და ცოდვა ორივემ იგრძნოს, მოინანიოს და ჭეშმარიტად განიწმინდოს. სპექტაკლის ამ იდეური ჩანაფიქრის ძირითადი განმხორციელებელი და ირავლივი დატრიალებული ცოდო-მადლის შემფასებელი არის გმირი, რომელსაც ასრულებს შესანიშნავი მსახიობი ზურაბ ცინცქლაძე. მისი მსახიობური მონაცემები, ნიჭი, გარეგნობა და კეთილშობილება ზედმიწევნით პასუხობს ჩემ მოთხოვნებს...

ცოტნე ნაკაშიძეს, გამოცდილ რეჟისორსა და ჭკვიან, განათლებულ კაცს, რასაკვირველია, კარგად ეცოდინებოდა, რა უნდოდა, მაგრამ ესეც ხომ არის, ერთია — რა გინდა? და შეორება — რა გამოდის?!

არ არის გამორიცხული მეც ვცდებოდე, მაგრამ ამ შემთხვევაში, რეჟისორი თავისი აზრის სხვადასხვა ნაწარმოებით რაც შეიძლება მეტად და მეტად დასაბუთების სურვილმა, მე მგონია, ცოტა ზედმეტად გაიტაცა. ეტყობა არც ვაჟას რომელიმე ერთ ნაწარმოებს ენდო და არც თავის თავს, თორემ ცნაკაშიძემ ალბათ, შესანიშნავად იცის, რომ ვთქვათ, მხოლოდ „მოკვეთილში“ შექმლო მოეძია ის სათქმელი, რისი გაცხადებაც ასერივად სურდა. „მოკვეთილში“ ხომ მტრისგან აოხრებული ქვეყნის ნანგრევთა დაღაღაც ისმის და მტერს შემოდოლილი თანამომხმის გამცემლური სუნიც ტრიალებს. თავთავიანი სიმართლის მაძიებელთა გზადანუელობაც არის და უაზრო მოქიშკოობით დაღვრილი სისხლიც.

სამშობლოდან მოკეითის, გადახვეწის სუ-
სხივ არის, მტრის მასპინძლობის მწარე
ლუკმაც და სამშობლოს სიყვარულის უძლე-
ველობაც. ბახას სიყვდილი რა, თავისი ცო-
დებისა და გზაკვალარეულობის ჭეშმარიტი
შენანიება არ არის?..

ყველაფერ ამას, ალბათ, დამატებითი
ლიტერატურული მასალით „გამაგრება“ კი
არა, შესაბამისი სცენური ხერხებითა და
საშუალებებით გაცხადება-ამტყვევება სჭი-
რდება. რადგან ეს ასე არ მოხდა, ამი-
ტომაც არის, რომ სქემატურობასა და ფრა-
გმენტულობას არა მხოლოდ ახალგაზრდე-
ბის, სცენის ისეთი გამოცდილი ოსტატების
სახეებაც ვერ აცდნენ, როგორებიცაა იზა
გიგოშვილის სანათა და ხათუნა იოსელი-
ანის ჯგაგრა. თუმცა, მათ სწორედ თავი-
ანთი გამოცდილებისა და პროფესიონალი-
ზმის წყალობით, ერთგვარად მაინც შეძლეს
აუქმორაგებინათ ის ნერვი, სასიცოცხლო
ძალას რომ ანიჭებს სცენურ გმირს.

პოემიდან „ნანგრევთა შორის“ ნაწყვე-
ტებს სპექტაკლში წამყვანი გადმოგვცემს.
სხვადასხვა ნაწარმოების შეკავშირების, გა-
მთლიანების საშუალებად გამოყენებული წა-
მყვანისა თუ მიზნობულის როლი, ამ შე-
მთხვევაში, ლიტერატურული პირველწყა-
როდან გადმოსული ხერხიც გახლავთ, რა-
დგან, როგორც გურამ ასათიანი წერს „...
მთელი რიგი ვაჟას პოემებისა დაწერილია,
როგორც მონაწილე ამბავი... „ნანგრევთა
შორის“ და ბევრ სხვა პოემაში პირდაპირ
არის მინიშნებული მიზნობულის ვინაობა.
წინასწარ ვიცით, თუ ვინ მოგვიყვება ამბავს,
ე.ი. ვინ გამოდის პირობითად „აუტორის“
როლში“.

სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლში
„პირობითად „აუტორის“ როლში“ მსახი-
ობი ზურაბ ცინციკლაძე გამოდის.

ზურაბ ცინციკლაძე: საოცარი ადამი-
ანია ბატონი ცოტნე. ეს როლი რომ შემო-
მთავაზა, ისეთი მოგრძალებით დამირეკა და
ისე მიხოვა, თითქოს თავად იქნებოდა და-
ვალეუბანი ჩემგან, თუ დავთანხმდებოდი.
მამინ ჯერ კიდევ დეპუტატი ვიყავი და

ალბათ, ფიქრობდა, ისეთი „მცირე სპექმი-
სთვის“, როგორც სპექტაკლში თამაშია,
არ მეცლებოდა. ჩემს ხახარულს კი სა-
ზღვაო არ ჰქონდა, რადგან შესაძლებლობა
მეძლეოდა, დაებრუნებოდი იმ ამაღლებულ-
ლსა და მშვენიერს, რასაც თეატრი ჰქვია.
ამას გარდა, ჩემთვის ეს ერთიანი და მშვი-
დობიანი კავკასიისათვის გაღებულ წელი-
ლსაც ნიშნავდა. ჯოჯოლასა და ზეიდა-
ურის ხელის ჩამორთმევა კი იმ მეგობრო-
ბის დასაწყისს, რომელიც ასე არ უნდათ
მთელი სამყაროს მუსუებს...

ცნობილია, თუ რა მნიშვნელობა აქვს
რეჟისორის სწორ და ზუსტ გადაწყვეტი-
ლებას ამა თუ იმ როლზე მსახიობის არჩე-
ვის დროს. ვფიქრობ, ცოტნე ნაკაშიძეს, ამ
შემთხვევაში, მისმა პროფესიულმა და ადა-
მიანურმა აზრმა არაჩვეულებრივად წარმა-
ტებული არჩევანი გააკეთებინა. ზურაბ ცი-
ნციკლაძე არა მხოლოდ დიდი პასუხისმგე-
ბლობით აღჭურვილი პროფესიონალი და
შესანიშნავი მსახიობია, შეულახავი რეჟი-
სორის პიროვნებაც გახლავთ.

უმთავრესი, ალბათ, ის არის, რომ იგი
ყველას მიმართ გულისხმიერი და კეთილ-
განწყობილია. თუმცა, ამის იქით არამც
და არამც არ მოიაზრება უპირისციობა და
უპოზიციობა. იგი მკვეთრად გამოხატული
პოზიციის მატარებელი კაცია, მიუხედავად
იმისა, რომ რაღაცის მტკიცებითა თუ ვი-
ღაცის დაცვის გამო, მოძალეებული ემცი-
ებით, მისი დამახინჯებული სახე არავის
უნახავს.

ამასთან, იგი უაღრესად თავაზიანი, ტა-
ქტის უფაქისესი ნიუანსების შეგრძნებითა
და გალანტურობით გამორჩეულიც არის.
შეგნებულად არ ვამბობ ინტელიგენტური
მეოქი, რადგან მარინა ცვეტაევის არ იყოს,
მართლაც რომ „სამსილად ლაპარაკობენ
ახლა!... ყველაფერს ინტელიგენტურს ეძა-
ხინ, ჩვილსაც ინტელიგენტური მზერა აქვს,
ბაღლსაც ინტელიგენტური დრუნჩი, ჟანდარ-
მერიის პოლკოვნიკსაც არანტელიგენტური-
ულვამი... ფრანგულად კი ეს სიტყვა ჭკუას
ნიშნავს“. ჭკვიანი კი ნამდვილად არის, გა-

ნათლებულიც. ყველაფერთან ერთად, ძალიან კარგად იცის ქართული სასულიერო და საერო ლიტერატურა. თუ ამას დაემატებოდა მოდულაციებით მდიდარ მის ხმასა და ყურადღების მიმქცევ, მომხიბლავ გარეგნობას, შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი კაცი, თავის მცდელობაში, ვაჟა-ფშაველას სახელით გველაპარაკოს სცენიდან, დამაჯერებლად უნდა გამოიყურებოდეს.

ეს ასეც არის, მიუხედავად იმისა, რომ ის ტექსტი, რომელიც მთხრობელმა უნდა წარმოთქვას, ისეა მოწყობილი კონტექსტს, ფუნქციასა და მიზანი საერთოდ არ იკითხება.

ასეთ სიტუაციაში, მითუფრო დასაფასებელია მსახიობ ზ. ცინცილაძის დამაჯერებლობის ძალა. იგი, ამ ყოველად ულოგო და სენტენციურსაც რომ ვერ უწოდებ, ისეთი ჩანართებისაგან რადაცნაირად მაინც ქმნის ლოგიკურობის ილუზიას და იმ მნიშვნელოვნებით, რომლითაც ტვირთავს თავისი გმირის თითოეულ გამორჩენას, თითქოს ამართლებს და აუცილებელ ფუნქციას ანიჭებს მას.

ზურაბ ცინცილაძე ამავე სპექტაკლში ჯოჯოლას როლსაც თამაშობს. უფრო ზუსტად, მთხრობელისა და ჯოჯოლას როლების ერთგვარი შერწყმითა და „ერთმანეთში გადასვლით“ ქმნის ერთ მთლიან, რთულ და საინტერესო სახეს. მოვიშველიებ მისსავე ნათქვამს – „ძალიან ელიზიანდები, როცა პარლამენტის სხდომებს სპექტაკლებს უწოდებენ! სადაც სიყალბეა, იქ თეატრია არ შეიძლება იყოს. თეატრში უნდა იყოს მართალი და ათასჯერ მართალი, რომ დავიჯერონ“.

შეიძლება სწორედ სიყალბის მიუღებლობამ განაპირობა ის, რომ დეპუტატად ერთი არჩევის მთელი პერიოდი ისე განვლო, ტრიბუნასთან კი არა, მგონი მეგროფონთანაც არ მისულა. აღარც შემდეგ საარჩევნო სიაში მოხვედრისთვის უბრძოლია.

ბარაკელა მას, რადგან თუ ჩაპლინს და ვუჯერებთ და რა საფუძველი გვაქვს, რომ არ ვერწმუნოთ! – ხელოვანის გაპოლიტიკოსება დიდად სასიქადულო საქმედ არც ჩვენამდე აღიქმებოდა თურმე. ჩაპლინი იყო



სცენა სპექტაკლიდან „ნანგრევთა შორის“

ნებს - „ძალიან მომხიბლავი კაცი იყო პადერევსკი, მაგრამ თან მეშხანობის იერიც დაჰკრავდა, იქნებ იმაში გამოხატული, რომ მეტისმეტად უსვამდა ხაზს თავის ღირსეულობას.

ომის დროს ნიუ-იორკში შეეხვდი. მხურვალედ მივესალმე და ვკითხე, კონცერტი ხომ არ გექნება - მეოქი. რომის პაპის სიგოროზით მიპასუხა: „როცა ჩემი მამულის სამსახურში ვარ, კონცერტებს არ ვმართავ“.

პადერევსკი პოლონეთის პრემიერ-მინისტრი გახდა. მაგრამ მეც კლემანსოს სიტყვები მინდა გავიმეორო, რითაც იმ ბედუკლმართი ვერსალის ზავის დროს მიმართა:

- ნიჭიერი ხელოვანი იხე როგორ დაკნინდი, რომ პოლიტიკური მოღვაწე გახდი.

ალბათ, სხვაგანაც, მაგრამ საქართველოში - არტისტი - ყოველთვის მაღალი წოდება იყო. დაეით მაჩაბელიდან მოყოლებული მუდამ მამულის სამსახურში მდგარი და მისთვის თავის შესაწირად მზადყოფი. და ძალიან კარგია, რომ ზურაბ ცინცილაძემ, ნიჭიერმა ხელოვანმა და სანიმუშო მოქალაქემ, მამულის მსახურებად სწორედ ჯოჯოლას როლის შესრულება მიიჩნია და არა პარლამენტარის.

იმა ვიგომფილი: ზურაბ ცინცილაძესა და მის მეუღლეს თამარი დათუაშვილს დიდი ხანია ვიცნობ. დიდი გულისყურით ვადევნებ თვალს მათ შემოქმედებას.

ორივე ძალიან მიყვარს.

აღფრთოვანებული ვარ მათი გარეგნობით, ნიჭით, სულიერებით.

ამ ბოლო დროს ზურაბ ბათუმის თეატრში რეზო მირცხულავას სპექტაკლში ვიხილე, სადაც კიდევ ერთხელ გაბრწყინდა.

როცა ჩვენს თეატრში ვაფა-ფშაველას დადგმა გადაწყვიტეთ, მაშინვე ვითქიქრე, რომ ზურაბ მოგვეწვია. ჩემთვის ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს მის მშვენიერ გარეგნობას, მის რაინდულ იერს.

რეჟისორის გადაწყვეტილებით მისი სცენური სახე ერთგვარი გმირი-ნიმბოლოა. იგი

დაჟინებითა და ახლის გამუდმებული ძიებით მიიწვედა იმ დიდი ფერისცვალებისაკენ ამ ორი გმირის ურთიერთშანაცვლებას რომ უნდა განხორციელებულიყო. ვფიქრობ, ზურაბ წარმატებით სძლია ის სიროულეები, ასეთი გმირის თამაშს რომ ახლავს.

როგორც პარტიორი, დიდი სიბოთით და ყურადღებით გამოირჩევა. აქვს არაჩვეულებრივი აურა...

ჯოჯოლა, ვაჟას გმირებს შორის, ერთ-ერთი ურთულესი ხასიათია. წინააღმდეგობით გამბარული და საპირისპირო გრძობათა ჭიდილით აღსავსე. ფსიქოლოგიური ნიუანსებით მდიდარი და მრავალწახნაგოვანი. უკვე ბოროტებად ქცეულ ტრადიციებს რაღაცნაირად ინსტინქტურად დაპირისპირებული, თავისი კაცური შეგნებით თანამომგებზე მაღლა მდგომი, მაგრამ მაინც მათი განუყოფელი ნაწილი და მათი ერთგული. ერთგული თავისი პრინციპების, თავისი ხალხისა და სამშობლოს.

მსახიობს სიმძლევს უქმნის ის, რომ ლიტერატურულ მასალაში, ერთიანი განვითარების ხაზი არც ამ შემთხვევაშია დაცული თუ მიღწეული. „მოყვითლას“ და „სტუმარ-მასპინძელში“ განვითარებული მოკლევნების ასე, ერთგვარი კონსაგრებივით ჩანაცვლება, შეიძლება საინტერესო ყოფილიყო, სპექტაკლის ავტორებს, ამ ზერხის სრულყოფილი გამოყენება რომ შეძლებოდათ, რაც მათ იდეურ ჩანაფიქრსაც უფრო გასაგებს გახდიდა და იმ ენერგიასაც ზუსტი მიზანდასახულება და ფუნქციური დატვირთვა მიეცემოდა, ამ როლის შესრულებას რომ ახმარს მსახიობი.

ყველაფრის მიუხედავად, ვფიქრობ, ჯოჯოლას სახე მსახიობის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთ-ერთი საინტერესო და წარმატებული შენაძენია. ცინცილაძე ფერთა უხვი გამოსყენებით, ფაქიზად გადანაწილებული შუქ-ჩრდილებითა და ზუსტად მიგნებული შტრიხებით ჩვენს თვალწინ ქმნის და სრულყოფს თავისი გმირის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, ჩვენს თვალწინ განაცდევ

ენებს ყველა იმ საბედისწერო გრადაციას, ტრაგიკულ ფინალამდე რომ მიჰყავს იგი.

მისი ჯოჯოლა არც წინასწარი კეთილგანწყობის გამო იცავს ზვიადაურს და არც იმიტომ, თითქოს მასთან შეხვედრამდე უკვე არ მოსწონდა მამა-პაპათა მიერ დანერგული ადათ-წესები. პირიქით, ყველაფერიდან ჩანს, რომ ისიც ისეთივეა, როგორც სხვები. თავის დროზე რომ ეცნო, ისიც ისევე დაუნდობელი იქნებოდა ზვიადაურის მიმართ, როგორც დანარჩენები. ამის აშკარა დასტურია ჯოჯოლასა და ზვიადაურის (მსახიობი გოგა ბერიძე) პირველი შეხვედრა.

ჯოჯოლა-ცინცილაძე უნდოდ, მტრულადაც კი დებულობს ტყეში გადაყრილს. ნანადირევის გამო ეკითხება, მაგრამ ხმაში აშკარად ისმის დადარაჯებულის ავი ნოტიბე. მათი ეს პირველი გაბაასება ხმლით კენწლარობას უფრო ჰგავს. თითქოს ძალას უსინჯავს მოწინააღმდეგეს. ვინაობასაც ეჭვიანად ეკითხება. ზვიადაურის პასუხი შედარებით მიმწდობს ხდის, მაგრამ დიდი ხალისი სახლში მიწვევის დროს მაინც არ ეტყობა. მისი ჯოჯოლა, თანამოძმეთა დაპირისპირებამდე მძიმედ და თანდათან მიდის. იმას, რომ მისთვის ადვილი არ არის მოსისხლე მტრის დაცვა, მთელი სისხავით, განცდის მთელი გულწრფელობით გამოხატავს მსახიობი. რაღაც მომენტში მაყურებელი იმასაც კი ფიქრობს, რომ ჯოჯოლაც მზად არის მათ შეუერთდეს, თანამოძმეთთან ერთად დანებდეს შურისგების მითროლვარე ვებას, მაგრამ... აი, სწორედ ამ მაგრამის იქით არის მსახიობისათვის ის გმირი, რომელიც ფესვგადმულ ინსტინქტებს სძლევეს და თავის თავზე მაღლდება.

ზურაბ ცინცილაძის ჯოჯოლას ცოლთანაც საკმაოდ რთული ურთიერთობის პარტიტურა აქვს. დესპოტი არ არის, მაგრამ მის პიროვნებაში არც ქალითა თავისუფლებისადმი სიმპათიები გამოყრთის სადმე. მყაცრია და პატრიარქალური. გაბედული და დაუნდობელიც რომ არის, ეს აღზამაც იცის

და მაყურებელიც ხედავს - ყველას თვალი წარბშეუხრულად მოჰყავს მუსა და როცა შეკონობით ვერაფერი ვაძინავს, თუნდაც მსაც დაუპირისპირად. ამიტომაც, ემხრობა ალბათ, ცა და მიწა ზვიადაურის დამტყნებელ აღაზას, რომ იცის, მისი ქმარი ის კაცი არ არის, ვისი ცოლიც, სადაც უნდა და როგორც უნდა, ისე ინაუარდებს. უხეში და მუქარით აღსავე დაკითხვის შემდეგ, აღაზა - მსახიობი ლევა გუნცაძე, როგორც იყო, გამოუტყდა ქმარს, რომ დაიტრია ზვიადაური!..

- „იტირე?!“ - მწარედ კითხულობს ჯოჯოლა-ცინცილაძე და ჩუმიდება. დღეს საკმაოდ დიდხანს და თითქოს ამ არცთუ ხანმოკლე პაუზით გადის ტკივილით აღსავსე და მტანჯველ გზას, თავისი სიმეცრიდან, პატრიარქალური ერთპიროვნული უფლებებიდან რომ თანაზიარობა-შემწყნარებლობისაკენ, რომელიმაც უნდა ამოათქმევინოს „მადლი გიქნია, მე რა გამეგ ვარ მაგისა?!“ - დიახ - როგორც იყო, ამოთქვა ჯოჯოლამ და არა მარტო ვაჟის გმირმა ჩააბარა აღაზა-პირობის, კუძანურიობის დიდი გამოცდა, მსახიობმაც წარმატებით გადალახა სცენაზე ხანგრძლივად ჩუმიად ყოფნის სიუათიანი რუბიკონი. ამ თვალმისაცემად ხანგრძლივი პაუზის დაძლევა, რასაკვირველია, მისი სამსახიობო ოსტატობის ნაყოფია. ამ პაუზის აუცილებლობის შთაგონება კი, ალბათ, იქიდანაც მოდის, რომ მსახიობმა ვაჟა-ფშაველას ბიოგრაფიაც დეტალურად იცის. გენიალურ პოეტსაც ძალიან ვასტყვრევიბა დაუწერია - „იტირე?!“ ხოლო შემდეგ თუ რა უნდა ეთქვა და რა უნდა მოემოქმედა მის გმირს, სამი კვირა დადიოდა და ფიქრობდა თურმე. მხოლოდ ამის შემდეგ დაუწერია მომდევნო სტრიქონები...

ვაჟა-ფშაველა ჩვენი საგანძურია. თეატრმა ამ საგანძურის გამოყენება სცადა. ამჯერად წარუმატებლად, მაგრამ იქ შეკრებილი სამსახიობო პოტენციალი, იმის საფუძველს იძლევა, რომ ვიფიქროთ, წინ მათ დიდი წარმატებები ელით.

ქვეყნზე ყველგერი გვქვს, რეველურედ — ნონ



საუბარი ყინომსახიობთა თეატრში

ხათუნა ნეცაძე

საბუნა ვულაძე — დღევანდელი ჩვენი შეკრების მთავარი მიზანი არის იმ საკინობროტო პრობლემების წარმოჩენა, რომლებიც მიხეილ თუმანიშვილის თეატრიდან ამჟამად უკვე სამუდამო წასვლის შემდეგ წარმოიქმნა.

ბობი მარბჰაჟიანი — თავისთავად ის ფაქტი, რომ მიხეილ თუმანიშვილი ჩვენგან წავიდა, უზარმაზარი პრობლემაა.

ს.წ. — რა თქმა უნდა, პრობლემაა და ამ სამი წლის განმავლობაში უკვე უნდა გამოკვეთილიყო ეს პრობლემა დასძლია თეატრმა თუ ვერა...

ბ.მ. — აბსოლუტურად დასძლია. 47 თეატრიდან საქართველოში მხოლოდ II თეატრი მუშაობს. დანარჩენი გაჩერებულია. ჩვენ კი ცოცხლები ვართ.

ს.წ. — გარდა იმისა, რომ ცოცხლები ხართ...

ნუზხარ ბაბრატოვი — ძირითადად ეს არის დამსახურება იმ ინერციის, რაც ბ-ნი მიშას სიცოცხლეში იყო ამ თეატრში.

ს.წ. — და კიდევ ამ ინერციით აგრძელებთ მოძრაობას?

ბ.ბ. — პირველ რიგში, ამ ინერციით და თეატრს რომ საშუალება ჰქონოდა, მეტი სპექტაკლები დაედგა, ალბათ, უფრო იოლად შევძლებდით ჩვენი შემოქმედებითი პრობლემების გადალახვას.

ს.წ. — ძირითადად რა ფაქტორზე იყო ეს დამოკიდებული?

ბ.ბ. — პირველ რიგში, ფინანსურ ფაქტორზე.

ბ.მ. — ჩვენი თეატრი ხომ კერძო არ არის, დოტაციანია.

ბ.ბ. — გოგი, რომდენი სპექტაკლი დაიდგა ბ-ნი მიშას გარდაცვალების შემდეგ?

ბ.მ. — ბ-ნი მიშას გარდაცვალების შემდეგ დაიდგა „მარიანა პინელა“, „სერობა“, „ნეაპოლი — მილიონერთა ქალაქი“, „გახლეჩილი სამყარო“, „ავტორის მამიებელი ექვსი პერსონაჟი“, „კილი და დუ“. სულ 6 სპექტაკლი.

ბ.ბ. — ექვსი სპექტაკლი სამი სეზონის განმავლობაში ცოტაა, მაგრამ თუ დაეუმატებთ იმას, რომ თეატრს ჰქონდა საკმარისად წარმატებული გასტროლები „მარიანა პინელა“ — საფრანგეთში, „გახლეჩილი სამყარო“ — ედინბურგში, სარაევოში, პოლონეთსა და მოსკოვში, ამასთან ერთად, დიდი გასტროლები მოსკოვში, მაშინ ჩვენი მოღვაწეობა ამ სამი წლის განმავლობაში წარუმატებლად არ უნდა ჩაითვალოს, მაგრამ, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, მაინც გვაქვს რაღაც უკმარისობის გრძობა, რადგან, ჩემის აზრით, მაინც ვერ შედავანდებთ ის პოტენციალი, რომელიც ამ თეატრს აქვს.

ს.წ. - და ამის მიზეზი მხოლოდ ფინანსური დაბრკოლებაა?

ნ.ბ. - ელემენტარულ მაგალითს მოვიყვან. გოგი მარგველაშვილის „აეტროსის მადიებელი ექვსი პერსონაჟი“ ორ წელზე მეტხანს მზადდებოდა. ეს ხომ კომპარია. ეს პირველ რიგში, ხომ შემოქმედებით პროცესზე მოქმედებს. მართლაც, კარგი სპექტაკლი გამოვიდა, მაგრამ რა ძალისხმევითა და წამების ფასად! იმის გამო, რომ პერსპექტივა არ არის, რეპეტიციები ჩერდება, მერე რაღაც თანხა გამოიწდება, ისევ აენთება დასი, მეფე ისევ ჩერდება, აი, ასეთ დღეშია თეატრი.

ს.წ. - არ გჭონიათ მცდელობა რაიმე გზის მოძებნის?

გ.მ. - დღევანდელი რეალობა ასეთია: პრაქტიკულად ის თეატრები, რომლებიც ფუნქციონირებენ, ძირითადად ფუნქციონირებენ უკვე არსებული რეპერტუარის შენარჩუნების ხარჯზე. იმიტომ, რომ ყველას ფინანსური პრობლემები აქვს. სახელმწიფო ადრე თეატრებს აძლევდა ფულს, მაგრამ უსახავდა გეგმას. გეგმა იყო არა მხოლოდ ახალი სპექტაკლების დადგმისა, არამედ ძველი სპექტაკლების აღდგენისაც. თეატრებში მუშაობის გარკვეული სისტემა არსებობდა. ამ სისტემის არსებობა განაპირობებდა ახალი სპექტაკლების დადგმას (ვინც არ ღებდა, იმას პასუხს თხოვდნენ, თუ რატომ არ დადგა) და აქედან გამომდინარე, დასიც დაკავებული იყო. მსახიობები მუშაობდნენ იმიტომ, რომ სპექტაკლების რაოდენობა მათ ამის საშუალებას აძლევდა. თეატრებში ბევრი რეჟისორი მუშაობდა. აქედან გამომდინარე, შემოქმედებითი პროცესი ვითარდებოდა.

ს.წ. - ადრე რაც იყო, ვიცით და გასაგებია, მაგრამ ამჟამად...

ნ.ბ. - დღევანდელ სიტუაციაში არანაირი საშუალება კერძო დაფინანსებისა არ არსებობს, იმიტომ რომ ამისი მაგალითიც არ არის. მილიანად კერძო ფულით დაფინანსებული სპექტაკლი, მე მგონი, უკანასკნელი, იყო ბატონი მიშას „ამფიტრიონი“, იმის მერე ეს არ მომხდარა. ყველა თეატრი არის დოტაციიზე და ამ დოტაციას იღებს თუ არა, აქედან გამომდინარე, ის ან მუშაობს, ან - არა.

ს.წ. - თქვენ ბრძანდებით „თეატრალური სარდაფის“ ერთ-ერთი დამფუძნებელი და იქ ცოტა სხვანაირად წყდება ფინანსური პრობლემები.

გ.მ. - „თეატრალურ სარდაფში“ სხვანაირად არის იმ მხრივ, რომ ეს არის კერძო სტრუქტურა, ანტერპრიზა, რის გამოც იგი ბევრი იმ სირთულისაგან, იმ უფლებამოვალეობისა და ვალდებულებებისაგან არის განთავისუფლებული, რაც აყენია სარეპერტუარო თეატრებს მუდმივმოქმედი დასებით. „თეატრალურ სარდაფში“ სამსპეტო თანამშრომლების რაოდენობა არის ძალიან მცირე. მცირეა იმიტომ, რომ ვერ უხვდნენ მუდმივ ხელფასს. აქედან გამომდინარე, „თეატრალური სარდაფის“ შედარება სხვა



გიორგი მარგველაშვილი

თეატრებთან არ იქნება მართებული. სარდაფი შეიძლება შევადაროთ სხვა კომერციულ თეატრებს, მაგრამ „სარდაფსაც“ ძალიან უჭირს, იმიტომ რომ შემოსავალი და გასავალი პრაქტიკულად ერთია. განვითარებისთვის თანხა არც „სარდაფში“ რჩება, მხოლოდ გაყიდული ბილეთების შემოსავლის ხარჯზე ყოფნა არის არსებობა და არა სიცოცხლე. მიუხედავად ამისა, იქ ხშირად იდგმება სპექტაკლები, იმიტომ რომ ისეთი სტრუქტურის მქონე თეატრს სხვა გზა არ გააჩნია. მისი სიცოცხლისუნარიანობა მთლიანად მაყურებელზეა დამოკიდებული და ეს უკვე აიძულებს თეატრს, რაც შეიძლება ხშირად დადგას ახალი სპექტაკლი. „სარდაფში“ ბევრად უფრო დაუნდობელია დამოკიდებულება იმ სპექტაკლის მიმართ, რომელსაც მაყურებელი არა ჰყავს. როგორც კი სპექტაკლს მაყურებელი აკლდება და სპექტაკლის დადგმისათვის გაწეული ხარჯი რამოდენიმეჯერ აღემატება მის შემოსავალს, იგი იხსნება რეპერტუარიდან. სარეპერტუარო თეატრში, სადაც არსებობს მუდმივმოქმედი დასი, ეს ძალიან რთულია. იმიტომ აქ კიდევ არსებობს ისეთი პრობლემა, როგორც არის მსახიობისთვის სამუშაოს ქონა-არქონა. ისეთი ფუფუნების უფლება, როგორც ადრე ჰქონდა თეატრებს, რომ სპექტაკლს ჰყავდა თუ არ ჰყავდა მაყურებელი, მაინც თამაშობდნენ, უკვე აღარ არის.

ნ.ბ. - თეატრს ჰქონდა 60000 ლარიანი ბიუჯეტი და ეს ფაქტიურად თეატრის დალუპვას გულისხმობდა. თეატრს სჭირდებოდა მინიმუმ 200000 ლარი. ყველა შევაწრიალეთ, ვიყავით პარლამენტში, კანცელარიაში. პრეზიდენტამდეც კი მიადგინა ჩვენმა თხოვნა-განცხადებამ. აი, რა დააწერა ჩვენს თხოვნას პრეზიდენტმა: „არაერთხელ მითქვამს, რომ კინოსახიობთა თეატრს, მართლაც, სჭირდება განსაკუთრებული ყურადღება და დახმარება. ეს თითოეული ჩვენთაგანის ვალია ბატონი მიშას ხსოვნის და მომავალი თაობის წინაშე. ეს თეატრი შენარჩუნებული უნდა იქნას, როგორც მეგობრივ-ალურ-მოქმედი თეატრი“. - ე. შევარდნაძე. არ გაინტერესებთ ამის შემდეგ რა მოხდა?

გვექონდა 60000 და ამის შემდეგ გაგვიხადეს 43000.

ნ.წ. - რატომ?

ბ.ბ. - საქმე ისაა, რომ ბიუჯეტი შეიკვეცა. და როგორც ყველას შეუკვიცეს, ისე ჩვენც. დამტკიცებული ბიუჯეტი რომ შემცირდა, შესაბამისად ჩვენც შეგვიმცირდა. ამ შემთხვევაში ძალიან დაგვეხმარა რუსთაველის თეატრის გენერალური დირექტორი - გაა თევზაძე.

ნ.ბ. - მიუხედავად თავისი გასაჭირისა, რადგან რუსთაველის თეატრიც იგივე სიტუაციაში აღმოჩნდა, როგორშიც ჩვენ.

ბ.ბ. - მიუხედავად იმისა, რომ რუსთაველის თეატრს არ ყოფნის ის თანხა, რომელიც გამოუყვეს, მან 18000 ლარი თავისი თეატრისთვის გათვალისწინებული თანხიდან ჩვენს ბიუჯეტში გადმოარიცხინა.

ძალიან დიდი დახმარება გაგვიწია ბნმა ვანო ზოდელავამ, რომელმაც მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ არა ვართ მუნიციპალური თეატრი, მაინც გამოიხატა საშუალება თეატრისთვის გამოეყო განსაზღვრული თანხა. მაგრამ აქაც გარკვეული პრობლემა გაჩნდა, იმიტომ რომ ფიზიკურად არ არის ეს თანხა. ქალღმერთ ფეხლფეხლ ფეხლფეხლ გვაქვს, მაგრამ რეალურად - არა. ერთ-ერთი ბოლო პრემიერის - პირანდელოს „ავტორის მამიბებელი ექვსი პერსონაჟი“ გამოშვება მხოლოდ იმით მოგახერხეთ, რომ კულტურის სამინისტრო დაგვეხმარა, თუმცა არც კულტურის სამინისტროს არ ვეკუთვით. ჩვენ ვართ სააქციო საზოგადოება „ქართული ფილმის“ შემადგენელი ნაწილი. ახლა არის გარკვეული პროექტი და ეს აზრი უკვე მომწიფდა - ყველა თანახმაა, რომ ჩვენი სტატუსი გაირკვეს, გაირკვეს ის, თუ ვის დაქვემდებარებაში შევალთ, ალბათ, უფრო

მუნიციპალიტეტის დაქვემდებარებაში. არსებობს იმის პრეტენდენტიც, რომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრი არის რამდენიმე უწყებრივ დაქვემდებარებაში. ახალი კანონით თეატრის შესახებ უკვე შესაძლებელი გახდა, რომ თეატრის დამფუძნებელი და თეატრის მესვეური იყოს რამდენიმე უწყება, როგორც ფედერალური, ასევე მუნიციპალური დონის და კერძო პირიც კი. ამჟამად მიმდინარეობს ამ პროექტზე მუშაობა და იმედი გვაქვს, რომ ეს ყველაფერი მოგვარდება.

ხ.წ. - გარდა ამ ფინანსური პრობლემებისა, ცნობილია, რომ თეატრის დასში არ სუფევს ისეთი ერთსულოვნება, როგორც მანამდე იყო.

ბ.მ. - საკმაოდ ხშირად ისმის ეს კითხვა და მგონია, რომ ამ კითხვას და ამ პრობლემას სვამს ის, ვინც გართობისათვის თემას ეძებს. ჯერ ერთი, დაასახელოს ვინმემ თეატრი, სადაც ყველას ერთი აზრი აქვს.

ხ.წ. - არა, მე ვგულისხმობ თეატრის ხელმძღვანელობასთან დაკავშირებულ პრობლემებს, რომელიც რეალურად არსებობს და ამაზე თვალის დახუჭვა, მე მგონი, არ ღირს იმიტომ, რომ, თუკი თეატრის ხელმძღვანელობას არ სურს თეატრის გარეთ გაადვილოს იმ ამბებმა, რაც მის შიგნით ხდება, ის მაინც გადის, ოღონდ გადის ჭორების სახით და გაცილებით უხამს ფორმებში - დამახინჯებულად.

ბ.მ. - გასაგებია. მაშინ მე გეტყვით, რომ პრობლემა რატომღაც გაჩნდა იმის გამო, რომ ამ თეატრის დამაარსებლებმა თავიანთი სურვილით, თავიანთი ენთუზიზმით თეატრი ჩამოაყალიბეს და ყველას გაუკვირდა, როდესაც ამ თეატრის დასმა გამოთქვა სურვილი, რომ მას აქვს კანონიერი უფლება თვითონ გადაწყვიტოს თავისი ბედი - თუ მანიშვილის გარდაცვალების მერე ვინ უნდა იყოს ამ თეატრის ხელმძღვანელი. რატომღაც ეიოაკიმ ჩათვალა, რომ მას ამის უფლება არა აქვს. ასეთი უფლება შეიძლება არა აკისრებოდეს თეატრს. თუმცა, ესეც გაუგებარია ჩემთვის, აზრის გამოთქმის უფლება რატომ არა აქვს. იმიტომ, რომ აზრის გამოთქმის უფლება ყველას უნდა ჰქონდეს, ყველა დასს ყველა თეატრში.

ხ.წ. - რა თქმა უნდა, თეატრის დასმა უნდა აირჩიოს თავისი ხელმძღვანელი.

ბ.მ. - არსებობს კანონი, რომლის მიხედვითაც სახელმწიფო თეატრში ხელმძღვანელს ნიშნავს სახელმწიფო.

ხ.წ. - და ეს მიუღებელი კანონია.

ბ.მ. - რამდენად მიუღებელია, ეს არ ვიცი, არსებობს ერთი კანონი და ერთი ლოგოკა საერთოდ: მუსიკას უკვეთავს ის, ვინც ფულს იხდის. ეს რეალობაა და ამიტომ, როდესაც სახელმწიფო თეატრში ხელმძღვანელს სახელმწიფო ნიშნავს, ეს გასაგებია. როდესაც კერძო თეატრში ამ თეატრის დამფინანსებელი ნიშნავს, ესეც აბსოლუტურად



გიორგი შაბარდიანი

ლოგეურია, მაგრამ როდესაც თეატრში, რომელსაც არ გააჩნია სახელმწიფო სტატუსი, რომელიც ფუნქციონირებს უკვე 25 წელიწადია, რომლის დასმაც მისთვის მანამდე უცვლელ ხელმძღვანელთან მიხილ თუმანიშვილთან ერთად მოიარა მთელი მსოფლიო, ყველგან ჰქონდა ძალიან დიდი წარმატება, რატომ გაუკვირდა ვინმეს, რომ ამ დასმა გამოთქვა სურვილი, თვითონ გადაეწყვიტა თავისი მომავალი ცხოვრების ბედ.

ბ.წ. — ის, რომ თეატრის დასმა აიჩნია თავისი ხელმძღვანელი, ბუნებრივია, მაგრამ დღემდე საბოლოოდ არ არის მოგვარებული ეს საკითხი.

ბ.ბ. — მე ვითაუხედებ და მოგახსენებთ: თუკი პირველი არჩევნების დროს ნუგზარ ბაგრატიონის წინააღმდეგ იყო დასის 14 წევრი და მომხრე 16, ბოლო არჩევნების დროს წინააღმდეგი იყო მხოლოდ 4. მე მგონი, ეს უკვე რაღაცაზე მეტყველებს. მაპატიეთ, ჩემგან შეიძლება ცოტა თაუხედურადაც ისმის ასეთი განაცხადი, მაგრამ...

ბ.მ. — მაგრამ ეს როგორც არგუმენტი, რომ პრობლემა აღარ იყოს.

ბ.წ. — ვი. უკვე შეიმჩნევა გარკვეული სტაბილიზაცია.

ბ.ბ. — რაც შეეხება შემოქმედებით მხარეს, ჩემის აზრით, უპირველეს ყოვლისა, ფინანსური პრობლემებიდან გამომდინარე, შემოქმედებით სფეროში მართლა გვაქვს პრობლემები, იმიტომ რომ ბევრი მსახიობი, აქტიურად არ არის დაკავებული რეპერტუარში, არა გვაქვს ისეთი რეპერტუარი, როგორც ჩვენ გვინდა გვექონდეს, არა ვღაბთ იმდენ სპექტაკლს, რამდენიც ჩვენ გვინდა რომ დაედგათ და სხვა.

ბ.წ. — ბატონო ნუგზარ, თუ მიგაჩნიათ საჭიროდ, რომ თეატრის ხელმძღვანელი უნდა ფლობდეს ძალაუფლებას და რა არის თქვენთვის იგი — ძალით მოპოვებული უფლება, ძალა და უფლება თუ კიდევ სხვა რამ?

ბ.ბ. — მოგახსენებთ, აბსოლუტურად დარწმუნებული ვარ იმაში, რომ თეატრის ხელმძღვანელი უნდა ფლობდეს ძალაუფლებას. პატარა დიქტატორი, ალბათ, უნდა იყოს, მაგრამ ამ თეატრში ეს გამორიცხულია, იმიტომ რომ აქ აბსოლუტურად სხვა ურთიერთობებია. ამით არის ეს თეატრი უნიკალური. რაც არ უნდა დიდ უფლებას და ძალას ვფლობდე მე, ჩემი შიდა, არაოფიციალური ურთიერთობები ბევრად განსაზღვრავენ ჩვენს ოფიციალურ ურთიერთობებს. იმიტომ ბოლომდე ვერც შევძლებ და არც გამომივა, რომ სტანდარტული ხელმძღვანელის მოდელი შევქმნა აქ. ნათქვამია, რომ უნდა გასცე ის ბრძანება, რომელსაც დარწმუნებული ხარ, შეგისრულებენ. ჩვენთან უფრო მეგობრული ურთიერთობებია, ვიდრე ოფიციალური. ეს, ალბათ, გარკვეულწილად სირთულეებს უქმნის ხელმძღვანელობას, მაგრამ გარკვეულწილად ძალიან დადებით მუხტს ატარებს ურთიერთობაშიც და თეატრის სტრუქტურაშიც.

ბ.მ. — ძალიან ადვილია იმისი შეფასება, თუ როგორ მუშაობს თეატრი: არსებობს რამდენიმე მაჩვენებელი: რეპერტუარი, წლის მანძილზე ნათამაშები სპექტაკლების საერთო რაოდენობა, რამდენად სისტემატურად თამაშობ და რამდენი მაყურებელი ესწრება შენს სპექტაკლებს. ანუ რამდენად მოსწონს მაყურებელს, ხალხს, ის, რაც ხდება თეატრში და, რასაც აჩვენებენ ამ თეატრის სცენაზე. ყველა ამ მონაცემით ჩვენ არცერთ სხვა მოქმედ თეატრზე უარესი არა ვართ, უკეთესი თუ არა. ანუ 12 სპექტაკლი რეპერტუარში ძალიან ცოტა თეატრს აქვს, ჩვენ კი ვსვაქვს.

ბ.წ. — მათ შორის ძველი სპექტაკლებიც.

ბ.მ. — რამდენიმე თეატრი თუ მუშაობს დღეს სისტემატურად საქართველოში და პრაქტიკულად ყველგან არის თითო-ორი ძალიან ისეთი სპექტაკლი, რომელიც უკვე ოც წელზე მეტია რეპერტუარშია, ჩვენთან, მაგალითად, ასეთი არის „ბაკულის ღორები“, რუსთაველის თეატრში — „საბრალდებო დასკვნა“, მარჯანიშვილის თეატრში — „პროვინცი-

ული ამბავი“ და ა.შ.

რაც შეეხება სეზონის მანძილზე ნათამაშებ სპექტაკლებს, ჩვენთან ეს რაოდენობა, როგორც წესი, არის ახი. ზოგჯერ ასზე ცოტა მეტი, იმიტომ რომ ჩვენ სისტემატურად ვთამაშობთ სამ სპექტაკლს კვირაში. ამასაც ყველა ვერ ასურებს. არაუადრე ვიღებოდა, მაგრამ როდესაც შეფასებზე ლაპარაკი, უმჯობესია რეალურ ფაქტებზე ვილაპარაკოთ. იმაზე, რაც შეიძლება ობიექტურად შეფასდეს და არა იმაზე, თუ ვინ როგორ ხედავს ამა თუ იმ მოვლენას. სპექტაკლების რაოდენობა არის სპექტაკლების რაოდენობა. რეპერტუარში არსებული დასახელებების რაოდენობა არის რეპერტუარში არსებული დასახელებების რაოდენობა. სეზონის მანძილზე გამოშვებული ახალი სპექტაკლები უკვე ფინანსებთან არის დაკავშირებული. მდგომარეობა კი ასეთია და ეს ყველაფერი კეთდება იმ ფონზე, რომ ჩვენ საკუთარი ფონდის გარდა ერთი თეთრიც არა გაქვს ხელშეტი და იმ ფონდიდან, რაც გვეკუთვნის, მესამე თვეა ხელფასი არ მიგვიღია.

ნ.ბ. - რაზე შეიძლება იყოს ლაპარაკი, როდესაც რუსთაველის თეატრის შემდეგ, რასკვირეულია, ამდენი მიწვევა უცხოეთში გასტროლებზე არცერთ სხვა თეატრს არ ჰქონია და გულსატკენია, როდესაც თეატრმა მიიღო პერსონალური მოწვევა გრენობლის ფესტივალზე და ვერ წაუვდით, იმიტომ რომ ვერ ვიშოვეთ 16000 ლარი. ეს ჩვენი კულტურისთვის არის გულსატკენი, როცა შეგვიძლია გავიტანოთ, როცა ასეთ საშუალებას ერთხელ გავუშვებთ ხელიდან, მეორედ, მესამედ, მეოთხედ უკვე შეიძლება საერთოდ დაგვიწყდეთ კიდევ. ბატონი მიშა ამბობდა, თეატრი უნდა არსებობდეს იმ ქალაქისთვის, იმ ქუჩისთვის და იმ უბნისთვის, სადაც არსებობს, მაგრამ მაინც როდესაც გაქვს საშუალება და უნარი, რომ გაიტანო...

ნ.წ. - ამ თეატრში არსებობს ერთგვარი ტრადიცია მიხეილ თუმანიშვილის სკოლისა. არსებობს თუ არა საფრთხე ამ ტრადიციის დაკარგვისა.

ნ.ბ. - არა, აკერ ბრძანდება ახალგაზრდა რეჟისორი გიორგი სიხარულიძე, რომელიც აგრეთვე მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფეა. აქ ვინც ვსხედვართ, ფაქტიურად ერთ ენაზე ვლაპარაკობთ. ბერს ეს რატომღაც აღიზიანებს და მივივრის, რატომ უნდა აღიზიანებდეს. ჩვენ გვაქვს ერთი თეატრალური ესთეტიკა. მიუხედავად იმისა, რომ გოგი აბსოლუტურად განსხვავებულია ნუგზარ ბაგრატიონისაგან და ნუგზარ ბაგრატიონი აბსოლუტურად განსხვავებულია გიორგი სიხარულიძისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ მიხეილ თუმანიშვილს ვერ შეცვლის ვერავინ; გოგი მარგველაშვილი და გიორგი სიხარულიძე სტუდენტებს ასწავლიან, ჰყავთ თავიანთი სამსახიობო ჯგუფი, თავიანთი სახელოსნო და შეესება სწორედ ამათგან მოდის. ეს იგივე ბატონი მიშას ტრადიციების გაგრძელებაა.

ნ.წ. - რა თქმა უნდა, მაგრამ ხომ არ არის მაინც აუცილებელი, რომ თეატრში შემოვიდეს სხვა თეატრალური მიმდინარეობებიც. ბატონ მიშას ჰქონდა თავისი თეატრი და თქვენ, ბატონი მიშას მოწაფეები, მიყვებით მის გზას. შესაძლოა, თქვენთვის მიუღებელი იყოს სხვაგვარი თეატრალური სკოლა, მაგრამ თეატრის მრავალფეროვნებისა და განახლებისათვის, იქნება, ეს საჭირო იყოს?

მ.მ. - ჯერ ერთი, ეს ხდებოდა მექანიკურად და აბსოლუტურად ბუნებრივად, რადგან თუმანიშვილს ყოველ ხუთ წელიწადში ერთხელ თეატრალურ ინსტიტუტში აყვავდა ჯგუფი და შესაბამისად, როდესაც ეს ჯგუფი ამთავრებდა ინსტიტუტს, დიდი ნაწილი მოდიოდა თეატრში. ასე, რომ ეს შეესება ხდებოდა აბსოლუტურად ბუნებრივად

და არაფერი ამაში გასაკვირი არ არის. ამას ყველაფერს ხელს უწყობდა კიდევ ისიც, რომ ეს იყო სტუდია-სახელოსნო, ეს არ იყო სახელმწიფო თეატრი (ჯერ-ჯერობით დღესაც არ არის სახელმწიფო თეატრი), სადაც დასის ფორმირება ზდება უფრო სხვა პრინციპებით. ეს იყო ერთი ადამიანის სურვილით, თავის მოწაფეებთან ერთად, თავის მეგობარ, ბატონ რეზო ჩხეიძის უზარმაზარი დახმარებით შექმნილი თეატრი, სადაც ყველაფერი ემორჩილებოდა ამ ადამიანის ნებას, სურვებს და ესთეტიკას. და მიუხედავად ამისა, ამ თეატრში გარდა ბატონი მიშას მოწაფეებისა, მუშაობენ სხვა პედაგოგების მოწაფეებიც. რაც შეეხება რუსთაველის თეატრს და რობერტ სტურუას, იგი თვითონ არ ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

ბ.წ. — მაგრამ მისი გავლენა მაინც აშკარაა.

ბ.ბ. — მისი გავლენა აშკარაა თვითონ თეატრის სახეზე.

ბ.წ. — და რეჟისორებზეც.

ბ.ბ. — და რეჟისორებზეც, რომლებიც მას ბაძავენ.

ბ.წ. — შეიძლება ეს არ იყოს აშკარა მიბაძვის სურვილი, მაგრამ ბაძავენ ქვეცნობიერად, რადგან დიდი ხელოვნება თავისთავად ახდენს ზეგავლენას.

ბ.ბ. — რა თქმა უნდა, მაგრამ ეს განსაკუთრებით მკვეთრად ჩანდა მანამ, სანამ დაკეტილი იყო ეს ქვეყანა. საქმე ისაა, რომ განსხვავებით თუშანიშვილის თეატრისაგან, სტურუას თეატრი სხვადასხვა პედაგოგთან ნასწავლი ხალხით არის სავსე. და ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ სტურუა ჯერ-ჯერობით არ ეწევა პედაგოგიურ საქმიანობას. მხოლოდ ამით არის ეს განპირობებული და არა იმიტომ, რომ ვიღაცას ჩაეკტილი სამყარო აქვს და ვიღაცას გახსნილი.

ბ.წ. — თვითონ ბატონი მიშა მკაცრად იცავდა თავისი თეატრის ესთეტიკას.

ბ.ბ. — იმიტომ, რომ თუშანიშვილი თვლიდა თეატრს უნდა გააჩნდეს საკუთარი სახე და ჩვენც ასევე ყველანაირად ვცდილობთ და ჯერ-ჯერობით ვახერხებთ, მე მგონი, რომ თეატრს ჰქონდეს საკუთარი სახე.

ბ.ბ. — ზოგში გაკვირვებას იწვევს, ზოგში გაღიზიანებას ის, რომ ერთი გზის გამტარებლები ვართ ყველანი. ჩვენ ერთი პრინციპი გვაქვს.

ბ.ბ. — ეს ბევრად განაპირობა იმანაც, რომ თუშანიშვილი წლების განმავლობაში იყო თეატრის ერთადერთი ხელმძღვანელი, რომელსაც ჰქონდა თავისი თეატრი და მძვე დროს იგი, წლების მანძილზე ეწეოდა პედაგოგიურ საქმიანობას. უცვლელი დიდებუები თეატრების, წლების მანძილზე რომ სამხატვრო ხელმძღვანელები არიან, ბოლო ოცი-ოცდახუთი წლის მანძილზე იყო თუშანიშვილი და არის სტურუა, სხვა თეატრები იცვლიან ხელმძღვანელებს.

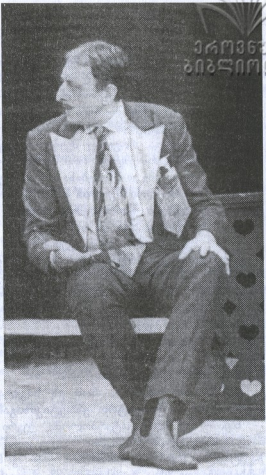
ბ.წ. — ამ ბოლო წლებში ბევრ თეატრში შეიმჩნევა ეს ტენდენცია. რატომღაც ფიქრობენ, რომ, თუ მთავარი რეჟისორი ტოვებს ერთ თეატრს, მან აუცილებლად იგივე პოსტი უნდა დაიკავოს რომელიმე სხვა თეატრში.

ბ.ბ. — ეს ძირითადად ეხება უფროსი თაობის წარმომადგენლებს, რომლებიც რაღაც გარკვეული კარუსელის პრინციპით ცხოვრობენ.

ბ.წ. — როცა რეჟისორი ვერ ასრულებს მასზე დაკისრებულ ფუნქციებს ერთ თეატრში, რატომ ჰქონიათ, რომ ის აუცილებლად შეასრულებს ამ ფუნქციებს მეორე თეატრში?

ბ.ბ. — საქმე, ალბათ, ისაა, რომ ამ პიროვნებებს თავის დროზე გარკვეული დამსახურება და შეიძლება ძალიან დიდი დამსახურებაც კი აქვთ ქართული თეატრის წინაშე. და შეიძლება დღეს ისინი უკვე აღარ არგაინ თეატრს, მაგრამ ჩვენ მაინც იმ ძველი

„შლეიფის“ შემყურე ვართ. ეს კიდეც არ არის ისეთი დიდი ბრალდება. დღესდღეობით ჩემი ყველაზე დიდი სატკივარი ის არის, რომ თეატრმცოდნეებს და საერთოდ, თეატრის პროფესიონალებს დაგვეკარგა სამსახიობო ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმი. და საერთოდ, სპექტაკლების შეფასების კრიტერიუმი, მე მგონი, უკვე აღარ არსებობს. ზოგჯერ ვაქებთ ისეთ სპექტაკლს, რომელიც არ არის საქებარი (ჩემს სპექტაკლებსაც ვგულისხმობ), ძალიან სკოდავენ თეატრმცოდნეები, ჩემდა სამწუხაროდ, ჩემი ყოფილი პედაგოგებიც კი. ადრე რაღაც პრინციპები გააჩნდათ, ახლა კი გაუცხოება ხდება.



ხ.წ. - თავად რეჟისორები ძალიან მტკივნეულად იღებენ თავიანთი სპექტაკლების ხარვეზებზე საუბარს. აქ უარყოფით შეფასებაზე არა მაქვს ლაპარაკი.

ბ.მ. - როცა ცუდს წერენ, არავის არ სიამოვნებს, როცა კარგს წერენ, ყველას სიამოვნებს. გაღიზიანებას იწვევს მხოლოდ ის სტატია, რომელშიც კრიტიკოსი იწვებს ახალი სპექტაკლის დადგმას, თავის კონცეფციას სთავაზობს რეჟისორს და თავისი კონცეფციით ეკამათება უკვე არსებულ სპექტაკლს. ამ შემთხვევაში გაუგებარი ხდება თამაშის პირობები. მაგრამ, როდესაც კრიტიკოსი წერს სტატიას არა თავის წარმოსახვაში არსებულ სპექტაკლზე, არამედ კონკრეტულად არსებულ სპექტაკლზე, შეიძლება საღანძღავი სტატია დაწეროს, შეიძლება საქებარი, მაგრამ საღანძღავის შემთხვევაშიც კი არავის არ აღიზიანებს ეს. ადრე, კომუნისტების დროს თეატრალური კრიტიკა ძირითადად იყო პროფესიონალი თეატრმცოდნეების ხელში.

გია აბესალაშვილი

ხ.წ. - თქვენ თვლით, რომ ახლა არაპროფესიონალების ხელშია?

ბ.მ. - ახლა პრესაში სტატიებს ბეჭდავენ როგორც პროფესიონალი თეატრმცოდნეები, ისე ჟურნალისტები, რომლებიც არაპროფესიონალები არიან ამ საქმეში. ამიტომ ძალიან მკვეთრია განსხვავება სტატიებში, რომლებსაც წერენ პროფესიონალი თეატრმცოდნეები და რომლებსაც წერენ უბრალო ჟურნალისტები, რომლებიც თეატრით არიან დაკავებულები.

ხ.წ. - გიორგი, შენ, როგორც ახალი თაობის წარმომადგენელს ამ თეატრში, გქონდა თუ არა რაღაცის შეცვლის სურვილი, გაგიჩნდა თუ არა წინააღმდეგობის გრძნობა უკვე არსებული ტრადიციების მიმართ (მე ვგულისხმობ არა

მტრულ დამოკიდებულებას, არამედ განსხვავებულ დამოკიდებულებას, იყო თუ არა კონფლიქტები. მოკლედ, მინტერესებს, როგორ მოხდა შენი დაშვიდრება კინომსახიობთა თეატრში.

პირობი სისხარულიძე - ჩემდა საბედნიეროდ, ამ თეატრში მე მომიყვანა ბატონმა მიშამ. პირველი სპექტაკლი (ლორეას „მარიანა პინედა“) ბატონ მიშასთან შეთანხმებით განხორციელდა. აქედან გამომდინარე, ის, რომ ბატონ მიშასთან, ჩემს პულაგოთან მოვსულიყავი ამ თეატრში, ჩემი დიდი სურვილი გახლდათ. ფაქტიურად მთელი ჯგუფი მოვედი თქვენს და ჯგუფთან ერთად განვახორციელე პირველი სპექტაკლი. და აქაც ყველა გვერდით დაგვიდგა, როგორც შექმლით გვეხმარებოდნენ, რომ ეს სპექტაკლი განხორციელდებოდა, მითუმეტეს, რომ რეპეტიციების მსვლელობის პერიოდში ბატონი მიშა გარდაიცვალა და მე დახმარებისა და თანადგომის გარდა სხვა არაფერი მიგრძენია.

ს.წ. - დათო დოიაშვილის სადიპლომო სპექტაკლთან დაკავშირებით გარკვეული პრობლემები წარმოიქმნა, რადგან ბატონი მიშას სათეატრო ესთეტიკისთვის მიუღებელი იყო ეს ნამუშევარი.

ნ.ბ. - მე ვარ ამის მოწმე. ვეთანხმები, რომ იყო პრობლემები. დღემდე ვთვლი, რომ დათოს სპექტაკლში (მიუხედავად იმისა, რომ საინტერესო სპექტაკლია და წარმატებით სარგებლობს) ბევრი რამ არის საკამათო და ბუნებრივია, რომ ბატონ მიშასთვის რაღაც იქნებოდა საკამათო. იყო ამაზე კამათი, რისი მომსწრეც მე ვარ, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ბატონი მიშა ბევრ რამეში არ ეთანხმებოდა, პრემიერა მაინც შედგა.

ს.წ. - გიორგი, ასეთივე შედეგი ხომ არ იქნებოდა შენი „მარიანა პინედა“ რომ ენახა ბატონ მიშას?

ბ.ს. - არ არის გამორიცხული.

ს.წ. - მე მიამჩნია, რომ ეს სპექტაკლი საკმაოდ განსხვავდება მიხეილ თუმანიშვილის სათეატრო ესთეტიკისაგან.

ნ.ბ. - ასე ჩემს „ვატერპოლოში“ ბევრი რამ იყო ბატონ მიშასთვის მიუღებელი, მაგრამ სპექტაკლის პრემიერის შემდეგ გულწრფელად მომილოცა და გახარებული იყო სპექტაკლის წარმატებით. იმითმ ვარ მე ნუგზარ ბაგრატიონი, რომ რაღაცით განსხვავდებოდა სხვა რეჟისორისაგან. ძალიანაც რომ გვინდოდეს, ჩვენ ვერ ვიქნებით მიხეილ თუმანიშვილები და არც არის საჭირო, რომ მისი ასლები ვიყოთ.

ს.წ. - ამჟამად არის თუ არა თეატრში რეჟისორებისა და მსახიობების ახალი ნაკადი.

ნ.ბ. - რეჟისორებიდან ვართ ქეთი დოლიძე, გოგი მარგველაშვილი, გიორგი სისხარულიძე და მე. ახლა ახალგაზრდა რეჟისორი მანანა კვიციანილი მოვიდა ჩვენთან საინტერესო პიესით და აპირებს სპექტაკლის განხორციელებას.

ს.წ. - თქვენი თეატრის წამყვანი მსახიობები უკვე ხშირად თამაშობენ სხვა თეატრების სცენებზე. ხომ არ არის ეს გამორჩეული თეატრის რეპერტუარში მათი დაუკავებლობით?

ნ.ბ. - შეიძლება ეს პრობლემაც არის, მაგრამ მე ვფიქრობ, რომ უფრო დრომ განაპირობა. ვერ გეტყვით, რომ გია როინიშვილს აქ აქვია როლები, მაგრამ მაინც თამაშობს „თეატრალურ სადღაღამო“.

ს.წ. - ზურა ვიფშიძე?

ნ.ბ. - რაც შეეხება ზურა ვიფშიძეს, ეს ჩვენი თეატრისთვის ძალიან მტკივნეული საკითხია. ზურა შტატში ირიცხება და მას ძალიან დიდი ხანია არ უთამაშია ახალი

როლი.

ს.წ. - და ეს ვისი ბრალია?

ნ.ბ. - ეს ალბათ, ხელმძღვანელობის ბრალია, პირველ რიგში. მაგრამ ახლა ზურა ითამაშებს მთავარ როლს ამ ახალ სპექტაკლში. ადრე, ხუთი-ექვსი, რვა წლის წინ ძალიან იშვიათად იწვევდნენ სხვა თეატრების მსახიობებს. ახლა იმის გამო, რომ წელიწადში ორჯერ იდგმება ახალი სპექტაკლი, გარკვეული შემოქმედებით შიმშილს განიცდის მსახიობი.

ს.წ. - ვია, შენ როგორ ფიქრობ, მსახიობისთვის სასარგებლოა სხვადასხვა თეატრებში მოღვაწეობა?

ბიკ აბმსასლავშილი - უბრალოდ საინტერესოა. თუ გცალია, შეიძლება წახვიდე კოლეც.

ს.წ. - თუ გცალია იმ შემთხვევაში, თუ რაღაცა დათმო აქ და ამის ხარჯზე წახვიდე სხვა თეატრში?

ბ.ბ. - ამ კითხვას იმან უნდა გასცეს პასუხი, ვინც სხვადასხვა თეატრში ითამაშობს.

ს.წ. - თქვენ ჯერ არ გითამაშიათ?

ბ.ბ. - არა.

ს.წ. - როცა შემოთავაზება გაქვს საკუთარ თეატრშიც და სხვა თეატრშიც და მიგაჩნია, რომ იქ უფრო საინტერესო საშუაოა, დაგრთავთ ხელმძღვანელობა ნებას, რომ არჩევანი თქვენ გააკეთოთ?

ბ.ს. - ვინ იქნება იმის წინააღმდეგი, რომ დღეს მსახიობს გამოიწინდეს კარგი საშუაო და არ გაუშვას. ამის პრეცედენტიც არ ყოფილა ჩვენთან. მაგრამ პირველ რიგში, შენ ვალდებული ხარ შენი თეატრის წინაშე.

ს.წ. - როგორც უკვე აღნიშნეთ, მდგომარეობა უკვე სტაბილიზაციისკენ მიდის.

ნ.ბ. - შეიძლება გაგვიჩნდეს ძალიან ცუდი პრობლემა.

ს.წ. - რა პრობლემა?

ნ.ბ. - აი, ახლა ვიორგი სიხარულიძემ მსახიობთა მოთხოვნით დაიწყო (როგორც სწევოდა ამ თეატრს ბატონი მიშას სიცოცხლეში) ტრენინგები იმის გამო, რომ მსახიობები დაუკავებელი არიან, იმის გამო, რომ პერსპექტივა არ ჩანს. თუნდაც ჩემი მაგალითი ავიღოთ - უკვე წელიწადნახევარია ვმუშაობ სპექტაკლზე, რეალური პერსპექტივის უქონლობის გამო, სამჯერ დავიწყე და სამჯერვე გაჩერდი.

ს.წ. - რა სპექტაკლზე მუშაობთ?

ნ.ბ. - ეს სპექტაკლი კეთდება ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებების მიხედვით - „მონატრება“. მე მრცხვევია მსახიობების რამდენჯერ შეიძლება დავიწყოთ და გაჩერდეთ. ისინიც ხომ უნდა ხედავდნენ პერსპექტივას. თუ ეს პერიოდი გაგვიგრძელდა და გაგვიჭიანურდა, ფაქტიურად თეატრის ნგრევა იწყება. როცა მსახიობს და რეჟისორს არა აქვს მუშაობის საშუალება...

ს.წ. - რაიმე გამოსავალი თუ არსებობს აქედან.

ნ.ბ. - ჯერ-ჯერობით ვერაფერს ვხედავთ. მხოლოდ იძულება ვართ, რომ იქნება ბიუჯეტი, ან ვიღაც ღვთისნიერი გამოჩნდება, რომელიც დაეხმარება თეატრს.

ს.წ. - გამოდის, რომ კეთილი ჯადოქრის იმედზე ვოფილხართ.

ქუთაისის თეატრალური ცხოვრება

ლევან გაბრიჭიძე:

თანამდებობა სახელისთვის ახ მინდა

ზუსტად 15 წლის წინათ ქუთაისის იაკობ გოგებაშვილის სახ. თოჯინების სახელმწიფო თეატრში თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის კურსდამთავრებული - ლევან გაბრიჭიძე მოვიდა, რომელიც გულთბილად მიიღო თეატრის კოლექტივმა. ახალგაზრდა, ნიჭიერი შემოქმედი თავდაუზოგავად შრომობდა და პატარა მაყურებელს ახალი როლებით ახარებდა. თუმცა ყოველთვის უკმარისობის გრძნობა სდევდა. და სწორედ მის შესავსებად ისევე განაგრძო სწავლა თეატრალურ ინსტიტუტში.

ამჯერად სარეჟისორო ფაკულტეტზე, მაგრამ თოჯინების თეატრს ვერ უღალატა და სპეციალბად თოჯინური თეატრების რეჟისურა აირჩია. მისი დამამძღვრავი კი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გივი სარიჩხელიძე გახლდათ.

წლებანდელ სეზონში ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ მურმან ფურცხვანიძემ ესტაფეტა ახალგაზრდა კოლეგას გადასცა, თვითონ კი დამდგმელ რეჟისორად გადაინაცვლა. მან ასე სცნო საჭიროდ.

- თეატრს ახალგაზრდა, ენერგიული, მებრძოლი კადრები სჭირდება. მე ხელოვნებაში ჩემი სათქმელი უკვე ვთქვი. ახლა დროა, ახალგაზრდებმა მიხედონ საქმეს. - აცხადებს ბატონი მურმანი. თავისი არჩევანის სისწორის დასტურად კი საკმაო არგუმენტებს იყენებს.

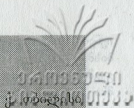
თეატრის დასი და მთელი კოლექტივი სიხარულით შეხვდა ლევან გაბრიჭიძის მთავარ რეჟისორად დანიშვნას. მის მიერ გამოზრდილმა შეიღმა დამსახურებულად ჩაიბარა თეატრის სადავე.

- ბატონო ლევან, რას ფიქრობთ თქვენი გამზრდელი თეატრის შესახებ. ხომ არ გეშინიათ თანამდებობის?

- ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრი უკვე 53 წელია არსებობს. მისი ცალსახად შეფასება არ შეიძლება. ამ წნის მანძილზე იყო წარმატებაც, წარუმატებლობაც, მაგრამ ეს ხომ ყველა თეატრს ახასიათებს. საერთო აზრი კი ძალიან კარგი მაქვს. დღეს, ამ სიღუჭჭირის ჟამს თეატრი რომ არსებობს და ასე თუ ისე ფეხზე დგას, განა ცოტას ნიშნავს? თანამდებობაზე კი მხოლოდ იმიტომ არ მოუსულვარ, რომ მთავარი რეჟისორი მერქვას და საქმე არ ვაკეთო. ჩემთვის უპირველესი მიზანი საქმეა, ხოლო შემდეგ თანამდებობა.

საპარიკვლოს პრეზიდენტის ბრძანებულება

1999 წლის 23 დეკემბერი



ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრისათვის აკადემიური თეატრის სტატუსის მინიჭების შესახებ.

დაკმაყოფილდეს იმერეთში საქართველოს პრეზიდენტის სახელმწიფო რწმუნებულის, საქართველოს კულტურის სამინისტროს, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის წინადადება და ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში შეტანილი დიდი წვლილის გამო ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს მიენიჭოს აკადემიური თეატრის სტატუსი.

ე. შპვარდნაძე

გულოცავ სახელგანთქმული თეატრის კოლექტივს, ყველა ქუთაისელს დამსახურებულ აღიარებას.

გლუარდ შპვარდნაძე

- ამ საერთო გაჭირვების ჟამს ჩვენს თეატრსაც გაუჭირდა.

- ძალიან გვიჭირს. ფაქტიურად, არანაირი ფინანსები არ გაგვანია. არც ხელის შეწყობა ჩანს ვინმესგან. ერთადერთი ჩვენი „ჭირისუფალი“ იმერეთის მხარის გუბერნატორი ბატონი თეიმურაზ შაშიაშვილია. ეს ერთი კაცი კი ყველას ვერ სწვდება. შეძლებისდაგვარად გვეხმარება, მაგრამ ეს ზღვაში წვეთია. და მიუხედავად ყოველივე იმისა; რომ თეატრი თვეობით ვერ ღებულობს კუთხილ თანხას, არ არის ხელფასები, თეატრის არცერთ წევრს, დაწყებული დასიდან, სამეურნეო და ტექნიკური მუშაკების ჩათვლით, თავისი საქმისთვის არ უღალატიათ და ისევ ისე თავდაუზოგავად შრომობენ, როგორც ადრე. ეს კი იმ ფანატიკური სიყვარულის შედეგია, რაც მათ გააჩნიათ თავიანთი თეატრის მიმართ. მაღლობის მეტი რა შეუქმის.

- დღევანდელ სიტუაციაში გვემეზბე საუბარი უაზროდ მიმანია. და მაინც...

- გვემების რა მოგახსენოთ, სურვილები კი ნამდვილად დიდია. ნათქვამია, კაცი იმედით ცოცხლობსო და ჩემი გულის კუნჭულშიც ცოცხლობს იმედი. მიუხედავად იმისა, კიდევ ვიმეორებ, რომ ეკონომიურად ძალიან გვიჭირს, დაიწყეთ ახალი სპექტაკლების მომზადება. იანერის ბოლოს ნაჩვენები იქნება „ბაქია“, რომელსაც მე ვღგამ. საახალწლოდ საკონცერტო პროგრამას ვამზადებთ. ბატონი მურმან ფურცხვანიძე დასადგმელად ამზადებს გიორგი იმერელის მიერ ინსცენირებულ ნინო ნაკაშიძის „ულუ და თეთს“, რომელსაც მუსიკალურად ქუთაისის საბავშვო-მუსიკალური თეატრის ხელმძღვანელი ქალბატონი მარინა ტყაბლაძე გააფორმებს. რეისორი ანდრო ფანცხავა მარც ტვენის „უფლისწულ და მათხოვარზე“ მუშაობს, მხატვარი ნინო ნიჟარაძეა. გვინდა თოჯინური ხელოვნების უძველესი ტრადიცია აღვადგინოთ და „პეტრუშკებით“ ჯალაღანის ფისუნია დავვღაოთ, რომელიც ისეთი მინიატურული

იქნება, რომ თავისუფლად შეეძლებოდა ნებისმიერ ადგილას გატანას და ჩვენებას. გვერდში გვაქვს მოედნების გაცვლა ბათუმსა და თბილისში.

- კადრების შესახებ რას იტყვით?

- ჩვენს თეატრს საკმაოდ ნიჭიერი და ძლიერი დასი ჰყავს. ისინი წლების მანძილზე გამობრძნედილი, პროფესიონალი მსახიობები არიან და მაინც... ძალზე გვიჭირს ახალგაზრდა თაობა. განსაკუთრებით კი მამაკაცი მსახიობები. ჩვენ ადგი-



ლობრივ ბაზაზე შეექმნით სტუდია. ერთი ჯგუფი გამოვუშვით და ისინი უკვე შტატში ირიცხებიან. წელსაც გამოვაცხადეთ მიღება, მაგრამ რატომღაც არაინ გამოგვეხმაურა. აბა, ვის რაში სჭირდება დღეს უხელფასო, მშვიდი არტისტი და მაინც, თეატრს აუცილებლად სჭირდება გაახალგაზრდავება.

1990 წელს ქუთაისში ჩატარდა თოჯინური თეატრების პირველი საერთაშორისო ფესტივალი. მეორე ფესტივალი იყო დაგეგმილი. ხომ არ გადაიფიქრეთ?

- რა კუთხითაც არ უნდა დაეიწყოთ საუბარი, საბოლოოდ მაინც ფინანსურ და ეკონომიურ მხარესთან მივიდვართ. ისეთი ღონისძიებების ჩატარება, როგორც საერთაშორისო ფესტივალია, საკმაო თანხებითაა დაკავშირებული, რომელიც, სამწუხარ-

როდ, არა თუ თეატრს, ქალაქსაც არ გააჩნია. ამიტომ, ფესტივალი 2000 წლისათვის გადავიტანეთ. ამ ფაქტთან დაკავშირებით იმერეთის მხარეს გუბერნატორმა სათანადო რეზოლუციაც კი მიიღო. ენახოთ, დაველოდოთ 2000 წელს, ეს არც ისე შორსაა.

- მთავარმა რეჟისორობამ მსახიობობაზე უარი გათქმევინათ. თქვენს მიერ განსახიერებული გმირები ხომ ძალზე უყვართ პატარებს და ვიცი, თქვენც გიყვართ.

- უარი ნამდვილად. არ მითქვამს. არის ისეთი სპექტაკლები, რომლებშიც ვთამაშობ. ზოგიერთი როლი კი იმიტომ დაეთმო, რომ ჯერ ერთი - როგორც მთავარ რეჟისორს უამრავი თავსატეხი საქმე მაქვს, მეორეც - ახალგაზრდა მსახიობებს მივეცი შესაძლებლობა, რომ მაქსიმალურად დატვირთულიყვნენ რეპერტუარში და თეატრში მხოლოდ ხელფასის ასაღებად არ ევლოთ. ისე კი, რომ იცოდეთ, თუ ქალაქის ხელმძღვანელობის მხრიდან ჩვენს თეატრს ხელისშეწყობა

და დახმარება არ ექნება, მთავარი რეჟისორის პოსტსაც დავტოვებ. თანამდებობა მხოლოდ სახელისთვის არ მინდა. უპირველესად, საქმის კეთება მსურს. საქმე კი დახმარების გარეშე არ იქნება. ქუთაისში, თოჯინების თეატრი ბავშვებისათვის ერთადერთი გასართობი ადგილია. ჩვენზე თუ არა, ბავშვებზე მაინც იფიქრონ. ისინი ხომ მათი შეილები და შვილიშვილებია. მადლობას მოვასხსენებ იმერეთის განვითარების სამხარეო ცენტრის ხელმძღვანელობას, ბატონ ნოდარ ვალიშვილს და ქალბატონ ნესტან ნებულიშვილს. სწორედ მათი მცირეოდენი დახმარების შედეგია ის, რომ ყოველ შაბათ დღეს უფასო სპექტაკლს ვატარებთ პატარა, მაყურებლისათვის.

ესაუბრა მანანა არონაშვილი

მე-19 საუკუნის მიწურულს - 1898 წელს დესპინე გელოვანმა ლეჩხუმის მაზრის სოფელ ლავანში ქართული თეატრი ჩამოაყალიბა, სადაც წარმატებით გამოდიოდნენ დაძმა ყურაშვილები და სპექტაკლებიდან შემოსულ თანხას რევოლუციონერთა ფონდში რიცხავდნენ, რის გამოც პრისტაევის მიერ დენას განიცდიდნენ. შემდეგ გავიდა დრო. ზოგიერთი მათგანი 1937 წლის რისხვას ვერ გადაურჩა, მაგრამ მათ ფესვებზე ისევ აღმოცენდა ტოტები. ერთ-ერთი მათგანი ქუთაისის იაკობ გოგებაშვილის სახ. თოჯინების სახელმწიფო თეატრის მსახიობია.

ანზორ ყურაშვილი - ოცდაათი წელია მისი სახელი არ სცილდება თეატრის აფიშას. ამ ხნის მანძილზე ასზე მეტი როლი განასახიერა და პატარა მაყურებლის სითბო და სიყვარული დაიმსახურა.

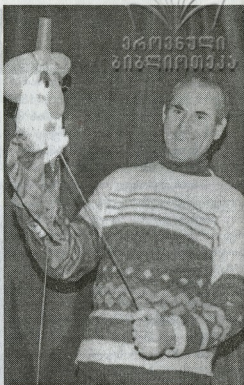
- მძიმე ბავშვობა მქონდა - ასე იწყებს თავის ავტობიოგრაფიას ბატონი ანზორი. 37 წელს მშობლები გადამისახლეს. მე და ჩემი ძმა უპატრონო ბავშვთა სახლში ეიზრდებოდით. მამა - რაფიელ ყურაშვილი 1941 წელს გადასახლებიდან საჯარიმო ბატალიონში გაიწვიეს და 1943 წელს დაიღუპა კიდეც. სკოლა ლეჩხუმში - ოყურეშში დავაშთავრე. თეატრისადმი სიყვარული გენებით მომყვება. 1959-62 წლებში ვმუშაობდი ფოთის სახელმწიფო თეატრში, 1962-1965 წლებში ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრში. ზუგდიდის თეატრში მუშაობისას ცხონებულმა დიმიტრი მჭედლიძემ ლიმიტი მომცა და თბილისის კულტსასწავლებელში სამსახიობო ფაკულტეტზე ჩავირიცხე ირაკლი მდივნის ჯგუფში. კურსის ხელმძღვანელი კი თინათინ ღამბაძიძე გახლდათ, რომელიც იმავედრო-

ულად მეტყველებას მასწავლიდა. თეატრის ინსტორიას მარიამ მოშეკიში მიყითხავდა, ესთეტიკას - სერგო ჭკეიშვილი. სასწავლებელში ყოფნის პერიოდი ჩემი ცხოვრების უბედნიერესი ხანაა. სწავლის პარალელურად ვმუშაობდი საქართველოს ტელევიზიაში რეჟისორის თანამშემედ „ოქროპირის“ რედაქციაში. 1970 წლის 16 იანვარს ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის დირექციის მოთხოვნით მუშაობა დავიწყე ამავე თეატრში. დიდ სცენას მიჩვეული უცხო სამყაროში აღმოვჩნდი, მაგრამ მივხვდი, რომ აქ საჭირო ვიყავი. მე ხომ ყველაზე უშუალო მაყურებელი - ბავშვებისათვის უნდა მეთამაშა. იმდენად გამიტაცა თოჯინურმა ხელოვნებამ, რომ ქუთაისის ავტოპარხნის კულტურის სახლში ჩამოვაყალიბე თოჯინების წრე, რომელიც შემდეგ სახალხო თეატრად გადაკეთდა, მე კი სახალხო თეატრების პირველი კატეგორიის რეჟისორის წოდება მივიღე. აგრეთვე რეჟისორად ვმუშაობდი ქუთაისის ლითონის ქარხნის კულტურის სახლში და წყალტუბოს კულტურის სახლში. 8 წლის განმავლობაში სასცენო მომზადებას ვასწავლიდი ქუთაისის მუსიკალურ ტექნიკუმში ვოკალურ ფაკულტეტზე.

როგორც ვხედავთ, ბატონმა ანზორ ყურაშვილმა საინტერესო შემოქმედებითი გზა განვლო. მას წილად ზედა ბედნიერება როგორც მსახიობს ვემუშავა ისეთ საინტერესო რეჟისორებთან, როგორებიც იყვნენ და არიან: დიმიტრი მჭედლიძე, რობერტ ქართველიშვილი, სიმონ ვანჩაძე, გუგული სეფისყვერაძე, ვახტანგ მაღლაფერიძე, მურმან ფურცხვაძე, თამაზ მესხი, ანდრო ფანცხავა, თამაზ ბოლქვაძე,

ის თელის, რომ მის მსახიობად ჩამოყალიბებაში თითოეულ მათგანს მიუძღვის წვლილი. პარტნიორთაგან სიამოვნებით იხსენებს ტუნა თვალთვადეს, რაფიელ თოდუას, შურა ჭავჭავანიძეს, რუთი თავდიდიშვილს, თამარ ჭველიძეს, ლევან გაბრიჭიძეს, ნოდარ კემულარიას.

– როდესაც გვერდით ძლიერი პარტნიორი გყავს, მეტი ძალა გემატება და უფრო იხარჯები შემოქმედებითად. ხელოვნებაში თუ არ დაიხარჯე, ისე არაფერი გამოგივა. ბავშვის მახვილ თვალს და სმენას სიყალბეს ვერ გამოაპარებ. თუ „დაგიჭირა“ აღარ გენდობა. უნდობლობა კი მაყურებლის დაკარგვის ტოლფასია. რაღა მსახიობის ცხოვრება მაყურებლის გარეშე? – მხოლოდ სიცარიელე და მეტი არაფერი. ამიტომ, ვცდილობ, მუდამ პირნათელი ვიყო ჩემი მაყურებლის წინაშე და დარჩენილი ცხოვრების წლები მის სამსახურს მოვახმარო.



საქართველოს პრეზიდენტის ბ ა ნ კ ა რ ბ უ ლ ე ბ ა

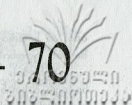
№ 1431 1999 წლის 28 ნოემბერი, ქობილისა

ო.ზაუტაშვილის ღირსების ორდენით დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში შეტანილი პირადი წვლილისა და ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის დირექტორის მოადგილე, საქართველოს დამსახურებული არტისტი ოთარ ზაუტაშვილი დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

მ. შავარდნაძე

ვასილ კიკნაძე — 70



ჩვენი ძვირფასო მეგობარო ბატონო ვასო! საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი თავისი მრავალი წევრის სახელით სულითა და გულით გილოცავთ დაბადების 70-ე წლისთავს. აგერ, თითქმის 50 წელია, თქვენი სახელი განუყრელად არის დაკავშირებული ქართულ თეატრთან. თქვენ ხართ ჩვენი თეატრალური პროცესების მონაწილე, ზოგჯერ განმაპირობებელიც კი, რადგან თქვენი მართალი სიტყვა, პროფესიული ანალიზი ყურადსაღები გახლავთ ქართული თეატრის ყოველი მუშაკისთვის.



ბატონო ვასო! ჩვენ დიდად ვაფასებთ იმას, რომ დიდი ამაგი დასდეთ არა მხოლოდ თანამედროვე თეატრალური პროცესების კვლევას, თქვენ შეისწავლეთ და სისტემატური ხასიათი მიეცით ქართული თეატრის ისტორიას, მის უმნიშვნელოვანეს პერიოდებს.

დავით კლდიაშვილის თეატრი, სანდრო ანბეტელის დიდი მემკვიდრეობა, ქართველი რეჟისორების შემოქმედებითი პორტრეტები, ქართული თეატრის ისტორიის ნარკვევები, სივრცე თეატრისა, სახიობა და სინამდვილე — აი, არეალი თქვენი კვლევისა, ერთობ მნიშვნელოვანი და ყურადსაღები შენაძენი არა მხოლოდ ქართული თეატრალური ლიტერატურისა, არამედ ქართული საზოგადოებრივი აზრისა საერთოდ.

გულისხმიერი მეგობარი, ყურადღებიანი, ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიური მონაწილე, გულშემატკივარი და გამაანალიზებელი. ასე აისახება ჩვენს შემეცნებაში ვასილ კიკნაძე — მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი პიროვნება, მეცნიერი, მოღვაწე.

თქვენ გვჭირდებით ჩვენ, ბატონო ვასო, თქვენ სჭირდებით საქართველოს. ამიტომ, იფაეთი მხნედ, ჯანსაღად!

მრავალწამიერ!

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობის სახელით
გიზა ლორთქიფანიძე

სულით და გულით მივესალმები გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეს, საყვარელ მეგობარს ვასილ კიკნაძეს. მივეულოცავ სახელოვან იუბილეს.

სანამ პირადად გავიცნობდი, და დაეუახლოვებოდი, მე მას კარგად ვიცნობდი სტატიებით, რომლებიც პერიოდულად გამოჩნდებოდა ხოლმე ჩვენს ჟურნალ-გაზეთე-

ბში. ამ სტატიების მიხედვითაც შეგვეძლო გვევარაუდა, რომ მათი ავტორი ნიჭისა და საქმის ცოდნის გარდა, მაღალი ზნეობრივი თვისებებითაც გამოირჩეოდა...

გაცნობის შემდეგ ჩემი წინათვრძობა სავესებით გამართლდა: ვასილ კეცხაძე ნიჭიერებასთან ერთად, მართლაც, გამოირჩევა მაღალი ზნეობით. ვაფიქნები იგი კულტურის სამინისტროში, სადაც „ცისკრიდან“ წამოსვლის შემდეგ სამუშაოდ მიმდევებს. ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე კეთილად მოსაგონარი წლები ჩემს ცხოვრებაში. ასე შეგონია, საქართველოს კულტურის სამინისტრო ერთადერთი ოაზისი იყო საბჭოთა კავშირის ბიუროკრატიზმით დამყაყებულ სისტემაში. აქ ყველას ერთმანეთი უყვარდა, დიდი პატივისცემით ეპყრობოდნენ ერთმანეთს. აქ საბჭოთა დაწესებულებებისათვის დამახასიათებელი ინტრიგა და გაუტანლობა ვერ იბოვინებდა. სამსახურში მისვლა ადამიანს უხაროდა – ეს, მართლაც, გამონაკლისი შემთხვევა იყო საბჭოთა დაწესებულებებისათვის. აქ სასურველი ატმოსფეროს შემქმნელი რამდენიმე ადამიანი იყო, რომელთაგან ახლა სამს დაეკარგა: უპირველეს ყოვლისა, დიდებულ ადამიანსა და მოღვაწეს აკაკი დვალისძეს და მასთან ერთად მისივე მეგობრებს ვასილ კეცხაძესა და დაუვიწყარ ანტონ წულუკიძეს...

ვასომ მთელი თავისი ცხოვრება თეატრს მიუძღვნა. ფასდაუდებელია მისი ფუნდამენტური ნაშრომები, რომელთაც გვერდს ვერ აუვლის ქართული თეატრის მომავალი მკვლევარი. განსაკუთრებული ღვაწლი მიუძღვის ვასო კეცხაძეს დიდი ქართველი რეჟისორის – სანდრო აბმეტელის სრული რეაბილიტაციის საქმეში. თავის დიდებულ წიგნში მან მთელი სისასხით წარმოაჩინა მანამდე ჩვენი თაობისთვის დაფარული შემოქმედება და ცხოვრება დიდი რეჟისორისა. ეს იყო მრავალი წლის თაყაუდებელი მუშაობის შედეგი, მაგრამ ვასო კეცხაძის წარმატების საწინდარი, მართო გულმოდგინე შრომა და ნიჭი არ არის – მას გატაცებით უყვარს თავისი საქმე, უყვარს თავისი წიგნის გმირი. თუ არა ეს დიდი სიყვარული, რაღა თქმა უნდა, ასეთი წიგნი ვერ დაიწერებოდა.

ვასო უღალატო და კეთილი მეგობარია. ბოლო წლებში ხშირად ვერა ვხვდები, მაგრამ სითბო მასთან გატარებული დღეებისა დღემდე მომყვება. უსუსრვეტ ჩემს საყვარელ მეგობარს, ღვაწლმოსილ ადამიანს მრავალი წლის სიცოცხლეს და წარმატებას.

პანტაძე ჯემლიძე

ბატონო ვასილ,

მე ხშირად მაგონდება დღეი ერთი ჩვენი ნაცნობობისა. არა – სხვებიცა, სხვებიცა, სხვა დღეებიცა, ოღონდ ის ერთი მაინც საგულისხმოა. მაშინ თქვენ ახალგაზრდა ბრძანდებოდით. ახლაც ახალგაზრდულად გამოიყურებით და ისეთი აგებულება მოუნიჭებია ღმერთსა, სიბერეც დიდხანს რო ვერაფერს დააკლებს. კულტურის სამინისტროში მუშაობდით. სარეპერტუარო ნაწილში. თქვენ მაშინ ჩემი პიესები მოგწონდათ,

ყოველშემთხვევაში: მხარში მედქით და თუ ზოგჯერ ხელი მომცარვია, თქვენი ბრალი არ იყო, რაღა თქმა უნდა. იმ დღეს მაინც გაგვიმართლა: მე რო ხშირად მაგონდება-მეთქი.

მცირე შესავალი დასჭირდება.

ერთმა ჩემმა პიესამ – „ძველი რომანსები“ – იმდენხანს იტრიალა თქვენს განყოფილებაში, იმდენმა რეჟისორმა მოჰკიდა ხელი და გაუშვა თუ გააშვებინეს, რო აღარაეის ახსოვდა: მთავლიტში ანუ ცენზუ-

რამი თუ გაველო. აღარავის ახსოვდა, აღარავისა. მერე ასე მოჰკიდა ზელი ბატონ ანზორ ქუთათელაძემ. ამას არა ვკვებები თქვენთვისა, სხვებიც წაიციხბავენ და იმათთვისა ვკვები, რაღა თქმა უნდა. სოხუმში დღეა. დღე გამოაცხადა პრემიერისა და მაშინ აღმოჩნდა რო: ბეჭედი არ ედო ცენზურისა „ბეჭდ რომანსებსა“. სამინისტრომ ითხოვა ბეჭედი ანუ ნებართვა ითხოვა დადამისა: სასწრაფოდ. პრემიერა გამოცხადებულიაო. არც სასწრაფოდ და არც არასოდესაო. იყო პასუხი. პასუხი მტკიცე. პასუხი შეუვალი. პრემიერა უნდა გადარჩენილიყო. მაშინ ჯერ კიდევ ასე არ აწეწილიყო ჩვენი ყოფაი სოხუმში, მაგრამ კარგი რამ ნიშნები მაინც არ მოჩანდა და უბედურებაც აქედან იწყებოდა, — თეატრიდან. პრემიერა უნდა გადარჩენილიყო. ამ საქმეს ვახტანგ ჭვლიძე განაგებდა სამინისტროში. მე და თქვენ აღგვჭურვა სათანადო რჩევადარიგებითა და წარგვზახენა მის უდიდებულესობა ცენზორთანა. აი, ამ დღეს ვიხსენებ ზოლმე. მე თამამად მივდიოდი თქვენი იმედითა. თქვენც თამამად გამოიყურებოდით, თურმე ჩემი იმედითა. ეს მე კარებთან შევნიშნე, ცენზორის კარებთანა. ჩვენ დიდხანს უუპობდით გზასა ერთიმეორესა: მიბრძანდით, ბატონო!.. არა, ბატონო, თქვენ მიბრძანდით ბატონო!.. მე ჩემმა იმერულმა წარსულმა მომაკითხა, თქვენ ისეთი რა მოკითხვა ვინდოდით!..

თავზიანობა არც შინით მოგაკლებია, არც მის უდიდებულესობა ცენზორთანა, რაღა თქმა უნდა, მაგრამ თუ რაიმე იყო ამაო

წინაშე იმისა, ამაო და ამაოთა ამაო, სწორედაც რო თავზიანობა იყო. „აიუსა თავდება იმით, რო ქალიშვილი თავს იცლავს, კომკავშირული ქალიშვილი თავს იცლავს?!“ განცვიფრებულყო ცენზორი, არა, არა, კომკავშირული არ უნდა იყოს, — ვლუდლუდებდით თუ ერთმანეთს რაღაცას ვუსწორებდით ჩვენ ორივენი. „აბა, პარტიული?!.. უპარტიო ბოლშევიკი?!.. დეკლასიური ელემენტი!!! ვისა სჭირდება ახლა დეკლასიური ელემენტის ტრაგედია????!!!“ საამისო პასუხი შეუძლებელი იყო იმხანადა, თქვენ მაინცა სცადეთ, გამოსავალი რო გეპოვნათ: „აქ ისეა გამოყვანილი, თვითმკვლელობასაც რო ვერ დაარქმევთ: ქალიშვილი სანაპიროდან გადახტება ზღვაში, რიხიანად გადავარდება: გადამარჩინეთო...“ და ამდენ ხალხში, ჩვენს საბჭოთა ადამიანებში ვაჟკაცი არ აღმოჩნდაო, — ხშირი წარბები მელოტ თავზე საქონრემდის წაუვდა უკვე აკაცალბულ ცენზორსა. ჩვენ გვაშინებდა თუ თვითონ შეშინებულყო, ვეღარ გაგვეყო. შელაპარაკება მაინც გაგრძელდა. კონსესუსი ვერ არ შემოეწანათ საქართველოში. კონსენსუსის გარეშე შევთანხმდით.

პრემიერა არ გადადებულა. თუ როგორაო, — ამას შევინახე, ბატონ ანზორის საიუბილეოდ მოუკვებები. დღევრბელ იქნებით, ბატონო ვასილ. თქვენ დღევრბელობის ბეჭედი გადავთ იმ ცენზორისგანა, ვის მორჩილებენ აქაური ცენზორებიცა. თქვენ ვერ მოითებნით, სურც ექებთ. მე ვზედავ.

ოთარ ჩხიძე

სიმი მეგობარი ვასო

გულჩვილი, სამართლიანი, კეთილი, ყველას დამხმარე, პრინციპული, მკაცრი, ქართული თეატრის მემატანე, დიმიტრი ჯანელიძის შემდეგ ქართული თეატრის დამცველი და სამართლიანობის აღდგენის პირველთაგანი, დიდი შრომისმოყვარე, ფუტკარივით ტკბილი და მწარე, თუ ეს ეხება საქართველოს და ქართულ თეატრს. რაც მას სიყვით დაუთესია, რამდენი ახალგაზრდა აღუზრდია, გზაზე დაუყენებია, იმდენი სიცოცხლე ყველას მისცეს ღმერთმა.

საოცარი მეგობრობა იცის, გვერდში დგომა ღვინსა თუ ჭირში, 70 წელი რა არის, ჩემო ვასო! ათასმაც გადაიაროს, შენ ხომ ყველას უყვარხარ და ეს სიყვარული გაგვეება მუდამ.

შენი ანზორ ქუთათელაძე

მეგზური



პირველი, ვინც კი სრულიად ახალგაზრდა, გამოუცდელ ავტორს თეატრის კართან დამხვდა, ვასო კიენაძე იყო, რომელმაც ბოლომდე შეგზურობაც გამიწია იმ იდუმალებით მოცულ ლაბირინთში (ასე შეჩვენებოდა მაშინ და, სხვათა შორის, ახლაც ასევე შეჩვენება), რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ჩვენთვის ბოლომდე შეუღწეველი, ჭეშმარიტად ადამიანური ცხოვრების წიაღი. მახსოვს, როგორ დავეყვებოდი მას რუსთაველის თეატრის ცარიელ, ჩაბნელებულ დარბაზებსა თუ დერეფნებში, ამის გამო კიდევ უფრო უზარმაზარი და საიდუმლო რომ ჩანდა და ნელ-ნელა, თანდათანობით ჩემს არსებაში გადმოდიოდა ჩემივე მეგზურის ალტაცებანარევი სიყვარული ყველაფრისადმი, რასაც კი გარშემო ვხედავდი. ასე რომ, პირველი, ვინც კი ამ სამყაროს განსაკუთრებულობა, ანუ ცხოვრებისეული აუცილებლობა მაგრძნობინა, ვასო კიენაძე იყო. ამით მან, რასაკვირველია, სიხარულთან ერთად, ახალ ტკივილთანაც მაზიარა, მაგრამ, თუ დამერწმუნებით, არაფერი შეედრება ქვეყნად ამ ტკივილს, შენივე განსხეულებული სულის ხილვის იშვიათ წუთებს. თუმცა ასაკით, მაინც და მაინც, დიდად არ გავსხვავდებოდით, მაგრამ ვასო იქ, თეატრის ჯადოსნურ სამყაროში, ჩემზე აშკარად უფროსად და, რაც მთავარია, დაბრძენებულ ადამიანად გამოიყურებოდა და ასეთად აღიქვამდა მას ყველა – დაწყებული სცენის მუშით და დამთავრებული სცენის კორიფეებით. მას არა მარტო უსმენდნენ, არამედ უჯერებდნენ კიდევ. დიდა ნამდვილი სიყვარულის ძალა, დიდა სიყვარულად გარდაქმნილი ცოდნის ზემოქმედება, ყველა, უნებურადაც კი, პატივისცემით იმსჯელებდა მის მიმართ.

ვასო კიენაძე თითქოს თეატრისთვის გააჩინა ღმერთმა და აკი თეატრის ერთგული დარჩა დღემდე, თუნდაც იმით, რომ თეატრში ეროვნული მწერლობის აქტიური პროპაგანდისტია, ანუ თეატრის ერთადერთი სწორი გეზის ერთგული.

სასიამოვნოა, რომ მისი თავდაუზოგავი შრომა ჩვენი საზოგადოებისათვის შეუმჩნეველი არ დარჩენილა, არც დაუფასებელი. მრავალი ჯილდოსა და სახელოვანი პრემიის მფლობელია. პირველი თეატრმცოდნეა, სანდრო ახმეტელის პრემიის ლაურეატის სახელს რომ ატარებს. ეს პრემია მას მიანიჭეს არა მარტო დიდი დამსახურებისათვის თეატრის წინაშე, არამედ ადამიანური სიმამაცისა და ერთგულებისთვისაც.

ერთხელ ვთქვი და დღესაც სიამოვნებით ვიმეორებ: არსად არ შემხვედრია იმდენი კარგი ადამიანი, რამდენიც თეატრში. მათ შორის ერთ-ერთი უპირველესთაგანი ვასო კიენაძეა, რომელსაც დღეს ვულოცავ დიდად მნიშვნელოვან თარიღს, მეგობრული სიყვარულით და გაუნელებელი მადლიერების გრძნობით.

თამაზ ჭილაძე

დეკემბერი
1999 წ.

დღეს საბჭოთა წყობის კრიტიკა ერთობ მოდამია. ამ რიტუალში ყველა მონაწილეობს, ვისაც არ ეხარება – მსხვერპლთშეწირვის აგიზგიზებულ კოცინთან ყველას მიაქვს თითო პეშვი ქოქოლა. მე კი ახლა ქებთ მინდა მოვიხსენიო იგი – როგორ მოხდა, რომ 14-15 წლის ყმაწვილ კაცში ესოდენ მშრომელი ადამიანი შეიქნა და „სამამულ ომის წლებში შრომითი მამაკობისათვის“ მედლით დააჯილდოვა. მას, საბჭოთა ხელისუფლებას რომ ყველაფერი ასე ზუსტად განეჭვრიტა, ახლა ჩვენ უფრო ადამიანური ცხოვრებაც გვექნებოდა და ვასო კიკნაძის ცხოვრების მთავარი მიზანი – ქართული თეატრიც უკეთეს დღეში იქნებოდა.

ეს სხვათა შორის, ახლა მთავარი.

ვასილ კიკნაძე თანამედროვე მოღვაწეთა იმ პლეადას განეკუთვნება, რომლებიც ღრმა პატივისცემას იმსახურებენ. ამ პატივისცემის მთავარი განმამაჩირობებელი კი ვ. კიკნაძის აზროვნების სისტემაა. ამ სისტემაში შემოქმედებითი მომენტი დომინანტობს. ამით განსხვავდება იგი მრავალთაგან, შემოქმედებითი მუხტი აძლიერებს მისი ჯერ შრომის კულტურას და მერე ცხადია, ნაყოფიერებას. კი, იგი ჩინებული მკვლევარია, ჩინებული და პრინციპული შემფასებელი ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესისა, მაგრამ შემფასებლობასა და მკვლევარობას ბევრი ჩემულობს, ვასო კიკნაძეობას კი ბევრი ვერ ახერხებს იმიტომ, რომ მისებრი თავდადება და სიყვარული არ აკავშირებს ქართულ თეატრთან, ქართულ მსახიობთან. ვასო კიკნაძის მოღვაწეობის მთავარი მამოძრავებელი არის არა ერთი, თუნდაც კეთილშობილური იდეა ქართული თეატრის ისტორიის თუ დღევანდლობის კვლევისა, არამედ უწინარესია: მას უყვარს ქართული თეატრი, უყვარს მისი მსახურნი და არა თავისი თავი თუ იდეა ქა-

რთულ თეატრში. ამიტომ ქართული თეატრის მსახურთა უმცირესი წარმატება თუ წარუმატებლობა ხდება მისი მდებარე ფიჭვის საგანი. ქართულ თეატრალურ ლიტერატურაში ვ. კიკნაძემ ძალიან ბევრი კეთილი საქმე გააკეთა. სიყვარული უადვილებს შრომას. სიყვარული აკეთებინებს ამაღენ საქმეს.

ერთხელ უკვე ვთქვი და გამეორება არ უნდა დამეძრახოს: ყველაფერი ამის თავიდათავი ის გახლავთ, რომ ვასო მწერლობისაკენ მიდრეკილი კაცია. ყველა მისი თვისება მწერლობაში იღებს სათავეს. დააკვირდით მის ფრაზას – ეს არ არის მკვლევარის მშრალი ფრაზა. ეს ფრაზა კანზულისტყვაობიდან მოდის – თავისი ემოციურობით, გაანზრებულიობით.

ამ მოსაზრების დასტურად თუნდაც სანდრო ახმეტელზე დაწერილ წიგნს, ვასოს პუბლიცისტურ წერილებს მოვიშველიებდი.

ერთ მკვლევარს, მეცნიერს ისიც ეყოფოდა, რაც ვასილ კიკნაძემ სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი გაცოცხლებისათვის გააკეთა. რასაკვირველია, დადგებოდა დრო და ს. ახმეტელი უთუოდ დაიჭვრდა თავის ადგილს თანამედროვე თეატრალურ აზროვნებაში, მაგრამ დიდი მისნობა არ უნდა იმის მიხედვრას, რომ ეს ძალზე ძნელი დასანახი იყო მაშინ, როცა ვასო ამისთვის იბრძოდა.

ერთ მკვლევარს ისიც ეყოფოდა, რაც ვასომ დავით კლდიაშვილის თეატრის საკვლევად გააკეთა.

ვასო ბატონო, დიდი დავით წინასწარმეტყველი ამბობს 70 წლის ასაკი დღის მიერ ჩვენდამი ყურადღებაზე მეტყველებს, 80 კი – ჩვენს „წელთა სიმაგრეზე“. მებრძოლი და მოღვაწე, მოუსვენარი, მუდამ ამხედრებული კაცი ხარ და მეჯერა „წელთა სიმაგრე“ ხანგრძლივი იქნება.

მურამ გათიასხვილი

რაც მართლაც და დროს არ ემორჩილება

პარადოქსულ დროში ვცხოვრობთ...

და ვცხოვრობთ პარადოქსულ თავისუფალ ქვეყანაში, სადაც დღეს მისახლეობის უმეტეს პროცენტს, სილატაის ზღვარზე მისულს – გულს ვერაფრით ატყუებენ. ნამდვირ ხომ არ გაემარდით ჭირსა შიგან? გაკვირებამ სული უნდა აამაღლოსო... სული კი, თითქოს გაცვდაო, თითქოს აღარაფერს განიცდისო, აღარ სტკივიაო, გაგვიქუცვალაო... არადა, რამ გადაგვარჩინა, ან ისევ რამ უნდა გადაგვარჩინოს, თუ არა სიყვარულმა?.. ოდესღაც ეინმე მაღლიანმა სული ერთხელ მაინც თუ გაგიბობ, სამარადისოდ ახსოვს თურმე ის სიბოთ სულს...

ბატონო ვასო, ჩვენო ძვირფასო, თქვენი მოწაფეები ვერავის გაგაკვირებთ (მით უფრო – თეატრალურ საზოგადოებრიობას) თქვენი ნაშრომების ჩამოთვლით, ქართული თეატრის ისტორიის მიმართ თქვენი ღვაწლის კიდევ ერთხელ აღნიშვნით, – ეს ხომ ყველამ კარგად იცის. დღეს ჩვენ მხოლოდ იმას ვიტყვით, რაც მხოლოდ ჩვენ და თქვენ ვიცით... ჩვენი ურთიერთობა ხომ მხოლოდ ლექციებით არ შემოიფარგლებოდა, ლექციებით, რომლებიც ძალიან ხშირად დროში არ ეტყობა და განსაზღვრულ საათებში არ მთავრდებოდა. ჩვენი გასაჭირი თქვენთვის არასოდეს ყოფილა უცხო და მას შემდეგაც, რაც ინსტიტუტი დაეპიძაურეთ, ყველგან და ყოველთვის ვგრძნობთ თქვენს მზრუნველობას, ყურადღებას. ასეა 1981 წლიდან დღემდე (18 წელი გასულა უკვე!). ჩვენ მაშინ სხვანაირები ვიყავით, სადარდებელიც ნაკლები გვექონდა და საზრუნავიც – სამშობლოც არ იყო ასე მტკინეულად აღსაქმელი (თითქოს!) თქვენი ნააზრობიც ლამაზ ლეკუნად და თქმულებად ჩაგვემზოდა... გეხიბლაყვდა და აღტაცებაში მოყვადით, ჩვენებურად-ჭაბუკურად განვიციდით მონათხრობს... ახლა ყველაფერი სხვაგვარადაა – ჩვენ გაეზნარდეთ, დაეკაცდით, ახლა სამშობლო ტკივილია ჩვენთვის... ახლა თვითონ ვართ მშობლები და შეილებავე ვფიქრობთ... ახლა ყველაფერი სხვაგვარად გვემის, ყველაფერს სხვა მნიშვნელობა აქვს – დროის გადასახედთან ყველაფერს თავისი სახელი ერქმება, ყველაფერი უფრო მკაფიო ხდება და მადლიერების ის გრძნობაც, რაც ახლა გვაქვს თქვენს მიმართ მით უფრო მართალია და ნამდვილი. ჩვენ ისიც ვიცით, რომ საქმეში ზოგმა, ალბათ, მეტად გაგიძარბოლეთ, ზოგმა – ნაკლებად, მაგრამ ის, მთავარი, ყველაზე ნაღდი, რაც უფრო მეტად ფასეულია, რაც მარადიულია და დროს არ ემორჩილება, – ყოველ ჩვენგანში დარჩა! თქვენ უფრო მეტი გეასწავლეთ, ვიდრე „პროგრამით“ იყო გათვალისწინებული. თქვენ ადამიანებისადმი სიყვარული, მათთან ურთიერთობა, ნაღდი ფასეულობების დანახვა და დაფასება გეასწავლეთ... ამას კი ყველა პედაგოგი ვერ ახერხებს, ამას სხვა ნიჭი უნდა, რადგან ეს სხვა ინსტიტუტია, სხვა განზომილება...

ჩვენც ამის გამო სხვაგვარად გაუფასებთ – ერთხელ დათვლილ სიკეთეს ხომ ზომა და წონა არ გააჩნია, რაც დრო გადის, უფრო ღრმად იდგამს ფეხებს, განუზომლად იზრდება და ყოვლისმომცველი ხდება...

ძალიან გვიყვარხართ! სიყვარული კი, რამდენადაც სათუთია და ფაქიზი, იმდენად ძლიერია...

ბატონო ვასო, ჩვენო უფროსო მეგობარო, უღრმეს მადლობას გიხდით იმ დიდი მზრუნველობისა და სიყვარულისთვის, ჩვენს მიმართ დღემდე რომ იჩინო...

გილოცავთ ამ მნიშვნელოვან თარიღს, გისურვებთ ჯანმრთელობას, დიდხანს სიცოცხლეს...

გვიყვარხართ, გკოცნით, გეფერებთ...

თქვენი მოწაფეები: მოქია აბაშიძე, მავა ბაჯუნი, მარინა ვასაძე, მანანა ტური-აპილი, მადონა ხაჯარაძე, ლევან ხეთაჯური, ალექსანდრა ლოლოზაიძე, ემილი შავიძე, გიორგი ცაიტიშვილი, გიორგი ჩაჩიკოლანი, ანა ჭავჭავაძე.

საშაპჩი ამაბღაჩოსენ

ნინო მაქვაჭიანი

ქართული თეატრის ცნობილ მკვლევარს, 39 წიგნისა და 400-მდე სამეცნიერო შრომის ავტორს, შოთა რუსთაველის სახ. საქართველოს სახელმწიფო თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის პრორექტორს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, პროფესორს, ჰუმანიტარული მეცნიერებისა და პედაგოგიის სამეცნიერო აკადემიის აკადემიკოსს, მარჯანიშვილისა და ახმეტელის პრემიების ლაურეატს, ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, ბნ ვასილ კეცნაძეს 70 წელი შეუსრულდა. უურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ ულოცავს სასიქადულო მეცნიერს ამ მნიშვნელოვან თარიღს და უსურვებს ჯანმრთელობას და ხანგრძლივ სიცოცხლეს.

- ბნ ვასო, შეუძლებელია თქვენ მშობლიური ხობის რაიონის სოფელ ახალშენში ყოფილიყო ისეთი თეატრი, რომელიც ახალგაზრდას ისეთ სპეციფიკურ და იშვიათ პროფესიას, როგორიც არის თეატრმცოდნეობა, აარჩევინებდა. რამ განაპირობა ეს არჩე-

ვანი? ანუ თოროდ სიტყვა ბავშვობის წლების შესახებ, საიდანაც ვოველი ჩვენგანი მოდის.

- დავიბადე პატარა სოფელში, მდინარე გუბისწყლის ნაპირას. ამ სოფელში მაშინ მხოლოდ ოთხწლელი არსებობდა. მისი დამთავრების შემდეგ სოფელ გული-სწყლის რეაწლიან სკოლაში წამიყვანეს სასწავლებლად. ჩემს სოფელსა და გული-სწყალს შორის მდინარეზე ხიდი არ იყო და ამიტომ მეხუთე კლასიდან დამოუკიდებელ ცხოვრებას შევუდექი. ცივი მჭადი, ყველი, მწნილი და წიგნები - ეს იყო ჩემი მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ძირითადი საკვები. გაზაფხულზე უკვე ჩემი სოფლიდან დავდიოდი სკოლაში და ხშირად წვიმისგან გალუმპულს მასწავლებელი პირდაპირ დუმელთან მიმიყვანდა ხოლმე გასაშრობად. გაკეთილების დროს აქ ვშრებოდი, მაგრამ არასდროს არ დამიგვიანია. გატაცებული ვიყავი ჰუმანიტარული საგნებით - ქართულით, ისტორიით. მერხზე ჩემს გვერდით იჯდა ოტია იოსელიანი,



დიმიტრი ალექსიძე
ვასილ კეცნაძეს
ვადასცემს
მარჯანიშვილის
პრემიას.



რომელთანაც უცბად მოენახე საერთო ინტერესი - ლიტერატურის სიყვარული. ისე, ოტიას ხატვაც უყვარდა და კიდევ ემარჯვებოდა. მაგრამ ჩემს ოჯახს - მრავალშვილიანი ოჯახის წევრი ვიყავი - ძალიან უჭირდა. ამიტომ ერთხანს სკოლისთვის თავის დანებებასაც კი ვაპირებდი. ეს რომ მამაჩემმა შეიტყო, დანიძახა. ხელში დიდი თოხი უჭირა, მითხრა, აილეო, ავიღე. როგორ მოგწონსო - მკითხა. მძიმეა-მეთქი - ვუთხარი. თოხნას რომ დაიწყებ, ათჯერ უფრო მძიმე გახდება. აირჩიე, ან სკოლაში იარე, ანდა აქ დარჩი და ეს თოხი გექნება მხოლოდ.

მე სწავლა ვარჩიე.

ჩვენი სოფლიდან ხონამდე ექვსი კილომეტრი იყო. დილით, სკოლაში წასვლამდე, ჯერ ცხენების მოსაყვანად მიშვებდნენ ტყეში და მერე გაუდგებოდი გზას. ვასაოცარია, რაც უფრო ცოტა დრო გაქვს, მით უფრო მეტს ასწრებ. სკოლაში ბედმა გამიღიმა - მყავდა ლიტერატურის მასწავლებელი დაღუ იოსელიანი - საოცარი კაცი, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მთელ ჩემს ცხოვრებაზე. მას ასპირანტურა ჰქონდა დამთავრებული. ბნმა დადუმ უცებ დამიახლოვა და მიუხედავად ჩვენი ასაკობრივი სხვაობისა, უმცროს მეგობრად მივაჩნდი - მიბარებდა სახლში, მაყარჯიშებდა წერილების, ლიტერატურული რეფერატების წერაში, დისკუსიებში გამოსასჯელად. მისი მეუღლეც ძალიან თბილად მექცეოდა. ბნ დადუს არასდროს უთქვამს, რომ რეპრესირებული იყო. გადასახლებიდან სულ რაღაც ორი წლის დაბრუნებულს რაიონში ძალიან დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა უკვე. მის სიტყვას ყველა ანგარიშს უწყევდა. ვამაყობდი, რომ ასეთ მასწავლებელთან ვმეგობრობდი. მისგან წახალისებული, მეათე კლასში უკვე რაიონულ გაზეთში პატარა წერილებს ვბეჭდავდი. წერილების თემა ჩემი სოფელი იყო - კოლმეურნიება, ჩაის მკრეფაეები -

ისინი, ვის გვერდითაც მე ვიზრდებოდი. სკოლის შემდეგ მივდიოდი ჩაის საკრეფად. მთავარიან ლამეშიც კი ხშირად მიტრფოდა ჩაი. ავეყვიატე, იმდენი უნდა მოგკრიფო, სოციალისტური შრომის გმირი უნდა გავხდეთ-მეთქი. მართლაც, დღედაღამე ვმუშაობდი. ვფიქრობდი, რომ ამ გზით მივალწვედი უმაღლესამდე. ერთ სეზონზე 4 ტონამდე ჩაი მოგკრიფე. წარმადგინეს ორდენზე, მაგრამ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმიდან მომივიდა შეტყობინება, რომ ამ ორდენისათვის ძალიან პატარა ვიყავი. მომცეს მედალი „ომის წლებში თავდადებული შრომისთვის“. არაფერი ისე არ გამომდგომია ცხოვრებაში, როგორც ეს მედალი გამომადგა, რადგან მის გამო პენსია დამენიშნა - 35 ლარი.

ჩემი მასწავლებლის წყალობით სკოლაში ჩამოყალიბდა დრამატული წრე, სადაც დაიდგა „პატარა კახი“. ერთ დღეს, ჩემთვის სრულიად მოულოდნელად, მასწავლებელმა მითხრა, რომ შენ გოჩას როლი უნდა შეასრულო. ვიუკადრისე, უურხალისტი ვიყავი, განვითმი ვიბეჭდებოდი, ლექსებს ვწერდი და რაღაც არტისტობას მთავაზობდნენ, მაგრამ გამაოცა, რა ძალა ჰქონია ტაშს. ორჯერ გამოგვიძახა მაყურებელმა „ბისზე“. ეს ისე მოგვეწონა, რომ შევუჩნდი მასწავლებელს, სოფლებში საგასტროლოდ წაგველო ჩვენი წარმოდგენა. ასე ვითამაშე „პატარა კახი“ ჩემს სოფელშიც. სოფლელები აღარ მომემუნენ და სკოლაში დამადგმეინეს რაფიელ ერისთავის ვოდევილი „ჯერ დაიხოსნენ“, მერე იქორწინეს“.

პირველი სპექტაკლი, რომელიც პროფესიულ თეატრში ენახე, იყო მოზარდ მაყურებლის თეატრის „სურამის ციხე“, რომელიც გასტროლებზე ჩამოიტანეს ხონში. მაგრამ ჩემი ცხოვრების ყველაზე უმძიმესმა ტრავმამ ეს სასიხარულო ამბავიც დამავიწყა. მოულოდნელად დაიჭირეს და ხელახლა გადაასახლეს ჩემი მასწავლებელი.

პირველი ჩაუღიქვი სათავეში ხელმოწერების შეგროვებას. 200-ზე მეტი ხელმოწერა შევაგროვე სტალინის სახელზე გასაგზავნად, მაგრამ მასწავლებლის მუქი მითხრა, შეს თავსაც დაღუპავ და მასაც. არაფრით არ გამაგზავნინა. ხუთი წლის მანძილზე სულ მე ვწერდი წერილებს, მისგან ერთიც კი არ მიმიღია — მიფრთხილდებოდა. როცა გადასახლებიდან დაბრუნდა, მე უკვე რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი.

მისაღები გამოცდები გადავიწვიტე ჩამბარებინა უნივერსიტეტში, ჟურნალისტიკის ფაკულტეტზე. ქართულ ენასა და ლიტერატურაში ფრიადი მივიღე, რუსული ენის წერით გამოცდაზე კი ჩაიჭერი. ეს ამბავი საშინლად განვიცადე. ასე მეგონა, ცხოვრება დამთავრდა. რაიონში დაბრუნება მრცხვენოდა. სრულიად შემთხვევით ჩაჭრილი აბიტურიენტს გზაზე პოეტი მალეა ლომსაძე შეხვდა და თეატრალურ ინსტიტუტში ჩაბარება მირჩია, ჟურნალისტიკა გახდები და მეკლავარიცო. სხვა გზა არ იყო. საბუთები შევიტანე თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე, მაგრამ არ მიიღეს. დაბეჭდილი წერილების წარმოდგენა მომთხოვეს. საბუთების მიღების ბოლო დღე იყო, და ამ მასალების წარდგენას ვერ ვასწრებდი. ასე მივიღე თხოვნით აკაკი ხორავასთან. ხორავას სახელი მაშინ ქუხდა. ასე ადვილი არ იყო მასთან მოხვედრა. ჩამოვივიდე მკერდზე ჩემი მედალი და არ დამავიწყდება, ჩემი მონოლოგი ასე დავიწყე: „თქვენ მოგმართათ, როგორც დეპუტატს ხონის რაიონის ამომრჩეველი. მე ვარ ახალგაზრდა ჟურნალისტი, ვიბეჭდები რაიონულ გაზეთში, ვწერ ლექსებს, დაჯილდოებული ვარ მედალით“ (წამოვიწიე მკერდი წინ). ბ-ნმა აკაკი შეომხხედა და თავისი ლუთაბერივი დიმილით გამიღიმა. მოკლედ, ვუთხარი ჩემი გასაჭირი. გამოიძახა მდივანი ლადო ადამიძე და უბრძანა, ახლავე მიიღე ამის საბუთებიო. სპეციალობაში

„ფრიადი“ მივიღე. მეორე გამოცდა იყო რეცენზია სპექტაკლზე. თბილისის არც ერთ თეატრში არ ვყოფილვარ, რა უნდა დამეწერა? თემა იყო მოსაშვილსს. „მოსაშვილსს ქვები“ — რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი იყო. პიესა წაითხული მქონდა, გამოცდის დროს ერთ-ერთმა აბიტურიენტმა პროგრამა მოთხოვა. დაეწერე რეცენზია — გავარჩიე პიესა და მსახიობების გვარები კი პროგრამიდან გადავიწერე. რომ იტყვიან, ხონურად მოვიქეცი. აქაც „ფრიადი“ მივიღე. ამის შერე დავრწმუნდი, რომ მისაღები გამოცდები ძალიან ბევრ პირობით შეიცავს. ინსტიტუტში მასწავლებლენ ისეთი შესანიშნავი პედაგოგები, როგორებიც იყვნენ: დიმიტრი ჯანელიძე, დიმიტრი ბენაშვილი, აკაკი გაწერელია, ნაპო ზაქარაია, ლეო რჩეულიშვილი, გიორგი ნადირაძე, აკაკი ფალავა (მსახიობის ოსტატობა) და სხვ. ინსტიტუტის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ გამანაწილეს ბათუმის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგედ. ეს ადგილი დაკავებული დამხვდა და დავრჩი უმუშევარი. კულტურის მინისტრმა აუთანდილ გუნიაძე, რომელიც იცნობდა ზოგ ჩემს წერილს, რუსთაველის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგედ დამნიშნა. მე შეეშინდი, რომ ვერ შევძლებდი ამ თეატრში მუშაობას და მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ვთხოვე, მაგრამ უარი მივიღე. გუნიაძე დარეკა ხორავასთან და 10 წელი, ჩემი ცხოვრების ყველაზე ბედნიერი ათი წელი, გავატარე ამ თეატრში. აქ ბევრი რამ ვისწავლე. უპირველესად ვისწავლე, რა არის თეატრი, როგორია მსახიობისა და რეჟისორის პროფესია, აქ განვიცადე სიყვარულიც და სიძულვილიც, სიხარულიც და ტრაგედია, ვიწვინე შურისა თუ დაუნდობლობის სიმწვავე, ათი წლის შემდეგ კი მივატოვე თეატრი იმიტომ, რომ მან დაარსდა ყოველგვარი ეთიკური, მორალური ნორმები დღიური ალექსიისადმი დამოკიდებულებაში. ჩემთვის



მიუღებელი იყო დამოკიდებულების ეს ფორმები, რომელსაც ბ-ნი დოდოს მიმართ იჩენდნენ. იყო სხვა შემოქმედებითი ხასიათის საკითხებიც, მაგრამ ეს ცალკე საუბრის თემაა. მე დღესაც მემამყება, რომ ბ-ნი დოდოს გაკუწივ ნამდვილი მეგობრობა და არასდროს არ მომიკლავ მისთვის ყურადღება. არაფერი არასდროს არ მყვარებდა ისე, როგორც მე მაშინ მიყვარდა რუსთაველის თეატრი. მე იქ ვათენებდი და ვადაძებდი. ეს იყო რაღაც ფანატიკური სიყვარული, თეატრის გარეშე ცხოვრება თითქმის ვერ წარმოძღვინა. ამიტომ უდიდესი ტკივილი განვიცადე, როდესაც დაეტოვე იგი. ასე შეგონა, უახლოესი აღამიანი დამედუკა, რომ რაღაც ძალიან დიდი დაეკარგე ცხოვრებაში. განსაკუთრებით მძიმედ დამამახსოვრდა სამხატვრო საბჭოს ის სხდომა, როდესაც დორიან კიტაიძე თქვა: „აღამიანი, რომელიც იცავს დოდო ალექსიძეს და არ იზიარებს ჩვენს პოზიციას, რატომ უნდა იყოს თეატრში?“ გიორგი საღარაძემ და მერაბ გეგეჭკორმა თქვეს, ვასოზე ამას როგორ ამბობთ, სინდისი სულ დაკარგეთ? ვერცხუნია, რომ ამ საბჭოს ვესწრებითო და დატოვეს სხდომა. თეატრში ახლადმოსული ედიშერ მაღალაშვილი კი გამოიყვიდა და მითხრა, ნეტავ ფეხი მომტეხოდა და ამ სხდომას არ დავსწრებოდიო. დღევანდელი თვალსაზრისით, დოდოს და ჩემი ნაბიჯი სწორი იყო. თეატრში ჩვენ უკვე აღარაფერი გვესაქმებოდა. დოდო შეცვალეს წნაბრითი – ტაქტიკის გამო, თითქოს თუქანიშვილი ყველაფერ ამაში არაფერ შუაშიაო. შემდეგ ისიც გაუშვეს. თეატრი არის ერთადერთი დაწესებულება, სადაც ჯოჯოხეთი და სამთხვე ერთდროულად არსებობს. მე ორივეს ვუზიარე – სამთხვეშიც ვიცხოვრე და ჯოჯოხეთშიც.

ნ. მ.: თქვენი შრომებიდან ბირთვითა და უმნიშვნელოვანესი ნაწილი მიუძღვნით ხანდრო ახმეტელის შე-

მოქმედების ანალიზს. თქვენ ეს შექმნილი მაშინ, როდესაც ეს თემა არცთუ პოპულარული იყო და არსებობდა მკაცრი ცენზურა. როგორ დაუტკბებთ ახმეტელის შემოქმედებას დღეს, ანუ რას შეხედავდით დღეს კრიტიკული თვალთ?

მ. ძ.: თუ მკვლევარს არ შეუძლია თვალის გაუსწოროს თავის შეცდომებს, ნაკლოვანებებს, თუ ის ვერ უარყოფს ძველებურ აზროვნებას, მას შეცნინებამე პრეტენზია არ უნდა ჰქონდეს. სამწუხაროდ, ჩვენს შორის არიან თეატრმცოდნეები, რომლებიც ერთხელ რომ იტყვიან, მეცნიერების უკანასკნელი სიტყვა ჰგონიათ. რაღაც რელიგიურ-რითოდოქსალურ დოგმებს ჰკავს მათი შეხედულებები. არადა, მეცნიერება ვერ ეგუება უძრაობას, რუტინას. მით უფრო დღეს, როცა ღირებულებათა შეფასების კრიტერიუმები იცვლება: იდეოლოგიური ხეწოლის პირობებში ნააზრვეი და დღევანდელი აზროვნება სრულიად განსხვავებულია. მაშინ ისე ორგანულად გვექონდა შესისხლბორცებული ის პოლიტიკური ტენდენციები, რომლის გავლენითაც ვცხოვრობდით, რომ ვერც კი ვგრძნობდით, თუ შეიძლებოდა სხვაგვარი აზროვნება. ყოველ ინტელიგენტში ჩამოყალიბდა თვითცენზურის მძლავრი მექანიზმი. ამიტომ მაშინაც კი, როცა ცენზურა არ გძალავდა, არ გიშლიდა ხელს, გამოგეთქვა საკუთარი აზრი ამა თუ იმ მოვლენის ირგვლივ, ჩვენვე უკრძალავდით თავს, რომ არ გვეთქვა ის, რაც განსხვავებული იყო საერთო ინტერესებისგან. შემთხვევითი არ არის ფაქტი, რომ დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ თითქმის არც ერთი ფილმი, სპექტაკლი, რომანი, ლექსი, არ აღმოჩნდა შენახული, რომელიც საბჭოთა სისტემაში ვერ გამოქვეყნდა. ყველაფერი დაბეჭდილი და დადგმული აღმოჩნდა. ეს არის თვითცენზურის საოცარი მაგალითი. დისიდენტური აზროვნება 70-იანი წლების

შემდეგ უფრო ტიპური პოლიტიკური აზროვნება იყო, რომელიც უპირისპირდებოდა არსებულ სისტემას, ხოლო შემოქმედება კი იმდენად ერთიანი, სხვაგვარი აზროვნების ფორმით გახლდათ წარმოდგენილი, რომ მისთვის შეიძლებოდა როგორც დისიდენტური, ასევე ტრანსფორმირებული საბჭოთა იდეოლოგიის გამოხატულება გეწოდებინათ. ასეთ ფილემებზე, სპექტაკლებზე, რომანებზე საბჭოთა მთავრობა ხელს აწერდა — ეს ჩვენი ნაწარმოებიაო. ასე რომ არ ყოფილიყო, ვერც რობერტ სტურუას თეატრი შეიქმნებოდა — „ყვარულებო“, „რინარდ III“, ვერც „მონანიანი“, ვერც ფანჯიციის „თვლი პატიოსანი“ და ვერც სხვა მწერლების ნაწარმოებები.

ახმეტელის შესახებ ხუთი წიგნი მაქვს გამოცემული, 30-ზე მეტი სამეცნიერო სტატია დაწერილი; მაგრამ ეს თემა ჩემთვის დღემდე ამოუწურავია. ეს იმდენად რთული ფენომენია, რომ ვისაც ჰგონია, რომ ახმეტელის შესახებ უკვე ყველაფერი ითქვა, მას მეცნიერებასთან ათაფრეი გააჩნია საერთო. საჭიროა ბევრი რამის ახლებური გააზრება. ახმეტელის შემოქმედების შესწავლას ევოლუციური ხასიათი ჰქონდა. 1956 წლიდან მოყოლებული №1 ამოცანა იყო მომხდარიყო მისი რეაბილიტაცია, რასაც ძალიან დიდ წინააღმდეგობას უწევდნენ საზოგადოების გარკვეული ფენები — თეატრალური ინტელიგენციის ის თაობა, რომელსაც თავის დროზე ახმეტელთან კონფლიქტი ჰქონდა. მე, რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ მხოლოდ რუსთაველის თეატრის მსახიობებს. არაერთ პლენუმზე მოგვიხდა ახმეტელის დაცვა. ებრძოდნენ მისი იუბილეების ჩატარებას, მის შესახებ დაწერილი წიგნების გამოცემას. ფართო მეთხველმა, ალბათ, არც იცის, რომ ისე დაემხო საბჭოთა ხელისუფლება, სანდრო ახმეტელის პოლიტიკური რეაბილიტაცია არ მომხდარა. ამ თხონებით ჩემი წერილი სუსლოვთანაც კი

გაიგზავნა, მაგრამ შედეგი მაინც არ მოჰყვა. ამიტომ გასაგებია, რომ ჩვენი წერილები და გამოკვლევები გარკვეულად პოლიტიზირებული იყო. როგორც, უმკბელო ვთქვით, ცენზურის გარდა მრქმედება გარკვეული თვითცენზურაც. დღეს კი ბევრი ფაქტი ახმეტელის ცხოვრებიდან და შემოქმედებიდან სხვაგვარად ლაგდება და ამის შესახებ იბეჭდება ჩემი წერილი ჟურნალ „ხელოვნების“ დეკემბრის ნომერში.

ნ. მ.: რა აზრის ბრძანდებით თანამედროვე სათეატრო კრიტიკაზე? თუ არსებობს რაიმე მექანიზმი, რის გაუთვალისწინებლადაც, თქვენი შეხედულებათ, არ შეიძლება შეფასდეს სპექტაკლი?

მ. ბ.: მე მიმაჩნია, რომ ჩვენი თეატრმცოდნეების დონე არაფრით არ ჩამოუვარდება ჩვენი რეჟისურისა და სამსახიობო ხელოვნების დონეს. ქართულმა თეატრმცოდნეობამ დიდი როლი შეასრულა უახლესი ქართული თეატრის განვითარებაში. მიუხედავად ამისა, გული მწყდება, რომ სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობა ნაკლები ინტენსიურობით მიმდინარეობს, რადგან გამოქვეყნების პერსპექტივა თითქმის აღარ არის. დაიკარგა სტიმული. თეატრმცოდნეობა თეატრალური ჟურნალისტისთვის გადამხარა. არსებითად, ჩვენი პროფესია კარგავს სოციალურ ფუნქციას, რადგან დღეს, როგორც არასდროს, ისეა აყვავებული დილეტანტიზმი. ჟურნალისტთა გარკვეულად ხელსაც უწყობს მას. ხდება ღირებულებათა გადაფასება ყველა სფეროში. წარსულში წიგნის გამოცემა დიდი მოვლენა იყო, რადგან იგი გულისხმობდა გარკვეული შრომისა და დამსახურების ლოგოურ შედეგს. დღეს კი ეს მხოლოდ ფინანსებზე დამოკიდებული და არაეითარნი მნიშვნელობა არა აქვს წიგნის შინაარსს.

რაც შეეხება მექანიზმს, კრიტიკა შემოქმედებითი პროცესია, მხატვრული აზროვნების გარკვეული ფორმა. ამიტომ აქ რა-

იმე წესები არ შეიძლება არსებობდეს. ეს ყველაფერი შემოქმედებით ნიჭზეა დამოკიდებული. შეიძლება ერთ ფრაზაში მოაქციო სპექტაკლების სახე და შეიძლება მთელი სტატია დაწერო და ვერ დაინახოს მკითხველმა წარმოდგენა. ამიტომ ფანტაზიის, „გაფრენის“ შესაძლებლობა ძალიან დიდია. რა თქმა უნდა, ვგულისხმობ, რომ კრიტიკოსი ერუდიტული უნდა იყოს.

ბ. მ.: მთავრდება XX საუკუნე. თქვენ შემოღობა საფუძვლიანად გამოვეკვლიათ ამ საუკუნის I ნახევარს სათეატრო ტენდენციები და თავად ბრძანდებით მომსწრე II ნახევრის მნიშვნელოვანი სათეატრო ძვრებისა, რას გვეტყვით XX საუკუნის ქართული თეატრის მნიშვნელობის შესახებ?

მ. ძ.: XX საუკუნის I ნახევარი ყველაზე დრამატული, რთული და საინტერესო იყო. მე ვგულისხმობ 20-30-იან წლებს – მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ეპოქას, დესტალინიზაციის პერიოდს. მწერლობაში და თეატრში მომხდარი ცვლილებები კავშირის მასშტაბით იყო უაღრესად მნიშვნელოვანი თავისი სიახლით. ახალი თაობების ბრძოლა ახალი სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრებისათვის არ იყო ერთგვაროვანი და სხვაგვარად არც შეიძლებოდა, რადგან თავად ცხოვრებაშიც ხშირად ძველი და ახალი ერთმანეთის გვერდით ცოცხლობს და პროცესები მრავალ პლანში მიმდინარეობს.

ბ. მ.: ხომ არ ისურვედით XX საუკუნის ხუთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რეჟისორისა და მსახიობების დასახელებას?

მ. ძ.: ამ შეკითხვაზე ძალიან მიჭირს პასუხის გაცემა, რადგანაც ძალიან სუბიექტურია შეფასება. მე რომ მკითხოთ, პოქიზაში ჩემთვის ყველაზე საყვარელი – ბა-

რათაშვილია, მაგრამ იმდენი კი გიციო რომ ის ყველაზე დიდი პოეტი არ არის მსოფლიოში. ასეა ქართულ თეატრშიც. XX საუკუნეში მარჯანიშვილი და ახმეტელი მაინც ცალკე დგანან. ეს უჩუქერსაღური რეჟისურის ეპოქაა. მათ სახელებთან არის დაკავშირებული აკაკი ხორავას, ვერცხოს, აკაკი ვასაძის, უშანგის, ვასო გომიაშვილის, ს. ზაქარაიძის და სხვა სახელები. განა ასეთი აქტიური დონის შექმნა შეძლეს სხვა რეჟისორებმა? ეს ისტორიაა და უნდა ევცადოთ, რომ ის ხელეწიურად არ ჩაეკასწოროთ. უფრო რთულია ხუთის შერჩევა შემდგომი თაობის რეჟისორთა და მსახიობთაგან, რადგან გამორჩეულ რეჟისორთა და მსახიობთა რიცხვი მეტია. მე მაინც ასე მინდა გვაპსუხოთ, დაე, ისტორიამ მიუჩინოს ყოველ მათგანს თავისი კუთვნილი ადგილი.

ბ. მ.: რამდენიმე წელია, რაც დაასრულეთ მუშაობა ქართული თეატრის ისტორიის 30 თაბახან შრომაზე. როდის იხილავს ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი და საჭირო ნაშრომი დღის სინათლეს?

მ. ძ.: ორი წელია დაწერილი მაქვს ქართული თეატრის ისტორია – მე-19 საუკუნიდან 1924 წლამდე. ფაქტობრივად, ეს არის კოლონიური ქვეყნის თეატრის ისტორია. ამდენად, კონცეპტუალურად, ახლებურ გააზრებას საჭიროებდა წარსული. დღევანდლამდე ამის გაკეთება, უბრალოდ, არ შეიძლებოდა. წიგნი ვერ გამოვეცი და არ ვიცი, როდის იხილავს ის დღის სინათლეს. ასეთი შემთხვევები სტიმულს უკარგავს ყველას, ჩემს კოლეგებს, იმუშაონ ახალ თემებზე, ახალ პრობლემებზე. თუმცა, ერთს გავამხელ – მინდა დაწერო საკითხაზე წიგნი „ქართული თეატრის თავდასაყალი“.

მისი უწმინდესობა რომის პაპი იოანე პავლე II – ცნობილი ღრამატყრავი ყართლ ვრიტილი

მედეა კუჭუხიძე

კათოლიკური სამყაროს პირველი პირი – მისი უწმინდესობა იოანე პავლე II – ჩვენი დროის დიდი მოაზროვნე – პოეტიც არის და დრამატურგიც. აქ უჩვეულო არაფერია. განა ვიზიონერული პოეზიით არ გამოხატავდნენ თავიანთ ხილვებს მოციქულები და წმინდანები? თეატრალური შემოქმედების საფუძვლები კი ყველგან რელიგიასთან იყო დაკავშირებული. სამწუხაროა, რომ სეკულარიზაციამ ზოგან სრული განკვეთა გამოიწვია. არადა, იმას, რასაც ესოდენ ღრმა ფესვები აქვს, ვერ აღმოფხვრი და თუკი ობლად მიუშვებ, ისეთ ნაყოფს გამოიღებს, რასაც დღეს ვიმკით აგრესიით, ავხორცობით და სიძულვილით აღსავსე ფსევდოხელოვნების სახით.

რომის პაპი თეატრის ქრისტიანობის არსთან (სიყვარულთან) დაკავშირებას ცდილობს: „სიყვარული უეჭველად დრამაა იმ გაგებით, რომ იგი ერთგვარი ქმედებაც არის და ამავდროს მოქმედება და სწორედ ამას გულისხმობს ბერძნული სიტყვა *drao*, რომლისგანაც მოდის „დრამა“. ამგვარად, *dramatis personal* x და y თავიანთ თავში აღმოაჩენენ დრამის სიუჟეტს, აღმოაჩენენ სიყვარულს – განუმეორებელ ფსიქოლოგიურ სიტუაციას, რომელიც მათი შინაგანი არსის მეტად მნიშვნელოვან მაბსორბირებელ ფაქტორს წარმოადგენს“. ამ დებულების შესანიშნავი ნიმუშია პიესა „ოქრომჭედლის სახელოსნოს წინ“, რომელიც ავტორის ეპისკოპოსობის დროს დაიწერა 1960 წ. პოლონურ ენაზე. ეს რომის პაპის (ერისკაცობაში კაროლ ვოიტილას) ერთადერთი პიესა არ არის – სხვა პიესებიც აქვს. მის უწმინდესობას ყოველთვის უყვარდა თეატრი; ახალგაზრდობაში გამოდიოდა კიდევ სცენაზე, როგორც მსახიობი. 1941 წ. პოლონეთის ოკუპაციის დროს, მ. კოტლიარჩივთან ერთად შექმნა თეატრი კრაკოვში. ეს თეატრი მთავრობამ 1953 წ. დახურა. კაროლ ვოიტილას სასულიერო წოდების მიღების შემდეგაც არ გაუწყვეტია თეატრთან კავშირი –

რეგულარულად წერდა მიმოხილვებს და რეცენზიებს. მონაწილეობდა რა თეატრის მუშაობაში, როგორც დრამატურგი, თეორეტიკოსი და მსახიობი, მან ხელი შეუწყო განსაკუთრებული სახის თეატრის განვითარებას - ე. წ. რაფსოდული, ანუ სიტყვის თეატრის განვითარებას. ვიტილა - დრამატურგმა თეატრალური პირობითობა ქრისტიანული მისტიკური თეატრის ფესვებს დაუკავშირა, სადაც ადამიანის შინაგანი და გარეგანი ცხოვრება განგების თვალთახედვით განიხილება, როგორც ერთი მთლიანობა.

კაროლ ვიტილა განუწყვეტლივ ანვითარებდა რელიგიური თეატრის თანამედროვე ფორმას; ამავე დროს, იგი ნოვატორი დრამატურგია ფართო მნიშვნელობითაც. „ოქრომჭედლის სახელოსნოს წინ“ ჟანრს ავტორი ასე განსაზღვრავს: „დროდადრო დრამად ქცეული მედიტაციები ქორწინების საიდუმლოებაზე“. 1960 წ. პიესის დრამატურგიული ფორმაც ნოვატორული იყო*. პიესაში მოქმედება გარეგან მოვლენებზე არ არის აგებული. აქ მთავარია ზნეობრივი ურთიერთობის, გამოყენებული თუ გამოჩენილი შესაძლებლობების დინება და, ცხადია, ნაწარმოებს რეფლექსური ხასიათი აქვს. გარდა ამისა, მოვლენები ქრონოლოგიურად არ ვითარდებიან, უფრო მეტიც - აქ არ არის კონკრეტული დრო და სივრცე. პიესის შინაგანი მოძრაობა ერთდროულად წარსულშიც ხდება და აწმყოშიც, რაც მეტაფიზიკურ პერსპექტივას წარმოაჩენს. ავტორი გული-სხმობს და ეს პიესაში ნათლად ჩანს, რომ უფალი ყოველი ადამიანის ცხოვრებას ხედავს მთელი სისრულით, მთლიანად და არა ამა თუ იმ მომენტში. აქ ადამიანი მეტაფიზიკური თვალსაზრისით განიხილება: ოქრომჭედელი და მისი სახელოსნო არსებობენ ან არ არსებობენ იქიდან გამომდინარე - გვაქვს თუ არა გვაქვს ჩვენ მათი შემჩნევის სურვილი და მოთხოვნილება. რაფსოდული თეატრის პრინციპიდან გამომდინარე, დრამაში სიტყვას აქვს არა პოპულარული, არამედ სუფთა იდეის მნიშვნელობა და დატვირთვა. აქ არის არა ფაბულა, არამედ პრობლემა - პრობლემა თამაშობს. რაფსოდული თეატრისათვის პრობლემა აბსტრაქციაა - ფაბულის დასაქმუნებლად არ არის გამოყენებული; თუ არის ფაბულა, ის პრობლემის მიღმაა. აქ ორი კონცეფციიდან (I ფსიქოლოგიურ-ემპირიული და II მსოფლმხედველურ-აბსტრაქციული) არც ერთი არ არის აქტუალური - ორივე კონცეფცია ერთმანეთს ავსებს.

ყოველივე ეს ძალზე უჩვეულოა და ძნელი. ამაში თავად დავრწმუნდი, როდესაც წილად მხვდა ბედნიერება, ავიხდინე ოცნება და 1996 წ. „ოქრომჭედლის სახელოსნოს წინ“ დავდგი მარჯანიშვილის თეატრში. თეატრის მესვეურებს ეჭვი ეპარებოდათ, რომ პიესა დასადგმელად გამოდგებოდა, უფრო საკითხავიაო, - ასე ამბობდნენ. შესაძლოა, დღეს ეს არც იყოს გასაკვირი, ახლა ხომ თბილისში მხოლოდ ერთი ჟანრი გაბატონდა, ე. წ. „შოუ“ (სანახაობა), კლასიკური ნაწარმოებებიც კი „შოუს“ ხერხებით იდგმება. საუბედუროდ, ისეც ხდება, როცა კულტურას უკულტურო ადამიანები „აკეთებენ“ და ადამი-

* მოვეიანებოთ კაროლდ პინტურმა თავისი „პეიზაჟი“, „ილუმინი“, „ოჯახის ზმები“ მსგავს პრინციპზე ავტო, მაგრამ მის ნაწარმოებებს სრულიად სხვანაირი შინაგანი დატვირთვა აქვს. - მ. კ.).

ანების ეს კატეგორია კი ზედმეტი თავდაჯერებულობით გამოირჩევა. მათი პრინციპია: რაც მე არ მესმის, ცუდია და არ ვარგა.

პიესის „ოქრომჭედლის სახელოსნოს წინ“ სცენურობა, მართლაც, უჩვეულო და განსხვავებულია. მაგრამ ეს ნამდვილად ისეთი პიესაა, რომლის თამაშიც სცენაზე შეიძლება და რომელზე მუშაობაც დიდი ბედნიერებაა. ისიც აღსანიშნავია, რომ პიესა ძალიან უბრალო (კარგი გაგებით) ამბავზეა აგებული და ამ მხრივ, ნათელი და გამჭვირვალეა. მასში დასმული პრობლემა ყველასთვის და ყოველთვის საჭირობოროტია. ეს არის ქალისა და მამაკაცის სიყვარული. „უსიყვარულოდ ადამიანს სიცოცხლე არ შეუძლია“ – პიესაში არის ასეთი ფრაზა. შეიძლება ითქვას, რომ პიესა სიყვარულზეა.

იოანე პავლე II თავისი ფილოსოფიური თხზულების „სიყვარული და პასუხისმგებლობა“ პირველი გამოცემის წინასიტყვაობას ასე იწყებს: „გაურცხვებულია აზრი, თითქოსდა ქორწინების თემზე აზრის გამოთქმა მხოლოდ მას შეუძლია, ვინც დაქორწინებულია; ქალისა და მამაკაცის სიყვარულზე კი მას, ვინც თავად განიცადა. ამგვარი მიდგომისას პირად და უშუალო გამოცდილებას ითხოვენ. კათოლიკე სასულიერო პირებს ცვლილებათს გამო მავანთა აზრით, აზრის გამოთქმის უფლებაც ჩამორთმეული აქვთ. მაგრამ ისინი მაინც ხშირად გამოთქამენ თავიანთ აზრს და ხშირად წერენ ამ საკითხებზე. საკუთარი, პირადი გამოცდილების უქონლობა არ არის ხელისშემშლელი, ვინაიდან მათ თავიანთი მოძღვრული სამსახურიდან მოპოვებული ძლიერ მდიდარი არაპირდაპირი გამოცდილება აქვთ“... მავანმა, შესაძლოა, სასულიერო პირისთვის შეუფერებლად მიიჩნიოს სიყვარულზე მსჯელობა. არადა, სწორედ ქრისტიანულმა რელიგიამ შემოიტანა სიყვარულის ცნების არათუ სრულიად ახალი ინტერპრეტაცია, არამედ სიყვარული აქცია სუბსტანციად. საუბედუროდ, ადამიანებს ხშირად ავიწყდებათ, რომ სიყვარული სამ ძირითად ბურჯს შორის, – როგორც პავლე მოციქული ბრძანებს, – „უფროსი არს“ (კორინთელთა მიმართ 13:13). ქრისტიანულ ეთიკაში, რომელიც საწყის სახარებაში იღებს, არსე-



კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
კაროლ ვოიტილა
„ოქრომჭედლის სახელოსნოს წინ“
რეჟისორი – მ. კუჭუხიძე
ტერეზა – მ. ჯანაშია
ანჯეი – თ. კილაძე

ბობს პრობლემა, რომელსაც იოანე პავლე II განსაზღვრავს, როგორც „სიყვარულის სიყვარულით გაძიდებებს“. პირველ შემთხვევაში სიტყვა „სიყვარული“ იმას ნიშნავს, რაც მთავარი მცნების არსს წარმოადგენს, მეორე „სიყვარული“ კი იმას გულისხმობს, რაც ქალსა და მამაკაცს შორის სქესობრივი ლტოლვის შედეგად წარმოიქმნება. პრობლემა ის არის, რომ მეორე სიყვარული პირველს გაუტოლდეს, ე. ი. იმას, რომელსაც სახარება აცხადებს.

რამოდენიმე ციტატა ფილოსოფიური თხზულებიდან „სიყვარული და პასუხისმგებლობა“:

„სახარებას კითხულობენ როგორც მორწმუნენი, ასევე ურწმუნონიც. სიყვარულის მცნებაში პირველნი აღმოაჩენენ მთელი ზებუნებრივი წესრიგის მთავარ შემაკავშირებელ რგოლს“...

„სიყვარული – ადამიანში“ ასეთი შესაძლებლობების ყველაზე სრული რეალიზაციაა“.

„სიყვარული მართლაც უმაღლესი ზნეობრივი ფასეულობაა“.

„ადამიანი შემოქმედებისათვის განწირული არსებაა. შემოქმედება სიყვარულის სფეროშიც ავალდებულებს. მაგრამ დიდი სიყვარული მხოლოდ პიროვნებების გარჯა შეიძლება იყოს და წყალობის საქმე... წყალობის, მაღლის მოქმედება ადამიანის წამოწყებებშია დაფარული, როგორც უხილავი შემოქმედის მონაწილეობა, რომელიც თავად არის რა სიყვარული, სხვადასხვა სახის სიყვარულის ფორმირების ძალას ფლობს, მათ შორის იმისაც, რომელიც თავის ბუნებრივ განვითარებაში სქესისა და სხეულის ღირებულებებს ეფუძნება – ოღონდ ადამიანებმა მოინდომონ სიყვარულის შექმნა მასთან ერთად“.

„სქესობრივი იმპულსის მეშვეობით მამაკაცი და ქალი არსებობის გადაცემის კოსმიურ დინებაში ებმებიან“.

თანამედროვე კათოლიკე მამებმა სხვა უმნიშვნელოვანეს საკითხებთან ერთად, სიყვარულის უმწვავესი პრობლემაც თავის ჭეშმარიტ წიაღს დაუბრუნეს. გენი-ალურ წინამორბედთა* კვალდაკვალ სქესობრივი ეთიკა და ამჟამინდელ თეორიასა და პრაქტიკაში ჰედონიზირებული სიყვარულის ფიზიოლოგიისაგან დემონოპოლიზაციას შეუდგნენ.

იოანე პავლე II-ს მოღვაწეობასა და შემოქმედებაში განსაკუთრებით ნათლად გაცხადდა მისი დიდი წინამორბედი პაპის პავლე VI-ის შეგონება: „ეკლესიას ახალგაზრდობის შესანარჩუნებლად ორი შესაძლებლობა აქვს. ერთი ის არის, რომ დაუკავშირდეს გარე სამყაროს და მისი ენით ილაპარაკოს, შეითვისოს მისი წესები და აზროვნება, ანუ მიმდინარე ისტორიაში ჩაერთოს. მეორე შესაძლებლობა კი ის არის, რომ ეკლესიამ თავის თავში ეძიოს თავისი ჭეშმარიტების უღვევი ცხოველმყოფელობა, თავისი ტრადიციული თანმიმდევრულობა. ორივე შესაძლებლობა კარგია, თუკი ისინი გონივრულად შეავსებენ ერთიმეორეს“.

* მაისტერ ეკპარტი, სან ზუან დე ლა კრუსი, ფრაი ლუის დე ლეონი, წმ. ტერესა ავეილი და სხვანი. ამჯერად, სხვა სარწმუნოებათა იმ წარმომადგენლებს არ ჩამოვთვლი, რომელნიც აგრეთვე homo amans (მოხიყვარულე ადამიანი) იდეის მიმდევარნი არიან.

ხელოვნება და თამაში

მამუკა ღოციძე

1. ხელოვნების არსი

ადამიანი არსებითად „უსასრულობის ნებაა“ ფიქრობდა სორენ კირკეგორი*. თუ ამ მოსახზრებას გავეყვებით, ცხოვრების მიზანს იმ სასრული არსებობის დაძლევა შეადგენს, რომელიც გარს ერტყმის ადამიანის სულს. ჩვენ, საკუთარი ყოფა-ცხოვრებით მიჯაჭვულნი ვართ გარემოებებს, საარსებო პირობებს, სხეულის მოთხოვნილებებს. ამ ყოფით მოთხოვნათა დაკმაყოფილება გვაიძულებს ვიაროთ ჩვენამდე უკვე გაველილი, უთვალავი ნაბიჯებით გატკეპნილი გზით; რადგან მე, როგორც უბრალო მოყვდავი, როგორც ყოველდღიური არსებობისთვის მებრძოლი პირი, მივეყვები და ვიმეორებ ჩემი წინამორბედების მიერ გაკვალულ ბილიცს.

მაგრამ გზის ამ მონაკვეთზე ჩნდება ეჭვი. ნუთუ მე მხოლოდ ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრებისთვის ვაგზნდი ამ ქვეყნად? თუ ეს ასეა, მაშინ პირადად მე არაფერს წარმოვადგენ, ჩემს ამ ქვეყნად მოსვლას აზრი არა ჰქონია, რადგან მხოლოდ და მხოლოდ ვიმეორებ იმას, რასაც ჩემს მოსვლამდე სხვები აკეთებდნენ და ჩემს მერეც გააკეთებენ. მაგრამ რა ვუყოთ საკუთარი მეობის, სხვებისგან გამორჩეულობის გამუდმებულ განცდას, რომელიც იგივე ჩემი არსებობის განცდაა? ეს განცდა მყარნახობს, რომ არა ვარ მარტო სხეული, რომ ვარ სული, თავისი ზესწრაფვით სხეულის მოთხოვნილებებს რომ აღემატება; სული, რომელიც ჩემს არსებას გასაოცარ მთლიანობას ანიჭებს; მთლიანობას, რომლის ძალითაც ყოველი ორგანოს, ყოველი უჯრედის ქცევა შეთანხმებულია სხვა ნაწილების მოქმედებასთან; მთლიანობა, რომელიც სასწაულის შემცველია, რადგან ის თითქოს არსაიდან ჩნდება და ადამიანის გარდაცვალების შემდეგ კვლავ არაფერს უბრუნდება.

ამ მთლიანობაში ვლინდება ადამიანის სული და შეიძლება ითქვას, რომ სული მთელ სამყაროში ტრიალებს. ამიტომაც სუფევს გასაოცარი წესრიგი ცაშიც და მიწაზეც; ამიტომაც არ ხდება ბუნებაში არაფერი სხვა მოვლენებთან ურთიერთგაუმორის გარეშე.

მაგრამ მარტო წესრიგის ძალით ვერ იარსებებს ვერც ადამიანი და ვერც სამყარო. უდიდესი გამოცანა, რომელსაც ჩვენი სხეულისა და საერთოდ მთელი სამყაროს მაცოცხლებელი სული გეთავაზობს არის შემდეგი:

* S. Kierkegaard. Philosophische Brosamen. dtv. 1976 გვ. 344.

სამყაროში ყველაფერი მეორდება და ამდენად ემორჩილება წესრიგის, კანონის ძალას და;

სამყაროში არაფერი არ მეორდება, ყოველივე ერთხელ და განსაკუთრებულად ხდება!

ეს ორი, ერთმანეთის საპირისპირო აზრი ვერ ეტევა ადამიანის გონებაში; მაგრამ იმას, რასაც ვერ იტევს გონება, მოიცავს სიცოცხლის შემქმნელი სული!

სიცოცხლე ის სასწაულია, რომელიც ყოველ თავის გამოვლინებაში განუმეორებელია, უნიკალურია და მიუხედავად ამისა, (უფრო ზუსტად, სწორედ ამ განუმეორებლობის ძალით) ექვემდებარება კანონსა და წესრიგს, რომელიც ცოცხალ მოვლენათა ერთნაირობასა და განმეორებადობას გულისხმობს.

მაგალითად ავიღოთ მსოფლიო მიზიდულობის კანონი. ფიზიკა გვასწავლის, რომ ნებისმიერი ორი სხეული მიეზიდება ერთმანეთს გარკვეული ძალით, რომელიც ამ სხეულთა მასებთან პროპორციულ დამოკიდებულებაში იმყოფება. აქ სიტყვა „ნებისმიერი“ ნიშნავს, რომ კანონის მოქმედებისთვის სულერთია კონკრეტულად რომელი ორი სხეული მონაწილეობს ურთიერთმიზიდულობის პროცესში. ვთქვათ, ვაშლი ეცემა დედამიწაზე, თუ დედამიწა მოძრაობს მზის გარშემო. მაგრამ მთელი პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ სინამდვილეში ერთმანეთს იზიდავს ორი კონკრეტული, სიცოცხლის სულით გამოკვეთილი სხეული და არა გარკვეული ნიშან-თვისებას მოკლებული, უსახელო საგანი. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ვაშლის სიწითლე, მისი სურნელება და განსაკუთრებული გემო, ის აუცილებელი თვისებებია, რომელთა ძალით ვაშლი არსებობს და როგორც არსებული ექვემდებარება მსოფლიო მიზიდულობის კანონს. ფიზიკას „აეიწყლება“, რომ ფერის, სუნის, გემოს, განსაკუთრებულ სახისა და ფორმის გარეშე ვერ განხორციელდება ის არსებობა, რომელიც შემდეგ ფიზიკის კანონს უნდა დაემორჩილოს.

მაგრამ რაც „აეიწყლება“ ფიზიკას, ის „არ აეიწყება“ ხელოვნებას. ხელოვნება ადამიანის სულის მოღვაწეობის ის სფეროა, სადაც ხდება სიცოცხლის განუმეორებელი და უნიკალური მოვლენის ჩვენება; ეს ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა, რომელსაც ემყარება ადამიანისა და სამყაროს მთლიანობა, კანონზომიერება და წესრიგი.

ხელოვნების ნაწარმოები ერთადერთია, განუმეორებელია, მაგრამ ეს არ არის კონკრეტული, აქ და ახლა მყოფი საგნის განუმეორებლობა. ხელოვნება კონკრეტული, წუთით გაელვებული სახისგან, შუქ-ჩრდილთა თამაშით უცებ შემდგარი სურათისაგან, რაღაც ისეთს ქმნის, რაც ყოველთვის იყო და მუდამ იქნება, რაც მარად არსებული სიცოცხლის ერთადერთ და განუმეორებელ სახეს შეადგენს.

ამრიგად, ხელოვნების გზით ადამიანი თავს აღწევს თავის სასრულ არსებობას და გადის უსასრულობის, მარადისობის პერსპექტივაში. მისწრაფება ამ იდეალური რეალობისკენ ადამიანის თანდაყოლილი თვისებაა. ზოგადად ეს სიცოცხლის გამოვლენის, კერძოდ კი ადამიანური არსებობის ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენციაა. ტენდენცია, რომლის გამოვლენა არ არის დამოკიდებული აზროვნების განვითარების ზოგადსაკაცობრიო საფეხურებზე და არც ინდივიდის გონებრივ სიმწიფეზე. სწრაფვა უსასრულობის მიმართ ბავშვსაც ემჩნევა და მოზრდილსაც, პირველყოფილ ადამიანსაც ახასიათებს და თანამედროვესაც.

ამიტომაც ივარგება ხელოვნების ფესვი და სათავე ათასწლეულთა წყვილადში. შესაძლოა ხელოვნების საწყისი ისევე მიუწევდომელია, როგორც სიცოცხლის სათავე

და ადამიანის იმ შორეულ წინაპარს, გამოქვაბულში რომ ცხოვრობდა და ნანადირევით რომ ირჩენდა თავს, უკვე აწუხებდა გაუცნობიერებელი სწრაფვა თვალხილული და ხელშესახები სამყაროს იქით და ამ წუხილის, ამ მისწრაფების დასტურება მისი მხატვრობა გამოქვაბულის კედლებზე.

ასეთივე მოძრაობა, ასეთივე გახვლა შემოსაზღვრული არსებობის მიღმა შეინიშნება თამაშის ფენომენშიც. როდესაც ბავშვი თამაშობს, ის თვითონვე ადგენს ან თავისუფალი ნებით ირჩევს იმ პირობითობას, რაც მისი თამაშის წესს შეადგენს. პლასტიკისგან გამოძერწილ ფიგურას ცოცხალ ჯარისკაცად სახავს, სათამაშო სახლს, ნამდვილ შენობად მიიჩნევს; ასევე „წარმოდგენს“ რომ მისი თოჯინები ლაპარაკობენ, მოძრაობენ, ცოცხლობენ. თამაშის პროცესში ბავშვს არცერთი წუთით არ ავიწყდება, რომ ეს ყველაფერი პირობითობაა, თამაშია, რომ არაფერი ეს არ ხდება სინამდვილეში და მაინც, მიუხედავად ამისა, ბავშვი მთელი გატაცებით თამაშობს, ისეა ჩართული მის მიერვე წარმოდგენილ სამყაროს მოვლენებში, თითქოს ეს იყოს რეალობა, სინამდვილე და არა გამონაკონი. ეს, ერთი შეხედვით, სავსებით ბუნებრივი მდგომარეობაა, რომელსაც ბავშვი ყოველგვარი გაცნობიერების გარეშე ეძლევა, სინამდვილეში საკმაოდ რთული, ძნელად ასახსნელი ვითარებაა და ადამიანს ბავშვობიდანვე რომ არ მოსდევდეს ამ ვითარების შექმნისა და განვითარების უნარი, უნარი იმისა, რომ თან თვითონ შექმნას თამაშის წესი და თანაც დაემორჩილოს თავისივე მოგონილ წესს, როგორც მისგან დამოუკიდებელ, ობიექტურ კანონს, მაშინ მეტად ძნელი იქნებოდა შეგნებულად ამ მდგომარეობაზე მისვლა.

არადა ბავშვი თამაშობს. თამაშობს სრულიად ბუნებრივად, ისევე, როგორც სუნთქავს, ჭამს, როგორც იძინებს... ყოველგვარი დაძაბვისა და ხელოვნური ძალისხმევის გარეშე. ისევე, როგორც სუნთქავს, ჭამს და ძილი, ასევე თამაშიც, ერთი შეხედვით, მარტივი პროცესებია, სინამდვილეში კი აქ ურთულეს ფიზიოლოგიურ თუ ფსიქიკურ მექანიზმებთან გვაქვს საქმე. ამ ურთულეს მოძრაობებს ბავშვიც და მოზრდილიც მეტად იოლად ანხორციელებს იმის გამო, რომ ეს ყველაფერი ხდება არა მათ გონებაში, არა შეგნებულად, არამედ მათ სულში; მათი სულის იმ სფეროში, სადაც სიცოცხლე ანგარიშშემოცემელი, გაუცნობიერებელი პროცესის სახით მიედინება. ეს სასიცოცხლო პროცესი თავისთავად ხდება, ადამიანის ნებისა და გონების დაუკითხავად და თავისი სირთულის მიუხედავად თვითრეალობაციის არანაირ პრობლემას არ ქმნის.

თამაში ადამიანის ამ სასიცოცხლო მოძრაობას განეკუთვნება, ის დაბადებიდანვე, სიცოცხლესთან ერთად ეძლევა მას. ეს არის მოძრაობა, რომელიც ემორჩილება წესსა და კანონს, რომელსაც ის თვითონვე თავისი აქტიურობით შექმნის და დაადასტურებს; და თუმცა ეს მოძრაობა თამაშის წესის ფარგლებში ტრიალებს, ის რამდენადაც თვითონვე ადგენს ამ წესსა და ფარგლებს, საბოლოო ვაშში ყოველგვარ შემოსაზღვრულობათა მიღმა, უსასრულობისკენ არის მიმართული.

თამაში გამოკვეთს სასრული, მოწესრიგებული არსებობის პირობითობას და ამდენად გადის ამ პირობითობის მიღმა, უსასრულობაში. თამაში ინარჩუნებს თავისი შინაარსის კონკრეტულობას არა პირდაპირი აზრით, არამედ განზოგადოებული, გადატანითი მნიშვნელობით და ამდენად შემოქმედების, ხელოვნების საფუძველს შეადგენს.

ჩვენს საუბრიდან თანდათან ნათელი ხდება, რომ ხელოვნება ადამიანის კულტურული მოღვაწეობის ისეთი სფეროა, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული მის

სულიერ არსებობასთან. სული კი ცოცხლობს იმდენად, რამდენადაც არის თავისუფალი, რამდენადაც არ ექვემდებარება ზეწოლას მატერიის მხრიდან, რამდენადაც დამოუკიდებელია ფიზიკური სამყაროსაგან. სულიერი თავისუფლებებს ჩრმანა ადამიანის ზღვარდაუღებელი სწრაფვა სიკვდილ-სიცოცხლის იქით, მისი ინტერესები მიხრწმენა ზეციური სამყაროს მიმართ, მისი მცდელობა გაექცეს თავის მიწიერ, ფიზიკურ ყოფას და ჰპოვოს სრული სიცოცხლე სხვა სამყაროში.

საგულისხმოა, რომ ეს არის არა გაქცევა ყოფნიდან არყოფნაში, არამედ პირიქით, დაბრუნება, შესვლა ნამდვილ, სრულ სიცოცხლეში; რადგან თავად სიცოცხლე ისეთი ფენომენია, რომელიც მატერიალური, ფიზიკურად სასრული გამოვლენის მიუხედავად, განუწყვეტელ მიმართებაშია უსასრულობასთან, მარადისობასთან, ღმერთთან. ამ ურთიერთობის გარეშე სიცოცხლე ფიზიკურადაც კი ვერ განხორციელდება. ცოცხალი არსებობა საბოლოო ჯამში გულისხმობს საკუთარი საზღვრების გადალახვას და სულის ღვთაებრივი სამყოფელისკენ სწრაფვას.

გავიშორებთ და ვიტყვი, რომ ხელოვნება ამ მისწრაფების ერთ-ერთი გზაა. რამდენადაც შემოქმედება, ხელოვნება გონიერი არსების სასიცოცხლო მოძრაობაა, მოძრაობა, რომლის გარეშეც ადამიანი ვერ განახორციელებს თავის საკუთარ, ადამიანურ არსებობას; უცნაური არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ თუმცა ხელოვნების ნიმუშთა ნაკვალევს კაცობრიობის განვითარების გარკვეული პერიოდიდან ვხედავთ, შემოქმედების, როგორც სიცოცხლის გამოვლენის შესაძლებლობა ადამიანის გაჩენის თუ ადამიანად ქცევის საწყისი პერიოდში არსებობს.

ჯერ კიდევ კაცობრიობის გარიჟრაჟზე ნადირობასთან თუ სხვა საყოფაცხოვრებო მოვლენებთან დაკავშირებული რიტუალი აშკარად შეიცავს თამაშის ელემენტებს და აქედან გამომდინარე, გარკვეულ ხელოვნებას ანსახიერებს. ამავე დროს, შემთხვევითი არაა, რომ იგი თანდათან იძენს სხვა, არამიწიერ სამყაროსთან დამაკავშირებელი გზის მნიშვნელობას. პირველყოფილი ადამიანის ყოფა-ცხოვრებიდან აღებული ელემენტები, რიტუალთა იძენენ განზოგადოებულ, გადატანით აზრს, თუმცა ამავე დროს ბოლომდე ინარჩუნებენ თავიანთ კონკრეტულ სახეს.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ცხოვრებისეული, სახეებით „მიწიერი“ ელემენტები გვევლინებიან ნიშნის, სიმბოლოს სახით და აღნიშნავენ ან მანიშნებენ სხვა სამყაროეულ მოვლენებზე, ანუ ხდება სწორედ ის, რაც უნდა მოხდეს ხელოვნებაში; როცა გრძნობად კონკრეტული სახე თან ინარჩუნებს თავის კონკრეტულობას, განუშორებლობას, უნიკალურობას, თანაც სწორედ ამ უკიდურესობამდე მიყვანილი უნიკალურობის ძალით სიმბოლოს, ტიპის მასშტაბსა და ზოგადობას აღწევს და როგორც მეგზური სულით გასხივოსნებული სიცოცხლისაკენ, აშკარად მანიშნებს, რომ არ ამოიწურება თავისი ემპირიული, გრძნობად რეალური შინაარსით და ფორმით.

2. ხელოვნების ნაწარმოები

ჩვენ უკვე შეგვიძლია განვსაზღვროთ, რას წარმოადგენს ხელოვნების ნაწარმოები. როგორც ვნახეთ, ხელოვნება ადამიანის არსებობისთვის აუცილებელ, სასიცოცხლო მოძრაობას განასახიერებს სასრული სამყაროდან უსასრულობისაკენ. ხელოვნების ნაწარმოები კი ამ მიზანმიმართული მოძრაობის ზოგად-კონკრეტულ შედეგს შეადგენს. მხატვრული ქმნილება, როგორც სიცოცხლის გამოვლენის ერთ-ერთი სახე, ერთი მხრივ განუშორებელია, ერთადერთია სამყაროში, ისევე როგორც არცერთი ცოცხალი არსება არ იმეორებს სხვას, მეორე მხრივ კი ეს მხატვრული

„ერთადერთობა“ იმდენად შთამბეჭდავია, აღძრავს იმდენად ძლიერ განცდას, რომ ვერ ეტყვა ერთი საგნის თუ მოვლენის ფარგლებში. ქვა არის ქვა. ქვა ბუნების საგანია და თუმცა არსად მთელ ქვეყნიერებაზე არ მოიძებნება ზუსტად ასეთი აღნაგობისა და მოყვანილობის ქვა, ის თავისი თავის მეტს არაფერს წარმოადგენს და ვერ გახდება ხელოვნების საგანი; მაგრამ ქვისგან შეიძლება გამოიყვეთოს ადამიანის სახე, სხეული. ქანდაკებად ქცეული ქვა უკვე აღარ წარმოადგენს ქვას, ის აღნიშნავს, გამოხატავს რომელიმე პიროვნებას და როგორც ხელოვნების ნაწარმოები ამ პიროვნებასაც განაზოგადებს, მისი ნაკეთებისაგან სრული აღნაგობისა და მშენიერი სახის იდეალს შექმნის.

აქ თავს იჩენს ხელოვნების ნაწარმოების აგების სირთულე – ის როგორც სიცოცხლის ფენომენი, თან უნიკალური უნდა იყოს, თავისი ნაკეთებითა და შტრიხებით რაღაც ცოცხალსა და ნამდვილად მომხდარს იჭერდეს მის წამიერ, განუმეორებელ მოძრაობაში და ამავე დროს ანიჭებდეს ამ წამით გაეღებულ ხილვას, მარად არსებული სიცოცხლის ზოგადობას და მასშტაბს. როგორ ხდება ეს? როგორ აჩერებს მხატვრის თუ პოეტის ხელი წუთიერებას და როგორ გამოხატავს სიცოცხლის ერთ ნამცეცმი სამყაროს მთელ უსასრულობას? ეს საიდუმლოა, საიდუმლო, რომელსაც მხოლოდ ნიჭით დაჯილდოებული შემოქმედი ფლობს. ყველაზე უკეთ სიცოცხლის ეს სასწაულებრივი ერთიანობა ნამდვილ განუმეორებლად არსებულსა და იდეალური სახით შექმნილს შორის გამოვლინდა იმპრესიონიზმში.

იმპრესიონიზმი, როგორც შემოქმედების, როგორც სიცოცხლის წუთიერების მარადისობაში შეჩერების ხელოვნება, პირველად ფრანგულ ფერწერაში შეიქმნა (მე-19 საუკუნის 60-70-იანი წლები), მაგრამ მისი წინაპირობა ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში არსებობდა. განა იმპრესიონიზმის გენიალურ ნიმუშებს არ წარმოადგენს მიქელანჯელოს ხელით გამოყვეთილი მონები? მოქანდაკე განზრახ გამოიყენა ქვის უხეში, დაუშუშავებელი ფაქტურა ესკიზურად მონიშნულ სახეთა ჩვენებისათვის. ქვის უხეში, ოღრო-ჩოღრო ზედაპირი, არათანაბრად, ათასნაირად და სხვადასხვა მხრივ ირეკლავს სინათლეს და შუქის ეს ქაოტური ანარეკლი ქანდაკების ირგვლივ ქმნის ბუნდოვან გარსს, რაც ტყვედნაგარდნილი ადამიანის სევდანარევე, ნისლით მოცულ ფიქრს გამოხატავს. და უმაღლ ჩნდება ფიქრი, რომ სახე, რომელიც გენიოსმა შექმნა, არ არის მხოლოდ მონობაში მყოფი ადამიანის სახე, რომ მისი ბურუსით მოცული, დაუშთაერებელი ნაკეთები მინიშნებაა არა ხორციელი, არამედ სულიერი ტყვეობის შესახებ; რომ ფიზიკურ მონობაზე გაცილებით უარესია ის ნისლი, ის გაურკვეველობა, ის წყვედილი, რომელიც ზოგჯერ ადამიანის გონებას ეუფლება და ამღვრევს მის ფიქრთა სიცხადეს, აბნელებს ჭეშმარიტების მზეს...

აი, როგორ განზოგადოებას ღებულობს თითქოსდა მსუბუქად, საჭრეთელის ერთი მოძრაობით გამოყვეთილი სახე. ამრიგად, იმპრესიონიზმი არათუ ფერწერაში, შემოქმედების ნებისმიერ სფეროშია შესაძლებელი. იმპრესიონისტულია ფრანგი კომპოზიტორის, კლოდ დებიუსის მუსიკა, (XX საუკუნის 20-იანი წლები). მის ნაწარმოებთა ზეცურ სიმშვიდეში თითქოს თვალნათლივ მიმოდიან ღრუბლები, თამაშობს მზე, ეცემა წვიმა; ხან რისხვით იჭმუხნება და ხან სარეკავით ლაპლაპებს ზღვა.

იმპრესიონიზმი უსასრულოდ უახლოვდება სიცოცხლეს. აქ ხელოვნება ცოცხლად იჭერს იმ უფაქიზესს, გარდამავალ შრეს, სადაც ერთმანეთს ერწყმის თვალი და საგანი, რაც ანაზღად განცდილი წუთისოფლის შთაბეჭდილებას ქმნის. იმპრესიონი-

სტული ფენომენი, როგორც პირველქმნილი, განუსაზღვრელი სიცოცხლის ეფექტა, როგორც სიცოცხლე მხატვრული დამუშავების გარეშე, არ არის ხელოვნების განვითარების გვიანდელი საფეხური. ეს ფენომენი დასაბამიდან თან სდევს ხელდასწრებს, ამიტომ ნუ გაგვივირდება, რომ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე XX-XV საუკუნეებში კონძულ კრეტაზე აღმოცენებული ფრესკული მხატვრობა აშკარად იმპრესიონისტულია. პერაკლიონის მუზეუმში დაცულ ერთ-ერთ გამოსახულებას პირობითად კიდევაც ეწოდა „პარიზელი ქალი“. მსგავს შთაბეჭდილებას აღძრავს აგრეთვე „ცისფერი ქალები“ „პრინცი შრომანის გვირაგვინით“, „ხარზე მხტომელი აკრობატები“, სადაც წარმოდგენილია აკრობატიკის მთელი პროცესი - თავისი ყველა ფაზით - ჯერ აკრობატი ხარის რქებს წვდება, შემდეგ მის ზურგზე თავდაყირა დგას, ბოლოს კი მიწაზე ხტება*.

შეიძლება ისიც ვამტიციოთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში მუდამ იგრძნობა ერთგვარი სინანული, ერთგვარი ნოსტალგია იმ ცოცხალი საწყისის მიმართ, რომელიც მისი შექმნის პირველ იმპულსს შეადგენს და რომელმაც შემდგომ, შემოქმედების მიზნისა და მხატვრული ამოცანის შესაბამისად სრულიად იცვალა სახე. ეს ნოსტალგია ხელოვნების ისტორიაში პერიოდულად ხან მიწვდება, ხან მძაფრდება. ამიტომ გამოსახვის ფორმა-საშუალებათა და ტექნიკის განვითარების მიუხედავად (ძნელი სათქმელია საერთოდ არსებობს კი ხელოვნებაში განვითარება), დრო და დრო ხდება მხატვრული აზროვნების შემობრუნება ამ მივიწყებული საწყისის მიმართ და ამ შემობრუნების დადასტურებაა სწორედ იმპრესიონიზმი.

უფრო ფართოდ რომ შევხედოთ, აქ ხდება სულის ამბოხება, აზროვნებით, სწავლებით, თავსმოხვეული იდეებით შექმნილი დოგმების წინააღმდეგ და მისი დაბრუნება სიცოცხლის დაუშრეტელ, მარადგანახლებად ნაკადში, სადაც ბუნებრივად, თავისთავად ჩნდება სილამაზე.

ასეთი შემობრუნება, ასეთი ამბოხი იმასაც გვაფიქრებინებს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები სიცოცხლის გამოსახულებას კი არ შეადგენს, არამედ თავად წარმოადგენს სიცოცხლეს. თანაც ეს უფრო მაღალი რანგის სიცოცხლეა, ვიდრე სახეებისა და საგნების ჩვეულებრივი, ბუნებრივი არსებობა. ამიტომაც გვეუბნება XX საუკუნის უდიდესი მოაზროვნე მარტინ ჰაიდეგერი, რომ ვან-გოგის ნახატზე გამოსახული ფეხსაცმელი უკეთესად გვიჩვენებს ნამდვილი ფეხსაცმლის არსს, ვიდრე ფაბრიკაში შეკერილი ფეხსაცმელები. ანუ გენიოსის ხელით დახატული ფეხსაცმელი უფრო ნამდვილია, ვიდრე ნამდვილი ფეხსაცმელი. როგორ გავიგოთ ეს ნათქვამი?

ჩვენ უკვე ვაჩვენეთ, რომ სიცოცხლე ყოველთვის ერთი, განუშორებელი საგნის თუ მოვლენის სახით გვეცხადება ბუნებაში. არ არსებობს ფოთილი, ღერო, ყვავილი რომ არ იყოს განსაკუთრებული, ცალკე გამორჩეული. ისევე როგორც წარმოდგენილია სხვადასხვა ავტორმა დაწეროს ერთი და იგივე ლექსი, ასევე შეუძლებელია არსებობდეს ბუნებაში ცოცხალი არსი, რომელიც ზუსტად გაიმეორებს მეორეს. სიცოცხლე მუდამ ერთი და განსაკუთრებულია, მაგრამ ბუნებაში კანონზომიერებისა და წესრიგის არსებობა გვაფიქრებინებს, რომ ბუნების ყოველი მოვლენა რაღაცით ემსგავსება და ენათესავება მეორეს. განსხვავებულთა ამ მსგავსებისა და ასე ვთქვათ, „ერთნაირობის“ საფუძველზე მოქმედებს გარკვეული კანონი, მყარდება პარამონია და

* იხ. რ. გორდუზიანი, ბერძნული ცივილიზაცია. 1988წ. გვ. 303-306

წესრიგი.

პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ თუკი ვეძებთ ცოცხალ სამყაროში კანონზომიერებას, მაშინ ყურადღება უნდა გავეამაზვილოთ საგანთა ურთიერთმსგავსებაზე, „ერთნაირობაზე“, ანუ მხედველობაში არ მივიღოთ ის ფაქტი, რომ ყოველი სიცოცხლე უნიკალური, ერთადერთი, აი აქ და ახლა მომხდარი მოვლენაა და არ ექვემდებარება არანაირ განმეორებას.

ასე რომ სამყაროს მოწესრიგებული, კანონზომიერი სახით წარმოდგენა მსხვერპლად მისივე სიცოცხლეს მოითხოვს. ან უნდა ჩავთვალოთ, რომ ერთეული მოვლენები ერთმანეთის მსგავსია და ამდენად უარი ვთქვათ მათ სასიცოცხლო „არამსგავსებაზე“, ანდა საგანთა განსხვავების ნიჭს მინდობილი დავტრიალდეთ მარადგანახლებადი სიცოცხლის ქაოსში.

მხოლოდ ხელოვნების დონეზე ხერხდება ამ ორი საპირისპირო მისწრაფების შერწყმა. ხელოვნება ახდენს სასწაულს – ერთიანობაში, მთლიანობაში იჭერს იმას, რაც თავისი არსით ეწინააღმდეგება და გამორიცხავს კიდევაც ერთმანეთს. როგორ ხდება ეს? როგორ ხდება რომ ხელოვნების ნაწარმოები სწორედ თავისი ერთადერთობით, განუმეორებლობით სცილდება ერთი მოვლენის ფარგლებს და თავისი განზოგადოებული ქლერადობით საკუთარ თავში მთელ მოწესრიგებულ სამყაროს იტევს? პასუხი ამ შეკითხვაზე ჩვენ არ მოგვეპოვება. ეს გახლავთ შემოქმედების, როგორც სასიცოცხლო (ან თუ გნებავთ, სიცოცხლის მიმნიჭებელი) პროცესის საიდუმლო.

სიცოცხლის ამ საიდუმლოსთან ხელოვნება უფრო ახლოს დგას, ვიდრე ბუნება, რადგან ბუნების მოვლენა თავისთავად, თავისი განსაკუთრებულობისა და თვითმყოფადობის ფარგლებში ვერ განაზოგადებს საკუთარ თავს. ამ განზოგადობას ის უნდა შეეწიროს, როგორც ერთეული ფაქტი.

სწორედ ამიტომ ფიქრობს ჰაიდეგერი, რომ ხელოვნება სიცოცხლის იდუმალბის უფრო მაღალი, უფრო ზუსტი და სრული გამოვლენაა, ვიდრე სინამდვილე. გენიალურად დახატულ ფეხსაცმელში ცოცხლად არის დაჭერილი ის სპეციფიკური, განსაკუთრებული არსი, რომელიც თავის ორგინალს გამოარჩევს ყველასა და ყველაფრისაგან და, რა თქმა უნდა, ის უფრო „ნამდვილია“, ვიდრე ფაბრიკაში შეკერილი წვეილი, რომელიც მოცემული სტანდარტის თარგზე დაუსრულებლივ იმეორებს და იმეორებს საკუთარ თავს.

ამრიგად, ხელოვნება სინამდვილის ზედნაშენს კი არ წარმოადგენს, პირიქით, სინამდვილეა მისი ზედნაშენი. რადგან შემოქმედება ის უღრმესი, სასიცოცხლო პროცესია, რომელზედაც საზრისსა და ღირებულებას შეიძენს მთელი ჩვენი უნიკალური და უზოგადესი სამყარო.

ხელოვნების ქმნილებაში რეალიზებულია სიცოცხლის ყველაზე არსებითი მომენტი, სულისა და მატერიის შერწყმის უნიკალური და თანაც ზოგადმნიშვნელობრივი მომენტი, რომელიც თავის მხატვრულ-სიმბოლური შინაარსით მოიცავს ყველაფერს და ამავე დროს გამოხატავს არაფერს საკუთარი, განსაკუთრებული არსებობის გარდა.

ჩატარებული ანალიზი საფუძველს გვიქმნის ვამტკიცოთ, რომ ადამიანის სამყარო, ისევე როგორც ხელოვნების ქმნილება არის არარსიდან არსის წარმოშობისა და შემოქმედების შედეგი და ამდენად მის საფუძველთა საფუძველში ჩადებულია არა

მიზეზობრივი აუცილებლობა, არამედ შემოქმედებისა და თამაშის ფენომენის სრულად თავისუფალი და პირობითი, უნიკალურად გამორჩეული და უზოგადესი მნიშვნელობის შემცველი აქტი.

3. თამაშის ფენომენი

დავუბრუნდეთ თამაშის ფენომენს. როგორც ვნახეთ, თამაში ინარჩუნებს თავისი უნიკალური შინაარსის კონკრეტულობას არა პირდაპირი აზრით, არამედ განზოგადოებული, გადატანითი მნიშვნელობით; თამაშის დროს ხდება ერთადერთი და განუყოვრებელი ქმედების განსხვავება, ზოგადმნიშვნელოვანი სიმბოლიზაცია; ხდება ის, რაც უნდა მოხდეს ხელოვნებაში – როცა უნიკალურად მოვლენილი სიცოცხლედ მიანიშნებს რაღაც ზოგადსა და ყველასთვის მნიშვნელოვანზე. მნიშვნელობის ეს მოძრაობა ერთჯერადი სიცოცხლიდან ზოგადი იდეისაკენ იმდენად შეუცნობელია და განუსაზღვრელია, რამდენადაც არის განუყოფელი და მთლიანი. სად არის ერთიდან საყოველთაოში გადასვლის წერტილი ან თუნდაც ინტერვალი? არის მხოლოდ კონკრეტულისა და ზოგადის, გრძობადისა და ზეცნობიერის შერწყმა, რომელიც არ ექვემდებარება ანალიზსა და კონტროლს.

ამ აზრით, მსახიობის როლზე მუშაობა შემოქმედებითი პროცესის გაცნობიერებასა და რაციონალურ დეტერმინაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ იმ სიტუაციის ძიებას, იმ პირობათა შექმნას ისახავს მიზნად, როცა თავისთავად, ზეცნობიერად და ერთბაშად მოხდება მისი ინდივიდუალობის შერწყმა ზოგადობის შემცველ გმირთან, ეს შერწყმა რეალურად რომ ხდებოდეს, მაშინ მსახიობობა თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა. რამდენჯერაც წარსდგება სცენაზე, როლის შემსრულებელს იმდენჯერ მოუსწავდა ურთულესი შინაგანი მობილიზაცია, განსაკუთრებული ატმოსფეროს შექმნა, სადაც თავისთავად, ზეცნობიერად გაივლიდა გმირის საძიებელი სახე... ამ შეუძლებლობას წააწყდა ანტონენ არტო თავის თეატრში: როლში რეალურად შეჭრის სიმძლევმ შვა უტოპიური, მეტაფიზიკური თეატრის იდეა და როგორც ყველა უტოპიურმა იდეამ რეალობაში (თეატრალურ რეალობაში) სისასტიკე წარმოშვა*. მაგრამ ის, რასაც ნამდვილად ვერ შევძლებთ (ორ კურდღელს – არტისტის ინდივიდუალობასა და გმირის ზოგადობას, ერთად ვერ დავიჭერთ), შეიძლება განვახორციელოთ პირობითად, გადატანითი აზრით; და აქ დიდ სამსახურს გაკვიწვეს სწორედ თამაშის ფენომენი. ამრიგად, ფსიქოლოგიურად კი არ უნდა გარდავისახო გმირში, საკუთარ თავთან თამაშით უნდა აღვნიშნო ის; ჩემი განუყოვრებელი სახით უნდა შევქმნა გმირის იდეა, ანუ მნიშვნელობა სცენაზე.

რაკი უარს ვამბობთ მე-დან პერსონაჟის აუცილებელ, მიზეზობრივ გამომდინარეობაზე (ფსიქოლოგიური დრამის ამ შეუძლებელ კრედოს ილუზიური თეატრისკენ მივყავართ), რაკი მსახიობის შეხვედრა მხატვრულ სახე-სიმბოლოსთან თამაშის პირობითობით ხდება, მსახიობი აღარ იქნება დეტერმინირებული და შებოჭილი ამ სახის წარმომშობ ფსიქოლოგიურ ფაქტორთა ძალით; თუმცა, მეორე მხრივ, ასეთი თავისუფლება სულაც არ ნიშნავს შემთხვევითობასა და ანარქიას. მასში რაღაც იდუმალი, არა მიზეზ-შედეგობრივი, ზეგარდმო მიზნით დასახული კანონზომიერება ვლინდება. რა არის ეს მიზანი? იგი ჩვენთვის დაფარულია, მაგრამ ამ საიდუმლო-სთან, ვფიქრობთ, ახლოს ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ აქ მთავარია არა მხატვრული

* იხ. ანტონენ არტო. „სისასტიკის თეატრი“. C. meamp. 1991. №6. გვ. 121-151.

სახის შექმნა და სრულყოფა, არამედ ამ შექმნის გზით ადამიანის შეობის, მისი ინდივიდუალობის სრული გახსნა და გამოვლენა უსასრულობის მიმართ, რაც ვერ ხერხდება მის ნამდვილ ცხოვრებაში და რაც სწორედ ხელოვნების, კერძოდ თეატრის კათარზისულ ბუნებაზე მეტყველებს.

აქედან ვხედავთ, რომ მსახიობის თავისუფლება ნიშნავს არა თავნებობას ნებისმიერი როლის შერჩევაში, არამედ იმ ბედით განკუთვნილი სახის ძიებას, რომელშიც ის გაიხსნება როგორც თავისუფალი და უნიკალური მე.

ამიტომ, მსახიობიდან პერსონაჟის გამოძერწვა ვერ მოხდება ფსიქოლოგიური ზეწოლის ძალით, არამედ მხოლოდ თამაშის თავისუფლებით, როცა ის ძალდაუტანებლად მოსინჯავს თვითგამოვლენის სხვადასხვა ვარიანტს, ვიდრე არ ჰპოვებს რწმენას, რომ სწორედ აი ეს სახე-სიბოლო, მასთან მიახლოება თამაშის რიტუალის გზით, დაეხმარება საკუთარი არსის წვდომასა და გამოვლენაში.

რწმენა აქ მამოძრავებელ ფაქტორს წარმოადგენს. გარდასახვის მისტერიაში ღრმად ჩახედული რეჟისორები პრაქტიკულად ამტკიცებენ რწმენის საჭიროებას. იმიტომაც მოითხოვს კონსტანტინე სტანისლაფსკი როლით მონაბერი ემოციის დაფუძნებას ცხოვრებისეულ განცდაზე, რომ ნამდვილად განცდილთან მიმართებაში განმტკიცდეს რწმენა წარმოსახული ემოციის რეალობისა და ეგზისტენციალური ღირებულების შესახებ, რაც როლში შეჭრის უდიდესი სტიმული იქნება. მაგრამ გარე სინამდვილით გამოწვეული, თუნდაც ღრმად შინაგანი განცდა არ არის რწმენის მოპოვების ჭეშმარიტი გზა. რა თქმა უნდა, როლზე შემოქმედებით მუშაობაში მსახიობი უნდა ჩაწვდეს რაღაც ისეთს, რაც ნამდვილად ხდება ან მოხდა მის გრძობა-გონებაში, და პერსონაჟის განცდა-გაზრების პარალელურად, სულ უნდა „უჭიროს“ ეს თვითშეგრძნება როგორც შინაგანი სინამდვილე, როგორც ის საფუძველი, რაზედაც აღმოცენდება რწმენა როლით შექმნილი სახის ეგზისტენციალური ღირებულებების შესახებ; იმის შესახებ, რომ სწორედ ეს სახე ქმნის მსახიობის თვითგამოხატვის ამოუწურავ პერსპექტივას; მაგრამ ... სულიერ პროცესთა თავისუფლებისა და ავტონომიურობის გამო, სულაც არ არის აუცილებელი, რომ ეს ნამდვილი, ღრმად შინაგანი განცდა უშუალოდ დაკავშირებული იყოს ადამიანის ცხოვრებასთან, გარე სამყაროსთან. განცდის ცხოვრებისეულობა, მისი ნამდვილობის გარანტია სულაც არ არის და ცხოვრების სინამდვილესთან კავშირი ვერ ასაზრდოებს რწმენას მხატვრული იდეა-სახის ყოფიერების შესახებ.

პირიქით, ფენომენოლოგიამ აჩვენა, რომ ემოციური შინაარსი, აღბეჭდილი ადამიანის სულში არსებობს როგორც თავისუფალი, თავისთავადი ფენომენი და მისი ეგზისტენციალური ღირებულება მით უფრო მეტია, რაც მეტად არის ის მოწყვეტილი მის ვითომდა გამოშწვევ, ჭეშმარიტად კი მხოლოდ მაპროვოცირებელ, გარეგან ფაქტორებს.

ამრიგად, მსახიობმა თავისი გმირის მაძიებელ ვარიაციათა მიზნად უნდა დასახოს საკუთარი „მე“, როგორც ინვარიანტი; რაც არ უნდა გარდაისახოს ის, არცერთი წამით არ უნდა დაკარგოს კონტაქტი საკუთარ თვითშეგრძნებასთან, რომელიც არ დაიყვანება მის ცხოვრებისეულ ურთიერთობებსა და განცდებზე; მსახიობმა უნდა აღმოაჩინოს ის ღია ფორმა, რომელშიც ადამიანის „მე“ ზღვარდაუდებლად გაიხსნება.

მთელი ამ პროცედურის პირობითობა იმაში მდგომარეობს, რომ მე როგორც

სასრული არსება რეალურად და უშუალოდ უსასრულოდ ვერ გავიხსენიებ... ამ „შეუძლებელ მცდელობას“ პოლიტიკურ ცხოვრებაში კომუნისტების უტოპიისკენ მივყევართ, თეატრალურ ხელოვნებაში კი ის სტანისლავსკის სისტემას¹ და უნტონენ არტოს თეატრალურ მანიფესტს გვაძლევს.*

ისღა დაგვრჩენია, რომ მხოლოდ გვეეთამამოთ უსასრულობისკენ ლტოლვას და ეს შეუძლებელი მისწრაფება მხოლოდ რიტუალურად მოვინშნოთ სცენაზე, მაგრამ თამაშის ეს რიტუალი დასახული მიზნის მნიშვნელობას მაშინ შეიძენს, როცა შემსრულებელში აღძრავს რწმენას თავისი ჭეშმარიტების შესახებ, რომ ეს არის ადამიანის უსასრულობასთან ზიარების ნამდვილი გზა.

აქ პირობითობის, თამაშის რიტუალის ისეთ ნამდვილ არსობრივ მოძრაობასთან გვაქვს საქმე, რომელიც გვირის იდეას მსახიობის ინდივიდუალობასთან თანაფარდობაში გახსნის და განასახიერებს, და ამავე დროს წარმოშობს რწმენას, რომ სწორედ ეს პირობითი გარდასახვა არის ადამიანის სრული და ზღვარდაუღებელი კეთარხისის ჭეშმარიტი გზა.

ამრიგად, თეატრისა და ცხოვრების არშემდგარი შეხვედრა ერთხელაც შეგვახსენებს, რომ ხელოვნებამ უნდა დაძლიოს ფსიქოლოგიზმის ბარიერი და აღიაროს წმინდა განცდა, ვით თავისთავადი, ესთეტიკური ფენომენი. ეს განცდა ჩნდება არა გარე სამყაროს მიზეზობრივი დიქტატით, არამედ სრულ თავისუფლებაში, თავისთავად, თამაშ-თამაშით. რაც ნაკლებად არის ის განსაზღვრული გარედან, მით მეტად იქნება ორიენტირებული თავის ჭეშმარიტ მიზანზე – გახსნას და ამ ცხოვრების დანალექისგან განწმინდოს განცდის სუბიექტის სული, შემოაბრუნოს ის თავისი მივიწყებული საწყისისაკენ.

სწორედ ამიტომ მიიჩნევს მსახიობის იდეალად ეფო გროტოვსკი თამაშს მაყურებლის გარეშე; სრულ თავისუფლებაში. თამაშით აღძრული განცდა აღარ დაექვემდებარება გარეგან ფაქტორს (დარბაზის რეაქციას), არამედ კონცენტრირებული იქნება თავის ჭეშმარიტ მიზანზე – პიროვნების სრული გახსნისა და მხატვრული იდეის წედომის ერთიანობაზე. რაც გამოიწვევს მედიტაციისა და ექსტაზის პარადოქსულ თანხვედრას.

ნუ დაგვავიწყდება, რომ აქ პირობითი ერთიანობაა. თამაშის რიტუალი გვაახლოებს მასთან და არა ფსიქოლოგიური წიადსვლა, თუცა ეს რიტუალი თავს დასტრიალებს იმას, რაც ნამდვილად ხდება ამ მოხდა ადამიანის სულში, საიდანაც მოდის ჯერ დაეჭვება, შემდეგ კი რწმენა ან სულიერი ძვრის სრული გამოხატვის შესახებ მხატვრული გარდასახვის მისტერიაში.

ამრიგად, თეატრის სამყაროში ცხადად გამოჩნდა, რომ ხელოვნებაში უნიკალური სიცოცხლისა და ზოგადი იდეის შერწყმა ხდება არა რეალური, არამედ პირობითი, გადატანითი აზრით. ამ პირობითობაში და არა მიზეზობრივ აუცილებლობაში ვლინდება სამყაროს უზენაესი კანონი, რომლის ძალითაც ერთი და განუქმორებელი სიცოცხლე საყოველთაო მნიშვნელობის საზრისს შეიძენს და იქცევა უსასრულო არსის განუქმორებელ, ინდივიდუალურ არსებობაში გადასვლის სიმბოლოდ.

* იგივე პრობლემას წამოჭრის რობერტ მუზილი თავის რომანში „უთვისებო კაცი“ – შესაძლებელია თუ არა რეალურად, ამ ქვეყნად, იდეალური და უსასრულო სამყაროს, ანუ ღვთის ხასუფელოს დაპყვიდრება?



„შემოქმედებითი საქმიანობის“ სწავლის განსაზღვრისათვის

თემუხი ელენტი

სამეცნიერო-თეორიული და მეთოდური ხასიათის გამოკვლევების, პრაქტიკოს შემოქმედთა მოგონებებისა და ხელოვნების დარგის უმაღლესი სასწავლებლების ყოველდღიური მუშაობის ანალიზი ადასტურებს, რომ სტუდენტთა მომზადების სისტემაში მთელ რიგ წარმატებებთან ერთად გვაქვს არსებითი ხასიათის ნაკლოვანებებიც. ერთ-ერთ უმთავრეს პრობლემად მიგვაჩნია ის, რომ უმაღლესი განათლების თანამედროვე სისტემა ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს ჭეშმარიტი ნიჭითა და უნარებით დაჯილდოვებული ახალგაზრდობის უტყუარ შერჩევას, მათთვის ღრმა პროფესიული ცოდნის გამოუმუშავებასა და ჩვენების მიცემას. სტატისტიკური მონაცემებით, შემოქმედებითი პროფილის უმაღლესი სასწავლებლების კურსდამთავრებულთა ერთი ნაწილი შემდგომში საერთოდ აღარ მისდევს აქტიურ შემოქმედებით საქმიანობას. ეს გარემოება აშკარად მიუთითებს, რომ უმაღლესმა სკოლამ თავის დროზე ვერ შეძლო სტუდენტში გაავლითბინა შემოქმედებითი შესაძლებლობები და გამოუმუშავებინა მისთვის პროფესიული ჩვენები და მოთხოვნებიც. როგორც თეორიული გამოკვლევები და პრაქტიკის შედეგების ანალიზი გვიჩვენებს, ერთ-ერთი ძირითადი სიძნელე, რომელიც ხელს უშლის აღნიშნული საკითხის სრულფასოვან გადაწყვეტას, იმაში მდგომარეობს, რომ, ჯერ ერთი, ყოველთვის ზუსტი და ადეკვატური არ არის ახალგაზრდის მიერ გაცემებული პროფესიული არჩევანი და, მე-

ორეც, არსებობს ერთგვარი დაშორებობა სტუდენტის თეორიულ-ვერბალურ და პრაქტიკულ მომზადებას შორის. ამის გამო გარკვეულ სირთულეს აწყდება თეორიული ცოდნის პრაქტიკული მოქმედების ჩვენად და უნარებად გარდასახვის პროცესი. ანგარიშგასაწყევია ის გარემოებაც, რომ აღნიშნული საკითხების ირგვლივ ძალზე ჭირს სათანადო მეცნიერული გამოკვლევებისა და თეორიული რეკომენდაციების მოპოვება.

აღნიშნულთან დაკავშირებით, ბუნებრივია, გარკვეულ ინტერესს იწვევს საკითხი იმის შესახებ, თუ კონკრეტულად რა შინაარსი უნდა ვიგულისხმოდ „შემოქმედებითი პიროვნების“ ცნებაში, და საერთოდ რას ნიშნავს „შემოქმედებითობა“, „შემოქმედებითი საქმიანობა“ და როგორ უნდა განვითარდეს და ჩამოყალიბდეს ამგვარი პიროვნული თვისება?

დასმული საკითხის ნათელსაყოფად, ვფიქრობთ, დავეყრდნოდ ცნობილი ქართველი ფსიქოლოგის დ. უზნაძის მიერ დამუშავებულ ადამიანის ქცევის ფორმათა კლასიფიკაციასა და მის შინაარსობრივ დახასიათებას.

ცნობილია, რომ დ. უზნაძე სუბიექტის აქტივობის სახეებს – ქცევის ინტროგენურ და ექსტროგენურ ფორმებად ყოფს. მისი აზრით, ქცევის ექსტროგენური ფორმების აღმოცენებისათვის აუცილებელია გარემოში ობიექტურად არსებული საგნები, ობიექტები და მათი თავისებურებანი, რომლებიც სუბიექტის გარეთ, მისგან დამოუკიდებლად არსებობენ და ამით

უბიძგებენ მას მოქმედებისაკენ. სხვა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე ე.წ. ინტროგენური ქცევის გამოვლენის შემთხვევაში. ქცევის ამგვარ ფორმას განსაზღვრავს სუბიექტის ის მოთხოვნები, რომლებიც მისი პიროვნების გარე არსებულ საგნებთან და მოვლენებით ობიექტებისგან კი არ არის გამოწვეული, არამედ თვით ინდივიდის შიგნით არსებული ძალების ამოქმედების მოთხოვნისადაა. ადამიანს, დ. უხნაძის აზრით, აქვს შინაგანი ძალები, რომლებიც სხვადასხვა მიზეზის გამო უმოქმედო მდგომარეობაშია და „ფუნქციონალური ტენდენციის“ სახით არსებობენ. როდესაც ადამიანი ექსტროგენური ქცევის დახმარებით თავის პრაქტიკულ მოთხოვნებს იკმაყოფილებს, მას „ფუნქციონალური ტენდენციის“ უკვე სხვაგვარი მოქმედების იმპულსი უნდა, იგი კვლავ იწყებს აქტივობას. ეს უკანასკნელი კი „გარედან კი აღარაა განსაზღვრული: აქ იგი შინაგანი იმპულსიდან გამომდინარეობს და იმ განწყობით წარმართება, რომელიც პირველად თვითონ პროცესში როდი ყალიბდება, არამედ გარეული სახით სუბიექტის წარსულიდან მომდინარეობს. აქ ქცევა თავისუფალია გარე იძულებისაგან და იგი საესებით შინა წარმოშეებისად უნდა ჩაითვალოს“¹. ამრიგად, ინტროგენური ქცევები მთლიანად ფუნქციონის შინაგანი მოთხოვნებით არის ნასაზღვრები. ასეთ დროს „ქცევის იმპულსი შიგნიდან, აქტივობის ტენდენციის სახით მოდის“².

ექსტროგენური ქცევების კლასში დ. უხნაძემ გააერთიანა ისეთი ქცევები, როგორიცაა: მოხმარება, თვითმომსახურება, თავის მოვლა, შრომა, ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილება, საქმე. ინტროგენური ქცევების კლასში კი მოათავსა: თამაში, გართობა, სპორტი, ხელოვნური შემოქმედება და ესთეტიკური ტკბობა. აქვე შევიწმინათ, რომ დ. უხნაძემ ინტროგენური და ექსტროგენური ქცევის ფორმებს შორის უნდა მოხვედრილიყო, მაგრამ დაწვრილებითი ანალიზი სხვაგვარი დასკვნის გაკეთების საშუალებას იძლევა. ავტორის აზრით, შემოქმედებითი აქტი ყოველთვის რაიმე ნაწარმოების შექმნით მთავრდება. ეს რომ ასე არ იყოს, მას შემოქმედებას არავენ უწოდებდა. თვით სიტყვა შემოქმედება ხომ ეტიმოლოგიურად რისიმე შექმნას გულისხმობს. ამ მხრივ, დ. უხნაძის აზრით, შრომას და შემოქმედებას შორის განსხვავება არ არის. მართლაც, ჩვეულებრივი შრომაც და ხელოვნების საქმიანობაც შედეგად რაღაც ახალ საგანს ქმნის, რომელსაც საზოგადოებრივი და სოციალური ღირებულება გააჩნია. მიუხედავად ყოველივე ამისა, ამ ორი ტიპის შრომით აქტივობას შორის მაინც სერიოზული ზღვარია. კერძოდ, შრომის პროცესში ადამიანის აქტივობა გამიზნულია იმ კონკრეტული საგნის შექმნა-დამზადებაზე, რო-

ნური და ექსტროგენური ქცევის ფორმებს შორის გარდამავალი ადგილი მიეკუთვნა სწავლას, ანუ სესწავლელ ქცევა-მოქმედებას.

ჩვენი კვლევის კონკრეტული მიზნებიდან გამომდინარე, საფუძვლიანად შევხებით ინტროგენური ქცევის ისეთ ფორმას, როგორცაა „ხელოვნური შემოქმედება“. აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ თანამედროვე სტილის თვალსაზრისით, დ. უხნაძის ტერმინი ხელოვნური შემოქმედება“ გარკვეულწილად მოძველებულია და ხელოვნურ მთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა იგი საკმაო სირთულით გამოხატავს იმ შინაარსს, რომელიც ზოგადად „ხელოვნების“, „შემოქმედების“, „შემოქმედებითი საქმიანობის“, „მხატვრული შემოქმედების“ ან „შემოქმედებითი მოღვაწეობის“ ცნებებშია ნაგარაუდევო.

დ. უხნაძის აზრით, ხელოვნური შემოქმედება შრომის ერთ-ერთი სახეობათაგანია და ამდენად იგი თითქოს ქცევის ექსტროგენურ ფორმებს შორის უნდა მოხვედრილიყო, მაგრამ დაწვრილებითი ანალიზი სხვაგვარი დასკვნის გაკეთების საშუალებას იძლევა. ავტორის აზრით, შემოქმედებითი აქტი ყოველთვის რაიმე ნაწარმოების შექმნით მთავრდება. ეს რომ ასე არ იყოს, მას შემოქმედებას არავენ უწოდებდა. თვით სიტყვა შემოქმედება ხომ ეტიმოლოგიურად რისიმე შექმნას გულისხმობს. ამ მხრივ, დ. უხნაძის აზრით, შრომას და შემოქმედებას შორის განსხვავება არ არის. მართლაც, ჩვეულებრივი შრომაც და ხელოვნების საქმიანობაც შედეგად რაღაც ახალ საგანს ქმნის, რომელსაც საზოგადოებრივი და სოციალური ღირებულება გააჩნია. მიუხედავად ყოველივე ამისა, ამ ორი ტიპის შრომით აქტივობას შორის მაინც სერიოზული ზღვარია. კერძოდ, შრომის პროცესში ადამიანის აქტივობა გამიზნულია იმ კონკრეტული საგნის შექმნა-დამზადებაზე, რო-

მელმაც გარკვეული მოთხოვნილება უნდა დააკმაყოფილოს. „მოთხოვნილების დაკმაყოფილების უნარი ძირითადი, ასე ვთქვათ, წამყვანი ასპექტია, რომელიც მთელ შრომის აქტს აზრსა და ღირებულებას აძლევს: ადამიანი იმიტომ შრომობს, რომ გარკვეული მოთხოვნილება აქვს მხედველობაში, რომლის დაკმაყოფილებაც მხოლოდ გარკვეული პროდუქტის, გარკვეული ნაწარმოების საშუალებით შეიძლება და მთავარი და ძირითადი შრომისათვის ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების უნარის მქონე პროდუქტის შექმნის განზრახვაა“³. დ. უზნაძის აზრით, სულ სხვა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ხელოვანის შრომის ბუნებას ვეცნობით, ხელოვანი თავის შრომაში ამგვარი კონკრეტული მოთხოვნილებიდან როდი გამოდის. მას რომ თუნდაც ესთეტიკური ტკბობის მოთხოვნილება ამოძრავებდეს, იგი საკუთარი ფიზიკური და სულიერი ძალების ხარჯვის გზით კი არ წაივდოდა, არამედ (მხატვარი) სურათების გაღერვას ან მუზეუმს მიაკითხავდა და სხვის მიერ უკვე შექმნილი ნიმუშებით დატკბებოდა. ასევე მოიტყეოდა პოეტი, დრამატურგი, კომპოზიტორი თუ მსახიობი. მამ რას ესწრაფვის ხელოვანი შემოქმედების პროცესში, რა მიზანს ემსახურება იგი თავისი მხატვრული შემოქმედებით?

დ. უზნაძეს მიაჩნია, რომ მხატვრულ შემოქმედებას იმიტომ არ ეწოდება მხატვრული, რომ ცალკეულ ნაწარმოებებში მხატვრული შინაარსებია გადმოცემული და ისინი ობიექტურად არსებული სინამდვილის ადეკვატურ მხატვრულ გამოსახულებას გვაწოდებენ. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ფოტოგრაფია ყველაზე დიდი და ჭეშმარიტი ხელოვნება იქნებოდა. „ხელოვნება არა ობიექტურად მოცემული საგნების შესატყვისი გამოხატულების მიზანს ემსახურება, არამედ თვითონ ხე-

ლოვანის ინტიმურ განწყობათა გამოხატვის მიზანს: ხელოვნება შინაგანის განსახიერების ფორმად და ამიტომ იგი სინამდვილის ფოტოგრაფიულ რეპროდუქციას როდი იძლევა, არამედ სინამდვილის ახალ ფორმებს ქმნის, როგორც ხელოვანის პიროვნების განწყობათა ობიექტივაციას. მაგრამ თუ ხელოვნური ნაწარმოები შემოქმედის ინტიმურ განცდათა ობიექტივაციაა, მაშინ იგი არსებული სინამდვილის გამდიდრებაა, ახალი სინამდვილის შემოქმედებაა“⁴. დ. უზნაძე მიიჩნევს, რომ მხატვრული შემოქმედების იმპულსი ხელოვანის განწყობათა განსახიერებისა და ამგვარად, მათი დასრულება-რეალიზაციისადმი მისწრაფებაა გამოხატული. მხატვრული შემოქმედების არსი ხელოვანის განწყობათა რაც შეიძლება ადეკვატურ განსახიერებისათვის ბრძოლაში მდგომარეობს და რაც უფრო წარმატებულია ეს პროცესი მით უფრო მეტად კმაყოფილდება ხელოვანი შემოქმედებითი პროცესით. დ. უზნაძე მოტანილი დებულებების გათვალისწინებით ასკვნის, რომ „მხატვრული შემოქმედებაც ერთ-ერთი ფორმაა ქცევისა, რომლის იმპულსიც ფუნქციონალური ტენდენციის წიაღიდან გამომდინარეობს და რომლის ადგილიც, მაშასადამე, ინტროგენური ქცევის ფორმათა შორის უნდა მოიძებნოს“⁵. საგულისხმოა მეცნიერის დასკვნა იმის შესახებ, რომ მხატვრულ შემოქმედებაში სიამოვნებისა და კმაყოფილების გრძნობას საბოლოოდ აქტივობის შედეგი კი არ იწვევს, არამედ თვით ეს პროცესი. ქცევის ამ ფორმას (გართობის, სპორტის, თამაშის მსგავსად) კი პროცესუალური ხასიათი აქვს. დ. უზნაძე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ შემოქმედებითი აქტივობის შედეგად მიღებული კონკრეტული პროდუქტი გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია და მას უფრო დიდი როლი ენიჭება მთელი ქცევის მი-

მდინარეობის პროცესისათვის, ვიდრე სხვა შემთხვევაში. შემოქმედის ფუნქციონალური ტენდენცია უფრო მეტად კმაყოფილდება, თუ ხელოვნების ნაწარმოები სრულად და აღქვატურად გამოხატავს იმ შინაგან განცდებს, რომელიც შემოქმედს ჰქონდა აქტივობის დაწყებისას და მისი მიმდინარეობის პროცესში. ხელოვანის შინაგანი იდეა, მიზანი, რომლის მიღწევასაც იგი ეპირება, არა მარტო განსაზღვრავს შემოქმედებით პროცესის შინაარსს, არამედ მიზანმიმართულად მიჰყავს იგი ლოგიკური დასასრულისაკენ. შემოქმედებით პროცესს მყისვე დაეკარგება ღირებულება, თუ იგი მანამ დასრულდა, ვიდრე ხელოვნების კონკრეტული ნიმუში შეიქმნება. აღნიშნული პრობლემის საფუძვლიანი ანალიზის შემდეგ იგი დაწვრილებით ეხება მხატვრული შემოქმედების თამაშთან მიმართების საკითხს. აღნიშნული პრობლემა დიდი ხანია აღელვებს მკვლევარებს. მათ იმთავითვე შენიშნეს, რომ შემოქმედება და თამაში რაღაც გარკვეული თვისებებით წილნაყარნი არიან ერთმანეთთან, რამაც მეცნიერთა გარკვეულ ნაწილს აფიქრებინა, რომ რაღაც თამაში უფრო ახლოსაა კაცობრიობის ბავშვობასთან და თვით ცხოველებიც კი თამაშობენ, იგი უნდა იყოს წარმომშობი შემოქმედებითი საქმიანობისა. ამ მცდარმა თეორიამ საკმაოდ მოივიდა ფეხი მეცნიერებაში.

დ. უზნაძეც თვლიდა, რომ თავისი არსით თამაში და შემოქმედება როგორც ქცევის ინტროგენური სახეები ახლოს არიან ერთმანეთთან. ორივე „არარეალიზებულ განწყობათა და ფუნქციონალური ტენდენციის ნიადაგზე აღმოცენებული ქცევის ფორმებს წარმოადგენენ, ამ თეორიას სალი მოსაზრება უდევს საფუძვლად. მაგრამ რამდენადაც ერთიცა და მეორეც სპეციალურად განსხვავებული ქცევის პროცესებს შეადგენენ, მათ შორის სა-

ერთო მეტი არაფერი უნდა იყოს.
აღნიშნული დებულების საილუსტრაციოდ დ. უზნაძეს ასეთი მაგალითი მოჰყავს: ვთქვათ ბავშვები „ომობანას“ თამაშობენ და მსახიობები სცენაზე ომის წარმოდგენას ცდილობენ. ქცევის რა მოდელთან გვაქვს საქმე როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში? უპასუვლია, რომ ქცევის საერთო მოდელი ერთმანეთს ძალიან მიაგავს ორივე შემთხვევაში. ამასთან ბავშვები თავიანთ ცალკეულ მოქმედებებს უფრო ფართოდ და თავისუფლად წარმოადგენენ. ამასთან თითოეულ მათგანს შეუძლია თამაში იქ შეწყვიტოს, სადაც მოეხსნაითება. ამით მის თვალში თამაშს ძალა და მიმზიდველობა არ დააკლდება. რაც შეეხება სცენაზე წარმოდგენილ ომს, აქ თავისუფალი მოქმედება და ზედმეტი იმპროვიზირება გამორიცხულია. ამასთან წარმოდგენელია მსახიობმა თვითნებურად შეწყვიტოს თამაში, ამით მთელი სპექტაკლი ჩაიშლება და, რაც მთავარია, ომის სურათი აღარ მიიღება. ე.ი. გამოვა, რომ დრამატული ხელოვნება უბრალო საბავშვო თამაშად იქცა. „ომის ადეკვატური წარმოდგენის, მისი შესატყვისი განსახიერების ტენდენცია თავიდან ბოლომდე განსაზღვრულს, იძულებულს ფორმებს აძლევს ქცევას, მაშინ როდესაც ჩვეულებრივი „ომობანას“ შემთხვევაში თამაშის თითოეული მომენტი თავისთავად დამოუკიდებელ ღირებულებას წარმოადგენს, რაც არსებითად განსაზღვრავს მთლიანს და არც არსებითად განისაზღვრება მით“¹⁷.

ამრიგად, თუ მხატვრული შემოქმედება-საქმიანობის, როგორც ქცევის დ. უზნაძისეულ კონცეფციას შევაჯამებთ, გამოდის, რომ იგი შრომის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა, ამასთან თავისი შინაარსით უფრო მეტია და უფრო რთული, ვიდრე ჩვეულებრივი შრომა. როგორც ქცევის ინტროგენური ფორმა, იგი აღიძვრის ხე-

ლოვანის შინაგანი, ინტიმური განწყობი-
ლებების გამოხატვის სურვილის საფუ-
ძველზე. ამიტომ „ხელოვნება შინაგანის
განსახიერების ფორმაა“. იგი ამაღლო-
ულად გვეკვლინება, როგორც სინამდვი-
ლის ახალი ფორმების შემქმნელი, რო-
გორც „ახალი სინამდვილის შემოქმედება“.

მხატვრული საქმიანობის პროცესი
უთუოდ მიისწრაფვის დასრულებულობის
და სრულყოფისაკენ, სადაც ორიენტირის
როლს ხელოვანის იდეისადმი რაც შე-
იძლება ადეკვატურად შესატყვისის საგნის
შექმნის მისწრაფება თამაშობს. ხელოვ-
ანის ქცევას პროცესუალური ხასიათი აქვს,
რადგან შემოქმედი კმაყოფილების გრძნო-
ბას თვით მუშაობის მთელი პროცესის
მანძილზე გრძნობს.

ადამიანური საქმიანობის მთლიან
სტრუქტურაში მხატვრული საქმიანობის
როლისა და ადგილის პრობლემას ეხე-
ბიან სხვა მკვლევარებიც. მაგალითად, მ.
კაგანი თავის გამოკვლევებში⁸ სამართლი-
ანად მიიჩნევს, რომ ადამიანური საქმი-
ანობა, საერთოდ, გაგებულ უნდა იქნეს
როგორც ობიექტზე მიმართული სუბი-
ექტის შეგნებული და მიზანშეწონილი
აქტივობა. მ. კაგანი გამოყოფს საქმიანო-
ბის შემდეგ ძირითად სახეებს:

1. გარდამქმნელი საქმიანობა, რომე-
ლიც სუბიექტის მიერ, პრაქტიკულად თუ
წარმოსახვით, ობიექტური სინამდვილის
შეცვლაში მდგომარეობს.

2. შემეცნებითი საქმიანობა, რომე-
ლიც სუბიექტის მიერ რეალური სამყა-
როს ობიექტური თვისებების, კავშირ-მი-
მართებების შესახებ ინფორმაციის მო-
პოვებაში მდგომარეობს.

3. ღირებულებით-ორიენტაციული სა-
ქმიანობა, რომელიც სუბიექტის მიერ, მი-
სთვის, როგორც სუბიექტისათვის, ობი-
ექტის მნიშვნელობის შესახებ ინფორმა-
ციის მოპოვებაში, ე.ი. სუბიექტის მიერ
გარკვეული ღირებულებითი სისტემის გა-

მომუშავეებაში მდგომარეობს.

4. ურთიერთობითი საქმიანობა, რო-
დესაც სუბიექტი თავის აქტივობას მიმ-
ართავს თავისივე მსგავსი სუბიექტისადმი
სხვადასხვა სულიერი მოთხოვნილებების
დაკმაყოფილების მიზნით⁹.

როგორც ეხედავთ, საქმიანობის ამ
სახეებში მხატვრული-შემოქმედებითი სა-
ქმიანობა გამოყოფილი არ არის. მ. კაგა-
ნის აზრით, „იგი (ე.ი. მხატვრული სა-
ქმიანობა. თ.ე.) ადამიანური აქტივობის
ოთხივე ზემოაღწერილ სახეს კონკრეტულ
მთლიანობაში შერწყმულს შეიცავს ერთმა-
ნეთისაგან გაუთიშავად, რაც საქმიანო-
ბის სხვა სახეებისაგან განსხვავებით მის
თვისებრივ თავისებურებას განსა-
ზღვრავს“¹⁰. მართლაც, მხატვრულ სა-
ხეში ხომ გარკვეული ცნებაც არის, იდეაც,
ინფორმაცია, პროზიცია, შეფასებაც და
საერთოდ, ყველაფერი ის, რაც ხელო-
ვნებას ხელოვნებად აქცევს.

შემოქმედებითი საქმიანობის ამგვარი
კრებითი ბუნება, სრულებითაც არ ნი-
შნავს, რომ მას სინთეზური ხასიათი აქვს.
პირიქით, „მხატვრული საქმიანობა მუ-
დამ ინარჩუნებს სინერგულ ხასიათს, იგი
სინთეზური არ ზღდება, ვინაიდან საქმი-
ანობის სხვა სახეთა ვერავითარი შეერთე-
ბით ხელოვნება ვერ წარმოიშობა. ეს იმი-
ტომ, რომ მისი საფუძველი – მხატვრულ-
სახოვანი აზროვნება და მხატვრულ-შე-
მოქმედებითი უნარი – ადამიანის ორგა-
ნული და თანდაყოლილი ნიჭია (ხაზგა-
სმა ავტორისაა – თ.ე.). თანაც ოდიოგა-
ნვე მონიჭებული ეს მხატვრულ-შემოქმე-
დებითი ძალა, მხატვრულად განხორცი-
ელებული, ყოფიერებაში გარდაქმნილი სა-
ხით, კულტურის ყველა სხვა მხარის –
მეცნიერების, ფილოსოფიის, პოლიტიკის,
ტექნიკის და ა.შ. – განვითარების ნა-
ყოფს ითვისებს“¹¹.

შემოქმედებითი საქმიანობის პრობლე-
მას ეხება ე. ვგოროვი თავის მონოგრა-

ფიაში „მხატვრული შემოქმედების ბუნება“ (8.19.86). აღნიშნული ავტორიც თვლის, რომ შემოქმედებითობა ადამიანური მოღვაწეობის ყველა სფეროს შეიძლება გადაწოდეს და ყველგან უმოკლესი კრიტერიუმი მის შესაფასებლად არის რისიმე შექმნა. ცხადია, აღნიშნული ვრცელდება ხელოვნებაზე, რომელიც უშუალოდ იქმნება ადამიანის მხატვრული მოღვაწეობის შედეგად.

ამრიგად, შემოქმედებითი საქმიანობა თავისი არსით მოქმედების ისეთი ფორმაა, რომელიც შედეგად ახალი რეალობის, ანუ ხელოვნების ნიმუშის, ხელოვნების ნაწარმოების შექმნას გულისხმობს. ალბათ ამიტომაც, ხშირად, ჩვეულებრივ სიტყვათხმარებაში „შემოქმედებითი ან მხატვრული საქმიანობის“ ცნების პარალელურად, სინონიმური მნიშვნელობით სწორედ ცნება „ხელოვნებას“ ხმარობენ. ძველი ბერძნები ადამიანური მოღვაწეობის ყველა სფეროს ხელოვნებად მოიხსრუებდნენ. მართალია, შემდგომში ბევრი რამ (მაგ. სპორტი, მედიცინა, მიწათმოქმედება და სხვა) ხელოვნებას გამოეყო, მაგრამ მასში დარჩა ყველაფერი ის, რასაც ადამიანი ქმნის ოსტატობის, ფანტაზიის, ოცნების, წარმოდგენისა და საერთოდ შემოქმედებით-გარდაამქმნელი საქმიანობის ბაზაზე.

ცნობილი რუსი მეცნიერი ვ. დალი თვლის, რომ „ხელოვნება“ აგრეთვე უპირისპირდება ბუნებას და ყოველივე იმას მოიცავს, რაც ადამიანის ხელითაა ნაკეთები¹²: დაახლოებით იგივე განმარტებას („ხელით ნაკეთობა“) იძლევა „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონიც“ (გვ. 405).

საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაში

„ხელოვნების“ შინაარსი დაკავშირებულია „ხელთან“ და დაპირისპირებულია ბუნებასთან. ამჯერად ჩვენ აღარ ნაკლებად ვდებით აღნიშნული პრეზუმციის სტრუქტურებს. აღნიშნავთ, რომ ხელოვნება ესაა ადამიანის მიერ გარკვეული ოსტატობისა და შემოქმედებითი ფანტაზიის საფუძველზე შექმნილი ახალი რეალობა, რომელსაც გარკვეული ფორმა და ფუნქციონალური განსაზღვრულობა, ანუ შინაარსი აქვს. ხელოვნების ნაწარმოები არის დამაკვირვებელი პროდუქტი მთელი იმ პროცესისა, რომელსაც შემოქმედებითი საქმიანობის, მოღვაწეობის ცნება მოიცავს.

შენიშვნები:

1 დ. უზნაძე – შრომები, ტ. V, 1967, გვ. 436.

2 შ. ნადირაშვილი. განწყობის ფსიქოლოგია (სოციალური განწყობა), ტ. 11, თბ. 1985, გვ. 149.

3 დ. უზნაძე – იქვე, გვ. 457.

4 დ. უზნაძე, იქვე, გვ. 459.

5 იქვე, გვ. 459.

6 იქვე, გვ. 400.

7 იქვე, გვ. 461.

8 მ. კაკანი. ადამიანური საქმიანობა. სისტემური ანალიზის ცდა. 8.1974. მ. კაკანი. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა. (ლექციების კურსი), თბ. 1984.

9 მ. კაკანი, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, თბ. 1984, გვ. 201.

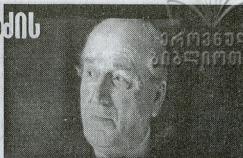
10 იქვე, გვ. 201.

11 მ. კაკანი, იქვე, გვ. 202-203.

12 ე. დალი. ცოცხალი კვლევიორუსული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. II, მ., 1955, გვ. 52 (რუსულ ენაზე).

ზბრინები აკაკი ვასაქის რეჟისურისათვის

ნინო მაჭავარიანი



„კვიციე“ თვისობრივად ახალი მხატვრული მოვლენა იყო. სპექტაკლი საეტაპო მნიშვნელობის აღმოჩნდა თეატრის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. მან არაერთი საინტერესო კონტური გაავლო სამომავლოდ, მაგრამ ძირითადი იყო ის, რომ მან გააფრთოვა თეატრის მხატვრული საზღვრები, ვასაქის თეატრალური დაინახა, რომ გმირული სპექტაკლი შესაძლებელია დაიდგას ბუნებრივად, ამაღლებული პათოსისა და ჰეროიზმის გარეშე და ამისათვის გარკვეული მხატვრული ხერხებიც მონიშნა, რომელთა შორის, ჯერჯერობით სცენოგრაფია არ აღმოჩნდა.

ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობაზე წარადგინა სპექტაკლი და მისი მთავარი შემსრულებელი. ალ. წუწუნავამ კი შენიშნა, „წარსულში ნათამაშევიდან არაფერს იმეორებ, სრულიად ახალ საშუალებებს მიმართავ, ძალიან ადამიანური, მართალი ხარ ამ როლში“.

„კვიციემ“ ომის დროს თავისი სათქმელი თქვა – გამოეხმაურა მაყურებლის გრძნობებს. ავი თავად ვასაქე ამბობდა, თუ დღევანდელი სათქმელი დღეს არ თქვი, მის თქმას იმნიშნავდა ველარასოდეს მოახერხებო. დღევანდელ სათქმელს კი ყველაზე უკეთ ასეთივე დრამატურგია, ან კლასიკის თანამედროვე აჟღერება – თანამედროვე რეჟისორული ინტერპრეტაცია ბადებს. ქართული დრამატურგია მანამ იქნებოდა მოქცეული სქემატურობის და ზერელეობის ჩარჩოში, სანამ მის სათქმელს მის ნაცვლად ყველაზე მეტად ოპამდე და ომის პერიოდის თეატრსა და დრამატურგიას უზღუდავად შემოქმედებითი არსებობის უფლება.

რაც შეეხება თვით თეატრს, ქართული თეატრის ცრუ პათოსი განპირობებული იყო თვით ნაწარმოებების ხასიათით. რაკი პიესას საფუძვლად ედო სიყალბე, რაკი მოჩვენებითი იყო მისი რომანტიკულობა და საერთო მხატვრული გააზრება, აქტიორები იძულებულნი იყვნენ არაბუნებრივი მდგომარეობის შესაბამისად ყალბი პათოსით დაეფარათ როლისეული შინაგანი სიციარიელი.

მ. ჯავახიშვილის თეატრალური ნააზრევებიდან საგულისხმოდ მიმჩნია ქართული ისტორიული პიესების კრიტიკა და ასევე კრიტიკა „ამაღლებული ენით“ მეტყველებისა, რაც ფსიქოლოგიურ განვითარებას აფერხებდა.

ეს მოსაზრებანი უშუალოდ მიესადაგებიან ომის პერიოდის ისტორიულ დრამატურგიას, განსაკუთრებით მის „ლაღატს“ (1940 წ.) და „სამშობლოს“ (რეჟისორები აკ. ხორავა, აკ. ვასაქე).

ჯერ კიდევ პარიზიდან ახლადჩამოსული გიორგი ჯაბადარი, ჩვენი აქტიური უცხო-
ლის და მარხველი, აღნიშნავდა, რომ ქართული თეატრი არ ეძიებს ახალ გამომსახვე-
ლობით ფორმებს არც დრამატული მასალის, არც სასცენო მეტყველებიბა და მოძრაობის
მხრივ. მასში, რეჟისორის აზრით, დეკარგული იყო, ტემპის შეგრძნება. „ერთ საზოგადო-
ებაში გაივსე თუ არა, რომ მე რეჟისორი ვარ, მაშინვე დამყარეს“ შეკითხვები: „სამშობ-
ლოს“ და „ღალატს“ თუ დადგამთო. „სამშობლოს“ და „ღალატს“ რომ შემსრულებლები
ჰყავდა ქართულ თეატრში, ვერაინ დაიწყებებს, მაგრამ დღეს ჩვენს ვითარებაში არა
მგონია ამ სპექტაკლებს ისეთივე ზეგავლენის ძალა ჰქონდეთ, როგორც 20-40 წლის წინ
ჰქონდათ. ჯერ ერთი, პიესის ლიტერატურული ღირსების გამო და მეორეც, შესრულების
მხრივ. გამომხატველი საშუალებები ხომ იმ ეპოქას ეკუთვნიან, როცა ეს პიესები დაიბა-
დნენ“. რა თქმა უნდა, შემოთქმული შეფარდებითად უნდა გავაზროთ, რადგან ყოველი
ისტორიული პიესის დადგმა არის შესაძლებელი, თუკი მას თანამედროვეობასთან შემხებ
წერტილებს დაუძებნი და ახლებურ ელერადობას მისცემ, მაგრამ ეს დრამატურგია ითხოვს
სასცენო მეტყველების არქაიზმების აღმოფხვრას, ახლებური სასცენო გამომსახველობითი
საშუალებების დაქმნას, თანამედროვე სადადგმო სტილის, რის გარეშეც იგი კვლავ ძვე-
ლებურ სურნელს შეინარჩუნებს. ყოველივე ამის გათვალისწინება კი ომამდელ და ომის
პერიოდის თეატრს მიზნადაც კი არ ჰქონია. აქ იყო პრემიერების დადგმის ტემპი, საჭირო
იდეური ელერის თანამედროვე და ისტორიული სპექტაკლების აუცილებლობა და „შემო-
მითითებით“, აკრძალული იყო ყოველგვარი ექსპერიმენტობა.

შუქმლებელი იყო ომის უკუღმეველი ფიქციონალი, რომ ისტორიული სპექტაკლები მაყურე-
ბლის ყურადღებას იპყრობდნენ არა მხოლოდ აქტუალობით, არამედ მაღალმხატვრული
აქტიური კულტურითაც. „ქართული თეატრის საერთო საშემსრულებლო არსენალის,
განსაკუთრებით კი მისი სტილის ხანგრძლივმა უცვლელობამ არა მარტო დიდი გამოცდი-
ლება დააგროვა, არამედ დიდი დანაშაულებიც დატოვა. მხოლოდ ტრადიციებს, ქართული
სცენის დიდოსტატებს შესწევდათ ძალა ამალელებულიყვნენ ეპოქის მოთხოვნილების დო-
ნებზე, ახალი ელვარება მიენიჭებინათ ერთიო სტაბილური ფორმებისათვის“. ალბათ, ამი-
რამ წერდა აკ. ვასაძეც: „ჩვენი „სამშობლო“ აკმაყოფილებდა იდეურადაც და მხატვრულად
დაც ომისდროინდელი და ომის შემდგომი მაყურებლის მოთხოვნილებას“. ვასაძე ამ
ფაქტს სპექტაკლებზე დიდძალი მაყურებლის დასწრებით ხსნიდა, მაგრამ თუკი ომის
პერიოდის მაყურებლის მოთხოვნები როგორც ყველაფერში, ისევე ამ მხრივაც, საგრძნო-
ბლად იყო შეზღუდული, ომის შემდგომი თაობა, რომელსაც აღარ ააღვლეკებს ეს პრობლე-
მატიკა, როგორც აღმოჩნდება, არ გაიზიარებს ამ მოსაზრებას. ის უადრესად კრიტიკულად
შეაფასებს ზემოაღნიშნულ წარმოდგენებსაც, უარყოფს მათ პათეტიკას, რაათ საპართლი-
ანად დაიფასოს ის ჭეშმარიტი მაღალმხატვრული ქმნილებანი, რაც შეიქმნა თუნდაც
იმავე ომის პერიოდში. იყო მშვენიერი წარსული - იყო აკაკი ხორავას ცნობილი ოთხელი
და ივანე მრისხანე, აკაკი ვასაძის ელექტი და ბობოქარი კვიციანი, დ. ალექსიძის „საპატარ-
ძლო აფიშით“ - თამარ ჭავჭავაძე, რომანტიკული და უადრესად ინტელიგენტური გი-
ორგი დავითაშვილი, შესანიშნავი კომიური მსახიობი ემანუელ აფხაძე... ყველაფერი ეს
მშვენიერი იყო... მაგრამ უკვე ბუნდოვნად იბადებოდა მოთხოვნილება, რადაც სახელისა,
გარდაქმნებისა...“. მხოლოდ ხორავა და ვირტუოზული ოსტატობის მქონე ვასაძე ვერ
დაიჭერდნენ უზარმაზარი თეატრის მორღვეულ კოლექტივს - ასე ფიქრობდნენ 50-იანე-
ლები, რომელთაც თეატრში მოჰქონდათ ახალგაზრდობის ბობოქარი სული.

„გვკონდა თუ არა ჩვენ მკაფიოდ მოფიქრებული პროგრამა? ზუსტად ჰქონდათ კი
წარმოდგენილი ჩემს ამხანაგებს, რა აზრი და შინაარსი იყო ჩადებული ცნებაში „ჩვენი
საქმე?“ საეჭვოა - დაწერს თუ მანიშვილი შემდგომ - ჩვენ ინტუციურად ვგრძნობდით

შემოქმედებითი გარდაქმნების აუცილებლობას“. ახალგაზრდა თაობის მსახიობები თავიდანვე უმტკივნეულოდ შეითვისა და შეისისხლხორცა რუსთაველის თეატრის კოლექტივმა, აკ. ხორავამ, აკ. ვასაძემ. ამ უკანასკნელმა სინანულით აღნიშნა კიდევ თავის მემუარებში: „ძალიან ვწუხვარ, რომ უფრო მეტი ვერ მივეცი ჩვენს ახალგაზრდებს, ვიდრე მათ აიღეს, რადგან ახლა ისინი გაცილებით უკეთ იქნებოდნენ, მაგრამ ვასაძე თავად მაქსიმალურად შეეცადა გაეგო ახალგაზრდებისათვის (მაგალითისათვის გოგოლის „შეშლილის წერილები“ და ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“ გამოდგებოდა). და თუ ითამაშა ეს როლები, იმ პერიოდში მან ჯერ კიდევ ვერ გაითავისა ამგვარი საშემსრულებლო სტილი და ამგვარი თამაშის უფრო თავისი ვირტუოზული ოსტატობის დემონსტრირება მოახდინა, ვიდრე აქტიორულ გამომსახველ საშუალებათა გარდაქმნა.

ჩვენ არ მოგვწონდა არც ვასაძის რეპეტიციების მეთოდი... არ გვეუცხვებოდა, რომ ყველაფერი ეს მოქველდა. მთელი ეს პათოსი სიცრუეა... მაგრამ ახლა მგონია, რომ ჩვენ რომ უფრო ჭკვიანები ვყოფილიყავით და არა ასე თავდაჯერებულნი, ჩვენ შეგვეძლო ბევრი რამ მიგველო ვასაძისაგან... ვერ მიპატიებია თავისათვის, რომ უყურადღებობა გამოვიჩინე ვასაძის სცენურ საიდუმლოებათა გაცნობაში. ახლა ასეთი დიდი მსახიობები აღარ არიან...*

ვასაძე, როგორც მხატვრული ხელმძღვანელი, ცალკე საუბრის თემაა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ მისი როლი მოცემული პერიოდის რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი სახის ფორმირებაში უთუოდ დიდია და მნიშვნელოვანი, მაგრამ ამ აზრს უფრო უკეთ მის მიერ დადგმული საუტაპო სპექტაკლები განამტკიცებს, რომელთაგან ამ პერიოდში განხორციელებული და ვასაძის რეჟისურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მიღწევა ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“ იყო.

40-იანი წლების დრამატურგიაში, განსაკუთრებით ომის პერიოდში სცენური გმირი თითქმის ერთი ფერით ხასიათდებოდა. მკვეთრი ტენდენციურობის გამო, რომლის აუცილებლობასაც თვით დრო კარნახობდა ხელოვნებას, ეს გმირი იდეის სიმბოლომდე მაღლდებოდა. იდეა კი მაღალხეობრივი იყო და ამდენად, მართებული ჩანდა ასეთი გადახრა. სწორედ ამგვარი ფანრიის ნაწარმოები იყო ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“. ის არა ყალბი, კლასიცისტური სტილის, არამედ წმინდად ფსიქოლოგიურ განცდებზე დამყარებული ფილოსოფიური ტრაგედიაა, რომელიც არ ითვისებს რიტორიკასა და გარეხულ



მ. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“ ჩადუნელი - ა. ვასაძე.

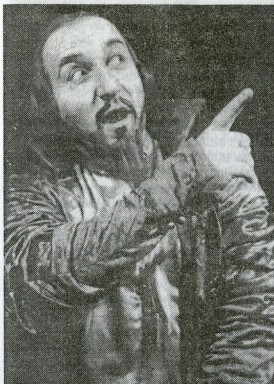
* მზ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, გვ. 79

ევექტებს და პიროვნებისა და საზოგადოების, ისტორიული აუცილებლობისა თუ სხვ. ფილოსოფიურ პრობლემებზე მაღალ მხატვრულად მსჯელობს. რაც შეეხება მის მთავარ გმირს, იგი წარსულის ისტორიოგრაფიის საპირისპიროდ, იდეალის დონემდე არის შეფასებული. რეჟისორი ვასაძე არა მხოლოდ ეთანხმება დრამატურებს მთავარი გმირის ასეთ გაზრებაში, არამედ ცდილობს მისი ეს კონცეფცია რაც შეიძლება სახიერად მიიტანოს მაყურებელამდე. რეპეტიციის ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „ითამაშოს მრისხანება უკლებლივ ყველამ, გარდა ივანისი“. II სურათი: „მეფის შემოსვლისას უპირავე დრომაც ცეცმა მის წინ ერთმანეთზე. ის კი დროშებს არ სთელავს“. რაც მთავარია, სპექტაკლის პირველი რეპეტიციებიდანვე იხვეწება უფლისწულის მოველის მიზანსცენა. რეჟისორი შემთხვევით მოძრაობას მიაწერს მეფეს, რითაც უნებლიე დანაშაულს ქმნის და ამკვეთრებს პიროვნულ ტრაგიკულს. კვერთხის ხელუკუღმა მოქნევით, რაც მეფეს საშუალებას არ აძლევს დინახოს მისი მიმართულება, იგი თავისუფლდება მკვლელის ეპითეტისაგან. ეს უკვე დრამატურისაგან განსხვავებული სელოა, რომლის აუცილებლობა, ვასაძის აზრით, მხოლოდ დრომ მოიტანა: ამ მხარის გამძაფრება (იგულისხმება შვილის მკვლელობა - ნ. მ.), შესაძლოა, ბევრის მხრივ, საინტერესოც იყოს, მაგრამ იმ ჰეროდში, იმ საზოგადოებრივ ატმოსფეროში მე შევეცადე ამ მხარის გაფერმკრთალებას, დაწრდილვას მეფის სიბრძნესა და საზოგადოებრივ სიმკაცრეზე ყურადღების გამახვილების გზით.

აკვი ვასაძემ ხუმოქმედებიანი ტრაგედია ოთხმოქმედებიან დრამად გადააკეთა, ზედმეტად მიიჩნია მასში ხალხისა და მეფის შეხვედრის დემოკრატიული სცენები, თუმცა, კიდევ უფრო „გაამართლა“ და გააიდეალა მეფე, რითაც იგი მიუახლოვა თავისი თეატრის წამყვან მსახიობის აკვი ხორავას შემოქმედებით ნატურას. „დიდი ხელმწიფის“ გამარჯვება ხომ იმაშიღ მდგომარეობდა, რომ ფიგურალურად რომ ვთქვათ, რუსთაველის თეატრს ჰყოვდა თავისი „დიდი ხელმწიფე!“ მაგრამ რუსთაველითა ამ სპექტაკლმა თავის დროზე ყურადღება მიიპყრო არა მხოლოდ აქტიორული ხელოვნებით, არამედ თავისი მხატვრობით, სცენოგრაფიით, რეჟისურით.

სპექტაკლის ყოველი კომპონენტი ეხმარებოდა მსახიობს სათქმელის მხატვრულ მოაზრებაში. აკ. ვასაძის შემოქმედებითი უნარი, ალღო ადამიანის სულის ლაბირინთებში წვდომისა, იშვიათი ძალით გამობრწყინდა ამ წარმოდგენაში. პროფ. ნ. ურუშაძე ა. ხორავას შემოქმედებით თავისებურებებზე საუბრისას იხსენებს, რომ ეს ბუმბერაზი მსახიობი არასდროს ილტვოდა მხატვრული სახის დეტალური დამუშავებისაკენ. ის ყალმის ფართო მონასნით ხატავდა თავის გმირებს, პირდაპირ, გამოყვეთილად. ნახევარტონები, „ქვედინებანი“ არ ჰქონდა. მასასადამე, მხოლოდ რეჟისორის დამსახურებას უნდა მიეწეროს ის შესანიშნავი პირობითი და მხატვრული სიმბოლიკა, მოცემული სცენოგრაფიით, პლასტიკური მოძრაობებით თუ სახის დეტალური ფსიქოლოგიური გაზრებით, რომელიც ამ წარმოდგენის რიტმსა და განწყობას წამიერად ქმნიდა. ყოველივე ეს ეხმარებოდა შემსრულებლებს ზედმეტი გარეგნული ავექტაციის დაძლევაში, რომელიც ერთგვარ თეატრალურ შტამმად ითვლებოდა და მეტნაკლები წარმატებით სძლიედა უკვე იმდროინდელი რეჟისურა. ამის სამავალითოდ გაუიხსნოთ რამდენიმე უხილო სპექტაკლიდან:

ბოიარნი ვოდუნოვი ინგლისის მეფის ასულის მოყვანას უჩრევს მეფეს. რამდენიმე წუთის წინ ივანე ახალგაზრდა დედოფალს ეთამაშებოდა. იქვე გვია ცხვირსახოცი, რითაც თვალები აუხვია მეფეს მარიაშ (მსახ. ნ. ლაფაი). ბობოქრობს ივანე-ხორავა: შენ ჭკუაზე ხარ ბოიარინო? თაკადი ნოეგოროდის და ფსკოვის ალყას ახსენებს მეფეს. გაცლას ბრძანებს ივანე, რაღაცას უხმობენ მისი თვალები და აი, მხერა ჩერდება. ხორავას ფართოდ გახელილ თვალებში ბრძოლა სიყვარულსა და მოვალეობას შორის. ივანე-ხორავა გულიდან ამომავალი ხმით ამბობს: „მამ თუ ვერა, გაუგზავნე ინგლისის მეფეს



*შ. რუსთაველის სახ. აკადემიური
თეატრი.*

„დიდი ხელმწიფე“

შუისცი - ვასაძე.

ელჩი ჩვენგან“. მსახიობის თითები კი სხვას ამბობენ. ისინი ნერვიულად ეფიფინებიან დედოფლის ცხვირსახოცს, თითქოს განუმარტავენ უბედურ სიტუაციას, თხოვენ პატიებას, აწყნარებენ...

ეს ეპიზოდი დღევანდელ თეატრში აღიქმებოდა როგორც მეტაფორული სცენური აზროვნების რიგითი მაგალითი, მაგრამ თუკი მას ისტორიზმის თვალსაზრისით შეეფასებთ, ამ ნამუშევარში ნელნელ უკვე სახიერად იყვეთება თანამედროვე რეჟისურისათვის დამახასიათებელი ძირითადი კონტურები.

პოლონეთის ელჩის მიღებისას ივანე მრისხანე-ხორავას გაწყვეტილი კრილონის მსხვილი მარცვლების მძიმე კაკუნი სამეფო პალატის საფეხურებზე შინაგანი მღელვარების გამოხატვის ერთ-ერთ ფვლაზე ეფექტურ სცენოგრაფიულ ხერხად მოეჩვენა რეჟისორს და ამ შემთხვევით ნაპოვნი სცენის ხელოვნური გამჟორებით ცხადი გახდა მისთვის, რომ ივანეს შინაგანი თმენის ძაფის გაწყვეტა სახიერად იქნა ნაპოვნი. აჟ. ვასაძე წერს: „მეტი არავითარი თამაში აღარ იყო საჭირო, არავითარი თვალების ბრიალი და წამოწმუვლება. ასეთი სცენა ფვლაზე უკეთესად გამოხატავდა გარეგან ქმედებაში ივანე მრისხანეს შინაგან აბოქორებას, შინაგან მძვინვარებას... მო-

იტებნა საჭირო დეტალი...“

ვასაძისათვის, როგორც რეჟისორისა და როგორც მსახიობისათვის, როლის სკრუპულოზურ დამუშავებას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ ის არასდროს ახურდავებდა როლს, არ აწერილმანებდა. დაამუშავებდა რა დეტალურად, მოხაზავდა მისი შესრულების ზოგად სახეს და მოძებნიდა უთოოდ დამახასიათებელ დეტალს, ეესტს: ყოველი როლისათვის მხოლოდ რამდენიმე დეტალი - ეესტი ხსნიდა ხასიათს, სახეს. ეესტის გარეშე მას არ შეეძლო, თითქოს ჰაერი არ ჰყოფინდა. იხსენებს მ. თუმანიშვილი და აქვე მოჰყავს ამის მაგალითიც: ერთ ჩემს სპექტაკლში ის სამხედრო საბჭოს წევრს თამაშობდა. ერთხელ გაზარებული მოვიდა რეპეტიციანზე და მითხრა: მე მგონი, ვიპოვე. ის საუბრის დროს მთავარი ფრაზების შემდეგ ფანქრით წერტილს დასვა მს მაგიდაზე.

მართლაც, ამან უცბად განსაზღვრა ხასიათი.

ასეთი დეტალი მოიხსრია ვასაძემ თავადი შუისციის როლისთვისაც, როდესაც გაეცნო ივანე მრისხანეს როინდელ ხელნაწერებში მოცემული დიდებულის პორტრეტს, სადაც ნათქვამი იყო: შუისციის ელაში კაცივით უციმციმებდაო თვალები. და აი, რეჟისორმა პირველ სცენაში ოთხი დიდებული მაგიდასთან დასვა, თვითონ კი ოდნავ განზე, მათ უკან

მოთავსდა და ნახევრად მოჭკუტული თვალებით და რბილი, შემპარავი მოძრაობით უსმენდა მათ საუბარს. „ამ ჩემს თითქოს დაელამებულ თვალეებში თვით შეფეხსაც არ ვახედედი“ – ეს არის დეტალისა და მინანქრების აზრი.

სწორედ ასე დეტალურად ეძებს ვასაძე თითოეული სცენის, თითოეული ეპიზოდისა თუ მინანქრების შესაბამის სცენურ ადექვატს. მაგალითისათვის მთელი „სპექტაკლის“ ანალიზიც გამოდგებოდა, მაგრამ ერთ ეპიზოდს გავიხსენებთ მაგერად, რომელიც უფრო სახიერად განამტკიცებს ზემოხსენებულ აზრს: ერთ-ერთი დიდებულის რეპლიკამ მოთმინებიდან გამოიყვანა შუისიკი-ვასაძე. იგრძნო, რომ რაღაცნაირად უნდა გამოეხატა თავისი აღელვება. „ამ შემთხვევაში მიმივით ან ემოციური ეფექტური მოძრაობით ამის გამოძვლავნება აკრძალული მქონდა – წერს ვასაძე – ეს აკრძალვა უკვე შინაგანად მოქმედებდა და აი, ვერადით მღვარი სანთლისაყენ უნებურად წავიღე ხელი და ვითომ სანთლის ნამწვს მოცილება დაეუწყე თითებით, თან თითქოს მიმართულებასაც ვაძლევდი ავს. ამ საშუალებაში, უნებურად რომ დაიბადა რეპტიციის დროს, შუქურასავით გაინათა გზა არა მარტო ამ სცენაში, არამედ სხვა სცენებში სხვადასხვა სცენურ საშუალებათა მოძებნისას. იგი ჩემთვის უკვე გახდა დიდებულების წინაშე არა მარტო შინაგანი მღელვარების დაფარვის საშუალება (ობიექტი, რომელზეც გადააქონდა დიდებულის რეპლიკით გამოწვეული გაღიზიანება და სიბრაზე), არამედ „ცეცხლთან თამაშის“ დასაწყისიც (სანთლის ნამწვს თითებით მოცილებით მე „ცეცხლს ვუთამაშებოდი“, ანუ იმ ცეცხლს, რომელიც სასახლეში, მეფის ოჯახში უნდა დამეტრიალებინა და რომელიც გამოხატავდა ჩემსა და იოანე მრისხანეს შებმას), აგრეთვე დასაწყისი ცეცხლისათვის მიმართულების მიცემისა (რაც უკვე მართლა ხდებოდა იმ პირველ ბოიარებთან თათბირის სცენაში, და კიდევ – ივანე მრისხანე, მართლაც დიდი ხიფათი, რომლის მოთვინიერებას, დაოკებას ვაპირებდი, მართლაც ცეცხლი იყო, რომელიც ჩემებურად უნდა შემესწორებინა და ჩემებური მიმართულება მიმეცა“.

ის ფაქტი, რომ მიმივით და ემოციური მოძრაობით გამოძვლავნება რაიმე გრძნობისა აკრძალა, ნათლად ფენს ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას, რომ რეჟისორი გაურბის სპექტაკლში ბუტაფორულ ეფექტებს და ეძებს ინტელექტუალურ სცენურ საშუალებებს, რომელიც მეტაფორულად და სიმბოლურად მიაწვდის მაყურებელს მოცემული ეპიზოდის აზრობრივ მნიშვნელობას და ამგვარად გააძლიერებს მისი ემოციური აღქმის ძალას. აქ უნდა შევნიშნოთ, რომ ამ შემთხვევაში რეჟისორ ვასაძეს ძლიერ ეხმარება საკუთარი აქტიორული მონაცემი, კერძოდ, თვითონტროლის იშვიათი უნარი (ძველ თეატრში ამ უნართი დაჯილდოებული იყო მაგ. ალ. იმედაშვილი) და ის, რომ იგი, ე. წ. „წარმოსახვითი“ სკოლის წარმომადგენელი, შესანიშნავად ამახვილებს ყურადღებას წარმოდგენის ინტელექტუალურ მხარეზე (მისი არა მხოლოდ თეორიული, არამედ პრაქტიკული გააზრების თვალსაზრისითაც).

განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო სპექტაკლში მხატვრობასა და მუსიკას, რომელთაც არა ილუსტრირებისა თუ ფონის ფუნქცია, არამედ აზრობრივი დატვირთვა მიენიჭათ (რა თქმა უნდა, დღევანდელიობასთან შედარებით ფარდობითად უნდა ითქვას, თუმცა მოცემულ პერიოდში ეს ფაქტი დიდ მნიშვნელობას იძენდა). ამ მხრივ, მაგალითად, გამოდგებოდა სპექტაკლის კოლორიტული გადაწვევა: მუქ ან ღია ყავისფერ სამოსში გამოწყობილი პერსონაჟები შუქრდილოვან განათებაში ეპოქის პირქუში პირმშობები იყვნენ. შუისიკის კოსტუმის მკრთალი ვარდისფერი მოიქრული სევადით ამავე შუქრდილოვანი განათებისას თითქმის ყველა ფერს ირეკლავდა იმ საგნებისას, რომელსაც თავადი გაუკლიდა და მას გარემოსთან შეხამებულსა და შუქრწვევებს ხდიდა, რაც, როგორც ვიცით, პარამონიულად შეესატყვისებოდა თვით ამ დიდებულის სცენურ პორტრეტს.

მოცემული პერიოდის სცენოგრაფიამ ამ სპექტაკლით გარვეულად წინ გადადგა ნაბიჯი და აზრიანი მხატვრული მეტაფორებით ჩაერთო მის მსვლელობაში.

სპექტაკლს აღფრთოვანებული რეცენზიები უძღვნეს მოროზოვმა, ალტმანმა, ი. ზავაძემ და სხვ. მათ უმაღლესი შეფასება მისცეს რეჟისურას, მსახიობებს, მხატვრობას, მუსიკას. როგორც ვიცით, რუსთაველთა „დიდმა ხელმწიფემ“ საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემია დაიმსახურა და, ამდენად, ღირსეული მეტოქეობა გაუწია სამხატვრო თეატრისა და მცირე თეატრის უდავოდ მნიშვნელოვან სპექტაკლებს.

თეატრი მარად ახალგაზრდაა. იგი უკვე შექმნილით ტკობას დიდხანს არ ეძლევა და ეძებს სიახლეს სწორედ იმგვარი ექსპერიმენტების სახით, რომელსაც აუცილებლად მოჰყვება რამდენიმე მარცხი გამარჯვებამდე. ამგვარ მარცხებს არიდებულმა ომის პერიოდის თეატრმა, უარი თქვა რა ექსპერიმენტებზე, ვერ შეძლო ახალ თაობასთან საერთო ენის გამორჩევა. „ვასაძე ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდა სცენების ფსიქოლოგიურ დამუშავებას, უფრო სწორად, რთული, ძნელად შესამჩნევი სვლების ძიებებს“ - წერს მ. თუმანიშვილი ხსენებულ წიგნში.

ამ ნაშრომში მოყვანილი რამდენიმე მაგალითიც საკმარისია ამგვარი მოსაზრების უარსაყოფად, მაგრამ აქ მთავარი, რა თქმა უნდა, სხვა აზრია. მ. თუმანიშვილისა და მისი კოლექტივის მიზანი იყო რუსთაველის თეატრის იმდროინდელი შემოქმედებითი სახის უარყოფა, რომელთა სათავეში ა. ხორაეა და ა. ვასაძე იდგნენ. 50-იანელებს აღარ აღულებდათ არც მათი პრობლემატიკა (გმირისა და მასის თემა აღარ იყო საჭირო). ახალგაზრდობა პიროვნებისა და მისი ეგზისტენციალური საწყისის რაობას ეძიებდა და რუსული ხელოვნების ძირებით იწყებდა მასთან მიახლოებას. ახალი თემის საჭიროება ა. ვასაძემაც იგრძნო: „როდესაც ახალი თვალთ გადახედე ჩვენი თეატრის რეპერტუარს, აშკარა შეიქმნა, რომ ომის წლებში და ბოლო დროს შექმნილი თუნდაც კარგი წარმოდგენებით ფეხს ვერ ავუწყოფდით თანადროულობას“. 50-იანელების საუკეთესო სპექტაკლებს გმირულ-რომანტიკული თეატრის საუცხოო ელფერი დაჰკრავდათ. ისინი რეფორმატორები არ ყოფილან. ამაღლებულ გრძნობებს ასეთივე ღრმად თეატრალური (ამ სიტყვის პროფესიული, კარგი გაგებით) პირობითი საშუალებებით ძერწავდნენ და ფსიქოლოგიურ შინაარსს უმარჯვებდნენ. ასე იმარჯვებდნენ თემატიკით, ანსამბლურობით, ერთიანი მხატვრული შემოქმედებითი მიზნით შედუღებულნი. მაგრამ მათი უარყოფა სწორედ ძველი ტრადიციის თვისობრივ გარდაქმნაში მდგომარეობდა და ამიტომ იყო პროგრესული და ისტორიულად აუცილებელი. სამწუხაროდ, ახალ ღირებულებათა შექმნის პერიოდში, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, ზედმეტად გადაფასდება ხოლმე წარსული და დღეს მისი მნიშვნელობის დადგენას, უპირველესად, ობიექტური თვალი და ისტორიული პროცესების პირუთენელი შეფასება სჭირდება.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. ა. ვასაძე. მოვლებები, ფიქრები. ტ. 1. სოს 1977.
2. „-“ ტ. 2. სოს 1983.
3. მ. თუმანიშვილი. „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, „ისკუსსტვი“, 1982
4. ვ. კვანაძე. სივრცე თეატრისა, სოს, 1975
5. „-“ ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები. სოს, 1982
6. ომის პერიოდისა და თანამედროვე პრესა.
7. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.



ნიკო სულხანიშვილის დაჯიჯიჯული მემკვიდრეობა

მზია ჯაფარიძე

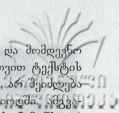
კიკუშას ნოტების კვალდაკვალ

რამ გამიჩინა იმედი ნიკო სულხანი-
შვილის ესოდენ დიდი ხნის წინათ დაკა-
რგული მემკვიდრეობის მოძებნისა? 1996
წელს ნიკო სულხანიშვილის 125 წლის
საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით გა-
ზეთ „მუსიკისთვის“ მის შესახებ მასალებს
ვამზადებდი, რის გამოც მიეკითხე ცე-
ნტრალურ არქივს, სადაც ჩემდა გასაკვი-
რად აღმოჩნდა ახალი მასალა, შეტანილი
უცნობი პირის მიერ 1992 წელს. ერთი
მხრივ, მოგეხსენებათ, თუ რა რთული პე-
რიოდი იყო ეს საქართველოსთვის და თვით
ცენტრალური არქივისთვის, რომელიც
ისევე, როგორც სხვა დაწესებულებები, სა-
თანადოდ არ ფუნქციონირებდა. ამდენად,
მასალა ხელუხლებელი უნდა ყოფილიყო.
მეორე მხრივ, ჩამონათვალში აღმოჩნდა
ხელნაწერი ნაწარმოებებისა, რომელთა სა-
თარუები უცნობი იყო, კერძოდ, „კუ-
რდელი“. ეს გახლავთ 4-ხმიანი საგუ-
ნდო სიმღერა. მართალია, ხელნაწერი უა-
ვტოგრაფოა, და შედარებამ ნ.სულხანი-
შვილის სხვა ხელნაწერებთან მაფიქრე-
ბინა, რომ ეს შესაძლოა მისი ხელნაწერი
არ იყოს, მაგრამ მაინც ვეარაუდობ, იგი
სწორედ სულხანიშვილს უნდა ეკუთვნო-
დეს. გუნდი „კურდელი“ რომ ხალხური
ნიმუში არ არის, ამანვე მეტყველებს შე-
მდევი: ა) ოთხხმიანი წყობის შერეული
გუნდი – სოპრანო, ალტი, I ტენორი, II
ტენორი. S,T,T,A, რაც უცხოა ქართული

ხალხური სიმღერისათვის, მაგრამ დამა-
ხასიათებელი სულხანიშვილის პარტიტუ-
რებისათვის; ბ) ტექსტი აშკარად შეთხზული
უნდა იყოს 10-20-იან წლებში. ეს ტექსტი
ხალხურ ვარიანტს არ უნდა ეკუთვნოდეს
და მასში ალეგორიულად სწორედ ამ პე-
რიოდის საქართველოს პოლიტიკური ვი-
თარებაა ასახული; სიმღერის ტექსტი ხა-
ლხური ტექსტის ვარიანტის ვარიანტია,
მაგრამ პოლიტიკური ელერადობის. არ არის
გამორიცხული ტექსტის ეს ვარიანტი
ავტორს ეკუთვნოდეს (ცნობილია, რომ კო-
მპოზიტორი ზოგჯერ თვით წერდა სიმღე-
რის ტექსტს).

გთავაზობთ ამ ტექსტს:

კურდელი ჩამოცანცაღდა
მშვიდი, მშრომელი და წყნარი.
ზურგსა კვიდა საგზალი,
თუნგ-ნახევარი მაჭარი.
ძოუღებდა შარებსა,
ჩოუმტვრევდა კბილებსა,
ცოლ-შვილ უწიოყებდა
სახლ-კარ უტიალვებდა.
ექცეოდა უდივრად
არ სხვათაებრ ნებივრად
აგლეჯავდა ენასა,
უიბრებდა შეჭმასა.
ვერ აიტანა მან შეწუხება
და მოთხოვა თავისუფლება.
დათუნამ ეს იწყინა,
მიუსია ტურა-მგლები



მხეცი შავრაზმელები
თავბედი აწყევლინა.
მშიერ მელას შორს გამდგარს
გულში ძლიერ უხაროდა,
კურდღელის ნასადგომარში
თითონ ჩამოჯდებოდა.
კურდღელს წაუხდა ჭირნახულება
ვერც მოიპოვა თავისუფლება.
კურდღელი ჩამოცანცალდა,
ფეხშობტხილი საწყალი.
აღარ ეკიდა საგზალი
და აღარც ტპბილი მაჭარი.

გ) და რაც მთავარია, ცნობილია, რომ არსებობს „კურდღელი ჩამოცანცალდას“ ხალხური ვარიანტი. ნ.სულხანიშვილის ფონდში არსებული ხელნაწერი არც მულოდით, არც პარმონიული ენით, არც ფაქტურით, დინამიკით და საგუნდო პარტიტურის სირთულით არ შეესატყვისება სიმღერის ხალხურ ვარიანტს. რაც შეეხება პარტიტურის დაწერის თარიღს, ტექსტის

შესაბამისად, იმჟამინდელი და მომდევნო პერიოდის ცენზურისა და თვით ტექსტის ხასიათის გათვალისწინებით, არ შეიძლება დაწერილიყო საბჭოთა პერიოდში, ამგვარად, იგი გვიანი პერიოდის ნიმუშს არ მიეკუთვნება. საინტერესოა, რომ „კურდღელი ჩამოცანცალდას“ ხალხური ვარიანტი შეტანილია გოგებაშვილის „ღედა ენაში“. გარდა ამისა, ცნობილია, რომ ნიკო სულხანიშვილს ახასიათებდა საგუნდო პარტიტურის წერა ცალ-ცალკე ხმებით, სწორედ ასეა დაფიქსირებული ეს პარტიტურაც. ფაქტია, რომ ამ ნაწარმოებში ხალხური სიმღერა იმდენად ძლიერ მეტამორფოზას განიცდის, რომ მხოლოდ პარტიტურის დეტალური ანალიზი თუ გვაპოვინებს ხალხურ ვარიანტთან რაიმე საერთოს, კერძოდ, შესაძლოა ხალხური სიმღერის მელოდიის კონტურების ამოკითხვა. რაც შეეხება საკითხს იმის თაობაზე, შესაძლოა თუ არა ეს პარტიტურა მიეკუ-



თენბოდეს საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე რომელიმე სხვა კომპოზიტორს, ვფიქრობ, რომ არა, უინაიდან: ა) პირველი თაობის კომპოზიტორთა ხელნაწერებთან ერთგვარადმა შედარებამ არ მოგვცა დადებითი პასუხი: ბ) თავისი დამუშავების ხერხებით, იმიტაციური პოლიფონიის გამოყენების თავისებურებებით, პოლიფონიურ-პოლიფონიური ფაქტურით, ხმათა განლაგებისა თუ ტემბრულ-აკუსტიკური ფლერადობის სპეციფიკით, ქართული სიმღერებიდან მომდინარე I-II ტენორების საინტერესო (ეროვნული მახასიათებლის გათვალისწინებით) გამოყენებით, კილოური წყობით და ა.შ. ჩვენი აზრი იხრება იქით, რომ ეს არის ხალხურ მასალაზე შექმნილი, სრულიად ორიგინალური საგუნდო პარტიტურა ნ.სულხანიშვილისა. და მაინც, საკითხი შემდგომ კვლევას და უფრო დეტალურ ანალიზს მოითხოვს, რაც ჩემი მომავალი კვლევის საგანი გახდება. ამჯერად დაჯერდები ზემოთ წარმოდგენილ ვარაუდს.

ამავე ფონდში დაცულია „პატარა კახის“ I სცენის (მთავი. მთიული მწყემსები) საგუნდო ეპიზოდის ხელნაწერი. საგულიანობა, რომ ვაჟა გვახარიას 1974 წლის საიუბილეო გამოცემაში აღნიშნული ხელნაწერი შემოკლებული სახითაა წარმოდგენილი, ცენტრალურ არქივში დაცულ ხელნაწერში კი მთელი კუპლეტის მუსიკალური ვარიანტია მოცემული.

ჩემდა გასაკვირად, წაეაწყდა კიდევ ერთ უცნობ ინფორმაციას. აქ დაცულია სიმღერის „მამ, გამარჯვება ტკბილო სიცოცხლე“ ავტორისეული ხელნაწერი, რომელსაც აწერია: „მუს. ნ.პ.სულხანიშვილისა, ბაირონიდამ თარგმანი: ი.ბაქრაძისაგან“. როგორც შემდგომ შევითქვე, სწორედ ამ პერიოდში ბაირონის „პაროლდის“ ნაწყვეტების სწორედ ი.ბაქრაძისეული თარგმანი იბეჭდებოდა, რასაც შთაუგონებია კიდევ კომპოზიტორი. ასე იხსენებს ამ

ამბავს გნადირაძე: „1871 წ. ჟურნალ „მხატობის თებერვლის ნომერში დაბეჭდა ნაწყვეტი ბაირონის პოემიდან „ჩაილდ პაროლდი“. ძველი ჟურნალის გდათვალიერებისას ნიკოს ხელში ჩაუვარდა ეს თარგმანი და მთელი თავისი ჭაბუკური გატაცებით განიცადა მისი მღელვარე სტრიქონები. რამდენიმე დღეში მზად იყო ქართული მელიოდური ორნამენტით დაწერილი ბაირონის ლექსი“. აქამდე ყველა გამოცემაში ამ სიმღერის ტექსტის ავტორად მიჩნეულია ს.ფაშალიშვილი. ამ ხელნაწერს წინ უძღვის სიმღერის „თუმცა ტომით ყველა არის ქართველი“ არასრული ხელნაწერი (მხოლოდ მისამღერი).

რაც შეეხება „საორკესტრო მინიატურად“ დასათაურებულ საორკესტრო პარტიტურას, ის აღმოჩნდა „ღმერთო, ღმერთო“ დარაყიშვილისეული საორკესტრო ვარიანტი, რომლის ხელნაწერის მეორე ნაწილში დაცულია „იონოს, თეატრისა და მუსიკის მუზეუმში“. დ. არაყიშვილის არქივში საგულისხმოა, რომ გვახარია ვჭვის ქვეშ აყენებს საორკესტრო მინიატურის ავტორის საკითხს.

აქვე იხსება „სულთათანას“ სულხანიშვილისეული ხელნაწერი (ცალ-ცალკე პარტიები) წარწერით „უძღვნი საქართველოს კაპელას“, რაც დასტურია იმისა, რომ საქართველოში საუკუნის დასაწყისში (10-იანი წლები) ფუნქციონირებდა კაპელა. ამას დასტურებს აგრეთვე იონოსა და თეატრის მუზეუმში დაცული ი.იმედაშვილის ხელნაწერი (ფ.59/ფ.79), სადაც იგი აღნიშნავს, რომ ნიკოს გუნდებს ხშირად ისმენდნენ სახელმწიფო კაპელას შესრულებით. ამდენად, ჩვენი კაპელის ისტორიის საკითხი გადახედვას მოითხოვს.

ცენტრალურ არქივში მოძიებულმა მასალამ დაძაბიდა და მივაკითხე თბილისში არსებულ სხვადასხვა არქივსა და მუზეუმს. საინტერესო მასალები აღმოჩნდა ზ.ფაღალიშვილის სახლ-მუზეუმში. იქაც ხე-

ლნაწერების სახით დაცულია „ალილია“ 3-ხმიანი სასულიერო გუნდი. სამწუხაროდ, გუნდის მხოლოდ ერთი მუხლია შემორჩენილი (ინტერმედიამდე), და აქვეა დაცული „ტონ-დესპოტინ“ სასულიერო 4-ხმიანი გუნდი. ვვარაუდობ, ეს ის ნაწარმოებია, რომელიც ნ.სულხანიშვილმა შექმნა კათალიკოს კირიონთან შესახვედრად გამართული კონცერტისათვის. სხვათა შორის, ეს უკანასკნელი ხშირად მოიხსენიება იმჟამინდელ პრესაში. იგი არც ერთ კრებულში არ არის შეტანილი და ვფიქრობ, ყურადღებას იმსახურებს (პირველი ხელნაწერი ავტოგრაფითაა).

ცნობილია, რომ ნიკო სულხანიშვილი ეწეოდა ხალხური სიმღერების შეკრება-დაფიქსირებას. უფრო მეტიც.

„1914 წელს სახალხო კლუბის საბჭომ ნიკოს მისცა 400 მანეთი და დაავალა ხალხური სიმღერების ჩაწერა. ნიკომ ფონოგრაფი შეიძინა და დავალებს პირნათლად შეასრულა, მაგრამ ძვირფასი ფონოგრაფები მოულოდნელად სადავო გაქრა“ (გ.ნადირაძე). ვინაიდან ჩემთვის ცნობილი იყო, რომ ნიკო სულხანიშვილს შეკრებილი და გადამუშავებული ჰქონდა მრავალი ხალხური სიმღერა, მასალა მოვიძიე ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო მეთოდურ ცენტრში. ვარაუდი არ გამიმტყუნდა. იქ აღმოჩნდა ნიკო სულხანიშვილის მიერ გადამუშავებული სამი ხალხური სიმღერის სანოტო მასალა. ესენია: „ქართლ-კახური „ყველა სდუმდა“ (3-ხმიანი), „სმური“ (3-ხმიანი), „დაძახილი ფანდურზე“ (ფანდურის თანხლებით ორ ხმაში). აგრეთვე 2-ხმიანი რომანსი „ჩემს ვარსკვლავს“. ეს რომანსი უნდა ეკუთვნოდეს დ.უსატოვთან სწავლის პერიოდს (80-იანი წლები). აქ ჯერ ნათლად არ ჩანს სულხანიშვილისეული ხელწერა, იგრძნობა ნაწილობრივ რუსული და ქართული ქალაქური რომანსის გავლენა, მაგრამ აქვე, ცალკეულ მიმოქცევებში იჩენს თავს ორი-



გინალური, თვითმყოფი მუსიკალური აზროვნება, ამგვარად, ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო მეთოდურ ცენტრში არსებული მასალაც ყურადღებასა და კვლევას იმსახურებს.

გასაოცარია, მაგრამ ფაქტია, ნიკო სულხანიშვილის მიერ ჩაწერილი ხალხური სიმღერებიც კი გამქრალა ჩვენი თვალთახედვიდან. კინოსა და თეატრის მუზეუმში, დარაყიშვილის პირად არქივში, როგორც თვით არაყიშვილი მიუთითებს, უნდა ინახებოდეს ნ.სულხანიშვილის მიერ ნოტებზე გადაღებული რამდენიმე ხალხური სიმღერა: 1. არი ლირურ დაღალე (მთიულეთი), 2. ფერხული, 3. შამილის სიმღერა, 4. ტირილი დედაკაცისა (ქიზიყი, ქვემო მაჩხაანი), 5. ალილო (კახური), 6. ალილოს მეორე ვარიანტი. დარაყიშვილი წერს: „რომ არ დაიკარგოს ეს ჩანაწერები, აუცილებლად უნდა შევიძინოთ“, მაგრამ... ჩამონათვლი, ჩამონათვლად რჩება, საქადალდე კი ცარიელია. ეჭვს არ იწვევს, რომ ქართული სიმღერის უდი-

დესი მცოდნისა და ესოდენი ნიჭის მქონე ნიკო სულხანიშვილის მიერ, თანაც ასეთ ადრულ პერიოდში ჩაწერილი სიმღერები რაოდენ ღირებული იქნებოდა ჩვენთვის. სამწუხაროდ, ავი ხელი არამცთუ სიცოცხლის პერიოდში, არამედ სიკვდილის შემდგომაც დასდევდა და მიხანდასახულად საბოდა ყოველივეს, რაც ნიკო სულხანიშვილის დიდი ნიჭითა და შრომით იყო შექმნილი.

ანზორ ერქომაიშვილი ერთ-ერთ საგაზეთო წერილში საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის: „ბრიტანეთის სამეფოს გრამოფონის კომპანიაში ინახება ქართული უნიკალური გრამფირფიტები, მათ შორის, სანდრო კაცხაძის მიერ შესრულებული „დაიკვიანეს“. ეს სიმღერა საქართველოში მეტად პოპულარულია. მას დღემდე სხვადასხვა თაობის რამდენიმე შემსრულებელი ჰყავდა. ს.კაცხაძის შესრულებით ეს სიმღერა დიდად განსხვავდება ახლანდელი ვარიანტისგან, როგორც ჩანს, სიმღერამ სახე იცვალა და დროთა განმავლობაში უფრო გართულდა. კაცხაძისეულ ვარიანტს სისწორეს ვერ დავუწუნებთ. რადგან იმ დროს ნიკო სულხანიშვილი ცოცხალი იყო. ამიტომ ეს ვარიანტი, ჩემის აზრით, მეტად საინტერესოა“.

კინოსა და თეატრის მუზეუმში მივაკვლიე „დაიკვიანეს“ ხელნაწერს. ეს ხელნაწერი შევადარე ცენტრალურ არქივში დაცულ კაცხაძისეულ ვარიანტს, რამაც დაადასტურა კაცხაძისეული ვარიანტის სრული იდენტურობა ავტორისეულთან. ამგვარად, სურვილის შემთხვევაში, შესაძლებელი იქნება ნიკო სულხანიშვილის „დაიკვიანეს“ დედნისეული ვარიანტის აღდგენა-შესრულება (დედნისეული ვარიანტი დაფიქსირებულია დ.არაყვიშვილის მიერ, მისივე აკომპანიმენტით).

ნიკო სულხანიშვილის შემკვიდრეობის კვლევა-ძიებამ, ბუნებრივია, თელავში ჩამიყვანა. აქ გიორგი ჯავახიშვილთან ინა-

ხება ნიკო სულხანიშვილის მიერ ნოტებზე გადაღებული 40 საგალობელი. იგი უდავოდ უდიდეს ყურადღებას იმსახურებს და ალბათ, მომავალში, საჭიროებს შედარებით ანალიზს ქართულ საეკლესიო საგალობლებთან, რათა დადგინდეს თითოეული საგალობლის წარმომავლობა – რომელია ავტორისეული და რომელი ძველი ქართული საეკლესიო გალობის ნიმუში.

საინტერესოა იოსებ იმედაშვილის უკვე მოხსენიებული წერილი, რომელმაც შესაძლოა ამ საგალობელთა კრებულის „წარმომავლობასაც“ მოჰფინოს ნათელი: „სამღვდელოების კრებამ ტფილისში გადაწყვიტა ქართული სასულიერო საგალობლები, წირვის სახელწოდებით შეეკრიბნა, ნოტებზე გადაეღოთ, რომლის შესრულება ერთ-ერთ კომპოზიტორს მიენდო. ამ კომპოზიტორმა დაწერა კიდევ, იკვშიამ მოისმინა და მწარედ გაუღმა: „ეს საღაური ქართული წირვის საგალობელიაო, ადგა და მთელი წირვა თვითონ დასწერა, ყველა ხმის სრული პარტიტურით. ეს იყო სასულიერო საგალობელთა საუცხოო ნაწარმოები. გვითხრეს დაკარგულიაო“. გამორიცხული არ არის, რომ ჯავახიშვილთან დაცული საგალობლების სულხანიშვილისეული კრებული, სწორედ იოსებ იმედაშვილის წერილში მოხსენიებული კრებული იყოს. ამ საკითხთა საბოლოო დადგენა-გაშუქება მომავალი კვლევის საგანია. ამგვარად, შესაძლებლობა არ მომეცა კარგად გავცნობოდი აღნიშნულ კრებულს.

ნიკო სულხანიშვილის მოღვაწეობისათუ დანატოეარის კვლადაკვალ ძიებამ კიდევ ერთხელ დამარწმუნა ამ თვისინაბადი, მაღალნიჭიერი შემოქმედის გრანდიოზულ პოტენციასა და უშრეტ ენერჯიაში. ამის ფონზე, რბილად რომ ვთქვათ, ცოტა უცნაურად ვლერს ოფიციალურ სამუსიკისცოდნეო დიქტერატურაში მოწოდებული ცნობები: „მან ვერ შესძლო თავისი უკანასკნელი სიტყვის თქმა“ (ვერ შეძლო თუ

არ დააცალეს?! - მ.ჯ.), „ნიკო სულხანი-
შვილმა ვერ შეძლო თავისი შინაგანი პო-
ტენციის სათანადო გამოვლენა“ (რომ შე-
ძლო, იქნებ სწორედ ეს გახდა მისი შემო-
ქმედების ტრაგიკული აღსასრულის სა-
თავე - მ.ჯ.), იგი რამდენიმე ნაწარმო-
ებით შევიდა კულტურის ისტორიაში“.
საქმეში ჩაუხედავ ადამიანს ეს ფრაზები
ეუბნება, რომ თითქოსდა კომპოზიტორს
ცოტაოდენი შეუქმნია, განა ასეა?! რამდენ-
იმე ნაწარმოებით კი არ შევიდა, არამედ
დიდი შრომა ჩატარდა მკვანთა მიერ, რომ
(ვეფქრობ, ისტორიისთვის სამუდამოდ და-
კარგულია მათი სახელები) ნიკო სულხა-
ნიშვილი რამდენიმე ნაწარმოებით შესუ-
ლიყო ქართული მუსიკის ისტორიაში.

არ დაეკმაყოფილდები ჩემი კომენტა-
რებით და მოვისხმობ ფაქტებს. ვნახოთ,
შეესაბამება კი ოფიციალური მონაცემები
სინამდვილეს?!

1890 წელს - თელავის სასულიერო
სასწავლებლის გუნდის ლოტბარი;

1902 წელი - აწყურის სკოლის გა-
ლობის მასწავლებელი;

1904-05 წწ. - თელავში აარსებს გუ-
ნდს, რომელშიც თავს იყრიან კახეთის სა-
ხელგანთქმული მომღერლები;

1906 წელს - ბაქოში მიწვეულია იქ
მცხოვრები ქართული სათეისტომოს სკო-
ლაში სიმღერის მასწავლებლად, სადაც
მცირე ხანს მოღვაწეობდა;

1910-12 წწ. - ქართული ფილარმო-
ნიული საზოგადოების გუნდის ლოტბარი,
სადაც მღეროდნენ: 15 წლის გ.ტაბიძე,
ე.კოტეტიშვილი, ს.ინაშვილი, აკანდრი-
აშვილი და სხვა გამოჩენილი ქართველი
მოღვაწენი. აქვე დავსძენ, რომ გიორგი
ლენინის ლიტერატურის მუზეუმში ინა-
ხება გალაკტიონ ტაბიძის უბის წიგნაკი,
სადაც ვეცნობით გალაკტიონის შესანიშნავ
და მრავლისმთქმელ მოგონებას ნიკო სუ-
ლხანიშვილზე.

1912 წელს - სახალხო თეატრების

ბაზაზე აარსებს გუნდს, რომელმაც შე-
ძლევ 1913 წელს ლადო მესხიშვილის ოუ-
ბილზე მძილო მონაწილეობა.

1918 წელი - ქართული სამხედრო
კავშირის ქალ-ვაჟთა გაძლიერებული გუ-
ნდის ლოტბარი.

არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა
თუ საკეთილდღეო საქმე უყურადღებოდ
არ დარჩენია, პირიქით, გულმხურვალედ
ეხმანებოდა ყოველივე ახალსა და საქა-
რთველოსთვის სახარებლოს: აკაკის, ნ.ბა-
რათაშვილის, ლადო მესხიშვილის, ვასილ
ბარნოვის და სხვათა ოუბილეებზე იგი ყო-
ველთვის ხელმძღვანელობდა გუნდს, ამზა-
დებდა საიუბილეო პროგრამის მუსიკალურ
მხარეს და ა.შ. თელავში კი ილიაობის
მუდმივი მონაწილე იყო. კახეთში ხშირად
იმართებოდა საღამო-კონცერტები ნიკო სუ-
ლხანიშვილის გუნდის მონაწილეობით. რო-
დესაც თელავის დაწყებითი სკოლა ხე-
ლმოყვობას განიცდიდა და სახსრებს სა-
ჭიროებდა, ნიკოს მზრუნველი ხელი აქაც
გამოჩნდა. მან თავის გუნდთან ერთად „ალი-
ლოზე“ (24 დეკემბერს) შემოიარა ოჯახები
სიმღერ-სიმღერით და მოაგროვა თანხა,
რომლითაც სკოლის ბავშვებს ფეხსაცმელი,
ტანსაცმელი და სასკოლო ნივთები შე-
უძინეს /ნიკო სულხანიშვილის გუნდის წე-
ურის ანა ჯავახიძე-ზურაბაშვილის მოგო-
ნებიდან, რომელიც მისმა შთამომავლებმა
გადმოცქეს/. თითქოსდა ერთი პატარა დე-
ტალია ნიკოს შემოქმედებითი ცხოვრები-
დან, მაგრამ, როდენ მრავლისმეტყველი...

ქართული სიმღერის „საკეთილდღეოდ“,
მისი პოპულარიზაციისათვის ნიკო სულხა-
ნიშვილი არ ერიდებოდა უცხო მხარეში
მოგზაურობასაც;

1912 წელი - ვარშავა. ქართული სა-
ღამო. მონაწილეობს 60-კაციანი შერეული
გუნდი - ხელმძღვანელი ნიკო სულხანი-
შვილი.

1913 წელი - ვლადიკავკაზი, ქართული
ტრადიციული საღამო.

სიის გაგრძელება კიდევ შეიძლება ... საარქივო-ისტორიული მასალები და სხვა დოკუმენტები იუწყებიან, რომ ნიკო სულხანიშვილი ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენისათვის, იქნებოდა ეს იუბილე თუ კონცერტი, არაერთ ორიგინალურ ნაწარმოებს ქმნიდა. მაგალითად, 1918 წელს, როგორც უკვე აღვნიშნე, როდესაც თავისუფალი საქართველო ეროვნულ სახელმწიფოებრივ ატრიბუტიკის შერჩევას შეუდგა, გაიმართა კონკურსი ეროვნული ჰიმნისათვის. შეირჩა მაღალპროფესიული (მათ შორის მოწვეულნი იყვნენ უცხოეთიდან) ყიური. ნიკომ ორი გუნდი წარმოადგინა, ორივემ გაიმარჯვა, მაგრამ... „ღღარ მიხდა ამ ჭუჭყიან ამბავს დაუბრუნდო“... – წერს თვითმხილველი და უშუალო მოწაწილე ამ პროცესებისა ი.იმედაშვილი. ასევე იყო სხვა შემთხვევებში – ნიკო იშვიათად იფარგლებოდა ერთი ნაწარმოების წარდგენით, შესაბამისად ნაწარმოებთა ნუსხაც არ უნდა იყოს მწირი.

ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილიც კმარა იმისათვის, რომ დაერწმუნდეთ – ნიკო სულხანიშვილმა არათუ „ვერ შეძლო საკუთარი პოტენციალის გამოვლენა“, არამედ ტრაგიკული აღსასრულის მოძლოდინე შემოქმედებით, მაქსიმალურად „ხარავდა“ თავის ნიჭს, პოტენციას და იღწვოდა ეროვნულ მუსიკალურ სარბიელზე.

ნიკო სულხანიშვილის ნაწარმოებების რაოდენობის, ჩამონათვალის დასადგენად მოკახდინე ბიბლიოგრაფიაში თუ საარქივო მასალებში, სანოტო გამოცემებში დასახელებული ნაწარმოებების აღნუსხვა და მათი დახარისხება შემდეგნაირად: გამოცემული ნაწარმოებები, ბიბლიოგრაფიაში მოხსენიებული ნაწარმოებები, არქივებში და კერძო პირებთან არსებული უცნობი ხელნაწერები, სულ 100-მდე ნაწარმოები.

ნაწარმოებები, რომლებიც გამოიცა: „სამშობლო ხეყსურისა“, „გუთნური“, „მამ გამარჯვება ტკბილო სიცოცხლევ“, „მესტვირული“, „ღმერთო, ღმერთო“, „დი-

დება ივერს“, „მო, ფანდურო, მემოჯივლო“, „მო, ზუალო“, აგრეთვე 18-ზე მეტი საგალობელი /ს.სულხანიშვილის 100 წლის იუბილესადმი მიძღვნილი, გვახარიათ გამოცემა/

ხელნაწერები: „თუცა ტომით ვართ ქართველნი...“ (ნაწვევტი) „სმური“, „დაძახილი ფანდურზე“, „ყველა სდუბდა“ (ხალხური სიმღერები გადამუშავებული ნ.სულხანიშვილის მიერ), „ჩემს ვარსკვლავს“, „ვაშა, აყვის“ „ძირს იმპერიალიზმი“, „კურდღელი“, „გახსოვს ტურფავ“, „ტონდესპოტინ“, „ალილუა“ /ნაწვევტი/, თითოთითო ნაწვევტები ოპერებიდან: „ორი ძალა“ და „პატარა კახი“. გარდა ამისა, 40 საგალობელის სულხანიშვილისეული ჩანაწერი დაცული გ.ჯავახიშვილთან, რომლის ორიგინალობა დადგინდება სანოტო მასალის ანალიზის შედეგად.

ბიბლიოგრაფიაში, კერძო წერილებსა და მოგონებებში მოხსენიებული ნაწარმოებები: „ჩემ საყვარელ სამშობლოს“, „გორის ციხე“, „ჩემო სამშობლო, მშვენიერი ხარ“, „ელეგია“, „ბედნიერი ერი“, „სამგლოვიარო მოთქმა“, „ერეკლეს ლოცვა“, „დატირება“, „მერანი“, „ალიფაშა“, „ძლიერ სტიროდა“, „გაზაფხული“, „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, „შრავალგამიერი“, „ახალი ნანინა“, „ტურფავ, მოდი, ნუ ხარ მტრულად“ / აქედან უკანასკნელი სამი მოხსენიებულია ქართული მუსიკის ისტორიის წიგნში, მაგრამ, გაურკვეველია სად ინახება ნოტები, ვინაიდან ვერ მოვიძიეთ ამ სიმღერების ვერც ხელნაწერი და ვერც გამოცემა. ალბათ, ხელნაწერები ჩვენთვის უცნობ კერძო არქივებშია დაცული/.

ნიკო სულხანიშვილის მემკვიდრეობის კვლევა-ძიების ამ ეტაპზე კვლავ მრავალი კითხვა რჩება უპასუხოდ: 1) ნიკო სულხანიშვილს სიცოცხლეში ზღვა ხალხი ენება (აეად თუ კარგად), გარდაცვალების შემდეგ კი, აღმუთოებული შეძახილების მიუხედავად, არ აღმოჩნდა არც ერთი ადამიანი, ვინც მის მემკვიდრეობას მოაგრო-

ეგბდა და მოუკლიდა? 2) სად გაქრა ის ნაწარმოებები, რომლებიც თავის დროზე ჩაბარდა სახელგამს და საქართველოს სახლო განათლების კომისარიატის მუსიკალურ სექციას? 3) ნიკოსთან დაახლოებული პირები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ მას სულ თან დაჰქონდა ოპერა „პატარა კახის“ პარტიტურა, შესაბამისად, საავადმყოფოშიც წაუღია და ვიცით, რომ „თავქვეშ“ ეღო შწოლიარეს. ეინ იყო ის ახალგაზრდა, რომელიც ნიკოს გარდაცვალებისთანავე მივიდა და ხელნაწერებით სავსე ჩემოდანი (მათ შორის, ოპერა „პატარა კახის“) წაიღო? 4) ნიკოს ჩვევად ჰქონდა თავისი საგუნდო ნაწარმოებების (ცალკეული პარტიები) გუნდის წევრებისათვის დაერიკებინა. ნუთუ არც ერთის ოჯახში არ შემორჩებოდა მისი ხელნაწერი, ან იქნებ წინაპართა შთამომავლობამ არც კი იცის, რა განმს ფლობს?!

თელავში არსებული „ნიკო სულხანიშვილის სახელობის საზოგადოების“ თავმჯდომარე ნელი ზურომიძემ ასეთი ინფორმაცია მომაწოდა: „1981 წელს, საქართველოს ცენტრალური რადიოთი გამოცხადდა, რომ რუსთაველზე არსებული ბუკინისტების მალაზია აწყობდა დიდ გამოფენა-გაყიდვას. აღინიშნა ისიც, რომ წიგნებთან ერთად გაიყიდებოდა ხელნაწერებიც, მათ შორის ნიკო სულხანიშვილის“. ქალბატონი ნელი გამოფენა-გაყიდვის პირველივე დღეს ვერ ჩამოსულა თბილისში, ხოლო, როდესაც ხელნაწერების შესამენად ჩამოვიდა, უკვე გაყიდული დახვდა – უცნობ პირს შეუსყიდია. ბუნებრივია, კვლავ ისმის კითხვა: „სად არის ეკუშას ნოტები?!“

და მაინც, იმედს არ ვკარგავ, რომ ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული საუნჯე მისი ნაწილი მაინც შესაძლოა მოვიძიოთ.

ჩემი წერილის იმედიანი დასასრული ნიკო სულხანიშვილის ნამოწაფარის, ილიკო ქურხულის სიტყვებით მინდა დავამთავრო: „ის, რაც შენ შეჰქმენ, ისე დიდი და მრავალმნიშვნელოვანია, რომ ~~მხოლოდ~~ ამ იმელება ჩვენი ერის მეხსიერებიდან შენი სახელი. შენ იყავ ქართველი ერის მომღერალი სული, შენ შეჰქმენ ქართული მხატვრული მუსიკის სკოლა და ამ შენ მაგალითს ჩვენც უნდა მივბაძოთ. სიცოცხლეში არ დაგაფასეთ, მოგკალით უფრო ადრე, ვიდრე შენ მოჰკვდი, მაგრამ იყავ დარწმუნებული, რომ შენი საფლავი, მონცარტის საფლავით არ დაეკარგება ჩვენ ერს. დადგება დრო და შენც აღსდგები შეკდრეთით“.

P.S. მადლობას ვუხდი მასხალის მოძიებაში დახმარებისათვის მაგდა ჰაბიაშვილს. წერილში მოწოდებულ მასხალებზე დაგრძნობით ჩვენ, რეჟისორ კოტე მირიანაშვილთან ერთად, მოვამზადეთ ტელეგადაცემა „ეკიკუშას ნოტების კვლადაკვა“. საქტელერადიოს I არხის მუსიკალური რედაქცია არაერთხელ დაგვიპირდა ამ გადაცემის მომზადებას, მაგრამ, სამწუხაროდ, დღემდე საქმე ადგილიდან არ დაძრულა. ჩვენ ვიმედოვნებთ, გადაცემას ექნება გამოხმაურება, რაც, შესაძლოა, ახალი მასხალის მოპოვების საწინდარი გახდეს. ამით დახმარება გაეწევა არა მხოლოდ ნ.სულხანიშვილის მემკვიდრეობას, ქართულ მუსიკას, არამედ საზოგადოდ ქართულ კულტურას.

მუშაობის პროცესში დახმარებისათვის მადლობას მოვახსენებ აგრეთვე წერილში დასახელებულ ვგვლად არქივს, მუზეუმსა და პიროვნებებს.

ინტელიგენცია და რევოლუციის ლ. ანდრეევისა და შ. დადიანის პიესებში

მანანა ცაიძე

*(„... ის მარადისობას ზედავს, ზედავს,
როგორც ჩვენ ამ კედლებს. დაიბ!“
ლ. ანდრეევი „ვარსკვლავებისაკენ“)*

XIX და XX საუკუნეების დრამატული შესაყარი – რუსეთისა და საქართველოს სინამდვილეში ჩასახული ისტორიული კატაკლიზმები, მხარდი რევილუციური პროცესები (საბედისწერო ყოვლისმომცველი პროექციით პიროვნულ დრამებზე, ზოგჯერ ტრაგიკომიკური ელფერიითაც) მნიშვნელოვან დაღს ასვაეს ადამიანთა ცნობიერებას, განსაკუთრებით საინტერესოდ კი – ინტელიგენციისას. ბუნებრივია, რომ ეს მოვლენა აისახა ლიტერატურაში, კერძოდ, დრამატურგიაში, და პრობლემები – ინტელიგენცია ისტორიული კატაკლიზმების ეპოქაში, ინტელიგენცია და რევოლუცია დრამატულად აჟღერდა ქართულ და რუსულ პიესებში. ამის შესანიშნავი ნიმუშებია ლეონიდ ანდრეევის დრამა „ვარსკვლავებისაკენ“ (1905 წ.) და შალვა დადიანის კომედია „გუშინდელი“ (1917 წ.).

ორი მწერალი, განსხვავებული პოლიტიკური მრწამსით, სხვადასხვა ერის, კულტურის და სოციალური წრის წარმომადგენელი: დადიანი – დიდგვაროვანი ელიტარული წრის შვილი, ანდრეევი – ხელმოკლე დაბალიზინოსანი მოხე-

ლისა, მაგრამ ორივესთვის აღნიშნულ თემაში საერთოა თავყანისცემა ჭეშმარიტი ინტელიგენტობისა, გაიგივებული მაღალმოქალაქეობრივ პასუხისმგებლობასთან. ეს იდეა გამოკვეთილად ჟღერს მათ შემოქმედებაში, კერძოდ, ანდრეევი ქმნის ჭეშმარიტი მეცნიერის ტერნოვსკის სახეს პიესაში „ვარსკვლავებისაკენ“, დადიანი კი გროტესკით შეჯერებულ კომედიაში „გუშინდელი“ დასცინის ინტელიგენტობაზე პრეტენზიის მქონე სოფლისა და „ხელისუფალთა“ წარმომადგენლებს.

ბუნებრივია, ორივე მწერალი თავისებურად ხსნის აღნიშნული პრობლემების არსს, რომელიც დეტერმინირებულია არა მარტო აღნიშნული მწერლების მხატვრული თვითმოფიადობით, არამედ იმ გარემოთიც, რომელშიც ვითარდება მათი პიესების მოქმედება: თუ დადიანი აღნიშნულ კომედიაში უკვირდება სოფლის ახალბედა, საკმაოდ ჭრელ ინტელიგენციას პოსტრევოლუციურ ხანაში (1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდგომ), დანახულს 1917 წლის საწიერიდან, ანდრეევი აღწერს რევოლუციის რემინისცენციებს ელიტარული მეცნიერული ინტელი-

გენციის წრეში, სახელგანთქმული ასტრონომის ტერნოვსკის ოჯახში ისტორიული მოვლენების კვალდაკვალ.

საუკუნეების მიჯნაზე (XIX-XX სს) ინტელიგენციის (როგორც ეროვნული სულის, ინტელექტისა და სინდისის სიმბოლოს) ბედი, მისი დრამა მრავალი დიდი მწერლის ინტერესის სფეროში ექცევა. ანდრეევის შემოქმედებაშიც ეს თემა საინტერესოდ განხორციელდა, რადგანაც თვით მწერალი მეტად წინააღმდეგობრივი, მრავალწახანავიანი ნიჭიერი (შესანიშნავად ხატავდა) პიროვნება, გულმართალი მოქალაქე, პოლიტიკოსი და შემოქმედი იყო. მის მიერ აღნიშნული პრობლემის მხატვრული ასახვა ყურადღებას იქცევს არა მარტო მწერლის უბადლო ნიჭის გამო, არამედ იმიტომაც, რომ მან თავისი მოქალაქეობრივი მოღვაწეობა როგორც სოციალიზმის მიმდევარმა რევოლუციონერმა დაიწყო, ხოლო 1905 წლის რევოლუციის სისხლიანმა დღეებმა ის პაციფისტად აქცია. ეს აღექვატურად აისახა მის შემოქმედებაში, რამაც საბოლოოდ დაუპირისპირა ის გორის და მის იდეურ მიმდევრებს: დასტური - პიესა „ვარსკვლავებისკენ“ დაწერის ფაქტშია. აღნიშნული პიესა უკვე სახელგანთქმული მწერლის პირველი დრამატურგიული თხზულებაა და 1916 წლამდე ანდრეევი ორი ათეული პიესის ავტორი ხდება - იდეურ-მხატვრულად მეტად მრავალფეროვანი და ნოვატორული დრამებისა.

პიესის „ვარსკვლავებისკენ“ პრემიერა ავსტრიაში გაიმართა (1906 წ.), და ფაქტმა, რომ ის აღტაცებით მიიღო როგორც ბურჟუაზიულ-დემოკრატიულმა, ასევე პროლეტარულმა პრესამაც, შეამფოთა დრამატურგო.

ნიმანდობლივია, რომ აღნიშნული პიესის ადრეული რეაქცია (რომელიც შესაძლოა ჩაითვალოს თავისებურ ექსპონციად უკვე დასრულებული მომდევნო

ვარიანტისა) მოგვითხრობს ცის კაბადონზე გამოჩენილი კომეტის გამო შემწრუნებული ბროზ აგრესიას, მიმართულს გამოჩენილი მეცნიერი-ასტრონომისადმი: ფანტიკური, ცრურწმენით შეპყრობილი ხალხი „გლობალური კატასტროფის“ მიზეზს ასტრონომიაში ხედავს და კლავს მას. პიესაში ხილულად დომინირებს მოტივი ხალხის უმადურობისა მისთვის თავდადებული ადამიანისადმი (რომანტიკულად ასახული ჯერ კიდევ ადრეული გორის ულამაზეს ლეგენდაში დანკონე); ამავერად, გორი ირონიულ შეფასებას აძლევს ავტორისეულ იდეას, მაგრამ ანდრეევი კრიტიკას არ იღებს, 1 (1. ლ. ანდრეევი. პიესები. - მოსკოვი. - „ისკუსტვი“. - 559 (რუს. ენაზე)) ხოლო აღნიშნული მოტივი შეფარულად. „ქვედინების“ სახით აქლერდება დრამის საბოლოო ვარიანტში.

ავტორი საინტერესო ასპექტში - მეცნიერის პოზიცია დიდი ისტორიული კატაკლიზმების ეპოქაში (კერძოდ, რევოლუციებისა) - გვიხატავს ჭეშმარიტი მონაზროვნის, ინტელიგენტის და დიდი მეცნიერის ასტრონომ ტერნოვსკის სახეს, სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ჭრილში გვაძლევს მოქმედ პირთა დაჯგუფებას და განვითარებას. თვით მეცნიერის გვარიც (ტერნოვსკი - ასოციაციით „Терновый вени“) მიგვაჩვენებს ნამდვილი მეცნიერის მსხვერპლით აღსავსე ეკლიან გზას; მოქმედება კი მიმდინარეობს უცხო ქვეყნის (ვარაუდით ავსტრია) მაღალმთიან ობსერვატორიაში, სადაც მოღვაწეობს სამშობლოს (რუსეთის) ბელეკულმართობას გაქცეული მეცნიერი.

პიესის მოქმედება ჩეხოვისეული „ახალი დრამის“ ტრადიციების მაგვარად არ არის მძაფრი, დინამიური მისი „ქვედინება“, რომელსაც აძლიერებენ მხატვრულად სისხლსავსე პერსონაჟები. გამონაკლისს წარმოადგენდა ზოგიერთი მო-

ქმედი პირი (რევოლუციონერები ტრეიჩი და შმიდტი), მათი სახეები სქემატურია, დრამატული განვითარების ხაზი დაუშთაერებელი და მყიფეა: საოცრად უღიმღამო და გაუცქვეველი ეს პერსონაჟები, ერთადერთი, იმდროინდელი მარქსისტული კრიტიკის დიდ მოწონებას იმსახურებდნენ. 2 (2. მანდვე. - II) შესაძლოა, რომ ასეთი სქემატურობა საერთო მაღალმხატვრულობის კონტექსტში ავტორის მიერ მიზანდასახულად, იდეურ-მხატვრულად იყო გათვლილი, რათა მათი უნიათობა უფრო დამაჯერებლად აქლერებულიყო.

მთავარი და საინტერესოა თვით ტერნოვსკის სახის მხატვრული განვითარება - პიესის პირველი სამი მოქმედების განმავლობაში ის დრამატურგს სცენაზე სულ რამდენჯერმე და ეპიზოდურად გამოჰყავს, მკითხველი თუ მაყურებელი მას, ძირითადად, მეცნიერის ირგვლივ მიმდინარე აზრთა კამათში ეცნობა: ტერნოვსკის პიროვნებაზე, მასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე კამათობენ ოჯახის წევრებიც, ასისტენტებიც, და, მიუხედავად საკმაოდ კრიტიკული ტონისა, იკვეთება სახე ვარსკვლავებზე, სამყაროზე, ადამიანზე უზომოდ შეყვარებული პიროვნების, რომლისთვისაც ჭეშმარიტი ნიჭიერება და ჰუმანურობა ადექვატური ცნებებია და მარადიულობის სი-



შალვა დადიანი

მბოლოა. პიესის ფინალურ სცენებში კი (საპირისპიროდ წინა მოქმედებებში რევოლუციონერთა მიერ მასზე გამოთქმული დემაგოგიური ფრაზებისა), უმცროს ვაჟთან ბავშვური უშუალოდით მოსაუბრე პროფესორის სიტყვებში საკუთარი განცდების რაობაზე, უკვე გამოკვეთილად გვესახება მდიდარი სულიერების, ფაქიზი, ჭეშმარიტად კეთილი და ძლიერი პიროვნება, რომელიც ვარსკვლავთა დარად უსასრულო მარადიულობის ნაწილია, ის ადამიანია, რომელიც თვით ტერნოვსკი კოსმოსთან განუყოფელ ერთიანობაში, და აქედან - უკვდავებაში ათვისცნობიერებს.

ეს ცხოველმყოფელობა რეალობაა მეცნიერისათვის, და როცა მას ავადმყოფი უმცროსი ვაჟი ობსერვატორიაში აპყავს, სწორედ კოსმოსის ამ დადებითი მუხტის იმედი აქვს: „მე, პეტია, სასაცილოდ მჯერა, რომ აქ არ არსებობს განცდები, სწეულებანი, აქ – ვარსკვლავებია...“ 1 (1. ლანდრეევი. – პიესები. – გვ. 76.) – თითქოსდა მორცხვი თავისმართლებით უხსნის ის შვილს.

ტერნოვსკის მხატვრულ სახეს ავსებს მისი ერთგული თანამოაზრის და მეუღლის ინა ალექსანდროვნას სახე, რომელიც შორეულ ქვეყანაში გადმოხვეწილი და ნოსტალგიური სევდით შეპყრობილი, მაინც დიდი სიყვარულით, მოთმინებით, სიკეთით ცდილობს შეინარჩუნოს ოჯახური ჰარმონია: მხარში უდგას მეუღლეს მეცნიერულ შემოქმედებაში, შვილებს უთანაგრძნობს მისთვის გაურკვეველ რევოლუციურ მოღვაწეობაში, თუმცა ვერ ითქვამს მათი დაკარგვის განუზომელ შიშს და გაკვირვებას: „უცნაურია, თითქოსდა საკუთარი საქმისთვის იბრძვის. აბა, ხალხიც უცხოა, ქვეყანაც უცხო, – ნუ, რა მისი საქმეა!“, 2 (2. მანდვე. – გვ. 32.) და მიუხედავად ასეთი აზრებისა, მოსწონს, რომ შვილები უსამართლობას ებრძვიან. ეს სახე აგრძელებს ტრადიციულ რუსულ თემასაც დეკაბრიზტებზე: ინა ალექსანდროვნა ყველგან დაყვება მეუღლეს – თურქესტანში, ციმბირში, „... მდინარეშიც ვიხრჩობოდი, ორჯერ – ვიწვოდი...“, – დასცინის ის თავის თავს. მის სიტყვებსა და მომღვეწო ქმედებებში აშკარად ჟღერს პროგრესული რუსული ლიტერატურის მოტივი, განსაკუთრებით ჩეხოვისეული დრამის – ინტელიგენტის პასუხისმგებლობა ქვეყნის, ხალხის, მომავლის წინაშე.

გამყოლი ხაზი მოქმედებისა ეფუძნება გაურკვეველი მოლოდინის გრძნობას, რომელიც ეფუძლება ქალაქს მოწყვეტილი

ობსერვატორიის ბინადართ; მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ მათ უერთდებიან, „ქვემოდან“, ქალაქიდან. ამოსული ოჯახის სხვა წევრები თანამებრძოლებით; ქალიშვილი ანა – ცივი და რაციონალური; მისი მეუღლე – რევოლუციონერი, უხეში ვერხოცევი; უფროსი ვაჟის ნიკოლაის საცოლე – მარუსია და მუშა-რევოლუციონერი ტრეიჩი, მისი თანამოაზრე – შმიდტი.

ერთი შეხედვით, პროფესორის ოჯახის ახალგაზრდა წევრები მზად არიან სიცოცხლე გაიღონ ჩაგრულთათვის. ამავე დროს ყოველი მათგანი ცდილობს საკუთარი რევოლუციური იდეების ფასეულობა მეცნიერი ტერნოვსკის დემაგოგიური გაკიცხვით დაამკვიდროს. მათი სიტყვები ხშირად უსამართლო და ბოროტია, მეტიც – დასცინიან რა ტერნოვსკისა და მისი ასისტენტების, მათი აზრით, „უსაფუძვლო ცნებებს კოსმოსზე“, ცინიურად, მიუღ ფულად დანაზოგს უსასყიდლოდ ართმევენ რევოლუციის საჭიროებისათვის.

ავტორი ასაბუთებს ყოველი პერსონაჟის მოქმედების მოტივაციას, რომლის გამოც ისინი რევოლუციაში ჩაერთვნენ, მაგრამ პროფესორ ტერნოვსკის სულ რამდენიმე გამოსვლა მათ იღვებს დემაგოგიურობას სძენს. ტერნოვსკი არ ჰკიცხავს მათ, პირიქით, სცილდება რა თავისი ობსერვატორიის ზღვარს, მორიდებული მეცნიერი შემცბარი და ნირწამხდარი ხდება, ცოტას ლაპარაკობს, მაგრამ თანაუგრძნობს ახალგაზრდებს და სამყაროს სიღიადესთან ზიარებით ცდილობს დაუამოს იარები. ტერნოვსკისთვის დედამიწა, მიუხედავად მასზე არსებული ჩრდილებისა, ერთიანი ჰარმონიული სამყაროს ნაწილია, ხოლო მუშა ტრეიჩი „ღიადი“ მიზნის მიღწევასათვის მზადაა ყველაფერი დაანგრის: „დედამიწა – ეს ცვილია ადამიანის ხელით, უნდა ჭყლიტო, ზილო“, „შექმნა ახალი ფორმები... და აუცილე-



ბლად წინ უნდა მიისწრაფოდე“, ხოლო „თუ ცა ჩამოგვეწვრა თავს“, „საჭროა ხელი გაიწვინო“ და „მოისროლო, დიხანაც...“ მე მხოლოდ გამარჯვებები ვიცი“, — „ქადაგებს“ ტრეიში 1 (1. ლ. ანდრეევი. პიესები. — გვ. 54.) ავტორის ისე მიჰყავს მოქმედება, დიალოგი, რომ ასეთი რეპლიკების აგრესია განსაკუთრებული სიხასტივით ფლერს ობსერვატორიის, ერთი შეხედვით, მღორე ცხოვრების ფონზე.

ერთგვარ შემაერთებელ ხილს ამ ორი წინააღმდეგობრივი სამყაროს შორის პროფესორის ასისტენტები წარმოადგენენ — ერთგულნი სათაყვანებელი პროფესორისა, უპირობოდ ნიჭიერნი, ისინი ძალიან განსხვავებული ადამიანები არიან. ყოველი მათგანი თავისებურად აესებს ავტორისეულ იდეას: ნიჭიერი და ზანტი ფიტოვი ზუსტადაა გარეყვული მის ირგვლივ მყოფ ადამიანთა სურვილებში, მაგრამ ინდივიდუალური მეთვალყურის პოზიციას ამჯობინებს. მეორე ასისტენტი — ლუნცი, ებრაელი, რომლის ოჯახი რუსეთში „ოაგრომება“ შეიწირა, მწარედ განცდილ აზრს აყალიბებს: „უცხო! ქვეყანა, სახელმწიფო — არ მესმის ეს. რას ნიშნავს — უცხო! სახელმწიფო? აი, ასეთი გაყოფა ბადებს მონობას, როცა ერთის სახლს აყარადებენ, ხოლო მეორეში მშვიდად არიან, ერთში — კლავენ, მეორეში კი ამბობენ: ეს ჩვენ არ გვეხება. თავისიანი! უცხო! მე, აი, ებრაელი ვარ, საყუთარი სამშობლო კი არ გამაჩნია, მამ ყველასათვის უცხო ვარ? არა, მე ყველასათვის თავისიანი ვარ, დიხან... დიხან!“, „დიხან. მხოლოდ ის გესმის — თავისიანი, უცხო! ზანგები, ურიები!“. ამ სიტყვებში ავტორისეული პროტესტი მიმართულია მოქალაქეობრივი გულგრილობის წინააღმდეგ, რომელიც იმპერიულ-შოენისტური იდეების პროექციის ერთ-ერთი ვარიანტია.

და მაინც, მიუხედავად ასეთი დაძაბული დრამატული რეპლიკებისა და მა-

თში ჩადებული სიმართლისა ლუნცი კი არა, პროფესორი ტენოვსკია მომავლის ადამიანი, მაგრამ მისი ასტრონომიული აღმოჩენებით აღტაცებულ ფიქს-ის ნადვლიანად უხსნის: „ასტრონომიული დიდება გვიან მოდის“, „ჩვენით მცირედ ინტერესდებიან“, ავი მისი რევოლუციონერი-სიძე სარკაზმით აზუსტებს, რომ ასტრონომია მხოლოდ კალენდრის შესადგენად არსებობს. სწორედ ამიტომაც ვერ ხედავენ დიდ მეცნიერში მომავლის ადამიანს რევოლუციოური პრავდატინშით შეპყრობილი ახლობლები.

გამოყვეთილად ცალკე აღიქმება ტენოვსკის უფროსი ვაჟი, რევოლუციონერი ნიკოლაი. საგულისხმოა, რომ ის უშულოდ არ ჩანს სცენაზე, მისი პორტრეტი იქმნება ახლობლებისა და თანამებრძოლების ნაამბობიდან. მკაფიოდ გვესახება ზღაპრული უფლისწული — ძლიერი და ფაქიზი, კეთილშობილი და მამაცი, ის ყველას უყვარს, ამიტომაც თითქოსდა შეუძლებელია მისი დაღუპვა: „... მე მეგონა, აი, ახლა აღსდგება ყველა, ვისაც ის უყვარს, და დაანგრევს საპყრობილებს, — და კვლავ გაბრწყინდება ჩემი მზე. ჩემი მზე!“, 1 (1. ანდრეევი. პიესები. — გვ. 82.) გაოცებულაა სხვათა გულგრილობით მისი საცოლე. შხისდარ უფლისწულს კი ჯალათებმა სული მოუკლეს, ექიმების განაჩენი უღმობელია: „... იდიოტი!“, მაგრამ „... ის დიდხანს იცოცხლებს. ის გულგრილი გახდება, ის ბევრს დაღვეს, გასქელებს, ის დიდხანს გასტანს. ის ბედნიერი იქნება“ 2 (2. იქვე.) ეს „ობივატელური“ ბედნიერება, ზღაპარი „პირუკუ“, როცა მშვენიერი უფლისწული ფინალში ერთუჯრედიან არსებად იქცევა — დიდი ლიტერატურის ტრადიციული თემა ანდრეევის მიერ ახლებურადაა გააზრებული: ჭეშმარიტი ინტელიგენტი ყოველთვის მშვენიერი რაინდია, ხოლო რევოლუცია ის უჩინებელია, რომლის და-

ლადობაც „უფლისწულს“ ანადგურებს, მის ქარცეცხლში ფაქიზი ინტელექტუალური ორგანიზაციის ადამიანები იმსხვერვიან, სრულფასოვან მომავალს კი სწორედ ასეთი ფაქიზი და ღრმა ინტელექტი აშენებს.

მნიშვნელოვანია პიესაში ქრისტიანული მოტივის აქცენტები: ციხეში, თვითმკვლელობის პირს მისული ნიკოლაი საკუთარი ჯალათების მიმართ მიმტვევებლობას ქადაგებს, ხოლო პირველი მოქმედების ინტერიერის აღწერისას რემარკაში, კედელზე გამოფენილ სხვადასხვა ასტრონომიული მოვლენის ამსახველ სურათებს შორის არის ერთი, ახალი აღთქმის სიუჟეტის მაუწყებელი – მოკვები შობის ღამეს ვარსკვლავის შუქს მიჰყვებიან. შემთხვევითი არ არის მარუსიას მიერ თავისი „უფლისწულის“ შედარება მზესთან, რომელიც ყველა მის რეპლიკას რეფრენად გასდევს.

ანდრეევის ამ პიესაში ორი სამყაროა – ერთი, უსამართლობით აღსავსე ყოფითი, რომელსაც სისხლიანი რევოლუცია ესადაგება, რადგანაც ძალადობით, ავტორის აზრით, ძალადობა არ აღმოიფხვრება, არ აღდგება ჰარმონია. ის იწვევს მსხვერვას მშვენიერის, უზენაესის ხელით შექმნილის (ადამიანი ის თუ ბუნება); მეორე – სიღიადით აღსავსე ვარსკვლავთა სამყაროს უსასრულობა, რომლის ნაწილიცაა მშვენიერ, სრულყოფილ ფორმაში განხორციელებული ადამიანი. ასეთებია ასტრონომი-მეცნიერი ტერნოუსკი, მისი შვილი ნიკოლაი – მაღალი სულიერებით აღსავსე, რევოლუციურ მორევში მოქცეული და ჯალათების მიერ იდიოტად ქცეული: „ისინი ხომ ყოველთვის ქოლაედნენ თავის წინასწარმეტველთ!“, 1 (1. ლ.ანდრეევი. პიესები. – გვ. 85.) – ჯერ საზარელი სიმშვიდით ამბობს თავდაჭერილი ტერნოუსკი, შემდეგ კი გულმოკლული მამის მართლაც

წინასწარმეტველური ამოძახილი „შვილი წამართვეს! უგუნური! ბრმანი, რომელთაც საკუთარ თავზე აღმართეს ხელი!“, „... და მზეზეც რომ ხელს მიუწვდებიდეთ, მზესაც ჩააქრობდნენ – წყვდიადში რომ ამოხდეთ სული. შვილი წამართვეს! შვილი წამართვეს! სინათლე წამართვეს!“ 2 (2. მანდვე.)

ნიშანდობლივია, რომ ტერნოუსკის პიროვნების არსს უფრო ახალი თაობის წარმომადგენლები შეიცნობენ – ჯერ მისი უმცროსი ვაჟი პეტია, შემდეგ – მარუსიაც. პიესის პირველ მოქმედებაში ისინი რევოლუციაში მონაწილეობისათვის იღწვიან, მხოლოდ ღრამის ფინალურ სცენებში მათთვის ნათელი ხდება ტერნოუსკის მისწრაფებათა სიღიადეც, ჭეშმარიტი ნიჭის ადამიანური თავმდაბლობა და, საბოლოოდ, მორალური სიმატილეც. პეტიას დაკვირვებით, მამა, მოუცვლელი მიუხედავად, ისე ფრთხილად მოძრაობს, თითქოს ემინია, საგნებსაც კი არ ეხება უხეშად, მათთანაც კი ზრდილობიანია, იცავს მათ ღირსებას, და თუ ისინი ანდერსენის ზღაპრების მაგვარად ღამე ბჭობენ, ალბათ, ძალიან გაქებენ“, 3 (3. მანდვე – გვ. 77) – სიღიადე მის ჰუმანიზმშია, როცა პატარა ადამიანსაც კი ის უსასრულო და ღიად სამყაროსთან ერთიანობაში განჭვრეტს; სწორედ ამამია ადამიანის ხსნა, წინააღმდეგ შემთხვევაში კი, როცა ადამიანი „ფიქრობს მხოლოდ საკუთარ სიცოცხლეზე და სიკვდილზე – და ამიტომაც ასე ემინია ცხოვრების, და ასე მოსაწყენია მისთვის არსებობა, როგორც აკლდამაში გაზაბნეული რწყილისათვის...“, სამყარო კი უსასრულო სიცოცხლით არის სავსე, და ეს ყოველდღიურობაში დაკარგულმა ადამიანმა უნდა იცოდეს, – მ??? მეცნიერი 4 (4. მანდვე.)

ვარსკვლავთა უკვდავი და უსასრულო ნათება მამის ობსერვატორიაში აყვანილ

ავადმყოფი, აპათიაში მყოფი პეტრეასაც კურნავს: „ერთხელ, ღამით, გამეღვიძა და დავინახე: ვარსკვლავებს უცქერდი - და მაშინ რაღაცას მივხვდი... არა - ვიგრძენი... თითქოსდა სამყაროში მარტონი დაერჩით: შენ, ვარსკვლავები და მე... ან თითქოსდა ჩვენ უკვე მოკვდით. და არ შეშინოდა, პირიქით - სიმშვიდე დამეფუფლა, რაღაცნაირი სიკეთე - სისუფთავე და ახლა კი, ისე მწყურია სიცოცხლე - ნეტავი საიდან ეს?“ 1 (1. ანდრეევი. პიესები. - გვ. 77.) - ეკითხება პეტრეამას. და, სწორედ, რევოლუციის სისასტიკით, ახლობლების დაკარგვით გულგატეხილი უმცროსი ვაჟის ამ სიცოცხლით და იმედით სავსე სიტყვებში, გამოწვეული სამყაროს უკვდავებისა და უსასრულობასთან ერთიანობის აღქმაში, ჩადებულია ტერნოვსკის მეცნიერისა და ადამიანის გამარჯვება. ავტორის აზრით, ტერნოვსკი აზროვნებს კოპერნიკისა და გალილეისთან, მომავალი ათასწლეულების მეცნიერებასთან პირადულ ურთიერთობათა მასშტაბებით, როცა განვლილ და მომავალ საუკუნეთა სიმრავლეს მნიშვნელობა არა აქვს: „ისინი დროს ათასწლეულებით ზომავენ, სიერცეს - მილიონი კილომეტრებით, მათ გარშემო კი არაფერია - გუშინ, ხვალ, ერთი კვირის შემდგომ: არშინები, ფუტები, კაპიკები“. პიესის ფინალურ სცენაში ორი თვალსაზრისი, - მარუსიასი და ტერნოვსკის, - თითქოსდა უპირისპირდება ერთმანეთს, სინამდვილეში ორივეს ჰუმანური იდეები ამოძრავებს; ფაქტობრივი მაქსიმალიზმით აღსავსე მარუსიას რეპლიკებს „მე საბრალო დედამიწის შვილი ვარ“, და „ჩემთვის უცხოა ვარსკვლავები, მე არ ვიცნობ მათ ბინადართ... ჩემი სული, როგორც დაჭრილი ფრინველი, კვლავ და კვლავ მიწას ენარცხება“, 2 (მანდვე, - გვ. 86.) აბათილებს მეცნიერის წყნარი და ბრძნული

სიტყვები: „შენი სული მხოლოდ საკურთხეველია, რომელზეც წირავს მარადისობის შვილი!“ და შემდეგ ხელაწყობილი ვარსკვლავებსაც: „მოგესალმებ, ჩემო უცნობო, ჩემო შორეულო მეგობარო!“ მაგრამ ეს ამაღლებული ფილოსოფია რეალურ უკეთეს ცხოვრებაზე ზრუნვისაკენ მოწოდებაცაა: „წადი! დაუბრუნე მას, რაც მანვე მოგანიჭა. დაუბრუნე მზეს მისი სითბო!“, და თუნდაც სიკვდილი - „შენს სიკვდილში შენივე უკვდავება“ 3 (3. მანდვე - გვ. 87) - მოუწოდებს ის მარუსიას.

ანდრეევისათვის ჭეშმარიტი მეცნიერი-ინტელიგენტი, შემოქმედი არასტანდარტული, ყოფითობისათვის უცხო განზომილებებით აზროვნებს, მისთვის შეუძლებელია და მიუღებელი ჩვეულებრივ სოციალურ-პოლიტიკურ ცნებათა წრეში არსებობა, და, ამიტომაც, ანდრეევის აზრით, ის მეტ სარგებელს მოუტანს ყოველ ადამიანს, კაცობრიობას, როცა გამორჩეულად ნიჭიერი თვალსაწიერიდან მარადიულ ჭეშმარიტებას აზიარებს და ამით ბედნიერს გახდის.

ავტორი ადასტურებდა, რომ პიესა აგებულია მეცნიერული გმირობის და უღიმღამო სინამდვილის (და არა ცხოვრების) დაპირისპირებაზე, და ეს იდეა განხორციელდა ჭეშმარიტი მეცნიერის ტერნოვსკის მხატვრულ სახეში, რომლის ძირითადი არსი ასისტენტ ლუნცის სიტყვებშია: „ის ხედავს მარადისობას, ხედავს, როგორც ჩვენ ამ კედლებს“, 1 (1. ანდრეევი. პიესები. - გვ. 35), მაგრამ ასეთი ადამიანების დრამა იმამა, რომ ვარსკვლავთა დარად მათი სინათლე დედამიწამდე, ჩვენამდე, მხოლოდ მრავალი საუკუნეების შემდეგ აღწევს. 2 (2. მანდვე.)

ანდრეევის პიესაში ტერნოვსკის ოპონენტებს სძულთ ადამიანები, რომელთათვისაც ვარსკვლავები ცოცხალი არსე-

ბები არიან – „მშვენიერი და მოუსვენარი“, და კიდევ უფრო შორს არის ეს მარადიული სიცოცხლის სამყარო შ.დადიანის პერსონაჟებისაგან კომედიაში „გუშინდელი“, რომელიც დაიწერა 1917 წელს და მასში აღწერილი მოვლენები კი 1905-1907 წწ შეესატყვისება; თემა ისევე, როგორც ანდრეევის პიესაში, ინტელიგენციისა და რევოლუციის პრობლემას ეძღვნება. ანდრეევი აღწერდა მოვლენებს მათი მიმდინარეობის კვალდაკვალ, თვითმხილველისა და მონაწილის პოზიციიდან, დადიანი კი – 1917 წლის საწიერიდან. თუმცა შ.დადიანის პიესაში უშუალო რევოლუციურ პროცესებს (თუნდაც მათ რეჰინისცენაციებს) და არც რევოლუციური იდეების ქადაგებებს (ერთადერთი „სოციალისტი“ წარსულის მკრთალი ანარეკლი სატირულ ელფერს ატარებს) ადვილი არა აქვს, სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაციებით დეტერმინირებული ხასიათებით საინტერესოდ და ზუსტად ასახავს საზოგადოებრივ ყოფას.

ანდრეევის პიესაში უცხოეთში გადახვეწილი დიდი მიესიერი გაექცა კონკრეტულად მინიშნებულ სამშობლოს, კერძოდ – რუსეთს, მაგრამ იმ სხვა ქვეყნის მწვერვალს შეფარებული მისი ობსერვატორია კვლავ მჭინვარე რევოლუციის არეალში ექცევა, მთავარი კი ჭეშმარიტების დადგენაა, მეტიც – ეს ადამიანის არსებობის სასიცოცხლო პირობაა. მწერალი თითქოსდა ცდილობს გაერკვას ამ ურთულეს პრობლემებში არა მარტო ერთი ქვეყნის მასშტაბით, არამედ მთელი კაცობრიობის, მის მიმართებაში კოსმიურ უსასრულობასთან, რომლის მთავარი შემოქმედებითი ნაყოფი ადამიანია.

და თითქოსდა ადამიანის ასეთი დიდი, სამყაროში დომინირებული როლის კონტრასტზე მოქმედებენ შ.დადიანის კომედიის პერსონაჟები, რომელთა მხატვრული სახეები იკვეთებიან სოციალურ-პოლიტი-

კურ ჭრილში, ერთი დღის სცენებში სოფლის ცხოვრებიდან.

კომედია „გუშინდელი“ შ.დადიანის რეალისტური პიესაა („შენი ჭრილი“ შემდეგ, 1913 წ.), და ითვლება, რომ მისი შემოქმედებითი ისტორია დაიწყო 1916 წელს: „პიესის დაწერამდე ნახევარი წლით ადრე, ე.ი. 1916 წლის აგვისტოში, შ.დადიანი აქვეყნებს პატარა მოთხრობას „სოფელი ფარმშენიერი“, რომელშიც ზუსტადაა გადმოცემული მომავალი პიესის ფაბულა“. 1 მოთხრობის სათაურშივე ჩადებული ირონიით დამუხტულია კომედია „გუშინდელი“-ს სიტუაციები და მოქმედი პირნი.

პიესაში „გუშინდელი“ სოციალურ ძალთა განლაგება, ფაქტურად, ერთი ინტერესის რეალში ექცევა, და ეს ინტერესი განპირობებულია სწრაფვით პირადული მოგებისათვის, გამორჩენისთვის, შენობილი სოფელზე ზრუნვით. მოლოდინის გამჭოლი ხაზი აქაც (ისევე როგორც ანდრეევის პიესაში) აერთიანებს პერსონაჟებს, იმ განსხვავებით, რომ ანდრეევის გმირები რევოლუციის გამოძახილს ელიან, ხოლო დადიანისა – ახლადანიშნულ მაზრის უფროსს: ყოველ პერსონაჟს პირადული ამოძრავებს, აქ ვარსკვლავებისათვის არავის სცალია.

საინტერესოა, რომ გამოძალვის ინტერესი, შენიღბული საზოგადოებაზე ზრუნვით, აერთიანებს სოფლის როგორც ნასწავლ, ისე უბრალო გლეხობას. ასე, მაგალითად, სოფლის მამასახლისს მალხაზ პიტრიშვილის (რომელიც „ნასტავლიც“ არის და მთავრობასთან „იცივ რაყარც მუქცეს“) გვერდით მისი მოწინააღმდეგეებიცაა – ჯიბო კვანტრიშვილის მეთაურობით, მათთან ერთად თავადი კოწიაკაა.

მეტად კომიკურად, ხშირად სატირულადაც წარმოგვიდგებიან „თანამედროვეობას“ მიტმანნილი ახალგაზრდები:

„არშემდგარი“ რევოლუციონერი – ცოციალისტი“ კარლო ყაყუტაძე და მამასახლისის ვაჟი ადიო – რუსეთში „ნასტავლი“; მისი ჩაცმულობა, რომელიც გულს უღონებს დედამისს – აზნაურის ქალ კეკელას, მისი ქედმაღლური, ნასწავლი გლეხის შვილის კეკელუცობა თავადის ქალ ფაციასთან, და ამ უკანასკნელის ნირწამხდარი ცდა წარმოაჩინოს საკუთარი ნიჭის გენეტიკური, წოდებრივი უპირატესობა – ყველაფერი ეს კომიკური სიტუაციებს ქმნის და ამძაფრებს პიესაში ჩადებულ სატირას. ორივე „ინტელიგენტი“ საკუთარი სოციალური წრის კომპლექსების ტყვეობაში ექცევა: ფაცია, თვითდამკვიდრებისთვის მზადაა ცოლად გაჰყვეს სრულიად ვოდვეილურ სიტუაციაში ვოდვეილურ მახრის უფროსს – გრენკოლმს, რომელიც თავის უცხოური გვარით, „განსწავლულობით“ და პლუბეური ემპკობით წააგავს ფონვიზინის პერსონაჟებს, იმ განსხვავებით, რომ მახრის უფროსი რეალურ იმპერიულ ძალას წარმოადგენს, რეალური მართვის სადავეებიც ხელთ აქვს.

ჯანრობრივად ეს კომედია წარმოადგენს სცენებს ერთი სოფლის ისტორიიდან დროის ზედმიწევნით მოკლე მონაკვეთში – ერთი დღის განმავლობაში. ასეთი დამაბული დინამიურობა როგორც წვეთ წყალში არეკლავს სოფლის ეკლექტიური „ინტელიგენციის“ ყოფას, ამ, ავტორისათვის, მაღალი წოდების პოფანაციას. ტიპოლოგიურად ეს კომედია ენათესავება ტურგენევის ერთაქტიან კომედიას „საუხმე წინამძღოლთან, ანუ სცენები პროვინციული ცხოვრებიდან“, და მის დარად დადიანის კომედიაში წარმოდგენილია ტიპური რეალიები და სახეები, გაანალიზებულია მათი მამოძრავებელი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ბერკეტები.

პიესა „გუმინდელი“-ს სიუჟეტი ზე-

დმიწევნით მარტივია – სოფლის „წარჩინებულნი“ ცდილობენ როგორმე სტუმრად „შეიტყუონ“ ახლადდანიშნული მაზრის უფროსი, რათა ერთი მეჩუქვეთი ხალხის გაჭირვებაზე უამბონ, დახმარება სთხოვონ – ეკლესიის შეკეთება, ხიდების განახლება, „სასტავლებლის“ აღდგენა და ა.შ.; ავტორი გვიხატავს არაჩვეულებრივად კოლორიტულ სახეებს სხვადასხვა სოციალური წარმომავლობის გაპარტახებულ თავადობას, „განსწავლულ“ უხნეო გლეხობას, კარიერისტ და მექრთამე მოხელეებს. სწორედ დადიანის ეს პერსონაჟები მხატვრულად ხორცშესხმულნი ავლენენ იმ სოციალურ-პოლიტიკურად ლეტერმინირებულ ვითარებას, ხასიათებს, რომლებსაც გაეროფა ანდრეევის მეცნიერი ტერნოვსკი და დატოვარუსეთი. მძაფრად ეღერს კომედიაში ეროვნული ჩაგვრის დაკნინების მოტივიც.

შ.დადიანის პიესა „გუმინდელი“ უკვე სათაურშივე ავლენს ავტორისეულ იდეურ პოზიციას – ეს გუმინდელ დღედ უნდა იქცეს; სწორედ აქ უნდა ვემოთ ავტორის ოპტიმიზმი და არა იმ სატირულ-ჯანრულ სცენებში, რომლებზეც იგება პიესის კომპოზიცია, შეჯერებული ჩეხოვისეული დრამატურგიის „ქედინების“ ნაღვლიანი იუმორით და კლდიაშვილის მძაფრი სატირით. ნოვატორულად ეს ტრადიცია ვლინდება სოციალურ ძალთა გადანაწილება-განვითარებაში; მკვეთრად გამოხატული სოციალური თანაფარდობა არ არის დიფერენცირებული (პროგრესული რეაქციული), ფაქტიურად, ყველა სოციალური წრიდან გამოსული ადამიანი, ინტელიგენტობაზე პრეტენზიის მქონე, უნიათო, ეგოისტი და პრაგმატულად მოაზროვნე ადამიანია, და დადიანი დასცინის ასეთ „ინტელიგენტობას“. მათთან ერთადერთი „დაპირისპირებული“ პიროვნებაა კორექტული, ჭკვიანი, მაგრამ პასიური და საკუთარი ნებით ჩრდილში მყოფი მამასა-

ხლისის ქალიშვილი აგრაფინა. სწორედ მისი ბოლო რეპლიკით მთავრდება პიესა, და ამ დასკვნით სიტყვებში, გარდა ნაღველისა, სწანს განაჩენი კომედიაში წარმოდგენილი „ინტელიგენციის“: „... ყველანი წავიდნენ...“ პაი-პეი და ყოველივე ისე დარჩა, როგორც იყო. ციხე-ბურჯი ისევ უპატრონოდ მიტოვებულია, ეკლესია გუმბათგადამტვრეული, სასწავლებელი – კარგამოყვებილი, ბაღი – გავერანებული, ბოგირი – ჩაცვენილი... გზებიც ისევ გაფუჭებული... (თავს ჩაჰკიდებს, ცრემლები ისევ ერევა). 1 (1. შდადიანი. პიესები. – თბ. – „საბჭ. საქ.“ – 1961. – ტ. IV. – გვ. 57.)

ყველა მოქმედი პირი კოლორიტულ ჟანრულ ფერებშია წარმოდგენილი: თავადი კოწია, მამასახლისი და სხვები. თავიდათავი კი რუსული იმპერიული ძაღლის წარმომადგენელი მაზრის უფროსი გრენგოლმია – „ხენწიფის ტოლი კაცი“, „ჩინ-ტემლაკებით შორთული“, დაწინაურებული ყოფილი ჟანდარმი; ის მარიონეტებით მართავს მასთან საქმეზე მისულ ხალხს. ნიშანდობლივია, ახლადდანიშნული „მოამაგე“ ხალხის ჭირ-ვარამით „დაინტერესებასაც“ ვერ ასწრებს, რომ ის სხვა მაზრაში გადაჰყავთ: ამრიგად, სოფლის „ინტელიგენციის“ საკუთარი გამორჩენისათვისაც კი ღვაწლი და მამასახლისის მლიქვნელური მიმართვა („მეუფეო, გვიპყარ და გემართე“) უშედეგო აღმოჩნდა.

დასცინის დრამატურგი „ახალი თაობის“ წარმომადგენლებსაც – ადიოს, ფაციას და „სოციალისტ“ კარლო ვაყუტაძეს (მარქსის ტომებთან გულჩა-

ხუტებული რომ დადის), რომელიც „დაჭკვიანებული“ და მოთინიერებულა ამ ციხის შემდეგ, რომლის კედლებიც „ზურგიით ალესის“.

დაუნდობლადაა მოხაზული თავადანზაურობა – ეს ჯორზე შემჯდარი, სხვისი სადილების დაუპატიჟებელი სტუმარი თავადი კოწია და „დიდი ვახტანგის ჩამომავალი“ თავადი გორგასლანიანი – ტაქიმახსხარა მაზრის უფროსის „კარზე“.

მაფრად ჟღერს ეროვნული ღირსების დაკნინების მოტივი ამ გადაგვარებულ ყველა სოციალური წრის წარმომადგენელთა დახასიათებაში.

იღურ-მხატვრული განვითარების თვალსაზრისით, კომპოზიცია, როგორც ანდრეევის პიესაში, ასევე დადიანის კომედიაში (ჟანრობრივი სხვაობის მიუხედავად), საინტერესოდ ემსგავსება ერთმანეთს: მოქმედების ხილული, პირველი პლანი სიუჟეტურ კულმინაციას აღწევს და კვანძი იხსნება, მაგრამ გამოკეტილი სახით ავტორის იდეა დასკვნით სცენებში ჟღერს და ფინალური რეპლიკები ეხმიანება ჩეხოვისეულ ღირიულ ჟღერადობას, როცა „ქვედინება“ ნაკლებად შეფარულა: ანდრეევთან, მიუხედავად ტრაგიკული მოვლენებისა, დიდი ნათელი იმედებით გამსჭვალული, ხოლო დადიანთან აგრაფინას ბოლო, უზომოდ ნაღვლიანი სიტყვებით კომედიისა, როგორც სიცილს შეფარული სამყაროსთვის უხილავი ცრემლები“ („Коль смех сквозь невидимые миру слезы“).

ბუნების სიოხვის სათოზე დაბადეობა

გეხასიმე თიხცხადავა



ჩემს წინ 1979 წელს დაწერილი დღიურებია. მომაქვს ამ წლის 14 აგვისტოს ქობულეთის სანატორიუმ „საქართველოში“ დაწერილი დღიურის ამონარიდი (მკითხველს ვთხოვ გამოიჩინოს სულგრძელობა და მაპატიოს ის ნაკლოვანებანი, რომელიც ახლავს, საერთოდ, დღიურებს, და, ალბათ, ამასაც. მე მაშინ, ფიქრადაც არ მომსვლია, რომ მას გამოვაქვეყნებდი, თორემ, სულ სხვანაირად დავწერდი. ვწერდი ჩემთვის, ჩემი ოჯახის წევრებისა და მეგობრებისათვის. გ.ფ.)

„დილით ცოტა ვიმუშავე წლიურ სამეცნიერო თემაზე. ზღვაში ვერ ვიცურავ, რადგან ღელავდა. საუზმის შემდეგ ეროსი მანჯგალაქემ წაგვიყვანა ვასო კივანძე და მე ნატანებში. მგერამ სანამ გავემგზავრებოდი,

მოხდა მეტად საყურადღებო ამბავი, რაც არასდროს დამავიწყდება.

ეროსის მანქანა ჩვენი სანატორიუმიდან ცოტა მოშორებით, დაახლოებით 300 მეტრის მანძილზე, კერძო გარაჟში დაუყენებია. ჩვენ სამივენი ფეხით წავედით ნულა. როდესაც იმ ეზოში შევედით, სადაც გარაჟი იდგა და მისი კარების გაღება დაიწყო, მე ხმაშაღლა ჩავილაპარაკე: „რა შორს დაუყენებია მანქანა?“. იგი ნახევრად ჩემსკენ მობრუნდა და სიცილით თქვა: „საუზმის შემდეგ ცოტა ფეხით გავლა არ ვაწყენს, ბატონო გერასიმე, მით უმეტეს, რომ ცოტა წინაში მოიმატე“. ამ დროს ეზოში სამი ქალბატონი და ერთი პატარა გოგონა გამოჩნდნენ, ალბათ, ზღვიდან მოდიოდნენ, მოკლე გზით სახლში ბრუნდებოდნენ. ეროსის ხმა რომ გაიგონეს, შეჩერდნენ.

„- უი, შეხედეთ, ჩვენი შესანიშნავი მსახიობი...“ - თქვა ერთმა მათგანმა. ყველანი სიხარულით უყურებდნენ ეროსის და რაღაცას ჩურჩულდებდნენ...

- თუ ასე გიყვართ, იგი, რატომ ახდევინებთ, ქობულეთელები ამდენ ფულს გარაჟში მანქანის დაყენებისათვის, - ღიმილით ეუსაყვედურე მათ.

- ჩვენ, სამწუხაროდ, აქაურები არა ვართ. სირცხვილია, მას ფულს რომ ახდევინებენ. აი, ჩვენიან თუ ჩამოვა, სოფელ ბახვში, მთელ მეორე სართულს დაუთმობთ, უფასოდ, სმაჭამასაც არ მოვაკლებთ, - შემეპასუხა ერთი მათგანი, შედარებით ხნიერი.

- მაშ, ასე უყვართ გურულებს, ეროსი მანჯგალაქემ, არა? - განვაგრძე მე.

- ვის არ უყვართ, იგი, ბატონო? იგი ყველგან უყვართ, - ჩაერია საუბარში მეორე ქალბატონი.

ამასობაში ბ-ნ ეროსის გარაჟის კარები გაუღო და წელში გამართული, - კარების საყუცი დაბლა იყო და იგი მოხრილი წვალობდა გაღებას, - ქალბატონებისაკენ მობრუნდა, ვასოსა და ჩემსკენ ხელები გამოიშვირა,

და უთხრა:

- ამგენს მაინც ვერაფერს გააგებინებთ, ჩემუხ სიტყვას არ ამბობენ და არაფერს წერენ, - უთხრა ქალბატონებს ღიმილით ეროსიმ.

- როგორ თუ არ ვწერთ. ჯერ „ახალგაზრდა კომუნისტები“, ხოლო შემდეგ „კომუნისტები“ მუშაობისას შენს ყოველ თამაშს თეატრის სცენასა თუ კინოში გაუშუქებლად არ ვტოვებდით. ნუ იქნები უმადური“ - ეუბასუხე ეროსის.

- კარგი, კარგი, ჩემო გერა, გული ნუ მოგივა, შენ ხომ გულის ტკივილს უწივიხარ, - თქვა მან, „ნივას“ კარი გააღო და ვასო და მე მანქანაში მიგვიპატივა.

გურულები, ბატონ ეროსისთან შეხვედრით უადრესად გახარებულები, ხელების ქნევით დაგვეშვიდობენ და ბედნიერი მგზავრობა გვიხურავს. ჩვენ სამივენი მანქანაში ჩავჯექით და კურსი ნატანებისაკენ ავიღეთ.

პროფ. ვ. კენაძე და მე აქ აღწერილ ფაქტზე დიდხანს ვსაუბრობდით მანქანაში. ბნი ეროსი კი დუმდა... შემდეგმაც ბეერჯერ შევხებდით ჩვენს საუბრებში ამ ამბავს - დიდი მსახიობისადმი ხალხის სიყვარულის გამოვლინების დემონსტრაციას.

ნატანების მალაზიებში შევედით. რაც გვიწოდდა ვერ ვიყავით. წავედით ქობულეთის ბაზარში, იქ ხილი ვიყავით და დაებრუნდით „საქართველოში“.

23 აგვისტოს ეროსიმ საუბრის შემდეგ მანქანა გარაჟიდან გამოიყვანა და სანატორიუმის წინ, ჭიშკართან დააყენა. იგი ვანში უნდა წასულიყო, სადაც მიპატივებული ჰყავდათ მის თაყვანისმცემებს. ჭიშკართან ეროსის რამდენიმე მეგობარი შევევრებით მის გასაცილებლად. იგი მომიახლოვდა და მთხოვა, მასთან ერთად წავსულიყავი ვანში.

- ისეთ დროს გავატარებინებ, რომ შენს სიცოცხლეში არ დაგაეწყვება, - მითხრა მან.

მე უარი ეუთხარა.

- ეგ არის, თბილისში მოცემული პირობის შესრულება? - უკმაყოფილოდ ჩაილაპა-

რაკა ეროსიმ.

რა პირობაზე იყო ლაპარაკი, რომელზედაც ეროსიმ მეორეჯერ ჩამომიგლო საუბარია? ორიოდე სიტყვა ამის შესახებ:

იმავე წლის ივლისში ეროსიმ შეეხვედა თბილისის სამკურნალო კომბინატში. გამოირყვა, რომ ჩვენ ორივენი ერთნაირი საქმისათვის მოვსულვართ აქ - ქობულეთის სანატორიუმში წასასვლელი საგზურებისათვის საჭირო დოკუმენტები „სამკურნალო რუკები“ უნდა შეგვეკვსო. უხომოდ გამიხარდა, როდესაც შევიტყვე, რომ აგვისტოს თვეს მასთან ერთად გავატარებდი ქობულეთში.

- მეც ძალიან მიხარია... მხოლოდ ერთი პირობა უნდა მომცე და შემისრულო - მითხრა მან.

- თანახმა ვარ, რაც უნდა იყოს, შევასრულებ, - ეუბასუხე მე.

- რა და, სადაც მე წაველ სტუმრად, შენც ჩემთან ერთად უნდა წამოხვიდე და „ნუნუაც“ მივირთვათ.

- ღვინის დაღვევაზე რა მოგახსენო, შენსათვის ღვინის დამღვევი საქართველოში კაცი არ მეგულება. ამის იმედს ვერ მოგცემ. რაც შეეხება წამოსვლას, ყველგან წამოგვყვები, თუ შენს მასპინძლებს ამის სურვილი ექნებათ...

- ჯავრი ნუ გექნება, ყველგან ისე მიგიღებენ, როგორც შენ ხონში და მე სამტრედიანში გვლებულობენ, - თქვა ეროსიმ.

შევიანხმდით. ერთმანეთს დიდად კმაყოფიანი დავეშვიდობეთ.

...ქობულეთში პირობას პირნათლად ვასრულებდი. ახლა კი სიტყვა გაეტყუე. ვანში ვერ წავეყვი ნაღვლიანი თვალებით გაეცაილე, ბედნიერი მგზავრობა ეუსურვე...

შემდეგში გაგიფე, რომ ვანელების იგი ზღაპრულად მიუღიათ, რაც სახსებთ მოსალოდნელი იყო, სხვანაირად არც შეიძლება და ყოფილიყო.

...მართლაც, რომ ბუნების სიუხვის სათხე იყო დაბადებული ეროსი. უჭკნობი ტალანტის, რითაც იგი ემსახურებოდა თავის ერს და უშეზავთესი ადამიანური თვისებების გამო, მას ყველგან პატივს სცემდნენ, უსაზღვროდ უყვარდათ და ეთაყვანებოდნენ.

სპ 254/1



გარეგანი პირველ გვერდზე:

სცენა ს. ახმეტელის სახ. თბილისის დრამატული
თეატრის სპექტაკლიდან „ლალუტი“.

ეგა – ნ. ბურდული, რობერტი – ზაზა ქაშივაძე.

„თეატრი და ცხოვრება“

"ТЕАТР И ЖИЗНЬ" "Theater and life"

№1.

2000 წ.

ქვესტინმეგობერი მიოქანი ხათუნა წყლოსი

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თეაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 5. I 2000წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15. II 2000წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7.5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6.5.

ინდექსი 76143

ფაზი სახელმეკრულებო

რედაქციის მისამართი:

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

აიწყო და დაბადონდა გამომცემლობა „გლობალ-პრინტი“



ნანგრევთა შორის“.

დოყოლა — ზ. ცინცქილაძე, ჯავარა — ხ. იოსელიანი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

„ლალატი“.

ემა — ნ. ბურდული, ჯერი — გ. გორგასანიძე