

5-6

2005



თესტრი  
და  
ცხვრეები

# თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი  
გურამ გათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:  
დავით ანდლუაძე,  
მერაბ თავაძე,  
ვანო იანტაერიძე,  
გიგა ლორთქიფანიძე,  
სანდრო შრეველიშვილი,  
ქოტი ნინიაშვილი,  
ნანა ფაჩუაშვილი,  
ჯეირან ფაჩუაშვილი,  
გოგი ძავთარაძე,  
ალექსანდრე ძანთარია,  
იური ცანავა,  
გიორგი ცპითიშვილი,  
სოფიკო შინაურელი,  
ლევან წულაძე,  
დმიტრი ჯანიანი.

პასუხისმგებელი მდივანი  
ენო მახარაძე

5-6

2005

სქტუბერი

დეკემბერი

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

# შინაარსი



საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმი . . . . .	3
ალ. გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრი 160 წლისა . . . . .	9

## საპედაგოგო

ჯანსუღ ჩარკვიანი - გზა მართალთა . . . . .	13
ნოდარ გურაბანიძე - უკვდავი მოუზიკლი და უბერებელი რეჟისორი . . . . .	15
პასილ კიკნაძე - სობრძნის თანამედროვეობა . . . . .	16
ლევან ბერძენიშვილი - სიხარული და სიამოვნება . . . . .	17
ინო მატყვარიაძე - „დონ კისოტი არ მომეყვარა, მე დულცინეა მქვია!“ . . . . .	18
ინო სოფრია - „დონ კისოტიმის“ მნიშვნელობა საქართველოში (ინტერვიუ გიგა ლორთქიფანიძესთან) . . . . .	21
გიორგი ჩართოლაძე - ალუბლის ბაღი უნდა გაიჩეხოს . . . . .	24
ლავა ჩხარტიშვილი - უსიყვარულობის გასაჭირი . . . . .	30
გურამ ბათიაშვილი - ქართული თეატრი ვაშინგტონში . . . . .	33
დავით გუგუზია - ფილმი-სპექტაკლი? არა, ფილმი სპექტაკლისა და თეატრზე . . . . .	38

## იუბილე

კოტე ნინიაშვილი - ნამდვილი რუსი არისტოკრატი . . . . .	43
მერაბ აბულაძე - ოური ცანავა - 75 . . . . .	45

## თეორია

მანანა გურაბანიძე - რეჟისორული კონცეფციები და „სამეულის“ სცენოგრაფია . . . . .	49
მანანა ტურიაშვილი - მიხეილ თუმანიშვილი სიცოცხლის საზრისის ძიებაში . . . . .	58
ლევან ხაბაშვილი - გურჯაველი და ხელოვნება . . . . .	64
გურამ ბათიაშვილი - ნოდარი . . . . .	71

## მეგზარეობი

ნოდარ გურაბანიძე - ჩემი ცხოვრების თეატრი . . . . .	73
ინო ჩხიკვიანი - სანამ მეგზარები დასრულდებოდეს . . . . .	84
მანანა ტურიაშვილი - ახალი კავშირის პრეზენტაცია . . . . .	87

# საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმი

12 დეკემბერს გაიმართა საქართველოს შემოქმედებითი კავშირი – თეატრალური საზოგადოების პლენუმი, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა სმოს თაემჯდომარემ გიგა ლორთქიფანიძემ. პლენუმის დღის წესრიგში იდგა სამი საკითხი: I. ქართული თეატრის დღის – 14 იანვრის აღნიშვნა; II. სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო დრამატული ქართული თეატრის 120 წლისთავი და III. ქართული თეატრის მდგომარეობა.

## გ. ლორთქიფანიძემ თქვა:

– ქართული თეატრის დღე ყოველწლიურად აღინიშნება საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში. წელს გადავწყვიტეთ ეს დღესასწაული ჩატარდეს დედაქალაქში. ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირექტორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის დავით საყვარელიძის წინადადებით, საოპერო თეატრში. სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის არსებობის 120 წლისთავი მნიშვნელოვანი თარიღია. წლებანდელი ქართული თეატრის დღე მთლიანად უნდა მიეძღვნას ამ თეატრის იუბილეს და გაიმართოს ოპერისა და ბალეტის თეატრში, რაც სერიოზული შემოქმედებითი ფაქტი იქნება ქვეყნის დღევანდელ ცხოვრებაში. გ. ლორთქიფანიძის ეს წინადადება პლენუმის მიერ ერთხმად იქნა მიღებული.

შესამე საკითხი ეხებოდა თეატრის შესახებ კანონის პროექტსა და მასთან დაკავშირებით კანონის ახალ პროექტში გათვალისწინებულ ცვლილებებს.

ამ საკითხზე პლენუმის წინაშე ვრცელი მოხსენებით გამოვიდა საქართველოს პარლამენტის კულტურის, განათლებისა და მეცნიერების კომიტეტის თავმჯდომარე ნოდარ გრიგალაშვილი, კამათში მონაწილეობდნენ რეჟისორები: დავით საყვარელიძე, კოტე აბაშიძე, დავით ანდლულაძე, ლილი იოსელიანი, გოგი ქავთარაძე, სანდრო მრევლიშვილი, თეატრალური საზოგადოების აჭარის განყოფილების ხელმძღვანელი ნოდარ აკოპიძე, თეატრმოცოდნე ნათელა არველაძე, კულტურის მუშაკთა პროფკავშირის ხელ-

მძღვანელი ციცი ჯავარიძე. მათ ისაუბრეს თეატრში პირველი პირის პასუხისმგებლობის და თეატრის დაფინანსების ფორმების შესახებ.

**ნოდარ გრიგალაშვილი:** – მსურს მოგახსენოთ თეატრის შესახებ კანონის პროექტის არსებით მხარეზე. ვინაიდან კანონი ჯერ არ არის გატანილი პლენარულ სხდომაზე, მასზე სამუშაო ჯერ კიდევ ჩასატარებელია. კანონის მიხედვით, ინიშნება მმართველი და თუ სიტყვა – მმართველი ყურს ჭრის, არ გამოვიცხავთ შეიცვალოს და ენოდოს დირექტორი, მაგრამ ის, რომ იგი ჩაერიოს შემოქმედებით საქითებაში, ამავე კანონით გამოიცხადება. ვინაიდან სამხატვრო ხელმძღვანელი ინიშნება კულტურის სამინისტროს მიერ, ისევე როგორც დირექტორი.

**გ. ლორთქიფანიძე:** პროექტში ეს არ წერია, პროექტის მიხედვით სამხატვრო ხელმძღვანელი ინიშნება მმართველის წარდგინებით. ასეთ ფორმულირებაზე ჩვენც თანახმა ვართ.

**ნ. გრიგალაშვილი:** კანონში გარკვევით ჩაინერება, რომ დირექტორს არავითარ შემთხვევაში არა აქვს შემოქმედებით მუშაობაში ჩარევის უფლება. როცა წინა კანონი მიიღეთ, მაშინ არ არსებობდა კანონი საჯარო პირის შესახებ. ამიტომ თქვენ ვალდებული იყავით ჩამოგენერთ თეატრის ტიპები. ამჟამად ნებისმიერ პიროვნებას შეუძლია დაფუძნოს თეატრი. კანონით ამის უფლების მიცემა საჭირო არ არის. აქედან გამომდინარე, თეატრის ტიპების ჩამოწერა ამ კანონში საჭირო არ არის. რაც შეეხება ამ კანონის კონცეფციას სახელმწიფო თეატრთან დაკავშირებით: სახელმწიფოს სწორდება ერთი პასუხისმგებელი პირი, რომელიც წარმოადგენს თეატრს მასთან ურთიერთობაში. ეს იქნება დირექტორი. იგი შეიძლება არ იყოს ცნობილი პიროვნება და ჩვენ არ ვეძებთ დირექტორში დიდ შემოქმედს. ჩვენ გვჭირდება დირექტორი, რომელიც პასუხისმგებელი იქნება მხოლოდ ფინანსებზე. აი, ეს არის მთელი არსი ანუ კანონისა. რამდენადაც ვიცო, არის თეატრები, სადაც მთავარ რეჟისორს, ან სამხატვრო ხელმძღვანელს შეუძლია განაწარგოს ფინანსები.

ასეთ შემთხვევაში მთავარი რევისორი გადავა დირექტორად, თუ მას შეუძლია ორივე საქმის შეთავსება, ის იქნება დირექტორი, მაგრამ ის-მის შეკითხვა, თუ თქვენ ხართ დიდი შემოქმედი და გინდათ სპექტაკლის დადგმა, რატომ გონდათ მაინცდამაინც ფინანსების განკარგვა? გამეფუნულია ორი მხარე, არის შემოქმედებითი ცხოვრება და არის ფინანსების განკარგვა. (რეპლიკა: ყოველთვის სან იყო). რა თქმა უნდა. ახალი არაფერი გამოუგონიათ. მხოლოდ და მხოლოდ არის ის, რომ სახელმწიფოსთან პასუხისმგებელია ერთი პირი.

**ბ. ლორთქიფანიძე:** შემოქმედებით ორგანიზაციაში, რომელსაც თეატრი ჰქვია რატომ უნდა იყოს პირველი პირი ის, ვინც განკარგავს ფინანსებს? პირველი პირია ის, ვინც დგამს სპექტაკლს.

**გ. გრიგალაშვილი:** ჩვენ ვერ დავიბარებთ სამინისტროში რევისორს, არა გვაქვს ამის უფლება. რევისორის საქმეში სახელმწიფო არ ერევა. როგორი სპექტაკლი დადგას, ეს ჩვენი საქმე არ არის. ჩვენ დავიბარებთ დირექტორს, რომელიც არის პასუხისმგებელი პირი ფინანსურ საკითხებში ჩვენს წინაშე. ვინაიდან ყოველთვის ვერ კანონპროექტია და არ ჩამოყალიბებულა კანონად და თქვენ გაქვთ მასთან დაკავშირებით გარკვეული პოზიციები, გთხოვთ გამოგიგზავნოთ წერილობითი სახით, რათა გაავითვალისწინოთ ისინი. პარლამენტი არ არის ვალდებული ყველა წინადადება მიიღოს მხედველობაში, მაგრამ რასაც მივიწვევთ რომ დირექტორს, გაავითვალისწინებთ, მაგალითად, ახლავს გეთანხმებით, რომ თეატრის მმართველის ნო-რევეტორის შემოღებას შეიძლება ისეც დირექტორი სჯობდეს.

**ბ. ლორთქიფანიძე:** — ეს გამოიწვევს საუბედუროდ იმას, რომ ყველა მთავარი რევისორი იტყვის მე ვარ დირექტორიო, და ეს იქნება თეატრის დაღუპვა. ეს იმიტომ, რომ იგი ვერ აიტანს სამინისტროს მიერ გამოგზავნილ უცოდინარ კაცს ხელმძღვანელად. ეს ცუდ რადიკალზე მიანიშნებს. რაც დალუგავს გამოიწვევს და სათიკუნავ მივაქანებთ ჩვენ ამ სფეროს, უახლოეს მომავალში ვნახავთ, მაგრამ კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, ჩავდით კანონში, რომ შეუძლებელია მმართველი ანუ დირექტორი ჩვენი შემოქმედებით საქმიანობაში.

**გ. გრიგალაშვილი:** კიდევ ერთი მომენტი, რის შესახებაც მინდა მოგახსენოთ. არიან ხელოვანი, პროფინები, რომლებთანაც სახელმწიფოს ვერ ექნება ის დამოკიდებულება, ისეც ამ ხალხის პატივისცემის გამო, რა დამოკიდებულებაც ექნება მის მიერ დანიშნული დირექტორისადმი, რომელიც ფინანსებზე აგებს

პასუხს. ჩვენი კონცეფცია — პური გამოცდის მიხედვით. რევისორმა უნდა იმუშაოს სპექტაკლზე და ფინანსიტმა უნდა იმუშაოს ფინანსებზე ასეა ყველგან, მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში. მენეჯერ-დამფუძნებელი თვითონ იწვევს რევისორს. ის თვითონ არის ყველადრის ბატონ-პატრონი, აქ კი სახელმწიფოა მენეჯერი. აი, ეს არის განსხვავება. და კიდევ ვიმეორებ, ფინანსური პასუხისმგებელი ანაწილებს თანხებს, მას სხვა საქმე თეატრში არა აქვს.

ახლა მინდა გავაცნოთ, თუ როგორ აფინანსებს სახელმწიფო თეატრებს, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროს მიერ თეატრებისთვის გამოყოფილი ეს მონაცემები მილიონობით ლარში გამოიატება.

**ქ. თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დაფინანსება მილიონობით ლარში აი, ასე გამოიყურება:**

- 2003 წლის გეგმა: 1,193.5
- 2005 წლის გეგმა: 3,500.0
- 2006 წლის გეგმა: 3,750.0

**თბილისის მთავ რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრი:**

- 2003 წლის გეგმა: 400.0
- 2005 წლის გეგმა: 1,000.0
- 2006 წლის გეგმა: 2,000.0

**თბილისის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრი:**

- 2003 წლის გეგმა: 420.0
- 2005 წლის გეგმა: 436.3
- 2006 წლის გეგმა: 800.0

**გ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური თეატრი:**

- 2003 წლის გეგმა: 348.0
- 2005 წლის გეგმა: 245.0
- 2006 წლის გეგმა: 450.0

**ცხინვალის ივანე მაჩაბლის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი:**

- 2003 წლის გეგმა: 64.0
- 2005 წლის გეგმა: 59.0
- 2006 წლის გეგმა: 80.0

**მესხეთის (ახალციხის) სახელმწიფო დრამატული თეატრი:**

- 2003 წლის გეგმა: 72.1
- 2005 წლის გეგმა: 62.0
- 2006 წლის გეგმა: 80.0

**თბილისის ნოდარ დუმბაძის სახელობის სახელმწიფო ცენტრალური საბავშვო თეატრი:**

- 2003 წლის გეგმა: —
- 2005 წლის გეგმა: 62.0
- 2006 წლის გეგმა: 80.0

თბილისის პეტროს ადამიანის სახელობის სომ-  
ხური სახელმწიფო დრამატული თეატრი:

- 2003 წლის გეგმა: -
- 2005 წლის გეგმა: 95.0
- 2006 წლის გეგმა: 95.0

თბილისის აზერბაიჯანული სახელმწიფო დრა-  
მატული თეატრი:

- 2003 წლის გეგმა: -
- 2005 წლის გეგმა: 95.0
- 2006 წლის გეგმა: 95.0

ამით მე იმის თქმა მინდა, რომ ჩვენი ქვეყა-  
ნას არ აქვს იმდენი საშუალება, რომ დააფი-  
ნანსოს ყველა თეატრალური კოლექტივი. კო-  
მუნისტურ საზოგადოებაში სხვა ფუნქცია  
არსებობდა. კარგად მახსოვს, რომ ბიუჯეტის  
აუთვისებლობის გამო მასზე პასუხისმგებელს  
ასამართლებდნენ. დღეს ფული ჩვენი უნდა ეო-  
შოვით და ჩვენვე უნდა გავანაწილოთ. თა-  
ნსები, რაც დღეს არის გამოყოფილი ბევრად  
მეტია, ვიდრე 2003 წელს იყო. თქვენი საუბარი  
იმზე, რომ თეატრში უბედურება ხდება სახე-  
ლმწიფოდან გამომდინარე, არ არის სწორი.  
სახელმწიფოდან გამომდინარე უბედურება არ

ხდება. ამ ქვეყნიდან გამომდინარე, მთელი  
ჩვენი ბიუჯეტი 3 მილიარდია, რომელიც სამი  
წლის წინ 750 მილიონი იყო. ამიტომ განზი-  
ლების და პრიორიტეტების შერჩევის თვალსა-  
ზრისით, სწორედ ის თეატრებია შერჩეული,  
რომელიც უნდა იყოს შერჩეული და დაფინან-  
სებაც აშკარად გაზრდილია. ასე რომ, რო-  
გორც კომიტეტის თავმჯდომარე და ამ ხელი-  
სუფლების წარმომადგენელი, ვთვლი, რომ სა-  
ბოლოდ არაფერი გვაქვს, მაგრამ იმასთან და-  
კავშირებით, რომ თითოეული ნაბიჯი უნდა  
გადაიდგას იმ ხალხთან შეთანხმებით, ვისაც ეს  
კანონი ეხება, აბსოლუტურად გეთანხმებით.

პლენუმზე ითქვა იმის თაობაზე, რომ საქა-  
რთველის კულტურის, ძველთა დაცვისა და  
სპორტის სამინისტრო წესდების პროექტზე  
მუშაობისას არ დაინტერესდა თეატრალური  
საზოგადოების აზრით, არც მიიწვია იგი, ბ-ნმა  
ნ. გრიგალაშვილმა გამოთქმული საყვედური  
სამართლიანად მიიჩნია. ჯ. ჩარკვიანის აზრით,  
პროცედურები პარლამენტისა და თეატრალური  
საზოგადოებისა არ ემიჯნებიან ერთმანეთს და  
ერთობლივი მუშაობის პროცესში კარგ წესდე-  
ბას მივიღებთ.

F9595

## „თეატრი და ცხოვრების“ თანამშრომლებმა სთხოვეს ქართული თეატრის მოღვაწეებს გამოეთქვათ თავიანთი მოსაზრება თეატრის შესახებ კანონის პროექტის თაობაზე

გიბა ლორთქიფანიძე (საქართველოს შემოქმედებითი კავშირი – თეატრალური საზოგა-  
დოების თავმჯდომარე):

– თეატრის შესახებ ჩვენი ძველი კანონის მიხედვით თეატრში პირველი პირი იყო სამხა-  
ტერო ხელმძღვანელი. დღეს ახალი წესდების პროექტის მიხედვით პირველი პირი უნდა იყოს  
დირექტორი. მინდა შევეკითხო ყველას, ვისაც აინტერესებს თეატრის ბედი და იცნობს თე-  
ატრის ისტორიას, ხომ არ ახსოვთ, ვინ იყო მაგალითად, კოტე მარჯანიშვილის თეატრის დი-  
რექტორი, ან სანდრო ამბულაძის ან თუ გინდ შეიერხოლდის, გნებავთ სტანისლავსკის... მო-  
მდევნო თაობის წარმომადგენლებზეც ვიკითხავ. იცის ვინემ, ვინ იყო ტოვსტროპოვის დირე-  
ქტორი, ან კიდევ ეფრემოვის დირექტორი, სოფრემენიკი? ან ვინ არის პიტერ ბრუკლის ან  
შტაინის დირექტორი დღეს?

რა თქმა უნდა, თეატრში პირველი პირი არის სამხატვრო ხელმძღვანელი, რომელიც წყვეტს  
თეატრის რეპერტუარს და მის შემოქმედებით ცხოვრებასთან დაკავშირებულ ყველა საკითხს.  
ასევე მნიშვნელოვანი ფიგურაა სამხატვრო ხელმძღვანელის მიერ მოყვანილი მისივე თანამოაზრე

ს ა შ ა რ თ ვ ე ლ ო ს  
ა ა რ ლ ა ვ ა ნ ი შ ვ ი ს  
მ რ ო ვ ნ ე უ ლ ი  
გ ი ბ ლ ი ო თ ე ქ ა

5 „თავისუფალი საქართველო“ № 5-6



ფინანსისტი, დირექტორ-მენეჯერი, რომელიც პასუხისმგებელია წარმართოს თეატრის ადმინისტრაციულ-ფინანსური საქმიანობა. პირველი პირი უსათუად უნდა იყოს შემოქმედი, სტრუქტურითა იქნება იგი რეჟისორი, თუ მსახიობი.

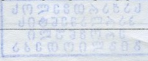
ბოლშევიკების დროს თეატრში არსებობდა კომისიის თანამდებობა, რომელზეც ინიშნებოდა მწვლეური, ჯარისკაცი, რევოლუციონერი, პარტიული მუშაკი და ა.შ. მაგრამ გავიდა ხანი და ბოლშევიკები მიხდნენ, რომ თეატრის სათავეში უნდა ყოფილიყო შემოქმედი და, აქედან გამომდინარე, დიდი მნიშვნელობა მიანიჭეს მთავარ რეჟისორსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს, მაგრამ ტრადიციულად, და ამას შეე მოვესწარი, მაინც დირექტორი იყო პირველი პირი. მაგალითად, მთავარი რეჟისორები იყვნენ: ყუშიტაშვილი, ტაბლიაშვილი, ალექსიძე, ხოლო დირექტორები: - გვინიძე - მარჯანიშვილის თეატრში, მურღულია - გრიბოედოვის თეატრში, კანდელაკი - რუსთაველის თეატრში და პორველი პირებიც ისინი იყვნენ ვინაიდან, დირექტორები თავმჯდომარეობდნენ სამხატვრო საბჭოს, განაგებდნენ ფინანსებს, ხელს აწერდნენ პიესის ჩაშვებაზე და ეს ტრადიციაც გრძელდებოდა, თუმცა, უკვე შეფარულად, მაგრამ კომუნისტური წყობის ბოლო პერიოდში აღდგა ძველი ტრადიცია და სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო თეატრის ხელმძღვანელი და ბევრ თეატრში არც იყო დირექტორი - მის ნაცვლად შემოიღეს დირექტორ-განმარტულელის თანამდებობა, რომელიც განაგებდა ფინანსებს, ეკონომიკას, ზედამხედველობას სამაქრობის მუშაობას, დეკორაციების დამზადებას და ა.შ. რაც, ჩემი აზრით, არ იყო სწორი. პიროვნება, რომელსაც დღეს კულტურის სამინისტროს ინტენდანტს უწოდებს, ადვილად დასამორჩილებელია. ეს კი ფაქტობრივად ნიშნავს ცენზურის შემოღებას თეატრში, რადგანაც იგი განასწავლავს, რა დაიდგას და რა არა, როგორი ხასიათის უნდა იყოს პიესა ან სპექტაკლი და ა.შ. ვფიქრობ, ეს უკან გადადგმული ნაბიჯია და არ შეეფერება დამოუკიდებელ, თავისუფალ და ცივილიზებულ ქვეყანას. წარმოუდგენელია, ვიღაც იყოს პიტერ ბრუკის უფროსი მისსავე თეატრში. რობერტ სტურუამ სწორად თქვა ერთ-ერთ სატელევიზიო გამოსვლაში, დაახლოებით 52 თეატრია დღეს საქართველოში და სად არის ისეთი 52 ადამიანი, რომელიც კარგად ერკვეოდას ხელოვნებაშიც და ფინანსებშიცო. შეუძლებელია სამხატვრო ხელმძღვანელი პასუხისმგებელი იყოს ფინანსებზე. სხვა საკითხია ის, რომ თეატრები სახელმწიფოდ და ერთ ან, უკეთეს შემთხვევაში, ორ სპექტაკლს დგამენ სეზონში. აქ რა თქმა უნდა, საჭიროა პიროვნება, რომელიც იტყვის, რომ სეზონში უნდა დაიდგას სულ მცირე ოთხი სპექტაკლი მაინც, უკეთესია რომ მოხდეს მყურებელთა ორგანიზება. დღევანდელ საზარო ეკონომიკის პირობებში მე მომხრე ვარ დირექტორის ფუნქციების გაზრდისა, რომელიც განაგებს ფინანსებსა და ეკონომიკას, მაგრამ იგი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა იყოს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი. ეს არის მთავარი.

მეორე საკითხი გახლავთ საქართველოს თეატრების, ყოველ შემთხვევაში, საქალაქო თეატრების პროგრამული დაფინანსება, რაც ნიშნავს თეატრში არსებულ მუდმივმოქმედი კოლექტივების, ჩამოყალიბებული მსოფლმშედეგლობის დასების მონაპოვარის მოსაპობას, და მოხდება ის, რომ ვიღაცის პროექტს მიიღებენ და დააფინანსებენ, ვიღაცისას - არა. ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს გარკვეული სახის ცენზურასთან. რაც გულისხმობს, რომ ქალაქის თუ რაიონის ხელმძღვანელობამ უნდა გადაწყვიტოს, დააფინანსოს თუ არა ესა თუ ის სპექტაკლი. ეს, ვფიქრობ, საგრძნობლად უკან დასწევს თეატრალური ხელოვნების განვითარებას საქართველოში. ამიტომ სანამ შეგვენებს ძალა და უნარი, უნდა შევებრძლოთ ამას.

**აპოკალიფსის პარანაშვილი (ალ. გრიბოედოვის სახ. რუსული სახელმწიფო თეატრის მთ. რეჟისორი):**

- თეატრის შესახებ წარმოდგენილი პროექტი არ არის ბოლომდე ჩამოყალიბებული და აქედან გამომდინარე, ძნელია მის საბოლოო სახეზე საუბარი, თუმცა, ეს არ გამოირიცხავს გარკვეული მოსაზრებების გამოთქმის შესაძლებლობას. კულტურის სამინისტრო მართებულად მიიჩნევს, რომ თეატრთან ხელშეკრულების დადებისას მას საქმე უნდა ჰქონდეს ერთ პიროვნებასთან და არა ორთან. ერთმა ადამიანმა უნდა აიღოს თავის თავზე თეატრის ხელმძღვანელობის პასუხისმგებლობა, ასეთი პიროვნება შეიძლება იყოს რეჟისორი ანუ ხელოვანი ადამიანი, რომელიც შეითავსებს დირექტორის ფუნქციებს. არ შეიძლება რეჟისორისა და დირექტორის ერთმანეთისგან გამიჯვნა. თუ რუსთაველის თეატრში სამხატვრო ხელმძღვანელი რობერტ

თ. აპოკალიფსის პარანაშვილი № 5-6



სტურუა, ჭიათურის თეატრში, სადაც არ არის ასეთი სამხატვრო ხელმძღვანელი და რეჟისორი, არის შესანიშნავი პიროვნება ნანა წერეთელი, და მას შეუძლია თეატრის ხელმძღვანელობა. ამიტომ კანონში ორივე ეს მომენტი უნდა იქნას გათვალისწინებული. ახლა რაც შეეხება იმას, თუ რა ენოდოს ამ თანამდებობას, მე კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ უცხოური სახელწოდებების — მაგალითად ინტენდანტის შემოტანისა ხმარებაში. თეატრის ხელმძღვანელს ვერც დირექტორის ვუნოდებთ, ვინაიდან, ჩემი აზრით, როცა საქმე გვაქვს დიდ ხელოვანთან, ცუდად უღერს — რუსთაველის თეატრის დირექტორი — რობერტ სტურუა. უმჯობესია ენოდოს — თეატრის ხელმძღვანელი და კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც დღეს შაველობის საგანია. გადამწყვეტილია გაუქმდეს თეატრის აკადემიურობის სტატუსი. მცდარია იმ ადამიანთა მონაზრება, რომლებიც თვლიან, რომ ეს საბჭოური გადმონაშთია. მსოფლიოს უამრავ ქვეყანაში შეხედებით ამ და მსგავსი სტატუსის მქონე თეატრებს. პირიქით, თეატრებს სწორედაც უნდა ენიჭებოდეს ასეთი სტატუსი. ეს ერთგვარი სტიმული, დაფასება, აღიარებაა მათი მრავალწლიანი მოღვაწეობისა, ამიტომ მისი გაუქმება უმართებულოა და არაფრის მომტანი. ვერავინ წაართმევს ვერც რუსთაველის და ვერც მარჯანიშვილის თეატრებს ამ ნოდებას. ხალხს მეხსიერებაში ისინი მუდამ იქნებიან აკადემიური თეატრები. თეატრის ხელმძღვანელები აფიშავენც კი დაანერგენ — აკადემიური თეატრი — იმისდა მიუხედავად, აიკრძალება მისი ასე მოხსენიება თუ არა. არ შეიძლება რუსთაველის თეატრი და თეატრალური სარდაფი ან თავისუფალი თეატრი ერთი და იგივე სტატუსსა იყოს. ამას ვამბობ მე, ამ ორივე თეატრის დამაარსებელი. რუსთაველის თეატრი არის ერთი და ჩენი ქვეყნის თეატრალური ხელოვნების ეტალონი, ნამდვილი აკადემია, ქართული თეატრის სახე და სიამავე და, ისევე ვიმეორებ, არ შეიძლება მისი სხვა თეატრებთან გაიგივება.

### მერაბ მხაშვილი (სამეფო უბნის თეატრის დირექტორი):

— თეატრის შესახებ კანონის ახალი პროექტი ეხება მხოლოდ სახელმწიფო თეატრებს, თუმცა, რესპუბლიკაში მათ გვერდით სხვა თეატრებიც არსებობენ. ესენია: კერძო, მუნიციპალური და რეგიონალური თეატრები. კანონში არაფერია ნათქვამი იმის თაობაზე, აქვთ მათ არსებობის უფლება თუ არა. მოსაზრება, რომ უნდა გაუქმდეს სახელწოდება აკადემიური თეატრი, მართებულია. რითი განსხვავდება აკადემიური თეატრი სხვა თეატრისგან? — არაფრით. თეატრი თეატრია. აქ მე ვერანაირ პრობლემას ვერ ვხედავ. ასევე უნდა გაუქმდეს სახალხო არტისტის ნოდებაც. ჩემი აზრით, ეს სრულიად ზედმეტია. იმასთან დაკავშირებით, თუ ვინ იქნება პირველი პირი თეატრში — შემოქმედი თუ ფინანსისტი, გარკვეული აზრი მაქვს. პირველ რიგში უნდა გაირკვეს საერთოდ რა მიმართულებაა ორგანიზმია თეატრი — შემოქმედებითი თუ ფინანსური და აგრეთვე რა არის მთავარი — ბიუჯეტი თუ სხვა რამ. დასაფიქრებელია, არსებობენ კი ისეთი ადამიანები სახელმწიფო თეატრებში, რომლებიც წარმართავენ შემოქმედებით მუშაობას, შეარჩევენ რეჟისორებს, რეჟერტურას და ამავე დროს გაუძღვებიან ფინანსურ მხარედაც? კომუნისტურ საზოგადოებაში ასეთი პიროვნებები იყვნენ კომისრები. მაგალითად, კომისარი კულტურის დარგში იყო პარტიული მუშაკი, რომელიც მუშაობდა პარტიული ხაზით და ავეთებდა იმას, რაც მას სჭირდებოდა. დღეს აქ საუბარია საკითხისადმი მიდგომაზე, რაც, ჩემი აზრით, არ არის სწორი. გამოსავალი მხოლოდ შეცვლაში დაინახო, რა თქმა უნდა, არ არის მიზანშეწონილი. ის, რომ გულს გადააკეთო ქართული თეატრის მონაპოვარი და მთარგო გარკვეულ პიროვნებებს, დაუშვებელია. ერთი ამ ორი რეჟისორი თუ მოიძებნება თეატრში ისეთი, რომელიც დირექტორის თანამდებობასაც შეითავსებს. ამის მაგალითია რეჟისორი დათო საყვარელიძე ოპერისა და ბალეტის თეატრში, რომელიც არჩევს რეჟერტურას, დგამს სპექტაკლებს და ამავე დროს არის დირექტორიც, საბედნიეროდ, იგი ჩინებულად ერკვევა ფინანსურ საკითხებში, მაგრამ ასეთი შემთხვევა იშვიათია. განა შეიძლება ფინანსები მიანდო რობერტ სტურუას, რომელიც თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობით შორს დგას ამისგან?

დღეს თეატრში რეფორმა კი არ მიმდინარეობს, არამედ ნგრევა, ვინაიდან კანონი თეატრის შესახებ, რომელიც რესპუბლიკამ მიიღო და ის შემოთავაზება, რომელსაც მერია იძლევა თბილისის თეატრებთან მიმართებაში, სრულიად გაუგებარია. კონკრეტულად რისი გაცეობა სურს კულტურის სამინისტროს თეატრში, კანონში არ არის მითითებული. ყველაფერი, რაც იქ არის მოცემული, ბუნდოვანია.



როგორც უკვე აღვნიშნე, კანონში არაფერია ნათქვამი რეგიონალურ თეატრებზე და შესაბამისად არც მათ დაფინანსებზე. არადა, არ არსებობს მსოფლიოში თეატრი დაფინანსების გარეშე. როცა ამბობენ, რომ გარკვეული თეატრები მართო საკუთარი ხარჯებით ცხოვრობენ, მტკნარი სიცრუეა. თეატრს უამრავი ინვესტიცია აქვს სხვადასხვა ორგანიზაციიდან, მათ შორის მერიიდანაც.

და ბოლოს, ყველაზე ღირებული დღეს საქართველოში ქართული ხელოვნებაა. თუ ჩვენ არ გავუფრთხილებით, ზიანს მივაყენებთ ან უარს ვიტყვით მასზე, სავალალო მდგომარეობაში აღმოვჩნდებით, და კიდევ ის ფაქტი, რომ დღეს ყველაზე დაუცველი ხელოვნების მუშაკები — მსახიობები და რეჟისორები არიან, დამლუპველია ქართული თეატრისთვის.

### გიორგი მარგველაშვილი (მ. თუმანიშვილის სახ. კინოსახიობთა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი):

ცვლილება თეატრის ადრინდელ კანონთან მიმართებით პრინციპული და დროულია. ეს კანონი შეიქმნა რამდენიმე წლის წინ. მაშინდელმა რეალობამ აუცილებელი გახადა მსგავსი კანონის არსებობა. ეს უპრეცედენტო შემთხვევაა. საქართველოს გარდა, მსოფლიოს არც ერთ ქვეყანაში მსგავსი ხასიათის ორგანული კანონი არ არსებობს. გავიდა დრო და ახალმა რეალობამ ასევე გარდაუვალი გახადა კანონის იმ ვარიანტში ცვლილებების შეტანა. კანონი დაიხვეწა, უფრო ლაკონური გახდა. ახალი ვარიანტის არც ერთი მუხლი არ იწვევს კამათს, გარდა ერთისა, რომელიც პრინციპული ხასიათისაა და იგეგმება მისი შესწორება. საქმე ეხება იმას, თუ ვინ იქნება თეატრში პირველი პირი — თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ანუ მისი შემოქმედებითი ნაწილის ლიდერი თუ თეატრის ადმინისტრაციული ნაწილის ხელმძღვანელი.

კანონის ახალი ვარიანტის პროექტში პირველ პირად განსაზღვრულია თეატრის დირექტორი. დღესმოქმედ კანონში თეატრის დირექტორი ინიშნებოდა სამხატვრო ხელმძღვანელის წარდგინებით. ახალი ვარიანტით თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ინიშნება დირექტორის წარდგინებით. გარდა ამისა, კანონში არ არის განსაზღვრული, შეიძლება თუ არა ეს ორივე თანამდებობა ერთ პიროვნებას ეკავოს.

დღეს არსებული სიტუაცია თეატრებში შემდეგნაირია: თეატრების სამხატვრო ხელოვნების და რეჟისორების ადამიანური რესურსი ბევრად მეტია, ვიდრე თეატრის დირექტორებისა და ადმინისტრატორებისა. დღეს ძალიან რთულია (რომ არ ვთქვათ, შეუძლებელი) ისეთი პროფესიონალი დირექტორის დანიშვნა, რომელიც კარგად იქნება გაცნობიერებული თეატრის როგორც ორგანიზაციულ, ისე შემოქმედებით საქმეებში. ასეთი ადამიანები დღეს (მომავალში, ალბათ, ეს სიტუაცია შეიცვლება) უმეტესწილად სამხატვრო ხელმძღვანელებსა და რეჟისორთა შორის უნდა ვეძებოთ.

პრინციპულად მნიშვნელოვანი საკითხია ის, რომ პირველი პირი თეატრში სამხატვრო ხელმძღვანელი უნდა იყოს.

თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედებითი დაწესებულებაა. მასში მთავარია სპექტაკლი, ანუ მსახიობი, რეჟისორი. თეატრის ყველა დანარჩენი რგოლი და სტრუქტურა სპექტაკლის შექმნას უნდა ემსახურებოდეს. პრაქტიკულად შეუძლებლად მიმაჩნია თეატრს უხელმძღვანელოს ადამიანმა, რომელსაც გავლილი აქვს და შესაძლოა, დიდი წარმატებითაც, ესა თუ ის სამეცნიერო კურსები. თუ ადამიანმა არ იცის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ძირითადი პრინციპები, არა აქვს ამ ურთულეს სტრუქტურაში მუშაობის გამოცდილება, მართვის სხვადასხვა სისტემის თეორიული ცოდნით მხოლოდ ვერ უხელმძღვანელებს მას.

ყველაზე დიდი შეცდომა მდგომარეობს იმ მცდარი მოსაზრების დამყვიდრებაში, რომ „თეატრიც ქმნის პროდუქციას“. ამ ლოგიკით მავანი და მავანი ასვენის, რომ თეატრის მართვა წარმატებით შეუძლია იმ მენეჯერს, რომელიც კარგად ახერხებს რომელიმე ფირმის, სანარბოს თუ საეაჭრო ცენტრის ხელმძღვანელობას. არაფერი საერთო ამ ორ საქმიანობას არ აქვს, რადგან თეატრი არის არა ქვეყნის ეკონომიკის ნაწილი, არამედ ეროვნული კულტურის, კერძოდ კი, ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სფერო, რომელშიც მთავარი მოქმედი პირი იყო, არის და იქნება შემოქმედი.

29 ოქტომბერს საქართველოში რუსული კულტურის ცენტრისა (ნ. სეიტინიკი) და თეატრის ხელმძღვანელობის (ა. ვარსიმაშვილის) ეგიდით თბილისში აღინიშნა თბილისის ალ. გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო აკადემიური რუსული თეატრის 160 წლისთავი, რომელზეც თეატრმა ბევრი ძვირფასი სტუპარტი მოიწვია როგორც ახლო, ისე შორეული საზღვარგარეთიდან

**XIX ს. დასაწყისი** - სცენისმოყვარეთა წრეების დადგმები.

1827 წ. - ერევნის განთავისუფლებულ ციხესიმაგრეში მე-7 კარანტინერთა პოლკის ოფიცრებმა გამართეს სექტაკლი „ვაი ჭკუისაგან“, ესწრებოდა პიესის ავტორი.

**XIX ს. 30-იანი წლების დასაწყისი** - „ვაი ჭკუისაგან“ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები ალექსანდრე ჭავჭავაძის სახლში.

1832, 21 იანვარი „ვაი ჭკუისაგან“ იდგმება რომან ივენეს ძე ბაგრატიონის სახლში: ჩაკვი - დ. ე. ზუბარევი, ფამუსოვი - მ. ა. გამაზოვი, სკალოზუბი - რ. ი. ბაგრატიონი, რეჟისორი - კ. ი. სევასტიანოვი, ნატალია დმიტრიევანა - ს. ი. ორბელიანი და სხვ.

რ. ი. ბაგრატიონის სახლში იდგმებოდა ნ. ხმელნიცკის, პ. კარატიგინის, მ. გამაზოვის ვოდევილები.

**XIX ს. 30-40-იანი წლები** - „დიდებულითა საკრებულოს“ კლუბში იმართება სცენისმოყვარეთა სექტაკლები.

**XIX ს. 40-იანი წლების დასაწყისი** - თბილისში ფუნდება გ. პ. იაცენკოს კერძო თეატრი.

1845, 25 მარტი. თბილისში ჩამოვიდა თავადი მ. ს. ვორონოვი - კავკასიის მეფისნაცვლი.

1845, 28 მარტი - გუბერნატორი სოტნიკოვი თავად მ. ს. ვორონოვს გადასცემს მოსვენებით ბარათს სამხედრო-საინჟინრო უწყების მანეთის შენობაში თეატრის შექმნის შესახებ.

1845, 2 აპრილი - იაცენკოსთან დაიდო კონტრაქტი დასის ჩამოყალიბების თაობაზე. გაცემულია სექტაკლების გამართვის უფლება. უახლოესი 3 წლის მანძილზე დამტკიცებულია თეატრის დირექცია შემდეგი შემადგენლობით: ი. ა. რუტტი, თავადი ა. გ. ჭავჭავაძე, ი. ი. ნორდენსტამი, ს. ვ. საფონოვი, ვ. ი. ფელჟერი, დ. ი. სონინი, ა. ა. ბორშჩევი, ს. გ. ხატისოვი, ს. ზ. აბუსალომოვი.

1845, 20 სექტემბერი - რუსული თეატრის

გახსნა. სექტაკლები იმართებოდა კვირაში სამჯერ ოთხი თვის განმავლობაში. 1846 წ. 20 სექტემბრამდე ითამაშეს 104 სექტაკლი. რეპერტუარში იყო რუსული და უკრაინული პიესები: „მამა და შვილი“, „ლოუდილა“, „სარდამელი ხომალდის ხელისანი“, „მეწერილმანე მაგიდის ქვეშ“ და ა. შ.

1846, 6 სექტემბერი - მეორე სეზონის გახსნა. დასი განახლებული იქნა საიმპერატორო თეატრის მსახიობებით. პეტერბურგიდან ჩამოვიდნენ: იაბლოკინი, ივანოვი, მუსინი, ფომინი, მედევევი, დმიტრიევა, აენაროუსი. მოსკოვიდან - ბურდინი, ოდესიდან - დირიჟორი მალაგალი. რეპერტუარში იყო: „სამიწელი სასამართლო“, „სიყვარულში გამოუცდელი“, „არეულობა“.

1846, 8 ოქტომბერი - პროფესიულ სცენაზე არტისტ - მარქსის ბენეფისზე პირველად აჩვენეს ა. ს. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“.

1847, 15 აპრილი - ერევნის მოედანზე საფუძველი ჩაეყარა გ. ი. თამამშვიის ქარავან-სარაის.

1850, 12 იანვარი - დაიდგა ვოდევილი „ივან ივენეს ძის შეხვედრა შამილთან კავკასიონის მიხედვით“, რომელიც დაიწერა თბილისში.

1851, 1 იანვარი - მანეთის სცენაზე ქართულმა დასმა წარმოადგინა გ. დ. ერისთავის პიესა „გაყრა“. ქართული თეატრის აღორძინება.

1851, 13 მარტი - სარეპერტუარო და სასცენო ნაწილის დირექტორად დაინიშნა ვ. ა. სოლოგუბი.

1851, 12 აპრილი - თბილისში, გ. ი. თამამშვიის ქარავან-სარაიში საზოგადოებრივი მასკარადით საზეიმოდ გაიხსნა პირველი სპეციალური სათეატრო შენობა.

1851, 6 სექტემბერი - დრამატული სეზონის გახსნა.

1851, 9 ნოემბერი - პირველი საოპერო სეზონი გაიხსნა დონიცეტის ოპერით „ლუჩია დი ლამერმორი“. 1851 წლის 1 იანვრიდან 1852 წ. 1 მარტამდე შესრულებული იქნა 34 რუსული, 22

რუსული ქართულთან ერთად, 26 იტალიური ოპერა. გაიმართა 3 მასკარადი, 19 ბუნეფისი, ერთი ცოცხალი სურათების წარმოდგენა „ვოკალური და ინსტრუმენტული კონცერტით“.

**1854, 4 მარტი** — თავადმა მ. ს. ვორონცოვმა დატოვა თბილისი.

**1855, 1 მარტი** — თბილისში ჩამოვიდა კავკასიის ახალი მეფისნაცვლი გენერალი მურავიოვი. მისი ჩამოსვლა დაეძახა რუსეთის იმპერიაში ტრაჟიკის გამოცხადებას იმპერატორ ნიკოლოზ I-ის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით.

**1855, 10 აპრილი** — რუსული, ქართული, საოპერო და საბალეტო დასები დათხოვნილი იქნა.

**1855-1856** — მარქსის, შუბინისა და ივანოვის პირველი ანტრეპრინა. შესრულდა 75 სპექტაკლი. რეპერტუარში იყო: გოგოლის „მეფადარი სულეტი“, „რევენოზი“, ვ. სოლოგუბის „თანამშრომლები“, შექსპირის „ჰამლეტი“ და ა. შ.

**1856-1857** — დასის განმანახლებლის, ივ. შადინოვის ანტრეპრინა.

**XIX ს. 50-60-იანი წლები** — ანტრეპრინორებისა და დასების ცვლა, რეპერტუარის გაფართოება.

**1868** — „ვაი ჭკუსიკან“ ახალი დადგმა.

**1872-1873** — ნადღერის ანტრეპრინა.

**1873-1874** — იაბლოჟკინას ანტრეპრინა, პეტერბურგის ალექსანდრეს თეატრის მსახიობების ვინოგრადოვისა და ნილსკის გასტროლები. „ვაი ჭკუსიკან“ დადგმა.

**1874, 11 ოქტომბერი** — ხანძარი ვ. ი. თამამშვიის ქარავან სარაიში. რუსული დრამატული დასი დროებით წყვეტს მოღვაწეობას.

**1877** — პალმა ანტრეპრინა, დასი დატოვებულია მუდმივად სამუშაოდ.

**XIX ს. 30-იანი წ. წ.** — ფითოეების სახლში (ლერმონტოვის ქ.) შეიქმნა თეატრი 300 ადგილიანი მაყურებელთა დარბაზით.

**1887** — ფითოეების წრის ბაზაზე შეიქმნა „თბილისის სამსახიობო საზოგადოება“.

**1898, 6 ნოემბერი** — დაიწყო „სამსახიობო საზოგადოების“ თეატრის შექმნის მუშაობები (ამჟამინდელი რუსთაველის სახ. თეატრი).

**1898** — დაარსდა რუსული დრამატული წრე, რომელშიც ერთიანდებთან ამიერკავკასიის რეინების მშრომლები და მოსამსახურეები.

**1901, 8 თებერვალი** — „სამსახიობო საზოგადოების“ თეატრის პირველი სეზონის გახსნა წარმოდგენით „ვაი ჭკუსიკან“.

**XIX ს. ბოლო — XX ს. დასაწყისი** — თბილისის სცენაზე თამაშობენ: სავინა, სტრეპეტოვა, იაბლოჟკინა, კომისარევეცკაია, სუბათაშვილი-იუჟინი, დავიდოვი, ვარლამოვი, მარიუს პეტია, ლენსკი, ხოდოტოვი, დალმატოვი, ძმები ადელგეიმები და სხვ.

**1904** — სეზონის გახსნა მეიერხოლდის დასით „ახალი დრამის ამზანაკობა“.

**1905-1907** — ვ. მეიერხოლდის თეატრალური

სეზონები თბილისში.

**1910** — სახალხო სახლთან (ახლანდელი მარჯანიშვილის სახ. თეატრი). დაარსდა რუსული დრამატული წრე, სხვადასხვა წლებში აქ ფუნქციონირებდა 14 ენოვანი დრამატული წრეები.

**1915** — ორგანიზებულია რუსეთის თეატრალური საზოგადოების მსახიობთა ამზანაკობის დასი („ტარტო“) რეჟისორ ა. ტუგანოვის ხელმძღვანელობით.

**1917, სექტემბერი** — მინიატურების თეატრის მოღვაწეობის დასაწყისი

**1919** — სასცენო ხელოვნების სტუდიის გახსნა ა. ს. პეტრაკოვსკის ხელმძღვანელობით; სტუდიებისა — საიმპერატორო თეატრების მსახიობის ნ. ხოდოტოვის ხელმძღვანელობით; კამერული თეატრის — ხარშის თეატრის მსახიობის ე. ჟისარევის ინიციატივით.

**1920-იანი წლები** — თბილისში ფუნქციონირებს „მცირე თეატრი“.

**1920** — ნ. აგნიცევის თბილისში ჩამოყავს თეატრი „კოჭლი ვიში“. პოეტი და კომპოზიტორი ა. კორონა სათავეში უდგება მინიატურების თეატრ „გროტესკს“. იქმნება „სატირაგეტ თეატრი“, მოგვიანებით სახელი შეუცვალეს და ეწოდა „რეკოლუციურ-მატერული თეატრი“.

**1921** — „ტარტო“ რეორგანიზებული იქნა რუსულ ვადემულო თეატრად. დასის „პოარმ — XI“ მოღვაწეობის დასაწყისი“ ა. პოკროვსკის ხელმძღვანელობით.

**1922** — შეიქმნა საქართველოს პროლეტკულტის „წითელი თეატრი“ (ხელმძღვანელი ვ. იგნატოვი). შეიქმნა „პირველი საბჭოთა თეატრი“. შეიქმნა „ახალი თეატრი“ (ხელმძღვანელი კ. მარჯანიშვილი).

**1926** — შეიქმნა თბილისის მუშათა თეატრი — ხელმძღვანელი ვლად. შვიცერი (პესიმისტი).

**1927, აპრილი** — სცენისმოყვარეთა წრის ბაზაზე შეიქმნა ამიერკავკასიაში პირველი მონარდმაყურებელთა თეატრი. მისი შექმნის ინიციატორი და პირველი სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო ნ. მარჯავი.

**1930-1932** — უკვე ფუნქციონირებს „წითელი არმიის სახლის თეატრი“ (ხელმძღვანელი ა. ლიუბოშო).

**1932, სექტემბერი** — დადგენილება თბილისის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის შექმნის შესახებ

**1932, 3 ნოემბერი** — რუსულელი სახელმწიფო დრამატული თეატრი სსრს პირველ სეზონს მ. გორკის პისთ „ფსკერზე“. მარჯანიშვილის დადგმა.

**1934, ოქტომბერი** — თეატრის მიენიჭა ა. ს. გრიბოედოვის სახელი.

მასალა მოამზადა  
ალექსანდრე სპატიმოვისმა

გრიბოედოვის სახელობის თეატრი ქართული კულტურის განუყოფელი ნაწილია. მის შემოქმედებით გზას ყოველთვის ქართული თეატრის სახე განსაზღვრავდა. ამ თეატრის ყველა გამარჯვება, წარმატება თუ წარუმატებლობა ყოველთვის იყო მთელი ქართული თეატრის სიხარული და ტკივილი.

ჩემთვის განსაკუთრებით ძვირფასია ეს თეატრი. ძვირფასია იმიტომ, რომ მე ორჯერ მომიხდა მისი სამხატვრო სელმძღვანელობა. გრიბოედოვის თეატრის კოლექტივი ჩემთვის მშობლიურია და ახლობელი. მასთან არის დაკავშირებული მთელი ჩემი ცხოვრება.

გიბა ლორთქიფანიძე

თქვენი თეატრი სელოვნებისადმი თავდადებული მსახურების მაგალითს წარმოადგენს. თქვენი დამსახურება სხვადასხვა ერის თეატრალურ მოღვაწეთა მეგობრობის განმტკიცებასა და განვითარების საქმეში ფასდაუდებელია.

დაე, შემოქმედებითი წვა მრავალი წლის მანძილზე აენთოს ჩირაღდნად და გინათებდეთ გზას.

დაე, ყოველი პრემიერა იყოს ზეიმი და ოქროს ასოებით ჩაიწეროს თეატრის მატრიანეში.

პირილ ლავროვი

სკოლის პირველი ზარი, პირველი გამოცდა, პირველი სიყვარული, პირველი ლექცია და უცებ – პირველი სპექტაკლი. დიას, ეს ძნელი დასავიწყებელია. ჩემი პირველი სპექტაკლი გრიბოედოვის თეატრში დადგმა მსახიობებთან, რომელთაც ბავშვობიდან ვიცნობდი, რომელთაც თავყანს ვცემდი. ყოველ კვირას ბილეთით, რომელსაც ჩემთვის ბებია ყიდულობდა, ვჯდებოდი ჩინებული, ძველი თეატრის პირველი რიგის შუაში და ვუყურებდი სპექტაკლებს. ზოგს – მშვენიერს, ზოგს – არც ისე მშვენიერს, ისევე, როგორც ნებისმიერ თეატრში. მასსოვს „მდაბიონი“ გ. ა. ტოვსტონოვოვის დადგმით, მასსოვს „ტურბინთა დღეები“ ვარპახოვის დადგმით, ბურმისტროვასა და რუსინოვის „ვერაოლა და სიყვარული“. და ბოლოს, თეატრის სამხატვრო სელმძღვანელი აბრამ რუბინი და დირექტორი პ. მურღოლო. როდესაც ჩემს პირველ გულზურყვილო ოპუსს ვდგამდი, არ დამავიწყდება ჩემი ძვირფასი მსახიობები – ა. სმირანიანი, მ. ზლოზინი, ტ. ბელოუსოვა, ი. შვეჩუკი, ძვირფასი ვალია სომინა – ყველა, ყველა, რომლებიც მიყვარდა და მიყვარს. ისინი ძვირფასები არიან ჩემთვის იმიტომ, რომ მათგან ბევრი რამ ვისწავლე. მე მოვიჩინა დიდებულ თეატრში და მადლიერების გრძნობით მინდა მოგილოცოთ თქვენ, ჩემო ძვირფასებო ეს თარიღი და გისურვოთ, იყოთ ყოველთვის ჩვენთან. ზოლო თქვენი უმორჩილესი მსახური, რომელიც ვალშია თქვენს წინაშე, შესაძლოა, თავის უკანასკნელ სპექტაკლს თქვენს თეატრში დადგამს.

როზმარტ სტურუა

№ 5-6  
„თავაყმანა და სხარცის“

# თბილისი - თეატრალური ქალაქი

ამონარიდი წიგნიდან „რუსული თეატრი საქართველოში“

მრავალეროვან, კოლორიტულ, თეატრალურ თბილისს არ ჰქონდა არც ერთი სათეატრო შენობა, სადაც რეგულარულად ჩაატარებდა წარმოდგენებს. როგორც ჩანს, მაშინ ასეთი მოთხოვნილება არ გააჩნდათ. თვითონ თბილისი იყო თეატრი - ღია, ლამაზი, ყველასთვის მისაწვდომი. ყველას სჭირდება თავისი გმირი. დადგა დრო თეატრის გახსნისა და მისი წამომწყებიც გამოჩნდა.

ასეთი გმირი იმდროინდელ სინამდვილეში იყო რუსი გრაფი, გენერალ-გუბერნატორი მიხეილ ვორონცოვი. მისი მამა - სემიონ ვორონცოვი იყო რუსეთის ელჩი ინგლისში. მიხეილ ვორონცოვმა ბავშვობის წლები ინგლისში გაატარა, რამაც საშუალო კვალი დააჩნია მის ცხოვრებას. ყველანი, ვინც მის შესახებ ერთხელ მაინც დანერუნ, აღნიშნავენ მის ევროპულ მენტალიტეტს. ნიკოლოზ I-მა გამოავაზა იგი საქართველოში არა როგორც მხოლოდ მხედართმთავარი, არამედ, როგორც მეფისნაცვალის და მიანიჭა განუსაზღვრელი უფლებები. აღსანიშნავია, რომ იგი კარგად იცნობდა საქართველოს, რადგანაც ჯერ კიდევ ოცი წლის ასაკში მსახურობდა აქ. ხოლო პირველი ვიზიტიდან 40 წლის შემდეგ, 43 წლის ფელდმარშალი ვორონცოვი თავისი დიდების ზენიტში დაბრუნდა ქვეყანაში, სადაც ოდესღაც დაიწყო თავისი ბრწყინვალე კარიერა.

1845 წლის 26 მარტის გამთენიისას ათასობით თბილისელი შეეგება მას მცხეთაში და ჩააცლია თბილისამდე.

ამ პიროვნების ირგვლივ უკვე ერთნაბევაო საუკუნეა მიმდინარეობს კამათი როგორც ჩვენთან, ასევე რუსეთში. მას ეძახდნენ „ანტიქართველსაც“ და „ანტირუსსაც“. მაგრამ ფაქტია, რომ ბევრი სიკეთე გააკეთა ქართველებისათვის. ფაქტია ისიც, რომ სწორედ ამ კუთილი საქმეების გამო იქნა განწვეული რუსეთის იმპერიის მიერ. მიხეილ ვორონცოვის დამსახურებას არაერთხელ აღნიშნავდა ილია ჭავჭავაძე, ხოლო აკაკი წერეთელმა 1910 წელს, უკვე დიდი ხნის გარდაცვლილ მეფის „ნამესტნიკს“ პოემა „ვორონცოვი“ მიუძღვნა.

ასე რომ, 1845 წლის 26 მარტს ის ჩამოვიდა საქართველოში და ამავე წლის 20 სექტემბერს, ზუსტად 6 თვის შემდეგ, გახსნა პირველი პროფესიული თეატრი თბილისში. ის, უპირველეს ყოვლისა, რუსეთის იმპერიის პოლიტიკის მქადაგებელი იყო. ხოლო ხუთი წლის შემდეგ მიხეილ ვორონცოვი ჩამოაყალიბებს იტალიურ ოპერასა და ქართულ თეატრს. კიდევ ერთი წლის შემდეგ ის დღევანდელი თავისუფლების მოედანზე ააშენებს „ქარავან საარაის თეატრს“ მავრიტანიულ სტილში. „კომედი ფრანსეზის“ ქვეყნის დიდებული შვილი ალექსანდრე დიუმა აღიარებდა, რომ ასეთი დიდებული თეატრი არასდროს ენახა.

აპთანდოლ ვარსიმაშვილი,  
თბილისის ა. გრიბოედოვის სახ.  
სახელმწიფო აკადემიური თეატრის  
სამხატვრო ხელმძღვანელი.

# სპექტაკლები

ჯანსუღ ჩარკვიანი

## გზა მართალთა

ჩემს სანერ მაგიდასთან ვზივარ, მინდა რამე დავწერო და მუხის მაგიერ ვილატ ყურში ჩამწურჩულეებს, — „მწუხარებას გაყოლილი სიხარული უკან აღარ ბრუნდება“. იმ ვილატას, ჩემთვის, გულისგულში ვპასუხობ, — ნეტაი, შენ, მოგცლია რა...

მერე ისევ მუხას ველოდები და ისევ ის ვილატ ყურში ჩამწურჩულეებს, — „შეი, რაინდო, გაიგე, ხმლით საკუთარ სამშობლოს დაიცავ, მაგრამ ხმლით სხვის სამშობლოს ვერ დაიპყრობ...“ მე ისევ იმ ვილატას, ჩემთვის, გულისგულში ვპასუხობ, — ნეტაი შენ, მოგცლია რა...

— ბიჭოს, ეს ვინ შემიჩნდა, რა ჯანდაბა უნდა? — ვთქვი და იმ წუთშივე მიპასუხა — „უპკვე გვიანაა, ვეღარ განიწმინდები, ადრე უნდა გეფიქრა“. მთლად ავირიე, ვერც ჩემს საქმეს მივხედე და ვერც იმ ვილატას, მუხის როლში რომ მეწინაა და ვეღარა მტოვებს. იქნებ, მართლა ეგრეა, რო ყველას თავისი სიცოცხლის წიგნი აქვს, ზოგი ეშმაკის დაწერილია, ზოგი კიდევ — უფლისა. ვდგევიარ ჩემთვის, მარტო ვარ, თუმცა, ის ვილატაც ჩემთანაა, ნეტა ვინ ოხერია, რა უნდა ჩემგან, რა კენა, ბრძოლა გამოუფცხადო? რა, ბო-

როტმოქმედია? „ჰო, ჰო, ბოროტმოქმედი ვარ, მაგრამ კარგად გახსოვდეს, წუთშივე ბოროტმოქმედის წინააღმდეგ იბრუნდები კარგად დაფიქრდი, უარესი ბოროტება არ ჩაიდინო“, — ახლა უპკვე ხმაშაღლა მითხრა, მერე, არ ვიცი რა მოხდა, ალბათ, შევეცოდე, იქნებ, საკუთარი თავი შეეცოდა, არ ვიცი, ის ვიცი, რომ გამეცალა, მარტო დამტოვა...

ჩემთვის კი ვფიქრობდი, ვინ იყო, — მუხა? წყვილიდან მოსული ეშმა, თუ დონ კიხოტი? ნეტა, მართლა რომელი იყო?..

არადა, გეტყვი, ვინც იყო. საღამოს გიგამ დამირეკა, გიგა ლორთქიფანიძემ, ჩემმა მეგობარმა და ღირსეულმა ქართველმა, უღალატო კაცმა და ჭეშმარიტად დიდმა შემოქმედმა. კი, ნამდვილად ის მელაპარაკებოდა, ყველას მაგიერ ის მელაპარაკებოდა...

მომეფერა, — რას შვები, ჯანსუღ, ხომ უძლებ ამდენ უბედურებასო, გუშინ გავიგე, ბიჭებთან გერმანული ლუდი მიგირთმევია მაგარ ხინკლებთან და ქაბაბთან ერთად. ერთი ფაქტია, გერმანული ლუდით რო ცუდი კაცის სადღეგრძელოს არ იტყოდ, ორი აზრი არ არსებობსო... ბოლოს დასძინა, — ხვალ მოიცალე და მთელ ოჯახთან ერთად მოდი გლდანში — ახმეტელის თეატრში, მოდი და ნახე ჩემი „დონ კიხოტი“, მოდი, ძალიან გამახარებო... მართლა ყველაფერი დამთხვევაა, ამ ორი-სამი საათის წინათ ვილატ რომ მელაპარაკებოდა, ის რა, გიგა არ იყო?

მთელი ღამე არ მძინებია, ვერაფერი გავიგე, რა იყო, რა მოხდა, რა გამოცხადებდა, რა ნათელხილვა? მეორე დღეს, საღამოს ექვსი საათისთვის, ვეახლე თეატრს, ამ ბოლო დროს, ასეთ საზოგადოებას სამწუხაროდ, პანაშვიდებზე თუ შევხვედრეივარ...

დაიწყო წარმოდგენა, ცრემლიც ხომ მუხასავითაა, თავისთავად არ მოდის. ღმერთმანი, გაოცებული ვარ, ერთი კი გავფიქრე, ეს კაცი სიბერეშიც აგიჟებს მაყურებელს თუ რა ხდება-მეთქი. „დათა თუთუხიას“ მერე კი არ ჩაცხრა, უფრო აინთო, უფრო აბრიალდა. საოცარი საღამო აჩუქა გიგა ლორთქიფანიძემ ჩემს თბილისა და, რაღა თქმა უნდა, მთელ საქართველოს.

არც კი ვიცი, რომელი ერთი ვაღიარო, „მწუხარე სახის რაინდი“ თუ დულცინია.



სცენა სპექტაკლიდან

არა, არა, ყველა საოცარი იყო, ყველა უნიჭიერესი, ყველა დიდი რეჟისორის ხმას აყოლილი.

ერთ საოცრებასაც გეტყვით, გამოცა დულცინეას როლის შემსრულებელმა, სულაც იმიტომ, რომ არასდროს მენახა მთავარ როლში.

დავინყე ამ მშვენიერი, თამამი და ნიჭიერი ახალგაზრდა ქალის ქება, — დედა, ეს რა ვნახე, დედა, ეს ვინ ყოფილა-მეთქი. მერე ჩემს გვერდში მჯდომ ორ მონარდ გოგონას გადავუღაპარაკე, — ბედნიერი ვარ, რომ აქა ვარ, ვუმზერ ამ დიდებულ წარმოდგენას-მათქი. მერე ისევ დულცინეას ქება დავინყე.

თვალებანთებულმა პატარა გოგონამ, მადლობა გადამიხადა და გამომიტყდა, — „ეგ მსახიობი, მათა ზედგინიძე დედაჩემიაო“.

მოკლედ, იმ დღეს გუშინდელივით საოცრებებში და ნათელხილვებში ვიჯექი.

დამთავრდა წარმოდგენა, მაშ, ვინ იყო „მწუხარე სახის რაინდი“, ვინ იყო ნუგზარ ყურაშვილი?

ვინ და, ცით მოვლენილი აურზაური, შერევილი ბრწყინვალეობა და ანთებული უკუნი. ვინ იყო სანჩო — კახია გოგიძე? — ვინ და, მოვლენა, რომელიც მომავლის რწმენით იხედება.

ტაშასაც ვერ ვუკრავ, და მახსენდება ფსალმუნიდან — „ხოლო მე მუდამ შენთან ვარ, ხელთ გიპყრია მარჯვენა ჩემი“.

დიახ, ძალო გიგა, შენ გაიმარჯვე, ჩვენ გავიმარჯვეთ, მთელმა საქართველომ გაიმარჯვა, „რადგან უფალმა უწყის მართალთა გზა, უღმრთოთა გზა კი წარიხვეტება“.

ბედნიერი ვარ... დიდი მადლობა ყველას, დღეს ამ თეატრში ყველა პირველია.

გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“

# ნოდარ გურაბანიძე

## უკვალი მიუზიკლი და უბარბელი რეჟისორი

გიგა ლორთქიფანიძემ სიცოცხლით სავე, ხალისიანი და სევდისმომგვრელი სპექტაკლი დადგა. საყოველთაოდ ცნობილი მისი მუსიკალობა მთელ დადგმას მსჭვალავს. მუსიკას, მელოდიასა და რიტმს ემორჩილება მსახიობთა მოძრაობა და პლასტიკა. სცენის სივრცის ყოველი მეტრი, პლანშეტზე დაშვებული კიბეები თუ სცენის უკანა კედლის გაყოლებზე ჩამოკიდებული მეტალის ხიდები „ამეტყველებულია“ დინამიური მიზანსცენებით, რომლებიც, დრამატული სიტუაციისა და მუსიკის შესაბამისად იცვლიან სახეს. სცენის სიღრმიდან დროდადრო ამოიზიდება ხოლმე მცირე რამ

პლასტფორმა, რომელზედაც უმთავრესი არი-მონოლოგები სრულდება. ამ დროს მაყურებლის თვალი და ყური ამ ცენტრში ამსრულებული „სცენისკენა“ მიპყრობილი.

იშვიათი სინუსტიტა განაწილებული როლები – დონ კიხოტის როლს ასრულებს ამ თეატრის ნამყვანი მსახიობი ნუგზარ ყურაშვილი, უკვე გამოცდილი ოსტატი, მშვენიერი ხმისა და სმენის პატრონი. მსახიობი სწორედ არია-მონოლოგების მეოხებით აღწევს დიდ ეფექტს: იგი განგვაცდევინებს დონ კიხოტის მშვენიერი ილუზიების მსხვერველს, მკაცრ რეალობასთან შეჯახებისას.

სანჩოს როლში გამოდის კახა გოგიძე. როლისთვის შესატყვისი გარეგნობა, გულწრფელობა, ბუნებით მომადლებული გრძნობა სცენისა და ვოკალის საიდუმლოებისა, მას საშუალებას აძლევს დაგვიხატოს თავისებურად ბრძენი პლემების – სანჩოს სახე. მისი ურთიერთობა დონ კიხოტთან გულისშემძვრელი სითბოთი და სიყვარულითაა სავე.

მსახიობთა ამ ანსამბლიდან მსურს გამოვეყო მათ ზედგინიძე ალდონსა-დულცინეს როლის შემსრულებელი. სასიამოვნოდ გამოცებული დავრჩი ამ მშვენიერი და მოშინბლავი მსახიობი ქალის სცენური პლასტიკით, მოძრაობის ძალდაუტანებლობით, ლაღი მოქმედებით, კარმენის ტემპერამენტით და სითამამით. ამ ბოშა, კურტიზან ქალში მან ღრმა მგრძობიარობა აღმოაჩინა, რამაც ძალიან ემოციური გახადა სპექტაკლის ცენტრალური სცენა – დონ კიხოტის „გარდაცვალება“ ან „აღდგომა“.



სცენა სპექტაკლიდან



ვასილ კიკნაძე

# სიბრძნის თანამედროვეობა

მარადიულია დონ კიხოტის სახე. მით უფრო რთულია მისი სცენური ინტერპრეტაცია. დროში განფენილ მწუხარე სახის რაინდს ჩვენი თანამედროვეებისთვისაც აქვს სათქმელი და იგი ზუსტად გამოხატა ალ. ახმეტელის სახ. თეატრის სცენაზე გ. ლორთქიფანიძემ. რეალური სიდიადის სინამდვილისა და რომანტიკული ოცნებების შინაგანი წინააღმდეგობის ძლევა და ჰარმონიის აღდგენისათვის ბრძოლა ჰამლეტიკური ტრაგიზმით არის აღბეჭდილი. რაოდენ თანამედროვედ უღერს რაინდის სიტყვები, რომ ადამიანებმა დახმარების ხელი უნდა გაუნოდონ ერთმანეთს. ნ. ყურაშვილის დონ კიხოტში არის პირველქმნილი გულუბრყვადობის ხიზლი და მარად გაოცებული მზერა ადამიანებისა, რომლებსაც მისი არ ესმით. რაინდის კეთილშობილური სული სინამდვილეში გამორჩეული სამეულის (ნ. ყურაშვილი, დულცი-ნეა - მ. ზედგინძე, სანჩო - კ. გოგიძე) აზრითა და ემოციითაა დაბუხებული. ოსტატური შესრულება განსაზღვრავს მთელი სპექტაკლის დონეს, ამთლიანებს მის რიტმს, თანამოაზრესა და თანაშემოქმედს ხდის ყველა მონაწილეს, რომლებიც ზუსტად მოქმედებენ სპექტაკლში.

როგორც თეატრალური ბანალურად ვიტყვით ხოლმე: წარმოდგენა შედგა. ქართული თეატრის ისტორიაში პირველი შემთხვევაა, როცა მის ასაკში რეჟისორი ასე ცოცხალსა და მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლს დგამს. ნიჭი და აზროვნება ასაკობრივი კატეგორია არ არის. ეს კარგად უნდა გვახსოვდეს!..

ახმეტელის თეატრის სცენაზე ბრძნული სპექტაკლი დაიდგა.

სიბრძნე კი მუდამ თანამედროვეა!..



სცენა სპექტაკლიდან



## ნიწო მაჭაპარიაწი

# „დონ კიხოტი არ მოეკდარა, მე დულცინაა მქვია!“

მიუზიკლი მუსიკალური წარმოდგენის ერთ-ერთი საუკეთესო ფორმაა. ის თავისი პირობითობითა და მრავალპლანაანობით, სადადგმო თუ სცენოგრაფიული სპეციფიკითა და შესაძლებლობებით მაცურებლის ყურადღებასა და სიყვარულს იმსახურებს. სერვანტესის „დონ კიხოტი“ ანუ „ლამანჩელი“ კი დილ ვა-სერმანის, ჯო დერიონისა და კომპოზიტორ მიჩ ლის ავტორობით ამ ჟანრის გამორჩეული წანარმოებია.

რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში უდგას სათავეში მუსიკალურ თეატრს, თავისი შემოქმედების მანიძლზე უკვე მეორედ შესვდა ამ პიესას. ერთხელ, როდესაც ის მის მიერ დაარსებულ რუსთავის თეატრში დაიდგა და მეორედაც დრამატულ – ახმეტელის სახელობის თეატრში. საინტერესოა, მუსიკალური თეატრის ხელმძღვანელმა რატომ განახორციელა მიუზიკლი დრამატულ და არა მუსიკალურ თეატრში? ალბათ იმიტომ, რომ სერვანტესის ეს წანარმოები ეპოქათა ცვლის მიჯნაზე მოყოფი გმირის კეთილშობილებითა და სულიერებით არის აღბეჭდილი და ლორთქიფანიძემ, როგორც დრამატული თეატრის რეჟისორმა, მუსიკალურ დრამატურგიასთან ერთად მის ლიტერატურულ ქარგაზეც თანაბარი ძალისხმევით იმუშავა და არა ერთი საინტერესო მხატვრული აქცენტი დასვა.

დონ კიხოტი – ალონსო კიხანა და მისი ავტორი ლამანჩადან არიან წარმოშობით, რასაც ამ გმირს წარმოდგენაშიც ასხენებენ. ამი-

ტომაცაა, რომ სერვანტესი, რომელიც ციხეში/პატიმრებს გაათამაშებინებს თავის პიესას საბოლოოდ მას ალღონსა-დულცინებსა ურჩევს შემსრულებელ ქალს უტოვებს.

მარც ჟილბერ სოვაჟონი წიგნში „1000 წელი ერთ სავარძელში“, აღნიშნავს მსახიობის ერთ თვისებას, რომ ის წარმოდგენის დასრულებიდან რამდენიმე საათის განმავლობაში იმყოფება იმ სულიერ მდგომარეობაში, რომელიც ახასიათებდა მის გმირს. ამიტომაც პატიმარი გოგონა (მსახ. მაია ზედგინიძე) – დონ კიხოტზე შეყვარებული, ამ გმირის სულიერი სიმნიშნითა და მისი შემქმნელის ნიჭიერებით შეძრული, გულში იხუტებს ამ წიგნს. მან ხომ ჯერ კიდევ რამდენიმე წუთის წინ გამოიტირა დონ კიხოტ ლამანჩელი, რომელსაც პათეტიკურად დაემშვიდობა: „დონ კიხოტი არ მოეკდარა! მე დულცინაა მქვია!“ რას გრძნობს იგი, როდესაც „დონ კიხოტის“ ავტორს აციოლებს საყინდან? ალბათ იმას, რასაც დანარჩენები, რომ არც ამ წანარმოებს და არც მის ავტორს უწერიათ სიკვდილი, რადგანაც ისინი უკვე ხალხის კუთვნილებას წარმოადგენენ.

სცენა მაქსიმალურად განტვირთულია დეკორაციებისაგან. პატიმართა ნაცრისფერი და მავთეთრ ტინებში გადანყვეტილი ინტერიერი ფერდოვებით ივსება, როდესაც ისინი პიესის წანარმოდგენას იწყებენ. „თეატრი თეატრში“ – ცნობილი მხატვრული ხერხი – საკმაოდ რთული განსახორციელებელია. რეჟისორმა და მსახიობებმა კი ისეთი შემოქმედებითი სისმუბუქითა და ბუნებრივობით შეძლეს მისი ჩვენება, რომ წანარმოდგენის დასასრულის მოახლოება ვერაფერ იგრძნო.

პატიმრები თავად ირჩევენ თავიანთ როლებს და აი, მათი მეთაური იმ მედექნეს განახსიერებს, რომელთანაც დონ კიხოტი თავის დულცინებს ხვდება. გია ჯავარიძის გმირები ცხოვრებისაგან გამომრძედილი ადამიანები არიან, რომლებიც მყარად დგანან მიწაზე. მათ მიძიე ხედრი ურგოთ ამქვეყნად, მაგრამ სიკეთისა და ნიჭიერების დანახვის უწარი მინც შესწევთ. გ. ჯავარიძე-პატიმართა მეთაური წანარმოდგენის დასასრულს ურჩევს მწერალს, რომ იქ, სასამართლოზეც, ამ წიგნით გაიპართლოს თავი, იქნებ გადარჩეს. მაგრამ ავტორმა იცის, რომ იქ წიგნები და ნიჭიერება არ ფასობს. ამიტომაც უტოვებს პიესას ავზაყებს. „შესაძლოა ავზაყი იყო და პოეტიც, მაგრამ გადასახადების ამკრეფი და პოეტი – არა“. და მართლაც, ავზაყი თავისი ჭკუით, გამბედაობით, ფიზიკური შესაძლებლობებით ცდილობს ნადავლის ხელში ჩაგდებას, გადასახა-

„თეატრი და სპორტის“ № 5-6

დების აპრერეს კი ამისთვის არც ერთი ეს თვისება არ ჭირდება. ის მრავალგვარ ხიფათში არ იგდება თავს — კანონიერად ძარცვავს მოსახლეობას უმაღლესი ხელისუფლების სახელით. სერვანტესმა გადასახადი ეკლესიასაც მოთხოვა პრინციპით — კანონი ყველასთვის ერთია. არის კი კანონი ყველასთვის ერთი? რა თქმა უნდა, არა. ეკლესიამ შური იძია სულდანი ანუ სამართლიან და პატიოსან ადამიანზე და ციხეში ჩასვა. და ყოველივე ამის შემდეგ ლამაზი იტყვის: „წინააღმდეგ სალი გონების, მწამს, რომ არსებობს ქვეყნად სიკეთე, პატიოსნება და ჭეშმარიტება!“ და რადგანაც სერვანტესი აღნიშნავს, რომ „წინააღმდეგ სალი გონების“, მაშასადამე ხედავს კიდევ, რომ ცხოვრებაში ყველაფერი გაუკუღმართებულია. ომში დაღუპული ჯარისკაცები ხომ ცხოვრებას ისე ხედავენ, როგორც ის იყო სინამდვილეში, მაგრამ მათ ეს არ შეელოდათ.

დაინახო ცხოვრება რეალურად, ეს ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს. დაინახო ის ისეთი, როგორც გინდა რომ იყოს — სიგიჟეა. „ადამიანი ბუნებით კეთილია“, „ადამიანმა არ უნდა დაჩაგროს ადამიანი“ — დონ კიხოტისეული ეს სიტყვები დუელი გამოწვევა იმ საზოგადოებისა, რომელმაც დაარღვია ეს უწმინდესი ცნებები და დასცინა მას, იმ საზოგადოებისა, რომელმაც პრაგმატიზმით შეცვალა ღირსებისა და მორალის კატეგორიები. ამიტომაც არის დონ კიხოტი წინააღმდეგი იმ ბოროტი ურჩხულისა ქარის ნისკვილის სახით, რომელიც ადამიანებს მხოლოდ არსობის პურის მოსაპოვებლად მოუწოდებს.

რეისორი გიგა ლორთქიფანიძე ქარის ნისკვილს ერთად შეგროვილი ადამიანების მაღლა აღმართული სულების წრიული ტრიალით გამოხატავს. შუქჩრდილითა მონაცვლეობის ფონზე ეს ხელები, მართლაც, რომ გიგანტურ ურჩხულს ემგავსებიან, რომელიც ტანჯავს ადამიანებს. და მართლაც, ასეთ „მოკვანეობაში“ გართულებით, რა თქმა უნდა, დაეაწყნებებთ ვარდის სურნელიც და საომონების ის განცდაც, რასაც ადამიანს მშვენიერების ხილვა ანიჭებს. ლამაზი კი ეს უნარი, თუნდაც სანჩო პანსასაგან განსხვავებით, არა აქვს დეკარტული. ამიტომაცაა მისთვის ტომოსისკენ მიმავალი საურმე გზა უცხო და უზომოდ მშვენიერი, ხოლო სანჩოსათვის — ადგილი, სადაც წინილები იაფად იყიდება.

„მაგრამ ყველაზე დიდი სიგიჟე კი ისაა, დაინახო ეს ცხოვრება ისეთი, როგორც არის და ანერ შეაძწიო, ვერ მიხვდე, როგორი უნდა



სცენა სპექტაკლიდან

ყოფილიყო ის სინამდვილეში...“ დონ კიხოტი ამ პოეტური აღქმის წყალობით ხედავს დუქანს, რომელიც შესაძლებელია ყოფილიყო სასახლე, მედუნის გარემოცვას დიდებულით ამაღას უნადებს, როსკოპ გოგონას ალდონსას რაინდთა ღირს ქალბატონად, დულცინიად წარმოიდგენს. პატიმარი — მსახიობები ერთობიან შემოთავაზებული სცენური სიტუაციით. ისინი ბუნებრივად ასვენან, რომ ავტორიც მისი გმირივით გიჟია, მაგრამ სერვანტესისა და ალონსო კიხანას თამაშის ნესი ხომ ადამიანის სულიერების გადარჩენას ემსახურება, რომლის წინაშე რეალობაც კი კარგავს მნიშვნელობას და მეორე პლანზე ინაცვლებს.

ალდონსა-მია ზედგინიძე მრავალჯერ უმეორებს თავის სახელს დონ კიხოტს, რომელიც არ იმასოვრებს ამ უბრალო სახელწოდებას და მინც დულცინიად მოიხსენიებს. ცოტა ხნის შემდეგ შეფიქრიანებული ქალი უსტარს ილებს „შეყვარებულისაგან“ სანჩო პანსას ხელით. სანჩო პანსა სიმღერით აცნობს ქალს მის შინაარსს. კახა გოგიძე იშვიათი დრამატული ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობია. მისი სანჩო იშვიათი ბუნებრივით, უბრალოებითა და ხმის მედიდარი მოდულაციებით ხიბლავს მაყურებელს. ალდონსაც მოხიბლულია. სამაგიეროდ, დუქნის ბიჭბუჭობა არ პატიებს „რაინდთან“ გამიჯნურებას ქალს. „ეს ცხოვრება ნესვის გროვავა. ჩვენ კი მატლები ვართ“ — იტყვის ნაკემი ალდონსა ტანჯული სახით,

ეცემა ძირს და გრობობ, როგორ პაერივით  
ჭირდება გვერდით გულშემატკივარი. მხო-  
ლოდ დონ კიხოტი ხედავს მას ისეთს, როგო-  
რიც შეიძლებოდა ყოფილიყო ის, თუ არა ყო-  
ფიერების ის ქაობი, დუქანი რომ ჰქვია.

თამამი და ურცხვი აღდონსა-ზედგინიძე  
დონ კიხოტის ლირიკული სიმღერის შემდეგ  
„ანგელოზო, მოფრენილო ლურჯი ციდან“  
მღუმარედ აესვეტება სცენის მარცხნივ, კედ-  
ლთან და მეოცნებე თვალებს ზეცას მი-  
აპყრობს. მისი სახე ბედნიერებას გამოხატავს.

დონ კიხოტის ბუნება თითქოს მედუნი-  
სთვისაც გასაგები ხდება. იგი ხვდება, რომ ეს  
კაცი მეოცნებეა, რომელიც მას რაინდად კუ-  
რთხევას თხოვს. ისიც უსრულებს ამ თხოვნას.  
ეს სიმღერა გია ჯაფარიძემ დრამატული მსა-  
ხიობისათვის უჩვეულო ოსტატობით შე-  
ასრულა.

მიზანი შესრულებულია — ქარის წისქვილი  
— დამარცხებული, მაგრამ მოგზაურობის გა-  
გრძელება მიიწვ ვერ ხერხდება. მომავალი  
სიძე — კარასკო (მსახ. ალექო ალაიძე) თა-  
ვისი უსულელო პრაგმატიზმითა და ასეთივე  
საცილით (მსახ.თამარ ბეჟუაშვილი) დონ კი-  
ხოტს რეალობაში აბრუნებს. „რაინდთა ეპოქა  
დამთავრდა“. ასეთია ამ საზოგადოების აზრი  
კეთილშობილებზე და პიროვნულ თავისუ-  
ფლებზე.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ნუგზარ  
ყურაშვილის დონ კიხოტის ვიზუალური და  
ვოკალური დახასიათება. მსახიობი პროფესი-  
ული ოსტატობით ასრულებს ყველა არიას.  
მისი შესანიშნავი სცენური გარეგნობა, „მწუ-  
ხარე სახის რაინდის“ პოზა და კეთილშობი-  
ლება ამ გმირს ახლობელსა და საყვარელს  
ხდის მაყურებლისათვის, მაგრამ, როგორც  
ჩანს, თეატრის დარბაზის ე.წ. აკუსტიკა არა-  
დამამყაყოფილებელია, რადგანაც მსახიობთა  
ხმები სათანადო სიმძლავრე ვერ ჟღერდა მა-  
ყურებელთა დარბაზში. სამაგიეროდ, რეჟისო-  
რულმა ფანტაზიამ კვლავ შეძლო მისი ყურა-  
დლების მიპყრობა — დონ კიხოტისა და სანჩო

მასას ამღერებისას სცენის სივრცული განა-  
მილება იცვლება — ეს გმირები თვითგამრბა-  
ტის ამ პროცესში რეალობაზე მალსა დე-  
ბიან. სცენოგრაფიულად სცენის ფრწარნაგის  
ის მონაცვეთი, რაზეც ეს გმირები დგანან, თი-  
თქმის ჭერის შუამდე მალდდება.

სექტაკლი რეჟისორულად შეკრულია და  
რაც მთავარია, მასში არ დაკარგულა ამ ნაწა-  
რმოების არც ერთი აქცენტი. მსახიობებმა  
უწინშეწელო ეპიზოდურ როლებშიც შეძლეს  
ხასიათების გამოკვეთა. ამ მხრივ გამოირჩე-  
ოდნენ მარინა ხარჩილავას (მედუქნის ცოლი),  
ლიკა ქუთათელაძის (მეძაევი), ნელი ბადალა-  
შვილის (მოსამსახურე ქალი), შალვა ბახტაძის  
პერსონაჟები.

დონ კიხოტებს ყოველდღიური ყოფა  
კლავთ. მათი მოწოდებაა, შეცვალონ სამყარო.  
დონ კიხოტი-ყურაშვილი, რომელიც დუქანში  
ომახიან ფიცს დებდა („ვფიცავ ვიბრძოლებ  
უშიშრად, თუნდაც სიკვდილი მელოდეს“), და-  
მარცხებული და ლოკინს მიჯაჭვული, ანდრის  
ტოვებს. მაგრამ დონ კიხოტები ასე არ კვდე-  
ბიან. ასე ყოფიერებისაგან განძარცვული ალო-  
ნსო კიხანა ლეგს სულს.

აღდონსა — მისი დელეცინა მასთან მოდის  
და ახსენებს გმირულ წარსულს, მომავლადეს  
სიზმარი რომ ეგონა. ბრძოლის ფინით შე-  
პყრობილი აზნაური ხმლით ხელში ეგებება სი-  
კვდილს.

ერთი ადამიანის ცხოვრება მთავრდება. მას  
დონ კიხოტი ერქვა.

მეორე — მისი ავტორი, სერვანტესი კი თა-  
ვის სასამართლოს ელოდება. პატიმრები  
მღუმარედ აცილებენ მას საყინდან და მისი გა-  
სვლის შემდეგ მღერიან მის ფიცს. სერვანტე-  
სმა შეცვალა ეს ადამიანები. გახადა ისინი  
უკეთესნი, ვიდრე იყვნენ მის მოსვლამდე.  
ჭკუშარიტი ხელოვნების არსი ხომ ესაა — და-  
ანახო ადამიანებს, რომ რაინდთა ეპოქა არ  
დამთავრდება მანამ, სანამ ადამიანებს შეეძლე-  
ბათ დაინახონ ქვეყანა ისეთი, როგორიც ის  
უნდა ყოფილიყო სინამდვილეში.

# „რონ კიხოციზის“

## მნიშვნელობა

## საქაჩიოვეროში

„მნიშვნელოვანი იყოს ის დრო, როცა უმაჯაყეს-  
მა რაინდმა დონ კიხოტე ლამაზი ქვეყანა-  
ზე მოგზაურობა დაიწყო...“

მისევე და სერჟანტის საამბრო

მამინ, როდესაც დედამინას კატაკლიზმები და  
სტიქიური უბედურებები აზანზარებდა, როცა ინგრე-  
ოდ ტატტები და ერთმანეთს ცვლიდნენ იმპერატორ-  
თა მრუფე სახელები, სისხლიან ომებში კვდებოდნენ  
ბავშვები და მოხუცები, მოულოდნელად ერთმა რაინ-  
დმა ლამაზიდან ქარის ნისქვილებთან ბრძოლა და-  
იწყო.

რატომ შეივარა კაცობრიობამ ამ სრულიად ამაო  
საქმიანობით დაკავებული ლამაზი იდილოგი, რო-  
მელიც არაერთხელ ჩამოვარდნილა... თავისივე როსი-  
ნანტიდან, მაგრამ ისევე აბობლებულა და შუბი მოუ-  
მარჯვებია უხილავი მტრის დასამარცხებლად... და-

ცინვა, მარცხი, უარყოფა მისი მოგზაურობის მუდმი-  
ვი თანამდევნი იყო, მაგრამ არასდროს კარგავდა ენ-  
თუზიანს ახალი საგმირო საქმეების საქმენიჭად

დონ კიხოტის მოგზაურობა შეიძლება სიზიფუს  
მთაზე ასვლის რიტუალს შევადაროთ, დაუსრულებ-  
ლად ხელიდან რომ უსხლტება მწვერვალზე ატანილი  
ტვირთი, მაგრამ მშვიდად ჩამოდის და ყოველივეს თა-  
ვიდან იწყებს, თავიდან ეჭიდება და ისევ მთაზე ააქვს  
ის სიმძიმე... სიზიფუსთვის მთავარი არის ის, რომ  
გაცნობიერებული აქვს ნამდვილი ტვირთის რაობა და  
მნიშვნელობა. სხვა ყველაფერი პირობითია, რადგან  
მხოლოდ მწვერვალებისკენ, სიმალისკენ მიმართუ-  
ლი მზერა ანიჭებს აზრს ადამიანურ ყოფიერებას.

ჩვენი დროება, თავისი „ჯეო-ბარების“ იდეოლო-  
გიით, ჩაშუების, დაბეზლების და განირვის პოლიტი-  
კით, თითქოსდა, რომანტიკული განწყობილებების  
საბაზს აღარ იძლევა, მაგრამ... ნარმოიდგინეთ, აგრე-  
სიული და გამმეტებული მხოლოდ რაღაც კონკრეტუ-  
ლი სოციალიზმი და არა შერისხული მთელი ახალგაზრ-  
დობა, რომელსაც თურმე არ დაუკარგავს იდეალები.

იმედისმომცემად გამოიყოფიეროდა ახმეტელის  
სახელობის თეატრში, „ლამაზიელის“ უკვე შეექვსე  
ჩვენებაზე, ახალგაზრდების განუწყვეტელი ტაში და  
ხმაპალი ემოციები... ისინი გულწრფელად თანაუგ-  
რძნობდნენ მრავალ ხიფათში ჩაყარდნილ, კეთილშო-  
ბილ, საბრალო რაინდს... დარბაზი ეს თითქოს ცალკე  
სანახაობა იყო – რომანტიზმის არსებობის დასტური  
XXI საუკუნის საქართველოში...

\*\*\*

...მზარამ მიუხედავად ასეთი განწყობილებისა,  
სუქეტაკლის რეჟისორი, ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე  
დასასრულს, მონყენით იდგა თეატრის ფოიეში.

მოგვიანებით ჩვენი საუბარიც შესდგა. გვიანტე-  
რებსება, რატომ მიმართა კიდევ ერთხელ დონ კიხო-  
ტის თემას.

– დონ კიხოტიდან იწყება ლიტერატურაში ამგ-  
ვარად გაცხადებული ჰუმანიზმი, სიკეთე, თავგან-  
წირვა, ერთგულება. „დონ კიხოტიზმის“ მთავარი თე-  
მა განისაზღვრება იმით, რომ საზოგადოება გიჟად  
თვლის იმ კაცს, რომელმაც მას გაუსწრო და მაღალ  
ეტაპზე ავიდა... მისმა გარემომ ხომ სამეტიცი გიჟად  
მიიღო. ერთ დროს ჩაცკიც კი გიჟად მონათლეს, რო-  
მელიც თავგანწირულად ყვიროდა: „კარტუ, მზე, კა-  
რტუ“... დონ კიხოტები არიან დეკაბრისტებიც... ნუ-  
თუ, დონ კიხოტი არ არის დათა თუთაშია?

ვინ იყვნენ 1832 წლის შეთქმულების მონაწილე-  
ნი? ასევე დონ კიხოტები. მათ შესანიშნავად იცოდნენ,  
რომ დამარცხდებოდნენ, მაგრამ ბრძოლა სურდათ,  
აუცილებლობად მიჰმანდათ დაეფიქსირებინათ თავი-  
ანთი ჰოზიციკა.

– ბატონო გიგა, რას ნიშნავს თავგანწირული  
ბრძოლა იქ, სადაც იცი, რომ გამარჯვება შეუძლებე-  
ლია?

– დონკიხოტური იდეოლოგიით, არა აქვს მნიშვნე-  
ლობა, გამარჯვებუ თუ დამარცხდები. მთავარია,

„თეატრი და სხვა“ № 5-6



სცენა სპექტაკლიდან

მეტრს შეებრძოლო და შენი სიმართლე დაამტკიცო.

მე ყოველთვის მაინტერესებდა საზოგადოების და პიროვნების ურთიერთმიმართება. ერთი სპექტაკლი, რომელიც ცოტათი უიღბლო გამოდგა, ჯორდანო ბრუნოზე დაეფიქსა... სახელმწიფო და პიროვნება ჩემთვის ამაღლებული თემაა.

- ისევე როგორც მასა და პიროვნება...

- დიახ, როცა არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელ მსოფლიოში გავრცელებული, უსაზღვრო პრაქტიციზმი, დონ კიხოტის - ასეთი სულიერი პიროვნების არსებობის შესახებ შეხსენება მნიშვნელოვანი უნდა იყოს. თუ ახალგაზრდობა მიხვდება, რომ ქარის ნისქელებთან მეტროპოლები არანორმალურები კი არა, თავგანწირული ადამიანები ყოფილან, რომლებიც მზად არიან ყოველგვარ პირობებებს წინ აღუდგნენ, მიზანი გარკვეულად მიღწეული იქნება.

ვფიქრობ, რომ პრაგმატიზმმა მოიტანა უბედურებები არა მარტო პოლიტიკაში, არამედ დღევანდელ მეცნიერებაშიც... ისეთი ხალხი, როგორებიც იყვნენ აინშტაინი, თუნდაც ლანდაუ, კაპიკა, იდეალისტები იყვნენ. წარმოუდგენელი შეძლეს, ანუ ქარის ნისქელებთან იბრძოდნენ. ისინი ზოგჯერ შეუძლიებლად გამოიყურებოდნენ... კაცს, რომელიც X საუკუნეში იტყვის, დედამინა მრგვალიაო, რა თქმა უნდა, შეუძლია დედამინა მრგვალი... არადა, სწორედ ასეთ ადამიანებს მიჰყავდა ქვეყანა წინ...

აი, ვაჟა-ფშაველაც აბსოლუტური დონ კიხოტი იყო, რომელიც თავის ნიჭიერებას იყო შეწირული.

პრაგმატიზმები, გამომრალი პრაგმატიზმები კი ამუხრუჭებენ ადამიანთა ისტორიის განვითარებას.

## როდის უნდა გამოჩნდეს დონ კიხოტი?

- ძარის ნისქელი ხომ ყველაფერი ფქვავს და რაც არ იქმნება და ისმება, ის ღირებულებად არ მიაჩნია... მათ, პრაგმატიზმებს, უნდათ, რომ მოვლასობნ ბუბუბულის სტვენა, ვარდის სურნელი, შეყვარებუ-

ლის კენესა და ყველაფერი პრაქტიკულ, პრაგმატულ პოზიციასზე გადაიყვანონ. დონ კიხოტი სწორედ ამ ნისქელებს ებრძვის.

თეატრიც ხომ იმისთვის არსებობს, რომ იდეალებისკენ მიისწრაფოდეს. რა ხდება ჩვენს სინამდვილეში? „ამბანი“, „ჯეო-ბარი“... დასმენის, დაბეზლების, გაუტანლობის პროპაგანდა... ირგვლივ საშინელი უზნეობაა...

როცა ყოველგვარი სისუფთავე და სინამდევ გამოჩნდებოდა, სწორედ მაშინ უნდა გამოჩნდეს დონ კიხოტი.

დღეს თუ კაცი ვინმეს არ აბეზლებს და არ ასმენს, ამას ქურდულ მენტალიტეტს ეძახიან.

თუკი ქურდული მენტალიტეტი თავისი ზნეობით უფრო მაღლა დგას სახელმწიფოებრივ მენტალიტეტზე, დავლუპულვართ.

დანის პრინცს - ჰამლეტს სურს გაიგოს რას განიცდის ადამიანი, რომელსაც სინდისი შებღალული აქვს...

მაღალი იდეების მატარებელი ადამიანები ბრძოლაში ყოველთვის დონ კიხოტებად გამოიყურებიან...

თუ მე რომელიმე სტუდენტი მეტყვის: დონ კიხოტი გიგიო, მასთან ურთიერთობას შეწყვეტ...

წანარმოების მიხედვით, ზოგჯერ ისეთ რამეს ლაპარაკობს დონ კიხოტი, რომ შეიძლება ითქვას, გენიალური აზრებია, მაგრამ პერცოგის გარემო სიცოცხლე კვდება, რადგან თვლიან: ასეთი რამ მხოლოდ გიჟმა შეიძლება წამოროშოს.

მათთვის ვასავები მხოლოდ ის არის, რომ ადამიანმა ადამიანი უნდა დანაგვროს, ადამიანი ადამიანს უნდა მოერიოს. გამარჯვებულნი კი ის არის, ვინც ამ თვალსაზრისით ძლიერია.

\*\*\*

„-იმი თუ არა, ჩემო სანჩო, რომ თავისუფლება ყველაზე უფირფასესი სიკეთეა, რაც ზენამ მომალა ადამიანს?..“

- მართლაც ბრძანებთ, პატრონი ჩემო, მაგრამ გეფიცებთ ღირსი ადამიანის პატიოსნებას, თბილთბილი მალამოები უფრო მჭირია ახლა მე, ვიდრე ასეთი საუბარი.

- ნუ გეზინიან, სანჩო, გული გაიმეგრე, უკან მომეყე ფეხები, წყვდაიძის შემდეგ იმედი მაქვს განთიადისა... იცოდეთ, არ არსებობს ისეთი ტყვიელი, რომელიც არ გააქარვოს დრომ“..

\*\*\*

- ჩვენი თაობა, რომელმაც საკუთარ თავზე უამრავი ტყვიელი გამოცხადა - 37 წელი, ომი თუ სხვა კატაკლიზმები, მაინც ზნეობრივ მაგალითებზე იზრდებოდა. გვიყვარდა სპარტაკი, გვიყვარდა არსენა. ხუთი





ბიორბი  
ჩართოლანი

# ალუბლის ბალი უნდა გაიჩეხოს

ალუბლის ბალი  
უსიღვალად გაიჩეხა,  
მისი გადარჩენა  
უაქლავალია!

ალუბლის ბალი — უღამანესი, გამაფხულზე თითონად გადაუწეილი ხეები, რომლებიც სურნელოვან, ტკბილ და გემრიელ მაცოფს ისხამს.

რა არის ალუბლის ბალი? რისი სიმბოლოა და უნდა გავუფრთხილდეთ თუ არა მას? ეს ის კითხვებია, რომელიც მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში გიორგი მარგველაშვილის სექტაკლის სანახავად მისულ მაცურებელს აინტერესებს. ოთხ საათიანი წარმოდგენის შემდეგ, მაცურებელი ზომანზე მეტად დაფიქრებული ტოვებს დარბაზს, რადგან თეატრმა არცთუ ტრადიციული პასუხი გასცა საზოგადოების შეკითხვას — ალუბლის ბალი ის ღირებულებაა, რომელიც დროთა განმავლობაში კარგავს პირვანდელ დანიშნულებას და იგი არა მხოლოდ ახალი თაობისთვისაა მნიშვნელობას მოკლებული, არამედ თავად მის შემქმნელთათვისაც.

ანტონ ჩეხოვის ეს პიესა, მართლაც, მსოფლიო დრამატურგიის უმაღლესი მწვერვალია, რადგან არ არსებობს ეპოქა, არ არსებობს საზოგადოებრივი ფორმაცია, რომელშიც არ

დგას „ალუბლის ბალის“ პრობლემა. ყოველ საზოგადოებას თავისი ალუბლის ბალი აქვს და ყოველი თაობა თავისებურად ემშვიდობება მას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პრობლემა მარადიულია.

ადამიანები ყოველთვის ქმნიდნენ სხვადასხვა სახის ღირებულებებს, შეედგომ ეს ღირებულებები მათთვის საკულტო მნიშვნელობას იძენდნენ და მათზე მომავალი თაობების აღზრდას ცდილობდნენ, მაგრამ ნებისმიერი ასეთი ღირებულება, რაოდენ მაღალი ზნეობის სიმბოლოდაც არ უნდა ქვეუღიყო, დროთა განმავლობაში კარგავდა თავის პირვანდელ მნიშვნელობას და ცივილიზაციის განვითარების გზაზე ხშირად ხელშემშლელ დაბრკოლებადაც კი იქცეოდა. რატომ ხდება ასე, რა განაპირობებს ფასეულობათა ნგრევას და უპირველეს ყოვლისა, ვინ უწყობს ხელს მათი მსხვერვის პროცესს? მრავალი წლის განმავლობაში, ადამიანების მიერ შექმნილი ამ ფასეულობების ნგრევის მიზეზად ახალი თაობა მოიხსენებოდა. ახალი თაობა, როგორც წესი, თვითდაშვიდრების პროცესის პირველი და უმთავრეს ამოცანად ძველი, არსებული ღირებულებების ნგრევას ისახავს, რადგან საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ყოველ ახალმოსულს ჰგონია, რომ მისით იწყება ისტორია. მაგრამ დრომ და ისტორიამ დღეს უკვე სხვაგვარად დაგვანახა ღირებულებათა მსხვერვის ეს მარადიული პრობლემა. დღეს ნათელი გახდა, რომ განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, თავად შემქმნელი ანგრევდნენ მათ მიერვე შექმნილ ღირებულებებს, ცხოვრების წესს, ურთიერთობათა სისტემის კოდექსებს და შეედგომ ცდილობდნენ სხვისთვის გადაებრალებინათ ამ დანაშაულებრივი დაუდევრობით გამოწვეული შედეგები. ასე იყო მუდამ. ძველი ეგვიპტური თუ ბერძნული რომაული ცივილიზაციის დამშობას, უპირველესად, თავად ამ ცივილიზაციის შემქმნელებმა შეუწყვეს ხელი იმ უზნეობის და, უპასუხისმგებლობის გამო, რასაც ისინი იჩენდნენ შექმნილი ფასეულობების მიმართ.

ასე იყო მაშინაც, როდესაც ანტონ ჩეხოვმა ეს პიესა დაწერა — XX საუკუნის დასაწყისის რუსულ სინამდვილეში. რუსული არისტოკრატია უპირველესი დამნაშავე ბოლშევიზმის გამარჯვებაში. მათ ვერ შეინარჩუნეს საკუთარი ადგილი მზის ქვეშ და მომავალმა ძალამაც საკმაოდ ადვილად დაიკავა მათი ადგილი ისტორიის მატარებელში.

ასე ხდება დღესაც ქართულ სინამდვილეში, როდესაც ჩვენ თავად ყველაფერი გავაკეთეთ და დღესაც ყველაფერს ვაკეთებთ იმისთვის,

რომ ჩვენი „აღუბლის ბაღი“ გაიჩეხოს. ამიტომ არის დღეს ასე დროული კინომახიობთა თეატრში ჩეხოვის ამ პიესის დადგმა. რეჟისორმა გიორგი მარგველაშვილმა კი, „აღუბლის ბაღი“ დადას ისე, როგორც დარბაზში სპექტაკლის სანახავად მოსულ მაყურებელთა დიდ ნაწილს ვერც კი წარმოედგინა. უმეტესობა ფიქრობდა, რომ გ. მარგველაშვილი „აღუბლის ბაღს“ რანეცკაიას და გავეის ტრაგედიასეუ დადგამდა და ამ ტრაგედიის გამოწვევი მიზეზიც ახლად აღმოცენებული ახალი კლასი — ლოპახინი იქნებოდა. თითქმის არავინ ელოდა, რომ დღეს კინომახიობთა თეატრი, მაყურებელს სცნიდან დიდ სარკეს გაუნდვოდა და დაანახებდა, რომ დანაშაუდ სხვაში არ უნდა ვეძიოთ, დანაშაუდ საკუთარ თავში, საკუთარ საქციელში უნდა ვიპოვოთ. ლოპახინი ჩვენი მიერ შექმნილი, ჩვენი შვილია, რომელიც არ გაწვარდეთ აღუბლის ბაღის სიყვარულით იმის გამო, რომ თავად აღარ გეყვარს აღუბლის ბაღი. ამ ღირებულებამ ჩვენითვისვე დავარგა ფასი და იგი მხოლოდ წარსულის გახსენების ლამაზ მშობლივ იქცა. აღუბლის ბაღი, ანუ ჩვენი წარსული, ჩვენი კულტურა მხოლოდ სიტყვიერი სიამაყის და თავმოწონების გამოხატულებად გადავაქციეთ, რომელიც დღეს ენციკლოპედიური ღირებულების მატარებელია მხოლოდ და არა რეალურად შესაგრძობი.

მიხილ თუმანიშვილის თეატრის „აღუბლის ბაღის“ პერსონაჟები ჩვენი დროის ადამიანები არიან, რომელთაც დავარგული აქვთ არა მხოლოდ ფსევდობათა ალქმის უნარი, არამედ საკუთარი სახეც და დროის შეგრძნებაც. ერთადერთი, ვინც გრძნობს დროს, გრძნობს და იჭერს მის მავისცემას, ლოპახინია, ის ლოპახინი, რომელმაც ზუსტად შეიგრძნო ისტორიის სვლის ტემპი და მიხვდა, რომ ახალ საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრებისათვის, პირველ ყოვლისა, სწორედ აღუბლის ბაღი უნდა გაიჩეხოს. გაიჩეხოს ის უსაქმური, თავქარიანი, ყალბი და უზნეო კლასი, რომელიც საზოგადოებისათვის ზედმეტ სხეულად ქცეულა და, დროს აცდენილი, იბერტულად ელოდება არსებობის დასასრულს.

გ. მარგველაშვილის სპექტაკლის უმთავრესი სატკივარი არ არის ლოპახინი, გლეხი, უნიგური ადამიანი, რომელსაც აღუბლის ბაღის და ყოფილი მისი ბატონების მამულის შექმნით, სურს ყოფილ არისტოკრატას, ყოფილ ბატონებს მათი უსუსურობა დაანახოს, დაუმტკიცოს, რომ ის, რის შენარჩუნებასაც ისინი ახლა უზნეოდ ცდილობენ, დიდი ხანია

მათ მიერვეა დავარგული. გ. მარგველაშვილის სპექტაკლის უმთავრესი მახვილი რანეცკაიასა და გავეისკენა მიმართული. ისინი არ ადგენენ არიან, რომელთაც არაფერი გააკეთეს წინაპართა მიერ დატოვებული ღირებულებების გადასარჩენად. უფრო მეტიც, მათ თავისი უზნეო ცხოვრებით, ყველაფერი გააკეთეს იმისათვის, რომ საბოლოოდ დეკარგათ, გაენადგურებინათ და წაეილინათ ეს ფასეულობები. სწორედ რანეცკაიას და გავეის ცოდვები, რომელთა შესახებაც სპექტაკლში თავად მეტად ირონიულად, ზედამიერულად და ტკივილითაა განზრების გარეშე საუბრობენ, არის ის სათავე, საიდანაც დაიწყო მათი ცხოვრების წესის ნგრევა და, რამაც ახალ ძალს ნაყოფიერი საფუძველი მოუზადა აღმოცენებისათვის. ამიტომ, რეჟისორმა რანეცკაიასაც და გავესაც ჩამოაშორა არისტოკრატული ფენის წარმომადგენელთათვის ტრადიციულად დამახასიათებელი დახვეწილი მანერები. გაევი ფუფე, „ქალაქუნა“ (ასე მიმართავს მას გლეხი ლოპახინი) ადამიანია, შარმატი და არაფრის შემძლე, რომელმაც მხოლოდ ლამაზი, მაგრამ მარსმოკლებული ტირადების წარმოქმნა ესერება. პაატა ბარათაშვილის გაევი ტრაგიკომიკური პერსონაჟია, დამოუკიდებლად არსებობას მოუწყველი, მუდამ კუდში სადევნი, რომელიც უსული საგნებს სულიერი არსებებით ესაუბრება და იმას კი ვერ გრძნობს, რომ მისი სიტყვები არათუ 100 წლიან კარადას, არამედ მის ირგვლივ მყოფთაც აღარ აინტერესებთ. ნინელი ქაჩუკეტიძის რანეცკაია კი პარიზული საეჭვო რეპუტაციის მქონე მრავალსართულიანი სახლის ბინადარია, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრება კაცებისა და საკუთარი გრძნობების დევნას გადააყოლა. ნინელი ქაჩუკეტიძე უზნეადცემულ, სახედავარგულ და არისტოკრატის მანტიას ჩაბლაუჭებულ ქალს ანსახიერებს. იგი თითქმის შიშველია (ამ კონცეპტუალურ გაგებას მხატვარი შ. გოლურჯიძის კონსტრუქციულ შეწყვიტული გეგმა მოქმედებაში), რადგან არ მალავს საკუთარ სურვილებს, საკუთარ მისწრაფებებს. მას აღუბლის ბაღის ბედზე მეტად მუდმივი სტუდენტის, პეტია ტროფიმოვის უნივერსიტეტის დამთავრების საკითხი, მისი ცოლის შერთვის პრობლემა აინტერესებს. მას არაფერი ქალკეთება იმისთვისაც, რომ საკუთარი ქალიშვილები აღეზარდა წინაპართა მიერ დატოვებულ ღირებულებებზე. ლუბოვ რანეცკაიას არ ესმის თავისი შვილების. არც აინტერესებს მათი ბედი. მხოლოდ დედობრივი მოვალეობის მოხდის მიზნით ზრუნავს ორივეს გათხოვებაზე. ეს ზრუ-

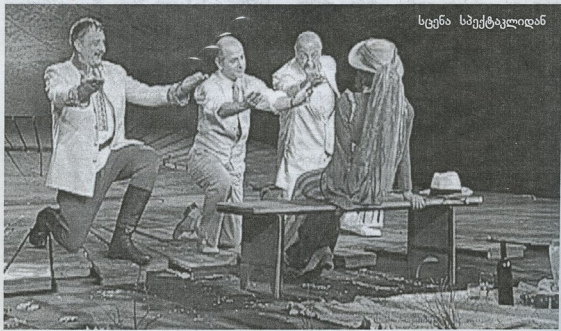
ნვაც ზედაპირულია, გრძობას მოკლებული. ქალიშვილებიც, ანია და ვარია, შესაბამისად მასუბობენ მას. თინათინ კორძიას ვარია უბედური ქალია, რომელიც კარგად ხედავს დედის ფუქსავატურ ბუნებას, მის ვნებააყლილ ცხოვრების წესს. მასში იმდენად დიდია სურვილი, რაც შეიძლება მალე დააღწიოს თავი რანევსკაიას ოჯახს, რომ თანახმაა მითხოვდეს ყოფილ ყმას, ან გამაძღვრებულ ლოპახინს. ანია კი, ახალი თაობის ტიპური წარმომადგენელია. ამ სახემ, მაია გელოვანის განსახიერებით, თანამედროვე „თინეიჯერების“ კრებითი სახე წარმოგივდინა. მისი ჩაცმულობა, ვარცხნილობა, მეტყველების მანერა და საქციელი იმ ახალგაზრდებს მოგვაგონებს, რომელთაც საკუთარი მამულისადმი, ქვეყნისადმი, კულტურისა და დამკვიდრებული ცხოვრების წესებისადმი გაუცხოვებული დამოკიდებულება აქვთ და მთელი არსებით უცხო ქვეყნიდან მიიღტივან. ამიტომ ამბობს ანია, რომ მას არ ადარდებს ალუბლის ბალის გაყიდვის საკითხი. უფრო მეტიც, ანისა ერთი სული აქვს როდის დასრულდება ეს მოსაბეზრებელი პროცედურა და კვლავ როდის გაემგზავრება პარიზში, სხვა სამყაროში, სხვა ტიპის ურთიერთობებში, სადაც არ იარსებებს არც ალუბლის ბალი, არც 100 წლიანი კარადა და არც მოხუცი ფირსი, ანუ ყველაფერი ის, რასაც მისი წარმომავლობის გახსენება შეეძლება. მაია გელოვანის ანია თანამედროვე ახალგაზრდობის დიდი ნაწილის პროტოტიპია, რომელთა შეგნებაშიც საკუთა-

რისადმი გაუცხოების სინდრომის ჩამოყალიბებას სწორედ უფროსმა, რანევსკაიას და გავის თაობამ შეუწყო ხელი.

ყოველივე ამის გამო, ნინელი ჭანვეჭტაძის რანევსკაია უფრო აღმოეთებას, სიბრზეს, ერთგვარ ზიზსაც იწვევს, ვიდრე თანაგრძობას, თანაგანცდას და ეს ასეც უნდა იყოს. მსახიობმა და რეჟისორმა ზუსტად მიაგნეს ალუბლის ბალის გაქცევის უმთავრეს მიზეზს — ეს მიზეზი რანევსკაიაა. და თუ მას, ვისაც წინა თაობამ ეს ღირებულებები მოსავლელად და გასაფრთხილებლად დაუტოვა, არ ალუღვებს მისივე საკუთრება, მისივე წარსული, მისივე ტრადიცია, რა უფლება გვაქვს მოვთხოვოთ იმ თაობას, რომლისთვისაც იგი არაფერს წარმოადგენს, რომელიც ახალ ფასეულობათა შექმნას ცდილობს და, რომელსაც ამ საქმეში ხელს ტრადიცია, წარსულიც და ამ წარსულის ფასეულობებიც ხელს უშლის?

გია როინიშვილის ლოპახინი დახვეწილი მანერების მქონე ადამიანია, მან კარგად მოიწყო ახალი ცხოვრების შესაბამისი მოსახსანი. უნიგნური და ფეხშიშველა გაზრდილი ბიჭი, ცხოვრებისაგან მაქსიმუმის მიღებას ცდილობს და იღებს კიდევ. მას არ ეშლება არც ეტიკეტი, არც ზრდილობა, პირიქით, სექტაკლში ის ყველაზე თავზანი, ყველაზე ყურადღებიანი და ყველაზე მომთმენია. ის მოთმენებით ელოდება, როდის დადგება მისი დრო. მას სძულს წარსული, სურს ბოლომდე გაანადგუროს ის, რამაც შექმნა რანევსკაიასა და გავისთანა

სცენა სექტაკლიდან





უსაქმური და უზნეო ადამიანები. ლოპახინს იმდენად არ უნდა წარსულის ამ „გადმონამუშებთან“ სიახლოვე, რომ უარს ამბობს შერიტოს მათი ოჯახის წევრი — ვარია. მისთვის მხოლოდ საქმიანი ურთიერთობებია მისაღები. ცივი, რაციონალური გონებით განჭვრეტილი ურთიერთობები, რომელიც ეყარება ერთ მართვად კოდევსს — ვინ რაში გამოადგება. ასეთი მხოლოდ ეპიზოდოვია, რომელიც ლოპახინის „ერთგულია“ მანამ, სანამ ეს „ერთგულია“ ორივეს სჭირდება. ზანა მიქაშავიძის ეპიზოდოვიც დროს მორგებული ადამიანია, ოღონდ, უფრო საშობი, ვიდრე ლოპახინი, რადგან ეპიზოდოვი მსახურია, დროის მსახური და ერთგულია არა ადამიანის, არამედ პატრონის. მისთვის უცხოა ყველაფერი, რაც ადამიანურ ურთიერთობებს ეხება, იგი ცივი გონებით ელოდება ახალი დროის მეპატრონეებს და დარწმუნებულია, რომ ისინი მიაგნებენ და სამსახურში აიყვანენ. ასეთები დღეს მრავლადაა ჩვენს თანამედროვე სინამდვილეში და ამდენად, ეპიზოდოვის სახის ამგვარი გაზრება, სპექტაკლის აქტუალობას კიდევ უფრო ამკარას ხდის. მით უფრო, რომ ამ სახეს ერთგვარად უპირისპირდება საზოგადოების მეორე ფენის წარმომადგენელი: გამოყენებული და შემდგომ გარყვული ადამიანი, რომლებიც მხოლოდ დაქირავებული შრომით ირჩენს თავს. ამგვარ ადამიანებს არაფერი გააჩნიათ:

არც ქონება, არც მამული, არც შეძლება და არც გავლენა. ისინი ცდილობენ თავი გაიტანონ და საარსებო სახსარი მოიპოვონ მხოლოდ დაქირავებული შრომის ხარჯზე და, როგორც კი ეს სამსახური „იკეტება“, ბედის ანაბარად მიგდებულნი, სრულიად უპერსპექტივო გარემოში აღმოჩნდებიან. ისინი ისევე ქრებიან საზოგადოების მზერის არეალიდან, როგორც ცირკის არენაზე ილუზიონისტის მიერ გამქრალი ჯამბაზები.

რანეცკაიას ოჯახის გუვერნანტი ქალი შარლოტა, სწორედ ასეთი ჯამბაზია. ჯამბაზი, რომელიც მუდმივად ცდილობს მოხიბლოს საზოგადოება, გაართოს, რათა ამით საკუთარი მნიშვნელობა და აუცილებლობა დაუმტკიცოს. რუსიკო ბოლქვაძის შარლოტას კარიკატურული გრიმი და კოსტუმი ხაზს უსვამს საზოგადოებაში ამგვარი ადამიანების „დანიშნულებას“. თუმცა, ამ გარეგნული ექსცენტრულობის მიღმა, მსახიობი გვაჩვენებს მისი პერსონაჟის ღრმა ტრაგედიას და დიდ სევდას. „ვინ ვარ, ან სად ვარ, ან თქვენ ვინ ხართ, ან აქ რა მინდა, ან ვინ არიან ჩემი მშობლები“... ეს ის კითხვებია, რომელიც მუდამ თან სდევს ამ გმირს, გმირს, რომლის მაგვარნიც დღევანდელ ჩვენს ყოფაშიც მრავლადაა. ეს ადამიანები მანამ არიან, სანამ სჭირდებათ. ხშირად მათ პატრონები ითხოვენ, ხშირად თავად ტოვებენ საპატრონებელ დაკარგულ „პატრონებს“.

მიდიან და ქრებიან ისევე მარტო, როგორც დაიბადნენ და როგორც იცხოვრეს.

ჩვენს ცხოვრებაში კიდევ ერთი პერსონაჟია, რომელმაც მარგველაშვილის სპექტაკლში იპოვა თავისი კუთვნილი ადგილი. ეს კალიგულას მიერ რომის სენატში დასმული ცხენის „შამომოხაველი“, სემიონოვ-პიშიკოვა (ასე მოიხსენიებს ის თავის თავს). გია აბესალაშვილის გმირი უბრალო ადამიანია, რომელიც მეტად დააბნია თანამედროვე ყოფაში მიმდინარე მოვლენებმა. მან ვერ გაიგო რა უნდა მოიმოქმედოს — უნდა უერთგულოს ძველ იდეალებს, თუ ლოპახინით ახლის კეთილს მიჰყოს ხელი. საწინააღმდეგო, პიშიკოვს არც ლოპახინის ჭკუა აქვს და არც ეპიხოდოვის გაიძვერობა. ის დროის დინებას მინდობილი ადამიანია, რომელმაც ერთი რამ ზუსტად იცის — რომ გადარჩეს, ბევრი ფული უნდა ჰქონდეს. ამისათვის, ფულის საჭრელ მანქანაზეც კი ოცნებობს. ამგვარი ადამიანებისათვის ალუბლის ბალი მხოლოდ ფულის შემომტანი საშუალებაა და მეტი არაფერი. ასეთი ადამიანებს სხვისი ალუბლის ბალი კი არა, საკუთარი მამულიც არაფერად უღირთ. თავის მონას მრაველი წლით, უცხოელებზე თითქმის მუქთად აჭირავენ, რათა თავი გადარჩინონ.

ალუბლის ბალის სტუმარი კიდევ ერთი პერსონაჟი, პეტია ტრონიმოვია — მუდმივი სტუმარი, ენაწყლიანი ფილოსოფოსი, რომელმაც ყველაზე კარგად იცის რაც ხდება და რატომ ხდება. იმდენად კარგად აქვს გაცნობიერებული ისტორიული დინებების კანონზომიერებები, იმდენად კარგად იცის, რომ შეუძლებელია პროცესების შეჩერება, რომ ერთადერთ გამოსავალს პოულობს — ყოველივეს ირონიული მზერით უყუროს. გიორგი ნავაშიძის მიერ წიუსტსკადანა მოძებნილი გმირის ხახათის ნიუანსური თავისებურებებიც კი. ის არ არის ცინიკოსი, მისი ირონია თვითირონიაა. უმთავრესად, ის საკუთარ თავს, საკუთარ უძლეობებს და უხეირობას დასცინის. გაურკვეველი რწმენის, გაურკვეველი იდეალების მქონე ადამიანს, ცრუ თავისუფლების მანტია მოუსხამს და თავად არაფრის მქმნელი, სხვასაც მოუწოდებს იყოს ქარივით თავისუფალი. ჩვენს საზოგადოების უდიდესი „განათლებული“ ნაწილი, სწორედ ამ ირონიასა და თვითირონიაში ატარებს დროს. ამ ტიპის სკეპტიკოსებისათვის არანაირი ღირებულებები არ არსებობს და არც არასდროს იარსებებს. მათ სიყვარულიც კია არ შეუძლიათ, ისინი პეტიას თქმით, „სიყვარულზე მალა დაგანან“ და ამბობენ, რომ ყველაფერი, რაც მდიდრებს

ან ღარიბებს ანუხებს, მათთვის არც საინტერესოა და, მით უფრო, არც ღირებული. მათ არც სახლი აქვთ, არც კარი. არც შეყვარებული ჰყავთ და არც საყვარელი. მუდამ სხვას ასწავლიან და თავად არ იციან რა უნდათ, რისთვის მოვიდნენ, ან სად მიდიან. ეს ერთი შეხედვით, სიმპატიური ქვეყნის მქონე ადამიანები, გაცილებით სამშინ არიან საზოგადოებისათვის თავისი ინერტულობის, უმოქმედობის, დემაგოგის გამო, ვიდრე, თუნდაც ეპიხოლოვის მაგვარნი, რადგან ამ უნაყოფო არსებებს ქმნადობის უნარი დაუკარგავთ. ასეთი ადამიანიც კი, არ აშინებს ლოპახინს, უფრო მეტიც, ის მათ დახმარებასაც ცდილობს, ფულს აძლევს, რადგან იცის, რომ ეს არ არის ძალა, რომელიც მას წინ აღუდგება.

საერთოდ, არის კი ძალა, რომელიც შესძლებს ალუბლის ბალის გასაქებად ცულით მომარჯვებული ლოპახინების შეჩერებას? ასეთი ძალა სპექტაკლში არ არსებობს, ასეთი ძალა არ არსებობს ჩვენს დღევანდელ საზოგადოებაშიც. მხოლოდ, ერთ რამეს შეუძლია ისტორიის გზიდან მისი ჩამოშორება — მის მიერვე გამზრდილ ადიუტანტს, რომელიც მუდამ თან სდევს, ყველაფერს აკვირდება, ყველაფერს ინერს. ეს ის ახალგაზრდაა, რომელიც ცხოვრებას სწავლობს, ყველა იმ ხერხს ეუფლება, რომლითაც მისი პატრონი გზას იცვლება მზისკენ. ეს ის ძალაა, რომელიც ძლიერდება პატრონის ფრთის ქვეშ და, რომელსაც ერთ მშვენიერ დღეს, ძალით თუ ნებით, ძალაუფლებას გადაულოცავს ყოფილი პატრონი. ასეთი ანალოგიებიც მრავლად მოიძებნება ჩვენს ცხოვრებაში.

შთამბეჭდავია სპექტაკლის ფინალი. პარიზის გზაზე შემდგარი რანეცკაია, უკვე მცდავარია, როგორც კლასი და, როგორც საზოგადოების ნაწილი. მან, უკვე გააცნობიერა, რომ ლოპახინის ცული, რომლითაც ის ალუბლის ხეებს ჩეხავს, პირველი მას მოხვდა. ამიტომ, ნინელი ჭანვეჭტაძის რანეცკაიას, რევისორი სცენაზე მდგარი დიდ ყუთში მოათავსებს. ამ ყუთს კი კვიტეს ლოპახინი დაადებს და როგორც მიცვალებულის სასახლეს, ისე გაიტანს ისტორიის არენიდან.

რაც შეეხება არენას, სპექტაკლის დეკორაცია დიდ მოედანს, არენას მოგვაგონებს. შოთა გულურჯიძის სცენოგრაფია ზუსტად შეესატყვისება სპექტაკლის ძირითად სათქმელს. ძველი, ლობაშუპარული ფიგურებისგან შედგება ის სამყარო, სადაც ცხოვრობს რანეცკაიას ოჯახი. ეს ფუფუნოვანი ყოველ ნაშთ ფეხიან ეცლება იქ მყოფთ. ყოველი მოქმედების შემ-

დეგ, იატაკის ფიცარნაგის ნაწილი წყდება სცენას, რითაც კიდევ ერთხელ ესმება ხაზი არსებული ცხოვრების წესის გარდაუვალ წარმავლობას.

დასრულდა სპექტაკლი, ცოცხალი გვამი — რანეცკაია ლოპახინმა ყუთში ჩაყვითლი გაიტანა; უზარმაზარი ჭალი ძირს გდია; 100 წლიანი კარადაც აღარსად არის. ერთი შეხედვით, ყველაფერი დასრულდა და ამ დროს, სცენის სიღრმიდან მოდის მოხუცი. მოდის ნელა, მოჩოჩავს. ეს ფირსია, რანეცკაიას ოჯახის ერთგული მსახური, რომელმაც არ მიინდომა თავისუფლება და ბატონების ერთგულ ყმად დარჩა. მძიმედ ამოდის რევზს თავართქილაძის ფირსი სცენაზე. მხრებში მოხრილი, სიბერისაგან დაჩაივებული ჩუმად წარმოთქვამს — „ყველანი ნავიდნენ, აღარავის ვჭირდები“... და ეს სიტყვები შემადრწუნებლად გაისმის და რბამს, მაშინ, როდესაც ყველა წერტილი დაისვა, ერთნი ნავიდნენ, მეორენი მოვიდნენ, ყველას დაავინდა, რომ არიან ადამიანები, რომელთაც წასასვლელი არსად აქვთ. ისინი იყვნენ ერთგულნი რაღაც იდეალს და ამ იდეალების სამსახურში მთელი ცხოვრება გაატარეს. ამ ადამიანებმა ძალიან გვიან აღმოაჩინეს, რომ ტყუილად უცხოვრიათ, რომ მათი შრომა, გარჯა, ერთგულება და ყურადღება აღარავის სჭირდება. ასეთ მდგომარეობაში ძნელია არ შეგატყდეს საკუთარი თავი და ნამოქმედარი. არ შეიძლება, არ გაგჩინდეს პროტესტის გრძნობა ფუჭად განვლული ცხოვრების მიმართ. ამიტომ, გ. მარგველაშვილმა რადიკალურად შეცვალა პიესის ფინალის აქტუნტი და ფირსი არა საკუთარი სიკვდილით მოკლა, არამედ მას ხელში იარაღი ააღებინა და შუბლთან მიატანინა. გამოკრავს ჩახმას თითს ფირსი და მოკლავს თავს? ეს საკითხი მარგველაშვილმა უპასუხოდ დატოვა. ყოველმა ადამიანმა თავად უნდა დაასკვნას, რა შეიძლება მომოქმედოს ფირსმა — მოკვებულმა, მოხუცმა სხვა ადამიანების და სხვის მიერ შექმნილი იდეალების ერთგულმა მსახურმა. ვფიქრობ, დარბაზში ბევრი ფირსის სახეში საკუთარ თავს, ან საკუთარ მომავალს აღინახავს და ლიად დატოვებულ კითხვაზე შესაბამის პასუხსაც გასცემს.

გ. მარგველაშვილისეული „აღუბლის ბალი“ არ არის პოლიტიკური სპექტაკლი, მას არ აინტერესებს თანამედროვე საზოგადოების ძლიერნი ამა ქვეყნისანი. რეჟისორი იმაზე გვესაუბრება, რამაც ძლიერნიც და უძლურნიც ნა-



სცენა სპექტაკლიდან

რომოვა — ცხოვრების მანძილზე ადამიანის მიერ დაშვებულ საბედისწერო შეცდომებსა და მათ შედეგებზე.

კინოსახიობთა თეატრის „აღუბლის ბალი“ მნიშვნელოვანი ნამუშევარია არა მხოლოდ თეატრისათვის, არამედ ზოგადად თანამედროვე ქართული სათეატრო და მსოფლმხედველობრივი აზროვნებისთვისაც, რადგან იგი მაყურებელს დაფიქრებსავე მოუვლდება. მართალია, რამდენიც არ უნდა ვიყუროთ სარკეში, ჩვენი მოგრებილი ფიზიონომია ამით მაინც არ გასწორდება, მაგრამ საკუთარ სიმახინჯეში სხვას მაინც არ დავადანაშაულებთ ერთხელ და სამუდამოდ მიხვდებით, რომ რაც გეჭირს მხოლოდ საკუთარი ხელით „გავიწალიჩეთ“ — ეს არის სპექტაკლის უმთავრესი სათქმელი.

კინოსახიობთა თეატრმა 30-ე საიუბილეო სეზონი ახალი სპექტაკლით გახსნა. ეს სპექტაკლი ახალია არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მისი საპრემიერო ჩვენება 22 ოქტომბერს გაიმართა. ვფიქრობ, ეს წარმოდგენა თეატრის ახალი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისია. თეატრი მიხვდა, რომ შეუძლებელია რანეცკაიასავით მუდმივად წარსული იდეების აწირილქვეშ ყოფნა. თეატრმა, რომელიც მისი დამაარსებლის, მიხეილ თუმანიშვილის სახელს ატარებს, გააცნობიერა მის მიერ ნათქვამი სიტყვების ჭეშმარიტება — თეატრი 10 წლის შემდეგ თუ არ შეიცვალა, ის მოკვდება. 30 წელია თეატრი არსებობს ისეთი, როგორიც ის მიხეილ თუმანიშვილმა შექმნა. დადგა დრო, როდესაც მან ახალი ცხოვრება უნდა დაიწყოს. გადარჩენის გზა მხოლოდ ამაშია და ეს გზა მარგველაშვილისეული „აღუბლის ბალი“ ნათლად გამოიჩინდა.

## ლაშა ჩხარტიშვილი

# უსიყვარულობის ბასაჭირი

პოსტრევოლუციური ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი დიდი ხანია ფეხზე წამოდგომას ლაშობს და განთიადს ელოდება. მას უკვე ჰყავს ახალი სამხატვრო ხელმძღვანელი რობერტ სტურუა (ახალ დირექტორთან გურამ ბოლქვაძესთან ერთად), რომელმაც ახალი თეატრალური სეზონი პრემიერით (დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირით“) გახსნა. სპექტაკლის ავტორებად ზაზა პაპუაშვილი და რობერტ სტურუა მოგვევლინა, თავად ეს ფაქტი ისტორიულია ბათუმის თეატრისათვის, თუნდაც იმიტომ, რომ სწორედ ამ სცენაზე შედგა ზ. პაპუაშვილის, როგორც დამდგელი რეჟისორის დებიუტი, ამასთანავე ეს არის რობერტ სტურუას პირველი სპექტაკლი ბათუმის თეატრში. საზოგადოების დიდი ინტერესი პრემიერისადმი ამითაც იყო განპირობებული. მაყურებელმა კლდიაშვილის ნაწარმოების უჩვეულო ინტერპრეტაცია იხილა. წარმოდგენის უჩვეულობას განაპირობებდა ორი რეჟისორიც. ამ გარემოებამ ცოტა არ იყოს გააზუნდოვანა სათქმელი, შესაბამისად მაყურებელიც არაერთგვაროვნად აფასებდა პრემიერას, როგორც ეს საერთოდ სჩვევია რ. სტურუას ყოველი ახალი სპექტაკლის გამოჩენას.

„დარისპანის გასაჭირის“ გაცოცხლება ბა-

თუმის თეატრში ზ. პაპუაშვილის სურვილი იყო, დებიუტანტმა რეჟისორმა (და ბრწყინვალე მსახიობმა) განიზრახა მაყურებლისთვის ეჩვენებინა ეროვნული სურათები არა მწარე ყოფითობის ფონზე ღრმა ფსიქოლოგიზმთან ერთად, არამედ გარედან შეეხედა თუ რა მდგომარეობაში ვართ, თუ როგორ არ ემთხვევა ჩვენი სურვილები რეალობას. ამის გამო შეიძლება შეშლილებსაც კი ვგავართ. მიუხედავად რეჟისორების სათქმელისა, ზ. პაპუაშვილის ხედვაში უფრო ფორმის ძიება სჭარბობდა, მან წარმოდგენას უფრო მეტი თეატრალიზაცია მისცა ყოფითი და ირონიული სურათების შერწყმით. მისი ინტერესის სფეროში მოექცა კონკრეტული ადამიანები კონკრეტულ სიტუაციებში, მათი სურვილები, ვნებები და ლამის საკუთარი თავის დაკარგვაც. საით მივიღვივართ, რისთვის ვიხარავებით? ამ კითხვას სვამენ რეჟისორები და პასუხსაც სცემენ ნაწილობრივ – ეს არის დაშლილ-დაჭუჭმატებული ქვეყნის ენერჯია, სადაც „გადაჩენის ერთი პატარა ხვრელი რომ გამოჩნდებოდა, ყველას იქ უნდა გაძრობა“.

მიუხედავად იმისა, რომ „დარისპანის გასაჭირის“ მეტ ნიღ რეპეტიციებს სწორედ ზაზა პაპუაშვილი ატარებდა, მაყურებელმა იხილა ტიპური სტურუასეული სპექტაკლი, რომლის თეატრალური ხერხები, მეთოდები და თამაშის სტილი რთულად, მაგრამ შეძლებისდაგვარად გაითავისეს მსახიობებმა, რომელთაც აქამდე არ ჰქონიათ პრაქტიკული შესება სტურუას თეატრალური ესთეტიკასთან. სტურუასეული შემოქმედებითი პრინციპებითა და მეთოდებით აქამდე არ უხელმძღვანელებია ბათუმის თეატრს, ამდენად ბათუმელ მსახიობებს საკმაოდ რთული შემოქმედებითი ამოცანის გადაჭრა მოუხდათ, მით უმეტეს იმის ფონზე, როცა ბათუმის თეატრს თითქმის შეწყვეტილი ჰქონდა ფუნქციონირება და დასი შემოქმედებით რეაბილიტაციას საჭიროებდა.

ზ. პაპუაშვილმა და რ. სტურუამ მაყურებელს დ. კლდიაშვილის საკუთარი ინტერპრეტაცია წარუდგინეს, რომელსაც ერთი შეხედვით, თითქმის არაფერი აქვს საერთო პიესის ავტორთან სიუჟეტური ხაზის გარდა.

რევისორებმა შესძლეს უფრო ღრმად ჩანსნეფდორდნენ ნანარმოებების არსს და გლობალურ ფორმებში გაეაზრებინათ იგი. მიზანიც მიღწეულია: ზოგად ქართული პრობლემა ზოგად ადამიანურ პრობლემად აქციეს. ამიტომაცაა, რომ საქეტყალში (ფინალამდე) ნაკლებად ჩანს, რომ მოქმედება საქართველოში ხდება, მხოლოდ კლდიაშვილის ფრაზები, სახელები თუ მიგვანიშნებს მოქმედების გეოგრაფიულ სფერულს, სამაგიეროდ, პრობლემა აშკარად ქართულია და ამასთან გლობალურიც, რომ თითოეული ადამიანი მარტოა და ერთმანეთის ტკივილს კი არა, აზრსაც არ იზიარებენ, ყველას თავისი სიმათლე და ოცნებები აქვს. რევისორებმა თითოეული პერსონაჟის ხასიათი ალტერნატიული კუთხით წარმოაჩინეს. დიალოგები და მონოლოგები მაქსიმალურადაა შემცირებული და ორიენტაცია ქმედებაზეა გადატანილი, რომელიც საკმაოდაა დატვირთული მრავალხატოვანი ქვეტექსტებით. რევისორებმა მოქმედება ჩვენს დროში, უფრო სწორად XX საუკუნის მიწურულს თბილისის ომის დროს გადმოიტანეს, თუმცა, ფინალში კვლავ კლდიაშვილის ეპოქაში ვბრუნდებით. ამით საქეტყალის ავტორები მაყურებელს საშუალებას აძლევენ დაინახონ განსხვავება ორ ეპოქას შორის, რომელიც საკმაოდ დიდია და თვალნათელი. დროთა შედარებისას ვრწმუნდებით, რომ დღეს უფრო მეტი აგრესია, ძალმომრეობა, შუღლი და მტრობა სუფევს, ვიდრე უწინ. განცალკევებულობის და ერთმანეთზე ზურგმუქევის ცუდ შეგრძნებებს „აგვირგვინებს“ ფინალში კედლისკენ მიტრიალებული პერსონაჟების დგომა. აუცილებელია დროზე მოვეცით გონს და დეკარტული რწმენა კვლავ დავიბრუნოთ, ამიტომაც ერთმანეთის ზურგმუქევისით მდგომი პერსონაჟები სანთლებს ანთებენ და საკუთარ თავთან მარტო რჩებიან.

უცნაურ გარემოში ცხოვრობს მართა (ღია აბულაძე), მის სახლში რემონტია, მშენებლობა მიმდინარეობს, ოღონდ საოცრად ნელი ტემპით. მშენებლები (გოჩა ხვიჩია, ლამა კონცელიძე, რენო ლავილავა, ლევან თედორაძე) დროს უქმად, ძირითა-

დად ძილში ატარებენ. მხოლოდ მართას გამოჩენისას გამოფხიზლდებიან და მისი რესპონსის თავიდან აცილების მიზნით „შეუფლებიან“ საქმიანობას. რევისორების ეს ემბოდური ჩანართი საქეტყალში სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს. მართას სახლში მიმდინარე პროცესები ადეკვატურია ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებსა. იგივე ტემპითა და მეთოდებით ვაშენებთ სახელმწიფოს ჩვენც. მოქმედების თანამედროვეობაში გადმოტანა საკმაოდ ბევრი აქცენტის გაკეთების საშუალებას იძლევა, მაგრამ ხანდახან ეს უფრო ტანსაცმელს და გარემოს ეტყობა, ვიდრე გმირების ხასიათებს. მართა მიუხედავად თანამედროვე ატრიბუტიკისა (შარვალი, შავი სათვალები, კომპიუტერი, ვერორემონტი მის სახლში) მაინც არ ჰგავს თანამედროვე საქმიან ქალს, იგი ისეთივე „მაჭაცალი“ დარჩა, როგორც იყო. სამაგიეროდ, ონისიმე მათარაძე (ბიძინა მიქაშტაძე) გახდა თანამედროვე პარტნიანი (თუ საშუადრო პირი). რევისორებმა მას იარაღიც დაატვირთეს ხელში და ამიტომაც გახდა ძალმომრეობა მისი თვისებების ორგანული ნაწილი, თავად ოსკოს (ზალიკო გოგაუძე) პატარძალთა საოცნებო ობიექტს, თეთრი სამოსი აცვია, რაც თითქოს მის გაურყენელ ხასიათზე უნდა მიუთითებდეს, მაგრამ ეს არის ნილაბი, მისი გარეგნული სამოსი, შიგნიდან კი ისეთივე ბინძური სულის პატრონია, როგორც ჩვენი დროის (და არა მარტო) პოლიტიკოსები, რომლებიც საზოგადოებას თავს ისე აჩვენებენ, თითქოს უმჯონი არიან. იგი საკუთარ თავსა და ძალაუფლებზეა შეყვარებული. სამწუხაროა, რომ ოსკოს არაერთ გამოჩენას, რომელიც სიმპათიას არ უნდა იმსახურებდეს, სიხარულითა და აღფრთოვანებით ხედება მაყურებელი. ეს კი უკვე საზოგადოების დეგრადაციის მაჩვენებელია. საქეტყალის ლერძი მაინც დარისპანია (კახა კობალაძე), რომელიც სინაულის მეტს ვერაფერს იწვევს მაყურებელში, მას სიყვარული (თუნდაც თავისი ქალიშვილის) ამოძრავებს. ამიტომაც არ არის აგრესიული, როგორც ონისიმე და ნატალია (მაია ცეცხლაძე), რომელიც ცეცხლს აფრქევს თვალებიდან და გათხოვებისთვის



ყველაფერზეა წამსვლელი. მართა გასათხოვარ ნატალიას ლამის ამიშვლებს როგორც საქონელს, რომელიც სარფიანად უნდა გასაღდეს. წარმოდგენის გმირებს არ სცალიათ ერთმანეთისთვის, ყოველ მათგანს თავისი მიზანი აქვს და შესაბამისად სხვისი არც აინტერესებთ. თუ აქამდე ბათუმის თეატრის მსახიობები ყოფით ან ფსიქოლოგიურ პლანში მუშაობდნენ, ახლა ისინი პირობით-გროტესკული თეატრის შემსრულებლებად მოგვევლინენ. ეს არის ურთულესი შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც განსაკუთრებით პელაგიასა (ნატო გოგიტაური) და კაროუნას (თეონა შამილაძე) როლების შემსრულებლებმა განსაკუთრებული წარმატებით განასახიერეს. ნატო გოგიტაურმა (პელაგია) ზუსტად აულო აღლო რეჟისორთა ჩანაფიქრს და შექმნა ისეთი მხატვრული სახე, რომელიც მოკლებული იყო ყოველგვარ სიყალბეს. ნ. გოგიტაურის პელაგია ერთ-ერთი წარმატებული მხატვრული სახეა ერთიან სპექტაკლში. მისი პელაგია ხატოვანი და მრავლისმეტყველი გმირია, იგი ერთადერთია, რომელსაც არა აქვს პრეტენზია თანამედროვე ქალის ტიპს ჰგავდეს, მას უბრალოდ უნდა გზაზე დააყენოს შინ ჩამვდარი ქალიშვილები. ყოველგვარ მილოდინს გადააჭარბა ახალგაზრდა მსახიობის თეონა შამილაძის წარმატებამ კაროუნას როლში. მსახიობი იყენებს მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხების პალიტრას და უამრავი შტრიხით ამდიდრებს თავის როლს და რაც მთავარია, მსახიობმა ამას მიადნია არა სიტყვით (მას მხოლოდ რამდენიმე რეპლიკა აქვს სპექტაკლში), არამედ ქმედებით, რომელიც საკმარის აღმოჩნდა მისი გმირის

შინაგანი სამყაროს წარმოსაჩენად. მისი სხე/ყველაზე დასრულებულია სპექტაკლში მას/დროის ნიშანი თითქმის არ ეტყობა. ერთადერთია, ვისაც სიყვარული ახსოვს.

რეჟისორებმა დ. კლდიაშვილისგან განსხვავებით, ახალი პერსონაჟები შემოიყვანეს სპექტაკლში, რომელიც ერთიანი რეჟისორული გადანწყვეტის ორგანულ ნაწილად იქცა და მას მეტაფორული დანიშნულებაც აქვს. ისინი მართას სახლის ხელოსნები არიან, ისევე ტლანქები და უქნარები, როგორც რეალურ ცხოვრებაში. სიზარმაცის ფონზე კარგად ჩანს მათი „ნაღვანი“, მართას სახლში მხოლოდ ერთი მხარეა გარემონტებული, ისიც დაუსრულებელი, დანარჩენი კი წინ არის, მაგრამ ამაზე არავინ ფიქრობს. ჩვენც ხომ ასეთივე ტემპით ვაშენებთ სახელმწიფოს (!!).

სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა ბათუმელმა ფერმწერმა ბესო ბესელიამ, რომელსაც თეატრალური მხატვრობის საკმაოდ დიდი გამოცდილება აქვს. მას ეკუთვნის რეჟისორ ზაზა სიხარულიძის სპექტაკლების „ბომბარდი“, „ბარაბა“ სცენოგრაფიაც. ბესო ბესელიას სცენოგრაფიული გადანწყვეტა რეჟისორების ჩანაფიქრიდან მოდის და მისი კონცეფციის ორგანული ნაწილია. სპექტაკლში ასევე ორგანულად უღერს გია ყანჩელის მუსიკა.

მთავარი მაინც ისაა, რომ დარისპანის ის გასაჭირი, რომელიც სცენაზე ვიხილეთ, ძველიცაა, ახალიც და მარადიულიც — ეს არის უსიყვარულობის გასაჭირი, ურთიერთობების პრობლემა, რაც ფრიად აშშმებს დღევანდელობასაც და ხვალინდელ დღესაც...

## ბურამ ბათიაშვილი

# ქართული თეატრი ვაშინებოდა?

მაისის დამდეგს ნიუ-იორკში, გაერთიანებული ერების ორგანიზაციაში გახლდით მისწვეული. 2 მაისს გაეროს გენერალურ მდივანს კოფი ანანს შევხვდით. „მსოფლიოს ებრაელი ლიდერები გაეროში“ — ასე ერქვა ამ შეხვედრას და ერთობ საინტერესო იყო.

პაატა ციქურიშვილის შესახებ თბილისშიც მსმენოდა. სხვა რომ არაფერი, ძვირფასი კახი კავსაძის ნაამბობი და შეფასებაც საკმარისი იყო. ნიუ-იორკში ამ 2-3 დღეში შეხვედრილ ქართველებსა თუ ჩვენებურ ებრაელებს გამოვკითხე პაატასა და პაატას თეატრის თაობაზე. ხოლო ადრე ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრის სალიტერატურო ნაწილის თანამშრომელმა, მერე კი „ამერიკის ხმის“ ქართული რედაქციის კორესპონდენტმა ნიუ-იორკში მანანა ჯინჯიხაშვილმა აღფრთოვანებით შესძახა:

— ვერც კი წარმოიდგენთ, ბატონო გურამ, რა თეატრი აქვს, როგორ ასახელებს საქართველოს. წელი არ გავა, მისმა რომელიმე სპექტაკლმა თეატრალური პრემია არ მიიღოს, წელი!

იქ კი პრემიებს მხოლოდ იმას აძლევენ, ვისაც ეკუთვნის და არა იმას, ვინც იბრძოლებს. ნიუ-იორკიდან ვაშინებოდა გავაფრინდი — ამერიკის ებრაელთა კომიტეტის წლიურ სხდომაზე.

მთელი კვირა ვიყავი ვაშინებოდაში, პაატა განუწყვეტლად რეპეტიციაზე იჯდა — 13 მაისს პრემიერა ჰქონდა და 9 მაისის საღამომდე ვერ შევხვდით ერთმანეთს. 9 მაისს ღამის 9 საათზე ჩვენთვის კარგად ცნობილმა ირაკლი კავსაძემ გამომიარა სასტუმრო „ჰოლიდეი ინ“-ში და თხოუმეტიოდ წუთში თეატრში ვიყავით.

ძვირფასო მკითხველო, სრული უფლება გა-

ქვს ჩემი განცდა გადაჭარბებულ ემოციად მიიჩნიო, მაგრამ მაინც უნდა გამოგიტყდეთ: ასე მეგონა, ქართულ თეატრში შევდიოდნენ — ნამდვილად ტრიალებს აქ ქართული სული. ქართველი კაცია რეჟისორი, პაატა ციქურიშვილი, ამირან შალიაშვილის ნასტუდენტარი, პანტომიმის ქურაში გამოვლილი, აქ არის ორი ქართველი მსახიობი: პაატას მეუღლე ირინა ციქურიშვილი და ზემოთ ნახსენები ადრე შ. რუსთაველის თეატრის მსახიობი ირაკლი კავსაძე, ძე ჩენი ძვირფასი კახი კავსაძისა, ამ თეატრში არაერთი სპექტაკლის სცენოგრაფია შექმნა სახელმძღვანელო, რადგან დიდებული მხატვარია, გოგი მესხიშვილი. ახლაც, ვიდრე პაატა იქ სცენასთან ტრიალებს, მსახიობ გოგონას რაღაცას უსწნის, ის კი ტექსტს დაჟინებით იმეორებს, მე და გოგი ამ დიდი დარბაზის უკან რიგში ვსხედვართ და ხან თბილისზე — რობიკოზე, თემურ ჩხეიძეზე, გიგა ლორთქიფანიძეზე, გოგი ქვათარაძესა თუ სხვებზე ვსაუბრობთ, ხანაც პაატასა და მისი თეატრის აქაურ წარმატებებზე.

პაატა კი მუშაობს, რეპეტიცია გრძელდება. მე ხვალ ისევ ნიუ-იორკს ვბრუნდები, ამიტომ გათენბაც რომ მოგვინიოს, უნდა დავუცადო, ისე მინდა „თეატრი და ცხოვრება“-ს მკითხველს პაატასა და მისი თეატრის ამავე გაგებებში, გუშინწინ ვუთხარი კიდევ პაატას: მერე რა მოხდა, თუ გავათენებ-მეთქი.

არა, გათენება არ მოგვინია, შუალამისას პაატამ მსახიობები გაისტუმრა, სცენაზე გოგი ავიდა, სადადგმო ჯგუფთან მუშაობს, ჩვენ კი — პაატა, ირინა, ირაკლი და თქვენი მონაპორჩილი მკითხე თუ მეხუთე რიგში ჩამოვსხედით და ვსაუბრობთ თეატრზე, განვლილ ცხოვრებაზე. პაატა აუჩქარებელია, დინჯად ლაპარაკობს, ღიმილით. ალბათ, შეგამჩნევიათ ძვირფასო მკითხველო, რაოდენ ნამდვილია ნაჯაფი, შრომით აღვსილი, მაგრამ მაინც მოუღლებელი კაცის ღიმილი. არა, იგი ხმაშაღლა არაფერს ამბობს, ირინა კი უფრო ემოციურია, მოიღ და წუ იქნება ემოციური, როცა იმ ვებას — როთულ, ტანჯვის ვებას იხსენებს, რომელიც გაიარეს.

— ალბათ, იყო ადაპტაციის ძნელი ვება. გამოიარეთ ბევრი გასაჭირი, ის, რისთვისაც შინაგანად მზად იყავით და ისიც, რაც მოულოდნელი აღმოჩნდა. მაინც როგორ დაინყო, თეატრი როგორ დაინყო?

ირინა ციქურიშვილი: მე და პაატა დავდიოდით სკოლებში და ვთამაშობდით ნახევრასათიან სპექტაკლებს, ე. წ. „ლაუდებიჩებს“. ერთხელ სპექტაკლი სულ სხვა ქალაქში გვიქონდა



პაატა ციქურიშვილი

— ოუმენ სიტყვი. ჩავიტანეთ საბავშვო სპექტაკლი, სკოლა კი დაგვხვდა „ჰაი სკულ“, ანუ იქ სწავლობდნენ თინეიჯერები და არა პატარა ბავშვები — IX-X კლასის მოსწავლეები. მე და პაატა ნამდვილ თეატრში — სტადიონისებელა მყურებელთა დარბაზის ნინ მარტონი დაერჩით. პაატას ვუთხარი, დროა აქაურობას გავეცალოთ, ვის მოუნონება ჩვენი საბავშვო სპექტაკლი, სადაც საჭმელს ვიპარავთ-მეთქი. დარბაზი კი გადაჭყდილი იყო. ძალიან ვინერვიულე. პაატამ ამოაჩნია ემზოდები და სპექტაკლი სულ სხვანაირად ააწყო. ძალიან მოენონათ. ასე რომ ყველაფერი ადგილზე გადავწყვიტეთ.

**პაატა ციქურიშვილი:** შემოთავაზებულ სიტუაციაში შენ თვითონ ცვლი მიდგომას. შეიძლება დიდ, უზარმაზარ დარბაზში მოგიწიოს თამაში. მაგალითად, ბოლო სპექტაკლი ვითამაშეთ უზარმაზარ სცენაზე, დიდ დარბაზში. სცენაზე რეტროს სტილის მანქანა იდგა და ეს ნამდვილი მანქანა იშლება სცენა იყო, ჩიტვითი ჩანდა. ზოგჯერ სად შეფცვრეთ, სად დავიმართო, არ ვიცი თ ხოლმე. სულ ასეთი დიდი თეატრები გვხვდება.

**ირაკლი კავსაძე:** ძალიან ბევრ სპექტაკლს ვთამაშობთ. გაუჩერებლად ვმუშაობთ.

**ირინა ციქურიშვილი:** ახლახან დავამთავრეთ „მეგვიჯალ ბოლის“ („ჯადოსნური ბურთი“) თამაში.

**პაატა ციქურიშვილი:** ეს არის ჩემი სავიზიტო ბარათი. თეატრალურ ინსტიტუტში ამით მოვხდები ამირან შალვიაშვილის გჯუფში და მთელი ცხოვრება ვთამაშობ. სადმე თუ ვინწყებდი მუშაობას, ამ წარმოდგენით ვინწყებდი. დღესაც ყველაზე პოპულარულია.

**ირინა ციქურიშვილი:** ეს უკვე ისტორიაა, მაგრამ იქ არის ერთი თოჯინა — მარიონეტი,

რომელიც ცოცხდება. აქამდე „ბურატინოს“ ვთამაშობდით.

**პაატა ციქურიშვილი:** „ბურატინო“ სერიოზული სპექტაკლი გამოვიდა. მხოლოდ ბავშვები კი არა, მშობლებიც უყურებდნენ. ჩვენ ვთამაშობთ არა მხოლოდ დარბაზებში, არამედ ვემსახურებით ოჯახებსაც, სადაც მოდის დედა, მამა, შვილი. აქედან გამომდინარე, სამივეს სჭირდება სხვადასხვა სპექტაკლი, სხვადასხვა სტილი, სხვადასხვა მიდგომა. როცა მშობელი მიდის ბავშვთან ერთად, ისეთი სპექტაკლი უნდა ნახოს, რომ არც ერთმა მოიწყინოს და არც — მეორემ. როცა მხოლოდ ბავშვები არიან, იქ სხვანაირად უნდა აეწიოს სპექტაკლი.

**ირაკლი კავსაძე:** თორმეტ საათზე იწყებოდა შაბათსა და კვირას „ოქროს თევზი“, სალამოს კი — „ოსტატსა და მარგარიტას“ ვითამაშობდით. ერთი თეატრიდან მეორეში მოვრბოდით, პირველი საბავშვო წარმოდგენა იყო და პატარა დარბაზში იმართებოდა, მეორე კი — დიდებისთვის.

**პაატა ციქურიშვილი:** მე მგონი, ყველაფერთან ერთად ბედი და ილალია საჭირო. დღეს შემოიღია ვთქვა: ბედი მქონია, აქამდე რომ მოვალნიე. ახლა როგორაა მოწყობილი ეს ყველაფერი? ჩვენ გვაქვს დირექტორთა საბჭო, რომელიც ფინანსურად მართავს თეატრს. ის, ვინც ყველაზე დიდი დონორია თეატრისათვის, ანუ ჩვენს თეატრს თანებს შემოსწირავს, დირექტორთა საბჭოს თავმჯდომარეა. მას ჰყავს მოადგილეები, სწორედ ისინი მართავენ ეკონომიურ და ფინანსურ სტრატეგიას.

**— შეიძლება ვიკითხო, რამდენია თქვენი თეატრის წლიური ბიუჯეტი?**  
**პაატა ციქურიშვილი:** როგორ არ შეიძლება, საიდუმლო არ არის! რომ შევადაროთ რუსთაველის თეატრი აქაურ აკადემიური დონის თეატრს, რომელსაც შექსპირის თეატრი ჰქვია, მისი ბიუჯეტი არის 15 მლნ. დოლარი წელიწადში, ჩემი თეატრის ბიუჯეტი მხოლოდ ერთი მილიონი.

**— მსახიობთა ხელფასი?..**

**პაატა ციქურიშვილი:** არა, მსახიობებს ხელფასი არ აქვთ. გამომუშავებზე არიან.  
**— მაგალითად, მსახიობმა ამ თვეში 18 სპექტაკლი ითამაშა. დაახლოებით როგორ უნაზღაურდება?**

**პაატა ციქურიშვილი:** კონტრაქტებს ვდებთ მსახიობებთან, რომელთაც სხვადასხვა ანაზღაურება აქვთ, ერთი სპექტაკლში ერთმა მსახიობმა შეიძლება აიღოს 25 დოლარი, მეორემ – 30 დოლარი, მესამემ – 50 დოლარი.

– დანერვებით იმიტომ ვივითხე, რომ ჩვენში ძალიან აქტუალური გახდა ხელშეკრულებების სისტემა. ინტენსიურად მიმდინარეობს თეატრის რეფორმა და თქვენი გამოცდილება, პრაქტიკა, შესაძლოა, ჩვენებსაც გამოადგეთ.

**პაატა ციქურიშვილი:** აქ საერთოდ არა ჰყავთ დასი. ჩვენი თეატრი ერთადერთია, რომელსაც დასი ჰყავს.

– მუდმივი დასი გყავთ და მსახიობები ხელფასს არ იღებენ?

**პაატა ციქურიშვილი:** აქ მსახიობი სულ სხვანაირად აღიქმება, ვიდრე ჩვენთან. მაგალითად, არიან შექსპირის თეატრის მსახიობები, რომლებიც მხოლოდ შექსპირს თამაშობენ. არიან კომედიანტები. ასე არიან დაყოფილები ის, რომ მათ უფროთ დიაპაზონი ჰქონდეთ, სინთეზური იყვნენ, ძალიან იშვიათია. შექსპირის თეატრს აქვს 15 მილიონი. დასი კი არა ჰყავს. მათი ძირითადი ხარჯებია: შენობა, აქაური გადასახადები, ადმინისტრაცია. არტიტები, რეჟისორები, მხატვრები, დიზაინერები მონვეული ჰყავთ კონტრაქტით.

**ირინა ციქურიშვილი:** გარდა ამისა, აქ, ამერიკაში, მსახიობს მუდმივი შემოსავალი რომ არ აქვს, სხვაგანაც მუშაობს. უმრავლესობა მაგალითად, მიმტანად მუშაობს.

**პაატა ციქურიშვილი:** ბარში მუშაობენ. თუ ვინმე დაურეკავს, თეატრში გარბის, რადგან მიმტანს დრო რჩება თავისუფალი. სადმე მუდმივ სამსახურში ვერ მოეწყობა – თეატრისთვის თავისუფალი დრო აღარ დარჩება და მსახიობის კარიერას უნდა დაემშვიდობოს.

**ირინა ციქურიშვილი:** ამიტომაც მუშაობენ იოლ ადგილებში, რომ თან თავი შეინახონ, თან თეატრშიც იყვნენ.

**პაატა ციქურიშვილი:** ჩვენ რომ ქართველ მსახიობს ვახსენებთ, მაგ.: ვახი კავსაძეს, ხალხმა უკვე იცის, ვისზეა ლაპარაკი. აქ იგივე დონის მსახიობი ასეთი ცნობილი არ არის. აქ შეიძლება ასე ვახსენოთ ვარსკვლავი. ვარსკვლავი თუ არ ხარ, ძალიან რთულია. რაც უნდა ნიჭიერი იყო, თუკი ვარსკვლავი არ ხარ, ძლიერ გაგიჭირდება.

**ირინა ციქურიშვილი:** დარბიან სინჯებიდან სინჯებზე, დააქვთ ფოტო-სურათები, ავბანინან შემოქმედებით რეჟიუმეს. ასე წვლობენ. როდესაც თეატრალურ სასწავლებელს ამთავრე-



ირაკლი კავსაძე

ბენ, ისინი არაფრით არიან უზრუნველყოფილნი.

**პაატა ციქურიშვილი:** არ ვიცი, დღეს საქართველოში ეკონომიურად რა სისტემა შემოედის, მაგრამ ჩემს მაგალითზე კი ასე ვიტყვი: თქვენ რომ თანხას მომცემთ, თქვენ ამის დაინტერესება გაქვთ, რადგან გადასახადებიდან შეგიძლიათ გარკვეული პროცენტი ჩამოინეროთ.

– ჩვენთან ეს სისტემა ჯერჯერობით ვერ დანიერგა. თუმც თეატრალური მოღვაწეები ცდილობენ, მაგრამ...

**პაატა ციქურიშვილი:** აბა, რატომ იხდიან ფულს? ჩემი თავმჯდომარე, მაგალითად, არის ებრაელი – მილტონი. თუკი ის მე მაძღვეს 100 დოლარს, 70% ან 60%-ს ჩამოიწერს. რატომ იძლევა ასს, თუკი სამოცს ჩამოიწერს? იმიტომ, რომ იმ 60%-ს თვითონ აკონტროლებს. მთავრობა კიდევ შელავას აძღვეს. არის კორპორაციები. მე ახლა ჩემს სპექტაკლზე „ნიუ იორკ თაიმსში“ სტატიების შემდეგ, „ბონი“ მაფინანსებს – ვიაცია. იმათ თავიანთი ინტერესები აქვთ. წარმატებული რომ ხარ, ყველა უნდა შენს გვერდით დადგეს. წარმატებული თუ არ ხარ, კაპის არ მოგცემენ. იმათთვის ეს სხვა რეპუტაციაა, რაც ძალიან ბევრს ნიშნავს. ჩემი თავმჯდომარე ჩემი საშუალებით ხვედბა ხალხს, რომელსაც პირადად თვითონ ვერასდროს შეხვდებოდა. აქედან, ის უკვე თავის ურთიერთობებს ამყარებს. შეიძლება ითქვას, რომ ორმაგი-სამმაგი დაინტერესება აქვს. თეატრს რომ ინახავს, ეს მას ევლება ძველმოქმედებში და არის კიდევ ეს ქველმოქმედება. მაყურებელი, გარდა იმისა, რომ ბილეთს ყიდულობს, თუკი მოეწონა სპექტაკლი, საბანკო ქვითარსაც გამო-

წერს. ხალხი ინახავს თეატრს. აქ მთავრობას კაპიკს ვერ გააგდებინებ.

**ირინა ციქურიშვილი:** ბედნიერი ვარ, რომ ისეთ ადამიანებს შევხვდი ამერიკაში, რომელთან შეხვედრანაც თბილისში ვერც კი ვიოცნებებდი. მაგალითად, გოგი ალექსი-მესხიშვილს.

**პაატა ციქურიშვილი:** ეგ ცალკე საუბრის თემაა. მე მაგალითად, არსადროს მიფიქრია, რომ კახი კაცსაქე ითამაშებდა ჩემს სპექტაკლში. ამ ორი ადამიანისგან ბევრი ვისწავლეთ.

**ირინა ციქურიშვილი:** ახლა ბნი გოგი მოვიდა და თქვა, რომ კარგი ნამუშევარია. ეს ჩემთვის კი იმას ნიშნავს, რომ აღარ მემშინია და მჯერა, რომ სპექტაკლი შედგება.

**— ირაკლი, იქნებ, ჩამოთვლილო შენი როლები, აქ, ამ თეატრში რა ითამაშე?**

**ირაკლი კავსაძე:** რომ ჩამოვიცი, პირველი იყო გოგოლის „ქვედარი სულები“, ბულგაკოვის ადაპტაციით. იქ ვითამაშე პროკურორი. ანტიპატე ზახარევიჩი. მეერ „ფუსტი“ — ალდგნილი სპექტაკლი იყო, აქ ვითამაშე ვაგნერი. შემდეგ ვითამაშე კლავდიუსი „ჰამლეტში“, ზვიადაური — „სტუმარ-მასპინძელში“, „ოქროს თევზში“ — ბაბუა, „სალომეში“ არ მითამაშია, მუსიკალურად ვესმარებოდი, ასე ვარჩიე „ბურატინოში“ — ყარაბაღი-ბარაბასი. „სტატუსა და მარგარიტაში“ ვთამაშობდი პილატეს. ავსტრიელი დრამატურგის, ფრანც ვალ გრილმარსანის პიესას „ოქროს საწმისი“, ჩვენ დავარქვით „იასონი და არგონავტები“, კომერციული თვალსაზრისით. ხალხმა იცოდეს, რაზეა პიესა. ასე შეუწყვეტილე ვმუშაობ.

**ირინა ციქურიშვილი:** ამერიკაში როგორ მოვხვდით? აქ პირველად ჩემს მეგობარ ქალს ჩამოვავითხეთ და მასთან დავჩიოთ ერთი თვე. როდესაც მითხრა, რომ მე ვფიქრობ, ეს შენი ბოლო ჩამოსვლა არის და, მეტად ამის საშუალება აღარ გეჩნებაო, მეწყინა. როგორ ვერ მოვიცილო-მეთქი. ახლა წლები გადის და ვერ ვახსოვლობ. ნიუ-იორკში რომ ვიყავი, თუ ყოველდღე არა, იშვიათად მაინც ვახსოვლობდი. მათი შვილი უკვე 6 წლისაა და არ მინახავს.

**— თქვენი შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული ბედი სხვანაირად, განსხვავებულად წარიმართა. რა მიგცათ ამ ყველაფერმა?**

**ირაკლი კავსაძე:** ადრე, პატარა რომ ვიყავი, ყოველთვის მემშინოდა, რომ ისე არ გამეყოლი ცხოვრება, რადაც მნიშვნელოვანი არ შემეცქნა. ამერიკამ მე მომცა ამის საშუალება. თბილისში ალბათ, რაღაცას შევძლებდი, მაგრამ აქ სხვა მასშტაბები და სხვა დატვირთვაა. პაატამ რომ ჩამოთვლია, უამრავი სი-

რთულეა აქ დასაძლევია. ამასთან ერთად, ეს ქვეყანა გაძლევს საშუალებას ყველაფერს გართვათ თავი და გრწობთ, რომ შენ შეგიძლიათ რაღაცის შექმნა.

**ირინა ციქურიშვილი:** თბილისში შემეძლო სახლი მომეწესრიგებინა, სადილი მომეზადებინა, დამეკეცა, სტუმრად წავსულიყავი, მესაუბრა, ქალაქში მესიქონა, დრო მექონდა ბევრი. ახლა სულ დროის უქმარისობაა.

**ირაკლი კავსაძე:** აქ მოვიდა გამოცდილება, ახალი ხალხი, ახალი სახეები.

**ირინა ციქურიშვილი:** და მე მგონი, ჩვენ აქედან უფრო დიდ საქმეს ვაკეთებთ საქართველოსთვის. აქ რომ ჩამოვედით, საქართველო არ იცოდნენ, რა იყო. სულ ჩხუბი გვისდებოდა, უნდა გვემტკიცებინა, რომ არ ვიყავით რუსები. ახლა მაყურებელმა ბევრი ქართული გვარი გაიცნო. ყანწლი მაგალითად, ასე გაიგეს: იკითხეს, ვინ თხზავს ამ მუსიკასო. ვინ უკრავსო, იკითხეს. ძალზე ცნობისმოყვარე ხალხია.

**ირაკლი კავსაძე:** უკვე კარგი რამ ესმით, უფრო მეტი აინტერესებთ შენთან და შენს ქვეყანასთან დაკავშირებით. თუნდაც „ოქროს საწმისი“ ავიღოთ. აზრზე არ არიან, რომ თურმე საქართველოში წამოვიდნენ არგონავტები.

**— პაატა, კიდევ ერთი შეკითხვა. ჯერ ერთი, არ ფიქრობ, რომ ერთ დროს — არ ვიცი, ხვალ, ზეგ, წელიწადში, სამ წელიწადში, ათ წელიწადში — საქართველოში ჩამოხვალა?**

**პაატა ციქურიშვილი:** წელან ვთქვი, რომ ერთი კვირა ვერ ვიპოვე დასასვენებლად. იმდენად ინტენსიურად მიმდინარეობს აქ ყველაფერი, რომ გამოვეცალაო, უცებ დაინგრევა. შენებდა ძელი, თორემ დაშლას და დამქცვას არაფერი უნდა. ამიტომაც, რომ ვერ შევეშვი და ვერც ერთი წუთი ვერ გავისხედ გვერდზე. მე ერთ სიმართლეს ვიტყვი: ვფიქრობ, აქ საქართველოსთვის უფრო მეტ საქმეს ვაკეთებ, ვიდრე იქ გავაკეთებდი. დღეს აქ პრესა თუ რამეს წერს, პირდაპირ ამბობენ, რომ საქართველოდან ქართველები დგამენო. ეს არის ქართული კულტურის პროპაგანდა. სკოლაში რომ მივდივარ, სანამ სპექტაკლს დაიწყებენ, ჩვენ ვუზგავნით რეკლამას. იქ შეუძლიათ ნახონ, ტერიტორიულად სად მდებარეობს საქართველო, რა ისტორია აქვს მას და ბავშვებს გაატანონ. მეერ ჩვენ რომ მივდივართ, კითხვებს ვუსვამთ, აბა, საქართველოზე გვითხარით რამეო. თითოეულ სკოლაში 300-400 ბავშვი უყურებს სპექტაკლს. წელიწადში 100 სკოლაში რომ უჩვენებ წარმოდგენას, რამდენ

მოზარდს აცნობ შენს ქვეყანას?

საქართველოში დიდი სიაზოვნებით ჩამოვიდოდი. პრობლემა არის თანხები. მე მინდა ჩამოვიდე სპექტაკლებით. ერთი კი არა, ხუთი მაინც ვაჩვენო ქართველ მაყურებელს. ნიუ-იორკში რომ წავედი, დირექტორთა საბჭოსთან ომი მქონდა. იმათი ინტერესი იყო ვაშინგტონი. ნიუ-იორკში თანხა არ გამომიყვეს.

**- არ აინტერესებ?**

**პაატა ციქურიშვილი:** არა, ნიუ-იორკს, ჩიკაგოს, ლოს ანჯელესს კონკურენციას უწევენ. ძალიან უცნაური ქვეყანაა. თუკი გამოინდებ ვინმე, ვინც ამ ყველაფერს დააფინანსებს, დიდი სიაზოვნებით. თუ მე დირექტორთა საბჭოს ციფრებით არ დაფუტკიცებ, რომ იქ წასვლას ეს და ეს მოყვება-მეთქი, არ დამაფინანსებენ.

**- გოგი, თქვენ უზარმაზარი თეატრალური გამოცდილების სცენოგრაფი ხართ. იქაც, ყოფილ საბჭოეთში და აქაც ბევრი გიღვანიათ, ჯერ კიდევ მანამ, სანამ ციქურიშვილი მიველინებოდა ამერიკას. ამ თეატრზე რას იტყვით?**

**გოგი მესხიშვილი:** კახი მითხრა თბილისში, რომ აქ ერთი ნიჭიერი კაცია და იწუნებ, დაეხმაროო. რომ დაებრუნდი, შეხვდით. პირველად გავაცეთ „ჰამლეტი“ უსიტყვოდ. „არგონავტებში“ კიდევ ლაპარაკობდნენ, აქ კი ერთი სიტყვაც არ იყო. გამოვიდა ძალიან საინტერესო სპექტაკლი. ძალიან მომეწონა პაატას მუშაობის მეთოდი.

ჯერ ერთი, ფანტაზიური დამოკიდებულება აქვს თეატრისადმი - დღე და ღამე მუშაობს, ასეთი რამე არ მინახავს, ნიჭიერი კაცია, ამ პრობლემაში იგივე ამერიკელებისთვისაც ძალიან ძნელია თეატრის შექმნა. ამან კი შეძლო ეს, ამერიკელები ჰყავს, დიდი წარმატება აქვს, პრემიებს აძლევენ საუკეთესო სპექტაკლისათვის, უამრავი პრემია აქვთ მიღებული უკვე.

გარდა „ჰამლეტისა“, ამ თეატრში გავიდა „სალომე“, ახლა „არგონავტებს“ ვაცეთებ. საქართველოში ამბობენ, ფული არ გვაქვს, საშუალებს და მე იმედი მაქვს, რომ მომავალში საშუალება იქნება, ფინანსურად უფრო გაიმართოს. სპონსორები ჰყავთ, გრანტებსაც იღებენ, მაგრამ ძალიან ძნელია მსახიობების შენარჩუნება, რეპეტიციების ჩატარება, დარბაზის დაქირავება, განათება. ყველაფერი ფული ღირს.



ირინა ციქურიშვილი

აქ ყველაფერი ფულზეა აგებული, ამიტომ საჭიროა იშოვო სპონსორი, იშოვო გრანტი, გაიკეთო სახელი. ფანტაზიური მუშაობაა აქ. მთელი ღამე მარტო მუშაობს მუსიკაზე - ნერს ხმებს აგერ მეთორმეტე საათია, მე მივდივარ. ეს მთელი ღამე იმუშავენს. ნიჭის გარდა, თავდადებული შრომის უნარი გააჩნია. „ნიუ იორკ თაიშში“, „ვაშინგტონ პოსტში“ არჩევულებრივი რეცენზიები დანერეს უკვე ამის შესახებ. შარშან, ნიუ-იორკში მისი წარმოდგენა ფესტავალის საუკუეისო დადგმად მიიჩნეს.

**- ვგონებ, ხვალაც პრემიას ღებულობენ.**

**გ. მესხიშვილი:** ელენ ჰეისის სახელობის - ძალიან ცნობილი ამერიკელი მსახიობის ნლიური თეატრალური პრემიაა. მე „მეფე ლირი“ მაქვს დადგმული შექსპირის თეატრში. მათი ბიუჯეტი 15 მილიონია წელიწადში. ბევრი სახელგანთქმული თეატრია, მაგრამ მე მგონი, პაატას თეატრი უფრო მეტ პრემიას ღებულობს, ვიდრე სხვები. შეუწერებლივ მუშაობს. ახლა „დობუკის“ გაცეთება უნდა, მერე „ღვთაებრივ კომედიას“ ამირებს. ძალიან რთულ პრობემებში მუშაობენ, დროის თვალსაზრისითაც, ტექნიკური აღჭურვილობითაც, მაგრამ ვთვლი, რომ ნიჭით ყველაფერი მოგვარდება. პირადად კი ვუბნარებთ, რაც შემიძლია.

**- დიდი მადლობა.**

მისტიკა მხოვეტე ადვოკატი მანკია

# ფილმი-საქტაკლი?

## არა, ფილმი საქტაკლსა და თეატრზე

### დოკუმენტალისტის მოსაზრებები

ფილმის დემონსტრირების შემდეგ თეატრალური სარდაფის ერთ-ერთმა ნამყვანმა მსახიობმა მითხრა: „როდესაც იღებდით, ჩვენ ვერ წარმოგვედგინა, თუ შეიძლებოდა სპექტაკლის შესახებ რეკლამისგან განსხვავებული ასეთი დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა. ის, რაც თქვენ გააკეთეთ, უნიკალურია. გამაღიბებ.“

ცხადია, მეტად სასიამოვნო იყო ამ სიტყვების მოსმენა, მით უმეტეს მაგან, ვინაიდან სარეკლამო საქმეც კარგად ესმით და მას-მედიის ინფორმაციული პროდუქციის ავტორიანობაც არ ესწავლებათ.

მე კი უსაზღვროდ მაღლობელი ვარ შემთხვევისა, რომელმაც ამ არაჩვეულებრივ თეატრთან ასეთი ახლო კონტაქტის და ვიდუოდავიკრების საშუალება მოცა.

მიუხედავად ვიზუალური და დრამატურული მიმზიდველობისა, თეატრალური სპექტაკლების შექმნის პროცესის შესახებ არც ისე ბევრი ფილმი არსებობს. კერძოდ, ქართულ კინოში შეიძლება აღინიშნოს გვიღვევაშვილის თეატრის „პრემიერა“ (1977 წ.) და „გამჭოლი მოქმედება“ (1986 წ.). მკითხველს, რომელსაც შეიძლება ეს ფილმები არ ახსოვდეს, შევაცხენებთ, რომ პირველ მათგანში ასახულია ზესტაფონის თეატრის

კოლექტივი, კერძოდ — თუ როგორ მუშაობდნენ სახალხო თეატრის მსახიობები ქსიპირის „ჰამლეტზე“; მეორე ფილმში კი შექმნილია მიხეილ თუმანიშვილის დოკუმენტური კინოპორტრეტი; თუკი მეორე ფილმში დიდი რეჟისორი და პედაგოგი ინტერვიუში აყალიბებს თავისი პროფესიის პრინციპებს, რომელთა შესწავლას და რეალიზებას მთელი სიცოცხლე შეაღია, პირველ ფილმში ვხედავთ ადამიანებს, რომელთა მოღვაწეობის არეალი შედარებით მოკრძალებულია, მაგრამ მათი ცხოვრება თეატრის გარეშე აზრს და სილამპეს კარგავს.

თეატრის თემატიკაზე შექმნილმა ფილმებმა გამოხმაურება პოვა პრესაშიც, განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი აღმოჩნდა „პრემიერა“, რომელიც თავისი ფორმით ახალი სიტყვა აღმოჩნდა ქართულ ტელეკინო სივრცეში: „გიორგი ლევანოვი-თუმანიშვილის შემოქმედების სტილური თავისებურებები, ჩანს, სწორედ დოკუმენტურისა და მხატვრულის ურთიერთმეთანხმებაში უნდა ვეძიოთ. ერთი შეხედვით, წარმოუდგენელია, რომ რეჟისორმა შექმნას მხატვრული ფილმი და უხვად გამოიყენოს მასში უურნალო-სტური ხერხები, ისეთი, როგორიცაა, ვიქვათ, რეპორტაჟი, ან ინტერვიუ და, ამასთანავე, თავს უფლება მისცეს, ბევრი რამ ფარული კამერითაც გადაიღოს. სწორედ ასეთი ფილმი იყო „პრემიერა“. წერდა პაატა ნაცვლიშვილი სტატიაში „ორმაგი ექსპერიმენტი“ („ახალგაზრდა კომუნისტი“ №86, 28.VII, 1980).

აღნიშნული ფილმები საქართველოს ტელევიზიების სტუდიაშია შექმნილი. სამუხაროდ, თეატრის „სამზარეულოში“ ჩახედვის პრეცედენტი, შეიძლება ითქვას, დღემდე აღარც კი განმეორებულა (თუ არ ჩავივლით იბსენის „მოქმედებების“ რეპეტიციების ქრონიკს თებურ ჩხეიძის რეჟისურით, სადაც დაფიქსირებულია ვერიკო ანჯაფარიძის და აკაკი ვასაძის მუშაობის პროცესი).

ამდენად, ჩვენი ფილმი ერთგვარი გაგრძელება გამოდის იმ თემატური და სტილური ტრადიციისა, რაც უკვე არსებობდა, იოლანდ თანამედროვე ტექნიკური და ტექნოლოგიური საშუალებებით, ახლებურად გადანყვეტილი მხატვრული ამოცანებით.

თეატრის სპეციფიური საწყაროს ასახვა რომ განსაკუთრებულ მხატვრულ მიდგომას

„თავისუფალი საქართველო“ № 5-6

საჭიროებს, ვფიქრობ, სავა-  
მათო არაა. როდესაც თეატრის  
შესახებ კინოფილმი იქმნება,  
ავტორის წინაშე ძალაუფლებუ-  
რად დგება დილემა ორმაგი  
ამოცანის გადაჭრისა: დოკუმენ-  
ტური სიმართლით უნდა იქნას  
ნაჩვენები მხატვრული ნაწარმო-  
ების შექმნის პროცესი. ჩვენი  
ამოცანა ისიც იყო, რომ ფილ-  
მში ნათლად ყოფილიყო ნა-  
რმოდგენილი თვით პიესა —  
როგორც სპექტაკლის შექმნის  
საფუძველი, როგორც რეჟისო-  
რისა და მთელი დასის მოტი-  
ვაცია, ისტორია, რის მოსაყო-  
ლადაც თეატრი სპექტაკლს  
ქმნის. ამ მხრივ, ჩვენი პოზიცია მომგებიანი  
იყო, რადგან „ხანუმა“ ისეთი ლიტერატურ-  
ული მასალაა, რომელსაც თითოეული ქა-  
რთველი ადრეული ბავშვობიდანვე რამდენ-  
იმეტ სხვადასხვა მხატვრული ნაწარმოებით  
ეცნობა, ამიტომ გმირების წარდგენა და  
სპექტაკლის ფაბულის მოყოლა, მიუხედავად  
ხასიათების წარმოჩენის ახლებური მანერისა,  
საჭირო არაა.

„პრემიერა“ და „ამჟამოლი მოქმედება“ რე-  
პეტციების სინქრონულ გადაღებასაც მოი-  
ცავდა, თუმცა, კინოგადაღების ტექნოლო-  
გია, რომელიც მოიცავდა უზარმაზარ სი-  
ნქრონულ კინოკამერას, ხმის ჩამწერი მო-  
წყობილობის მიკროფონებს, კინოგანათების  
პროექტორების შეტანას სარეპეტციო  
ატმოსფეროში (მრავალრიცხოვან გადამღებ  
ჯგუფზე რომ არაფერი ვთქვათ), ძალაუფ-  
ბურად იწვევდა გადასაღები პირების მხრივ  
გათამაშების ელემენტის არსებობას და  
ქრონიკის ნაცვლად გათამაშებულ ქრონიკა-  
სთან გვერდსა და საყვე.

ჩვენს შემთხვევაში კი, მთელი ფილმი  
ერთადერთი (მხოლოდ ხანდახან ორი) მცირე-  
რეგებარითიანი ხელის ვიდეოკამერით იქნა  
გადაღებული, რომელიც გამოსახულებასთან  
ერთად ხმასაც იწერდა. ამასთან, გადამღები  
ჯგუფი სულ ორი (ორი კამერის შემთხვე-  
ვაში — სამი) პირისგან შესდგებოდა.  
ამგვარი მობილური კოლექტივი, რომელთა  
წევრები იოლად ითავსებენ როგორც ოპე-  
რატორის, ისე ერთმანეთის ასისტენტის, გა-  
მნათებლის და სხვა საორგანიზაციო ფუნ-

## სცენა სპექტაკლიდან



პირველი  
ტომის

ნქციებს, ვფიქრობ, ოპტიმალურია დოკუმენ-  
ტური კინონარმოების თანამედროვე ეტა-  
პზე. ამასთან, გადასაღებ სივრცეში მცირე  
ჯგუფი იოლად გადის ადაპტაციას და გა-  
ცილებით იოლად ადაპტირებთან უშუალო  
კონტაქტში შესვლა.

თემიდან ოდნავ გადავუხვევ და ვიტყვი,  
თანამედროვე ვიდეოკამერები, ახალ, გაცი-  
ლებით თავისუფალ მანერას ამყვინდებენ  
დოკუმენტური ვიდეოფილმების წარმოებაში.  
თანამედროვე ხელის კამერები (მცირე გადა-  
ჭარბებით) ადამიანის სათვისის თანამო-  
მადი არიან, ამიტომ ამგვარი უხმო და თი-  
თქმის შუუწნეველი გადამღები აპარატის  
წინაშე ადამიანი უფრო თავისუფლად  
გრძნობს თავს და „კამერის ფაქტორი“ პრა-  
ქტიკულად აღარ არსებობს. სხვაგვარად თუ  
ვიტყვით, ხელის კამერები „უხილავი კამე-  
რისაკენ“ მიახლოვების კიდევ ერთი ნაბიჯია.

ამჟამად, როცა უკვე ფილმი მზად არის,  
შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ყველაფერი მი-  
ზანმიმართული გეგმის მიხედვით ვითარდ-  
ებოდა, მაგრამ, უნდა ვაღიარო, ეს ასე ნა-  
მდვილად არ ყოფილა. ყველაფერი, შე-  
იძლება ითქვას, შემთხვევით აეწყო, არათუ  
წინასწარი სცენარის, არამედ სასცენარო-სა-  
რეჟისორო გეგმის გარეშე (!). არ მინდა ვი-  
წმემ ეს სიტყვები გადამღების ამგვარი მეთო-  
დის პროპაგანდად აღიქვას. ამას განსაკუ-  
თრებით სტუდენტების საყურადღებოდ ვა-  
მბობ, რომლებსაც ყოველ შეხვედრაზე საპი-  
რისპიროს ვუვრუნები. პირიქით! რაც უფრო  
მეტი იქნება ნაფიქრი წინასწარ და რაც  
უფრო ზუსტად იქნება გათვალისწინებული და ჩა-





მოყალიბებული აქცენტები, მით ნაკლები ძალა, დრო და რესურსი (რომელიც ყოველთვის შეზღუდულია) დაიხარჯება ფილმის ნარმოებისას. თუმცა, არის შემთხვევები, როცა ბევრი ფიქრის დრო და საშუალება არ არის, უნდა გადაიღო ის, რაც შენს წინაშეა, თორემ იგი ჩაივლის და სანამ რაიმეს მოიფიქრებ, გადასაღებიც არაფერი იქნება.

ჩვენც სწორედ ასეთ შემთხვევასთან გვექონდა საქმე. მართალია, გადაღება თავიდანვე დაუგეგმავად დაიწყო, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ მასალა თვითონ გვეკარნახობდა განვითარებას და თუკი არც ერთი წინასწარ გაანზრებული მოტივი მოსალოდნელი სახით არ შედგა, ის, რაც თეატრმა შემოგვთავაზა, არანაკლებ (და უფრო მეტადაც კი) საინტერესო იყო. ამიტომ გადაწყდა, რომ გარეშე ჩარევით არაფერი „შეგველამებინა“ (ანუ გაგვეფუჭებინა).

ჩვენი ფილმის საგარაუდო დასახელება რამდენჯერმე შეიცვალა. თავდაპირველ სასცენარო გეგმას, რომელიც მასალის სრულად გადაღების შემდეგ დაიწერა, ასე ერქვა: „ხანუმა“ „სარდაფში“, შემდეგ — „რატომ „ხანუმა“?“ და ბოლოს — „რამდენიმე სურათი თეატრის ცხოვრებიდან, ანუ ინტერვიუ ქოლასთან“. ფილმის სათაურმა ცვალებადობა მონტაჟის პერიოდის სხვადასხვა ეტაპზე განიცადა და ზუსტად ასახავს მასალის ფილმად თანდათანობით გარდაქმნის პროცესს.

ფილმზე მუშაობა რეპეტიციების გადაღე-

ბით დაიწყო; რეპეტიციები, ანუ სპექტაკლის „სამწარმე ულო“ — თეატრალური პროცესის ყველაზე შემოქმედებითი ნაწილი — მაყურებლისათვის დაფარულია და ამდენად, კინოდავევირებისთვის ყველაზე საინტერესო. რეპეტიციებზევე გამოჩნდა, რომ ლევან წულაძის „ხანუმა“ აბსოლუტურად განსხვავებული იყო ყველა იმ „ხანუმიბიდან“, რომლებიც მანამდე გვინახია.

პირველივე გადაღებაზე გამოიკვეთა ტექნიკური პრობლემები: რეპეტიციები, უმეტესწილად, სცენის სიღრმეში გაფანტული რამდენიმე მსახიობის მონაწილეობით მიმდინარეობდა; ისინი მაყურებელთა დარბაზში მჯდარ რეჟისორთან უწყვეტ კონტაქტში იყვნენ. მათი ურთიერთობის ვიზუალურად ასახვისათვის საჭირო ხდებოდა ორივე მხარის ერთდროულად ჩვენება ერთ კადრში, ანდა პანორამირება სავსიოდ დიდი კუთხით. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში სავსიოდ რთული იყო მოქმედების იმგავად გადაღება, რომ კადრში მიმდინარე პროცესი მაყურებლის თვალის ბუნებრივი ინტერესის მიმართულებას დამთხვეოდა და „კამერის ფაქტორი“ შეუმჩნეველი ყოფილიყო.

სწორედ ეს „შეუმჩნეველობა“ იყო ყველაზე რთული მისალწევი. კადრის ტექნიკური ხარვეზები (ფოკუსის „სუნთქვა“, კადრის რყევა, არასაკმარისი განათებაა, ტრანსფორმატორით გადამეტებული და უადგილო სარგებლობა და ა.შ.) იმდენად მნიშვნელოვანი დეფექტია, რომ მაშინვე „ყიდის“ გადაძალაპარატს. ხელის კამერა უწყალო ინსტრუმენტი როდია, მისი მცირე გაბარიტობი და სიმსუბუქე, გადაღების კომფორტულობის სანაცვლოდ, სპეციალურ სადგამებს და მათ მოხმარებაში განაფულ „მაგარ“ ხელს მოითხოვს. დიდი შეღავათი იქნებოდა რყევის შემამსუბუქებელი სადგამი (ე.წ. „შენდიმენ“), რომელზეც ჩვენ არ გვექონდა; გადაღების სპეციფიკიდან გამომდინარე, ჩვეულებრივი სამუშაო მტატიეითაც კი იშვით შემთხვევაში ვსარგებლობდით. ამიტომ, საჭირო გახდა რამდენიმე რეპეტიციის, შემდეგ კი

პრემიერის ქრონიკის ორი კამერით სინქრო-  
ნული გადაღება.

როდესაც მსახიობის გარდასახვის ოსტა-  
ტობზე ვსაუბრობთ, ჩემი აზრით, სიტყვა  
„გარდასახვა“ გულისხმობს არა მარტო იმის  
დაფიქსირებას, თუ როგორია მსახიობის  
მიერ შექმნილი გმირის საბოლოო სახე,  
არამედ იმის ჩვენებასაც, თუ ვინაა თვითონ  
მსახიობი; ამ მხრივ რეჟისორების ქრონიკა  
იდეალური საშუალებაა მსახიობის შესაძლე-  
ბლობების წარმოსაჩვენად. გარდასახვა არა  
მარტო შექმნილი როლის საბოლოო შედე-  
გია — როგორც პროცესის ბოლო წერტი-  
ლი, არამედ მსახიობის მიერ „როლში გა-  
წვლილი გზა“ გარდასახვის პროცესის და-  
წყების ასე ვთქვათ, „სულოვანი ფაზიდან“.  
თუკი მსახიობი მხოლოდ საკუთარ თავს  
აპროექტირებს გმირის სცენურ მდგომარე-  
ობაში, მაშინ ელემენტარულ ტიპაჟთან გვა-  
ქვს საქმე. ასეთ შემთხვევაში გმირი, რაც  
არ უნდა „კარგი“ ტიპაჟის ნამუშევარი იყოს  
იგი, ნაკლებ საინტერესო ხდება. საპირო-  
სპირო (ალბათ იდეალური) შემთხვევაა,  
როცა მსახიობი იმდენად იცვლება გმირის  
სახეში, რომ მაყურებელმა იქნებ ვერც კი  
იცნოს (ასეთი გარდასახვის მაგალითად მუ-  
სახება ქოსიკო მიხეილ თუმანიშვილის „ჭი-  
წნარაქში“, როცა 80 წლის მოხუცად გარდა-  
სახული რამაზ ჩხვიკაძის ცნობა მხოლოდ  
მისი განუმეორებელი ხმის ტემპრით შე-  
იძლებოდა). თეატრის მაყურებელი კინო-  
ტელე-მაყურებლისაგან იმით განსხვავდება,  
რომ ამა თუ იმ მსახიობს შეიძლება პირა-  
დად იცნობდეს, ხედვობდეს მას თეატრს გა-  
რეთ და ა.შ. (განსაკუთრებით „თეატრა-  
ლური სარდაფის“ მსახიობებს, რომლებსაც  
წმირად იღებენ რეკლამებში, შოუებსა თუ  
მუსიკალურ ვიდეოკლიპებში). ცხადია, იგი  
უკეთ აღიქვამს მსახიობის მიერ როლის შე-  
ქმნისას გარდასახვის „დოზას“ და ოსტატო-  
ბას. ამდენად, მსახიობის გარდასახვის პრო-  
ცესი როლის შექმნისას, რომელიც არანა-  
კლებ საინტერესოა, ვიდრე, ვთქვათ, თვით  
გმირის სახის დრამატურგიული განვითარ-  
ება, აღმოჩნდა სწორედ ჩვენი „კინო“, ის,  
რამაც ჩვენს ფილმს სპექტაკლისაგან დამო-  
უკიდებელი ნამუშევრის სახე მისცა.

თეატრში ვიდეოფილმის გადაღებისას  
ერთ-ერთ უმთავრეს საკითხად რჩება ხმის  
ჩანერის პრობლემა. ხმოვანი ატმოსფერო

მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ფილმის მხა-  
ტურული ზემოქმედების ძალას. თეატრა-  
ლური სცენის ტელევიზიით ან კინოჩვენებ-  
ისთვის გადაღებისას მნიშვნელოვანია არა მარ-  
ტო ის, რომ კარგად და გასაგებად ისმო-  
დეს მსახიობის სიტყვა, არამედ ისიც, თუ  
როგორი ობერტონალური სპექტრით ისმის  
ეს სიტყვა კინოდარბაზში თუ ტელევიზორი-  
დან. სცენას ხომ თავისი საკუთარი ხმოვანი  
ატმოსფერო აქვს და მის დარღვევას „ყალბი  
ნოტის“ ეფექტი ექნება.

თეატრში (ან საკონცერტო დარბაზში)  
ხმის ჩანერის კლასიკური სქემა შემდეგნა-  
ირია: სცენის მთელი პერიმეტრის ირგვლივ  
დგება რამდენიმე მიკროფონი, რომლებიც  
ხმის მრავალარხიან პულსზე ცალკეულ  
არხზე შემოსული სიგნალების დონის მარ-  
თვით (ხმის ოპერატორის მიერ მონო-  
სტერეო, ან „დოლბი სერაუზენდის“ მოთხო-  
ვნების შესაბამისად) — ამ სიგნალების გა-  
ერთიანებით, მათი დონეების სცენიურ მო-  
ქმედებასთან შეთანხმებულად განზრდით, ან  
შემცილებით ხდება ხმოვანი რიგის ჩანერა.

დღეისათვის ამ მეთოდსაც შეექმნა გა-  
რკვეული ალტერნატივა; არსებობენ ე.წ.  
მიმართული მიკროფონები, რომლებიც საშუ-  
ალებას იძლევიან ზუსტი („სანიპერული“)  
დამზნებით შედარებით შორი მანძილიდან  
მალალხარისხვნად იქნას ჩანერილი სა-  
უბარი; აგრეთვე, სულ უფრო მეტ გავრცე-  
ლებას პოულობენ რადიომიკროფონები, რო-  
მლებიც მოსაუბრის სხეულზე მაგრდება და  
გარკვეულ მანძილზე გადასცემენ ხმოვან სი-  
გნალს, რომელიც ვიდეოკამერაზე გამოსახე-  
ლების სინქრონულად იწერება. ორივე ამ მეთ-  
ოდს თეატრის გადაღების შემთხვევაში  
აქვს როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი  
მხარეები, რაც კონკრეტული ტექნიკის შესა-  
ძლებლობებთანაა დაკავშირებული. ვერძოდ:  
მიმართული მიკროფონის შემთხვევაში საჭი-  
როა სპეციალისტი, რომელიც ამ მიკროფონს  
მთელი წარმოდგენის განმავლობაში უმი-  
ზნებს მოძრავ მსახიობს, რომელიც, რო-  
გორც წესი, ერთ ადგილას არ დგას, და გა-  
დაადგილებასთან ერთად შეიძლება სხვადა-  
სხვა მიმართულებით ლაპარაკობდეს. გაცი-  
ლებით უკეთესია ამ თვალსაზრისით, რადი-  
ომიკროფონი, რომელიც მსახიობს სხეულზე  
უკეთია, თუმცა, მსახიობსა და მიკროფონს  
შორის მანძილის შემცირება პრინციპულად

## სცენა სპექტაკლიდან



ჩანერის განსხვავებულმა ხმოვანმა ტემბრმა კიდევ უფრო შესამჩნევად გააძაბა განსხვავება ინტერვიუსა და ქრონიკას შორის, რამაც დამატებითი აქცენტორების საშუალება მოგვცა.

და კიდევ ერთი ფაქტორი: ფილმში თეატრალური სპექტაკლის შესახებ, სუბტიტირები, აუცილებლად უნდა იქნას გათვალისწინებული სპექტაკლის მნიშვნელოვანი მონაწილე — მაყურებელი. თითოეული რეპლიკა, მოძრაობა თუ შუქითი ეფექტი სწორედ მისთვისაა გათვლილი და მისი მონაწილეობის გარეშე მკვდარია. დარბაზში მჯდომი მაყურებლის სპექტაკლთან უკუკავშირი არ ამორთუება მხოლოდ ტაშით სპექტაკლის ბოლოს. მსახიობებისათვის აუცილებელი ფაქტორია დარბაზის ცოცხალი რეაქცია და თანაგანცდა მოქმედების განვითარებისას. მაყურებელი უზრალო მომზირალი მასა კი არაა, რომლის წინამეც ნომინალურად გამოდის მსახიობი, არამედ იგი როლის შესრულების თანამონაწილეა. ნებისმიერი მსახიობისათვის ცნობილია განსხვავება „კარგ“ და „ცუდ“ მაყურებელს შორის. ამიტომ, „დარბაზის აურა“ სპექტაკლის სრულფასოვან მონაწილედ უნდა ჩაითვალოს. ამიტომაც, თუკი ფილმ-სპექტაკლში რაიმე სახით არ იქნა შემოყვანილი მაყურებლის რეაქცია, მაშინ ამგვარ ჩანაწერს არასრულფასოვნებისგან ვერაფერი იხსნის. ეს განსაკუთრებით შეეხება „თეატრალურ სარდაფს“, რომლის მაყურებელთა დარბაზი სულ 120 კაცს იტევს. ამიტომ, ჩვენს ფილმში მაყურებელთან უპოთერობამ გარკვეული ადგილი დაიკავა.

ჩვენს შემთხვევაში დამატებითი მიკროფონები მხოლოდ ინტერვიუს ჩასაწერად და ორის-სამი ეპიზოდის გადაღებისას გამოვიყენეთ, ყველა სხვა შემთხვევაში კამერის ე.წ. „ხმაურის“ მიკროფონით სინქრონულად ვინერდით ხმოვან გამოსახულებას. ინტერვიუს

ცვლის მოთხოვნას მსახიობის მეტყველების არა მარტო ინტენსივობის, არამედ ინტონაციური პალიტრის მიმართაც, რამდენადაც, როცა მაყურებელი მთელი ტანიც ხედავს სცენაზე მდგარ მსახიობს, ხოლო მისი ხმა 10 სანტიმეტრის სიახლოვიდან ისმის (უფრო მეტიც — „გვიყვირის“, რათა დარბაზის ბოლო რიგში მჯდომსაც გააგონოს), ეს იწვევს დისბალანსს აუდიო და ვიზუალურ აღქმათა რიგებს შორის, რასაც უეჭველად მოჰყვება მხატვრული სახის მთლიანობის დარღვევა. მაგრამ მეორე მხრივ, სხეულზე დამაგრებული და ტანსაცმელში მიმაღული რადიომიკროფონიც მუდმივ ყურადღებას მოითხოვს, მსახიობმა შემთხვევითი მოძრაობით რომ არ გამოითიშოს, ეს კი მისი თამაშის ხარისხზე უეჭველად იმოქმედებს. სავარაუდოა, რომ ახლო მომავალში მოხდება რადიომიკროფონების შემდგომი მოდერნიზაცია, შემცირდება მათი ზომები და გაიზრდება მათი მუშაობის საიმედოობა. ტექნიკური პროგრესი, რაც სატელევიზიო (განსაკუთრებით) ხელოვნების განვითარებისათვის გადაწყვეტი მიემნატა, მნიშვნელოვნად ცვლის გადაღების როგორც ტექნიკურ, ისე მხატვრულ პირობებს და შესაძლებლობებს.

ჩვენს შემთხვევაში დამატებითი მიკროფონები მხოლოდ ინტერვიუს ჩასაწერად და ორის-სამი ეპიზოდის გადაღებისას გამოვიყენეთ, ყველა სხვა შემთხვევაში კამერის ე.წ. „ხმაურის“ მიკროფონით სინქრონულად ვინერდით ხმოვან გამოსახულებას. ინტერვიუს

## კოტა

### ნინიკაშვილი

# ნამდვილი რუსი პრისბოკრატი

13-19 სექტემბერს სანქტ-პეტერბურგში ჩატარდა საერთაშორისო თეატრალური კავშირების კონფედერაციის თავმჯდომარეების სხდომა. ესწრებოდნენ: რუსეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარის მოადგილე გენადი სმირნოვი, თავმჯდომარეები: უკრაინიდან ლეს ტანიუკი, ბელორუსიიდან – ალექსეი დუდარევი, ყაზახეთიდან – ერკინ შუასბეკი, უზბეკეთიდან ომონულა რიზაევი, სომხეთიდან ერვანდ კაზანიანი, მოლდავეთიდან აურელიან დანილე, აზერბაიჯანიდან აზარ ნეიმატოვი, ტავაჯეთიდან მირჯოვატან მიროვ მირზოვატანი. საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ გ. ლორთქიფანიძემ თბილისის ს. ახმეტელის სახ. თეატრში „ლამანჩულოს“ რეპეტიციების გამო ვერ შესძლო სანქტ-პეტერბურგში გამგზავრება. ამიტომ საქართველოდან მე ვიყავი მივლინებული. მივლინების ხარჯებს საერთაშორისო თეატრალური კავშირების კონფედერაცია ანაზღაურებდა. სხდომა, რომელიც 17 სექტემბერს გაიმართა გახსნა კონფედერაციის პრეზიდენტმა კირილ ლავროვმა. მოხსენება განუული მუშაობის შესახებ გააკეთა კონფედერაციის ვიცე-პრეზიდენტმა ვალერი შადრინმა. საანგარაშო პერიოდში კონფედერა-

ციამ ხუთჯერ ჩაატარა ა. ჩეხოვის სახ. საერთაშორისო ფესტივალი. სხდომაზე გამოქვეყნდა გიგა ლორთქიფანიძის მიმართვა, რომელშიც აღნიშნული იყო, რომ უკანასკნელ ხანს ურთიერთობა საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან მკვეთრად შესუსტდა, ეს თუნდაც იმაში გამოიხატება, რომ ჩეხოვის ნლე ვანდელ ფესტივალზე არ მონაწილეობდა არც ერთი ქართული თეატრი. მიმართვაში გამოთქმული იყო სურვილი, რომ მოხუცდავად ჩვენს ქვეყნებს შორის არსებული პოლიტიკური სიტუაციისა ამ ფაქტორმა არ უნდა იმოქმედოს მჭიდრო თეატრალურ ურთიერთობაზე.

სხდომაზე დაისვა კონფედერაციის გაერთიანების საკითხი (კონფედერაციაში გაერთიანების სურვილს გამოთქვამენ ჩინეთი, ბულგარეთი და სხვა ქვეყნები.) დადგინდა მომავალი წლის სხდომისათვის კონფედერაციის აპარატმა მოაზადის კონფედერაციაში სხვა ქვეყნების მონაწილეობის მიზანშეწონილობის საკითხი (წესდებაში ცვლილებების შესატანად).

სხდომის წევრებმა კირილ ლავროვი ერთხმად აირჩიეს კონფედერაციის პრეზიდენტად, ვიცე-პრეზიდენტად არჩეული იქნა ვალერი შადრინი, სარევიზო კომისიის თავმჯდომარედ მიხეილ ჩიკირი.

14 სექტემბერს სანქტ-პეტერბურგის გ. ტოვსტონოვოვის დიდ დრამატულ თეატრში გაიმართა თეატრისა და კინოს გამოჩენილი მსახიობის კირილ ლავროვის დაბადების 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სპექტაკლი თანამედროვე ინგლისელი დრამატურგის რონალდ ხარველის „კვარტეტის“ პრემიერა, ცნობილი მსახიობების: ალისა ფრინდლისის, მინიდა შარკოს, ოლეგ ბასილაშვილის და კირილ ლავროვის მონაწილეობით. სპექტაკლის დადგმა ეკუთვნის თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორს ნ. პილიგინს.

პეისას სვედიანი სიუჟეტი აქვს. მოქმედება მიმდინარეობს მოხუც მსახიობთა თავშესაფარში კენტის საფრაფოში. ოთხი ყოფილი მომღერალი, რომლებიც ერთ დროს წარმატებით მღეროდნენ ჯ. ვერდის ოპერა „რიგოლეტოში“ სინანულთი, ნაღველნარევი მოგონებით იხსენებენ ტრიუმფალურ წლებს, ბედნიერ დღეებთან ერთად ცხოვრებისეული ტკივილიანი წუთები – ურთიერთინტრიგის მომენტებიც ამოტივტივდება მათ მეხსიერებაში. თავშესაფარში მათ ერთფეროვან ცხოვრებას ცვლის ცნობა, რომ ვერდის საოპერო სადამოსთვის ისინი მიწვეულნი არიან „რიგოლეტოში“ ცნობილი კვარტეტის შესასრულებლად. იწყება თავდავიწყ-

„თეატრალური სხდომები“ № 5-6



რებულ შემოქმედებით თანამშრომლობაზე...

კირილ ლავროვის სასცენო კარიერა და იწყო კიევი ლესია უკრაინკას რუსულ-დრამატულ თეატრში (აქ მოღვაწეობდა მამამისი, ცნობილი მსახიობი იური ლავროვი), 1956 წლიდან კი იგი ნახევარი საუკუნის მანძილზე დიდი დრამატული თეატრის ნამყვანი მსახიობია. რუსული თეატრის ისტორია მდიდარია რუსული დრამატურგიის ნიმუშებზე შექმნილი განუმეორებელი სცენური სახეებით. მათ შორის გამორჩეულია კირილ ლავროვის გრიბოედოვისეული მოლჩალინი („ვაი ჭკუისაგან“), გოგოლისეული გიორგინი („რევინიონი“), ჩეხოვისეული ასტროვი („ძია ვანია“) და გორკოვისეული ნილი („მდაბიონი“) გ. ტოვსტოგონოვის ბრწყინვალე სპექტაკლებში. რუსულ კინემატოგრაფიას ამშვენებს ასევე მისი კინოროლები: სენცოვი („ცოცხლები და მკვდრები“) და ივანე კარამაზოვი („ძმები კარამაზოვები“).

დიდ ნარმატებას მიაღწია მსახიობმა მატიას კლაუზენის როლში (ამ როლს დღესაც თამაშობს) გ. პაუტმანის დრამაში „შპის ჩახვლის წინ“. საინტერესო სცენური სახეები აქვს შექმნილი კ. ლავროვს თემურ ჩეიძის სპექტაკლებში: „ვერაგობა და სიყვარული“ (პრეზიდენტი), ფრაიმ ქებოტი („სიყვარული თელე ქვეშ“), „მაკბეტი“ (დუქანი), „მზიანი ლამე“ (ართავაზა), „პორის გოდუნოვი“ (პიძენი).

კვლავ ხაზგასმით აღვნიშნავ: კირილ ლავროვი არანეველებრივი პიროვნებაა. არ შეიძლება არ დაეთანხმო თემურ ჩეიძის სიტყვებს: „ჩემთვის ლავროვი უპირველესად უმაღლესი კულტურის ადამიანია. ჩემი გაგებით, იგი ნამდვილი რუსი არისტოკრატია. მასთან ურთიერთობა ძალიან ადვილია, მაგრამ იგი არასდროს არ გადადის იმ ზღვარს „მძაბიჭობა“ რომ იწყება. ურთიერთობა ყოველთვის არის დისტანციური, მაგრამ ეს დაშორება არა პორიზონტალური, არამედ ვერტიკალურია, რომელიც გადმოსცემს ადამიანის მაღლა სწრაფვას. იგი ყოველთვის მზადაა გულისყურით, სათუთად მოგისმინოს, იგი ლიდერია, ლიდერია ყველაფერში, მაგრამ გარეგნულად ამას აბსოლუტურად არ ამჟღავნებს, იგი ბრძენი ადამიანია“.

კირილ ლავროვი საყოველთაო პატივისცემითა და სიყვარულით სარგებლობს არა მარტო რუსეთში. წლების სიმძიმე არ ეტყობა, ნათელი გონება შერჩა, კვლავ დიდი დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია და საინტერესოდ წარმოართავს თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას.

ბული, აფორიაქებული სამზადისის დღეები... ახალგაზრდული იერისათვის ათასგვარ ხერხს იგონებენ, დაბნეულები ურთიერთგამომრიცხავ წინადადებებს აყენებენ. ჩავარდნის შიშით ურთიერთუთანხმოებასაც ვერ ფარავენ, არჩევენ თეატრალურ კოსტუმებს, პარიკებს, საგულდაგულოდ იკეთებენ გრიმს. ფინალში საზეიმოდ გამოწყობილი ძველ მიზანსაცენაში გარინდულნი მანც ადრეულ ჩანანურს გამოიყენებენ, რათა მათი ხმის ადრეულ დიდებას ჩრდილი არ მიადგეს... ამქვეყნიდან ისევე ღირსეულად უნდათ წასვლა, როგორც იცხოვრეს. სანქტ-პეტერბურგის დიდი დრამატული თეატრის ოთხი ვარსკვლავი ერთმანეთს ტოლს არ უდებს აქტიორული ოსტატობის დემონსტრირებაში. მათ სანქტ-პეტერბურგში ბრწყინვალე ტოვსტონოგოველებს ეძახიან.

19 სექტემბერს დიდ დრამატულ თეატრში გამართა კირილ ლავროვის საიუბილეო საღამო. მრავალი მისალმების, საინტერესო თეატრალური გამოსვლების მიუხედავად, მთავარი გმირი რა თქმა უნდა, არანეველებრივი პიროვნება, შესანიშნავი მსახიობი კირილ ლავროვი იყო, რომელიც თავად ჰყვებოდა თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვან მომენტებს. გვიამბობდა გიორგი ტოვსტონოგოვიან გატა-

თავისუფალი სახეობის წევრი

# ნერონ აბულაძე

## იური სანაპა - 75

მსახიობის ნიჭი ლეთისგანაა  
პოკაპაული

ადრეული ასაკიდან მოყოლებული დღემდე, იური ცანავას სახელი მჭიდროდა დაკავშირებული ბათუმის დრამატულ თეატრთან. სწორედ ამ თეატრის სცენაზე შეიქმნა არაერთი მსახიობის სახე, რომლებმაც მსახიობს საბოლოოდ დაუმკვიდრა თავისი ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში.

ბატონი იურის მიერ განვლილი ცხოვრების გზა დაბადებიდან 75 წელს ითვლის. პროფესიონალი განუსაზღვრელი სიყვარულის გრძნობითაა აღსავსე ამ გზის ყოველი მონაკვეთი. არც შედეგმა დააყოვნა, მსახიობმა ჯილდოდ მაყურებლის დიდი სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა — „არ მოგასვენებს შენი მაყურებლის მქუხარე ტაში, მის სამსახურში უნდა გალიო დარჩენილი გზა, რომელსაც შენ მთელი ცხოვრება პატიოსნად, ვაჟკაცურად მიუყვებოდი და ამიტომ უყვარხარ შენს ხალხს! დიდი ილიას სიტყვებით დამილოცნისარ ჩემო იური: იმხვევე და გაძლიერდი“ — აღნიშნავს ქართული თეატრის მემბრტინე, თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე ი. ცანავასადმი მიძღვნილ საიუბილეო წერილში.

— ბატონო იური, დრამატულ თეატრში მუშაობა ადრეულ ასაკში დაიწყო... რა კონკრეტული პირობებით იყო იმპულსირებული 15 წლის ქაბუკის ურთიერთობა თეატრთან და რა ძირითადმა ფაქტორებმა განაპირობა თქვენი პროფესიული არჩევანი?

— დავიბადე ქ. ბათუმში, ჯვარძიმის 34-ში. ჩვენს ეზოს მესხების ეზოდ მოიხსენებდნენ და ცნობილი იყო იმით, რომ აქ თავს იყრიდნენ ინტელიგენციის წარმომადგენლები. მათ შორის იყო ვახტანგ ქაბუკიანი... აქ ცხოვრობდა და გაიზარდა ცნობილი მოცეკვავე ზურაბ კიკაელიშვილი — ჩვენ ბინებს ერთი კედელი ჰყოფდა. ჩვენთან ახლოს ცხოვრობდნენ ასევე იმ დროის ცნობილი მსახიობები, ქალბატონი ნუნუ თეთრაძე, ხასან მეგრელიძე, ცოტა მოშორებით ვანიჩკა მახარაძე და მრავალი სხვა. რასაკვირველია, ასეთ გარემოში ყოფნამ მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ჩემი პროფესიული არჩევანი. გარდა ამისა, ბავშვობიდან

ნენ ვმონანილოვობდი მომღერალთა და მოცეკვავეთა ღონისძიებებში. 12 წლისა უკვე სასულე ორკესტრში ვუკრავდი, თუმცა მუსიკალური ნაკლებობა მისწრაფება მინც დრამატული თეატრის მიმართ მქონდა. როცა სპექტაკლი მთავრდებოდა, ერთ-ერთი იმათგანი ვიყავი, ვინც იდგა და საყვარელი მსახიობების გამოჩენას ელოდა. მეგონა, რომ ესენი განსხვავებით სხვა ადამიანებისაგან, სხვა ცხოვრებით ცხოვრობდნენ და ეს ასეც არის. მსახიობის ნიჭი ამქვეყნად ღვთისგანაა ბოძებული. ჩემმა ინტერესმა თეატრისადმი გამოიწვია ის, რომ დრამატულ კოლექტივში დაიდგა სპექტაკლი „შემინებული“.

სადაც მე ვთამაშობდი. მაშინ ეს სპექტაკლი საოლქო კომიტეტის მდივანმა და ბატონმა არჩილ ჩხარტიშვილმა ნახეს, ამ დღიდან მოვხვდი განსაკუთრებული თვალთახედვის არეში, ხოლო 15 წლისამ გადავწყვიტე თეატრში მუშაობა, მაგრამ ჩემი ინტერესი მართო სურვილით არ იყო განპირობებული... ოჯახში მატერიალურად გვიჭირდა და ამდენად ორიოდე გროშაზე კი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენთვის. ბატონი არჩილ ჩხარტიშვილი და შალვა ინასარიძე მიცნობდნენ, მაგრამ მდგომარეობა გაართულა იმ ფაქტმა, რომ საშუალო სკოლა არ მქონდა და მთავრებული. საბოლოოდ გამოსავალი მანც ბატონმა არჩილმა გამონახა. გადაწყდა ჩემი მუშაობა თეატრში (სცენის თანამშრომლად) და პარალელურად ლამის სკოლაში სწავლის გაგრძელებაც. შემდეგ უკვე 16 წლისა რეჟისორის თანაშემწედაც დამინიშნეს.

— პროფესიული განათლება თეატრალურ ინსტიტუტში არ მიგიღიათ... თუ შე-



იძლება ითქვას, თვითნასწავლი მსახიობი ხართ...

— მუშაობის დაწყებისას, თეატრში პატარა სტუდია დაშვდა, სადაც ადგილობრივი მსახიობები ჩვენისთანა სცენის თანამშრომლებს ლექციებს უკითხავდნენ. ასწავლიდნენ გრიმის და მეტყველების ხელოვნებას, მაგრამ, რასაკვირველია, აქედან ვერ მიიღებდი იმ განათლებას თეატრალური ინსტიტუტი რომ იძლეოდა. თავიდან, სანამ ჯარში წავიდოდი, კი მქონდა თბილისში სწავლის გაგრძელების სურვილი, მაგრამ ოჯახს არ ჰქონდა ჩემი რჩენის საშუალება. სამედრო ვალდებულების მოხდის შემდეგ რამოდენიმე სპექტაკლში ვითამაშე და როდესაც დადგა საკითხი სწავლის გაგრძელებისა, თეატრის ხელმძღვანელობამ მიიხრა, თეატრში დავრჩენილიყავი, რადგან ამ თეატრის შვილი ვიყავი და ბარემ საბოლოოდ დამრქმეოდა მათი აღზრდილის სახელი. სწავლა ძალიან დიდ დროს ნაგვართმევს და შენ კი უკვე გზაზე ხარ დამდგარიო. ასე რომ, თბილისში ნასვლის ნაცვლად, მისაღები გამოცდები ბათუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, ფილოლოგიის ფაკულტეტზე ჩავაბარე.

მიუხედავად ამისა, ბედნიერი ვარ, რომ

მოიწინა ისეთ რეჟისორებთან მუშაობა, რეგორებიც არიან არჩილ ჩხარტიშვილი, გიულა ინასარიძე, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე, გინო ჟორდანი, გოგი ქავთარაძე, თემურ ჩხეიძე და არაერთი სხვა. ასეთ ადამიანებთან ურთიერთობა როლზე მუშაობისას ხომ ერთგვარი სკოლაა. სხვა რომ არავინ ყოფილიყო, ერთი ინსტიტუტი თავად ბატონი არჩილ ჩხარტიშვილი იყო, რომელმაც შვილივით მიმიღო და გამისხნა გზა პროფესიული დაოსტატებისაკენ.

— ანუ შეგიძლიათ თქვათ, რომ არჩილ ჩხარტიშვილის სკოლა გაიარეთ?

— ნამდვილად. ეს იყო ადამიანი, რომელმაც პირველი დახმარების ხელი გამომიწოდა. მისი ხელმძღვანელობით ვისწავლე პროფესიის ავ-კარგი. აქვე არ შემიძლია არ აღვნიშნო შალვა ინასარიძის ღვაწლიც ჩემს მსახიობად ჩამოყალიბების პროცესში. ეს ადამიანები მიქმნიდნენ პირობას, რომ ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნული ხასიათები შემექმნა და საბოლოოდ მიმეღწია პროფესიონალზმისთვის. კარგად მახსოვს, როცა 1947 წელს თეატრში ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია“-ს დადგმა დაიწყო... ბნამ არჩილმა ერთ-ერთი გვარდიელის როლი მომცა. ამას არავინ ელოდა, მაშინ სულ რამოდენიმე უსიტყვო როლი მქონდა შესრულებული და უცებ ამ სპექტაკლში ერთ-ერთი მთავარი როლი მერგო. პრემიერის დღიდან დაიწყო ჩემი პოპულარობაც. არჩილ ჩხარტიშვილი დიდი ეროვნული რეჟისორი იყო. განსაკუთრებული გრძნობა მთის მიმართ ჰქონდა. მისი შემოქმედება უშუალოდ იყო დაკავშირებული კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ესთეტიკასთან და ამიტომაც იყო, რომ სპექტაკლები ყოველთვის გამოირჩეოდა პომპეზურობითა თუ ეროვნული სულისკვეთებით.

— გარდა ცალკეული მთავარი თუ ეპიზოდური როლებისა, თქვენი შემოქმედების საწივს ეტაპზე იყო შემთხვევა, როცა ერთ სპექტაკლში პარალელურად რამდენიმე მხატვრული სახის შექმნა დაგაკისრეს და რამდენადაც ვიცით, წარმატებით გაართვით თავი...

— ეს ცოტა მოვიანებთ იყო... სპექტაკლში — ლინგერის „ვარსკვლავიდან ჩამოფრენილი კაცი“ ერთდროულად 5 როლს ვთამაშობდი. პარტნიორობას ნათელა წერე-

თელთან ერთად გაიოზ გოგობერიძეც მიწვედა. მთავარი ის იყო, რომ ეს 5 როლი (სოფლის მამასახლისი, მღვდელი, მილიონერი, მედუქე და ექიმი) ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავდებოდა, როგორც ხასიათით, ისე ასაკობრივი თვალსაზრისითაც. როული გამოცდის წინაშე აღმოაჩნდი, მაგრამ ჩავაბარე და სასურველი შეფასებაც მივიღე.

- ბატონო იური, თქვენს მიერ განსახიერებული მხატვრული სახეები იმდენად მრავალფეროვანია, რომ შეუძლებელია მათი კონკრეტულ ჩარჩოში მოქცევა... ასეთ მდიდარ გალერეაში რა ადგილი უჭირავს ეროვნულ მხატვრულ სახეებს და მიგაჩნიათ თუ არა ეს სახეები შემოქმედებით ბიოგრაფიაში უმთავრესად?

- ქართული თეატრი ძირითადად ეროვნულ დრამატურგიას უნდა ეფუძნებოდეს. არც ერთი ხელოვნების დარგი ისე არ საჭიროებს ეროვნულ ფორმებს, როგორც თეატრი. რა თქმა უნდა: არ გამოვირიცხავ დასავლეთ ევროპულ თუ სხვა უცხოურ კლასიკურ დრამატურგიას, მაგრამ ქართული თეატრი ეროვნული საფუძვლის გარეშე ვერ იარსებებს. რობერტ სტურუამ მსოფლიო განაცვიფრა თავისი სპექტაკლით. მართალია, ეს სპექტაკლები რიგ შემთხვევებში უცხოურ დრამატურგიას ეფუძნებოდნენ, მაგრამ აქ მთავარია სტრუქტურული ინტერპრეტაციები. იგივე აკავი ხორავას ოტელი იმიტირებდა ალმონდა სხვა ქვეყნისათვის საინტერესო, რომ ქართული პოზიციებიდან იყო შესრულებული. ეს იყო ქართველი ოტელი, ქართული მენტალიტეტითა თუ ხასიათით. მიყვარს, როდესაც მიუსხედავად დრამატურგიული საფუძვლისა, სპექტაკლში იგრძობნა ეროვნული სული. ეს, ჩვენი აყურებლისთვისაც აუცილებელია.

- შემოქმედებითი ბიოგრაფიის რომელ მონაკვეთს გამოარჩევით და რა ფაქტორებითაა ეს პერიოდი განსაკუთრებული?

- განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩემთვის გასული საუკუნის 80-იანი წლები. ამ პერიოდში მოღვაწეობდა დისიდენტ რეჟისორთა მიეგი კოპორტა, რომლებიც ანტიკომუნისტურ ნაწარმოებებს ქმნიდნენ. შესაბამისად, მსახიობიც უბედნიერესად ვგრძნობდი თავს, როდესაც მიხედობდა ასეთ ადამიანებთან შემოქმედებითი ურთიერთობა.

დღესაც მიკვირს, როგორ არ დააბატონოვს რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე, გიგა კოჭლავაძე, რთიფანძე და დანარჩენი სხვა. ერთდროულად მოტივებითა და თავისუფლებისადმი ლტოლვით იყო იმპულსირებული ამ პერიოდის რეჟისორთა და მსახიობთა შემოქმედება. არა მარტო ჩემთვის, არამედ თეატრის ისტორიისთვისაც მნიშვნელოვანია ეს პერიოდი.

- ბატონო იური, ალბათ, განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებთა სცენური ინტერპრეტაციები ბათუმის თეატრში, სადაც არაერთი მხატვრული სახე შექმენით... თქვენს წარმატებებს თავად ავტორიც აღნიშნავდა...

- ნოდარ დუმბაძის ყველა ნაწარმოებში, რაც კი ბათუმის თეატრში დაიდგა, ვმონაწილეობდი და ამას ბატონ გიგა ლორთქიფანიძეს უნდა ვუბოლოდებ. ზურიცლას („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“), ფოსტალიონის („მზინა ლამე“), ტიგრანას („თეთრი ბაირალები“), აბიბოს („მზინა ლამე“) მხატვრული სახეები მნიშვნელოვანია ჩემს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. ნ. დუმბაძე თავის მოთხრობებს მისივე ცხოვრებიდან გამომდინარე წერდა და ჩემთვის ახლობელი იყო სამყარო, სადაც ადამიანები ჰუმანობის მქადაგებლად გამოდიოდნენ. განსაკუთრებით გამოვიყო ძია ვანიჩკა („ნუ გეზინა დედა“), რომლის შესრულების დროს პარტნიორებს მიწვედა დუმბაძისეულ გმირთა უბადლო შემსრულებელი გოგი ქავთარაძე. ძია ვანიჩკა ერთი კეთილი კაცია, რომელსაც სპექტაკლში ერთი დღი, 7-8 ნუთიანი მონოლოგი აქვს. ყოველთვის სიამოვნებით ვკითხულობდი ამ მონოლოგს და დასასრულს არაერთხელ მინახავს ბატონი ნოდარის ცრემლიანი თვალები. ზუსტად ის ხარ, რაც დაწერილი - მეტყოდა ხშირად.

- იცნობთ თუ არა თანამედროვე ქართულ თეატრს, დრამატურგიას და რამდენად მისაღებია თქვენთვის ახალგაზრდა რეჟისორთა შემოქმედებითი ძიებები?

- თეატრი ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებაა და მუდმივ სიახლეს მოითხოვს. თუკი არ მომწონს ის, რაც ხდება თანამედროვე ქართულ თეატრში, ეს არ არის პრობლემა. ჩემი ასაკის ადამიანი შეიძლება ცოცხა კონსერვატიორიც იყოს და ბევრი რამ არ მოსწონდეს. ხშირად შვილს არ მოსწონს მამის



გაკეთებული და არც მამას ესმის შვილის. ეს ბუნებრივი პროცესია. თანამედროვე ცხოვრების რიტმი საგრძნობლადაა დაქარბული, რომელიც მხატვრულ სინამდვილეში შესაბამისად აისახება. ყველაფერი ცვალებადია. სხვა ახალგაზრდობის მისწრაფებები... იცვლება თეატრალური ფორმა, პასაჟები თუ ინტონაციები... ვერ ვიტან ერთფეროვნებას, როცა ერთი ჰგავს მეორეს, მეორე — მესამეს და ა. შ. ასევე მოგეხსენებათ, რომ თეატრი სიტყვის ხელოვნებაა და მისი არსებობა მნიშვნელოვანწილდაა დამოკიდებული დრამატურაგის გენეოთარებაზე. თანამედროვე ქართული დრამატურგია ნაკლებად ქმნის რაიმე ღირებულს. შეიძლება ითქვას, რომ არც არაფერს ქმნის. არადა მის გარეშე თეატრი არ არსებობს. ამას წინათ ოლეგ ტაბაკოვი იყო ჩამოსული და ვკითხე, თუ რამდენად აწუხებდა ეს პრობლემა რუსულ თეატრს... სინამდვით აღნიშნა, რომ რუსეთში საუკეთესო თანამედროვე პიესები იწერება, მაგრამ ცხადია, რომ ბოლომდე კარგად არც იქაა საქმე. ალბათ, ჩვენსავით, რუსებსაც წარსულის ზეიმი ენატრებათ.

— თუმცა დღეისათვის მრავლად არსებობენ სხვადასხვა სტილისა თუ ფორმის თეატრები, რომლებიც ნაცვლად დრამატურგიულ საფუძველზე დაყრდნობისა, ძირითად აქცენტს ვიზუალურ-პლასტიკურ გამომსახველობაზე აკეთებენ...

— მე პირადად, თეატრში სიტყვის ხელოვნება მიყვარს. ჩვენს ქვეყანაში დღეს სიტყვას უდიდესი ძალა აქვს. მსგავსი ძიებების ავტორებს თავიანთი საქმე მოთავებული აქვთ და თეატრი მხოლოდ გასართობად სჭირდებათ. ჩვენ ჯერ მაგ დონემდე არ ვართ მისული არც ეკონომიურად და არც აზროვნების თვალსაზრისით. ჩვენს ახალგაზრდობას უპირველესად აღზრდა სჭირდება. სხვა მხრივ, საქართველოში ჯერ-ჯერობით ასეთი ძიებები ნაადრევია, თუმცა, ყველაფერს აქვს არსებობის უფლება. ნუ დავივიწყებთ ტრადიციებს და ყოველთვის ვეპასოვდვას, რომ თეატრში ნათქვამ მართალ სიტყვას საზოგადოებაზე უდიდესი ზეგავლენის მოხდენა შეუძლია.

— როგორ წარმოგიდგენიათ ქართული თეატრის მომავალი?

— ლმერთმა ნუ ქნას, ცუდად დაგინოს. დღეს ახალგაზრდობა უნდა მოვიდეს თეატრშიც და სახელმწიფოშიც, მას სოფს ემანუელ აფხაძე იტყვას: „უნდა, ცხადია, გზა მივცეთ ნიჭიერ ახალგაზრდობას; ოღონდ სიფრთხილით, რომ მათზე შეიძლებოდეს დაყრდნობა“. მაგალითად ჩვენს თეატრში შესანიშნავი ახალგაზრდობა მოვიდა, რომელსაც ხელწინებება საქმის კეთება.

— ქართულ კინოში მოღვაწეობის პერიოდს როგორ გაიხსენებთ?

— კინოში დიდად განებივრებული არ ვყოფილვარ. ეს ურთულესი ხელოვნებაა და ყველას არ ხელეწიფება. პირველად ფილმში „ზღვის შვილები“ გადამიღეს. მერე მოსკოლმაც გადამიღო. ბედნიერი ვარ, რომ შევხვდი ისეთ რეჟისორებს, როგორებიც არიან რეზო ჩხეიძე, გუგული მგელაძე... ასევე სხვებიც, მაგრამ კინოზე რაც არ უნდა ვილაპარაკო, მე მაინც თეატრის კაცი ვარ. თეატრია ჩემი არსებობის დასაყრდენი.

— და ბოლოს, როგორი დამოკიდებულება გაქვთ თეატრალური კრიტიკასთან... თქვენი აზრით, არსებობს თუ არა თანამედროვე თეატრმცოდნეობა?

— კრიტიკის გარეშე არ არსებობს ხელოვნების არც ერთი დარგი. ჩემი თაობა დიდად დავალებულია ბატონი ვასილ კიკნაძისა და ნოდარ გურაბანიძისაგან. ეს ადამიანები რომ არ ყოფილიყვნენ, არ იქნებოდნენ ცნობილი არტისტებიც. ესენი ის კრიტიკოსები არიან, რომლებიც კარგზე კარგს ამბობდნენ და ცუდზე ცუდს. მათი ისე გვეშინოდა, როგორც თოფის გაგარდნის. დღეს კი თეატრალური კრიტიკა არ არის სათანადო დონეზე. ამიტომ ცუდ დღეში არიან ახალგაზრდა აქტიორებიც. არ შეიძლება ყველაფრის ქება ისე, როგორც ყველაფრის ძაგება. ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართველებს კრიტიკის მოსმენის კულტურა არ გვაქვს. უბრალო შენიშვნაზე შეიძლება მაგრად გადაგვიდონ, თუმცა მჯერა, რომ მომავალში ყველაფერი კარგად იქნება.

## მანია ბურაბანიძე

### რეჟისორული კონსეფსიები და „სამეულის“ სცენოგრაფია

სამოციანი წლები ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის ისტორიაში შევიდა, როგორც განახლების, ექსპერიმენტების და ახალი აღმოჩენების წლები. დაწინაურდა ახალგაზრდა სცენოგრაფთა მთელი თაობა, უფრო და უფრო გახშირდა ქართველი არქიტექტორების მონაწილეობა თეატრალურ ცხოვრებაში. არქიტექტორები: ოთარ ლითანიშვილი, შოთა ყავლაშვილი, ოლეგ ჩიკვაძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაძე, რამს კივანძე, თემო ბოჭორიშვილი ქმნიან მსუბუქ, პლასტიკურ კონსტრუქციებს, იყენებენ თანამედროვე ტექნოლოგიებს და მასალებს.

მაღე თეატრალურ მოღვაწეთა, კრიტიკოსთა, თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების ისტორიკოსთა სამეტყველო ლექსიკაში გაჩნდა ცნებები „ქართული დეკორატიული სკოლა“, „ქართული სცენოგრაფიის ფენომენი“. ისეთი ავტორიტეტული სცენოგრაფიის ისტორიისა,

როგორც არის ვიქტორ ბერიოზინი, წერდა: „ეს ქართული ფენომენი დაიწყო 60-იან წლებში, ისეთ სპექტაკლებში, როგორებიც იყო ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“, საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“, პ. კავაბაძის „კახაბერის ხმალი“, რომელთა შხატვრები ის იყო თავის გზას იწყებდნენ ხელოვნებაში – სამეული (ო. ქორაქიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე). ნ. იგნატოვი და მ. მაღაზონია!“

ახლა, რაც შეეხება „ქართულ თეატრალურ სკოლას“. ამის თაობაზე საინტერესოა პრესა გამოთქვამს ხელოვნებათმცოდნე ე. რაკიტინა უფრონად „ტეატრში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში „ამაღლა – შხატვარი“.

„რასაკვირველია, ცნება „სკოლა“ არ არის რაღაც უცვლელი რამ. იყო წლები, როცა თანდაყოლილი სიდიადე შენაცვლებული იყო ცნობილი პომპეზურობით, აღფრთოვანება, გულგახსნილობა გარესამყაროს მიმართ – ხელოვნური პათეტიკურობით. ყველაფერი ეს მოხსნილია. განმუხდილია 60-იანი წლების შხატვრების მიერ, რომლებმაც უარი თქვეს ცრუ პათოსზე, ზეანუელ კლასიკურობაზე. ქართული სკოლის ტრადიციებშია – ინტერესი სიახლეების მიმართ. მაგრამ ეს ახალი არ აღიქმება, როგორც სიახლე (დღევანდელიობასთან მიკუთვნების სასიამოვნო ატრიბუტი). მას განვლილი აქვს ტრადიციული გამოცდილების გზა, შენივთებული მის „სხეულთან“.<sup>2</sup>

შემდეგ ვ. ბერიოზინი მსჯელობს ქართველი სცენოგრაფების პალიტრის მრავალფეროვნებაზე. „სათამაშო სცენოგრაფიის“ თვალსაჩინო მიღწევებზე მომდევნო წლებში და დაასკვნის: „მაგრამ რა მრავალფეროვნადაც არ ვითარდებოდა სათამაშო სცენოგრაფიის პრინციპები 70-80 წლების ქართულ თეატრში, რა შხატვრულ სრულყოფილებამაც არ უნდა მიეღწა ცალკეულ ისტატუსს, საუფრველი ჩაყრილი იყო სწორედ 60-იანი წლების უკვე მოხსენებულ სპექტაკლებში (ხაზი ჩემია მ. გ.). პირველ რიგში აქ უნდა მოვიხსენიოთ უბრალო საბავშვო ზღაპარი გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“, მ, თუმანიშვილის მიერ დადგმული რუსთაველის სახელობის თეატრის მცირე სცენაზე. (1963 წ.).“

თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულების – „სამეულის“ სახელი ცნობილი გახდა ბავურობაში აგებული სასტუმროს არქიტექტურით, ეს იყო პირველი ნაგებობა ამ სამთო-სათბი-

<sup>1</sup> ე. „სახეობითა ხელოვნება“, №10, 1986 წ.

<sup>2</sup> „Teatr“ №9, 1979.

ლაშურო ცენტრში, რომელიც თავის ფორმებით, საერთო იერით, ოსტატურად იყო „ჩანერილი“ უღამასეს ლანდშაფტში. შემდგომ მათი ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები, ნივინის გრაფიკა, პლაკატი, მულტიმედიაციური ფილმები, არქიტექტურული კომპლექსისათვის შექმნილი დეკორატიული კომპონიციები საყოველთაოდ გახდა ცნობილი. როცა ეს მრავალმხრივი და ორიგინალურად მოაზროვნე მხატვრები, მ. თუმანიშვილის ამ სექტკალზე მიიწვიეს, მათ უკვე ჰქონდათ შექმნილი თეატრალური-დეკორატიული მხატვრობის უანრში მუშაობის გამოცდილება. თეატრის მცირე სცენაზე ამ საბავშვო სექტკალზე მუშაობას რომ შეუდგნენ, ვერაინ, თვით სექტკალის ავტორებიც კი ვერ წარმოიდგინდნენ, თუ რა სახელს მოიხვეჭდა ეს სექტკალი, რა ვნებები აბობოქრდებოდა მის ირგვლივ.

1963 წელს, რუსთაველის თეატრში ძველი და ახალი თაობის დაპირისპირებამ დაძაბული ხასიათი მიიღო. საზოგადოება მოუთმენლად ელოდა ექსპერიმენტული სცენის (სწორედ ექსპერიმენტების აუცილებლობით იყო განპირობებული „მცირე სცენის“ გახსნა) პირველ სექტკალს. „ჭინჭრაქს“ პრემიერამ ერთი აუწერელი აუიოტაჟი გამოიწვია. ერთნი მას უკუჟინებდნენ (მაგ. თეატრმცოდნე ვახტანგ ქართველიშვილი უწინაღ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებული სტატიით), რუსთაველის თეატრის ტრადიციების ღალატს, ამ თეატრის დიდი სახელის შეურაცხყოფას, მეორენი კი (მაგ. ტატა თვალჭრელიძე) მიიჩნევდნენ, რომ ეს არის „ახალი თეატრი“, რომ მან მომავლის გზები დასახა. „ჭინჭრაქა“, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, როცა სხვა დასხვა ესთეტიკურ პოზიციანზე მდგომი ხელოვანი ერთმანეთს უპირისპირდებიან და მათი კამათი უბრალოდ უკომპრომისოა, გახდა საბაბი ვნებების ახალი ძალით დაპირისპირებისა. პოზიციათა ამ ქიდილში „ჭინჭრაქს“ მნიშვნელობა მაშინ სათანადოდ ვერ შეფასდა და დრო გახდა საჭირო მისი საეტაპო მნიშვნელობის აღიარებისათვის როგორც რეჟისურაში, ასევე სცენოგრაფიაში.

კერძოდ „ჭინჭრაქსა“ მისამართით კი ასე იყო ნათქვამი „რუსთაველის თეატრში შემოიჭრა საეტკო ღირსების ტენდენცია როგორც წმინდა მხატვრულ, ისე იდეოლოგიურ სფეროშიც. საბჭოთა ხელოვნებისათვის უცხო იდეურმა პოზიციამ ნათლად იჩინა თავი „ჭინჭრაქაში“, სადაც ბოროტი სოციალიური მოვლენა

დაახლოვებით ისეთ თავშესაქცევ სახეობაში ასპექტში გვეძლევა, როგორც ეს საზღვარგარეთულ ფილმებში — „ბაბეტა მიდიხა“ და „მისტერ პიტკინი“. „ჭინჭრაქა“ ეს არის ხუმრობა, პაროდია და ვისზე? ეს არის თანამედროვეობა? ასე უნდა დასკინო შენს ერს?“ („საბჭოთა ხელოვნება“, №5, 1964)

ამ პოლიტიკური ინსინუაციების შემცველ წერილს, მაყურებელთა აღტაცება და გონიერი კრიტიკოსთა პოზიცია უპირისპირდებოდა (მაგ. ტატა თვალჭრელიძე, აკაკი ბაქრაძე), სადაც ღრმად იყო გაანალიზებული როგორც სექტკალის საეტაპო მნიშვნელობა, ასევე მისი ღირსება-ნაკლოვანებები. განათლებული და ანალიტიკური გონების ა. ბაქრაძემ სწორად ამოიცნო სექტკალის ფარული აზრი, მისი პარალელნიშების პრინციპი, სექტკალის ორსახოვნება. სექტკალის ერთ-ერთ ნაკლოვანებად მან პერსონაჟთა კოსტუმების აღრევა მიიჩნია. „... პარალელნიშების პრინციპით არის გადაწყვეტილი სექტკალის პერსონაჟების კოსტუმებიც: მზიას ბალურინას „პაჩკა“ აცვია, ლაშას კი — მამაკაცის ქართული კაბა. ქოსა მრჩეველი, ძველ — აღმოსავლურ ხალათს და ქოშებშია გამოწყობილი, ბაყაყ-დვიე კი ჯინსებში. მთვარე გიმნასტი ქალის კოსტიუმში დადის და ა. შ. ყოფისათვის დამახასიათებელი საგნებიც ორ ჯგუფად არის დალაგებული: ერთი მხრივ მფრინავი ხალიჩა, ჯადოსნური სარკე, შანდალი, ბექეტი და მეორე მხრივ, ტელეფონი, პიჟამა, ავტომატები. აქაც ზღაპრული და რეალური ერთ სიბრტყეება მოთავსებულია.“<sup>3</sup> კოსტუმებისა და საგნების ეს აღრევა შეცდომა კი არ იყო რეჟისორის და სამეულის, არამედ სექტკალის კარნავალური ბუნების და იმპროვიზაციის შესატყვისი შეგნებული ეკლექტრში. „სცენის მოედნის გასწვრივ თოკი იყო გაჭიმული, ზედ მიმარებულნი ჭრებლად ამოქარგული ხავერდის ფარდით. უნებლიეთ გაგონდებოდა ზაფხულში ავარაჯზე გამართული წარმოდგენები, დეკორაციად ვისაც რა აქვს წამოიღებული, იმას რომ გამოიყენებენ.“ (ხაზი ჩემია მ. გ.) ასე იყო ჩაფიქრებული წარმოდგენა რეჟისორ მ. თუმანიშვილის მიერ — როგორც სექტკალი-ხუმრობა, გასართობი იმპროვიზაცია, ქართულ ხალხურ სანახაობებსა, წეს-ჩვეულებებსა, ჩქარა გამოსათქმელებსა და საცეკვაო ილითებზე აგებული. ეს ყოველივე ერთიანდებოდა მსუბუქსა და მზიარულ სანახაობად... როგორც ვველა ზღაპარი „ჭინჭრაქა“ თავისებურად გამორუღიც იყო და

„თავისუფალი საქართველო“ № 5-6

<sup>3</sup> აკაკი ბაქრაძე, „კონი და თეატრი“. გვ. 259, 1989

რომანტიკულიც, ოღონდ ახალი თვისებებით, ახალი ფერებით (ნათელა ურუშაძე).<sup>4</sup>

თავის წინგში „რეესორი თეატრიდან წავიდა“ მ. თუმანიშვილი წერს: „ცხოვრება შეიცვალა, ბევრი რამ ძველი თანდათან მოისპო, გაქრა და თავი სინამდვილე გვიბიძგა სი-ახლისაყენ. გაჩნდა იმაში ჩაღრმავების სურვილი, რაც ირგვლივ ხდებოდა. ჩვენ მოგვცეს მოვლენებში ჩაღრმავების, მათზე ხმამაღლა ლაპარაკის უფლება. მიმდინარეობდა შინაგანი, ფსიქოლოგიური განთავისუფლების პროცესი. ჩვენ თვითონ დავინყეთ ფიქრი, აზროვნება. უფრო სწორად, დავინყეთ დამოუკიდებლად ფიქრი და აზროვნება. მანამდე ჩვენ მაგივრად სხვები ფიქრობდნენ. ჩვენ ცხოვრებას უკანა მხრიდან შევხედდეთ და დავინახეთ ის, რასაც აქამდე ვუმალავდით მაყურებლის თვალს, ადამიანებს. ყველაფერს შევხედეთ კულისებიდან, საიდნაც მაშინვე ჩანს, რისგანაცაა გაკეთებული ეს პომპეზური სასახლეები, კიბეები, ტყეები და გაირკვა, რომ ყველაფერი ეს ბუტიფორია და მულაჟია. ჩვენ კი ცხოვრების ნახვა გეწყუროდა, არა თვალთმაქცობა და ილუზია, არამედ ადამიანის ცხოვრება.“

მცირე სცენები და მცირე თეატრები იმისათვის დაგეგმრდა, რომ კიდევ უფრო დავახლოვებოდით მაყურებელს, შევრწყმოდით მას და ამგვარად შეგვექმნა მსხვილი პლანი, როგორც კინოში ამბობენ: იმისათვის, რომ მაყურებელთან ადამიანური, ინტიმური კონტაქტი დაგვემყარებინა და იგი მსახიობთა შემოქმედებითი აქტის მოწმე და ზოგჯერ თეატრალური მაგიის პროცესის მონაწილეც კი გაგვეხადა... შესაძლებელი გახდება ადამიანის ცხოვრების ინტიმური მხარეების გამოკვლევა...“<sup>5</sup>

მართლაც, სპექტაკლში იყო ე. წ. „მსხვილი პლანები“, მაყურებელთან დაახლოვების და თეატრალური პროცესის მაგია, აუდიტორიისა და მსახიობების „თანამოქმედება“, მაგრამ რაც შეეხება „ადამიანის ცხოვრების უინტიმურესი მხარეების გამოკვლევას“ — ეს ამოცანა ამ სპექტაკლში არ იდგა, პირიქით, ყველაფერი იყო გროტესკულად გაზვიადებული, გაუცხოვე-ბული, თეატრალური წარმოსახვაში და თამაშში ჩართული. ეს, უპირველესად, „სამეულის“ სცენოგრაფიის დამახასიათებელი ხატოვანებით იყო შექმნილი. სამყარო, სადაც კომედია — ზღაპრის გმირები მოქმედებდნენ ისევე უცნაური იყო, როგორც თავად პერსონაჟები. ეს

სამყარო თითქოს ბავშვის წარმოსახვაში და ამავდროს რეალურად არსებული „საქათმე-შოები“ იყო, ოღონდ სახეცვლილი. პატარა სახე-გნები უსამველოდ გაზრდილი, ხოლო დიდები — ძალზე დაპატარავებული. ასე მაგალითად, უზარმაზარი მასშტაბისა და ფორმებისა „ტყე-ში“ მიმოფანტული ვეება სოკოები; რომლის „ჩრდილებში“ ინტიმური სცენები იმართებოდა და იქვე, პანანჯინტელა, „სათამაშო“ ნიჭილი. პატარა-პატარა ფარდები, თვალისმომჭრელი სილამაზით მოხატულნი, მსგავსი, ქართული „ტრადიციული საბნებისა“, ...ზანდუკი — ეს აუცილებელი ელემენტი კომედიისა (რომელიც, პლატის კომედიებიდან მოყოლებული, ადრე-რენესანსული, იტალიური კომედიის „განუ-ყრელი პერსონაჟია“). სპექტაკლში საზგასმუ-ლად იყო დემონსტრაცია იმისა, რომ ყველა-ფერს ამას ბავშვები თამაშობდნენ, მაგრამ რო-მელ ბავშვურ თამაშში არ არის ცხოვრების პრობლემების ანალიტიკა, რადგან მსუბუქი და გასართობი არ უნდა იყოს ეს თამაში. „Художники точно уловили меру серьезности не поддались соблазну „разыгаться“ в сказке“.

მხატვრების წინაშე წამოჭრილი ამოცანა-პო-ესა — ზღაპრის შესაფერისი სცენური გარე-მოს შექმნისა, ბრწყინვალედ იყო გადაჭრილი. ეს სამყარო ფერიული და იდეალური იყო, ერთსა და იმავე დროს, ანუ რეალური გარემო გროტესკულად, აბლიკაციების მეშვეობით გა-რდასახული. ამ პრინციპზე სცენოგრაფიის შე-ქმნა მით უფრო მიზანშეწონილი იყო, რომ რეესორი უბრალო ქეშპირტიბებს საყოვე-ლთაო მნიშვნელობას ანიჭებდა: ბოროტი, ძლიერი და ჭკუასუსტი დევის (რომლის ხე-ლში სამყაროს დამანგრეველი იარაღი იყო) ქარაფშტობა, ყველაფრის ბავშვური თამაშის კუთხით აღქმა, კომიკურად გაიანზრებოდა და გროტესკულად ელვებოდა. ინფანტა ბალე-რინას „პაქეზში“, შემოტმასნილ მკრთალ ვარ-დისფერ კაბაში გამოწყობილი, სათამაშო სახ-ტუნათი ხელში (რომილც ზოგჯერ ტელე-ფონის ზონრად და ელსმენად გადაიქცეოდა), ფერიული, მსუბუქი და მომხიბვლელად მი-მნდობი იყო. ხოლო ინფანტაზე შეყვარებული მწყემსი ბიჭი — ტინქრაჟა — ტრადიციულ ქა-რთულ კოსტუმში იყო გამოწყობილი, — ფე-ხზე მოქსოვილი შალის პაჭიჭებით, ტყავის ქა-ლაშენებით, „ბლუზით“ და თავზე „დავოსებული“

<sup>4</sup> ნათელა ურუშაძე, „მთავარი მომზის ნაამბობი“. გვ. 45, 1999 წ.

<sup>5</sup> მხვილი თუმანიშვილი. „რეესორი თეატრიდან წავიდა“. 1989, გვ. 192-193

<sup>6</sup> „Teatr“, №7, 1974

„თავისუფალი საქართველო“ № 56

თუშური ქუდი. ამ ორივე პერსონაჟის კოსტუმი იყო მსუბუქი, ტანზე მორგებული და ტყის ფერია — ბალერინა, ხელმწიფის ასული, კი არ დადიოდა, დაფრინავდა, პერში ლივლივებდა. „ტყეში“ მცხოვრებ მცვეებს (რომლებიც თავიანთი ოლიმპიადისთვის ემზადებიან — თავისებური პარადია იმ დროის საქართველოში ფართოდ გავრცელებული ე. წ. რაიონულ, საქალაქო და ბოლოს, რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზე) მხატვრებმა ზუსტი შტრიხებით მოუქმენეს ინდივიდუალური სახეები — არა მხოლოდ მიმგვანებულნი, „პორტრეტული“ — არამედ ხასიათისა და ქცევის, როგორც ახლა ამბობენ — „უნარ-ჩვევის“ გამომხატველი. ამ ცხოველებს ნიღაბი კი არ უფარავდათ სახეს (როგორც ეს იყო ბერიკებში — მგელბერიკა, ტახბერიკა, დათბერიკა) ან საკუთარ ტყავში კი არ იყვნენ გახვეული, არამედ ეცვათ ჩვეულებრივი „ადამიანური“ ტანსაცმელი. ამ ტანსაცმელში მხოლოდ დეტალების შექნაში მხატვრებმა შექმნეს „ხასიათები“ (რომელიც, ცხადია, გაცოცხლებს ისეთმა დიდმა მსახიობებმა, როგორებიც იყვნენ ეროსი მანჯგალაძე, გიორგი გემუკორი, მედეა ჩახავა, ზინა კვერციხელია). საკმარისი იყო „მეოლის“ როლის შემსრულებელს კისერზე „ჩორნაბურკა“ მოეგდო, რომ იმ წამსვე გადაიქცეოდა ჭმუშარიტ მელაყუდად. დათვის როლის შემსრულებელს ეროსი მანჯგალაძეს მხატვრებმა დაახურეს მძიმე ბენჯის ქუდი, ტანთ ჩააცვეს ჭრელი, ზოლიანი, მოყავისფრო პიჯამი, ხელში ხან გაბერილი პორტფელი დააჭერინეს, ხან მოქსოვილი ჩანთა — ბადე, საიდანაც „პროდუქტები“ მოჩანდა და ეს დათუნა, უმაღლესად მსგავსე საქმიან, მიეღინებამი მყოფ კაცს, რომელიც შემთხვევით შეესწრო „ტყის ოლიმპიადისათვის“ მზადებას. მაგრამ პერსონაჟთა ამ სახე-ნიღაბის კალიდოსკოპში (აქვე აღვნიშნოთ, ბარემ, ბაბაყე დევის დევვლების ანუ „ბოდიგარდების“, ამ ორი ახმახი, ყყეყი მუტრუკის ჭრელი, აღმოსავლური კოსტუმები, მათი კომიკურად, „კლოუნურად“ მონატული სახეები და აწონილი, ხეული ქუდები, რუსული ეკლესიის გუმბათის მინაგვანნი), ნამდვილად შედევრებდად შეიძლება მივიჩნიოთ ბაბაყე დევის (სერგო ზაქარიაძე) და დევის გამზრდელის ქოსას (რამაზ ჩხიკვაძე) პორტრეტები: მხატვრებმა არა მარტო მათი კოსტუმები შექმნეს, არამედ მათი სახე გამოიყენეს როგორც „ტილო“ და მოხატეს იგი, ერთ შემთხვევაში (დვეი) — როგორც დენერული

პორტრეტი, მეორე შემთხვევაში — გრაფიკული პორტრეტი. ამ პორტრეტებს, ახგფხგფხ ირად აგვიწერს ნ. გურაბანიძე თავის: „წმენში“ „ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“: „... სერგო ზაქარიაძეს სახეს მსუყე, შავი კონტურებით შემოსაზული თეთრი და წითელი ლაქები უზღერვდა სულელურ-მიამიტური გამომეტყველებას აძლევდა, რომლის ფონზე პატარა, ველური ცეცხლით მოკაფე თვალები მოჩანდა, ხოლო რამაზ ჩხიკვაძის დეფორმირებული თავი, გრძელი, ცალი ყური, ისე ქანაობდა აქეთ-იქით, თითქოს წერილი ძავით მიუბამთო სხეულზე და იგი საცაა მოშორებდა ამ სხეულს, განცალკევებდა, სადმე სიმაღლეზე შემოდებული, თავისთავად აღაპარავებდა ან ბათის შემოსახებებს...“<sup>7</sup> შეუძლებელია უფრო ფანტასტიკური, უფრო გროტესკული და ამავე დროს, ძალზე ცხოვრებისეული სახე — ნიღაბების ჩვენება, სადაც პერსონაჟის შინაგანი ბუნება კონცენტრირებული.

ამ სიურეალისტურ პორტრეტებს აგვირგვინებდა პერსონაჟების ჩაცმულობა. ს. ზაქარიაძის დევს ემოსა ნამდვილი, მძიმე, მოქსოვილი საბრძოლო ჯავჯის პერანგი, თეძოებზე შემოჭრილი ვინრო ჯინსები, ფეხზე მძიმე სქელლანჩიანი, მაღალყელიანი „ბათინევი“, ქუსლებზე დაჭედებული რკინის ნალებით. სხეულზე მაგრად შემოჭერილი ფართო ქაშარი, უკან, გარჭობილი ჰქონდა ბავშვის სათამაშო შურდული. ე. წ. „როგადკა“ და პარაბელუმი, თავზე პატარა ე. წ. „ფეცკა“ ეხურა, რაც მის თავს კიდევ უფრო დიდად აჩენდა. ეს იყო ტანსაცმლის ეკლექტიკური ნაზავი, კარნავალური ჩაცმულობა, რაც ასე შესაბამებოდა სექტაკლ-თამაშის იმპროვიზაციულ ბუნებას. არანაკლებ „ოკლიკანტური“ იყო რ. ჩხიკვაძის ქოსას კოსტუმი. ნესვივით ნაგრძელებულ, ქაჩალ თავზე კუდიანი, მოქსოვილი ჩაჩი ეხურა, წითელწინდებიანი ფეხები ნეტიანი ფლოსტებში გაეყო, გრძელი, გახსნილი ხალათი ეცვა, საიდანაც წინდებში ჩატანებული თეთრი შარვალ-ნიფხავი მოუჩანდა. ცალ თვალზე შავად შემოვლებული ნრე და ამ ნრიდან წამოსული ხაზი ცვიორის კენზე გადადიოდა, რაც სახეს უჩვეულო, „დახატულის“ გამომეტყველებას აძლევდა. ცალი ყური უზომოდ გაზრდოდა და წითლად ანათებდა. ნიკაპიდან დაბლა ეწვებოდა წვერის აღმნიშვნელი სამი წერილი თოკი (იგი ხომ ქოსა იყო!). როგორც პერსონაჟთა ჩაცმულობა, ასევე გრემი — ეს განსაკუთრებით აღსანიშნავია — მხატვრებმა შე-

<sup>7</sup> ნოდარ გურაბანიძე, „ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“, 2004, გვ. 55.

ქმნეს სწორედ ყოველი მსახიობის შემოქმედებითი სტილისა და მანერის გათვალისწინებით.

კ. სტანისლავსკი თავის შესანიშნავ ნეროლში „კროტცის შესახებ“, რომელიც მან რეჟისორ ევგენი ვახტანგოვს მიწერა, აღნიშნავს: „ახა, მერა შესაქმება, რამდენი წარბი და ცხვირი აქვს მსახიობს?! გნებავთ ოთხი წარბი, ორი ცხვირი, თორმეტი თვალი ჰქონდეს; ჰქონდეს, ბატონო, ჰქონდეს, რაკი ეს გამართლებულია, რაკი მსახიობი შინაგანად იმდენად დიდია, რომ მას ორი წარბი, ერთი ცხვირი და ორი თვალი არ ჰყოფნის მისი არსების ნიაღვრე შექმნილი უსაზღვრო შინაარსის გამოსავლენად“.

მხატვრების მიერ შექმნილი ეს უცნაური სახე-ნიღბები სწორედ გროტესკის მთელი სიმაფრით იყო შესრულებული (გარეგნული გამომეტყველება) და გამართლებული მსახიობების მიერ (შინაგანი მოქმედებით).

ცნობილი რუსი თეატრალური კრიტიკოსი ნ. კრიმოვა ჟურნალ „ტეატრში“ №8. 1966 წ წერდა: „დევის მახლობლად იატაკზე ზის უცნაური, ქანალი მოხუცი, რომლისგანაც იღებს სათავეს ზღაპრის ყველა უბედურება. იგი ბოროტმოქმედი, დარბაზში მსხდომ ბავშვებს არ უყვართ, მაგრამ როგორც მხატვრული ქმნილების ცქერა — დიდი სიამოვნებაა. მასში ყველაფერი არარეალურია, წარმოუდგენელია, სასაცილოა და არტისტული. რამაზ ჩხიკვაძემ, რუსთაველის სცენაზე ყველანაირ მთავარ გმერთა შემსრულებელმა, უცებ გამოავლინა ისეთი ამომწურავი მარაგი თეატრალურ-კომიკური ენერჯისა, გეგონებთ რომ მრავალი წლის მანძილზე სპეციალურად აგროვებდა ამას სწორედ ამ როლისათვის“.<sup>8</sup>

„ქინჭრაქასთან“ დაკავშირებით მ. თუმანიშვილი იხსენებს ბერძენებს თეატრების ნიღბებს, სწორედ ამ ორ პერსონაჟ — ნიღბთან დაკავშირებით და აღნიშნავს, რომ ჩვენი მიზანი არ იყო ბერძენების რეკონსტრუქცია, მაგრამ სპექტაკლი მთელი თავისი არსით, ბუნებით ამ თეატრალურ ფორმას უახლოვდებოდა. ამ არსში, პირველ რიგში, უნდა ვიგულისხმობთ ხალხური თეატრის ორი საყრდენი — იმპროვიზაცია და ნიღბი. მსახიობები, ცხადა, თავიანთ მოქმედებას იმპროვიზაციაზე აგებდნენ, მაგრამ „სამუელის“ ნიღბები, თავის იმანენტურ ბუნებით, ასევე იმპროვიზაცია იყო ბერძენთა ნიღბების ფორმებზე. თვით საგნებიც კი იმპროვიზაციულად „ჩნდებოდნენ“ (როგორც ერთმანეთში აღრუული ძველი დროის

რეალიები). ძველ „პრეისტორიულ“ საგნებს, თანამედროვე საგნები ენაცვლებოდნენ. მაგალითად: მფრინავი ხალიჩა — ბომბი, „გამარჯობა“ „როგატკა“, ვერცხლვერი, შუბი, ავტომატი და ა. შ.

ხელოვნებათმცოდნე ნინო გეტაშვილი თავის ნერილში „სამუელის მხატვრული საყარო“ აღნიშნავს: „თეატრალური გარდასახვის, თამაშის იდეები (ხან მსუბუქი ფარსით, ხან მაცერი განასხვავებით), როგორც ცხოვრების განუყოფელი, ყველგან შემღწევი ელემენტი, მისი ფილოსოფიის ერთნაირი ასპექტი, სხვადასხვაგვარადაა გადაწყვეტილი სამუელის ნამუშევრებში. ერთ-ერთი ყველაზე გახსნილი ხერხი, რომელსაც ისინი ხმარობენ — ნიღბებია“.

ამ პირობით, იმპროვიზაციულ პრინციპებზე აგებულ სპექტაკლში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა სწორედ „სამუელის“ სცენოგრაფიამ. მათ შესანიშნავად იგრძნეს შემოთავაზებული ხერხების ქმედითობა, მეტაფორულობა და მ. თუმანიშვილისა და მისი მსახიობების დიდი ძალისხმევით შექმნეს სპექტაკლი, რომელზეც ისტორიული როლი შესრულა ქართული თეატრის გამოჩინებულ საშუალებება განახლებამში, მეტიც, საერთოდ, ქართული აზროვნების, თეატრალური ესთეტიკის განვითარების საქმეში.

\* \* \*

არტურ მილერის „სელიემის პროცესის“ დადგმა (1965 წ.) რომერტ სტურუას თავის პირველ კონცეპტუალურ სპექტაკლად მიაჩნია. სხვათა შორის, ნ. გურაბანიძის ნიგნში „რეჟისორი რომერტ სტურუა“, „სელიემის პროცესისადმი“ მიძღვნილი თავი სწორედ ასეა დასათარუებული — „პირველი ნაბიჯი კონცეპტუალური რეჟისორისკენ“. 1965 წელი რუსთაველის თეატრში დაბირისმარებათა კულმინაციის წელი იყო. წინა 1964 წლის სეზონი აშკარად ეკლექტიკური იყო და არა მხოლოდ სცენაზე განხორციელებული პიესების, არამედ თეატრალური სტილის, თეატრალური ფორმის თავისი სხვაობითაც. აი, ეს სპექტაკლებიც: „პოეზიის საღამო“, ბ. ბრეტის „სამგრომანი ოპერა“, უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, რ. სტურუასა და გ. ქავთარაძის „ბრალდება“, ი. შტოკის „ღვთაებრივი კომედია“, ა. სულავას „წყალობა“, ვ. დარასელიანი „სიმერა შევარდენზე“ (იგივე „კვიცი“). დ. ალექსიძის მიერ დადგმული „სამგრომანი ოპერის“ გარდა, სხვა სპექტაკლებმა ვერავითარი სიახლე

<sup>8</sup> „Teatr“ №8, 1966

<sup>9</sup> „ლიტერატურული საქართველო“ 25. 07 1986 წ.

ვერ შეიტანეს ახალ ფორმათა ძიების გზაზე დამდგარი თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

თეატრმცოდნე დლი მუშლაძე სამართლიანად შენიშნავდა რ. სტურუასადმი მიძღვნილ თავის სტატიებში (ჭურჭალი „საბჭოთა ხელოვნება“ №12, 1981 წ.): „ვიდრე თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის არსებითი კონცეფციების გახარებას უშუალოდ და ბრეტანის ეპიკური თეატრის ესთეტიკას ქართულ სასცენო ხელოვნებას დაეკავშირება, მან განახორციელა დადგმა, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრში მიმდინარე შემოქმედებითი პრინციპების გახარებასთან, მისი უახლოესი მხატვრული ტენდენციების გარკვევისათვის. მათი რაობის განსაზღვრა, ცხადია, სრულქმნილ მხატვრულ მასალაზე უფრო იყო შესაძლებელი. ა. მილერის „საილეშის პროცესი“ კი სწორედ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენდა. რ. სტურუას ადრინდელ ძიებათა შედეგები აქ ახალ თვისებრიობაში იყო გამოხატული. ნაწარმოების პრობლემათა თანამედროვე გახარება. მათი ვადატანა ზნეობის სფეროში, ფსიქოლოგიური წყნობის ოსტატობით გამოხატული დიდი ადამიანური ენებები, ქმედითი ანალიზის პრინციპებზე აგებული რეჟისორული პარტიტურა, სამშენიშნებლო თუ სცენოგრაფიული კულტურა ისეთ მხატვრულ მთლიანობაში იყო განხორციელებული, რომ **საეტაპო მოვლენის მნიშვნელობას სძენდა და დამტკიცებდა.**“ (ხაზი ჩემია მ. გ.)

რ. სტურუას ამ პირველი კონცეფციური სპექტაკლის სცენოგრაფია სწორედ სამეულს ეკუთვნოდა. სპექტაკლ, „ჭინჭრაქს“ შემდეგ ამ მხატვრებმა გააფორმეს ბადრი კობახიძის მიერ დადგმული ი. შტოკის „ლეთაბერივი კომედია“ (1964 წ.) არც ამ სპექტაკლში და არც უფრო ადრე დადგმულ რ. ებრაღიძის „თანამედროვე ტრაგედიაში“ (რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი. 1961 წ.) არსად მკვეთრად არ ჩანდა, რომ „სამეულის“ ძირითადი პროფესია ხელოვნობა-ძვერება იყო. სცენოგრაფიაში ჭარბობდა ფერწერულ-დეკორატიული მოტივები, ფარდები, აპლიკაციები, მხატვრულად გაფორმებული პანოები. „საილეშის პროცესზე“ რეჟისორის იდეურ-თეატრული, ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური ჩანაფიქრის ადეკვატური პლასტიკური სახის ძიებამ ისინი პიესის სამყაროს კოსტრუქციულ-მოვლლობითი ფორმების ძიებასთან მიიყვანა. როგორც ამ და შემდგომ, სხვა რეჟისორებთან (გ. ლორთქიფანიძე, დ. ალექსიძე, მედეა კუჭუხიძე, თემურ ჩხეიძე) შემოქმედებითი თანამშრომლობით შექმნილმა სპე-

ქტაკლებმა გვიჩვენეს, სამეული სწორედ მაშინ აღწევს განსაკუთრებულ წარმატებას, როცა რეჟისორის მკაფიოდ აქვს ჩამოყალიბებული მომავალი დადგმის კონცეფცია, თავისი სტრატეგიული გეგმა, სპექტაკლის ესთეტიკურ-სტილისტური ბუნება. ამას თვით რეჟისორები ადასტურებენ, მაგალითად: გ. ლორთქიფანიძეს მიანწია, რომ „ისინი რეჟისორებთან ერთად წყვეტენ სპექტაკლის ბედს, თავიანთი დამოკიდებულებით“, ხოლო დ. ალექსიძე უფრო შორს მიდის: „ისინი თეატრში მოვიდნენ როგორც ავტორები, თანავტორები მომავალი სპექტაკლისა. სპექტაკლი ხშირად მიდივრდება რეჟისორთან მათი შეხვედრის შემდეგ. მათ შუშძლიათ ესციზების საფუძველზე რეჟისორს რამე შეაცვლევიონონ, იმდენად ღრმად იციან ჩახედვა შინაარსში.“ (ხაზი ჩემია მ. გ.) (ჭურჭალი „საბჭოთა ხელოვნება“ №11, 1986 წ.)

„სამეული“ ახალი ფორმაციის მხატვართა კრებულის, ისინი არა მარტო მონოდებით არიან მხატვრები, რომელთაც თანდაყოლილი ინტუიცია და აღქმის გამძაფრებული ნიჭი აქვთ, არამედ არიან ძალზედ განათლებულნი, იცნობენ მსოფლიო არქიტექტურას (ეს მათი პროფესიული მოვალეობაცაა), ფერწერას, ლიტერატურას, მუსიკას, ამავე დროს, ისინი გამოირჩევიან (სამწუხაროდ, იური ჩიკვაძე ამერიკაში გარდაიცვალა) სცენოგრაფიის მიმართ რაციონალური დამოუკიდებლობით, ისინი მზაროვნე შემოქმედნი არიან და ფართო ინტერესებით ცხოვრობენ. ამიტომ სასებით კანონზომიერი იყო რ. სტურუას შრიდან „საილეშის პროცესზე“ მათი სცენოგრაფებად მიწვევა. „სამეულის“ დიდ რეტროსპექტულ გაფორმებასთან (1986 წ.) დაკავშირებით გამოსულ ალბომში (გამ. „საილეშება“) მოთავსებულა „საილეშის პროცესის“ დეკორაციის ესკიზი და რ. სტურუას გამოჩაქვამი მხატვრების შემოქმედებაზე თეატრში ჩემი პირველი დიდი წარმატება“ (იგულისხმება „საილეშის პროცესი“ მ. გ.) სამეულთან ერთად შექმნილ სპექტაკლთან არის დკავშირებული. ამდენად, ჩემთვის ძალიან ძვირფასია მათთან მუშაობის გასხენებაც კი და მთლიანად, მათი შემოქმედებაც... მე იძლება ითქვას, რომ სწორედ ისინი იყვნენ იმ თაობის პირველ რიგებში, რომელმაც „დაამსხვრია“ თეატრის მხატვრობაში დაბლოებით ოცი ათეული წლის მანძილზე გამეფებული სტილი. მაგრამ მარტო დამსხვრევა არაფერს ნიშნავს, უნდა რაღაც ახალი შექმნა, ახალი ალტერნატივა შესთავაზო და, მე მგონი სამეულმა შესძლო ამის გაკეთება... სამეულის ხელოვნება ყოველთვის გამოირჩევა მკვეთრი გა-

დანეციტილებით, მათი დეკორაცია მუდამ მკაფიოა და მზრის მატარებელი, აქტიური მეტაფორა იქნება ეს თუ უბრალოდ გარკვეული სცენური ატმოსფერო<sup>8</sup>.

უკვე ექსპონიციანშივე სპექტაკლის ავტორები მაცურებელთა აღქმის უზარზე მოკლებულს მართავენ. სცენის უზარმაზარ პორტა-სა და თეატრის დარბაზს შორის ჩამოშვებული იყო რკინის უზარმაზარი, მრავალტონიანი, ტლანქი „ფარდა“, რომელიც ჭრილით, ხმაურით ადი-ჩამოდიოდა და „სამყაროს“ თითქოს ორ ნაწილად ჰყოფდა. იმდროინდელ მაცურებელს კარგად ჰქონდა გათვითცნობიერებული ე. წ. „რკინის ფარდის“ ცნების ისტორიულ-პოლიტიკური მნიშვნელობა. ეს იყო დასველებისა და აღმოსავლეთის გამყოფი, ანუ ცივილიზებული და ტრადიციური სამყარო, გამყოფი ფარდა, რომლის აქეთ და იქით იდეოლოგიურად ერთმანეთის მიმართ გაუცხოებული ხალხები ცხოვრობდნენ. სპექტაკლის ავტორები ამით მიანიშნებდნენ სპექტაკლში წამოჭრილი პრობლემატიკის საყოველთაო მნიშვნელობაზე.

მწერალ გიორგი ხუბაშვილის შენიშვნით: „ერთი შეხედვით, ეს კედელი მოგვაგონებს შუა საუკუნეების მკაცრი დარბაზების ჯაჭვიან ჭიშკარს. ალბათ, ასეთი კარი ჰქონდა ელსონორის სასახლეს, სადაც სული ეხოთებოდა პა-მულტს. ალბათ, ასე შიშისმომგვრელად იღებოდა და იგმანებოდა რკინის ჭიშკარი რიჩარდ მესამის სამფლობელოში, ან მიკეტის ციხე-დარბაზში. ამგვარი ასოციაციები უნებურად ჩნდება და ჩვენს წარმოდგენებს შუა საუკუნეების პირქუშ გარემოში ეზიდება“<sup>9</sup>.

მართლაც, მსოფლიოს პანაწვინტელა ნერტილი (სეილემი) რ. სტურუამ გადააქცია სამყაროს მიკრომოდელად, სადაც შიშს, შემფოთებას, უნდობლობას დაუბუდებია და ყველა ძანარლითი ელის, თუ რიდის აღმართება მის თავზე „მართლმსაჯულების“ მსახვრალი ხელი.

მიძიდ, ნელა აიხდებოდა ეს „ფარდა“... სცენა ბინდ-ბუნდში იყო გახვეული. ამ ნახევრად ჩანებელი სცენის სიღრმედან ისმოდა უცნაური ხმები, ხრჭალი, გოგონას შემამფოთებელი, ისტერიული კივილი, ადამიანის სულის უფსკრულში შემადინეული, გასროლილი თოვის შორეულ ექოს ერწყმოდა ქალთა გუნდის ყველა. ხმების ეს პარტიტურა სპექტაკლის ცალკე კულმინაციურ მომენტებში კვლავ „ამოქმედებოდა“ ხოლმე.

რეისორმა ყველა მოქმედ პირს შეუქმნა მოქმედების საყოთარი დრამატული ხანა<sup>10</sup> ყველა იძრიოდა თავისი სიმართლისათვის<sup>11</sup> ცილისნამებით, დასმუნებით, ფანატრშით გამსჭვალულ ქვეყანაში. ისევე, როგორც კ. მარჯანიშვილი – გამორკელს 1925 წ. „კამოეტის“ დადგმით არ შეეძლოთ თავიანთი დამოკიდებულება არ გამოხატათ 1924 წელს საქართველოში დატრიალებული სისხლიანი ტრაგედიის გამო, ასევე ახალგაზრდა რ. სტურუას არ შეეძლო თავისი (და თავისი თაობის სახელოანი) სიმართლე არ ეთქვა ტოტალურ სახელმწიფოში გამეფებული ტირანული და დამორგუნელი სინამდვილის შესახებ. ჯონ დეფორტი, ეს სახელმწიფოს „უმაღლესი იდეის“ პირქუში მსახური, რომელიც ყოველ ადამიანში „სისტიმის“ პოტენციურ მტერს ხედავს და ფანატრიკოსის გახლებით ცდილობს მის მხილებას, ხოლო იშვიათად, მის გადარმშუნებას, რ. სტურუა – ს. ზაქარიადის ჩანაფიქრით და შესრულებით, იყო ალერგოიული სახე, რომელიც შიშს, საშინელების მოლოდინს ნერგავს ხალხში და ყველას „მსხვერპლის“ კომპლექსს უღვიძებს. ამ ფონზე კათოლიკე მღვდლის ჰეილის ლეით-სმოსაობა უმაღ ინივიზიციის იდეოლოგიურ გამართლებადა აღიქმებოდა. ასეთ ატმოსფეროში მოაქცევდა რ. სტურუა ჯონ პროქტორისა და მისი მეუღლის ელიზაბეთის ტრაგიკულ ისტორიას, რომელსაც პროქტორების ოჯახის მოსამსახურის აბიგაილის ცილისნამებ ტრაგიკული ფინალისაკენ უბიძგებდა. როცა საყოველთაო შიში ისადგურებს ადამიანთა სულეში, როცა მათი გონება კარგავს საღი განსჯის უნარს, ისინი გარემოების მონებად გადაიქცევიან. დამახინჯებული „კოლექტიური ცნობიერებისათვის“ სულერთია მტყუნანი და მართალი, ზნეობა და უზნეობა, სიყვარული და სიძულვილი, სატანა და ანგელოზი, სიმართლე და დედგურებულება, წინააღმდეგობა უამრობაა, უზნეობა – გაბატონებულისა, სიძულვილი სახეზე აღბეჭდია ყოველ მთაგანს. ასეთ სატანურ სულისყვეთებზე გამარჯვებას ამაოდ ცდილობენ ზნეობრივი გმირები, ისინი იმთავითვე გაწინრულები არიან დასალუბად. „თუ ღმერთი ყველაფერს ხედავს და სდუმს, მაშინ მე ვიტყვი: ღმერთი არ არის, იგი მკვდარია“ – ამას ამბობდა სპექტაკლის ყველაზე ზნეობრივი და მორწმუნე ადამიანი – პროქტორი. წ. გურაბანიძის მხრით, „იმდროინდელი მაცურებელი, რასაკვირველია, კარგად ხვდებოდა თუ რა გა-

<sup>8</sup> „ლიტერატურული საქართველო“ 02. 04. 1965 წ.



წიგნობების მიმართავდა რეჟისორი, კარგად გრძობდა, თუ რომელი ისტორიული წარსული იგულისხმებოდა განუკითხაობისა და უსამართლობის ამ სულისშემკერელ სურათებში. ნაშები მოპოვებული ცრუ მტკიცებანი, ცილი-სნაშები შედგენილი ჩვენებანი, უმაღლესი იდეის სახელით წარმოებული პროცესები, ფორმალურად სწორედ ანუბილი დოკუმენტაცია, რომელიც განაჩენის საფუძველს შეადგენდა, ანუ, ყველაფერი ის, რასაც ამ სპექტაკლში ვხედავდით, სრულიად კონკრეტული და ლოკალურად მინიშნებული დროის ასოციაციებს აღძრავდა.<sup>1</sup>

აი, მოკლედ, ეს ზნეობრივი კონცეფცია ედო საფუძვლად რ. სტურუას სპექტაკლს და ეს კონცეფცია განფენილი იყო სპექტაკლის მთლიან პლასტიკაში, მთლიან სახიერ გადაწყვეტაში, მის დეტალებში, მუსიკაში, დიალოგებსა და მონოლოგებში, ხმებში, სპექტაკლის პარტიტურაში.

თუ მ. თუმანიშვილის „ჭინჭრაქაში“ სამეული ფერს და მკაფიო, მეტყველ, სტილიზებულ ნახატს ანიჭებდა უპირატესობას, აპლიკაციის მეშვეობით ერთმანეთს უპირისპირებდა სიბრტყესა და მოცულობით დეკორატიულ ელემენტებს, საგანი — პერსონაჟის მასშტაბებს („სტყე“ და უცებ გარდაიქმნებოდა დევის სამფლობელოდ, მზეთუნახავის გარემოდ და ამ „გარდაქმნაში“ აქტიურად მონაწილეობდნენ თავისუფლად მოძრავი ფერად-ფერადი ფარდები), აქ, „სეილემის პროცესში“, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ხის კონსტრუქციას, ნაგებობის სტრუქტურას, შიდა და გარე სივრცეებს. ერთ-ერთი ინტერვიუში ისინი აღნიშნავდნენ, რომ სპექტაკლის გაფორმებაში არ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ აღიარებული კანონი. ისინი არ უპირისპირებენ ერთმანეთს გაფორმების სხვადასხვა სტილისტიკას, პირიქით განიხილვენ პრობლემას სპექტაკლის კონცეფციასთან ვაჭრობი.

მათი აზრით, „არსებობს ისეთივე უფლება აქვს ფერწერულ, ან მოქმედების ადგილის მიმნიშნებელ „პაეილიონურ“ დეკორაციას, როგორც „შიშველ“ სცენას, ან უკიდურესად ასევეტურ პირობით-კონსტრუქცივისტულ გაფორმებას. ორივე შეიძლება იყოს ყალბი, შიშველი ილუსტრაცია და შეიძლება გადაიქცეს სახედ, ატარებდეს აზრობრივ დატვირთვას, ნამდვილად მოქმედებდეს სპექტაკლში“.

სწორედ „სახედ“ იყო გადაქცეული აქ სამე-

ულის სცენოგრაფია, რომელიც ძალზედ ხატოვნად გადმოგვცემდა, უფრო ზუსტად, ვიდრე კმნიდა სპექტაკლის გმირების სულისშემკერდ ატმოსფეროს განწყობილებას... მოყავისფრო მოშავო, დრო-ჟამისაგან ჩაეაძებული მასიური, მიმე ძელნისაგან იყო აგებული მოცულობითი კონსტრუქცია, ამოზრდილი ხის პლანშეტზე. თეთრი კედლები (ბათქაშის ფაქტურა), ასევე ხისაგან გამოთლილი ასეკტური ავეჯი — მაგიდა და მიმე საბები, ასეთ გარემოში (სწორედ გარემოში, რადგან აქ არც ექსტერიერი იყო და არც ინტერიერი) — ტრიალებს პიესის გმირების ცხოვრების საბედისწერო ბორბალი. მთელი ეს მიმე კონსტრუქცია, თითოქოს არ იყო განუთენილი ადამიანთა საცხოვრებლად, მაგრამ ბრუნავდა იგი და მყურებელი დეკორაციას სხვადასხვა რაჯურსიდან აღიქვამდა და ეს არა კონკრეტული გარემო, განათებით, შუქ-ჩრდილების გამოყენებით „ადამიანურ იერსაც“ კი იძენდა. მაგრამ კიდევ ერთი შემობრუნება და ჩვენ ვხედავდით ასევე მასიურ კოჭებზე ჩამოკიდებულ სახრჩობელებს და გარემო უცებ კარგავდა ლოკალურობის შეგრძენებას და მეტაფორული სამყაროს სურათის წარმოგადგენდა. კონსტრუქციის ეს ბრუნვა მიმდინარეობდა სცენის სიღრმეში გადაჭიმული უხეში ქსოვილის ფონზე და ნათლად იკვეთებოდა ერთი, გიგანტური სახრჩობელა — ემაფორის სილუეტი. აქ არა მარტო კონსტრუქციას, არამედ ფერსაც ენიჭებოდა აზრობრივ-ფუნჯალური ამოცანა. ძირითადად გამოყენებული იყო ლოკალური ფერები — შავი, რუხი, ყავისფერი, მუქი წითელი, როგორც ძირითად კონსტრუქციებში, ასევე პერსონაჟთა კოსტუმებში. იმდროინდელი ჟურნალ „ტეატრის“ მთავარი რედაქტორი იური რიბაკოვი, ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№3; 1967 წ.) წერდა: „ამ სპექტაკლში არის ავტორის სტილის გამოხატვის ... სიზუსტე. სპექტაკლმა ზომა იცის ყველაფერში, დეკორაციების გამოხატვლობაში; დიდი, მიმე კოჭები, ქვის უხეშად შელესილი კედლები; ფსიქოლოგიურ დეტალიზაციაში, რომელიც გამოყოფს მთავარ, ძირითად მომენტებს და უარყოფს ყოველივე შემთხვევით, არა სავალდებულოს. ეს სპექტაკლს გარკვეულ განზოგადობას, მონუმენტურობას ანიჭებს“.

შხოლოდ „ჭინჭრაქს“ და „სეილემის პროცესის“ სცენოგრაფიის (და მათი ესკიზების) შედარებაც კი საკმარისია იმისათვის, რათა და-

<sup>1</sup> ბ. გურაბანიძე, „რეჟისორი რობერტ სტურუა“. 1997წ. გვ. 48.

ვრწმუნდეთ, თუ რა განსხვავებული საშუალებებით აღწევნენ ისინი პლასტიკურ-დინამიური („დეკორაციაც უნდა მოქმედებდეს სპექტაკლში და არ უნდა იყოს მხოლოდ მოვლენათა ფონი“. ოლეჯ ქოჩაკიძე) ხატის შექმნას. თუ „სკინ-ლემში“ გახსნილი იყო სპექტაკლის სახე, მისი კონცეფცია, „ჭინჭრაქში“ მოქმედების მსუბუქად, ლაღად განვითარებისთვის აუცილებელი ხაზოვანი გარემო იყო შექმნილი, ორივე შემთხვევაში კი სპექტაკლის რეჟისორული ინტერპრეტაციის კონცენტრირებასთან გვექნა საქმე. ამავე დროს თეატრალური წარმოდგენის (ზოგჯერ გარდასახვის) თამაშის იდეები თავის ესთეტიკური ასპექტით სხვადასხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი და შეადგენდა ცხოვრების ფილოსოფიის განუყრელ ნაწილს.

ხელოვნებათმცოდნე ნ. ისულებიანი ჟურნალ „ტეატრი“ (№7, 1974 წ.) გამოქვეყნებულ სტატიის „სამეულ“ წერს: „მათ ესკიზებში კომპოზიციის არქიტექტონიკა, მისი ფორმალური და ფორმათა განზოგადება ჩვენს მესხურებაში ავტოცხლებს ქართული შუა საუკუნეების არქიტექტურისა და სკულპტურის ნიმუშებს. დეკორაციების კონსტრუქცია მჭიდროა, მტკიცედ შეკრული ძველი არქიტექტურისა და სკულპტურის სტილიზაციაა, მაგრამ ამავედროულად სასეზებით დამოუკიდებელია. ფერი „ზორცასესა“, ძალზე კონკრეტული. საღებავი თითქმის ფაქტურადაა ტექსტი“. სწორედ „ფორმათა განზოგადების“ საფუძველზე მიაღწიეს მხატვრებმა იმას, რომ სპექტაკლის სცენოგრაფია აღიქმებოდა, როგორც გარანდიოზული ემაფოტი, აღმართული თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანების სანამებლად.

მართალია, სამეულმა ამ სპექტაკლის გარდა რეჟისორ რ. სტურუასთან ერთად იმუშავა ნ.

დუმბაძის („მზიანი ღამე“) და ე. ლაბიძის („ჩალის ქუდი“) პიესებზე, მაგრამ ქართული თეატრის ისტორიის მაინც შემორჩა სკინ-ლემის პროცესი“, როგორც რეჟისორისა და მხატვრების მთლიანი კონცეპტუალური აზროვნების ნიმუში. ამას თვით რ. სტურუაც აღიარებს: „ეს სპექტაკლი საეტაპო იყო ჩემს შემოქმედებაში. ჩემთვის შეუმჩნევლად მივიღე კონცეპტუალური რეჟისურაზე (ზაზი ჩემია მ. გ.). მე სასეზებით უარი ვთქვი მორალისტიკაზე და დიდაქტიკურ ტონზე. კრიტიკიუმები, აზრობრივი ნყობის სიფხიზლე და მნიშვნელობა ზნობრივი ქვეტექსტისა, გამრავლებული ნათელ სცენურ სახეზე. „სეილემის პროცესის“ შემდეგ დაიწყო ჩემი პროფესიული მუშაობა. მე უკვე ვიცოდი, თუ რას ვეძებდი თეატრში და რა მსურდა მიმელო მისგან“. (იხ. დასახელებული კატალოგი).

ამგვარად, ნათელია, რომ რუსთაველის თეატრის ორი დიდი რეჟისორის ამ საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლებში, რომელმაც მრავალმხრივ განსაზღვრეს საერთოდ ქართული თეატრის სახე 60-70-იან წლებში, დაავაზირებულა სწორედ სამეულის სახელთან. ეს მოვლენა საგანგებო აღნიშვნის ღირსია, რადგან იგი სწორედ ასეთადაა მიჩნეული იმდროინდელი ქართველი და რუსი ხელოვნებათმცოდნეებისა და თეატრალური კრიტიკოსების მიერ.

### რეცენზეტები:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი **მირაზ ბიძია**;

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი **გიორგი ცხიტიშვილი**.

## Resume

The article proposes the review of scenography of the two main transitional plays – „Chinchraka“ by G. Nakutsrishvili (directed by Michel Tumanishvili) and „Seilem Process“ by Arthur Miler (directed by Robert Sturua) performed by O. KOchakidze, A. slavianski and I. Chikvaizde (mostly known as „the Three“).

Both plays executet principal role in the aesthetical restyling of Rustaveli Theatre. The author suggests innovative analytical interpretation of the concepts used by directors and by in the end finds that „the Three“ embraced concepts and elucidated main ideas through the perfectly and adequately designed scenography.

For the play „Chinchraka“, „the Three“ introduced conditional techniques of artistic decoration, such as applique, work, grotesquely deformed subjects, comic masks from the arsenal of the theatre of „Berikas“. They also applied realities of various epochs which allow them to grant incredible carnival effects to the theatrical performance in full correspondence with the real intentions of the director.

However, the scenography for „Seilem Process“ by Arthur Miller was based on more constructive forms of expression. Gloomy, obscure and suppressive world with evident silhouettes of remote gallows were brought into the play. According to the concepts and vision of Robert Sturua, it was the phantom of inquisition that soars over the Seilem people.

„თეატრი და სცენოგრაფია“ № 5-6

# მანანა ტურიანვილი

## მიხეილ თუმანიშვილი – სიცოცხლის საზრისის ქიპაუი

1983 წელს მიხეილ თუმანიშვილი რეზო გაბრიაძის მიერ გადმოკეთებულ, თორთონ ჯიბილდერის პიესას დგამს. ეს სპექტაკლი რეჟისორის რიგით 59-ე სპექტაკლი იყო. დაბრძენებული, სიმნიფის ასაკში შესული 62 წლის მიხეილ თუმანიშვილი სიცოცხლის საზრისს ეძებს. სიცოცხლის მოყვარულსა და ფაქიზი იუმორით აღსავსე რეჟისორს სიკვდილის ქიში მუდამ თან სდევდა. „ჩვენი პატარა ქალაქი“ რეჟისორის ფილოსოფიური შეხედულების გამოსატყულება და პასუხს სცემს ორ კითხვას: სად ვეძებთ სიყვარული და რა არის ადამიანის სიცოცხლის საზრისი? სიყვარული ურთიერთობებში იბადება, სიცოცხლის საზრისი კი ადამიანის სიყვარულშია. ყველაზე დიდი სიორთულე პრობლემის დასმასა და მისი ნათლად გადაწყვეტაში მდგომარეობს. ამ სპექტაკლით მ. თუმანიშვილი არაჩვეულებრივი სისადავითა და ბავშვური უშუალობით გვეუბნება – ადამიანებო, დაინახეთ ერთმანეთი! შეიყვარეთ! ქვეყნად სიძულელი და ზიზღი მრავალადაა, მაგრამ მზეც ხომ ანათებს? ახედე და აღმოაჩინე მზის უსაზღვრო სითბო და არ დაეთანხმო, რომ ჩვენი

სამყარო, უმნიშვნელოების გროვია. „თეატრი/ის ადგილია, სადაც მნიშვნელოვანზე სწავბრობენ: რისთვის ვარსებობ? რისთვის ვიფარსებობთ? როგორები ვართ? ადამიანებს უნდა სწამდეთ სიყვარულისა, თავგანწირვისა, პატიოსნებისა, რომ ყოველივე ეს ოდესმე მეტი იქნება.“ წერდა მიხეილ თუმანიშვილი.

„ჩვენ პატარა ქალაქში“ თამაშდება თეატრი თეატრში. ოღონდ ეს პრინციპი უკვე ავტორმა შეასთავაზა რეჟისორს. სპექტაკლის ნამყვანი (გოგი გეგეჭკორი) და ამავე დროს მოქმედი პირიც, გმირთა ქცევების შემფასებელია და მასურებელთან მოსაუბრე (მასთან პირდაპირი კონტაქტის დამამყარებელი). აი, რამდენი ფუნქცია აკისრია რეჟისორის თანაშემწეს – იგი გარკვეულად განაგრძობს მ. თუმანიშვილის ნინა სპექტაკლებში გამოგონილი „საკუთარი“ პერსონაჟების ტრადიციას. სპექტაკლი ზარების რეკითი იწყება (თეატრში ეროსის ზარებს ეძახდნენ) სიბნელებში, ლამპით ხელში შემოდის გოგი გეგეჭკორი და გვეუბნება, რომ უნდა გათამაშდეს თ. უაილდერის გადმოკეთებული პიესა „ჩვენი პატარა ქალაქი“. როდესაც განათდება, ჩვენ შევამჩნევთ სხვადასხვა ნივთებით მიმოფანტულ სცენას. აგერ უკან გამზარი ხის ტოტია. იქვე საფლავის ქვაა. დაბალი ტახტიც დგას და სარკმელთან სურათის ჩარჩოები ჰყიდია (მხატვარი ი. გეგეშიძე). ეკლესიის მაკეტი, მაგიდები, ცამები, ეს სხვადასხვა ნივთები კვლავ მოქმედების მსვლელობისას იძენენ თავთავიანთ მნიშვნელობას. ზევით ფანჯრებია ჩალენილი, უამრავი უმიზო ჩარჩოები ოთახს გარს შემოვლებია და გრჩება შთაბეჭდილება, რომ რეჟისორის ასისტენტი შემოვიდა სხვენში – იქ სადაც ძველ ნივთებს ინახავენ, იმ ნივთებს რომელნიც ძალიან უყვართ და გადასაყრელად ვერ იმეტებენ. კედლებზე, თითქოს უნებურად ჩამოუკიდიათ, სხვადასხვა ფერის ქსოვილებია მიმოფენილი. რეჟისორის ასისტენტი პერსონაჟებს როგორც მსახიობებს ისე უხმობს და ახლა, თითქოს სახელდახლოდ განწყობილი პროვინციული სცენა წარმოდგება ჩვენს თვალწინ.

<sup>1</sup> „მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს“..., საერთაშორისო განიტა“, გამოცემლობა „სქეზანი“, თბილისი, 2004, გვ. 98.

თეატრალური ლაბორატორია – ფონდი „ტერა ინკო“

გოგი გეგეჭკორი იუმორით ჰყვება ერთი პატარა ქალაქის ცხოვრებას და მაყურებელი თანდათანობით შეჰყავს მის სამყაროში. ამ პროცესს კი აგვირგვინებს 30-იანი წლების მოდურ ტანსაცმელში გამოწყობილი ტრიო, რომელიც სასაიპოვნო ქალაქურ სიმღერას მღერის. გ. გეგეჭკორის ხუმრობანარევი მონათხრობი ქალაქზე, შემდეგ ეს სიმღერა და რამდენიმე წუთში მაყურებელი უკვე პატარა ქალაქის სამყაროში შეიჭრება. გარკვეული პირობითობა წარმოიქმნება, როდესაც რეჟისორის ასისტენტი (გ. გეგეჭკორი) მაყურებელს პირდაპირ ეუბნება, რომ ჩვენ უნდა გავითამაშოთ პიესა. პირობითობაა, როდესაც სცენაზე შემოსული პერსონაჟები თავად „ქმნიან“ სახლებს; როდესაც ორ სკამს ზურმუქვებით დაანწყობენ უკვე სამეზობლო წარმოსდგება, ხოლო როდესაც ქეთევანი სკამზე ვარდს დაამარგებს, მაყურებლისათვის ცხადია, რომ ეს უკვე მეზობელთან გამიგნავი ღობეა, რომელზეც ყვავილი შემოხვეულა. სცენის არჯვენა და მარცხენა მხარეს ორი მაგიდა დგას — ეს უკვე ამ ორი ოჯახის მისაღები ოთახებია.

ძველებური მუსიკის ფონზე გამოვლენ ოჯახის წევრები და როგორც ცოცხალი ფოტოსურათები ისე განლაგდებიან თავთავიანი ოჯახებში. მათი განლაგების კომპოზიცია ძველებურ ფოტოსურათებს ასენებს მაყურებელს. რეჟისორის ასისტენტი მოყოლას განაგრძობს და უცებ იგრძნობ, თუ როგორ გადაჭდობილა მის მონაყოლში სიკვდილი და სიცოცხლე. იგი ისეთი ძლიერი სევდით ყვება იმ გარდაცხლილ ადამიანებზე, რომ თითქოს ისიც მათი ამბების მონაწილე იყო და ამიტომაც იგრძნობს წარსულს. მ. თუმანიშვილი კვლავ თავისუფალ სვლებს გვათავაზობს. როდესაც სპექტაკლის წამყვანი იტყვის „ლელვის ხის ტოტზე, სამარცხვინო, გაუცონარი ამბავი მოხდა — მამალს გააზმორა და ხიდან გადმოვარდა, ერთი სიკვდილი გაათავა, მიიხედ-მოიხედა, არავის დაუნახავთ, დედლებს სძინავთ.“ სცენაზე თეთრ ფრავში გამოწყობილი მსახიობი დავით ერისთავი გამოდის, ფრთებს (ხელებს) აფართხალებს, შემინებული მიმოიხედავს — დედლებმა ხომ არ დამინახესო და გადის. რეჟისორი ყოველთვის ქმნის სპექტაკლის ისეთ ფორმას, რომ ამგვარი სვლები, რომე-

ლიც პატარა ეტიუდის სახით წარმოადგინა მსახიობმა უჩვეულო, სცენაზე მიმდინარე პროცესებთან შეუთავსებელი არ არის.

ყოველივე ამის შემდეგ ერთი ქალაქის ცხოვრება იწყება. ცხოვრება აღსაქვე ყოველდღიურობით, მაგრამ ამ ყოველდღიურობაში დანახვითა სილამაზითა და პოეტურობით. ორი ოჯახი ერთმანეთის გვერდით ცხოვრობს, ცხოვრობს ტკბილად და მხიარულად, როგორც ეს იდეალურ ქართველებს სჩვეოდათ. პიესაში პრინციპულად ხაზგასმულია მათი ყოველდღიური ცხოვრება, რათა მერე, მესამე მოქმედების დასასრულს გამოვეყოლოდეთ მისი მთავარი იდეა: ყოველდღიურობაში შევიგრძნოთ სიცოცხლის არსი, მისი სილამაზე. მიუხედავად ამ პერსონაჟების საოცარი სიყვარულისა მესამე მოქმედებაში აღმოჩნდება, რომ მათ შორის კავშირი მაინც დარღვეულია, რომ ამ ყოველდღიურ იდილიურ ცხოვრებაშიც კი ადამიანებს შორის სულიერი ძაფი განყვეტილია. პიესაში ხაზგასმულია მოქმედ გმირთა შორის მშვიდი, სამოთხისებური ურთიერთობა, უკონფლიქტობა. კონფლიქტი თავად მთავარ მოქმედ გმირში — ნესტანში წარმოიქმნება, რომლის ტექსტშიც ამ ნაწარმოების მთავარი იდეა ვითარდება. სწორედ ეს გმირი, როდესაც მესამე მოქმედებაში კვლავ დაბრუნდება ამ სამყაროში შეაშინეს ჩვენი სიცოცხლისა და ყოფის ნაშეგრებას — ამის გამო ამ ცხოვრების ამოეხასა. იგი უფრო ნათლად შეაფასებს სიცოცხლის არსს, ყოველდღიურობის სილამაზეს და დაინახავს, რომ ამ სამყაროში ადამიანები ბრმებით დაიარებიან: „... იქ ყველა ბეცია, ვერაფერს ხედავენ“, ამბობს ნესტანი. პირველ და მესამე მოქმედებაში საჭიროა შეიქმნას ისეთი სცენიური გარემო, მოინახოს იმგვარი სვლები და ატმოსფერო, რომ მაყურებელმა მთელი არსებით შეიცნოს ეს ახრი.

პირველ და მეორე მოქმედებაში, რომელსაც შესაბამისად „ყოველდღიური ცხოვრება“, „სიყვარული და ქორწინება“ უწოდეს, აბსოლუტურად ცხოვრებისეული, ყოველი მაყურებლისათვის ახლობელი და ნაცნობი სამყარო გადაიშლება. ორი ოჯახის ყოველდღიური ფუსფუსი: დილით — საუზმე, ბავშვების სკოლაში გაცილება, სადილის მომზადება, შვილებზე ზრუნვა. შემ-

დევ, ორი ახალგაზრდის სიყვარული და ქორწინება. ბოლოს სიკვდილი. მესამე მოქმედებაში კი სიცოცხლის არსის ფილოსოფიური გააზრება.

რეჟისორის ნინაშე ორი პრობლემა იდგა. უპირველესი, როგორ გამოეხატა პიესის მთავარი იდეა და მეორე შეექმნა გმირთა ხასიათები, შეექმნა ისე, რომ ყოველ მათგანს ჰქონოდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პიროვნული ნიშნები, უესტიკულაცია თუ ინტონაცია. პირველი ორი მოქმედება სწორედ ამ მეორე ამოცანის წარმატებით განხორციელების ნათელი სურათია. თითოეული ეპიზოდი დინამიურად ვითარდება. პირველ და მეორე მოქმედებას თავისებური რიტმი გააჩნია, რიტმი, რომელიც მესამე მოქმედებაში იცვლება. რადგანაც მესამე მოქმედებაში აბსოლუტურად განსხვავებული სცენიური ატმოსფერო იქმნება.

სპექტაკლის პირველ ორ მოქმედებაში გამოჩნდა რეჟისორის უნარი შექმნას გმირთა მრავალფეროვანი ხასიათები. ამ სპექტაკლში „უმნიშვნელო“ პერსონაჟიც კი უდიდესი სიზუსტითაა შექმნილი. მაყურებელი მკაფიოდ აღიქვამს იანგაროზას, თედორეს და ისინკას (რუსუდან ბოლქვაძე, ივანე საყვარელიძე, დავით ერისთავი) პერსონაჟებს. ისინი მხოლოდ მცირეოდენი ხნით იმყოფებიან სცენაზე, მაგრამ ისეთი ფანტაზიით არიან შექმნილი, რეჟისორს იმგვარი ინდივიდუალურობა მიუჩივებია მათთვის, რომ ამდენ პერსონაჟთა შორის არ იკარგებიან. ის კი არადა ქორწილის სცენაში ფოტოგრაფი (გია აბესალაშვილი), რომლის მოვალეობას მხოლოდ სადღესასწაულო ფოტოების გადაღება წარმოადგენდა, მსახიობისა და რეჟისორის მიერ იმგვარადაა დახასიათებული, რომ მისი მყისიერი გამოჩენით, მთელი ცხოვრება იკითხება.

რეჟისორი ორი მთავარი პერსონაჟის, ორი დედის სახეს კონტრასტული ნიშნებით აგებს: ნინო — უფრო დინჯი, ნელი, შინაგანად განონასწორებული და სათნო ადამიანია. ქეთევანი უფრო ემოციური, მუდამ საქმიანი, მხოლოდ და მხოლოდ ოჯახზე ზრუნვით შესწუხებული.

რეჟისორმა ორი გმირის — ნესტანისა და გიორგის ურთიერთობების შექმნისას თითოეულის ინდივიდუალურობა შეთხზა და თან

სპექტაკლის იდეის წარმოჩენის ერთერთი მთავარი ფუნქცია დააკისრა. ამ ორ მსახიობს: ლევან აბაშიძე და ნინო შურადაული უნდა გაეთამაშებინათ სიყვარული, ადამიანთა ურთიერთობის, მათი სულიერი შეხების ეს მაგიური გრძნობა, მაგრამ სიყვარული უნდა ყოფილიყო ისეთი ძლიერი და უშუალო, რომ მაყურებელს ნათლად შეეგრძნო თითქოს „ჩვეულებრივი“ გრძნობის პოეტურობა, აუცილებლობა.

ამგვარივე მიზანს ემსახურება არჩილ გამრეკელის (ზურა ყიფშიძე) სახე. იგი სიყვარულის მსხვერპლია, ის განცდილი, ჯერ კიდევ ჩაუმტრალდ გრძნობას მისტიკის და სპექტაკლში ყველაზე მეტად ავლენს საყვარელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეულ დიდ ტრაგედიას. ზურა ყიფშიძის პერსონაჟს რეჟისორი განსხვავებულ ფუნქციასაც აკისრებს — ამ გმირში კომუნისტების მიერ სარწმუნოებაწართმეული საქართველოს ტრაგიკული ბედი იკითხება. როდესაც არჩილ გამრეკელი სპექტაკლის ერთერთ პირველ სცენაში მარჯვნივ მდგარ პატარა ეკლესიასთან ჩაიჩოქებს, იგი თავის ბედს გააიგივებს იმ ტაძრის ბედთან, რომელიც საქართველოს რწმენის სიმბოლოს წარმოადგენს და ეკლესიის გუმბათზე თავის გაცრეცილ ქუდს შემოდებს — ამ დროს რეჟისორის თანაშემწე (გოგი გეგჭკორი) საქართველოს წარსულს ჰყვება. მ. თუმანიშვილმა მისი ტექსტის ნაწილი არჩილ გამრეკელს ათქმევინა და ამ გმირის ტრაგიკულობა ორი აშბით განაპირობა: პირველი სატრფოს დაკარგვითაა გამოწვეული, მეორე საქართველოს უბედობით — ორივე მოტივაცია ტრაგიკული სიყვარულითაა გამოწვეული. ზ. ყიფშიძის ეს გრძელი, ნამთვრალევი ინდიურობით მკაფიოდ გამოირჩევა პირველი ორი მოქმედების ყოფით გარემოში: „ დიას, როგორც იტყვიან, იყო დრონი საამაყონი, შემდეგ ისტორიის ტალღებმა და ბედის უკუღმართობამ ჩამოაშორა ჩვენი ქალაქი ცხოვრების არტერიას, სულ გვერდით განია, სადაც ცუდად განათებული კუთხისკენ, სანამ დაეთ შემნიშვნელო დასახლებად არ გადაქცია, ყველასგან მიტოვებულ წერტილად, რომელსაც რუკებზეც აღარ აღნიშნავენ“.

ეს გმირი სევდაანია, ტრაგიკული. პირველ ორ მოქმედებაში სიკვდილის აწრდი

ლივითა და ნესტანისა და გიორგის სიყვარულთან კონტრასტს ქმნის. ეს კონტრასტი განსაკუთრებით ქორნილის სცენაში გამომჟღავნდება. ამ სცენაში კვლავ გამოიხატება სცენიური ატმოსფეროს შექმნის იმგვარივე ხერხი, რომელიც რეჟისორმა „ბაკულას ღორბში“ გამოიყენა. ამ ფაქტს იმიტომ აღვნიშნავ, რომ შემდეგ, მესამე მოქმედებაში რეჟისორი სცენიურ ატმოსფეროს განსხვავებული მხატვრული ხერხებით ქმნის.

აი ქორნილის სცენაც — ბედნიერებისა და სიცოცხლის დაბადების თანამდგომი მწუნარებისა და სიკვდილის ერთიანი შეგრძნებით. ამ სცენების ერთიანობა მიზანსცენის აგებით მოხდა. ახალგაზრდები ხელს აწერენ, საპატარძლოს მამა დაბნეულია. მენდელსონის საქორწინო მარში გაისმის. ფართოდ იღება კარი და პატარძალიც შემოდის. სწორედ ამ სცენის დროს სიღრმიდან გამოიჩნდება ქეთევანის (ნ. ჭანკვეტაძე) ძმის — არჩილ გელოვანის შავადნაცვული ფიგურა. რეჟისორი კონტრასტის მეთოდით უფრო მეტად წარმოაჩენს არჩილის ხაზს. ამ მოძრავე, მოფუსფუსე სამყაროში იგი ნელა, უხერხული ნაბიჯებით შემოდის და მისი შავი სამოსი საზეიმოდ განწყობილ ადამიანებში იკვეთება. გამოიჩნდება თუ არა ახალგაზრდა წვეილი ერთმანეთს „ხელს კრავს“, მათ აღარ სურთ შეუღლება. არჩილის სახით თითქოს უბედობის სიმბოლო შემოვიდაო. ამ ადამიანს მხოლოდ ქეთევანი ამჩნევს და მას გაკვირვებული შეჰყურებს — რამდენიმე წამით კომპოზიცია უძრავია.

წვეილი ხელს აწერს. ბედნიერი წუთები დგება, გამთლიანების ამ შეგრძნებას ნესტანი და გიორგი დიდი ხანია ელოდნენ. მიხილ თუმანიშვილი „სტოკჰადრს“ მიმართავს. ფოტოაპარატის სინათლის განმეორებადი განათებით ფოქსირდება ადამიანთა სხვადასხვა პოზები და რეჟისორი ამ მოვლენაზე ყურადღებას ამახვილებს... ახლა პატარძალს საქორწინო ბეჭედი გაუვარდება ხელიდან, ქეთევანის (ნ. ჭანკვეტაძე) პატარა სხეული გაფაცვიცებით დაეძებს მას — ცუდად ენიშნა. რეჟისორი მოქმედების მიმდინარეობას კვლავ „სტოკჰადრით“ შეაყოვნებს. სხვადასხვა პოზებში გაჩერებულან პერსონაჟები — რამდენიმე წამს უძრავია კომპოზიცია. სიბნელეში ფოტოაპარატის ჩხაკუნის იმის, კვლავ სურათს

იღებს ფოტოგრაფი. ფოტოაპარატის წყვეტილი სინათლის მონაცვლეობა მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს, ამით რეჟისორი მოვლენას ამბავრებს და მაყურებელსაც აწვევებს — ეს ცუდი ნიშანია. მშვენიერი მოვლენაში საბედისწერი იბადება, საბედისწერი „ოღონდ ჯერ კიდევ გამოუცნობი საშინელება. ეს ორი ურთიერთგამომრიცხავი ცნება: სიკვდილი და სიცოცხლე კვლავ ერთმანეთთან გადაჭდობილა. სწორედ ამ წამებში გაისმის გრუსუნისა და წვიმის წვეთების ყრუ ხმა — რაღაცა საშინელი უახლოვდება მათ. ეს ბგერები სრულყოფილად მესამე მოქმედებაში ამტყვევდება. სწორედ ისინი გადაიქცევიან სცენიური ატმოსფეროს წარმოქმნის ერთ-ერთ ნიშნად.

და რადგანაც ასე ახლოა სიკვდილი სიცოცხლესთან, ხოლო სიცოცხლე კი როგორც სპექტაკლი გვიჩვენებს წამიერია, რაღა დარჩენიათ ადამიანებს — სიყვარულით უნდა გაათბონ ერთმანეთი და ცხოვრების ყოველდღიურობაში სიცოცხლის პოეზია და სილამაზე დაინახონ. მაყურებელში ამ აზრის შეცნობისთვის, რეჟისორმა მესამე მოქმედების სცენიური ატმოსფერო შექმნა. მესამე მოქმედება მწერლის მიერ გამოყოფილი, ადამიანის გონებისათვის მარადიულად შეუცნობელ წარმოსახვით სამყაროს წარმოადგენს. ეს განსვენებულთა სამყაროა, სამყარო საიდანაც არავინ დაბრუნებულა. რეჟისორმა კი თავისებურად შექმნა ეს გარემო: სიბნელეში სკამზე, გარდაცვლილი პერსონაჟები ჩამოსხდარან, ისინი პირველ და მეორე მოქმედებაში სიცოცხლით ტკებოდნენ. სიბნელეში თაფლის სანთლების იდუმალ შუქში ძლივს განიჩნება მათი უხმო, უძრავი ფიგურები. გაისმის სწორედ ისეთივე ბგერები, როგორც ზეითი ალენილ სცენაში იყო, როდესაც მოქმედება ჩერდებოდა და ფოქსირდებოდა სიძე-პატარძლის ხელმძღვანელთა. თითქოს მღვიმეში დიდი ლოლუებიდან წვიმის წვეთები ეცემა, იდუმალი მსხვილი წვეთები... ამ ბგერებს ირეალურ სამყაროში გადაჰყავს მაყურებელი, რომელიც დააჯერებს, რომ „იქაური“ განწყობა მართლაც ისეთია, როგორც რეჟისორმა წარმოიდგინა. დარბაზსა და სცენას შორის თითქოს ზღვარი იშლება, მთლიანდება — მაყურებელიც იქაა. ყოველივე ამის შეგრძნება კი საჭირო იყო, რათა

ადამიანებს მარტოობის, სიცვიის, უმოძრაობის შეგრძნებით უფრო მეტად შეეგრძნო სიცოცხლის მშვენიერება.

სწორედ ამ გარემოში შემოდის თეთრ კაბაში გამოწყობილი ნესტანი (ნინო ბურდული). მისი ფართოდ გახელილი თვალები შეძრწუნებას გამოხატავს. სულ ახლახან მისი სხეული კუბოს თავსახურით დაგმანეს, ნაზი ხელებით სახურავის ახსნას ცდილობს, გამეტებით ურტყავს, მაგრამ ჭირისუფლებს არ ესმით. ნესტანის მოძრაობები ჯერ-ჯერობით ცოცხალი ადამიანისას მიაგებს და არა მიცვალებულის (ალბათ, ჩვევა მოქმედებს), სხვა გარდაცვლილი კი უმოძრაოდ სხედან. მაყურებელი ხვდება, რომ ეს სასაფლაოს მინიქცემა ატმოსფეროა. ნესტანი „ბრძქის“, მას ზევით უნდა და იმ ქვეყნად დაბრუნებას ითხოვს. მიცვალებულნი უემოციო, მაგრამ დამაჯერებელი კილოით არწმუნებენ — რე ნახვალ! ნესტანში და მაყურებელში იბადება კითხვა რატომ არ შეიძლება? და ინტერესი ძლიერდება — რა უნდა მოხდეს! ნესტანი ერთ-ერთ ბედნიერ დღეს ირჩევს — იმ დღეს როცა № 11 წლის გახდა.

ეს სცენა რეჟისორის ერთ-ერთი ყველაზე ფანტაზიკური მიგნებაა. უკან სცენის სილრემში ოჯახის ერთი დღეა წარმოდგენილი, კვლავ ყოფითი სამყაროა ნაჩვენები — დილაა, საუზმობენ, ნესტანის დაბადების დღე იწყება. თეთრ კაბაში გამოწყობილი გმირი მათ ცხოვრებას „გარედან“ უყურებს და გოცემული ახალგაზრდა დედას შეჰყურებს — ნუთუ ასეთი ლამაზი იყო? ჩანანლებულ სცენაზე მხოლოდ „დაბადების დღის ოთახია“ განათებული. ოჯახის წევრები ლაპარაკობენ საუქურებზე, საუზმზე, მაგრამ ნესტანი ერთ უცნაურობას შეამჩნევს: ისინი ერთმანეთს არ უყურებენ, მათი ლაპარაკი უემოციო და მექანიკურია. ნესტანი უსთხოვს: „შემომხედე დედა!“ ქეთევანი კი ლაპარაკს განაგრძობს, მას შვილის სიტყვები არ ესმის. რეჟისორი შემდეგ ეპიზოდში უფრო ამძაფრებს სიტუაციას, როცა მამა (პ. ბარათაშვილი) შემოდის. ქეთევანი ქმარს ესაუბრება, მაგრამ მათი საუბარი არაბუნებრივია, ისინი ერთმანეთს არ უყურებენ, მათ მიერ თქმული ფრა-

ზები სიცოცხლეგამოცლილია. ნესტანი გოცემული შეჰყურებს დაშლილ ურთიერთობებს, დანგრეულ სამყაროს. აი, მშაზღვლედმიმტრიც (რ. იმნაიშვილი) გამოჰყავს საავადმყოფოს ფანჯრიდან თავს, ის ისინვას ეჩხუბება — „ცხელი ჩაი და ნითელი სტრეპტოციტი დალიე!“ ამ პერსონაჟების ხმებც არაბუნებრივია, უსიცოცხლო.

რეჟისორი განმარტავს — თუ გარედან შევხედავთ ჩვენს ცხოვრებას, ხელში მხოლოდ ცარიელი სქემა შეგვჩვენება. ცხოვრებაში, ჩვენი ერთმანეთზე ზრუნვა და სიყვარულიც თითქოს არანამდვილია. ეს პესიმისტური აზრი, იმიტომ წარმოაჩინა რეჟისორმა, რომ მაყურებელს მეტი სიმძაფრით შეეცნო მოყვასის თანადგომის აუცილებლობა, მისი სიყვარულის ჭეშმარიტი ძალა. ნესტანმა ახალა დაინახა ყოველდღიური ყოფის პოეტკა, მან სიცოცხლის მშვენიერების საიდუმლოება აღმოაჩინა და კიდევ უფრო დასწყდა გული, რომ ამის ხელმეორედ განცდა აღარ შეეძლო. ნესტანმა აღმოაჩინა სიცოცხლის საზრისი — ჩვენ ბრმებევით დავიარებით, როლაც განსაუთრებულს დავეძებთ და მიუნვდომებულ ვოცნებობთ, მაშინ როცა ვერ ვხედავთ, რომ სწორედ ყოველდღიურ ურთიერთობებშია ბედნიერება და სიმშვიდე. ამ ყოველდღიურობას კი ჩვენ, გოცხლები რატომღაც ხშირად უგუნურად ტანჯავს ვეძახით — ეს გააცნობიერა ნესტანმა: „მშვიდობით ჩემო ქალაქო... მშვიდობით ჩვენო ძველო საათო, შენი ნაზი ნიკნიკი თან მომეცება... მშვიდობით დილის საუზმე... მშვიდობით დილის გაღვიძებავ და ძველ იატაკზე მოთამაშე პატარა სხვიო!“ ნინო ბურდულის დიდ ცისფერ თვალებში საოცარი სხვი დგება, მონოლილი ცრემლი მის გამომეტყველებას უფრო გამჭვირავად ხდის, იგი მავდრებელი ხმით იძახის: „არის კი ვინმე ამ ქვეყანაზე, ვისაც სიცოცხლეშივე ესმოდეს, რა არის სიცოცხლე?“ მაგრამ სპექტაკლი პესიმისტურად არ მთავრდება. ლამა — საფლავზე დამსუხრებელი გიორგი ამოვა... სიცოცხლე გრძელდება მანამ, სანამ ჩვენთვის მახლობელ ადამიანებში სიყვარული არ ჩაქრება.



ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ვასილ კინხაძე.

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატი, დოცენტი გიორგი შვიტიანი.

## Резюме

Статья Мананы Туриашвили "В поисках познания смысла жизни" касается спектакля "Наш маленький городок", поставленного режиссером Михаилом Туманишвили в 1983 году в театре Киноактера.

Спектакль является важнейшим в творчестве Михаила Туманишвили. В постановке режиссер дает философское осмысление жизни и смерти. В поисках открытия новых горизонтов человечности для Михаила Туманишвили жизнь одновременно и прекрасна, и трагична. В спектакле любовь и жизнь сливаются воедино и Михаил Туманишвили утверждает великую истину: любовь – главный исток человечности.

Первое действие назвали "Каждодневная жизнь", второе – "Любовь и женитьба". Каждодневные семейные сцены и драматические события попеременно сменяли друг друга, создавали особый тип зрелища, стоящего на границе двух искусств – поэзии и театра. А жесткое драматическое событие третьего действия воспринималось нами как суровая, но поэтическая быль.

Туманишвили стремился уйти вглубь мысли, он пытался дойти до самой глубины человека. Зритель смотрел спектакль и видел в Туманишвили прежде всего режиссера, разрушителя поверхностного осмысления жизни.

Все герои спектакля объединены легкой печалью и нежностью, реальность чувств царит в спектакле, но изображаемая жизнь замыкалась в сфере личных переживаний.

Спектакль является самым лучшим доказательством того, что Михаил Туманишвили прекрасно создаёт сценическую атмосферу.

Манана Туриашвили в труде анализирует каждый эпизод спектакля, комплексно исследует режиссерскую и актерскую работу, работу художника.



## ლევან ხეთაბური

# გურჯიანი და ხელოვნება

ერთი წლის წინ ქართულ მკითხველს შეეთავაზე მცირე წერილი გიორგი გურჯიევის და მისი გავლენის შესახებ მეოცე საუკუნის კულტურაზე. ვთავაზობთ მეორე წერილს ამ ხელოვანის შესახებ.

XX საუკუნის მისტიკოსთა ენციკლოპედიის ავტორი ელი ზაბეთ ბანდერპილი ასე მოიხსენიებს გურჯიევს „ჭეშმარიტების მაძიებელთა თანამებრძოლის წევრი“. წევრები თვლიდნენ, რომ არსებობდა სამყაროს ერთიანი რელიგია, რომელიც მოგვიანებით დაიყო სხვადასხვა აღმოსავლურ (ამავდროულად სამხრეთულ) ქვეყანაში: ფილოსოფია ერთ ინდოეთს, თეორია – ეგვიპტეს და პრაქტიკა – სპარსეთს, მესოპოტამიასა და თურქისტანს. მათ მიარჩნდათ, რომ საკრალური ცოდნა დამალულია ლეგენდების სიმბოლოებში, მუსიკასა და ცეკვაში, უძველეს ძეგლებსა (მაგალითად, პირამიდებში) და ცალკეული მონასტრების ზეპირ ტრადიციებში (აქვე შეგვიძლია გაეცინებინათ, თუ როგორ შემოინახეს „ვეფხისტყაოსანი“ ზეპირსიტყვიერებით მისი აკრძალვის პერიოდში, ანდა შუა აზიური მინასები და თავად ბერძნული ეპიკური პოეზია, თუ გურჯიევსაც დავეყრდნობით „გილიგამეშიანიც“.

1915 წელს გურჯიევმა დაწერა და განახორციელა (ამის სრულ დასტურს ვერსად ვპოულობთ, თუმცა ვიცით, რომ ხელშეკრულება თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრთანაც კი დაიდო გურჯიევის ტიფლისში ყოფნის დროს) „ინდუსური“ ბალეტი – „გრძნულთა ბრძოლა“ და ცნობამ ამ დადგმის შესახებ დაინტერესა ჟურნალისტი უსპენსკი, რომელიც მოგვიანებით მისი ყველაზე ცნობილი მოსწავლე და მეტყვიანე გახდა. შემდგომში სწორედ იგი იყო გურჯიევის საქმის გამგრძელებელი და მრავალი წიგნის ავტორი „მეოთხე გზის“ სწავლების შესახებ.

გურჯიევი წერდა „...ყველა ადამიანი, რომელსაც თქვენ ხედავთ, ყველა ადამიანი, რომელსაც თქვენ იცნობთ, ყველა ადამიანი, რომელიც შეიძლება თქვენ იცნოთ, ნარმოადგენენ

მანქანებს, ყველაზე ნამდვილ მანქანებს, რომელნიც მოძრაობაში მოდიან გარეგანურად ღია გაყვანილობით. ისინი მანქანებად იბადებან... როდესაც მანქანა შეიცნობს თავის თავს, იგი აღარ არის მანქანა“.

„პიროვნება – ამბობდა იგი – მოგვაგონებს კაბას ან ნიღაბს, რომელსაც იცმევინ ანდა იხდიან ვითარებასთან კავშირში, რომელთა ცვლაც შესაძლებელია თვალის დახამაშებაში ჰიპნოზისა ანდა ნარკოტიკების მიღების საშუალებით.“

გურჯიევმა გამოყო ადამიანური ცნობიერების ოთხი საფეხური: ძილის მდგომარეობა, ჩვეულებრივი ფიზიკური მდგომარეობა, თვითგახსენების მდგომარეობა და ობიექტური ცნობიერების მდგომარეობა.

მძიმე სამუშაო დღის შემდეგ შატო დე პრიერეში (მისი მამული საფრანგეთში, სადაც სრულად აამოქმედა თავისი ინსტიტუტი და ლეზულობდა მსმენელებს მსოფლიოს მრავალი

ქვეყნიდან) დასვენება ნებადართული არ იყო. გვიან ღამემდე მოსწავლეებს უნდა დაესწავლათ რთული ცეკვები, რომელსაც გურჯიევი თვლიდა წერტილის უმნიშვნელოვანეს ნაწილად. ამავდროულად იგი ყრდნობოდა მოსაზრებას, რომ ადამიანზე მოქმედებს სამი ცენტრის საშუალებით: ინტელექტუალური, რომელიც აზროვნებს და გეგმავს, ემოციურით, რომელიც შეიგრძნობს ტკივილს და განიცდის ნეტარებას და ფიზიკურით ანდა ინსტინქტურით, რომელიც ამოძრავებს და ქმნის. ითვლებოდა, რომ ყოველ ადამიანში ამ ცენტრებიდან ერთი დომინირებდა. ცეკვები გაცუთვნილი იყო სწორედ ამ ცენტრების გამოსავლენად და მათ გასაკვივარებლად მოძრაობის საშუალებით, რაც გურჯიევისეული ფილოსოფიის არსს წარმოადგენს. წიგნში „საოცრებათა ძიებაში“,

უსპეციფიკო აღნიშნავდა, რომ ეს თორიები უზრავლეს შემთხვევაში ყვრნობა რიცვე შვიდს, სხივებს და ოტკავებს და ა. შ. ცკეკეები, რომელთაც, გურჯიევის აზრით, მოძრაობაში უნდა მოეყვანათ ეს ყოველივე, მომდინარეობდა სხვადასხვა აღმოსავლური ქვეყნიდან. მათი დახმარებით მოცეკვავეს უნდა ესწავლა საკუთარი სამი ცენტრის გაერთიანება, ნაცვლად იმისა, რომ გამოეხატა საკუთარი სუბიექტური მოსაზრებანი ან გრძობები... ეს ანგრევდა ტრადიციულ საცეკვაო ფორმას, იმიტომ რომ ადამიანი უკვე აღარ ცეკვავდა რაიმე განსაზღვრული რიტმით. იგი მზად უნდა ყოფილიყო საკმაოდ უჩვეულო კუნთოვანი მოძრაობებისათვის... მისი გონებრივი და ემოციური რეფლექსები ისევე მიუნილი იყო, როგორც მისი სხეული. განსაკუთრებული ყურადღების მოკრების, ძალისხმევის გამო, რომელიც აუცილებელი იყო ამ ცეკვების შესასწავლად, მოცეკვავეები ტოკვებდნენ ისეთ შთაბეჭდილებას, რომ იმყოფებოდნენ შინაგონი ქვეშ. ამის შედეგად მათ ჰქონდათ თითქოსდა უზნრო სახის გამომეტყველება, რაც მათ ზომების ამსგავსებადა. პეტერბურგული პრესის თანახმად, წარმოდგენების დროს სცენის ცენტრში სავარძელში მოთავსებულ გურჯიევს, რომელიც „დირიფორობა“ მიეღს სივრცეს — სატანასაც კი ადარებდნენ (წინა წერილში სწორედ ეს ფაქტი მქონდა მხედველობაში ბულგარეთის ერთ-ერთ შთაგონების წყაროდ „ოსტატი და მარგარიტა“).

გურჯიევის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სავარჯიშო გახლდათ სუფისტური სავარჯიშო „ისტი“ (რომელიც დღემდე ტრადიციული წვრთნის ფორმაა ტიბეტელი ბერებისათვის), რომლის დროსაც გურჯიევის სიტყვის ან უტკების საფუძველზე ყველა სტუდენტი, რითაც არ უნდა ყოფილიყო დავაგებულთ, უნდა გაეყრულიყო იმ მდგომარეობაში, რომელშიც ისინი იმყოფებოდნენ ამ ნიშნის მიცემის დროს. აკრძალული იყო ყველაზე უმნიშვნელო მოძრაობებიც კი, აზრებიც უნდა დაეფიქსირებინათ გონებაში. ამ სავარჯიშოს მიზანი გახლდათ მექანიკურ რეაქციათა გაჩენის აღმოფხვრა და გონებისათვის ჩაბნელების საშუალების შეზღუდვა. ცნობილი წარმოდგენის დროს ნიუ-იორკში, რომელშიც მოცეკვავეები მონაწილეობდნენ, ასობით ადამიანს მიეცა საშუალება ენახა „ისტი“ საკუთარი თვლით, როდესაც დასი გაეყინა სცენის სიღრმეში სახით მაყურებელთა დარბაზისაკენ. შემდეგ გურჯიევის განიშით, მთელი დასი შეეცხნა მაყურებელთა დარბაზისაკენ (უნდა ითქვას, რომ ამ ხერხს

თავტარში დღემდე მრავალი რეჟისორი იყენებს ხოლმე მიუხედავად იმისა, იცის თუ არა, რა უნდა გურჯიევის დაესესნენ). მაყურებელი კვლავ „ისტის“ ცნობილი გაყინული მოძრაობის ნახვას. მაგრამ გურჯიევმა უსიტყვოდ, როგორც მოვარდნილი სტიქიის შემდეგ, გურჯიევი შემობრუნდა და იმის ნაცვლად, რომ მიეცა ნიშანი — „გაყინე“, მშვიდად აქცია ზურგი და სიგარეტი გააბოლა. ემორჩილებოდნენ რა მას უსიტყვოდ, მთელმა დასმა გაკვეთა პაერი, გაადაწვირა რამაშს და საორიენტაციო ორმის ერთმანეთზე ცვიოდნენ მაყურებელთა დარბაზში. ამასთანავე, მათი კიდურები ფიქსირდებოდა წარმოდგენლად მოუხერხებულ მდგომარეობაში. ისინი ასევე იწვნენ სრულიად გაუძნერვლად და გამოხედავით დართო ნება გაეძნერულიყვნენ. მაყურებელი ჯერ კიდევ შოკში იმყოფებოდა და საკუთარ თვალს არ უჯერებდა, მაგრამ როცა აღმოაჩინა, რომ ყველა მსახიობი სალ-სალამათით იყო და არც ერთ მონაწილეს ნაკანრიკი არ ჰქონდა, მაყურებელმა მსურველი ოვაციით დააჯილდოვა, თუმცა გარკვეული უკმაყოფილება ეჩნებოდა, ეს სავარჯიშო მაყურებლისათვის საკმაოდ დრამატული აღმოჩნდა.

გურჯიევი საოცრად გულუხვი ადამიანი იყო. მრავალი შემთხვევა არსებობს მისი გულუხვობისა, ხშირად ფულის გაუმართლებელი სავარჯიშო იმ მსურველების გამო, რასაც იგი თავის მონაწილეების მიმართ იჩენდა. მას კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული პასუხისმგებლობა ზოგადად მიმდევრების, სკოლის მიმართ. ამიტომაც მისი შემოსავლები ხშირდებოდა საქმიანობას, გამოკვლევებს ზოგადად და არა პირადად მას ან მისი ოჯახის წევრებს. საქართველოდან საბოლოოდ წასვლის შემდეგ იგი არაერთხელ მიმართავდა საჯარო ლექციებისა და კითხვა-პასუხის ფორმას. 1924 წელს იგი უკვე ამერიკაში ნიუ-იორკში ატარებდა საჯარო ლექციებს. ლექციების დროს იგი ხშირად აძლევდა მსმენელებს შეკითხვების დასმის უფლებას, რათა დილოგის ფორმით წარემართა ურთიერთობა. პიტერ ბრუკი თავის წერილში გურჯიევისადმი „საიდუმლო განზომილება“ აღნიშნავს, რომ მისი სწავლება თავისი სიძველის მიუხედავად, საოცრად თანამედროვეა. „გურჯიევის სწავლება ერთდროულად მუშაობს ფსიქიკის ყველა ასპექტზე: გონებაზე, გრძნობასა და სხეულზე. იგი უარყოფს პასურობას, რომელსაც შეუძლია მასწავლებლისადმი გულუბრყვილო მნიშვნის გამო... გურჯიევი ხშირად იყენებს მსახიობის სახეს, როგორც მეტაფორას სრულად განვი-

თარებული არსებისა. იგი საუბრობს განსხვავებულ როლებზე, რომელთაც ჩვენ ვითამაშობთ ცხოვრებაში, ყველა მოთხოვნათა შესრულება მოთხოვნილი ცვალებადი სიტუაციების მიერ არსებული შეუძლებელი მასში უზიარებელი თავისუფლების შენარჩუნებით. სწორედ ეს მოთხოვნება კარგ მსახიობს (1, გვ. 120-121).

1924 წლის 16 მარტი, ნიუ-იორკი.

— უნდა თუ არა რაიმე დახმარებას მსახიობის პროფესია ცენტრების კოორდინირებული მუშაობის განვითარებას?

პასუხი: მსახიობი, რაც უფრო მეტს თამაშობს, მით უფრო მეტად შორდება ცენტრების მუშაობას. იმისათვის, რომ ითამაშო, უპირველეს ყოვლისა, არტისტი უნდა იყო.

ჩვენ უკვე ვსაუბრობდით თეორი ფერის სპექტრზე. ადამიანი შეიძლება იწოდებოდეს მსახიობად მხოლოდ მაშინ, თუკი მას აქვს ამ თეორიის მახარბის გამოიმუშავების უნარი. ნამდვილი მსახიობი გახლავთ ის, ვინც გამოიმუშავებს სპექტრის შედივე ფერს. ასეთი მსახიობები იყვნენ და ახლაც არიან. მაგრამ დღესდღეობით მსახიობი მხოლოდ გარეგნულადაა მსახიობი. (2, გვ. 537-539).

გროტოვსკი არაერთხელ აღნიშნავდა მსახიობის ბუნებრივი ნათების შესახებ, მაგრამ გურჯიევის პირდაპირ ციტირებას თავს არიდებდა. კალდერონის „სტოიკოსი პრინცი“ განხორციელების დროს იგი პრაქტიკულად შეეცადა ამ ფენომენზე დაყრდნობით უარი ეთქვა თეატრალურ განათებაზე და ერთი მორიგე ნათურის აშრა და მსახიობთა ნათების საფუძველზე თამაშობდა მიუღწეველ ნარმოვებს. მაგალითად, პიტერ ბრუკი ამბობს „გამოსვლის დროს მსახიობი მუდამ ასხივებს ენერჯის ნაკადს, რომელიც პირდაპირ პროპორციულია მაყურებლის ყურადღების ხარისხზე. კულმინაციურ მომენტებში მსახიობები და მაყურებელი ერთიანია, ქრება დაყოფა სცენასა და მაყურებელს შორის და ინდივიდუალური ხელს არ უშლის საერთო განცდას. ასეთი ნათები მომენტის დროს ისაღვრებებს განსაკუთრებული სიჩუმე“ (1, გვ. 122).

გურჯიევი განაგრძობდა — „ისევე, როგორც ნებისმიერ ადამიანს, მსახიობსაც აქვს გარკვეულ პოზიზია ნაჯრები. სხვა დანარჩენი პოზიზიები გახლავთ ამ პირველისაგან ნაწარმოები. ყველა როლი ემყარება პოზებს, თუმცაღა არ შეიძლება მიაღწიოთ ახალ პოზებს პრაქტიკით. პრაქტიკით მხოლოდ ძველი პოზიზიები გამტკიცება შეიძლება. რაც უფრო შორს მიიღობარით, მით უფრო რთულია ისწავლოთ ახალი პოზიზიები — გრძობათ სულ უფრო მცირე შესა-

ძლებლობები.

მსახიობის ინტენსიური მუშაობა უზნობაა — ეს მხოლოდ ენერჯის ფუჭი ხარჯვაა: თუკი ენერჯია დაიწოვება და დაიხარჯება რაიმე სხვაზე, უფრო მეტია სარგებელი, მაგრამ როცა იგი არის, იხარჯება რაიმე არასასარგებლოზე. მსახიობი ეწინააღმდეგება საკუთარ და მაყურებლის წარმოსახვაში, სინამდვილეში მას არ შეუძლია ექნა“ (2, გვ. 537-539).

„პოზაში“ გურჯიევი გულისხმობს სხეულის გარკვეულ მდგომარეობას ენერჯის სწორი წარმართვისათვის. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ შეიერხოლდის ბიომექანიკაც მსახიობის სხეულის ფლობის ამგვარ გაგებაზე დაფუძნებული, სხვაგვარადაა ჩამოყალიბებული. მაგრამ იგივეს გულისხმობდა ამბეტელეც მსახიობთა მომზადების დროს. გროტოვსკი ამ ტერმინს პირდაპირ ხმარობდა და ფართოდ იყენებდა ამ მეთოდს მსახიობთა ვარჯიშების დროს.

თქვენს მუშაობაში ეს პროფესია ვერ დაგეხმარება. პირიქით, ის არ გაძლევთ საშუალებას იცხოვროთ უკეთესად მომავალში. რაც უფრო ადრე იტყვის ადამიანი უარს ამ წამოწყებაზე, მით უფრო ნათელია მისი მომავალი, მით უფრო იოლია მისთვის დაიწყოს რაიმე ახალი.

ნიქიერი შეიძლება გახდეს 24 საათის განმავლობაში. გენიალურობა არსებობს, მაგრამ ჩვეულებრივი ადამიანი ვერ გახდება გენიოსი. ეს მხოლოდ სიტყვებია. ზუსტად იგივე ხდება ხელოვნების სხვა სფეროებშიც. ჭეშმარიტი ხელოვნება ვერ იქნება ჩვეულებრივი ადამიანის მუშაობის შედეგი. მას არ შეუძლია ითამაშოს, არ შეუძლია იყოს „მე“, მსახიობს არა აქვს ის, რაც აქვთ სხვა ადამიანებს. მას არ შეუძლია შეივარდოს სხევივით. თუკი ის ასრულებს მღვდლის როლს, მას უნდა ესმოდეს და გრძობდეს, როგორც მღვდელი. მას ამის გაკეთების უნარი შესწევს მხოლოდ მაშინ, როცა გაიგებს იმას, რაც იცის მღვდელმა. ეს ქება ნებისმიერ პროფესიას, ანუ ესაჭიროება სპეციალური ცოდნა. არტისტი ცოდნის გარეშე მხოლოდ წარმოსახავს, იგონებს...

მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა განვიციდ შესაბამის გრძობებს და ვიღებ შესაბამის პოზებს, მე შემიძლია გავიგო, თუ როგორი ასოციაციები წარმოქმნებათ (უნდაც) მათ, ასევე, თუ როგორი გრძობითი ასოციაციები იწვევენ მათში აზრობრივ ასოციაციებს. ეს პირველია (2, გვ. 537-539).

გურჯიევი ცდილობს შიგნიდან ახსნას მექანიზმი და გასაგები გახადოს მსახიობის პრო-

ფესიული თვისებები.

„ადამიანი, რომელიც ფლობს „მე“-ს და იცის, რა მოეთხოვება ყოველ წუთში, მას შეუძლია თამაში.“

რიცხვ მსახიობს არ შეუძლია თამაში, იმიტომ რომ მას სხვა ასოციაციები აქვს. მან შეიძლება ჩაიკვას შესაბამისი კონსტიუმი, სცენაზე თავი ისე დაიჭიროს, როგორც ეს არის ჩაფიქრებული, ფლობდეს მიმიკას და გამოხატავდეს იმას, რასაც მოითხოვს რეჟისორი ან ავტორი. ყოველივე ეს ასევე უნდა იყოს ნაცნობი ავტორისთვისაც.

იმისათვის, რომ ნამდვილი მსახიობი იყო, უნდა იყო ნამდვილი ადამიანი, ნამდვილი ადამიანი შეიძლება იყოს მსახიობი, ნამდვილ მსახიობსაც შეუძლია იყოს ადამიანი. ყველა უნდა ეცადოს, რომ ითამაშოს. ეს მაღალი მიზანია. ყოველი რელიგიის, ყოველი ცოდნის მიზანია — იყოს მსახიობი. მაგრამ დღესდღეობით ყველა მსახიობს“. (2, გვ. 537-539)

გურჯაველი ცდილობს ჩამოაყალიბოს გაგება — ქეშმარიტი თამაში, როდესაც ყველაფერი არა მხოლოდ გაცნობიერებულია, არამედ სულიერი განონასწორების, ენერგეტიკული ბალანსისა და სრულყოფილების შედეგია და თამაში, რომელიც მიბაძვავა მხოლოდ, შეიძლება ყველას შეეძლოს, მაგრამ შორსაა ქეშმარიტებისაგან.

„ხელოვნება — ასოციაციები“

1924 წლის 2 მარტი, ნიუ-იორკი

— საჭიროა ხელოვნების მათემატიკური საფუძვლების შესწავლა თუ შეიძლება ხელოვნების ნიმუშები შეიქმნას მსგავსი მომზადების გარეშე?

— ასეთი მომზადების გარეშე შეიძლება ელოდით მხოლოდ შემთხვევით შედეგებს. მაგრამ იმის გამოერებას, რაც გააკეთეთ, ვეღარ შეძლებთ.

— შეიძლება ქმნიდე გაუცნობიერებლად, ხელმძღვანელობდეს გრძობებით?

— არ შეიძლება, ჩვენი გრძობები ძალიან პრიმიტიულია. ისინი ხედავენ მხოლოდ ერთ მხარეს, მაშინ როცა ღრმა გაგებისთვის უნდა ჩანდეს ყველაფერს. ვსწავლობთ რა ისტორიას, ვხედავთ, რომ ყოფილა ასეთი შემთხვევითი შედეგები, მაგრამ ეს სრულებითაც არ წარმოადგენს კანონზომიერებას. (2, გვ. 540)

„ძველ დროში ადამიანები კარგად ერკვეოდნენ ადამიანის ფსიქოლოგიაში და ხელმძღვანელობდნენ ამით.“

მაგრამ ამის მიჩვენებს არასოდეს უსწინდენ ხალხს: მათ არასწორ განმარტებებს თავზობდნენ. მხოლოდ სასულიერო წრისათვის იყო

ცნობილი ქეშმარიტი მნიშვნელობა. ეს ხედავდა ადრეერისტიანულ დროში, როცა ხალხს ქურუმები მართავდნენ (2, გვ. 542).

გურჯაველი აქ თავისთავად გულისხმობს ნიწარისტიანულ პერიოდს, იმ პოლიტიკურ მონწყობას, სადაც ქურუმთა კასტები ღებულობდნენ გადაწყვეტილებებს და ისინი იყვნენ განდობილი ქეშმარიტებასა და საიდულო მისტიკებით.

— ცეკვები მხოლოდ სხეულს ანვითარებს, თუ მათ რაიმე მისტიკური მნიშვნელობა აქვთ?

პასუხი: ცეკვები — ეს გონების საზრდია. ის არაფერს აძლევს სულს. სულს არაფერი სჭირდება. ცეკვას აქვს თავისი დანიშნულება. ყოველ მოძრაობას მოაქვს გარკვეული აზრობრივი ქვეტიესტი.

მაგრამ სული არ გვახლებათ ვიყის. მას ეს არ უყვარს. მას სხვა საკვები უყვარს, რომელსაც უშუალოდ ჩვენგან ღებულობს“ (2, გვ. 542).

ამ მკვეთრი პასუხით გურჯაველი გამოიხატავს ფიზიკური განვითარებისა და სულიერი სრულყოფის პარამეტრებს. იმას, რომ ადამიანი უნდა ფლობდეს თავის სხეულს, აუცილებელია, მაგრამ არაა საკმარისი სულიერი სრულყოფისათვის. ყველაფერს თავისი საფუძვრები აქვს, ყველაფრისათვის თავისი ინიციაცივა არსებობს.

„კითხვა-პასუხი ხელოვნებაზე“

1924 წლის 29 თებერვალი, ნიუ-იორკი.

— თქვენს სწავლებაში რა ადგილი უკავია ხელოვნებას და შემოქმედებით მუშაობას?

პასუხი: დღესდღეობით ხელოვნება ყოველთვის არ ქმნის. ხოლო ჩვენთვის ხელოვნება არა მიზანი, არამედ საშუალებაა. ძველი ხელოვნება გარკვეულწილად ფლობს შინაგან შინაარსს. ძველად ხელოვნება ასრულებდა იმავე ფუნქციას, რასაც წიგნები დღესდღეობით — ინფორმაციის შენახვასა და გადაცემას.

უძველეს დროში წიგნებს კი არ წერდნენ, არამედ ხელოვნების ნაწარმოებში დებდნენ ცოდნას. უძველეს ხელოვნებაში, რომელიც ჩვენამდეა მოღწეული, შეიძლება ამოიცნოთ მრავალი იდეა, თუკი გეცოდინებათ, როგორ უნდა ნაიკითხოთ ისინი. ნებისმიერი ხელოვნება ატარებს ცოდნას, მუსიკის ჩათვლით და უძველესი ხალხი ხელოვნებას სწორედ ასე აღიქვამდა.

თქვენ ნანახი გაქვთ მოძრაობები და ცეკვები. მაგრამ თქვენ ხედავთ მხოლოდ გარეგნულ მხარეს — სილამაშეს, ტექნიკას. ჩემთვის ხელოვნება პარამორიული განვითარების საშუალებაა. ყველაფერში; რასაც ჩვენ ვაკეთებთ,

„თუკი მინდა და სხვა“ № 5-6

ჩადებულია გიჟური ავტომატიზებული მოქმედების უარყოფის იდეა. ჩვეულებრივ, ტანვარჯიში და ცეკვები მექანიკური პროცესია. მაგრამ თუკი ჩვენი მიზანია ჰარმონიული განვითარება, მაშინ ცეკვა და მოძრაობა ჩვენთვის გონებისა და გრძნობების გამომხატვის საშუალებაა. რასაც არ უნდა ვაკეთებდეთ, ჩვენი მიზანია გონების, სხეულის და გრძნობების განვითარება, ყოველივე იმის, რასაც ვერ შევძლებთ, რომ განვითარდეთ მექანიკურად.

მეორე მიზანი, რომელსაც ვისახავთ ცეკვაში — ეს გახლავთ სწავლება. გარკვეული მოძრაობები ატარებენ გარკვეულ ცოდნას, რელიგიურ და ფილოსოფიურ იდეებს. ზოგიერთ მათგანში ისიც კი შეგიძლიათ ამოკითხოთ, თუ როგორ მოაშადათ განსაკუთრებული კერძი.

აღმოსავლეთის მაცხოვრებლებმა პრაქტიკულად დაივიწყეს ცეკვის შინაგანი შინაარსი და მანაც აგრძელებენ ცეკვას უბრალოდ ჩვეულებებისაგან.

ასეთი მოძრაობები ორ მიზანს ისახავს: განათლება (სწავლა) და განვითარება (2, გვ. 543-546).

გურჯივეისათვის ხელოვნება შემეცნებით ფუნქციას იძენს, მაგრამ ამავე დროს, თუკი ადამიანი ვერ დაეუფლა ხედვას, რათა ამოკითხოს ხელოვნების ნიმუშებში დაგროვილი ცოდნა და გამოვლინება, მისთვის ისინი მხოლოდ გარეგნულ ფორმებად დარჩება. ხელოვნება გურჯივეისთვის მთლიანად რიტუალია, საერალური ცოდნით და კოდით. ადამიანის სრულყოფილება სწორედ ამ ენის შესასწავლად და მნიშვნელოვანი.

შეკითხვა: ეს ნიშნავს, რომ დასავლეთში არ ღირს ხელოვნებისადმი ყურადღების მიქცევა?

პასუხი: მე ვსწავლობდი დასავლურ ხელოვნებას, ამ დროისათვის უკვე მქონდა შესწავლილი უძველესი აღმოსავლური ხელოვნება. სიმართლე გითხრათ, მე ვერ ვიპოვე რაიმე ისეთი დასავლეთში, რასაც შევადარებდი აღმოსავლურ ხელოვნებას. დასავლური ხელოვნება ძირითადად გათვლილია მაყურებლის ზედპირულ ხედვაზე, ხანდახან იგი არის მკვეთრად გამოხატული ფილოსოფიური მიმართულებით. ხოლო აღმოსავლური ხელოვნება მათემატიკურად, ზუსტად გამოითვლილია, ყოველგვარი მანიპულაციების გარეშე. აღმოსავლურ ხელოვნებას თავისი ხელწერა აქვს. (2, გვ. 543-546).

აქ გურჯივეი აფიქსირებს XX საუკუნის დასაწყისში და შემდეგ უფრო გაღრმავებულ მოსახერხებელ დასავლური და აღმოსავლური კუ-

ლტურისა და შემდგომი პერიოდის შესახებ უკვე დაძრულნი არიან მრავალნი ქუშმარტი ცოდნის საძიებლად. ცოცხა ხანში მათ შეეძლოთ რთდებათ ჰიტლერისა და სტალინის მიერ განგზავნილი ექსპედიციებზე ტიპებში. ოღონდ ისინი ხელოვნებისათვის აღარ შეაგროვებენ ცოდნას.

შეკითხვა: ხომ არ აღმოგიჩნიათ რაიმე მსგავსი დასავლეთის უძველეს ხელოვნებაში?

პასუხი: ნელ-ნელა მათი მნიშვნელობის შესახებ დაივიწყეს და დღესდღეობით რიტუალები მექანიკურად სრულდება. იგივე ხდება ხელოვნებაშიც.

თუმცაღა, უძველესი ხელოვნება იქმნებოდა არა იმისთვის, რომ მოსწონებოდათ. ყოველივე, ვინც ნაკითხა და გაიგო. ახლა ხელოვნების ამ მიზანზე ყველამ დაივიწყა.

მაგალითად, ავიღოთ არქიტექტურა. მე არქიტექტურის რამოდენიმე მაგალითი ვნახე სპარსეთსა და თურქეთში. მაგალითად, ორი ოთახისაგან შემდგარი შენობა. ვინც არ უნდა შესულიყო ამ ოთახებში, მსვლენი თუ ახალგაზრდა, ინგლისელი თუ სპარსელი, აუცილებლად ტიროდა. ეს ემართებოდათ ერთიანად იგივე ადამიანებს სხვადასხვა წარმომავლობისა და განათლებით. ჩვენ ვატარებდით ამ ექსპერიმენტს ორი-სამი კვირის განმავლობაში და ვსწავლობდით ყველა შემავალის რეაქციას. შედეგი ყოველთვის ერთი იყო. ჩვენ სპეციალურად შეკრიბეთ მხიარული ხალხი. შენობა, რომელიც აგებული იყო ასეთი პროპორციებით, ვითრამეტიკურად ასე ზუსტად გამოთვლილია მიმართვებით შეუძლებელია მოხდინა რაიმე სხვა ეფექტი. ჩვენ ვეუფლებდით გარკვეულ კანონებს და არ შეგვიძლია შევეწინააღმდეგეთ გარეგნულ ზემოქმედებას. იმის გამო, რომ ამ შენობის არქიტექტორს ჰქონდა განსხვავებული ცოდნა და ზუსტი მათემატიკური გამოთვლები, ადამიანზე ზემოქმედება იყო უკლებლივ ერთნაირი" (2, გვ. 543-546).

გურჯივეი კიდევ უფრო ამყარებს თავის მოსაზრებას უკვე ყველასთვის კარგად ნაცნობი სიტუაციით.

„თქვენ მიზრბანდით მონასტერში. თქვენ არა ხართ რელიგიური ადამიანი, მაგრამ საეკლესიო მუსიკა და გალობა თქვენ გიბიძგებთ ლოცვისაკენ. მოგვიანებით თქვენ ამით გაკვირვებული იქნებით. და ეს ემართება ყველას.

ეს ობიექტური ხელოვნება კანონებზეა აგებული. მაშინ როცა თანამედროვე ხელოვნება მთლიანად სუბიექტურია. შეიძლება დავამტკიცოთ საიდან იღებს სათავეს სუბიექტური ხე-

ლოვნება.

შეკითხვა: ეყრდნობა ხელოვნება მთლიანად მათემატიკას?

პასუხი: მთელი უძველესი აღმოსავლური ხელოვნება.

შეკითხვა: მაშინ ის, ვინც იცის აუცილებელი ფორმულა, შეძლებს ააშენოს სრულყოფილი შენობა, ტაძრის მსგავსი, რომელიც ადამიანებში მსგავს გრძნობებს გამოიწვევს?

პასუხი: დიას, იგივე ეფექტს მიიღებს.

შეკითხვა: მაშინ ხელოვნება ცოდნა და არა ნიჭი.

პასუხი: ის ცოდნაა. ნიჭი პრობოითია. მე შემოდია თქვენ გასწავლოთ ერთ კვირაში კარგად იმეუროთ, იმ შემთხვევაშიც კი თუკი ხმა არა გაქვთ.

შეკითხვა: მაშინ, თუკი მე ვიცი მათემატიკა, შევძლებ ვწერო მუსიკა ისევე, როგორც შუბერტი წერდა?

პასუხი: მათემატიკის და ფიზიკის ცოდნა აუცილებელია.

შეკითხვა: რთული ფიზიკის?

პასუხი: ყველა ცოდნა ფართობითია. თუკი თქვენ იცით არითმეტიკის მხოლოდ ოთხი წესი, ათნიშნა წილადებიც კი უმაღლეს მათემატიკად მოგეჩვენებათ.

შეკითხვა: მუსიკის დასაწერად, მათემატიკის გარდა, იდეა არ არის საჭირო?

პასუხი: მათემატიკური კანონი ერთია ყველასათვის. მუსიკა იგება რითმზე". (2, გვ. 543-546).

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ გურჯაიევის გამოკვლევები მუსიკაზე გარკვეულწილად ეხმარება პითაგორას კვლევებს. გურჯაიევი თითქოსდა პითაგორას ცოდნის გამგრძელებელი იყო. ამ კითხვა-პასუხში გურჯაიევი ღიად სვამს ძალიან მნიშვნელოვან საკითხს, რომლის კვლევას მოვიანებებით დინეყვენ ფსიქოლოგთა ჯგუფები და ინსტიტუტები და ძირითადად გრიფთ „საიდუმლო“ შეინახება მრავალ სპექსამასხურში. ანუ ქვეშარტი საკრალური ცოდნა იმის შესახებ, თუ როგორ ვიმოქმედოთ და უფრო მეტი, როგორ მოვახდინოთ მანიპულირება ადამიანებზე ხელოვნების საშუალებით, მათ შორის არქიტექტურითაც.

გურჯაიევი: „ერთხელ გადაწყვიტე გამოემკვლია მუსიკალური რითმი. მანამ სანამ ვმოგზაურობდი, ვაგროვებდი მასალებს ხელოვნებაზე და მხოლოდ ამით ვიყავი დავაგებული. დავბრუნდი რა შინ, გასრულებდი მუსიკას რითმის შესაბამისად, რომელსაც ვიკვლევდი. ისინი აღმოჩნდნენ თანამედროვე მუსიკის იდეატურები, ისევე როგორც ადამიანი, რომელიც

წერდა მუსიკას, ხელმძღვანელობდა რა მათემატიკით. და მაინც, რითმის კვლევისას, მე არ ვუსმენდი მუსიკას. მე ამისათვის დრო არ მქონდა.

(ვილაცა სვამს შეკითხვას ტემპორირებულ გამაზე)

პასუხი: აღმოსავლეთში იგივე ოქტავაა, რაც ჩვენში — „დო-დო“, ოღონდ ჩვენ ყოველი ოქტავას შედ ნაწილად, ისინი კი სხვანაირად: 48-ზე, 7-ზე, 4-ზე, 23-ზე, 39-ზე. მაგრამ კანონი ყველგან ერთია: „დო-დო“ იგივე ოქტავაა. ყოველი ნოტი ასევე შეიცავს შედ ნაწილს. რაც უფრო უკეთესია სმენა, მით უფრო მეტი ნაწილია. ინსტიტუტები ჩვენ ვიყენებთ ოთხიან ტონებს, იმიტომ რომ დასავლური ინსტიტუტებს არა აქვთ უფრო მეტი დაყოფა, პიანინოთი შეიძლება კომპოზიციისამდე მისვლა. სიმებიანი ინსტიტუტები საშუალებას იძლევიან გამოიყენოთ მეოთხედი ნაწილები. აღმოსავლეთში იყენებენ არა მხოლოდ მეოთხედ, არამედ მეშვიდედ ნაწილებსაც.

უცხოელისათვის აღმოსავლური მუსიკა აღქმულია, როგორც მონოტონური, ისინი გაცოცხლებული არიან მისი პრიმიტიულობით და მუსიკალური სიმწირით. მაგრამ ის, რაც ესმით როგორც ერთი ნოტი, წარმოადგენს მთელს — სრულ მელიოდისა, ადელობრივ მცხოვრებთათვის — მელიოდისა, რომელიც ერთი ნოტისაგან შედგება. ეს მელიოდი ძლიერ გამოირჩევა ჩვენი მელიოდიებისაგან. თუკი აღმოსავლელი მუსიკოსი არასწორად ითლებს ერთ ნოტს, მისთვის ეს უკვე კვაფონია, ევროპელებს კი მთელი მელიოდი ეჩვენება რითმულად მონოტონური. ამ თვალსაზრისით, იმ მხარეში აღზრდილი ადამიანი შეძლებს გაარჩიოს ცუდი — კარგი მუსიკისაგან (2, გვ. 551).

ვეჭრობ, რომ ქვემოთ მოყვანილი ციტატა ერთ-ერთი გენიალური მაგალითია გურჯაიევისეული აზროვნებისა. იგი ერთ აბზაცში აქცევს თავის უნიკალურ ცოდნას და თითქოსდა ძალიან იოლად გვაჩვენებს მცენიერების საფუძვლეს რელიგიაში. იგი მაგალითს გვაძლევს, თუ როგორ უნდა გამოვიყენოთ საკრალური ცოდნა სამყაროს ასახსნელად.

ერთიანობა შედგება სამი მატერიისაგან. რელიგიაში ჩვენ გვაქვს ლოცვა სიტყვებით: მამა-ღმერთი, ძე-ღმერთი და სულიწმინდა — სამება, რომელიც გამოხატავს კანონს უფრო ნათლად, ვიდრე ფაქტები. ეს ფუნდამენტური ერთიანობა გამოიყენება ფიზიკაში და ნარმოადგენს ერთიანობის სტანდარტს. სამი ნივთიერება — ნახშირბადი, ჟანგბადი და აზოტი

„თქვენ და სხვების“ № 5-6

ურთიერთქმედებისას გარდაიქმნებიან წყალბა-  
დად, რომელიც წარმოადგენს ყველა ნივთი-  
ერების საფუძველს, როგორც არ უნდა იყოს  
მათი სიმკვრივე. კოსმოსი — შვიდი ნოტისაგან  
შემდგარი ოქტავაა, რომელიც შორის თითო-  
ეულიც დაყოფილია კიდევ ერთ ოქტავაზე და  
კიდევ ერთზე და ასეთი სახით განუყოფელ  
ატომამდე. ოქტავეები ისეა აწყობილი, რომ  
თითოეული ოქტავა შეიცავს ერთ ნოტიას  
უფრო მაღალი ოქტავის ტონის და საბო-  
ლოოდ მიყავს კოსმიური ოქტავისავენ. აბსო-  
ლუტისაგან მოედინება ენერგია ყველა მიმა-  
რთულებით, მაგრამ ჩვენ ავიღებთ ერთს —  
კოსმიურ სხივს, სადაც ჩვენ ვართ — მთვარე,  
ორგანული სიცოცხლე, დედამიწა, პლანეტები,  
მზე, ყველა მზეები, აბსოლუტი (2, გვ. 552).

სწორედ ამიტომ, გურჯიევისათვის ხელო-  
ვნება ცოდნაა. ცოდნა — ხელოვნება. ეს კი  
ადამიანისათვის საჭიროა, რათა ამოსხნას სა-  
მყარო და იპოვოს საკუთარი თავი. გურჯიევი  
ამბობს — „თქვენ ვერ შეძლებთ პურის გაკე-  
თებას გამოცხოვის გარეშე. ცოდნა — წყალია,  
სხეული — ფეკილია, ხოლო დღევა-ტანჯვა —  
ცეცხლი“.

ვერც თანამედროვე, ძალზე პოპულარული  
მწერალი პაულო კოელიო აღმოჩნდა გურჯი-  
ევის გავლენისაგან შორს. მის ერთ-ერთ ცნო-  
ბილ რომანში „ვერონიკამ გადაწყვეტა მო-  
კვდეს“ მთელი პასაჟია მიძღვნილი გურჯიევი-  
სადმი და ნეოსუფიზმისადმი, თუმცაღა გუ-  
რჯიევის სტილისა და ფილოსოფიის გავლენა  
„ალქიმისკოსმიც“ და სხვა რომანებშიც კარგად  
შეინიშნება. მაგრამ ჩემი პირადი მოსაზრებით,

კოელიოს განსწავლულობა გურჯიევიც ცოცხა  
ზედამირულე-ფურნალისტურ ხასიათს უფრო  
მეტად ატარებს, ვიდრე განსწავლუბი ინტელ-  
ლექტუალისა. ამის დასტურად „ვერონიკამ“  
მოვიყვან მაგალითს მაგალითს. არ ახსენებს  
რა გურჯიევის პირდაპირი ტექსტით (როგორც  
ეს ჩვევით ტრადიციულად გურჯიევის მიმდუ-  
ვრება და მოსწავლეებს), ყველა რა ისტორიას  
სუფისტ მასწავლებელზე, რომელიც გურჯიევი-  
სეულ ცნობილ ისტორიას ჰგავს, მასწავლე-  
ბელ-გურუს მოიხსენიებს ნასრედინის სახით.  
რასაკვირველია, არა აღმოსავლური ცივილიზა-  
ციის წარმომადგენლისათვის ეს უბრალოდ  
მისი წარმომავლობის საცნობად იყო გაკეთ-  
ბული. გურჯიევის საყვარელი თითქმის „ეპი-  
კური“ პერსონაჟი მოლა ნასრედინი ხშირად  
გამხდარა მისი იგავების თანავეტორი და ცი-  
ტირების ღირსი. მაგრამ კოელიოს მიერ ამ  
სახელის გამოყენება როგორც განზოგადებული  
სუფისტის სახისა, უფრო მეტად ჰგავს ამერი-  
კულ-პოლიველდურ ტრადიციას, როცა რუსი  
პერსონაჟი — პუშკინი, ტოლსტოი, გოგოლი  
ანდა ერთ-ერთი ქართული წარმოშობის და-  
წნაშვე გვარად რუსთაველი გახდა. გურჯი-  
ევის სწავლებასთან ოდნავ დაახლოებული  
ინტელექტუალი იგივე ხერხს ვერ მიმართავდა,  
რათა ნასრედინი XX საუკუნის გურუ გაეხადა,  
მაგრამ თავად ამბავი მოთხრობილი კოელიოს  
მიერ ტიპური გურჯიევისეულია.

(I ნაწილი)

### გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. Гурджиев \_ Эссе и Размышления о человеке и его учении старклайт, М., 2002, (Р. Домиль, Ч. Т. Тарт, Ж. де Зальцманн, П. Брук, Д. Хайке, У. Дж. Уэлш)
2. Гурджиев Г. И. \_ Жизнь реальна тогда, когда "Я есть", М. Фаир-Пресс, 2001
3. Элизабет Бандерхилл \_ "Мистики XX века" М. "Миф" 0 "Локид", 1996
4. Гурджиев Г. И. \_ "Вестник Грядущего добра", М., "Грааль" 2000
5. Гурджиев Георгий \_ "Встречи с замечательными людьми", Взгляды из реального мира, Мн. "Кузьма", 2000
6. Игорь Кленов \_ "Георгий Гурджиев и тайна четвертого пути", С-П., "Невский Про-спект", 2004.

# ნოდარი

იყო ბატონი დიმიტრი ჯანელიძე — კაცი, რომელმაც ქართული საზოგადოებრიობა და-  
არწმუნა: თეატრმცოდნეობა, თეატრალური კრიტიკა ძალიან სერიოზული პროფესიაა. თე-  
ატრზე მოცალობის უამს კი არ უნდა წერდე, იმისათვის, რომ თეატრზე წერო, ბევრი, ძა-  
ლიან ბევრი უნდა იცოდე: მწერლობა, ისტორია, სახვითი ხელოვნება, მუსიკა და რაც მთა-  
ვარია, უნდა იცოდე ცხოვრება. შემდეგ მოვიდნენ ქალბატონები, რომლებსაც თეატრის სი-  
ყვარულთან ერთად თან მოჰყვათ თეატრალური ხელოვნების რაობის შეცნობის დიდი წა-  
დილი, პროფესიონალიზმი. ვიდრე ახალგაზრდები იყვნენ, ჯიუტად მიდიოდნენ შეცნობის  
მწვერვალისაკენ — გატაცებული ვიდიოდნენ. ასაგმა გამოცდილებაც შესძინათ — ქართული თე-  
ატრის ეროვნული თავისთავადობის წვდომას ყველა თავისებურად ცდილობდა. ისინი ყვე-  
ლაფერს აძლევენ და აძლევენ პროფესიას.

რას აძლევს მათ პროფესია? ჩვენს დროში ამ თემამე, ალბათ, არ ღირს ლაპარაკი.  
მეორე მოვიდნენ საორტი, პოეზიით, ნადირობით, პოლიტიკით გატაცებული ყმაწვილები,  
სტალინიზმის ქურას რალაცნაირად დაუსხლტენ. (ეს „რალაცნაირად“ კი სხვა არაფერია,  
თუ არა ის, რომ თავისუფალი აზროვნება ირჩევს კომკავშირის ავანგარდში დგომას) და  
ქართული თეატრმცოდნეობის სამანები გაზარდეს. (არა მხოლოდ თეატრმცოდნეობისა —  
ერთმა მათგანმა — ვასილ კიკნაძემ მემუარისტკვას დასდო ღვაწლი).

და თუ დღეს ქართული თეატრმცოდნეობა საერთაშორისო სტანდარტებს სწვდება, (მე  
კი დარწმუნებული ვარ, ძალიან კარგად), ყოველი თაობის დიდი შრომით არის. სწორედ  
ამ თაობათა შემოქმედებითმა სახემ განაპირობა დაუჯერებელი რამ: ახალგაზრდობას დღე-  
ვანდელ — ბაზრობების, ბიზნესის, სახელმწიფოებრივი შოუს, დეპუტატთა პირველვაცობის  
— საქართველოშიც კი აქვს სურვილი გახდეს თეატრმცოდნე — ემსახუროს პროფესიას, რო-  
მელიც თითქმის არ უზრუნველყოფს. მისგან კი ძალიან ბევრს მოითხოვს.

როცა ყმაწვილი კაცი უყურებს გარემომცველი სამყარო როგორ უყვარს ნოდარ გურაბა-  
ნიძეს, გრძნობს როგორ ნათლად აზროვნებს ეს ქარმაგი კაცი — ხედავს საზოგადოებრი-  
ობაში რაოდენ სიკეთეს ასხივებს იგი, უწინდება სურვილი გახდეს ახალი ნოდარ გურაბა-  
ნიძე, გაიაროს ის გზა, რომელიც გაიარა ნ. გურაბანიძემ, რადგან ეს არის საინტერესოდ  
გავლილი ცხოვრების გზა.

ამისთვის კი ძალიან უნდა გიყვარდეს შენი დრო.  
უნდა იცნობდე მას — დროს ის იმორჩილებს, ვინც კარგად იცნობს მას. ნოდარიმ იცის  
ამ დროის ფსიქოლოგია, კრიტიციუმი, ტენდენცია. მას არ დაუკარგავს ხალისი სწავლო-  
ბდეს დროს, იცოდეს მისი ლიტერატურა, საორტი, თეატრი. არ ჰგავს ერთ დროს მცირე  
წარმატებამიღწეულ კაცებს, დღეს ბოსად, რალაცების მამამთავრებად რომ წარმოიდგენენ  
თავს. არა, ნოდარი დღესაც მუყაითი სტუდენტის დანაფებით სწავლობს სამყაროს. თავისი  
სტუდენტების ასაკისაა. ალბათ, აქ თუ იღებს სათავეს მისი ეს თვისება: როცა სუსტ, პრე-  
ტენზიულ სპექტაკლს შეჰყურებს, შეუძლია ჭაბუკური მოუთმენლობით შესახოს: „ეს რა





იდიოტიზმია, რატომ ვარ ვალდებული ამას ვუყურო!"

მას წინათ ერთი კლასიკური პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლზე ვისხედით, ვერ ითმენდა, ლამის ლანძღვა-გინებით დაეტოვებინა დარბაზი, ძლივს დავაკავე. ის კარკიტუნლოდა „რატომ ჰგონია, რომ მე იდიოტი ვარ, რატომ არ სცემს პატივს დარბაზში მოსულ კაცს!“ (ყველაფერ ამზე მისმა მეგობარმა ვასილ კიკნაძემ კატეგორიულად შესძახა: „ქართულ თეატრში კიორხიიაჲ). მაგრამ თუ საინტერესო სპექტაკლს შესცქერის, დაძაბული, წინწახრილი ადევნებს თვალს იმას, რაც სცენაზე ხდება, მერე კი გადმოგჩურჩულებს: „ხედავ, როგორ აზროვნებს?!“ ჩურჩული კი იმის დასტურია, რომ უაღრესად პატივს სცემს შემოქმედს, რომლის ნახელავსაც უყურებს. მაგრამ ჩვენდა სავალალოდ, ამ ბოლო წლებში ერთობ იშვიათად გადმოგჩურჩულებს ხოლმე.

ზოგჯერ კალამიც წაუცდება, რალაცას გაუწევს ანგარიშს, რალაცის გამო სპექტაკლზე, წიგნზე, ვიდეოზე იმას დანერს, ან იტყვის, რასაც მერე განიცდის, დარდობს, წუხს, რატომ ავჭარდიო. „ვაჰ, ამის!“ შესძახებს.

რატომ აკეთებს ამას, რატომ შეაქებს იმას, რაც ნაწლებს ყურადღებას იმსახურებს? სცდება? არა, ძალიან კარგად იცის ყველაფრის ფასი, მაგრამ მასში ძლიერია კორპორანტის სული. იმ ეპოქაში რომ ეცხოვრა, „დურუჯის“ დაუოკებელი წევრი იქნებოდა. „დურუჯის“ მანიფესტის წერისას აკვი ვასაძეს მიუჩოჩდებოდა. მერე კი მის აზრით პუნქტს არ დაარღვევდა. ერთი სიტყვით, მამაკაცური, რაინდული მხარდაჭერა უფროსს ყოფითს, ამაღლებულსაც. (ამაღლებული ღიმილს გერის. „აჰა, ხედავ, რა პათეტიკურია!“) ალბათ, ამის გამოა, რომ სპორტული ბიოგრაფიაც აქვს.

შთამომავლობას, მომავალ საქართველოს მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის რუსთაველის თეატრის მნიშვნელოვანი ეპოქის სურათს უტოვებს. თაობები მისი წინგებით შეიტყობენ, თუ როგორი იყო ეს თეატრი. მის წიგნებს გვერდს ვერ აუქცევენ. ერთმა მისმა კოლეგამ იხუმრა: ამ ტყმორჩილმა კაცმა ლამის თავისი წონა წიგნები დასხვავაო. მართალი იყო ის კაცი – საოცარი მშრომელია. დღეს ბევრი წერს, ძალიან ბევრი, მაგრამ როგორც არსებობენ ცოცხალი და მკვდარი (თუმც მოქმედი) თეატრები, ასევე არსებობენ ცოცხალი და მკვდარი წიგნები. ნოდარ გურაბანიძემ ცოცხალი წიგნები დაგვიწერა – წიგნები, რომლებიც თაობებს დასჭირდებათ.

დღევანდელ ქართულ შემოქმედებით ინტელიგენციაში ბევრი არ მეგულება ადამიანი მასავით რომ იცნობდეს თანამედროვე თეატრის ტენდენციებს, თეატრალურ, მხატვრულ ლიტერატურას. შეუძლებელია ახალი თეატრალური წიგნი გამოეპაროს. თუ წიგნი ძლიერ მოეწონება, ან უნდა დანეროს მასზე, ან თუნდაც ერთი თავი თარგმნოს, აი, მაშინ კი ისევენებს. მან თითქმის იცის, რას თამაშობენ დღეს ბუროკრატებზე, რა ტენდენცია იკიდებს ფეხს. არა ვარ დარწმუნებული, რომ ეს იცოდნენ იმ ქართველმა ყმანვილებმა ახლა ნიუ-იორკში რომ ცხოვრობენ და ხუთ-ექვს თვეში საქართველოში მინისტრებად მოგვევლინებიან, არიქა, ნიუ-იორკში გაუვლ-გამოუვლიაო.

ისე კი, თუ სიმართლე გინდათ, მე ორი ნოდარ გურაბანიძე ვიცი: დილის შვიდიდან ცხრა საათამდე ტენისის კორტიკზე ჭაბუკივით რომ დარბის, ბურთის ჩაგდებისას ბავშვივით რომ ხარობს და მტრბაზობს, გაფუჭებისას – ნერვიულობს, და მე, დავგანებით მისულსაც კი რომ მეთამაშება, და მერე: ინტელექტუალი, ჩვენი დროის საქართველოში თავის ბევრ კოლეგასთან ერთად ქართული თეატრმცოდნეობის სამანებს რომ ზრდის.

### გურამ ბატიანიშვილი

№ 5-6  
„თავისუფალი საქართველო“

დრაკის დაფა თავის ფიგურებიანად (ჭადრაკის საათიც გვექნება) სავარძელში ცვიოდა, იატაკზე — კალმები და ფანქრები, ანტონ ნულუკიძე ვილაციის სტატისა ეძებდა! არ მასხოვს, ოდესმე თვითონ ეპოვოს ეს სტატია — ურევდა, ქექავდა, აფრიალებდა ქალაქებს, ჯერ საშინლად გაგულსებული, მერე — განერვიულებული. ერთსა და იმავე სტატისას ათჯერ მაინც აიღებდა ხელში, ნაღმა-უკუღმა ატრიალებდა, ვიდრე იქვე მაგიდაზე არ მოისროდა. განა საყვირველი არაა, რომ ასეთი მესხიერების კაცს ავიწყდებოდა სად და როგორ დადო რამე? გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში გამართული ქართული კულტურის დღეების დამთავრების შემდეგ, ფრანკფურტის საერთაშორისო აეროპორტში აღმოჩნდა, რომ ანტონ ნულუკიძეს პასპორტი დაუკარგავს. ატყდა ერთი ალბაქოთი, ძეხნა ვიბეებში, ჩანთებში, ჩემოდანში... უშედეგოდ... არ დაგაგინწყდეთ, საბჭოთა პასპორტის დგავრგვა ღამის სამშობლოს ღალატად იყო მიჩნეული. გერმანელებმა რომ დანიახეს, თუ რა დღეში ჩავარდა ჩვენი დელეგაცია, გაიცინეს და თქვეს: ჩვენ კი გავატარებთ, მაგრამ იქ გაატარებენ? ჩვენთვის ეს არ არის პრობლემა, მაგრამ იქ?... მოკლედ, რომ არა კულტურის მინისტრის ოთარ თაქთაქიშვილის დიდი ავტორიტეტი, ანტონ ნულუკიძეს მოსკოვის აეროპორტიდან პირდაპირ ლიუბლიანკაზე გააქანებდნენ. სეირი ის იყო, რომ თბილისში ჩამოსვლისთანავე იბოვა პასპორტი.

უცნაური ამოჩემებაც იცოდა: ერთხელ ამოიჩნა დრამატურგ აკაკი გენაძის პიესა „დამიბრუნეთ ჩემი დედოფალა“, ამ ავტორის სხვა პიესებთან შედარებით საშუალო შხატერული დონის ნაწარმოები. შედეგორიანო-დაიჟინა, თითქმის გენიალურიანო. აქაც მივიჩნა. მისი გემოვნების, ერუდიციისა და ნაკითხობის კაცს ასე არ უნდა შეშლოდა. ის კი გაიძახოდა — „გენიალურიანო!“ იმდენი იძახა, რომ არცერთ თეატრს ვერ მიუღია ეს პიესა დასადგმელად. მეორეჯერ, მასხოვს, დაიჟინა „რეზო მირცხულავა პირრველი რეჟისორია!“ (უყვარდა თანხმოვან „რ“-ს აქცენტირება). ეს მაშინ, როცა რუსთაველის თეატრში (სადაც იმ დროს რეზო მირცხულავა პიესას დგამდა) მიხილ თუმანიშვილი და რობერტ სტურუა

იყო. ამ აზრს ისე დაჟინებით იმეორებდა ყველგან და ყოველთვის, რომ ბოლოს ეს მართლაც, ნიჭიერი რეჟისორი თეატრში გაუშვას.

რას იხამ, სმირად ჩვენი კეთილი ზრახვანი საპირისპირო ეფექტს იწვევენ. ალტაცებული იყო სერგეი პროკოფიევის ოპერით „ომი და მშვიდობა“.

ერთ სპეციალურ წერილში განიხილა ამ ეპიური ოპერის მუსიკალური თავისებურებანი. მოსკოვში ერთად ყოფნისას სულ მიმტკიცებდა, ეს ოპერა გენიალურიანო. ნავედით დიდ თეატრში ამ ოპერის სანახავად და მოსასმენად. ეს, მართლაც, დიდებული მუსიკა წარუშლელ შთაბეჭდილებას ასდენდა, ნატაშა როსტოვას არიით მოხიბულმა გადავხედე ჩემს გვერდით მჯდარ ანტონს, რათა უხმოდ, თვალებით მენიშნებინა რა დიდებული რამაა-მეთქი, მაგრამ რა იხილეს ჩემმა დასავსებმა თვლებმა: ანტონ ნულუკიძეს — ამ ოპერის თავგადაგულულ ამოლოგეტს — ეძინა და წყნარად ფშვინავდა. იცოდა ხოლმე ჩაძინება სპექტაკლზე, არ ვიცი, ნანახით თუ მოსმენილით გამოწვეული ნეტარებით მოსდიოდა ეს, თუ უბრალოდ, დაღლილი იყო. ამ ჩაძინების გამო თეატრმცოდნე ვასილ კინანტის ერთი უსაიმოვნო და კურიოზული ინციდენტი შეამთხვია: ის და ანტონ ნულუკიძე ქუთაისის დრამატულ თეატრში რომელიღაც სპექტაკლს ესწრებოდნენ. ანტონს, ჩვეულებისამებრ ჩაეძინა, მსახიობებს რას გამოაზარებ! სპექტაკლის შემდეგ გაიმართა საჯარო ვახანილვა, სადაც სიტყვით გამოსულმა ვასილ კინანტემ გააკრიტიკა მთავარი როლის შემსრულებელი ერემია სვანაძე. როგორც კი დამთავრდა განილვა, გაცეცხლებული მსახიობი პირდაპირ ეძვერა ვასილ კინანტეს, როგორ ბედავ ჩემს გაკრიტიკებას, როცა მთელი სპექტაკლი გეძინაო. აი, კაცი — ანტონ ნულუკიძეზე მიუთითა — აი, ასე უნდა უყურო სპექტაკლსო!..

მუსიკისმცოდნეთაგან ა. ნულუკიძე ძალზე მალლა აყენებდა ლადო დონაძეს, მართლაც, ღრმად მოაზროვნე, ერუდიტულ მკვლევარს, ბრწყინვალედ დანერგილი ნიგბების (მაგალითად შოპენზე) და სტატიების (მაგ. „აბესალომ და ეთერზე“, სადაც მან ეს ოპერა პირველად შედარა ანტიკური ტრაგედიების სტრუქტურას) ავტორს, ხოლო მე-

„თეატრისა და სტუდიის“ № 5-6

გობრობდა მუსიკისმცოდნე გივი ორჯონიკიძესთან. გივი ჩვენი ხშირი სტუმარი იყო, ორიგინალურად და ღრმად აზროვნებდა. თანაბარი სიძლიერით წერდა ქართულ, რუსულ და გერმანულ ენებზე. ორივენი შო-სტაკოვიჩისა და პროკოფიევის მუსიკის თავყვანისმცემლები იყვნენ. მიყვარდა მუსიკაზე მათი საუბრების მოსმენა, ისინი თითქოს ერთნაირ ესთეტიკურ პოზიციებზე იდგნენ. აქ „თითქოს“ იმიტომ ვთქვი, რომ მალე პოზიციები მკვეთრად დაუპირისპირდა ერთმანეთს — შემოქმედებითი პრინციპების ეს დაპირისპირება, როგორც ქართველებს გვჩვენია, შემდგომ ისე გამწვავდა, რომ მძაფრ მტრობამაც კი გადაიზარდა. ამით, ჩემი აზრით, ქართულმა მუსიკამცოდნეობამაც ბევრი რამ დაკარგა და პირადად ორივემ იზარალა.

გივი ორჯონიკიძე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფილოსოფიიდან იყო მოსული მუსიკაში, ანტონ ნულუკიძე კი — საკუთრივ მუსიკიდან და თეატრიდან. არავის შეეძლო მკითხველისათვის ისე ნათლად „დაენახებინა“ მუსიკის არსი, მისი თავისებურება და ისე სახიერად ეწერა მასზე, როგორც ანტონ ნულუკიძეს. სამაგიეროდ, არავის შეეძლო ისე ღრმად ამოეხსნა მუსიკის აზრობრივი სიღრმე, მისი ფილოსოფიურ-სოციალური არსი, როგორც გივი ორჯონიკიძეს.

იყო მეორე მომენტები, რამაც განსეთი-ლებში არანაკლები როლი ითამაშა. ანტონ ნულუკიძე ჭაბუკობიდანვე მეგობრობდა კომპოზიტორ ოთარ თავთაქიშვილთან — ამ უდიდესი ნიჭის (ყოველმხრივ ნიჭიერებასაც ვგულისხმობ) ელვარი, ეგოცენტრული პიროვნებასთან. მრავალი საგულისხმო გამოკვლევა უძღვნა ანტონმა ოთარის შემოქმედებას (მისი კამერულ, სიმფონიურ მუსიკას, მის ოპერებსა თუ ორატორიებს). ოთარის, მიუხედავად იმისა, რომ რუსული განათლება ჰქონდა მიღებული, სისხლსა და ხორცში ჰქონდა გამჯდარი ქართული მუსიკის (ღრმად იცნობდა და იყენებდა კიდევ თავის შემოქმედებაში ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს), ქართული სიტყვის, ქართული პოეზიის სიყვარული. იგი, უპირველესად, უაღრესად ეროვნული კომპოზიტორი იყო, ამ პოზიციიდან აფასებდა ქართველ კომპოზიტორებს (სხვათა შორის, ქართველ რეჟისორებსაც. მაგალითად, მიაწნდათ, რომ რ.

სტურუას თეატრალური ესთეტიკა არ იყო აღმოცენებული ქართულ ნიდადასა და რთულ ტრადიციაზე, თუმცა, აღიარებდა ამ რეჟისორის უდიდეს ტალანტს. საოცარია, მაგრამ აღიზიანებდა რ. სტურუას იმეოთი მუსიკალურობა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი თავის შთაგონებას გია ყანჩელიის მუსიკაში პოულობდა).

მუსიკალური სამყარო, პირობითად რომ ვთქვა, ორ „ბანაკად“ იყო გაყოფილი, ერთი ნაწილის ლიდერები იყვნენ ო. თავთაქიშვილი და ა. ნულუკიძე, მეორესი — გ. ყანჩელი, გ. ორჯონიკიძე და დირიჟორი ჯანსუღი კახიძე (მას ჰქონდა საფუძველი განაწყენებული ყოფილიყო ო. თავთაქიშვილზე, რომელიც ერთხანს რბილად რომ ვთქვა, უგულვებელყოფდა მას).

ოთარ თავთაქიშვილი კულტურის მინისტრი იყო. მართლაც, განუსაზღვრელი უფლებით აღჭურვილი, ამიტომ მასთან პირისპირ შეხებას ერიდებოდნენ. გარდა იმისა, რომ ბრწყინვალე მოლაპარაკე იყო, მოწინააღმდეგეებზე უკეთ და უფრო ღრმად იცნობდა მსოფლიო მუსიკალურ ხელოვნებას და მის სიახლეებს (ე. წ. „სერიული მუსიკა“), არნოლდ შონბერგის „ატონალური სისტემა“, შტოკაუზენის „კონკრეტული მუსიკა“ და სხვა მრავალი). ამიტომ კრიტიკის ძირითადი ობიექტი ა. ნულუკიძე გახლდათ, რომელიც თავის მხრივ, კარგად იყო დაუფლებული პოლიემიკურ ზერხებს, როგორც წერით, ასევე ზეპირ მეტყველებაში. ისე მძაფრი იყო ეს ნინალმდეგობა, ზოგჯერ სიძულვილი, რომ ჯანსუღ კახიძეს ო. თავთაქიშვილის არც ერთი ნაწარმოები არ შეუსრულებია არც კომპოზიტორის სიცოცხლეში და არც მისი სიკვდილის შემდეგ, თუმცა, ჩემი ყურით მაქვს გაგონილი, თუ როგორ ეუბნებოდა ჯანსუღი ოთარს, — „როცა თქვენ მინისტრი აღარ იქნებით, ნახათ, ვინ უფრო ერთგულია თქვენზე“.

მე მუსიკის სფეროში არბიტრად არ გამოვდგები და ამიტომ აქ არ შევუდგები მტყუან-მართალის გარჩევას, ვამბობ მხოლოდ იმას, რაც ჩემს თვალწინ ხდებოდა და რაც ასე მწვავედ ეხებოდა ჩემს მეგობარს ანტონ ნულუკიძეს.

რედაქციამი ავტორთა სტუმრობა ხშირად მეგობრული სუფრით მთავრდებოდა. ე. წ. „აქცეზზე“ — სურენასთან, რომელიც ისე



დაგვიხალგოვდა, რომ „ნისიად“ შეგვეძლო მასთან პურმარილობა, ხოლო ზაფხულობით ევროპული კლუბის ღია რესტორანში ვისხედით (ახლა აქ გრიბოედოვის სახ. თეატრია).

„სურენასთან“ ხშირად ვხვდებოდით ლიტერატურის ინსტიტუტიდან მოსულ თანამეინახეთ ქიკა ხერხეულიძის მეთაურობით. ქიკამ უამრავი ლექსი იცოდა ზუპირად. ალტკინებით კითხულობდა ქართველ პოეტთა შედეგებს და პოეზიის ბურუსში გვხვებდა ისედაც ექვში შესულებს. ჩვენს სუფრანზე ძალზე კოლორიტულად გამოიყურებოდა რეზო თარხან-მოურავი, უჩვეულოდ სიმპათიური, ძალზე მომობილავი, მიუხედავად იმისა, რომ ტანად პატარა იყო, გამხდარი, სუსტი (თუმცა, კრიმეიც ვარჯიშობდა და „ზემელზე“ თავისი სახლის დიდა, გრძელ გალერეაში ე. წ. საჯარეოში „მისალი“ ეკად და იმას დაუშენდა ხოლმე ტყავისხელთათმანიან მუშტებს). ძალზე კობტა თავი ჰქონდა, მაგრამ უზარმაზარი ყურები ესხა ზედ და ცხვირიც სირანო დე ბერე რაკის (ამ რაინდისა და მენესტრელის) ცხვირს არ ჩამოუვარდებოდა. ასეთ რამესაც ამბობდნენ: რეზო თარხან-მოურავი ჯარში განვივს. საექიმო კომისიამ დაინუნა, ერთ ექიმს უთქვამს ხუმრობით: ამ ბიჭს დიდი მოურავის მარტო ცხვირი და ყურები შერჩენიაო.

ყველა უყვარდა, შეუდარებლად გულუხვი იყო, კაპიკს არ დაიტოვებდა სახვალეოდ, ამიტომაც სულ უფულოდ იყო, სოციალისტური რეალზმის ესთეტიკით „ტვიინდასტევილებს“ გვაოცებდა მისი მსჯელობა მხატვრულზე, საერთოდ მხატვრობაზე, ორიგინალური ხედვა ჰქონდა და ყველაფერზე თავისი დამოუკიდებელი აზრის გამოთქმა უყვარდა. რომ შეხედავდით ამ ტანოჩრილ, ჩამომხმარ კაცს, იფიქრებდით, ამას ალბათ, მხოლოდ მინიატურების ამ მცირე მოცულობის აკვარელების თუ ფერწერების ტილოების შექმნა თუ შექმლებაო. მაგრამ ქვეშარიტი მონუმენტალისტი იყო. დიდი, მრავალფეგურიანი კომპოზიციების ავტორი, მკვეთრი ფორმების, ძლიერი მოძრაობის, მოულოდნელი რაკურსების მოყვარული. შესამართი პროფესიონალური კეთილსინდისიერება ახასიათებდა. მოვიკანებთ, როცა მინისტრის პირველი მოადგილე ვიყავი, ხში-

რად მითქვამს მისთვის: რეზო, ვხედავ, რომ გიჭირს, შემიძლია დაგვიკეთო „დიდი ტილო“, და კარგა ხანს საუბარს ითქვამ-მეთქი. ყოველთვის უარობდა: არ შემიძლია „ხალტურაზე“, ფულის გულისთვის მუშაობაო.

მისი ხალხი პირველად სტუდენტობისა ჩემი თანაკურსელი ქალიშვილებისაგან გავიგე. ისინი თურმე სასტუმრო „თბილისის“ კაფეში დაუპატიჟია რეზო თარხან-მოურავს და გურამ (ხიტა) ქუთათელაძეს – შესანიშნავ ფერმწერს. ეს ჩემი თანაკურსელები აღტაცებით ლაპარაკობდნენ რეზოზე, რომელსაც განუცვიფრებია ისინი თავისი გუნტლმენური მანერებით, მახვილგონივრული საუბრით და ხელგამლილობით. განსაკუთრებული აღტაცებით მასზე სწორედ ლამაზი ქალიშვილები ლაპარაკობდნენ. როცა პირველად შევხვდი, გარკვეული დავრჩი, ვიფიქრე, ნეტავ, რა მოსწონთ ქალებს ამ კაცში-მეთქი. მაგრამ სულ რამდენიმე წუთი იყო საჭირო იმისათვის, რომ მოვეხიბლბევი რეზო ლამაზი ქალი ეტრფოდა, სამი ცოლი ჰყავდა და სამივე ლამაზი იყო.

პირველად რეზოს ნახატებს რედაქციაში გავეცანი. გურამ გოგიაშვილმა (შემდგომში რაბლეს „გარგანტუასა და პანტაგრუელის“ ბრწყინვალე მთარგმნელმა) თარგმნა კუბელი პოეტის ნიკოლას გილიენის ლექსები. ლექსებს ჩვენს უურნალში არ ვებეჭადვით, მაგრამ ამ თარგმანებს გურამმა მოაყოლა რეზოს მიერ ლინოგრაფიურაში შესრულებული მოზრდილი ფურცლები. ლინოგრაფიურებმა რედაქციაში უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა. ჩვენი, ახალგაზრდებს, ძალიან მოგვიინდა მათი უურნალში დაბეჭდვა, მაგრამ ეს ერთობ პრიონალური რამ იყო. რეზოს ნამუშევარში არაფერი იყო ე. წ. „სოციალისტური რეალზმისა“, – თეთრ-შავ ფონზე ასევე თეთრ-შავი ფიგურები უცნაურ, არარეალისტურ მანერაში იყო შესრულებული, უპროპორციო სხეულები, დაკუნთული, მძლავრი ტორსის უჩვეულო პოზები, თითქოს რელიეფური გამოსახულებანი ძალზე ორიგინალურ კომპოზიციებს ქმნიდა. ჩვენდა გასაკვირად, ოთარ ეგაძემ უმაღლ მოიწონა რეზოს ნამუშევრები და ისინი უახლოეს ნომერში დაბეჭდვდით. ნიკოლას გილიენი კუბელი იყო და თან კომუნისტი პოეტი. ასე რომ არ ყოფილიყო, კარგა მაგარი დამუშა-



და ჰქონდა. ერთ თვეში ეს კაცი საოცრად შეიცვალა, სახე დაენმინდა, თვალებში აზრი ჩაუდგა (უაღრესად ჭკვიანური გამოხედვა ჰქონდა), გამართულადაც ლაპარაკობდა და მისი მოძრაობაც განზრახვანა. თავდაპირველად ვერ ჩაება მუშაობაში ჩვენი ჟურნალის პროფილის სპეციფიკურობის გამო (იგი არ იყო ხელოვნების რომელიმე დარგის სპეციალისტი). ჩვენგან განსხვავებით აკურატულად დადიოდა რედაქციაში, საინტერესო ამბებს ყვებოდა, ჭადრაკის თამაშს ადევნებდა თვალყურს, ზოგიერთ წერილს, ინტერესის გულისთვის კითხულობდა კიდევ რედაქციაში პატივისცემით და ყურადღებით ვექცეოდით, განსაკუთრებით მე და თენგიზ ჯანელიძე, რომელიც მას ადრევე იცნობდა. თანდათანობით ჩავაბით მუშაობაში, რედაქციის ბიბლიოგრაფიულ განყოფილებაში, სადაც იგი პატარა-პატარა, უპირატესად, მიმოხილვითი ხასიათის წერილებს ბეჭდავდა. თავისი კეთილშობილური საქციელებით და მეგობრული რჩევებით დიდი როლი ითამაშა ჩემს ცხოვრებაში, უფრო კონკრეტულად, ჩემს დაოჯახებაში. სამი თუ ოთხი თვე იმუშავა ჩვენთან. იგი თითქოს ხელახლა დაიბადა — სასმელს სათოფრზე არ ეკარებოდა და, როგორც ჩანს, საქმე მისი საბოლოო გამოჯანმრთლებისაკენ მიდიოდა. მაგრამ, ერთ დღეს, ყველაფერი წყალში გადაყრილი აღმოჩნდა. რედაქციაში მუშაობდა აპოლონ მონიავა, რომელიც ო. ეგაძემ ასევე სამადლოდ მოიყვანა. ადრე საქინფორმის კორესპონდენტი იყო და იშვიათად პანაწყინტელა ინფორმაციებს აქვეყნებდა. ამ აპოლონს მხოლოდ ერთი რამ ევალებოდა, ჟურნალის ნომრის ასაწყობი მასალის სტამბაში მიტანა და იქიდან უკვე აწყობილის მოტანა. მაგრამ მას ჟურნალისტობის პრეტენზია ჰქონდა და წერდა წყალ-წყალა წერილებს, რომელთაგან ასიდან, პირობითად რომ ვთქვა, ერთი ძლივს იბეჭდებოდა. ამ დროს ზედნზედ გამოქვეყნდა ნიანის სამი წერილი, რაც აპოლონმა ეტყობა, პირად შეურაცხყოფად მიიღო და აი, ერთ დღეს თითმ ხუმრობით, მაგრამ ცინიკური გამომეტყველებით და უშნო ჩაქირქილებით უთხრა ნიანს — „შენ გგონია არ ვიცი, ნოდარ გურაბანიძე და თენგიზ ჯანელიძე რომ გინერენ წერილებს“. რაც სრულიად არ შესაბამებოდა სინამდვილეს. გავშრით ამ კ-

ცის თავხედობის გამო. სიტყვის თქმაც ვერ მოვასწარით, რომ ნიანი ნამოდგა, ზრდილობიანად დაგვიერა თავი რაღაც სწავლობელი ღიმილით და ოთახიდან გავიდა. გავიდა და აღარც მოზრუნებულა. რამდენიმე ხნის მერე გავიგეთ, რომ კვლავ დაუწყია ძველებურად სმა. რასაკვირველია, აპოლონის უზიანება და ბოღმიანა რეზოივამ ძალზე იმოქმედა ნიანზე, მაგრამ იმის მტკიცებას ნამდვილად ვერ დავიწყებ, რომ მაინცდამაინც აპოლონმა დაღუპა იგი. ეტყობა, ნიანის ფსიქიკა ვერ კიდევ არ იყო იმდენად გამყარებული, რომ ამგვარი რამეებისათვის გაეძლო.

უწნაური კაცი იყო ეს აპოლონი. გარეგნობით ამ ბერძენი ღმერთი სახელს ცოტათი ამართლებდა კიდევ, ლამაზი კაცი იყო, სახის მშვენიერი ნაკვეთებით, თუმცა, ჰევსტოცო რომ რქმეოდა, ამ სახელსაც გამართლებდა, რადგან მჭედელთა ამ ღმერთის მსგავსად, კოჭლი იყო. ტიპოური უსაქმური, უდარდელი, სხვისი ხელის შემეყურე, მაგრამ ვერ შეიძლებდი, ხელს ვერ ჰკრავდი, იმდენად უპასუხისმგებლო იყო, რამდენადაც მოურიდებელი, მახვილი სიტყვის გამო (ზოგჯერ ენამოსწრებელი ხუმრობითაც გამოსდიოდა) კაცს გასწირავდა და არც გაჭორვას მოერიდებოდა, მაგრამ იმდენად კარგი შესახედავი იყო, სუფთად ჩაცმული, თუ საჭირო იყო ზრდილობიანი და ტაქტიანიც კი, რომ პოპულარობა არ აუღდა. ერთი სიტყვით, თბილისში „გამოსული“ კაცის სახელით სარგებლობდა (ერთხანს ცნობილი მოქიფეებისა და რესტორან „თბილისის“ მუდმივი კლიენტების — კუკური ულენტის, ვახტანგ ჭყოძის, ლევან ჭუბაბრიას, კაკი ჭავჭავაძის თანამეინახე კი იყო) და რაღაც სიმპათიას ინვევდა მაინც, შეიძლება აქ მცირე როლს არ თამაშობდა მისი გარეგნობა — ერთგვარი არტისტინომიც კი — ძალიან ლამაზად კოჭლობდა). ხშირად ესწრებოდა საორტულ შევიბრებებსა, თუ საექტაკლებს. ყველგან უბილეთოდ შედიოდა, ისეთი იმპონანტური და მიმზიდველი გარეგნობა ჰქონდა, ბილეთს ვერ მოსთხოვენ. საქეიფოდ დაგვეყვებოდა ხოლმე. ძალიან ახალგაზრდები ვიყავით და პირველ ხანებში, გვეამაყებოდა კიდევ საყოველთაოდ ცნობილი კაცის საზოგადოებაში ყოფნა. თითქმის მთელ თბილისს იცნობდა

და ყველას შენობით ელაპარაკებოდა, მინისტრიდან დაწყებული კორექტორით დამთავრებული. ერთხელ კომპოზიტორმა არჩილ ჩიმაკაძემ (ანტონ ნულუკიძის ახლო მეგობარმა, რედაქციის ხმირმა სტუმარმა) უთხრა:

— კი, მაგრამ, აპოლონ, სუფრუხე შენ, ანტონი, თერგობი და ნოდარი როგორ შეენწყვეთ ერთმანეთს, მაგათ ჭამა უყვართ, შენ კი სმა, კონფლიქტი არ მოგდით?

— საქმე ისაა, ჩემო არჩილ, რომ მაგათ სმას მოუმატეს, მე კ ჭამას, — უპასუხა აპოლონმა.

ჩვენ რომ რედაქციაში მუშაობა დავიწყეთ, აპოლონი ჯერ კიდევ ჭარბადი კაცი იყო, მაგრამ ქალებისადმი არავითარ ყურადღებას არ ავლენდა, რაც ძალზე მიკვირდა. ახალგაზრდობაში დაქორწინებული იყო ლამაზი, მდიდარ ებრაელ ქალზე და მასთან მშვენიერი ქალიშვილი ჰყავდა. შეიძლება, ლამაზი და ტანფეხჩამოსხმული ცოლის შედეგად, სხვა ქალები აღარ აინტერესებდა, სამაგიეროდ, ყველა ცნობილი, ლამაზი თბილისელი ქალის ცხოვრების წერილმანებელი იცოდა. ფული არასოდეს არ ჰქონდა და ფსონს ვერასოდეს ჩამოდიოდა. უადრესად სათნო დედა ჰყავდა — წყნარი, სიბერეშიც ლამაზი, მშრომელი ქალი. ცხოვრობდნენ ძველებურ, წითელი აგურით ნაშენი სამხართულიანი სახლის პირველ — დაბალ საართულზე, იქ, სადაც დღეს რესპუბლიკის მოედნის ესტაკაადა.

ქალაქურ ცხოვრებას გვიანობამდე შემორჩენილს, ხშირად შემომჩნევია საქსოვზე ნახრილი აპოლონის დედა, ყოისნაღით ხელში. ოთახში ირგელივ ბნელოდა, დაბლა ჩამოშვებული აბრეშუმის აბაჟურიანი ნათურა ამ ქალბატონის მხრებს, თეთრთმიან თავს და დამჭქნარ ხელებს ანათებდა მხოლოდ. აი, ეს იყო გულსაკლავი სურათი ჩემთვის. აშეღა ვაფაკაც, თბილისში ცნობილ და მიღებული კაცს დედა ინახავდა. მისი გარდაცვალების შემდეგ აპოლონი მოეშვა, უცებ მოტყადა, ველარ ქვიფობდა ძველებურად, უფრო სწორად, აღარავინ პატიუებდა, მის თანამეინახეთაგან ბევრი აღარც იყო ცოცხალი, სამსახურს ნელ-ნელა ჩამოშორდა. გალოთდა და სამ მანეთს თხოულობდა — როგორც ეს ძველმა თბილისელმა ლოთებმა იცოდნენ ხოლმე. როგორც ჩანს, მაინცდამაინც ეს სამი მანეთი, რაღაც საკრალური თა-

ხნა! სწორედ სამ მანეთს თხოულობდა უნიჭიერესი და ერთ დროს პოპულარული, სახელგანთქმული მევილინე გარი ოქროპირიძე. მამამისი, ცნობილი მესაათე იყო, მსოფლიოში სახელგანთქმული პაველ ბურეს შთამომავალი, მსუქანი, სუფთად თავგადაპარსული იჯდა „ზემილზე“ თავის დიდ, შუშაბანდინ კაპინეტში, სახით ოპერის თეატრისაგან და აქედან უმზერდა თავისი, ერთ დროს სახელგანი, შვილის საცოდობას — რუსთაველის პროსპექტზე მოხანცაულეს. არადა, კარგად მახსოვს, მსუბუქი, ქურციკის ნაბიჯით, საორტულად ნაწრთობი, პროპორციული სხეულით როგორ აქანდებოდა ხოლმე გარი რუსთაველის პროსპექტიდან კონსერვატორიისაკენ. ბევრჯერ მომისმენია მისთვის და ვიცოდი, დიდ საკონცერტო კარიერას რომ უქადადნენ სპეციალისტები.

ვეკითხები ჩემს თავს, რატომ ვუთმობ ამდენ ყურადღებას გალოთებულ, თუ ცხოვრების ფსკერზე დაშვებულ ადამიანებს — ნიამ დისამიძეს, აპოლონ მონიავს, ანდა თუნდაც გარი ოქროპირიძეს? — და მევე ვპასუხობ, — მიუხედავად ყველაფრისა, ეს ადამიანები მაინც გამორჩეულნი იყვნენ იმდროინდელ თბილისში, ეს იყო ქალაქის კოლორიტი (როგორც დღეს ამბობენ ხოლმე), მისი ნიშანი. ცხოვრებაში წარმატებული რამდენი ტიტულიანი კაცი ნასულა ამქვეყნიდან უსახელოდ, მათი გვარი უკვლოდ გაქრალა, მაგრამ რამდენი ხანია უკვე, რაც თბილისელებს ახსოვთ, ვთქვათ, უნიჭიერესი მზატვარი ავთო ვარაზი (მაღლობა გიორგი შენგელიას, რომ „ფიროსმანში“ შემოგვინახა მისი სახე), ნიამ დისამიძე, გონებაშეხვილი ვახტანგ ჭყვიბი და ბოლოს, თუნდაც აპოლონ მონიავს, რომელმაც თავის დროზე ასე დაგვწყვიტა გული ნიამ დისამიძისადმი თავისი უხიავი რეპლიკით...

რედაქციაში სიცოცხლე და ხალისი შემოქონიდათ მარგანიშვილის თეატრის მსახიობებს, რომლებიც რეპერტიციის შემდეგ ამოდიოდნენ ჩვენთან. განსაკუთრებით დაგვიახლოვდა რეზო ხობუა, სიცოცხლითა და სიკვითით საესე, გონებაშეხვილი და ყოვლად ღირსეული პიროვნება. ენაკვიმატი იყო, მოუსვენარი, ხშირად იბარებდნენ უშიშროების კომიტეტში და აფრთხილებდნენ, ენას მო-

უკელი, თორემ სივრცე გინევენებო. ნუთუ ვერ იზრებდა სამშობროებას, თუ ბუნებით უშიშარი კაცი იყო ან თავმუშუაყვებელი? ვგონებ, უფრო თავმუშუაყვებელი, ხუმრობა რომ მოადგებოდა ენაზე, უეჭველად იტყოდა. ხომ არიან ადამიანები, რომელთაც უციან რა მოვლით, მაგრამ გაჩუქება არ შეუძლიათ. სწორედ რეზოს მემკვიდრით შევეტყვით, რომ მარჯანიშვილის თეატრში დიდი კონფლიქტი მზადდებოდა: ნიჭიერი თაობა თითქმის არ იყო დაკავებული რეჟურტურაში. ამის ობიექტური პირობებიც არსებობდა — ჯერ კიდევ სცენაზე იდგნენ ძველი თაობის ვარსკვლავები, ხოლო სამუალო თაობა ძალიან ძლიერი იყო. ამ მსახიობთა შორის ნებისმიერი პიესა შესანიშნავად ნაწილდებოდა, ახალგაზრდებს არ სურდათ ე. წ. „ძველ თაობასთან დაპირისპირება, მათ მხოლოდ თამაში უნდოდათ. ამის საშუალება, ნებისთი უნებლიეთ, ნაკლებად იყო. ამიტომ ჩაისახა იდეა ახალი თეატრის შექმნისა და ამ წამოწყების ერთ-ერთი იდეოლოგი და სულისჩამდგმელი იყო რეზო ხობუა, რომელსაც ლიდერის თვისებები ჰქონდა.

ჯერ ახალი თეატრის შექმნამდე დიდი დროა და ისევ რეზო ხობუას მივუბრუნდეთ. ძალზე სახალისო ამბების მოყოლა იცოდა, ყვებოდა ნიჭიერად, ტემპერამუნებით, ცხოველი ფანტაზიით და სულ ხმაბლად, იცნოდა ლაპარაკისას. ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე ქუთაისის დრამატულ თეატრში გაანაწილეს. როგორც ენერგიული და გონიერი ახალგაზრდა თეატრის კომპოზიტორული ორგანიზაციის მდივანად აირჩიეს. სიღარიბეში გაზრდილ ყმაწვილს გულში სიმამად ჰქონდა ჩამარხული კომუნისტების სიძულვილი. მთელი წლის მანძილზე კომპოზიტორულთა ერთი კრებაც არ მოუწვევია. მაშინ ქალაქის კომპოზიტორული ორგანიზაციის პირველი მდივანი იყო ედუარდ შევარდნაძე, რომელიც კეთილი თვლით უფურცდა რეზოს: მაგრამ პარტიას თავისი ნესი და რიგი აქვს და ამის დარღვევა დანაშაულის ტოლფასი იყო. ე. შევარდნაძის მოთხოვნით, თეატრში დაინიშნა კომპოზიტორელთა კრება, რომელიც სრულებით არ იყო მომზადებული და ფაქტურად ჩაიშალა. შევარდნაძემ მცაცრი ტონით უთხრა რეზოს: რას ჰგავს ეს ყოველივე, ან ამ თერთმეტი თვის

მანძილზე ერთი კრება როგორ არ ჩატარებო. რაზედაც რ. ხობუამ უპასუხა: „მეტი ტონო ედუარდ, კომპოზიტორის კრება შექმნის გონებს ძირმაგარას: (ყველამ შემინებული თვალბით შეხედა ე. შევარდნაძეს) — ეს, როგორ? კიდევ უფრო გაამაცვრა ტონი ე. შევარდნაძემ, რეზო: ძირმაგარა თუ არ მომნიშვდა და მასში ჩირქი არ დაგროვდა, ისე არ ვაცვდებო, ასეა კომპოზიტორის კრებაც, თუ საკითხები არ მომნიშვდა, ვერ მოვიწვევთ“ — იუმორის კარგად დამფასებელმა ე. შევარდნაძემ მხოლოდ ჩაიცინა ამ განმარტებაზე. რასაკვირველია, რეზო მამინვე განთავისუფლეს.

საოცარია მსახიობის ბუნება, მას არ აკმაყოფილებს სცენაზე მოხვეჭილი დიდება და თანამედრობისაკენ მიილტვის. მაგალითად, გენიალურ ვასო გომიშვილის ძალიან უნდოდა თეატრის დირექტორობა ან პარტორგანიზაციის მდივანობა. სხვადასხვა დროს, თეატრის დირექტორები იყვნენ აკაკი ხორავა და ვერვიკო ანჯაფურაძე, შალვა ღამბაშიძე და სერგო ზაქარაიძე. ამ მხრივ არც ჩვენი დიდი კომიკოსი იპოლიტე ხეიჩია იყო გამონაკლისი. ვერ მოისვენა, სანამ თეატრის პარტორგანიზაციის მდივანი არ გახდა. ძალზე შეიმწვანა თურმე ეს თანამედრობა, შესაბამისი გამომეტყველებაც მიიღო და მოზრდილი პორტრეტული ხელში დიდპარცურად დადიოდა, სანამ რეზო ხობუამ არ ჩამოიყვანა ამ კომუნისტური ოწოფეებიდან და გროტესკული გათამაშების ობიექტი არ გახდა. ყველასაგან დაფარულად, ნითელი არმიის ჯარისკაცის ფორმა ჩაიცვა, ხელში ხიშტიანი თოვი დაიჭირა და იპოლიტე ხეიჩიას თეატრიდან გამოსვლას დაელოდა. როცა იგი თეატრის შენობას გამოსცდა და მოედანზე გამოვიდა, საიდანლაც გაჩნდა რეზო ხობუა და უკან მიჰყვა ჩვენ სახელმწიფო მსახიობს, როგორც მცველი, თუ ადიუტანტი. ქუჩაში ხალხი სიცილით იხოცებოდა და ამაში საოცარს იპოლიტე ვერ ხედავდა — იგი მიჩვეული იყო თყვანისმცემლებისაგან ამგვარ შეხვედრას. კარგა მანძილზე იარეს ასე, თითქოს უხილავი თოვით გადაბმულებმა, ვიდრე ყველაფერს ნათელი არ მოეფინა...

სხვათა შორის, რეზო ხობუას საქართველოს განთავისუფლების გეგმაც ჰქონდა. ამ გეგმის მიხედვით, საქართველოს ყველა მო-



ქალაქე მონადირეთა კავშირის წევრი უნდა გამხდარიყო. ამ კავშირის წევრობა სანადირო თოფის ტარების უფლებას იძლეოდა. და აი, ერთ რომელიმე დიდ კომუნისტურ ზეიმზე, უმჯობესია ეს ყოველიყო შვიდი ნომბერი (ოქტომბრის რევოლუციის დღე-სასწაული) საქართველოს მონადირეთა კავშირის ყველა წევრი (ანუ მთელი საქართველო) თოფებით შეიარაღებული გამოვიდოდა დემონსტრაციებზე და სრულიად დაუბრკოლებლად დაამზობდა საბჭოთა ხელისუფლებას...

უამრავი ასეთი ფანტასტიკური ამბების მოყოლა იცოდა და მისი ეს იმპროვიზაციები გრძელდებოდა მანამდე, ვიდრე მარჯაონიშვილის თეატრის ახალგაზრდებმა გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით, ახალი თეატრი არ გახსნეს რუსთავში... უნებურად შეწყდა რეზო ხობუას ვიზიტები რედაქციაში... იგი მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმით ჩაება ახალი თეატრის ყოველდღიურ საქმიანობაში და თავისუფლად ააღებულები ოპტიმიზმის წყალობით დიდი, შეიძლება ითქვას, უნიკალური (გიგა ლორთქიფანიძის თქმით) როლი შეასრულა ახალგაზრდობის ერთიანი სულისკვეთების შესანარჩუნებლად...

\* \* \*

... უჩვეულო გაქანებით ემზადებოდა მთელი თბილისი დედაქალაქის დაარსებიდან 1500 წლისთავის ღირსეულად აღნიშვნისათვის. გამოცხადდა კონკურსი ვახტანგ გორგასლის ძეგლის პროექტზე. 50-60-იან წლებში, ანუ ხრუშჩოვის მმართველობის წლებში, მონუმენტური ქანდაკებების დადგმა ოფიციალურად იყო აკრძალული. ეს ინერცია კარგა ხანს გრძელდებოდა. ხოლო ქანდაკების დადგმა მეფისათვის, თან ქალაქის ცენტრში, — ყოვლად წარმოუდგენელი რამ იყო. დანამდვილებით არ ვიცი, სახელდობრ, დიპლომატიის რა საშუალებებს მიმართეს მაშინდელი საქართველოს ხელმძღვანელებმა (ვასილ მუჯანაძის მეთაურობით), მაგრამ მოსკოვიდან ძეგლის დადგმის უფლება მოიპოვეს. არნახული, დღემდე განუყოფრებელი მასშტაბის კონკურსი გაიმართა. მასში თითქმის ყველა ქართველმა მოქანდაკემ მიიღო მონაწილეობა. კონკურსანტთა შორის იყო ჩემი სიყრბის მეგობარი ელგუჯა ამამუკელიც. საკონკურსოდ უა-

მრავი ქანდაკება იყო წარდგენილი ჯერ ცხუვერ გალერეაში, მერე კი ფილარმონიის ბაღში (ყოფილი პლენხანოვის პროსპექტზე). მდებარე საზაფხულო საესტრადო პავილიონში. ნამუშევართა შორის აშკარად გამოირჩეოდა მერაბ ბერძენიშვილისა და ელგუჯა ამამუკელის ქანდაკებები. საკონკურსო ნამუშევრების განხილვა სწორედ ამ საზაფხულო თეატრში გაიმართა. ფილარმონის ბაღს უამრავი ხალხი მოაწყდა, არავინ დარჩენილა გულგრილი ამ ისტორიული მოვლენის მიმართ. ეს ბაღი, თავისი განთქმული რესტორნით, ზაფხულობით თბილისელთა ყველაზე საყვარელი ადგილი იყო. დიდი შადრევანი, თავისი აუზით, სიგრილეს ფენდა გარემოს. ვინ არ გამოსულა ამ თეატრის სცენაზე — სახელგანთქმული სვიატოსლავ რისტერი, დავით ოსტრახი, ისაყ სტერნი, მომღერალი იოვანა, ესტრადის ჭეშმარიტი ვარსკვლავები... ახლა კი ამ სცენაზე სიტყვით გამოდიოდნენ სახვითი ხელოვნების ოსტატები, მწერლები, ხელოვნებათმცოდნეები, მეცნიერები. შეიძლება თამაშად ითქვას, რომ ეს იყო დიდი მასშტაბის ღია კონკურსი. ერთმანეთს უპირისპირდებოდა არა მხოლოდ ორი მეგობარი მოქანდაკე, არამედ მოქანდაკეების ორი სკოლა — (რომელთა სათავეში იდგნენ იაკობ ნიკოლაძე და ნიკოლოზ კანდელაკი) — ორი სტილისტური მიმართულება სახვით ხელოვნებაში. სასწორი ხან ერთის მხარეს იხრებოდა, ხან — მეორის, ბოლოს არჩევანი მაინც ელგუჯა ამამუკელზე შეიქრდა...

ეს იყო ახალგაზრდა მოქანდაკის დიდი გამარჯვება, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ კონკურსში მონაწილეობდნენ ძველი თაობის გამოჩენილი მოქანდაკენი, რომელთა ნამუშევრები ბევრგან იყო უკვე დადგმული...

საოცარი კაცი იყო ელგუჯა, ამ დიდ გამარჯვებას არაფერი შეუცვლია მის ცხოვრებაში, ყიფშიძის ქუჩაზე, ძველებურად თამაშობდა ფეხბურთის მხატვართა სახელოსნოებით გარშემორტყმულ ასვალტიან ეზოში (სადც მხატვრების მიერ კერპად მიჩნეული დიდი მიხეილ მესხიცი მოდიოდა სათამაშოდ), თამაშობდა თავდავიწყებით, ძველებური გატაცებით უკრავდა გიტარაზე, თხზავდა ფუნაგორიებს, ქვიფობდა (ზომიერად!), ერთი სიტყვით, სისხლსავსე ცხო-



ვრებით ცხოვრობდა. კონკურსში გამარჯვებას მაინცდამაინც არ გაუღმჯობესებია მისი მატერიალური მდგომარეობა. სხვათა შორის, ფეხბურთის გამო შეერქვა მას ზედმეტი სახელი „პაბიჭია“ — ე. ი. ბურთის ზუსტად რომ გადაანოდებდა პარტიიორს, თან მიაყოლებდა — „პა, ბიჭო“, ახლა შენ ივარგეო. მან მიმიყვანა ახალგაზრდა მხატვართა სახელოსნოებში და მას ვუმადლი, რომ ჩემი სტუდენტობა და ახალგაზრდობა გავატარე ისეთ ნიჭიერ მხატვრებთან, როგორებიც იყვნენ კოკი მახარაძე, ჯემალ ნინუა, თენგიზ სუპატაშვილი, დილბარბანი, ვიფსონ ხუნდაძე და სხვები. მათი ზეგავლენით სულ შემეცვალა აზრობა მხატვრებსა და, საერთოდ, ხელოვნებაზე. თითქოს მათი თვალებით აღვიქვამდი გარემოს. აქ გავიგე, რომ რენესანსული, კლასიკური ფერწერის, ანდა რუსი „პერედევინიევის“ გარდა, არსებობდა სხვა მრავალი მიმდინარეობა, რაც მხოლოდ ყურმოკვრით თუ გამეგონა. ჩემი საყვარელი იმპრესიონისტების რეპროდუქციების შემოტანა სსრკ-ში ავრძალულიც კი იყო, მაგრამ ჩემი მეგობარი მხატვრები საიდანაც შოულობდნენ მათ ალბომებს და მათვალთვლინებდნენ.

ჯერ კიდევ ვახტანგ გორგასლის ქანდაკებაზე ელგუჯას მუშაობისას, ჩემთვის ნათელი გახდა, თუ რა ყოველმხრივი განათლება, ხელოვნების ისტორიის ღრმა ცოდნა, დიდ ოსტატთა ნაბუშევათა რა სიღრმეებში წვდომა სჭირდება მხატვარს შედევრის შესაქმნელად. მონმე ვიყავი იმისა, თუ როგორზეც იზრდებოდა, იძენებოდა, თიხისაგან იღებდა ფორმას მეფე ვახტანგის ცხენიანი ფიგურა. ტახტზე, სკამებზე, მორყულ საგარძღუმზე (ტრამპლი-ტროლეიბუსების სამმარველოს კუთვნილ ანგარიშზე) მიმობნეული იყო დიდი იტალიელი მოქანდაკეების ნაბუშევათა რეპროდუქციები, ხოლო კედლებზე მიკრული იყო დონატლოს და ვეროკიოს შედევრთა რეპროდუქციები...

მოვლენებს წინ გავუსწრებ და თვით ქანდაკების აღმართის დღესასწაულს გავისვენებ. მეტეხის პლატო ხალხით იყო გაჭედილი, მიუხედავად იმისა, რომ იქ მხოლოდ მოსანვევებით უშვებდნენ, ახლო-მახლო, ქვევით, პლატოს ძირში, სანაპიროზე, მოედანზე უამრავ ადამიანს მოეყარა თავი. უჩვეულოდ ღამაში და გრანდიოზული იყო

თეთრ ტილოში გახეული ძეგლი. ქარი უბერავდა და ზოგჯერ ბრინჯაოს ცხენის ფეხებს აჩენდა (მხატვარ ნოდარ მალაქვიანი აქვს გადაღებული, შესანიშნავი ფოტო). და აი, დადგა მომენტი და ქალაქის მერმა ერასტი მელაძემ გამოჰკრა ხელი ზონარს... აბრეშუმით მსუბუქად, შეუფერებლად ჩამოსრიალდა თეთრი ტილო და გამოჩნდა მართლაც მონუმენტური ფიგურა ვახტანგ გორგასლისა. ხალხმა ამოიხუვლა, ტაშიმ დასცხო აღტაცებისაგან, ხოლო პლატოზე მიმდებარა ანსამბლმა „მრავალუბიერი“ და აგუგუნა. შემდეგ აირია ხალხი და დიდ სახალო დღესასწაულს რომ შეეფერებოდა, ისე მიედო ქუჩებს — ეს იყო აღტაცებული ხალხის სეირნობა. რიტუალი. რა სხეობდა ამ დროს პლატოზე? მე, ელგუჯას წყალობით მოხვდი აქ. საზეიმო ნაწილი რომ დამთავრდა, რასაკვირველია, ყველა ავტორს შემოეხვია, კოცინდნენ, ხელს ართმევდნენ. გაღმიებული, აღელვებისაგან განითვლებული და ერთვარად დამორცხვებული ელგუჯა ღირსეულად, იღებდა ამ მილოცვებს. იქვე, რამდენიმე მეტრის დაშორებით, ტროლეიბუსების იდგენ ქალაქის საბჭოს ხელმძღვანელები, ხოლო ზოგიერთს ისეთი სახე ჰქონდა, თითქოს ეს ქანდაკება მათ ეკუთვნოდათ, ელგუჯა ამაშუკელი კი მათი იდეის უზრალო შემსრულებელი იყო. მალე პლატოზე ხალხი დაიშალა, ხელმძღვანელები ბანკეტზე წავიდნენ ისეთი ფაციფუცით, რომ ელგუჯას არსებობა სულ გადაავიწყდათ. ამგვარი უყურადღებობისაგან შეურაცხყოფილი ელგუჯა სახტად დარჩა. წარმოვიდგენიათ, ამხელა დღესასწაულის ავტორი და სულისჩამდგმელი (ყველაფერს თავი რომ დაეხებოთ „ვახტანგ გორგასალი“ პირველი ცხენიანი ფიგურა იყო საქართველოში) უცებ დაივიწყეს? ეს დღე დაუვიწყარია ჩემთვის. ამ კურორტმა კიდევ უფრო დაგვაახლოვა... ასეთ მდგომარეობაში ჩავარდნილ კაცს როგორ მივატოვებდი? ბედნიერად, გამარჯვებული და ამავდროულად გულნატკენი (ელგუჯას სახე საპირისპირო ვნებათა თამაშის ასპარეზად იქცა). ქვის გული უნდა გქონოდა, რომ მის სულში აბობოქრებული განცდები არ გეგრძნო. ნელი ნაბიჯით ჩამოუყვებით მეტეხის პლატოს თავდაპირის. გამოვედით ხიზზე, მოედანზე კიდევ იყო შემორჩენილი

ხალხი. სცნობდნენ და ესალმებოდნენ. ჩვენ კი თითქმის მთელი ღამე გაეატარეთ სიარულსა და საუბარში. ისევ ავედით პლატოზე. რამდენიმეჯერ შემოვუარეთ ქანდაკებას, აყყვივით ალმართს, რათა ზევიდან გადმოგვეხედა ქანდაკებისათვის, მეერე გვერდით, მკვკრის მეორე მხარეზე (იქ, სადაც ახლა ელგუჯას შექმნილი ფიროსმანის ძეგლია) იქედან შევხედეთ. ყველა რაკურსიდან დიდებული და მშვენიერი სილუეტი იკვეთებოდა. მეერე ელგუჯას სხვა ქნილებებმა დამარწმუნეს, თუ რა ზუსტად, მხატვრის შემცდარი ალლოთი არჩევდა ადგილს ქანდაკებისათვის. ითვალისწინებდა რელიეფს, განათებას, კონტრაჟურს, საერთო სივრცეს. ამგვარი მიდგომა ფორმისადმი ახასიათებდათ სწორედ ჩვენს გენიალურ ხუროთმოძღვრებს, რომლებიც ნაგებობას ალიქვამდნენ როგორც ქანდაკებას (ამის ნათელსაყოფად მარტო ჯვრის მონასტრის მაგალითიც საკმარისია).

ყველაფერში სილ. მზეს და ესთეტიკურ მშვენიერებას ეძებდა, ხელოვნებაში, ცხოვრებაში, ბუნებაში, ადამიანებთან ურთიერთობაში, სუფრაზე, ერთი სიტყვით, ყველგან და ყოველთვის ხელოვანი იყო. მაგალითად, მიხეილ მესხის თამაში მარტო დიდი ფეხბურთის გამო კი არ მოხსონდა, არამედ იმიტომაც, რომ (ალბათ, პირველ რიგში) მის მოძრაობაში, სირბილში, ფინტების თავალმეუფლებ სისწრაფეში, პლასტიკის ხედავდა, ანუ იმას, რაც მისი ქანდაკებების

პლასტიკისათვის ასე რიგადაა დამახასიათებელი.

მახვილი თვალი და სმენა ჰქონდა, არა მარტო მის დიდ შემოქმედებაში იგრძნობოდა, არამედ კარიკატურაში (რასაც ფანქრის ერთი მოსმით ქმნიდა), იმიტაცოებში, ფუნაგორიებში ღრმად გრძნობდა კლასიკურ მუსიკას, განსაკუთრებით საოპერო ხელოვნება უყვარდა, არა მხოლოდ მუსიკის, არამედ მისი სინთეზურობის გამო. პოლიფონიურობა, რასაც იგი ასე აფასებდა თეატრალურ ხელოვნებაში (მე მგონი ყველა სპექტაკლი ჰქონდა ნანახი), მისი შემოქმედების ორგანული ნაწილია. საოცარი ის იყო, რომ როცა იგი ე. წ. „მცირე პლასტიკაზე“ გადავიდოდა, მინიატურულ ქანდაკებებშიც შეინარჩუნა მონუმენტური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თვისებები: ფორმის სიმკვრივე და სიმკვეთრე, „სიმაგრე“ და შინაგანი სავესება. სიცოცხლის ბოლო წლებში, ზამთრობით, თბილისის სიცივესა და უშუქობას განრიდებული პარონში მუშაობდა. ვითარებამ უკარნახა ახალი პირობები: იგი მინიატურულ ქანდაკებებს ქმნიდა „თავისუფალ თემებზე“. ეს მოქანდაკის ფანტაზიის თამაშიც იყო და მომავალი დიდი ნაშუქვრების ესკიზებიც. ელგუჯაზე შეიძლება ფორალურად ითქვას, რომ სიცოცხლის ბოლო წუთამდე საჭრეთელი არ გაუვდია ხელიდან.

(გაგრძელება იქნება)

# ნიწმ ჩხიკვიზვილი

## სანამ მემუარები დასრულდებოდეს...

### უიქრები ვასილ კიქნაქის მოგონებათა წიგნზე „გამოთხოვება მოგონებათაზე“

ასე ეწოდება ვასილ კიქნაძის წიგნი.

კრებული კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და საორტის სამინისტროს ხელშეწყობით გამოცემილია „საარში“ დაისტამბა.

ყველა, ვისაც გასული წლების ჟურნალ „თეატრისა და ცხოვრების“ ნომრები ნაუკითხავს, დამეთანხმება, რომ ვასილ კიქნაძის მოგონებებს განსაკუთრებული ყურადღებითა და ინტერესით ეცნობოდა. ამ მკითხველთა შორის მეც გახლდით და სწორად მიფიქრია კიდევ, ყველა ეს მოგონება ერთ წიგნად შეკრული, გაცილებით მეტ მკითხველს მოიზიდავს-მეთქი.

ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მსოფლიოში დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოებების შემდეგ მემუარებს ყველაზე მეტი მკითხველი ჰყავს და მეორეც — ერთ წიგნად აკინძულ მოგონებებს, სულ სხვა ეფხი აქვს... თუმცა, ჩვენს შემთხვევაში არსებობს მესამეც, არანაკლებ ძლიერი არგუმენტი, ამ წიგნის (მემუარების) ავტორი, ცნობილი თეატრმწოდენ ვასილ კიქნაძე გახლავთ.

ახლა არ შევედგები საუბარს მის ღვაწლზე ქართული თეატრმწოდენობითი სკოლის განვითარების საქმეში, ეს, ალბათ, უფრო სხვა წე-

რილის თემა, მხოლოდ ერთს დავძენ — ვასილ კიქნაძე ის ავტორია, რომელიც მკითხველს განზილებულს არასდროს ტყვევს! — წერს სადად, გულწრფელად, გასაგებად! — ყველა ეს თვისება მემუარისტისთვის აუცილებელია, რათა მას მიენდოს მკითხველი.

მემუარები, როგორც ავტორი შენიშნავს — ასოციაციის პრინციპითაა დაწერილი, ამიტომაც მოვლენებს მისი ცხოვრება აერთიანებს და არა მოგონებების ლოკალური თანმიმდევრობა.

წიგნის ამ პრინციპით აგება უკვე კარგად ნაცადი ხერხია და ამდენად მემუარისტისთვის მართლაც მომგებიანი, ერთი შეხედვით, თითქოს იოლიც, მაგრამ მოგონებათა ასეთი ვაჭის შეკვრა ავტორისაგან მწერლურ აღიარებას მოითხოვს.

დას, მწერლური აღიარება აქ შემთხვევით არ მისხნებია, ნუ გაგვიკვირდებათ, თუ ამ წიგნში სწორედ შემოქმედის ოსტატობით შექმნილ მოგონებებს ნაკითხავთ. გადაუჭარბებლად ვიტყვი, ზოგიერთი მათგანი ნამდვილი ნოველაა. აი, თუნდაც „ვივია!“, „არ მიღალატო, ლურჯავ...“ „შოსანი ქალებიც მღერიათ“, ხოლო ამ მინიატურას — „მიქელ-გაბრიელის მოსაწვევი ბარათი“ ბევრი მწერალი მოაწერდა ხელს.

ბატონი ვასო ერთგან შენიშნავს კიდევ — „ლეკებს ვენრდი და მეგონა, რომ უკვე პოეტურ ვიყავი, თუმცა ჩემს უნიჭო სტრიქონებს პოეზიისა არაფერი ეცხა“, — და საილუსტრაციოდ შემდეგი სტროფი მოჰყავს:

„საქართველოს ველ-მინდვრებში  
გაზაფხულის დარბია,  
სამშობლოზე უფრო მეტად,  
მე არავინ მყვარებია“.

არ ვიცი, ბევრს ახსოვს თუ არა, მაგრამ ტექსტზე შექმნილი სიმღერა 50-60-იან წლებში პოპულარულიც კი ყოფილა.

მოკლედ, ასე იყო თუ ისე, ის პოეტური მუხტი ბავშვობიდან რომ ჩაუნერგეს ბატონ ვასოს ტრავგიკული ბედის მქონე მართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელმა დადუ ოსელიანმა, შემდეგ თამარ სულავამ, ეტყობა დღემდე არ განუღებია. ამის დასტური მოგონებათა ეს წიგნიც გახლავთ, რომელიც შეუნელელებელი ინტერესით იკითხება და რომელშიც გარდასული, ტრავგიკული ეპოქის სუნთქვა იგრძნობა; ამ ეპოქის ფონზე, ადამიანების ცხოვრება ტრავგიკომიკურ დრამას ემსგავსება ამ დადრამის მთავარი „პერსონაჟები“ ცნობილი მსახიობები, მწერლები, საზოგადო მოღვაწენი თუ სულ უბრალო, უჩინარი, მშრომელი ადამიანები არიან.

„თავისი და სხვისი“ № 5-6

მაგალითისათვის ამავე წიგნიდან ავკი ბელიაშვილის ნაამბობს შეგახსენებთ:

თავის დროზე, როცა კომუნისტები ყველგან და ყველადღერში „ხალხის მტრებს“ ეძებდნენ და პოულობდნენ კედლე, მწერალს, რაც არ უნდა უცნაურად გეჩვენოთ, განუზრახავს მხოლოდ და მხოლოდ ასტრონომიის საკითხებზე ელაუბრა, თუმცა, ვერც ამ „სრიკით“ გასულა ფონის და ერთ დღეს ისიც დაუზარებიათ „კაგებეში“. ერთ ჩინა გამოძიებულს მისთვის უძძიმესი ბრალდება ნაუყენებია — თქვენ ბელადს მტვერი უწოდებთ?! — როგორ თუ ბელადს, ეს სიცრუეა, ბელადზე ამას როგორ ვიტყვოდით, — მწერალს რომ უპასუხია, გამოძიებულს უთქვამს — კარგად გაიხსენეთ, განა თქვენ არ ლაპარაკობდით სამყაროს უსასრულობაზე? — ვლანარაკობდი, მერე რაი? — ისევ გაკვირვებოდა მწერალი და მაშინ გამოძიებულს ისევ შეუბრუნებია კითხვა —

„თქვით თუ არა, რომ მასთან შედარებით ადამიანი მტვერია.“

— ვთქვი, მერე რა? სტალინი რა შუაშია?

— სტალინი ადამიანი არ არის?

— ეს პროვოკაციაა, მე არაფერი მითქვამს სტალინზე, თქვენ შარს მდებთ...

— თქვენ მაინც ადასტურებთ, რომ სტალინი ადამიანებს არ ეკუთვნის? თუ ადამიანი მტვერია, — სტალინიც ადამიანია, ე. ი. ისიც მტვერია, ასე არ არის?“ — ამ „დაკითხვის“ შემდეგ მწერალი, თურმე, დიდხანს ელოდა დაპატიმრებას, მაგრამ რატომღაც აღარ მიუუთხვავია...

მოგონებათა ამ წიგნში სანდრო ახმეტელთან ერთად, გიორგი ლეონიძის ძმის — ლევან ლეონიძის ტრაგიკული სახეც გამოჩნდება.

ლევან ლეონიძეც 37 წლის რეპრესიებს შეენარა, იგი გამორჩეული მამულიშვილი და სპეციალისტი (ზოოტექნიკოსი) იყო და... სამწუხარო მხოლოდ ისაა, რომ ჯერჯერობით მისთვის საკადრისი პატივი არ მიუგია ქართველ საზოგადოებას.

იქვე ვკითხულობთ მოგონებას ძველ დისიდენტ რეჟისორზე საშა მიქელაძეზე, რომლის (და არა მხოლოდ მისი) ტრაგიკომიკური პორტრეტი, მართლაც, სასაცილოა, სატირული რომ არ იყოს:

„საშა მიქელაძეს საბჭოთა ხელისუფლებამზე ვერაფერს კარგს ვერ ათქმევინებდი, ყველამ ვიცოდით მისი ხასიათი, მაგრამ მე და რექტორმა ეთერ გუგუშვილს მაინც დაგვემართა კურიოზული ამბავი“ — იხსენებს ბატონი ვასო და იქვე ამ კურიოზსაც პყვება:

„სამინისტროდან დაგვირეკეს, ხუთი პედა-

გოგი შეარჩიეთ, რომ სოცუგეზობში წარმავთ ბისათვის სამკერდე ნიშნებით დავაჯილდოვითო. შევარჩიეთ ლევანმოსილი პედაგოგები, გაიმართა სახეიშო ცერემონიალი სტუდენტების მონაწილეობით. სიტყვა წარმოთქვა რექტორმა. სამკერდე ნიშანი ჯერ ქალბატონ ნადია შალუტაშვილს გადაცა. იყო დიდი ოვაცია. ბოლოს ბატონ საშას, როცა მოვიდა მისი რბოგი, ქანი ეთერმა დიდი რისიხი გამოაცხადა მისი გვარი და სამკერდე ნიშანი გადაცა, მიულოცა, ავიცა.“

სიტყვა ითხოვა ბატონმა საშამ.

ჩვენ დიდი ამბით მოვეშადათ ლევანმოსილი პედაგოგის სამადლობელი სიტყვის მოსახსენად.

— ამზანგებო, მთელი ჩემი ცხოვრება ასეთ ბითურობას ვებრძვი. რა არის ეს ჟეტონი? — თქვა და გაშალა მუშტი, რომელშიც სამკერდე ნიშანი ედო.

სტუდენტებში ატყდა სიცილი. ნირი წაგვიხდა, მაგრამ ჩვენც გავიცინეთ, იუმორად მივიღეთ. სიტუაციის განსამუხტავად და იმის შიშით, რომ სამკერდე ნიშანი დემონსტრაციულად უკან არ დაებრუნებინა, ეთერმა ხმაძალა გამოაცხადა:

— ბატონი საშას ორიგინალური იუმორი ცნობილია, კრებას დამთავრებულად ვაცხადებ.

ხალხი აიშალა, მაგრამ საშა გაბრახდა და იყვირა:

— არაფერი სასაცილო არ მითქვამს, მომაშორეთ ეს ჟეტონი, წაიღეთ უკან...

თქვენი არ ვიცი და ამ სამკერდე ნიშანმა ჩვენი დროის ღირსების ორდენი მომაგონა; ასე იყო, კომუნისტური დიქტატის ქვეშ, ასეთ ეპოქაში უნდვდა ამ წიგნის ავტორსა და მის „პერსონაჟებს“ ცხოვრება, ადამიანები კი, მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც ინარჩუნებდნენ სულიერ წონასწორობასა და კეთილშობილებას.

ამ წიგნში საქვენოდ ცნობილ პიროვნებათა გვერდით შეხვედებით უჩინარ ადამიანებსაც. ერთ-ერთი მათგანი მეფაიტონე მოშუა, რომლის კეთილშობილებასაც დღესაც მოვისაკლესეთ. ეს პატარა მოგონება — „მოშუს ფაეტონი“ მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის ლიტერატურულ სცენარადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, რომლის მორალიც სულ უბრალოა და მარტივი, თუმცა, ბიბლიური სიბრძნით გამსჭვალული!..

წელან ვახუენ, მოგონებებში ცნობილი მწერლებიც გამოჩნდებიან-მეთქი და მათ შორის კოლაუ ნადირაძის პორტრეტისთვის რამდე-

ნიმე საგულისხმო შტრიხსაც რომ წავაწყდით, ძალიან გამეხარდა. აქაც, ამ შემთხვევაშიც, კოლაუ ნადირაძის სახელი გალაცტიონ ტაბიტეს უკავშირდება. ალბათ, ბევრმა იცის, თუ როგორი, მკვეთრად გამოხატული უარყოფითი დამკვიდრებულაა ჰქონდა უკანასკნელ ცისფერყანწულს ამ გენიალური პოეტისადმი.

აი, რას იგონებს ბატონი ვასო:

„მწერალთა კავშირის ბაღში კოლაუ ნადირაძე და დათიკო გაჩეჩილაძე (მოგესხენებით, კოლაუს და დათიკოს დიდი მეგობარბა აკავშირებდათ ერთმანეთთან) თურმე ნარდს თამაშობდნენ და ამ დროს გალაცტიონიც გამოჩენილა. მათთვის შეუხდავს, ირონიული იუპორით მიუმართავს — ნარდი, ნარდი, ნარდიო... და... — დათიკო, ძამია, რაო ბესიამ (ქუნტამა), გალაცტიონი პირველი პოეტიაო?! — მისთვის საყვარელ თემაზე გაუბამს საუბარი.

პოეტის გამოწვევას დავით გაჩეჩილაძე აპყოლია, გამოლაპარაკებია, კოლაუ ნადირაძე კი მორიდებით, თითქმის შეუმწეველად გაცლია გალაცტიონსა და დათიკო გაჩეჩილაძეს. ამ პატარა, თითქმის უმნიშვნელო ნიუანსით, სულ ერთი შტრიხით იხატება კოლაუ ნადირაძის ზუსტი ფსიქოლოგიური პორტრეტი.

ასეთივე ნიუანსური შტრიხებით, ნახევარტონებითაა შექმნილი ქართველ აქტიორთა მიეული გალერეა. მოგესხენებით, თეატრის შიდა სამზარეულო რთული რამაა, რაც მაყურებლისთვის (მვითხველისთვის) თითქმის გაუგებარია, მაგრამ... მსახიობები და რეჟისორებიც ხომ ჩვეულებრივი მოკვდილი არიან, ამიტომაც მათაც ახასიათებთ ადამიანური სისუსტეები.

სერგო ზაქარიაძე, ვერკო, აკაკი ხორავა, მიშა თუმანიშვილი, დოდო ალექსიძე, გიგა ლორთქიფანიძე, ვასო გომიაშვილი, ეროსი და რამაზ ჩხიკვაძე. რომელი ერთი ჩამოეთვალო?! თუმცა, ამჯერად არჩევანს ვასო გომიაშვილისა და გიგა ლორთქიფანიძის პორტრეტებზე შევანერებ:

1967 წელს, მარჯანიშვილის თეატრისთვის სასიცოცხლო, ისტორიულ ეტაპზე, ძველი და ახალი თაობის მსახიობთა დაპირისპირებისას, ერთ-ერთ შეკრებაზე გიგა ლორთქიფანიძეს ვასო გომიაშვილისთვის პირდაპირ მიუხლია:

...თქვენი ჭკუით ჩემმა მტერმა იარა. თქვენ ისეთი მსახიობი ხართ, მედგა ჯაფარიძე რომ ჭრიჭინას თამაშობს, ისიც თქვენ გინდა ითამაშოთ“.

იხე, გიგა ლორთქიფანიძეს არც ვასო გომიაშვილი დარჩენია ვალში:

„აი, ახლა თქვენ რომ ლაპარაკობდით, მე

კინლამ ვიტყვი, თავი სოციალიზმში კი არა, კომუნისტში მეგონა“ — უპასუხია. *ე. ქვიციანი*  
კრებაზე, განწმამებულ გულზე უთქვამს: „მე პასაჟი კარგად დამამსხვრეთ, ახლა სხვა რაკურსით წარმოგიდგენს დიდ მსახიობს ბატონი ვასო, თელავის ბაზრის შუაგულში, საკუთარ სტიქიაში.“

„ბატონი ვასო ხმამალა სვამს სადღეგრძელოებს. მყიდველებიც მოვიდნენ. ათ წუთში მთელი ბაზარი აიყოლია, გამოაფხიზნლა, ააწრიალა, ააყაყანა, აამოძრავა... შუაში იდგა ნამდვილი ბერკა, ხალხური უსტები, პლასტიკით, ინტონაციით, იუმორით, ნაილულულა და აიყოლია გლებებიც. საოცარი სანახაობა გაიმართა. მყიდველსაც დაავიწყდა თავისი საქმე და გამყიდველსაც, ხალხის შუაგულში იდგა, მართლაც, გენიალური არტისტი და თავის ნებაზე მართავდა ყველას და ყველაფერს“.

აბა, შეადარეთ ეს ორი პორტრეტი ერთმანეთს, რამდენ მსგავსებასა და განსხვავებას აღმოვაჩენთ?!

რა არის მაინც თანამედროვეთა ჩანაწერი?

თურმე ერთხელ ეროსის სერგო ზაქარიაძე უთქვამს — „სერგომ აი, ამ ფოიეში ჩემი ძეგლი რომ დადგას, შინაგანად მაინც ვერ მივიღებო“.

ასეთი და მსგავსი ამონარიდების მოტანა კიდევ უხვად შეიძლება წიგნიდან, მაგრამ აქ შევწყვეტ ციტირებას და დასასრულისთვის დავტენ — თითქოს ისტორია მთავრდება, თაობა მიდის, თაობა მოდის, თეატრის ცხოვრებაში ავს კარგი ცვლის, უთანხმოებასა და დიდ განხეთქილებას ზოგჯერ თანხმობაც მოსდევს და... ამ ყველაფერს აუცილებლად ჭირდება თავისი მემატანე, რადგან მომავალმა თაობებმა უფრო მძაფრად შეიგრძნონ ჩვენი, ეპოქის სუნთქვა.

ასე რომ, ვასილ კიკნაძის დაპირება — პირველ ნიგნს შესაძლოა, მეორეც მოჰყვასო, მხოლოდ დაპირებად არ უნდა დარჩეს... ამიტომაც ველოდებით მეზუარების მეორე ნიგნს განსაკუთრებული ინტერესით!!!

# ახალი

## კავშირის

### პრეზენტაცია

27 ნოემბერს სამეფო უბნის თეატრში მო-  
წვეო საქართველოს თეატრის კრიტიკოსთა კა-  
ვშირის პრეზენტაცია. ამ სახეიშო საღამოს  
ესწრებოდნენ ქართველი კრიტიკოსები, რეჟი-  
სორები, მსახიობები და კრიტიკოსთა საერთა-  
შორისო ასოციაციის მდივანი ირენ სადოვსკა-  
გიონი. ქალბატონი ირენი 25 ნოემბრიდან 31  
ნოემბრამდე საქართველოში იმყოფებოდა, იგი  
კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის პრე-  
ზიდენტი, თეატრალური კრიტიკოსი. მისი  
სტატიები ევროპულ ჟურნალ-გაზეთებში იბე-  
ჭდება. ამდენად საქართველოში მისი ჩამო-  
სვლა და თეატრის კრიტიკოსთა კავშირის შე-  
ქმნის სახეიშო საღამოზე დასწრება მნიშვნე-  
ლოვანი ფაქტორი გახლდათ.

საღამო გახსნა საქართველოს თეატრის  
კრიტიკოსთა კავშირის პრეზიდენტმა ქალბა-  
ტონმა ირენა ლოლობერიძემ. ხანმოკლე, მა-  
გრამ საქმიან გამოსვლაში მან ჩამოაყალიბა კა-  
ვშირის შექმნის წინაისტორია და სამომავლო  
გეგმები. სამეფო უბნის თეატრში თავმოყრილ  
სამოგადოებრიობას, საქართველოში თეატრის  
კრიტიკოსთა კავშირის შექმნა მიულოცა ირენ  
სადოვსკაგიონმა, მან ისაუბრა კავშირის მნი-  
შვნელობაზე და სამომავლო გეგმებში დასახა  
ქართველ და უცხოელ კრიტიკოსთა გაცვლითი  
პროგრამები.

კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაცია  
უკვე მრავალი წელია არსებობს, მასში გა-  
ერთიანებულია მსოფლიოს თეატრალური კრი-  
ტიკოსთა თითქმის ყველა წარმომადგენელი.  
საქართველოდან თეატრმკოდნე ირინა ლოლო-  
ბერიძე. ეს ასოციაცია ყოველწლიურად გადა-  
სცემს პრიზს – „Premio Europa“. ეს პრიზი  
ენიჭება წლის საუკეთესო რეჟისორს, დაჯი-  
ლდობება ხდება ევროპის ამა თუ იმ ქალაქში.  
უახლოეს მომავალში საქართველოს „თე-  
ატრის კრიტიკოსთა კავშირი“ საერთაშორისო  
ასოციაციის წევრი ვერ გახდება, რადგანაც  
უნდა შეიკრიბოს 12-15 აქტიური თეატრალური  
კრიტიკოსი, რომელიც წმირად იბეჭდება, გა-  
იგზავნოს მათი ბოლო პუბლიკაციები და მხო-  
ლოდ ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი სა-  
ერთაშორისო კრიტიკოსთა ასოციაციის წე-  
ვრობა.

საქართველოს თეატრის კრიტიკოსთა კავში-  
რმა სამეფო უბნის თეატრში დაფუძნების შე-  
მდეგ პირველი სვლა გააკეთა. კავშირმა და-  
ანესა „თავისუფალი კრიტიკის“ პრიზი და 27  
ნოემბრის საღამოს ჯილდოებიც გასცა.

ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისა-  
თვის სპექტაკლში „აქ, ამ სავენეში“, „თავისუ-  
ფალი კრიტიკის პრიზი“ გადაეცათ ქალბატო-  
ნებს: მედეა ჩახავასა და თამარ სხირტლაძეს.  
საღამოზე მსახიობებმა ამ სპექტაკლის ერთ-  
ერთი ნოველა გაითამაშეს. ეს იყო თამარ ბა-  
რთაიას ისტორია ორ მარტოსულ მოხუცზე,  
რომლებიც ყველა საშუალებით ცდილობენ  
ოჯახის წევრების ყურადღების მიპყრობას.  
ორი მოხუცის ტკივილიან დიალოგში იუმორი-  
თაა მოცემული ამ ადამიანების მარტოობის  
პრობლემა. საუკეთესო სამსახიობო დებიუტი-  
სათვის პრიზი გადაეცა ბაჩო ჩაჩიბაიას (რეჟი-  
სორ გ. შალუტაშვილის სპექტაკლი „იხვეზზე  
ნადირობა“).

ამიერიდან ყოველი წლის 25 ნოემბერს,  
„ცხვრის წყაროს“ პრემიერის დღეს, ქართველ  
კრიტიკოსთა გამოკითხვის საფუძველზე, „თავი-  
სუფალი კრიტიკის პრიზი“ გადაეცემათ ქა-  
რთული თეატრის წარმატებულ მოღვაწეებს:  
რეჟისორებსა და მსახიობებს.

მანანა ტურიაშვილი

„თავისუფალი კრიტიკის“ № 5-6

301-310

**Содержание выпуска**

С.А. ДУДИН, С.А. ДУДИНА, С.А. ДУДИНА  
«ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

**Объявление**

С.А. ДУДИН, С.А. ДУДИНА, С.А. ДУДИНА  
«ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

**„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“**  
**„THEATRE AND LIFE“**  
№ 34, 2005

Редакция: Москва  
Тел: 499-240-0000

Сайт: [www.theatreandlife.ru](http://www.theatreandlife.ru)

Учредитель: Федеральное государственное учреждение культуры  
«Федеральный центр культуры»

Адрес: Москва, ул. Мясницкая, д. 20/1

ТЕАТР И ЖИЗНЬ



F 567  
2005

