

საბა მეტრეველი

თამაშის
ხელკვანდა



ილია ჭავჭავაძის სახელობის თეატრი

საბა მეტრეველი

თამაშის ხელოვნება

ილია ჭავჭავაძის საქველმოქმედო ფონდი

თბილისი

2016

Saba Metreveli

**THE PROFESSION
OF PLAYING**

CHARITABLE FOUNDATION OF ILIA CHAVCHAVADZE

Tbilisi

2016

ვუძღვნი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, ხელოვნების ამაგდარის – ნათიელა შრუშაძის ხსოვნას

წიგნი მოიცავს თეატრის ისტორიის, თეორიისა და კრიტიკის პრობლემებს. მასში მეცნიერულადაა შესწავლილი და გამოკვლეული ქართული თეატრის ისტორიის კარდინალური საკითხები; საუბარია მსახიობის პროფესიის, როგორც უნივერსალური თამაშის ხელოვნების, უმთავრესი თავისებურებანის შესახებ; წარმოდგენილია თანამედროვე სათეატრო კრიტიკის კრიზისის განმაპირობებელი ფაქტორები, განსაზღვრულია კვლევის მეთოდოლოგიური საფუძვლები. წერილები და რეცენზიები ეხება მიმდინარე თეატრალურ პროცესებს. ნაშრომი სხვადასხვა რაკურსით წარმოგვიდგენს ქართული თეატრალური ხელოვნების როგორც კორიფეების, ისე თანამედროვე მსახიობთა ცხოვრებისა და შემოქმედების ასპექტებს, მათს პიროვნულსა და სცენურ სილუეტებს.

წიგნი განკუთვნილია სპეციალისტებისათვის, სტუდენტებისა და ქართული თეატრით დაინტერესებულ მკითხველთათვის.

რედაქტორი **გულიკო კაკაბაძე**



წიგნი გამოცემა თბილისის მერიის
კულტურული ღონისძიებების ცენტრის მხარდაჭერით

გამომცემელი ილია ჭავჭავაძის საქველმოქმედო ფონდი

© საბა-ფიროზოვი მეტრეველი, 2016



გამომცემლობა „ნეკერი“, 2016

ISBN 978-9941-457-50-0

შინაარსი

თეატრის ისტორია

ნიკოლოზ (ნიკო) ავალიშვილი, ქართული თეატრის დაფუძნებაზედ შრომა	7
ნიკო ავალიშვილის ღვანლი	37
ილია და ქართული თეატრი	57
აკაკი წერეთლის თეატრალური ესთეტიკა	82
აკაკი დვალიშვილი, ესე ამბავი კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსებისა! . . .	113
სათავეებთან (ქუთაისის მერაბ კოსტავას სახელობის დამოუკიდებელი ახალგაზრდული თეატრის დაარსებისა და შემოქმედებითი ცხოვრების ხუთი წელი)	123

თეატრის თეორია

თამაშის ხელოვნება	144
-----------------------------	-----

სათეატრო კრიტიკა (რეცენზიები, წერილები)

კრიტიკის კრიზისი	177
პოსტსაბჭოთა დრამატურგია, ანუ სად ვართ და საით მივდივართ?!	207
წუთისოფელი ასეა დღესაც	215
ოთარ ჭილაძის „ნათეს ნითელი წაღები“ რუსთაველის თეატრში	225
„სტუმარ-მასპინძელი“ თუ ქართული თეატრალური სკოლის პანაშვიდი?!	232
ნოსტალგია გმირისა – ჟან ანუის „ანტიგონე“	241
თამაშით შეპყრობილი	248
როდის (დ) აუდგება ქართულ თეატრს ნანატრი დრო?! . . .	252
სიყვარულისა და მოვალეობის ზღვარზე	257
ძალადობა მაცურებელზე	265

პორტრეტები, სილუეტები

ვერიკო ანჯაფარიძის ფენომენი	269
უბრალოების არისტოკრატიზმი – სესილია თაყაიშვილი . .	286
უძირო სევდით სავსე თვალები – მედეა ჯაფარიძე	292
მისი ცხოვრების შემოდგომა – ზინაიდა კვერენჩხილაძე . . .	297
ედიშერ მაღალაშვილის ქართული ხიბლი	317
დოდო ქიქინაძის მონოლოგი	322
მსახიობის თეატრის მოტრფიალე	
რეჟისორი – აკაკი დვალიშვილი	328
სიცოცხლის მშვენიერი სახეობა – ნათელა ურუშაძე . . .	333
ჯიხვის ცრემლიანი თვალები და რამაზ ჩხიკვაძე	338
ტალანტი სიყვარულისა – მედეა ჩახავა	341
„გამქრალი ცივილიზაციის	
მსახიობი“ – სოფიკო ქიაურელი	349
სცენის კოლორიტი – ნინიკო ჩხეიძე	360
ცხოვრება განცდითა და	
გარდასახვით – ლამზირა ჩხეიძე	382
ქართული სამსახიობო ოსტატობის	
„ბრენდი“ – ზურაბ ყიფშიძე	390
სცენის დღესასწაული – ნინელი ჭანკვეტაძე	395

შეხვედრები, ინტერვიუები

ლილი იოსელიანი – „ცხოვრება ჯოჯოხეთია“	399
რობერტ სტურუა – „თეატრი – პოეზიის ერთი დარგი“ . .	407
თემურ ჩხეიძე – „თეატრში ჩემი მოსვლა	
ლიტერატურამ განაპირობა“	420

REZYME

დამონმებანი	435
-----------------------	-----

ნიკოლოზ ავალიშვილი

ქართული თეატრის დაფუძნებაზედ შრომა

(გამოკრებილი ნიკო ავალიშვილის მიერ 1924 წელს

მელნით დაწერილი რეველიდან

„ჩემი თავგადასავალი და განცდანი“)

გადავწყვიტე, ჩემი საგულის გულის წადილების აღსრულება დამეჩქარებინა, ჟურნალის გამოცემა დამეწყო და მისთვის თეატრის დაარსების საქმიანობა მიმეყოლებინა. ჯერ „ცისკრის“ გამოსყიდვა მინდოდა, მაგრამ მის გამომცემელს ივ. კერესელიძეს ვერ მოვურიგდი. მაშინ გადავწყვიტე, ახალი ჟურნალი დამეარსებინა და 1867 წლის შუა რიცხვებში მისი გამოცემის და მისთვის სტამბის გახსნის ნებართვის თხოვნა შემეტანა. მაგრამ ნებართვა გვიანდებოდა და მიტომ თეატრის საქმიანობაზედ დავიწყე ფიქრი და როგორც ჟურნალისთვის, ისე თეატრისთვის ორი წრე შევადგინე: რედაქციისა და თეატრის საქმიანობაში დამხმარეთა და როლების ამსრულებელთა. რათგან ჟურნალის ნებართვა გვიანდებოდა, გადავწყვიტე თეატრის საქმიანობისთვის მიმეყო ხელი. ამ დროს გიორგი წერეთელი „სასოფლო გაზეთის“ გამოცემის სამზადისში იყო (1867 წ.) და თავის თანაშემწედ მიმიწვია თვეში 40 მან. ჯამაგირით. მაშინ გაკვეთილებს თავი დავანებე და პანსიონერებიც დავითხოვე. ეს ჩემთვის დიდი ბედნიერება იყო, თუმცა მათზედ 32 თუმანიც დამეკარგა. რათგან ცხოვრება უზრუნველი შემექმნა, შემეძლო, ჩემი წადილების აღსრულებას სრულად მივცემოდი. „სასოფლო გაზეთში“ მუშაობა ისეთი იყო, რომ მთელი საღამო თავისუფალი მქონდა და თეატრის საქმის კეთებაც უფრო საღამოობით იყო მოსახერხებელი, რათგან მეტი წილი სათეატრო წრეში მყოფი დილაობით რაიმე საქმით იყო დაზაფრული, ხოლო საღამოობით ყველა მოცლილი იყო. წარმოდგენისთვის მზადება დავიწყეთ და თანაც საჭიროდ ვცანი, ორიოდესთვის ჩემი განზრახვა გამე-

ზიარებინა, ეგებ კარგი რჩევა და დახმარების დაპირება მიმე-
ლო მათგან. ძველი, ვორონცოვისეული თეატრის ყოფილი მსა-
ნიობები – „ცისკრის“ რედაქტორი ივანე კერესელიძე და იოსებ
ელიოზოვი თეატრის საქმიანობისა და წარმოების შესახებ უკვე
დაკითხულები მყვანდა, მაინც ვამჯობინე ახლებსაც „ინტელი-
გენტებს“ დავკითხებოდი, მათგან კარგი რჩევა და თანაგრძნობა
მომეპოვა, ანდაზის რჩევა ამესრულებინა: „ჰკითხე ასთა, ჰქმენ
გულისა“.

მივედი ერთთან და ჩემი განზრახვა რომ ვუთხარი და რჩე-
ვა ვკითხე, დიდად გაოცებულმა თვალბეჭყეცით დაიძახა:
„რაო? ჰხუმრობ თუ მართლა ამბობ? თუ ხუმრობაგაშვებით ამ-
ბობ, თეატრის მაგიერ რომ ექიმი ჰნახო, უკეთესს იზამ.... ექიმი
ნახე, ექიმი და თეატრის დაარსებაზედ მერე ვილაპარაკოთ“....
მივედი მეორესთან და რაც მინდოდა რომ ვუთხარ, გადაიხარხ-
არა „ხა,ხა,ხა!.. რამდენი გადაგიდვია მაგისტვის? პირველ ხანში
ათასი თუმანი და მერე თუ დასჭირდა კიდევ ათასი? ნეტაი შენ,
მდიდარი ჰყოფილხარ, რომ მაგისტანა დიდს საქმეს ეკიდები“ და
სხვ. ჯავრი მომივიდა და ვუთხარ: „არც ერთი გროში არა მაქვს,
მაგრამ შენისთანა უქნარებზედ მეტი საქმის კეთება უფულო-
დაც შემიძლიან. კარგს იზამ შეიგნო – შრომა და მოქმედება
ფულზედ უძლიერესია... და სხვაც კიდევ ბევრი რამ და წამოვე-
დი. ეხლა მესამესთან მივედი, პირველებზედ „დიდთან“ და ჩემი
განზრახვა რომ ვუთხარ და რჩევა ვთხოვე, პირდაპირ გამირისხ-
და და მითხრა: „შენზედ გაცილებით მეტის მცოდნენი და მეტის
შემძლენი აქ ბევრნი არიან, მაგრამ თეატრისთვის ხელი ვერ
მიუყვიათ. შენ რის პატრონი ხარ, რა ცოდნა და გამოცდილება
გაქვს? თეატრი შენი საქმე არ არის,... შესაფერი საქმე მოძებნე
შენთვის!“... ვერაფერი ვერ ვუპასუხე და წამოვედი.

მოვდივარ და ვფიქრობ: ესეც ჩვენი წინა კაცები!.. ამათ-
თანა ხალხში განა გაკეთდება რამე? – ჭკვა და გონება ისე
გაჰლაყებიან, შრომის ძალა არაფრად მიაჩნიათ, საქმის კეთება
მარტო ფულით ჰგონიათ შესაძლო.... ესეც ჩვენი „ინტელიგენ-
ცია!“ – დავეკითხო ვისმე კიდევ თუ თავი დავანებო?.. იმ ხანებ-
ში გიგი ორბელიანთან გაცნობილი დარბაისელი ყმანვილი კაცი
გამახსენდა. იგი მეტად თავაზიან და გონიერ კაცად მეჩვენა,
იმისთანად, რასაც „ჯენტლმენს“ ეძახიან. ვიფიქრე: „იმასთან

წავალ და იმედი მაქვს, თუ არ მიჩრევს, იმ უქნარებსავე ხომ გიჟად არ ჩამთვლის და აბუჩად არ ამიგდებს“... და წავედი. იგი ლუარსაბ (შაქრო) მაღალაშვილი იყო. რომ მივედი, გულკეთილად მიმილო. ჩემი განზრახვა რომ ვუთხარ, ცოტა ხანს დაფიქრდა და მითხრა: „ძნელი საქმეა,... ძალიან ძნელი... იქნება. იმედი გაქვს და გეხმარება ვინმე?.. ეგ იმედი დაუტევე, არკი დაგეხმარებიან, დაგიშლიან, გულს გაგიფუჭებენ, ხალისს წაგართმევენ – გაუძლებ?“ მე ვუბასუხე: დახმარებას ფულით არავისგან ვითხოვ და თუნდ შემომთავაზონ, არ ავიღებ, იმიტომ რომ ჭორებს ვერიდები. შრომა შემიძლიან, მოთმინება დიდი მაქვს და გაჭირვების ატანასაც ყმანვილობითვე შეჩვეული ვარ“. – „დამხმარენი გყვანან, რომ ბოლომდის მოგყვინენ?.. იმათი საფასურის გაძლოლას შეიძლებ?“ – „დამხმარენი საჭიროზედ მეტნი მყვანან, სულ უსასყიდლოდ, და თვითონ მეც თეატრის შემოსავლიდგან, ცხოვრების იმედი სულ არა მაქვს, არც ვსაჭიროებ. პირიქით, ამთავითვე ვიცი, რომ პირველ ხანში მაინც ცოტაოდენი ზომით ხარჯის განევა ჩემგან დასჭირდება, ამასაც გავუძღვები.... თეატრი რომ არა გვაქვს და ძალიან კი საჭიროა, ის მაიძულებს მისს სამსახურს; ჩემი დამხმარე ამხანაგებიც ამ აზრისანი არიან“.... „სასიამოვნოა!.. სცადეთ... ეგრე მონადინებულნი რომ ხართ, იქნებ შესძლოთ წადილს მიაღწიოთ – სცადეთ... და თუ როდისმე რაიმერიგად ჩემი დახმარება დაგჭირდეთ, შემატყობინეთ“...

ესეთი გულკეთილი მიღება და გონივრული მოპყრობა ჩემი აღმაფრთოვანებელი შეიქმნა. დიდი მაღლობით გამოვეთხოვე, შინ მივედი და წარმოდგენის მზადებას შევუდექით. პირველი წარმოდგენა იმავე 1867 წლის ბოლო ხანებში გავმართეთ და ესე განვაგრძეთ საქმე.



თეატრი ცოცხალი საქმეა, ამიტომ მისი დაფუძნებისთვის შრომა და მოქმედება იყო საჭირო – დაუცხრომელი, მედგარი, შეუდრეკელი. ზოგნი, და მეტი წილიც, ამისთვის საჭიროდ მოთავის გავლენიანობას და ფულსა სთვლიან, მაგრამ ჩვენი თეატ-

რის გაჩენამ ცხადად დაამტკიცა, რომ ფული და გავლენიანობა ისე საჭირო არა ყოფილა, როგორც შრომა და მოქმედება. და არა თუ თეატრისთვის, არამედ ყველა საქმის დასაგვირგვინებლად აუცილებლად საჭირო შრომა და მოქმედებაა. თეატრის საქმეში ამ სინამდვილით გაცეცხულმა ჩვენმა სახელოვანმა პოეტმა ილია ჭავჭავაძემ, 1900 წ.-ში პირველი წარმოდგენის 50 წლის იუბილეზედ ჩემგან ნაკითხული მოხსენების შემდეგ სიტყვა წარმოსთქვა და, სხვათა შორის, სთქვა: „ბატონებო! შექსპირმა სთქვა: არა საიღამ არაფერი არ იქნებაო. სცდება შექსპირი, ჩვენი თეატრი არაფრიდგან წარმოსდგა“. უეჭველია ამ სიტყვებით ან ის გამოხატა, რომ ჩვენ, მისი დამფუძნებლები, იმის აზრით, „არაფერები“ ვიყავით, ან ის, რომ მე და ჩემს ამხანაგებს არც მეცენატი გვყვანდა, არც სუბსიდია გვქონდა და არც ვინიმე შემწეობა, მხოლოდ საკუთარი შრომით და მეცადინეობით გავაკეთეთ საქმე. მაინც თავისი სიტყვა ესე დააბოლოვა: „ჩვენი თეატრი შრომით, მეცადინეობით გაჩნდა, მშრომელთა მხნეობით. ნათქვამია: მხნე იყავ და გაძლიერდიო“.

ვინც ჟურნალში იყვნენ ჩემი შრომის მონაწილენი, თეატრის მოქმედებაშიაც ჩემი მახლობელი დამხმარენი იყვნენ, ჩემთან ერთად წრეს შეადგენდნენ, კომიტეტისგვარად მასთან ყველანი თამამად ვამბობ, ამ დროში უცნობ და შეუძლებელი თავგამოდებით ვეკიდებოდით საქმეს. სულ სხვა დრო იყო და ყმანვილკაცობა, ეხლანდელთან შედარებით, მეტად განხვავებული. მაშინ საქმეს დიდი გულმოდგინებით ვახმარებდით დროს – პირდაპირ თავდავინყებით. ეხლა კი არავისთვის საჭირო ლაპარაკს შევექცევით ბრტყელ-ბრტყელს, ფილოსოფიურს და ვინც ისმენს ამ ლაპარაკს ან კითხულობს ამგვარ ნაწერებს, მეორე დღესვე ავინყდება, – როგორც, საზოგადოდ, უსაქმო ლაპარაკის თვისებაა. მაშინდელი საქმიანობა ეხლანდელებს იქამდის საძნელოდ მიაჩნიათ, რომ ყველა ჩვენს საზოგადო დაწესებულებას „ჩვეულებრივი“, თავიანთთანა ადამიანების გაკეთებულად არა სთვლიან, მამებისგან გაგონილ „კერპებს“ აწერენ მათ. მაგალითად, როცა თეატრზედ ლაპარაკის საღერღელი აეშლებათ, ღობე-ყორეს ედებიან: იციან, რომ იგი ვისმეს უნდა გაეკეთებინა, იმის გაგებას კი არ საჭიროებენ – ვინ გააკეთა, თავიანთ ჭკვაში მზათა ჰყავსთ მისი გამკეთებელი – ვის უნდა გაეკეთებინა, თუ

არ „ბუმბერაზ კერპად“ მიჩნეულ ადამიანს? – და მის ვაკეთებას თამამად აწერენ იმ „ბუმბერაზს“, თუმცა ბუმბერაზებს თეატრის დაფუძნების საქმეში ჩხირიც არ გადაუბრუნებიათ, ახლოსაც არ მოჰკარებიათ. რა თქმა უნდა, ეს იმიტომ არის, როგორც თვითონ არიან უსაქმური და ფუქსავატნი, სხვა თავიანთ ტოლებიც ისეთები ჰგონიათ.

იმ დროში საქმეს პირადი შრომის იმედით ვაკეთებდით, მისგან არავითარს პირადს სარგებლობას არ გამოველოდით. ვაკეთებდით იმიტომ, რომ გასაკეთებელი იყო. ეხლა სუბსიდიებით თუ ასრულებენ უკვე არსებულ საქმის წარმოებას, თორემ სხვებზე თავს არ იწუხებენ. რაიმე ახლის დაარსება ხომ ფიქრადაც არ მოსდისთ, თუმცა ძალიან ბევრი რამ გვაქვს გასაკეთებელი და დასაარსებელი – ერთს გონებრივ და ნივთიერ დაწინაურებისათვის. დიახ, ჩვენი დრო, განსაკუთრებული დრო, იყო – საქმიანობისა, შრომისა, მოთმინებისა, საქმისთვის ყველა გაჭირვების ატანისა და ნაკლები ლაპარაკისა. ეხლა განა რომელიმე ვაჟბატონი წავა მუხრანთან ხიდიდგან მუშტაიდში, თოვლჭყაპში, ქვეითად, დეკორაციებს იქირავენს, პავოსკით წამოიღებს და უკან ჩანჩალოთ გამოჰყვება?!.. გადაათვალიერეთ ყველა, რითაც ქართველებს შეუძლიან დაიკვებონ – ყველა მაშინ არის დაარსებული. მის მაგიერ, რომ დანაკლისის შეესებაზედ გასწიონ შრომა, უკვე ვაკეთებულს და დამკვიდრებულს სხვადასხვანაირად აწვალავენ თავისებურად გადაკეთებისათვის და ამახინჯებენ. მაშ რა ჰქნან? სახელი როგორ გაითქვან? ფიდიასობა რომ არ შეუძლიათ, გეროსტრატობა მაინც უნდა გასწიონ, სახელი მით გაითქვან.

სამსახურში შესვლამ არათუ დამაბრკოლა, პირიქით ხელიც შემინყო თეატრის საქმიანობაში, რათგან ცხოვრების მხრივ უკეთესად მოწყობილ გარემოებაში მოვექეცი. ამ შრომას ჩემს ბუნებაში ჩანერგილი, აუცილებელ ჩვეულებად გადაქცეული ხასიათიც მიადვილებდა. ყმანვილობაშიც, როგორც ზევით ვთქვი, შრომას ვიყავ შეჩვეული, მოთხოვნილებად მქონდა გადაქცეული, ყველაგვარი მარცხისა და გაჭირვების ატანის ღონე მქონდა, შექცევებს არ მივდევდი, კიდევ ვერიდებოდი, ცუდაბადა დროს გატარება და გართობა სხვებისაც მძულდა, თორემ ჩემს თავს იმის ნებას რათ მივცემდი, ქართველების დაქვეითება

სნეულებამდის მწყინდა, რისაც ღონე მქონდა და ქართველები-სთვის სასარგებლოდ მიმაჩნდა, არ შემეძლო არ გამეკეთებინა, უდროვო ძილი და სხვებზე მოსვენება ცოდვად მიმაჩნდა.... ერთი სიტყვით, ჩემი სიცოცხლის დევიზი, პროგრამაშია კანონი – რაც გინდათ დაარქვით – იყო ჩვენი გენიოსი პოეტის სიტყვები – მცნება, რომელიც ყველა ქართველმა გულის ფიცარზედ უნდა დაინეროს, თვისი ცხოვრების გზად გაიხადოს: „არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს, იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნოს“ და იმ ჭაბუკი პოეტის მსცოვანი ბიძა-პოეტის სიტყვები: „ის ურჩევნია მამულსა, რომ შვილი სჯობდეს მამასა!“.. აი, ამ დიადი პოეტების ნათქვამი სამღრთო მცნებად მისაჩნევი სიტყვები ჩემი სიცოცხლის გზის მაჩვენებლად გავიხადე და, როგორც მწერლობას, ისე თეატრის დაფუძნების საქმეს ვემსახურებოდი, რაც კი ამისთვის ძალ-ღონე შემწევდა.

როგორც ზევით ვთქვი, პირველი წარმოდგენა 1867 წლის ბოლოს გავმართეთ. თეატრის დასაფუძნებლად საქმიანობა მეტად გასაჭირი იყო.... ამაზედ აქ დაწვრილებით საუბარს არ მოვყვები, რათგან ამ საგანზედ ცალკე მაქვს წერილი, სათაურით: „ქართული თეატრის მატინანდამ“. ეს წერილი 1909 წელში ა. ჯაბადარის „დროებაში“ დაიბეჭდა და კვალად ჩემს კრებულშია მოთავსებული, რომელსაც შინაარსის მიხედვით ეწოდება: „ქართული თეატრის ისტორიისათვის“. აქ მხოლოდ ვიტყვი: ჯერ იმიტომ იყო გასაჭირი, რომ საქმე თავიდან იწყებოდა, მერე – გავლენიან ქართველთაგან (ერთის გარდა) არავითარი თანაგრძნობა არა გვქონია, პირიქით მათგან აბუჩად ვიყავით აგდებულნი (ამის ნიმუშიც ზევით მოვიხსენე). მერე კიდევ – მე, ვითა საქმის მოთავეს, პირადი შრომისა და მშრომელთა მოზიდვის მეტი სხვა რაიმე ნივთიერი სახსარი არ მეზადა; მერე – იმჟამად ქართველი ქალები სცენაზედ არაფრის გულისთვის არ გამოდიოდნენ და მიტომ პირველ ხანში ქალების როლს მოსწავლე ვაჟები ასრულებდნენ; დასასრულ – წარმოდგენებისთვის ბინა არა გვქონდა, კერძო სახლებში და გერმანელების კლუბის თეატრში დავძრწოდით. რეპეტიციები და სხვა საქმე ჩემს პატარა ოთახში გვქონდა, სადაც, ერთი სიტყვით, საქმე შეუძლებელ გარემოებაში კეთდებოდა (ხაფანგში გაბმული თავგებივით ვწრიალებდით). ეს გაჭირვება მით უფრო ძლი-

ერდებოდა, რომ თანაგრძნობისა და წაქეზების მაგიერ პირდაპირ გვედევნიდნენ, „ბიჭ-ბუჭებს“ გვეძახდნენ, სიტყვით და დაბეჭდილი წერილებით გვიდგებოდნენ წინ. ხოლო ერთი ყველაზე დიდი წერილი, რომლის სიტყვა მაშინდელი ინტელიგენციისათვის კანონი იყო, პირდაპირ მტრულად იყო ჩვენდამი განწყობილი. მაინც ამით ჩვენ არა თუ გვიცრუვდებოდა გული, პირიქით უფრო და უფრო მედგრად ვეკიდებოდით საქმეს და ნელ-ნელა წინ მივდიოდით. რაკი ჩვენ წინააღმდეგ „დიდთა“ და „მცირეთაგან“ ლავლავი და კიცხვა არა სცხრებოდა, საჭირო იყო, რაიმე ხერხი მეხმარა, რომ მშვიდობიანი საქმიანობისთვის ყველა ჩვენი მოწინააღმდეგე ჩამეჩუმებინა.

ეს ხერხი სამი წლის ჭაპანწყვეტის უკან ვიხმარე. მანამ წარმოდგენებს ხან კერძო სახლებში ვმართავდით, სადაც საჭირო იყო სცენის გამართვა, ბუტაფორია – რეკვიზიტის შექმნა, ტანისამოსის ქირაობა ან შოვნა-შეკერვა და ბლომა სიარული. ზოგ ბუტაფორიისა და რეკვიზიტის ნივთს მე თვითონ ვაკეთებდი ან შინიდან მომქონდა, ზოგ ტანისამოსს ჩვენი ნაცნობებისგან ვშოულობდი შემოწირვით, ზოგსაც ვქირაობდით. კერძო სახლში თუ გვექონდა წარმოდგენა, ერთი დღით გვექონდა ხოლმე მოცემული, მაშინ სცენა აჩქარებით უნდა გაგვეკეთებინა. დურგლები ხშირად წარმოდგენის დაწყებამდის ვერ ასწრობდნენ გაკეთებას, მაშინ იძულებული ვიყავ, მე მივშველებოდი და ერთ ხელში როლი დამეჭირა და მეორეში – ხერხი, ხელეჩო, ლურსმანი, ჩაქუჩი და სხვ. ამ შემთხვევაში ჩვენი შეღავათი ის იყო, რომ მე დურგლობა ვიცი და ისიც, რომ ყველა წარმოდგენაზედ ერთ-ერთი როლის ამსრულებელი მე ვიყავ. ამ პირადი შრომის გარდა, პირველ ხანში ცოტაოდენი ფული მაინც იყო ხოლმე საჭირო. ამ ფულს ჩემი რედაქციის ღარიბი ჯიბიდან და სამსახურის მცირედი ჯამაგირიდან ვხარჯავდი. პირველ ხანში ზოგჯერ შემოსავალი გასავალს ძლივს ფარავდა, ზოგჯერ კი ზარალი იყო...

მეორე წელიწადს (1868 წ.) ჩემი სათეატრო წრის წევრმა ნიკოლოზ (კოლია) ხერხეულიძემ ბინის მხრივ ჩვენი გაჭირვება რომ ნახა, თეატრის საქმიანობისთვის თავისი სადგურის ფართო დარბაზი შემოგვთავაზა და იქ გადავედით, ხოლო იმის დას, ქალების ინსტიტუტის ახლად კურს- დასრულებულს ქალების

როლების ვაჟებისგან აღსრულება გაუხდა ფიქრად და პატარა ხანს უკან გამოგვიცხადა, ქალის როლებს მე ვითამაშებ თუ ვივარგებო. ჯერ ვუარობდით, მის საფრთხეში გარევეს ვერიდებოდით, მაგრამ, ბოლოს, გადაწყვეტით დაადგა ამ აზრს და ჩვენც დავეთანხმეთ. ამგვარად იგი სცენაზე გამოსულ პირველ ქალად შეიქმნა და მით ნათესავების, მაშინდელი დიდი კაცების და მეტადრე დიდი ქალების შეჩვენება და მათგან მეტად განშორება დაიმსახურა. მაგრამ ერთი ქალით რას გავხდებოდით და მას გვერდზედ ორი სომხის მსახიობი ქალი ამოვუყენეთ ამათ როლებს სომხური ასოებით ვუნერდით¹, ლაპარაკითაც ქართულად უხეიროდ ლაპარაკობდნენ, მიტომაც იმათით საქმე ვერ კეთდებოდა. ერთი ქალიდა დაგვრჩა და, რათგან მისით საქმე ვერ გაკეთდებოდა, პატარა ხანს უკან გიგო ორბელიანის მეუღლემ, პოეტმა ნინომ ორი ქართველი მკერვალი ქალი გვიშოვნა. არც ისინი გვეყოლია დიდხანს, რათგან არც იმათ შეეძლოთ რიგიანად როლების აღსრულება. 1871 წლიდგან ორი წლის განმავლობაში შინაური წარმოდგენების მართვა დავინწყეთ იმ აზრით, რომ ოჯახის ქალებისთვის გაგვებდვინებინა, ბაბო ხერხეულიძისთვის მიებაძნათ და მივალნიეთ ამას, მაგრამ იმ დრომდის, ვიდრე შინაური წარმოდგენებიდამ 1872 წლის ბოლოს ისევ თეატრებში დავინწყებდით წარმოდგენებს. ამ წარმოდგენების მართვა ფართოდ და უკეთესი მონყობით 1873 წ. დავინწყეთ, როდესაც ამისთვის დიდად ხელსაყრელი დრო დაგვიდგა, მაგრამ ამაზედ ქვევით ვილაპარაკოთ.

ზევით ერთ-ერთი გაჭირვება მოვიხსენე, რომ „დიდნი“ ამ ქვეყნისანი და ჩემი ტოლი და სწორი „პატარები“ აბუჩად გვიგდებდნენ, „ბიჭბუჭები“ დაგვარქვეს, ბღვერით და დაცინვის ღიმილით გვხვდებოდნენ, ზიზლით გვიცქეროდნენ, ხოლო ერთი მათგანი გაზეთის წერილებით გვკილავდა, მინასთან ასწორებდა ჩვენს საქმიანობას და, ბოლოს, დაურთავდა: „ამისთანა წარმოდგენებს ისა სჯობია, სულაც არ იყოსო“. ეს ძალიან მაფიქრებდა, რათგან ამისთანა წერილებს და აბუჩად აგდებას შეეძლო დიდი ვნება მოეტანა ჩვენთვის, თეატრში მოსიარულე საზოგადოე-

1 ამას სომხის როლების ამსრულებელი ჩვენი ამხანაგი, ტომით სომეხი, აბელ სუქიასიანი აასრულებდა. ეს სუქიასიანი შემდეგში თელავის სომხის ეკკლესიის დეკანოზი შეიქმნა.

ბისთვისაც თეატრზედ ხელი აელეზინებინა და მათ ჩვენი საქმე ჩაექროთ. ამან ძალიან დამაფიქრა. ვეძებდი საშუალებას, რომ ჩვენი წინააღმდეგნი ჩამეჩუმებინა და ამ საშუალებად ჩემი საქმის გასაზოგადოება ვცანი ისე, რომ საზოგადოებას ეცნა თეატრი საჭიროდ და ჩვენგან საკეთებლად დაედასტურებინა იგი. მანამდის ჩვენს წარმოდგენებს მეტი წილი კერძო მოყვარულთა შემთხვევითს წარმოდგენად სთვლიდა პირადი სარგებლობისთვის გამართულებად. ეს ჩემი განზრახვა საჭიროდ ვცანი ამესრულებინა და მისი შედეგის კვალობაზედ მოვქცეულიყავ, მაგრამ ამისთვის დიდი, მრავალ-რიცხვოვანი ყველაგვარის და მდგომარეობის ქართველის ყრილობა უნდა მომეწვია. მაგრამ სად? – შესაფერი ბინა არა მქონდა, ვინ? – ბევრს არ ვიცნობდი, არც მისამართი ვიცოდი; მერე ჩემი მოწვევით მოვიდოდნენ? – რომ არ მოსულიყვნენ, ხომ უარესი დღე დამადგებოდა?!

მეტი ღონე არ იყო, ჩემს ზევით მოხსენებულ, თანამგრძობელ მაღალაშვილთან უნდა ნავსულიყავ და ყველა ეს გაჭირვება მეამბნა. ზრდილობიანად მიმილო – ჩემი განზრახვა და გაჭირვება რომ ვუთხარი – განზრახვა მომიწონა, და მითხრა: ბინა არა გაქვს? – აი, ჩემი დარბაზი და თავისი სადგურის დიდ დარბაზზედ მიმითითა; ბევრს არ იცნობ? – ერთმანეთი საცა გავიცანით, ისინი შეგიდგენენ მოსაწვევთა სიას და მათს მისამართს (გიგო ორბელიანი და მისი მეუღლე – პოეტი ნინა); შიშობ, არ მოვლენ? – მაგისი ნუ გეფიქრება და ხაზგასმით სთქვა: „ჩემთან ყველა მოვა. რაც შეიძლო ბევრნი მოიწვიე. ამ დარბაზში ყველანი დაეტევიან“. გამოვეთხოვე და ფრთაშესხმულივით მივედი გიგო ორბელიანთან და სია შევადგინეთ. მერე შინ წავედი, მოწვევის ბარათი დავწერე, ყრილობის საგნის აღნიშვნით, ჩემი ჟურნალის სტამბაში დავაბეჭდინე, თითქმის ყველას ჩემი სტამბის მბეჭდავის, მარჯვე ყმანვილი კაცის – ვანო კალატოზიშვილის ხელით გაუფგზავნე.

დანიშნულ დროს ყველანი მოვიდნენ, ბევრმა თან სხვებიც მოიყვანა და მაღალაშვილის დიდი დარბაზი გაიტენა. აირჩიეს თავმჯდომარე. იმან ეს პატივი მასპინძელსაც არ შესთავაზა, არქარებით დაჯდა თავის ადგილზედ და პირდაპირ დაიწყო: „ნეტა ვინ შეგვკრიბა ამდენი და რისთვის შეგვკრიბა?“ ამისთანა დანყებამ მაღალაშვილი ააღელვა, ხოლო მე თავმჯდომარის კითხვა

ესე გავიგე: „ვინ გაბრიყვდა და ამდენი შეგვანუხაო?“ – ენა დამიდუმდა და ვიდრე აქეთ-იქიდამ მუჯლუგუნი არ წამკრეს, ხმა ვერ ამოვიღე. მოვახსენე, რომ თეატრის საქმეზედ მოსალაპარაკებლად მოგიწვიეთ მეთქი. – მერე, რით გინდათ თეატრის საქმე აკეთოთ? თვითონ გიორგი ერისთავმა ვერ შესძლო უსუბსიდიოდ და უჯამაგიროდ თეატრის გაძლოლა და თქვენ რის პატრონი ხართ? რა ცოდნა გაქვსთ: – ჩვენ შრომა გვაქვს, ხოლო ცოდნა თქვენგან გვინდა შევიძინოთ. – „თეატრი თქვენი საქმე არ არის, მაგას ფული უნდა და ცოდნა, – თქვენ კი არც ერთი გაქვსთ და არც მეორე“. ჯავრი მომივიდა და ვუპასუხე: გიორგი ერისთავს უსუბსიდიოდ და უჯამაგიროდ არ უნდოდა თეატრის სამსახური, ჩვენ კი გვინდა და კიდევ ვშრომობთ და, თუ ფულს ვიტყვით, ერთი უბრალო კომბინაცია არის საჭირო, რომ ისიც ვიშოვნოთ თეატრისათვის: „გოგებაშვილის დედა ენით და ბუნების კარით ვართანოვი მდიდრდება, მოვანყოთ ჩვენ თავად მისი ბეჭდვა და რაც ვართანოვს რჩება მოგებად, ის თეატრს მოვახმაროთ“.

ანთო თავმჯდომარე და შემომიტირა: – გირჩევთ, სხვის ანგარიშებში არ შესდიოდეთ. გოგებაშვილმა თავისი საქმისა თქვენზედ უკეთ თვითონ იცის. თქვენ კი თეატრისთვის არაფერი გაქვსთ.

მე აღარ ვიცოდი რა მეთქვა. ხოლო მასპინძელ მაღალაშვილს ამ მელა თავმჯდომარის უშნო და უნესო კამათის გამო თანდათან ლელვა ემატებოდა. ის, რომ თავმჯდომარემ საგანი არ გაასაზოგადოვა, არავის არ ჰკითხა, ყველანი დაამუნჯა და აშკარად სჩანდა, იმიტომ იყო მოსული, რომ ჩვენი საქმე ჩაეშალა – ითაკილა და არ მოითმინა, წინ წამოდგა, კამათი გაანყვეტინა თავმჯდომარეს და ყრილობას მიჰმართა: „ბატონებო! ამ ყმანვილებისადმი ესე მოპყრობა ჩვენთვის შესაფერი არ არის. ესენი საქმეს შესდგომიან, ყველასთვის საჭიროს და სასარგებლოს, და უნდათ, ჩვენც რაიმერიგად ამ საქმეში მონაწილე გავვიხადონ. თანაგრძნობისა და ხელის აპყრობის მაგიერ, იმის მაგიერ, რომ მოვილაპარაკოთ, როგორ გავუხდეთ ამათ თანაზიარი და დამხმარე, იმის მაგიერ ვეკამათებთ და თითქმის ვკიცხავთ. სამი წელიწადია თეატრის დასაარსებლად შრომობენ. ძნელი საქმეა და გაუჭირდათ. მოგვმართეს,

რომ ეს გაჭირვება შევეუმსუბუქოთ, საქმიანობა გავუადვილოთ, რომ დაწყებული საქმე ბოლომდის მიიყვანონ. ისეთს არაფერს გვთხოვენ, რომ შეიძლებოდეს უარის თქმა. ფულს არა გვთხოვენ, მე ამათი აზრი ვიცი, კიდევ რომ მივცეთ რამე, არ აიღებენ, მხოლოდ ზნეობრივს დახმარებას გვთხოვენ, იმას, რომ საქმიანობაში ხელი შევუწყოთ და გაჭირვებაში უკეთესი გზა ვუჩვენოთ, რომ საქმე გაუადვილდეს. განა შეიძლება ამაზედ უარი ვუთხრათ?“ – რათა, რათა? – აქა-იქ დაიძახეს, უნდა დავუხმარნეთ, ჩვენი მოვალეობაა დავუხმარნეთ.... „ჩემი აზრით, – განაგრძო მალალაშვილმა, – ჩვენ შორის ამათზედ უფრო გამოცდილი სამი კაცისგან შემდგარი კომიტეტი ავირჩიოთ და დავავალოთ, რომ ამათს საქმიანობაში თავიანთი გამოცდილებით და ცოდნით დაეხმარნონ. ესენიც ამის მეტს არას გვთხოვენ და ამით დაკმაყოფილდებიან – ამას შემდეგ თავმჯდომარეს, ი. ჭავჭავაძეს, ხმა აღარ ამოუღია და თითქმის გაათახსირებული წავიდა, მასპინძელსაც არ გამოეთხოვა. ყრილობა აყაყანდა, თეატრის შესახებ მსჯელობა დაიწყო, ყველამ მოიწონა მალალაშვილის აზრი და დაიძახეს: „კომიტეტი ავირჩიოთ!“ და აირჩიეს: ვახტანგ თულაშვილი, ანტონ ფურცელაძე და, მალალაშვილის წინადადებით, მე, როგორც წრის მოთავე, ვითა კავშირი წრესა და კომიტეტს შორის.

არ მახსოვს, რომ ჭავჭავაძეს თავმჯდომარეობის ასრულების დროს ყრილობაში მიღებული წესრიგი ისე ტლანქად დაერღვიოს, როგორც ამ ყრილობაზედ მოიქცა. არც წინ ნასაძლოლი მოხსენება, არც არაფერი: – ჩვეულებრივს ზრდილობასაც კი უღალატა, მასპინძელსაც კი არ შესთავაზა თავმჯდომარეობა, როდესაც სწორედ ის უნდა ყოფილიყო თავმჯდომარე. დაასახელეს თუ არა, ისე აჩქარებით დაჯდა ადგილზედ, თითქოს ეშინოდა, იქ დაჯდომა არავინ დამასწროსო. არავის შეეკითხა, არავისი აზრი არ მოისმინა, მხოლოდ მე გამიმართა კამათი და იმ კილოთი, რომ ყრილობისთვის ჩემი მეტიჩრობა და სისულელე ეჩვენებინა. ამჟამად სჩანდა – იმ განზრახვით იყო მოსული, ყრილობას ჩემთვის, მდაბიოდ რომ ვთქვათ, პანდური ამოეკრა. მალალაშვილი მიუხვდა ფანდს და იქამდის დიდად ითაკილა, რომ აღარაფერს დასდია, წინ წადგა, სიტყვა გაანწყვეტინა და თითქოს თავმჯდომარეობა ჩამოართვა და ყრილობას მიჰმართა

სიტყვით, როგორც ზევით არის ნათქვამი. ეს ჭავჭავაძისთვის დიდი შერცხვენა იყო და მიტომაც გათახსირებული ნავიდა ყრილობიდან, გაიპარა.

ამ კომიტეტის წევრთა დახმარებით, ორი წარმოდგენა დიდ თეატრში გავმართეთ და დარჩენილი 250 მ. თულაშვილს მივაბარეთ. განზრახვა გვექონდა, ესე გამართული წარმოდგენებიდან დარჩენილი ფული თეატრის თანხის შესადგენად გვეგროვებინა, მაგრამ ამ ორი წარმოდგენის შემდეგ აღარც თულაშვილი და აღარც ფურცელაძე თვალთაც აღარ დაგვნახვებიან. მაინც, რაკი ყრილობის აქტიური წევრი ვიყავ, საკმაო შეიქნა ყველა ჩვენი მოწინააღმდეგე დამცხრალიყო და უნინ ბღვერიამ და დამცინარმა ინტელიგენციამ ნელ-ნელ ჩვენს კრებებზედ სიარული დაიწყო, გაზეთებში ჩვენ წინააღმდეგ მწერალი დადუმდა და ჩვენი საქმიანობის ხშირი სტუმარი შეიქმნა, და იქამდის მივიყვანე იგი, რომ, ძალიან ჩქარა, ორჯელ როლი ავასრულებინე. რა თქმა უნდა, „ბიჭბუჭების“ სახელი მოგვეხსნა; ხოლო ჩვენი კრებები თეატრის კლუბად გადაიქცა. ხსენებული საზოგადო ყრილობა 1870 წელში მოხდა.

1870 წლის ბოლოს აკაკი წერეთელი ჩამოვიდა მოსკოვიდან. როგორც ვთქვი, მოსკოვში მზად იყო ქართული თეატრის დაარსებას ფულით და შრომით დახმარებოდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ფულით დახმარება ველარ შეეძლო, შრომითაც მუდამ ვერ დაეხმარებოდა, რათგან მოსკოვიდან არ იყო გადმოსახლებული, დროებით იყო მოსული. მაინც თეატრისთვის არავითარი საქმე არ ეზარებოდა. ვიდრე თბილისში იყო, გულმოდგინედ გვეხმარებოდა: პიესაც დაგვიწერა: „ძველსა და ახალს შუა“ და შინაურ წარმოდგენაზედ მის რეჟისორობით წარმოვადგინეთ. ერთხელ (მეორედ ჩამოსვლაზედ) როლის აღსრულებაც კი იკისრა და ყველა დავალებასაც ისე აღსრულებდა, როგორც ერთერთი ჩვენთაგანი².

2 აქ ორ შემთხვევას გავიხსენებ, რაც აკაკის ჩვენი თეატრის საქმიანობაში მოუხდა და მას სრულად და მკაფიოდ ახასიათებს. როლების აღმასრულებლად რომ მკერვალი ქალები გვეყვანდნენ, რეპეტიციებზედ მუდამ იგვიანებდნენ, რათგან სახელოსნოს პატრონი, ბერლემანი, იმათ დროზედ არ უშვებდა. აკაკის პიესის ერთ რეპეტიციაზედ ძალიან დაიგვიანეს, ისე, რომ იძულებული გავხდით, მათ ასაჩქარებლად გავგვეზავნა ვინმე. რათგან ჩვენში ყველაზედ საპატიო აკაკი

იყო, უფრო გავლენას მოახდენდა მათზე, იმას ვთხოვეთ წასვლა და თან ერთი ჩვენგანი, ლაზარე ეგნატეშვილი, გაეყოლოთ. დიდი ხანი არ გავიდა, რომ ორნივე გულახეითებით მოვიდნენ ცარიელები და გვიამბეს შემდეგი: ბერლემანის სახელოსნოში ეზოდამ შესულიყვნენ, მსახურები თუ მეეზოვეები დაჰხვედროდნენ და იმათთვის ეთქვათ – აქ ქართველი ქალები არიან, ისინი გვინდაო. როგორაო! აქ ქალები გინდათ, თქვე ასეთ-ისეთებო და ცოცხის ტარებისთვის წამოველოთ ხელი. იმათაც რაც ძალი და ღონე ჰქონდათ მოუკურცხლავთ და გატყეპას ამით გადარჩენოდნენ.

მეორე შემთხვევა: მუხრანინათ ხიდზედ არჩილ მუხრანბატონის სახლში გვაქვს წარმოდგენა. სცენა მოვანყეთ, დეკორაციები კი გვაკლია. გვითხრეს: დეკორაციები რალაც ტრუპას დარჩა მუშტაიდში, იმას აქირავენბენო. ჩვენმა წრის კომიტეტმა აკაკის და მე დავგავალა წასვლა და მოტანა. წავედი. მეტად ცუდი დღე იყო, თოვლ-ჭყაპიანი. არც ერთს ჯიბეში კაპიკი არა გვაქვს, რომ დროჟკა დავიჭიროთ, ფეხით ვტოპავთ ტალახში – ზევიდამ სველი თოვლი, ძირს ტალახი (მაშინ ტროტუარები არ იყო). მუშტაიდის ქუჩაზედ რომ შევდგით ფეხი, ვეუბნები: „აკაკი, მე არაფერი, მაგრამ შენ რომ ეხლა ამ ყოფაში გიცნოს ვინმემ, რას იტყვის, ტალახში რომ ესე ფეხით სტოპავ მეთქი“. იმან დინჯად მიპასუხა: „რაც უნდა სთქვას, – საქმე მართო ქვეითად სიარულით კეთდება“. ეს მისი სიტყვები მეტად დამახსოვდა, როგორც აფორიზმი, სინამდვილით გამოხატული აზრი. ჩვენ რომ ამინდს მოვრიდებოდით და უეტლოდ წასვლა არ გვეკისრა, საქმესაც ვერ გავაკეთებდით, წარმოდგენა ვერ მოხდებოდა. მთელი ჩვენი საქმეც უეტლოდ სიარულით კეთდებოდა, და, საზოგადოდაც, საქმეს მხოლოდ ის აკეთებს, ვისაც ფეხით სიარული არ ეზარება.

აქ არ შემიძლიან აკაკის მეორე მთასავით სახელოვანი ქართველი არ დავუპირდაპირო. წარსულით საუკუნის მეორე ნახევრიდგან ორი სახელოვანი მგოსანი გვეყანდა: აკაკი წერეთელი და ილია ჭავჭავაძე. ნიჭით, მწერლობით, ცოდნით, სიტყვა-პასუხით და გვაროვნობითაც ერთმანერთისგან არაფრით განსხვავდებოდნენ; ქართველი საზოგადოებისგან ორნივე ერთნაირად მაღლა მდგარად და სახელოვნად იყვნენ ცნობილნი,...მაგრამ ხასიათით ერთმანერთისგან სრულებით განსხვავდებოდნენ. ჭავჭავაძე – ზვიადი იყო, დიდაკაცს, დიდმოხელეს ემსგავსებოდა; განწყობილება ყველასთან ისეთი ჰქონდა, როგორც უფროს მოხელეს თავის ხელქვეითებთან აქვს: მისი ქცევა-კილო თითქოს ამჟღავნებდა: მე შენზედ მაღლა ვდგევარ, თავი შესაფერს მანძილზედ დაიჭიროე. აკაკი სულ სხვა თვისებისა იყო. მისი განწყობილება ყველასთან, „დიდთან“ და „პატარასთან“, ერთნაირი იყო, ამხანაგური, მეგობრული. ჭავჭავაძე „ძირს“ არაოდეს არ ჩამოდიოდა, „პატარებთან“ არა თუ საქმეს რასმე, რჩევის მიცემაც ეზარებოდა, აკაკის კი „ძირს“ ჩამოსვლა, „პატარების“ საქმეში ჩარევა არ ემძიმებოდა, ეხალისებოდა კიდევ. ჭავჭავაძე ამ თავისი საქციელით ბევრს იგებდა: არაფრის თაოსნობა არა ჰქონდა, ყველგან კი თავმჯდომარე იყო;

ამგვარად, იმ კრებამ დიდი შემწეობა აღმოგვიჩინა. მას შემდეგ გულდამშვიდებით შეგვეძლო მუშაობა. ერთი ეს იყო, რომ ოჯახის ქალები მაინც ერიდებოდნენ სცენას, დამხმარე ვაჟები კი ბუზებსავით გვეხვივნენ გარს: ერთს რომ ვინვევდი რამე საქმის დასავალებლად, თან სხვაც მოჰყვანდა. მაგრამ ქალების მოზიდვა იყო ძნელი. იმათთვისაც რომ გამეადვილებინა როლის აღსრულება, საშინაო, ესე იგი კერძო სახლში დავინყე წარმოდგენების მართვა. ამისთანა წარმოდგენებზედ ქალები თამამად გამოდიოდნენ. ვფიქრობდი, ამით, ვითა პირველი ნაბიჯით, მეორე ნაბიჯსაც გადასდგამდნენ – საჯარო წარმოდგენებზედ გამოსვლასაც აღარ იუარებდნენ. ამასთან, ამ შინაურს წარმოდგენებს სხვადასხვა უბანში ვმართავდი, რომ ამით თეატრის სამომხრეო პროპაგანდა გაგვეჩინა. 1871 და 1872 წწ. ამისთანა

აკაკი კი თავის საქციელით ბევრს აგებდა: იგი მხოლოდ თავის პოეზიასთან რჩებოდა განუყრელად და თითქოს განმარტოებითაც. სრული დახასიათებისთვის ისიც უნდა ითქვას, რომ ჭავჭავაძე ზვიადობასთან ბოროტიც იყო, აკაკი თავდაბლობასთან – გულკეთილი; ჭავჭავაძეს მოშურნეობა სჭირდა: თუ შეატყობდა ვისმე იმ სახით წინსვლას, რომ მისი დაჩრდილვა შეეძლო, ყველა ღონით სცდილობდა მის დამცირებას; ვერ იტანდა, ვისმე რაიმე საზოგადოებრივი საქმე შეექმნა, უნდოდა ყველაზედ წინ მარტო თვითონ ყოფილიყო; ეს თვისება იმან ძალიან მკაფიოდ გამოიჩინა ვანო მანაბლის და თეატრის დამაფუძნებელთა შესახებ: ვანო მანაბელს ხომ ყველა ღონით სდევნიდა და ამცირებდა, თეატრის დაარსებასაც ხომ საჯაროდ სიტყვების მთქმელნი და წიგნაკების მწერალნი იმას აწერდნენ, ერთხელაც არ გამოუცხადებია, რომ თეატრი იმან კი არა, სხვებმა დააარსეს. აკაკის არავისი არა ჰშურდა, პირიქით, თვითონაც ჰსურდა, რამე საზოგადოებრივი საქმე ეკეთებინა და სხვისა ნაკეთებშიაც ჩაერეოდა ხოლმე, თუ შემთხვევა ნებას აძლევდა, ვისიმე წინსვლა და წარმატებაც ესაიამოვნებოდა. ჭავჭავაძე ორბუნებოვანი ადამიანი იყო: დიდად გონიერი და დიდად ბოროტი! საკვირველი იყო, ეს ორი, ერთმანერთის წინააღმდეგი ბუნება ერთ ადამიანში როგორ თავსდებოდა? აკაკის ბუნებრივს თვისებაში არაფერი არ იყო საკვირველი. იგი წარმოადგენდა გონიერს, ნიჭიერს, თანაბარი ბუნების პატრონ ადამიანს.

ჭავჭავაძე რომ აკაკის ხასიათისა ყოფილიყო, მოშურნეობა არა სჭირებოდა, „ძირს“ ჩამოსვლა არა ჰზარებოდა, „პატარების“ საქმეში გარევის ხალისი ჰქონოდა და თავის პოეზიასთან განუყრელად დარჩენილიყო, უფრო მეტს სარგებლობას მოუტანდა ქართველს ერს და თავსაც მეტად ისახელებდა. სამოხელო საქმეს, სხვადასხვა დაწესებულებაში თავმჯდომარეობას, სხვა ქართველიც ადვილად შეასრულებდა, როგორც ეს შემდეგში დამტკიცდა კიდევ.

წარმოდგენები გავმართეთ 2 ანჩისხატის უბანში, მუხრანიანთ ხიდთან, არჩილ მუხრან ბატონის სახლში აკაკის მონაწილეობით; 5 კუკიაში, ნიკოლოზის და ავჭალის ქუჩაზედ, შალიკაშვილის და კაზაროვის სახლებში; 2 ან. საოპერო თეატრის მარცხენა ბაღის კუთხეში ფეოდოროვის სახლი იყო და 2-ც მესანგრეთა (საპერნი) ქუჩაზედ, რევაზ ანდრონიკაშვილის სახლში. ამას გარდა, შიგადაშიგ ნემეცების კლუბის სცენაზედაც ვმართავდი წარმოდგენებს. პირველ ხანს, ხალხის მისაზიდად წარმოდგენებს ხილით გამასპინძლებით და ადგილების მცირე ფასით ვმართავდით, ეგრეთვე ორიოდე საბავშვო წარმოდგენაც გვქონდა, გამასპინძლებითვე და იაფფასიანი (რომელზედაც დიდრონები ბავშვებზედ მეტი ესწრებოდა) წარმოდგენების შემოსავალი გასავალს არა ჰყოფნიდა, რათგან იაფფასიანი იყო და, გამასპინძლების გარდა, ბევრი ხარჯი სჭირდებოდა: სცენის გამართვა და ყველა სათეატრო ნივთისა და საგნის ქირა და სხვა დანაკლისს მუდამ მე ვიხდიდი. ეს წარმოდგენები საზარალო იყო ჩემთვის და სამწუხაროც. კერძო სახლის დარბაზი ყველგან ერთი დღით გვქონდა ხოლმე დათმობილი, დილის რვა საათიდან ღამის 12-ს საათამდის. ამ ხანში სცენაც უნდა გავგემართა, ყველა მოწყობილობაც და შუალამემდის კიდეც აგველაგებინა, ხელოსნები კი ამას არ დასდევდნენ. ბევრჯელ მომხდარა, რომ ხელოსნებს წარმოდგენამდის სცენის გამართვა ვერ მოესწროთ. ამას რომ შევატყობდი, როგორც ზემოთ უკვე ვთქვი, მეც, რათგან დურგლობა ვიცოდი, იარაღს მოვკიდებდი ხელს და მაშინ ერთ ხელში რომ იარაღი მეჭირა, მეორე ხელში როლი და შიგადაშიგ დურგლების შველის დროს როლში ჩავიცქირებოდი (თუ მუდამ არა, მაინც ძალიან ხშირად ამისრულებია როლი: „გაყრაში“ – ანდუყაფარისა და ივანეს ცოლის შერთვევინებაში პანკრასისა, „ძალად ექიმში“ – თათუასი, „მაიკოში“ – ვახტანგისა, „ყვარყვარე ათაბაგში“ – ყვარყვარესი და ბევრიც სხვა, სადღა მახსოვს ყველა ამ როლების აღსრულება რამდენჯერმე შემხვედრია).

1872 წ. ბოლოდგან და 1873 წლის დასაწყისში ბევრი დამხმარე გავიდა ჩვენგან, ზოგი ფასიანი სამსახურის საშოვნელად, ზოგი სწავლის მიზეზით, სულ საუკეთესო, საუკეთესო როლის ამსრულებელნი (რა თქმა უნდა, ეს დამალონებდა, მაგრამ მაშ-

ინვე თითქმის თავის თავად გაკეთდა საქმე). ამ წლებში თითქოს ჩვენმა 6 წლის საქმიანობამ ფართო საზოგადოებას გააგებინა, რომ ჩვენ საზოგადო საქმეს ვაკეთებდით და არა კერძოს და ჩვენკენ თანაგრძნობით მოახედა. ჩვენს წრეში უფრო „უმაღლესი“ ჯურის ოჯახების ქალთა და ვაჟთა დენა დაიწყო: საზოგადოებისგან დიდ დიმიტრად წოდებულმა, ხოლო აკაკისგან მეორე დიმიტრი „თავდადებულად“ წოდებულმა დიმიტრი ყიფიანმა თავისი ასული ელენე და ვაჟი კოლა, ძმისწული მარიამი გამოგზავნა ჩვენს დამხმარედ. ამას მოჰყვა გენერალი გიორგი ყაზბეგი, მისი დები და ბიძაშვილები: ელისაბედი, ოლგა და ალექსანდრე ყაზბეგი ჩვენს წრეში შემოვიდნენ, მერე ზაალ მაჩაბელი და სხვა ბევრი ქალი და ვაჟი. ამ ჩვენმა ძალ-ღონის გაფართოებამ ჩვენი საქმიანობა ძალიან გააადვილა და გააფართოვა. ესლა თითქმის თავი დავანებეთ ერისთავისა და ანტონოვის კომედიების წარმოდგენებს და დავიწყეთ სუნდუკიანცის, მოლიერის, შექსპირის (ბეკონის) და სხვათა კომედია-დრამების წარმოდგენა და არა გერმანელების თეატრში, არამედ არწრუნის და სახელმწიფო საზაფხულო თეატრში, რუსული კლუბისა და მუსიკალური საზოგადოების სცენებზე და იქამდის მივიყვანეთ საქმე, რომ 1887 წელში შემეძლო მეტეჟა, რომ თეატრი დასრულებულია-მეთქი. ამ წლიდგან შემოვიდნენ და მოვიწვიეთ ჩვენს კომიტეტში გიორგი თუმანიშვილი, დავით ერისთავი, დავით სარაჯიშვილი, ეგრეთვე მოთათბირე წევრები, ეს „მოთათბირენი“ უფრო იმიტომ მოვიწვიეთ რომ „ბიჭბუჭების“ გაკეთებული საქმე გვეჩვენებინა – ილია ჭავჭავაძე, კონსტ. მამაცაშვილი, გიორგი ქართველიშვილი და 1889 წლის ბოლოს მთლად დამთავრებული, ნიჭიერთ და დახელოვნებულ მსახიობთა გუნდით, მთელი ქონებით და ფულით იმჟამად დაარსებულს „ქართულ დრამატულ საზოგადოებას“ გადაეცა საწარმოებლად და მოსავლელად და, რაკი საქმე დასრულებულად ვცანი და უჩემოდაც კომიტეტის წევრებს შეეძლოთ გადაცემა, მე 1880 წლის მაისში ახალთეჟის ექსპედიციაში წასვლა ვითხოვე და კიდევ გამგზავნეს.

მაგრამ ჩემი ჩამოშორება დროებითი შეიქმნა. თეატრს ჩემი თავი კვალად დასჭირდა. თეჟიდამ დაბრუნებულმა, 1881 წლის აპრილში, შინაური საქმეებისგან რომ მოვიცალე, იმავე წლის

ბოლო ხანებში ჩემი ნაშრომი საქმის – ქართული თეატრის ძებნა დავინწყე, დიახ, საძებნელი გამიხდა იგი. პოვნა რომ გამიძნელდა, თუმანიშვილთან მივედი და ვკითხე: „დრამატიული საზოგადოება“ სად ბინადრობს, მისი გამგეობის წევრები ვინ არიან-მეთქი. არა ვიცი რაო, – გაბუტულმა მიპასუხა. „დრამატიული საზოგადოების“ დაარსება ძალიან გიხაროდა, დიდი მომხრე იყავი „ჩვენი“ გაკეთებული საქმე მისთვის გადაგეცა – ეხლა წადი და ეძებ“. თუმანიშვილი გადაცემის ძალიან წინააღმდეგი იყო, მე კი მომხრე ვიყავი, იმიტომ რომ: ჯერ ერთი, რისთვის დაარსდა საზოგადოება, თუ არა თეატრის საქმის წარმოებისთვის? მერე – რომ გადავბრუნდი იყავით და არ გადაგვეცა, არ იფიქრებდნენ, რომ ამას პირადი სარგებლობისთვის ვჩადიოდით, მისი შემოსავლით გვინდოდა გვეცხოვრა? მე ამას ვერ ვიკისრებდი და დიახაც გადაცემის მომხრე ვიყავი. საზოგადო საქმე – საზოგადოებას უნდა ეწარმოებინა. პირველს გამგეობაში ისიც იყო (1881 წ.) და, რატგან თავმჯდომარეობა არ აღირსეს, როგორც ჩვენს კომიტეტში უკანასკნელ წელიწადებში ვაკუთვნეთ ეს უსაქმური თანამდებობა და მხოლოდ საზინადრობა ჩაებარებინათ, პატარა ხანს უკან გამოსულიყო და თეატრს სულ აღარ მიჰკარებოდა. ის მაინც მითხრა, რომ თეატრს ანტრეპრენიორები აწარმოებენო.

საზოგადოების წესდებაში არ არის ნათქვამი, რომ წარმოდგენებს თვითონ „საზოგადოება“ აწარმოებდეს. ეს გაჰხარებოდა გამგეობის წევრებს – „დიდ ხარისხოვნებს“, *просимъ-просим*-ის ძალით არჩეულებს, მამასადამე, საქმის უცოდინარებს და მისი კეთების შეუძლებლებს და პირველშივე წარმოდგენების მართვა ანტრეპრენიორისთვის გადაეცა. ეს რომ გავიგე, ეხლა ანტრეპრენიორის ძებნას შევუდექი და ძლივს ვიპოვნე. მაშინ ანტრეპრენიორად ვინმე ალექსანდრე ნებიერიძე იყო. თეატრის საქმე მეტად უმწეო მდგომარეობაში დამიხვდა, რატგან საზოგადოების გამგეობა წესდების ძალით ნაკისრებს დახმარებას არავითარს არ უწევდა ანტრეპრენიორს. ცნობილია, რომ საქმეს რიგიანად მხოლოდ პატრონი აკეთებს, ანუ ვისაც იგი უყვარს და მისი კეთება თავგამოდებით, ერთგულად უკისრია. ამასთან, საქმის ცოდნაც არის საჭირო. ანტრეპრენიორი – იჯარაიდარი (ფოდრაჩოვი) მუდამ თავის სარგებლობას მოძებნარობდა, ეს კი

ყველა საქმისთვის და მეტად უფრო ხელოვნური საქმისთვის პირდაპირ დამლუპავია. ანტრეპრენიორი ნებიერიძის ხელში სწორედ ამისთანა მდგომარეობაში დავინახე ჩვენი თეატრი. იგი მესამე ანტრეპრენიორი იყო თურმე. მაშ, თეატრის საქმე „საზოგადოების“ ხელში გადასვლიდგან თანდათან გაფუჭების გზაზედ იყო დამდგარი. ეხლა გამგეობის ძებნა დავინყე და ძლივს მისი თავმჯდომარე ვიპოვნე – რაფიელ ერისთავი. მასთან ბევრი ლაპარაკი მომიხდა (დუნე კაცი იყო) და ძლივსძლივობით „საზოგადოების“ საგანგებო ყრილობის მოწვევაზედ დავითანხმე, – საგანგებოზედ, იმიტომ რომ ჩვეულებრივი ყრილობის დრო ჯერ არ იყო დამდგარი და გამგეობის წევრებსაც სამსახურის ვადა ჯერ შესრულებული არა ჰქონდათ. ეს ყრილობა 1885 წლის ბოლოს თუ 1886 წლის პირველს ხანში იყო, აღარ მახსოვს. ის კი მახსოვს, რომ ყრილობაზედ არჩეული ახალი გამგეობა 1886 წელში უკვე მოქმედებდა.

ყრილობა ქართულ თეატრში მოხდა. პარტერში წევრები მოთავსდნენ, ხოლო გამგეობისთვის ადგილი სცენაზედ იყო მომზადებული. დიდი ხნის ლოდინის შემდეგ ძლივს გამგეობის თავმჯდომარე, რაფიელ ერისთავი, გამოვიდა მეტად უხალისოდ, თითქოს ნაცემიყო და თავის ადგილზედ დაჯდა მდუმარე; ყრილობაც მდუმარე სხვა გამგეების გამოსვლას ელოდა და ამ მოლოდინის დიდი ხანი რომ გავიდა, ყრილობიდან შევეკითხეთ: სხვა გამგეები სადლა არიანო. იმან მწუხარებით გვიპასუხა: „როგორ თქვენ ეხლა იმათ ჰხედავთ, ისე მე ისინი არჩევის დღიდგან თვალითაც არ დამნახვებიან, მარტო მე კი რას გავაკეთებდი, რა მოგახსენოთ?“

მაშინ მე მათი გადაყენება და სხვების არჩევა ვითხოვე. ისე მოხდა, რომ ჭავჭავაძე ჩემ გვერდზედ აღმოჩნდა – არ ვიცო, მომიჯდა თუ მე მივუჯექი. უფრო კი ის მომიჯდა. მე იმის გვერდზედ მოჯდომას როგორ გავუბედავდი? იმან ჩემს მოთხოვნაზედ კერძოდ დამიწყო ჩურჩულით ლაპარაკი, რომ იმათი გადაყენება არ შეიძლება, თუ ამაზედ განცხადება თვითონ არ შემოიტანეს. წევრობის ვადა არა აქვსთ შესრულებულიო. ბრაზები მომერია და ვუპასუხე: კმარა, ბატონო ილია, ფორმალისტობა. თეატრი ცოცხალი საქმეა, გამკეთებელი, მომქმედი კაცი უნდა. დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, კიდევ გაუხარდებათ, რომ ძალად

შეჩერებულ საქმეს თუ ჩამოვაშორებთ. სხვებიც რომ იმისთანე-ბი არიან. უნდა გადავაყენოთ თუ თეატრისათვის სიკეთე გვინ-და. მაგათთანა გამგეობის წევრებს ამ ხუთ წელიწადში თეატრი დაუღუპიათ და სხვ. ამაზედ ჭავჭავაძემ არაფერი მითხრა. – სხვებმაც მხარი მომცეს, ახალი გამგეობის არჩევა მოითხოვეს და აირჩიეს გ. და ვ. თუმანიშვილები, მე, ბაქრაძე და სხვ. ახალი – ვასილ სულხანიშვილი. რაფ. ერისთავმა უარი სთქვა.

ახალმა გამგეობამ, ანუ პირდაპირ რომ ვსთქვათ ჩვენ, 1886 წლიდგან თეატრის საქმე განვაახლეთ, წარმოდგენების საქმე ჩვენ ხელთ დავიტოვეთ. საქმემ ძველებურად წესიერად იწყო დენა. სათეატრო გაზეთის გამოცემა და თეატრის შკოლის დაწესებაც განვიზრახეთ, მაგრამ საზოგადოების წევრების მეტოქეობა, მექიშპეობა და ინტრიგები გაჩნდა და 1895 წელს ყრილობაზედ მთელი ოცდახუთ შეთქმული წევრისაგან შემ-დგარი პარტია მივიდა ჩვენ გასაშავებლად და თვითნების გა-საყვანად. ეს საიდუმლო გაგვაგებინეს. მე და თუმანიშვილმა არჩევანზედ უარი ვსთქვი: საზოგადო საქმეში მოქიშპეობა, პარტიობა მუდამ მეზიზღებოდა, მუდამ ვერიდებოდი, როგორც საქმის დამღუპავს. მისი თვალყურის დევნება კი არ დამიტოვე-ბია. თუ საჭიროდ დამინახავს, მისი ავი და კარგი ბეჭდვითაც გამომიცხადებია. ერთი ამისთანა წერილი ჩინეთში მიმავალმა დავწერე და ირკუტსკიდან გამოფუგზავნე გაზეთს დასაბეჭ-დად. ამგვარად, მე 1886 წლიდგან 1909 წლამდის ვიყავ გამ-გეობის წევრად, სხვაგან და ინტრიგების გამო მის გარეთ ყოფ-ნის დროის გამოკლებით 19 წელიწადი; მაშასადამე, თეატრის დაარსებაზედ 14 წლის მიმატებით მე თეატრისთვის 33 წელი-წადი მიმსახურნია.

დასასრულ ვიტყვი: თეატრის საქმიანობაში ყველაგვარი შრომა გამინეგია: როლებიც ძალიან ხშირად ამისრულებია, რე-ჟისორობა თითქმის ოცი წლის განმავლობაში შემისრულებია, სუფლიორობა და სცენარიუსობა – ბევრჯერ, ბუტაფორია და რეკვიზიტის ნივთებიც მიკეთებია, ყველა შინაური წარმოდგენის დროს სცენის გამართვაში დურგლებისთვისაც მიშველია და ერთ ხელში რამე იარაღით და მეორეში როლი მჭერია. რომ სრული იყოს თეატრის დაარსებაზედ 14 წლის განმავლობაში განეული ჩემი შრომა, იმასაც ვიტყვი, მისთვის რა მანძილი გამივლია. იმ

14 წლის განმავლობაში მე ვცხოვრობდი: რვა წელიწადი კუკიაში ავჭალის, ელისაბედის ხან დროის ქუჩაზედ, ბოლო ექვსი წელიწადი ორთაჭალაში – ხიდის პირდაპირ. თეატრის საქმიანობის ბინა მქონდა: 10 წელიწადი ანჩისხატის პირდაპირ და ოთხი წელიწადი ბარათინსკის ქუჩაზედ ზემო ბალის პირდაპირ. თეატრის საქმეზედ სახლიდგან თეატრის საქმიანობის ბინაზედ ყოველ საღამოს გვქონდა კრება და მეც უეჭველად დავდიოდი, რათგან მისი ჭირისუფალი მე ვიყავ. ამ სიარულზედ ვანგარიშობ 10 წელიწადში ყოველ დღე სიარულს წინ და უკან დღეში 4 ვერსტს, ხოლო 6 წელიწადში მუდამდღე 8 ვერსტს და გამოდის, რომ ამ სიარულით 14 წლის განმავლობაში 32.120 ვერსტი გამივლია. ამას გარდა, სხვადასხვა საქმის გასარიგებლად სიარულიც, რა თქმა უნდა, დამჭირვებია და ამას ზედიზედ მთელ 14 წელიწადში, დღეში ვანგარიშობ 23 (სულ ცოტას)=2555; სულ 34 675, ხოლო არ შევცდები, რომ შევამრგვალო და ვთქვა, რომ თეატრის დაარსებაზედ შრომის დროს 64 წლის განმავლობაში გავლილი მაქვს 35 000 ვერსტის მანძილი სულ ქვეითად. ამას გარდა, რამდენი შეწუხება, გაჭირვება, აღელვება, დამცირება, ნერვების მოშლა ამიტანია. მართლა რომ გიჟური საქმე იყო და ყველა ამის მეოხად ისა მაქვს, რომ ამ გიჟური საქმის დაბოლოვებით დავამტკიცე, რომ „გასტებს ქვასაცა მაგარსა გრდემლი ტყვიისა ლბილისა“ და, რომ „ძალა აღმართსაც ჰხნავს“, მხნეობა – ყველაზედ უდიდესი ძალაა. მაგალითი არსად არის, რომ თეატრი უსუბსიდიოდ და უმეცენატოდ დაფუძნებულიყოს. მარტო საქართველოს შეუძლიან ეს დაიკვებოს!

1875 წლიდგან ოჯახური გარემოება ისე მომეწყო, რომ საგარეჯოში ხშირი სიარული მომიხდა, სხვათა შორის, იქ კოპერატიული ამხანაგობის დაარსებისათვის. რაკი თბილისში თეატრის საქმეს ვანარმოებდი, იმ სოფელშიაც თეატრის გაჩენა განვიზრახე. იქაც გამოჩნდნენ დამხმარენი და მით საქმე გამიადვილდა. პირველი წარმოდგენა 1877 წელში 29 თიბათვეს პეტრე-პავლობა დღეს მოვანწყეთ კერძო სახლში. ეს სახლი ბაზრის ქუჩის პირზედ იყო. „პეპოს“ ვარდგენდით, სცენა სახლის აივანში იყო, დამსწრეთა ადგილები – მის პირდაპირ ეზოში. რათგან უბილეთოდ არავის ვუშვებდით, წარმოდგენის დასაწყისშივე ქუჩიდგან ქვის სროლა აგვიტყებეს. ქვა ერთს დამსწრეს

თავში მოარტყეს და დაუშავეს. ჩემმა დამხმარემ, სააფთიაქო ნივთიერებათა სანყოფის პატრონმა, პროვიზორმა ნიკ. ბაზიერიშვილმა უნამლა, რაც საჭირო იყო, ხოლო მე ქუჩაში ატეხილ ალიაქოთზედ გავედი და ვხედავ, ვიღაც ჩაუგდიათ ფეხქვეშ და უწყალოდ სცემენ და ჰქოლავენ. იქვე მამასახლისი დგას და სეირს უტყერის. აღელვებული მივვარდი საშველად, თანაც მამასახლისს მოურიდებელი სიტყვებით თავისი მოვალეობა გავახსენე. მაშინ ისიც მიეშველა და ის ნაცემი ცოცხალ-მკვდარი ფარდაგზედ დასდეს და წაიღეს³, ხოლო ჩვენ წარმოდგენა განვაგრძეთ. საგარეჯოში თეატრის დაფუძნებაში ჩემი დამხმარენი იყო ნიკ. ბაზიერიშვილი, როლებს აღასრულებდნენ: შაქრო გულისაშვილი, ზუკაკიშვილი, ნიკ. ოქრომჭედლიშვილი და ჯერაც მოსწავლე დ. ნახუცრიშვილი. შემდეგში მონაწილეობა მიიღეს ჩემმა ორმა უფროსმა ვაჟმა და ქალმა როლებისა და სხვა დავალების აღსრულებით. ბოლო ჩემი უმცროსი ქალიც სუფლიორობას აღასრულებდა. შემდეგში „წესდებით“ სწარმოებდა საქმე.

ამ პირველ წარმოდგენას სხვაც მოჰყვა და მას შემდეგ ყოველ წელიწადს პეტრეპავლობის დღიდან ზაფხულის სეზონი დაიდო. ჯერ ხანად წარმოდგენები აქა-იქ სახლებში, აივნებსა და ეზოებში საბძელ-კალოებზედ იმართებოდა, შემდეგში განგებ დაქირავებულ სახლებში და, ბოლოს, 1916 წელში ზემოხსენებულ ბაზიერიშვილის თაოსნობით და მეცადინეობით საკუთარი სათეატრო შენობა აიგო, სადაც ამ უკანასკნელ ათიოდე წლის განმავლობაში ხშირად იმართება წარმოდგენები ზამთარშიაც, ხოლო ამჟამად სპეციალური რეჟისორი და მსახიობთა დასიც არსებობს.

3 1884 წელს საგარეჯოდამ თბილისს მივდიოდი, ივრის ადიდების გამო, ხიდზედ მოვლით. ხიდთან დუქნებს რომ გავცდი, უკან ერთი ყმანვილი კაცი დამედევნა და მეძახის. დავდექი. რომ მოახლოვდა, მეუბნება: განა ისე უნდა ნახვიდე, რომ ჩემს დუქანში არ შემოხვიდე? – საქმე რომ არა მაქვს რა შენთან, რათ უნდა შემოვიდე? შენი ხომ არა მმართებს რა? „შენ კი არა გმართებს, მე მმართებს შენი“. – საითგან? არც კი გიცნობ, პირველად გხედავ. – „მაშ ის არ გახსოვს, თეატრი რომ გაჰმართე და ბიჭებმა ავეტიცხას თავი გაუტეხეს... ხალხმა მე ჩამიგდო ფეხქვეშ და მკლავდა. შენ რომ არ გამოსულიყავ, უთუოდ მომკლავდნენ... შენგანა ვარ ეხლა ცოცხალი, მაშ არ უნდა შემოხვიდე ჩემს დუქანში, რომ პატივი გცე?“ – მაღლობელი ვარ, პატივად ეგეც მეყოფა, რომ დაგხსოვებია. კარგად იყავ, ქვას ნულარავის ესვრი – ვუთხარი და გამოვემშვიდობე.



ეხლა თეატრის საქმიანობაზედ გადავალ. ეს საქმე ყმანვი-
ლობითვე განვიზრახე და მოსკოვში ყოფნის დროს გავაცხადე.
ამაზედ იქ აკაკისთანაც მქონდა მოლაპარაკება. თბილისში
ჩამოსვლის შემდეგ მეორე წელიწადსვე (1867 წელში) – თეატ-
რის შრომას შევუდექი. თოთხმეტი წელიწადი ვმეთაურობდი
ამ საქმეს; „მნათობის“ უმთავრესი თანამშრომელნი და რო-
ლის ამსრულებელნი შემოვიკრიბე გარს, დამხმარედ მრავალი
ყმანვილკაცობა მოვიზიდე. თოთხმეტი წელიწადი ვითმენდი
გაჭირვებას, შრომას ვენეოდი, პირველ ხანში ცოტაოდენ ხარ-
ჯსაც ვიხდიდი. საქმე მკვიდრ ნიადაგზედ დავაყენე და მზა-მზა-
რეულად, საუკეთესო არტისტებით, 1880 წლის ბოლოს ახლად
დაარსებულ „ქართულ დრამატიულს საზოგადოებას“ გადაეცა
წარმოების გასაგრძობად. მთელი ეს საქმე ჩემი მეთაურობით,
ჩემი დიდი შრომა-მოთმინებით მოხდა, უჩემოდ არ იქნებოდა.

მერე, თეატრის დაფუძნებას ვის ანერენ? – ჯერ გ. ერისთავს,
რომელსაც ეს საქმე, როგორც იდეა, ფიქრადაც არა ჰქონია. 1850
წელში მთავარმმართველმა ვორონცოვმა მოისურვა ქართული
თეატრის შემოღება. ამისთვის იგი გამგეს ეძებდა, ამ გამგედ ქა-
რთველმა დიდკაცობამ გ. ერისთავი წარუდგინა. ვორონცოვმა
მიიღო იგი, მისთვის თავის საგამგეო დაწესებულებაში ზედმეტი
თანამდებობა გააჩინა დიდი ჯამაგირით, ხოლო თეატრს სუბსიდი-
ა დაუნიშნა. ცნობილია და ვერავინ იტყვის წინააღმდეგს, რომ
ერისთავმა კი არ მოძებნა თეატრისთვის ვორონცოვი, პირიქით
ვორონცოვმა მოძებნა იგი და თეატრის მოხელეობა-გამგეობა
ჩააბარა. თანამედროვე არტისტების ივ. კერესელიძისა და იოს.
ელიოზოვის სიტყვით, ერისთავს ისეთი დამხმარე ჰყვანდა, ზურაბ
ანტონოვი, რომ დიდი შრომის განევა არა სჭირდებოდა, ნამდვი-
ლი გამგე ანტონოვი იყო. იმათივე მოწმობით საქმე მშვენივრად
წავიდა, ხალხი შეეჩვია, თავისთავად წარმოება შეეძლო, ოღონდ
ერისთავს უჯამაგიროდ ეკისრა მისი წარმოება, ერთ-ორ თვეს
მაინც ეცადნა. არც ძნელი იყო იმისთვის, რათგან მდიდარი კაცი
იყო და გავლენიანიცა, მაგრამ არა, წავიდა თუ არა ვორონცოვი,
მისთვის განგებ დაარსებული თანამდებობა მოსპეს, მასთან, მისი
ჯამაგირი და სუბსიდიაც. წამსვე წიხლი ჰკრა თეატრს, ყურნა-

ლი „ცისკარიც“ თან მიაყოლა და თავის სოფელში განცხრომას მიეცა. სწორედ ისე მოიქცა, როგორც შტატს- გარეთ დარჩენილი მოხელე (იმ დროს ანტონოვი ცოცხალი აღარ იყო). ეს ორივე საქმე კერესელიძემ იკისრა, მაგრამ უქონელი კაცი იყო, მასთან საზოგადოებაში არავითარი გავლენა არა ჰქონდა, ვალი დაედო, მოვალეებმა თეატრის მთელი მოწყობილობა გაუყიდეს და მით თეატრზედ ხელი ააღებინეს⁴.

მას შემდეგ თეატრისა აღარავითარი ჩამიჩუმი აღარ იყო. ვორონცოვმა მოიტანა და ვორონცოვმავე წაიღო იგი. ყველამ დაივინყა თეატრი, გადაეჩვია. ეს იყო მხოლოდ, ძალიან იშვიათად რომელიმე დიდიკაცი – მანდილოსანი თავის ნათესავ-ნაცნობებს შეჰკრებდა და რაიმე საქველმოქმედოდ წარმოდგენას გაამართ-ვინებდა. ამგვარად, ვორონცოვის დაარსებული და ერისთავის გამგეობით წარმოებული თეატრი უკვალოდ გაჰქრა. მისი კვლავ დაარსება არა თუ ვისმე არ მოსდიოდა ფიქრად, არამედ ამისთანა წადილის მქონეს გიჟად სთვლიდნენ. ყველა იმას გაიძახოდა: თუ ერისთავმა უსუბსიდიოდ და უჯამაგიროდ ვერ შესძლო, მამ სხვა ვინ შესძლებსო. და, აი, როდესაც ესე მივინყებული იყო თეატრი და ჩვენს ინტელიგენციაში ესეთი უნუგემო აზრი იყო გამეფებული, თეატრის დაფუძნების საქმეს, სულ თავიდან, 1867 წელში, მე შევუდექი. როგორც ზევით ვთქვი, თოთხმეტი წლის დაუცხრომელი, შეუფერხებელი შრომა-გაჭირვებით დავამთავრე და 1880 წლის ბოლოს საუკეთესო არტისტებით იმ ხანში დაარსებულ „ქართულ დრამატიულ საზოგადოებას“ გადავეცით საქმის გასაგზობად. ამგვარად, ეხლანდელს თეატრს ერისთავის დროის თეატრთან არავითარი კავშირი არა აქვს, არც მისი მიბაძვაა, არც მისი გამგრძობა, არც მისი გავლენით არის შექმნილი. თუ მივბაძე ვისმე, ისევე ჩემს წინაპარს, მეფე ერეკლეს დროის თეატრის მოღვაწეს ავალიშვილის მიბაძვა უფრო უპრიანი არ იყო ჩემგან?! მაგრამ არც იმისთვის მიმიბაძავს. არ ვიცი, იქნება ისიც იყო, რომ მისგან მემკვიდრეობით ჩამენერგა თეატრის დაფუძნების სურვილი და მიტომ მოვკიდე ხელი, მაგრამ არც ამას დავიჟინებ,

4 კერესელიძემ თეატრის ვალი თავის ჯამაგირიდგან სამი წელიწადი სწყვიტა. ღარიბმა კაცმა ამისთანა მსხვერპლის შეწირვა შეიძლო თეატრისათვის, მდიდარმა კაცმა ერთი გროშიც ვერ გაიმეტა მისთვის. მისთანა კაცს არაფრის დაფუძნება არ შეუძლიან.

მარტო ვიტყვი, თეატრი არ გვექონდა, მისი ქონა საჭიროდ მი-
მაჩნდა და მეც მის შრომას შევუდექი.

მაინც მწერალთა და საჯაროდ სიტყვის წარმომთქმელთა
მეტი წილი თავისას გაიძახის – თეატრი გ. ერისთავის დაფუძნებ-
ულიაო. იმის მიუხედავად, რომ არც ვორონცოვის დროის თეატრ-
ი იყო მისი დაფუძნებული, ხოლო მე რომ თეატრის საქმიანობა
დავინყე, მაშინ თეატრიც და ერისთავიც სულაც დავინყებულნი
იყვნენ. ზოგი „ლიტერატორი“ კიდევ თეატრის დაფუძნებას ილ.
ჭავჭავაძეს ჰხვევს თავზე, რომელსაც ამ საქმეში თითიც არ
გაუწიდა, პირიქით, ყველა ღონისძიებით გველოებოდა წინ,
სასაცილო სახელებს გვარქმევდა. ამ ბოლო ხანში (1924 წ.) ერთ-
მა ახლად მოვლენილმა „ლიტერატორმა“ თეატრის დაფუძნება
ი. ჭავჭავაძეს, ანტ. ფურცელაძეს და პეტრე უმიკაშვილს შეს-
თავაზა. საიდან, რა წყაროების დახმარებით – ალაჰმა იცის. მს-
ოლოდ იმიტომ, რომ თეატრის ისტორია ზღაპრად არა ქცეული-
ყო, არ დამახინჯებულიყო, იმ წერილის შესახებ მოკლე წერილში
სინამდვილე აღვნიშნე და დასაბეჭდად გაზეთს გავუგზავნე, მა-
გრამ, დახეთ ეხლანდელს ლიტერატორ-მეგაზეთეებს, არ დამიბე-
ჭდეს. ჰკითხეთ რატომ? არა სჯობდა სიმართლე აღდგენილიყო?

ქართული პირველი წარმოდგენის 50 წლის იუბილეზედ
1900 წელს 2 იანვარს ილ. ჭავჭავაძემ სიტყვა წარმოსთქვა და
პოეტური აღტაცებით სთქვა: „ბატონებო! შექსპირმა სთქვა:
არაფრიდამ არაფერი არ იქნებაო. სცდება შექსპირი, ჩვენი
თეატრი არაფრიდგან გაჩნდა!“ – იმ იუბილეზედ მომხსენებელი
მეც ვიყავ, მისი მოკლე ისტორია მოვახსენე; ზოგი ჩემი ამხანაგე-
ბიც იქ იყვნენ; კარგად იცოდა, როგორ გაჩნდა თეატრი, ჩემი
მომხსენებაც ხომ მოისმინა და იმის მაგიერ, ჩვენ მიმართ თანა-
გრძობის გამომხატველი სიტყვა დაეხარჯა, მის მაგიერ რაღაც
აბდაუბდა დაჰხარჯა: თეატრი არაფრიდგან გაჩნდაო“.... ამ იუ-
ბილეს შესახებ პ. უმიკაშვილმა „მოამბეში“ წერილი დაჰბეჭდა.
არც იქ იყო ჩემი და ჩემი ამხანაგების ხსენება, თუმცა რომელ
სახლშიაც მთელი ათი წელიწადი საქმეს ვწარმოებდი, იმ სახლის
ზემო სართულში სცხოვრობდა, მიტომაც კარგად იცოდა, ვისი
მეთაურობით კეთდებოდა თეატრი, მით უფრო იცოდა, რომ ჩემ
წინააღმდეგ წერილები დაჰბეჭდა გაზეთში. საზოგადოდ, საყურ-
ადლებოა, რომ ყველა, ვისაც კი ქართულ თეატრზედ რამე უთქ-

ვამს, თითქოს განზრახ, მართალს ჰმალავდნენ და მისი ტყუილი დამფუძნებლის დასახელებაში ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ.

თეატრის შესახებ მწერალთა და საჯაროდ სიტყვის წარმომ-
თქმელთა შორის მხოლოდ ერთი-ორი გაკვირით მიხსენიებს და
არა როგორც მისი დაფუძნების მოთავეს და არც იმ დროიდან,
როდესაც ამ საქმეს შევუდექი, არამედ დროის გარეშედ და მას-
თან სხვათა შორის, როგორც რუსები იტყვიან, ვითა „ნაპირის
ცხენს“ (пристянская лошадь). ზოგნი 1879 წლიდან ამბობენ
თეატრის საქმის დანყობაო და დამთავრებაო, იმ წელს რალაც
ამხანაგობის შედგენაზედ მოუბნობენ და იმ ამხანაგობაში ადგ-
ილს მეც მიწყალობებენ. რაკი საქმისა არაფერი გაეგებათ ან
განზრახვა ამოქმედებსთ, ყველა თავისას გაიძახის. რად არის
ესე? – პასუხები ადვილია. მე საქმეს ჩუმიად ვაკეთებ, არ ვყ-
ვირი, თვალეში არავის ვეჩხირები, ისე ვაკეთებ, თითქოს მე არ
ვაკეთებ. ამასთან, არავის ვესაყვარლები, არავის ვეთითლიბა-
ზები, ქათინაურები არ ვიცი, ქება-დიდებას დაუმსახურებლად
არავიზედ ვხარჯავ, ურიგობას და სიმრუდეს პირში ვახლი
ყველას და ვშორდები. ამას გარდა, მეტწილად საქმის უვიცნი
სწერენ თეატრზედ, რომელნიც თავიანთ მოკლე ჭკვიტ ჰფიქრო-
ბენ, რომ თეატრის კეთება შეეძლო მხოლოდ დიდ კაცებს –
ერისთავს, ჭავჭავაძეს და ზოგსაც თავიანთ რაიმესი დიდ რამედ
ნაცნობთ და არა ვინმე ავალიშვილს, რომელიც არსად სჩანს და
არც კი იცი, არსებობს სადმე თუ არა...

უნდა ვთქვა, რომ ჩვენი თეატრის შესახებ მწერალნი
წარმართებს მიემსგავსებიან, რომელთაც მრავალი კერპები ჰყ-
ავთ, მაგრამ ყველა მათგანი თითოს ან ორ-სამს სცემს თავყვანს:
ზოგი სერაპოსს ეთაყვანება და ამას სწირავს მსხვერპლს, ზოგი –
იზიდას, ზოგი – ზევსს, ვესტას, ობოლონს და სხვ. ჩვენს მწერ-
ლებსაც თავისი კერპები ჰყავს. ზოგი ერისთავს სცემს თავყვანს,
ზოგი ჭავჭავაძეს, ზოგი ფურცელაძეს, ზოგი უმიკაშვილს, თუმან-
იშვილს და სხვ. და ყველა იგინი თავიანთ სათაყვანო კერპს მსხ-
ვერპლად ქართული თეატრის დაფუძნებას სწირავენ. მე კი, ვინც
ნამდვილად დავაფუძნე თეატრი, ვერავის კერპად ვერ შევიქენი.

თეატრის საქმის უცოდინარმა, ანუ რაიმე განზრახვით
მომართულმა მწერლებმა, ყველას დავთრები აურიეს. დაჟინებით
ამბობენ „მჭიდრო“ წრე 1878-1879 წელში შედგაო. ეს სიცრუეა.

მჭიდრო წრე 1867 წ. ჩემი მეთაურობით შესდგა და ჩემი უმთავრესი გამგეობით ჰმოქმედებდა. 1878 წელში წრეში გ. თუმანიშვილი მივიღეთ. აი, ამ დროიდან თეატრის საქმეში ყველა მონაწილეს, როგორც წრის წევრს, ისე როლების ამსრულებლებს და სხვა მოსაქმეთ წრის (კომიტეტის) წევრების არჩევაში ხმის უფლება მივეცით. იმ დროს საქმე დამთავრებული იყო, თან გასრულებულიცა, სამუდამო დასის შედგენის დრო დადგა, ამიტომ საჭიროდ დავინახეთ წრეში გარეშე პირებიც შემოგვეყვანა – საქმეში ყველა მონაწილეთა არჩევით. რაიცა შეეხება იმას, ვითომც იმ დროიდან და ისიც დღემდე. ყიფიანის ქალის მიზანძვით გამოვიდნენ სცენაზე დიდი გვარეულობის ქალები – ესეც სიცრუეა. თ. ანდრია ხერხეულიძის ქალი ბაბო 1868 წელშივე გამოვიდა სცენაზე, მას მაშინვე მიჰყვნენ თ. ვაჩნაძის ქალი, თ. შალიკაშვილის ქალები, დღემდე. ყიფიანის ძმის წული მარიამი, ბროძელის ქალი ელენე, კორინთელის ქალი ბარბარე და სხვა მისთანანი.

პ. უმიკაშვილმა და კამპანიამ, ნებსით თუ უნებლიედ, მართლის თქვა ვერ მოახერხეს. ამის ძიებას ვერ შევუდგები, მაგრამ ჩვენი წრის – კომიტეტის წევრი გ. თუმანიშვილი, ის სერიოზნი, გაუცინარი კაცი რომ თავის წიგნაკებში თეატრის დაფუძნებას ჩვენს წრეში თავისი შემოსვლიდან – 1879 წ. – იწყებს, სულ „მე“ „მე“-ს გაიძახის, ეს არის საკვირველი. იგი მზამზარეულზედ მოვიდა, უწინდელს საქმიანობაზედ არაფერს ამბობს და მისი წიგნაკების წამკითხველზედ იმ შთაბეჭდილებას ახდენს, თითქოს თეატრი იმას დაეფუძნებინოს. ჩვენს კომიტეტში შემოსვლამდის იმას თეატრისთვის არა გაუკეთებია რა, ხოლო შემოსვლიდანაც უჩემოდ იმას არა უკეთებია რა, გაკეთებაც არ შეეძლო (ამას ქვევით დავინახავთ). თეატრის მთელი საქმიანობა ჩემს კისრად იყო: ბილეთების დაბეჭდვინება, დამზადება, ტანისამოსის დამზადება, დავთარში ჩაწერა და მისი გამგეობა, პიესების და როლების გადამწერა შოვნა, მათთან ანგარიშები, რეპერტუარის დავთრის წარმოება, წარმოდგენების ყამს თეატრის კასაში ბილეთების ჩაბარება და წარმოდგენის შემდეგ გაუყიდავი ბილეთების და ფულის მიღება და წარმოდგენის ანგარიშის შედგენა და სხვ. ერთი სიტყვით, ყველა საქმე, რაც კი სიარულს, შრომას და მოქმედებას მოითხოვდა. თუმანიშვილი ჩვენს კომიტეტში მხოლოდ სრულებით უსაქმურ თავმჯდომარეობას

ასრულებდა. ერთი წელიწადი შინ იჯდა, ერთხელ თუ ორჯერ კი რეჟისორობდა, მაგრამ რეჟისორობა უფრო ხშირად მე გამინეცია, ხოლო იქამდის მთელი თორმეტი წელიწადი ჩვენს წრეკომიტეტს უცვლელად მე ვთავმჯდომარეობდი, ყველა სამოქმედო საქმესაც ვაკეთებდი, ხშირად როლებსაც ვასრულებდი ან ვრეჟისორობდი კიდევ, პირველ ხანს ფულსაც ვხარჯავდი.

რომ თუმანიშვილს თეატრის საქმეში უჩემოდ არაფერი შეეძლო, ეს ჩქარა ცხადად დამტკიცდა. 1880 წლის შუა ხანში, რათგან თეატრის საქმე დამთავრებული იყო და გადანყვებილი გვექონდა, წლის ბოლოს იგი წარმოების გასაგრძობად „ქართულ დრამატიულ საზოგადოებისთვის“ გადაგვეცა, ჩემი საქმიანობა მისთვის საჭიროდ აღარ ვცანი და ახალთექის ექსპედიციაში წავედი. 1881 წ. პირველ გამგეობაში თუმანიშვილიც აერჩიათ – ხაზინადრად (საცა ჭავჭავაძე იყო გამგეობაში, იქ იმას თავმჯდომარეობას ვინ მისცემდა). ძალიან მალე გამოსულიყო გამგეობიდამ. მე 1882 წლის შუა ხანში დავბრუნდი თექიდამ. იმ წლის ბოლომდის საკუთარი საქმეების მოგვარებას მოვუხდი. 1883 წლიდგან წარმოდგენებს და „საზოგადოების“ გამგეობას დავუწყე ძებნა. რა თქმა უნდა, ყველაზედ უნინ თუმანიშვილთან მივედი და საქმის მდგომარეობა ვკითხე. იმან გაბუტულივით მიპასუხა: „რაც დრამატიულ საზოგადოებას გადაეცით, მე თეატრის საქმეში აღარ გავრეულვარო და არ ვიცი, ვინ და სად რას აკეთებს – წადი და ეძებე!“... წავედი და ძებნა დავუწყე. ორ წელიწად-ნახევარს მოვუხდი და ძლივს მივაგენი ანტრეპრენიორს, ა. ნებიერიძეს, და გამგეობის თავმჯდომარეს, რაფ. ერისთავს. მეტად უმწეო მდგომარეობაში ვნახე ჩემი თეატრი, თითქმის გაქრობის გზაზედ იყო დამდგარი. გამგეობის თავმჯდომარეს ძლივძლივობით საზოგადო ყრილობა მოვანვევინე 1886 წლის წლის დასაწყისში. მარტო თავმჯდომარე გამოცხადდა ყრილობაზედ და ჩვენს შეკითხვაზედ: დანარჩენი წევრები სად არიანო, მწუხარებით გვითხრა: არჩევის დღიდგან როგორც თქვენ გინახავსთ ისინი, ისე მეო და მარტო კი რას გავაკეთებდიო. მე ახალი კომიტეტის არჩევა მოვითხოვე. ყრილობამ მხარი დამიჭირა და აირჩიეს: ორი თუ სამი ახალი წევრი და დანარჩენი ძველები: მე, ორი ძმა თუმანიშვილი და სხვ. ამგვარად, თეატრი ხუთი წლის ერთ წერტილზედ გაყინვის შემდეგ კვალად აღვაადგინე. საკითხავია: უჩემოდ რატომ ყურს არ უგდებდა, საქმე რათ გააცივებინა?

ზოგი სწერს: დასნეულდაო. სიცრუევა. მუდამ საღსაღამათად იყო; რა მძიმე საქმე დაასნეულებდა? ნამდვილი ეს იყო: მას თავმჯდომარეობა ეხერხებოდა, საქმის კეთება კი, თეატრის „მუშაკად“ ყოფნა არ შეეძლო; თავმჯდომარეობით კი რას გააწყობდა, თუ გვერდით საქმის მკეთებელი არ ეყოლებოდა?!

თეატრის შესახებ მწერლობაში ის აზრიც არის გამოთქმული, რომ როინიშვილმა თეატრს დიდი ღვაწლი დასდვა, თუმცა ეს იქამდის სასაცილოა, რომ ლაპარაკად არა ჰღირს, მაინც სამართლისთვის არ შეიძლება თეატრის საქმეში მისი როლი არ აღნიშნო. თბილისში მას ფოტოგრაფია ჰქონდა. იგი რომ ფოტოგრაფიით თემირხანშურიდგან გადმოსახლდა, თან იქ შეძენილი ბევრი ძველისძველი (საანტიფო) ჭურჭელი ჩამოიტანა და უეჭველია სარეკლამოდ ხმა დაჰყარა, ყველა იმათ წერა-კითხვის საზოგადოების მუზეუმს შესწირავდა⁵. ამით იგი „მოდნის“ კაცად შეიქმნა ქართველ საზოგადოებაში. რა თქმა უნდა, ჩვენც გავიცანით. რათგან ფოტოგრაფიაში ფართო ოთახი ჰქონდა, საღამოობით სარეპეტიციოდ გვითმობდა ხოლმე. რაკი ესე დავალებული ვიყავით, 1878 წელში ჩვენს საქმიანობაში მოვიწვიეთ და განსაკუთრებული თანამდებობა მივუჩინეთ – ხაზინადრობა. ამ თანამდებობას ერთ სეზონს ასრულებდა. მას შემდეგ, 1879 წელს, როდესაც კომიტეტში გარეშე პირები შემოვიყვანეთ, კომიტეტმა მომანდო თეატრის ფული და ყველა ქონება ბიბლიოთეკით ცნობაში მომეყვანა და გადმომებარებინა როინიშვილისაგან ფული, ხოლო ქონება გუნიასაგან. მაშინ ხაზინადრობა ბაქრაძეს ჩაჰბარდა, ხოლო დანარჩენი ქონება ჩემს გამგეობაში დარჩა. ამგვარად, თეატრის დაფუძნებაში როინიშვილის ღვაწლი ამ ერთი წლის ხაზინადრობაში მდგომარეობდა, მაგრამ, რათგან „მოდნაში“ შემოსული კაცი იყო, თეატრის დაფუძნებაში პატარა „კერპად“ მაინც შეიქმნა. კერპ-თაყვანისმცემლებს ცოტა კერპები ჰყვანდა და ესეც მიუმატეს.

ამ ჩემს აღსარებას ჩემი ბუნებითი თვისებისა და ხასიათის აღნიშვნით დავაბოლოებ. ბავშობითვე შრომის გარემოებაში ვიზრდებოდი, ხოლო რვა წლიდგან მთელი ათი წელიწადი მუშახელოსნებში ვტრიალებდი. ყველა ამან ისეთი გავლენა იქონია

5 რაც საუკეთესო და ძვირფასი ჭურჭელი ჰქონდა, თანდათანობით სულ გაჰყიდა, რაც აღარაინ იყიდა, ის კი მართლა „საზოგადოებას“ შესწირა.

ჩემზედ, რომ მუშა კაცის თვისება ჩამინერგა: ნაკლები ლაპარაკი და მეტი შრომა. მედიდურობა, თავის გაზვიადება, გაბლინძვა, მლიქვნელობა, არათუ უცხო იყო ჩემთვის, პირიქით, რაც ვიყავ ჩემს თავს იმაზედაც დაბლა ვაყენებდი, ხოლო სხვისა მედიდურობა-გაბლინძვა გულით მძაგდა. ბავშვობიდანვე ყველა გარემოებაში მართლის მიმდევარობა, პირდაპირობა, ხოლო ცხოვრებაში მოთმინება, დამზოგველობა და თავის გაუზვიადებლად სიამაყე მასწავლა, ამიტომ შორს იყო ჩემგან მელური სიტყვა და საქციელი, მათხოვარი თვალები, ტაკიმასხარობა. პროტექციას არ ვიკარებდი, თუმცა ამის შემძლე ბევრი მყვანდა. ერთ ჩემი ოჯახის მოკეთე დიდ მანდილოსანს (ფრეილინას) ამისთანა წინადადებაზედ რომ უარი ვუთხარი, მითხრა – ამპარტავანი ჰყოფილხარო და შემომწყრა. თავის გამოჩენა, მეტიჩარობა, არამკითხეობა მეტად მძულდა. მუდამ ჩემს „მე“-სთან ვიყავ, ჩემს „მე“-ს ვაძლევედი ანგარიშს, მუდამ ხელში მეჭირა იგი. დასამალავი არა მქონდა რა, არც ერთ ჩემს ტოლზე, ესე ვსთქვა ჩემი ჰამქრის ხალხზედ, ნაკლები არაფრით ვიყავ, მგონია, ბევრზედ ვმეტობდი კიდევ, მაგრამ რაც ვიყავ, ჩემთან ვიყავ, თვალებში არავის ვერჩხირებოდი. ჩემი დროის ჩემი ჰამქრის ხალხში, მართალია, ორიოდ ბუნებისგან ჩემზედ მეტი ტალანტით იყო დაჯილდოებული, მაგრამ დაუცხრომლად ვცდილობდი ჩემი, შედარებით მცირე ტალანტი მათზედ მეტად მესარგებლებინა. სახელოვანი მამულიშვილის ჩამომავალი ვიყავ, ცხოვრებაში სულ მის მიბაძვას ვცდილობდი. ქართველის სახელი არაოდეს, არავითარი საქციელით არ შემირცხვენია, პირიქით მისახელება კიდევ – თვალსაჩინოდ – უფრო სახელმწიფო სამსახურის დროს. ამ სამსახურის მუნდირიც და ჩინ-ორდენებიც საკმაოდ მქონდა, ყველა, რაც გენერლის ხარისხამდე შესაძლო იყო მქონოდა, მაგრამ მუნდირს მხოლოდ სამსახურში ვიცვამდი (სხვებ არ შეიძლებოდა), ხოლო გარეთ ჩვეულებრივი მოქალაქის შავი ტანისამოსით დავდიოდი. მუნდირსა და ჩინ-ორდენებში წელიწადში ერთხელ სამსახურის გამო ვიმოსებოდი, ხოლო გარეთ სულ ორჯერ მეცვა – ილია ჭავჭავაძისა და აკაკის დასაფლავებაზედ. ისიც იმიტომ – როგორც მოქალაქეს, ისე მოხელეს პატივი მეცა. მოვიდა დრო – მუნდირიც გადავაგდე და ჩინ-ორდენებიცა, მაგრამ არა, ორდენები არ გადამიყრია, საქართველოს ხაზინის ოქროს ფონდს

შევწირე (დანიშნულებისამებრ მივიდა თუ ჯიბეებში ჩაიჩხრია-
ლეს – არ ვიცი). ჩემი თვისება იყო: ყველა დასაწუნს ვინუნებდი,
დასაგმობს – ვგმობდი, მოსაწონს თაყვანს ვცემდი, – მცნებას
მივდევი: „კეისრისა – კეისარს“. ამისთანა შემთხვევები ბევრი
მქონდა, აქ კი ორიოდეს მოვიხსენიებ: ერთხელ, არ მახსოვს რა
შემთხვევით, პ. უმიკაშვილის სადედნედ დანერილი ანბანი ვნახე,
შვილებისთვის დედნად უნდოდა დაებეჭდვინებინა. მეტად სადა-
გელი ნაწერი იყო, თუმცა ჯერ მაგდენად ახლოს არ ვიცნობდი,
პირდაპირ ვუთხარ: „რას შვრები, ყმანვილო, ამ დედნით ხომ ქა-
რთულ წერას მთლად დაამახინჯებინებ-მეთქი. „ჩემისთანასთან“
(ესე იგი პატარასთან) გულამაყი კაცი იყო, ძალიან ეწყინა და
ის წყენა, ვფიქრობ, აღარ დაჰვიწყებია. ერთხელ კიდეც „დრა-
მატიული საზოგადოების“ გამგეობამ ხაზინადრისა და ქონების
გამგის რევიზია მომანდო. ხაზინადარს და ქონების გამგეს (ერთი
და იგივე იყო) ფულად რვა თუმანი დააკლდა (დიდი რამ არ
იყო, მაგრამ ნათქვამია: რწყილისთვის ნესტარის კვრაც საკმა-
რისიაო), ხოლო ბიბლიოთეკიდან მრავალი გაცემული პიესები
ზოგი არტისტებზედ და ზოგიც კერძო პირებზედ, ამასთან მომ-
ეტებული ნაწილი უბარათოდ. რევიზიის მოხსენებაში ფულის
გადახდევინების აზრი გამოვსთქვი, არტისტებზედ გაცემული
პიესებისა, მათი ჯამაგირიდან ღირებულების გადახდევინება,
ხოლო უბარათოდ კერძო პირებზედ გაცემული ღირებულებისა
(200 მანეთამდის) გადახდევინება ხაზინადარის ჯამაგირიდან.
გამგეობაში განხილვის დროს თუმანიშვილმა (თავმჯდომარემ)
თავი გადაიკლა და დანაკლისი ფულის პატიობა მოითხოვა, ხოლო
გაცემული პიესების მოგროვება (რაიცა პატიობას ეთანასწორე-
ბოდა). ნევრების მეტი წილი მას მიემხრო (რა ეხარჯებოდათ)
და აპატიეს. ამით თუმანიშვილმა იმ ხაზინადარ გამგის გული
მოიგო, მე კი მტრად გადაამექცა. ბევრიც სხვა მახსოვს, რომ ჩემი
პირდაპირობით მტერი გამიჩენია. ბევრი ჩემი კარგი ნაცნობისთ-
ვის, თითქმის დამეგობრებულისთვის, თუ მრუდი რამ საქციელი
შემიმჩნევია, შემდეგში შეხვედრის დროს სალამი აღარ მიმიცია
და მით განვშორებულვარ.

(დასასრული)

1924 წელი.

ნიკოლოზ (ნიკო) ავალიშვილის ღვაწლი

არიან ადამიანები, რომლებიც თავიანთი ცხოვრებით ქმნიან ნიმუშს ერისა და მამულის მსახურებისას. ისიც ხდება, რომ ეს გაცნობიერებული მზაობა ზოგჯერ ამპარტავნულ იერს შეიძენს ხოლმე. ნიკო ავალიშვილის ცხოვრება და მოღვაწეობა მაგალითია იმისა, როგორი უნდა იყოს სახე ჭეშმარიტი მამულიშვილისა, – შემკული ადამიანური ღირსებითა და თავმდაბლობით. ასეთი პიროვნებების მიმართ ნოსტალგია განსაკუთრებით მწვავედება ჩვენს დროში, როცა ფსევდოლირებულებების ეპოქა თავს გვახვევს ანტიგმირებს, რათა კიდევ უფრო საჭირო გახედეს ეროვნული კაციც და ქართული საქმეც.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, უფრო ზუსტად კი 1860-იანი წლების ბოლოს, საზოგადოებრივ-კულტურულ ცხოვრებაში ახალი სახელი გამოჩნდა, ახალი პერსონა, რომელიც შემდეგ ფიგურად იქცა – ნიკოლოზ (ნიკო) ავალიშვილი (1844-1929). ოჯახი და გარემო, რომელშიც ის იზრდებოდა, სისხლხორცეულად უკავშირდებოდა ქართულ კულტურას. მამამისი, იაკობ ავალიშვილი, სასულიერო პირი, მღვდელი, ამასთანავე, თვალსაჩინო მწიგნობარი და კალიგრაფიც იყო. მას გადაუწერია „ვეფხისტყაოსანი“, „დიდმოურავიანი“, „ყარამანიანი“... 1849 წელს იგი მალარიით გარდაცვლილა.

ნიკოლოზ ავალიშვილი დაიბადა 1844 წლის 4 ივლისს გარეკახეთის სოფელ საგარეჯოში. რვა წლის ასაკში მიაბარეს თბილისის სასულიერო სასწავლებელში, შემდეგ წარმატებით დაამთავრა თბილისის სასულიერო სემინარია და 1862 წელს მოსკოვის უნივერსიტეტის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტზე თავისუფალ მსმენელად ჩაირიცხა. რვა თვის განმავლობაში ცხოვრობდა ფრანგის ოჯახში, სადაც კარგად შეისწავლა ფრანგული ენა, ბავშვობიდანვე თავისუფლად საუბრობდა რუსულ ენაზეც. ენების ცოდნა დაეხმარა იმაში, რომ ორიგინალში გაცნო ევროპულ ლიტერატურას და ხელი მიჰყო თარგმანსაც. მთარგმნელობითი მუშაობა თავის მოგონებებში ასე გაიხსენა:

„გადათარგმნილი მაქვს:

1. დონ-კიხოტი.....სერვანტესისა;
2. ვილჰელმ ტელი.....შილლერისა;
3. ფიესკოს შეთქმულება.....მისივე;
4. ყაჩაღები მისივე;
5. მარიამ სტიუარტი მისივე;
6. ორლენელი ქალწული (ჟანა დ'არკი) მისივე;
7. ტიმონ ათინელიშექსპირ-ბეკონისა;
8. აბრეშუმის ქვის მოვლაბოლლესი (ამაში სამეურნეო საზოგადოებისგან 602 მივიღე);
9. ლუკმაპურის ამბავი..... მასხესი. სამეცნიერო ნაწილი 1928 წ. ექიმ გუდიაშვილისგან განხილულია და შესწორებული;
10. მსხვილფეხა საქონლის მოვლა-მოშენება (ჩემი დამატებით)..... პროფესორი პროშისა;
11. თავადის ქალი მოთხრობა ქ-ბ. ურბანოვსკისა;
12. ვიდრე ახვალ, უფალო, – მოთხრობა ნერონის დროისა..... ჰენრ. სენკევიჩისა;
13. ლალატი, დრამა.....–.....სუმბათაშვილისა;
14. აპონეთის ისტორია.....–.....შედგენილი სხვადასხვა ნაწერებიდამ;
15. ჩინეთის ისტორია.....–.....ეგრეთვე;
16. ჩინეთის სარწმუნოება.....–.....მაქს მასულერიდამ;
17. ჩინეთის გველეშაპი და მისი დღესასწაული –.....სხვისა ნაწერიდამ და ჩემი ნახული“.

რუსეთში ყოფნისას ნ. ავალიშვილი მეგობრობდა თერგ-დალეულებთან, განსაკუთრებით – აკაკი წერეთელთან. სწორედ აქ გაუჩნდა სტამბის დაარსების სურვილი. მას უნდოდა,

ხელი შეეწყო ქართული წიგნების ბეჭდვისთვის. იმავდროულად, სტამბაში დასაქმდებოდნენ ქართველი სტუდენტები, რომლებიც ამით საარსებო სახსარს მოიპოვებდნენ. ამ მამულიშვილურ წამოწყებას გვერდით დაუდგა აკაკიც, თუმცა მისი განხორციელება ვერ მოხერხდა. 1866 წელს ნიკო იძულებული გახდა, თბილისში დაბრუნებულიყო.

საქართველოში დაბრუნებისთანავე დაიწყო ნიკო ავალიშვილის მუხლჩაუხრელი შრომისა და ღვაწლის პერიოდი: 1867 წელს გამოსცა „ქართული კალენდარი“, რომლის შესახებ „ცისკარში“ საქებარი რეცენზიაც გამოქვეყნდა, თუმცა ან. ფურცელაძემ „ყოვლად უგვანი“ უწოდა. ამას მოჰყვა მათ შორის პოლემიკა. სწორედ აქ გამოჩნდა ნ. ავალიშვილის ნიჭი და პრინციპულობა და სწორედ ამიტომ ივ. კერესელიძემ მიიწვია „ცისკარში“. გამოქვეყნდა ავალიშვილის თარგმანები და საინტერესო პუბლიცისტური წერილები. ნ. ავალიშვილი მალევე დარწმუნდა, რომ „ცისკარის“ მიმართულება და ლიტერატურული დონე ვერ აკმაყოფილებდა დროის მოთხოვნებს, ამიტომ ჯერ გადაწყვიტა ჟურნალის შექმნა, თუმცა ივ. კერესელიძე თავის ნაამაგარ ჟურნალს ვერ შეეღია და ამის შემდეგ უკვე ავალიშვილმა საკუთარი ჟურნალის გამოცემისთვის დაიწყო ზრუნვა. 1869 წლის მარტში დაიბეჭდა „მნათობის“ პირველი ნომრი. ახლადაარსებული გამოცემა სალიტერატურო-სამეცნიერო იყო (ჯოლოგუა 2013: 288-289).

აქვე უნდა ითქვას ისიც, თუ როგორ ზრუნავდა ნიკო ავალიშვილი გარე-კახეთის ალორძინებაზე. დიდი წვლილი შეიტანა თბილისიდან სიღნაღისკენ მიმავალი გზის შეკეთებაში, ხოლო 1877 წელს საგარეჯოში გახსნა კოოპერატივი „ივრის დამზოგველი ამხანაგობა“, რომლის კომიტეტსაც თავადვე თავმჯდომარეობდა. მან გამოიგონა ხორბლის სალენი მანქანა – კვერი და ახალი ნიმუშის კალო, რომელსაც იმდროინდელ ქართულ პრესაში ფართო გამოხმაურება მოჰყვა (ჯავახიშვილი 2013:).

1912 წელს ნიკო ავალიშვილმა ახალდაარსებულ „საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებას“ შესწირა როგორც იშვიათი წიგნები და პერიოდული გამოცემები, ასევე, – ძვირფასი ნივთებიც, მათ შორის 130 ცალი ოქროს, ვერცხლისა და სპილენძის მონეტა, რომლებიც ჩამოტანილი ჰქონდა სპარსეთიდან და ჩინეთიდან.

1929 წლის 17 სექტემბერს ნიკო ავალიშვილი 85 წლის ასაკში გარდაიცვალა, დაკრძალულია ვერის სასაფლაოზე. იოსებ გრიშაშვილი პრესაში გამოქვეყნებულ ნეკროლოგში წერდა: „ძველი საზოგადო მოღვაწე ნიკო იაკობის ძე ავალიშვილი... 65 წელიწადი განუწყვეტლივ მოღვაწეობდა საზოგადო ასპარეზზე. მიუხედავად ღრმა მოხუცებულობისა, სიკვდილამდე კალამი არ გაუგდია ხელიდან და ახალგაზრდული ენთუზიაზმით კვლავ წერდა... 14 წლის განმავლობაში (1867-1880 წწ.) ხელმძღვანელობდა ქართულ თეატრს და, გიორგი ერისთავისა და ივანე კერესელიძის შემდეგ, ითვლება თეატრის ერთ-ერთ დამაარსებლად და პირველ რეჟისორად“.

საგარეჯოს რაიონში გამომავალ გაზეთ „სტალინურ სიტყვაში“ 1947 წელს იოსებ იმედაშვილი ასე აფასებდა ნ. ავალიშვილის ღვაწლს: „მრავალმხრივი, ხანგრძლივი და ნაყოფიერი, ხშირად შავმუშური იყო ნათელი მოღვაწეობა გარეჯელი ნიკო ავალიშვილისა, რომლის ცხოვრებისა და მუშაობის ძირითადი მრწამსი იყო სამშობლო ქვეყნის აღორძინება, წინსვლა და კეთილდღეობა“. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ნიკო ავალიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება მონოგრაფიულად შეისწავლა სოლომონ ცაიშვილმა, რომელმაც 1955 წელს გამოსცა კიდეც ნიგნი „ნიკო ავალიშვილი“ (მონოგრაფია 103 გვერდი).

ნიკო ავალიშვილი ნამდვილი პატრიოტი იყო. მიუხედავად იმ ბნელი ეპოქისა, რომელშიც მას მოუხდა ცხოვრება, ერთი ნუთითაც არ გასჩენია სიმპათია და სიყვარული იმპერიალისტური რუსეთის მიმართ. ცხოვრების ყოველ ეტაპზე გააზრებული და შეგნებული ჰქონდა დამპყრობლის შოვინისტური და დამღუპველი პოლიტიკა ქართველი ერის წინაშე. მთელი არსებით ამიტომაც სძულდა სასულიერო სასწავლებელი, რადგან „მასწავლებლების უგუნურმა, მტარვალურმა, მოსწავლეთადმი ველურმა მოპყრობამ სწავლა შემაზიზლა და უფრო მეტად კიდეც იმიტომ შემაძულა, რომ ქართულის დევნა იყო გამეფებული. რუსულის უცოდინარ მეტყველს ადამიანს აპირუტყვებდნენ, თანაც თითქოს სიამოვნებდათ, მიზეზი ეძლეოდათ იგინი უგუნურებად და იდიოტებად ჩაეთვალათ. იმათს ველურს მოქმედებაზედ უარესს ჭკვათამყოფელი ადამიანი ვერ მოიგონებს, თუნდაც ამისთვის დიდი ჯილდოც დაენიშნოს და ყველა ამას იმი-

ტომ ანარმოებდნენ – ქართველებისათვის პიროვნობა, თავისნობა ჩამოერთვათ, გაერუსებინათ, თავიანთსავით დაექვევითებინათ⁶. იგი პირდაპირ ამხელს ცარიზმის პოლიტიკას და დაასკვნის, რომ რუსებს ერთი მიზანი ჰქონდათ: **„ქართველ ერში პიროვნება, ეროვნება, თავისუფალი აზროვნება ჩაეკლათ**“. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ჯერ ჩრდილო კავკასიაში, ცარიცინის მიდამოებისა და პენზა-სამარის მინდვრების, მერე კი ჩელიაბინსკიდან ირკუტსკამდე და ბაიკალის იქითა მხრის ცარიელი ადგილების მსახველი თავის თანამგზავრ-თანამემნე რუსს ეუბნება: **„საოცარია, რა პოლიტიკაა, რომ ამოდენა ცარიელი მინდვრების პატრონი რუსეთი მეტად მცირე მიწის პატრონ საქართველოს ართმევს მიწებს და ზედ რუსებს ასახლებს“**.

მუდამ შეწუხებული და აღელვებული იყო ქვეყნის ბედით. არ ასვენებდა საქართველოზე ფიქრი და დარდი, წუხდა იმის გამო, რომ „თანდათან ეცემოდა, ერის კავშირი ირღვეოდა, ერი იქსაქსებოდა“. მისი ცხოვრების ფილოსოფია ამას ასე ხსნიდა და ასაბუთებდა: **„ვისაც თავის ერისთვის გული უცემს, ვინც მისი სიკეთის მოსურნეა, იმის ჭირით მწუხარეა, იმის ლხინით მომლხენი და იმის წარმატებისთვის შრომობს და მოქმედებს – პატრიოტი იმას ჰქვიან**.

მამულიშვილობა, რა თქმა უნდა სიყვარულის გრძნობით არის გამონწვეული და ისევე კანონიერია და ბუნებრივი, როგორც ის არის ბუნებრივი და აუცილებელი, რომ ყველას თავის მშობელი უყვარს, თავის ოჯახი, მოკეთე და მახლობელი. ადამიანი თვისი ერის დიდი ოჯახის შვილია, თუ გადაგვარებული არ არის, მისთვის იმ დიდი ოჯახის – ერის – სიყვარული აუცილებელია“.

ნიკო ავალიშვილი ევროპული აზროვნების კაცი იყო. ამის ერთი თვალნათელი ნიშანი ისიცაა, რომ განათლება მიაჩნდა უპირველეს ამოცანად. მას ერის წინსვლა სხვაგვარად წარმოუდგენლად ესახებოდა. ამასთანავე, ეს გზა გადიოდა უმთავრეს მოთხოვნაზე, რომელსაც ეროვნული დამოუკიდებლობა ჰქვია: **„ყველა ნასწავლი ქართველი საქართველოშივე უნდა დაბრუნებულიყო, მისი ერის გონებრივად და ზნეობრივად განვითარებისთვის ეშრომა, რათა თავის დროზედ თავისუფლების მოთხოვნა თამამად შესძლებოდა“**.

6 გამუქება აქაც და სხვაგანაც ჩვენია (ს.მ.).

ვინ იცის, იქნებ თავადაც ამ შეგნებით, ამ სულისკვეთებით დაბრუნდა სამშობლოში?! გარდაცვალებამდე ხუთი წლით ადრე (1924 წ.) ასე შეაფასა თავისი განვლილი გზა: „**მე სამშობლოსკენ გამოვეშურე – ქართველი ერისთვის შრომის გასაწევად. ქართველი ერის სამსახური მუდამ მოვალეობად მიმაჩნდა. რაც აკლდა, იმის შევსება დავიდე კისრად, რასაკვირველია, იმ ზომად, რამდენადაც შემიძლო. რად ვინუხებდი თავს, რათ ვიდებდი ვალს?! – იმიტომ, რომ საჭიროდ მიმაჩნდა, ქართველებისთვის ქართველობა მომეგონებინა, ქართველებისთვის ქართული სიტყვა გამეგონებინა, ქართველებისთვის საჭირო საქმე და აზრი შემეცყობინებინა, ქართველების ფიქრი და გონება წინ წაწეულიყო – არ გადაგვარებულიყო. რაც კი შემიძლო ამას ვემსახურებოდი“.**

თანაც ქვეყანას ემსახურა თავდახრილი, უხმაუროდ, ჩუმად, ფუტკარივით, ერთგულებითა და ანთებული მამულიშვილური გულით. გაგვანდო კიდეც: „**მე საქმეს ჩუმად ვაკეთებ, არ ვყვირი, თვალეში არავის ვერხირები, ისე ვაკეთებ, თითქოს მე არ ვაკეთებ. ჩემი თვისება იყო: ყველა დასაწუნს ვინუხებდი, დასაგმობს – ვგმობდი, მოსაწონს თაყვანს ვცემდი, – მცნებას მივდევი: „კეისრისა – კეისარს. ქართველის სახელი არაოდეს, არავითარი საქციელით არ შემირცხვენია!“.**

ამ დიდ ქართველსა და მამულიშვილს გამოუქვეყნებელი დარჩა ბევრი რამ. მისმა არქივმა შემოინახა ოთხი დიდი ხელნაწერი რვეული, კერძოდ:

1. ჩემი თავგადასავალი და განცდანი. დათარიღებულია 1924 წლით;
2. ქართული წარმოდგენა თბილისში და საზოგადოთ მდგომარეობა ეხლანდელი ქართული წარმოდგენებისა (დათარიღებულია 1909 წლის 4 იანვრით) და მეღწიით წვრილად ნაწერი 126 გვერდია;
3. ჩემი მოგონებებიდან – უცხო ქვეყნებში სამსახური, იქ ნახული და გაგონილი. წინასიტყვაობის მაგიერ. ახათექე და მარათექე, პირველი მგზავრობა ნიკოლოზ ავალიშვილისა (დათარიღებულია 1880 წლით), მეღწიით წვრილად ნაწერი 376 გვერდია;

4. იაპონია და იაპონელები. გეოგრაფიული მდებარეობა და დედამიწის შენობა. ნიკოლოზ ავალიშვილისა. მელ-
ნით წვრილად ნაწერი 276 გვერდია.

ამათ გარდა, როგორც იოსებ იმედაშვილი გვაუწყებს, ხელ-
ნაწერად დარჩენილა:

ჩინეთის სარწმუნოება, ჩინეთის დრაკონი, პეკინი. ნახული
და გაგონილი, მანჯურია – გეოგრაფიული აღწერით, 1911 წ.

სპარსეთი – 1912 წ.

იაპონეთის ისტორია, 1923 წ.

ჩინეთის ისტორია, 1924 წ.

ხოლო მისი „ქართული თეატრის მატრიანე“ საქართველოს
თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუ-
ზეუმშია დაცული.



ახლა უფრო დაწვრილებით ნიკო ავალიშვილის ღვანლის შე-
სახებ ქართული თეატრის ისტორიაში. ჯერ კიდევ მოსკოვიდან
დაბრუნებისთანავე, 1866 წელს, სათავეში ჩაუდგა სცენისმოყ-
ვარეთა წრეს და, ფაქტობრივად, მთელი შეგნებული ცხოვრე-
ბა შესწირა ქართული თეატრის საქმეს. ყურნალი „მნათობიც“
ქართული თეატრალური აზროვნების განვითარების სამსახურში
ჩააყენა. როგორც ცნობილია, 1870 წელს „მნათობის“ რედაქციამ
ქართული თეატრალური ცხოვრებისათვის სისტემური სახის მი-
ცემის მიზნითა და პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის ნი-
ადაგის მოსამზადებლად ჩამოაყალიბა „თეატრალური კომიტე-
ტი“ (ვ. თულაშვილი, ნ. ავალიშვილი, ა. ფურცელაძე). მომდევნო
წლებში ეს კომიტეტი გარდაიქმნა „ქართულ თეატრალურ ამხან-
აგობად“, რომელმაც ჯერ ჩამოაყალიბა პროფესიული ქართული
თეატრალური დასი (1879), ხოლო 1881 წლის იანვარში დააარსა
„ქართული დრამატული საზოგადოება“. „ივერიის“ ერთი გვიან-
დელი შეფასებით, „ეს წელიწადი (1870 – ს.მ.) სამართლიანად
უნდა ჩაითვალოს ქართულის ეროვნულის თეატრის დაფუძნების
დასაწყისად, უმფარველოდ, საკუთარი მისწრაფებით და საკუ-

თარს ძალ-ღონეზედ დანდობით“ (ჯოლოგუა 2013: 307-308).

ცნობილი ფაქტია, რომ, ვიდრე ქართული თეატრის პოპულარიზაციისათვის საკუთარი ჟურნალის დაარსების სურვილს აიხდენდა, ნ. ავალიშვილი აქტიურად თანამშრომლობდა სერგი მესხის „დროებაში“, ჟურნალ „ცისკარსა“ და „სასოფლო გაზეთში“. მისი ცხოვრებისეული პრინციპები გადიოდა ერთ არხში, რომელსაც, შესაძლოა, განსაკუთრებულად იშვიათი თვისება დავარქვათ – ერთგულება! არ სწამდა გულგრილი და მოვალეობის მოხდის მიზნით საქმის კეთებისა. გაზეთ „დროებაში“ (1867, №26) ის სწორედ ამ „სულისა და გულის გამოსავლის“ შესახებ წერდა: „კაცი, რომელსაც არ გასჯდომია სისხლში სულ ყველაფერი, რასაც ფიქრობს და ყოველი მისი აზრები და ფიქრები არ შეადგენენ პირდაპირ იმის სულისა და გულის გამოსავალს, არამედ არიან მობერილნი რომელიმე ბედნიერი ქარისაგან, ის კაცი არასოდეს არ მოეკიდება საქმეს (რაც უნდა იყოს ის) ერთგულებით“.

მე-19 საუკუნის სამოციანი წლებიდან მოყოლებული ქართულ პრესაში არაერთი წერილი დაბეჭდა თეატრის შესახებ. „ნიკო ავალიშვილი თავისი სათეატრო კრიტიკული წერილებით აცხოველებს თეატრისადმი ინტერესს“ (კიკნაძე 2003: 194) – ვკითხულობთ ქართული თეატრის ისტორიის სახელმძღვანელოში. მას შემდეგ, რაც საკუთარი ჟურნალი გამოსცა, პირველსავე ნომერში გამოაქვეყნა დიდი სტატია „ქართული წარმოდგენა თბილისში და საზოგადო მდგომარეობა აწინდელი ქართული წარმოდგენისა“ (მნათობი №1, 1869). ეს წერილი ორი რამით არის მნიშვნელოვანი: ჯერ ერთი, მასში დაწვრილებითაა ასახული იმ პერიოდის თბილისის თეატრალური აფიშა და, მეორეც, მოცემულია კრიტიკული შეფასება ამ წარმოდგენების ავ-კარგისა. პრობლემა მრავალწახნაგოვანი იყო:

1. დედაქალაქში წელიწადში ორჯერ ან სამჯერ თუ გაიმართება ხოლმე მშობლიურ ენაზე წარმოდგენა;
2. დაბალი ხარისხი დადგმებისა;
3. მსახიობთა სუსტი თამაში;
4. სპექტაკლის რეცენზენტთა უგულისყურობა და არაპროფესიონალიზმი.

საქმე იქამდეც კი მიდიოდა, რომ ზოგიერთი კრიტიკოსი ისე გამოაცხობდა წერილს, სპექტაკლი ნანახიც არ ჰქონდა. ამიტომაც იყო, რომ ხშირ შემთხვევაში ნ. ავალიშვილი არ ეთანხმებოდა არც „დროებისა“ და არც „კავკაზის“ რეცენზენტებს. „უბინაობა, უადგილობა, ერთი ხეირიანი თავშესაფრის უქონლობა“ იყო მრავალ ხელისშემშლელ მიზეზთაგან ერთი უმთავრესი. ამავე წერილში იგი წუნუნებს დეკორაციებისა და კოსტიუმების ნაკლებობაზეც.

ავალიშვილის მოღვაწეობა თეატრალურ ასპარეზზე დალდასმული იყო იმ ნიშნით, რომ ცარიზმის კოლონიალური უღლის ქვეშ მყოფი, რუსიფიკატორული პოლიტიკის მსხვერპლი ქართველი საზოგადოება შემობრუნებულიყო თეატრისაკენ. „მნათობის“ 1869 წლის ივლის-აგვისტოს ნომერში დაიბეჭდება „თეატრის მნიშვნელობა და მისი საჭირობა საზოგადოებისათვის“. რით არის ეს წერილი საინტერესო? – აუცილებლად უნდა ითქვას ის, რომ თეატრი გასართობ საქმედ არავის მიაჩნდა. კრიზისულ ეპოქაში მას დიდი ეროვნული დანიშნულება ჰქონდა და, ყველაფერთან ერთად, საზოგადოების სრულყოფისა და განათლების ფუნქცია ენიჭებოდა: „თეატრი არის სხვა საშუალებათა შორის ერთი საშუალებათაგანი განათლების გავრცელებისათვის. ყველა დარწმუნებულია იმ აზრზედ, რომ სახალხო თეატრი ხალხის აღზრდისათვის, ხასიათების გაპატიოსნებისათვის, ცხოვრების დანმენდისათვის და, საზოგადოდ, ხალხის განათლებისათვის საუკეთესო სკოლას ანუ სასწავლებელს შეადგენს“. წერილი აღბეჭდილია ანტიკური და ვეროპული თეატრის ისტორიის ღრმა და საფუძვლიანი ცოდნით. ზოგადად, უნდა ითქვას, რომ „ჟურნალ „მნათობის“ რედაქციამ და მისმა რედაქტორმა, ნიკო ავალიშვილმა, დიდად შეუწყვეს ხელი ქართული თეატრალური კულტურის განვითარებას“ (ძაძამია 1968: 48).

მწვავე თანადროულობის ასახვა მიაჩნდა ნიკო ავალიშვილს აუცილებელ და სასწრაფო საქმედ. მისი აზრით, საამისოდ არსებობდა ორი ძირითადი საშუალება; პროზა – პოეზია და დრამატურგია. უპირატესობას მაინც თეატრს ანიჭებდა, რადგან, მისი აზრით, სასცენო ხელოვნებას შეუძლია გათვალსაზრისოება იმისა, რაც ირგვლივ ხდება. მას ღრმად სწამდა, რომ დრამატურგიის განვითარებას განაპირობებს თეატრის განვითარება, რადგან

სწორედ თეატრის განვითარებამ ინგლისში დაბადა შექსპირი, გერმანიაში – გოეთე და შილერი, საფრანგეთში – მოლიერი... ნიკო ავალიშვილის სიტყვები „**თეატრი არის განათლების ტაძარი**“ იმ ეპოქის სულისკვეთების გამოსახატულებათა, ეროვნულობის გადარჩენის ასპარეზად ქართულ თეატრს რომ მიიჩნევდა.

2014 წელს გამომცემლობა „ნეკერმა“ დაბეჭდა ნიკო ავალიშვილის გამოუქვეყნებელი ხელნაწერი „ჩემი თავგადასავალი და განცდანი“ (ჩვენივე რედაქტორობით), რომელიც გარდაცვალებამდე ხუთი წლით ადრეა დაწერილი და მასში შეჯამებული და თავმოყრილია ჩვენი დიდი წინაპრისა და ერთგული მამულიშვილის განუვლი შრომა ქართული საქმის სასიკეთოდ. გადავწყვიტეთ, ხელნაწერი რვეულიდან გამოგვეკრიბა ნიკო ავალიშვილის მონათბრობი ქართული თეატრის შესახებ (უმთავრესად, კარგად ნაცნობი, მის მიერ სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული, თუმცა ბევრი რამ მაინც უცნობი და მის მიერვე დაზუსტებულ-შეფასებული. ზოგადად, ამ მოგონების სტრუქტურა და თემატიკა უაღრესად მრავალფეროვანია და ერთი ადამიანის შესაძლებლობებს სცდება. მისი თავგადასავალი კარგად წარმოგვიდგენს იმ ყველაზე იშვიათ ნიჭს, რომელიც ძნელად მოეძებნება ქართველ ადამიანს – რიგით კაცად ცხოვრების კულტურას მაშინ, როცა ჭეშმარიტი მამულიშვილი და ღირსეულად ღვაწლმოსილი ხარ.

1862 წელს 18 წლის ნიკო ავალიშვილი სასწავლებლად მოსკოვში გაემგზავრა, თუმცა, სხვადასხვა მიზეზთა გამო, უნივერსიტეტში ვერ შევიდა და ოთხი წლის შემდეგ თბილისში ჩამოვიდა. ეს იყო 1866 წელი. ქართული თეატრის „დაფუძნებაზედ შრომა“ აქედან იწყება.

იმედი გვაქვს, რომ ნიკო ავალიშვილის ხელნაწერი რვეულის ეს ნაწილი – „ქართული თეატრის დაფუძნებაზედ შრომა“ – სერიოზული შენაძენი იქნება ქართული თეატრის ისტორიისათვის, რადგანაც დოკუმენტურად გაგვიცოცხლებს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის თეატრალური ცხოვრების მშფოთვარე, დაუცხრომელ დღეთა სიმძიმესა და ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენებს, რომელთა ეპიცენტრშიც ნიკოლოზ ავალიშვილი იდგა.



ნიკო ავალიშვილის ამ მოგონების მიხედვით, ზოგიერთ მნიშვნელოვან საკითხზე გვინდა შევჩერდეთ. ერთი დიდი მნიშვნელობის სათქმელი, რომელიც, ზოგადად, უშეღავათოდ ასახავს ისტორიას, არის მეფისნაცვალ მიხეილ ვორონცოვის მიმართ ქართველი საზოგადოების დღემდე ჩამოუყალიბებელი დამოკიდებულება. პრობლემა, მართლაც, სერიოზულია, რადგან, ერთი შეხედვით, ვორონცოვმა დაიწყო ქართული კულტურის აღორძინება. ცდუნება დიდი იყო, რეალური ნიშნებიც საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრების გამოცოცხლებისა და განვითარებისა – აშკარა. ამ ეპოქის მწერალთა ერთი ნაწილი ლექსებსა და პოემებს უძღვნიდა მიხეილ ვორონცოვს. ქალაქმშენებლობისა და სოფლის მეურნეობის, განათლებისა და კულტურის განვითარების საქმეში შეტანილი წვლილის გამო ქართველმა საზოგადოებამ მას თბილისში ძეგლიც დაუდგა. მის სახელს მიაწერენ გზების კეთილმოწყობას, ხიდების აგებას მდინარეებზე: მტკვარზე, თერგზე, სუნქზე, ლაბზე; სანაოსნო მიმოსვლის საფუძვლის ჩაყრას შავსა და კასპიის ზღვებზე, მდინარე მტკვარზე; მეფისნაცვალის ზრუნავდა მხარეში მევენახეობის, მეღვინეობის, მებაბრეშუმეობის, ცხენოსნობისა და სოფლის მეურნეობის სხვა მიმართულებათა განვითარებაზე. მისი საქმიანობის ერთ-ერთი მთავარი სფერო იყო განათლების, მეცნიერებისა და ხელოვნების განვითარება, კერძოდ, თბილისში 1848 წელს გამოსვლას იწყებს გაზეთი „კავკაზი“, ყალიბდება „ზაკავკაზსკი ვესტნიკი“, რომელმაც შეცვალა „გუბერნსკიე ვედომოსტი“. ამ გაზეთებმა ნოვოროსიისა და კავკასიის შორეული ტერიტორიები დაუახლოვა რუსეთს. როგორც ამბობენ, ნოვოროსიის კალენდრის წარმატებამ უკარნახა ვორონცოვს, მსგავსი გამოცემა 1847 წელს თბილისშიც გაეკეთებინა. კალენდარი შეიცავდა მდიდარ ისტორიულ, გეოგრაფიულ, ტოპოგრაფიულ და სხვა სახის მასალებს, შეგროვებულს მცოდნე და შრომისმოყვარე ადამიანების მიერ. აღდგა ქართული თეატრი, გამოცემა დაიწყო ჟურნალმა „ცისკარმა“. 1859 წელს თბილისში გაიხსნა საჯარო ბიბლიოთეკაც. 1850 წელს თბილისში დაარსდა სოფლის მეურნეობის ამიერკავკა-

სიის საზოგადოება, რომელიც ვორონცოვის მიერ 1828 წელს ოდესაში გახსნილი საზოგადოების მსგავსი იყო. თბილისში ჩამოსვლისთანავე ვორონცოვმა გახსნა ალიევის სექტის მუსლიმანური სასწავლებელი, 1849 წელს დააფუძნა კავკასიის ცალკე არსებული სასწავლო ოლქი, ბევრ ქალაქში შექმნა და გახსნა სამაზრო სასწავლებლები. ვორონცოვის მეუღლის – ელისაბედ ვორონცოვის მონაწილეობით ნაკლებად უზრუნველყოფილი ოჯახების ქალიშვილებისთვის თბილისში, ქუთაისში, შირაქში გაიხსნა წმინდა ნინოს დაწესებულებები და კიდევ მრავალი სხვა.

ნიკო ავალიშვილი განზე იდგა. რა თქმა უნდა, ის ხედავდა ამ სიკეთეთ, მაგრამ მისთვის კატეგორიულად მიუღებელი იყო მეფისნაცვლის ვერაგი პოლიტიკა კავკასიაში. 1869 წლის „მნათობის“ ოქტომბრის ნომერში უნდა დაბეჭდილიყო მისი წერილი, რომელიც აღადგენდა სხვა რეალობას გიორგი ერისთავის თეატრისა და ვორონცოვის პოლიტიკის შესახებ, მაგრამ ცენზურამ ეს წერილი არ დაუბეჭდა. რეალურად ასე ფიქრობდა ნ. ავალიშვილი: „სხვადასხვა ერების გაერთიანება ბუნების წინააღმდეგი მოქმედებაა და, მასადაამე, – შეუძლებელი და, მასთანაც, მავნებელი. ამის მსგავს მოქმედებას მხოლოდ პოლიტიკური გაიძვერობის მქონენი ხმარობდნენ: **ვორონცოვმა ახალციხის და ახალქალაქის მაზრა სომხებით აავსო, შემდეგი ჩვენი ქვეყნის გამგენიც ვორონცოვის მაგალითის მისდევენ, ჩვენს ქვეყანაში უცხო ტომს ასახლებენ, იმიტომ რომ ამაში ჰხედავენ თავიანთ საგამგეო ხალხის დასუსტებას და თავიანთ ძალას; ამღვრევენ წყალს, რომ მასში თევზის ჭერა ადვილად შეიძლოს.**

მერე, თეატრის დაფუძნებას ვის აწერენ? – ჯერ გ. ერისთავს, რომელსაც ეს საქმე, როგორც იდგა, ფიქრადაც არა ჰქონია. 1850 წელში მთავარმმართველმა ვორონცოვმა მოისურვა ქართული თეატრის შემოღება. ამისთვის იგი გამგეს ეძებდა, ამ გამგედ ქართველმა დიდკაცობამ გ. ერისთავი წარუდგინა. ვორონცოვმა მიიღო იგი, მისთვის თავის საგამგეო დაწესებულებაში ზედმეტი თანამდებობა გააჩინა დიდი ჯამაგირით, ხოლო თეატრს სუბსიდია დაუნიშნა. **ცნობილია და ვერავინ იტყვის წინააღმდეგს, რომ ერისთავმა კი არ მოძებნა თეატრისთ-**

ვის ვორონცოვი, პირიქით, ვორონცოვმა მოძებნა იგი და თეატრის მოხელეობა-გამგეობა ჩააბარა. თანამედროვე არტისტების ივ. კერესელიძისა და იოს. ელიოზოვის სიტყვით, ერისთავს ისეთი დამხმარე ჰყვანდა, ზურაბ ანტონოვი, რომ დიდი შრომის განევა არა სჭირდებოდა, ნამდვილი გამგე ანტონოვი იყო. იმათივე მოწმობით საქმე მშვენივრად წავიდა, ხალხი შეეჩვია, თავისთავად წარმოება შეეძლო, ოღონდ ერისთავს უჯამაგიროდ ეკისრა მისი წარმოება, ერთ-ორ თვეს მაინც ეცადნა. არც ძნელი იყო იმისთვის, რათგან მდიდარი კაცი იყო და გავლენიანიცა, მაგრამ არა, **წავიდა თუ არა ვორონცოვი, მისთვის განგებ დაარსებული თანამდებობა მოსპეს, მასთან, მისი ჯამაგირი და სუბსიდიაც. ნამსვე ნიხლი ჰკრა თეატრს, ყურნალი „ცისკარიც“ თან მიაყოლა** და თავის სოფელში განცხრომას მიეცა. სწორედ ისე მოიქცა, როგორც შტატს – გარეთ დარჩენილი მოხელე (იმ დროს ანტონოვი ცოცხალი აღარ იყო). ეს ორივე საქმე კერესელიძემ იკისრა, მაგრამ უქონელი კაცი იყო, მასთან საზოგადოებაში არავითარი გავლენა არა ჰქონდა, ვალი დაედო, მოვალეებმა თეატრის მთელი მოწყობილობა გაუყიდეს და მით თეატრზედ ხელი ააღებინეს. მას შემდეგ **თეატრისა აღარავითარი ჩამიჩუმი აღარ იყო. ვორონცოვმა მოიტანა და ვორონცოვმავე წაიღო იგი“.**

თეატრის აღდგენას ვორონცოვის მხრიდან ნიკო ავალიშვილი პოლიტიკურ აქტად აფასებს. ვორონცოვმა კარგად იცოდა ქართველი ადამიანის გულუბრყვილობა, ნებისყოფის სისუსტე (ჩვენში რომ ზრდილობად და სულგრძელობად არის მიჩნეული), იცოდა ჩვენი ავბედითი წარსული, ომებსა და ბრძოლებში გადაღლილი ქართული „ბუნების მოქანცულობა“, ჩვენი ნოდებრივი და ქონებრივი სიძლიერე და „პირდაპირ იმაზე მიიტანა იერიში ღიმილითა და ალერსიანად“ (თეატრალური მუზეუმი, ნ. ავალიშვილის ხელნაწერი № 5127). ნიკო ავალიშვილს გასაოცარი პოლიტიკური ანალიზი აქვს წარმოდგენილი იმ ეპოქისა, რომელშიც კარგად იკითხება მისი სახელმწიფოებრივი აზროვნების მასშტაბიცა და ეროვნული იდეოლოგიის დიაპაზონიც. მისი აზრით, ქართველი არისტოკრატია თეატრს გასართობად მიიჩნევდა, ამიტომ ძალიან უყვარდა და აინტერესებდა. ვორონცოვმა კი, ქართველ თავად-აზნაურთა გაკოტრება-გალა-

რიბების მიზნით, მოუხშირა ბალების, სალამოების, ნადიმების მოწყობას. „ვორონცოვი არ იყო ქართული თეატრის ღვიძლი მამა, როგორც ეს ჩვენი საზოგადოების ერთ ნაწილს ჰგონია. ის იყო მხოლოდ მამინაცვალი... ყველა მისი „საგანმანათლებლო“ დაწესებულება და საქმე (ქართული თეატრის გარდა) ჩვენი საზოგადოების დამაბეჩავებელი და ცარიზმის პოლიტიკის ხელისშემწყობი იყო. საქმეც ისე გაარჩია, როგორც მამინაცვლისაგან შეეფერება გერს:... თეატრს თავიდანვე არ მისცა დამოუკიდებელი არსებობა, რუსული თეატრის დირექციას დაუქვემდებარა, რაც ქართული წარმოდგენების გამართვას აბრკოლებდა... სუბსიდიის ძლევაც ქალაქის გამგეობას დააკისრა და არა – სახელმწიფო სალაროს“. საბედნიეროდ, ნიკო ავალიშვილი არ იყო ერთადერთი ადამიანი, რომელიც ასე ფიქრობდა, თუმცა კი უმცირესობაში იდგა.

1950 წელს გამოცემულ წიგნში „გიორგი ერისთავის თეატრი“ სერგო გერსამია ვორონცოვს „შორსმჭვრეტელ დიპლომატსა და გაქნილ პოლიტიკოსს უწოდებს“. 1849 წლის 14 ივლისს ვორონცოვი მეფის სასახლის მინისტრ ვოლკონსკის არწმუნებს, რომ მთავარი მიზანი თბილისში რუსული თეატრის არსებობისა არის ის, რომ „ტუზემცები გააცნოს რუსულ ენას, რუსულ ჩვეულებებს და ასეთნაირად ხელი შეუწყოს და ისინი თანდათანობით გაითქვიფოს რუსებში“ (გერსამია 1950: 39). 1851 წელს კი თურმე ასეთი განმარტება მისცა იმპერატორ ნიკოლოზ პირველს: „ვბედავ, ვიფიქრო, თქვენო იმპერატრობითო უდიდებულესობავ, თქვენ ინებებთ და სცნობთ, რომ ასეთ საქმიანობას (ქართული თეატრის დაარსება) შეუძლია ხელი შეუწყოს მეცნიერებისა და გემოვნების განვითარებას, ზნეობის ამაღლებას და „ტუზემცების“ რუსებში გათქვეფას“ (იქვე: 42). ამ პერიოდში „ტუზემცებს“ უწოდებდნენ ყველა ადგილობრივ მცხოვრებს, გადმოსახლებული რუსების გარდა!

რა თქმა უნდა, ვორონცოვის მხრიდან ეს იყო რუსიფიკატორული პოლიტიკის არტისტული სახეობა, ფორმაშეცვლილი მონობის გამოვლენა – სამხედრო წესებით ქვეყნის მართვიდან კულტურულ მშვიდობიან პოლიტიკაზე გადასვლა, რომელიც, ამავე დროს, გულისხმობდა ბედოვლათი ქართვე-

ელობის მეფის ტახტისადმი ერთგულების დამტკიცებით ჩინ-მედლებით, უმაღლესი ჯილდოებით, თანამდებობებზე დაწინაურებით მოსყიდვას.ორივე ტიპის მმართველობას ერთი მიზანი ჰქონდა – ერის გადაგვარება, დამორჩილება, რუსული კოლონიალური პოლიტიკის ურყევი დაცვა-გატარება. ვორონცოვის ამ გეგმას ვასილ კიკნაძე უწოდებს „სახიფათო თამაშს – ზრუნვას ქართველი ხალხის კულტურული დონის ამაღლებისათვის, რათა იგი შეერწყას რუსულ კულტურას“ (კიკნაძე 2003: 105).

სარგის ცაიშვილი თავის მონოგრაფიაში „ნიკო ავალიშვილი“ განიხილავს ამ პრობლემას და აღიარებს, რომ ვორონცოვის მოღვაწეობის შეფასების საკითხში „ნიკოლოზ ავალიშვილი თავიდანვე სწორ თვალსაზრისზე მდგარა“ (ცაიშვილი 1955: 61).

ქართული თეატრის ისტორიის შესახებ ფიქრი გასდევს ავალიშვილის მოღვაწეობას. ჯერ ერთი, იგი იმ პოზიციის მოღვაწეა, რომელსაც ღრმად სჯერა, რომ **„საქართველოს თვითარსებობის დროს ქართული თეატრიც არსებობდა“**. ამას გარდა, დაწვრილებით აცოცხლებს გიორგი ერისთავის თეატრის დეტალებს, იძლევა განსხვავებულ ინტერპრეტაციებს. ზემოთ დასახელებული წერილების გარდა, გაზეთ ივერიაში 1900 წელს დაიბეჭდა ნიკო ავალიშვილის მოხსენება „ქართული თეატრის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა“, რომელშიც საუბარია ვორონცოვის მიერ ქართული თეატრის ხელახლა აღდგენა-განახლების საკითხებზე. ამის გვერდით ის აშუქებს ე.წ. ქართული თეატრის დაცემის ხანას (1856-1867 წწ.). ბოლოს, დაწვრილებით საუბრობს სცენისმოყვარეთა იმ წრის შესახებ, თავად რომ ხელმძღვანელობდა და, რომელმაც მოამზადა ნიადაგი მუდმივმოქმედი პროფესიული დასის ჩამოყალიბებისათვის.

ამავე პრობლემებზე გაზეთ „დროებაში“ 1910 წელს (და არა 1909 წელს, როგორც თავად წერს ზემოთ წარმოდგენილ მოგონებაში) ფელეტონებად დაიბეჭდა მისივე წერილები „ქართული თეატრის ისტორიისათვის“. ამ მოგონებებს სარგის ცაიშვილი ნარკვევს უწოდებს, რომელიც, მართლაც, არის მცდელობა ქართული თეატრის ისტორიის მასალების სისტემატიზაციისა

გიორგი ერისთავის დროიდან 1910 წლამდე. დიდი რუდუნებითა და მაქსიმალური სიზუსტით მოთხრობილია მთელი 60 წლის ქართული დრამატული თეატრის ისტორია.

აქვე უნდა შევეხოთ ერთ საჩოთირო თემას. ისე როგორც ამ ვრცელ წერილში („დროებამ“ შვიდ წერილად რომ დაბეჭდა), ჩვენ მიერ ზემოთ წარმოდგენილ გამოუქვეყნებელ მოგონებაშიც ავტორი გულისტკივილით საუბრობს ილია ჭავჭავაძის ღვანლისა და დამსახურების შესახებ. საკითხი ერთობ ფაქიზი და სენსიტიურია. რა არის ნიკო ავალიშვილის ძირითადი განაწყენების მიზეზი? – მართალია, ის არ ფარავს თავის პიროვნულ დამოკიდებულებას ილიას მიმართ, თუმცა არც იმას კადრულობს, რომ უდიერად მოიხსენიოს მისი სახელი და ამბობს: „წარსულით საუკუნის მეორე ნახევრიდან ორი სახელოვანი მგოსანი გვყვანდა: აკაკი წერეთელი და ილია ჭავჭავაძე. ნიჭით, მწერლობით, ცოდნით, სიტყვა-პასუხით და გვაროვნობითაც ერთმანერთისგან არაფრით განსხვავდებოდნენ; ქართველი საზოგადოებისგან ორნივე ერთნაირად მაღლა მდგარად და სახელოვნად იყვნენ ცნობილნი,...მაგრამ ხასიათით ერთმანერთისგან სრულებით განსხვავდებოდნენ“. ნიკო ავალიშვილის აზრით, ილია ჭავჭავაძე – ზვიადი იყო, დიდკაცს, დიდმოხელეს ემსგავსებოდა. განწყობილება ყველასთან ისეთი ჰქონდა, როგორც უფროს მოხელეს თავის ხელქვეითებთან აქვს: მისი ქცევა-კილო თითქოს ამჟღავნებდა: მე შენზედ მაღლა ვდგევარ, თავი შესაფერს მანძილზედ დაიჭირო. ჭავჭავაძე ამ თავისი საქციელით ბევრს იგებდა: არაფრის თაოსნობა არა ჰქონდა, ყველგან კი თავმჯდომარე იყო; ჭავჭავაძეს მოშურნეობა სჭირდა: თუ შეატყობდა ვისმე იმ სახით წინსვლას, რომ მისი დაჩრდილვა შეეძლო, ყველა ღონით სცდილობდა მის დამცირებას; ვერ იტანდა, ვისმე რაიმე საზოგადოებრივი საქმე შეექმნა, უნდოდა, ყველაზედ წინ მარტო თვითონ ყოფილიყო. ჭავჭავაძე ორბუნიბოვანი ადამიანი იყო: დიდად გონიერი და დიდად ბოროტი! საკვირველი იყო, ეს ორი, ერთმანერთის წინააღმდეგი ბუნება ერთ ადამიანში როგორ თავსდებოდა?“.

მიუხედავად სუბიექტურობისა, საინტერესო დაკვირვებაა ჩვენი დიდი წინაპრის პორტრეტის აღსადგენად, მაგრამ რამ-

დენად ზუსტია ეს შეფასებები? ხომ არ არის მხოლოდ განან-
ყენებული კაცის შურისძიება იმ ადამიანის მიმართ, რომელიც
თავისი დიდებითა და სრულყოფილებით მართლაც ჩრდილავდა
გარშემომყოფთ?!

როგორც ზემოთ ვნახეთ, ნიკო ავალიშვილი თავად იხსენებს
ილიასთან შეხვედრებს და ცდილობს, ისე გვაჩვენოს რეალო-
ბა, თითქოს ილია არ ყოფილიყო დაინტერესებული ქართული
თეატრის ბედით ან რამე შური ჰქონოდა იმათ მიმართ, ვინც
ამ საქმისთვის თავს არ ზოგავდა. აი ზოგიერთი პასაჟი: „არ
მახსოვს, რომ ჭავჭავაძეს თავმჯდომარეობის ასრულების დროს
ყრილობაში მიღებული წესრიგი ისე ტლანქად დაერღვიოს, რო-
გორც ამ ყრილობაზედ მოიქცა. არც წინ წასაძლოლი მოხსენება,
არც არაფერი: – ჩვეულებრივს ზრდილობასაც კი უღალატა,
მასპინძელსაც კი არ შესთავაზა თავმჯდომარეობა, როდესაც
სწორედ ის უნდა ყოფილიყო თავმჯდომარე. დაასახელეს თუ
არა, ისე აჩქარებით დაჯდა ადგილზედ, თითქოს ეშინოდა, იქ
დაჯდომა არავინ დამასწროსო. არავის შეეკითხა, არავისი აზრი
არ მოისმინა, მხოლოდ მე გამიმართა კამათი და იმ კილოთი,
რომ ყრილობისთვის ჩემი მეტიჩრობა და სისულელე ეჩვენებო-
ნა. აშკარად სჩანდა – იმ განზრახვით იყო მოსული, ყრილობას
ჩემთვის, მდაბიოდ რომ ვთქვათ, პანლური ამოეკრა. მაღალაშ-
ვილი მიუხვდა ფანდს და იქამდის დიდად ითაკილა, რომ აღა-
რაფერს დასდია, წინ წადგა, სიტყვა გაანწყვტინა და თითქოს
თავმჯდომარეობა ჩამოართვა და ყრილობას მიჰმართა სიტყ-
ვით, როგორც ზევით არის ნათქვამი. ეს ჭავჭავაძისთვის დიდი
შერცხვენა იყო და მიტომაც გათახსირებული წავიდა ყრილობი-
დამ, გაიპარა“.

გარდა ამისა, ნ. ავალიშვილი შენუხებულია იმის გამოც,
რომ ქართული თეატრის ისტორია გაყალბებულია და მისი სახე-
ლი – საგანგებოდ მიჩქმალული, ღვანლი და ამაგი – დაუნახავი,
დაუფასებელი და შეუფასებელი: „ზოგი „ლიტერატორი“ კიდევ
თეატრის დაფუძნებას ილ. ჭავჭავაძეს ჰხვევს თავზედ, რომელ-
საც ამ საქმეში თითიც არ გაუნძრევია, პირიქით, ყველა ღონის-
ძიებით გვეღობებოდა წინ, სასაცილო სახელებს გვარქმევდა.
ამ ბოლო ხანში (1924 წ.) ერთმა ახლად მოვლენილმა „ლიტერა-
ტორმა“ თეატრის დაფუძნება ი. ჭავჭავაძეს, ანტ. ფურცელაძეს

და პეტრე უმიკაშვილს შესთავაზა. საიდან, რა წყაროების დახმარებით – ალაჰმა იცის.

ქართული პირველი წარმოდგენის 50 წლის იუბილეზედ 1900 წელს 2 იანვარს ილ. ჭავჭავაძემ სიტყვა წარმოსთქვა და პოეტური აღტაცებით სთქვა: „ბატონებო! შექსპირმა სთქვა: არაფრიდამ არაფერი არ იქნებაო. სცდება შექსპირი, ჩვენი თეატრი არაფრიდგან გაჩნდა!“ – იმ იუბილეზედ მომხსენებელი მეც ვიყავ, მისი მოკლე ისტორია მოვახსენე; ზოგი ჩემი ამხანაგებიც იქ იყვნენ; კარგად იცოდა, როგორ გაჩნდა თეატრი, ჩემი მოხსენებაც ხომ მოისმინა და იმის მაგიერ, ჩვენ მიმართ თანაგრძნობის გამომხატველი სიტყვა დაეხარჯა, მის მაგიერ რალაც აბდაუბდა დაჰხარჯა: თეატრი არაფრიდგან გაჩნდაო“....

მე საქმეს ჩუმად ვაკეთებ, არ ვყვირი, თვალეში არავის ვეჩხირები, ისე ვაკეთებ, თითქოს მე არ ვაკეთებ. ამასთან, მეტწილად საქმის უვიცნი სწერენ თეატრზედ, რომელნიც თავიანთ მოკლე ჭკვით ჰფიქრობენ, რომ თეატრის კეთება შეეძლო მხოლოდ დიდ კაცებს – ერისთავს, ჭავჭავაძეს და ზოგსაც თავიანთ რაიმესი დიდ რამედ ნაცნობთ და არა ვინმე ავალიშვილს, რომელიც არსად სჩანს და არც კი იცი, არსებობს სადმე თუ არა...

უნდა ვთქვა, რომ ჩვენი თეატრის შესახებ მწერალნი წარმართებს მიემსგავსებიან, რომელთაც მრავალი კერპები ჰყავთ, ზოგი ერისთავს სცემს თაყვანს, ზოგი ჭავჭავაძეს, ზოგი ფურცელაძეს, ზოგი უმიკაშვილს, თუმანიშვილს და სხვ. და ყველა იგინი თავიანთ სათაყვანო კერპს მსხვერპლად ქართული თეატრის დაფუძნებას სწირავენ. მე კი, ვინც ნამდვილად დავაფუძნე თეატრი, ვერავის კერპად ვერ შევიქენი“.

ნიკო ავალიშვილი გულმართალი ადამიანი იყო და ეს სიმართლე არ აძლევდა იმის ნებას, რომ ილიას სიტყვით გამოსვლა მხოლოდ ცალსახად გაეაზრებინა, ამიტომ ამ მოგონებათა დასაწყისში თავადვე გვეუბნება: „თეატრის საქმეში ამ სინამდვილით გაოცებულმა ჩვენმა სახელოვანმა პოეტმა ილია ჭავჭავაძემ, 1900 წ-ში პირველი წარმოდგენის 50 წლის იუბილეზედ ჩემგან წაკითხული მოხსენების შემდეგ სიტყვა წარმოსთქვა და, სხვათა შორის, სთქვა: „ბატონებო! შექსპირმა სთქვა: არა საიდან არაფერი არ იქნებაო. სცდება შექსპირი, ჩვენი თეატრი არაფრიდგან წარმოს-

დგა“. შეეჭვებოდა ამ სიტყვებით ან ის გამოხატა, რომ ჩვენ, მისი დამფუძნებლები, იმის აზრით, „არაფერები“ ვიყავით, ან ის, რომ მე და ჩემს ამხანაგებს არც მეცენატი გვყვანდა, არც სუბსიდია გვქონდა და არც ვისიმე შემწეობა, მხოლოდ საკუთარი შრომით და მეცადინეობით გავაკეთეთ საქმე. მაინც თავისი სიტყვა ესე დააბოლოვა: „ჩვენი თეატრი შრომით, მეცადინეობით გაჩნდა, მშრომელთა მხნეობით. ნათქვამია: მხნე იყავ და გაძლიერდიო“.

ეს ორაზროვნება ნათლად გვიჩვენებს თავად ნ. ავალიშვილის გაორებას. მას არ სურს, ბოლომდე ენდოს საკუთარ ინტუიციას, იფიქროს და დაიჯეროს ილიას მიმართ ის, რასაც „მეორე ხმა“ კარნახობს. თავის ვრცელ მოგონებაში (აქ მხოლოდ მოგონების თეატრალური ნაწილი დავებეჭდეთ) არ ივინყებს ილიას დიდ ამაგს მის მიმართ, რაიც გამოიხატა კოოპერატივის წესდების დამტკიცების რთულ ბიუროკრატიულ საქმეში თანადგომით: „ივრის მომხმარებლის ამხანაგობის ნორმალური წესდება არსებობდა, მთავრობა ახალს კერძოდ შედგენილებს აღმაცერად უცქეროდა და, თუ დამხმარე არა გვყვანდა, ამის დამტკიცება ძნელდებოდა. მე კი დამხმარე მყვანდა. წესდება მთავარმმართველის კანცელარიას უნდა დაემტკიცებინა. მისი გამგე ილია ჭავჭავაძის ქვისლი გენერალი სტაროსელსკი იყო. **ჭავჭავაძეს წესდება ადრევე წავაკითხე, მოიწონა და დამეხმარა კიდეც**“ (ავალიშვილი 2014: 112).

დღეს საყოველთაოდაა აღიარებული ნიკო ავალიშვილის დიდი მამულიშვილური ზრუნვა, თავდაუზოგავი ღვაწლი ქართული თეატრის ისტორიაში, როგორც „ქართული წარმოდგენების ხელმძღვანელი 14 წლის განმავლობაში, გიორგი ერისთავისა და ივანე კერესელიძის შემდეგ ქართული თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელი, პირველი რეჟისორი და „კლასიკოსების მთარგმნელი“ (ი. გრიშაშვილი) ან კიდეც „მმართველი, მოთამაშე, რეჟისორი და მთელი ავან-ჩავანი 1878 წლების წარმოდგენებისა“ (ცაიშვილი 1955: 70). ილია ჭავჭავაძესთან მისი შინაგანი ფარული დაპირისპირება კი ილიას ჩრდილში მდგომი კაცის ბავშვური გულუბრყვილობის ტოლფასია, იმ კაცისა, რომელმაც თავად აირჩია ცხოვრების ასეთი წესი – უხმაუროდ საქმის კეთება. მართალია, ასეთი ადამიანები ცხოვრების რალაც მონაკვეთზე მაინც შეუმჩნეველნი და დაუფასებელნი არიან, მაგრამ, საბოლოოდ, როცა „წყალნი

წავლენ და წამოვლენ“, საქმე კეთილი იმ ქვიშად დარჩება, რომელიც საძირკველსა და საფუძველს უქმნის თანამედროვეობას. ნიკო ავალიშვილმა კარგად იცოდა, რა რანგის მოღვაწეც იყო ილია ჭავჭავაძე, ალბათ, ამიტომაც მოანათვლინა თავისი შვილი. უბრალოდ, მათი გზები თეატრმა გადაკვეთა და ეს მტკივნეულად აისახა ავალიშვილის სულზე. ხოლო, რაც შეეხება ბრალდებას, თითქოს ილია ჭავჭავაძეს თითქც არ გაუნძრევია ქართული თეატრის დაფუძნებისთვის, ქვემოთ საგანგებოდ ვიმსჯელებთ მისი ფასდაუდებელი ამაგის შესახებ ქართული თეატრის წინაშე.

ილია და ქართული თეატრი

ილია ჭავჭავაძის, როგორც ქართული თეატრის პატრონისა და ჭირისუფლის, ღვანლი კარგადაა შესწავლილი და შეფასებული. მის დამოკიდებულებას ქართული თეატრის მიმართ ჩვენი გამოკვლევა რამდენიმე ასპექტით წარმოაჩენს:

1. ილია ჭავჭავაძის თეატრალური მოღვაწეობა (რეჟისორულ-აქტიორული ძიებანი და ილია, როგორც დეკლამატორი);
2. ილიას თეატრალური ესთეტიკა, მისი თვალსაზრისი, ზოგადად, თეატრისა და, კერძოდ, მსახიობის ხელოვნების შესახებ;
3. ილია – თეატრალური კრიტიკოსი.

ჩვენი მიზანია ერთიან სისტემაში იქნეს გააზრებული, დანახული, შეფასებული და დაფასებული ილია ჭავჭავაძის თეატრალური მოღვაწეობა, გამოიკვეთოს ის უმთავრესი, რომელიც, მისი აზრით, ქართული თეატრალური ხელოვნების უპირველესი მისიაა – ზნეობის, ეთიკის, კეთილშობილების, უმაღლესი ადამიანური იდეალების მსახურება, მამულისა და მოყვასის სიყვარული, ქართული ენის სინამდის დაცვა! მთლიანობაში წარმოვადგენთ ილიას სამსახიობო თუ რეჟისორულ ძიებებს, მის თეატრალურ მრწამსსა და ესთეტიკას. ეს კი ხელს შეუწყობს ილია ჭავჭავაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების მთლიანი პროცესის აღქმას, მისი პიროვნების მრავალმხრივობისა და მრავალსახეობის წარმოჩენას.

შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ილია იყო განუხორციელებელი რეჟისორი და მსახიობი, მას სისხლში ჰქონდა გამჯდარი თეატრის, სცენის სიყვარული და ეს იყო ბიძგი იმისა, რომ მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობის დასაწყისში თავად მოგვევლინა რეჟისორის ამპლუაში.

1859 წლის ზაფხულში, პეტერბურგიდან ჩამოსული ილია დგამს ცოცხალ სურათებს უილიამ შექსპირის „მეფე ლირიდან“, ლირს თვითონ თამაშობს. სალამომ დიდი წარმატებით ჩაიარა. პ. უმიკაშვილის გადმოცემით, ცოცხალ სურათებს თბილისის საზოგადოება ინტერესით მიაწყდა და დიდად კმაყოფილიც დარჩა (მახარაძე 1989: 141); (მახარაძე 1939: 21); (ჭელიძე 1963: 58). ამ წარმოდგენის შესახებ უფრო ვრცელ ცნობას გვანვდის იოსებ გრიშაშვილი:

„1859 წელს, 22 წლის ჭაბუკი ილია, ავადმყოფობის გამო დროებით თავს ანებებს სწავლას, პეტერბურგიდან მიემგზავრება თბილისის და რამდენიმე თვეს თავის სამშობლოში ატარებს... მას თან ჩამოჰყვება სურნელი ზანგი მსახიობის, ოლირჯის, გასტროლებისა, რომლის მეფე ლირზედაც 1858 წელს მთელი პეტერბურგი ლაპარაკობდა. ბიოგრაფების ცნობით, იმ ხანებში თბილისის ყოფილი პირველი გიმნაზიის დარბაზში, სადაც ერთ დროს გიორგი ერისთავმა პირველი ქართული წარმოდგენა გამართა, ილიას დაუდგამს ცოცხალი სურათები შექსპირის „მეფე ლირიდან“. ამ ცოცხალ სურათებში მონაწილეობა მიუღია თბილისის წარჩინებული ოჯახის წევრებს, მათ შორის ალექსანდრე ჭავჭავაძის შვილებს – სოფიოსა და დავითს, მეფე ლირი თავად ილია ყოფილა. ეს იყო პირველი ცოცხალი სურათების დადგმა საქართველოში“ (გრიშაშვილი 1952: 262-263).

ცოცხალი სურათების წარმოდგენა თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკური სანახაობაა, რაც არსებობდა რევოლუციამდელ თეატრში და, რომელსაც თანამედროვე თეატრი აღარ მიმართავს. ეს იყო სანახაობა, რომელიც პლასტიკურად გამოხატავდა ადამიანთა ცხოვრების ერთ რომელიმე მომენტს. ცოცხალი სურათი უტყვი, უძრავი და ხანმოკლე იყო (უფრო ვრცლად იხ. ურუშაძე 1967: 49-50).

იოსებ გრიშაშვილის ზემოთ მოყვანილი ცნობა იმის შესახებ, რომ ილიას უკავშირდება ცოცხალი სურათების პირველი დადგმა საქართველოში, სინამდვილეს არ შეესაბამება. ჩვენში ცოცხალი სურათის გამართვის შესახებ პირველი ცნობა ეკუთვნის მ. თუმანიშვილს: „ამ სალამოს ჭეშმარიტი სიტკბოება განვიცადე აქაური თეატრის სცენაზე ცოცხალი სურათების ნახვით, რომლებიც დასდგა ხელოვნების გამოჩენილმა მცოდნემ

თავადმა გაგარინმა“ (ხელთუბნელი 1937: 116). ეს ჩანანერი და-თარიღებულია 1849 წლის 20 მარტით და ათი წლით უსწრებს გრიშაშვილისეულ ცნობას, თუმცა ილია ჭავჭავაძე, გაგარინის შემდეგ, ცოცხალი სურათების ერთ-ერთი პირველი დამდგმელი რეჟისორია ქართულ თეატრში. იგი ამ ტიპის ხელოვნების სათავეებთან დგას და, ფაქტობრივად, ამზადებს ქართულ სცენას შემდგომში ასე ცნობილი ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილი „ვეფხისტყაოსნისათვის“.

სრულიად გამორჩეული ღვანლი მიუძღვის მას ქართულ თეატრში „მეფე ლირის“ დადგმის საქმეში. 1879 წლიდან, ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის პირველი დღიდანვე, ილია იწყებს ფიქრს „მეფე ლირის“ სცენურ ხორცშესხმაზე. ამ პიესის პირველი სცენური ვერსიის შექმნის საქმეში მან ჩართო მ. გურიელი, მ. ბებუთაშვილი, დ. ყიფიანი, ივ. მაჩაბელი, აკაკი და სხვები. „ილია უშუალოდ ხელმძღვანელობდა „ლირის“ სცენაზე განხორციელების პროცესს, მასთან შეთანხმების საფუძველზე წყდებოდა ნებისმიერი უმნიშვნელო დეტალიც კი“ (ჩხარტიშვილი 2007: 24). „მუდმივი სცენის“ 4-წლიანი ისტორიის განმავლობაში უკვე განხორციელებულია შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ და „ჰამლეტი“. ეროვნული ინტერესებისათვის ბრძოლის საშუალებათა რკალში შექსპირი თავიდანვე მოექცა. ამ მხრივ კიდევ ერთი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო 1883 წელს „მეფე ლირის“ სცენაზე გაცოცხლება.

თარგმანის დასრულების შემდეგ, ჯერ კიდევ „მუდმივი სცენის“ დაარსებამდე, „მეფე ლირის“ დადგმის სურვილი გამოთქევს მამია გურიელმა, დავით ერისთავმა და ნინო ორბელიანმა, მაგრამ მათს ჩანაფიქრს წინ აღუდგა ილია ჭავჭავაძე, რადგან იგი ფიქრობდა, რომ ასეთი რთული ნაწარმოების განხორციელებას განსაკუთრებული მომზადება სჭირდებოდა. ამასთანავე, „მეფე ლირი“ უნდა გამხდარიყო აღდგენილი ქართული თეატრის პერსპექტივის განმსაზღვრელი. „ლირს“ მაქსიმალურად უნდა გამოეკვეთა ახალბედა ქართველ მსახიობთა შემოქმედებითი პოტენცია.

კოტე ყიფიანის ცნობით, ილიას მოუნდომებია ლირის დიდ სცენაზე დადგმა ისე, რომ როლები უნდა შეესრულებინათ მხოლოდ მწერლებს: თავად ილიას, ივანე მაჩაბელს, მამია გური-

ელს, ნინო ორბელიანს, დავით ერისთავს, დიმიტრი ყიფიანსა და სხვებს, მაგრამ წარმოდგენა მწერალთა მონაწილეობით არ შემდგარა (გრიშაშვილი 1952: 271).

ცნობილია, რომ ლირის როლის განხორციელება ილიამ დიმიტრი ყიფიანს შესთავაზა, მაგრამ ყიფიანმა თავად მოითხოვა ლირის როლის თარგმნა. იგი 1879 წლის ოქტომბერში ქვიშხეთიდან ი. ჭავჭავაძეს წერილს სწერს: „შრომა გაგინევიათ დიდი, ნიჭი გამოგიჩნდათ შესანიშნავი, ერთი შეცდომაა, მხოლოდ ერთი: კილო – შექსპირის თხზულებებში, რომლებიც კარგა ძველია, ლექსიც ბევრი იპოვება დაძველებული, რასაც დიდი ხანია აღარ ხმარობენ, მაგრამ კილო არის სასაუბრო. თქვენ უფრო სამწიგნობრო კილოს გაჰყოლიხართ. მშვენიერება არის თქვენი თარგმანი, – ეს ყოვლად უეჭველია, – მაგრამ ამ კილოზედ არსად ულაპარაკიათ, არსად ლაპარაკობენ... თუ მაინცდამაინც გნებავთ, ლირი მე წარმოვადგინო, – ნება მომეცით, ეს როლი მე ვთარგმნო ჩემებურად“ (არქივი 1951: VIII-XIV). (დიმიტრი ყიფიანის ასეთი სურვილი არაა შემთხვევითი, რადგან შექსპირის პიესის პირველი ქართული თარგმანი სწორედ მას ეკუთვნის: 1841 წელს ფრანგულიდან თარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“).

დიმიტრი ყიფიანის ასეთი შემოთავაზება ილიამ არ მიიღო. ამის შემდეგ ლირის როლის პირველი შემსრულებლის შერჩევის მიზნით გამოაცხადა კონკურსი, რომელიც ილიას სახლში ჩატარდა. ჟიურის შემადგენლობაში შედიოდნენ: ილია ჭავჭავაძე, რაფიელ ერისთავი, ივანე მაჩაბელი, მიხეილ ბებუთაშვილი, ალ. ჰალბი (თბილისის რუსული თეატრის ხელმძღვანელის მამა). კონკურსანტებს „მეფე ლირის“ III მოქმედების მე-3 სურათი – წყევლის სცენა – მხატვრულად უნდა წაეკითხათ. ილიას თანადგომითა და სურვილით, ლირის როლის შემსრულებლად დიმიტრი ყიფიანის ვაჟი, კოტე შეარჩიეს. თავად კოტე ყიფიანი კი ლირის როლზე დანიშნვის ისტორიას ასე იგონებს: „ილიამ 1879 წლის გიორგობისთვეში დამიბარა თავის სახლში და მითხრა, რომ შენ უნდა იკისრო მეფე ლირის როლის შესწავლაო. შენ შეგნებული კაცი ხარ და მოამზადე როლი ისე, როგორც გესმის, ნურა კრიტიკოსის თხზულებას, ნურა რეცენზიას ლირზედ ნუ წაიკითხავ, თორემ აგერევა გზა და კვალი, თვითონ შენით უნდა შექმნა ლირის ხასიათი და მერწმუნე, უკეთესად გამოგივა“ (ყიფიანი 1964: 27). დიმიტრი

ყიფიანს კი შვილისთვის ასეთი რჩევა მიუცია: „აილე წიგნები, გარს შემოიწყვე და, რაც სადმე წერია როლის ხასიათზე, სხვადასხვა არტისტების შეხედულებაზე ყოველი რეცენზია და კრიტიკა გადაიკითხე, რომ შენ თვითონ შეგეძლოს შექმნა ლირის ხასიათი“ (ყიფიანი 1909: 7).

მაშინდელ თეატრში სპექტაკლის დადგმას მაქსიმუმ ორ კვირას ანდომებდნენ, „ლირის“ პრემიერა კი კონკურსის შედეგის გამოცხადებიდან ოთხი წლის შემდეგ გაიმართა. ქართველი ინტელიგენცია დიდი ინტერესით ელოდა „მეფე ლირს“ სცენაზე, მით უფრო, რომ პრემიერა ასი რეპეტიციის შემდეგ შედგა (ზოგიერთი ცნობით, 60 რეპეტიციის შემდეგ). სპექტაკლი ჩავარდა, მწვავე იყო კრიტიკაც. „მაინც რა ფაქტორებმა განაპირობა „მეფე ლირის“ მარცხი სცენაზე? ვფიქრობთ, მასში თავი იჩინა ყველა იმ პრობლემამ, რაც იმ პერიოდის ქართულ თეატრს ჰქონდა. კომედიური პლანის მსახიობებმა ვერ დასძლიეს შემოქმედებითი ამოცანები, მათ ვერ შესძლეს შეექმნათ ტრაგიკული და დრამატული სახეები. შექსპირის დრამებისათვის საჭირო იყო დიდი ტემპერამენტის და დიაპაზონის მქონე ტრაგიკოსი მსახიობები, რომელთა ნაკლებობას ქართული თეატრი იმ პერიოდში ძლიერ განიცდიდა“ (ჩხარტიშვილი 2007:). გარდა ამისა, მსახიობებმა ვერ დაძლიეს გმირთა ხასიათები და ტექსტი ვერ გაითავისეს, სპექტაკლის წარმატებას ხელს უშლიდა რეჟისორ მ. ბებუთაშვილის „რეჟისორული პარტიტურა“, რომელიც, ძირითადად, პიესის არასწორ მონტაჟში გამოვლინდა (იგი ინახება თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში), სარეჟისორო ეკზემპლარში აღნიშნულია მთელი რიგი გამოტოვებული მნიშვნელოვანი ადგილები, რომლებმაც დრამატურგიული ლოგიკა დაარღვიეს (უფრო ვრცლად იხ.: ჩხარტიშვილი 2007; გუგუნავა 1964; დავითაია 1975); თუმცა ილიას მიზანი, ქართული თეატრის სცენაზე ეხილა „ნამდვილი შექსპირი“, გვიან, მაგრამ მაინც ასრულდა. „პირველმა შექსპირულმა ცდებმა ახალი შემოქმედებითი სივრცეები გახსნეს თეატრის წინაშე, ახალი ამოცანები დაუსახეს მას“ (ურუშაძე 1986: 57). ამის სათავეებთანაც ილია ჭავჭავაძე იდგა.



ილია იყო განუხორციელებელი მსახიობი. ორი საბუთი არსებობს საჩვენებლად იმისა, რომ ი. ჭავჭავაძეს ჰქონდა დაუოკებელი წყურვილი სცენაზე თამაშისა, პირველი: **ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილ „მეფე ლირში“ იგი თავად განასახიერებდა ლირს** და მეორე, გრ. ყიფშიძის თქმით, მას შემდეგ, როცა მოეწყო „მეფე ლირის“ საჯაროდ კითხვა, 1874 წელს, ილიას იმავე წლებში სცენაზე უთამაშია ამ პიესაში და **შეუსრულებია კენტის როლი** (გრიშაშვილი 1952: 269). საინტერესოა ისიც, რომ ივ. მაჩაბელთან ერთად დაწყებული „მეფე ლირის“ თარგმნის პერიოდში, მაშინ, როცა ცოცხალ სურათებად უკვე წარმოდგენილი და ნათამაშები ჰქონდა ლირი, სიცილით აღუთქვა ვანოს: **შენს თარგმნილ ლირს პირველად მე ვითამაშებო** (ჭელიძე 1963: 58).

ცალკე უნდა აღინიშნოს ილია ჭავჭავაძის, როგორც მკითხველის, მხატვრული კითხვის ოსტატის მოღვაწეობა. მისი შემოქმედება ამ მხრივაც საეტაპო მნიშვნელობისაა. 1870 წლის დეკემბერში გიორგი წერეთელს თავის ბინაზე ლიტერატურული საღამო გაუმართავს. სწორედ ამ საღამოზე ნაუკითხავს ილიას თავისი „კაცია–ადამიანი?!“. მოგვიანებით ამის შესახებ ეკატერინე გაბაშვილი იგონებდა: „მე კი, ისედაც ექსტაზამდინ მისული მისი თავყანისმცემელი, ფანატიკოს თავყანისმცემელ მონად გადამაქცია“ (განათლება 1908:).

1871 წელს ვახტანგ თულაშვილს განუზრახავს სალიტერატურო საღამოს მოწყობა და ილია ჭავჭავაძისათვის უთხოვია, მონაწილეობა მიიღეო. ამასთან დაკავშირებით ილია წერილით მიმართავს დავით ერისთავს და სთხოვს: „**დანვრილებით მომწერე 1. ვინ არიან მკითხველები; 2. შენც ურევინარ თუ არა; 3. შინაურული მოწყობილება იქნება იმ საღამოს თუ საგარეო**“ (ჭავჭავაძე 1955: 137). პროფესორი ნათელა ურუშაძე წერილში „**მხატვრული კითხვა – ერის სულის გადარჩენის ერთ-ერთი საშუალება**“ ასეთ შეფასებას აძლევს ილიას ამ მოთხოვნებს: „**დავაკვირდეთ, რა სურს იცოდეს ილიამ მანამ, სანამ ლიტერატურულ საღამოში მონაწილეობას დასთანხმდებოდეს: ვინ არიან მკითხველები, ანუ როგორი იქნება მოსალოდნელი საღამოს მთლიანი სურათი და, აქდან გამომდინარე, ისურვებს და შეძლებს**

თუ არა, რომ შეექსოვოს მას, როგორც ნაწილი. ისიც სურს იცოდეს, შინაურული მოწყობილობა ექნება ამ საღამოს თუ საგარეო, ანუ დარბაზის მოცულობა და აუდიტორიის სიმრავლე. ორივე ეს მოთხოვნა პროფესიონალი მკითხველის მოთხოვნაა, რადგან რეპერტუარი სხვა მონაწილეთა და მსმენელი აუდიტორიის თავისებურებით გაიაზრება“.

1873 წლის 19 დეკემბერს ილია პეტერბურგიდან მეუღლეს სწერს: „ამას წინათ გიორგი შერვაშიძე მოვიდა და მთხოვა, შექსპირის ტრაგედია კაროლი ლირი, რომელიც ქართულად ინგლისურიდან გადავთარგმნეთ, წაგვიკითხო. წავედი წასაკითხად. კარგა ბლომა ხალხი იყო და ძალიან მოიწონეს. ასე იფიქრე, ქალებმა იტირეს და კაცები კი სულ აფერუმს იძახდნენ. ქალაქში რომ ჩამოვალ, გვინდა წარმოვადგინოთ სცენაზე. მშვენიერი რამ იქნება... როცა მშვიდობით მოვალ, მოვიტან და კარდანახში წაგიკითხავთ და, თუ არ გატიროთ, ცუდი კაცი ვიყო“. მართლაც, რუსეთიდან ჩამოსვლისთანავე ილია აწყობს „მეფე ლირის“ საჯაროდ კითხვას. გაზეთი „დროება“ წერდა: „ჩვენ დავესწარით „მეფე ლირის“ კითხვას და მართალი უნდა ვთქვათ, თარგმანი სწორედ სამაგალითოა“ (დროება 1874). ილიას განსაკუთრებით უყვარდა თურმე „მეფე ლირის“ ორი ეპიზოდის წაკითხვა: მარტოდ დარჩენილი ლირის მონოლოგისა („იზუზუნე და იქროლე“) და კორდელიას სიტყვა მამისადმი.

1874 წლის 18 აპრილს მას ქუთაისშიც წაუკითხავს „მეფე ლირის“ ნაწყვეტები (დროება 1874). „ილიას დინჯი ხმა ჰქონდა და მარჯვენა ხელის მაღიმალ მაღლა აწევა უყვარდა თურმე, როცა სალიტერატურო საღამოებზე გამოდიოდა, ქართველები ჯერ კიდევ არ იყვნენ შეჩვეულნი საჯაროდ კითხვას. ილია კითხვის კულტურას ხელს უწყობდა თავისი მოხდენილი დეკლამაციით და ქართულ კაზმულ მწერლობას პოპულარიზაციას უქმნიდა (გრიშაშვილი 1952: 273).

ილიას განსაკუთრებით უყვარდა ნ. ბარათაშვილისა და გრიგოლ ორბელიანის ლექსების კითხვა. იოსებ გრიშაშვილი წერს: „მე მინდა ერთ წუთს თვალი დავხუჭო და წარმოვიდგინო თბილისის საზაფხულო თეატრის სცენა 1875 წელს.... აი, გამოდის ილია ჭავჭავაძე, „ის ლიბერალი, ბურთივით მრგვალი“ – როგორც დაახასიათა გრიგოლ ორბელიანმა. პარტერში ტაშის

ტკრციალი გაისმის. მერე სიჩუმე ჩამოვარდება,... ილია ერთ ნუთს ჩაფიქრდება და დაინწყებს გრიგოლ ორბელიანის ლექსის „ონიკოვის დარდების“ კითხვას:

„ეს რა ცეცხლში ჩავვარდნილვარ, სადა ვარ?
გული მენვის სასიკვდილოდ მზადა ვარ,
ძალღსავითა ვგდივარ ა იმ ქუჩაში,
ვყარაულობ ერთის ვისმეს კარებსა...“

ვინც გაივლის, მკითხავს აქ რას აკეთებ?
შენ რას ნაღვლობ, მე რას გიშლი, რა გინდა?
მითილი ხარ, თორემ არა მკითხავდი,
მოდი ამ ვირს ეშხზე ელაპარაკე“.

ამ ლექსის ნაწყვეტი იმიტომ მოვიყვანეთ, რომ გვეგრძნო ილია სცენაზე, წარმოგვედგინა მისი სახის მეტყველება, მისი დინჯი ხმა და მარჯვენა ხელის მალიმალ აწევა, რაც ასე უყვარდა თურმე პოეტს.... ილიას დამახასიათებელი თვისება ყოფილა სიტყვის კაფიეტად გამოთქმა და სახის ნაკვეთა ათამაშება (მიმიკა). მისი დეკლამაცია იყო ბუნებრივი და შთამბეჭდავი“ (იქვე: 271).

არტურ ლაისტის გადმოცემით, ილია რომ ლაპარაკობდა, ცეცხლი და გატაცება თანდათან ემატებოდა.

ი. მანსვეტაშვილის თქმით, ილია კარგი მკითხველი იყო, თუმცა ხმა ცოტა მოყრუო ჰქონდაო. „ილიას დიდი ხმა არ ჰქონდა, არც ძალიან მჟღერი, მაგრამ მკაფიო, მკვეთრი და ნათლად გასაგონი. არ იცოდა კილოშეკიდებით ლაპარაკი, ხმის აკანკალება, არც ხელების წარამარა სავსავი. მასში იყო არტისტულობა და არა თეატრალობა“ – იგონებს ი. ელეფთერიძე (იქვე: 277).

როცა ილიამ „გლახის ნაამბობი“ წაუკითხა „დროების“ რედაქციის თანამშრომლებს, იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია, რომ კოტე მესხი იგონებს: „ასეთი ტკბილი, ძლიერი, მკაფიო ქართული კითხვა ან სიტყვა ჯერ არ მსმენოდა“ (იქვე: 272).

როგორც ჩანს, ილია არ იყო მხოლოდ კარგი მკითხველი. მას შეეძლო ხასიათების გადმოცემა და მოქმედებაში მიზანსცენით ნაკითხვა. ეს, თავისთავად, სამსახიობო უნარს გულისხმობს. ამ მხრივ უაღრესად ყურადსაღებია ეკატერინე გაბაშვილის ცნო-

ბა: „როცა ილიამ 1876 წლის 29 იანვარს იარმუკში წაიკითხა „კაცია-ადამიანის?!“ ეპიზოდი, რომელშიც ლუარსაბი და დარეჯანი შვილის ყოლაზე ოცნებობენ და, როცა ილიამ მოთხრობის გათავებისას „ჩუპრი-ჩუპარ, პუპრი-ჩუპარ“ დასძახა და ტაშის შემოკვრით გავიდა სცენიდან – ყველას ალტაცების ცრემლებით თვალები დაგვენამაო“ (გრიშაშვილი 1961: 45).

1889 წლის 25 მარტს ნერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სასარგებლოდ გამართულ ლიტერატურულ საღამოზე ილიას წაუკითხავს გიორგის სიკვდილის სცენა „ოთარა-ანთ ქერივიდან“. იაკობ გოგებაშვილი „ივერიაში“ (ი. სომნაძის ფსევდონიმით) წერდა: „საქმე ი. ჭავჭავაძეზე მიდგა. იგი გამოვიდა დინჯად, გაშალა კათედრაზე რვეული და დაიწყო კითხვა. ისეთი სიჩუმე ჩამოვარდა, რომ დარბაზში ბუზის გაფრენას გაიგონებდა კაცი... ხმა აქვს მუსიკალური, კილო შესაფერისი, ლოგიკური ხმის აწვე-დანევა რიგზე მიჰყავს, გამომეტყველება და მოძრაობა პირისახისა შეესაბამება წაკითხვის შინაარსსა და, საზოგადოდ, მისი ხმა მკაფიოდ ჰხატავს ყოველ აზრსა და გრძნობას“ (ივერია 1889).

ალ. ყიფშიძის მოგონებით, „ილიამ ბევრი ილაპარაკა, მაგრამ დასვენებით, მოკლედ და მკაფიოდ. ან ვინ გადაურჩება დაუმონავებელ მის გონიერ ლაპარაკს, ახდელ შუბლს და მშვენიერ, წყლიან თვალებს?!“ (მრეველიშვილი 2006: 16).

ცალკე უნდა აღინიშნოს ილია, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველი. „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენ კომისიაში რუსთაველის პოემა მთლიანად წაუკითხავთ 1881 წლის თებერვლიდან თითქმის ერთი წლის განმავლობაში. თავმჯდომარეობდა გრიგოლ ორბელიანი. სავსე დარბაზის თანდასწრებით, სინათლის შუქით განათებული რუსთაველის პორტრეტის ქვეშ (მხატვარ მირიანაშვილის მიერ შესრულებული) 13 თებერვალს ილიას წაუკითხავს „ამბავი როსტევან არაბთა მეფისა“. ალტაცებული იონა მეუნარგია წერდა: „ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ამ საღამოს კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“, საზოგადოდ, კარგი მკითხველია. იმას მშვენიერი ხმა აქვს, მშვენიერი გამოთქმა, ჩინებული კილო, მის კითხვაში ნამდვილი ქართული სიმების ჟღერა ისმის, მაგრამ თვითონ კითხვაში კი იმას ხელოვნება აკლია. რაღაც გამოუთქმელ სიამოვნებას ვპოვებ მე

ჭავჭავაძის კითხვაში, როდესაც ის თავისი ხმის სასიამოვნო ტემბრით შემოსძახებს:

„მაგას ნუ ბრძანებ, მეფეო, ჯერ ვარდი არ დაგჭკნობია“

რალაც დიდებული, რალაც გრძნობისთვის სასიამოვნო რამ ისმის ამ ხმაში, ამ ერის გულიდამ გამოსულ სიტყვების გამეორებაში. მაგრამ რა გინდა, რომ სულ გუნებით კილოთ, ამ გულის ხმას მისდევს ბატონი ილია და ყველა ადგილებს ერთი და იგივე გვარად ამბობს“ (დროება“ 1883).

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძის მხატვრული კითხვის თავისებურებათა განსაზღვრისას მისმა თანამედროვეებმა დაასახელეს თვისებები, რომლებიც ილიასთვის, როგორც საუკეთესო მკითხველისთვის, იყო დამახასიათებელი: ხმის ბუნებრივი სასიამოვნო ტემბრი, სწორი ინტონაცია, მუსიკალობა, ძლიერი ემოცია, მკაფიო მეტყველება, ზომიერი ჟესტიკულაცია, ლოგიკა და აზრის წინ წამოწევა – ასეთი მონაცემები სასურველია დღესაც, როცა მხატვრული კითხვის ხელოვნება უკვე საერთო კრიზისს განიცდის. ილია ჭავჭავაძე ემიჯნება იმ პერიოდისათვის დამახასიათებელ წამლერებით, ლილინით, პათოსით კითხვას და აზრისა და ემოციის ნაზავს გვთავაზობს. საინტერესოა მისი ერთი რეპლიკაც, პეტერბურგიდან „ლირის“ თარგმანის შესახებ თავის მეუღლეს რომ სწერს და შენიშნავს: „მაგას კაი წაკითხვა უნდა – როცა მოვალ, მე თვითონ წავიკითხავ და ნახავ, როგორი თარგმანია“. ამ ფრაზაში არის განსაზღვრული უმთავრესი რამ – სწორი ინტონაცია “კაი წაკითხვა“, ანუ ის, რაც წასაკითხის მხატვრულ თავისებურებასაც გაგრძნობინებს, აზრისა და ლოგიკის ძალასაც წარმოაჩენს და ავტორის ღირსებასაც დაგანახვებს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ილია სწორედ კარგ მკითხველთა სათავეებთან დგას და მხატვრული კითხვის ცოცხალ მაგალითად გვევლინება.



შეუფასებელია ილია ჭავჭავაძის, როგორც ქართული თეატრის მესვეურისა და პატრონის, ღვაწლი. თუ გიორგი ერი-

სთავმა აღადგინა ძველი ქართული თეატრის ძირები, ილიამ განაახლა და ააყვავა ამ ფესვების რტოთა ლაშქარი- წერდა იოსებ გრიშაშვილი (გრიშაშვილი 1952: 262). როცა ილია ქართულ თეატრს სათავეში ჩაუდგება, თავის გარშემო შემოიკრებს მაშინდელ თეატრალებს: გ. თუმანიშვილს, დ. ერისთავს, ნ. ავალიშვილს და ჩამოაყალიბებს მუდმივ დასს – ქართველ მსახიობთა კოლექტივს. სრულიად დაულალავი და უანგარო იყო მისი შრომა, ბრძოლა ქართული თეატრის ფეხზე წამოსაყენებლად. მან საჯარო კრების მოწვევა განიზრახა და თავისი ხელმოწერით ბარათები დაუგზავნა იმ პირებს, რომელთა მხარდაჭერაც სჭირდებოდა, რათა შექმნილიყო ქართული თეატრი (თუმცა ყველამ როდი დაუჭირა მხარი, თუნდაც გრიგოლ ორბელიანმა, რომელმაც მაშინ ზედმეტად მოუშზადებლად მიიჩნია ქართული თეატრის აღორძინების ილიასეული მცდელობა-მონდომება (ბახტრიონი 1922). ილია თავის წერილებში არწმუნებდა საზოგადოებას, რომ მისი მხარდაჭერით თეატრი თავს შეინახავდა, რომ „წელიწადში სამასი თუმანი სულ ფეხზე დააყენებს ჩვენს თეატრს იმ მხრივ მაინც, რომ დასი ეყოლება“ (დანვრილებით იხ. შალუტაშვილი 1969: 13).

ნიშანდობლივია 1881 წლით დათარიღებული ილიას წერილი ი. ოქრომჭედლიშვილისადმი: „ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს-რა! ეგ ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“.

ილია თავგამოდებით იცავდა მუდმივი დასის შექმნის იდეას და აღასრულა კიდეც 1881 წელს, რადგან მისთვის ქართული თეატრი ეროვნული თვითშეგნების ერთ-ერთი ტაძარი იყო (იგი დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე გახდა, თავმჯდომარის ამხანაგი – აკაკი წერეთელი, ხაზინადარი – მ. თუმანიშვილი, მდივანი – კ. ყიფიანი). გამგეობამ, მართლაც, მუხლჩაუხრელად იბრძოლა 1879 წელს შექმნილი ქართული მუდმივი დასისთვის საჭირო პირობების შესაქმნელად. ამის დასტურია თუნდაც ის, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო წვრილმანი, რომ ილია ბილეთებსაც კი ავრცელებდა: „აქეთ ვეცი, იქით ვეცი და, როგორც იყო, ძალით თუ ნებით აბონენტი დაუფრიგე... უსახ-

სრობას მაინც არ ეშველა... ცოდვაა, მომაკვდინებელი ცოდვაა, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს (ჭავჭავაძე 1955: 25-26).

როგორი უცხოა ასეთი პათოსი თანამედროვე ქართველი საზოგადოებისათვის, რომელიც ორ ნაწილადაა გაყოფილი: ერთნი, მდიდარნი, ბილეთის ფულს ვერ იმეტებენ და, მეორენი, უქონელნი – უფულობის გამო სხედან მოსაწვევების მოლოდინში.

ილია ცდილობდა ქართული თეატრი ეროვნული თვითშეგნების ერთ-ერთი მძლავრი კერა გამხდარიყო. გარდა ამისა, მან ქართულ თეატრს შეუქმნა მებრძოლი ხელოვნების ტრადიცია (კიკნაძე 1975: 40). როგორც შენიშნულია, ზოგადად, ილიას თეატრის ეროვნული მნიშვნელობა ორი პლანით წარმოუდგებოდა, როგორც:

- ა) ერთიანი ქართული ენის დამკვიდრების საქმე;
- ბ) ზნეობის განმასპეტაკებელი, ხალხის მწვრთნელი და გამზრდელი.

იგი წერდა: „ქართული თეატრი ქართველთათვის ბევრის სიკეთის მომასწავებელია... თეატრი ბევრს შემთხვევაში მართო ხელოვნების მსახური არ არის. ადგილი, დრო და გარემოება მას ზოგჯერ სხვა სამსახურსაც კისრად სდებს და ამ მხრით თეატრი დაუფასებელი რამ არის და ჩვენ არ ვიცით სხვა მისებრ უებარი საშუალება, რომელიც ეგრე გამარჯვებულად, სასწრაფოდ და პირდაპირ მოქმედებდეს ადამიანის უკეთესთა გრძნობათა გამოფხიზლებასა და მოძრაობაზედ“ (ჭავჭავაძე 1991: 241-242)

„სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს, სულისა და გულის ამამალლებელი“. ილიას სცენა მიაჩნდა სკოლად, რომელიც სურათებით ელაპარაკება კაცის ქცევასა და გონებას., წერდა კიდევ: „სცენა იგივე შკოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას“ (1879 წლის თებერვლის „მინაური მიმოხილვიდან“).

სწორედ თეატრია ის ადგილი, რომელიც „უკეთეს მხარეს ადამიანისას ფეხს აადგმევინებს... თუ ეს ძვირფასი თვისება,

როგორც ხალხის წვრთნა და ზრდა, სცენას ჩამოვაცილეთ, იგი მიკიტანხანად გადაიქცევა და მაშინ სჯობს წარწყმდეს, ვიდრე სუფევდეს... ჩვენ სცენას ორ ღვანლს ვთხოვთ: პირველი, რომ მართლა განმნმენდელი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი და მეორე – იგი უნდა იქნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავის მშვენიებითა და სიმდიდრით (შამელაშვილი 1986: 66).

იმ პერიოდის თეატრში სცენიდან ისმოდა აქანეი-მაქანეი, ბიჭი ვცემე, ფაიტანი დამიძახე და სხვა – წერს ვ. კიკნაძე – ამიტომ თეატრში ენის სინმინდის დაცვა დამოკიდებული იყო დრამატურგებსა და მსახიობებზე. ისინი ვალდებული იყვნენ ებრძოლათ ერთიანი სალიტერატურო ენის შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის, განედევნათ რუსიციზმები, ქუჩური, ბაზარხანული კილოკავები, ხალხში დაენერგათ „საამური ქართული სიტყვის მიხრა-მოხრა“, ცოცხალი დარბაისლური ენა (კიკნაძე 1975: 39). ილიამ დრამატურგია და თეატრი გადააქცია ზნეობის, ეთიკის, პატრიოტიზმის, მამულის უანგარო სიყვარულის ნამდვილ სკოლად, სადაც ქართველი ხალხი, საზოგადოება ისმენდა სიმართლის, სიკეთის, სიყვარულისა და გმირობისათვის, სამშობლოს თავგანწირვისთვის მონოდებას (შდრ. ვართაგავა 1958: 20).

თეატრი ადამიანობის, პატიოსნების, კაცადკაცობის უწმინდეს ტაძრად მიაჩნდათ, ამიტომაც ილია წინააღმდეგი იყო იმისა, რომ ქართულ სცენაზე დაედგათ „გულისა და ენის გამწყვნილი“ პიესები. მაგალითად, ი. ლაზარიშვილის „მტარვალი“ მას ყალბ ისტორიულ დრამად, მყვირალა პატრიოტიზმად მიაჩნდა. ილიას აზრით, ეს პიესა გრძნობათა ჭეშმარიტ გზაზე დაყენებას კი არ ემსახურება, არამედ გრძნობათა წაწყვედას, გაყალბებას, დაბრმავებას“ (შალუტაშვილი 1986: 65).

ილია ჭავჭავაძემ ქართულ თეატრს ფრიად მნიშვნელოვანი პოლიტიკური ბრძოლის ამოცანა დააკისრა. ი. გრიშაშვილის თქმით, სცენა უნდა გადაქცეულიყო ეროვნული კულტურისა და თვითმყოფობის მგზნებარე ტრიბუნად... ილიამ, აკაკისთან ერთად, ქართულ თეატრს ბრწყინვალე შემოქმედებითი ტრადიციე-

ბი შეუქმნა, განავითარა მისი რეალისტური გზა და სცენა ხალხს დაუახლოვა (გრიშაშვილი 1952: 299).

ილია ჭავჭავაძეს კარგად ესმოდა, რომ თეატრის საფუძველი დრამატურგიაა, ამიტომ იგი სერიოზულად ფიქრობდა სარეპერტუარო პოლიტიკის შესახებ: „თეატრი მართლა თეატრი უნდა იყოს, ე. ი. კერძო პირთა მასხრად ასაგდები კი არა, არამედ საზოგადო ჭირისა და ლხინის თვალწინ წამომაცუნებელი. ამისთვის საჭიროა რიგიანი რეპერტუარი“ (შინაური მიმოხილვა, 1881 წელი) ან „ჩვენი თეატრის ერთი დიდი ნაკლი ის არის, რომ სათეატრო თხზულებანი არა გვაქვს, რომ ჩვენი საკუთარი, ჩვენ მიერ ქმნილი, ჩვენის ცხოვრებიდამ ამოღებული თხზულებანი არა გვაქვს“ (შალუტაშვილი 1986: 87). მაშინდელ რეპერტუარში დიდი ადგილი ფარსებსა და ვოდევილებს ეჭირა, ამიტომ იგი მოითხოვდა რეპერტუარის გადახედვასა და დახვეწას: „საჭიროა სულ სხვა რეპერტუარი იქონიოს ჩვენმა თეატრმა, სულ სხვა საფუძველი და მიმართულება მიეცეს ეხლანდელს მის მოქმედებას“ (ჭავჭავაძე 1991: 243).

ალსანიშნავია რამდენიმე ფაქტორი: ჯერ ერთი, ილიამ გაილაშქრა უიდეო, უხამსი პიესების თარგმნისა და ქართული ენის დამახინჯების წინააღმდეგ და, მეორეც, მიზნად დაისახა ეროვნული დრამატურგიისთვის შეენყო ხელი. მან გაზეთ „დროების“ სახელით კონკურსიც კი გამოაცხადა საუკეთესო ქართულ პიესაზე, „ივერიაში“ გააძლიერა პიესების ბეჭდვა, სულ რაღაც 2-3 წლის განმავლობაში დაბეჭდა ავქსენტი ცაგარელის „მათიკო“, დავით ერისთავის „სამშობლო“, ალექსანდრე ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“, რაფიელ ერისთავის „ადვოკატები“.

ძალიან საინტერესოა მაკო საფაროვას ერთი ცნობა: „იმხანად ქართული პიესა ისე არ გაჭაჭანდებოდა, რომ ილიას არ წაეკითხა, არ შეესწორებინა, როგორც ენობრივად, ისე შინაარსის მხრივ“ (კიკნაძე 1975: 30). ილია დრამატურგებისაგან მოითხოვდა მეტ სერიოზულობასა და პროფესიონალიზმს, სოციალურ ჟღერადობას, „გულის საგრძნობელს“. კატეგორიულად უარყოფდა ე. წ. გასართობ დრამატურგიას და ამიტომაც აკრიტიკებდა ასე მძაფრად ზოგიერთ იდეურად და მხატვრულად სუსტ პიესას; თავის წერილებში

მსჯელობდა პიესის სპეციფიკის შესახებ. იგი ა. ცაგარელის „ქართველის დედას“ სტატიკურობის გამო იწუნებდა, გაუგებრად, ადამიანის ბუნებისათვის უცხო მოვლენად მიაჩნდა გმირების დაყოფა „აბსოლუტურად დადებით და უარყოფით“ სახეებად.

ფაქტობრივად, ილიამ ჩამოაყალიბა დრამის თეორია. მან კარგად იცოდა, რომ „დრამის შექმნა ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია“, განგვიმარტა ამ სირთულის მიზეზიც და „სულისა და გულის დიდ ძვრაზე“ მიგვანიშნა. პიესაში უდიდესი როლი ენიჭება დრამატულ მოქმედებას, რომლის საფუძველიც ცხოვრებისეული კოლიზიებია. დრამის სპეციფიკური ნიშანი სწორედ ამ კონფლიქტის განვითარებაშია. ფაქტობრივად, იგი იზიარებდა არისტოტელესეულ განმარტებას, რომ დრამაში მთავარია „ასახვა მოქმედებით და არა – მოთხრობით“ (არისტოტელე 1979: 144-145). შეუძლებელია, არ გაიზიარო მოსაზრება, რომ ილიას „ჭეშმარიტი დრამის თავისებურებად მიაჩნია მოქმედების შინაგანი ექსპრესია და ხასიათების ჩვენება სწორედ ამ მოქმედების განვითარების პროცესში, სადაც თითოეული გმირი საკუთარ მისწრაფებათა რეალიზაციის დროს სრულყოფილად ავლენს თავის ხასიათს“ (ლომიძე 1984: 36).

ილია თავის წერილში „ახალი დრამების გამო“ საუბრობს ისტორიულ პიესაზე, დრამის ცნების საკითხზე, ჟანრზე და სხვა. ფაქტობრივად, მან ჩამოაყალიბა დრამის თეორიის უმნიშვნელოვანესი საკითხები (მდრ. კიკნაძე 1975: 35). ა. თავზარაშვილის აზრით, დრამის სპეციფიკურ ნიშანს ილია ხედავს სიტუაციებისა და მოქმედი პირების ხასიათების „ისეთ განვითარებაში, როდესაც ისინი, ორგანული აუცილებლობის გამო, თავისთავად და არა ავტორის კარნახით, „იშლებიან და იხსნებიან“ მოქმედებაში. ე. ი. ილიას აზრით, დრამა წარმოადგენს მოქმედებას, რომელიც წარმოიშვა გარემოებებისა და ხასიათების ურთიერთზემოქმედების პროცესში, თავისთავად, ბუნებრივი აუცილებლობის გამო“ (თავზარაშვილი 1970: 50-51).

„ილია ცდილობს დრამატურგიაშიც შეიტანოს რეალიზმის ელემენტები და აშკარად ილაშქრებს შეფერადებუ-

ლი სინამდვილის წინააღმდეგ (მას არაბუნებრივად და გადაჭარბებულად ეჩვენება ცაგარელის პიესაში „სამშობლო“ და „ქართველის დედა“ ქართველების სრულყოფილ არსებებად, ხოლო მტრების კაციჭამიებად წარმოდგენა). აქვე ერთიც, პიესის სიუჟეტური ქარგა ადვილად ამოსაცნობი და ამოსაკითხი არ უნდა იყოს. პირიქით, გარკვეულწილად ის ინტრიგის მარცვალსაც უნდა ფლობდეს, რომ მისი ამოხსნა მაყურებელმა პიესის მსვლელობისას, დინამიკაში თანდათან უნდა შეძლოს და არა ისე, „მსახიობის შუბლზე მიკრულ ბილეთებით რომ გამოდიან – აი, ეს ამისთანა კაცია და ეს ამისთანაო“ (სადღობელაშვილი 2010:).

ილიას სურვილი იყო, ქართულ თეატრს ეჩვენებინა თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება, ყოფა, ავ-კარგი ამქვეყნიური არსებობისა: „სამართლიანად ნატრულობენ ბევრნი ჩვენგანნი, რომ ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენი ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გაგვიხორციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მომავალი ნუთისოფლისა“. გარდა ამისა, მისი აზრით, აუცილებელი იყო იმის გათვალისწინებაც, რომ საზღვარგარეთის მწერლობის კლასიკურ მემკვიდრეობას ქართველი მაყურებელი თეატრის საშუალებითაც გაეცნობოდა: „საჭიროა ჩვენმა საზოგადოებამ, თეატრის შემწეობით, უცხო ქვეყნების ცხოვრებაც გაიცნოს, კლასიკურ მწერლობის მაღალი აზრებიც შეიტყოს“ (ჭავჭავაძე 1991: 245).

„ილია ძალზე იშვიათად წერდა სპეციალურ პიესებს თეატრისათვის, რადგან ერიდებოდა ამ სპეციფიკურ საქმიანობას, თუმცა არაერთი მისი ნაწარმოები დაიდგა სცენაზე. ქართულ თეატრს თავის ყოველწლიურ რეპერტუარში შეჰქონდა ილიას ტრაგედია „დედა და შვილი“, ასევე იდგმებოდა „გლახთა განთავისუფლების პირველ დროების სცენები“, ანუ „გლახა ჭრიაშვილი“. გარკვეულ ნაწარმოებებს რეჟისორები სპეციალურად სცენისთვის ირჩევდნენ და პიესის სახეს აძლევდნენ. მაგ., „გლახის ნაამბობიდან“ შ. დადიანმა გადააკეთა პიესა „ბატონი და ყმა“, შ. დადიანის მიერვე დაიდგა „ჩატეხილი ხიდი“ „ოთარაანთ ქვრივიდან“. „დიმიტრი თავდადებულს“ სასცენო სახე ნ. ერისთავმა მისცა. „კაცია-ადამიანიც“ არაერთი პიესის წყარო გახდა („ლუ-

არსაბ თათქარიძე”, „მკითხავი”, „მაჭანკალი“ და ა.შ.)“ (სადლო-ბელაშვილი 2010:).

თავის წერილებში ილია შეეხო მსახიობის ხელოვნების ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა: გარდასახვა, რიტმი, „მეორე პლანი“, ადამიანის „შიგნითი ბუნება“, მსახიობის ტემპერა-მენტი, მიმიკა, მეტყველების კულტურა, გრიმი და ა.შ. ილია დაბეჯითებით მოითხოვდა მსახიობის ხელოვნების ზედმინ-ევნიტ დაუფლებას, გემოვნების დახვეწას (მაკო საფაროვას საბენეფისოდ შერჩეული პიესა დაუნუნა „ბ-ნ საფაროვისას ვერ მოვუნონებთ გემოვნებას“ (ჭავჭავაძე 1991: 295), მე-ტყველების, პლასტიკის სრულყოფას, განცდის სინრფელესა და სიღრმეს, „ადამიანის გულის ძგერის“ გადმოცემას (შალუ-ტაშვილი 1986: 66). მსახიობის თამაში უნდა იყოს „გამომ-სახველი გულის მოძრაობისა“, ამით იგი მოითხოვდა როლის განცდას, ოღონდ არა მხოლოდ განცდის დონეზე, არამედ ინ-ტელექტისა და პროფესიონალიზმის გათვალისწინებით (შდრ. თავზარაშვილი 1970: 53).

თეატრალურ ხელოვნებაში ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ დამკვიდრებული ტერმინია ე. წ. „მეორე პლანი“. ილია ერთგან წერს: „კაცმა უთქმელი საგულებლად გაჰხადოს მაყურებლისთ-ვის“ – ეს არის სწორედ ზემოთ ხსენებული „მეორე პლანი“. წერილში „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში“ ილ-იამ გადაჭრა მაშინდელი კამათი იმის თაობაზე, თუ რომელი სკოლის – განცდის თუ წარმოსახვის – მსახიობია ქეშმარიტი შემოქმედი. ნოდარ გურაბანიძის აზრით, ამავე წერილში იგი „იძლევა რეალისტური აქტიორული ხელოვნების მთელ პრო-გრამას“ (ჭავჭავაძე 1955: 33).

ილია ბევრს საუბრობდა მსახიობის შინაგანი და გარეგ-ნული გარდასახვის შესახებ: „არტისტი დიდი მცოდნე უნდა იყოს ადამიანის შიგნითის ბუნებისა, იმიტომ რომ ყოველ სი-ტყვაში მარტო სული და გული ადამიანისა მეტყველებს და ყოველს მოძრაობას სულისას და გულისას თავის კილო აქვს, თავის ჰანგი, თავისი მუსიკა“, ამით, ფაქტობრივად, იგი მსახ-იობისგან როლის დასრულებულ ანალიზს მოითხოვდა (შდრ. ჯიბლაძე 1966: 624).

გარდა ამისა, ილია კატეგორიულად ითხოვდა პროფე-

სიონალიზმსა და არა მხოლოდ ნიჭიერებას: „მარტო ბუნებითი ნიჭი საკმაო არ არის... მეტი ცოდნა, გამოცდილება, ხელოვნება, გონების განვითარება, ხელმძღვანელობა უნდა, არტისტს თუ არ უნახავს, ნიგნებიდან მაინც უნდა ჰქონდეს შესწავლილი სხვა ცხოვრება, ჩვეულება... თითქოს არტისტი მარტო რაღაც ზეგარდამო შთაგონებით ყველაფერის თამაშობას შეძლებსო, ეს, რასაკვირველია, დიდი შეცდომაა (ჭავჭავაძე 1991:246).

თავის წერილებში ილია ეხება, აგრეთვე, მხატვრულობისა და ტიპობრივობის, კოლექტიურობისა და ანსამბლურობის, თეატრალური კრიტიკისა და მეტყველების საკითხებს. იგი დიდად აფასებდა მსახიობის „სახით მეტყველებას“, მოითხოვდა როლის ღრმა ფსიქოლოგიურ დამუშავებას „ჭკვიანურ, გრძნობიერ, უმეტნაკლებო აღსრულებას როლისას“ და, რაც მთავარია, ტიპის შექმნა მიაჩნდა მსახიობის შემოქმედებითი თვითმყოფადობის, თავისთავადობის დამამტკიცებლად: „ტიპი“ ყველასა ჰგავს ზოგადად და არც ერთსა ცალკე. ამიტომაც ტიპად გარდაქმნილი სახე გეცნობათ კიდევ და არც გეცნობათ ერთსა და იმავე დროს“ (ჭავჭავაძე 1991: 289)

ილიამ კარგად იცოდა, რომ მეტყველების კულტურის გარეშე მსახიობის ხელოვნებას ფასი დაეკარგებოდა: „არტისტისთვის დიქცია, სიტყვების მკაფიოდ და სრულად გამოთქმა ერთი უმთავრესი ღირსებათაგანია (იქვე: 259). სიტყვისა და ფრაზის მკაფიოდ, გასაგებად გამოთქმის გარდა, იგი მოითხოვდა „**სიტყვის სითბოსა და სიტკბოს**“. როგორ უნდა ესმოდეს ადამიანს კითხვის სპეციფიკა, რომ ასეთი მოთხოვნა გაუჩნდეს! ილია ილაშქრებდა გაზეპირებული მეტყველების წინააღმდეგ, არ მოსწონდა ა. ცაგარელის მეტყველებაში ნაბორძიკება, სიტყვების ჩაყლაპვა, არც – ვ. აბაშიძისა და მ. საფაროვას სხაპასხუპით ლაპარაკი. მისთვის ერთობ მნიშვნელოვანი იყო „ქართული მართლსიტყვიერება“.

სცენაზე გაცოცხლებულ ნაწარმოებებში მთავარია „სიტყვის თქმის კილოს პოვნა“. ეს არის ინტონაციის საკითხი – ასე მნიშვნელოვანი ყოველ დროსა და ეპოქაში: „როლის ცოდნა მარტო სიტყვების გაზეპირება კი არ არის, ეგ თუთიყუშსაც შეუძლიან. საქმე სიტყვის თქმის კილოს პოვნაა. ყოველს ფრა-

ზაში შუაგული სიტყვა უნდა უსათუოდ იპოვოს არტიკტმა და ყოველს ხანაში შუაგული ფრაზა“ (იქვე: 350). ილია თავგამოდებული დამცველია თეატრში აზრისა და გრძნობის სინთეზისა. კარგად ნაკითხვაც მისთვის ისეთ ხელოვნებას გულისხმობს, გრძნობა, ემოცია ხელს რომ არ უშლის აზრსა და ლოგიკას – ესაა უმთავრესი დღესაც მხატვრული კითხვის დროს – **აზროვნება და ფსიქოლოგიზმი**: „კარგად ნაკითხული სიტყვა ერთი ათად აძლიერებს აზრსაც, გრძნობასაც, რადგან ერთსაც და მეორესაც მეტისმეტად ამშვენნიერებს და ამკობს, აცხოველებს და აფერადებს... მარტო შეწყობილს, შეფერებულს ხმას ადამიანისას ანუ, უკედ ვსთქვათ, ნაკითხვას შეუძლიან გაუწიოს სიტყვას იგი სამსახური, რომ საიდუმლო გამოთქმული ბგერა, ბგერა და მოძრაობა გულისა გამომეტყველდეს და მთქმელისაგან მსმენელს გადაეცეს სავსედ და უნაკლულად“ (იქვე: 482-483).

მსახიობი უნდა ერიდოს უადგილო პაუზებს, რასაც ილია „დუმილს“ ეძახის. მას აინტერესებდა ისიც კი, რით არის დაკავშირებული მეტყველება მუსიკასთან, რა როლს ასრულებს მუსიკა ენაში. „გარკვეულწილად ამ საკითხს ეხება წერილში „ქართული ხალხური მუსიკა“. მას მოჰყავს ლესინგის „ლაოკოონიდან“ სიტყვები: „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია მეტყველი მუსიკაა“ (შამელაშვილი 1986: 71).

დეკლამაცია ბევრ სირთულესთანაა დაკავშირებული. ილია წერს იმის შესახებაც, რომ „ადამიანის სიტყვა თავისთავად ხშირად უღონოა სულისა და გულის მოძრაობის გამოსათქმელად და რაც ბუნებითად აკლია სიტყვას, ის კილომ, ხმამ, თქმის მუსიკამ უნდა შეამთავროს, შეავსოს“. სრულიად მოულოდნელი იყო ჩვენთვის ისიც, რომ იგი ყურადღებას ამახვილებს სუნთქვის სწორად აღების აუცილებლობაზეც კი: „გრძელის სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად საჭიროა კაცმა სული, ე. ი. ჰაერი იმოდენა ჩაიბრუნოს, რომ მთელს ფრაზას განვდეს და ეყოს გამოსათქმელად. უუამისოდ, გინდათ თუ არ გინდათ, ხმა უალაგო ალაგას განწყდება და ფრაზა ნახდება“ (ჭავჭავაძე 1991: 298). როგორც ჩანს, ილიას თავად კარგად ჰქონდა შესწავლილი მეტყველების კულტურას-

თან დაკავშირებული საკითხები⁷, თორემ ისე წარმოუდგენელია ასეთ სიღრმეებს ჩასწვდომოდა. სხვათა შორის, თავადაც შენიშნავს, როცა სუნთქვის პრობლემის შესახებ საუბრობს: „ამ საგანზედ მთელი სწავლაა და ამ სწავლას დასწავლა უნდა“ (იქვე: 298). ამით, ფაქტობრივად, ილია აყენებს მეტყველების კულტურის სწავლების, ამ ტიპის სკოლის არსებობის აუცილებლობას, რაც შემდეგში აკაკი ფალავას სტუდიაში და, ბოლოს, თეატრალურ ინსტიტუტში მალიკო მრევლიშვილის ძალისხმევით დამკვიდრდა.

სრულიად ახალი ეტაპი იყო ქართული თეატრისათვის აკაკის „თამარ ცბიერის“ დადგმა, როგორც ლექსად დანერილი პიესისა, რადგანაც მსახიობებს ამ სირთულისთვის უნდა გაერთვათ თავი. ილია წერს; „ლექსების კითხვას სცენიდან საზოგადოდ დიდი ხელოვნება და გამოცდილება უნდა. არტიზტიმა ლექსთა წყობისა და კითხვის წესი უნდა იცოდეს, რომ ლექსის თქმის წესი და რიგი თამაშობას შეურჩიოს და შეუნონოს... მშვენივრად, მკაფიოდ, გარკვევით, რითმის დაცვით“ (იქვე: 339), ილიას გენიალურმა კალამმა ისიც განსაზღვრა, რომ ამ ტიპის პიესაში ორი რამ არის მთავარი: „ლექსს ფერი არ ეკარგებოდა და ლექსის კითხვაც თამაშობას არ უშლიდა“ (იქვე: 339). როგორ უნდა ესმოდეს ადამიანს თეატრის ენა და როგორ უნდა გრძნობდეს იგი თამაშის სპეციფიკას, რომ ასეთ დასკვნამდე მივიდეს. ილიას ხომ სპეციალური თეატრალური განათლება არ ჰქონია!



ილია თავის წერილებში დიდი გულისტკივილით საუბრობს იმის შესახებ, თუ რატომ აღარ დადის მაყურებელი თეატრში: „ნუთუ ჩვენ ქართულ საზოგადოებას ცნობისმოყვარეობა სრულად დაეხშო“ (ჭავჭავაძე 1991: 236) – სვამს შეკითხვას და იწყებს მიზეზების ძებნას. უმთავრესია, ზოგადად, გულგრილობა თეატრის მიმართ, ესთეტიკური მოთხოვნების დაბალი დონე.

7 უფრო ვრცლად იხ. ჯანელიძე 1958; შამელაშვილი 1986.

გულისტიკივლით წერს: „ჩვენი ე. წ. მაღალი საზოგადოება როგორღაც ჰათაკილობს ქართულს თეატრს და მეტისმეტად გულგრილად ექცევა... ჩვენს თეატრს მარტო ღარიბი ხალხი ინახავს, მარტო ე. წ. მღაბიო ხალხი, რომელიც ამ შემთხვევაში, როგორც ბევრს სხვაში, უფრო გულშემატკივარია, უფრო მგრძნობიარეა (იქვე: 242). ილიას არ დარჩენია შეუმჩნეველი უმნიშვნელო წვრილმანიც კი, რომელსაც, შესაძლოა, ხელი შეეშალა ამ პრობლემის გადაწყვეტაში. მათ შორის, „თვითონ ფასები თეატრში შესვლისათვის უფრო შემცირებულ იქნას; ბოლო ხანებში მეტად აჭიანურებენ ანტრაქტებს; თუმცა იმასაც აღნიშნავდა, რომ ბოლო დროს ძალიან ბევრი რამ სასიკეთოდ შეიცვალა, მაგ., „დარბაზი თეატრისა უფრო ფაქიზად და თვალთა სასიამოვნოდ იყურება, ვიდრე უწინ, სცენის მოწყობილობა და მორთულობა ღაზათიანია, არტისტები სცენაზედ კარგად და მართებულად იცვამენ (იქვე: 241) და, მიუხედავად ამისა, ძლიერნი ამა ქვეყნისანი მაინც ვერ იცლიან თეატრისათვის. ქართველთა გულგრილობით შემფოთებული ილია წერს: „ბევრი გაცელებული იკითხება; როცა ჩვენი თეატრი ასე გამოკეთდა, რას უნდა მიეწეროს იმათი თეატრში არყოფნა? იმათს მართლადა „არაყოფნას“ და სხვას არაფერს“ (ჭაჭვაძე 1991: 242). ეს სიტყვები განსაკუთრებული აქტუალობით ჟღერს დღესაც...

აქვე ყურადღება უნდა მივაქციოთ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს, რომლის შესახებაც ილიას გამძაფრებული რეაქცია ჰქონდა. საქმე ეხება მაყურებლის დამოკიდებულებას კომედიისა და ტრაგედიისადმი: „არ ვიცი, რა საბუთით და ამბობენ კი: ჩვენს საზოგადოებას სასაცილო წარმოდგენანი უფრო იზიდავს, ვიდრე ნაღვლიანნი და ჩამაფიქრებელნიო. ჩვენ არ გვესმის ამისთანა ღაპარაკი“ (იქვე: 311). მსგავსი ტენდენცია ძალზე დამახასიათებელია დღევანდელი საქართველოსთვის. ბოლო ოცი წელია გაისმის გასართობი და იუმორისტული ტიპის სანახაობებისაკენ მონოდება იმ მოტივით, აქაოდა ისედაც მძიმე სოციალური ფონია ქვეყანაში და ხალხს ნუღარ დავუმძიმებთ ყოფასო. ამიტომაც დაუმთავრებელი ტაშ-ფანდურია ესტრადაზეც და თეატრშიც. უხამსი, შავი იუმორით ნაიბილწა სასცენო ხელოვნება, ყველაფერი გაუფასურდა და

უესთეტიკო გარემოს მსხვერპლნი აღმოვჩნდით. ილიაც შეშფოთებული იყო იმ ტენდენციით, რომელიც მაშინ მძლავრობდა და სიცილისა და ტირილის ესთეტიკას ასე განსაზღვრავდა: „უაზრო, უმიზეზო სიცილი ლაზლანდარობაა და მთელი სამიოთხი საათი, რომელსაც ჩვენ თეატრში ვატარებთ... მოსაწყენია და ტვინის გამოლაყება... მეტისმეტი ჭირია....ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ ესთეტიური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეინყნარებს. სიცილი თავის დღეში არ უნდა გარდიქმნეს ლაზლანდარობად და ტირილი კიდევ – უგემურ კნავილად“ (იქვე: 314).



ილია იყო თეატრალური რეცენზენტი და კრიტიკოსი. მან მრავალი ქართველი მსახიობის სცენური პორტრეტი შექმნა (გაბუნია, საფაროვა, აბაშიძე, ყიფიანი, გამყრელიძე, სვიმონიძე...) და ამით შთამომავლობას შემოუნახა მათი სახელები.

„ილიას ღრმა რწმენით, თეატრალური კრიტიკოსი უნდა იყოს გულწრფელი, სინდისიერი, უშიშარი, განვითარებულ-განათლებული ხელოვნების, განსაკუთრებით მეცნიერების იმ დარგის კარგი მცოდნე, რომელსაც ესთეტიკას უწოდებენ“ (ვართაგავა 1958: 44). ილიას აზრით, რეცენზენტს უნდა შეეძლოს სპექტაკლის სწორი შეფასება, ავ-კარგის დანახვა და არა წრეგადასული ქება ან ძაგება. „ტყუილად ქებულმა კაც-მაც ისე უნდა იწყინოს, როგორც ტყუილად დაწუნებულმაცა“ – წერდა პოეტი. იგი, როგორც თეატრალური კრიტიკოსი, მისთვის ჩვეული სიღრმითა და პრინციპულობით განიხილავდა თეატრის განვითარების ძირითადს პრობლემებს. მას კარგად ესმოდა შემოქმედი ადამიანის მგრძნობიარე ბუნებისა, ამის გამო შეფარული იუმორით შენიშნავდა: „ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი, არტისტი, ოღონდ ავტორობას, არტისტობას კი ნუ დაუნუნებთ“ (ჭავჭავაძე 1991: 293), თუმცა მისი კალამი სათქმელს მაინც შეუფერადებლად და მთელი სიმართლით ამბობდა. თავის რეცენზიებში სასცენო ხელოვნების სპეციფიკის გათვალისწინებით ავ-კარგით წარმოაჩინა მსახიობთა

შემოქმედება. როგორც თეატრის კრიტიკოსს, შეუმჩნეველი არ რჩებოდა მსახიობთა წვრილმანი ნაკლიც კი. მაგ., ცაგარელის თამაშით უკმაყოფილო ილია გულახდილად წერდა: „ბ-ნი ცაგარელი... როლებს კი არ თამაშობს, კითხულობს და იქაც კი ხშირად ნაიბორძიკებს ხოლმე: სიტყვები შეეშლება და ხან სრულიადაც ჰყლაპავს... ბ-ნი ცაგარელი გრძნობას ვერ აღვიძებს, გულს ვერ შესძრავს ხოლმე (იქვე: 256-257). ილია საკმაოდ მწვავედ აყენებდა ზომიერების განცდისა და დაცვის აუცილებლობას, ანტი-მიმიკის მოზომილსა და სათქმელის შესატყვის გამოყენებას: „ბ-ნმა ყიფიანმა მეტად ხშირად და უადგილო ადგილას იცის ხელებისა და თითების უთავბოლო მოძრაობა. ე. წ. მიმიკა სახსარია მხოლოდ სიტყვით გამოთქმულის აზრის შემავსებელი... თუ მიმიკა ან სიტყვიერის აზრის სამატად არ არის ხმარებული, ან ცალკესი და თვითმყოფის აზრის გამოსახატავად, იგი მაყურებლისათვის მეტი ბარგია და ადამიანს ეხამუშება, სიამოვნებას უფრთხობს, უკარგავს“ (ჭავჭავაძე 1991: 269). ასეთივე თავდაჭერისაკენ მოუწოდებდა ლევან ხიმშიაშვილის როლის შემსრულებელ სვიმონიძეს: „მეტისმეტი გრეხა და პრანჭვა არ უხდება ლევან ხიმშიაშვილის სათამაშოს. კლავნა მწუხარებისაგან და აქეთ-იქით თავის ხრავაჟკაცს არ შეშვინის“ (იქვე: 518).

თავის წერილებში იგი ეხება გრიმის საკითხსაც და შენიშნავს, რომ სახის კარგად გაკეთება ე. ი. როლის შესაფერად და შესაფერადვე მოკმაზულობა დიდი რამ არის თვითონ თამაშობის სიკეთისათვის (იქვე: 260), სპექტაკლში პარტნიორის შესახებ ამბობენ, ორმოცი წლის მახინჯი ქალიაო და „ჩვენ კი მაყურებლები არც ისე მახინჯს და არც ისე ხნიერს ვხედავდით. ამისთანა შეუფერებლობაში, როცა ყური ერთს გვეუბნება და თვალი სხვას ჰხედავს,-მაყურებელს ილუზია ეკარგება და, მასასადამე, სიამოვნება უფუჭდება“ (იქვე: 260).

ილია ილაშქრებს სიყალბის წინააღმდეგ და მოითხოვს სცენურ სიმართლეს, მეტ დამაჯერებლობას. მაგ., იმავე სვიმონიძეზე წერს: „მეტისმეტად დიდი ქმენა იცის სცენაზე, მითომდა გრძნობათა აფორიაქების ნიშნად, ვერაფერი ნიშანია და მეტისმეტად წამხდენია მაყურებლის გუნებისა“ (იქვე: 518). საოცრად ფაქიზი და სულის ნიუანსების წვდომით მიგნებუ-

ლი დაკვირვებები აქვს მსახიობთა თამაშის შესახებ. ანყურელს მოუწონა ნათამაშევი და ასე შეაქო: „იქ, სადაც სიტყვა სწყდება და სრულ შთაბეჭდილებას არ გიხატავთ, სახის მოძრაობა, გამომეტყველება გეუბნებათ დანარჩენს“ (იქვე: 261). ძლიერი ემოცია ყოველთვის დიდ იშვიათობას წარმოადგენდა, თუმცა ილია ზომიერების მომხრე იყო, რადგან დიდი გრძნობის გამოხატვას აქვს თავისი კრიტერიუმი – დიდი თავდაჭერა. საგანგებო აქცენტებით აღნიშნავს, რომ: „გაბუნია-ცაგარელმა ერთგვარის ხელოვნებით და ნიჭიერებით გაატარა თავისი როლი, არსად არც გადაუმეტებია, არც არა დაუკლია რა“ (იქვე: 291). გამყრელიძის მეტყველების კულტურით მოხიბლული კი სიამოვნებით მოგვითხრობს; „მის ლაპარაკში თითქმის ყოველი სიტყვა თავის ადგილას ისეთის შესაფერის კილოთი იყო თქმული, როგორც ეკუთვნოდა, აუჩქარებლივ, დინჯად, მშვიდობიანად. მოლაპარაკემ ისთი სიმხურვალე და მნიშვნელობა აძლია სიტყვას, რომ არა ერთსა და ორს მოჰგვარა ცრემლი“ (იქვე: 557).

ილიას წერილებში სამდურავი გაისმის რეჟისორების მიმართაც. მართალია, ამ დროისათვის არ არსებობს ძლიერი რეჟისორული სკოლა, ზოგადად, მაგრამ მისი კალამი მაინც მისწვდა მას და ტიპაჟის შერჩევისას მეტი სიფრთხილისაკენ მოუწოდა: „დიდი შეცდომაა რეჟისორისაგან, რომ ცოტად თუ ბევრად სადრამო როლს აკისრებენ ხოლმე იმისთანა არტისტს, რომელსაც საზოგადოებამ თვალი შეაჩვია, როგორც კომიკსა“ (იქვე: 287).

რაზეც უნდა წერდეს, ილიას უმთავრესი ამოსავალი მაინც ეთიკა, კაცადკაცობა და ღირსების გამძაფრებული შეგრძნება რჩება. მსახიობი მხოლოდ კარგად მოთამაშე კი არა, საინტერესო და მაღალზნეობრივი პიროვნება, დიდი მოქალაქე უნდა იყოს. ილიაც ისეთ თეატრზე ოცნებობს, როგორსაც შეუძლია ადამიანში ყველაზე ადამიანურის გამოღვიძება, პიროვნებად სრულქმნა. ერთგან ასე წერს: „ოღონდ ადამიანურმა ღირსებამ დულაბსავით შეჰკრას ჩვენი სცენა და მაგარს საფუძველზედ დაამყაროს“ (იქვე: 410). შესაძლოა, ძალზე საჭირო და აუცილებელი იყოს რომელიმე მსახიობი თეატრისთვის, სპექტაკლისა და როლისათვის, მაგრამ, თუ ის ზნეობრივი და კეთილშობილი

ადამიანი არ იქნა, სჯობს, თეატრმა უარი თქვას მასზე: „ნიჭიერი არტისტი დიდი რამ არის სცენისთვის, მაგრამ, თუ სხვაფრივ ყოველად აუტანელია, ისევ უმისობა სჯობია“ (ჭავჭავაძე 1991: 409). ასეთი შეუვალი და უკომპრომისო იყო ილია, ერის ზნეობის სადარაჯოზე მდგომი, რომლის ყოველი ეროვნული წამოწყება კეთილშობილების ნიშნით გახლდათ დალდასმული და აღბეჭდილი.

ილიას, როგორც ქართული თეატრის პატრონისა და გულშემატკივრის ღვანლს თავის დროზე იკვლევდნენ იპ. ვართაგავა, გ. ჯიბლაძე, ი. გრიშაშვილი, ა. მახარაძე, ა. ხახანაშვილი, ს. ხუნდაძე, დ. გამეზარდაშვილი, კ. მეძველია, ა. გაჩეჩილაძე, მ. დუდუჩავა, ს. ხუციშვილი, ბ. ნიკოლაიშვილი, ა. თავზარაშვილი, ნ. შალუტაშვილი, ვ. კიკნაძე, რ. შამელაშვილი, ნ. გურაბანიძე, ლ. ჩხარტიშვილი და სხვები. ჩვენ მათს განზოგადებასა და მთლიანობაში წარმოდგენას შევეცაადეთ, რათა კიდევ ერთხელ მიგვედევნებინა თვალი ილიას თეატრალური მოღვაწეობის, მისი სამსახიობო თუ რეჟისორული ძიებანის, მისი თეატრალური მრწამსისა და ესთეტიკისათვის, რათა წარმოგვეჩინა ის, თუ როგორ უყვარდათ XIX საუკუნის მოღვაწეებს თეატრი, რომელიც ყოველთვის უკავშირდებოდა ყველაზე ეროვნულს, მშვენიერსა და ამაღლებულს.

აკაკი წერეთლის თეატრალური ესთეტიკა

1914 წელი, ქუთაისი, 74 წლის მგოსანი სალიტერატურო სალამოზე გამოვიდა. მაყურებლები ოვაციით შეეგებნენ. აკაკიმ მოინდომა „მომაკვდავის ფიქრების“ წაკითხვა:

„თუ ჩემს სამშობლოს გამოაღვიძებს
ჩემი სიკვდილი, აჰა, მეც მზად ვარ!“

მგოსანი შეჩერდა... მესხიერებამ უმტყუნა, სიტყვები დაავინწყდა. დარბაზში სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. აკაკი შეიმშრებულა, შუბლზე ხელი გადაისვა, უკანასკნელი ორი სტრიქონი ისევ გაიმეორა და კვლავ შეჩერდა... დარბაზი ისევ დუმს... პაუზა გაგრძელდა.

– დაბრძანდით, დაბრძანდით, ბატონო აკაკი! – გაისმა ხალხში.

იგი თითქოს ბურანიდან გამოვიდაო. შეირხა თავისი გოლიათური სხეულით, სახე გაუბრწყინდა, ღიმილმა გადაჰკრა... მაგრამ უცებ მოილუშა, თითქოს სევდა მოაწვა გულზეო და მსმენელთ ასეთი ექსპრომტით მიმართა:

„ჩემი სცენაზე გამოსვლის,
ღმერთმანი, დრო აღარ არის!..
თუ ზეთი გამოელა,
რას გაანათებს ლამპარი?!“

სიჭაბუკეა ლამპარი
და ზეთი სიყვარულია,
მე კი ორივე დავკარგე
და მით – სიცოცხლე კრულია!

ახლა სცენაზე გამოსვლის
დრო აღარ არის, აღარა,
და გეთხოვებათ ამიერ
ჩემი საბრალო ჭალარა!“

ასე გამოემშვიდობა აკაკი წერეთელი თავის საყვარელ ხალხს, საყვარელ სცენას (გერსამია 1949: 96-97). ჩვენ კი თავალი გავადევნოთ დიდი პოეტისა და მამულიშვილის ცხოვრების გზას, რომელიც არაერთხელ გადაკვეთა ქართული თეატრის სიყვარულმა, მისთვის ზრუნვამ და შეუფასებელმა ღვანლმა – ემსახურა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება კალმით, საქმით; წერდა თეატრისთვის, წერდა თეატრზე, დგამდა სპექტაკლებს, თამაშობდა სცენაზე, ხელმძღვანელობდა თეატრს... ცხოვრობდა თეატრით. როგორც ილიას, აკაკისაც გააზრებული, ნათლად წარმოდგენილი და შეგნებული ჰქონდა ქართული თეატრის დიდი ეროვნული მნიშვნელობა, ქართველ ადამიანზე მისი ზემოქმედების ძალა, ამიტომაც „არ იშურებდა არც თავის ფიზიკურ ენერგიას, არც სულიერ ძალებს, რომ რიგიან კალაპოტში ჩამდგარიყო ქართული თეატრის საქმე (ასათიანი 1953: 224).

ქართველი მწერლები ფიქრობდნენ ქართულ თეატრზე, ასე იყო XIX ს.-ში, ეს ესტაფეტა გადაეცა XX ს.-აც და, არ მინდა დავკარგო იმედი იმისა, რომ XXI ს. ამ მხრივ გამონაკლისი იქნება, რომ ჩვენი ეპოქა ვერ შეძლებს დაუბრუნოს ქართულ თეატრს თავისი წილი ყურადღება, მზრუნველობა და სიყვარული. ილიას თაობა, 60-იანელები, ზრუნავდნენ თეატრის ყოველ კომპონენტზე, არკვევდნენ თეატრალურ პრობლემებს, მათ შორის იყო აკაკი წერეთელიც, „ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გამოჩენილი მოღვაწე ქართულ თეატრს ემსახურებოდა როგორც დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი... საჭიროების შემთხვევაში აკაკი წერეთელი ქართულ თეატრს ხელმძღვანელობასაც უწევდა (რადიანი 1958: 55).

თეატრის მოყვარული ყველა ადამიანი რაღაც თავისას ხედავს, თავისებურად აღიქვამს და განიცდის ხელოვნების ამ დარგს. აკაკი წერეთლისათვის თეატრის მისია, მისი როლი და ადგილი ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განუზომლად დიდი და შეუცვლელი იყო: „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია – თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა: ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ღმერთს ადიდებდნენ ქეთევანები და მათი მსგავსები! ჩვენ, ამ თეატრის წყალობით,

შეგვიძლიან გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ ანმყო და წარმოვადგინოთ მომავალი“ (აკაკი წერეთელი 1955: 70).

ასეთი პერსპექტივით განსაზღვრა დიდმა პოეტმა თეატრის ფუნქცია, მან იმთავითვე გამორიცხა თეატრის, როგორც გასართობი დაწესებულების როლი, ამით სამოძღვრო ამბიონის სტატუსი მიანიჭა მას, კიდევ ერთხელ განგვანყო მშვენიერისა და ამაღლებულისათვის: „თეატრი ხელოვნების ტაძარია, სამოძღვრო ამბიონი და არა უბრალო გასართობი, საფუნდრუკო რამ. სცენა არის ეროვნული სარკე, რომელიც უშიშრად და უტყუვარად უნდა გვისახავდეს ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს, რომ სანახაობით მოხიბლული, მშვენიერებისაკენ სიხარულით მივისწრაფოდეთ და უშვერებას ზიზლით გავუზროდეთ“ (აკაკი წერეთელი 1955: 118).

აკაკი, როგორც რეალისტი, ქართულ თეატრს განიხილავდა ერის გამაჯანსაღებელ, ავ-კარგის გამოსააშკარავებელ საშუალებად. მისთვის თეატრი, როგორც შენიშნულია, ქართული ეროვნული მწერლობის, რეალისტური აზროვნების თეატრი იყო. პოეტი ერთ თავის წერილში თეატრის საგანმანათლებლო მისი-აზე საუბრობს: „რაც ადამიანისთვის, კერძო პირისთვის სარკეა, ის მთელი ხალხისა და საზოგადოებისთვისაც თეატრია, რომ ქვეყანამ შიგ ჩაიხედოს, თავისი როგორც ნაკლი, ისე ღირსებაც დაინახოს და გასწორდეს. თეატრი ისევ შკოლაა ხალხისათვის“ (აკაკი წერეთელი 1955: 138).

საწერეთლოში, ზემო იმერეთში, დაბადებული აკაკისთვის იმერელი კაცის ყოფა, მისი ყოველდღიურობა, ხასიათი და თვისებები თავისთავად იყო თეატრალური, არტისტული შტრიხი. გარდა ამისა, სავანეში მიღებული შთაბეჭდილებები, ბავშვობის თამაშობები „ბატონობია“ თუ „ქორობია“, აგრეთვე შეშის მჭრელების გასართობი „ტირილობია“ ბუნებრივად მოითხოვდა გარდასახვას, სხვადქცევას, წარმოსახულ სიტუაციაში ბუნებრივ ქმედებას. ამიტომ ბავშვობიდანვე შემოიჭრა მის ცხოვრებაში თამაში, როგორც ხასიათი, როგორც თეატრალური წარმოდგენის წინასახე და მოგვიანებით, როცა სოფელი სავანე დაატოვებინეს და სასახლეში გადაიყვანეს, უკვე 10 წლის აკაკის ცნობიერებაში პირველად შემოვიდა თეატრი არა როგორც სანახაობა, არამედ როგორც ცნობა“ (ყურულაშვილი 1978: 6).

გიორგი ერისთავის თეატრის შესახებ უკვე მთელი საქართველო ალაპარაკდა, მათ შორის როსტომ წერეთლის ოჯახიც. საფიქრალი მიეცა პატარა აკაკის და, როგორც თავად იგონებდა, უმაღლესად დაწერა „იმგვარივე რამ კითხვა-მიგებითი“, სათეატრო ნაწარმოების მსგავსი, პატარა პიესა, რომელშიც ის ყოფა აღწერა, იმ ადამიანთა თავისებურებანი, მის ირგვლივ რომ ირეოდნენ.

გიორგი ერისთავის თეატრი თბილისში იყო, ქუთაისის კლასიკური გიმნაზიის მოსწავლისთვის მიუწვდომელი. ამ ქალაქში წარმოდგენები თითქმის არ იმართებოდა, ვგულისხმობთ საოჯახო წარმოდგენებს, თორემ თეატრზე ფიქრიც კი არასერიოზული იყო. მერე დაიწყო სტუდენტობის ხანა. მართალია, პეტერბურგი კულტურის ცენტრად მოიაზრებოდა მთელ რუსეთის იმპერიაში, მაგრამ აკაკის არც აქ გამოუჩენია განსაკუთრებული ინტერესი თეატრის მიმართ. დედისადმი მოწერილ ბარათში ვკითხულობთ: „უარს-ვეოფ: თეატრს, კომედიას და ამისთანებს. რა ვუყოთ, რომ ყოლიფერს მოესწრება კაცი და სწავლას კი ველარ“ (ასათიანი 1953: 117).

ეს დედის სანუგეშოდ ნათქვამი სიტყვები უფროა. შესაძლოა, მართლაც ვერ ახერხებდა წარმოდგენებზე სიარულს, რუსული თეატრალური ცხოვრების გაცნობას, თუმცა ისიც აშკარაა, რომ თეატრის მაღალი დანიშნულება, მისი განსაკუთრებული როლი ერის ცხოვრებაში სწორედ ამ პერიოდში შეიგნო და გააცნობიერება. ამას მთელი მისი შემდგომი ცხოვრება უკვე აშკარად გამოავლენსა და ცხადყოფს. სერგო გერსამიას აზრით კი სწორედ პეტერბურგში სტუდენტობის დროს ნახა პირველად აკაკიმ წარმოდგენა (გერსამია 1949: 16).

სტუდენტი აკაკი სამშობლოში არდადეგებზე ჩამოვიდა და სწორედ ამ დროს მოხდა მისი თეატრალური ნათლობა. ამას თავად ასე იგონებდა მსცოვანი პოეტი: „1862 წელს დროებით ჩამოვედი რუსეთიდან ქუთაისს. აქ ერთი ქართული ენის მასწავლებელი იყო გიმნაზიაში, მოსიძე. იმან მითხრა ერთხელ: მოდი, ერთი, ვსინჯოთ და თეატრი გავმართოთ ამ მიყრუებულ ქალაქში, სადაც გასართობი არა არის-რა!.. ავირჩიეთ „მზის დაბნელება საქართველოში“, ზოგიერთი დარბაისლები, ძველი კაცები, სჯავრობდნენ: ჯამბაზობა და მაიმუნობა რა საკადრი-სიანო, მაგრამ უმეტესობა კი კმაყოფილი დარჩა და ზამთარში

კიდევ ორჯერ-სამჯერ წარმოვადგინეთ და დიდი ამბავიც იყო ყოველთვის.

გაზაფხულზე მე ისევ რუსეთისკენ დავბრუნდი და თეატრის მოყვარულთა წრეც დაიშალა. ის იყო და ის! მერე ხუთი წლის განმავლობაში, სანამ რუსეთიდან არ დავბრუნდი, თეატრის ხსენება არ ყოფილა არც თბილისში და არც ქუთაისში“ (აკაკი წერეთელი 1955: 133-134).

როგორც ცნობილია, ქუთაისში პირველი წარმოდგენა 1861 წლის 3/15 მარტს გაიმართა ისტორიკოს დ. ბაქრაძის მეთაურობით და დაიდგა გ. ერისთავის კომედია „გაყრა“ (გერსამია 1949: 42), 1862 წელს მეორე წარმოდგენის გამართვა უკვე აკაკის სახელს უკავშირდება.

სამშობლოში დაბრუნებულმა აკაკიმ სერიოზულად დაიწყო ფიქრი და ქმედება ქუთაისში თეატრის აღორძინებისათვის. მან რაფიელ ერისთავთან ერთად ჩამოაყალიბა სცენისმოყვარეთა წრე, რომელმაც ორი სეზონი იარსება.

ქუთაისის გუბერნატორის, გრაფ ლევაშოვის, მეუღლის, გრაფინია ლევაშოვისას, ხელშეწყობით, რომელსაც ქალთა უფასო სკოლა გაეხსნა, კვირაობით და დღესასწაულებზე იმართებოდა წარმოდგენები. ამ თეატრის მოღვაწეები იყვნენ ეფრო (ეფროსინე) კლდიაშვილი, ზაქარია ჭეიშვილი და აკაკი წერეთელი... „ორი სეზონის მეტი არ ყოფილა ქუთაისში თეატრი, რადგან რაფიელ ერისთავი თბილისში გადმოვიდა და მეც იმ ხანებში დავანებე თავი ქუთაისს“ (აკაკი წერეთელი 1955: 136).

აკაკი ამ წრეში დადგმული სპექტაკლების რეჟისორი იყო, მსახიობობდა კიდევ. რასაკვირველია, ეს იყო არაპროფესიული „დასი“, ბევრი კურორი ახლდა მათს წარმოდგენებს, მაგრამ, რაც მთავარია, ქუთაისელი მაყურებელი შემოიკრიბა და შექმნა აზრი ქალაქში პროფესიული თეატრის დაარსების აუცილებლობისა.

სხვათა შორის, ეს წრე თბილისშიც ჩამოსულა „საგასტროლოდ“, დაუდგამთ გიორგი ერისთავის ისტორიული დრამა „ყვარყვარე ათაბაგი“. როგორც სპეციალისტები შენიშნავენ „ეს პირველი საგასტროლო წარმოდგენაა, საერთოდ, ქართული თეატრის მიერ მოწყობილი“ (გერსამია 1949: 45) და ამის სათავეშიც აკაკი წერეთელი დგას.

1968 წლიდან აკაკი უკვე თბილისში ჩამოდის და აქ იწყებს ნ. ავალიშვილის მეთაურობით შემდგარ ახალგაზრდობის ჯგუფთან თავისი პიესის „ძველსა და ახალს შუა“ მომზადებას, თანაც ამ წრის ხელმძღვანელობაც იკისრა. წარმოდგენა 1968 წლის 9/21 თებერვალს შედგა. ამის შემდეგ პოეტს კიდევ ერთი წარმოდგენა გაუმართავს. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ჩამოყალიბდა სცენისმოყვარეთა წრე, წარმოდგენებიდან შემოსული ფულით შეიძინეს ფარდა, დეკორაცია, ცოტა ავეჯი და ტანისამოსი – ასე ფიქრობდნენ, წვლობდნენ და ქმნიდნენ პროფესიული თეატრის ბაზისს სცენისმოყვარეთა წრეში.

ასეთი იყო პირველი ნაბიჯები აკაკის თეატრალური მოღვაწეობისა. როგორც აღვნიშნეთ, დასაწყისშივე მას ევალებოდა წარმოდგენების ორგანიზება. ის ერთგვარი რეჟისორი იყო ამ წრეებში დადგმული სპექტაკლებისა. რა თქმა უნდა, ჩვენი სასიქადულო მგოსანი მოწოდებით არც რეჟისორი ყოფილა და არც მსახიობი, მაგრამ თეატრის სიყვარულმა, დრამატული ხელოვნების არსებობის აუცილებლობის შეგნებამ იგი ამ კუთხითაც დაასაქმა. პოეტი არავითარ სამუშაოს არ თაკილობდა, რაც კი თეატრს ეხებოდა.

როგორც აღვნიშნეთ, აკაკი წერეთლის სარეჟისორო დებიუტი ქუთაისში შედგა, ამის შემდეგ მუშაობა თბილისშიც განაგრძო და, როგორც რეჟისორი, მეთაურობდა ქართულ სასცენო ხელოვნებას. 1903-1904 წწ.-ის სეზონში თბილისის თეატრში რეჟისორად მიიწვიეს. XX ს.-ის დასაწყისში რეჟისურა არ იყო განვითარებული. ამდენად, მას ჩვენ ვერ წარმოვიდგენთ თანამედროვე პროფესიონალი რეჟისორის რანგში, თუმცა თავად პოეტს სპექტაკლის ორგანიზაციის შესახებ თავისი გამოკვეთილი პოზიცია ჰქონდა. აკაკის რეჟისორული ნააზრევი კარგად აქვს შესწავლილი პროფესორ ვასილ კიკნაძეს თავის წიგნში „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“. ჩვენ შევეცდებით განვაზოგადოთ ის, თუ რას და როგორ ფიქრობდა პოეტი სასცენო ხელოვნების ამ მაორგანიზებელი პროფესიის შესახებ.

აკაკი წერეთლის აზრით, სპექტაკლის წარმატებისათვის რამდენიმე ფაქტორია აუცილებელი და განმსაზღვრელი:

- გასპექტაკებული ქართულით მეტყველება;

- პიესის მთავარი აზრის შეგნება;
- როლების გაზეპირება, რომ სუფლიორი საჭირო აღარ იყოს;
- რეჟისორის სურვილთან მსახიობის სურვილის შეთანხმება, რომ აღარავინ სთქვას ეს დიდი როლია, ეს პატარა, ეს შემშვენის, ეს არააო, ამას ვითამაშებ, იმას არა და ამგვარები. ხელოვნება მშვენიერია და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის (კიკნაძე 1982: 58);
- აკაკი რეჟისორისაგან მოითხოვს პატივისცემას დრამატურგის შრომისადმი, რომ თვითნებურად არ ჩაერიოს და არ შეცვალოს ტექსტი;
- აკაკი წინააღმდეგია იმისა, რომ პიესაში სანახაობისა და რიტმის შექმნის ილუზიისათვის ჩამატოს ადგილები, რომელთაც მხატვრული ფუნქცია არ გააჩნიათ;
- რეჟისორმა ჯერ უნდა წაუკითხოს არტისტებს თავიდან ბოლომდე პიესა, გააცნოს დედააზრს, აუხსნას თითოეული მოქმედი პირის ხასიათი და ყველას დააკისროს იმისთანა როლი, რომელიც მის ნიჭს შეშვენის. აქ აკაკი ტიპაჟის სწორად შერჩევის აუცილებლობას მოითხოვს;
- სისტემატურად უნდა მიმდინარეობდეს რეპეტიციები და მას ყველა მსახიობი უკლებლივ უნდა ესწრებოდეს;
- რეპეტიცია უნდა წარიმართოს ხმამაღლა ლაპარაკით და არა ჩუმად;
- რეპეტიციაზე მუშაობა ისეთნაირად უნდა გაიშალოს, რომ მსახიობები ერთმანეთს „შეეთამაშონ“ (შეეჩვიონ);
- რეჟისორი საჭიროების მიხედვით მსახიობებთან ინდივიდუალურად უნდა მუშაობდეს (გერსამია 1949: 79).

აქვე იმასაც შევნიშნავთ, რომ შეკრებილი და მოძიებული ცნობებით ქართულ თეატრში **აკაკი წერეთელს დაუდგამს** შემდეგი პიესები:

1. ზურაბ ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ – 1862 წ;
2. მოლიერის „სკაპენის ცულლუტობა“ (თარგმანი აკაკისა) – 1875;
3. გიორგი წერეთლის „ოჯახის ასული“;
4. გაბრიელ სუნდუკიანის „ხათაბალა“;
5. ონორე დე ბალზაკის „მერკადე“;
6. ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“ (კოტე მესხთან ერთად) – 1903 წ. თუმცა იოსებ გრიშაშვილის განმარტებით, „ლალატი“ პირველად დაიდგა 1904 წლის 20 იანვარს აკაკის რეჟისორობით ოპერის თეატრში (აკაკი... 1959: 446).

თავისივე პიესები:

7. ძველსა და ახალს შუა – 1868 წ;
8. კუდურ ხანუმ – 1880 წ;
9. კინტო – 1880 წ;
10. ბუტიაობა – 1881 წ;
11. თამარ ცბიერი – 1904 წ., 1911 წ. (თელავში);
12. განთიადი – 1904 წ.



აკაკი წერეთელი იყო არა მარტო რეჟისორი ქართული თეატრისა, არამედ მისი ხელმძღვანელიც. როგორც ცნობილია, 1879 წ. ილიას მეთაურობითა და ძალისხმევით აღადგინეს ქართული პროფესიული თეატრი. 1880 წელს დაარსდა დრამატული საზოგადოება, რომლის გამგეობის თავმჯდომარის პირველ მოადგილედ აირჩიეს აკაკი. აქედან მოყოლებული სათეატრო

საქმეს ქვეყანაში სწორედ ეს დრამატული საზოგადოება ხელმძღვანელობდა. 1880-1881 წლის სეზონის ანტრეპრენიორობა აკაკის ხვდა წილად. პოეტი იგონებს:

„ერთხელ მოვიდა ჩემთან ილია ჭავჭავაძე და, სხვათა შორის, თეატრის შესახებაც ჩამოვარდა ჩვენს შორის შემდეგი საუბარი

– კაცო, ე თეატრი რომ აღარ გვაქვს, რას იტყვი შენ?
– დამეკითხა მოწყენით – ძლივსძლივობით, როგორც იქნა, საზოგადოება მოვაჩვიეთ თეატრს და ეხლა კი ისევ უნდა დავივიწყოთ?!...

– ვითომ აღარ ეშველება რა?

– ეშველება, თუ შენ მოინდომებ!

– მე?

– ჰო, შენ! ქუთაისში როგორ მოახერხეთ. ახლაც დროებით სცენა გაგმართოთ სადმე და შენ ითავე.....

... თეატრი ყოველთვის სავსე იყო ხოლმე და შემოსავალი არათუ ჰყოფნიდა ჯამაგირად, კიდევ გადააჭარბა. ნარმოდგენა გვექონდა კვირაში ერთჯერ.....

ერთხელ, სეზონის მიწურულში ქუთაისში ჩავედიით,... ზედიზედ 12-ჯერ ვითამაშეთ და წმინდა შემოსავალი დარჩა 511 თუმანი. ჩემს ოცნებას საზღვარი აღარ ჰქონდა. მე ვფიქრობდი, რომ, თუ ასე წავიდა საქმე, მერმისისათვის არტისტებს ჯამაგირს გაუფორკეცებ და სათეატრო სცენაც შეიძლება გაიმართოს-მეთქი. მაგრამ ჩემს ოცნებას მალე შეეკვეცა ფრთები. არტისტებმა, გარდა შანშიაშვილისა, ერთხმად გამომიცხადეს, რომ ანტრეპრიზას აღარ ვემორჩილებით და ჩვენდა თავად გვინდა შევადგინოთ ამხანაგობაო. მიმატოვეს და წავიდნენ თბილისს, მიზეზად ის მომდეს, რომ ჯამაგირი არ გვეძლევაო.....

ამ რამოდენიმე წლის წინათ კი, კომიტეტის თავმჯდომარემ, ნიკოლოზ ქართველიშვილმა, რომლისაც დიდი პატივისცემა მაქვს, მომწერა, რომ ერთი სეზონის განმავლობაში რეჟისორობა მეკისრა. ჩემმა რეჟისორობამ სასარგებლო ვერაფერი მოუტანა რა თეატრსა,... მაგრამ პირადად მე დავრწმუნდი, რომ ჩვენ ქართული თეატრი არ გვაქვს, მხოლოდ სხვებსა ვბაძავთ და ამ მიბაძვაშიც ბევრი არა ჰყრია რა“ (აკაკი წერეთელი 1955: 139-142).

პოეტის ამ მოგონებაში კარგად ჩანს ქართველის ერთი უცნაური ხასიათი – გაუტანლობა-დაუნდობლობა და ამით საზოგადო საქმის ჩაშლა. თეატრის სათავეში მოსულმა მგოსანმა კარგად იცოდა, თუ რაოდენ კრიზისულ დროს უწევდა მუშაობა, უსახსრობისა და საორგანიზაციო-შემოქმედებითი პრობლემების ფონზე. აკაკის აზრით, თეატრისთვის ოთხი რამ არის საჭირო:

- შენობა შესაფერი მონყობილობით;
- კარგად განვრთნილი არტისტები;
- ნიჭიერი მწერლები;
- თანამგრძნობი ხალხი.

ერთი ნუთით წარმოვიდგინოთ, როგორი ორგანიზაციული ნიჭის პატრონი უნდა ყოფილიყო აკაკი, როგორი მენეჯერი (თანამედროვე ტერმინით), რომ დაიყოლია გრიგორი არწრუნი, რათა მას თავისი ქარვასლის საკონცერტო დარბაზი თეატრალურ დარბაზად გადაეკეთებინა და მიექირავებინა ქართული თეატრისთვის. ამის შემდეგ მან მსახიობებს დაუნიშნა ხელფასი, რადგან ძალიან კარგად ესმოდა, რომ უხელფასოდ, შესატყვისი ანაზღაურების გარეშე, საზოგადოებრივ საწყისებზე ინიციატივის იმედით პროფესიულ თეატრზე ფიქრი ილუზია იქნებოდა.

აკაკი წერეთელი ნამდვილი ჭირისუფალი იყო ქართული თეატრისა. ახლა მის წინაშე მწვავედ დადგა თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის საკითხი. თუ ქართულ თეატრს უნდოდა მაყურებელი ჰყოლოდა, მისი არსებობისთვის, მისი ეროვნული სახის ფორმირებისთვის აუცილებელი იყო ქართული დრამატურგია, ქართული პიესები: „წმინდა ქართული რეპერტუარი განსაცდელშია, უჭირს სცენაზე ფეხის მოკიდება და ჩიქორთულად, დამღრჩვალ ძალღვივით ღველერჭოთ უცხო ენიდან გამომთრეული პიესები წინ ეღობებიან ნამდვილ ქართულ სცენას (აკაკი... 1955: 128).

პოეტი მსჯელობის ღირსადაც არ მიიჩნევს საყველპუროსაბალაგანო პიესებს. უხეირო პიესაში თამაში ხელოვნების შეურაცხყოფააო, „ნათარგმნი, უმნიშვნელო დეკადენტური პიესები ჩვენთვის არაფერი ხელსაყრელია... ჩვენი ცხოვრები-

დან ხელოვნურად დანერილი პიესებიც, შედარებით „ურიელ აკოსტასა“ და „ჰამლეტისა“ – წყალია... მაგრამ რა ვქნათ, „უნწყოდ გაძლება არ შეგვიძლია“ (გაზ. „ივერია“, № 214, 1903). აკაკი ვრცლად მსჯელობს ნათარგმნი პიესებზე და საგანგებოდ შეგვახსენებს ქართული თეატრის ეროვნულ მისიას: „შეიძლება, ქართველმა მსახიობმა შემეცნურად ითამაშოს რომელიმე იბსენის, კნუტ გამსუნის, გაუპტმანის და სხვა ევროპიელთა მწერლების პიესებში, მაგრამ იმით ქართველი მსახიობი ვერას ეტყვის ქართველ-გულს! ეს იქნება ცხოვრება ნორვეგიელების, გერმანელების და სხვათა და არა ქართული. მეტყვიან: აქ იქნება გატარებული მსოფლიო აზრები, სანამდინაც უნდა ქართველი ავიყვანოთ!.. შეიძლება, რომ ეს მართალიც იყოს, მაგრამ ყოლიფერს შესაფერი დრო ეჭირვება. როდესაც მტერი შენს მოსაკლავად მოდის, მაშინ ყოლიფერი უნდა დაივიწყო მის მეტი, რომ მტერი როგორმე მოიგერიო. და, როცა მოიგერიებ, მერე იფიქრო სხვაზე. როცა შენს ოჯახში შესვლას აპირებ, ჯერ პირველ საფეხურზე უნდა მოიმაგრო ფეხი, აჰყვე მომარჯვებულადაც კიბეს და ისე ახვიდე, თორემ ფეხაცილებულად რომ ხტუნვა დაიწყო, მიზანს ვერ მიახწევ. ამითი ის კი არ მიინდა ვსთქვა, რომ გარეშეს ყოლიფერს თვალი ავარიდოთ-მეთქი. არა! ყოველივე გარეშესაც თვალ-ყური ვადევნოთ და, რაც გამოსადეგია ჩვენთვის, მხოლოდ იმას ჩავჰკიდოთ ხელი, თორემ გაურჩევლად, მაიმუნურად მიბაძვა სავნებელია და მართალსაც გვეუბნება ერთი ანდაზა: „ნამწყმიდა ნამხედურობა-მო“. ყველაზე უმალ ეს ნამხედურობა არ შეშვენის თეატრს და ჩვენმა თეატრმაც უნდა აიცდინოს თავიდან და ხშირად არ გვიმასპინძლდებოდეს ნათარგმნი პიესებით. ის უნდა იყოს ხალხის აღმზრდელად და ხალხს ისე ექცეოდეს, როგორც აუდიტორიას“ (ზარდიაშვილი 2005: 109-109).

აკაკის გულისტკივილი, რომ ქართულ თეატრს ეროვნული სახე არა აქვს, გამოწვეული იყო ნათარგმნი პიესების სიჭარბით, ორიგინალური დრამატურგიის უხეირობით. პოეტის აზრით, ქართული თეატრისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა ისტორიულ პიესებს. სწორედ ამის ნაკლოვანებამ ააღებინა ხელში კალამი პიესების საწერად. ყველაზე მთავარი არგუმენტი ეროვნული რეპერტუარის არსებობისა ის იყო, რომ ამ ასპექტში

გამოვლინდებოდა თეატრის მხატვრული ორიენტირი, მისი სოციალური ფუნქცია, რადგანაც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გაძლიერება მხოლოდ ნაციონალურ ნიადაგზე, მაღალი პატრიოტული სულისკვეთებით იქნებოდა შესაძლებელი.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგიდან აკაკი წერეთლისთვის თეატრი სრულიად განსხვავებული და უმაღლესი საფეხური იყო: „სცენა ხომ სარკე უნდა იყოს, ცხოვრების ავ-კარგიანობის უტყუერად მაჩვენებელი და, ამავე დროს, ხალხის გამწვრთნელი უმაღლესი სკოლა“ („ივერია“, № 60, 1902). წერილში, რომელსაც „მცირე რამ შენიშვნა“ დაარქვა, საგანგებოდ აღნიშნავს: „თეატრი, საზოგადოდ, სასკოლო სარბიელია, საიდანაც ხელოვნურად შეზავებული, სასიამო და, იმავე დროს, სასარგებლო რამ მსმენელ-მაცურებელს გრძნობა-გონებას უხიბლავს და ცხოვრების ბრძმედში ატარებს“ (წერეთელი 2010: 51).

აქედან გამომდინარე, სრულიად ბუნებრივია, თუ როგორი მაღალი და შეუვალი იქნებოდა პოეტის დამოკიდებულება და მოთხოვნები მსახიობთა მიმართ:

- პირველი და უმთავრესი ნიჭის პრობლემაა, წარმოსახულ სიტუაციაში ბუნებრივად, დამაჯერებლად თამაშის უნარი, „სულიერი მოძრაობა და არა ხორციელი კუნტრუში“;
- თავი და თავი ღირსება არტისტის სხვებთან შეთამაშებაა, როდესაც უსიტყვოდ, მხოლოდ სახის გამომეტყველებით უკავშირდება სხვებს და სახიბლავ ძაფს არა სწყვეტს (აკაკი... 1955: 110);
- მსახიობი ნასწავლი და ჭკუა-გონება განვითარებული უნდა იყოს (აკაკი... 1955: 83);
- აქტიური იგივე მოძღვარია ხალხისა, ის არის მწერლის თანაშემწე მოკარნახე. მწერლის სურათებს ის ახორციელებს და ერთად თავმოყრილ ხალხს ცოცხლად და ნათლად გადასცემს (იქვე: 75);
- არტისტის ვალია, რომ ისე წარმოადგინოს ის პირი, რომელსაც ახორციელებს, როგორც პიესის ავტორს ჰყავს გამოხატული და არა სხვებს (იქვე: 71);

- მნიშვნელოვანია მსახიობის გამოთქმის კილო მიმიკასთან შეთანხმებული;
- დაუშვებელია როლის ტექსტის დავინწყება და სიტყვების გადაყლაპვა;
- მსახიობის თამაში უნდა იყოს „ნამდვილი“, იმას არ უნდა ჰქონდეს იმ დროს მხედველობაში პუბლიკა და მისი მოწონება ან დაწუნება (ეს იგივეა, რაც საჯარო მარტოობის მომენტი კ. სტანისლავსკის სისტემაში. შდრ., აკაკი... 1955: 35);
- პიესა რაც უფრო ნიჭიერად არის დაწერილი, მით უფრო ძნელი სათამაშოა. უნიჭო არტისტებს შეუძლიათ ისე დაამახინჯონ ჩინებული პიესა, რომ მაყურებელს ზიზლი მოგვარონ და შეაძულონ და აგრეთვე უბრალო რამეც ისე კარგათ შეიძლება ითამაშონ, რომ დამსწრეთ ისიამოვნონ (წერეთელი 2010: 55).
- უნიჭო აქტიორისთვის ყველა როლი მიუწვდომელია, დიდიც და პატარაც, და ნიჭიერისთვის კი სულ ერთია: დიდშიც და პატარაშიაც გამოიჩინოს ღირსებას (წერეთელი 2010: 55).
- გარდა ნიჭისა და განათლებისა, აუცილებელია მომხიბვლელი, მიმზიდველი გარეგნობა. თვალტანადობას დიდი მნიშვნელობა აქვს სცენისათვის. სიყვარულის როლში რაც უნდა სუსტი იყოს ლამაზი მოთამაშე, მაინც თვალს უხვევს მაყურებელს;
- ზომიერების შეგრძნება და დაცვა აუცილებელია მსახიობისთვის. მსახიობობა განსხვავდება ჯამბაზობისაგან;
- მძიმე უღელია და მძიმე ტვირთი არტისტის ხვედრი, არტისტის ბედი და უბედობა ბევრის ხელშია ჩავარდნილი:
 - ა) რეჟისორის ხელში, რომ შესაფერისი როლები აძლიოს;

- ბ) მოკარნახის ხელში, რომ კარნახი არ აურიოს;
- გ) თანამოთამაშეების ხელში, რომ არ გაუფუჭონ განზრახვით თამაში.

როგორ ღრმად უნდა იყოს ჩახედული მსახიობის ხელოვნებაში, შიგნიდან როგორ უნდა ხედავდეს ამ შემოქმედებით პროცესს ადამიანი, რომ ასეთი სიფაქიზითა და სიზუსტით მიგნებულ ნიუანსებზე წერდეს.

აკაკი თავად იყო მსხიობი, რადგან მაშინ ასე სჭირდებოდა სათეატრო საქმეს. მის მიერ ნათამაშები როლების ჩამონათვალი ასეთია:

- ა) სცენაზე პირველად ქუთაისში გამოვიდა, 1862 წელს, ალბათ ზურაბ ანტონოვის პიესაში „მზის დაბნელება საქართველოში“, თუმცა რომელ როლს ასრულებდა, ამის შესახებ ცნობები არ მოგვეპოვება;
 - ბ) შემდეგი როლი იქნებოდა რაფიელ ერისთავის რომელიღაც სამმოქმედებიან პიესაში, რომლის სახელს პოეტი არ ასახელებს, თუმცა იმ მხიარულ ისტორიას იგონებს, რომლის მიხედვითაც სუფლიორს (თავად რაფიელ ერისთავს) მეორე მოქმედების რვეული შინ დარჩენია, ამიტომ მსახიობები იძულებულნი იყვნენ მოკარნახის გარეშე ეთამაშათ;
 - გ) მესამე როლი იყო გიორგი ერისთავის „ყვარყვარე ათაბაგში“ 1868 წელს;
 - დ) ვაჭარი გიგო – ბეკლემიშვევის მიერ კამენსკის რომანიდან გადმოკეთებულ დრამაში „მაიკო“;
 - ე) ჟერონტი – 1880 წელს კოტე მახის საბენეფისოდ დადგმულ მოლიერის „სკაპენის ცულლუტობაში“;
- კიდევ ორი როლი ითამაშა პოეტმა (ი. გრიშაშვილის ცნობით):
- ვ) მიხეილი – გაბრიელ სუნდუკიანის პიესაში „კიდევ ერთი მსხვერპლი“;
 - ზ) გიორგი – თავისავე ვოდევილში „ბუტიაობა“.



სრულიად განსაკუთრებულია აკაკის დამსახურება მხატვრული კითხვის დარგში. 1868-70 წწ.-ში, როდესაც იგი მომრიგებელ მოსამართლედ მუშაობდა ქუთაისში, „ანყოფს და ხალისით მონაწილეობს სალიტერატურო საღამოებსა და თეატრალურ წარმოდგენებში“ (ასათიანი 1953: 222), თუმცა აკაკი, როგორც დეკლამატორი, პირველად 1866 წელს გამოვიდა სცენაზე ქუთაისში, ლიტერატურულ საღამოზე ქალთა უფასო სკოლის სასარგებლოდ. მეტად უცნაური პროგრამა ჰქონდა ამ საღამოს. იქაური გიმნაზიის მასწავლებლები კითხულობდნენ ლექციებს თავიანთი სპეციალობის მიხედვით ისტორიიდან, ბოტანიკიდან, ზოოლოგიიდან... მონაწილეობის მისაღებად აკაკიც მიუწვევიათ, მას წაუკითხავს „სცენები საპყრობილეში“: „დავიწყე მისი სხვადასხვა ხმით კითხვა ზეპირად... გამოფხიზლებულ პუბლიკას მოეწონა, ასტყდა სიცილ-ხარხარი და იმდენად მოეწონა, რომ მთხოვა გამეორება“ (აკაკი წერეთელი... 2004: 591).

1875 წელს თბილისის საზაფხულო კლუბში გაიმართა პირველი ქართული ლიტერატურული საღამო. გაზეთი „დროება“ წერდა: „ჩვენ იშვიათად გავვიგონია ასეთი ოსტატური და ხელოვნური წაკითხვა, როგორც აკაკიმ თავის „ადვოკატის დილა“ და „სცენები საპყრობილეში“ წაკითხა (დროება 1875).

აკაკის ხმამალალი კითხვა არ უყვარდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ისე კითხულობდა, რომ არც ერთი მისი სიტყვა არ იკარგებოდა და მსმენელამდე აზრი ნათლად აღწევდა... კითხულობდა გრძნობით, მომხიბლავად... სხეულისა და განსაკუთრებით ხელების მოძრაობა არ უყვარდა... მისი ლექსთა კითხვა იყო რითმოვანი საუბარი, მოკლებული ყალბ პათოსს, მაგრამ, ამავე დროს, არაყოველღიურ სასაუბრო მეტყველებამდე დაყვანილი. ის უეჭველად სცენიური იყო, მაგრამ არტისტულ იერს მოკლებული (გერსამია 1949: 91).

„აკაკის სცენაზე გამოჩენა და ტაშის ტალღა ერთი იყო, მაგრამ, როცა ლექსს ამბობდა, პარტერში ისეთი სიჩუმე ჩამოვარდებოდა ხოლმე, თითქოს ხალხი არ სუნთქავსო (გრიშაშვილი 1952: 394).

1880 წლის აგვისტოში თბილისში აკაკის ხვდება დავით

კლდიაშვილი: „მე გულისფანცქალით შევეყურებდი მაღალ, რალაც განსხვავებული ტკბილი ხმით მოლაპარაკე ადამიანს“ – იგონებდა დიდი პროზაიკოსი (კლდიაშვილი 1933: 327).

„აკაკი მსმენელთა ყურადღების დაპყრობის საიდუმლოს ფლობდა, ლამაზი იყო, სიტყვადინჯი, ხმა ხავერდოვანი ჰქონდა, სასიამოვნო, ჟესტიკულაციას მხოლოდ აუცილებლობის შემთხვევაში მიმართავდა, მის კითხვაში ყველაფერი ნაწარმოების დედა აზრის გამოკვეთას ემსახურებოდა, არ უყვარდა ყალბი პათოსი, არც უღიმღამო ყოფითობა“ (ურუშაძე 1967: 39).

საბედნიეროდ, საქართველოს რადიოს (FM 102.4) „ოქროს ფონდში“ დაცულია რამდენიმე უნიკალური ჩანაწერი აკაკის ხმისა. მუყაოს კოლოფს, რომელშიც ეს ჩანაწერი დევს, ასეთი წარწერა აქვს: „მაგნიტოფირზე გადაწერილია 1950 წლის 7 თებერვალს ხმის ოპერატორ ლევან ქიშიშიშვილის მიერ ფირფიტოდან, რომელიც შეიძინა ბატონმა აკაკი ძიძიგურმა კინორეჟისორ შაქრო ბერიშვილისგან“ (ოქროს ფონდი 1950).

საჭიროდ მიგვაჩნია იმის აღწერა, თუ როგორ აღმოჩნდა ეს ჩანაწერი რადიოში ან როდის და ვის მოუვიდა აზრად აკაკის ხმის ჩანწერა?

ფონოგრაფი – მექანიკური ბგერათჩანწერისა და ბგერათწარმოების ხელსაწყო გამოიგონა თომას ალვა ედისონმა 1877 წელს. ბგერა ინერებოდა ლილვაკზე შემოხვეული კალის კილიტაზე (ან ცვილით დაფარულ ქაღალდის ლენტზე) მემბრანასთან დაკავშირებული ნემსით (საჭრისით), კილიტის ზედაპირს ნემსი კანრავდა (ქმნიდა ცვალებადი სიღრმის ხრახნულ ღარაკს). ბგერათა აღწარმოების დროს ღარში მოძრავი ნემსი ირხეოდა და მასთან დაკავშირებული მემბრანა ბგერას გამოსცემდა (ფონოგრაფი 2011:). ილიას „ივერიას“ ედისონის აპარატისათვის მე-19 საუკუნის საკვირველება უწოდებია. 1890 წელს ფონოგრაფი უკვე თბილისს სწევია და ჯერ სასტუმრო „ლონდონში“, ხოლო შემდეგ საადგილმამულო ბანკის თეატრში მოუსმენიათ მუსიკა. ერთ ყმანვილს კი ვრცელი ლექსი წაუკითხავს, რომელიც ფონოგრაფს „უკლებელივ გაუმეორებია“, რასაც მხურვალე აპლოდისმენტები მოჰყვა თურმე გაოგნებული მაყურებლებისაგან. 1895 წლის 8 მარტს ჩაუნერიათ ნატო გაბუნისა შესრულებით სიმღერა აკაკის „აღმართ-აღმართ“, მსახიობ კოტე ყიფიანს კი მამია გურიელის „ადამიანი“ წაუკითხავს

(კიკილაშვილი 2008: 4), თუმცა ეს ჩანაწერები ჩვენამდე მოღწეული არ არის. კიდევ უფრო სამწუხარო ისაა, რომ ილიას არავინ სთხოვა და მისი ხმა არ შემორჩა შთამომავლობას.

მოგვიანებით ფონოგრაფის საფუძველზე შეიქმნა გრამოფონი და პატეფონი, რომლებიც XX საუკუნის 40-50-იან წლებში შეცვალა ელექტრომექანიკურმა და მაგნიტურმა ჩამწერმა, აგრეთვე აღმწარმოებელმა მოწყობილობამ. გრამოფონი გამოიგონა ემილ ბერლინელმა 1887 წელს. ეს აპარატი, ედისონის ფონოგრაფისაგან განსხვავებით, აღჭურვილია ებონიტის (კაუჩუკის) ფირფიტით.

ბრიტანეთის სამეფოს „გრამოფონის“ კომპანიამ XX ს.-ის დასაწყისში მთელ ევროპაში, კავკასიასა და, კერძოდ, საქართველოში გახსნა „გრამოფონის“ სავაჭრო ცენტრი, აქვე იყო თურმე ხმის ჩამწერი სტუდიაც, რომელშიც იწერებოდა კავკასიის ხალხთა ფოლკლორი. 1913 წლის 4 მარტის გაზეთ „თემში“ დაიბეჭდა კორესპონდენცია სათაურით „მგოსანი აკაკი „გრამოფონის“ საზოგადოების თბილისის განყოფილებაში“, რომელსაც ხელს აწერდა ვინმე „დამსწრე“. მოვიყვანთ ვრცელ ამონარიდს ამ „ნიუსიდან“:

„ჯერ კიდევ შარშანწინ „გრამოფონის“ საზოგადოებას სურდა როგორმე ჩაენერა აკაკის სიტყვები, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო, ეს საქმე ვერ მოხერხდა.

წელს, როდესაც ამ თვეში ინგლისიდან განყოფილებას ეწვია საგანგებოდ ტენიკოსი ბ. პირსი, მგოსანს მიჰმართეს განყოფილების გამგემ ბ. ფრედერიკ ტაილერმა და განყოფილების მოხელემ ბ. ი. ტაბლიაშვილმა თხოვნით, ეთქვა თავისი ლექსები და რამდენიმე სიტყვა გრამოფონში.

ბ. აკაკი დათანხმდა და ოთხშაბათს, 27 თებერვალს მივიდა განყოფილების კანტორაში, სადაც საგანგებოდ მოწყობილ მანქანაში ჩასძახა თავისი სამი ლექსი: „მომაკვდავის ფიქრები“, „ბავშვებისადმი“ და „მგოსანი“. ეს სამი ლექსი დაეცია ფირფიტის ერთ გვერდზე. დაღალულობის გამო იმავე დღეს მგოსანმა ვერ მოახერხა ფირფიტის მეორე გვერდის შესავსებად სიტყვის წარმოთქმა. ამიტომ მგოსანი მეორე დღესაც მიიწვიეს კანტორაში. მანქანაში მან ჩასძახა ჯერ თავისი ცნობილი ლექსი „განთიადი“ (მთანმინდა ჩაფიქრებულა), მერე კი შემდეგი სიტყვები: „გამარჯობა, ჩვენო ახლადმომავალნო...“ ბ. აკაკის

ნათქვამი, როგორც ინგლისელმა ტეხნიკოსმა ბ. პირსმა გადმოგვცა, კარგად აღიბეჭდა გრამოფონის ფირფიტაზე. ამნაირად ქართველ ხალხს საუკუნოდ შეენახება აკაკის ხმა.

სასურველია, ერთი ფირფიტა მაინც დაცულ იქმნას იმნაირ-ივე წესით, როგორც პარიზის გრანდოპერაში იცავენ საუკეთესო მომღერლების ფირფიტაზე ჩანერილ ხმებს.

კარგი იქნება, თუ ერთი ფირფიტა და გრამოფონიც მასთან ერთად შეინახება ქართულ ეროვნულ მუზეუმში“ (თემი 1913:).

ფაქტობრივი უზუსტობაა პრესით გავრცელებული ინფორმაცია, თითქოს აკაკი წერეთლის ხმა და მისი ხუთი ლექსი მის იუბილეზე, 1911 წელს ჩაიწერა (ახალი 7 დღე 2010:). ყურადსაღებია ერთი ფაქტი: როგორც ამ კორესპონდენციის ავტორი, ასევე თავად აკაკი საკუთარ ლექსს ასე აცხადებს „მგოსანი“. ეს ის შედეგია, ჩვენი საზოგადოება სხვა სახელით რომ იცნობს – „პოეტი“.

როცა ამ ჩანაწერებს უსმენ, როცა აკაკის ხმის ტემბრი, გულში-ჩამწვდომი ბგერა ჩაგვისმის, როცა მისი სუნთქვა ასე გათრთოლებს და, რაც მთავარია, ხელშესახებად საგრძნობია პოეტის ინტონაციაში გაცოცხლებული ხასიათი, აღარ გიჩნდება შეკითხვა: რატომ ჰქვია „ოქროს ფონდი“ ამ საგანძურს!

აკაკის ხმოვანი ჩანაწერები გვეხმარება, უპირველესად, აღვადგინოთ დიდი მგოსნის სულიერი მდგომარეობა, როცა „მანქანაში უნდა ჩაეძახა“ რამდენიმე ნიმუში თავისი დიდებული პოეზიისა. ვერ შეინიშნავთ ალელვებულ, მოცახცახე და ნერვიულად დაბნეულ პოეტს. იმდენად ბუნებრივია მისი დეკლამაცია, გგონია, თითქოს შენი თანამედროვე კითხულობს. ამ ჩანაწერების მიხედვით, შესაძლებლობა გვაქვს დავაკვირდეთ დიდი წინაპრის როგორც პოეტურ, ისე პროზაულ მეტყველებასაც. მართალია, პოეტი მუსიკალურად, ამალღებული განწყობით გვიკითხავს, მაგრამ აქ ვერ მოისმენთ ერთ ყალბ, პათეტიკურ ბგერასაც კი. აკაკი წერეთელი განსაკუთრებულად არტისტულია, როცა კითხულობს ლექსს „ბავშვებისადმი“. ერთბაშად იცვლება პოეტის ხმა, ინტონაცია უფრო თბილი და გამომსახველი ხდება, თანაც ამკარად იგრძნობა ობიექტი, ვისაც უკითხავს, ვისაც მიმართავს და, შესაბამისად, ბავშვისთვის ადვილად მოსასმენ-გასაგებ ვარიანტს გვთავაზობს. მგოსანი ხასიათში, ცოტა ნამღერებით იწყებს: „პატარა რომ ვიყავი, პატარა ბიჭუკეულაა...“. ამდენად, ეს ერთი გამოვლენაც კი ნათელ სურათს

გვაძლევს იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ კარგად ესმოდათ ქართველ რეალისტ მწერლებს საუბრის დროისა და ადგილის მნიშვნელობა.

გარდაცვალებამდე ორი წლით ადრე ჩაინერეს აკაკის ხმა, თანაც მეორე დღესაც დაიბარეს ფირფიტის გვერდის შესავსებად და სწორედ ამ „დამატებითი დღისთვის“ ჩაუნერია პოეტს ქართული პოეზიის შედეგური „განთიადი“. ვერც ამ ლექსში იგრძნობთ რამეს ყალბსა და მანერულს, რაც შემდეგში, სამწუხაროდ, დიდხანს გაჰყვა მხატვრული კითხვის ხელოვნებას. ლექსის ტრაგიზმი მიღწეულია მაქსიმალური სისადავით. ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს აკაკის ე. წ. ხმოვანი ანდერძი. როგორც ჩანს, მას გააზრებული ჰქონდა მნიშვნელობა ამ ჩანაწერებისა და, ალბათ, საგანგებოდ ამ დღისთვის, ამ ჩანაწერისთვის მან დაწერა ეს ტექსტი: **გამარჯობა თქვენი, ახლად მომავალნი! მე, უკვე მიმავალი, გეთხოვებით და ვსწუხვარ, რომ საგულისხმო ანდერძად ვერას გიტოვებთ, გარდა მარტო ხვენწა-ვედრებისა: გიყვარდეთ თქვენი სამშობლო, თქვენი ერი, როგორც პირველი საფეხური კაცობრიობის მისწრაფებისა, რადგანაც სიყვარულშია ადამიანის ბედნიერება! მაგრამ მისთანა სიყვარულში კი, რომელსაც სარჩულად სიმართლე და გულწრფელობა უძევს, უამისოდ ყოველგვარი შრომა ამაოა და მშრომელს არა აქვს უფლება სთქვას: „უფალი ჩემთანაა, ალილუია!“**

აკაკის „ხმოვან ანდერძში“ ორი რამაა მნიშვნელოვანი: ჯერ ერთი, პოეტი გრძნობს მოახლოებულ შეხვედრას მარადისობასთან, თუმცა ამის გამო არაა დამწუხრებული და სევდიანი, ქრისტიანული ოპტიმიზმითა და ოლიმპიური სიმშვიდით დგას ობიექტური გარდაუვალობის პირისპირ. გარდა ამისა, ამ სტრიქონებში და, რაც მთავარია, პოეტის ხმაში ისმის მისი ამქვეყნიური არსებობის აზრი და საზრისი: სამშობლო და უფალი, სიყვარული და რწმენა. აკაკი წერეთელმა ამ მიმართვით ერთ მარადიულ კითხვასაც გასცა პასუხი: რა არის ბედნიერება? – მართალი და გულწრფელი სიყვარული! აქვე უაღრესად მნიშვნელოვანია მისი ლიტურგიული ცნობიერების გამოვლენაც, რომ უზენაესი სიტყვითა და საქმით უნდა ვადიდოთ. ალილუიას (ვაქებდეთ უფალსა) ვერ იტყვი, თუ მართალი და გულწრფელი არა ხარო – გვითხრა და ამით საკუთარი ცხოვრების უმთავრეს პიროვნულ პოზიციაზეც მიგვანიშნა.

1913 წლის შემდეგ ათასმა ქართველიმ გადაიქროლა ჩვენი

მრავალტანჯული სამშობლოს ცაზე და, როცა 1925 წელს საქართველოს რადიო დაარსდა, აკაკის ხმის ჩანაწერები აღარავის ახსოვდა. ქვეყანას თავისი გასაჭირი ჰქონდა და ბოლშევიკურ დიქტატურასთან ადაპტაციის პერიოდს გადიოდა.

გავიდა დრო. საქართველოს რადიოს სათავეში ჩაუდგა დიდი მამულიშვილი, აკაკი ძიძიგური, რომელიც იგონებს (ჩანაწერი დაცულია საქართველოს რადიოს ოქროს ფონდში), რომ ერთხელ მისთვის გერონტი ქიქოძეს უთქვამს, ბი-ბი-სის საშუალებით მის ნაცნობს მოუსმენია ვანო სარაჯიშვილის შესრულებით მალხაზის არია, „თავო ჩემო“, ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისიდან“. ა. ძიძიგური დაინტერესებულა ამ ფაქტით და დაუნყია ძველი ფირფიტების მოძიება. გურჯაანში, თელავსა და ქუთაისში უპოვია ვ. სარაჯიშვილის რვა სიმღერა. ეს ფირფიტები, რა თქმა უნდა, რადიოში ჩამოიტანა, მაგრამ საქმე ის იყო, რომ ერთი ფირფიტის ფასი 2 მანეთი და 2 აბაზი ყოფილა. ბულალტერია ამ თანხაზე მეტს, ცხადია, ვერ მისცემდა ფირფიტის პატრონს და თავად ა. ძიძიგურს საკუთარი ჰონორარიდან გადაუხდია 1000 მანეთი თითო ფირფიტაში.

ძველი ფირფიტების ძებნაში ა. ძიძიგური შეხვედრია შაქრო ბერიშვილს, სახელოვან ქართველს, ბავშვობისდროინდელ ნაცნობს. სხვათა შორის, ეს ის შაქრო ბერიშვილია, რომელმაც ისააკ შიხმანის ფოტოგამოფენაზე იპოვა ნატო ვაჩნაძის სურათი ვიტრინაში. როცა ძველი ნაცნობის გატაცება შეიტყო, შაქროს უთქვამს, ვანოს ფირფიტა არა მაქვს, მაგრამ ისეთ რამეს მოგასმენინებ, როგორც შენ მოსმენილი არ გექნებაო. ადგა და აკაკი წერეთლის ფირფიტა გამოიტანა. „თვალეები გამიფართოვდა. აკაკის ხმა! – იგონებდა ა. ძიძიგური – აკაკის კულტი იყო ჩვენს ოჯახში!“ ამ შესაძლებლობას ხელიდან ვინ გაუშვებდა და მათ შორის დაიწყო ასეთი გარიგება.

– ეს ფირფიტა უნდა გამატანო!

– შენ თუ გინდა, წაიღე!

ამ დროს ისეთი გაჭირვება და შიმშილი იყო, პური 70 მანეთი ღირდა, უფულოდ როგორ წამოვიღებდიო, – ამბობდა ა. ძიძიგური.

– ამას რადიო შეისყიდის და არ მოგერიდოს, რამდენი გადაგიხადოთ, გვითხარი.

– 500 მანეთი საკმარისი იქნება – მორიდებით უთქვამს შ. ბერიშვილს, მაგრამ, რადგან ვ. სარაჯიშვილის ფირფიტაში 1000 მანეთი გადავიხადე, ეს ფირფიტაც 1000 მანეთად გამოვართვი, გაოცებული დარჩა ბერიშვილი – ღიმილით იგონებდა ა. ძიძიგური (ოქროს ფონდი 1992).

მართლაც, ჩამოიტანეს ფირფიტა რადიოში, მაგრამ დაზიანებული აღმოჩნდა, თურმე გახეხილი იყო და ხმა ძალიან ცუდად ისმოდა. ხმის რეჟისორებმა დაიწყეს განმენდა, მაგრამ ვერაფერი უშველეს. ამიტომ დასამუშავებლად წაიღეს მოსკოვში, სადაც შესაძლებელი გახდა მისი აღდგენა. საქართველოში ჩამოტანის შემდეგ მაინც იშვიათად უშვებდნენ ამ ჩანაწერს, რადგან ის უნდა გადაეცათ ფირფიტის აღდგენის ხაზით, ნემსის საშუალებით და იშვიათად აკეთებდნენ ამას, ვიდრე მაგნიტოფონი არ გაჩნდა და ტექნიკური საშუალებები არ განვითარდა.

აკაკი წერეთლის ფირფიტის მეორე ეგზემპლარი 80-იანი წლების ბოლოს გურამ შარაძემ ჩამოიტანა ამერიკიდან. ქართველ ემიგრანტებს წაუღიათ აქედან, ალბათ, მარადიული და გაუსაძლისი ნოსტალგიას დასაძლევად! თუმცა 50 წლით ადრე უკვე ეს მართლაც ოქროს განძი საქართველოს რადიოს საკუთრება იყო და ქართველი ერი უსმენდა თავისი უგვირგვინო მეფის ხმოვან ჩანაწერს!

აკაკის, როგორც დეკლამატორის, უკანასკნელი გამოსვლით დავიწყეთ ჩვენი წერილი და შესაძლოა ითქვას, რომ ეს იყო გედის უკანასკნელი სიმღერა სევდიან ჰანგზე განყობილი, რადგან ამის შემდეგ პოეტი საჯაროდ აღარ გამოსულა.



აკაკი წერეთლის, როგორც თეატრის კრიტიკოსის მოღვაწეობა ასეა შეფასებული: „აკაკიმ – თეატრალურმა კრიტიკოსმა იმდენივე გააკეთა ქართული თეატრისათვის, რაც აკაკი-პოეტმა ახალი ლიტერატურული ენის დამკვიდრების დიდ ეროვნულ საქმეში. მან დაამკვიდრა საქართველოში სასცენო რეალიზმის თეორია, როგორც პოეზიაში, ისე თეატრში“ (აკაკი... 1955: 9).

როგორც თეატრის ჭირისუფალი, წერდა ყველაფერზე, ყოველ წვრილმანსა თუ დეტალზე, მაყურებლის პრობლემის შესახებ, მაგალითად, „წმ. შუშანიკის წამების“ დრამატულ ეპიზოდს თამაშობდნენ სცენაზე და პარტერში ქალები კისკისებდნენ. რატომ? – ორი მანეთი გადამხდა და ორი შაურის მაინც არ გავიცინოო (აკაკი... 1955: 61).

თავის ერთ წერილში აქტიურად იცავს მსახიობის ღირსებას და მაყურებელზე განაწყენებული წერს: „სცენაზე მოთამაშეები ყველას გადასაბიჯებელი ლობეა; მისთანა მაყურებელს ვერ ნახავთ, რომ გულში არ ხარობდეს, როდესაც სხვის თამაშს სცენაზე შეჰყურებს: მე უკეთ ვითამაშებდი ამა და ამ როლს, რომ სცენაზე გამოსვლა არ მეთაკილებოდეს და ან არა მრცხვენოდესო. ასე რომ, მათის აზრით, მხოლოდ უკადრისობა და მორცხვობა უშლის ხელს, თორემ არტისტები არიან და არტისტები!“ (იქვე: 97).

ქართველი საზოგადოების გულგრილობა თეატრალური ცხოვრების მიმართ გულს უკლავდა აკაკის, იგი საზოგადო საქმეებისადმი ერთგულებას, პიროვნების სოციალურ აქტივობას მოითხოვდა: „თუ არც არტისტები გვივარგან, არც მწერლები, არც ნაწერები, ჩვენ რაღად გვამტყუნებთ, რომ არ დავდივართ იმ თქვენ თეატრშიო? – შეუძლია გვითხრას ქართველმა საზოგადოებამ, მაგრამ ჩვენ იმას ვამტყუნებთ, როგორც ჭირისუფალს!.. ქართველი საზოგადოება ჭირისუფალი უნდა იყოს ჩვენი საზოგადო საქმეებისა“ (იქვე: 105).

ბევრს წერდა თეატრში შემოქმედებითი პრობლემების შესახებ, მწვავედ განიცდიდა იმას, რომ „დღეს ქართულ თეატრში დედა ენა განსაცდელშია. გულითაც რომ უნდოდეს კაცს, ჩიქორთულის მეტს ვერას გაიგონებს“ ან ასეთი შენიშვნა: „სხვა ქვეყნებში, სხვა ხალხებში, ახალგაზრდობა თეატრში მიტომ უფრო დაიარება, რომ დედა-ენა უფრო საფუძვლიანად შეისწავლოს, ჩვენში კი პირიქით, რაც იცის, ისიც უნდა დაივიწყოს და გასწორების მაგივრად გადმიახინჯოს ენა“ (წერეთელი 2010: 51).

განსაკუთრებით აღელვებდა ახალგაზრდობის ინერტულობა, გულგრილი დამოკიდებულება თეატრის მიმართ. „აქაური ახალგაზრდობა... არავითარს საქმეში არ გაერევა ისე, თუ მისი საპირადო, კერძო და თავის გამომჩენი არ იქნა. საზოგადო ინტერესი ამათთვის ჩალაა და ბზე“ (იქვე: 64-65).

როგორც თეატრის კრიტიკოსი საკმაოდ მკაცრი და ობიექტური, მიუკერძოებელი და პირუთვნელი იყო. ჯერ ერთი, ზოგადად, კრიტიკის მიმართ თავისი მიდგომა ჰქონდა: **კრიტიკოსის სანათური უნდა ანათებდეს და არ წვავდეს!** ასეთი იყო მისი კრიტიკაც. თეატრის რეცენზენტის მიმართ, გარდა ობიექტურობისა, სხვა მოთხოვნებიც ჰქონდა: ზომიერების შეგრძნების აუცილებლობა, ხელოვნების სპეციფიკის, თეატრის არსში წვდომის უნარი. ის დაბეჯითებით მოითხოვდა ენერატ არა პირადი სიმპათიების მიხედვით, არამედ არსებულის ავ-კარგის წარმოჩენით: „ზოგი ამბობს მე ეს მომწონს, ის არაო. საბუთი? – საკუთარი ჭირვეულობა, თავგასული ახირებულობა და მეტი არაფერი! მხოლოდ ორგვარი საშუალებაა ხელოვნების გაგებისა: ან ნიჭი და ცოდნა და, ან უბრალო ალლო“ (აკაკი... 1955: 121).

თეატრის კრიტიკოსის პრობლემა ყოველთვის მწვავედ იდგა, ასეა დღესაც. სერიოზული მოთხოვნა პირუთვნელი, პროფესიონალი თეატრმცოდნისა გაქრა. სადღაა არგუმენტირებული, ღრმა და საინტერესო რეცენზია, შესაბამისად, კრიზისშია არამარტო ქართული თეატრი. საერთოდ, დიდი კულტურული დეკადანსის ეპოქა ჩამოდგა.

„გვეყვანან რეცენზენტები, მაგრამ წყალსა დლობვენ და კარაქის მაგივრათ ქაფი გამოუდისთ. ამისთანა დროს, რალა თქმა უნდა, რომ თეატრიც ვერ იხარებს და მიტომაც ჩვენი ქართული სცენა განსაცდელშია ჩავარდნილი“ (იქვე: 123). როგორი სულისშემძვრელია პოეტის ეს სიტყვები განსაცდელში ჩავარდნილი ქართული თეატრის გადარჩენისთვის თქმული. თუ არ არის ჯანსაღი პროფესიული კრიტიკა, არ იქნება დინამიკა და განვითარება. კრიტიკოსმა სწორი ორიენტირი უნდა მისცეს მაყურებელს, მის სიტყვას ფასი და ძალა უნდა ჰქონდეს, კვალიფიკაცია უნდა ეყოს, რათა ის არ შეაქოს, რაც საძრახისია, რაც ნაკლია. კარგისა და ცუდის გარჩევა-გაანალიზება რეცენზენტის უპირველესი მოვალეობაა, ამიტომაც თავის წერილში ნაწყენი წერს იმის შესახებ, რომ სპექტაკლის მთავარ მაორგანიზებელს, – რეჟისორს სწორად და პირუთვნელად უნდა მიეთითოს ნაკლზე. „სულიერი მოძრაობა და ხორციელი კუნტრუში ვერ გაურჩევიან, შესანიშნავ რეჟისორად ჰყავდა მოხსენიებული... ამიტომ რეცენზენტობას არ უნდა ჰკისრულობდნენ ისინი, ვისაც ხელოვნების ანბანიც არ

გაუვლია“ – დასძენს აკაკი და ამით თანამედროვეობასაც ეხმაურება – ვისაც წერა არ ეზარება, ყველა თეატრზე, ლიტერატურასა და პოლიტიკაზე რომ წერს.

აკაკი წერეთელი, როგორც ქართული თეატრის ისტორიკოსი, „ზუსტად აღწესსავს ყველაფერს და სწორედ ეს ხდის აკაკის ნაწერებს აუცილებელ საბუთებად ქართული თეატრის ისტორიისათვის და სწორედ ამიტომაც შეიძლება აკაკის სხვა მნიშვნელოვან და საეპოქო დამსახურებასთან ერთად, ერთ დიდ დამსახურებად ჩაითვალოს ქართული თეატრის ისტორიკოსობა, ამ ისტორიისათვის უტყუარი მასალა-საბუთების გამოქვეყნება (ხუციშვილი 1969: 96).

აკაკიმ შემოგვინახა და თავის წერილებში გაგვიცოცხლა იმდროინდელი სპექტაკლების შესახებ უტყუარი ინფორმაციები, ამ წარმოდგენების რეჟისურისა და ესთეტიკის საკითხები, აგრეთვე ეპოქის ქართველ მსახიობთა სახეები, მათ შორის: მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია, ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, ნ. მხეიძე, ქ. ერისთავი, ლ. მესხიშვილი, კოტე და ეფემია მესხები, ვ. გუნია, ვ. შალიკაშვილი, ნ. ჩხეიძე, მ. მდივანი, ა. ყაზბეგი (მოხევე), ნ. თომაშვილი და ე. კლდიაშვილი; დოქტორი ჩხიკვიშვილი ხონში, კარგარეთელი, გედევანოვი, აღ. მუხრანსკი, შალიკაშვილი, სვიმონიძე; სომეხი მსახიობებიდან: ათინიკი, ამერიკიანი, ტერ სტეფანოვის ქალი; რუსი მსახიობებიდან: იაკოვლევი, კოლოსოვი, ბრიანსკი, კარატიგინები, გრიგორიევი, სადოვსკი, სამარინი, ჟივოკინი, ფედოტოვა, ნიკულინა, ვასილევა, გლებოვა, სამოილოვი, პეტროვი, რალფი, პალმი, შუმლინი, არბენინი.

აკაკის დიდი ღვაწლი და დამსახურება იმითაც გამოიხატება, რომ ქართულ თეატრს მან აღმოუჩინა ლეგენდარული მაკო საფაროვა. გარდა ამისა, თავისი ცხოვრების ბოლო წლებში გამოაქვეყნა ვრცელი მოგონებები (1910 წ. ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“, 1912 წელს კი „თემში“) ქართული თეატრის დაარსებისა თუ აღდგენის, ქუთაისის თეატრალური ცხოვრებისა და თბილისის თეატრში მიმდინარე ურთულესი პროცესების, რაიონების თეატრალური გამონათებების შესახებ.

აღლევებდა ყველაფერი, რაც ქართულ თეატრს უკავშირდებოდა, ზოგიერთ მის ნააზრევს აქვე წარმოვადგენთ:

- რაც უფრო მაღალი და ძლიერია როლი, იმას უფრო ძლიერი ნიჭი ეჭირვება;
- ხელოვნება, საერთოდ, ყველა ხალხს ეკუთვნის, სადაც უნდა იშვას არა აქვს საკუთარი მამული, მაგრამ სამშობლო კი აქვს. ქართულ ხმებსაც თავისი განსაკუთრებული კილო აქვს, თავისი ეროვნული საიდუმლოება (აკაკი... 1955: 144);
- ნატო გაბუნიაზე გულისტკივილით წერს: „სანამ კომიკური ხასიათი ჰქონდა ესმას როლს („კუდურ-ხანუში“) მშვენივრათ თამაშობდა, თუმცა კი ცოტა აკლდა დარბაისლობა, მაგრამ, ბოლოს კი, როდესაც დრამული ხასიათი მიეცა, მაშინ კი სულ აურ-დაურია. განა დიდი ღრიალი და მოთქმა დიდ მწუხარებას ამტკიცებს? (იქვე: 72-73);
- ისტორიის მთელი ტომები ისე ვერ იმოქმედებენ კაცზედ, როგორც ერთი ხეირიანი პატრიოტიკული დრამული რამ წარმოდგენა (იქვე: 62);
- მშვენიერი თამაში იყო, მაგრამ ენა კი – ჭრელქართული (იქვე: 63);

შექსპირს „მწერალთა უფალსა და პოეზიის აპოლონს, მსოფლიო გენიას“ უწოდებდა, არ მოსწონდა ხელოვნური დეკადენტობა ბიონსების, მეტერლინკებისა და იბსენებისა. მისი აზრით, მიმბაძველი მსახიობი არაა მსახიობი. მიმბაძველობა უნიჭობაა; „კლასიკურ პიესებში კლასიკურ როლების მოთამაშე და მშვენივრადაც მოთამაშე არტისტები ასობითა და ათასობით არიან ქვეყანაზე, მაგრამ როსები... სარა ბერნარები, დუზეები და სხვანი კი მხოლოდ თითო-ოროლა და ეს იმიტომ, რომ ეს უკანასკნელები თვითონ ქმნიან როლებს, სულს უდგამენ“ (ივერია 1903:).

უყვარდა კოტე ყიფიანი, მას უწოდა არტისტი სულით, გულითა და ჭკუით; სწამდა ვასო აბაშიძის ნიჭისა და თეატრისადმი მისი უჭკნობი სიყვარულისა; შეყვარებული იყო და ეთაყვანებოდა მაკო საფაროვას ტალანტს, ალბათ, იმიტომაც, რომ მისი აღმოჩენა იყო: „საფაროვას ქალი არის ქვაკუთხედი, რომელზე-

დაც აშენდა თეატრი და, სანამ ქართული თეატრი იქნება, მისი სახელიც არ მიეცემა დავიწყებას“ (აკაკი.....1955: 39), ასევე შთაგონებული იყო ეფრო კლდიაშვილის უანგარო მსახურებით ქუთაისის თეატრში, მისი ორგანიზატორული ნიჭით: „უნდა ვაღიარო, რომ ქართულ სცენაზე უკეთესი მოთამაშე არ გამოსულა“.

აკაკი არ იყო ენატკბილი კრიტიკოსი, საერთოდ, ერიდებოდა შექებას. მაგალითად, ერთ წერილში საგანგებოდ აცხადებს: „იმ ტრუპას, რომელსა ჰყავს ისეთი ნიჭები, როგორც გაბუნია, საფაროვა-აბაშიძისა, კ. ყიფიანი და აბაშიძე, ბევრი მოეთხოვება და ჩვენც რომ ჩვენს გარჩევაში ცოტა სასტიკად მოვეპყრათ ხოლმე, იმედია, არ გვინყენენ“ (აკაკი... 1955: 73).

მაგრამ, ალბათ, იშვიათად უნახავს ვინმეს აკაკი წერეთელი ისეთი ბედნიერი, ისეთი აღფრთოვანებული, ისეთი მოხიბლული ნიჭიერებითა და მაღალი ოსტატობით, როგორც იყო ცნობილი იტალიელი მსახიობის, შექსპირის გმირების უბადლო შემსრულებლის ერნესტო როსის თამაშით: „დღეს ჩვენ, დღიურ ვარამისაგან გარეშემოზღუდული და წვრილმანობისაგან გატაცებული, ისე დაგზიავდით, რომ ველარ ვსწვდებით ჩვენდა თავად იმ სიმალემდე, საიდანაც საოცარი გულთა-მხილავი და გულთა-მხილავი პოეტი გვიქუხს და გვიელავს. საჭირო იყო გამოგვჩენოდა გოლიათი, რომ ავეყვანეთ და მივეწვდინეთ იმ სიმალემდე და ამგვარ გმირად გამოგვიჩინდი კიდევაც შენ“. და ეს საოცარი ექსპრომტიც ერნესტო როსისადმი ჩვენი მგოსნის თეატრალური აღტკინებისა და სამსახიობო ნიჭის თაყვანისცემის უტყუარი დასტურია:

„ოცნებით ვკითხე შექსპირის აჩრდილს,
„შენ ხარ მთავარი, მგოსანთ უფროსი,
მაგრამ ვერ მივწვდით შენს მაღალ აზრებს
და ვინ აგვიხსნის?“ – „ერნესტო როსი!“

ესევე ვკითხე ხელოვნებასაც:
„წარსულთა დროთა, ანუ იმ დროსი,
ვინ მიგაჩნია უკეთეს მოძღვრად?“
მანაც მომიგო: „ერნესტო როსი!“

კაცებსაც ვკითხე, ვინც დღეს არიან
თაყვანისმცემი მხოლოდ ოქროსი,
და მათაც კი სთქვეს, რომ „ოქროზედაც
სათაყვანოა „ერნესტო როსი!“

მაშინ ავიღე სასმო ქართულად
და უფროსის წინ წარვდექე უმცროსი,
და ვადღეგრძელე მამაპაპურად
სახელგანთქმული ერნესტო როსი!

(აკაკი წერეთელი 2004: 359-360).

აკაკი წერეთელი „დრამას მიიჩნევს თეატრალური ხელოვნების საფუძვლად და აღიარებს მისი მძაფრი ზემოქმედების ძალას, რადგანაც ცოცხალ სახეებში წარმოგვიდგენს ცხოვრების მოვლენას... პიესის, დრამის აუცილებელ ნიშნად აკაკი ხასიათების მოქმედებაში ჩვენებას მიიჩნევდა“ (ლომიძე 1984: 115). სხვათა შორის, დავით ერისთავის „სამშობლოს“ მთავარ ნაკლად ის მიაჩნდა, რომ ხასიათები ყოველთვის არ იხსნებოდა მოქმედების პროცესში, დინამიკაში, ანუ პიესის პერსონაჟთა ქცევა მოტივირებული არ იყო მოქმედების ლოგიკური განვითარებით.

აკაკის კალმისთვის არ დარჩენილა შეუმჩნეველი ისტორიული დრამების სცენაზე გადატანის სპეციფიკის გათვალისწინება: „ერთი საუკუნე მეორეს არ ჰგავს, სცენა ვალდებულია, რომ სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის გათვალისწინების დროს სინამდვილეს არ უმტყუნოს“ – ეს წმინდად სცენოგრაფიის საკითხია, რეკვიზიტის პრობლემა. ერთ წერილში პოეტი გულისტკივილით აღნიშნავს: „დღევანდელი სასცენო სამკაულები გადამთიელია და არა ჩვენებური. ისტორიულ პიესებისთვის ათიოდე დაგლვეჯილი ქულაჯა აქვთ, რამდენიმე ქუდობოხა და ორიოდე უქარქაშო დანა-ხანჯალი – და მორჩა, გათავდა... ამით აფერადებენ ისტორიულ პიესებს, რომელ საუკუნესაც უნდა ეკუთვნოდეს, შორეულს თუ მახლობელს. გვინახავს რუსთაველი რუსული ტალმით მორთული და გურიელ-დადიანები სატაკიმასხარო კინტურ ქამარტანისამოსით გამონყობილი და სხვანი... მაგრამ ქართულად კი არც ერთხელ“ (წერეთელი 2010: 52).

რადგან აკაკი თავად იყო დიდი რეალისტი, ბუნებრივია, რომ მისი შემოქმედებითი მეთოდი და გემოვნება ვერ ეგუებოდა ფსიქოლოგიურ-სიმბოლისტურ ნაწარმოებს, ამიტომაც თეატრისთვის სასიკეთო საქმედ არ მიაჩნდა ასეთ მწერალთა პიესების დადგმა. ვასილ კიკნაძე შენიშნავს: „თეატრის სპეციფიკის ცოდნით ჩამოყალიბებულია აკაკის თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებები, იგი მოიცავს თეატრის პრაქტიკისა და თეორიის ფართო სფეროებს“ (კიკნაძე 1990: 42). ასეთივე მნიშვნელობისაა პოეტის დაკვირვებები თეატრის ცხოვრების იმ ერთ საჭირობო საკითხზე, სუფლიორის აუცილებლობას რომ ამკვიდრებდა. ამის წინააღმდეგი იყო აკაკი და მსახიობისგან მოითხოვდა, არ ყოფილიყო დამოკიდებული მოკარნახეზე. ამასთანავე, პარტნიორთან და რეჟისორთან შეთანხმებული მუშაობის მომხრე იყო, არ სწამდა დიდი და პატარა როლები, საერთოდ, ანსამბლის შექმნის აუცილებლობას ხედავდა. მართალია, ამ დროს რეჟისურა არ მძვინვარებდა მთელი თავისი დიქტატიით, არც მხატვრობა და მუსიკა იყო სრულფასოვნად განვითარებული და სპექტაკლის ერთიან ქსოვილში ორგანულად ჩასმული, მაგრამ აკაკის ეს მოთხოვნები წინ უსწრებს იმას, რასაც შემდეგ რუსული თეატრის რეფორმატორი კონსტანტინე სტანისლავსკი ჩამოაყალიბებს, როგორც თეორიას (შდრ. აკაკი... 1955: 15).

დრო, რომელშიც აკაკის უხდებოდა ქართული თეატრის ჭირისუფლობა, მეტად რთული და უიმედო იყო. ქართულ მწერლობას არ ჰქონდა ასპარეზი საიმისოდ, რომ მკითხველთა ფართო მასებამდე გაეკავა გზა. ჭირდა ჟურნალ-გაზეთების გამოცემა, წიგნებსა და კრებულებზე ხომ ზედმეტი იყო ოცნებაც კი! არც რადიო-ტელევიზია არსებობდა, არც – ციფრული ტექნოლოგიები, ამიტომ ერთადერთი ასპარეზი მაინც თეატრი, სცენა იყო, საიდანაც შესაძლებელი ხდებოდა ეროვნულ პრობლემებზე აქცენტებით მაყურებლის შემობრუნება ქართული საქმისაკენ. შესაბამისად, დიდი იყო მოთხოვნა ქართული დრამატურგიის გაძლიერებისა და ქართულ სცენაზე დამკვიდრებისა. ამიტომაც „აკაკის დრამატურგია ქართული რეპერტუარით ღარიბ თეატრს დიდი ხნის განმავლობაში კვებავდა მოწინავე, პატრიოტული იდეებით და მას მებრძოლ, რეალისტურ გზას აძლევდა (გაჩეჩილაძე 1966: 183).

აკაკი წერეთლის **დრამატურგიული მემკვიდრეობა** ასეთია:

- ძველი ამხანაგები – პირველი დრამატული ნაწარმოები, ერთმოქმედებიანი კომედია – 1859 წ;
- პირუტყვების არჩევანი (ვოდევილი) – 1860;
- სცენა საპატიმროში – 1867 წ. პირველად დაიდგა 1872 წელს;
- ძველსა და ახალს შუა – 5-მოქმედებიანი კომედია – 1868 წ;
- ჩვენი ნაცარქექიები, ანუ ორი ვირის თავი – 1868 წ;
- არსენა – 1868 წ;
- ადვოკატის დილა – 1871 წ;
- ენების გასამართლება – 1874 წ;
- სცენები – 1875 წ;
- მომრიგებელი მოსამართლე – 1875 წ;
- ბუტიაობა (ვოდევილი) – 1879 წ. პირველად დაიდგა ამავე წელს ქუთაისში;
- კინტო – 1879 წ. პირველად დაიდგა 1880 წელს;
- კუდურ-ხანუმ – 3-მოქმედებიანი ისტორიული დრამა – 1879-1880 წწ. პირველად დაიდგა 1880 წელს;
- რეპეტიცია – 1882წ. დაიდგა ამავე წელს;
- ახალი სასამართლო (პირობითი სათაური) – 1884 წ;
- თამარ ცბიერი – 1885 წ. პირველად დაიდგა 1887 წელს;
- ახალი გმირი – 4 მოქმედებიანი პიესა – 1888 წ;
- პატარა კახი – 5 მოქმედებიანი დრამა – 1889 წ;
- გაიძვერები – 1889 წ. დაიდგა ამავე წელს;
- მედია – 1893-1895 წწ.;
- განთიადი – 1903 წ. დაიდგა 1904 წელს ელისაბედ ჩერ-ქეზიშვილის საბენეფისოდ თავად აკაკის რეჟისორობით;

- ვორონცოვი – 1909-1910 წწ.;
- რეაქცია – დანერილია პარიზში 1910 წელს;
- სიყვარული – უკანასკნელი პიესა, დანერილია 1913 წელს პარიზში. პირველად დადგა ვალერიან შალიკაშვილმა 1914 წელს.

რუსულ ენაზე დაუნერია სამი პიესა:

- Разбойник Арсений – 1865 წ.;
- Семейная революция – 1866 წ.;
- Грузин и Армянин или хитрость за хитрость – 1867 წ.

თარგმანები:

- მოლიერის კომედია „სკაპენის ცუდლუტობა“ – პირველად დაიბეჭდა ჟურნალ „კრებულში“ 1873 წ.;
- აზერბაიჯანულიდან თარგმნა მირზა ფატალი ახუნდოვის „სერაპის ხანის ვეზირი“ „ხანის ვეზირის“ სახელწოდებით – 1897 წ.;
- ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“ – 1905 წ.;
- პოლონელი მწერლის ჰენრიხ სენკევიჩის რომანიდან „ვიდრე ხვალ, უფალო“ გადმოკეთებული ისტორიული დრამა რომაელთა ცხოვრებიდან – 1908 წ.;

არ შეიძლება არ გაიზიარო ვასილ კიკნაძის საინტერესო დაკვირვება, რომ მწერლობას თეატრი სჭირდებოდა თავისი იდეების გადმოსაცემად, თეატრს კი – მწერალთა ნაწარმოებები. ეს ერთიანობის გრძნობა თან სდევდათ მე-19 ს.-ის მოღვაწეებს, რადარგმაც არ უნდა ყოფილიყვნენ (კიკნაძე 2003: 203).

აქვე გვინდა წარმოვადგინოთ აკაკის ერთი საოცრად აქტიუალური შედარება დედაქალაქისა პერიფერიასთან. რა თქმა უნდა, თბილისელობა არაა ღირსება. გეოგრაფიულ პუნქტს ადამიანის ღირსების ჩამოყალიბება არ შეუძლია, ამიტომ მხოლოდ იმით სიამაყე, ვერაზე დაბადებული და გაზრდილი ბიჭი ვარო, ბანალ-

ური და ცოტა სასაცილოა. როცა აკაკის ძალისხმევით ქუთაისში სცენისმოყვარეთა წრე ყალიბდებოდა, ქალი-მსახიობის მოძებნა არ გაძნელებიათ. „ნინო აბაშიძემ თქვა: მე გამოვალ სცენაზე, ჩემ მეგობარ ქალს, კეკელა აგიაშვილსაც, ავაგულიანებო და, მართლაც, იკისრეს როლები. იმათ, როგორც ოჯახის შვილებს, სხვებმაც მიბაძეს და გაიმართა რეპეტიციები“ (აკაკი წერეთელი 2004: 590-591), და ეს მაშინ, როცა თბილისში ქალი-მსახიობის მოძებნა ჭირდა. აკაკი გულისტკივილით დასძენს. „საზოგადოდ უნდა ვთქვა, რომ ქუთაისში, დასავლეთ საქართველოში მოღვაწეობას ჩვენში ფასი არა აქვს... იქ რაც არ უნდა კეთდებოდეს, არავინ ახსენებს და თბილისში კი ერთი უბრალო გაფორხილებაც კი საზოგადო მოღვაწეობად ითვლება და ამის ბრალი უნდა იყოს, რომ იმერლები თავს იყრიან თბილისში!“ (იქვე: 392).

და განა მართო იმერლები?!

ეს ცხოვრება ბევრისთვის თამაში და გართობაა, ზოგისთვის – შური, ბოლმა და ინტრიგა. ინტრიგის მიწიერი საუფლო კი თეატრია და ყველაზე დახვეწილი ინტრიგანებიც აქ არიან. რას იზამ, ასეთია ადამიანური ყოფიერების სამწუნხარო ნიშანი, ამიტომ ქართული თეატრის განვითარების აუცილებელ ფაქტორებად აკაკის სარეპერტუარო პოლიტიკის განსაზღვრა ეროვნული დრამატურგიის ხაზით და არა უცხო ენიდან „თავხედურად გადმოჯაგლაგებული“ კომედიებით, ქართული ენის სინმინდის აღდგენა, გამართული რეჟისურა და თეატრალური ინტრიგების აღაგმვა მიაჩნდა.

აკაკი წერეთლის თეატრალური სამყარო ფაქიზი, მშვენიერი და ამალეებული იყო. მისი დამოკიდებულება, სიყვარული და ინტერესი ქართული თეატრის მიმართ საზრდოობდა ეროვნული ძირებით, ზნეობისა და სულიერობის მწვავე მოთხოვნით. თეატრი მისთვის ადამიანობის უმშვენიერეს ტაძრად დარჩა, მაღალი იდეალებისა და ოცნებების საუფლოდ.

აკაკი დვალიშვილი

ესე ამბავი კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსებისა!



სიცოცხლის ბოლო პერიოდში განსაკუთრებულად დავუახლოვდი აკაკი დვალიშვილს, მიყვებოდა საინტერესო ამბებს, იხსენებდა ქართული თეატრის ისტორიის კარდინალურ საკითხებსა და მნიშვნელოვან ეტაპებს. ერთხელაც შინ დამიბარა. ვისაუბრეთ, მერე გასასწორებლად გადმომცა თავისი უკანასკნელი წერილი „სოციალიზმის ნანგრევებში შემთხვევით გადარჩენილი ქართველი კაცის ჩანაწერები“, რომელშიც ძალიან ნათლად ვლინდება სახელმწიფოებრივი ცნობიერების მქონე მამულიშვილი, თავისი პოზიციით, ეროვნული სატკივართ, ფიქრებით ჩვენი სამშობლოს დღევანდელ დღესა და მომავალზე. ჩასწორებაში, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ენობრივი (ორთოგრაფია, სინტაქსი, სტილი და პუნქტუაცია) მხარე იგულისხმება. მალევე დავუბრუნე. გაელიმა: რამდენი შეცდომა დამიშვია, როდის ვისწავლით გამართული ქართულით წერასო. ამჯერად უჯრიდან 11-გვერდიანი ხელნაწერი „ესე ამბავი კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსებისა“ ამოიღო, გადმომცა და მითხრა: საუბარში ასე ხშირად რომ ახსენებ და ასე ძალიან რომ გიყვარს, მასთან გატან – ნათელა ურუშაძეს გადაეციო. ხელნაწერს ზემოდან პატარა ფურცელი ჰქონდა მიმაგრებული წარწერით: „პერსონალურად ნათელა ურუშაძეს!“.

აკაკი დვალიშვილის გარდაცვალების შემდეგ, ჩვენ გამოვეცით კრებული „აკაკი დვალიშვილი – მამულიშვილი“ (თბილისი, გამომცემლობა „ნეკერი“, 2009), რომელშიც დავბეჭდეთ მისი უკანასკნელი წერილი და ეს ისტორიული მნიშვნელობის დოკუმენტიც, რა თქმა უნდა, ნათელა ურუშაძის ვრცელ წერილთან ერთად „რეჟისორის პროფესიიდან სახელმწიფო მოღვაწემდე“ (იქვე: 42-59).

მანამდე მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის დაარსების ისტორია ცოტა სხვაგვარად იყო ცნობილი. აკაკი დვალიშვილის ეს დოკუმენტური მოგონება სრულიად ნათელ და მკაფიო სურათს გვაძლევს და ახლებურად ალაგებს ფაქტებს ამ საკითხის გარშემო. ამიტომ, თავისი დიდი მნიშვნელობის გამო, ჩვენს წიგნშიც ვბეჭდავთ, რადგანაც 2009 წელს გამოცემული კრებული, შეზღუდული ტირაჟის გამო, მხოლოდ აკაკი დვალიშვილის ახლობლების წრეში დარჩა.



(წინასწარ ბოდიშს ვიხდი გლახა ჭრიაშვილივით
დანვრილებითი თხრობისთვის)

1973 წლის ივლისის თვე იყო. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა, ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ, დამირეკა და მთხოვა, მასთან მივსულიყავი. ჩვენ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ერთად ვიმუშაობდით: ქალბატონი ვ. სირაძე – საქართველოს მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილედ, რომელიც კურირებდა (სხვა ბევრ დარგთან ერთად) საქართველოს კულტურის სამინისტროს, სადაც მე მინისტრის პირველ მოადგილედ ვიმუშავე 14 წელი. შეხვედრის დროს ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ განმიცხადა: ცენტრალური კომიტეტის აზრი არის, რომ თქვენ გადაგიყვანოთ სამუშაოდ საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარედ (ჩემთვის ცხადი იყო, რომ ეს პირადად მისი წინადადებაა).

გულწრფელად გითხრათ, წინადადება ჩემთვის მოულოდნელი იყო. მაღლობა მოვახსენე ნდობისათვის და ვთხოვე, დრო მოეცა პასუხისათვის.

სამოციან წლებში, სანამ კინოკომიტეტი შეიქმნებოდა, კინემატოგრაფია კულტურის სამინისტროში შემოდიოდა და მე, როგორც კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე, ამ დარგსაც ვკურირებდი. ასე რომ, დარგის საქმიანობის შინაარსი ჩემთვის უცნობი არ იყო.

სამინისტროში დაბრუნებულმა აქტიურად დავიწყე ფიქრი დარგის მომავალზე.

ამ დროს ქართული კინოს შემოქმედებით ცხოვრებას წარმართავდნენ კინორეჟისორები: სიკო დოლიძე – კინოკავშირის თავმჯდომარე, დავით რონდელი, ნიკოლოზ სანიშვილი, შოთა მანაგაძე, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, თენგიზ აბულაძე, რეზო ჩხეიძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, ყარამან მგელაძე, ნოდარ მანაგაძე, გიზო გაბისკირია, რეზო ესაძე და სხვები.

„ქართული ფილმის“ დირექტორი გახლდათ ბატონი აკაკი ძიძიგური.

ამ მნიშვნელოვანი დარგის ხელმძღვანელობა, ერთი შეხედვით, არც თუ ისე ძნელი იყო. მთავარია, ალლო აგელო კინემატოგრაფიის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრებისათვის და ჯანსაღი ატმოსფერო შეგვექმნა. მაგრამ, თუ სიღრმისეულად წარუძღვებოდი დარგს, საჭირო იყო დროის მოთხოვნათა მიხედვით თვისობრივი და ტექნიკური სიახლეები, რაც ქართული კინოხელოვნების განვითარებას ახალ იმპულსებს მისცემდა.

ასეთად, უპირველესად, მე ჩავთვალე:

- I. კინოსარეჟისორო და სამსახიობო ფაკულტეტის დაარსება თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სტრუქტურაში.

მეორე თაობის ყველა ქართველმა კინორეჟისორმა განათლება მიიღო ქ. მოსკოვში „ВГИК“-ში. დღეს ისინი აღიარებული ოსტატები არიან. რეალური საფუძვლები არსებობს ეროვნულ გარემოში ქართული კულტურის და ესთეტიკის საფუძველზე მომავალი თაობის აღზრდისა.

თბილისის თეატრალური ინსტიტუტი რეალური საფუძველია, დაარსდეს კინოფაკულტეტი, რომელიც დროთა განმავლობაში მოიცავს დარგის ყველა სპეციალობას. ეს კი ქართული კინემატოგრაფიის შემდგომი აღმავლობის საფუძველი იქნება;

- II. კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ კინომსახიობთა თეატრალური სახელოსნოს დაარსება.

კინომსახიობთა შემოქმედებით პროცესს აქვს თავისი სპეციფიკა, დრამის მსახიობისაგან განსხვავებით. საჭირო იყო ამ სპეციფიკის გათვალისწინებით შექმნილიყო შემოქმედებითი ორგანიზმი.

ჩემს წინადადებას კინომსახიობთა თეატრ – სახელოსნოს შექმნის შესახებ საფუძვლად ედო ჩვენი მასწავლებლის, გიორგი ტოვსტონოგოვის, მოსაზრება – კინემატოგრაფიული ხედვით სპექტაკლის პროექტზე ჩატარებული რამდენიმე ლექცია – პრაქტიკუმი (ლექციას ესწრებოდნენ მიხეილ თუმანიშვილი, ავქსენტი გამსახურდია, მუშელ ბაბლოიანი და მე – აკ. დვალიშვილი). მჯერა, რომ ამ საინტერესო ლექცია-პრაქტიკუმის ჩანაწერები იქნება მიხეილ თუმანიშვილის არქივში. გ. ტოვსტონოგოვი საუბრობდა კინოხელოვნების თვალთახედვით სპექტაკლის დადგმის და მსახიობთა თამაშის ბუნების შესახებ. მახსოვს, როდესაც იგი ამბობდა, რომ კინორეჟისორის შემოქმედების გვირგვინია გადაღებული ფირის მონტაჟი (მართალი გითხრათ, მაშინ არ მესმოდა მონტაჟის არსი).

დიახ, კინოხელოვნების შემოქმედების სპეციფიკა უნდა გახდეს საფუძველი და მხატვრული გასაღები კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს შემოქმედებითი პროცესებისა.

ასეთი პროფესიული რწმენით ვიყავი შთაგონებული ჩემი ძვირფასი მასწავლებლის, გიორგი ტოვსტონოგოვის, მაღალი ნიჭიერების წყალობით;

- III. ორი შემოქმედებითი გაერთიანების შექმნა – სტუდიის ადმინისტრაციულ სფეროდან შემოქმედებითი პროცესის გამოყოფა და დამოუკიდებელი სტრუქტურის ჩამოყალიბება;
- IV. კინოჟურნალის – ალმანახის დაარსება.

ქართული კინოს შემოქმედებითი წარმატებები საკავშირო და საერთაშორისო არენაზე, ბუნებრივია, იმსახურებდა სპეციალური კინოჟურნალის დაარსებას, რომელიც მისცემდა საშუალებას კინომცოდნეებს და

ქართველ ხელოვნებათმცოდნეებს ანალიზი გაეკეთებინათ ქართული ეროვნული კულტურის განვითარების სპექტრში, ქართული კინოს განვითარებისა და მისი ადგილის შესახებ. შეიქმნებოდა ბაზისი ქართული კინოს ისტორიის შექმნისათვის;

- V. რესპუბლიკური კინოფესტივალების დაწესება 2-3 წელიწადში ერთხელ.

სამწუხაროდ, ქართულ კინოს ყველაზე დაბალი მაჩვენებელი ჰქონდა მაცურებლის დასწრების მხრივ საქართველოში. საჭირო იყო რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაიონებში ხელშესახები პროპაგანდა და ღონისძიებები ჩაგვეტარებინა, რათა როგორმე ეს მაჩვენებელი ამოგვეწია და, როგორც იტყვიან, ხალხის ფართო მასებთან მიგვეტანა ქართული კინო;

- VI. მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განახლება-გაფართოება. სისტემის ფინანსური მდგომარეობის გაჯანსაღება. საკადრო საკითხები.

ზედმინვენითი სიზუსტის დაცვისათვის გთავაზობთ მასალის მომდევნო ნაწილსაც, რადგან მისი შინაარსი ძალიან მნიშვნელოვანია.

„...ორი კვირის შემდეგ შევხვდი ქალბატონ ვიქტორია სირაძეს. შეხვედრას ესწრებოდა ცეკას კულტურის განყოფილების გამგე ნიკოლოზ ჩერქეზიშვილი.

ქალბატონ ვიქტორიას მოვახსენე ყველა ზემოხსენებული მოსაზრება, ცხადია, სათანადო განმარტებებით და დასაბუთებით. აზრთა გაცვლის შემდეგ ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ წარმოდგენილი პროექტი მომიწონა და წარმატება მისურვა.

რამდენიმე დღის შემდეგ შევხვდი ედუარდ შევარდნაძეს. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი, ამხანაგი ედუარდ შევარდნაძე, ღიმილით შემეგება... გადმომცეს, იდეები განუხებს, – თქვა მან და ხმამაღლა გაიცინა. ასეთმა შეხვედრამ გამამხნევა. თანმიმდევრულად დავიწყე ჩემი წინადადებების დასაბუთება.

იშვიათად შევხვედრივარ ხელმძღვანელს, რომელსაც მოსმენის ასეთი უნარი ჰქონოდა. იგი უხილავი ძაფებით კიდევ უფრო სიღრმისეული აზროვნებისაკენ გიბიძგებს. საუბრის დროს სიმშვიდე მეფობს. მხოლოდ ქაღალდზე აკეთებს ჩანაწერებს. პაუზის შემდეგ დასძინა – ქართული კინოსკოლის შექმნა დროულია, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, პროფესიონალი კინორეჟისორების აღზრდა და ფორმირება ქართულ ეროვნულ კულტურაზე დაყრდნობით მოხდეს. იმედია, ასეთი პროცესი თვისობრივად ახალ ხარისხს შემატებს ქართულ კინოხელოვნებას. ბედად მაღალი პროფესიონალი რეჟისორები გვყავს, რომლებიც ამ ეროვნულ საქმეს ზრუნვას არ მოაკლებენ.

რაც შეეხება კინომსახიობთა თეატრ – სახელოსნოს, როგორც შენ თქვი, თვისობრივად და შინაარსით არ გაიმეორებს ტრადიციულ თეატრს და კინოს სპეციფიკის გათვალისწინებით დააოსტატებს ახალგაზრდა თაობას. ეს, ჩემი ფიქრით, მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იქნება ქართული კინემატოგრაფიისათვის და იგი ახალი პლასტიკით გაამდიდრებს ქართული თეატრის შემოქმედებით დიპაზონს.

კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ორი შემოქმედებითი გაერთიანების შექმნა, რამდენადაც მე ჩავწვდი წინადადების არსს, ნიშნავს სტუდიის ხელმძღვანელობის დეცენტრალიზაციას, ე.ი. შემოქმედთა უფლებებისა და ინიციატივის გაფართოებას. ეს წინგადადგმული ნაბიჯია, საერთოდ, სახელოვნებო ორგანიზაციების სტრუქტურაში.

კინოჟურნალის დაარსება მეტად კარგი საქმეა, მაგრამ – რთული. იგი საკავშირო ცეკას სამდივნოს ნომენკლატურაა, მაგრამ ცდა ბედის მონახევრეა. ჟურნალ-ალმანახის გამოცემა რესპუბლიკის პრეროგატივაა და ჩათვალე ეს საკითხი გადანყვეტილად!

რესპუბლიკური კინოფესტივალის დაარსება მისასაღმებელი საქმეა, კინოხელოვნების მასებთან მიტანის კარგი ფორმაა. კინოფესტივალი კარგ სამსახურს

გაუწევს ქართულ კინოს. რესპუბლიკის ქალაქებისა და რაიონების კულტურული ცხოვრება კი ერთი მნიშვნელოვანი ღონისძიებით გამდიდრდება.

კინოსტუდიების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცება აუცილებელი და გადაუდებელი საქმეა. რამდენადაც ვიცი, კინო ტექნიკური აღჭურვილობის გარეშე არ არსებობს. ამიტომ საჭიროა მაქსიმალურად აღვჭურვოთ ქართველი კინოს ოსტატები. საჭიროა, საგეგმო კომიტეტთან და ფინანსთა სამინისტროსთან ერთად, დროზე მომზადდეს დასაბუთებული გაანგარიშებები მომავალი წლის ბიუჯეტში შესატანად.

ჩემს შემდეგ პირველი ვიზიტი გაუკეთე მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარეს, გივი ჯავახიშვილს, და მისი პრინციპული მხარდაჭერა მოიპოვე. დაუყოვნებლივ შეუდექი ცენტრალური კომიტეტისა და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი დადგენილების პროექტის მომზადებას.

ჩემი ფიქრით, წარმოდგენილი წინადადების რეალიზაცია სერიოზულ მუშაობას მოითხოვს. გისურვებ წარმატებას!

პაუზის შემდეგ ღიმილით მკითხა:

– დამატებითი იდეები ხომ არ განუხებსო?! და გემრიელად გაიცინა.

ასეთი იყო ჩემი პირველი საქმიანი შეხვედრა ამხანაგ ედუარდ შევარდნაძესთან.

1973 წლის 4 აგვისტოს დამამტკიცეს საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარედ.

1973 წლის 31 აგვისტოს საქართველოს ცეკას და მინისტრთა საბჭოს გაერთიანებულ სხდომაზე მიღებულ იქნა ერთობლივი დადგენილება „ქართული კინოს განვითარების შემდეგომ ღონისძიებათა შესახებ“.

მესამე დღეს დამიძახეს მინისტრთა საბჭოს საქმეთა მმართველობაში, სადაც გამაცნეს არა საქართველოს ცეკას და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი დადგენილება, არამედ საქართველოს მინისტრთა საბჭოს დადგენილება, სადაც ძირი-

თადი საკითხები – თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტი-სა და კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსების შესახებ ამოღებული იყო, რაც გამოწვეული იყო იმით, რომ ორივე საკითხის გადაწყვეტა იყო კომპეტენცია საკავშირო საგეგმო კომიტეტისა და შესაბამისი სამინისტროებისა!!!

მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე გ. ჯავახიშვილთან შეხვედრის დროს გადაწყდა, მომზადდეს ორი წერილი: 1. ცეკას და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი წერილი ედ. შევარდნაძისა და გ. ჯავახიშვილის ხელმოწერით, სადაც დასაბუთებული იქნებოდა თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის დაარსების აუცილებლობის შესახებ. წერილს თან ერთვის (Госплан СССР, Министерство высшего и среднего специального образования, Госкино СССР и Министерство культуры СССР). წერილი 2. საქართველოს სახკინოსა და საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის ერთობლივი წერილი საკავშირო სახკინოს თავმჯდომარისა და საკავშირო კულტურის მინისტრის ეკ. ფურცევას სახელზე თხოვნით, ნება დაერთოთ: კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსების შესახებ (წერილის ასლი სახკინოს არქივშია).

წერილებით ხელდამშვენებულები გავემგზავრეთ ქ. მოსკოვში, მიხეილ ქუთათელაძესთან ერთად, რომელიც ახალი დანიშნული იყო საქართველოს სახკინოს თავმჯდომარის მოადგილედ, წლების განმავლობაში საქართველოს საგეგმო კომიტეტში კულტურის, განათლებისა და მეცნიერების განყოფილებას ხელმძღვანელობდა. მისი გამოცდილება და ცოდნა გახდა ჩვენი მოსკოვში გამართული დიალოგის დადებითად გადაწყვეტის საყრდენი.

პირველი შეხვედრა გვექონდა საკავშირო სახკინოს თავმჯდომარე ამხანაგ ფილიპე ერმაშთან.

როდესაც ამხ. ფილიპე ერმაში გაცენო ცეკას და მინისტრთა საბჭოს წერილს თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის დაარსების შესახებ, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს, ორი მხატვრული გაერთიანების, კინოალმანახისა და რესპუბლიკური კინოფესტივალის დაარსების შესახებ – ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ ღიმილით გვკითხა:

შემთხვევით, ხომ არ აპირებთ კინემატოგრაფიის ახალი ცენტრის გახსნას ქ. თბილისში?

ჩვენ მოკრძალებით ხუმრობაში გადავიტანეთ საუბარი და შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი საკითხის გადწყვეტის აუცილებლობა, რათა ქართულ კინემატოგრაფიაში გაგრძელდეს აღმავლობა, რომლის გზაზედაც დგას ქართული კინო.

ამხანაგმა ფილიპე ერმაშმა თავიდანვე შორს დაიჭირა თავი და შეეცადა დავერწმუნებინეთ მოსკოვის კინომსახიობთა თეატრის მაგალითზე, რომელიც საკმაოდ უფერული შემოქმედებითი კოლექტივია და ამ საქმეს პერსპექტივა არა აქვს. შეეცადა, საერთოდ, კინომსახიობთა სპექტაკლის არარსებობის დასაბუთებას. მე პირველად მომმართა, როგორც პროფესიით რეჟისორს, გულწრფელად მეთქვა ჩემი აზრი მოსკოვის კინემატოგრაფთა თეატრის შესახებ. მე მოკრძალებით მოვახსენე, რომ ეს განპირობებულია იმით, რომ თეატრს არა აქვს შემოქმედებითად გააზრებული კინემატოგრაფიული ხელოვნების სპეციფიკა სცენურ ხელოვნებაში, რომელიც უნდა იყოს საფუძველი კინომსახიობთა თეატრის: რეპერტუარის, რეჟისურისა და სამსახიობო ხელოვნების შემოქმედებითი პროცესისა.

ასეთი პროფესიული რწმენით ვიყავი შთაგონებული ჩემი მასწავლებლის, გიორგი ტოვსტონოგოვის, მაღალნიჭიერების წყალობით და ჩემი რწმენა და რესპუბლიკის ხელმძღვანელთა მხარდაჭერა გახდა საფუძველი, ამხანაგ ფილიპე ერმაშს თანხმობა მოეცა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს ჩამოყალიბებისა.

საჭირო იყო აგრეთვე საკავშირო კულტურის სამინისტროს ოფიციალური თანხმობა.

ჩემი 14 წლის საქართველოს კულტურის მინისტრის პირველ მოადგილედ მუშაობა იმედს მაძლევდა, რომ ამ საკითხის გადწყვეტა არ გამიჭირდებოდა და ასეც მოხდა. კულტურის სამინისტროდან მივიღე დადებითი დასკვნა.

საკავშირო სახკინოსა და კულტურის სამინისტროს თანხმობის წერილების საფუძველზე მიხვილ ქუთათელაძემ საკავშირო საგეგმო კომიტეტსა და ფინანსთა სამინისტროში საკითხი დადებითად გადაწყვიტა.

მეორე და ასევე მნიშვნელოვანი საკითხი გახლდათ კინოსარეჟისორო და სამსახიობო ფაკულტეტის დაარსების შესახებ თხოვნა.

ცნობისათვის – თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში 1940 წლიდან არსებობდა დრამის მსახიობთა და რეჟისურის ფაკულტეტი, საჭირო იყო ტირე – კინორეჟისურა – კინოსამსახიობო ფაკულტეტი. ამ (-) ტირეს გადანყვეტა არ შეეძლო რესპუბლიკის ხელისუფლებას, ამიტომ გავემგზავრეთ ქ. მოსკოვში!

ამ საკითხთან დაკავშირებით საჭირო იყო ამხანაგ ფილიპე ერმაშის მხოლოდ თანხმობა, რადგან საკითხს წყვეტდა საკავშირო უმაღლესი სკოლებისა და საშუალო სპეციალური განათლების სამინისტრო. ამხანაგ ფ. ერმაშს ვთხოვე არა მარტო მხარი დაეჭირა, არამედ მინისტრ ვ. ელიუტინს დალაპარაკებოდა მხარდაჭერის მიზნით. ფილიპე ერმაშს სიცილი აუტყდა და გვკითხა, ახლა კი ვრწმუნდები, სრულ დამოუკიდებლობას აცხადებთ (როგორც ჩანს ენამ უყივლა!). გასაგები იყო, რომ წინ დიდი ბრძოლები გველოდა.

ვ. ელიუტინთან შეხვედრა უსიამოვნო ნოველაა.....

საზგასმით მინდა აღვნიშნო მიხეილ ქუთათელაძის საფუძვლიანი მუშაობა, რომელიც მან ჩაატარა უმაღლესი სკოლების მთავარი სამმართველოს აპარატში იმისათვის, რომ მიგველო დასტური კინორეჟისურისა და კინოსამსახიობო ფაკულტეტზე ერთჯერადი მიღების ნებართვა.

მოსკოვიდან ხელდამშვენებულები დავბრუნდით. დადებითად გადაწყდა კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ კინოსამსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსება, თეატრალური ინსტიტუტის სტრუქტურაში, – კინოსარეჟისორო და კინოსამსახიობო ფაკულტეტის დაფუძნება – ერთჯერადი მიღებით.

ამ ეიფორიაში ვიყავით, რომ მინისტრთა საბჭოში მოვიდა საკავშირო განათლების მინისტრის, ე. ელიუტინის, სამთავრობო ტელეგრამა, სადაც ნათქვამი იყო კატეგორიულად – თუ თეატრალურ ინსტიტუტს არ გამოეყოფოდა დამატებით 500 კვ.მ. ფართი, ბრძანება ძალაში არ შევა. ჩავვარდით საგონებელში.

სათავეებთან

(ქუთაისის მერაბ კოსტავას სახელობის დამოუკიდებელი
ახალგაზრდული თეატრის დაარსებისა და
შემოქმედებითი ცხოვრების ხუთი წელი)

თეატრი ადამიანობის ულამაზეს ტაძრად მიაჩნდათ ყოველთვის. თეატრალური ცხოვრება ერისა და ქვეყნის სახეს აჩვენებდა, მასში ცხადდებოდა ეროვნული სული და გენი. შემოქმედების, ანუ ახლის ქმნადობის, უნარი, ნიჭი და შესაძლებლობა ყველაზე მკვეთრად აქ იჩენს თავს. თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის მოთაყვანე ქართველობა სულიერი ცხოვრების, სულიერი ძლიერების, მძაფრი ემოციების, ინტერესთა და იდუმალებათა მთლიანი გამის, ადამიანის არსებობის, ცხოვრების საიდუმლოების ახსნისა და გახსნის, ეროვნული პრობლემების გაცხადების, სულიერი სიმშვიდის, მაღალი ინტელექტის ადგილად მიიჩნევდა თეატრს. ქართველი კაცის ფსიქიკაში ჩაბუდებული, მის გენში განფენილი არტისტიზმი ჩარჩოებს ვერ ეგუებოდა და, სწორედ რომ, სულის საზღვრის გადალახვის ასპარეზი იყო სცენა და ის ხდომილება, რომელიც იქ ხორციელდებოდა. ამიტომ უყვარდა ასე ძალიან ქართველს თეატრი, ამიტომაც ისწრაფოდა მისკენ, აქ ეძიებდა და ჰპოვებდა კიდევ იმას, რაც უფრო სრულყოფილსა და ზნეკეთილს ხდიდა მას.

თეატრი ნაყოფია საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტივობისა და გამარჯვებისა. მიტომ, ყოვლად შეუძლებელია თეატრის ავკარგიანობა, მეტნაკლებობა მჭიდროდ არ იყოს დამოკიდებული თვით საზოგადოების ავკარგიანობაზე, მის ცხოველმოქმედებაზე – ნერდა თავის დროზე ვალერიან გუნია.

ახალი თეატრის შექმნა, თეატრის დაარსება კულტურულ-ისტორიულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, რადგან თეატრის დაფუძნებით იწყება სულიერი ცხოვრება, რომელიც აყალიბებს ზნეობას, ხვენს და აფაქიზებს გრძნობებს, ფიქრისა და ოცნების სიყვარულს უღვიძებს ადამიანებს. ახალი თეატრის შექმნა ახალი სიცოცხლის დასაწყისია, თეატრალური ცხოვრების მარადიული არსებობის სათავეა.

1992 წლის 10 მაისს ქუთაისში ახალი თეატრი დაიბადა. ამ დღეს პრემიერა შედგა იმ თეატრისა, რომელსაც დღეს მერაბ კოსტავას სახელით იცნობენ არამარტო ამ ქალაქში.

131 წლის შემდეგ პირველი წარმოდგენიდან ქუთაისში, როცა 1861 წლის 3 მარტს ქუთაისის საზოგადო საკრებულოში სცენისმოყვარეებმა წარმოადგინეს გიორგი ერისთავის კომედია „გაყრა“, ქალაქში დაფუძნდა კიდევ ერთი თეატრი, რომლის ამქვეყნად მოვლენით სათავე დაედო დიდ კულტურულ მოძრაობას, სანახაობითი ხელოვნების აღმავლობასა და სულიერობას. ეს იყო ახალგაზრდობის მიერ ჩაფიქრებული და საფუძველჩაყრილი თეატრი, რომლის უპირველეს ადრესატსაც ახალგაზრდობა წარმოადგენდა. სწორედ ამ თაობას შეეძლო თამამად გაემეორებინა დიდი ილიას სიტყვები: „ძლივს ერთი საჯარო ადგილი მაინც გვექნება, სადაც ჩვენის ენით ვილხნეთ, ჩვენის ენით ვინაღვლებთ, ჩვენის ენის მოწყალებით გავატარებთ თვალწინ ჩვენს ცხოვრებასა მთელის მისის ჭკუისა და გულის ამონაგართა“.

მსგავსად 131 წლის წინ ქუთაისში გამართული პირველი თეატრალური წარმოდგენისა, ამ თეატრის პირველი საპრემიერო სპექტაკლის მონაწილეები არაპროფესიონალი მსახიობები – სცენისმოყვარენი იყვნენ.

მაგრამ 1992 წლის 10 მაისამდე იყო აზრი, იყო სურვილი, იყო წყურვილი ახალი თეატრის შექმნისა.

ვისგან და რატომ?



1991 წლის მიწურული იდგა, ქუთაისში ცხოვრება უინტერესოდ მიდიოდა. საშინელი ერთფეროვნება ნთქავდა გარემოს. კარგა ხანია, ქალაქი ნორმალური ცხოვრებით აღარ ცხოვრობდა. უნდობლობისა და შურის ჟამი იდგა საქართველოში და, შესაბამისად, – ქუთაისშიც.

ხელოვნებისა და შემოქმედებისათვის ფიქრის დრო დიდი ხნის წასული იყო. პოლიტიკა! – აი, რას ეთაყვანებოდა ამ დროის ადამიანი. ქვეყნის მასობრივმა პოლიტიზაციამ დააბინძურა და

დააკნინა, წაბილწა და გააუხეშა ქართველი კაცი. საქართველოში დადგა ჟამი ნგრევის, ღირებულებათა გადაფასების, ერთმანეთის ლანძღვის, გაუტანლობის, დაუნდობლობისა და საშინელი აგრესიისა.

ორად იყო გაყოფილი საქართველო და – ქუთაისიც.

პირად ამბიციებს ეწირებოდა ქვეყნის ინტერესები. ეროვნული მთავრობა და მოძრაობა კრახს განიცდიდა – ეს ყველაფერი უმძიმეს ტვირთად აწვა ყოველ ქართველს.

სულიერი შიმშილის ზეობა იდგა ქვეყანაში, თითქოს აღარ ჩანდა ნათელი გვირაბის ბოლოს, თითქოს უსასრულობაში ჩანთქმულიყო და ჩაკარგულიყო მშვენიერი და ამაღლებული.

დუმდა შემოქმედებითი ცხოვრება ყველგან და დუმდა ის ქუთაისშიც.

და ასეთ ფონზე, ასეთ ვითარებაში ქუთაისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ფილიალში ცხადდება კონკურსი ახალგაზრდულ-დამოუკიდებელ დრამატულ თეატრში ჩასარიცხად. ქუთაისლებს ეუნწყათ, რომ ქალაქში ახალი თეატრი იხსნება და საჭიროა შესატყვისი ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდობის მოზიდვა.

დაისმის კითხვა: მაშინ, როცა ქალაქში არის რამდენიმე თეატრი – ლ. მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრი, თავისი უმდიდრესი წარსულითა და მრავალრიცხოვანი შემოქმედებითი ძალებით; ოპერისა და ბალეტის; თოჯინების თეატრები – ქუთაისი ცხოვრობს ერთი ქალაქისათვის სრულიად საკმარისი თეატრალური ცხოვრებით, რატომ აცხადებს არსებობაზე პრეტენზიას კიდევ ერთი, ახალი თეატრი – რა ქმნიდა ამის აუცილებლობას, საჭიროებას და, რაც მთავარია, საიდან, ვისგან მოდიოდა ეს იდეა?



ქუთაისის მერაბ კოსტავას სახელობის დამოუკიდებელი ახალგაზრდული თეატრის საფუძვლის ჩამყრელი, დამაარსებელი და დამფუძნებელია ზურაბ ფხაკაძე – ამავე თეატრის დირექტორი. იგი ამ დროისთვის ქუთაისის კონსერვატორიის ვოკალური

ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტი, დრამატული ტენორი, ოპერის თეატრის მსახიობია. თეატრის, სცენის მიმართ სიყვარული და ინტერესი მასში პოტენციურად იდო, თავადაც სათეატრო საქმეს ემსახურებოდა, ოპერის თეატრის სოლისტობას აპირებდა. მან გადანყვიტა, თავი მიანებოს ყველაფერს, ოღონდ შექმნას ახალგაზრდული თეატრი, ყოველგვარი ადმინისტრაციული მარნუხისაგან თავისუფალი, რეჟისორთა „დიქტატისაგან“ დამოუკიდებელი, ნიჭიერ ახალგაზრდათა თავშესაფარი, მათი შემოქმედებითი უნარისა და ენერჯის გამომვლენი და დამტევი. თეატრი, სადაც მხოლოდ მაღალ შემოქმედებით გეგმებზე იფიქრებენ...

„მიეცით ნიჭსა გზა ფართო“ – ხშირად იმეორებდა პოეტის სიტყვებს ზ. ფხაკაძე, რომლისთვისაც ეს გზა დრამატულ თეატრზე გადიოდა. ნიჭიერება ხომ სხვადასხვაგვარად აღმოცენდება ადამიანში, როგორც შემართება, როგორც სურვილი და სწრაფვა რაღაც ახლის ქმნისა თუ თქმისა?! ზ. ფხაკაძემ თეატრზე ფიქრს დაუთმო საკუთარი კარიერა და თავის დაარსებულ „ტაძარში“ დირექტორის დამლელი, მომქანცველი, უსიამოვნო და შრომატევადი თანამდებობა დაიტოვა. იგი ხედავდა, რომ ნიჭიერი ახალგაზრდები თეატრებში უმოქმედოდ იყვნენ; გრძნობდა, როგორ კვდებოდა თეატრალური ცხოვრება ქუთაისში, როგორ ივინყებდა აქაური მაყურებელი თეატრს. თვით თეატრშიც თანდათან უფრო იძაბებოდა სიტუაცია, შემოქმედებითი იმპულსებისგან იცლებოდა საშემსრულებლო სანახაობითი ხელოვნება, ფეხს ველარ უწყობდა ცხოვრებას, ველარ პასუხობდა დროისა და ეპოქის მოთხოვნებს და, ამის გამო, ზ. ფხაკაძემ გადანყვიტა თეატრალური დასის ჩამოყალიბება, სამსახიობო ნიჭით დაჯილდოებულ ახალგაზრდათა თავშესაფარის შექმნა. მას ჰქონდა თავისი პრინციპები, რომ თეატრში მოვლენ:

1. აქტიორული უნარით დაჯილდოებულნი;
2. თეატრი გახდება სულიერი ამაღლებისა და დაუსრულებელი ფიქრის ადგილი;
3. სცენაზე უნდა იდგეს მსახიობი – ზნესრული, უაღრესად პატიოსანი, ეკლესიური, მართლმადიდებელი აღმ-

სარებლობის მატარებელი და დამცველი (პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ამის შესახებ საგანგებო ფიცციკი მისცა ქუთათელ-გაენათელ მიტროპოლიტ კალისტრატეს). იგი ფიქრობდა, რომ მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქცეოდა თეატრი მამულის, ენისა და სარწმუნოების, ქალაქის სულიერი ცხოვრების გამოღვიძებისა და გამოცოცხლების ადგილად.

ზურაბ ფხაკაძემ დაიწყო ჩანაფიქრის განხორციელება: თბილისში დაუკავშირდა რეჟისორ გივი სალარეიშვილს, მათ გვერდით აღმოჩნდა ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრის მსახიობი ზაზა კილასონია და დაიწყო „შეტევა“ თეატრის გახსნისათვის.

„თეატრი იქნება ახალგაზრდული და დამოუკიდებელი – ეს იყო ზ. ფხაკაძის უპირველესი სათქმელი ყველასთან და ყველგან – ჩვენ გვჭირდება ახალი ძალები, განსხვავებული განწყობილებები, იდეები, აზრები, ჩვენ სიახლეს ველტვით და ამას მხოლოდ ახალგაზრდობა დაძლევს თავისი ნიჭითა და უნარით, ენთუზიაზმით, სიყვარულითა და შრომით. თეატრი რთული ფენომენია: არ შეიძლება ვინმე ჩაერთოს მის შემოქმედებაში, თვით დირექტორიც კი. არავითარი ცენზურა, არავითარი ზენოლა შემოქმედებითს პროცესზე. სპექტაკლს დგამს მონვეული რეჟისორი და იგია პასუხისმგებელი მის ხარისხზე“.

და კიდევ ერთი, ძალზე მნიშვნელოვანი, თუმცა საკამათო – ვის სახელს უნდა ატარებდეს თეატრი ან არის თუ არა საჭირო, მას ერქვას ვინმეს სახელი?

ამ დროისათვის ეროვნული მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი, მერაბ კოსტავა, ახალი დაღუპული იყო. მისი პიროვნული თუ მოქალაქეობრივი მრწამსი ახლოს იდგა თეატრის დამაარსებლის მსოფლხედვასთან. ზ. ფხაკაძემ ეს ბოლო ხანია პოლიტიკას ზურგი აქცია, რადგან უზნეობას შეეჯახა – მ. კოსტავა კი მისთვის ზნეობრივ იდეალად დარჩა. თეატრის შექმნა პოლიტიკაში დაუხარჯავი ენერჯიის აქ გამოყენებად, ერთგვარად გადართვად, გნებავთ პროტესტადაც ექცა. მ. კოსტავას „ფიქრები ქართულ კულტურაზე“ მისთვის ქართულ თეატრზე ფიქრში გადაიზარდა. მერე ფიქრმა აზრი შვა, აზრმა საქმე მოითხოვა

და ასე დაიწყო თეატრის დაარსებისათვის ბრძოლის პროცესი, რომელშიც გადამწყვეტი როლი ითამაშა სწორედ მ. კოსტავას სახელმა.

ქვეყანაში შექმნილი უმძიმესი პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობა სათეატროდ არავის აფიქრებდა. ძალზე რთული იყო, თეატრის გახსნა მოგეთხოვა და, თუ მოითხოვდი – რაიმე გამოგსვლოდა. აი, სად შეველოდა ზ. ფხაკაძეს მერაბ კოსტავას სახელი. ყველგან, ყველა ინსტანციაში, ყველა დონეზე, სადაც კი მ. კოსტავას სახელს ახსენებდა, წინ ვერავინ უდგებოდა, ყველა დათმობაზე მიდიოდა, რადგან მერაბ კოსტავას სახელის უკვდავყოფასაც ნიშნავდა თეატრისათვის მისი სახელის მინიჭება და ამის წინააღმდეგ წასვლა ლალატად აღიქმებოდა. ამ დროს უკვე მოლაღატის სახელი არც პოზიციას აწყობდა და არც – ოპოზიციას.

ასე აყალიბებდა თეატრს მერაბ კოსტავას სახელი. მაშინ ამ სახელითვე გაიცნო და შეიყვარა იგი თეატრალურმა ქუთაისმა.



დადგა 1991 წლის 29 დეკემბერი. ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი კონკურსში მონაწილეობის მისაღებად მოსულ ახალგაზრდებს ვერ იტევდა. შექმნილი იყო კომისია შემდეგი შემადგენლობით: 1. ზურაბ ფხაკაძე; 2. გივი სალარეიშვილი; 3. ზაზა კილასონია; 4. ლუიზა ფხაკაძე. საკონკურსო პირობები მკაცრი იყო. გამოცდა ტარდებოდა ოთხ საგანში: 1. მსახიობის ოსტატობა; 2. სასცენო მეტყველება; 3. ვოკალი; 4. რითმიკა; 5. გასაუბრება – მსახიობის საერთო დონის, გემოვნებისა და მოქალაქეობრივი მრწამსის გამოსავლენად, რადგან თეატრს, უპირველესად, პიროვნება სჭირდებოდა.

მიღება მიმდინარებოდა სათეატრო ხელოვნების შემდეგ ჟანრებში:

1. დრამატული თეატრის მსახიობი – 12 ადგილი;
2. მუსიკალური თეატრის მსახიობი – 10 ადგილი;

3. პაროდისა და სამეტყველო ჟანრი – 3 ადგილი;
4. ქორეოგრაფია – 4 ადგილი.

მსურველი ბევრი იყო. კომისიას გაუჭირდა მსურველთა შორის ნიჭიერთა შერჩევა, ჩინებულთ შორის რჩეულთა გამოყოფა. საბოლოოდ გადაწყდა: შეიქმნას დასი მერაბ კოსტავას სახელობის დამოუკიდებელი ახალგაზრდული თეატრის დასაკომპლექტებლად კონკურსში გამარჯვებული შემდეგი შემადგენლობით:

1. ზაზა გორდეზიანი – 17 წლის;
2. ირაკლი შენირული – 17 წლის;
3. ბადრი ფურცხვანიძე – 22 წლის, ოპერის თეატრის მსახიობი;
4. ია ჯინჯიხაძე – 20 წლის;
5. ეკა ცხელიშვილი – 18 წლის;
6. ირმა ტატურაშვილი – 20 წლის, კონსერვატორიის სტუდენტი;
7. ესმა გაზდელიანი – 15 წლის;
8. ერეკლე ხურსაძე – 15 წლის;
9. ნათია ჟღენტი – 16 წლის.

ასე დაიწყო შექმნა დასმა, ასე მოვიდა თეატრში პირველი თაობა პრობლემებითა და საფიქრალით, იდეებითა და თავისი სათქმელით.

1991 წლის 22 დეკემბერი მერაბ კოსტავას სახელობის ახალგაზრდული დამოუკიდებელი თეატრის დაარსების დღედ უნდა ჩაითვალოს.

თავდაპირველად თეატრი განთავსდა ქუთაისის მერაბ კოსტავას საზოგადოების ოფისში (თამარ მეფის ქუჩა №8), თავად მ. კოსტავას საზოგადოების წევრი ბიჭები სამაჩაბლოს ქართული მიწის დასაცავად გაეშურნენ, ბევრი მათგანი აღარ დაბრუნებულა. მათი შეწყვეტილი სიცოცხლის გაგრძელებად უნდა ქცეულიყო ახალგაზრდული თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება... ახალჩამოყალიბებულმა თეატრმა მუშაობა დაიწყო

სპექტაკლზე „ყველაფერი უცებ მოხდა“ – გურამ ბათიაშვილის სცენარის მიხედვით და ქუთათურებიც მოუთმენლად ელოდნენ ახალშექმნილი თეატრის პირველ წარმოდგენას, მათ პირველ განაცხადს, კოსტავას თეატრის პრემიერას. ამ დღემდე კი წინ იდო ოთხი თვე – შრომით, წვალებით, ტკივილით, სიხარულითა და ბედნიერების მოლოდინით აღსავსე ოთხი თვე.



1992 წლის თებერვალში თეატრმა დასში ჩასარიცხად გამოაცხადა მეორე კონკურსი. მოვიდა ახალი შენაკადი. მეორე კონკურსის შედეგად თეატრში აღმოჩნდნენ: ბადრი მაჭარაშვილი, გია ბენიძე, ქეთინო ციხელაშვილი, გოჩა რაზმაძე, გელა გვენეტაძე, ნათია გაბელაშვილი, ბიძინა ყანჩაველი და ლაშა დოლონაძე. დღის წესრიგში კვლავ დადგა შენობის პრობლემა. ასეთ დროს ქუთაისის კონსერვატორიის დირექტორი, ქალბატონი რუსუდან ლორთქიფანიძე, განსაცვიფრებელ მზრუნველობას იჩენს თავისი სტუდენტის თეატრის მიმართ და ახალგაზრდებს განუსაზღვრელი ვადით უთმობს კონსერვატორიის სააქტო დარბაზსა და ოთახებს. მაყურებელი კი ელის მერაბ კოსტავას თეატრის პირველ სპექტაკლს და, აი, დადგა ეს დღეც – 1992 წლის 10 მაისი.

ლადო მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრის სცენაზე სცენისმოყვარეები ავიდნენ და პრემიერა შესთავაზეს თეატრალებს. მსახიობთა ასაკი 13-18 წლებს შორის მერყეობდა: სრულიად გამოუცდელნი, დაბნეულნი, მღელვარენი, ათერთოლებულნი მაყურებლით გადაჭედილი თეატრის პირისპირ... ღელავდა ყველა... ერთსულოვანი იყო დარბაზი, კეთილგანწყობილი ახალბედების მიმართ და შემწყნარებელი მათი პირველი განაცხადისა.

დიდხანს არ ცხრებოდა ტაში და ოვაციები. იყო შეძახილები, ღიმილი, ყვავილები, იყო სიხარულის ცრემლები... ყველა ზეიმობდა ახალი თეატრის „ნათლობას“. წარმატებათა მოლოდინით, უკეთესი მერმისის იმედებით, შემოქმედებითი გზების სურვილებით შორდებოდნენ მაყურებლები მსახიობებს.

ამერიიდან ყველაფერი გასაგები გახდა, რომ თეატრალურ ქუთაისს კიდევ ერთი თეატრი შეემატა – ეს ეუნყა რესპუბლიკასაც საქართველოს ტელევიზიის მიერ საგანგებოდ მომზადებული გადაცემით (ავტორები მაგდა ყურაშვილი და ხათუნა ბინაძე). ქუთაისში დაიწყო ცხოვრება კიდევ ერთი ახალი თეატრისა, რომელიც საკუთარ თავს ეძებდა და ამკვიდრებდა ქალაქში.

ყველაფერი მართლაც რომ უცებ მოხდა!



თეატრი ფიქრობს, თეატრი ეძებს... ყველაფერი კეთდება იმისათვის, რომ ამაღლდეს დონე მსახიობთა ოსტატობისა, უფრო მეტყველი და გამომსახველი გახდეს სიტყვა, პლასტიკა, მოძრაობა... სამუშაო, შესასწავლი და დასახვენი ბევრია. ამიტომ, თეატრის დირექცია გადანყვეტს, შეიქმნას ორი შემოქმედებითი ჯგუფი რეჟისორ გ. სალარეიშვილისა და ზ. კილასონიას ხელმძღვანელობით.

ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ მერაბ კოსტავას თეატრი სერიოზულად ფიქრობს პროფესიონალიზმზე, სრულყოფილებაზე, ფიქრობს მსახიობზე, ანუ მასზე, ვისზეც დამოკიდებულია ამ თეატრის მომავალი.

გადის დრო. თეატრი ისევ უბინაოდაა. ქალაქის ხელმძღვანელობას ხელოვნებისათვის დიდი ხანია აღარ მოუცლია. მას ამ ეტაპზეც ნეიტრალური პოზიცია ეჭირა... და უცებ გამოჩნდა იმედის სხივი, კეთილი და მზრუნველი ადამიანი, თეატრის დიდი თაყვანისმცემელი ლითოფონის კულტურის სახლის დირექტორი, ელგუჯა ბერაძე, რომელიც უანგაროდ უთმობს შენობას ახალფენადგმულ თეატრს. აქ დასი ერთი წელი დაჰყოფს. ამ პერიოდში იწყება ინტენსიური მუშაობა დავით კლდიაშვილის დრამატურგიაზე. თეატრის დირექცია რეჟისორად მოიწვევს ლევან გაბრიჭიძეს, მხატვრად – ირაკლი შენირულს, მუსიკალური გაფორმება ნიკო გერაძეს დაევალება და იწყება რეპეტიციები „ბაკულას ღორებზე“ – ერთ მოქმედებად და ოთხ სურათად. დაუღალავად, დიდი ერთგულებითა და სიყვარულით შრომობდა რეჟისორი ლევან გაბრიჭიძე. 1992 წლის 5 ნოემბერს მეორე

სპექტაკლის პრემიერა წარმოადგინა თეატრმა, ამჟამად უკვე თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის ქუთაისის ფილიალის სცენაზე. ოპერის თეატრის დირექცია ყოველთვის მზად იყო, მაქსიმალურად შეენყო ხელი თავისი ყოფილი მსახიობის ზ. ფხაკაძისა და მისი დასისათვის. თეატრის კარები მუდამ ღია იყო მათთვის. ამიტომაც ღრმა პატივისცემითა და უდიდესი მადლიერებით იგონებდნენ ახალგაზრდები ოპერის თეატრის თანადგომას, შემწეობასა და მფარველობას.

პრემიერის დღეს მაცურებლებით სავსე იყო დარბაზი (სხვათა შორის, ამ თეატრს არასოდეს მოკლებია მათი სითბო და სიყვარული). მსახიობები ცდილობდნენ გაეცოცხლებინათ კლდისაშვილის გაღარიბებულ აზნაურთა სამყარო, ცრემლნარევი იუმორით ეჩვენებინათ შემოდგომის აზნაურთა ყოფა. მაგრამ, სპექტაკლი რეჟისორულად და აქტიორულად გაუმართავი აღმოჩნდა, ყველაფერი სტატიკაში მიმდინარეობდა, თანაც ჭარბად იყო გავლენები, გადაძვინებები... „ბაკულას ლორებში“ ყველაზე დიდი დატვირთვა გიორგი ბენიძეზე მოდიოდა. მართალია, მისი ინტონაციები საკმაოდ არაბუნებრივი და არაზუსტი იყო, მაგრამ ამ ეტაპზე მაინც ბევრი რამ შეძლო ამ დიდებისა და სახელის მაძიებელმა ახალგაზრდამ. ქუთაისელ მაცურებელს გამორჩეულად უყვარდა გია ბენიძის გალაქტიონი, რადგან სცენაზე იდგა ლამაზი და პლასტიკური, დაბნეული და შემკრთალი გ. ბენიძე. ზედმეტად მანერული იყო ი. შენირულის შაშა, საკმაოდ ელეგანტური და კომიკური – ზაზა გორდეზიანის ვასილ ივანიჩი; მზია მახარაძის ზენათი და ქეთინო ციხელაშვილის პიტია – მკვეთრად დასამახსოვრებელი სახეები. ხოლო, რაც შეეხება ბადრი მაჭარაშვილის ნიკოლაის – საოცრად მომხიბლავი, აზრიანი და ხალისიანი იუმორით აღსავსე.

ასე იყო თუ ისე, თეატრმა ურთულეს პირობებში, მაგრამ მაინც სამსჯავროზე მეორე სპექტაკლი წარადგინა, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებდა ახალგაზრდული შემოქმედებითი ძალების მობილიზაციას.

თუმცა, თეატრი ძალებს იკრებდა, მაგრამ მას მაინც უჭირდა – არ ჰქონდა საკუთარი შენობა, თანხები. ყველაფერი კეთდებოდა ერთუზიაზმით... ძალზე მნიშვნელოვანია ის მიმართვაც,

რომელიც დასმა „ბაკულას ღორების“ პროგრამას დაურთო და, რომელშიც მაცურებელს თანადგომასა და შემწეობას სთხოვდა. მიუხედავად ყველაფრისა, თეატრის კოლექტივი ფარხმალს არ ყრიდა და ჯიუტად იწყებდა მუშაობას ახალ სპექტაკლზე.

1993 წლის სექტემბერი იდგა ქუთაისში. მოულოდნელად აუწყა აფიშებმა მაცურებელს მ. კოსტავას თეატრში რაფიელ ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ – ვოდევილი ორ მოქმედებად. დამდგმელ რეჟისორად ისევ რ. გაბრიჭიძე მოგვევლინა.



როდესაც ზურაბ ფხაკაძე ქუთაისში აარსებდა თეატრს, რომელსაც მერაბ კოსტავას სახელი უნდა რქმეოდა, – ეს იმ-თავითვე ავალებდა დასს, რალაც ისეთი წარედგინა მაცურებლისათვის, რომელიც მერაბ კოსტავას სულის ნაწილი იქნებოდა. ჯერ კიდევ 1991 წლის გაზაფხულზე თბილისში ჩამოვიდა ნინო გვიტიძე – თეატრის მაშინდელი ლიტერატურული ნაწილის გამგე, რომელიც მერაბ კოსტავას დედას, ოლლა დემურია-კოსტავას, შეხვდა და ამცნო ამ თეატრის დაარსების შესახებ. ქალბატონმა ოლლამ, მადლობის ნიშნად, თეატრს უსახსოვრა წიგნი, მერაბ კოსტავას ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ, რომელიც საფრანგეთში გამოიცა. ამ პერიოდისათვის თეატრი უკვე ფიქრობდა მ. კოსტავას პოეზიის მიხედვით ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიციის სტილში სალამოს გამართვაზე. ეს ჩანაფიქრი ცოტა მოგვიანებით განხორციელდა.

ცოტა ხანში პრემიერის დღეც გამოცხადდა – 1993 წლის 14 ნოემბერი. ლადო მესხიშვილის თეატრის მსახიობ ნესტან კვეციძის დიდი მონდომებითა და გასაოცარი შემართებით წარმოდგენილ იქნა ლიტერატურული სპექტაკლი „ჩემი სამშობლო ზეცაა თავად, მერე – ეს მიწა და საქართველო“. ამჯერად ახალგაზრდული დამოუკიდებელი თეატრის მსახიობები სრულიად სხვა ამპლუაში წარდგნენ მაცურებლის წინაშე. მხატვრული კითხვის ხელოვნება არ არის აქტიორული ხელოვნება. იგი თავისებური და სპეციფიური დარგია, რომელიც მოითხოვს

გამართულ სამეტყველო აპარატს, ხმის ბუნებრივ მონაცემებს, ფსიქოლოგიზმსა და აზროვნებას. ნესტან კვიციანი ყველაფერს აკეთებდა, რომ გამოუცდელი და ამ საქმეში გაუნაფავი ახალგაზრდებისთვის გასაგები და ადვილად დასაძლევნი ყოფილიყო მერაბ კოსტავას პოეზია.

ლიტერატურული თეატრის სტილში გადანყვეტილი სპექტაკლი, რიგით მეოთხე ნამუშევარი, გულთბილად მიიღო ქუთაისელმა მსახურებელმა. პრემიერის დღეს ერთი საოცრებაც მოხდა: სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, სცენაზე მისალოცად ავიდა უცნობი ქალბატონი, რიგითი მსახურებელი, თეატრის ჭეშმარიტი გულშემმატიკვარი – მარიეტა მალაფერიძე, რომელმაც დასს შესთავაზა საკუთარი სახლი, თავისი ბინის გასაღებიც გადასცა დირექტორს და უთხრა: შედით, იმეცადინეთ, იმუშავეთ... უსახლკარო თეატრმა ერთი წელი ა. ხახანაშვილის №24-ში, მარიეტა მალაფერიძის სახლში დაიდო ბინა. აქ, ამ შენობის სამ ოთახში განთავსებულმა დასმა დაიწყო მუშაობა მორიგი სპექტაკლისათვის, რომელიც 1994 წლის თებერვალში გაიმართა.

ზამთრის სუსხი მძვინვარებდა ქალაქში. გაყინული სახლებიდან გათოშილ თეატრში მოდიოდნენ ადამიანები. ლადო მესხიშვილის თეატრის სცენაზე მორიგ პრემიერას აჩვენებდა მერაბ კოსტავას თეატრი. სპექტაკლი ეძღვნებოდა ქუთაისის საოპერო თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებლის, დირიჟორისა და მუსიკოსის – თეიმურაზ კობახიძის დაბადების სამოცდამეათე წლისთავს. ეს ის თ. კობახიძეა, რომლის მიერ ქუთაისში დაარსებულმა მუსიკალურმა წრემ 1956 წ. წარმოადგინა პ. ჩაიკოვსკის ოპერის „პიკის ქალის“ პირველი მოქმედება, 1957 წ. – ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტე“, ხოლო 1959 წელს – ზაქარია ფალიაშვილის „დაისი“, რომლის დირიჟორიც თავად ბრძანდებოდა. ეს მუსიკალური წრე სახალხო საოპერო თეატრად იქნა აღიარებული. სწორედ, მის ხსოვნას მიეძღვნა ახალგაზრდული თეატრის რიგით მეხუთე პრემიერა – ალექსანდრე რაქვიაშვილის მუსიკალური კომედია „სხვისი შვილების მამა“, დამდგმელი რეჟისორი იური ფოფხაძე, კონცერტმანისტერი მეგი ჭანტურია, მხატვარი ირაკლი შენჩორული, რეჟისორის ასისტენტი ზაზა გორდუზიანი.

დიდი ეფექტი მოახდინა ცოცხალმა შესრულებამ. სპექტაკლს მუსიკალურად მართავდა ორკესტრი, ოცდახუთი კაცის

შემადგენლობით, რომელსაც ღირიჟორობდა თ. კობახიძის ვაჟი – მალხაზ კობახიძე.

მაყურებელი სინათლის მოსვლას ელოდა. ორი საათის დაგვიანებით დაიწყო სპექტაკლი, საშინლად ციოდა, მაგრამ აზრადაც არავის მოსვლია დარბაზის დატოვება. პირველი მოქმედების დამთავრებამდე ოთხჯერ წავიდა სინათლე, მაყურებელი ადგილიდან არ იძვროდა... პრემიერა მაინც შედგა. ზან-ზარებდა ლაღო მესხიშვილის თეატრის კედლები, ოვაციები, შეძახილები, დაუსრულებელი გამოძახებები მსახიობებისა... ამ სპექტაკლის შემდეგ მ. კოსტავას თეატრის ორგანული ნაწილი გახდა პიანისტი მეგი ქანტურია, რომელიც თავდაუზოგავად მუშაობდა მსახიობებთან თითოეულ ტაქტზე, რათა ყველაფერი ჰარმონიული ყოფილიყო. მისი ხელი შემდგომშიც დაეტყო თეატრს, სადაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მისი „სკოლაც“ კი ჩამოყალიბდა.

ასე დაიწყო მ. კოსტავას თეატრმა 1994 წელი, რომელიც გარკვეულ ეტაპად იქცა მის შემოქმედებით ცხოვრებაში. რატომ? – თეატრში მოეწყო კონკურსი (უკვე მესამედ) დასში მისაღებად. დასი მუდმივად ივსებოდა და ახლდებოდა.



ქუთაისის ოპერის თეატრში ცნობილი გერმანელი რეჟისორი ჰერმან ვედეკინდი იწყებს ბეთჰოვენის „ფიდელიოზე“ მუშაობას. მასთან ერთად სპექტაკლის რეჟისორად მონვეულია ნუგზარ ლორთქიფანიძე – არაჩვეულებრივი ადამიანი, განუმეორებელი პედაგოგი, ყველასათვის საყვარელი რეჟისორი, შესანიშნავი მეუღლე და მზრუნველი მამა, რომლის შემოქმედების მწვერვალი „წუთისოფელი ასეა“ უკვე კარგა ხნის მიჩნეულია ქართული რეჟისორული ხელოვნების ტრიუმფად.

გაიგო თუ არა ზურაბ ფხაკაძემ, ნუგზარ ლორთქიფანიძე ქუთაისში ჩამოვიდაო, იმთავითვე დაიწყო „ოპერაცია“ მის ხელში ჩასაგდებად. ყველასგან მოულოდნელად და, რაც მთავარია, თავად ნ. ლორთქიფანიძის გასაოცრად, სასტუმრო „ქუთაისის“ 206-ე ოთახის კარზე ზარის ხმა გაისმა...

– ბატონო ნუგზარ, ჩვენს თეატრში უნდა დადგათ სპექტაკლი!

– შეუძლებელია!

– ბატონო ნუგზარ, როდიდან ვინყებთ რეპეტიციებს?!

– შვილო, კარგად ხომ ხარ?! – ბრახობს ცნობილი რეჟისორი, – არავითარ შემთხვევაში...

ეს დიალოგი 4-5 საათი გრძელდება. მეორე დღეს კოტე მარჯანიშვილის პრემიის ლაურიატი, რეჟისორი ნუგზარ ლორთქიფანიძე მოკრძალებით ალებს ხახანაშვილის №24-ის კარს, სადაც მ. კოსტავას თეატრის დასი სუნთქვაშეკრული ელოდება.

ამ დღიდან თეატრი მუშაობას იწყებს სპექტაკლზე, რომელიც ყველაზე სერიოზული გამარჯვება და მიღწევა იქნება ახალგაზრდული თეატრის ხუთწლიან ისტორიაში.

ბედმა გაუღიმა ახალგაზრდებს. მათ წინაშე იყო არა მხოლოდ რეჟისორი, არამედ გამოცდილი პედაგოგი, რომელიც, სპექტაკლის მომზადებასთან ერთად, მსახიობის ოსტატობაში წვრთნიდა მათ. თეატრში უცბად შეიყვარეს ნუგზარ ლორთქიფანიძე. მისი გადამდები იუმორი, ენამახვილობა, გონებაგამჭრიახობა, მაღალი პროფესიონალიზმი, მეგობრული და კოლეგიური დამოკიდებულება... და ნ. ლორთქიფანიძეც ახალგაზრდული გზნებითა და შემართებით იწყებს მუშაობას აკაკი წერეთლის ლირიკული ლექსების მიხედვით სპექტაკლზე „სიყვარული ძნელია“.

თეატრი ისევ უბინაოდაა. ქუჩაში ანაწილებდნენ როლებს, ქუთაისის საჯარო ბიბლიოთეკაში ჰქონდათ სამაგიდო რეპეტიციები... მაგრამ, ყოველთვის გამოჩნდებოდნენ ხოლმე კეთილი ადამიანები, მათ შორის: მე-2 საშუალო სკოლის დირექტორი ალიომა სანდუხაძე; ვ. აბაშიძის კულტურის სახლის დირექტორი პავლე ბასილაძე; №4 სამკერვალო ფაბრიკის დირექტორი. ამასთანავე, მუდამ ღია იყო ოპერის თეატრის კარები, დედაშვილურ მზრუნველობას იჩენდნენ მარიკა მარუაშვილი და მაგული მარგველაშვილი, საოცარი სითბოთი და სიყვარულით ედგნენ მხარში ახალგაზრდებს.

1994 წლის სექტემბერს პრემიერა შედგა ნ. ლორთქიფანიძის პირველი ნამუშევრისა ახალგაზრდულ დასთან. სპექტაკლში უაღრესად დახვეწილი სახეები შექმნეს: როზა წერეთელმა,

ლაშა ზალკალიანმა, ზაზა გორდეზიანმა, დათო ლიკლიკაძემ. ერთი სიტყვით, რეჟისორმა შეარჩია და შემოიკრიბა ნიჭიერი ახალგაზრდები, ერთ მუშტად შეკრა კოლექტივი და შექმნა ანსამბლური სპექტაკლი, რომელსაც თან სდევდა მეგი ჭანტუერიას ცოცხალი აკომპანიმენტი ფორტეპიანოზე. სპექტაკლში გამოყენებული იყო ზ. ფალიაშვილის, მ. ბალანჩივაძის, გ. ჩუბინაშვილის, ო. თავთაქიშვილის, დონიცეტის, ვერდის, მასკანის, ბრამსის მუსიკა.

ნ. ლორთქიფანიძის მიერ დადგმულმა ამ სპექტაკლმა არა მარტო ქუთაისი, არამედ დედაქალაქის მკაცრი და პრეტენზიული მაყურებელიც კი მოხიბლა. ეს მოხდა 1994 წლის 18 ოქტომბერს, როცა დასმა პირველად გამართა გასტროლი თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის რუსულ დრამატულ თეატრში. ასეთი აღმავლობით დაიწყო ახალგაზრდულ თეატრში ნუგზარ ლორთქიფანიძის „ერა“, რომელიც კიდევ არა ერთ წარმატებას ჰპირდებოდა კოლექტივს.

1994 წელი თეატრმა დაამთავრა ჯეკ რიტჩის დეტექტივით „ბრიჯემპტონი – 24“. პრემიერა გაიმართა ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. საინტერესოდ განხორციელებული ეს სპექტაკლიც გულთბილად მიიღო მაყურებელმა.

ჩქეფდა შემოქმედებითი ცხოვრება ახალგაზრდულ თეატრში, რეპეტიციები რეპეტიციებს მისდევდა. ძლიერ ფიზიკურ და ინტელექტუალურ დატვირთვას უძლებდა ნ. ლორთქიფანიძე, რადგან იგი პარალელურად ორ სპექტაკლზე მუშაობდა. „ბრიჯემპტონი – 24“-ის პრემიერიდან ერთი თვის თავზე – 1995 წლის 29 იანვარს მორიგი, მერვე პრემიერა შედგა თეატრისა, ამჟამად ჟან-ბატისტ მოლიერის „ძალად ექიმი“, კომედია ორ ნაწილად. როლებს ასრულებდნენ:

სვანარელი – დათო სვანიძე

მარიტა – ეკა ჭუმბურიძე

ლელა ლომთაძე

ჟერონტი – ზაზა გორდეზიანი

ლუცინდა – ქეთინო ციხელაშვილი

ჟაკლინა – როზა წერეთელი
ლუკა – ლაშა ზალკალიანი
ვალერი – ბადრი მაჭარაშვილი
ლევანდრი – გიორგი ბენიძე
ჟაკი – კახა გაბრიჭიძე
ტიბო – დათო კოვზირიძე
პერენი – ზვიად ბეგიაშვილი
სგანარელის შვილები: ასმათ ტოგონიძე
ლაშა ხარაზიშვილი
ათული თენეიშვილი
მოქეიფეები: შორენა გეგიძე
 მაია ხუჯაძე
 მაია ქათამაძე
თენგო აბრამიძე
სპექტაკლის მხატვარი – თემურ არსენიძე
(საქართველოს დამსახურებული მხატვარი)
კონცერტმანისტერი – მეგი ჭანტურია

სპექტაკლში გამოყენებული იყო დონიცეტის, ვერდის, როსინის, ჩაიკოვსკისა და ო. თაქთაქიშვილის მუსიკა.

თეატრის მერვე პრემიერამ ამჯერადაც წარმატებით ჩაიარა და, რაც მთავარია, გაირკვა, რომ მერაბ კოსტავას სახელობის დამოუკიდებელი ახალგაზრდული თეატრი ანგარიშგასაწევ ძალას წარმოადგენდა. ნუგზარ ლორთქიფანიძის „მისიონერულმა“ მოღვაწეობამ მერაბ კოსტავას თეატრში ყველაზე პროფესიული და საინტერესო გახადა დასი.



1995 წელი ყველაზე შრომატევადი აღმოჩნდა თეატრისათვის, რადგან ოთხი სპექტაკლი დაიდგა და თანაც თეატრმა შეიცვალა სტილისტიკა. მელოდრამებიდან და ვოდევილებიდან ფსიქოლოგიურ და ინტელექტუალურ დრამაზე გადავიდა.

1995 წლის 4 მაისს ისევ პრემიერა შედგა მ. კოსტავას თეატრში. აფიშები გვაუწყებდნენ, რომ წარმოდგენილი იქნებოდა რ. იბრაგიმბეკოვის „დაკრძალვა კალიფორნიაში“. მ. კოსტავას ახალგაზრდული დამოუკიდებელი თეატრი თანდათან იპყრობდა ყურადღებას. კოლექტივით ქალაქის მერიც კი დაინტერესდა და არაჩვეულებრივი შენობა გადაეცა – ცენტრში, სანაპიროსთან ახლოს, ქუთაისში კარგად ცნობილ თეთრ ხიდთან.

თეატრის ცხოვრების საინტერესო ფურცელია ქუთაისის სატახტო ქალაქად გამოცხადების მეთასე წლისადმი მიძღვნილი კვირეულის მოწყობა. ერთი კვირის განმავლობაში თეატრმა წარმოადგინა ა. ნერეთლის „სიყვარული ძნელია“, მოლიერის „ძალად ექიმი“, ალ. რაქვიაშვილის „სხვისი შვილების მამა“, ჯეკ რიტჩის პრელუდია „ბრიჯჰემსტონი – 24“, რაფიელ ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“.

ამავე წლის ზაფხულში თეატრი საგასტროლოდ ეწვია აჭარას. 6-7 ივნისს ბათუმი მასპინძლობდა ქუთათურებს. აქ ორი სპექტაკლი აჩვენეს: „სიყვარული ძნელია“ და „სხვისი შვილების მამა“, ხოლო 8 ივნისს ქობულეთელი მაცურებლების წინაშე წარადგინეს „სხვისი შვილების მამა“. ყველაფერმა კარგად ჩაიარა. ამალღებული განწყობილებითა და ახალი შემოქმედებითი ძიების სურვილით დაუბრუნდა ქუთაისს ახალგაზრდული თეატრი.



1995 წლის 17 ივლისი არასოდეს დაავიწყდება მ. კოსტავას თეატრის დასს. ამ დღეს თეატრი თბილისიდან ახალ რეჟისორს ელოდა. ეს ამბავი ასე დაიწყო: თეატრს უნდა დაედგა სპექტაკლი, რომელიც საგანგებოდ მიეძღვნებოდა ქუთაისის სატახტო ქალაქად გამოცხადების მე-1000 წლისთავს. წინასწარ განსაზ-

ღვრული იყო პრემიერის დღეც, რადგან სპექტაკლი ამ მაშტაბური ღონისძიების პროგრამაში უნდა ჩართულიყო. არჩევანი შეჩერდა სრულიად ახალგაზრდა, მაგრამ თბილისელი მაცურებლისათვის უკვე ცნობილ რეჟისორზე, ამ დროისთვის ვუნდერკინდად შერაცხილ დათო დოიაშვილზე. 17 ივლისს, დილის 9 საათზე, დათო დოიაშვილი „თბილისი-ქუთაისის“ ექსპრესით მიეშურება დასავლეთში – მისთვის სრულიად უცნობ კოლექტივთან, უცხო გარემოში, სხვა მენტალიტეტის საზოგადოებაში. თეატრში მოსვლის პირველივე წუთიდან უსაზღვროდ შეიყვარეს ახალგაზრდა რეჟისორი, ენდნენ და დაუჯერეს, ირწმუნეს მისი ნიჭი და უნარი და, რადგან ასე არაჩვეულებრივად დაინყო ყველაფერი, გაჩნდა არგუმენტირებული იმედი იმისა, რომ საფუძველი ეყრებოდა ახალ ეტაპს თეატრის ცხოვრებაში.

დათო დოიაშვილმა არ იცოდა, რა დაედგა. თეატრს სურდა, თუ შესაძლებელი იქნებოდა, ისეთი პიესა შერჩეულიყო, რომელსაც რაღაც კავშირი ექნებოდა კოლხურ სამყაროსთან. ღირეცია არგონავტების თემას სთავაზობდა რეჟისორს. დათო დოიაშვილმა მცირე ყოყმანის შემდეგ გადანიჭა, მუშაობა დაეწყო მსოფლიოს დრამატურგიის ისეთ ურთულესსა და „შავ პიესაზე“, როგორიცაა ჟან ანუის „მედეა“. დადგა ქალი მსახიობის პრობლემა. ამ დონის დრამატული მონაცემებისა თეატრში არავინ იყო... უცბად გამოჩნდა ვინმე შორენა ლორთქიფანიძე, 14 წლის გოგონა, რომელიც აჩვენეს რეჟისორს და, რადგან სხვა გზა არ იყო, დაიწყო რეპეტიციები ჟან ანუის ინტელექტუალურ დრამაზე ინტელექტუალურად თითქმის მოუმწიფებელ კოლექტივთან, ამ ჟანრისთვის გამოუცდელ და შეუთავსებელ ახალგაზრდებთან, თითქმის ბავშვებთან. ახლა ყველაფერი რეჟისორზე იყო დამოკიდებული; არსებული მასალიდან რას და როგორ შექმნიდა, როგორ აამეტყველებდა მსახიობებს ჟან ანუის ენაზე, როგორ გაარკვევდა მათ პოზიციათა მტკიცებისა და შეჯახების ურთულეს ხელოვნებაში – დიალოგის აგების კანონზომიერებასა და ლოგიკურობაში.

რეპეტიციები პირდაპირ სცენაზე დაიწყო. ღელავდა ყველა, დაძაბული იყო მედეა – შ. ლორთქიფანიძე, აფორიაქებული იაზონი – ზ. გორდეზიანი, დაბნეული ძიძა – რ. წერეთელი და კრეონტი – ლ. ზალკალიანი. არავინ იცოდა, რა მოხდებოდა. რეჟისორი კი ყველას აიმედებდა, მისი ღიმილი და იმერულად

ნათქვამი ყველას ძალასა და მხნეობას მატებდა... თუმცა, ერთი წუთითაც არ ცხრებოდა შემოქმედებითი მუშაობა.

დათო დოიაშვილთან ურთიერთობამ ბევრი რამ მისცა დასს. თანდათან იცვლებოდა ატმოსფერო თეატრში, იმსხვრეოდა კომპლექსები, ფარდა ეხდებოდა ნიღაბს, ყველაფერი ბუნებრივსა და ჩვეულებრივ კალაპოტში მიედინებოდა და სწორედ ეს იყო არაჩვეულებრივი მოვლენა.

გადიოდა დრო. ახლოვდებოდა პრემიერის დღე. ხელოვნურად იქმნებოდა პრობლემები. ამ პერიოდისთვის ლადო მესხიშვილის თეატრი ინტენსიურად მუშაობდა ახალ სპექტაკლზე და ვერ ხერხდებოდა მ. კოსტავას თეატრის მესხიშვილის სცენაზე ასვლა. ისე გართულდა ყველაფერი, რომ საკითხის მოგვარებაში ქალაქის მერიც კი ჩაერია. როგორც იქნა, ახალგაზრდული თეატრი აუშვეს მესხიშვილის სცენაზე და 1995 წლის 24 ოქტომბერს შედგა პრემიერაც, რომელსაც ესწრებოდნენ სტუმრები საზღვარგარეთიდან, ელჩები, ჟურნალისტთა კორპუსი 150 კაცის შემადგენლობით, რესპუბლიკის, ქალაქის, სახელმწიფო, საეკლესიო, თეატრალური მოღვაწეები, მეცნიერების წარმომადგენლები. სპექტაკლმა გულგრილი არავინ დატოვა. იყო აზრთა შეხლამუშაობა, ერთგვარი სკანდალიც კი ამ ფაქტთან დაკავშირებით. რამდენადაც წინააღმდეგობრივი ბუნებისაა თავად რეჟისორი, იმდენად განსხვავებული იყო აზრი მისი ნამუშევრის მიმართ.

მიუხედავად ყველაფრისა, ფაქტია, რომ დ. დოიაშვილის „მედეა“, განხორციელებული მ. კოსტავას ახალგაზრდულ დამოუკიდებელ თეატრში, ერთ-ერთი საინტერესო თეატრალური მოვლენა იყო ქუთაისის კულტურულ ცხოვრებაში.

1995 წლის 25 ნოემბერს კი დედაქალაქის მაცურებელთა წინაშე წარდგნენ ამავე სპექტაკლით. მასპინძლობდა შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის დიდი დარბაზი. ვერც თბილისელმა მაცურებელმა მიიღო გულგრილად ჟ. ანუის „მედეას“ დ. დოიაშვილისეული ინტერპრეტაცია. ყველა ფიქრობდა, მსჯელობდა, დავობდა. დაიწერა რეცენზიები მერაბ კოსტავას თეატრის ამ სპექტაკლზე. თავად ეს ფაქტი იმას მიანიშნებდა, რომ ახალგაზრდების ნამუშევრით უკვე თეატრალური კრიტიკა დაინტერესდა.

ზემოთ ნახსენებ გასტროლზე, „მედეას“ გარდა, წარმოდგე-

ნილი იყო ბიძინა ყანჩაველის „აპოკალიფსი“, რომლის პრემიერაც 18 ნოემბერს შედგა ქუთაისში, ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე. ამ დროისთვის სპექტაკლის რეჟისორი საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტი იყო. მას ეკუთვნოდა პიესაც, რეჟისურაც, მუსიკალური გაფორმებაც და საგასტროლოდ მთავარ როლშიც თვითონვე მოგვევლინა. საპრემიერო სპექტაკლში კი ეშმაკის მთავარ როლს ზაზა გორდეზიანი ასრულებდა. რელიგიურ მოტივებზე წერა დიდ რისკთანაა დაკავშირებული და მით უფრო მისი გასცენიურება. სპექტაკლში მინიმალური რეჟისორული საშუალებები გამოიყენეს, ყველაფერი ერთფეროვანი და მომქანცველი იყო. მან მეტ-ნაკლები ნიჭიერებით შეძლო ეჩვენებინა ადამიანური ეშმაკის ბუნებაში. თუმცა, დრამატურგიული მასალის უმწეობის გამო, სპექტაკლს აკლდა ლოგიკური დასასრული. სპექტაკლში ყველაზე საინტერესო სახე ბ. მაჭარაშვილმა შექმნა. მისი როლი იმდენად მხატვრული და დემონური იყო, რამდენადაც ირონიული და უძლური. „აპოკალიფსში“ გაკრთა თეატრის ახალი მსახიობის დათო ჭოდოშვილის ნიჭიც. მისი ისტერიული სვლები საინტერესოდ მართავდა სპექტაკლს. დასამახსოვრებელი სახე შექმნა გიორგი მეტონიძემ. სპექტაკლში, აგრეთვე, მონაწილეობდნენ: ლაშა ზალკალიანი, დათო სვანიძე, დათო ლიკლიკაძე, კახა ბეჟუაშვილი, დათო კოვზირიძე, ეკა ჭუმბურიძე და როზა წერეთელი. პრობლემა, საითკენაც ავტორი და რეჟისორი გვიბიძგებდა, მნიშვნელოვანი იყო და, როგორც იმ დღეებში საქართველოს ტელევიზიის საინფორმაციო საშუალებები იუნყებოდა, სპექტაკლმა სრული ანშლაგით ჩაიარა.



გადის დრო. იცვლება საზოგადოება, იცვლებიან ადამიანები. ჟამთა სვლის ამ პროცესს მისდევს თეატრი – ეს ურთულესი და უფაქიზესი ორგანიზმი ადამიანური არსებობისა, მაგრამ უცვლელი რჩება მშვენიერი და ამალღებული მოვლენა. ქუთაისის მერაბ კოსტავას სახელობის ახალგაზრდულმა თეატრმა თავისი ხუთწლიანი არსებობის განმავლობაში შეძლო, საკუთარი

ადგილი მოეძებნა და დაემკვიდრებინა ქუთაისის თეატრალურ ცხოვრებაში.



მას შემდეგ 20 წელი გავიდა. დღევანდელი გადასახედიდანაც კარგად ჩანს, რომ იმ უმძიმეს დროში თეატრის შექმნით თავი გადაირჩინეს ახალგაზრდებმა და, უპირველესად, – დამაარსებელმა, რომელსაც სხვა ასპარეზი ცხოვრებაში არ დარჩა. თეატრს არაერთხელ დაუდგა სერიოზული ჩავარდნების, გამყინვარებისა და სრული უპერსპექტივობის ეტაპი, მაგრამ მაინც გადარჩა. მართალია, დაკარგა შენობა, თავისი სტატუსიც და ადგილიც ქუთაისის თეატრალურ ცხოვრებაში, მაგრამ დარჩა მოყვარულ დასად, რომელიც საგასტროლო (ისიც, ძირითადად, საზღვარგარეთ) საქმიანობითაა დაკავებული. თეატრალური ქუთაისი ელოდება ახალგაზრდული თეატრის დაბრუნებას ქართულ სივრცეში.

თამაშის ხელოვნება

თამაში ადამიანის ქცევის გარკვეული სახეობაა. ეს ქცევა რთულია თავისი ფორმითაც და ფსიქიკური შინაარსითაც. და, რადგანაც თავად ქცევა, დიმიტრი უზნაძის მიხედვით, ადამიანის გარეგანისა და შინაგანის ერთიანობას წარმოადგენს, ანუ კონკრეტული პიროვნების სრული გამოვლენაა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თამაშში შეიმეცნება თავად მოთამაშის მთლიანი ფსიქო-ემოციური სამყაროც. თამაში ასეთ შემთხვევაში შესაძლებელია გავიაზროთ ტექსტად, რომლის ჰერმენევტიკა რამდენიმე ეტაპს მოიცავს. როგორც ამბობენ, თვითონ ხელოვნებაც თამაშიდან უნდა მომდინარეობდეს, ოღონდ შემოქმედებაც და თამაშიც „არარეალიზებულ განწყობათა და ფუნქციონალური ტენდენციის ნიადაგზე აღმოცენებული ქცევის ფორმებია“ (უზნაძე 2006: 604).

გამოვყოფთ თამაშის სამ კატეგორიას: 1. **ბავშვის თამაში** (ილუზიის სინამდვილე); 2. **ნიღბების თამაში** (სოციალური ფსიქოლოგიის პრობლემა); 3. **პროფესიული თამაში** (თავისუფალი ფანტაზიის დამოუკიდებელი ნაყოფი). ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანია ეს უკანასკნელი და მას განვიხილავთ სამსახიობო ხელოვნების ფონზე.

თეატრის ისტორია იცნობს არაერთ მაგალითს იმისას, რომ მსახიობი შეპყრობილია თამაშის ვნებით; რეჟისორიც ყოველთვის მზადაა „თამაშის“ დასადგმელად. რა ხდება?! რა განსაკუთრებულად ფენომენალურ აქტივობასთან გვაქვს საქმე?!

უნდა აღინიშნოს, რომ სამსახიობო (უნივერსალური თამაშის) ხელოვნება სპეციფიკურ ნიჭს მოითხოვს. როგორც სესილია თაყაიშვილი ამბობს: „მსახიობი იბადება და არ კეთდება“. სამსახიობო სკოლა, ამავდროულად, ხელობის შესწავლა, ტექნიკის დაუფლება, – ეს მთავარია, მაგრამ – არასაკმარისი. ჩვენ ვსაუბრობთ ისეთ მსახიობებზე, რომლებსაც ბუნებითი ტალანტი აქვთ, მსახიობებად რომ არიან დაბადებულნი. ასეთი

კატეგორიის ხელოვანის ამოცნობა ადვილია, რადგან მას აქვს თანდაყოლილი მტანჯველი თვისება – როლების სიხარბე. გერმანელებს სპეციალური ტერმინიც კი აქვთ – „სცენის ღორი“! რა თქმა უნდა, უკიდურესად გამწვავებული შეფასებით, რადგან, მაგალითად, ჩვენ მიერ ნახსენები სესილია თაყაიშვილი ბევრ როლზე ამბობდა უარს, ცოტას თამაშობდა, მაგრამ – მაღალმხატვრულ დონეზე. ასეა თუნდაც დღევანდელ თეატრალურ სივრცეში ზურაბ ყიფშიძე. არც ის თამაშობს ბევრს. უფრო მეტიც, ბოლო 17-წლიანი პაუზის შემდეგ ახლახან ითამაშა ახალი როლი.

რა არის ბედნიერება ან სად არის იგი?! – არ არის ადვილი პასუხი გაეცეს ამ შეკითხვას. ბედნიერება სიხარულია, ეს უკანასკნელი კი – სიყვარული. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ეს სამეული: **სიხარული – ბედნიერება – სიყვარული** უნივერსალური ინტენციიაა, მაგრამ ადამიანი დაეძებს უფრო მეტს, ზოგჯერ – ირაციონალურს. ამიტომაც ამბობდნენ პლატონი, შილერი, ფურიე თუ ჰესე: **ადამიანი მაშინ ეზიარება უმაღლეს ბედნიერებას, როცა ცხოვრებას ერთ დიდ თამაშად აქცევსო.** ეს დამოკიდებულება, ფაქტობრივად, თამაშს ადგილს მიუჩენს ცხოვრების სისტემაში, სიცოცხლის სქემაში და აქცევს მას ყოფიერების თანმხლებ ფაქტორად, მსახიობის შემთხვევაში კი – სულის მოთხოვნილებად!

ცხოვრების თამაშად ქცევა სულაც არ გულისხმობს სიმარტივეს, პრიმიტიულობას, არასერიოზულობას, წინადაუხედაობასა და უგუნურებას. თამაში თავისუფალი ქცევაა, რომელსაც თან ახლავს, ერთი შეხედვით, სრულიად აუხსნელი განცდა – თავად თამაშის პროცესიდან მიღებული სიამოვნება. ამ სიამოვნებისათვისაა დაბადებული მსახიობიც.

რადგან თავისუფლება არის უმაღლესი ადამიანური (ან ღვთაებრივი) კატეგორია, რადგან სამყაროს, ქმნილების გვირგვინი – ადამიანი – მოიაზრება თავისუფალი ნების არსებად და ეს აქცევს მას პიროვნებად, ამდენად, თამაში, ანუ თავისუფლება, განიხილება მისი უმაღლესი პიროვნული „მეს“ სახეობრივ ფორმად. ამასთანავე, თამაშის დროს ერთადერთი და განუმეორებელი ქმედება „განსხვავდება“. „ხდება ის, რაც უნდა მოხდეს ხელოვნებაში – როცა უნიკალურად მოვლენილი სიცოცხლე

მიანიშნებს რალაც ზოგადსა და ყველასათვის მნიშვნელოვანზე (დოლიძე 2000: 68).

რატომ შეიქმნა თეატრალური ხელოვნება?! რამ განაპირობა თამაშის ხელოვნების ამ დარგის დაბადება? – როგორც ამბობენ, სხვისი ცხოვრების ინტერესმა და, შესაბამისად, **სხვადქცევის აუხსნელმა სურვილმა. ამ სწრაფვამ მოთამაშე აქცია საკუთარი თავიდან, საკუთარი ექსისტენციიდან გასულ არსებად და გადაიყვანა სხვა განზომილებაში.**

გარდასახვა სხვა ადამიანად წარმოსახულ სამყაროში, ყველაფერი ვითომ რეალური, სინამდვილეში – ტყუილი, მაგრამ ამ ილუზორულ სივრცეში თავისუფლად და დამაჯერებლად ქმედება, დაფუძნებული მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებზე, წარმოგვიდგება ხელოვნებად, თამაშის ხელოვნებად, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სწრაფვა ორგანიზებისკენ, წესრიგისკენ და თანამედროვე თეატრში დიდი ხანია, ამ წესრიგის განმკარგველად იქცა რეჟისორი, რომლის სუბიექტური სანქციით თამაშობენ სცენაზე. სამწუხაროდ, ამ აუცილებლობამ მეორე უკიდურესობაც შვა და **რეჟისურის თეატრი**, როგორც ანსამბლური ხელოვნების უნიკალური ფორმა, **აქცია რეჟისორის თეატრად**, რომელშიც დაიკარგა ყველაზე ღირებული, არსისეული, ის, რაც თეატრალურ ხელოვნებას განსაზღვრავდა – მსახიობის თავისუფლება-იმპროვიზაცია, რომელიც რეჟისორის თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ ჩაანაცვლა. ნუ ვიდავებთ იმაზე, რომ კონცეპტუალური რეჟისურა აუცილებელია, მაგრამ მაყურებელს თეატრალური დღესასწაული უყვარს (პლატონისთვისაც თამაში სადღესასწაულო თამაშია), ანუ იზიდავს ის, რაც ამ ხელოვნების საფუძველში დევს – **თამაშის სტიქია.**

რა თქმა უნდა, თანამედროვე თეატრში რეჟისურის გარეშე წარმოუდგენელია რაიმე ფორმის სპექტაკლზე საუბარი. თვით ერთი მსახიობის თეატრში, გნებავთ ლიტერატურულ სპექტაკლში, გამოყენებულია მინიმალური, მაგრამ მაინც რეჟისორული საშუალებები ერთი მარტივი აუცილებლობის გამო, ადვილად საცნაური და ლოგიკურად გამართული რომ იყოს მსახიობის თამაშის ბუნებრივი მიზანშეწონილობა.

თამაშის, გარდასახვის ხელოვნება, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, მაშინ აღწევს უმაღლეს მხატვრულ ფორმას, როცა

მოთამაშე დიდი შინაგანი სულიერი ძალის პატრონია. ძლიერი ემოცია (დიდი იშვიათობა დღეს!) განსაზღვრავს ძლიერ მიჯაჭვულობას. მაყურებელს უჩნდება თანაგანცდისა და არაერთხელ ნახვის სურვილი. უნებურად გაგახსენდებათ ჰ. სპენსერის „ჭარბი ენერჯის“ თეორია, მაგრამ ჩვენ ამ თეორიას თუ მივუსადაგებთ მსახიობს, აღმოჩნდება, რომ, რაც უფრო ძლიერია ემოცია, მით უფრო ყოვლისმომცველია მისი ზემოქმედების ძალა. პიროვნული ფსიქო-ემოციური ფაქტორი განსაზღვრავს მოთამაშის წარმატებას. ამიტომაც იყო, რომ ისეთი დიდი სულიერი ძალის მსახიობები, როგორებიც იყვნენ უშანგი ჩხეიძე, აკაკი ხორავა, სერგო ზაქარიაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე და ზინაიდა კვერენჩხილაძე... სცენაზე თამაშის დროს იმორჩილებდნენ ყველაფერს.

თამაშის მწვავე სურვილები სცენაზე და, მით უფრო ცხოვრებაში, შესაძლოა, დაკავშირებული იყოს ღრმა ხასიათის სტრესულ სიტუაციებთან, გაცნობიერებულ თუ გაუცნობიერებელ მოვლენებთან. ზიგმუნდ ფროიდი შემთხვევით არ უკავშირებს თამაშს ნევროზებს, როგორც წარსულში განდევნილი ტრავმების აკვიატებულ მოგონებებს. არსებობენ **თამაშით შეპყრობილები** – ეს არის ერთგვარი პროფესიული „პათოლოგია“, რა თქმა უნდა, არარეალიზებულ განწყობათა ნიადაგზე აღმოცენებული მზაობა, ქცევის ფორმა. შესაბამისად, თავად თამაშიც ადამიანის ქცევის ფორმაა და, რადგან ქცევა ადამიანის გარეგანისა და შინაგანის ერთიანობას წარმოადგენს (დ. უზნაძე), თამაშსაც შინაგანისა და გარეგანის ერთობლივი ძალისხმევა განსაზღვრავს.

სხვათა შორის, გავრცელებული თვალსაზრისის მიხედვით, თამაშს და მხატვრულ შემოქმედებას საეთო საფუძველი აქვს. ორივე ეყრდნობა ერთსა და იმავე მოდელს (ჰ. სპენსერი, კ. გროსი). როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შემოქმედებაც და თამაშსაც „არარეალიზებულ განწყობათა და ფუნქციონალური ტენდენციის“ ნიადაგზე აღმოცენებული ქცევის ფორმებია. დიმიტრი უზნაძის ეს დაკვირვება იმ საერთო ნიშანს განსაზღვრავს, რომელიც ხელოვანსა და მოთამაშეს აკავშირებთ. შემოქმედებაც და თამაშსაც ქცევის ფორმაა და პროცესუალური ხასიათი აქვთ. დ. უზნაძე საინტერესო დაკვირვებას გვანვდის და

საილუსტრაციოდ მოჰყავს ასეთი მაგალითი: ბავშვების თამაში „ომობანა“ და მსახიობის თამაში ომის სცენაში. „ომობანას“ დროს თამაში თავისუფლად მიმდინარეობს, ნებისმიერ მოთამაშეს შეუძლია შეწყვიტოს თამაში სურვილისამებრ. მსახიობის თამაში კი მოკლებულია თავისუფლებას და მკაცრად განსაზღვრულია ომის მაქსიმალურად ადეკვატური განსახიერებით. არც წარმოდგენის მონაწილეს შეუძლია შეწყვიტოს თამაში სურვილისამებრო. ამიტომაც, შესაძლოა ითქვას, რომ თამაშის ხელოვნება მკაცრად რეგლამენტირებული და განსაზღვრულია.

გადის დრო, იცვლება სამყარო, შესაბამისად, იცვლება ადამიანის ხასიათი, ფსიქიკა, მოტორიკა, ხმის ტემბრი, მეტყველების მანერა და ინტონაცია. ცვალებადობის პროცესი მოიცავს და იმორჩილებს ყველაფერს, თამაშის სურვილის გარდა. დაისმის კითხვა, **რას თამაშობს** მსახიობი? – პასუხი მარტივია, სხვის (დრამატურგის) დაწერილ ტექსტს, ოღონდ ამ ტექსტს კი არ კითხულობს, არამედ ასახიერებს – სახეს, ფორმასა და, შესაბამისად, სულს, სიცოცხლეს, სუნთქვას შთაჰბერავს მას⁸. ამიტომ წერდა მიხეილ თუმანიშვილი: „თუ პიესა არ არის, რა უნდა ითამაშონ მსახიობებმა? მაგრამ, თუ არ არის მსახიობი, პიესა თაროზე იქნება შემოდებული და ამ შემთხვევაში იგი ლიტერატურული ნაწარმოებია და არა – სცენური. მხოლოდ თეატრი ანიჭებს პიესას მეორე ჭეშმარიტ ცხოვრებას“ (თუმანიშვილი 2004: 124).

როგორ თამაშობს მსახიობი? – საკუთარ ფიქრში, საკუთარ არსებაში, – სხეულში შემოჰყავს ახალი პერსონაჟი. შეხვედრა გმირთან თამაშის პირობითობით მიმდინარეობს. მსახიობი ფსიქოლოგიურად გმირში კი არ უნდა გარდაისახოს, არამედ „საკუთარ თავთან თამაშით უნდა აღნიშნოს ის, უნდა შექმნას გმირის იდეა, ანუ მნიშვნელობა სცენაზე“ (დოლიძე 2000: 68).

8 სხვათა შორის, კ. სტანისლავსკი ფიქრობდა, რომ სიტყვა „აქტიორი“ უკვე შეიცავს ამ პროფესიის განმსაზღვრელ ნიშანს: **აქტიო – აქტიურობა – აქტიორი – აქტი**. ყველაფერი განისაზღვრება ქმედებაში. „წარმოდგენა ლაპარაკი კი არა, მოქმედებაა“ – ამბობდა ნ. შიუკაშვილი. სხვაგვარად მიაჩნდა გრ. რობაქიძეს: „დრამა ნიშნავს არა მოქმედებას, არამედ – ამბავს. ძირი თეატრისა არის არა მოქმედება, არამედ ამბავი... (ამბავში, მოვლენაში) არის ჩანასახი თეატრალური ხელოვნებისა (რობაქიძე 2003: 263).

ყოველ როლს აქვს თავისი ლიტერატურული ცხოვრება, ამ ცხოვრების ანალიზის შედეგად მსახიობის ექსისტენცია იწყებს სახეცვლილებას – გმირი ნელ-ნელა შემოდის მასში, სხვანაირად დადის, სხვანაირად მეტყველებს, შეცვლილია აზროვნების, რეფლექსიის მოდელები... მიმდინარეობს პერსონაჟის სულში შეღწევის პროცესი. ამ აქტის, სცენური ხატის დაბადების შესახებ ასე მსჯელობდა სესილია თაყაიშვილი: „**პიესას რომ წავიკითხავ, მხოლოდ ის ვიცი, ვინ არის ჩემი გმირი, რა ჰქვია, რამდენი წლისაა, რა მოვალეობას ასრულებს პიესაში. ეს გმირი შემდეგ მე თანდათან მაინყდება. ეს პერიოდი ჩვეულებრივად ვცხოვრობ, ვმოქმედობ,... როლზე არ ვფიქრობ! მაგრამ გადის დრო და მე თვითონ ვგრძნობ, რომ თითქოს სხვაგვარად ვინყებ სიარულს, მოძრაობას; თითქოს ეს ხელები სხვისია, მანერებიც სხვისია. რა ხდება?! – გმირი ნელ-ნელა შემოდის ჩემში. თუ ეს მუშაობაა, აქ უდიდეს როლს თამაშობს ქვეცნობიერი. ამის შემდეგ მე მიაღვივდება გრიმი და პირველსავე წარმოდგენაზე იბადება სახე და შემდეგ ის იხვენება“ (სესილია 1984:).**

ძნელია ასეთ დროს მიჯნების გავლება: სად იწყება პიროვნება და სად მთავრდება როლი. წარმოსახულის გათავისება, ანუ ორეტაპიანი პროცესი, ქმნის სცენურ სახეს. ამდენად, ორი განსაკუთრებული უნარი ერთვება სახედქმნადობის, თამაშის ფილოსოფიაში: ა) ფანტაზია; ბ) უნარი სხვადქცევისა.

ერთიც და მეორეც სპეციფიკური ნიჭია, შეიძლება ითქვას, – თანდაყოლილიც. ამიტომ ბევრ მსახიობს ან ერთი აკლია, ან – მეორე. ყველას არ გამოსდის სრულქმნილი სცენური სახეების შექმნა. სრულქმნილება ამ ორი უნარის ჰარმონიას გულისხმობს. წარმოსახულის განხორციელება სცენაზე სამსახიობო შემოქმედების, შესაბამისად, თამაშის ხელოვნების უმთავრესი ნიშანია. საკუთარი წარმოსახვით უნდა შექმნას მსახიობმა ახალი ადამიანის სახე, ოღონდ ამით არ მთავრდება ყველაფერი. საბოლოოდ, მსახიობი თავის მეორე „მეს“, როლს, ესთეტიკურ ფორმებში მოაქცევს და „ჩამოასხამს“.

მართალია, თამაშის, სხვადქცევის, გარდასახვის პროცესში მსახიობი ლიტერატურულ-მხატვრულ რეალობას თამაშის პირობითი დრო-სივრცის, სცენური პირობითობის შიგნით მოაქცევს და მისი ბატონ-პატრონი ხდება, ამ რეალობას სა-

კუთარ ქუაზე გადაამუშავებს და რეჟისორის ხელშეწყობით თავისი „ძღვევამოსილების“ დემონსტრირებასაც შეძლებს, მაგრამ აუცილებლად გასააზრებელია ისიც, რომ, რამდენადაც პირობითია თამაშის დრო-სივრცე, იმდენად პირობითია მოთამაშის თავისუფლებაც, რადგან ის მაინც ვერ გაექცევა მხატვრულ მოცემულობას, მაგალითად: თუ ოტელოს თამაშობ, ამ თამაშის თავისუფლება ვერ გადაიზრდება ჰამლეტად. ოტელოს როლის თამაში სწორედ თავის ესთეტიკურ-აზრობრივ დიაპაზონს გულისხმობს. ასეთ წინასწარდასაზღვრულ მოდელებში თამაშის თავისუფლება ნამდვილი მსახიობისათვის ნაღდი და უპირობო სიხარულის მომნიჭებელია.

ბუნებრივია, თამაში თავისუფალი ქცევაა, რადგან იძულებით თამაში შეუძლებელია. მაგრამ, მსახიობის თავისუფლება სცენური კანონებითაა განსაზღვრული – ეს წინასწარ განსაზღვრული პირობითობაა, რომელსაც, როგორც წესრიგს, აუცილებლობას ისე იღებს მსახიობი. მთლიანობაში, ჩვენ აღმოვჩნდებით ასეთი მოცემულობის პირისპირ: რადგანაც მსახიობის ხელოვნება თავისუფალი (თუმცა რეგლამენტირებული) თამაშია, შესაბამისად, თეატრიც თავისუფლების ადგილია, რომელიც უკავშირდება აზროვნების თავისუფლებასაც. შეუძლებელია, ხელოვნების რომელიმე დარგი მოიაზრებოდეს აზროვნების გარეშე. განსჯა, აზროვნება იწყება თავისუფლებაში. ამდენად, „თუ თეატრი არ არსებობს აზროვნების გარეშე, აზროვნება არ არსებობს თავისუფლების გარეშე“ (ქიქოძე 1964: 263). თვით მსახიობის ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის პირველ თეორიულ ნაშრომშიც კი „პარადოქსი აქტიორზე“, რომელიც ეკუთვნის დენი დიდროს, ვკითხულობთ: დიდ მსახიობს დიდი ნიჭი უნდა ჰქონდეს განსჯისაო (დიდრო 1939: 128).

რა თქმა უნდა, თამაში არ არის ჩვეულებრივი, ყოფითი, ნამდვილი ცხოვრება. როგორც ჰოლანდიელი კულტუროლოგი, იოჰან ჰაიზინგა, ამბობს: ის გამოსვლაა ამ ცხოვრებიდან საკუთარი გამიზნულობის მქონე აქტივობის დროებით სფეროში. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ანტიკურ თეატრში ნიღბების გამოყენებას არ ჰქონდა მხოლოდ ტექნიკური საფუძველი. როგორც ვარაუდობენ, ეს დაკავშირებული იყო დიონისეს კულტთან და შენიღბვა აქ გამოხატავდა „საკუთარი არსიდან გამოს-

ვლისა და და სხვაში გარდასახვისა და გადასვლისაკენ ლტოლ-
ვას. ნილაბი და სხეულის უჩვეულოდ შემოსვა... ე.წ. ბაკურის
მეტამორფოზის საშუალებით საკუთარ არსთან დისტანცირების
გამოვლენა იყო“ (გორდეზიანი 2014: 291).

თამაშის თავისუფლებას კიდევ აქვს ერთი შეზღუდვა (პი-
რობითად): მსახიობის ხელოვნება უცნაურია იმიტაც, რომ აქ
შემქმნილიცა და ქმნილებაც ერთი ადამიანია, ცოცხალი არსება,
თავად მოთამაშე. ამასვე წერდა ჯერ კიდევ 1909 წელს ფრანგი
მსახიობი ბენუა კოსტან კოკლენიც (უფროსი), რომ მსახიობის
იარაღი თვითონვე მსახიობია და ყველაფერი იქმნება მისი ხმით,
სახის გამომეტყველებით, ყესტით, მანერით, ინტონაციით, სხე-
ულით... ე.ი. „შემოქმედების პროდუქტს მსახიობი თავისი თა-
ვიდან, თავისი პიროვნებიდან, თავისი ქცევით ქმნის“ (ნათაძე
1970: 3). ამ პროცესში ერთი რამ არის დასაზუსტებელი: მსახიო-
ბი ქმნის სხვადასხვა ხასიათს. ზოგჯერ ძნელდება გამეორების
თავიდან აცილება. თვით დიდ ოსტატებსაც კი ვერ დაუღწევიათ
თავი, მაგალითად, ინტონაციის იდენტობისგან. როგორ უნდა
შეფასდეს ეს გარდაუვალი მოცემულობა?! –ჩვენ ყოველ კომ-
პოზიტორსა თუ მწერალს ვცნობთ მათივე ხელნერით. არსე-
ბობს ის ძირითადი რაღაც, რომელიც ავტორს ამოგაცნობინებს.
მაგალითად, განაფული მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომ ეს
ტერენტი გრანელის ლექსია და არა – სიმონ ჩიქოვანისა; რომ
ეს ვერდის მუსიკაა და არა – მოცარტისა. თუ ხელოვნებაში ავ-
ტორის ინდივიდუალობა მისი ხელნერით ამოიცნობა, არაფერია
გასაკვირი იმაში, რომ მსახიობი ადვილად შეიცნო როლიდან
როლში, ოღონდ მას უნდა ეყოს ოსტატობა, ფანტაზია და, რაც
მთავარია, ემოციური მახსოვრობა იმისათვის, რათა არ შექმ-
ნას უკვე ნათამაშები როლის ორეული. რაც უნდა მოინდომოს,
გაექცეს საკუთარ თავს, მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობა-
ნი, მისი თამაშობის უნარები მაინც მისივე პიროვნებით იქნე-
ბა განსაზღვრულიც და შემოსაზღვრულიც. გმირიც რომ იყოს
მსახიობი, თვითნაბადი ტალანტიც, ის ვერ განახორციელებს
ისეთ მხატვრულ ამოცანას, რომლის თვისებაც მასში არაა. მაგ.:
დიდ ტრაგიკოსებს უჭირთ (კარგად არ გამოდით) სახასიათო
როლების შესრულება. ალბათ, უფრო იმიტომ, რომ მათში არაა
შინაგანი იუმორისთვის დამახასიათებელი მზაობა. ასეთ შემ-

თხვევაში მსახიობი ვერ გაექცევა საკუთარ შესაძლებლობებს, საკუთარ თავს.

ერთი რამ არის საცნაური, ხელოვნება – თამაშის გზით შექმნილ სახეთა ერთობლიობა – თავად არის მოჩვენების სფერო (ასე ფიქრობდა ფრიდრიხ შილერიც). ყოველ ადამიანში და, მით უფრო მოთამაშეში, მსახიობში განვითარებულია, უფრო სწორად, გამძაფრებულია ორი საპირისპირო სანყისი, ორი მისწრაფება, ორი ლტოლვა, რომლებიც მის შინაგან სამყაროს განსაზღვრავენ:

ა) გრძნობითი ლტოლვა;

ბ) ლტოლვა ფორმისადმი (შდრ. როსტომაშვილი 1977: 13).

ჩვენ ზემოთ ვახსენეთ ჰ. სპენსერის „ჭარბი ენერჯის“ თეორია. გრძნობითი ლტოლვა განაპირობებს სწორედ იმ დიდ შინაგან სულიერ ძალას, თამაშის მოთხოვნილებას რომ აღძრავს და ითხოვს რეალიზაციისათვის ასპარეზს. ეს ასპარეზი ბუნებრივად განსაზღვრავს ფორმებს. ფორმა თავისთავად წესრიგია, რაციონალური ბუნებიდან მომდინარე. შესაბამისად, მივიღებთ ხელოვნებისათვის აუცილებელი ორი მოთხოვნის სინთეზს – გრძნობა და გონება // ფორმა და შინაარსი // როგორ და რატომ. ამ ურთიერთგანმაპირობებელ ფაქტორთა აუცილებლობა და მათ შორის ბალანსი, წონასწორობა წარმოშობს თამაშის ხელოვნებას.

ხელოვანი, შემოქმედი დროის შესაბამისად ცვლის ვექტორებს და სვამს ახალ აქცენტებს. ს. სტრავინსკის სიტყვებია: „ცხოვრება გვინევს იმ დროში, რომელშიც ადამიანის არსებობის საფუძველი განიცდის რყევას. თანამედროვე ადამიანი კარგავს ყველაზე მთავარს – ღირსებისა და სამყაროს გრძნობას“. რატომ გახშირდა ბოლო ათწლეულში ქართულ თეატრში ანტიგონესა და ჯაყოს თემა?! არის თუ არა ეს პასუხი დროის გამოწვევებზე?! – რა თქმა უნდა, არის! ამიტომ თამაშის ფსიქოლოგია (კონკრეტულ დროში) იძენს სოციალურ-პოლიტიკურ მნიშვნელობასაც. 1965 წლიდან რუსთაველის თეატრში არტურ მილერის „სეილემის პროცესით“ იწყება რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრის ისტორია. იწყება და გრძელდება დღესაც

– ცხოვრებაში თითქმის ისევე არაფერი შეცვლილა, სტურუას პოლიტიკური აქცენტები კვლავაც არ კარგავს სიმწვავესა და ცხოველმყოფელობას.

თამაშის ოსტატები ყოველთვის იყვნენ დიდი პიროვნებები, უაღრესად რთული შინაგანი სტრუქტურით, წყობით, კონსტიტუციით, მაგრამ ხასიათთა ეს სირთულე და უკომპრომისობა განსაზღვრავდა მათს შემოქმედებითს კრედოსაც.

თამაშის სიყვარული, სწრაფვა მარადიული გარდასახვისკენ – ადამიანში არსებულ რალაც დაუძლეველის დაძლევის საშუალებაა. შესაბამისად, ამ გზით ის თავისუფლდება. თავისუფლება კი შობს უპირობო სიხარულსა და სიამოვნებას. ამიტომაც ტკბებიან თამაშით შეპყრობილები. „თამაშში ადამიანი ყველაზე ბედნიერია, ლალია და, ამავე დროს, ადამიანის ნებისმიერი მოქმედება შეიძლება თამაშის ფორმით მომდინარეობდეს, მასში ნებისმიერი კულტურული ღირებულების ინტეგრაცია შეიძლება“ (ნოდია 1987: 62). სწორედ ასეთი მოცემულობის გათვალისწინებით ამბობდა ი. ჰაიზინგა, რომ თამაში უფრო მეტია, ვიდრე წმინდა ფიზიოლოგიური მოვლენა ანდა ფიზიოლოგიურად განსაზღვრული თუნდაც ფსიქიკური რეაქცია (ჰაიზინგა 2004: 13).

ადამიანთა თამაში ცხოვრებაში, ნიღბის პრობლემა, როგორც ვთქვით, ცალკე კატეგორიად შეიძლება განვიხილოთ, მაგრამ ეს არ არის ჩვენი მსჯელობის თემა. არაერთ მსახიობს ვიცნობთ (უფრო ძველი თაობიდან), რომლებიც ძალიან მორცხვები არიან ცხოვრებაში. მათ არ შეუძლიათ ითამაშონ ყოფაში, ვერც რეპეტიციებზე გამოირჩევიან განსაკუთრებული თავგანწირვითა და ძალთა სრული ხარჯვით... თითქოს ყველაფერს მაინც მაყურებლისთვის ინახავენ. ისეთმა დიდმა ტრაგიკოსმა, როგორიც ზინაიდა კვერენჩხილაძე იყო, მითხრა: მორცხვი ვიყავი, რეპეტიციებსაც სანახევროდ გავდიოდი, ძირითადი მიზანსცენები რომ დაზუსტებულიყო. სამაგიეროდ, ბოლომდე იხარჯებოდა სცენაზე, ამ თავბრუდამხვევ უმძაფრეს ემოციებში იცლებოდა სრულად და მთლიანად.

ნებისმიერ მსახიობს საკუთარი სათქმელი აქვს ცხოვრების შესახებ. ეს სათქმელი ეძებს გზას და, თავისთავად, ასეთი სურვილი განაპირობებს რომელიღაც კონკრეტული (ჯერ კიდევ განუხორციელებელი) როლისაკენ სწრაფვას. ამ ოცნე-

ბაში გადის წლები. დრო არ მოქმედებს მსახიობის სასარგებლოდ, სამაგიეროდ, უნგრევს მას სულის სიმშვიდეს, წონასწორობას, ჯანმრთელობას, ცხოვრებას... ყველა მოთამაშეს აქვს საოცნებო როლი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ოცნებები ხშირად არ სრულდება. ასეა, ზოგადად და, მით უფრო, – მსახიობის ცხოვრებაში. მაგრამ, როცა საოცნებო როლთან შეხვედრა მოხდება, „ჩანაფიქრი გადაიქცევა გარკვეულ პარტიტურად, გმირის სცენური სიცოცხლის კონკრეტულ გზად – ყალიბდება ქცევათა ის ლოგიკა და თანამიმდევრობა, ის თავისებური ტეხილი, რომელიც, მსახიობის შეხედულებით, მართებულია და ბუნებრივი ამ გმირისთვის“ (ურუშაძე 1976: 5-6). ასე „შეხვდნენ“ ერთმანეთს სესილია თაყაიშვილი და დედოფალი ელისაბედი („მარიამ სტიუარტი“), გიორგი შავგულიძე და ხარიტონი („კოლმეურნის ქორწინებაში“). ვერიკო ანჯაფარიძე და ივლითი („ურიელ აკოსტაში“), ზინაიდა კვერენჩილაძე და ანტიგონე („ანტიგონეში“), გოგა პიპინაშვილი და პარუმ ოსეფა („ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინებენ“) და ვინ მოთვლის, კიდევ რამდენი!..



როგორ იქმნება სცენური ხატი?

მსახიობი თავისუფალია წარმოსახვის, ფანტაზიის პროცესში, თუმცა ეს თავისუფლება შემოსაზღვრულია ლიტერატურული ტექსტით. „მსახიობის მხატვრული სახის საფუძველია როლი, სპექტაკლისა – პიესა, სპეციალური ლიტერატურული დრამატურგია – მწერლობის საგანგებო ნაირსახეობა, განკუთვნილი თეატრისათვის, სცენისათვის. ამ საფუძველზე შენდება სასცენო ხელოვნება“ (ურუშაძე 1973: 49). მხატვრული ნაწარმოების რეცეფცია კი კულტუროლოგიური პრობლემაა (კულტურულ კოდს უკავშირდება ფსიქოლოგიური, ე.წ. გამოცდილების კოდიც), საკმაოდ რთული ლიტერატურის კვლევის მეთოდოლოგიებით შეპირობებული. ამიტომ, იმთავითვე წამოიჭრება მოთამაშის, როგორც კარგი მკითხველისა და ინტერპრეტატორის, პრობლემაც. წიგნიერება, განათლება, სიღრმეებისკენ წვდომის

დაუოკებელი წყურვილი, მუდმივი თვითკონტროლი და, ამასთანავე, ალლო, ინტუიცია განსაზღვრავენ მხატვრული ტექსტის რეცეფციის თავისებურებას. მაშასადამე, **მსახიობი (მოთამაშე) – ტექსტი – ავტორი** ქმნიან მკაცრად რეგლამენტირებულ სამკუთხედს, რომელიც, თავის მხრივ, გულისხმობს და მოიცავს რეჟისორსაც და მაცურებელსაც. თამაშის არსშივე ჩნდება ანსამბლურობის, სინთეზურობის გარდაუვალობაც. ამიტომ, ბუნებრივად იბადება შეკითხვა: თავისუფლების რა მოდუსშია განხორციელებული თამაში, ანუ მოთამაშის თავისუფლება დეტერმინებულია ტექსტითა და ავტორით თუ გასულია ამ ფარგლებიდან?! რა არის ამოსავალი – ჩემი ნება, ფიქრი, ჩემივე გონების აპარატი და მოდელები თუ თავად ტექსტიდან წამოსული იდუმალი სამყარო, დაფარულ ენიგმათა გაცხადების წესრიგი?!

ლიტერატურული ნაწარმოების რეცეფციის პროცესში იკვეთება რამდენიმე ეტაპი: ჯერ ერთი, მხატვრული ტექსტის აღქმისას აღმქმელის წარმოსახვა არ არის შებოჭილი ესთეტიკური საგნის კონკრეტული ფორმით. ავტორი, ზოგადად, მკითხველისაგან მოელის//ითხოვს უშუალო მონაწილეობას (შდრ. ყარალაშვილი 1977: 8). მსახიობი უშუალოდაა ჩართული ამ თანაგანცდაში და მერე ის იქცევა მედიატორად ავტორსა და ფართო მკითხველს (მაცურებელს) შორის, რადგანაც თავად უნდა შექმნას სცენური ხატი. ამიტომაც აუცილებელი მსახიობი ფლობდეს და გრძობდეს მხატვრული ტექსტის კოდს, შეეძლოს მისი გახსნა//ახსნა. „სცენაზე პერსონაჟთა არსებობის საფუძველი არის ქმედება, რომელიც წარმოიქმნება ტექსტის სიტყვიერი მასალის ანალიზის შედეგად“ (არველაძე 1983: 36). ეს მოითხოვს გარკვეულ უნარს, ამიტომ მსახიობი უნდა იყოს „განვითარებული მკითხველი“, რადგანაც, რაც უფრო „დიდი ცოდნა და ძლიერი წარმოსახვის უნარი გააჩნია, მით უფრო მაღალია მისი სამკითხველო კულტურა, მით უფრო მდიდარი და მრავალფეროვანია მხატვრული სამყარო, რომელსაც ის აღიქვამს“ (ყარალაშვილი 1977: 12). ბუნებრივია, მსახიობს მოეთხოვება არა მხოლოდ ე.წ. ტექსტუალური სიგნალების შეფასება, მათზე რეაგირება, არამედ საკუთარი შეხედულების პროექცია ნაწარმოებში. ეს ტექსტთან დიალოგის საინტერესო პროცესია, რეჟისორის მიერ „ხელდასხმული“, თუმცა აუცილებლად მსახიობ-

თან ერთად გააზრებული, რადგან სწორედ ის უნდა „განზავდეს ნაწარმოებში და მხატვრული სინამდვილე ერთადერთ რეალობად მიიჩნიოს“ (იქვე: 118).

თეატრალური ხელოვნებაც მიისწრაფვის რალაციის ამოცნობისკენ, წვდომისკენ. ეს არის უკვე მხატვრულ ნაწარმოებთან (ლიტერატურულ ტექსტთან, რომელიც უნდა იქცეს თეატრალურ ტექსტად) მიმართების პრობლემაც. **რეცეფცია, აღქმა, გააზრება უნდა დაიწყოს რეფლექსიით**⁹. ამდენად, მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკის (გაგება-გააზრების) რთულ გზაზე საჭიროა, ზუსტ მეცნიერულ მეთოდოლოგიასთან ერთად, ფანტაზიის, გამოგონების, ინტუიციის, იმპროვიზაციის, ფორმის შეგოძნების, წარმოსახვაში თხზვის, უსიცოცხლო გარემოში სიცოცხლის დანახვის უნარ-ჩვევები. ბერნის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მსახიობმაც უნდა დაამუშაოს ლიტერატურის მონაცემები, ტექსტობრივი ფაქტურა და შეაფასოს ალბათობა, როგორია ეფექტური ურთიერთქმედება გარე სამყაროსთან (ბერნი 1999:).

მსახიობი მედიატორია ავტორისა და რეჟისორის ნააზრევსა და მაცურებელს შორის. ამიტომ, ფაქტობრივად, იგი ჩანაფიქრთა არსში წვდომისა და ამოკითხვის კარგის ოსტატიც უნდა იყოს. მან, როგორც მიხეილ თუმანიშვილი იტყოდა, **კომენტარი უნდა გაუკეთოს ავტორს ინტონაციითა და ქვეტექსტით**.

რამდენიც უნდა ვუაროთ, მაინც მივდივართ მხატვრული ტექსტის შემეცნების პრობლემასთან. არსებობს რეციპიენტის (მკითხველის) სამი დონე, სამი კატეგორია: **გადამკითხველი – წამკითხველი – ამომკითხველი**. შესაბამისად, ასეთივე შეიძლება იყოს მსახიობიც: გადამკითხველი, მხოლოდ სიუჟეტს რომ მიჰყვება და, ფაქტობრივად, ამბავი აინტერესებს; წამკითხველი, ანუ ის, ვინც დეტალებსაც მიაქცევს ყურადღებას და ამომკითხველი, რომელსაც აქვს მეტის ამოცნობის, გააზრების უნარი. ამიტომაც განმარტავდა კ. სტანისლავსკი: „მსახიობმა შესასრულებელ პიესაში მისი ძირითადი მოტივის გახსნა უნდა

9 რეფლექსია კი, გარდა იმისა, რომ არის საკუთარი აზრებისა და განცდების ანალიზი, ჩაფიქრება, საკუთარი სულის სიღრმეების „მოხილვა“, საბოლოოდ, მაინც პრაქტიკის, კულტურის, საგნობრივი სამყაროს გააზრებაა.

შესძლოს – ავტორისათვის იმ დამახასიათებელი შემოქმედებითი იდეის გახსნა, რომელიც ამ ნაწარმოების მარცვლადაა აღიარებული“ (სტანისლავესკი 1950: 101).

ერთგან ი. ჰაიზინგა წერს, რომ (ხოსე ორტეგა გასეცისთვის) ხელოვნება ისე, როგორც მთელი ლიტერატურა, „ილუზიების ქმნას“, „თამაშს“ ნიშნავსო. ამ ილუზორულ, მაგრამ მსახიობისთვის ბუნებრივ, პირობით (თუმცა, რეალურად ქცეულ) სამყაროში მოთამაშე გარდასახვის პროცესში ავტორის სტილისა და ამ სტილის გამომხატველი ლიტერატურული დისკურსის პირისპირ დადგება, რადგან, როგორც ნ. ურუშაძე წერს: „არაა საკმარისი, მსახიობი ბუნებრივად იქცეოდეს წარმოსახულ ვითარებაში – **მსახიობი ბუნებრივი უნდა იყოს კონკრეტული ავტორის ნაწარმოებში**“ (ურუშაძე 1976: 4). რა თქმა უნდა, რაღაცას კი არ უნდა თამაშობდე, ავტორის პერსონაჟს უნდა აცოცხლებდე, უპირველესად, იმას, როგორც მან შექმნა და დაწერა და არა, როგორც შენ გინდა. აქვე იკვეთება კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოთხოვნა: „ცხოვრების სინამდვილე არ უდრის სცენურ სინამდვილეს. მსახიობის პიროვნული განცდანი არ უდრის განსახიერებული ტიპის განცდას. ტიპის განცდა უნდა გამომდინარეობდეს მისი ხასიათიდან და **არა მისი შემსრულებელი მსახიობის პიროვნული ხასიათიდან**“ (ამაღლობელი 1928: 145). რა თქმა უნდა, მსახიობი ვერ შეცვლის ლიტერატურულ ტიპს. როგორც ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა, მან როლი უნდა ჩამოაყალიბოს მწერლის მიერ ნაკრანახევ პირობებში. ასეთ დროს „მისი პიროვნება დააჩნდება როლს, საკუთარი ბეჭდით დადალავს ამ როლს. ყურადსაღებია მომენტი მსახიობის პიროვნების გადასვლისა უცხო პიროვნებაში“ (გაფრინდაშვილი 1919: 6).

მიხეილ თუმანიშვილი ასე ურჩევდა თავის მსახიობებს: „აკეთე რაც გსურს, ოღონდ ნუ აცდები იმ ლიანდაგს, რომელიც ერთად გავიყვანეთ. შენ ტრამვაი ხარ, თავისუფალი შემოქმედი, მაგრამ აუცილებლად ავტორისეულ ლიანდაგზე“ (თუმანიშვილი 2004: 34). გამოდის, რომ მსახიობის, მოთამაშის თავისუფლება შეუზღუდავია, ოღონდ ის არ უნდა გავიდეს ავტორის სივრციდან, პირიქით, მან თხზულების ავტორის სამყაროში უნდა იმოქმედოს ბუნებრივად, გონივრულად, გამომსახველად და სტილის (შესაბამისად, ჟანრის) გათვალისწინებით.

თამაში სცენაზე ქმნის რეალობის ილუზიას. მთავარი მოთამაშე, მსახიობი, ორმაგი სტანდარტის თამაშშია გახვეული, რადგან მისი ქმედების მაინსპირირებელი მხატვრული ნაწარმოებია, დრამატურგიული ქმნილება ან თეატრალური ტექსტი. ამიტომ **დრამის „თხრობის დრო“ სცენური „თამაშის დროდ“ უნდა იქცეს.** „დრამატული ნაწარმოები კი წარმოდგენის მოდუსიდან გრძნობადი აღქმის მოდუსში უნდა გადავიდეს და, ამრიგად, სინამდვილის დროულ-სივრცულ პირობებში წარმართოს“ (ჰამბურგერი 2003: 176). თამაში მოიაზრება როგორც ბრძოლის იმიტაცია და ის ისეთივე აუცილებლობად წარმოგვიდგება ცოცხალი არსებისთვის, როგორც საბრძოლო თვისებაა (შდრ. სიგუა 2005: 55). **შემოქმედება, ანუ ახლის ქმნალობა, თამაშის რთულ სისტემაში ჩართული პროცესია.** მწერალი თამაშობაში ქმნის საკუთარი ფანტაზიისა და ფიქრის ნაყოფს – ტექსტს, რომელსაც „წარმოსახვათა განამდვილებას“ (ს. სიგუა) უწოდებენ. წერის პროცესი არის გასვლა საკუთარი თავიდან, გაქცევა საკუთარი „მე“-დან, სხვად ქცევა, ახალი ილუზორული სამყაროს მხატვრულ-ემოციურ რეალობად ქცევა. **მწერალი ქმნის ახალ სინამდვილეს, ესთეტიკურ ანუ ფიქციურ რეალობას – ეს იმავე თამაშის გაგრძელებაა. მწერლობა სიტყვასთან და სიტყვებით თამაშია** – ერთობ სახიფათო და მაღალი რისკების შემცველიც. წერის დროს საკუთარ პერსონაჟად ქცეული ავტორის მეორე გამთამაშებელი მსახიობია. მწერლის ნათამაშევი მხატვრული სახე უკვე ხორცს იხსამს მსახიობში. სცენის მთავარი მოთამაშე საკუთარ არსებაში დაიტევს ავტორისა (პირველი მოთამაშის) და თავისსავე განცდილს. ამიტომ, სცენაზე ფაქტობრივად, ორმაგი თამაშის „პროდუქტს“ ვიღებთ.

მსახიობი ლიტერატურულ მასალას კითხულობს და გაიაზრებს დეტალების შერჩევით. მისთვის მნიშვნელობს არა პირველი დონე ტექსტისა, ამბავი, არამედ ამბამდე, როგორც გარკვეულ ხდომილებამდე, მისასვლელი მიზეზ-შედეგობრივ კავშირთა რთული ქსოვილის იმპულსები. ამ პროცესმა უნდა გამოკვეთოს ის, რაც სჭირდება ან დასჭირდება მას მომავალი მხატვრული სახის გასაცოცხლებლად. აქ თავს იჩენს პიროვნულ-ინდივიდუალურ თვისებათა მთელი გამა. მოთამაშის ინტერესების, განცდების, მენტალობის თავისებურება აისახება მისსავე ქმნილებაში. ამი-

ტომაცაა სცენური სახე ყოველთვის დალდასმული თავად მსახიობის პიროვნული ნიშნით. როგორც სტანისლავსკი იტყოდა, მხატვრული სახისკენ მიმავალი გზა შენი საკუთარი თავიდან უნდა დაიწყო. ალბათ, ამიტომაც ითვლება მსახიობის პიროვნული და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, როგორც უცვლელი სიდიდე, სახის შექმნის საფუძვლად (იხ. არველაძე 1984: 49).

მსახიობი (მოთამაშე) რთული ფენომენია თუნდაც იმიტომ, რომ იგი არ თამაშობს ერთგზის. პროფესიული თავისებურება ითხოვს იმას, რომ სხვადასხვა ხასიათის, ზნეობის, პროფესიის, მდგომარეობის პერსონაჟის ცხოვრებით იცხოვრო არაერთხელ. ეს „ცხოვრება“ თანაცხოვრებად იქცევა და სცენური გმირის ინდივიდუალური თავისებურებების მიგნება-გათავისებას გულისხმობს. **მსახიობის თამაში ხასიათის ძებნისა და მორგების თამაშია.**

მხატვრული ტექსტის (უკვე ნათამაშევი ტექსტი) რეცეფცია საკმაოდ დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. მსახიობს სჭირდება შინაგანი მექანიზმი იმის წარსამართად, რომ, როგორმე შეძლოს და აღიდგინოს ავტორის სულიერი მდგომარეობა მაშინ, როცა ის ქმნიდა, წერდა, თხზავდა. რა ფსიქიკურ-ინტელექტუალური მახასიათებლები განსაზღვრავენ სწორედ იმ ტიპის თხზულების „დაბადებას“, რომელსაც კონკრეტულად ახლა კითხულობს?! მსახიობმა აუცილებლად უნდა შეძლოს ავტორის ემოციური საფუძვლების განსაზღვრა. აქვე უნდა ჩავრთოთ იოჰან ჰაინრიხ-გას ერთი მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ენის შემოქმედებითი გონი მუდამ თამაშით გადადის საგნობრივიდან აზრობრივზე. მწერალი, უპირველესად, საკუთარ წარმოსახვასთან, ფანტაზიასთან და, შესაბამისად, სიტყვებთან მოთამაშეა. **გამოგონილი ფაქტი თუ მოვლენა მან უნდა აქციოს ემოციურ სინამდვილედ.** ეს პროცესი თამაშით განხორციელდება, სიტყვათა თამაშით, რათა მივიღოთ ხელოვნების უმთავრესი კატეგორია – მხატვრული სახე.

შემოქმედება წარმოსახვის თავისუფალი თამაშია¹⁰. ამ თა-

10 ხშირად ფანტაზია და წარმოსახვა იდენტურ ცნებებად მიიჩნევა, თუმცა ზოგი მათ მინც განასხვავებს ერთმანეთისაგან. კ. იუნგი ფანტაზიას ილუზიად მიიჩნევდა, ხოლო წარმოსახვას – მიზანმიმართულ ქმნადობად. შდრ. ცერცვაძე 2007: 10-22; გ. ბარამიძე წარმოსახვას განსაზღვრავს როგორც ჩვენს „ონტო-თეოლოგიურ უნარს, რაკი მის საფუძველზე ადამიანი უპირობოსა და უსასრულოსაკენ ტრანსცენდირებს. მისი აზრით, „წარმოსახვა ძირეული ადამიანური უნარია“ (ბარამიძე 1993: 3-4).

მაშში, „ესთეტიკურ ჭვრეტაში“ (ი. კანტი) იბადება მხატვრული ნაწარმოები. ბარემ აქვე ვიტყვით, რომ „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის თვალსაზრისით, ხელოვნება თამაში კი არა, არამედ სავსებით სერიოზული ადამიანური საქმიანობაა“ (როსტომაშვილი 1977: 106). ფაქტობრივად, მარქსიზმის ამ ლოგიკას მივყავართ თამაშის, როგორც კულტურის ფაქტორის, უარყოფამდე. თვით პლატონიც კი თამაშს მიიჩნევდა უმაღლესი რანგის მოღვაწეობად. ჰაიზინგას აზრით კი, თამაში არის „თავისთავადი, საკუთრივი რალაც... თამაშის უარყოფა შეუძლებელია. ადამიანს შეუძლია ყოველგვარ აბსტრაქციაზე თქვას უარი: სიმართლეზე, სილამაზეზე, ჭეშმარიტებაზე, სიკეთეზე, გონზე, ღმერთზე! სერიოზულობის უარყოფა შეიძლება, თამაშისა კი – არა!“ (ჰაიზინგა 2004: 16).

თავისთავად, მნიშვნელოვანია ჩვენ მიერ ნახსენები წარმოსახვის თამაში, ანუ ფანტაზიის თამაში, რადგან ის აუცილებლად გულისხმობს ადამიანის ცნობიერების შიგნით მიმდინარე ლატენტურ პროცესებს. მწერლობაც რთული მხატვრული სახეებისა და წარმოსახვების თავისუფალი თამაშია. უმბერტო ეკო თავის ლექციათა ციკლში ასე განსაზღვრავს: „ლიტერატურული ნაწარმოების კითხვა ნიშნავს, მონაწილეობდე თამაშში, რომელიც საშუალებას გვაძლევს შევიმეცნოთ უსასრულო მრავალფეროვნება მოვლენებისა, რომლებიც მოხდა, ხდება ან მოხდება რეალურ სამყაროში“ (ეკო 2002:).

როგორ იქმნება პოეტური მეტყველება? – უპირველესად, სასაუბროდან გასვლით, გამიჯვნით, რადგან შეთხზვა უკვე არის გათავისუფლება ყოფისაგან, მატერიისგან, მისი გადასვლა სხვა მდგომარეობაში. მაშასადამე, პოეტური ხატი იბადება აზრის, ფანტაზიისა და ენის თავისუფალი თამაშით. თუმცა, „თავად მეტაფორა, „პოეტური სამყარო“, მიგვითითებს ფუნქციონალურ შეუსაბამობაზე პოეტურ და თამაშებრივ მდგომარეობათა შორის“ (კვაჭანტირაძე 2001: 267).

პოეტური ენა ილუზორული, უფრო სწორედ, დროებითი რეალობაა, ემოციური სინამდვილეა, რომელსაც თავისი ქრონომეტრაჟი გააჩნია. ის დროში დასაზღვრულია. მისი საზღვრები კონკრეტულ ენობრივ // ტექსტობრივ ჩარჩოშია მოთავსებული და, შინაგანი კანონზომიერების გათვალისწინებით, ითხოვს ფი-

ნალს, დასასრულს. მწერლის შემოქმედებითი აქტის ერთი სახეობა გასრულდება, დაისმება დამამთავრებელი წერტილი, ანუ გაფორმდება ფინალი, ოღონდ პროცესები გაგრძელდება მკითხველში. ავტორის შექმნილი კვაზირეალობა ღრმად პიროვნული, ინდივიდუალური აქტია და სულს დაჩნეული ნიშნითაა აღბეჭდილი – ეს ფარულად მიმდინარე (გაუცხადებელი) პროცესების ნიშანია. „ენის შემოქმედი გონი მუდამ თამაშით გადადის ნივთიერიდან აზრისეულზე. რაიმე აბსტრაქტულის ყოველი გამოხატულების უკან მეტაფორა დგას. ყოველ მეტაფორაში კი სიტყვათა თამაშია შეზავებული. ასე ქმნის კაცობრიობა არსებულის საკუთარ გამოხატულებას“ (ჰაიზინგა 2004: 17).

პოეტური აღმაფრენა ყოველთვის არის პირველი სიგნალი იმისათვის, რომ მოთამაშე მსახიობმა დაიწყოს მეორეულ თამაშში ჩართვა. პოეტურობა, თუ რ. იაკობსონს დავესესხებით, ამ შემთხვევაში წარმოადგენს „შეტყობინების საკუთარ ფორმას“. სწორედ ამ ფორმის ხორცშესხმა, ანუ განხორციელება, სახედ ქცევა ევალება მოთამაშეს. იწყება თამაში, რომელიც, უმთავრესად, მიმართულია მოთამაშისკენ. ამ ქმედებაში ყოველთვის იგულისხმება რალაც „არამატერიალური ელემენტი“ (ჰაიზინგა). თამაში არ არის ყოველთვის სრულად და ბოლომდე გაცნობიერებული აქტი. ასეთ დროს მთავარია სიამოვნების თვითკმარი განცდა, რომელიც ეუფლება და მთლიანად მოიცავს მოთამაშის პიროვნებას. ამასთანავე, თამაშს შეუძლია მოთამაშის დამორჩილება, მისი ჩაყოლა-ჩათრევა თამაშის მორევეში. იბადება ექსტაზი, თამაშის სტიქია!

როგორც აღვნიშნეთ, თამაშის ხელოვნება რთული შემოქმედებითი აქტია, ერთდროულად ილუზორულიც და კონკრეტულიც, რეალურიც და კვაზი-რეალურიც. მას „დიფუზიურ სინამდვილესაც“ უწოდებენ. ამ სინამდვილეში შეგვიძლია ყველაფერი ყველაფრად ვაქციოთ: ჯოხი – ცხენად, თოჯინა – ბავშვად... ეს თავისთავად ნიშნავს იმასაც, რომ თამაშის დროს სახეს, ფორმას ვუცვლით სინამდვილეს. შესაბამისად, იცვლება ჩვენი მენტალობაც იმ პროცესში, იმ დროში, ყოფიერების იმ მდგომარეობაში, რომელსაც თამაში ჰქვია. მაგრამ, მსახიობი, როგორც მეორე მოთამაშე მხატვრული ტექსტის რეცეფციის პროცესში, თამაშობს უმთავრესად იმას და ისე, რაც ძალიან

ახლობელია მისთვის, რაც ინტელექტუალურ და ფსიქო-ფიზიკურ დონემდე გაცნობიერებულია. გარდასახვა ნიჭის ახლებური გაელვებაა, ანუ მოთამაშის სულში არსებულის, ოღონდ აქამდე გამოუვლენელის გამოვლენაა.

თვითონ პროცესი, როცა ერთი ადამიანი მეორე ადამიანის (როლის) სახით იწყებს არსებობას, განსაკუთრებულ ფსიქო-ფიზიკურ აქტივობას გულისხმობს. მსახიობმა, შესაძლოა, საკუთარ თავში არარსებული თვისებები „შეთხზას“, გადმოიტანოს ან ბუნებრივი მოცემულობიდან შერჩევითობის, შესატყვისობის (როლის მოთხოვნებიდან გამომდინარე) პრინციპით დაიწყოს სახედქმნადობა. შესაძლებელია, მისთვის უჩვეულო (თვისება, ხასიათი, აზროვნების თავისებურება...) ჩვეულებრივად იქცეს – როლის გავლენით შეეცვალოს ხმის ტემბრი, ინტონაცია, ქცევის, მოქმედების პლასტიკა. პლასტიკური ნახაზი... არაშენეული უნდა იქცეს ბუნებრივ, ორგანულ ნაწილად. აქ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ერთი უცნაურობაც: პოზის, მანერის, ხმის, ლექსიკისა და ქცევის სხვა ასპექტების შეცვლა (თამაშში) იწვევს ცვლილებებს ფსიქიკაშიც. მართალია, ეს თითქმის შეუძრავი პროცესია, მაგრამ, თუ მსახიობი ყოფაში, რეალობაში დიდი ხნით ცხოვრობს პერსონაჟის ცხოვრებით, მაშინ მას გამოუმუშავდება და ცხოვრების ნორმად ექცევა ნათამაშევი გმირის ქცევითი ფორმები. გიორგი ტოვსტონოგოვი ფიქრობდა, რომ თვით როლზე მუშაობის პროცესშიც კი მსახიობს ეცვლება აზროვნების სტრუქტურა, დამოკიდებულება გარე სამყაროსადმი და არსებობის რიტმი.

როგორც უკვე ვთქვით, მსახიობი სცენაზე მეორეული განცდით თამაშობს. ჯერ ერთი, მისი პერსონაჟი უკვე ერთხელ გათამაშებულია მწერლის მიერ. მსახიობი კი ემოციური საფუძვლის წყალობით, თუნდაც ემოციური მეხსიერების საშუალებით, სცენაზე ხელახლა გადაითამაშებს, გააცოცხლებს თავის ნარმოსახვაში არსებულ ადამიანს, რომელიც ახლა მოქმედი პერსონაჟია სპექტაკლის კვაზირეალურ სივრცეში. ამიტომ, **თამაში სერიოზულობაში გადადის და სერიოზულობა იქცევა თამაშად!** აღსანიშნავია ისიც, რომ ნებისმიერი სცენური განცდა უკვე განმეორებითი და მრავალჯერადი ქმედებაა. ამ ცნობიერ თუ ზოგჯერ არაცნობიერ პროცესში უმთავრეს როლს თამაშობს

ე.წ. ემოციური მახსოვრობა, ნაცნობი, მაგრამ ხელახლა ბუნებრივად აღდგენილი.

ახლის ქმნადობის პროცესი მატარებელია „ესთეტიკური იმპულსისა“ (ფრიდრიხ შილერი), – ესაა ერთი დიდი სიამოვნებაცა და ექსტაზიც, მაგრამ თამაში, როგორც სასურველი თავისუფლება, ათავისუფლებს არაცნობიერს და ქმნის ცნობიერ ლოგიკურ წესრიგსაც. თუმცა, ხელოვნებაში წესრიგი არ გაიაზრება მიზეზ-შედეგობრივის ჩვეულებრივ ფორმად. თამაშებრივი „უნესრიგობა“ სცენურ სივრცეში ესთეტიკურ წესრიგად იქცევა.

მსახიობის გარდასახვა, პერსონაჟად (სხვადა) ქცევა უშუალოდაა დაკავშირებული ლიტერატურულ მისტიფიკაციასთან. მწერლის ნილაბი როგორც გარდასახვის მეთოდი, გზა, ხერხი, ფორმა, თამაშის წესი გაუთვითცნობიერებელი მკითხველის მიერ ვერ შეიმეცნება. ამიტომ ქართული ლიტერატურული სინამდვილისთვის თუნდაც პაოლო იაშვილის „ელენე დარიანის დღიურები“, როგორც თამაშის ახალი წესები ავტორისგან, ზოგისთვის დღემდე არაადეკვატური რეცეფციის საგანია. გაუცნობიერებელი დარჩა პოეტური ციკლის ლექსიკური გრადაციებიც, „მამაკაცური სინაზე-ვნებაც“ და განსხვავებული ესთეტიკური მგრძნობელობაც (კვაჭანტირაძე 2001: 241). თუ მწერალს შეუძლია ქალად იქცეს, მკითხველმაც უნდა მიიღოს ასეთი გამოწვევა და ადეკვატურად შეაფასოს ეს მისტიფიკაცია, ნილბით გატაცება. ასეთი ლიტერატურული თამაში ზუსტად შეესატყვისება, ზოგადად, თამაშის ფსიქოლოგიასა და ხასიათს. ეს არის აზრისა და სიტყვის გადათამაშება (თუნდაც ეპატაჟური), მაგრამ მკაცრად განსაზღვრული და რეგლამენტირებული იმ საერთო მოდელით, რომელსაც თამაშის ესთეტიკა მოითხოვს.

მსახიობის ხელოვნება მკაცრად დროსივრცულია, მაყურებლისთვის განკუთვნილი და, შესაბამისად, – ეფემერული. თამაშის სასწაული იქმნება მაყურებლის თვალწინ, იქმნება მანამ, ვიდრე მსახიობი მოქმედებს, „სანამ მიმდინარეობს მისი ქცევა სცენაზე“ (რ. ნათაძე), რადგან სპექტაკლის დამთავრებისთანავე სრულდება თამაშის ერთი აქტიც და განცდაც. მსახიობს ევალება ცხოვრებისეული განცდა (ტკივილი, სიხარული, უიმედობა, ეჭვი...) განასხვაოს სცენური განცდისაგან. ეს იმას ნიშნავს, რომ რეალობიდან, ცხოვრებიდან აღებული თუ მიღებული, ცხოვრებაში დაგროვე-

ბული განცდები იქცეს სამუშაო მასალად, რომელიც გაივლის ფილტრს და მოექცევა ლოგიკურ კონსტრუქციაში. ამ პროცესში მხოლოდ მსახიობი არაა ჩართული. მართალია, ისაა ძირითადი, მაგრამ არსებობენ სხვა ინსპირატორებიც, უპირველესად რეჟისორი, რომელიც, ამავე დროს, მხატვრული ტექსტისა და საკუთარი ინტერპრეტაციების გათვალისწინებით, რაღაც მოდელს სთავაზობს მოთამაშეს. ის ქმნის თამაშის საერთო სცენურ ატმოსფეროსაც. არ დაგვაზინყდეს, თამაში ჰგავს რეალურს, თუმცა არაა რეალობა, როგორც რევაზ ნათაძე ამბობს: „ნამდვილისებურია, მაგრამ არა – ნამდვილი“ (ნათაძე 1970: 198). აქ ბუტაფორია, დეკორაცია, წარმოსახული სამყარო: ადამიანები იხოცებიან, მაგრამ სპექტაკლის დამთავრებისთანავე მადლობის გადასახდელად თავს ხრიან მაცურებელთა წინაშე. მაცურებელი იღებს ასეთ პირობითობას (ილუზორულობას).

მოთამაშე მსახიობის მოქმედება სცენაზე, ანუ თავად ეს თამაში, დეტერმინებულია ორი მოცემულობით: მან უნდა განასახიეროს პიესის მიხედვით და რეჟისორის მიერ შერჩეული თუ გადანყვებელი მიზანსცენით. მსახიობმა უნდა შეძლოს ადეკვატური განწყობის გამომუშავება თავდაპირველად ლიტერატურულ ტექსტში მოცემული პერსონაჟის//როლის მიმართ და, ამასთანავე, სპექტაკლის მთლიან მხატვრულ ქსოვილში რეჟისორის მიერ მოფიქრებული მიზანსცენების მიმართაც. ამიტომაც განსაზღვრა რევაზ ნათაძემ: „გარდასახვის ფსიქოლოგიურ საფუძველს სცენაზე წარმოდგენილის შესატყვისი განწყობების შემუშავება შეადგენს“ (ნათაძე 1970: 198).

ტექსტის ქვეტექსტი ვერ გაიშიფრება, თუ მსახიობს ელემენტარული უნარები არ აღმოაჩნდა მხატვრული ქსოვილის შესამეცნებლად. ყოველ ლიტერატურულ ქმნილებაში კოდირებული ე.წ. „აზრითი წარმონაქმნები“ გააზრებული უნდა იყოს კონტექსტის გათვალისწინებით. **ტექსტის – ქვეტექსტის – კონტექსტის** ერთიანობა ერთი დიალექტიკური პროცესია. „დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კოდების ამოცნობასა და დეკოდირების პროცესს ნაწარმოების გაგებისათვის“ (ყარალაშვილი 1977: 127). სირთულეს ისიც ქმნის, რომ ტექსტი, სიტუაცია, როგორც ნიშანი, მრავალმხრივაა გასააზრებელი. ის არის რაღაც დაკარგულის გაცხადება, ავტორის ფსიქო-ემოციური და სულიერ-ინ-

ტელექტუალური სანყისის, საზრისის ენობრივი მოცემულობა.

„სახლი სათამაშოს“ მთავარი ბინადარი, მსახიობი, რეკონსტრუქტორია. ის ტრიალებს შექმნილის (მხატვრული ტექსტი) წრეში და კვლავ ქმნის მეორე მხატვრულ სინამდვილეს; ლიტერატურულ ტექსტს აქცევს თეატრალურ ტექსტად; ლიტერატურულ სიუჟეტს გააცოცხლებს სცენურ დროსა და სივრცეში. ამ გზით „მსახიობები ხდებიან პიროვნებები, რომლებსაც შეუძლიათ შექმნან სცენაზე „ადამიანის სულისა და სხეულის“ ცხოვრების დამაჯერებელი, მართლმამაცარი სურათი“ (თუმანიშვილი 2004: 143).

სხვათა შორის, ჰერმენევტიკის ფილოსოფიაში ცნობილია ორი მეთოდოლოგიური მიმართულება:

- ა) გრამატიკული, ისტორიული და კომპარატივისტული რეკონსტრუქცია;
- ბ) ინტუიციური რეკონსტრუქცია.

ეს უკანასკნელი, ასე თანამდევს სამსახიობო ხელოვნებისათვის, იმიტომაც მნიშვნელობს, რომ მხატვრული ტექსტის „ინტერპრეტატორი, ცხადია, ვერ მოახერხებს ავტორის მსოფლმხედველობრივი თუ სტილისტური მანერის სრულყოფილად აღდგენასა და შეთვისებას, შესაბამისად, ინტერპრეტაციის პროცესის წარმართვისთვის იგი საჭიროებს კონკრეტული მასალის ინტუიციურ წვდომას. რეკონსტრუქციის ამ ტიპის თანახმად, ინტერპრეტატორი შემოქმედის თანაშემქმნელად იქცევა“ (რატიანი 2008: 116).



„ტყუილი სიმართლე“, როგორც თეატრალური ხელოვნების არსი, ბევრ რამეს სცემს პასუხს. აქ თავს იყრის წარმოსახვის, გამონაგონის, ფანტაზიის, ილუზიის მთელი კასკადი. ამიტომ აპრიორულად თანხმდება ყველა, რომ თამაშიც და მხატვრული ნაწარმოების შექმნა შეუძლიათ მხოლოდ განსაკუთრებული (შეთხზვის) ტალანტით დაჯილდოებულებს. მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ს. ამაღლობელის დაკვირვება: „ფსიქო-ფიზიკურ პიროვნებაში მოცემული მასალით და მომენტალური შემო-

ქმედების გზით ლიტერატორის (დრამატურგის ან სცენარისტის) მიერ მოცემული ტიპის განსახიერება; დარჩენა „მე“-დ და გარდაქმნა „სხვად“, არა „მე“-დ – აი, ძირითადი პრინციპი მსახიობობისა“ (ამალობელი 1928: 120).

თამაშის ხელოვნება სცენაზე, უმრავლეს შემთხვევაში, მოითხოვს **თანამოთამაშეებს**. ამ მხრივ სცენური თამაში ძალიან ახლოსაა მწერლურ თამაშთან, რადგან, თვით მხატვრული ტექსტი მოთამაშეებს ჰკარნახობს ერთიანობას. სცენაზე მოთამაშეებიც დიალოგში არიან ერთმანეთთან. ეს გადათამაშება ერთგვარი მეტაფიზიკური შეგრძნებაა, არარსებულის რეალობად, ტყუილის სინამდვილედ გამოცხადება, სიცრუის სიბრძნეა. სცენაზე განიცდიან შემოქმედებითად. აქ, როგორც ნ. ჩერკორსკი წერდა: „არ ვგრძნობთ არც სიმწარეს, არც სასოწარკვეთას... არც დანით მიყენებულ ტკივილს... ტყვია არ გვკლავს. სცენური განცდა – შემოქმედებითი განცდა“ (ურუშაძე 1976: 11).

ხელოვნებაში, რეპეტიციებზე სცენურ სივრცეში ხშირად გაისმის „მჯერა, არ მჯერა“. დამაჯერებლობის მიღწევა, ანუ კარგად მოატყუო მაყურებელი, ოსტატობის საკითხია, რომელიც მხოლოდ ტექნიკური მონაცემების (ხელობის) სრულყოფით არ მიიღწევა. თუ ჭეშმარიტი მოთამაშე ხარ, უნდა შეძლო ჩემი მოტყუება, უნდა დამაჯერო, რომ შენი ყველა განცდა მართალია. ამიტომაც სცენური სიმართლის მიღწევა ყველაზე რთული და, შესაბამისად, – იშვიათი თეატრალურ ხელოვნებაში. ასეა მხატვრული ტექსტის შემთხვევაშიც. ის შექმნის ისეთ რეალობას, დახატავს ემოციურ სინამდვილეს ისე, რომ თანამონაწილეს გაგხდის, ჩაგრთავს მოქმედებათა პროცესში და გამოიწვევს შენს განცდებს. მკითხველის სულის შეძვრა დიდოსტატებს შეუძლიათ. მაყურებელთა „ჰიპნოზირება“ ერთეულთა ხვედრია.

რა მიზანი შეიძლება ჰქონდეს თამაშს? – უპირველესი მაინც ახლის ქმნადობაა, მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობი ხანდახან პირიქით, ძველს და ტრადიციულს თამაშობს. ახალი იმთავითვე ითხოვს (ან უპირისპირდება) ძველს. ეს ბინარული ოპოზიცია, ძველი-ახალი, შემოქმედებითთან ერთად, გაჯიბრების მუხტის მატარებელია. **ახლის ქმნადობის სურვილი ყოველთვის არ გულისხმობს ძველთან დაპირისპირებას ან მის უარყოფას, თუმცა ერთგვარი გამოწვევაა ძველისა, არსებულისა.** ტრადიციის განვითარებაა ისიც, როცა

იცვლება აქცენტები, როცა რალაც გადაადგილდება გარკვეული კომბინაციით და მიიღება თანამედროვე, ახალ რეალობას მორგებული – სოციალურ-პოლიტიკური და პრაგმატულ-ესთეტიკური მოთხოვნებით განპირობებული. თამაშს ახლავს საკუთარ, ნამდვილ და არქაულ სახესთან დაბრუნების, განცდის შეგრძნება – სწორედ, შეგრძნებისა და არა აღქმის დონეზე – რომ მე ახლა მე ვარ ან რალაც საერთოს ვეკუთვნი. მოთამაშე სამყაროს ნაწილად შეიგრძნობს თავს. ამ დროს ცოცხლდება სრულიად გაუცნობიერებული, უღრმესი, თავდაპირველი, სამყაროს პირველადი ფორმების მსგავსი მდგომარეობა. თამაში, შესაძლოა, ამ მსგავსების გახსენებაც იყოს: გახსენება იმისა, რომ საერთო საწყისიდან მოვდივართ, რომ სადღაც, ოდესღაც საერთო მატერიას წარმოვადგენდით, რომელიც გადიოდა და ბრუნდებოდა საკუთარ თავში ციმციმით, რხევით... თამაშობს ყველაფერი: ცხოველიც, ტალღაც. თამაში მატერიის თავისუფლების რალაც ფორმა თუ სახეობაა. ენის თამაშებრივ მდგომარეობას გამოხატავს პოეტური ენა, განსაკუთრებით – მეტაფორა. ენობრივი თამაში საკუთარ თავთან ღვთიური ძალების მოსინჯვის იმპულსად იქნა აღქმული, ამასთანავე, „ღვთაებრივის ემანაციის შეყოვნება შემოქმედებით აქტში, თამაშში – აქ, ამ მოედანზე, ამ დაფასთან, ამ სიტუაციაში თუ ამ მაგიდასთან – აი, თამაშებრივი აქტების მიზანი“ (კვაჭანტირაძე 2001: 272).

თამაშს ახლავს თავდავიწყების საშიში განცდა. სხვაგვარად თუ ვიტყვით, ზოგჯერ წარმოსახვაში არსებული უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე – რეალური. ასეთი შემთხვევები იშვიათია, მაგრამ მაინც თან ახლავს ხოლმე სცენურ თამაშებს. ამბობენ, სერგო ზაქარიანიც ხშირად ისე შეიჭრებოდა როლში, თავდავიწყებამდე მიდიოდა და კარგავდა ზღვარს რეალურსა და სცენურს (შესაბამისად, გამონაგონს, წარმოსახულს) შორის. თეატრის ისტორიისთვის ცნობილი ფაქტია არარეალურისადმი რეალურად განწყობა. ამის საილუსტრაციოდ ნ. ურუშაძეს მოჰყავს ერთი მაგალითი ერმოლოვას შემოქმედებითი პრაქტიკიდან: „რიჩარდ მესამის“ ერთ-ერთ რეპეტიციაზე შემოიტანეს კუბო, რათა ლედი ანა უკანასკნელად გამომშვიდობებოდა ქმარს. რეჟისორის თანაშემწეს კუბოში მაიმუნის ფიტული ჩაუდევს. ერმოლოვას რეპეტიცია უჩვეულო გზნებით ჩაუტარებია. გარშემო ყველა ტიროდა. დარცხვენოდა ასისტენტს პატიება უთხოვია

მსახიობისთვის „სულელური ხუმრობის“ გამო. გაკვირვებულ ერმოლოვას ვერ გაუგია: რომელ ხუმრობაზე მელაპარაკებო – მას არ დაუნახავს კუბოში მაიმუნის ფიტული. ის ხედავდა საყვარელ ქმარს, რომელიც არსებობდა მხოლოდ მის წარმოსახვაში, მაგრამ წარმოსახვით დანახული უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე – რეალურად არსებული. ამიტომ, განწყობაც წარმოსახულისადმი აღმოცენდა (ურუშაძე 1976: 13).

მსახიობი მუშაობს – ეს გამოთქმა აპრიორულად გულისხმობს იმას, რომ მსახიობი როლზე მუშაობს, ანუ მუშაობს მისი ფანტაზია, წარმოსახვა (სხვათა შორის, დიმიტრი ალექსიძე როლზე მუშაობის ორ საფუძველს გამოჰყოფს: ემოციურ მეხსიერებასა და შემოქმედებით ფანტაზიას). ასეთ დროს რაც უფრო ღრმად მოთამაშის სულიერი სამყარო და კოგნიტური შესაძლებლობანი, მით უფრო ვუახლოვდებით კიდევ ერთ სპეციფიკურ ნიშანს – როლში გათქვეფას. ეს ზოგჯერ ფარული რისკია დიდი შინაგანი ძალის მქონე მსახიობისათვის. გარდასახვა, სხვადქცევა აღწევს ისეთ მასშტაბებს, რომ იშლება ზღვარი რეალურსა და გამოგონილს შორის. ასეთ შემთხვევაში, – თავდავინწყებაში – ჩნდება ესთეტიკური პრობლემა.

სხვადქცევა, გარდასახვა (როგორც მსახიობის შემოქმედებითი მეთოდი), უპირველესად, გულისხმობს შინაგან ფერისცვალებას, როგორც რევაზ ნათაძე იტყოდა, „სუბიექტის გარდაქმნას“¹¹ და არა გარეგნულ სახეცვლილებას. დიმიტრი უზნაძის კვალობაზე თუ ვიტყვით, ე.წ. როლური თამაშის დროს ძირითადი ყურადღება მაინც „მეს“ ცვლილებებზეა მიმართული. ქართულ თეატრში სხვადქცევის კლასიკურ ნიმუშებს ქმნიდა სერგო ზაქა-

11 დღევანდელ თეატრში ამის კლასიკური მაგალითია გოგა პიპინაშვილის პარუმ ოსეფა სპექტაკლში „ჯერ დაიხოცენ, მერე იქორწინეს“. იგი ნელ-ნელა გასცდა თავის სამოქმედო სივრცეს და გადავიდა ჯერ „იუმორინას“ სცენაზე და შემდეგ – ტელეშოუში (თავის დროზე ასე იყო სერგო ზაქარიასის გიორგი მახარაშვილი კინოფილმიდან „ჯარისკაცის მამა“; სოფიკო ჭიაურელის სარე სპექტაკლიდან „ეზოში ავი ძაღლია“). მსახიობი გვესაუბრება ოსეფას ლექსიკით, ხასიათით, ლოგიკით. მისი აზროვნების სტრუქტურიდან გამომდინარე აფასებს თანამედროვე მოვლენებს. როლის მორგება, ტრანსფორმაცია-მეტამორფოზა ფსიქო-ემოციური პროცესის მართვით ხერხდება. დიდი იშვიათობაა სამსახიობო ნიჭიერების ამ ხარისხში გაელვება.

რიაძე, რომლისთვისაც როლზე მუშაობა ნიშნავდა ახალი ხასიათის შექმნას. ყველა სცენური სახე, რომლებიც მას გაუტოცხლებია, დალდასმული იყო მისეული ღრმა ინდივიდუალიზმის ნიშნით. სერგო ზაქარიაძის მხატვრულ სახეებს ადვილად ცნობდა მაყურებელი, რადგან ყოველი მათგანი შექმნილი იყო ინტელექტუალური ძიებით, გაბედულებით, მკაცრი ლოგიკითა და „გაუსაძლისი“ ემოციურობით. ძნელია გაიხსენო მეორე შემთხვევა სცენური ხასიათების ასე ფილიგრანულად დამუშავებისა. მსახიობისთვის არ არსებობდა უმნიშვნელო დეტალი, წვრილმანიც კი. ხასიათს აყალიბებდა ყოვლისმომცველი და კონტრასტული საღებავები, უფაქიზესი ფსიქოლოგიური ნიუანსები.

ბუნებრივია, ტრანსფორმაცია-მეტამორფოზა რთული ფსიქიკური პროცესია და სცენური ქცევების ფარული მექანიზმების პოვნას გულისხმობს. მსახიობმა თავისი პიროვნება უნდა „გახადოს ფონად და ნიადაგად, რომელზეც უნდა აღმოცენდეს სხვა პიროვნება“ (გაფრინდაშვილი 1919: 4). გიორგი ტოვსტონოგოვის მიხედვით, ასეთი გარდასახვისთვის სამი რამაა აუცილებელი: **აზროვნების თავისებურება, დამოკიდებულება სამყაროსადმი და არსებობის რიტმი**. ამდენად, სამივე ეს ფაქტორი უფრო შინაგანია და არ საჭიროებს საგანგებოდ გრიმსა თუ ნიღაბს. თამაშმა იცის მიჩვევა. შეჩვევა იცის შენმა გმირმაც და მერე ისე გაითავისებ, რომ ძნელი გასამიჯნი ხდება, სად მთავრდება მისი და სად იწყება შენი პიროვნული. იმდენად იყო გატაცებული საკუთარი ანტიგონეთი ზინაიდა კვერენჩხილაძე, რომ ამბობდა: ლამის ბიოლოგიური ზიზღი გამიჩნდა ბორის ნიფურის მიმართ (ნიფურია „ანტიგონეში“ ჩაფარს თამაშობდა), ძლივს მოვერიე და დავძლიე ეს გრძნობაო. „ანტიგონეს“ პრემიერიდან 30 წლის შემდეგ კი დაწერა ნიგნი „ჩემი ანტიგონე“, რომელიც ასე დაამთავრა: „30 წელია, გვერდიდან არ მშორდება. მიჭირს თუ მილხინს, შინ თუ გარეთ – ყველგან ჩემთან არის. ველაპარაკები მონატრებული სიყვარულითა და სინაზით, რადგან დღესაც ბევრი გვაქვს სალაპარაკო, გადასაწყვეტი. მე იგი ძალიან მიყვარს და მჭირდება, როგორც ახლობელი, როგორც მაგალითი და როგორც თანამოაზრე“ (კვერენჩხილაძე 2003: 102). ასეთი დამოკიდებულება როლის მიმართ არაა იშვიათობა და, შესაძლოა, ბევრი გასაგები ფაქტორითაც

აიხსნას, თუმცა, არარეალურის, გამოგონილის რეალურად ქცევის შემთხვევაა. იქნებ, არც იყოს ყოველთვის ასეთი ცხოვრება ილუზიად გააზრებულნი!!! ეს შემთხვევა არის ნიშანი იმისა, თუ სათამაშო მდგომარეობა როგორ გადაიზრდება რეფლექსიაში. ლიტერატურული გმირით ცხოვრება რეალობიდან გაქცევა ან, უკეთეს შემთხვევაში, თვითმარგინალიზაციაა. სცენური სივრცე გულისხმობს, მოიაზრებს თავის ანტიპოდს – რეალურ სივრცეს, რეალურ სამყაროს. რეალობისგან გაქცევა ან დათმობა ექსისტენციალურ პრობლემებს უკავშირდება. **თამაში ხშირად არის თვითგადარჩენა, შინმყოფობა, საკუთარი ექსისტენტის გათავისუფლება ამაოების მარწუხისაგან. ამიტომ მსახიობობა, ანუ თამაშის ხელოვნება, არის თავისუფლება, ვნება და სიყვარული, დაუსრულებელი სწრაფვა თავისუფლებისაკენ, შესაბამისად, – მუდმივი მღელვარება, შფოთი, დინამიკა და ძიება.**

თამაშის სტიქია ყოფითი ცხოვრების მიმართ ჯანყს აწყობს – უპირისპირდება ერთფეროვნებას, მერკანტილიზმს, ფარისევლობას... საკუთარი შეუდგარობის, მარტოობის, სხვაგან ყოფნის შეგრძნებებს. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ „თამაშში ჩაძირვა ნიშნავს, აღარ იკითხო, სინამდვილეა თუ არა ის, რადგან ყველაფერი, რაც თამაშის დროს ხდება და თამაშით შეიგრძნობ, არანაკლებ უტყუარი, უფრო მეტი და ჭეშმარიტი მნიშვნელობის შემცველია, ვიდრე ის, რასაც „სერიოზული“ ცხოვრება გვთავაზობს (კვაჭანტირაძე 2001: 275).



თამაშში, ილუზიაში, ტყუილში არსებულს სასურველით ვცვლით. ესაა ერთგვარი თვითნუგეში და თვითგადარჩენის იმპულსიც. ალბათ, ასეთი იმპულსი, როგორც წარმოსახვის პროდუქტი, ცვლის რეალობას. შეცვლილი რეალობაა თავად ის ადგილი, რომელშიც თამაში უნდა შედგეს, სადაც თეატრალური სანახაობა უნდა გაიმართოს. თეატრალური ხელოვნების ასეთ ადგილს თეატრი ეწოდება. ნურც ის დაგვაინწყდება, რომ ქართველი ადამიანი თეატრს გამოხატავდა სინტაქსური შესიტყვებით: „სახლი სათამაშოა“. სულხან-საბა ორბელიანი განმარ-

ტავს: „თამაშა თათრულად სანახავსა ჰქვიან, ხოლო თამაშობა ქართულად მღერა-შექცევათა სახლია“ (სულხან-საბა 1991: 298). თამაშობას იმთავითვე დაუკავშირდა სანახაობა-შექცევა. მსახიობის თამაში სანახაობად უნდა იქცეს და ამ უკანასკნელმა უნდა გაიტაცოს, შეიქცეოს მაყურებელი. „სახლი სათამაშო“ – ეს სინტაქსური წყვილი „ზუსტად გამოხატავს იმას, რაც ხელოვნების ამ დარგის მუდმივი თვისებაა – მას აუცილებლად აქვს საკუთარი ადგილსამყოფელი და სათქმელს იქ ამბობს, ამბობს თამაშით, რადგან სათქმელი ვითომურია, შეთხზულია, ხელოვნებისეული“ (ურუშაძე 1999: 3). ეს „ვითომ“ არის ის „აუცილებელი მომენტი, რომელიც ყველა „ასახვაზე“ დამყარებული ხელოვნების სახეს ახლავს, თან „ვითომ“ არის ასახულის არანამდვილობის გარანტია“ (ბოკუჩავა 1991: 32). თამაშს ახლავს ერთი საინტერესო თვისებაც – თამაშის დროს იქმნება, რა თქმა უნდა, ახალი სინამდვილე ცხოვრების, არსებობის, ექსისტენციის ახალი ფორმებით. „ცხოვრების კარგად გატარებაც“ პლატონს თამაშად მიაჩნდა, ცხოვრება თამაშით უნდა იყოს სავსე, მსხვერპლი უნდა შესწირო, იმღერო და იცეკვო.

ყველა დროის ყველანაირ თეატრში უცვლელი იყო ერთი მთავარი ხაზი – მაყურებელთათვის ცხოვრებას წარმოადგენდნენ თამაშით, ანუ მთავარი მოთამაშენი თამაშით იწვევდნენ მაყურებელთა თანაგრძნობას, მოქმედებდნენ მათს ფიქრებსა და სულზე. ამ ე.წ. აღმზრდელობით ფუნქციას აუცილებლად ახლდა ესთეტიკური განცდა, რომლის გარეშეც ხელოვნებაზე საუბარი, უბრალოდ, წარმოუდგენელია. უფრო მეტიც, დიმიტრი უზნაძის თანახმად, ესთეტიკური ტკობა თვით წუთისოფელზე, ამაოებაზე ამაღლებისა და უნივერსუმთან ზიარების სახეობაა და ის თავისი არსით შემოქმედებაა.

თამაშის ხელოვნება ორგვარი ტკობაა – შემქმნელი (თუ შემქმნელები) განიცდის უდიდეს სიამოვნებას და ამასვე უნაწილებს მაყურებელს. თამაშის სურვილიც (დაუძლეველი) და ნიჭიც მაინც ამოუხსნელი სასწაულია. ზოგჯერ არც ისაა მთლად გასაგები, ამდენ მაყურებელს, ამდენ „მოტყუებულ“ ადამიანს რატომ სჭირდება, თავი იგრძნოს თამაშის მონაწილედ, რატომ ვიტყუებთ თავს, განა რა გვლრღნის ასეთი შიგნით – მიუწვდომლის წვდომისკენ სწრაფვათა ეს პროცესი თუ თვითშემეცნების უტყუარი იარაღი?!

„სახლი სათამაშოს“ უმთავრესი ფუნქცია, ალბათ, ისაა, რომ დაავინყოს მაცურებელს ფიცარნაგის რეალობა და ააღელვოს, გაიტაცოს, ჩააფიქროს – შეცვალოს, ჩართოს დღესასწაულში. „წარმოდგენა განუმეორებელი, ტრანსისტორული, წამიერია, რაც არ იძლევა „მეორეჯერ“ ნახვის შესაძლებლობას“ (ინასარიძე 1995: 905). მოკლედ, აქ ყველაფერია თავმოყრილი იმისთვის, რომ ხელოვნების საუფლოში იყო, უპირველესად, გრძნობდე, განიცდიდე და, ამავე დროს, ანალიზებდე ყოფიერებას, შენს ადგილს ამ სამყაროში. **მაცურებლისეული განცდის ილუზია** (ანუ სცენის პრეზენსი – მოჩვენებითი დრო) უკავშირდება აღქმული ფიქციისათვის (რაც სცენაზე ხდება) აღქმადი სინამდვილის სახის მიცემას. „დრამატული თამაშის ფიქციას ახასიათებს ტენდენცია და შესაძლებლობანი, მიიღოს იმ სინამდვილის სახე, რომელიც მაცურებლის სინამდვილის ანალოგიურია“ (ჰამბურგერი 2003: 183). როგორც უნდა გვესმოდეს სიტყვა „თეატრი“ (თუნდაც ის უკავშირდებოდეს პიტერ ბრუკისეულ ოთხ მნიშვნელობას: მკვდარი, წმინდა, უხეში და უშუალო (ბრუკი 1984: 3), სათამაშო სახლს მაინც თავისი მკაცრად რეგლამენტირებული ესთეტიკა აყალიბებს. რთულია ამ კანონებში წვდომა, რადგან უჩვეულო და უცნაურია თავად შემოქმედების სპეციფიკა. როგორც ზემოთ ვთქვით, მთავარი მოთამაშე-მსახიობი არის ადამიანი, რომელიც ქმნის საკუთარი სხეულით, საკუთარი თავისგან, საკუთარი ფსიქიკისგან ხელოვნების ნაწარმოებს, მაგალითად: თუ ფერმწერის (მხატვრის) მასალა საღებავი და ტილოა, ხოლო მისი იარაღი – ფუნჯი; მწერლის მასალა სიტყვაა, ინსტრუმენტი კი – კალამი და ქალაღი... თეატრალური ხელოვნების მასალა ცოცხალი ადამიანია. როგორც დოდო ალექსიძე იტყოდა, მსახიობმა მისი სხეულიდან უნდა გამოძერწოს სხვა სხეული.

„სახლი სათამაშოს“ მთავარი მოთამაშე მსახიობია, ანუ არსება, რომელშიც ორი ადამიანი მოიაზრება – ერთი შემოქმედი, მეორე – მისი მასალა. პირველი მათგანი ჩაიფიქრებს სახეს, რომელიც უნდა განასახიეროს, მეორე კი ახორციელებს ჩანაფიქრს. ეს ორბუნებოვნება, კოკლენ-უფროსის მიხედვით, მსახიობის დამახასიათებელი ნიშანია. ს. ამალლობელს კი შემოაქვს ტერმინები: „პირველი მე“ და „მეორე მე“. მისი აზრით, „რჩება პირველი მე, როგორც შემოქმედი და კონტროლი შემოქმედებისა; ისახება

მეორე მე, როგორც შექმნილი, სხვისი ტანჯვისა და მხიარულების მატარებელი, სხვისი აზრისა და გრძნობების მომცემი. კარგი მსახიობია ის, ვინც ერთსა და იმავე დროს არის ის, რაც თვითონ არის და არის ისიც, რაც თვითონ არ არის ე.ი. არის „მე“ შემოქმედი და არის „მე“ შექმნილი, მე შემოქმედი, როგორც კონტროლი მე შექმნილზე“ (ამაღლობელი 1928: 120). მსახიობის შემთხვევაში პიროვნული „მე“ ზოგჯერ განიხილება, როგორც საკუთარი სცენური გმირის მაძიებელ ვარიაციათა მიზანი, როგორც ინვარიანტი. ზოგადად, მსახიობის „მე“ დაფანტულია სხვადასხვა როლში: დღეს ის ლირია, ხვალ – ფაუსტი და ზეგ – ჰამლეტი. ამიტომ, „მსახიობმა უნდა აღმოაჩინოს ის ღია ფორმა, რომელშიც ადამიანის „მე“ ზღვარდაუდებლად გაიხსნება“ (დოლიძე 2000: 69).

გრიგოლ რობაქიძე მსახიობის ხელოვნებას „სხვაში საკუთარის შექმნას“ უწოდებს: „განიცადო რაიმე ისე, რომ დაცალო მასში შენი თავი, ე.ი. შექმნა თავი საკუთარი, შექმნა ამ „სხვაში“ (რობაქიძე 2005: 263). ასეთი ლოგიკა გვეუბნება, რომ **მსახიობის ხელოვნება არის გასვლა პიროვნებიდან სხვაში. მსახიობი იღებს სხვის სახეს, რომელშიც შლის თავისთავს.**

ყოველგვარი თამაში იწყება თავის სათამაშო სივრცეში, თავის სათამაშო მოედანზე, რომელსაც, როგორც უკვე არაერთხელ ვთქვით, „სახლი სათამაშო“ უწოდეს ქართველებმა. ეს სახლი იმთავითვე მოითხოვს „აქამდე არარსებული ცხოვრების წარმოქმნას. სწორედ აქ, ამ ილუზორულ სივრცეში, ამ გარემოში, ამ კედლებში და, თანაც, რაც მთავარია, მაყურებელთა თვალწინ ხდება ადამიანური სულის ანატომირება და დემონსტრირება, ცხოვრების არსის მოდელირება“ (თუმანიშვილი 2004: 136). გამოგონილი, შეთხზული სინამდვილე, – სცენური სიმართლე ხიბლავს და ატყვევებს მაყურებელს, მასში ხედავს ძალზე ყოფითსაც და იდუმალსაც. **თეატრი ჯერ კიდევ მნიშვნელობს ადამიანთა მოდემისთვის. მაშასადამე, თამაში გრძელდება, ანუ გრძელდება აზროვნების თავისუფლებაც.** ვითომურის, გამოგონილის შესახებ მნიშვნელოვან დასკვნას გვთავაზობს პიტერ ბრუკი: „ცხოვრებაში „თუ“ ფიქციაა, თეატრში კი – ექსპერიმენტი. ცხოვრებაში „თუ“ თავის დაძვრენის ცდაა, თეატრში – სიმართლე. როცა ამ სიმართლეს ვირწმუნებთ, თეატრი და ცხოვრება ერთიანდება ხოლმე – ეს მაღალი მიზანია, მაგრამ ძა-

ლზე ძნელია მისი მიღწევა. თამაში დიდ შრომას მოითხოვს, მაგრამ როცა შრომას თამაშად განვიცდით, ეს უკვე შრომა აღარ არის. თამაში თამაშია“ (ბრუკი 1984: 153).

მსახიობი დაავადებულია, შეპყრობილია თამაშის სურვილით. რატომ?

- ა) მას აწუხებს შინაგანი ენერგია და თამაში ამ „ზედმეტისგან“ ათავისუფლებს;
- ბ) მისი ფსიქიკა მონყობილია ისე, რომ ობიექტურ გარემოსთან, რეალობასთან, სინამდვილესთან დაკავშირების საშუალებაა თამაში, ანუ სამყაროსთან დიალოგში შედის თამაშის გზით;
- გ) თამაშში სწავლობს საკუთარ წარსულს, არკვევს დღევანდელობასა და თამაშითვე უკავშირდება მომავალსაც.

ჯორჯ სკოტის აზრით, თამაში ნიშნავს დაკვირვებას, მიბადვას. ამასთანავე, აღმოჩნდება, რომ თამაშში შესაძლებელია რაღაც ცხოვრებისეული პროცესების მოდელირებაც.

არაერთი სირთულის პირისპირ დგება მოთამაშე – მსახიობი, მათგან უმთავრესია ბუნებრივი და ადეკვატური ქმედება წარმოსახულ, ნავარაუდევ, ვითომ რეალურად არსებულ სიტუაციაში. ყველა შემთხვევაში, მსახიობმა ლიტერატურული წყარო ქმედებად უნდა აქციოს – უნდა გააცოცხლოს, შთაჰბეროს სული, მანერა, მოძრაობა, მზერა, ღიმილი, ინტონაცია – ყველა ის თვისება, რომლებიც ადამიანურს ხდის რეალობას. სასცენო ხელოვნებაში მთავარია ჯერ მოქმედება და შემდეგ – სიტყვა (მოქმედებაზე აღმოცენებული სიტყვა), თუმცა, როგორც მიხვილ თუმანიშვილი ამბობდა, **ზოგჯერ ტექსტიც მოქმედებაა.**

რას აღარ ვთამაშობთ პატარაობიდანვე. **თამაშში და თამაშით შემოდის ცხოვრება ჩვენს ცნობიერებაში.** როგორც ამბობენ, სიყრმესა და ზოგჯერ სიჭაბუკეში ვთამაშობთ სცენებს ჩვენი მომავალი ცხოვრებიდან: ზოგი – დიდობანას, ზოგიც – მასწავლებლობანას, ხშირად – ომობანას და ა. შ. მაგრამ, საბედნიეროდ, დგება ასაკი, როცა თამაში წყდება. რამდენად კომიკური იქნება, თუნდაც 18 წლის გოგონა ისევ თოჯინებთან ერთობოდეს. მაშასადამე, თამაშიდან გამოსვლა ნორმად ითვლება

ყველა შემთხვევაში, გარდა მსახიობის პროფესიისა. ის ბავშვობაში, ანუ თამაშში ჩარჩენილადაც შეგვიძლია მოვიაზროთ. მსახიობის შემთხვევაში ბავშვობის დამთავრების შემდეგ უნდა დაიბადოს მეორე ცხოვრება – თამაშის ცხოვრება, რომელსაც თან ახლავს თავისი უპირობო წესრიგი. აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ **მსახიობის არსებაში თავად ცხოვრება თამაშობს და ეს თამაში სცენაზე ცხოვრებადვე იქცევა.** მსახიობი, ანუ თამაშით შეპყრობილი არსება, თავისუფლდება ცხოვრებისეული ტვირთისაგან (გარდა იმ ნევროტიკული დაძაბულობისა, რომლის შესახებაც ფროიდი საუბრობს), რადგანაც არც თუ იშვითად მისი არარეალიზებულის (ოცნება, სწრაფვა, მიზანი) რეალიზებაა თამაში. თუ ცოტათი გავართულებთ ამ აზრს, მივალთ იმ დასკვნამდე, რომ მისთვის ცხოვრებისეული ტანჯვა, შესაძლოა, თამაშით იქცეს სიამოვნებად.

ტრაგიკულია მსახიობის პროფესია თავისი ეფემერულობის გამო (როგორც არაერთხელ თქმულა ამის შესახებაც). ამასთანავე, მსახიობი, თავისი არსით, მატარებელია ერთგვარი კოდირებული ინფორმაციისა. მრავლის მთქმელია ეს შეტყობინება, რადგან ერთდროულად ასახავს მწერლისეულს, რეჟისორისა და თავად მსახიობისეულს. მაშასადამე, მსახიობი იტევს ინფორმაციულ სისტემას, რომელსაც გათამაშების (ზოგჯერ – გადათამაშების) გზით მოიტანს მაყურებელამდე. კიდევ ერთი და მნიშვნელოვანი: „ეფემერულ მასკარადში“ (ტიციან ტაბიძის ტერმინია) არ უნდა დაიკარგოს მსახიობი და ორეულთან დუელში უნდა მოიპოვოს გამარჯვება მისმა უკვდავმა სულმა“ (გაფრინდაშვილი 1919: 8).



თამაშის ხელოვნების ამ უცნაურობას, მთელ ამ სასწაულს, დღესასწაულსა და მაგიურ ძალას ქმნის სწორედ ნიჭის ის უჩვეულო თავისებურება, გარდასახვა რომ ეწოდება.

გარდასახვის ნიჭი ვნებაა, – მრავალმხრივი და მრავალწახანაგოვანი. იგი ეფუძნება ლიტერატურულ მასალას და ამოიზრდება მისგან როგორც ქმედება, როგორც ხორცშესხმული ცოცხალი სახე – ავტორისეული ნიშნით დალდასმული. რა თქმა

უნდა, ტექსტის გაგებისა და, ამის შედეგად, მისი ინტერპრეტაციის უნარი ყველაზე უფრო ფასეულია ამ პროფესიაში.

დემიტრი ალექსიძე მსახიობისთვის აუცილებელ ორ თვისებაზე მიუთითებდა – გულწრფელობასა და სიმართლეზე (ალექსიძე 1977: 21). როდესაც ვსაუბრობთ სცენურ სიმართლეზე, მაქსიმალურ გულწრფელობასა და წარმოსახულ სიტუაციაში ბუნებრივად მოქმედებაზე, აქვე უნდა აღვნიშნოთ ინტონაციის სიზუსტეც. რადგან მსახიობი „სიტყვის მომტანი“, ავტორისეული ინფორმაციის გადმოცემი და ამბის განმმარტავია, მან, უპირველესად, უნდა შეძლოს მეტყველების ბუნებრიობის მიღწევა.

რა თქმა უნდა, ნორმალურ შემთხვევაში, თეატრალური ხელოვნება სპექტაკლით შემოგვთავაზებს რეჟისორის უმთავრესი კონცეფციის გათვალისწინებით გააზრებულ ქმნილებას, თუმცა ეს არ იქნება//ვერ იქნება ტექსტის ინტერპრეტაციის მხოლოდ ერთი, ანუ ავტორისეული, ვარიანტი. რამდენი რეჟისორიც დადგამს, იმდენი ვარიანტი შეიქმნება, ოღონდ, აქ ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ხელოვანის მისია არ არის პრობლემების ირგვლივ მსჯელობა, – ეს სცდება ამ სფეროსა და სხვა სიბრტყეზე გადაინაცვლებს.. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების, „მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტს წარმოსახვის, ფანტაზიისა და ემოციათა სფეროს აქტივირება და კოგნიტური, შემეცნებითი პროცესების (აზროვნება და აღქმა) როლის შესუსტება აგებს და აყალიბებს. შესაბამისად, შემოქმედება არა მხოლოდ უკავშირდება არაცნობიერ ფენომენს, არამედ სწორედ ამ ფენომენით აიხსნება“ (მირცხულავა 2010: 102).

შემოქმედი „მხატვრულ ფორმაში გვთავაზობს პრობლემის გადანყვევტის საკუთარ ვერსიას“ (ურუშაძე 1999: 12) და ასე ამკვიდრებს საკუთარ თვალსაზრისს. ამ გზით შემოაქვს საკუთარი კონცეფცია. როგორც ფოლკნერი იტყოდა: ხელოვნება შემოქმედის ტემპერამენტში გატარებული სინამდვილეა, რომლის განმსაზღვრელი შინაგანი დინამიკა უნდა იყოს. დინამიკას, რიტმს თავისი პლასტიკური ხაზი ესაჭიროება, პლასტიკა მერყეობას გულისხმობს, ეს უკანასკნელი მსახიობის შინაგან სმენას უკავშირდება, სმენა მზერას წარმართავს და იქმნება მთლიანი კონტური ცოცხალი მხატვრული სახის, – სცენური ხატისა.

კრიტიკის კრიზისი

(თანამედროვე სათეატრო კრიტიკა)

უცნაური ფენომენია ადამიანი, თითქოს თანდაყოლილი განწყობა აქვს თვითკმაყოფილებისა და თავმონონებისა. ასეთ შემთხვევაში ძნელია, მას რაღაც უთხრა, მიანიშნო ნაკლებ, გამოსასწორებელზე. ქართული ანდაზა „მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს – პირს უკანაო“ ცუდად მუშაობს. არა გვაქვს შინაგანი მზაობა, მოვისმინოთ და შევიწყნაროთ განსხვავებული მოსაზრება, კრიტიკული აზრი, რადგანაც მას პირად შეურაცხყოფად ვიღებთ. რისი ბრალია? – დაბალი კულტურის, სუსტი ნერვებისა თუ კიდევ სხვა რამისა?! როგორც ამბობენ, სენსიტიური ერი ვართ და მძაფრად განვიცდით ყველაფერს! რადიკალიზმი და ხასიათის სიხისტე ბევრ რამეში აბრკოლებს ადამიანს, მაგრამ ჩვენ საზოგადო მოვლენაზე ვსაუბრობთ, იმაზე, რამაც უკეთესი უნდა გახადოს ხვალისდელი დღე. ასეთ შემთხვევაში პროგრესი შეუძლებელია პროფესიული კრიტიკის გარეშე. ამასთანავე, კრიტიკა ნაცნობობა-მეგობრობას უნდა გამოორციხავდეს და სერიოზულ რეფლექსურ მიუკერძოებლობას უნდა ეფუძნებოდეს, თორემ ძმაბიჭური კრიტიკით (რეალურად, ანტიკრიტიკით) რა ვარსკვლავებიც ვწყვიტეთ, ეტყობა არამხოლოდ თანამედროვე ქართულ თეატრს!

„კრიტიკული აზრი ვერ დაგვიდგენია ჩვენის ვითარების შესახებ, სამართლიანად ვერ დაგვიფასებია ჩვენი წარსული და აწმყო. კრიტიკულის აზრის უქონლობა იმოდენად შესამჩნევია ჩვენში, რომ არ შეიძლება ყურადღება არ მიაქციოთ, თუ ცოტათი მაინც ჩაუკვირდებით ჩვენს აზროვნებასა. ყოველ დანინაურებულ საზოგადოებაში აზრის სხვადასხვაობა, მრავალგვარობა კრიტიკის შედეგია და სხვადასხვა აზრისა და მიმართულების მიმდევართ აქვთ ისეთი წერტილი, რომელიც ყველასათვის საერთოა. ჩვენში – კი სხვადასხვაობა აზრისა კრიტიკულის აზრის უქონლობის ბრალია და ჩვენის გაუფრთხილებლობისა. ჩვენში ხშირად ერთისა და

იმავე საგნის შესახებ იმდენად შეუთანხმებელს და წინააღმდეგს აზრს გაიგონებთ, მერე ისეთ საგნებზე, რომელთა შესახებ მორიგე-ბულნი უნდა ვიყვნეთ, რომ სწორედ გასაოცარია... ნუთუ ამ გვარი უთანხმოება აზრისა, ერთმანეთის გაუგებლობა სამწუხარო არ არის? განა ყოველივე ესე შესაძლებელი იქნებოდა, ჩვენში რომ კრიტიკული აზრი მუშაობდეს? განა ეგ შესაძლებელი იქნებოდა, თუ რომ ჩვენ შეჩვეულნი ვიყვნეთ სამართლიანს მსჯელობას და ყოველსავე საქმის რიგიანად დაფასებას და ანონ-დანონვას? ცხადია, რომ ზემოთხსენებული გარემოება ხელს უშლის ყოველ საზოგადო საქმის წარმატებას, რადგანაც ყოველივე უსაფუძვლო შეტაკება აზრისა მოითხოვს გარდამეტებულს ლაპარაკს, მითქმა-მოთქმას, რომელიც სრულიად წარმოუდგენელია იქ, სადაც კრიტიკული აზრი მუშაობს. ასე და ამ რიგად ხშირად მრავალს სიტყვასა ვხარჯავთ იმისათვის, რაიცა სრულიად უეჭველი უნდა იყოს“; – წერდა ილია ჭავჭავაძე 1888 წელს.

თანამედროვე საქართველოში კრიტიკული აზრის დეფიციტია, თანაც არ დაგვაგინწყდეს, ისეთ ქვეყანაში ვცხოვრობთ, რომელშიც სამი რამ ყველამ იცის: ლიტერატურა, ფეხბურთი და პოლიტიკა. ზოგადად, კრიტიკა მტკიცნეულად აღიქმება, რადგანაც ის აპრიორულად ცუდის თქმასთან ასოცირდება. „კრიტიკა“ გაკრიტიკების, ე.ი. უარყოფითის გაგებით იხმარება. რეალურად კი, როგორც ლექსიკონებშია განმარტებული, იგი ძველბერძნული ზმნა „კრინეინდან“ (ლათ. ცერნო) მოდის და მისი თავდაპირველი მნიშვნელობაც გაყოფას, გარჩევას უკავშირდება; ფრანგულ ენაზე ის შეფასებას გულისხმობს, ე.ი. კრიტიკის უმთავრესი დანიშნულება ანალიზია. ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში ვკითხულობთ: „კრიტიკა – გარჩევა, განსჯა რისამე... რისამე ღირსებისა და ნაკლის გამორკვევა, განხილვა შეფასების მიზნით... სუსტი მხარეების ძებნა, გაკილვა... უარყოფითი შეფასება (ნაკლის ჩვენების საფუძველზე)“ (ქეგლი 1955, IV: 1386). რა თქმა უნდა, კრიტიკა – შეფასება, შემოწმება, განსაკუთრებული მიდგომა და პოზიციაა (ბროკჰაუზი).

ეპოქათა მიჯნებზე იცვლებოდა დამოკიდებულება კრიტიკის მიმართ. ერთი შეხედულების მიხედვით, არსებობდა კრიტიკის ხუთი ძირითადი სახე:

1. დოგმატური და მეტაფიზიკური;
 2. იმპრესიონისტული;
 3. განმანათლებლური;
 4. ისტორიული;
 5. მარქსისტული.
- ბ. კროჩეს აზრით, კრიტიკის მხოლოდ სამი სახეობა გვხვდება:
1. პედაგოგიური კრიტიკა, როცა კრიტიკოსი თავს მსაჯულად წარმოიდგენს;
 2. კომენტარების მომწოდებელი, ანუ ამხსნელი კრიტიკა, თუმცა ეს არ არის კრიტიკა, კომენტირებააო. თ. ელიოტი კი კრიტიკის დანიშნულებად სწორედ მხატვრული ნაწარმოების კომენტირებასა და განმარტებას მიიჩნევს ბეჭდური სიტყვის საშუალებით (ელიოტი 1979: 170);
 3. ნამდვილი კრიტიკოსია ფილოსოფოსი.

კროჩე კრიტიკის ერთადერთ ჭეშმარიტ მიზნად აღიარებდა იმის გამოკვლევას, არის თუ არა მოცემული ობიექტი ხელოვნების ნაწარმოები, ე.ი. არის თუ არა იგი შემოქმედების ნამდვილი ნაყოფი, ახალი სრულფასოვანი რამ.

რ. უელკის კლასიფიკაციით არსებობს:

1. მითოლოგიური კრიტიკა;
2. ანგლოსაქსური „ახალი კრიტიკა“;
3. მარქსისტული კრიტიკა;
4. მიმართულება, რომელიც ეფუძნება ფროიდის ფსიქოანალიზს;
5. ლინგვისტური მიმართულება;
6. ფილოსოფიური მიმართულება (ფილოსოფიური კრიტიკა), უმთავრესად, ექსისტენციალური, რომელსაც უელკი უკავშირებდა ე. შტაიგერის ინტერპრეტაციის მეთოდსაც (ჭუმბურიძე 1974: 8-9)¹².

¹² ლიტერატურისა და კრიტიკის თანამედროვე თეორიების შესახებ დანვრილებით იხ. (აბრამსი 2003: 208-238).

ილია ჭავჭავაძის ზემოთ ციტირებული ნაწყვეტი აშკარად ანახევებს იმასაც, რომ ჩვენს საზოგადოებაში დიდი ხანია არაა გაცნობიერებული და გააზრებული, ზოგადად, კრიტიკის როლი და მნიშვნელობა. დღეს ამას ისიც ემატება, რომ მძიმე და დანგრეულ სოციალურ ყოფაში, რომელშიც ასეთი მომატებული და გამძაფრებულია აგრესია, სრულიად შეუძლებელი ხდება განსხვავებული აზრის შემწყნარებლობა. თუ ჩვენ სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბებაზე ვფიქრობთ (ან ვოცნებობთ), მაშინ მოგვინევს შეგუება განსხვავებულ (თუნდაც მიუღებელ) აზრთან, მოგვინევს გაცნობიერება იმისა, რომ შეუძლებელია, ყველას ერთნაირად მოსწონდეს, ფიქრობდეს, აღიქვამდეს და აფასებდეს ვილაცას თუ რალაცას, საგანსა თუ მოვლენას!

თავის დროზე საბჭოთა საქართველოში კრიტიკა პარტიის იდეოლოგიის განუყრელი ნაწილი იყო და ერთგვარი ჯალათის როლს ასრულებდა. ამის საუკეთესო მაგალითია ის ფაქტობრივი მასალა, რომლის მიხედვითაც ადვილად მიხვდები, თუ რა სიბინძურეს ავრცელებდა, როგორი სისასტიკითა და დაუნდობლობით ებრძოდა „პარტიის გენერალური ხაზიდან“ გადაცდომილ „მტრებს“ ქართული კრიტიკა XX საუკუნის 20-30-იან წლებში (და შემდეგაც). საბჭოთა ტოტალიტარიზმის ეპოქაში თეატრალური დისკურსი ასეთ მოთხოვნებსაც აყენებდა: „თანამედროვე თეატრალური კრიტიკა უძღურია დააყენოს და გადასჭრას ბოლშევიკური თეატრალური მცოდნეობის კარდინალური საკითხები... **ვისწავლოთ მარქს-ენგელს-ლენინ-სტალინისაგან კრიტიკისა და თვითკრიტიკის გამოყენება**“ (სიგუა 1939: 12). როგორც აკაკი ბაქრაძე „მწერლობის მოთვინიერებაში“ წერდა: „სკკპ-ის მისწრაფება – ერთხელ და საბოლოოდ გაეხანდა ლიტერატურული კრიტიკა მწერლობის დამსჯელ რაზმად, კალმით ჯალათად – დამარცხდა და ჩაფლავდა“ (ბაქრაძე 1990: 157), მაგრამ „საბჭოთა პარანოია“ დარჩა – რომ თითქოს გებრძვიან, შენი ჩაძირვა უნდათ, ყველაფერი დაკვეთილია და ა. შ. საბჭოური სტილისტიკის ეს უწყვეტი სიმი, მწვავე აგრესიაში გადასული, დღესაც „ჟღერს“ თავისი ყალბი პათოსით, ფარისევლურ-იდეოლოგიური სულისკვეთებითა და ფსევდოინტელექტუალიზმით. ახლა ასეა მოდაში: რაც უფრო ბუნდოვნად საუბრობ და წერ, რაც უფრო მეტ უცხო სიტყვას გამოიყენებ, უფრო განათლებულისა და „ნონიანის“ სახელი გექნება!

დეკონსტრუირებულ ეპოქაში, კრიტიკული აზრის კრიზისი გვიდგას (თუმცა, როდის ვყოფილვართ ამის გარეშე?!). ისე, კრიტიკული აზროვნება ჩვენში ყოველთვის შერისხული იყო. ჯერ კიდევ როდის თქვა ქართველმა ადამიანმა: სიმართლის მთქმელს ენა მოჭრესო (ან ცხენი შეკაზმული უნდა ჰყავდესო)?! თუმცა ისმის კითხვა, ვინაა სიმართლის მთქმელი?! როგორც ჩანს, **ქართველებს კრიტიკის შეჩვევის ტრადიცია არა გვაქვს, სიმართლეს ყალბი რიტუალი – დითირამები, სადღეგრძელოები გვიჩვენია.** ასეთ დროს ბედნიერიც ვართ და ცხოვრებაც საამური გვეჩვენება, მერედა, ვის ახსოვს ოთარაანთ ქვრივისეული ტკბილი სიტყვის ფილოსოფია: „ამ გამწარებულ წუთისოფელში ტკბილი სხვა რა არის, რომ სიტყვა იყოს... თვალთმაქცობაა, სხვა არაფერი!“

„კრიტიკოსის სანათური უნდა ანათებდეს და არ წვავდეს!“ – ასეთი იყო აკაკი წერეთლის მიდგომა კრიტიკის მიმართ (როგორც ზემოთ ვწერდით). გარდა ობიექტურობისა, მას ჰქონდა ზომიერების შეგრძნების აუცილებლობის, ხელოვნების სპეციფიკის, თეატრის არსში წვდომის უნარის მოთხოვნაც. აკაკი კატეგორიულად მოითხოვდა, არ დაენერათ პირადი სიმპათიების მიხედვით, მთავარ ამოცანად სპექტაკლის ავ-კარგის წარმოჩენა მიაჩნდა: „ზოგი ამბობს მე ეს მომწონს, ის არაო. საბუთი? – საკუთარი ქირვეულობა, თავგასული ახირებულობა და მეტი არაფერი! მხოლოდ ორგვარი საშუალებაა ხელოვნების გაგებისა: ან ნიჭი და ცოდნა და, ან უბრალო ალღო“ (აკაკი... 1955: 121).

„გვყვანან რეცენზენტები, მაგრამ წყალსა დღობვენ და კარაქის მაგივრათ ქაფი გამოუდისთ. ამისთანა დროს, რაღა თქმა უნდა, რომ თეატრიც ვერ იხარებს და მიტომაც ჩვენი ქართული სცენა განსაცდელშია ჩავარდნილი“ (იქვე: 123). **არსებობს კრიტიკის მრავალი სახეობა: ნიჰილისტური (რომელსაც ხშირად პაროდულ-ფელეტონური ფორმა აქვს), სკეპტიკური, უპასუხისმგებლო, ქედმაღლური, ექსცენტრული, კორექტული, პათეტიკური, უხეში, ცილისმწამებლური, აპოლოგეტური, არაკომპეტენტური...** და ახლა ჩვენ მივადექით პროფესიონალი კრიტიკოსისა (შეუვალი, პრინციპული და ზედმინევნით კომპეტენტური) და პროფესიული კრიტიკის პრობლემას. ერის, პიროვნების თავმოყვა-

რეობის საკითხია ის, რომ იყოს ობიექტური, მიუკერძოებელი და მართალი, რადგან „ტყუილად ქებულმა კაცმაც ისე უნდა ინყინოს, როგორც ტყუილად დაწუნებულმაც“ (ილია). მიკერძოება გამოორიცხავს ობიექტურ კვლევას, ჯანსაღი კრიტიკა კი განაპირობებს პროფესიულ ზრდას, რადგანაც, ზოგადად, **კრიტიკა ემსახურება პროგრესს**. ისეთ კონსერვატორულ საზოგადოებაში კი, როგორშიც ჩვენ გვინევს ცხოვრება, ბევრი რამ პარადოქსულად აღიქმება. არსებობს სტერეოტიპები, რომელთა გავლენის გამო ვეღარ გაგვირჩევია ავი და კარგი, ვერ მიგვიღია ახალი და ვერ გვიპოვია რეალური სახე ჩვენი ყოფისა. იცვლება კრიტიკის სტილი და ფორმატი, მაგრამ საბჭოური გადმონაშთის რებრენდინგია ისიც, რომ მივიღეთ „ტუსოვკური“ კულტურის შემფასებელი კრიტიკა.

როცა საყვედური გაისმის, პროფესიული კრიტიკა არ გვაქვსო (პროფესიონალი კრიტიკოსები, საბედნიეროდ, ცოტა, მაგრამ მაინც გვყავს), უნდა გავითვალისწინოთ ერთი ასეთი მოცემულობაც: **თუ მხატვრულ ნაწარმოებს ღირებულება არ ექნა, მისი კრიტიკაც აზრს კარგავს**. როგორც ცნობილია, „კრიტიკა მეორადი მოვლენაა და კრიტიკოსის უპირველესი ამოცანაც ისაა, განსაზღვროს – არის თუ არა განხილვის ობიექტი ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები, ეკუთვნის თუ არა იგი მოვლენათა იმ კატეგორიას, რომელსაც შეუძლია ესთეტიკური ტკობა გამოიწვიოს. თუ მოვლენა ამ კატეგორიას არ განეკუთვნება, ის არ შეიძლება კრიტიკოსის მსჯელობის საგნად იქცეს“ (ურუშაძე 1973: 8). მაშინ დუდჩავას აზრითაც: „მხატვრული კრიტიკა არკვევს, განეკუთვნება თუ არა ხელოვნებას კონკრეტული ნაწარმოები, შეესაბამება თუ არა ის ხელოვნების მოთხოვნებს“ (დუდუჩავა 1975: 57).

ხელოვნების კრიტიკამ მცონარე // მთვლემარე გონება უნდა წააქეზოს, **ცნობიერი უნდა გახადოს ესთეტიკური კატეგორია**, მან უნდა აგვიხსნას მოწონების, აღტაცების მიზეზი. ოღონდ გასათვალისწინებელია, ზოგადად, ხელოვნების კრიტიკის განსაკუთრებულობა და სირთულე, რომ „მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას სუბიექტურობის სრული გამოთიშვა შეუძლებელია“ (ინასარიძე 1984: 2). თავისთავად, ასეთი მიდგომა აპრიორულად გულისხმობს იმასაც, რომ კრიტიკოსმა კარ-

გად აითვისოს ესთეტიკის ენა, მისი ზოგადი კანონზომიერებები. ამასთანავე, კრიტიკა შესატყვისი უნდა იყოს იმ მოვლენებისა, რომელთა შესახებაც გვესაუბრება. თეატრის კრიტიკოსი კარგად უნდა იცნობდეს რეცეფციულ ესთეტიკას, თანამედროვე მოდელებსა და სისტემებს კულტურულ-სააზროვნო სივრცეში, რათა მხატვრული მოვლენა, სპექტაკლი, შეაფასოს **ცხოვრებასთან კავშირში – აქ და ახლა!**

ბუნებრივია, სპექტაკლის შეფასება იწყება პიესის სიღრმისეული რეცეფციით (ცალკე საკითხია ის, თუ რა უნდა იყოს დომინანტური სათეატრო კრიტიკაში: სპექტაკლის განხილვა პიესის შუქზე თუ ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი წარმოდგენის თვალსაზრისით). არც ის იყო შემთხვევითი, რომ კრიტიკა (ეპოსის, ლირიკისა და დრამის გვერდით) ლიტერატურის მეოთხე ფორმად მიაჩნდათ. პრინციპში, სათეატრო კრიტიკის ჩამოყალიბებას მიაწერენ 1761 წელს, როცა ჰამბურგის ნაციონალურმა თეატრმა თანამშრომლობისათვის მიიწვია ლესინგი, როგორც მუდმივი დრამატურგი და კრიტიკოსი (მდრ. არველაძე 1998: 8).

თეორიული ბაზისი და მომზადება იარაღია კრიტიკისათვის. ამიტომ, მაგალითად, თუ სცენაზე ინტელექტუალური დრამა თამაშდება, მაშინ მისი სტილისტიკის შესატყვისი მეთოდოლოგიური ცოდნაა საჭირო, რომ მსახიობს არ მოსთხოვო განცდისა და გარდასახვის ჩვენება, რადგან ინტელექტუალურ დრამაში ის შეცვლილია „წარმოდგენა-გათამაშებით. თეატრში ცხოვრების ილუზია ზედმეტი და უადგილოა. სპექტაკლი თეატრალური მოდელია აზრის, იდეისა და არა – ცხოვრების ცოცხალი სურათების დუბლირება“ (შალუტაშვილი 1981: 29); თუ რობერტ სტურუაზე წერ, მინიმუმ ის მაინც უნდა იცოდეს, რას გულისხმობს ბრეტის თეატრალური ესთეტიკა, რა კონცეფციას ეფუძნება იგი¹³.

13 თავის დროზე გეორგ ლუკაჩისეულ (უნგრელი ფილოსოფოსი) რეალიზმის გაგებას დაუპირსპირდა გერმანელი ბერტოლტ ბრეჰტი. ეს იყო კრიტიკოსისა და მწერლის კამათი ხელოვნების გააზრების პრინციპულ საკითხებზე. ბრეჰტმა, ფაქტობრივად, დაიწყო თეატრალური ხელოვნების გადაფასებაც, რადგან, მისი აზრით, თეატრმა მაყურებელში ესთეტიკური სიამოვნება კი არა, უპირველესად, ქმედება, და, შესაბამისად, გადანყევტილების მიღების სურვილი უნდა აღძრას. თეატრში

სპექტაკლის შეფასება პირობითია, თუმცა მაინც აქვს თავისი ობიექტური კრიტერიუმი. რას გულისხმობს ეს ანალიზი?! როგორც ილია ქავჭავაძე იტყოდა: **განხილვას, განჩნრევას, გარკვევას, გარჩევასა და დაფასებასაც.** კ. ინასარიძე, ავტორი სრულიად უნიკალური, ენციკლოპედიურ-უნივერსალური ნაშრომისა „თეატრისმეტყველება“, წერს: „კრიტიკა არის შეფასება, განჭვრეტა მოცემული საგნისა, რომლის დროს კრიტიკოსი ცდილობს იყოს „ობიექტური“, „მიუდგომელი“, თუმცა მის მიდგომასა და პოზიციაში მუდამდებია მისი სუბიექტური აზრები და **მოცემული საგნის კანონზომიერების ცოდნა და გამოცდილება**“ (ინასარიძე 1995: 893).

მთავარი და გადამწყვეტი მსჯელობის პროცესში მაინც არგუმენტი, ფაქტია. ამის გარეშე არაარგუმენტირებული ანალიზის მკვდარ ნიმუშებს შევქმნით. ცარიელი სიტყვები ვერ დაგვარწმუნებენ, კარგია თუ ცუდი სპექტაკლი, **„ფაქტი უნდა, ფაქტი!“** (ილია). ეს ფაქტი კი, როგორც ზემოთ ვნახეთ, აკაკი წერეთლის ეპოქაშიც და დღესაც, არის: „საკუთარი ჭირვეულობა, თავგასული ახირებულობა და მეტი არაფერი!“

ფაქტის მოძიება და არგუმენტაცია სპეციფიკური ნიჭია, რომელიც გულისხმობს სათეატრო ტექსტის (სპექტაკლის) კოგნიტური, ემოციური და ფიზიკური პარტიტურის კარგად ცოდ-

სპექტაკლით მიღებული ახალი ინტენციები და შეხედულებები მაცურებელს მისცემს ძალასა და შესაძლებლობას, ჩაერთოს ცხოვრების პროცესებში და შეცვალოს არსებული რეალობა. ბრეჰტის **„გაუცხოების თეატრალური ეფექტის“** მიხედვით, სცენაზე მიმდინარე მოქმედება უნდა გულისხმობდეს მის განსხვავებულ, ალტერნატიულ ვერსიასაც. ბრეჰტმა გამოიციხა ემოციის აღძვრა, განცდა და თანაგანცდა, აქცენტიც ბუნებრივად გადაიტანა რეფლექსიაზე, განსჯაზე, ანალიზზე, ფიქრზე. საბოლოოდ, თეატრის უმთავრეს ფუნქციად მაცურებელში კრიტიკული აზროვნების გაღვივება გამოცხადდა. ბრეჰტის თეატრალური დისკურსი მიდიოდა იქითკენ, რომ **შესაძლებელი გამხდარიყო პოლიტიკური ქმედებების წვდომა.** „გაუცხოების ეფექტმა“ ემოციებისაგან გათავისუფლებული მსახიობის არსებობა მოითხოვა. უკვე დადგა პიესის გმირებისგან მაცურებლის დისტანცირების აუცილებლობა და, ამასთანავე, მსახიობების როლებისგან გამიჯვნის მოთხოვნა. მართალია, ბრეჰტი მაცურებელს ფიქრისკენ უბიძგებდა, მაგრამ მის სტილს მაინც „ავტორიტარული“ უწოდეს (მდრ. ლომიძე 2008: 228). შესაბამისად, თეორიული გამართლება მაინც მოეძებნება იმას, როცა საუბრობენ სტურუასეულ „დიქტატურაზე“ რუსთაველის თეატრში.

ნას (შდრ. არველაძე 2013: 41-42) და, ამავე დროს, უნახავის დანახვის ალღოს, ისეთის შენიშვნას თუ აღმოჩენას, სადადგმო ჯგუფსაც რომ არ უფიქრია, მაგრამ, როგორც ესთეტიკური მოვლენა, დაიბადა შემოქმედებითს პროცესში. ამისთვის რამდენიმე აუცილებელი პირობა არსებობს:

1. სპექტაკლი, იგივე ცოცხალი სცენური ქმედება, როგორც საკომუნიკაციო სისტემა, შესაძლოა განვსაზღვროთ განსაკუთრებული წესით ორგანიზებულ ენად, რომლის ცოდნა გულისხმობს თავად სათეატრო ხელოვნების სიღრმისეულ ცოდნასაც და ამ მხრივ უპირველესია ის, რომ, „თუ თეატრის კრიტიკოსმა სასცენო ხელოვნების ენა არ იცის, სპექტაკლის მხატვრული სამყაროს კარი მისთვის არ გაიღება“ (ურუშაძე 1973: 73). პროფესიული კრიტიკაც სასცენო შემოქმედების სამეტყველო ენის აბსოლუტურ ცოდნას გულისხმობს (არველაძე 1989: 56). **ნამდვილი მეცნიერული ცოდნა კი განისაზღვრება, როგორც „მოვლენათა არსების, მათი შინაგანი კავშირების, კანონების ცოდნა“** (ბაქრაძე 1978: 26).
2. ეს ენა კი აუცილებლად გულისხმობს შესატყვის ტერმინოლოგიას, რომელიც არ გამოიწვევს ორაზროვნებასა და გაუგებრობას. ხელოვნების ნაწარმოები, მხატვრული ნყობითა და სტრუქტურით ახალ ენას ქმნის, თავის ენაზე გვესაუბრება და მისი სწავლაა საჭირო. სპექტაკლი მაყურებლისგან, და მით უფრო – კრიტიკოსისაგან, მოითხოვს ამ ენის გაგებას. თანამედროვე სამყაროს აქვს თავისი განზომილება. მისი ქრონოტოპი იგრძნობა შემოქმედის ესთეტიკაში. ამიტომ საჭიროა ახალი ლექსიკური არსენალი, აზროვნების ახალი ნაკადები, ზიარება თანამედროვე ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ სისტემებთან, რათა კრიტიკა არ ჩამორჩეს დროს და ადეკვატურად ასახოს თეატრის სანახაობითი ბუნების მიმზიდველობა. თეატრის კრიტიკოსმა უნდა იცოდეს ე.წ. კულტურის კოდი, რომელიც მას დაეხმარება „თეატრის კითხვის“ პროცესში.

თავის დროზე მერაბ მამარდაშვილი წერდა: „ლიტერატურის კრიტიკოსი ვერ შეძლებს ტექსტიდან ვერაფრის ექსპლიციურებას ისე, რომ თან თავად განვითარდეს და, ამავდროულად, გააფართოოს წიგნისა და მკითხველის გამოცდილებაც“ (მამარდაშვილი 2011:). ამიტომ, ფაქტობრივად, მიმდინარე თეატრალური პროცესი დაულაგებელი და, შესაბამისად, შეუფასებელია. კრიტიკული წერილი ყოველთვის არის თანადროული, ოღონდ ეს სიტყვა დღეს უკვე სხვაგვარადაც გაიაზრება. ბ. გროისი ამბობს, რომ: „თანადროულობა აუცილებლად არ გულისხმობს დასწრებულობას, აქ და ახლა ყოფნას. ის უფრო ნიშნავს იყოს „დროს“-თან, ვიდრე – „დრო“-ში... თანამედროვე შეგვიძლია გავიგოთ „დროის ამხანაგი“, რომ ითანამშრომლო დროსთან“ (გროისი 2014: 159). თანადროულობა საკმაოდ რთული აღსაქმელია, რადგან ჩვენს დროში დაკარგულია რეალობის შეცნობისა და გააზრების უნარი. თომას სტრინს ელიოტი სინამდვილის, ფაქტისა და რეალობის ცნებების არსებობას, საერთოდ, კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს (ელიოტი 1979: 175). ჟან ბოდრიარის აზრით კი: „რეალობა აღარ არის ის, რა მნიშვნელობასაც მასში ვდებთ“ (ბოდრიარი 2013: 78). ის ჰიპერრეალობა, რომელიც მუდმივ სიმულაციშია, არის საფუძვლის გარეშე მყოფი სიცარიელე. ამიტომ რთულდება მედიაზირებულ-სიმულაკრულ სამყაროში ღირებულისა და ფასეულის შექმნაც და შემეცნებაც.

ლოგიკის კანონების მიხედვით, ცოდნას გააჩნია თავისი ფუნქციები: ფაქტის აღწერა (დაკვირვება ან ექსპერიმენტი); ფაქტის ახსნა (პასუხი კითხვაზე „რატომ?“) და რაციონალური წინასწარხედვა, ანუ გააზრება იმისა, რა მოხდება შემდეგ (შდრ. მჭედლოშვილი... 2003: 167-168). ამიტომ, თუ კრიტიკა არ იქნა პროფესიული, ის ვერ შეძლებს აზროვნების ამ ლოგიკურ ჯაჭვში ჩართვას და, შესაბამისად, ვერც იმას განსაზღვრავს, რაც შესაძლოა გამოიწვიოს სპექტაკლმა. მაშასადამე, შეუფასებელი რჩება თეატრალური მოვლენაც და განუსაზღვრელი – სავარაუდო პროცესები. არადა, რამდენს ჰგონია, რომ თეატრის ისტორიისთვის ღირებულსა და მნიშვნელოვანს ქმნის. როგორ გინდა მეგობრებისგან ლამის გენიოსად შერაცხილი ქართველი რეჟისორი თუ მსახიობი დაარწმუნო, რომ მისი ნამუშევარი უმნიშვნელო და უხარისხოა?! მოგისმენს? შეისმენს? – მიდი და დააჯერე!!!

ერთხელ ოთარ ჭილაძემ თქვა: კარგი კრიტიკოსი უფრო დიდი იმპიატობაა, ვიდრე – კარგი მწერალიო. პროფესიული კრიტიკის გარეშე ლიტერატურა კი შეიქმნება, დაინერება ბევრი რამ, მაგრამ ვერ განვითარდება.

კრიტიკასაც განვითარება, ხელშეწყობა სჭირდება. ამისთვის აუცილებელია სახელმწიფო პოლიტიკა, რომელიც ნაახალისებს პროფესიულ ცოდნასა და მაღალ კვალიფიკაციას. თანამედროვე კრიტიკული სტატიები მიმოხილვითია. მაგალითად, თეატრის კრიტიკოსის ნანერი უფრო თეატრალური ჟურნალისტიკაა; თუ მუსიკისმცოდნის ნაზრევს ვკითხულობთ, ის მუსიკალური ჟურნალისტიკის მოთხოვნებს აკმაყოფილებს და შორს დგას ფორმისა და სტრუქტურის სიღრმისეული ანალიზისაგან. ახლა ტოტალური და აგრესიული ჟურნალისტიკის დროა. მედიაზირებულ სიმულაკრულ (ჟ. ბოდრიარი) სამყაროში, ხელოვნური ცოდნის საუკუნეში ყველაფერი მიმოხილვა და ზედაპირზე ტივტივია.

თავის დროზე მეტაფორულად მოაზროვნე ქართულ თეატრს ჰყავდა თავისი პროფესიული შემფასებელი. მაგრამ, როგორც თ. ელიოტი ამბობს, „ყოველმა თაობამ თავისი საკუთარი კრიტიკა უნდა შექმნას“ (ელიოტი 2005: 60). თანამედროვე საქართველოში, როგორც უკვე ვთქვით, თეატრალური კრიტიკა იქცა თეატრალურ ჟურნალისტიკად (ზოგჯერ ახლოს დგას ე.წ. პუბლიცისტურ კრიტიკასთან, რომელიც დიდი ხანია, წარსულის კუთვნილებაა). თეატრმცოდნეთა ნაწილმა დაიჯერა, რომ მათი პროფესია აუცილებლად გულისხმობს კრიტიკასაც. საქმე ისაა, რომ, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობა შეისწავლება სამი დარგით: ლიტერატურის თეორიით, ისტორიითა და კრიტიკით, ასევეა თეატრმცოდნეობაში. მისი კვლევის საგანია თეატრის თეორია, თეატრის ისტორია და კრიტიკა. ამიტომ, **სრულიად ბუნებრივია იყო თეატრმცოდნე, მაგრამ არა – თეატრის კრიტიკოსი, რომ არ განიხილავდე და, რაც მთავარია, საზოგადოებრივ აზრს არ აყალიბებდე სპექტაკლის (რეჟისორის, მსახიობის) შესახებ, რადგან „კრიტიკა არის არსებითი ფაქტორი საზოგადოებრივი აზრის შექმნაში“ (ინასარიძე 1995: 893)¹⁴.**

14 თუმცა, მუდამ უნდა გვახსოვდეს ბალზაკის მწვავედ ნათქვამი: „საზოგადოებრივი აზრი?! – ეს ხომ ყოველ მეძავ ქალზე გარყვნილი არსებაა!“

სათეატრო კრიტიკის ზოგიერთი წარმომადგენელი ფიქრობს, რომ, რასაც იტყვის (თუ იტყვის!), წყალი არ გაუვა. არადა, ხშირად რეცენზიები ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის ელემენტარულ ნორმებსაც კი. ზედმეტია იმაზე ფიქრი, რომ სპექტაკლის შეფასება შეიძლება იყოს სკრუპულოზურ-აღწერილობითი, ანალიტიკური, პოლემიკური... „თეატრმცოდნე-კრიტიკოსი ვალდებულია, გაითვალისწინოს სასცენო ხელოვნების სპეციფიკა და ამ ცოდნით შეიარაღებულმა შეაფასოს სანახაობის გამოსახვის ფორმები, ამოიცნოს მასში კოდირებული იდეა, პოზიცია, მთავარი და მარგინალური დინებები, კონტექსტი, კონტექსტის კონტექსტი და სხვ“. (არველაძე 2013: 84). სასცენო ხელოვნების ანალიზი მოითხოვს ტექნოლოგიის, სტუქტურისა და სპეციფიკის ადეკვატურ გააზრებას, ჩვენი სააზროვნო ლოგიკა კი ვერ უძლებს ვერანაირ კრიტიკას, რადგან უგულებელყოფილია თუნდაც ლიტერატურის კვლევის თანამედროვე მეთოდოლოგიები, ესთეტიკისა და სტილისტიკის უმთავრესი კანონზომიერებები. **დიდი ხანია, იწერება იწერციით, მავნე ტრადიციის გავლენით, ძირითადად, უნიჭოდ შეთხზული შინაარსები და ინტერპოლაციები.** თანამედროვე სათეატრო კრიტიკის წარმომადგენლები სპექტაკლის ანალიზის პროცესში, ოსკარ უაილდის სიტყვებით თუ ვიტყვით, საკუთარი განცდებისა და წარმოდგენების პროეცირებას ახდენენ და იქმნიან განათლებული, ერუდირებული, იშვიათი ოსტატობით შემკული კრიტიკული ტალანტის, მეცნიერისა და მწერალ-მეიგავის იმიჯს, – ყალბსა და სამარცხვინოს. ჯერ კიდევ „თეატრალური მოამბის“ 1982 წლის სარედაქციო წერილში ვკითხულობთ: „ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ცალკეულ კრიტიკოსებს „თავისი თეატრი, რეჟისორი და მსახიობი ჰყავს“ (თეატრალური... 1982: 5). ასეთი ტენდენცია უფრო გამძაფრებული და თვალში საცემია დღეს, რადგან დრომ და ეპოქამ წაახალისა უნიჭობა და მდარე სუბიექტივიზმი.

ხშირად იკვრება ჯადოსნური წრე: ვერც რეჟისორი და ვერც მსახიობი ვერ იტანს კრიტიკას (იშვიათი გამონაკლისის გარდა). უმრავლეს შემთხვევაში გვგონია, რომ, რასაც ვაკეთებთ, რასაც ვამბობთ, საუკეთესო, შეუმცდარი და ერთადერთია. „ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი, არტისტი, ოღონდ ავტორო-

ბას, არტისტობას კი ნუ დაუნუნებთ“ (ჭავჭავაძე 1991: 293) – წერდა ილია ჭავჭავაძე. ზოგადად, ასეთი ტენდენცია გამონვეულია არაკეთილგონიერებითა და დამანგრეველი ამბიციურობით... საკუთარ ნამუშევარს უმრავლესობა გაუკრიტიკებელ შედეგად მიიჩნევს. მერე თავს ესხმიან კრიტიკოსებს, აგრესიულად და უხეშად უტყვენ მათ, ზოგჯერ გაისმის მუქარის შემცველი განცხადებებიც. თავის მხრივ, სპექტაკლის რეცენზენტიც საკუთარ ნააზრევს სრულყოფილად არგუმენტირებულად და დასაბუთებულად მიიჩნევს. „კატეგორიულობა და შეუმცდარობის პოზა, სამწუხაროდ, დამახასიათებელია კრიტიკისათვის“ (ლეჟავა... 1986: 145) და გრძელდება აზრთა უსიამოვნო, არაფრისმოძციე მი „ჭიდილი“, პიროვნულ კონფლიქტებში გადაზრდილ-გამოვლენილი.

ისიც სათქმელია, რომ კრიტიკა ხშირად მოკლებულია პასუხისმგებლობის გრძნობას, ამიტომაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი „შეფასების თავისუფლება და კრიტიკის პასუხისმგებლობა“ (მ. კვაჭანტირაძე). კრიტიკოსს უჭირს ეთიკური ნორმების დაცვა, ჩასაფრებულის პოზიციიდან დანახულს აღწერს („რატომღაც ვერ გიტან და არ ვიღებ შენსას“). მოშლილია ზნეობრივი მიჯნები, პიროვნულ შეურაცხყოფამდე მივდივართ (დაბალი კულტურისა და კვალიფიკაციის დეფიციტის გამო) და გაკრიტიკებულნიც ჩასანიხლად ემზადება! არადა, კრიტიკას არავითარი კავშირი ადამიანის ღირსების ჯიჯგნასთან არა აქვს!

სიძულვილისა და დაუნდობლობა-სისასტიკის პირობებში კრიტიკოსმა უნდა მოძებნოს ზღვარი, სად იწყება შემოქმედებითი და სად მთავრდება პიროვნული – ესენი გამიჯნული უნდა იყოს, ერთმანეთს არ უნდა ფარავდეს, მაგრამ ამისთვის საჭიროა საზოგადოების მაღალი შეგნებაც. ფსევდოინტელექტუალები და ფსევდოკულტურული ნაწილი იმუქრება, მუშტებზე იყურება... „თავდასხმისა“ და, შესაბამისად, „თავდაცვის“ ტექნოლოგიები ისე კარგად გვაქვს ათვისებული, მტერსაც კი გაცინება!

კრიტიკის ფუნქცია უკეთესობის პერსპექტივაზეა აქცენტირებული და არა – ვიღაცის ტკივილსა და ინსულტამდე მისულ განცდებზე. ადამიანი მზად უნდა იყოს ყველაფრისთვის. ამიტომ, რამეს თუ ქმნი, კრიტიკის მისაღებად (მოსასმენად მაინც) უნდა განწყობი. სხვათა შორის, ასეთი ხისტი და არაადეკვატური

მიდგომა კრიტიკის მიმართ არის, ალბათ, იმის მიზეზიც, რომ „თეატრმცოდნეთა უმრავლესობა თეატრის წარსულში (უახლოესსა თუ შორეულში) „გადასახლდა“, რადგან ყველას არა აქვს დიდი სულიერი და ფიზიკური ძალა, რომ ათასგვარი იერიში მოიგერიოს“ (კიკნაძე 1986: 78).

ჩამოვყალიბდეთ (როგორც ახლა იტყვიან) და შევთანხმდეთ, რომ პროფესიული კრიტიკა განიხილავს ავსა და კარგს, ალაგებს მიმდინარე პროცესებს, თავის ადგილს მიუჩენს ყველასა და ყველაფერს; მას ხელენიფება ნიჭის აღმოჩენა, არგუმენტირებული მსჯელობა მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებზე; კრიტიკა მიგვანიშნებს მოვლენათა განვითარების შინაგან კანონზომიერებაზე, გეზსა და მიმართულებას მისცემს ცნობიერს, გემოვნებას, ენასა და ცხოვრების სტილს. ამასთანავე, ის გულისხმობს მეთოდოლოგიურ სიმკაცრეს, მისი მეცნიერული საფუძველი უნდა იყოს აშკარა და გასაგები. კრიტიკა გვჭირდება, როგორც ინდიკატორი იმისა, რომ არ დავკმაყოფილდეთ არსებულით, მიღწეულით, რომ მუდმივ განვითარებასა და დინამიკაში ვიყოთ.

და კიდევ ერთი, ალბათ, უმთავრესი – კრიტიკოსის პროფესიონალიზმი უნდა ეფუძნებოდეს იმ სფეროსა და იმ ადამიანის სიყვარულს, რომელთა შესახებაც წერს. სიყვარული შობს კეთილგანწყობას. კრიტიკა საჯაროდ ფიქრი და აზროვნება, საკუთარი შეხედულებისა და პოზიციის გამოვლენის მწვავე მოთხოვნისაა. იგი, აზროვნების თავისუფლებასთან ერთად, პიროვნული სტატუსიცაა და აუცილებლად მოითხოვს უკომპრომისობას, კონსტრუქციულობასა და ობიექტურობას! ამიტომაც წერდა ბროკჰაუსი: „კრიტიკულად მოაზროვნე ადამიანი, თუ ის მის მორალურ და ინტელექტუალურ თვითყოფიერებამდე აღწევს, ეუფლება თავისუფლებას“ (მოგვყავს კ. ინასარიძის წიგნიდან „თეატრისმეტყველება“, გვ. 893). კრიტიკა, ფაქტობრივად, მწერლობასთანაა გაიგივებული. კარგი კრიტიკოსი (დიდი იშვიათობა!) ისეთივე ინდივიდუალური, თვითმყოფი შემოქმედია, როგორიც – კარგი მწერალი. ასეთ კრიტიკოსს იმდენივე მკითხველი ეყოლება და ისეთივე პოპულარული იქნება, როგორიც – კარგი მწერალი (შდრ. კალანდაძე 1976: 17). ამიტომაც დიდი პასუხისმგებლობაცა და მოვალეობაც სერიოზული პროფესიული კრიტიკა, რადგან, მაღალ კომპეტენციასთან ერთად, ის, ასევე,

გულისხმობს ე.წ. „კრიტიკულ პათოსს“, ანუ უშეღავათობას, პრინციპულობას, სიმართლესა და დამაჯერებლობას.

კრიტიკოსი, „როგორც მოდარაჯე თვალი ზედამხედველობისა“ (ამირეჯიბი 1913: 11), თავისი ფუნქციით, სპეციფიკითა და მიზანდასახულობით, ახლოს დგას ესთეტიკოსთან. ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნისთვის კრიტიკა და ესთეტიკა დამოუკიდებელ დარგებად ჩამოყალიბდა და გაემიჯნა ერთმანეთს. რა თქმა უნდა, ესთეტიკა ენაა ხელოვნებისა და მას მჭიდრო კავშირი აქვს კრიტიკასთანაც (უფრო დანვრილებით იხ. ჯიბლაძე 1988: 595-602). ზოგჯერ საკითხს ასეც კი სვამენ: „კრიტიკოსი და ესთეტიკოსი, – ერთი უშუალოდ, მეორე არაპირდაპირ, – თავიანთი კვლევის საგნად ერთნაირად იღებენ ხელოვნების რომელიმე ნაწარმოებს და ერთნაირად აფასებენ მას: ჯერ ახსნიან, შემდეგ მსჯელობენ მასზე“ (ჭუმბურიძე 1974: 7). კრიტიკა არის ესთეტიკა მოქმედებაში – წერდა ბ. ბელინსკი. მაგრამ, მაინც არის დიდი განსხვავება მათ შორის და სხვაობა, ძირითადად, დაიყვანება „აბსტრაქციის ელფერის გრადაციამდე და არა – აზროვნების ხერხებში სახეობრივ განსხვავებამდე“¹⁵ (იქვე: 7). გერონტი ქიქოძის შეხედულებით, „ყოველი ესთეტიკური კრიტიკა, არსებითად, ნორმატიულია. ის აღნიშნავს არა მარტო იმას, რაც არის, არამედ იმასაც, რაც უნდა იყოს... ის ახალ იდეალებს, ახალ ნორმებს, ახალ შესაძლებლობებს უჩვენებს“ (ქიქოძე 1964: 75). მამია დუდუჩავა საუბრობს მხატვრული კრიტიკის ფენომენზე, რადგან, მისი აზრით: „მხატვრული კრიტიკა კულ-

15 ვრცლად აღარ ვიმსჯელებთ იმის შესახებ, ზოგადად, კრიტიკა მეცნიერებაა, ხელოვნება, ორივე დარგის სინთეზია თუ ნახევრად მეცნიერება და ნახევრად ხელოვნებაა. ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნის ბოლოს უკვე ხ. ბლერი ამბობდა, რომ კრიტიკა მეცნიერებაა; ა. პუშკინი და ბეჯითებით აცხადებდა, რომ კრიტიკა სილამაზის პოვნის მეცნიერებაა. კანტი და ელიოტი კრიტიკას ხელოვნების დარგად მიიჩნევდნენ, ოლონდ, როგორც თ. ელიოტი განმარტავდა, შემოქმედება, ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა თვითმყოფადი, თავისთავადი პროცესია, კრიტიკის საგანი კი არსებითად, გარეთაა. ამიტომ, არ უნდა ავურიოთ ერთმანეთში შემოქმედება და კრიტიკა (ელიოტი 1979: 173); დ. ლიხაჩოვმა მასში ერთდროულად მეცნიერებაც დაინახა და ხელოვნებაც; ზოგი კრიტიკას განსაზღვრავდა პუბლიცისტიკის სახედ (ვ. კოჟინოვი); დ. თევზაძე გვარანძუნებს, რომ „კრიტიკა მეცნიერებაა მიმდინარე მხატვრულ-ლიტერატურული პროცესების ახსნისა“ (თევზაძე 1982: 10).

ტურის პროცესის კონკრეტული ანალიზი, განსჯა, შეფასება, თეორიულ-ისტორიული გააზრებაა“ (დუდუჩავა 1975: 57).

რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული დრამატურგიული ქმნილების ინტერპრეტაცია (ერთი ენობრივი სტრუქტურიდან მეორე ენობრივ სტრუქტურაზე ტრანსფორმაცია უკვე ნიშნავს ინტერპრეტაციას (არველაძე 2013: 73), გარდა იმისა, რომ ერთგვარი საკომუნიკაციო სისტემაა, ამავე დროს, ესთეტიკურად ორგანიზებული „ენაცაა“, რომლის „ათვისებასაც“ მოითხოვს მაყურებლისგან, მით უფრო, – სპეციალისტისგან. თანამედროვე თეატრი იცვლება და ვითარდება. ოლონდ, როგორც პოლ ვალერი ამბობდა, არაფერი ისე სწრაფმავალი არაა, როგორც – სიახლე, რომელიც მალე შტამპად იქცევა. სპექტაკლებში გახშირდა ვიზუალური გამოსახულებები, ვიდეოპროექციები. თითქმის მთლიანად შეიცვალა სტრუქტურა წარმოდგენისა და, შესაბამისად, – ვერბალური და პლასტიკური კომუნიკაციის ფორმები. ბევრი რამ განსაზღვრა თეატრის მენეჯმენტმა და ახალმა ბუღალტერიამ. ამდენად, დღის წესრიგში დადგა **ახალი ხედვის თეატრის კრიტიკოსის პრობლემაც**. „თეატრმცოდნის, როგორც სათეატრო კრიტიკოსის მიერ მისი თანადროული სპექტაკლების შესწავლა-ანალიზი (რეცენზია, გამოკვლევა) ამჟამად თვისობრივ ცვლილებას განიცდის“ (არველაძე 2002: 31). ეს ცვლილებები განპირობებულია იმ ესთეტიკური დისონანსით, რომელიც დამკვიდრდა თანამედროვე დრამატულ თეატრში. ამდენად, შემფასებელი სპექტაკლს აღარ უყურებს შიგნიდან. ანალიზი იწყება გარედან კრიტიკოსის სუბიექტური აზრით. ასეთი ინტერპრეტაცია დამოუკიდებელია სპექტაკლისაგან და სპექტაკლი – ინტერპრეტაციისაგან. ეს არის ე.წ. **ინტერპრეტაციული კრიტიკის** შემთხვევა, კრიტიკისა, რომელიც ხშირად არ ითვალისწინებს შემოქმედის ფსიქოლოგიასა და მხატვრული ნაწარმოების ენას. რადგან თანამედროვე ქართულ თეატრში სპექტაკლმა მნიშვნელოვნად იცვალა სახე, ცხადია, შეიცვალა მასზე რეფლექსიაც. ალბათ ამიტომაც იქცა „ინტერპრეტაციული კრიტიკა პრაქსისის სეგმენტად და ეს უკვე დროის ნიშანია“ (კვაჭანტირაძე 2005: 126).

დღეს უკვე თეატრის კრიტიკოსის უმთავრესი დანიშნულება უნდა იყოს არა მეთოდოლოგიურად ექსპლიკაციური წერილები,

ე.ი. არა სპექტაკლის „ენის“ ახსნა (როგორც ლ. ჩხარტიშვილი ფიქრობს, რომ სტურუას სპექტაკლებს ველარ იგებს მაყურებელი და, თურმე მან უნდა გააგებინოს) და იმის განმარტება, თუ რისი თქმა სურდა რეჟისორს (ბ. კოჩესეული ტერმინოლოგიით „ამხსნელი კრიტიკა“), არამედ **მაყურებლისთვის გასაღების მიწოდება, პრინციპების დადგენა და გააზრება**. როგორც რ. ყარალაშვილი ამბობს: „კრიტიკოსი უცხო ენის მასწავლებელს უნდა მოგვაგონებდეს, რომელიც მკითხველს მისთვის უცნობი ენის საფუძვლებს აცნობს, რათა ამან შემდეგ დამოუკიდებლად შეძლოს ავტორთან საუბარი“ (ყარალაშვილი 1977: 38). ფაქტობრივად, ეს არის თვითნაალიზისა და რეფლექსიის ფილოსოფიური მეთოდი. **თეატრის კრიტიკოსმა, როგორც მინიმუმ, ინტენციონალური ცდომილება მაინც უნდა შეამჩნიოს და დაინახოს**, – შეუსაბამობა ავტორისეულ მიზანდასახულობასა და სპექტაკლის რეჟისორულ კონცეფციას შორის, ანუ, როგორც როლან ბარტი იტყოდა, – „ნაკითხვის ცრუდემოკრატია“. ამის კლასიკური მაგალითია რუსთველის თეატრში (მცირე სცენა) დადგმული (პრემიერა შედგა 31.03.2010) ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“ ვალერიან (გოშა) გორგოშიძის რეჟისურით.

თეატრმცოდნეები „კითხულობდნენ“ სახეობრივ მეტყველ სცენურ ქცევებს და ეს ნაკითხვა ნიშნავდა იმის ამოცნობას, თუ რა იყო ამ ქცევის, ამ მოქმედების ნამდვილი მიზეზი (ურუშაძე 2011: 140). ეს პროცესი იმთავითვე დიალოგურია (კარგი წიგნის ნაკითხვაც ხომ მის ავტორთან დიალოგს ჰგავს?! – დეკარტე). როგორც მ. ბახტინი ამბობდა: სხვისი გამონათქვამის გააზრება ნიშნავს აღქმულ ფრაზაზე პასუხს, ანუ დიალოგურ მიმართებას. არსებობს მოსაზრება, რომ თეატრის კრიტიკა არის ლიტერატურული კრიტიკის ნაწილი, თუმცა უფრო ფართო, რადგან იგი ერთი მოვლენისაგან გამომდინარეობს, რომელშიც თითქმის ხელოვნების ყველა დარგია მოქცეული „ურთიერთრეფლექსიასა და კომენტირებაში“ (ინასარიძე 1995: 898). კრიტიკოსის მთავარი ფუნქცია პერსონაჟის შინაგანი სიტყვის, ანუ გახმიანებული მონოლოგის, სცენურ სივრცეში გაშლის რელევანტურობის დადგენა, სწორედ ამ ნაკითხვის პროცესში მიღებული შთაბეჭდილებების შინაგანი გადამუშავება და ადეკვატური თეორიული მოდელის შექმნაა. მოკლედ თუ ვიტყვით, **კრიტიკა უნდა იყოს**

სპექტაკლის თეორიული დასაბუთება. „თეატრის კრიტიკოსის საგანია თეატრი – წარმოდგენა – მსახიობის ხელოვნება“ (ინა-სარიძე 1995: 904). ანალიზს დიდი ცოდნა, გამოცდილება და, ამავე დროს, თეატრის სიყვარული სჭირდება („გიყვართ თქვენ თეატრი ისე, როგორც მე მიყვარს იგი?!“ – გვეკითხებოდა ბ. ბელინსკი), თუმცა ამისთვის არც მხოლოდ ნიჭია საკმარისი და არც მხოლოდ – ცოდნა. როგორც ილია ქაჭავაძე ამბობდა, შესაძლოა, კაცს „აუარებელი ცოდნა და სწავლა ჰქონდეს“ და კრიტიკული აზროვნებისას კი „ერთი ფეხიც ვერ წადგას“, რადგან ის „სხვა უნარი“ არ შევლის აზროვნების ამ ფორმას. თეატრის კრიტიკოსი გადის ბენჯის ხიდზე, რადგან სპექტაკლის „ნაკითხვა“ გულისხმობს წარმოსახვისა და აზროვნების მთლიანობას, – ესაა კავშირი შეთხზულსა და მის ანალიტიკურ გააზრებას შორის. თანაც, მოდელის შექმნა აპრიორულად მოიცავს სტრუქტურასა და ლექსიკურ-ტერმინოლოგიურ არსენალს.

ერთი თანამედროვე თეატრმცოდნე წერს: „დაუყოვნებლივ გასაახლებელია სათეატრო პროფესიული რეცენზიის ფორმა და სტილი. დროის მოთხოვნის შესაბამისად სათეატრო რეცენზია უნდა იქცეს მოკლე, სხარტ, მობილურ და ცოცხალ ნაწარმოებად, ოპუსად, რომელიც უნდა განსაზღვრავდეს ამა თუ იმ თეატრალური ნაწარმოების ადგილს და კონტექსტს სათეატრო სივრცეში, დასაბუთებულად აფასებდეს რეჟისორის კონცეფციას და მსახიობთა შესრულების დონეს, რეცენზიამ უნდა შეძლოს სპექტაკლის მთავარი ღირსება-ნაკლოვანებების ამორჩევა. სასურველია, სათეატრო რეცენზია იყოს სადა, ყველასთვის გასაგები ენით დანერილი, მიუხედავად იმისა, თუ რა ტიპის გამოცემაში იბეჭდება ის“ (ჩხარტიშვილი 2010:). არის თუ არა ეს მოსაზრება „რეალობის აგონია“ (ჟ. ბოდრიარი), წმინდად არაკვალიფიციური?! საით მიჰყავს ასეთ მიდგომას თეატრმცოდნეობა?! – ჯერ ერთი, რომელი ლოგიკით აიხსნება ის, რომ

**სპექტაკლის ადგილისა და კონტექსტის განსაზღვრა;
რეჟისორის კონცეფციის დასაბუთებული შეფასება;
მსახიობთა შესრულების დონე**

და „სპექტაკლის მთავარი ღირსება-ნაკლოვანებების ამორჩევა“ შესაძლებელი იქნება „მოკლე, სხარტ, მობილურ“ რეცენზიაში?! ეს აზრობრივი კაზუსი პოსტმოდერნისტული დროის მახა-

სიათბელია, თუმცა ჩვენ უკვე სხვა რეალობაში ვცხოვრობთ და დღეს უკვე ტერმინოლოგიაზე უარის თქმა იმ მოტივით, რომ „რეცენზია იყოს სადა, ყველასთვის გასაგები ენით დაწერილი“, არის თეატრალური კრიტიკისთვის მეცნიერული ბაზის გამოცლის მცდელობა. ჯერ პროფესიული კრიტიკა და ჟურნალისტიკა გავარჩიოთ ერთმანეთისგან და ასეთი დასკვნები მერე დავდოთ!!!

რადგანაც თეატრმცოდნისათვის სპექტაკლი რეალობისგან განსხვავებული, საკუთარი სტუქტურის მქონე, განსაკუთრებული ესთეტიკური ფაქტია, ის ახდენს საკუთარი ინტელექტუალური და ემოციური შრეების ინტეგრირებას მასში. ასეთ დროს ენა იქცევა ემოციისა და ინტელექტის სიტყვიერ გამოხატულებად (თუმცა, რომელი ლექსიკური არსენალით შეძლებს კრიტიკოსი ზუსტად გადმოსცეს, ასახოს ან გამოხატოს, მაგალითად: ვერიკო ანჯაფარიძის თვალეები, სესილია თაყაიშვილის ხელები, გიორგი შავგულიძის პლასტიკა, ვასო გოძიაშვილის იმპროვიზაცია, სერგო ზაქარიაძის როლზე მუშაობის დინამიკა, ზინაიდა კვერენჩილაძის სულიერი ძალა...). ამასთანავე, თეატრის კრიტიკა (და, კრიტიკა, ზოგადად) მაინც აღმოჩენის, მიგნების, „უნახავის დანახვის“ ხელოვნებაა, როგორც დ. თევზაძე წერდა: **„კრიტიკოსი კი არ ქმნის, არამედ აღმოაჩენს**, მიაგნებს იმას, რაც ნაწარმოებში ყოფილა და სხვებს ვერ შეუნიშნავთ“ (თევზაძე 1978: 9).

რომელი სქემით უნდა წეროს თეატრმცოდნემ, როგორ უნდა შეაფასოს სპექტაკლი:

1. უნდა იმსჯელოს იმაზე, როგორია ლიტერატურული ნაწარმოების იმანენტური კანონები, მისი ჟანრობრივი, სტილისტური და კომპოზიციური თავისებურება, დიალოგების კულტურა, სიუჟეტის დინამიკა, პერსონაჟების ფუნქცია მოქმედების განვითარებაში, მათი პიესაში ჩართულობის ლოგიკა, იქმნება თუ არა წინააღმდეგობათა და კონფლიქტთა საინტერესო ქსოვილი იმისათვის, რომ მაყურებლის საპასუხო რეაქცია გამოიწვიოს. ფაქტობრივად, უნდა არსებობდეს დრამატურგიის კრიტიკა, რომელიც მოითხოვს ლიტერატურათმცოდ-

ნეობის თანამედროვე მიღწევების გათვალისწინებას. დრამატურგის კრიტიკა უკავშირდება სარეპერტუარო პოლიტიკასაც. რას ირჩევს თეატრი, რა ესთეტიკას ამკვიდრებს ამ პიესით, როგორ გამოხატავს თავის პოზიციას თანადროულობაში, რამდენად პასუხობს არჩეული დრამატურგის ნამუშევარი დღევანდელობას და ა. შ. საინტერესოა ისიც, რომ ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის ბოლოსკენ დრამატული ხელოვნების კრიზისის მიზეზად „დაობებული, ხავს-მოკიდებული ძველისძველი პიესები“ (მოამბე 1997: 73). დასახელდა. ამ მხრივ თანამედროვე სათეატრო კრიტიკა ჩარჩენილია გასული საუკუნის საბჭოურ კლიშეებში¹⁶;

2. როგორია რეჟისორის ჩანაფიქრი და არის თუ არა მეტყველი მის მიერ გადაწყვეტილი მიზანსცენები, ვლინდება თუ არა მათში მომხდარის არსი, ტონალობა. როგორია მიზანსცენათა განლაგება და მასში მოქმედ პერსონაჟთა პლასტიკური გამომსახველობა; შესამჩნევია თუ არა შინაგანი დაძაბულობა ან გამოკვეთილია თუ არა მოქმედ პირთა ხასიათები და რამდენად კანონზომიერი და დამაჯერებელია მათი ურთიერთობანი. ჩვენთვის კატეგორიულად მიუღებელია რეჟისორული დიქტატურა ტექსტში, როცა რეჟისორს არ ჰყოფნის ლიტერატურული მოცემულობა და ინტერტექსტუალობას ამართლებს თავისი ბუნდოვანი კონცეფციით. ჯერ

16 ეს დეფიციტი ყოველთვის საგრძნობი იყო და, ამის გამო, ჯერ კიდევ 1972 წელს ე. გუგუშვილი გულისტკივილით წერდა: „კრიტიკა ნაკლებ ყურადღებას უთმობს თანამედროვე დრამატურგის პრობლემებს“ (გუგუშვილი 1972: 6). არადა, საწყისი ეტაპისათვის პირიქით ხდებოდა: 1939 წლის 20 ივლისის „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაიბეჭდა სარედაქციო წერილი „თეატრალური კრიტიკის საკითხები“, რომელშიც ვკითხულობთ: „რეცენზენტები სასცენო ხელოვნების თავისებურებას ან ნაკლებად იცნობენ, ან ანგარიშს ნაკლებად უწევენ. თეატრალური კრიტიკა ჩვენში მეტისმეტად „ლიტერატურულია“, უფრო დრამატული მწერლობის შეფასებაა. აქტიორული და რეჟისორული შემოქმედება, უმეტეს შემთხვევაში, გვერდავლილი რჩება“ (ლიტერატურული... 1939: 1). ოთხი წლით ადრე ამავე ბრალდებას უყენებს სათეატრო კრიტიკას გაზეთი „კომუნისტი“ (კომუნისტი 1935:).

ერთი, თუ თარგმანზეა საუბარი, მაშინ ტექსტი ბუნებრივად განიცდის „რყევას“, რადგან, როცა ერთი კულტურულ-სააზროვნო სივრციდან მეორეში მოხვდება, მას ბუნებრივად უკავშირდება ახალი ინტენციები და აღარაა საჭირო სხვისი ტექსტებით შევსება. თუ ორიგინალურ ნაწარმოებს ვგულისხმობთ, მისი გამდიდრება იმავე ეპოქის სხვა ტექსტით ნიშნავს რეცეფციის კრახს! გასაგები და გასათვალისწინებელია ტექსტის ადაპტაციაცა და ინტერპრეტაციაც, მაგრამ რეჟისორმა, უპირველესად, ტექსტში არსებული ე.წ. „განუსაზღვრელი ადგილები“ (ართქმულის, დაფარულის, განუსაზღვრელის ღიად დატოვებული აზრის შემცველი ადგილები – რ. ინგარდენი) უნდა შეავსოს, მიზანსცენებიც დააზუსტოს, კონკრეტული გახადოს და ამ გზით შემოგვთავაზოს საკუთარი სათქმელი, ლიტერატურული მასალის რეკონსტრუირებაც ასე წარმოადგინოს. ნებისმიერ შემთხვევაში, კითხვის პროცესი იმავე მხატვრული ნაწარმოების ინსცენირების პროცესია რეცეფციულ ესთეტიკაში (შდრ. ბრეგაძე 2008: 186). ამის კვალობაზე რეჟისორი ლიტერატურულ მასალას ავსებს და აზუსტებს დეტალებით და ამ „განუსაზღვრელი ადგილების განსაზღვრაში“ ის „განსაზღვრავს“ საკუთარ „მეს“, მოახდენს საკუთარი აზრისა და ემოციის ფორმირებას. უფრო მეტიც, როგორც ვილჰელმ შმიდტი იტყვის: **„ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში ჩვენ სინამდვილეში საკუთარი თავის, საკუთარი ცხოვრების ინტერპრეტაციას ვახდენთ“** (იქვე: 188);

3. რით შეიცნობა მსახიობის ნიჭი, რა პარამეტრები გვაქვს საიმისოდ, რომ შევძლოთ ამ სპეციფიკური ტალანტის დანახვა? როდის მოვინუსხები, ანუ როდის ვიქნები შეპყრობილი მოთამაშე მსახიობით? რა არის ფასეული თამაშის ხელოვნებაში, რა არის ის ღირებულებითი ნიშანი, რომლის მიხედვითაც უნდა შევაფასო მსახიობი? – პასუხი ამ შეკითხვაზე მარტივიცაა და რთულიც. მარტივია იმიტომ, რომ მსახიობს უნდა ჰქონდეს ოს-

ტატობა: განათლება, დიქცია-ტემბრი, ტემპერამენტი, პლასტიკა, ხმა, გემოვნება, მუსიკალობა, სუნთქვა, ემოციური მეხსიერება, მოქნილი საარტიკულაციო სისტემა... ჩამონათვალი ვრცელია, თუმცა თანამედროვე მიდგომებიც მკვეთრად შეცვლილია. კაცმა რომ თქვას, ჩვენ ვცხოვრობთ კულტურული დეკადანსის ეპოქაში, რომელშიც ღირებულებითი სისტემები, ფასეულობები, ნორმები... შებრუნებულია. თუ მსახიობის ღირსება შეფასდება გარეგნული მონაცემებით: ფაქტურით (მაღალი, ლამაზი, ათლეთური, ჩამოსხმულ-ჩამოქანდაკებული...), მუსიკალობით (კარგი ტემბრი აქვს, მშვენივრად მღერის, უკრავს, რიტმის შეგრძნება აქვს), ქორეოგრაფიული ნიჭით (ცეკვავს, ფლობს სხეულს) – მივიღებთ არასაკმარის მოცემულობას. ეს თვისებები, უმრავლეს შემთხვევაში, თანდაყოლილი და შემდეგ თეატრალური სკოლის მიერ განვითარებულია. ამდენად, ჩემი, როგორც მაყურებლის, პრიორიტეტი ასეთი ფაქტობრივი მონაცემები ვერ იქნება.

სცენური სიმართლე, დამაჯერებლობა, წარმოსახულ სიტუაციაში (ანუ თეატრალურ სინამდვილეში, სცენურ სივრცეში) ბუნებრივად და თავისუფლად ქცევის კულტურა მოთამაშის ოსტატობაზე მიუთითებს – ასეთი მსახიობები ცოტა, მაგრამ მაინც გვყავს.

ლიტერატურის ყოველ ჟანრს მხატვრული მასალის სტრუქტურირების კანონზომიერება ახასიათებს, თავისი სემანტიკური ველი აქვს. ამიტომ ბევრს არ ესმის ამოცანა: რას აკეთებს და როგორ უნდა გააკეთოს. ჟანრის თავისებურების შეგრძნება იშვიათი ნიჭია. გამძაფრებული თვისება ჟანრის გრძნობისა არაა საყოველთაო და მასობრივი – ესეც რჩეულთა ხვედრია, თუმცა ჯერ კიდევ არაა საკმარისი ყველაზე მთავარისთვის!

მეტყველების კულტურა, სასცენო მეტყველება, წესით და რიგით, საგანგებოდ არ უნდა გამოგვეყო, რადგან მსახიობი ამ აპარატის სრულყოფილებით იცნობა და იწყება. საერთოდაც, დრამატული თეატრის ერთი ისტორიული დანიშნულება ისიცაა, რომ

ის „ინახავს თავისი ხალხის ენასაც და ამ ენით მეტყველების კულტურასაც“ (ურუმაძე 2011: 13). დღეს ქართულ თეატრში აქილევსის ქუსლად იქცა ზეპირმეტყველებასთან დაკავშირებული პრობლემები. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მომრავლდნენ ისეთი მსახიობები, რომელთაც მეტყველების თანდაყოლილი დეფექტები აქვთ. ვინმე წარმოიდგენს, რომ ადამიანს მოძრაობის პრობლემა ჰქონდეს და საბალეტო სპექტაკლში ცეკვავდეს?! ასევე იყო დრამატულ თეატრშიც, ვიდრე სიტყვის მიმართ ტოტალურად უგულვებელყოფითი დამოკიდებულება არ ჩამოყალიბდა და დამკვიდრდა. ესეც თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების ჩიხია.

პირველ სიტყვას თუ მოვალთ, მაინც რომელია ის უმთავრესი და, ამავე დროს, იშვიათი თვისებაც და თავისებურებაც, ჭეშმარიტად მსახიობს რომ გააჩნია? – მოკლედ ასე შეგვიძლია ვუპასუხოთ: ის უნდა იყოს საინტერესო პიროვნება, მდიდარი ფანტაზიის პატრონი, უნდა შეეძლოს ორი უმნიშვნელოვანესი რამ:

- ა) იმპროვიზაცია აქციოს სასცენო ხელოვნების სულად;
- ბ) შეძლოს გვაჩვენოს, რა ხდება თავისი პერსონაჟის სულში.

ტექნიკურად სრულყოფილების მიღწევა ბევრ მსახიობს ხელეწიფება – ამას შრომა და სწორი მეცადინეობა (სკოლა) სჭირდება, მაგრამ ჩვენ მიერ მოხმობილი ბოლო ორი თვისება – იმპროვიზაციის ნიჭი და პერსონაჟის სულში ჩალრმავება მხოლოდ ერთეულებს ძალუძს (ამ კატეგორიის მსახიობებად მიმაჩნდა უ. ჩხეიძე, ვ. ანჯაფარიძე, ს. ზაქარიაძე, ზ. კვერენჩილაძე, დღეს ამ კლასს აკმაყოფილებენ ზ. ყიფშიძე, ლ. ალიბეგაშვილი...). ერთი ურთულესი შინაგანი ბარიერი მსახიობის პროფესიაში ისიცაა, რომ მან შეძლოს ისე აზროვნება და განცდა, როგორც იმ დროის ადამიან-

ისტვის იყო (ან არის) დამახასიათებელი, რომელი ეპოქის პერსონაჟსაც აცოცხლებს სცენაზე.¹⁷

4. რამდენად ზუსტად და ადკევატურადაა დადებული მუსიკა მიზანსცენას, ეხმარება და ავსებს თუ არა ის წარმოდგენის განვითარებას, რას ცვლის სპექტაკლის მუსიკალური ქარგა და როგორ იკითხება ის მთლიანობაში;
5. როგორია ქორეოგრაფია, ასახავს თუ არა იგი ხასიათებს, ვნებებსა და რალაც სათქმელს. ცეკვა სპექტაკლში არ შეიძლება იყოს დამოუკიდებელი ნომერი. მას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს დრამატული დანიშნულება, ანუ ყოველი მოძრაობა აზრის, ამოცანის, ფსიქოლოგიური დანიშნულების კონცენტრირებულ გადმოცემას უნდა წარმოადგენდეს;
6. შესაფასებელია სცენოგრაფია, განათება და სხვა ათასი რამ, რომლებიც განსაზღვრავენ, ზოგადად, სპექტაკლის ღირსებებს!

მაგრამ ეს ყოველივე ხომ არ არის სპექტაკლის ლოგიკის გამოყოფის ცდა თეატრალური შემოქმედების ზოგადი ესთეტიკიდან, რადგან ხელოვნება(მაშასადამე, თეატრიც) საგანია ესთეტიკისა და არა ლოგიკისა, გამოსახვისა და არა, უპირველესად, – აზროვნებისა. **სათეატრო კრიტიკა გულისხმობს სწორედ ლოგიკურ და ესთეტიკურ პრობლემებს შორის არსებული კავშირების შეფასებას**, იმის ანალიზს, თუ როდის და რანაირად წარმოიქმნება რეჟისორული ინტერპრეტაციების სხვადასხვა შესაძლებლობანი. მართალია, სპექტაკლი თავისთავადი აზრითაა აღბეჭდილი, ნაწილია აზროვნების სისტემისა, მაგრამ, რადგან სცენურ სივრცეში ყველაფერი განცდისა და გამოსახვის ფორმებში ექცევა, ამდენად, მხატვრული შემოქმედების ლოგიკა მისი ფენომენოლოგიაცაა. სათეატრო კრიტიკა იმითაცაა რთული, რომ მისი სპეციფიკა მოითხოვს სპექტაკლისათვის

17 კრიტიკას აქვს თავისი სამი ობიექტი, ანუ სამბუნებოვნება: 1. კრიტიკა და მხატვრული მოვლენა; 2. კრიტიკა და ხელოვანი (რეჟისორი, მსახიობები...); 3. კრიტიკა და მაყურებელი.

ნიშანდობლივი ამ ფენომენების (რომელთა არსებობის მოდუსი თუ რაგვარობა სრულიად გამიზნული და კონკრეტულია) არა მხოლოდ აღწერას, არამედ მათი ფარული ლოგიკური სტრუქტურის განმარტებას. შესაბამისად, ლოგიკური კანონები ანალიზის დროს იქნება აბსოლუტური, ესთეტიკური კი – ფარდობითი. კრიტიკულმა აზრმა უნდა განსაზღვროს, აქვს თუ არა რეჟისორის მიერ შეთხზულ რეალობის ილუზიას დამაჯერებელი ძალა. შეუძლია თუ არა მას, ჩაგვრთოს გამოგონილ სამყაროში და ვიცხოვროთ მსახიობებთან ერთად ამ თავისებურად არანამდვილ და მაინც თითქოსდა ნამდვილ სამყაროში. თუმცა, უნდა შეიზღუდოს როგორც სტრუქტურალისტური „ძალადობა“, ისე – ინტერპრეტაციული „თვითნებობა“. (კვაჭანტირაძე 2005: 128).

სპექტაკლის ნაკითხვა ინვარიანტული ინტერპრეტაციაა, რომელშიც ცხოვრებისეული პერიპეტეიების შემცველი კომპლექსური მოდელია დასანახი და გასააზრებელი. ამიტომაცაა, რომ ხშირად კრიტიკოსი ამ პროცესში საკუთარ თავს შეიმეცნებს, საკუთარ არსებობას აღმოაჩენს. როგორც ვოლფგანგ იზერი ამბობდა: „გამიფერის პროცესს მკითხველის ცნობიერებაში გამოაქვს არაცნობიერი შინაარსი და სტიმულს აძლევს მის სულიერ ცხოვრებას“.

თეატრის ენა სპეციფიკური ენაა. **რეჟისორულ ნამუშევარში ერთდროულადაა განსასაზღვრი კონოტაციებიცა და დენოტაციებიც**, ანუ თეატრალური ტექსტის ძირითადი მნიშვნელობები და რეჟისორის მიერ შევსებული თანამდევნი, დამატებითი საზრისები, კონცეპტები. ამ რთული მისიიდან გამომდინარე, თეატრმცოდნის კრიტიკა დიალოგური კრიტიკა უფროა, რადგან ამ დიალოგში ერთმანეთს ერწყმის ავტორისეულისა და რეჟისორისეულის ნვდომის უნარი, ე.ი. ორიენტირება სხვასთან მიმართებით, როგორც მ. ბახტინი იტყოდა, ორი განსხვავებული ხმის არსებობა ერთ ხმაში (რატინი 2008: 42).

ყოველი სპექტაკლი კონკრეტული **დროის ფსიქოლოგიის** (ან „დროის სულის“) გამომხატველია. დრო განაპირობებს სწორედ იმ ტიპის დამოკიდებულებებს ადამიანებს შორის, როგორსაც რეჟისორი გვთავაზობს სწორედ დღეს და ახლა!¹⁸ უფრო მეტიც,

18 სხვათა შორის, გამორჩეულად აუცილებელი, კონკრეტული ნიშანი, რომელიც დამახასიათებელია საკუთრივ კრიტიკისათვის, არის მიმდინარე

რადგან სპექტაკლი იქმნება ახლა, ჩვენ თვალწინ, „წარსულში კი არა, – აწმყოში, ეს უკვე განსაზღვრავს წარმოდგენის სტილს. შემქმნელებს სურთ თუ არა, (სპექტაკლში –ს.მ.) ჩაქსოვილია აწმყოობა მაშინაც კი, როცა ეს წინასწარ განზრახული არ არის“ (ინასარიძე 1995: 902). დრო ქმნის გარემოს, რომელშიც წარმოდგენა „ყალიბდება“. ამდენად, „თეატრი თავის დროს უნდა გამოხატავდეს“ (ქუთათელაძე 1986: 11). სპექტაკლის დროც საზოგადოების წიაღის ამსახველია, მასთან დიალოგშია. ამდენად, დრამატულ თეატრში სპექტაკლს ყოველთვის მოეთხოვება ორი რამ: ასახოს უმწვავესი თანადროულობა და გვაჩვენოს მაღალი ესთეტიკა, მიუხედავად იმისა, რა ტიპის სოციალურ გადმოსცემს წარმოდგენის აქცენტები. მთლიანობაში კი სათეატრო კრიტიკა დაადგენს ხელოვნების განვითარების მიმდინარე პროცესის კანონზომიერებას.

სათეატრო კრიტიკამ სქემები უნდა მოიშოროს თავიდან, ნორმებში არ უნდა ჩარჩეს. რეცენზია სპექტაკლზე – ეს არის შენი ღირებულებებით, კატეგორიებით, რწმენითა და ცოდნით წარმოდგენილი შეფასება. **რეცენზირება, ამავე დროს, სპექტაკლის იმანენტური კანონების დადგენაა, მისი ჟანრობრივი, სტილისტური და კომპოზიციური თავისებურების ანალიზი.**

სპექტაკლი ცოცხალი და, შესაბამისად, რთული ორგანიზმია, რომელიც თავის თავში მოიცავს ხელოვნებასა და კულტურაში, ადამიანის აზროვნებასა და სულიერ სამყაროში, ერისა და ქვეყნის ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებს. შესაძლოა სპექტაკლი, როგორც ავტონომიურად არსებული ესთეტიკური ობიექტი, საინტერესო იყოს, ოღონდ დასადგენია მთავარი სიმართლე – როგორია ლიტერატურული მასალის ინტერპრეტაციის მეთოდი, რამდენადაა გამართლებული და რელევანტური და, როგორ მიემართება ლიტერატურულ ქმნილებას (ძალიან მნიშვნელოვანია ის, რომ დიდ მსახიობებს ყოველთვის ესმოდათ დრამატურგიის გადამწყვეტი მნიშვნელობა. ამიტომაც ამბობდა ელენონორა დუზე: მსახიობმა დრამატურგის შემოქმედება, **მისი გაყალბების გარეშე**, მაყურებელს უნდა გადასცეს). მაგრამ,

შემოქმედებითი პროცესის ანალიზი თანამედროვეობასთან მიმართებით. კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: „კრიტიკოსი თანამედროვეობის თვალსაზრისზე დგას მუდამ“ (გამსახურდია 1922: 29).

როგორც ამერიკელი კრიტიკოსი სტენლი ფიში იტყობდა: „**ახლა არავის აინტერესებს სიმართლე, მთავარია საინტერესო იყო!**“ (ხარბედია 2008: 182).

ზოგიერთი კულტუროლოგის აზრით, თანამედროვე ქართული კულტურის ამჟამინდელი მოდიფიკაცია, მისი ძირითადი პარამეტრები მეტყველებს იმას, რომ საქმე გვაქვს მარგინალურ კულტურასთან (ლ. ვარდოსანიძე). ჩვენ ვცხოვრობთ გამოკვეთილად კრიზისულ დროში. მოგეხსენებათ, ვისაც არ ეზარება ყველა წერს (პოეტობს, პროზაიკოსობს), ბეჭდავს ნიგნებს (უმეტესწილად – მაკულატურას), აწყობს ე.წ. პრეზენტაციებს, ეპატიჟება ნაცნობ-ახლობლებს: ფურშეტზე დალევვენ, ხაჭაპურსაც დააყოლებენ, მერე აუცილებლად შეაქებენ და, შესაძლოა, ნიგნი არც წაიკითხონ! მერე რა, ჩვენ ხომ ქართველები (მაშასადამე, ევროპელები) ვართ და გვიყვარს ყურადღების ცენტრში ყოფნაც და „კაი ცხოვრებაც“! დიდი ხნის დაწყებული ხელოვნების დეჰუმანიზაცია (ხოხე ორტიგა ი გასეტი). ასეთ პირობებში გრძელდება სულიერი და გამომსახველობითი კრიზისი. როგორც იჰაბ ჰასანი ამბობს, **ისევ გრძელდება ხელოვნების, კულტურისა და ცნობიერების სტრესი**, „კრიზისი არის მიმდინარე და განგრძობითი“. ხელოვნებამ დაკარგა თავისი ამაღლებული ესთეტიკა, გახდა ყოფიერების ნაწილი – ბანალური, პრაგმატული და უტილიტარული. მიუხედავად ყველაფრისა, დაუშვებელია კრიტიკის მოქცევა გავლენის ქვეშ: „უკეთესია კრიტიკას ჰქონდეს შეცდომის უფლება, ვიდრე არ ჰქონდეს თავისუფლება, ვინაიდან **კრიტიკის თავისუფლება არის ერის თავისუფლების საზომი**“ (გ. გროლი).

გავიდა დრო. საბჭოთა იმპერიამ დაასრულა თავისი არსებობა. ქართული თეატრი ნელ-ნელა გამოვიდა იდეოლოგიური ტერორიდან. წარსულის კუთვნილებად იქცა გარდასახვისა და თანაგანცდის ღრმად ფსიქოლოგიური სასცენო ხელოვნება. ამ ქვეყნიდან უკვე წავიდნენ ქართული თეატრის ლეგენდები, მოღვაწის ტიპის მსახიობები, სცენის დიდოსტატები. დადგა თავისუფლების ნანატრი ჟამი, დამთავრდა ე.წ. მეტაფორული თეატრიც და ნელ-ნელა დაიბადა სრულიად ახალი სტილისტიკის თანამედროვე სცენური ხელოვნება. დაიწყო ხელოვნებისა და კულტურის „დეკადანსი“. თუ თანამედროვეობას განვაზოგა-

დებთ, მივიღებთ ცხოვრებას, რომელიც იწყება ლათინური „დე“-თი: დესაკრალიზაცია, დეჰუმანიზაცია, დემორალიზაცია, დეესთეტიზაცია და ა.შ. ქართულ თეატრში მომრავლდნენ ადამიანები, რომლებმაც მარტივი გზა აირჩიეს შემოქმედებითს ასპარეზზე. ყველაფერმა დაკარგა ხიბლი, რომანტიკა, შინაარსი. ახალმა ეპოქამ ახალი ფორმების აუცილებლობა დააყენა, მაგრამ იოლი გზა და მხატვრული სრულყოფილება ორგანულად შეუთავსებელი აღმოჩნდა.

თეატრში დომინანტური გახდა წარმოებით-კომერციული ფაქტორები. ქართულ თეატრში მწვავედ იგრძნობა ნიჭის დეფიციტი: ფანტაზია – იმპროვიზაცია-ინტუიცია ჩანაცვლა უსულო ტექნიკამ; დაეცა სასცენო მეტყველების კულტურა, იშვიათად შეხვდებით კარგად გავარჯიშებული საარტიკულაციო აპარატის მქონე მსახიობსაც; უგულებელყოფილია სცენური ტექნიკის სირთულეები; სცენიდან დაიკარგა მაღალი ესთეტიკა, სხვის (გმირის) სულში წვდომისა და მისი სიცოცხლის შეგრძნების კულტურა, უნარი. დაეცა სპექტაკლების მხატვრული ხარისხი, კონცეპტუალური რეჟისურის ნაცვლად უგემოვნო და უიდეო ფსევდოხელოვნება// მასკულტურა შეგვრჩა. მასობრივმა უცოდინრობამ დაისადგურა ყველგან და ის ახლა კულისებშიც ჩასახლდა. სცენაზე თამაშის დროს დაიკარგა ზომიერების შეგრძნება და ამ „მსახიობურმა გადაჭარბებებმა“ (მიხეილ თუმანიშვილი) დაკარგა სცენური აზრი და ფორმა. მაყურებლისგან ნახალისებული კომიზმი (!) უხამსობაში გადაიზარდა და თეატრი ლამის ბალაგანად იქცა.

მაყურებელიც გახდა პრაგმატული და პრიმიტიული. დაიკარგა იდეალები, რომანტიკა და პოეზია... ემოცია აღარ „მეფობს აღარც სცენაზე, აღარც – დარბაზში“ (ნ. ურუშაძე). სადღა არიან სპექტაკლის შემდეგ მომლოდინე მაყურებლები ან ქუჩაში მსახიობს ადევნებული თაყვანისმცემლები?! დეესთეტიზაციამ სერიოზული ზეგავლენა მოახდინა მაყურებლის გემოვნების დაქვეითებაზე, დეგრადაციაზე და ა.შ. გასააზრებელია ისიც, რომ კულტურის კომერციალიზაციამ მოიტანა სწორედ ამ ფასეულობათა აღმქმელი **მაყურებლის გადაქცევა მყიდველ-მომხმარებლად**. ე.ი. საზოგადოების ესთეტიკური მოთხოვნები გახდა მატერიალურად ფასეული. ეს უკვე დროის მახასიათებელია და მას წინ ველარავინ აღუდგება!

ახლა სამყაროს შემოუტია მესამე დემონმა. ფული და ძალაუფლება გაუთანაბრდა პოპულარობის თავბრუდამხვევ ვნებას. მსახიობისთვის უმთავრესი გახდა არა შემოქმედებითი ნვა, ფორმისა და აზრის ძიება, დამლელი რეფლექსია, არამედ – ტელეეკრანი. ყველა უნიჭო თუ ოდნავ გამკრთალი ნიჭის პატრონი ტელევიზიებს მიაწყდა. თანამედროვე მსახიობმა დაიჯერა: თუ ფაქტურა ხელს მიწყობს, მიკროფონის ხელში დაჭერას რა უნდაო და სახეზე მივიღეთ ის, რაც დღეს და ახლა ხდება ქართულ ტელევიზორცეში – არაპროფესიონალთა და არაკომპეტენტურ ფსევდოჟურნალისტთა ძალადობა მაყურებელზე.

კრიტიკა აყალიბებდა საზოგადოებრივ აზრს. ახლა ასეთი აზრის შემქმნელი უნიჭო ჟურნალისტთაა: ტელევიზიები ქმნიან ფსევდოგმირებს, პროპაგანდას უწევენ ისეთ ლიტერატურას, რომელსაც არა აქვს არავითარი ქვეტექსტი, სიღრმე, ესთეტიკა. თანამედროვე თეატრში ხარისხი, სპექტაკლის ღირებულება გაყიდული ბილეთების რაოდენობით, მოტანილი მოგებით განიზომება. ბუნებრივად დაიბადა პარადოქსი: სპექტაკლების დიდი ნაწილი იქცა კრიტიკისათვის უინტერესო, მაგრამ მაყურებლისთვის მისაღებ „არტეფაქტად“. ბელინსკი ამბობდა: **ბრბო იმას ეთაყვანება და აღმერთებს, ვინც მას გაართობს.** კულტურის კომერციალიზაციამ განაპირობა მასკულტურის აღზევება. ამიტომ, რომ, მაგალითად: წიგნის წარმატების კრიტერიუმი გახდა ბესტსელერი (ვაი-ქართულით თუ ვიტყვი: ის, რაც კითხვადია), ფილმებისა – ბლოკბასტერი, მუსიკალური ნაწარმოებისა – ჰიტი და ამ გზით მივიღეთ ფსევდოკულტურა. მაგრამ, ეს მოცემულობა თავისთავად ქმნის იმის პირობას, რომ პოპკულტურაც მოექცეს ანალიტიკური დისკურსის სფეროში. კრიტიკოსმა უნდა დაწეროს, შეაფასოს, მაშასადამე, მიიღოს რეალობა და განსაზღვროს მისი სტილისტიკა. ოღონდ, ყველაფერი იქნება არა იდეისა და ერთიანი სისტემის გაგების მცდელობით, არამედ, ძირითადად, ირონიით თამაშით საკუთარ წარმოდგენებთან. შესაბამისად, კრიტიკაც გადაათამაშებს არსებულ გამომსახველობით ფორმებსა და შესაძლებლობებს. ამიტომაც აღარაა გასაკვირი, რომ ღირებულებებსა და ფასეულობებს აცდენილი ეპოქის ხელოვნების კრიტიკაც კრიზისული იყოს!

მოკლედ თუ ვიტყვით, კრიტიკის (არამხოლოდ სათეატრო) კრიზისს განაპირობებს დეფიციტი:

- აკადემიური ცოდნისა, მიდრეკილება ზერელე ინფორმაციულობისაკენ;
- ობიექტურობისა – სხვადასხვა ვალდებულებით განპირობებული შეფასება, როგორც აუცილებლობა;
- პიროვნული გამბედაობისა შთაგონებული პროფესიის უზენაესობითა და ერთგულებით;
- გემოვნებისა. მოძალებული და წახალისებული მასკულტურის პირობებში ესთეტიკის კანონების იგნორირებისა.

როგორც ერთ სიმღერაშია: „დრო დროზე ჩქარა მიდის“ და დადგება ის ეტაპიც, როცა აუცილებელი და სასიცოცხლოდ საჭირო გახდება ნიჭიერება, ცოდნა, შრომა, რადგან მხოლოდ მაღალი ოსტატობა განაპირობებს მაღალმხატვრული ნაწარმოების დაბადებას. ნამდვილად ღირს ლოდინი ასეთი დღესასწაულისათვის!

კრიტიკის არჩევანია ან ობიექტური შეფასება, ან სუბიექტური ინტერპრეტაცია, ხოლო ჩვენი არჩევნის საქმეა ის, გვინდა თუ არა აზროვნება უკრიტიკო, შაბლონური; ცნობიერება – მითოლოგიური; მენტალობა – ბატონყმური, მონური!

პოსტსაბჭოთა დრამატურგია (ანუ სად ვართ და საით მივდივართ?)!

დაწყვეტილ დროში ვცხოვრობთ. ჩემი თაობა უძრაობის პერიოდში მოვევლინა სამყაროს; გარდაქმნის სიოს თვალებდაჭყეტილი გრძნობდა; იმ დიდი ურჩხულის, საბჭოთა კავშირი რომ ერქვა, ნგრევის სიხარულიც და ნანგრევებში უიმედოდ ყოფნის მწვავე პერიოდიც გამოსცადა. ამდენად, ახლა, ახალ დროსა და ახალ პოლიტიკურ რეალობაში, უფრო გამაღიზიანებლად მოქმედებს ჩემზე ნებისმიერი ხასიათითა და ფორმით საბჭოეთთან მიბრუნების მცდელობა. ისე, მაინც საინტერესოა, კიდევ რამდენი წელი დაგვერქმევა თუ გაგვეყვება „პოსტსაბჭოთა“ ქვეყნის ტიტული?! კიდევ რამდენ ხანს შეგვახსენებს საზოგადოებრივი მაუწყებელი თავისი „წითელი ზონით“ საბჭოთა სინამდვილეს ან როდისღა დადგება დრო, აღარ ვიკვლევდეთ ანტისაბჭოთა სიტყვიერებას, ტოტალიტარიზმისა და ლიტერატურული დისკურსის პრობლემებს... არავინ იცის!

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის მიერ მომზადებული „პოსტსაბჭოთა დრამატურგია – აქცენტები ცენზურის გარეშე დარჩენილ სივრცეში“ არის იმ კულტურული არეალის გავლენის შედეგი, რომლის შესახებაც ზემოთ ვთქვით. როგორ შეიძლება შეფასდეს განეული შრომა, ბევრი უძილო ღამე, გაცრეცილი ნერვები, ათასგვარი დეტალის გადაჭრისა და მოგვარების თავბრუდამხვევი რეჟიმი, წიგნზე მუშაობისას რომ გადახდა ავტორთა კოლექტივს?!

- ა) იმთავითვე უნდა ითქვას, რომ მკითხველთა სამსჯავროზეა ერთობ საინტერესო და მრავალმხრივი ნაშრომი, რომელიც წარმოაჩენს არა მხოლოდ ქართულ თეატრსა და ქართულ დრამატურგიაში მიმდინარე წინააღმდეგობრივ პრობლემებს, ზოგჯერ კრიზისს, არამედ – პოსტსაბჭოთა ქვეყნების მენტალურ რეალობას. ქართველი მკითხველი მისთვის უცნობ ავტორებს, თანამედროვე ლიტერ-

ატურულ პროცესებს, ჩვენსა და სხვის სატიკივარსა თუ საფიქრალს დრამატურგიის ენით გაეცნობა. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნში დაბეჭდილი პიესები ვისთვის თეატრალური ტექსტია, ვისთვის საკუთრივ დრამატურგიული (ე.ი. ლიტერატურულ-ესთეტიკური ღირებულებების მქონე), ფაქტი ერთია: ტექსტი მაინც კულტურის ნიაღში იქმნება, ამიტომ მას ყოველთვის აქვს ყველაფრისგან დამოუკიდებელი პირდაპირი არხი ყოფიერებასთან;

- ბ) „პოსტსაბჭოთა დრამატურგია – აქცენტები ცენზურის გარეშე დარჩენილ სივრცეში“ სარკეა იმ ყოფიერებისა, რომელშიც ჩვენი ცნობიერება იმყოფება. წიგნი გვეუბნება, რომ საფრთხე გვემუქრება. მენტალობის საყოველთაო ცვალებადობა, ანუ ღირებულებათა საყოველთაო გადაფასება სერიოზული რისკის პირისპირ გვაყენებს, რადგან არც ამ პიესებს, შესაბამისად, არც ამ საზოგადოებას არ გააჩნია კონცეპტუალურ-ესთეტიკური და ფილოსოფიურ-თეორიული სწრაფვა;
- გ) წიგნში წარმოდგენილი ფაქტობრივი მასალა, ინფორმაციულობის თვალსაზრისით, ძალიან მნიშვნელოვანია. დიდი ხანია, სხვადასხვა მიზეზთა გამო, მოვნყდით არა მხოლოდ სხვა ქვეყნების თეატრალურ პროცესებს, არამედ – ჩვენსავე ქვეყანაში მიმდინარესაც. ზოგადად, გულისტკივილით ვიტყვი, რომ ქართული ინტელიგენცია გულგრილია ქართული თეატრის მიმართ. ჩვენ არამხოლოდ თეატრალური კულტურა დავეკარგეთ, რადგან თეატრზე ზრუნვა საზოგადოების ღირსების საქმეა. ყველა ქვეყანას თავისი სატიკივარი აქვს, მაგრამ პრობლემათა იდენტიურობა, აზროვნების მოდელისა და მხატვრული გამოსახვის ფორმის მსგავსება გვაძლევს იმის თქმის საშუალებას, რომ დრამატურგიის არსებული დონით არა თუ ჩამოვრჩებით, არამედ სხვაზე ნაკლებად არ გამოვიყურებით;
- დ) „პოსტსაბჭოთა დრამატურგია“ საინტერესო და მიმზიდველი საშუალება აღმოჩნდა იმისთვის, რათა წავახ-

აღისოთ, დავაინტერესოთ ახალგაზრდა ავტორები. არადა, ისტორიულად, საქართველოში ყოველთვის ფიქრობდნენ და ზრუნავდნენ მათს ხელშეწყობაზე. ჯერ კიდევ ილია ჭავჭავაძემ გაზეთ „დროების“ სახელით კონკურსი გამოაცხადა საუკეთესო ქართულ პიესაზე. იმ ავადსახსენებლ საბჭოთა საქართველოში ენცობოდა დრამატურგთა სემინარები ჯერ ბიჭვინთაში, მერე ქობულეთში. 2006 წლიდან მიხვილ თუმანიშვილის თეატრალური ხელოვნების განვითარების ფონდი რეგულარულად მართავს კონკურსებს, ასევე, მარჯანიშვილის თეატრში ახალი სახელების გამოსავლენად ტრადიციად იქცა პიესების საჯარო კითხვა... ამდენად, თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის ეს წამოწყება, ფაქტობრივად, ტრადიციის გაგრძელებაა და პასუხი იმ შეკითხვებზე, თუ განვითარების რატაპზუა დრამატურგია დღეს.

წიგნში წარმოდგენილია ბელორუსიის, უკრაინის, ლიტვის, აზერბაიჯანის, სომხეთისა და საქართველოს დრამატურგია, უფრო სწორად „ახალი დროის“ რამდენიმე ავტორი თითოეული ქვეყნიდან. ასეთ შემთხვევაში ყოველ ქვეყანას, რასაკვირველია, საუკეთესოთა შორის საუკეთესო უნდა შეერჩია. მხოლოდ ჩვენი კომპეტენცია ვერ გასწვდება იმას, რამდენად მაღალმხატვრული პიესები წარმოადგინეს იმ „მომძე რესპუბლიკებიდან“, ჰყავთ თუ არა უკეთესი, უფრო საინტერესო ავტორები, მაგრამ წიგნში შეტანილი თანამედროვე ქართული დრამატურგიის ნიმუშები ვერ ქმნის სასურველ სურათს. უფრო მეტიც, უიმედო პერსპექტივის პირისპირ გვაყენებს. არადა, ნამდვილად იწერება გაცილებით საინტერესო და ნაციონალურ-კულტურულ პარადიგმებზე დაფუძნებული ტექსტები. ცოტა, მაგრამ მაინც გვყავს დრამატურგები, რომელთა პიესებში მხატვრული სიტყვის, საზრისის, თემატიკისა და გნებავთ, მხატვრული რიტორიკის თვალსაზრისით უფრო მაღალი დონეა შენარჩუნებული.

ჩემთვის პიესის შერჩევის, შეფასების კრიტერიუმია ის, თუ რამდენად გამოკვეთილია ჟანრი ყველა თავისი მახასიათებლით, არის თუ არა ავტორის სათქმელი მძაფრი ჟღერადობისა და,

რაც მთავარია, პიესას აქვს თუ არა განსაკუთრებული ფორმა და ამალელებელი შინაარსი. ამის გათვალისწინებით შემოძლია ვთქვა, რომ წიგნში დაბეჭდილი პიესები ჩემს, როგორც ერთი ჩვეულებრივი მკითხველის, გემოვნებასა და მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს (ხარბი ვარ, უფრო უკეთესი მინდა!). მეჩვენება, რომ ჭარბადაა თეატრისათვის, სცენისთვის ზედმეტი სიტყვები. დრამატურგებს უჭირთ სწორად განსაზღვრონ სცენური დრო და სივრცე. ახალი დროის დრამატურგიას, როგორც მანანა გეგეჭკორიც შენიშნავს, აკლია სოციალური უღერადობა, ანუ ის, რასაც ილია „გულის საგრძნობელს“ უწოდებდა.

თეატრალური ხელოვნების ბაზისი ლიტერატურაა. დრამატურგიის გარეშე არ არსებობს თეატრი, ამიტომ ქართველი მწერლები ყოველთვის ფიქრობდნენ ქართულ თეატრზე, მის ყოველ კომპონენტზე, არკვევდნენ თეატრალურ პრობლემებს, წერდნენ, დგამდნენ და თამაშობდნენ კიდეც. ილიას თაობა ნამდვილი ჭირისუფალი იყო თეატრისა. მაშინაც და ახლაც ერთი ასეთი საფიქრალი გვაქვს: თუ ქართულ თეატრს უნდა, მაყურებელი ჰყავდეს, მისი არსებობისათვის, ეროვნული სახის ფორმირებისათვის აუცილებელია ქართული დრამატურგია, ქართული პიესები. რა ხდება დღეს, გვაქვს თუ არა თანამედროვე ღირებული ქართული დრამატურგია, რა პრობლემების პირისპირ ვდგავართ? – ამ შეკითხვებზე პასუხს „პოსტსაბჭოთა დრამატურგიის“ იმ განყოფილებაში იპოვით, რომელსაც ეწოდება „პოსტსაბჭოთა დრამატურგია კავკასიაში“.

„ჩვენ კარგი პიესის დაბადების მოლოდინში ვართ“ – ამბობდა თავის დროზე მიხეილ თუმანიშვილი. ერთობ ხანგრძლივი აღმოჩნდა ეს მოლოდინი. ისევ გაისმის წუნწუნი იმის თაობაზე, რომ საინტერესო პიესების დეფიციტია, რომ აღარ იწერება სიტყვის სიმკვეთრითა და სიმძაფრით დამუხტული ღირებული ნაწარმოები. როცა ამ წიგნში დაბეჭდილ პიესებს ვკითხულობდი და, ამასთანავე, თანამედროვე თეატრმცოდნეთა წერილებს ვეცნობოდი, მივხვდი, რომ მართლაც, დიდი კულტურულ-მენტალური დეკადანსის ეპოქაში ვცხოვრობთ. ლიტერატურამ (დრამატურგიამ) და თეატრმა ხელი უნდა შეუწყოს თანამედროვეობის შეცვლას, ოღონდ უკეთესისაკენ. მართალია, თეატრი უდიდესი ადამიანური საქმიანობაა, თავისი მკვეთრად

გამოხატული ცვალებადი ფორმითა და ფუნქციით, მაგრამ მისი სამოქმედო ვექტორები და მიმართულებები იმ ადამიანებისკენაა მიმართული, მის ირგვლივ რომ ტრიალებენ.

ნიგნის ფორმატის გათვალისწინებით შეუძლებელი იყო საფუძვლიანი ფუნდამენტური კვლევა თანამედროვე დრამატურგიაში მიმდინარე პროცესების შესახებ, მაგრამ თეატრალური ჟურნალისტიკის დონეს ნამდვილად უნდა გასცდენოდა. მცირე გამოწვევების გარდა, ყველა წერილი ზედაპირულია და ჟურნალისტიკური რეპორტაჟის სახე აქვს. ასეთი შთაბეჭდილება გვრჩება არა მხოლოდ ქართული რეალიების გათვალისწინებით, არამედ ეს არის ზოგადი სურათი. ყველგან დეფიციტია სიღრმისეული კვლევისა და პროფესიონალიზმისა. როგორც ჩანს, ამ მხრივ „დიდი აფეთქების“ წინარე სტადიაში ვართ.

არც ჩვენი გამოხმაურების ფორმატი გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ ყველაფერზე დანვრილებით შევჩერდეთ. ახლა მოდაში არსებული გამოთქმისა არ იყოს, „შერჩევითი სამართლის“ ანალოგიით შერჩევითი რეცენზირების პრინციპით ვისარგებლეთ და მხოლოდ ჩვენი მკვლევარების შესახებ ვიტყვით ორიოდ სიტყვას.

ქართველ თეატრმცოდნეთაგან ნიგნში დაბეჭდილია მანანა გეგეჭკორის გამართული ქართულითა და ლიტერატურულ-თეატრალური დისკურსის გათვალისწინებით დანერგილი საინტერესო წერილი. რომ არა მისი პუბლიკაცია, ბევრი რამ ბუნდოვანი დარჩებოდა იმის შესახებ, თუ რა ხდება თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში. კიდევ ერთი სასიამოვნო გამონათება გ. ყაჯრიშვილის წერილია, რომელიც პოპულარობის სინდრომით დაღდასმული ლაშა ბულაძის „ახალ ქართულ დრამატურგიას“ ეხება. რით არის მნიშვნელოვანი ეს წერილი? – გარდა იმისა, რომ აქ წარმოდგენილია პირუთვნელი (როგორ მივივინყეთ ეს სიტყვა!), მწვავე კრიტიკა, არგუმენტირებული, განსხვავებული პოზიცია (ქართული სინამდვილისთვის ასე მტკივნეული და ხშირად მიუღებელი), მასში დასმულია ღირებულებათა და ნორმათა მარადიულობის საკითხი. მართლაც, რასთან გვაქვს საქმე: კონცეპტუალური და სემანტიკური შინაარსის ელემენტებთან ლაშა ბულაძის დრამატურგიაში, ექსისტენციალური და ონტოლოგიური პრობლემების გაუაზრებლობასთან თუ

პირიქით, საზოგადოებისთვის საჭირო და აუცილებელ სულიერ-ინტელექტუალურ თემატიკასთან?!

რას ვუნოდებთ მარადიულს, ღირებულს და რას მხოლოდ დღეს, ახლა გათამაშებულსა და ერთჯერად მწვავეს თუ ირონიულს. გ. ყაჯრიშვილის შეკითხვა: „ცოტა გაუგებარია, რის კრიზისთან გვაქვს საქმე“ – შეკითხვადვე რჩება. მართალია, მისი წერილი სტილურად გაუმართავია, მაგრამ (თუ ჩვენც გაუმართავი სტილით ვიტყვით) მნიშვნელობის თვალსაზრისით მნიშვნელობას არ კარგავს. ამასთანავე, ამ წერილს სიმწვავეს მატებს თავად ლაშა ბულაძის მიმართ საზოგადოების განწყობა. ბევრს წაკითხულიც არ აქვს მისი ნაწერები, მაგრამ სწოებრივ ქართველი საზოგადოება შთაბეჭდილებების ქვეშ იმყოფება – ასე იცის ტელეისტერიამ ქვეყანაში! გიორგი ყაჯრიშვილის წერილის ქვეტექსტი შესაძლოა ისიც იყოს, რომ პოპულარობა არ განაპირობებს ხარისხს.

ლ. ჩხარტიშვილის ინტერტექსტუალური კვლევის გვერდით შეხვდებით თ. ცაგარელის თავისთავად საინტერესო წერილს, მაგრამ ის უფრო სპექტაკლის რეცენზიის სახეს ატარებს და წიგნის მთლიანი ფორმატიდან ამოვარდნილია. არ შემოიძლია, უკომენტაროდ დავტოვო პიესების ქართული თარგმანები: საყოველთაოდ მიღებული აქსიომაა: მთარგმნელმა ჯერ მშობლიური ენა უნდა იცოდეს კარგად (ამდენ ლინგვისტურ უზერხელობას რომ დააღწიოს თავი) და მერე ის ენაც, რომლიდანაც თარგმნის. ნურავის დაავიწყდება, რომ საქმე გვაქვს მაინც მხატვრულ ტექსტთან, რეპლიკითა და დიალოგით გადმოცემულ განსაკუთრებულ აზრთან, რომელსაც ადეკვატური, სრულყოფილი, ესთეტიკური ფორმა სჭირდება. სიტყვის ესთეტიკა ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია თავისუფლებისა და მასთან დამოკიდებულებაშიც უფრო სათუთი უნდა ვიყოთ!

არ ვიცი, რამდენად ლოგიკური იყო, როცა სარედაქციო კოლეგიამ გადანყვიტა, არ დაბეჭდილიყო ის პიესები, რომლებსაც თავიანთ წერილებში მიმოიხილავენ კრიტიკოსები. პირადად მე, როგორც მკითხველს, მერჩინა სწორედ ის წამეკითხა, რაზეც ასე თავგადაკლულები წერდნენ პროფესიონალები.

რატომღაც ბოლო პერიოდში თეატრმცოდნეებმა დრამატურგია საკუთრივ მათი კვლევის საგნად მიიჩნიეს და შეგნებუ-

ლად თუ შეუგნებლად ამ პროცესს მოწყვიტეს ლიტერატურათმცოდნეები, არადა ტექსტის ანალიზი, რომელიც მათს წერილებშია წარმოდგენილი, ვერ უძლებს ვერანაირ კრიტიკას. თუ ჩვენ შევთანხმდებით, რომ დრამატურგია ლიტერატურის ყანრია (ეპოსსა და ლირიკასთან ერთად), რომ საქმე გვაქვს მხატვრულ ტექსტთან, მაშინ მისი ანალიზი აპრიორულად მოითხოვს ლიტერატურათმცოდნესაც და, შესაბამისად, კულტურული, სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური რეფლექსების ჩართვას, ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებს და, ამას ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ, რეცენზირება უნდა ხდებოდეს კვლევის ახალი მეთოდების გათვალისწინებით, თორემ ისე მუდამ გაუგებარი და, შესაბამისად, პრობლემური იქნება იმის გააზრება, თუ რა კრიტერიუმების მიხედვით (მწვავე სოციალური ყლერადობის, ორიგინალური და უნიკალური ფენომენის, ნაციონალური პრობლემების გაუნვიერსალების?!) შეირჩა ასეთი სოლიდური გამოცემისთვის პიესები.

ანბანური ქეშმარიტებაა, რომ თეატრი ვერ განვითარდება მხოლოდ კლასიკური დრამატურგიით. რა თქმა უნდა, ასეთი რეპერტუარი მთავარია, თუმცა – არასაკმარისი. თეატრი დღეს, ახლა გვესაუბრება, ახლა წარმოგვიდგენს თავის პოზიციას, თანაც დღევანდელი გამომსახველობითი ფორმებით. ჩემი აზრით, როგორც თანამედროვე ქართული დრამატურგია, ისე ახალგაზრდა თეატრმცოდნეები ჩამორჩნენ დროს. ასე წერა აღარ შეიძლება. ტრადიციული ღირებულებები და თანამედროვე ტენდენციები გვერდიგვერდ უნდა არსებობდეს. დრამატურგიის ფუნდამენტური და მასშტაბური შესწავლა დიდი ხნის დანყებულია, ოღონდ კვლევის ახალი მეთოდოლოგიების გათვალისწინებაა აუცილებელი. რადგან თეატრმცოდნეთა კომპეტენცია ვერ წვდება ამ პრობლემებს, აუცილებლად უნდა ჩაერთონ ლიტერატურათმცოდნეები. თავისი დანაშაული, ალბათ, მიუძღვის, ზოგადად, „ფილოლოგიურ ელიტას“, რადგან კარგა ხანია, ქართული დრამატურგია მათი ყურადღების მიღმა დარჩენილი. თითქმის არ იწერება პროფესიული კრიტიკული ნარკვევები, სტატიები, არ ჩანს პუბლიკაციები იმის შესახებ, თუ რა ხდება მიმდინარე ეტაპზე, თავს ხომ არ ვიქცევთ გასული საუკუნის მოდერნიზაციით, ხომ არ ვახალისებთ უნიჭობასა და ხელს ხომ

არ ვუნყოფთ ფსევდოდირებულებათა ტირაჟირებას?! ლიტერატურა და თეატრი ეროვნულობის მატარებელი და დამცველია. დღეს ასეთი მიდგომა ხომ არ აღიქმება უცნაურად და უადგილოდ, სასაცილოდ და სუბვერსიულად?! რა მხატვრულ სიმაღლეს სწვდება თანამედროვე ქართული დრამატურგია და არის თუ არა თეატრი მზად, მიიღოს ახალი სიტყვა?! რატომ აღარ ინერება პატრიოტული ქმნილებები, რატომ გაბატონდა ირონია და გროტესკი, რატომ ხდება ტრადიციული თემატიკისა და რიტორიკის პაროდირება და ათასი მსგავსი თავსატეხი.

„პოსტსაბჭოთა დრამატურგიას“ ბევრი ტექნიკური ხარვეზი აქვს (მათ შორის ყველაზე თვალშისაცემი – დაუძლეველი კორექტურა და დაკაბადონება) – ეს ბუნებრივია. დიდი საქმე უნაკლოდ არ კეთდება. რაც მთავარია, დასაწყისისთვის კარგი შედეგი დაიდო და ამის გათვალისწინებით ჩვენი შენიშვნები სრულიად უმნიშვნელოა იმ მრავალ ღირსებასთან, ნიგნს რომ გააჩნია. თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრმა არა მხოლოდ შეავსო ის ვაკუუმი, რომელიც ქართულ სინამდვილეს ახლდა, ქვეყნების მაგალითზე არა მხოლოდ გაგვაცნო თანამედროვე პროცესები დრამატურგიაში, არა მხოლოდ წარმოგვიდგინა ახალი სახელები, არამედ პიესებით ჩაგვახედა საკუთარ სულში, გაგვიფართოვა ცნობიერების საზღვრები და ცენზურის გარეშე დარჩენილთ გვითხრა, რომ „ვარჯიში თავისუფლებაშია“.

2013 წ.

წუთისოფელი ასეა ღღესაც!

30 წლის წინ, 1985 წლის 24 მაისს, მიხეილ თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრში პრემიერა გაიმართა. „წუთისოფელი ასეა“ – ასე ერქვა სპექტაკლს. ეს იყო ქართული ხალხური ლექსით მოთხრობილი ამბავი ერთ ნაწილად.

კომპოზიციის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი ნუგზარ ლორთქიფანიძე;

დამდგმელი მხატვარი კახა ქორიძე;

კომპოზიტორები: ლელა თათარაიძე, მაკა აროშიძე

მონაწილეობენ: მზია არაბული, რუსუდან ბოლქვაძე; ნინო ბურდული; ცინო გვაზავა; ნოდარ დუგლაძე; დავით (II) ერისთავი; რამაზ იოსელიანი; ნანა ლორთქიფანიძე; პაატა მოისწრაფიშვილი; გიორგი (გოგა) პიპინაშვილი; ლაურა რეხვიაშვილი; ლევან უჩანეიშვილი; ქეთევან ფეიქრიშვილი; ამირან შარმანაშვილი, ნინა ჩხეიძე; ნინელი ჭანკვეტაძე; დარეჯან ჯოჯუა; მიხეილ (უმცროსი) ჯოჯუა.

ადამიანი განვითარების შეძრული სულიაო, – ამბობდა მერაბ მამარდაშვილი. ცხოვრება თავისი პარადოქსით უფრო და უფრო საინტერესო, თუმცა მოსაბეზრებელი ხდება. დროს მოაქვს თავისი ესთეტიკა, იცვლება ვექტორები, აქცენტები, მაგრამ ჩვენს ხსოვნაში არის რაღაც ხელუხლებელი, უკვე საკრალურად ქცეული, მარადიულთან, ღირებულთან ესოდენ წილნაყარი, რომელიც თან გვდევს როგორც სუნთქვა, როგორც გულის ძგერა, როგორც თუნდაც მარადიული მონატრება.

კაცმა რომ თქვას, თუ მიცხოვრია, მხოლოდ ხელოვნების სიყვარულით, მასზე ფიქრით, განცდით, მისით და მასში. ბევრი ცუდი მინახავს და ცოტა – კარგიც. სანახაობა მაინც სანახაობადვე დარჩა და მათ შორის უპირველესია ის სპექტაკალი, რომელმაც შეცვალა ჩემი ცხოვრება, რომელმაც ამოაყირავა 15 წლის ბიჭის შინაგანი სამყარო და რაღაც გაუცნობიერებელი მოულოდნელობის წინაშე დააყენა. თეატრი ამ სპექტაკლამდე

და შემდეგაც ჩემი ცხოვრების რომანტიკა იყო, მაგრამ ნუგზარ ლორთქიფანიძის წარმოდგენამ ერთთვის შოკში ჩამაგდო. არც მანამდე და არც შემდეგ მსგავსი რამ არ შემმოხვევია.

ქუთაისის ლადო მესხიშვილის თეატრში საგასტროლოდ ჩამოსულმა კინომსახიობთა თეატრმა 1986 წლის 23 თებერვალს, კვირას, დილის წარმოდგენაზე „ნუთისოფელი ასეა“ უჩვენა მაყურებელს. გადაჭედულ თეატრის IV რიგში ვიჯექი, ადგილი 11 **(ბილეთი დღემდე მაქვს შენახული)** და ჩემს თვალნინ დაიბადა სასწაული – თეატრალური დღესასწაული. ეს იყო ისეთი სტრესი, იმხელა სულიერი რყევა, რომ ამის შემდეგ შემეცვალა ცხოვრების წესი – ვიძინებდი და ვიღვიძებდი ამ სპექტაკლის შთაგონების ქვეშ; ვსაუბრობდი მხოლოდ ლევან უჩანეიშვილზე, მენატრებოდა მხოლოდ „ნუთისოფელი ასეა“, ჩამესმოდა ინტონაციები ამ სპექტაკლიდან. ილიას თქმისა არ იყოს, გამიკრთა ძილი და შვება. გავიდა დრო და რამდენჯერმე კიდევ ვნახე ეს წარმოდგენა, მაშინდელ კინომსახიობთა, ახლა უკვე მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის თეატრში. თუ პირველად ლევან უჩანეიშვილით ვიყავი შეპყრობილი, მერე მზია არაბულმა დამიკარგა მოსვენება. ძალიან დიდი დრო დამჭირდა, თავი დამეღწია სპექტაკლის ტყვეობიდან და დღესაც არ ვიცი, ბოლომდე შევძელი თუ არა ეს! ახლა, ემოციებს თავი რომ დავანებოთ, რეალურად და ობიექტურად შევაფასოთ ის, რაც 1985 წელს ამ სპექტაკლით შემოგვთავაზა კინომსახიობთა თეატრმა.

სრულიად გადაუჭარბებლად შემიძლია ვთქვა, რომ ნუგზარ ლორთქიფანიძის კომპოზიცია აუცილებლად უნდა შევიდეს სასკოლო სახელმძღვანელოში როგორც ფოლკლორის ნიმუში, როგორც ქართული ხალხური (ძირითადად, ფშავ-ხევსურული) ლექსით გაცოცხლებული ჩვენი ყოფა, ადამიანის ცხოვრება, ანუ ყველაფერი ის, რაც ჩაეტევა პერიოდში დაბადებიდან-გარდაცვალებამდე. რას აღარ შეხვდებით აქ?! დრამატურგიული სტრუქტურა ისეთი ექსპრესიითა და მიზანმიმართულად ლოგიკური სტრუქტურითაა წარმოდგენილი, რომ ყოველი დეტალი, ყველა ნიუანსი იქცევა ემოციურ სინამდვილედ. ბევრნაირად შეიძლება მოვიაზროთ ამ კომპოზიციის სიუჟეტი, მათ შორის, როგორც „ხალხური სიბრძნით შთაგონებული“ (გაბრიაცე 1985:); „ცხოვრებაზე მეტი, ოდნავ მეტი, რითაც ჩვეულებრივი

იქცევა არაჩვეულებრივად, წარმავლობა – მარადისობად, ყოფაცხოვრება – პოეზიად“ (ხუხაშვილი 1986:); „მონოლოგ-ინტროდუქცია ადამიანთა ბედზე, სიცოცხლისა და სიკვდილის ერთიანობაზე“ – მ. კობახიძე; „სიყვარულის ანატომია... უიმედობიდან ბედნიერებამდე, უკიდევანო სიხარულამდე“ (შალუტაშვილი 1985: 23); „ქართული კაცის ცხოვრების იგავი“ (ქვლივიძე 1985: 29); „სამყაროს მარადიული ცვალებადობის არსი, მისი ციკლური მოძრაობის მხატვრული სახე“ (გურაბანიძე 1986: 45)... და ასე დაუსრულებლივ, რამდენი მაყურებელიც ნახავდა, იმდენივე აზრითა და განცდით. ამიტომ მგონია, რომ სტრუქტურულად, კონცეპტუალურად და კომპოზიციურად ასე შეკრული, მარგალიტის მძივებით ასხმული ხალხური პოეზია, კონკრეტულ სიუჟეტურ ქარგაზე განწყობილი, უფრო საინტერესო და სახალისოც იქნება მომავალი თაობისათვის. ამის გარდა, იგი თვალნათლივ დაინახავს ქართული ფოლკლორის თვალშეუდგამ ბრწყინვალეობასა და სიღრმეს. ხალხური პოეზია, ჩვენი ზეპირსიტყვიერება, როგორც ქართული გენისა და სულის გამოვლენა ამ სახითა და ასპექტით, უფრო საცნაური გახდება პრაგმატული თანამედროვეობისათვის.

ყოველ შემოქმედს (არამხოლოდ!) აქვს ერთი გამორჩეული ქმნილება, რომელშიც სრულად და ნათლად იკვეთება მისი აზროვნების მასშტაბიცა და ესთეტიკური თავისებურებაც. არც მანამდე და არც შემდეგ ნუგზარ ლორთქიფანიძეს ასეთი მხატვრული დონისთვის არ მიუღწევია. ეს იყო საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლი არამხოლოდ მის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში.

ქართული ხალხური პოეზია, ჩვენი ხელთუქმნელი განძი და სინმინდე, მანამდე სასცენო ხელოვნების ესთეტიკისათვის არავის მოუზრგია. ერთხელ იყო მცდელობა, ხალხური თეატრის შექმნაც კი მოიფიქრეს, მაგრამ ყველაფერი „თავფარავნელი ჭაბუკის“ დადგმით დაიწყო და დამთავრდა (შდრ. შალუტაშვილი, 1985: 23).

რამ დაბადა ეს აზრი, საიდან გაჩნდა სურვილი, ქართული ხალხური პოეზიის სცენაზე გადატანისა?! – ვინ იცის! ასეთი გადანყვეტილება ერთ დღეს არ მიიღება. ნუგზარ ლორთქიფანიძე რომანტიკული ხედვის რეჟისორია, ქართულ ფესვებზე ამოზრდილი, და, როგორც ჩანს, მის სულში თანდათან ღვივდე-

ბოდა ინტერესი და სიყვარული ხალხური შემოქმედების მიმართ და ასეთ ლოგიკურ კულმინაციამდე მივიდა. სპექტაკლის ამალღებულ ესთეტიკას არაჩვეულებრივად ერწყმოდა ბახისა და პერგოლენის მუსიკა და, რაც მთავარია, ლელა თათარაიძის შთამბეჭდავი მუსიკალური გაფორმება იკითხებოდა იმ საოცარი მელოდიებისა და ჰარმონიების კასკადში, ცოცხლად და ასე ოსტატურად რომ ასრულებდნენ სპექტაკლის მონაწილე მსახიობები. მთლიანობაში წარმოდგენის მუსიკალური ქარგა დამოუკიდებელი მხატვრული ფენომენიც იყო. სიტყვასთან და სიცოცხლესთან ჭიდილში მუსიკა ქმნიდა პლასტიკურ მეტამორფოზებს, – ეს იყო საწყისი ემოციური იმპულსიც, უწყვეტი სუნთქვაც, რომელიც სპექტაკლის რიტმულ-დინამიკურ ნახაზს განსაზღვრავდა.

რა არის ღირებული ამ წუთისოფელში? – პასუხი მრავალგვარი შეიძლება იყოს, თუმცა არსებითია ის, რაც ყოფიერების სიმყარეს განაპირობებს. ამის კვალობაზე უფრო მაღალი ფასეულობა და ღირებულება, ვიდრე ქართული ხალხური ლექსი და მუსიკაა, ჩვენ არ მოგვეძევა. აი, რა ქმნიდა ნუგზარ ლორთქიფანიძის სპექტაკლის ფარულ ქვეტექსტს! **„წუთისოფელი ასეა“ ამ 30-წლიანი გადასახედიდანაც კი იკითხება, როგორც საკუთარი არსებობის, საკუთარი ექსისტენციის ხილული სასწაული. წარმოდგენაში ქართული სული მეტყველებდა პოეზიის ენით, ოღონდ ყველაფერი აქცენტირებული და კონცენტრირებული იყო ერთ რიტმულ-დინამიკურ პლასტიკურ ნახაზზე, რომელიც ამოსუნთქვის საშუალებას არ გაძლევდა და ნებისმიერი ფილოსოფიური კატეგორია, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური კრეაციის ფორმა, შეუმეცნებელი თუ გაცნობიერებული არსის გაცოცხლებული ყოფიერების ცხოველ ნაკადებში ჩართულ პოეტურ „უბრალოებად“ წარმოგვიდგებოდა.**

სცენური სიმართლე, მაქსიმალური გულწრფელობა (ზოგჯერ გულუბრყვილობაც) ყოველი მოქმედი პერსონაჟის მაორიენტირებელი მთავარი ამოცანა იყო. ლევ ტოლსტოის სიტყვებით თუ ვიტყვი, იბადებოდა „სიმართლის ერთობლივი განცდა“ – ოღონდ, ეს განცდა აშკარად პოეტური იყო, იმდენად ამაღლებული, რომ სიკვდილ-სიცოცხლის ექსისტენციალური ურთულესი კატეგორია სანახაობად გადაქცეულიყო – ეს იყო

ცოცხალი ქმედების ამაღლვებელი ატმოსფერო. მაყურებელს (და, მათ შორის, მეც) უჩნდებოდა განცდა, რომ თავად მონანილოვობდა იმ ხდომილებაში, რომელიც მის თვალწინ თამაშდებოდა. ამიტომ დაიბადა წარმოდგენის დროს თანაგანცდა – ამ სრული ჰარმონიით შევყავდით ნუგზარ ლორთქიფანიძეს საოცრებათა სამყაროში.

ერთდროულად, სპექტაკლი იყო არქაულიც და თანამედროვეც, რიტუალურიც და ძალზე ყოფითიც. რატომ? – ჩვენი აზრით, ამ განცდას განაპირობებდა ის, რაც ერთად გვიპყრობდა დარბაზს, – მოვარდნილი მენყერივით, გნებავთ, აბობოქრებული ტალღებით აზვირთებული – თამამის სტიქია! მიუხედავად იმისა, რომ ლექსად დაწერილ პიესაში თამაშობდნენ, მსახიობთა მეტყველება აღიქმებოდა ბუნებრივად, რადგან მათ ესმოდათ ხალხური ლექსის არსი და სცენური მოქმედების ადეკვატური (პოეტური) წყობა. ყველაფერი უნდა გაცოცხლებულიყო, ისინი ანსამბლურობის სრული შეგრძნებით თამაშობდნენ ყოფიერების თეატრში და ერთდროულად აღძრავდნენ რეცეფციის ცნებისმიერ და ხატისმიერ ფორმებს. სპექტაკლში იბადებოდა ესთეტიკურის ორივე კატეგორია: მშვენიერიც და ამაღლებულიც! წარმოდგენის სასიცოცხლო დრო იყო შთაგონების მომნიჭებელი. განწყობილებათა მრავალპლანიანობით სუნთქავდა ყველაფერი, გვეცხადებოდა ესთეტიკურად დახვეწილი და ცოცხალი სინამდვილე. ამიტომაც, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მიღწეული იყო წარსულის, აწმყოსა და მომავლის კონტინუალური ურთიერთმიმართება. ასეთ შემთხვევაში მაყურებელს არ უძნელდება საკუთარი ადგილი იპოვოს ხდომილებათა ამ გამაში.

ნუგზარ ლორთქიფანიძემ, მთელ ჯგუფთან ერთად, გამოავლინა ყველაზე იშვიათი და, ალბათ, ყველაზე მთავარიც – ორიგინალური მხატვრული აზროვნება, მოვლენის არსში წვდომა და ცხოვრების, სიცოცხლის რიტმის გრძნობა.

ამ სპექტაკლის პრემიერიდან 30 წელი გავიდა. დღეს უფრო უჭირს ქართველ მაყურებელს. თითქმის აღარ არსებობს მყარი ორიენტირები მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ შეხედულებებში გასარკვევად. ნუგზარ ლორთქიფანიძის სპექტაკლის ერთი მთავარი გზავნილი სიყვარულის (ქალ-ვაჟს შორის ტრფობის) უძლეველობაცაა. შესაძლოა, ვცდები, მაგრამ მგონია, რომ

წარმოდგენაში მსახიობები არ მოქმედებდნენ თეატრალური ფსიქოლოგიზმის კანონებით. როგორც თავის დროზე გურამ რჩეულიშვილი წერდა, „ხელოვნებას მხოლოდ გულწრფელობის სწამს“. სწორედ ეს ფაქტორი განაპირობებდა, მაგალითად, მზეხასა და ვაჟიკას ქცევის მოტივაციას. მოულოდნელად ეწვიათ მათ სიყვარული, მიჯნურობა დაიბადა ბევრი ფიქრისა და ფილოსოფიის გარეშე, დაიბადა ბუნებრივად. ოლონდ, სიყვარულით აფეთქება ჩუმი იყო, სტაბილური შინაგანი რიტმით გაზავებული. მერე მოჰყვა ამას გახელება, თავდავინწყება, მღელვარება, მთელი დავიდარაბა. ნუგზარ ლორთქიფანიძე ყველანაირად ცდილობდა ეჩვენებინა ჩვენთვის „სურვილთა დიაღობანი“. ამიტომ იძენდა ვიზუალურობა კონცეპტუალურ მნიშვნელობას. თავად გმირთა პლასტიკური მონახაზი, თუნდაც არაპირდაპირი მეტყველების სახეები – ქმედება, ქცევა, ჟესტი, მიმიკა ქმნიდა სცენურ ხატს, – ადგილისა და დროის ხსოვნის ნიშანს.

კინომსახიობთა თეატრის ამ სპექტაკლმა ერთი თეორიული ტრაქტატის სიმართლედ დაადასტურა. ცნობილი თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე დიდი გატაცებით ასაბუთებდა დრამატული ელემენტების არსებობას ხალხურ რიტუალში, პოემაში, ბალადასა თუ ლექსში. ნუგზარ ლორთქიფანიძემ თამამად დაგვიმტკიცა, რომ „თეატრალური სანყისი იქაც ბუდობს, რაც დრამის ანტიპოდად ითვლება – პროზასა და პოეზიაში“ (მაია კობახიძე).

თავბრუდამხვევი იყო მთელი ის მოტივები, გასაოცარი ექსპრესიულობით რომ ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს. ვიდრე ვაჟიკა და მზეხა ერთმანეთის გახდებოდნენ, მანამდე ცეცხლი ტრიალებდა მათს გულში, მერე კი ერთბაშად დაღვინდნენ, ცხოვრების უღლის სიმძიმედ იგრძნეს. მთელი ეს ისტორია კარგად ეხმიანება გოეთეს ნათქვამს: მოუსვენრობა და უძილო ღამეები თან სდევს სიყვარულს მაშინ, როცა ობიექტი მიუწვდომელია. ხოლო, როცა შენი გახდება, მერე ყველაფერი ფერსა და ფორმას იცვლის. სპექტაკლის მიხედვით, მკვეთრი მონაცვლეობა სიყვარულისა და გაშმაგებისა, სიჭაბუკისა თუ სიჭარმაგისა, სევდისა და სიხარულისა, სიკვდილისა და სიცოცხლის ნუთისოფლის კოდის განუყრელ სტრუქტურაში ბუნებრივად ჩაენერა. ნ. ლორთქიფანიძისეულ კომპოზიციაში ერთმანეთში იყო ჩანწული სანესო და საყოფაცხოვრებო, წარმართული და

ქრისტიანული, ტრადიციული და ცხოვრებისეული. აქ ხალხური ლექსით გვესაუბრებოდა ქართული სული, რომელიც ხან თავდავინყებულ სიყვარულში, ხან რიტუალში, ხანაც – სიკვდილ-სიცოცხლის ჭიდილში აირეკლებოდა. მაგრამ, მთელი ეს პოეტური აზროვნება, მისთვის დამახასიათებელი მკაცრად რეგლამენტირებული ფორმით, ჩვენი ინდივიდუალიზმის გამოვლენაც იყო, ერთდროულად – კონკრეტულიც და ზოგადიც. ის ერთი დიდი მთლიანის ნაწილს წარმოადგენდა, ამიტომ იქცა დიადი ჰარმონიის გამომხატველად.

მნიშვნელოვანი და ნიშანდობლივია ისიც, რომ, ფაქტობრივად, დატირებით იწყებოდა „ნუთისოფელი ასეა“. ამ პოეტურ რიტუალში ძალიან კარგად ჩანდა თეატრალიზებული ელემენტი. როგორც თეატრის ისტორიდანაა ცნობილი, სულისშემძვრელად შთამბეჭდავი ყოფილა სანდრო ახმეტელის მიერ სპექტაკლ „თეთნულდში“ ჩადგმული ე.წ. „ბაპების სცენა“, რომელშიც დატირების წარმართული ფორმა იყო თეატრალიზებული. ნუგზარ ლორთქიფანიძის სპექტაკლის დასაწყისშივე ჩასმული გლოვის ეპიზოდი, აგებული მოლექსისა და მოტირალის დიალოგზე, ზოგის აზრით, ბუტაფორიული და ილუსტრირებული იყო, ზოგადი და აბსოლუტურად მოკლებული რაიმე კონკრეტულობას „როგორც ყალბი განცდით, არსით, ემოციით, გრძნობათა ბუნებასთან დაუკავშირებლად გათამაშებული“ (გურაბანიძე 1986: 47).

აღბათ, არის ამ პოზიციაში სიმართლე, მაგრამ, მაინც გვგონია, რომ რეჟისორმა საგანგებოდ ყველაფერი დაიწყო არა კულმინაციით, არამედ დასასრულით. მისი კონცეპტუალური მიდგომა ამ მიზანსცენისა იკითხება ისე, თითქოს შეგნებულად გვახსენებდეს ცხოვრების ორგემავაგობის პრინციპს – ნუთისოფელში ერთმანეთთან დაპირისპირებულობის გარდაუვალობას – სიკეთე და ბოროტება, სიკვდილი და სიცოცხლე... როგორც გვერდიგვერდ მდგომი კი არა, არამედ ისეთი კატეგორიები, ობიექტური აუცილებლობით რომ მოითხოვენ ერთმანეთს. ამასთანავე, ეს მიზანსცენა, შესაძლოა გავიაზროთ, როგორც „რწმენის სიმალლეზე ატანილი წარმავლობის პირისპირ მარადისობის მიგნება“ (ხუხაშვილი 1986:). რა თქმა უნდა, აქ ყოფიერების უნივერსალური მეტაფიზიკური ერთიანობაც გამოსჭვი-

ვის. თუ ზედმეტად შორს წასვლაში არ ჩაგვეთვლება, შესაძლოა დავუშვათ, რომ რეჟისორმა ამ სცენით შემოქმედებად აქცია სიკვდილი და ტანჯვა. როცა ასეთი რაკურსით დავინახავთ, მაშინ ეს იქნება ნუგზარ ლორთქიფანიძის გამჭვირვალე მხატვრული ჩანაფიქრის სცენური ხორცშესხმა. სხვა საქმეა, როგორ გაართვეს თავი ამ სცენას მსახიობებმა, ასცდნენ თუ არა ყალბ პათეტიკასა და ილუსტრაციულობას!

უპირველესი, ხელშესახები, სცენური რამ, სპექტაკლის ნახვისას რომ გრჩებოდა, იყო განცდა, წრფელი განცდა, რომელიც არ ტოვებდა არც ერთ მსახიობს სცენაზე და, რომელიც, ასევე, თავბრუდამხვევად გადაეცემოდა მაყურებელს. ამ ასპექტში მნიშვნელობდა ის თეორია, თავის დროზე გიორგი ტოვსტონოგოვმა რომ გაგვანდო: განცდის უპირველესი კანონი, ცხოვრება ავტორისეულ ვითარებაში, იქცევა ისე, როგორც დამახასიათებელია არა პირადად მსახიობისათვის, არამედ – პერსონაჟისათვის. ზუსტად ასე იყო წარმოდგენაში. მსახიობები განიცდიდნენ, ინვოლდნენ, უმთავრესად, პერსონაჟის გრძნობით. თავიანთ ემოციებს კი არ ახვევდნენ თავს, გარედან კი არ „შედიოდნენ“ გმირთა ხასიათში, არამედ შიგნიდან ცდილობდნენ მათი ფსიქო-ემოციური სამყაროს გაცოცხლებას. ასე იქმნებოდა, ასე თამაშდებოდა ცოცხალი, აქტიური, უალრესად დინამიკური მხატვრული რეალობა. ეს იყო ადეკვატური, რელევანტური განცდა სპექტაკლის ზოგადი მხატვრული ფორმის ფარგლებში. მხატვრული მასალის მიმართ ასეთმა მიდგომამ დაბადა ბუნებრივი და, შესაბამისად, ჰარმონიული ცვალებადობა მსახიობთა აზროვნებაში, მათს დამოკიდებულებაში საგნისა და მოვლენის მიმართ. ამიტომ, ერთ დროს ცეცხლოვანი და ვნებიანი ვაჟიკა და მზეხა დინჯ და ჩაფიქრებულ პერსონაჟებად გადაიქცნენ. განზოგადებულად თუ ვიტყვით, ეს იყო ისტორიისა (წარსულის) და თანამედროვეობის დიალოგი სპექტაკლში. ნუგზარ ლორთქიფანიძემ შეძლო ეჩვენებინა არა ცხოვრების აბსურდულობა, არამედ წუთისოფლის გარდაუვალი კანონზომიერება, სიკვდილსიცოცხლის დღესასწაული, წარმავლობისა და წარუვალობის მთლიანობა.

მას შემდეგ 30 წელი გავიდა, მაგრამ დღევანდელი ჩემი გაცება ამ სპექტაკლით, მართალია, უკვე სხვა ეპოქის მაყურე-

ბლის გაოცებაა, მაგრამ დრომ ვერაფერი მოუხერხა იმას, რაც ასე მწვავედ დააჩნდა სულს.

ნუგზარ ლორთქიფანიძის „წუთისოფელი ასეა“ იყო დღესასწაული ან მასზე უფრო მეტი. ამ სასწაულს სცენაზე ქმნიდნენ მზია არაბული და ლევან უჩანეიშვილი, სხვებიც, მაგრამ ეს ორი – განსაკუთრებით. ისინი თამაშობდნენ უმაღლესი ტექნიკური ოსტატობით და, ამასთანავე, – „შიგნიდან აფეთქებული ინტუიციით“ (ხუხაშვილი 1986:).

ლევან უჩანეიშვილის თამაში (თუ ცხოვრება?!) სცენაზე იტყვევდა ყველაფერს – დროის მცირე მონაკვეთში გამოვლენილ მთელ ცხოვრებას შინაგანი დაძაბულობით, მკვეთრი ხასიათით, ბრწყინვალედ სახიერი პიროვნული თვისებებით. მისი ოსტატობა (მოუხედავად ასაკისა) სცენური ქმედების ფილიგრანულ დამუშავებასა და გააზრებაში ვლინდებოდა. ამ თამაშში ზუსტად იკვეთებოდა იშვიათი სინთეზი „ფსიქოტექნიკისა“ (კ. სტანისლავსკი) და გარეგანი ტექნიკისა. მსახიობის ხმა, ინტონაცია, პლასტიკური ნახაზი, უმრეტი ტემპერამენტი, ხალხური ლექსის განცდის ხარისხი, მუსიკალობა, ცეკვაში ამეტყველებული სხეულის ენა – ყველაფერი მისი გმირის პიროვნული თვისებების სრულად გამოვლენას ეწირებოდა. ყოველ მიზანსცენაში იკითხებოდა მიზეზ-შედეგობრივი პროცესი არსის წვდომისა.

მზია არაბული სპექტაკლის სულისა და ფორმის შემკვრელი იყო. მისი უკიდევანო შინაგანი სულიერი ძალა წარმოდგენაში იმორჩილებდა აბსოლუტურად ყველაფერს. უპირველესად, უნდა აღინიშნოს ის, რომ მან გამოავლინა ჟანრის მწვავე შეგრძნების იშვიათი უნარი. მის თამაშში ჩანდა ანსამბლურობის განცდა და ღრმა ინდივიდუალიზმიც. მთის პოეზია, ადათები, რიტუალები... – მთელი ეს ყოფიერება არ იყო უცხო მისთვის, ამიტომაც გენეტიკამ იმძლავრა, მიწის ყვილიმა თავისი აკუსტიკური ბუნება იპოვა და შეიქმნა უაღრესად ეროვნული სახე მზეხასი. მსახიობმა ყველა ფსიქოლოგიური ნიუანსის გათვალისწინებით გათვალა რომანტიკული გმირის ხასიათი და გაითავისა ისე, რომ მისი მზეხა, მისი თვალების სიღრმეც კი მთავარზე მეტყველებდა. თანაც, არაფერი იყო ზედმეტი, გადაჭარბებული, თუნდაც – უხამსი. მზია არაბულმა ითამაშა, იცხოვრა ხალხური ლექსისთვის დამახასიათებელი უბრალოე-

ბითა და დიდებულებით. სცენაზე გაცოცხლებული ნამდვილი (უმადლესი) პოეზია ბუნებრივად ითხოვდა გულწრფელ განცდას და ამ მხრივ მას ბადალი არ მოეძებნებოდა სპექტაკლში. „**გზის თავზე შეგიფრინდები / უკან გავიყრი თმასაო**“ – ამბობდა მისი პერსონაჟი და თითქმის მთელი სცენური ქმედება, მოკვეთილი, ცოცხალი ჟესტი, გრაციოზულობა და ქალური ვნება ამ ფრაზის ხორცშესხმა იყო.

მზებნასა და ვაჟიკას რომანტიკული სიყვარული წარსულის ნიშნად იქცა. მათი შვილებიც იმავე გზას გაივლიან, მაგრამ უკვე სახეშეცვლილი ფორმით. ყველაფერი თითქოს უფრო პრაგმატულია, ყოფითი, მინიერი, აღმაფრენასა და ამაღლებულს მოკლებული, გაცვეთილი. შესაძლოა დავუშვათ, რომ ეს იყო რეჟისორის კონცეფციის ნაწილი. ჯერ კიდევ 30 წლის წინ გვინინასწარმეტყველა მან ღირებულებათა და ფასეულობათა მოსალოდნელი დევალვაცია, დესაკრალიზაცია, დერომატიზაცია... და ასე დაუსრულებლივ. ეს იყო მინიშნება ადამიანის სრულ ონტო-ექსისტენციალურ უპერსპექტივობაზე, მენტალობის საშიშ ცვალებადობაზე, „უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის“ საშიშ შედეგებზე.

„წუთისოფელი ასეა“ სიტყვის სიმკვეთრითა და სიმძაფრით ზეანეული პოეტური თხრობა იყო ამ უსწორმასწორო და გაუტანელი ყოფიერების გაძლებაზე, იმაზეც, რომ ადამიანმა უნდა მოასწროს მშვენიერთან და ამაღლებულთან ზიარება, ამ გზით – ესთეტიკური ემოციის ფორმირება, უბრალოების უნივერსალიზმის გათავისება, რადგან გულწრფელობა და სიმარტივეა მშვენიერების ერთ-ერთი საფუძველი.

2015 წ.

ოთარ ჭილაძის „ნათეს ნითელი ნალები“ რუსთაველის თეატრში

(რეპორტაჟი სპექტაკლიდან)

ოთარ ჭილაძის „ნათეს ნითელი ნალები“ 1969 წელს დაიწერა, მაგრამ, როგორც საექვო და აკრძალული პიესა, მხოლოდ 1986 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ რედაქტორის, ნოდარ გურაბანიძის, ძალისხმევითა და მონდომებით. 38-წლიანი მოლოდინი უძღვოდა წინ პრემიერას პროფესიულ თეატრში. სხვადასხვა დროს მისი დადგმა უნდათ რობერტ სტურუასა (რუსთაველის თეატრში) და გიორგი მარგველაშვილს (მარჯანიშვილის თეატრში), თუმცა – უშედეგოდ. ცენზურამ ხელი შეუშალა იდეის განხორციელებას, მერე დ. კობახიძემ დადგა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან, საქართველოს საზოგადოებრივ რადიოში FM 102.4 შეიქმნა რადიოსპექტაკლიც ზურაბ კანდელაკის რეჟისურით. პიესის დაწერიდან თითქმის ოთხი ათეული წლის შემდეგ, 2007 წლის 12 აპრილს, პირველად პროფესიული თეატრის სცენაზე, რუსთაველის თეატრში გაიმართა პრემიერა, აფიშები გვამცნობდნენ:

ოთარ ჭილაძე

*ნათეს ნითელი ნალები
ისტორიული დრამა ერთ მოქმედებად
დიდი სცენა*

რეჟისორი – გიგა ლორთქიფანიძე

მხატვარი – მირიან შველიძე

მუსიკალური გაფორმება – ია საკანდელიძისა

რეისორის თანაშემწე – ციციხო გვაზავა

მომქმედი პირნი და შემსრულებელნი:

ნათე – დავით დარჩია

დედოფალი – ნანა ლორთქიფანიძე

მანინა – ქეთი ხიტირი

ფარტაზი – გოგა ბარბაქაძე

აიეტი – ზურა ინგოროყვა

მარუთა – ლევან ხურცია

პოეტი – ირაკლი მაჭარაშვილი

ბაკური – თენგიზ გიორგაძე

მსახური – მამუკა ლორია

სპექტაკლის ხანგძლივობა 1 საათი და 15 წუთი.

პიესაში VI საუკუნის საქართველოს რთული და დაძაბული ყოფა ცოცხლდება. ლაზიკის მეფე, გუბაზი, რომელმაც ვერაგულად მოკლეს. ტახტზე მისი მემკვიდრე, ნათე, ავიდა. ისევ მწვავედ დადგა ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი: რომი თუ სპარსეთი? დასავლეთი თუ აღმოსავლეთი? ხალხი არჩევნის პირისპირ აღმოჩნდა. იქნებ იყო მესამე გზაც?! თუმცა „სიმართლე და მთავარი ისევ წყვედიადში დარჩა და, ალბათ, ისევ დიდი ხნით“ – ასე ათქმევინა ავტორმა მწარე სათქმელი პიესის ერთ-ერთ პერსონაჟს, აიეტს, თუმცა ისიც ნათელია, რომ, ვიდრე იქნება სიძულვილი „წითელი წაღების“, მონობისა და მორჩილებისა, ვიდრე ერთი ქართველიც მაინც ვერ აიტანს და ვერ შეეგუება საკუთარ სამშობლოში უცხო ბატონობას, მანამ არსებობს იმედი ხსნისა, მწვავე სურვილი თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისა.

ჩვენ შევხვდით და ვესაუბრეთ დამდგმელ რეჟისორსა და მსახიობებს. გთავაზობთ მათს ნააზრევს ოთარ ჭილაძის ამ ისტორიული დრამის შესახებ.

გიგა ლორთქიფანიძე – რეჟისორი: ძალიან რთული და საოცრად საინტერესო პიესაა. არ მეგულება ასეთი ტიპის დრამატურგიული ნაწარმოები ქართულ მწერლობაში. „ნათეს წითე-

ლი წალები“ თავისი ორიგინალობით რაღაცნაირად ბერტოლდ ბრეხტს მაგონებს. ჩვენთვის მთავარი იყო, ზუსტად მოგვეფიქრებინა და მოგვეძებნა მისი მხატვრული გადაწყვეტის შესატყვისი ფორმა, რომელიც საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. ოთარ ჭილაძის ეს პიესა ითვლებოდა საკითხავ, დაუდგმელ პიესად. დიდხანს ვუტრიალებდი მას. საერთოდ, ჩემი, როგორც რეჟისორის, მიზანი ყოველთვის იყო მწერლის აღმოჩენა ქართული თეატრისათვის. ასე დავუბრუნე თეატრს პ. კაკაბაძე, ნ. დუმბაძე, კინოს – ჟ. ამირეჯიბი. მთელი ცხოვრება შეყვარებული ვიყავი ოთარ ჭილაძის შემოქმედებაზე, მის რომანზე „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, რომელიც ახლაც მაგიდაზე მიდევს და, რომლის ყოველი ნაკითხვისას ახალ-ახალს აღმოვაჩენ ხოლმე. სხვათა შორის, დიდი სურვილი მექონდა, ეს რომანი კინოში გამეცოცხლებინა, თუმცა მაშინ გამოირკვა, რომ მის გადაღებაზე განაცხადი მ. კოკოჩაშვილს ჰქონდა შეტანილი და, საბოლოოდ, ქვეყანაში შექმნილი რთული სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობის გამო, ვეღარც მან გადაიღო და ვერც – მე.

„ნათეს ნითელი წალები“, გარდა იმისა, რომ მაღალმხატვრული ლიტერატურაა, ძალიან ბევრ ასოციაციას იწვევს ჩვენს დღევანდელობასთან, იმ საკრალურ თემასთან, რომელიც მთელი ჩვენი ისტორიის, მთელი ჩვენი ცხოვრების განმავლობაში მოგვდევს – ორიენტაციის საკითხი, საით უნდა წავიდეს საქართველო, ევროპისაკენ თუ აღმოსავლეთისაკენ? ოთარ ჭილაძე სხვა გამოსავალსაც გვთავაზობს, რომელსაც, პიესის მიხედვით, აიეტი გვიკარნახებს, რომ ერთადერთი გზა არის მაინც დამოუკიდებლობა და თავისუფალი საქართველო!

განუმეორებელი მწერალია ოთარ ჭილაძე, დიდი მოაზროვნე! ამიტომ, რაც უფრო დიდი და საინტერესოა ნაწარმოები, მით უფრო ძნელდება მისი გადანყვეტა და სცენაზე დადგმა. თანაც „ნათეს ნითელი წალები“ უცნაურად, ალეგორიულად და ფილოსოფიურად დაწერილი პიესაა. ძალიან რთული იყო მასზე მუშაობის პირველი პერიოდი. რთული იყო იმიტომ, რომ ჩვეულებრივ ფორმას მიჩვეული რეჟისორები და მსახიობები ასე ადვილად ვერ მოძებნიან გასაღებს, თუ რა სტილისტიკაში ითამაშონ, როგორი უნდა იყოს მისი ესთეტიკა. მაგრამ, მერე თანდათან ისე გაგვიტაცა პიესამ და მასზე მუშაობამ, რომ მთელი

დამდგმელი დასი, და მათ შორიც მეც, უზომოდ შეყვარებული ვიყავით ამ პიესაზე.

მე ვცდილობდი შემენარჩუნებინა სტილი ავტორისა, რომ მსახიობებს ორგანულად გაეხადათ იგი, თავად მორგებულიყვნენ ავტორის ტექსტს და არა პირიქით! უდიდესი ღირსება „ნათეს ნითელი წაღებისა“ ისიცაა, რომ ის საოცრად თანამედროვედ ჟღერს დღესაც. მაყურებელმაც ასე მიიღო და განიცადა სპექტაკლი და ნანარმოები – ტრაგიკული ბედი ქართველი ერისა, ქვეყნის პოლიტიკური ორიენტაციის პრობლემა.

დიდია ოთარ ჭილაძის სიტყვის ძალა, ღრმა და ამოუწურავია იგი. როგორ უნდა დაგვეძლია ეს სირთულე და ეს სიღრმე როგორ ამოგვეკითხა? – აი, ეს იყო ჩემი მთავარი პრობლემა მუშაობის დროს.

დიდი ხანია, ჩვენს ერს აწუხებს გადაგვარებული ქართველის თემა. პიესა გვეუბნება, რომ ერთადერთი სწორი გზა არის მაინც აიეთის გზა – დამოუკიდებლობის გზა. შევეცადე, დამეგა სპექტაკლი, რომელიც ააღელვებდა დღევანდელ ქართველ მაყურებელს, გამოიწვევდა მასში პოლემიკურ აზროვნებას, ფიქრს იმაზე, თუ რა გზას უნდა დაადგეს საქართველო, რა უნდა ვქნათ იმისათვის, რომ შევინარჩუნოთ ჩვენი თვითმყოფადობა და განუმეორებლობა. ჩემი აზრით, ეს ამოცანა, ძირითადად, დავძლიეთ!

„ნათეს ნითელი წაღები“ უდავოდ იმსახურებდა დადგმას და სრულიად გაუგებარია 38 წელი რატომ გავიდა ასე, რატომ ვერავინ შეჰბედა ამ პიესას სცენაზე გადატანა. ოთარ ჭილაძე ისეთი ავტორია, რალაც რომ დაეჯღაბნა, იმაზე უნდა გვეფიქრა, რა ვქნათ, როგორ დავდგათო და ასეთი რთული ფორმის პიესა სცენაზე რომ არ გაცოცხლებულიყო, დიდი დანაშაული იქნებოდა. მიხარია, რომ დიდი მწერალი მოვიყვანეთ ქართულ თეატრში. სხვათა შორის, სულ მქონდა შემოქმედებითი ტკივილი იმის გამო, რომ შეიძლება ველარც მომესწრო და ველარც დამეგა მისი ნანარმოები. „ნათეს ნითელი წაღები“ ჩემი 150-ე სპექტაკლია თეატრში დადგმული.

არასოდეს ისე არ მიღელვია ჩემს ცხოვრებაში, როგორც ამ სპექტაკლის პრემიერის დღეს, რადგან ეს იყო პირველი შემთხვევა ოთარ ჭილაძის სცენაზე დადგმისა, თანაც, როცა დავინახე მარჯვენა ლოჟაში მყოფი ავტორი, უფრო ავნერვიულდი. დამ-

თავრდა სპექტაკლი, ბატონ ოთარს ცრემლები ჰქონდა თვალე-
ბზე.....

ბედნიერი ვარ, რომ შევძელი, რაღაც სიხარული მიმენიჭე-
ბინა ამ საოცარი მწერლისათვის. მე სრულიადაც არ ვფიქრობ,
რომ ეს იყო პირველი საინტერესო ცდა ამ პიესის დადგმისა. ღრ-
მად ვარ დარწმუნებული, რომ ქართული თეატრი აუცილებლად
და არაერთხელ მოუბრუნდება ამ ნაწარმოებს, როგორც ნამდ-
ვილ ლიტერატურას. გული კი იმაზე უფრო მწყდება, ოცი წლის
ნინ რომ დადგმულიყო ეს პიესა, შესაძლოა, ოთარ ჭილაძეს
კიდევ დაენერა და ამით კი ქართულ დრამატურგიას არაერთი
შედეგრი შეემატებოდა.

**ზურაბ ინგოროყვა – მსახიობი, აიეტის როლის შემსრულებე-
ლი:** ძალიან რთული პიესაა „ნათეს ნითელი ნალები“. შევეჭიდეთ,
ბევრი ვინვალეთ, გვინდოდა, რომ სპექტაკლი კომპაქტური ყო-
ფილიყო და მაყურებლისათვის ყველაფერი მიგვეწოდებინა,
რაც ავტორის მიერ ტექსტში იყო ჩადებული. მთელი შემოქ-
მედებითი ჯგუფი ღრმად განვიცდიდით იმას, რაც ამ პიესაში
ჩააქსოვა ო. ჭილაძემ: გასაოცარი ქართული სული, ქართული
შემართება, ბრძოლა ქვეყნისათვის, მისი თავისუფლებისათ-
ვის, სიყვარულისათვის..... ყოველი რეპეტიცია იწყებოდა საინ-
ტერესო საუბრებით და ნელ-ნელა შევდიოდით ოთარ ჭილაძის
რთულსა და საინტერესო სამყაროში. დაბეჯითებით შემიძლია
გითხრათ, რომ ეს სხვა სულისკვეთებით სათამაშო სპექტაკლია.
რაც დრო გადის, უფრო მძაფრად განვიცდიდით და ვგრძნობთ იმ
ქვეტექსტებს, რომლებიც ოთარ ჭილაძის მხატვრული სიტყვის
მიღმა იკითხება. ამ პიესის ამოკითხვის, შემეცნებისა და გააზ-
რების შემოქმედებითი ძიება დღესაც გრძელდება.

**ლევან ხურცია – მსახიობი, მარუთას როლის შემსრულებე-
ბელი:** მთავარი პრობლემა პიესაზე მუშაობისას იყო ჭიდილი
ოთარ ჭილაძის ტექსტთან. ჩემი პერსონაჟი, მარუთა, არის
უარყოფითი ადამიანი, ცხოვრებისაგან გაბოროტებული, თუმ-
ცა მის გაბოროტებას მრავალი მიზეზი ჰქონდა, ამიტომ შევე-
ცადე, რაღაც სიმართლე მეჩვენებინა ამ კაცისა. მარუთას მამა
მოუკლეს, სიყვარული წაართვეს, გაასახლეს... ეს ყველაფერი
სიძულვილად იქცა მასში და ქვეყანაში დაბრუნდა შურით,
ბოროტებით ანთებული.

ამ პიესის, ამ სპექტაკლის უმთავრესი სათქმელი არის ის, რომ სიმართლე და მთავარი ისევ წყვილია და რჩება, რომ ისევ ბოროტება იმარჯვებს. მარუთასაც სჯერა, რომ სიმართლე წყვილია და იგი სხვისი დავალების შესასრულებლად ჩამოსული თავის ქვეყანაში, სამაგიეროს უხდის სამშობლოს, თუმცა მისთვის სამშობლო, როგორც ასეთი, აღარც არსებობს. მარუთასათვის, სამწუხაროდ, უცხოა სიყვარული, ერთგულება, რწმენა... მაგრამ, რადგან ყოველ ადამიანში, თუნდაც გარეწარში, მაინც არის რაღაც მარცვალ სიკეთისა, მეც შევეცადე ასეთი მომეძებნა მასში. ნათესა და მარუთასნაირ ხალხს უნდა, რომ ლაზიკა აქციოს რომის პროვინციად და არა დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ. აი, ასეთი სიმძაფრით ცოცხლდება VI საუკუნის საქართველო ოთარ ჭილაძის „ნათეს ნითელ ნალებში“. ბედნიერი ვარ, რომ ამ სპექტაკლში ვითამაშე!

თეატრალური კრიტიკა აღფრთოვანებული შეხვდა ოთარ ჭილაძის შემოსვლას ქართულ თეატრში. დაიბეჭდა რეცენზიები, გამოითქვა სერიოზული შენიშვნები იმის შესახებ, რომ ძალზე მნიშვნელოვანი მხატვრული ტექსტი გათამაშებული არ არის, რომ სუსტია მსახიობთა საშემსრულებლო დონე (ჩხარტიშვილი 2007:), თუმცა ისიც ითქვა, რომ თავად პიესა შორეული დროის გზავნილია 21-ე საუკუნეში, „ნათეს ნითელი ნალები“ არ კარგავს სათქმელის სიმძაფრესა და სიმწვავეს, რომ მასში ბევრი თანადროული და ზოგადსაკაცობრიო საკითხია წამოჭრილი (ოჩიაური 2007:), ნ. მაჭავარიანის რეცენზია გიგა ლორთქიფანიძის ამ სპექტაკლზე ასე მთავრდება: „აქტუალურია თუ არა ეს პიესა დღეს? – ვ. დოლიძისეული კოტეს გამოთქმისა არ იყოს, ის რომ დაწერილი არ ჰქონოდა, დარწმუნებული ვარ, მას დღეს დაწერდა ოთარ ჭილაძე და, შესაძლოა, ლაზიკის ნაცვლად აფხაზეთის სამთავროში ან სამაჩაბლოში გაათამაშებდა მოქმედებას, მაგრამ, რადგანაც იმპერიები კვლავ ზეობენ, პატარა ქვეყნის დამოუკიდებლობის იდეა მხოლოდ ტკბილ ილუზიად რჩება. ამდენად, პიესაში არ შეიცვლებოდა საფინანსო ფრაზა, რომ ჯერჯერობით სიმართლე ისევ წყვილია და რჩება“ (მაჭავარიანი 2007: 32).

მთლიანობაში ისტორიული დრამის დაბრუნება სცენაზე, ასეთი მაღალმხატვრული დრამატურგიული ქმნილების წარ-

მოდგენად ქცევა და მისი ავტორის ესთეტიკასთან ზიარება დიდ მოვლენად იქნა შეფასებული. თეატრი ხომ საზოგადოების სააზროვნო და სამეტყველო ენის ერთ-ერთი ფორმაა?! „ნათესა ნითელი ნაღებით“ ოთარ ჭილაძე ქართველი საზოგადოების მენტალურ, ფსიქოლოგიურ თავისებურებებსაც ასახავს, მისი სიმართლე თვალს აუხილავს ქართველ კაცს და კიდევ ერთხელ დააფიქრებს ქვეყნის ბედზე, შთაუნერგავს მას სახელმწიფოებრივ აზროვნებას. სპექტაკლის ძირითადი მაცურებელი მაინც ახალგაზრდობაა და იმედიც სწორედ აქ გვესახება.

2010 წ.

„სტუმარ-მასპინძელი“ თუ ქართული თეატრალური სკოლის პანაშვიდი?!

ქართულ თეატრს ყოველთვის ჰქონდა დიდი ეროვნული მისია და მთისმეტყველი ვაჟა-ფშაველას საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით რუსთაველის თეატრის ანონსი სწორედ ამ მისიის გამოდახილად მივიჩნიეთ, თუმცა რამდენიმე უხერხულობა და გაურკვეველობა მაშინვე გაჩნდა. მხატვრული აფიშა გვამცნობს, რომ სპექტაკლი ეძღვნება ვაჟა-ფშაველას 150-ე წლისთავს. თქვე დალოცვილებო, ისეთი დრო დაგვიდგა ქვეყანაში, ჩვენ-და სავალალოდ და სამწუხაროდ, ქუჩაში გამვლელ ტინეიჯერს რომ ჰკითხო, ვაჟა ვინ იყო, შეიძლება ვერც გიპასუხოს და ასეთმა როგორ გაიგოს, რისი 150-ე წლისთავია, – დაბადების თუ გარდაცვალებისა?! აფიშაზე ისიც არის მითითებული, რომ თეატრი ამ სპექტაკლით გვთავაზობს რიტუალურ ტრაგედიას. და რა არის რიტუალი? ნებისმიერი სალექსიკონო ცნობარი მიგითითებთ, რომ რიტუალი სარწმუნოებრივი ხასიათის წეს-ჩვეულებათა ერთობლიობაა. ჩვენ შევეცდებით ვაჩვენოთ, როგორ გაიგო დამდგმელმა ჯგუფმა ეს „ერთობლიობა“.

ტრაგედიის თამაში არა მარტო ქართული თეატრის, არამედ, საერთოდ, სამემსრულებლო ხელოვნების დიდი პრობლემაა თანამედროვე სამყაროში. ცნობილი ანტიკური ფორმულა „პათემატა მათემატა“, რომ ვნებათა დათმენის გზით განიწმინდო, თანამოზიარე გახდე იმ უბედურებისა, რომელსაც უყურებ – ველარ მიიღწევა.

ტრაგიკული ტალანტი იბადება იშვიათად, შესაძლოა, საუკუნეში ერთხელაც კი. ის გამომხატველია ერის ინტელექტისა და უდრეკი სულიერი ძალისა. ტრაგედია მოითხოვს კოლოსალურ სულიერ და ფიზიკურ ხარჯვას. თანამედროვე მსოფლიოში, „რეალობის აგონიაში“ (ჟ. ბოდრიარი), ზედაპირზე მოტივტივე სამყაროში ძლიერი ემოცია დიდი იშვიათობაა, თუმცა არც სხვა დროს იყო ტრაგიკოს მსახიობთა „ცვენა“, მაგალითად: XX ს.-ის ქართულ თეატრს სამი ტრაგიკოსი მსახიობი ქალი ჰყავდა: ნ.

ჩხეიძე, ვ. ანჯაფარიძე და ზ. კვერენჩხილაძე. ამდენად, თანამედროვე თეატრში ტრაგედიის თამაში თითქმის რომ შეუძლებელია, კარგად გვესმის, მაგრამ ის, რაც რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე ვნახეთ, როგორც რიტუალური ტრაგედია, რბილად რომ ვთქვათ, სრული გაუგებრობაა.

ვაჟა-ფშაველას გენიასთან მიახლება, ქართველი მაყურებლის აქეთკენ შემობრუნება თეატრის კეთილშობილური და საჭირო გადაწყვეტილებაა, თანაც „სტუმარ-მასპინძლის“ ესთეტიკასთან ზიარება ორმაგად დროული და მნიშვნელოვანი ფაქტია, რადგან ეს პოემა სრულიად გამორჩეულია არა მხოლოდ ვაჟას შემოქმედებაში, არამედ, საერთოდ, – ქართულ მწერლობაში.

აფიშაზე მითითებული არ არის ინსცენირების ავტორი. ჩვენი ვარაუდით, ინსცენირება სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორს ეკუთვნის, ამდენად, ინსცენირებასა და რეჟისურას ერთად განვიხილავთ.

ყველაზე დიდი ბრალდება, რომელიც, შესაძლოა, ამ სპექტაკლს წაუყენოს მაყურებელმა, ესაა სწორედ პოემის ინსცენირება, მისი ინტერპრეტაცია. აფიშაზე მითითებული განაცხადი, რომ ეს რიტუალური ტრაგედია ვაჟას შემოქმედების გათვალისწინებითა და ხალხური პოეზიის ნიმუშებითაა წარმოდგენილი, ერთ შეკითხვას ბადებს. თავისთავად, ზეპირსიტყვიერების მარგალიტების წინააღმდეგი ვინ შეიძლება იყოს? ზოგიერთი მათგანი, მართლაც, ორგანულად ერწყმის და თითქოს ამდიდრებს კიდევ სიუჟეტს, მაგრამ რა აუცილებლობა იყო ამისა, მით უფრო მაშინ, როცა ვაჟას შემოქმედებას ვეხებით?!

ჩვენი აზრით, ვაჟა-ფშაველას ვ. გორგოშიძისეული ინტერპრეტაცია პრინციპულად არასწორია და არავითარ ლოგიკას არ ექვემდებარება. რა არის მთავარი „სტუმარ-მასპინძელში“, რა ფიქრებს აღძრავს, თავისთავად, ეს პოემა? – გარდა იმისა, რომ აქ წმიდათაწმინდა სტუმარმასპინძლობის ადათია რელიგიის დონემდე აყვანილი, ასევე, უმნიშვნელოვანესია პიროვნების პრობლემა, საზოგადოება, თემი – მასაქცეული ბრბო, რომელიც სასტიკი, დაუნდობელი, ხისტი და შეუწყნარებელია განსხვავებულის მიმართ. მასთან ჭიდილში, სიმართლის ზღვარზე მარტოა ადამიანი: „მარტოკამ უნდა ვიომო“ – ამბობს ჯოყოლა,

„ქისტეთში ჩემი ერთგული, / კენჭიც კი არსად არია“ – თრთის ალაზა. **ესაა პიროვნების ტრაგედია, „პირიმზისშვილთა“ სევდა, განწირული და დამარცხებული სამართალი, ფეხქვეშ გათელილი ღირსება და მოზეიმე ძალადობა.**

წარმოდგენაში დარღვეულია ლოგიკა და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები. ჯერ ერთი, ჯოყოლასა და ზვიადაურის შეხვედრა ისეთი მკრთალი ფერებითაა წარმოდგენილი, რომ, საერთოდ, აღარ ჩანს უმთავრესი – ღირსეული ადამიანები ერთმანეთს პირველი დანახვისთანავე სცნობენ, სულმა სული შეიცნო და ერთმანეთთან დასაახლოებლად დროით გამოცდა აღარაა საჭირო. ამ ეპიზოდში არც ის გამოიკვეთა, რომ ჯოყოლა ზვიადაურთან შეხვედრას („რად შემეფეთა ამ დროსა“...) განგების ნებად მიიჩნევს; არც ის, რომ ჯოყოლა აღხასტაიძე რაინდული გულწრფელობით სთხოვს ზვიადაურს და თანაც გაფრთხილებასავით გაისმის, „არ მოგვიხდება, ერთურთში / სიტყვა ვიუბნოთ მცდარადა“.

სრული აბსურდია ჯოყოლას ოჯახში სტუმრად მისული ზვიადაურისა და ალაზას იმგვარი შეხვედრა, რეჟისორი რომ გვთავაზობს. რომელი რიტუალი ამოუტიფიცირდა მას ქვეცნობიერში, ძნელად წარმოსადგენია. ჯოყოლა თავმომწონედ მიიყვანს საკუთარ ოჯახში ზვიადაურს – ცოლს ეძახის და გადის სცენიდან. შემოდის ალაზა, რომელმაც ჯერ არ იცის ქმრის მოსვლის ამბავი და გაუგებარი აგრესიით შეეფეთება ზვიადაურს. ზვიადაური ხელსაც შემოხვევს ქისტის ქალს, მერე გამოჩნდება ჯოყოლა და მეუღლეს სტუმარს გააცნობს. ალაზაც რაღაც უკბილოდ, სასხვათაშორისოდ მიიპატიჟებს სტუმარს. რისი თქმა უნდა რეჟისორს, რას ერჩის ვაჟა-ფშაველას?! ვითომ ქალისა და მამაკაცის თემა შემოაქვს სპექტაკლში, მაგრამ ესაა რიტუალის ცოდნა? გაუგებარია, რატომ ჩააყენა სტუმრად მოსული ზვიადაური ასეთ სიტუაციაში? არადა, ტექსტის მიხედვით, ამ სტუმარმასპინძლობის აპოთეოზი ისაა, რომ ქისტი ჯოყოლა ქრისტიან ზვიადაურს ეტყვის: „მოზრძანდი, როგორც ძმა ძმასთან, / ნათლიმამასთან ნათლია“ – თავი ისე იგრძენი, როგორც თქვენში ნათლია გრძნობს ნათლიმამასთანო, რომ სტუმარი ქისტისთვის „ღვთის წყალობაა“.

რიტუალის მიხედვით, პოემაში ისიც მკაცრად დაცული,

რომ „შავის ტანსაცმლით მოსილმა“ ალაზამ მისალმების შემდეგ სტუმარს აბჯარი გამოართვა, შინ მიიპატიჟა, წინ ჯოყოლა და ზვიადაური მიდიან, უკან ალაზა მიჰყვებათ. ვისთვისაა ახალი ქალისა და მამაკაცის მკაცრად განსაზღვრული ურთიერთობა მუსლიმანურ სამყაროში? სპექტაკლში კი ეს თემა ასე გრძელდება: ალაზას სილამაზით, როგორც ჩანს, ზვიადაური მოიხიბლა, წევს და ხორციელი ექსტაზით კითხულობს ხალხურ ლექსს – „გვერდს უწევს ქალი ლამაზი“ – რაღაც გულისწყვეტას გამოხატავს იმის გამო, რომ ჯოყოლას ასეთი ლამაზი ცოლი გვერდით ჰყავს და მე მარტო ვწევარო. ამ უაზრობის ფინალი კი ისაა, რომ ქისტის საფლავზე მოკლულ ზვიადაურს შეკრულ ხელ-ფეხს გაუხსნის ალაზა, მერე თავისი მკერდით წელს ზევით შიშველ ხევსურს გადაემხოა, მკერდზე ეფერება და მთელი ეროტიკული რიტუალია ალაზას ცნობილი სიტყვებისა: „ნეტავი იმას, ვინაცა / მაგის მკლავზედა წვებოდა / ვისიცა მკერდი, აწკრული / მაგის გულმკერდსა სწვდებოდა“.

პოემის მიხედვით, ესაა ალაზას გლოვა. ვაჟა გვიჩვენებს ქალის სულში არსებულ გაორებას; მას თემის ხათრიც აქვს, ღვთის შიშიც ბოჭავს, დანაშაულის გრძნობა იპყრობს, ჯოყოლა რომ მიატოვა და მაინც ცდილობს, თავის შეკავებას დაღამებამდე, რათა ზვიადაური დაიტყოს. აქ რატომ დაინახა რეჟისორმა ეროტიკული ვნებებით თავბრუდახვეული ქალი, ძნელი სათქმელია – ამ სცენამ საერთოდ გაფანტა ალაზას ერთგულების, კდემამოსილებისა და ქმრის სიყვარულის მითი. როგორც ჩანს, ესეც რიტუალისა და ნაწარმოების გორგომიძისეულ გააზრებად უნდა მივიღოთ.

სპექტაკლში არ ჩანს თემი. რეჟისორმა გარდაცვლილთა სულები შემოიყვანა, ნიღბებით, უსახო და სარკასტული ესთეტიკით და ამით დაგვანახვა ძალაგამოცლილი, დაღლილი საზოგადოება, თუმცა ასეთმა გადანყვეტამ სიმძაფრე და დინამიკა დაუკარგა სპექტაკლს. ამასთანავე, მსახიობთა მეტყველება რაღაც ილუზორული, მოჩვენებითია, სინამდვილეში კი აღიქმება, როგორც ყალბი შარჟი ვაჟას ტექსტებისა. გარდა ამისა, ვერ გაიგებ, რა ხმები ისმის სპექტაკლში, რაღაც კასტრირებულ მამაკაცთა სასონარკვეთილი ხმაურია. უცილებლად უნდა ითქვას ისიც, რომ ინტონაციურად გაუმართავია ნარმოდ-

გენა, მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ ვაჟას ენაზე არ მეტყველებენ პერსონაჟები, არამედ იმიტომაც, რომ არაბუნებრივი და არაქმედითი სიტყვა ისმის სცენიდან. ეს ეხება უკლებლივ ყოველი პერსონაჟის მეტყველებას.

მუსასა და ჯოყოლას დიალოგი, როგორც ორი განსხვავებული შინაგანი კონსტიტუციის შეჯახება, საერთოდ, წარუმატებელი აღმოჩნდა, თანაც სპექტაკლის მიხედვით, მუსა არ კვდება, პირიქით, იგი მუხანათურად მოკლავს ჯოყოლას. ამით რეჟისორი იმასაც გვეუბნება, რომ, ფაქტობრივად, ჯოყოლა თვისტომმა მოკლა. ზვიადაურის გამოსარჩლების გამო, იგი რჯულისა და სამშობლოს მოლაღატედ ჩათვალეს და ამიტომ სულ ერთია, ხევსურისგან განიგმირება თუ არა, მაგრამ მუსასთან დიალოგი, ყველაზე დრამატული და მწვავე კონფლიქტი ორ განსხვავებულ პოზიციას შორის, იმდენად უსახური და სუსტია სპექტაკლში, რომ არავითარ შთაბეჭდილებას არ ახდენს. თანაც, ჯოყოლას სულის ყველაზე დიდი ტკივილი – თურმე საკუთარი ძმის მკვლეელი ყოფილა მისი სტუმარი, რომ მანაც მოატყუა და ვინაობა არ გაუმხილა – მინიშნებულიც კი არაა.

თუ რეჟისორს პრეტენზია რიტუალურ ტრაგედიაზე ჰქონდა, მაშინ უფრო გამოკვეთილი უნდა ყოფილიყო ქისტების მიერ „საუფლო წესის“ გატეხვა, „რჯულის დავინყება“, თანაც, როცა „უიარაღოს“ აწვალენ. ამასთანავე, რაც ძალზე სამწუხაროა, სპექტაკლში დაიკარგა ის სინანული, ზვიადაურის ვაჟკაცურმა სიკვდილმა შურისძიებით დაბრმავებულ ქისტებში რომ აღძრა.

მსხვერპლშენიშვის რიტუალი ურიტუალოდ გათამაშდება.

რეჟისორი ცდილობს, ეს სცენა განზოგადებული სახით წარმოგვიდგინოს, მაგრამ, მოულოდნელად აქაც ელვარე გაუგებრობა იჩენს თავს – ზვიადაურს ცეცხლზე გახურებულ ხმალს ქადაგი ქალი მიაბჯენს ყელზე. განა ასეთი რიტუალის აღსრულება ქალს შეეძლო? რეჟისორს ამით შინაგანი კონტრასტის, ერთდროულად ქალის სისასტიკისა და ლმობიერების (ალაზას სახით) ჩვენება თუ სურს, მაშინ შეცვლილ სიუჟეტსა და დამახინჯებულ რიტუალს რა ვუყოთ?

ასევე, ქმედების შინაგანი ლოგიკაა დარღვეული სცენაში, როცა შინდაბრუნებული ალაზა ქმარს გაუმხელს, ცრემლები შემინირია შენი მეგობრისთვისო. ჯოყოლა უცბად უხეშად

მოიშორებს ცოლს და მერე ეტყვის: მაგალი გიქნიაო. სამი თვე ფიქრობდა ვაჟა, როგორი პასუხი უნდა გაეცა ჯოყოლას ცოლისთვის და მოიფიქრა რაინდული, ქალის პიროვნების აღიარების დამადასტურებელი სიტყვები, რომლებიც ასე სხვათა შორის არ უნდა ისმოდეს სპექტაკლში.

ალაზას თვითმკვლელობა, თავისთავად, ერთი სულის-შემძვრელი ეპიზოდია პოემისა. აქ სრულადაა განსაზღვრული ქმედების მოტივაცია: „ქისტეთში ჩემი ერთგული / კენჭიც კი არსად არია“ – ახლა ალაზა „სხივმიხდილი ვარსკვლავია“, პოემის დასაწყისში კი „ციდამ მოცლილ“ ვარსკვლავს ჰგავდა. სპექტაკლის მიხედვით კი თვითმკვლელობის წინ ალაზა იმას იხსენებს, ჯოყოლას რომ უთხრა, დევი გამომიდგა, ჩემი ცოლობა მოინდომაო. მე დავიბენი, შევშინდი... ამ სიტყვებით ჩაინთქმება იგი „ბნელის ხეზე მყეფარ“ მდინარეში. ალაზა შეშინებული არ წასულა ამ ქვეყნიდან. მისი თვითმკვლელობა გამიზნული ქმედება იყო, პიროვნების პროტესტი სულისშემხუთველი რეალობის, აგრესიის, სისასტიკის, სიძულვილის წინააღმდეგ. ამდენად, ასეთი რეჟისორული გადანყვეტაც ლოგიკას მოკლებულია.

ძალიან საინტერესოდ გვეჩვენა სპექტაკლის ფინალი, როცა ჯანლსა და ბურუსში სამი სვეტი ამოიზიდება: „დავლათიანი“ ჯოყოლა, ციდან „სვეტად ჩამოსული“ ზვიადაური და „ციდამ მოცლილი“ ვარსკვლავი, ალაზა. მკაფიო და განსაზღვრული ესთეტიკითაა მაყურებლამდე მოტანილი ეს ერთადერთი გამონათება სპექტაკლისა, ოღონდ, სულიერად ამაღლებულ პიროვნებათა „ერთუერთის დანდობის“ იდეა და მათი ადამიანური დაახლოება მინიშნებული არ არის..

ვინ არიან ამ ტრაგიკულ გმირთა შემსრულებლები და როგორია მათი ოსტატობის მხატვრული დონე – ეს სერიოზული პრობლემაა თანამედროვე ქართული თეატრისა და, ვიდრე თეატრალური სკოლის საკითხი არ მოგვარდება, ვიდრე ლილი იოსელიანის, მედეა კუჭუხიძის, გიგა ლორთქიფანიძის... და სხვათა პროფესიული დაოსტატების სკოლის მიღმა იქნება რეჟისორთა და მსახიობთა თაობები, ვიდრე წიგნიერება, ლიტერატურის, ფსიქოლოგიის, კულტუროლოგიის... ფართო პროფილით სწავლება ზედმეტ ბარგად იქნება ჩათვლილი, ვიდრე მეტყველების კათედრის აუცილებლობა და მასზე ორიენტირი ისევ სადავო

იქნება, უარეს შედეგს უნდა ველოდოთ. ის თაობა, რომელიც ამ სპექტაკლში სცენაზე დგას, კიდევ რაღაც „სკოლას“ მოესწრო თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში და, შესაბამისად, ჯერ კიდევ გვიჩვენებენ მსახიობის ოსტატობის მინიმალურ დონეს, მაგრამ ყველაზე დიდი „თავდავინყება“ ქართულ თეატრს წინ ელოდება – ახალი თაობის მოსვლით!

ჯოჯოლა – კაი ყმა, რაინდობითა და გმირული პრინციპულობით გამორჩეული ვაჟკაცი, მშვენება მსოფლიო ლიტერატურისა – ბაჩო ჩაჩიბაიამ განასახიერა. ამ რანგის პროფესიული სირთულე მის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში არ ყოფილა. როგორც შეძლო, თავი ისე გაართვა მხატვრულ სახეს, თუმცა გაუხსნელი დარჩა ყველაზე მთავარი – ეჩვენებინა თავისი გმირის სულში მიმდინარე ურთულესი პროცესები, მოტივირებული ყოფილიყო ყოველ ქმედებაში. იგი სევდიანი და ჩაფიქრებული შემოდის სპექტაკლში და ცდილობს, თუმცა ვერ ახერხებს, გვიჩვენოს ჯოჯოლას ზნეობრივი მარტოობა თანამოძმეთა შორის, სიბრაზე-მრისხანების სცენებში მისი მეტყველება გამაყრუებელ ყვირილში უფრო გადადის და ქუჩური გარჩევების ინტონაციები იბადება. მართალია, ბ. ჩაჩიბაიას არა აქვს გმირის ფაქტურა, მაგრამ ამ სპექტაკლში ყველაზე უკეთ მაინც მან გაართვა თავი საკუთარ როლს.

ალაზას როლი განასახიერა ი. სუხიტაშვილმა. მისი ნაზი, გამხდარი და პლასტიკური სხეული კარგად მოერგო გმირის ფიზიკურ-ვიზუალურ სახეს, მაგრამ, იმის გამო, რომ მსახიობს არა აქვს შინაგანი სულიერი ძალა, არ იკითხება მისი პიროვნული დამოკიდებულება პერსონაჟის, საგნისა და მოვლენის მიმართ, თავს ვერ ართმევს როლის სირთულეს და მისი თამაშიც სიღრმეს და სინათლეს მოკლებული, პერსპექტივაში გაუაზრებელია.

ზვიადაური – ლევან ხურცია, პოტენციური რომეო, მართლაც გამორჩეული მსახიობია თავისი გარეგნობით, პლასტიკით. მას ყველაფერი აქვს იმისთვის, რომ გმირები ითამაშოს სცენაზე. სპექტაკლში ზვიადაური შემოდის საკინძეგახსნილი, მხიარული და სექსუალური იმიჯით, თუმცა ხშირად გაუგებარია, რა აცინებს ან რა უხარია. ლ. ხურცია ცდილობს, ზვიადაურის სახე ემოციურ შეძრწუნებაზე ააგოს. აქედან გამომდინარე,

ესწრაფვის რიტმებისა და ტემპების მოულოდნელ ცვლას, სურს, გვაჩვენოს გმირის ვნებათა ღელვა, განსაკუთრებით სიკვდილის სცენაში ცდილობს, რაღაც ესთეტიკა ახლდეს თან მის პლასტიკურ გამოსახულებას, თუმცა დიდია ცდუნების ძალა და მსახიობიც ტრადიციის ინერციით გადაწყვეტს მხატვრულ ამოცანას. სპექტაკლში იგი დარჩა სქემატურ სახედ, მკვეთრ გამომსახველობას მოკლებულ გმირად.

საერთოდ, „სტუმარ-მასპინძელში“ დარღვეულია ანსამბლურობის პრინციპი, მსახიობთა თამაში სათავისო თამაშობა უფროა, ვიდრე პარტნიორზე აგებული გაცნობიერებული რეაქცია. ამდენად, ბევრი რამ ამოვარდნილია კონტექსტიდან. ძნელია რამე გამართლება მოუძებნო ზვიადაურისა და ჯოყოლას ქორეოგრაფიულ მიზანსცენებს, ბალერონებივით რომ ეჯიბრებიან ერთმანეთს. არც თუ კონცეპტუალურად დატვირთული ჩანს სპექტაკლში ჯერ ზვიადაურის, შემდეგ კი ჯოყოლას მიერ წაკითხული „იას უთხარით ტურფასა“, – ეს მოჩვენებითი რომანტიზმი და თავსმოხვეული სევდა უფროა ყოფნა-არყოფნისა!

ვაჟა-ფშაველას სიტყვის ძალა, მოვლენის ემოციურ სინამდვილედ ქცევის დიდოსტატობა თავისთავად ბადებს შინაგან რიტმსა და დინამიკას. სპექტაკლს ამ მხრივაც უჭირს, თამაშის ტემპო-რიტმი მოდუნებულია, ზოგიერთი სცენა დამლელია, მეორეხარისხოვანი, ე. წ. გადასასვლელი სცენები არეულია, არც თუ ადეკვატურია განათება, გარკვეულ უხერხულობას ქმნის პარტერში, მაყურებელთა ფეხებში ჩავარდნილი თამაში, ზომას გადაცილებული სირბილი რიგებში... და ისევ უმთავრესი, თუ რიტუალურ ტრაგედიაზეა პრეტენზია, ეს ტექნიკით მაინც ხომ უნდა იყოს გამართლებული?! რაღაც რიტუალზე ხომ უნდა იყოს აქცენტი?!

რატომ არის ასეთი კრიზისი ქართული თეატრალური სკოლისა? რატომ არ დგას გმირი სცენაზე? რატომ ვერ ვხედავთ საინტერესო პიროვნებას ქართულ თეატრში? – ალბათ იმიტომ, რომ აღარ გვაქვს შესაბამისი სკოლა. რაც გვქონდა განათლების რეფორმის სახელით ისიც დავანგრეთ!

ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ ნაჩქარევად მოფიქრებული და გადარბენით წაკითხულ-გააზრებული შემოგვთავაზეს. მხატვრულ ნაწარმოებს, საერთოდ, და მით უფრო ვაჟა-

ფშაველას, გადაკითხვა ან წაკითხვა კი არა, ამოკითხვა სჭირდება, მას იმ ენაზე უნდა გავუგოთ, რომელზეც გვესაუბრება. ახლა რუსთაველის თეატრში სწორედ ერთხელ გადაკითხული „სტუმარ-მასპინძელი“ დადგეს. დაველოდოთ, როდის წაიკითხავენ და, ბოლოს, ამოიკითხავენ ვაჟა-ფშაველას, როდის მიაღწევენ სცენის მხატვრულ ორგანიზაციასა და როდის შემოგვთავაზებენ რეჟისორულად შეკრულ სადადგმო კულტურით გამორჩეულ სპექტაკლს. მანამდე კი ვ. გორგოშიძისეული „სტუმარ-მასპინძელი“ ქართული თეატრალური ხელოვნების პანაშვიდზე გვინვეს რუსთაველის თეატრში.

2010 წ.

ნოსტალგია გვირისა – ჟან ანუის „ანტიგონე“

თემაც ნაცნობია და ტრაგედიის მოტივებიც. წინასწარ იცი, რომ თეატრი არ შემოგთავაზებს პაროდირებულ ალუზიას, არც ექსისტენციალურ ოპტიმიზმს, არც თანამედროვე ფსევდოკულტურისთვის დამახასიათებელ უხამსობას. მოკლედ, ინტელექტუალური დრამა უნდა გათამაშდეს შენ თვალწინ და ამისი მზაობა უნდა ჰქონდეს მაცურებელსაც და, სხვათა შორის, – მსახიობებსაც!

წინასწარ ყველამ ყველაფერი ვიცით, მაგრამ მაინც არის დიდი მოლოდინი რაღაც უცნაურისა... ალბათ, ეს ამ პიესისა და მისი ავტორის, ჟან ანუის, შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ნაწილია, – აპრიორულად განცდილი და დადასტურებული.

ისე, ვერც თეატრმა და ვერც მაცურებელმა ვერ ისწავლეს დროის ფასი და ყადრი: სპექტაკლი 20 წუთის დაგვიანებით დაიწყო და ეს ფაქტი არავის აღელვებდა. ქართული უწესრიგობა ლამის ნორმად იქცა. კაპელდინერებმა ვერც ის შენიშნეს, როგორ უტიფრად და გამომწვევად აჩხაკუნებდა თავის დანჯღრეულ ფოტოაპარატს უკანა რიგში მჯდომი ბანოვანი, რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში არც ხელს აჩერებდა და არც – ენას (ეს ისე, ცნობისათვის)!

გაგა გოშაძის ეს სპექტაკლი იმთავითვე გამიზნულია ქართველი მაცურებლის საზოგადოებრივ-ანთროპოლოგიური და ესთეტიკური სრულყოფისათვის. ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი კათარსისი ანუის ამ დრამის სასურველი შედეგიცაა. თავისთავად, ურთულესი საქმიანობაა თეატრი (თანამედროვე გაგებითაც), რომელსაც ცვალებადი ფორმა და ფუნქცია გააჩნია. გ. გოშაძის „ანტიგონეში“ ტექსტის წაკითხვის (უფრო სწორად, ამოკითხვის) თითქმის სემიოტიკურ ელემენტებთანაც კი გვაქვს საქმე – ეს ძალზე იშვიათია არამხოლოდ ქართულ თეატრში.

ისიც გათვალისწინებული მქონდა, რომ ახლა, ამ რაციოცენტრიზმისა და უხეში პრაგმატიზმის პირობებში, როცა დიდი

კულტურული დეკადანსია მსოფლიოში, სცენაზე ვერ ვნახავდი დიდი შინაგანი სულიერი ძალის მსახიობს, ძლიერი ემოციის კასკადს. ასეთი თეატრი დამთავრდა ზინაიდა კვერენჩილადის გარდაცვალებასთან ერთად!

გაგა გოშაძემ შეძლო თებეს ციკლის ამ ტრაგედიის გააზრება მისი ფუნქციის აღიარების გარეშე. ის არ ორჭოფობს, ზუსტად იცის, რისი თქმა უნდა! როგორია დღეს ჩვენი კულტურული რეალობა, რა ცხადი თუ ფარული იდეოლოგიური ექსპანსიის გარემოში ვცხოვრობთ. რეჟისორი წარმოგვიდგენს ანალიზს კულტურული, სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური რეფლექსების ჩართვით. ერთი სიტყვით, თეატრალური და ლიტერატურული დისკურსი უნიჭობისა და ანტილირებულებათა შეგნებულ ტირაჟირებაზე უარის თქმით გვთავაზობს საწუთროს ორგემაგობის პრინციპთა დასაშვებ ნორმებზე თამაშს – წინააღმდეგობა საზოგადოებაში, ადამიანის სულში, შემეცნებაში... ყველგან გაჩენილი ბზარი თუ ნაპრალი, იქნებ უფსკრულიც კი და ამის პირისპირ მდგომი ორი ადამიანი: ერთი შეხედვით, ორი დამოუკიდებელი სიმართლე – კრეონი თუ ანტიგონე?! ვინ ვის! ეს იმაზეცაა დამოკიდებული, ჩვენ როგორ გვესმის კანონი და სამართალი, ზნეობა და მოვალეობა, პრინციპების ერთგულება და კანონის უზენაესობის სახელით ფარისევლურად შენიღბული ტირანია და დესპოტიზმი!

გ. გოშაძემ ანტიკურ სამყაროში შექმნილი ფაბულა (ამბავი) და მერე ჟან ანუის მიერ ინტერპრეტირებული, თავისუფალ სცენურ სივრცეში გაათამაშა და უბრალოების ეფექტით დააკავშირა ყოფიერებასთან. ვერც ნიცშეს სიცოცხლის ფილოსოფია, ვერც კირკეგორის ექსისტენციალიზმი, ვერც შპენგლერის კულტურის ფილოსოფია და ვერც ფროიდ-იუნგის ფსიქოანალიტიკური მოძღვრება... ვერანაირი ფილოსოფია ვერ გიშველის იმ დილემის ამოსასხნელად, რომლის წინაშეც კრეონი დააყენა ამ „სულელმა გოგომ“.

აფთიაქის სასწორზე დევს ბინძური პოლიტიკა და პატარა ანტიგონეს რწმენის ფილოსოფია, კანონმორჩილება თუ დანერვილი კანონის მონობა და ანტიგონეს თავისუფლება. მოვლენები აინონა-დაინონას პრინციპით ხან ერთის მხარეზე გადაინაცვლებს და ხანაც მეორე სიმართლეს წარმოაჩენს, მაგრამ მახინჯი

ანტიგონე გმირად იქცევა. გმირი კი ყველაზე მეტად სჭირდება დღევანდელ „იმედის გმირებში“ ჩაძირულ ქართველ საზოგადოებას. „ანტიგონეს“ დადგმის სირთულე ისიცაა, რომ კრეონის სახით შეთხზული ანტიგმირი ისე წარმოაჩინო, რომ ჭეშმარიტი გმირობა მოანატრო საზოგადოებას. ეს კი ბენვის ხილზე გავლის ტოლფასია. თანამედროვე საქართველოში გმირობა სასაცილოდ, საქილიკოდ აღიქმება; ბუნდოვანება და უვიცობა სიბრძნედ ცხადდება. მენტალობის საყოველთაო ცვალებადობამ და ღირებულებათა ტოტალურმა გადაფასებამ დაანგრია სული ადამიანისა და გახადა ის მიწას მიჯაჭვული. ასეთი მაყურებელი შესცქერის „ნერვების ომს“ სცენაზე და საით გადაიხრება მათი სიმპათია, ეს მხოლოდ რეჟისორზე აღარაა დამოკიდებული.

გ. გოშაძის კულტურულ-სააზროვნო სივრცე გვეუბნება, რომ ჭეშმარიტება არც ცრუ აზრია და არც შიშველი სიმართლე. იგი შესაძლოა, მათ შორის იჭერდეს ადგილს. ასეთი მიდგომა ახალ შესაძლებლობებს უხსნის გზას. არ არის გამორიცხული, ეს უბედურება კრეონისათვის ცნობიერების ტრაგიკული მიჯნის აღიარებაც იყოს. ანტიგონე მის რადიკალურ ოპოზიციად დარჩა და ამან რაღაც უნდა შეცვალოს ცხოვრებაში, რომელსაც ოლიმპიური სიმშვიდით აგრძელებს. იმედი რჩება, რომ ანტიგონე ახალ მასტიმულირებელ სიცოცხლისა და სიმართლის ინტენციას შეიტანს თებეში (იმედი ხომ ბოლოს კვდება!).

ანტიგონემ ამხილა სიყალბე, თვალთმაქცობა, ფარისევლური ლოგიკა და ქვეყნის მბრძანებელს დაანახვა, რომ მონაა, რომ სრული არარაობაა იმ მაღალზნეობრივი და ჰუმანური იდეალების ფონზე, რომლებსაც თავად ემსახურება.

სპექტაკლში მუსიკა დამოუკიდებელი მხატვრული ფენომენია, ზუსტად მორგებული მიზანსცენაზე, თავის სათქმელს მსახიობის დაუხმარებლადაც რომ ამბობს, უფაქიზეს ნიუანსებსაც კი მნიშვნელობას რომ ანიჭებს – ეს არის იმ ტიპის მუსიკალური გაფორმება (იშვიათობა თეატრში), როცა სცენური ნამუშევარი და მუსიკალური მხარე თანაბარი ძალის მქონეა. უფრო მეტიც, აქ გ. გოშაძის შერჩეული მუსიკა მოვლენათა შინაგანი განვითარების კანონზომიერებასა და ქმედების მეტაფიზიკურ არსს გადმოგვცემს. სპექტაკლს ამშვენებს და ავსებს ისეთი მუსიკა, რომელიც მოძრაობს ფარული სიღრმისაკენ. ეს არის მელი-

დია, რომელსაც, უმრავლეს შემთხვევაში, აქვს ბედისწერისა და სიკვდილის მაუნყებელი ნიშნის სტატუსი.

სრული სურათის აღსადგენად საჭიროა მსახიობებზეც ვთქვათ ორიოდ სიტყვა: შესაძლოა, მეტსაც იმსახურებდეს უმრავლესი მათგანი, მაგრამ ამჯერად მაინც მცირედით შემოვიფარგლებით: ძიძას თამაშობს თ. მაყაშვილი, გამოცდილი ოსტატი სცენისა, ესმის და იცის რას აკეთებს და რას ითხოვს. ის ცოტა ზვიადი ქალია, ანტიკური ქანდაკებასავით ჩამოქნილი და მონუმენტური ფაქტურით, საოცრად მზრუნველი და მოსიყვარულე. მისი სამსახიობო ოსტატობა კულმინაციას ფინალისკენ აღწევს, როცა უსიტყვოდ გამოხატავს უზომო ტანჯვას. მსახიობის თვალეში ჩამდგარი ლურჯი სევდა პროტესტია კრეონის ინტრიგების წინააღმდეგ!

ქორო, მთხრობელი ანდრია ვაჭრიძე, ამ თეატრის სული და გული, დიდი დასაყრდენი, გაცნობიერებულად წარმოადგენს თავის როლს. მისი სიტყვა თავისუფალია ფსიქოლოგიზმისაგან და არავითარი პლაკატურობა და ილუსტრაციულობა არ ახლავს. მოვლენებს სანახევროდ შორიდან ადევნებს თვალს, ხან ამ ტრაგედიის მონაწილეცაა, მაგრამ ყველგან დისტანცირებულია მოქმედი პერსონაჟებისაგან. როცა ანდრია ვაჭრიძე დგას სცენაზე, არ გიძნელდება გაარკვიო, რაზე გესაუბრება მსახიობი, საითკენ წარმართავს მაყურებლის ცნობიერებას. მას არ ახასიათებს მოჩვენებითი დრამატიზმი და გიჟმაჟობა სცენაზე! თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ის ამ სპექტაკლის რეჟისორიცაა, მაშინ ცხადი გახდება მისი როლის კონტურების სიმკვეთრის მიზეზებიც.

ჩვენი აზრით, სპექტაკლში ორი ჩავარდნილი როლია: ჰემონისა და მცველისა (ჩაფარის). ჰემონის შემსრულებელს აქვს სერიოზული პრობლემა ხასიათის მიგნებისა და, რაც მთავარია, ადეკვატური ინტონაციის მოძებნისა. როლიდან როლში ის ერთნაირად საუბრობს. ასეთი დაუძლეველი ერთგვაროვნება კარგი ფაქტურის მსახიობს ხელს უშლის შექმნას საინტერესო ნამუშევარი. რაც შეეხება მცველის როლის შემსრულებელს, ზედმეტად აქცენტირებული სახეა სპექტაკლში და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, სადაცაა მეგრული ინტონაციით მოუქცევს და წარმართავს საუბარსო. ბუნებრივია, რომ სიტყვებზე ძალდატანება

ყველაზე ცუდი ხერხია პერსონაჟის სათქმელის გამოხატვისა. რალაც გროტესკული (პედალირებული) სახის წარმოდგენის მცდელობა ვერ იქნება საიმედო და ვალიდური ინდიკატორი იმისა, რომ მსახიობმა ქმედითი ამოცანა წარმატებით გადაჭრა.

კარგი ნამუშევარია ისმენე – მ. ძაგანია. უბრალოდ, სასურველი იყო, მხატვარს ასე არ დაეტვირთა მისი კოსტიუმი და არ დაერღვია სპექტაკლში ბალანსი. შესაძლოა, აქ კონტრასტების ჩვენების მოთხოვნა გაუჩნდათ ან დრო-სივრცული არეალის გადალახვის აუცილებლობა დააყენა რეჟისორმა, თუმცა, ასეთი ფორმით ეფექტი ვერ იქნა მიღწეული. ასეთივე შეუთავსებლობაა ჰემონის ჩაცმულობაშიც – ეს ეკლექტიკა ბევრს არაფერს მატებს წარმოდგენას.

კრეონი, გ. როინიშვილი, პირველად ვნახეთ ასეთ როლში. ამ სახასიათო და ნიჭიერ მსახიობს (საოცნებო სკოლაგავლილს!) ასაკი მოემატა და ეს აძლევს უფლებას, შეეჭიდოს ინტელექტუალურ დრამაში ასეთ რთულ სახეს. ფაქტობრივად, მან მიზანს მიაღწია. მართალია, ბოლომდე არ ეყო ძალები, თანაზომიერად ერთგვაროვანი ყოფილიყო ყველა სიტუაციაში; ზოგჯერ მისი დაყვირება მოტივაციას მოკლებულია და ამ პიესის უმთავრეს ღერძს (ანტიგონე – კრეონის დიალოგს) აშკარად აკლია დინამიკა, მაგრამ მისი კრეონი ერთდროულად ლირიკულიც არის და ტრაგიკულიც. მსახიობი ახერხებს გვაჩვენოს თავისი პერსონაჟის დაცარიელებული და ტრაგიკულად დანგრეული სული ჩუმი, მაგრამ ტოტალური ძალადობით. კრეონმა ანტიგონესთან დიალოგში ერთდროულად უნდა განიცადოს სიტყვასთან და სიცოცხლესთან ჭიდილის სიმწარე. ანტიგონემ მისი დრო უნდა გაყინოს ისე, რომ კრეონს დიდი პოლიტიკური გაუგებრობა დაატყდეს თავს. გ. როინიშვილი ცდილობს შექმნას ასეთი კონტურები. მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ეს როლი საეტაპო მნიშვნელობისაა.

ანტიგონე – თ. ნავროზაშვილი მაყურებლის აცრემლებას შეძლებს ძიძასთან და ჰემონთან გამომშვიდობების სცენაში. მისი განსხვავებული აზრი, მისი პროტესტი აღიქმება ეთიკური განზომილების პრიზმიდან. მსახიობის განცდათა ვიბრაცია უკიდურესად დაძაბულია, მისი სიმართლე ადგილს აღარ ტოვებს სხვა სიმართლისათვის. ანტიგონეს ლოგიკის გაჯიუტებაც ხშირ-

ად გამართლებულია, ოღონდ მსახიობს გამოცდილება არ ჰყოფნის, ბოლომდე გაუძლოს ამ დატვირთვას. ფიქრი აკლია ანტიგონეს მონოლოგს ბედნიერების შესახებ, სიტყვები სიტყვებადვე რჩება! მისი ნათქვამი არც ე.წ. აგონიის სცენაში მნიშვნელობს – ეს არაა დიალოგში გაცხადებული პოზიცია, უფრო ყვირილია და, მაშინ, როცა უმისამართოდ ყვირიან, მიზანს ვერ აღწევენ. ასევე, უხერხულობას ქმნის და ზოგჯერაც არადაამაჯერებელია ანტიგონეს სიცილი. ანტიგონეს რთული და წინააღმდეგობრივი ბუნება, თუმცა გამოკვეთილი უკომპრომისობა და ზნეობრივი სიკერპე იძლევა იმის საშუალებას, რომ მისი სიცილი გაისმოდეს ხან როგორც ახალგაზრდულად დაუნდობელი და ნერვიული და ხანაც სარკასტულად მწარე და თვითდამკვიდრების ნების გამომხატველი, მაგრამ მსახიობი არაერთხელ არღვევს კონცეფციასთა გამას და, ამდენად, ზოგჯერ ძნელდება, მის სიცილს მოუძებნო გამართლება.

ანტიგონესა და კრეონის დიალოგს აკლია ლოგიკური დასასრული. რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობთ იმას, რომ რეჟისორი სიტყვასიტყვით მიჰყვებოდეს დრამატურგიულ მასალას, მაგრამ ამ შემთხვევაში პოზიციათა მტკიცება-შეჯახება დასრულდა კულმინაციის გარეშე, კვანძი ვერ გაიხსნა. რიგითი მაყურებლისთვის ძნელი მისახვედრია, რა ბედი ეწია ანტიგონეს. ამ ეპიზოდში, ქოროს (ანდრია ვაჭრიჭე) ჩართვა ვერ ამართლებს მთავარ მხატვრულ ამოცანას!

ანტიგონემ მწარე განსაცდელი დაატრიალა თებეში, მოისპო საყოველთაო ჰარმონიის შესაძლებლობა და – კანონის უზენაესობის რწმენაც. მან ეთიკური არჩევანი შეიტანა კრეონის ლოგიკაში, თავისი მოვალეობის გაცხადებით ადამიანის ზნეობრივი მოთხოვნა გაამძაფრა. დარჩა სცენაზე დაკარგული სიყვარულის სივრცე, დარჩა სისხლი, დაღუპული ადამიანები და „წითელი ტირანის“ სახელმწიფოებრივი პოლიტიკა, – მას კრებაზე ელოდებიან.

ყველაფერი სიტყვით იწყება და სიტყვით მთავრდება – ეს ინტელექტუალური დრამაც ასე გასრულდა. ანუიმ გვითხრა, რომ სიტყვის ესთეტიკა ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია თავისუფლებისა. თანამედროვე საქართველოს ზოგადი კონტექსტი მნიშვნელობათა ტოტალური კრიზისია, ენისა და ზნეობის, ღი-

რეზულტებისა და ფასეულობების, რეალობის კრიზისი. ჩვენში ხშირად ბოროტება სიკეთის ლოზუნგით იკაფავს გზას, ისევ ჩამოდგა პიროვნული უსახობის ჟამი და სწორედ ასეთ პირობებში უფრო მძაფრდება ზნეობრივი გმირის მოთხოვნა. „ანტიგონეც“ თანამედროვე გამოწვევებს ეხმიანება და მუდამ რჩება არა შორეული წარსულის, არამედ პოლიტიკური ანმეოს მამხილებელ ყველაზე ვალიდურ და საიმედო ინდიკატორად.

გაგა გოშაძემ შეძლო ჟან ანუის ინტელექტუალური დრამის არა, უბრალოდ, წაკითხვა, არამედ ინტერპრეტაცია, გაგება, ამოკითხვა, კონტექსტის გათვალისწინება და ამით სამყაროს საზრისს ერთი ნაბიჯით მიგვაახლოვა!

2014 წ.

თავაშით შეპყრობილი

მსახიობის ხელოვნება თავისი არსით ტრაგიკულია. ის მხოლოდ გარკვეულ დროში არსებობს, მკაცრად განსაზღვრულ რეგლამენტში, მერე კი ქრება; თბილისის მერიის კულტურულ ღონისძიებათა სპეციალურ კონკურსზე გამარჯვებული ნონა კუპრეიშვილის პიესა „თამაშით შეპყრობილი“, რომელიც არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, 2012 წლის დეკემბერში თავისუფალი თეატრის სცენაზე დადგა რეჟისორმა თინათინ ჭაბუკიანმა, სწორედ იმ პიროვნული დრამის “რეალ-თეატრია”, თამაშის მწვავე სურვილით შეპყრობილი ერთი განუხორციელებელი მსახიობის ტკივილად რომ ქცეულა. ნუ დავინწყებთ მიზეზთა ძებნას. ის მაინც ბევრ შეკითხვას დატოვებს. ფაქტი კი ერთია – სუბიექტური თუ ობიექტური მოცემულობის გამო შენში ჩაახშვე, ჩაკალი პროფესიული ასპარეზისკენ სწრაფვა, უარი თქვი და თითქოს არც თქვი ხელოვნების მსახურებაზე, მაგრამ, „ერთხელ ცხოვლად სულს დაჩნეულს“ მაინც ვერაფერი მოუხერხე. მშვენიერი და სასურველი ქალის ხატებასავით თან გდევდა აუხსნელი სურვილი თამაშისა, განცდისა, გარდასახვისა... წამებად გექცა სცენის მონატრება, თამაშის მონატრება და იქეცი თამაშით შეპყრობილად. შეპყრობილ ადამიანს კი შელოცვა ვერ უშველის. მას ერთხელ მაინც უნდა მიეცეს სულში ჩაბუდებულის, ხასიათში ჩაქსოვილის სხვისთვის განდობის შესაძლებლობა, თორემ კრიზისულ ეპოქაში შედეგი სრულიად გაუთვალისწინებელი იქნება.

თინათინ ჭაბუკიანი სპექტაკლში მინიმალურ რეჟისორულ საშუალებებს იყენებს. საგანგებოდ შეთხზული მიზანსცენების, სპეცეფექტების გარეშე, სკამის ზუსტად მიგნებული სიმბოლიკით მიმდინარეობს მოქმედება სცენაზე. ეს არ არის კონცეპტუალური რეჟისურა, არც გამოსახვის ფორმების ნოვატორობაა მიზნად დასახული. ყველაფერი ნაცნობია, მაგრამ – სულისშემხუთველი. რეჟისორი დამთრგუნველი გაჭირვებისა და სიღუხჭირის წინაშე გვაყენებს. თვალეში უნდა ჩახედო, უნდა

შეასკდე რეალობას, რომ იგრძნო, რომ გეტკინოს... მხატვრობაც ასეთივე ძუნწია, თითქოს ვერც გრძნობ, მაგრამ არის კიდევ ერთი ძლიერი კომპონენტი, მუსიკა – სწორად დასმული აქცენტებით, მუსიკა, როგორც დრამატურგიული ქსოვილი, ლირიზმითა და სევდით გამსჭვალული.

მიუხედავად იმისა, რომ არც პიესა და არც სპექტაკლი არაა მონოდრამა, წარმოდგენილი ვერსია მაინც მონო-ალსარეზობაა, ერთი მსახიობის თეატრია. ასეთ თეატრს კი თავისი მკაცრად განსაზღვრული ესთეტიკა ახლავს. უპირველეს ყოვლისა, სცენაზე უნდა იდგეს დიდი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის მსახიობი, რომლის ნათამაშები როლები უკვე თავისთავად განწყობას გიქმნის. ერთმა მსახიობმა სცენიდან მაყურებლის „დაჭერა“ რომ შეძლო, მაღალ პროფესიულ ტექნიკასთან ერთად, დიდი შინაგანი სულიერი ძალაა საჭირო. ჩვენს დროში კი ძლიერი ემოცია, შეიძლება ითქვას, იშვიათობაა. თამაშით შეპყრობილში“ ყოველივე ამის (მართალია, არა სრულად, არამედ მხოლოდ ნაწილობრივ) თეატრისადმი წლების განმავლობაში გამოტარებული სიყვარულით, მისი არაადამიანური მონატრებით კომპენსირების იშვიათ მაგალითს ვხედავთ.

დრამატურგმა არ დაინდო მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი, არც რეჟისორმა დააყარა კარგი დღე და, საკმაოდ ხანგრძლივი შემოქმედებითი პაუზის შემდეგ, მაყურებლის პირისპირ დააყენეს კაცი – თამაშით შეპყრობილი. თენგიზ წულაია თავის დროზე მიხეილ თუმანიშვილის ჯგუფში დაეუფლა მსახიობის ოსტატობას. დიდი მანერით სკოლამ მაინც თავისი ქნა – პროფესიის მიღმა დარჩენილმა მაინც შეძლო საკუთარი დრამატული ბიოგრაფიის გათამაშება. მართალია, გაუხეშებული პლასტიკითა და ასეთივე ტექნიკით, თუმცა არაჩვეულებრივი სცენური სიმართლით, რაც მხოლოდ დიდი განცდით თუ მოიპოვება. ცხადია, ახლა მან საკუთარ თავს უნდა დაუმტკიცოს, რომ, როგორც თვითონ აცხადებს, არ დასაფლავდება თავის ოცნებებთან და გეგმებთან ერთად, რომ შეძლებს თამაშს, რომ საკუთარ „დღიად ხილვებს“ სხვასაც გაუზიარებს.. და იწყება გარდასახვა, ასპარეზის მოთელვა. „ხალიჩაზე გამოსული“ მსახიობი პეტრუჩიოდ წარმოგვიდგება – იწყება, იწყება ერთი მსახიობის თეატრი... სხვადასხვა სამყაროს გვაზიარებენ:

„ჭირვეულის მორჯულების“ შემდეგ „ზაფხულის ლამის სიზმრების“ ხიბლში ვეხვევით. ამას მოჰყვება სცენები დავით კლდიაშვილის ბრწყინვალე დრამატურგიიდან: კირილე მიმინოშვილი („სამანიშვილის დედინაცვალი“), გალაქტიონი („ბაკულას ღორები“), დარისპანი („დარისპანის გასაჭირი“). თამაშის აზარტი თანდათან მატულობს, „სამბას“ მონახაზის გათამაშებაც სურს.. ამდენ ტაკიმასხარობაში მწვავე სოციალური ჟღერადობის არაერთი ჩანართი დაგვაბრუნებს მწარე რეალობასთან. ასეთ კონტრასტებზეა აგებული ეს სპექტაკლი, რომელშიც ყველაზე სულისშემძვრელი მაინც ირონიით გათამაშებული პატრიოტული სცენაა – ავი დედინაცვალი, თუმცა მშვენიერი, მაგრამ სულის ამწე და ის, ვინც მოგიშინაურა, მაგრამ შემდეგ გაგწირა, მიგატოვა – ლამაზი საქართველო, რომლის „ბედკრული შვილიც“ თვალში ჩამდგარი ცრემლით აშარჟებს საკუთარ ბედსა თუ უბედობას, ტკივილსა და სიხარულს.

არ ვაჭარბებ, ასეთ სცენებში ნამდვილად გადამდებია სპექტაკლის შემქმნელთა ემოცია!

ქართველ კაცში ჩაბუდებული უკვდავი აქტიორული სული, მრავალსახეობად გამოვლენილი, მაინც იმ უმანკოების აპოლოგეტი რჩება, რომელიც ჩვენს სასტიკ დროში ღიმილისმომგვრელია: „მინდოდა, მინდოროში გასულ ბიჭს დავმსგავსებოდი, ჩიტებს რომ უსტვენს“... ამ ფრაზით მთავრდება სპექტაკლი. „მინდოდა!“ – ერთია სურვილი, მეორეა შესაძლებლობა, რომლითაც მას ავიხდენთ. ვაკეთებთ კი იმას, რაც ოცნების ზღვარს მიგვაახლოებს?! ვაიძულებთ ჩვენს თავს, „რაც არა გვწადდეს, იგი ვქმნათ“, – როგორც რუსთაველი გვმოძღვრავდა?! თუმცა, რაღა დროს შოთაა, როცა „ზღვებისა და ოკენების გადასასერად, ვინრო, სახიფათო სრუტეებში გასაღწევად“ რას აღარ ვკადრულობთ, როგორ ხლართებს არ ვქსოვთ.. და ამ ორომტრიალში იკარგება თაობა – დროის უღმობელოობის, მისი მუდმივი მეტამორფოზების მსხვერპლი.

აღბათ, ასე დაეკარგა ქართულ თეატრს ეს ერთი კონკრეტული შემოქმედი – არაჩვეულებრივი მუსიკალობის, სასიამოვნო ტემბრის, გამართული მეტყველებისა და წრფელი განცდის მსახიობი. ნახევარზე მეტი გზა ცხოვრებისა განვლილია.. წინ რა არის? – უთუოდ კვლავ თეატრი, თამაში, სცენა... ისევ ის,

რაც იყო და არის ამ ადამიანის ცხოვრების უცვლელი საზრისი.

დრამატურგმაც და რეჟისორმაც წარმოგვიდგინეს ნოსტალგია თეატრზე, უხმო და ფარული სევდა საკუთარი მოწოდების ნაგვიანეც აღქმაზე, ტკივილით აღმოჩენილ თვითრეცეფციაზე... თუმცა, ამასთან ერთად, გაგვანდეს ერთი მთავარი რამ: იცვლებიან ადამიანები, მაგრამ უცვლელი რჩება რაღაც მთავარი, ნამდვილად ღირებული – ეს ჩვენს შემთხვევაში სიყვარულია, პროფესიის სიყვარული და, ამავე დროს, მადლიერების იშვიათი გრძნობა იმის მიმართ, ვინც საოცრებათა ამ სამყაროს გაზიარა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს სპექტაკლი მიხეილ თუმანიშვილის მიმართ დიდი სიყვარულით, თამაშით შეპყრობილი მისი მოწაფის გაცხადებული გრძნობაა, რომელიც იწვევს მაყურებლის აღტაცებას, სიხარულს, ცრემლს.. ამიტომაცაა ეს ყოველივე იშვიათი, თუმცა დროში დაგვიანებული ზეიმი. რას იზამ, ასეთია სცენური ცხოვრების პირობითობა..

ყოველი მხატვრული ქმნილება რაღაცას უტოვებს ადამიანს. ნონა კუპრეიშვილის პიესა, ერთი მხრივ, პროფესიული სინდრომით შეპყრობილი ადამიანის სულის ნიუანსების წვდომის წარმატებული მცდელობაა და, მეორე მხრივ, მძაფრი სოციალური ჟღერადობის ქვეტექსტი, არსებობის, თავის გატანის, სიცოცხლის უფლების მიმართ ხშირად დარღვეულ უფლებათა წინააღმდეგ უხმაურო პროტესტი. თავად პიესიდან ბევრი რამ ბუნებრივად შეენირა მიზანსცენებს, თუმცა, რაც რეჟისორმა დატოვა სპექტაკლში, ლოგიკურად შეკრულია, მართალია... ერთი-ორი პასაჟი ამოვარდნილია და ფუნქციური დატვირთვა არა აქვს, მაგრამ მთლიანობაში მივიღეთ „კამერული“ სპექტაკლი თავისი ფორმითა და შინაარსით, საინტერესო და ფარული სევდით აღბეჭდილი. ნადით და ნახეთ ეს გულწრფელი ნოსტალგია თეატრზე... თქვენს თავშიც მოიძიეთ ის ერთადერთი საყრდენი, რომელიც გაგაძლიერებთ, შეგქმნით და იმ შეცდომებს აგაცილებთ, რომლებიც ჩვენმა პერსონაჟმა დაუშვა.

2013 წ.

როდის (დ) აუღვება ქართულ თეატრს ნანატრი დრო?!

სამეფო უბნის თეატრში მ. ჩარკვიანის სპექტაკლი „ბეჩავი“ არ მოგვითხრობს ადამიანში ადამიანურის გადარჩენაზე, არც ცივილიზაციის ახალ ტალღაზე, რომელმაც დაშალა ადამიანიც და რწმენაც, არც რამე ტექტონიკური ძვრის ტოლფასი ხდება პიესაში, არც აპელაციაა – მარადიულ ღირებულებებთან, სიბრძნესთან, კულტურასთან, არც პოლიტიკური და იაფფასიანი რელიგიური მხილება არ არის რეჟისორისა თუ დრამატურგის მთავარი სათქმელი. აქ მოგვითხრობენ ქალების გარემოცვაში აღზრდილი სოსოს შესახებ.

თანამედროვე ქართული დრამატურგიის მთავარი ამოცანაა, ასახოს ის დრო, რომელშიც ვხვდებით! თქმა ადვილია, ქმნა – უფრო რთული, თუმცა დ. გაბუნიას „ბეჩავი“ იმასაც გვაგრძობინებს, რომ ზოგჯერ ქმნაზე უფრო რთული თქმაა. რა არის პიესის ავტორის სატკივარი, რა აწუხებს დრამატურგს, საითკენ მიყვარათ, რისკენ გვიბიძგებს, რაზე სვამს აქცენტებს ან რამდენად ადეკვატური და მწვავეა ის ვექტორები, რომელთა დალაგება უხდება მას?! – მწარედ აკვიატებულ ამ შეკითხვებს პასუხი გაეცემა მაშინ, როცა სამეფო უბნის თეატრში მიხეილ ჩარკვიანის რეჟისურით განხორციელებულ სპექტაკლს ნახავთ. ჩვენს დროში, დღეს და ახლა ასე მწვავედ დგას იმპოტენციის პრობლემა? – ალბათ! თუმცა საზოგადოებაში ეს თემა არაა აქტუალური, მით უფრო მაშინ, თუ იმპოტენცს ეყო გამბედაობა, სამედიცინო კულტურაც და ცირა ურიდიასნაირ ექიმ სექსოლოგამდე მივიდა. უფრო დიდი პრობლემა ისაა, რომ იმპოტენციას ფარულად, უხმოდ „დაატარებენ“, ვერ უმკლავდებიან და ამით უფრო იჩაგრებიან მავანნი. პიესა დემოგრაფიულ პრობლემას არ ეხება, არც მასკულინაცია-ფემინიზაციის რადიკალიზმია მისი საგანი, არც მსოფლიო პრობლემად წოდებულ ჰომოსექსუალიზმზეა მთავარი აქცენტები დასმული... სამაგიეროდ გვხვდება ტრადიციის (ქალიშვილობის ინსტიტუტის,

მამიდობის, ქართული გაგების, მამაშვილობა-კაცურკაცობის), რელიგიის, ორთოგრაფია-ორთოეპიის (მართლწერისა და მართლმეტყველების)... პაროდირება. მართალია, იმპოტენციას თავისი ფსიქო-სოციალური ფაქტორებიც განაპირობებს, მაგრამ პიესაში ამაზე არაა მინიშნება. ხელში გვრჩება შიშველი მარტივი სიუჟეტი იმისა, თუ რა დღეშია რედაქტორი სოსო, რომელსაც, როგორც არაერთხელ გაისმის სპექტაკში, არ „უდგება“. თავისთავად, პრობლემის ასეთი სიმარტივით დასმა იმის მანიშნებელია, რომ ქართულ თეატრში ისევ იგრძნობა ქართული დრამატურგიის იმპოტენცია, დრამატურგიისა, რომელსაც თანამედროვე პრობლემატიკის მოძიებაც უჭირს და მოძიებულის მხატვრულად გადაჭრის სერიოზული პრობლემაც აქვს.

პიესაში ბევრი ხალასი მინიშნებაა თანამედროვე ყოფასთან, ჩვენს ვირტუალურ ცხოვრებასთანაც (მოიყვანე, ბიჭო, ცოლი), რომ უცოლო კაცი მაინც საეჭვო კაცია ქართული მენტალობისთვის. როგორც ჩანს, დრამატურგს მხოლოდ ქართული ყოფიერება-ცნობიერების მთლიანობის განცდა არ აკმაყოფილებს, ჩვენს რეალობაში არ უდგება გული და აპელირებს ფროიდი-სეული ინტენციებით, თუმცა ამ მინიშნებებს აკლია სიღრმე და დატვირთვა. სპექტაკლში მოისმენთ დღეს უკვე ასე იშვიათად კარგად გამართულ თეატრალურ ტექსტს, რეპლიკებს (როცა არ გყავს მამა, გყავს მამიდა...), დინამიკურ დიალოგებსაც, მაგრამ, საბოლოოდ, კითხვა კითხვადვე რჩება, – რა საოფერალი დაგვიტოვა ლიტერატურულმა მასალამ?! ის დროის მიღმა დგას თუ მწარე ფსიქოლოგიური რეალობის გამომხატველია?!

მიხეილ ჩარკვიანის რეჟისურა დასავლეთ ევროპულ ესთეტიკას მოგაგონებთ ქართული ტრადიციების გადამღერება-გათვალისწინებით. თავად ახალგაზრდა რეჟისორმა ვერ დაძლია მაგიდა-მიკროფონების სტერეოტიპი, ახალ ამოცანას ახალი შემოქმედებითი საშუალებები ვერ მოარგო, ფორმის მხრივ რამე განსაკუთრებულად კრეატიული ამ სპექტაკლში ვერ გამოავლენა. სპექტაკლის დასაწყისი ერთობ გაჭიმულია, გიჩნდება სურვილი, დამთვარდეს ეს „მასკარადი“ და დაიწყოს მოქმედება სცენაზე.

რეჟისორისა და დრამატურგის ერთობლივი მუშაობა აშკარად ემჩნევა სპექტაკლს. ამ მხრივ ყველაფერი უნისონ-

შია. რეჟისორმა შეძლო დინამიკური მუხტი შეენარჩუნებინა წარმოდგენის ბოლომდე. სცენა არაა დატვირთული დეკორაციებით და მიზანსცენებიც ნორმალურადაა დამუშავებული, თუმცა რამდენიმე ბუნდოვანი ადგილი მაინც დარჩა წარმოდგენაში. რთულია გაარჩიო – იმპოტენტმა რედაქტორმა სოსომ მართლა დახოცა ხალხი თუ ეს ზმანება-მირაჟი იყო სცენაზე... ასევე, რეჟისორმა მკაცრად უნდა განსაზღვროს მიკროფონების გამოყენების დრო. უფრო ცხადი უნდა იყოს, თვითმიზნურია მათი გამოყენება თუ თავისი დატვირთვა აქვს, რადგან ხმის გაძლიერებით აქცენტების დაზუსტება უნდა ხდებოდეს. აქ კი ეს პრინციპი დარღვეულია.

და კიდევ ერთი, ფინალურ სცენას ნებისმიერი წარმოდგენისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. მ. ჩარკვიანს ერთი ამოსუნთქვით უნდოდა, მოულოდნელი დასასრული გათამაშებულიყო სცენაზე, თუმცა ბოლო რეპლიკის ლოგიკური მახვილი სუსტია და, ფაქტობრივად, იკარგება მნიშვნელოვანი აზრი.

ჟანრობრივად სოციალური სატირა ტრაგიკომედიური გამოდგა, თუმცა სპექტაკლს აკლია ერთი შეყვონება მაინც, სადღაც გამკრთალი სევდა ან შინაგანი სულიერი ტკივილი სოციუმის დაკვეთის განზილების, ოჯახის, მამის „ქართული ოცნების“ აუსრულებლობის გამო. უცოლოსა და ხანმოკლე დროით დაოჯახებულის გასაჭირს რეჟისორმა მსუბუქი ირონია მოარგო და სპექტაკლი სახალისო საყურებელი გახადა. მან მსახიობებს შეუქმნა თამაშის ასპარეზი და თითქოს გვითხრა, დანარჩენი დრამატურგსა და მსახიობებს მოჰკითხეთო.

მთავარი როლის შემსრულებელის გაგა შიშინაშვილის სოსო ბოლომდე ვერ აცნობიერებს იმ ტკივილს, რომელიც, შესაძლოა, მის მდგომარეობაში მყოფ ადამიანს ჰქონდეს და მოქმედებას დაბნეულობა-იმპულსურობაზე აგებს. თავიდან თითქოს უნერხულობისა და შეზღუდულობის ელფერი დაკრავს მსახიობის თამაშს, თუმცა მალევე გაგიშინაურდებათ და ყველაზე საინტერესო და სახასიათო გარდაცვლილი მამის ზმანების პაროდირების ეპიზოდშია. მისი ბეჩავი, გასაცოდავებული, ფუნქციონირებადკარგული სოსო მაყურებლის თანაგრძნობას ვერა, მაგრამ სიმპათიას იმსახურებს.

ყველაზე საინტერესო აქტიორული ნამუშევარი სპექტაკ-

ლში სოსოს დედის სახეა. ი. ჭილაიას როლი გულგრილს არავის ტოვებს. მსახიობი ყველა ეპიზოდში ბრწყინვალეა თავის პლასტიკით, სიტყვის სიმკვეთრით, მუსიკალობით და რაღაც შინაგანი სხივით. მისი ჟესტი და მიმიკა თითქოს გააზრებულ სივრცულ კომპოზიციას ქმნის. ხასიათთა მრავალსახეობა მსახიობს აძლევს შესაძლებლობას, გამოავლინოს შინაგანი მე. მართალია, ჯერ ბოლომდე არ ყოფნის ტექნიკა, ერთბაშად და ერთდროულად თავი გაართვას ამდენ თუნდაც ფრაგმენტულ სახეს წარმოდგენაში, მაგრამ მისი სახით ქართულ თეატრს საინტერესო მსახიობი ეზრდება.

რეჟისორის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს, ზოგადად, შეკრული სამსახიობო ანსამბლი, კარგად შერჩეული ტიპაჟები და მათი თამაშის კოორდინაციული სისტემა. კ. კალატოზიშვილი და მ. ლებანიძე თავისუფლად, ლაღად და საკუთარი ფუნქციის სწორად გააზრებით ერთგებიან სპექტაკლის საერთო ნახაზში. გუნდური მუშაობის პრინციპი კარგი თეატრალური სკოლის (გ. ჟორდანიას) შედეგაცაა.

პიესის ტექსტი, ძირითადად, ქალებზეა გათამაშებული. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ დრამატურგმა გ. შიშინაშვილის როლს ვერ მოარგო ტექსტი. ალბათ ამიტომაც, რომ არ გამახსოვრდება მსახიობის არც ერთი რეპლიკა. მთავარი გმირი მთავარი სიტყვის გარეშეა დარჩენილი პიესაში.

ასევე, სრულიად ზედმეტად მიგვაჩნია სპექტაკში ე. დეისაძის სიმღერის ჩართვა. უნდა ითქვას, რომ ჰიტადექცულმა ექსპერიმენტმა ბევრი ვერაფერი შემატა რეჟისორის ჩანაფიქრს. იდეის დონეზე ეს მუსიკა წარმოდგენაში თავის ახალ დატვირთას ვერ იძენს. ქეთი ნადიბაიძის მხატვრობა კი სადა და დახვეწილია, კონტრასტულ ხასიათებს კარგად მორგებული.

მთლიანობაში მ. ჩარკვიანის „ბეჩავი“ მაყურებელს თავის ენაზე ესაუბრება. მერედა, როგორ მოსწონს და როგორ უყვარს თანამედროვე მაყურებელს სკაბრეზი და არაეფემისტური გამოთქმები. პიესა გაგანებიერებთ ასეთი სიტყვებით, ჟარგონითა და ვულგარობით, თუმცა არც ერთი მათგანი არაა ამოვარდნილი მხატვრული ქსოვილიდან და ბუნებრივად გათამაშდება მსახიობთა მიერ. ეს მით უფრო სახალისოა მაყურებლისთვის მაშინ, როცა ამას მდებრობითი სქესის წარმომადგენლების

პირიდან ისმენენ. ეს დრამატურგიული ინტრიგაც საინტერესო ხერხია ირონიისა.

საით მივდივართ? როგორია თანამედროვე ქართველი საზოგადოების ფარული თუ გაცხადებული სახე? როგორ ვებრძვით საკუთარ თავს (თუ ვებრძვით!), ვანგრევთ სტერეოტიპებს თუ ისევ ჭაობში ვართ? რას გვიქადის არასრულფასოვნების კომპლექსი? რა ეშველება ტრადიციულ საზოგადოებას თუ არ შეჩერდა, არ დაფიქრდა და ადეკვატურად არ შეაფასა რეალობა?! ევროპისაკენ მოცქირალი ბეჩავი საქართველო კულტურული დეკადანსის ზღვარზეა და ქართული თეატრიც იმის მოლოდინშია, რომ მალე (დ) აუდგება ნანატრი დრო კონცეპტუალური რეჟისურისა და გამართული ეროვნული დრამატურგიისა.

2014 წ.

სიყვარულისა და მოვალეობის ზღვარზე

უცნაური ბედისა იყო ჩეხი მწერალი კარელ ჩაპეკი, – დაუდეგარი, შეუპოვარი; ვერ იტანდა ბინძურ პოლიტიკას, აღელვებდა პოლიტიკურ ინტრიგებს შეწირულ ადამიანთა ბედი, სამშობლოს ბედი! დაუნდობლად ებრძოდა დიქტატორულ რეჟიმებს, აბუჩად იგდებდა იმ გეოპოლიტიკურ კატასტროფას, ერთი მესამედი მსოფლიო რომ მოიცვა, კარგად ესმოდა სოციალისტური რეჟიმის ტოტალიტარული ხასიათისა. ჯერ კიდევ 1924 წელს დაწერა მკაცრად სატირული წერილი „რატომ არა ვარ კომუნისტი“. ბუნებრივია, ამის გამო გულზე არ ეხატებოდათ ბნელი პოლიტიკური იდეოლოგიის მესვეურთ. ვერც ფაშისტურმა რეჟიმმა შეინყნარა მისი მოღვაწეობა და ამიტომაც იყო, რომ გერმანიის ფიურერმა, ჰიტლერმა, ჩეხოსლოვაკიის დაკავების პირველივე დღეებში გესტაპოს დაავალა ჩაპეკის დაპატიმრება, მაგრამ ამ პერიოდისთვის მწერალი უკვე ერთი წლის გარდაცვლილი იყო. მაინც ვერ მოისვენა ნაცისტურმა რეჟიმმა და მის ძმას, ჟოზეფს, მოუწია საკონცენტრაციო ბანაკში სიცოცხლის დასრულება.

კარელ ჩაპეკს მსოფლიო აღიარება მოუტანა 1920 წელს გამოცემულმა ფანტასტიკური ჟანრის პიესამ „R.U.R.“ („როსუმის უნივერსალური რობოტები“). გავრცელებულია შეხედულება, რომ სიტყვა „რობოტი“ სწორედ კარელ ჩაპეკს ეკუთვნისო, თუმცა თავად მას არაერთხელ აღუნიშნავს: ეს სიტყვა ჩემმა ძმამ, ჟოზეფმა, მოიგონაო. 1936 წელს გამოცემული ფანტასტიკური ჟანრის ანტიუტოპია „ომი სალამანდრებთან“ ჩაპეკის მორიგი მსოფლიო ბესტსელერი იყო. ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანია ის, რომ სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „რეკორდი“ (1973 წ.) ჩაპეკის მოთხრობის მიხედვითაა გადაღებული (სცენარის ავტორები გურამ პატარაია და ამირან ჭიჭინაძე). ეროვნული ფილმოგრაფიის ვებგვერის მიხედვით, „ფილმის ავტორებმა ცნობილი ჩეხი მწერლის მოთხრობა ქართულ ყოფას მიუსადაგეს“.

არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ კარელ ჩაპეკის „დედა“, (დრამა 2 მოქმედებად), მთარგმნელი – დავით გაჩეჩილაძე, დამ-

დგმელი რეჟისორი – მედეა კუჭუხიძე, 1965 წლის 31 იანვარს დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში და ეს იყო ვერსიო ანჯა-ფარიდის მორიგი ტრიუმფი.

ზუსტად 50 წლის შემდეგ და ზუსტად 31 იანვარს (შემთხვევითი დამთხვევა თუ ბედისწერა?!) ახმეტელის თეატრში პრემიერა გაიმართა. როგორც თეატრი იტყობინებოდა: „ცნობილი ჩეხი მწერლის, კარელ ჩაპეკის, პიესა „დედა“ ახალგაზრდა რეჟისორმა, გიორგი სავანელმა, ახმეტელის თეატრის დასთან ერთად, დადგა. ომი, ძალადობა, ბრძოლა სიკეთისა და სამართლიანობისთვის, ფსიქოლოგიურ დრამაში ჩაპეკის პერსონაჟები მშვიდობისთვის იბრძვიან, ტრაგიკულია ბედი დედისა, რომელიც თავის უკანასკნელ იმედსა და უკვე ერთადერთ შვილს, 16 წლის ტონის, საკუთარი ნებით უშვებს ფრონტის წინა ხაზზე. პატრიოტიზმი და პასუხისმგებლობის გრძნობა საკუთარი ქვეყნისა და ერის წინაშე, მარადიული ბრძოლა მშვიდობისთვის და ადამიანები, რომლებიც მზად არიან ამ ბრძოლაში თავგანწირვისთვის“.

სპექტაკლში დედის როლს მზია ტალიაშვილი ასრულებს. მასთან ერთად, წარმოდგენაში დაკავებული არიან: მამუკა მაზავრიშვილი, ბექნუ ქაფიანიძე, სოფია სებისკვერაძე, გიგი მიგრიანი და გიორგი ცხადაძე; მხატვრობა ეკუთვნის მარიკა კვაჭაძეს. სპექტაკლი განხორციელდა ქალაქ თბილისის მერიის კულტურული ღონისძიებების ცენტრის ფინანსური მხარდაჭერით“.

თავად რეჟისორი, გიორგი სავანელი, იტყვის, რომ დადგმა გადაწყვეტინა საზოგადოების მხრიდან სახელმწიფოსადმი პიროვნული მოვალეობის დეფიციტმა, რომელიც ქარბად იგრძნობა ჩვენს საზოგადოებაში, რომ დადგმის იდეა გაუჩნდა 2008 წლის ომის მერე.

გიორგი სავანელი ახალგაზრდა რეჟისორია, საინტერესო ბიოგრაფიის მქონე და იმედის მომცემი. მისთვის კარელ ჩაპეკის „დედა“ რიგით მეთვრამეტე სპექტაკლია. რეჟისორი ამ დრამატურგიულ მასალას აღიქვამს კონცეპტუალურ დრამად, ამიტომაც მისხალ-მისხალ აქვს გათვლილი თავისი სათქმელი და მკვეთრად გამოყოფილი – ძირითადი კონცეპტები! ასეთი მიდგომა, ალბათ, ამართლებს იმასაც, რომ დრამატურგიულ ქსოვილში ჩაერიო და საშენო ინტერპრეტირება მოახდინო. პი-

ესიდან ამოღებულია ერთი შვილი და შემოყვანილია ახალი პერსონაჟი, ქალიშვილი პეტრა, ვაჟიშვილ პეტრეს ნაცვლად (გენდერული ბალანსი თუ სიახლე სიახლისთვის?!). ამ უკანასკნელის აუცილებლობას, სპექტაკლის მიხედვით, ვერ იგრძნობთ, განსაკუთრებული დატვირთვა პეტრამ ვერ შეიძინა. მას ბუნდოვნად რევოლუციონერი ქალის იმიჯი აქვს და თავად სამსახიობო შესრულებაც მთლად ორგანულად ვერ ერწყმის სპექტაკლის ერთიან ანსამბლს.

აქცენტები, რომლებიც რეჟისორმა დასვა, ბუნებრივად ამოზრდილია ჩაპეკის მსოფლმხედველობიდან, მისი მხატვრული ტექსტიდან, – ეს არის მისივე პოზიციის განზოგადება, აპელირება მარადიულ ღირებულებებთან, პროტესტი ნგრევის, სიკვდილის, ძალადობის, ომის წინააღმდეგ. რეჟისორი ღრმად გრძნობს ჩაპეკის დაძაბულ ეპოქას და ისტორიული კანონზომიერების კონტექსტში გაიაზრებს 21-ე საუკუნის ნიჰილისტური პროფილით მომზირალი ადამიანის მთავარ მისიას. ამასთანავე, სპექტაკლის ძირითადი ხაზი გადის თავად დედის ტრაგედიაზე, უფრო სწორად, დედაშვილობის გრძნობის უძლევლობაზე. სპექტაკლი ერთმნიშვნელოვნად გვეუბნება, რომ დედაშვილობა ამოუხსნელი და შეუცნობი ფენომენია, რაღაც საკრალური და არსობრივი. ეს არის ის გრძნობა, რომელზეც დღემდე დგას ჩვენი ცოდვილი სამყარო. დედა არის სიცოცხლის საწყისი, ახალი სიცოცხლის დაბადება და ყველაფერი, რაც წინ აღუდგება სიცოცხლეს, არაკანონზომიერია, შესაბამისად, – არაბუნებრივი.

პიესას მრავალი შრე აქვს, შესაბამისად, თავს იყრის სათქმელთა მთელი გამა: ომი და ძალადობა, ერთი მხრივ, როგორც დანაშაული კაცობრიობის წინაშე და სიკეთე და სამართლიანობა, სამშობლოს სიყვარული და თავგანწირვა, როგორც ადამიანური ყოფიერების უმაღლესი მიზანი და გამართლება! ამავე დროს, მნიშვნელობას არ კარგავს დღეს უკვე ოპოზიციურ წყვილად გააზრებული სიყვარული და მოვალეობა, დედაშვილური უწმინდესი გრძნობის დუღილის ფონზე მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნება და სამშობლოს მრწამსი. მთავარი დაპირისპირებაც ბენვის ხიდზე გადის, – რომელი როდის გადასწონის: შვილის თუ სამშობლოს სიყვარული, პირადი თუ საზოგადო, ჩემი თუ ჩვენი?!

ჯ. ჰილის მიღერი ერთგან ამბობს, რომ ნებისმიერი ლიტერატურული ნარატივი სივრცულ გარსში გახვეული დროის ალეგორიაა. ძნელია ჩაპეკის ეპოქის უშუალო რეპრეზენტაცია, თუმცა რეჟისორი ახერხებს დროის რიტმის ზუსტ შეგრძნებასა და გადმოცემას, რომ მსგავსი უბედურება შესაძლებელია იყოს არა შორეული წარსული, არამედ უახლოესი პოლიტიკური ან-მყო! ეს სპექტაკლი არაა სპონტანური ან ტრადიციით ნაკარნახევი შეხმანება ფასეულობებთან. აქ ღირებულებითი სისტემა განპირობებულია მაღალი სამოქალაქო შეგნებისა და ჰუმანისტური კოდის სტრუქტურით. ამიტომაცაა, რომ პერსონაჟები ესწრაფვიან გაჭრას, საბრძოლველად გაქცევას და ეს ლტოლვა გარემოს, მოძრაობის რიტმის შეცვლისა გამოხატავს თავისუფლების დაუოკებელ წყურვილსაც.

მზია ტალიაშვილის შემოქმედებაში დედის როლი, ალბათ, ყველაზე რთული და მნიშვნელოვანი ეტაპია. მსახიობი დგას რამდენიმე პრობლემის პირისპირ. რა უნდა გვაჩვენოს მან? დედისთვის რომ მძიმეა შვილის დაკარგვა, ისედაც ცხადია. დედას ხუთი ვაჟი ჰყავს (სპექტაკლში – სამი ვაჟი და ერთი გოგო) და შვილები მისი ცხოვრების გამართლებაცაა და ბედნიერებაც. მაგრამ, მაინც აკლია დედური სითბო და სირბილე მსახიობის შვილებთან ურთიერთობას. დედის პირველი შემოსვლაც უფრო მკაცრია და დაძაბული, ვიდრე – საქმიანი და თბილი. რადგანაც სპექტაკლში დარღვეულია კოორდინაცია დედისა შვილებთან, ამიტომ მერე სრული სიმწვავით ვერ გრძნობ იმ ტკივილს, თავზარდამცემ უბედურებათა მთელ წყებას, რომელიც გათამაშდება. პიესის მიხედვით, დედა თანდათან კარგავს შვილებს. მიზეზი სხვადასხვაა, მაგრამ სპექტაკლში გ. სავანელმა ეს მიზეზი აქცენტირებულად ერთს დაუქვემდებარა – ქვეყანას! სამშობლოს სჭირდება მოქალაქეთა თანადგომა, სამართლიანობის აღდგენას – მსხვერპლი, ამიტომ ოთხივე შვილი გააზრებულად ეწირება საქვეყნო საქმეს (მათ ასე ესმით)!

შვილი დედისთვის არის საკუთარი არსებობის, საკუთარი ექსისტენციის უტყუარი საბუთი. ყოველი შვილის დაკარგვამ დედის განსხვავებული ემოცია უნდა წარმოაჩინოს. უბედურება ერთია, მაგრამ შვილები ხომ ინდივიდუალურად და, ამავე დროს, პერსონალურად სხვადასხვა დამოკიდებულებაში არიან

დედასთან?! რადგანაც მთავარი, დედაშვილური მიმართებები სპექტაკლში მკრთალად იკითხება, ამიტომაც ვერ ვითარდება დედის ტრაგიზმი. მსახიობის თამაშში დიდი უბედურების სხვადასხვა სახეობის „დაჭერა“ ძნელდება. მართალია, ტკივილით, ცრემლითა და ტანჯვით, მაგრამ მაინც ზიგზაგებით მიდის იგი ლოგიკური დასასრულისკენ. დასასრული მძიმეა – აღარ არიან შვილები, მამასადამე, აღარ არის სიცოცხლეც საინტერესო, დედის ცხოვრება აზრს კარგავს.

მხოლოდ ტონისთან ურთიერთობის ფინალურ სცენაში შეძლო მსახიობმა, ეჩვენებინა ის, რომ, რაც უფრო მეტ შვილს კარგავს, რაც უფრო ცოტა რჩება ოჯახში ადამიანი, მით უფრო მწვავეა მისი სიყვარული ჯერ კიდევ ცოცხლად დარჩენილის მიმართ. ამიტომაც ერთგვარ აგონიას ასახიერებს მზია ტალიაშვილი, ყველა გზით ებლაუჭება ტონის (ამით – საკუთარ სიცოცხლესაც), რომ ის ერთი მაინც დაურჩეს ცოცხალი.

პიესაში არ ჩანს, რომ დედას რამე სხვა მიზანი ჰქონდა. ის ცხოვრობდა და ცოცხლობდა შვილებისთვის, შვილებით. მსხვერპლი საკმარისია, მამა და შვილები დაიხოცნენ, დედა მარტო რჩება ყველაზე ახალგაზრდა ტონისთან ერთად. გ. სავანელი ეძებს მოტივაციას: რა უნდა მოხდეს, რომ დედამ უცებ შეცვალოს გადანყვეტილება ან რატომ უნდა შეცვალოს?! ნუთუ არაა საკმარისი ერთი ოჯახისთვის ის, რაც მას თავს დაატყდა?!

სწორედ ამ ასპექტით შემოდის მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის პრობლემა, მაღალი სამოქალაქო შეგნება ან, უფრო ზუსტად, სამშობლოსათვის მსხვერპლშენიშვნა, მსხვერპლის გაღება, როგორც უმაღლესი ადამიანური ფასეულობა. ასე ეჯახება ერთმანეთს „ზრუნვა“ და „მსხვერპლი“. ქვეტექსტად თუ კონტექსტად უნებურად გაგახსენდებათ ილია ჭავჭავაძის დედაც, რომელიც ერთადერთ შვილზე ბოლოს, იტყვის: „ჩემი სიბერის მისაყრდომად ისლა მშთენია, / მაგრამ, მამულო, წაიყვანე, დღეს ის შენია!“

მაგრამ, ვიდრე ასეთსავე გადანყვეტილებას მიიღებს კარელ ჩაპეკის დედა, მანამდე ჯანყს მოაწყობს, სამყაროს გაემიჯნება, ჩარაზავს ყველაფერს და ფიქრობს, რომ იზოლაციის პირობებში უფრო დაიცავს თავის ერთადერთ შვილს, მოაშორებს ტონის იმ სამყაროს, რომელიც ცეცხლშია გახვეული. ეს არის დედური

ინსტინქტი და არა დედური ძალაუფლების ნების ღია და გამომ-
წვევი დემონსტრირება: დედა ვარ და ჩემს ნებას ვერ გადაუხ-
ვალ! თუმცა მსახიობი აქ გარეგნული ეფექტების წარმოჩენით
უფროა დაკავებული, ვიდრე – შინაგანი ღრმა განცდით. მისი
ზედმეტად დაძაბული და ხშირი მოძრაობებიც მთლად ზუსტად
ვერ ჯდება დამაჯერებელ რეაქციათა გამაში. მალევე ხვდება
ტალიაშვილის დედა, რომ დამალვა არაა გამოსავალი სიტუაცი-
იდან და ახლა საჭიროა ბრძოლა ომისა და სიკვდილის წინააღმ-
დეგ. მან უნდა დაიცვას შვილის სიცოცხლე, მაგრამ დგება დილ-
ემის პირისპირ, როგორ უნდა შეძლოს ეს? დრამატულ მუხტს
აძლიერებს მწვავე ფონი – რადიო გამუდმებით იმეორებს ერთსა
და იმავეს, ყველას მოუხმობს სამშობლოს დასაცავად. ამ მოწო-
დებას ხშირად წარმოთქვამს რადიოს დიქტორი, შვილმკვდარი
დედა... დაძაბულობა კულმინაციას აღწევს, მაგრამ გიორგი
სავანელი ისე გახსნის კვანძს, რომ მთლად გასაგები არ იყოს
დედის გადანყვებილება. ის შვილს კი უშვებს ფრონტის წინა
ხაზზე, ოღონდ არა გმირული შეძახილითა და მოწოდებით, არ-
ამედ, დედური დანაწევებით, ხელის კანკალითა და უძლურებით,
რადგან დედას უკვე აღარ შერჩა ენერჯია, სასიცოცხლო ძალა...

თანამედროვე უსულო სამყაროში იმ თემებით აპელირება,
რომელთა შესახებაც ჩაპეკი წერს, სპეკულაციების საფრთხეს
შეიცავს, მაგრამ რეჟისორმა შეძლო, რომ ლოგიკური ხაზი
ბუნებრივი ყოფილიყო. დედაშვილობის სიყვარულის სისხლბორ-
ცულ ძალას გადასძალა მოვალეობამ სამშობლოს წინაშე! დედა
უკვე სამყაროს ილუზიების გარეშე უცქერის და აქვე შემოიჭრე-
ბა სპექტაკლში გარდაუვალი დასასრულის ტრაგიკული წინათ-
გრძნობაც. მ. ტალიაშვილი ჩავარდნებით, მაგრამ მთლიანობაში
მაინც კარგად ართმევს თავს დედის ამ რთულ სახეს.

კ. ჩაპეკის პიესის ერთი უცნაურობა ისიცაა, რომ დაღუ-
პული პერსონაჟები, მამა და შვილები, ცოცხლობენ დედისთ-
ვის. მისი მეხსიერება ერთი წუთითაც არ ტოვებს მათზე ფიქრს
და ამიტომაც მიცვალებულები მასთან არიან, თანამონაწილენი
ოჯახური ყოველდღიურობისა. ზმანება და რეალობა გაუმიჯნა-
ვია დედისთვის, ამდენად, წინასწარ იგებს მოსალოდნელი უბე-
დურებების შესახებ და თანაც ამას ატყობინებენ თავად შვილე-
ბი. მიცვალებულები ხშირად მოდიან შინ, მსჯელობენ, კამათო-

ბენ. სცენაზე მათი შემოსვლა ისე ზუსტადაა გადანყვეტილი, რომ მაყურებელი ადვილად იღებს ამ პირობითობას.

სპექტაკლში მამის საინტერესო სახეს ქმნის მამუკა მაზავრიშვილი, რომელიც ზომიერი და განონასწორებულია. მას გააზრებული აქვს საკუთარი როლი, მიზანი და ამოცანა მთელი წარმოდგენის განმავლობაში და მათემატიკური სიზუსტით გამოკვეთს გმირის ხასიათს. მსახიობის ურთიერთობაც შვილებთან წმინდად მამაშვილურია, ყოველგვარი პათოსისა და პათეტიკის გარეშე. რაც შეეხება კორნელის როლის შემსრულებელს, ბ. ქაფიანიძეს, მისი სიტყვა ყველაზე უკეთ ისმის სცენიდან, მაგრამ დიალოგებში საუბრის ინტონაცია უფრო ჩიჩინშია გადასული, თითქოს რალაცას უტენის თავში პარტნიორებსო. ამიტომ, მისი გმირის ხასიათი დაუმთავრებელია, მხოლოდ კონტურები იკვეთება.

ახმეტელის თეატრში გიგი მიგრიაულის არცერთ ნათამაშებ როლს, პირადად ჩემზე, შთაბეჭდილება არ მოუხდენია. ამ სპექტაკლში (ირყის როლში) პირველად ვიგრძენი მისი სიტყვის ძალა. იგი წარმოთქვამს ფრაზას, რომელსაც ვერ დაივინყებს ვერცერთი მაყურებელი: „მე რომ მომასვენებენ, დედა... არ შემომხედო... ის, რასაც მოიტანენ, მე აღარ ვიქნები; შენთვის ისეთივე ვარ, როგორიც ვიყავი და სამუდამოდ ასეთად დავრჩები“. მსახიობის გულწრფელობა და სცენური სიმართლე ამ ეპიზოდში უმაღლეს მხატვრულ ხარისხს აღწევს.

რაც შეეხება გიორგი ცხადაძეს (ტონი), მას აქვს საინტერესო ფაქტურა და პლასტიკა, მაგრამ, ალბათ, სამსახიობო სკოლის ბრალია ის, რომ როლის ამოსახსნელად უფრო გარეგნულ ფორმებს მიმართავს, ბოლომდე ვერ აღწევს გმირის სულში. მისი განცდები და შეფასებები (ზოგიერთ სცენაში) მწვავედ ნერვიულ იერს იღებს და სრულიად არადაამაჯერებელია. სხვათა შორის, ახალგაზრდა თაობის დამახასიათებელი სენია ისტერიკული დრამატიზება და ყვირილით პედალირება.

და კიდევ ერთი, ძალიან მნიშვნელოვანი სცენა სპექტაკლისა, მისი ორი უჩინარი მონაწილე, რადიოს ხმები: ზაზა ლებანიძე და გივი ჩუგუაშვილი. თავისთავად, ეს ხმები, რადიოს უკანასკნელი ცნობები, დაძაბულობასა და მოვლენათა დინამიკას ზრდიან. განსაკუთრებით საინტერესოა ზაზა ლებანიძის ნა-

მუშევარი. მან შეთხზა და ხმაში ჩააქსოვა თავისი კარგად ტემპირებული კლავირი. ამ ხმაში დიდი ტკივილია დაუნჯებელი, ტრაგიზმიც კი, განსაკუთრებით მაშინ, როცა პირდაპირ ეთერშივე აცხადებს იმ გემის დაღუპვის ამბავს, რომელზეც თავისი შვილი იმყოფება. რადიოხმის (დიქტორი-დედის) შინაგანი სამყაროს მთლიანობას მსახიობის თბილი და სევდიანი ინტონაციური ქარგა განსაზღვრავს. ამ ხმაშივე ესთეტიკურად ცოცხალი სინამდვილე გვიცხადდება და იქვე იბადება სახეც გმირი დედისა, რომელიც ყოველგვარი სიყალბის გარეშე მოუწოდებს თანამოქალაქეებს სამშობლოს დაცვისაკენ. ეს არ არის უშუალობა, ეს უფრო ახალი გულწრფელობაა, ზაზა ლებანიძისეული ტალანტით შეფერილი.

სპექტაკლს ამშვენებს საინტერესო სცენოგრაფია მარიკა კვაჭაძისა და არაჩვეულებრივი მუსიკალური გაფორმება მიხეილ კოჩაძისა. აქ მუსიკა ქმნის დამოუკიდებელ მხატვრულ ფორმას. სპექტაკლში გამოყენებული მუსიკალური ტექსტურა ზუსტად ასახავს მიზანსცენის დანიშნულებასა და გამოხატავს მკვეთრად გამოვლენილ კონცეფციას. ის ავსებს და ამდიდრებს წარმოდგენის მხატვრულ-ესთეტიკურ კონსტრუქციას.

მთლიანობაში, ახმეტელის თეატრმა წარმოგვიდგინა საინტერესო ნამუშევარი, მხატვრული ხარისხის მქონე სპექტაკლი, რომელიც ბევრ საფიქრალს უტოვებს თანამედროვე რაციოცენტრიზმის მარწუხებში მოქცეულ მაყურებელს.

2015 წ.

კალაღობა მაყურებელზე

ახლა საქართველოში სხვა დროა, სხვა სიო ქრის. შეიცვალა ღირებულებები, მოირყა ნორმები, გაადვილდა ყველაფერი, ზედაპირული, უემოციო და მნიშვნელობას მოკლებული მასკულტურა ბოგინობს ირგვლივ. ყველა მღერის (ქუჩაში დადიან მეფანდურე ვაჟები და გიტარიანი „ვირტუოზები“), ვისაც წერა არ ეზარება, ყველა პოეტობს, ნუ, ახლა პოლიტიკა ხომ ყველამ ვიცით და ვინ მოთვლის, ამ ყოვლისმცოდნე ქვეყანაში, რა გინდა სულო და გულო – ფართო არჩევანია! ოღონდ შენ მოინდომე, მკითხველო, და გართობით ყველგან გაერთობი. ცხოვრებაც ხომ ეგაა – თათქარიძეობა დაუძლეველი სენია ქართველი კაცისა! თუ ვინმე დინების სანინააღმდეგოდ წავიდა, ჩამორჩენილი, არაკრეატიული და არაადეკვატურია. ჰოდა, ჩათვალეთ, რომ ახლა ერთი ასეთი კაცის წერილს კითხულობთ. ის მაყურებელი ვარ, რომელმაც ვერ გაიგო, რა ხდება ქართულ თეატრში. ისე, მართლა სად ვართ, რომელი ესთეტიკაა ის, რასაც ვხედავთ თუ, ზოგადად, დეესთეტიზაციის ეპოქაში ვცხოვრობთ და ამას უნდა შევეგუოთ?!

ლათინურ ენაში არის DE თავსართი, რომელიც აღნიშნავს მოცილებას, დაშორებას, შეცვლას, დაწევას, დაქვეითებას. ახლა სწორედ DE-ს საქართველოში ვცხოვრობთ, რადგან ირგვლივ ბატონობს: დეგრადაცია, დესაკრალიზაცია, დეჰუმანიზაცია, დეკონსტრუქცია, დემონტაჟი, დევალვაცია და კიდევ ვინ მოთვლის, რამდენი რამის „დე“ ტრიალებს... მათ შორის, თეატრალური კულტურის მიზანმიმართული თუ ზოგჯერ გაუცნობიერებელ-გაუთვალისწინებელი დეესთეტიზაცია-დეგრადაცია.

სულ ახლახან სანდრო ახმეტელის თეატრში პრემიერა გაიმართა. საინფორმაციო საშუალებებს თუ დაუფჯერებთ (უკეთესია, არასდროს დაუჯეროთ!), სპექტაკლი „ჩრდილოეთის ციალი“ ახალგაზრდა წარმატებულმა უკრაინელმა რეჟისორმა და დრამატურგმა ვლადიმერ სნეგურჩენკომ დადგა. ეს ინფორმაცია! ახლა ცოტა უფრო ვრცლად: რეჟისორი „მაყურებელს

ქართული თეატრალური სივრცისთვის სრულიად ახალ სანახაობას სთავაზობს, „ჩრდილოეთის ციალი“ – ასე ჰქვია მისსავე პიესას, რომელიც ვლადიმერ სნეგურჩენკომ ახმეტელის თეატრის მსახიობებთან ერთად განახორციელა.

მოქმედება ფარდის მიღმა ვითარდება და მაყურებელი სცენაზე ხდება პერფორმანსის მონაწილე. სნეგურჩენკოს პიესა დიქტატურის, სტალინის, ჰიტლერის, ომის, ყველანაირი ძალადობრივი სისტემის, დედის, როგორც სამშობლოს გაგების, ომისა და სამყაროში დარღვეული კანონზომიერების შესახებ თანამედროვე დრამატურგიის მე-4 საერთაშორისო კონკურსის „თავისუფალი თეატრი“ გრანპრის მფლობელია.

ახმეტელის თეატრში დადგმულ სპექტაკლში პირველად მსახიობის რანგში მაყურებელთან წარდგება სკანდალურ-ეპატაჟური ერეკლე დეისაძე, რომელიც პოსტ-პანკ დრამაში ცოცხლად მღერის. მისი სიმღერის ტექსტი მკაცრი და პოლიტიკურია.

„ჩრდილოეთის ციალი ეს არის, როდესაც შენ ქუჩაში გადიხარ, ირგვლივ კი ადამიანები შიმშილისგან სივდებიან, შენ კი გვამებს აბიჯებ და გზას აგრძელებ“ – ძირითადად, ასეთი იყო მედიასაშუალებების ნიუსები.

უფრო საინტერესოა, რას ფიქრობდნენ სპექტაკლის მონაწილე მსახიობები:

- ეს არის რეჟისორის ინოვაციური დადგმის ტექნიკა
- გასაოცარი ეფექტი აქვს ამას ყველაფერს
- საკუთარ თავთან რჩები და ისე იგებ, როგორც გინდა
- აქ მაყურებელმა რალაც უნდა აღმოაჩინოს

მგონი დაგაინტრიგეთ კიდევ! სინამდვილეში რასთან გვაქვს საქმე: რეჟისორმა ახალი სანახაობა შესთავაზა მაყურებელსო – ამბობენ. ძალიან გთხოვთ, არ გაბრიყვდეთ და არ დაიჯეროთ. ეს არ არის სანახაობა, რადგან, უბრალოდ, ვერაფერს დაინახავთ. არ ვაჭარბებ! თეატრში მისულს ელექტროენერგია გათიშული მეგონა, შესასვლელიდან კიბეების საფეხურებიც სანთლებით იყო განათებული. ესეც რეჟისორული კონცეფციის ნაწილად უნდა მიიღოთ! მერე სპექტაკლის მონაწილე მსახიობი გამოვა ფოიეში და გეტყვით: ჩუმად გამომყევით, სპექტაკლი დანყებუ-

ლიაო და მბჟუტავი სანთლის ფონზე სცენაზე აღმოჩნდებით. ირგვლივ კი ბნელა, მაგრამ ისე არა, რომ ვერაფერი დაინახო და გაარჩიო. რალაც ინტიმი იქმნება, მოლოდინის მწვავე განცდა და სურვილი იმისა, რომ აინთება სცენის შუქი.

არ შეცდეთ! ყველაფერი პირიქით მოხდება – მკრთალად მოციაგე რამდენიმე სანთელსაც საგანგებოდ ჩააქრობს ის მსახიობი, რომელმაც სცენაზე აგიყვანათ და სრულ სიბნელებში, წყვილიადში, ნკვარამში, გულისამრევ ჯოჯოხეთში მოგიწევთ ყოფნა. ამ დამთრგუნველ სიბნელეს მხოლოდ რამდენჯერმე დაარღვევს ლაზერის ციალი.

ზიხარ და გესმის ტექსტი. ჰოდა, ახლა უნდა ჩაერთო, ახლა უნდა გახდეს სანახაობის თანამონაწილე, მაგრამ სადღაა სანახაობა, რა უნდა დაინახო, როცა არაფერი ჩანს და გული მიგდის უკვე. გაფრთხილებთ ყველას, ვისაც სიბნელისა და დახურული სივრცის შიში (კლაუსტროფობია) გაქვთ, არც გაბედოთ ამ სპექტაკლისკენ გახედვა, სცენაზევე განუტევებთ სულს. სხვისი არ ვიცი და, მე ცუდად გავხდი, ერთი საათი სიბნელებში ყოფნა ვერ ავიტანე, მაგრამ ვერც გარეთ გავედი, რადგან, ჯერ ერთი, ვერაფერს ხედავ და გზას ვერ გაიგნებ და, მეორეც, შენ ცხვირწინ მსხიობები დგანან თუ სხედან (არ ვიცი ზუსტად, მაგრამ მათი ხმა ნამდვილად ყურში ჩაგესმის) და ფეხსაც ვერ გაადგამ გარეთ, ვიდრე სპექტაკლის ფინალში არ აენტება ნანატრი მბჟუტავი სანთელი და შენთან არ მოვა ისევ ის მსახიობი, ამ ჯოჯოხეთში რომ შემოგიძღვა და არ გეტყვის: სცენის სიღრმეში კიბეებით წაბრძანდით სახლშიო (იმ კიბეზე ისე წაფფორხილდი, ლამის კისერი მოვიმტვრიე!).

რა სახელი შეიძლება დავარქვათ ამ პერფორმანსს, სპექტაკლს, წარმოდგენასა თუ წარმოუდგენლობას?! – რადიოსპექტაკლია სრულ სიბნელებში. წარმოიდგინეთ, სინათლე ჩაქვრა და ასეთ ფონზე (თანაც სანთელიც არ გაქვთ) უსმენთ რადიომიმღებში სპექტაკლს, ოღონდ გაუარესებული ხარისხით. ჯერ ერთი, ამ უკრაინულ-ქართულ „მესიჯში“, რომელიც, როგორც „მწერალი და მომღერალი“ ე. დეისაძე ამბობს, რუსული იმპერიალიზმის წინააღმდეგაა მიმართული, ექვსი მსახიობი მონაწილეობს. ამათგან სამი ქალია და სამიც – კაცი. მათი მეტყველების კულტურა (აბა, სხვაზე რაზე უნდა ისაუბრო, როცა

ვერაფერს ხედავ) კარგად წარმოაჩინს თანამედროვე ქართული თეატრის უძღურებას, ზეპირმეტყველების ან გნებავთ, სასცენო მეტყველების კულტურის კრახს! დაუბალანსებელია ხმის რეგისტრები, ზოგი ყვირილით საუბრობს და ზოგიც წვეტიანი ხმით გიყვება რალაცას. გაცილებით კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებენ გოგონები, მუსიკალურადაც გამართული არიან და სამეტყველო ინტონაციაც უფრო ბუნებრივი აქვთ. მართალია, აფიშაში მითითებულია მონაწილეთა ვინაობა (მხატვარი მარიკა კვაჭაძე, არ მესმის, რა დახატა და ვისთვის დახატა, თუ ვერაფერს დავინახავდით?!, კომპოზიტორი ერეკლე დეისაძე, რეჟისორის ასისტენტი გიორგი მიგრიაული; როლებში: სოფიო სებისკვერაძე, გვანცა კანდელაკი, შორენა ზუბიაშვილი, გიორგი ჭუმბურიძე, ერეკლე დეისაძე, გიგი მიგრიაული), მაგრამ, სამწუხაროდ, ნათელმხილველი არა ვარ და ვერ გეტყვით, კონკრეტულად ვინ რას აკეთებდა ან როგორ მეტყველებდა. ერთი უსიამოვნება ისიც იყო, რომ სპექტაკლში ფრაზირება ზოგჯერ სამ ენაზე მიმდინარეობს: ქართულ-უკრაინულ-რუსულად და ისეთი არასუფთა რუსული ინტონაციით საუბრობენ, რომ მინიმუმ უხერხულობის განცდა გეუფლება.

დიდი ილიასი არ იყოს, რა გითხრათ, რით გაგახაროთ?! სანახაობრივი არაფერია, მოსასმენად ყურნი ამაოდ თუ არ დაშვრებიან, ვერც მაღალმხატვრულ მწვავე თანადროულობის მეტატექსტში ჩაიძირებით. ტექსტი, ქვეტექსტი და კონტექსტი აქ ერთი მთლიანობაა, რალაცაზე უნდა იფიქროთ, ხან გაიცინოთ, ხანაც – არა. მე კი (ცოდვა გამხელილი სჯობსო) მხოლოდ იმის მოლოდინში ვიყავი, სცენა ოდნავ მაინც განათებულიყო და თავი დამეღწია თანამედროვეობის ამ „იშვიათი ღირებულების მხატვრული ქმნილებისგან“ და იცით რატომ? მიზეზი მარტივია – ჩამოვრჩი ცხოვრებასაც და თეატრის ესთეტიკურ კატეგორიებსაც! თუმცა, შეკითხვა ისევ უპასუხოდ რჩება: როდის უნდა დამთავრდეს ასეთი ექსპერიმენტები, პერფორმანსები და აქციები (სპექტაკლად გასაღებული) დრამატულ თეატრში?!

2014 წ.

პერიკო ანჯაფარიძის ფანოქანი

ოჯახი და გარემო

ვერიკო ანჯაფარიძე დაიბადა ქუთაისში. ბაბუა, გრიგოლ ანჯაფარიძე, იყო გამოჩენილი იურისტი; მსახიობის მამა, ივლიანე ანჯაფარიძე, კი – ნოტარიუსი; მამიდა, ლიდია გრიგოლის ასული ანჯაფარიძე, გათხოვილი იყო რუსეთის იმპერიის გენერალ-მაიორ გიორგი ქორქაშვილზე; მეორე მამიდა, მარიამ გრიგოლის ასული ანჯაფარიძე, კი – აზნაურ გიორგი გეგელიაზე. ვერიკო ანჯაფარიძის დედა, მარიამ გიორგის ასული მესხი, იყო შთამომავალი მესხების იმ გამოჩენილი ოჯახისა, რომელმაც ქართულ კულტურას შესძინა სერგი, კოტე, ეფემია, ივანე და დავით მესხები.

თეატრის სამყაროს დედამ აზიარა. მარიამი ახალგაზრდობაში ქართულ სცენაზე თამაშობდა კოტე მესხის რეჟისორობით, შემდეგში კი ქუთაისის დრამატულ საზოგადოებას ხელმძღვანელობდა. ასე რომ, ანჯაფარიძეთა ოჯახში თეატრი ცხოვრების წესი და სტილი იყო. თავადაც ასე იგონებდა დიდი მსახიობი: „ათი წლისას, დაბადების დღეს, მამაჩემმა მაჩუქა „თეატრი“. ერთ ღამეში ჩვენი ბინის სადარბაზო ოთახში ააშენეს პატარა სცენა მთელი თავისი მოწყობილობით: წინა ფარდით, დეკორაციით, განათებით. ამ სცენაზე ჩემს ტოლებთან ერთად ვდგამდი „ნარმოდგენებს“, პიესების სიუჟეტებს თვითონვე ვთხზავდით, მაყურებელიც ბლომად გროვდებოდა. ჩემ მიერ დადგმულ ნარმოდგენებში ვთამაშობდი უეჭველად ბიჭს, რომელიც ამარცხებს დევს ან ვეშაპს. როცა წამოვიზარდე, უკვე ვთამაშობდი გმირებს, რომლებიც თავგანწირვით იბრძვიან და იმარჯვებენ“.

ასე წამოვიდა ქართული თეატრისაკენ პატარა ვერიკო თავისი პათოსითა და არჩეული პროფესიის სიყვარულით, წამოვიდა თავგანწირვით იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მსახიობად იყო დაბადებული!

პატარა ვერიკო და დიდი აკაკი

მეოცე საუკუნის შემობრძანება ქუთაისის ინტელიგენციამ სალორიის ტყეში აღნიშნა. როგორც ვერიკო ანჯაფარაძის დიდი მკვლევარი ნათელა ურუშაძე თავის მონოგრაფიაში „ვერიკო ანჯაფარაძე“ რუსუდან მიქელაძის მოგონებაზე დაყრდნობით წერს, სტუმართა შორის ბრძანდებოდაო ქართველი ერის უგვირგვინო მეფე აკაკი წერეთელიც. „უეცრად გამოჩნდა პატარა გოგონა. ისიც წამოეყვანათ ამ დღესასწაულზე. ასაკმა და მომხიბვლელობამ გოგონა ერთბაშად აქცია მთელი საზოგადოების ყურადღების ცენტრად. დიდმა მგოსანმა ხელში აიყვანა იგი და საყოველთაო დასტურითა და სიხარულით ახალი საუკუნის კეთილ ფერიად გამოაცხადა – **შენ უნდა ასახელო ჩვენი საყვარელი სამშობლო მეოცე საუკუნეში, კარგად დაიხსომე!**

ვინ იცოდა მაშინ, რომ საუკუნის დამდეგს ამ ქვეყნად მოვლენილი ეს პატარა გოგონა ამ საუკუნის ლამის დამლევამდე ივლიდა ქართული თეატრის რთულ გზაზე და მთაწმინდაზე დაიდებდა სავანეს, როგორც უდიდესი მსახიობი-მოლვანე“ – ნ. ურუშაძე.

გზის დასაწყისი

პატარა ვერიკოსათვის პირველ დიდ თეატრალურ შთაბეჭდილებად იქცა ალექსანდრე იმედაშვილის ოტელო. აკი თვითონაც იგონებდა: მას შემდეგ, რაც ვნახე „ოტელო“, არ მახსოვს ჩემი ცხოვრების ისეთი პერიოდი, როდესაც გატაცებული არ ვყოფილიყავი თეატრით“.

გავა დრო და 18 წლის ვერიკო გამოცდებს ჩააბარებს მოსკოვში ს. აიდაროვის დრამატულ კურსებზე. მისი პირველი პედაგოგი იყო ილარიონ პევეცოვი, რომელმაც შეუღლო იმ საიდუმლო სამყაროს კარი, რომელსაც თეატრი ჰქვია. ახალგაზრდა ხელოვანს ჰქონდა ნათლად გამოკვეთილი მიზანი: „**მინდა, საკუთარი, მშობლიური რამ ვითამაშო ქართულ ენაზე. მე ხომ იმიტომ ვმეცადინებო, რომ განათლება მივიღო და შემდეგ მშობლიურ სცენას ვემსახურო**“.

უიღბლო ქორწინება

1918 წელს მოსკოვიდან საქართველოში დაბრუნდა და დაქორწინდა გამოჩენილ პოლიტიკურ მოღვაწეზე, ეროვნულ-დემოკრატიულ პოეტსა და პუბლიცისტს, არისტოკრატიული მალაღობით აღზრდილ შემკულ შალვა ამირეჯიბზე. მათი ურთიერთობა ქუთაისის წმინდა ნინოს სასწავლებელში დაიწყო. მაშინ 11 წლით უფროსი იყო შალვა ვერიკოზე. ქართული თეატრის მომავალი „ვარსკვლავი“ ამ დროს 17 წლისა ყოფილა. ეს ჩანს თავად შალვა ამირეჯიბის ლექსიდან, რომელიც ვერიკოს უძღვნა:

„როდესაც იყო ჩვიდმეტის წლისა,
ის შეუყვარდა ჭაბუკსა ერთსა
და მის ლოდინში თავის მხევალთან
ის თამაშობდა ლუნსა და კენტსა“.

ამირეჯიბს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ქართველ სიმბოლისტ მწერლებთან, მეგობრობდა „ციცინაფერყანწლებთან“ – პაოლო იაშვილთან, ტიცინა ტაბიძესთან, გიორგი ლეონიძესთან და სხვებთან. სწორედ მისი მეშვეობით დაუახლოვდა ვერიკოც მათ. ზუსტად როგორ აეწყო ამირეჯიბი-ანჯაფარიძის ურთიერთობა, უცნობია, ოღონდ ფაქტია, რომ ქართული თეატრის ლეგენდა მალევე ცოლად გაჰყვა „ოჯახის სიამაყეს, სულით არისტოკრატს, რომელსაც უყვარდა გალობის მოსმენა სიონსა ქაშუეთში“ (როგორც იგონებდა შალვა ამირეჯიბის და, მსახიობი ცაცა ამირეჯიბი).

ვერიკო აღტაცებული ყოფილა მეუღლით, გატაცებით უსმენდა, განსაკუთრებულ პატივს სცემდაო, მაგრამ ვერ შეიყვარა... ეს იყო დიდი მსახიობის ტრაგედია, უძილო ღამეების მიზეზიც, დარდიც და ტკივილიც: ფიქრობდა ცოლშვილიან მიხვილ ჭიაურელზე და გახდა შალვა ამირეჯიბის ცოლი.

მიზეზი ზუსტად არავინ იცის. თავად მსახიობს ამაზე ლაპარაკი თურმე არ უყვარდა. საერთოდ, გაურბოდა იმაზე საუბარს, რაც თავისი თავისთვის ვერ ეპატიებინაო – წერს ნათელა ურუშაძე – ძუნწად მოიგონებდა, რომ მამამ, ცნობილმა ნოტარიუსმა ივლიანე ანჯაფარიძემ, გარდაცვალების წინ სთხოვა: „ამ ქვეყნიდან მშვიდად წავალ, თუ შენი პატრონი შალვა ამირეჯიბი

იქნებაო“ (ურუშაძე 2001: 38). რადგან ახალგაზრდა ვერიკოს უსაზღვროდ უყვარდა მიხეილ ჭიაურელი, არაა გამორიცხული, რომ ამ ნაბიჯით ცდილობდა საკუთარ თავში დიდი გრძნობის ჩაკვლას, აკრძალულ სიყვარულთან გამკლავებას, მაგრამ ამა-ოდ...

ასე იყო თუ ისე, ვერიკომ და შალვა ამირეჯიბმა ჯვარი დაინერეს ქვიშხეთში, დიმიტრი ყიფიანის სახლის პირდაპირ მდებარე პატარა ეკლესიაში. გერონტი ქიქოძის ცნობით (შალვა ამირეჯიბი მისი ცოლის ძმა იყო), საქორწინლო სუფრა ყიფიანების ულამაზეს ეზოში გაშლილა. არსებობს ზეპირი გადმოცემაც, რომ ეკლესიიდან გამოსულ ვერიკოს გული შეუღონდა... ეს უკვე კარგი მიზეზი იყო ცნობისმოყვარე ქართველი საზოგადოებისთვის, რათა დაწყებულყო ურთიერთგამომრიცხველი ინტერპრეტაციები. აგორდა, აზვირთდა ჭორ-მართალი. ნამდვილი მიზეზი იცოდნენ პატარძალმა და მისმა უახლოესმა მეგობრებმა. გავიდა დრო, ამირეჯიბების ოჯახში ქალიშვილიც დაიბადა, მაგრამ მალევე გარდაიცვალა.

ვერიკო ანჯაფარიძე იყო შალვა ამირეჯიბის გატაცება და პოეტური შთაგონება. მას უძღვნა რამდენიმე ლექსი, ზოგიერთი მათგანი შევიდა 1920 წელს გამოსული ლირიკული ლექსების პატარა კრებულში, რომელსაც ჰქვია „მინანქრები“. ჩვენი აზრით, ამ წიგნის სათაურიც ვერიკოს უკავშირდება, რადგან ამავე წიგნში შეტანილ ლექსში „ვ. (ერიკო) ა. (ნჯაფარიძე)“ ვკითხულობთ:

„თქვენ სიყვარულზე მითხარით „არა“
და მომიხურეთ გულის კარები,
მაგრამ მე მაინც ტკბილ არმალანად
მოგართვით ლურჯი მინანქარები“.

ეს ლექსი ოთხსტროფიანია და მასში სამჯერაა ნახსენები „მინანქრები“: „მას ბევრი ჰქონდა ზურმუხტ-ლალეები, / მაგრამ მინანქრებს არ ადარებდა“ და „ქარი არხევდა ალბათ ქათიბსა / და ჟღარუნობდნენ მინანქარები!“

როცა ეს წიგნი გამოიცა, მათი ქორწინებიდან სრული ერთი წელიც კი არ იყო გასული და უკვე პოეტის გვერდით მისი ერთადერთი და უკანასკნელი სიყვარული აღარ იდგა...

ვერიკო ანჯაფარიძე მუდამ იყო საზოგადოების ყურადღების ცენტრში. მასზე ბევრს საუბრობდნენ – ავსაც და კარგსაც! როგორც ჩანს, ამირეჯიბის ახლობლებისა და მეგობრების წრეშიც ხშირად ირჩეოდა მათი უიღბლო სიყვარული. ამის ანარეკლი იკითხება ვერიკოსადმი მიძღვნილ ერთ ლექსში, რომელსაც ჰქვია „ვერიკოს“:

„შენზე ბევრი კამათია.
კითხულობენ, შენ რა გქვიან?
შენ უჩემოდ არ დადგები
ჩემი მოლოდინი გქვიან.
უპასუხოდ არ დამტოვებ
ჩემთან მუსაიფი გქვიან.
დამტოვებ და ისევ მოხვალ
ფიქრი გქვიან, დარდი გქვიან,
შენ ხომ იცი, მეც ხომ ვიცი,
ალი გქვიან, ქალი გქვიან
ამბობენ, რომ ჯერ ბავშვი ხარ,
არ შემრჩები დიდხანს ცოლად.
მე არ მინდა დავიჯერო,
ნათქვამია ქორის ტოლად“.

მაგრამ ის, რისი დაჯერებაც არ სურდა პოეტს, მალე რეალობად იქცა – ისინი დაშორდნენ ერთმანეთს. ამბობენ, ამირეჯიბს ბოლო ამოსუნთქვამდე უყვარდა, სიკვდილამდე ერთგულებდა თავის სიყვარულსო. ფაქტია ისიც, რომ შალვა ამირეჯიბს არც ემიგრაციაში ყოფნისას შეურთავს ცოლი...

პოეტის უმწეობას გამოხატავს ლექსი „ჭაზალი“, რომელიც ისევ ვერიკოს ეძღვნება. შალვა ამირეჯიბი განიცდის მისგან განშორებას, მარტოობას, წუხს იმის გამო, რომ მასთან სიახლოვე უნდა, უნდა მისით იყოს სავსე, დაძლიოს მარტოობა, უთქმელი დარდი:

„შენ ვარდი ხარ ახლად შლილი,
გაზაფხულზე რა უნდა ვქნა?!
შენთან ახლოს ყოფნა მინდა,
მანძილიდან რა უნდა ვქნა?!“

საიდუმლო ვერსად გითხარ,
მარტო ჩემთვის რა უნდა ვქნა?!
შენთვის ბევრი სიტყვები მაქვს,
ნეტავ, მეტი რა უნდა ვქნა?!
მზე არა მწვავს, გავიშალო,
მთვარის შუქზე რა უნდა ვქნა,
გული შეხვეული დამაქვს,
გაზაფხულზე რა უნდა ვქნა?!“

ლექსში „მანანა ორბელიანი“ ისევ გამოკრთა არშემდგარი სიყვარულის სილუეტი: „ჯერ არ ენახათ, ო, მანანა ქართლისა ქალებს, / როს შენს წინაშე ისველებდა ვერიკო თვალებს“.

შალვა ამირეჯიბის პოეზიაში ვერიკო ანჯაფარიძე შემკობილია, როგორც „ვარდი ახლად შლილი, პოეტის მოლოდინი, ფიქრი და დარდი, ალი და ქალი“, არსება, რომლის გვერდით ყოფნა სურს ავტორს, რომლისთვისაც საიდუმლოს განდობა უნდა.

გავა დრო, ვერიკო ანჯაფარიძე გახდება ქართული სცენის დედოფალი, რომელსაც მუხლმოდრეკით ეთაყვანება არამხოლოდ ქართველი მაყურებელი. მას მიუძღვნიან არაერთ პოეტურ ამაღლვებელ სტრიქონს იოსებ გრიშაშვილი, სიმონ ჩიქოვანი, ლადო ასათიანი, მიხეილ გაფრინდაშვილი, იოსებ ნონეშვილი, უშანგი ჩხეიძე... მაგრამ, შალვა ამირეჯიბი დარჩა პირველ ავტორად, რომელმაც ვერიკოს სახე შემოიტანა ქართულ პოეზიაში. მართალია, მისი ლექსები არაა მაღალი პოეზიის მარგალიტები, როგორც შენიშნულია, „დიდი ნაწილი დავალებული არის ქართველი რომანტიკოსებისგან“ (კეკელიძე 2010:), მაგრამ ყოველ მათგანში გამკრთალია განწირული და ცალმხრივი სიყვარული, ამაოდ რომ ელოდა თანაგრძნობას. მწვავე მოლოდინი იქცა შალვა ამირეჯიბის სტატუსად, ამიტომაც მიმართავდა თავის მუზას: ჩემი მოლოდინი გქვიაო! მერე ეს ლოდინი უთქმელ ტკივილსა და დარდში გადავიდა. ადვილი არ აღმოჩნდა ვერიკოს დავინწყება.

1922 წელს ჟურნალ „ლომისში“ დემნა შენგელაია წერდა: „საკვირველია, რომ არის ასეთი კაცი ჩვენს შორის თავის ნაზი განცდებით და დადის ჩვენს შორის. ის უნდა განიცდიდეს საში-

ნელ სიმარტოვეს და გეშინიათ, რომ არ გამოგაცალონ ხელიდან, რადგან ისე კარგია მის ცხოვრებასთან ზიარება და ცოტა ხნით მაინც მის მაჯისცემასთან საკუთარის შეერთება. მისი ლექსები არ არის გათლილი პარნასული ბეჯითობით, ხშირად კოჭლობენ, იგი არ სჩარხავს მათ; მაგრამ აი სწორედ ამ თითქოს არის-ტოკრატულ დაზარებით არის მისი ლექსები სურნელოვანი, როგორც ძველ, დავინწყებულ წიგნში ნადები ყვავილი“ (შენგელაია 2010:).

ასე იარა შალვა ამირეჯიბმა ეულმა, მარტოსულმა, სი-ყვარულისგან უარყოფილმა... იარა მაღალი ღირსებით, არის-ტოკრატული უბრალოებით, იარა სამშობლო მინისა და ვერიკო ანჯაფარიძის სიყვარულით. ალბათ, ამაზეა ნათქვამი: ნუთი-სოფელი ზოგისათვის მამაა, ზოგისათვის – მამინაცვალიო!

სიყვარულის დაბადება

ზემოთაც ითქვა, 1918 წელი ვერიკოს სამშობლოში დაბ-რუნების წელია. ეს იყო დრო, როცა საფრანგეთიდან ახლად-ჩამოსული გიორგი ჯაბადარი დასს აგროვებდა, თეატრ-სტუ-დიას აყალიბებდა. ვერიკო ანჯაფარიძე ამ სტუდიის საიმედო ძალა იყო. სწორედ გიორგი ჯაბადარის თეატრალურ სტუდიაში, საგარეჯოში, პირველად შეხვდნენ ერთმანეთს ვერიკო და მიხ-ეილ ჭიაურელი. ვერიკოს უკვე კარგად იცნობდნენ თეატრალურ წრეებში. 24 წლის მ. ჭიაურელს მისი სახელის ხსენებაზე გუ-ლის ცემა გახშირებია, მანამდე არ ჰყავდა თურმე ნანახი. თა-ვად ასე იხსენებდა: „მოდითა ქალი დიდი ნაბიჯებით. ეცვა აბრეშუმის გრძელი კაბა. ვერ გაიგებდი, თვალებით ვის უყ-ურებდა, ოდნავ მოზრდილი ცხვირი, უწესრიგოდ, ფაფარივით გადმოყრილი თმა... ყველას მოგვესალმა და მე მომეჩვენა, რომ განსაკუთრებული ყურადღებით მე შემომხედა. მე მას პირვე-ლად ვხედავდი... და ვხედავდი მხოლოდ მას! ეზოში მწვანეზე ჩამოვსხედით ყველა. მოხდა ისე, რომ ვერიკო ჩემთან ახლოს დაჯდა. რა ბედნიერებაა! ბედნიერებას განვიცდიდი და არ მეს-მოდა, რას ნიშანავდა ეს... ჯაბადარმა ახალგაზრდა მსახიობს სთხოვა, რამე წაეკითხა. ვერიკომ სასტიკი უარი განაცხადა. სთხოვდნენ ჩვენი მსახიობებიც... „ვთხოვ, იქნებ, დამიჯეროს“,

– გავიფიქრე და თითქმის ჩურჩულით ვთქვი: მეც გეხვეწებით-მეთქი. მან ერთი შემომხედა და დაუყოვნებლივ დაიწყო... რატომ დაიწყო მაინცდამაინც მაშინ, როცა მე ვთხოვე, არ ვიცი... რა ახლოს იყო მისი ხელი დაბლა... ვერაფერს ვგრძნობდი... მე ტაში არ დაფუკარი, დავიხარე და ხელზე ვაკოცე“...

გენიალური კონფლიქტი

გავა კიდევ რამდენიმე წელი და 1923 წელს ერთმანეთს შეხვდება ორი დიდი ხელოვანი, თეატრისთვის დაბადებული ორი შემოქმედი, ორი გენია – ვერიკო ანჯაფარიძე და კოტე მარჯანიშვილი. ქართული თეატრი შეაბიჯებს თავის „ოქროს ხანაში“.

მათი შეხვედრა და გაცნობა კონფლიქტით დაიწყო:

მისალმების შემდეგ ვერიკომ შეკითხვით მიმართა მარჯანიშვილს:

– მიმიღებთ უკან?
– თქვენზე ზღაპრებს ჰყვებიან, მაშასადამე, ვალდებული ვარ!

ვერიკომ იგრძნო ქვეტექსტი, მიუხედა ირონიას მარჯანიშვილს და სიტყვაც არ დაამთავრებინა:

– თქვენ შესახებაც ჰყვებიან!

აქ უკვე მარჯანიშვილი წამოენთო:

– რას ჰყვებიან?

– რომ თქვენ დიქტატორი ხართ, თრგუნავთ მსახიობს!

– ახლავე გაეთრიე! – დაიღრიალა წონასწორობა დაკარგულმა მარჯანიშვილმა

როგორც ნ. ურუშაძე წერს, ნებისმიერი კონფლიქტი ვერიკოსათვის ადამიანის ხელახალი აღმოჩენა იყო. ამიტომაც არ აკლდა დიდი მსახიობის ცხოვრებას სკანდალები. კაცმა რომ თქვას, ამის გარეშე ინტერესს დაკარგავდა ცხოვრება თეატრში!!!

მასზე წერდნენ

ნებისმიერ მსახიობს აქვს ერთი განსაკუთრებული, გამორჩეული როლი, რომელშიც ყველაზე სრულყოფილად ვლინდება მისი შემოქმედებითი პოტენციალი და პიროვნება. ვერიკო ანჯაფარიძეზე ამას ვერ ვიტყვით. იმ ერთის მოძებნა, ფაქტო-

ბრევად, შეუძლებელია. მსახიობის ოსტატობის უმაღლეს დონეზე მეტყველებდნენ მისი ოფელია, ივდითი, მარგარიტა გოტიე, კლეოპატრა, მარიამ სტიუარტი, მედეა, ეუხენა, ოთარაანთ ქვრივი, ფრუ ალვინგი, ფატი გურიელი... ეს თეატრში. ასეთივე წარმატებით დაიპყრო კინო. მისი თანამედროვენი წერდნენ:

„ვერიკო გაგონებს მუსიკის იმ მელოდიას, რომელსაც რამდენადაც უფრო მეტად ითვისებ, მით უფრო ეტანები მის მოსმენას“ – **კოტე მარჯანიშვილი.**

„მსახიობთა შორის ვერიკო ანჯაფარიძეს სრულიად თავისებური, მეტად ორიგინალური და უნიკალური ადგილი უჭირავს. იგი აერთიანებს ელენოროა დუზეს წვას, სარა ბერნარის ფილიგრანობას და ვერა კომისარჟევსკაიას გამჭვირვალობას“ – **აკაკი ფალავა.**

„ვერიკოსთანა მსახიობები არც ისე ხშირად იბადებიან... ისეთი მსახიობები, როგორც ვერიკოა, ქმნიდნენ საკუთარ თეატრებს“ – **უშანგი ჩხეიძე.**

„ვერც ერთი ჩვენგანი ვერ შეინარჩუნებს ისე დიდხანს ვერც ღიმილს სახეზე და ვერც ანთებულ თვალებს, როგორც ვერიკო“ – **მედეა ჯაფარიძე.**

„ისეთ მსახიობს, როგორც თქვენ ხართ, ორი ან სამი ნათამაშევი, უფრო სწორად, განცდილი სახისათვის, ძეგლს დავუდგამდი“ – **ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო.**

1992 წლის 19 მაისს ბრიტნეთის ხელოვნების აკადემიამ ვერიკო ანჯაფარიძე შეიყვანა მეოცე საუკუნის ტრაგიკოს-მსახიობთა ათეულში.

დაბადების თარიღისათვის

დაიბადა 1897 წლის 23 სექტემბერს (ძვ. სტილით), თუმცა ოფიციალურ დოკუმენტებში დაბადების თარიღად 1900 წელი იყო მითითებული. როგორც ყველა ქალს, არც მას უყვარდა წლებზე საუბარი, მაგრამ გვაქვს ერთი დოკუმენტი, რომელიც

ადასტურებს იმას, რომ 1900 წელი მოგვიანებით ჩასწორებული თარიღია.

1986 წლის 1 სექტემბერს (5 თვით ადრე გარდაცვალებამდე) თეატრალური ინსტიტუტის სააქტო დარბაზში გაიმართა საზეიმო შეკრება მიძღვნილი სასწავლო წლის დაწყებისადმი. როცა ინსტიტუტის მაშინდელმა რექტორმა, ეთერ გუგუშვილმა, სიტყვა ვერიკო ანჯაფარიძეს მისცა, დარბაზი ფეხზე წამოდგა:

„თქვენ ფეხზე ადექით, რატომ? (პაუზა...) თუმცა, ვიცი, რატომ და სწორია რომ ადექით. თქვენ ადექით იმიტომ, რომ მე 88 წლის ვარ (რამდენიმე დღეში შეუსრულდებოდა 89 წელი, ამიტომ გამოიყენა ეს საშუალება და არ თქვა, 89 წლის ვარო) და აქ ვდგავარ, თქვენ წინაშე, მაგრად ვდგავარ და ეს ფეხზე მაგრად დგომა ასეთი უსასრულოდ გრძელი და ძნელი გზის დამლევს ის საკვირველებაა, რომლის წყაროც, საწყისიც და ახსნაც ისევ და ისევ თეატრია. მე არასოდეს არ მქონია თეატრისაგან გამიჯნული არც სახლი, არც კერა, არც სიცოცხლე, არც მიზანი... თეატრი დაკავშირებულია უდიდეს ტანჯვასთან, უდიდეს პიროვნულ დრამასთან, უდიდეს მსხვერპლთან. არც ერთი პროფესია არ მოითხოვს ადამიანისაგან ისეთ თავგანწირვას, ისეთ, შეიძლება ითქვას, ლალატს პირადი ცხოვრების, ოჯახისა და ახლობლებისას, როგორსაც – თეატრი. მე ხშირად თვალწინ დამიდგა ჩემი ოჯახი, შვილები, ჩემი სოფიკო, რომლებსაც რამდენი რამ მოვაკელი, რადგან მათ და არც მე თვითონ არ გვეკუთვნოდა ჩვენი დრო, არც გულისყური, არც სუნთქვა, არც სისხლი... ყველაფერს მოითხოვდა თეატრი, ყველაფერს ურჩხულივით ითვისებდა და ნთქავდა.

და, ამასთან ერთად, არცერთი სხვა პროფესია არ მოგანიჭებთ ისეთ ბედნიერებას, როგორსაც – თეატრი, იმიტომ რომ თეატრი, თქვენი საკუთარი ერთადერთი სიცოცხლის ნაცვლად, ათასი სხვა სიცოცხლით მოგამარაგებთ. თეატრი მოგანიჭებთ უნარს, ათასჯერ გაიმეოროთ თქვენი ცხოვრება, ათას ქვეყანაში, ათას ეპოქაში, ათასი სახით... მოგცემთ ბედნიერების ისეთ განცდას, რომელიც ათასჯერ აღემატება ჩვეულებრივს, ცხოვრებისეულს, ბედნიერებას, რომლის გამო სამუდამოდ თეატრის მონა ხდები: ყველაფერს თმობ ამ გაუმაძღარი, სასტიკი და ზებუნებრივი სიხარულის მომნიჭებელი სასწაულისთვის. და აი, მე, ამ უძნელესი და უბედნიერესი გზის ბოლოს მდგომი, დღეს გზას გილოცავთ თქვენ,

ახალფესემოდგმულთ“.

არ წამიკითხავს და არც მომისმენია პროფესიის ასეთი შეფასება და ანალიზი. მსახიობის ეს გამოსვლა ნიმუშია აზრისა და განცდის უკვდავებისა!!!

ნიმუშის ესთეტიკა

ვერიკო ანჯაფარიძის მარად უჭკნობი ნიჭი და ტალანტი, მის მიერ განვლილი გზა თეატრში გვიჩვენებს მაღალ პროფესიონალიზმს, იმას, რომ მხოლოდ პროფესიის მიმართ სერიოზული და აკადემიური დამოკიდებულება განაპირობებს წარმატებას; რომ თეატრის (ზოგადად, შენი საქმის) უსაზღვრო სიყვარულს, მისთვის თავგანწირვას და მსხვერპლშენიშვას შეუძლია მოგანიჭოს სრული ბედნიერება. ვერიკო ანჯაფარიძის ცხოვრება და შემოქმედება იყო პასუხი იმაზეც, რომ ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს ადამიანის სულიერ-ინტელექტუალურ ზრდას, თეატრი კი (როგორც თავად ამბობდა) – ადამიანის დიდებას!

ანდერძი

1987 წლის 30 იანვარი გათენდა. 90 წელს მიტანებული დიდი ტრაგიკოსი მსახიობი საავადმყოფოში ინსულტის დიაგნოზით იწვა. მიუხედავად ასაკისა, ყველას უკვირდა – რა დაემართათ! ის იყო, მართლაც, უბერებელი ხელოვანი, მარად ახალგაზრდა, რომელმაც ამ ასაკშიც კი შეინარჩუნა სხივი და ელვარება მზერაში, თვალი არ დაუბერდა!

დიდი ქართველი თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე თავის მონოგრაფიაში „ვერიკო ანჯაფარიძე“ წერს: „ერთხელ ძალზე საქმიანად დამიბარა: ჩემს რამაზთან დამასაფლავეთ. თუ სისხლი ჩამექცეს, მაშინვე მომისპე სიცოცხლე, – ამას შენ გიბარებ. შემაძრწუნა დანაბარებმა... რა დაგიშავეთ-მეთქი?! – წარბი შეიკრა და მკვახედ მიპასუხა: შენ თუ არ გესმის, რომ არ შეიძლება ვინმემ სახემონგრეული ვერიკო ანჯაფარიძე ნახოს, რა ფასი აქვს ჩემდამი შენს დამოკიდებულებასო“ (ურუშაძე 2001: 270).

დედის გარდაცვალებიდან 40 დღის შემდეგ, სოფიკო ჭიაურელმა გაჭირვებით, მაგრამ მაინც შეძლო მის ნივთებთან მიახლება. უჯრაში კონვერტს ნააწყდა წარწერით „სოფიკოს“.

ხელწერა იცნო, ანდერძი აღმოჩნდა. ვერიკო ანჯაფარიძე შვილს სწერდა: „*თუ დამბლა დამეცემა, გაფიცებ ყველას, - მამისა და ძმის ხსოვნას, შენი შვილების სიცოცხლეს, - ნუ გამიმეტებ ტანჯვისთვის. სულ ერთია, სიცოცხლისკენ რომ მომაბრუნონ, მაინც ხეიბარი დავრჩები - ეს კი მე არ დამიმსახურებია! ძალით ნუ წამიყვან საავადმყოფოში. აქ, საკუთარ საწოლში, უფრო ადვილი იქნება სიკვდილი. არადა, რამდენი ხანია, მინდა, ჩემი ვაჟის გვერდით განვისვენო. სწორედ ამისთვის არსებობს ძლიერი დასაძინებელი საშუალება - უნდა გაკეთდეს ინექცია, ერთი პატარა ნემსი! გეცოდინება, რომ ამით მომგვრი სიმშვიდეს. მხოლოდ ამას გთხოვ!*“ (ანდერძი რუსულ ენაზე იყო დაწერილი: „*Если меня хватит удар, - заклинаю всеми, и памятью отца и брата, и жизнью твоих детей, - пожалеть меня. Не позволяй мучаться, все равно, - если приведут к жизни, останусь калекой, а я ничем этого не заслужила. Не тащи меня в больницу, - здесь, на своей кровати, мне легче будет умереть, а я так давно хочу лечь рядом с моим мальчиком. Поэтому существуют сильные усыпляющие средства. Надо сделать инъекцию, - один маленький укол. Ты будешь знать, что этим даришь мне покой. Только об этом прошу!*“).

როგორც ვთქვით, მარადიული ახალგაზრდობა შეინარჩუნა 90 წელს მიტანებულმა. სიცოცხლის ბოლომდე აქტიური იყო, ისევ – ძიებამი. გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე მაშინდელ „საქინფორმის“ რედაქციას შესთავაზა მონოლოგი – მიმართვა ახალგაზრდობისადმი. უცნაურია, რატომ გაუჩნდა ამისი სურვილი, რა დარჩა კიდევ უთქმელი, გამოუვლენელი?! მაგრამ, მისი ეს წერილი, რომელიც გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა, მოღვაწის ტიპის მსახიობისგან კიდევ ერთი მაგალითია მომავალზე ფიქრისა, დასტური – მისი უბერებელი სულია. მიმართვა, სათაურით „ბედი არავის არ ანებივრებს, იგი მხოლოდ ღირსეულთ ავილდოებს“ გაზეთმა „კომუნისტმა“ 1987 წლის 7 მარტს გამოაქვეყნა. ვერიკოს გარდაცვალებიდან ერთ თვეზე მეტი იყო გასული. წერილის უაღრესად საინტერესო მნიშვნელობის გამო, რამდენიმე ამონარიდს მოვიყვანთ:

„რაც უფრო დიდ ხანს ვცოცხლობ, მით უფრო ნაკლებად ვეგუები სიბერეს. სიჭაბუკე თუ სიბერე – ამას განსაზღვრავენ არა განვლილი წლები, არამედ სულის ასაკი... კაცზე რომ გაიგონებთ,

„ბედის ნებეირიაო“, - ნუ დაიჯერებთ. ბედი არავის არ ანებებურებს, მაგრამ იგი გაჯილდოებს დაუცხრომლობის, უდრეკობის, პატიოსნებისა და უანგარობისათვის. მით უფრო გულუხვად გაჯილდოებს, რაც უფრო ნაკლებად ფიქრობ დიდებაზე, რაც უფრო მეტად პოულობ ამ ჯილდოს თვით შრომაში.

ერთგულება... ერთგულების ნიჭი დაბადებიდან არ დაჰყვება ადამიანს, იგი უნდა გამოიმუშავო. ადამიანის, საქმის, სამშობლოს ერთგულება იმ დიდი გარჯის ჯაჭვია, საკუთარი იდეალები-სა და მიზნების სრულყოფას რომ ხმარდება. „თვითდამკვიდრება“ და „თვითგამოხატვა“ – ასეთი რამ გაუგებარია ჩემთვის ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. საკუთარ თავს კი არა, იმას ვამკვიდრებ, რაც ადამიანებისათვის ჩემს როლს მოაქვს. მან უნდა მოიცვას მთელი ჩემი არსება, დამიპყროს მთლიანად. და, რაკი მე როლის, თეატრისა და, მაშასადამე, ჩემი საქმის ტყვე ვარ – სწორედ ეს არის ჩემი ნამდვილი თავისუფლება – შემოქმედებითი, მოქალაქეობრივი, უბრალოდ, ადამიანური.

დრო გადის. იცვლება თამაშის მანერა. თითქოსდა მოძველდა უწინდელი თეატრალური „მძაფრი ვნებანი“, მაგრამ ნუ აურევთ ერთმანეთში ტექნიკასა და გრძნობებს! აზრი დიდი ღირებულებაა, მაგრამ მაყურებელს, უწინარეს ყოვლისა, იტაცებს გრძნობები, განცდები, ვნებანი. დიახ, ვნებანი და დრო აქ არაფერ შუაშია! იქ, სადაც ნიჭია, აუცილებლად აზრიც არის.

მე ცხოვრების დიდი, გრძელი გზა გამოვიარე. უამრავი რამ განმიცდია და გადამხდენია თავს. დღეს გლოცავთ და მოგმართავთ თქვენ, ახალგაზრდებს: განცდილს ნუ გამოედევნებით; ნუ ითხოვთ: „შეჩერდი, წამო!“ დაე, გადიოდეს დრო, დაე, მოჰქონდეს მას ახალი შრომა, ახალი ძიებანი, ახალი საქმენი, ცხოვრებას უფრო საინტერესოს, შინაარსიანს, უფრო ნათელს რომ ხდის!“.

ახლა, ჩენს კრიზისულსა და მახინჯ დროში, როცა ყველა და ყველაფერი მხოლოდ პიარზეა გადაგებული, როცა ადამიანებს მხოლოდ საკუთარი თავის განდიდება და პირადი ამბიციები ახრჩობს, ვერიკო ანჯაფარიძის პროფესიული და მოქალაქეობრივი პოზიცია იმ დისკურსის გამომხატველია, რომელსაც საქმის თავგანწირული სიყვარული, ერთგულება და უმაღლესი ადამიანური ფასეულობა – ცხოვრების საზრისის ძიება ჰქვია!

მონატრება

მას არ ვიცნობდი, არ შევხვედრივარ, არც სცენაზე მინახავს... მაგრამ მთელი ბავშვობა გავატარე მისი და, შესაბამისად, თეატრის სიყვარულით, რადგან ჩემთვის ვერიკო თავად იყო თეატრი. მისი ყოველი გამოჩენა ტელეეკრანზე თავისი მკვეთრად გამორჩეული, შთამაგონებელი და შთამბეჭდავი ფაქტურით, განუყრელი სამაჯურით, რალაც იდუმალს რომ თხზავდა მასში, დასამახსოვრებელი ინტონაციით, მანიჭებდა აუხსნელ ბედნიერებას!

ვერიკო არ იყო გამორჩეულად ლამაზი, მით უფრო მაშინ, როცა მე ის მახსოვს, მაგრამ ყველაზე ლამაზ ქალად მიმაჩნდა. მას ჰქონდა გასაოცარი მომხიბვლელობა.

მეც მიყვარდა ვერიკო ანჯაფარიძე!

ამ სიყვარულს ისიც განაპირობებდა, რომ ვერიკო სახელოვანი შთამომავალი იყო მესხების ოჯახისა (სერგი, კოტე, ეფემია, ივანე და დავითი), რომელიც სოფელ რიონის სიამაყეა და მეც რიონელი ვარ!

არ ვიცნობდი, მაგრამ ყველაზე ახლობელ ადამიანად მივიჩნევდი. იყო რალაც აუხსნელი ამ „შორით ნვასა და დავგაში“. 1987 წელის 30 იანვარი გათენდა. მთელი დღე ჩვენს სახლში ტელევიზორი გათიშული იყო. ჩავკირკიტებდი და ვანვალებდი, მაგრამ ვერც ერთ არხს ვერ ვიჭერდი. მოულოდნელად ჩაირთო პირველი არხი, ზუსტად ის ნაწილი, როცა დიქტორი აცხადებდა, რომ გარდაიცვალა ვერიკო ანჯაფარიძე... სიუჟეტი დასრულდა და არხები ისევ გაითიშა! მერე სკოლაში გეოგრაფიის მასწავლებელმა გაკვეთილზე მითხრა: როცა ვერიკოს გარდაცვალება გამოაცხადეს, მაშინვე გავიფიქრე შენზე, ამას რალა ეშველება-მეთქი!

გავიდა დრო და, როცა თბილისში სასწავლებლად ჩამოვედი, სრულიად შემთხვევით (თუ ეს შემთხვევეითობაა!) ვერიკო ანჯაფარიძის მეზობლად დავსახლდი... მერე დაიწყო ჩემი და ქალბატონი სოფიკოს მეზობლობა-მეგობრობა და ამ სიყვარულს ისიც აძლიერებდა, რომ ვერიკოს ნაკვალევზე დავდიოდი, მის სივრცესა და გარემოში, მის სახლში, მის ნივთებთან მიხდებოდა შეხება. ვერიკო იყო ყველგან, ვერიკოს ვგრძნობდი თავად სოფიკო ჭიაურელშიც. მახსოვს, როცა სპექტაკლ „დედა-დედო-

ფალში“ პროფილით შემოვიდა სცენაზე, ძარღვებში სისხლი გამეყინა, სუნთქვა შემეკრა, ისე ჰგავდა ვერიკოს! რაც უფრო ემატებოდა ასაკი, მით უფრო იზრდებოდა მსგავსება დედასთან – ეს ყველაფერი ორმხრივად მახარებდა, რადგან ვერიკო ცოცხლობდა მაშინაც კი, როცა დიდი ხნის გარდაცვლილი იყო!

ქუჩა, სადაც ვერიკო ანჯაფირიძე ცხოვრობდა, დღეს მის სახელს ატარებს.

ფიქრის გორაზე გვექონდა მისი სახელობის ერთი მსახიობის თეატრიც, რომელიც სოფიკო ჭიაურელის გარდაცვალებით „აღესრულა“.

არსებობს ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემია ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის.

შემორჩენილია რადიოს ოქროს ფონდის უამრავი ჩანაწერი, ფირზე აღბეჭდილია მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლების ნაწილი მისი მონაწილეობით. მოიპოვება ტელესპექტაკლებიც, ტელეგადაცემები მასზე, დარჩენილია მისი კინოსახეები, ფილმები, დანერილია მონოგრაფიები, წერილები, სტატიები... სრულად შეგვიძლია შევიგრძნოთ ვერიკოს ტალანტი, მისი სახე-ბა გვხვდება ყველგან, სადაც კი საუბარია მე-20 საუკუნის ქართულ თეატრზე.

ვისაც უნახავს ფილმი „მონანიება“, ახსოვს მისი ფინალური ეპიზოდი და ცნობილი ფრაზა: „ეს გზა ღვთისმშობლის ტაძართან მიმიყვანს?!“ რამდენიმე წამია მსახიობი ეკრანზე, მაგრამ მთელი ფილმის ტოლფასია მისი გამოჩენა – ასე შეეძლო ვერიკო ანჯაფარიძეს! განა შესაძლებელია „დიდოსტატის მარჯვენაში“ დედის დატირების, დედის მოთქმის დავინწყება?! უხმო როლი ჰქონდა სპექტაკლ „გვირილაში“, რომელიც სპეციალურად მისთვის დადგა სოფიკო ჭიაურელმა მარჯანიშვილის თეატრში, რადგან ხედავდა, რომ დედას უკვე ტექსტის დამახსოვრება აღარ შეეძლო, არადა, იტანჯებოდა, ისე უნდოდა თამაში. ამ სპექტაკლში, ალბათ, ერთი წუთი გრძელდება სცენა, როდესაც ვერიკოს პერსონაჟი ცეკვავს (საერთოდ, მას უყვარდა ცეკვა, სათქმელის პლასტიკით გადმოცემა). ვისაც უნახავს „გვირილა“, ის ვერ დაივიწყებს მოცეკვავე ვერიკო ანჯაფარიძეს – ესაა დიდი ხელოვანის ძალა: მინიმალურ დროში მიაღწიოს მაქსიმალურ ეფექტს, შექმნას შედეგრი!!!

და კიდევ ერთი, ვერიკო ანჯაფარიძის ფატი გურიელი (სპექტაკლი „შთამომავლობა“)! მაყურებელი ყოველთვის შეჩვეული იყო მსახიობის ზეანეულ საუბარს, პათეტიკას სცენაზე. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ გენიალური მსახიობის ინტონაცია გახადა ჩვეულებრივი, სასაუბრო მეტყველებასთან ძალზე დაახლოებული. როგორი მკერდისმიერი თბილი ბგერები იღვრება სცენიდან, როგორი რბილი, ლირიკული, სევდიანად მარტოსული და ამალღებულია ყველა ეპიზოდში ვერიკო ანჯაფარიძის ფატი გურიელი. მას ცხოვრებამ ბევრი რამ ანახვა, – ავიც და კარგიც, ახლა ასაკში მყოფს, წლები არ აწევს სიმძიმედ, პირიქით ახალგაზრდული გზნებით მიუყვება გასავლელ გზას და ცდილობს, სიმშვიდე, ურთიერთგაგება და თანაცხოვრების კულტურა დაამკვიდროს გაცივებული ურთიერთობების ოჯახში, რომლის წევრები ფიქრობენ, თითქოს სახელმწიფო საქმეებს აკეთებენ, სინამდვილეში კი ველარ იტანენ ერთმანეთს, იმიტომ რომ ხელი ეშლებათ ცხოვრებაში. ფატი გურიელი ასეთ ცხოვრებას თავის გატანას უწოდებს! ეს დაუფინყარი სახე მსახიობის მოქალაქეობრივი სტატუსის სიძლიერითც იყო ინსპირირებული. ვერიკოს გმირი გვახსენებდა არა მხოლოდ შორეულ წარსულს, არამედ – პოლიტიკურ ანმეოსაც. სამშობლოს სიყვარული ოჯახიდან უნდა დაიწყო! – ეს იყო მსახიობის ტკივილი და სანუხარი სცენაზე. მას აღარდებდა ამ ოჯახის არა პრივილეგიები ან წამყვანი პოზიციები საზოგადოებაში, არამედ მოჩვენებითი ღირებულებები, არამყარი ფასეულობები. ფატი გურიელი სამყაროს ილუზიების გარეშე უცქერდა (თუმცა, არც რომანტიკა აკლდა). მას სურდა, ოჯახში ტყუილის გარეშე ეცხოვრა ყველას. ამიტომაც, მისი მონოლოგი სპექტაკლის ფინალში, ფაქტობრივად, მხილებასთან ერთად, იყო ადამიანურის გადარჩენის მხურვალე თხოვნაც.

ფატი გურიელი არ ყოფილა დიდი აქტიორული მიღწევა ვერიკო ანჯაფარიძისათვის. მას ნათამაშები ჰქონდა მსოფლიო კლასიკური დრამატურგიის შედეგები, მაგრამ ეს როლი მწვავე სოციალური ფლერადობით მაინც განსაკუთრებულ სცენურ სახედ დარჩა მის შემოქმედებაში. დღემდე არ კარგავს აქტუალობას ალექსანდრე ჩხაიძის დრამატურგიული ქმნილება გიგა

ლორთქიფანიძის ბრწყინვალე სამსახიობო ანსამბლითა და ვერიკო ანჯაფარიძის დაუვინყარი ნამუშევრით!

ვერიკო ანჯაფარიძის მონატრება იმ მაღალ ხელოვნებასთან შეხვედრის მწვავე სურვილია, რომელიც კარგა ხანია გაქრა. ვერიკოს მონატრება ერთგვარი ნოსტალგიაა გმირულ-რომანტიკულის, განცდისა და გარდასახვის თეატრალური ესთეტიკისა.

ქართული თეატრის სიმბოლოდ და ლეგენდად ქცეული სახელი და გვარი ვერიკო ანჯაფარიძე ის ამოუხსნელი ფენომენია, რომელიც იწვევს ახალ საუკუნეს თამაშის ხელოვნებაში!

სესილია – უპრალოპის არისტოკრატიზმი

უცნაური და ჭირვეული, თუმცა უფრო ცხოვრების გამოცანა, ამოსაცნობი, რთულად გასაგები, მაგრამ ადვილად მისაღები. ბევრი რამით არის ის გამორჩეული ქართულ ხელოვნებაში და ამ იშვიათობას, უპირველესად, მისი პიროვნული ხასიათი განაპირობებდა – ღრმა ინდივიდუალიზმი, პრინციპულობა და ერთგულების სანთლით საძებნი უნარი. იცხოვრა თავისებურად, ისე, როგორც მას სწამდა; იქცეოდა თავისებურად, ზუსტად ისე, როგორც მას მიაჩნდა ადეკვატურად; უყვარდა მძაფრად და ადამიანურად.

მსახიობის „უცნაურობათა“ გამიდან მხოლოდ სამს გამოვყოფთ:

1. ყველას კარგად მოეხსენება, რა რთულია სამსახურის დათმობა, მით უფრო – ქართველი ადამიანისათვის, რომელიც, უმრავლეს შემთხვევაში, სკამზე სიკვდილს ამჯობინებს. სესილია თაყაიშვილმა შექმნა იშვიათი პრეცედენტი: მაშინ მიატოვა თეატრი, მაშინ თქვა უარი სამსახიობო კარიერაზე, როცა იყო დიდების ზენიტში. ოღლა ბებიას როლის შემდეგ მას ქართულ თეატრში აღარ უთამაშია. არადა, იცოცხლა 78 წელი, 54 წლის ასაკში ითამაშა ბებია და გადანყვიტა, რომ ეს იქნებოდა მისი უკანასკნელი როლი სცენაზე! არ მახსენდება სხვა მაგალითი, მსახიობს (თუ ჯანმრთელობა არ უმტყუნებდა) ასეთ ასაკში (ან თუნდაც შემდეგ) უარი ეთქვას თამაშზე. სესილიამ შეძლო, გმირობის ტოლფასი პიროვნული მაგალითი მოეცა ჩვენთვის და უთქმელად განემარტა, რომ ცხოვრება არ მთავრდება პროფესიით, რომ მსახიობმა უნდა შეძლოს წერტილის დასმა, უნდა წავიდეს დიდების კვარცხლბეკზე მდგარი, რათა ასეთივე დარჩეს მაცურებელთა ხსოვნაში. მსგავსი სულიერი სიმტკიცისა და მოუდრეკელი ნებისყოფის

გამოვლენა ძნელი წარმოსადგენია. ვინ იცის, როგორ უჭირდა ამ ნაბიჯის გადადგმა – ცხოვრება საკუთარი თეატრის გარეშე, ანუ იმის გარეშე, რაც იყო აზრი და საზრისი მისი ცხოვრების, მისი არსებობისა! ამ ქვეყნად შემოქმედებითი აპოთეოზის დროს, პირველად გარდაცვალებამდე, სცენური სიცოცხლის დასასრულით სიკვდილს შეხვდა დიდი მსახიობი... მისი ეს მაგალითი ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების კულტურის ის იშვიათი გამოვლენაა, რომლის გააზრება ბოლომდე და სიღრმისეულად ჯერ კიდევ შეუძლებელია!

2. სესილია თაყაიშვილმა პირადი მაგალითით აგვიხსნა, რას ნიშნავს სიყვარული – ეს გულისხმობს: მიყვარხარ საკუთარ თავზე მეტად, შემოძლია მსხვერპლად შეგენირო. ამის საბუთად ის გამოდგება, რომ 54 წლის ასაკში დაიძრო კბილები, რათა ზუსტად ისე ეთამაშა ბებიის როლი, როგორც წარმოედგინა! ამ ჟესტიტ მან გაგვიცხადა ფარული და დიდი სიყვარული საკუთარი პროფესიის მიმართ; გვითხრა, რომ არ ღირს ეგოცენტრული ცხოვრების სახეობა, რომ მსახიობის ხელოვნება მსხვერპლს მოითხოვს და, თუ შენი პროფესია მართლა გიყვარს, უყოყმანოდ უნდა გაიღო ეს მსხვერპლი. ალბათ, ძალიან გაჭირდება სათეატრო ხელოვნებაში თავდადების ასეთი მაგალითების მოძიება;
3. სესილია თაყაიშვილმა საკუთარი ცხოვრებით გვიჩვენა უბრალოების დიდი მაგალითი, რომ, შესაძლოა, იყო გენიალური, მაგრამ ცხოვრობდნენ რიგითი ადამიანის ცხოვრებით, ჩვეულებრივად, უხმაუროდ, ვითომდაც, არაფერ განსაკუთრებულ მოვლენასთან არ გვაქვს საქმეო. მსახიობმა უბრალოების ეს აკადემიზმი დაგვიდასტურა საკუთარი ანდერძით: **„ვგრძნობ, ძალიან ცუდად ვარ, არ მცილდება ნახველში სისხლი. უსაშველო ხველა, ვიხრჩვები... რა კარგია, კაცი რომ დიდი სიცხით არის ავად, გრძნობა ეკარგება და კვდება. რა ცუდია, ყველაფერი გტკივა, დადიხარ ძლივს და არ კვდები.**

ვითხოვ ჩემიანს ყველას, შემისრულონ თხოვნა. არა-

ვითარ შემთხვევაში თეატრში არ გადამიყვანონ, ჩემი არგადაყვანით შეწყდება თეატრში ხშირი სიკვდილი. მერწმუნეთ, არავითარ შემთხვევაში, მუხლმოდრეკილი გეხვეწებით!

დიდუბე არ მიყვარს და გთხოვთ, ნუ გამომიძებნით ადგილს. საბურთალოში თუ შეძლებთ, მაგრამ გთხოვთ ორ ადგილს იმიტომ, რომ ჩემ გვერდით მოხვდება, ვინც ჩემს შემდეგ წავა ოჯახიდან და არ ვიქნები მარტო.

ინამეთ თხოვნა. რა საჭიროა საპატიო ყარაული, ნუ დალლით ხალხს, არავითარი სიტყვები! ვიყავი, ვშრომობდი და დასრულდა ჩემი ცხოვრება! იმედია, ასე მშვიდად და წყნარად მიაბარებთ ჩემს ნეშტს ცივ მიწას.

ვიყავი, ვშრომობდი და დასრულდა ჩემი ცხოვრება“.....

დავაკვირდეთ, ანდერძის მიხედვით, რა პრიორიტეტებს აყენებს დიდუბის პანთეონში კი არა, უყოყმანოდ მთაწმინდაზე ასაბრძანებელი დიდი მსახიობი: ა) თეატრიდან არ დამკრძალოთ; ბ) პანთეონის ნაცვლად საბურთალოს სასაფლაოზე ორი ადგილი (მარტო რომ არ იყოს); გ) ნუ დალლით ხალხს, ვიყავი, ვშრომობდი, დასრულდა ჩემი ცხოვრება...

სიცოცხლის ბოლო პერიოდის ერთ ინტერვიუში ლილი ფოფხადის შეკითხვას, რომ დაგბრუნებოდათ სიყმანვილე, რას შეასწორებდით თქვენს შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში, ასე უპასუხა – „ბევრ როლს ვითამაშებდი, უფრო მეტ სიხარულს მოვუტანდი ჩემს ხალხს, ჩემს მაცურებელს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ცხოვრება ისე მოეწყო, რომ ვერ შევძელი მთელი სიცოცხლე შემენირა ხელოვნებისათვის“. ამ უარს თავისი მიზეზები ჰქონდა. ხასიათთან ერთად, გასათვალისწინებელია მის ნერვულ რიტმში გადატეხილი დამოკიდებულება პროფესიის მიმართ. ე.წ. ჭირვეულობის მიზეზიც აქედან მოდიოდა. მას ჰქონდა უმწვავესი პასუხისმგებლობა და უმაღლესი განცდა როლის თამაშისა. ერთ ტელეინტერვიუში თავად გასაგებად განმარტა: „ადვილად ვერ ვთანხმდები ახალ როლს, რადგან სულ მიპყრობს შიში: ვაი თუ, ვერ გავაკეთო ისე, როგორც მინდა. ამიტომ ხშირად მიხდება კონფლიქტი რეჟისორთან და ჩემს თავთანაც. ვლელავ, სრულიად

მერღვევა სიმშვიდე, იწყება უძილო ღამეები, საშინლად ვნერვიულობ და განა ეს ჭირვეულობაა?!

დიას, ცოტას თამაშობდა, ოღონდ – მაღალმხატვრულ დონეზე! მართალია, როლების მიმართ სიხარბე მსახიობის თანდაყოლილი თვისებაა, მაგრამ ს. თაყაიშვილმა შეძლო დაედლია ეს ვნება და ხარისხი არ გაეცვალა პირადს სიამოვნებასა და პოპულარობის მახინჯ სინდრომში! და კიდევ ერთი, მან ზუსტად იცოდა თავისი ადგილიც და შესაძლებლობათა მაქსიმუმიც. რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ გადანყვიტა მარჯანიშვილის თეატრში დაედგა დიურენმატის „მოხუცი ქალბატონის ვიზიტი“ და მთავარ როლზე სესილია მიიწვია. მან უარი განაცხადა. ნათელა ურუშაძემ ჰკითხა: კი, მაგრამ, რას უწუნებ ამ როლს, რატომ ამბობ უარსო. გასაოცარი იყო მსახიობის პასუხი: „ეს არაა ჩემი როლი! სიყვარულის თამაში სცენაზე მხოლოდ ვერიკოს შეუძლია!“

საოცარია, ერთ თეატრში გვერდიგვერდ ორი ლეგენდარული მსახიობი, რომლებიც სახელებით შემოინახა თეატრის ისტორიამ – ვერიკო და სესილია; ასევე, მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ორი ტალანტის კონტრასტი და შერკინება-შეჯახება ფრიდრიხ შილერის „მარიამ სტიუარტში“. სესილია თაყაიშვილი კონფლიქტების დინამიკაში შეიცნობდა სამყაროს, თითქოს ამ გზით უფრო ეზიარებოდა ჭეშმარიტებას. ამჟამად იყო ამაში რალაც პარადოქსულიც. მაგრამ, არ ყოფილა არავითარი გამოვლენილი დაძაბულობა მასა და ვერიკოს შორის. დღემდე ახსოვთ, თქვენობით როგორ მიმართავდა. ბევრისთვის აუხსნელი იყო სესილიას ასეთი განსაკუთრებული მონივნება ვერიკო ანჯაფარაძის მიმართ, მით უფრო მოხუცებულობის ჟამს. მერე ჰკითხეს კიდევ, თქვენობით ახლა მაინც რატომ ესაუბრებითო და გაოცებულს უთქვამს: როგორ, ვერ ხვდებით, რომ ვერიკო ძალიან დიდია?! გარდა ამისა, შეუძლებელია, სესილია თაყაიშვილი მადლობელი არ ყოფილიყო ვერიკო ანჯაფარაძისა: მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში, როცა სტალინური რეჟიმი მძვინვარებდა და სასიკვდილიდ იმეტებდა „პარტიის გენერალური ხაზიდან“ ოღნავ გადაცდომილებსაც კი, მარჯანიშვილის თეატრში ერთ რეპეტიციაზე სესილიამ საბედისწეროდ იხუმრა – პოლიტიკური ანეკდოტი თქვა. მეორე დღეს სახელმწიფო უშიშროება

– КГБ მოვიდა თეატრში. შეყარეს დასი. სამარისებრი სიჩუმე იდგა დარბაზში. შეკითხვა კონკრეტული იყო: ვინ იხუმრა პარტიაზე აგდებულად და შეურაცხმყოფილად? ყველასაგან მოულოდნელად ფეხზე წამოდგა ვერიკო ანჯაფარიძე: მაპატიეთ, მე გავიხუმრე, აწი აღარ ვიზამ!

ასე გადაარჩინა მან სესილია თაყაიშვილი მინიმუმ დაპატიმრებას!

1966 წელს ვერიკომ სესილიაზე დაწერა: „ყოვლის დამნახველი თვალი აქვს, მსახიობის შემოქმედების ყოველ კუნჭულში ჩამწვდომი, გემოვნება – უზადო და უცდომელი. ბევრი ვერ დაიკვებნის ასეთ თვისებებს“ (ანჯაფარიძე 1988: 29). 1979 წელს კი გაზეთ „ქართული თეატრის დღეში“ დაიბეჭდა სესილია თაყაიშვილის ვრცელი წერილი. ვერიკო ანჯაფარიძეს 80 წლის იუბილეს ულოცავდა. მან გაიხსენა პირველი შეხვედრა დიდ მსახიობთან და დასძინა: „შემდეგ მეც მსახიობი გავხდი, ამხანაგად გავიხდით, ბევრი სიხარული განგვიცდია, გაჭირვებაც ბევრი გვინახავს, ხელჩართული ბრძოლაც, ჩხუბს რომ ეძახიან, მაგრამ პირადი სიძულვილი არ ყოფილა არასოდეს! ეს იყო შემოქმედებითი შფოთი და მოუსვენრობა... **რა მეგობრები ვიყავით, როგორ გვიყვარდა ერთმანეთი!**“ (ქართული თეატრის დღე: 1979).

ქართულ თეატრს იშვიათად ჰქონია ასეთი ფუფუნება – ორი უმაღლესი რანგის მსახიობი ერთ თეატრში გვერდიგვერდ!!!

იყო რაღაც შემზარავი სესილია თაყაიშვილის ტალანტში. სხვაგვარად ვერ აიხსნება ის ხარისხი, რომელსაც მან თუნდაც ასინეთას როლით მიაღწია ან მარადია ბებიას უხმო ტრაგიზმით გვაზიარა. თავად მსახიობი ასე ამბობდა: უსიტყვო ეპიზოდში თუ მოახერხე გარდასახვა – ეს განსაკუთრებული სიამოვნებააო. სამწუხაროდ, ვიდეოფირებს არ შემოუნახავს სცენაზე ნათამაშები მისი თითქმის არც ერთი როლი (სრულად), მაგრამ ეს ვაკუუმი შეავსო კინომ. „ნატვრის ხის“ ფინალური სცენა ნამდვილად არის მსოფლიო კინოხელოვნების შედეგრი თავზარდამცემი მეტამორფოზის გამომწვევი სევდით, ტკივილითა და ტრაგიზმით. სესილიამ გვიჩვენა განსაკუთრებული უნარი ქვეცნობიერი დაკვირვებისა, ანალიზისა, სახის გახსნისა. მისი ოღლა ბებია (ყველას ბებიად ქცეული!) ძალზე ნაცნობი და ახლობელი

ადამიანის იდუმალი ბიოგრაფია იყო, თითქოს ყველაფერი გასაგები, მაგრამ მაინც ამოუცნობი და საიდუმლოებით მოცული. ამიტომაც აღიარეს ეს სახე შთაგონებისა და უმაღლესი სცენური მათემატიკის ჰარმონიად და ამიტომაც უწოდეს ჯადოსნის შექმნილი (ურუშაძე 1988: 148).

სცენის ამ ნამდვილი დიდოსტატისთვის არ არსებობდა ნვრილმანი დეტალი. ყველაფერი როლის სრულყოფისთვის სჭირდებოდა, რადგანაც თავისი გმირებით (როგორც თვითონ იტყოდა-ხოლმე) **ცხოვრების ასლს კი არა, არსს** გვიცოცხლებდა სცენაზე! მან კარგად იცოდა მსახიობის პროფესიის სირთულეც და საიდუმლოც და, როცა ჰკითხეს, რას ურჩევდით იმ ახალგაზრდებს, რომლებსაც სურთ მსახიობობაო, დაუფიქრებლად უპასუხა: „უარი თქვან ამ პროფესიაზე, ვინაიდან ყველას ადვილი და გასართობი ჰგონია, მაგრამ **თუ უნარი აქვთ შრომის, აქვთ ნიჭი და გამძლეობა**, მაშინ ვურჩევდი, შესულიყვნენ თეატრალურ ინსტიტუტში“. ძნელია მოიძებნოს ამაზე უფრო კომპეტენტური პასუხი მსახიობის პროფესიის ყველა პარამეტრის გათვალისწინებით.

თანამედროვე ეგოცენტრულსა და კრიზისულ სამყაროს არ ესმის არც ხმა იდუმალი და არც ბგერა ზეციური. სესილია თაყაიშვილის შემფასებელიცა და დამფასებელიც მომავალი საუკუნეების პირმშოა, ოღონდ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ პლანეტა დაიღლება ამდენი შურითა და ბოღმით, ამდენი სისასტიკითა და ძალადობით და გამძაფრდება მოთხოვნა ჩუმი, უპრეტენზიო და უხმაურო ცხოვრების მიმართ თუნდაც მაშინ, როდესაც ხარ შემოქმედი და ავტორი უმაღლესი რანგის ხელოვნებისა.

სესილია თაყაიშვილი სინანულითა და ტკივილით შემოგვეყურებს საუკუნის ხმაურში ჩანთქმულებს და გვიტოვებს საფიქრალს, იქნებ ოდესმე მაინც შევიცნოთ სიმართლე.

უპირო სავდით სავსა თვალუბი – მედეა ჯაფარიძე

მედეა ჯაფარიძის არსებობის ფორმა თავისთავად იყო რომანტიკული ცხოვრების თვალისმომჭრელი სანახაობა. არ ჰგავდა ჩვეულებრივ მოკვდავს. იცოცხლა ისე, რომ საკუთარი ცხოვრებით დაგვანახვა კეთილშობილების, მშვენიერების, ამაღლებულისა და ადამიანის სიყვარულის, სხვისთვის მსახურების აუცილებლობა.

მედეა ჯაფარიძე ქართველი ერის მშვენიერი ლედი იყო!

მართალია, დრო განაპირობებს პიროვნების ჩამოყალიბებას. როგორც ილია ჭავჭავაძე ამბობდა, დრო და საზოგადოებრივი წიაღი წარმოშობს გენიოსს, მაგრამ მედეა ჯაფარიძე ბნელი დროის ნათელი მოვლენა იყო. მის ირგვლივ თანაცხოვრობდა დიდი ოჯახური და პიროვნული ტრაგედია. ინგლისელებმა ბიძა, დედის ძმა, ცნობილი რევოლუციონერი ალიომა ჯაფარიძე დახვრიტეს. ამ უბედურებამ სულიერი წონასწორობა დაურღვია დედამისს, ხშირად იწვა საავადმყოფოში, საიდანაც შვილის სანახავად გამოიპარებოდა ხოლმე. თავად მსახიობი ასე იგონებდა: „ოთხი წლიდან მახსოვს, როგორ მომგლეჯდნენ ხოლმე მის კალთას და საავადმყოფოში მიჰყავდათ. დედა პერიოდულად ხდებოდა ავად და ხშირად გვაშორებდნენ ერთმანეთს. ჩემს მეტი აღარავინ ჰყავდა, ამიტომაც მანებივრებდა განსაკუთრებით და ამიტომაც უჭირდა ჩემთან დაშორება.... ხანდახან საავადმყოფოდან გამოიპარებოდა ლამლამობით და სახეზე დადენილი მისი ცრემლი მალვძებდა. ერთმანეთს ვენუტებოდით და ასე ვიძინებდით. შემდეგ კვლავ მოვიდოდნენ ვილაც ადამიანები და ძალით მიჰყავდათ“ (ჯაფარიძე 2007: 3). ... მედეა ჯაფარიძის ბავშვობა და ახალგაზრდობა დრომ შეინირა, თითქოს ჩაუკლა მას სიხარული და ბედნიერება, მაგრამ თვითგადარჩენის ინსტინქტმა უფრო მწვავე და აუცილებელი გახადა მშვენიერების საუფლოში ცხოვრებისა და ასპარეზის აუცილებლობა. პირველი დიდი თეატრალური შთაბეჭდილება მის ცხოვრებაში შემოვიდა ქორეოგრაფიით (როგორც იქნა,

„გედების ტბაში“ მარინა სემიონოვა ნახა). არც ის არის შემთხვევითი, რომ თეატრზე ოცნებას გამოხატავადა მის მაგიდაზე ვერიკო ანჯაფარიძის ივდითის სურათი სპექტაკლ „ურიელ აკოსტადან“. ბედმა გაუღიმა და იმ თეატრში მიიღეს მსახიობად, რომელშიც ვერიკო ანჯაფარიძის ივდითი მეორე ცხოვრებას განაგრძობდა. მალევე გახდა ვერიკოს პარტნიორიც. პირველსავე სპექტაკლში ორიოდე სიტყვა უნდა ეთქვა: „მარგარიტა გოტიე“. უფრო დიდი სიურპრიზი ელოდა მსახიობს – გავიდა დრო და ვერიკომ ივდითის როლი დააკისრა თავის მიერვე აღდგენილ „ურიელ აკოსტაში“.

მედეა ჯაფარიძის მოსვლა ქართულ თეატრში არ ყოფილა ხელოვნებაში ახალი ესთეტიკის დაბადება, მაგრამ მისი თამაშის სტილისტიკას მდიდარი წარსულის რომანტიკული სურნელიც ჰქონდა შერჩენილი და ახალი გულწრფელობის ნიშნითაც იყო დალდასმული. თანდაყოლილი კეთილშობილების გამო, ადვილად შეიყვარეს და ბუნებრივად დაიკავა თავისი ადგილი მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობთა თანავარსკვლავედში. ბოლოს, ვერიკოს მეზობლად ცხოვრობდა. მაშინდელი სუმბათაშვილი-იუჟინის (ახლანდელი ვერიკო ანჯაფარიძის) ქუჩა ფიქრის გორაზე ამდენ საოცრებას იტევდა!

ყველასთვის მოულოდნელად მედეა ჯაფარიძე ცოლად მსახიობ გრიგოლ კოსტავას, მერაბ კოსტავას ბიძას, გაჰყვა. მოგვიანებით ასე იხსენებდა: „ბევრს ახსოვს მერაბი, ვაჟკაცური, ღრმად ქართველი, მტკიცე ხასიათის, შეუპოვარი... სწორედ ასეთი იყო გრიშაც“ (იქვე: 5). ახლობლები იხსენებდნენ: მედიკოს სხვათა რჩევით მისთხოვდა ასაკით მასზე უფროსსო. ეგონათ, პატრონს გაუჩენდნენ ბედისაგან დაჩაგრულს, მაგრამ პირიქით მოხდა – გრიშა დააპატიმრეს და იგი მედიკოს საზრუნავი გახდა... დიახ, გრიგოლ კოსტავას პოლიტიკური წარსული¹⁹ გაუხსენეს და, ორ მეგობართან ერთად, დაიჭირეს, აწამეს... ამას

19 მსახიობი გრიგოლ კოსტავა ე.წ. სამამულო ომის დროს (1941-1945 წწ.) შექმნილი არალეგალური ორგანიზაცია „ხსნის კომიტეტის“ წევრი იყო. „ხსნის კომიტეტის“ წევრებს სჯეროდათ, რომ ომის შედეგად საქართველო დამოუკიდებლობას მოიპოვებდა. მათ ჩრდილოვანი მთავრობის კაბინეტი შექმნეს, პროკლამაციებსაც ავრცელებდნენ, თუმცა ბოლომდე კონსპირაცია ვერ შეინარჩუნეს და დააპატიმრეს.

არ დასჯერდა ტოტალიტარული რეჟიმი და სამივეს დახვრეტა მიუსაჯა. ამ დროს 20 წლის იყო მედეა ჯაფარიძე. მისი ერთადერთი მიზანი მეუღლის გადარჩენა გახდა. აკადემიკოს ნიკო მუსხელიშვილის დამ, მარგარიტა მუსხელიშვილმა, მოსკოვში წერილი გაატანა ადმირალ ივანე ისაკოვთან, რათა ეშუამდგომლა ვასილ ულრიხთან, რომელიც საბჭოეთში განაგებდა პოლიტპატიმართა ბედ-იღბალს და სტალინური რეპრესიების ერთ-ერთი გამოჩენილი შემსრულებელი იყო. ამ პერიოდისთვის ვ. ულრიხი ერთდროულად იყო როგორც სამხედრო კომისიის უზენაესი სასამართლოს თავმჯდომარე, ისე, – სსრკ უზენაესი სასამართლოს თავმჯდომარის მოადგილე. 6-თვიანი ლოდინის შემდეგ მედეა ჯაფარიძე კრემლის კაბინეტში შეხვდა ფაქტობრივ ჯალათს, რომელიც თითქმის ყველას უარით ისტუმრებდა. მსახიობის არაამქვეყნიური მშვენიერებით დატყვევებულს უთქვამს: „ანგელოზს თხოვნები არ აქვსო, მიბრძანეთ!“ გასაოცარი და დაუჯერებელი იყო ის, რომ განაჩენი შეიცვალა და სამივე პატიმარს 10-10 წელი მიესაჯა.

მის სიკეთეს არ ჰქონდა საზღვრები. ერთი პერიოდი უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად აირჩიეს. სხვაზე ზრუნვაში დაავინწყდა ოჯახი, თეატრიც კი – საამისოდ დრო აღარ რჩებოდა, რადგან უნდა ემოვა საბარგო მანქანები, ხე-ტყე, ცემენტი, კოპტონი (საქონლის საკვები ჩენჩო) კოლმეურნეობისთვის, თუმცა არც იცოდა, რა იყო ეს კოპტონი. წლების განმავლობაში მედეა ჯაფარიძის შუამდგომლობით 126 ადამიანი გადაურჩა ციხესა და დახვრეტას. ვინ დაუდგებოდა წინ მის კეთილ ნებას?! ალბათ, უფრო იმიტომ, რომ მედეა ჯაფარიძისგან ასხივებდა ისეთი რალაც, რასაც სხვაში ვერ იპოვიდი და ეს „რალაც“ მისი პიროვნების მარკერი იყო! დეპუტატად მეორედ აღარ აირჩიეს. ხუმრობდნენ: ციხეში პატიმარი აღარ დაგვიტოვავო! მხოლოდ მას შეეძლო ეთხოვა გენერალური პროკურორისთვის პოლიტპატიმრის გათავისუფლება, ებრძოლა და მოეთხოვა ყველაფერი, რაც კი სხვას სჭირდებოდა...

რომან რუდენკო ცნობილი საბჭოთა ჩინოვნიკი იყო, სრულიად უნიკალური მოვლენა თუნდაც იმით, რომ თითქმის 50 წელი (1953-1981) მუშაობდა საბჭოთა კავშირის გენერალურ პროკურორად; საერთაშორისო სამხედრო ტრიბუნალზე, ნიუ-

რბერგის პროცესზე, საბჭოთა ბრალმდებლის მოვალეობა დააკისრეს. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ რუდენკო საქართველოში ესწრებოდა სტალინური რეპრესიების შედეგად დაღუპულთა რეაბილიტაციის პროცესს მაშინდელ რკინიგზის კულტურის სახლში. სწორედ ამ რუდენკოსთან მივიდა მედეა ჯაფარიძე პოლიტპატიმრის, როგორც ამბობენ, მერაბ კოსტავას, გათავისუფლების თხოვნით. საინტერესოა თავად გენერალური პროკურორის მოგონება (გურანდა გაბუნიას ნაამბობის მიხედვით): „თავჩახრილი ვზივარ კაბინეტში, ვმუშაობ!. უცებ გაიღო კარი და შემოფრინდა ანგელოზი – თეთრ კაბაში გამონყობილი, თავზე ვარდისფერი ქუდით. ის მოფრინდა ჩემს სამუშაო მაგიდასთან, რალაც ნაიჟღურტულა, შემდეგ წინ დამიდო ქალაღი და თითით მანიშნა, სად უნდა მომენერა ხელი. მეც ხელი მოვანერე. მერე ამ ანგელოზმა მგონი მადლობა გადამიხადა, მგონი რალაც წამიმღერა კიდეც... აიღო ქალაღი, შემობრუნდა და გაფრინდა... ამის შემდეგ ხშირად ვფიქრობდი: ღმერთო ჩემო, ვინ იყო ის ანგელოზი ან, საერთოდ, რაზე მოვანერე ხელი?! მერე გავიგე, რომ მედიკო ყოფილა“...

როცა მერაბ კოსტავა ციხიდან გაათავისუფლა, მედეა ჯაფარიძე უკვე აღარ იყო დეპუტატი!

პირადი ცხოვრება მუდამ ზურგს აქცევდა, ვიდრე რეზო თაბუკაშვილს არ შეხვდა (1947 წ.) და არ დაიწყო დიდი და უჩვეულო სიყვარულის ეპოპეა. ისინი რენესანსული ტიპის ხორცშესხმული ადამიანები იყვნენ უგმირო და უსულო რეალობაში. თვალშეუდგამი და მიუაჩრდილებელი ფიზიკური სილამაზე ერწყმოდა სულის მშვენიერებას. ჩვენ წინაშე იყო ანტიკური ხელოვნების მთავარი პრინციპის სახეობა – ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სული. ყველა მუხლს იყრიდა ამ სილამაზის წინაშე – ნაცნობიც და უცნობიც, ქართველიც და ისინიც, ვინც არაფერი იცოდა ამ ორი ადამიანის შესახებ. ერთხელ მედეა ჯაფარიძე და რეზო თაბუკაშვილი მოსკოვის ერთ-ერთ რესტორანში შევიდნენ. ორკესტრი უკრავდა. ვიდრე თავისუფალ მაგიდასთან მივიდოდნენ, ორკესტრმა დაკვრა შეწყვიტა. მთელი დარბაზი მათკენ შემობრუნდა, ჯერ აღტაცების ხმები გაისმა, მერე კი ტაშმა იქუხა – იგონებდა მალხაზ აბდუშელიშვილი. არამქვეყნიურსა და არამინიერ სილამაზეს დაუკრეს ტაში. მშვენიერების

წინაშე ყველა და ყველაფერი უძლურია!

მედეა ჯაფარიძე ბედნიერი ქალი იყო, რადგან სწამდა და უყვარდა! მძიმე ცხოვრების ანარეკლად კი უძირო სევდით სავსე თვალები შერჩა.

მეც იმ ქუჩაზე ვცხოვრობდი, რომელზეც დააბიჯებდა სიკეთისა და რომანტიკის ცოცხალი განსახიერება. მახსოვს რეზო თაბუკაშვილის გარდაცვალების შემდეგი ოთხი წელი: ფიქრის გორაზე შორეული მზერით, ფრთხილი ნაბიჯებით მოსიარულე მსახიობი, რომლისთვისაც დრო გაჩერდა და თავადაც უყამო უამის სიმბოლოს უფრო მოგაგონებდათ. ყველა დიდი თანაგრძნობით შეჰყურებდა, თუმცა ძნელი იყო უკვე სხვა სამყაროზე მოფიქრალისთვის დაგერღვია მყუდროება. მედეა ჯაფარიძის პიროვნება რალაცნაირად ახერხებდა და თხზავდა ირგვლივ პოეტურად იშვიათს. თვალშისაცემი კდემამოსილება, სიდარბაისლე და ქართული სინაზე იპყრობდა ყველასა და ყველაფერს. შეგეძლო, მედიკოსთვის სახელმწიფო ჩაგებარებინაო – ამბობდა ლილი იოსელიანი. მისი ფიქრითა და სიბრძნით გასხივოსნებული სილამაზე უფრო აჯადოებდა ყველას და არა მხოლოდ მიამიტი ფერხას მსუბუქი მშვენიერება.

გადის დრო, – სასტიკი და სარკასტული. ალბათ, ამიტომ უფრო მძაფრდება მედეა ჯაფარიძის მონატრება. ერთხელ ნათელა ურუშაძეს ვკითხე:

– ამიხსენით, რატომ მენატრება მედეა ჯაფარიძე, მსახიობი, რომელსაც პირადად არც ვიცნობდი-მეთქი?!

მან ჩვეული სიბრძნითა და კეთილგონიერებით მიპასუხა:

– რთულ დროში ვცხოვრობთ! ბევრი ღირებული გადაფასდა და ჩვენც უფრო უხეში გავხდით. ამიტომ, ახლა, შესაძლოა, მედეა ჯაფარიძისთანა ადამიანი და ხელოვანი ვინმემ არ ჩათვალოს დღევანდელი მსახიობის ნიმუშად, მაგრამ მას აუცილებლად მიიჩნევს იმ გუმინდელ დღედ, რომლის დაკარგვასაც ყველა განიცდის, რადგან, რაც უნდა მოხდეს, ვერც სიკეთეს და ვერც რომანტიკას ვერ შეეღვევა ადამიანი!

მეც ღვთისგან მომადლებული ამ შეუღვეველი კეთილშობილებისა და სილამაზის მონატრება მტანჯავს და არ მასვენებს ერთი შეკითხვა: „მართლაც, საიდან მოდის სილამაზე? ან სად მიდის? სად იკარგება, თუ დროებით მიეფარება?!“

ზინაიდა კვერენჩილაძის ცხოვრების შემოდგომა

„როდესაც წავიდა ის, ვინც ყველაზე ძვირფასი იყო, მივხვდი, რომ აღარაფერს აღარ აქვს მნიშვნელობა“ – უილიამ ლუისი

ზინაიდა კვერენჩილაძე საკუთარი ხასიათის შესახებ ასე წერდა: „არიან ადამიანები, რომელთათვისაც ჩემი ცხოვრების მარტივი და უბრალო წესი სრულიად მიუღებელია. ის, რაც ჩემთვის ზნესრულობაა, ზოგისთვის უზნეობაა. შენ ანუხებ ხალხსო! რითი ვანუხებ? – შენი არსებობითო! რატომ? – ძალიან ბევრს მოითხოვო მათგან! ტყუილია, მე მხოლოდ სიკეთეს მოვითხოვ ადამიანებისგან. ჩემი მოწინააღმდეგენი ხშირად პროცენტულებად მეტნი აღმოჩნდებიან ხოლმე. იქ, სადაც მე მიხდება ყოფნა, ისინი მხარიმხარ არიან და მე ვარ მარტო! არადა, მგონია, რომ ისინი არიან უბედურები... ეს ყველაფერი კი არ მანუხებს, არამედ მტკივა, გესმით, მტკივა! (თუთისანი 1987:).

მას არასოდეს ჰქონია იოლი ცხოვრება. კულისებს მიღმა მოუწყობელი იყო მსახიობის ყოველდღიურობა. მთელი თავისი არსებით ებრძოდა სულმდაბლობასა და პირფერობას, მლიქვნელობასა და სიყალბეს. ღალატი, დაუნდობლობა, უიმედობა, ყველა აკრძალვისგან თავისუფლება, ფულისა და ძალაუფლების კულტი, ფსევდოკულტურა – ყველაფერი, რაც ხელს უწყობს ადამიანში პიროვნების განადგურებას, სულის დომინანტობას სხეულზე – ზრდიდა მსახიობის შინაგან სწრაფვას მარტოობისკენ. მის ნერვულ რიტმში გადატეხილი პროტესტი ამ ცხოვრების მიმართ უკიდურეს ზღვარს აღწევდა. მან იპოვა გამოსავალი.

თავისი ასკეტური ცხოვრების წესით, მარტოსულობის მწვავე განცდით, განმარტოებისკენ, თვითჩაღრმავებისკენ მიდრეკილებით, მუდამ საკუთარი თავის განსჯით, როგორც ვთქვით, თვითგვემამდე მისული თვითკრიტიკით ზინაიდა კვერენჩილაძე ებრძოდა გარემოს, რომელშიც იმყოფებოდა. აუცილებელი გახდა მიეგნო საჭირო დღევანდელობისთვის,

პიროვნებას რომ გადაარჩინდა, თვითნაღრმავების საშუალებას რომ მისცემდა. ახალი შთაბეჭდილებებისა და ცოდნის ნაკადი შემოიჭრა მის გონებაში. ჭეშმარიტების ძიებამ და მიგნებამ ლოცვის, სინანულისა და ფიქრისათვის ზინაიდა კვერენჩხილაძე მონასტერში მიიყვანა! **მონასტერი – სიმტკიცისათვის ზნეობისა, აღზევებისათვის სიყვარულისა, დათრგუნვისათვის ბოროტისა,** როგორც იტყოდა ილუმენია ეფემია ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხიაში“.

ზინაიდა კვერენჩხილაძე მზად იყო მონასტრული ცხოვრებისათვის. მთელი მისი სასცენო შემოქმედებაც ამალეზულის ესთეტიკას ამკვიდრებდა. რეტროსპექტულად მივადევნოთ თვალი ამ რაკურსით იმას, თუ როგორ მიდიოდა თავდაპირველად გაუცნობიერებლად, შემდეგ მიზანმიმართულად ტაძრისკენ, სიკეთითა და რწმენით, მსახიობი.

ჯერ კიდევ ბავშვობიდანვე სიონში განმარტოვდებოდა, იშვიათად თანაკლასელებთან ერთად, უფრო ხშირად კი მარტო შედიოდა ტაძარში. მოსწონდა, სიამოვნებდა იქ ყოფნა. თითქოს მეორე სამყაროს ეხებოდა, განსხვავებულ ნეტარებას გრძნობდა. წარმატებულ სპორტულ კარიერასაც ღვთის საჩუქრად მიიჩნევდა. ბავშვობაში, გურიაში, მოფუსფუსე მამიდების ყოფაში რელიგიური რიტუალის სამზადისს აკვირდებოდა – მარიამობისთვის ხალხის ერთსულოვნების მომსწრე იყო – მიდიოდნენ სალოცავზე, კლავდნენ და სწირავდნენ საკლავს. თუმცა დრო იყო უღმერთო – აკრძალული სიტყვისა და რწმენის თავისუფლებით. ზ. კვერენჩხილაძის ბავშვობაში ქვეყანას ბელადი მიანჩნდათ ღმერთად, თავად ამასაც გაემიჯნა, არც „ხალხთა მამის“ გარდაცვალება განუცდია ცრემლთა ღვრით. მისი შინაგანი ბუნება მახინჯსა და წრეგადასულს ხედავდა ამ ისტერიკაში.

მსახიობი გახდა და ისეთი როლები ითამაშა, ისეთი ტრაგიზმით განიცადა არაერთი ქალის ბედი, რომ სულიერი განწმენდისა და კათარზისისათვის ესეც საკმარისი იყო. უყვარდა ბუნება, მთა, მწვერვალი. ერთხელ, გაზაფხულზე გადაღებზე მოხვდა თუშეთში. შესვენებისას სოფლის მთაზე წამომდგარ მწვანეში ჩაფლულ მთას შესცქეროდნენ. რა ბედნიერებაა ახლა იმის წვერზე ასვლა და იქიდან გადმოხედვაო – ინატრა ერთმა. „ზინაიდა ფეხზე წამოდგა და განაცხადა, მივდივარო!

თავდაპირველად ეს ყველას ხუმრობა ეგონა, მაგრამ მსახიობი მალე თვალს მოეფარა... შინ რომ დაბრუნდა, ჰკითხეს, რა ნახე ამისთანა იმ კორტოხზეო. მწვერვალზე ცა სხვანაირია, – უპასუხა ზინაიდა კვერენჩილაძემ“ (მაჭავარიანი 1978: 34). ასეთი რომანტიკაც შეეძლო, მოვლენის ასე განცდა!

თეატრში იმას თამაშობდა, რასაც რეჟისორი დააკისრებდა, მაგრამ უფრო საინტერესოა, თავად როგორ ირჩევდა რეპერტუარს მხატვრული კითხვისთვის – ანა კალანდაძის ზეციური პოეზია, ძველი ქართული ლექსიკითა და სინტაქსით გაბრწყინებული – სამშობლოს სიყვარულის, ერთგულების, თავდადების, წმ. ნინოს საქართველოში შემოსვლის, წმ. შუშანიკისა და ქეთევანის გმირობისა და ქედუხრელობის ჰიმნებით. ირაკლი აბაშიძის ციკლი „პალესტინა პალესტინა“ და „რუსთაველის ნაკვალევზე“, მისი „ხმა კატამონთან“ (ო, ენაე ჩემო) ყველაზე ხშირად ისმოდა მსახიობის საესტრადო გამოსვლებში, თანაც ერთგვარი კომპოზიციით – ილია ჭავჭავაძის წერილის „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის „შემლილიდან“ კოზლოვის თარგმანზედ“ ამონარიდით: „სამი ღვთაებრივი საუნჯე დაგვრჩა ჩვენ მამა–პაპათაგან: მამული, ენა და სარწმუნოება. თუ ამათაც არ ვუპატრონეთ, რა პასუხს ვაძლევთ შთამომავლობას?! ენა საღვთო რამ არის, საზოგადო საკუთრებაა, მაგას კაცი ცოდვილის ხელით არ უნდა შეეხოს“ – ამ სიტყვებს გადაებმებოდა ი. აბაშიძის „ო, ენაე ჩემო“.

ქართული ენის სინმინდის დაცვა, მისი მსახურება მსახიობის წმიდათანმიდა მისია იყო. როგორ ნვალობდა და იტანჯებოდა წერის პროცესში. წუხდა, რატომ ფილოლოგიური განათლება არა მაქვსო. ყოველ სიტყვას დასტრიალებდა, წონიდა, სინჯავდა, საკუთარ დაწერილს ხმამაღლა კითხულობდა, მისხალ-მისხალ ამონებდა ფრაზას, მუსიკალურად როგორ ჟღერსო. ერთხელ დამირეკა და მითხრა, შენი წერილი წავიკითხე, ჩემს ტემპორიტეტშია დაწერილიო. მის ყოველ სიტყვას, წარმოთქმულსა თუ დაწერილს, მძაფრი შინაგანი დინამიკა ახლდა, სხვა სურნელი დაჰკრავდა და სხვა სიმაღლეს გაზიარებდა. წონასწორობას დაკარგავდა, თუ ირგვლივ ვინმე „გადაბრუნებული“ ქართულით იტყოდა რამეს. უწმანური სიტყვები, უხამსი ხუმრობა, ბილწსიტყვაობა იყო ის, რომლებსაც ზ. კვერენჩილაძის სმენა, აზ-

როვნება ვერ ეგუებოდა. თუ პიესაში მისთვის მიუღებელი სიტყვა ეწერა, იტყოდა: „მე ამას არ ვიტყვი“. ხშირად კოლეგები და მეგობრები აჯავრებდნენ, საგანგებოდ დაიწყებდნენ ხუმრობასა და მსახიობის გალიზიანებას უხამსი გამოთქმებით. უნდა გენახათ, როგორ იგერიებდა მათ.

ზინაიდა კვერენჩხილაძე იყო ერთადერთი მსახიობი ქალი, რომელმაც დაიწყო სასულიერო პოეზიის კითხვა – ამით იგი, ფაქტობრივად, რელიგიურ სულისკვეთებას ამკვიდრებდა უღვთო სახელმწიფოში. პოეტი ანა კალანდაძე წერდა: „70-იან წლებში საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმთან ახალგაზრდა მეცნიერთა შემოქმედებითი ძალებით ჩამოყალიბდა მომღერალთა ანსამბლი „ფაზისი“. ანსამბლის ხელმძღვანელობამ მთხოვა, გადამეცა ზინასთვის „ფაზისთან“ მისი თანამშრომლობის სურვილი. ზინა სიამოვნებით დასთანხმდა. მათი პირველი კონცერტი, თუ არ ვცდები, 1980 წლის 1 ნოემბერს ჩატარდა მაშინდელ ფოლკლორის თეატრში, წმინდა ნიკოლოზის სახელობის ეკლესიაში, ხეთაგუროვის ქუჩაზე“ (კალანდაძე 1996: 513). ეს, მართლაც, დაუვინყარი საღამო იყო ყველასათვის. გაუქმებული ეკლესიის წიაღში ხანგრძლივი დუმილის შემდეგ პირველად ისმოდა საეკლესიო გალობა, მაყურებელი სულგანაბული უსმენდა ქრისტეს ჯვარცმისა და წამების შემზარავ ისტორიას, ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის, წმინდა ნინოსა და წმინდა გიორგის, წმინდა შუშანიკისა და წამებული ქეთევანის სადიდებლებს! ჩოხებში გამონყობილი ბიჭები გალობდნენ „წმინდაო ღმერთო“, „რომელი ქერუბიმთას“, „შენ გიგალობ“, „შენ ხარ ვენახს“... ცოტა მოგვიანებით იგივე საღამო ფოლკლორულ გუნდ „ფაზისთან“ ერთად რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზეც გაიმართა, აქაც რეპერტუარში იყო ქართული საგალობელი და ჰიმნოგრაფია. ახლა ადვილია საუბარი, მაგრამ მაშინ ამაზე ფიქრიც ხომ წარმოუდგენელი იყო. ისიც საოცარია, როგორ დასთანხმდა ცენზურა წმინდად საეკლესიო სულისკვეთების საღამოების გამართვას. მაშინდელ საქართველოში არათუ რომელიმე მსახიობს, რომელ მამულიშვილსა და მოღვაწეს მოუვიდოდა აზრად თავში ამ ტიპის საკონცერტო პროგრამის შედგენა, ასეთი სასწაულები მხოლოდ ზ. კვერენჩხილაძეს შეეძლო.

1985 წელს, როცა გაიმართა ლიტერატურული საღამო „თამარიანი“ (კომპოზიციის ავტორი და დამდგმელი მარინე ჯიქია), მაშინ პრესაში წერდნენ: „შესანიშნავი იყო მხატვრული კითხვის ოსტატი ზინა კვერენჩხილაძე, ეს იყო ამალღებულ სფეროში დრამატულად ატანილი და გაცხადებული პოეტური სიტყვა. ასე ბრწყინვალედ მოხდა პირველი საჯარო კითხვა თამარის დიდებული იამბიკონების, სიტყვებისა და წერილებისა“ (გიორგაძე 1985:).

ჯერ კიდევ XX ს.–ის 70–იანი წლების მეორე ნახევრიდან მსახიობმა აქტიურად დაიწყო დავით გურამიშვილის კითხვა, განსაკუთრებით ლექსისა „მოთქმა ხმითა თავ–ბოლო ერთი“ (ვაი, რა კარგი საჩინო). სცენიდან გვიყვებოდა ქრისტეს ცხოვრებაზე, ჯვარცმასა და აღდგომაზე. დ. გურამიშვილის ეს ლირიკული შედევრი ზ. კვერენჩხილაძემ გახადა ასეთი პოპულარული საქართველოში. ერთხელ კრემლის სვეტებიან დარბაზშიც კი წაიკითხა – უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. როცა საქართველოს ეკლესიის მწყემსმთავარი ილია II გახდა, მან დიდ (წითელ) პარასკევს, ქრისტეს ჯვარცმისა და ვნების მსახურებაზე მოითხოვა ლიტურგიაში ჩაერთოთ დ. გურამიშვილის ეს ქმნილება. დაინერა მელოდიაც – დღეს ერთობ ცნობილი და პოპულარული, განსაკუთრებით მრევლისთვის. ასე ამკვიდრებდა გურამიშვილის ესთეტიკას სცენიდან ზინაიდა კვერენჩხილაძე, ხოლო ეკლესიიდან – ჩვენი პატრიარქი.

ერთია მეტყველება, მეორე – მისი გამომსახველობა. ზ. კვერენჩხილაძე რასაც კითხულობდა, იმას პლასტიკითაც ავლენდა. აქ ერთად იბადებოდა ფორმაც და შინაარსიც. მის სიტყვას ყოველთვის სდევდა განსაკუთრებული იდუმალება. მსახიობი მეტყველებამდე იყო ამეტყველებული, მისი სიტყვა წარმოთქმამდე იყო თქმული და ამას აღწევდა გასაოცარი უშუალობით. იგი ცხოვრობდა, განიცდიდა, ლელავდა. მასში სულიერად, „ხმა-ყოფამდე“ არსებობდა სიტყვა, როგორც გამჭოლი ღვთაებრივი და ადამიანური ქმედებისა.

ასე განიცადა მსახიობმა ის დიდი ტრაგედია, რომელიც ქართველმა ერმა გადაიტანა 1989 წლის 9 აპრილს. ამ დღემ შეცვალა ყველა და ყველაფერი. რალაც აუხსნელი ხდებოდა ერის სულში, – მთელი ძალების მობილიზაცია უკიდურე-

სი შეურაცხყოფისა და ღირსების ფეხქვეშ გათელვის ფონზე. ზვირთდებოდა ემოციათა ქარიშხალი, ნალექით რომ ემუქრებოდა ყველაფერს. გოდებდა გულში დაჭრილი, სისხლგამშრალი, ნამეხარი, თუმცა მაინც მუხლმოოყურელი საქართველო. გამოოუთქმელი იყო დარდი და მწუხარება.

დადგა დღე, როცა საქართველო მისთვის ნამებულ შვილებს ეთხოვებოდა...

მდუმარედ იდგნენ რუსთაველზე ლექსებით შემოსილი ჭადრები, უდიდესი ტრაგედია იკითხებოდა ამ დუმში. ყვავილებით შეემოსათ სიონის საკათედრო ტაძარი. საქართველო უკანასკნელ გზაზე აცილებდა ერისა და მამულისათვის ნამებულ და თავდადებულ შვილებს. სიტყვის თქმა უჭირდა ქართველობას!

კათალიკოს-პატრიარქი სიონში პანაშვიდს იხდიდა. უსიტყვოდ ლოცულობდნენ ქართველები.

აი, ასეთ დროს და აქ, ამ წმიდა ადგილზე, მოუხმეს ზინაიდა კვერენჩილაძეს, რათა ქართველი დედის სახელით დაეტირებინა მსხვერპლშენიერი შვილები. შეუძლებელია მოძებნო ერთი ადამიანიც კი, რომელიც ამ სიტყვებს ისმენდა და, დიდ ტკივილთან ერთად, სულიერად არ მალდებოდა. 1989 წლის 9 აპრილს საქართველოს თავისუფლებისათვის შეწირულ ღირსეულ შვილებს ზინაიდა კვერენჩილაძის სახით ღირსეული ქირისუფალი ჰყავდათ!

ასე დარჩა ერთადერთ ქართველ მსახიობად ზინაიდა კვერენჩილაძე, რომელიც წმინდა ეკლესიის „ამბიონიდანაც“ თავის მოქალაქეობრივ და პროფესიულ მისიას ერთ მთლიანობად წარმოადგენდა.

2002 წელს გაზეთ „ქართულ უნივერსიტეტში“ დაიბეჭდა მსახიობის მწვევე პუბლიცისტური წერილი „გადავარჩინოთ მომავალი“, რომელშიც გასაოცარი ანალიზია მოცემული დოისა და ეპოქის სირთულეებისა. სტატია ასე მთავრდება: „**სისხლი გაგვეყინა, თავმოყვარეობა ფეხქვეშ გავთელეთ, ღვთისნიერი, მისეული, ადამიანური არღარაფერი შეგვრჩა. მარტოოდნ სხვისი რიტმები, სხვისი ფერები, სხვისი ჰანგები, მიხრა-მოხრა, მეტყველების მანერა და – ეს ყველაფერი დიდი ალტკინებით, თავმონონებით: ლექსად, პროზად, მუსიკალური ბგერით, ფუნჯით,**

საჭრეთლით, ცინიზმითა და თავდაჯერებით. რატომ?! რისთვის?!
(კვერენჩხილაძე 2002:). ამ წერილის პათოსი უკვე იყო პასუხი იმაზე, რომ ზ. კვერენჩხილაძეს აღარ სურდა ბინძურ სანუთროში, გაყალბებული მენტალობისა და დაცემული გემოვნების საზოგადოებაში დარჩენა, ამ შეშლილ სამყაროში ცხოვრება. მომავლის გადასარჩენად მოგვინოდებდა, თუმცა ეს მის ძალებს აღემატებოდა. ამა სოფლიდან განდგომაც უკვე გარდაუვალი იყო!

2007 წელს ოპერისა და ბალეტის თეატრში გაიმართა დიდი სალამო, რომელიც პატრიარქის აღსაყდრების 30-ე წლისთავს მიეძღვნა. „ის, რაც ვინამე“ – ასე ერქვა ამ მუსიკალურ-ლიტერატურულ კომპოზიციას, რომელშიც ზ. კვერენჩხილაძის ტრაგიკულმა ტალანტმა კიდევ ერთხელ გაიბრწყინა. ამავე წელს რუსთაველის თეატრში დაიდგა ლიტერატურული სპექტაკლი „სხვა საქართველო“, მსახიობი რელიგიურ ლირიკას კითხულობდა.

უფრო ადრე, 1978 წელს, როცა ქართული ენის „გადარჩენის“ აღსანიშნავად რუსთაველის თეატრში „ჩემო კალამო“ დაიდგა, ზ. კვერენჩხილაძე „განდეგილსა“ და სპექტაკლის ბოლოს ილიას „აჩრდილიდან“ ლოცვას კითხულობდა – ნითელი მინაკებით ხელში შემოდდიოდა სცენაზე და ზარივით რეკავდა მისი ხმა:

„დედავ ღვთისაო, ეს ქვეყანა შენი ხვედრია“

1978 წელს, როცა გ. ლორთქიფანიძემ და გ. გაბესკირიამ „დათა თუთაშხია“ გადაიღეს, ეფემია წინამძღვრის როლი ზინა კვერენჩხილაძეს ანდეს. გასაოცარი სიზუსტით მიაგნო მსახიობმა ძირითად სათქმელს. ძუნწად, მოზომილად, ღვთიური გასხივოსნებით ითამაშა – ესეც თითქოს წინასწარმეტყველური გამოდგა. მსახიობი მცხეთის სამთავროს წმინდა ნინოს დედათა მონასტრის მორჩილი გახდა.

დიდი სიკეთე მიუძღვოდა ამ გზაზე მას. უშურველი, დაუნანებელი გამცემი იყო. ზოგჯერ იფიქრებდი, ამ ქალს პრაქტიკული ცხოვრების არაფერი ესმისო. უკან არ იხედებოდა, არ დაითვლიდა, არ დაიმახსოვრებდა, ვის რა გაუკეთა. აბა, ვინმეს გაებედა და ჰონორარი შეეთავაზებინა. რამდენჯერ

გაუბრუნებია უკან კონვერტით ხელში მოსული გასამრჯელოს მომტანნი, არც რუსთაველის თეატრში იღებდა იმ სახელფასო დანამატს, იჯარისთვის რომ იხდიდა შენობაში განთავსებული ერთ-ერთი ბანკი. სხვისი განკითხვა არ უყვარდა, ვინმეზე მოსაუბრე და მოქირქილე ზ. კვერენჩილაძე არ მინახავს. მას არ ჰყავდა მტერი საკუთარ თავში, მტერი, რომელსაც ეგოიზმი და სულმდაბლობა ჰქვია. მან არ იცოდა თვითტკბობა, არ შეეძლო ღალატი...

არც ერთ ქართველ მსახიობს ამდენი ღვაწლი არ მიუძღვის ქართული ეკლესიის წინაშე. ჯერ კიდევ 1964 წელს, როდესაც აირჩიეს ქალაქ თბილისის საქალაქო საბჭოს დეპუტატად, ანა კალანდაძესთან ერთად ირიცხებოდა კულტსაგანმანათლებლო მუშაობის მუდმივ კომისიაში. იმ წლებში სწორედ ამ კომისიის შუამდგომლობით ქალაქის საბჭომ ხელი მიჰყო თბილისის ტერიტორიაზე არსებული ისტორიული ძეგლების გათავისუფლებას საქმოსანთა მიერ მოწყობილი საამქროებისა და კერძო მცხოვრებლების მიწაშენებისაგან. ანა კალანდაძე იგონებს: „მოაშორეთ კულტურის ძეგლებს ეს სიბინძურეო, – გვწერდა წმინდა სამების ეკლესიის წინამძღვარი. დარეჯანის კარის ეკლესიაში ჭალების საამქრო იყო გახსნილი, რომელიღაც სალოცავში კი – პარფიუმერიის არტელი (როგორც იტყვიან, უპატრონო ეკლესიას ეშმაკები შეესია!“ (კალანდაძე 1996: 516). სწორედ ამ ეშმაკების განდევნისთვის იყო ახლა ანთებული ზინაიდა კვერენჩილაძე, დღე და ღამ ვერ ისვენებდა, დადიოდა თბილისის პატივყარილ ეკლესია-მონასტრებში, წერდა და ადგენდა ოქმებს, იმ ბნელ დროში ითხოვდა შემოგარენის სასწრაფოდ გათავისუფლებას, ეკლესიის დაცვასა და გადარჩენას. სადაც შესაძლებელი იყო, გაუქმებულ ტაძარში სასულიერო პოეზიას კითხულობდა და ანსამბლ „ფაზისის“ საგალობლებით არღვევდა იძულებით დუმილს, ღმერთთან მეზრძოლ ხელისუფლებას რომ მიესაჯა ამ სინმინდეებისათვის.

2007 წელს ეკატერინბურგის ქართველთა სათვისტომოს მიწვევითა და არქიეპისკოპოს ბიკენტის ლოცვა-კურთხევით რუსულ-ქართული პოეზიის ნიმუშები წაიკითხა ეკატერინბურგის ცნობილ ტაძარში, რომელიც აგებულია რუსეთის მიწაზე მცხოვრებ ყოველთა წმიდათას სახელზე იმ ადგილას, სადაც

1918 წლის 16 და 17 ივლისს დახვრიტეს რუსეთის უკანასკნელი იმპერატორი ნიკოლოზ II და მისი ოჯახი. საქართველოში უბედ-ნიერესი დაბრუნდა ზ. კვერენჩილაძე იქ მიღებული შთაბეჭ-დილებების გამო.

ხშირად სთხოვდნენ საპატრიარქოში მისვლას და სადღესას-ნაულო ტრაპეზებზე ლექსის წაკითხვას. იგი ერთ–ერთი პირვე-ლი მსახიობი იყო, საპატრიარქოს რადიო „ივერიას“ (FM 105.4) რომ დაუდგა გვერდით და სრულიად უანგაროდ ჩანერა ქარ-თული კლასიკური მწერლობის ნიმუშები. მერე რა, რომ არავის გახსენებია ამ მოკრძალებული შრომის დაფასება. უფრო მეტიც, როცა საპატრიარქოს ტელევიზია გაიხსნა ზ. კვერენჩილაძის იქ მინვევა არავის მოფიქრებია, არც მცხეთის სამთავროს დედათა მონასტერში დასვენებული მსახიობის დაკრძალვაზე მოსულა ეკლესიის მწყემსმთავარი, არც ერთი მღვდელმთავარი! არც სა-პატრიარქოს სამძიმრის წერილი მიუღია ოჯახს!!! ესეც თითქოს მისი ცხოვრების დაუძლეველი უიღბლობის აკორდი იყო! მხ-ოლოდ მონასტრის მოწესე დედები, იღუმენია ქეთევანის ლოც-ვა–კურთხევითა და შესაშური ერთგულებით უთევდნენ ღამეს და ფსალმუნებს უკითხავდნენ მხევალ ზინაიდას. მსახიობის პი-რადი მოძღვარი, არქიმანდრიტი ლაზარე გაგნიძე, ცრემლმომ-დგარი წირავდა სამთავროს მონასტერში. ამ დღეს ის ქართული ეკლესიის ერთადერთი მოძღვარი იყო, რომელმაც უკანასკნელ გზაზე გააცილა ტრაგიკოსი მსახიობი.

ზინაიდა კვერენჩილაძე პლანეტის ერთადერთ მსახიობ ქა-ლად დარჩა, მონასტრის ეზოში რომ დაკრძალეს.

ერთ–ერთი პირობა, რომელმაც ხელი შეუწყო მის მონას-ტერში დამკვიდრებას, ხანგრძლივი და დაუსრულებელი შემოქ-მედებითი პაუზა იყო. ამ რანგის მსახიობი თეატრისთვის ზედ-მეტი აღმოჩნდა. ზ. კვერენჩილაძეს აღარ შეეძლო ცეცხლოვანი ტემპერამენტით მოეთხრო ვინმესთვის გმირის სულში დატრი-ალებული ქარიშხლის შესახებ, მას არ ეძლეოდა საშუალება სცენაზე დგომისა. 11 წელი ელოდა როლს.

თბილისში ხმა დაირხა მსახიობი მონასტერში წავიდაო. ამ დროს გოგი მარგველაშვილი თეატრისა და კინოს ინსტი-ტუტის რექტორი იყო. მასთან შევიდა ქართული თეატრის სახ-ელგანთქმული ისტორიკოსი, მკაცრი ლოგიკის დიდი ინტელექ-

ტუალი, პროფესორი ნათელა ურუშაძე, რომელმაც პროფესიულ მოვალეობად მიიჩნია ეთქვა: ზ. კვერენჩხილაძის მონასტერში ნასვლის უმთავრესი მიზეზი ისაა, რომ როლი არა აქვს თეატრში. მისი ნიჭი და ტალანტი კი ითხოვს ასპარეზს. რეჟისორი ხარ, დაუდგი რამე დედაშენს და, თუ შენთვის მშობელთან მუშაობა უხერხულია, მეგობრებს სთხოვე, ათამამონო!

თავის მხრივ მართალი იყო ნ. ურუშაძე, თუმცა მონასტრის გზაზე შედგომის ერთადერთი მიზეზი არ ყოფილა თეატრში უმოქმედოდ ყოფნა. ზ. კვერენჩხილაძის პირადი ოჯახური დრამაც თავის როლს ასრულებდა – ნანატრ შვილიშვილს თავისუფლების აღკვეთა მიუსაჯეს. ამან სულიერი ტრავმა გაუღრმავა მსახიობს, განერიდა ყველას და ყველაფერს. აღარც სატელეფონო საუბრების ხალისი ჰქონდა, არც – შეხვედრებისა. ქვეყანაში შექმნილი მდგომარეობაც აღიზიანებდა, ტელე–რადიო სივრცის ტოტალური სიყალბე, ამდენი უგემოვნობა და უტიფრობა ირგვლივ. ნერვული სისტემა უფრო დაეჭიმა, კიდევ უფრო მგრძნობიარე და მთრთოლვარე გახდა, უფრო ჩაიკეტა.

„სულის სიმშვიდის, სულის სიმშვიდის ვერსით მპოვნელმა“ მონასტრის წიაღში იპოვა ნავსაყუდელი. გასაოცარი სიყვარულით შეხვდნენ დედები! მცხეთაში ნაქირავები ბინა მალე დაატოვებინეს და კელიაში გადაიყვანეს – აქაც მორჩილებაში მყოფი ორი ქალბატონი დახვდა – დალი და ლეილა. სულ ერთად იყვნენ, მცხეთის სინმინდების ფონზე უფრო და უფრო ამაო ხდებოდა ეს „ამმორებული დედამინა“ (როგორც მისი კლეოპატრა ამბობდა). გარდა ამისა, ილუმენია ქეთევანის განსაკუთრებულ ყურადღებას და სიყვარულს გრძნობდა. ერთ დროს თავადაც ხომ იყო ილუმენია ეფემია „დათა თუთაშხიაში“. ნელ-ნელა თბილისიდანაც იმატეს მონასტრის სტუმრებმა, ზ. კვერენჩხილაძის კოლეგებმა და ახლობლებმა.

ყოველივე ამასთან ერთად, მსახიობისთვის სამმაგად სასიხარულო და მოულოდნელი აღმოჩნდა ისიც, რომ, თურმე ილუმენია ქეთევანი ლექსებსაც წერდა. მონასტრის წიაღში, მაგალობელ მონაზონთა გუნდის ფონზე მორჩილებაში მყოფი ზინაიდა კითხულობდა წინამძღვრის მზითა და რწმენით გამთბარ პოეზიას – ესეც ერთგვარი სუბლიმაცია იყო სცენას მონატრებული და თეატრისგან უარყოფილი მსახიობისთვის. ამას

ისიც დაემატა, რომ ვნების შვიდეულის დიდ პარასკევს დავით გურამიშვილის ის ლექსი ჩართეს ლიტურგიაში, წლების განმავლობაში მისი სავიზიტო ბარათი რომ იყო – „მოთქმა ხმითა თავ-ბოლო ერთი“.

ხანდახან რამდენიმე დღით შინ დაბრუნდებოდა და ისევ მონასტრისკენ გარბოდა, გული იქ მიუწევდა, რადგან ერთდროულად ასე ნანატრი სულის სიმშვიდეც იპოვა და თვითრეალიზაციის შესაძლებლობაც რაღაც ფორმით, მაგრამ მაინც მიეცა.



უკანასკნელი 11-წლიანი პაუზა ორჯერ შეივსო – 1993 წელს ა. ხორავას მსახიობის სახლში ვ. ანდრონიკაშვილმა დადგა ჩინელი ტაო იუს „ტრამალი“, რომელშიც უსინათლო დედის როლი განასახიერა მსახიობმა, ხოლო 2000 წელს რუსთავის დრამატული თეატრის სცენაზე მასწავლებელი ელენა სერგეევნა ითამაშა, რომელიც ლ. რაზუმოვსკაიას პიესის მიხედვით ვ. ძიგუამ დადგა. ეს წელი ძიმე და გამანადგურებელი აღმოჩნდა მსახიობისთვის: რუსთაველის პრემიაზე წარადგინეს, (გასაოცარი და აუხსნელი ის იყო, რომ განაცხადი რუსთაველის თეატრმა კი არა, გაზეთ „საქართველოს რესპუბლიკამ“ შეიტანა. საკუთარ თეატრს არ გახსენებია მსახიობი), თუმცა ზ. კვერენჩილაძისთვის კომისიამ პრემია ვერ გაიმეტა; თეატრალური ფესტივალის „ოქროს ნილაბი-2000-ზე“ წარდგენილი იყო ქალის როლის (ელენა სერგეევნას) საუკეთესო შესრულებისთვის რუსთავის თეატრის სპექტაკლში „გილოცავთ, მასწ.“, მაგრამ ეს პრიზი სხვას გადასცეს. ზინაიდა კვერენჩილაძე კი „ქართულ თეატრში ღირსეული მოღვაწეობისთვის“ დააჯილდოვეს. სცენაზე ასულ მსახიობს მაყურებელი ოვაციით შეხვდა. იგი, ყვავილებით ხელში, მივიდა მიკროფონთან და მადლობა გადაიხადა, „განსაკუთრებით მომწონს სიტყვა „ღირსეული მოღვაწეობისთვის“ და, თუ ის მართლაც ასეა, დიდი მადლობა!“ თუმცა, გულდანწყვეტილმა მითხრა: არ გამახსენდა, თორემ მიკროფონთან რომ მივედი, გრიგოლ აბაშიძის ეს ერთი სტროფი უნდა წამეკითხა:

**„სიბნელეც, საქართველოს ცაზე დაძრულო,
მაკმარე, ნუ მისევ ავ სულებს,
ნუ ცდილობ, სამშობლო შემაძულო,
ვერ შემაძულებ!“**

ხანდახან იტყოდა ხოლმე: მთელი ცხოვრება ორი ქალის მშურდა ამ ქვეყნად: ვალენტინა ტერეშკოვასი, რომელმაც პირველმა მოიხილა კოსმოსი და მედეა ჯაფარიძისა, მონატრებული ქართული სიტყვა პირველად რომ გააგონა საფრანგეთში 20-იანი წლებიდან გადახვეწილ ემიგრანტ ქართველებსო. მასაც სურდა ეს განეცადა და იხვენებოდა გაეშვათ თურქეთში, ფერეიდანში... უნდოდა, ქართული მხატვრული სიტყვით მოფერებოდა იქაურ ქართველებს, ჩვენს სისხლსა და ხორცს, სამშობლოს მონყვეტილსა და მონატრებულს, მაგრამ ვერც ეს ოცნება აიხდინა მსახიობმა. დისიდენტის დას ვინ წარგზავნიდა ქართული მიწა-წყლის სანახავად და ქართული სულის გასალვადებლად?!

ამდენმა სტრესმა, ცხოვრებაში გადატანილმა ქარტეხილებმა თავისი ქნა. სცენის დედოფალს იქ დაუმიზნა, სადაც ყველაზე მტკივნეული იყო – მახსოვრობა შეურყია. ახლის ათვისება უჭირდა და წარსულში ათასგზის ნაკითხულს უკვე „შპარგალკის“ გარეშე ველარ კითხულობდა. ასე იყო 2007 წლის შემოდგომაზე ოპერის თეატრშიც და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლშიც „სხვა საქართველო“.

რადგან იმედის ნაპერწკალი ჩაესახა, ძალა მოიკრიბა. უკვე 11-წლიანი იძულებითი პაუზის შემდეგ რუსთაველის თეატრის სცენაზე იდგა წამებული მსახიობი. ახლა რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ თამარ ახვლედიანის მთავარი როლი მისცა რონალდ ჰარუდის „მოხუც ჯამბაზებში“. პრემიერა 2008 წლის 10 ივნისს გაიმართა. სპექტაკლში რუსთაველის თეატრის ვარსკვლავთცვენა იყო. სცენაზე იდგნენ მ. ჩახავა, გ. სალარაძე, კ. კავსაძე, ზ. ლებანიძე, ჯ. ლაღანიძე. ოდესღაც მაყურებელთა გულთამპყრობელს უჭირდა თამაში, არც სხვისი შეწუხება უნდოდა, რადგან კარგად გრძნობდა, სპექტაკლის ყველა მონაწილე როგორი მონდომებით ეხმარებოდა. წარმოდგენას წარმოდგენა ენაცვლებოდა, გასტროლს გასტროლი ცვლიდა. ზ. კვერენჩილაძეს უკმარისობის გრძნობა არ ასვენებდა. ორი წლის შემდეგ

ისევ გორა კაპანაძემ დააკავა თავის სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“. ჯერ მთავარი როლი მისცა. დაინყეს რეპეტიციები. ტექსტი წინ ედო და სამაგიდო მუშაობა მაინც არ გამოსდიოდა, „ალბათ, უკვე რალაც მჭირსო“ – მითხრა. გადაიყვანეს მეორეხარისხოვან როლზე, აქაც არაფერი გამოვიდა. ბოლოს, რეჟისორმა მაინც ათამამა. სცენის ვირტუოზი ეტლით შემოჰყავდა გურამ სალარაძეს. განსაკუთრებულად რთული მიზანსცენები არ ჰქონდა და უყვარდა ამ სპექტაკლის თამაში. „მოხუცი ჯამბაზების“ ტექსტით დაღლილი სულ ამბობდა: „მზის დაბნელება როდის გვექნებაო“.

თითქოს ბედნიერი უნდა ყოფილიყო. 80 წელს მიღწეული მსახიობი ორ სპექტაკლში იყო დაკავებული, მარამ ის შინაგანად მაინც იტანჯებოდა. ველარც მცხეთაში ჩადიოდა თეატრის გადამკიდე და, რაც მთავარია, კარგად გრძნობდა, რომ მოულოდნელობებს ველარ ქმნიდა. რატომ წუნუნებთ – ვკითხე ერთხელ, – ხომ თამაშობთ, საყვარელი თეატრის სცენაზე ხართ და კიდევ რალა გნებავთ–მეთქი?! გაელიმა: ეს როლები რა არის, ბიჭო... ისე მითხრა, თითქოს ერთ წამში გადასწვდა დიდებულ წარსულს, როცა არც სუფლიორი სჭირდებოდა, არც ვინმეს დახმარება და უზარმაზარი კლასიკური რეპერტუარი ზეპირად იცოდა. მისი უკანასკნელი ორი როლი იყო ნაშთი ძველი დიდებისა. „მოხუც ჯამბაზებში“ ზაზა (ზაირა) ლებანიძე სევდიანი გიტარის ჰანგზე აკაკი წერეთლის ტექსტს მღეროდა:

**„აჩრდილილა ვარ წარსულის
და ლანდი მომავალისა“...**

ამ სიტყვებს ყოველთვის ცრემლმორეული უსმენდა იქვე, სცენის კუთხეში, სავარძელში მჯდომი თამარ ახვლედიანი – ზ. კვერენჩხილაძე და ვინ იცის, იმ დროს რამდენი „წუთი დაუბრუნებული“ გაიელვებდა მის ხსოვნაში. ვინ იცის?!



რუსთაველის თეატრის წინ ზინაიდა კვერენჩხილაძის ვარსკვლავი უნდა გაიხსნას! – ეს იყო მტკიცე გადაწყვეტილება

თეატრისა, თუმცა თავად მსახიობი კატეგორიული წინააღმდეგი იყო. ვინ გაუბედავდა, მაგრამ ახლა ის ზინა აღარ იდგა მათ წინ. შვილმაც ურჩია: ნუ უშლი ნერვებს ამ ხალხს, დასთანხმდიო. გოგის სიტყვა მისთვის კანონი იყო...

დაიწყო სამზადისი: დაიბეჭდა აფიშები. თავად ისეთი რეაქცია ჰქონდა, თითქოს არც იცის, რა უნდა მოხდეს. ინდიფერენტული გახდა. ამაზე თითქოს არც ფიქრობდა, არც საუბრობდა.

2009 წლის 23 დეკემბერს რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე „მოხუცი ჯამბაზები“ ითამაშეს. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ სცენის მარჯვენა კუთხეში პარტნიორებმა მიაცილეს მიკროფონამდე. რა უნდა ეთქვა?! წინა დღით ორწუთიანი სამადლობელი სიტყვა ერთად დავწერეთ, მაგრამ ისე ღელავდა, ვიცოდი, დაწერილსაც კი ვერ წაიკითხავდა. მაინც ჩაალაგა ფურცლები, უნდა წავიკითხოო. უფრო აუცილებელი იყო ლექსით მიემართა მაყურებლისთვის, თუმცა შერჩევა გაგვიძნელდა. რა უნდა წაეკითხა ისეთი, ზუსტად რომ ჩამჯდარიყო მოვლენის კონტექსტშიც და მსახიობის მრწამსიც გამოეხატა. მისი განვლილი შემოქმედებისა და მშფოთვარე ცხოვრების პირდაპირ ანარეკლად ემილი დიკინსონის სიტყვები გამახსენდა „ამჰერსტის მშვენებიდან“. ვთხოვე, ის წაეკითხა. გაუხარდა, მოეწონა, თუმცა რეჟისორსმა ორი სხვა ლექსიც ჩართო და, როცა ბოლო აკორდად უკვე ლეგენდარული ტრაგიკოსი მსახიობის გაბზარული ხმა გაისმა:

**„გულგატეხილს თუ რწმენა ვაჩუქე,
ერთი ტკივილი თუ გავაყურე,
ქვეყნად ამაოდ არ მიცხოვრია!**

**თუ ვანუგეშე ერთი სიცოცხლე,
თუ დავაბრუნე ჩიტი ბუდეში,
ქვეყნად ამაოდ არ მიცხოვრია!!!“**

ფეხზე ამდგარი დარბაზიცა და მსახიობიც ტიროდა... ეს იყო მისი უკანასკნელი საჯარო გამოსვლა! ზინაიდა კვერენჩილაძე ისე ემშვიდობებოდა ქართველ მაყურებელს, რომ შემოქმედებითი საღამო არ ღირსებია.



ერთი შეხედვით, საგანგაშო არაფერი სჭირდა. ინტენსიურად დავინწყეთ უნივერსიტეტის სამკურნალო კომბინატში სიარული. მისი ექიმი ღია მანჯგალაძე იყო. უფრო რომ გადავიღებოდა ურთიერთობები, ვეუბნებოდი: ნარმოიდგინე, კვერენჩხილაძე მანჯგალაძესთან მიდიხარ-მეთქი, ეროსი მოვაგონე! გაელიმა.

კრძალვით შეალო ექიმის კაბინეტი.

– რა განუხებთ, ქალბატონო ზინაიდა? – მორიდებით ჰკითხა ექიმმა.

– საკუთარი თავი – უპასუხა მსახიობმა.

ეს სიტყვები ზუსტად გამოხატავდნენ მის მიერ განვლილ ცხოვრებას, იმას, თუ რამდენი რამის უფლებას არ აძლევდა საკუთარ თავს, რამდენ რამეში თრგუნავდა, როგორ ებრძოდა მასში ორი ხმა ერთმანეთს, თუ როგორი ძნელი იყო უკომპრომისო ცხოვრება, მაგრამ მას სხვანაირად არ შეეძლო. შინ თუ გარეთ ამდენი წინააღმდეგობებისაგან მსახიობი უკვე დაღლილი იყო. მომატებული წნევის ფონი ჰქონდა, ანალიზები – დარღვევების გარეშე. მახსოვრობის გასაუმჯობესებელი პრეპარატები დაუნიშნა ნევროლოგმა. მკაცრი რეჟიმით სვამდა წამლებს. შედეგიც დაეტყო – უფრო კონცენტრირებული გახდა. პარალელურად, საზოგადოებრივ რადიოშიც დავინწყეთ ჩანერა იმისა, რის სცენაზე გაცოცხლებასაც ოცნებობდა. ერთ-ერთი მათგანი იყო ქვრივის მონოლოგი ილია ჭავჭავაძის „გლენტა გათავისუფლების სცენებიდან“ – ეს ის ქმნილებაა, მალიკო მრეკლიშვილმა რომ მოამზადებინა სტუდენტ კვერენჩხილაძეს: „ეხლაა... მე უნდა მოგახსენოთ ჩემო დიდებულო ხელმწიფვე!“ – ისეთი ინტონაციით იწყებდა მსახიობი, ვერავინ ამოიცნობდა მტკიცე და გაუზარავი ხმის ზ. კვერენჩხილაძეს მასში. სახასიათო, კახური აქცენტებით შემკობილი ხუთნუთიანი ჩანანერი გამოვიდა. სამი სხვადასხვა ვერსია ჩავნერეთ. შესვენებისას წყლის მოსატანად გავედი. მიკროფონი მაინც ჩართული იყო, რადგან მასალა ყველა შემთხვევაში მონტაჟს საჭიროებდა. მომაქვს წყალი და მესმის, რომ ის დ. გურამიშვილის „მოთქმა ხმითა და თავ-ბოლო ერთის“ კითხულობს. მიაქციეთ ყურადღება – ვხალისობდით, სახასიათო ჩანანერზე ვმუშაობდით, მაგრამ,

როგორც კი დრო იხელთა, მაინც ტრაგიკულის, მძაფრის, ღრმა და ძლიერი ემოციის გამოვლენა დასჭირდა. მოთქმა-გოდებას ლოგიკური კონტექსტი ჩვენს სიტუაციაში არ ჰქონდა. ეს შემთხვევა ძალიან კარგად და ზუსტად გამოხატავს იმას, თუ რა იყო პოტენციურად ზ. კვერენჩილაძის შემოქმედებითი სანყისი – ძლიერი ვნებები, ტრაგიკულის, ამაღლებულის მგზნებარე განცდა.

რადიოს ამ უკანასკნელ ჩანაწერთა რიცხვს მიემატა ქეთევან დედოფლის მონოლოგი სპექტაკლიდან „ქეთევანი, ანუ გაუტყვევლი ციხესიმაგრე“, ლედი მაკბეტის მონოლოგი შექსპირის „მაკბეტიდან“. მსახიობი არასოდეს საუბრობდა იმაზე, თუ რომელ უთამაშებელ როლზე სწყდებოდა გული, ალბათ ერთი ასეთი ლედი მაკბეტიც იყო. როცა გაზეთ „ქუთაისის“ კორესპონდენტმა ჰკითხა, რომელ უთამაშებელ როლზე გწყდებათ გულიო, ზ. კვერენჩილაძემ უპასუხა: ეს ჩემს საიდუმლოდ დარჩესო („ქუთაისი“ 1974:). თუმცა უფრო ადრე ეს საიდუმლო მაინც გამჟღავნდა პრესის საშუალებით: „კვერენჩილაძის ოცნებაა თანამედროვე გმირებთან შეხვედრა. ერთ-ერთი მისი საყვარელი და საოცნებო როლია ლიდა მატისოვა (კოჰოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია““) (ასლამაზიშვილი 1968: 54).

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი მონოლოგებისა, აღმოჩნდა, რომ საქართველოს რადიოს „ოქროს ფონდის“ უამრავ ჩანაწერთა შორის არ მოიპოვებოდა დავით გურამიშვილის ის „მოთქმა“, რომელზეც ვისაუბრეთ და, რომელიც, ერთი პერიოდი შეუცვლელი საკონცერტო ნომერი იყო მისი შემოქმედებისა. მართალია, მსახიობს „დავითიანი“ ჩანერილი ჰქონდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მოისმინა, არ მოეწონა და ხმის რეჟისორს სწორედ ეს ნაწილი ამოაჭრევინა იმ იმედით, რომ შემდეგში ჩანერდა.

დავინწყეთ ჩანერა, ოღონდ უკვე კითხვის ტემპო-რიტმი ცოტა შეცვლოდა დიდ ტრაგიკოსს. დღეს ეს ჩანაწერიც რადიოს „ოქროს ფონდის“ კუთვნილებაა.

სიცოცხლის ბოლო წლებში განსაკუთრებულად ემზადებოდა რუსულ-ქართული პოეზიის საღამოს გასამართად. რადიოში მამამისის ნაჩუქარი წიგნებით მოვიდა, ბ. პასტერნაკისა და მ. ცვეტაევის ლექსები წაიკითხა. ბოლო პერიოდში, სადაც უნდა ვყოფილიყავით, შეხვედრებზე თუ სტუმრად, ყველგან კითხუ-

ლობდა გლაკტიონის „ქარი ქრის“ და ამ ლექსის გივი ნიჭარაძისეულ რუსულ თარგმანს.

– ბოლო აკორდად მინდა შოთა ჩაკვეტაძის მუსიკის („წუთისოფელი ასეა“) მიხედვით სალამო მოვანყო და ისე გამოგემშვიდობოთო – მითხრა ტელეფონით საუბრის დროს. რაღაცას გრძნობდა, რაღაც აუხსნელს განიცდიდა. ბოლოს, თავად ითხოვდა ექიმთან მისვლას, არადა ორგანული დაავადება თითქოს არ ჰქონდა.

– რატომ არ შეიძლება, დამანვინონ საავადმყოფოში და ისე გამომიკვლიონ?! – იხვენებოდა ბავშვური გულუბრყვილობით. ერთხელ დამირკა და მეუბნება:

– იცი, რა იქნება ჩემი ბოლო აკორდი? – ვაჟას ეს ლექსი:

**„დალამდა, წვრილნი ვარსკვლავნი
აყვავდნენ, დასხდნენ ცაზედა!“**

– რატომ ამბობთ ამას-მეთქი – ვკითხე.

– რა ვიცი, თითქოს ვემშვიდობები ყველაფერს! – მიპასუხა.

მე უკვე ერთიანი ეროვნული გამოცდები დამენყო და ეს პერიოდი მჭიდრო ურთიერთობის დრო აღარ მექნებოდა. რადგანაც არდადეგები დაიწყო, გოგიც გათავისუფლდა სამსახურებრივი მძიმე რეჟიმისაგან და გვერდით არ შორდებოდა დედას. ისევ გამოკვლევებს უტარებდნენ მსახიობს. ის მაინც წუნუნებდა – ამ ექიმების ვერაფერი გავიგე, მეუბნებიან, კარგად ხარო, არადა, არ ვარ კარგად...

დადგა აგვისტოც – ყველაზე მძიმე თვე დედაქალაქისთვის, სიცხე და უჟანგბადობა, მთასა და ზღვას შეფარებული ხალხი...

– სად ხარ, რომ მიმატოვე? – ხუმრობით მითხრა ტელეფონით.

მერე ისევ თეატრზე, მონასტერზე ვისაუბრეთ. რაც მთავარია, მისი მოცემული პირობა შევახსენე: ერთად უნდა წავსულიყავით ჯერ ურეკში და მერე – გურიამში, ხორეთში, დიდი ხნის უნახავი მამის საფლავზე.

– პირველ სექტემბერს სამსახურში გამოვცხადდები და ორში აუცილებლად წავიდეთ. თუ გიორგის მძლოლი ვერ წავგიყვანს, ჩვენც ადვილად მოვახერხებთ ჩასვლას – ვუთხარი.

– შენ მე მომენდე და წავალთ! – მითხრა გადაჭრით.

ამასობაში 25 აგვისტო მოახლოვდა, მისი დაბადების დღე – არ უყვარდა, ყოველთვის გაურბოდა და ისე გავიდა მისი სიცოცხლის 80 წელი, რომ არც არასოდეს აღუნიშნავს. ახლა ის თავის კოლეგასთან, მსახიობ დალი მაცაბერიძესთან შეხვდა ამ თარიღს – უჩვეულოდ ბედნიერი და აღტკინებული, რაღაც აუხსნელი სიხარულით გაცისკროვნებული. იმდენად გახალისდა, რომ ტანგოც კი იცეკვა. არავის უნახავს ასეთი ზინაიდა კვერენჩილაძე, თვით უახლოეს ადამიანებსაც კი!

უკვე თბილისში ორი დიდი უსიამოვნებაც მოხდა: რუსთაველის თეატრიდან ქსენოფობიის ბრალდებით რობერტ სტურუა გაუშვეს და მოულოდნელად ნატაშა ჩიკვაძე გარდაიცვალა. მსახიობმა ვერ შეძლო მის დაკრძალვაზე წამოსვლა. ისიც იცოდა, რომ რამაზ ჩიკვაძე უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა. ცოტა ადრე ზ. ქაფიანიძის გარდაცვალების შესახებ ვუთხარი და გულდამწვარი აქვითინდა.

– ხვალ რობერტ სტურუას მხარდასაჭერ აქციაზე მივიღვარ და უფრო ზუსტად მეცოდინება რაც ხდება. დაგირეკავთ, მოგიყვებით!

– რა ამაზრზენია ეს ყველაფერი, რა დროში ვცხოვრობთ, ვინ არიან ესენი, ასე რატომ იქცევიან, როგორ არ ჰყოფნით ჭკუა?!

ძალიან გაღიზიანდა. მერე საუბრის თემა შევცვალეთ, არ მინდოდა ალელვებულები. ისევ 2 სექტემბრისთვის დაგეგმილ გამგზავრებაზე ვისაუბრეთ. ისიც მითხრა, რუსულ-ქართული პოეზიის საღამოს გამართვას ვაპირებო. შემოქმედებითს გეგმებზე ვისაუბრეთ, რადიოში ჩასანერ მასალასაც ვარჩევდით... დავემშვიდობე, – ხვალ აუცილებლად გაგაგებინებთ, რა მოხდება რუსთაველის თეატრის წინ-მეთქი. როცა საუბარს მოვრჩით, საღამოს ცხრის ნახევარი იყო. არაფერი ეტყობოდა, ოდნავი შეფერხებაც კი მეტყველებაში. ამჯერად არც თვითონ უთქვამს, თავი მტკივა და შეუძლოდ ვარო.

ჩვენი საუბრის შემდეგ დაახლოებით ნახევარ საათში შინ მივიდა გოგი მარგველაშვილი და სავარძელში ტელეფონთან სახეშეცვლილი დედა დახვდა. დიაგნოზი – იშემიური ინსულტი!

სასწრაფოდ გადაიყვანეს ქალაქის მე-9 საავადმყოფოში. კარგად გრძნობდა თავს, კონტაქტური იყო, საუბრობდა კიდევ,

მაგრამ შუალამისას ინსულტმა ისევ გაუმეორა...

ორი ღამე სიკვდილ-სიცოცხლეს ებრძოდა სასუნთქ აპარატს მიერთებული მსახიობი. ოდესღაც ფარეკაობაში საქართველოს ორგზის ჩემპიონის ფიზიკური სხეული ახლაც ძლიერი აღმოჩნდა.

საავადმყოფოს დერეფანში ზინაიდა კვერენჩხილაძის ახლობლები ირეოდნენ. უკვე ნათელი იყო, რომ ამ ქვეყნიდან მიდოდა დიდი მსახიობი. მაინც გვიჭირდა ამის დაჯერება!

პირველ სექტემბერს უჩვეულოდ ცხელი ღამე იდგა.

ორი სექტემბერი თენდებოდა.

დილით 4 საათზე სიცოცხლე შეწყდა წამებული მსახიობისა...

მერე როგორც ხდება, იყო ყვავილები, ცრემლი, სინანული... დაკრძალვაზე არც ერთი პოლიტიკური სახე და სახელმწიფო ჩინოსანი არ მოსულა, მხოლოდ საქართველოს პრეზიდენტის სამძიმრის წერილი გადასცეს ოჯახს.

განუხორციელებელი დარჩა პოეზიის საღამოც და ველარც გურიში ჩავედით!

– ნეტავ შემედლოს ისე მოვკვდე, რომ გავქრე და არავინ შეგანუხბოთ! – იცოდა თქმა. თბილისს ვერ უხსენებდი. მცხეთის დედათა მონასტრის ეზოში მინდა და საფლავზე ჩემი ანტიგონეს ხელებზე ბორკილდადებული სურათი გამიკეთეთო – წამოსცდა ერთხელ.

ჯერ კიდევ მე-9 საავადმყოფოში სასუნთქ აპარატს იყო მიერთებული, როცა მცხეთის მონასტრის ილუმენიას შევატყობინეთ. მთელი მონასტერი ფეხზე დადგა, გამუდმებით რეკავდნენ, გვიკავშირდებოდნენ. როცა გარდაიცვალა, ოჯახს უნდა გადაეწყვიტა, სად უნდა დაეკრძალათ. საკრებულოს შემოთავაზება იყო დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონი. არადა, ყველამ ვიცოდით, როგორ არ უნდოდა იქ. ვერავინ ბედავდა მონასტრის ხსენებას. ახლა დუმილი დანაშაული იქნებოდა. გოგი მარგველაშვილს მორიდებით ავუხსენი, რომ დედამისის სურვილი იყო მცხეთის მონასტრის ეზოში საუკუნო განსვენება. მხოლოდ მას უნდა გადაეწყვიტა, დიდუბეს არჩევდა თუ მცხეთას.

– ჩემი სურვილიც მონასტერიაო – თქვა მცირე პაუზის შემდეგ!

მაშინვე ვესაუბრეთ მონასტრის დედებს, შუამდგომლობა ვთხოვეთ პატრიარქთან, რადგან მისი ლოცვა-კურთხევა იყო აუცილებელი... და გადაწყდა.

საქართველოს სახალხო არტისტი, ერისა და ეკლესიის გულანთებული მსახური ზინაიდა კვერენჩილაძე მცხეთის წმინდანინოს დედათა მონასტრის ეზოში იპოვიდა საუკუნო განსასვენებელს.

აღსრულდა მსახიობის ოცნებაც!!!

ამსოფლიურ ხმაურს განრიდებულ, სინმინდისა და შეუორგულელებლი რწმენის საუფლოში დაივანა მისმა სულმა. თავისი გარდაცვალებით ერთგვარ ხიდად იქცა საეროსა და სასულიეროს შორის, უფრო დაგვაახლოვა მარადიულს, მშვენიერს, წმინდასა და ამაღლებულს, გზამკვლევადა გაგვყვა ამაოებისა და მარადისობის გასაყართან. ჩვენთვის უფრო ახლობელი გახდა მცხეთაც და მონასტერიც! ესეც ახალი ცხოვრების დასაწყისია, შესაძლოა, უფრო მნიშვნელოვანისაც კი, თავისი გარდაცვალებით რომ მიაღწია პლანეტის ერთადერთმა მსახიობმა, მონასტრის ეზოში განსვენებულმა.

ედიშერ მაღალაშვილის ქართული სიზლი

თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი იყო მისი ახლაგზარდობის უმნიშვნელოვანესი კერა. მაშინ უნივერსიტეტის თეატრს ხელმძღვანელობდა პიერ კობახიძე, აქ სპექტაკლები დაუდგამს თვით ვასილ ყუშიტაშვილსაც კი; აქედან წამოვიდნენ ქართული თეატრის ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ: გოგი კობიაშვილი, გიორგი ტატიშვილი, იაკობ ტრიპოლსკი, ნელი მგალობლიშვილი, ქართლოს კასრაძე, ნიკო ყიასაშვილი. ამ უკანასკნელს დიდ სამსახიობო კარიერას უწინასწარმეტყველებდნენ, მაგრამ მან ასპარეზად მაინც მეცნიერება არჩია!

რადგან უნივერსიტეტში ხშირად იმართებოდა ლიტერატურული, საესტრადო, მუსიკალური საღამოები... ედიშერიც სულ აქ იყო, აქვე მოუსმინა მან პირველად ანა კალანდაძეს, სერგო ზაქარიაძეს, რომელმაც მხატვრული კითხვის საღამოები პირველად უნივერსიტეტში გამართა. ამ დროისთვის ედიშერ მაღალაშვილი ფალიაშვილის ქუჩაზე ცხოვრობდა და ყოველ საღამოს უნივერსიტეტის თეატრში იყო. გავიდა დრო. ის „აკაკის აკვანში“ გადაიღეს და პირველი შეხვედრა ამ ფილმის შემოქმედებით კოლექტივს სწორედ უნივერსიტეტმა მოუწყო. ბედნიერი იყო ედიშერ მაღალაშვილი. ის იდგა ნატო ვაჩნაძის, თამარ ციციშვილის, კოტე მიქაბერიძის, ლეილა აბაშიძის..... გვერდით. როგორც თავად იხსენებდა, სწორედ უნივერსიტეტის სცენაზე მოუსმინა პირველად ერთ ბიჭს, რომლის მჭევრმეტყველებამ მოხიბლა. ის ახალგაზრდა აკაკი ბაქრაძე იყო.

პირველი სიყვარული სწორედ მოსწავლეობისას ეწვია. შეუყვარდა თავისი თანატოლი, რომელიც სხვა სკოლაში სწავლობდა. ლამაზი გოგო იყო – ღიმილით იგონებდა: „ღამეები არ მეძინა, ოღონდ სიყვარული მისთვის არ ამიხსნია. მიდიოდა, მოვაბრუნე, ხელი მოვკიდე და მაგრად ვაკოცე – ეს იყო და ეს!“

მსახიობი ლიანა ასათიანი და მხატვარი ზურაბ ლეჟავა ედიშერ მაღალაშვილის კლასელები იყვნენ. მათემატიკა კარგად

იცოდა და სკოლის დამთავრებისთანავე საინჟინროზე ჩაირიცხა პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში, თუმცა თეატრსა და მსახიობობაზე ოცნება არ მიუტოვებია.

დრამატულ თეატრში პირველად ბიძამ წაიყვანა და ისეთი ზეგავლენის ქვეშ მოექცა, რომ არაფერი ახსოვდა – ეს იყო პირველი ესთეტიკური შოკი. სკოლის ასაკში რამდენჯერმე დრამატულ წრეშიც ჩაენერა, მაგრამ სცენას არ გააკარეს. ალბათ, ესეც ბედისწერა იყო! თეატრალურ ინსტიტუტში ჩაბარებას კი ვერ ბედავდა, ფიქრობდა: ვაი თუ შევრცხვეო!

მსახიობობა ოცნებად რჩებოდა და ამ ოცნებაში გადიოდა დრო. ერთხელაც წვეულებაზე მივიდა ნათესავთან. სტუმრებს შორის იჯდა რეჟისორი დავით რონდელი. დამშვიდობებისას ოჯახის დიასახლისმა უთხრა: ედიშერ, ხვალ კინოსტუდიაში უნდა წავიდეთ, რონდელს ძალიან მოეწონე და მთხოვა, მომიყვანეო.

სიხარულით ცას ეწია მსახიობობაზე ოცნებით დაღლილი ახალგაზრდა. ეს ის პერიოდია, როცა, სიკო დოლიძესთან ერთად, დავით რონდელი იღებდა ფილმს „ჯურღალის ფარი“. კამერის წინ სასინჯ კადრებზე დააყენეს ედიშერი, მერე კი რეჟისორმა უთხრა: „ჩემთვის ყველაფერი გადანყვეტილია. ამ სურათს რომ დავამთავრებ, ვინცებ ახალს და დაგნიშნავ მთავარ როლზე, მაგრამ ამისთვის შენ უნდა მოემზადო, ოდნავი სამსახიობო განათლება მაინც უნდა მიიღო“.

მაშინდელ კინოსტუდიას ჰქონდა თავისი სამსახიობო სასწავლებელი, პატარა სცენაც და ედიშერმა, პროფესიული განათლების პარალელურად, დაიწყო სამსახიობო ხელოვნების ანბანის შესწავლა. ერთი საკურსო ნამუშევრის ნახვის შემდეგ მასთან მივიდა კონსტანტინე პიპინაშვილი და უთხრა: „აკაკის აკვანში“ ბაგრატის როლზე უნდა დაგნიშნო“. უფრო დიდი სიხარული კი წინ ელოდა მსახიობს. ვახტანგ ტაბლიაშვილმა დაიწყო „ქეთო და კოტეს“ გადაღებები და კოტეს მეგობრის როლზე დაამტკიცა ედიშერ მალალაშვილი. ეს სახე მსახიობისთვის ყველაზე საყვარელ ნამუშევრად დარჩა.

ბედმა კიდევ ერთხელ გაუღიმა – იმავე ვახტანგ ტაბლიაშვილმა მარჯანიშვილის თეატრში მიიყვანა და „რომეო და ჯულიეტაში“ მერკუციოს როლზე დანიშნა. რა თქმა უნდა, ძნელი

იყო ამის დაჯერება. დაიწყო რეპეტიციები და ედიშერმა ირწმუნა, რომ დრამატულ თეატრში თამაშიც შეუძლია, ამიტომ სასწრაფოდ მიატოვა პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, თავისი საინჟინრო სპეციალობა და მარჯანიშვილის თეატრში დაიწყო მუშაობა.

თეატრის პარალელურად კარგად აეწყო მისი კინოკარიერაც. ერთი კია, ძირითადად, უარყოფითი როლების თამაში მოუწია. თავად ასე ამბობდა: „ჩემს უარყოფით გმირებში ვეძებდი დადებითს. ამას ჰქონდა რალაც სხვა ხიბლი და ეტყობა, ამის გამო, არ შემიძულა მაცურებელმა“

თაობების საყვარელი მსახიობი გახდა, მასაც ჰყავდა თავისი კუმირი – დავით გამრეკელი: „ის ჩემთვის დარჩა მსახიობისა და მამაკაცის იდეალად. სიგიჟემდე მიყვარდა და ყველაფერი მომწონდა, რასაც კი სცენაზე აკეთებდა. გასაოცარი ხმისა და გარეგნობის პატრონი იყო და ეს ბევრს განსაზღვრავდა მის კარიერაში“.

ედიშერი უყვარდა ყველას – მაცურებელსაც და კოლეგებსაც, თავისი გამორჩეული რაინდული კულტურითა და ერთგულებით. მეტი რა უნდა ინატროს ადამიანმა, თამაშობდა ისეთი მსახიობების გვერდით, როგორებიც იყვნენ: ვერიკო, სესილია, ვასო გოძიაშვილი, გიორგი შავგულიძე, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, აკაკი კვანტალიანი, სერგო ზაქარიაძე, პიერ კობახიძე... და ვინ მოთვლის ყველას! მაგრამ მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში მარჯანიშვილის თეატრში ურთიერთობები დაიძაბა – მოვიდა ახალი თაობა, დაიწყო კონფლიქტები... ედიშერ მაღალაშვილის ბუნება და ხასიათი განხეთქილებებსა და ინტრიგებს ვერ ეგუებოდა, ამიტომ მიიღო გადაწყვეტილება თეატრის დატოვებისა.

ამ დროს რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრი იწყებოდა. ის დგამდა არტურ მილერის „სეილემის პროცესს“ და ჯონ პროქტორის როლი სწორედ ედიშერ მაღალაშვილს დააკისრა. დაიწყო რეპეტიციები, მაგრამ უკვე სახელმძღვანელომ მსახიობმა ლამის გაქცევა გადაწყვიტა: „ახლა რუსთაველის თეატრიდანაც დავაპირე წასვლა. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ, როცა სარეპეტიციოდან სცენაზე გადავედი, შემაშინა თეატრის სცენამ, ამხელა „მგლის ხახამ“, გამიჩნდა შიში, ვიფიქრე: ვივარგებ?! ძალიან პატარა ხომ არ ვიქნები ამხელა

სცენისთვის-მეთქი. მეორე ისიც, რომ ელისაბედ პროეტორი (პიესის მიხედვით ჩემი მეუღლე) ზინაიდა კვერენჩილაძე მიშლიდა ნერვებს. რეპეტიციებზე იყო საშინლად დაჭიმული, ვერაფერი გავახერხე. ფაქტობრივად, ზინასთან ურთიერთობა სცენაზე შეუძლებელი გახდა. თურმე ეჭვიანობდა: ყოველთვის მომწონდა შენი შემოქმედება და თეატრში ერთბაშად ამდენი ქალი რომ გეხვია გარს, ჩემთვის რალაც უსიამოვნო გარემოცვა შეიქმნაო – მერე გამანდო.

მიუხედავად იმისა, რომ მარჯანიშვილის თეატრის სტილისტიკა რადიკალურად განსხვავდება რუსთაველისგან, მაინც მოვერგე ამ ახალ ესთეტიკას. ეტყობა, მაშინ ცარიელი იყო ის ადგილი, რომელიც მე შევავსე და ავისრულე ჩემი სამსახიობო ოცნებაც: ძალიან მინდოდა მიხეილ თუმანიშვილთან ურთიერთობა, მის სპექტაკლებში თამაში და, მართლაც, მასთან 8 სპექტაკლში ვითამაშე. აქედან, ერთი იყო ეპიზოდური როლი, შვიდი კი – ცენტრალური. ასე მოვიკალი ჩემი თეატრალური ყინი. ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ რუსთაველის თეატრში ჩემი მოღვაწეობა გადაეჯაჭვა ქართული თეატრის ნამდვილ ვარსკვლავს, გამორჩეული ტრაგიკული ნიჭის მსახიობს, ზინა კვერენჩილაძეს, და ორმოცი წელია ერთად ვდგავართ ამ სცენაზე. ქალბატონი ზინა ჩემი ყველაზე დიდი პარტნიორია“.

ედიშერ მალალაშვილი ყოველთვის თანამედროვე მსახიობი იყო. მისი არაჩვეულებრივი ქართული სიტყვა მოდიოდა მაყურებლამდე, როგორც აზრი და ფიქრი, პოზიცია და არჩევანი. არასოდეს ყოფილა თვითკმაყოფილი, ეჭვის თვალით უყურებდა საკუთარ შემოქმედებას და მისი ასეთი დამოკიდებულება სპექტაკლიდან სპექტაკლში ზრდიდა მხატვრულ ხარისხს.

არ უვლია ანმყოს ვინრო დერეფნებში, შესაბამისად, პრიორიტეტული მისთვის იყო არა ყოფითი და წარმავალი, არამედ უფრო სხვა – საკუთარი პროფესიისა და ქვეყნის ერთგულება, სიყვარული და სამსახური. შეიძლება ითქვას, რომ ის ცხოვრობდა დროსთან ერთად და არა – დროში. ნელ-ნელა ასაკი დაეტყო. პიროვნული ხიბლი და ქართული სიდარბაისლე კი არ განშორებია, ისეთივე რაინდული და მომხიბვლელი იყო, თუმცა უფრო ჩაფიქრებული გახდა. მამულიშვილური განცდით სტკიოდა ქვეყნის ბედი, დაულაგებელი ცხოვრება, ამდენი უზნეობა,

შეუწყნარებლობა, აგრესია და სულის მარნუხებში მოქცევის პოლიტიკური თვითნებობა. ამიტომაც ამბობდა:

„ბოლო 20 წელია ბევრი სადარდელი გაგვიჩნდა და ჩემი სათქმელი მინდა ლაშა თაბუკაშვილის „ნატადრალიდან“ ჩემი გმირის სიტყვებით ვთქვა: *„არ იფიქროთ, რომ საბოლოოდ გადავგვარდით, რომ ჩადენილი ცოდვების სიმძიმეს ვერ ვგრძნობთ. ვგრძნობთ და საკუთარ თავსაც არ ვუტყდებით. ნაკლი რაცა გვაქვს, დრო და დრო იმასაც ვხედავთ, მაგრამ ეგ არის და ეგ... უცხოსი არაფერი გვშურს, ერთმანეთის შურმა კი მოგვსპო და ამოგვაგდო. ერთი სახატე გვაქვს ყველას, სალოცავი – ჩვენი სამშობლო, მაგრამ ვერა და ვერ ვისწავლეთ ერთ ხმაში შეწყობილად ლოცვა, ვერ ვისწავლეთ სამშობლოს ერთად სიყვარული!“*

დოდო ჭიჭინაძის მონოლოგი

ქართული თეატრისა და კინოს მსახიობი, გამორჩეული სუ-
ლიერი და ფიზიკური სრულქმნილებით, კეთილშობილებით, ნიჭით;
სამშობლოს ბედზე ჩაფიქრებული, მისი ერთგული ჯარისკაცი და
ჭირისუფალი იყო. ამბობდა კიდეც: მე ვარ ქალი, რომელსაც სურ-
ვილი მაქვს, ხელში იარაღი ავიღო და დავიცვა ჩემი სამშობლო!
ბედის რჩეული იყო, ბედნიერ ვარსკვლავზე დაბადებული. თუ ადა-
მიანური ბედნიერება სიყვარულშია, როცა გიყვარს და უყვარხარ,
მაშინ დოდო ჭიჭინაძე ამ იშვიათ გამონაკლისთა შორის უნდა ვიგუ-
ლოთ. მხოლოდ 17 როლი ითამაშა კინოში და 30-მდე – თეატრში,
მათ შორის: ივდითი – „ურიელ აკოსტაში“, ხათუნა – „ჯარისკა-
ცის ქვრივი“, ვარვარა კარპოვნა – „ეზოში ავი ძაღლიაში“, მე-
დეა – „მედეაში“, ლედი ანა – „რიჩარდ მესამეში“, ტუფია – „უბე-
დურებაში“, გრაფინია ვრონსკაია – „ანა კარენინაში“, მზევინარი –
„მოკვეთილში“, ანა ბატონიშვილი – „მეფე ერეკლეში“, ზოია ვასი-
ლევან – „ლამაზ მამაკაცში“, თინათინი – „რაიკომის მდივანში“,
მზევინარი – „გიორგი სააკაძეში“, შირინი – „ლეგენდა სიყვარულ-
ზე“, ხათუნა – „მთვარის მოტაცებაში“... მიუხედავად ამ არცთუ
მრავალი როლისა, ვარსკვლავად იქცა. მას ჰქონდა თავისი სტილი,
თავად ქმნიდა მოდას. როგორც ღია ელიავა წერდა, ყველა დოდოს
ბაძავდა. თავად კი ასე იგონებდა წარსულს:

*„ჭიჭინაძეების ძირი იმერეთშია, სოფელ ჭოლევეში. თითქმის
ყველა ჩემი წინაპარი მონამეთის ეზოშია დასაფლავებული, მე კი
შილდაში (ყვარელში) დავიბადე და გავიზარდე. მამაჩემი 1924 წლის
აჯანყების მონაწილე იყო, კარგად იცნობდა ქაქუცა ჩოლოყაშ-
ვილს. როცა მასობრივი დახვრეტა დაიწყო, მამაც სხვებთან ერ-
თად, შორაპანთან ჩამოყენებულ ვაგონში შეაგდეს. მაშინ დედა
ახალშერთული ჰყავდა, იგი ჩემზე ორსულად იყო. რამდენიმე
დღე ამყოფებდნენ ხალხს ვაგონში. მერე გამოიყვანდნენ და იქვე
ხვრეტდნენ. თინა მამიდამ (გურამ ასათიანის დედამ) მიაკითხა ერთ
ნაცნობს, მაშინდელ „წონიან“ პირს, სიმონ ჯულელს, და სთხოვა,
გაეთავისუფლებინა მამა. მანაც გულისხმიერება გამოიჩინა და მამა*

გაათავისუფლეს. რადგან კახეთი უკვე ქარიშხალგადავლილი იყო, მამას იქ წასვლა ურჩიეს. ასე დასახლდა ჩემი ოჯახი შილდაში. მამა განათლებული კაცი იყო, ბრწყინვალედ ლაპარაკობდა გერმანულად და უნდოდა, შვილებსაც კარგი განათლება მიეღო, სოფლად კი ეს შეუძლებელი გახლდათ, ამიტომ მე და ჩემი ძმა (მასზე 5 წლით ვარ უფროსი) თბილისში გამოგვისტუმრეს დეიდასთან. ცოტა ხანში საცხოვრებლად გადავედით გერმანელ ქალთან, რომელსაც შვილები უცხოეთში ჰყავდა გათხოვილი, თვითონ კი მარტო ცხოვრობდა. ლილი ტალმამ ჩვენს სწავლა-განათლებას საფუძვლიანად მოჰკიდა ხელი. მისი წყალობით თავისუფლად ვსაუბრობდით სამ ენაზე - ქართულად, რუსულად და გერმანულად. მე უზომოდ მადლობელი ვარ ამ ქალის. სწორედ მან ჩამინერგა საოცარი პასუხისმგებლობისა და შრომისმოყვარეობის გრძნობა. იგი სულ მეუბნებოდა, რომ უქმად გატარებული ერთი წუთიც კი უპატივებელი შეცდომაა ადამიანისათვის, რომ შრომა ყველაზე დიდი ნიჭია! მე შრომამ მაქცია მსახიობად!

ზაფხულს ყვარელში, ჩვენს სახლში, ვატარებდით. მამიდას მიყვავდით ხოლმე მატარებლით. მატარებელი ზოზინით მიდიოდა და მთელი გზა ატუზული ვიდექი ფანჯარასთან, რადგან ძალიან მენატრებოდა დედ-მამა, ერთი სული მქონდა, როდის ჩავიდოდი. ერთხელ ფანჯრიდან ყურებისას ჩოჩორს მოვკარი თვალი, გამიხარდა და გადავწყვიტე, სიხარული მამიდისთვის გამეზიარებინა, მაგრამ არ ვიცოდი, რა ერქვა პატარა ვირს და მოვრთე ყვირილი: „მამიდა, ვირიშვილი! ვირიშვილი!“ მთელი მატარებელი ჩემს ნათქვამზე იცინოდა, მე კი ვერ გამეგო ამ სიცილის მიზეზი. სოფელში ყველა ეკლესიური ადათ-წესი შემონახული იყო. რამდენჯერ გვივლია აღდგომა დღეს ბავშვებს „ალათასა, ბალათასა“ სიმღერით. მეზობლები პანია კალათებში წითელ კვერცხებს და ტკბილეულს გვინყოფდნენ... ძალიან მიყვარდა ჭიაკოკონობა. ჩამოვაბამდით დიდ საქანელებს და კოცონს თავს ვეველებოდით. მახსოვს, ერთხელ კალოზე წავყევი ბავშვებს და შინ ბულულში ამოგანგლული მივედი. მოსამსახურე გვყავდა, დაშა, ლონიერი, მოსული გოგო... ოჰ, რა მომხვდა მისგან!“

სკოლა წარჩინებით დაამთავრა და იმავე წელს სამედიცინო ინსტიტუტის სტუდენტიც გახდა. მერე კი გზაზე ბედისწერა წამოენია: ქუჩაში ნიკოლოზ სანიშვილის დედამ იპოვა და სამუ-

დამოდ ასე დაუკავშირდა სამსახიობო ხელოვნებას. „დავით გურამიშვილის“ შემდეგ წარმატება ქარბორბალასავით დაატყდა თავს. პირველ ფილმს სხვები მოჰყვა: „ბედნიერი შეხვედრა“, „ჭრიჭინა“, „ცისკარა“, „შენყვეტილი სიმღერა“, „ნინო“, „ბაში-არჟუკი“... მაგრამ საყვარელ ფილმებად სამი დაგვისახელა: „დავით გურამიშვილი“, „ბაში-არჟუკი“ და „ცისკარა“. თუმცა, მისთვის თეატრი მაინც სულ სხვა სამყარო იყო, უფრო მიმზიდველი და საინტერესო.

ილბალია ისიც, რომ გზის დასაწყისში გიორგი შავგულიძის პარტნიორი იყო. „დავით გურამიშვილში“ რომ ითამაშა, 19 წლისა იყო, შავგულიძე კი – 37-ისა. თავად ასე იხსენებდა: „ჟორა ისე მეტყეოდა, როგორც პატარა ბავშვს. მერე ოჯახებით დავახლოვდით. შავგულიძე ხომ უბადლო იყო კურიოზული სიტუაციის მოგონებაში?! ერთხელაც შევდივარ თეატრში და უცებ დამეტანენ, ერთი მსახიობი არ მოვიდა და შენ უნდა შეასრულო მისი როლიო. დავიბენი, რადგან „კოლმეურნის ქორწინებაში“ არ ვთამაშობდი და არც ტექსტი ვიცოდი. ის მაინც მითხარით, ვისი როლი უნდა შევასრულო-მეთქი და მიპასუხეს, მელორე ვერიჩკასიო... ძალიან ავნერვიულდი. როგორია, სცენაზე უნდა გავიდე, თან ისე, რომ არ ვიცი ტექსტი. ჟორამ დამამშვიდა, როცა უნდა გამოხვიდე სცენაზე, გეტყვიან, მსვლელობისას მე დაგეხმარები, ხოლო სცენიდან მაშინ გახვალ, როცა ერთ ადგილას გიჩქმეთო. მოვიდა დრო ჩემი გასვლისა. გავედი. ჟორა ისეთ რამეს მეკითხება, გონზე არა ვარ და სისულელეებს ვპასუხობ. ხალხი კვდება სიცილით. ერთი სული მაქვს, კულისებში დავბრუნდე, მაგრამ ჟორა იგვიანებს ჩქმეტას. მეც ვდგავარ შუა სცენაზე და სიმწრის ოფლი მდის. შავგულიძემ ზუსტად 15 წუთი ახარხარა მაყურებელი ჩემზე. ყურში ჩავჩურჩულე, ე, ბიჭო, მიჩქმიტე და გამიშვი სცენიდან-მეთქი. როგორც იქნა, დამადგა საშველი...“

მარჯანიშვილის თეატრში ჩემი უახლოესი მეგობარი მედეა ჯაფარიძე იყო, ადამიანი, რომელიც ყველაზე სასონარკვეთილსა და უიმედოს ამ ქვეყნისკენ შემოაბრუნებდა და სიცოცხლეს შეაყვარებდა. ამ ცხოვრებაში ბევრი მწარეც მინახავს, მაგრამ არცერთ ჩემს მოგონებაში ამას არ ვწერ. არ მინდა, ცუდი ჰქონდეთ მაგალითად ახალგაზრდებს.

ძალიან ახალგაზრდა უბედოდ გავთხოვდი. სულ სხვა მიყვარდა. როცა ქმრისაგან წამოვედი, მამაკაცებისადმი ისეთი უნ-

დობლობა გამიჩნდა, რომ ძალიან გვიან, ისიც ჩემი ბიძაშვილის ძალისხმევით, მეორედ ვცადე ბედი და კიდევ – ოთარ ეგაძის წყალობით, რომელსაც საოცრად თბილი დამოკიდებულება ჰქონდა ჩემი ძმისა და ჩვენი ოჯახის მიმართ.

- ამას როგორ აკეთებ, დოდო, ცოდო ხარო - სულ მეუბნებოდა და... ერთი სიტყვით, ჩემმა ბიძაშვილმა, დათო ჭიჭინაძემ, მითხრა: ეს უბრწყინვალესი კაცი, რომელსაც, შენც კარგად იცი, მთელი თავისი ცხოვრება უყვარხარ, ჩემი მეგობარია. ახლავე წამოხვალ და ხელს მოაწერეთ. ოთარიც იქვე იყო თურმე, მოლაპარაკებულები ყოფილან და, მართლაც, რაიონის მმაჩის ბიუროში გამაქანეს. რომ მივედი, იხუმრეს, ესენი ძალით დავიჭირეთ და ხელის მოწერა უნდა გავაფორმოთო. იმათ კიდევ უპასუხეს: რას ბრძანებთ, ამას ერთი თვე სჭირდებაო. მაშინ ოთარმა მეგობარ რაიკომის მდივანს, რომელიც ბიუროს სხდომას ატარებდა, დაურეკა: „ეს ჩვენი გიჟი დოდო ჭიჭინაძე, როგორც იქნა, ქორწინებაზე დავითანხმეთ. აქ, მმაჩის ბიუროში კი, ამას ერთი თვე სჭირდება, უარს გვეუბნებიანო. რაიკომის მდივანმა ეს საკითხიც ბიუროზე გაიტანა, იმათ კიდევ ერთი ამბავი ატეხეს: ახლავე მოაწერონ ხელიო... რა სასაცილო კაბა მეცვა, ახლაც შენახული მაქვს. ჩემი მეუღლე, მართლაც, უბრწყინვალესი პიროვნება, ჭეშმარიტი ინტელიგენტი და გამორჩეული ვაჟკაცი გახლდათ, - პროფესიით ინჟინერი, დიდზე დიდი სპეციალისტი, უამრავი ფაბრიკა-ქარხანა აქვს აშენებული. უნიჭიერესი კაცი იყო, ექვს ენაზე ლაპარაკობდა, მთელ მსოფლიოში მოგზაურობდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ენახა და ეგრძნო ეს ცხოვრება... მის გვერდით, მართლაც, ბედნიერი ქალი ვიყავი.

გაფრინდა ის დრო, ჩემი სახლის წინ გიტარით რომ მიმღეროდნენ ბიჭები... წლები მიდის და სილამაზე სადღაც ქრება, მაგრამ წლებს უფრო დიდი რამ მოაქვს – გონიერება, გამოცდილება და, რაც მთავარია, რჩება სიკეთე... მე ცოტა „გადამეტებული“ ქართველი ვარ!... ქეთევან წამებული სთამომავალი ვარ და მჯერა, რაც გადაგვარჩენს, – ესაა ჩვენი რწმენა!“

ამ რწმენითა და სიყვარულით იცხოვრა დოდო ჭიჭინაძემ, იცხოვრა დიდი სიკეთით. ალბათ, სხვანაირად არ შეეძლო, რადგან კეთილშობილება მის სისხლსა და გენში იყო გამჯდარი. ამისი პიროვნული მაგალითი მამისგან ჰქონდა: ჯერ კიდევ სისხლიან 1937 წელს, როცა, ფაქტობრივად, მის ირგვლივ ყველა დაიჭირეს,

მამამისმა სანათესაოდან შეისახლა უპატრონოდ დარჩენილი 9 ბავშვი (4 ჯაფარიძის, სამი მხეიძისა და ორიც ჭიჭინაძისა). არც ერთი მათგანი არ გაუსხვისებია, – ყველას ასწავლა, მისცა უმაღლესი განათლება და გზაზე დააყენა!

თავად დოდო ჭიჭინაძეც ხომ საკუთარ ხელფასს, რომელსაც დიდი მეცენატისგან იღებდა, ექვს მსახიობს უყოფდა და უნანილებდა...

დოდო ჭიჭინაძემ იცხოვრა ადამიანის ერთგულებით, სამშობლოს უკეთეს მომავალზე ოცნებით: „ჩემი ცხოვრების პრინციპი ასეთი იყო: ბედნიერი ვიქნებოდი მხოლოდ მაშინ, როცა ჩემი სამშობლო იქნებოდა თავისუფალი!“ თავისი ბავშვურად მიამიტი ბუნებიდან გამომდინარე, ეხმარებოდა ნაცნობსა თუ უცნობს. ერთხელ მარჯანიშვილის თეატრში დარეკეს: დოდო ჭიჭინაძე სასწრაფოდ გამოცხადდეს „სოფლტექნიკის“ სანყოფინი და კუთვნილი ტრაქტორი წაიყვანოსო. ყველა დაიბნა, ვერავინ მიხვდა, რაში სჭირდებოდა მსახიობს ტრაქტორი. ისიც კი იფიქრეს, ვილაც გვეხუმრაო, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ სვანეთის ერთ-ერთი კოლმეურნეობის თავკაცს დაუჩივლია: სოფელში ტრაქტორი გვჭირდება ჰაერივით, მაგრამ ჩემით ვერაფერს გავხდით. ჰოდა, დოდო ჭიჭინაძესაც მეტი რა უნდოდა, მივიდა იქ, სადაც ჯერ არს, პირადი კეთილდღეობა კი არ უთხოვია, ტრაქტორი სჭირდება სოფელსო – შეუპოვრად დასვა საკითხი და გაჭრა მისმა სიტყვამაც და სილამაზემაც!

ანუხებდა ადამიანის ბედი, ყველას მეგობარი და მესაიდუმლე იყო, საკუთარს კი გულში ინახავდა, არავის მოახვევდა თავს, ამიტომაც მოწუნუნე დოდო ჭიჭინაძე არავის ახსოვს. ერთხელ თქვა: ბევრი კარგი მინახავს და – ცუდიც. ასე გავიარე ჩემი ცხოვრება, მაგრამ ვერ ვიტან ტყუილსა და ჭორაობას. **ვიცხოვრე ისე, რომ ცუდი არავისთვის გამიკეთებია** და, თუ სხვას გაუკეთებია, მხოლოდ კარგით მიპასუხია, რათა მიხვედრილიყო, რომ ცუდად იქცეოდა.

დოდო ჭიჭინაძეს უხაროდა კოლეგის წარმატება, სხვისი მიღწევები, ეტრფოდა ნიჭის გამობრწყინებას. მას შეეძლო სხვისი ბედნიერებით ცხოვრება – ესეც ხომ იშვიათი ნიჭია?!

დასასრულ ერთი დეტალი ლეილა აბაშიძის მოგონებიდან: „უცხოეთში ყოფნის დროს საოცარი რამ შემემთხვა: საბჭოთა ფილმების კვირეულზე ვიყავი რომში. ერთ ოჯახში სტუმრობის დროს სალოცავ კუთხეში ხატების გვერდით დოდოს უმშვენიერესი

სურათი დავინახე. ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ეს ხომ ჩვენი დოდოა! – წამოვიძახე. მერე ვიფიქრე: ჩვეულებრივი მოკვდავი წმინდანების გვერდით მკრეხელობაა-მეთქი, მაგრამ აღარავის შევეკამათე, პირფვარი გადავინერე და ვთქვი – ილოცონ! დაე, ილოცონ!“

იტალიისა არ ვიცი, მაგრამ მართლაც სალოცავ ხატებად დარჩა დოდო ქიქინაძე ქართველი მაყურებლის ხსოვნაში!

მსახიობის თეატრის მოტრფიალე რეჟისორი – აკაკი დვალიშვილი

აკაკი დვალიშვილს განსაკუთრებული წარდგენა არ სჭირდება. თითქმის 50 წელი ემსახურა თავის ქვეყანას, ქართულ ხელოვნებას და ყველგან, ყოველ საქმეს უაღრესად მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია, რადიკალური გარდატეხა შეიტანა კულტურის განვითარებაში.

დაიბადა ქუთაისში. სკოლის დამთავრების შემდეგ ჩაირიცხა საქართველოს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში (დღევანდელი ტექნიკური უნივერსიტეტი), ქიმიის ფაკულტეტზე. თეატრის სიყვარულმა თავისი გაიტანა და 1944 წელს საბუთები შეიტანა თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე. როგორ მოხდა, რომ ქიმიკოსმა კაცმა რეჟისორობა გადაწყვიტა?! – ამას თავად ასე იგონებდა: „1939 წლის იანვრის არდადეგებზე ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დავესწარი სპექტაკლ „ოტელოს“. მთავარ როლს ასრულებდა ალექსანდრე იმედაშვილი. ეს იყო ჩემი პირველი შეხვედრა ნამდვილ და დიდ ხელოვნებასთან, რომელმაც მრავალი ასპექტით წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. საოცარი, გულში ჩამწვდომი, დამუხტული ხმა ჰქონდა ალ. იმედაშვილს. მონუსხული უსმენდა მთელი დარბაზი. ქუთაისში ვცხოვრობდი და შეჩვეული ვიყავი იმერულ ინტონაციებს. ეს კაცი კი რაღაც სხვა მუსიკალურ-ფონეტიკური ჟღერადობით მეტყველებდა, ბრწყინვალე ქართულით! კი მესმოდა, რასაც ამბობდა, მაგრამ განცვიფრებული დავრჩი, რადგან ასე არც სკოლაში საუბრობდნენ ჩემი მასწავლებლები, არც ოჯახში – მშობლები და არც ნაცნობ-მეგობრები. იმასაც კარგად მივხვდი, რომ ალ. იმედაშვილი ნამდვილი ტრაგიკოსი მსახიობი იყო. მაშინ ვერ გავაცნობიერე, მაგრამ შევიგრძენი თეატრალური ხელოვნების დიდებულება.

1939 წელს ქუთაისიდან თბილისში გადმოვიდა ჩემი ოჯახი. აქ ჩავირიცხე პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ქიმიის ფაკულტეტზე, რომელიც, სხვათა შორის, ფრიადზე დავამთავრე.

სკოლის პერიოდში მქონდა თეატრთან შეხების მცდელობა, კერძოდ, ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“ გვინდოდა დაგვედგა. საოცრად მიზიდავდა თეატრი, მსახიობის თეატრი. თბილისში ჩამოსულმა ვნახე სპექტაკლები მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრებში. გავიდა დრო, შემიჩნდა რალაც ჭია, რომელმაც აღარ მომასვენა. თეატრის მიმართ თანდათან სერიოზული ინტერესები გამიჩნდა. პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში დავამთავრე თეორიული კურსი და სანარმოო პრაქტიკაზე გამამწესეს ზაჰესში, რომლის დირექტორს ვთხოვე, ორი კვირით გამიშვი, თეატრალურ ინსტიტუტში უნდა ვცადო ჩემი ბედი, თუ გამომივიდა, ხომ კარგი, თუ არა და დავბრუნდები-მეთქი. ეს იყო 1944 წელი. შევიტანე საბუთები, გავედი გამოცდებზე, გავხდი სტუდენტი, მაგრამ სახლში არ ვამხელდი. ოჯახთან ურთიერთობის საკითხი გამირკვია ჩემმა ძმამ. მოკლედ, დავინწყე სწავლა. ჩემი კურსელები იყვნენ მიხეილ თუმანიშვილი, ასიკო გამსახურდია, გიგა ლორთქიფანიძე და მუშელ ბაბლოიანი“.

თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორის, აკაკი ხორავას, ბრძანებით დატოვეს ინსტიტუტში რეჟისორისა და მსახიობის ოსტატობის კათედრაზე, ამავე დროს მიიღეს რუსთაველის თეატრში რეჟისორის ასისტენტის თანამდებობაზე. 14 წელი იყო კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე; მარჯანიშვილის თეატრის დირექტორი; მხატვართა კავშირის საგამოფენო კომიტეტის თავმჯდომარე; 1973 წლიდან საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარე.

რუსთაველის თეატრში აკაკი დვალიშვილმა ექვსი წელი იმუშავა, შემდეგ მთელი სიცოცხლე ჩინოვნიკის სახელმწიფოებრივ თანამდებობებს შეაღია, მაგრამ სრულიად განსაკუთრებულია მისი ღვაწლი და ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში.

ა. დვალიშვილმა მესამე კურსზე დადგა თავისი პირველი სპექტაკლი ა. ჩეხოვის „ხელის თხოვნა“. რეჟისორის პირველი მსახიობები იყვნენ ლეილა ლამბაშიძე, მერაბ თაბუკაშვილი და ფარსმან სონღულაშვილი. სპექტაკლმა წარმატებით ჩაიარა. ეს იყო ქართულ თეატრში სტუდენტ დვალიშვილის პირველი განაცხადი. ამის შემდეგ 1949 წელს უკვე სადიპლომო ნამუშევარი წარმოადგინა, თინა დონჟაშვილის „გამარჯვებულთა ღიმილი“. ექვსი სპექტაკლი დადგა რუსთაველის თეატრში. ამ წარმოდ-

გენებით აკაკი დვალიშვილმა ქართულ თეატრში შემოიტანა სიმართლის სრულიად განსხვავებული გრძნობა. მის სმენას არ გამოეპარებოდა არც ერთი ყალბი ინტონაცია, არაბუნებრიობა. მას არ აინტერესებდა რეჟისორული ტრიუკები, მთელი ყურადღება გადატანილი ჰქონდა მსახიობის მართალ სიტყვაზე, განცდის უშუალობაზე, უბრალოებაზე: **„მე ყოველთვის ვესწრაფვოდი ერთ რამეს, სცენაზე მსახიობი უნდა აზროვნებდეს, უნდა ფიქრობდეს და უნდა დაიბადოს ემოცია“**.

დიდი აურზაური და სკანდალი მოჰყვა 1957 წელს ა. დვალ-იშვილის სპექტაკლ „ჩვენებურებს“. წარმოდგენა მზად იყო, მაგრამ პრემიერის დღე ვერ დაინიშნა, სპექტაკლის გაშვება გაჭიანურდა. სანდრო ახმეტელის შემდეგ „ჩვენებურებამდე“ რუსთაველის თეატრმა არ იცოდა, რას ნიშნავდა სპექტაკლის აკრძალვა ან შეჩერება: **„დადგმა ოთხჯერ გასინჯეს, ბოლო გასინჯვაზე მოვიდა მთელი ცენტრალური კომიტეტის ბიურო და თვით ვასილ მჟავანაძეც. საოცრად პრიმიტიული დამოკიდებულება იყო. ყველაფერს შელამაზებულად უყურებდნენ. ჩემს სპექტაკლში არ გაისმოდა: „დიდება პარტიას, დიდება სტალინს“**. ეს იყო ქართული სოფელი, ქართული სული, ხასიათები, დამოკიდებულება... ამიტომ ზოგიერთები შეშინდნენ და შვიდი კაცის ხელმონერით წერილი გაიგზავნა უშიშროებაში, რომ რუსთაველის თეატრში კონტრრევოლუციაა. ქართულ თეატრს არ ახსოვს, რომ სპექტაკლის რეპეტიციაზე დასასწრებად მოსულიყოს კულტურის მინისტრი. ავთანდილ გუნია (მაშინდელი კულტურის მინისტრი) თავის რედაქტორებით მობრძანდა სარეპეტიციო დარბაზში. მოუსმინა სპექტაკლს, მერე მადლობა გადაგვიხადა და წავიდა, მაგრამ სპექტაკლის გაშვება მაინც ვერ გაბედეს. ეს ჩვეულებრივი წარმოდგენა იყო და, რადგან სცენიდან არ გაისმოდა კომუნისტური იდეოლოგიური ლოზუნგები, მოეჩვენათ რაღაც ანტისაბჭოთა გამოვლენად. ვასილ მჟავანაძემ თქვა: **„ჩემზე ამ სპექტაკლმა კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა. რა კარგი ადამიანები დადიან სცენაზე, როგორ უყვართ და პატივს სცემენ ერთმანეთს... ეს არის კარგი და ახლობელი ქართველი ხალხისათვის. აქ ცუდს ვერაფერს ვხედავ“**. ასე გადარჩა „ჩვენებურები“. მისი პრემიერა 1957 წლის 7 თებერვალს შედგა. სპექტაკლში ორივე თაობა ერთ სასცენო ენაზე მეტყველებდა. არ გაპარულა არც ერთი ყალბი ინტონა-

ცია, ყველაფერი სადა და ჰარმონიული იყო. ამით აკაკი დვალ-იშვილმა დაანგრია რუსთაველის თეატრის ჰეროიკულ-რომან-ტიკული ესთეტიკა. ამ სპექტაკლით ისიც ითქვა, რომ თეატრში მოვიდა და დამკვიდრდა ახალი თაობა, თავისი მხატვრული აზ-როვნებითა და პოზიციით.

უფრო დიდი მოულოდნელობა ა. დვალიშვილის ცხოვრებაში სპექტაკლ „ჩვენებურების“ პრემიერიდან მეთექვსმეტე დღეს მოხდა. უკვე ასეთი სკანდალური რეჟისორი საქართველოს კულტურის მინისტრის პირველ მოადგილედ დანიშნეს. ამით დასრულდა მისი, როგორც რეჟისორის, კარიერა ქართულ თეატრში. ამავე წელს აკაკი დვალიშვილი დაქორწინდა ქართული თეატრისა და კინოს ცნობილ მსახიობზე, მარინე თბილელზე. 1957 წლიდან დაიწყო ამ ბედნიერი ქართული ოჯახის ცხოვრების ისტორია და 2002 წელს მარინე თბილელის გარდაცვალებით გასრულდა. დიდი ოჯახის დიდ თეატრალურ ტრადიციას დღეს ბაია დვალი-შვილი აგრძელებს.

რთული და საინტერესო გზა განვლო აკაკი დვალიშვილ-მა. XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულმა კულტურულმა ცხოვრებამ მის თვალწინ, მისი ხელშეწყობით ჩაიარა, თუმცა ერთ სევდას მაინც დაატარებდა: **„დღევანდელი გადასახედიდან გული მწყდება, რომ რეჟისორობა გავცვალე სახელმწიფო მოხე-ლის პროფესიაში, თუმცა არ ვიცი, ჩემი მხატვრული ესთეტიკა შექმნებდა თუ არა რუსთაველის თეატრში დამკვიდრებას, რადგან მას შესატყვისი დრამატურგიაც სჭირდებოდა. როგორც ჩანს, მე არც იმოდენა ნიჭი და შინაგანი პოტენცია მქონდა, რომ შევჭიდე-ბოდი და ბოლომდე გამეტანა ჩემი ესთეტიკა. ალბათ, მომინევდა კომპრომისებზე წასვლა. საერთოდ, მინდოდა რუსული დრამა-ტურგიიდან ჩეხოვი დამემკვიდრებინა ქართულ თეატრში. თუმცა, ამას ძალიან დიდი პროფესიონალიზმი დასჭირდებოდა.**

მე მსახიობის თეატრის მოტრფიალე ვარ. თეატრი მსახიობის ხელოვნებაა. რეჟისორი აქ მეორე კაცია, რომელმაც უნდა შექმნას ატმოსფერო იმისათვის, რომ მსახიობმა სრულყოფის თავისი შემოქ-მელება“.

აკაკი დვალიშვილის სახელს უკავშირდება თეატრალურ ინ-სტიტუტში კინოფაკულტეტის ჩამოყალიბება, კინომსახიობთა თეატრის დაარსება, ქართული კინოფესტივალების ჩატარება,

მხატვრული გაერთიანებების შექმნა, ქართული კინოს ხელშეწყობა... მაგრამ, მიუხედავად მისი ღვაწლისა, მუდამ ჩრდილში იდგა, იცხოვრა ერთი რიგითი კაცის ცხოვრებით, უპრეტენზიოდ, ამბიციებისა და ორდენების გარეშე. ყველაფერში მაგალითის მიმცემი იყო, რადგან მისი სიცოცხლის ქვაკუთხედს ღირსება და კეთილშობილება წარმოადგენდა. 2008 წლის პირველ მაისს ცხოვრებიდან უხმაუროდ წავიდა. ჩვენ კი ერთგვარ გაკვეთილად დაგვიტოვა უბრალოების აკადემიზმი!

აკაკი დვალისვილიმა იმაზე მეტი გააკეთა, ვიდრე შეეძლო. კომუნისტური დიქტატურის ეპოქაში ეროვნული საქმის კეთება სარისკო იყო, მაგრამ მას ეყო მოქალაქეობრივი მრწამსი, განათლება, ერუდიცია და დიპლომატია, რომ ჩინოვნიკის თანამდებობა ქართული კულტურის შესანირი ყოფილიყო.

სიცოცხლის გზენიერი სახეობა – ნათელა ურუშაძე

ჩვენს სასტიკ და დაუნდობელ დროში ადამიანმა დაკარგა ღირებულება, როლი და ადგილი. არსებობისათვის ბრძოლის ას-პარეზად ქცეულმა ცხოვრებამ დაამკვიდრა ორი დემონის – ფუ-ლისა და ძალაუფლების პრიმატი, ამიტომაც ამ ორომტრიალში, სათავისო ფუსფუსში, შურსა და დაუნდობლობაში გვხვდებიან დინების საპირისპიროდ „მცურავი“ ადამიანები. ჩემს ცხოვრება-ში ასეთი იყო ნათელა ურუშაძე: გამორჩეულად დასამახსოვრე-ბელი გარეგნობის, განუყრელი ვუაღი, რაღაც იდუმალსა და რომანტიკულს რომ თხზავდა მასში; თბილი, მსუბუქი იუმორით, სულიერ ღირებულებებსა და ფასეულობებზე ორიენტირებული – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, კოტე მარ-ჯანიშვილის პრემიის ლაურეატი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, თბილისის საპატიო მოქალაქე, ცნობილი პედაგოგი და თეატრმცოდნე. რამდენჯერ ავდევენებოვარ ქუჩაში, ტრანს-პორტში... ოცნებად მქონდა გადაქცეული მასთან სიახლოვე და, როცა ბედმა გამიღიმა და დავუახლოვდი, ისიც აღმოვაჩინე, რომ, სხვა მრავალ სიკეთესთან ერთად, შორს იდგა ყოველგ-ვარი პარტიულობისაგან, მერკანტილიზმისაგან, თეატრალური ინტრიგებისგან... არ იყო კონფლიქტური, უხაროდა სხვისი წარ-მატება, სძულდა შური და უნიჭობა, ფარისევლობა და სიყალ-ბე. ნათელა ურუშაძე იმ მოდელის მოაზროვნე იყო, რომელსაც გააზრებული ჰქონდა თავისი უმთავრესი ადამიანური ფუნქცია, არა „განაგე თავი შენი“, არამედ, „შეიცან თავი შენი“ და ამ სიბრძნის დასტურად გამოდგება მისი გამონათქვამიც: „ადამია-ნის ცხოვრების ნახევარი ხიბლში ყოფნაა, მეორე პერიოდი – განხიბვლა“. სწორედ ამ უკანასკნელ ეტაპზე შევხვდი მას და მივხვდი, რა არის რიგით ადამიანად ცხოვრების კულტურის საიდუმლო, როცა ეს რიგითობა გამორჩეულობას განიჭებს, მა-გრამ სულიერად არ გაბრკოლებს. როდესაც მასთან საუბარს დაიწყებდი, იგრძნობდი ერთ იშვიათ რამეს: ადამიანი, ფაქტი თუ მოვლენა დაგენახა როგორც შენი შესაძლო მომავალი, რომ

ანალიზის გზით შეგეცნო სიცოცხლის აბსოლუტური ღირებულება.

მისი ცხოვრება მაგალითის ძალის მქონე იყო. ნიჭიერი კაცის საქციელი გადამდებია, მაგალითის ძალა აქვსო – წერს ჭაბუა ამირეჯიბი. ზუსტად ასეთ შემთხვევასთან გვქონდა საქმე, რადგან ნათელა ურუშაძის ყოველი სიტყვა, ყოველი ფრაზა, აზროვნების წესი და მეტყველების მანერა ბადებდა სრულიად ახალ ხედვას და ბუნებრივად განიცდიდი სოციოკულტურულ ტრანსფორმაციასა თუ მეტამორფოზას, რომ ამ სამყაროში არ დარჩენილიყავი საკუთარ თავს მინდობილი, საკუთარ გადანყვეტილებებზე დამოკიდებული. ამიტომაც ცდილობდი, მასავით გეფიქრა და გეაზროვნა, მისი თვალებით დაგენახა საყოველთაო ჰარმონიის შესაძლებლობა.

სახელგანთქმული თეატრმცოდნის კალამი იმითაც გამოირჩეოდა, რომ თავად იყო განუხორციელებელი მსახიობი (მიღებული ჰქონდა სამსახიობო განათლება), კარგად იცოდა ამ პროფესიის საიდუმლო და ანალიზს „შიგნიდან“ ახდენდა. მხატვრული ქმნილების შეფასების მისეული მეთოდოლოგია ეფუძნებოდა განცდილისა და გარდასახულის წვდომის უფაქიზესი ნიუანსების წარმოჩენას. მისი, როგორც თეატრმცოდნის, კრიტიკა გულისხმობდა მეთოდოლოგიურ სიმკაცრესა და რეფლექსურ მიუკერძოებლობას. ნათელა ურუშაძის მონოგრაფიები, გამოკვლევები, ხელოვანთა პორტრეტები, რეცენზიები გვასწავლის უმნიშვნელოვანესს, რომ ერთია ნაკითხვა და მეორე, უფრო მთავარი, – კულტურული რეცეფცია, ამიტომ ნებისმიერ მოვლენას დროისა და ეპოქის კონტექსტში გაიაზრებდა. მას შეეძლო ჩვეულებრივში არაჩვეულებრივის დანახვა, მოვლენათა განვითარების შინაგანი კანონზომიერების, ფარული კავშირების აღმოჩენა ერთი შეხედვით უმნიშვნელო მიზანსცენაშიც კი. ოდესმე დადგება დრო, როცა ცალკე ნიგნად გამოვა მისი წერილები, სტატიები, რეცენზიები და უფრო ხელშესახებად საგრძნობი გახდება ის, რასაც სულისა და აზრის ნათელი შეიძლება ეწოდოს.

ნათელა ურუშაძისთვის განსაკუთრებულად ცხადი იყო ისიც, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის დომინირების, უფრო სწორად, კულტურული აღსასრულის

ფაზაში, ამიტომაც გამძაფრებულად გრძნობდა მარადიულ ფასეულობათა ერთგულებისა და გადარჩენის, სულიერობის აუცილებლობას. ყოველთვის რადიკალურ ოპოზიციანში იყო პრაგმატულ-მატერიალისტურ შეხედულებებთან, ჩვენი ეროვნული იდენტობის გადარჩენის აუცილებლობის გამო. მეცნიერის ღრმა შინაგანი რწმენა ჰუმანიზმის, სიკეთისა და უკეთესი მომავლის აუცილებლობიდან იღებდა სათავეს. ამის გამო, მისი პოზიციასე ჩამოყალიბდა: თუ ვზრუნავთ მომავალზე, უნდა ვიფიქროთ ქართულ სკოლაზეც. როგორი რუდუნებით ეკიდებოდა ამ საქმეს. წერდა მარტივად, ბავშვისთვის გასაგებ ენაზე, სიტყვის სიმკვეთრითა და სიმძაფრით, – ეს უფრო პოეტური თხრობა იყო.

ერის ბედზე ჩაფიქრებული, ყოველგვარი პოზისა და მანერის გარეშე, დიდი ინტელექტუალი ქალბატონი – ასეთად შემოიჭრა ჩემს ცხოვრებაში და ყოველთვის, სულიერი კრიზისის მოძალებისას, მასთან გავრბოდი, რადგან, როცა საუბარს დაიწყებდა, დრო ჩერდებოდა. მისი ცნობიერი გარდაისახებოდა ესთეტიკურ ფაქტად, ერთი შეხედვით სრულიად უმნიშვნელო რამ ღირებულებას შეიძენდა. ის მუდმივად ორიენტირებული იყო მარადიულ ღირებულებებზე, სიბრძნესა და კულტურაზე. ბუნებით, ნატურით, შინაგანი წყობით რომანტიკოსი იყო და მის ამ სტატუსს უფრო განაპირობებდა ცივილიზაციის ახალი, ძლიერი ტალღა, რომელმაც გამოფიტა ადამიანი, ჩაკლა რწმენა, დაანგრია ტრადიცია.. და მე-19 საუკუნის „სულის ობლობის“ ნაცვლად დადგა უსულო ეპოქა. ყველაფერს შეეგუებოდა, ამის გარდა! ამიტომაც კულტურული ფასეულობების დაცვისას იყო ძლიერი, მორალური და შეუპოვარი. ნათელა ურუშაძის ობიექტური და სულიერ-მენტალური მდგომარეობა ესთეტიკური ემოციის ფორმირებაში იკვეთებოდა. მოკლედ ასე შემიძლია გითხრა: მისი არსებობა იყო უბრალოების ეფექტი. უბრალოება კი, თუ არისტოტელეს დავუჯერებთ, მშვენიერისა და გენიალურის საფუძველია.

ყოფიერების ერთიან სტრუქტურაში იცვლებიან ადამიანები, მაგრამ უცვლელი რჩება მარადიული, ყველაზე ღირებული. ნათელა ურუშაძეს არასოდეს შეუცვლია თავისი მრწამსი, ერთგული დარჩა პროფესიული ლოგიკისა და ესთეტიკური თავისუფლებისა. რაზეც უნდა დაეწერა მას, როგორც გამორჩეულ მოვ-

ლენას თეატრმცოდნეობაში, შეეძლო, სიტყვაში გაეცოცხლებინა რეჟისორის კონცეფცია, იდეა, დრო, სპექტაკლის სულიცა და მსახიობის მაჯისცემაც. ნებისმიერი ენობრივი მოდელი მოსაუბრის ცნობიერების რეპრეზენტაციაა და, ამდენად, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ნ. ურუშაძემ თავისი მეცნიერული კეთილსინდისიერებითა და მიუკერძოებლობით, კვლევის სკრუპულოზულობითა და მასშტაბურობით ქართულ სინამდვილეში სრული ავტონომიურობა მოიპოვა, აბსოლუტურ ავტორიტეტად იქცა. დაკვირვებული მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, თუ როგორი სიყვარულითა და აღმაფრენით წერდა ვერიკო ანჯაფარიძეზე, სესილია თაყაიშვილზე, მედეა ჯაფარიძესა თუ სანდრო ახმეტელზე... ნაციონალურ-კულტურულ პარადიგმებს ეფუძნებოდა მისი ინტერესები. ქართული სულის, ეროვნული გენის გამობრწყინებად და ქართული ნიჭის განსაკუთრებულ ასპარეზად მიაჩნდა ქართული თეატრი. დღესაც შეგონებად გვრჩება მისი ერთი წიგნის სათაური: „წავიდეთ თეატრში“, ანუ იქ, სადაც იქმნება და ყალიბდება უნივერსალური და მუდმივად აქტიური ფენომენი.

კონცეპტუალურ-ესთეტიკური და თეორიულ-ფილოსოფიური აზროვნების განსახოვნებაა ნათელა ურუშაძის მონოგრაფიები: „ვეფხისტყაოსანი და ქართული სასცენო ხელოვნება“, „მსახიობის ხელოვნება“, „ქართული სათეატრო კრიტიკა“, „თეატრმცოდნეობის შესავალი“, დაუმთავრებელი მონოგრაფია დრამატული თეატრის არსისა და სპეციფიკის შესახებ... რომელი ერთი და რამდენი ერთი შეიძლება ჩამოვთვალოთ!

ზოგადად, თუ კრიტიკის პოპულარობა დამოკიდებულია თავად კრიტიკოსზე, მისი ნაწერის ჟანრობრივ მრავალფეროვნებაზე, ანალიზისა და შეფასების ესთეტიკურ კრიტერიუმებზე, რომლებიც თემისა და ჟანრის სპეციფიკიდან უნდა გამომდინარეობდეს (აღლ. კალანდაძე), მაშინ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ნათელა ურუშაძის სათეატრო კრიტიკა ზუსტი გამოხატულებაა თავად ავტორის ინდივიდუალობისა და თვითმყოფადობისა, გემოვნებისა და მაღალი ესთეტიკისა.

ადამიანი უბრუნდება წარსულს იმიტომ, რომ ცხოვრობს გამოცდილებით. თაობა მიდის. მასთან ერთად წარსულს ბარდება ღირებული და ჭეშმარიტი. ნათელა ურუშაძე უკვე წარსულია.

მისმა გარდაცვალებამ კიდევ ერთხელ საზგასმით დაგვანახვა დღევანდელი: ვის ხელში დარჩა თეატრალური კრიტიკა, როგორ ნელ-ნელა გაუფერულდა პროფესიული კვლევა და როგორ დადგა სნობური ნიშნით დალდასმული თეატრალური ჟურნალისტიკის აგრესიული შემოტევის ეპოქა. ახლა ნათელა ურუშაძის გარეშე დარჩენილ კულტურულ-სოციალურ სივრცეში უფრო მწვავედ ხმიანობს მისი სიტყვა, რომელიც სხვა სიტყვის ადგილს არ ტოვებს!

მისივე სიტყვებით თუ გავასრულებთ: ამ ქვეყნიდან ნასული ადამიანი აქ ტოვებს იმას, რაშიც იყო აზრი მისი არსებობისა: ამოხსნილ კანონებს, არქიტექტურულ ნაგებობებს, მუსიკალურ შედევრებს... ნათელა ურუშაძეც ასე აგრძელებს სიცოცხლეს თავის შთამომავლობაში, თავის ღრმა ნააზრევსა და მაღალ სულიერობაში, იმის მწვავე მონატრებაშიც, რომ კიდევ ერთხელ დავტკბეთ ნათელი აზრისა და არგუმენტირებული კამათის იმ ხარისხით გაელვებაში, მის გამოსვლებს რომ სდევდა მუდამ.

ჯიხვის ცრემლიანი თვალები და რამაზ ჩხიკვაძე

ის არ იყო მხოლოდ სცენის დიდოსტატი, სცენის, ანუ თამაშის ხელოვნებისა. რამაზ ჩხიკვაძე ურთიერთობის დიპლომატიც იყო – ხალასი, საინტერესო და უკიდევანო იუმორის პატრონი, თუმცა, მისი ხუმრობები არ იყო უხამსი, სკაბრეზული ან ვილაცის შეურაცხმყოფელი. რამაზ ჩხიკვაძეს შეეძლო წამის კორექცია. მასთან ურთიერთობისას გეკარგებოდა დროის შეგრძნება, რადგან მთლიანად მოგაქცევდა საკუთარი გავლენის ქვეშ. იგი შენი ყურადღებისა და გულის მპყრობელი გახდებოდა მაშინვე, რანამს ურთიერთობაში შემოვიდოდა!

მასთან პირველად მისულ თუნდაც დამწყებ ჟურნალისტსაც კი ისე შეხვდებოდა, როგორც – ახლობელს, გუშინ რომ დაშორდნენ ერთმანეთს. ამიტომ, არავის უჭირდა დიდ მსახიობთან ურთიერთობა. თავისუფალი შემოქმედი იყო რამაზ ჩხიკვაძე და ეს უსასრულო შინაგანი თავისუფლება იტევდა და იმორჩილებდა ყველაფერს მის ირგვლივ.

ბავშვობიდანვე უცნაურიც იყო და უზადოდ კეთილიც. იგონებდა: *ომი რომ დაიწყო (1941 წ.) ზესტაფონში, სოფელ წევაში, ბებია თებროლესთან ვიზრდებოდი. ხმა გავარდა, ზესტაფონს ბოძში დაარტყესო და მთელი სოფელი შეშინებული იყო. ერთხელ ბებიაჩემის კაბა ჩავიცვი, სახე შევიღებე და ბურჩქებში დავიმალე. გამოიარა მეზობელმა. ამ დროს მე ბურჩქებიდან გამოვვარდი და დავუწყე ვითომდაც უცხო ენაზე საუბარი, ოღონდ შიგადაშიგ ზესტაფონს ვახსენებდი. ლამის გაგიჟდა ის კაცი: არიქა, ჯაშუში შემოსულაო. აწრიალდა მთელი სოფელი, ქუდზე კაცი გამოვიდა, დამედევნენ, მე გავრბოდი თავქუდმოგლეჯილი... ბიჭებმა გადამარჩინეს, აყვირდნენ: არ მოკლათ, თებროლეს შვილიშვილიაო.*

რამაზ ჩხიკვაძე ერთგული კაცი იყო თეატრისა და მეგობრებისა, უყვარდა ცხოვრება და სხვასაც გადასდებდა სიცოცხლის ამ ტრფიალს. ღმერთი ძალიან გულუხვი აღმოჩნდა მის მიმართ, მრავალი ტალანტი უბოძა: გარეგნობა, მუსიკალობა (ყველა ფიქრობდა, რომ ის დიდი პიანისტი გახდებოდა), ხმის

საოცარი ტემბრი, განცდისა და გარდასახვის ნიჭი, პლასტიკა, იმპროვიზაციის თავბრუსმხვევი უნარი... ჯერ კიდევ ბავშვი მუსიკალურ ათნლედში ნიჭიერთა ჯგუფში მიიღეს და განსაკუთრებული ტალანტისათვის სტიპენდია დაუნიშნეს. ოჯახშიც ასე ფიქრობდნენ: თუ პიანისტი არა, დირიჟორი, კომპოზიტორი... მაინც გამოვაო! თავად რამაზის გონება კი სხვაგან ქროდა. მას უკვე „მიჯნურად“ თეატრი ეგულებოდა!

პირველი თეატრალური შოკი პატარამ მიიღო, როცა სკოლიდან მოზარდმაყურებელთა თეატრში წაიყვანეს. „გზა მომავლისაკენ“ – ასე ერქვა წარმოდგენას. სიმბოლური აღმოჩნდა სპექტაკლის სახელიც, რადგან მისი დამთავრების პირველივე წუთიდან პატარა რამაზ ჩხიკვაძემ თავისი მომავალი განსაზღვრა, – მსახიობობა გადაწყვიტა, ძილიც გაუქრთა და შვებაც. ამის შემდეგ არ მქონია ცხოვრებაში არც ერთი წუთი, რომ მსახიობობა არ მდომოდა, სულ თამაშისა და გარდასახვის სურვილს ვყავდი ატანილიო – იგონებდა... ეს ოცნება მაშინ დაიოკა, როცა 12 წლის ასაკში პიონერთა სასახლეში მივიდა და მსახიობის ხელოვნებას სხვა რაკურსით ეზიარა. თავისი კუმირი მსახიობიც ჰყავდა – აკაკი ხორავა, უყვარდა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ლალატი“. რას წარმოიდგენდა, თუ თავის სათაყვანებელ თეატრში მოხვდებოდა და თანაც პროტაგონისტი მსახიობი იქნებოდა. ასე ამბობდა: **მთავარი იყო, სცენაზე ვმდგარიყავი, რალაც სიტყვა მეთქვა – ეს მაკმაყოფილებდა და არ ჰქონდა მნიშვნელობა, რომელ თეატრში ვითამაშებდიო.** მისთვის თამაში იყო სტიქია – სხვა რამეზე არ უფიქრია. „ხშირად ჩვენს ნიჭიერებასა და გადაწყვეტილებებს ვენდობით და ვცდებით. ბევრ რამეში ვჩქარობთ და ვუშვებთ შეცდომებს. მეტი ფიქრი და მოთმინება გვჭირდება, მით უფრო – მსახიობს!“

სიზმარს თითქმის ვერ ხედავდა. თუ ნახავდა, რამე ბუნდოვანი კი არ იყო, პირიქით, გამოკვეთილი, აშკარა ცხოვრება თავისი ლოგიკითა და სიუჟეტით. რეალურად მხოლოდ ერთი სიზმარი გაიხსენა: „ავლაბრის მეტროში შევედი, ესკავატორზე ამოდის გარდაცვლილი გურამ გოგავა. სად ხარ-მეთქი, – ვეკითხები, – მითხარი, რა ადგილას ხარ, სად იმყოფები, როგორ ხარ, რა ხდება მანდ?! ის მიცინის. ხელი გამიქნია, არა, ვერ გეტყვიო. მივდეგ და, როცა ჩავიდა კიბეებზე, ჩვენ წინ ჩამოეშვა

რალაც შუშაბანდივით. თან არ გამიყოლა. ჩემი ცნობისმოყვარეობა, რა ხდება იმ სამყაროში, ვერ დაკმაყოფილდა და არც სიზმარში მოხდა მსგავსი რამ, რადგან შენ არ უნდა იცოდე ეს.

დღეს ყველა მღერის. იმღერეო – მეც მეუბნებიან. რა მემღერება! ვმღეროდი სპექტაკლსა და კინოში, როცა ამისი აუცილებლობა იყო. ცალკე არ მიმღერია არასდროს. ახლა ყველას მიკროფონი უჭირავს ხელში, ყველა ვარსკვლავია. რაც შეეხება ჩემს ვარსკვლავს რუსთაველის თეატრის წინ, სიამოვნებით ამოვადებინებდი. ჯერ ერთი, არ იყო საჭირო არავითარი ვარსკვლავის გახსნა. თითქოს შერცხვენილი ვარ ჩემი წინაპრების წინაშე, მათ წინაშე, ვინც შექმნა, ჩამოაყალიბდა ჩვენამდე მოიტანა ეს თეატრი. ისე არ მინდა მოვკვდე, რომ არ ამოვადებინო რუსთაველის თეატრის წინ ის ვარსკვლავი!“

სიცოცხლის ბოლომდე არ დაუკარგავს ბავშვური მიამიტობა-გულუბრყვილობა. ერთხელ ძველმა ფეხბურთელმა, სპარტაკ ჯეჯელავამ, ჯიხვებზე სანადიროდ წაიყვანა ცნობილ მონადირე ქირიკაშვილებთან ერთად. „ზევით ჯიხვის ჯოგიაო, მოვუვლი, გადმოვრეკავ და შენ ესროლეო – მითხრეს. მიჭირავს „ვინტოვკა“. წამოვიდნენ ჯიხვები. პირდაპირ ჩემკენ მოფრინავდნენ. ათი მეტრი მაშორებდა, მაგრამ ვერ ვესროლე. საოცარი სილამაზე იყო. დამიძახეს იქიდან

– რატომ არ ესროლე, დაგვლუბე, კაცოო?!..

– გაიჭედა ტყვია-მეთქი – ვიცრუე.

ქირიკაშვილს ერთი დაუჭრია და იმის კვალს მიჰყვა, მოკლა და მოიტანა. ჯიხვის ცრემლიანი თვალი რომ ვნახე, ისე ცუდად გავხდი, იმის მერე სანადიროდ აღარ წავსულვარ!

ასე შეეძლო რამაზ ჩხიკვაძეს ჯიხვის ცრემლიანი თვალების დანახვა და განცდა...

მედია ჩახავა – ტალანტი სიყვარულისა

გზის დასაწყისი

მოდრავი, ხალისიანი, პლასტიკური იყო. უყვარდა ცეკვა. თვით ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ახალგაზნირ ჯგუფშიც კი ცეკვავდა, ეტრფოდა ხელოვნებას, განსაკუთრებით – თეატრს (ან რა გასაკვირია?!), თუმცა ამ დროს საქართველოში არ იყო სათეატრო უმაღლესი სასწავლებელი. ამიტომ, მამის რჩევით, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე ჩააბარა ინგლისური ენისა და ლიტერატურის სპეციალობით – ეს იყო 1938 წელი. თეატრალური ინსტიტუტის დაარსება მოგვიანებით გაიგო, მაგრამ დაეხმარა მამა, რომლის თანაკურსელიც იყო აკაკი ხორავა ჯერ კიდევ კიევის სამედიცინო ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში. მისაღები გამოცდები დამთავრებული იყო, მაგრამ მეცხრე აუდიტორიაში მანაც შეიკრიბა კომისია: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, დოდო ალექსიძე, მალიკო მრეველიშვილი და გიორგი ტოვსტონოგოვი. თავად უგონოდ ღელავდა, უსაშველოდ... მოუსმინეს მედია ჩახავას, რომელსაც ორჯერ ერთსა და იმავე ადგილას დაავიწყდა ლექსი, მერე იტირა. ამის გამო დაასკვნეს: ტირის, იცინის – ემოციური გოგონააო და შეთავსებით მიიღეს ინსტიტუტში: უნივერსიტეტშიც უნდა ესწავლა და აქაც უნდა ევლო ლექციებზე. ზამთრის სესიების შეჯამების შედეგად კი გადაწყდა, გაუქმებულიყო შეთავსება და მედიკო თეატრალურ ინსტიტუტში უნდა დარჩენილიყო – ასე დაიწყო ბედნიერი საინსტიტუტო ცხოვრება გიორგი ტოვსტონოგოვის ხელმძღვანელობით. მესამე კურსზე უკვე სტალინური სტიპენდიანტიც გახდა. იმ დროში ეს დიდი იშვიათობა იყო!

ცხოვრება თეატრში და თეატრით

1944 წელს დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი და ამავე წლიდან რუსთაველის თეატრის მსახიობი გახდა: „როცა

ახალგაზრები მივედით თეატრში, გვეამაყებოდა უფროსი თაობა, მასთან ურთიერთობა, პარტნიორობა – ეს ჩვენთვის დღესასწაული იყო! ახალგაზრდამ უფროსი თაობის მსახიობისგან უნდა ისწავლოს, თაობათა ცვლა ბუნებრივად უნდა ხდებოდეს“.

სულ ცოტა ხანში მიხეილ თუმანიშვილის „შვიდკაცათი“ დაიწყო ქართული თეატრის ახალი ეპოქა. ახალგაზრდა მსახიობთა ჯგუფმა: მედეა ჩახავამ, რამაზ ჩხიკვაძემ, გიორგი გეგეჭკორმა, ეროსი მანჯგალაძემ, გურამ სალარაძემ, ბადრი კობახიძემ, კოტე მახარაძემ და თავად დიდმა მანესტრომ ახალი ფურცელი ჩანერეს რუსთაველის თეატრის ისტორიაში.

თეატრში ნათამაშები მნიშვნელოვანი როლები:

ჯენეერა („ღრმა ფესვები“), ნადია („მტრები“) მაშენკა („ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“), გაიანე („ჩაძირული ქვები“), მაიკო ორბელიანი („ნიკოლოზ ბარათაშვილი“), ეთერი („მისი ვარსკვლავი“), ლიდა პლახა („ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“), ეფემია (ფეფელა) („პეპო“), გაიანე („ღალატი“), ამარანტა („ესპანელი მღვდელი“), თინა („ტარიელ გოლუა“), კლარა („ფილოსოფიის დოქტორი“), სარე („ეზოში ავი ძაღლია“), იამზე („ამბავი სიყვარულისა“), ლიდა მატისოვა („როცა ასეთი სიყვარულია“), ოფელია („ჰამლეტი“), მარგარიტა („ფიროსმანი“), მელა („ჭინჭრაქა“), მარი ოქტომბერი („შეხვედრა“), ამანდა (შუშის სამხეცე“), მარიამი („გვადი ბიგვა“), კნეინა ჩიტუნია („გუშინდეღნი“), მარია ხოსეფა („ბერნარდა ალბას სახლი“), რუსულის მასწავლებელი („მე, ბები, ილიკო და ილარიონი“), მარგარეტ („რიჩარდ III“), პუპლია („შორაპნელი ქალბატონები“), ლალა („აქ, ამ სავანეში), ელისო („მობუცი ჯამბაზები“). თავად ყველაზე დიდ თეატრალურ წარმატებად და ყველაზე საყვარელ როლად ლიდა მატისოვას („როცა ასეთი სიყვარულია“) ასახელებდა!

მიუხედავად ასეთი რეპერტუარისა, მის ცხოვრებაში დადგა დრო იძულებითი, დიდი და ხანგრძლივი შემოქმედებითი პაუზისა. ძლიერი სულის პარტონი იყო და ამიტომ ამბობდა: **„მართალია, თეატრში უკვე აღარ ვიყავი დაკავებული, მაგრამ უმოქმედოდ არ ვყოფილვარ, რადიოთი, ტელევიზიითა თუ შეხვედრებით მაინც მქონდა შემოქმედებითი შევსება. აკადემიური თეატრის**

მონატრებას ეს, რა თქმა უნდა, ვერ ცვლიდა, მაგრამ ვახერხებდი გადართვას. ჩემ ირგვლივ იმდენად ჩართული ვარ თეატრალურ პროცესში, რომ წარსულზე დიდად არ ვფიქრობ! როცა მარტო ვარ შინ, ზოგჯერ მიკვირს, რატომ არ მენატრება წარსული?! - წარსულს არ მივტირი არასდროს!“

მსახიობს ჰქონდა ერთი გაუხმაურებელი სურვილიც: სურდა, მსახიობის ოსტატობა ესწავლებინა თეატრალურ ინსტიტუტში, მაგრამ ეს მისთვის არავის შეუთავაზებია და გული სწყდებოდა: ალბათ, ჩათვალეს, რომ ვერ შევძლებდი ჩემი დიდი ოჯახისა და ცხოვრების რეჟიმის გამოო.

შვილთან თამაში

„ცხოვრება ბედნიერებისა და უბედურებისაგან შედგება. ბედნიერება, საერთოდ, მერე იგრძნობა, დრო გავა და შეაფასებ! მაგრამ როგორ შეიძლება არ ვიყო ბედნიერი, როცა მყავს ასეთი შვილები, შვილიშვილები, შვილთაშვილები?!“

თემურ ჩხეიძე ერიდებოდა დედასთან მუშაობას. არც ქალბატონი მედიკო იკლავდა თავს: არიქა, შვილმა როლები მომაცაროსო. მიხეილ ჯავახიშვილის „ქალის ტვირთზე“ მუშაობა რუსთაველის თეატრში 1976 წელს დაიწყო (დამდგმელი თ. ჩხეიძე, მხატვარი მ. შველიძე, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი. პრემიერა შედგა 03.01.1977 წ.). ქეთევან ახატენელის როლზე სამი მსახიობი დაამტკიცეს. მედეა ჩახავას ქვრივი ახატენელი უნდა ეთამაშა. დაიწყო შემოქმედებითი პროცესი, ერთმანეთს ცვლიდა რეპეტიციები, მაგრამ მოულოდნელად გაიგო დედამ, რომ შვილმა როლიდან მოხსნა. რეჟისორმა შეცვალა კონცეფცია – სპექტაკლის მთლიანი ორგანული ქსოვილისათვის ზედმეტად ჩათვალა ქვრივი ახატენელის სახე და როლზე მხოლოდ მარი ჯანაშია დატოვა. მ. ჩახავას გული დასწყდა, მომზადებული როლი ველარ ითამაშა და ჩუმად იტირა... რუსლან მიქაბერიძემ კი ასეთი სტროფი მიუძღვნა უკომპრომისო შვილსა და რეჟისორს:

„ჯანაშიასთან მედიკო
გამოჩნდა ცოტა მომსხვილო,
რა პრინციპული ყოფილხარ
როლიდან დედამოხსნილო!“

მერე გავიდა დრო, დრო სასტიკი და დაუნდობელი. რუსთაველის თეატრის პრიმამსახიობს როლებს აღარ აძლევდნენ. ცხოვრება თეატრში მიდიოდა მედეა ჩახავას გარეშე. არადა, მაყურებელი ითხოვდა საყვარელ მსახიობთან შეხვედრას. ამ იძულებით შემოქმედებით პაუზასაც გმირული სიმდაბლით უძლებდა. თემურ ჩხეიძე უკვე მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისორი იყო და რუსთაველის თეატრში ის ვერაფრს შეცვლიდა დედის სასარგებლოდ.

ქვეყნის პრეზიდენტმა, ედუარდ შევარდნაძემ, ერთ თავის წერილში ინატრა მედეა ჩახავას თამაშით მიღებული სიხარული და სთხოვა თ. ჩხეიძეს, დედაშენი ათამაშე და ჩვენც გაგვახარეო. ქალბატონი მედიკო ფრთხილად და ფარული იუმორით შეახსენებდა შვილს: ბატონი ედუარდის თხოვნა ხომ გახსოვს?!

- ჰო, დედა, ჰო - ეტყოდა თ. ჩხეიძე, მაგრამ როლი არ ჩანდა.

ნანატრი დღეც დადგა: 2004 წელს სამეფო უბნის თეატრში დაიდგა სპექტაკლი „აქ, ამ სავანეში“ (მანანა დოიაშვილის ორი ნოველის: „დიდება იმპერატორ რამუს პირველსა“ და „პაუზის“; გოგა თავაძის „თითო ბოთლი ლუდისა“ და თამარ ბართაიას „სარკის“ მიხედვით). ეს იყო თემურ ჩხეიძის შემოქმედებითი სახელოსნოს ნამუშევარი. ყველა ნოველას თავისი რეჟისორი ჰყავდა. მედეა ჩახავამ თ. ბართაიას „სარკეში“ (რეჟისორი მამუკა ტყემალაძე), თამარ სხირტლაძესთან ერთად, შექმნა დაუფინანსარი სახე. ბედნიერი იყო თავადაც, ზეიმობდა ქართული თეატრიც და კმაყოფილი იყო თემურ ჩხეიძეც: მე ამ დროს ვუცდიდი, რომ შენთვის მიმესადაგებინა მასალაო - პეტერბურგიდან ტელეფონით უთხრა დედას. ეს იყო დედა-შვილის უკანასკნელი ტანდემი.

კინოვარსკვლავი

თეატრი უფრო უყვარდა (როგორც ყველა მსახიობს!), მაგრამ კინომ უზარმაზარი სიხარული და პოპულარობა მოუტანა. არადა, მხოლოდ 16 ფილმში გადაიღეს, უკანასკნელში - 2005 წელს, მაგრამ მისი ნიჭის ელვარება (ლირიკულიც და დრამატულიც) მაინც გამოავლინა ქართულმა კინომ, რომლის ეკრანზე

56 წელი განსაკუთრებული გულწრფელობითა და უბრალოებით დაჭიკჭიკებდა მედეა ჩახავა.

პოპულარობის პიკი

პოპულარობა არ უქმნიდა დისკომფორტს, უხაროდა, როცა ცნობდნენ და გულლიად გამოხატავდნენ სიყვარულს. ერთ-ერთ ინტერვიუში იგონებდა ასეთ ამბავს: „1996 წელი იყო. მძიმე პერიოდი იდგა. არ ვიცი, რაღა მაშინ გადავწყვიტე კბილების გაკეთება, მაგრამ მანუხებდა და რა მექნა?! კბილები ამოღებული მქონდა, მაკასთან წავედი მოსასვენებლად. იქ ნათესავი დამხვდა და მას უუამბობდი ჩემი გაჭირვების ამბავს. უცებ გაიღო კარი (კარს არასოდეს ვკეტავდით, იტალიური ტიპის ეზოა და ყველა ერთმანეთს ვიცნობდით) და შემოცვივდნენ ნიღბიანი ბიჭები. ვიფიქრე, რომ ჩემი შვილიშვილებისა და მათი მეგობრების მონყობილი მასკარადი იყო (არაერთხელ გაუკეთებიათ მსგავსი რამ), ამიტომ ყურადღება არ მივაქციე და ლაპარაკი განვაგრძე. სიარული რომ არ შეწყვიტეს და რაღაც-რაღაცების გადმოყრაც დაიწყეს, გავბრაზდი და შევუტიე, – გეყოფათ ახლა, ხომ ხედავთ, არ შემეშინდა. დასხედით, მოიხსენით ეგ ნიღბები და ჩაის დაგალევინებთ-მეთქი. ჯერ შემომხედეს, მაგრამ მალე ისევ დაიწყეს აქეთ-იქით სიარული. მაკა სამზარეულოდან გამოიყვანეს, იატაკზე დასვეს, იმ ჩვენს ნათესავ კაცს კი რევოლვერი მიაბჯინეს საფეთქელზე. ახლა კი დამცეცხლა. მივხვდი, სალვადორ დალის ნახატს ეძებდნენ, რომელიც ჩემს სიძეს აჩუქეს საფრანგეთში. არადა, მას ეს ნახატი ჩარჩოდან ჰქონდა ამოღებული და ერთ ახლობელთან მოსკოვში დატოვებული. მე და ბავშვები სააბაზანოში შეგვეყარეს და ძებნა ისევ განაგრძეს. გულმა არ მომიტოვინა, გამოვედი და მძარცველებს ვუბნებდი: მართალია, ჩემი ცნობა ძნელია, კბილები მაქვს ამოღებული და სახე შეშუპებული, მაგრამ მედეა ვარ, ჩახავა, ნუ იკადრებთ უკადრებელს, ბავშვებს ნუ შემიშინებთ-მეთქი. გაჩერდნენ, დამაკვირდნენ და ერთმანეთს რაღაც გადაუჩურჩულეს. საკმაოდ ბევრი ძვირფასი ნივთი მოეგროვებინათ. როგორც კი ამომიცნეს, ეგრევე დაყარეს ყველაფერი და მხოლოდ ის ჩარჩო (რომელშიც სხვა ნახატი იდო) წაიღეს. იმ დღეს დავრწმუნდი, რომ მიუხედავად გაჭირვებისა და გაუსაძლისი ცხოვრებისა, ხალხს

კიდევ შერჩენოდა პატივისცემა და დიდსულოვნება ცნობილი ადამიანის მიმართ. გამიხარდა და გული ამიჩუყდა”.

თანამედროვე საქართველოში ასეთი თეატრალი მძარცველები, ალბათ, ცოცხა დარჩა!!!

დიდი ნიჭია, უმლერო სიყვარულს

კრიტიკას ადვილად იღებდა, რადგან ასე აღზარდა გიორგი ტოვსტონოგოვა. ყოველთვის ითვალისწინებდა შენიშვნებს. მერე გაგვანდო: „თეატრალური კრიტიკა მასწავლიდა, რისთვის მიმექცია ყურადღება, რა და როგორ გამეკეთებინა. კრიტიკა აუცილებელია. ზოგჯერ არ გესიამოვნება, მაგრამ წარმოუდგენელია მის გარეშე მსახიობის შემოქმედებითი ზრდა და სრულყოფა. ოღონდ ერთი კია, კრიტიკოსს იმდენი უნდა შეეძლოს, ისე თქვას, რომ პიროვნულად არ შეურაცხყოს, არ დაჩაგროს მსახიობი“.

ბევრი რამ დანერვილა მედია ჩახავას ტალანტის შესახებ, მაგრამ მაინც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია მიხეილ თუმანიშვილის შეფასება: „გავიდა მრავალი წელი და მედია ჩახავას სახელი ჩემთვის იქცა თეატრალური სიყვანვილის ძვირფას, საყვარელ მოგონებად... მედია ჩახავა, ცვილივით დამყოლი და ელასტიკური, აღსავსე ლირიზმით, იუმორითა და უსაზღვრო ქალურობით, ხორცს ასხამდა ჩანაფიქრს... მე ძალიან მიყვარს მედიკო, როგორც მსახიობი და, შესაძლოა, სუბიექტური ვარ, მაგრამ მგონია, რომ ბევრი რამ, რაც მან სცენისთვის გამოძერწა, იყო ნამდვილი ხელოვნება. მოვიგონოთ თუნდაც მისი მომხიბვლელი სარე, ფეფელა ან ეშმაკი მელაკუდა „ჭინჭრაქადან“, ორივე ლიდა – ერთი აქტიური, თავისი ხალხის ბედნიერებისათვის მებრძოლი და მეორე მოსიყვარულე, ტანჯული და მშვენიერი. მრავალი რეპეტიცია, საუბარი, კამათი, წყენა განუყრელად ახლდა ჩვენს შემოქმედებით პროცესს. ბევრი საინტერესო და ბედნიერი ცხოვრებისეული წუთი მაგონდება, რომლებიც დღეს, სამწუხაროდ, მხოლოდ მოგონებად შემომრჩა, მაგრამ ეს იყო ლამაზი, მშვენიერი დრო ნამდვილი ტალანტის გაფურჩქვნისა. მისი ქალურობა აჯადოებდა მაყურებელს, აიძულებდა აღფრთოვანებულიყო და განეცადა. ეს დიდი ნიჭია – უმლერო სიყვარულს“.

ანდერძი, რომელიც ვერ აუსრულეს

სხვა ბევრი ტალანტი ჰქონდა ქალბატონ მედიკოს, – იშვიათი მეგობრობის უნარი, გულისხმიერი და ერთგული ადამიანის თვისებები, სიცოცხლის სიყვარული... ბედნიერ ქალად თვლიდა თავს ამდენი შვილიშვილისა და შვილთაშვილის პატრონი, ამდენი ხელოვანის დედა, ბებია თუ დიდი ბებია... სიკვდილის შიში არ ჰქონდა, მაგრამ „იცი, რისი მეშინია? – მითხრა ერთხელ – მიწის ქვეშ ყოფნისა. სულ ვეუბნები შვილებს: დამწვით და ჩემი ფერფლი ჩემი მოამაგე მშობლების საფლავზე მოაყარეთ-მეთქი. რამე რომ მოხდეს და გამეღვიძოს იქ, ცივ სამარეში, მაშინ რა ვქნა?! ამიტომ მიწა დამწვანდა მიწას შევერიო!“

გარდაიცვალა 2009 წლის 7 სექტემბერს. დიდი მსახიობი დაუფერფლავად მიაბარეს დიდუბის პანთეონის მიწას!

რას წერდა თეატრალური კრიტიკა? როგორ განისაზღვრა მედია ჩახავას ამპლუა და სცენური ოსტატობა? – ამაზე ასეთი პასუხი შეიძლება არსებობდეს: „ლირიკულ-კომედიური მსახიობი, რომლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ღრმა ფსიქოლოგიზმი, სცენური მოხდენილობა, ნატიფი გემოვნება, ღრმა განცდა, გრძნობათა სიმართლე და უშუალობა. ჩახავა მაღალი ოსტატობით ქმნიდა ერთმანეთისაგან სრულად განსხვავებულ სახეებს. მას მინიჭებული ჰქონდა სახალხო არტისტის წოდება, საპატიო ნიშნის ორდენი და ორი მედალი, თეატრალური პრემიები; 2006 წელს კი რუსთველის თეატრის წინ მისი „ვარსკვლავი“ გაიხსნა“.

დარჩა კინოროლები, ფირმა შემოინახა რამდენიმე სცენური სახეც, რადიოსა და ტელევიზიის ფონდებში დაცულია მსახიობის ნაღვანი. ამ ქვეყნად დარჩნენ მისი ახლობლები, შვილები-შვილიშვილები-შვილთაშვილები... მისი დიდი შთამომავლობა, რომელიც მსახიობის ამქვეყნიური ბედნიერება იყო. თავადაც ასე მითხრა: ჩემი სიცოცხლის ხანგრძლივობა ბევრადაა დამოკიდებული მათზე, მათთან ურთიერთობაზე, მათთან ყოფნაზე – ეს მაძლევს სიცოცხლის მუხტსა და ძალას.

და კიდევ ერთი, დარჩა დაუძლეველი სიყვარული და მონა-

ტრება მსახიობისა, მასთან შეხვედრის სიხარულისა, განცდისა და გარდასახვის თეატრის დღესასწაულისა, რომელიც ასე აკლია ქართველ მაყურებელს!

მედეა ჩახავას განვლილ გზას შესაძლოა ეწოდოს ცხოვრება პროფესიისა და ადამიანის სიყვარულით!

„გამქრალი ცივილიზაციის მსახიობი“ – სოფიკო ჭიაურელი

ბედის ნებიერა

„სოფიკო ცისარტყელასავით იყო – მრავალფეროვანი, არაორდინარული, სიხარულით სავსე. მასში თავმოყრილი იყო საუცხოო იუმორი, მეგობრობა, სიკეთე, ფანტასტიკური, განუმეორებელი ინდივიდუალიზმი... მის ირგვლივ მუდამ იგრძნობოდა სადღესასწაულო და შემოქმედებითი ატმოსფერო“ – წერდა კინორეჟისორი ვსევოლოდ შილოვსკი. მიუხედავად იმისა, რომ ქირურგობაზე ოცნებობდა, ბავშვობიდანვე არ ასვენებდა სხვადქცევის სურვილი: **„მახსოვს, ბავშვობაში დედას კაპების და შლაპების ჩაცმა მიყვარდა და მერე წარმოდგენებს ვმართავდი. დედა აღშფოთებით ამბობდა: რა უნიჭო გოგო მყავს! რა არის ეს? რისთვის მომეზღო?!“**

როგორ საშინლადაც უნდა მეთამაშა, მამა აღფრთოვანებული იყო, გენიალურიყო, – ამბობდა, მალმერთებდა. რომ მხედავდა, თვალებიდან სიხარულის ცრემლები ცვიოდა. დედა კრიტიკულად მეპყრობოდა... მაგრამ ერთხელ, წლების შემდეგ, ჩვენს სახლში არკადი რაიკინი, მაია პლისეცკაია, მოკლედ, მთელი მოსკოვური ბომონდი შეიკრიბა და დედამ ჩემთვის გამაოგნებელი სიტყვები წამოთქვა: „მე ამაზე არასდროს მილაპარაკია, მაგრამ არ შემიძლია, ახლა არ ვთქვა: ჩემი ქალიშვილი გაცილებით უკეთესი მსახიობია, ვიდრე – მე!“ ეს ისეთი დარდით თქვა, ისე დრამატულად, რომ მივხვდი: გვემშვიდობებოდა“...

წამი გარდასახვისთვის

დღემდე ვფიქრობ და ვერ ამიხსნია სოფიკო ჭიაურელის ფენომენი. რეალურად, რასთან გვექონდა საქმე, ამდენი ტალანტი რანაირად თავსდებოდა ერთ ადამიანში, საიდან მოდიოდა ასეთი სიკეთე, მონყალეზა, უშურველობა, მზრუნველობა ყველას და ყველაფრის მიმართ?!

სოფიკო ჭიაურელი ჩემი ახლობელიც იყო, მის მეზობლად ვცხოვრობდი. მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში საკუთარ სახლში, ფიქრის გორაზე, კოტემ და სოფიკომ დააარსეს ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის ერთი მსახიობის თეატრი, შემდეგში თეატრი „ვერიკო“, რომელსაც სოფიკო მსხვილი პლანის თეატრსაც ეძახდა, ხოლო საკუთარ თავს – „გამქრალი ცივილიზაციის მსახიობს“. ერთი მსახიობის თეატრი ჩემთვის იყო ოაზისი, ხელოვნების ზეიმი და ამ დღესასწაულებს გასაოცარი გულუხვობითა და ხელგაშლილობით გვიწყობდა ქალბატონი სოფიკო. დავდიოდი ყველა სპექტაკლზე, რომელსაც კი თავად თამაშობდა. განსაკუთრებით მიყვარდა რეზო კლდიაშვილის „იადონას თეატრში“ ლუდაიას როლი. თავადაც რაღაც გასაოცარი ექსტაზითა და ზუსტად მიგნებული ინტონაციით თამაშობდა. წარმოდგენის დაწყებამდე აუცილებლად მეტყოდა: რა გინდა, რას დადიხარ, ლუდაიას როლში გინდა შემცვალო?! და გაიღიმებდა.

როლში შესასვლელად საგანგებო მდგომარეობის შექმნა არ სჭირდებოდა. იმდენად დიდი პროფესიონალი იყო, რომ მხოლოდ ერთი წამიც ჰყოფნიდა გარასახვისათვის, განწყობილების შესაქმნელად. მახსოვს, „მარტოობის ბინადარს“ რომ თამაშობდა, ერთი პერიოდი დარბაზში ვერიკოს ოთახიდან შედიოდა. დაინწყო სპექტაკლი, სოფიკო შემოვიდა. მეც იქვე, კუთხეში, ვდგავარ, ოღონდ ადგილიდან არ ვიძვრი. თამაშის წინ არ მინდა დავურღვიო მყუდროება და განწყობა. თავად მოვიდა და დამინყო ყოფით თემებზე საუბარი. სინათლე ჩაქრა, მუსიკა ჩაირთო, სოფიკო ისევ მესაუბრება. მაინც მოასწრო, ბოლო სიტყვაც მითხრა, ფრაზა დაამთავრა და მუსიკის ფონზე გავიდა დარბაზში. გაოცებული დავრჩი, ნუთუ ასე ერთბაშად, ასე მღელვარების გარეშე!!!

პიროვნული სტრუქტურა

დიდი ინდივიდუალისტი, დიდი პიროვნება იყო, – ეს იმთავითვე გულისხმობდა მის განუმეორებლობასაც და უნიკალურობასაც. ცხოვრება სხვადასხვა როლის მორგებას გვავალებს: შვილის, მშობლის, მეუღლის, სატრფოს... და თითოეული მათგანი მოითხოვს განსხვავებული მოვალეობის შესრულებას. სოფიკო ჭიაურელის ცხოვრება ასეთი „მისიების“ აღსრულებაში

გადიოდა. უვლიდა და პატრონობდა ყველას. ამ აურზაურში საკუთრი დაავინყდა, დაუგვიანდა მკურნალობა და უკურნებელმა სენმა ხელიდან გამოგვგლიჯა.

მას ბევრი რამ ჰქონდა თანდაყოლილი, გენეტიკური, მაგრამ შეძენილი, საკუთარი ძალისხმევით მიღწეული და მოპოვებულიც დაუთვლელად გააჩნდა. მისი პიროვნული სტრუქტურა მთლიანი და გაუზზარავი იყო. ამდენ საქმეს მარტო შეჭიდებულს თითქოს ლირიზმი აკლდა, მაგრამ ცხოვრების ბოლო პერიოდში, განსაკუთრებით კოტე მახარაძის გარდაცვალების შემდეგ, უფრო „რბილი“ გახდა, დათბა ურთიერთობებში. ხანდახან მასში გაკრთებოდა სენტიმენტალიზმიც. როგორი დიდებული იყო ყველა სიტუაციაში, პიროვნულ ხიბლსა და ღირსებას არ კარგავდა! მან იცოდა საკუთარი თავის ფასი. ზედმეტად თავმდაბალი არ ყოფილა (ამდენად, არც არასრულფასოვნების კომპლექსი სტანჯავდა) და არც ზედმეტად მაღალი თვითშეფასება და აქედან მიღებული თვითკმაყოფილება არ ჰქონია. ამბიციური და ამპარტავანი სოფიკო ჭიაურელი არავის ახსოვს. მისი პიროვნების ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიურ თავისებურებათა შორის, უპირველესად, ხასიათი და ტემპერამენტი უნდა ვახსენოთ: დაუღლელი, 24 საათი არ მყოფნისო – ამბობდა. თავგანწირული საქმეში, ურთიერთობებში და პრინციპული, უკომპრომისო, ზოგჯერ კახური სიჯუტით ნაგები ხასიათით.

ცალკე საუბრის თემაა მისი ინტერესები, ღირებულებები და ნიჭიერება. აქაც შეუვალი იყო. მისი სწრაფვა, მუდმივი ძიება და კრეატიულობა გამოავლენდა მის ინტერესთა სფეროსაც. ყველაფერი ღრმად და საფუძვლიანად უნდა გაეაზრებინა. მის შეგრძნებებში სამყარო შემოდოდა როგორც მხატვრული მოვლენა, მაგრამ, ამავე დროს, თეორიული ადამიანიც იყო (თუ ე. შპრანგერის მიხედვით ვიმსჯელებთ), მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების დადგენის დიდი სურვილით.

ნიჭის ელვარება

სოფიკო, როგორც საუკუნის ხელოვანი, ყველაფერში ესთეტიკას ხედავდა, მშვენიერისა და ამაღლებულის რაკურსით. როგორც მოგეხსენებათ, მხოლოდ ინტერესი და მონდომება ვერ

განსაზღვრავს პროფესიულ მიღწევას. საჭიროა ნიჭი. ოღონდ ეს არ იყო ნიჭის ერთი სახეობა, მხოლოდ ერთადერთი რამ, ჭავლით მიშვებული საქმეზე. არა, სოფიკოს ნიჭიერება საცერიდან განმენდილი იფრქვეოდა, ყველაფერს სწვდებოდა. მას ამკობდა გასაოცარი მუსიკალობა, არაჩვეულებრივი ტექნიკა ფორტეპიანოზე დაკვრისა, პლასტიკა და საკუთარი სხეულის ფლობის, მართვის ოსტატობა. აბა, გაიხსენეთ ქურთი სარეს ცეკვა გახმაურებულ სპექტაკლში „ეზოში ავი ძაღლია“ ან მისი ლეგენდარული „კინტაური“ იური ზარეცკის ქორეოგრაფიით სპექტაკლ „ხანუმიდან“. აღფრთოვანებული ნინო რამიშვილი ამბობდა: „როცა ვუყურებ სოფიკოს კინტაურს, თითქოს პირველად ვხედავ ამ ცეკვას. ვერ წარმოიდგენთ, რა სიამოვნებას ვიღებ! ვერაინ ცეკვავს ასე, ასეთი საოცარი პლასტიკით, საოცარი შინაგანი განცდით!“

სოფიკო ჭიაურელში იყო განცდა და გარდასახვა-სხვადქცევა (პროფესიული ნიჭიერება თანდაყოლილი და განვითარებულიც). ამასთანავე, საოჯახო საქმიანობის, მშენებლობის, კერვის, ქარგვის, ცხობის, რეცხვის, დალაგების, შეფშარეულობის, ცურვის, მანქანის მართვის და ვინ მოთვლის, კიდევ რაში არ იხარჯებოდა მისი ტალანტი.

უსიყვარულოდ

მისი პირველი სიყვარული კინორეჟისორი გიორგი შენგელაია იყო. გიორგი და სოფიკო თანატოლები იყვნენ. მათი ურთიერთობა მეგობრობით დაიწყო, მერე კი სიყვარულში გადაიზარდა. 19 წლისანი იყვნენ, როცა დაქორწინდნენ – ეს იყო 1955 წელი...

მოგვიანებით სოფიკო იტყვის: „ცხოვრებაში, მით უმეტეს პირადში, არ მოქმედებს არანაირი კანონი. ადამიანის ბედის დავთარში მისი დაბადებისთანავე იწერება ყველაფერი. მე მეწერა, რომ ჩემს სიცოცხლეში ორჯერ მყვარებოდა“... მეორე სიყვარული 1972 წლიდან დაიწყო, „ურიელ აკოსტას“ რეპეტიციებიდან. კოტე მახარაძე სოფიკოს გულისმპყრობელი აღმოჩნდა. 8 წელი გაგრძელდა ეს რომანი. 1980 წელს დაქორწინდნენ. მსახიობი ასე იგონებდა: *„ერთხელ მარჯანიშვილის თეატრის*

დასი მოსკოვში გავემგზავრეთ გასტროლებზე. კოტემ მოსკოვთან ახლოს, ერთ რომანტიკულ ადგილას, დამპატიჟა. მასთან დაქორწინებას ვაყოვნებდი. არ ვიცოდი, ჩემი შვილები როგორ შეხვდებოდნენ ამას, ამიტომაც უარზე ვიყავი. კოტე კი გიჟდებოდა, ძალიან ნერვიულობდა. ზამთარი იყო, ნამდვილი რუსული ზამთარი – დიდი თოვლით და მინუს 18 გრადუსი ყინვით. რესტორანში შევედი. იქიდან გამოსულმა, ლვინომოკიდებულმა, კატეგორიულად მომთხოვა პასუხი: ახლა, ან „ჰოს“ მეტყვი, ან არადა თავს მოვიკლავო. უდარდელად მივუგე, – კარგად იყავი-მეთქი. მეგონა, ხუმრობდა. ის კი ყველაზე მაღალ ადგილას ავიდა, იმის იქით უკვე ხრამი იწყებოდა. კარგადო, – დამიძახა და ნამქერში გადაეშვა. ნუთიც არ დავფიქრებულვარ, ისე ვისკუპე და უკან მივყვივი მეც. მეგობრებმა რომ მოგვიკითხეს, გაცემულმა რესტორნის დარაჯმა ის ადგილი უჩვენა, სადაც ორი გადარეული ქართველი ხრამში გაუჩინარდა. ცოცხალ-მკვდარი ძლივს ამოგვიყვანეს იქიდან“.

იმედი და ნუგეში

გასაოცარი მეგობრობა და თანადგომა იცოდა. ყველას მისი იმედი ჰქონდა, მათ შორის – მეც. არაფერი მითხოვია მისთვის, მაგრამ მეიმედებოდა. რამე რომ გამჭირვებოდა, მხოლოდ მას თუ ვეტყოდი და ვიცოდი, რომ ყველაფერს დაუნანებლად, დაუზარებლად, ერთგულად, მთელი არსებით გააკეთებდა. ერთხელ კონტექსტის გარეშე ვუთხარი: ქალბატონო სოფიკო, ხომ იცით, თქვენი იმედი მაქვს ამ ცხოვრებაში, სხვა პატრონი არავინ მყავს-მეთქი. გაუხარდა, გაიღიმა და მითხრა: მე რა ვქნა, მე ვის იმედად ვიყო?!

უძლებდა ყველაფერს. მხოლოდ ერთხელ შევესწარი აცრემლებულ სოფიკოს: როცა კოტე მახარადის გარდაცვალების შემდეგ მისი სპექტაკლების ვიდეოჩვენება აღადგინა, პირველ საღამოზე ძალიან ბევრი ხალხი მოვიდა. თავად გახსნა, ისაუბრა. მე ფანჯრის რაფაზე ვიჯექი, ადგილი არ იყო. დარბაზში შუქი რომ ჩაქრა, მოვიდა, თავადაც ჩამოჯდა, გამჭოლი მზერით შეჰყურებდა ეკრანზე კოტეს და ჩუმად ტიროდა!

თუ მანქანით ჩავივლიდა, სადაც უნდა ყოფილიყავი, შეუძლებელი იყო, არ გაეჩერებინა, არ გამოგლაპარაკებოდა. ჩემი

მახსოვრობის პატრონმა დღემდე არავის მანქანის ნომერი არ ვიცი, მხოლოდ სოფიკოს მანქანას ვცნობდი „SOF-777“. ანჯაფარიძის (ყოფილი სუმბათაშვილის) ქუჩა პატარაა. სოფიკო ამ ქუჩის ბოლოში, 16 ნომერში ცხოვრობდა, მე კი – 8-ში. თუ შინ მომავალს დამინახავდა, მანქანის სვლას შეანელებდა. ჩაჯდომას აზრი არ ჰქონდა, იქვე უნდა ჩამოვსულიყავი და, ვიდრე ჩემს ჭიშკარში არ შევიდოდი, ჩამონეული ფანჯრიდან მესაუბრებოდა და მანქანაც კუს ნაბიჯებით მომყვებოდა. ასე იყო მუდამ! მას ასეთი თავმდაბლობაც ახასიათებდა!

თუ რამე დასჭირდებოდა, ფრთხილად და გულთ გთხოვდა. არავის არაფერს არ ავალდებულებდა. 2004 წელს ვიდეოკამერა ვიყიდე. ხშირად მეუბნებოდა: დრო თუ გაქვს, გადმოდი და გადაიღე. ჩვენც ვიღებთ, მაგრამ შენი გადაღებული მირჩევნიაო (ვითომ კარგი ოპერატორი ვიყავი და რამე გამეგებოდა ვიდეოტექნიკისა). ერთხელ დიპლომატიური კორპუსისთვის რუსულ ენაზე საგანგებოდ ითამაშა „პლანეტების დაბადება“. მერე, როგორც ჩვეოდა, ფურშეტი მოაწყო სტუმრებისთვის. ერთმანეთში ირეოდა უამრავი ადამიანი. მიუხედავად ასეთი განამანისა, უყურადღებოდ არ დაგტოვებდა: ჭამე რამე, – მეტყოდა ან თვალთ მანიშნებდა რალაცას... არ გამოჩნებოდა არავინ... მის გვერდით ზედმეტად თავს არასდროს იგრძნობდი. მან ზუსტად იცოდა ადამიანის ღირსების ფასი და არად დაგიღვევდათ თანამდებობასა და ძალაუფლებას! ამიტომაც ვერ იპოვა დასაყრდენი მის გვერდით ვერც ერთმა პოლიტიკურმა ჯგუფმა!

კიდევ ერთი, მისი ხასიათის უცნაური თვისება: მეოცე საუკუნის 90-იანი წლები ქრონიკული უშუქობის პერიოდი იყო, მაგრამ ჩვენ, მის მეზობლებს, ეს არ გვიგრძნია. თეატრის ხაზზე „იჯდა“ მთელი უბანი. როცა ენერგეტიკის სამინისტროში სოფიკოს და კოტეს უთხრეს, მხოლოდ თქვენ გაგიყვანთ მუდმივდენს, ქუჩას ვეღარ დავაკმაყოფილებთო, მათი პასუხი იყო: არ გვინდა ისეთი თეატრი, სადაც 24 საათი არის სინათლე, ირგვლივ კი მეზობლები სიბნელეში სხედან. ასე გადაგვატანინა და შეგვიმსუბუქა მან დაუძლეველი გასაჭირი მძიმე დროში.

უცნაური მოგება

აზარტული იყო, საოცრად აზარტული და ძალიან კარგად თამაშობდა ნარდს. ერთხელაც სპექტაკლის დაწყებამდე 2 საათით ადრე მივედი თეატრში. ეზოში სხედან და ნარდს თამაშობენ სოფიკო და მიშა ჭიაურელი (მისი ძმისშვილი, რეჟისორი). იქვე ზის დრამატურგი რეზო კლდიაშვილი. შუა თამაშში მიშას დაურეკეს და გავიდა. გააგრძელო – დამიბარა. დღემდე ცუდად ვთამაშობ, სწრაფად ვერ ვძებნი ნარდის ქვის დასასმელ ადგილს, ვითვლი, ვჯახირობ... მოკლედ, სოფიკოს ვუთხარი: გაგანვალეხთ ჩემი თამაში, არ ღირს-მეთქი.

– ოჰ, მოდი, დაჯექი და ვითამაშოთ!

რაღაც ბედად ის ხელი მოვიგე.

– უყურე ამას შენ! – გაცივინა და ახლა მეორე ხელი ვითამაშეთ. ბედის ირონია, ისიც მოვიგე, მესამეც, მეოთხეც... ამასობაში თეატრის დირექტორი მოვიდა, ბატონი სოსო ბაკურაძე, თავზე დამადგა და ჩამჩურჩულა: ცეცხლს ეთამაშები, იცოდეთ.

ვატყობ, ქალბატონი სოფიკო ღიზიანდება. ხვდება, რომ არ ვიცი კარგი თამაში, მაგრამ, კამათლის წყალობით, მაინც ვუგებ! ჩემი ჭკუით, ვითომ ვიეშმაკე და არ „მოვუკალი ქვა“. მიხვდა ამას

– აბა, ახლა წესიერად ითამაშე, ვითომ გინდა მომაგებინო – მითხრა და ის მეხუთე ხელიც მოვუგე. ამასობაში დაბრუნდა მიშაც. რა ხდებაო – ეკითხება სოფიკოს.

– ხუთით ნულს ვაგებო – უპასუხა.

– რაო?! – არ დაიჯერა მიშამ. მერე დამიჯდა და შვიდით ნული წამაგებინა თავის მარსებიანად. სოფიკო გავიდა, უკვე სპექტაკლისთვის უნდა მომზადებულიყო. მას შემდეგ ნარდში მგონი აღარც მომიგია და არც თამაშის დიდი სურვილი მაქვს ქალბატონ სოფიკოსთან დაუფინყარი „შერკინების“ შემდეგ!!!

ვარსკვლავი

სოფიკო ჭიაურელს, როგორც ადამიანსა და შემოქმედს, არც სახალხო სიყვარული და არც ჯილდოები აკლდა (სახელმწიფო პრემია – 1980; ვერიკო ანჯაფარიძის პრემია – 1996; ღირსების ორდენი – 1997; შოთა რუსთაველის პრემია – 1998;

მარჯანიშვილის პრემია – 2000; ნინო ჩხეიძის პრემია – 2002; ვერა ხოლოდნაიას პრემია „ეკრანის დედოფალი“ – 2003 და სხვ.), ცხოვრებაში უმთავრესად ოჯახის დედობა მიაჩნდა. სიცოცხლის ბოლოს, როცა მარჯანიშვილის თეატრის წინ მისი ვარსკვლავი საზეიმოდ გახსნეს, თვალცრემლიანმა თქვა: ეს ვარსკვლავი ვერიკოს ეკუთვნის!

კინო

ნამდვილი კინოლეგენდა იყო. 1956 წელს ითამაშა პირველი კინოროლი, უკანასკნელი – 2006 წელს. 50 წელი კინოში, სულ 40 ფილმში გადაიღეს. სერგო ფარაჯანოვი ფრესკას ამსგავსებდა, მუზას უწოდებდა, „გენიალური კინობალერინა“ დაარქვა, საკუთარ თილისმად თვლიდა, მის გარეშე ფილმის გადაღება არ შეეძლო, ამბობდა: „სოფიკოსთან ერთად ჩემს ფილმებში სილამაზე შემოდისო“. თავად სოფიკო ასე იგონებდა: „ჩემს კინოცხოვრებაში განსაკუთრებული როლი ითამაშა სერგო ფარაჯანოვმა. იგი უცნაური მხატვარი იყო, გენიოსი – ნუ გვემინია ამ სიტყვისა. დღეს სერგოს ახსენებენ ფელინის გვერდით. მას შემდეგ, რაც სერგომ გადამიღო ფილმში „საიათნოვა“, მითხრა, მე უშენოდ ფილმს აღარ გადავიღებო და მის შემდეგ იგი იგონებდა როლებს ჩემთვის“.

მე წავალ...

როცა ჩანვა, ერთბაშად მოიწყინა სამყარომ, გაფითრდა, ნაცრისფერი გახდა ჩემთვის ცხოვრება. ყველამ ვიცოდით, რომ დიდი ხელოვანი უკვე დღეებს ითვლიდა, თუმცა თავად არ უტყუდებოდა საკუთარ თავს. იბრძოდა, ბოლო წუთამდე იმედი არ დაუკარგავს: პიესას კითხულობდა, ახალი როლის ნახნაგებს ამუშავებდა, მარჯანიშვილის თეატრში პრემიერისთვის ემზადებოდნენ და უნდა ეთამაშა. მხოლოდ ის კი იყო, რომ ჩაიკეტა. ახლობლების გარდა, არავისთან არ ჰქონდა ურთიერთობა. არც პატრიარქს შეხვდა, უარი შეუთვალა: მე თქვენს უწმინდესობას სანოლში როგორ დავხვდები, გამოვჯანმრთელდები და თვითონ გეახლებითო. არ უნდოდა, სარეცელს მიჯაჭვული სოფიკო

ენახა ვინმეს. მეგობრები ღამეებს უთევდნენ. რამდენჯერაც მივედი თეატრში, მასთან ასვლა ვერ გავბედე. მერე უკითხავს: ის სადაა, რატომ არ მოდისო?! (ოღონდ გვიან მითხრეს, გარდაცვალების დღეს!) იქნებ, სჯობდა, რომ არ ვნახე...

სოფიკო ჭიაურელს და არ ჰყავდა, თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ ქეთი ანჯაფარიძე მისი და იყო. ქალბატონი ქეთი ვერიკოს ორეულია, სულისშემძვრელად ჰგავს მას. ისე, რა გასაკვირია, ვერიკო ანჯაფარიძის ძმისშვილია. სოფიკო და ქეთი თითქმის ტოლები იყვნენ, ერთად გაატარეს ბავშვობაც, ახალგაზრდობაც და ერთმანეთის გვერდით იდგნენ მთელი ცხოვრება, როგორც კედელი დაურღვეველი!

ერთხელ სოფიკომ დაურეკა, კიკეთში წაიყვანა, იქ, სადაც ბავშვობას ატარებდნენ, სპექტაკლებს დგამდნენ, ხშირად ისვენებდნენ. ახლაც სწორედ ნაცნობი ბილიკებით გაუყვნენ ნაცნობ გზას. უცებ სოფიკომ ასეთი საუბარი წამოიწყო:

– ქეთი, ჩვენ არაჩვეულებრივად ვცხოვრობთ, სულ ტაშფანდურითა და ჰარი-ჰარალოთი ვატარებთ დროს, მაგრამ ასაკი გვემატება, სიბერე გვიახლოვდება – ამას ხომ ჩვენ ვერსად გავექცევით?!

– მერე რა, სოფიკო!

– არა, იმას არ ვამბობ, რომ ეს ცუდია. ყოველ ასაკს თავისი ხიბლი აქვს, მაგრამ ჩვენ ხომ რაღაც გველის წინ...

– რა?!

– სიკვდილი, ისე, როგორც ყველა ცოცხალ არსებას. ამიტომ, ჩვენ ახლა უნდა მოვილაპარაკოთ და შევფიცოთ, რომ ერთმანეთს სიკვდილს გავუადვილებთ!

– ეს როგორ?

– თუ შენ ცუდად გახდები და ტკივილები გაგტანჯავს, ამ წამებისგან გაგათავისუფლებ და სასიკვდილო ნემსს გაგიკეთებ. შენც ხომ იმავეს იზამ?²⁰

20 თითქოს რაღაც გამოორდა. როგორც ზემოთ ვწერდით, დედის გარდაცვალებიდან 40 დღის შემდეგ, სოფიკო ჭიაურელი დედის უჯრაში კონვერტს წააწყდა წარწერით „სოფიკოს“. ხელწერა იცნო, ანდერძი აღმოჩნდა. ვერიკო ანჯაფარიძე შვილს ძლიერი დასაძინებელი ინექციის გაკეთებას სთხოვდა – ერთ პატარა ნემსს; ნათელა ურუშაძესაც ამას უბარებდა: „თუ სისხლი ჩამექცეს, მაშინვე მომიხსპე სიცოცხლეო“ (ურუშაძე 2001: 270).

– (!)

ქეთი ანჯაფარიძე შოკში იყო. ასეთ რამეს არ ელოდა, დაბნეულმა თავი დაუქნია თანხმობის ნიშნად. ამ საუბრიდან დიდი დრო გავიდა, ცხოვრება იმ დღესასწაულის ნიშნით გრძელდებოდა, როგორც სოფიკოს ჩვეოდა და სჩუქნიდა გარშემომყოფებს. მერე ერთბაშად შეიცვალა ყველაფერი, უკვე ძალიან მძიმედ იყო. ქეთი ანჯაფარიძე გვერდიდან არ მოშორებია. ბოლო ორი თვე ღამეებსაც უთევდა, არ ტოვებდა. ერთხელ სოფიკომ სთხოვა, სამზარეულოდან წყალი შემომიტანეო. როცა ქეთიმ ჭიკა მიაწოდა, უთხრა:

– რა ბედნიერი ვარ, რომ იცოდე!

– აბა რა, სოფიკო, ბედნიერი უნდა იყო, რა გჭირს საუბედურო – გაამხნევა ქეთიმ.

– არა, ბედნიერი ვარ იმით, რომ ასე ჰგავხარ დედაჩემს! ახლა ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქოს დედაჩემი ცოცხალია და მივლის...

უკანასკნელი ღამე ჩამოდგა სოფიკოს ცხოვრებაში. ქეთის გვერდით ნატამა იდგა (შვილიშვილი). სულთმობრძავემა სოფიკომ თვალი გაახილა, თითი დაუქნია და უთხრა:

– ქეთი, ნემსი არ გამიკეთო!

– არავითარ შემთხვევაში, სოფიკო!

ვერაგინ მიხვდა, რა „ნემსზე“ იყო საუბარი. ეს ისტორია მხოლოდ შეფიცულმა ქეთი ანჯაფარიძემ იცოდა.

სარეცელზე სიკვდილს ებრძოდა სიცოცხლეზე გამარჯვებული ქალბატონი...

ჩემს ცნობიერში, ჩემს სულში სოფიკო ჭიაურელი დარჩა მონოლითურ ადამიანად, რომელსაც სიკვდილმა ვერაფერი დააკლო! ვიცოდით, რა შედეგიც დადგებოდა, მაგრამ ამის დაჯერება არ გვინდოდა. თავად კი ხუმრობდა: მე რომ წავალ, თქვენ რა გეშველებათო. ყველას რალაცას უბარებდა. ვიდრე აგონიის წუთები დაეწყებოდა თურმე ნიკუშას (შვილს) უთხრა:

– ხომ აქა ხარ, ხომ სახლში ხარ?

– ჰო, რა იყო, დედა?!

– არაფერი, მაშინ გამიშვი, მე წავალ!..

სახლი

სახლი ფიქრის გორაზე, ვერიკო ანჯაფარიძის 16-ში, და მისი დიასახლისი ერთნაირად იზიდავდა ყველას. ერთხელ მოსული ადამიანი აქაურობას თავისად იღებდა, ისევ ჩნდებოდა მეორედ მოსვლის სურვილი და ასე იყო დღე და ღამე. ეს სახლი გასაღებით არ იკეტებოდა. განსაკუთრებით მიყვარდა ზამთრის ღამეებში მასთან სტუმრობა, ბუხარში შეშის ტკაცატკუცი და ნაღვერდალში შემწვარი კარტოფილი, გოგრა... თუმა ეს საშუალება იყო აქ ყოფნისა. რამდენი რამ მახსოვს ამ კედლებში: სოფიკოსა და სანდროს დაბადების დღეები, ყოველი პრემიერის შემდეგ ფურშეტები, შეხვედრები ხელოვანებთან, მეცნიერებთან, დიპლომატიურ კორპუსთან, თეატრალებთან... ყოველ კვირაში გამართული სუფრები და ღონისძიებები... და, როცა სახლის მთავარი დიასახლისი ამქვეყნიდან წავიდა, ყველაფერი ჩაკვდა, კედლები გაცივდა, კერია გაქრა, მას გაჰყვა სითბო, სიხარული, საოცრებები; სცენაც დაპატარავდა, თეატრიც მოკვდა... მხოლოდ დიდი მსახიობის 40-ზე მივედი სახლში, სახლში, სადაც ყოველთვის სტუმარს ელოდნენ და მას შემდეგ ფიქრის გორისკენ გახედვაც მიჭირს, საცხოვრებლადაც სხვა უბანში გადავედი. სოფიკოს გარეშე ცხოვრების დაჯერება აზრსმოკლებულ სიცოცხლეს დაემსგავსა!

რომ არ ყოფილიყო სოფიკო ჭიაურელი

იქნებოდა დიდი სიცარიელე ქართულ კინემატოგრაფში; არ იქნებოდა ქართული თეატრის ცხოვრება ისეთი სისხლსავსე, როგორც სოფიკოს დროს მისი ნიჭის წყალობით იყო; ცხოვრება ინტერესს დაკარგავდა უამრავი ადამიანისათვის; სოფიკო ჭიაურელი ერთადერთი მსახიობი იყო საბჭოთა კავშირის დროს, რომელმაც შვიდჯერ მიიღო ჯილდო „ქალის საუკეთესო როლისათვის“ სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალზე; რომ არ ყოფილიყო სოფიკო, ასე მგონია, ჩემი სამშობლო დაკარგავდა სიცოცხლის ხალისს, სიყვარული დღესასწაულად ვერ იქცეოდა; სოფიკო ეპოქალური მნიშვნელობის მსახიობი და პიროვნება იყო. ეპოქას პიროვნებები ქმნიან. მან შექმნა სამყარო ხელოვნებაში და ესთეტიკა – ცხოვრებაში.

სცენის კოლორიტი – ნინო (ნინიკო) ჩხეიძე

ნინო ჩხეიძეს ყველა იცნობს არამხოლოდ როგორც ლეგენდარული უშანგი ჩხეიძის დას. იგი გამორჩეული მსახიობია ქართულ თეატრში, – სახასიათო როლების ბრწყინვალე შემსრულებელი, თბილი იუმორით აღსავსე, უაღრესად მართალი სცენაზეც და ცხოვრებაშიც. მის პიროვნულ ხიბლს იმერული კოლორიტი ამშვენებს. მას არ უთამაშია დედოფლები და გმირი ქალები. აძლევენ პატარა როლებს და მისი ბუნებრივი ნიჭი ამ ეპიზოდურ სახეებს მატებდა მასშტაბს. ძალიან ცოტაა ქართულ თეატრში ასეთი მსახიობი, – მცირე როლებით დიდ სათქმელს რომ გვიტოვებენ! ის თამაშობდა ყოველთვის ცოცხალ ადამიანებს ჩვენი ცხოვრებიდან, უღიმღამო ყოფიდან და ქმნიდა დაუვინყარ ხასიათებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ნინიკო ჩხეიძის როლებში განუყოფლადაა შერწყმული არტისტიკა და ლიტერატურული გმირის თვისებები. არ ბაძავდა არავის, მან აირჩია თავისი გზა; არც იმით უსარგებლია, რომ უშანგი ჩხეიძის და იყო, თუმცა კი განსაკუთრებულ მონინებას ყველასგან გრძნობდა, როცა გაიგებდნენ, რომ უშანგის და იყო!

ჩრდილში დგომა აირჩია, არ ანუხებდა არავის, არ ითხოვდა ტიტულებსა და ორდენ-პრემიებს. მარჯანიშვილის თეატრის „ვარსკვლავთცვენაში“ დამკვიდრდა ნელ-ნელა, უბრალოდ და უხმაუროდ. და, თუ როლიდან როლში ყოველ პერსონაჟს ეტყობა რაღაც განსაკუთრებულად საერთო თავად მსახიობისა – ეს მისი პიროვნების თავისებურებაა და სწორედ ეს „რაღაც“ ადვილად მიგახვედრებთ, რომ სცენაზე ნინიკო ჩხეიძე დგას!

შინაგანი ზნეობრივი ცენზორი, როგორც საიმედო და ვალიდური ინდიკატორი, განსაზღვრავს ნინიკო ჩხეიძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. ღირებულებათა ტოტალური კრიზისის პირობებშიც კი არ ღალატობდა თავის პიროვნულ მრწამსს, ერთგულად იცავდა ტრადიციებსა და ფასეულობებს. არც სხვათა დაცინვითა და აუგის თქმით უვლია კარიერისკენ. თეატრისათვის ასე ჩვეული და დამახასიათებელი ინტრიგები-

სთვის არასდროს ეცალა. ერთხელ მითხრა კიდეც: თუ სადმე არის შური და მტრობა, უპირველესად, თეატრი უნდა დავასახელოო. ამისი კონკრეტული მაგალითი შინ ჰყავდა, მეფემსახიობი, ძმა, რომელიც ძმადნაფიცისა და მეგობრის ბოროტი ამბიციის მსხვერპლად იქცა – თეატრიდანაც, უმთავრესად, ამიტომ ნავიდა.

ნ. ჩხეიძე ვერ ეგუება პიროვნულ უსახობას, შიშველ ელგანტურობასა და პიკანტურობას. მუდამ იმედიანადაა განწყობილი და მისი დაუსრულებელი ოპტიმიზმი არ გაძლევს უფლებას, მოდუნდე, გული გაიტეხო, სასონარკვეთაში ჩავარდე. მისი სიკეთე სწვდება ყველაფერს. რამდენჯერ დაურეკავს: ჩამოდი, სასწრაფო საქმე მაქვსო. მივვარდებოდი და დამახვედრებდა პარკებში ჩანყობილ ჩურჩხელებსა და კანფეტებს, ბოთლით ტყემალსა და ღვინოს, ხილს... როცა ძალიან მძიმე პერიოდი იყო, მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებში, მახსოვს, როგორი მზრუნველობით მთხოვდა: მოდი ყოველ კვირას და ფულს გაჩუქებ... ასე უთქმელი და მორიდებული რომ ხარ, გაგიჭირდება ცხოვრებაო. ბევრი გააკეთებს ამას?! არავის, არც მანამდე და არც შემდეგ, ჩემთვის მსგავსი რამ არ უთქვამს – ასეთი თანადგომა მხოლოდ ნინიკო ჩხეიძეს შეუძლია! უფრო მეტიც, ამას წინათ მთხოვა, მსახიობ გოჩა კაპანაძისთვის გადამეცა რალაც. ჩავედი. საჩუქარი პარკში იდო. თან ფულს მაძლევს, – ტაქსით წაიღეო. წარმოიდგინეთ, რა დღეში ჩავვარდებოდი. შეიქნა განევ-გამონევა. ვუხსნი, ამდენი ტაქსს არ უნდა-მეთქი... მაინც ვერაფერს გავხდი. მერე საშველად მის შვილს მივმართე. მაია მეუბნება: აჰ! მაგან თავისი ძმების სული დაიფიცა და არაფერი გამოგივა, უნდა გამოართვაო! ასეთი შეუვალი და პრინციპულია ჩვენი ნინიკო – უღალატო ადამიანის ჭეშმარიტი სახე და ნიშუმი!

გადავხედოთ მსახიობის განვლილ გზას, ცხოვრების ეტაპებს (ძირითადად, მისივე თხრობით). მის ფრაზებში თქვენ თვალწინ წარმოდგება ნ. ჩხეიძის მარად მშფოთვარე და დადუღვრომელი ნატურა, თავისი იშვიათი ხიბლითა და იმერული სურნელით!

ხსოვნას შერჩენილი ზესტაფონი

მსახიობის ცხოვრება იმერეთში, ზესტაფონში დაიწყო. დედა ვაშაძის ქალი იყო, შეძლებული ოჯახის შვილი, მრენველის ასული, სიმდიდრით განთქმული; მამას ექვსი კლასის განათლება ჰქონდა მიღებული, რუსული ენის ბრწყინვალე მცოდნე ყოფილა. მათი პირმშო ჩვილობაშივე გარდაცვლილა, უშანგი მეორე შვილი იყო, ნინიკო ჩხეიძეზე 22 წლით უფროსი:

– როცა დედაჩემს ვუსაყვედურე, არ შეგარცხვა, 22 წლის ვაჟაკი თავზე გადავა და შენ პატარა ბავშვს აჭყავლებდი-მეთქი?! გაკვირვებულმა მიპასუხა: ბავშვის მუცლად მოწყვეტა უდიდესი ცოდვაა, ამას როგორ ჩავიდენდიო!

უშანგიმ და ჩემმა მეორე ძმამ რუსული განათლება მიიღეს. დანარჩენ ხუთ დას, მათ შორის მეც, მოგვისწრო საქართველოს გასაბჭოებამ, ზესტაფონში გაიხსნა სკოლები და აღარც რუსული ენა გვანუხებდა და აღარც – ფრანგული. უზარმაზარი ადგილმამულების მეპატრონეები ვიყავით როგორც სოფელ ფუთში, ისე – ზესტაფონშიც, მაგრამ, კოლექტივიზაციის წყალობით, ჩამოგვართვეს ვენახები, ზვრები, ველ-მინდვრები, ტყეები და ზესტაფონში დაგვიტოვეს პატარა „შეკვრიტინებული“ ეზო, სადაც ჩემი მამაპაპეული ოდა დგას და, სადაც ახლა უშანგი ჩხეიძის სახლ-მუზეუმი გახსნილი.

გადასარევი მოსწავლე ვიყავი: სულ გადაჭიკჭიკებული იყო სკოლის საპატიო დაფა ჩემი სურათებით (ცოტა ტექნიკურ საგნებში მიჭირდა). სკოლაშივე ვწერდი ჯერ ლექსებს, მერე პროზაში მოვსინჯე ჩემი თავი და, თქვენ წარმოიდგინეთ, ვთამაშობდი პიესებში. მე-7 კლასში ვიყავი, როცა სასკოლო საექტაკლში ნუკას ბებია ვითამაშე. მეხვეოდნენ და მეუბნებოდნენ, რომ გადასარევად ვასრულებდი როლს. განა რა უნდა მეთამაშა, მაგრამ უშანგის დაუკავშირეს ეს ყველაფერი. ვკითხულობდი ლექსებს...

განსაკუთრებული სიყვარულით ჩემს ქართულის მასწავლებელს, ვარლამ თავაძეს, ვიგონებ. მეც მინდოდა ისეთი მასწავლებელი ვყოფილიყავი, როგორიც ის იყო – ამბობს მსახიობი. სწორედ ეს ფაქტი გახდა მიზეზი იმისა, რომ 1939 წელს ზესტაფონიდან თბილისში ჩამოსულმა ნ. ჩხეიძემ საბუთები სახელმწიფო უნივერსიტეტში ფილოლოგიის ფაკულტეტზე შეიტანა.

სახელმწიფო უნივერსიტეტიდან მარჯანიშვილის თეატრის სამსახიობო ხელოვნების აკადემიამდე

– ჩავაბარე ჩემს საოცნებო უნივერსიტეტში ფილოლოგიის ფაკულტეტზე. მეცნიერების ამ თეთრ ტაძარში მოხვედრა ჩემი ბავშვობის ოცნება იყო. კარგი სტუდენტი ვიყავი. მასწავლიდნენ ქართული მეცნიერების კორიფეები: კორნელი კეკელიძე, შალვა ნუცუბიძე, არნოლდ ჩიქობავა, ვარლამ თოფურია, გიორგი ახვლედიანი, აკაკი შანიძე, სიმონ ყაუხჩიშვილი... – ეს იყო ცხოვრების დიდი სკოლაც!

ზესტაფონიდან ნინიკო ჩხეიძე ძმასთან ჩამოვიდა. დაიწყო და-ძმის თანაცხოვრება. მანამდე ის უშანგის იშვიათად, ძირითადად, ზაფხულობით ხედავდა ზესტაფონში და მაშინაც მამლებსა და ინდაურებს დასდევდა სახრით, რომ მათს ყვილსა და ქოთქოთს არ შეენუხებინა დიდი მსახიობი. ახლა კი თბილისში ძმასთან ისეთი ზღაპრულ-რომანტიკული სულიერი გარემო დახვდა, რომელსაც ვერც კი ინატრებდა. ეს იყო ხელოვნების საუფლოში დანთებულ სულთა ციაგი. შთაბეჭდილებებმა, ნანახმა და განცდილმა „ჩემი ნაოცნებარი უნივერსიტეტი მიმატოვებინა. აბა, წარმოიდგინეთ, როგორი უნდა ყოფილიყო უშანგი ჩხეიძის იდუმალი სამყარო, რომ ეს ნაბიჯი გადამედგა. დავხურე უნივერსიტეტის ხუთივე კურსი, მაგრამ უკვე სახელმწიფო გამოცდებზე აღარ გავედი. ერთხელაც მივედი ჩემს ძმასთან, წამოწოლილი იყო, რალაცას კითხულობდა და ვუთხარი: მიშუამდგომლე მარჯანიშვილის თეატრის დირექტორთან და სამხატვრო ხელმძღვანელთან, შალვა ლამბაშიძესთან, რომ თეატრში მიმიღოს-მეთქი. უშანგი გაოცდა, წამოჯდა სანოლზე, მთელი კორპუსით შემობრუნდა ჩემკენ, გაშტერებული მომჩერებოდა. მერე მომკიდა ხელი, მიმიყვანა სარკესთან და მეუბნება: განა, რა განათლების პატრონი შენ ხარ: ჭკუა არა გაქვს, ნიჭი და გარეგნობა; რას გიგავს სიფათი! კაცი რომ დაგინახავს, გაიქცევა; ან რა როლები უნდა ითამაშო?! რალაც მთლად დალაგებული ვერ ხარო.

რა თქმა უნდა, უშანგის დიდი ხატრი მქონდა, მაგრამ, რადგან ახლა ჩემი ყოფნა-არყოფნის საკითხი უნდა გადანყვეტილიყო, შევბედე და ვუპასუხე: რანაირი სიფათიც მაქვს, ისეთ როლებს ვითამაშებ-მეთქი. ბოლოს მითხრა: რახან ასე გინდა მსახიობობა,

და, რადგან თვალი უნდა დავხუჭო შენს ნიჭსა და გარეგნობაზე, აგერაა, ბატონო, თეატრალური ინსტიტუტი, შედი, ისწავლე, დაამთავრე და თეატრში მისვლაზე მერე იფიქრე. ასეთი თავხედი როგორ უნდა იყო, რომ ამხელა თეატრში, აკადემიურ თეატრში, მოგინდეს მსახიობობა.

– კიდევ სწავლა? ამდენი ხანი როგორ მოვიცადო, მე ახლავე მინდა მსახიობობა-მეთქი, – ვუპასუხე. მოკლედ, შევუნუხე გული, ორჯერ-სამჯერ შევახსენე. მერე ამიხსნა: ასე ერთბაშად არ შემიძლია გადავწყვიტო შენი ბედი და მომავალი, დრო მჭირდებაო. გავიდა ორიოდე თვე. ერთხელაც ვხედავ, გაქათქათებული კონვერტი უჭირავს ხელში და მეუბნება: წადი ახლა მარჯანიშვილის თეატრში შალვა ლამბაშიძესთან, მიუტანე ეს კონვერტი, იქნებ მიგიღოს თეატრშიო... ეს იმხელა დათმობა იყო უშანგის მხრიდან, ისეთი მხარდაჭერა და ანგარიშის განწევა თავისი უმცროსი დის მიმართ, რომ სიხარულით ლამის გული გამისკდა“.

სამსახიობო გზის დასაწყისი

– ფრთებგამოსხმულმა ჩავირბინე თეატრში. შ. ლამბაშიძის მდივანმა მკითხა, რა გნებავთო. ავუხსენი, რომ წერილი გამომატანა უშანგი ჩხეიძემ-მეთქი. მანაც ერთბაშად წარმტაცა ხელიდან ეს კონვერტი და შეიტანა დირექტორთან. ანურული ვდგავარ კართან. ხუთი წუთის შემდეგ ოთახიდან მესმის სიცილ-ხარხარი. მივხვდი, რომ ბატონი შალვა ხმამაღლა კითხულობდა უშანგის წერილს. შევწუხდი: რა შეუბრალებლები არიან ჩემ მიმართ ჩემი ოჯახის წევრები, ნეტავ, რა წერია ასეთი იმ წერილში, რომ ხალხი გადაფიჩინდა სიცილისაგან-მეთქი. თურმე უშანგი სწერდა: გიგ ზავნით ჩემს დას. ეტყობა, ისეთი ნიჭიერია, რომ არ უნდა ქართველ ერს დაუკარგოს თავისი ტალანტი და, თუ შესაძლებელია, მიიღეთ თეატრშიო...

ბატონი შალვა გამოვიდა, მომეფერა, დამიყვავა და მითხრა: გამიხარდა, ეს სურვილი რომ გაგჩენია. უშანგი ისე არ გამოგგზავნიდა ჩემთან, რამე სახეიროს რომ არ გატყობდესო.

თვად მე უშანგი სცენაზე არ მინახავს. როცა თბილისში ჩამოვედი, მას თეატრი უკვე მიტოვებული ჰქონდა. როგორც გითხარით, ჩვენ შვიდნი ვიყავით, მე – ნაბოლარა, რომელიც ყვე-

ლას ფეხებში ვებლანდებოდი და ვინ ჩამომიყვანდა აქ უშანგის სცენაზე სანახავად?! 1926-27 წლებში უშანგის ზესტაფონსა და ქუთაისში ჰქონდა გასტროლები, მაგრამ არც იქ წამიყვანეს. დედაჩემმა მითხრა: რვა საათზე ქათამივით გეძინება და სად გაპორნილოო. რად გინდა წარმოდგენის ნახვა. აგერ გყავს მარჯანიშვილი, ახმეტელი, ხორავა, ვასაძე, ჭავჭავაძე და ანჯაფარიძე, ჩვენს ეზოში ქეიფობენ და აქ უყურე, ეს უფრო საინტერესოა – ასე მატყუებდნენ!

როცა მარჯანიშვილის თეატრში მიმიღეს, ლევან გოთუას „დავით აღმაშენებელი“ იდგმებოდა. მასიურ სცენაში დამაყენეს: ისეთ მიზანსცენაში მოვხვდი, რომ აქეთ მედღეა ჯაფარიძე დამიდგა გვერდით და იქით – მარინე თბილელი. ვუთხარი ვახტანგ ტაბლიაშვილს: ცოტა სხვაგან გადამიყვანეთ, ამ ორი ლამაზმანის გვერდით მე, მათხოჯი რომ ვდგავარ-მეთქი.

– ეგ არაა თქვენი საქმე, ბატონო, დადექით იქ, სადაც მე დაგაყენეთ! – მიპასუხა.

სანამ სცენაზე ფეხს დადგამდა, ნინიკო ჩხეიძესთან მივიდა სერგო ზაქარიაძე (რომელიც ზესტაფონში მისი მეზობელი იყო), მიულოცა და უთხრა: „გილოცავ თეატრში მოსვლას! არასოდეს დაგავინყდეს, რომ უშანგის და ხარ!“

პირველი სერიოზული როლი იყო ლამაზისეული „კაცია-ადამიანში?“, რომელიც ვ. ყუშიტაშვილმა დადგა. ეს იყო 1943 წელი.

– ტყავში ვძვრებოდი, რათა პატარა როლით მეთქვა დიდი სიტყვა. ფაქტურა არ მქონდა, რომ გმირები მეთამაშა. ხანდახან, როცა გამიჭირდებოდა როლის გაგება, უშანგის ვთხოვდი: დამეხმარე გააზრებაში-მეთქი. ასე მიპასუხა: ნადი, დადექი მარჯანიშვილის თეატრის კულისებში, უყურე, როგორ თამაშობენ „ვარსკვლავები“ და ისწავლი არტისტობასო. რაღაცას რომ ნავუკითხავდი, არ შემომხედავდა, თავდახრილი მისმენდა. ერთხელაც ვკითხე: რატომ არ მომჩერებიხარ-მეთქი? – იმიტომ, რომ შენ მაშინვე შეგეშლებს, მე რომ შემოგხედოო.

დღეს სიამოვნებით ვამბობ, რომ დამთავრებული მაქვს ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი და მარჯანიშვილის თეატრის სამსახიობო დაოსტატების აკადემია!

თავისი სამსახიობო კარიერის მწვერვალად ცირუნისას როლს

მიიჩნევს სპექტაკლში „მთვარის მოტაცება“. ამდენი სახასიათო როლების შემდეგ თეატრში, კინოსა თუ სატელევიზიო დადგმებში, ცირუნია იყო პირველი დრამატული როლი. თარამ ემხვარს თამაშობდა მერაბ თავაძე. რეჟისორი იყო რეზო მირცხულავა.

– ერთ რეპეტიციაზე პარტერიდან მეუბნება: დაიჩოქე და წვივები დაუკოცნე თარაშს, შენი გაზრდილიაო. მე ვუთხარი: დაიცადეთ, ბატონო რეზო, ორი დღეა ეს თავაძე რაც თეატრში მოვიდა, გავიცნო კარგად და მერე მუხლებსაც დავეუკოცნი და ფეხებსაც-მეთქი.

ახლა თავაძე გადმოსახლდა ჩემთან, დამდევდა უკან, რომ შეეყვარებინა ჩემთვის თავი. დამყვებოდა პურზე, ბაზარში, თეატრში... ყველგან და მე რა გული მომიტმენდა, ისეთი ვაჟკაცი, როგორიც მერაბია, არ შემყვარებოდა. ის იყო თარაშ ემხვარის როლის ერთ-ერთი დიდებული შემსრულებელი ქართულ თეატრში. კონსტანტინე გამსახურდია ესწრებოდა ყველა რეპეტიციას. ერთ სცენაში ვუყვებოდი თარაშს, როგორ გარდაიცვალა დედამისი, რომ შაბათ საღამოს თავი დაიბანა, ილოცა, დანვა და მერე აღარც ამდგარა, ნათელი დაადგეს მის სულს! თარაში დედის სავარძელში იჯდა, მისი „ფსალმუნნი“ ეკავა ხელში, ცრემლიანი თვალი უციმციმებდა და მეუბნებოდა, მიმღერე რამეო და მეც ვმღეროდი „მოუოხე ბატონებს“. ჩონგურზე მასწავლეს დაკვრა და თავად ვუკრავდი. მერე მეტყოდა, „შოუ ნანაც“ მიმღერეო და მასაც ვმღეროდი. ამ დროს ბატონი კონსტანტინე პარტერიდან ამოხტა სცენაზე, დამიკოცნა სახე, მეფერა... ეს სურათი აჩვენეს ტელევიზიით, როგორც ერთგვარი რეკლამა მაყურებლის მოსაზიდად ამ წარმოდგენაზე.

მთავარი მისია

– მეც მინდოდა მეზრუნა ჩემი ძმის სახელის უკვდავებაზე და ამიტომაცაა ორი მუზეუმი: ერთი ზესტაფონში, ჩვენს ოდა სახლში და მეორე აქ, თბილისში, უზნაძის ქუჩაზე, უშანგის ბინაში.

50 წელზე მეტი ერთგულად, ბავშვური გულწრფელობით ემსახურა ძმის სახელის უკვდავყოფას, მისი მემკვიდრეობის შენახვის, გამრავალფეროვნების, შესწავლის საქმეს. დანერა წიგნი „უშანგი ჩხეიძე“.

„არც ფული მქონდა და არც პური, მაგრამ უმდიდრესი ადამიანი ვიყავი იმ ამაღლებული სულიერი სამყაროთი, რომელიც ჰქონდა ჩემს ძმას. როცა ის დიდუბიდან მთანმინდაზე გადაასვენეს და ვერიკოსა და სერგო ზაქარიადის გვერდით დაკრძალეს, – ეს იყო ჩემი ცხოვრების ყველაზე ამაღლებული დღე, ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტი! დილის 6 საათზე დამიბარეს დიდუბის პანთეონში, საფლავი გახსნილი დამხვდა. თავზე ოთარ მეღვინეთუხუცესი მადგა და ღვარღვარით ჩამოსდიოდა ცრემლები. მე არ ვტიროდი. დავცქეროდი ჩემი ძმის საფლავს და ვიმეორებდი: სად არის, ბიჭო, შენი ბრიალა თვალები-მეთქი. როგორც ჩანს, ქართველმა ხალხმა ასე გადანყვიტა – ჩემი ძმის ადგილი მთანმინდაზეა, იქ, სადაც ქართული ეროვნული სულის ნამდვილი კორიფეები განისვენებენ!

გულწრფელად ვამბობ, იმ ჩემი საფიცარი ძმების სულს გეფიცებით, რომ მე არაფერი არ შემიქმნია იმის ფასი, რომ ვინმემ ჩემი იუბილე აღნიშნოს! ჩემისთანა ყოველი მეორე არტისტია საქართველოში. რალაც კრუნცხიანი საცოდავი როლები და ეპიზოდები მაქვს ნათამაშები, რომ გადახედო, იტყვი: რა ღარიბი, დაკნინებული, არაფრისმთქმელი შემოქმედება ჰქონია ამ ქალსო. ჩემი ყველაზე დიდი „დამსახურება“ ისაა, რომ უშანგი ჩხეიძის და ვარ და ვემსახურები იმ საქმეს, რომელსაც უშანგი ემსახურებოდა. საერთოდ, თუ დარჩა ჩემი სახსენებელი ქართულ თეატრში, ასე მომიგონებენ: ა, ეს ისაა, უშანგის და რომ იყოო?! და, მართლაც, ჩემთვის ეს არის ყველაზე დიდი ნოდება!!!

მერე იყო ძეგლის დადმის მთელი დავიდარაბა. ეს ძეგლი ელგუჯა ამაშუკელის ხელოვნების ნიმუშია, მაგრამ მისი ბრინჯაოში ჩამოსხმა და დადგმა საკმაოდ დიდ თანხებთან იყო დაკავშირებული. დღეს ხელგამლილი იაგო ამშვენებს მთანმინდაზე უშანგის საფლავს. ზესტაფონის დახმარების გარეშე უშანგის საფლავი ახლაც უძეგლოდ იქნებოდა.

მრავალსახეობა სიყვარულისა

პირველი სიყვარული ნინიკო ჩხეიძეს სკოლაში ეწვია:

– ჩემს ჯგუფში ჯერ ბალში და მერე სკოლაში სწავლობდა ლევიკო საყვარელიძე, ძალიან მომწონდა და მიყვარდა, თუმცა ეს სიყვარული ჩემს გულში ჩუმი და უთქმელი იყო. ჯერ ერთი,

პატარა, ღლაპი ვიყავი და რას ვიტყოდი, ვერც გავბედე და, მეორეც, რამე რომ მეთქვა, ჩემი ძმა ხომ ლეკურიტ წამაცლიდა თავს. ეს სიყვარული ზესტაფონში დარჩა! მერე ხახუტა გოცაძეს შევეყვარდი. კაი ბიჭი იყო ხახუტა, მაგრამ მე გლახს ვერ გავყვებო-ბი-მეთქი – გამოვაცხადე. ამის გამო ლექსიც მომიძღვნეს: „ჩხეიძე ნინო, ბიქტორის შვილო, / ხახუტასთვის სიცოცხლე ხარ, ოქროზე ძვირო, / ძაან ნუ გაიპრანჭები, შე მარტო ცხვირო!“

მიყვარდა ოთარ მეღვინეთუხუცესი, მაგრამ გურანდასი მეშინოდა; მიყვარდა რეზო ჭიჭინაძე! რეზო ვის არ უყვარდა, ხელის მოსაკიდებელი ადგილი აღარ იყო დარჩენილი, მთელი ქალაქი მასზე იყო შეყვარებული; მიყვარდა გივი ბერიკაშვილიც; ედუარდ შევარდნაძე მეთორმეტე სიყვარული იყო...

უყვარდა ანრი ჯოხაძეც. 2010 წელს, ფეხი რომ მოიტეხა, ქირურგი, ტრავმატოლოგი ლუხუმ ჭანტურია შეუყვარდა. ტანში ჟრუანტელი უვლიდა 91 წლის ნინიკო ჩხეიძეს, ისეთი მომხიბვლელი ქირურგი ადგა თავზე. ამ „უკანასკნელი სიმღერა-გრძნობის“ შესახებ წერილიც დანერა: „ბებრის ყვავილობა“ დაარქვა. თუმცა, ეს „სიყვარულები“ ხანმოკლე იყო, რამდენიმე თვე გრძელდებოდა.

ასეთივე ხანმოკლე აღმოჩნდა მისი ქორწინება. მას ახლაც თან სდევს მუსიკა, როგორც ირაციონალური ფენომენი. სულ მღერის – ამით ჩემს სათქმელს უფრო გამოვხატავო! მომავალი მეუღლეც მუსიკალური ნიჭისა და ტალანტის უპირატესობით შეარჩია და გაჰყვა მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობ გიორგი ტატიშვილს. ჩემმა ძმამ მოლოცვაც ვერ მოასწრო, ისე მალე დავშორდით ერთმანეთსო, – დანანებით გაიხსენა. კარგად ახსოვს, როგორ შეაფასა უშანგიმ მისი საქმრო, როგორც უაღრესად განათლებული, ერუდირებული და ჭკვიანი. „ძალიან მიყვარდა გოგი ტატიშვილი და დღესაც მიყვარს! როცა ის წამიმღერებდა: „Ты стой, стой, красавица моя!“ – თავი ყველაზე ბედნიერ და ლამაზ ქალად წარმომედგინა“

ამ ერთადერთი ქორწინებიდან ქალიშვილი ჰყავს, ისიც მსახიობი, ქალბატონი მაია ტატიშვილი, რომელიც ბიძისა და დედის თეატრში საიმედო დასაყრდენად დგას, ერთგული მეგობარი და ნიჭიერი მსახიობი! შვილთაშვილიც ხელოვნების გზას გაჰყვა, – ტრადიცია გრძელდება!!!

არშემდგარი რომანი

ერთ კურიოზს ასე იგონებს მსახიობი:

– საახალწლოდ ტელევიზიით გაუშვეს ვაჟა-ფშაველას „ტყის კომედია“, თავს ვთამაშობდი. ცოტა ხანში მივიღე წერილი. მწერდა ვინმე ტალახაძე, 40 წლით ჩემზე უმცროსი. როგორც ჩანს, აფიშაზე მოეწონა ჩემი სახელი, გვარი, ტიტულები (სახალხო არტისტიც რომ ვიყავი, ალბათ ეს) და მაინცდამაინც მე მომწერა. თანაც წერილს დაურთო ამონაწერები, ქსეროქსზე გადაღებული წითელი ჯვრისა თუ სხვადასხვა ორგანიზაციიდან, სადაც კი უმუშავია. გადასარევი წერილი იყო, 10 ფურცელი. მეკითხებოდა: თუ გაქვს აგარაკი მთაში, ბარში, ზღვაზე; თუ გყავს მანქანა, რა მარკის, რა ფერის, როგორი ნომრებით; ვინ გყავს ზემდგომ ორგანოებში ნაცნობები; რა აზრის ხარ ქორწინებამდე სქესობრივ ურთიერთობაზე, შევთანხმდეთ და დავქორწინდეთო. წერილს თავისი სურათიც მოაყოლა – აწონილი იყო, გრძელი-გრძელი, ჩურჩხელასავით! კითხვის ნიშანს ჰგავდა. მაგრამ, რადგან არ ვუპასუხე და მისი გრძნობები არ მივიღე, როგორც ჩანს, ეწყინა!

ამ ამბიდან ცოტა ხანში კრება დაინიშნა თეატრში. პენსიაზე უნდა გავუშვათ მსახიობებიო – ამბობდა გაიოზ კანდელაკი. ვინ არიან საპენიო ასაკისო – იკითხეს დარბაზიდან. ასეთთა ჩამონათვალში ჩემი გვარიც გაისმა. უცებ წამოხტა შოთა მშვენიერაძე: რას ამბობთ, ქალი თხოვდება, 40 წლით უმცროს ბიჭზე უნდა დავაქორწინოთ და ახლა უშვებთ პენსიაზე, არ გრცხვენიათო?!... დანვა თეატრი, ხობავდნენ პარტერში, ისეთი ამბავი ატყდა ამ კრებაზე.

დაუძლეველი სევდა

ენატრება თავისი მარჯანიშვილის თეატრი. 46 წელი იდგა მის სცენაზე! ყველა როლი უყვარდა. ბოლოს მეზობელი ითამაშა ედუარდო დე ფილიპოს „კონტრაქტი“ – ეს იყო 1989 წელი. მას შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრში როლი აღარ მიუღია. მოლოდინში გაიღია მეოთხედი საუკუნეც, – 25 წელი.

თანდათან სხვა დარდიც მოეძალა, კაეშანი, რომელიც ვერაგ და დაუნდობელ დროს მოაქვს: „გულმოკლული ვარ, რომ ჩემი თაობა აღარ არის; მედეა ჯაფარიძე, დოდო ჭიჭინაძე, მზია

მახვილაძე, ლენა ყიფშიძე, ნათელა მიქელაძე... წავიდა ზინა კვერენჩხილაძეც (რა დამავინწყებს რუსთაველის თეატრში მის ფედრას. ედიშერ მაღალაშვილი რომ შემოვარდებოდა პარტერიდან და დაიძახებდა: ფედრაააა! – ახლაც მზარავს!)... თითქოს, მე ერთი შევრჩი ამ დედამინას! თითქოს საკუთარ სახლში სტუმრად ვარ... დილიდან საღამომდე რომ არავინ დაგირეკავს ტელეფონზე, მეგობარი რომ აღარ მოგიკითხვას, – ასეთ სიცოცხლეს რა აზრი აქვს?! მძიმე განცდაა!!!

საუკუნის მიზანი

ნინიკო ჩხეიძე ძლიერი ნატურაა. მას არაფრის ეშინია, გარდა ერთის – დროის დაკარგვისა. თითქოს სულ მოსწრების რეჟიმში ცხოვრობს, მიუხედავად ასაკისა. უცნაურია, მაგრამ ალბათ ამიტომაც არ ანუხებს მსახიობს გარდაუვალი დასასრულის ტრაგიკული წინათგრძნობა. ამის ადგილს არ ტოვებს მისი ყოველდღიურობა. ამიტომაც მითხრა: **სად მცალია სიკვდილისათვის, სიკვდილი კი არა, გაფრენა მინდა ქალს!!!** ათასი იდეა მანუხებს, მესამე წიგნი მაქვს გამოსაცემი, სახელწოდებით „რა უნდა მეთქვა“, რომელშიც შევა ჩემი ლექსები, მოგონებები, შეხვედრები, თავგადასავლები, შთაბეჭდილებები, კურიოზები... მინდა, მოვასწრო და ეს წიგნად გამოვცე!

მადლობითა და იმედით

– დედა იყო მეთავე წელში, როცა კვდებოდა. ამ დროისთვის უკვე მისი ყველა შვილი მიწაში იწვა. გარდაცვალების წინ სასთუმალთან ვეჯექი, მითხრა: გახსოვს, რომ მსაყვედურობდი, რატომ გამაჩინე, როცა ამხელა შვილები გყავდა უკვეო?! – ამიტომ გაგაჩინე, რომ შენ ახლა ტკბილად დამიხუჭავ თვალებს და ბედნიერი წავალ იმ ქვეყნად. გაგაჩინე, რომ ერთი შვილი მაინც მადგეს სიკვდილის წინ თავზე.

დედაჩემის მამა, ვანო ვაშაძე, 120 წლის იყო, როცა გარდაიცვალა. გენეტიკა კარგი მაქვს! სხვათა შორის, ეს ის ივანე ვაშაძეა, 10 წლის უშანგი ჩხეიძე რომ წაიყვანა ჭიათურის თეატრში სპექტაკლ „დარისპანის გასაჭირზე“, რომელშიც დარისპანის როლს ასრულებდა ვალერიან შალიკაშვილი. ნანახითა და შა-

ლიკაშვილის თამაშით გაოგნებულ უშანგის ბაბუისთვის უთქვამს:
აი, ბაბუა, მეც მაგისთანა მსახიობი მინდა გამოვიდო!

სიცოცხლე მშვენიერია, საერთოდ, ცხოვრებას ვეტრფი!
მიუხედავად იმისა, რომ აუარებელი ტკივილი მაქვს მიღებუ-
ლი; გაჭირვება, სიღარიბე, შიმშილი მინახავს; არაფერი შხამი
არ დამაკლო უზენაესმა, მაინც ულამაზესია სიცოცხლე, მაინც
ტკბილია... ხშირად მახსენდება ლადო ასათიანის უკვდავი
სტრიქონები: „რადგან სიცოცხლე ასე ნავარდობს, / სიკვდილის
ყველა კარი დარაზეთ / და იმ ბედნიერ დღეს გაუმარჯოს, / როცა
ჩვენ გაჩნდით ამ ქვეყანაზე!“

ყოველი გათენებული დილა ჩემთვის იწყება უფლის სამად-
ლობელით, რომ მაჩუქა კიდევ ერთი დღე სიცოცხლისა.

ღირსი არა ვარ ამდენი სიყვარულისა. მეუბნებიან, რომ ვარ
ნიჭიერი, რომ ვუყვარვარ მაყურებელს – ეს განუზომლად დიდი
ბედნიერებაა!

ახლა რთულ ეპოქაში ვცხოვრობთ, სიმართლე არ გადის,
აღარ არიან ადამიანები, რომ გადაუშალო შენი გული, შენი დარ-
დი უთხრა. კაცი კაცისთვის მგელი გახდა, გაუცხოვდა; დაიკარგა
უფროს-უმცროსობა, ხალხს აგრესია მოეძალა, აღარ არის სი-
ყვარული და პატივისცემა – უმძიმესი დროა ამ მხრივ!

ახლა ჩვენი, ქართველების, უპირველესი საზრუნავია ის, რომ
არ შევჩერებოდეთ ვილატას ხელში. ქვეყანა უნდა ჩადგეს ნორმ-
ალურ კალაპოტში!!! სამშობლო უნდა გიყვარდეს, გულზე უნდა
გებატოს, უნდა გეამაყებოდეს მისი წარსული, უკეთესი ანწყო-
სთვის ბევრს უნდა ვშრომობდეთ და გაბრწყინებული მომავლის
იმედიც არ უნდა დაგკარგოთ!!!

ვუსურვებ ყველას, აღდგენილ საქართველოში ცხოვრებას,
რომ ყველა ცდილობდეს ცალ-ცაკლე კი არა, ერთად ვიყოთ და ისე
გადავარჩინოთ ჩვენი სამშობლო. არ მინდა ვხედავდე ამდენ ხელ-
განვდილსა და გაჭირვებულს!

ნინიკო ჩხეიძემ ზუსტად იცის მაყურებლის ფსიქოლოგია,
თითქოს გაზომილი აქვს ჩვენი გრძნობები და შინაგანი სმე-
ნით ახერხებს ადეკვატური თანაგრძნობა გამოიწვიოს. ასეთი
იყო პელაგია („დარისპანის გასაჭირში“) და ცირუნია („მთვარის
მოტაცებაში“). მისი უშუალობა თუ გულწრფელობა სცენაზე
ყოფიერების „თეატრიდანაა“ გადმოსული. სხვათა შორის, ეს

თვისება დაეხმარა იმაში, რომ არ შეაკრთო კინონარმოვება და კამერის წინაშეც დარჩა ბუნებრივი. „კინო სხვაა, თეატრი გზრდის და გხვენს. კინოს ამისთვის არ სცალია. ის გამზადადებულ მსახიობს ითხოვს. როგორც თევზი წყალში, ისე ვგრძნობ თავს კამერის წინ. კინო დროს უძლებს, მაგრამ მაინც თეატრი მირჩევნია. გოდერძი ჩოხელმა გამაგიჟა თავისი ნიჭიერებით, რა არ მანახა, შემომატარა საქართველოს მთიანეთი“.

წერას ატანილი ტალანტი

ცალკე ტალანტია ნ. ჩხეიძის, როგორც ფილოლოგის, განსაკუთრებული უნარი წერისა. როგორი ნათელია მისი ფრაზა, მსუბუქი და დახვეწილი. წერის, თხზვის განსაკუთრებული ნიჭი სპეციალური განათლებით არ მოდის მხოლოდ – ეს ღმერთმა უნდა დაგაბერტყოს. ნინიკო ჩხეიძის კვლევის უნარს ბრწყინვალედ წარმოგვიდგენს მის მიერ შედგენილი წიგნი „უშანგი ჩხეიძე“. ეს წიგნი საინტერესოა არა მხოლოდ თავისი შინაარსით, არამედ სტრუქტურითაც. როგორაა დალაგებული თემები, რა ჭრილშია დასმული და განხილული დიდი მსახიობის ცხოვრების უმთავრესი ეტაპები. ბენვის ხიდზე გადის ნ. ჩხეიძე, როცა ეხება და გადაჭრის ისეთ ფაქიზ თემებს უშანგის ცხოვრებიდან, რომლებზეც წერა არაა ყოველთვის მომგებიანი. მის მიერ გაცოცხლებული ძმის ცხოვრებისა და შემოქმედების ისტორიაში სიმკვეთრითა და სიმწვავითაა წარმოდგენილი ეპოქა, დროის ვექტორები, ადამიანები, ურთიერთობათა სირთულეები.

სტილი თვით ადამიანი არის, თავად პიროვნებაო – ამბობენ. ნ. ჩხეიძის წერის მანერა ერთმნიშვნელოვნად გვიჩვენებს ავტორის ორიგინალურ აზროვნებას, მოვლენათა არსში წვდომის უნარსა და ყველაზე მთავარს – დროის რიტმის გრძნობას. მას არასოდეს ავიწყდება წერტილის დასმა იქ, სადაც უკვე ამისი აუცილებლობაა. ამდენად, მისი ნაწერების ნარატიული ბლოკები ადვილად წასაკითხია, არ გლღის, თავს არაფერს გახვევს. თუნდაც შორეულ წარსულზე წერდეს, მას შეუძლია ის დღევანდელ დღედ წარმოგიდგინოს. ამიტომაც, ადვილად მყარდება წარსულის, აწმყოსა და მომავლის კონტინუალური ურთიერთმიმართება. ნინიკო ჩხეიძის ნაწერები განწყობილებათა მრავალ-

პლანიანობით სუნთქავს. ის დიდი შინაგანი სულიერი ძალა და ენერგია, რომელიც მსახიობს გააჩნია, ითხოვს ასპარეზს და, როცა სცენაზე ვერ ხერხდება რეალიზაცია, კალამს მიმართავს. მას შეუძლია თქვას: თუ ვთამაშობ ან ვწერ, მაშასადამე ვარსებობო!

ნინიკო ჩხეიძე ნამდვილი ოსტატია წერისა და თხრობისა. რამხელა ფუფუნებაა, რამოდენა სიხარულია, იცნობდე საუკუნეს მიტანებულ მსახიობს ასეთ ფორმაში, სიყვარულითა და მაღლით აღსავსეს, ქალბატონს, რომლის მახსოვრობას ბზარიც არ გასჩენია; უსმენდე მის ხალას იუმორს, ათას საინტერესო ამბავს, ფაქტობრივად, ქართული თეატრის ისტორიის ცოცხალ მემკვიდრეს... განა ეს არ არის ბედნიერება? მხოლოდ ნინიკო ჩხეიძეს შეუძლია, ერთი შეხედვით, ძალზე უბრალო ამბავი მოგიტხროს, გაგიცოცხლოს ისე, რომ მოვლენა ემოციურ სინამდვილედ აქციოს! რაც მას ახსოვს და რასაც ის ყვება, შეიძლება ვუნდოთ ხსოვნის ხელოვნება! მხატვრული განსახოვნების ბრწყინვალე ნიმუშია, როცა იგი იგონებს უშანგი ჩხეიძის მუშაობას მიკროფონთან. როგორი პლასტებით ხატავს და აცოცხლებს „ვეფხვისა და მოყმის“ შერკინების უშანგისეულ ნიუანსებს.

**„ვარდი კოკობი გადაფურჩქნილი,
როცა ვიხილე, ვიგრძენ ცხოვრება“**

/გალაკტიონი/

ნინიკო ჩხეიძის ხასიათის არსებითად მნიშვნელოვანი თვისება არის არა სარკასტულად მწვავე ცინიზმი, არამედ – თვითირონია. ეს მატებს ხიბლს მის ყოველგვარ ქმედებას. ერთხელ ანრი ჯოხაძის მუსიკალურ კლიპში გადაიღეს, როგორც თავად ამბობს, თმები დაუკუჭკუჭეს, წითელი მოპრუნული კაბა ჩააცვეს და თეთრ როიალზე შემოსვეს. სასწრაფოდ მაჩუქა ეს ფოტო წარწერით: „წითელკაბა ფიფქიასაგან“!

ჩვენი სატელეფონო საუბრები თუ შეხვედრები იწყება ისტორიული ფრაზებით:

- როგორ ბრძანდებით, ჩემო კოკობო ვარდო?
- ვიფურჩქნები მაისის ვარდით, ვარ შუშპარა და მჩქეფარე, ჯერ ისევ კოკობში!

ერთხელაც დავურეკე, ტრადიციულად მოვიკითხე. ასე მიპასუხა: აღარ ვარ კოკობი-ვარდი, გრიპის ვირუსი შემეყარა, ფოთლები დამცვივდა და მხოლოდ ყლორტი ვარ დარჩენილი!

მიხარია და მემამყება, რომ ჩვენ კოლეგები ვართ. მართალია, ის უდიპლომო ფილოლოგია, მაგრამ დოკუმენტი ამ შემთხვევაში მხოლოდ ფორმალბაა!

ასე მგონია, ყოველი ჭეშმარიტი მსახიობი ფანტაზიითაა დაავადებული, მაგრამ მხოლოდ წარმოსახვა ვერ შექმნის ღირებულს, თუ მასზე ბევრი არ იმუშავე. შრომის კულტურა მისი პიროვნების განმსაზღვრელი თვისებაა. თეატრი და კინო იყო ნინიკო ჩხეიძის დაუსრულებელი სიყვარული, ფიქრი, ტკივილი, სიხარული, ცხოვრების სტიმული.

დასასრულ, კიდევ ერთი: როცა მას ვუყურებ, ვუსმენ და ვაკვირდები, ვგრძნობ, რომ ნინო ჩხეიძე, არსებითად, არის გამოვლენა ქართული ხასიათის, ქართული ნიჭისა. ამიტომაც ვეთაყვანები და მუხლს ვიდრეკ მის წინაშე!

მარჯანიშვილის თეატრში ნათამაშები როლები:

1. სტუდენტი – გენო ქელბაქიანი, „შესაფერი ჯილდო“, კომედია 4 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – პიერ კობახიძე; მხატვარი – ი. იაკაშვილი; კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე; პრემიერა – 1945 წლის 30 დეკემბერი;
2. მასიურ სცენაში ლევან გოთუა, „დავით აღმაშენებელი“, დრამა. დამდგმელი რეჟისორი – ვახტანგ ტაბლიაშვილი; მხატვრები – იოსებ სუმბათაშვილი, ფარნაოზ ლაპიაშვილი; კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე; ქორეოგრაფი – ჯანო ბაგრატიონი; პრემიერა – 1946 წლის 23 მარტი;
3. ლამაზისეული – ილია ჭავჭავაძე, „კაცია-ადამიანი?!“, კომედია 3 მოქმედებად. ინსცენირების ავტორები – შალვა დადიანი, ვასო ყუშიტაშვილი; დამდგმელი რეჟისორი – ვასო ყუშიტაშვილი; მხატვარი – იოსებ სუმბათაშვილი; კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე; პრემიერა – 1946 წლის 16 ოქტომბერი;

4. თათამურას ცოლი – მიხეილ გოგიაშვილი, „გულსუნდა“, კომედია 4 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – აკაკი კვანტალიანი; მხატვარი – ზიძინა ქვლივიძე; კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე; პრემიერა – 1948 წლის 8 ივნისი;
5. თინათინი – შალვა დადიანი, „ნინოშვილის გურია“ /ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოებების მიხედვით/, დრამა 4 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – დოდო ანთაძე; მხატვარი – დავით კაკაბაძე; კომპოზიტორი – შალვა მშველიძე; ქორეოგრაფი – ჯანო ბაგრატიონი; კაპიტალური აღდგენა – 1948 წლის 7 დეკემბერს;
6. ძიძა – უილიამ შექსპირი, „რომეო და ჯულიეტა“, ტრაგედია 5 მოქმედებად. მთარგმნელი – ვახტანგ ქელიძე; დამდგმელი რეჟისორი – ვახტანგ ტაბლიაშვილი; მხატვარი – იოსებ სუმბათაშვილი; კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე; ქორეოგრაფი – გულბაათ დავითაშვილი; პრემიერა – 1949 წლის 4 თებერვალი;
7. სეროვა – ანატოლი სოფრონოვი, „მოსკოვური ხასიათი“, პიესა 4 მოქმედებად. მთარგმნელი – სერგო კლდიაშვილი; დამდგმელი რეჟისორი – გრიგოლ სულიაშვილი; მხატვარი – დიმიტრი თაყაიშვილი; პრემიერა – 1949 წლის 29 აპრილი;
8. პეპელა – გიორგი მდივანი, „ვარდო“ /„ვისი ბრალია?“, კომედია 4 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – ლეო შატბერაშვილი; მხატვარი – იოსებ სუმბათაშვილი; პრემიერა – 1949 წლის 11 ივნისი;
9. ეკა – დავით კლდიაშვილი, „ირინეს ბედნიერება“, „უბედურება“, „დარისპანის გასაჭირი“, სპექტაკლი 2 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – შალვა ლამბაშიძე; მხატვარი – იოსებ სუმბათაშვილი; კომპოზიტორი – არჩილ ჩორგოლაშვილი; პრემიერა – 1949 წლის 13 ოქტომბერი;
10. თამრო – გენო ქელბაქიანი, „ჩვენი პირადი საქმე“, პიესა 4 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – ლეო შატბერაშვილი;

მხატვარი – იოსებ სუმბათაშვილი; კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე; პრემიერა – 1950 წლის 31 დეკემბერი;

11. პეპელა – კიტა ბუაჩიძე, „ვარდი ასფურცლოვანი“, კომედია 4 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – ლეო შატბერაშვილი; მხატვარი – იოსებ სუმბათაშვილი; პრემიერა – 1952 წლის 10 მაისი;
12. ექთანი ნინა – ვიქტორ გაბესკირია, „უფსკრულთან“, დრამა 4 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – გიგა ლორთქიფანიძე; მხატვარი – მ. გოცირიძე; კომპოზიტორი – სულხან ცინცაძე; პრემიერა – 1953 წლის 30 დეკემბერი;
13. ეკონომისტი ქალი – ალექსანდრო კასონა, „ხეები ზეზეურად კვდებიან“, კომედია 3 მოქმედებად. მთარგმნელი – გრიგოლ ნუცუბიძე; დამდგმელი რეჟისორები – ვერიკო ანჯაფარიძე, თენგიზ კანდინაშვილი; მხატვარი – ფარნაოზ ლაპიაშვილი; კომპოზიტორი – ანდრია ბალანჩივაძე; ქორეოგრაფი – გულბაათ დავითაშვილი; პრემიერა – 1957 წლის 26 თებერვალი;
14. ირინე, მაცყალა – მარიკა ბარათაშვილი, „მარინე“, კომედია 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორები – ლეო შატბერაშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე; მხატვარი – დიმიტრი თავაძე; კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე; პრემიერა – 1958 წლის 10 მარტი;
15. მართა – კიტა ბუაჩიძე, „ოქრო კაცი ბენვის ხიდზე“, ტრაგიკომედია 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – თენგიზ კანდინაშვილი; რეჟისორები – აკაკი კვანტალიანი, პიერ კობახიძე; მხატვრები – დინარა ნოდია, თენგიზ სამსონაძე; კომპოზიტორი – რევაზ ლალიძე; პრემიერა – 1961 წლის 30 დეკემბერი;
16. მინა – ნოდარ დუმბაძე, გიგა ლორთქიფანიძე, „მე ვხედავ მზეს“, დრამა 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – გიგა ლორთქიფანიძე; მხატვარი – ოთარ ლითანიშვილი; კომპოზიტორი – ბიძინა კვერნაძე; პრემიერა – 1962 წლის 30 ნოემბერი;

17. ეკა – რევაზ ჯაფარიძე, „ჯარისკაცის ქვრივი“, დრამა 2 მოქმედებად. ინსცენირების ავტორი – გრიგოლ კოსტავა; დამდგმელი რეჟისორი – ანზორ ქუთათელაძე; მხატვარი – ირაკლი ყიფშიძე; კომპოზიტორი – მერი დავითაშვილი; პრემიერა – 1964 წლის 23 მაისი;
18. მელანო – ავქსენტი ცაგარელი, „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, კომედია 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – ვასო გოძიაშვილი; მხატვარი – ოთარ ლითანიშვილი; კომპოზიტორი – კოტე მელვინეთუხუცესი; ქორეოგრაფი – ჯანო ბაგრატიონი; პრემიერა – 1966 წლის 25 ივლისი (მოსკოვში);
19. ანეტა – ალექსანდრე ჩხაიძე, „მომავალ შეხვედრამდე“, დრამა 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – გია ანთაძე; მხატვარი – ფარნაოზ ლაპიაშვილი; მუსიკალური გამფორმებელი – იაკობ ბობოხიძე; პრემიერა – 1967 წლის 1 ივნისი;
20. მართა – აკოფ პარონიანი, „ძია ბალდასარი“, კომედია 3 მოქმედებად. მთარგმნელი – გიორგი ჟურული; დამდგმელი რეჟისორი – ვასო გოძიაშვილი; მხატვარი – რ. ნალბანდიანი; მუსიკალური გამფორმებელი – ნ. მკრტიჩიანი; ქორეოგრაფი – დავით მაჭავარიანი; პრემიერა – 1967 წლის 5 ივლისი;
21. გლახის ცოლი – ედუარდო დე ფილიპო, „კომედიის ხელოვნება“, პიესა 2 მოქმედებად. მთარგმნელი – ვახტანგ ჭელიძე; დამდგმელი რეჟისორი – მედეა კუჭუხიძე; მხატვარი – გოგი გუნია; კომპოზიტორი – გია ყანჩელი; პრემიერა – 1967 წლის 9 დეკემბერი;
22. ელისაბედი – აკაკი გენაძე, „ყარამან ყანთელაძე“, კომედია 2 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – ანზორ ქუთათელაძე; მხატვარი – თეიმურაზ სუმბათაშვილი; მუსიკალური გამფორმებელი – გოგი გელოვანი; პრემიერა – 1968 წლის 23 მარტი;
23. ცირუნია – კონსტანტინე გამსახურდია, „მთვარის მო-

ტაცება“, დრამა 3 მოქმედებად. ინსცენირების ავტორი – გრიგოლ კოსტავა; დამდგმელი რეჟისორი – ლევან მირცხულავა; მხატვარი – ამირ კაკაბაძე; კომპოზიტორი – ოთარ თაქთაქიშვილი; ქორეოგრაფი – მ. ჩახავა; პრემიერა – 1968 წლის 22 ივნისი;

24. თამუნია – შალვა დადიანი, „გუშინდელნი“, კომედია 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – ლევან მირცხულავა; მხატვარი – მამია მალაზონია; პრემიერა – 1968 წლის 6 დეკემბერი;
25. სოფიო – ავქსენტი ცაგარელი, აკაკი წერეთელი, ქაქუცა ბახუტაშვილი, „ძველი ვოდევილები“, სპექტაკლი 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – ვასო გოძიაშვილი; მხატვარი – მამია მალაზონია; კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე; ქორეოგრაფი – დავით მაჭავარიანი; სიმღერების ტექსტის ავტორი – პეტრე გრუზინსკი; პრემიერა – 1969 წლის 31 მაისი;
26. ზინა კუხიანიძე – გრიგოლ ჩარკვიანი, რეზო გაბრიაძე, „ფეოლა“, კომედია 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – მედეა კუჭუხიძე; მხატვარი – თეიმურაზ სუმბათაშვილი; კომპოზიტორი – გია ყანჩელი; პრემიერა – 1969 წლის 31 ოქტომბერი;
27. ოლღა – ალექსანდრე კორნეიჩუკი, „ხსოვნა გულისა“, დრამა 2 მოქმედებად. მთარგმნელი – გრიგოლ აბაშიძე; დამდგმელი რეჟისორი – დოდო ალექსიძე; მხატვარი – მ. კიპრიანი; კომპოზიტორი – გ. სკორიკი; ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი; პრემიერა – 1971 წლის 27 აპრილი (სპექტაკლი მიეძღვნა საქართველოს გასაბჭოების 50-ე წლისთავს);
28. ქალაქელი ქალი – ჯონ ფლეტჩერი, „ჭირვეული ქმრის მორჯულება“, კომედია 2 მოქმედებად. მთარგმნელი – ვახტანგ ჭელიძე; დამდგმელი რეჟისორი – ოთარ ჯანგიშერაშვილი; დადგმის ხელმძღვანელი – დოდო ალექსიძე; მხატვრები – ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე; მუსიკალური გამფორმებელი – ნ.

ძნელაძე; ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი; პრემიერა – 1971 წლის 7 ოქტომბერი;

29. გლეხის ცოლი – ზურაბ ანტონოვი, „მზის დაბნელება საქართველოში“, კომედია 2 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – კოტე მარჯანიშვილი; ალადგინა ვასო გოძიაშვილმა; მხატვარი – ელენე ახვლედიანი; კომპოზიტორი – კოტე მეღვინეთუხუცესი; ქორეოგრაფები – ჯანო ბაგრატიონი, იური ზარეცკი; პრემიერა – 1972 წლის 27 მაისი / სპექტაკლი მიეძღვნა კოტე მარჯანიშვილის დაბადების 100 წლისთავს/;
30. მამიდა შურა – ნოდარ დუმბაძე, „ნუ გეშინია, დედა!“, კომედია 2 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – სანდრო მრევლიშვილი; მხატვარი – მამია მალაზონია; კომპოზიტორი – ვაჟა აზარაშვილი; პრემიერა – 1971 წლის 15 სექტემბერი / სეზონის გახსნა/;
31. გადია – ნიკო ლორთქიფანიძე, „ჟამთა სიავე“, დრამა 3 მოქმედებად. ინსცენირების ავტორი – გრიგოლ კოსტავა; დამდგმელი რეჟისორი – მედეა კუჭუხიძე; მხატვარი – გოგი გუნია; კომპოზიტორი – სერგო ფვანია; პრემიერა – 1973 წლის 3 მარტი;
32. დავითის დედა – ჯაბა იოსელიანი, „„ტაკიმასხარა“, თანამედროვე ფარსი 2 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – მედეა კუჭუხიძე; მხატვარი – გოგი ალექსი-მესხიშვილი; კომპოზიტორი – ვახტანგ კუხიანიძე; ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი; პრემიერა – 1974 წლის 23 მარტი;
33. დევიცკის ცოლი – ვინა დელმარი, „იქნებ ბავშვები ფრინველებს ჰგვანან“, დრამა 2 მოქმედებად. მთარგმნელი – პაპუნა წერეთელი; დამდგმელი რეჟისორი – ვერიკო ანჯაფარიძე; მხატვარი – დიმიტრი თაყაიშვილი; მუსიკალური გამფორმებელი – ლევან ქიშმიშევი; პრემიერა – 1974 წლის 15 ივნისი;
34. ნოტიო – მიხეილ ჯავახიშვილი, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, პიესა 3 მოქმედებად. ინსცენირების ავტორი – კოტე მახარაძე;

დამდგმელი რეჟისორები – დოდო ალექსიძე, ნუგზარ გაჩავა; მხატვრები – ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე; კომპოზიტორი – ვახტანგ კუხიანიძე; ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი; პრემიერა – 1974 წლის 2 ნოემბერი;

35. ცაცანა – კიტა ბუაჩიძე, „ეზოში ავი ძაღლია“, ტრაგიკომედია 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – გოგი თოდაძე; დადგმის ხელმძღვანელი – გიგა ლორთქიფანიძე; მხატვარი – უშანგი იმერლიშვილი; კომპოზიტორი – ვახტანგ კუხიანიძე; ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი; პრემიერა – 1977 წლის 12 მარტი;
36. მომვლელი ქალი – ალექსანდრე კოტეტიშვილი, „სამოთხის ვაშლები“, დრამა 2 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – ალექსანდრე ტოვსტონოგოვი; რეჟისორი – ლეილა ჯაში; მხატვარი – ლევან მანთიძე; მუსიკალური გამფორმებელი – რაფაელ გევენიანი; პრემიერა – 1978 წლის 28 იანვარი;
37. მედდა – ვალენტინ რასპუტინი, „იცოცხლე და გახსოვდეს“, დრამა 1 მოქმედებად. მთარგმნელი – ჯუმბერ თითმერია; დამდგმელი რეჟისორი – ნუგზარ გაჩავა; მხატვარი – გოგი გუნია; კომპოზიტორი – იოსებ ბარდანაშვილი; ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი; პრემიერა – 1982 წლის 13 დეკემბერი;
38. ნუცა – ლალი როსება, „პრემიერა“, პიესა 3 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორი – მედეა კუჭუხიძე; მხატვრები – ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე; კომპოზიტორი – სერგო ჟვანია; ქორეოგრაფი – კუკური ძნელაძე; პრემიერა – 1979 წლის 17 ნოემბერი;
39. პელაგია – დავით კლდიაშვილი, „დარისპანის გასაჭირი“, „უბედურება“, სპექტაკლი 2 მოქმედებად. დამდგმელი რეჟისორები – თემურ ჩხეიძე, გოგი თოდაძე; მხატვარი – გოგი ალექსი-მესხიშვილი; კომპოზიტორი – დავით ტურიანიშვილი; ქორეოგრაფი – გივი ოდიკაძე; პრემიერა – 1983 წლის 22 იანვარი;

40. მეზობელი – ედუარდო დე ფილიპო, „ხელშეკრულება“, კომედია 2 მოქმედებად. მთარგმნელი – ზაირა სტურუა; გადმოქართულებული ლევან მალაზონიას მიერ; დამდგმელი რეჟისორი – თემურ აბაშიძე; მხატვრები – ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე; კომპოზიტორი – დავით ტურიაშვილი; პრემიერა – 1989 წლის 10 მაისი;
41. ოლლა ბებია – ნოდარ დუმბაძე, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, დამდგმელი რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე, მონარდ მაცურებელთა თეატრი, პრემიერა – 1996 წლის 19 ივნისი.

ცხოვრება განცდითა და ბარდასახვით – ლამზირა ჩხეიძე

ერთ-ერთი ტელეგადაცემა მსახიობმა ასეთი ლექსით დაამთავრა: „ნისლი, ცრემლად დაღვრილი, / შემოდგომის უდაბნო... / გაქრა ყრმობის სიზმარი, / ვის ან რაღად ვუამბო?!“ ამ სტრიქონების ავტორი კი მამამისი, დავით ჩხეიძე-თურდოსპირელი იყო, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, რომლის ხელმოწერა ამშვენებს საქართველოს ეროვნული საბჭოს მიერ მიღებულ დამოუკიდებლობის აქტს, რომლითაც გამოცხადდა საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დამოუკიდებლობა 1918 წლის 26 მაისს.

გაფრენილ ახალგაზრდობასა და წლებს ყველა განიცდის. ისიც ძნელი სათქმელია, ღირს თუ არა, ადამიანს მიულოცო დაბადების 85-ე წელი, მაგრამ საინტერესოდ განვლილი ცხოვრება სანატრელი და სასურველია ყველასთვის, არამხოლოდ – იუბილარისთვის. ლამზირა ჩხეიძე კი იმ იშვიათ ადამიანთა რიცხვს განეკუთვნება, ჩვეულებრივი ცხოვრება ემოციურ სინამდვილედ რომ უქცევიათ. მას არაერთხელ შეეძლო ეთქვა: „შეჩერდი, წამო!“, ამიტომ ღირს ამ თარიღის მილოცვაც და აღნიშვნაც!

საქართველოს დამსახურებული არტისტი, ქართული ხელოვნების ამაგდარი, რუსთაველის თეატრის მსახიობი ქალბატონი ლამზირა ჩხეიძე 85 წლის გახდა და რაოდენ უცნაურია ქართული (და არამარტო ქართული) სინამდვილისთვის, რომ თავად არ მალავს ასაკს. პირიქით, მას შეუძლია თამამდ გაიმეოროს: ჩემი წლები ჩემი სიმდიდრეაო!!!

მართალია, ყრმობის სიზმარი გაქრა, მაგრამ, ბარათაშვილისა არ იყოს: „რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დააჩნდების“, არ მინავლულა! სულს დაჩნეული მას ბევრი რამ აქვს არა მხოლოდ შემოქმედებით ცხოვრებაში, არამედ – წინაპრებშიც. ქალბატონი ლამზირას სახლი დღემდე ინახავს მათს ხსოვნას. მისი გამზრდელი ბებია, რომელთან ერთადაც გაატარა მთელი ბავშვობა და

ახალგაზრდობა, იყო უმშვენიერესი სოფია და პაპა – ალექსანდრ კრემენსკი. უცნაურად იშვიათი, თუმცა ტრაგიკულია ისტორია მათი სიყვარულისა: ოფიცერი ალექსანდრე უმშვენიერესი ვაჟკაცი ყოფილა, დახვეწილი პოლონელი არისტოკრატი, თეთრი ცხენი ჰყვოლია. ბებია ყვარელში ცხოვრობდა, თელავში კი იდგა პოლონეთის ჯარი. ბედისწერამ ერთმანეთს შეახვედრა ისინი. ოფიცერს ისე მოსწონებია სოფიო, უთქვამს: ამ ცხენით ალაზანში დავიხრჩობ თავს, თუ ცოლად არ გამომაყოლებთო... მაღალი იყო მისი გულწრფელობის ხარისხი, არც ვაჟკაცი დაიწუნებოდა და რალს იზამდნენ, შერთეს სოფიო. „მაგრამ, ხანგრძლივ ეს სოფელი, / გაახარებს ვისმეს განა?“ (ხომ გახსოვთ!)... თელავის ბანკს ყაჩაღები დაეცნენ, მათ დაედევნა თეთრ ცხენზე ამხედრებული ახალგაზრდა ოფიცერი და ტრაგედია კი არ გათამაშდა, მოხდა. პატარა ლამზირა პირველად შეძრა ლექსმა, რომელიც დაქვრივებული სოფიოსაგან გაიგონა: „ირემო, მთასა მყვირალო, / რად ჩამოხვედი ბარადა?! / მეუღლე ჩემი მომიკლეს, / დავეხეტები ცალადა“. ამ ლექსით იგრძნო ის ტრაგედია, რომელიც ასე უთქმელ დარდად აწვა ბებიას. გავა დრო და ეს სევდა, ზოგჯერ ფარული და ხანაც გამოვლენილი, მსახიობის მდგომარეობად, ხასიათის თვისებად იქცევა!

ბედნიერი ბავშვი იყო, მწერლისა და ეროვნული მოღვაწის შვილი. დედა სამთო ინჟინერი ჰყავდა, ისიც ბევრს მოგზაურობდა მივლინებებში ხან ურალში, ხან – დონბასში... თავის დროზე მენშევიკი დავითი ახლა საბჭოთა მწერლობის რიგებში იდგა, თუმცა არ ჰქონდა დედაქალაქში მუშაობის უფლება და მასწავლებლობდა რაიონებში. ლამზირას ხან დედა ენატრებოდა, ხან – მამა. ბავშვობა ტირილში გავატარეო – იხსენებს მსახიობი. ალბათ, სევდიანი დასაწყისი ცხოვრებისა მერე სხვადასხვა ფორმით იჩენს თავს, მაგრამ ლ. ჩხეიძე ის ნატურაა, რომელიც არასდროს არავის საკუთარ დარდასა თუ ტკივილს თავს არ მოახვევს, ვაჟკაცური ამტანობა გენეტიკურად დევს ამ მოფარფატი ფერიაში!

ხელოვნება ადრეულ ბავშობაში შემოიჭრა მის სულში, მის ცნობიერში დამკვიდრდა ისეთი ძალით, რომ იმის განდევნა უკვე შეუძლებელი გახდა. იმხანად მამა ველისციხის სკოლის დირექტორი იყო და სწორედ აქ, საგანგებოდ მოწყობილ ადგილას,

სპექტაკლი გაიმართა. უკრაინულმა დასმა წარმოადგინა ტარას შევჩენკოს „Назар Стодоля“. პატარა ლამზირას (როგორც დირექტორის შვილს) სკამი ჩაუდგეს წინა რიგში და მარტო დატოვეს სცენის პირისპირ. გაიხსნა ფარდა. სასწაულისთვის ამ იღუმალების განცდაც კმაროდა. ზღაპრული ცხოვრება გადაიშალა მის თვალწინ: უკრაინული კოსტიუმები, მსახიობები გრიმში, ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი, მაგრამ სრულიად უჩვეულო გარემო და ადამიანები, მერე სასიყვარულო სცენაც გათამაშდა და ამ პატარა ბავშვმა თავი ჩახარა. რას მიხვდა, ძნელი სათქმელია, მაგრამ თითქოს შერცხვა, განიცადა!

მამამისივით მგრძნობიარე დარჩა.

ახალგაზრდა დავით ჩხეიძე კიევი სწავლის დროს გატაცებული ყოფილა ერთი მუსიკოსით, რომელსაც რამდენიმე მოთხრობაც კი უძღვნა წარწერით „ფრედრიკოს!“. აქ ჩამოსულს წინო ხომასურძე შეუყვარდა, ეს ურთიერთობაც ტკივილიანი დასასრულისთვის იყო განწირული. ქალი სულიერად დაავადდა. მერე ელენე მიქელაძე შეირთო ცოლად, რომელთანაც გაჩნდნენ დალი და მზია. ბოლოს კი ლამზირას დედაზე დაქორწინდა და ის მღელვარე წუთები ახლაც ახსოვს მსახიობს, როცა მამამ წინანდალში წაიყვანა და დები გააცნო ერთმანეთს! დალი კონსერვატორიის სტუდენტი გახდა და ამ გზით ლამზირას ცხოვრებაში ძალუმად შემოიჭრა კლასიკური მუსიკაც.

ლ. ჩხეიძის მშობლებს თავდავინწყებით უყვარდათ ერთმანეთი. დავით ჩხეიძის არქივი ლიტერატურის მუზეუმს გადასცეს, მაგრამ დიდი განძი მაინც დაიტოვა მსახიობმა – ეპისტოლური მემკვიდრეობა ალექსანდრა კრემენსკაიასა და დავითისი. ზოგჯერ დღეში ორჯერ სწერდნენ ერთმანეთს წერილებს და რა ამალღებული სიყვარული იღვრება ამ სტრიქონებიდან, ეს ქართველმა მკითხველმა აუცილებლად უნდა იგრძნოს. ამ მიმოწერამ დღის სინათლე უნდა ნახოს!

სკოლა ოქროს მედალზე დაამთავრა და სამსახიობო განათლების გზა აირჩია. მერე რა კურსი იყო: ლეილა აბაშიძე, მერი მიქელაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ სალარაძე... პირველ სემესტრში მსახიობის ოსტატობას შოთა მესხი ასწავლიდა, მერე კი დოდო ალექსიძე შემოვიდა და, თუ რამ ნაოჭებს დღეს ჩემს სახეზე ხედავთ, რამაზისა და დოდოს გასაოცარი

ურთიერთობისა და ამ დღესასწაულისათვის თანმდევი სიცილის ბრალიაო – ამბობს ქალბატონი ლამზირა! სადიპლომო სპექტაკლი ითამაშეს, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“. თავად სიუზონის როლს ასახიერებდა.

მცირე გადახვევა

აკაკი ბაქრაძის მეუღლეს, ნელი რუსიშვილს, გაზეთი „ახალი 7 დღის« ჟურნალისტმა ჰკითხა, პირველად როდის გაიცანით ერთმანეთიო. პასუხი ასეთი იყო: „პირველად აკაკი ბაქრაძის სახელი 1951 წლის მაისში გავიგე. მაშინ თეატრალურ ინსტიტუტში იმართებოდა საკურსო სპექტაკლების განხილვა, რასაც ყველა მსურველი ესწრებოდა. მე სკოლას ვამთავრებდი. იმ წელს თეატრალურ ინსტიტუტში ვაპირებდი სწავლის გაგრძელებას, ამიტომ ასეთ განხილვებს ვესწრებოდი ხოლმე. იმ დღეს წარმოადგინეს ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება«. მთავარ როლებში იყვნენ მეოთხეკურსელები: რამაზ ჩხიკვაძე და ლამზირა ჩხეიძე. სპექტაკლის შემდეგ განხილვაში ბევრმა ცნობილმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. საუბრობდნენ სპექტაკლის ღირსებებზე. თითქმის ყველა გამომსვლელი უსვამდა ხაზს რამაზ ჩხიკვაძის ბრწყინვალე ოსტატობას. ლამზირა ჩხეიძე, ცოტა არ იყოს, დაიჩაგრა, ჩრდილში აღმოჩნდა. უცებ სცენაზე ავიდა სრულიად უცნობი ახალგაზრდა – საშუალო ტანის, გამხდარი ყმანვილი. დაიწყო საუბარი და მაშინვე ყველა მოაჯადოვა მჭევრმეტყველებით, ლოგიკით. ისაუბრა ლამზირა ჩხეიძის მიერ განსახიერებულ როლზეც, მის მსახიობურ ოსტატობაზეც. ახალგაზრდამ ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. რასაკვირველია, ჩემზეც. მაშინ გავიგე, რომ იგი უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტი აკაკი ბაქრაძე იყო“.

ამ განხილვაზე მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა თეატრ-მცოდნემ მინასთან გაასწორა ლამზირა ჩხეიძის ნამუშევარი. აბა, წარმოიდგინეთ, რამხელა სტრესი იქნებოდა ეს დამწყები მსახიობისთვის, მაგრამ, როცა აკაკი ბაქრაძემ თქვა: „ლამზირა ჩხეიძე სიუზონის როლში მე წარმომიდგენია როგორც საფრანგეთის დედა, სატრფო და და!“ თითქოს

იმ დღეს ხელახლა დაიბადა, გადარჩა თავჩაქინდრული და გაფითრებული ლამზირა. მე-20 საუკუნის უდიდესი მოაზროვნის ამ სიტყვებმა გზა გაუხსნა (იქნებ, ახალი ჰორიზონტებიც) ცხოვრებაში.

1952 წლის 12 თებერვლიდან ლამზირა ჩხეიძე რუსთაველის თეატრის დასში მიიღეს. პირველი როლი ყოფილი პედაგოგის, შოთა მესხის, მიერ დადგმულ ი. ვაკელის „რვალში“ მისცეს. ამ როლში მან ლეგენდარული ალექსანდრა თოიძე შეცვალა. არც ახსოვს, სცენაზე როგორ დადიოდა, რა ითამაშა. კანკალებდა, მღელვარება დიდი იყო. მსახიობი დღემდე ანდერძად ინახავს შ. მესხის წერილს, რომელიც ამ სიტყვებით მთავრდება: **გახსოვდეს, რისთვის შედიხარ სცენაზე!** ლ. ჩხეიძეს ამ შეგონებისთვის არასოდეს უღალატია. ამ პრინციპით ხელმძღვანელობდა. მან ყოველთვის იცოდა თავისი ზეამოცანა. თავისთავს კი არ თამაშობდა, როგორც დღევანდელ თეატრში დამკვიდრდა, არამედ „შედიოდა“ პერსონაჟში და ცდილობდა დრამატურგის შექმნილი მხატვრული სახის შიგნიდან გახსნას!

62 წელი რუსთაველის თეატრში მასიური სცენებიდან, ეპიზოდებიდან მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი როლებით დამთავრებული. რას არ გაუძლო, რამდენ გარდაქმნასა და თეატრალურ ინტრიგას, მაგრამ არასდროს გარეულა დაპირისპირებებსა და სკანდალებში, თავისი გზით მიუყვებოდა ცხოვრებას. იყო სიხარული, ტკივილიც, მაგრამ ახლა ყველაფერი მაინც ლამაზ ფერებად, დიდ მონატრებად დარჩა!

რა აღარ ითამაშა! მრავალთაგან მცირედს გავიხსენებთ: მოცეკვავე გოგონა ფრიდრიხ შილერის „ყაჩაღებში“ აკაკი ვასაძესთან ერთად; „ახალგაზრდა მასწავლებელში“, „ბებერ მეზურნეებში“, „მეტეხის ჩრდილში“, „სამანიშვილის დედინაცვალში“; იყო ნამდვილი ოფელია „ჰამლეტში“. სხვათა შორის, მას შემდეგ თან დასდევს მსახიობს ოფელიას მონოლოგის ეს სიტყვები: „ამ ბოლო დროს როგორ ბრძანდებით, ხელმწიფის შვილო?! მე საჩუქრები რომ მქონდა თქვენგან, მინდოდა, უკან მომეტანა. აი, ინებეთ!.. ძვირფას სახსოვარს მიმღებისათვის სულგრძელისა ფასი აღარ აქვს, თუ გამცემი გაორგულდება“; განასახიერა ანგელა – მებრძოლი და ვნებიანი ქალი; ოლინკა

– „ოჯახში“, დედა – „საბრალდებო დასკვნაში“ და ცოლი – „კავკასიურ ცარცის წრეში“. ამ სპექტაკლით მსოფლიოს 30 ქვეყანა მოიარა. ბოლო სცენური ნამუშევარი ახმეტელის თეატრში იყო – ბებია, ლალი კეკელიძის სპექტაკლში „იქ, სადაც ჩემი სახლია“ (2010 წ.).

თქვენ უნდა ითამაშოთ ოფელია, მარგარიტა გოტიე, ნინა არბენინა – უთხრა ერთხელ მიხეილ ჭიაურელმა, თუმცა ამ დროს უკვე ოფელია ნათამაშები ჰქონდა.

ახლა კინოკარიერის შესახებ: ვის არ ახსოვს ფილმი „მანანა“ (1958 წ.) და ენერგიული პიონერხელმძღვანელი, ამდენს რომ დარბოდა ეკრანზე. მერე იყო ფილმები: „ვილაცას ავტობუსზე აგვიანდება“ – 1967 წ; „მყუდრო სავანე“ – 1971 წ; „მე მოვედი“ – 1981წ; „ოცდაათი სანტიმეტრი ზღვის დონიდან“ – 1989 წ; „მარტივი პასიანსი“ – 1990 წ. 2014 წელს კი „პიონერფილმში“ გადაიდეს, მომღერალი ქალის როლი განასახიერა.

მეტი შეეძლო, თუმცა კინომ ვერ აითვისა ბოლომდე ეს ნიჭი. სულ ახლახან მსახიობი ისევ კინოგადაღებაზე აღმოჩნდა. ოთარ იოსელიანმა ათამაშა ეპიზოდური როლი თავის ფილმში.

ლამზირა ჩხეიძის ცხოვრებაში, თეატრთან ერთად, დაიბადა მეორე სიყვარული, თანაფარდი ამ გრძნობისა – რადიო, რომელიც ბავშვობიდანვე იტაცებდა, რალაც იდუმალსა და მიუსაფარს თხზავდა მის ირგვლივ. რადიოს ხმა, მიკროფონი... ხაზის რადიოდან ფანტაზიათა ნიაღვარი მოედინებოდა და რას წარმოიდგენდა, თუ ოდესღაც თავად გახდებოდა ამ დღესასწაულის შემქმნელი. საოცრებათა სამყაროს უწოდებს დღესაც, თუნდაც ერთი რეპლიკა ჰქონდეს სათქმელი, მაინც ბავშვური აღმაფრენით წავა და ჩაწერს!

როცა მეტყველების პედაგოგმა, მალიკო მრევლიშვილმა, სტუდენტის ხმა მაგნიტოფირზე ჩაწერა და მოასმენინა, ჯერ ვერ გაარჩია, მისი ხმა იყო თუ სხვისი და, როცა ტექსტით მიხვდა (ი. კრილოვის „ორ მეგობარს“ კითხულობდა), რომ თავის თავს უსმენდა, ლამის მოიხიბლა საკუთარი ტემბრით. ქალბატონი ლამზირა, ზოდიაქოს მიხედვით, კლასიკური „სასწორია“, საშინლად მერყევი. ამ სასწორზე აფთიაქის სიზუსტით წონის ყოველგვარ პირადს. თავისი არასდროს არაფერი რომ არ მოსწონდა, ახლა თითქოს თვითკმაყოფილებას მიეცაო. გავა დრო

და აღმოჩნდება, რომ მისი ხმა, მართლაც, რადიოსთვისაა ზედგამოჭრილი. ამ სპეციფიკურ ესთეტიკას კარგად მოერგო მსახიობი. იზრდებოდა მისი მეტყველების ინტონაციური მრავალფეროვნებაც და ბგერითი რეგისტრების ტონირების შესაძლებლობაც.

როდესაც რადიოს საბავშვო პროგრამების რედაქციამ მიიწვია, ცახცახებდა. ისეთი განცდით შევიდა რადიოს შენობაში, თითქოს საპრემიერო სპექტაკლს თამაშობდა. ეს იყო 1951 წელი. კარგად ახსოვს პირველი რადიოსპექტაკლი – ალ. პუშკინის „ოქროს თევზი“. მას შემდეგ 63 წელი გავიდა და მთელი ეს პერიოდი, მთელი შეგნებული ცხოვრება მსახიობმა უერთგულა ქართულ სიტყვას. ასე ემსახურა ის ეროვნულ კულტურასაც. რადიოს „ოქროს ფონდი“ მდიდარია ლამაზირა ჩხეიძის ჩანაწერებით!

ტექნოკრატიისა და მშრალი პრაგმატიზმის ეპოქაში, უსულგულობისა და სრული დეჰუმანიზაციის ხანაში, ახლა აქ, ჩვენ გვერდით, დადის ამ ყოფისთვის, ალბათ, სრული ანაქრონიზმი, სულით რომანტიკოსი, განცდისა და გარდასახვის თეატრალური ესთეტიკის შვილობილი, ცოცხლად დანთებული სიკეთე, მორიდებული, თავმდაბალი, მორცხვი, შესაძლოა, დაკომპლექსებულიც კი, მაგრამ პრინციპულად ერთგული თავისი თეატრალური მრწამსისა და მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნებისა. დადის მსუბუქი ნაბიჯებით, თითქოს მიწას არც ეხებო, დაფარფატებს და თან დააქვს რუსთაველის თეატრის 62 წლის ისტორია, ფაქტობრივად, ქართული თეატრის ცოცხალი მატრიანე! მერე რა, თუ დღეს არავის სჭირდება თეატრში, თუ მოდიდან გამოვიდა და უკონცეფციო და უესთეტიკო თანამედროვეობისათვის საჭირო არ გახდა. ის იმ გუშინდელი დღის მსახიობია, რომლის დაკარგვასაც განიცდის ყველა, ვისაც ენატრება დღესასწაული თეატრში, ვინც ჯერ კიდევ ვერ შეეღია რომანტიკულს, მშვენიერსა და ამაღლებულს!

ჯერ სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტმა, ილო მაცხონაშვილმა, თავის საკურსო სპექტაკლში (კინოსიტას ზღაპარ „წეროს ფრთებში“) მთავარ როლზე მიიწვია, შემდეგ – ზურაბ კანდელაკმა რადიოში დადგა ეს პიესა და აქაც ლ. ჩხეიძე ათა-

მაშეს. ჩემთვის ქალბატონი ლამზირა ამ სპექტაკლის ზღაპრული პერსონაჟივითაა, ნამდვილი ცინი, არაამქვეყნიური, ზეციდან ჩამოფრენილი, ჩვენ შორის მყოფი, თუმცა – არა ჩვენთან! ამიტომ ჟღერს ცინის ეს სიტყვები, როგორც თხოვნა და გაფრთხილება, როგორც მისი ხასიათის თეორემა: „მიცქირე, როგორ გაეხდი! ყველა ფრთა, რაც გამაჩნდა, ამ ქსოვილზე დამეხარჯა. მხოლოდ იმდენი დავიტოვე, ასაფრენად რომ მყოფნოდა! იოჰიო, თავს მოუფრთხილდი, იყავი ჯანმრთელი და მხიარული!.. მაშ, ნუ დამივიწყებ, კარგი?!. ისევ უნდა დავბრუნდე ცაში, მშვიდობით!“

ზურაბ ყიფშიძე – ქართული სამსახიურო ოსტატობის „ბრანდი“

ზურაბ ყიფშიძე უმაღლესი კლასის მსახიობია, რომლის ყოველი როლი ინდივიდუალიზმის აშკარა გამოვლენაა. ეს პიროვნული ნიშანი დიდი იშვიათობაა დღეს ჩვენს ეპოქაში, ამიტომ ზურაბ ყიფშიძის ფენომენი ქართულ თეატრში სულ უფრო და უფრო მაღალ მნიშვნელობას იძენს.

თეატრმცოდნეები მას უწოდებენ „რომანტიკული და მძაფრი დრამატიზმის როლების“ საუკეთესო შემსრულებელს. რა ქმნის ზურაბ ყიფშიძის ოსტატობის საიდუმლოს, რა არის ის განსაკუთრებული (და, შესაბამისად, იშვიათი) ნიშნები, რომლებიც განსაზღვრავენ მის პროფესიულ ოსტატობას?!

ჩვენი აზრით, ზურაბ ყიფშიძე თვითნაბადი ტალანტია. ბევრია მასში თანდაყოლილი, გენეტიკური, მაგრამ ამას ვერ ჩავთვლით მსახიობის მიღწევად – ეს ღვთის საჩუქარია! უფრო მნიშვნელოვანი და მთავარია ის, თუ რა დაერთო ამ საბოძვარს თავად ზურაბ ყიფშიძისეული. ვიდრე ამას ვუპასუხებდეთ, მანამ გავიხსენოთ მიხეილ თუმანიშვილის ერთი საინტერესო მიგნება:

„იმისთვის, რომ მსახიობი გახდეს, საკუთარ თავში უამრავი რამ უნდა შეითავსო... ფიზიკურად კარგად უნდა იყო მომზადებული, უნდა იყო თვალწარმტაცი, მოქნილი, გქონდეს კარგი სმენა, მხედველობა; ლამაზი, ჟღერადი, დამყოლი ხმა, უზადო მეტყველება, ცოცხალი, გამომსახველი სახე. ძალიან მნიშვნელოვანია გქონდეს მეტყველი თვალები... უნდა იყო არაჩვეულებრივ მომხიბვლელი, პლასტიკური, მუსიკალური, კარგად ცეკვავდე... მიმიკით, ჟესტით უნდა შეგეძლოს სხვადასხვა განწყობის, მოძრაობის, მდგომარეობის, ფიზიკური შეგრძნების გადმოცემა – უნარი უნდა გქონდეს, განსაკუთრებული სიფაქიზით აღიქვა, შეიგრძნო ბუნების სხვადასხვა მოვლენა, ადამიანთა განცდები, ცხოველები, საგნები. შეგეძლოს სხვათა განცდების განცდა. დაჯილდოებული უნდა იყო შემოქმედებითი წარმოსახვითა და ფანტაზიით. უნდა გრძნობდე სიტყვის, ბგერის,

მელოდიის, ტონის გამომსახველობით ძალას. უნდა გაგაჩნდეს ჰარმონიისა და რიტმის გრძნობა... მეტისმეტი ხომ არ არის ერთი ადამიანისათვის?!" (თუმანიშვილი 2011: 31-32).

შესაძლოა, მეტისმეტია მრავალთათვის, მაგრამ ზუსტად მიესადაგება ზურაბ ყიფშიძის ფიზიკურ და შემოქმედებით მონაცემებს. ის განათლებული (წიგნიერი, ნაკითხი) ადამიანია, მუზეუმების ხშირი სტუმარი და მოყვარული. მისი ეს ინტერესი, გარდა ისტორიის, წარსულის მიმართ დამოკიდებულებისა, არის „ხსოვნის ხელოვნების“ საკუთარ არსებაში დაცვისა და ტარების დასტური.

მსახიობის რეაქცია ცხოვრების უღმობლობის მიმართ, იმ საყოველთაო აგრესიისა და არაკომპეტენტურობის მიმართ, ასე ფრთებგაშლილი რომ დანავარდობს თანამედროვე საქართველოში, ადეკვატურად მკაცრია. თავის ერთ ინტერვიუში ის აცხადებს, რომ „**ნაგვართვეს რომანტიზმი და შემწყნარებლობა**“ (ლონლაძე 2009: 118). რაინდობისაგან, ყოფითი კულტურისაგან, გემოვნებისაგან, ფიქრისაგან, სიყვარულისაგან დაცლილ საზოგადოებაში ზურაბ ყიფშიძის ნატურა, შესაძლოა, ამოვარდნილიც კი იყოს საერთო კონტექსტიდან, რადგან იგი ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც ამკვიდრებს მაღალ ესთეტიკურ იდეალებს. ფასეულობებისადმი, ღირებულებითი სისტემისადმი მისი დამოკიდებულება მაღალი მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობისა და შემოქმედებითი პოზიციის გამოხატულებაა.

ზურაბ ყიფშიძის სამსახიობო ცხოვრება ისე აენყო, რომ, სამწუხაროდ, ბევრს არ თამაშობს (მიუხედავად იმისა, რომ თანაბრად მნიშვნელოვანი იყო კინო და თეატრალური ხელოვნებისათვის). 17 წელი ელოდა მაყურებელი მის ახალ როლს. რა ხდება, ვერ ამჩნევენ?! არ იციან, რა ტალანტთან გვაქვს საქმე?! – ყველამ ძალიან კარგად იცის, რომ ზურაბ ყიფშიძე თანამედროვე ქართულ თეატრში ერთ-ერთი პირველი მსახიობი კი არა, იმ პირველებში კიდევ პირველია. რა განაპირობებს ამ დონეს?! – უპირველესად ის, რომ მას შეუძლია მიაგნოს მხატვრულ სიმართლეს. თამაშის ხელოვნება ბევრ თავისებურებათა კომპლექსს აერთიანებს. ერთ-ერთი მათგანია ლიტერატურული (მხატვრული) ტექსტის რეცეფცია. ზურაბ ყიფშიძეს აქვს ინტუიცი (თუ სხვა რამ საიდუმლოება), ერთდროულად შეიგრძნოს

ნანარმოების არა მარტო სული, არამედ – ფორმაც. ეს კი ქმნის სტილის თავისებურებას. იგი უმაღლესი ტექნიკის მსახიობია, ოღონდ მისთვის დამახასიათებელი ტექნიკა არ არსებობს შინაგანი სულიერი მხარის გარეშე.

ხასიათი რომ შექმნა, მხატვრული სახე რომ დაიბადოს, პერსონაჟი უნდა გაცოცხლდეს შენს ნარმოსახვაში, მისი ფაქტურა უნდა დაგიდგეს თვალწინ, მერე უნდა იპოვო სწორი ინტონაცია და იაზროვნო მისებურად. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ზურაბ ყიფშიძეს შეუძლია ის, რაც თანამედროვე ქართულ თეატრში უკვე ორ-სამ მსახიობს თუ ხელენიფება – გაჩვენოს, რა ხდება თავისი გმირის სულში.

ზ. ყიფშიძე ყოველ მიზანსცენაში ახერხებს დრამატურ-გიული ნანარმოების ტონალობის, ქმედებათა და მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი განვითარების კანონზომიერების, შესაბამისად, თავისი პერსონაჟის ხასიათის გახსნას. კიდევ ერთი, იგი ერთგულია თავისი შემოქმედებითი მრწამსისა, ფსიქოლოგიური თეატრისა. ამიტომაცაა საინტერესო მისი გამოჩენა სცენაზეც და ეკრანზეც.

ამბობენ, უცნაურია, რთული ხასიათი აქვსო!

– რატომ უნდა იყოს საცნაური, მარტივი, ადვილი?! რაც უფრო რთულია პიროვნება, რაც უფრო მოუხელთებელი და ამოუცნობია მისი სულიერი სამყარო, უფრო იდუმალი ხდება მისი შემოქმედება, უფრო ღრმა და მრავალმხრივი.

ზურაბ ყიფშიძე არ დაგლლით საკუთარი თავით, არ არის ამბიციურ-ამპარტავანი. არასოდეს უცხოვრია მშობლის ტალანტის ჩრდილქვეშ, არ ყოფილა „თავაშვებული და თავისთავის მოტრფიალე“ (ვ. სტანისლავსკი). პირიქით, ის არის თვითრონიული და ეს თვისება ეხმარება, გვერდიდან შეხედოს თავის შემოქმედებას, იყოს თვითკრიტიკული, არ დასჯერდეს მიღწეულს.

თანამედროვე მედიაზირებულმა ეპოქამ მიაგნო ზურაბ ყიფშიძეს. ვილაცას ეყო ჭკუა, გემოვნება და დაუძახა. მისი ჩართულობა ტელეპროექტებში აპრიორულად მაჩვენებელია ადამიანთა პოზიტიური განწყობისა, იმედისა, რომ ვილაც მანც დაინახავს მეორე ადამიანის ნიჭს და სწორად შეაფასებს მას.

ზურაბ ყიფშიძემ შეძლო შეექმნა საკუთარი მეგასამყარო, ამიტომ თვითრეალიზაციის პრობლემა არ დამდგარა მის წინ

ნაშე. მართალია, ნიჭს სჭირდება ასპარეზი, ის ეძებს ადგილს, დროს, ვითარებას, მაგრამ მან, თავისი მრავალმხრივი ტალანტის წყალობით, სხვადასხვა სეგმენტში გამოავლინა საკუთარი პროფესიული ოსტატობით სახელდებული ბრენდი. დიახ, ზურაბ ყიფშიძე ქართული სამსახიობო ოსტატობის ბრენდია! მისი თამაში ყოველთვის დიდი ემოციური მუხტის მატარებელია. შინაგანი სულიერი ძალა, სრულიად გამორჩეული ხმის ტემბრი, ბრწყინვალე პლასტიკა, რიტმის იშვიათი შეგრძნება და არაჩვეულებრივი სცენური ხიბლი მუდამ თან სდევს მსახიობის გამოჩენას. როცა ის დგას სცენაზე, მის დიალოგში ყოველთვის საგრძნობია ერთი თავისებურებაც – მოსმენის კულტურა. ის პარტნიორს მართლა უსმენს სცენაზე და ამ პროცესში იბადება რეპლიკაც, პასუხიც. ამიტომ არ შეუძლია შექმნას სქემატური სახე. მისი გმირები ენერგიითა და სიცოცხლით სავსე არიან. ზურაბ ყიფშიძე ყოველთვის ქმნის პერსონაჟის ზუსტსა და კონკრეტულ სახეს. ამიტომ არ გჭირდება მათი ხასიათის ამოცნობა. ყველაფერი თითქოს ძალზე ნაცნობი და ახლობელია.

მაგრამ, ყველაზე დიდი სიმდიდრე, პირადად ჩემთვის, ზურაბ ყიფშიძის ხმა და მეტყველებაა. ამ ხმაში უთუოდ იგრძნობთ მწერლისა და მსახიობის სულს. მსახიობის ფრაზის რიტმი არის მაუნყებელი ათასგვარი განცდისა. მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ინტონაცია ქმნის როლის ხმოვან ნახატს (გარდა პლასტიკურისა). ზ. ყიფშიძის ხმის იდუმალი ტემბრი მთელი სისავსით ასახავს და იტევს დროის ფსიქოლოგიას. ყველას კარგად ახსოვს მის მიერ განმოვანებული ფილმები, მისი ხმა რეკლამებში, მაგრამ სრულიად გამორჩეული იყო საზოგადოებრივ მაუნყებელში მსახიობის მიწვევა „ჩვენი განძისა და სინმინდის“ პოპულარიზაციისათვის. ამ მოკლე, რამდენიმე წინადადებაში ტექსტებში მთლიანად ჩანდა ჩვენი წარსულის სევდაცა და დიდებულებაც, თანამედროვეობის კულტურასთან დიალოგის პარამეტრებიც და მომავლის კონტურებიც. ზურაბ ყიფშიძემ, ფაქტობრივად, შექმნა ხმოვანი დოკუმენტები. სიტყვიერი ქსოვილის ამ ხმოვან-ინტონაციურ თანმიმდევრობაში იკითხებოდა ქართველი ერის ღირსებაცა და შთაგონებაც.

თანამედროვე სამყაროში, „დანგრეული ბუდეებიდან“ დან-

გრეული ფსიქიკის საქართველოში, როცა ასე ძლიერ დაგვაკლდა მშვენიერისა და ამაღებულის რწმენა, როცა გმირად ცხადდება ანტიგმირი, როცა, როგორც თავად ზურაბ ყიფშიძე იტყვის, „ნაგვართვეს რომანტიზმი და შემწყნარებლობა“, როცა უნიჭობის ზეიმია ყველა ეტაპზე, უფრო მწვავედება მაღალ ხელოვნებასთან თანაზიარობის სურვილი. სწორედ ამიტომ მძაფრდება ზურაბ ყიფშიძის ხელოვნებასთან შეხვედრის მოლოდინიც, რათა უკეთ შევიმეცნოთ ეპოქის პოზიტივისტური სულის უმთავრესი სიმპტომიც და სასონარუკვეთელი ოპტიმიზმიც.

სცენის დღესასწაული – ნინელი ჭანკვეტაძე

ნინელი ჭანკვეტაძის გამოჩენა სცენაზე მაყურებლისთვის უკვე დღესასწაულია. ბევრს ვფიქრობ იმის შესახებ, რა არის ამის მიზეზი, რა ქმნის მაყურებლის ასეთ განწყობას?! მსახიობის ნიჭი? – ნიჭიერი სხვადაა, მაგრამ ასეთი აღფრთოვანებით ცოტას თუ ხვდებიან; პიროვნული თვისებები? – საამისოდ არც ესაა საკმარისი, რადგან განსაკუთრებით დღეს ბევრი კარგი პიროვნება უფრო დგას სცენაზე, ვიდრე – მსახიობი!

ნინელი ჭანკვეტაძე თვითმყოფადი ინდივიდუალობაა სცენაზე. გარდა იმისა, რომ გავლილი აქვს მიხეილ თუმანიშვილის ბრწყინვალე სამსახიობო სკოლა, რომ ზუსტად იცის საკუთარი პროფესიის საიდუმლო, მასში არის ის იშვიათი თვისებები (პიროვნულთან ერთად), რომლებსაც სკოლა ვერ მოგცემს. პირველი და უმთავრესი, რომელიც მაშინვე მიგანიშნებს იმას, რომ სცენაზე ნინელი ჭანკვეტაძე დგას, არის გამირის ცხოვრების გააზრების მთავარი ფაქტორი, აზროვნების თავისებურებაში გამოვლენილი. ნინელი იმ რანგის მსახიობია, რომელიც როლთან მიდის არა თავისი მოდელებითა და კლიშეებით, არამედ ამოდის „ავტორისეული ვითარებიდან“ (გ. ტოვსტონოგოვი), ანუ იქცევა არა ისე, როგორც პირადად მისთვისაა დამახასიათებელი, არამედ მოქმედებს პერსონაჟისეურად. ამიტომ, ამ ვითარებათა გათვალისწინებით, იცვლება მისი აზროვნების თავისებურებაც, პლასტიკაც, ტემპერამენტიც, ყესტიც და მიმიკაც. ნინელი ჭანკვეტაძე თავისი ესთეტიკით არის ანტიპოდი მოჩვენებითი პათოსის, ყალბი განცდის, უაზრო და გამაღიზიანებელი სცენური ამპლიფიკაციებისა. ცალკე მსჯელობად ღირს მისი სამსახიობო ფაქტურის დიალექტიკაც, რომელიც ვლინდება ყოველგვარი ზედმეტობის უარყოფაში, სისადავესა და სათქმელით დატვირთულ უბრალოებაში. ერთი გასაოცარი თვისებაც ამკობს მსახიობს: ის მუდამ ცდილობს, მაყურებელთან ჰქონდეს მჭიდრო კონტაქტი და არ უშვებს არანაირ შესაძლებლობას ხელიდან, რომ ჩაგრთოს და თანამონაწილე გაგხადოს იმ ხდო-

მილებსა, რომელშიც მისი პერსონაჟია. ამის გამო, გიყურებს სცენიდან, განიშნებს თვალებით, მიმიკით, ხელით... რომ შენც შეაფასო მისი პარტნიორის ქმედება თუ ფესტი. მსახიობი აუცილებლად ჩართავს გმირის რეპლიკაში თავისებურს, სიტუაციიდან, კონტექსტიდან გამომდინარეს და თანაც ისე, რომ არ დაირღვეს მხატვრული ქსოვილი წარმოდგენისა. მისი როლი არასდროს არ არის ამოვარდნილი სამსახიობო ანსამბლიდან, ზუსტად გრძნობს და განიცდის პარტნიორს სცენაზე.

ნინელი ჭანკვეტაძის ნიჭს განსაზღვრავს მუსიკალობა, ჰარმონიად დაღვრილი მისი მეტყველება და სიმღერა სცენაზე ქმნის დრამატურგიულ მონახაზს – ზუსტსა და შთამბეჭდავს.

შიში სცენაზე გასვლის წინ – პროფესიული ნიშანი – გრძელდება დღემდე. 37 წელია თამაშობს „ბაკულას ღორებში“ და მაინც კანკალებს სცენაზე გასვლის წინ. არადა, დასაწყისი მართლაც მღელვარებით იყო დალდასმული: მესამე კურსზე სწავლობდა, როცა „ბაკულას ღორები“ დადგა მიხეილ თუმანიშვილმა. მერე ეს საკურსო სპექტაკლი დიდმა მაესტრომ კინომსახიობთა თეატრში გადმოიტანა. თავდაპირველად, ჩაბარებისას, სპექტაკლს არანაირი რეაქცია არ გამოუწვევია (წესისამებრ) დარბაზში. მეორე დღეს პირველად უნდა ეთამაშათ მაყურებელთა წინაშე. ინტერესი თავიდანვე დიდი იყო.

ქართულ თეატრში ასეთი ზუსტი, ღრმა და ყოვლისმომცველი ინსცენირება დავით კლდიაშვილის შემოქმედებისა არ მინახავს. რომ არა ჭინკების (ასე ერქვა თავდაპირველად, მერე ჭორიკნები დაარქვა რეჟისორმა. ჯერ ნინელი და ნინო შარაბიძე იყვნენ ჭინკები, შემდეგ ეს უკანასკნელი დარეჯან ხაჩიძემ და რუსუდან ბოლქვაძემ ჩაანაცვლეს) სცენები, არც კი ვიცი, საბოლოოდ, როგორი გამოვიდოდა ეს სპექტაკლი. მაშინაც და ახლაც პირველი ნინელი შემოდიოდა სცენაზე. კულისებში მდგომი ჰგავდა სიფრიფანა, დამფრთხალ, შეშინებულ გოგოს, რომელსაც ესმოდა გუგუნი მაყურებელთა დარბაზიდან, სუნთქვა მაყურებლისა, 37 წელია თან რომ სდევს!.. მისი გამოჩენა თეთრი ქოლგითა და გიტარით ამ წარმოდგენის აპოთეოზია. მაყურებელი განსაკუთრებით მონუსხულია მაშინ, როცა ჭორიკნები ესაუბრებიან, პირადად მიმართავენ, პასუხსაც რომ ითხოვენ დარბაზისგან. ყოველთვის შეუდარებელია ნინელი ამ ეპიზოდებში.

მთავრდება სპექტაკლი და იქვე იბადება გასაოცარი ნოსტალგია, – კიდევ გინდა ნახო ის სასწაული, რომელიც შენ თვალწინ გათამაშდა. 30 წელია „ბაკულას ღორების“ მაყურებელი ვარ და ვერა და ვერ ვძლიე მის მარადიულ მონატრებას!

ზომიერი იმპროვიზაციის უნართან ერთად, ნინელი ჭანკვეტაძეს ამშვენებს კიდევ ერთი იშვიათი თვისება – მეტყველი თვალები. რაღაც გასაოცარი სხივი ეფინება დარბაზს. ეს ნათლის სვეტი იმ სამყაროს გამონაშუქია, რომლის ნიაღსაც თავად მსახიობი ქმნის თავისი პრინციპული, მართალი, შეუვალი და დიდოსტატის ნიშნით დალდასმული ცხოვრებით.

რაც დრო გადის, ბუნებრივია, იზრდება მისი შემოქმედების მხატვრული ხარისხი და, ამასთანავე, მატულობს თვითკრიტიკის მასშტაბიც. სრულყოფილებისა და სრულქმნის მისეულ სურვილებს საზღვარი არა აქვს – არ იქნებოდა ურიგო, ამ თვისებასაც პროფესიულ ნიშნად თუ ჩავუთვლიდით.

ნინელი ჭანკვეტაძეს შემოქმედებითი შუადღე უდგას. ისევ აქტიურია მისი წარმოსახვა. უფრო მეტიც, მას აქვს სამყაროს მხატვრული აღქმა და სახეობრივი სააზროვნო მოდელი. სახეებით აზროვნება კი ხელოვნების, შემოქმედების უპირველესი ნიშანია, ამიტომ გრძნობს თავს ყველაზე კარგად იქ, სადაც მისი შეუცვლელი ადგილია, – საკუთარ თეატრში, სცენაზე!

ცხოვრება საინტერესოა თავისი წინააღმდეგობებით, პარადოქსული ხასიათით. ასეთივეა ნინელის სცენური გმირები – შინაგან განწყობილებათა სიმწვავე და კონტრასტულობა თან სდევს მათ. ამიტომაცაა ეს სახეები აღსაყვამო მოულოდნელი რაკურსებით, მსუყე და ფერადოვანი ხასიათებით. მათ არ აკლია სიმძაფრე და სინატიფე, არც – სიღრმე, რადგან თავად მსახიობი ცხოვრებას აღიქვამს ემოციურად, საგნისა და მოვლენის მიმართ დამოკიდებულება სწორედ ასეთია. მისი, როგორც მოქალაქის, თვისება ისიცაა, რომ არ შეუძლია იყოს ე.წ. „მდუმარე უმრავლესობა“. როგორც ჩვენს ყოფითს ცხოვრებაში, ისე თეატრშიც რაღაც იცვლება, მაგრამ ხშირად ცვლილება სტრუქტურირებულია და თავად სტრუქტურებით იცვლება. ამიტომ, პოლიტიკური ვითარების აბსურდულობა არასოდეს ყოფილა ნინელი ჭანკვეტაძის არსებობის მთავარი ორიენტირი. ის პოლიტიკურ სარბიელზე არ გამოსულა. უბრალოდ, საკუ-

თარი მრწამსის გამო დადგა იქ, სადაც ქვეყნისთვის საჭიროდ მიაჩნდა – ეს მისი პიროვნული პოზიცია იყო და არა – პოლიტიკური განაცხადი.

ნინელი ჭანკვეტაძის გმირები სცენაზე ფიქრით შექმნილი არსებები არიან. მათ ყოველთვის აქვთ მიზანი, სათქმელი, პროტესტი. ყველაფერი, ალბათ, სამყაროს შემეცნების სურვილითაა განპირობებული. ამ პროცესში ისინი პოულობენ საკუთარ თავს და გრძნობენ საკუთარ მისიასაც. ნინელი გარეგნულ ეფექტებზე არ მუშაობს. მას აინტერესებს თავისი პერსონაჟის // როლის ფარული სულიერი ნახნაგები.

ჯერ კიდევ გვაქვს იმის ფუფუნება, რომ იშვიათად, მაგრამ მაინც ვუყუროთ სცენაზე მის ელისაბედს (სპექტაკლში „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ – დამდგმელი რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი). როგორი მინიერი, ნამდვილი სახეა ელისაბედი, – კონკრეტული ცხოვრების კონტექსტში არსებული და, ამავე დროს, განზოგადებული, ტიპობრივი. მასში ხასიათთა და თვისებათა ისეთი პალიტრაა შერწყმული, რომელშიც ყველა ადამიანი რაღაც თავისას ამოიკითხავს. ამის მიზეზი ისიცაა, რომ ნინელი ჭანკვეტაძისთვის სცენაზე მთავარი ადამიანია.

რა ტიპის ესთეტიკაც უნდა დაამკვიდროს ცხოვრებამ, რა სახეობის სტილისტიკაც უნდა შემოგვთავაზონ, ვერასოდეს ვერაფერი ჩაანაცვლებს იმ ფენომენს, ადამიანის სამყარო რომ გვთავაზობს. ასეთ ლაბირინთებში ხეტიალი ყველას არ შეუძლია. ნინელი ჭანკვეტაძე კი ამ საიდუმლოს ნიაღში ტრიალებს და დაეძებს ყოველთვის რაღაც ახალსა და იდუმალს. ამიტომაცაა აღიარებული მისი შემოქმედება ნამდვილ ხელოვნებად და ასეთი შეფასება საკამათო არასოდეს ყოფილა!

„ცნობრება ჯოჯოხეთია“ – ლილი იოსელიანი

– როგორ დაინყო თქვენი „მიჯნურობა“ თეატრთან?!

– ბავშვობიდან, ძირითადად, ოპერაში დავდიოდით მე და ჩემი და-ძმა, რადგან მამაჩემი, კონსტანტინე იოსელიანი, პროფესიით რკინიგზის ინჟინერი, დიდი მელომანი იყო და პირადად მეგობრობდა ვანო სარაჯიშვილთან, მის არც ერთ სპექტაკლს არ გამოტოვებდა. დრამატულ თეატრში ცოტა მოგვიანებით მოვხვდი, კ. სტანისლავსკის „ალუბლის ბაღიც კი ვნახე“, თუმცა კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტამ“ მარჯანიშვილის თეატრში ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მთელი თავისი კომპონენტებით: პეტრე ოცხელის მხატვრობა, შესანიშნავი კოსტიუმები, თამარ ვახვახიშვილის შთამბეჭდავი მუსიკა (ჩაიკოვსკის მეტყუთე სიმფონიიდან ჰქონდა რალაც ფრაზები ამოღებული), ლექსად დაწერილი პიესა, რომელიც მოითხოვდა ამაღლებულ ინტონაციას, მსახიობთა ბრწყინვალე შემადგენლობა და კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული გადანყვეტა ჰარმონიულად ერწყმოდა ერთმანეთს. იქიდან რალაც თითქოს გამდიდრებული გამოვედი. რუსთაველის თეატრში პირველად ფრიდრიხ შილერის „In Tiranos“ (ყაჩაღები) ვნახე, სანდრო ახმეტელის დადგმა. შესანიშნავი მაღალ ესთეტიკური სპექტაკლი იყო, თავის არაჩვეულებრივი რეჟისორული სცენებით. მახსოვს, სასახლეში მენუეტს ძალით როგორ ცეკვავდნენ და ეს მოძრაობები ნაზი და პლასტიკური კი არ იყო, რიტმული, მაგრამ დაძაბული. ახლაც ყურში ჩამესმის აკაკი ვასაძის ინტონაციები.

– საინტერესოა, როგორ გაიხსენებდით მოსწავლეობის პერიოდს. რა დაგრჩათ სახსოვარი ამ მართლაც „ოქროს ხანიდან“?

– როგორც გითხარით, მამაჩემი რკინიგზის მუშაკი იყო და ვცხოვრობდით რკინიგზასთან ახლოს, ამიტომ ვსწავლობდი რკინიგზის სკოლაში. გამორჩეული, არაჩვეულებრივი მასწავ-

ლებლები მყავდა. მათი განათლება და არტისტიზმი ნათლად აისახა ჩემს პიროვნებად ჩამოყალიბებაზე. სწორედ მაშინ მივხვდი, რომ ყველა, ვინც კი ადამიანებს და, უფრო კი ბავშვებს, ემსახურება, არტისტული ნიჭით უნდა იყოს დაჯილდოებული. თითქმის ყველა საგანი მიყვარდა, ფიზიკისა და მათემატიკის გარდა. სკოლაში სწავლის დასაწყისიდან უცნაურად საინტერესო იყო ჩემთვის. ნული კლასიდან ორ კვირაში პირველ კლასში დამსვენეს, ხოლო ერთ თვეში მეორე კლასში გადამიყვანეს. მიზეზად ჩემი ასაკისთვის მოჭარბებული ცოდნა და განათლება დაასახელეს. ისე, ერთადერთი, რაც ჩემი ცოდნის გამჟღავნებაში ხელს მიშლიდა, თანდაყოლილი სიმორცხვე იყო. შეიძლება ითქვას, რომ პათოლოგიურად მორცხვი ვიყავი. ეს თვისება დღემდე გამომყვა. სხვათა შორის, უნდა ვთქვა, რომ სწორედ სიმორცხვე იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ პროფესიად რეჟისურა ავირჩიე. მინდოდა დამეძლია, ჩამეკლა, დამეთრგუნა ჩემში ეს ნაკლი. ბოლომდე მაინც ვერ ვძლიე!

გაგიკვირდებათ და ფიზიკულტურასაც კარგად ვსწავლობდი. მასწავლიდა ელენე ახვლედიანის და – მაკო ახვლედიანი, შესანიშნავი პიროვნება და მოქალაქე. მიუხედავად ჩემი ფიზიკური დეფექტისა, დიდი მონდომებით ვვარჯიშობდი. გვასწავლიდნენ ხელსაქმეს, გოგონებს – ქსოვას. დღემდე კარგად ვქარგავ და, ალბათ, ეს ჩემი უსაზღვრო ნებისყოფის ბრალია.

– ვის მიიჩნევთ უმაღლესი კლასის ქართველ მსახიობად?!

– ასეთი ბევრი იყო, მაგრამ, ჩემი აზრით, უმაღლესი რანგის ქართველ მსახიობებად უნდა დავასახელო, უპირველესად, სერგო ზაქარიაძე და აკაკი ვასაძე. ეს ორი ადამიანი იყო განუმეორებელი; ქალებიდან – ვერიკო, მიუხედავად მისი მანერულობისა, უდიდესი ტემპერამენტისა და ძალის პლასტიკური მსახიობი იყო.

– რა იყო ბიძგი, ოჯახური აღზრდა თუ სხვა რამ, რომ პროფესიად რეჟისორობა აგერჩიათ?

– ჩემი და, ნათელა იოსელიანი, ნათელა ურუშაძესთან ერთად სწავლობდა სამსახიობო ფაკულტეტზე. როცა სტუდენტო-

ბაშივე გარდაიცვალა (1942 წელს), დოდო ალექსიძემ თქვა: ის იყო „ужасно талантливый“, მსახიობად დაბადებული. ჩემი წინაპრები იყვნენ მხოლოდ სასულიერო და სამხედრო პირები. მშობლებს ხელოვნება ძალიან უყვარდათ (დედაჩემი, ალექსანდრა ჟღენტი, პედაგოგი იყო, მამას სურდა, რომ ჩვენ, შვილები, მუსიკოსები გამოვსულიყავით), მაგრამ ყველანაირ ხერხს მიმართავდნენ, რომ ამ გზიდან ჩამოვეცილებინე. ისინი ფიქრობდნენ, რომ მე და რეჟისურა შეუთავსებელი ვიყავით ერთმანეთთან, რომ სიმორცხვე თუ არასრულფასოვნების კომპლექსი საშუალებას არ მომცემდა, კარგ რეჟისორად ჩამოვყალიბებულიყავი. დღეს რომ ვაკვირდები, მართლებიც იყვნენ.

ძალიან ბევრი სპექტაკლი მქონდა ნანახი და მინდოდა, მეც დამედეგა, მეც რეჟისორი გავმხდარიყავი. ეს სურვილი არ მასვენებდა, მაგრამ, როცა კოტე მარჯანიშვილის თეატრში ვნახე „ოტელო“, მაშინ საბოლოოდ გადავწყვიტე, რომ ჩემი ბედიც და მომავალიც მხოლოდ თეატრი და რეჟისურა უნდა ყოფილიყო! რადგან საქართველოში სარეჟისორო ფაკულტეტი არ არსებობდა, იძულებული გავხდი, სახელმწიფო უნივერსიტეტში ჩამეებარებინა დასავლეთ ევროპის ენების ფაკულტეტზე გერმანული ენის სპეციალობით. ოჯახში ეგონათ, რეჟისორობაზე ფიქრი დავამთავრე, თუმცა, პიერ კობახიძის დრამწერეში ჩავირიცხე და რამდენიმე როლი ვითამაშე, მათ შორის, – ბიჭის როლები. არ მასვენებდა თეატრზე ფიქრი, ომი ახალი დაწყებული იყო, მეოთხე კურსი მივატოვე და მოსკოვში წავედი მატარებლით. სახლში კი ასეთი წერილი დავტოვე: „არ გენყინოთ და არ ინერვიულოთ, ფული მაქვს და მოსკოვში წავედი“.

მოსკოვის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტს ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი ანდრეი ლობანოვი ხელმძღვანელობდა. იქ მოხვედრა იოლი არ იყო. საგამოცდო დარბაზში რომ შევედი, დაიხოცნენ სიცილით და ერთმანეთს უთხრეს: ეს რა, საბავშვო ბავშვი გვაქვსო?! ტანმორჩილი, დიდი ნაწნავებით, გულუბრყვილო გამომეტყველებით პატარა ბავშვს ვგავდი. მაინც მომცეს გამოცდის ჩაბარების საშუალება და ჩავირიცხე ინსტიტუტში. ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, მაგრამ ხანმოკლე აღმოჩნდა ეს ბედნიერება – მამაჩემი ჩამოვიდა მოსკოვში. მას, როგორც რკინიგზელს, საკუ-

თარი ვაგონი ჰქონდა, იმ ვაგონში ჩამსვა და ძალით წამომიყვანა თბილისში ისე, რომ დიპლომის აღება ვერ მოვასწარი.

ერთ დღესაც, გაზეთში წავიკითხე, რომ აკაკი ხორავამ რუსთაველის თეატრთან დააარსა ინსტიტუტი და მე გავხდი ამ ინსტიტუტის სტუდენტი. იმ დროს ქალისთვის რთული იყო ეს პროფესია. დღეს უკვე „მშვენიერი სქესის“ წარმომადგენლებსთვის სირთულეები აღარ არსებობს. საერთოდ, რეჟისურა სულიერ ელასტიკურობას და ადამიანებთან კონტაქტს მოითხოვს. ზოგისთვის ეს ადვილია. მე არა ვარ ასეთი!

– იზიარებთ იმ აზრს, რომ რეჟისორი, ამავე დროს, დიქტატორიცაა?

– დიას! რალაც დოზით რეჟისორი დიქტატორია, რადგან მან სპექტაკლი კოლექტივთან, ანსამბლთან, მთელ ქარხანასთან ერთად უნდა შექმნას, ამიტომ აქ ურთიერთობები საკმაოდ დამძლეული და ძნელია. მე არ შემეძლო, დაყვირება, ხელის დაბრაზუნება, ჩხუბი...

ნიჭიერ რეჟისორს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს **რეჟისორული ფანტაზიის უნარი**, რომელიც განსხვავდება სხვა შემოქმედებითი ფანტაზიისაგან. იგი, ამავე დროს, ადამიანთმცოდნეც უნდა იყოს, უნდა ეძებდეს ადამიანის „მეს“ გამომჟღავნების ფორმებს. რეჟისორი თუ ხარ, სხვის შინაგან სამყაროს უნდა გრძნობდე, მაგრამ, ასევე, აუცილებელია ორგანიზატორული ნიჭი, რადგან რეჟისურა მხოლოდ მსახიობთან მუშაობას არ მოითხოვს. ამიტომაც ლიდერის თვისებები ერთგვარად „დიქტატურასთან“ ასოცირდება.

– თუმცა, ხმა დადის, რომ ლილი იოსელიანთან მუშაობას უნდა გაძლება, მისი სტუდენტი რომ გახდეს, დიდი ძალისხმევაა საჭიროო. რა ხდება?! როგორ ფიქრობთ, რისი ეშინიათ თქვენთან ურთიერთობისას?

– აქ თავს იჩენს მუდმივი ოპოზიცია – ძველი და ახალი. ძველი თაობისაგან განსხვავებით, ახალი თაობა უფრო ღია და უკომპლექსოა, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს უკომპლექსობა საშიშია, რადგან სრულიად უკომპლექსო ადამიანი არ არსებობს.

რაც ყველაზე მეტად მომწონს, არის ახალი თაობის გახსნილობა და ნაკლები ფარისევლობა. თუმცა, ყველაზე დიდ ნაკლად უპასუხისმგებლობა და უდისციპლინობა მიმაჩნია. ამიტომაც, ჩემთან ურთიერთობისას, ძირითადად, ვერ იტანენ რეჟიმს და ეს ალიზიანებთ. ყველაფერი ელემენტარული წესრიგით იწყება. მსახიობი დროზე უნდა მოვიდეს რეპეტიციაზე, მაგალითად: აკაკი ვასაძე სულ რეპეტიციაზე იჯდა და უსმენდა რეჟისორს, მაშინაც კი, როცა მას ეს არ ეხებოდა. ახლა კი ერთ სტუდენტს რომ ვესაუბრები და ვუხსნი, მეორე მის გვერდით არ ისმენს, ერთობა ტელეფონით ან ვილაცხას ესაუბრება.

უპირველესად, ვმუშაობ პიროვნებად ჩამოყალიბებაზე. „კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოდინდების“ – სტუდენტი შენთან ავლენს თავის თავს და, თუ ნიჭიერი არაა, რა უნდა შექმნას?! პედაგოგმა ხელი უნდა შეუწყოს სწორედ ამ ნიჭის გამოაშკარავებას და კორექტირება გაუკეთოს, მოაშორეს ისეთი რამ, რაც მის სრულყოფილებას უშლის ხელს. მე ახალ ადამიანს ვერ შევქმნი, მაგრამ, თუ მასში არის კაცთმოყვარეობა, კეთილშობილება, თავაზიანობა, პოეტურობა... ვცდილობ, ამ თვისებებს მივცე მეტი გასაქანი და ასპარეზი.

– ყველა ადამიანი ესწრაფვის ბედნიერებას. თქვენ თუ ხართ ბედნიერი ან რაში ხედავთ ბედნიერებას?!

– მამიდაჩემი 1921 წელს, ოჯახთან ერთად, ემიგრაციაში წავიდა საფრანგეთში. მას ჩემი მშობლებიც უნდა გაჰყოლოდნენ თურმე. ამ დროს დედაჩემი ჩემზე იყო ფეხმძიმედ. დაემართა ციება და ბათუმში გემზე შეტევა დაეწყო. გამოუძახეს ექიმს: ამას მაღარია აქვსო – უთქვამს. ამიტომ, ჩამოსვეს გემიდან და ასე დარჩა საქართველოში. თორემ, შესაძლოა, მეც საფრანგეთში დავბადებულყავი და უფრო ბედნიერი ვყოფილიყავი, ვიდრე ვარ დღეს. ვინ იცის! საერთოდ, მიყვარს ადამიანები და მათთან ურთიერთობა ჩემთვის ბედნიერებაა!

– სიყვარულზე სერიოზულად ბევრს ფიქრობდით თუ...

– საერთოდ, მიღებულია, რომ ხელოვან ადამიანს სიყვარული ადრე უკაკუნებს კარზე. ჩემს შემთხვევაში სხვაგვარად

მოხდა. თავიდანვე ვმეგობრობდი ბიჭებთან და ისინიც თავიანთ დად მთვლიდნენ. ალბათ, ამ ფაქტორმა განაპირობა ის, რომ სასკოლო ასაკში სიყვარული არ მენვია. თუ ვინმე მომეწონებოდა და გავიგებდი, რომ ვილაცხას კიდეც მოსწონს, უკან ვიხევდი, ვთმობდი, რადგან ვფიქრობდი, რომ მისთვის ის „ვილაც“ უფრო უკეთესია. საერთოდ, თვითშეფასება ძალიან დაბალი მაქვს, ჩემს თავზე არავითარი წარმოდგენა არ მქონია არასდროს, არც ერთ ეტაპზე და ეს ძალიან ცუდია. მართალია, ქრისტიანული მოძღვრება გვასწავლის, რომ შენი „მე“ უნდა უარყო მთლიანად და ღმერთს მიენდო, მაგრამ ზედმეტი არაფერი ვარგა. როცა საკუთარ თავს სულ მუდამ ჩრდილში დააყენებ, მერე პრეტენზიაც აღარ უნდა გქონდეს ვინმეზე ან რამეზე!

– არ გიშლიდათ სიმორცხვე ხელს პირადს ცხოვრებაში ან შემოქმედებაში?

– ძალიან! თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლისას ჩვენ, რეჟისორებიც, გავდიოდით მსახიობის ოსტატობასაც და მეტყველებასაც. მალიკო მრევლიშვილთან მოვამზადე გალაკტიონის „ქარი ქრის“ და ა. ჩეხოვის „ბოროტი ბიჭი“. ეს უკანასკნელი ისე მოეწონა ქალბატონ მალიკოს, რომ მითხრა: ოპერის თეატრში ა. ჩეხოვის იუბილე იმართება, შენ უნდა გამოხვიდე და ეს მოთხრობა წაიკითხო. ქვა ავაგდე და თავი შევუშვირე

– ამ საპატიო საზოგადოების წინაშე, როცა ასეთი დონის შემსრულებლები გამოდიან, მე, სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტი, როგორღა გამოვალ?! ეს ვისწავლე იმდენად, რამდენადაც რეჟისორს სჭირდება და არა – საკონცერტოდ

– ბევრს ნუ მელაპარაკები, შენ ვინ გკითხავს, ადგები და გამოხვალ!

ასეთი კატეგორიული იყო პედაგოგი. რა უნდა მექნა?! ჩემთან ერთად გამოდიოდნენ ბიჭიკო ანდრონიკაშვილი და გოგი გეგეჭკორიცი, რომლებიც ჩეხოვის „ქირურგიდან“ ერთ პატარა სცენას თამაშობდნენ. ჩემ წინ ერთი ცნობილი ტენორი მღეროდა. მითხრეს, ამ კაცის შემდეგ შენ გახვალო. ისე ვლელავდი, რომ სულ ვცახცახებდი, გული ამოვარდნაზე მქონდა. ტენორმა დაიწყო სიმღერა ომის თემაზე: „ჰერი-ჰერი, მოვსპოთ მტერი,

/ ვერაგი და საძაგელი“, მაგრამ ისეთი ილუსტრაციული იყო, ისე აწვებოდა „რ“ – თანხმობას, რომ სიცილისგან კულისებში კინალამ გადავბრუნდი. თითქოს გამიარა ნერვიულობამაც. უცებ ხელი მკრეს: რა გაციინებს, გადი სცენაზეო. მეც მხიარულად გამოვედი და ასე სიცილ-კისკისით დავინწყე მოთხრობის კითხვა. დარბაზში ტაში დაუკრეს. მაინც ვლელავდი, მუხლები მიცახცახებდა... ყველაფერმა კარგად, ჩაიარა, დაიხოცა ხალხი სიცილით.

– ქალბატონო ლილი, საინტერესოა, რატომ შეარჩიეთ გალაკტიონის „ქარი ქრის“?!

– გალაკტიონის ამ ლექსის შინაარსი მხიბლავდა, თითქოს ალეგორიულად მეჩვენებოდა... კაცი რომ ეძიებს რაღაცას და წინააღმდეგობები ხვდება, ხელს არაფერი უწყობს, რათა ჩადგეს კალაპოტში, რომ ამინდი შეიცვალოს. ადამიანს ბედნიერებაში ყველაფერი ხელს რომ უშლის – ეს ვიგრძენი და ამიტომაც ავირჩიე „ქარი ქრის“.

სხვათა შორის, ვკითხულობდი გალაკტიონის „მე და ღამესაც“ და პირველი მკითხველი ვიყავი, რომელმაც ცალ-ცალკე ვთქვი სიტყვები: „მე და ღამე, მე და ღამე“. მანამდე ამას წამღერებით, მუსიკალურად, ერთად ამბობდნენ. მერე ერთმა შენიშვნა მომცა: ასეთი კითხვით ლექსის მუსიკალობას არღვევო. არა მგონია, სწორი იყოს ეს შენიშვნა, რადგანაც ლექსში მუსიკა აზრიდან უნდა დაიბადოს და ამ სიტყვების გამოცალკევება მეტ მუსიკალობასაც და ფსიქოლოგიზმსაც სძენდა ლექსს!

– ჩამოყალიბდა თუ არა ქართულ თეატრში მხატვრული კითხვის ხელოვნება, როგორც ცალკე დარგი?

– ვერა! მხატვრული კითხვა ქართულ თეატრში ვერ შედგა. პირადად მე სერგო ზაქარიაძის წაკითხული მომწონდა ძალიან. ის აქცენტს, ძირითადად, აზრზე ახდენდა. მასხოვს, ვაჟაფშაველა ისე წაკითხა, შემძრა: „გოგო, განახე ფეხშიშველი, / გამოგოგნდი ეზოშია“ – ეს ისე თქვა, რომ თვალნათლივ დახატა მისი გამოგოგმანება.

– ამბობენ, ცხოვრება მშვენიერიაო – თქვენც ასე ფიქრობთ?!

– როგორ გითხრათ... ცხოვრება ჯოჯოხეთია! შესაძლოა, ვილაცისთვის ასე არაა, მაგრამ... თუმცა, სამოთხე აქ არ იქნება, სამოთხე იქაა. ისე, გააჩნია, ადამიანს რა მიაჩნია სამოთხედ?!

ძალიან მძიმე ცხოვრება მქონდა და მაქვს! მიუხედავად ამისა, არა ვარ რალაც შავი ფიქრებით დამძიმებული. პირიქით, ყველას ვუცინოდი და ამ დროს სულ არ მქონდა სასაცილოდ საქმე. შენი პირადული, შენი ტკივილი და უხასიათობა მეორე ადამიანს არ უნდა მოახვიო. სხვამ რა დააშავა?! ადამიანს უნდა შეეგებო სიხარულით, ღიმილით. გაბრაზებულიც რომ ვიყო, შენ ამას ვერ გაიგებ, რადგან შენი პირადულით სხვისი შეწუხება უკულტურობაა!

2005 წლის 24 აპრილი

თეატრი – ჰომეოსის ერთი ღარბი (შეხვედრა რობერტ სტურუასთან)

– ძალიან ბევრს საუბრობენ იმის შესახებ, რომ თაობამ და-
კარგა წიგნის სიყვარული, იგრძნობა კულტუროლოგიური განა-
თლების დეფიციტი. თქვენ იმ ოჯახში დაიბადეთ და აღიზარდეთ,
რომელშიც წიგნის კულტი და კულტურა იყო, მაგრამ ახლა, ახალ
ეპოქაში, ტექნოკრატიულ საზოგადოებაში თითქოს გაქრა სიყვარ-
ული წიგნის მიმართ და აღარც წიგნიერების განსაკუთრებული
მოთხოვნაა, რატომ?

– დღეს შესაძლოა, გვეჩვენება, რომ ცოტა ადამიანი კითხ-
ულობს, არადა ასე იყო ყოველთვის. თავად წიგნი, როგორც
საგანი, წარმოადგენს სხვა ძალას. უფრო მეტიც, ამას წინათ
წავიკითხე ინტერვიუ უ. ეკოსთან. მას ძალიან საინტერესო ბიბ-
ლიოთეკა ჰქონია, იშვიათი გამოცემები. ჟურნალისტი ეკითხება

– ეს წიგნები ყველა წაკითხული გაქვთ?

– არა, ყველა რომ წამეკითხა, მაშინ როგორღა დავწერდი,
რადგან ამას სჭირდება ჩემი ცხოვრება გამრავლებული ასჯერ

– აბა, რატომ აგროვებთ?

და ამაზე უ. ეკომ გენიალურად უპასუხა:

– წიგნს აქვს საოცარი მაგია. როცა მას ეხები, გადაფურ-
ცლავ, გჯერა, რომ ავტორის მიერ დაფიქსირებული აზრი, განც-
და, უცნაური ხერხით გადმოდის შენში, ემატება შენს ცოდნას.

რა თქმა უნდა, იუმორითაა ნათქვამი, მაგრამ ამაში არის
დიდი სიბრძნეც. მახსოვს, ბავშვობაში, ბაბუაჩემის ბიბლიოთეკას
რომ მივადგებოდი, გადმოვიღებდი, ვთქვათ, ენციკლოპედიას,
ვათვალიერებდი, რაღაცას ოდნავ ვხვდებოდი; ან როცა სამ-
ტრედიაში, სოფელ ნაბაკევში, ბაბუაჩემის მამის ბიბლიოთეკა
ვწახე, გაცემული დავრჩი, არ ველოდი სადღაც სოფელში
უამრავ რუსულ წიგნს, რომლებიც იქ დამხვდა, არაფერს ვამ-
ბობ ქართულზე. ეს ის დროა, როცა დოსტოევსკის მიმართ მწყ-
რალად იყო საბჭოთა ხელისუფლება და მისი რომანები იკრძა-

ლებოდა. მე იქ ვიპოვე „ემშაკები“, ვერ წავიკითხე მთლიანად, ჯერ ჩამოუყალიბებელი, სადღაც 8 წლის ვიყავი, მაგრამ, საბოლოოდ, შემდეგ ჩამოსვლაზე ბოლომდე წავიკითხე და ნელ-ნელა შევეჩვიე წიგნს, მასთან ურთიერთობას.

მე, პირადად, შევაგროვე დიდი ბიბლიოთეკა – ბიბლიოფილი ვარ!

ის, რაც ხდება დღეს, სამწუხაროა, თანაც ისეთ ფონზე, როცა ამდენი წიგნი იბეჭდება და არცთუ დაბალ პოლიგრაფიულ დონეზე. აღფრთოვანებული ვარ, რა შესანიშნავი წიგნები გამოდის ქართულად, მაღალი ხარისხით.

– ჯერ კიდევ ბავშვობაში, ვიდრე სხვა თვალით დაინახავდით ცხოვრებას, რომელმა მხატვრულმა ნაწარმოებმა შეგძრათ, რა იყო პირველი ლიტერატურული შოკი?

– ჩემი პირველი ლიტერატურული შთაბეჭდილება, ე. წ. ლიტერატურული შოკი იყო უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“. ცამეტი წლის ვიყავი, როცა პირველად წავიკითხე და უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ჩემზე. თვითონ ამბავი, რომელიც იქ ვითარდება, ჩემთვის იყო სტრესის მომგვრელი. ბიჭი რომ ასეთ სიუჟეტს გააცნობიერებ: ბიძამ მოკლა მამა, მერე დედა მას გაჰყვა ცოლად და ახლა მთავარმა გმირმა, ყოველივე ამის გამო, შური უნდა იძიოს... ამან ძლიერად იმოქმედა ჩემზე, ისევე როგორც 50-იან წლებში დ. ალექსიძის სპექტაკლმა „ოიდიპოს მეფემ“.

– „ჰამლეტის“ მიმართ ბავშვობისდროინდელი სტრესული დამოკიდებულება ხომ არ არის საფუძველი იმისა, რომ თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე შვიდჯერ მიუბრუნდით შექსპირის ამ ქმნილებას და მარადიულად თან გდევთ იგი.

– ალბათ მართალი ხართ, რადგან იმდენად ძლიერი იყო ჩემი განცდა, რომ ასე მომყვება დღემდე!

– პიროვნების კრიზისისა და ინდივიდუალიზმის დეფიციტის ეპოქაში მთელი თქვენი შემოქმედება არის მკვეთრი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოვლენა, რალაცაზე პასუხი. რას ამკვიდრებს

რ. სტურუა ამ ეტაპზე თეატრალურ ხელოვნებაში, რა არის მისი სანუხარი, ყველაზე მტკივნეული სათქმელი, რომლის მხატვრულ განხორციელებასაც თავისი სპექტაკლებით გვთავაზობს?

– მთელი ჩემი სპექტაკლები მიმართულია უსამართლობის, ტირანიის, ყოველგვარი ძალადობის წინააღმდეგ, ოღონდ ეს არ არის მხოლოდ ჩემი არჩევანი – ეს არის, ძირითადად, მსოფლიო დრამატურგიის თემა – როგორ ებრძვის გმირი ადამიანს, რომელმაც ჩაიგდო ძალაუფლება ხელში და იყენებს ბოროტად, კარგავს ზნეობრივ-ადამიანურ სახეს.

როცა პიესას ხელს ვკიდებ, რომელშიც არ მოქმედებენ მეფეები, ვცდილობ, გავამხნევო ადამიანები: ნუ გეშინიათ, თუ არის განსაცდელი, ის აუცილებლად გადაივლის (მართალია, შენი ცხოვრებაც გადაივლის... თან გადაჰყვება (იციინის), მაგრამ მაინც უნდა ებრძოლო მას). რადიკალური პრობლემების, სახელმწიფო ზეწოლის მსხვერპლია ხალხი. მაგალითად, როცა ჩეხოვის პიესებს კითხულობ, ხვდები, რომ ეს ადამიანები იმ რევოლუციის მსხვერპლნი არიან, რომელიც მზადდება, ამიტომ ყველას აქვს აშლილი ზნეობა, ისე იქცევიან, როგორადაც არ უნდა იქცეოდნენ, მორყეული აქვთ ზნეობრივი კატეგორიები, ფსიქიკა, ნელ-ნელა უთმობენ გზას ცუნამს, რომელიც, საბოლოოდ, ყველას წალეკავს.

– 1965 წელს რუსთაველის თეატრში დადგით არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“ და აქდან დაიწყო რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრის ისტორია, რომელიც ბუნებრივი და ორგანული გაგრძელება იყო სანდრო ახმეტელის მოქალაქეობრივ-შემოქმედებითი მრწამსისა. მაშინ თქვენ ბრძანეთ, რომ ამ წარმოდგენით, ჩემთვის შეუმჩნეველად, კონცეპტუალურ რეჟისურამდე მივედით – ეს იყო 45 წლის წინ, როცა სეილემის პროცესს აკვირდებოდით. დღეს რომელი და როგორი პროცესების მეთვალყურე ბრძანდებით?

– პირველ რიგში, ვარ ქართველი და მაინტერესებს რაც ხდება ჩემს სამშობლოში. გვეშველება რამე თუ ეს პროცესები მიგვიყვანს უფსკრულთან?! დღეს ყველანი ვართ რაღაც ნერვულ სიტუაციაში, რადგან დადგა პერიოდი, როცა უბრალო ადამიანი

თავს მაროინეტად გრძნობს, ხვდება, რომ არ შეუძლია არაფრის შეცვლა, თითქოს აპათიაშია და მეც ვცდილობ, გავერკვიო ასეთ სიტუაციაში და ვუპასუხო, რალაც ვუთხრა ჩემს ხალხს.

დადგა სპექტაკლი, რომ აღმოჩნდეს მაღალი ხელოვნების ნიმუში, ძალიან ძნელია. როცა მოქალაქეობრივი პოზიცია გაქვს, ეს კარგია, მაგრამ სპექტაკლი მაინც ხელოვნებაა და იქ ყველაფერი ისე უნდა გააკეთო და ისე უნდა იყოს დადგმული და ნათამაშევი, რომ მოგეწონოს იდეის გარეშე. როცა რიჩარდ III დავდგი, მაშინ ყველა გრძნობდა, რომ ეს იყო მიმართული საბჭოთა კავშირის პოლიტიკური სისტემის წინააღმდეგ, ისე, როგორც „ყვარყვარე“ იქცა ტირანიის წინააღმდეგ პროტესტად.

მაშინ, საბჭოური რეჟიმის პირობებში, ჩვენ მაინც ვახერხებდით ხელოვნებასთან მოახლოებას. მარტო ლოზუნგები არაფერს არ ნიშნავს მაცურებლისათვის, მით უფრო, ბოლო ორი ათეული წლის განმავლობაში გავიარეთ გზა, როცა ყველაფერი იწერებოდა გაზეთში. ასეთ სიტუაციაში თეატრი არ უნდა გადავაქციოთ პრესად. არის მომენტი, როცა გინდა სირაქლემასავით თავი ჩარგო, ვითომ ვერაფერს ხედავ, არც არაფერი გესმის და გინდა გაერთო.

მე ხშირად ვსვამ. ისე, ყოველთვის ვეტანებოდი სასამელს. როცა პირველად მოვედი თეატრში, მაშინ ეროსი მანჯგალაძემ თავისი მეგობრების (რამაზ ჩხიკვაძე, გოგი გეგეჭკორი, ნოდარ მარგველაშვილი, ბადრი კობახიძე) წრეში ჩამართო, მაგრამ ბევრი ფული, როგორც ასეთი, მსახიობს არასოდეს ჰქონია, არც მაშინ ჰქონდათ! თეატრში გვყავდა ს. ახმეტელის თაობის მსახიობი, მიხო ჩიხლაძე, უკეთილშობილესი ადამიანი, რომელსაც ებარა ე.წ. ურთიერთდახმარების სალარო. მოქმედების ასეთი პრინციპი იყო: შენ დებდი თანხის რალაც ნაწილს და მერე, როცა დაგჭირდებოდა, ამ საერთო თანხიდან გაძლევდნენ სესხს, რომელიც აუცილებლად უნდა დაგებრუნებინა. ეროსი ყოველთვის საქეიფოდ წამოიყვანდა მიხო ჩიხლაძეს, ის იხდიდა და მერე ჩვენ ვუბრუნებდით.

ახლა უფრო მძიმე დღეშია ქართველი მსახიობი, უჭირს, ფული არა აქვს. არადა, თუ მსახიობი არ ცხოვრობს ბოჰემური ცხოვრებით, თუ არ არის დარდიმანდი, მოქეიფე, ის ჭკნება და არ არის მსახიობი. ამიტომ მე, რადგანაც ბედმა გამიღიმა და

უცხოეთში ვდგამ სპექტაკლებს, ალებულ თანხას ვახმარ, რა თქმა უნდა, ოჯახს, მაგრამ ვიტოვებ ჩემთვის და ჩემი მეგობრებისთვის – თეატრის მსახიობებისთვის, რადგან არ შემიძლია ვუყურო დაჩიავებულ და დაბეჩავებულ მსახიობს.

– თქვენი შემოქმედებით ებრძოდით და ებრძვით ტირანიას, დესპოტიზმსა და ავტორიტარიზმს. ამ დროს თქვენი პროფესია, რეჟისორის პროფესია, არ გამორიცხავს დიქტატურას. როგორ ათავსებთ ერთმანეთთან ამას, თანაც მაშინ, როცა აცხადებთ, რომ მორცხვი ხართ და ეს თქვენი დანდაყოლილი თვისებაა. გაქვთ შინაგანი გაორება? ხომ არ ებრძვით საკუთარ თავს, რომ არ იყოთ დიქტატორი?

– თეატრში მოქმედებს თავისი კანონები; როგორ უნდა იქცეოდეს რეჟისორი, მსახიობი... და, თუ ის დავიცავით, მაშინ ნორმალურად ნავა საქმე. რეპეტიციაზე არ უნდა დაავიანო, არ უნდა მოხვიდე მთვრალი, პასუხისმგებლობის გრძნობა უნდა გქონდეს... ჯერ ერთი, ჩვენ ვართ გამჭვირვალე სიტუაციაში, რადგან ყველა გვხედავს.

მე ვარ დიქტატორი, როცა ჩემს ჩანაფიქრს ვახორციელებ ადამიანებთან ერთად და ისინი ზოგჯერ არ გეთანხმებიან. ვერ დავაძალებ მსახიობს, თუ არ დავუმტკიცე, რომ მართალი ვარ. ამიტომ, როგორც გ. ტოვსტონოგოვი ამბობდა, თეატრი კეთილშობილური დიქტატურაა.

ყველაზე ძალიან მაშინ მტკივა გული, როცა როლები უნდა გავანაწილო. აბა, წარმოიდგინეთ რამხელა პრობლემის წინაშე დგახარ, – რამდენი ვინმე ელოდება შენგან, თუ რომელ როლს დააკისრებ.

ერთხელ, თეატრიდან შინ დაბრუნებულს, დედა მეუბნება: მამაშენი ძალიან გაბრაზებულია შენზეო. ცოტა შემეშინდა, შევედი სამზარეულოში. მამაჩემი ზის თავჩაქინდრული, შემხედა, არ მომესალმა

- დაჯექიო – მანიშნა.
- რა ხდება – ვეკითხები.
- დღეს მე ვქეიფობდი შენს მსახიობებთან და ბევრმა მათგანმა ცუდად ილაპარაკა შენზე.

მომენტალურად მიხვდები, რაც მოხდა, რადგან სწორედ იმ დილით გამოვაქვეყნე როლებზე განაწილებულ მსახიობთა სია. ბევრი მსახიობი ვერ მოხვდა განაწილებაში. ჰოდა, მამას ვუბნები:

– რობერტ, შენ ხატავ ქართულ ეკლესიებს, ლამაზ ქალებს იმაზე უფრო ლამაზად, ვიდრე სინამდვილეში არიან. ამის გამო, ყველას უყვარხარ. მე, როგორც კი ვჯდები პიესის გასანაწილებლად, ჯერ კიდევ ვუყვარვარ მსახიობებს, მაგრამ, როცა უკვე განაწილებულთა სიები გამოქვეყნდება, მერე ბევრი განაწყენებული რჩება. რას იზამ, ასეთია თეატრის სპეციფიკა.

– ერთხელ თქვით, რომ „თეატრი ჩემთვის არის პოეზიის დარგი“. მაინც როგორია ეს პოეტური თეატრი, მისი ესთეტიკა და, რაც მთავარია, პოეზია რამდენად ახლოა სიმართლესთან, იმ სიმართლესთან, რომელიც თქვენ ასე გიყვართ?

– თეატრი არ არის ცხოვრების ასლი. როგორც პოეტი ქმნის თავის ახალ სამყაროს, ასეა თეატრიც, იგი დემიურგია. კარგი თეატრი და კარგი დრამატურგი გადახარშავს რეალობას და მას აქცევს პოეზიის საგნად. არ დამავინწყდება, როცა ანატოლი ეფროსის წიგნი წავიკითხე. მან აღმოაჩინა, რომ ანტონ ჩეხოვის პიესები დაწერილია ვერლიბრით, რიტმული ტაეპებით. ახლა, როცა ვკითხულობ ჩეხოვს, ვცდილობ გავექცე ამ „ლექსებს“, რადგან კითხვაში ხელს მიშლის. ეს საოცარი ნიჭია ალბათ. თეატრში მოსული ქართველი ადამიანი არ მოდის სერიალის საყურებლად. მან იცის, რომ თეატრი ცხოვრებაზე მაღლა დგას და თავად თეატრი სთავაზობს მას რიტუალს, ისე როგორც ჩვენი ცხოვრებაა დაბადებიდან – სიკვდილამდე თეატრალიზებული. ახლა ცოტა განელდა განცდა, მაგრამ შენს სისხლში მაინც გამჯდარია, ეს არის შენი წინაპრების გენეტიკური მესხიერება, რომელიც შეიცავს წესებს, თამაშისა და სადადგმო ელემენტებს.

როგორ გინდა ახსნა გალაკტიონის „ქარი ქრის“. ჩემი აზრით, ეს არის სიყვარულზე, ზოგი იფიქრებს, რომ კაცმა დაკარგა ყოველგვარი იმედი... არის ლექსები, რომლებსაც ვერაფერს გაუგებ, მაგ., „მზეო თიბათვისა“. ამ ლექსის ფინალში მინიშნებაა დროზე, მსხვერპლზე, მაგრამ პირველი სტროფი

გაუგებარია. რა არის „მზეო თიბათვისა“ – ესაა ძალიან რთული საკვლევი, რადგან ამჟამად ჩანს, რომ აქ არაა მხოლოდ ლამაზი სიტყვების თამაში. თეატრშიც ასეა, უნდა დაინგრეს ცხოვრებისეული ლოგიკა, რადგან ცხოვრებაში ჩვენ უფრო რთული ვართ, ვიდრე – სცენაზე. ცხოვრებაში ჩვენი საქციელი ხშირად ეწინააღმდეგება ჩვენსავე ჩანაფიქრებს, ჩვენს მიზნებს. სიტყვები, რომლებსაც ვამბობთ, მაღავენ ჩვენს სურვილებს და სცენაზე ყველაფერი გაპრიმიტივებულია.

მე მინდოდა კინორეჟისორობა. მთავრდებოდა სტალინიზმის ეპოქა, რუსთაველის თეატრში მიხეილ თუმანიშვილი და „შვიდკაცა“ ინყებდნენ ბრძოლას ძველი ესთეტიკის წინააღმდეგ. იტალიური ნეორეალიზმი აფეთქება იყო კონემატოგრაფიაში. ამ დროს დაინყეს მოლვანოება თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ, მათი „მაგდანას ლურჯა“ იყო ნამდვილი შედეგრი.

– თქვენ ამბობთ, რომ ხართ თვითირონიული და თვითკრიტიკულიც, მართლაც ასეა თუ არა?

– მე მგონია ვარ თვითკრიტიკული და თვითირონიული, მაგრამ ამ ბოლო დროს ვამჩნევ, რომ „თავში ამივარდა“, თან ხელს მიწყობენ. ეს არის კარგი მეთოდი, – თუ გინდა გაანადგურო მონინააღმდეგე, უნდა აქო. მე ვიმახსოვრებ ამ სიტყვებს, ვინ როგორ შემასხვა ხოტბა და, ვინც ჩემზე ცოტა ილაპარაკა, ვიბოლმები, ახალგაზრდა აღარ ვარ – ეტყობა, სიბერის ბრალია!

– ყველა აღიარებს თქვენს განსაკუთრებულ ტალანტს, თუმცა რას უპასუხებდით იმ თეატრმცოდნეებს, რომლებიც ფიქრობენ, რომ რობერტ სტურუამ რეჟისურის თეატრი აქცია რეჟისორის თეატრად, რომ თქვენს სპექტაკლებში მთავრია თქვენი კონცეფცია, მეორეხარისხოვანია მსახიობის განცდა და გარდასახვა... რადგან თვითკრიტიკული ბრძანდებით, როგორ უპასუხებდით ასეთ ბრალდებას?

– არა მგონია, რომ ჩემს სპექტაკლებში მხოლოდ რეჟისორი ჩანს. თეატრმცოდნეები მართლები არიან, როცა ამბობენ, სტურუა არ იცვლება, სულ ერთნაირიაო. არა, მთლად ერთნაირიც არ ვარ! (იღიმის) მე ბევრი პერიოდი გავიარე, სხვადასხვა სტილი

მქონდა. ჩემი აზრით, რეჟისორი ერთდროულად ილუსტრატორია. ის იღებს პიქასს და, როგორც მხატვარი, აკეთებს ილუსტრაციებს. მაგალითად, პიქასოს „დონ კიხოტი“ შესანიშნავი გამოხატულებაა სერვანტესის იდეისა, ამის საწინააღმდეგოდორეც ძალიან საინტერესოა... მაგრამ არავინ ამბობს, რომ პიქასოს ნამუშევარი ის არ არის, მან ისეთი რამ დაინახა ამ ნაწარმოებში, ისეთი უცნაური შტრიხებით დახატა სანჩო-პანსა და დონ კიხოტი, რომ, როცა ვხედავ, ცრემლები მერევა.

მე ვხატავ, ანუ ვდგამ ისე, როგორც შემიძლია. ველარ გადავსხვაფერდები!

მე მგონია, რომ უფრო საგანგაშოა ის, თუ როგორ უნებლიედ დაღუპა რ. სტურუამ ქართული თეატრი, რადგან სხვა რეჟისორები მბაძავენ. მართლა დამნაშავედ ვგრძნობ თავს, როცა ვუყურებ, როგორ ჰგავს მათი ნამუშევარი ჩემსას.

– კრიზისი თეატრალური ცხოვრების თანამდევია და მით უფრო ახლა. კულტურული დეკადანსის ეპოქაში არავის გაუკვირდება, რომ ახალი თეატრალური ფორმებისა და იდეების დეფიციტი გვექონდეს. კომედიას შეგნებულად აღარ დგამთ, ამ მხრივ „ხანუმა“ იყო უკანასკნელი, მაგრამ იმ რეპერტუარს, რომელსაც, ძირითადად, მიმართავთ, სჭირდება ძლიერი ემოციისა და შექსპირისეული ტემპერამენტის მსახიობი – ასეთები დიდი ხანია აღარ არიან. ძლიერი ემოცია, შინაგანი სულიერი ძალა, სამწუხაროდ, დიდი იშვიათობაა. ამბობენ, სტურუას აღარ ჰყავს მსახიობები და ესეც განაპირობებს მის შემოქმედებითს კრიზისსო. თქვენც ასე ფიქრობთ?

– როცა მე მოვედი რუსთაველის თეატრში, დამხვდნენ ტიტანი მსახიობები: აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე უფროსი თაობოდან, მერე მოვიდნენ ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გოგი გეგეჭკორი, სალომე ყანჩელი, მედიკო ჩახავა... მე არ შემიძლია მხატვარივით ის საღებავები ვიყიდო, რომლებიც მიინდა. მე მოვდივარ დასში, სადაც მხვდებიან ასეთი მსახიობები და ისინიც მაყალიბებენ. სხვათა შორის, ეროსი მანჯგალაძემ და რამაზ ჩხიკვაძემ ძალიან დიდი როლი ითამაშეს ჩემი, როგორც რეჟისორის ჩამოყალიბებაში. მე რომ მემუშავა ხორავსთან და ვასაძესთან, დღეს სხვა რეჟისორი ვიქნებოდი.

თანამედროვე ხელოვნებაში აღარ არის ემოციის ისეთი გამოხატვა, როგორც იყო, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ მსახიობებს აღარ შეუძლიათ, არამედ იმიტომ, რომ კრიტიკოსებს არ ესმით დროის ფენომენი. დიდ თეატრში ვდგამდი ჩაიკოვსკის ოპერა „ნაზუპას“ და ჩემი ტელეფონის ზარი იყო ემინემის რეპი. მე უნდა ვიცოდე ყველაფერი, უნდა ვგრძნობდე დროს. თეატრში მიმდინარეობს პირველი სხდომა, ესწრებიან დირიჟორები, ქორმაისტერები, კომპოზიტორები... რეკავს ტელეფონი და ისმის ემინემის ეს მუსიკა. იცით, რა დაემართათ?! გაოგნებულები უყურებდნენ ერთმანეთს, მერე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს შეხედეს და მათს თვალებში იკითხებოდა: რა უნდა ამ კაცს აქ, დროზე გავუშვათ საქართველოშიო.

თეატრმცოდნეები ჩამორჩნენ თანამედროვე ცხოვრებას, დღევანდელ ხელოვნებას – ესაა ჩემი მთავარი კრიტიკა მათ მიმართ. ისინი სერიოზულად არ სწავლობენ მიმდინარე პროცესებს ხელოვნებასა და ცხოვრებაში. მე ვცდილობ, არ ჩამოვრჩე დროს. დილით, როცა ვიღვიძებ, 15 წუთი ვუყურებ მოდების ჩვენებას. უნდა ვიცოდე ისეთი რაღაც, რისი არცოდნა სხვას ეპატიება, რეჟისორს – არა. მხატვარი კოსტუმებს რომ მაჩვენებს, უნდა შევძლო მას პროფესიულად ავუხსნა როგორ და რა მინდა...

ახლახან მოსკოვში დავდგი უ. შექსპირის „ქარიშხალი“. ნავედი პრესკონფერენციაზე. ჩემთან მოვიდა ახალგაზრდა გოგონა და მეუბნება: ბატონო რობერტ, თუ შეიძლება სასწრაფოდ, ორ წუთში მომიყევით პიესის სიუჟეტს. რა უნდა მეთქვა, ორ წუთში კი არა, ძლივს გავერკვიე ამ პიესის თავსა და ბოლოში. ასეთი გაუნათლებელი კრიტიკოსები, რაღა თქმა უნდა, ჩემში ინვევენ პროტესტს, აღშფოთებას.

– როგორია თანამედროვე დრამატურგიასთან თქვენი დამოკიდებულება? რატომ ხდება, რომ სწირად მხოლოდ სიუჟეტსა და სათაურს დაუტოვებთ პიესას და სერიოზულად გადაამუშავებთ, რატომ ერევით ასე უხეშად მხატვრული ნაწარმოების ქსოვილში?

- (იციინის) რადიკალურად არ ვცვლი თანამედროვე ავტორის პიესას, პირიქით, თუ რამე ვიპოვე მასში ინდივიდუალური და ღირებული, ვცდილობ, ის „ამოვქაჩო“. მგონია, რომ ძალიან ფაქიზად ვუდგები დრამატურგიას. ჩვენ გვაქვს უფლება, შევქმნათ ჩვენი თეატრის, რუსთაველის თეატრის, დრამატურგი.

უშიშარი კაცი ვარ, რადგან ჩემი პროფესია მოითხოვს საშინელ ვაჟკაცობას. მსახიობი პირდაპირ საუბრობს იმ პრობლემაზე, რომელიც, რასაკვირველია, აღიზიანებს სახელმწიფოს, ხელისუფალს. როცა პირადად მე მაკრიტიკებენ, ამას რალაც-ნაირად მანაც განვიცდი და წარმოიდგინეთ როგორ ხასიათზე დადგება მეფე. გოგოლის „რევიზორი“ კორუფციის წინააღმდეგ მიმართული პიესაა და, როცა ნიკოლოზ I-მა ნახა, თქვა: ყველას მოხვდა, განსაკუთრებით – მეო!

როცა დგამ პიესას, შენდა უნებურად, იქმნება სამყარო ამ პიესისა, სპექტაკლისა. ჩვენ თვითონ არ ვიცით, თუმცა ვგრძნობთ მას და თანდათან აღმოჩნდება, რომ რალაც სიტყვები არ უხდება, არ ერთვის ორგანულად ამ სისტემაში, მაშინ იძულებული ხდები, შეამცირო ან შეცვალო ავტორის ტექსტი. თუმცა არიან დრამატურგები, ერთი სიტყვის შეცვლასაც რომ ვერ იტანენ და საშინლად განიცდიან.

- რატომღაც თანამედროვე ახალგაზრდა დრამატურგები ფიქრობენ, რომ სცენიდან ისეთივე ლექსიკით უნდა ვისაუბროთ, როგორც ქუჩაში გვესმის. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებიდან უკვე ბილნსიტყვაობა არც თუ ისე იშვიათად ისმის, ეს რალაც ტენდენციად იქცა არამარტო ქართულ თეატრში. როგორია თქვენი დამოკიდებულება ამ საკითხის მიმართ?

შექსპირის ენა არქაულია, ზოგ შემთხვევაში ის უფრო რთული გასაგებია ინგლისელისათვის, ვიდრე, ვთქვათ, – „გეფხისტყაოსანი“. ყველა ევროპულ ქვეყანაში ბილნსიტყვაობა გაქრა, რადგან მისი რალაც ლეგალიზება მოხდა. მაგალითად, ინგლისური სიტყვა „Fuck“ აღარ ნიშნავს იმას, რა ჟღერადობაც ჰქონდა. ინგლისელისთვის ყველაზე დამამცირებელია, როცა ეტყვიან „ლარიბ ძროხას“, რალაც პერიოდი ამის თქმა არ შეიძლებოდა, ან, ვთქვათ, „დალახვროს ემშაკმა“. მერე

ჰემინგუეიმ პირველმა დაბეჭდა და თქვა fac, ატყდა ერთი ამბავი... გავიდა 40 წელი და ამ სიტყვამ უკვე დაკარგა თავდაპირველი სიმძაფრე.

მამაჩემისგან არასდროს გამიგონია ბილწსიტყვაობის მსგავსი რამ. ყველაზე ცუდი სიტყვა, რომელიც მისგან მოვისმინე, იყო – ჩათლახი, ვილაცას ჩხუბში უთხრა. დღეს იმის ფონზე, რაც გვესმის, ეს სიტყვა, უბრალოდ, სასაცილოა.

ხშირად მსმენია, რომ ჩვენი ისტორია ესაა კრებული მითებისა და ლეგენდებისა. ჩემთვის სრულიად გაუგებარია, რაღაც მისტიკურია ის, თუ რატომ არ უნდა იყოს სადმე ნახსენები რუსთაველი. იმიტომ ხომ არა, ვილაცას აწყენინა, ვილაცას მისი ტალანტისა და ნიჭის შეშურდა... სულიერი მოთხოვნა კაცისა არის თქვას სიმართლე, ამიტომ ახალგაზრდები უფრო ბუნებრივად ახერხებენ ამას.

მე დავდგი ლაშა თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი“ – ძალიან საინტერესო პიესა იყო და სპექტაკლიც კარგი გამოვიდა. მახსოვს, რეპეტიციათა მთელი ციკლი გვექონდა და საგანგებოდ ვმუშაობდით მხოლოდ გინებებზე, რომ სკანდალური არ ყოფილიყო და პიესის მხატვრულ ქსოვილს ორგანულად შერწყმოდა. ადმინისტრაცია გავაფრთხილე, რომ პრემიერაზე ბავშვები არ შემოეშვათ, რადგან რუსთაველის თეატრის არსებობის განმავლობაში პირველად ისმოდა სცენიდან ასეთი ბილწსიტყვაობა. ვხედავ, რომ პრემიერაზე არ უშვებენ ქალს, რომელსაც სამი ბავშვი ახლავს. ვეუბნები:

– ქალბატონო, ისეთი სიტყვები ისმის სცენიდან, რომ არ შეიძლება ეს ბავშვმა მოისმინოს.

– შვილო – მიპასუხა გაცეცხლებულმა – ამათ რომ ქუჩაში ესმით, იმაზე მეტი რაღა უნდა იყოსო.

ჩვენ უნდა შევეგუოთ აზრს, რომ მსოფლიოში და, შესაბამისად ჩვენთანაც, მასა არის მდაბიო. ეს არის ნორმალური ქვეყნის ნორმალური მდგომარეობა. ამერიკაში მინახავს სპექტაკლები, რომლებიდანაც მეათე წუთზე გამოვსულვარ. ხალხმა კინალამ ჩამქოლა: რა კულტურაა, როგორ შეიძლება გასვლა, რამდენ ვინმეს უშლი ხელს ამ დროს.

ახლახან ნიუ-იორკში ვიყავი, უამრავი მიუზიკლი ვნახე,

მაგრამ პირველი მოქმედების მერე ვტოვებდი თეატრს, რადგან უკვე ყველაფერი გასაგები იყო. იქ უმაღლეს დონეზეა ეს ხელოვნება. მსახიობები ცეკვიდან გადადიან სიმღერაზე, სიმღერიდან – ტექსტზე... ეს მათთვის ძალზე ბუნებრივია და მშურს, როცა ვხედავ მსახიობის ასეთ ორგანულ თვისებას.

– ნელან სიბერე ახსენეთ. გავიდა დრო, ასაკმა პროფესიული და ცხოვრებისეული გამოცდილება შეგძინათ, ბევრი რამ დააგროვეთ, სახელი და დიდება მოიპოვეთ... ახლა, ამ გადასახედინდან კონცეპტუალურად რამეს შეცვლიდით თუ არა დადგმულ სპექტაკლებში?

– ბავშვი ისეთი დაიბადა, როგორც არის – მას ველარ გადააკეთებ. ასეა სპექტაკლიც. მე ვცდილობ დავივიწყო ჩემი სპექტაკლები, არ მინდა ხელს მიშლიდნენ ახლის შექმნაში.

თეატრში ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა გარდასახვა. მაყურებელმაც და თეატრის კრიტიკოსმაც უნდა ნახოს მსახიობი სცენაზე ისე, რომ ვერ იცნოს. შენ რომ მიდიხარ რუსთაველის თეატრში, გინდა ნახო რაღაც სხვა – განსხვავებული. ძნელია ეს – როგორც ჩანს, ალბათ, დიდხანს ვცხოვრობ და ამიტომ. საერთოდ, თეატრალური პრაქტიკა მთელ მსოფლიოში მივიდა იმ აზრზე, რომ დიდხანს სამხატვრო ხელმძღვანელს არ ტოვებენ თანამდებობაზე, რადგან აჩერებს, აკონსერვებს შემოქმედებითი ცხოვრების დინებას.

– თქვენ საუბრობდით სუფრასა და ქეიფზე, თქვენი ცხოვრების არც თუ შორეულ წარსულზე. ამას წინათ ბრძანეთ, რომ ბევრი ქართული წესი და ტრადიცია, ფასეულობა ქართულმა სუფრამ გადაარჩინა. კონკრეტულად, ეროვნული ხასიათის რომელ თვისებას ხედავთ ქართულ სუფრაში?

– კაცობრიობის მიერ დაგროვილი ცოდნა, სიყვარული, პოეზია თუ ხელოვნება რომ შევინარჩუნოთ, სუფრა, ალბათ, ამ მიზეზით წარმოიშვა. ყოველდღიური ქეიფი მხოლოდ ქართული ფენომენია, თორემ რიტუალური სუფრა – ქორწილი თუ დღეობა – ყველგანაა. თანაც ქართული სუფრა გათავისუფლებს

სტრესისაგან, გამოყავხარ, როცა გიხარია, სხვასაც გადასცემ ამას და რაღაც ერთმანეთობის სხვაგვარი განცდა ყალიბდება. ქართულმა სუფრამ შემოინახა ენა, მით უმეტეს – სიმღერა, პოეზია, განსაკუთრებით – შაირები.

– ისტორიულად ქართველები ფორმის ხალხი უფრო ვართ თუ შინაარსისა?

– ჩვენ გვეჩვენება, რომ ფორმის ხალხი უფრო ვართ, მაგრამ ფორმას ღრმა კავშირი აქვს შინაარსთანაც. მაგალითად, მე სულ მიკვირს, საიდანაა ქართველ ადამიანში ჩაცმის ასეთი კულტურა, სტილისა და გემოვნების ასეთი შეგრძნება.

– დასასრულ, რას გვეტყვით, რა არის ქართველი ერის ყველაზე დიდი გასაჭირი, მენტალური პრობლემები გვაქვს თუ უფრო დაუძლეველსაც ამჩნევთ ისეთს, როგორც ყველაზე მეტად გალიზიანებთ?

– ჩვენ დიდი განსაცდელი გვაქვს – მივეჩვიეთ სიცრუეს და ეს ტყუილი გაგვიჯდა ისე ღრმად, რომ უკვე ველარ ვგრძნობთ. მაგალითად, ავიღოთ პოლიციის გამჭვირვალე შენობები. ყველამ ვიცით, რაც ხდება იქ, სარდაფებში, და ვითომ არ ვიცით. ეს „მოლაპარაკებული სიცრუე“ მაღიზიანებს ყველაზე მეტად. საბჭოთა დიქტატურის ეპოქაში, მაგალითად, „კაგებეს“ შენობას რომ გავუვლიდით, ქუჩაზე, გზიდან მოჩანდა შენობის სარდაფში ჩასახედი. იქ აწამებდნენ, კლავდნენ. ჩვენ ეს ვიცოდით, არ ვმაღავდით, არ ვიტყუებდით თავს და, თუ გაივლიდი, საბჭოთა მილიციელი გეტყოდა: გადადით მოპირდაპირე მხარეს! რომ არ ჩაგვეხედა, თუ რა ხდება იქ. ახლა კი სირაქლემებივით ვართ, საკუთარ თავს ვატყუებთ, სიცრუითაა გაჟღენთილი ყველაფერი!

2011 წელი

თეატრში ჩემი მოსვლა ლიტერატურამ განაპირობა /დიალოგი თემურ ჩხეიძესთან/

– ვინც კარგად იცნობს თქვენს ცხოვრებას, ყველა დამეთანხმება, რომ თეატრში თუ არ დაბადებულხართ, იქ ნამდვილად გაიზარდეთ. მიხეილ თუმანიშვილი ამბობდა: თეატრი სახლიაო. ის, მართლაც, თქვენი სახლია, მაგრამ როგორია ეს სახლი: ცხოვრების სარკე (უილიამ შექსპირი), ცხოვრების მეტაფორა და მასთან დაახლოების საშუალება (პიტერ ბრუკი), გამადიდებელი შუშა (ვლადიმერ მაიაკოვსკი) თუ კიდევ სხვა რამ?

– მერიდება ასეთი ადამიანების ჩამონათვალს რამე დავამატო... თეატრი ჩემთვის ყველაფერია: პროფესიაც და ჰობიც, აზროვნების ყაიდა, ცხოვრების გაანალიზების საშუალებაც. ცხოვრებაში გაჩენილ შეკითხვებზე პასუხს თეატრში ვეძებ. თეატრი ის ასპარეზია, საიდანაც შეგიძლია შენი ნააზრვევი გადასცე სხვას და გამოიწვიო შემხვედრი აზრი თუ ემოცია. მე ყოველთვის ვცდილობ, შევინარჩუნო ის პირველი ემოციური მუხტი, რომელიც კითხვის დროს გამიჩნდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერაფერს დავდგამ.

– რა გესახებათ თანამედროვეობაში თეატრის უმთავრეს დანიშნულებად? რა ტენდენციებს უკარნახებს იგი დღეს ჩვენს ცხოვრებას?

– ეტყობა, ცოტა ჩამორჩენილი კაცი ვარ. მე ისევ იქ ვარ, როცა თეატრს სულიერი დანიშნულებაც ჰქონდა, თუ ამისი რწმენა დამეკარგება, მაშინ გამიქრება უნარი რაიმეს გაკეთებისა. შორს ვარ იმ აზრისგან, რომ თეატრს შეუძლია შეცვალოს ადამიანთა აზროვნებისა და ცხოვრების წესი, მაგრამ ერთი ან ორი მაყურებელი მაინც თუ დაფიქრდება, რაზე იყო ჩემი სპექტაკლი, თუ ეს ფიქრი სახლამდე მიჰყვება და, მთლად სასწაული, თუ მეორე დღესაც გაახსენდება და გადმოიტანს იმას საკუთარ

თავზე, დაიწყებს ანალიზს – ეს უდიდესი ბედნიერება იქნება.

– მაგრამ ეს მოხდება მაშინ, თუ წარმოდგენა შეძრავს მაყურებლის სულს?

– რა თქმა უნდა, ემოციურად უნდა ჩაერთოს მაყურებელი. მხოლოდ შიშველი აზრი ვერაფერს შეცვლის. ფილოსოფიურ ტრაქტატსაც, საბოლოო ჯამში, თავისი ემოცია გააჩნია, რადგან მისგან რალაცას იღებ და რალაცას – არა. ეს უკვე, გონებრივის გარდა, ემოციური სფეროცაა. ყოველთვის, როცა ამა თუ იმ პრობლემაზე ვდგამ სპექტაკლს, შეგიძლიათ, აღარ მკითხოთ, ცხოვრებაში რა აზრის ვარ მასზე. სპექტაკლით მირჩევნია თხრობა, ვიდრე ყოფაში მოყოლა.

– თქვენ წინააღმდეგი ხართ ყოველგვარი რევოლუციის, მაგრამ მომხრე – ყოველგვარი ევოლუციისა. რატომ?! გჯერათ, რომ საზოგადოების ევოლუცია შესაძლებელია რევოლუციური გარდაქმნების გარეშე?

– მე ერთი რამის მჯერა, რომ რევოლუციას შეუძლია დაანგრიოს დასანგრევიც და ისიც, რაც აუცილებლად შესანარჩუნებელია. რევოლუციისას განსჯის დრო აღარ რჩება და ისეთი რამ შეიძლება შემოგვენგრეს ხელში, რომლის აღდგენასაც ათწლეულებიც არ უშველის! კი, ბატონო, იყოს მკვეთრი ცვლილებები, ოღონდ რევოლუციამდე ნუ მივა საქმე, რადგან, ვიმეორებ, შეიძლება ისეთი რამ დაინგრეს, რომლის დანგრევაც არ შეიძლებოდა. მაგალითების მოძიება არ გაგვიჭირდება ამ სამყაროში.

– ყველა ადამიანი ოცნებობს თავისუფლებაზე. თქვენთვის რა არის თავისუფლება: ყველაფრის უფლება, რალაცისგან გათავისუფლება, ძლიერი შინაგანი ორგანიზაცია თუ არჩევანი რალაცებებს შორის? იქნებ თავისუფლების გააზრება უფრო მნიშვნელოვან სფეროზე გადის და ეს პირდაპირ ეხება ღირსებას: სად შეილახა თქვენი და სად ლახავთ მეორე ადამიანის ღირსებას?!

– ჯერ შევთანხმდეთ იმაზე, რომ აბსოლუტური თავისუფლება არ არსებობს. სრულიად თავისუფალი როგორ უნდა

ვიყო?! ხომ მაქვს ჩემი პასუხისმგებლობა ოჯახთან, სამსახურთან... მე მგონია, რომ თავისუფლება აზროვნების თავისუფლებაა, მე მაქვს არჩევნის თავისუფლება. ჩემ წინაშე არჩევანის თავისუფლების შეზღუდვის საკითხი თითქმის არ მახსოვს.

– მიუხედავად იმისა, რომ დიქტატურის პერიოდში გაიზარდეთ, თავი მონად ხომ არასდროს გიგრძნიათ?!

– არასოდეს! ამიტომ ვარ მადლობელი იმ ადამიანებისა, რომლებთანაც შეხება მქონია. ყოფილა პატარ-პატარა შემთხვევები, როცა რალაც დავდგი და მაშინვე არ გაუშვეს; ყოფილა ჭიდილი, რომ იქნებ ეს ეპიზოდი ან ეს ტექსტი საჭირო არ არის, მაგრამ ამას შეჩვეული ვიყავით. ძირითადად, მე ყოველთვის ვდგამდი იმას, რაც მინდოდა და, შეძლებისდაგვარად, – როგორც მინდოდა. ბედნიერი ვარ, რომ ამისი საშუალება მქონდა! მე ვირჩევდი მასალას, რა უნდა დამედეგა.

– ნოსტალგიური ადამიანი დღეს რომანტიკულ ნატურად ითვლება. თქვენ ამბობთ, რომ გენატრებათ ბავშვობა და ახალგაზრდობა.

– ეს ყველას ენატრება!

– და ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ბედნიერი ბავშვობა გქონდათ!

– მე მგონია, ბავშვობა, სიდუხჭირესთანაც რომ იყოს დაკავშირებული, მაინც ბედნიერი ხანაა.

– რატომ გჯერათ, რომ ადამიანს მაინც აქვს თუნდაც შინაგანი მოთხოვნილება რომანტიზმზე, მიიჩნევთ თქვენს თავს რომანტიკოსად?

– კი, გამოუსწორებელი რომანტიკოსი ვარ და სრულებით არ მრცხვენია ამისა. მართალია, დღეს აღარაა რომანტიზმის ეპოქა, მაგრამ ადამიანს მაინც აქვს და ჰქონდა რომანტიკის მოთხოვნილება. მაგ.: წმინდა და ამაღლებული სიყვარულის მოთხოვნილება ადამიანს ხომ აქვს? ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ, ცხოვრება გადის, კაცმა არ იცის, როდის მოვა აღ-

სასრულის უამი, მაგრამ ის ხომ უცილობლად დადგება?! ხომ ვფიქრობთ: ღმერთო, ამ ქვეყნიდან გასვლის წინ რამე ისეთი არ ჩამადენინო, რაც არ ჰგავდა ჩემს ცხოვრებას – ესეც რომანტიზმია! შესაძლოა, ჩვენ ნაკლებად გამოვხატავთ რომანტიკულს, მაგრამ ამის მოთხოვნილება არ მაქვსო – ვინმემ რომ მითხრას, ჯერ არ დავუჯერებ, მერე, თუ მაინც დაიჩემებს, შემებრალება.

– ცნობილია, რომ თქვენი ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული შოკი იყო ლ. ტოლსტოის „ჰაჯი მურატი“. ბავშვობის შემდეგ ის ათჯერ მაინც წაიკითხეთ. რა ხდება, რატომ მოგხიბლათ ასე ამ ნაწარმოებმა, რატომ დარჩა ის მხატვრულ მოვლენად თქვენს ცნობიერებაში?

– ერთი წინადადებით ვერ ვიტყვი იმას, რამ შემძრა. უპირველესად, ალბათ, იმ ზნეობრივმა პრობლემამ ამაღელვა, რომელიც ნაწარმოებში დგას, თანაც თავად ლ. ტოლსტოი არაფერზე არ მიგვივითებს, იდეალურად წერს, რადგან გვიყვება და დასკვნებს შენ აკეთებ. საერთოდ, უნდა გითხრათ, რომ ჩემზე გაცილებით დიდი ზემოქმედება მოახდინა ლიტერატურამ და არა თეატრმა. რაც უნდა პარადოქსულად მოგეჩვენოთ, თეატრში ჩემი მისვლა განაპირობა ლიტერატურამ, რომ მასთან მქონოდა საქმე, ოღონდ გამომხატველობითი საშუალებები არის თეატრის და არა ლიტერატურისა. თუ რალაცნაირი პიროვნება ჩამოყალიბდა ჩემში, ეს ლიტერატურის დამსახურებაა და არა თეატრისა. ლიტერატურა ხომ ყოვლისმომცველია. რას ამბობთ, ლიტერატურული სახეები შეუცვლელია! ის კარგი დრამატურგიაც ლიტერატურაა, სანამ სცენაზე გადაიტან. ძალიან ბევრი რამ წამიკითხავს და სულ ამ განცდილით ვიყავი ბედნიერი. დღეს ხომ ამბობენ, რომ ცოტას კითხულობენო. წიგნის ხელში ჭერა ჩვევაცაა და კულტურაც.

– თუ თვალს გადავავლებთ თქვენ მიერ დადგმულ სპექტაკლებს, აღმოჩნდება, რომ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მიხეილ ჯავახიშვილს: „ქალის ტვირთი“, „ბედი მღევარი“, „თეთრი კურდღელი“ და სამჯერ დადგმული „ჯაყოს ხიზნები“ – ჯერ ტელ-

ესპექტაკლი, მერე მოსკოვის სამხატვრო თეატრში და, ბოლოს, კოტე მარჯანიშვილის თეატრში. როგორ ავხსნათ ეს ფაქტი, ერთი პიესის სამი ვარიანტი ერთი და იმავე რეჟისორის მიერ განხორციელებული? რატომ აღმოჩნდა „ჯაყოს ხიზნების“ სათქმელი თქვენთვის ასეთი განსაკუთრებული, რამ აგაღელვავებდა, როცა მის დადგმას მოჰკიდეთ ხელი და რა განასხვავებდა ამ სამ ვერსიას ერთმანეთსაგან? რა აუცილებლობით იყო განპირობებული ერთი მხატვრული ტექსტის სამი სხვადასხვა ვარიანტი?

– როდესაც ტელევერსია გავაკეთე, არც მიფიქრია მისი თეატრში დადგმა. საქმე ისაა, რომ ჩვენი ტელესპექტაკლი უნახავს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მაშინდელ ხელმძღვანელ ოლეგ ეფრემოვს და გადამეკიდა, სსრკ-ის შექმნის 50-ე წლისთავისთვის დავდგათო. რას ამბობ – მე ვუთხარი – გაგვყრიან ყველას აქედან-მეთქი. მაგას მე ვიღებ ჩემს თავზეო – მიპასუხა. არ მომეშვა. მას ძალიან მოეწონა მიხეილ ჯავახიშვილის ეს ნაწარმოები, რომელიც ასე ახლობელი აღმოჩნდა რუსული საზოგადოებისთვისაც: როგორ გაითელა და გაისრისა ინტელიგენცია და არისტოკრატია (ბევრი რამ არისტოკრატის ბრალიც იყო), როგორ ილუპება სულიერება, როგორი უხეში და აგრესიული ძალა მოდის. რუსული ვერსიისთვის ეროვნული ნიშანი კი არ ავირჩიეთ, არამედ წარმოვადგინეთ ადამიანი, რომელსაც არცერთ ენაზე არ შეუძლია ლაპარაკი. რუსებისთვის ეს პრობლემა ძალიან მტკივნეული აღმოჩნდა. უფრო მეტიც, ესპანეთში, მადრიდში, ვითამაშეთ და მაყურებელი ტიროდა: ჩვენ ფრანკოს დროს გვჭირდა ეს უბედურებაო. გაოცებული ვიყავი, ამ დაღაგებულ ქვეყანაში რამ ააღელვა ეს ხალხი-მეთქი. როცა ჯაყოს ხიზნებს წაიკითხავ, თუ არაფერი აგტკივდა, თუ რალაც არ ამოგიყირავდა შიგნით, მაშინ სერიოზულად სამკურნალო ხარ! სამი-ოთხი წელი აშორებს ტელევერსიასა და მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულ სპექტაკლს. პირველად უფრო რბილი ვიყავი თეიმურაზ ხევისთავის მიმართ და ჯვარცმულად წარმოვიდგინე იგი, მერე გამიჩნდა პროტესტი: რად მინდა ამ კაცის სინმინდე, თუ საკუთარი ქვეყნის, ოჯახის, საკუთარი თავის პატრონობა და დაცვა არ შეუძლია-მეთქი, ასე ყველაფერს როგორ თმობს! ამიტომ დაუნდობლად მივუდექი ხევისთავის პერ-

სონაჟს. ის უხეში ძალა (ჯაყო) ყველგანაა ჩასაფრებული და ყოველთვის ისარგებლებს ჩვენი უნიათობითა თუ ლიბერალობით. როგორი გენიალურია მიხეილ ჯავახიშვილი, რა ტექსტები აქვს, დღესაც როგორ თანამედროვედ ჟღერს თუნდაც ის, ნახუცარ ივანეს რომ ეუბნება თეიმურაზ ხევისთავი: გახსოვს, ქვეყანა რომ შეეძარით, ჩვენთანაა ნამდვილი დემოკრატია, ჩამოდი და ჩვენგან, ქართველებისგან ისწავლეთ ნამდვილი დემოკრატიული სახელმწიფოს აშენებაო!

– 1997 წელს კოტე მარჯანიშვილის თეატრში განსხვავებული აქცენტებით დადგით ჟან ანუის „ანტიგონე“. ტრაგედიაში ორი მართალი ეჯახება ერთმანეთს და ამიტომაცაა ის ტრაგედია – ამბობს ჟან ანუი და ამას თქვენც იმეორებთ. თუ ასეა, კონკრეტულად რაში ხედავთ კრეონის სიმართლეს?

– საერთოდ მიმაჩნია, რომ კი არ უნდა გაამართლო, უნდა გაუგო გმირს. თუ გავამარტივებთ, კრეონი ამას ამბობს: მე უნდა დავამყარო წესრიგი, ჩემს მეტი კაცი არ დარჩა, მე უნდა ვიყო მეფე. სრულებითაც არ მინდოდა მეფობა, მაგრამ ეს ცხოვრებამ მოიტანა. თუ მეფე ვარ, მაშინ პირველი, რაც უნდა გავაკეთო, ქვეყანაში წესრიგი უნდა აღვადგინო! მბრძანებელი ვარ კანონის გამოცემამდე, მერე კი ამ კანონის მონა ვხდები, იმისთვის რომ წესრიგი იყოს – მე მგონია, ესაა უმაღლესი ზნეობა და ჩემთვის ანტიგონეც ზნეობრივი გმირია და კრეონიც. პირველი იცავს თავის ოჯახს, მეორე – ქვეყანას.

– დრამატურგიული ნაწარმოები გაძლევთ ცხოვრების გარკვეულ მოდელს, მერე, როგორც რეჟისორი, სხვის დაწერილ ტექსტში უნდა შეიჭრათ, თუმცა, „რასაც უნდა ვდგამდე, ვცდილობ, შეძლებისდაგვარად, ავტორისეული ტონალობა შევინარჩუნო“ – ამბობთ ერთ ინტერვიუში. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან რეჟისორების მიმართ მუდმივი პრეტენზია პიესის დეკონსტრუქცია, კონტექსტიდან ამოგლეჯა, დრამატურგიულ ნაწარმოებში ზედმეტი ჩარევაა. ყველაზე მნიშვნელოვანი, რომელიც თქვენს პიროვნულსა და შემოქმედების ავტოპორტრეტს ქმნის, ისაა, რომ პიესას ირჩევთ ერთი უმთავრესი პრინციპის გათვალისწინე-

ბით: ნაწარმოები “ათი მცნებიდან” რომელს არღვევს. იქნებ აგვიხსნათ, რატომაა ეს ფაქტორი თქვენთვის ასე მნიშვნელოვანი?

– ჩემთვის „ათი მცნება“ ცხოვრების ორიენტირია. ყველა ნამდვილი ნაწარმოები რომელიღაც მცნებას ეყრდნობა. თეატრი ზნეობის დამცველია, ოღონდ არ უნდა იყოს კარნახი – ეს კარგია, ის ცუდი. ამას ვინ გკითხავს შენ! რეჟისორმა უნდა აჩვენოს, უნდა გაშიფროს, რა ხდება ადამიანებს შორის და მაყურებელი თავად აარჩევს. „ათი მცნება“ თავად მე მეხმარება, თორემ მის დეკლარირებას კი არ ვახდენ. ესაა შემოქმედებითი პროცესის ხერხემალი, რომ ვიცოდე რაზე ვკინძავ, საყრდენს ათი მცნების გათვალისწინებით ვპოულობ.

– რეალურად, სად იწყება რეჟისორში ლიტერატურათმცოდნე და სად მთავრდება იგი. ძალიან ხშირად, არამარტო ქართულ თეატრში, სპექტაკლის წარუმატებლობის მიზეზი არის პიესის არასწორი ინტერპრეტაცია. როცა, მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელს“ დადგამ ისე, რომ მას არაფერი აქვს საერთო ავტორისეულ ქმნილებასთან, პასუხად ის, რომ მე ასე წავიკითხე და ასე ვხედავ ამ ნაწარმოებსო – არ გამოდგება. ტექსტის წაკითხვა კულტურული რეცეფციაა და, შემოქმედებითთან ერთად, მთელ მეცნიერულ არსენალს გულისხმობს. როცა დგამთ, დამოკიდებული ხართ დაწერილ მხატვრულ ტექსტზე, რომელიც უნდა ამოხსნათ. ეს პროცესი თავისთავად ხომ კვლევაცაა. რა გეხმარებათ იმ უმთავრესის ამოხსნაში? ავტორისა და მისი ნაწარმოების შესახებ დაწერილ ლიტერატურასაც კითხულობთ?

– რა თქმა უნდა, ვკითხულობ და მეხმარება, ცოდნას ვაგროვებ ჩემთვის. ხანდახან ისეთ მოსაზრებას ნაანყდები, რომ ახალ გზას გიჩვენებს, გიფართოებს თვალსაწიერს. საწინააღმდეგო აზრი ჩემს აზროვნებას ავითარებს. მე გაცილებით მეტი დრო მიმდის ლიტერატურულ–დრამატურგიულ ანალიზში, ვიდრე დადგამაში. მსახიობებთან მზად უნდა მივიდე ჩემი კონცეფციით, მე მათ ზუსტად უნდა ავუხსნა, რას ვაკეთებ და მერე მათთან ერთად უნდა გავარკვიო, როგორ გავაკეთებთ! ხანდახან ისე გამოდის (ვაჟას მაგალითზე რომ ვთქვათ), რომ ჩვენ ვაჟა-ფშაველას კი არა, არამედ მისი ნაწარმოებების მიხედ-

ვით სპექტაკლების დადგმის შეჩვეულ სტერეოტიპებს ვიცავთ! დროსთან ერთად იცვლება თეატრის ესთეტიკა. მე თუ დავდგამ ვაჟას, მხოლოდ დიდი მოწინებითა და რუდუნებით. და მგონია, რომ ვერასდროს ვერ დავდგამ. მეშინია, რადგან ისეთი მაღალია მისი პოეზია, რომ ძნელია ადეკვატური სცენური ფორმის პოვნა. არაფერი არ არის უცვლელი, დალდასმული, რომ მაინცდამაინც ასე უნდა იყოს, მაგრამ, თუ შენ არ ითვალისწინებ მწერლის მსოფლმხედველობას და ვერ გრძნობ მანერას, თუ მისი პულსაცია არ გესმის, ჯოხია, დაანებო თავი და, საერთოდ, არ დადგა!

– რას იტყვით თანამედროვე მაყურებელზე, დავკარგეთ თუ არა მოსმენის კულტურა, გაგების, გააზრების, წაკითხვისა და ამოკითხვის უნარი და რა შეიძლება იყოს ამის განმაპირობებელი?

– მაყურებელიც შეიცვალა, მაგრამ ქარბადაა ისეთი მაყურებელი, რომელსაც ნოსტალგია აქვს მოსმენისა. ბოლოს მარჯანიშვილის თეატრში დავდგი თანამედროვე ესპანელი მწერლისა და დრამატურგის ჟორდი გალსერანის „გრონჰოლმის მეთოდი“. ისეა აწყობილი თავად ტექსტი, რომ, თუ ოდნავ არ მოუსმენ რაღაცას, რამეს გამოტოვებ, შეიძლება შემდეგი ეპიზოდი ვერც გაიგო. ჯერჯერობით მაყურებელი ფეხდაფეხ მიჰყვება, გასაოცრად უსმენს. ზოგადად, მაყურებელი, ისე როგორც მკითხველი, არაა ერთნიშნა მოვლენა. ყველას ხომ ვერ დავარქმევთ მკითხველს. მე მკითხველზე მეტად პატივს ვცემ ამომკითხველს, ასეთივეა მაყურებელიც. გოეთესთან წავაწყდი და სულ მინდა ყველას გავუზიარო, რომ ნამდვილი მწერლის ცხოვრებაში ოთხი ეტაპია: პირველი – წერ მარტივად და ცუდად; მეორე – რთულად და ცუდად; მესამე – რთულად, მაგრამ კარგად; მეოთხე და ნამდვილი ეტაპია წერო მარტივად და კარგად. ჰაჯი მურატი ასეა დაწერილი!

– ყველაფერი სიტყვით იწყება და მთავრდება. სიტყვის ესთეტიკა ერთ-ერთი ფაქტორია თავისუფლებისა. „სიტყვის ფასი, ძალა და კულტურა მამიდაჩემმა მასწავლა“ – იგონებდით. როგორ ფიქრობთ, რისი ბრალია, რომ თანამედროვე თეატრში დაკნინდა სიტყვა, სიტყვის მნიშვნელობა დაიკარგა საზოგადოებაშიც. რას

შენირა სიტყვა თეატრში: ტოტალურ რეჟისურას, სპექტაკლის იდეურ-ვიზუალურ აქცენტებს, პლასტიკას...

– შევეცდები გიპასუხოთ, ოღონდ მანამდე კონტრშეკითხვით მინდა მოგმართოთ: რა სჭირს ჩვენს ენას: რა ხდება პრესაში, ტელევიზიაში, რანაირად ვსაუბრობთ, როგორ დაეცა ენის კულტურა, სად გაქრა თავანკარა ქართული? რანაირად იყო, რომ ტოტალიტარულ საბჭოთა კავშირში გაცილებით უკეთესად იყო დაცული ქართული ენა, ვიდრე – დღეს, თავისუფალ საქართველოში?! სპორტულ პრესას ვკითხულობ და იქ ამბები წერია, იქ ფრაზები და კონსტრუქციებია – შეიშლები. წერენ: „გოლს ვერ იტანსო“ – ეგებ ჯერ კიდევ უყვარს (იცინის). რას ჰქვია გოლს იტანს, სად უნდა აიტანოს?! ამბობენ, „შეტევაში გადავიდა“, ნაცვლად იმისა, რომ „შეუტია“ თქვან. „მოედანში შეჭრა“, თუ მოედანზე შეჭრაა – რა ხდება ეს! რომელი ერთი ჩამოვთვალო... თეატრში ხანგრძლივად გაიწვია დეკლამაციურობის ეტაპი, შემდეგ გააქტიურდა მოქმედება, რომ თამაში დამსგავსებოდა ცხოვრებას. მერე სცენაზე ისე ავმეტყველდით, როგორც ცხოვრებაში, აქაოდა მსახიობმა ძალიან ბუნებრივად ითამაშოსო. ამის გამო დაიწყო მსახიობმა სიტყვების ქაშა. ამასთანავე, აბსურდმა, როგორც მიმართულებამ, ცუდი სამსახური გაგვინია ან ჩვენ ვერ გავიგეთ იგი სწორად. რალაც სისულელეს ლაპარაკობენ და შენ უნდა მიუხვდე. აბსურდის გასაღებით რომ მივუდექით კლასიკას, ვეღარ დავიმორჩილეთ, კლასიკა ვერ აიტანს სიტყვისადმი უგულებელმყოფელ დამოკიდებულებას. თუ აბსურდს დგამ, ამას შესატყვისი დრამატურგია სჭირდება, თორემ შურს იძიებს შენზე.

– ამ ფონზე შეუძლებელია არ გავიხსენოთ თქვენი სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში, „ჩემო კალამო“, რომლის პრემიერა მცირე სცენაზე 1978 წლის 27 მაისს შედგა, იმდროინდელი აპრილის ცნობილი მოვლენების შემდეგ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო თქვენი მოქალაქეობრივი აქცია, რომელიც მორიგ შემოქმედებით ტრიუმფად იქცა.

– ვერ ვიტყვოდი, რომ ეს ტრიუმფი იყო, თუმცა თავის დროზე ამ სპექტაკლმა ძალიან კარგად იმუშავა. შესანიშნავი მსახ-

იობები თამაშობდნენ: ზინა კვერენჩხილაძე, გოგი გეგეჭკორი, გურამ სალარაძე, გიორგი ხარაბაძე... ეს იყო აკაკი ბაქრაძის იდეა, თანაც მსახიობებმა აირჩიეს ნანარმოებები და გატაცებით მუშაობდნენ. იშვიათი შემთხვევა იყო, რადგან მე ჩემი იდეით არ მივსულვარ: შედი და დაეხმარეო, – მითხრა ღირექტორმა და რომ შევედი, დახმარება კი არა, წავიდა და წავიდა თავდავინყებამდე მისული პროცესი მუშაობისა. სპექტაკლს ამშვენებდა ძალიან კარგი მხატვრობა გოგი მესხიშვილისა, არც მსახიობების აღგზნება დამჭირვებია, პირიქით, ვაჩერებდი, ვაშოშმინებდი: დაცა, აზრი არ გაგვექცეს, ნელა, არ გინდათ ჭარბი ემოცია, რომ პირდაპირი მნიშვნელობით სცენაზე ბობოქრობა არ ყოფილიყო. მე ყოველთვის მჯერა, ჩვენ ისე უნდა ვითამაშოთ, რომ დარბაზში გამოვინვიოთ რეაქცია. იმისათვის, რომ ემოცია გამოხატო, საჭირო არაა ფალცეუტით კიოდე სცენიდან. პირიქით, ასე შემთხვევით ხელს. ხანდახან მსახიობი ტანზე იგლეჯს ყველაფერს, ყვირის და სულ მინდა ვუთხრა: ერთი, დაწყნარდი, თუ ძმა ხარ და გამაგებინე, რა გინდა, რას აკეთებ?! ვიმეორებ, ეს იყო აკაკი ბაქრაძის იდეა, ძალიან კარგი პერიოდი და ყველანი ბედნიერები ვიყავით!

– კულტურა და მასკულტურა, – როგორ ეჯახება თანამედროვე ყოფაში ეს ორი მოვლენა ერთმანეთს. ამასთანავე, ორი ყველაზე დიდი დემონი, რომლებიც კაცობრიობას ებრძვიან, ფული და ძალაუფლებაა. სპექტაკლი უნდა გაიყიდოს, ხარჯები უნდა დაიფაროს – ასეთია საბაზრო ეკონომიკის კანონი. ხომ არ ფიქრობთ, რომ ფინანსებმა და ძალაუფლებამ (ტოტალურმა რეჟისურამ) შთანთქა ქუმმარიტი თეატრალური ხელოვნება?

– დედამინაზე არ არსებობს დრამატული თეატრი, რომელიც თავისთავს აანაზღაურებს, ეს მხოლოდ მასკულტურას შეუძლია. არც საოპერო სპექტაკლს ძალუძს დანახარჯების ამოღება. მე დამიდგამს რუსეთში, იტალიაში, ამერიკაში, მაგრამ საოპერო თეატრები იქ მეცენატობით არსებობს. რაც შეეხება ტოტალურ რეჟისურას, მე ვერ ვიქნები ისეთი აგრესიული აზრის, როგორც თქვენ გაქვთ, იმიტომ რომ ეს მაინც ჩემი პროფესიაა.

– მაგრამ თქვენ არასდროს არ მოიაზრებთ, როგორც რეჟისორის თეატრი, თქვენ რეჟისურის თეატრი გიყვართ, წარმოდგენას არ მოირგებთ, ყველაფერს ერთპიროვნულად არ იმორჩილებთ.

– მართალი ხართ! მე ვერ ვეგუებ, როცა მსახიობი კარგად არ თამაშობს, თუმცა მსახიობის თავისუფლება სცენაზე არ ნიშნავს ყველაფრის კეთებას. თანამედროვე თეატრში რეჟისორის გარეშე არაფერი გამოდის, მიუხედავად იმისა, რამდენი საუკუნე არსებობდა თეატრი ურეჟისოროდ. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, როცა შემოვიდა რეჟისურა, უკვე ძნელი წარმოსადგენია მის გარეშე თეატრი და სპექტაკლი. ვილაცამ ხომ უნდა განსაზღვროს ესთეტიკა, როლების მიმართულება?!

– რატომ არ შეგიძლიათ ტკივილის გარეშე დადგმა, დიდი სიხარული და ბედნიერება განა ნაკლები იმპულსია შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის? თუ ისინი მუზებს ვერ იწვევენ?

– ყველანი მივილტვით ბედნიერებისაკენ, მაგრამ ბედნიერება წამები ან წუთებია. ჩემთვის ბედნიერებაა შემოქმედებითი მუშაობის პროცესი. შედეგისაგან მონიჭებული სიხარული ხანმოკლეა, ამიტომ ტკობასა და სიამოვნებას პროცესისგან უნდა განიცდიდე. რაც შეეხება ტკივილს, მე თუ რალაცას ნუხილის დასაძლევად ან მისახვედრად არ ვდგამ, მაშინ არ შემოძლია. „ჯაყოს ხიზნებში“ მტკივა ის, რაც იქ ხდება. „ანტიგონეს“ პრობლემაც მანუხებს: დღეს როგორი უნდა იყოს მმართველი, – მტკივა ეს! თუ ამჟვეყნად არაფერი არ განუხებს, ნუ დგამ! პრობლემა, რომელიც მანუხებს, ტკივილია. დარწმუნებული ვარ, არც ერთ დიდ მწერალს ტკივილის გარეშე არ დაუნერია.

– ახდენდა თუ არა თქვენს მუშაობაზე სერიოზულ გავლენას თეატრალური კრიტიკა და, საერთოდ, რას იტყოდით კრიტიკის როლსა და აუცილებლობაზე?

– კრიტიკა აუცილებელია. არ თქვას ვინმემ, რომ არაა საჭირო და აუცილებელი! სპექტაკლის გაკრიტიკება ჩემს გაღიზიანებას არასდროს არ იწვევს, მაგრამ, თუ იქ ანალიზი არაა და მხოლოდ ლანძღვა, შეურაცყოფაა, რა თქმა უნდა, გამაღიზიანებს.

ანებელია. ადრინდელ კრიტიკულ წერილებს რომ ვკითხულობ, ისეთი ღრმაა და ისეთი ინტერესით იკითხება, მსიამოვნებს კიდევც.

– თანამედროვე კრიტიკაზე რას გვეტყვი?

– ჩემდა სამარცხვინოდ, ვერაფერს, რადგან ნაკლებად ვიცნობ.

– რატომ?! აღარ წერენ თქვენს სპექტაკლებზე?

– ჯერ ერთი, ნაკლებად ვდგამდი საქართველოში და, საერთოდაც, ცოტას წერენ. სპექტაკლზე ერთი–ორი რეცენზია თუ გამოქვეყნდა, დიდი მიღწევაა. მთავარია, როცა თეატრმცოდნეებს ვზრდით, როგორმე თეატრის მტრებად არ გავზარდოთ. კრიტიკა სჭირდება შემოქმედებით ჯგუფსაც და მაყურებელსაც, რომ მისთვის ხიდი იყოს სპექტაკლის გააზრებისას. კრიტიკოსს უნდა ჰქონეს ისეთი ფრთხილი ლექსიკური არსენალი, რომ ნამუშევარი ცუდი თუა, ასე პირდაპირ და უხეშად არ მითხრას. მან ისე უნდა დანეროს, რომ მიმახვედროს, ცუდად რატომ ვთამაშობ. ამას, როგორც ჩანს, პროფესიონალიზმი სჭირდება! ერთადერთი ქართული ანდაზა, რომელსაც კატეგორიულად არ ვეთანხმები, ესაა: დაცინვას კაცი არ მოუკლავსო – რას ამბობთ, დაცინვას მოუკლავს თუ მოუკლავს! სწორედ დაცინვამ შეიძლება დაგთრგუნოს, გაგანადგუროს.

– სალვადორ დალი წერდა, რომ ერთადერთი, რასაც ვერ გაექცევა ხელოვანი – ეს თანამედროვეობააო. რა ეპოქაში ვცხოვრობთ ახლა, დამთავრდა თუ არა მენტალობის საყოველთაო ცვალებადობა, ღირებულებათა გადაფასება, იქნებ ის დროა, გალაკტიონი რომ იტყვის: “წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“, თუ შინაგანად თქვენ მაინც მუდმივი ცვლილებისა და უკეთესობის მოლოდინში ხართ და იმედით ცხოვრობთ? დამთავრდა გადაფასებათა ეპოქა?

– სამწუხაროდ, უნდა გაგანზილოთ, არ ვიცი! რალაციის ანალიზი რომ გააკეთო, მოვლენას უნდა დაშორდე. მე ვარ ამ

დროის შვილი (მერე რა, რომ მოდური არა ვარ) და ჩემი განსჯის საგანი არ შეიძლება იყოს ეს დრო. ობიექტური განსჯა არ შემოიძლია და მგონია, რომ არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება ახლა ისეთი, რომელიც სხვა დროში უცხო იყო საზოგადოებისთვის.

– ქართული თეატრალური კრიტიკა ფიქრობს, რომ თემურ ჩხეიძე – ეს ფსიქოლოგიური თეატრია, რუსული თეატრალური კრიტიკა წერდა, რომ თქვენ სიყვარულის თეატრი გაქვთ. ჩემი აზრით, თემურ ჩხეიძის თეატრი ადამიანის თეატრია. თქვენს წარმოდგენებში ყოველთვის მთავარია ადამიანი (და, შესაბამისად, მსახიობი), მასზე ფიქრი გასდევს ყოველ მიზანსცენას. თქვენი ძიებები დაკავშირებულია რთული შინაგანი სამყაროს ამოხსნასთან: რა ემართება ადამიანს კრიზისულ სიტუაციებში, როგორია მისი ქცევის მოტივაცია... ამ ძიებებით მე ჩემს თავს ვიკვლევო – ბრძანეთ ერთხელ. ახლა, 70 წლის გადასახედიდან, რას გვეტყვით თემურ ჩხეიძეზე, ვინ არის ეს კაცი?!

– ოხ, ნეტა ეს გამაგებინა და არ მინდა არაფერი!!! (გულიანად იცინის) თემურ ჩხეიძე ჩვეულებრივი ადამიანია, რომელსაც უყვარს თავისი საქმე, ახლობლები და მეგობრები, შეძლებისდაგვარად, უყვარს თავისი სამშობლო, მაგრამ ძალიან სწყდება გული, რომ შეცდომებიც დაშვებული აქვს. როგორც უყვარს, იმის შესატყვისი ვერაფერი გაუკეთა ქვეყანას, და უნდა, ცხოვრება ისე დაამთავროს, რომ მეტი გლობალური შეცდომა აღარ დაუშვას – ეგ არის და ეგ!

2013 წელი

THE PROFESSION OF PLAYING

Summary

The Art of Theatre contains three fields, which are: Theory, History and Criticism. The main issues of History are studied and researched by scientists. The first published text about Georgian Theatre was written by Nikoloz (Niko) Avalishvili, which included "The Merit of Niko Avalishvili". It recognized Ilia's contribution to Georgian Theatre and studied the theatrical aesthetic of Akaki Tsereteli and the five year history of Adult Theatre of Kutaisi.

The writing explains the universality of the profession of actor/actress and the main peculiarities as well; this is determined and presented by the research on contemporary theatre.

Playing is distinct behavior of a person. This behavior is very complicated with its shape and physical content. The plays are divided into three categories: 1. Child's game (The reality of illusion); 2. Mask game (social psychological problem); 3. Professional game (independent result of free fantasy).

The last one is the subject of our interest, which we are discussing with histrionic background of art. Playing is free behavior, which contains the unexplainable feeling- the pleasure that is received from the game. The actress/actors was born for that pleasure. Why was the theatre created?! What was the reason for the creation of this field of the art? - They say the interest of other person's life, the unexplainable desire to be another. The player is made to be free from his own reality and taken in different dimension by this inspiration. In Literature every role has its own characteristic life, based on this characteristics of the existence or the artist begins transforming. Slowly the artist is becoming the hero and starts walking differently, speaking differently and entire thought process and behavior becomes different, as if the reflexes of the hero becomes of his or her own... this is the process of

the penetration into the soul of the persona of the role. Action on the stage changed real life into illusion.

The acting is strictly timely and it is directed only for the viewer. Therefore, it is ephemeral. The miracle of action is formed right in front of the spectators and it only lasts whilst the actor is action, the act and the sensation end at the end of the performance. The job of the actor is to differentiate real life from life of a performance, realize and express pain, happiness, despair, jealousy.

This means that life experiences, emotions and all the rest must be used as a work object and filtered though and used logically for the role played. There are also others involved in this process, although the lead actor has a main role, but most influential is the director who chooses the role for the specific actor, and overall the director creates the atmosphere for the spectator.

Bare in your mind that although acting looks real, it is unrealistic. Here we have props, decoration and its a crated world, people die but immediately after the ending of the performance they bow in front of the audience. And the audience accepts this illusion. The truth and the lie, is a very much characteristic of a theatrical world and it answers lot of questions. The imagination, fantasy and illusion is collated all at once, hence everyone unanimously agrees that only gifted and spatial individuals are able to act and create the literature.

The Theatrical process is analyzed in the book as well. All the published letters and reviews analyze the contemporary Georgian Theatre.

Portraits of Georgian theatre are presented separately as the leading figures (Veriko Anjafaridze, Sesilia Takaishvili, Medea Jafaridze, Zianda Kverenchkhiladze, Akaki Dvalishvili, Natela Urusashvili, Edisher Maghalashvili, Ramaz Chkhikvadze, Dodo Chichinadze, Medea Chakhava, Sofiko Chiaureli), and contemporary actors as well; (Niniko Chkheidze, Lamzira Chkheidze, Zurab Kifshidze, Nineli Chankvetaze). It shows aspects of their lives and creativity as well as the personal and creative silhouettes.

The ending of the book encompasses the dialogues of Lili Ioseliani, Robert Sturua and Temur Chkheidze.

დამონეპანი

- **აბრამსი 2003:** აბრამსი მ., ლიტერატურისა და კრიტიკის თანამედროვე თეორიები. ჟურნ. „სჯანი“, №4, თბ., 2003.
- **ავალიშვილი 2014:** ავალიშვილი ნ., ჩემი თავგადასავალი და განცდანი. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო საბა მეტრეველმა. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2014.
- **აკაკი... 1955:** წერეთელი ა., თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად, ტ. IV, თბილისი: გამომცემლობა „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1955.
- **აკაკი წერეთელი 1955:** აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ. კრებული შეადგინეს და შესავალი წერილი დაურთეს ნანა ღვინეფაძემ და ვასილ კიკნაძემ. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1955.
- **აკაკი წერეთელი... 2004:** აკაკი წერეთელი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. თბილისი: გამომცემლობა „თეატრალური საზოგადოება“, 2004.
- **ალექსიძე 1977:** ალექსიძე დ., თეატრალური ხელოვნება. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1977.
- **ამაღლობელი 1928:** ამაღლობელი ს., თეატრისა და კინოს პრობლემები. ტფილისი: გამომცემლობა „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1928.
- **ამირეჯიბი 1913:** ამირეჯიბი შ., პიტიკა და კრიტიკა. ჟურნალი „კლდე“, №12. დაბეჭდილია ფარსმან-ფარუხის ფსევდონიმით, თბ., 1913.
- **ანჯაფარიძე 1988:** ანჯაფარიძე ვ., მოგონებათა თითო ფურცელი. თბილისი: გამომცემლობა „თეატრის მოღვაწეთა კავშირი“, 1988.

- **არისტოტელე 1979:** არისტოტელე, პოეტიკა. წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები ს. დანელიასი, მეორე გამოცემა, თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1979.
- **არველაძე 1983:** არველაძე ნ., სათეატრო კრიტიკის ფორმათა ტრანსფორმაციის საკითხისათვის. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №6, თბ., 1983.
- **არველაძე 1984:** არველაძე ნ., როლის ინტერპრეტაციის საკითხისათვის. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №4, თბ., 1984.
- **არველაძე 1989:** არველაძე ნ., მოსაზრებანი სათეატრო კრიტიკაზე. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №7, თბ., 1989.
- **არველაძე 1998:** არველაძე ნ., თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები. თბილისი: გამომცემლობა „ოპიზა“, 1998.
- **არველაძე 2002:** არველაძე ნ., თეატრის ისტორიის სწავლების საკითხისათვის. თბილისი: გამომცემლობა „ტექნიკური უნივერსიტეტი“, 2002.
- **არველაძე 2013:** არველაძე ნ., თეატრმცოდნეობის საფუძვლები. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013.
- **ასათიანი 1953:** ასათიანი ლ., ცხოვრება აკაკი წერეთლისა. თბილისი: გამომცემლობა „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1953.
- **ასლამაზიშვილი 1968:** ასლამაზიშვილი ს., სადა, მართალი და ბუნებრივი, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №8, თბილისი: 1968.
- **ახალი 7 დღე 2010:** ხმები ოქროს ფონდიდან, გაზეთი „ახალი 7 დღე“, 1.09.2010.
- **ბარამიძე 1993:** ბარამიძე გ., ფანტაზია და მსოფლმხედველობა. თბილისი: გამომცემლობა „გონი“, 1993.
- **ბაქრაძე 1990:** ბაქრაძე ა., მწერლობის მოთვინიერება. თბილისი: გამომცემლობა „სარანგი“, 1990.
- **ბაქრაძე 1978:** ბაქრაძე კ., თხზულებანი, ტომი IV, ლოგიკა. თბილისი: გამომცემლობა „თსუ გამომცემლობა“, 1978.

- **ბახტრიონი 1922:** ბახტრიონი, № 21, თბ., 1922.
- **ბერნი 1999:** Эрик Берн, ИГРЫ, В КОТОРЫЕ ИГРАЮТ ЛЮДИ. ПСИХОЛОГИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ. Перевод А.А. Грузберга, Екатеринбург, ЛИТУР, 1999.
- **ბოდრიარი 2013:** ბოდრიარი ჟ., სიმულაკრები და სიმულაციები (თარგმნა, გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და ფსევდო-ბოდრიარი დაურთო გიგი თევზაძემ). თბილისი: გამომცემლობა „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2013.
- **ბოკუჩავა 1991:** ბოკუჩავა თ., რამდენიმე მოსაზრება თამაშის ფენომენის შესახებ. თეატრი და ცხოვრება, №4, თბ., 1991.
- **ბრეგაძე 2008:** ბრეგაძე ლ., რეცეფციული ესთეტიკა. ნიგნში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2008.
- **ბრუკი 1984:** ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, თარგმანი ზ. ჭილაძისა. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1984.
- **გაბრიაძე 1985:** გაბრიაძე ლ., ხალხური სიბრძნით შთაგონებული. გაზეთი „თბილისი“, 14 ივნისი, 1985.
- **გამსახურდია 1922:** გამსახურდია კ., კრიტიკა და შემოქმედება. ჟურნ. „ილიონი“, №2, თბ., 1922.
- **განათლება 1908:** ჟურნალი „განათლება“, №1, 1908.
- **გაფრინდაშვილი 1919:** გაფრინდაშვილი ვ., მსახიობი. ჟურნალი „ხელოვნება“, №2, ქუთაისი, 1919.
- **გაჩეჩილაძე 1966:** გაჩეჩილაძე ა., აკაკი წერეთელი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.
- **გერსამია 1949:** გერსამია ს., აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრი. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1949.
- **გერსამია 1950:** გერსამია ს., ს., გიორგი ერისთავის თეატრი. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1950.

- **გიორგაძე 1985:** გიორგაძე ე., თამარიანი. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, თბ., 2 აგვისტო, 1985.
- **გორდეზიანი 2014:** გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, I, მეოთხე შესწორებული და გავრცობილი გამოცემა. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2014.
- **გრიშაშვილი 1952:** გრიშაშვილი ი., ლიტერატურული ნარკვევები. თბილისი: გამომცემლობა „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1952.
- **გრიშაშვილი 1961:** გრიშაშვილი ი., თხზულებათა კრებული, ტ. 5, მინიატურები, ლიტერატურული ნარკვევები, [ქართულ თეატრში, მოგონებანი]. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961.
- **გროისი 2014:** გროისი ბ., ესეები. თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.
- **გუგუნავა 1964:** გუგუნავა ლ., შექსპირი საქართველოში. კრებული „ქართული შექსპირიანა“, ტ.2, თბ., 1964.
- **გუგუშვილი 1972:** გუგუშვილი ე., კრიტიკის მაღალი მოწოდება. თეატრალური მოამბე, №3, თბ., 1972.
- **გურაბანიძე 1986:** გურაბანიძე ნ., ნუთისოფელი ასეა. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, თბ., 1986.
- **დავითაია 1975:** დავითაია ეთ., კოტე ყიფიანი, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1975.
- **დიდრო 1939:** დიდრო დ., პარადოქსი აქტიორზე (თარგმანი ივ. მაჭავარიანისა). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა ხელოვნება“, 1939.
- **დოლიძე 2000:** დოლიძე მ., ხელოვნება და თამაში. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, №1, თბ., 2000.
- **დროება 1874 :** გაზ. დროება, № 420, თბ., 1874.
- **დროება“ 1883:** გაზ. „დროება“, № 36, თბ., 1883.
- **დუდუჩავა 1975:** დუდუჩავა მ., მხატვრული კრიტიკის თეორიის

საკითხები, I, ჟურნ. „კრიტიკა“, №4, თბ., 1975.

- **ელიოტი 1979:** ელიოტი თ., კრიტიკის დანიშნულება. ჟურნალი „განთიადი“, ქუთაისი, 1979.
- **ელიოტი 2005:** ელიოტი თ., კრიტიკის საზღვრები. ინგლისურიდან თარგმნა ნ. ლამბაშიძემ. ჟურნ. „სჯანი“, №6, თბ., 2005.
- **ეკო 2002:** Эко У., ШЕСТЬ ПРОГУЛОК В ЛИТЕРАТУРНЫХ ЛЕСАХ. მისამართი: http://krotov.info/libr_min/26_ae/ko/umbert_les.htm.
- **ვართაგავა 1958:** ვართაგავა იპ., ილია ჭავჭავაძე თეატრალური კრიტიკოსი. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1958.
- **ზარდიაშვილი 2005:** ზარდიაშვილი ე., აკაკის უცნობი ნაწერები. თბილისი: გამომცემლობა კავშირი „ავტოგრაფი“, 2005.
- **თავზარაშვილი 1970:** თავზარაშვილი ა., მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის განხილვა ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკის შუქზე. თეატრალური ინსტიტუტის შრომები, ტ. II, თბ., 1970.
- **თეატრალური მუზეუმი, ნ. ავალიშვილის ხელნაწერი № 5127.**
- **თეატრალური... 1939:** თეატრალური კრიტიკის საკითხები. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 20 ივლისი, თბ., 1939.
- **თეატრალური... 1982:** ქმედითი თეატრალური კრიტიკისათვის (სარედაქციო წერილი). თეატრალური მოამბე. №1, თბ., 1982.
- **თევზაძე 1978:** თევზაძე დ., კრიტიკის ბუნება. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1978.
- **თევზაძე 1982:** თევზაძე დ., ქართული საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1982.
- **თემი 1913:** მგოსანი აკაკი „გრამოფონის“ საზოგადოების თბილისის განყოფილებაში“. გაზეთი „თემი“, № 113, 4 მარტი. თბ., 1913.

- **თუთისანი 1987:** თუთისანი ნ., მზეზე ხელეზამოყრდნობილი მრავალხმიანი ინტერვიუ. გაზეთი „რესპუბლიკა“, თბ., 26.08., 1987.
- **თუმანიშვილი 1977:** თუმანიშვილი მ., სამსახიობო ხელოვნება. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1977.
- **თუმანიშვილი 2004:** მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს. თბილისი: გამომცემლობა „ტერა ინკოგნიტა“, 2004.
- **თუმანიშვილი 2011:** თუმანიშვილი მ., ახლა კი ფარდა. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2011.
- **ინასარიძე 1984:** ინასარიძე კ., კრიტიკის აზრი. პარიზი, საქართველოს სოციალ-დემოკრატიული პარტიის საზღვარგარეთული ბიუროს გამოცემა, 1984.
- **ინასარიძე 1995:** ინასარიძე კ., თეატრისმეტყველება. მიუნხენი, 1995.
- **ივერია 1889:** გაზ. ივერია, № 76, თბ., 1889.
- **ივერია 1903:** გაზ. ივერია, თბ., 1903.
- **კალანდაძე 1976:** კალანდაძე ალ., გემოვნების კრიტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1976.
- **კალანდაძე 1996:** კალანდაძე ა., ორტომეული, ტომი II, თარგმანები, პროზაული ნაწერები. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1996.
- **კვაჭანტირაძე 2001:** კვაჭანტირაძე მ., წერილები ლიტერატურაზე, თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2001.
- **კვაჭანტირაძე 2005:** კვაჭანტირაძე მ., გამეორება. თბილისი: გამომცემლობა „ეროვნული მწერლობა“, 2005.
- **კვერენჩილაძე 2002:** კვერენჩილაძე ზ., გადავარჩინოთ მომავალი. გაზეთი „ქართული უნივერსიტეტი“, №44, თბ., დეკემბერი, 2002.
- **კვერენჩილაძე 2003:** კვერენჩილაძე ზ., ჩემი ანტიგონე. თბილისი: გამომცემლობა „პეტიტი“, 2003.

- **კიკილაშვილი 2008:** კიკილაშვილი ლ., სახსოვარი. თბილისი: გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“, 2008.
- **კიკნაძე 1975:** კიკნაძე ვ., სივრცე თეატრისა. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1975.
- **კიკნაძე 1982:** კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1982.
- **კიკნაძე 2003:** კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2003.
- **კიკნაძე 1990:** კიკნაძე ვ., სინამდვილე და სახიობა. თბილისი: გამომცემლობა „თეატრის მოღვაწეთა კავშირი“, 1990.
- **კიკნაძე 1986:** კიკნაძე ვ., კრიტიკის კულტურისათვის. თეატრალური მოამბე, №1, თბ., 1986.
- **კეკელიძე 2010:** კეკელიძე გ., არარსებული საზღვრების გამო. განთავსებულია 27.03 2010 წლიდან. მისამართი: <https://burusi.wordpress.com/2010/03/27/shalva-amirejibi-10/>.
- **კომუნისტი 1935:** თეატრალური კრიტიკის შესახებ. გაზეთი „კომუნისტი“, 10 აპრილი, თბ., 1935.
- **კომუნისტი 1987:** ბედი არავის არ ანებივრებს – იგი მხოლოდ ღირსეულთ აჯილდოებს /ვერიკო ანჯაფარიძის უკანასკნელი მიმართვა ახალგაზრდობას/. გაზეთი „კომუნისტი“, 7 მარტი, თბ., 1987.
- **ლეჟავა... 1984:** ლეჟავა ს., ყიფიანი ნ., გაჩეჩილაძე მ., პროფესიული კრიტიკისათვის. საბჭოთა ხელოვნება, №6, თბ., 1984.
- **ლომიძე 1984:** ლომიძე გ., დრამის თეორია XIX საუკუნის ქართულ მხატვრულ კრიტიკასა და ესთეტიკურ ნააზრევში. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1984.
- **ლომიძე 2008:** ლომიძე გ., მარქსისტული კრიტიკა დასავლეთში. წიგნში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინა-

რეობები“. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2008.

- **მამარდაშვილი 2011:** მამარდაშვილი მ., ლიტერატურული კრიტიკა როგორც წაკითხვის აქტი. განთავსებულია 2011 წლიდან, მისამართი: <http://philosophya.net/?p=198>
- **მაჭავარიანი 1978:** მაჭავარიანი რ., მწვერვალზე ცა სხვანაირია. ჟურნალი „მართვე“, №2, თბ., 1978.
- **მაჭავარიანი 2007:** მაჭავარიანი ნ., ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ №2, თბ., 2007.
- **მახარაძე 1989:** მახარაძე ა., ი. ჭავჭავაძის ცხოვრება. თბილისი: გამომცემლობა „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1989.
- **მახარაძე 1939:** მახარაძე ა., ლიტერატურული შეკრება-სალამოები საქართველოში, XIX ს-ის II ნახევარი, თბილისი: გამომცემლობა „საბლიტგამი“, 1939.
- **მირცხულავა 2010:** მირცხულავა რ., ხელოვნების ფსიქოლოგია (მეორე გამოცემა). თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2010.
- **მრეელიშვილი 2006:** მრეელიშვილი მ., მხატვრული კითხვის ხელოვნება. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2006.
- **მოამბე 1897:** ჟურნალი „მოამბე“, №3, თბ., 1897.
- **მჭედლიშვილი... 2003:** მჭედლიშვილი ლ., ივანიძე ნ., ლოგიკა. თბილისი: გამომცემლობა „ჯისია“, 2003.
- **ნათაძე 1970:** ნათაძე რ., სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პრობლემა. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1970.
- **ნოდია 1987:** ნოდია გ., თამაშის ცნება კულტურის ფილოსოფიაში. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1987.
- **ოქროს ფონდი 1950:** საზოგადოებრივი რადიოს „ოქროს ფონდის“ ჩანაწერი, ფირი № 70038. თბ., 1950.
- **ოქროს ფონდი 1992:** საზოგადოებრივი რადიოს „ოქროს ფონდის“

ჩანაწერი, გადაცემა „სახსოვარი“. ფირი № 71812. თბ., 1992.

- **ოჩიაური 2007:** ოჩიაური ლ., გაზეთი „რეზონანსი“, №098, თბ., 2007.
- **რადიანი 1958:** რადიანი შ., აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრის პრობლემები. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1958.
- **რაციანი 2008:** რაციანი ი., ჰერმენევტიკა. კრებული „ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2008.
- **რაციანი 2008:** რაციანი ი., მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა. წიგნში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2008.
- **რობაქიძე 2003:** რობაქიძე გრ., დრამები, წერილები თეატრის შესახებ. თბ., 2003.
- **როსტომაშვილი 1977:** როსტომაშვილი ე., თამაშის ესთეტიკური თეორია. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.
- **სადლობელაშვილი 2010:** სადლობელაშვილი მ., ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი. განთავსებული 13 მაისიდან, 2010. მის. <http://www.urakparaki.com/?m=4&ID=20581>.
- **სესილია 1984:** საუბარი სესილია თაყაიშვილთან. განთავსებულია 2015 წელს. მისამართი <https://www.youtube.com/watch?v=mIrcDJTq510>.
- **სიგუა 1939:** სიგუა ალ., ქართული თეატრალური კრიტიკისათვის. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, თბ., 1939.
- **სიგუა 2005:** სიგუა ს., ორფეოსი. თბილისი: გამომცემლობა „დოსტატი“, 2005.

- **სულხან-საბა 1991:** ორბელიანი, სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული / მოამზადა... ილია აბულაძემ; რედ.: ელ. მეტრეველი, ც. ქურციკიძე; საქ. მეცნ. აკად., ხელნაწერთა ინ-ტი. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1991.
- **სტანისლავსკი 1950:** სტანისლავსკი კ., თეატრალური ხელოვნება, შედგენილი და თარგმნილი შ. კილასონიძისა და გ. ფრონისპირელის მიერ. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1950.
- **უზნაძე 2006:** უზნაძე დ., ზოგადი ფსიქოლოგია. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2006.
- **ურუშაძე 1967:** ურუშაძე ნ., ვეფხისტყაოსანი და ქართული სასცენო ხელოვნება. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967.
- **ურუშაძე 1973:** ურუშაძე ნ., ქართული სათეატრო კრიტიკა, 1. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973.
- **ურუშაძე 1976:** ურუშაძე ნ., მსახიობის ხელოვნება. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1976.
- **ურუშაძე 1988:** ურუშაძე ნ., სესილია თაყაიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1988.
- **ურუშაძე 1999:** ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშო – ანბანი და ამბავი თეატრისა. თბილისი: გამომცემლობა „დეა“, 1999.
- **ურუშაძე 2001:** ურუშაძე ნ., ვერიკო ანჯაფარიძე. თბილისი: გამომცემლობა „ქართული თეატრის საცავი“, 2001.
- **ურუშაძე 2006:** ურუშაძე ნ., მხოლოდ ერთი საღამო – უჩვეულო თეატრალური ლექსიკონი. თბილისი: გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“, 2006.
- **ურუშაძე 2011:** ურუშაძე ნ., თეატრმცოდნეობა (შესავალი). თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2011.
- **ურუშაძე 1986:** ურუშაძე პ., შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, თბ., 1986.
- **ფონოგრაფი 2011:** ფონოგრაფი. განთავსებულია 30.03. 2011.

მისამართი: <http://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%A4%E1%83%9D%E1%83%9C%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%A4%E1%83%98>).

- **ქართული თეატრის დღე:** გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“. თბ., 1979.
- **ქვლივიძე 1985:** ქვლივიძე მ., ეროვნული სპექტაკლი. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, №4, თბ., 1985.
- **ქიქოძე 1964:** ქიქოძე გ., თანამედროვე კრიტიკის მეთოდები. რჩეული თხზ., ტ. II, წერილები ლიტერატურის, ფილოსოფიის, ესთეტიკისა და თეატრალური ხელოვნების საკითხებზე. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.
- **ქეგლი 1955:** ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. IV. ტომის რედაქტორები: არნ. ჩიქობავა, მიხ. ჭაბაშვილი, თბილისი: გამომცემლობა „საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამ-ბა“, 1955.
- **ქუთათელაძე 1986:** ქუთათელაძე ა., თეატრი თავის დროს უნდა გამოხატავდეს. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, №1, თბ., 1986.
- **ქუთაისი 1974:** გაზეთი „ქუთაისი“, 26/VI, ქუთაისი, 1974.
- **ყარალაშვილი 1977:** ყარალაშვილი რ., ნიგნი და მკითხველი [რეცეპციული ესთეტიკის საკითხები]. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1977.
- **ყიფიანი 1909:** ყიფიანი კ., ჩემი არტისტული თავგადასავალი. ჟურნალი „ფასკუნჯი“, №14, თბ., 1909.
- **ყურულაშვილი 1978:** ყურულაშვილი ლ., აკაკი და თეატრი. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1978.
- **შალუტაშვილი 1969:** შალუტაშვილი ნ., ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1969.

- **შალუტაშვილი 1986:** შალუტაშვილი ნ., ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, № 1, თბ., 1986.
- **შამელაშვილი 1986:** შამელაშვილი რ., ილია ჭავჭავაძე და სას-ცენო მეტყველების საკითხები. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, № 3, თბ., 1986.
- **შალუტაშვილი 1981:** შალუტაშვილი ალ., როგორ შევაფასოთ სპექტაკლი. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1981.
- **შალუტაშვილი 1985:** შალუტაშვილი ნ., ნუთისოფელი რა არი?! ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, №4, თბ., 1985.
- **შამელაშვილი 1986:** შამელაშვილი რ., ილია ჭავჭავაძე და სას-ცენო მეტყველების საკითხები. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, №3, თბ., 1986.
- **შენგელაია 2010:** შენგელაია დ., შალვა ამირეჯიბი. განთავსებულია 27/03/2010 წლიდან. მისამართი: <https://burusi.wordpress.com/2010/03/27/demna-shengelaia-2/>.
- **ჩხარტიშვილი 2007:** ჩხარტიშვილი ლ., გაზეთი „კულტურა“ №4, თბ., 2007.
- **ჩხარტიშვილი 2007:** ჩხარტიშვილი ლ., მეფე ლირის სცენური ინტერპრეტაციის პირველი ცდები ქართულ თეატრში. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, № 3, თბ., 2007.
- **ჩხარტიშვილი 2010:** ჩხარტიშვილი ლ., კრიტიკის ფუნქცია თანამედროვე თეატრში; ქართული სათეატრო კრიტიკა დაკარგული ავტორიტეტის ძიებაში. განთავსებულია 2010 წლიდან, მისამართი: <http://azrebi.ge/index.php?pid=1169>.
- **ცაიშვილი 1955:** ცაიშვილი ს., ნიკო ავალიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1955.
- **ცერცვაძე 2007:** ცერცვაძე ლ., ფანტაზიის მნიშვნელობა ფსიქო-ანალიზურ თეორიებში. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2007.
- **ძაძამია 1968:** ძაძამია მ., ნიკო ავალიშვილის „მნათობი“ და თეატრი. „საბჭოთა ხელოვნება“, №1, თბ., 1968.

- **წერეთელი 2010:** წერეთელი ა., უცნობი პუბლიცისტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2010.
- **ჭავჭავაძე 1955:** ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1955.
- **ჭავჭავაძე 1991:** ჭავჭავაძე ი., თხზულებანი, ტომი V, კრიტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991.
- **ჭელიძე 1963:** ჭელიძე ვ., ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963.
- **ჭუმბურიძე 1974:** ჭუმბურიძე ჯ. კრიტიკის ისტორია, I. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1974.
- **ხარბედია 2008:** ხარბედია მ., პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია. წიგნში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2008.
- **ხელთუბნელი 1938:** ხელთუბნელი მ., სალიტერატურო-საზოგადოებრივი წარსულიდან, თბილისი: გამომცემლობა „ფედერაციის გამომცემლობა და სტამბა“, 1938.
- **ხუციშვილი 1969:** ხუციშვილი ს., ლიტერატურულ-კრიტიკული ნარკვევები. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1969.
- **ხუხაშვილი 1986:** ხუხაშვილი გ., როცა თეატრი საოცარია. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, თბ., 21 თებერვალი, 1986.
- **ჯავახიშვილი 2013:** ჯავახიშვილი ნ., ნიკო ავალიშვილის ბიოგრაფიის ცნობილი და უცნობი ფურცლები. მისამართი: <http://www.kvirispalitra.ge/history/18024-niko-avalishvili-biografiis-cnobilida-ucnobi-furclebi.html?lang=ka-GE>.
- **ჯანელიძე 1958:** ჯანელიძე დ., ილია ჭავჭავაძე და სასცენო მეტყველების საკითხები. „სახიობა“, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1958.

- **ჯაფარიძე 2007:** ჯაფარიძე მ., წიგნი-ალბომი. შემდგენელი მედეა თაბუკაშვილი, თბილისი: გამომცემლობა „ჯიეითი ჯგუფი“, 2007.
- **ჯიბლაძე 1966:** ჯიბლაძე გ., ილია ჭავჭავაძე. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1966.
- **ჯიბლაძე 1988:** ჯიბლაძე გ., ესთეტიკა, ხელოვნება და სინამდვილე. თბილისი: გამომცემლობა „ოსუ გამომცემლობა“, 1988.
- **ჯოლოგუა 2013:** ჯოლოგუა თ., ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2013.
- **ჰაიზინგა 2004:** ჰაიზინგა ი., კაცი მოთამაშე, თარგმანი გ. ნოდისი. თბილისი: გამომცემლობა „კავკასიის ინსტიტუტი“, 2004.
- **ჰამბურგერი 2003:** ჰამბურგერი კ., მხატვრული სიტყვის ლოგიკა. თბილისი: გამომცემლობა „ჯანსუღ ლვინჯილია“, 2003.