



საჭოთა სელოვნეე

1974 • 11

საჭიროთა სელექცია

ქართული ზამთარი
1971 წელიდან
მეცნიერებათა

საპარტიველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიური ჟურნალი

11/1974

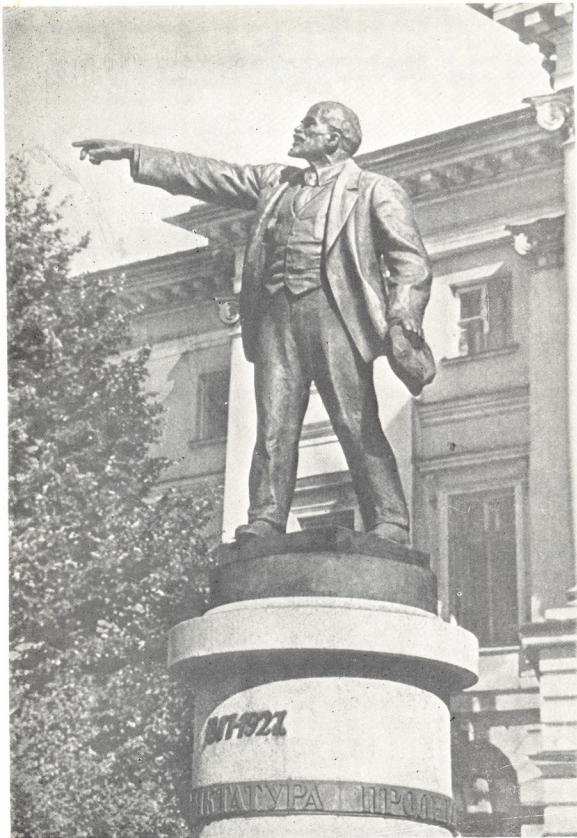
შინაარსი

გიორგი ციციშვილი — შალვა ღამნიანი და პართული თეატრი	3
ლელი კახიანი — მშობლის პინოსცენარები	12
ამირკაკაპასისი მუსიკალური ფესვივალი	18
შოთა ვაშაძე — რამდენი მრისთავის ფრანტურბი	20
გიორგი ტოვსტონოვოვის შემოქმედებითი საღამო	24
გივი მადლუარი — რომეო და ჯულიეტა	26
ღიალოზი	40
როსტისლავ ღუბინსკი — საპარტიველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი	47
გრიგოლ შნეერსონი — კოპ-მუსიკა მოქმედებს	49
კორა წერეთელი — ღოღო აბაშიძე	55
გივი ვაჩეჩილაძე — ქათანის, სარკარო თეატრის ამოცანები	63
გურამ შარაძე — კომპის თუ შავის კორტაჟები?	69
გივი ბარამიძე — მონოგრაფია ნიკოლოზ შენგელიანიზე	72
კუპა აფციაური — მთის სოფელი ღღეს და სვალ	74
ღმისკონი, თეატრი და მკვლევარული ჭემალი ჩხეიძე — თეატრი, რეპრეზენტატი, მკვლევარული	77
ოთარ გვილია — მინიატურული მხატვრობის ინსტრუქტორი სკოლა ღღეს	84
რუსუღან წურჭუბია — გომონათა ანსამბლი	90
გივი ბერიძე — შემოქმედებითი კონკრეტის შედეგები	93
აკაკი ვასაძე — მომკონები და ფიქრები	95
ქრონიკა	113

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
პრობლემატურა
მონოგრაფია

მთავარი რედაქტორი —
თეაზა ვილჩაძე
სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
მხატვან ბერიძე,
გივი ბოჯგაძე
(ბასუხისმგებელი მდივანი),
ნოდარ გაბუნია,
ვასილ კინკაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
წერაზ ნიშანაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რამაზ ჩხეიძე,
ანტონე წულუკიძე,
ნიკო ვაჟაბაძე.

ნომერში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, დ. დავიდივისა და პ. შევჩენ-
კის ფოტოები და ფოტორეპროდუქციები.



ვ. ი. ლენინის ძეგლი (სმოლნი).
მოქანდაკე ვ. კოზლოვი, არქიტექტორები
ვ. შუკო და ვ. ბელფრეიზი.

**გაუმარჯოს დიდი ოქტომბერის
სოციალისტური რევოლუციის
57-ე წლისთავს!**

ქართული თეატრი

შალვა ღარიანი ქართველი ხალხის ერთი უდიდესი თეატრალური მოღვაწეა. ამ სახელოვანი მსახიობის, ცნობილი რეჟისორის და თეატრალური საქმის გამოჩენილი ორგანიზატორის თავდადებასა და საქმიანობას უდიდესი ამაგი დასდო რევოლუციამდელი ქართული თეატრის იდურ-მხატვრულ განვითარებას, იროვნული კულტურის ერთ მოწინავე უხნად მის გადაცეკვას.

თუ მიმდინარე საუკუნის დასაწყისიდანვე (განსაკუთრებით 1905 წლის რევოლუციის შემდეგ), ქართული თეატრი სოციალური და ნაციონალური ჩაჯვრის წინააღმდეგ ბრძოლას ქმედით იარაღად იქცა და მასების გარეგოვლიანიერების ხელშეწყობა გახდა, ამ.შ. შ. დადიანს უდიდესი დამახატრება მიუძღვის.

ქართული თეატრის ეს დიდი ამაჯადობი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე აქტიურად იბრძოდა თეატრის საზოგადოებრივი როლის წრდისთვის, რათა თეატრი სახალხო ინტერესების ქეშპირიკი ტრიაბუნა გამხდარიყო. მან სხვა გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეებთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა ქართული თეატრის იმ დემოკრატიულ და რევოლუციურ ტრადიციებს, რომელნიცად დამკვიდრდა და ამოიზარდა ქართული საბჭოთა თეატრი.

შ. დადიანი ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი საფუძველს ჩამგრული და მისი ერთი უპირველესი მშენებელთაგანია. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი დღეებიდანვე მას სათვართო საქმის ხელმძღვანელობა დააკისრეს და იგიც ათეული წლების მანძილზე ძალას არ იშურებდა ეროვნული სცენის აღორძინების და განვითარებისათვის. მისი თეატრალური საქმიანობა ერთობ მრავალფეროვანია, იგი იყო თეატრალური საქმის ორგანიზატორი და თეატრის შესვეური, თეატრის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი. მან ერთმა პირველთაგანმა მოკიკა ხელი ქართული თეატრისა და დრამატურგიული მწერლობის ისტორიის დამუშავებას. ამიტომაც ვახდა შ. დადიანის მოღვაწეობა ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი თავფურცელი.

შ. დადიანის თეატრალური საქმიანობა ქუთაისში დაიწყო. გასული საუკუნის დასასრულსა და მიმდინარე საუკუნის დასაწყისის ქუთაისი ქართული ეროვნული კულტურის ქეშპირიკი ცენტრს წარმოადგენდა. ეროვნული სულიკეთებით, მოწინავე ქართული ინტელიგენციის რაოდენობით, იგი თვით თბილისიც უსწრებდა და დღემყარბებულერი ჩაჯვრის სამეღოში იმ პატარა ოსტის წარმოადგენდა, სადაც ერთადერთ სალოცავ კერებად ქართული ენა, ქართული ლიტერატურა და ქართული თეატრი მიანდა.

თეატრისადმი სიყვარული შალვას ადრე გაეღვიძა და ეს მამამისის, ნიკო დადიანის, წყალობით მოხდა. „მამანკიმი უცნაური კაცე იყო. სამი-ოთხი წლის შვილები დავყავდი დიდ თეატრში (ე. ი. არა სახავშოში — გ. ც.) მავალითად, თბილისის ოპერაში და რუსულ დრამატულ თეატრშიც. თოთხმეტ-თხუთმეტი წლისა ვიყავით, მამამ რომ ქართულ წარმოდგენაზე წაგვიყვანა. თეატრალური წარმოდგენების ნადარ ბავშვობაშიავე ნახეამ, — წერის შ. დადიანი — უფოლად, უნებლეთ შთანინერა და მსახიობის სიყვარული და შემდეგ მოჩინებულე, თოთხმეტ-თხუთმეტი წლის ვაჟი, როცა შემთხვევა მომეცადა, ქართულ წარმოდგენას უფოლად ვესწრებოდი.

აქ იქ შემვიყარდა ზოგიერთი მსახიობი. უწინარეს ყოვლისა, მამა კო საფაროვა-ამაშისის — შუედარბებლი ნიქის პატარონი. არა ნაკლებ ტალანტის მონე ნატო გაბუნია, სწორუპოვანი კომიკოსი ვასო აბშიძე და ვაღარიანი გუნია. — მასონ სარულად ახალგაზრდა, მშვენიერი შესახედი, მომხიბლავი ბარტონალური ხმის პატარონი, და ძალიან მომინად მეც მეთამაშუნა და გუნეისათან მსახიობი მეც გავმადარიყვი“.

დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ახალგაზრდა შალვა დადიანზე მსოფლიოში განთავსებული ტრაკოპოლის, ერნესტო როსის ნახვამ, რომელიც საგონებლოდ თბილისს ჩამოვიდა. ნიკომ რა თქმეს უნდა, შვილებს როსის მთელი რეპერტუარი აჩვენა (გან შექსპირის სიენებისგან შედგებოდა) და არა როგორც უბრალო ვასარობით, არამედ „მუშტრის თვალთ“ შეახედა და დრამადც გააზრდინა ნახული. რადგანაც როსი იტალიურად აღაპარაობდა „მე თან დამქონდა, — იგონებს შალვა დადიანი, — რუსული თარგმანი შექსპირის სიენებისა და რაიც იტალიური არ ვიცოდი, წარმოდგენის სცენებს მორიგებით მიუყვებოდა და ხან როსის ვუსმენდი და ხან ტექსტს ვკითხულობდი“.

თავის დროზე ცნობილი უფრანლისტის ამფითატროვისა და მ.

გორგე ციციშვილი

მის წყალობით შალვა ერნესტო როსისაც გაეცნო. საკვირველი ის არის, რომ ამ დიდად ნიქირმა მსახიობმა და ადამიანმა თითქოს წინასწარ შეიცნო ქაბულის თეატრისაყენ სწრაფვა და შალვას უწინასწარბეჭვევდა: „შეიძლება ამ ყმწვილისგან აქტობორი, აქტობორტობიერი გამოვიდეს?“ (აქტობორტობიერი თეატრალური ტრიაბინია და რეჟორტობია როდების შემსრულებელს ჰქვია, ვისთვისაც, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია მიმზიდველი გარეგნობა, კარი სპა და მკაფიო მტკვევლება — გ. ც.). ეს მართლაც ასე მოხდა და შალვას უპირატესად ასეთი ამაღვა დაეცემა.

ამ დროს შალვა დადიანი უკვე წერდა ორიგინალურ თხზულებებს და თარგმნიდა კიდეც. სწორედ ამ ხანებში გაღმოაყვია-გადმოქართულდა ალოლის დიდეს „ლოლია“ („თეორი ზამზახი“) და პიესას „სიოა გიბრი“ უწოდა, ეს პიესა მან ქუთაისის თეატრში მიტტანა მასინი ქუთაისის თეატრს კოტე მესხს მიუძღვებოდა (ეს იყო პროფესიული დასი). კოტე მესხსა შალვას ნამუშევარი შეეპო და ამასთანავე პატარა, ენორდული როლი შესთავაშა. ეს იყო გრავ დე ურის როლი „მარტარა გაროდინს“.

შალვა დადიანის სამსახიობო დებიუტი 1899 წლის ორ თებერვალს შედგა. მასონ შალვა ლამაშა გარეგნობის 19 წლის წარმოსადგევი ახალგაზრდა იყო. დებიუტმა კარგად ჩაიარა, მკურებლობა გულთბილად მიიღო დამწყებთ აქტობორი (იგი საზოგადოებს „ქუქის“ დსეღენიშობით წარუღვა).



იმ დროს ყველაზე გავლენიანმა ორგანომ, ოლია კუპევიძის გა-
ზეთმა „ივერია“ აღიბრათ შევაგნა შ. დადიანის პირველი გა-
მოსვლა სცენაზე. კი, არა წერდა მასზე ისეთიველი „ივერია“: —
„ამ არტისტს ჩვენ პირველად ვხვდეთ სცენაზე, სცენის ნიჭი ტკა-
ობა და, შეუძლია კარგი არტისტი დადგეს“.

დღივითის მორბევი წელს, ე. ი. 1894 წელს, კოტე მესხმა კვლავ
მოიწვია შავლა თავის დასში. ამჯერად მან თავი გამოიჩინა კო-
ტე მესხის საბუნებისოდ დადგმულ „თან ბოდრში“ და განიშ-
ტაცია კარგი მონაცემების მქონე მსახიობის სახელი. კოტა ხნის
შემდეგ შავლა წარმატებით გახვია თავი ლიბარტი ორბელიანი
როლის როლს, ისევე კოტე მესხის საბუნებისოდ დადგმულ და კო-
ტე მესხზე გადმოკეთებულ პიესაში „რუსთველი“.

შავლას მსახიობის მამამისი თავშეკავებულად შეხვდა, მართა-
ლია, ნიკო დადიანმა გული არ აუტყრა ვაჟიშვილს, პირიქით, მოუ-
წია კიდევ საზოგადოებრივი სამსახურის ფორმლიზებული იდეა, მაგრამ
თან არც იან დაუშავა, რომ მისგან უფრო მეტს მოელოდა, ვიდრე
უბრალო მსახიობისად და მეტისთვისაც ამახადებდა. პირში
მოქმედმა ნიკო დადიანმა გამოთქვა შუშო, ვაი, თუ ამ საქმეზე უფრო
საქირო, უფრო სერიოზული და ხალხისთვის სასარგებლო საქმიანო-
ბისაგან ვაგვიტოლოს, მაგრამ შავლა დადიანმა მთელი თავისი შემე-
დგომრობითი საქმიანობა დააბრუნა, რომ მისი განხარავება სწო-
რად ხალხისადმი სამსახურის წარღვს გამოხატვდა და რომ ძალი-
ან კარგად შეიძლებოდა თეატრისადმი ერთგული მსახურის შევა-
გნა-შეთვისება სერიოზულ ლიტერატურულ და საზოგადოებრივ-
პოლიტიკურ საქმიანობასთან.

სულ სხვაგვარად შეხვდა შავლას მსახიობის მისი ტეტელიანი
ნათესავმა, ამპარტაყანი ნაშვინი ფეოდალური კლასისა, ისინი
დაუშვითა „ბატონიშვილის კომედიანობაში“ და სასტიკადაც გაიკე-
ხეს „გზასადღენილი“ დადიანს.

შავლა დადიანის თეატრულ დებიუტზე (რომელიც, როგორც
აღნიშნულ, 1893 წელს შედგა) უფრო ადრე მიხვდა მისი საწერლო
ნათესავი; 1892 წელს გამოქვია შავლას მოხუცის წიგნი „ნაბრწყა-
ნი“, ხოლო 1896 წელს ოლია კუპევიძის „ივერიაში“ გამოქვეყნდა
შავლას მინიატურა — „წმინდა ცრემლები“, რომელმაც დასაბამი
მისცა შ. დადიანის ლიტერატურულ-მხატვრულ შემოქმედებას.

მაგრამ არც ეს თარიღია მისი ლიტერატურული მოღვაწეობის
ბიძგული საწყისი. შავლა დადიანის ლიტერატურული გადაცემა და-
წყეოა ჯერ კიდევ თბილისიან წლებში დასრულებულ, რაცა მან სა-
კუთარი ხედვებითი ურჩაობა დაარსა, ამ ურჩაობს ქაბუჯი შავ-
ლა 1888 წლის თებერვლიდან „სცენაში“, „მოხარულს“ სახელწოდე-
ბით. ეს ურჩაობა ოთხი წლის მანძილზე, ე. ი. 1892 წლამდე, რე-
ვიზიონურად „გამართლდა“. თუ ურჩაობის სპეციალურ „დე-
მატებებსაც“ ჩავთვლით, სულ გამოვიდა ოთხმოცამდე ნომერი,
კარგ შავლას (როგორც რედაქტორისა და მთავარი ავტორის) მიერ
გაყენული შუამოსის მასშტაბსა და დიდ მონდომებებზე მეტკვევებს.
ურჩაობაში თანამშრომლობდნენ მისი ცხაკაია, დატუბ მეგრული,
ხასმინ უფთარი, ლდიო გაგუა, მამუ დადიანი-ანასაბია და მე-
კრი სხვა. ამ ურჩაობს, როგორც ცენტრის გაერეშე მივით ორგა-
ნის, დღი მიწვევლითა აქვს იმეამინდელი საზოგადოებრივი აბ-
მოსებრის გასაჯაროებლობისა.

შ. დადიანი ამ თავის საყმაწვილო ურჩაობში ვანსაუთრებულ
უკრადებას უთმობდა ქართულ ლიტერატურასა და თეატრს. აღ-
ნიშნავდა რა მათ ჩამორჩენილობას, იგი წერდა: „ივერიაში წარ-
მატებს თავი ვინაჟა იმის მებეს, რომ ქართულ თეატრს მისი საუ-
კეთესო მოვლენის შემოქმედანდ, და სალიტერატურო ასპარეზზე
ახალი ნიშნებზე არა ჩანან...“ იყუბუბუბო ჩამტკბილია...“ „ინუ-
თუ ეს არის წარმატება, ნუთუ ამას უნდა დავარჯებო ვაგიძიებოა,
პროგრესი ხალხისათა“ (ეს წერილი დაწერილია მათ პასუხად, ვინც
1891 წელს 1890 წელს „უკეთესობა“ თვლიდა).

თეატრალური რეცენზიებში შ. დადიანი აკრიტიკებს მსახიობებს,
საც, რომლებიც მისი სიტყვით, „შეზოღდ იმას ცდილობენ, რომ
როლი როგორმე წაერთმონ, თორემ იმას ეი ადარ ცდი-
ლობენ, შეიქნევიდონ თვით ცხოვრება და ა-
ბანისა და აღიბრათ გულში ის მშვენიერი სიტყვები, რომ-
ელითაც მათ შეესაბიან ან სხვა რომელიმე გენიოსი ათქვეყნიებოა“.

ახალგაზრდ შ. დადიანი თავგამოდებით იბრძვის ქართული ენ-
ის სწიშნისა და შეურყენილობისათვის.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საკულისხმოა შ. დადიანის პირველი
დრამატურული ნაბიჯები. ურჩაობაში რამდენიმე თარგმანებად
და გადმოკეთებულ პიესას. ყურადღებას აქვს მისი „ორი მას-
...“ და მას ა მოქმედებდა მ. ლერიონტოვისა. თავგანძირ ქუჩისა“.

1894 წელს შ. დადიანი გადმოკეთებია ი. ნ. ოზმალოვის პიე-
სა „Соломенныя вдовы“ „თავისუფალი ქორების“ სათარობი. ამ-
ვე წელს მან თარგმნა შექსპირის პიესა „პირველის მორბევი“,
რომელიც მაშინვე დაიდგა კ. მესხის მიერ. 1894 წლითვე დათარი-
ღებული ნა მოქმედებანი ისტორიული დრამა „ბედიის ერისთავი“,
რომლის სუბტიტი, ავტორის სიტყვით „სხვისგან აღებულია“. აღ-
სანიშნავია, რომ ამ პიესის ზოგირითი პერსონაჟი შემდეგ „ი-
ვერია რუსში“ და „ივერიაში“ გვხვდება.

როგორც წყნით აღვნიშნეთ, შავლა დადიანი სცენაზე პირვე-
ლად 1893 წლის 2 თებერვალს გამოვიდა და მთელი 30 წლის
განმავლობაში საოცარი ერთგულებითა და თავდადებით ემსახუ-
რებოდა მას. სასცენო-თეატრალურმა მოღვაწეობამ დიდა სარგე-
ლობა მოუტანა შავლას, შეუწყო არ ხელი ხალხის უფროთეს მ-
სახიობის მის დაახლოებას და ამ გზით შრომითა სულიწკვევებისა
და მისწრებების უფრო გაცნობას. ამის შესახებ, კოტა მოგვითხ-
ვს. შ. დადიანი წერდა: „არტისტი მთელი პიესა, რაგან მარ-
თლა უშუალოდ დამახლოვდა ხალხს. მე ხომ არტისტული მოგზა-
რობით შემოვლილი მაქვს საქართველოს თოქმის ყველი კოტ-
ხე და ჩემი აუდიტორია მუდამაჟმ მართლად ხალხი იყო, შრო-
მული ლაიფი. ამის მოწმეა ბაქოს, ბაზალისი და მთლიანა თეატრის
ეკლესიები, როგორც მისი გადმოწოდელი და მეტროპოლი მაშინდელი
არტული, ბათუმელი მუწეები, სოხუმის მაშინდელი მოწინავე ნო-
კრიბა, ქაიურის მხარელები და ჩვენი ქვეყნის სოფლელი გლე-
ხობა. ყველა ამათგან ახლაც მაქვს შეხსნული გასამწევერებულ
წილებში და მოსაზრებანი“.

1894 წელს ხანძარმა იმსხვერპლა ქუთაისის ე. წ. „ბაღის თეატ-
რი“, რომელიც ქალაქის „ბუღაბის“ გაშენების იყო აგებული.
ხანძრის შემდეგ ქუთაისის დასის მესვეური, შ. დადიანის თეატ-
რალური ნათესა და მისი „მომრეკელი“, კოტე მესხი, თბილისში
გადასახლდა, ხოლო ქუთაისში დაარსდა ამხანაგმა, რომელსაც
ესილ ბაღინაძეც ერქვა სათავეში. ე. ბაღინაძეც კიდევ უფ-
რო მეტად დაახლოვდა შავლა დადიანი და ამ ხნდან შავლა ქუ-
თაისის თეატრის ერთ-ერთი მესვეურიც შეიქმნა. ამხანაგობის და-
სი ე. წ. „ხარაზვისული თეატრი“ მართავდა სისხტებზე წარ-
მოდგენებს (ამჯერად ამ შემთხვევაში, მისი რეკონსტრუქციის შემდეგ
იქერისა და ბაღინის თეატრის ქუთაისის ფილიალი მუშაობს).

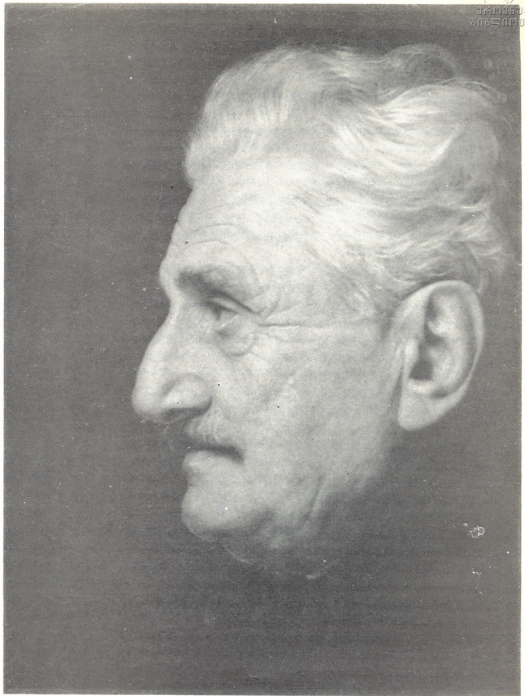
მიუხედავად ქართული საზოგადოებრიობის მხარდაჭერისა, ქუ-
თაისის თეატრის ნივთიერი მანკე ძალიან უჭირდა. თეატრში
ხალხის მოსახიდად თბილისიდან სასატროლო იწვევდნენ გამოჩე-
ნილ ქართველ მსახიობებს — ვასო აბაშიძეს, ნატო ვაგუნიას, მაცო
საფაროვა-აბაშიძისა, კოტე ყიფიანს, ლადო მესხიშვილს. განსა-
კუთრებით დიდ სიხარულსა და ინტერესს იწვევდა ლადო მესხი-
შვილის გაბრუნებები, ლადო ხომ ქართველი ხალხის უსაყვარ-
ლები მსახიობი იყო.

რ. მესხიშვილმა უდიდესი გავლენა მოახდინა შავლა დადიანზე
როგორც მსახიობზე, რევიორისა და თეატრის მესვეურზე. ამ დიდ-
მა ხელშეწყობამ და თეატრალურმა პედაგოგმა როგორცავე უმწევერ-
დად, ახლო რომ ამისთვის „ჩარბობისაგან მოწყვეტულა“ მთელი
თეატრალური სტაფი გაატარებდა ახლგაზრდა შავლას და სცენის
საიდუმლოებისა აზიარა. ლადო მესხიშვილთან შეგებობა იყო
შავლასთვის სულიერი გამდიდრებისა და პროფესიონალური და-
სოხილების ქმედითი საშუალება. ამ მეგობრობამ გაზარდა და გა-
ამაგებია შავლა დადიანი, რომელიც იმ ხანად სიცოცხლის ოცდა-
მეერთი წელში იყო გადადგარია.

ლადომ მოუაღერსა, გამაზნევა ახლგაზრდა შავლა და სიბრ-
ტისი მუშაობისა ჩაახა. მალე ლ. მესხიშვილის მეშვენაბრე უდიდეს
მხარში ამოვლდა „იქუჩის“ დარბაისივით და სილვა, ხოლო მესხი-
შვილისთვის ლეგან ხიმშიაშვილს — „იქუჩის“ სვიმონ ლიონი.

ლადო მესხიშვილი დიდად აფასებს „იქუჩს“, როგორც კარგ
პარტიზონს და ერთ მოქართველს.

1895-1896 წლების სეზონში შავლამ დადიანთან გაატარა. ამ
დროს ქუთაისის დასი კვლავ „ხარაზვისული“ თეატრში სდგამდა
წარმოდგენებს, მაგრამ ეს თეატრი ქალაქის თვითმმართველობა



უტო დ. ღვინია.

ლადო მესხიშვილის დაუინებელი მოთხოვნის წყალობით გვარაა-
ნად შეაკეთა. სხვათა შორის, ამ ახლადშეკეთებული თეატრის სა-
ზეიმო გახსნის დროს მამა-შვილი ერთმანეთს შეტყდა: 1896 წლის
31 მარტს, ნიკო დადიანმა საზეიმოდ გახსნა ქუთაისის თეატრის
ახალი შენობა, ზოლო სხდომის შემდეგ გამართულ სპექტაკლში
მონაწილეობა მიიღო მისმა შვილმა, რომელიც „ქუთაის“ ფსევდონი-
მით გამოდიოდა სცენაზე.

ამვე წელს გარდაიცვალა ნიკო დადიანი და შალვამ გლოვის
ნიშნად რამდენიმე ხნით მიატოვა სცენა. როცა გლოვის უკალი
გავიდა, შალვამ ისევ სცენას მიაშურა და მომდევნო წლების სე-
ზონიც ლადო მესხიშვილის ანტრეპრიზში გაატარა.

ლ. მესხიშვილთან მუშაობის დროიდან, სამსახიობო ოსტა-
ტობის ზრდის თვალსაზრისით, შალვასთვის განსაკუთრებით ნა-
ყოფიერი გამოდგა 1895-1896 და 1897-98 წლების სეზონები. ამ სე-
ზონებში ქუთაისის თეატრში ანტრეპრიზა ლადოს იკუთვნოდა და
მისი ნაყალი ხელი ყოველთვის განსაკუთრებით აჩნდა.

ლადო მესხიშვილს ძალზე შეუყვარდა შალვა და გვერდიდან არ

იშორებდა მას. საგულისხმოა, რომ როცა 1897-98 წლების თეატ-
რალურ სეზონში, ქუთაისში მყოფი ლადო მესხიშვილი თბილისში
საგაბრლოოდ მიიპატიეს (მას უნდა შეესრულებინა ედმონ კი-
ნისა და ურიელის როლები, რომლებშიც იგი პირდაპირ სასწაუ-
ლებრივ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე), ქუთაისის დასიდან
ლადომ მხოლოდ შალვა დადიანი წაიყვანა, რაც თავისთავად მეტ-
ყველებს დიდი ქრთველი აქტიორის ახალგაზრდა შალვასადმი და-
შოკიდებულებაზე.

შალვა დადიანმა ლადო მესხიშვილის გვერდით წარმატებით გა-
ნასახიერა დე-სილვას როლი და თავისი მომზობლავი გარეგნობით,
თავისი მომაქადობელი ხმით, რაღაც განუმეორებელი იმპოზანტო-
ბით, რომელიც კიდევ უფრო ხაზს უსვამდა ხასიათის შინაგან ქე-
თილშობილურობას, ისე მკვეთრად და დამახასიათებლად ჩამოქ-
ნა ეს სახე, რომ ლადო მესხიშვილის ღირსეული პარტიორის სა-
ხელი დაიმკვიდრა, რაც ახალგაზრდა მსახიობის დიდი გამარჯვე-
ბის მოასწავებდა.

რა თქმა უნდა, შალვა არ იყო ისეთი დიდი ნიქისა და ხარის-



ხის აქტიორი, როგორც იყვნენ ჩვენი თეატრის დიდი კორიფეები, მაგრამ ფრთხლად თანახმაი სცენურ ძალას წარმოადგენდა და დიდი წვლილი შეიტანა ქართული სცენის თავდადებულ საქმიანობაში. სერგო გერსამია, ქართული თეატრის ეს ერთ-ერთი დედა-მოსილი და ღრმად ჩაბნეული ისტორიკოსი და, რაც მთავარია, შიშვასი თითქმის ყველა სცენურ სახის თეიმობილდერი. ასე ახასიათებს შ. დადიანს როგორც აქტიორს: „შ. დადიანი როგორც მსახიობი ვერც ამაღლეს ჩარჩოვება ვერ დატოვებდა. იგი თანაბრად აქტიურული ისტატობით ანახიერებდა სხვადასხვა ხასიათის როლს. ამისათვის ყველა მონაცემი ხელს უწყობდა. მას ჰქონდა სცენისათვის საკუთარ მშენიერი გარემონა, ძალიან კარგი და საინტერესო ს. დადიანს ხმა, მშენიერი დიქცია, ტემპერამენტი... შ. დადიანმა ძალიან კარგად იცნა ქართული ენა და ნაწილად ქართული კალიოი მიტყვევებდა. ყველაფერი ეს შლიერ ემპატიობდა წმინდა ქართული ტიპების განახიერებაში.“

შ. დადიანი ქართული თეატრის რეალისტური სკოლის პრინციპებზე აღზრდილი მსახიობი იყო და მუდამ მტკიცედ ადგა ამ ტრადიციულ ზღაპრს... განსახიერებდა პერსონაჟებს სწავლებას სიბრუნეში, როლის ყველა წრლიშანს ირყევდა და მაყურებლის წინაშე ხატვად მართალ სახეს. მის მიერ განახიერებული ვიტიები ნაწილად ცოცხალი ამბიანები იყვნენ, რომელთაც არ ახასიათებდათ რაიმე უაბიო პათოსი და ძალდატანება. მის თამაშს ახასიათებდა ზომიერება და სისაღებო. ყუველივე ამის გამო, მისი სკენაზე ლაპარაკი და მოქმედება მაყურებელში ღრმა ემოციებს იწვევდა...“

შალვა დადიანმა თავისი აქტიურული მოღვაწეობის მანძილზე, ე. ი. 30 წლის განმავლობაში საშასადე როლი შეასრულა. თავისთავად ეს საოცარი რიცხვაა, თითქმის დაუტყებელიც. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ რევოლუციამდელი თეატრი ხანდახან ორი-სამი რეპტაციით დგამდა ახალ მიხვას, რომ შემოსავლის ძიებნა და მაყურებლის მოზიდვის მიზნით იგი ახალ-ახალი პიესებს ირჩევდა წარსოვადგენად, გასაკვირ ვახდებდა რევოლუციამდელი თეატრის მრავალშეკვტილიანობაც და მისი მსახიობების „მრავალროლიანობაც“.

შალვა დადიანი, როგორც მსახიობი, შემდეგში კი როგორც რეჟისორი, უფრო მეტად ირიგინალური ქართული დრამატურგიის ნიმუშებს ტენებოდა, განსაკუთრებით თავისი თანადროლეობის ამხსახელ პიესებს. შალვამ ფრთხლად დიდი როლი თამაშა მისი თანამედროვე ქართულ დრამატურგთა პიესების პოპულარიზაციაში. მან არა ერთი როლი განასახიერა XIX საუკუნის დამლეობისა და XX საუკუნის დამლეობის კრიტიკული რეალისტის წარსოვადგენულ თა დრამატურგიულ ნაწარმოებებში, კერძოდ — E. შიუკაშვილის, ტ. რამიშვილის, ვ. შალიკაშვილის, ი. გიდევიანიშვილის, პ. ირეთელის, S. შავაშიძის და სხვათა პიესებში.

ამ მხრივ სასწოვროდ დარჩა შალვა დადიანის მიერ შექმნილი სახეები: არჩილისა (E. შიუკაშვილის, „მეგობრობიდან“), არჩილისა (ტ. რამიშვილის, „სამშობლოდან“), ოთარბეგი, ბესი და სოღეი-მან-ჩანა (ლ. სუმბათაშვილი-იუენიანის „ელაბრებიდან“), ოტია კოჭია (ვ. გუნიას „დამდავნი“), შოთა რუსუაძელის (ტ. მენხის „რუსთაველიდან“), შაჰაპარი (ლ. უაბიგის „ქვიციანი წამებულდანი“). ხშირად შალვა ასრულებდა როლებს თავისივე პიესებიდანაც, მაგალითად: „მომეპოვოდანი“, „ვარაზიდან“.

შალვას მიერ ქართული პიესებში ნათამაშები როლები ხშირჯესხიარდა არ იყვნენ მომეტიანი. არა სკადება მკვლელობის ი. ვარაზი, როცა წერს, რომ „ამ პიესებში შალვა თამაშობდა რეჟისორებს, მოთულებს, ძველ თავადებს. არც ერთი ეფექტიანი და მომეტიანი როლი მას არა ჰქონდა. მაგრამ ამ „არამომეტიან“ როლებშიც თავისი შინაგანი სიმთით და აქტიურული ისტატობით შალვა წინ სწევდა ეპიქოდურ სახეებს და მაყურებლის ყურადღებას იცხებდა.“

გარკვეული წარამეტება ხვდა შალვას მისი საყვარელი მწერლის:

1 ს. გერსამია, შალვა დადიანი (გ. 202 წ.), გამომცემლობა „სოღეი-მთავარი“, 1954 წ., თბილისი, გვ. 23.

2 ი. ვარაზი, შ. დადიანის ცხოვრება და შემოქმედება, „საბკოთა მწერალი“, 1962 წ., თბილისი, გვ. 42.

და დრამატურგის შ. გორკის პიესების დადგებშიც; განსაკუთრებით სახასოვრო იყო შ. დადიანის მიერ მსახიობის როლის დასწავლებილი პიესა პიესა „ფსკერუ“ („მანარტონი“). კარგი იყო მისი ონგური ნიკოლევიჩი (ლ. ანდრეივის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“) და მისი (ს. ოსტროვსკის „გოგოსავლიანი ადგილი“). მან შექმნა საინტერესო სახეები ჩხვივის, ვერვლის, კოსობრისის, პარტოპაპოვის და ზოგიერთ სხვა რადამატურგთა პიესებშიც.

მაგრამ ახალგაზრდა შ. დადიანე ყუთილსმყოფელ ზემოქმედებას ახდენდენ არა მარტო სის პიესები, რომლებშიც იგი მინაწილეობდა, არამედ და უპირველეს ყოვლისა მთლილი ს ატმოსფერო, რომელიც დიდ მესხივილის მსევეტრობის დროს ქუთაისის თეატრში სუფევდა. იმხანად მიიღეს დავი და მისი ცალკეული წყურბო შოკონგებშიც იყვნენ პირველი-დემოკრატიული მსეხდებულები და რევოლუციური მისწრაფებებით. ეს მუდამდებოდა სარცერტუარი პოლიტიკური, ამ დროს ქუთაისის დავი დავანა და სის პიესებს, რომლებიც ზრდენდენ მაყურებლის საზოგადოებრივ აქტივობას და მავების პოლიტიკური გათიენცნობილებას უწყობდენ ხელს. სწრაფე გამარჯვებულიყურბებელი დრამატურგიული ნიმუშებიცოცხლ წითელ ზოლად გასდევდა ლაღო მესხივილის დროინდელ ქუთაისის თეატრს და, უნდა ითქვას, რომ შ. დადიანმა თავის თეატრალურ საქმიანობაში მთლიანად შეითვისა და ქიდედ უფრო გამაძლიერა ეს მემრძობი და პროგრესული კურსი.

თითქმის ალკეთა რა გასართობი და არაფრისმთქმელი პიესების დადგმა, რომელიც XIX ს. დასასრულს და XX ს. დასაწყისში ფრად დიდი განხავალი ჰქონდა ქართულ სცენაზე, დ. მესხიშვილმა სწორება აიღო მაქნის სულით ვადგენდელი ინი მომოვადებულ პიესებზე, როგორც იყო შიღერის „უჩაღები“, მონტის „კაი გრაკი“, პიუვის „რუი ბოზი“, კ. გუტკოვის „ურთულ ვიკოსი“, ა. სუმბათაშვილის „ელაბრა“; თანამედროვე ფილოსტორიზმისა და საზოგადოებრივი სიღღენვის წინააღმდეგ მებრძოლ ისეთ ნაწარმოებებს, როგორცაა გოგოლის „რევიზორი“ და ა. გრამოღღების „კაი ქუისიანი“, შ. გორკის „ფსკერუ“; პატრიოტული და მამაკური შემარტობის შომამრგად ისეთ ნაწარმოებებს, როგორც არს ა. წერეთლის „აბტარ კახი“, ა. ცკარაღის „ქართული დღეა“; პ. ირეთელის „დამატყვეული“ და სხვა მამარტი პიტიონც იყო, რომ ქუთაისის თეატრის აღმავლობის ხანა, მიმდინარე საუკუნის დასაწყისში, ეს იყო იმადე დროს მთელი ქართული თეატრის მიღღარი ისტორიის ერთი უმრწუნევაღესი ფერტულითავანი.

1908 წლის შემოდგომაზე შალვა დადიანი უფალესი განათლების მისაღებად მოსკოვში მიმეზჭარება. მას გადაწყვეტილი ჰქონდა მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე თავისუფალ მსმენელად შესვლა, მაგრამ ამ განზრახვის სისრულეში მოყვანას ხელი უშეშადა საშუალო განათლების ცენტრის უქონლობა. შალვამ გადაწყვიტა იქვე დარჩენილყოფი, რააც უფროსი გავითვლების მიუღების გზით ეცსტერნის წესით სიმწიფის ატესტატე გამოცდები ჩაეზარებინა; ვადდე კი უნივერსიტეტში ოფიციალურად მოქმედიყო.

მოსკოვში ყოფნამ, მოწინავე რეალისტურ ხელოვნებასა და სახელგანთქმულ რუსულ თეატრთან ნაცნობობამ უდიდესი სარგებლობა მოუტანა შალვა დადიანს. ცხადია, თეატრზე შეყვარებულ შალვა (იხილეთ მისი ასახ ბეგარად დაღვილებული) მარტო გავითვლების ზოხებით ვერ დაეკუთვლიდებოდა; ამას, როგორც იუფრო მეტ დროს იგი რუსული თეატრისა და სასწაულმთქმელი რუსული ხელოვნების გაცნობას ანდომებდა. მოსკოვში ყოფნისას იგი ქიდედ უფრო დაუახლოვდა სახელგანთქმული მცირე თეატრის ერთ-ერთ მსევეტრს, დიდ მსახიობსა და ცნობილ მწერტოსს ლ. სუმბათაშვილს. იუენის და მისი შეშეობით და ეთიბილ მწავლად ცნობილ აქტიორს. ა. სუმბათაშვილი-იუენიანს ნაცნობობა რამდენიმე წლის შემდეგ მტიკე მეგობრობაში გადავიდა. იუენიანს ერთად შალვა დადიანს გაიციო და სცენაზე ნახს ისეთი სახელგანთქმული ისტატობი, როგორც იყვნენ E. ცერმოლვა, ო. საღოვსკაია, ა. ლენსკი, შ. საღოვსკი და მრავალი სხვ.

მაგრამ მოხდა საოცრება: მიუხედავად ა. სუმბათაშვილი-იუენიანის დადებითი შეფასების და მოყოვადებულობისა და მცირე თეატრის კოლექტივშიცოცხლ გულწრფელი თუყვისციცხვასა, შალვა დადიანი ახლდღარასრული „მატის“ მიმღღარი და მომხრე შექმნა, იმ დროს მოსკოვის საშატატო თეატრი (მშენი ნახს სულ რაღაც 5-6



წლის ისტორია ქონდა) მოწინავე რუსული საზოგადოებრიობის სულთამკარბილი სდებოდა. მას რუსული თეატრალური ხელოვნების მერდონულ მიიჩნევდნენ. ეს იყო ამ თეატრის საყარო მომწონების პერიოდი და იგი მართლაც იყო ღირსი საყოველთაო მოწონებისა და აღტაცების.

შალვა დადიანევი განსაკუთრებით დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა „მასის“ ბრწყინვალე დადგენებში, ამ თეატრის დამაარსებელთა, ქ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემსოვიჩი-დანჩენკოს ნოვატორუმმა, დახვეწილმა, გემორწმუნებმა რეჟისორმა, მთელმა ამ სისტემამ მსახიობების აღზრდასა და სექტაკლის შექმნისა, რომლის ერთადერთ მიმდევარც შალვა დადიანი სამუდამოდ შექნა. ვივია დადიანევი დიდი ზემოქმედება მოახდინა ა. ჩეხოვის პიესების სამხატვრო თეატრისკენ დადგენებში, ის გარეშობდა, რომ შემდგომში შ. დადიანმა ჩეხოვის დრამატუგის ძალიერი გაღწევა განიცადა, ბევრად იყო სამხატვრო თეატრში ნახული სექტაკლები იმპულსურიცხული.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ახალი ნაცნობობამ გამოიღარა შალვა დადიანის თეატრალური გამოცდილება, გააერთიანა მისა სამხატვრო მორჩინობი, უფრო ღრმად ჩაახება სასცენო ხელოვნების საიდუმლოებებში, სუბტილ და მას თეატრალური თეორიის უკეთ დაუფლებსკაცენ.

საქართველოში დაბრუნებისთანავე შალვა დადიანი სამხატვრო თეატრის ერთი უმწერვალესი მოსულარიზატორი გახდა. მან ერთმა პირველთაგანმა მოკიდა ხელი ამ თეატრისა და მისი მსუვერტება, ქ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემსოვიჩი-დანჩენკოს სიტყვების არსებზე და თეატრში მოპოვარისაყვის. ამასთან ერთად შალვა დადიანი პირველი ქართველი რეჟისორი იყო, რომელმაც ჯერ კიდევ 1904-1908 წლებში დაიწყო სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პრინციპების ქართულ სცენაზე პრაქტიკულად დანერგვა, რამაც დიდად კეთილისმყოველი გავლენა იქონია.

მოსკოვიდან საქართველოში დაბრუნებული შალვა დადიანი ერთ-ერთი თბილისში ცხოვრობს და თავის რევოლუციური სულესკვევებით გაედანისო მინიარტობის ბედგავს. 1905 წლის გაზაფხულზე იგი ქუთაისის მიმგზავნიდა და ცკვად ღაღად მესხიშვილის დასში შედის, ქუთაისში ამ დროს მეტად მთელუარე მტრისფერო იყო; ამ წინარება და მუდღერი ქალკჯ რევოლუციური აღტაცინება მოხდებოდა და უჩვეულოდ აერჩობილებინა. რევოლუციური მოძრაობის ერთ-ერთი საბატოცო ცენტრად ქალკჯის თეატრი გამოხატოდა, სადაც ქართული დახი დ. მესხიშვილის ხელმძღვანელობით ხალხს საბარძოლ სულესკვევებით მსჭვალავდა.

ამს მოწოდებს ენდარმერისი ერთი საარქივო დოკუმენტი, რომელში ნათქვამია: „1905 წ. 28 აგვისტოს ქუთაისის ქართული დასის მსახიობმა წარმოდგენის დროს... აღტკმა-მესხიშვილმა წარმოთქვა ქართულ ენაზე სიტყვა, რომლითაც ხალხს მოუწოდებდა მაყარობის წინააღმდეგ ბრძოლისათვის... და რომ გუნდმა „...საქაჯრ შესარგმა „მარსკლითა...“, აღდგებ, ჯენვი რუსეთის მიშხა ხალხში“. სექტაკლების შემდეგ თეატრში შოროც საზოგადოება დაიყო რამდენიმე ჯგუფად და გაეშურა ქალკჯის სხვადასხვა მიმარტობებით „მარსკლითა“ და სხვა რევოლუციური მანგების სიმღერით“. ამ „რევოლუციური დასის“ ერთ-ერთი აქტიორი წევრი შ. დადიანი იყო. მაგამ ამ ასეთი „მოღვაწეობის“ დღესამ არ გარკვეულთა: მაყარობამ სასწარმო ზომები მიიღო: ქუთაისის თეატრი დაჯეტს, მრავალი მსახიობი დააპატიბრებ. შ. დადიანმა დ. მესხიშვილთან ერთად გაქკვეით უშველა თავს; შალვამ სოფელს (დიდუღეთში) მიაშურა და იქ ნათესავეებს შეეფარა.

ქუთაისის თეატრის დაბრუნების შემდეგ შალვა ისევ თბილისში გამოემგზავრა და დრამატული საზოგადოების ანტიარტობით წარმართა 1905-1906 წლების თეატრალური სეზონის მეტეს მანძილზე დასში მსახიობად მუშაობდა. ამ სახასიერო სეზონს ჯერ კ. გუნია მიუძღვებოდა, შემდეგ კი დ. მესხიშვილი.

ეს იყო პერიოდი 1905-1907 წლების რევოლუციური აღმავლობისა და ქართული თეატრც ენერგიულად იღვწოდა მასების პოლიტკეტირის გათიციმბინებისა და რევოლუციური აქტივიზაციისათვის. რევოლუციური გამოქმედებითი და საბრძოლველად წამოქორბოდა ქართული თეატრი ხალხის დარაზების მმღვარე კრება იქცა. შ. დადიანის, როგორც მოქალკჯის და შემოქმედის ჩამოყალიბებაც 1905-1907 წლების რევოლუციამ გავაწვევტა გავნდა მოახდინა. სწორად ამ უღდესი ისტორიული მოვლების უშუალო ზეგავლენით

მოხდა შ. დადიანის სულიერი ფორმირება, მისი მსოფლმხედველობის შემოქმედება და სამარწველო პროფილის დადგინება. 1905-1906 წლების რევოლუციური უღდესი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო შ. დადიანის შემოქმედების შესწავლისათვის, არამედ საქრთველ ქართული ლტერატურის განვითარების გზების გარკვევისათვის. ეს არის მთელი ისტორიული ეპოქა ჯენვი ხალხის ცხოვრებასა და კულტურის განვითარებაში.

1905 წლის რევოლუციის გამოიღარა დღებში შალვა დადიანმა ირი რევოლუციური სისით ბაზილავა ირიგინადლოვი ქართული დრამატურგა. 1905 წელს დაწერილ და ფართოდ ცნობად სიესას „მღავთში“ მან მალე მიუმტადა მეორედ, სახელგანთქმული დრამატურგიული ნაწარმით — „როს ნადიმოდენენ“, ეს სიესა იხვევ, როგორც „მღავთში“, რუსეთის პირველი რევოლუციის თავისებური მხატვრული ასახვა. იგი დაწერილია 1906 წლის ნოემბერში ქ. იღვესში.

სიესას „როს ნადიმოდენენ“ მეტად საინტერესო ისტორია აქვს. მილიანის საბითი ნადიმოდენენ 1909 გამოქვეყნდა ქ. ქუთაისის ეკლესიის „ღუნში“, ხოლო 1912 წელს დეკემბერში გამოიცა ცალკე წიგნად ქ. ბათუმში (ე. მახარაძის სტამბაში) და იმვე თვეში კიდევ ბათუმის თეატრის სცენაზე „მოგზაური დასის“ ძალიებით (სცენაზე პირველად ჩაენგები იქნა ქ. ქუთაისში 1907-1908 წლების სეზონში).

თუ სიესის პირველ გამოქვეყნებას დიდა ინტენსიტი არ მოელოდა, საბაგიროდ, მისი ცალკე წიგნად გამოცემისათვის და 1912 წელს ბათუმის თეატრის სცენაზე დადგომისთვის პოლიციამ შ. დადიანის წინააღმდეგ სისხლის სამართლის საქმე აღიკა. შ. დადიანს უფერედმე მეფის რუსეთის სისხლის სამართლის კოდექსის 124 მუხლის მექვესე პარაგრაფს, რომელიც ბრალად სდებდა ხალხის გაყენებას, ამ მუხლის შესამაზისად. შ. დადიანს ექვს წლამდე პატირობა მოელოდა. მაგამა, სახედინეროდ, სწორედ ამ საქმის ძიების პერიოდში გამოიცა 1918 წლის 21 თებერვლის მინისტრები ამნისტია, რომლის XVIII მუხლის თანახმად, შ. დადიანის წინააღმდეგ აღტრული საქმის ძიება მოისპო და იგი პასუხისმგებლობისაგან განთავისუფლდა (მიზეზდავად იმისა, რომ შალვამ საქმეა სამინისტროს ბეჭდებით სიტყვის კომიტეტი მის აუცილებლად დაქვას მოითხოვდა).

შ. დადიანის მიერ „როს ნადიმოდენენ“-ის სცენაზე დადგმა არის არა მარტო ქართული თეატრის ისტორიის ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ფურტული, არამედ საქართველოში რევოლუციური მოძრაობის ისტორიის საუბარბოლო ეპიზოდუც.

1907 წლის გაზაფხულზე შალვა დადიანი ოდესიდან თბილისში ჩამოდის და შეწვევტული თეატრალური საქმიანობას უბრძობდა. ამ მიზნით იგი ცკვად ქუთაისს მიემგზავრება და 1907-1908 წლების სეზონს ქუთაისის თეატრში ატარებს, სადაც ანტუერპისა ჯერ ბალნარტიკის ეკუთვნოდა, შემდეგ კი მსახიობთა ამზანგობამ აიღო.

ამ დროს უკვე რეაქცია პარაზებდა. შ. დადიანის სასახლეოდ უნდა ითქვას, რომ იგი რეაქციის მიმე პერიოდზე თავდადებით იბრძოდა ხალხის თავისუფლების, მისი ხედვინებისათვის და მითხვევლებს ამ კეთილშინდობილი გრძნობით მსჭვალავდა. შ. დადიანი არტაციონდრადიული შემოქმედება თავის ძირითად გამოქმედინებუბში მკვიდრად დგას ქ ა ნ ს ი ა რ ე ლ ი ს ტ რ ა მ ა მ ი თ ი ე ბ ე ზ ე და მ ი წ ნ ა ვ ე ქ ა რ თ უ ლ ი მ წ ე რ ლ ო ბ ი ს სა უ კ ი თ ე ს ო ტ რ ა დ ე ლ ი ა ბ ი ს გ ა მ გ რ კ ი ე ბ ე ზ ე და ვ ე ე დ ი ე ბ ე ა.

უკვე რეაქციის მქენვარების დაწეების ხანაში, 1906 წლის მიწურულში, შ. დადიანი წერს მ მოქმედებთან სიესას „შეერთებულ ძალით“, რომელიც 1907 წელს ატორისავ თბილისში და რეჟისორისთ ჭიათურის თეატრში იღვებდა. ეს სიესა მონაარსობითად რევოლუციის აღმავლობის ფრწვე იყო გავლელი და მუშათა კლასის პირველ შეთანხმებულ ორგანიზაციულ რევოლუციურ გამოსვლებს ასახავდა. ამ რევოლუციური სულესკვევების სიესის პირველ დადგამასთან საბრძოლველად, დოკუმენტაროდ დაესატრებოდა შემდეგ დანერგვსო უქტკი: მაყარობის მიერ ნებადართული სიესის სცენაზე ჯენვისათვის საქირო იყო ხელისუფლების ადგილობრივ წარმომადგენლთა თვალის ახვევა. ამ მიზნით, შ. დადიანმა გამოიყენა დრამატურგი ქალის, მარია დე მუიასი, ერთსახელდანი ნებადართული სიესა და თავისი ნაწარმოე-

ბის დადგმის ნებართვის მისაღებად წარადგინა იგი, როგორც შ. დემირის წარმომადგენელი (ინციდენტის ავტორი). რაც ძალიან მკაცრად (ლ. ი. ა.) აფილანსია ხელისუფლებამ მოტყუდნენ და პიეს წარმოადგინოლი იქნა ქათურის მუშათა აღდგორის წინაშე.

1907 წლიდან 1911 წლამდე შ. დადიანი მუშაობდა ქუთაისის ქართული დრამატული დასის მხასიხობად და რეჟისორად სწორად ამ პერიოდში (აღივად მან იქ თავისი ცნობილი პიესა „როს ნადი-მობდნენ“ (1907-1908 წლების სეზონში), პიესამ დემოკრატიული მა-ყურბლის დღი ადრროვანება გამოიწვია და ამიტომაც მეორე დღესვე აწარმოდა იქნა. ამავე 1907 წელს შ. დადიანს რომს ცა-ლიელი ანტონტურის, მონტის პიესის „კაი გრაზის“, რამოშილი სახალხო ტრბინების — კაი გრაზის მთავარ როლის თითვე ანრუ-ტებადა. ამ პიესის არჩევა შემოხვევითი არაა, მას „რესპუბლიკურ ტრბადების“ ურთვადნენ; იგი ძველი რომის აგრარული რევოლუ-ციის თმავლ იყო დაწერილი და ანტიმონარქიული, ტუნტარულ-დემოკრატიული სულისკვეთებით ხასიათდებოდა. ეს პიესა იმ პე-რიოდში მაყურბლის რევოლუციურად განწყობის ენმარებოდა და შ. დადიანმა ამიტომ აირჩია იგი.

1907-1908 წელს შ. დადიანი ი. ჭკვეპავის ცნობილი მოთრ-ობის „რბასის ნაამბობის“ საფუძველზე წერს პიესის „ბაბონი და ემა“. ესეც მეტად საულისხმო ფიქტი: რაქციის შუგუნდ ეპი-კაში — უშიფობის, დეკადანის და სულიერი დერბისის პერი-ოდში, როცა მწერალთა შესამნივე ნწილი მისტიციზმში, ერო-ტაზმში და რეალისტათაუღმა ხელოვნება გაიტაცა, როცა ლიტ-რატურას აშუარად ემწინება სოციალური პროლეტარიატისავე, აქტუალური საზოგადოებრივი სათმებისავე განკვეთის და „სუ-ვი-თა ხელოვნების“ სფეროში თავშეფარების, ცხოვრებისავე განწე-განგომის ტენდენცია, შ. დადიანი იწყებს სწორად ამავე ხანებში ევრაგულად მოყლილი ი. ჭკვეპავის ერთ-ერთი უშესანიშნავი, მტბრძლი სულით გაედნითილი წაწარმების პიესად გადკეთუ-ბას. ეს პიესა 1908 წელს ცალკე წარნადეც გამოქვდა და მან შემ-დეგ მეტადვე დამკვიდრდა რევოლუციამდელი ქართული თეატრის რეპერტუარში.

1909 წელს შ. დადიანმა წარმტებით ვანასახურა აქტიორის როლი შ. გორკის პიესიდან „ფსკრებზე“.

პიესის უფსკრები — აღნიშნავდა დიდი რუსი მხასიხოი კა-ჩალიკო — მაყურბელი იღებდა როგორც ქარშობის წინაშორ-ბედსა და მომამწვებლს. ეს პიესა ასეთს მართლაც იმ „კა-რისმოსისკენ“ მოყოლინება. აი, ასეთი პიესებისკენ მოსწრაფ-ვოდა შ. დადიანი და ქართულ სცენაზე რევოლუციურ რეპერტუ-არს ნერგავდა.

საურთიანეს ქუთაისის დრამატული საზოგადოების იმ პე-რიოდის ანგარიში, როცა შ. დადიანი ქუთაისის თეატრს რევისო-რობდა, ამაოდვე, აღნიშნულია მასში, „...თეატრის მშენებელთა კონ-ტინენტი არ შედგებოდა მხოლოდ მაყურბელთა დემოკრატიული წაწილისაგან, წელს კი მანვლად წრებდალდ თეატრში თითქმის არა-ვისი დადიოდა, ეს იმას ნიშნავს, რომ უმალევე წრები ნელ-ნელა იფიქრებდნენ მხოლოდო სცენას და დამბიო ხალხში ნახულობს თე-ატრი ერთადვე მომბრებს“. დემოკრატიული მაყურბლის მონა-ვებში შ. დადიანს უღივდის დაჭოი მიუღდის, რამდენადუც დაწ-ყებულთ 1908 წლიდან (ლ. მესხიშვილის რუსეთში გაგზავრების დროდანი) რამდენივე წელს განმავლობაში ქუთაისის დასს სწო-რედ იგი ევდა სათავში.

რეპეტიოს პერიოდთანავე დავკავრებულე შ. დადიანის მიერ „მოგზაური დასის“ წამოყალიბების ისტორია. როგორც აღნიშ-ნით, „მოგზაურად დასს“ თვალსაწირო როლი ითამაშა საქართვე-ლის პროინციული ქალქების მაყურბელთა, „გამოფრზობისა“ და მათი პროგრესულ-რევოლუციურად განწყობაში, „მძიმე დღეე-ბი“ იღვა მონაწილე, აი, როგორ ახასიათებდა იმ პერიოდს „თეატ-რი და ცხოვრება“: „საზოგადოებრივი ცხოვრება გაუყენილა, ინ-კვივო თითქმის ყოველვე შეჩერებულა, საშობობის ცას შავი რწულეში გადკავრია... უპირისპიობა ურთვადიან საქმეში, უსას-ტუმბო, უფროფობის გაუკვერბა, ერთი მწერლისაგან ურწმუნობა, საერთო იდეალთა უცნობობა, დაწრომობნება... აი, დამახასიათ-ებელი თვისება ჩვენის ინტელიგენციის... რაქციად ქართული თე-ატრს დაღრბობა დაჰიარა... ბერო შავი დღე და მარტანდა ქარ-თულმა სცენამ, მაგრამ რა დემოკრატიულობაშიც ამემადა იგი და დრა-

მატიული საზოგადოება, არასოდეს არა ყოფილა... დღეს ვსწავლავ-ბამ ჩვენს სცენას ყოფნა არყოფის საციხიო წამოყენებას...“
ამ მძიმე წლებში შ. დადიანი უშობრად და თვადილენი იბრ-ძვის სასიყვარულო განწერიული ქართული თეატრის გამოცოცხ-ლებისათვის, მისი ფუნქტ დუენებისათვის, განმტკიცებისათვის. იგი აქვეყნებს მეოღ რბე პუბლიცისტურ წერილებს, რომელთაც თავ-გამოდებით იცავს ქართულ თეატრს და ცდილობს საზოგადოებში მისივე ინტერესის გავიძობას. 1909 წ. ივლისში გაწვო დროე-ბაში: „აიანებე შ. დადიანის მეტად საულისხმო „სასოიტარო შე-ნიშვნები და სურათებია“. 1910 წელს თურნად „თეატრის და ცხოვრებაში“ გამოქვდა მისი წერილების სერია ქართულ თე-ატრზე, სადაც სხვათა შორის ნათქვამია: „რომელი თეატრია უფ-რო ცოცხალი? რომელს მოუტანია მეტი ნაყოფი ხალხისათვის? რომელი ყოფილა მალისა და დღებუთ იდეოტა მქადილენი და მტარებელი? — არა ხასინისა და მთავრბობა, ე. ი. „ინციდენ-ტი“ დაწველებუბაოა, არამედ... თვით თავისუფალ მხასიხობა ახსანგობისა“.

შ. დადიანის იმდროინდელი პუბლიცისტურ წერილებს მეტად თამაში და მრავალმეტყველო „ქვეტესტი“ ახასიათებს. აი ერთი მთავარი: „იდეოტა დვანლი ვორნოცივის ჩვენი თეატრისადმი, მა-გრამ განა იყო სულის ჩანდგელო? დიდი რაი ხასი ზემადნე ბი-რანბები გადავარდნილი ბატონმეობა, მაგრამ... რათ ვინცათ ეს მა-გრანბები ჩამოტეოთალთო... კიდედ ვიბორბა — მხოლოდ მამინ ჩა-კურება მეციერი საუფუფელი საქმის, როდესაც სოციალიზმი ე-დღე დეატრისადავბა თავის კერას, თორმე, როდესაც გარკვე-ბილს უფურობენ და წე მოდან მწარუნელობენ, აქედან სასიკ-ეთო არა იქნება რა“.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია შ. დადიანის თამაში მოწოდება მხასიხობა ამაზაგობების მოწოდებას, ანტრატორის წინააღმდეგ ბრძოლისათვის, ასეთი მოთხოვნები მამინ უჩვეულო რამ იყო და ისინი მძლავრ საზოგადოებრივ რეზონანსს იძლეოდნენ. შ. დადი-ანი დაიწინებო ქადავდა თეატრში რაბალიზმს დაწკვირებისა და ახსნაბლის შექმნის საქირუბას (იხ. „ჩემი შენიშვნები“, „თეატრა და ცხოვრება“, 1910 წ. № 17-18).

იმდროინდელი პრესა ძალიან ხშირად ვეაუწყებს შ. დადიანის აღიერიების უფუფობებს. ეს ლეივები უშობერულ ხელოვნებს სა-კოტხებს, ესთეტიკის პრობლემებს, თეატრის მნიშვნელობასა და დრამატურების შეფებინა. ამავე ხანებში შ. დადიანმა შემიღო ერთი მეტად სასარგებლო ხალხე: იგი თავის დასის ყოველი სე-ქტალის წინ, პატარა ლექცია-შესავალს კითხულობდა, რითაც დე-დად უწავდა ხელს ქართული მაყურბლის გათვითცოცხლებას.

შ. დადიანის თავდადებულ მუშაობას სტეგება მინამაქვს და ძალთა ამ ერთობლივი დამაბევის შედეგად მალე იჩინა თვით. 1910 წლის დამღევს „თეატრი და ცხოვრება“ უკვე წერდა: „ჩვენის ერო-ვნული თეატრს აღორბინების ახალი ხანა დაუდგა — თბილისი, ქუთაისი, ხონში, ქიათურაში, ბაქოში...დასები მუშაობენ და „ქარ-თული სცენა ფართოვდებია“. ქართული თეატრის ფავრტობის ერთი საბრელი მერცხალთაგანი შ. დადიანის მიერ შექმნილი „მოგზაური დასი“ იყო.

შ. დადიანის ქართული თეატრისადმი ეს უწრადღება ვერ აიხს-ნებდა მხოლოდ პროინციონალი დრამატურების და არტისტრეგე-სორის თეატრისადმი ინტერესით. აქ სხვა, უფრო ღრბ მარტუბები ურყევია... „არაინ ქვეყნები, სადაც სულის თქმა მწესუბოდა, არი ცხრკალტულში ზის და თავსუფლებს მაკორტის ურანა... არაინ ქვეყნად ერბო, რომელთა შვილებს დღის მუქს მაკორი არამოტი-ზე გაზრდებლები შამით კვებავინ... აი, ასეთი ერების ცხოვ-რებაში თეატრს აქვს ხულ სხვა დანიშნულება. იქ, სადაც აღმაო-ნის სულიერი მოძრების გამოხტავებით ყველა გუბი დაწხოლია, მოქალაქე ურყოფილია და ენა დადებუბოდა, — იქ, ხელბრტული სახიროდ, და თეატრი კერძოდ, უნდა გადაიქცეს მარს მხავლად, იქ ხელოვნება და თეატრს უნდა ითამაშოს მოქალაქის როლი: უნდა ააფრიალოს დროში, რომელთაცად აღებუფილი იქნება ერის ჩინება გადებუბული სულის კვებვა...“ აი სწორედ ასეთ მხგე-ვლად, ასეთ დროულად, ასეთ „მოქალაქე“ მიანდა შ. დადიანს ქარ-თული თეატრი და ამიტომაც უკვლავდა თავს.

როგორც წემოთ ითქვა, 1907 წლიდან შალვა დადიანმა რევი-სორობასაც მიჰყო ხელი და სულ მალე ამ სარბილულ დავკრე-



ბული დადგომილია და თვარაღებული საქმის ნიჭიერი ორგანიზატორის ახლები მოიხვეჭა. ქართულ პრესას და ერთსულ შეუქა შლეა დადიანის მაღალგემოვნებანი დადგებები, რომლებშიც რეკონსორის მხატვრული ნიჭი და რეალისტური ხედა ჩანდა.

შლეა დადიანის როგორც რეჟისორისა და თეატრის ორგანიზატორის ერთი უმეტესწილად მაგალითია მის მიერ ე. წ. „მოგზაური დასის“ შედგენა და დასის შექვეყნება. მოგზაური დასის იდეა, ა. ი. იმეკვიანი მოძრავი თეატრისა, რომელიც საქართველოს დამაკლავებს მოემსახურებოდა, ჟურ კიდევ 1910 წელს ჩაიხატა, მისი ავტორი შლეა დადიანი იყო. ეს თავისი შინადასრულები მან განაწყო ახლმ შეგობრებს — ე. ანდროსიშვილს, ს. ყალბებ გავილს, ა. გუგუშვილს, ზ. მურხიანს, რომელთაც მხურავლად დაუბრუნებ მხარე ამ საინტერესო წამოხატვის.

1912 წლის ზაფხულში ამ იდეას ხორცი შეეხება, შლეა მსახიობთა ამხანაგობა შლეა დადიანის მეთაურობითი და რეჟისორისა, ახლადშემწილ დასს „მოგზაური“ ეწოდა. დასმა მიზან დასახა საქართველოს შვეი ზღვისპირეთის კულტურულ-საზოგადოებრივ ცენტრების — ბათუმის, ფოთის, სოხუმის და დასავლეთ საქართველოს სხვა ქალაქებისა და დაბების (სენჯის, დანსხუბის, ოსურგეთის, ქუთაისის და სხვათა) თეატრული მომსახურებისა, „მოგზაური დასს“ მუდმივ ბაზად ბათუმი ჰქონდა არჩეული და, ბოლოს, ამ ქალაქის მუდმივ თეატრად გადაიქცა კიდევ.

შლეა დადიანის „მოგზაურმა დასმა“ ძალზე დიდი როლი ითამაშა საქართველოს დაბა-ქალაქებისა და რეგიონის ზოგიერთი ახლმოდებული ქალაქის (მაგ. ნოვოროსისკის) მუშებისა და დემოკრატიული ფენების გათვითნობიერებისა და პოლიტიკური აქტიურობისთვის. გარდა ამისა, ამ დასის გახტარობმა ადგილობრივ მოსახლეობას, განსაკუთრებით ინტელექტუალს, დრამატული წრეებისა და მუდმივი პროფესიული დასების ჩამოყალიბების სურვილი აღძურა, ამან კი მალე თავისი საყოველთაო გამოიღო. ამის შედეგი იყო ბათუმში დრამატული საზოგადოების ჩამოყალიბება, მალე ამ საზოგადოების თხოვნითა და დახმარებით „მოგზაური დასს“ ბათუმის მუდმივ თეატრად გადაქცადა. მასთანადე, შლეა დადიანი ბათუმის მუდმივი პროფესიონალური თეატრის ფუნქციონირებას, შლეა კარგა ხანს მესვეურებოდა ამ თეატრს, იყო მისი პირველი რეჟისორი და ხელმძღვანელი.

„მოგზაური დასს“ მუშახებ კარგადაა ნათქვამი 1913 წლის „ბათუმის გაზეთში“, რომელიც თავის ერთ-ერთ ნომერში წერდა: „მოგზაური დასის“ საქმიანობა... ერთსულ კიდევ გვიმტკიცებს იმს, თუ სა შეუძლია საქმის სიყვარულსა და ენერჯისა. მსახიობთა ჯგუფმა, რომელსაც თავისი გაჩოქებისა და შრომის უნარის მტკარა გააჩნდათ, იმდენი მოახერხა, რომ ფულად იწოვა და ჩინებული სტრუქტურა გააჩადა ბათუმში, ხალხს შეუყვარა თეატრი, გაღვიძა ინტერესი სათეატრო ხელოვნებისადმი. დაიმსახურა მისი ნდობა და საქმე იქამდე მიიყვანა, რომ თუ წინა ბათუმში არავც უფრო ადგილობრივ სტენისმოყვარეთა მიერ ნაწილადიარა წარმოდგენებს არამედ საგასტროლოდ ჩამოხვედ ქართულ დასთა სადამოგზავნეს არც ესწრებოდა აქაური საზოგადოება, ეხლა დიდის ხალხით იწო სიარული „მოგზაურს“ წარმოდგენებზე, და ხშირად სრულად ახსენდა სათეატრო დარბაზს. ეს უნდა მიეწეროს იმ გარემოებას, რომ თვითონ დასი მოუშობდა ენერჯულად — მუდამ ეძახს როლებს ცოდნა, ანსაზღვლის დაცვა იყო ამის ხელისშეწყობი და თან უველასათვის ხელმისაწვდომი იფიქსიანის ბილეთები“.

შლეა დადიანი მართკ ბათუმის თეატრის დამაარსებელი როლი, მან დიდი როლი ითამაშა საქართველოს სხვა კულტურული ცენტრების თეატრული ცხოვრების გახტარებაში. ეს გამოიხატა თეატრული საქმის ინტენსიუიკაციაში, ქართული თეატრის (როგორც პროფესიული, ისე სტენისმოყვარეთა დასების) როლისა და მნიშვნელობის შესამწინე ზრდაში, მათი მხატვრული ღონის ამაღლებაში.

ერთ-ერთი ასეთი თეატრი, რომლის დარსებებზე შლეა დადიანმა გადამწეებელი როლი ითამაშა, სოხუმის თეატრი იყო. სოხუმში XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დაწყებულად ახსებოდა ქართული დრამატული წრე, რომელიც დრო და დრო წარმოდგენებს მართავდა. მართამ ეს წრე მტედ სუსტი იყო. მას არც სტენისმოყვარეები მთავდა საქმო რაოდენობით, არც საქმისათვის თავდებებულნი ქართველები, რომლებიც შესძლებდნენ ძნელი სეზონ-

ების გაძლადება და სოხუმის ქართული თეატრის მკვიდრ ნიადაგად დაუქმდნენ.

1911 წლის შემოდგომაზე სოხუმის ქართული დრამატის ხელმძღვანელად მოწვეული იქნა შლეა დადიანი. ამ დროს სოხუმში ცხოვრობდა შლეას და, მამუ დადიანი-ანაბნისი, რომელმაც დიდი დახმარება გაწევა თავის ძაბს დაქსაქსული თეატრალური ძალების გახტარებისა და დარბაზებისა. შლეამ შემოიკრიბა სტენისმოყვარეთა ძალები, შემოიხატა ნიჭიერი ახლგაზრდობა და შეუდგა მუშაობას სოხუმში შლეა მთელი 1911-12 წლების სტენის განახლებული დარბა და ეს სეზონი გარდებობის წლად აღიქვა. მან არა მარტო მკვიდრ ნიადაგზე დაუყენა სტენისმოყვარეთა დასი, არამედ რეალური საფუძველი შექმნა სოხუმში მუდმივი ქართული თეატრის დასარსებად.

შ. დადიანმა უკვედებ ეს მოახერხა საქმისადმი მოსმწეებელი და მუყათი და მოქედებულებითი; მან დრამა გართობა რესპეტურის საკითხი და კურსი სერიოზულ დრამატურგიაზე აიღო, დიდი უზრუნველად დაუთმო სექტკლავების რეჟისორს, მათ მხატვრულ გაფორმებას, მსახიობთა საშემსრულებლო ოსტატობას. შლეა ერთი პირველთაგანია, ვინც თეატრის ანსამბლურობის თანამდროვე მოთხოვნათა დინიდან მთავად და სასტენო დასამბლურობის შექმნა მოპირა ამცინად დასახა.

ორი მომდევნო სეზონი, როგორც უკვე ვთქვი, შ. დადიანი „მოგზაურ დასთან“ არის დაკავშირებული (1912-13 წლების სეზონი „მოგზაური“, ხოლო 1913-14 — ბათუმში). 1915-1916 წლების სეზონში კი ქუთაისში კროსხილი მდგომარეობა შეიქმნა; დრამატულმა საზოგადოებამ სეზონის წარმოებაზე უარი განაცხადა. საშეღად მასწინე „გაქირებვის ტალყვის“, შლეას, მიმართეს. მან მსახიობთა ამხანაგობა საშემსრულებლო ოსტატობისა. შლეა ერთი პირველია, ვინც თეატრის ანსამბლურობის თანამდროვე მოთხოვნათა დინიდან მთავად და სასტენო დასამბლურობის შექმნა მოპირა ამცინად დასახა.

სამი-ოთხი წლის შემდეგ, ე. ი. 1920-21 წლების სეზონში, შლეა კვლავ დაბრუნდა ქუთაისის თეატრს და ამქრდაც დრამატული საზოგადოების დასს გაუძღვა. მან არც ამ შემთხვევაში უმტყუნა თავის ტრადიციას და ამ სეზონშიც დღედა ჰოლიდურთა ავიტუების მოხტარებულად ნიშნებში. ასეთი იყო თავისუფლების მოყვარული სულსსკვეთებით აღხვსე მისი სიესა „გვარამი“, რომელიც სახალხო მშრომელობას, „ხალხის თვითმმართველობის“ იდეას ქადაგებდა. ეს იყო ამ სიების პირველი საქარა წარმოდგენა.

დიდი დეწული დასლი შლეა დადიანმა ბაქოს ქართულ სტენის, რომელიც მრეგებოდა როგორც პროფესიული მსახიობებისაგან, ისე ნიჭიერ სტენისმოყვარეთაგან. ბაქოს ქართულ სტენზე გამოიღოდა უველად ჩვენი გამოჩინილი ოსტატობა და ცნობილი მსახიობი. ქართველი საზოგადოებობისა დიდი უზრუნველობითა და გუდლოდობით ადგენდდა თვალს ბაქოს ქართული თეატრის საქმიანობას და ცდილობდა შექმნილიყო დახმარებოდა მას. შლეა დადიანი ჟურ კიდევ 1914-1915 წლების სეზონში ხელმძღვანელობდა დრამატული საზოგადოების ბაქოს ქართულ დასს და მოუხდევდა პროფესიული ოსის დაწებისა, ამქრდაც კარგად წარბარათ სეზონი.

შლეა 1916-1917 წლებშიც მეთაურობდა ბაქოს ქართულ დასს და ამქრდაც გართობული სიარობების მიუხედავად (თებერვლის ბურუეზულ-დემოკრატიული რევოლუციისათვის მზადბასთან დაკავშირებული ამბები), საინტერესოდ ჩაატარა სეზონი. სერიოზულმა რეპერტუარმა და პოლიტიკურად აქტუალურმა თემატიკამ გარკვეულად შეუწყო ხელი ბაქოს პროლეტარობის, ამიერკავკასიის ამ უღიღებე წამყვანი ცენტრისა და რევოლუციური კერის საბრძოლველად დარბაზებისა და პოლიტიკურ გათვითცნობიერებას.

საინტერესოა, რომ შლეა დადიანი (როცა თვითონ მეთაურობდა ანტერპრისსა, ან სხვა ანტერპრისში რეჟისორად იყო მნიშვნელოვანი) გადამა მხოლოდ პირველთაგან შინაარსის სიესებს და, როგორც წესი, კვირდს უვლდად გამართობას თუ ვიდევალურ დრამატურული ნაწარმოებებს. მის მიერ დასადგმულად შერჩეული, გარკვეული სოციალური შინაარსისა და პოლიტიკულ-დემოკრატი-

ული ან რევოლუციური იდეური ძვლების სიესეს შორის წამყვანი ადგილი უკეთა ორიგინალურ ქართულ ნაწარმოებებს. ისინი დამადგომლის საქართველო კურსად ცხადყოფენ.

ავღლი, ნაგალითა 1911-12 წლების სკოლის სოხუმში. შალვა დადიანის მიერ დადგმულ პიესათა თითქმის ნახევარი ქართულია. აქედან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ პერიოდის წამყვან ქართველ დრამატურთა პიესები — ტრ. რამიშვილის („მეზობლები“), ს. კანკლავაშვილის („მორავები“), პ. არაბულიის („სოფლის გმირები“), ა. ცაგარელის („გლეხის ქალი გულგვარა“). ასეთვე სურსათის იძლევა „მოგზაური დასისა“ და მის ბაზზე დაარსებული ბათუმის თეატრის რეპერტუარიც (1912-1914 წლებში): აქც დადგმულ პიესათა თითქმის ნახევარი ქართულია. ესაა ე. შ. ლავროვის („გადაკრილო მუხა“ და „უნიდავინი“), ნ. ნავაშვილის „ვის არის დანაშაუნი“, ნ. შუკაშვილის „მთის ზღაპარი“, ა. სუბანიშვილის „ლალიტა“, და „კლავაშვილის „იირნის ბედნიერება“, შ. დადიანის „ბატონი და ემა“ (ილ. ჭავჭავაძის მიხედვით), ალ. ყაზბეგის „ქეთევან წამებულ“, დ. ერისთავის „სამშობლო“ და სხვ. ამავე ხასიათს ატარებს შ. დადიანის, როგორც თეატრის მისწვევისა და დამადგმლის, სარეპერტუარო პოლიტიკა ბაქოში (1914-15 და 1916-17 წლების თეატრალური სეზონები), ქუთაისში (1915-16 და 1920-21 წლების სეზონები) და თბილისში.

იდეურთა შინაარსიანთა, რევოლუციური-დემოკრატიული პათოსის მხარეპერტუარო პოლიტიკის მთავარი მოთხოვნა იყო. პიესათა სცენურ გაარჩებას, მათ თეატრულ ინტერპრეტაციას შ. დადიანი საუფრუდელ უდებდა საბუთა რეალისტურ განსას. მართალი, დამაჩრებელი ხალხობრივ ალებედილი სცენური ხასიათების შექმნას და ამის მისაღწევად თავის თეატრალურ-სარეპერტუარო მუშაობას მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სისტემას (ე. ა. ტანისლანის სიტემას) უდებდა საფუძვლად.

1915-1916 წლებში შ. დადიანმა საკანონოვად გააცხადოვდა დრამატურგიული საქმიანობა და ქართულ ლიტერატურას ორი პირველობისთვის ისტორიული დრამა შექმნის — „გვიგეცოქრა“ და „ვარაზი“.

პირველმა იმპერიალისტურმა ომმა ღრმა ცვლილებები გამოიწვია სოციალისტების ყველა სფეროში და სულიერი წარმოების დარღვევა განსაკუთრებით ხელშეწყობდა და ლიტერატურაზე იმოქმედა. შ. დადიანი არა თუ აკან, არამედ ებრძოდა კიდევ ომის ელქოსს, რთმელსაც ასეთი დაჯივინები ადვილად მეფის მთავრებს, წერიალი „გვასული სეზონი“ იგი კმაყოფილებით აღნიშნავდა, რომ „ჩვენი თეატრი ვერ გაიტაცა წლეწანდელმა საომარმა სიესებმა“...

როგორც აღნიშნავთ, 1914-1918 წლების მსოფლიო ომმა კიდევ უფრო გააუარესა ქართული თეატრის ისევე მძიმე მდგომარეობა. ამ პერიოდში ქართველ მსახიობებს უფრო მეტად ლუკმა პურის მოწინავე უდებოდა ზრუნვა, ვიდრე მაღალმხატვრულ თეატრალურ შემოქმედებაზე.

1917-1921 წლებში შალვა დადიანს სხვა ქართველ მსახიობებთან ერთად უდებდა გამუდმებულ პატიორობის ხტიდალ საქართველოს ქალაქებსა და დაბა-სოფლებში, სადაც შალვას მიერ შეკრული პატიო-პატივსაც დასები სახელდახლო სექტებლებს დაგმოდნენ და ამით საბატრის სასხრეს მოულოდებლად. ვინ იცის, რამდენი მწარე დღე არგუნს ამ მძიმე ხანამ შალვა დადიანსა და მისი დასის წევრებს. რა თქმა უნდა, ამ დროს მრავალი კურობოც მომდარდა და „მშვიტი მსახიობები“, როგორც მათ მისი უწოდებდნენ, არაერთხელ ჩავარდნილან ტრავე-კომიურ მდგომარეობაში. შალვაყას მრავალი ასეთი შვი დღე ასობდა.

1921 წლის თებერვალში საქართველოს ისტორიაში ახალი ერა დაიწყო. ამ წელს ქართველმა ხალხმა ლენინის დაიდი პარტიის ხელმძღვანელობით და დიდი რუსი ხალხის მჭერი დახმარებით, დაამხო საბუველი მენშევიკური მთავრობა და ძირველელმა ხელისუფალი. საქართველო წყობილების დამატარებამ კარგესიანად შესცვალა ქვეყნის სახელმწიფო, სამურწნიო და კულტურული სახე. კლასობრივი მონობისგან, სოციალური და ნაციონალური ჩავიკრისაგან განთავისუფლებულმა ხალხმა ზაქარიალ სისრფეთია და საიყარო გაქაქებინა იწყო სახალხო მურწნიების, კულტურისა და მეცნიერების განვითარება.

საბჭოთა ხელისუფლების საქართველოში გამაჩრებამ შ. დადი-

ანს ქუთაისში მოუსწრო. ახალი წყობილების დამატარებისთანავე თეატრალურ მოწინავე ინტელექციონის თვალსაზრისით წარმოადგენდა უკმაყოფილო გერ კიდევ მეფის თეთმურეობის დროს აქეთრად განმდილოდ რეპტიკული რეაქციის წინააღმდეგ და რევოლუციურად გამწვინებლ მოღვაწეთა ჯგუფს ეუსთვებდა, დაწინაურ იქნა ქუთაისის თეატრის მეთურად. მაგრამ ქუთაისში დიდხანს ყოფნა არ მოუწია, რადგან მალე თბილისში გადმოიყვანეს.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამატარების პირველ დღეებშივე (1921 წლის მარტი) შ. დადიანს საქართველოს განათლების კომისარიატის თეატრალური განყოფილების გამგელ ნიშნავენ (1922 წლიდან სათეატრო და სამუსიკო საქმეთა გამგელ). ამ წინააღმდეგ შ. დადიანი ახალგაზრდა საბჭოთა ინსპექტორების სათაურის სოციალისტების ხელმძღვანელი ხდება და განსაკუთრებით ენერგიით, გაქმნებითა და მუუაითობით იწუხებს საბჭოთა თეატრალური კულტურის შენებას.

შ. დადიანმა მტკიცედ მოკიდა ხელი სცენის ძველი ოსტატების ახალგაზრდა საბჭოთა თეატრის გარშემო შემოკრებას, სცენური ახალგაზრდების დაწინაურებას და საქართველოს თეატრალური ძალების ახალი გრანდიოზული ამოცანებისთვის დარაზმებას. შ. დადიანს უდებდა ღვაწლი მოუძღვის სცენის ძველი ოსტატების საბჭოთა ხელისუფლების მხარეგად გამოყვანისათვის. მან საბჭოთა სცენას შეუნარჩუნა არაერთი ჩინებულ ოსტატი და ამ მხრე ისეთივე შესანიშნავი როლი ითამაშა, როგორც ლენინისაგან რუსეთში. დიდი და ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის, შ. დადიანმა ქართველი საბჭოთა თეატრალური კულტურის ერთ-ერთი მესამარეკლის სახელი დამისაურა. მან ერთ-ერთ პირველს მიწინაა უმაღლესი წოდება — რუსულიების სახალხო არტისტისა.

ამიბომ იყო, რომ საბჭოთა მთავრობამ 1923 წელს დიდი ზეიმით გადაუხადა შ. დადიანს მისი მოღვაწეობის 30 წლის იუბილეს. იუბილურ წამდვილ სახალხო ზეიმად გადაიკეთა და მოელ საქართველოს მოდელი. შ. დადიანმა არც ერთი კუთხე, არც ერთი ქალაქი, რომ შემრუდელად არ გამოხეობოდნენ პატრონისა და მოღვაწის დაფასება. იუბილეს გამგებმურწნენ მოსკოვი, ლენინგრადი, კიევი, ხარკოვი, ბაქო და სხვა ქალაქებიც.

საქართველოს მთავრობა სახელმწიფო კომიტეტმა და საქართველოს მწერლობა კავშირმა გამოუწვია. სოციალური მოწოდება, სადაც, სხვათა შორის, ნათქვამია: „თეატრი იყო ცხოველი ტროუსე, სადაცვე ფოლადის ნათქვამით იმდროე უყვანი სიტყვა ქართული... ამიბომ იყო, რომ შ. დადიანი ამ ტრავეზისაყენ, წინადა ადგილისაყენ გაეჭრა... ამიბომ იყო ასეთი გატაცებით რომ ემურებოდა იგი ქართული თეატრის ორგანიზაციისაყენ. ქართველმა მსახიობებმა შესაფერისად დააფასეს შ. დადიანის ღვაწლი, და ნაწინად პატივისცემას, მსახიობთა პირველ ყილობაზე არჩიეს იგი სრულიად საქართველოს მსახიობთა კავშირის პირველ თავმჯდომარედ. მაგრამ რაც აღნიშნავთა უმეტეს, და რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული მწერლობის განვითარებაში — ეს მისი დრამატული ნაწარმოებებია. შ. დადიანმა, ამოკავს თავისი პიესებითი განუწვინებელი ნაყო ქართული დრამატურგიის“... ამ მოწოდებას ხელს აწრდენენ ქართული კულტურის გამაჩრებელი მოღვაწეები: ვახო აბაშიძე, მაკო საფურავა-აბაშიძისა, ვლდირიამ გუნი, ცუქნია მესხი, აკიმე მარქაშვილი, ლოკო ქაიხელი, დეტუ მერტული, ნიკო შიუკაშვილი, ნინო ნავაშვი, აკაკი ხორავა და სხვანი.

მხუარველად აღნიშნა შ. დადიანის ღვაწლი საბჭოთა ქვეყნის დამუკალებს საზოგადოებრიობაშიც. მოსკოვის სახმატურო თეატრის სტუდიაში გამაჩრებულ სადაზრო რუსეთის გამაჩრებელი თეატრის სახელით იუბილურს მიესალმა ნემიროვიც-დანენკო, ხლო უძველესი რუსული თეატრის „მცირე თეატრის სახელით“ კი. სუშანოვსკოი-ოფინი (მისი ხსენება იაბლოჩინამ წაიკითხა). სუშანოვსკოი-ოფინი სწრება: „თქვენ უკეთი ქართული ტროუსელი შემოქმედებითი მოძრაობის მთავითა პირველ გარეშე... მშობლიური ქართული კულტურის ისტორია მოვალა—თქვენ პირველი და მთავარი ადგილი გივძლეთ... ატაცებთი ვიხრი თანე ქართული ტროუსელი აღორძინების საქმეში თქვენი უდიდესი მნიშვნელობის წინაშე“.

მაგრამ მარტო ძველი დამსახურებით არ ამოიწურებოდა შ. დადიანის ღვაწლი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამატარების პირველ დღეებდავე შ. დადიანი ძველი თეატრის ერთ-ერთი



რევიზორთა და „თეატრალური რევოლუციის“ უპიკტორებ მოღვაწე გვევლინება. აი, რას წერდა ვაჟთი „ქრონიკის“ 1923 წლის 3 იანვარს:—სახალხო სახელი, რომლის იტორია შარავნი-დელით არის მოცული“ და რომლის „ღაწეული საქართველის პრა-ღიტარიატის შობიარის ფურცლებზე რევიზორის სახელით აღბეჭდი-ბა“, ამ თეატრში — წერს ვაჟთი, — რევოლუცია დაიწყო 1921 წელს, ხოლო 1922 წელს წელს სეზონში, რაცა უმადამ ახალ-გარდა შუაღვა დადიანმა თავის ვარშემო ახალგაზრდობა შემოიკ-რიბა... დღეღარა წაული დაიძრა... რუტინა ვარაღვა, კარნაკეტილო-ბა მოსიპა... ამ „რევოლუციურ სეზონში“, როცა თეატრის, და-ღიანი მიძღვედიღვა, დაღვიღ 22 პიესა და მათი ნახევარი თითქ-მის ახალა...“

1928-1931 წლებში შ. დაღიანი ზედიზედ ქმნის უაღრესად სა-ინტერესო დრამატურგიულ ნიმუშებს, რომელთა შორის განსაკუთ-რებით აღსანიშნავია ორი პიესა — პირველი საბჭოთა სატროსკო-ლიკული „კ ა კ დ გ უ ლ შ ი“ (1928 წ.) და პირველი საბჭოთა ტრა-გედია „თეთრული“ (1931 წ.). ორივე ამ ნაწარმოებს პირინციპული მნიშვნელობა აქვს საბჭოთა ლიტერატურული პრაქტიკისათვის, რო-გორც ნოვატორულ პიესებს მთელს მრავალრიცხოვან საბჭოთა ლი-ტერატურაში, ისინი მოასწავებდნენ სიცოცხლესტორი რეალიზმის ლიტერატურაში ორი უკეთესადმოცემული ეანრის შემოტანა-დაშეღრე-ბას.

ორიგინალური ქართული დრამატურგიის სისულტის გამო, რე-ვიზორი ხშირად რესერტურულ შემოქმედს განიცდიდა. ვაჟთი პი-რობებში, თეატრის რესერტურით, „შომარაგებს“ საარსებო მნიშ-ვნელობის საქმედ იყო მოცემული და მას უდიდესი სიწინდელი ახლ-და. როგორც არა ერთხელ აღუნიშნავს რევოლუციამდელ ქართულ პიესას, ქართველი მკვებრებლასთვის, განსაკუთრებით მისი დემო-კრატული ნაწილისათვის, საკმაოდ უფსო და გაუგებარია იყო XIX საუკუნის მიწურულისა და XX ს. დაღვიღის-დასაღვეთი ტრეპიული დრამატურგია. ამ დრამატურგიის ქართული თეატრის რესერტუ-რში „დასამეზობად“ აუცილებელი ხდებოდა არა ნაწარმოების უბრალუ თარგმნა, არამედ მისი საგნობში, ხშირად მარგვესიანი „გაღვიღების“, „გადმომქართულება“. თანამედროვე ევროპულ დრამატურგიის საუბრადღებო ნიმუშების ვაცნობას კი მოითხოღვა როგორც კულტურული ხასიათის ამოცანები, ისე თეატრის ეყო ნომური საქმრეობა.

ინსცენირების მიმართავდა ქართული საბჭოთა დრამატურგი-აც, რაც თავის მხრივ ორი მიზეზით იყო ვაჟთობებელი: ერთ-ერთი, საბჭოთა დრამატურგიის სისულტით (განსაკუთრებით მისი განთავარების პირველ ხანებში) და მეორეც, კლასიკური მეტეოდ-რეობისადმი გარბილი ინტერესით.

ქართული კლასიკოსების ნაწარმოება ვაცნეილებლის (ინსცენ-რირების) ერთ-ერთი პიონერი შოღვა დაღიანი იყო. მის მიერ სხვა-დასხვა დროს ინსცენირებულა მრავალი ქართული პროზული ნა-წარმოები, რომელთა დაღვიღებულა გაუძღვის დროის გამოცდას. ასეთია, მაგალითად, „ბატონი და უკა“, „ღურასანი თაქა-რიძი“ და „კეკელი დაღიანი“, „ბედის ტრიალი“, „ედილიპი“, „ბილი-კენიდან ლიანდაგზე“, „ტარიელ ვოლუა“ და სხვა. შ. დაღიანი ინს-ცენირებას უკეთებდა რუს შერწავლა ნაწარმოებებსაც.

შ. დაღიანის მიერ გამოკეთებული და ვაცნეიერებული ნაწარ-მოებთა რიცხვი ვასიყარ ოღენობის აღწევს და 300 პიესას აღუბ-ტება. ჰქედან რევოლუციამდელ ვაღვიღებულ და ინსცენირებულა 111, ხოლო რევოლუციის შემდეგ 16. საუბრადღებოა, რომ ამ 300 პიესიდან სცენაზე დაღვა 28 ე. მ. მათი დიდი უმრავლესობა. ასეთ ნაყოფიერებას ვერ დაიქანდის XX საუკუნის ვერც ერთი ქარ-თელი ან რუსი დრამატურგი. თამაშად შეიღებდა ვიქვათ; რომ ქართული თეატრის პიესებით „შომარაგების“ საქმეში, არც რევო-ლუციამდელ და არც მის შემდეგ, არც ერთ ქართველ დრამატურგს შეძენი ღვაწლი არ მიმუღვის, რამდენიც შ. დაღიანს.

ასათნა ერთად უნდა აღინიშნოს, რომ შ. დაღიანი ყოველთვის უდიდესი პასუხისმგებლობით ეციღებოდა სარესერტურო პიესე-ბის დღეურ-შინარსობრივი მზარის შერჩევის საქმეს. შ. დაღიანა შესანიშნავად დასძლია ვაცნეიერებასთან დაჯავშირებული მხატ-ვრულ-შინარსობრივი სიწინდელი და ილია ქვეყვიპის და ეცნატი ნინოშვილის შემოქმედების მილიანიობაში ვააზრებით ორი ნოვა-ტორული, დრამატურგიის თეორიისა და პრაქტიკისათვის უარღ-

სად საუბრადღებო პიესა შექმნა. „ნინოშვილის გურისას“ და „ჩი-ტბილ ხიღში“. შ. დაღიანი ინდინდ შორს წავიდა ტრადიციულ უსუ-ტბილ ხიღშიდან, ინდინდ ღრმად ვაღაშამუშა სათაღად მასლა განსაზღვრულ დღეურ-მსოღმდებელიობრივი პირობების შესა-ბამისად). რომ ვე პიესები შორს ვაცნეიერდენ ინსცენირების თუ დრამატურგიული მონტაჟის თ-ვარგებებს და ორიგინალურ შემოქმედების ნი-შეღვი მამდე ამ აღღდენ.

1941 წელს, როღვსაც დიღმა სამამულო ომმა დაიქება, შ. და-ღიანს შოღად ათეულ წელს იყო მარბობელი. ბეგრის ეს ასაკი მო-ტბილ მოღვად აქცეღვა, მაგარად ზგნებრივ სულის შ. დაღიანს წლებმა ორი ვერ შეუცვალის. საშობლოს თავზე დაღვიღებოდა უბე-ღურებას კიდე უფრო ვაიავა და ვაიავრავა დღეღადღეო მოღვა-წე და შემოქმედი. საომარი წლები შ. დაღიანის ინტენსიური მუ-შაობის წლებია. მან ეკლავ ვაიხნენ თავისი არტისტული საქმი-ნობა. ამ პერიოდში იგი მხატვრული ჭგუღებისა და ატირბიღადე-ბის სათავეში სისეღმეტურად დღის მწინეღად ხაზუღ მთელ საქ-მედ ნაწილებში და სამამულო ომის ფრონტებზე მებრბელ მშ-ქობა მეორბებს პატრიოტიზმსა და გამარტების ურუვე რწმენის უნერტავს. უაღრესად დიდ მუშაობას ატარებდა შ. დაღიანი, რო-გორც საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი. შეხეღერდ-ბი ამინერტებთან, გამოსულბი მათ წინაშე, ამინერტულია ინ-ტერტების დღეღვა და ამასთან დაჯავშირებულ უარავრ სხვადსხვა საქმე მისგან უარღვსად დაშობულ საქმიანიბის მიიხიოღ.

დიდი შრომა ვასწია შ. დაღიანმა, როგორც მრავალი კულტა-განმანათლებლო დაწესებულებებისა და შემოქმედიბიო კავშირე-ბის ხელშეღვენება მუშაგმა. მისმა ხანგრძლივმა ვაოცღდებულამ და ორგანიზაციულმა ნიშმა დიდი სარტებლობა მოუტანა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების სამამულო ომის სანსაზრში ჩა-ეღვიბის საქმეს.

ომის შემდგომ წლებში შ. დაღიანი ხელშეღვენებლობს საქარ-თეღლის თეატრალურ საზოგადოების, ატირბულ მონაწილეობს ქარ-თული თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიის დაშეშეღვიბა, ხშირად ვაოღდის მოხსენებებით თეატრალური კულტურისა და დრამატურგიის საკიბებზე, ეწევა სარეღეყო-საკამოქმედლო ცხოვრე-ბას, ატირბულ მონაწილეობს ქვენის საზოგადოებრივ მუშაგე-ბაში.

მისი შოავირებელი საქმიანიბის, მოუღვლეობისა და გამოც-დიღების წალობით საქართველოს თეატრალური საზოგადოება საბჭოთა თეატრალური კულტურის დიდ კრავდ, ქვეენის ერთ წამე-ვენე შემოქმედებით უარღვრად იქცა.

შ. დაღიანი არა მარტო პრაქტიკული საქმიანიბით იღვყო ქართული თეატრალური კულტურის წინსაღვლისთვის, არა მარტო კეღებდა და ავრკებდა თეატრის რესერტურას ოპიკის დრამა-ტურტი, არამედ ატირბულ ახმარად მას ხელს თავისი მეცნიერულ თეორიული, უბღლიცისტური, ლიტერატურულ-კრიტიკული ნაშ-რობებით, ნაწკეღებით, წერილებით, და მ გზით, ხელს უწყობდა ნაციონალური თეატრის შემოქმედებითი მინამოგრის თეორიულ ვაზოგებებას, მის მეცნიერულ შესწავლას. ამ მხრივ, განსაკუთ-რებით აღსანიშნავია შ. დაღიანის რჩეული წერილების ორბოემუ-ლა, საღვდ თავშორილია მრავალი დიდად საუბრადღებო ნაწარმი-ტირუნული თეატრალური კულტურის ისტორიისა და თანადროული პრაქტიკის ატირბული საკიბების შესახებ.

ქართული კულტურის ამ დიდი მოღვაწის სახელი მუღად იყო-სხლებს მიღწერილი ხალხის გულში, იგი მარადსახსოვარი დაღვი-ბა მთელი ჩვენი მრავალრიცხოვანი საბჭოთა საზოგადოებრიობისათ-ვის.

მწერლის კინოსცენარები

ლელი კაპანაძე

შალვა ღვინიას, ქართველ მოღვაწეთა - შორის ერთ-ერთმა პირველთაგანმა, კინოსპეციფიკის ღრმა გაგებით განმარტა კინოს დიდი პერსპექტიული მნიშვნელობა და ამოცანები, მისი სხვადასხვა მიზნით გამოყენების შესაძლებლობანი. იგი წლების მანძილზე ფიქრობდა, ეძებდა კონომიურ წყაროს, ხარჯთაღირცხვაც შეადგინა — თუ რა თანხა იქნებოდა აუცილებელი კინემატოგრაფიის დასაარსებლად, ფილმის გადასაღებად. მან ქართული კინემატოგრაფიის სააქციონერო საზოგადოების წესდებაც კი შეადგინა.

ორგანიზაციულ საკითხებთან ერთად, შ. დადიანი კინოსცენარზეც მუშაობდა. მის არქივში დაცული „ბაგრატი IV, სცენარიში კინემატოგრაფისათვის შედგენილი შ. დადიანის მიერ. ქ. ქუთაისი“ — 1912 წლითაა დათარიღებული.

კინოსცენარში აღწერილი ქართული ქორწილის სცენა შესანიშნავ თინორგაფულ სურათს ქმნის¹. ამავე წლებში მუშაობდა იგი შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ კინოინსცენირებაზეც. ამ მხრივ თითქმის ბედმავე გაუღიმა. უცხოეთის ფირმა დაინტერესდა კინოსცენარით², მაგრამ პირველი მსოფლიო ომის დაწყების გამო ეს განზრახვა არ განხორციელდა³.

შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, რომ შ. დადიანი კინემატოგრაფს თეატრალური ხელოვნების სიმაღლეზე აყენებდა, მაგრამ მას სჯეროდა, რომ კინემატოგრაფი თავისი ბუნებითა და შესაძლებლობით უფრო ადვილად ხელმისაწვდომი იქნებოდა ქართველ ხალხისათვის, განსაკუთრებით ყოველგვარ სანახაობას მოკლებული პროვინციული ქალაქებისა და სოფლების მოსახლეობისათვის. „სკოლა, თეატრი და ლიტერატურა, — წერდა იგი, — ჩვენში კარგა ხანია უწევა სათანადო სამსახურს, მათი ღვაწლი განუზომელია ჩვენი ქვეყნისათვის, მაგრამ ჯერჯერობით ვერ გავიჩინა, ჩემის ფიქრით, დიდდ საჭირო კულტურული იარაღი კინემატოგრაფი“⁴.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე დღეებში კინომრეწველობა პარტიისა და მთავრობის

ყურადღების ცენტრში მოექცა. მიღებულ იქნა სპეციალური დადგენილება, რომელსაც საფუძვლად დაედო ვ. ი. ღვინიის ცნობილი დეკრეტი ფოტო და კინომრეწველობის ნაციონალიზაციის შესახებ. კინემატოგრაფი ფართო მასებზე იდუარო შეგავლენის ყველაზე მნიშვნელოვან საშუალებად იქნა აღიარებული.

ამასთან დაკავშირებით მრავალი ღონისძიება ჩატარდა. შეიქმნა კინოსექცია, რომელიც განათლების სახალხო კომისარიატის თეატრალურ განყოფილებაში შედიოდა. 1921 წლის 11, 13, 14 აპრილს თეატრალური განყოფილების სხდომებზე კინემატოგრაფის საკითხებზეც იმსჯელეს. წაკითხულ იქნა მოხსენებები კინოტექნიკის მოწესრიგების შესახებ და გადაწყდა შესდგომოდნენ ფილმ „არსენა ჯორჯიაშვილის“ გადაღებას.

შ. დადიანი განათლების სახალხო კომისარიატის თეატრალური განყოფილების გამგედ მუშაობდა და, ამდენად, მას უშუალოდ მოუხდა მონაწილეობის მიღება ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფის პირველი ნაბიჯების გადადგმაში. იმ დროისათვის უკვე ცნობილ მწერალს და საზოგადო მოღვაწეს, მას მიანდეს კინოფილმ „არსენა ჯორჯიაშვილის“ სცენარის დაწერაც.

კინოსცენარი მივღვენა ქართველი ხალხის რევოლუციურ ბრძოლას ცარიზმის წინააღმდეგ. რევოლუციონერ მუშათა ჯგუფის დაჯავლბით არსენა ჯორჯიაშვილი კლავს გენერალ გრიზნოვს და თვითონაც იღუპება მშრომელი ხალხის გამარჯვების ღრმა რწმუნით.

მიუხედავად მრავალი ტექნიკური დაბრკოლებისა, ფილმი სწრაფად გადაიღეს. გადაღებულ ჯგუფის განკარგულებაში მყოფი ერთადერთი აპარატი „დეზიბი“, ოპერატორმა ა. დიდმელოვმა შესანიშნავად გამოიყენა.

სცენარი არ შემონახულა, ამიტომ მის სპეციფიკურ ღირებებზე ლაპარაკი შეუძლია.

შ. დადიანის სცენარით რეჟისორ ი. პერესტიანის მიერ შე-



ა. ტოლსტოი, შ. დადიანი
და ვ. ჩკალოვი.

ქმნილმა პირველმა საბჭოთა ფილმმა დიდი წარმატებით მოი-
არა საქართველოს, რუსეთისა და საზღვარგარეთის ეკრანები.
ათეული წლების შემდეგ ი. პერესტიანი აღნიშნავდა: „მრ-
ავალმა წელმა ჩაიჭროლა, მაგრამ შეუძლებელია იმ საზეიმო
განწყობილების დაეწყება, როდესაც ჩვენ საბჭოთა საქართვე-
ლოს პირველი ფილმის „არსენა ჯორჯიაშვილის“ გადაღებას
შეუდგებით. ეს დიდი სიხარულის ზეიმი იყო“⁵.

პირველი ცდა იყო და ფილმიც უნაკლო არ ყოფილა, მაგ-
რამ უმთავრესი რეკლუციური საქმე კუთვნიდა და სიხა-
რულსა და ხალხის არ იყო მოკლებული. „აღსანიშნავია, რომ
თანამედროვე რევოლუციური ცხოვრებიდან გადაღებული სუ-
რათი უფრო ცოცხალ ინტერესს იწვევს მაყურებელში. აქ მა-
ყურებელში მართლა უშუალო განცდა იზრდება და სურათი
დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს“⁶.

პირველი ფილმის წარმატებამ დიდად წახალისა კინომუ-
შაკები. მიუხედავად იმ ეკონომიური გაჭირვებისა, რომელსაც
რესპუბლიკა განიცდიდა, კინოსექციის ხელმძღვანელთა ინი-
ციატივით მხატვრული ფილმების გარდა 15 ქრონიკალური
ფილმი იქნა გადაღებული. დაიწყო კინოატელევიზია და ლა-
ბორატორიის შეკეთება და გაუმჯობესება.

კინოსექციის გადაწყვეტილებით დ. ჭონქაძის „სურამის
ციხის“ სიუჟეტზე ფილმის გადაღებას შეუდგნენ.

ფილმ „სურამის ციხის“ კინოსცენარის ავტორად დღემ-
დე არსებულ ყველა ფილმოგრაფიაში შალვა დადიანია მიჩნე-
ული. თვით შ. დადიანი კი კინოსცენარის ავტორად თავს არ
ასახელებს. ამ წლების კინოში მუშაობის შესახებ იგი თავის
მოგონებებში აღნიშნავს: „პირველი მე მომიხდა პირველი კი-
ნო-სცენარის დაწერა „არსენა ჯორჯიაშვილზე“. ამის გარდა
მე შეკუთვნის იმ ხანებში დადგმულ სურათების კინო-სცენა-
რები: „ტარიელ მკლავაძის საქმე“, „ქარიშხლის წინ“ და
კინოსულტორებს ყაზბეგის „მოძღვრისა“⁷.

ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა დოკუმენტი:

შემონახული 1921 წლის 27 მაისის კინოფიურის სხდომაზე
(თავმჯდომარეობდა ალ. ახმეტელი). განხილული იქნა
დ. ჭონქაძის „სურამის ციხის“ ეკრანისაციის საკითხიც, რომ-
ლის შესახებ სხდომის ოქმში აღნიშნულია: „მოწონებულ იქ-
ნას. უკვე შეკვეთილი აქვს ივ. პერესტიანის სცენარის შედგე-
ნა დანივდი ჭონქაძის მოთხოვნის მიხედვით“⁸. თვით ივ. პე-
რესტიანიც თავის მოგონებებში შ. დადიანს სცენარის ავტორად
არ ასახელებს.

შ. დადიანი შეცდომითაა აღიარებული კინოფილმ „მოძ-
ღვრის“ სცენარის ავტორადაც. მისივე გადმოცემით, იგი მხო-
ლოდ კონსულტანტი იყო მართალია, იგი ამ ფილმების კინო-
სცენარის ავტორი არ არის, მაგრამ „სურამის ციხეში“ (რეჟ.
ივ. პერესტიანი) მოხუცი თავადის — წერეთლის ეპიზოდუ-
რი როლი, ხოლო ალ. ყაზბეგის „მოძღვარში“ (რეჟ. ვ. ბარს-
კი) კი მთავარი გმირის — მოძღვრის როლი განაზოციელა⁹.

1923 წელს პარტიის მე-12 ყრილობაზე შეფასდა იმდრო-
ინდელი საბჭოთა კინემატოგრაფიის მდგომარეობა და იმისათ-
ვის, რომ კინო მიღური ავტაციის მძლავრ იარაღად ქცეული-
ყო, დასასა მთელი რიგი ღონისძიებანი ნაკლოვანებების აღ-
მოსაფხვრელად.

1922-23 წლებში შ. დადიანი ნაყოფიერად მუშაობს: ამ
პერიოდში მისი სცენარის მიხედვით შეიქმნა ფილმი „ტარიელ
მკლავაძის ვეკულობა“, განხორციელებული დარჩა კინო-
სცენარები: „1905 წლის ამბების გამო საქართველოში“, „გან-
დევლილი“, „ეთერიანი“, „ფეხისტყაოსანი“ (ახალი ვარიან-
ტი), „დავით დროითე“¹⁰, რომლებიც, გარდა „1905 წლის
ამბების გამო საქართველოში“, ყველა ქართულ ლიტერატუ-
რულ ნაწარმოებთა მიხედვითაა დამუშავებული.

ხალხური „ეთერიანის“ კინოსცენარი, სამწუხაროდ, და-
კარგულია. გადასაღები კადრების დანაწილება, რომელსაც
სცენარისტმა „ტექნიკური შენიშვნები“ უწოდა, ადასტურებს



სცენარის არსებობას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, კადრების გა-
ნაწილება არ მოხერხდება.

შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით შედგენილი
კინოსცენარე დაკარგულია. შ. დადიანმა იგი მსახიობ ელთ
ანდრონიკაშვილთან ერთად ხელახლა დაამუშავა. ალბათ ეს
კინოსცენარი ქონდა ხელთ საკინომრეწვის დირექტორ გერ-
მანე ლევიტაძის 1925 წელს გერმანიაში ყოფნის დროს, რო-
ცა მოლაპარაკებას აწარმოებდა რეჟისორ ფრიც ლანგთან¹¹.
„ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანისავიჯე მუშაობის შესახებ. „ფრიც
ლანგმა, — წერდა გ. გოგიტიძე, — თანხმობა განმიცხადა
დადგამაზე“¹². მაგრამ, როგორც ირეკვა, სხვადასხვა მიზეზისა
გამო ფრიც ლანგი საქართველოში არ ჩამოსულა.

1923 წელს შ. დადიანს კინოსცენარი „განდეგილი“ (ილ.
ჭავჭავაძის პოემის მიხედვით) სხვე დამოუკრებელი ქონდა.
მწერალმა ორიგინალური ხერხე მოუნახა პოემის ფილო-
სოფიურ შესავალს, რომლის საოლუსტრაციოდ, გრაფიკული
წარწერის გარდა, ილიასვე ნაწარმოებებიდან სოციალური
კონფლიქტების ასახველი მოქმედებები გამოიყენა. ხოლო პოე-
მის იმ ნაწილიდან, სადაც მოქმედება ვითარდება. კინოსცე-
ნარში პოემის შინაარსობრივი ასახვა მოცემული.

ე. ნინოშვილის ნაწარმოებებში დახმუხდა მწვევე სოცია-
ლურმა კონფლიქტებმა დაინტერესა შ. დადიანი და მათი მი-
ხედვით კინოსცენარები შეადგინა.¹³ მათ შორისაა „ტარიელ
მკლავების მკვლელთა“¹⁴, რომელიც რეჟისორმა ივ. პერესტიანი-
მს გადაიღო. სცენარი დათარგმნებულია 1923 წლის ნოემბრით
და შეიძლება 20-იანი წლების კინოსცენარებისათვის დამახა-
სიათებლად ნიმუშად ჩაითვალოს.

კინოსცენარში შ. დადიანმა ნაწარმოების თანმიმდევრობა
დარღვევა და ეკრანისათვის შესატყვისი სასებობრივი ფორმა
გამოუძებნა. მოქმედება სასამართლო პროცესზე გამოსულ
პირთა მიერ მოთხოვნილი ამბების მიხედვით ვითარდება. იმ-
დროინდელ კორტიკას, სიუჟეტის აშკარა თავისებურება ძირი-
თადად არ უარუყვია, თუცა ფილმში ასახული შრავილი ეპი-
ზოდის შესახებ უარყოფითი აზრებიც გამოითქვა.

მიუხედავად საქართველოს კინომრეწველობის მიერ გამო-
შვებულ პირველი ფილმების წარმატებისა, კინოკრიტიკისა-
გან უკმაყოფილო ხმები მაინც მოისმოდა, სივლადუნე რომ:

1. იდეოლოგიური პროპაგანდა არ დგას სიმაღლეზე, რომ
წარსული ცხოვრების სოციალური კონფლიქტები სათანადო
სიღრმით არ არის ნაწვენიბი, აუცილებელია, რომ კინო სო-
ციალური ცხოვრების სიღრმეს ჩასწვდეს.

2. ფილმის მიზანია აღწერის ერთი ეთნოგრაფიული და
ისტორიული ყოფაცხოვრება, რომელიც თანდათან ქრება და
რომელთა ფორზე აღმუშავდა მომავალ თაობებს საინტერესო
მასალას შემოუნახავს.

3. კინო თავისი სპეციფიკით თანამედროვე ცხოვრების მო-
ვლენებს ეხმანება და ის ფაქტი, რომ ყველა ფილმის კინო-
სცენარი ლიტერატურული ნაწარმოებიდან იყო გადამუშავებუ-
ლი, არ იწერებოდა ორიგინალური სცენარი, კინოს ცხოვრები-
საგან მოწყვეტის საშიშროებას უქმნიდა.

ამ დროს კ. მარჯანიშვილმა დაიწყო კინოში მუშაობა და,
როგორც ცნობილია, მისი რეჟისორობით შ. დადიანის კინო-
სცენარის მიხედვით გადაღებული ფილმი „ქარიშხლის წინ“
1925 წელს გამოვიდა ეკრანზეზე.

ფილმი არ შემონახულა, დღემდე არც კინოსცენარი ჩანდა.
20-იანი წლების პრესისა და იმ პირთა გადმოცემით, რომელ-

თაც თავის დროზე ფილმი ქონდათ ნანახი, შესაძლებელი
გახდა ნაწილობრივ მაინც შექმნილიყო ფილმის შინაარსი
რეივი ქარგის შთაბეჭდილება. პრესის გადმოცემით, ფილმს არ
ქონდა მოქმედების განვითარების მოლიანობა, „თუმცა მასში
მოცემულია მდიდარი მასალა ქართული რევოლუციური ცხოვ-
რებიდან, მაგრამ სცენარის კვაში მეტისმეტად სუსტია“¹⁵.
არ იყო ასახული მოღონეთა შინაგანი კავშირი.

ფილმი (და, ალბათ სცენარიც) მ ცალკეული ეპიზოდისა-
გან შედგებოდა, რამაც ქართულ კინოკრიტიკოსთა ნაწილის
მოწონებაც კი დაიმსახურა¹⁶. ამ მხრივ განსაკუთრებით მოს-
წონებდა: თბილისელი კინტრეზის ცხოვრება და ზე-წველები
ნი, ქეიფი მტკვრის პირას, ყენნობა, ქართული სოფლის ცხოვ-
რება, გლეხთა გაპირებუბე მდგომარეობა ბატონყმობის გა-
დაგარდნის შემდეგ, რევოლუციური მოძრაობის დასაწყისი...

ფილმის შესახებ ბრძელი რეცენზიები გამოქვეყნდა ქართულ
პერიოდულ პრესაში. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმა-
სურებდა ცნობილი საზოგადო მოღვაწისა და ჟურნალის გამო-
ცემლის იოსებ იმედაშვილის წერილი, სადაც იგი სხვა კინო-
კრიტიკოსთა და თვით რეჟისორის — კ. მარჯანიშვილის აზრის
საწინააღმდეგოდ, მაღალ შეფასებას აძლევს ფილმს.

„ერთი შეხედვით, თითქოს სურათებს ურთიერთთან კავში-
რია არა აქვს. ასე ეჩვენება ზერულ მკურნალებს, — მაგრამ
ყოველივე ერთი მეორისაგან გამოსულია, ერთი-მეორის ქარ-
გაა. შესაძლია ამ გრძელი ამბიდან (სცენარიდან) რამდენიმე
სურათი გამოჰყოთ: ბატონყმობის გადაგარდა მთელი თავისი
შედგებით, კინტრეზის ყოფა-ცხოვრება, სემინარია თავისი
პირში შვილებით, პირველ ქართულ რევოლუციონერთა
ბრძოლა. მაგრამ ყოველივე ეს იქნება ნაწილები, ერთი ყვა-
კილათიანი თავივლისა. მოლიანად სურათი ნუსხას იმ უში-
ნარი, მაგრამ დიდი ამბებისა, — საზოგადოებრივ ურთიერ
უკმაყოფილებისა, რომელიც წინ უსწრებდა პირველ მესს —
1905 წ. და შემდეგ ქარიშხლის რუსეთის დიდ რევოლუციას
1917 წ.“

მოკლედ: ამ ქარგაზე აღნუსხულია მთელი ხალხის სულის-
კვეთება. ეს არის ერის მაცოცხლებელ ძარღვის მძლავრი ფთ-
ქვა... განკერძოებულ პიროვნებათ, თითოეულ გმირს ნუ ეძ-
ებთ... აქ გმირი ხალხის მოღონიანი ნიჭისყოფაა, სულსკვეთება,
ხოლო თითოეული პიროვნება ამ სულისკვეთების გამოხმატ-
ველი...

შ. დადიანს მთელი ჩვენი განვლილი ცხოვრება 60-იანი
წლებიდან მოყოლებული მიხერხებით აქვს დალაგებულ-ასა-
ხული, ას. ცაგარლის პიესა „რაც გინახავს...“¹⁷ — იცოტატურად
გამოყენებული¹⁸.

ამ შემთხვევაში კრიტიკის აზრი მხოლოდ სცენარის ში-
ნაარსობრივ მხარის გამოსარკვევად დაგვიჭრდა. თუ ყოვე-
ლივე შემოაღწინშულს გაცივებოწინებთ, არ შეიძლება ყუ-
რადღება არ მიექცეს შ. დადიანის არქევიმ დაცულ კინოსცე-
ნარს „1905 წლის ვარშემო საქართველოში“¹⁷, რომლის საერ-
თო შინაარსმა და ეპიზოდების წყობის ხასიათმა ეჭვი დაბადა:
ხომ არ შეიძლებოდა ეს ყოფილიყო კ. მარჯანიშვილის ფილ-
მის სცენარი.

სცენარში აღწერილია გლეხი კაცის უუფლებო ცხოვრება,
მისი ტრაგედია: თჯახის უფრობი კოწია „სალდათობაში“
უკანონოდ გაგზავნილი. მის ლამაზ ცოლს — დარიას შეუ-
რაცყოფის დრისტარებას გადაყოლილი თავად, დარია იმუ-

ლებულია მომორდეს ოჯახს და ბათუმში წავიდეს საცხოვრებლად.

კოწახსა და დარიას ოჯახის ისტორიის ძირითადი შინაარსობრივი ქარგა დროდადრო წყდება და ნაჩვენებია რა ხდება ამ დროს საქართველოში.

კინოსცენარი რევოლუციის გამარჯვებითა და ხალხთა მეგობრობის აპოთეოზით მთავრდება.

მსგავსება თითქოს არის, მაგრამ არ ჩანან მოქმედ პირებად ვეფ. ცაგარის ცემები: გიჟა, მასუთიანი, აფეთქება, პეტუა, საქულა. არ არის ყვენობის სცენები, კინტოების ყოფაცხოვრება და სხვა. შ. დადიანის არქივში არის კიდევ ერთი სცენარი, სადაც მოქმედ პირებად ცაგარის გმირები. გამოსყვანილი.

სცენარი ისეთი ხელნაწერთაა დაწერილი, რომ ერთ-ერთი პირველი პირთაგანი უნდა იყოს¹⁸, რომელიც შემდგომ გადამუშავდა (კ. მარჯანიშვილის მონაწილეობით) და ცვლილებები განიცადა. ამ აზრს იზიარებს კინორეჟისორი გ. გომიჯე, რომელსაც ფილმი თავის დროზე უნახავს და შინაარსიც ახსობს.

ხელნაწერში დაცულია იმდროინდელი მუნჯი კინოსცენარებისათვის დამახასიათებელი სტილი. სცენარს თან ახლავს, შ. დადიანის ენით რომ ვთქვათ, „სქემა“.

მავალითსათვის რამდენიმე ნაწევრებს მოვცტანთ „სქემადან“ და სცენარიდან:

„ს ქ ე მ ი დ ა ნ“:

1. მასუთიანის მალაზია. გარეთ ყვენობა.

2. ქუჩები. პროცესია.

3. სემინარიელები ლოცავაზე დაჩოქილი.

4. ყვენობის სხვადასხვა სცენები...

ს ც ე ნ ა რ ი დ ა ნ : ყვენობის სცენა: „ქუჩა ძველი თბილისის. ვიწრობაა ქუჩებში. უამრავი ხალხი ნელ-ნელა იძვრის წინ. დაუ-ზურა. შემდეგ აქლუშე შემჯდარი უყები შაქრის ქუდიით თავზე, მის მერმე ვირზე უკუღმა შემჯდარი ყვენის მიღვანი“¹⁹.

ისევ „ს ქ ე მ ი დ ა ნ“

5. სემინარიელები ლოცავაზე.

6. ქუჩაში სცენები.

7. სემინარიელების ყურადღება ქუჩისაკენ. ბერების სისასტრეა.

8. გუბერნატორის გვიპაევი ქალით პროცესიაშ. ბერების მუქარა...

10. თავები გენერლის, ქალის, ყვენის, ბერის.

13. ყვენის პოლიციელებისაგან ჩამოვდება. ქალის მიერ გუბერნატორის დამშვიდება...

14. სემინარელების ჩხუბი პოლიციელებთან აივანზე გამოსულ რექტორს პიტუა ესვრის ტალახს.

15. მყვარალა, ტალახით მოხვრილი სახე რექტორისა. და ა. შ.

ს ც ე ნ ა რ ი დ ა ნ :

19. დავითის სოფელი. მდინარის პირას დგას დავითი და მორაგი და ტივებს აკავენებ. მეტივეებს საბაჟოს ახდებიენებენ. გულხები უმპაყოფილოები არიან, მაგრამ ფულს იხდიან. ამ დროს თავზე წაშობდებათ მეტივე და დავითს დაუწყებს ლაპარაკს. ცხარე შეხასება.

— წაყლი ხალხისა. შენ როგორ ბეგრავ ხალხს. კიდევ კა-

მათი დავითი მიიწევს მეტივეებისაკენ საცემრად, მორაგი და სხვები აკავენებ. ამ დროს მეტივე რევოლუციის ამოღება და ესვრის. დავითი კვდება. მეტივე გარბის. ცოტა ხანს მორაგი და შინაყები დაბნეული არიან, მაგრამ შემდეგ გამოუდგებიან მეტივეს.

20. გიჟა შეტყობს, რომ საქმე ცუდად არის. თაბახს შედამხელებს წინ და დუღამს და თვითონ გაიქცევა.

21. ვორონოვოში მორბიან. ზედამხედველი გაცხარებით უსტენს და გიჟას გაქცევით გაკაზრებული დადგულ თაბახ ფეხსა ჰკრავს. ამ დროს იფეთქებს მანქანა²⁰.

ფილმის წარმუტებლობის მიუხედავ კ. მარჯანიშვილი ასე განმარტავს: „ჩემთვის სრულიად უცნობი იყო არა მარტო აპარატის საიდუმლოება, არამედ, რა დავამლო, თვით მინი პრიმიტიული თვისებები... ყოველ ნაბიჯზე მე დიდ შეცდომებს უშვებდი, ვინაიდან ყოველ გადასაღებ სცენაში მე შექონდა ვიწრო თეატრალური შესხედულება.“²⁰

კ. მარჯანიშვილი არაფერს ამბობს, მაგრამ რეცენზენტები განსაკუთრებით წუნს დებენ კინოოპერატორის მუშაობას: „საუცნობო სცენები, რომლებიც დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენენ თეატრის სცენაზე, ფოტოგრაფიაში უხეიროდ არის გამოსული, საზოგადოდაც ფოტოგრაფია უპერაგისია, რაც მეტრისმეტად ვნებს საერთო შთაბეჭდილებას“²¹.

კინოოპერატორის მიერ არასწორი განათებისა და გადაღების ტექნიკის ცოდნის დაბალმა დონემ განსაკუთრებით ირინა თავი მსხვილი პლანით გადაღებულ კადრებში, სადაც მსახიობთა სახეები საშინლად იყო დამახინჯებული.

აქ წამოიჭრა ფილმის ოპერატორის, როგორც სცენარისტიცა და რეჟისორის თანაგტორის, ვინაობის საკითხიც.

ფილმის „ქარიშხლის წინ“ ოპერატორად ფილმოგრაფიებსა, კინოლექსიონსა და შემდგომ წლებში გამოქვეყნებულ სტატეგიაში ს. პ. ზაბოშტაიანი მინახავს. იმდროინდელი პრესა კი ფილმის ოპერატორად სახელდება ა(ანდრია) ბ. შტეგელმანს²² რომელიც საგანგებოდ იყო მოწვეული და ტრიფონ დაილიას ლაბორატორიაში აზსადება ფირებს. შეცდომა პირველად დაშვებულ იქნა მოსკოვში 1961 წელს გამოცემულ ფილმოგრაფიაში «Советские художественные фильмы». Аннотированный каталог; რადგან მოსკოვის ეკრანებზე გამოსული ფილმის ტიტრებში აღნიშნული არ იყვნენ ავტორები;²³ კატალოგის ავტორებმა ეს ნამუშეაარი კ. მარჯანიშვილის შემდგომი ფილმების ოპერატორის ს. ზაბოშტაიანს მიაწერეს.

კინოსცენარზე „ქარიშხლის წინ“ მუშაობის შემდეგ შ. დადიანი რამდენიმე წლით ჩამოშორდა ქართულ კინოსამუშაობას. 1924 წლის ოქტომბერში იგი მოსკოვს გაემგზავრა ქართული კულტურის სახლის გამგის მოვალეობის შესასრულებლად. შემდგომ წლებში შ. დადიანმა რამდენიმე კინოსცენარი დააწუშავა, რომელთაგან (სცენარები დათარიღებული არ არის) შედარებით ადრინდელ პერიოდს უნდა ეკუთვნოდეს ანტირელიგიური თემაზე შექმნილი კინოსცენარი „მოწამეთა“²⁴ რომელიც 20-იან წლებში გამოლილი ანტირელიგიური მოძრაობის გამოაძხილიდა. ეკონომიკურა გაჭირვებაში სოფლის გლეხობა ღვინისმირწმუნედ აქცია, რომლითაც მოსხრებულად სარგებლობენ მონასტრის ბებრები. გმირად გამოყვანილია ორი სტიქიურად ურწმუნო ადამიანი. ერთმა ბებრების მუქათხობობა ამოილა და „იციისა და შემოილიის“ სახელი დაიბასხურა. მეორე ანგარებით თვით ბურთა წრეში შევიდა და

ბერის სამოსელში გახვეულმა იწყო თვალთმაქცობა და ხალხის მოტყუება. მაგრამ რევოლუციის ქარიშხალმა „მოწყალების“ მონასტერი ერთიანად წალეკა და გამომკვდარნი ბერების ყალბ-თაბანდობა.

1928 წლითაა დათარიღებული კინოსცენარი „აბრეშუმი“²⁵, რომელშიც აღწერილია სოციალისტური საქართველოს ასალი ადამიანები: ახალგაზრდა სპეციალისტი ქიშპარი, მისი ბრძოლა კოლქეტიური შრომის დანერგვისათვის ცხოვრებაში, მისი შეტაკება წვრილბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის ადამიანებთან, მათს მავნებელ მოქმედებასთან.

1934 წელს ეკრანზე გამოვიდა შ. დადიანის (ნ. ლოლობერიძის) თანაწვრთნებით (სცენარის მიხედვით) გადაღებული ფილმი „უკემური“ (რეჟისორი ნ. ლოლობერიძე).

კინოსცენარში²⁶ ასახულია კლასობრივი ბრძოლის ეპიზოდი სოციალისტური მშენებლობის პერიოდში, ნაწილებია თუ სოციალურ ძვრებთან ერთად როგორ იცვლება ადამიანის ფსიქიკაც.

სცენარი დახვეული არ არის შეცდომებისაგან. სცენარში (და ფილმშიც) არის მთელი რიგი ზედმეტი ეპიზოდები, რომელთა ჩამოცილება არაფრით დაარღვევდა სიუჟეტურ თბობას.

სცენარის ყველა ეს ნაკლი ფილმის გადაღებამდე შეინიშნა ცნობილმა საბჭოთა რეჟისორმა ს. ეიზენშტეინმა:²⁷ „მასალა, რომელზედაც სცენარი იშლება უაღრესად საინტერესოა და დიდებულ დრამატურგიულ და კინოგადაღების საშუალებას იძლევა. მაგრამ ჩემთვის ცნობილ ვარიანტში სცენარი უაღრესად არადამაქაყოფებელია შეჩვენება... ეს განსაკუთრებით იგრძნობა მთელ რიგ მოქმედ პირთა სოციალურ და ინდივიდუალურ ხასიათებში, რომლებიც სრულებით არ არიან გახსნილნი (მაგალითად ცირუ).“

ამასთან ერთად არის წმინდა კომპოზიციური ხასიათის დღევანდები... სიბუჯიები და განსაკუთრებით კი ურთიერთკავშირი მათ შორის სრულიად განცალკევებულ შთაბეჭდილებას სტოვებენ და შეტად თუ ნაკლებად დამოუკიდებელი ეპიზოდების ხასიათს ატარებენ.“

ს. ეიზენშტეინი ფილმის წარმოებაში ჩაშვებამდე წინადადებას იძლევა: „ფართოდ იქნას გაშლილი უემურის სტიქიის შედეგად გამოწვეული სოციალურ-ყოფითი საშინელ-ბანა... განსაკუთრებით ხაზი გაესვას მაღარის სტიქიას და მისგან გამომდინარე ავადმყოფობებს, ამ შემთხვევაში ია-ბუნდისას. ფიურის შემკრულად ხასიათს შემნის ყველა ია ავადმყოფური სიღამლისას და ეპილფესურისას, რომელიც ხელს უწყობს ცრურწმენების წარმატებით გავრცელებას და ბნელი ძალების მიერ ავადმყოფობებითა და მიიმე ცხოვრების პირობებით განადგურებული მოსახლეობის დამორჩილებას.“

გამანადგურებელი წყალდიდობის, ჭაობისა და მაღარის კავშირი კერძო-შესაკუთრად სტიქიასთან, მავნებლობა, კულაკობა და მათი ბრძოლა საბჭოთა მშენებლობის გამაჯანსაღებელი მოქმედების წინააღმდეგ, რომელიც მოსახლეობას ამ ჯოჯოხეთისაგან იხსნის, თემატურად დახვეწილია და, ჩემი აზრით, წარმატდგენს იმ ელემენტებს, რომელიც რესალისტური განხორციელებით ხელს შეუწყობს სცენარს ავიდეს მაღალ მონუმენტალიზმადე...“

ამგვარი, ან ამის მსგავსი ძირეული შესწორებების გარეშე შეიქმნება არა მარტო დაუმყოფილებლობის გრძობა არამედ დაიღუპება უაღრესად ძლიერი და თავისებური გრძობა მასალა.

სცენარზე მუშაობა დიდხანს გაგრძელდა, დაიწერა რამდენიმე ვარიანტი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო, ფილმის ავტორებს არ გაუთავისებრებიათ ს. ეიზენშტეინის შენიშვნები და რჩევები.

ფილმი „უკემური“ ქართული მუნჯი კინოს უკანასკნელი სიტყვა იყო. უკვე ეკრანზე გამოსული ხმოვანი ფილმები, მეტ მომირტი გაველნის ახდენდნენ მაყურებელზე. ალბათ იმ გრძობითაც იყო გამოწვეული ის, რომ ფილმის გამოჩენამ უკერძად ჩაიარა.

შედგომ წლებში შ. დადიანი კინოსცენარებზე მუშაობას 40-იანი წლების დასაწყისამდე აღარ დაბრუნებია.

ხმოვანი კინოს დამკვედრებმა ეკრანზე ყოველი კინომუშაკისაგან ასლებური მუშაობის მეთოდები და ხერხები მოითხოვა.

ალბათ ამ გარემოებამ გამოიწვია მისი დეპორტი. 40-იანი წლებისათვის (მის დაწყებამდე) კი იგი კვლავ დაბრუნდა კინოსცენარებზე მუშაობას, ამგვარად, უკვე ხმოვანი ფილმებისათვის. ამ პერიოდში იგი მუშაობს ორ კინოსცენარზე (ორივე ხალხთა მეგობრობის თემაზე).

ერთი მათგანი „უკვეთრების“ სათაური მხოლოდ ლიბრეტოს სახითაა დარჩენილი.²⁸ ძნელი სათქმელია, მწერალმა შემდგომ კიდევ იმუშავა ამ თემაზე თუ არა. ლიბრეტოს შინაარსი: თბილისში შ. რუსთაველის იუბილზე უკვეტრისტანის დღევანდელი სურდოს გაბოსტეკმის პოეტის ძეგლისათვის მარმარილო გამოგზავნის. მარმარილოს გამოგზავნას მრავალ დამბრკოლება ეღობება, მაგრამ შ. რუსთაველის პოეზიის თავიანთიშვლენა ყველგან არიან და ყოველნარად უწყობენ ხელს ტრანსპორტირების საქმეს.

ძველის საზეიმოდ გახსნის დღეს თბილისში თავს მოიყრიან სხვადასხვა რესპუბლიკის წარმომადგენლები.

მეორე სცენარი „უღმეველნი ვართ“²⁹ სრული სახითაა შემონახული. აღწერილია ქართველი და უკრაინელი მუშების მეგობრობა. სოციალისტური შეიკიბი ამგობობებს ორ მომძებლეს. 1944 წელს შ. დადიანი მუშაობდა კინოსცენარზე „ტარილის სიბუჯეს“, რომელიც მისივე პიესა „ინოსანდრის“ მიხედვით იქნა შედგენილი, ხოლო შ. გავსავასთან ერთად — კინოსცენარზე „ქართველები გახლავართ“. 1947 წელს მწერალ როდონ ქორჭიათან ერთად დაწერა კინოსცენარი „აღუქვანდნე წულუკიძე“.

ძნელია მტკიცება იმისა, რომ ზემოთხილულს გარდა, შ. დადიანს კინოსცენარებზე აღარ უმუშავია. ჯერჯერობით არც სცენარია მიკვლეული და არც ფილმი გადაღებულია. თემატიკა ინტერესის იწვევს 1947 წლის 29 ნოემბერს შ. დადიანი აღ. ბურთიკაშვილს რომ წერს: „ჩემის მხრით ორი დიდი საქმე ჩავაბარე: პიესა კამერულს“ და კინოსცენარი ბელორუსისა“.³¹

უკანასკნელი მისი ნამუშევარი კინოში იყო ხალხური ზღაპრის მიხედვით მულტიპლიკაციური ფილმისათვის დაწერილი კინოსცენარი „ნიკო და ნიკოლა“, რომელიც რეჟისორმა ს. ხინთიბიძემ 1955 წელს გადაიღო.

სიცოცხლის ბოლო წლებში შალვა დადიანი სიამოვნებით



ივონება კინოში მუშაობის წლებს: კინოსთან ასე ახლოს ვა-
კარებამ ბევრი რამ შემძინა გამოცდილებისა და ცხოვრების
დაკვირვებისათვის², ამასთან, აღნიშნავდა: „რომ არ მე-
ძახიან, გული მწყდება, მაგრამ ვატყობ, რომ დამიწუნეს“-ო.³

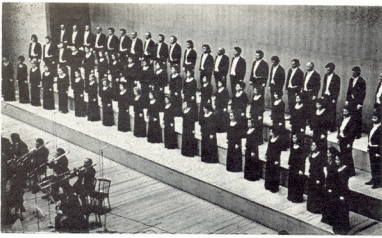
მართალია, შ. დადიანის კინოსცენარები მხატვრული სინაღლუზე
ძლიერით მისივე დრამატული ნაწარმოებების სინაღლუზე
არ ასულა, მაგრამ თავის დროზე დიდი როლი შეასრულა
ქართული კინემატოგრაფიის განვითარებაში.

შენიშვნები:

- 1 იხ. საინფორმაციო ბიულეტენი „ახალი ფილმები“. № 7, 1973 წ.
- 2 შ. დადიანის მიმოწერა პატეს ფორმასთან და მისი კონკონსერ-
კობის შესახებ იხ. ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1971 წ.
- 3 იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1962 წ., გვ. 90.
- 4 იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1970 წ., გვ. 47. შ. დადიანა
„ქართული კინემატოგრაფი, ანუ „ქართულულტურა“.
- 5 იხ. И. Перестяни, «75 лет жизни в искусстве», М., 1962 г., стр. 311.
- 6 იხ. ეურნ. „ხელოვნების დროშა“ № 5, 1924 წ., გვ. 20.
- 7 სათეატრო მუზეუმი. ფონდი V, საქ. 11, № 20, 703, შ. დადიან-
ის, „ქინო და მე“.
- 8 იხ. სათეატრო მუზეუმი. ფ. 101. 1921 წლის 27 მაისის სხდო-
მის ოქმი.
- 9 აღნიშნული როლების ვარჯ. შ. დადიანს შესრულებული აქვს
მოხუცი ივგასლაყელი პარტიზანის — ტეტეანის როლი ნ. შენ-
გელაას ფილმში „შავი შიები“ (სცენარის ავტორი — ბ. ბალაში),
რომელიც 1941 წელს გამოვიდა ევრანზე. კინოფილმებში მის
მიერ განხორციელებული როლების შესახებ შ. დადიანმა საინტე-
რესო მიგონება დაგვიტოვა. იხ. სათეატრო მუზეუმი. ფ. I. საქმე
11, № 20/703.
- 10 სცენარები დაცულია შ. დადიანის პირად არქივში. სათეატ-
რო მუზეუმი. ფ. I. საქმე 11.
- 11 ფიკო ლანგი კინოფილმ „ნიბელუნგების“ რეჟისორია.
- 12 „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1966 წ.; კ. გოგოძე „მეფხის-
ტყაონის“ ევრანიაციის საიუბილეოსთვის.
- 13 კინოსცენარი „დავით დროიძე“ დაუმთავრებელია. სცენარი
იმ ადგილს წყდება, სადაც ციხიდან შინ დაბრუნებულია სიმონა და-
რიკოს სიცილიანს ამბავს გაიგებს.
- 14 იხ. ეურნ. „ხელოვნება“, № 5, 1925 წ.
- 15 რაც არ შემოიღება ითქვას რუსულ პრესაზე, ცალკეული სცენე-
რის შინაარსი, მართალია, ქართველ მკვლევარში მოწონებას იმა-
ხურებდა, მაგრამ გაუგებარი აღმოჩნდა არაქართველი მკვლევარი-
სთვის. ამიტომ ფილმის მოსოკოვში დემონსტრირების დროს გახეთ-
მა „იზვესტიამ“ აღნიშნა: „სურათი სავრთოდ ნედლი მასალა დაუ-

- მთავრებელი ეტოდებისაო“ („იზვესტია“ № 286, 15 დეკემბერი,
1925 წ.).
- 16 იხ. ეურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ № 5, 1925 წ.
- 17 შ. დადიანმა სცენარი 1922 წლის იანვარში დაამთავრა და
განაულებს სახალხო კომისარიატს წარუდგინა დასამტკიცებლად.
- 18 შ. დადიანის ხელნაწერების მიხედვით ყოველივე ადგილი შე-
საძლებელია გაირკვეს ხელნაწერი დაწვებით (შავ) პროცესშია, თუ
ავტორი მას დაშთავრებულ ვარიანტად წერს.
- 19 ხალხურ სანახაობათა ევრანზე ასახვის ცდას შ. დადიანი და-
უბრუნდა კინოსცენარში „სიყო და კიყო“. ობოლ ბიჭუნებზე აქუე-
ნობა აღლია კლუკ ეგეეს, რომელიც სარგებლობს მათი ადგილ-მა-
მულით, ბავშვებს კი არ ასწავლის და მოვამაჟიკრებად იყენებს.
სოფლის ზემის დროს გაიპარებოდა ბერიკობა, სადაც თანასოფლე-
ლები გაამახარებენ ეგეეს, მის ხარბ ბუნებას... ბერიკობის სცენ-
არში სცენარში ძალიან საინტერესოა აღწერილი. იხ. სათეატრო
მუზეუმი. ფ. I. საქ. 11, № 11276/688.
- 20 იხ. ეურნ. „ხელოვნება“ № 4, 1925 წ.
- 21 იხ. ეურნ. „ხელოვნება“ № 5, 1925 წ.
- 22 იხ. ეურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ № 19, 1924 წლის 21
დეკემბერი. ეურნ. „ხელოვნება“ № 2, 1925 წ., სარეკლამო განც-
ხალება ეურნალის ყდაზე.
- 23 იხ. ვახ. «Известия» № 286, 1925 წ., 15 დეკემბერი.
- 24 სათეატრო მუზეუმი. ფ. I, საქ. 11, № 11276/756.
- 25 იხ. სათეატრო მუზეუმი. ფ. I საქ. 11, № 11276/760.
- 26 სათეატრო მუზეუმი. ფ. I, № 11276/748.
- 27 შ. დადიანის არქივში დაცულმა ს. ივზენშტეინის «Отзв о
сценарии «Ужмур». მანქანაზე დაბეჭდილი 4 კვადრი რუსულ
ენაზე. იხ. სათეატრო მუზეუმი. ფ. I, საქ. 11, № 11276/748.
- 28 იხ. სათეატრო მუზეუმი. ფ. I, საქ. 11, № 11276/697.
- 29 იქვე. № 11276/746.
- 30 ივვლისხმება მოსოკოვის ეამერული თეატრი ალ. ტაიროვის
ხელმძღვანელობით.
- 31 ბელორუსის კინოსტუდიას შ. დადიანის სცენარის მიხედვით
ფილმი არ გადაუღია.
- 32 იხ. სათეატრო მუზეუმი. ფ. I, საქ. 11, № 20/703.
- 33 იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1962 წ., გვ. 90.

მუსიკალური



ახლახან ჩვენს დედაქალაქში დიდი წარმატებით ჩატარდა მუსიკალური ფესტივალი „საბჭოთა ამიერკავკასიის მელოდიები“, რომელმაც ცხრა დღეს გასტანა და ჩვენს საზოგადოებრიობას წარუდგინა მომხმე რესპუბლიკების მუსიკალური ხელოვნება, მათი სამემსრულებლო ძალები.

5 ოქტომბერს სახელმწიფო საკონცერტო დარბაზში ფესტივალი გახსნა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ო. თაქთაქიშვილმა.

ამ დიდ ღონისძიებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ საქართველოს დამსახურებული სიმფონიური ორკესტრი და სომხეთის სახელმწიფო აკადემიური კაპელა. ამ კოლექტივებმა ერთობლივი ძალებით ოთხი კონცერტი გამართეს. პირველ კონცერტზე ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ჯ. კახიძის დირიჟორობით შესრულდა ვერდის „რეკვიემი“ საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატის მ. ქასრაშვილის, რსფსრ სახალხო არტისტების ვ. ატლანტოვის, მ. რემშტინისა და ნ. ისაკოვას მონაწილეობით.

მეორე კონცერტი მრავალფეროვანი პროგრამით გამოირჩეოდა — ფორეს „რეკვიემი“, ბეთოვენის ფანტაზია ფორტეპიანოს, გუნდისა და ორკესტრისათვის, შუბერტის კანტატა მემსრულებლები — სპენდიაროვის სახელობის გრეგვის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტები — სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი ო. ზაქარიანი, ი. გაზიანი და ბ. გრეკოვი, დირიჟორი — სომხეთის სახელმწიფო აკადემიური კაპელის მხატვრული ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი ო. ჩეიჯიანი.

მესამე კონცერტზე თბილისელებმა მისივე დირიჟორობით პირველად მოუსმინეს როსინის „სტაბატ მატერს“, სოლისტები — ლ. ზაქარიანი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვ. მირაქიანი და მომღერალი ბ. გრეკოვი.

მეოთხე კონცერტზე კი, რომელსაც ჯ. კახიძე დირიჟორობდა, შესრულდა ბეთოვენის მეცხრე სიმფონია, სოლისტები — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ც. ტატიშვილი, ნ. ანდელუაძე და მომღერლები თ. ლავფრაშვილი,



სომხეთის სახელმწიფო კაპელა. მხატვრული ხელმძღვანელი ო. ჩეიჯიანი. სომხეთის ხელოვნების ოსტატები ფესტივალზე. სომხეთის ფილარმონიის სოლისტი კ. ტაზიანი.



ფესტივალი

ე. ლორთქიფანიძე, შერეულდა აგრეთვე ჰაიდნის სიმფონია № 86.

გარდა ამისა, სომხეთის სახელმწიფო აკადემიურმა კაპელამ გამართა ერთგული საგუნდო მუსიკის კონცერტი. ფესტივალზე წარმატებით მონაწილეობდნენ მოძვე აზერბაიჯანის საშემსრულებლო კოლექტივები — ხალხურ საკრავთა ანსამბლი (ხელმძღვანელი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ა. ყულიევი), საესტრადო კოლექტივი „გაია“ (მხატვრული ხელმძღვანელი თ. მირზოევი), პოპულარული მომღერლები ზ. ხანლარიფა და პ. ალიევი.

საქართველოს მუსიკალური ხელოვნება კი წარმოადგინეს — საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატმა, საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანმა კვარტეტმა კ. ვარდლოს, თ. ბათიაშვილის, ნ. ჟვინიასა და თ. ჩუბინიშვილის შეზადვანლობით, სახელმწიფო კამერულმა ორკესტრმა (ხელმძღვანელი ე. სანაძე), ხალხური ციკვის სახელმწიფო აკადემიურმა დამსახურებულმა ანსამბლმა სსრკ სახალხო არტისტების ნ. რამიშვილისა და ი. სუხიშვილის ხელმძღვანელობით. ხალხურ საკრავთა ანსამბლმა (ხელმძღვანელი კ. ვაშაკიძე), საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატმა, სახელმწიფო ვოკალურ-ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა „სალხინომ“ (მუსიკალური ხელმძღვანელი ა. ერქომაიშვილი, ქორეოგრაფი — რ. ჭოსონელიძე).

ამიერკავკასიის მუსიკალურ ფესტივალს გამომხსენარა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი მან ამ ინტერნაციონალურ ზეგმში მონაწილეობა მიიღო ორი საბალეტო სექტაკლით „ქორეოგრაფიული ესკიზები“ და „გორდა“.

13 ოქტომბერს გაიმართა დიდი დასკენითი კონცერტი მოძვე რესპუბლიკების საშემსრულებლო ძალების ერთობლივი მონაწილეობით.

ამიერკავკასიის მუსიკალური ფესტივალი საბჭოთა ხალხების ძმობისა და მეგობრობის ნათელ გამოხატულებად იქცა.



აზერბაიჯანის სახელმწიფო ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „გაია“.
სოლისტი ზ. ხანლარიფა.
აზერბაიჯანის ხალხური ინსტრუმენტების ანსამბლი.
ანსამბლ „გაიას“ სოლისტიები.



საქართველოს ხალხური ციკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი.
ვოკალურა ანსამბლი „რუსთაია“.



რაზიელ ქრისტავის დრამატურგია

შოთა ვაჟაყვამაძე

რაზიელ ქრისტავის დრამატული შემოქმედება, მისი პიესები უმთავრესად კომედია-ვოდვილებს წარმოადგენენ და ის სამართლიანად უნდა ჩაითვალოს ამ ქანრის პირველ დამამკვიდრებლად ქართულ ლიტერატურაში.

70-80-იან წლებში ქართველმა დრამატურგებმა მრავალი ვოდვილი შექმნეს. პიესა-ვოდვილებს ქმნიდნენ აკაკი წერეთელი („ბუტი-ობა“), ბ. ჯორჯაძე, დ. ერისთავი, ვ. გუნია, ივ. გომარათელი, ვ. შალიკაშვილი, ვასო აბაშიძე და სხვები; მაგრამ ვოდვილური ქანრის დიდ და ნაყოფიერ შემოქმედად ქართველ დრამატურგთა შორის რაფიელ ერისთავი გვევლინება, რომელმაც ვოდვილის სტანდარტულ ფორმაში სოციალური ყოფის მამხილებელი ელემენტები შეატანა მისი კომედია-ვოდვილები იდგებოდა 60-იან წლებში, მაგრამ მათ შესახებ ცნობები არ შემონახულა რაფ. ერისთავის გადმოკეთებული ვოდვილები „ჯერ დაიხორციენ, მერე იქორწინეს“ და „მბრუნავი სტოლები“ დაიბეჭდა „ცისკარში“ 1868 წელს. ამას მოჰყვა „იჭვიანი“ (1870 წელი), შესანიშნავი „სცენები“, „სურათები სოფლის ცხოვრებიდან“, რომლებიც უკვად იბეჭდებოდა „დროებაში“, „ივერიაში“ და სხვ.

რაფ. ერისთავის კონედია-ვოდვილების მოსწრებულ და მახილ სტრიქონებზე არა ერთი და იორი ნიჭიერი ქართველი მსახიობი აღიზარდა. ესენია ნ. ავალიშვილი, ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა-აბაშიძე, ნ. ვაბუნია, კ. ყიფიანი, კ. მესხი, ლ. ალექსი-მესხიშვილი, ე. ჩერქეზიშვილი, ვ. გუნია, კ. შათირიშვილი და სხვ.

ჯერ კიდევ ქუთაისში ყოფიასის (60-იანი წლები) რაფ. ერისთავმა ჩამოაყალიბა ქართული დასი, რომელმაც პირველი ქართული წარმოდგენები გამართა ქუთაისსა და თბილისში. აკაკი წერეთელი აღნიშნავდა: რუსეთიდან „მეორეთ რომ დადებრუნდი, იმ დროს ქუთაისში მომრიგებულ მოსამართლედ იყო პოეტი რაფ. ერისთავი, რომლის მეცადინეობითა და გრაფინია ლევაშოვის (ქუთაისის გუბერნატორის მეუღლე) დახმარებით შედგა სცენის მოყვარება წრე. მუდმივი მოთამაშეები იყვნენ: ქალთავან—ფროსინე კლდიაშვილისა, ყიფიანის ქალი, კაცებიდან — მე, უმორჩილესი მონა თქვენი, და ზაკარია ჭიჭიშვილი... რეპეტიციები ხან რაფიელის სახლში იყო ხოლმე, ხან ფროსინე კლდიაშვილთან. თვითონ რაფიელი სუფლითობდა, სწერდა პიესებს და ორჯერ-სამჯერ კიდევ ითამაშა... ხალხი დიდძალი დაიარებოდა. ორმა სეზონმა კარგად ჩაიარა...“ „იმ დროს თბილისში ხსენებაც არ იყო თეატრისა. ერთხელ დაგვიბარეს თბილისში... მაშინ ჯერ კიდევ რკინიგზა არ იყო... ჩამოვედით და წარმოვადგინეთ „ყვარყვარე ათაბაგი“...“

წარმოდგენამ ისე კარგად ჩაიარა, რომ ქა-

ლებს ლოქაში ისტერკია დაემართათ, რის გამოც ყოფილან ორბელიანს დაუპაზინა—დანებთ თავი მაც წარმოდგენას, თორემ ქალები დაგვეხოცნენო! („თეატრი და ცხოვრება“, 1210 წ., № 35, 36).

70-80-იან წლებში რაგიელ ერისთავი ი. ჭაგვაძის დავალებით აკაი წერეთელთან და სხვა ქართველ მოღვაწეებთან ერთად ხელმძღვანელობდა ქართული თეატრის აღდგენას—ამავე ხანებში მიჰყო ხელი მან ვოდევილების წერას და რამდენიმე წლის განმავლობაში იგი უკვე ავტორი იყო რამდენიმე ცნობილი პიესისა, რომელნიც წარმატებით იდგმებოდნენ ქართულ სცენაზე. ზოგიერთი მათგანი ახლაც ამწევენებს ჩვენი თეატრების რეპერტუარს.

რაფ. ერისთავის კომედია-ვოდევილები ხასიათდებიან საღი რეალისტური თვალთახედვით, ყოფა-ცხოვრებითი დეტალების სწორი ასახვით, უარყოფითი მოვლენების მახვილი კრიტიკით, ბუნებრივობით, ხალისიანი დიალოგებით, სხარტულობით და საინტერესონი არიან სცენური განსახიერებისათვის.

ჟურ კიდევ გ. თუმანიშვილმა აღნიშნა, რომ რაფ. ერისთავი ყოველი სცენური ხასიათის შექმნას ამა თუ იმ მსახიობს უფარდებდაო. ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი მის მიერ შექმნილ პიესათა ბუნებრივობისა, სცენურობისა. „მიძისთან გამოხუმრება“ რაფიელმა საგანგებოდ დაწერა მსახიობებისა კ. ყიფიანისა და მ. საფაროვი-პაპიშვილისათვის. ამასთან დაკავშირებით, აკაი წერეთელი იგონებს, რომ ერთხელ მე და რაგიელ მიწვეული ვიყავით აბელიოვის ოჯახში, სამაგიერ 16-17 წლის მაკო საფაროვამ თავი გამოიჩინა თავისი მუღღარებელი არტისტული ნიჭით იგი „ლხინის პაპა“ იყო. რაფიელ ერისთავმა, — აღნიშნავს აკაი, — „მესანიშნავი ვოდევილი“, მიძისთან გამოსუმრება“ რომ გადმოაკეთა ქართულად, სახეში მაკო საფაროვისა ჰყავდაო“ (იქვე, № 37).

რაფ. ერისთავს ეხერხება არა მარტო კომედიური ხასიათების, არამედ სიტუაციების შექმნა. მის მიერ შექმნილი მრავალი მხატვრული სახე ტიპიურობითაც ხასიათდება, იმდროინდელი სინამდვილის მართალი სურათად გვევლინება. ახასიათებდა რა რაფ. ერისთავის დრამატულ ოსტატობას, ს. მესხი წერდა:

„რაფ. ერისთავის კალამს ისეთი ღირსება აქვს, რომელიც ჩვენს ახლანდელი ლიტერატურისათვის სწორედ ძვირფასია. მისი კალამი სწერს ხშირად შესანიშნავი სიმავლით, ოხუნჯობით და ავტორების დავკვირვების ნიჭს გვიჩვენებს. ამჟამად ჩვენში ორ-სამ მწერალს გარდა არავინ გვეკულება ისეთი, რომელიც ჩვენ ცხოვრებას რაფ. ერისთავს უკეთ იცნობდეს და უკეთ ხატავდეს ამ ცხოვრების სურათებს და ხასიათს“ („დროება“, 1872 წ., № 19).

რაფ. ერისთავის დრამატურგიული შემოქმედების გასათვალისწინებლად განსაკუთრებით სა-

ყურადღებოა მისი ორიგინალური კომედია ვოდევილები „დედაკაცმა თუ გაიწია, ცხრა უღელმსარის უმლაგრესია“, „პარიკმახერისას“, „ადვოკატები“, „ქაჩუ“ და გადმოკეთებულ—„ჯერ დაიხიხინენ, მერე იქორწინეს“, „მზრუნავი სტოლები“, „იკვიანი“, „ბრილიანტი“, „ნათლია და ნათლები სცენაზე“, „მიძისთან გამოხუმრება“, „სადილი მარშალისას“ და სხვ.

კომედიური ხასიათის გამოძიერების მანერით, კომიკური სიტუაციების შექმნით, ისევე როგორც მოქმედ პირთა ენობრივი დახასიათებით, იგი ძალიან უახლოვდება გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგთა წრეს. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ რაფ. ერისთავი, ისევე როგორც მის: თანამედროვე ასეო ცვათავი, ქართული დრამატურგიის ფუძემდებლის გ. ერისთავის დიდ გავლენას განიცდიდა.

„დედაკაცმა თუ გაიწია, ცხრა უღელი ხარის უმლაგრესია“ სიუჟეტი სადა და მარტივია: სომეხი ვაჭრის არტემ დოვლიათოვის ლამაზ კეკელაზე შეყვარებულა ქართველი თავადი გრაიოლ სირმაძე დოვლიათოვი, ქართული სკოლის ერთადერთი ქალიშვილის თავადზე გათხოვება, მაგრამ კეკელა მამის სურვილის წინააღმდეგ გრიგოლ სირმაძეს თანაუგრძობს, რაც პიესის კომიკური კოლოზის საფუძველს ქმნის.

მსუბუქი ვოდევილური სიუჟეტის მიუხედავად, რაფ. ერისთავმა მაინც შესძლო ამ ვოდევილში რეალისტური მხატვრული ხასიათების ჩვენება. არტემ მინაჩი დოვლიათოვი მდიდარი ვაჭარია, მან გ. ერისთავის ვაჭრების მსავლად ცხოვრების მიძი სკოლა განვლად და ესლა უზრუნველ ცხოვრებას მიიღწია. იგი პრაქტიკული ჭკუისა და მახვილი აღლას კაცია, მაგრამ ავტორი ხანდახან კომიკურ მდგომარეობაში აყენებს. უფრო სახად და რეალისტურად გამოიყურებიან სხვა პერსონაჟები, გრიგოლი, კეკელა, მაგრამ ისინიც მეტად სემპატურად არიან დახატული და ეს გასაკვირვება, რადგან ვოდევილს ახასიათებს არა იმდენად ხასიათების გლმრავლება, რამდენადაც გაჩვენებული დინამიკა და სიუჟეტური ტრიუკებით, დამაინტერესებელი სუბეითი ეფექტის მიღწევა.

ასეთივე ტიპის პიესა ერთმოქმედობიანი ხუმრობა-ვოდევილი „პარიკმახერისას“.

პარიკმახერ გრიგოლ ლილიფარაშვილთან იხრდება ობოლი გოგონა ნინო, რომელიც გატაცებით უყვარს პარიკმახერის შვიტრდს ეგოს. ერთ დღეს პარიკმახერი თავის ცოლთან ერთად სასყირნოდ გაემგზავრება. საპარიკმახეროში ოსტატის მავიერად მისი თანამუშეუნი გაბრო თაყენდიანი ჩნდება, რომელიც მეტარს უნდა მოემსახუროს, მაგრამ, რადგან პარიკმახერის თანამუშეუნი საცოლესთან წასვლას ამჯობინებს, ნინოს სტოვება მუშტრის მომსახურებისათვის. ოსტატის თანამუშეუნი მუსლმოდრეკითი თხოვს ნინოს, რომ მან ბიჭურად ჩაიცვას და მოსულ მუშტარს თავი გაკრიჭოს. ნინო დათანხმდება, შვიტრიდი გიგო კი ქა-



ლურად ჩაიგვამს და მოსამსახურის მოვლობას მესრულებას შეუდგება. ეს ფერისცვალება ნინოსი ბიჭად და გიგოსი ქალად ქცევა და ამის შედეგად საპარიკმახეროში შემომსვლელებთან გამართულა დილოგი კომიკური სიტუაციების საფუძველად ხდება.

ამ მსუბუქი სიუჟეტის უკან არ იმალება რაიმე სერიოზული იდეა, სოციალური პრობლემა ნაწარმოები ტრაფარეტული სქემითაა შექმნილი, როგორც გამართობი ხასიათის პიესა, მაგრამ ამასთან სცენურია, ხასიათდება დანამიურობით. რის გამოც წარმატებით იღვებოდა სცენაზე.

1880 წლის ნოემბერში ერთ-ერთი დადგმის განო, როცა გიგოს როლს ვ. აბაშიძე, ხოლო ნინოს როლს საფაროვა ასრულებდა, „დროება“ წერდა: „რ. ერისთავის პიესის „პარიკმახერისას“ თამაშის დროს მაყურებლებს მულოდინან შელი არ მოუშორებიათ, იმდენს იცინოდნენ...“

მეტად საყურადღებოა რაფ. ერისთავის სამიმოქმედებინი პიესა „ადვოკატები“. ეს ნაწარმოები ბევრი რამით გამოდის ვოდევილური ჟანრის ჩარჩოებიდან და მშვენიერად გააზრებულ გარვეული იდეის მქონე, საინტერესო თემის ნიმუშად გვევლინება. იგი პირველი გამოქვეყნდა ი. ჭავჭავაძის „ივერიაში“ 1880 წელს. გაზუთი „დროება 1880 წელს აღინიშნავდა, რომ „ადვოკატები“ „ჩინებული სასენო პიესაა და ავტორის აზრიც—აზნადელი ადვოკატების დაცინება—ცოცხლად არის მასში გამოხატული. უბრალო მოქმედ პირსაც ვერ ნახავთ ამ პიესაში, რომ ნამდვილის აზნადელ ჩვენის ცხოვრებიდან ამოღებული და გამოხატული არ იყოს. მიადეუ მხედველობაში რ. ერისთავის მშვენიერი ენა, ზემომოწვევითი ცოდნა სცენისა, მახვილად მოგონილი ინტრიგა პიესა.“

„ადვოკატების“ პირველ რეცენზენტს სწორად აქვს შენიშნული მისი რეალისტური ხასიათი. ცხოვრებისეული სიმართლე ბუნებრიობას და დაზაჯერებლობას სძენს ამ პიესას, რაც უმრავლეს შემთხვევაში ასე აკლიათ ხოლმე ტიპიურ ვოდევილებს. პიესის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედა პირია ყოფილი მკერავი სოლომონ საპონაშვილი, ესლა მას გვარი გადაურქმედა და თავს მილოვს უწოდებს.

სოლომონს შუამანანგებია ძველი ფეხსაცმელის მკერავი გაბრო მირგვაძე და მათ საადვოკატო კანტორა გაუსწნიათ, სადაც მომივიან ხალხს ატყუებენ და ფულს სციცლადევენ.

„უცოდინარ, უვიც ხელოვნების ადვოკატებად ქცევისა და სასამართლოს საქმეგში მათი მონაწილეობის ჩვენებით, ავტორმა მოხერხებულად გაიკაცა ძველი მართლმსაჯულება, გვიჩვენა, რომ შემთხვევით და ყოვლად უვიც აბაშიძენს ქონდათ მინდობილი ხალხის ბედის უადაწყვეტა.“

რაფ. ერისთავი ჩართული დრამატული ეპიზოდების დიდი ოსტატია. ასეთია, მაგალითად, ადვოკატთან ტაჭირებუი ვლგის მისვლა, რო-

მელიც უკანონოდ წართმეული ხოდაბუნის დაზაჯერებობას ცილობაში ამ სცენაში ავტორმა მოხერხებულად გვიჩვენა ადვოკატის ნუსული უვიცობა. მას საქმეების საწერად აყვანილი ჰყავს ლოთობისაგან სასამხურინად გამოგდებული რუსი ჩინოვნიკი, რომელიც ადვოკატს საჭირო ქალადღებს უწერს ამ ჩინოვნიკის გარეუც მილოვს უბრალო ქალადღის დაწერაც არ შეუძლია. ეს სცენა დიდი ცინიზმით ხასიათდება და გვიჩვენებს იმ ტრაგიკულ სიტუაციებს, რასაც მართლმსაჯულების უქონე ენაზე წარმოება ქმნიდა.

მეორე და მესამე მოქმედება თავად ამჟამის ოჯახში მიმდინარეობს. თავადის ქალს თამარს უყვარს ლამაზი და მიმზიდველი თავადიშვილი სანდრო ვარსკვლავაძე. თამარი პროგრესულად აზროვნებს და ემანსიპაციური იდელების მქადაგებლად გვევლინება. იგი წინააღმდეგა ქალების გარიგებით გათხოვებას და შიითხოვს, რომ კოლქმობას საფუძველად სიყვარული ედოს. რაფ. ერისთავამ ამ პერსონაჟი განათლებული, კეთილშობილი, ქართველი ქალის მხატვრული ხასე დაგვიხატა, რითაც ახალი შტრიხი შეიტანა ჩვენს დრამატურგიაში.

არანაკლებ საინტერესოა სატირული ხასიათის ვოდევილი „ქაჩუა“. ამ პიესის შესახებ 1887 წელს „ივერია“ (№ 254) წერდა: „დრამატულ საზოგადოებას მიეძლია თავ. ერისთავისაგან სამი პიესა—ერთი ორიგინალური და ორი გადმოკეთებული. ორიგინალური არის ორმოქმედებინი ვოდევილი „ქაჩუა“. გადმოკეთებული— „სოფლის მასწავლებელი“ და „ბჭვიანი“.

რაფ. ერისთავი არ შემოფარგულავა მარტო ორიგინალური პიესებით, მას მოძმე ხალხის დრამატურგთა ნაწარმოებებიც უთარგმნია. მაგალითად, „დროების“ 1874 წელის 426 ნომერში ვკითხვებით:

„რაფ. ერისთავამ ავტორის დახმარებით ქართულად თარგმნა სუნდუკიანცის პიესა „პეპოს“. ჩვენ ერთი ნაწილი წავგვიითხა უფ. რაფ. ერისთავამ და როგორც თხზულება, ისე თარგმანი ძალიან მოგვეყნა. იმედია, რომ ავტორი „ქებულში“ დასამტკნად გადმოგვეცმს ამ მშვენიერ თხზულებას.“

ბევრი რამით არის საყურადღებო რაფიელ ერისთავის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებული ერთიმოქმედებინი კომედია „სადილი მარშალიას“.

როგორც ცნობილია, ამ ნაწარმოების ორიგინალს წარმოადგენს ტურგენივის ერთიმოქმედებინი პიესა, რომელიც დაბეჭდილი იყო ჟრნალ „სოფრემენისს“ შერეუ ნომერში 1856 წელს. ჩვენ შევადარეთ ტურგენივის ორიგინალს რაფ. ერისთავის მიერ გადმოკეთებული პიესის „სადილი მარშალიასს“. მოქმედი პირნი ავტორის უცვლელად ჰყავს დატოვებული. ხოლო ვჯარები გაქართულებულია. ასე მაგალითად:

ბალაგადეგი—გადაკეთებულია ბაზიერშიძე,



სუსლოგი—მამანიძე,
 აღუკინი—აბრგუნაშვილად და ასე შე-
 მდგე...

რაფ. ერისთავს პიესაში შეუტანია ისეთი დე-
 ტალებიც, რომლებიც ქართული სინამდვილის
 ვიწვურს აძლევენ მას და ეროვნულ კოლორიტს
 უქმნიან.

რაფ. ერისთავის გადმოკეთებული პიესები იმ-
 დენად კარგი ქართულიაა დაწერილი და ერო-
 ვნული კოლორიტის დაცვითაა შესრულებული,
 რომ მკითხველი სასოვადელი მათ სწირად ორი-
 გინალურ ნაწარმოებად ღებულობდა. მაგალითად,
 როცა 1868 წელს „ციცკარში“ რაფ. ერისთავის
 ორმოქმედებანი ვოდვეილი „ჯერ დაიხოცნენ, მე-
 რე იქორწინეს“ დაიბეჭდა, იგი ორიგინალურ ნა-
 წარმოებად მიიღეს. ამის გამო ქუთაისში მყოფი
 მწერალი 1869 წლის 23 იანვარს „ციცკარის“ რე-
 დაქციას სწერდა—გასწორება შეეტანა შემდეგ
 ნომერში.

გადმოკეთებულ ვოდვეილებს შორის სოცია-
 ლური ყოფის ანსახელი მონარასით სარტერელსა
 ერთმოქმედებანი ვოდვეილი „მასწავლებელი
 სოფლის სკოლისა“, რომელიც 1887 წელს გად-
 მოუკეთებია რაფ. ერისთავს პ. კარატინის რუ-
 სული თარგმანიდან (ამ უკანასკნელმა იგი ვრ-
 ნგულიდან გადმოაკეთა). პიესის თარგმნა დრ-
 მატულ სასოვადიღებს რაფიელ ერისთავისთვის
 დაუკლებია.

ამ ნაწარმოებით რაფ. ერისთავმა მწარედ და-
 სცინა სასახლო განათლების ძველ რეჟიმს; სას-
 კოლო სისტემაში გაფუფუნებ მოსწავლეთა სწავ-
 ლების სიმახინჯეს (ზეპარობა, მოსწავლეთა ცე-
 მა, დარბევა, ყურის აწვეა და სხვ.); სოფლის
 მასწავლებლის უმწეო მდგომარეობას, რომლის
 სოფელში ყოფნა პრისტატაზე დამოკიდებული,
 სკოლების ზედამხედველობის სიყვემუნეს და სხვ.

გარდა ამისა, ვოდვეილში დამაჯერებლობი-
 თაა აღწერილი სასახლო განათლების სისტემის
 აპარატის მუშაობა ტრაგიკომიკური სახეები. მა-
 თი უპიკობა, სიყვემუნე და ამ სისტემაში გაფუფ-
 ნული მამებლობა, მლოქენლობა, მექრთამეობა.
 პიესის ასეთი მამოხილებელი ხასიათი ვერ დაი-
 მლა ვოდვეილური ჟანრის ფორმად, ამიტომ იგი
 რამდენჯერმე დაიდგა სცენაზე და მალე აკრახალა
 კიდევ მთავრობამ.

რაფ. ერისთავი წერდა აგრეთვე რეცენზიებს,
 მიმოხილვებს ცალკეული დადგენებისა და თეა-
 ტრალური სეზონის დაწყების თუ დამთავრების
 შესახებ. 1880 წლის 9 იანვარს ნ. გაბუნიას სა-
 ბუნეფისოდ წარმოდგენილი იყო აკაკი წერეთლის
 „კინტო“ და რაფ. ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ,
 მე რე იქორწინეს“.

რაფ. ერისთავმა სტატიაში „თეატრი“ საყუ-
 რადღებო მოსახერხებები გამოთქვა აკაკი წერეთ-
 ლის „კინტოს“ დადგმის გამო.

დრამატურგიას განეკუთვნებიან რაფ. ერისთა-
 ვის სატირული ხასიათის პატარ-პატარა ნაწარ-

მოებები „სცენების“ სახელწოდებით „სცენები“;
 სხვადასხვა სათაურით იბეჭდებოდა 70-80-იან წლებში
 წლების „დროების“, „ივერისა“ და „თეატრის“
 ფურცლებზე. მრავალფეროვანი შინაარსით და
 აზრის შეკუმშულად წარმოსახვის ოსტატობით
 რაფ. ერისთავის „სცენები“ — „სურათები ჩვენი
 ხალხის ცხოვრებიდან“, მნიშვნელოვანი მოვლე-
 ნაა არა მარტო მწერლის შემოქმედებაში, არა-
 შედ, თოელ ქართულ ლიტერატურაში.

„სცენების“ რაფ. ერისთავმა მეტად რეალის-
 ტურად და პირუთნულად ვერგერა ქართველი
 გლეხობის დაბეჩავებული ყოფა. ასეთია მაგალი-
 თად, 1871 წელს გამოქვეყნებული „რამდენიმე
 სურათი ჩვენი ხალხის ცხოვრებიდან“. გაჭირვე-
 ბული გლეხის ცოლი თავის მესობელს სესხად
 პურს სისოვს, „პალლები მიტირიან შიმშილი-
 თაო“, მაგრამ არც მესობელი უკეთეს მდგომარე-
 იობაში—ერთი კვირა ჭინჭართა და მშლით
 გამოვდივართო“ და პურზე კი არა, ნაცრიან კუ-
 ტებზედაც უარს ეუბნება. გლეხის ქალების ლაპარაკი-
 დან ირვეკა, რომ ასეთ მდგომარეობაში მა-
 რტო ისინი კი არ არიან, არამედ, თითქმის მთელს
 სოფელი შიმშილობს, „შიმშილით წვივიანო“,—ამ-
 ბობს ერთ-ერთი დედაცაკი სოფლის მოსახლეო-
 ბაზე მაგრამ სოფელი ყველა ასეთ მდგომარეო-
 ბაში როდია. მამასახლისი, რომელსაც „დურა
 წყავი წამოუხსამს, ამოურია ილიაში ყავარ-
 ჯენი და ისე დაიარება, თითქოს ორბთხელმწი-
 ფის შვილი იყოს“, სოფელში უსამართლობას ჩა-
 დის და გაჭირვებული გლეხების ხარჯზე ხელს
 ითბობს; ამიტომბა, რომ მის ცოლს „კათიბი ჩაუ-
 ცომს და თინეუ ქურთს ჩაკვრასაც კი აღარ კად-
 რულობს“.. გლეხს შიშია მამასახლის ადვორი
 იყენებს ერთგვარ ხერხად, რომ სოფლის სიდუხ-
 ჭირე გავაჩვენოს. საუბარში ის შივადშივ ვითომც
 მცირე და უმნიშვნელო დეტალების ხასით, გვა-
 წვდის სოფლის ცხოვრების დამახასიათებელ მე-
 ტყველ შტრიხებსა და კოლორიტულ ნიუანსებს.

ირვეკვა, რომ სოფელი სასქემით უპატრონო-
 დაა მიედებული, „ნაწალინიკი“ სოფელში არ
 დაბრძანდება და გლეხებს არავითარი საშუალება
 არა აქვთ, რომ უსამართლობაზე იჩივლონ. გლეხ-
 კაცობას საჭემოლი პური არა აქვს, „აღარც ჩასა-
 რავი გვაბადა და აღარც ამოსკარავი“— მო-
 სიქემენ გლეხის ქალები. ადგილობრივი ხელა-
 სუფლება მექრთამე, გაიძვრდა და ქურდი მოხელე-
 ებისაგან შედგება. ასე, მაგალითად, მამასახლისის
 ერთმა გლეხმა „კვი ვაცი მიართვა, სამუშაოში ნუ
 გამეზავნიო, მაგრამ მამასახლისმა ყველაზე უწინ
 იმას უკრა თავი და ვაციც იმასვე შერჩა“..

ქართველი გლეხების გაჭირვებული ყოფის
 რეალისტური და უაღრესად შთამბეჭდავი სურა-
 თია დახატული რაფ. ერისთავის მეტად საყურა-
 დღებო „სცენაში“ „ახალგაზრდა გლეხის ნაპრო-
 ბი“, რომელიც პირველად დაიბეჭდა ი. ჭავჭავა-
 ძისეული „ივერის“ 1877 წლის მე-7, მე-9 და
 მე-12 ნომერებში. დაწერილია იგი განსაკუთრე-



გიორგი ტოვსტონოვოვის შემოქმედებითი სიღაქო

„როგორ მივაგნო უმოკლეს გზას ჩვენი თანამედროვეების გულსა და გონებისაკენ? რა უნდა გაკეთდეს იმისათვის, ჩვენი ხელოვნება თავისი დროის თანმიმდევრულად იქცეს?“

ამ კეთილშინაობის ყველა ეტეხს ხელოვნებაში, მაგრამ მისი მიზანია ერთფეხობა შესაძლებელია მხოლოდ. გიორგი ტოვსტონოვოვიც ამ შეკითხვებით, ამ ძიებებით შემოვიდა სათეატრო ხელოვნებაში, ოღონდ, მრავალთაგან განსხვავებით, მიავლო გასაღებს ამ კეთილშინაობის მოსაძიებლად.

მაინც როგორ ამკვიდრებს გიორგი ტოვსტონოვოვი ჩვენი დროის თანმიმდევრულ ხელოვნებას, რომელსაც იგი უკვე მან წელიწადი სანამ დაიბადებოდა და მოვალეობით შემართებით ეხსახურება? სინამდვილის ახალი რეკურსების განკვეთით, მუხანარის მსოფლმეტყველებით, ფსიქოლოგიური რეალიზმის ბასრი იარაღით... აკი თვითონვე ამბობს: „ნოვატორობა აღმოცენდება მხოლოდ მაშინ, როცა ხალხის ცხოვრებაში, ადამიანთა ხასიათების კანონზომიერებ-

ებში ახალ სიღრმეებს აღმოვაჩინო. მხოლოდ ამ სიღრმეებით, ცხოვრებისეული სიმართლის შესატყვისი მასშტაბით განიზომება ცხოვრებაზე ჩვენი მსჯელობისა და განსჯის დონე. ხელოვნებაში ნოვატორობა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა შეიარაღებული ხარ შენი დროის მოწინავე მსოფლმხედველობით, შენი ხალხის სანახურს — ამ უდიდესი მიზნის თანმიმდევრულმა განხორციელებამ აიყვანა გ. ტოვსტონოვოვის შემოქმედება იმ სიმაღლეზე, რომელიც ასუსობის თანამედროვე საბჭოთა თეატრის მაღალ იდეურსა და ესთეტიკურ მრწამსს.

ამ უდიდესი მიზნის თანმიმდევრულმა განხორციელებამ აიყვანა გ. ტოვსტონოვოვის შემოქმედება იმ სიმაღლეზე, რომელიც ასუსობის თანამედროვე საბჭოთა თეატრის მაღალ იდეურსა და ესთეტიკურ მრწამსს.

გ. ტოვსტონოვოვის შემოქმედებითა გზამ ქართული კულტურის წიაღში კვლავ დასაძაბი, ქართული თეატრის დილისტატივის ზეკავლენით უაღიზიბებოდა. ამ ნაყოფიერი სათავეს, ქართულ სცენაზე წარმატებით გადადგმულ პირველ ნაბიჯებს სიამაყითა და მაღლიერებით აღნიშნავს გ. ტოვსტონოვოვი, რომელსაც ახლახან 60 წელი შეუსრულდა.

ბული სისადავით, ხალხურობითა და მიმზიდველი სურათოვნებათ.

„ახალგაზრდა გლეხის ნაამბობი“ მახვილი ხალხური იუმორით გამოირჩევა. გლეხების მხაგვრელთა სახე დამაჯერებელ, სატირულ ფორმებშია დახატული. ახალგაზრდა გლეხი ასე მიმართავს მეციხველ-მშენებელს: „აღბათ გლეხი კაცის განქნაში ღმერთი არა რეგულა, თორემ ეს როგორი კალონი და სამართალია... ლამის, ამ დასაქცევმა გზირებმა სულ ერთიანად დამღუპონ და დამაქციონ“... გლეხკაცი ჩივის, რომ მას განუკითხავად ყველფენ, რომ სხვადასხვა გადასახადებმა—ადელის ფულმა, ფოსტის ფულმა,

ღვლის ფულმა გლეხკაცი ლამის წელში გაწყვიტოს. ადგილობრივი მმართველები და ბოზოლა გლეხები მას წურბლებივით სისხლს წოვენ და უკანასკნელი მონაგარი მიაქვთ: „ერთი ქოსმანი მყავდა, დამიკლეს და შეთქვიფვეს, ერთი ქვაბიც გირაოდ წაიღეს და წავიდნენ, ერთი ქოვი ზედამულა მეგულეობდა, სულ ერთიანად ამოწურტეს, ერთი ფარდავიც გირაოდ წაიღეს და წავიდნენ“.

ავტორი თავის სცენებში უმოთავრესად მეფის მოთავრობის წვრილ მოხედვებს ესხმის თავს. პროტესტი საცემით გარკვეულია. სასოწარკვეთილებამდე მისული გლეხი პირდაპირ ამბობს: „რა



ამ თარიღის აღსანიშნავად მოიღებინა წლის 2 ოქტომბერს, რუს-
თავლის სახელმთაო თეატრში, გ. ტრუტინოვივის შემოქმედებით
საღამო გამართა, სადაც სახელოვანი რეისორი ერთგვარი წეს-
ქმედებით ანერგოთა წარსული საზოგადოებრიობის შე-
ნაშე ლენინგრადის მ. გორკის სახელობის დიდი ავღანური დრამა-
ტიკული თეატრის ცნობილმა მსახიობებმა მალღი ოქტატობით გა-
თამაშეს სცენაზე გ. ტრუტინოვივის მიერ სხვადასხვა დროს წარ-
მატებით დადგმული სექტალები: მ. გორკის „შაბანოვა“, ა.
გრიბოედოვის „ვიკი კულისანი“, ა. მილიერის „ფასი“, ა. ცვარული
„ნანუა“, ვ. უსკუჩინის „ენერგოლი აღმადგენი“, დ. ლუბაჩის, გ.
ლარტოქაიანის „მე, ბებია, ილიკა და ილიაონი“. ამ ფრანგულ-
ტექსტზე გამოკლენის მრავალსახეობა გ. ტრუტინოვივის თეატრი-
სა, რომელიც გასწავლულა ტექნიკური რეალისტური, მუშავენი
და ინტერნაციონალური სულსუკეთობით.

ეს საღამო სხვა მხრივაც იყო აღსანიშნავი. გ. ტრუტინოვივი
აქყრადაც მიაწო იმ ორავიწარვად და მახლოდინერულ რეჟი-
სორულ ფორმას, რომელმაც იმპროვიზაციულობის, კომპოზიციური
მოლაპრობის და მათური ქვეტექსტების თანფარდობა მოიცვა. ამ თა-
ვიზებრმა კონცერტის-სექტალებზე გამოაშუქვანა გ. ტრუტინოვი-
ვის მკვეთრი პოზიცია — მან თავისებურად გააპროტესტის ის ნაშა-
დადევა და პრეტენციუზული მაღალფარვების, უკალი პათოსის
დაღს რომ ასევე საიუბილეო ზეიმებს და უხერხული, აფფესიანი
დიორამების მარუებრმა აწყვედვს იუბილარს.

ამის სპირისპიროდ ამ საღამომ, გინორი და კეთილი იუმორის
წყალობით, უღრესად სადა, უშუალოდ და მოკრძალებული სახე მა-
ილი, თუმცა უძლოფერი მარცხ თქვა — თვალსაჩინოდ გამოჩნდა გ.
ტრუტინოვივის დიდი დამსახურებაც და მისდამი განსაკუთრებულა
დამოკიდებულებაც.

თვით გ. ტრუტინოვივმა წაიკითხა ნ. ბარათაშვილის („ცისა
ფრესი“ და გრ. ორბელიანის („მუხამბაზი“) პოეტური შედევრები
და მაღლიერებით აღნიშნა ქართული ხელოვნების უკავალმის ძალა.
ტატკმა, ინტელექტურმა თავმდაბლობამ, გამოგონებლობას
მოხიბლა დამსწრე საზოგადოება, რომელიც მხურვალედ ეხმარებო-
და სცენას, მსახიობებს, იუბილარს. საზეიმო განწყობლება სცენი-
დან კი არ გვეტალებოდა, არამედ მის თვით მათურებაში ჰქმნიდა.

დასასრულ, ჩატარდა ამ საღამოს ოფიციალური წყალობი, რომელ-
ზედაც გ. ტრუტინოვივს მიესალმნენ ქართული თეატრალური ხე-
ლოვნების წარმოადგენლები, რუსეთელიც წყუშვანი თეატრები.
იმავე დღეს საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის
ბრძანებულებით ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების გან-
ვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის, დააბედვის მს წელთან დ-
კავშირებით, სსრ კავშირის სახალხო არტისტს, ლენინური და სახელ-
მწიფო პრემიების ლაურეატს, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამ-
სახურებულ მოღვაწეს, ლენინგრადის მ. გორკის სახელობის დიდი
ავღანური დრამატული თეატრის მოავარ რეისორის გიორგი ლ-
ექსანდრეს ძე ტრუტინოვივს მიენიჭა საქართველოს სსრ სახალხო
არტისტის საპატიო წოდება.

თანამედროვე საზოგადოებრივი ინტერესებისათვის
გან სასებით მოწყვეტილი ადამიანები, რჩმულ-
ები მარტო ძველს მიგონებოდნენ სულდგმულ-
ბენ. ამ ხანებში მწყარდება შექმნა მთელი რიგი
სახეები განვტაკების გზაზე დამდგარი იმერული
თავადაზნაურობისა, რომლებიც დ. კლდიაშვილის
შინაგალო გმირების ლიტერატურულ პრეტერიტ-
ობაზე ვგვეტყობინება.

ზემით დასახელებულ „სურათებში“ მთელი
სინმაფრთითა გაიკვებული ფეოდალურ საზოგა-
დოებრივ მსჯერად შეხსოვიდებოდა პროტექცი-
ონისში. ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა რაც
ერსთათვის სცენა „ვიზიტია“ („დროება“, 1881 წ.,
№ 186), სადაც ისტატურადაა დაზატული არის-
ტოკების ფარსებივლება.

რაც, ერისთავი მახვილად კივხავს უნათო
თავადაზნაურული და ბურჟუაზიული ინტელი-
ციების იმ წრეს, რომელიც სწყალობს იმისათვის
კი არ ღებულობს, ქვეყანასა და ხალხს რაიმეში
გამოადგეს, არამედ მას უყურებს, როგორც თავის
გამორჩენის, პირადი ბედნიერებისა და კარირისა-
თვის სარგებლიან საქმეს.

მეყარაღს არ ავიწყდება არც ახალი სამრეყვე-
ლო მშენებლობანი — რკინიგზა, შავი ქვის (მარგა-
ნეცი) წარმოება და ამის გამო ატეხილი კომერ-
ციული საქმისნობა, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში
მისი სცენების პერსონაჟთა მოქმედების არე
სცილებდა საქართველოს საზღვრებს. ასეთია
1881 წელს დაწერილი „ფელეგონი“ („დროე-
ბა“ № 158). რაფიელივად გონებასახვილუ-
რად და შორსმჭერტელი ალოითი ხატვას დასა-
ყურების უხეზ სახელმწიფოების „განათლებულ“-
წარმომადგენელთა მზაკველ კოლონიურ მის-
წარგებას, მათ შენიღბულ დამპყრობლურ სა-
სიათს, „სწორედ უცნაური ხალხია ეს უცხოეთის
ქვეყნების ხალხი... მის ღღემი დახეციალობად და
რომ მიადგვიან ერთ ქვეყანას, აგი ჩემთან და
წააჯდებიან ზედ თავისუ... მცენარეობსაც თავიანთ
სახელებს არქმევენ“.

დრამატურგიის ისტორიისათვის საინტერესოა
რაც, ერისთავის დაუმთავრებელი ლიბრეტო ოპე-
რისათვის „ნუგზარი“, მასში ჩართული პოეტის
მიერ გადამუშავებული ხალხური სასიმღერო ლე-
ქსები და საგალობლები. ოპერისათვის ლიბრეტოს
დაწმუშავება, რაც რაც, ერისთავს განსწავლავს,
პირველი ცდაა მეცსრამეტე საუკუნის ქართული
დრამატურგიის ისტორიაში.

პუნანისტმა მწყარალმა და უნაგარო საზოგადო
მოღვაწემ უმწყევლოდ მოიხადა ვილი სამშობლის
წინაშე, რითაც მთელი ერის სამარადისო სიყვა-
რული დაიმსახურა. ქართველმა ხალხმა სიყვა-
რულსებშივე ღირსეულად დაფასა იგი და ჩვენი
დიდი მოამაგებლის ი. ჭავჭავაძისა და ა. წყირ-
თლის მეთაურობით 1895 წ. ზეიმით იღვდესწა-
ულა მისი ლიტერატურული და საზოგადო მო-
ღვაწეობის ორმოცდაათი წლის იუბილე.

ქენა, სული როგორ წაიფწყინდი, თორემ მე ვი-
ცილი, რასაც ჩავიდენდი.“

რაც ერისთავის სცენებში დიდი ადგილი
აქვს დათმობილი ქართველი თავადაზნაურების
ყოფასობრების ამსახველ სურათებს, სადაც ავ-
ტორი დასკინის გაღატაკება თავადაზნა-
ურობის კულდაზიკობასა და ამპარტავნობას, გვი-
სურათებს მათ სულიერ სიღარიბეს და გინერირე
ჩამორჩენილობას. 1870 წლის „დროების“ № 32-
ში გამოქვეყნებულ წერილში „რამდენიმე სურა-
თი ჩვენი ხალხის ცხოვრებიდან“, აზნაურიშილე-
ბის ქაიხოსრო ქველიძისა და პაპუნა ზავითიანის
შესვდრის სცენაში რაც, ერისთავმა გვიჩვენა



როსკო და

ზოთა რუსთაველის სახელობის
სახელმწიფო აკადემიური
თეატრის სცენაზე

დიდი ინგლისელი დრამატურგის, უილიამ შექსპირის ტრაგედიებისა და კომედიების ქართულ სცენაზე დადგმას კარგა ხნის ისტორია აქვს და მას შემდეგ იშვიათად ჩაუვლია წლებს ისე, რომ საქართველოს აკადემიურ ან პერიფერიულ თეატრებს შექსპირის ერთი პიესა მაინც არ ერგვინებინათ მაყურებლისათვის. იმავე ფაქტის წინაშე აღმოჩნდით წესსაც. რუსთაველის სახელობის თეატრმა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ პრემიერით გახსნა სეზონი. სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა გიორგი ქავთარაძემ. შექსპირის ტრაგედიის დადგმა მსოფლიოს ყველა რეჟისორისა და მსახიობისათვის შემოქმედებითი ძალების ერთგვარი მოსინჯვის, პროფესიული დონის შემოწმების, წარმატებისა და წარუმატებლობის საწინდარია, რადგან მისი ტრაგედიების ბოლომდე გახსნა, მათი სცენური ეფექტურობის გამოვლენა, გმირთა სახეების დამაჯერებლად გამოკვეთა და ყოველივე ამის თავმოყრა ერთ დიდ, მონუმენტურ სპექტაკლში, ისეთ დიდ რეჟისორებსაც კი უჭირდათ, როგორც იყვნენ სტანისლავსკი, ბრეჰტი და სხვები. შექსპირის პიესის დადგმის დროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმასაც, პოეტურობის რა ნაწილს შეუნარჩუნებ ჭეშმარიტად პოეტურ ნაწარმოებს. მსოფლიო თეატრის ისტორიამ ბევრი შემთხვევა იცის ისეთი, როცა შექსპირის ამა თუ იმ ტრაგედიის დადგმაზე თვეობით უშუშავიათ, დალილან, დაქანცულან და ბოლოს თავი მიუწებებიათ. ცნობილია ისეთი ფაქტებიც, როცა ტრაგედიის მთავარი გმირების კამლეტის, მეფე ლირის, ოტე-

ლოს როლის შემსრულებლები როლის მომზადების პერიოდში ისე გადადილიან, ისე მოშლილან ფსიქიურად, რომ პრემიერამდე ვეღარ მიულწვივიათ და ამის გამო სპექტაკლი ჩაშლილა. რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექტივმა ამ ძველ საქმეს შეძლებისდაგვარად თავი გაართვა, „რომეო და ჯულიეტას“ დადგმა ბოლომდე მიიყვანა და თავისი პოტენციური შესაძლებლობით მაყურებლის წინაშე წარსდგა.

ფარდის ახდის შემდეგ, სცენაზე მაყურებელი ხედავს შუასაუკუნეების იტალიის არქიტექტურული სტილისათვის დამახასიათებელ მაღალ საყრდენებზე შემდგარ თაღებს, ვიწრო სარკმელებს და ნიშებს, რაც ვერონის ამა თუ იმ კვარტალის ფონს კი არ წარმოადგენს, არამედ იმდროინდელი იტალიური ქალაქების შენობათა ზოგად ფასადს. მთავარი დეკორაციის მარჯვნივ და მარცხნივ ნიშებიანი კედლებია ამოყვანილი. ნიშებში ყველა დროის ცნობილი ადამიანების, უფრო სწორად, ცნობილ ადამიანთა ნიღბებად გადაკეთებული ბიუსტეტია შედგმული. ისინი რომ სხვადასხვა დროის ადამიანები, ანუ ნიღბები არიან, ამაზე მათი ქულები მეტყველებს. თაღები, საყრდენები, კედლები და ნიშები ნაცრისფრადაა შეღებილი. როგორც ცნობილია, იტალიურ ქალაქებს მაშინ სწორედ ასეთი ფერი ედოთ. ამ მხრივ მსატკერებმა (ო. ქოჩიაძე, ი. ჩიკვაძე, ა. სლოვისკი) შესძლეს სტილისა და კოლორიტის დაცვა. სპექტაკლის ძირითადი კონსტრუქციული დეკორაცია, რაც ალბათ იმიტომაცა შექმნილი, რომ სცენის სიცარიელე ცოტათი მა-



ჯორჯია

ფოტოები მ. ბაბოვიას.

გივი მალულარია

ინც შემოსოს, უძრავია, წარმოდგენის დამთავრებამდე არ იცვლება და ამიტომ კულისების შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. დეკორაციის წინ ცარიელი მოედანია. მოედანი, ერთსა და იმავე დროს, ქუჩაც არის, კაპულეტების სასახლის საცეკვაო დარბაზიც, მონასტრის ეზოც, მონასტრის ინტერიერიც. ჯულიეტას თათხიც და მანტუის ქუჩაც. ერთი სიტყვით, ყველა მოქმედების ადგილი და ასპარეზი. გარდა ამისა, ზოგჯერ სცენა პირობითად რამდენიმე ნაკვეთად იყოფა. თითოეულ მონაკვეთში, რომლებიც სიმბოლურადაც კი არ არიან გამოყოფილი ერთმანეთისაგან, ერთდროულად პიესის სხვადასხვა სურათის მოქმედება მიმდინარეობს და მოქმედების ამგვარი ერთდროულობა დროის ეკონომიის საშუალებას იძლევა და სპექტაკლს ტემპს მატებს. ის დეკორაციული დეტალები, ან ყოფისათვის აუცილებელი ინვენტარი, რის გარეშეც სპექტაკლის მიმდინარეობა შეუძლებელია, მოქმედების მიმდინარეობის პროცესში თვით სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს შემოაქვთ სცენაზე და მათვე გააქვთ კულისებში. ყველაფერი, რის ქუჩაში გამოტანის საშუალებასაც პიესა იძლევა, სასწიბიდან გარეთაა გატანილი. სცენა არც საზეიმოდაა აფერადებული და არც თვალისმომჭრელი სინათლის თქვეში გახვეული, პირიქით, შუკი შესუსტებულია, ზოგჯერ კი, როცა ამას დრამატული სიტუაციები მოითხოვს, ნახევრად ბნელშიც კი გადადის. ყოველთვის, როცა საზეიმო განწყობილების შექმნა, დაძაბულობის გალიერება ან მასკარადის დრამატული მიზანსცენისათვის

შემზადებაა საჭირო, დარბაზში იმის ხან უაღრესად თანამედროვე, მძაფრად რიტმული მუსიკა, ხან მიძიმე განცდების შესაფერისი სვედიანი ინგლისური სიმღერა, ხან ორღანზე შესრულებული ჰიმნი, ხანაც უაღრესად მელოდირი საცეკვაო პანგები, რაც იმას მიგვანიშნებს, რომ შექსპირის პიესა თანამედროვე მასკარადებში თანამედროვე თვალთა და ყურით უნდა აღიქვას და ასეთ აღქმას ყველაზე მეტად თანამედროვე მუსიკა შეესაბამება. მუსიკა გემოვნებითაა შერჩეული კომპოზიტორ გია ყანჭელის მიერ სპექტაკლის რიტმისა და ტონის მიხედვით. პირველ მოქმედებაში სპექტაკლის რიტმი ქარიშხლისებური, მაკორულია, მეორე მოქმედებაში კი ტემპი თანდათან კლებულობს, რბილდება და მინორულ ჟღერადობაში გადადის.

მიუხედავად იმისა, რომ კაპულეტებისა და მონტეგების დროინდელ იტალიაში მდიდრებისა და ღარიბების ჩაცმულობაში დიდი განსხვავება იყო, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ისინი თითქმის ერთნაირად არიან ჩაცმულნი და არც ის დიდი დისტანცია იგრძნობა ბატონებსა და მსახურებს შორის, როგორც იტალიის ფეოდალურ საზოგადოებაში ან რუსებში. იაკურ ქალაქებში ჰქონდა ადგილი. ამის მიზეზი ალბათ ისაა, რომ მსახიობები ერთსა და იმავე დროს ტანსაცმლის გამოუცვლელად დაბალი ფენის წარმომადგენლებაც არიან და კაპულეტების ოჯახის საპატიო სტუმრებიც, რაც ნაკლები რაოდენობის მსახიობთა დასაქმების თვალსაზრისით გამართლებულია. ბა-



ტონსა და მსახურს შორის დისტანციის შემცირება კი თანამედროვე დემოკრატიულ წყობაზე, თანამედროვე საზოგადოებრივ ურთიერთობაზე მივითითებს, რადგან დღეს ქუჩაში და საზოგადოებრივ დაწესებულებებში მიღებული და დარბები ქვეყნთა და ჩვენებში ერთმანეთსაგან თითქმის არ გამოირჩევიან. ერთი სიტყვით, შექსპირის ტრაგედია გადაკეთებული თანამედროვე დრამად, სპექტაკლში ბევრი რამ დღევანდელი თეატრის მსატრეული ხერხებითაა გადაწყვეტილი, სტილისტურად განსხვავდება შექსპირის ქართულ სცენაზე დადგმული ტრაგედიების ყველა სტილისტული ვარიანტისაგან და ამავე დროს ძველი ბერძნული ტრაგედიების (ლენინტესაქ) შეცვას, რადგან ინდობის მიხრობივად გამოყენება მეტყველებს.

შექსპირის ტრაგედიების სოციალურ ამ მთელდრამატიულ დრამად გადაკეთება განსაკუთრებით ჩვენი საკუთნის მეორე ნახევარში გახშირდა და ამ სახით თითქმის ყოველ წელიწადს იდგმება ესა თუ ის ტრაგედია მსოფლიოს რომელიმე თეატრის სცენაზე. ამ ორი წლის წინათ ვინაჟნამ რევისორმა მარკელ მარენშლამა ორიონ თეატრის სცენაზე დადასტოვებული დრამად გადაკეთებული „რომეო და ჯულიეტა“. როცა მან ეს სპექტაკლი პარიზში წაიტანა, გახუთ „მონდის“ კორესპონდენტებთან საუბარში განაცხადა: „ჩვენ არ ვაპირებთ „რომეო და ჯულიეტა“ წარმოდგინოთ როგორც სიყვარულის რომანტიკული ისტორია. ჩვენ მაყურებელს ვუჩვენებთ ისტორიას, რომელი მეტისმეტად მყარ სოციალურ ნიდავზე დგას. ვერონაში ბატონის რადენიმიო უკანო, რომელიც ამ ქალაქის ცხოვრების, სიმდიდრისა და ფუფუნების წესს განსაზღვრავს. რომეო არ სწოდის ცხოვრების ამგვარ წესს. რა თქმა უნდა, მას არ გააჩნია ზუსტი პოლიტიკური მრწამსი, მაგრამ იგი რომ თავის კლასთან კავშირს დასწყვეტს, ეს უკვე ვინაჟნაა გაპირობებული. რომეო ხვდება, ოქრო რომ ამქვეყნის შსამა. მისი პროტესტი — უარისთქმული ყვირილია. პიესაში არაფერი არ მეტყველებს იმაზე, რომ მის ყვირილს ვინმე გაიგონებს, მაგრამ რომეოს სიკვდილს საზოგადოების გამოწვევაა. რაც შეეხება მის რომანტიკულ სიყვარულს, ყველასათვის ცხადია, ახალგაზრდები რომ კეთილად დაქორწინებულნიყვნენ, მალე, ალბათ, თევზების სროლას დაუწყებდნენ ერთმანეთს“.

რუსთაველის თეატრის კოლექტივის მიერ რომ შექსპირის ტრაგედია თანამედროვე დრამადა გადაკეთებული, ამას ადასტოვებს სპექტაკლის მიზანსცენები, მეტაფორები, ტექსტის მინიმუმადე შემოკლება, გმირთა ქცევა და გმირთა ხასიათება ლიტერატურული მასალა დრამის პრინციპების მიხედვითაა შერჩეული და განაწილებული. მასალის ამგვარ შერჩევას და განაწილებას იმიტომ მიმართავენ, რომ ცდილობენ ლაიონის ხარჯზე სპექტაკლის ტემპი გაზარდონ. თანამედროვე სპექტაკლებში, ანტურაჟის გარდა, კიდევ ორ გარემოებას უნდა გაუგვას ხაზი. ერთია — დრამატული ხელოვნების მისწრაფება — დაბრუნონ თეატრებს უშუალოდ, უშუალოდ და გულბურყვილობა, გაახალგაზრდადონ, გაახალსონ თეატრის სანაზამთბო მხარე. თეატრები უკვე თვითონ, დრამატურებისაგან დამოუკიდებლად იღვიან იმისათვის, რომ არც შეიძლება ახლის ნივინდენ მსაყრებელთან, ვასდენენ სამი მხრდონ შემოხუდულად მსაყრის ფარკლებს, ცხოვრება წარმოადგინონ ცოცხლად, შეუღამაზებლად, იმ ტკივილებით, იმ საშიშრელებით, იმ იმედობით და სიხარულით, როგორც ეს სანამდვილეში. ტრაგიკული გმირის, ძველი გაგებით ძლიერი ინდივიდი

პრობლემა მოხსნილია, გმირი ითქვიფება მასაში და ექვემდებარება პოეზიას დრამატული პროზა ცვლის. მეორე საზოგადოებრივი მელი პრობლემა — თეატრისა და ლიტერატურის, ანუ დრამატურების ტექსტისა და სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივის ურთიერთდამოკიდებულება. დრამატურები ადრევე უჩიოდნენ და ახლაც უჩივიან იმას, რომ მათი პიესის დამდგმელი რევისორები სპექტაკლის მოთხოვნილებებს უფრო დიდ ანაზარს უწყვენ, ვიდრე მათ ტექსტს და ამ ნიდავზე რევისორსა და დრამატურებს შორის ბევრი უთანხმოება წარმოშობილა, მაგრამ დღეს ზოგიერთი რევისორი საერთოდ უარს ამბობს ტექსტზე. თეატრისა და ლიტერატურის ურთიერთობას ჯერ კიდევ თომას მანმა მიაქცია ყურადღება და ამ საკითხის შესახებ შემდეგი აზრი გამოთქვა: „თეატრი ლიტერატურის მიმართ შემწყანრებულურ დამოკიდებულებას იჩენს, ამჟამის იმით, რომ ზოგჯერ ლიტერატურისა უწევს მას: თეატრს არ სჭირდება ლიტერატურა, იგი ალბათ, უმისოდაც შესძლებდა არსებობას“. თომას მანის ეს ფრაზა, რა თქმა უნდა, პარადოქსალურია, მაგრამ ცოტა ჭკემათ ირონიული ტონით განავსობს: „პოეზია ამ სახლში ის ტემუარია, დრამატურები პოეზიაც კი“ — და, აი, ჩვენი საკუთნის პოლი აიწვლეულში გამოჩნდნენ რევისორები, რომლებმაც მათ თქვეს ყოველგვარ ტექსტზე, დაწერილ პიესაზე და მთელ იმედებს მხოლოდ თემის ინტერპრეტაციაზე, მსახიობის სხეულის პლასტიკურობაზე, თეატრალურ მეტაფორებზე და სიმბოლურ რიტუალებზე აყარებენ. მთელ მსოფლიოში სახელმძიმეკილი პოლინელი რევისორი ეგი გროტოვსკი წერს: „ჩვენ არ ვითამაშებთ დაწერილ პიესას, მაგრამ ვეცდებით შექმნათ სპექტაკლი თემის, ფაქტებისა და ცნობილი ნაწარმოების მიხედვით“. ეგი გროტოვსკი დიდდადა დავალებული ნიჭიერი ფრანგი რევისორის, მსახიობისა და თეატრის თეორეტიკოსის ანტონენ არტოსაგან, რომელიც თანამედროვე „საშიშრელებათა თეატრის“ ვუქმედებელია და სპექტაკლის სიგრეცში თეატრის პირველი გქსპირიმენტატორი. ამ ირონიული წინათ ანტონენ არტო წერდა: „სხეთი სპექტაკლის დადგმა შეიძლება დინამიურად განვხორციელოთ სიგრეცში სალაპარაკო დიალოგის ხარჯზე... ტექსტის ავიღოს იჭრის მოვლენები“. ზოგიერთ თანამედროვე სპექტაკლში ერთი ან ორი მსახიობი მონაწილეობს და ეს ერთი ან ორი მსახიობი ხმის ამოუღებლად უნტარაქტოდ სათანახევიან არ მის საათის განმავლობაში სცენაზე იგი მოქმედებს, ისე ხსნის გმირის შინაგან ბუნებას, ისე ვადგენს მის სულეირ განწყობილებას, რომ მაყურებელი მეტისმეტად ნატურალიზებულად სცენებზეც კი ესთეტიკთა თვლით აღიქვამს და სულგანაბული უყურებს სპექტაკლს თავიდან ბოლომდე.

ლიტერატურისა და თეატრის ურთიერთობის თვალსაზრისით, უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ შექსპირის ყველა პიესა მარტო მოქმედებდაც კი არ არის დაფუნებული, არამედ სიტყვაზე, პოეზიაზე. ესაა მიზეზი იმისა, რომ მას ერთსა და იმავე დროს დრამატურადაც თვლიან და დიდ პოეტადაც. ამიტომ მეტისმეტად სახიფათოა შექსპირის ტექსტის მიმართ მანიპულაციური თვალსაზრისით მიდგომა, რადგან მისი პოეტურად გალარობა ავილით, თეატრალურად გამდიდრება კი მწელი. შექსპირის პიესებს არც სპექტაკლის ლინერტობია და არც გამჟიკალურებულად ამატორფორფებული წარმოდგენისათვის გამოსადეგი ნედლი მასალა. ისინი დამოუკიდებელი ლიტერატურული ნაწარმოებები არიან, სადაც ფსიქოლოგიაში, ჭკეწობიბიერი ზრახვები და დამინების ენებათა დლევა

ისეთი პოეტური სიმძაფრით, ისეთი სულიერი ტკივილებითაა
გადმოცემული, რომ დღეს შეიძლება შექსპირის პიესებს შინ
უფრო კითხულობენ, ვიდრე სცენაზე უყურებენ. უპოეზიოდ
უგმირებოდ შექსპირის პიესისაგან გვრჩება მხოლოდ მის დროს
ხალხში გაავრცელებული მელოდრამატული ან ბანალური თქმუ-
ლება.

თეატრიდან ლიტერატურის განდევნის ტენდენცია ყოველ-
თვის პიესის სალაპარაკო ტექსტის წინააღმდეგაა მიზართული
და დამდგმელი რეჟისორები ავტორისეულ ტექსტს ისე ექცე-
ვიან, როგორც სურთ, რადგან მათთვის მთავარია სპექტაკლის
შექმნა და არა პიესის დადგმა.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ორივე ეს ტენდენცია
შეინიშნება. პიესის გმირები, მთავარი გმირებიც კი, ერთმა-
ნეთს უბრალოდ, უშუალოდ, ბავშვური გულბურჯილობით ექ-
ცევიან. ხშირად ისმის სცენაზე გაკვირვების, აღტაცების, აღშ-
ფოთების ან მოწონების გამოხმატველი ქუსური მანერით წარ-
მოთქმული ერთგვარიანი შორისდებულები, ერთმანეთისათვის
მხარზე ხელის ტყაპანი, დამწუხრების ეასმ სლუკუნით ტი-
რილი და დაღწინების ეასმ სისხარლის გამოხატვა ყვირი-
ლითა და ექსცენტრული მოძრაობებით. მაყურებელი სედაქა
წარბოდგენის გმირები როგორ იკრევენ ერთმანეთს გულში,
როგორ ჯიკაობენ და ძიძგილაობენ, ერთ ადგილას ჯულიებტ
რომეოს ენასაც კი უყოფს. პიესის ასეთი გათანამედროვეობა,
გახალბურება, დღევანდელი მოთხოვნების მიხედვით გა-
თეატრალება არც ახალია და არც უკიდურესი მოდერნიზმით
გატაცება, მაგრამ როგორც რეჟისორის, ასევე მსახიობების წი-
ნაზე ამ შემთხვევაში ერთი დიდი პრობლემა დგება — თანა-
მედროვე თვალთ წაკითხული პიესისათვის სწორი ტონის
შერჩევა და ზომიერების გრძნობის დაცვა. პიესის გათანამედ-
როვეობა, გაუბრალოება და გახალბურება სრულიად არ ნიშ-
ნავს არტისტიზმის დაკარგვას, ძლიერი განცდების უგულუ-
ბელყოფას, მათი ხასიათების ან სახეების ნაკლები სიზუსტით
გამოკვეთას. რუსთაველის თეატრის ზოგიერთი მსახიობი კი
ეერ ახერხებს გარეგნული თავისუფლების, ან უკეთ, რეალურ
ცხოვრებაში თანამის, პოზიორობის და შინაგანი სერიოზულო-
ბის შერწყმას, თანამედროვე ახალგაზრდის იმ სახის შექმნას,
რომელსაც ანსახიერებს. მერკუციო გარეგნულად ენაკვიბიტი,
თავქარიანი და გამოუსწორებელი სკეპტიკოსია, აბუჩად იგ-
დებს ევრონელებს და მათი ცხოვრების წესს. შინაგანად კი უა-
ღრესად პატიოსანი, კეთილშობილი და ღირსებით საესე პი-
როენებაა, რომელიც მუდამ მზადაა ამბოხებისათვის. დაეუფათ
ისიც, რომ თანამედროვე მერკუციო ადამიანის გაუცხოებისა
და გაუპირიერების გამო არ შეიძლება იყოს ისეთი პატიოსა-
ნი, კეთილშობილი და ვაჭკაცი, როგორიც შექსპირის პიესა-
შია, მაგრამ თუ იგი მერკუციოა, სულ ერთია, შექსპირის დრო-
ინდელი იქნება თუ თანამედროვე, მისი ხასიათის სწორად და



პრინცი — ზ. ბაწელაშვილი, პარისი — ე. გოჯატძე,
ქალბატონი კაპლენი — ლ. გულამიძე, კაპლენი —
რ. შიჭაბერიძე, ქალბატონი მონტევი — რ. კიკნაძე,
მონტევი — ე. სალთაბუციშვილი, მერკუციო — გ. ლი-
ლაშვილი, ბენელოი — ს. აბრამიშვილი, ტიბალტი —
დ. უფლისაშვილი, ვაშლი — ლ. ქვეციანი, ლორენ-
ცო — ტ. ყველიძე, სამსონი — ბ. ზიდშელი, გრეგო-
რიო — ფ. გულედანი, ბალთაზარი — დ. ჩხიკვაძე,
პოეტრო — გ. ჩხარტიშვილი.



ბოლომდე გახსნა აუცილებელია, აუცილებელია არა მარტო მოქმედებით, არამედ მისი შინაგანი ბუნების ჩვენებითაც.

მსახიობი ჟ. ლოლაშვილი მერკუციოს როლს დიდი მონდომებით თამაშობს, ცდილობს იგი გაათანამდროვოს. ერთგვარ, ცხოვრებაზე გულაღრუბულ დარდიანად წარმოადგინოს. იმისკენაც ისწრაფის, რომ გააერთიანოს შერკუციოს პიროვნების წარმომსახელები ორი ელემენტი, მაგრამ ზოგჯერ მერკუციოს ხასიათის სწორედ ის მხარე უსხლტება ხელიდან, რომელიც არსებითია.

სულ სხვაგვარადაა გახსნილი ტიბალტის პიროვნება. კაპულეტების ოჯახის ის აგრესიული დამცველი შეიძლება შეზღუდული, ვერონაში გამეფებული ცხოვრების წესის ერთგული მიმდევარი, ყოველგვარი თავისუფლების, ყოველგვარი პროტესტის წინააღმდეგ ამხედრებული კაცი იყოს, მაგრამ არც ნევრასტენიკია, არც მხდალი, არც შურითა და საკუთარი არასრულფასოვნებით გაბოროტებული ყმაწვილი, ერთადერთი იმ ათგანი, ვინც დღეს, თუნდაც იმავე იტალიაში, რუზინს დეკაჟეს და სრულიად უმოწოდ სამინელ დანაშაულის სჩადის. გარდა ამისა, ტიბალტი ამაყი, თავის წოდებრივი უპირატესობის შეგნებით გაყოფილი კაცია და არაფრის არ ეშინია ისე, როგორც სხვების თვალში დამცირების, შეურაცსყოფის, დაკინების. კარგი მოფარიავე სწორედ იმიტომაც, რომ ამგვარი რამ არ შეეძებნეს. სპექტაკლში კი შეურაცსყოფასაც იტანს, დამცირებასაც და ცემასაც (კაპულეტმა მას ხელის გარტყმით კბილი ჩამოუღო), ერთი სიტყვით, მშინარა, მაგრამ ყოყორ ჩხუბისთავადაა წარმოდგენილი, რაც, ჩვენი აზრით, გმირის ხასიათის არასწორი ინტერპრეტაციაა. შეიძლება ამაზე რევისორმა გვიპასუხოს, ჩვენ ხასიათების სპექტაკლის დადგმა კი არ გვექონდა მიზნად, არამედ იმგვარი ტიპის ჩვენება, როგორებიც დღეს ბევრი გვხვდება ცხოვრებაში და ტიბალტს სწორედ ერთ-ერთი ამგვარი ტიპის როლის შესრულება დავავალეთ. დღევანდელ თეატრში ბევრი რამ ხდება და, რა თქმა

უნდა, ტიბალტის ამგვარ ტიპად წარმოდგენაც დასაშვანია, მაგრამ პიესის კომპოზიციაში გარკვეული ფუნქციის მატარებელი გმირის უფუნქციო ტიპად წარმოდგენა სპექტაკლის საერთო ხაზს და მილოანობას არღვევს. სპექტაკლის წარმატება კი ყოველთვის მის მილოანობაზე დამოკიდებულია.

მსახიობი დ. უფლისაშვილი კეთილსინდისიერად ასრულებს თავის როლს, ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ მაყურებელი დაარწმუნოს ტიბალტის ანჩხლობაში, აგრესიულობაში, ნევრასტენიულობაში, თავგამეტებით ღებავს რუზინს, კაპულეტის სახლიდან გაგდებული ავზორცული ქინთი კოცნის ქაღალდს, ყველას ავი თვალთ უყურებს, ყველას საჩხუბრად იწვევს, ყოველ მის მოძრაობაში სჩანს წერას ატანილი კაცის შარიაანობა, მაგრამ ერთი რამ მასაც უნდა ვუსაყვედუროთ — გმირის ხასიათის სწორად გახსნა მსახიობის მოვალეობაცა და ერთი შტრიხით მაინც უნდა აღენიშნა, რომ ტიბალტი მთლად გაერწარი არ არის.

ტიბალტის როლი და დავაშირებით უნდა აღენიშნოთ კიდევ ერთი, უმნიშვნელო, მაგრამ თანამედროვე თეატრისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია. ეს გახლავთ სამინელების, დამსწრეთ, ამ შემთხვევაში დანით, განგირიული კაცის სიკვდილის ნატურალიზებული სახით წარმოდგენა. დაჭრილი ტიბალტი ცდილობს ისე მოკვდეს, როგორც ეს სინამდვილეში ხდება — ტკივილისაგან გამოწვეული კრუნჩხვებით და მიწაზე ფართხალით. სამინელების ამგვარი კლინიკური სახით წარმოდგენა დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე. დღევანდელი მსოფლიო თეატრების სცენაზე ნამდვილი სისხლი იღვრება, მკვდარს მკერდიდან სახელოსნოში სპეციალურად დამზადებულ ნამდვილ გულს გლეჯენ, რომელიც მსახიობს თითქმის წითლად უღებავს, ფარეკაობისა ან დანით ჩხუბის დროს დანაგაყრილს ასეთივე სახელოსნოში დამზადებულ ნაწლავებს აყრევიანებენ, ხშირად იყენებენ იოგების ტრიუკებსაც, მაგრამ ამას აკეთებენ დიდი დამაჯერებლობით და სადინმისათვის დამახა-



სიათებელი სისასტიკით. რეჟისორი მსახიობისაგან ამგვარი სცენის ჩვენებას კი არ მოითხოვს, არამედ ბუნებრივად წარმოსახვას, მოქმედებასთან სულიან-ხორციანად შერწყმას, რადგან არაფერი არ აყალბებს საშინელების წარმოსახვას ისე, როგორც ამგვარ სცენებში პირობითობის შეტანა. დ. უფლისაშვილი ენერგიული, როლისთვის შეაფერის ტემპერამენტის მქონე მსახიობა, მაგრამ სიკვდილის სცენის წარმოდგენაში იგი ჩვენების სასწერებებს ვერ სცდება.

ზოგიერთი სცენის ნატურალიზებული სახით წარმოდგენა რომ დიდ ეფექტს იძლევა, ამას მტკიცება არ უნდა. ტიპილ-ტი თუ ბუნებრივად არ კვდება, მისი სიკვდილი ბუნებრივითაა მიანც ახლოა, მაგრამ იმავე სპექტაკლში მერკუციოს ტრადიციული წესით, ვაჟაკურად, სტიოკურად კვდება (შეიძლება ამით რეჟისორმა ხაზი გაუსვა მერკუციოს შინაგან ბუნებას, მის ვაჟაკობას), ხოლო რომოსა და ჯულიეტას სიკვდილი საერთოდ არაა ნაჩვენები სცენაზე. ისინი სიმბოლურად მიდიან ამქვეყნიდან და, ჩვენი აზრით, რეჟისორმა ამ ყველაზე ტრაგიკული სცენის გადაწყვეტის საკმაოდ ორიგინალურ და ეფექტურ ხერხს მიაგნო. სცენაზე შემოდის რომეო, ხელში ნიღაბი უჭირავს, იგი გაბედულად, გამომწვევად სთავაზობს საკუთარ თავს სიკვდილს, ამ დროს კი მძინარე ჯულიეტა თაღს ქვეშ დგას. რომეო უახლოვდება ჯულიეტას, მის უკან დგება, დარბაზიდან მხოლოდ მისი თავი და ყელზე მოხვევის მანიშნებელი იდაყვი მოხრილი მკლავი მოსჩანს. ჯულიეტას სიკვდილში დარწმუნებული რომეო საწამლავს სვამს და სახეზე იფარებს ნიღაბს. ნიღაბი სიკვდილის სიმბოლო და სიკვდილის სახიფრებაა. უცრად ჯულიეტა იღვიძებს, ფეხზე გაჩერებულ რომეოს სცილდება, გამოდის სცენაზე, უსაყვედურებს სატრფოს, რომ ერთი წვეთი საწამლავი არ დაუტოვა, პოულობა რომეოს დანას, შედის თაღ ქვეშ, დგება რომეოს წინ და თავის მოკვლის შემდეგ ისიც სახეზე სიკვდილის ისეთივე სახიერ და სიმბოლურ ნიღაბს იფარებს, როგორც რომეოს აფარია. სპექტაკ-

ლის ეს სცენა ჩვენ ერთ-ერთ საუკეთესო სცენად მიგვაჩნია, მაგრამ პიესის ყველაზე ტრაგიკული ეპიზოდის ამგვარად გადაწყვეტა იმასაც მოითხოვს, რომ სპექტაკლზე მოსულ მაყურებელს აუცილებლად უნდა პქონდეს წაკითხული „რომეო და ჯულიეტა“. რეჟისორმა პიესიდან ამოიღო ეპიზოდი, რომელიც ამ ტრაგიკულ სცენას წინ უძღვის — რომეოს მიერ პარისის მოკვლა. შეიძლება იმ სიტუაციაში, როგორც სცენაზე იქნება, პარისის მოკვლა უადგილო იყოს, მაგრამ შეიძლება ამ სცენის გათანაბლდროვობას და გამძაფრებას მეტი დრამატიკაში შეეტანა სპექტაკლში და პარისისათვის, ამ თითქმის პიესიდან ამოღებული პერსონაჟისათვის, გარკვეული ფუნქცია მიენიჭებინა.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში პიესიდან ამოღებულია თითქმის ყველა მონოლოგი, ხოლო დიალოგები დაყვანილია ერთ ან ორ წინადადებას საუბარზე და კითხვა-პასუხებზე. ამით რეჟისორი მსახიობებს ანთავისუფლებს გრძელი, პოეტური მონოლოგების მსახტრულად წაკითხვისაგან, რაც უადრესად ძნელი საქმეა და უნაკლო დიქციას მოითხოვს, მაგრამ ტექსტის შემოკლების მთავარი მიზანი მაინც ასეა. რეჟისორი აღარ ენდობა სიტყვას, არ სურს სიტყვის, ანუ აზრის მეშვეობით გმირის ხასიათის ან გმირის სხეებისა და გარე სამყაროსადმი დამოკიდებულების ჩვენება. ერთი სიტყვით, იგი „იოლ გზას“ თავს არიდებს და ცდილობს გმირთა ხასიათი, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, მათი სიკვარვე გახსნას მოქმედების, პლასტიკის, ემოციების აღმავალ-დაღმავალი რითმით. რა თქმა უნდა, უშუალო ემოციური ზემოქმედება მაყურებელზე ბევრად უფრო დიდ შობამედობას ახდენს, ვიდრე გრძნობების სიტყვიერად გამოთქმა, მაგრამ რეჟისორს, განსაკუთრებით კი მსახიობებს აქ ერთი დიდი საფრთხე ელით: წარმოდგენის მთელი სიმძიმის ცენტრის ემოციურ ინტენსიურობაზე ან პასიურობაზე, პლასტიკაზე, თავის დაქერის უნარზე.

სცენები სპექტაკლიდან „რომეო და ჯულიეტა“.

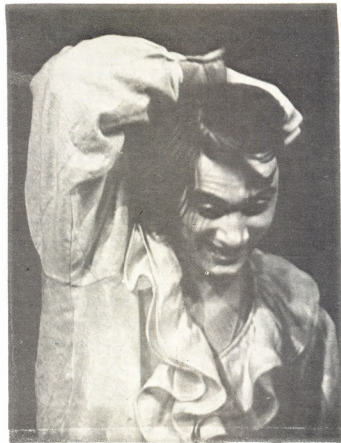


მიმოიკაზე და ესტეტზე გადატანა დიდ შემოქმედებით გამოცდილებას, მაღალ პროფესიონალიზმს მიითხოვს. ასეთი სექტაკლის ტემპი წახიობს სულის მოთქმის საშუალებას არ აძლევს და ამიტომ, გარდა ისტატიკისა, კარგი ფიზიკური მომზადებაც სჭირდება. ტემპის დაცემა, ან ამა თუ იმ მსახიობის ანსამბლიდან ამოვარდება სექტაკლის წარმატებით მსვლელობას საფორტეს უქმნის. ასეთ სექტაკლში არ შეიძლება არსებობდეს წყრილმანი და მსხვილმანი, მისატყვეველი და მიუტყვევებელი შეცდომები. ყველაფერი უნდა ემორჩილებოდეს ერთ: მილიან, თავიდან ბოლომდე ვაზნურულ გეგმას და მსახიობებმა არა მარტო როლის გულწრფელად, კეთილსინდისიერად შესრულება უნდა შესძლონ, არამედ თამაშის პროცესში თავიანთი თავის გარედან დანახვაც და კონტროლის გაწევაც.

რუსთაველის თეატრის სექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდა მსახიობები თამაშობენ, ხოლო ეპიზოდურ როლებში თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებიც კი მონაწილეობენ. მათ ალბათ იმ დღიდანვე ჰქონდათ შეგნებული, თუ რა დიდ საქმეს მოჰკიდეს ხელი, როცა „რომეოსა და ჯულიეტას“ გათანამედროვეებული სექტაკლის დადგმა იკისრეს. რეჟისორმა ალბათ იმეტიმ შეარჩია ახალგაზრდა მსახიობები, რომ მისი ვარაუდით ისინი უკეთ წარმოსასავედნენ თანამედროვეობას, უფრო ნათლად და უშუალოდ მიიტანდნენ მაყურებელამდე იმ პრობლემებს, რომლებიც მათია და მათ აწუხებთ. რეჟისორის ახალგაზრდა თაობისადმი დამოკიდებულება სწორიცაა და მასხალმებელიც, მაგრამ რადგან იგი თეატრის კიდევ უფრო გათეატრალების გზას დაადგა, ზეტი მომთხოვნელობა უნდა გამოეჩინა მსახიობების მიმართ, მეტი კულტურული დისციპლინა უნდა დაემყარებინა სცენაზე, ის, რაც დრამატურგს წარუვა (მერე როგორ დრამატურგს), თეატრალური ხელოვნების სხვა საშუალებებით უნდა აენახლებინა. როცა რუსთაველის თეატრის სექტაკლს უყურებ, ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, თითქოს წახიობს მეტის მოცემა შეუძლია, თითქოს სურვილიც აქვს ამისა, მაგრამ არ იცის როგორ გაიღოს იმაზე მეტი, რაც გაიღო, როგორ ითამაშოს უკეთ, ვიდრე ითამაშოს. ამას არ ვამბობ მასიურ სცენებზე და ცეკვებზე, ცეკვები და მასიური სცენები კარგადაა დადგმული და თეატრალური ეფექტურობის თვალსაზრისით შთაბეჭდავია, განსაკუთრებით ნიღბოსანთა მოძრაობა და წყვილთა ცეკვა კაბულებების სასახლეში, როცა ისინი გორგოლაჭებზე შემდგარებივით ირწყვიან. მხედველობაში გვყავს მეორე და მესამეხარისხოვანი როლების შემსრულებელი მსახიობები (ამგვარ კლასიფიკაციას პიესის მოქმედ პირთა მიხედვით მიმართავენ, სექტაკლისათვის კი არ არსებობს არავითარი მეორე და მესამეხარისხოვანი როლები), რომლებიც სექტაკლს მაშინვე ეთიშებიან, როცა სათქმელი ან სამოქმედო არაფერი აქვთ. მათ რატომღაც ჰგონიათ, რაკი თავიანთი ვალი მოიხადეს, უფლება აქვთ შემდეგ მოქმედებას ან რეპლიკას დაელოდონ და მინაწილეობა არ მიიღონ სექტაკლში. მსახიობის ასეთი ინდივიდუალიზმი ანსამბლიდან გამოიშვება და მხოლოდ საკუთარი როლის თამაში ან საკუთარ როლზე ფიქრი უარყოფით გავლენას ახდენს სექტაკლის მთლიანობაზე და არღვევს სექტაკლში მონაწილე კოლექტივის ერთსულეობებს. არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა პლასტიკურ მოძრაობას სიტყვა უსწრებს წინ, ზოგჯერ კი პირიქით — პლასტიკური მოძრაობა სიტყვას რა თქმუნდა, ამის თქმა არ შეიძლება ყველა მსახიობზე. მაგალითად,

ლ. ჭავჭავაძე ისეთი პროფესიული არტიტიკშით ასრულებს გამდელის როლს, რომ ანსამბლსაც ემსარება სექტაკლის მთლიანი სახით წარმოდგენაში და თავის მთავოვობასაც პირნათლად ასრულებს.

ამბობენ, სექტაკლისათვის გუშინდელი დღე არ არსებობსო და ეს ასეც უნდა იყოს. ყოველ სექტაკლს უნდა გაჩნდეს თავისი სუალი, ყოველი მსახიობი უნდა თამაშობდეს მაქსიმალურ შესაძლებლობათა ფარგლებში, უნდა თამაშობდეს თავისუფლად, ხალისიანად, რადგან უხალისოდ შესრულებულ როლს, უნტივირესი მსახიობიც რომ ასრულებდეს, მას ყოველ-



რომეო — დ. ციკრცხალია.

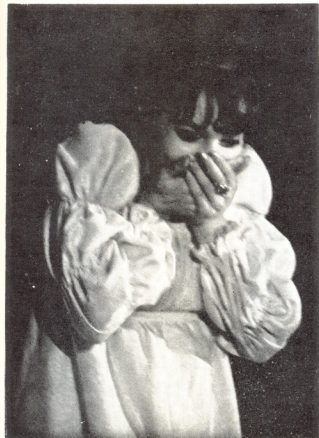
თვის აკლია სიცოცხლისუნარიანობა და მაყურებლისადმი პატივისცემის გრძნობა. მაყურებელი ბევრ რამეს პატიობს მსახიობსა და საერთოდ სექტაკლის დამდგმელ მთელ კოლექტივსაც, მაგრამ არაფრით არ პატიობს მისდამი უპატივემულ დამოკიდებულებას. მაყურებლის პატივსაცემა კი ისაა, რომ მსახიობი ყოველწამიერად უნდა ცდილობდეს მთლიანად, თავდაუსოკავად დაიხაროს იმ დიდი საქმისათვის. რასაც ემსახურება, რამაც უნდა ააღვლეოს, განაცვიფროს, თავი დაეკავწიენოს ხელოვნების ტიპარში მოსულ კაცს. შეიძლება მაყურებელი რეჟისორისა და მსახიობებისაგან მეტისმეტად ბევრს თხოულობს და ამავე დროს თხოულობს მკაცრად, მაგრამ რას იზამ, ასეთია ცხოვრება და ასეთია შემოქმედებითი პროფესიონალიზმის არსი. უპრინციპული თეატრიც კი მსახიობის შექმნილია და არა მაყურებლის.



გასულ წელს ვ. კომისარევესკი ბელგადში გამართულ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალს დაესწრო. ამ ფესტივალზე მან ნახა დანის ერთ-ერთი თეატრის „ბივეტი-7“-ის სპექტაკლი „მამარქმის სახლი“ (დამდგმელი რეჟისორი ზუშანო ბარბა). სპექტაკლი, რომელშიც მხოლოდ ახალგაზრდა მსახიობები მონაწილეობდნენ, წარმოადგენდა დოსტოევსკის ცხოვრებისა და ნაწარმოებების თემაზე შექმნილ თავისებურ, თითქმის უსიტყვო ფანტაზიას. ვ. კომისარევესკის მოდერნისტული, უაღრესად განზოგადებული, კონკრეტული მოვლენებისა და სახეების უაზრყოფელი სპექტაკლი არ მოეწონა, მაგრამ, რას, რის წერს იგი სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა შესახებ:

გამეყინა ბეგრების არტისტულად გადმოცემა კი შეძლებდა ვ. კომისარევესკის ზემოთ მოყვანილი სიტყვები იმის მარჯვენა-ბელია, რომ ნამდვილი პროფესიონალიზმი არც ახალგაზრდობისა და არც პირადი ცხოვრების მოწყობლობის ვაშლ არა-ვისაგან არავითარ შემწუნარებლობას არ თხოულობს. გიჟც არ უნდა მთლიანად დაიხარჯოს საყვარელი საქმისათვის, ვისაც არც სურს, ან უნარი არ შესწეს იყოს ნამდვილი ხელოვანი, მას არც მაყურებელი ეყოლება, არც მკითხველი და არც მსმენელი.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში კიდევ რამდენიმე სი-ახლე გვხვდება და ეს სიახლენი თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მოთხოვნილების მიხედვითაა გასცენიურებული. შექპირის პიესის ერთ-ერთი კოლორიტული ფიგურა სანში შესული, დარბაისელი, ცხოვრების ავკარგიანობაში გარკვეული, სათნოებით სასვე ფრანცისკანელი ბერი ლორენცოა, რომელიც მსგავსად დონ კიხოტისა ან თავადი მიშკინისა, მხოლოდ კეიოლის ქმედებისაგან ისწრაფვის და რეალურ ცხოვრებასთან ამგვარი ქმედების შეუსაბამობის გამო, მისდაუნებურად საშინელ დანაშაულს სჩადის. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში კი იგი გარდასახულია თანამედროვე, ხალისით სასვე, იოგების ვარჯიშით გატაცებული, გაუბრალოებული მანერების მქონე ახალგაზრდა აბატად, რომელიც რომეოს მეგობარია და პირველად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ რომოსა და ჯულიეტას იგი შეგობრულად, „მმაბიჭურად“ დაეხმარება, მაგრამ შემდეგ ირკვევა, რომ ისიც მსგავსად შექპირის ლორენცოსი, ჭუმანური მიზნით, კაპულეტებსა და მონტეგებს შორის საკუთრადი შულის აღმოსაფხვრელად ეხმარება. შეუწვევლ თვალს ცოტათი აოგნებს ლორენცოს ამგვარი მტკამორფოზა, მისი ქვევა და ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება, მაგრამ როცა უკვე მომხდარი ფაქტის წინაშე დგება, აინტერესებს როგორ გაართმევს თავს ახალგაზრდა აბატი პიესაში გამოყვანილი ბერის რთულ როლს, შექმნის მის სახეს, გახსნის მის ხასიათს? მაგრამ სპექტაკლი ისე თავდება, რომ მაყურებელი შექპირის ლორენცოსა და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის ლორენცოს შორის მხოლოდ ფორმალურ, ან უფრო სწორად, ფუნქციონალურ მსგავსებას პოულობს. შექპირის ლორენცო ბრძენი, ფილოსოფიური კატეგორიებით მოაზროვნე; ზნეობრივი სისპეტაკის მქადაგებელი, სინდისის ქენჯნით შეპყრობილი და ცხოვრების ტრაგიკულად აღმქმელი პიროვნებაა, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის ლორენცო კი საქმიანი, სწრაფი, საერთო ფერხულში ჩაბმული, შესაძლებლობათა ზღვრებს შორის მოქმედი ახალგაზრდა კაცია. რომეო და ჯულიეტა მას ისე ექცევიან, როგორც თანამედროვე მეგობარს. რეჟისორის მიზანი, ალბათ ის იყო, რომ მაყურებლისათვის ეჩვენებინა ჩვენი დროის ეკლესიის მსახური და არა ცხოვრებისაგან გამდგარი ფრანცისკანელი ბერის სახე, მაგრამ თუ რეჟისორი ლორენცოს გარდასახვაში იმასაც გულისხმობდა, რომ თანამედროვე ადამიანი, თუნდაც იგი ეკლესიის მსახური იყოს, თავის შინაგანი ბუნებით, გამწვავებულ საკაცობრიო პრობლემებზე ფიქრით, ცხოვრების ტრაგიკული აღქმით ფრანცისკანელთა ორდენის ბერზე უფრო პრიმიტიული, გაუცხმებული და გაუნათლებელია, იგი სცდება. დღეს სწორედ ახალგაზრდებს აწუხებთ ის პრობლემები, რომლებიც ვერონაში მომხდარი ტრაგედიის დროს მოხუცებს აწუხებდათ. შეცდომა, ჩვენის აზრით, და არა სხვადასხვა დროის პიროვნების შენიშობაა დაშვებული. შექპირის ლორენცო ჩვეულებრივი ბერი კი არაა, არამედ სხვა ბერებისაგან გამოირჩეული, სულით მდიდარი კა-



ჯულიეტა — მ. ჯანაშია.

„უდავოდ უნდა აღინიშნოს მისი (მსახიობის) მიერ გაღების უნიკალური მაქსიმალიზმი, მისი სულიერი და ფიზიკური ძალების ურვეულო, ზოგჯერ ისტერიზმში გადაზრდილი მობილურობა. ჭეშონდათ უაღრესად გაწვრთნილი სხეულები და დამუშავებული ხმები“. ხმის დამუშავება ამ შემთხვევაში ერთი, მდიდრულად მელოდური ტემბრის გამომუშავებას კი არ ნიშნავს, არამედ ხმის ისეთ დიაპაზონს, რომლითაც დღევანდელი

1 ცნობილია თეატრალურმა მოღვაწემ ვ. კომისარევესკიმ 1974 წ. ევრნალ „ინსტრანაია ოლტრატურაში“ გამოქვეყნა წერილი სათაურით „სიერტი, რომელიც არ შეიძლება ამოუცხებელი ღარჩეს“.



ცური კაცი, ის, ვინც ცხოვრებაზე და ადამიანებზე გავლენას ახდენს. ახალგაზრდა ლორენცო კი ჩვეულებრივი, ეკლესიის მსახური, ისეთი ბერი, როგორც მისი ორდენის სხვა წევრები არიან, ამიტომ არც დიდი განცდების თავე აქვს და ვერც ადამიანებზე და ცხოვრებაზე ახდენს გავლენას. მას რომ უყურობთ, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, თითქოს იგი თავის ნებით კი არ ეხმარება ახალგაზრდებს, არამედ ახალგაზრდები ითრევენ ტრაგიკულ თამაშში. სწორედ აქ იჩენს თავს თანამედროვე ხელოვნების ტენდენცია გმირის დეპორტიზაციისა, ნიველირებისა, გამორჩეული ინდივიდუალური თვისებებისაგან განთავისუფლებისა, თუნდაც ეს თვისებები კეთილშობილური

რებს მასურებლის სიმპათიას, მაგრამ მას მეტისმეტად მძიმე მოვლევობა დააწვა მხრებზე — ბრძენი ლორენცოს წარმოდგენა თანამედროვე აბატის სახით და ამგვარი ტვირთის აწვევა კი წაუბორძიკებლად, უშეცდომოდ ძნელია.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ თანამედროვე თეატრის გათეატრალების კიდევ ერთი ტენდენცია. ეს გახლავთ სპექტაკლში ნიღბების გამოყენება ზოგჯერ სწორედ წარმოდგენის გათეატრალების მიზნით, ზოგჯერ კი სიმბოლური სცენების გამეტაფორებისათვის. ძველი ბერძნული თეატრის სცენური ხერხები ბევრჯერ მოუსინჯავთ უფროსი თაობის და თანამედროვე რეჟისორებს, ნიღბებისთვისაც მიუტყვევით ყურადღება და



სცენა სპექტაკლიდან.

იყოს. რა შეიძლება ითქვას ლორენცოს ასეთ გარდასახვაზე, რა შემატა მან სპექტაკლს — უბრალოება, ჩვეულებრიობა და თანამედროვე ადამიანის გაუცხოების ნათლად გამოხატული აზრი, რა დააკლო — ლორენცოს კოლორიტულობა, მისი ხასიათის ინდივიდუალური თვისებები. თუ როგორი ლორენცო უფრო მისაღებია მასურებლისათვის — ეს დამოკიდებულია მასურებლის ასაკსა და კულტურულ დონეზე.

ტ. ყველაიძე, რომელიც ამ სპექტაკლში ლორენცოს როლს ასრულებს, ცდილობს წარმოგიდგინოს თანამედროვე ეკლესიის მსახური ახალგაზრდული უშუალოებით და ცხოვრებასთან ახლო მდგარი კაცის საღი გინებით. იგი თავდაპირველი და ელევანტურია, გააჩნია ზომიერების გრძნობა, ხილი ზოგიერთ სცენაში იმასაც კი ასერხებს, რომ მოქმედების მიმდინარეობის პროცესში თანდათან დადარბაისლდეს, ცოტათი დაბერდეს კიდევ და მისი ამგვარი დადარბაისლება ჭეშმარიტად იმასუ-

ზოგ მათგანს შეუქმნია კიდევ ანტიკური სპექტაკლის მსგავსი სპექტაკლები. ნიღბების სპექტაკლში გამოყენების საკითხიც, გვინი, პირველად თომას მანნა დააყენა. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში იგი წერდა: „ნიღაბი უდავოდ შეესაბამება იმ მოთხოვნისებებს, რასაც დღევანდელი თეატრი განიცდის. ნიღაბი უკანა პლანზე გადასწევს მსახიობის კერძო პიროვნებას, ხელს შეუწყობს იმას, რომ სცენა გაკეთილშობილდეს, მასურებელს დაშორდეს, გასულიერდეს, განთავისუფლდეს, ერთი სიტყვით, ამაღლდეს თეატრის მხატვრული დონე. დრამა, თეატრი, რომელიც დეკორაციის, ტიპის, სიმბოლიკის შექმნის ახალ გზებს ეძებს (ამგვარი ძიება კი ჩვენს თეატრებს ახასიათებთ) ადრე თუ გვიან უნდა დაუბრუნდეს ნიღაბს“. საბჭოთა კავშირში ასეთი ექსპერიმენტები პირველად ე. ვახტანგოვა განასორციელა 1922 წელს და ისეთი წარმატებით, რომ „პრინცივა ტურანდოტი“ სცენაზე ნიღბების გამოყენების თვალსაზრისით დღე-

საც სამავალითო სპექტაკლად ითვლება. ცოტა მოგვიანებით, ოცდაათიან წლებში, ს. ახმეტელმა მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირება სცადა, უნდოდა ამ ინსცენირებული სპექტაკლის გმირები ნიღბებით აღექურება, მაგრამ ნაწარმოების მეტისმეტად რეალისტრულმა ქარგამ ნიღბები ვერ აიტანა. დღეს უამრავი თეატრი იყენებს ნიღბებს, ზოგი მათგანი სხვა სახის სპექტაკლებს არც დგამს. ნიღბები ტელესპექტაკლებში მკვიდრდება, მაგრამ ჯერ ერთი რეალუფილი, თვალის, ტურქებისა და ყურების არემი ზომიერად ღია, ელასტიური ნიღბის დამზადება ჭირს, მეორეც, მსახიობი დახელონებული უნდა იყოს მის ხმარებაში, ისე უნ-



და ირგებებს სახეზე, რომ გმირის ოსტატურად წარმოსახვაში ხელი არ შეუშალოს ამგვარი რამ კი ზოგჯერ ხდება. აი, რას წერს ე. კომისარეჟსკი სპექტაკლში ნიღბების გამოყენების შე-სახე: „როცა ლიკაუს სპექტაკლში ლიონის თამაშს ვუყურებდი, ისეთი შთაბეჭდილება შემეჩვენა, თითქოს გადამწვევტ სცენებში მსახიობს ჩემგან ნიღბი ფარავდა და მინდოდა მოესხნა იგი“. ასე რომ, ნიღბის გამოყენება შეიძლება ზოგიერთ სპექტაკლში მიზანშეწონილი იყოს, ზოგს კი ხელა შეუშალოს წარმოდგენის წარმატებით მიმდინარეობაში. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში, სადაც ნიღბების გამოყენებას თვით პიესა მოითხოვს, ნიღბები ზომიერადაა გამოყენებული და საკმაოდ ეფექტურ სიმბოლურ მიზანსაცხენს ჰქმნის. რომელსა და კუ-ლიეტას ჯვარისწერის დროს ნიღბოსანთა ორი ჯგუფის საპირისპირო მხრიდან გამოჩენა, მათ მიერ ერთგვარი ფარდის შექმნა და მგავადად ორი საპირისპირო დინებისა, ერთმანეთი-

სათვის გვერდის ავლა, შთამბეჭდავია. შთამბეჭდავია იმეტრუმო ნიღბოსნებს არა მარტო ამ სცენაში, არამედ ყველა ამგვარ სცენაში სცენაზე ბედისწერის, ტრაგეზმისა და სიკვდილის სიმბოლური უსახურობა შემოაქვთ.

რომელსა და კულიეტას რომანტიკული სიყვარულის მიზეზების ახსნა და მათი სახიათის, მათი შინაგანი ბუნების სწორად გახსნა მეტისმეტად ძნელია და ეს რუსთაველის თეატრის სპექტაკლშიც შედარდება. პიესის დაწერის დროსდად რომელი როლი უამრავ ცნობილ მსახიობს უთამაშია, მისი სახიათი ყველას თავისებურად გაუგია და გადმოუცია, მაგრამ ბოლომდე ამ გმირის სახე ჯერაც არ არის ამოწურული, ჯერ კიდევ პოულობენ მის სახიათში ისეთ თვისებებს, რომელთათვისაც ადრე უკურადღება არ მიუქცევიათ. პირადად ჩვენ რომელს შინაგანი ბუნება შემდეგნაირ პოეტურ შტრიხებში გვესახება: მონტეგების ერთადერთი ვაჟი კეთილშობილი, მგრძობიარე, შთამომავლობითი პრივილეგიებით დამძიმებული, ნაადრევედ დავაქაცეებული ყმაწვილია, რომელსაც უკვე აწვალებს ცხოვრების სიბრთულე, ვერ ეტევა საკუთარ კანში, გაუბრის საზოგადოებას, ამხანაგებსაც კი და იმის გამო, რომ სხვებისაგან გამოირჩევა, იმის გამო, რომ შიგნით რაღაც ხინჯს გრძობს, თავი არასრულფასოვან პიროვნებად მიაჩნია. იგი გრძობს, რომ არ ცხოვრობს ისეთი ცხოვრებით, როგორც ნამდვილი ადამიანის ღირსებას შეეფერება, მაგრამ ვერონის ყოფის საზღვრებშია გამოკეტილი და უქნარობას, გაუბედაობას იქამდე მიჰყავს, რომ საკუთარი თავის რწმენა ეკარგება. მას იმის იმედი აქვს. გარედან დახმარება ვინმე, მერყეობას დაათმობინებს, სამოქმედო ასარეზზე გაიყვანს და ამ იმედს იგი ქალზე, სიყვარულზე ამყარებს. დარწმუნებულია, რომ როგორც კი ვინმე შეიყვარება, ანდა მის სიყვარულს გაიზარებს, მაშინვე გამოცოცხდება, ამალღდება საკუთარ თვალში, მაგრამ ამგვარი ირგვლივ არავინ ჩანს და იგი თვითონ იჩენს ინიციატივას, საკუთარ თავს აჯერებს, რომ როზალინა უყვარს. როზალინა მას არ თანაუგრძობს, რადგან ეშინია მისი დაუდგარი ბუნებისა და შინაგანი თავისუფლებისა, სწორედ იმისა, რაც რომელს სხვებისაგან ახსნავებს. როზალინას გულგრილობა რომელს კიდევ უფრო არწმუნებს საკუთარი ბუნების არასრულფასოვნებაში და არც კი ამტყუნებს მას იმის გამო, რომ არ თანაუგრძობს. იგი სულ უფრო მეტად და მეტად ეძლევა ჭმუნვას, ჭკონია ამის მიზეზი სიყვარულში ხელის მოცარვაა, მაგრამ სადაც ქვეცნობიერად მაინც გრძობს, რომ მისი სევის მიზეზი ზოგადკატორიული ჭმუნვა და ცხოვრებაში საკუთარი ადგილის, საკუთარი თავის ვერ პოვნაა. „განა აქა ვარ, ჩემი თავი დავკარგე სულაც, რომე არ ვარ, იგი სადაც გადაკარგულა“. „რომეო და კულიეტა“ შექსპირის ადრული ნაწარმოებია, მაგრამ რომელს სახიათში არის რაღაც კამლეტიკული, მანამდე ფიქრი, მერყეობა და საკუთარი თავის წვალება, სანამ გადამწვევტი მოქმედების დრო არ დადგება. მერყეობა გამოწვეულია იმით, რომ მან წინასწარ იცის, გადამწვევტი მოქმედება უთუოდ ტრაგიკულად დასრულდება, რადგან საზოგადოებისადმი დაპირისპირებას არავინ შეარჩნის. და, აი, იგი უკურად ხდება ახალგაზრდა, ლამაზ, კეთილშობილ, ძლიერ ქალიშვილს, რომელიც მას სწორედ იმ თვისებებისათვის შეიყვარებს, რომელთა გამო სხვები გაუბრძან, რაც თვით მასაც მიაჩნია დასაკბობად. ამ სიყვარულში ადრეთივანებული რომეო, რომელიც წუთისთვის ემდროდა და ბედნიერებისა არ სწამდა, მზადაა ყველას და ყველაფერს შეურიგდეს, სცნოს ეს მუსთალი ქვეყანა, იქამოს



სიყვარული, თავდავიწყებით მიეცეს ამ გრძნობას და კარჩაკეტილი ცხოვრებიდან გავიდეს ფართო ასპარეზზე. ჯულიეტას სიყვარული მისთვის სიცოცხლის ტოლფასოვანია, მისი არსებობის გამართლებია. ამიტომაც ვერ სწყდება ჯულიეტას, ვერ ძლებს უმისოდ. ჯულიეტა მისთვის ისეთივე ხსნაა, როგორც მომაკდინებელი სენთი შეპყრობილი ავადმყოფისათვის გამაჯანსაღებელი ბალზამი.

მაგრამ რა მოუვიდა ჯულიეტას, მან რისთვისდა შეიყვარა ასე თავდავიწყებით რომეო, რატომ უთხრა უარი ცოლობაზე უფრო წარჩინებულ, შეძლებდა შესახედავად უკეთეს პარისს და საკუთარი მიზნის მისაღწევად არაფის და არაფერს არ მოერიდა. ჯულიეტა საკუთარ თავთან შეზრდილი, შინაგანად ძლიერი და თავისუფალი, უშიშარი, მეოცნებე ქალიშვილია, რომელიც ვერ ტყვეა კაპულეტების ოჯახის ვიწრო ჩარჩოებში, ვერ ეგუება ერთფეროვან, მოსაწყენ, უაზრო ცხოვრებას, ვერ იტანს გამაპარტახებულ, ცხოვრების არსებულ წესთან შეგუებულ, არაფერის მაქნის დიდგვაროვან ვერონელებს და ოცნებობს რაღაც დიდისთვის, მნიშვნელოვანისათვის დაიხარჯოს, თავის სიძლიერის რეალიზაცია თავისივე შეზღუდულ გარემოში შესძლოს. თავდაპირველად იგი დარწმუნებულია, რომ ამისათვის არ დაისჯება, მაგრამ ეს რწმენა ძვირად უჯდება. ერთადერთი სამოქმედო ასპარეზი, სადაც მას გზა ხსნილი აქვს, სიყვარულია, სწორედ სიყვარული აირჩია მან საკუთარი პიროვნების რეალიზაციის სფეროდ. მაგრამ დიდი სიყვარულისათვის სჭირდებოდა ღირსეული პარტნიორი და სწორედ ასეთი პარტნიორი აღმოჩნდა რომეო. როგორც კი ჯულიეტამ რომეოს ხმა გაიგონა, როგორც კი მისი მუზა იგრძნო, მაშინვე მიხვდა, რომ იპოვა ის, ვისაც ეძებდა. ამის შემდეგ მას ინიციატივა მეულიდან არ გაუშვია. იგი რომეოზე უფრო აქტიური და გაბედულია. ქალს, რომელსაც ვერ აჩერებს იმის წარმოდგენაც კი, რომ „ვაი თუ აღდამაში გამომედიოხს ჩემი რომეოს ჩამოსვლამდე! მაშინ რაღა ვქნა! მაშინ ხომ აქვე, აკლდამაში უნდა დაიხრჩო, ვეღარ ვისუნთქო, ჩაკეტილმა, წმინდა პაერთი და მოშაშაული უნდა მოკვდეს: ან თუ არ მოკვდის, ხომ სურს კურთხე: ბნელი და მუცე, შავი სიკვდილი, ანდა ადგილის შემაზრუნეი საშინელება, სადაც მრავალი ასეული წლობით აქამდე წინაპართა ძელები საუბრამოდ იმარხებოდნენ, სადაც ახლა მკვდა-

რი, სისხლიანი ტიბალტის გვამი იხრწნება თავის სუდარაში, სადაც არღილინი, როგორც ამბობენ, დამდამობით წამოდგებიან, დაძრწიან თურმე... აჰ, ვაიმე, ხომ სულერთია: გამოღვიძებულს ჩემ რომეოს დაბრუნებამდე, ჯოჯოხეთური გარემოცვა იმ აკლდამისა, იგი სიმყარულ, შემაზრუნეი კენესა-ღრიალი, როგორც მიწიდან მანდრაგორის ამოძირკვის ხმა, რაც მოკვდევებსაც კი აჩივებს, მე ჭკვიდან შემშლის. და შემდეგ უნდა, როგორც გიჟმა, მე გამზავებით დაივყო ჩემი წინაპრების ძელებით თამაში, ან სუდარიდან ამოვავლო ტიბალტის გვამი! უნდა მივყარდე წინაპრის ძვალს გაცოფებული და როგორც კეტი, ამ განწირულ თავში დავიტყა“: ვიმეორებ, ქალს, რომელსაც ამგვარი საშინელების დაშვებაც კი ვერ აჩერებს, ვერაინ და ვედარაფერი ვერ შეაშინებს. ჯულიეტამ არ იცის რას ქვია უკან დახევა, სიკვდილამდე ბრძოლაზე ხელის აღება და როცა სხვა გამოსავალი არ რჩება, ეწირება კიდევ სიყვარულს. ჯულიეტა იმდენად ერთგული იყო საკუთარი გრძნობისა, რომ არაერთი არ შეიძობოდა მისი სიყვარული ლეენად არ ქვეულოყო.

ვერონელებს სწორედ ამგვარი, დიდი, ყველა ზღუდის დამლევავი, ლეენდარული სიყვარული აშინებდათ, რადგან ამგვარი სიყვარული ანგარიშს არ უწევს, არ ცნობს მათ მიერ დადგენილ ცხოვრების წესს, არაფრად აგდებს ოჯახის ტრადიციებს, მის საზოგადოებრივ ინტერესებს. ასეთ სიყვარულს ყველგან და ყოველთვის სასტიკად ებრძოდნენ და თუ ქალ-უკეთეს ცხოვრებას ტრაგიკულად არ ამთავრებდა, თუ საკუთარი ხელით არ იკლავდა თავს, მათ ან საზოგადოებიდან დევნიდნენ, ანდა რაიმე უმნიშვნელო ბრალდების გამო სჯიდნენ. რომეოსა და ჯულიეტას მაგვარი სიყვარული ტრაგიზმის თავის თავში ატარებს.

რუსთაველის თეატრის სამეტაკალში რომეო, რა თქმა უნდა, შექსპირისეული რომეო არაა, იგი თანამედროვე ახალგაზრდა კაცია, რომელსაც კიდევ უფრო დაძაბულ, გამოუფლებულ, მტრულ გარემოში უხდება ცხოვრება და მისი უარის მიქმელი დამოკიდებულება გარე სამყაროსადმი ცხადყოფს, რომ ზღვარი ოცნებასა და სინამდვილეს შორის გაუფრულებული, გადარეცხილია. მან არ იცის, რას ჩაეტივოს, რა გაიხადოს ცხოვრების მიზნად, როსალონისადმი სიყვარულს თვითონვე უყურებს ირინიულად და ცხოვრებისაგან სასიკეთოს თითქმის



სენა სპექტაკლიან.

ალარფერს მოელის, მაგრამ მის არსებაში მაინც ჩაბუღებულა ლოდინი, სხეებისათვის დაუნახავი, შემაშფოთებელი ლოდინი, რომელსაც კატასტროფის სუნი უდის და ამიტომ ცდილობს სხვებს დაემსგავსოს, სხვაგვარად იცხოვროს, სხვებში გაითქვიფოს, მაგრამ საკუთარ თავს ვერ სწყდება. ჯულიეტასთან შეხვედრის შემდეგ კი თავდავიწყებით ეძლევა სიყვარულს, უფრო ერთიულ, ზორციელ სიყვარულს, ვიდრე სულიერს და ეს სიყვარული მასში ისეთ აგზნებას, აღტყინებას, ეგზალტაციას იწვევს, რომ მისი დაუდევარი, მგრძნობიარე, განმარტობას ჩვეული ბუნება მოლიანად მქლავნდება ჭაბუკური გზნებისათვის დამახასიათებელ მოქმედებაში და განცდის პლასტიკური საშუალებებით გამოხატავს. სპექტაკლის მიზანი რომანტიკული სიყვარულის თანამედროვე პირობებში ჩვენებაა, ყველაფერი სიყვარულის აპოთეოზს ემსახურება და ამ თემის ირიგული მთელი ლიტერატურული მასალის თავმოყრამ, ზორციელი სიყვარულისათვის უპირატესობის მინიჭებამ, ერთგვარად შეზღუდა ამ სტილიზებული სპექტაკლის სფერო.

მაყურებელი ყველაზე დიდი ინტერესით მთავარი როლის შემსრულებელ მსახიობებს ადევნებს თვალყურს და მათგან მოელის სპექტაკლის წარმატებით დაგვირგვინებას. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში რომოს როლს ასრულებს ახალგაზრდა მსახიობი დ. კვირიცხალია, რომლის ფიზიკური მონაცემები, ენერჯია და ძალთა მოკრების უნარი სრულიად საკმარისია, იმისათვის, რომ რომოს როლი საინტერესოდ, ორიგინალურად, ოსტატურად შეასრულოს. მისი რომეო ბავშვურად უშუალო, მგრძნობიარე, ხან უდარდელი, ხანაც მოწყენილი ჭაბუკია, რომელიც თავის მეგობრებთან ერთად არ სცნობს ვერონის საზოგადოებრივი ყოფის რაციონალურ ნორმებს, უპირატესობას იპულებს ანიჭებს და ისევე იცხება სიხარულით, როგორც მწუხარებით. დიდი მონდომებით, მთელი ფიზიკური და სულიერი ძალების დაძაბვით ასრულებს დ. კვირიცხალია აიენის სცენას, სადაც ჯულიეტა მეტისმეტად მაღლაა ატანილი, რასაც ალბათ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და რომეოს, იმისათვის, რომ ერთი კოცნა მოსწყვიტოს ჯულიეტას ტუჩებს, ერთი წამით მაინც შეეხოს მის თითებს, თოვით მაღლა აძრომა და თითქმის აკრობატული ნომრების შესრულება უნდება ესეც თანამედროვე თეატრისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი



შტრიხია. ამადღვემელია ის სენაცა, როცა მერკუციოს სიკვდილის შემდეგ მის სულში გარდატეხა ხდება და ახლოდება საბედისწერო ვამი, რომლის მიღმა ტანჯვისა და ცხოვრების მტრულ ძალებთან სამკედრო-სასიციციულო დაპირისპირების გზა იწყება. სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს მისი დამწერბული ფიგურა მანტუის ქუჩის ქვაფენილზე გაწოლილ, გიტრატზე მოდიინტ, დაწველებულ ჰიპებსა თუ არსებული ცხოვრების მიმართ შეამბოხურად განწყობილ, უსახლკარო ახალგაზრდების ფონზე. ერთი სიტყვით, დ. კვირცასია ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ რომის როლი რაც შეიძლება უკეთ შესარულს, მაგრამ ზოგჯერ ზომიერების გრძნობა დატატობს (ტირილი ლორენცოს სენაკში). ზომიერების გრძნობის დაკარგვა კი გმირის ხასიათის არასწორად გახსნას იწვევს. გარდა ამისა, იგი, და არა მარტო იგი, ზოგიერთი მისი პარტნიორიც, სცენაზე თავს ისე თავისუფლად ვერ გრძნობს, რომ მაყურებელმა დაივიწყოს განსხვავება გმირსა და მსახიობს შორის. შექსპირის ტრადიციის გმირის როლის თამაში უაღრესად მნიშვნელოვანია დ. კვირცასიას შემოქმედებით მიგორაფიაში, მაგრამ ვერჯერობით მისი პროფესიული ისტატობა არაა ასული იმ სიბაღღურზე, რომ საკუთარ თავზე ხანგრძლივი და დამკვიდრებელი მუშაობა არ სჭირდებოდას. მისი სამშენაობლებო კვლეურა ჯერ კიდევ მოითხოვს დახვეწას, სხეულისა და სულის მოძრაობის გამოხატველ სამუშაოებათა ორგანულად შერწყმას. ამიტომაც აკლია მის მიერ განსახიერებულ რომის კოლორიტიკულს, „მნიშვნელობრიობა“, რასაც, იმედაა, მომავალი შეიძენს.

სექტაკლის სტილის დაცვა მოითხოვდა, რომ ჯულიეტა ძელი ოჯახური ტრადიციისაგან თავისუფალი, თამამი, თანამედროვე გოგონა ყოფილიყო და იგი მართლაც ასეთია. მისი დამოკიდებულება ოჯახის წევრებთან, სტუმრებთან, რომისთან, ლორენცოსთან და პიუსის გსვა პერსონაჟებთან იმდენად უბრალო და უშუალო, ისეა გამსჭვალული საკუთარი ადამიანური ღირსების შეგნებით, რომ მისი თავისუფლებისა და მამისადმი მორჩილების შეთავსება ჭირს კიდევ. თავდაპირველად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის ეს სუსტი, სიცოცხლეთ სასვე, მომზიბილე გოგონა, რომლისთვისაც ბავშვური სიყვარული კიდევ აუცილებელი მოთხოვნაა, თავკარიანნი არსება. იგი ცხოვრებაზე ფიქრის, ზრუნვისა და მასთან ბრძოლისთვის თავს არ შეიწუხებს, რადგან პრივილეგიებრილი ფიქრის წარმომადგენელია, თავს მომზიბი ადგანან და მის ცხოვრებას მისი მშობლები ისევე ლამაზად მოაწყობენ, როგორც მისი საწოლი თთხი მოაწყვეს. ამიტომ პარისზე სიხსოვლად მასში ერთგვარ ცნობისმოყვარეობას და ფარულ სიხარულსაც კი იწყებს, მაგრამ მას შემდეგ, რაც რომისი შეიყვარებს, როცა იცის რა უნდა და რატომ უნდა, მასში იღვიძებს ზრდადარბეული ქალის სიმტკიცე, შეუპოვობა და ცხოვრების ტრაგიკული შეგნება. იგი იწყებს ბრძოლას ნამდვილი არვისუფლები, საკუთარი უფლებების მისაპოვებლად, გმრძის საუკუნოვან, უგუნურ გვაროვნულ შუღლს, ებრძვის მთელ პრივილეგიურულ საზოგადოებას და გრძნობს, რომ ამგვარი ბრძოლა სულ ადვილად შეიძლება ტრაგიკულად დამთავრდეს, მაგრამ იგი არ დრდება, სიცოცხლეს კი არ უნდა, თუ ისეთი ცხოვრებით ვერ იცხოვრებს, როგორც მის სიყვარულს და მის ადამიანურ ღირსებას ეკადრება. ამავე დროს იგი რჩება სუსტ, ბავშვური გულწრფელობით გაცისკროვნებულ, მომზიბილად არსებად და როცა მძიმე ხვედრის მოლოდინში ცხოვრება

ცოტათი სულის მოთქმის საშუალებას აძლევს, კვლავ, ხალაქსიანი, გულკეილი, ცელქი გოგონაა, რომელმაც სიჭრტრტრ და ეკვლეობაც და თუ დასკურდა, არც ქალურ ეშმაკობაზე მის თვალმომკნობაზე იცივის უარს. ჯულიეტაში ერთადაა თავმოყრილი გულწრფელობაც, სითხოვ, სირბოლად, შეუპოვობაც და დიდი სულიერი სიმტკიცეც და როცა ცხოვრება ამ ფუფუნებაში გაზრდილ, ნაფერებ გოგონას ტრაგიკულ სიტუციაში მოაქცევს, იგი, ეშმაკეისი ქალი, ძუ ლომი ხდება და ვაი იმას, ვინც მას წინ გადაუდგება.

ცოტა პიესა, სადაც მთავარი გმირის როლის შესრულება ისეთ არტისტიზმს, სინატყვეს და სულიერი ძალების მისე ხარკვას მოითხოვდა, როგორმაც ჯულიეტას როლის შესრულება მოითხოვს. თეთ შექსპირსაც კი არა აქვს მისი ხასიათი ლოგიკულად, თანმიმდევრულად გახსნილი. გარდა ამისა, კლასიკური ტრაგედიის თანამედროვე დრამად გადაკეთება მხოლოდ თეატრალური თვალსაზრისითაა გამართლებული და ამიტომ თეთ მსახიობმა უნდა შესძლოს გმირის ბუნების გმოციური ნიუანსების გახსნა. რუსთაველის თეატრის სექტაკლში ჯულიეტას როლს ასრულებს ახალგაზრდა, ნიჭიერი მსახიობი მ. ჯანაშია, რომლის ერთი დიდი უპირატესობა ისიცაა, რომ ასაკიანი შეფუფრება თავის გმირს. მ. ჯანაშია სცენაზე გამოჩენისთანავე იპყრება ყურადღებას თავისი ბავშვური გულწრფელობით, ახალმოწვეული ქალიშვილის ადუშალი მომზიბეულობით და პოეტურობით, რაც სრულიად არ ქნის ისეუ შთაბეჭდილებას, რომ ამ ფართოდ თვალგებახელად, ნახ, საყვარელ გოგონას უძიმესი სულიერი ტკიპობების გადატანა მოუწევს. მსახიობი ნელ-ნელა, მკვეთრი გადასვლების გარეშე ხსნის თავისი გმირის შინაგან ბუნებას და მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნულად კვლავ ნაფერებ ბავშვად რჩება, მქმედების მიმდინარეობის პროცესში თვალნათლად იზრდება როგორც საკუთარ, ასევე მაყურებლის თვალში. მ. ჯანაშიას კარგი ხმა აქვს, ზოლო ზოგჯერ მისი მოძრაობის პლასტიკურობა იმდენად მეტყველია, რომ სიტყვიერი ახსნა-განმარტება აღარ სჭირდება. მშვენივრად ასრულებს იგი რომისთან პირველად შეხვედრის სცენას, მომზიბილე და სანდომოინა ჯერისწერის დროს, მისი ძიძასთან საუბარი არაწვეულებრივად ბავშვური და ბავშვურად მომზიბინია, ადამებულად და დრამატულად კითხულობს შემოკლებულ მონოლოგს ლორენცოს სენაკში, მაგრამ ყველაზე უფრო უბრალოდ, ნამდვილი პროფესიული არტისტიკით და ზედა-მაგლობით აიენს სცენას ასრულებს. ამ სცენაში იგი მართებულად იმსახურებს მაყურებლის აღტაცებას და ტაშს. რეჟისორულად და შესრულების მანერათაც შესანიშნავია სცენა, როცა თმაგაშლილი, რომისთან განშორებით დამწუხრებულ ერთი ჯულიეტა დღდას და მამას თითის დაკარების უფლებასაც კი არ აძლევს იმ საწოლზე, სადაც რომისთან პირველი ღამე გაათია.

ჩვენი აზრით, მ. ჯანაშიამ თავი გაართვა ამ უთოულეს როლს და მაყურებლის მოწონება დამისახურა, მაგრამ ბევრად უკეთესი იქნებოდა, მას რომ ლირიზმთან ერთად ჯულიეტას შინაგანი სიძლიერე, შეუპოვრობა, მისი ხასიათის სწორედ ის მხარე, რამაც გარეგნულად სუსტი, ცხოვრებაში გამოძვდილი გოგონა ტრაგიკულ პიროვნებად, ტრაგედიის გმირად აქცია, უფრო მკვეთრად, უფრო თვალსაჩინოდ გამოეხატა.

ჯულიეტას როლის შესრულება მ. ჯანაშიას ვალდებულს ხდის გააფართოოს თავისი შემოქმედებით შესაძლებლობანი და სხვა საინტერესო როლებიც ისეთივე გულწრფელობით,



უშუალობით და სალოსით შეასრულოს, როგორც ჯულიეტას როლი შეასრულა.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში კიდევ ერთი სიახლე გვხვდება, რასაც მაყურებელი გაგებითა და მოწონებით შეხვდა. ეს გახლავთ წელამდე შიშველი ვაჟის და თხელ, გამჭვირვალე ღამის პერანგში გახვეული ქალის სცენაზე გამოჩენა, მათი საწოლში ერთად წოლა და აღერისი. იმასთან შედარებით, რაც დღეს მსოფლიო თეატრების სცენაზე ხდება, ეს მხოლოდ მორიდებული, ნატურალიზმისაკენ გადადგმული უწყინარი ნაბიჯია. ამ სცენაში მასხიობებს იმდენი სიფაქიზე, იმდენი პოეტური დრამატიზმი შეაქვთ, რომ ვერავითარი ნატურალიზმებული სიმომხვევ ვერ წაართმევს სილამაზესა და კდემამოსილებას, რადგან ტემპირიტი ხელოვნების სახელებს არ სცდება.

სპექტაკლის ფინალი პიესის შინაარსის ორი მოულოდნელი ინტერპრეტაციით იქცევა ყურადღებას. ერთია პრინცის ბერთი, ლორენცოთი შეცვლა, რაც ცოტა გაუგებარია, რადგან ლორენცოს იმ ტრავმების შემდეგ, რაც მისი ხელშეწყობით მოხდა, დანაშაულის მოწინააღმდეგე გრძნობა უნდა აწუხებდეს, მოსვენებას ვერ უნდა პოულობდეს. სპექტაკლში კი იგი პრინცის მაგივრად მიმართავს კაპულეტას და მონტეგს, დაღუპული შვილების სათრით ძველი მტრობა დაივიწყონ და ერთმანეთს ხელი მისცენ. ამას ისეთი გამომეტყველებით აკეთებს, თითქოს რომეოსა და ჯულიეტას სიკვდილში პირადად მას

არავითარი ბრალი არ მიუძღვის და ყველაფერი შემთხვევით არასწორი ინფორმაციის შედეგად მოხდა. ასეთი უსულფულო მხატვრობა მის სულიერ კეთილშობილებასა და დიდბუნებრიობას აქარწყლებს.

მეორე ინტერპრეტაცია უფრო ცხადი, უფრო გასაგებია. კაპულეტები და მონტეგები შერიგების შემდეგ ისევე ორ, ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილ ჯგუფად იყოფიან. ამით რეჟისორს ალბათ იმის თქმა უნდა, რომ ადამიანებს შორის შუღლის აღმოფხვრა და მშვიდობის ჩამოგდება არ ხერხდება. ამგვარი ინტერპრეტაცია შექსპირის დროინდელი ჰუმანისტური ეპოქისათვის დამახასიათებელი არ იყო.

რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექტივის მიერ დადგმული „რომეო და ჯულიეტა“ ჩვენ გასაზრუნველყოფ, ეკლექტიკურ სპექტაკლად მიგვაჩნია, მაგრამ თანამედროვე ფორმებსა და თანამედროვე თეატრალურ იეროგლიფებს საშემსრულებლო ხელოვნების გადახალისებაც, გათანამედროვეობაც სჭირდება და თუ ჩვენი მსახიობები შეგნებულად არ ეცდებიან აიმაღლონ თავიანთი პროფესიული დონე, არ ითამაშებენ სვალ უკეთესად, ვიდრე დღეს თამაშობდნენ, არ ისწავლიან სცენაზე ერთმანეთისათვის მხარის დაჭერას, რაც სპექტაკლის გამთლიანებისათვის, მონოლითურობისათვის აუცილებელია, მთელი თავისი არსებით არ მიეცემიან საყვარელ საქმეს, შეიძლება ამგვარმა გასაზრუნველმა უშედეგოდ ჩაიაროს.



ბ. ახმეტაძე:

როცა შემოქმედებით ასპარეზზე ახალი თაობა გამოჩნდება სოლმე, მას უმეტესად დაეჭვებული ან, უკეთეს შემთხვევაში, თავშეკავებული დამოკიდებულება ახლავს თან. ალბათ იმიტომ, რომ მისი მომავალი ცხოვრება ბურჟუაზია გახვეული, პროგნოზებისა და ვარაუდების რკალშია მოქცეული. იქნებ ეს ბუნებრივია, განა ბრწყინვალე დებიუტი ყოველთვის ამართლებს იმედს? რამდენჯერ ვყოფილვართ იმ სამწუხარო შედეგების მოწმენი, როცა წარმატებით გადადგმულ პირველ ნაბიჯს არ მოჰყოლია წინსვლა, ან კიდევ განვითარების პროცესი მოულოდნელად შენელებულა და მერე საერთოდ შემწყდარა კიდევ. ასეთი მაგალითები მრავალადაა ცალკეული შემსრულებლების პრაქტიკიდან, ასეთი ტრაგიკული ბედი არაერთხელ დასტყდომიათ თავს შემოქმედებით კოლექტივებსაც, რომელთა წარუმატებლობა განსაკუთრებით საზიანოა ეროვნული კულტურისათვის. სავალალოა, მაგრამ ფაქტია, მარცხის შემთხვევებს უფრო მეტად სწორედ რომ კოლექტიური შემსრულებლობის სფეროში ვხვდებით. ამის მიზეზიც გარკვეულია — აქ ხომ შემოქმედებითი ორგანიზმის არსებობა შემსრულებელთა ჯგუფზეა დამოკიდებული, სადაც სრულიად განსხვავებული დონის, ხასიათების, მონაცემების ადამიანები ერთიანდებიან. ამიტომაც აქ ესოდენ დიდია წაბოძიკების, დაკნინებისა და დამარცხების შანსი.

საქმე იმაშია, რომ ერთსულოვნების მიღწევა და შემდეგ კი მისი დამკვიდრება არა მარტო ნიჭზე, ოსტატობასა და პროფესიონალიზმზეა დამოკიდებული (ეს თავისთავად იეულისხმება), არამედ მაღალ მოქალაქეობრივ სულისკვეთებაზე, მორალურ კულტურაზე და იმ ჭეშმარიტ ალტრუიზმზე, რომელიც პირადულს, ყოველგვარი ორჭოფობის გარეშე, საერთო საქმის კეთილდღეობას ანაცვავებს. შემოქმედებითი და ზნეობრივი თვისებების ასეთი კომპლექსი კი, სამწუხაროდ, მეტისმეტად იშვიათია. ალბათ ამით აიხსნება ის სპეცტიკური დამოკიდებულება, რომელიც საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში თაობათა შეცვლის მომენტმა გამოიწვია. ეჭვები, უნდობლობა, თავშეკავება გამოვამყდაენეთ ამ ნიჭიერი ახალგაზრდების მიმართ, რომლებმაც წარმატებით აიღეს სტარტი, და, რაც მთავარია, მთელი შემართებით, თავდადებით შეუკვეთნ სამოღვაწეო გზას. აკი შედეგმაც არ დააყოვნა. ისინი სწრაფად დაწინაურდნენ საბჭოთა საკვარტეტო შემსრულებლობის დიდ ასპარეზზე და მის საზღვრებს გარეთაც მოიპოვეს აღიარება.

ახლა უკვე სიამაყით ვისხნებით ნიჭიერი კვარტეტისტების სახელებს — კონსტანტინე ვარდელს, თამაზ ბათიაშვილს, ნოდარ ჟვანიას და ოთარ ჩუბინიშვილს, რომლებმაც თქვენგან მიიღეს შემოქმედებითი ესტაფეტა და თქვენივე ხელმძღვანელობით განაგრძობენ ქართული საკვარტეტო ხელოვნების განვითარებას. დღეს უკვე თამამად შეიძლება განაცხადოთ, რომ ამ ანსამბლმა გამოამყდაენა შემოქმედებითი და ზნეობრივი თვისებების ის იშვიათი კომპლექსი, რომლის გარეშე ვერ იარსებებს კოლექტიური შემოქმედება, არ შეიქმნება ჭეშმარიტი ფასეულობა. მანვე სამაგალითო პარამონიულობით შეადუღაბა არა მარტო თითოეული მათგანის არტისტული, არამედ ადამიანური ცხოვრებაც.

ფურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ შესიისა და ქორეოგრაფიის განყოფილების გამგე მანანა ახმეტაძე იტყობა საქართველოს სახელმწიფო სიმეზიანი კვარტეტის ხელმძღვანელს, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს გიორგი ბარნაბიშვილს.

ლიტერატი

ამიტომაც, რომ დღითიდღე მდიდრდება ამ კოლექტივის შემოქმედებითი ბიოგრაფია, რომელიც სულ რამდენიმე წელს თვლის. ამ ხნის მანძილზე საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტმა დიდ შედეგებს მიაღწია, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორი მოვლენა — ბუდაპეშტის საერთაშორისო კონკურსში გამარჯვება და ბრწყინვალე გამოსვლები გერმანიაში — უდიდესი მუსიკალური ტრადიციების კერაში, საკვარტეტო ხელშეწყობის სამშობლოში.

უშვებოდა, ჩვენს ჟურნალის მკითხველთათვის საინტერესო იქნება ამ ახალგაზრდა ანსამბლის დამაარსებელთან და ხელმძღვანელთან გასაუბრება. მით უფრო, რომ პირადად თქვენ თითქმის 30 წელი გაატარეთ საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში და თქვენივე ინიციატივით მოხდა ამ კოლექტივის გადასასვლელი. გარდა ამისა, ცხოვრებამ გამართლდა თქვენი გზაუბრი, იქნებ რისიკი — პრაქტიკამ დაამტკიცა იმ არჩევანის სისწორე, რომელიც თქვენ მაშინ სრულიად გამოუცდელ ინსტრუმენტალისტებზე შეაჩერეთ. ამან გადაწყვიტა არა თუ მღალანად კოლექტივის, არამედ თითოეული მათგანის ბედიც. რა პრინციპით შეარჩიეთ საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის ახალი შემადგენლობა?

ბ. ბარანაიშვილი:

თქვენ სწორად აღნიშნეთ — მეტისმეტად რთულ ვითარებაში, წინააღმდეგობებში, მტკიცეულად მიმდინარეობდა ამ ანსამბლის დაბადება. ბევრს, უფრო მეტიც — უმრავლესობას, ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების გამო, არ სჯეროდა მისი ხვალისებრი დღისა.

ასეთი დამოკიდებულების უმთავრესი მიზეზი კი, რა თქმა უნდა, საკვარტეტო შემსრულებლობის სპეციფიკურ სირთულეში იდგომარობს. თვისებების იმ კომპლექსში, რომელზედაც თქვენ ასლა ლაპარაკობთ, აუცილებლად უნდა მონაწილეობდეს კიდევ ერთი, კოლექტიური შემსრულებლობისათვის გადაწყვეტი და უმნიშვნელოვანესი მონაცემი, რომელსაც ანსამბლის შეგარების, შემოქმედებითი პარტნიორობის განსაკუთრებულ უნარს ვუწოდებთ. ეს კოლექტიური მუშაობის სპეციფიკური ფენომენია და ამ თვისებით ყველა დიდი მუსიკოსი რიგად დაჯილდოებული.

ამის დამამტკიცებელი მაგალითი ბევრია. რამდენჯერ ყოფილა, რომ მაღალი კლასის შემსრულებლებს, რომლებიც ბრწყინავენ საკონცერტო ესტრადაზე, ერთმანეთთან დაკავშირებისა და გაერთიანების შემთხვევაში — კოლექტიური შემოქმედების პროცესში — სრულიად დაუკარგავთ თავისი სახე. ეს იმითომ ხდება, რომ ისინი ვერ პკუოენ ანსამბლური დაკრის თავისებურ სპეციფიკას. ბუნებამ მათ სოლისტობა დაანათლა.

საპირისპირო შემთხვევებიც ასევე ხშირია — მაღალი კლასის ანსამბლის არაერთი არავითარ ინტერესს არ იწვევს დამოუკიდებელ საკონცერტო შემოქმედებაში. ესეც იმიტომ ხდება, რომ იგი სოლისტად არ გაუჩინა ბუნებას.

აი, სწორედ ამ უძვირფასესი ანსამბლური ნიჭიერებით არიან დაჯილდოებული ჩვენს კვარტეტისტები და არჩევნილი სწორედ ამ იმიტითაა თვისება განაპირობა. მაგრამ თავის-

თავად მხოლოდ ეს მხარეც არავითარ ნაყოფს არ მოისხამდა, თითოეული მათგანი, ნიჭის გარდა, თავისი საქმის ჩინებულ მოცდებ, ნამდვილი პროფესიონალი რომ არ ყოფილიყო.

ა. ახაბაძე:

სრული ჭეშმარიტებაა, მაგრამ სპეციფიკური ნიჭი ის ღვთაებრივი ნაპერწკალია, რომლის მიგნება განსაკუთრებულ პირობებსა და დამოკიდებულებას მოითხოვს. იგი ხშირად შენიღბულია მუსიკალური მონაცემების საერთო კომპლექსში და ამიტომაც დიდი პედაგოგიური ალღოა საჭირო მისი გამჟღავნება-განვითარებისათვის. ამ შემთხვევაში, ჩვენს კვარტეტისტებს ბედმა გაუღიამა, რადგან ადგილი შესაძლებელი იყო თითოეულ მათგანს აერჩია სხვა სამოღვაწეო ასპარეზი — ორკესტრი, პედაგოგია, სოლო-შემსრულებლობა, რომელსაც არა თუ გამოვლინებინა, არამედ ჩაეკლა მათი შემოქმედებითი პოტენცია. ასეთი შემთხვევებიც ხომ ძალზე ხშირია: ვინ იცის, რამდენმა ნიჭიერმა მუსიკოსმა ვერ დათვა თავისი ადგილი ხელშეწყობაში, რამდენმა სწორად ვერ აირჩია პროფესია და ამის გამო ჩაქრა ის ნაპერწკალი, რომელიც მუსიკალური შემსრულებლობის სხვა სფეროში ჭეშმარიტ შემოქმედებით ცეცხლს დაანთდა.

მაგრამ დაეუბრუნდეთ საკვარტეტო მუშაობის სპეციფიკას, რომელიც შემსრულებლობის მხრიდან მაქსიმალური ურთიერთგაგების დამკვიდრებას ითხოვს და ფსიქოფიზიკური პროცესების სინქრონოზობაში ვლინდება. ეს კი ალბათ მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა ანსამბლში მსგავსი ემოციური და ინტელექტუალური წყობის მუსიკოსები ერთმანეთთან. ამ დროის ქვენობიერად მიმდინარეობს მონათესავე შემოქმედებითი იმპულსების ისეთი ურთიერთქმედება, რომელიც ბუნებრივად და ორგანულად აკავშირებს ერთმანეთთან საერთო საქმის მსახურებს.

ერთი სიტყვით, სულიერი სიახლოვე ბადებს შემსრულებლების შერწყმასა და ერთმანეთში გარდასახვის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს, რაც მთლიანი შემოქმედებითი ორგანიზმის შექმნას განაპირობებს.

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში თავიდანვე დამკვიდრდა ასეთი ერისულებუნება, დამყარდა ურთიერთგაგების ატმოსფერო, რაც, ჩემი აზრით, შემსრულებელთა შემოქმედებითი ბუნების მსგავსება-ნათესაობით შეიძლება აიხსნას. ამ თვალსაზრისითაც, ჩვენს კვარტეტს ბედმა გაუღიამა, რადგან საქმე გვაქვს იმ იშვიათ შემთხვევაში, როცა ერთმანეთს კბივებენ და უკავშირდებიან ერთი თვალთახედვის, ერთი შემოქმედებითი ორგენტაციისა და საერთო პოზიციებზე მყოფი მუსიკოსი-ერთუისისტები.

ბ. ბარანაიშვილი:

საინტერესოა აზრია, მაგრამ ამის შესახებ მე სხვა მოსაზრება გამაჩნია. იქნებ პარადოქსალურეცაა, მაგრამ სწორედ მსგავსება ემუქრება ჰარმონიას, ერთგვაროვნება ჭეშმარიტი სინთეზის პირველი მტერი. ამას ხომ თვით ცხოვრება ამტკიცებს. აბა წარმოიდგინეთ, ერთმანეთი ხასიათობის, შეხედულებებისა და თვალსაზრისის აღმანიანა ურთიერთობა, რომელიც



არავითარ წინააღმდეგობას არ წარმოქმნის, არც ერთის თავისებურებას არ ამჟღავნებს. ასეთი თანხვედრილობა ხომ ძალზე მისაძრებელია, ერთფეროვანი და უნეტრესია. ასლა კი, საპირისპირო შემთხვევა აიღოთ, როცა სხვადასხვაგვარი ხასიათები, შეხედულებები, თვალსაზრისები აქვსებენ, ეწინააღმდეგებიან და ეპაქებებიან ურთიერთს. სწორედ ასეთი ურთიერთობა ბაღებს მრავალფეროვნების უსასრულო კომპონენტებს, გვს აძლევს და ამბავურებს აზროვნების პროცესს. დამეთანხმებით ალბათ, კონტრასტები ანახლებენ, ალამაზებენ, ახალისებენ ცხოვრებას, შემოქმედებასაც.

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში სრულიად განსხვავებული შემოქმედებითი ბუნების მუსიკოსები გაერთიანდნენ და მათ ერთსულოვნებას საპირისპირო ფსიქოფიზიკური საწყისების ერთობლიობა წარმოქმნის. ამდენად, აქ სინთეზი რთული და წინააღმდეგობრივი გზითაა მიმდევრული.

ამ მხრივ ნინალობლივი კვარტეტის მეთვლიყობის პროცესი, რომელიც ყოველთვის კამათის, პოლემიკის, ანათა გაცვლა-გამოცვლის მძაფრ შემოქმედებით ატმოსფეროში მიმდინარეობს.

ა. ახამიალი:

კი მაგრამ, ხომ შესაძლებელია, რომ განსხვავებული ხასიათების, შეხედულებებისა და თვალსაზრისების ადამიანებმა ვერასოდეს ვერ გამიზნაონ წაერთი ენა, ვერ მიაკვილონ ურთიერთობების იმ საერთო წერტილებს, რომელთა გარეშე ვერ დამყარდება თეთი ყველაზე მარტივი და ჩვეულებრივი ურთიერთობა. აბა წარსილიდგინეთ სხვადასხვა დონის, ინტერესების, სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედვების ადამიანთა ისეთი კავშირი, რომელიც გამოირიცხავს ერთმანეთის შეცნობას, აღქმასა და თანაგრძნობას.

ასეთი უთანხმოება ხომ დაუსრულებელი გაუკებრობის საფუძველია. ამ დროს ვერასოდეს ვერ წარმოქმნება სიასლოვის ის დიდებული იმპულსი, რომელიც აკავშირებს, ანათავსებს და ამგებობებს სრულიად განსხვავებული ბუნების ადამიანებს. ეს იმპულსი ადამიანური ურთიერთობების მრავალფეროვან კომბინაციებს ბაღებს. ისიც გვს აძლევს და აღრმავეებს აზროვნების პროცესს. ამდენად, კონტრასტებთან ერთად, კონტაქტები ანახლებენ, ალამაზებენ და ახალისებენ ცხოვრებას, შემოქმედებასაც.

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის შემსრულებლები განსხვავებული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მუსიკოსები არიან, მაგრამ მათ, სხვადასთან ერთად, ბევრი რამ განაჩინათ საერთოც. ამ მუსიკოსებს აკავშირებთ ურთიერთშეხების ის მრავალი წერტილი, ჭეშმარიტი სიასლოვის იმპულსს რომ ბაღებს და მათ მსგავსება-ნათესაობაზე მოგვანიშნებს. სწორედ ეს წერტილები ამყარებენ ნამდვილ კონტაქტს იმ საპირისპირო ფსიქოფიზიკურ საწყისებს შორის, რომელთა ურთიერთქმედება და შერწყმა საკვარტეტო მექანიზმის განმასხვავებელი თავისებურების შეადგენს. ამრიგად, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში თვალსაჩინოა კომუნიკაციის ისეთი გამოვლინება, რომლის დროსაც შემსრულებლები ინარჩუნებენ საკუთარ შემოქმედებით ინდივიდუალობას და ამავე დროს ერთმანეთსაც ჰარმონიულად ეთვისებებიან.

ა. ბარბაიშვილი:

ამაში კი ნამდვილად გეთანხმებით. სწორედ ამ თანაფარდობაშია ანსამბლურობის, შემოქმედებითი პარტიციპაციის მთელი არსი. ესაა საკვარტეტო შემსრულებლობის ფუნქციონირების ძირითადი საყრდენი.

კომუნიკაციის ასეთი გამოვლინების დროს კიდევ ერთი მომენტია ალანაშვილი — მუსიკოსთა ინდივიდუალური თავისებები არა თუ უპირისპირდებიან, არამედ აესებენ და ამდიდრებენ ურთიერთს. შენაცვლების ეს პროცესიც აღინიშნება საკვარტეტო სახელმწიფო კვარტეტის შემსრულებლებს შორის.

ბ. ახამიალი:

ახლა კი დავინახოთ უნეტრესი. მე შევეცდები ადენაშვილი ურთიერთობების ის საერთო წერტილები, რომლებიც ერთმანეთთან აკავშირებენ ამ მუსიკოსებს. თქვენ კი უფრო რთული ამოცანა დავგვიტარებთ — აღინიშნოთ თითოეული მათგანისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. შემდეგ კი კვარტეტის საერთო სახეზე ვილაპარაკოთ.

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში ერთი თაობის მუსიკოსები გაერთიანდნენ. ეს ალანაშვილი მომენტია, რადგან ასაკობრივი სხვაობა ყოველგვარი შესაბამისის სათავეა. იგი წარმოქმნის არა მარტო ინტერესების, შეხედულებებისა და თვალსაზრისების შეუთანხმებლობას, არამედ დაღს ასევე შემოქმედებითი პროცესების ორგანიზაციას, მათ ინტერესურობას, ტემპერამენტისა და დინამიკის სინქრონულ გამოვლინებას. დისონანსი შვაქეს ანსამბლური მთილიანებისა და რეაგირების სფეროშიც. ამ დროს ზედმეტია ლაპარაკი კოლექტიური აღქმით, შთაგონებით, განცდით მიღწეულ ერთსულოვნებაზე.

ამ მხრივ საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში ყველაფერი რიგზეა. ყველა კომპონენტი გაწონასწორებულია, ერთ ფოკუსშია თამოყრილი. ამ თითოეული შემსრულებელიც დამატებულია ახალგაზრდული ენერგიით, ვნებით, მხურვალეობით. თითოეული აქტიური მამიძეული ბუნების ხელოვანია. ოთხივე ერთი დონის პროფესიონალია, დაუფლებულია მაღალ საშემსრულებლო ტექნიკას. თითოეული დაჯილდოებულია მკვეთრი და მყარი რიტმით, ზუსტი და სასოვანი ინტონირებით, ტემპრულად მდიდარი ბგერით.

გარდა ამისა, ოთხივე პოეტური განცდის, ნათელი აზროვნების მუსიკოსია. მათი ელვარე არტისტუში სიმწინდესა და კეთილშობილებას ასხივებს. ოთხივე რომანტიკოსია და მთელი არსებით მუსიკალური აზროვნების სიღრმეებისაკენ მიილტვის.

ყოველივე ეს და კიდევ მრავალი თვისება ახლოებს და ანათავსებს ერთმანეთთან კონსტანტინე ვარდელს, თამაზ ბათიაშვილს, ნოდარ ჭვანიასა და ოთარ ჭურბიანიშვილს.

გ. ბარბაიშვილი:

შევეცდები უფრო კონკრეტულად ჩამოვყავლობო მათი პორტრეტები. კონსტანტინე ვარდელში თავი მოიყარა ყველა იმ თვისებაში, რომელიც აუცილებლად უნდა გააჩნდეს კვარტეტის პირველ ვიოლინოს. იგი არა მარტო აქტიურია, არამედ მთელი თავისი არსებით შეთავაზობს. მის ხელში შემოქმედებითი ინიციატივა, თაოსნობის წარმმართველი ფუნქცია. ეს თვისებები გადაამწყვეტ მნიშვნელობას იძენენ ანსამბლურ შემოქმედებაში.

კ. ვარდელი განუწყვეტლივ გამოსცემს იმ უხილავ იმპულსებს, რომლებიც აქვსებენ, ალავზებენ და აორგანიზებენ

ბენ მის პარტიორებს. იგია კოორდინაციისა და თვითონ-ტროლის ცენტრი. კ. ვარდელი ჩინებულად ათავსებს ერთ-მანეთთან ამ ფუნქციებს, მხატვრულსა და ტექნიკურ ამოცანებს.

იგი მგრძობიარე ბუნების მუსიკოსია. ზოგჯერ მისი არტისტული მღვლავარება ეგზალტაციამდე აღწევს. ფანტატიონისა — უშობოდ, თავდადებით, ალტკინებით უყვარს თავისი საქმე. კვარტეტის ნამდვილი პატრიოტია, საერთოდაც ძალიან ინტერესიანი ადამიანია.

თამაშ ბათიამშვილი იდეალური მეორე ვიოლინოა. მას განსაკუთრებით გამახვილებული აქვს კოლბაკალობის, სოლიდარობის, თანამშრომლობის ადლო. იოან, ევგენიჭია, თანაც იშვიათი. იგი სასოცრად ამყოლია, აღვზნებამდი, თუმცა არასოდეს ჰკარგავს საკუთარ მეს, თავის დამოკიდებულებას. ფაქიზ და დახვეწილი ბუნების მუსიკოსია. ნამდვილი ინტელიგენტია. მოაზროვნეა.

ნოდარ ჟვანია შესანიშნავი ინსტრუმენტალისტიკა. იგი ძალზე ტექნიკურია, რაც იშვიათად ასისათიერ ალტისტებს. განსაკუთრებული გამორჩეულობით გამოირჩევა მისი ბერა. ამას ხაზს იმიტომ ვუსვამ, რომ თითო ალტს სხეცა-ფეკური, ზოგჯერ უსამიომეო ელფერი დაჰკარავს. ამ მხრივ ძალზე ჭირვეულია სიმი ლა, რომელიც დიდ სირთულეს უქმნის შემსრულებლებს. ნ. ჟვანიასთან ეს სირთულეები თავისთავადაა მოხსნილი, რაც თანდაყოლილი მუსიკალობით აისხნება. კეთილშობილი და ფერადოვანი ტემბრი, ხმის ვიბრაცია ცენტრალური ნერვეული სისტემიდან მომდინარეობს და შემსრულებლის ინდივიდუალურ თვისებას წარმოადგენს. ამის გამოშემაგება, აღზრდა შეუძლებლად მიმანჩია. იგი ბუნებითაა ნაბოძებული. ამ თანდაყოლილი ნიჭით კვარტეტის ყველა წევრია დავიდოვებული.

გარდა ამისა, ნ. ჟვანია იმპულსური, წრფელი და უშუალო ბუნების მუსიკოსია.

იოან ჩუბინიშვილი კვარტეტისათვის ნამდვილი აღმოჩენაა. იგი ყველაზე გვიან შეუერთდა ამ ანსამბლს და უძალვე მოახდინა სასწაული — ორ თვეში ისე ორგანულად შეეხარდა თავის პარტიორებს, რომლებსაც ამ დროისათვის საკვარტეტო შემსრულებლობის საკმაო სტაჟი გაჩნდათ, რომ ასე მგონა, მთელი თავისი ცხოვრება მათთან ერთად ჰქონდა გატარებული. მით უფრო, რომ კვარტეტში ჩელოს ფუნქციები განსაკუთრებულია. ბანია ის ფუნდამენტი, როლის სიმაგრე, ამტანობაზე, გამძლეობაზე დამოკიდებულია საკვარტეტო მშენებლობის მთელი პროცესი.

აი, სწორედ ამ იშვიათი თვისებებით — ნებისყოფით, სტაბილურობით, ფუქციონარობით გამოირჩევა კ. ჩუბინიშვილი, რომელიც ამავე დროს ღრმა და შთაბრუნებელი მუსიკოსია. მას აქვს ფოლადისებური რიტმი, კარგი საშემსრულებელი სკოლა. ერთი სიტყვით, იგი კვარტეტისათვის ყოფილა დაბადებული. მე კი თავს დამანაშველ ვგრძნობ, მას რომ უფრო ადრე ამ დავუთმე ჩემი პულტი.

მ. ახმადალი:

თუ არა ვადგები, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის განახლების პირობები 1965 წლიდან დაიწყო. მასსოფს ის პირველი კონცერტი, როცა თქვენთან ერთად საკონცერტო უტრადლაზე წარდგინე კ. ვარდელი, თ. ბათიამშვილი და ნ. ჟვანია. სრულდებოდა ჰაიდნისა (g-moll) და ბეთოვენის

(მეათე) კვარტეტები, ამავე საღამოზე შედგა ს. ცინცერის კვარტეტის ბრწყინვალე პრემიერა. დებიუტმა დიდი წარმატებით ჩაიარა და ფართო რეზონანსი ჰპოვა. უკვე მაშინ ნათლად გამოჩნდა ამ ანსამბლის პერსპექტიულობა. მას შემდეგ თქვენ, როგორც შემსრულებელმა კიდევ ხუთი წელი დამაკავით საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში. და სწორედ მაშინ, როცა აღიარება მოპოვებულ იქნა, თქვენ უარი განაცხადეთ საშემსრულებლო კარიერაზე. ვფიქრობ, ეს ნაადრევი განაჩენი იყო. მაინც ეს მოსაზრებით გაიღეთ ასეთი მსხვერპლი?

ა. ხარნაიშვილი:

ახალს არაფერს ვიტყვი, თუკი აღვინშნავ, რომ მსახიობი, შემსრულებელი დროულად უნდა ჩამოსცილებული შემოქმედებით ასპარეზს, მაშინ, როცა ის ჯერ კიდევ კარგ საშემსრულებლო ფორმაშია და ფინიშის მოახლოვებას შინაგანად კი არა გრძობს, არამედ გონებით, ასაკით საზღვარებს.

მეორე მიზეზი უფრო პრაქტიკული მოსაზრებებით იყო განპირობებული. კოლექტიური შემოქმედების დროს, ჩემი აზრით, წარმოდებულმა შემსრულებელსა და ხელმძღვანელს ფუნქციების ერთდროული შეთავსება, და აი რატომ: შემოქმედებითი თვითმართვება სუბიექტური პროცესია და ამ დროს მუსიკოსი მთლიანადაა ჩართული საკუთარი საშემსრულებლო მექანიზმის მუშაობაში. ხელმძღვანელი კი ვალდებულია დააწყოს ის მკაფიო კონტროლი, რომელიც შემოქმედებით პროცესებს მაქსიმალური ობიექტურობით შეაფასებს.

მესამე მიზეზი ისაა, რომელიც თქვენ უკვე აღინშნეთ — ასაკობრივი სხვაობა. გამოცდილებით, მე თვითონ ვიგრძენი თაობათა შორის არსებული დისტანცია. ის, რაც მათთვის ახლობელია, მე ნაკლებ მიზიდავს. ეს გამოშემაგება და თუნდაც ბარტოკის კვარტეტების მიმართ, რომელსაც ჩემი ახალგაზრდა კოლეგები რაღაც განსაკუთრებული სიამოვნებით, გატაცებით, ალტკინებით უკრავენ. ღიღინ სწორად უნდა გამოიგონო — ბარტოკის დიდი თაყვანისმცემელი განსაკუთრ. იგი გვიანალური კომპოზიტორია, მისი შემოქმედება სიღრმითა და ელვარებით ნებისმიერი კლასიკოსის მემკვიდრეობას ამოუდგება მხარში. მისი დრო ჯერაც არ დამდგარა, მას დიდი მომავალი ელის. ჩემი კვარტეტებისთვის კი ბარტოკი სინამდვილეა, დღევანდელია. ისინი მთელი არსებით ეწევიან თანამედროვე მუსიკას, შესწავლო მისი ადქმისა და შემეცნების უნარი. ეს მხოლოდ ცნობისმოყვარეობა როდია, ეს უკვე შინაგანი მოთხოვნებია. ამაში მე მათ ნამდვილად ჩამოვარდი.

კიდევ ერთი რამ: ამ ახალგაზრდებისთვის ფართო ასპარეზია გახსნილი. ისინი უნდა გავიდნენ საერთაშორისო სარბიელზე. უნდა მონაწილეობდნენ კონკურსებშიც. მე ამ მხრივაც შევავარდნიებდი მათი ცხოვრების რიტმსა და წინსვლას.

მ. ახმადალი:

ცნობილია, რომ საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტმა შემოქმედებითი ურთიერთობა დამაყარა ცნობილი საშემსრულებლო კოლექტივის ბორდონის სახელობის სახელმწიფო კვარტეტის პირველ მევოლინენსთან როსტისლავ დუბინსკისთან. ეს კონტაქტი დღითიდღე ღრმავდება. ისიც ცნობილია, რომ ამ თანამშრომლობას თქვენ უწყობით ხელს. კოლეგია-

ლობის ასეთი გამოვლენება კი იმდენად იშვიათია, რომ ზოგს ეს უცნაურადაც კი ეჩვენება. ალბათ იმიტომ, რომ ჩვენს პრაქტიკაში საპირისპირო შემთხვევები უფრო ხშირია — თანამოზარეს არა თუ ერთიდებია, არამედ ებრძვიან კიდევ.

მანც რა მოსაზრებით შეაჩერეთ არჩევანი რ. ღუბინსკი-ზე, რომელიც თავდადებით მფარველობს ჩვენს კვარტეტს და მისი დიდი გულშემატკივარია?

ბ. ბარნაბიშვილი:

ამაში არაფერია განსაკუთრებული. მე უაღრესი პატივისცემითა ვარ გამსჭვალული ამ შესანიშნავ პიროვნებისა და ნამდვილი ხელოვანის მიმართ. რ. ღუბინსკი არა მარტო ძალზე გამოცდილი კვარტეტისტი, არამედ უაღრესად ერუდირებული, ფართოდ განათლებული მუსიკოსიცაა. იგი მოაზროვნება. ამდენად, რ. ღუბინსკის აზრი და შესხედლებანი ჩვენთვის ყოველთვის ფასეულია. ბუნებრივია, რომ მაინტერესებდა მისი შთაბეჭდილება საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტზე, მის შემოქმედებაზე, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ბუდაპეშტის საერთაშორისო კონკურსისათვის ვგზავდებოდით. ეს იყო ჩვენი მუშაობის გამოცდა და შეფასებაც.

გარდა ამისა, რ. ღუბინსკი მევიოლინეა, მე კი ვიოლონჩელისტი გახლავართ. ამდენად, იგი საფუძვლიანად იცნობს სავიოლინო შემსრულებლობის ტექნოლოგიას და ამ თვალსაზრისითაც მისი კონსულტაციები დიდ დახმარებას უწევენ ჩვენი კვარტეტის მევიოლინეებს.

ა. ახამდელი:

ალბათ იმასაც აქვს მნიშვნელობა, რომ ბოროდინის სახელობის სახელმწიფო კვარტეტი საერთაშორისო მასშტაბის კოლექტივია. ეს ანსამბლი და მასთან ერთად რ. ღუბინსკი აქტიურად მონაწილეობს თანამედროვე საკვარტეტო შემსრულებლობის განვითარების რთულსა და ინტენსიურ პროცესში. ეს პროცესი, ერთი მხრივ, ახდენს დაკანონებული საშემსრულებლო კანონების გადასინჯვას, ხოლო, მეორე მხრივ, სათავეს უდებს ახალ გზებს. აქედან გამომდინარე, რ. ღუბინსკი იმყოფება იმ სიახლეების შუაგულში, რომელსაც კოსმიური ტემპებით აწვითარებს ჩვენი სინამდვილე. ეს სიახლეები თანამედროვეობის სრბოლას, მის სულისკვეთებას ესატყვისებიან. ამდენად, რ. ღუბინსკის დახმარებით ჩვენი კვარტეტი იმ სიმაღლეებსაც დაიპყრობს, თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნების ეტალონებად რომ იქცენ.

ბ. ბარნაბიშვილი:

სრული სიმართლეა დრომ თავისი კორექტივები შეიტანა საშემსრულებლო ხელოვნების ყველა დარგში და მათ შორის საკვარტეტო ხელოვნებაშიც. ეს ყველაზე უფრო მეკეთრად გამოჩნდა ტემპების გადააზრებაში, უფრო მეტად კი კლასიკოსთა ნაწარმოებების ჩქარი ნაწილების რიტმულ ინტერპრეტაციაში, რომელიც ჩვენი დროის პულსაციით, დინამიკითა გამსჭვალული.

დღეს უკვე შეუძლებელია არა მარტო ავტორისეული ტემპებით ხელმძღვანელობა, არამედ იმ ტემპების აღება, რომლებსაც სულ რაღაც ორი ათეული წლის წინ მიმართავდნენ შემსრულებლები. ამ მხრივ საშემსრულებლო ხელოვნება მართლაც რომ გიგანტურ ცვლილებებს განიცდის. ბეთჰოვენს

ნოლარ ევანია.



თამაზ ბათიაშვილი.

რომ მოესმინა თუნდაც რისტერისა ან გილელის ესოდენ სრულყოფილი, იდეალური შესრულებისთვის, უთუოდ პროტესტებდა მისი შემოქმედებისადმი იმ გაბედულ დამოკიდებულებას, რომელიც ესოდენ ლოგიკური და კანონზომიერია ჩვენი დროისათვის. ამგვარი გარდაქმნები აღინიშნება მხატვრულ-ტექნიკური ინტერპრეტაციების ყველა სფეროში.

ა. ახმაბალი:

უთუოდ საყურადღებოა ისიც, რომ საკვარტეტო ხელოვნება გასცდა კამერული მუსიკირების ატმოსფეროს და თავისი ადგილი დაიმკვირდა დიდ საკონცერტო ესტრადაზე. დღეს იგი უკვე ვეებერთელა აუდიტორიისათვის განკუთვნილი ხელოვნებაა. აკუსტიკური გარემოცვის შეცვლამ კი რადიკალური გარდაქმნები მოახდინა სამემსრულებლო ტექნიკასა და ესთეტიკაშიც. საგრძნობლად გაძლიერდა საკვარტეტო ბგერადობის ფიზიკური პოტენციალი, გაიზარდა მისი საერთო ჟღერადობის მასშტაბი. ამან კი ბუნებრივად გამოიწვია ტემბრული კოლორიტის გაღრმავებისა და გამკვერივების პროცესი, რომელმაც მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანა ხმათა ბალანსირება-შეწონასწორების სისტემაში. ერთი სიტყვით, მხატვრული და ტექნიკური ტრადიციების გადააზრება რთული პრობლემების წინაშე აყენებს თანამედროვე სამემსრულებლო კოლექტივებს.

ბ. ბარნაბიშვილი:

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი თავისი სულისკვეთებით თანამედროვე კოლექტივია. ამაში ვლინდება ამ ნიჭიერი შემსრულებლების ინტუიცია, რომელსაც, რა თქმა უნდა, გამაგრება და განმტკიცება სჭირდება. სწორედ ამ თვალსაზრისითაც რ. დუბინსკი საიმედო საყრდენია. მაგრამ ჩვენ ზოგჯერ ვეკამათებით და ვეწინააღმდეგებით მას. პროფესიული დავა სომ შემოქმედებითი წინსვლისა და განვითარების სტიმულია. ამით კვარტეტი თანდათან იძენს დამოუკიდებელი მხატვრული აზროვნების უნარს, მით უფრო, რომ ჩვენი შემსრულებლები თავის მხრივაც, ამქადაგებენ ამ ლტოლვას. ღმერთმა დაგვიფაროს მორჩილებისაგან! ამავე აზრისაა რ. დუბინსკიც, რადგან, კარგად იცის, რომ სწორედ პასიურობა, მორჩილება შემოქმედებითი ორიგინალობის პირველი მტერი. ამიტომაც, რომ ჩვენი კვარტეტი ბევრს ითვისებს რ. დუბინსკისაგან, მაგრამ რაღაცას უარყოფს კიდევ:

ა. ახმაბალი:

რა პრინციპით მიმდინარეობს გადარჩევის ეს რთული პროცესი?

ბ. ბარნაბიშვილი:

ასეთ დამოკიდებულებას საფუძვლად უდევს საკმაოდ მარტივი პოზიცია—ყური მიუდებ და პატივი ეცი სხვის აზრს, მაგრამ ყოველთვის გქონდეს საკუთარი თავის იმედი. გასსოვდეს — ის, რაც შენი ბუნებისთვის უცხოა და მიუღებელი. არასოდეს გახდება შენთვის ახლობელი. ეს არის და ეს.

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი მთელი თავისი სულისკვეთებით ეროვნული კოლექტივია, ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებული. მასში იმდენად მძლავრად ფფოქავს ეროვნული სერი, რომ იგი ადვილად დასძლევს მისთვის სრულიად უცხო გაკლენებს. სწორედ ამაშია ჩვენი კვარტეტის

კონსტანტინე ვარდელი.



ოთარ ჩუბინიშვილი.



ორიგინალობა, რომელიც შედარდება არა მარტო ქართულ საკვარტეტო ობსერვაციებში, არამედ თვით ჰაინდის, ბეთჰოვენისა თუ ბარტოკის ნაწარმოებებში, რომლებსაც ისინი თავისებური სიფაქიზითა და მსუბუქებით ასრულებენ.

ერთი სიტყვით, ეროვნული წესრიგის საიმედო ორიენტორი, რომელიც ბუნებრივად სულიართავს ვადარჩევს, ან უფრო ზუსტად — ათვისება-ურაყოფის ამ პროცესს.

მ. ახმეტიაძე:

ახლა კი თვალის გადავავლოთ საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის ყოველდღიურ ცხოვრებას. მიმდინარე წლის ზაფხულში, სოხუმში, სადაც კვარტეტი, დასვენების ნაცვლად, მთელი დატვირთვით მუშაობდა, შესაძლებლობა მომეცა დავსწრებოდა მის რეპეტიციებს. თავდაპირველად ჩემი ყურადღება მიიპყრო მეცადინეობის განრიგმა, რომელიც დიდიდან იწყებოდა და ლამის საღამომდე გრძელდებოდა. ჯერ თითო-ერთი მათგანი ცალკე მუშაობდა 2 საათის და დამოუკიდებლად სწავლობდა მუსიკალურ ტექსტს. შემდეგ ისინი კოლექტიურად განაგრძობდნენ მეცადინეობას ხუთი საათის განმავლობაში. უაღრესად სანატრესო აღმოჩნდა ნაწარმოებთა შესწავლისა და გაახრების პროცესი, რომელიც განსაკუთრებული ინტენსიურობით, დაძაბულად მიმდინარეობდა. შემსრულებლები დაჟინებით ჩაკვირდებოდნენ თითოეულ ინტონაციას, შტრიხს, ფრასს, მრავალხის უბრუნდებოდნენ ერთსა და იგივე ფრაგმენტს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სრულად გამორცხული იყო შავი სამუშაოსათვის ესოდენ დაძაბისათებელი მექანიკური ერთგვაროვნება და სიმშრალე. პირიქით, აშკარა იყო შემოქმედებითი ვერტიკალისა და არტიკულაციის ისეთი გათვლინება, რომელიც გამორჩეულად საშემსრულებელ ძალების ეკონომიას, გულგრილობას, სიმშვიდეს.

ეს იყო ნამდვილი შემოქმედებითი პირობა, სადაც თითოეული მათგანი თავდაუშოვავი მღვდვარებით იძლეოდა მიუღ თავის შესაძლებლობებს. აქედანაც თვალსაჩინოა ამ ანსამბლის კიდევ ერთი თავისებება—მაქსიმალური თვითგამოვლინებისაკენ სწრაფვა, რასაც გამაზრტულებს ჰპოვებს იმ რომანტიკულ შემართებაში, ასე რომ იტაკებს მსმენელს.

ამრიგად, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი ყველა იმ თვისებას ფლობს, რომელიც მალაქის კლასის საშემსრულებლო კოლექტივს უნდა გააჩნდეს. დღეს იგი შემოქმედებითი ფორმირების პროცესშია და ამ მწვერვალისაკენ უჭირავს გეზი. მაგრამ ამ გზაზე მისალოდნელა დაბრკოლებები, რომლებიც აქედანვე უნდა განმკვირვდეთ.

თქვენი აზრით, ჩვენმა კვარტეტმა საშემსრულებლო ხელოვნების რომელ მხარეებზე უნდა შეაჩეროს ყურადღება?

მ. ზარბაზიშვილი:

უპირველესად, კლასიკურ საკვარტეტო ლიტერატურაზე, ამას იმიტომ ვუვამ ბაზს, რომ შვირად ცალკეული შემსრულებლები თუ კოლექტივები საპირისპირო კონსონანსში ხოლმე — თანამედროვე მუსიკიდან კლასიკისაკენ. ეს მცდარი გზაა და ამდენად, უშედეგოც. კლასიკოსების — ჰაინდის, მოცარტის, ბეთჰოვენის მეკვირვებათა კი ის მყარი და საფუძვლიანი საკლავა, რომელიც სისტემაში მოიყვანს საშემსრულებლო ხელოვნების ყველა კომპონენტს. პირადად მე, ამ თვალსაზრისით უპირატესობას ჰაინდის საკვარტეტო შემოქმედებას ვანიჭებ, რომელიც ყოველთვის უნდა იყოს საქართ-

ველოს სახელმწიფო კვარტეტის რეპერტუარში, როგორც უმსრუტეო სტილის დახვეწილი და სრულყოფის ტექსტური საშუალება. ამ მხრივაც კვარტეტს სწორი გზა აქვს არჩეული. იგი დიდი ინტენსივობით, მიუღის გატაცებით სწავლობს კლასიკოსთა ნაწარმოებებს. ამგვარად ეწაფება ბეთჰოვენის გენიალურ საკვარტეტო ობსერვაციებს, რომელთა ათვისებას სამ წელს მოვანდომებთ და საკონცერტო ეტარდაზე მის ჩვიდმეტავივ კვარტეტს ვამოუხრებთ. ამათგან უკვე შესწავლილია ექვსი (I, III, V, IX, X და XI), ახლა კი XIII და XIV კვარტეტებზე ვმუშაობთ.

კლასიკისთან ერთად საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი თანამედროვე მუსიკის ნიმუშებსაც სწავლობს და ქართულ საკვარტეტო შემოქმედებასაც უწყვეტ პრობავანდას. ეს ჩვენი უმთავრესი ამოცანაა და ეროვნული მუსიკის ყველა ნიმუშის შესრულებას ვვავლებს. ამ მხრივაც უკვე ბევრი რამ გაკეთდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ახალგაზრდა კომპოზიტორის თ. ბაკურაძის ფრიად ორიგინალური კვარტეტის შესრულება.

უახლოეს ხანში კვარტეტს გამოიზნული აქვს ბარტოკისა და ს. ცინცადის ყველა კვარტეტისა და მინიატურის დაკვრა. დაბოლოს, აუცილებელია რომანტიკული მუსიკის საშეკრებო შესვლა, სადაც მუსიკოსთა წინაშე სრულიად ახალი სიღრმეები გადამსვება. ამიტომაც გვგმავს გვაქვს შუბერტის და ჩაიკოვსკის კვარტეტების შესწავლა.

ახლა კი, რაც შეეხება დაბრკოლებებს, რომლებიც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე მოსალოდნელი. ამათგან განსაკუთრებული კონტრესტით მოითხოვს ემოციური სფერო, რომლის გრადაციები უსასრულოამდე ვრცელდება. ძალზე ადვილია იმ ზღვარის წაშლა, სიფაქიზისა და სტენდენტლობის შორის რომ არსებობს. საკმარისია ერთი ბიჭი, რომ სიწმინდემ და კეთილშობილებამ სხვა ელფერი შეიძინოს, გაუფასურდეს.

ეს მომენტი ყოველ შემსრულებელს უნდა ახსოვდეს. ამაზე ჩვენმა კვარტეტმა უნდა გაამახვილოს ყურადღება. ნუ მიწყენენ ჩემი ახალგაზრდა კოლეგები, თუკი აღვნიშნავ, რომ მათ აქეთ ერთგვარი მიდრეკილება მგრძობობისაკენ, ოღნავ ჭარბი ემოციურობისაკენ.

ისინი, ვინცმე, თვითონვე გრძობენ ამას და, შესაძლოა, ჯერჯერობით ამიტომ იკავებენ თავს რომანტიკოსთა შემოქმედებისაგან, სადაც ამ ტენდენციის გამოსავლიანებად ყველა პირობა შექმნილი. ამის საპირისპიროდ ჩვენი კვარტეტი მიუღი არსებით ეწაფება ბეთჰოვენის ჰეროიკასა და მისი თუ-სიკის ფილოსოფიურ სიღრმეებს.

მე კი ფიქრობ, რომ სწორედ რომანტიკოსთა დაკვრით ჰპოვებენ ისინი ზომიერებას.

ამითვე აისნება ერთგვარი გატაცება ფორსირებული ელვარადობით, რომელიც იშვიათად, მაგრამ, მაინც ხდება თავს.

დაჟინებული მუშაობა საჭირო ინტონაციურ სიწმინდეზე. ამ მხრივ, ჩვენი კვარტეტის თითოეულ წევრს ყველაფერი რიგზე აქვს, მაგრამ ზოგჯერ კონტრაპუნქტული ინტონირების პროცესში სიზუსტისაკენ მინიმალური აცდენა შეიძინება ხოლმე. ამას პროფესიონალთა მახვილი სმენა თუ შეიგრძნობს.

ზოგჯერ გატაცებამ, აღზრუნავს მეტრისმეტად იციან, თუმცა, ადვილს სწორედ ეს მოსწონს.

ყოველივე ამის დაძლევა კი არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს ისეთი კოლექტივისათვის, როგორიცაა საქართველოს სახელმწიფო სიმფონი კვარტეტი.

საქართველოს

სახელმწიფო

სივამიანი კვარტუტი

როსტისლავ დუბინსკი

საქართველოს სახელმწიფო სივამიანი კვარტეტის მაშინ გავეყნა, როცა იგი ბუდაპეშტის საერთაშორისო კონკურსისთვის ეზადებოდა. ეს იყო ახალი წლის გაზაფხულზე. ჩვენი შეხვედრის ინიციატივა ეკუთვნოდა ავ კოლექტივის ორგანიზატორსა და ხელმძღვანელს, ჩენს ძვირფას კოლეგას გიორგი ბარნაბიშვილს. სიამოვნებით აღნიშნავ იმასაც, რომ გ. ბარნაბიშვილთან ჩემი ურთიერთობა დღეს უკვე გასცდა პროფესიულ საზღვრებს. მისი სახით შევიძინე მეგობარი, თანამოაზრე, რომლის ნებისმიერ გამოვლინებაში მგადაეხმება ნამდვილი მუსიკოსი, მე ვიტყვი — ნამდვილი ხელოვანი. სიხარული რომ ვთქვა, კოლეგის მხრიდან იშვიათად ვყოფილვარ ასეთი მზარდაჭერისა და ნდობის მოქმე. მაშინ კი ჩვენ მხოლოდ შორიდან ვიცნობდით ერთმანეთს. მოუცხლოების მიუხედავად, შეგასრულე მისი თხოვნა და მოვესმინე ახალგაზრდა ქართველ ინსტრუმენტალისტებს — კ. ვარდელს, თ. მათიაშვილს, ნ. ყვანასა და ლ. ჩუბინიშვილს. გამოგიტყდებით — მათგან განსაკუთრებულს არაფერს ველოდი, რადგან უკანასკნელი წლების მანძილზე ახალგაზრდულ კოლექტივებში არ შემიძინებია რაიმე მნიშვნელოვანი სიახლე. მაგრამ შთაბეჭდილებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტმა მაშინვე მომხმობა სიმკვეთრით, ორიგინალობით, თავისებური არტისტიკით. მით უფრო, რომ ისინი ასრულებდნენ რთულსა და მრავალფეროვან პრო-

გრამას — მოცარტის სოლ-მაჟორულ, ბარტოლომეოს მეთოხე და ბრამსის ლა-მინორულ კვარტეტებში.

მოცარტის ნაწარმოების შესრულებისას კვარტეტმა გამომჟღავნა სინატიფემდე დახვეწილი საშემსრულებლო სტილი, ნათელი აზროვნება და, რაც მთავარია, ანსამბლს გასაოცარი შეგრძნება. მაშინვე დამებადა აზრი, რომ ეს შესანიშნავი თვისება სათავეს იღებს ქართული ხალხური სიმღერის უნიკალური ბუნებიდან, მისი განუმეორებელი საშემსრულებლო სტილიდან. მართლაც, მე ყოველთვის მანცვიფრებდა ვოკალური ინტონირების სირთულე და სიზუსტე, აგრერივად რომ გამოარჩევს უმდიდრეს ქართულ ხალხურ პოლიფონიას. არსად არ მდებრიან ისე, როგორც სა-ქართველოში. ჩემი აზრით, სწორედ ამ დიადი მემკვიდრეობიდან მომდინარებს ინტონირების ის მაღალი და დახვეწილი კულტურა, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის დიდ ღირსებას რომ წარმოადგენს. ინტონაციური სიწმინდისა და სახიერებისკენ ლტოლვა ეს უკვე მათი მოთხოვნილებაა, ამ კოლექტივის არსების განუყოფელი ნაწილია.

ინტონაციური სიზუსტე თანდაყოლილი მონაცემია. შეუძლებელია მისი აღზრდა, მიუხედავად იმისა, რომ დაძაბული მუშაობით სერხდება ხოლომე სმენისა და რიტმის გამოუმუშავება. მაგრამ ანსამბლური მუშაობის დროს ყოველთვის მკაფიოდ შევადრებამ გამოუმუშავებულიცა და თანდაყოლილიც. პირდაპირ რომ ვთქვათ, გამოუმუშავებული თვისებები ვერ უძლებენ ანსამბლური შემოქმედების რთულ სპეციფიკას. ისიც მგონია, რომ ინტონირების ხელშეწყობა სასურვეთა მანძილზე ვითარდება და მემკვიდრეობით გადაეცემა ხოლომე თაობიდან თაობას.

ბარტოკის მეთოხე კვარტეტში კი კოლექტივმა ანსამბლური ხელოვნების სხვა მხარეებიც გამოავლინა. ამ ნაწარმოების შესრულების დროს ქართველი მუსიკოსები ლადა გრძობდნენ თავს, შეზრდილნი იყვნენ მასთან. მას კი საფუძვლად უდგეს უაღრესად რთული რიტმული კონსტრუქცია, გამჭვავალული ნაირგვაროვანი რიტმული კომბინაციებით. საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტისთვის არც ეს სირთულე არსებობდა. ამა-საც გააჩნია თავისი მტკიცე საფუძველი. ვფიქრობ, რომ რიტმის გრძობაც კვარტეტმა მემკვიდრეობით მიიღო ხალხური ტრადიციებიდან. შესანიშნავი ქართული ხალხური ცეკვების რიტმული სტიქია ხომ საოცრად მრავალფეროვანი, მკვეთრი და ელვარა. აქედანაც ჩანს საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის გენეტკური კავშირი მრავალსაუკუნოვან ერთეულ მუსიკალურ კულტურასთან.

არასოდეს დამავიწყდება ბარტოკის კვარტეტის, განსაკუთრებით მისი III ნაწილის შესრულება (ჩელის სოლო აკორდული თანხლების ფონზე), რომელსაც ქართული ინტონაციის ელფერი



რ. დუბინსკი კვარტეტთან.

დაპირადა, რაც უჩვეულო სიახლეს სძენდა დიდი უნგრელი კომპოზიტორის მუსიკას. ამიტომ იყო, რომ ბარტოკის კვარტეტის შესრულება ყუმბარის გასკდომას ჰგავდა და მოსკოვის მთელი მუსიკალური საზოგადოება აღაფრთოვანა. საერთოდაც, ამ კონცერტმა, რომელიც ბუდაპეშტის საერთაშორისო კონკურსის წინა დღეებში გაიმართა და რომელზედაც ქართველი მუსიკოსები პირველად მოველინენ მოსკოვს, დიდი წარმატება მოუტანა საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტს. მასზე დიდხანს ლაპარაკობდნენ მუსიკოსთა წრეებში.

რაც შეეხება ბრანსის კვარტეტს — მისი შეს-

რულება არ იყო უნაკლო. მაგრამ ეს იყო მხოლოდ შემოქმედებითი ცხოვრების გარიჟრაჟი. კვარტეტი ჯერ კიდევ არ იცნობდა ბეთოვენის შემოქმედებას. ბრანსთან მისვლა კი შეუძლებელია ამ მწვერვალის დაძლევის გარეშე. ბეთოვენნიდან — ბრანსამდე — ასეთია გზა, რომელსაც დღეს წარმატებით მიჰყვება საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი.

საერთოდაც, ბეთოვენის კვარტეტების — ამ „მუსიკალური ბიბლიის“ შესრულების შემდეგ გზა ხსნილია ყოველი მიმართულებით. ამჟამად, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი ერთდროულად სამი ფლანგიდან უტეხს და იპყრობს ამ მწვერვალს. მჯერა, რომ ბეთოვენის ყველა კვარტეტის შესრულება უდიდესი მხატვრული მნიშვნელობის მოვლენა იქნება, ამით ახალი ფურცელი გადაიშლება საქართველოს მუსიკალური ცხოვრების ისტორიაში.

ასეთი იყო პირველი შთაბეჭდილება. მას შემდეგ ეს კოლექტივი დღითიდღე იზრდება. ყოველი ნაწარმოები ახალი საფეხურია, წინსვლაა. მანცეიფერებს ამ ნიჭიერი მუსიკოსების უსწრაფესი რეაქციები, ინტუიცია, შემეცნების ალღო. ისინი უმალვე ითვისებენ ნებისმიერ მითითებას, საოცარი გატაცებით მუშაობენ, მაღალ დონეზე სწავებენ ურთულეს შემოქმედებით პრობლემებს. მათ დიდი მომავალი აქვთ. საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი საერთაშორისო კლასის კოლექტივი გახდება. ამის წინამძღვარი უკვე არსებობს — ესაა ის დიდი გამარჯვება, რომელიც ქართველმა მუსიკოსებმა იზეიმეს გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში — საკვარტეტო ხელოვნების კანონმდებელთა ქვეყანაში.



გ. ბარნაბიშვილი კვარტეტთან.

პოპ-მუსიკა მოქმედებს*

გრიგოლ შნეერსონი

სან-ფრანსისკო¹დან რამდენიმე ათეული კილომეტრის მოშორებით, ალტამონტის უდაბნოს მოტიტვლებულ ბორცვებზე, 1969 წლის ჯვან შემოდგომით სასწრაფოდ წამოიწყეს მწიგნობა. ერთ-ერთ ბორცვზე აღმართეს ქატრადა, დადგეს ხმისა და ელექტროპარატურა, პროექტორები; ველის მისადგომები გადაკეტეს, მზადდებოდა პოპ-მუსიკის მორიგი ფესტივალი. მაყურებელთა მისასილად მიიწვიეს ამერიკისა და ინგლისის ცნობილი ანსამბლები, სახელგანთქმული პოპ-ანსამბლის „Rolling Stones“ („დაგორებული კვები“) მეთაურობით.

ნ დეკემბერს, სადამოხანს ალტამონტისკენ ათასობით ავტომანქანა, მოტოციკლეტი, ავტობუსი დაიძრა. პოპ-მუსიკის მოყვარულნი ფესტივალზე ჩქაროსნული ტრასით — „საიდვით“ — მიემურებოდნენ.

უმთავრესად ახალგაზრდები: სტუდენტები, თმაგამწილი და წვეროსანი წარმომადგენლები ჰიპათ თავისუფალი ტომისა; მოზარდები — თოთხმეტიდან თვრამეტ წლამდე. ე. წ. „ტინეიჯერები“ („teenagers“).

შემოგარენი აპტრელა ნაირფერ მანქანათა ურდოებმა. ვეება ტერფში, ზედ ესტრადის წინ, პირდაპირ მოლზე მოთავსდა მძაფრ ალქმათა მოყვარული, ალკოპოლითა და ნარკოტიკებით აღვანებული სამოცათასამდე მსმენელი.

მოედანზე შექმნილი ატმოსფერო ჯერ კიდევ კონცერტის დაწყებამდე არ გიქადდათ არაფერ სასიკეთოს. ესტრადას შემოკარულ ქაბუთთა ვნებათა დღევა ყოველ წამს მატულობდა. ცდილობდნენ საუკეთესო ადგილის დანარჩუნებას. ხან აქ, ხან იქ იფეთქებდა დავა, ხელჩართული შტაკებაც.

ფესტივალის მომწყობმა სემ კატლერმა წესრიგის დასამყარებლად დაიქირაა რამდენიმე ათეული კაცი, „ჯოჯოხეთის ანგელოსები“, თავზე ხელაღებული არამზადებია და მოძალადეთა სახელი რომ გაეთქვათ და დანებით, კომპლემითა და ველისიპედის ჯაჭვებით შეჭურვილი შიმის ზარსა სცემდნენ ადგილობრივ ობიგატლებს.

ფესტივალი გახსნა პოპ-ჯგუფმა სან-ფრანცისკოდან („Jefferson airplane“). როგორც ამერიკის პრესა აღნიშნავს (იგი კი ყოველთვის ვრცლად აშუქებს მსგავს მოვლენებს), მუსიკამ არამცთუ დააცხრო ვნებები და დააშოშმინა ხალხი, პირიქით, უფრო აღავზნო იგი.

ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლის გამაყურებელი ქვერადობა, ერთი და იგივე მყვირალა ფრაზების დაუსრულებელი გამეორება ხელს უწყობდა ნერვული დაძაბვის უკიდურეს გამძაფრებას.

ამაოდ ცდილობენ ფესტივალის მომწყობნი ხმის გამაძლიერებლებით წესრიგისკენ მოუხმონ წრგადასულ ყმაწვილებს. ვნებათა დაურევბა უკვე შეუძლებელია.

უზარმაზარი მასა რადაცნიარი განწირული მზიარულებით ეძლეოდა ძალადობისა და მსხვრევის ველურ ორგისს. სამოს-შემოძარცვული, სირცხვილდაკარგული გოგონებთა უტყვდნენ ესტრადას, „ჯოჯოხეთის ანგელოსები“ თმებით მოათრევენ სცენიდან გაროკავებულ ქალებს. მტკივნეული დარტყმების მიუხედავად ისინი მაინც ჯიუტად მიიწვიდნენ თავიანთი კერპებისკენ. უაზრო წივილი, სისხლი, გონწასვლა... ჯოჯოხეთური ხმაური ახმოდა ელექტრონიკით ასვჯის გაძლიერებულ მუსიკას.

„მე მოითხრობ სხვა სამყაროზე...“ — მღერის „აერობლანის“ სოლისტი მარტი ბალინი. ამ დროს ერთა „ანგელოსთაგანი“, გამშავებული ქალიშვილებთან ბრძოლით („chicks“ — ასე უწოდებენ პოპ-მუსიკის თავგანისმცემელ გოგონებს), ძლი-

* წერილი ვადმოპედილია ქუროლიდან „სოვეტსკაია მუზიკა“, 1974 წელი, № 1, გვ. 90.



ერი დარტყმით ძირს დასცემს სოლისტს. ამით შთაგრძობა ჯგუფის გამოსვლა. თუქვა „ფესტივალის“ შეწყვეტა შექმნილია. საბრძოლო განწყობილი „ტრენიჯერების“ მაშინ ესტრადასაც დაღწეწე და მსახიობებსაც გადათვალავენ. ბინდლი-ბა-დაცა დრო შთაგარი ატრანსკონიზა — გამოდის „Rolling Stones“. იუპიტერებმა ნაირფერი სხივებით იფეთქეს და მაყურებელთა ღრიალის თანხლებით სცენაზე გამოვიდნენ „ქვეში“ — ჭრელ კოსტუმებში გამოწყობილი ზუთი ჭაბუკი... უცნაურია პიპთა ძველმანების შერწყმა შუასაუკუნეების პაჟთა ჩამოვლბობასთან.

მუსიკითა და ჩხუბით დამუხტული ბრბო უკვე უკიდურესადაა „შებრუნებული“.

სოლისტის მიკი ჯაგერის გულისწამლები ყქილი, ტანის ღრწაზროვანი რწყვა, სამი ელექტროგიტარის გამაყრუებელი ქორეი და დასარტყმელ ინსტრუმენტთა ბრავიუნე ერთობა ათასთა მიმდერებას, მოჩხუბარია ყვირილს, „ანგელოსების“ გინებას, გიგანთა წივილ-კვივებს.

უცმა პირველი რიგებიდან გაისმის გულშემწარავი ღრიალი. ე. წ. „ანგელოსის“ მიერ სასიკვდილოდ დაჭრილი 19 წლის ჭაბუკია იგი დაჭრეს, როცა ესტრადისკენ რეკოლეფრის გასროლას ლაშობდა.

ეს სურათი, წარმოსახული ამერიკულ პრესაში გამოქვეყნებულ მასალების მიხედვით, უადრესად ტიპურია პოპ-მუსიკის მსგავსი ფესტივალებისა და პოპ-ანსამბლების გამოსვლებისათვის.

შეერთებულ შტატებში, ინგლისსა და საფრანგეთში, გერმანიაში ჩატარებული კონცერტები, სადაც მონაწილეობენ ცნობილი პოპ-ჯგუფები — „Beatles“, „კეთილშობილი ცხედრები“, „სისხლი, ოფლი და ცრემლები“, „რბილი მანქანები“ და სხვ. ნათლად შეტყველებენ თავისებურ მასობრივ ფსიქოზურ რაც უფრო კარგად ეცნობი ამ მოვლენას, მით უფრო უცნაურია და იდუმალი გენგენება თავებრუნდახვევი წარბატება და ქვეშარტყლა „ინფექციური“ გავრცელება ამ სახის „მასობრივი“ ხელოვნებისა.

არც ერთ საესტრადო ანსამბლს, სახელოდთქმულ შემსრულებელ „ვარსკვლავს“ არ ღირსებათ ისეთი პოპულარობა, წრეცდასული საერთო თავანისცემა, როგორც ერგო თით ლივერპულელ ჭაბუკს, მუშათა უბანში გიტარების ანსამბლი რომ ჩამოაყალიბეს და უწოდეს „Beatles“, (Beatles — სიტყვიდან „Beat“ — დარტყმა, ცემა, პულსაცია). წარბატება აუხსენებია თუნდაც იმის გამო, რომ არც ერთ მათგანს არ გააჩნდა ელემენტარული მუსიკალური ან საცენო განათლება.

დღეს ინგლისელები სიამაყით (იქნებ ზოგჯერ ერთგვარი დამორცხვებითაც) უწოდებენ ბიტლებს „ბრიტანეთის საზოგადოებრივ ავლადობებს; ისინი, მეფის ოჯახის მსგავსად, ნაციონალური თავყანისცემის, დაიყენის, სიყვარულისა და სიძულვილის ობიექტს წარმოადგენენ“.

ბიტლებს იშვიათად როდი მიიჩნევენ „ახალი თაობის სულიერი წინამორბედი“ და საკმაოდ საფუძვლიანად თვლიან ათეული მილიონობით ევროპელი და ამერიკელი ახალგაზრდის გემოვნების, მოდისა და ცხოვრების სტილის კანონმდებლად.

ბიტლებს საზოგადოებრივმა აღიარებამ თავისი გამოსატყულებად პიპა. 1965 წელს ოთხივე ბიტლს ბრიტანეთის იმპერიის ორდენი უბოძეს, თვით დედოფალმა ელისაბედმა გადასცა მათ ჯილდო.

ზღვა საგაზეთო და საყურნალო ლიტერატურა ატრსეფობს ბიტლების შესახებ, სადაც რეკლამირებულია მათი პირველი მს, საყმაოდ უბიძგიშობა ასახული მათი პირადი ცხოვრება, თვით საყრეულის საიდუმლოებასაც კი.

საყრეუ „ინფორმაციითა ნაკადში“ ზოგჯერ მიანიც გაკრთება სერიოზული ნაშრომი, ამ რთული მუსიკალურ-სოციალური პროცესის შეგნობასა და ობიექტური შეფასებისა და.

ბიტლების გამოსვლები, ისევე, როგორც სხვა პოპულარული ანსამბლებისა, ჩაწერილია ასეული მილიონობით ფირფიტაზე, აღმებდილია ათეულობით კინოფილმში. მათ ირგვლივ დღენიადაც ფუჟუსებენ მოუბიზნესელი მსგავარი საქმიონებისა და წვრილფეხობაც, პოპ-მუსიკის განვითარების ყველა არხი რომ უპყრიათ ხელთ და ყოვლისშემძლე რეკლამის მეშვეობით წარმარალებენ გასართობი ინდუსტრიის კაპიტალისტური სამყაროში განვითარებას.

და მიანიც, როგორ წარმოიშვა ასალი მასობრივი ხელოვნება, საერთაშორისო მუსიკალურ პრაქტიკაში პოპ-მუსიკად წოდებული? („პოპ“ წარმოიქმნა სიტყვიდან „პოპულარული“, პოპ-არტ, პოპ-ლიტერატურა და ა. შ. რაც ამ კონტექსტში ასახავს ერთგვარ საეტიფიკურ თვისებას. კერძოდ, დიდი ხელოვნების მხატვრულ ღირებულებათა სრულ უარყოფა).

წინამდებარე სტატიის მიზანია მოუთხროს მკითხველებს ზოგი, მეტად საყურადღებო პოპ-ანსამბლის შესახებ და მათ მაგალითზე შეეცადოს შექმნას გარკვეული წარმოდგენა მთელი მიზნობის თაობაზე.



ჯერ კიდევ ორმოცდაათთან წლებში მუშა-ანსამბლიდობი ფენაში წარმოიშვა და განვითარდა თვითმოქმედი ვოკალური ინსტრუმენტული ანსამბლები ე. წ. „Skiffle“, ძირი ადტურელი იყვნენ პრიმიტიული საყრევებით, რასაც ჩვეულებრივი ნონსანტრის საყრევიდან აშხადებდნენ (ქვაბები, საყრევი დაიფები, სიმბიანი საყრავები გაკეთებული სიგარეტის ყუთებისგან, პარზონიკები, გიტარები). ანსამბლები მღეროდნენ ქუჩებსა და ეზოებში, ასრულებდნენ პოპულარულ მკლდილებს და მოდერნიზებულ ხალხურ სიმღერებს. თვითმოქმედებითი მუსიკირების ამგვარი ცდები დამთხვა ამერიკიდან იმპორტირებული „როკ-ნ-როლ“-ის საყრევითა გავრცელდას. აღმოცენებული ჯახისა და ზანჯა ბლოუზების წიაღიდან, როკ-ნ-როლი თანდათანობით დასცილდა საცეკვაო მუსიკას და გარდაიქმნა ე. წ. მისამენ მუსიკად. უმეტესად ვოკალურ, ხმაურთან, ნერვების ამგზებ მელოდიადა, რომელიც სესქურ უხეშად შექმნილებს. როკ-ნ-როლის იმპროვიზაციული არხი მსმენელების მიქმედებაში ჩართვის, მელოდის აყოლის საშუალებას აძლევდა, ქმნიდა აქტივიზირების პირობას.

დაასლოებით ასევე, თვითმოქმედების საფუძველზე შეიქმნა ზემოთ ნახსენები ჯგუფი „Beatles“. 1959 წელს მუშათა წრეში აღზრდილმა ოთხმა ჭაბუკმა ვადაწყვიტა ცოტა რამ მოეპოვებინა ლუკმაპურისთვის. ისინი ლივერპულის პორტის დუქნეში მღეროდნენ პოპულარულ მელოდებზე. ოთხებლის სული და გული გახდა ლენონი — მომღერალი, გიტარისტი და ფრიალი მათიერი პოეტ.

ლენონმა აღიარა, რომ მათთვის მიუწვდომი კერპი იყო „როკ-ნ-როლ-ის მეფე“, ამერიკელი ელვის პრესლი, რომლის ხელოვნებას მხოლოდ გრამფირფიტებით იცნობდნენ.



შომავალმა ბიტლებმა ნახშირი ელექტროგიტარები შეიძინეს, შეისწავლეს ევლის პრესისა და სხვა როკი-მომღერლების რამდენიმე სიმღერა და ლივერპულის დანსინგებში გა-
მონაწილე. წარმატებაც დაუხანძრავი ეწვიათ. მსმენელებს
ოილადად მასობითა გამოწვევი და დამოუკიდებელი საქ-
ცილი სცენაზე, მათი ტემპერამენტი, უშუალობისა და მოლ-
ხნის ატმოსფერო. ინგლისის ესტრადაზე იმხანად გავრცე-
ლებულ სენტრემენტალურ სტილს ლენონმა და მისმა ახმახაგე-
მა დაუპირისპირეს ახალი სტილი; უდარდღობის, ცხოვ-
რების სრფილობა, ახალგაზრდული სითამამის განწყობილება.
სწორედ ამით განსხვავდებოდა თავდაპირველად „Beatles“
სხვა ანსამბლებისგან. მალე დადგა დრო, როცა დაიწყო სიმბ-
და მისმა პარტნიორმა პოლ მაკარტნიმ თვითვე დამოუკი-
ბების საშემსრულებლო მანერისთვის შესაფერვი სიმღერე-
ბის ოსხვა.

1961 წელს ლენონ-მაკარტნის ჯგუფი „აღმოჩინა“ ახალ-
გაზრდა, ფხანმა ანტრეპრენიორმა ბრანამ ეპსტეინმა. მან
კარგად იგრძნო შემოსავლის რა წყაროსაც წარმოადგენდა
ანსამბლი და ესტრადაზე პროფესიული მოღვაწეობის ყველა
პირობა მარჯვე რეკლამით შეუქმნა. მაშინვე დადგინდა მონა-
წილობა გარეგნული სახეც — გრძელი თმა (ოღონდ ჯერ
კიდევ მზერამდე არა) უხეში სეიტერები, დაუდევრად მოვ-
დებულ მოკლე პიჯაკები. ყოველივე ეს ხაზს უსვამდა ანსამ-
ბლის დემოკრატიულ, ანტიკონფორმისტულ ხასიათს.

სულ ორ წელში ჯგუფმა წარმოუდგენელ წარმატებას
მიღწეა ინგლისის ესტრადაზე და გააიქცა შესამჩნევ სო-
ციალურ ფენომენად, რომელმაც ქვეყნის ახალგაზრდობის
შეგნებაში პირდაპირ გადატოვარება მოახდინა.

ბრიტანეთის რადიოკორპორაციამ (ბი-ბი-სი) ეთერი
ბიტლების სიმღერით აავსო, განამსაწერის უმსჯილესი ფირ-
მები არჩაბლი ტირაჟით და უწყველო ობერეატიულობით გა-
მოსცემენ მათ სიმღერებს. მოკლე დროში „ბიტლმანიამ“
მოიცვა ბრიტანეთის ახალგაზრდობა და დასავლეთის ბევრ
ქვეყანაშიც შეიჭრა.

პოპ-მუსიკის წარმატების ახალი, უფრო სენსაციური სტა-
დია დაიწყო 1964 წლის თებერვლიდან, როცა ბიტლები
ტრიუმფით ეწვივნენ ნიუ-იორკს. ამერიკის ახალგაზრდობა
აღტაცებით შეხვდა ინგლისელთა ჯგუფს. ბიტლებმა სწრა-
ფად დაამყარეს კონტაქტი მათთან.

შეერთებულ შტატებში ჯერ კიდევ 50-იანი წლებიდან მეკეთ-
რად გამოიხატა ახალგაზრდობის ოპოზიციია ბურჟუაზიული
გარემოცვის, თავლთამქურთა მორალის, „მომხმარებელთა სა-
ზოგადოების“ ზნეობის მიმართ. ჭაბუკთა და ქალთშეიშობა
მასა დამოუკიდებლობას ელტვოდა, სტრეზდდა მშობლიურ
კერას და უშიზოდ დაჟეჟებოდა შტატებიდან შტატში; იოლადა
განივიდა ე. წ. „ახალი მემარტსენების“ მონარქისტო თეო-
რეტიკოსთა ზემოქმედებას. „პიპირეოლუცია“, ასე დაერქვა
ახალგაზრდობის მოძრაობას, რომელიც განვითარების სხვა-
დასხვა ეტაპზე განსხვავებულ ფორმას იძენდა. „პიპირეოლ-
უციაში“ პოპ-მუსიკაში თავისი ხელშეშობა ჰქონდა.

ბიტლებმა ამერიკელ ჭაბუკთა გულში პირველსავე კონ-
ცერტებიდან დაიპარეს თავიანთი ესთეტიკის ანტიელიტარუ-
ლი მიმართულებით, არტისტული კეთილხანდისიერების უკუ-
ვლებით, წრეგადასული სხიანობითა და გამოწვევი ქვევით
სცენასა და ცხოვრებაში.

რა ოქმა უნდა, ანსამბლის ოთხივე მონაწილე ფულმად
ქემშიარდებდნენ არტისტულ თვისებებს: თვითგამოხატვის სტე-
ქიაში შთანთქმის უნარს, ტემპერამენტს, ბუნებით ნაბობებ
მუსიკალობას.

თუ გავცნობთ ბიტლების კრებულებსა და გრამფირფი-
ტებს (ისინი ორსართმოდებათს აღწვევენ) თვალნათლივ დაი-
ნახავთ თითქმის ყველა ტემპტის ავტორის ჯონ ლენონის
ნიქსა და პოლ მაკარტნის გამომონებლობის უნარს. ასევე
ნათლივ მათი მისწრაფება ლაკონიური, ყველასთვის ხელმისა-
წვდომი ფორმით გამოხატვის ყოველივე, რაც ასე ადელელებს
ახალგაზრდა თაობას დასავლეთში — დაწყებული სიყვარუ-
ლის პრობლებიდან (რასაც სიმღერების 75 % ეძღვნება) და
დამთავრებული სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათის საკითხე-
ბით.

ბიტლების სიმღერების ნასოტო გამოცემები პროფესიო-
ნალთა მიერ რამდენიმე შლამაშებულად გამოიყურება.
ნოტები ვარმოადგენენ მიასლობით კანვას, რაზელიც თავისი
უფალი ვოკალურ-ინსტრუმენტული იმპროვიზაციის პირო-
ბას ქმნის. განამსაწერში იგივე მელიოდა თითქმის უნებონ,
ელექტროპარატურით უზომოდ გაძლიერებულ ქღერადობას
იძენს. მომღერალთა განწირული წარმოაღება, სწორად მათ-
თვის უცხო ტესიტურაში რომ მღერიან, პარმონის ქაოსი და
ანომალია ერთიანდება ექსტატურ ხშიანობათა ორგიადა, მე-
ლოდიის ამ ხასით დამუშავება წარმოადგენს პოპ-მუსიკის
აუდიტორიაზე პალეონანტური წამოქმედების არსს.

თავისი უნდა მიეგოს ბიტლების კოლექტიურ აზროვნეა-
საც, ისინი განუხრდად ეძიებდნენ პოპ-სექტაკლების ახალ
ფორმებს და ანახლებდნენ რეპერტურას. ლენონ-მაკარტნის
დაწინადადებულ სიმღერებში რელიეფურად ჩანს ინგლისური მუ-
სიკალური ფოლკლორის ეკალი. საბუთად მოვიტან 1963
წელს შექმნილ სიმღერას — „თელი ჩემი სიყვარული“.

ფაქიზი მელიოდა, ლირიკული მიძღვნა, განსორების
მარალი თემა.

მათ ათეულობით სიმღერა მიუძღვნეს კაპიტლისტური
ქალაქის უსიერ ტევრში ჩაყარული ახალგაზრდა კაცის მარ-
ტობის თემას. ამ ნაწარმოებებში ტემპტი და მელიოდა
დამაჯერებელ გამოხატელობას აღწევს. მაგალითად, „ელე-
ნორა რივის“ შაბლონისგან თავისუფალი, ინტენაციურად
ხალასი მელიოდა ნალად მეტყველებს მაკარტნის ნიჭიერე-
ბაზე.

გახვლებული „ლიუმპენის“ როლის თამაში, თითქოსდა ბურჟუაზიული ყოფის, დადგენილი მორალური ნორმების დამხობის მანიით რომ იყვნენ ატანილნი, თუცა თვით უკვე ერთიანად ვეუთენოდნენ ამ საწყაროს.

და კიდევ, ერთი პოპ-ჯგუფი, რომლის ხანებნითაც დავიწყეთ ჩვენი წერილი და რომლის გამოც სატყვის ჩამოვდება ზედმეტი არ იქნება. ეს არის „Rolling Stones“ (როგორც უკვე ითქვა, „Rolling Stones“ ნიშნავს „დაგორებულ ქვებს“). სახელდება ნასესხებია ამერიკელი პოეტის ბობ დილანის ცნობილი სიმღერიდან — „მსგავსად დაგორებული ქვების.“ ამ სიმღერამ დიდი ზემოქმედება მოახდინა სოციალური შინაარსის საესტრადო სიმღერებზე ინგლისურენოვან ქვეყნებში).

ჯგუფი შეიქმნა 1962 წელს ლონდონში. ჯგუფში გაერთიანდა ხუთი ჭაბუკი, რომელთაგან მხოლოდ ერთს, ბრაიან ჯონსს ჰქონდა მიღებული მცირე მუსიკალური განათლება და კიბუხულოდა ნიღბებს. ანტრეპრენიორის მიერ ლონდონის ერთ მიგდებულ კაფეში „ადმოზინილი“ ჯგუფი, რომელსაც მიკი ჯაგერი ხელმძღვანელობდა (ტექსტების ავტორი და მომღერალი), თავდაპირველად „პიპი-ბიჭების“ სახელს ატარებდა. ხუთივე, ბიტლების მსგავსად, დემოკრატიული წრიდან გამოვიდა. პირველხანებში თავის კონცერტებს ამერიკული როკ-ანსამბლებისა და ბიტლების რეპერტუარის მისჯდვით ადგენდნენ, შემდეგ თანდათან დაიწყეს საკუთარი სტილის ძიება და რეპერტუარის შექმნა. მუსიკას, მიკი ჯაგერის ტექსტზე წერდა კეიტ რიჩარდი, იგი მელიოდის „როკის“ შაბლონების მიხედვით ქმნიდა.

ფართო რეკლამისა და გრამფონის ფირმების მხარდასაჭერით ახალი ჯგუფი, რომელმაც სახელი შეიცვალა „Rolling Stones“ — უკვე 1964 წლისთვის ინგლისური პოპ-ჯგუფების პირველ რიგებში აღმოჩნდა და ბიტლებს ებაჟერებოდა. „Rolling Stones“ გასაოცარი კომერციული წარმატება („შოუ-ბიზნესის რეკორდსმენები“ — ასე უწოდეს რეპორტიორებმა ჯგუფს), სრულებითაც არ აიხსნება მათი არტისტული მიღწევებით. მანამდე არც ერთ საესტრადო ორკესტრს არ მიუცია თავისთვის უფლება ყოფილიყო ასე აგრესიული და ცინიკური ცხოვრებასა და სცენაზე, ასე ღიად, სექსის დაუფარავი სპეკულაციით მოეხდინათ ზემოქმედება მოზარდთა ფსიქიკაზე. ამ ხუთულის ხასჯასმული ანტისაზოგადობრივი პოზიცია თავის გამოსატყულებას ჰპოვებს იმ უამრავ ინტერვიუებში, რომელთაც ჯგუფის ხელმძღვანელება მიკი ჯაგერი და კეიტ რიჩარდი ხალხით იძლევიან, იმ სკანდალურ ფოტოსურათებში, მათი აგენტები რომ ავრცელებენ, ეთიკის ნორმათა გულახდილ უარყოფაში. საკმარისია გავიხსენოთ არაერთგზის გამოქვეყნებული მიკი ჯაგერის ფოტო გამომწვევი წარწერით: „ჩვენ ეშარდავთ, სადაც მოგვესურება“. ამგვარი და კიდევ უფრო დაუფარავი ბილწისტყვაობა განუხრელად ფიგურირებს პრესისთვის განკუთვნილ მათ განათქვამებში. ისინი თავიებური ჟარგონით მტკაცლოებენ, არ ერიდებიან უცენზურო სიტყვებს, შემდეგ კოლეივებ ეს ინგლისურ გაზეთებსა და ჟურნალებში იბეჭდება. და ეს ხდება იმ „წესიერ“ ინგლისში, სადაც ჯერ კიდევ 30-იან წლებში დ. ლორენსის ცნობილი რომანის „ლედი ჩეტერლექის საყვარლის“ წინააღმდეგ ხანჭური კომპანია მხოლოდ იმის



ანსამბლი „ბიტლი“. ჯონ ლენონი, რინო სტარი, ჯორჯ ჰარისონი, პოლ მაკარტნი, მლერის მიკი ჯაგერი.



გამო ჩატარდა, რომ შეწარამა გახდა აესას თავის გმირების ინტიმური ცხოვრების ზოგი მხარე.

„Rolling Stones“ აქტიული უფროსი თაობის ზიზლია, „Rolling Stones“ სულთ მოზობებს, „ჯუნკლების მუსიკა“, „ყვირილის ძალა“ — ასეა დასათარებელი ამ ჯგუფის გამოცვლებისადმი მიძღვნილი სტატეგია. გავლის ბიოგრაფია, მოთხრობილი საქციელურ სარეკლამო გამოცემებში — სცენაზე შამანთა ველური ორგის, სხანდალური თავდადასავლების, სასამართლო პროცესების, საპოლიციო ჯარიმებისა და ნარკოტიკების ხმარებისათვის პატიმრობის განუწყვეტელი ჯაჭვი.

მათი განსაკუთრებული მდგომარეობა შოუ-ბიზნესის სამყაროში ერთიანდაა გაპარობებული მათ მიერვე შექმნილ: სპექტაკლების ტიპით, სადაც ბატონობს მუსიკითა და ნარკოტიკებით შეხუბვნილი კოლექტიური სიმწავე და სექსუალური აღვირახსნილობა. ამ გზაანუვლმა ბიჭებმა, ყოველგვარი განათლებისა და შრომის გარეშე, მსოფლიო სახელი და მილიონები რომ მოიხვეჭეს, ესტრადაზე დაამკვიდრეს ყოველგვარი მორალური და კულტურული ღირებულების უარყოფის ნიშნისტური სული. მათი ცინიზმი სცენასა და ცხოვრებაში ეს არის ყოველგვარი რეჟისურის გარეშე გამჟღავნებული „ანტიკულტურის“ ძაღვთა სახე.

არა, ისინი — ტინიჯერების კერები — თვითონვე არიან პრიმიტიული აზროვნების, გარყვნილი იაფი წარმატებითა და უშორო ფულით ექსპლუატაციას რომ უწევდნ და ბიზნესს რომ წირავენ მუდებით ნაბოძებ საკუთარ უტყუარ ნიჭს.

შესაფერისა „Rolling Stones“ რეპერტუარიც, სახოტო გამოცემები და ათეული მილიონობით ფირფიტები. ამ ჯგუფსაც ჰყავს თავისი პოეტი მიკი ჯაგერი (სოლისტი), რომელსაც ბევრი ტექსტი ეკუთვნის და ეს ტექსტები ზოგჯერ ფანტაზიასაც მოიცავენ და ერთგვარი ფილოსოფაურობის პრეტენზიაც აქვთ. მაგრამ, უმეტეს შემთხვევაში მათი ცინიზმი სექსუალურის ზღვარს არ სცილდება, ხშირად პირდაპირი პროზოგრაფიაა და სხვა არაფერი. მის სიმღერათა შორის, მართალია, არსებობს რამდენიმე, საკმაოდ კარგად რომ გადმოსცემს თანამედროვე დასავლეთული ახალგაზრდის დაბნეულობას. მაგალითად სიმღერა — „რა ვაკეთო მე“.

მე დავიბენი, აღარ ვიცი რა გავაკეთო, დაჯოფრე და ვიცეკო განთიანდამის?
საით წავიდე და რითი გავუფოთ?
ვიღაც სამსახურში მიიჩქარის,
მე კი ვვიტრობ — დროა დავეწე და დავიძინო.
მე ხომ უბრალოდ არც კი ვიცი, რა უნდა ვაკეთო?

მეორე სიმღერაში „მოწყობით თავშესაფარი“ ჯაგერი უფრო თამამ სიტყვებს პოულობს თავისი თაობის განწყობილების გამოხატავად. იგი თაობას „ომის პირში“ უწოდებს, იგონებს „ხანძარს, ჩვენს ქუჩებში რომ გუგუნებდა“, მას ესმის ძალადობისა და ბოროტების მსხვერპლთა ძახილი.

სამუსუაროდ ამ სასიათის ქმნილებანი „Rolling Stones“ რეპერტუარში უნაიმუნელია, ჯაგერისთვის გაცილებით ტიპურია ასეთი ორაზროვანი სიმღერები — „მე არ შემიძლია მივიღო კმაყოფილება“, რითაც თავყანისმცემელი გოკონები პათოლოგიურ ექსტაზამდე მიჰყავს; ან „დაო, მორფი“, სადაც ნარკომანის შიზოფრენულ ბოღვას გადმოსცემს. ნიშან-

დობლივია, რომ ჯგუფის ერთ-ერთი წევრი, ბრიან ჯონსი, დაიღუპა 26 წლის ასაკში ძლიერი ნარკოტიკების სისტემატური მიღების გამო.

მუსიკალური თვალსაზრისით „Rolling Stones“ რეპერტუარი გაცილებით მდარეა ვიდრე ჯგუფისა „Beatles“. მუსიკის ავტორი კეიტ რიჩარდი თავისი ძიებების ორიენტირად იჩრებს როკ-ნ-როლისა და ზანგური ბლიუზების ტრადიციას. მას სიმღერის ქსოვილში უჭვად შეაქვს ე. წ. „დაფლეთილი“ სინკოპები და სხვა აქუსუარები, გადმოტანილი ამერიკული გასართობი მუსიკიდან.

კეიტ რიჩარდის მელოდიათა უმეტესობა აგებულია შამლონის მიხედვით, ერთი პრიმიტიული ინტონაციური მინამღერის არაერთგზის გამეორებით, მაგალითად შოფიტან სიმღერას „გავატაროთ ეს ღამე ერთად“.

ამგვარი საზგასმული პრიმიტივიზმი მსმენელზე ზემოქმედების სასიათი შამანთა გრძელე ქმედებას წააგავს და ტიპიურია პოპ-მუსიკისთვის. ამ კოლექტიური მუსიკების სპეციფიურ ფორმას ის ნეგატური იდეები და გმოციები მოაქვს, რომელიც ადამალებს და აცხუნებს ადამიანურ ღირსებას. მისი გამომსახველობითი ფორმები გამიზნულია ნერვეის ფარული ინსტიტუტების გასამყავნებლად, ახალგაზრდათა სექსუალური აღზნების გამაფრებისათვის.

(„სექსუალური ექსკლავის“ ფენომენის პოპ-მუსიკისთან დაკავშირებით შესწავლას, პოპ-მუსიკის ზემოქმედების დადგენას საზოგადოების სხვადასხვა ფენაზე ხელე მიჰქოთ არა ერთმა ამერიკელმა ფსიქოლოგმა, სოციოლოგმა, პედაგოგმა, ფიზიოლოგმა, ცენომისტმა, სტატისტიკოსმა და მუსიკათმცოდნემ, მათ შორის სპეკილისტიმბა კალიფორნიის უნივერსიტეტი ეთნო-მუსიკოლოგის ინსტიტუტიდან ლოს-ანჯელესში. პირობების სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტი რთულია და უაღრესად ცვალებადი).

„Rolling Stones“ სახით პოპ-მუსიკამ თავისი განვითარების უკიდურეს გამოხატულებას მიაღწია, იგი სამავალითა გახდა ასეთივე ჯგუფებისთვის ევროპას, ამერიკასა და იაპონიაში. ამავე სახელწოდების ფუნანლის მონაცემებით ინგლისში, შეერთებულ შტატებსა, კანადასა და სხვა ქვეყნებში ოცდაათათასზე მეტი პოპ-ჯგუფი არსებობს. „ექსტროვანტარების მორაღმა სენმა“ ახალგაზრდობის ესთეტიკური



სიმაძიებელი მიზნითა და მრავალი ქვეყნის ესტრადიდან განდევნა ჯაზური ინსტრუმენტარია. მხოლოდ შეერთებულ შტატებში ყოველწლიურად შვიდ მილიონზე მეტ გიტარას ამზადებენ.

ამ ხელოვნების პირველდამომჩენთა, ბიტლბუსა და პოპ-მუსიკის ინტერენციის ყველაზე უფრო აგრესული ფრთის, მივი ჯავრის ჯგუფს შორის შვიდწლია ერთგვარი აღმავალი „ფსიქოპედებიითი“ საზოთ მოთხოვნებს რიგი სხვა პოპულარული ანსამბლებისა. აქ არიან ჯგუფები, რომლებიც ფოლკლორულ და ჯაზ-„როკისეული“ ტრადიციებს შესაფერი ფორმით ამუშავებენ; არიან ისეთებიც, რომლებიც ცდილობენ „სუპერვის დონეზე“ იდგნენ და თავის არსებობაში შეაქვი „თანამედროვე საშუალებანი“ — ელექტრონიკა, სინთრისტიკა, სერიული ტექნიკა. რაც შეეხება რეპერტუარის თემატიკას, ზოგი მათგანი ცდილობს გააფართოვოს იგი და შეეხოს სოციალურ-პოლიტიკურ მოტივებს. ასე მაგალითად, ჯგუფი „Jefferson airplane“, მჭიდროდ იყო დაკავშირებული პიპეზთან (ზოგი მონაწილე ცხოვრობდა კიდევ ერთ-ერთ „პიპი-კომუნაში“ —სან-ფრანცისკოს განაბარას), ჯგუფი ხარკუნდის სექსუალური ანარქიის თემას, მაგრამ ასრულებს ფოლკლორული წარმომავლობის სიმღერებსაც, პროტესტის გამოხატულებასაც, სადაც რევოლუციისკენ მოწოდებაც კი გაისმის. გაისმის არა მარტო „ისტებლიშმენტის“, არამედ საერთოდ უფროსი თაობის წინააღმდეგ:

ერთი თაობა მიდის,
მეორე — აღასვავა აღმაფრენით...
და დადა დრო რევოლუციის!

ამერიკული ანსამბლები „სოფლილი ჯო და თეზი“, „კროსბი, სტილსი, ნამ და იუნგი“ იშვიათად როდი მიმართავენ მისი სოციალურ-ეთიკურ საკითხებს, რომელიც ახალ თაობას აწუხებს. იმავე დროს, მთელი რიგი პოპ-ჯგუფების გამოსვლა დაკავშირებულია ამერიკის ახალგაზრდობის დამორჩენველ მიზეზ სერთან—ნარკომანიასთან. არსებობს ანსამბლები, რომლებიც თავს ე. წ. „acid-rock“-ის მიაკუთვნებენ, ანუ ნარკოტიკების განსაკუთრებული სახის მმარებელთა რიგს — „გამომსახველობითი სულის სრული გამოთავისუფლებისა და მუსიკაში ტოტალური თვითგამოხატვისათვის“, როგორც პოპ-ხელოვნების სპეციალისტები წერენ.

სპეციალური ჟურნალების გვერდებზე შეიძლება წაიკითხოთ „ამბალდული“ მსჯელობანი იმის თაობაზე, თუ ნარკოტიკების რა სახე განსაზღვრავს ამა თუ იმ ჯგუფის გამოსვლებს.

1966 წელს ცნობილი ამერიკელი მწერალი და პოეტი კენ კეისი სან-ფრანცისკოს რაიონში აწყობს „ცენტრონიალს“ სახელწოდებით „გამოცდა ნარკოტიკებით“. გამოვიდნენ „ფსიქოშედეგითი“ და ელექტრომუსიკის პოპ-ანსამბლები „acid-rock“, რაღაც ამდგვარო ხდება ინგლისშიც, სადაც „ფსიქო-ქმედებით ტონს“ გარდა „Rolling Stones“, ქმნიან პოპ-ანსამბლები „რბილი მანქანები“, „კობერნი“, „იუნ“... ისინი ერთობს ეკობრებოდნენ „სექსუალურ პროვოკაციებსა“ და ნარკოტიკულ ორგანიზაციებს.

თუ რაოდენ გულუბრყვილოდ არის ადრეული მორაობის ცნება და საღი აზრი „მისტიკური შეპირობის“ ძალუცინანტურ ხელოვნებაში, ამის თაობაზე ნათლად მეტყველებს ანსამბლის „კეთილშობილი ცხედრები“ ერთ-ერთი მონაწილის წე-

რილი იტალიელ კომპოზიტორ ლ. ბეროსადამი. წერილში ავტორი ცილობს ასხანს ჯგუფის იდეურ-ესთეტიკური პოზიციას, აჯუფვისა, რომელიც ემოციურ უცნაური სახელი დაირქვა. „პროტესტი—წერის იგი—გულისხმობს განსაზღვრულ ობიექტს, რომლის წინააღმდეგაც გამოდის. როკა-მუსიკოსები არ ელტვიან ამავერ შეჯახებას. ისინი უმეტესად მხოლოდ დასტრინის მას. პროტესტს კი არ აცხადებენ, ზემოთნან. ესაა მათი მიზანი. ზემოთ, თავისუფალი ყოველფერის ჩაჩრისებზე, აცხადებ კონსერვატორულად განწყობილ უფროსი თაობის წარმომადგენლებს პროტესტად ეტყვენებათ. ისინი მძაფრად განიცდიან ყველაფერს, რასაც თავიანი ცხოვრების სტრუქტურის მიღებად მიიჩნევენ. მე ასე წარმოვიდგენია, პიპეზის როლეს კულტურა გამსჭვალულია კვლმის ინსტინქტით. „კეთილშობილი ცხედრები“ ცხოვრების ბნელად და შერყვნილ მსარისებზე იწყობიან... ჩვენ სიკვდილს ვესწრავთ და აფხედებთ იმ სახით, რაც ჩვენზე მაღალი იქნება. ნარკოტიკები, სახელდობრ მარისუნა და განსაკუთრებით ლსდ — ამ კონცეფციის დაუხანებლად განხორციელების საშუალებას იძლევა. და როცა შენ სტრეფს საკუთარ ცივს, როცა მიიცივლები შენი საკუთარი „მე“, მაშინ გინდებდა სურვილი გამოსახო საოცარი გრძნობა მადლიერების განცდილის გამო. აქედან — „კეთილშობილი ცხედრები“. („Mysique en jeu“ n 2, 1971 წ.)

მაგრამ შეერთებულ შტატებში არსებობს კულექტივებიც, შეგნებულად რომ დგანან რეაქციისა და მილიტარისტული ფსიქოზის წინააღმდეგ მეტძოლთა რიგებში. ხელის შეშწკვიბი პირობაა სტუდენტობისა და ახალგაზრდობის ფართო ფენების გამამაფრებელი ოპოზიციური განწყობილება. ისინი უნდობლად შეცქვიან ხვალინდელს, არ იზიარებენ სახელმწიფოს საგარეო პოლიტიკას, პროტესტს უცხადებენ რასობრივ ჩაგვრას. ამერიკული ახალგაზრდობა თავის განწყობილებას მასობრივი გამოსვლებით გამოხატავს. დემონსტრაციებით სწირად პოლიციისთან შეტაკებით მთარდება.

როგორც ბერიო წერს: 1970 წლის 15 აპრილს სტუდენტთა 350 ათასანი დემონსტრაციული ნიუ-იორკში აერთადერთ ორგანიზებული მუსიკა იყო „როკი“. სხვა მონაცემები ასაბუთებენ, რომ ეფერდა არა მარტო როკ-პოპ-მუსიკა, არამედ მისი მრავლისაღმთქმელი სახესხვაობა, ე. წ. „იატაკქეშა პოპ-მუსიკა“, რომელიც მძაფრად აკრიტიკებდა მურეუასიულ წესწყობილებას კაპიტალისტური საზოგადოებისა და სახელმწიფოს საფუძველთა-საფუფელს. თავის დროზე ამის გამო წერდა გამომართლი ამერიკელი მწიფრალი, პოეტა და კომპოზიტორი პიტ სიგერი („პოპ-მუსიკანი წარდენა“, „სოვეტსკაია მუსიკა“, 1972, №2).

უნდა დაინიშნოს, მსმენელები იდეურად დამარაბველი ასეთი სიმღერები მშვიდობისა და სახლთა თანასწორუფობიანობისკენ რომ მოუწოდებენ, არანაკლება სისწრაფით ვრცელდება, ვიდრე კომერციული პოპ-მუსიკის უაღრესად „შლაგერული“ ნიმრები. თუმცა ამავერი პოპულაროზიკა შოუ-ბიზნესის ჩაურევლად არ ხდება. როგორც წესი, შოუ-ბიზნესი ყურადღებით „უთვალთვალებს“ „იატაკქეშა“ რეპერტუარს და თუ სიმღერაში მინც და მინც მკაცრად არ არის მხილებული კაპიტალისტური საზოგადოება და იმავე დროს სიმღერა აღიარებულიცა, სისომრებით იყენებს კომერციული სპეკულაციისთვის. როგორც პიტ სიგერი წერს, აქ გამოყენებულია ცნობილი პრინციპი — „შონთქე და იარალი აყარე ოპოზიციას“.

იატაკქვეშა პოპ-მუსიკის განვითარებას ხელს უწყობს ამერიკული და ინგლისური ხალხური სიმღერების აღორძინების ტენდენცია, სოციალური შინაარსის მქონე სიმღერების გავრცელებისთვის ბრძოლა, რასაც თავისი ძველი და დიდებული ტრადიცია აქვს. მოძრაობის ლიდერებია არიან კუდრი გატირი, მისი მოწაფე და მიმდევარი პიტ სიგერი, ხალხური სიმღერების ნიჭიერი შემბრებლები ქალი ჯოან ბაუზი, ინგლისელები ევენ მაკკოლი, პევი სიგერი, კომპოზიტორი ალან ბუმი. იმ აქ მხოლოდ რამდენიმე ჩამოკარგულ ნიჭიერ მუსიკოსთან იმ დიდი ჯგუფთან, რომლებიც იცვნიან „მხოლოდ საკეთის ქმნისათვის მოწოდებულ კარგი სიმღერისთვის“ (პიტ სიგერი).

სამუსუხაროდ, ეს დიდი და სანატრესო თემა ამჯერად ჩვენი კვლევის საგანი არ არის, თუმცა ბევრ ქვეყანაში პოპ-მუსიკა, ხალხური თუ პოლიტიკური სამღერა შხირად ერთგვარადაა გზავნილი ხელმძღვანელთაგან. მაგალითად, ზოგი პოპ-ჯგუფი თავის რეპერტუარში პიტ სიგერისა და ზოგი დილანის სიმღერებსაც მოკვამს. ჩვენ არ ვეხებით, ავგუფთ: ამერიკელი: ზანგების სასამღერო კულტურის ფრიად ვრცელსა და მნიშვნელოვან საფეროს. უნდა ითქვას, დიდაც მისი გავლენა „იატაკქვეშა პოპ-მუსიკა“ აღმავლობს, განსაკუთრებით იმ ფილიპინა, რომელიც ზანგთა ნაციონალიზმის ლოზუნგით ვითარდება.

დასავლეთის სამყაროში პოპ-მუსიკის გავრცელების გიგანტური მასშტაბებით უფრო სოციალური და კვარონობით მოვლენაა, ვიდრე მუსიკალური, ამიტომ ამ ფენომენის შესწავლა არ შეიძლება შოუ-ბიზნესის ფინანსურ-სოციოლოგიური გაქმნების ამასველი მონაცემების გარეშე. მე უკვე ვთქვა, სხვადასხვა ქვეყნებში არსებული ათეულ-ათასობით პოპ-ჯგუფის ათბაზზე, მილიონობით ფანატისთვის თავყენისმცემლებზე, განსაკუთრებულ მათი ასაკი. ოღონდ რიც კაპიტალისტურ ქვეყნებში შოუ-ბიზნესის ირგვლივ ამტყდარი ორომტირალი სურბუბით თუ არ არის ახალგაზრდული წარმომავლობის. მილიონიანი შემოსავალი ოხიდავს იმ მსხვილ მაგნატებს, რომელთა მოღვაწეობასაც ხელშეწყობს არავითარი საჭროთ არ აქვს, გარდა გრამფონის ფირმების წარმოების მეკატრონეთა, გამომცემლობების, რადიოსა, ტელევიზიისა, მრავალრიცხოვანი იმპრესარიოთა ამ შემოსავალზე პრეტენზიას აცხადებენ დიდი კარტელების მოთავენი, ბანკის მოღვაწეები. მეზერყენი—ზვიგენები შოთაგონებდა ვეროდ თევს.

ჟურნალის „Mysique en jeu“ ცნობით (1971 წ. № 2) შოუ-ბიზნესში ჩაერთო ნათვის კომპანიები და სადავლევო საზოგადოებები. ზემოთ უკვე ერთხელ ნახსენები ჟურნალი „Rolling Stones“, რომელიც სან-ფრანცისკოში ასიათასიანი ტირაჟით გამოდის, რამდენიმე ცნობილი კომპოზანტის საკუთრება გახდა. დიდადა გავრცელებული ჯგუფებისა და ცალკეული მომღერლების ყიდვა-გაყიდვა, ისევე, როგორც ბურჟუაზიულ სპორტს ჩვევია.

როგორც უკვე ითქვა, ცალკეული პოპ-ჯგუფები, კერძოდ ჯგუფი „გამოგონებთა დიდა“, რომელსაც კომპოზიტორი ფრანკ ზაბი ხელმძღვანელობს, ფართოდ იყენებთ თანამედროვე ავანგარდულ მუსიკის ტექნიკურ არსნაღს. ოღონდ უადრესად მნიშვნელოვანია უკუქმედება — მუსიკალური „ავანგარდის“ შემოქმედებით პრაქტიკაში თანამედროვე „mass-media“-ის იფორმოგოიისა და ესთეტიკის შეჭრა.

ამის თაბაზზე დამატებლად ილაპარაკე დასავლეთურ-მანგლმა კომპოზიტორმა და მუსიკათმცოდნე მ. ბორისმა

1971 წლის ოქტომბერს მისკოკოში ჩატარებულ VII საერთაშორისო კონგრესზე მშ.

„არ უნდა დავკავშიროთ ის გავლენა, — თქვა მან — რაც ბიტ-და პოპ-მუსიკას პროფესიული მუსიკის ჟანრებზე აქვს“. ამ აზრის დასაბუთებლად შეიძლება მგალითების მოტანა: თავისი სიმფონიის მესამე ნაწილში ბერიო იყენებს მაგნიტოფონზე ჩაწერილ ხმებს — ქურის ხმურს, წამბახილებს სტუდენტთა 1968 წლის პაროსის დემონსტრაციაზე. მასის ლაპარაკი და სიძულვა ახალგაზრდული ამბოხების სურათს ასახავს.

1971 წელს ნიჭიერი ამერიკელი დირიჟორი და კომპოზიტორი ლ. ბერნსტაინი ქმნის თეატრალურებულ „მესას“, სადაც მრავალფეროვანი გამომსახველობითი საშუალება განიყენებული — თვით ქურის სიმღერები, როკ-ნ-როლი და პოპ-მუსიკა. ავანგარდისმის ერთ-ერთი ლიდერი მ. კაკელი რადიონიტრეიფიუმი ამბობს: როცა ერთი მუსიკალური თეატრისთვის ქმნიდა „აკუსტიკურ პალეოსინციპტს“ აკებულ თავის სიმღერებს „Tramets“, დიდი ხნის მანძილზე იყენებდა ძლიერ ნარკოტიკებს, ცდილობდა პირადი შეგრძნებით მუსიკალური სახეებით განეზორციელებინა.

„ინტელექტუი მუსიკის“ მიმდევარი კ. შტოკავაუზენი წერს ოპუსებს, სადაც პოპ-მუსიკოსების დამახასიათებელ კოლექტიურ იმპროვიზაციას იყენებს. „ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტები“ შეინიშნება დ. შნებელის ბევრ ნაწარმოებშიც.

დასვლოებით 1970 წლიდან პიბთა შორის უფრო იკვეთება ოფიციალური ეკლესიის დოგმათაგან გათავისუფლებული რელიგიური მოტივებისკენ სწრაფვა. ბევრი ჭაბუკი და ქალი-ოღბი დანტრენს და ერთგვარი „რადისტს ჰაერ ძმობით“. განიდა ტენდენცია, უფრო სწორად მოდა, ე. წ. „ქრისტიანული რეგულაციის“ შეშეშებით ქრისტეს მოძღვრების განახლებისა. შესაძლოა სწორედ ამ განწყობილებით აიხსნებოდეს 1971 წელს ნიუ-იორკში დადგმული ოპერის „იესო ქრისტე-სუპერ-როგანავალი“ სენსაციური წარმატება, თავისი უნდა მიგონოს ორი ახალგაზრდა ინგლისელის — კომპოზიტორ ენდრიუ ლოიდ ვებერისა და ლიბრეტოსტ ტამ რაისის სითამამესაც. მათ გაზედეს ქრისტეს ცხოვრების უკანასკნელი დღეები პოპ-არტის ერთ გადმოკვით. ეს თემა თავის დროზე მუსიკის გენიოსებს შოთაგონებდა გამოხებათ უზენაესი „ენებათა დღევა“.

თუ ვიმსჯელებთ ოპერის ლიბრეტოსა და კრამჩანაწერის მიხედვით, ოპერა უცნაურად აერთიანებს მაღალ ტრავიზმსა და ბუფონადს, რელიგიურ ექსტაზსა და იქედნურ ანტირელიგიურობას, ქრისტიანობის არსზე დაფიქრებას და სახარების პერსონაჟთა გრეტესკულ-კარნავალურულ წარმოსახვას. თვით ავტორებმა ერთ-ერთ ინტერვიუში თემისადმი დამოკიდებულება ასე განაზღვრეს:

„ჩვენი მიზანი იყო გვეჩვენებინა ქრისტი იუდას თვალთახედვით, რომელიც მასში აღამინან ხელადა და არა დემოს... ჩვენ შეგნებით ვთქვით უარი ქრისტეს ღვთაებრიობაზე, ამის გამო მოთავსდებოდა ოპერა იესოს სიკვდილით და არა ადამგომობით“.

ქრისტეს ცხოვრების უკანასკნელი კვირა წარმოსახულია ბურჟუაზიული სკეპსისით შეპყრობილი თანამედროვე აღამინის თვალთახედვით, ამავე დროს სახარების ძირითადი ხაზი, მთავარ გმირთა სახეებით თავის პირველად ფორმება ინარჩუნებენ. ლიბრეტოს ტექსტი არა ერთ ციტატას ინარჩუნებს.

ნებს მათვსა და იოანეს წიგნიდან. აქვეა კანონიკური ტექსტის თვისუფალი თხრობაცა და ირონიული, მოღერნიშებული გააზრებაც.

ოპერაში ქრისტე აღამიანია, რომლისთვისაც არაფერი აღამიანური უცხო არ არის: იგი იზიარებს მარია მაგდლინიელის მიწვევას სიყვარულს, მას ეშინია წამებისა და დასჯის. ორჯის გაყიდული — თავისი ხალხისა და იუდას მიერ — იგი აღსავსეა მტანჯველი გვივით — „რისთვის უნდა მოვკვდე, რითი იქნება გამართლებული ჩემი სიკვდილი?“ იგი მზადაა აუჯანყდეს მრისხნელ ღმერთს, დასაღუპად რომ გასწირა იგი. „სასმისისთვის ლიცავი“ ქრისტე მიმართავს ღმერთს — „იყოს ნება შენი, ყველა კოზირი შენს ხელთაა. კეთილი, მე

სვენას ახლავს XIX საუკუნის კლასიკური მუსიკის სტრუქტურული ყოველი ეპიზოდი დახასიათებულია შესაფერი მუსიკალური ფონით. ოპერაში ქრისტე ელექტროგიტარა, ელექტროორღანი, როიალი, სიმებიანი ანსამბლი, ზოგჯერ სასულე ინსტრუმენტებიც.

მიუხედავად მრავალფეროვნებისა, ვებერ-ოაისის ოპერა მთელი თავისი სპეციფიკით პოპ-მუსიკას განეკუთვნება. სოლისტები და გუნდი უმეტესად „ყოფითი“, დაუმუშავებელი ხმებით, უაღრესად ექსტატიური მანერით მღერიან, შესრულება მძაფრდება ელექტროპარატურით. ყველა მიმდრალი აღჭურვილია მიკროფონით, თვით ქრისტეც კი გოლგოთის ტრაგიკულ სიტუაციებში მიკროფონს არ იცილებს. მცირე გა-

მასობრივი მუსიკალური ისტერიის კულმინაცია.



შეგვამი ამ შამიანის სასმისს. წავიტ ვვარს, მეგვემ, დამტანჯე, მოშკალ, ოღონდ იჩქარე, ვიდრე არ გადამიფიქრებია“.

ქრისტეს მიერ გაღებული მსხვერპლის უაზრობა თავის საბოლოო გამოხატულებას პოეზიებს ვვარცმის სცენაში, როცა ქოროს საზუიმი მიწმს, „იესო ქრისტე — სუპერგარსკვალავის“ ხობტას, დაერთვის იუდას დამცინავი შეკითხვა:

„რასთვის გასწირე თავი? შენ ხომ გაცილებით უკეთ შეგნელთ წარგემართა შენი ბედი; რისთვის ამორჩივ ესოდენ ჩამორჩენილი დრო და ესოდენ უცნაური ქვეყანა? შენ რომ დღეს მოვლინებოდი ქვეყნიერებას, ხალხები შენს მხარეზე იქნებოდნენ. იზრავს მამინ არ გაჩანდა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალება“.

ოპერის მუსიკალური ენა პირდაპირ „თავხედობამდის“ ელექტურია. „მოწესრიგებული“ პოპ-მუსიკის (იუდას პარტია, ფარისეველთა ბაასი, მასობრივი სცენები) გვერდით პარტიტურაში გამოყენებულია ტრადიციული ფორმებიც — არაბები, რწიტიკატივი, კუპლეტები, მარშები... იროდის მონოლოგი რადიანარი მკვირცხლი ფოქსტროტა, ქრისტეს სიკვდილის

მონაკლისის გარდა (ქრისტე და მარია მაგდლინიელი) ვოკალური პარტიების ინტონირება მიახლოებითია, სისტემატური გადასვლით გულისწამდებ კვილებს, რითაც მიღწეულია ვოკალური და სცენური სახეების განსაკუთრებული ექსპრესიულობა. საგუნდო ეპიზოდები, ჩვეულებრივი, ხმათა პარალელიზმის პრინციპზეა აგებული, რაც ბუნებრივი ტესიტურის მიღმა, იმპროვიზაციულ გეტროფონიანში გადადის. გამოყენებულია გუნდური რეიტატივიც. საორკესტრო თანხლებამი ჭარბობს ცალკეული ინსტრუმენტული ჯგუფების ქვდერადობა, მოკლე წამომღერებათა ოსტინატური გამეორება.

ოპერაში ბევრია ხმაურის ეფექტი, მოკლედ რომ ვთქვათ, აქ გამოყენებულია ის ფსიქოლოგიური განწყობილება, ის ატმოსფერო, სადაც ბიბლიური ლეგენდის ამგვარი გააზრება ბუნებრივი ჩანს.

შოუ-ბიზნესისა და პოპ-არტის ვაჭრულ ატმოსფეროში აღმოცენებული ვებერ-რასისის ოპერა მაინც მნიშვნელოვანი მოფუნაა და თავის მხრივ იძლევა ფიქრის საბაბს, რა გზით

შეიძლება განვითარდეს ეს კანონი დასავლეთში. ახალგაზრდა ავტორებმა, ჩანს, თანამედროვე მუსიკალური თეატრის ნაირ-გვარი საშუალებების (პოპ-მუსიკისა) საინტერესო სინთეზს მიაგნეს. შესაძლოა, ამგვარი სინთეზის დიდი თემების დასამუშავებლად გამოყენებაც შეიძლება. თუმცა, ამ პრობლემის გამო მსჯელობა ჩვენი ნაშრომის ფარგლებს სცილდება.

დავებუნდეთ პოპ-მუსიკას. რაოდენ კრიტიკულადაც არ უნდა შევაფასოთ ამ მოვლენის ესთეტიკური, ეთიკური და სოციალური არსი, არ შეიძლება დავივიწყოთ თანამედროვე დასავლეთის გასართობი, და არა მარტო გასართობი, მუსიკაზე ამ ხელოვნების დიდი ზეგავლენა, მისი ადგილი დასავლეთის ახალგაზრდობის სულიერ ცხოვრებაში. ამ „მასობრივ“ კულტურას, უფრო სწორად ანტიკულტურას (როგორც მას პოპ-არტის ზოგი თეორეტიკოსი ყოველგვარი „საყვედურის“ გარეშე უწოდებს), თავისი გავრცელებისა და ზემოქმედების მასშტაბებით დასავლეთის ცივილიზაციის ისტორიაში ტოლი არ გააჩნია.

ამ ხელოვნების სპეციფიკა, უპირველეს, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების გამოყენებით პროდუქტიურობისა და გავრცელებით განისაზღვრება. რადიოს, ტელეხედვის, გრამფირფიტებისა და მიკროფონული ტექნიკის გარეშე პოპ-მუსიკის განვითარება წარმოუდგენელია.

პოპ-მუსიკის მოკლე, მაგრამ „შთამბეჭდავი“ ისტორია თავისი განვითარების ყოველ ეტაპზე კაპიტალისტური საზოგადოების შეურთიბელი წინააღმდეგობების, ბურჟუაზიული ცივილიზაციისა და მორალის ღრმა კრიზისის ამსახველია. შოუ-ბიზნესის უგვირგვინო მეფეები უმოწყალოდ იყენებენ ახალგაზრდობის დაუცველ სწრაფას ხელოვნების გასართობი ჟანრებისადმი და პოპ-მუსიკის განვითარებაა თავისთვის ხელსაყრელი გზით წარმართავენ. ყოველნაირად უჭერენ მხარს ქვენა ინსტიტუტებსა და დაბალ გემოვნებას. რა მათი „ბრალია“, თუ დიდებული ტექნიკით აღჭურვილი ბიზნესის წიაღში უფრო და უფრო იკიდებს ფეხს „იატაკქვემა პოპ-მუსიკა“. ეს ხდება დემოკრატიულად განწყობილი პოეტების, მუსიკოსებისა და მომღერლების წყალობით, იგი უფრო და უფრო იკრებს გარშემო მსახიობთა ახალ კადრებსა და მასობრივ მსმენელს. როგორც უკვე ითქვა, განსაკუთრებით წარმატებულ პოპ-ჯგუფებშიც კი შეინიშნება გარკვეული მიდრეკილება სოციალური თემატიკის და რევოლუციური პროტესტისადმი.

ეს მოვლენა ნათლად მეტყველებს პროგრესულ და რეაქციულ ძალებს შორის წინააღმდეგობაზე კაპიტალისტური საზოგადოების წიაღში...

ამ მიმოხილვის ავტორს ძირითადად მხოლოდ ინფორმაციული ხასიათის ამოცანა ჰქონდა დასახული. მაგრამ თვით თემა, ვიმეორებ, მოითხოვს ყოველი ასპექტის ღრმა და დაკვირვებულ შესწავლას. ვიმედოვნებ, რომ ამ სახის გამოკვლევები ჩვენს მუსიკალურ პრესაში დაუხანებლოც გამოჩნდება.

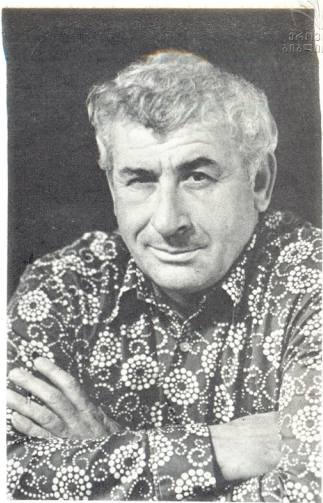
ზამოქმედაბიტი პორტრატი

მინწმსხიობის ცხოვრებაში შეიძლება გამოიკვეთოს ორი ეტაპი, ორი საფეხური მისი აღიარებისა; მსახიობი უკვე დაამახსოვრდა და შეუყვარდა მაყურებელს, მას იღებენ და იღებენ და მსახიობსაც თითოეულ როლში შეჰაქვს თავისი ხიბლი, თითოეულ როლს იგი მსჭვალავს დამაჯერებლობით. თითქოს მეტი რაღა უნდა ინატრო, რითი არაა ბედნიერი ბიოგრაფია? ეს მსახიობური თვისებები არ განაპირობებენ განა ეგრანისეულ შემოქმედებით წარმატებას? და მანც ასეთი წარმატებული მსახიობის ცხოვრებაშიც შეიძლება დადგეს „თავის“ როლთან მსგევერის სვებედნიერი დღე, როდესაც იგი იმ სიღრმეში მოიხილება, რომელთა წიაღ ჩაღწევა ჩვეულებრივ შემსრულებელს არ ძალუძს და ასეთ შემთხვევაში ქუდბედიანი მსახიობი ფილმის მონაწილე კი არა, თანავტორად გვევლინება. ეს უკვე ახალი და არა ყველასათვის მისაწვდომი, უმაღლესი საფეხურია წარმატებისა.

ჰემარიტი ოსტატობისკენ, ნამდვილი შემოქმედებითი სიმწიფისკენ მიმავალი გზა სწორედ ამ ჯვარდინებზე გადის. პოპულარული, მომხიბვლელი შემსრულებელი გარდაიქცევა მხატვრად და მაყურებელი უკვე ამჩნევს მისი გულის მამებელი

დოდო

აბაშიძე



კორა წერეთელი

მსახიობის დავაჯაცებას, დაბრძენებას, სოლო-როლის გარეგნულ მონახასს მიღმა კი ხასიათის სირთულესა და სიღრმეს სედავს.

დოდო (დავით) აბაშიძე გაცივანით 60-70-იანი წლების ქართული კინოს ოსტატად, თუმცა იგი 50-იან წლებშივე პოპულარული იყო ჩვენს თეატრსა და კინოში. მას ხალხით იღებდნენ სხვადასხვა ყაიდის როლებში, და ყოველთვის მის მდიდარ ბუნებრივ მონაცემებს ეყრდნობოდნენ. საოცრად სხარტი და მოქნილი გოლიათი... ხშირ, დაბანჯკლულ წარბებში ღრმად დაძირული თვალები... ომახიანი, რისიანი ხმა... მახვილი გამხედავა... ენერგიული, მბრძანებლური ექსტი... ყოველი ეს ნიშან-თვისება ზედგამოჭრილად ესადაგებოდა 50-იან წლებში პოპულარულ პლაკატური ბუნების გმირულ როლებს. მსახიობს სხვა, იმთავითვე შენიშნული და გამოყენებული, მონაცემებიც ჰქონდა. სახის ოდნავ შეცვლით ეს ტან-ბრევე გმირი იოლად გარდაისახებოდა ნაცარქექი-ად თუ დევიდ, ბალღივით გულწილად ახირებულ კაცად, ფოლკლორული შემოქმედების ამა თუ იმ ტიპად. მაგრამ თითქმის ყველა შემთხვევაში გარკვეული ტიპური რუბრიკა ორგანულად იწერებოდა ტრივიალურ სიუჟეტებში, ეს იყო და ეს. პომ-

პეზურ კოსტუმებიან, მელოდრამულ, ყავლავალი კანონების თანახმად გადაღებულ ფილმებში მსახიობი პათეტიკურად დიდებული იყო ბრძოლის ველზე, გულისამაწყებელი იყო მელოდრამულ სცენებში და მაყურებელმა შეიყვარა ასეთი გმირი. აქ თავისი სიტყვა თქვა არა მარტო მსახიობის ბუნებით მომადლებულმა მონაცემებმა, არამედ კარგმა თეატრალურმა სკოლამაც.

ადრე დოდო აბაშიძემ ითამაშა მრავალი როლი, რომლებიც დაამახსოვრდა მაყურებელს, მაგრამ მთლად ვერ კი შეისისხსნორცა. ეს როლები — აბდუშაჰილი („ბაში-აჩუკი“), ბიჭიკო („აბეზარა“), დოდო („დოდოლომო სასიძო“), უშანგი („მე ვიტყვი სიმართლეს“), ალუდა („ხევსურული ბალადა“) და ზოგი სხვა, აღიქმება მსახიობის შესაძლებლობათა თავისებურ დათვალიერებად. შესაძლოა, დ აბაშიძემ შეგნებულად შექმნა ნაირნაირი პლანის როლების ეს კალეიდოსკოპი, რითაც თავის ძალას ცდიდა, ან იქნებ, იმიტომ ყაბულდებოდა ნებისმიერი როლის შესრულებაზე (აქაოდა, მათ სუსტ მხარეებს ვერ ვაშწინევო!), რომ სტუდიის შტატის მსახიობი ვასწადათ? ძნელი სათქმელია. ერთი რამ ცხადია — ამან სიკეთე მოუტანა. მან მარჯვედ წარმოვიჩინა

მისი მდიდარი მონაცემები, თავი გაგვაცნო ამაღ-
ლებულ-რომანტიკული, გმირული და შვეფთრად
სახასიათო ბუნების მსახიობად. არსებითად მან
შეასრულა ყველა ამაღლუის ეტიუდები და ამ ეტი-
უდებმა შემდგომში, როცა ფილმების დრამატურ-
გიულ-რეჟისორულმა კონცეფციამ და სტილის-
ტიკამ მას სასიათების სიღრმისეული შრეების
წარმოჩენის საშუალება მისცა, იგი ამ სიღრმეთა
წვდომას შეუდგა უკვე კარგად ათვისებული პო-
ზიციებიდან გამომდინარე. ამიტომ, მისი აბღუ-
შაპილი და ალუდა გვერდში უდგანან მ. კოკოჩა-
შვილის „დიდი მწვანე ველის“ სოსანას, თუმცა
ისინი სხვადასხვა სიბრტყით განზომილებებზე კი
გვესახებიან. და 1973 წელს ნესტორ კალანდარი-
შვილის სახემდე მსახიობი მივიდა არა მხოლოდ
„კოსტუმირებული“ ისტორიული ფილმების გა-

განვლილიყო. ასეთი ამოცანის დაძლევისთვის სე-
ჭირო იყო არა მხოლოდ მსახიობი-შემსრულებე-
ლი, არამედ მსახიობი-მოაზროვნე, მსახიობი-მსჯე-
ლარი. „დიდი მწვანე ველი“ დამაფიქრებელ
ფილმად იყო გაასრებული, რომელშიც ერთი ფიქ-
რი მეორეს აღძრავდა, მეორე ფასდებოდა დიდის
ფონზე, დიდთან მიმართებაში, თავის პირველ-
ქმნილ მწვანე სამყაროში ცივილიზაციის შემოჭ-
რის წინააღმდეგ ამბოხებული გულკერპი მწყმსის
ცხოვრების ამბავი გლობალურ საერთოკაცობრი-
ულ მოვლენებს რთული შეპირისპირებებით უკა-
ვშირდებოდა. სწორედ ასე, და არა დიდაქტიკურ
დამოძღვრებათა გზით, იბადებოდა ფილმის მთა-
ვარი და მწიფელოვანი აზრი, ადამიანის არსე-
ბობის, მისი სიცოცხლის არსის გამაპირობებელი



„ბაში-აჩუკი“. აბღუშაპილი — დ. აბაშიძე.

რეგული, ფსიქოლოგიური, ზერელე ხერხებს
უყოყმანო უკვდებით, არამედ უკვე ათვისებული,
კარგად დაუფლებული ტექნიკის მეოხებითაც.
მამ ასე, დიღო აბაშიძის შემოქმედებით ბიო-
გრაფიაში 1966 წელი მწიფელოვანი თარიღია.
მხედველობაში გვაქვს სწორედ მ. კოკოჩაშვილის
ფილმი „დიდი მწვანე ველი“. ფილმისათვის ძარ-
ღვანი, პროფესიული სცენარი დაწერა პროზაი-
კოსმა და დრამატურგმა მერაბ ელიოზიშვილმა,
იგი მსახიობს როლს კი არ სთავაზობდა, ამოცა-
ნას უსახავდა იმისათვის, რომ გამხდარიყო უც-
დომელი კამერტონი იმ რთული პრობლემისა, რა-
საც ფილმის მთავარი გმირი კისრულობდა. სი-
ყალობის ასაცილებლად, აქცენტების მართებულად
დასმისთვის მსახიობს ღრმად უნდა გაეაზრებინ-
ა გმირის მთელი ცხოვრების არსი, ხოლო ეს და-
ძაბული, დრამატული, განსაკუთრებული ცხოვ-
რება სწორედ რომ უწყველყო პირობებში უნდა

სულიერი ფასეულობების დამკვიდრების აუცილ-
ებლობის შესახებ.
თავიანთი ღრმად, გზნებით განცდილი კონცეფ-
ციის დასამკვიდრებლად ავტორები გვიჩვენებენ
უკიდურეს სიტუაციას, რომელშიც გმირი ერთ-
დროულად ტრაგიკულად გზაკავალდებუნელიცაა
და ცხოვრების ყველაზე სანუკვარ სიმართლესთან
შეზიარებულიც. სოსანას ამოხი აბღუშდელია,
განწირულია მისი სურვილი, რომ ხელოვნე-
რად შეაფერხოს ცხოვრების ახლებური მეურნეო-
ბრივი წყობის ეკონომიური განვითარება, ცივი-
ლიზებული სამყაროდან იზოლირებულ მცირე თა-
ვისის ტექნიკის შემოჭრა, მეორეს მხრივ, აკენი-
დანვე მიწასთან მიჯაჭვული, ამ მიწასთან კავში-
რით ძლიერი სოსანა თავის თავში შეირწყვას მი-
წის სიყვარულით შობილ ფაქტს, სათუთ განც-
დებს. და აი, აქ, ბუნებასთან სრულ, სისხლორ-
ცველ შერწყმამი, გარესამყაროდან გმირის სრულ

იზოლაციაში არის ხასიათის ის საშიში უკიდურესობა, რომლის დაძლევაც მხოლოდ ოსტატს შეუძლია, რადგან სოსანას ამბოხმა მკითხველს რთული, ურთიერთსაწინააღმდეგო ფიქრები და განცდები უნდა აღძვრას. აქ მისი ამბოხის აბსურდულობაზე ფიქრს უნდა შეერწყას გმირის ალტაცეზაც. დღოდ აბაშიძემ უმაღ შეიგრძინო ეს სირთულე და ხასიათის ურვეულად მკაცრი, იდუმალი პოეზია. ფილმში არის ეპიზოდი, რომელიც მსახიობის ოსტატობის წყალობით იქცა ამ თავისებურ პოეზიის ყველაზე ნათელ გამოსატყულებად.

მწყემსთა შთამომავალი, თავადაც მწყემსი სოსანა ვაკს გაუზიარებს საიდუმლოებას, რაც თვითონ მისთვის ბუნებას გაუმხელია. სოსანას ვაკე შეჰყავს ქვაბულში, სადაც მრავალი საუკუნის წინათ ადამიანებს უცხოვრიათ და ისინი მწყემსები,

ენაცვლება, შემდეგ კი უცნაური მღელვარებადგანამ სცენაში ჩაიდუმალბებული აზრი საცნაური ხდება მაყურებლისთვის.

მსახიობი სრულად გამდგომევეს თავისი გმირის უშველებელ შინაგან ტრაგიკულს. ესაა ტრაგიკული კაცისა, ვინც თავდავიწყებით ერთგულია თავისი საქმისა და საკუნეთა წიად დღეგნილი ცხოვრების წესისა, ესაა ტრაგედია იმ კაცისა, რომელსაც ურყევად სჯერა თავისი სიმაართლის შეუვალობა და გულგაკეპებით უარყფოს სხვა სიმაართლის არსებობის შესაძლებლობას. გაბედულად და მბაფრად, უკიდურესი დაძაბულობით გვიჩვენებს მსახიობი გმირის დაუცხრომელ, დაუოკებელ ვნებათა ლევას და ფაქიზი აკვარელური საღებავებით გამოჰკვეთს ხასიათის ლირიზმს.

ფილმ „დიდ მწვანე ველში“ ყველაფერი ამ



„ვერის უბნის მელიოდები“.
პრისტავი — დლო აბაშიძე.

მეყოვეები ყოფილან. თავიანთი საქმე იმათაც სოსანასავით უსაზღვროდ, უღალატოდ ჰყვარებიათ და ამიტომ მოუხატაეთ ამ ქვაბულის კედლები თავიანთი მძიმე ცხოვრების ანსახველი სციენებით და ცხოველებიც გამოუსახათ. სოსანა ბუნებრივი გაზის წყაროდან ლამპრებს ანთებს და ქვაბული ივსება წარსულის გამასულიერებელი ჯადოსნური ათინათებით. სოსანა დგას მოწვიმე და სახეგაბრწყინებულში.

კერძონიალი გრძელდება, მამა-შვილი მთელი არსებით მისცემიან მას, ჩამოსხდებიან წყლისა პირს, თიხით დაივლევენ სახეებს და ორ ხმაზე გააბამენ სიმღერას და ეს სიმღერაა დიდებულის, უდრტივინველი და საამო. მამის ხმა გარდასულ შორეულ საუკუნეთა ბუნებად ჟღერს, ბიჭუნას ტემბრი კი მას მომავალ საუკუნეთა ექოდ ეხმიანება. აგერ, აგერ, დიმილი უნდა გაკრთეს მაყურებლის სახეზე, მაგრამ დიმილს ჯერ გაოცება

როლის სიმაღლეზე როდია, მაგრამ სოსანას სახე ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და ბრწყინვალე ქართულ კინოში შექმნილი სახეთა შორის. ამ დროიდან დღოდ აბაშიძე აღიარებულია ქართული კინოს ოსტატად, მსახიობად, ვინც დრამატურგებისა და რეჟისორების თანაბარწილად იღვწის სიასხლეთა აღმოსაჩენად. მას იღებენ გიორგი და ელდარ შენგელაიები, ლანა დლომბერიძე, თთარ იოსელიანი, ყარამან მგელაძე, შერამ კოკოჩაშვილი, გიორგი კალატოზიშვილი, გიორგი დანელია... საუკეთესო ქართველი კინორეჟისორები. სულიკო ჟღენტის, მერაბ ელიოზიშვილის, რევაზ გაბრიანიის დრამატურგია კარგ მასალას იძლევა მსახიობის ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის. და თვითონ მსახიობიც, უკვე ჩამოყალიბებული ოსტატი, ეძიებს ყოველი ახალი როლის ისეთ გააზრებას, რომელიც მის ინდივიდუალობას ყველაზე მეტად პასუხობს. ამიტომაც ახლა ჩვენ სა-

ტოვანი ტიპების ჭრელ კალეიდოსკოპთან კი არ გვაქვს საქმე, რასაც თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების პირველ ეტაპზე ქმნიდა მსახიობი, არამედ ქართული ეროვნული ხასიათის ახალი რთული ნიშნების, ახალი სიღრმეების ძიებასთან.

დოლო აბაშიძის მიერ შესრულებული როლი ყარამან მგელაძის ფილმში „სინათლე ჩვენს ფანჯარებში“ არსებითად ასველ იქცა ფილმის ხერხეულად.

ფილმის იდეა დაკავშირებულია, უწინარეს ყოვლისა, მშენებელთა ბრიგადირ ალექსანდრეს ხასიათის შექმნასთან. ამ როლის შესრულება სწორედ დოლო აბაშიძეს დაეკისრა. მსახიობმა ეს როლი ისეთი ტემპერამენტით და ვნებათა ლეღვით შეასრულა, რომ, ფილმის ავტორების საბედნიეროდ, მეორე პლანზე გადააადგილა მისი სიუჟეტური კოლიზია. სიუჟეტში, რა დასაძალია, ზოგი რამ სქემასა და მორჩილებული, ზოგი გადაწყვეტა სწორხაზოვანია, შედაპირულია, ხოლო ახალგაზრდა მუშების ხასიათები ვერმგრათალია. და თუ ფილმის მთლიან სიმართლეს ეს ხარვეზები ვერ არღვევს, ამაში დიდი და მსახურება დოლო აბაშიძისა, მსახიობისა, ვინც აქ შექმნა ასეთი სისხლსავსე, შთამბეჭდავი, წრფელი ხასიათი და სწორედ ამ გარემოებამ ფილმის სცენარის გარკვეული სქემატურობაც თითქოს უწინარყო.

ალექსანდრეს როლიც რთული და ხაფანგის დამებელი იყო. თუ „დოლო მწვანე ველში“ დოლო აბაშიძეს საქმე ჰქონდა იშვიათი, უჩვეულო ხასიათთან, რაც სპეციფიკურ სიძნელეებს ქმნიდა, აქ, პირიქით, სირთულეს წარმოადგენდა ტიპური და ამავე დროს მკვეთრად ინდივიდუალური ნიშნე-

ბით აღბეჭდილი ხასიათის შექმნის პრობლემა.

დოლო აბაშიძემ შესძლო ამ ამოცანის დაძლევა, მოძებნა ერთადერთი სწორი გზა. მისი ალექსანდრე მაყურებელს ხიბლავს კონკრეტული ეროვნული და სოციალური ბუნების სიმკვეთრით. ხალხური ხასიათიდან, მის ძირისძირიდან ამოაქვს დოლო აბაშიძეს თავისი გმირის ხასიათის ფესვები. აქედან მოდის ალექსანდრეს დარბაისლობაც, აუჩქარებლობაც და მისი მიმდობი, კეთილი თვალების სხივი. მეორეს მხრივ, მსახიობი მაყურებელს აცნობს მისი გმირის ევრანისმილმა ბიოგრაფიის მნიშვნელოვან დეტალებს: მხედრული სიარული მიგვანიშნებს, რომ იგი ნაფრონტალი კაცია. მეორე კაცის გამოხატვა, ამახანჯებთან ძალდაუტანებელი, უშუალო საუბარი მუშაკაცის ღირსებაზე მეტყველებს. ამავე დროს, დოლო აბაშიძე თავის გმირს სულაც არ ელაცყება. იგი იოტის ოდენადაც „არ თამაშობს“ და თავისი როლით სწრაფად და სულდგმულობს.

მსახიობი ალექსანდრეს სახით მხატვრულად იაზრებს მუშათა თაობების ესტაფეტის თემას, ისტატიცა და შევიდრის, თაობათა თანამშრომლობის, მგებობობის თემას. ახალგაზრდა მუშების წრეში უცებ გამოჩნდება არც თუ ახალგაზრდა „ახალი კაცი“, რომელიც, როგორც გაირკვევა, ბრიგადირად განუწყობიათ. კაცი თავმდაბალი, შეიძლება ითქვას, მორცხვიც კია, იგი სხვისი ჭირისა და ლხინის მიმართ მგრძობიარეა. ბრაზიანი არაა და მიმტყველებელია, შრომა უყვარს და დაენდობი კაცი. ამიტომაც თავიდან გამოიკრთალი ირონიის ინტონაცია ბიჭებს ეცვლებათ ნდობითა



„ჰიკოკონა“. ბოჩო — დ. აბაშიძე.

და მოკრძალებით. მაგრამ ალექსანდრეს აქვს მისი გულის სიღრმეში ჩაბუდებული მძაფრი, გაუმყებელი განცდა წარსულისა. ესაა ჩუმი ტკივილები ნაომარი კაცისა, რომელიც ოცნებობს თავის თანაპოლელებთან შეხვედრაზე და ამ ჭაბუკებმა, ალექსანდრეს მეგობარმა ბიჭებმა აა იციან, თუ რა მღვირვია ეს ყრუ ტკივილი.

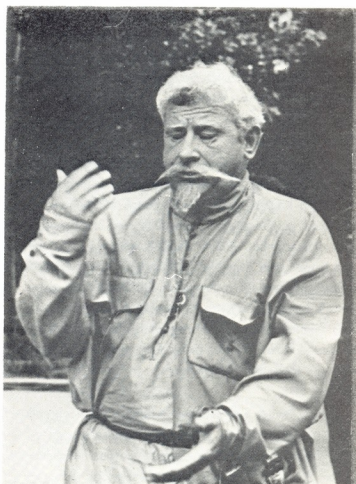
ფილმში არის ასეთი ეპიზოდი: ბიჭები სტუმრად მიდიან საერთო საცხოვრებლის მეზობელ გოგონებთან. ალექსანდრესაც პატყებენ. იგი ირცხვენს, ფრთხება, მაგრამ მის თვალებში მაშინვე ბიჭური, ჭაბუკური ნაპერწკლები აკიაფდება. აი, მან ყოჩაღად გაისწორა ქამარი და დარდიმანდულად, ზემოთ ეცქვევა გოგონას. გულთბილი ვითარება იქმნება. ჩაის სმისას მეტი სიწრფევე და უშუალოა იგრძნობა. მაგრამ სულ ერთ ფორფიტას ამღერებენ და მუსიკა თავს აბეზრებს კაცს. მაშინ ალექსანდრე სწრაფად გადის ოთახიდან და მოატქვს თავისი ფორფიტა და მორიდებულად, შიშით ჩართავს რადიოლას. ჟღერს საყოველთაოდ ცნობილი სიმღერა „უსახელო მალღობზე“. გოგონები მხრებს იჩჩევენ — ცქცაკ უნდოდათ, მაგრამ ალექსანდრე ზის და თავის ფიქრებშია დაძირული, ომის შიშზე, სასტიკ დღეებზე, თანამებრძოლებს იხსენებს. ახოვანი მუშაკაცი და მეომარი წრიალებს. მის სახეზე რაღაც საოცარი უჭურდილები კრთის. არსებითად, ესაა დიალოგი კაცისა თავის წარსულთან და ეს დიალოგი ფილმის ერთ-ერთი ემოციური კულმინაციაა, ესაა უსიტყვო დიალოგი. ავტორი დიდ რისკზე მიდის. მუნჯ სცენაში იგი მაყურებლის პირისპირ რჩება და ამ გამოცდას უძლებს. ასეთ რამეს მხოლოდ ისტატი თუ შესძლებს.

დოდო აბაშიძე გაოცებთ და გზიბლავთ ხოლმე მისი ფაქტურისთვის მოულოდნელი სინატიფით, სიფაქიზით, თუ გნებავთ, ემოციური ნიუნსების გადმოცემის დელიკატურობით. გრძნობათა გადმოცემისას იგი მკვეთრ საღებავებს ისტატურად ცვლის უფაქიზესი აკვარელური ნიუნსებით.

დოდო აბაშიძეს ახასიათებს ლირიზმი. მის ნამუშევარში ყოველთვის იჭრება სიკეთის, თანაგრძნობის მოტივები, მაგრამ, ამავე დროს, მისი ხასიათების ხერხემალი ყოველთვის ვაჟაკურობაა ყველაზე ნათლად ეს გამოჩნდა რუჟისორ გ. კალატოზიშვილის ფილმ „ციმბირელ პაპაში“, სადაც დ. აბაშიძე ნესტორ კალანდარიშვილის როლს ასრულებდა. სამოქალაქო ომის გმირი ნ. კალანდარიშვილი თვითმყრობელობის წინააღმდეგ ანარქისტული ამბოხისთვის გააცემიბრეს და იქ კომუნისტი და იაკუტის ჯარების სარდალი გახდა. მისი ბედი განაპირობა ისტორიულმა აუცილებლობამ; რაც ხასიათს ტიპიურს ხდის. ამავე დროს ამ გმირ ადამიანს რომანტიკული ლეგენდის შარავანდიც ადგას. დ. აბაშიძე თავის როლს ასრულებს ძალზე თავდაჭერილად, „უღელღებულად“.



„მე ვიტყვი სიმართლეს“. უშანგი — დოდო აბაშიძე.



განუხორციელებელი როლი.

უარს ამბობს ასეთი გმირული ხასიათების თავის ჩვეულ ეფექტურ ფესტებზე, „გმირს“ არ ემგებანება. სარდლების რამდენადმე სხვაგვარად ჩვენებას შერჩეული მკურნელები ამ შინაგანი წონასწორობით განათებულია ხასიათმა, რამდენადმე, საკონტენტლშიც კი ჩააგდო.

დოდო აბაშიძემ დიდი შინაგანი სიმართლით შეასრულა თავისი საქმით გამარჯვებაში ღრმად დაჯერებული სარდლის, კაცური კაცის როლი.

დოდო აბაშიძე თქვენ გაჯერებთ იმაში, რაც მას თვითონ სჯერა. დრამატურგ ზაირა არსენიშვილისა და რეჟისორ ლანა ლოღობერიძის ფილმის „როცა აყვავდა ნუში“ სცენარის მძაფრი პუბლიცისტური ქლერადობა ჰქონდა, მაგრამ თვით მსახიობის გარდა ასე ვერავინ გაამდიდრებდა საღებავით უარყოფითი გმირის — ნიკოს ხასიათს. იმ წრეში, რომელშიც ნიკო ტრიალებს, ადამიანური რუთიერთობები ხელის მონაცვლების, საქმეების ჩაწყობის პრინციპებზეა აგებული. თავის შვილსაც ანგარების, თავგებობის პრინციპებით ზრდის. და აი, მოხდა უბედურება. ბიჭმა მამის მანქანა დაამტვრია და მოკვდა მისი თანაკლასელი ლექსო. ამ სიტუაციაში ნიკო სწყრაფად, ალოლიანად, პრაქტიკულად მოქმედებს. თუ ნიშნავს ეს იმას, რომ ნიკო ადამიანობას მოკლებულია? ცხადია, არა. და დოდო აბაშიძე თამაშობს გულწრფელად შეწუხებულ, მაგრამ თავისი პრინციპებით მოქმედ კაცს. იგი მოქმედებს და ვერც ამზნებს, რომ საძაგლობას ჩადის. ლექსო მოკვდა. მორჩა, მას ვერ გააცოცხლებ, ამიტომ ზურა მაინც უნდა გამოიხსნას კაცმა. და ნიკო მიდის ლექსოს მოხუც ბებიასთან, რათა ათქმეინოს, თითქოს საჭესთან ზურა კი არა, ლექსო იჯდა. და იგი, მიძიმედ, გულშეჭირვებული, ფეხის წვერებზე შედის ოთახში, სადაც წუთ-წუთზე უნდა შემოასვენონ მკვდარი ლექსო; ნიკო წრიალებს, ოხრავს, შიშისაგან ცაცხახებს, თავზარდაცემულია. თვალები ცრემლით ვესება, რაღაცას ბურღდუნებს. და ჩვენ... ვუჯერით მას, გვჯერა, რომ გულწრფელია მისი მშუხარება.

კასკადური ბუფონადა დ. აბაშიძის სტიქიაა და აქ იგი თავს ისე გრძნობს, როგორც თევზი წყალში. ასეთ სიტუაციაში დ. აბაშიძის ფანტაზია და ენერჯია დაუმრეტელია, გაიხსენათ პროფინციული ტრაგიკოსი, ჭამის მადმერთებელი, პუბლიკის საყვარელი შავლეკი ე. შენგელაიას ფილმიდან „არაწვეულებრივი გამოფენა“, მომხვეჭელი, თაღლითი პოლიცემისტერი გ. შენგელაიას „ვერის უბნის შელოდებიდან“, ბრიყვი თავადი გ. დანელიას ფილმიდან „არ დაიდარდო...“ ყველა ამ როლში დ. აბაშიძის ბრწყინვალე კომედიური ნიჭი ჩანს.

დ. აბაშიძეს კომედიური როლები სიცოცხლის ხარბი საყვარელით, უბოროტო სიცოლით, გულუბრველით უშუალობითაა აღგებული. ეს კომიკური როლები თითქოს თვით მსახიობის შინაგან-



„დიდი მშენებელი“. პირიში — ლ. კახანაძე, სოსანა — დ. აბაშიძე.

ნი ბუნების, მისი პიროვნული მომხიბვლელობის, მისი კაცთმოყვარული სულის ანარეკლია.

დოდო აბაშიძის პროფესიულ ცხოვრებაში არც ყოფილა და არცაა საიდუმლოებები. იგი გვრანზე ანსახიერებს ასეთ თუ ისეთ კაცს და მაინც თავის თავს ჰგავს. იგი კარგა ხანია გასულია „ვარსკვლავების ორბიტაზე“, მისი პოპულარობა მისი დამსახურების, მისი შემოქმედებითი მიღწევების ტოლფარადია. უკვე ოცდაათი როლის შემსრულებელ მსახიობს ახლა უდავს შემოქმედებითი სიმწიფის ეპი და სათამაშო აქვს მრავალი და მრავალი საინტერესო როლი.



მომდინარე წლის დეკემბერში ხუთი წელი სრულდება ქუთაისის საოპერო თეატრის დაარსებიდან. ამ ხნის მანძილზე ქართული მუსიკალური კულტურის ამ ახალ კერაში ბევრი რამ გაკეთდა, მაგრამ გასაკვირებელი გაცილებით უფრო მეტია. რა თქმა უნდა, აღსანიშნავია ის მნიშვნელოვანი შედეგები, ამ კოლექტივის ხუთწლიანმა მუშაობამ რომ მოგვცა, მაგრამ ასევე აღსანიშნავია ის სატკივარიც, რომელიც ამჟამად აფერხებს ჩვენი რესპუბლიკის მთელი საოპერო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას.

დღეს, ქუთაისის საოპერო თეატრი უკვე იმდენად ჩამოყალიბებულია (მუდმივქმედი ორკესტრით, გუნდით, სოლისტებით), რომ ფლობს მყარ საოპერო რეპერტუარს. ეს განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რადგან რეპერტუარი, სპექტაკლები ქნიან იმ აუცილებელს და უმნიშვნელოვანეს ბაზას, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია თეატრალური კოლექტივის არსებობა, მისი განვითარება. აღნიშნული წლების მანძილზე ქუთაისის საოპერო თეატრმა მენტაკლები წარმატებით განაგრძო (ყოფილი მთელი რიგი დადგმები: ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეფრემ“ და „დაისი“, მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ციბირი“, ვ. დოლიძის „ქეთი და კოტე“, ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“, თ. თაქთაქიშვილის „მინდია“, ვ. გოგიელის საბავშვო ოპერები: „წიფელქუდა“ და „ბროლის ქოში“, ჩაიკოვსკის „ვევენი თენგიზი“, რახ-მანიწოვის „ალეკო“, ვერდის „ტრაგედია“. აქვე აღიდა ერთი საბალეტო სპექტაკლიც — ჰერტელის „ბებია და შვილიშვილი“.

ესოდენ რთული შემოქმედებითი ორგანიზმით, როგორცაა საოპერო თეატრი, სპექტაკლების აღნიშნული რაოდენობა არცთუ ისე ცოტაა, მით უფრო, რომ საქმე გვაქვს სრულიად ახალ კერასთან.

აღნიშნული რეპერტუარიდანაც თვალსაჩინოა, რომ ქუთაისის საოპერო თეატრმა თავიდანვე აიღო გვიხი ეროვნულ საოპერო მუსიკაზე, რასაც თანმიმდევრულად ანხორციელებს ქართული კლასიკური და თანამედროვე საოპერო ნაწარმოებების დადგმებით. ეს ფაქტიც, უთუოდ, მნიშვნელოვანია, რადგან ყოველ თეატრს უნდა გააჩნდეს თავისი სახე, საკუთარი პოზიცია, რომელიც განსაზღვრავს მის პოზიციას და შემოქმედებით ორიენტაციას. ამ მხრივ ქუთაისის საოპერო თეატრს სწორი კურსი აქვს ადებული, რთაც დიდი არაგებლობის მოტანა შეუძლია ქართული მუსიკალური კულტურისთვის, ეროვნული ოპერების პროპაგანდისთვის. უფრო მეტიც, დროთა განმავლობაში ქუთაისის საოპერო თეატრი შეიძლება გადავაქციოთ ქართული საოპერო ხელოვნების ერთგვარ შემოქმედებით ლაბორატორიად, სადაც ჩვენი კომპოზიტორები შეძლებენ თავიანთ ძიებებში და ექსპერიმენტების პრაქტიკულ განხორციელებას. ეს კი, უუქველად, საჭიროა ქართული საოპერო ხელოვნების ინტენსიური ზრდისა და

განვითარებისთვის. დღეს, ქართული კომპოზიტორები მოკლებულნი არიან ამ შესაძლებლობას, რადგან თბილისის საოპერო თეატრი ფიზიკურად ვერ შეძლებს ესოდენ დიდი პიროვნების რეალიზაციას, თუნდაც იმიტომ, რომ მის მხრებზეა არა მარტო ქართული, არამედ კლასიკური და თანამედროვე საოპერო ლიტერატურის სხვადასხვა ნიმუშების შესწავლა და დადგმა. გარდა ამისა, ყველა ექსპერიმენტი როდია შედეგინა. ასეთი სავარაუდო ცდები კი ძვირად დაუჯდება რესპუბლიკის წამყვან მუსიკალურ თეატრს. ამ მხრივ ქუთაისის საოპერო კოლექტივი მხარში ამოუდგება მას და ერთგვარად მაინც გაინაწილებს ესოდენ რთულს და საპასუხისმგებლო მისიას. სამწუხაროა, რომ ამ თვალსაზრისით ქუთაისელთა თეატრი ჯერ არაა სათანადოდ გამოყენებული. ამ საკითხის დაყენება კი საჭიროა, იღონდ ერთი პირობით — ეს ექნება თეატრი მოღვაწეობის, მართალია, ძალზე მნიშვნელოვანი, მაგრამ მაინც ერთი მხარე, რომელიც არ გამოირიყვას მსოფლიო საოპერო მუსიკის ნაწარმოებთა დადგმასაც.

აღსანიშნავია ისიც, რომ აღნიშნული წლების მანძილზე ქუთაისის საოპერო თეატრში თავი მოიყარეს ნიჭიერმა და პერსპექტიულმა ახალგაზრდა ძალებმა. თეატრში კარგი ვოკალური მონაცემებით დაჯილდოებული მონაწილეები მოღვაწეობენ, ისეთები, რომლებიც სძლევენ საოპერო მუსიკის სპეციფიკურ სირთულეებს. ესაის საიმედო ბირთვი, რომელიც მთელი სერიოზული მითით, ენთუზიაზმით ვიცილება შემოქმედებით ამოცანებს. ქუთაისის საოპერო თეატრის სოლისტებს კვლავაც დიდი მუშაობა მართებთ პროფესიონალიზმის, დაოსტატების, გამოცდილების გაღრმავების თვალსაზრისით.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ აღნიშნულმა ხუთწლიანმა თვალსაჩინოდ დაამტკიცა საქართველოში მთელი საოპერო თეატრის არსებობის აუცილებლობა. იგი მოწოდებულია ამაღლოს რესპუბლიკის კულტურის დო-

გივი გაჩეჩილაძე

ნე, ესთეტიკურად აღზარდოს მსმენელი, დაამკვიდროს მაღალი მუსიკალური ტრადიციები. ამ მხრივაც თეატრმა გაამართლა იმედები. სასიხარულოა, რომ ქუთაისელთა საოპერო კოლექტივმა შეძლო მასურების მიზიდვა და დანტრესება, უფრო მეტიც, დღეს მას უკვე ჰყავს თავისი აუდიტორია, რომელიც დიდი ყურადღებით ადევნებს თვალს მის ცხოვრებასა და საქმიანობას, ყოველთვის ესწრება სპექტაკლებს და ნამდვილ გულშემატკივრებს ამჟღავნებს. ნომანდოლოგია, რომ ყოველი ახალი სპექტაკლის მომდევნო თიხ-ხუთი წარმოდგენა მსმენელთა სასვე დარბაზში მიმდინარეობს, რაც, უთუოდ, მეტყველებს ქუთაისის საოპერო თეატრისადმი მთავარწინააზრით, ისე კი აქვე თვალსაჩინოა მის საერთო კანონ-ზომიერება, თეატრსა და მასურებელს შორის რომ არსებობს — თუ სპექტაკლი კარგ პროფესიულსა და მხატვრულ დონეზე დადგმული და წარმოდგენილი, მას ყოველთვის ინტერესით ეძაღება მასურებელი- ასეთი წარმატება თეატრს მოუტანს არა ერთხელ და ორმა სპექტაკლმა, რომელმაც მართლაც კარგად გაიქვედრა და მნიშვნელოვანი კვალი დასტოვა მის ცხოვრებაში. ქუთაისელები განსაკუთრებულ მსურველებით გამოიხატურნენ ზ. ფლანსფელის ოპერებს, ო. თაქთაქიშვილის „მინდიას“, ა. კერესელიძის „ბაში-არუსს“, ვერდის „ტრაჯიკს“ და სხვა.

ამრიგად, ქუთაისის საოპერო თეატრი ფორმირების პროცესშია, თავდაუზოგავად იღვწის საოპერო ტრადიციების დამკვიდრებისა და განვითარებისთვის, თუმცა მას ამ რთულ გზაზე მრავალი წინააღმდეგობა ეღობება, რომელთა გათავალისწინებასა და აღმოფხვრავს ზეგარდაა დამოკიდებული იმის ბედზე.

უპირველესად საჭირო და აუცილებელია ქუთაისის საოპერო თეატრის ორგანიზაციის, გუნდისა და სოლისტების შემადგენლობის გაზრდა კვალიფიცირებული შემსრულებლებით.

ამავალდ ორგანიზაციის უმეტესად კონსერვატორიის სტუდენტები მოვლავიან, მათ ჯერ კიდევ არა აქვთ საამისო გამოცდილება. იგივე მდგომარეობაა გუნდში, რომელიც უნდა გაძლიერდეს პროფესიული ძალებით. განსაკუთრებულ ყურადღებას ითხოვს თეატრის სახალატო დასი, რომელიც დაკომპლექტებულია მოცეკვავეებით თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული ანსამბლებიდან. ამ ნიჭიერ ახალგაზრდობას არ გაუვლია პროფესიული სახალატო სკოლა. ერთგულ ოპერებში ისინი წარმატებით ასრულებენ ქართულ ცეკვებს, მაგრამ მათ წინაშე სრულიად სხვა სპეციფიკისა და სირთულის ამოცანები წარმოიჭრება სოლიმ რუსული და ვეროპული საოპერო სპექტაკლების განხორციელების პროცესში, რადგან აქ უკვე ჭეშმარიტი სახალატო პროფესიონალიზმია საჭირო. თუმცა მათ მიზართ დაუფლებური მაინც არ ითქმის, რადგან ისინი პასუხისმგებლობით გვიდგებიან თავიანთ საქმეს. გარდა ამისა, ქუთაისელებმა

მასურებელმა დიდი ინტერესი გამოამჟღავნა იქ ერთადერთი სახალატო სპექტაკლისადმი („ჩუბინა“ და „ვილივილი“), ამ სენსაზე რომ განხორციელდა. ამან თვალსაჩინოდ გამოავლინა სახალატო სპექტაკლების დადგმის აუცილებლობა. ეს კი მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი, როცა ქუთაისის სახალატო დასში პროფესიონალი მოცეკვავეები მოიყრიან თავს. აქედან გამომდინარე თეატრის სახალატო დასს აავევ პროფესიონალი ბალეტებისტერი უნდა ხელმძღვანელობდეს. ყოველივე ამან შემდეგად ვაჭივრება სათანადო კადრების მომზადების საკითხი, რომელიც ადგილობრივად უნდა გადაჭრას. რატომ არ შეიძლება ქუთაისში სახალატო სტუდიის დაარსება? იგი ხომ ხელს შეუწყობს ნიჭიერი ძალების გამჟღავნებასა და აღზრდას. ასეთები ქუთაისელ მოზარდებს შორის მრავლად არაა. ამას მოწმობს სპექტაკლი „წითელიკუდა“, რომელშიც ბავშვები მონაწილეობენ და მშვენიერად ცეკვებენ კიდევ.

უთუოდ დამაფიქრებელია, რომ ქუთაისის საოპერო თეატრს არა ჰყავს მთავარი მხატვარი, რომელიც სათავეში ჩაუდგებოდა და გონივრულად წარმართავდა სპექტაკლების მხატვრულად გაფორმების ესოდენ მნიშვნელოვან საქმეს. დიდ დასმარებას გვიწვევენ თბილისის საოპერო თეატრის მხატვრები ი. ასუგრაფა, კ. კუკულაძე, ზ. ჩიქოვანი, მაგრამ მხატვარი მუდმივად უნდა მოღვაწეობდეს თეატრში, ამას მოითხოვს ამ რთული ორგანიზმის სპეციფიკა. მით უფრო, რომ სპექტაკლებისთვის „ტრაჯიკა“ და „ვეგები ონგენი“ კოსტუმებიც და მხატვრული ადგილობრივად დამზადდა, რამაც დავგარწმუნა ამ საქმის განხორციელების შესაძლებლობაში.

მომე მდგომარეობაა შექმნილი თეატრის სამხარეულში — შემოქმედებითი ორგანიზმის ამ სასიცოცხლო არტერიში. პრიმიტიული ტექნიკა, მოუწყობელი საამქრები და სათავსოები, მოუწყონიგებელი საგამიორო ოთახები, სამეცადინო ფართობის სიმცირე, ყოველივე ეს ხელს უშლის შემოქმედებითი ცხოვრების ნორმალისაციას. დიდ სირთულეებს გვიქმნის განათების არასრულყოფილი აპარატურა, მიმანის უქონლობა. ამაზე კი დიდადაა დამოკიდებული თეატრის მხატვრული მხარე. ვადრფროსთვის განკუთვნილი ტერიტორია იმდენად პატარაა, რომ იგი ვერ იტებს სპექტაკლებისთვის განკუთვნილ კოსტუმებს, დეკორაციების დაბინავენაც ნამდვილ პრობლემას წარმოადგენს. ძალზე ღარიბია სანოტო ბიბლიოთეკა, ქალატურ მდგომარეობაში არქივი, არ გვყავს ლიტერატურული ნაწილის გამგე, არ მიმდინარეობს სპექტაკლების მსვლელობის ფეისორება და ა. შ.

დასამალი რთობა, რომ ოთხი წლის მანძილზე თეატრს არ ჰქონდა გათბობა და შიველი კოლექტივი აუტანელ მდგომარეობაში მუშაობდა. დასამალი არც ისაა, რომ მსახიობთა უმრავლესობა



არ იყო უზრუნველყოფილი საცხოვრებელი ბინებით. ბუნებრივია, რომ ყოველივე ეს მოქმედება დისციპლინაზე, შრომისუნარიანობაზე, შემოქმედებით სარისხსა და დღნიუე.

ერთი სიტყვით, ქუთაისის საოპერო თეატრი წლების მანძილზე დიდ გაჭირვებას უძლებდა, მაგრამ მას მაინც გული არ გასტკბია.

უკანასკნელ ხანებში თეატრისადმი დიდ ყურადღებასა და მზრუნველობას იჩენს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო და განსაკუთრებით ადგილობრივი პარტიული ზღვმძვანელობა, რომელმაც ხელი მოჰკიდა ამ ნაკლავანებათა ლიკვიდაციას, სამუშაო და საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესებას, რაც, უშეგვლია, სათანადო ნაყოფს გამოიღებს.

დახმარებას ველით თბილისის საოპერო თეატრის მხრიდანაც. მას შეუძლია მოვამარაგოს რეჟისორით, იმ მრავალრიცხოვანი დეტალებით, რომელსაც ითხოვს ყოველი სპექტაკლის მშენებლობა.

ამის გარდაც, თბილისისა და ქუთაისის საოპერო თეატრებს შორის უნდა დამყარდეს ზტიციე შემოქმედებითი კავშირი, მოწესრიგდეს და დამკვიდრდეს გაცვლითი სავასტროლო სისტემა. ქუთაისის საზოგადოება მუდამ სიხარულით ეგებება სახელოვან მომღერლებს — ზ. ანჯაფარიძეს, პ. ამირანაშვილს, ზ. სოტკიალას, მ. ამირანაშვილს, ლ. ტყეშელას, ტ. ტულუშა და სხვებს. მაგრამ მათი სტუმრობა იშვიათად ხდება. მაშინ, როცა ისინი აქტიურად უნდა მონაწილეობდნენ ქუთაისის თეატრის ცხოვრებაში, რაც ამაღლებს ადგილობრივი შემოქმედებითი ძალების მოთხოვნელობასა და პასუხისმგებლობას.

ქუთაისის თეატრში ხშირად უნდა ჩამოდიოდნენ ცნობილი ქართველი დირჟორებიც — მირცხულავა, ვ. ფალიაშვილი, ჯ. კახიძე, გ. აზნაიფარაშვილი და სხვები. ეს ხომ ჩვენი ორკესტრისთვის ნამდვილი სკოლა იქნებოდა.

ამის გარდაც, თბილისიდან ხშირად უნდა ჩამოდიოდნენ არა მარტო მუსიკოსები, არამედ მწერლები, ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები. ფართო მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს ქუთაისის საოპერო თეატრის აკადრები, მისი ყოველი სპექტაკლი, თითოეული შემსრულებელი. მისი მიღწავაობა ფართოდ უნდა შექმედდეს რესპუბლიკურ პრესაში, რადიოსა და ტელევიზიით. განა არ შეიძლება გამოვიყენოთ მოძრავი სატელევიზიო სადგური, რომელიც პროპაგანდას გაუწევდა ჩვენი თეატრის სპექტაკლებს, ფართო საზოგადოებას გააცნობდა მის მუშაობას? ან კიდევ რადიო ფირმ ჩაწეროს ესა თუ ის სპექტაკლი? ეს ხომ ძალზე დიდი დახმარება და სტიმული იქნებოდა თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივისთვის.

დიდ ინტერესს ამჟღავნებს ადგილობრივი პრესა, რომელიც ემხარება პრემიერებს. მაგრამ ქუთაისში არ მოღვაწეობენ კვალიფიციური

მუსიკისმცოდნე-ურნალისტები, რომლებიც საფუძვლიანად იცნობენ თეატრის საეტიოფიკასა და მობიქტური პროფესიული ანალიზით დაგვიგნარებოდნენ ნაკლავანებათა აღმოფხვარში. ამიტომ, რომ ადგილობრივ პრესაში ცალმხრივად ხდება ამა თუ იმ სპექტაკლის შეფასება-რეცენზირება.

სასურველია, რომ ქუთაისის თეატრს ჰყავდეს თავისი კონსულტანტი მუსიკისმცოდნე, რომელიც აქტიურად ჩაერთება შემოქმედებითი საკითხებში, სარეპერტუარო მითარტემაზე, ნაწარმოებთა გააზრების პროცესში. ასევე საჭიროა სამსახურო საბჭოს შემადგენლობის გაძლიერება სპეციალისტებით, რომლებიც პირუთუნადად, მთელა პრინციპულობით შეფასებდნენ სპექტაკლების ხარისხსა და დღნიუე.

ქუთაისის საოპერო თეატრი სხვა მხრივაც უნდა დავანიტერესოთ, ხელი შევუწყოთ მომღერლების დონის ამაღლებას გასტროლების საშუალებით. რატომ არ შეიძლება მათი გაგზავნა საბჭოთა ქვეყნის ამა თუ იმ თეატრში? რატომ არ შეიძლება მთლიანად თეატრის გასტროლების გამართვა თუნდაც ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებში? ყოველივე ეს ხომ ზრდის პასუხისმგებლობას, აღივიერებს ინტერესსა და ხელს უწყობს შემოქმედებით გააქტიურებას.

თანდათან შესაძლებელი იქნება გასტროლიორი მომღერლებისა თუ დირიჟორების მოწვევა ქუთაისშიც. ამის შესაძლებლობას მოგვეცეს რეპერტუარი, რომელიც შეიცავდა რუსული და ევროპული საოპერო მუსიკის ნიმუშებით. ამგვარად, თეატრი მუშაობს ვერღის „რიგოლტოზო“, გენმაში გვაქვს კლასიკოსთა სხვა ნაწარმოებების შესწავლაც. გვესრის რ. ლაიბის ახალი ოპერის „ლეას“ დადგმა, აუცილებელია ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკის“ აღდგენა, რადან მსმენელმა იგი განსაკუთრებით შეიყვარა. თეატრის საბალეტო დასი კი მუშაობს სპექტაკლზე „ქიმი აბილიტი“, რომელსაც დავამ დიპლომანტი ნ. მახათელი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას ითხოვს სხვადასხვა რაიონიდან მსმენელთა მოზრდვის ამოცანა. ამ მხრივ ძალიან დიდი დახმარების გაწევა შეუძლია საკავშირო მისმეტაის კურორტ წყალტუბოს, სადაც სამკურნალოდ ათასობით ადამიანი ჩამოღის საბჭოთა ქვეყნის სხვადასხვა კუთხიდან. წყალტუბოს სანატორიუმებმა და დასასვენებელმა კერებმა დღის განრიგში აუცილებლად უნდა შეიტანონ ქუთაისის საოპერო სპექტაკლებზე დასწერება, რაც დიდ დახმარებას გაუწევს თეატრს, თუნდაც პროპაგანდის თვალსაზრისით. ამის გარდაც, წყალტუბოში უნდა გაიხსნას საბილითო სალარი, იქაც უნდა ვრცელდებოდეს აფიშები, პროგრამები, ბუკლეტებიც კი.

მადლობის მეტი არაფერი გვეთქვის ქუთაისის ტურისტული ბაზის მიმართ, რომელსაც ყოველთვის მოჰყავს თეატრში მყურებელი. დიდ მზრუნ-

ველობას იჩენს საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების ქუთაისის განყოფილება. იგი სხვადასხვა სახის ღონისძიებებით, აქტიურად თანამშრომლობს შემოქმედებით კოლექტივთან. საგანგებოდ აღენიშნავე საქართველოს სსრ სახალ-ხო არტისტის დიმიტრი მჭედლიძის ღვაწლს, იგი დიდ დანხარებას უწევდა ქუთაისის საოპერო თეატრს ჩამოყალიბების რთულ პერიოდში.

ერთგვარ პასიურობას იჩენს ქუთაისის მუსიკალური სასწავლებელი, რომელმაც მოსწავლე-ახალგაზრდობას თავიდანვე უნდა გაუღვივოს ინტერესი და აიყვარული საოპერო მუსიკისადმი, გამოუმუშავოს მათ სპექტაკლებზე დასწრების მოთხოვნილება. ეს ასევე ევალება ქუთაისის ყველა საშუალო სკოლისა და უმაღლესი სასწავლებლების ხელმძღვანელებს.

სამწუხაროა ისიც, რომ თვით ქუთაისის საოპერო თეატრმა ჯერ კიდევ ვერ მოაწესრიგა დასავლეთ საქართველოს რაიონებში გასვლის პრაქტიკა. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე ასეთმა ღონისძიებამ მასხარაძესა და წულუკიძეშუ კარგი შედეგები მოგვცა — უბრალოდ მიიჩნია მსმენელი. რა თქმა უნდა, ამაზე რაიონის ადგილობრივმა ხელმძღვანელობამაც უნდა იზრუნოს, დაგვეხმაროს ესოდენ მნიშვნელოვანი საქმის ორგანიზაციაში.

სამაგიეროდ, დღითიდღე მტკიცდება კონტაქტი ისეთ დიდ საწარმოო ცენტრთან, როგორცაა ქუთაისის ავტოქარხანა, ეს ფრთად მნიშვნელოვანი ფაქტია.

ამჟამად, ქუთაისის საოპერო თეატრში აშკარად შეიმჩნევა გამოცოცხლება, ჩვენს თვალწინ ხდება შემოქმედებითი ძალების მიობლივიზება, მათი გააქტიურება. ახლანან თეატრში ახალი ხელმძღვანელობა დაინიშნა. მთავარი დირიჟორია რ. ხურცილავა, მთავარი რეჟისორი — ვ. ნიკოლაძე. ისინი დიდი ენთუზიაზით შეუდგნენ მუშაობას, რაც კარგ პერსპექტივებს გვიპირდება.

რა თქმა უნდა, მათი უმთავრესი საზრუნავია თეატრის შემოქმედებითი ღონის, პროფესიონალიზმის, მხატვრული გამოხატულების განუხრელი ზრდა. საოპერო თეატრის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე ამ ამოცანების გადაწყვეტა გაცილებით უფრო რთული იყო, რადგან მაშინ ძირითად მიზანს შეადგენდა რეპერტუარის შექმნა, რაც ზოგჯერ ნაჩქარევად ხდებოდა. დღეს, როცა ეს საკითხი ასე თუ ისე მოწესრიგებულია, როცა თეატრი ფლობს გარკვეულ რეპერტუარს, უკვე შესაძლებელი და აუცილებელია გზის აღება შემოქმედებითი ხარისხის ინტენსიურ ამაღლებაზე. ეს უპირველესი და უმთავრესი ამოცანაა.

ამასთან ერთად, ქუთაისის საოპერო თეატრის შემოქმედებითმა კოლექტივმა უნდა იფიქროს საკონცერტო რეპერტუარის მომზადებაზე, ვოკალურ-სიმფონიური (კანტატა, ორატორია) და

სურ. 1. შოთა რუსთველის ნაწარმოები პორტრეტი.



ვოკალური ლირიკის ნაწარმოებთა შესწავლა-პრობანგანაზე ყოველივე ამას მოიცავს ის დიდა და საპასუხისმგებლო მისია, რომელიც რესპუბლიკის მეორე საოპერო თეატრს აკისრია — მასების ესთეტიკური ღონის ამაღლება, პროფესიული მუსიკის მაღალმხატვრული ტრადიციების დანერგვა, ყოველმხრივ განათლებული საბჭოთა ადამიანების აღზრდა.

პოეზის თუ

შაკის

პორტრეტი?

„ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის იკონოგრაფიას რუსთველოლოგიურ პირობებში შორის ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი უკავია. მეცნიერებისთვის დღესდღეობით ცნობილია შოთა რუსთველის სამი უნიკალური პორტრეტული გამოსახულება, რომელიც უძველეს ტრადიციებს უნდა ემყარებოდეს. ამათგან ორი მინიატურაა და ეკუთვნის პოემის საუკეთესო ნუსხებს (ე. წ. თავაქალაშვილისეულსა და ზაზაყულს), ხოლო მესამე — ფრესკული ფერწერის ძეგლია, რომელიც შემოგვინახა იერუსალიმის ქართულთა ჯგერის მონასტრის კედლებმა.

პეტერბურგში გამოშვებულ რუსულ ჟურნალში „Иллюстрированная газета“ 1872 წელს (№ 28, ტ. XXX, გვ. 32-35) Н. Б.-ს (ნიკოლოზ ბერძენოვი) ხელმოწერით გამოქვეყნდა სტატია «Грузинская литература и ея представители до XVIII столетия». წერილს ახლდა სპარსული ყაიდის მინიატურული პორტრეტი, ორთავიანი გვირგვინოსანი არწივის გერბით, რომელსაც ქვემოთ ქართული ასომთავრული და მხედრული ასოებით, აგრეთვე, რუსულადაც მიწერილი ჰქონდა: „შოთა რუსთველი“ (სურ. 1).

აღნიშნული პორტრეტი სპეციალურ ლიტერატურაში პირველად განიხილა გ. იმედაშვილმა: „წერილს დართული აქვს შოთა რუსთველის სურათი შერბრუნებული სპარსული მინიატურული სტილით, რომელიც მიჩნეულია პოეტის ძველ სურათად, მაგრამ აშკარად ჩანს მისი სიახლე“¹. აქ, მართალია, უარყოფილია პორტრეტის სივლე, წინააღმდეგ წერილის ავტორის (ნ. ბერძენოვი) მტკიცებისა, მაგრამ მასზე გამოსახული პიროვნება მაინც შოთა რუსთველად არის აღიარებული.

უკანასკნელ ხანს ზოგიერთმა კვლავ სცადა ამ ერთი საუკუნის წინ გამოგონილი ლეგენდის ხელახლა გაცოცხლება. ამიტომ, ვფიქრობთ, ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვის ინტერესმოკლებული არ იქნება, ბოლოს და ბოლოს, გაიარევეს გენიალური პოეტის, ამ, ვითომცდა უცნობი, პორტრეტისა და საგვარეულო გერბის აშბაგი:

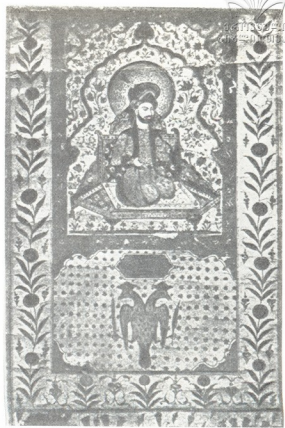
1. მცდარია ცნობა, თითქოს ნ. ბერძენოვის მიერ 1872 წელს დაბეჭდილი შოთა რუსთველის პორტრეტი და საგვარეულო გერბი შოთასეხული ყოფილიყოს „ვეფხისტყაოსნის“ იმ ძველ ხელნაწერში, რომელიც ერთ დროს ეკუთვნოდა ვახტანგ V-ს, მერე თვლევ ბატონიშვილს — ერეკლე II-ის ასულს, ხოლო უკანასკნელად პლატონ იოსელიანს. დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ აღნიშნულ, ე. წ. ზაზაყულ ხელნაწერს (საქ. მეცნ. აკადემიის ხელნაწერთა ინსტრუქტი Q-1082) და მის კუთვნილ შოთა რუსთველის პორტრეტს (სურ. 2, საქ. სახელმწ. ხელოვნების მუზეუმი № 1148) არაფერი საერთო არა აქვს „Иллюстрированная газета“-ში გამოქვეყნებულ თითქოსდა „ასლთან“, „რებროდუქციასთან“, იგი ამჟამად ნაყალბეია². სინამდვილეში, პლ. იოსელიანმა მოსკოვში მცხოვრებ დ. გრუზინსკის 1869 წელს მიართვა ამჟამად საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული რუსთველის ავტოტური მინიატურული პორტრეტის ასლი³; „Илл. газета“-ში კი გამოქვეყნდა ვიღაც ყალბისმქნელის მიერ ქართული ასომთავრული და მხედრული ასოებით შემკული

გურამ შარაძე

¹ გ. იმედაშვილი, რუსთველოლოგიური ლიტერატურა (1712-1956 წწ.) თბ. 1957, გვ. 54.

² დამტკიცებით ამის შესახებ იხ. გ. შარაძე, ვეფხისტყაოსნის ე. წ. ზაზაყული ხელნაწერის გარშემო, წიგნში: „არქეოგრაფიული ძიებანი“, თბ. 1973.

³ Пл. Носеллиани, Шота Руставели, Кавказ, 1870, № 13.



სურ. 2. შოთა რუსთველის პორტრეტული მინიატურა ვეფხისტყაოსნის ე. წ. ზახასელი ხელნაწერიდან.

სურ. 3. შაჰ-პუსეინის პორტრეტი და ბაგრატიონთა გერბი ნინოწმინდის 1708 წლის სიგელიდან.

შოთა რუსთველად მონათლული სულ სხვა პორტრეტი, რომლის შესახებ პროფ. ა. ცაგარელი, დ. გრუზინსკის არქივის აღწერილობაში, შენიშნავდა: «Одно изображение якобы поэта Руставели, такого рода лег сорока мужчина, в богатом персидском одеянии, сидит на диване или тахте, поджавшей ноги, без всяких атрибутов писательского звания (пера, книги). Рисунок сделан красиво в персидском стиле»⁴. აშკარაა, რომ აქ იგულისხმება ნაყალბევი პორტრეტი: ზახასელი ხელნაწერის კუთვნილი პორტრეტი-საგან განსხვავებით, რომელზედაც პოეტის ატრიბუტები წარმოდგენილია (ფრთა და მუხლზე გაშლილი «ვეფხისტყაოსანი»), ყალბისმქნელის მიერ გამოსახულ პირივნებას არავითარი მწერლური ღირსების დამადასტურებელი ნიშნები არ გააჩნია!

2. მაინც ვინ არის მასზე გამოსახული? ბარემ ამთავითვე ვიტყვი, რომ იგი გას-ლაფთ ირანის შაჰის პუსეინის (1694-1722 წწ.) პორტრეტი, რომელიც მოთავსებული ყოფილა კახეთის მეფის დავით II-ის (იმამყულისანის) 1708 წლის ნინოწმინდის სიგელის თვსში (სურ. 3). იგი 1914 წელს გამოაქვეყნა პროფ. ს. კაკაბაძემ⁵. შაჰ-პუსეინის სწორედ ეს პორტრეტი გაუსაღებია ვილაც ყალბისმქნელს შოთა რუსთველის გამოსახულებად (შდრ. სურ. 1).

3. ამავე ნინოწმინდის სიგელში, შაჰ-პუსეინის პორტრეტს ქვემოთ, მოთავსებულა იგივე გერბი, რაც პეტერბურგულ ჟურნალში: გვერგვინოსანი ორთავიანი არწივი სმლითა და ფრთის კალმით, რომელიც ზოგიერთის თავგამოდებული მტკიცებით, რუსთველის საგვარეულო გერბს უნდა წარმოადგენდეს. მართლაც ასეა ეს?

⁴ А. Л. Цагарели, Сведения, III, СПб, 1894, стр. 251.

⁵ ს. კაკაბაძე, წერილები და მასალები საქართველოს ისტორიისათვის, I, თბ., 1914.



სურ. 4-5. კახ ბაგრატიონთა პორტრეტები ნინოწმინდის 1708 წლის სიგელიდან.

სურ. 6. ვახტანგ VI ზოქებული სითარხნის წიგნი.

ჯერ გავეცნოთ ნინოწმინდის სიგელს. პროფ. ს. კაკაბაძის აღწერილობაში ვკითხულობთ: „იმამყულიხანის 1708 წლის ნინოწმინდის სიგელი დაწერილია ზელოვნურად თხელს ირანულ ქალღაღმად, ზომით 701 $\frac{1}{3}$ X 33 $\frac{3}{4}$ სანტიმეტრი. არშიები დასატულია ფერადად სპარსულ ყაიდაზედ, ხოლო სიგელის თავში მოთავსებულია სურათები ფერადად: შაჰსულთან უსეინისა, ბატონიშვილის თეიმურაზისა, დავით მეფისა, ნეფე ერეკლესი, მეფე კოსტანტინესი, თეიმურაზ I-ისა, თეიმურაზის შვილის დავით ბატონიშვილისა, მეფე ალექსანდრესი, მეფე ლევანისა, დავით ბატონიშვილისა. ამგვარად, ეს სიგელი წარმოგიდგენს მიუღს გალერეას XVI, XVII და XVIII საუკუნის დასაწყისის კახთ ბატონებისა“⁶. (სურ. 3, 4, 5). უკვე აქედან ჩანს, რომ აღნიშნული გერბი არ შეიძლება რუსთველს ეკუთვნოდეს, იგი ბაგრატიონთა გერბია. ნინოწმინდის სიგელის გარდა, ბაგრატიონთა იგივე გერბი ჩვენ დავადსტურეთ ვახტანგ VI-ის მიერ 1712 წელს გაცემულ ერთ დოკუმენტში (ხელნ. ინსტ. სდ-774), რომელიც სიონის მხატვრის გიორგის და მისი სახლუელობის სითარხნის წიგნს წარმოადგენს (სურ 6). სიგელის თავში ჩვენ ვხედავთ ბაგრატიონთა დამოწმებულ გერბს.

მასმასაღამე, შოთა რუსთველის ე. წ. უცნობი პორტრეტი, სინამდვილეში, მე-18 საუკუნის ყიზილბაში შაჰის ჰუსეინის პორტრეტია, ხოლო ვითომდა რუსთველის „საკვარეულო გერბი“ ქართველ მეფეთა-ბაგრატიონთა გერბს წარმოადგენს. მათ არავითარი კავშირი არა აქვთ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორთან და ამდენად, ვერც ვერავითარ შუქს ვერ მოჰყენს გენიალური პოეტის ბიოგრაფიას.



⁶ ს. კაკაბაძე, დს. თხზ., გვ. 1.

ნიკოლოზ შენგელაია მნიშვნელოვან როლს წარმოადგენს ჩვენი კინემატოგრაფიის ისტორიაში, ხოლო, როგორც ყოველი მნიშვნელოვანი მოვლენა, ცხადია, ისიც ყოველთვის თანამედროვის თვალთ მოიხსნის განჭვრეტასა და განალიზებას. ყოველი დრო თავის გადაწყვეტას მოითხოვს იმ პასუხებისას, თუ რატომ აყენებენ შენგელაიას საბჭოთა კინოკრიფების — ეიზენშტეინის, პუდოკინისა და დოვენკოს გვერდით, რატომ უწოდებენ მას ეროვნულ-ინტერნაციონალური მგზნებარე სულისკვეთების ხელოვანს, ან რაში მდგომარეობს მისი ტრადიციულობის ის თავისებურება, რომლის შემოქმედებითი ათვისების გარეშე დღეს წარმოდგენლად გვეჩვენება ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარება.

პროლოგაჟია

ნიკოლოზ შენგელაიას

ოლბა თაბუაჯილი — „ნიკოლოზ შენგელაია“, გამოცემლობა „ხელოვნება“, 1974 წ., რედაქტორი ლ. ლონინი.

იგი ბარამიძე

მის შესახებ არა ერთი სტატია, ნარკვევი თუ მონოგრაფია დააწერია, მიგრამ მათ შორის მხოლოდ ისეთ ნაშრომს შეუნარჩუნებია ღირებულება, რომელშიც ქართული კინოს ამ გამოჩენილი მოღვაწის შემოქმედება თანამედროვეობისათვის საყურადღებო თვალთახედვით ყოფილა გასუქმებული. ჩვენც, უპირველესად, სწორედ ამით დაგვაინტერესა კინომცოდნე ოლბა თაბუაჯილის მონოგრაფია: „ნიკოლოზ შენგელაია“, რომელიც ასელახან გამოსცა „ხელოვნებამ“ (რედაქტორი ლია ლონინი).

ცხადია, ამ პატარა (172 გვერდიან) მონოგრაფიას ვერ ექნება პრეტენზია ნიკოლოზ შენგელაიას ცხოვრებისა და შემოქმედების ამომწურავი ანალიზისა. ეს შეუძლებელია თუნდაც უფრო ფართო მოცულობის რომელიმე ერთ მონოგრაფიაშიც, რადგან ამ დიდი რეჟისორის ფილმების უმრავლესობა დღესაც სახელმძღვანელოს წარმოდგენს კინემატოგრაფისტებისათვის, ხოლო თითოეული ეს ფილმი ცალკე გამოკვლევას მოითხოვს. საინტერესო ისაა, რომ ავტორი ახშირ შემთხვევაში თვისიურად, მაგრამ გარკვევით მიგვაინიშნებს იმ არსებითზე, რითაც ასე ძვირფასია ჩვენთვის ნიკოლოზ შენგელაია. მკითხველი ინტერესით ეცნობა ნიკოლოზ შენგელაიას შემოქმედებითი ცხოვრების გზას — ლიტერატურული ასპარეზიდან კინოატელიემდე, მის ურთიერთობებს საბჭოთა ლიტერატურისა და კინემატოგრაფიის გამოჩენილ ოსტატებთან, მაგრამ, როგორც ვთქვი, უფრო მთავარი ისაა, რომ ავტორი არა მარტო იმის შესახებ მოგვითხრობს, თუ როგორ იქმნებოდა შენგელაიას ფილმები და რამ განაპირობა მათი გამარჯვება, არამედ იმაზეც, თუ რითაა საინტერესო ნიკოლოზ შენგელაიას შემოქმედება ჩვენი დღევანდელიობისათვის. ისიც სასიამოვნოა, რომ ავტორი აშკარად ავლენს ფაქტურით მასალების მომარჯვებისა და კონკრეტული, ლოკალური მსჯელობის უნარს.

წიგნში (იგი სულ ოთხი თავისაგან შედგება) მასალა მკვლევარის კეთილსინდისიერებითაა შეს-



წავლილი და გახანალიწებული. ბევრი, თითქოს უკვე ათასჯის განხილული საკითხიც ასლებურა-დაა გაშუქებული... ასე, თანამედროვე კინოხელოვნების აქტუალურ პრობლემებთან მჭიდრო კავშირში, ეგნობა შეიხველი ამ მრავალმხრივ საინტერესო შემოქმედებითი ძიებებით სასე ლიტერატურულ ცხოვრებას, რომელმაც კინოში მიიყვანა ნიკოლოზ შენგელაია და იმთავითვე ქართულმა თეატრის დიდი რეფორმატორს — კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით რეალისტური ხელოვნების პრინციპებს აწარა. ავტორის ყოველი კონკრეტული მსჯელობა, ახვე დროს განზოგადებული მნიშვნელობისაა. კონკრეტულად პოეტურ-შენგელაიაზე საუბრისას, მეთხველის შესაძლებლობა ეძლევა პოეზიის მივლ რიგ მნიშვნელოვან საკითხებსაც გაეცნოს; სცენარისტ-შენგელაიასთან დაკავშირებით ავტორი საერთოდ კინოდრამატურების, ხოლო რეჟისორ-შენგელაიაზე მსჯელობისას კი რეჟისორის აქტუალურ პრობლემებს ეხება.

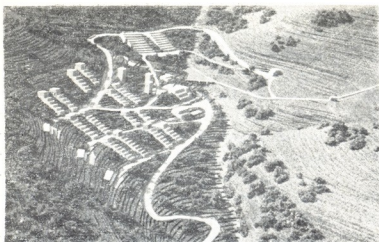
ავტორი გვაცნობს ნიკოლოზ შენგელაიას შემოქმედებით ლაბორატორიასაც. ბევრი რამ ამ ლაბორატორიული სამუშაოდან არა თუ დღევანდელი, მომავალი თაობისათვისაც უკარდასდებიდა. იმის მიხედვით, თუ როგორი გატაცებით მუშაობდა ყოველთვის ნიკოლოზ შენგელაია ყოველ ახალ ფილმზე, ადვილად ვერწმუნდებით, რომ საქმე გვაქვს ჭეშმარიტ შემოქმედთან, რომელიც წლების მანძილზე გულხელდაკრფილი კი არ ელოდებოდა შთაგონებას, არამედ ყოველდღიური ბეჯითი დამყველი შრომის წყალობით მალღებოდა შთაგონებამდე.

გასაგებია, რომ კვლევითი ხასიათის ამ პატარა მონოგრაფიაში ავტორის მიერ წამოყენებული ზოგი საკითხი კვლავ სადავო და გადასაწყვეტია. ზოგჯერ ასლებურად წამოყენებულ საკითხს ავტორი ბოლომდე გარკვეულად არ აშუქებს. ასე, მაგალითად, ეხება რა „ელისოს“ ეროვნულ რიტეულობას, მუსიკალობასა და ტემპერამენტს, ავტორი (და თუ არ ვცდები, პირველად მკვლევარებს შორის) სამართლიანად იხსენებს რუსთაველის თეატრის სპექტაკლ „ანზორის“, რომლის დადგმაც ეკუთვნოდა სანდრო ახმეტელს. „დღეს არა აქვს მნიშვნელობა, ვინ უფრო ადრე აღმოაჩინა მოვლენის ტრაგიკული არსის გამოსახვის ეს ხერხი (ლაპარაკი ცეკვის ეპიზოდის აზრობრივ და ესთეტიკურ მნიშვნელობაზე, — გ. ბ.) — შენგელაიამ თუ ახმეტელმა“ (გვ. 64), — ამბობს ავტორი, ხოლო უფრო ადრე კი იგი დაასკენის, რომ ამ ეპიზოდით ნ. შენგელაიამ მიაღწია იმას, რასაც ეიზენშტეინი „ხარისხობრივად ახალ მღვთაბერობაში გადასვლის ეფექტს“ უწოდებდაო, რითაც უგულბებლყოფილია სანდრო ახმეტელის რაიმე კეთილი ზეგავლენის როლი შენგელაიას შემოქმედებაზე. მით უმეტეს, როცა შემთხვევით თანადამთხვევად მიაჩნია ავტორის ის გარემოება, რომ „ორივე ხელოვნება (ერთი კინოში ცდილობდა

ეროვნული რიტმიკის პრობლემის გადაწყვეტას მთორე კი — თეატრში) თითქმის ერთდროულად გამოსატა ქართული ხალხის გრძობათა ლოკია“ (გვ. 64).

რას მატებს ყოველივე ამის მტკიცება ნიკოლოზ შენგელაიას ბიოგრაფიას? თუნდაც „ანზორი“ არ ყოფილიყო, ხომ ცნობილია, რომ ნ. შენგელაია, განსაკუთრებული სიმპათიით იყო გამსჭვალული რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებისადმი, რომელთა უმრავლესობა ახმეტელის დადგმებს წარმოადგენდა და რომლებშიც მასისა და ინდივიდის დამოკიდებულების საკითხი განუყოფელ მსენებად იყო ქვეული, ხოლო ამით კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოებოდა ხაზი ხალხურობას. პლასტიკისა და რიტმის საკითხს რომ თავი დაეანებით (რითაც ასე ცნობილია ახმეტელის ყველა სპექტაკლი), „ელისოში“, ისე როგორც ახმეტელის სპექტაკლებში, გმირი როგორც ინდივიდი იმ ხალხის განუყოფელი ნაწილია, რომელიც ისტორიას ქმნის. უფრო სასურველი ის იყო, რომ ავტორს არა ახმეტელისაგან შენგელაიას სრული დამოუკიდებლობა ემტკიცებინა, არამედ ის, თუ რა ამოდ ცდილობდა თავის დროზე ზოგიერთი თეატრმცოდნე და კინომცოდნე „ანზორისა“ და „ელისოში“ „ეროვნული შეცდომები“ აღმოეჩინა. ორივე ეს ნაწარმოები ჩვენი ეროვნული კულტურის საგანძურშია შესული და თვით ეიზენშტეინის, დოვეჟოსა და პუდოკინის ყურადღებაც იმით მიიპყრეს, რომ ისინი თავიანთი მეთოდითა და სტილით მჭიდროდ არიან დაკავშირებული ეროვნულ ნიადაგთან. იგივე ითქმის ნ. შენგელაიას შემდგომი ფილმების („26 თომისარი“, „ნარინჯის ველი“, „სამშობლო“, „ის კიდევ დაბრუნდება...“) შესახებაც. ასე რომ, დაუფასებელია მიათავისის, ეიზენშტეინის, პუდოკინისა და დოვეჟოს უდიდესი როლი ნ. შენგელაიას შემოქმედებით ცხოვრებაში. მაგრამ ანგარიშგასაწევია ისიც, რომ თუ მეტი არა, არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭებათ ეროვნულ კლასიკოსებსა და ქართული საბჭოთა თეატრის რეფორმატორებს — კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს.

იმედია გვაქვს, რომ ავტორის მიერ ნიკოლოზ შენგელაიას ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით შექმნილი ეს წიგნი ჩვენი მეთხველი საზოგადოების ყურადღებას მიიპყროს.



სოფელი ცხელიეთი (მაკეტი).

ქართული სალხური ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ტრადიციების განვითარებასთან ერთად დღეს აქტიურად მიმდინარეობს ახალი სოფლის დასახლება, რომელიც პასუხობს თანამედროვე სოფლის მეურნეობის წარმოებასა და სოციალურ პროგრესს.

იცვლება ქართული საბჭოთა სოფლის სტრუქტურა-მეტე მნიშვნელობა ენიჭება განაშენიანების საზოგადოებრივ და საწარმოო სექტორებს. სახეს იცვლის სოფლის ცენტრი, ღამაზდება სოფლსაბჭოსა და კოლმეურნეობის გამგეობის შენობები, იზრდება მაღაზიების, კლუბების, საყოფაცხოვრებო მომსახურების კომბინატების, სკოლების, ბაგა-ბაღების, სპორტული მოედნებისა თუ დარბაზების, დასვენების პარკების რიცხვი. სოფლად უკვე იშვიათად შესვდებით ერთსართულიან საცხოვრებელ შენობას. ამრიგად, იცვლება სოფლის არქიტექტურის მასშტაბი და ხასიათი, მისი დამოკიდებულება ბუნებრივ გარემოსთან.

განსახლების სტიქიური, გაფანტული ხასიათი, გზის პირას ხაზობრივად განვითარებული განაშენიანება დღეისთვის ვეღარ აკმაყოფილებს ახალი სოფლის დაგეგმარების, მისი კეთილმოწყობისა და სამეურნეო-საგზაო კავშირის მოთხოვნებს.

ამ მხრივ განსაკუთრებით სავალალო მდგომარეობაშია მთის რაიონების დასახლებული ადგილები. შედარებით სუსტად განვითარებული სოფლის მეურნეობა, კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების დაბალი დონე და მთის ბევრი სოფლის საცალფეხო-საგზაო კავშირი რაიონულ ცენტრთან თუ გარე სამყაროსთან, მოსახლეობას იძულებულს ხდის გადასახლდეს დაბლობ რაიონებში, სადაც ინტენსიურად ვითარდება სოფლის მეურნეობა და მრეწველობა. ამიტომაც არის, რომ მთის ბევრი სოფელი ხშირად საერთოდ წყვეტს არსებობას. მაგალითად, უკანასკნელი წლების მანძილზე თითქმის მთლიანად დაცარიელდა მთა-თუშეთი და პირიქითა ხევსურეთი, რაჭისა და იმერეთის მთიანეთის ბევრი სოფელი

მთის სოფალი

დღეს და

ხვალ

ვაქა აფციკაური

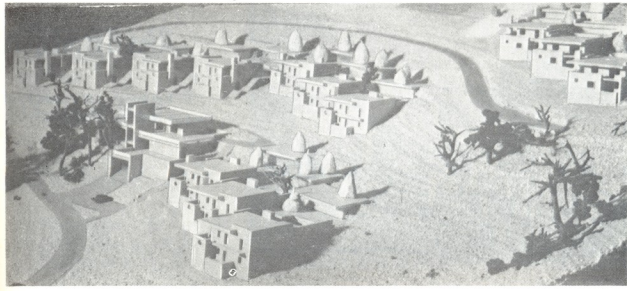
გაქრა. ამგვარად, რესპუბლიკა განიცდის ცალ-
მხრივი განსახლების ტენდენციებს. მეორე მხრივ,
აუთვისებელი რჩება მთის ბუნებრივი რესურსები,
რაც უდავოდ მოქმედებს რესპუბლიკის ეროვნულ
შემოსავალზე.

ჩვენი რესპუბლიკის მთავრობა დიდ ყურად-
ღებას უთმობს მთის რაიონებში საფლას მეურ-
ნეობის განვითარებასა და მშენებლობას. საქართ-
ველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის X
პლენუმმა კვლავ მთელი აქტუალურობით წამო-
იწინა ეს პრობლემა.

ამასთან დაკავშირებით, რესპუბლიკის წამყვა-

ლად გამოყენებით ადგილმდებარეობის ხასია-
სით, ბუნებრივი ვარგისი. ყოველ ცალკეულ შემთხ-
ვევაში შექმნილია მთის სოფლის დასახლების
განუყოფრებული, ინდივიდუალური მხატვრული
სახე. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა რთულ
რელიეფზე საცხოვრებელი სახლებისა და სხვა
შენობების განლაგებას. ამგვარი გადაწყვეტა უდა-
ვოდ შეუწყობს ხელს შედარებით ხელსაყრელი
სახანა-სათესი მიწების შენარჩუნებას.

სოფელი გუდანი კავკასიონის ქედის სამხრეთ
ფერდობზე, ჟინვალ-შატილის გზატკეცილზე მდებ-
არეობს და რაიონული ცენტრიდან — ქ. გუ-



გუდანის საცხოვრებელი
კომპლექსი (მაკეტ).

წი საპროექტო ორგანიზაციები აწესდებენ და
საზოგადოებას წარუდგენენ ხოლმე მთის სოფ-
ლების განაშენიანების ახლებურ პროექტებს. უკა-
ნასკნელი წლების მანძილზე შეიქმნა მეტად სა-
ყურადღებო ექსპერიმენტული პროექტები. მაგა-
ლითად: დუშეთის რაიონის სოფელ გუდანის ცენ-
ტრი (საქსოფლმშენსახპროექტი. არქიტექტორე-
ბი — დ. შორბედაძე, ი. მარგიშვილი, ლ. მჭედ-
ლიშვილი), სოფელ ხანხატის საცხოვრებელი
კომპლექსი (პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქი-
ტექტურის ფაკულტეტის საპროექტო ბიურო.
არქიტექტორები — ვ. დავითაია, შ. გუბუნავა,
ვ. ორბელიაძე), აგრეთვე ფასანაურის, სოფელ
ცხვედიეთის დაგეგმარებისა და განაშენიანების
პროექტი (თბილისის ზონალურ-ექსპერიმენტუ-
ლ პროექტირების სამეცნიერო კვლევითი ინსტი-
ტუტი. არქიტექტორი ვ. აფციაური).

პროექტების ავტორები შეეცადნენ მოხერხებუ-

შეოდიან 40 კილომეტრითაა დაშორებული. ამ
სოფლის განაშენიანების პროექტის დამუშავები-
სას ავტორთა მთავარი მიზანი იყო ისეთი საც-
ხოვრებელი პირობების შექმნა, რომელიც დააკ-
მაყოფილებდა მთის ადგილობრივი მოსახლეობის
მოთხოვნილებებს.

საცხოვრებელი კომპლექსები ისეა დაგეგმარე-
ბული, რომ ყოველ სახლს თან ახლავს საკუთარი
სამეურნეო ნაგებობა, რომელიც გამოყოფილია
შიდა ეზოთი. თითოეული სახლი უზრუნველყო-
ფილია საავტომობილო მისადგომით.

გუდანის დასახლება მთლიანად კეთილმოწყო-
ბილი იქნება. აიგება კაპიტალური საცხოვრებე-
ლი სახლები, აგრეთვე პირველადი მოთხოვნილე-
ბის, საზოგადოებრივი მომსახურების დაწესებუ-
ლებები, რომლებიც სტრუქტურულად, საცხოვ-
რებელი სახლების ჯგუფს შუაგულში, ერთ შე-
ნობაში მოთავსდება.

ამ სასოფადობებრივი ცენტრის (შენობის) შემადგენლობაში შედის: ადმინისტრაციული განყოფილება, კულუბი, ბიბლიოთეკა, მღაზია, საყოფაცხოვრებო და სამედიცინო მომსახურების პუნქტები, სასტუმრო და კავშირგაბმულობის ოთახები.

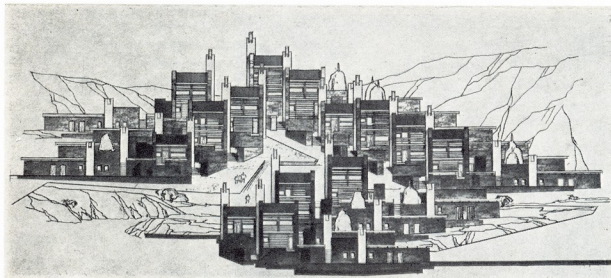
სოფელ გუდანის მოვლი კომპლექსისთვის განსაზღვრულია ცენტრალური თბომომარაგება. სოფელი წყალს თვითღინებთ მიიღებს ახლომდებარე წყაროებიდან.

იგივე მოცემულობითაა დაპროექტებული სოფელი ხახმატი, მაგრამ მისი დაგეგმარების კომპოზიცია შედარებით სხვაგვარადაა გადაწყვეტილი. აქ ტრანსპორტის მოძრაობა განსაზღვრულია

გების მოთხოვნილებებს. პროექტი ითვალისწინებს სამ ძირითად ზონას: სასოფლო-სამეურნეო, საცხოვრებელ და ტურისტულ-დასასვენებელ ზონებს.

ტურისტულ-დასასვენებელ ზონაში, დამსვენებელთა დროებითი საცხოვრებელი კომპლექსის გარდა, დაგეგმილია საბაგირო გზა, რომელიც ზამთარში მოემსახურება სამთო-სათხილამურო სპორტს, ხოლო ზაფხულში — ტურისტებსა და სოფლის მეურნეობის საჭიროებებს.

საცხოვრებელ ზონაში აიგება ტერასული საცხოვრებელი და სასოფადობებრივი შენობები, რომლებიც შედარებით ეკონომიური და პერსპექტიუ-



სოფელი ხახმატი (პროექტი).

განაშენიანების გარეთ, წრიულად. იგი ყველა ეზოსთან (სახლთან) სამეურნეო ეზოთი იქნება დაკავშირებული. განაშენიანების მიზნით კი განსაზღვრულია გამწვანებელი სავალფეხო გზების მოწყობა საცხოვრებლების ერთმანეთთან და სასოფადობრივ ცენტრთან დასაკავშირებლად. ასეთი დაგეგმარება შექმნის ცხოვრების მოხერხებულ და სანიტარულ-ჰიგიენურ პირობებს. აქაც სასოფადობრივი ცენტრის ერთ კოოპერირებულ ბლოკში განლაგებული იქნება ადმინისტრაციული, კულტურული, საყოფაცხოვრებო და სამედიცინო მომსახურების, აგრეთვე კავშირგაბმულობის დაწესებულებანი.

სოფელ ცხვედიეთის პროექტის ავტორს გამიზნული ჰქონდა შექმნა მთის სოფლის ასალი ტიპი, რომელიც ფუნქციური თვალსაზრისით უზარსულებდა როგორც სოფლის მეურნეობის, ასევე საკურორტო-გამაჯანსაღებელი მეურნეობის დარ-

ლია რთული რელიეფის პირობებში. მრავალბინიანი ტერასული (ბანიანი) სახლი ქმნია მრავალბინიანი საცხოვრებელი სახლის დახრილ ფორმას. ქვედა ბინის სახურავი გამოიყენება ეზოდ, „მოწანე ოთახად“ ზედა ბინისათვის, ხოლო ნაგებობათა საერთო სახე რთული რელიეფის დინამიკურ ფორმებს გამოსატკავს. ასეთი საცხოვრებელი სახლების აგება არ მოითხოვს მძლავრ სამშენებლო მაშას, რამდენადაც შესაძლებელია გამოყენებული იქნას ადგილობრივი სამშენებლო მასალა.

ამ პროექტებმა და მთის სოფლის განაშენიანებისა და კეთილმოწყობის მეცნიერულ-კვლევითმა წინადადებებმა მრავალმხრივი შემოწმება უნდა გაიაროს, რამდენადაც ექსპერიმენტული სოფლების მშენებლობას მთის რაიონებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება.



დისკუსია*

თეატრი და მასპერაბელი

თეატრი, რეპერტუარი, მასპერაბელი!

კემალ ჩხეიძე

ამ წერილით ჩვენ გვინდა გამოვხატოთ დისკუსიის „თეატრი და მასპერაბელი“, რომელიც წამოიწყო ჟურნალმა „საბჭოთა ხელოვნება“ და აზრი გამოვთქვათ ი. ჭავჭავაძის სახელობის ბათუმის თეატრის დღევანდელი მოღვაწეობის პრობლემურ საკითხებზე. ჩვენი აზრით, ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი იმისა, რომ თანამედროვე ქართული თეატრები და მათ შორის ბათუმის თეატრიც ვერ დგანან დღევანდელი მასპერაბელის გაზრდილი მოთხოვნების დონეზე, მალაღმბატკრული, მალაღიდგური დრამატული ლიტერატურის უქონლობაა. დასამალი არ არის, რომ დრამატული

ქანრი ჩვენი დროის მწერლობისთვის ეფუძნება „დაბამარე მუერნობად“ იქცა. კრაზისიდან თავის დასაღწევად თეატრები იძულებული არიან მიმართონ ათასგვარ მანიპულაციებს. ასე, მაგალითად, პროზაული ნაწარმოების გასცენიურება ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა თეატრის ცხოვრებაში და არც თეატრი, არც ავტორი არ უფიქრდებიან, ზოგჯერ რა საგალალო შედეგები მოსდევს ხოლმე თეატრისთვის ამ გზით რეპერტუარის გამდიდრების მცდელობას. ჩვენ აქ გასცენიურების წინააღმდეგ კი არ ვიმალღებთ ხმას (თუმცა არც უამისობაა), არამედ ამ პროცესში გამომჟღავნებული ნაჩქარევითობისა და არაპროფესიონალიზმის მიმართ, რომ ძალიან ხშირად ასეთი ოპერაციის დროს სპექტაკლში იშლება ნაწარმოების კომპოზიციური მთლიანობა, თავს იჩენს ფრაგმენტულობა და ა. შ.

ახლა ბევრს ლაპარაკობენ მასპერაბელის აღზრდის პრობლემაზე. მასპერაბელის კულტურას, მის განწყობას-დამოკიდებულებას თეატრისადმი განსაზღვრავს სპექტაკლის დონე. მასპერაბელს ძალას ვერ დაატან ყოველთვის გაბრწყინებული თვალებით უყუროს მსუბუქი ქანრის, ან დაბალი მხატვრული ღირებულების სპექტაკლს იმის გამო, რომ სადღაც არსებობს ფინანსური და სპექტაკლებზე მასპერაბელის დასწრების გეგმა. ამ საკითხზე, პირველ რიგში, თეატრის მესვეურებმა უნდა იფიქრონ.

ხშირად გაიკონებთ საუბარს ახლის ძიების შესახებ თეატრში. ყველაფერს, რაც ორპროცენტით ან ბუნდოვნებით გამოირჩევა, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება სიახლე ეწოდოს. ესეც რომ არ იყოს, ყველა უნიჭი ექსპერიმენტც არ შეიძლება სიახლედ მივიჩნიოთ იმის გამო, რომ თეატრალურ წრეებში მნიშვნელოვან და გაიზარდა ნოვატორობისადმი ინტერესი. ახლის ძიებაში ფართოდ უნდა ჩაებნენ როგორც ნიჭიერი დრამატურგები და რეჟისორები, ისე თეატრალური კოლექტივი და მასპერაბელი.

ახლის ძიების გზაზეც მარჯანიშვილისა და ა. ასმეტელის მიერ განხორციელებული რეფორმების მოძველებულად მიჩნევა ჯერ კიდევ შეუძლებელია, ჯერ კიდევ არ ჩანს ჩვენი დროის მარჯანიშვილი და ასმეტელი. ამას გარდა, მარჯანიშვილისა და ასმეტელის პერიოდი, ეს იყო ქართული დრამატურგიის აყვავებისა და აღორძინების პერიოდი. ჩვენი აზრით, „მასპერაბელის აღზრდის“ პრობლემაზე დისკუსია კი არ არის ახლა მთავარი, არამედ მალაღმბატკრული, მალაღიდგური პიესა და რეჟისორულად გამართული, დასვენვილი სპექტაკლის ჩვენება, რაც თავისთავად მოემსახურება ამ პრობლემის გადაჭრას.

რეჟისურა, ფიქრობთ, ერთ-ერთი პირველბარისხოვანი კომპონენტია თეატრის განვითარების გზაზე და ამიტომ ამ საკითხზე მსჯელობა წინ უნდა უსწრებდეს „მასპერაბელის აღზრდის“ პრობლემაზე დისკუსიას.

* ვაჭარბელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2-10.



ბათუმის სახელმწიფო თეატრში: ყოველთვის შეინიშნებოდა ლტოლვა და ვით კლდიაშვილის უკუდავი პიესებისადმი, რაც მისასაღმებელია. ძველი თათბის მაცურებელს ასოსუ რეჟისორულად სხვადასხვა კუთხით გააზრებული და განხორციელებული დადგმები და კლდიაშვილის პიესებისა და, საწყენია, რომ ბოლო დროის დადგმები ყოველთვის ვერ შედგება ადრინდელ რეჟისორულ გადაწყვეტას. გასულ სეზონში პათუმის თეატრის სცენაზე დავით კლდიაშვილის „უბედურების“ დადგმა დავაგწმუნა, რომ სიხალისი ძიების მიზნით გაზედულ რეჟისორულ მანიპულაციებს შეუძლია ზიანი მიავლიოს თეატრს. (ეს მით უფრო საწყენია, რომ ამ სპექტაკლის რეჟისორმა ვ. ნიკოლაძემ მშვენივრად დადგა და კლდიაშვილის მეორე პიესა — „დარისპანია გასაჭირი“). სამწუხაროდ, სუსტი იყო მამვე რეჟისორის დადგმით შ. დადიანის „გუშინდელიც“.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, პიესა, მართალია, მთავარი, მაგრამ იგი ერთობლივად კომპონენტი არ არის თეატრის წარმატებისათვის.

ქართული მაცურებელი შესანიშნავად იცნობს ბათუმის თეატრის კოლექტივის შესაძლებლობებს. 30-იან წლებში ახალგაზრდა კოლექტივმა ძალიან მოკლე დროში შეძლო მაცურებლის გულის მოგება და ნდობის მოპოვება. მაშინ, სხვათა შორის, ძალიან იშვიათად გაიგონებდით მაჰარაკას „მაცურებლის აღზრდას“ პრობლემაზე. თეატრის რეჟისურას (სსრ კავშირის სახალხო ხალხტიკა ა. ჩხარტიშვილი, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე შ. ინასარიძე) შეგნებული ჰქონდა, რომ მაცურებლის ნდობის ბოროტად გამოყენება, მისი ინტერესების უგულბედიყოფა წარმოშობდა ზიანს, თავისებურ ნაპარულს თეატრსა და მაცურებელს შორის. მაცურებელთა მოთხოვნის გათვალისწინებით თეატრს თავის რეპერტუარში ყოველთვის ჰქონდა როგორც ისტორიული, ისე თანამედროვე ყოფითი დრამატული და კომიკური ხასიათის სპექტაკლები.

თეატრი, როგორც ვთქვით, უნდა ეხმარებოდეს ყველა სახალხს, იგი მხატვრულად უნდა ასახავდეს ქალაქისა და სოფლის, ჩვენი მუშათა კლასის, კოლმურენობის, ინტელიგენციის, მოსწავლე ახალგაზრდობის ცხოვრებას. საუკუნისხმოა ის ფაქტი, რომ უკანასკნელ წლებში აჭარის ცხოვრებაზე, თუ შევდგენლობაში არ მივალვით პარმენლორას ინსცენირებულ პიესას „განათიადი ხვეში“, სადაც 30-იანი წლების ზემო აჭარის სოფლებში მომხდარი კულტურული ძეგლების ასახული, არც ერთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი არ დადგმულა. ბედუკუდმართი ისტორიით დაჩაგრული აჭარის თემს დომინანტობდა ბათუმის თეატრის რეპერტუარში. ახლა მაცურებელი მოვლის ახალი ცხოვრებით წყლში გამართული აჭარის მშრომელთა ცხოვრების ანსაზრდა პიესებსაც, სეზონში ერთ-ორ სპექტაკლს მაინც.

ბათუმის სახელმწიფო თეატრში: ყოველთვის თვის წლებში განახორციელა არა ერთი შესანიშნავი დადგმა პატრიოტულ თემზე, მისი ძნელ პირობებში რეჟისორები და მსახიობები ქმნიდნენ დამაჯერებელ სცენურ სახეებს, რაც ბრძოლისა და შრომის ყინთი ალაგუნდა მაცურებელს. მისი მრისხანე წლებში პატრიტი ახერხებდა თავისუფალი ყოფილიყო პატრიოტიკალიზმის ტყვეობიდან, მისი შემდგომი პერიოდი კი ბრწყინვალე ფურცელი თეატრის ისტორიაში. ამიტომ ახლა ბათუმის თეატრის კრიზისის ერთ-ერთ მიზეზად იკონომიური ფაქტორის მიჩნევა (რასაც თეატრის მესვეურები ზოგჯერ იმიჯსუბინ ხოლმე), ვფიქრობთ, არაფრით არ არის გამართლებული.

ის გარემოება, რომ ბათუმის თეატრის სპექტაკლებს იშვიათად შეუძლება ცენტრალური ბრესის, კურნალების, ტელევიზიის თვალი, რათქმაუნდა, ანგარიშგასაწყვია, მაგრამ — არა გადაწყვეტს. იყო დრო, როცა აჭარის საოლქო გაზეთებისა და ჟურნალის ფურცლებზე განხილვებთანაღიშების გარეშე არ რჩებოდა ბათუმის თეატრის არც ერთი სპექტაკლი, იმეფდებოდა კავშირ-ფიცოური რევენუები. თეატრის შემოკრებილი ჰყავდა ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში ჩახედული ინტელიგენცია. ყოველივე ამას, ბუნებრივია, საქმისთვის სარგებლობა მოჰქონდა, მაგრამ, წლების მანძილზე, ეს კარგი ტრადიცია დაიწყებას მიეცა და კრიტიკული პათოსი თვით-კმაყოფილება მსგავსა.

რაკი სპექტაკლების თბიერებით განხილვა-შეფასება უუნარო-გაზეთების ფურცლებზე უკანასკნელ წლებში ცუდ ტონად იყო მიჩნეული, დადგმების შემფასებლობა როლში ერთ თეატრის მესვეურებს უნდებოდათ გამოსვლა და ეს გარემოებაც, ნაწილობრივ, განაღ მიზეზი იმ კრიზისისა, რომლის წინაშევე ბათუმის თეატრი ამ ბოლო დროს აღმოჩნდა. თვითკმაყოფილება კი ყველაზე საშიშელი სენია ხელოვნებაში. ხელოვანი, შემოქმედო, პირველ რიგში, თვითონ უნდა იყოს კრიტიკული, თბიერებით თავისი ქმნილების შეფასებისას. ამ ბოლო დროს, თეატრის საქმიანობის შეფასებისას ხშირად ისმის თვითკმაყოფილი ტონი. სადავო არ არის, რომ ბათუმის თეატრის გასტროლობი მოსკოვის კრემლის თეატრში, ხოლო შემდეგ ბლავოგვრადში (ბულგარეთი) თავისე-თავად დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, მაგრამ ეს საკითხის ერთი მხარეა. არის მეორე მხარე — ლიტერატურული, მხატვრული შემოქმედებითი სახეზე. იყო თუ არა იგი ბათუმის თეატრის შესაძლებლობის დინეზე? ჩვენი აზრით, არა! საკანტროლო სპექტაკლებს აკლდა ბათუმის თეატრის სცენაზე ადრე განხორციელებული სპექტაკლებისთვის დამასასიათებელი მასშტაბურობა მხატვრული სრულყოფის სფეროში. საგანტროლო სპექტაკლები რეჟისორული გააზრებითაც ვერ იდგა იმ სიმაღლეზე, როგორც ეს რესპუბლიკის კარგი გატანილ სპექტაკლებს მოეთხოვება. იგრძნობო-



და ახლის ძიების გზაზე, ერთი შეხედვით, თითქოს მისაღები, მაგრამ ექსპერიმენტის თვალსაზრისით რამდენადმე პრეტენზიული სტილი (როცა უპირატესობა ფორმის ეფექტა და არა შინაარსს). ჩვენ წვეთი უკვე ვთვით, რომ ტრადიციების უგულვებელყოფა ახლის ძიების მომიჯნავეთ, ჯერჯერობით ნაადრევია. თეატრის გუმბინდელი დღე ჯერჯერობით არ შეიძლება არტივის საკუთრებად გადაეცემათ მთლიან ინტიმომ, რომ გაიზარდა ახლის ძიებისადმი ინტერესი, რაც ჯერ კიდევ არ ნიშნავს სიახლეს.

საბჭოთა პერიოდის ბათუმის პროფესიულ თეატრის ზანმოკლე ისტორია აქვს. ა. ახმეტელის ინიციატივით რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრთან სპეციალურად აჭარიდან მივიღებოდა ახალგაზრდობისთვის შექმნილი სტუდია-სახელსონოს კურსდამთავრებულემა თავისი პირველი სპექტაკლი აჭარაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 16 წლისთავის აღსანიშნავ ზეიშ მიუძღვნეს. სამწუხაროდ, ჩვენ ახლა საშუალება არა გვაქვს სრულად გავაანალიზოთ ის საშუალებები და მეთოდები, რითაც ამ სტუდია-სახელსონოში ახალგაზრდობისთვის შექმნილი დიდი სარბილისთვის. ალბათ რადისმე ვინმე ითავებს და ამ პროცესს მიუძღვის საჭირო და სასარგებლო გამოკვლევას. ერთი კი ცხადია, 1937 წ. 18 მარტს სტუდია-სახელსონოს აჭარელთა სექციის კურსდამთავრებულმა ახალგაზრდებმა გამოცდის პირველსავე დღეს, პირველსავე სპექტაკლზე აიტაცეს ახალგაზრდა კოლექტივის შესაძლებლობისთვის სარეკორდო სიმძიმე ისე, რომ ამ შემთხვევისთვის წინ არ წაუშობდარებიათ იაფფასიანი, პროფესიული თეატრებისთვის დაბასსიათებელ დონეზე მდგარი უემოინო სპექტაკლები, ისეთი, როგორსაც ახლა, სამწუხაროდ, არც თუ ისე იშვიათად, შეხვდებით ბათუმის თეატრის რეპერტუარში. ბათუმელმა მაყურებელმა თეატრის ახალგაზრდა ძალეობთ პირველსავე სესონში ნახა შესანიშნავი დადგმები, კერძოდ, გ. მდიუნის „ბრმა“ (დადგმა დ. ალექსანდრე, ე. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ (დადგმა მისივე), გ. მდიუნის „ალკაზარი“ (დადგმა შ. ინასარიძისა) და ს. შთვარაძის „თეგრაიი“ (დადგმა ა. ჩხარტიშვილისა). ახალგაზრდა კოლექტივის გამარჯვება პირველსავე სესონში, ეს იყო ქართული თეატრალური ხელოვნების ერთგვარი ზეიმის, ეს იყო აგრეთვე დადასტურება იმისა, რომ ბათუმი რჩებოდა თეატრალური ტრადიციების ქალაქად. თეატრალური კრიტიკა აღიარებდა, რომ ბათუმის თეატრის მიერ პირველსავე წლებში განხორციელებული დადგმები დაამყვენებდა რომელიც გნებავთ თეატრის სცენას საქართველოში. აქედან მოყოლებული ბათუმის თეატრის ისტორიის საკმაოდ ვრცელი მონაკვეთი, თითქმის 60-იან წლებამდე, შეიძლება მივიჩნიოთ თეატრის რეჟისურისა და მსახიობთა კოლექტივის ურთიერთგაგების, საქმიანი შემოქმედებითი თა-

ნამშრომლობის, სიახლისადმი სწრაფობისა და რაკ მთავარია, ფართო საზოგადოებრივი აღიარების, შემოქმედებითი გამარჯვებებისთვის საშუალებათა ერთობლივი ძიების დასამასოფრებელ პერიოდად. დროის ამ მონაკვეთში ბათუმის თეატრის მიერ განხორციელებული მთელი რიგი დადგმები არაერთგვარის გამზარდა სპეციალური შესწავლის საგანი.

ქართველ მაყურებელს, ვფიქრობთ, ახსობს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე გატა-ფშაველას „მოკეთილის“ დადგმის შედგენა გამართული პაეტროზა პრესის ფურცლებზე, როცა ეს დადგმა სხვადასხვანაირად იყო დანახული და შეფასებული. თეატრალური კრიტიკა სადავოდ ხდოდა სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტის ზოგიერთ მხარეს. აღსანიშნავია, რომ მარჯანიშვილის თეატრში ა. ჩხარტიშვილს არ გაუწეოვრებია ბათუმის თეატრის სცენაზე მის მიერ აღრე დადგმული „მოკეთილი“. ბათუმის ვარნიანტი უფრო ახლოს იდგა ვაჟასეულ გადაწყვეტასთან, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პიესამ აქაც ერთგვარი მონტაჟი განიცადა.

ა. ჩხარტიშვილი ბათუმის თეატრში ახალგაზრდა კოლექტივთან მუშაობისას ყოველთვის დიდ ადგილს უთმობდა, და სასებით სწორადვე, იმ გარემოებას, რომ პიესაში ამა თუ იმ როლზე მსახიობის დაკავება, მარტო მსახიობის სურვილით კი არ უნდა ყოფილიყო განირობებული, არამედ მისი უნარისა და მონაცემების გათვალისწინებით. არც „მოკეთილის“ დაკომპლექტებისას გადაუხვევია რეჟისორს ამ ნაცადი გზისთვის, იქნებ ესეც იყო იმის მიზეზი, რომ პიესაში ნატარებული ერთგვარი მანპილაკიები მანდმე დადგმულ თეატრში დარჩა მაყურებლისთვის. ა. ჩხარტიშვილმა სპექტაკლის მთელი სიმძიმე თითქმის ბაზაზე გადაიტანა. თუ ბაზა გაგებულე იქნებოდა როგორც დაცემული ისე, რანიარადღე შეიძლება დაეცეს ადამიანი, რომელსაც ყოველწუთს ესმის დიდისა და პატარას წყველა-კრულევა. თუ იგი წარმოდგენილი იქნებოდა გამარჯული როგორც სულიერად, ისე ფიზიკურად... სამშობლის მოღალატედ და ამორალურ ტიპად... ბუნებრივია, სპექტაკლში წინამდებოდა ვაჟასეზური აზრი და შინაარსი. აღსანიშნავია, რომ საქართველოს სახალხო არტიკსმ. ი. კობლაძემ ბაზას სახით გააურებელი უწევნა რთული ბუნების ადამიანი. მისი ბაზა ვაჟაკი და ქველბრელი იყო. კობლაძეს არ უთამაშნია ვასრისთი და მიწასთან გასწორებული მოღალატე. იგი შეეცადა ბაზას სახით წამოეგონოთ სპაიოსის ტრავიკული გმირი საპოკონი და, არ გადავარაბებთ თუ ვიტყვით, რომ ქართულ სცენაზე უკეთესი ბაზა ჯერჯერობით არ შექმნილა. აქ იყო სპექტაკლის გამარჯვების საიდუმლოებაც.

ბათუმის თეატრის ყოველთვის ჭიწინა რეპერტუარში ქართველი, რუსი და უცხოელი დრამატურგების როგორც კლასიკური, ისე თანამედრო-



ვეობის ამსახველი პიესები, სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ კლასიკური ნიწურების დადგმა ბათუმის სცენაზე არასდროს არ განხორციელებულა მოვალეობის მოხდის მიზნით. ბათუმის კოლექტივი ყოველთვის ამტკიცებდა მაღალი, ზოგადკაცობრიული იდეალების მატარებელი დრამატული ნაწარმოებების მონაწილე ჩაწვდომის უნარს. თეატრის კოლექტივი არ გამოვიდოდა დეზოდა და არ იფარგლებოდა თავიანი შესაძლებლობითა და მონაცემებით. იგი არ თავილობდა ურობითობას ლიტერატურულ წიგნებთან. საგულისხმოა, რომ ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებზე მაღალკვალიფიციურ კონსულტაციებს თეატრის ცხოვრებაში საპატიო ადგილი ჰქონდა მიჩნეული. საილუსტრაციოდ, ფეიქრობით, ანტიკური საბურნეისის დრამატურის ბრწყინვალე ნიმუშის სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ დადგმისათვის მოსამზადებელი სამუშაოების გახსენებაც იქნება საკმარისი. ბერძნული ლიტერატურის ცნობილი სპეციალისტი პროფ. პ. ბერაძე, სანაპირეთის ორბელიანი ა. ჩხარტიშვილი და მ. ინსარიძე დაიწყებდნენ პიესაზე მუშაობას, თეატრის დასში კითხულობდა ლექციების კურსს ანტიკური ლიტერატურის, ხელოვნებისა და კულტურის საკითხებზე. წინააწარ ყველაფერი გაეკეთდა ამ ნაწარმოების სწორად გაგებისთვის. ა. ჩხარტიშვილისა და მ. ინსარიძის ბათუმის თეატრში ერთობლივი მოღვაწეობის ზენიტს, ვფიქრობთ, რომ სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ წარმოადგენდა.

რუსეთის თეატრალურმა საზოგადოებამ ბათუმში სპეციალურად მოავლინა თეატრმცოდნე პროფესორი გრიგორიევი, რომელმაც უძმდგემო თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტს ვრცელი ანგარიში წარუდგინა, სადაც იგი მაღალ შეფასებებს აძლევდა „ოიდიპოს მეფის“.

რეჟისორმა ა. ჩხარტიშვილმა ამ სპექტაკლის სანახავედ მოიწვია მწერალი მ. ლევინი, რომელმაც თავიანი შთაბეჭდილება გამოთქვეყნა მოსკოვის გაზეთის „Moscow news“-ის 1948 წ. 27 ივლისის ნომერში. ლევინზე არაჩვეულებრივი შთაბეჭდილება დატოვა ამ სპექტაკლმა; დრამატურგმა მალაუგინმა ნახა ბათუმში თილისისი და გახსოვდა „სოფისტკოე ისკუსტსო“ 1948 წ. 17 იანვრის ნომერში მას ბრწყინვალე დადგმა უწოდა.

1947 წლის ივლისში თბილისელი მასურებლის წინაშე ბათუმის თეატრის გამოსვლამ „მეფე თიდიპოსით“ ნათელი გახადა, რომ ხელოვნებისთვის მიჯნები არ არსებობს. ამაღლებული, ჭეშმარიტი თეატრალური ხელოვნება ერთნაირი ძალი შეიძლება წარმოადგინოთ როგორც დედაქალაქში, ასევე პერიფერიებში.

ა. ხორავამ 1957 წლის 22 იანვარს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სხდომაზე, რომელიც მიემდგა ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის კოლექტივთან შეხვედრას (1957 წლის იანვარში ბათუმის თეატრის კოლექტივი კვლავ წარსდგა განახლებული „მეფე

თიდიპოსით“ თბილისელი მასურებლის წინაშე) განაცხადა: „ი. კობალაძე მაღალი აქტიორული ოსტატობით აშუქებდა თიდიპოსის სახეს. ი. კობალაძე გვიჩვენა მთელი რიგი ახალი ნიუანსები. მე სიამოვნებით გამოვიყენებ ამ ხერხებს და თამამად ვიტყვი, რომ იგი გვეუფენს ე. კობალას შემოქმედებას. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენი ხელოვნება ერთ წრტკულზე არ იყენება და ახლებურად წყვეტს აქტიორული შემოქმედების ამ თუ იმ ამოცანას.“

ბათუმის თეატრმა სხვადასხვა დროს მაღალ დონეზე განახორციელა ისეთი დადგმები, როგორცა კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, გ. მდიუნის „სამშობლო“, შ. მანუაშვილის „არსება“, ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვეყა“, ვ. დარასელიას „კიკვიძე“ (ამ სპექტაკლში განუმეორებელი სახეები შექმნეს იკვიძიას—სახალხო არტისტმა მ. ხინიკაძემ, ხოლო მინაი დუნდუიკოვსა—ი. კობალაძემ). სამამოლო ომის წლებში წარმატებით იდგმებოდა დ. ერისთავის „სამშობლო“, კორნეიუკის „ფრონტი“, სიმონოვის „რუსი აღმანებნი“, რეჟისერისა და კაცის „ოლეკო ლუნდინი“, ფინისა და გუსის „ბერლინის გასაღები“ და სხვა.

კვალიფიციური თეატრალური კრტიკა მაღალ შეფასებას აძლევდა ალ. ყაზბეგის გასცენირებული მოთხრობის „ხუცისმერი გოჩას“ დადგმას. პ. ჯაკომეტის „დამნაშავის ოჯახს“, შექსპირის „ოტელოს“ და ათობით სხვა სპექტაკლს.

ბათუმის თეატრს სხვადასხვა დროს ჰქონდა ცალკეული ჩაყარდნებიც, მაგარა, როგორც იტყვიან, ყველაფერი ეს წვეთი იყო იმ გამარჯვებებთან შედარებით, რასაც თეატრი ალწევდა შემოქმედებითი სიძნელეებითა და წინააღმდეგობებით აღსაქმე გზაზე. (ცნობილია, სადაც არსებობს ჭეშმარიტი ხელოვნება, იქ ყოველთვის ისაღვეურებს ხოლმე წინააღმდეგობები). აქ რამდენიმე ფრაზით შეიძლება ბათუმის თეატრის მამინდელი წარმატებების მიზეზების განხილვაც. პირველი და მთავარი მიზეზი იყო ის, რომ ამაღლებული რეჟისერებმა ა. ჩხარტიშვილმა (ხოლოც პირველი დღეებიდანვე სათავეში ჩაუდგა ბათუმის თეატრს, როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელი) და მ. ინსარიძემ თავიდანვე ერთობლივად დაიხატეს კურსი საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნების ზოგადი პრინციპების დაცვით შექმნათ სანიმუშო ეროვნული თეატრი. ბათუმის თეატრის აგრძელება რუსთაველის თეატრის იმდროინდელ ტრადიციებს, თეატრისა, რომელსაც ეროვნულ თეატრებს შორის დამასურებულად გჭირა გამოჩრეული დაგლიო. ამას ემატებოდა ბათუმის თეატრის დასის მხატვრული პრინციპები (მამინდელი რუსთაველის თეატრის პრინციპები), რითაც თეატრი მთლიანობაში მხატვრულად გაერთიანებულ მძლავრ შემოქმედებით კოლექტივს წარმოადგენდა. ეს გარემოება, ბუნებრივია, აპრობებდა „თეატრისა და მასურებლის“ პრობლემის გადაჭრასაც. თეატრს ჰქონდა



მალამბასტრული, მალალიდუერი რეპერტუარი და ჰყავდა შესანიშნავი მაცურებელი. აღებული კურსის განხორციელებას, რა თქმა უნდა, ხელი შეუწყო იმ გარემოებასაც, რომ თეატრის შემოქმედებას საფუძვლად ედო ღრმა ადგიური საწყისი და სრულყოფილი ფორმა, გამომსახველი ხერხების შეუნელებელი ძიება. თეატრის რეჟისურა გამარჯვებას ვერაუდობდა მსახიობზე დაყრდნობით და არა რეჟისორული ყალბი თეატრალური ხერხების დემონსტრაციით. სპექტაკლის ცენტრალური ფიგურას მსახიობი წარმოადგენდა და შესაბამისად უკუგდებულ იყო ყოველგვარი გარეგნულად ბრწყინვალე, ფორმალისტური საშუალება (თუმცა დამუშავალი იყო სპექტაკლის თეატრალიზაცია, მისი ავალბებული სულისკვეთებით ჩვენება. თეატრალიზაცია და თვითმიზნურ, არაფრისმიქმელ ფორმალისტურ ხერხებს შორის, კი არსებითი, პრინციპული განსხვავება).

იყო მთელი მხარე — დამტკიცებული რეპერტუარი სეზონის მანძილზე შეუცვლელი იყო და ამა თუ იმ რეჟისორის ჰირველუობის გამო იგი არ იცვლებოდა. ეს, რა თქმა უნდა, ზრდიდა რეჟისურის პასუხისმგებლობას ერთხელ დასახული გეზის, დადგენილი გეგმის განხორციელებისთვის ბრძოლის გზაზე. ახლა კვლავ დაგუბრუნდეთ მოსკოვსა და ბულგარეთში ბათუმის აუტრის გასტროლებს. ამასთან დაკავშირებით წარსული წლების მანძილზე თეატრის წარმატებების შესახებ საუბარი საკვებით გასაგები მიზნულების გამო დაგვიჭირდა: გვიდოდა მკითხველისთვის ერთდროულად გვეჩვენებინა ბათუმის თეატრის შესაძლებლობანი და ამავე დროს მისი დამოკიდებულება ამ შესაძლებლობათა გამოყენებისადმი. სამწუხაროდ, ამ გასტროლების დროს ერთგვარად დარღვეული იყო ძალების შერჩევის პრინციპები. საგასტროლოდ ყოფნის დროს კობალასკა და მისი თაობის მთელ რიგ წამყვან მსახიობებს მაცურებელთა დარბაზიდან უხდებოდათ მშობლიური თეატრის დადგმებისთვის თვალის დევნება.

საგასტროლო სპექტაკლები მეტ-ნაკლები დროით უხდოდა ვალს პროფინციალიზმსაც, ფორმალისტურსაც, ტრადიციებისადმი წყაპურობასაც ყველა იმ კომპონენტს, რაც ბოლო ხანებში მომეტებულად გამოიწვია თეატრის ცხოვრებაში. ბუნებრივია, დამაბნელებელი კითხვა, რატომ აჩქარდა თეატრის ხელმძღვანელობის საგასტროლო სპექტაკლების შერჩევისას? ასეთი ტრადიციების მქონე თეატრმა რატომ ვერ შეძლო გაყოფისწინებინა, რომ ამ გასტროლებს რამდენადღემ არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული თეატრალური ხელოვნების დღევანდელი დონის ჩვენებისთვის? საქმე ის არის, რომ თუმცა არსებული საგასტროლო რეპერტუარი აშკარად არ გამოიხატავდა თეატრის პოტენციურ შესაძლებლობას, მაგრამ თეატრს უკეთესი სპექტაკლები არ ჰქონდა.

შეიძლება შემოგვედინო, მოსკოვისა და ბულგარეთის პრესა დადებით შეფასებას აძლევდა გასტროლებს. ცნობილია, — საქმის არა და სრულად ხერხდება ირადებანი საერთოდ. ამ ტომაც იყო, რომ როგორც მოსკოვში, ისე ბულგარეთში გასტროლების დროს პრესა ძირითადად ამ გასტროლების პოლიტიკურ მნიშვნელობას უსვამდა ხაზს და არა საგასტროლო სპექტაკლებსა მხატვრულ ღირებულებას.

რამდენიმე სიტყვით გვიან შევიწინდეთ თაობათა ცვლის საკითხზე ბათუმის თეატრში. ეს პრობლემა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია როგორც ბათუმის, ისე სხვა ქალაქების თეატრებშიც.

თაობები იცვლებიან. უფროსი ადვილს უთმობს უფროსს. ეს ცხოვრების კანონია და დავას არ იწვევს. აქ მთელი მხარეა საინტერესო, კერძოდ, როგორ ხდება ეს პროცესი (თაობათა ცვლის პროცესი) ბათუმის თეატრის ცხოვრებაში? დადგენილი ნორმების მიხედვითაც განსაზღვრულია ცალკეული რანგისა და კატეგორიის მსახიობთა სპექტაკლებში დაკავება-დასაქმების რაოდენობა მთელი სეზონის მანძილზე. რატომღაც ახალგაზრდა რეჟისორები ძალიან ხშირად უგულებელყოფენ ამ ნორმებს ძველი თაობის მსახიობთა მიმართ. ცდილობენ გვერდი აუარონ მათ.

ბათუმის თეატრის ახალგაზრდობას აქვს თეორიული ცოდნა, მაგრამ არ გააჩნია პრაქტიკული წრთობა და ეს ძველი თაობის მსახიობებთან თანამშრომლობის გზით უნდა მიიღოს. რა თქმა უნდა, ეს არ გამოირჩევა პერიოდულად ერთგვარი ატესტაციის ჩატარების საჭიროებას. ვინც ჩამორჩა, ვეღარ უყვით ფეხს თეატრის ცხოვრებას, უნდა წავიდეს თეატრიდან. მაგრამ სწორედ მაინც არ იქნებოდა აშკარად და დაუსაბუთებლად უფროსი თაობის მსახიობებზე იერიშის მიტანა. ახალგაზრდულ კოლექტივს ჯერ კიდევ დიდხანს დასჭირდება უფროსი თაობის ავტორიტეტული მსახიობების ფრთხილქვეშ თავის შეფარება. სხვანაირად შეუძლებელია ტრადიციების შენარჩუნებისთვის ბრძოლის დევნის წამოყვანა. ძალიან ძნელია ან კობალასკეს ან კიდევ მისი თაობისა და რანგის მსახიობს უთხრა, ახალგაზრდობა მოვიდა და შენ აღარ გვჭირდები. მაცურებელს სურს ხშირად ნახოს ახალგაზრდული კოლექტივის ძალებით წარმოდგენილი სპექტაკლები, თავისთავად ცხადია, ახარებს მისი წარმატებები, მაგრამ იმავე მაცურებელს, ალბათ, სევდა შეიპოვება, როცა ნახავს, როგორ დაიწყებენ უსაქმურად ქუჩაში სიარულს საყვარელ საქმეს ჩამოშორებული უფროსი თაობის აქტიორები, რომლებმაც თავიანთი ვაჟაკური მხრებით ზიდეს ქართული თეატრალური ხელოვნების მიძიებ და საბაბით ტვირთი და რომელთაც კიდევ შეუწყვიტა ძალა და უნარი ერთდროულად ემსახურონ თეატრს. უწინააღმდეგარა თეატრალური ხელოვნება ადვილს უთმობს დისკუსიას „თეატრისა და მაცურების“ პრობლემატურ საკითხებზე.



ამ ჟურნალის 1974 წ. მეორე ნომერში დაბეჭდილია აჭარის კულტურისა და ხელოვნების დარგის ხელმძღვანელ მუშათა რამდენიმე წერილი.

ახლა დაუფარავად იწერება წარმატებლობასა და ჩავარდნებზე. წერენ ისინიც, ვინც ამ ჩავარდნებს ორი-სამი წლის წინ წარმატებულად მიიჩნევდნენ. ეს უკვე რამდენადმე უხერხულ სიტუაციას ქმნის. მართებული იქნებოდა, ჩავარდნებზე საუბრის პარალელურად თქველიყო იმ თვითგამაყოფილების შესახებაც, რასაც დისკუსიის ზოგიერთი მონაწილე ეძღვოდა წაყვლებში, როცა ბათუმის თეატრი კარგავდა თავის ადრინდელ სახეს. სასურველი იყო, დისკუსიის ზოგიერთ მონაწილეს გამოეჩინა მეტი გულახდილობა და ელიარებინა აგრეთვე რა ფუნქციას ასრულებდა იგი თავისი მდგომარეობით ამ ჩავარდნებში.

ერთ-ერთ წერილში ნათქვამია, რომ თეატრი მწერლებთან და დრამატურგებთან ნაცნობობისა და მახლობლობის პრინციპით დგამდა პიესებს, რომელთა უმრავლესობა სუსტი და მიუღებელი იყო. რა თქმა უნდა, რა შეიძლება გაგვეხსენებინა კონკრეტული შემთხვევები, როცა, ახლა უკვე სუსტად მიჩნეული, ეს პიესები თეატრს არ შეეძლო მიეღო მისი ზემდგომი ინსტანციების დასტურის გარეშე და ესეც რომ არ იყოს, მაშინ ოფიციალურ წრეებში იშვიათად თუ გაიკონფიდით სიტყვას სუსტ პიესებსა და დადგმებზე.

ბათუმის თეატრის მთავარი რეჟისორი ვ. ნიკოლაძე თავის წერილში ანვითარებს აზრს თეატრთან მყურებლის დამოკიდებულების საკითხის სოციოლოგიური შესწავლის საჭიროებაზე და აღნიშნავს, რომ ზოგიერთ საშუალოზე მაღალი დონის სპექტაკლს უფრო მეტი მყურებელი ჰყავს, ვიდრე მაღალმატერულ დადგმას. მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთი სანახაობრივად უფრო გასართობია, ხოლო მეორე სერიოზულად და დამაფიქრებელი. შემდეგ არის მოწოდება, რომ ჩვენი ამოცანაა გადაწყვეტი ბრძოლა გამოიკვლინადო თეატრის პრობლემების, შექმნათ მაღალიდგური, მაღალმატერული სპექტაკლები, გაავადიდოთ რეპერტუარი, ვიზრუნოთ პროფესიული დაოსტატებისთვის და ა. შ. აქვე ნათქვამია, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება ყველასთვის და ყველა დროსთვის გასაგებიაო.

ახლა განვიხილოთ ბათუმის თეატრის მორიგი დადგმა — ა. გეჟაძის პიესისა „გზა, ყარამანს ცოლი მოჰყავს“ (დამდგმელი რეჟისორი — თეატრის მთავარი რეჟისორი ვ. ნიკოლაძე).

ჩვენ, რასაკვირველია, მყურებლის სახელით შეფასებას ვერ მივცემთ ამ სპექტაკლს. მაგრამ შეიძლება საკითხი ასე დაგვეყობოს: რა შეიძლება გაიგოს ამ სპექტაკლით მყურებელმა?

სამწუხაროდ, არ გავცნობივართ პიესის ავტორისეულ ვარიანტს. ამდენად ჩვენი შენიშვნები უფრო თეატრს ეკუთვნის, ვიდრე ავტორს, თუ ტექსტზე იმ ვარიანტის მიხედვით ვიმსჯელებთ, რაც სცენაზე ენახეთ, თუ მას მოვაცილებთ ვოკა-

ლურ-ქორეოგრაფიულ აქსესუარებს, საკმარისად არ გვეჩვენება ორიმომედებიანი კომედიისგანაც იგი ცალკეული სცენების, ვერტოფოდებული სცენების სახით არის წარმოდგენილი და სულდგმულობს დედაზრით, რომ ადამიანი მარტონელა არ უნდა იყოს, იგი უნდა გაზარდვდეს. როგორც ესედავთ, თემა არ არის ახალი, მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რამდენადმე ორიგინალურად კია გადაწყვეტილი. პიესა ასახავს რევოლუციამდელი საქართველოს ერთ-ერთი კუთხის — რაჭის ცხოვრების სურათებს.

რეჟისორს უცდია, სპექტაკლისთვის მუხიკლის სახე მიეცა, მუხიკლი ახალი არ არის თეატრის ცხოვრებაში. ამდენად, ამ შემთხვევაში სიახლესთან კი არა გვაქვს საქმი, არამედ თეატრის სცენაზე მუხიკლის ერთგვარი აღდგენის ცდასთან. პიესა, როგორც აღვნიშნეთ, თემატიკურად რევოლუციამდელი რაჭის ყოფას ასახავს. ამ ყოფასთან კონტრასტულ მიმართებაში არიან შარგლიანი ქალიშვილები, რომლებიც დღევანდელი შარგლიანი ქალიშვილების პროტოტიპებად გამოიყურებიან, მაგრამ ცალკეულ სპექტაკლში, სცენებში მონაწილეობისას ისინი თავდაპირველ სახეს კი არ ინარჩუნებენ, როგორც პიესის მთავარი გმირები ყარამანი და კეჭო, არამედ რევოლუციური ინტერპრეტაციით ერთგვარ გარდასახვას განიცდიან.

ამ სპექტაკლში ყველაფერია გაკეთებული იმისათვის, რომ წინა პლანზე სანახაობითი მხარე წამოწეულიყო, უნდა ითქვას, რომ რეჟისორმა გარკვეულ მიზანს მაილწა კიდევ, მაგრამ ეს სანახაობითი მხარე იმდენად ჭარბადაა მოცემული სპექტაკლში, რომ მაღალიდგურობისა და მაღალმატერულობის პრინციპი თავისთავად უკანა პლანზე დგება.

მუხიკლმა შთანთქა სპექტაკლის სიუჟეტი, წაიშალა ზღვარი დროსა და სივრცეში შორის. მყურებელი აქ უყურებს და უხეშს როგორც ძველ, ისე ჩვენი დროსთვის დამახასიათებელ ქორეოგრაფიულ-ვიკალურ ნიმუშებს. აქ ნასავთ ყარაიხოსაც ან კინტოურ ცეკვასაც, მოდერნისტულ საესტრადო სიმღერებსაც, გაშარტებულ მელიოდებსაც („მხოლოდ შენ ერთს“), ვულგარულ სცენებსაც (საწნახლის სცენა და სხვა). მოისმენთ ყურისწამებ, ყოველგვარ სცენურ ზომიერებას გადაცილებულ ვიკალ-კილბს (სცენაა თავადის ოჯახში), „დატკბებით“ იაფსაქიანი დიალოგებით, ვერბოული ენებიდან სპეცილურად მყურებლის გასაცინებლად მოტანილი გამოთქმებით და თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ დარბაზი საღამოს წარმოდგენაზე საესავ ყველა თაობის მყურებლით (მათ შორის ბავშვებით), უსუსილეთ ვითოშებით თქვენს თავს, რაკი ყველა ასაკის ადამიანი ეტანება ამ სპექტაკლს, მართლა ხოის არ არის იგი ჭეშმარიტი ხელოვნება?

ვ. ნიკოლაძეს თავის წერილში ასეთი აზრიც აქვს განვითარებული, რომ კარგ მყურებელს

კარგი აღზრდა სჭირდება, ხოლო კარგი აღზრდი-
სთვის კარგი სპექტაკლების დადგმაა საჭიროო.
ჩვენ კი პირდაპირ უნდა ვუთხრათ მას: „გზა,
ყარამანს ცოლი მოჰყავს“ და სხვა მსგავსი სპექ-
ტაკლებით „მაყურებლის აღზრდის“ პრობლემა
ვერ გადაიჭრება.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების
გამგეობის მე-4 პლენუმზე აღნიშნეს: ნ. დუმბა-
ძის „საბრალდებო დაკავშირება“ რესპუბლიკის 11
თეატრში დაიდგა. ნ. დუმბაძის რომანის ინს-
ცენირებაში მწვავე და საჭირობო:ტო საკითხე-
ბია წამოჭრილი, მაგრამ როგორც ამ პლენუმზე
საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირ-
ველმა მოადაიღებ ნ. გურბანიძემ აღნიშნა,
რუსთავისა და რუსთაველის თეატრებს თუ არ
ივგავი მსხმებით, ეს დადგმები ერთგვარ სტერეო-
ტიპს ემორჩილება და ერთ თარგზე გამოჭრილი.
(ეს სიტყვები ზუსტად შეიძლება მოვიყვანოთ
ბათუმის თეატრში განხორციელებული „საბრალ-
დებო დაკავშირება“ მისამართითაც).

სარიითნაშრომიო თეატრები, იქვეა შემდეგ
პლენუმზე, ჩვენი წამყვანი თეატრების რეპერტუ-
არს იმეორებენ და მათზე არიან შეჩერებულნი.
განა მათ არა აქვთ იმის საშუალება, რომ თვი-
თონ გამოიჩინონ ინიციატივა, თვითონ დაამყა-
რონ კონტაქტები მწერლებთან, დრამატურგებ-
თან და ამგვარად შექმნან საკუთარი რეპერტუ-
არი? ეს მეტად სწორი და დროული მოსაზრებაა.

ზევით უკვე ვთქვით, რომ ბათუმის თეატრის
რეჟისორა გამარჯვებას უპირველეს ყოვლისა, მსა-
ხიობზე დაყრდნობით აღწევდა. ეს რამდენადმე
მივიწყებული საშუალება, ვფიქრობთ, კვლავ
უნდა დამკვიდრდეს თეატრის ცხოვრებაში. ბა-
თუმის თეატრის დღევანდელ სპექტაკლებში უფ-
რო მეტად ჩანს რეჟისორი, მისი „გამოგონებითი“
ხერხები, ვიდრე მსახიობის უნარი და გარდასას-
ვის შესაძლებლობა. ამის საილუსტრაციოდ გა-
მოდგება ბათუმის თეატრში გ. ქავთარაძის მიერ
დადგმული ნ. გოგოლის „რევიზორი“, რომელ-
შიც არის უდავოდ რეჟისორულად საინტერესო
დეტალები, მაგრამ არ არის არც ერთი დასამახ-
სოვრებელი სცენური ხასიათი. როდესაც ვიგო-
ნებთ ამ სპექტაკლს, თვალწინ გვიდგას არა გო-
როდინის, ხლესტაკოვისა და სხვათა სახეები,
არამედ მარტოოდენ რეჟისორული ხერხები და
საშუალებები. ჩვენი აზრით, რეჟისორის ხელოვ-
ნება, მისი შესაძლებლობა და უნარი უნდა გა-
მოიჩინდეს მსახიობის მიერ შექმნილ ხასიათში,
მასინ უკვე შეიძლება ლაპარაკი სცენურ სახეებ-
ზე, გამართულ, სრულფასოვან სპექტაკლზე.

ისეთ სადავო თუ საკამათო, მაგრამ საინტერესო
სპექტაკლებში, როგორცაა „მეექვსე სართუ-
ლი“, „ჭრილობა“ და სხვა, გამოჩნდა ახალგაზ-
რდა მსახიობების ნიჭიერება, მაგრამ ამ სპექ-
ტაკლებში ახალგაზრდები ნაკლებად ამჟღავნებ-
დნენ გარდასასვის უნარს.

ამ ახალგაზრდების ნიჭიერების საზომი, ცხა-

და, მომავალი სპექტაკლები იქნება, სადაც მომ-
თეატრალური სახეები უნდა შექმნან დროის
მითხონების შესაბამისად იმ დონეზე, როგორც
ადრე იქმნებოდა ბათუმის თეატრის სცენაზე.
დაიხს! სახეები და არა რეჟისორული ხერხები და
საშუალებები. ვფიქრობთ, სადავოდ არ უნდა
მივიჩინოთ, რომ რეჟისორის ხელოვნება მსახიო-
ბის მიერ შექმნილ ხასიათში უნდა გამოჩნდეს.

ახლა ბევრს ლაპარაკობენ ევროპულ თეატრზე.
ბრეტის თეატრისგან მართლაც შეიძლება ის-
წავლო ბევრი რამ. ასევე შეიძლება ზოგი რამ
ისწავლო საზღვარგარეთისა თუ ჩვენი ქვეყნის
სხვადასხვა თეატრისგან, როცა საკითხი ეხება
მაყურებლისა და თეატრის კავშირუთიერთობას,
მაგრამ ყველაფერს სხებისგან ვერ ისწავლი-

ჩვენ უცხოელთაღად გვიჩნდა ჩვენი ნიადაგზე
აღმოცენებული, ამაღლებული, მაღალმსატრე-
ლი, მაღალიდევური ქართული თეატრი, რომე-
ლიც შემოქმედებითი საქმიანობას დაუკავშირებს
თავის სახლის ცხოვრებას.

მართებული იქნებოდა მოგვეკრიბა ვაჟაკობა
და პირდაპირ გვეთქვა, რომ თვითამყოფილება
და თვითდამშვიდება იყო ჩვენი თეატრის ჩამორ-
ჩენის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი... რაც უფრო
ადრე დავძლევთ ამ ხენს, მით უფრო მოივებს
საერთო საქმე და თეატრი შეასრულებს იმ საპა-
ტიო ამოცანას, რომელსაც მას ჩვენი დღევანდე-
ლი ცხოვრება უყენებს.



შპმელსი ტრადიციების მქონე სპარსულმა მინიატურამ ფართოდ გაუთქვა სახელი ამ ქვეყნის ცნობილ თუ უცნობ ხელოვანთა და კანონიერად დამკვიდრა საპატო ადგილი მსოფლიო სახეობათა ხელოვნების საგანძურში.

სპარსული მინიატურული მხატვრობის რამდენიმე სკოლა არსებობდა. ქრონოლოგიურად პირველი თავრიზის სკოლა იყო, რომელიც XI-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე ჩამოყალიბდა კულაგუიდა დედაქალაქ თავრიზში. სხვადასხვა დროს ცნობილი იყო შირაზის (XIV-XVI სს.), ჰერათის (XV-XVI სს.), მემქანის (XVI ს.) და ისპაჰანის (XVII ს.) სკოლები.

თურქმენთა, აზერბაიჯანელთა) დინასტიის მხატვრული ნებლობა.

არცთუ იშვიათი იყო შემთხვევა, როცა დინასტიების ცვლას თან სდევდა სატახტო ქალაქების გამოცვლა. მაგალითად, ჰულაგუიდების მონღოლური დინასტიის დაცემის შემდეგ სატახტო ქალაქმა თავრიზიდან შირაზში გადაინაცვლა. თუ იმ გარემოებას გავითვალისწინებთ, რომ ირანის სინამდვილეში სატახტო ქალაქი წარმოადგენდა ქვეყნის იმა მარტო პოლიტიკურ, არამედ კულტურულ ცენტრსაც, კანონზომიერ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ თავირზული სკოლის ნაცვლად XIV საუკუნის პირველსავე ნახევარში ახალი — შირაზული სკოლის წარმოქმნა.

ანალოგიურ სურათს ვხვდებით მომდევნო საუკუნეებშიც. თემურ ლენგის გარდაცვალების შემდეგ (1405 წ.) მისმა მემკვიდრემ შაჰროხმა სახელმწიფოს დედაქალაქი შირაზიდან ჰერათში გადაიტანა და იქვე, მისივე მეცენტური მოღვაწეობის წყალობით, მინიატურული მხატვრობის ჰერათის სკოლა ჩამოყალიბდა. მას შემდეგ, რაც 1502 წელს ისმაილ სეფი (რომელმაც ისარგებლა შინაფეოდალური ომებით შექმნილი არეულობით) თავრიზში თავი გამოაცხადა ირანის შაჰინშაჰად და სათავე დაუდო სეფიანთა აზერბაიჯანულ დინასტიას, ქვეყნის პოლიტიკურმა ცენტრმა ჰერათიდან კვლავ თავრიზში გადაინაცვლა, რამაც იქ მინიატურული მხატვრობის თავირზული სკოლის ხელახალი წარმოქმნა განაპირობა.

გარდა ამ სკოლებისა, ცნობილი იყო, აგრეთვე, იაზდისა და ყაზვინის სკოლებიც. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი სპარსულ მინიატურულ მხატვრობაში შეასრულა ისპაჰანის სკოლამ, რომლის აღმოცენება უშუალოდ უკავშირდება ირანში სეფიანთა დინასტიის ყველაზე ძლიერადმოხდენილი წარმომადგენლის, შაჰ აბას პირველის მბრძანებლობის ხანას. 1598 წელს, უკვე მესამედ XVI საუკუნეში, სპარსეთის სატახტო ქალაქი გადატანილ იქნა ქვეყნის ცენტრალურ ნაწილში, ამჟერად ისპაჰანში.

შაჰ აბას პირველმა მიზნად დაისახა ისპაჰანი მსოფლიოს ერთ-ერთ ულამაზეს ქალაქად გადაქცევა და სიცოცხლეშივე მიადწია მიზანს. მისი ზეობის წლები ისპაჰანის ნამდვილი აყვავების ხანა იყო. ამ პერიოდში იქ დიდი მასშტაბით გაჩაღდა აღმშენებლობითი მუშაობა. აშენდა მრავალი საკულტო და საერო დანიშნულების ნაგებობა: მეჩეთები, სასახლეები, ხიდები, მოედნები, ბაღები... ამდენად, კანონზომიერიც კი გახდა იმ დროს ისპაჰანზე გაერყელებული ეპითეტა: „ისპაჰანი — ქვეყნის ნახევარი“, რაც სპარსულად საკმაოდ პოეტურად ვლერს: „ესუაჰანი — ნესუ-ე ჯაჰანი“.

ისპაჰანის სახელი და დიდება გასცდა ირანის ფარგლებს, მას უწყვეტ ჯაკადად მოაწოდებდნენ ე-

მინიატურული მხატვრობის

ისპაჰანური სკოლა

დღეს*

ოთარ გვილავა

მინიატურული მხატვრობის რამდენიმე სკოლის არსებობა ირანში განპირობებული იყო პოლიტიკური მოვლენებით. არსებობის ორ-ნახევარი საუკუნის მანძილზე ქვეყანაში მრავალი ირანული და არაირანული (სელჯუკთა, მონღოლთა.

* წინამდებარე ნარკვევს, ძირითადად, საფუძვლად უდევს პირადი დოკუმენტები, რის შესაძლებლობაც ავტორს მიეცა ისპაჰანში ორ-ნახევარი წლით ყოფნის დროს.

ჭიკველი მისიონერები და მოგზაურები: ტავერნიე, შარდენი, ოლარი, კორნელიუს დე ბრინი...

უცხოელთა მოზღვავებას უარყოფითი მხარეც გააჩნდა იმის გამო, რომ ირანული ხელოვნების ნიმუშებზე მოთხოვნა გაიზარდა. გამდიდრების ცდუნებამ ხელოვანთა ერთი ნაწილის მთელი ყურადღება ბაზრისაკენ მიაპყრო და ზოგ შემთხვევაში ნამდვილი ხელოვნება ხელოსნობის დონემდე დაეცა, ნაკლებად იგრძნობოდა ახალი მხატვრული იდეები, ახალი შემოქმედებითი ძიება. ერთი სიტყვით, მინიატურა მხატვრობას კონინუიტურული ხასიათი მიეცა. მიუხედავად ამისა, ისპაჰანის სკოლის ისეთი ბრწყინვალე წარმომავ-

ტად ითვლებოდა. სპეციალისტები მიიჩნევენ, რომ იგი იყო ამ სკოლის აღიარებული მეთაური და მისმა შემოქმედებამ წინასწარ განსაზღვრა სპარსული მინიატურის (ყოველ შემთხვევაში მისი ერთ-ერთი ცენტრის — ისპაჰანური სკოლის) შემდგომი განვითარება თითქმის 100 წლის მანძილზე.

მინიატურული მხატვრობის ისპაჰანურმა სკოლამ იმდენად ღრმა კვალი დატოვა ხელოვნების ამ დარგის განვითარებაში, რომ, მიუხედავად ირანის სახელმწიფოს პოლიტიკური და, მასთანადაპირადაა, კულტურული ცენტრის გადაადგილებისა ჩრდილოეთით — თიერანში, დღესაც ისპაჰანელი მინიატურისტები ტოლს არ უდებენ არავის. ამიტომაც, ბუნებრივია, თუ ისპაჰანი თანამედროვე სპარსული მინიატურული მხატვრობის ერთ-ერთ აღიარებულ ცენტრად ითვლება.

ამჟამად ისპაჰანში არა ერთი და ორი ცნობილი მინიატურისტი მოღვაწეობს. ამ სტრუქტურის ავტორს შესაძლებლობა ჰქონდა ახლოს გაცნობოდა ორ წამყვან ისპაჰანელ მინიატურისტს — ალი საჯადისა და აჰმად ომუმის, რომლებიც 1972 წელს, შაჰის ბრძანებულებით, პირველი ხარისხის მედლებითა და დიპლომებით დაჯილდოვდნენ. სიგელს, რომელიც მედალთან ერთად საზეიმო ვითარებაში გადასცა მათ ისპაჰანის ოსთანის (პროვინციის) გუბერნატორმა, ხელს აწერს ირანის საგეფო კარის მინისტრი.

სამწუხაროდ, შესაძლებლობა არ მომეცა ორიგინალში გავცნობილი ისპაჰანელი მინიატურისტთა პატრიარქის, თანამედროვე ირანული მინიატურული მხატვრობის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლის ჰაჯა მოსავარ ოლ მა-ლეკის ნამუშევრებს, რომელთაგან ორმა მონუმენტურმა ნამუშევარმა „ნადირმა“ და „თახთ-ეჯამშიდმა“ (მათი ფოტოპირები დაბეჭდილია ირანულ ჟურნალში „ხელოვნება და ხალხი“), მსოფლიო სახელი მოუხვეჭა მას.

ისპაჰანს სამუშაოდ წარვგზავნილ ჩემ თბილისელ მეგობრებთან და კოლეგებთან ნინო რამიშვილთან, ლილი ჟორჯოლიანთან, ფერიდე ზურაბიშვილთან, ციალა ოსიპოვასთან, იზოლდა ნოზაძესთან, ავთანდილ სვიმონიშვილთან და ნოდარ ნონიაშვილთან ერთად ისპაჰანელ მინიატურისტთა ხშირი სტუმარი ვიყავი. განსაკუთრებით გულთბილი მეგობრობა გვაკავშირებდა ალი საჯადისთან. თითქმის ყოველი ჩვენგანი ძვირფას სამახსოვრო სუვენირად ინახავს ალი საჯადის მიერ თავის „სადირმო“ ბლანკზე ექსპონირებულ დაზატულ მინიატურას.

კვირა არ გაედიოდა, ალი საჯადისთან რომ არ შეგვევლო. ამას იხიცი უწყობდა ხელს, რომ მისი სამუშაო ადგილი ცენტრალურ პრისექტურე „ჩაპარ ბალე“ მდებარეობდა, რომლის გვერდის



ალი საჯადი. მინიატურა. დავრიზი-მისტიკოსი.

დგენლების წყალობით, როგორც იყენენ რიზაი აბასი, მოჰამად იუსუფი, შაფიი აბასი, ალი ყული ბეგ ჯაბადარი (წარმოშობით ქართველი) და მოჰამად სულთან, შაჰ აბას პირველის ეპოქაში შექმნილმა ამ სკოლამ ღრმა გავლენა მოახდინა სპარსული ხელოვნების ამ დარგის შემდგომ განვითარებაზე. განუზომელია, კერძოდ, გავლენა რიზაი აბასისა, რომელიც ისპაჰანის სკოლის ყველაზე სახელმწიფოებელი და შეუდარებელი ოსტა-



ავლის გარეშე ქალაქის ცენტრში ვერ გავიდოდით. აქვე შევინძნავ, რომ ამის გარდა, აღი საჯადის კიდევ ორი საეპარო ჰქონდა: ერთი აქედან ასი-ოდე მეტრის მოშორებით (იქ მისი ვაკე ვაჭრობადა), ხოლო მეორე იმავე პროსპექტზე, უფრო ხალხმრავალ ადგილას, ე. წ. „გრძელ პასაჟში“, როგორც ჩვენ ვუწოდებდით.

ყოველი ჩვენი „ვიზიტა“ ალი საჯადისთან არობატული ჩაით ტრადიციული გამაპანძმლებით იწყებოდა. (სხვათა შორის, ირანში ჩაის მირთმევა სტუმრისადმი პატივისცემის გამოხატვის ყველაზე გავრცელებული სახეა. ყოველ შემთხვევაში, ასეთი შთაბეჭდილება დამრჩა „საქმიანი“ შეხვედრებისას სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატებთან მათს სწავლაში ადვილდებში).

საუბარი, ძირითადად, ეხებოდა ხოლმე მინიატურულ მხატვრობას, გრაფიკას, ჰედურობას, ინერესტირებას, მოჩითული ქსოვილების დამზადების ტექნოლოგიას, ირანის ისტორიის სხვადასხვა საკითხებს. ჩვენი მასპინძლები (ალი საჯადი და მისი შვირდები — ჰოსენი და მოჰსენი) თავის მხრივ დიდ ინტერესს იჩენდნენ ჩვენს საქმიანობისადმი, შთაბეჭდილებებისადმი.

ყოველ საზეიმო დღეს ჩვენ ყველანი, ან რამდენიმე კაცი მაინც, ვესტუმრებოდით ხოლმე ბ-ნ ალი საჯადის, მიველოცავდით. საზეიმო დღეებში ჩვენს ვიზიტს უფრო ხანგრძლივი ხასიათი ეძლეოდა და შეხვედრის შთაბეჭდილებები დიდხანს არ ქრებოდა ჩვენი მესხიერებიდან. ალი საჯადი დიდი სიამოვნებას განაიტყებდა სპარსული პოეზიის შედევრების საუცხოო კითხვით. იგი კლასიკური სპარსული პოეზიის, განსაკუთრებით ომარ ხაიამის რომაიების, შესანიშნავი მცოდნე იყო და ისეთი გრძობით ეთხლებოდა, შეუძლებელი იყო გულგრილ მსმენელად დარჩენილიყავი. ალბათ არც ეს არის შემთხვევითი, რომ მისი მინიატურების ერთ-ერთი შთამაგონებელი თემა ომარ ხაიამი და მისი ლამაზმანებია.

სასიამოვნო მოვალეობად მიგვანდა, ალი საჯადისთვის მიველოცა ახალი წელი და დაბადების დღე. ახლაც თვალწინ მდგას მისი სიხარულით გაბრწყინებული თვალები, როცა 1972 წლის 14 ივნისს ჩემს თბილისელ მეგობრებთან ერთად მიველოცე დაბადების დღე და სასოვრად გადავეცი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ თანამშრომლის — მორთუხა ფათომის მიერ სპარსულად თარგმნილი და ტექნიკურად და პოლიგრაფიულად საკმაოდ კარგად გამოცემული ნიკოლოზ ბარათაშვილის რჩეული ისპაპანთან მისილოდ გამოშვებულბამდე ორი დღით ადრე, მისი დაბადების დღეს, კვლავ მოვიანასულე ბ-ნი ალი საჯადი და სასოვრად გადავეცი ჩემს მიერ გადაღებული და ფაქიზად რეტუმირებული მისივე პორტრეტი, აღბეჭდილი ერთ-ერთ მინიატურაზე მუშაობის დროს (ეს

სურათი ერთი თვით ადრე გამოფენილი იყო, როგორც საკონკურსო ნამუშევარი, ისპაპანი მინიატურაზე საბჭოთა სხეულისტა შორის მოწიობილ ფოტოკონკურსზე).

* * *

მინიატურული მხატვრობის ისპაპანის თანამედროვე სკოლის ავანგარდიაში, მისი წარმატებანი, მინიატურისტა მხატვრული გემოვნების დახვეწა და შემდგომი სრულყოფა ძირითადად განპირობებულია იქ „ჰონარესთანის“ (სამხატვრო სასწავლებლის) არსებობით. აქედან იღებს საზრდოს ხელოვნების ეს ტრადიციული დარგი. და არა მარტო მინიატურული მხატვრობა. ხელოვნების მრავალი სხვა დარგი, „ჰონარესთანის“ მრავალპროფილიანი სასწავლებელია. მის კედლებში ეუფლებიან მინიატურული მხატვრობის, ჰედურობის, ხალიჩის ქსოვის, გრაფიკის, ინკრუსტირების, ქსოვილების მორთვის, მოწიქურთმებისა და კალიგრაფიის ხელოვნებას.

ხელოვნების ნამდვილი მუშეშემა სასწავლებელთან არსებული სამაგონფო დარბაზები, სადაც ცნობილ ოსტატთა და სკოლის აღზრდილთა მრავალი ნამუშევარია წარმოდგენილი. ყურადღებას იქცევს კოლექტიური შრომით შექმნილი შედეგებიც. წარშულელ შთაბეჭდილებას შეეხება ნატივი გემოვნებით მოჩუქურთმებული საწერი მაგიდა, ჩუქურთმებითვე დამშვენებული საწერი მოწიქობილობით, ინკრუსტირებული მრგვალი მაგიდა, რომლის შემქმნაში, როგორც ჩანს, მოელო თავისი ცოდნა და ხელოვნებისადმი სიყვარული ჩაუქსოვიათ მის ავტორებს.

„ჰონარესთანის“ სამაგონფო დარბაზის ექსპონატთა შორის მნახველის ყურადღებას იპყრობს მინიატურათა სიმრავლე და მათი სიუფეტური ქარგის მრავალფეროვნება, რაც სასწავლებელში ხელოვნების ან დარგის დომინირებულ მდგომარეობაზე მიუთითებს.

„ჰონარესთანში“ გამოფენილ მინიატურათა დიდი უმრავლესობა ქაღალდზეა შესრულებული. თანამედროვე ირანული მინიატურისტიები მასალად, ქაღალდთან ერთად, სპილოს ხორთუმს და სპილოს ძვლის ფუნჯილით შეზავებულ თეთრი ფერის პლასტიკურ ნახებს იყენებენ, რომელთაც ოღანვ შესაძენევი ყვითელი ფერი გადაჰყრთ. მასალის არჩევანი ბევრ რამეზეა დამოკიდებული (მინიატურის ზომაზე, მის ხარისხზე, კომპოზიციურ ჩანაფიქრზე, მხატვრის ეკონომიურ შესაძლებლობაზე და ა. შ.). სპილოს ხორთუმზე, პლასტმასაზე და ქაღალდზე სახატავად აკვარელს იყენებენ, დიდი ზომის ტილოებზე კი — ზეთის საღებავებს.

მინიატურათა ზომები ნებისმიერია, მაგრამ როგორი დიდი ზომისაც არ უნდა იყოს აკვარელით შესრულებული ნახატი, იშვიათად რომ ქაღალდის ან პლასტმასის ზომა აღემატებოდეს

სტანდარტული თაბახის ფურცლის ნახევარს.

სამსატკრო სალონში გამოფენილი რამდენიმე ათეული მინიატურის განცნობამ დამარწმუნებ, რომ დღევანდელ ირანულ, კერძოდ, ისაპანელ მინიატურისტთა უმრავლესობის თემები ძირითადად ირანის ისტორიულ წარსულთანაა დაკავშირებული. ბევრი ნამუშევრის პერსონაჟები ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“ ლეგენდარული გმირები არიან. მაგრამ შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას — ირანულ მინიატურისტთა შოკანების უმეტე წყაროდ მაინც მდიდარი სპარსული კლასიკური პოეზია, განსაკუთრებით ომარ ხაიამისა და ჰაფეზის შემოქმედება რჩება.

აღსანიშნავია, რომ ომარ ხაიმის შემოქმედებას, მის ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას, ხშირად მიმართავენ არა მარტო მინიატურისტები, არამედ ჰედღრობის ოსტატები, ხალიჩების მქსოველები, გრაფიორები. ომარ ხაიამის მოტივებზე შესრულებული ნამუშევარი ხშირ შემთხვევაში დამუფენებულია უბაღლო კალიგრაფიული ხელით ნაწერი, ამოქარგული თუ ამოტივფრული, სიუჟეტის „გამსენელი“ რბოებით.

ხშირად შეხვდებით ორ პერსონაჟიან მინიატურას, ხალიჩას, გრაფიურას, სადაც ლამაზ ქალიშვილს გვერდს უმშვენებს ხან ახალგაზრდა გაგი, ხან კი მოხუცი. ქალიშვილს ან საკრავი უპყრია ხელთ, ან სურვიდან ღვინის უსხამს მისი სიყვარულით ისედაც დამთურალ მიჯნურს. ეს ორი პერსონაჟი სხვა არავინაა თუ არა ომარ ხაიამი და მისი მიჯნური.

მამაკაცთა ტიპაჟები ორფიგურაიან მინიატურებში, ხალიჩებსა და გრაფიურებში ინდივიდუალური არიან გარეგნობით, განსხვავებული — ასაკობრივად. ავტორისთვის არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა, ნამდვილად ასეთი იყო თუ არა ომარ ხაიამი სინამდვილეში. იგი ხომ ხანდახმულიც ისევე უმღერდა სიყვარულს, როგორც ახალგაზრდობაში. ვერც ვერაჟინ შეედევნა ავტორს ომარ ხაიამის სახის გამოძქწრვაში, იგი მისი ფანტაზიის ნაყოფია, ასეთია იგი ავტორისეულ წარმოსახვაში.

შესაძლოა, ერთსა და იმავე მსატკარს ერისა და იმავე სიუჟეტზე (ვთქვათ „ნადირობა“, ან „ჩოგანბურთის თამაში შაჰის მოედანზე“, ან „მიჯნურები“) რამდენიმე მინიატურა ჰქონდეს დახატული, მაგრამ ყოველი მათგანი ორიგინალურია ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ტირაჟირება ხდება მხოლოდ ცალკეული მინიატურისტების ნამუშევრებისა საუსოტო ამ სახალწლო მისალოცი ბარათებისათვის. ასეთებია, მაგალითად, ნოსრეთულა შირაზის (შირაზელის) მინიატურები ომარ ხაიამის რობაიების თემებზე. ტირაჟირებული მინიატურების რიცხვშია ის მინიატურებიც, რომლებიც სპარსელი კლასიკოსი პოეტების — ჰაფეზის, ჯამის, ომარ ხაიამისა და სხვათა ლექსთა კრებულების, ფირდოუსის „შაჰ-

ნამეს“ და სხვა უნიკალური გამოცემების, საერთო ლუსტრაციოდაა გამოყენებული.

ისაპანელ მინიატურისტთა დღევანდელ დიდ რაზმს ცვლას არა მარტო „ჰონარესთან“ უზარდებს (თუქუა ოფიციალურად იგი რჩება მინიატურული მსატკრობის მომავალ ოსტატთა აღზრდის კვრად), ზოგიერთი ცნობილი მინიატურისტი თვითონვე არჩევს მსატკრობის ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდღებული და ბავშვობიდანვე აცნობს ამ ხელოვნებას, რომლის დაუფლებას დიდი ნებისყოფა და შრომისმოყვარეობა ჰქონდება.

ბევრჯერ ხანგრძლივად, საათობით ვეგადარვარ ალი საჯადისა და მისი შევირდების გვერდით და თვალყური მიდევნებია ხატვის პროცესისათვის. რაოდენ დახვეწილი და ნატიფი უნდა იყოს მსატკრის გემოვნება, ტექნიკა, რომ აკვარელით გამოხატო „შაჰ-ნამეს“ გმირთა თუ ომარ ხაიამის ლამაზმანების სახის ყოველი ნაკვითი, მიმიკა, განწყობა, მიჯნურის სახელოვით გამოწვეული ნეტარება თუ დავრობის მწუხარე გამომეტყველება, მისი სევდიანი თვალები. მართლაც რომ წლების დაუღალავი შრომაა საჭირო, მინიატურულ მსატკრობის ამ საოცარ საიდუმლოებას რომ ჩამსწვდეს. შეუპოვარი, თავაუღლებელი შრომით მზადდება ის საფუძველი, ურომლისოდაც შეუძლებელია მიღწეო ნამდვილ, სრულქმნილ ხელოვნებას.

ასეთი სკოლა გაიარეს თავის დროზე ამჟამად ცნობილმა ისაპანელმა მინიატურისტებმა — ალი საჯადიმ და აჰმად ომუშიმ თავიანთი მასწავლებლის, მინიატურული მსატკრობის უღადარებელი ოსტატის ჰაჯ მოჰამად ჰასანის ხელმძღვანელობით, რომლის სახელს მოწიწებით იხსენიებს ყველა ისაპანელი.

მასწავლებლის ტრადიციას აგრძელებს ალი საჯადიც. თავისი სამი შევირდინად ერთ-ერთი, დაახლოებით ოცდახუთი წლის ახალგაზრდა ჰოსეინ ფალაქი უკვე ჩამოყალიბებული ოსტატია. მის ნახელავს მინიატურის კარგი მცოდნის მახვილი თვალი თუ გარჩევს ალი საჯადის ნამუშევრისაგან. მაგრამ მას არ გააჩნია საკუთარი „საგამოფენო დარბაზი“, ე. ი. სავაჭრო დუქანი, სადაც შეეძლებოდა გამოეფინა ნამუშევრები. ამიტომ სიღნეჯითა და მოთმინებით განაგრძობს ხატვას თავისი მასწავლებლის გვერდით, მის დუქანში. ოცნებობს დაგროვოს იმდენი ფული, რომ შესაძლებლობა მიეცეს გახსნას საკუთარი.

ასევე ოცნებობდა თავის დროზე სავაჭროს გახსნაზე სრულიად ახალგაზრდა, მაგრამ უდავოდ დიდი მომალის მქონე მსატკარი-მინიატურისტი, „ჰონარესთანის“ აღზრდილი — ზეიზაფი. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ალი საჯადისა და აჰმად ომუშის, რომელთაც ქალაქის ყველაზე ხალხმრავალ ადგილებში (მთავარ პროსპექტ „ჩაჰარ ბაღზე“ და შაჰის მოედანზე) აქვთ საკუთარი სავაჭრო დუქნები, ზეიზაფი ერთი მათგანია იმ მსატკარიბაგან, რომელთა მინიატურები

იყიდება ყველაზე კეთილმოწყობილ და ქალაქის ცენტრალურ ადგილებში მდებარე სავაჭროებში („ჩაპარ ბალის“ პასაჟში და შაჰის მოედანზე, სასასლე „აილი-გაფუს“ გვერდით).

ბეიზავის მინიატურები (ძირითადად ომარ ხაიამის თემაზე) გამოირჩევა სისიდავითა და მეტყველი კომპოზიციური ჩანაფიქრით; მისი პერსონაჟების პოზები საოცრად გრაციოზულია. ბეიზავის ნამუშევრებს არ ახასიათებს ფერთა სიუხვე, რაც ესოდენ ნიშანდობლივია სპარსული მინიატურისათვის და რაც ძირითადად ჩაცმულობაში შეიმჩნევა. მინიატურები, ფერთა გამით, ორიგინალურია. მხატვარი არ ფანტაზებს მნახველის ყურადღებას ფერათოვან ეფექტზე. მისთვის მთავარია პერსონაჟთა სახეების გამოკვეთა, მათი ფიქრების, განცდების, განწყობილებების გადმოცემა. ამ მხრივ იგი, შეიძლება ითქვას, ტოლს არ უდებს ადამიანის ფსიქოლოგიური განცდების მხატვრულ სახეებში ისეთ გამომსახველს, როგორც ალი საჟადია (საკმარისია თვალი შეავლო ალი საჟადის დავრიშს, რომ ნათლად წარმოიდგინო მისი სევდა, მწყურარება. დავრიშის სახის გამომეტყველებაში, მის მოხრილ ბეჭებში იგრძნობა ამქვეყნიური ცხოვრების არარაობა, უიმედო მომავალი).

ამინი ნევაჯი.

მინიატურა ომარ ხაიამის თემაზე.



შეიძლება საუცხოო ხელოვანი იყო, მაგრამ დღე არა გაქვს საკუთარი შემოქმედების ნაყოფს რჩება ლიზაციის მუდმივი საშუალება, როგორც ხელოვანი, განწირული ხარ. მიიყვან ერთ მავალით.

ისპაჰანი სამსახურებრივმა მოღვაწეობამ დამაკვირნა ერთ ახალგაზრდას, სახელად იამინი ნეჟადს. ბოლო ექვსი თვე ერთმანეთის მხარდასმარ გვიხდებოდა მუშაობა. მასთვის, ერთხელ მინიატურულ მხატვრობაზე ჩამოვარდა საუბარი. ამ დარწმუნებამ განსწავლულობამ დამინტერესა. აღმოჩნდა, რომ რამდენიმე წლის წინათ „პონარესთან“ დაუმთავრებია მინიატურული მხატვრობის კლასით. თავისი ორივე ნამუშევარი მაჩვენებდა. მომეწონა. ვითხე მიუხე, თუ რატომ აიღო ხელი მინიატურის სატყავზე. გულისტკივლით შენიშნა, საკუთარი სავაჭრო დუქანი არ მქონდა და ჩემი ნამუშევრების საფასურის 70%-ის კერძო მესაკუთრე დასილდარისათვის მიცემას მხატვრობისათვის თავის დაწებება ვარჩიეო. ჩემს რჩევაზე — დაბრუნებოდა თავის საყვარელ მინიატურას, ირანული ხელოვნების ამ ტრადიციულ დარგს და ამით შეტი სარგებლობა მოეტანა თავისი ერისათვის, მიპასუხა: ნამდვილი შემოქმედისთვის, ხელოვანისთვის ნამუშევრის ხარისხია მთავარი და არა რაოდენობა. იმაზე ცუდი არაფერია, როცა ფულით დაბრმავეული ხელოვანი ხელისნაღ გადაიქცევა. მე არ მინდა ამ გზას დავადგე. მინიატურების სატყავ იმდენად მიტაცებს, რომ მე მას თავს ვერ დავანებებ, მაგრამ არასოდეს გავიხდები მას გამდიდრების საშუალებად.

თანამედროვე ირანული მინიატურული მხატვრობის შემდგომ განვითარებას სხვა ხასიათის დაბრკოლებებიც ელოდება წინ. ირანიც ვერ გადაურჩა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში გავრცელებული სხვადასხვა მოდერნისტული მიმდინარეობების გავლენას. ამაზე თვალათივ მიგვანიშნებს ირანში ე. წ. „მოდერნისტული მიმდინარეობის“ ყველაზე ცნობილი წარმომადგენლის სადეუ თაბირის შემოქმედება. მან თავის დროზე თერანის ნატიფ ხელოვნებათა სასწავლებელს დამთავრა მინიატურული მხატვრობის კლასით, მაგრამ შემდგომ სხვა გზა აირჩია.

ჟურნალ „თალაის“ რედაქციისათვის მიცემულ ინტერვიუში კითხვაზე, თუ რატომ უღალატა მინიატურულ მხატვრობას, მან უპასუხა: „მინიატურულმა მხატვრობამ, რომელმაც თავის უმაღლეს მწვერვალს სეფიანთა ხანაში (XVI-XVII სს.) მიაღწია, იმავე ხანაში ჰჰოვა თავისი დასასრული. ჩემი აზრით, მისი გავრცელება იმ სახით, როგორც ახლა თანამედროვე მინიატურისტები იღვიწიან, უსარგებლოა და უაზრო...“

თანამედროვე ირანული მინიატურული მხატვრობის ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენლები, როგორცაა ჰოსეინ ბეხზადი, არგანჯ თაბირისი, სეიდ არაბზადე, იმამი, ლაითფი, ზაჰადური, რუსთამი, აქფერ თაჯვიდი, მოჰამად თაჯვიდი,



მეზავი,
მინიატურა. ომარ ხაიამი
და ლამაზანა.

თითქოს სადღე თაბრიზის პასუხობს მრგვალი მისავარ ოლ მალეკი შენიშნავს: „ირანული მინიატურა თითქოს მოძველდა. ძველი სისხლი გამოსწოვებ და ახალი შეუმსაბუნებო, ნახავთ, რომ ისე გამოცოცხლდება... ხელოვნება, რომელსაც არ ძალუძს ფეხდაფეხ მისდისი ვამთა სვლას, უპასუხოს ცხოვრების მიერ წამოყენებულ ახალ-ახალ მოთხოვნებს, გრძობდეს მის მაჯისცემას, გარდაიქმნას და სრულყოფილი გახდეს ეპოქის შესაბამისად, განწირულია დასაღუპავად. ნამდვილი ხელოვნება წყალსაცავს ჰგავს. საკმარისია შეწყვედეს მასში წყლის განახლება, რომ იგი ჭაობად იქცეს“.

ჰაე მისავარ ოლ მალეკი მუდამ ამ პრინციპების ერთგული იყო სიტყვითაც და საქმითაც. იგი აქტიურად ეხმარებოდა სასოფალიებრივ მოვლენებს. ფურჯით ხელში იგი ფაშოზმის წინააღმდეგ მებრძოლთა პირველ რიგებში იდგა ტრადიციული სპარსული მინიატურით.

მეორე მსოფლიო ომის დროს ჰაე მისავარ ოლ მალეკიმ შექმნა თავისი ერთ-ერთი ყველაზე საყურადღებო ტილო „ღერძის დამარცხება“. მინიატურის სიუჟეტი ასეთია: ცხენებზე ამხედრებული სტალინი, რუსველტი და ჩერჩილი ფეხდაფეხ მისდევენ გაქცეულ ჰიტლერს, მუსოლინის და ზიროხიტოს — ღერძის სახელმწიფოთა მეთაურებს. სიკეთის გამარჯვება ბოროტებაზე — აი ნაწარმოების ძირითადი აზრი.

ამ სურათის რეპროდუქცია ათათასობით იბეჭდებოდა არა მარტო ირანში, არამედ სხვა მრავალ ქვეყანაში.

* * *

როცა სპარსულ მინიატურულ მხატვრობაზე ვსაუბრობთ, შეუძლებელია არაფერი ვთქვათ სპარსულ კალიგრაფიაზე, რომელიც სამართლიანად ითვლება მინიატურული მხატვრობის ცალკე დარგად და მის აუცილებელ კომპონენტად. ვფიქრობ, რომ მინიატურული მხატვრობის ცნობილი ცენტრები, რომელთა შესახებაც ზემოთ ვგვინდა საუბარი, ამავე დროს წარმოადგენდნენ კალიგრაფიული ხელოვნების ცენტრებსაც და შეიძლება იწოდებოდნენ მინიატურისა და კალიგრაფიის თაბრიზის, სირაზის, ჰერათის, მასჰადისა და ისპაჰანის სკოლებად, ვინაიდან კალიგრაფიას, სადღე თაბრიზის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მუდამ ჰქონდა თავისი ადგილი ირანულ მხატვრობაში: „თუ თვალს გადავავლებთ საუკეთესო ქმნილებებს, აქემინიდათა ეპოქიდან თანამედროვე ყავახანების მხატვრობამდე! დაინახავთ,

ალი საჯადი, ჰაე მისავარ ოლ მალეკი და მრავალი სხვა, სხვაგვარად მსჯელობენ.

ნამდვილ ირანულ ხელოვნათ არ უღალატნიათ ტრადიციული მინიატურული მხატვრობისათვის. მათ მართლაც რომ ოსტატურად გამოიყენეს ყოველივე კარგი, რაც დასავლურ მხატვრობას გააჩნდა და რაც მანამდე სპარსული მინიატურული მხატვრობისათვის უცხო იყო (ბუნებრიობა, პერსპექტივის გრძობა, შუქ-ჩრდილები, სიერცისა და სიღრმის გამოსახვა), ახალი სული შთაბერეს თავიანთ ნაწარმოებებს, მეტი მიმზიდველობა, გამომსახველობითი ძალა მიანიჭეს მათ. საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიტანოთ ერთ სიუჟეტურ ქარგაზე შექმნილი ორი მხატვრული ტილო: ნადირ შაჰის ინდოეთში ლაშქრობის ამსახველი, კედელზე დახატული სურათი ისპაჰანის ორმოცეტიანი სასახლის („ჩეკელსოთუნ“) სალონიდან და ჰაე მისავარ ოლ მალეკის მიერ ამავე სიუჟეტზე შესრულებული კომპოზიცია.

1 სადღე თაბრიზი, როგორც ჩანს, ვერ ვაბედა მინიატურულ მხატვრობასთან ერთად კალიგრაფიისთვისაც ეწინააღმდეგეობა დასასრული. ამიტომაც იგი წარმოატებდა ცილოლს კალიგრაფია თანამედროვე ყავახანების სტილიზებულ მინიატურობას მიუხადავს.

რომ სპარსული კალიგრაფია ირანული მხატვრობის ნაწილი, შემადგენელი კომპონენტი იყო...“.

საკმაოდ ვრცელი იყო კალიგრაფია მოღვაწეობის სფერო. რომ არაფერი ვთქვათ ძველ სპარსულ ხელნაწერ წიგნებზე, რომელთა მალაღობ მხატვრული ღირებულება, მინიატურის-მხატვრებთან ერთად, მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა გადამწერ კალიგრაფთა ოსტატობამ, მათი უბადლო ხელი აჩინა ცალკეულ მინიატურებს და ძველ ისტორიულ ძეგლებს — საკულტო და საერო დანიშნულების ნაგებობებს, მუსლიმანთა სადღობო წიგნიდან — ყურანდან ამოკეცილი წარწერების სახით. (ბრწყინვალე ნიმუშად შეიძლება მათივე „შეხვედრის“ მხეტი ისაპანის შაჰის მოედანზე. მასში ყოველი წარწერა ორგანულად ერწყმის როგორც ცალკეულ მხატვრულ ძეგლებს (ორნამენტებს), ისე ნაგებობის მთლიან ანსამბლს).

ირანის სინამდვილეში მრავალი ხელნაწერი წიგნი და ისტორიული ძეგლია, რომლებიც მინიატურისტებთან და ხუროთმოძღვრებთან კალიგრაფთა მჭიდრო თანამშრომლობაში მიუთითებენ. ისტორიამ ამის არაერთი მაგალითი შემოგვინახა. საკმარისია აღვნიშნოთ ცნობილი კალიგრაფების — მირ ალი თაბრიზისა და სულთან ალი შაჰმანის შემოქმედებით თანამშრომლობა არანაკლებ ცნობილ მინიატურისტთან — ქამალად-დინ ბუხზადისთან (ქერათის სკოლა, XV-XVI სს.); შაჰ აბას პირველის ეპოქის სახელგანთქმული კალიგრაფების — ალი რუზაი აბასისა და მოჰამად რუზაი ემამისა ხუროთმოძღვარ ალი აქბარ ესფაჰანისთან.

დღეს, წიგნების მანქანური ბეჭდვის ეპოქაში, რასაკვირველია, კალიგრაფიის როლი, კერძოდ ირანში, წარსულ საუკუნეებთან შედარებით, თითქმის რამდენადმე შემცირდა, მაგრამ, სინამდვილეში, მას დღესაც არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა.

ირანის სახელმწიფოს წარმოშობის 2500 წლის-თავისთვის მომზადებული „შაჰ-ნამეს“ გამოცემა, აგრეთვე ომარ საიამის რბაიების და მსოფლიოს უდიდესი ლირიკოსის ჰაფიზის დივანის (ლეჟსთა კრეულის) საიუბილეო გამოცემები (მინიატურისტი მოჰამად თავედი, კალიგრაფი ჯავად შარიფი), სპარსული მინიატურული და კალიგრაფიული ხელოვნების უმესანინავე ნიმუშებს წარმოადგენენ.



1970 წელს ქალაქ გორის სამუსიკო სასწავლებელში შეიქმნა ანსამბლი, რომელშიც სხვადასხვა განყოფილების 16 მოსწავლე-გოგონა გაერთიანდა. მისი შექმნის ინიციატივა გაუთვინდა ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიჟორო განყოფილების კურსდამთავრებულს, ამავე სასწავლებლის პედაგოგს მალვა მისიძეს. თავიდან ანსამბლის ხელმძღვანელს წინდა პედაგოგიური მიზანი ჰქონდა დასახული — გაეცნო მომავალი მუსიკოსებისთვის პროფესიული საგუნდო ხელოვნების ნიმუშები, ცოცხალი შემოქმედებით პროცესის მეშვეობით გამოემუშავებინა მათში მუსიკალურ ნაწარმოებთა აღქმის უნარი.

გოგონები თავიდანვე დიდი ენთუზიაზმით შეუდგნენ მუშაობას. შრომისმოყვარეობამ და დისციპლინამ, რაც წარბატების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია, შედეგი მალე გამოითქვა — ანსამბლი აქლერდა. წარბატებამ საესტეტიკურ ნებრები სურვილი გაუღვიძა ანსამბლის წევრებსა და მათ ხელმძღვანელს — წარმდგარიყენენ მსმელთა ფართო აუდიტორიის წინაშე.

შესაფერისი შემთხვევაც მალე მიეცათ 1971 წელს თბილისის რუსთაველის სახელმწიფო თეატრის მიერ დაარბაში მოეწყო რესპუბლიკის სამუსიკო სასწავლებლების დოცენტიერება, რომელშიც გორის სასწავლებლის გოგონათა ანსამბლაც მიიღო მონაწილეობა. მსმენელები სასიამოვნოდ გააოცა ამ ახალბედა საშემსრულებლო კოლექტივმა, რომელმაც თავისებური, თრიანა-ლური სახე გამოავლინა. დათავიერებაზე ანსამბლმა საქართველოს კულტურის სამინისტროს საპატიო სიგელი დაიმსახურა.

პირველ გამოსვლას პირველი აღიარებაც მოჰყვა. მართალია, ჯერ მხოლოდ მუსიკოსთა ვიწრო წრეში — გორელ მოსწავლეთა ანსამბლს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია იწვევს პიროვ. შ. ასლანიშვილის დაბადებიდან 70 წლის-თავისადმი მიძღვნილ საღმრთო, მიჩიანის უნივერსიტეტის გუნდიდან შეხვედრაზე. მიმდევრო გამოსვლამ კი ისინი უკვე ფართო საზოგადოებას გააცნო, როცა გოგონებმა აკადემიკოს ნ. მუსხელიშვილის საიუბილეო საღამოზე იმღერეს.

1971 წელს საქართველოში ესტონეთის კულტურის დღეებთან დაკავშირებით ატუმრად მყოფმა საგუნდო ხელოვნების გამოჩენილმა ოსტატმა და კომპოზიტორმა ვუსტავ ერნესტაქსმა მალალი შეფასება მისცა ანსამბლის საშემსრულებლო დონეს. მისივე რეკომენდაციით, გოგონათა გუნდი ესტონელი ავტორების რამდენიმე სიმღერით წარსდა ესტონური კულტურის დასკვნით საღამოზე. ამას მოჰყვა გამოსვლები რიგაში, მოსკოვში, შეხვედრა ლატვიის ქალაქ იულგავის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა გუნდთან და სხვა.



გოგონათა ანსამბლი

თანდათან გამოიკვეთა, დაიხვეწა ანსამბლის საშემსრულებლო მანერა, გაფართოვდა რეპერტუარი, — რომელიც დღეს უკვე შეიცავს უძველეს ქართულ საგალობლებსა და შუა საუკუნეების გერმანულ და იტალიურ მადრიგალებს, ქორალებს, საბჭოთა და სასლავარგარეთის თანამედროვე კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს. არ შეიძლება არ შენიშნოთ თანაბარი ინტერესი უძველესი და უახლესი მუსიკალური მოვლენებისადმი: ანსამბლის რეპერტუარში წარმოდგენილია XVI საუკუნის პოლიფონური მუსიკის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი პალესტრინა, ამავე საუკუნის ნაკლებად ცნობილი გერმანელი კომპოზიტორი სკანდელუსი, XVII საუკუნის გერმანული კომპოზიტორი, პირველი ეროვნული ოპერისა და ორატორიის ავტორი შუტცი, XVIII საუკუნის იტალიელი კომპოზიტორი ლოტი და მათ გვერდით XX საუკუნის კომპოზიტორები — უნგრელი ზოლტან კოდაი, ფრანგი ანრი სოვე, ამერიკელი ვილიამ დელსონი; უძველესი ქართული საგალობლები და ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორები — ი. კეჭაყაძე, გ. სისხარულიძე, შ. შილაკაძე, ჯ. ბეგლარიშვილი.

რეპერტუარის შედგენისას მოქმედებს შერჩევის საესტეტიკური კანონზომიერნი და გონივრული პრინციპი — შ. მოსიძე, ყოველთვის ითვალისწინებს თავისი ანსამბლის სპეციფიკას და შესაძლებლობებს, მისი წევრები ხომ პროფესიონალი მომღერლები არ არიან. ისინი, გარდა ერთი სოლისტისა, რომელსაც არც ისე მკაცრად, მაგრამ სასიამოვნო სოპრანო აქვს, არ გამოირჩევიან განსაკუთრებული ვოკალური მონაცემებით. ამიტომ

მათ ხელმძღვანელი ნატიფი და დახვეწილი ხმოვანებით ცდილობს, და წარმატებითაც, სასურველი ეფექტის მიღწევას. 16 წევრისაგან შემდგარი ანსამბლი კამერულა ხმოვანებითაც — უუაქიზესი პიანისიმო კიდევ უფრო მკვეთრად გამოჰყოფს იმ ფორტეს, რომელსაც სხვა შემთხვევაში შეიძლება ზომიერი პიანოს შთაბეჭდილება მოხვდინა.

ანსამბლის საშემსრულებლო მანერის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს შეადგენს ემოციური ნიუანსების ხშირი ცვალებადობა, ერთის შეხედვით შეიძლება მეტისმეტად ხშირიც. მაგრამ ნიუანსირების სიმდიდრე ამრავალფეროვნებს ანსამბლის კამერულ ხმოვანებას. სათანადო დიდებულებით და კეთილშობილი სიმკაცრით ყველგან პენრის შუტცის მადრიგალი და პალესტრინას მოტიტი, ქართული საგალობლები, რომელთა შესრულებითაც ანსამბლი შინაგან მუსიკალურ კულტურას ამჟღავნებს. სწორედ ამან განაპირობა გოგონათა ანსამბლის წარმატება 1974 წლ.ს მაისში საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მიერ ატენის სიონში გამართულ სიმღერის დღესასწაულზე, რომელშიც ისინი ისეთ მაღალპროფესიულ ანსამბლთან ერთად გამოვიდნენ, როგორც „გორდელაა“. ამასთან დაკავშირებით ჟურნალ „სოვეტსკაია მუსიკას“ რედაქტორმა ი. კორემა გაზეთ „კომუნისტის“ კორესპონდენტთან საუბარში განაცხადა: „ძალიან მომეწონა გორის სამუსიკო სასწავლებლის ანსამბლის ოსტატობა და რეპერტუარი. მას შეუძლია წარმატებით გამოვიდეს ყველაზე მკაცრი მსმენელის წინაშე“. („კომუნისტის“, 1/VII—1974 წ.).

რუსულან
წურწუმი

შეიგრძნო ნაწარმოების სტილით თავისებურებები, გამოჰყო ძირითადი, დამახასიათებელი — მოთხრობის პროფესინალიზმსაც და მხატვრულ განცდასაც. პარმონის ფაქიზი შეგრძნება, მელოდური ხასის მკაფიო გამოკვეთა რთულ პოლიფონიურ ქსოვილში — აი, რა არის წინა პლანზე წამოწეული, როცა გორის სამუსიკო სასწავლებლის ანსამბლი და მათი ხელმძღვანელი მრავალხმიანი საგუნდო მუსიკის ნიმუშებს ასრულებენ. შალვა მოსიძე მკაცრი და მომთხროვნია რეპეტიციებზე. იგი დაქინებთ მიიწევს დასახული მიზნისაკენ, ახალგაზრდა მუსიკოსებთან ყოველ ფრაზაზე გატაცებით მუშაობს, მითათვის არ არსებობს რაიმე უმთხვეველი წყვილი. იგი ცალკეული ფრაზების რაფინირებული ქვერადობით აღწევს იმ დახვეწილ საშემსრულებლო მანერას, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია ანსამბლისთვის.

რთული პარმონიული კომპლექსების გაყოფის საკუთრებულ სინფონიკურ დაკავშირებულ თანამედროვე კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შესრულება. მით უფრო ღირსშესანიშნავია ანსამბლის წარმატება მიღწეული ზ. კოდანის „ღამე მთაში“-ს, გ. სიხარულიძის „მზის ამოსვლის“ შესრულებისას, სადაც ისინი გამოიმსახველად ასრულებენ ინტენციურად რთულ მელოდიასა და დისონანტურ პარმონიასაც.

ანსამბლი წარმატებით ასრულებს ქართულ-სახსასათო სიმღერებსაც. ბგერწერითი ხერხების ხაზგასმული სიმკვეთრე, გამოკვეთილი რიტმი ხატოვანებას ანიჭებს სკანდელუსის „თეთრ ქა“-ს, ჯ. ბეგლარიშვილის „ჩონღურს“-ს, რომლებსაც ყოველთვის სიაზიანებთი ისმენს მსმენელი.

ქართველ კომპოზიტორთაგან ანსამბლი უპირატესობას ახალგაზრდა ავტორებს ანიჭებს, ხშირად მათი ნაწარმოებების პირველ ინტერპრეტორადაც წარმოვიდგება. ეს დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს მას, რადგან ამ შემთხვევაში ანსამბლზე დიდად არის დამოკიდებული ახალ ნაწარმოების წარმატება. ვიკაურ ანსამბლის შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებს კომპოზიტორებთან — ი. კვჭაყმაძე, გ. სიხარულიძე, შ. შილაკაძე, ჯ. ბეგლარიშვილი, ასეთი კონტაქტები სასარგებლოა ორივე მხარისთვის — ანსამბლისთვის ეს ურთველი რეპერტუარია გამდიდრების საშუალება, ხოლო ახალგაზრდა კომპოზიტორთათვის — თავისებური შემოქმედებითი ლაბორატორია და ახალი ნაწარმოებების შექმნის სტიმული.

1972 წელს ქართველ კომპოზიტორთა პლენუმზე სწორედ გორის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა ანსამბლმა წარმოადგინა შ. შილაკაძისა და გ. სიხარულიძის გუნდები, რომელთაც მოწონება დამისახურებს. თუნალო „სოცეტკაია მუზიკაში“ მუსიკისმცოდნე კ. საკვა აღნიშნავდა: „არ შეიძლება ორიოდ სიტყვა არ ითქვას ამ გუნდ-

ბის შემსრულებელზე — გორის სამუსიკო სასწავლებლის ანსამბლზე. ეს კოლექტივი, რომელიც ფაქტურად პროფესიულს არ წარმოადგენს, მღერის ძალზე მწყობრად, შთაბრძნავს გიტაცებთ“ (ს. სოფ. მუხიკა, № 7, 1972).

გოგონათა ვიკაური ანსამბლი თავისი ორიგინალური საშემსრულებლო მანერითა და რეპერტუარით მკვეთრად გამოირჩევა იმ პროფესიული და თვითმოქმედი კოლექტივისაგან, რომლებიც მრავლადაა საქართველოში და რომელთა უმეტესი ნაწილიც თბილისშია თავმოყრილი. (მსგავსი ანსამბლი ამ რამდენიმე წლის წინათ არსებობდა თბილისის სახ. კონსერვატორიაში „მოტეტის“ სახელწოდებით, თუმცა იგი ძირითადად შუასაუკუნეების პოლიფონიური მუსიკით იფარგლებოდა.) მით უფრო მისასალმებელია ია ფაქტი, რომ კ. გორში არსებობს ახალგაზრდული ანსამბლი, რომელიც პოპულარიზაციას უწევს კლასიკური და თანამედროვე საგუნდო მუსიკის ნიმუშებს, ხელს უწყობს მუსიკისმოყვარულთა ფართო წრეების გემოვნების დახვეწას.

გორის სამუსიკო სასწავლებლიც მოსწავლევოგონათა ანსამბლი სულ უფრო მეტ ყურადღებას იქცევს, მას უკვე ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ იცნობენ. 1973 წელს თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ვაგნერის ოპერა „ლოუნგინის“ დადგმასთან დაკავშირებით საქართველოში სტუმრად მყოფმა გერმანელმა რეჟისორმა ჰერმან ვედდინდმა ქართული კულტურის გაცნობის მიზნით მოისმინა რამდენიმე საშემსრულებლო კონცერტი, რომელთა შორის ეს ანსამბლიც იყო. თუ რამდენად მოეწონა გერმანელ სტუმარს მათი ხელოვნება, ამაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ სამშობლოში დაბრუნების შემდეგაც მას არ გაუწყვეტია კავშირი გოგონათა ანსამბლთან და მის ხელმძღვანელთან — გირელმა მოსწავლემამ გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან საჩუქრად მიიღეს ნოტები წარსულისა და თანამედროვე კომპოზიტორთა იმ ნაწარმოებებისა, რომლებიც ვედდინდის აზრით, შეესაბამება ანსამბლის საშემსრულებლო სპეციფიკას.

1974 წლის ნოემბერში გორის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა ანსამბლი, ბერლინის ტელევიზიის მიწვევით, ესტუმრა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკას, სადაც წარმატებით გამართა კონცერტები.

ჩრდილს და საკმაო სივრცის, ხოლო სტაციონარული, დასაკვირვებელი რკინა-ბეტონის მზის საწინააღმდეგო ეკრანების გამოყენება, დღის განმავლობაში სასწავლო ოთახების თანაბარი განათების საშუალებას იძლევა.

შესაშვებ უკეთესი პროექტებში შენობის მოცულობა განთავსებულია ლითონის კონსტრუქციული ფერმის სისტემაში. ერთ შემთხვევაში ვიწრო ნაკვეთზე ავტორები აიძულა ტექნიკური სახლი დაეპროექტებინათ მდინარის სივანეზე, საცურაო აუზის მოცემულ ნაკვეთზე განთავსებით. მთლიანად პროექტი ორიგინალურადაა ჩაფიქრებული და მსგავსი გადაწყვეტის დროს ლითონის ფერმების გამოყენება სრულიად გამართლებულია. მეორე შემთხვევაში ლითონის ფერმების გამოყენება გამოწვეულია სასწავლო კორპუსისა და მისი ლაბორატორიების, სახელოსნოების გაფართოების აუცილებლობით, რაც სწავლების ახალი ფორმებითა და მეთოდებითაა გაპირობებული. ავტორების აზრით, ეს შესაძლებლობას იძლევა კონსტრუქციული ელემენტების დაგრძელებით მიღებულ იქნას შენობის სასურველი მოცულობა.

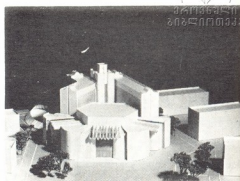
საკუთესო საპროექტო წინადადებისათვის დაწესებული იყო 5 პრემია, მათ შორის 2 წამახალისებელი. ჟიურის გადაწყვეტილებით, რომელშიც შედიოდნენ არმიის, ავიაციის და ფლოტის ხელმძღვანელები ნებაყოფლობითი საზოგადოების კრანსოდარის სამხარეო კომიტეტის, სოჭის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის და თბილზნიიების წარმომადგენლები, პირველი პრემია არავის მიენიჭა.

მეორე პრემია მიენიჭა საპროექტო წინადადებას, რომლის ავტორები არიან არქიტექტორები: დ. ოდიშარია, ბ. ზუმბაძე, თ. ბერიანიძე.

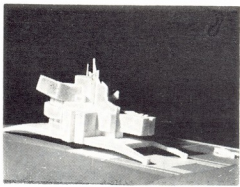
შესაშვებ პრემიით აღინიშნა საპროექტო წინადადება, რომლის ავტორები არიან არქიტექტორები: თ. დარჩიევი, ლ. ჟამიერაშვილი, ფ. ანდლუაძე, კ. გიორგობიანი.

ორი წამახალისებელი პრემია მიენიჭა: საპროექტო წინადადებას, რომლის ავტორები არიან არქიტექტორები: გ. ტონია, რ. ახრახაძე, აგრეთვე პროექტს, რომლის ავტორია არქიტექტორი გ. ბერიძე.

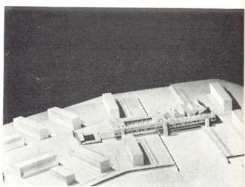
დასასრულს გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მიუხედავად ძალზე მცირე დროისა (1 თვე) თბილზნიიების სამეცნიერო და საპროექტო განყოფილებების თანამშრომლებმა დიდი შემოქმედებითი, ზეგეგმითი სამუშაოები ჩაატარეს, მოკლე ხნის განმავლობაში შეძლეს დაეწესებინათ საპროექტო მოცემულობა და გამოემქვანებინათ ოპტიმალური პროექტი მისი შემდგომში დამუშავებისათვის. კონკურსზე წარმოდგენილი მასალების განხილვამ გვიჩვენა საპროექტო გადაწყვეტათა მრავალფეროვნება, რაც ადასტურებს ინსტიტუტის დიდ შემოქმედებით შესაძლებლობებს და მისი თანამშრომლების აქტიურ მონაწილეობას მათ წინაშე დასმული ამოცანების გადაწყვეტაში.



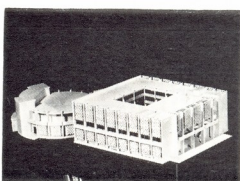
დ. ოდიშარია, ბ. ზუმბაძე, თ. ბერიანიძე (მეორე პრემია).



თ. დარჩიევი, ლ. ჟამიერაშვილი, ფ. ანდლუაძე, კ. გიორგობიანი (მესამე პრემია).



გ. ტონია, რ. ახრახაძე (წამახალისებელი პრემია).



გ. ბერიძე (წამახალისებელი პრემია).



ის, რაც ბუნებრივი იყო თეჯირებში, დეკორატულ დაზ-გასა და სცენურ სივრცეში ყალბი აღმოჩნდა.

ყველაზე მეტად ამას ბატონი კოტე განიცდიდა. ასე მაგალითად, „არჩილისა და ჰამლეტის ეპიზოდში“ მისი მოთმინების ფიალა სათამაშო მამლის ყვირილმა აავსო. გაათრებული ავარდა სცენაზე და თავის თანაშემწეს კუკური პატაროძეს ეცა.

— ვინ გამომიცვალა მამალი?

— ბატონო კოტე, ეს ის მამალია, ამ დღით რომ გაჩვენეთ..

— შეუძლებელია! — ყვირის ბატონი კოტე.

— რას ბრძანებთ, ზუსტად ის მამალია, სარეპეტიციო ოთახში რომ შევარჩიეთ, ბატონო.

— მოხსენით მამალი, მოხსენით რეპეტიცია და მობრძანდით ზვალ დღით სარეპეტიციო ოთახში!

ყველანი დაიბნენით. მამლის ამბავი, რა თქმა უნდა, ისე აიკვიტა, თორემ ვინ გაბედავდა მის შეცვლას სცენაზე, მისი აყვილება მართლაც საშინელი იყო, თუმცა სარეპეტიციო ოთახში გამოყენებისას ნამდვილად საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა ჰამლეტისა და არჩილის გამთხოვების ეპიზოდში. სცენაზე კი იმავე ყვირილმა სრულიად საწინააღმდეგო, ყალბი განწყობა შექმნა... ალბათ, ჩვენც ასეთივე ყალბი ვიყავით სცენაზე, როგორც ის „ისტორიული“ მამლის ყვირილი. აბა მარტო მამალი ასე როგორ შეაშფოთებდა ბატონ კოტეს?

მეორე დილას, რეპეტიციაზე, მსახიობებს დაგვეხსნა თავის თურქში სცენის პირობებში სასცენო ამოცხვრდით დადგენილი ტემპორიტმიდან და უაზროდ, მანეკენივით დაგვორიალობდით სცენაზე, „მამლის ამბავმა“ თითქმის ყველა ბუტაფორიულ დეტალზე ააღებინა ხელი ბატონ კოტეს და ძირითადად ჩვენში სცენური ცხოვრების გამოღვიძლებას აქცევდა ყურადღებას. მალე მიადწია კიდევ ამას.

ერთ-ერთ რეპეტიციაზე, როგორც იქნა, აღსდგა მამისა და შვილის შეხვედრის მშვენიერი სცენა. ეს სცენა არაჩვეულებრივად ადამიანურად ჩაატარეს უმანგიმ და ვეჩე ჯიქიამ. ბატონმა კოტემ არჩილი — მამა კიბის ბოლოს, მალა, ტერასაზე ქვის საკაშე დასვა. ჰამლეტი კი ფერხთით მიუსვა, არჩილის მუსლებზე ხელები მოახვევინა და თავი მის კალთაზე დაადებინა, — ამით ჰამლეტს თითქოს სურდა თავისი სხეულით გაეთბო მამის გაყინული მუსლები. აი, ასე ბუნებრივ და მომგებიან მიზანსცენებში მოამწყვდია რეჟისორმა ორივე აქტიორი და მაყურებელიც მათი მოქმედების მიხედვით აღიქვამდა განთიადის მოახლოებას, ბუნებრივ გარემოცვას და დიდი საიდუმლოს განდობას.

მამისა და შვილის განშორების ეპიზოდი ამგვარად გადასწყვიტა მარჯანიშვილმა: ვეჩე ჯიქია — არჩილი უსიტყვოდ გადახედავდა ჰამლეტს, მაგრამ თვალებით მეტყველად ეუბნებოდა — არ დაგავიწყდეს, რაც გითხარო. მერე ნახევრად ზურგმკეცილი კიბეებზე დაბლა ჩადიოდა და უჩინარდებოდა. ჰამლეტი ჯერ ზემოდან ადევნებდა თვალს, მერე სწრაფად ჩამოიბრუნდა ძირს და იმ ადგილას, სადაც მამა — არჩილი შევიოდა განსასვენებლად, გაოგნებული მუსლებზე დაეკემოდა.

„სათავურის“ ეპიზოდი:

სასახლეში აქტიორები მკვლელობის სცენას გაითამაშებენ თუ არა, მეფე კლავდიუსი შემფოთებული წამოვარდება

პობონაბაი ლ კ ფიქრები*

აკაკი ვასაძე

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელთნება“ 1974 წ., №4-10.

ტახტიდან. გარშემო აურზაური ატყდა. ვილაც იძახის: — სინათლე მოგვეცით! შესწვევითურა წარმოადგინა! სასახლეში სითქოს ქარიხალი შემოიჭრა... შემოაქეთ ანთებული ჩირაღდნები... შემინებული სვეტ ქალები ერთმანეთს ეკვირან... შეიარაღებული ამაღა სხალამოწვილი შემოერტყმება მე-ფის, თითქოს რაღაც უხილავიგან სუნს დაიკავოს... ზოგი გარბის თავზარდაცემული... საერთო განავაშს კიდევ უფრო ამძაფრებს ორკესტრ... და აი, კლავიუსი და დედოფალი, ამალითურთ გასასვლელისკენ გაქანდნენ... მაგრამ, უცნაურ ჰამლეტი გზას გადავიდობას... მის განმარწვევ და მამხილებელ მზერას ვერ ვუძლებ... უკან-უკან წაგზობიძეოდ... დავიბოთ თუ არა პრისცილიუმისკენ, მინდა სხვა მხრით გავიქცე, მაგრამ ჰამლეტი კვლავ აღიმართება ჩემს წინ და იმავე გამსჭვალავი მზერი მზრუნავს... ის თითქოს კლავიუსის შავ გულში ამოიკითხავს ყველაფერს და, უცებ, ისტერიული ხარხარი ადგოვლედ დამატრიალებს, გამაბრუნებს, გამაოგნებს, და მე თავივედასხმული გავრბივარ სცნებიდან. უკან კი ჰამლეტის სარკასტული, გაუთავებელი ხარხარი მომდგამს... მუსიკის თანხლებდა უფრო მამფრს ხდის ჰამლეტის ხარხარს... როდესაც მუსიკა და ხარხარი ერთდროულად აღწევს კულმინაციურ წიგნულს, — ორთავე ერთბაშად შეწყდება... და უცებ კონტრასტი:

„დაპირღო ირემს ცრემლები სდის,
ნუკარი ცქრალაუბს
რა ვუუთო, რომ ეს ქვეყანა
ასე ტრალაუბს...“

ბატონი კოტე ამ ლექსით ასრულებდა „სათაგურის“ სცენას. იგი მოითხოვდა უშანგიგან სრულ გარდასახვას, სულღირად და მოქმედებითაც, თან აფრთხილებდა, რომ ამ მომენტებზე ჰამლეტი შეუპოვრად ისწრაფვის მიზნისკენ. „სათაგურის“ ეპიზოდის დაშლავრებისას, სცენაზე მოვლედ წამით ქრებოდა სინათლე, და ტახტის ზურგს უკან ამოფარებულთ, თავზარდაცემული კლავიუსი გამომჩნდებოდა.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ მარჯანიშვილი თუსიკას სპექტაკლის აუცილებლად, მთავარ კომპონენტად მოსიკას „ჰამლეტშიც“ მან ისტატურად გამოიყენა ჩაიოუსკის მუსიკა, ზუსტად განაწყო იგი მოქმედების ქსოვილში, რითაც ხელი შეუწყო სპექტაკლის ემოციური მხარის გაძლიერებას.

არასოდეს დამავიწყდება ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ შესრულებული ოფელიას შემლის სცენა და გულისწამებრძარი ხმით ნამღერი ყვავილების სიმღერა, რომელიც საწინააღივითი ეწვეთებოდა კლავიუსის ყურთასმენის და არ იცოდა ამ ჯოჯოხეთური ტანჯვისაგან თავი როგორ დაეღწია, ძნელი იყო მოქმედებით შეასახნა ამ სიმღერისთვის. ვერიკოს ოფელია, ბატონ კოტეს მარჯანიშვილი, ბროლის ჭიქასავით გამჭვირვალედ, მსუბუქად და ნაზი იყო.

შეუღარებელი იყო აკაკი ხორავა ლაერტის როლში, გიორგი დავითაშვილი — პირველი აქტიორის როლში, რომელიც ბატონ კოტეს შექსპირის სახით გამოყავდა. ძალზე შთამბეჭდავი იყო მისი ეფექტური დეკლამაცია და გრომი.

ერთ-ორ კვირაში უკვე სცენაზე გადავდით, ჩავატარეთ რამდენიმე სრული რეპეტიცია და საჩვენებელი წარმოდგენის გამართვაც გვინდოდა, მაგრამ მხატვარ ირაკლი გამბრკველს დედ გარდაცვალა და ვერ მოასწარი დაესრულებინა ტანსაცმელი, დეკორაცია და სხვა ბუტუფორის დეტალები. ამას და-

ერთო ჩვენი ვერე ჯიქიას უცვარი გარდაცვალება ტლქვით. ვერე განათლებული ახალგაზრდა მსახიობი იყო, ამასთან, მხიობის უბადლო მეგობარი, პატიოსანი, წესიერი კაცი, ჩვენი ამხანაგობის სული და გული. ამიტომ ყველამ მწკვამლად განიცადა მისი დაკარგვა, მარჯანიშვილიდან დაწყებული სცენის მუშებით გათავებულნი თვალბედაწითლებული ვეფხოვებოდი თვის ცხედარს...

12 ნოემბერს, საღამოს რვა საათზე გაიხსნა ფარდა... სავე დარბაზი, დაბაბული სიჩუმე. მაყურებელი გაფაციანული გვადგენებს თალ-ყურს. ჩვენც ვღვლავთ. როგორც იქნა პირველი აქტის ბოლომდე მივადწვით... ჰამლეტი ჩივის... „დროთა გავშირი დიარღვა და წყუელმა ბეღმა მე რად მარგუნა მისი შეგვრა...“ მუსიკა... ფარდა მიმიდედ, ნელა იხურება... წამიერთა სიჩუმედ და უცებ ივრიალა ტაშმა... თითქოს გრავალი ამოვარდა...

წარმოდგენამ გაიმარჯვა... პირველივე აქტის შემდეგ ბატონმა კოტემ კულისებში თვალბის გასაოცარი ციალით მოაცილა მაკო საფაროვა-ამაშვილს, რომელმაც დედამიწიურად გადაგვკონა ყველანი და ცრემლმორეულმა დიდი გამარჯვება მოვლოცა: „ყველაფერს წარმოადგენენ, მაგრამ თუ უნაჩე მჩხედ ჰამლეტს თიამანადა, ნუ მიწყენ შვილო, ამას ვერ წარმოვიდგენენ. მე ყურთ მაკლია და თქვენი სიტყვები არ მესმის, მაგრამ უშანგის თვალბედი ყველაფერს კვითხულობდი!... რა სცენური ტემპერამენტი ჰქონდა?“ — ამით დამთავრა ჩვენთან საუბარი ჯალბატონმა მაკომ და ბატონ კოტეს ჩურჩულით მიბრუნდა... მისი ლაპარაკი არც ჩვენ გვესმოდა. მაგრამ აღბათ სპექტაკლს უჭებდა.

ჯალბატონ მაკოს ამოსვლამ და მოლოცვამ გაგავახსნევა, გვებო და შიში გავეძირო და უფრო მეტის რწმენით განვაგრძეთ თამაში.

სპექტაკლის ყოველ აქტს ჰქონდა თავისი კულმინაცია, მაგრამ ფინალის ამგვარი გადაწყვეტა იმ დროისათვის სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა გამომბრძმედილი თეატრალეზისთვისც კი; ფინალში რეტისის თითქოს არავინ ჰქონდა ხელმოსაკიდი, მაგრამ მარჯანიშვილისთვისაც საკმარისი აღმოჩნდა ფორტინბარის რუბლიკა: „ითხმა მშედარამა, მაღლა ასწიეთ გვამი ჰამლეტის, როგორც მეგრძოლის“. და აი მან თის შემობარს ფარზე დააწყვეინა ჰამლეტის გვამი და გაჭიმული ხელებით ზეაწულეო მუსიკის ხმაზე მედლიდრად წავადებინა. ასეთი მიზანსცენით მან უფრო თვალსაჩინო გახადა ჰამლეტის ამღვლებული სიკვდილი... სინათლის უშუიით ივსება სცენა... მეომრები პატივისცემის ნიშნად დაბლა ხრიან დროშებს... გამამხნეველედ საყვარელ ხმსზე ნარნარით ეშვება ფარდა. ეს იყო ჰამლეტის სიკვდილით გამარჯვების სცენა.

დღითი, სანდრო ამხეტელის წინადადებით, მსახიობთა დელეგაცია ვეწვიეთ ბატონ კოტეს ბინაზე და მთელი დასის სახელით მიულოცეთ დიდი გამარჯვება, რომელიც აჯამებდა ქართულ თეატრში მის მიერ შემოქმედებითი ძიებებითა და შეუპოვარი ბრძოლით განვილი სამ წელწიწად.

„ღურჯუნი“ ორი წლისთავის აღნიშვნა

„ღურჯუნი“ აფიშაზე, ბატონმა კოტემ, როგორც დამდგომლმა, ხელი არ მოაწერა, მიუხედავად იმისა, რომ მასზე საკმაო დროცა და ენერჯიაც დახარჯა. ვერე ბატონ კოტეს გამოცდილებამ შემბატა რაიმე „ღურჯუნი“ც, თუმცა დასწრება კარგი ჰქონდა.



ყველანი დაგვიანტრესა ახალგაზრდა მწერლის პოლი-
კარზე კაკაბაძის გამოჩენამ დრამატურგიაში, მისმა პიესამ
„ლისაბონის ტრუსლევი“. მარჯანიშვილმა დახმარება აღუთქვა,
ავტორს და დიპლომატი რეჟისორი დიდი ანათამ მიაძვარა.
მაგრამ გადატვირთის გამო დამწყებ რეჟისორსა და ახალგაზრ-
და დრამატურგს სათანადო დახმარება ვერ გაუწია და ამი-
ტომ მათი დებუტი ვერ გამოხდა ისეთი მნიშვნელოვანი, რო-
გორსაც მთელი კოლექტივი მოულოდა.

მიუღონდნელად, მარჯანიშვილმა არამეყუდებრივი გატა-
ციებით დაიწყო მუშაობა „მეფე ლიბზე“ — ლირის როლში
აკაკი ზორაყან გამოყვანა განიზახა და მთელი პიესის ახალი
კომპოზიცია შექმნა. ბალაკირევის მუსიკის გამოყენება უნ-
დლდე. ესკიზები და მკაეტი ირაკლი გამრეკელს შეუკვეთა. სა-
ინტერესო ჩინაფიქრი გავანდო საქმეტაღის მონაწილეუთა.
კიდევ დაგვიხურათა, ავეწერა ცალკეული ეპიზოდები, მაგ-
რამ აქაც, ჩვეთვის გაუგებარი მიზეზის გამო, შეწყდა რეჟე-
ციციები. ბატონი კოტე სადამოთხითაც ვეღარ ახერხებდა
მისვლას... თურმე ბრმა ნაწლავის შეტვიწი დასწავებისა,
ვიდრე ოპერაცია არ გააკეთა, არავის გაუმძილა თავისი სატ-
კივარი... ამ ამბავმა ყველა დაგვაღიანა და საგონებელში ჩაგ-
ვავლო.

უამრავი საქმე ვეკონდა ვასაკეთებელი: კორპორაცია „დუ-
რუჯის“ ორი წლისთავი მოახლოებოდა იყო და სპეციალური
ქურნალი უნდა გამოგვეყვა, ამას გარდა რამდენიმე ახალი მსა-
ხიობი უნდა მიგველო კორპორაციაში. ბატონ კოტეს ოპერაცია
გაურთულდა და სესონის მეორე ნახევრის გაგრძელება სანდ-
რო ამბეტელს დააწვა მხრებზე.

29 იანვარს სანდრო ამბეტელი საავადმყოფოში ეწვია ბა-
ტონ კოტეს, სპეციალურად პერგამენტის ქალაღლზე დაბეჭ-
დილი ვერნალი „დურუჯი“ მიტახანა და ჩვენი სახელით ოქმი-
ლე მიულოცა. მარჯანიშვილმა სიტყვიერი განკარგულება დაა-
პარა თეატრის საქმეებზე და მთელ კოლექტივს მადლობა შე-
მოგივთავალა.

დღის ორ საათზე სამოქალაქო პანაშვიდი გადავიხადეთ
ვერე ჯიქიას საფლავზე.

თეატრში დაბრუნებისას საციეში ვითარებაში ორი კან-
დიდატი მივიღეთ კორპორაციის რიგებში: მსახიობები ივანე
ბაშვიძე და პავლე კანდელაკი.

მიუხედავად შემოქმედებითი წარმატებებისა, თეატრის მა-
ტერიალური მხარე თანდათან უარესდებოდა. მიუღლი პასუხი
განსაკუთრებით ხელოვნების კომიტეტამდე გარკვეული წესი
ვერ მივიღეთ თეატრის მიუჯდების რაოდენობის შესახებ... ახ-
ლად დანიშნული თეატრის გამგეს, აკაკი ფაღავას დიდი შრო-
მა დასჭირდა, რომ თეატრს ნორმალურ პირობებში განეგრძო
მუშაობა. ამას ზედ დაერთო დრამატული და საოპერო სტუ-
დიების საქმეები. განსაკუთრებით რთულ ვითარებებში აღმოჩნ-
და საოპერო სტუდია, რომლის შემოქმედებითი არსებობა სა-
გრძობო განსახლების მოთხოვდა. მისი შენახვა სამეურნეო ანგა-
რისმზე თავსართებული და შეუძლებელი აღმოჩნდა... ჩინა-
როზას პიესა „ფარული ქორწინება“, ბატონ კოტეს დადგმით
და ბატონ ივანე ვალიაშვილის დირიჟორობით, სამი-თხისი
წარმოდგენის შემდეგ შემოსავალს ვეღარ იძლეოდა, ლეონი-
კავალის „ჯამბაზები“ ბატონ ივანეს მსად ჰქონდა მუსიკალუ-
რად, მაგრამ ბატონ კოტეს მიზანსცენები გაუმართავი დარჩა...
ასევე დაუმთავრებელი დარჩა ბატონ კოტეს თამარ ვახვახი-
შვილის პანტომიმა „შეუთამაშე“.

„ჯამბაზებისა“ და პანტომიმა „შეუთამაშის“ დამთავრე-
ბის და გავრეხა აღუქმანდრე ამბეტელს დაავალეს, რომელმაც კორპორა-
ციაში ნათლად შეასრულა დაკისრებული ვალდებულება. განსაკუთ-
რებით დიდი ინტერესი გამოიწვია „ჯამბაზების“ ორიენინა-
ლურმა დადგმამ. დიდი მოწონება დაიმსახურეს ახალგაზრდა
შემსრულებლებმა: ეკატერინე სოსხაძემ, დავით ანდელუაძემ,
შალვა ცირღალიძემ, დავით ბადრიძემ და სხვებმა. ახალგაზრდა
ორკესტრიც მალე მუსიკალურ დონეზე ააქვარა გამოცდილმა
დირიჟორმა ივანე ფალიაშვილმა... დიდძალა მაყურებელი
ესწერებოდა საქმეტაღს. თითქოს სტუდიის საქმეც შემობრუნ-
და... და უკვე, რაღაც გაუგებარი მიზეზის გამო, საოპერო
სტუდია დახურეს.

ოპერაციის შემდეგ ორი თვე გავიდა, მაგრამ ბატონ კოტეს
მიკეთება არ ეტყობოდა... საავადმყოფოში, სანუგეშოს არა-
ფერს გვეუბნებოდნენ. განსაზღვრულ დღეებშიაც გატვირებით
ვახერხებდით მის ნახვას. ბატონ კოტეს ყველაზე მეტად პან-
ტომიბის ბედი აინტერესებდა. სულ კითხვობოდა, როგორ მი-
ღლი იგი საზოგადოებაში, ჩვენგან სასურველ ცნობას რომ არ
დებულობდა, ვაჯობოდა, წუხდა: „ძალიან ეწუხვარ, ძალიან,
რომ ახალგაზრდებს არ გესმით პანტომიბის დიდი მნიშვნე-
ლობა თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში“.

საბასტროლო მოგზაურობა საპარტივლოში და
შინაბანი შთანხმობადანი

თეატრის ფინანსური საქმე აიწვეწვა-დაიწვეწვა, ერთადერთი
გამოსავალი სავსატროლო მოგზაურობის მოწყობადა იყო. აკა-
კი ფაღავას უკვე წინასწარ ჰქონდა ყველაფერი გათვალისწი-
ნებული, თუ კორპორაციიდან თანხმობას მიიღებდა, 15 აბ-
რილს უნდა დასტურულიყო სესონი, ვინაიდან დასის შესანახი
სასხრები ამოწურა. კორპორაციამ მცირე მსჯელობის შემდეგ
გადაწყვიტა, ორი თვის სავსატროლო მოგზაურობა მოეწევა
საკუთარ გამყოფაზე. გასტროლების ხელმძღვანელობა აღექ-
ვანდრე ამბეტელს დაევალა. ხოლო ადმინისტრაციულ-ფინან-
სური მხარე პლატონ კორიშელს, მისიელ ლორთქიფანიძეს
და მე (მთავრდომარეს) დაგვაკისრეს.

სამოგზაურო რეპერტუარში შევიტანეთ: „ჰამლეტი“, „მათ-
რახის პანაშვიდი“, „დუხრტირკა“ და „ვირის ჩრდილი“ (ეს
უკანასკნელი აკაკი ფაღავამ დადგა ბატონ კოტეს ავადმყოფო-
ბის დროს).

განგზავრების წინ, ამბეტელმა და მე, ბატონი კოტე მოვი-
ნახეთ საავადმყოფოში. ცოტა მოკეთება ეტყობოდა და გაც-
ვაშინებდა, იქნებ ქუთაისში რამიოგისფროთი, თან დასახინა... „ჰო,
რა მინდოდა მეოქვა, არავითარ ხარჯს არ მოერიდოთ, უთუ-
რე სიხშირე განართეთ გასტროლები, ამას დიდი მორალუ-
რი და პოლიტიკური მნიშვნელობა აქვს. ყველა მივეცი სახ-
სოვრად ჩემი ფოტოსურათი და შენთვის არ მომიცია, ჩემი
აკაკი, დავიანებისთვის მაპატიე“ და გადმომცა ჰამლეტის
პრემიების წინ გადაღებული პორტრეტი, რომელზეც უკან
ფანქრით წააწერა: „ქართული თეატრის იმედს, კოტე მარჯა-
ნიშვილისაგან.“

— მადლობა, ბატონი კოტე, ყველაფრისთვის მადლობა...
— ვულტულები და გული კი მეკუფრებოდა იმის მიხედვით,
კვი თუ ბატონ კოტეს ვულტულები ვთხოვებოდა და მასთან ერთ-
შაობა აღარ მომიწევს-მეთქი. მაშინ სულ სხვა რამის მეში-
ნოდა და რა ვიცოდი, ნახევარი წლის შემდეგ სულ სხვა სახით
ამიხსებოდა... კინოში „სამანიშვილის დედინაცალზე“ მუშა-



ობის შემდეგ ბატონ კოტეხთან შემოქმედებით მუშაობას სა-
მუდამოდ გამოეფიქსოვე.

სამოგზაურო და სიმოცხადებუთი კაცისგან შედგებოდა.
ბუნებრივია, მსახიობებიდან ისინი მიდიდნენ, რომელიც
ზემოთ აღნიშნულ რეპერტუარში იღებდნენ მონაწილეობას.
17 აპრილს, შესამე კლასის ორი ვაგონითა და პულმანის სა-
ბარგო ვაგონით, რომელიც დეკორაცია, რეკვიზიტა და ბუ-
ტაფორა გვეზონდა მოთავსებულყო, თბილისიდან დავიარეთ.
ვასტროლების დამთავრებამდე ორივე ვაგონი ჩვენს განკარგუ-
ლებამო იყო. საამხანაგო საღაროში ასხუთი მენთი გვექონდა,
აი ამ თანხით ვაგებზაგერდ დასავლეთ საქართველოსკენ შემე-
დგეი მარშრუტით: გორი, ხაშური, ჭიათურა, ზესტაფონი, ქუ-
თაისი, სამტრედიო, აბაშა, ცხაკაია, ფოთი, ლანჩხუთი, მსა-
რძე, ბათუმი, სოხუმი. ამის შემდეგ კახეთს ვესტკრებოდით,
უმაჯერესად თელავს, სიღნაღს და ყვარულს.

საკატროლო კომისია ზუსტად ასრულებდა თეატრის დი-
რექციის მიერ დასახულ პრიორამას. გორს და ხაშურზე ვე-
რაფერს ვიტყვი, ოღონდ ქუთაისში, ბათუმში, ჭიათურაში,
ფოთში და სოხუმში ყოველგვარი მოლოდინს ვადაჰყარბა, სალ-
ხი აწყდებოდა წარმოდგენას. მატერიალურად წელოში გაგი-
მართეთ. სპექტაკლების მხატვრული დინე და ღირსება მწყუ-
რების ერთსულოვან მოწონებსა და ქებას იმსახურებდა.

ცხადია, თეატრის წარმატებას გასტროლებზე უფრო ზნე-
ობრივი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მატერიალური. ყოველ მო-
გზაურობაში, და მამსადამე, გასტროლებზეც, ნათლად გამო-
ამყარავდება კაცის ხასიათი, მისი ზნე და თვისება. ჩვენ თავი-
დანვე ვიცოტობ რაზეც წავედით, მაგრამ ზოგიერთმა ამხა-
ნავმა, სრულიად გაუგებარი მოსაზრების გამო არ ისურვა ჩვენ-
თან საკატროლო მოგზაურობაში ყოფნა. ერთად, მხოლოდ
ქუთაისში და ბათუმში მოუწინადა საკატროლო სპექტაკლებში
მონაწილეობის მიღება და ამის პრეტენზიას აცხადებდნენ
კორპორაციის ანადილო წევრები. რა თქმა უნდა, კორპორა-
ცია უარყო მათი მოთხოვნა და სპექტაკლებში მონაწილეობა
არ შეაქვს. მაშინ ეს ჩვეთნების ელემენტარული სათავტრო
ეთიკის დაცვას ნიშნავდა. ვისაც ღვეზუად გვექონდა: „ერთი
ყველასათვის, და ყველა ერთისათვის“. ამას გარდა თითოეული
ჩვენთვისაბანი, თუ მთავარი როლისგან თავისუფალი იყო,
უსიტყვო მასიურ სცენებშიც ღებულობდა მონაწილეობას. ე. წ.
„პრიმადონებისა“ და „პრემიერობის“ ძველ ადით-წესებს
კორპორანტებმა თავიდანვე სასტიკი უარი განუცხადეთ. თუ
არა სასტიკი, მაკარი დისციპლინა, თეატრში სხვა ვერაფერი
ვერ მოთოკავს ზოგიერთი დაულაგებელი ხასიათის მქონე მსა-
ხიობს, განსაკუთრებით იმათ, ვისაც ნიჭიერება, „თავში აუჯრ-
დებოა“. საუბედუროდ ასეთი ნიჭიერები ჩვენთანაც აღმოჩინ-
დნენ და მათ „პრიმადონბობას“ და „პრემიერობას“ ჩვენი
უარი და ამხანაგობის კომისიის განკარგულებანი დამახინჯე-
ბულად, უკულმა გადასცეს ბატონ კოტეს. იმდენი მოახერხეს,
რომ ბატონი კოტე მთლიანად დაუპირისპირეს ერთი მხრივ,
კორპორაციას, და მეორე მხრივ, მის ერთგულ და ნიჭიერ მო-
წაფეს — ალექსანდრე ასმეტელს...

ახალი მბარკის დასაწყისი რუსთაველის თეატრში

როდესაც კოტე მარჯანიშვილმა თეატრის ხელმძღვანელო-
ბიდან თავი განთავისუფლდა, მთავარ რეჟისორად დაინიშნა
ალექსანდრე ასმეტელი, ხოლო სამხატვრო საბჭოს მოვალეო-
ბას კორპორაცია ასრულებდა.

ამ ცვლილებით ბევრი მსახიობი იყო უკმაყოფილო. მაგრამ
დასიდან მხოლოდ ელენე დინაური და ვერიკო ანკაფორიძე წა-
ვიდნენ.

რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ამ ეტა-
პზე მარჯანიშვილს წასვლა და მმართველი ორგანოების მიერ
ამაზე დათანხმება, გაუგებრობას იწვევდა თეატრალურ სასო-
ვადღებობებში. ეს გარემოება ნოყიერ ნიადაგს უქმნიდა იმ
უაზრო მითქმა-მოთქმასა და სასიზღარ ჭორებს, რაც თეატ-
რალური ხელშეწყობის ისედაც დაძაბულ ატმოსფეროს უფრო
სწამლავდა და ამძაფრებდა.

მართალია, ჩვენი კორპორაცია და კორპორატული წესბი
ბოჭავდა კოტე მარჯანიშვილს, (ზოგ რამეში სამართლიანად
აღუდგებოდა წინ, ზოგეში, ალბათ უსამართლოდ), მაგრამ
თითოეული ჩვენგანი თავყვანს სცემდა მის ტალანტს, შრომის-
უნარიანობას და ისიც იცოტდა, რომ იგი შესანიშნავად იცნობ-
და თეატრის შემოქმედებით ბუნებას, ყველაზე კარგად ესმო-
და, თუ მაყურებლის მოსაჯადოებლად და აღსაზრდელად, მისი
ესთეტიკური გემოვნების დასაკმაყოფილებლად რა უნდა გა-
ცთებულყო სცენაზე. თუმცა, ისეთებიც იყვნენ ჩვენს დასში,
რომლებსაც მარჯანიშვილის შემოქმედება უკვე გუშინდელ
ღღედ მიაჩნდათ.

ვინ მთოვლის, ჩვენს შორის რამდენი იყო ისეთი ბეცი,
ვასო აბაშიძეს, ლალო მესხიშვილს, ნატო გაბუნას, მაკო სა-
ფაროვა-აბაშიძეს, ვალერიან გუნისს, კოტე ყიფიანასა და ქარ-
თული სცენის სხვა კორიფეებს, გუშინდელ ღღედ რომ თვლი-
და. ისეთებიც იყვნენ, რომლებიც „პრემიერობისა“ და „პრი-
მადონბობის“ მავე წესებურად და თავის ცხოვრის ერთ ან-
ფერს ამჩნევდნენ... ყველა თანამედროვე მსახიობმა უნდა გა-
იცნოს, შეისწავლოს, გაიპაროს, თუ რა სასცენო საშუალებე-
ბი და ხერხები გამოიმუშავეს მისაგ წინამორბედმა ტიტანებმა,
რა დატრეფს მათ დღეისთვის სასარგებლო და გამოსადეგი.
ტრადიცია არ კვდება, მით უმეტეს, ტრადიციის მატარებელი
ცოცხალი და მსახიობი არ წარმოადგენს გუშინდელ დღეს და იგი,
ახალგაზრდა მსახიობმა, სა ნიჭის პატრონიც არ უნდა იყოს,
გაკვეთილივით უნდა შეითვისოს.

ყველაზე მეტად, იმ დროს ქართულ მსახიობებს ვაკვლ-
და თვორიულ ცოდნას, ზოგადი თეატრალური მეთოდოლოგია
საგამომუშაებდა, უამისოდ ყოველგვარი შემოქმედებით წინ-
სვლავს ფეჭირ ფეჭირ ოცნება იქნებოდა.

და აი, სწორედ ამ დროს გამოვიდა სტანისლავსკის ცნო-
ბილი წინ, „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“. შეიძლება თქ-
ვას, ამ წიგნი მთელი თეატრალური მსოფლიო ელლდა და მან
ყოველი ჩვენგანის შემოქმედებით ცხოვრებაშიც ფასდაუდებ
წვლილი შეიტანა. ამ წიგნმა მომხიბლა, არა მარტო დიდი ხე-
ლოვანის მიერ თავის მიღწევათა თუ წარუმატებლობათა პირ-
თვნული, ობიექტური შეფასებით, არამედ ხელოვნობისადმი,
თეატრისა და მსახიობისადმი მაკარი, მუერიგებელი და ფა-
ნატეკური დამოკიდებულებით. ამ წიგნის გაცნობამ დიდი შე-
მოქმედებით იმპული მომეცა და მრავალი რამ, რასაც ინს-
ტიტუტისა და ინტელიტური ვაგებობი, ნათლად და გარკვევით
გამაზრებინა. რა თქმა უნდა, მე სტანისლავსკის მოძღვრები-
სა და მისი სასცენო შემოქმედების გაცნობად ვიცილ უკვე
ისეთი არტისტები და მათი ნაწარმოეც, რომელთაც „სიმაართ-
ლე“ თავიანთი შემოქმედების ქვაკუთხედად მიანდათ, —
თუნდაც, ჩვენი უბრწყინვალესი ვასო აბაშიძე და მისი ბროშუ-
რა. მაგრამ სტანისლავსკიმ ეს „სიმაართლე“ თვორიულად უფ-



რო ღრმად გამოიყუა, — მან „სიმართლე“ დამანახ მთლიანად თეატრის არსობრივ თვისებად. ამ თვალსაზრისით გამოყვანილების განხორციელება დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენს პრაქტიკულ შემოქმედებაშიც. ამ წიგნმა კიდევ ერთხელ შევეგზობინა და უფრო ღრმად დავაჩინე მარჯანიშვილის მხატვრული ღირსება და მისი შემოქმედების ღირებულება სასცენო ხელოვნებაში.

მარჯანიშვილის წასვლას და ხელმძღვანელობის შეცვლას რუსთაველის თეატრში არავითარი გამართლება არ ჰქონდა ამას ყველა გრძობდა, თვით ალექსანდრე ამბეტელიც. გულახდილად უნდა ითქვას, — არავის მოსვლია ახრად მარჯანიშვილის მაგივრობა გაეწია თეატრში, და ჩვენი კობორცია სულ ელოდა მის დაბრუნებას. რა დროსაც არ უნდა მომხარბოდა მისი დაბრუნება რუსთაველის თეატრში, ჩვენ გვწამდა, რომ იყო ადგილი მას ყოველთვის დასვენებად!

ასე იყო თუ ისე, რუსთაველის თეატრში თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება განაგრძო.

1926 წელს ჩვენი თეატრის დასი შეივსო სტუდიის კურსდამთავრებულნი. ესენი იყვნენ ენაბნულ აფხაძე, ელგუჯა ლორთქიფანიძე, სესილია თაყაიშვილი, მერი დავითაშვილი, გიორგი სალარაძე, კოკოცა კუპრაშვილი, სერგო ჭელიძე, ბიძინა წულაძე და სხვები.

1924 წლიდან თეატრში მოვიწვიეთ ახალგაზრდა ნიჭიერი მხატვარი მიხეილ შავიშვილი, რომელიც ამავე დროს არქიტექტურულ ფაკულტეტზეც სწავლობდა. მის მიერ დეკორატიულ ხელოვნებაში არქიტექტურული პრინციპების შემოტანამ დიდი სარგებლობა მოუტანა ჩვენს თეატრს. ამას გარდა, მსახიობებსა და მხატვრებს გვიწვედა ტიპაჟის გარეგნულ გამოსახვაში. სხვათა შორის, მიხეილ შავიშვილი შესანიშნავი კარიკატურისტიც იყო.

1926-27 წლის სეზონის რეპერტუარი ასეთი იყო: ანატოლ გლეზოვის „ზაგმუკი“, ნიკო მიუკაშვილის კომედია „ამერიკელი ძია“, ბილ-ბელოცერკოვსკის „საჭე-მარცხენი“, მილერის „კოლაქლმ ტელი“...

ანატოლ გლეზოვის „ზაგმუკი“ იმ პირობით საბჭოთა პიესების რიგს მიეკუთვნება, რომლებშიც განსვლადებული ისტორიული ფონზე მძაფრი სოციალური თემაა ასახული.

მართალია, „ზაგმუკი“ დიდი სოციალური შინაარსის დამის განსახიერების საშუალებას არ იძლეოდა, მაგრამ, სასაზიზღოდ მხატვრული ჩვენების ფართო გასაქანს აძლევდა რეჟისორს, მხატვრებს და კომპოზიტორს.

უნდა ითქვას, რომ სანდრო ამბეტელმა, ირაკლი გამრეკლმა და იონა ტუსკიამ ბრწყინვალედ გაართვეს თავი ამ სპექტაკლს. ამბეტელმა თითოეულ მსახიობს ზუსტად შეურჩია როლი, შეუხამა მის შესაძლებლობას და ამპლუას. მხოლოდ აკაკი ხორავა იყო მისთვის უჩვეული, აბინილაქის სახასიათო როლიში. ამიტომ მინდამაინც ვერ ბრწყინავდა აკაკი ამ როლში, მაგრამ კეთილი თვალთ უთუოდ შეინიშნავდა მის შემოქმედებით პოტენციას.

„ზაგმუკზე“ რეპეტიციები საინტერესოდ მიმდინარებოდა, ოღონდ, დასის გარკვეულ ნაწილს, — შეჩვეულს მსახიობთან მარჯანიშვილისეული მუშაობის მანერას, საკონტაბოდ გაუჭირდა და თავის ყოველ შეფერხებას თუ ნაკვს ახმეტელის აბრლებდა.

მიუხედავად იმისა, რომ წარმოადგენა კარგად წყვიდა, პრე-

სა არ წყალობდა „ზაგმუკს“. რეცენზენტს ორ მთავარ ნიშნულზე აღნიშნავდა, „სტოლიზაციას“ და „ესტეტიზმს“, რომლებიც თითქმის ზრდილადენენ ბიესის სოციალურ შინაარსს, რეჟისორი თითქმის ყურადღებას ამახვილებდა არა პიესის იდეაზე, არამედ სცენარ-სანახაობრივ მომენტებზე.

ადგილი როდი იყო იმ შემოქმედებითი დაბრკოლებების გადალახვა, რომლებიც წინ გვედგობოდა. ნამდვილი თეატრალური სკოლის უქონლობა მხარზეუ ლოდვიე დავგავა ყველა, რეჟისორსაც და მსახიობსაც. ამის გამო ჩვენ ვერცხვალ შევდობა მოვიგვიდა და, რა თქმა უნდა, „ზაგმუკში“ ყველა ეპიზოდი სათანადო მხატვრულ დონეზე არ გვექონდა გამართული. მაგრამ იმის დაუნახავოდ არ შეიძლებოდა, რომ სანდრო ამბეტელი (და დასის დიდი ნაწილი) გემანით სწორად მიისწრაფოდა სოციალური დრამის შესაქმნელად, — რომ უკვე „ზაგმუკში“, ყოველი ჩვენი ცდა მიმართული იყო რომანტიკული, ამაღლებული, რეალისტური სპექტაკლის შექმნისაკენ.

აქტიორს ამა თუ იმ ეპიზოდში, შეგვებდა ხოლმე ისეთი სიძინელები, რომელიც რეჟისორმა უნდა გადალახვისინს. აქტიორი მოითხოვს, — ხან აუკარდა, ხანაც შინაგანი გაღიზინებით, — რეჟისორისგან ამ სიძინელობის მიხე განმარტებას, ისეთი გზის ჩვენებას, რომ გავადვილდეს ისეთ დაბლევა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მსახიობმა კარგად იცის, ის ვერ გაიპარავებს და სპექტაკლიც არ შედგება. მაგრამ ხდება ისიც, რომ მსახიობი ვერ ამჩნევს სიძინეს, გატაცებულია თამაშით და ამრუდებს როლის სახეს. ასეთ დროს თუ რეჟისორის ფხიზელი, ანალიტიკური თვალი არ მისდებს მას და პერიოდულად არ აფრთხილებს — სპექტაკლიც არ შედგება და მსახიობიც ვერ ამჩნევს მიზანს... ალექსანდრე ამბეტელი, როგორც რეჟისორი, ამ ორივე მომენტს სძლევდა. და მისი ამ უბადლო ღირსების უარყოფა მიუღებელი იყო ჩემთვის, ვისცანდა არ უნდა გამეზინა იგი, მისწავლებლისგან თუ თანატოლებისგან. ამბეტელის რეჟისორული ბუნება იყო „ვიკრივი“, „მეცირი“, „არაელსატური“. უმოავრესად ღირიული სახაითის მსახიობებს არ ანდობდნენ მის რეჟისურას თავის შემოქმედებით ბუნეს, რადგან მის შემოქმედებით ბუნება ღირისმისეც მიდრეკილებას არც ამჟღავნებდა. ამის თვალსაზრისით მგალითს „ზაგმუკის“ დადგამც წარმოადგენდა. სწორედ შემოქმედებით ბუნების სხვადასხვაობიდან აიხსნება ამბეტელსა და ზოგ ჩვენს თანატოლ მსახიობს შორის აღმოჩენილი უკმარყოფლება, რომელიც ბოლოს კონფლიქტში გადაიზარდა. მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ ეს კონფლიქტი თანდათან შეიფხვრიდა... ვერ გიტყვი, რომ იმ უამრავ თავსასმაში რუსთაველის თეატრსა და მის ახალ ხელმძღვანელზე, სადი და სწორი აზრის ნატანაბლი არ ერია. მაგრამ შექმნილი რთული ვითარების კრიტიკა საქმის გამართსწორებლად კი არ იყო შემართული, არამედ ჩვენს გათვალისწინებას ელოდა. ამას ყველა ხედვად და ხედვობდა. ეს სიტუაცია, უნებურად, ჩვენშიც იწვევდა საპარისპირო რეაქციას. საუბედროდ, ახასწორი კრიტიკით გადილი სპექტაკლები, ჩვენც ახასწორ პოზიციაც ვეგვიბოდი ატეხილ პაექტობებს და ბრძობაში. პრაქტიკულად განსორიტილებული ჩვენი უადრესად საინტერესო შემოქმედებითი ძიებები კრიტიკოსებს და თეატრმოდუნთ გაუანალიზებელი დარჩა.

რაც შეეხება „ზაგმუკს“, დღეს მე მას ასე ვაფასებ: ის უადვოდ კარგი სპექტაკლი იყო, მაგრამ მან რუსთაველის თეატრის ცხოვრებას ახალი გეზი ვერ მისცა, თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში შემობრუნების როლი ვერ ითამაშა. მიუხე-



დავად იმისა, რომ ამ სპექტაკლში ბრწყინავდა მხატვარიცა და კომპოზიტორიც, რეჟისორული თვალსაზრისით შესანიშნავად იყო გადაწყვეტილი მრავალი სცენა და ვიზუალი, „ზაფხუკუ“ მუშაობამ მსახიობების სასცენო გამომსახველობითი ხერხების მიხედვით მხრივ ასლი არაფერი შეგვიძინა.

შეიძლება ეს უცნაურად მოერევნოს ბევრს, ნიკო შიუკა-შვილის „ამერიკელმა ძიამ“ უფრო მეტი რამ შემძინა. უფრო მეტიც, ამ წარმოდგენაში კომპალას სახის განხორციელებამ სცენაზე, ფსალაუდები წვლილი შეიტანა ჩემს შემოქმედებითი ცხოვრებაში.

ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც მარჯანიშვილი, როგორც რეჟისორი, შენიშვნას მომიტანდა რეპეტიციის, ან მაჩვენებელ პერსონაჟს კონკრეტულად შესაფერის საცეცხლს და მდგომარეობას ამა თუ იმ სიტუაციისთვის, — ამ ასოციაციით გაკაზმულად პერსონაჟის სახეს მთლიანად. ამა თუ იმ რეპლიკაზე წარმოვიღვედი შესაფერის ფიგურას, შესაფერის გარეგნულ მდგომარეობას და გამოსახულებას. აი ასე, კონკრეტულიდან ზოგადის გააზრებით და ზოგადის კონკრეტულამდე დაყვანით, ჩემში თანდათან ყალიბდებოდა გარკვეული ტიპი, ნუ ვცდილობდი რათა ეს ტიპი თვალნათლივ, ვეჩქურად გამოემქერწა, ოღონდ, ამ შემოქმედებით „გამოძერწვისას“ მაყურებლის გემოვნების გათვალისწინებით არ ემოქმედებდი, არ ვფიქრობდი მაყურებლის ნება-სურვილის დაკმაყოფილებაზე. მარჯანიშვილმა კარგად შემამეცინა, რომ მაყურებელი საოკრად ჭრელია: დარბაზში სხედან ისეთიც, რომელთაც თეატრში მოაქვთ უგემოვნადა და უოლინდობა, სხედან ისეთიც, რომელთაც მოაქვთ გულუბრყვილობა და ექსტრა-რიულობა, სხედან ისეთიც, რომელთაც მოაქვთ „დროის გატარების“ სურვილი... მაგრამ მე ვიციდი, რომ მოიდან ისეთი მაყურებლებიც, რომლებიც თეატრს უყურებდნენ არა მარტო როგორც „გართობის, დასვენების“ საშუალებას, არამედ როგორც ხელოვნებას, როგორც ესთეტიკური ტიპობის საშუალებას; მე ვიციდი, რომ ასეთი მაყურებელი იმის კი არ ელის, თუ რას გააკეთებ მსი თ ვიცი, არამედ სურს იცოდეს, თუ რას აკეთებ შენ სახსი უკეთ ვან სახსო ციცი ბე-ლადა, რა მოითქმედე შენ შენს საკუთარ თავში პერსონაჟის უკეთ ვან სახსი ციცი ბე-ლადა. ისინი იმის კი არ აქცევენ ყურადღებას, თუ რამდენად აამე მათ, არამედ იმას, თუ მხატვრულად რამდენად სწორია, რამდენად სრულყოფილია, რამდენად მართალია შენს მიერ განხორციელებული სახე. და კიდევ არიან ისეთი მაყურებლებიც, რომლებიც თეატრში მოიან, როგორც სასწავლებელში და სურთ გაერკვნენ ხელოვნების ამ როულ დარგში... პირადად მე მხოლოდ ამგვარ მაყურებელს ვემსახურებოდი, ყოველთვის ვცდილობდი მაყურებლის ნება-სურვილზე კი არ მეყოლი, არამედ მაყურებელი მეტარებინა ჩემს ნება-სურვილზე. დაბალი გემოვნების მაყურებლის გემოვნებაზე კი არ მეთამაშავა და როგორმე მისს ტაში დამეშასხურებინა, არამედ მიოლი ჩემი შესაძლებლობით, დამეკმაყოფილებინა მაღალი გემოვნების მაყურებელი, ხოლო უკომპარნიარი და მიუხედავრები ამემადლებინა.

ასე შევექმენი თავდაპირველად ჩემი კომპალას სპექტაკლში „ამერიკელი ძიამ“.

...კომპალა სოფელი ბიჭია, ქალაქში ჩამოვიდა და რესტორანში მოეწყო სამუშაოდ. უბრალო დამატარებელია, აქეთ-იქით აგზავნიან... იცე ვყვირია, მას ყველა დასცინის. ის უხე-

შიკია, გაუთვლილი, დონდლი. ლაპარაკიც კი უხერხემალადაა ამასხარავეებს და ამიტომ ცდილობს ნაკლებად ილაპარაკოს.

როდესაც ზოგადად ვაგიაზრე ეს სახე, შევეცადე მომიძებნა მისი გარეგნულად გამომსახველი თვისებები და ფორმა. და აი, მივაგინე! ამ როლში პირველად მიგრძობე ვანწყობის გადმოსაცემად ბევრათა გამოყენებას. სიტყვა ხომ უშუალოდ გრძობაზე და ვანწყობაზე არ მოქმედებს. სიტყვას ჯერ ვაიაზრებს კაცს, ბევრს კი მსმენელი და მაყურებელი უშუალოდ აღიქვამს. ბევრს უშუალოდ მოქმედებს მის განცდაზე: მაგრამ საქმე ისაა, რომ მეც ასევე უნებურად და უშუალოდ შევეცადე ტექსტის ზოგი სიტყვა „განწყობილობას“ დაფორმებდა ამ ბეგრებაზე, — ესე იგი, კომპალას სიყვირის, მისი გონების სირღუნის უკეთ გამოსახატავად მე მას სოფ ადგოვას მეტყველების უნარი დაკარგავინე, ზოგიერთ ვიზუალში აზრის გამოთქმული სიტყვების მაგიერ, განწყობილების გამომსახველ ბეგრებს გამოვიყენე და თან, შესაფერის მითრამობა და მიმიკით ესხნიდი სათქმელის მნიშვნელობას. თქვენ წარმოიდგინეთ, როლის საკენზე ადვილებზემეც აღარ ვსარგებლობდი ავტორის ტექსტით, რადგან უბრალო ბევრს უფრო მეტყველებდი აღმოჩნდა!

რაც შეეხება ამ სახის პლასტიკურ განხორციელებას, ესეც სათანადოდ შევასრულე. ამ დროისთვის პლასტიკულად ისე ვიყავი გაწვრთნილი, რომ როგორც მინდოდა ისე „დაეგრებდი“ ჩემს სხეულს, ჩემი ტანიდან რასაც მინდოდა, იმას გამოუტანდავებდი და ყოველგვარ ფესტაკულაციას შევასრულებდი. ტყუილად როდი გვიქადავებდა მარჯანიშვილი პანტომიმური ხელოვნების გამოყენებას!

ნივთების დაზიანება გამოყენება-გათამაშებასაც სცენაზე პირველად ამ როლში მივმართე. სკამი, მაგიდა, თუფშები, პირსახალი და ყველა ნივთი, რომელიც შემეძლო გამომიყენებინა, რიტხულად და გამომსახველად ავაიმორბევი.

და ბოლოს, მხატვარმა-კარგატურისტმა მიხილ შევიძინა, ჩემი ძიებანი დაავიერგვინა შესანიშნავი ესკიზით, რომელიც უცვლელად მივიღე, — ზუსტად იმის მიხედვით გავიკეთე გრძობა და ზუსტად იმგვარად გამოვიყენე.

ამ კომიკურ როლში შესასურრი წარმატება მქონდა. მაგრამ იმის მოკვასი, რაც ხშირად ვმართებდა სცენაზე კარგად გათამაშებულ კომედიებს: ოცნოსდა ამ სპექტაკლის შემდეგ ისე ჩავკეთირა მაყურებელთა, ისე ავიყოსოლა, რომ თეიკონტროლის უნარი დავგაკარგვინა და უნებურად, დრამატურგიულად ისედაც დღეობე მასალაზე აგებულ კომედია გადავტყვევებ უხედა, უსწორ ფარსად. ახლაც კი ვგრძნობ, როგორ ვგვიძიებდა მაყურებელი ლაზრანდარბისკენ სცენაზე და მსცენანი, თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ გაუთავებლად ნათავაშუებდა კომპალამ მაშინაც მარჯანიშვილი ჩემი შეცდომა, ჩემი გადადარა და კინამავ სულ არ შემაჯავრა კომიკური სახეების თამაში... მაყურებლის ბრმა ინსტიქტს არასდროს არ უნდა დაეშორებოდა მსახიობი, თორემ, კომიკურ როლშიც, ცირკის ცუდ კლოუნად, ლაზრანდარად გადაიქცევა! ერთმა რეგენმა მაყურებელმა ტრაგიკული როლის შესრულებისას, ტაშის დროს იარუსიდან დამიძახა: — სალოლ, კომპალა! და ამან კინაღამ გამაიჯია. ამიტომ ახმეტელს ვიხივე, დუბლიორი დანდინა ჩემთვის. ამის შემდეგ, თუ კომიკური როლის თამაში მიწევდა, მეტისმეტი თავმეკავებო, მეტისმეტი ზომიერებით ვთამაშობდი...

ჩვენი მოწინააღმდეგეებიც ამ სპექტაკლის „გალაზრანდა-



რებასა; მოელოდნენ, რათა გააფრთხილებული იყრინებინ განება-ლებინათ.

თეატრის გარეთ ატეხილ დაიდარაბაში, როგორც იქნა, მოვათავეთ ბილ-ბელოცერკოვსკის პიესასზე მუშაობა, (თარგმანი ვაუთენიან სიმონ ჩიქოვანს). რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში ამ სპექტაკლის — „საჭე მარცხნივ“ გამოჩენა, იდეურების მხრივ, გარკვეულ წარმადგენულ ნაბიჯს წარმოადგენდა. ოღონდ, სამწუხაროდ, ვერც რეჟისურამ და ვერც მსახიობებმა სათანადო წარმატება ვერ მოიპოვეთ. ვერც ირაკლი გარბეკელის მონუმენტური დეკორაციები გამოირჩეოდა მაღალმხატვრული ფორმით. იმდენად გარეგნულ, სასათიდან ამოვარდნილ დეკორატიულ დანადგარს წარმოადგენდა მისი მხატვრული გადაწყვეტა, რომ იგი მის ბრწყინვალე შემოქმედებაში ერთგვარ გამოხატვას და შექნებდა.

1926-27 წლის სეზონის დასაწყისში, ხელოვნების სამმართველოს განკარგულებით თეატრთან არსებული თეატრალური სკოლა დაიხურა.

1927 წლის 27 იანვარს კი კორპორაცია „დურუჯი“ დამოუკიდებლად გამოცხადდა.

იმ სეზონში დიდი ანთაძის რეჟისორობით დასადგმულად მხადგებოდა შილერის „ვიკიჰელმ ტელი“. ტელის როლს ასრულებდა შალვა დამაშვიძე, ხოლო ვესლერის როლს — მე ვიანაშვილი. სპექტაკლში დადგმულმა რეჟისორმა რისინის თეატრ „ვიკიჰელმ ტელიდან“ გამოიყენა მუსიკა. მხატვრულად გააფორმა ირაკლი გარბეკელმა.

შილერის ეს პიესა უფრო ლიტერატურული ნაწარმოებია, ვიდრე დამატული, და დამწყები რეჟისორისთვის მისი სცენური კომპოზიციის შექმნა უსაზღვრო ტვირის წარმოადგენდა. უმარჯანიშვილოდ ამ ამოცანის შესრულება ხომ იმთავითვე განწირული იყო?!

ერთი სიტყვით, რუსთაველის თეატრის რეჟისურას, თუ „ზაგმუსს“ ამ მივლემდით მხედველობაში, ჯერჯერობით გაუმოსაჩენი პირი არ ჰქონდა. „ზაგმუსს“ დადგმასაც, ავი ენეზი, უწინდელი მხატვრული ცხოვრების ინიციის ნაყოფად სთვლიდნენ...

არც ვიღაც მარჯანიშვილს უღსინდა იმ დროს. კინოში მას შესაფერისი წარმატება არ ჰქონდა. მის მიერ დადგმული „სამანისვილის დედინაცვლი“ ყოფაცხოვრებითი ნატურალიზმისა და გროტესკის ნაზავს წარმოადგენდა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს კოტე ფილმის გადაღებას კი არა, მონტაჟსაც არ მიკარებია. არცაა გასაკვირი, — ის არც ფიზიკურად გრძობოდა თავს კარგად, და სულიერადაც, რა თქმა უნდა, დიდ ტრავმას განიცდიდა.

ვინც გადაღებაში ვიდრემდით მონაწილეობას, ვხედავდით, როგორ აწუხებდა მარჯანიშვილის ტვირლობა, რომელიც არა და არ სორცდებოდა ბოლომდე; ვხედავდით, როგორ ატანდა იგი თავის თავს ძალას, რომ ყოველდღიური „უღმრთელი დეკორაციის“ ფორმალურად მაინც შეესრულებინა თავისი „მრჩევლების“ გარემოცვაში. ყველაზე მეტად მას ხელს უშლიდა მოძველებული აპარატურა, რომლითაც ნორმალური მხატვრული ფილმის გადაღება შეუძლებელი იყო. აბა, როგორ აღიზნებოდნენ იმ უსუსულო მხელსაწყოებით კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული ხილვები, მისი წარმოსახვები?! მის ჩანაფიქრებს ვერ ანხორციელებდნენ ვერც ოპერატორი, ვერც დამხმარე რეჟისორები და თანამშრომლები. პირიქით, ისინი, რომ იტყვიან, ფეხებში ებ-

ლანდებოდნენ დიდ ხელოვანს და შედეგიც ისეთი მიგონება, როგორსაც ველოდით.

ალექსანდრე ახმეტელი კი ხალხური თეატრის „ბერიკაობის“ ფორმით იყო გატაცებული და, ვიდრე შესაფერისი ნაწარმოების მიიღება, საინტერესო ექსპერიმენტის ჩასატარებლად მიხეილ ჯავახიშვილის „იკუჭი კვიპტისტიკის“ ინსცენირებას მოჰკიდა ხელი. მაგრამ მიხეილ ჯავახიშვილის მკვეთრად რეალისტურ სანქცეზე მორგებული ბერიკების ნიღბები, ცოტა არ იყოს, ხელოვნური აღმოჩნდა — ჰკარგავდა მნიშვნელობას და სიმწვევებს. ფორმა და არის უნებურად დაუპირისპირდა ერთსანოს, როგორც ცა და მიწა.

ვახტანგოვის მიერ დადგმული „ტურანდოტი“ არც ჩვენს სანდროს აძლევდა მოსვენებას. მასაც მოუხდა რაიმე მსგავსის შექმნა. მაგრამ სანდრო სახეებით არ უშევდა ანგარიშს იმას, რომ „ტურანდოტის“ ნიღბები შეიქმნა იმპროვიზაციის ნიადაგზე კარლო გოციის ზღაპრების და არა შილერის „ტურანდოტის“ მიხედვით. მეორეც ის, რომ ვახტანგოვის ნიღბები კოსტუმალ ასოციაციებს იწვევდა მაყურებელში, მსახიობის კი მოსწრულ სახის ზოგად წარმოსახვაში ეხმარებოდა... ყოველ შემთხვევაში, ბერიკების ნიღბების მოდერნიზირების, მათთვის ახლებური მნიშვნელობის მინიჭების და, მათი ხელახალი ურთიერთდაკავშირება-წყობის გარეშე, რეალისტრულ ჩამოძვრულ ჯავახიშვილის პერსონაჟებს ვერ მოელოდნენ. ამას უკვე რეპეტიციებზე ვხედვოდით, სადაც უმთავრესად ჩვენი თეატრის ასალაგებლობა იყო დაკავებული: ნაცარქექიას ნიღაბში — ვასო გოძიაშვილი, ქისა-ტყუალას ნიღაბში კი — ემახული აფხაძე.

1927 წელს, გასაფხულზე, კინორეჟისორმა გიორგი მაკაროვმა მიმიწვია, რომელიც იუჯინ ო'ნილის პიესის — „სიყვარული სურის“ შორის... — მიხედვით შექმნილი სცენარით იღებდა ფილმს. უნდა შემხსრულებინა უმცროსი კაპოტის იბენის როლი. ების როლზე მოწვეული იყო გრიბოედოს თეატრის მსახიობი ბელა ბელუცკაია; მოხუცი კაპოტის როლზე ანდრე მურუსაძი, უფროსი ვაჟის როლზე — შალვა ღამბაშიძე; შუათანა ძმის კაპოტის როლზე დაინიშნა ვინმე ინაშვილი...

იბენისა და ების სიყვარული მართლაც შეიძლებოდა დაინტერესებულიყო იმდროინდელი მაყურებელი, ამას გარდა ეს გმირები თავისი ცხოვრების გაზხვ ხომ კერძო შესაკურთხულ ინსტიტუტებს ებრძვიან!

ფილმს იღებდნენ აბასთვანში, მესაქონლეობის ფერმაში. სიმართლე უნდა ითქვას, რეჟისორი გიორგი მაკაროვი დიდი მონდომებით ამუშავებდა სცენარის ყოველ წვრილმანს, ყოველ დეტალს. განსაკუთრებით ბელა ბელუცკაიას და მე არ გვახსენებდა, — უამარვი რეპეტიცია ჩაგვტარებინა, უამარვი დღე-ღამე გადავვილი. მე და ჩემი პარტნიორი ვეცდომოდით გრძობათა სიმართლეს. უშუალო თამაშზე ავეგო სახეები. მე რეჟისორის დასაზრებით, მსურდა შეჩვენებინა ისეთი ადამიანი, რომელიც ღმანაშვილის ჩადენის შემდეგ წნეობრივად იწინინდება და ცხოვრების გარდაქმნისკენ ისწრაფვის.

ნატურაზე გადაღება იენისის შუა რიცხვებში დაეგეგმებოდა ბორჯომში გავგზავნავ, რადგან ჩვენი დასი იმ ზაფხულს იქ ისვენებდა და მუშაობდა. შალვა ღამბაშიძე მუვლდით, ჩემი ცოლი-შვილი და სანდრო ახმეტელი, ერთ აგარაჯზე მოწყობილიყვნენ.

ბევრ კორპორანტში და, საერთოდ დასში, უკმაყოფილებას იწვევდა სუსტი რეპერტუარი. „ბერიკაობა“, „გასაბჭოებელი



ამერიკელი ძია“¹, „კარმენსიტა“² და სხვა, შემოქმედებით იმპულსს ვერ იძლეოდა. ამას გარდა, ზოგჯერ სანდორის მიერ რეპეტიციების განაწესებაც არ მოსწონებოდა. ასე მასავალითა, კარმენსიტას როლი ამხეტელმა სადებიუტო ნინო ვლადიმერის ასულ ალექსი-მესხიშვილს მისცა. მართლაც გაუგებარი და გაუმართლებელი იყო სანდორის ამგვარი არჩევანი. საქმე ეს გასლთა, რომ ნინო ალექსი-მესხიშვილი სასახაით მსახიობი იყო, ამას გარდა მის მტკიცებულებში ჯერ კიდევ რუსული აქცენტები იგრძნობოდა, გარეგნობის მეტი, მას არაფერი უწყობდა ხელს, რომ ეს რთული როლი ეთამაშა.

ლიმსკაგოში „კარმენსიტა“³ გასაფორმებლად ამხეტელმა იმ დროს გამოჩინული დეკორატიული გიორგი ბოვდანის ძე იაკოვლივი მიიწვია, რომელმაც თან ჩამოიყვანა მხატვარი, მაკეტოვის გაკეთების შესანიშნავი სპეციალისტი პელონკინი. იაკოვლივის მიწვევა „კარმენსიტა“⁴ დეკორაციების შესაქმნელად უფრო თვატარაურ სენსაციას წარმოადგენდა, ვიდრე კანონ-ზომიერად გამართლებულ მოვლენას. იაკოვლივის ბრწყინვალე, სახელმძღვანელო დადგმები „პრინცესა ბარბაილა“ და მისი ესთეტიკურ-მხატვრული პრინციპები ძალზე განსვადგენოდა ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი მეთოდის პრინციპებისაგან.

რაც შეეხება „კარმენსიტას“⁵ მუსიკალურ გაფორმებას, — იონა ტუტუაჟამ ამ სექტაკლისთვის შესანიშნავი მუსიკა დაწერა. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მისი „ესკამილიოს მარში“, რომელიც თავისი ფორმითა და არსით თავისთავად, ორიგინალურ მუსიკალურ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

„კარმენსიტასგან“⁶ ის ვერ მივიღებ, რასაც ველოდებო. მიუხედავად ცალკეული ბრწყინვალე სურათებისა, სექტაკალი მთლიანად ვერ იყო ისე ოსტატურად შეკრული, — ამ წარმოდგენას ვერ მივინება შესაფერისი უქვრადობა, საჭირო მღწერებელმა. ვერც იაკოვლივის მხატვრული შესაძლებლობები იქნა სრულყოფილად, ამომწურავად გამოყენებული. მისმა მხატვრულმა პრინციპებმა, მისი მხატვრობის მანერამ ალბათ ამიტომაც ვერ დატოვა სათანადო კვალი თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ჩემის აზრით, ვეღარც მტკიცდები ისე, იონა ტუტუაჟა ბრწყინვადი. აკაკი ხორავას გარდა, ვერც ერთმა მხატვრულმა ვერ შექმნა რაიმე ღირსშესანიშნავი ამ სექტაკლში. ხოლო, რაც შეეხება აკაკი ხორავას, იგი ცალთვალა გარსიას (კარმენსიტას მტრის) ეპიზოდურ როლში ისეთი ორიგინალური, მაღალმხატვრული სახით წარსდგა ჩვენს წინაშე, რომ გაგაოცო კიდევ. ეს იყო მისი პირველი დიდი შემოქმედებითი გამაოცრება. პირველად მაშინ გახდა ცხადი ყველასთვის ამ მხატვრობის დიდი შემოქმედებითი იმპულსი. მისი გარსია უღრესად ეფექტური იყო გარეგნულადაც. ხოლო შინაგანად, — აკაკი ხორავამ აქ გვიჩვენა სცენური სახით ცხოვრების ბრწყინვალე ნიმუში. ამით მან ერთბაშად მიქცია მაცურებლის ყურადღება.

ამხეტელს სანდახან ისეთი რეჟისორული ხილვები ჰქონდა, რომ მის სახტეკ უარისმყოფელსაც განაცხებოდა. ასე მაგალითად, ამავე 1927 წლის თებერვლში მან „მეფე ლირის“ დადგმა მიონდომბა და იმ დროს თბილისში მყოფ მხატვარ პელონკინს დაზავც გააკეთებინა, რეპეტაციებაც შეუდგა მშვენიერი დაზავც გააკეთა პელონკინმა, — მარცხენა კული-ზეიდად, ექვსი მტრის სიმაღლიდან იწყებოდა კიბეები და უნდა რამაზსახან ეშვებოდა. ამ კიბეებს სუთი ტერასა ჰქონდა, სცენაზე სამ კუთხეს ჰქონდა და მის გასწვრივ მაღალი სვეტების თანაზომიერი რიგი იყო ჩამწყობებული; კიბეებს შო-

რის, სცენის შუაგულში, სამოციოდ სანტიმეტრის სიმაღლეზე მოხერხებული დაზავც იდგა, რომელზედაც თხოვე მწვინდნა, ორი-პირი საფეხური ავიდოდნენ მსახიობნი... და აი, ამხეტელ-ამოლომის იწყებდა ხუმარას მონოლოგი: მან ბალაკი-რევის მუსიკაზე, სარკასტული სიცილით წამოიყვანა ხუმარა — უშანგი ჩხიძე ამ კიბეებზე; ჩაითავიზნებდა საფეხურებს, არაკეთავიზნებდა ხუმარას ცნობით წინასწარმტკიცებულას წარმოთქმევიზნებდა. ოღონდ, წარმოთქმაცაა და წარმოთქმაც: უშანგი სასახლეში თავმოყრილ სწავლებლებს, ყვავილი, გულშემწარავად დასმსახლებდა თავის წინასწარმტკიცებულას. ეს სცენა ის მაღალმხატვრულად, ისე აწვეულ ღირსზე, ისე დასახებულად და ეფექტურად შესასრულებინა უშანგის, რომ ყველანი გაოცებულნი შეცვეტრობდნენ. უშანგიც შესანიშნავად ასრულებდა ამ სცენას... შემდეგ ნაბიჯის გადადგმა ვერც დაშვებულმა და ვერც მსახიობებმა ვერ შევძელით და რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ ამხეტელმა მიატოვა „მეფე ლირის“⁷ მუშაობა. არც სარეჟისორო კოლეგიამ შეიწვია თავი, ვაგონ რეპეტიციების შეწყვეტის მიზეზი, და არც თეთონი ამხეტელს გვეგვიზნებდა, რამ მუშაოდა ხელი. ახლა კი ასე მივჩვენებ: ამხეტელმა ძალი-ამ მაღალი ნიტიდან დაიწყო მოქმედება, პროლოგი მტკიცებულად ეფექტური გამოუვიდა და შემდგომ მის ბაღალ ვერა-ფერს მივაკრი: იმ დროს, ჩემის აზრით, ამხეტელს ჯერ ვერ იყო მომწიფებული „ღირის“ დასადგმელად იმ დონეზე, რა დონეზეც უშანგის პირველი გამოხვლა გააკეთა.

სწორედ იმ პერიოდში, მე წამოვაყენე წინადადება, რომ ახალგაზრდა მსახიობთა მოსამზადებლად დაგვეარსებინა ექსპერიმენტული სახელონო. საქმე ის გასლდათ, რომ თეატრში იგრძნობოდა ახალგაზრდა ძალების ნაკლებობა. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინო შეიქმნა მას შემდეგ, რაც 1926 წელს დასურების თეატრთან არსებული სტუდია. სარეჟისორო კოლეგიამ ჩემს წინადადებას მხარი დაუჭირა და, მართლაც, საზოგადოებრივ საწყისებზე ექსპერიმენტული სახელონო გაიხსენით. მისი დაშობაც მე დამეცინა და რამდენიმე საგნის მასწავლებლობაც (კერძოდ, მსახიობის ოსტატობას და სასცენო მტკიცებულებას ვასწავლიდი); ჩვენს ექსპერიმენტულ სახელონოში იკითხებოდა ლექციები აგრეთვე მსახიობის ფსიქო-შეკანაის საკითხებზე, რასაც ალექსანდრე ამხეტელი ასწავლიდა; პლასტიკაში მოსწავლეებს ავარჯიშებდა ბალეტში-ისტორი უფტლონი, რომელსაც ჩემი თხელი ზიბიან ვუბტედი ხელფასს ათი თვის მანძილზე; სექტაკლებიდან ნაწყვეტებს დგამდნენ კუკური პატარიძე და შოთა აღსაბაძე (ეს უკანასკნელი იმ წელს მოიწვიეს რუსთაველის თეატრში). ჩვენს ექსპერიმენტულ სახელონოში საინტერესო ახალგაზრდები მოვიხილეთ თავიდანვე: ქალები — თ. აბაშიძე, ბ. ბერიძე, თ. ბაქრაძე, ნ. ლაფაჩი, ლ. ჯანაძე, ელ. დონელი, თ. თუშიშვილი, მ. ჯაჯანაშვილი... კაცები — შ. აბესაძე, ს. კუპრაშვილი, გ. ასტაშვილი, მ. გაგენიძე, მ. ჩიხლაძე... უფრო მოგვიანებით სახელონოს შემოემატნენ: ვ. დლიძე, მ. მანაბელი, დ. ხუციშვილი და მრავალი სხვა, რომლებიც ჩვენს დასს სისტემატურად ასუბედნენ და თავისი სასახიობო მონაცემებით საიმედო დასავლებს წარმოადგენდნენ, როგორც ჩვენი რეჟისორისთვის, ასევე უფროსი თაობის მსახიობებისთვის.

ამ დროს პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ჩვენს თეატრში დასადგმელად შემოგვთავაზა ბორის ლაერნიევის პიესა „ღრღვეს“. მაშინვე ვაჩაღად მუშაობა. პიესა სასწრაფოდ თარგმნა აკაკი ფაღავამ. ძირითადი კარგი თარგმანი იყო,



ოლონდ მესლეავრთა მეტყველებისთვის დამასასაათებელი სპეციფიკა მოიკოტლებდა. ეს სპეციფიკური, ჟარგონის შემცველი დიალოგები მე და ემანუელ აფხაიძემ სცენურად დავა-მუშავებთ და გავმართებთ.

როლები ახლა უკვე ზემდიწვენით სწორად გაანაწილა ალექსანდრე ამბეტლამ: კაპიტანი ბერსენიევი — აკაკი ხორავა, ბერსენიევის მეუღლე — ნინო დავითაშვილი, ბოტმანი შვანი — მე, ტატანა — თამარ ჭავჭავაძე, ქენია — ნინო ალექსი-მესხაშვილი, თამარ წულუკიძე, ბუჟუვა შავიშვილი, შუბლე — გიორგი დავითაშვილი, გოლუნი — უშანგი ჩხვიძე, შალვა ღამბაშიძე, პეტრე ზვაციანი — ვასო გომიაშვილი; ეპიზოდურ როლებში მონაწილეობდნენ ემანუელ აფხაიძე, გიორგი საღარაძე, ივანე ლაღიძე, ელგუჯა ლორთქიფანიძე, პავლე კანდელაკი, ბიძინა წულუაძე, ივანე აბაშიძე; მასიურ სცენებში მონაწილეობის მისაღებად გამოვიყენებ კუსპარიძეშვილი სახელისნის მოსწავლეები: მ. ჯაჯანაშვილი, გ. ასიტაშვილი, მ. აბახაძე, მ. გაგინძე, მ. ჩიხლაძე, დ. ხუციშვილი და სცენის თანამშრომლები.

მაგიდასთან მუშაობის პერიოდი უმთავრესად ტექსტის დახვეწას მოუწია; მაგიდასთან ზუსტად გაიჯარებო პიესის სოციალური შინაარსი, მისი იდეა, გამჭოლი მოქმედება, მეორე პლანი, ქვეტექსტები, — ბევრი რამ სათავართ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ მზღუნვად გვეტრია წარმოდგენილი და უმთავრესად ინტუიციის, შინაგანი მიგნების ხარჯზე გავდიოდით იოლად.

პირველ და მესამე მოქმედებაში, რომელშიც ამავე ბერსენიევის ბინაში ვითარდება, რეჟისურა სათანადოდ ვერ შლიდა ფრთებს, — ამის საშუალება ამ მოქმედებაში თითქმის არც არის, მეორე და მეოთხე მოქმედებებში, რომლებშიც კრესისერ „ავტორისა“ გემბანზეა გამჯობი, — აი, აქ, უკვე ფრთა შეისხა ანემტელმა და აავიჯივრა თავისი ტემპერამენტი, თავისი რეჟისორული მაღალი ნიჭი; აქ უკვე გამოჩნდა მისი თავისებური ხელწერა მასიური სცენების შექმნისა, მოქმედ პირთა ურთიერთობისა და დამოკიდებულების სრულიად ახალ სცენურ ვითარებაში აწყობის გასაოცარი უნარი.

რეჟისორი და მხატვარი საოცრად ურთიერთშემოქმედებდნენ ერთმანეთზე სპექტაკლის დადგენისას. აქ რომ, მხატვარი ირაკლი გამრკველიც, პირველ და მესამე მოქმედებაში ძალზე უფერული იყო. სრულიად არაფერს გამოიმხატველი პავლიოთინი გააშენა სცენაზე. სამაგიეროდ, მეორე და მეოთხე მოქმედების დეკორაციები ბრწყინვალედ შესარულა: „ავტორისა“ გემბანი, შორს მსრთლოლი ზარბაზნის მთელ წრეზე გამოშვებული უსარბაზარი ლულა, ჯავშნის კოშკური, მას ზემოთ გაპივნის ხილურა, რკინის კიბეები ზედა ხიდისკენ და რკინის კიბეები ტრიუმფში ჩასასვლელი... ეს იყო მონუმენტური, დინამიური, სადა დაზვა, რომელიც არაჩვეულებრივი სასპარტო გამოდგა მსახიობებისთვის, რათა არა მარტო მათს სულსკვეთება გადმოეცათ, არამედ საინტერესოდ, ეფექტურად, რიტმულად ემოციუზათ კიდევ და ყოველივე ამით დაუყოვნებლივ ატკბებოდა მაყურებელი.

მხატვარმა ირაკლი გამრკველმა ღია ხერხით გადასწვივტა სპექტაკლის ფორმა, ხოლო სანდრო ამბეტლამ დაზვის ყოველი ნაწილი გაოცაყენებინა მსახიობებს, — რაც იდეა სკენაზე, ყველაფერი მოქმედებისთვის აუცილებლად გამოსაყენებულ ელემენტად გადაიქცა. აი, ეს თვისება აკლდა პავლიოთინს და, ამიტომ, იგი დადგმის საერთო სტილიდან ამოვარდნილი

ჩანდა. თუმცა, მსახიობთა სცენური სიძარბო და თამაში, მე სამე მოქმედებაში მაინც აღწევდა მიზანს და შთაბეჭდილებას აღნდა დაყურებელზე. განსაკუთრებით კარგად ატრუნდა აკაკი ხორავა ბერსენიევის შინ დაბრუნების სცენას (დემონსტრანტთა დახვრეტის შემდეგ). მსახიობმა შესწლო სცენაზე მოგზაან იმ მივლვარე ამბების განცდა, რომლის მოწმეც თვითონ იყო ნვეის პრისაქტზე.

უშანგი ჩხვიძე, გიორგი დავითაშვილი და თამარ ჭავჭავაძე — ისეთ მტკიცე ბირთვს წარმოადგენდა პირველ და მესამე მოქმედებაში, რომ მათ თამაშს წინსვ ვერაგინ დასდებდა. ხოლო მესლეავრთა მასიური სცენები კრესისერის გემბანზე ისეთ ტემპო-რიტმით ააგო რეჟისორმა, რომ ეს უკვე ნამდვილი მოვლნა იყო. ასეთი მასიური სცენების აგება, ახალ ეტას წარმოადგენდა ჩვენი თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. მასიური სცენები — შრომის პროცესში გემბანზე, მასიური სცენები — რევოლუციურ კომიტეტთან, მასიური სცენები — მიტინგზე, მასიური სცენები — თათბირზე, გასამართლებაზე; მესლეავრთა სურვილები, მათი თვინებები, მათი მიზნები... ყველა ეს მოვლენა საოცარი დინამიურობით ვითარდებოდა სცენაზე, ვითარდებოდა კანონზომიერად, ურთიერთშემწყობილად, გააზრებულად და მაღალმხატვრულად.

სანდრო ამბეტლამა ამ სპექტაკლში მთავარი როლის შემსრულებლად მასა გამოიყვანა, მასა აქ მოქმედება როგორც ერთი სხვა და ამან თვისობრივად განასხვავა ჩვენი წარმოდგენა ამავე სცენარით დავისებულ წარმოდგენებისგან სხვა ჯალატელებს.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ალექსანდრე ამბეტელის სპექტაკლი „რღვევა“ ახალი ეტაკი იყო ქართული თეატრის ისტორიაში.

მიმირხილდის პასტროლმაი თბილისში

რა დამავიწყებს 1927 წლის გაზაფხულს! დაუვიწყარია, საერთოდ, დიდი შემოქმედების გაცნობა. ეს მომენტი ერთი ცხოვრების გავლას უდრის, იმ ცხოვრებისა, რომელიც სამუდამოდ აღიბეჭდება შესს ხელში.

მეიერხოლდის თეატრმა პირველად გვიივენა ოსტროვსკის კომედია „ტყეა“.

...ეუყურებ ამ სპექტაკლს და, სცენაზე იმის მსგავსი არაფერი შემოჩნდა, რაც მანამდე მინასავს თეატრში. ჯერ ერთი, სპექტაკლს ფარდა არა აქვს და მოღიაგებული დაზვა, დანადგარები, დეკორაციები ისე მოჩანს, თითქმის სარეჟისორული დარბაზში ხდება ყველაფერი, არიერსცენაზე პანორამა არ ფარავს. — თომველი აფურის კვლებში სწევნის მის მავირობას... სცენაზე დაკიდულ თეთრ ეკრანზე ამ თუ იმ ეპიზოდის მორიგი დასახლება აინიბდა, — მავალითად: „შაპლებზე“, „მთვანის სინატა“, და სხვ. მარჯვნივ სცენაზე მივალთ სვეტილი დამავრებული უზარმაზარი საქანელა უნებურად იწვევა კითხვას — რაში დასკირდა რეჟისორის მისი გამოტანა?

თავიდანვე შევნიშე, პიესის ყოველ სურათს, სპექტაკლში თავისთავად არსებობის მნიშვნელობა მივალთვანა, — ყოველი სურათი დამოუკიდებელ სცენურ ნოველას წარმოადგენს, რომელსაც აქვს თავისი საკვანძო ადგილი, კულმინაციური მომენტი და კვანძის გახსნა.

შევნიშე ისიც, რომ პიესის პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულბა სახეშველილია და განსხვავებულ ფორმებში ვითარდება. ხანდახან, მსახიობთა პანტომიმური შესრულება ამა თუ იმ რეპლიკას, სიტყვის მნიშვნელობას თავდაყირა აყენებს...



ყოველი სახე გროტესკულია, — გადაჭარბებით ხასკას-
მულია კომიში და კომიკური სიტუაციები...

სცენაზე სახე იქნება — როგორც უაღრესი ექსცენტრიად.
შოგი რამ სცენაზე საცირკო ატრაქციონსაც მაგონებს, ასე
მაგალითად: არაკაშვას მიერ თევზის ჭერის სცენა, ან კიდევ,
არაკაშვას და გენადის ერთი ლაბადის ქვეშ წოლა, „მთვარის
სონატის“ მიოლე ეპიზოდი, (რომელშიც არაკაშვა და ულიტა
სიყვარულს უსხნან ერთმანეთს), ან კიდევ, გენადის მატხილ-
ბული სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ მიმართული
მიროსოფები და, იმავე დროს, არაკაშვას მიერ მისი მიონო-
გებისთვის შექმნილი აკომპანემენტი თუნუქის ფურცლებში.
ხის კოვჩებისა და ლითონის თევზების ხმაურების დასრულების
მუსიკით, (ანუ არაკაშვას მიერ შექმნილი „ხმაურა ორკესტ-
რის“ აკომპანემენტი)...

ამ ეპიზოდებში მსახიობთა პანტომიმური თამაში ბრწყინ-
ვალე იყო...

ყოველი სურათი ოსტატურად იყო აგებული რეჟისორის
მიერ...

ასეთი ეპიზოდები შექმნილი იყო იმისთვის, რათა თეატრს
დაეფრუდა პერსონაჟთა ურთიერთობის „ელასიკური გაგება“,
დაერღვია ტრადიციული ურთიერთობა პერსონაჟსა და გარე-
მოს შორის.

თუ სპექტაკლის მსვლელობაში ცხოვრებისეული თუ სიტო-
რული სიმაძღვლის ნორმები ირღვეოდა ხოლმე, მეიერსოლდის
თეატრი ამას არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა...

ამით, მეიერსოლდი შეეცადა კლასიკური თეატრის ხელი-
დან გამოთავსებას ოსტროვსკი და დემეტრიევიცა, რომ მისი
დემოკრატიზმი უფრო ახლო რეალობურად იქნებოდა.

ეს იყო მწვავე და მძაფრი შებრძოლება, ეს იყო ტრადი-
ციული კრედიტის დარღვევის მძლავრი ცდა.

და ამ ეტაპზე გამარჯვება მეიერსოლდს დარჩა!
საოცარი ფეფტურებით გამოიყურებოდნენ სცენიდან მსა-
ხიობები, მეიერსოლდმა სცენაზე ნესწასტლიევიცისა და სწასტ-
ლიევიცის სახით არა კონკრეტულად რუსული, არამედ ზოგადი
ტიპები დაგვიხატა: გენადი ნესწასტლიევიცის (მ. მუსხინი თა-
მაშობდა) თავზე ფართო ფარულებიანი ეპანაური შლიაპა
გებრა, მხრებზე გრძელი შავი მოსასხამი ჰქონდა მოგდებული,
მოსასხამს შევინიდან საყელავასხინილი თეთრი პერანგი მოუ-
ჩანდა: ამგვარი სამოსი მსახიობის სავანებო თეატრალურ ელ-
ემენტს ანიჭებდა სცენაზე: არაკაშვა სწასტლიევიცე; (ი. ილინსკი
თამაშობდა) თავზე ჭილიფის ბრტყელი კანოტიე (ქუდი) ებუ-
რა, ტანთ ეცვა უკრედიანი ფარავან შარვალი, დახული უსა-
ყლო პერანგი, ტრიაფლორის მოკლე ყელბტი, შიშველ კისერ-
ზე კი ჭრელი პალსტუხი ეკიდა. მისი სახით ჩვენს წინაშე წამ-
დელი ცირკის კლოუნი იდგა.

სცენაზე განსაკუთრებით იგორ ილინსკი ბრწყინავდა. მის-
მა არაკაშვამ ყველას გადააჭარბა, დანარდილა. ის იყო მხიარუ-
ლი სიცილის ციცილი წყარო. რას არ აკეთებდა ილინსკი-
არაკაშვა, მღეროდა სახუმარო კულეტებს, უნაგლოთივით
ათამაშებდა ყოველ ნივთს. მისი ყოველი მოძრაობა საცირკო
წარმოდგენის იერს ატარებდა.

იგორ ილინსკის არაკაშვამ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება
მოახდინა. მისი თამაში ხალხური კომედიის ფორმების ასლე-
ბურ გამოყენებას წარმოადგენდა და ჩემში კომედიის ასოცია-
ციას იწვევდა.

რამ თოვა და წვიმა ამდენი გამოგონება და მიგნება, რა
ვისიროსგან, მსატერისგან, მსახიობისგან?!

მაგრამ ერთი კი უნდა აღინიშნოს, — მოქმედ პირთა ადა-
მინაწები, შინაგანი ცხოვრება ყველას დაიწყოებული ჰქონდა.
თუცა, ყველაფერი ეს წინასწარგანზრახვით იყო გაკეთებული
— ასეთი იყო ამ დადგმის პრინციპი.

გროტესკის ფორმის გამოყენებით, მეიერსოლდმა ყურად-
ღება ოსტროვსკის ამ პიესის სოციალურ შინაარსზე გაამახ-
ვილა. მან უფრო გაამაჟრა პიესას მოცემული ორი ბანაკის
(ექსპლათატორთა და ექსპლათირებულთა) ურთიერთდა-
მიკიდებულებას, ურთიერთდაპირისპირებას. გურმისკიასა, რო-
მიკლე ოსტროვსკის თავგანთავსებულ მემამულე ქალად
ჰყავს დასატული, მეიერსოლდმა წარმოვიდგინა „კულადალი“,
„პლანტატორად“, — წარმოვიდგინა ზოგორე ნილბახილი
კლასობრივი მტერი. მან გურმისკიას სახეში ამ კლასისთვის
დამახასიათებელი ყველა ფერი გაამაჟრა. ასევე გაამაჟრა მან
გასიმბრატოვისა და მილონოვის მსატერული სახეები; მილო-
ნოვს მან მახდლის ანაფრა ჩაცვა და წარმოვიდგინა მამა
ვეგენის სხელი, — ამით მეიერსოლდმა გაამაჟრა მილონოვის,
როგორც გარკვეული სოციალური კლასის წარმომადგენლის
ბუნება, მისი შემგუბლური აზროვნების მიზეზი უფრო თვალ-
საჩინო გახადა. ამგვარადვე მოექცა მეიერსოლდი აქსიოვსა სა-
ხეს: ტრადიციული გაგებით თეატრში, აქსიოვა არის სწინა-
მენტალური, ლირიკული განწყობის, მტიარალა, უსუსური გო-
გონა, — მეიერსოლდმა კი მის კეთილ ხასიათს სიმტკიცე და
ბრძოლის უნარიანობა მიანიჭა. მეიერსოლდის აქსიოვა უკვე
ისეთი გოგონაა, რომელსაც შეუძლია წინააღმდეგობის თავგან-
გურმისკიას სურვილებს. რაც შეეხება სწასტლიევიცისა და
ნესწასტლიევიცის, ისინი ყოფილი ცხოვრების გმირებს აღარ
წარმოადგენენ. ამ ტიპების ხასიათში მეიერსოლდმა ამოსწია
ზოგადი თვისებები და პარალელი გააკეთა ესპანურ თუ იტა-
ლიურ სახეებთან.

მეიერსოლდმა ამ პრინციპით, აქცენტში ბიესის სოციალურ
მოტივზე გადაიტანა. ყოფილი კომედიიანი იგი პოლიტიკური
მნიშვნელობის მქონე პლაკატურ სპექტაკლად გადაქცეა. თა-
ვისი იდეური მიზანდასახულებით — ეს უდავოდ აგიტაციური
ხასიათის სპექტაკლი იყო, მხოლოდ „აგიტაცია“ მაღალმსატე-
რულ დონეზე იყო ჩატარებული.

მაგრამ რეჟისორის მიერ გამოყენებული ფერადი პარიკე-
ბი, სცენაზე არისტოტელის უხეშობანი და ცქლეტობანი, უფრო
მეტად გავლენიანებდა და გავაქირებდა თანამედროვე თეატ-
რის პირობებზე, ვიდრე ესთეტიკურ საამოვნებას გავანიჭებ-
და.

საერთოდ, გულახდილად უნდა თქვათ, ამ პირველი წარ-
მოდგენის ამ შეტისმეტად დაღლილი დაბრუნები. ბგერ
რამეს მივუხვდი რეჟისორს, მაგრამ ზოგს ვერ მივუხვდი. ზგერ
რაც მივიღე, როგორც მსახიობმა. ჩემს წინ მკაფიოდ წამოიჭ-
რა ორი პირობები, საბჭოთა სცენაზე კლასიკოსის ინტერპრე-
ტაციისა და რეჟისორული ხელოვნების შემდგომი განვითარე-
ბის საკითხი.

რაც შეეხება „მასწავლებელ ბუბუსს“, იგი შინაგანად გა-
მოიფხვრა, ესთეტიკურებულ სასანახობად მიმოქცეა.

ამათგან განსხვავებით, ურდამანს „ამადატი“, ჩემთვისაც
და თბილისელი მკურნებლისთვისაც უცხო იყო. ამ სპექტაკლ-
ში კომიკური სიტუაციები ფსიქოლოგიური სიღრმით, ქვეტექს-
ტებითა და სიმბოლური ზინიშნებების სახით ვითარდებოდა.



ეს იყო მაღალმხატვრული პოლიტიკური სატირა, რომელშიც გამართახებული იყო ობიექტულობა. „მანდატი“ — ეს იყო თანამედროვე ყოფის უარყოფითი მხარეების მხილება მაგრამ, ეს ფერად აღიარებული სპექტაკლი იყო რუსეთში, მაგრამ დღემდე ვერ ამისხსნია, რატომ არ მიეგარა იგი ჩემს გულს, რატომ არ გამიბატა და მესხიერებაში რატომ არ ჩანარა?!

სამაგიეროდ, ტრეტიაკოვის პიესამ: „იღრილე ჩინეთი“ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა.

მახარება ვფიქროვებ ამ სპექტაკლში სცენა სამ ნაწილად დაყო: სიღრმისეულ მოათავსა ინგლისეთა ზარბაზნიანი გემი, რომელზეც ინგლისელი ოფიცრები და მისიონერები მოქმედებდნენ, შუაში ნამდვილი წყალი იდგა და ზედ ნავები დაცურავდა, ხოლო პროსცენიუმზე ჩინელები მოქმედებდნენ. სცენაზე ნატურალურად წყლის გამოტანა კი მესამეში, მაგრამ ამ მკაფიოდ, სქემატურად დაყოფამ ყველასთვის გასაგები და ხელმისაწვდომი გახადა სპექტაკლი.

ჩვენს წინ, პროსცენიუმზე, მოქმედებდა მთელი ცალფერა ჩინელი მუსიკისა, მენაჟერისა, დარბი-ლატაკებისა. თითოეული სახე ეფექტური, კოლორიტული, ცოცხალი იყო, მაგრამ მაინც, ამ სპექტაკლში აქტიური ხელოვნების მწვერვალი — ბაბანოვას მიერ შესრულებული ბიჭუნა-ბოის როლი იყო...

დღესაც თვალწინ მიდგას ბაბანოვას ბიჭუნა-ბოი: აი, იგი პროტესტის ნიშნად, ანდაზე თავის ჩამოხრბობამდე, სასოწარკვეთილი სახით ღიღინებს გულშიჩამწვდილ მელიდიას, მის სახესა და თვალეში გამოისახება განწირულებაც, ნაღველიც, გაბედულებაც, პროტესტიც, შიშიც და უიმედობაც... ეს სცენა და მისი სიმღერა მწვავედ შეიჭრა ჩემს მესხიერებაში. წარმოდგენა რომ ენახე, მას შემდეგ კიდევ კარგა ხანს, ზოგჯერ აზრილივით წარმომსახებოდა ბაბანოვას ჩონჩხი ბიჭუნა-ბოი, რომელიც თან მესივით და თან ემუქრება თავის მკაცრსა და უღმობელ ცხოვრებას... ბაბანოვას მიერ ამ როლის ასეთი შესრულება, მეიერხოლდის თეატრის მხატვრულ სისტემას ახალი გამოხატვის საშუალებებით ამადიდებდა, უფრო ფართოდ წარმოდგენიდა ამ თეატრის შემოქმედებით დიპლომატს. ეს მოვლენა თბილისელ მაყურებელს, რა თქმა უნდა, არ გამოაპარია. მაშინ, საბედნიეროდ, ჩვენში საკმაოდ იყო გამეგები, მაღალემოფენიანი მაყურებელი, რომელიც მოდას კი არ მიჰყვებოდა, არამედ ნამდვილს ზუსტად შენიშნავდა თეატრალურ ხელოვნებაში, — ჰოდა, ჩვენმა მაცურებელმა საოცრად შეიცავს ეს მსახიობი ქალი და თითქმის ყველაზე საუკეთესოდ ჩანათვლა მეიერხოლდის თეატრის წამყვან მსახიობ ქალებს შორის. ყოველ შემთხვევაში, პირადად მე დიდ მოშობილა ამ მსახიობის მიერ აღმანიან განცდის ასე მაღალმხატვრულად გამოცემამ სცენიდან.

ყველა პრინციპული სახალე, რაც მეიერხოლდის მიერ სპექტაკლ „რევიზორში“ იყო თავმოყრილი, თავიდანვე ვიტყვი, რომ ძალიან ართულება მის აღქმას. ამ გასაოცარ სპექტაკლს იმდენი იდეა, იმდენი ინფორმაცია მოჰქონდა ერთდროულად, იმდენ სიმბოლოს გვაწვდიდა, რომ ერთა ნახვით ძნელი იყო ყოველივეს აღქმა, გააზრება. ეს სპექტაკლი ერთდროულად კიდევ ვაკაგრობინებდა თავის მაღალმხატვრულობას, კიდევ ვაკაგვიფერებდა, კიდევ გვძლიოდა და კიდევ გვადიხიანებდა.

დასაფიქრებელი და საკამათო კი ამ სპექტაკლს ტრაქტაკოვის ბევრი რამ იყო. ჯერ ერთი, რამდენად მართებული იყო კომიდიის გადაწყვეტა ტრაგედიის ეანრის? მეორეც,

ზოგიერთ სცენაში მეიერხოლდის უეცარი გადასვლები ასახვის უაღრესად რეალისტურ მეთოდს, ძალიან ყველგანობრივად, ძალიან შთამბეჭდავი, მაგრამ ზოგი სცენა ამოგანდინილივით ჩანდა სპექტაკლის მთლიანი სტრუქტურადან. მესამეც, — თავად ფორმები რეალისტური ასახვის უჩვეულო იყო. მუსიკალურად ისე ცვალებად რიტმსა და ტემპში მიდიოდა სპექტაკლი, იმდენი სასცენო სიტუაციური დეტალი იყო აქცენტირებული, რომ ყოველივე ამის განხორციელება მეტისმეტად ხანგრძლივ დროს იხოვლობდა. 7 საათისა და 30 წუთის დაწყებულ წარმოდგენა დამის პირველ საათად ვაგრობდა. ყველაფერი ისე იყო გაკეთებული, რომ არ შეიძლებოდა გავაცივებით არ გვედგენებინა თვალყური. მთელი ხუთი საათი დამაბული ვიჯექი და, ბოლოს, თავის ტკივილიც დამეწყო.

რამდენად იყო ეს წარმოდგენა გამიზნული მაყურებლისთვის?

დღეს ეს წარმოდგენა, თავის თავში გამოშვყვედულ ზუსტარხაზარ, უშემეგრეთეს, უზარმაზარს სასახლედ მესახება, — ეს იყო წარმოდგენა „თავის თავში“, ეს იყო ნამდვილად ბრწყინავლად თეატრალური ხელოვნება, ოღონდ, ხელოვნება არა მაყურებლისთვის, ან, უფრო სწორად, ხელოვნება ელიტისთვის, ეს იყო თეატრალური ხელოვნების უაღრესი რაფინირება, უაღრესი სირთულე, რის უფრო გაღრმავება, ჩემის აზრით, ყოვლად შეუძლებელია.

რა ვიტყვოთ უნდა, რა სკრუპულოზურად იყო დამუშავებული ყოველი ეპიზოდი, ყოველი დეტალი? აი, პატარა მოძრავი დაჯგ, წითელი ხისა და არყის ხის აუჯიით (ამბირის სტილში) მოთრება; დასჯავლე მოხსანსცენებში გამეშვებულ მსახიობები დგანან; შორიდან, თითქმის პურუსიდან, დასჯავ პროსცენიუმისკენ ახლოვდება; სინათლე თანდათან მატულებს; მოადწივს თუ არა პროსცენიუმს, ძლიერი სინათლე აოცხლებს სცენას, მსახიობები ამოძრავდებიან და, იწყება მოქმედება...

რეჟისორი მუსიკალურ ტემპო-რიტმში წარმართავდა ყოველი მოქმედი პირის საქციელს და საერთოდ, მთელ წარმოდგენას.

ხლესტაკოვი (ერსტა გარინის შესრულებით) ყოველ ახალ ეპიზოდში ახალი კაცი იყო: შულერი, პეტერბურგის მოხელე, არმიოვი, ბრწყინავლად ოფიცერი, მუცენიკო პოეტო... მაგრამ თითოეულ გარდასახულ ფიგურას გამსჭვალავდა ერთი შერქმნება, ერთი თვისება, — ავის მომასწავებელი ცივი ამპარტავნობა. ერსტა გარინის ხლესტაკოვი, გოფმანის ზღაპრის პერსონაჟს მაგონებდა. მას ყველაზე თან ახლდა მისი ორბული, ოფიცერის სახით, — მისი უსიტყვო თანამხატვარი, ყველა სიტუაციაში, საბედისწერო აზრილივით უკან დასდევდა და სხვები კი ვერ ამჩვენდნენ მას.

გოროდნიჩი (პ. სტაკოვიკის შესრულებით) უფრო ევროპოზიტრული გეგარბილი ოფიცერი იყო, ვიდრე ხანში შეხული „ლორის დინგი“. მის მეუღლეს, ანა ანდრეევას (ხ. რაინის შესრულებით) რეჟისორის ჩანაფიქრით, „რევიზორში“ საგანგებოდ დიდი ადგილი და ყურადღება ეთმობოდა. ანდრეევან წარმადგენდა უმაღლესი წრის ძუ ენფესეს, აუხროც დედაკაცს, რომელსაც ზღაპრული ხლესტაკოვის გამოჩენა ნეტარებასა და სიამონებას უქადდა.

ანა ანდრეევას აფსორგი მგრნობოლობა აშკარად სასაცილოდ შელანდებდა ქალიშვილისადმი, მარია ანტონოვნა-



სადმი (ბაბანოვასადმი) ეჭვიანობაში. იმისთვის რომ ქალა-
შვილს მტკიცებთ არ გაეწია, დედა მას აცემდა როგორც
პატარა გოგონას, — ბაბანოვას თავზე ეცეთა გაფუჭილი ბავ-
შური ბავთი, მოკლე ნაწნავები თოჯინასავით ჰქონდა დაწე-
ნული, კაბის ქვეშ მოუჩანდა შვიდიმ-შარვლის სასაცილო
გასკნელი, მაშინათ მორთული ტოტები... ერთის მხრივ,
მარია ანტონოვიძე მართლაც ბავშვური, სასაცილო იერი მი-
ო. მაგრამ დედა მოტყუვდა. ასეთმა ჩაცმულობამ უფრო ბი-
კანტური გახადა მარია ანტონოვა. ბავშვური იერიდან გა-
მოიჭინა ქალურმა მომხიბვლობისამც. თანაც, ბაბანოვა ამ
როლს გასაოცარი უშუალობით, სიმკვეთრესით და სილადით
თამაშობდა და, აი, ნახევრად ბავშვი მარია ანტონოვა აღტ-
ყინებული ეფლობოდა იმ გრძობათა ქარბუქში, რომელიც
დედამისის გარშემო ტრიალებდა. ბაბანოვა უფრო ნიჭიერი
მსახიობიც იყო, უფრო გამოყვანილიც და, ცხადია, უფრო მეტ-
ტად იპყრობდა მაყურებლის ყურადღებას. სცენაზე გამო-
სვლისთანავე ხელში აიყვანდა მაყურებელს; ხოლო ნაკლებად
გამოყვანილი, თუქც ბრწყინვალე გარეგნობის და საკმაოდ ნა-
ჭიერი ქალი ზინაიდა რაიხი, რა თქმა უნდა, ამას ვერ თო-
მენდა.

ასეთი რამ ხშირად ხდებოდა წარმოდგენაში. ოსტატი მსა-
ხიობი, — თუნდაც ეპიზოდური როლით გამოდიოდეს — ყო-
ველთვის მეტ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, ვიდრე
ნაკლებად ნიჭიერი მსახიობი მთავარ როლში. ამიტომაც უთ-
ქვამთ, რომ არ ანახებთ დიდი და პატარა როლები, არამედ
რაიან უფრო დიდ და უფრო პატარა მსახიობები.

სპექტაკლი „რევოლუცი“ თავისი გამომსახველი საშუა-
ლებებით ბევრად უსწრებდა თავის დროს. ეს სპექტაკლი მრავ-
ალ პრობლემას აყენებდა თეატრალური ხელოვნების დღის
წესრიგში. მაგრამ ერთხელაც აღვნიშნავ, რომ იგი უღვაწოდ
გვლიდა და გვაიღიზიანებდა კიდევ.

ამ ერთ სპექტაკლში იმდენი ვირტუოზულად აგებული
ეპიზოდები ჰქონდა გაკეთებული მეორეობას, რომ მის აღწერას
ერთი თეატრმოდისი უნარი არც ეყოლა. მისი „რევოლუცი“
ალბათ კიდევ დიდხანს იქნება ჩვენი თეატრალურებისთვის
მწვევე დისკუსიებისა და ურთულესი კვლევის საგანი.

დაბოლოს აღვნიშნავ, რომ ამ გასტროლებს უდიდესი მნი-
შვნელობა ჰქონდა ქართული თეატრის განვითარებისთვის.

ბანბანთქილმება ჩემს დასში

„რღვევას“ წარმატებამ უფრო გააღვიძინა სანდრო ამე-
ტლის მოწინააღმდეგეები და გადაწყვეტ იერიშებზე გადა-
მოვიდნენ. არაფერს არ ერიებოდნენ, — არც ცილისწამე-
ბას, არც ფაქტების გაყალბებას და გასვიადებას, არც ტყუი-
ლს... ერთ ფექტურ ხერხსაც მიმართეს: შეეცადნენ ჩვენი
წამყვანი მსახიობების გულის გატეხას, ევრობად იმით, რომ
ახალ ნამუშევრებს უწუნებდნენ. მათ ეს მოახერხეს კიდევ.
ასე მაგალითად, სპექტაკლ „რღვევაში“ გაკრიტიკება დაწუ-
ყეს უშანგი ჩხეიძეს (გოლნისის როლში) და თამარ ჭავჭავაძე-
ს (ტატიანას როლში). მეტისმეტად უშანგი გამოდგნენ
ჩვენი მოწინააღმდეგეები და ისეთ მსახიობებზე მიიტანეს იე-
რობა, რომლებიც საზოგადოებრივად ნაკლებად მეგრძობნი
იყვნენ და რომლებსა დაბნეულ, გულის ტყენა და ყოლა უფ-
რო იოლი იყო. მეტისმეტად გრძობიერი გუნების კაცია იყო
უშანგი, სათუთი სულის პატრონი. არც თამარ ჭავჭავაძის
განაწყენება იყო ძნელი. „რღვევაში“ ორთავე კარგი იყო,

მათი დაწუნება არაფრით არ შეიძლებოდა, — მაგრამ კარგი
უესინილი ინტრიგანები“, კრიტიკოსებიც და ზოგი მსახი-
ობიც, წინასწარგანზრახვლად მოქმედებდა. მათი კრიტიკის
უსაფუძვლობა იქნადა ჩანს, რომ ამ სპექტაკლში სანაქე-
ბოდ დიდგმულ მასიურ სცენებსაც, „მეკანიერობასაც“ უტიე-
ნებდნენ და მუშღავურთა რიტმულ მიზანსცენებს „უხრო
ბორიალს“ არქმევდნენ. უშანგი ჩხეიძეს ეუნებოდნენ, თით-
ქის ახმეგებდა მას „კამულტვირთული გოლნისი“ გააკეთებ-
ნა და თითქოს მან „გაორებული სახე“ შექმნა სცენაზე: თი-
თქის ვერ გამოიქრწა (ეუდი რეჟისორის ხელში) მუშღავურთა
წრიდან გამოსული გმირი, რომლის შინაგანი ზნეობრივი საშ-
ვი და დაზოგადობრივი იდეალები ერთ მთლიან მონოლო-
თურ სახეში უნდა ყოფილიყო მოცემული. უშანგი ჩხეიძეც შე-
ცდა და დაუჯერა ცილისწამებებს, არც ჩვენს სიტყვას ენ-
ოდ და არც თავის გულის მხას მიანოდ ყურთამებნა. უშანგი
ნამდვილად კარგი იყო გოლნისში. ძალიან ორიგინალური იყო
მისი გოლნისი...

ამრიგად, ცილისწამებებმა კოლექტივის შიგნით უკ-
მაყოფილება გადავიყვან, მოახერხეს ისიც, რომ გატეხილიყო
ყოფილ დურუჯეთსა ერთსულენება, — მით უმეტეს, რომ
ამის პატარ-პატარა მიხეზები დასის შიგნითაც არსებობდა
და ზოგიერთი მსახიობის მიმართ თითონ ახმეტელიც ვერ
იქნდა სათანადო სასიათის სიმკვეთრე და მეტისმეტად ამ-
კარად ავლენდა ხოლმე თავის სიმპათიას მათდამი.

და აი, მწერალთა კავშირში რუსთაველის თეატრის თაო-
ბაზე გამართულ დისკუსიაზე, აღლევებულ უშანგი ჩხეიძემ
განაცხადა, რომ როგორც მსახიობი იგი წინ აღარ მიდის,
ხოლო გოლნისის როლში „სასტიკად ჩავფლავდიო“... ჩანს, ეს
სცენა წინასწარ შუამზადებინეს უშანგის ვიდეა-ვიდეოებმა,
ისარგებლეს მისი მიზნდობი სახიათით. ეს განცხადება პაოო-
ლიგით გაისმა მწერალთა კავშირის დარბაზში და პირველმა,
რუსთაველის თეატრის მსახიობთა კარგა მოზრდილმა ნა-
ვილმა, დასცილი ტაში და შეპახილები. ატყდა ერთი გრიალი,
ყვირილი. სიბრზოსა და სიმწრისაგან მე ცოცხა ოფლმა და-
მასხა და არა იმდენად გულისწყრომა, რამდენადაც გულის-
ტკივილი და სინანული ვიგრძენი უშანგის მიმართ. ხმა არ
ამომიღია უშანგის სიყვარულით და პატივისცემით, თორც
ასეთ ვითარებაში რა გამაჩერებდა — არც ერთ დისკუსიაში
არ ჩამიყლაპავს ენა და უკან არ დამიხეცია. ჰო, უშანგიმ
გამაჩერა მაშინ, მისი შედობის გულწრფელობამ დამბა ენა,
მისდამი მეგობრებამ და შემოქმედებობამ თავყინცემამ!

ცხადია, ამის შემდეგ, განათლების კომისარიატმა კომი-
სია გამოჰყო რუსთაველის თეატრის საქმეების გამოსარკვე-
ვად და დაიწყო ჩვენი კოლექტივის წევრების გამოძახება.

ჩვენი კოლექტივის წევრების უმრავლესობამ ახმეტელს
მისცა ხმა და მაშინ თეატრიდან წავიდნენ: თამარ ჭავჭავაძე,
უშანგი ჩხეიძე, შალვა დამბაშიძე, სანდრო ჟორჯოლიანი, და-
ვით ჩხეიძე, ციცილია უწუნება, სათუნა ჭიჭინაძე, ალექსან-
დრე გველუხიანი, ბაბო გამრეკელი და კიდევ რამდენიმე
მსახიობი. დღოდ ანთაძე 1927 წელს წავიდა თეატრიდან,
ხოლო ვერიკო ანჯაფარიძე და ელენე დონაური ოცდაცხუდამდე.

როგორც ხდებოდა, ჩვენი დასის ძლიერი ნაწილი ჩამოგე-
შრდა. კაცებინდა კი შემოქმნილ მსახიობებ: ნიკო გოცი-
რიძე, პლატონ კორიშვილი, აკაკი ხორავა, გიორგი დავითა-
შვილი, ვასო გოთიაშვილი, მიხეილ ლორთქიფანიძე, ელენე-
ჯა ლორთქიფანიძე, ივანე აბაშიძე, ემანუილ აფხაძე, და-

მიტრი მჭავია, მე და კიდევ რამდენიმე ვარგისი მსახიობი. მაგრამ ქალბედან ვილა დავგრა — უფროსებს თუ არ მი- ვივლებდი მხედველობაში—ნატალია ჯავახიშვილი, ნინო დი- ვითაშვილი და ლადო მესხიშვილის ქალიშვილი ნინო ალექ- სი-მესხიშვილი, ბუჟუგა შავიშვილი, თამარ წულუკიძე, ნინო სარდიონის ასული მესხიშვილი, თიკო ღვინიაშვილი და სესილია თაყაიშვილის აპარა დავრიტი (სესილია მაშინ ძალზე ახალგაზრდა და გამოუცდელი იყო).

ამგვარად, ნებისთ თუ უნებლით, ბრწყინვალე დასი, დაიშალა. სხვა მიზეზებთან ერთად, იქნებ იმიტომაც, რომ ერთხელ თავმოყრილი ამდენი უბრწყინვალესი ნიშუმი ერთმა- ნეთს „ვაიწროვებდით“, ერთმანეთს ვერ შევეგუეთ, ვერ ავი- ტანეთ ამდენი ცალ-ცალკე ბრწყინვალეობა. ახლა თავს მხო- ლედ იმითდა ვიკავებდით, რომ ამ განხეთქილებას მეორე თეატრის დაბადება მოჰყვა.

საქართველოში მეორე ძლიერი თეატრი მართლაც საკმა- თად მალე დაიბადა, როგორც მიხვდებით, ძირითადად რუს- თაველის თეატრიდან წაუსლი მსახიობებისა და რეჟისორე- ბის გაერთიანებით.

1928 წელს, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენ- ტრალური კომიტეტის გადაწყვეტილებით, ქუთაისში გაიხს- ნა მეორე სასოფლოველი დრამატული თეატრი, რომელსაც სა- თავეში კოტე მარჯანიშვილი ჩაუდგა. რეჟისურა ამ ახალი თეატრისას ასეთი იყო: კოტე ანდრონიკაშვილი, შ. სულიაშვი- ლი, ვახტანგ აბაშიძე, დ. ანთაძე. მხატვრები: ელენე ახვლე- დიანი და პეტრე ოცხელი. მუსიკოსები: თამარ ვახვაჩიშვილი და ალექსანდრე გველესიანი. მსახიობები: ალექსანდრე იმე- დაშვილი, იუნა ზარდალიშვილი, ვაქრო გომელაური, შალვა ხონელი, ანდრო მურუსიძე, შალვა ჩხვიჭავაძე, უშან- გი ჩხვიძე, კაპიტონ აბესაძე, გრიგოლ კოსტავა, აკაკი კვახტალიანი, გიორგი შავგულიძე, სერგო ზაქარიძე, ვერი- კო ანჯაფაძე, თამარ კიკნაძე, ანეტა ქიქოძე და სხვები. ამ- გვარად, საკმაოდ ძლიერი დასი შეიკრა.

ქუთაისში თეატრის გახსნისთანავე, ბატონმა კოტემ დო- ლო ანთაძის პირით კვლავ შემომთავაზა მასთან მსახიობად და რეჟისორად მუშაობა, ჩემი მეუღლეც მიიპატიჟა. დღოდ ან- თაძე დავითაშვილის ქუჩაზე გვეტყუმრა და ჩემს მეუღ- ლეს, და როგორც ძველმა მეგობარმა, კოტეს დანაბარები გადმომცა, თავისი თხოვნაც დაუმტატა. თუმცა ძალიან გამიძ- ნელდა უარის თქმა, მაგრამ ჩემი პრინციპის წინააღმდეგ ხომ ვერ წაივდიდი და ასე ვუთხარი:

— ამ ნდობისათვის დიდი მადლობა გადაგიც პატივცემ- მულ კოტეს, მაგრამ ჩემი შეხედულება გარკვეულ მიზეზებზე- ზე ამ ორი წლის მანძილზე არ შეცვლილა. პირიქით, უფრო განმტკიცდა. მიოელი ამ განხეთქილების მიზეზი, ზოგი პი- რონების შეუგუებლობა იყო, და არა რაიმე ახალი თეატ- რალური იდეის წარმოშობა. ჰოდა, რა გარანტია მაქვს, რომ თქვენს ახალ თეატრშიც ამ მოხდეს ისეთივე შედეგები? ბატონი კოტეს წინაშე სამუდამოდ ვალში დავგრძები და, მიე- ლი ქართული თეატრი მისი ამავითა და ტრადიციით არის შექმნილი. ყველა მაგან გაგვეწროთ და ფესზე დავაყენა. ახ- ლა, მე რომ წაიშოვდი, აკაკიც წაიშოვდებოდა, ერთი ორი კაციც გამოგვევიდებოდა და ვინდა შერჩება სანდროს, რა თეატრი დარჩება თბილისში?! ასეთ ღალატს ვერც სანდროს და ვერც თეატრის წინაშე ვერ ჩაიდინე. ასე რომ, ვეცდებით თბილისში მხედ დავიხედეთ ქუთაისიდან დაბრუნებულებს, ჩემი დღოდ,

დაიხსომე, ამასაც მალე მოვეწერებთ, — ასე ვუთხარი მე დღოდ.

დღოდ მაინც შემეგამათა.

— როგორც ძველი მეგობარი, მაინც გირჩევ, აკაკი, შენს დიდ მასწავლებელს უარს ნუ ეტყვი. ისე, შენი საქმისა, შენ კუთ გაგვებდა. ე, ქალო, ურჩიო რამე მაგ შენს ჯიუტ ქმარს, — მიმართა ჩემს ანეტას.

— აკაკის ჩემზე ადრე თქვენ იცნობდით და თქვენ უკეთ იცით მაკის ამბავი. თვითონ იცი, რა ახლოვალ მეგობრად გთვლიდა, რომ შემივლიო, უარს არც ვეტყვიდა. ბატონ კო- ტესთან თეატრში ყოფნას რა მიჩინება?! სხვა თუ არაფე- რი, ჩვენი მეგავრბა, რამდენი ზრუნვა და ამავი გაუწევია ჩვენთვის... მაგრამ, იმან თუ გადაწყვიტა, მერე კაცი ვერ გა- დავიწყებინებს, ხომ იცი?

მიჭირდა ბატონი კოტეს გაწიბობა, ჩემი მეგობრის უა- რით გასტუმრებაც გამიძნელდა. მაგრამ რა შექნა? სათქმელი უნდა მეთქვა დღოდისთვის, რაღაც ისედაც ბოლოად გვეყვია გარემო სიტყვის „გადაამბრუნებელი“.

ამ საუბრიდან მესამე დღეს, სოლოლაკის ქუჩაზე ჩემს ანეტას და გიორგის შესხვედრია ბატონი კოტე. ჩემი გიორგი, მის დანახვაც, გაქანებულა და კისერზე ჩამოვიდებოდა სავა- რულ ნათიას. ძალიან უყვარდა ჩემს ბიჭს ბატონი ვეჯე და ისიც გვერდს ისე როგორ აუღლიდა, რომ არ მიფერებოდა, არ გათამაშებოდა და რამე არ ყვიდა მისთვის. იმ დღესაც ბატონი კოტეს იქვე მაღაზიაში სათამაშო და კანფეტები უყი- დია ბიჭისთვის და თან დაუყოლებია: «Гогочка, скажи своему дядушке отцу, пусть поедет со мной в Ку- татанси!» «Дядушке отцу!» — გაუგონია თუ არა ბავშვს ეს სიტყვები, გაბუსუნებულა, თვალზე ცრემლი მოდგომია, უკან მიუყრია თურმე საჩუქრები და დედამისს აკვრია სლუკუნით. კრტე გაოცნებულა, შეშინდა, როგორ არ მიეფერა, როგორ არ დაუყვივდა და არ გაეხუმრა, კოვლის აღდგენ ის და აღარც მისი საჩუქრები არ მიუკარებია, სახლისკენ გამოქცეულა თურმე. «ამ შეგვენებულმა ისეთ უხერხულ მდგომარეობაში ჩამაყენა, არ ვიცოდი რა შექნა. ისე შემრცხვა ბატონი კოტე- სი, ისიც ისე შეუწხდა, რომ სულ სიმწრის თვლქა ამანასა!» — მიაბმო ანეტამ.

რომანტიკულ-გმირული ხაზის ალმაცლოზა
რუსთაველის თეატრში

უნიჭიერესი მეგობრების ჩამოცილებამ რუსთაველის თე- ატრში დარჩენილი კოლექტივი შემოქმედებითად უფრო დავგრაზმა, და მწვეედ ვგვარწობინა საკუთარ თავზე აღე- ბული დიდი ვალდებულება, როგორც საზოგადოების, ასევე ქართული თეატრის წინაშე. ხალხი გაუცოცხლები გვადგენებ- და თვალყურს და ჩვენც ვცდილობდით თავი არ შეგვერცხ- ვინა.

უპირველეს ყოვლისა რეპერტუარზე უნდა გვეზრუნა.

1928 წლის გაზაფხულზე სანდრო ასმეტელმა გადმოიყ- ესეველოდ ივანოვის მიერ ინსცენირებული მისივე რომანი „ჯავშნოსანი № 14-69“ და მიიზარა, გულდასმით წაიკითხო. შინ აღარ წაესულვარ, იქვე თეატრის საპირფარეოში ჩავი- კეტე და, ბოლომდე ჩავიკითხე პიესა, ცალ-ცალკე შევამოწმე ზოგი ეპიზოდი. განსაკუთრებით მომეწონა სცენები, — სამ- რეკლოზე და ლიანდაგებზე. რაც შეეხება მოქმედებას ციმ- ბირში და პეკლანდონისა და ნეხელასთვის სცენებს, ისინი

მეტსმეტად ყოფით განრმმ გადაწყვეტილი, დუნე მომრევე-
ნა. პიესა „ჯავშანოს“ როგორც მხატვრულად ასევე იდურად
ვერ გაუტოლდებოდ ლაგერნივის „რდღვეის“, თუშკა,
სტრუქტურის თვალსაზრისით და ახალი საბჭოთა დრამის
თვალსაზრისითაც, ბევრი რამ საინტერესოც შეიშნა მასში.

ჩემი მოსახრება პირუთუნულად მივასსენე სანდროს:

— ამ სახით, მე მგონი, ვერ ავიწყო სპექტრის. თარგ-
მანში ეპიზოდები დაკარგავს თავის კოლორიტულ სურნელე-
ბან და მთელი აზმაკი შეტისმეტად შორეული, არასაინტერე-
სო იქნება ქართული მაყურებლისთვის.

— მართოდ ხარ! — სწრაფად მიმოიჭრა სანდრომ, —
რომ გადმოვაკეთო?

— როგორ?

— როგორ და, პიესა უფრო დავუხალხოთ საქართვე-
ლოს, ქართულ ფსიქიკას, ქართულ სასაათს და ტემპერა-
მენტს!

— დიდებულ მიგნება! ამას ჩვენი სანდრო შანშიაშვი-
ლი ერთ კვირამ გადმოაქართულებს ისე, რომ ვეცოლოდ
ივანოვიც ვერ იცნოს თავისი ციმიბრული ჯავშანო.

— ამ საქმისთვის სწორედ სანდრო მყავს დაბარებული.
სპექტაკლის შემდეგ არსად არ წავსივდი, ჩვენს საუბარს
შენც დასწრითა. მერე, შენ უნდა მიგამაგრო შანშიაშვილის.
სასწრაფოდ უნდა შეგამზადოთ ეს პიესა, თორემ საბჭოთა
დრამატურგიდან სხვა არაფერი გვექნება კირმივის პიესის
„ლიანდაგები გუგუნებზე“ გარდა.

— ვინ უნდა დაღვას?

„ლიანდაგები გუგუნებზე“ შოთა აღსაბაძეს მიეცი და-
სადგმელად. ვასია ნოვიკოვი შენ უნდა ითამაშო, ამ როლის-
თვის დასწრე ვინაგინე შევგარა შესაფერისი შენს გარდა. რაც
შეუბნა „ჯავშანოს“, რეჟისორმა შენ გამოიწვი.

სანდრო შანშიაშვილმა ორიოდ კვირამი სამ მოქმედებას
ბრწყინვალედ გაართვა თავი. პიესა მძაფრე, დინამიური და
მოქნილი გამოიშვა. შეიცვალა თითქმის ყველა პერსონაჟის
სასულებიც: მთავარ გმირს ანსორი დაქრება, ვასკა ოკროპის
— ახმა, ანსორის მამას — მანსურ, დას—ხალილ, ახმას და-
ნიშნულს — ზაირა... მოქმედებანი ჩაერთო პარტიზანები სა-
ქართველოდან, სომხეთიდან, ასეთიდან, აზერბაიჯანიდან,
ლტოლვილები რუსეთიდან, — ერთის სიტყვით, ზომიერების
დაცვით, მრავალი ერის წარმომადგენელი გაავერთიანეთ
ეპიზოდურსა თუ მთავარ როლებში.

პიესის კითხვის დროს, მე წინადადება შევიტანე, ჩენწრ-
სუსური და დაღესტნური ფრაზები შეგვეტანა ტექსტში, რომ
მიიღოი პარტიზანების მეტყველება უფრო კოლორიტული,
უფრო დინამიური გამხდარიყო და რიტმულ-მუსიკალურად
უფრო ეფექტურად აგვეწყო ტექსტი.

ახმეტელსაც და შანშიაშვილსაც ძალზე მოეწონათ ჩემი
წინადადება, დამავალეს მიგზმარებოდი სანდროს ლეკური
ფოლკლორიდან სტენისთვის შესაფერისი სიტყვებისა და სიმ-
ღერების შეკრებაში.

მერე სანდრო გვესაუბრა მასისა და პიროვნების ასლებუ-
რი ურთიერთობის გამოსახვის შესახებ სცენაზე. თანამედრო-
ვე გმირი, ეს არის მასის მიერ დაწინაურებული და არა ინ-
დივიდუალურად მოქმედი პიროვნება; მის ბედს მასა განა-
გებს. საბჭოთა პიესაში მასა და პიროვნება ურთიერთმრწყ-
მულად, ურთიერთშეთანხმებულად უნდა მოქმედებდეს.

— ახლა სუბიექტური, ინტიმური დრამა არ დგას დღის

წესრიგში. ახლა საინტერესოა, რა ადგილი უჭირათ ადამი-
ანებს საზოგადოებაში. ამრავად, არა გმირი—ინდივიდუა-
ლურად, ამრავად გმირი—მასა, გმირი—საზოგადოებრივად მოქმედი, არა
ინტიმური მოტივები, არამედ ისტორიული მოვლენები, არა
ცალკეულ პიროვნებათა ფსიქოლოგიაში კირკიტა, არამედ მას-
ისი მისწრაფების, მასის ფიქიოლოგიის განმოცემა. თითოე-
ლი პერსონაჟი უნდა აისახოს სცენაზე არა იმე, როგორც ეს
ნატურალისტურად არის, არამედ ისე, როგორც ეს წარმო-
გვესახება, როგორც ჩვენ გვინდა და უნდა ყოფილიყო სინამ-
ღელითი. ახალ გმირებს სცენაზე მოაქვთ ქედბურბულმა, ხა-
სიათის სიმეტრიეც, ცხოვრების დრმა შექნის, სახლისთვის
თავგანწირვა, — აი ეს არის თანამედროვე რომანტიკა და გმი-
რული პათოსი სცენაზე, — თქვა სანდრო ახმეტელმა.

ყველით გატაცებით ვუგდებოდი ყურს.

სანდრო შანშიაშვილისთვის ყველა ჩვენი შენიშვნა მი-
სალები იყო და თავის მხრეაც შემოიტანა წინადადება:

— ამ ჩვენს ვეცოლოდს, სანდრო, იმდენი მთერებრას-
ხოვანი ეპიზოდი და სუბექტური განმტობა აქვს თავის პიე-
საში, რომ ყველა მათი გადმოკეთება და განხორციელება არ
მეჩვენება აუცილებლად და საჭიროდ. — თავისი კახური
უშუალოდ და პირდაპირიანი განაცხად სანდრო შანშია-
შვილმა.

აი, ასე ამგვარად, დრამატურგი, დამდგმელი და რეჟისო-
რი თითქმის ყოველდღე ვეთათიბრებოდი და, თუკი რამიმე
ასალს მივაგებდი, უშალ ვუზიარებოდი ერთმანეთს.

სანდრო შანშიაშვილს ჯერ ამესაზე მუშაობა არც კი
ქონდა დასრულებული, რომ ამბებულ უკვე შეუდგა მხატ-
ვართან და ზოგ მსახიობთან მუშაობას. იგი სტუდიელმას
და მასობრივ სცენაში მონაწილე თანამშრომლებს მოპარა-
ბის ეტუდებზე ავარჯიშებდა და უტარებდა რეპეტიციას.

ირაკლი გამრეკელი ასოციაციების გამომწვევე დაზგას
ეძებდა, რომელიც თავისი მკვეთრი შტრიხებით კარგ ატმოს-
ფეროს შექმნიდა რეჟისორს, რათა მას მასობრივი სცენები
რელიეფურად განეღვავებინა და რიტმულად აეწყო. გამრე-
კელს განზრახული ქონდა მოქმედების გადმოტანა სცენის
გარეთ, ორკესტრისთვის განკუთვნილი ადგილის გამოყენებით
იგი აპირებდა სცენის საჩრის და რამის გადმოხატვას და
ორკესტრის დრემში ხეობის მსგავსი დანადგარის დაყენე-
ბას. ასეთი დანადგარი ორკესტრში, პირველი პლანის მოვა-
ლიობასაც შეასრულებდა და, გარდა ამისა, ყოველი მოქმედი-
ბის წინ ეს იქნებოდა ბრწყინვალე ავანსცენა ცალკეული ეპი-
ზოდის გასათამაშებლად.

მე კი დავუყვი თბილისის ძველი უბნების ქუჩებს, სადაც
მცალკედა, მეთუნეებებს, ოქრომჭედლებს პატარა-პატარა სა-
ხელოსნობები ქონდათ. კითხვა-კითხვით შევუდგეი როგორც
მუსიკალური, ასევე სიტყვიერი ჩენწრ-დაღესტნური ფოლ-
კლორის მფარვეებას. თუ რომელიმე მჭედრადი, ეფექტური
სიტყვა შემგვებოდა თითოეულ დიალგტში, იმას ჩავუწერ-
დი, და ინტონაციურ მახელებს დავიმსახოვებოდი. იგი მა-
გალითად, „სად არიან?“ — ეს ფრაზა ერთმა ლეკმა მკა-
ლავამ ამა მითარგმანს — თხამადა ბრელიაბურ? მთორე მკა-
ლავამ კი მირჩია ასე ჩამეწერა: შეიტარებ კულსუნ სარ ჩუა-
რით? ქართულის შესატყვისი დაღესტნური სიტყვები: მი-
ვანწეო, ავილოთ, დავიბოროთ, — ხესანუ, ლანსუნუ, ბუკა-
უნ! ან კიდევ: გლასაკიე ზომ კაცად ფასობ? — ვარანტუა
ზომის ლობჟას სვანსარ?! და სხვ. თითოეული ცნების შესა-



ტყვის მე ფონტიკური ქურდალობისდა მისხვეთი ვირჩევდი. შინაარსი თუნდაც აბრაკადაბრა ყოფილიყო, ამას რა მნიშვნელობა ჰქონდა. მთავარი იყო მუსიკალურ-ინტონაციური ეფექტი.

დალესტნურ სიტყვებს და ფრაზებს, ქართულ მეტყველებაში ჩართულს აქა-იქ, რეპეტიციებზევე უკვე კარგი ეფექტი ჰქონდა. ამ მიმართულებით კვლევა განვავრცობდი.

• მესამე აქტისთვის ხალხური სიმღერები გამოვიყენეთ. „ატრია და ლეკის სოფელი, ატრია და ღელა-შობელი“ და ახმას საცეკვაო სიმღერა „ჰაიდა, შვენიერი ზარა, მოდი ჩემთან უნდა გითხრა ან რა...“ — ამ სიმღერების მოტივი კომპოზიტორმა ივანე გოციულმა შესანიშნავად დაამუშავა და მთელ სპექტაკლს მუსიკალურ ლიტმობივად გასდევდა.

მესამე მოქმედების ტექსტის დაზუსტება და გადაწერა ავტორს და მე რვაჯერ მაინც მოვიხდა, ხოლო მეოთხე მოქმედების დასაწყისის კი — დაახლოებით თერთმეტჯერ. ყველაფერს ისე ვაკეთებდით, რომ სრულად დაგვეცმეათი-ღებინა ახმეტელის განზრახვა, — მეტყველების ემოციურობა და რიტმი შეფარდებული ყოფილიყო მასის მოძრაობის ტემპი-რიტმთან, ხოლო ცალკეული პერსონაჟების ქმედება — მასის ქმედებასთან. მთელი სპექტაკლი ერთიან რიტმულ მოძრაობაში, ერთიან ემოციურ დაძაბულობაში უნდა განხორციელებულიყო.

ახმეტელის პირველი რეპეტიციები სპორტულ დარბაზში წვრონასა და ვარჯიშს უფრო ჰგავდა, ვიდრე პიესის ამას თუ ეივზოდის ფსიქოლოგიურ-მხატვრულ დამუშავებას. ახმეტელს ინტერესებდა გარკვეულ შეგრძნებათა საფუძველზე მსახიობების ფსიქო-ფიზიკური რეფლექსიის ფიქსირება და გამაფრება, ანუ, რა დრო და რა სივრცე სჭირდება მსახიობს სცენაზე, რომ გარკვეული შეგრძნების სათანადო რეფლექსი ფიქსირებული მოძრაობით გამოხატოს, ანუ, თითოეული ემოცია მოძრაობაში გამოავლინოს. რა თქმა უნდა, ასეთი ეტაპების ჩატარების პირი, „საკუთარი თითებიდან არ გა-მივოყოფიან“. ამ ექსპერიმენტის ჩატარების სურვილი ჯერ კიდევ ბიომექანიკური სასცენო მოძრაობის სისტემის გაცნობის შემდეგ აღვეცქირა, რომლის ღირსებები აშკარად დავინახეთ მეიერხოლდის სპექტაკლებში, თანაც ახმეტელი იმხანად ძალიან დანიტერესებული იყო ბერტაშვილისა და პავლოვის შრომებითა და მოძღვრებებით რეფლექსებზე და ზოგი იდეა მათი შეცნირული გამოცდილებიდან, მიენებინა თუ დღეულობიან შთაინერგა და შეეცადა, თეატრის პირბეჭეში, სცენაზე გამოეყენებინა. მისი ეს ცდა მრავალმხრივი საინტერესო და შედეგიანი აღმოჩნდა.

ამ პრინციპზე აგებული მასობრივი სცენები: პარტიკულაბის დაბრუნება უელში, თავკაცების თათბირი, ინგლისეთა შემოყვანა, და ახმას თარჯიმნობის სცენა, ზემი და ცეკვა, ნაძღების სროლის სცენა და მთელი აულის საბრძოლველად დაძვრა, — ყოველი ეს სცენა არარეველებიც, პრინციპულად ახალ სასცენო მეტაფორად გადაიქცა. ამ სცენებში უსიტყვო მოქმედ პირს ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც მთავარი პერსონაჟს. პარტიკულაბის მასა უბრალო ფონს კი არ წარმოადგენდა, არამედ ცნებობდა, მოძრაობდა და იბრძოდა სცენაზე. მევეთრად დასახული და გამოსატყუი ეპიზოდი ეპიზოდს სცვლიდა მისთვის დამახასიათებელი, ნიშანდობლივი, განსხვავებული პლასტიკურად გამოძიწილი დეტალებით.

გულახდილად უნდა გითხრათ, ბევრ საინტერესო ექსპერიმენტს ინტუიტურად, უნებურად დავუვყვით. რეპეტიციებში დროს უცნაურად აღმოცენდებოდა საინტერესო, ეფექტური გამოსახვის ფორმა.

რაც შეეხება სპექტაკლის ძირითად მხატვრულ პრინციპს, ახმეტელმა ის თავიდანვე განსაზღვრა თეორიულადაც და პრაქტიკულადაც: ცალკეული პერსონაჟის ფსიქოლოგიური სახევა, ფსიქოლოგიური სიმართლის ცალკეული ძემა, ვერ მოგვეცემდა ისეთივე შედეგს, როგორც გმირების ემოციურ-გრძნობითი უსუსტი და მევეთერი ვაგონსატკა, როგორც კლასიკური გამოხატვა მასის სულისკვეთებისა, მისი მოძრაობისა.

აკაკი ხორავა ანზორის როლში და ვასო კიძიაშვილი ამას როლში ორგანულად, ეფექტურად მოძრაობდნენ, — ყოველგვარი ადვერტიციისგან თავისუფალი და იმავ დროს ემოციურად შემართული. ისინი ისე იზრდებოდნენ რეპეტიციონად რეპეტიციონად, რომ საკუთარი ყურსა და თვალებს არ ეუკუჩრებდნენ. აკაკი ხორავა და ვასო კიძიაშვილი თანდათან იძენდნენ მხატვრული სახის წონას და უშუალოდ, ბუნებრივად გადადიოდნენ ერთი სასცენო განწყობიდან მეორეზე. ვასო კიძიაშვილისთვის, შეიძლება თქვას, ეს იყო პირველი მნიშვნელოვანი ნაბიჯის გადადგმა სცენაზე და მე გულწრფელად მხარუბდა ამ ასალავარდა მსახიობის ნიჭისა და უსაზრის გამოვლენა. ასევე იზრდებოდა, როგორც მსახიობი, გიორგი სარჩიშვილი (ჩინელის როლში). ზაირას როლში კარგად მუშაობდა ასალავარდა ქალი — მერი ჯაჯანაშვილი, ხოლო ხალილეს როლში — თამარ ბაქრაძე. ყველა აქტიორი ისეთივე რწმენით, ისეთივე შენეებით მუშაობდა, თითქო ყოველ მათგანზე იყო დამოკიდებული ამა თუ იმ ეპიზოდის აწევა, ამა თუ იმ სურათის სრულყოფა. ყველას შეჰქონდა წვლილი მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტაში, ყველას თავი-ნი განსაკუთრებული ადგილი ჰქონდა მიჩენილი და ყოველი მათგანი საგანგებოდ იყო შერჩეული (ფსიქიკური მონაცემებით) რეჟისურის მიერ.

ძალიან დავაგივირდა მეორე მოქმედებაზე მუშაობა. სცენა-სადგურზე და ბაქოში, ვერასეზით ვერ ავიყვანეთ მესამე და მეოთხე მოქმედების დონემდე. ბოლოს, სურათის მოცულობამდე დავეწვრთმეთ მთელი მეორე მოქმედება, მაგრამ ვერც ამან უშველა საქმეს. რაც უფრო დრამა გამუშავდებოდა პირველ, მესამე და მეოთხე მოქმედებას, რაც უფრო ვხევევადით დეტალად, მით უფრო ძნელი გადასალახი შეიქმნა მეორე და უკანასკნელი მოქმედება. ამ მოქმედებებში უაფროდ და უსაზრად დავუცვრადით ყველა, დამდგმელიც, რეჟისორიც, მსახიობიც და თანამშრომელიც. მოკლედ, მეორე და უკანასკნელი მოქმედება, ვერც გადმომეტყუებლად და ვერც რეჟისურამ ვერასეზი გმირული ეპოპოსის ფორმამდე.

მიუხედავად ყველაფრისა, ზემოთ აღნიშნული სამი მოქმედება ისეთ მადალ მხატვრულ დონეზე ავიყვანეთ, ისეთი ძლიერი და შთამბეჭდავი იყო მილიანად სპექტაკლი, რომ „ანზორი“ ტაშის ვრალითა და დიდის წარმატებით მიიღო მასურებელმა.

ეს იყო რუსთაველის თეატრის ნამდვილი გამარჯვება. მთავარი ისაა, რომ ამ სპექტაკლში შტაბის ნასახს ვერსად აღმოჩენდით, იმდენად უშუალოდ და ორიგინალურად დაიბადა იგი.

„ანზორი“ იმითაც არის ძვირფასი და მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომ მან გან-



სახელმწიფო რუსთაველის სახელობის თეატრის შემოქმედებითი განვითარების ის გზა, რომელიც შემდგომი ოცი წლის მანძილზე მიდოდა და იმარჯვებდა.

მხატვარმა ირაკლი გამრეველმა ისეთი სცენური მოედანი შეუშადა ამბეტელს, რომ მოზნასცენებში განლაგებული მოქმედი პირები ქანდაკებებს ჰგავდნენ.

„ანზორის“ სახით ამბეტელმა ისეთი საექსკლავო შექმნა, რომ შესლო პოეტურად და მომხიბლელად წარმოედგინა ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვება კავკასიაში. საექსკლავოში მომხდარი ამბები, თვით განწყობა საექსკლავოს იმდენად შეესაბამებოდა ეპოქის ზოგად სულსკვეთებს, რომ არსებითად არასდროს არ წამოჭრილა საკითხი იმის შესახებ, თუ კონკრეტულად სად ხდებოდა მოქმედება, რომელ სოფელსა თუ დაბაში. საექსკლავოში წამოჭრილ პრობლემებს ზოგად მითხვენლობა მიეწიება. თითოეული პერსონაჟი — ეს იყო ოპოქისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური სახე. თითოეული გმირი — ეს იყო გარკვეულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში აღმოცენებული სპეციფიკური თვისებების მქონე გმირი.

„ანზორი“ თითქმის ყველაზე დიდი ქმნილებაა სანდრო ამბეტელის რეჟისორულ შემოქმედებაში, სადაც პირველ პლანზე წამოწეული იყო იდეური შემართულობა, დრამატული სიუჟეტის კომპაქტურობა, მაღალი რიტმი და პლასტიკური გამომსახველობა. ქართულ სცენაზე თანადროულობის პრობლემა სწორედ ამ საექსკლავოში გადაწყვეტა, რადგან იგი გვიხატავდა კავკასიის ხალხთა ბრძოლას ლენინური იდეების განხორციელებისთვის.

მართალია, ბევრი აღტაცებით შეხედნენ ჩვენს „ანზორს“, მაგრამ ბევრიც აღმოჩნდა მაგინებელი და მიღწევათა გამქაჩებელი.

„გამოლიო სიუჟეტის“ და ფსიქოლოგიური დრამის მომხრენი, ჩვენი წარმოდგენის პრინციპს და მასის აგვარად გაანსხვავს სცენაზე, კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდნენ. ისინი ანგარიშს არ უშევდნენ პიესის უპრეტენზიო, ხალხის წაღიდან ამოსულ პერსონაჟებს, რომელთა მხრებზე ავტორს არ აკავდა არც ფილოსოფიური სიმიმიე და არც ფსიქოლოგიური კანონები. სამაგიეროდ, ამ საექსკლავოს პერსონაჟებს სცენიდან მოპქმონად ცხოვრებისეული, ცოცხალი, ემოციური სუნთქვა, გულწრფელობა და სიმართლე. მათში ნასახივ არ იყო კონიუნქტურული ვარაუდები. ამ საექსკლავოს მნიშვნელობა, მისი კანონზომიერება, მისი მხატვრული განსხვავებულობა და მისი შექმნის პრინციპივ კი, ოციანი წლების დისკუსიებში მონაწილეობათვის გაუგებარი იყო. მათ არც კი იცოდნენ, რა დავებშიათა ამ თუ იმ უცნაური სცენური მოვლენისათვის და ზოგი კრიტიკოსი მხრთან დემაგოგიური ფრასებითა და ლოზუნგებით გვიმსაპინძლდებოდა. რა თქმა უნდა, პასუსს არც ჩვენ ვაკლდებოთ. მით უმეტეს, მაყურებელით გვექნადა ზურგი გამაგრებული, რომელიც „ანზორის“ ყოველ საექსკლავოს აწყვედობდა. ფავორიტებთან ბრძოლა კი, ხომ იმთავითვე წაგებულია. და მათაც წააგეს ჩვენთან ბრძოლა.

თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შესანიშნავ დედამიწაში მაინც შეინიშნებოდა უსტკი ადგილობა და მთელი რიგი სურათები. მაგრამ მოწინააღმდეგეები მარტო დადგმის სისუცტების აღნიშვნას არ ჯერდებოდნენ, ბევრ წვრილმანსაც მეტისმეტად ბერავდნენ.

თავიროვის კამერული თეატრისა და ნეპიროვიჩის დაწინაშის მუსიკალური თეატრის გახატობაში

1928 წლის გასაფხულმა, ჩვენი საკუთარი შემოქმედებითი წარმატებით გამოწვეული სისარულის გარდა, სხვა დიდი სისარულიც მოგვგვარა: ერთი მეორის მიყოლებით თბილისში საესტროლიდ ჩამოვიდა მოსკოვის ორი შესანიშნავი, სანტრერხო თეატრი, — ჯერ კამერული თეატრი, რომელსაც სათავეში დგდა თათროვი და მერე, მუსკოლური თეატრი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ნემიროვიჩ-დანჩენკო.

ჩვენ უცნევალო ვიციბობით ალექსანდრე თათროვსაც და ალისა კოინენსაც, ჩვენი მასწავლებლის კოტე მარჯანიშვილის მეცხობათ.

კამერული თეატრი ხომ კოტე მარჯანიშვილის თავისუფალი თეატრის ნაწერებზე აღმოცენდა ალექსანდრე თათროვისა და ალისა კოინენის ინიციატციით. ბატონ კოტეს, საერთოდ, არ უყვარდა წარსულზე ლაპარაკი და თავისუფალ თეატრზე სიტყვას ვერ დააძერვინებდი. რაც შეეხება თათროვსა და კოინენსს, — მათ მსახიობურ და რეჟისორულ ღირსებებზე, თვისებებზე, ნიჭზე ხშირად გატკივნილ გვიყვებოდა ისევე, როგორც შალაიპინზე, გლეზონრა დუზუხზე; კანალოვზე; მოსკოვნზე, სტანისლავსკინზე, ნემიროვიჩ-დანჩენკოზე და სხვა თეატრალურ ტიტანებზე.

1926 წელს, შემოდგომაზე, როდესაც თათროვი და კოინენი თბილისში გავლით იმყოფებოდნენ და ბატონი კოტე კი ჯერ ფორმალურად არ იყო წასული რუსთაველის თეატრიდან, — მან თათროვსა და კოინენის საბატცივებულდ ორიანტში სადილი გამართა და თან ჩვენც: სანდრო ამბეტელი, კუკური პატრიძე, უშანგი ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე და მე დავგვაპტია. ბატონმა კოტემ სადილის წინ გვიხატა, — ყმაწვილებო, მოდი, ჩვენს დაბაბულ დამოკიდებულებებს და უთანხმოებებს ნუ გავაგებინებთ თათროვსა და კოინენსი. მე თან გული მომეწურა და თანაც მემყინა, თუ ასეთ ბრიყვებად მიგაჩნვიართ, რალს გვაპტცივება და ქლოვებო-მითუი... სადამოს კი დროზე გამოყვსადიეთ ყველანი ორიანტის წინ, რამაც ძალიან გაასარა ბატონი კოტე.

ალექსანდრე თათროვმა დიდი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩემზე იმ ხალხის, როგორც მოაზროვნე მხატვარმა. მან რამდენიმე უსტკი ფორმულა ჩამოაყალიბა თეატრის პრაქტიკულ შემოქმედების პროცესში აღმოცენებულ სხვადასხვა საჭირობორტო პრობლემაზე. რამდენიმეც გაგუე, იგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრალურ ხელოვნებას, როგორც თავისთავად მოვლენას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში იგი გვიხსნიდა, თუ როგორია ხელოვნება „თავის არსში“, როგორია მისი შინაგანი სპეციფიკა, თავისებურება; რა არის აუცილებელი თეატრალურ ხელოვნებაში, რა არის გასაოცარი, განუმეორებელი, რა არის ის ამოუსხნელი, რაც უნებურად გიტყვებას, უნებურად გაგრძნობინებს დამარცხებას ან გამარჯვებას.

რაც შეეხება ალისა კოინენსს, ამ მსახიობი ქალის მომხიბულელი გარეგნობა, საუცხოო თვალები, თითქოს გულიდან ამოსული ხმა, ჩაცმულობისა და მორთულობის ზომიერი სიმკაცრე, თავდაჭერილი საუბარი, — ყველაფერი ეს მიგვანიშნებდა, თუ ესკულიერ სიღრმესა, ნიჭსა და მაღალ გემოვნებაზე. უცებ შენიშნავდით, რომ ის არა მარტო ნიჭიერი, არამედ მიაზროვნე მსახიობი იყო.



და აი, 1928 წლის გაზაფხულზე ისინი საგასტროლოდ გვესტუმრნენ.

ოპერის თეატრში ტყვა არ იყო. იმდენს აინტერესებდა მათი სპექტაკლების ნახვა.

სკრიბის „ანდრეა ლეკუფერი“, ოსტროვსკის „რის-ვა“, ლეკოს „ჟიროფლია-ჟიროფლი“ და „დღე და ღამე“, გლობას „როზიტა“, პოლოვინკინის „სიროკო“, ო' ნილის „სიყვარული ძეწუნვას შორის“ შეანაშავებით მიდიოდა ოპერის თეატრში.

ალექსანდრე თაიროვი თავის დადგმულ ოპერებში ყოველივის იცავდა ჟანრის ლივგას. იგი ოპერტის სახეა-მულ პირთაობას, ოპერეტის ექსტრემიზას ემყარებოდა, მაღალი გემოვნებით აწყობდა მიზანსცენებს. თაიროვი ოპერეტის ახალ ფორმებს გვთავაზობდა არა შემოღობილი გზით, არამედ პირდაპირი შეტევით: მაგალითად, „ჟიროფლია-ჟიროფლი“—ში მსატარ გიორგი იაკულოვის მიერ შექმნილი გონებაშევილურ დანადგარს, თაიროვი ისეთი მხიარული გა-მონივნიებით იყენებდა, რომ მაყურებელს უშალ ჩაითრევდა ახალგაზრდულ, ცოცხალ, ცელქ სანახაობაში, ამ აღტაცებულ სასცენო დღესასწაულში. სცენაზე იმართებოდა თავაწყვეტილი, ლალი სანახაობა, მორიდებელი, უბოდიშო დაცინვა და მხოლოდ ყაფილგვარი დრომოკმული შეხებულეებისა და მემწანური ცხოვრებისა.

იაკულოვის მიერ შექმნილი დანადგარი წარმოადგენდა აქტიორის სათამაშო მოედანს, სათამაშო იარაღს. თაიროვიც განაზრახს ცვლილებას, სრულად ავლენდა თავის ეუმბრს, ირო-ნიას, ხუმრობას. თავის რეჟისორულ ოსტატობას იგი მსუბუქად, ძალდაუტანებლად გვიჩვენებდა მიზანსცენების წრულს, სპირალურ განლაგებაში. ამ მიზანსცენებში ის ზუსტად გა-მოიყენებდა ხოლმე ვერტიკალურად თუ პორიონტალურად განლაგებულ დეკორაციებს.

სცენაზე გაცივსებულ მოქმედებებს კი ავსებდა და ამ-ლურებდა ლეკვის ხალისიანი მუსიკა.

ჟიროფლია-ჟიროფლის მშობლები თაიროვმა კლოუნების სახით წარმოგიდგინა: სოკოლოვს, როგორც ცირკის კლოუნს, მოულოდნელად თმა ყალბზე დაუდგებოდა ხოლმე, (თაიროვი არ თაილობდა, ცირკის საცადი ტრიუკებისთვის მიემართნა). მხოლოდ ორი სახე, — ჟიროფლია-ჟიროფლი და მარასკირი, ჩაფიქრებული იყო როგორც მსუბუქი კომედილის პერსონაჟები.

აღსა კიონენი ტყუპი დღვის როლებს ასრულებდა, ასე რომ, მსახიობს ადარ სჭირდებოდა გარეგნობის ძლიერ შეცვლა. აღოსა კიონენი დიდის ნიჭიერებით, დიდის ოსტატობით ახერხებდა თითოეული დისთვის შესაფერისი ხასიათი მიიწვევინა და, თან, განსხვავებული განწყობის მუსიკალური კვლევებით ემღერა.

მარასკინის როლში წერეთელი გამოდიოდა. მას ჰქონდა განსაკუთრებული ოპერეტული ბუქი და მომხიბვლელობა. მისი დახვეწილი, ელასტიური მოძრაობები, სხარტი გამოიჩინა სცენაზე, მწვენიერი ხმით შესრულებული სიმღერა „ბუნშუქ“, ლაღი ცეკვები და ცინცხალი ტემპრამენტო ხიზლაკდა მაყურებელს.

უთოდ საეტაპო სპექტაკლთან გვექონდა საქმე „ჟიროფლიას“ სახით. მაგრამ თაიროვს უფრო რთული მსატარული ამოცანების გადაწყვეტა შეეძლო და კიდევ გადასჭრა მრავალი რთული საკითხი თავისი შემოქმედებით.

ჩენთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო თაიროვის ძიებანი ტრაგიკულ ენებათა სამყაროს სცენური გადაწყვეტის სფეროში, — თუ როგორ განახორცილებდა იგი სცენაზე ტრაგიკულ სიტუაციებს, როგორ ჩასწავლებოდა ტრაგიკულ განადგებას, რა სახით განავითარებდა ტრაგიკული გმირების ხასიათს და რავაზრად ამიხსნიდა მათ... ამ მხრე, თაიროვმა უფრო დიდ წარმატებას იუჯინ ო' ნილის პიეის „სიყვარული ძეწუნვას შორის“ დადგმაში მიადწია, ვიდრე ოსტროვსკის „რისსავაში“.

ო'ნილის ამ ფსიქოლოგიური დრამის მკაცრი კონსტრუქცია თაიროვმა გონივრულად, საინტერესოდ გაიზარა, მის უმოპირეს დეტალზე გაამაზრდა ყურადღება და შიშვლად, უაღრესად კონკრეტულად წარმოგიდგინა ადამიანურ გრძობათა რთული კოლონიები. მან უაღრესი სიმკაცრით წამოსწია პიესაში დაყენებული მწვევა საკითხები და მათ მსატარელი გამომატაკას ლაიონიური რეჟისორული ფორმა მოუძენა. სპექტაკლის რიტმი იყო განსაკუთრებულად, განსხვავებულად ძუნქი, კონცენტრირებული, მკაცრი, გამომსახველი. კერძო მასაკუთრულ ენებათა დაგმობის გარდა, თაიროვმა ამ სპექტაკლში ისიც გვიჩვენა, რომ ადამიანები ჩადენილ ცოდვათა განცდის გზით და შეცოდებათა გადალახვით შინაგანად იცვლებიან, განიწმინდებიან, თავისუფლებიან ძველი გრძობის და შეხებულეებისაგან, და დგებიან ახალი ცხოვრების მიჯნასთან.

სცენაზე კაბოტების ოჯახის ფერმა, როგორც „ცოდვათა და დანაშაულთა საბუდარი“, წარმოდგენილი იყო მძიმე, უძრავი, ბნელი სახით. სპექტაკლი ამით თითქმის მიგვიანინებდა, — აი ეს არის პირველმოხუჯი პიესაში აძღრულ ყველა მოვლდებთან, ანუ, მაცდუნებელი ლუკმა კერძომსაკუთრული ინსტიტუტების გამაძფრებისა. მაყურებელი თავიდანვე მძაფრად აღიქვამდა ამ არქიტექტურულ ჩონჩხს, აგებულს გლევი მძიმე მირებისაგან, რომლებიც პირქუშად პირდაპირი ხასხეთი უერთდებოდნენ ერთმანეთს და კარჩაკეტილია, გარი-ყულობის უიმედო განწყობას ჰქმნიდნენ. ასეთვე პირქუში, მოუხეშავი იყო თთახებში განლაგებული ავეჯეულობაც. თთახებიც კიბადუჭირანი, მძიმე კედლებით შემოსილული, — რაც კიდევ უფრო ნათლს ხდიდა ფერმაში არსებულ შემსუთვეულ, აუტანელ, მძიმე ატმოსფეროს. აი ამ ატმოსფეროში ვითარდებოდა სამი ადამიანის ცხოვრება, რომლებიც თავისი ტრაგიკული ბედიტ იყენებ ერთმანეთთან დაკავშირებულნი: მოხუჯი ფერმერის, მისი ახალგაზრდა მეუღლის აბიხას და უმცროსი გავის ბინისა. აი ამ ატმოსფეროში ტრაგიკულად აღმთქვებდებოდა დღინაცვლის სიყვარული ვერსიანდმი და და მათი გაავითრებელი ბრძოლა ფერმის ხელში ჩაგდებათათვის. მაგრამ ამ ატმოსფეროში თაიროვმა აღმოაქცნა აგრეთვე ქალის მიერ პირველი სიყვარულის შეგრძნება და შეცნობა.

აღოსა კიონენი ახალგაზრდა დღინაცვლის როლში, ლფენინი მოხუცი ფერმერის როლში და ნ. წერეთელი ებინის როლში, სცენაზე ეს სამი მსახიობი ისეთ ძლიერ ანსამბლს ჰქმნიდა, ისეთი სიმძაფრით და ფსიქოლოგიური დაძაბულობით ატარებდა თითოეული სცენას, რომ მაყურებელს ამოსუნთქვის საშუალებას არ აძლევდა.

„სიროკო“, „დღე და ღამე“ და „როზიტა“ კამერული თეატრის უკვე განვლილ შემოქმედებით ეტასა წარმოადგენდა და არც ჩემზე მოუხდენია დიდი შთაბეჭდილება.



რაც შეეხება თაიროვის მიერ დადგმულ და მხატვარ ფერ-დინარდოვის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლს „ანდრეინა ლუკუერეი“, ის ნამდვილად მაღალმხატვრული იყო. კამერული თეატრის სცენაზე ამ „ტრაგიკული სიტუაციების“ ნაწარმოებს, შეემატა ხასიათების შინაგანი ტრაგიკულობაც. სცენაზე ჩვენ ვცნობოდით უკვე არა მარტო ტრაგიკულ კოლოზიებს, არამედ ჩვენს წინაშე იდგნენ ტრაგიკული ბედის მქონე გმირები. ბრწყინვალე მსახიობებზე დატრდობითი, თაიროვმა შესძლო სიღრმისეულად გაეხსნა და გამოეძქნა ყოველი პერსონაჟი, ყოველი სიტუაცია.

სტილიზებული ფაროკის ფონზე, სასახლის კარის რაფინირებულ ატმოსფეროში ალისა კოინენმა შესძლო ცოცხალი, მძაფრი ტრაგიკული ინტონაციები გამოენახა. კოინენმა ეს სახე (ანდრეინა ლუკუერეი) ამაღლებულად, ადამიანურად, მშვენიერებას სიმართლით წარმოგვიდგინა, და გვიჩვენა მსახიობის ოსტატობის კლასიკური ნიმუში. ხშირად იგი ნამდვილ ტრაგიკულ სიღრმეებს აღწევდა.

მთელი ამ სპექტაკლის წარმატებას და მომხიბვლობას განაპირობებდა ფსიქოლოგიური გახზობა სიტუაციებისა და ყოველი განცდის ემოციური დაძაბულობით გადმოცემას. არანაკლებ საინტერესო იყო ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მუსიკალური თეატრის გასტროლებიც.

ნემიროვიჩ-დანჩენკო თავის დიდებულ ოპერეტებში ცდილობდა, რომ გამოეზიდა სიტუაციები რაც შეიძლებოდა ცხოვრებისეული სიმართლით გადმოეცა და გაეზოხა. იგი ყოველ სურათს წარამართავდა შემსრულებელთა დახვეწილი ფსიქოლოგიური სტუდებით, ყოველ მსახიობს სახიდან გამოშვებულ ლოგიკით ათამაშებდა. განსაკუთრებულად მასხვილი თვალის დანახვით და ხასიათში ჩამჯდარი მასიური სცენები, უმაღ ვეგეტაცება ხალისიანი კომობით.

ნემიროვიჩ-დანჩენკო ისწავლავდა მუსიკალური ნაწარმოების რეკონსტრუქციისკენ და ხშირად მის ხელახალ მოსტავიებას ახდენდა. ასეთი იყო მის მიერ დადგმული „კარტინი“ (ლიბეტოს ლიბრეტოს მიხედვით) მუსიკალური თეატრის სცენაზე ეს წარმოდგენა გადიოდა „კარმენიტას და ჯარისკაცის“ სახელოდებით და ოპერის რეკონსტრუქციის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენდა. ბიზეს ოპერა ხომ ხასიათების დაპირისპირების კონფლიქტზეა აგებული, ხლდი ნემიროვიჩ-დანჩენკომ მუსიკალურ ხასიათებს დაუპირისპირა ბედი, ბედისწერის პრობლემა, რასაც, კლასიკური ბერძნული ტრაგედების მსგავსად, გუნდი გვამცნობდა. ამიტომაც, მიქელას და კონტრაბანდისტების პარტიები მან გუნდში გადაიტანა. გუნდი თითქმის ყველა ეპიზოდში მონაწილეობდა.

ორსართულიან კონსტრუქციულ დეკორაციებში რეჟისორს ოსტატურად ჰქონდა განლაგებული მიზანსცენები: პირველ სართულზე მიმდინარეობდა მთავარ პერსონაჟთა სცენები, მეორე სართულზე კი გუნდი მოძრაობდა. კულმინაციურ მომენტებში, საერთო სცენებში, გუნდი და მთავარი მოქმედი პირები ერთმანეთს შეერწყმებოდნენ კიბეების საშუალებით.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, გაკვირვებულნი ვიყავით ბიზეს ოპერის ასეთი ინტერპრეტაციით. მაშინ ვფიქრობდი, — რა შუაშია ბედისწერის საკითხი ხასიათთა დაპირისპირებაში? არა მარტო ამ ოპერის, არამედ ლიტერატურული ნაწარმოების ტრაგედიაც ხომ კარმენისა და ხოხეს განსხვავებულ ბუნებაზე, მათ განსხვავებულ ხასიათზეა აგებული? ახლა კი იმგვარი ინტერპრეტაციაც შესაძლებლად მიმანჩია: ამგვარი

ხასიათის არსებობას და განსხვავებულ ხასიათთა ამგვარი კავშირებს და შეხლას, განა ბედისწერა არ აპირობებს?

„კარმენიტა და ჯარისკაცი“ ერთ-ერთი ყველაზე განსხვავებული რეჟისორული ნაშუაგვარია ნემიროვიჩ-დანჩენკოსი. იგი ყოველთვის გაურბოდა თავის დადგმებში ექსცენტრიულობას და მის მიერ „კარმენის“ ასეთმა კომპოზირებამ, თავისისმცემლობა კი გააოცა. ძნელად იტყვილი, რომ ეს სპექტაკლი დადა ისეთმა ჭარმაგმა რეჟისორმა, რომელმაც სტანისლავსკისთან ერთად რეალისტურ თეატრალურ ხელოვნებაში უზარმაზარი წვლილი შეიტანა. არა, ეს უფრო ახალგაზრდული ძიებების სპექტაკლი იყო და ამან გამოაცა ყველაზე მეტად, ამან მომაჯადოვა. ამ სპექტაკლმა ერთ რამეში დამარწმუნა: საჭიროა განუწყვეტელი ძიებანი შემოქმედებაში, საჭიროა ყოველთვის ახალ-ახალი საშუალებების გამოხატვა, ახლებური შეფასებების გამოთქმა.

ახლა, როდესაც მეც წამივიდა ახალგაზრდობა და ვიხსენებ ძველი ოსტატების მიერ თავიანთი შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლო პერიოდში ჩატარებულ დიდ მუშაობას, მათ მიერ გადადგმული ყოველი ნაბიჯის მნიშვნელობა და სიმძაფრე უკეთ მესმის. ახლა უფრო მწყვედვ განვიციდი თეატრალური ხელოვნების განსაკუთრებულ სირთულეს. სანამ თეატრში ხარ, უნდა იმოქმედო ანუ განუწყვეტლოვ უნდა ეძიო ახალი, ანუ ყოველ ნაბიჯზე თავიდან უნდა ამტყვიო, რომ დიდი ხელოვანი ხარ, რომ ხარ ოსტატი. დიას, ყოველ ნაბიჯზე თავიდან უნდა გამოამტკუნო შენი შესაძლებლობები. დღეებში ყველა ხელოვნებას უღუდავს, მაგრამ განსაკუთრებით თეატრს. თეატრში ადვილზე გაჩერება არ შეიძლება საჭიროა ყოველდღიური წინსვლა, ყოველდღიური შემოქმედებითი ძიება. სანამ თეატრში ხარ, უნდა იყო ახალგაზრდა, ანუ არ უნდა გემიზიდეს რისკის გაცევა, არ უნდა გემიზიდეს ექსპერიმენტის ჩატარება, არ უნდა გემიზიდეს შენი გადასადგმედი ნაბიჯის ეჭვ ქვეშ დაყენებას.

ასეთი ახალგაზრდა იყო ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამ სპექტაკლში და მისი ეს ექსპერიმენტი დღეს სწორად გადადგმულ ნაბიჯად მიმანჩია.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

ძ რ ო ნ ი კ ა

● 25 ოქტომბერს საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის დიდ დარბაზში გაიმართა სსრ კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის სამდივნოს გაფართოებულ გამსვლელი სესიონი.

სხდომაზე ქართველ კინემატოგრაფისტებთან ერთად მონაწილეობა მიიღეს მოსკოვიდან, ბაქოდან და ერევნიდან ჩამოსულმა თვალაჩინო კინომოდერატორებმა, სსრ კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის მიმდინებმა: ს. გერასიმოვმა, ა. კარაგაივამ, ა. ბატალოვმა, ვ. მონახოვმა, მ. ხუციუბამ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, კინორეჟისორმა გ. როშალმა, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის მოავარს ხსენებაროსარედაქციო კოლეგიის მოავარს რედაქტორმა დ. ორლოვმა, კინოკრიტიკოსმა ს. ფრეილიხმა, ლიტერატურ-

ის კრიტიკოსმა მ. კუზნეცოვმა, კინოცოდნე მ. ტუროვსკიამ, ფურანდ „სოვეტსკი კერანსი“ მოავარს რედაქტორმა დ. პიხარევეცემ, მოსკოვის საბავშვო და ახალგაზრდული ფილმების სტუდიის მოავარს რედაქტორის მოადგიულ ე. გოლუბკინამ.

სხდომა შესავალი სიტყვით გახსნა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ს. გერასიმოვმა.

მოხსენება თუ როგორ ანხორციელებენ ქართველი კინემატოგრაფისტები პარტიის მითითებებს, კერძოდ, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებას „საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფიის შემდგომი განვითარების დონისთვისა შესაბუძებ“, წყობითა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის პირველმა მდივანმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ს. დ. ლოლაძემ.

— კინოს დამოუკიდებელი

ლი ფილმი“ დიდ უკრადლებას უთმობს თანამედროვე თემაზე ფილმების შექმნას, — თქვა მომხსენებელმა, — მაგრამ აქვე უნდა შევნიშოთ, რომ ზოგიერთი ფილმის სცენარის არ გამოირჩევა მაღალი მხატვრული დიკცეზებით. ზოგიერთ ხელს ვკიდებთ ისეთი ლიტერატურული ნაწარმოებზე, ეკრანიზაციას, რომელიც საკმაოდ მწვედელ და საინტერესოდ ასახავს დიდ საწარმოს, მისი მუშების, ინტელექტუალის ცხოვრებას, მაგრამ ზდება ზოლზე, რომ საბოლოოდ სურათი გაშიქსილს სურათს, დაკარავს მუშანური ელფერი, ყალბია ხასიათი. მგავლითისათვის უნდა დავსახვლოთ რეჟისორ ვ. ტაბლაშვილის „ლევან სიდაშვილი“, რომელიც გ. ფანკიძის რომანის „მეშვიდე ცის“ მიხედვით დაიდგა.

თანამედროვე თემაზე დადგმული ფილმებიდან საყურადღებოა თ. ფლავანდოვილის „მზე შემოდგომისა“ (სცენარის, თაბუაშვილისა), მაგრამ „გზა მშვიდობისა, ჯაყო“ (სცენარის ავტორები ნ. დუმბაძე და მ. კოკიაშვილი), საშუაზაროდ არ არის წინადადებული ნაბიჯი რეჟისორ მ. კოკიაშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

სამოქალაქო ომის ეპოქის თემაზე შექმნილი ფი-

ლმი „ციმბირელი პაპა“ (სცენარის ს. ტლენცისა, რეჟისორი კ. კალატოშვილი) საინტერესო გამოვიდა.

მაყურებელმა გულთბილად მიიღო პირველი ქართული ფილმი-მუსიკალი „ვერის უბნის მელოდიები“ (დამდგმელი რეჟისორი გ. შენგელაია), ხოლო ვასტული წლის ერთ-ერთ უველაზე მნიშვნელოვან ნამუშევარად უნდა ჩაითვალოს ე. შენგელაიას „შერიკოლები“. კამათი გამოვიდნენ: ეფინტუღია ქართული ფილმის მოავარი რედაქტორის მოადგილე ა. მახარაძე, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივანი ნ. ზუჩაიძე, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, კინორეჟისორი გ. ასათიანი, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარე ა. დვალაშვილი, საქართველოს სახელმწიფო ფილმების სტუდიის რეჟისორი გ. პატარაია.

სხდომის მუშაობაში მონაწილეობდნენ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ვ. სირაძე, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგის მოადგილე ი. ანასანიანი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ნ. ჩერქაშვილი.

● 20 ოქტომბერს ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა ახალი სეზონი, ტრადიციისმებრ, გახსნა ზ. ფალიაშვილის ოპერით „დაისი“.

● მუშაისი ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა ახალი სეზონი გახსნა, წარმოდგენილი იქნა ოსტრევსკის „შემოსავლიანი ადილი“. სპექტაკლის რეჟისორია გ. მაცხოვრაველი.

● ხალხმწიფი მუშათა სახლში გაიმართა მხატვარ ოსებ სასწრაფის ნამუშევართა პირველი პერსონალური გამოფენა. ფერმწერი, გრაფიკოსი და კინოს მხატვარი საზოგადოების წინაშე წარსდგა მრავალრიცხოვანი და მხატვრულად ორიგინალურად გადაწყვეტილი ნამუშევრებით. დამთავლიერებულთა ყურადღებას იქცევს მხატვრულ სახეთა და თვით შენარტულების ტექნიკური საშუალებების ორიგინალი. შეთქმულა ზოგიერთ არ დავთანხმობ ავტორის



ამოცანის გააზრებას და ავით სახეთა გადაწყვეტაში, მაგრამ, თითქმის ყველა შემთხვევაში, ნამუშევ-

რები გამოირჩევიან სახეთ-კოლორიტული და პლასტიკური გამომსახველობით.

● **საბარტეველი** ფართოდ აღინიშნა გამოჩენილი ქართველი კინოსახიობის ნატო ვანჩასისა და კინორეჟისორ ნიკოლოზ შენგელაის დაბადების 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი იუბილე. ამასთან დაკავშირებით კინემატოგრაფისტთა კავშირის საქონდერტეციო დარბაზში ჩატარდა საშვირთხო სესია; შესავალი სიტყვით გამოვიდა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარე, კინორეჟისორი ს. დლოძე.

სესიაზე მოხსენებები წაიკითხეს კინომოდერნებმა: ნათია ამირჯიბა („ნიკოლოზ შენგელაის „ელიოსო“), ოლღა თაყუაშვილმა („ნიკოლოზ შენგელაის შემოქმედება“), გიორგი დლოძემ („ელისოდან“ „მადანის ლურჯამდე“), ოთარ სეფიასვილმა („ნატო ვანჩასის შემოქმედება“).

მოგონებებით გამოვიდნენ ცნობილი კინომოღვაწეები: თამარ ციციშვილი, კარლო გოგოძე, შოთა მანგაძე.

საქართველოს სახელმწიფო დიდ საკონცერტო დარბაზში კი საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირისა და კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ინიციატივით გაიმართა საიუბილეო საღამო, რომელიც გახსნა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარემ ა. დვალისვილმა.

საღამოზე გარდა ქართული მოღვაწეებისა, მონაწილეობა მიიღეს მომხრესუბიუტეებმა ჩამოყვარდა თვალსაჩინო კინემატოგრაფისტებმა: სსრ კავშირის სახალხო არტისტების ს. გერასიმოვა, ს. გეორგიშვილი და ნ. დონსკოვი.

წ. ვანჩასიდან და წ. შენგელაისთან ერთობლივ მუშაობის შესახებ დამხრეთ ეცანინდა გაესაუბრნენ კინორეჟისორების ნ. იუტყვიჩი და გ. ლექსიძე-დროვი მწერალი ვ. უკლობსკი.

● **ამ ორი** ათეული წლის წინ საბჭოთა კავშირის კინოკარნეზეზე წარმატებით შედიოდა არგენტინული ფილმი „სიუჟარულის ასაკი“. შთაჯაროლს ასრულებდა ჩვენივეს უცნობი მსახიობი ლლიდა ტორესი. მან უმღვე მოხიბლა მაყურებელი ზმით, არტისტული ნიჭითა და მიმზიდველი ვაქენობით.

ამ წლის სექტემბერში ლლიდა ტორესი თბილისში ჩამოვიდა და რამდენიმე კონცერტი გამართა. თბილისლები გულთბილად შეხვდნენ უკვე საქვენულ ცნობილ მსახიობს.

მ. პრიაპინდელი

● **საბარტეველი** სსრ თეატრალური საზოგადოების ინიციატივით თბილისში დაიხსნა „მედიობრივის თეატრი“, რომლის სცენაზე მყოფი რეჟისორი შეხვდება საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის სხვადასხვა თეატრალურ კოლექტივებს.

მს სექტემბრის რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მცოივ დარბაზში გაიხსნა „მეგობრობის თეატრის“ პირველი სეზონი. ჩვენი ქვეყნის



ცნობილმა თეატრმა „სოკრემენიკო“ წარმოადგინა ჩ. აიშატოვისა და ქ. მუჰამედჯანოვის პიესა „ფუძიაშვილ ასვლა“. სექტაბრის რევისორთა თეატრი „სოკრემენიკის“ მხატვრული ხელმძღვანელი, რსფსრ

დამსახურებული არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი გალინა ვოლგინა. სექტაბელში მონაწილეობდნენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ლ. დობრენსკი, რსფსრ დამსახურებული არტისტი, რსფსრ ე. ტომასოვი, ი. კავაშა, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ნ. კატაშევა, მსახიობები: გ. ფროლოვი, ა. პორკოვი, ა. კველიანი, ა. მიაგოვი, ე. კოხლეკვა.



● **იზმრასკი** პირველ წელიწადს ტარდება ახალგაზრდა მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსი, რომლის მზინა ეროვნული მუსიკის პოპულარიზაცია.

ამჯერად ოფისლავიის კომპოზიტორთა კავშირმა კონკურსის ფურტის თავმჯდომარედ მიწვიდა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი დავით თორაძე.

● **ხელმწიფების** მუშაობის სახლის მცირე საგამოფენო დარბაზში საქართველოს პროფკავშირების მხატვრული თვითშემდეგების რესპუბლიკურმა სახლმა მოაწყო თვისწარმული მხატვრის ტარიელ ზანგუარაშვილის ნამუშევართა პირველი პერსონალური გამოფენა.

● **ამბა წინატი** ჩვენს დედაქალაქში საგატროლოდ იმყოფებოდა პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკის ქალაქ ლოდის ფილარმონიის სიმფონიური ორკესტრი, პოლონელმა მუსიკოსებმა სახელმწიფო დიდ საკონცერტო დარბაზში ორი კონცერტი გამართეს, პირველ საღამოს შესრულდა ც. ფრანკის სიმფონია რე-მინორი და დ. შოსტაკოვიჩის მეექვსე სიმფონია პერნიკ ჩივის დირიჟორობით, მეორე საღამო უმთავრესად პოლონურ მუსიკას დაეთმო. შესრულდა გ. ბაცევიჩის კონცერტი სიმეზიანი ორკესტრისთვის, ფ. შპენინის საფორტეპიანო კონცერტი (ფა-მინორი), კ. შპინოვსკის პირველი სავოლინი კონცერტი, სიუიტა მ. რაველის ბალეტდანი „ფადისი და ქლოა“, დირიჟორი — ზდისლავ შოსტაკი, სოლის-

ტები: საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი ბარბარა გუვისსკა (ვიოლინო) და აიდეუშ მელდეცკი (ფორტეპიანო).

● **საღვარდნა** პ. რ. მ. ი. ნ. კვეციენთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების საგამოფენო დარბაზში გაიხსნა მხატვარი ირინე რაზმაძის ნამუშევართა გამოფენა. იგი ნორვეგიის, ინდოეთის, შრი-ლანკის რესპუბლიკისა და კვიპროსში მოგზაურობის შთაუბრებლებითაა შექმნილი და მხატვრის ერთგვარ შემოქმედებით აგარიშს წარმოადგენს.

საზღვარგარეთული ჩანახატების ახლანდელი ექსპოზიცია ი. რაზმაძის ნამუშევართა მესამე გამოფენაა.



● **მბღინის** კინოს სახლში გაიმართა საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის გაზეთების გაფართოებული პლენუმი, რომელიც მიმდევარა აქტუალურ მოვლემას — „ქალკი და მხატვარი“.

პლენუმი გახსნა საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის პირველმა მდივანმა ნ. ჭანჭიჭიძემ. მოხსენებები გამოვიდა თბილისის მთავარი მხატვარი, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე თ. ლიანაშვილი, რომელმაც ილაპარაკა ქალკის მხატვრულ-ესთეტიკური სახის გემჯამომიერი განვითარების შესახებ.

სიტყვები გამოვიდნენ: საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი, მოქანდაკე

ვ. თოფურაძე, აფხაზეთის ასრ მხატვართა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე მ. ეშმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ო. ფიარალიშვილი, საქართველოს სსრ მწერალთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივანი თ. ბუაჩიძე, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი ე. კალანდიაძე, საქართველოს სსრ არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარის მოადგილე თ. ვიკრეკელია, საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრები — ე. ამაშუყელი, მ. თალაკვაძე, მ. ბერტინიშვილი, ქუთაისის მთავარი მხატვარი მ. თოფაძე, საქართველოს სსრ არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე ი. ჩხეკელი,

მწერალი და საზოგადო მოღვაწე პ. წერეთელი, საქართველოს ტელევიზიის მთავარი მხატვარი თ. გოციაძე, საქართველოს სსრ დამსახურებული არქიტექტორი ო. კალანდიაშვილი, მოქანდაკე ლ. მხეიძე, თბილისის სამხატვრო აკადემიის ინტერიერის კათედრის გამგე ა. ბაქრაძე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე შ. ცახხაძე, თბილისის სამხატვრო აკადემიის პრორექტორი ა. მუყურანიძე.

პლენუმზე ვრცელი სიტყვა წარმოთქვა თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე მ. ლომთაძემ.

პლენუმის მუშაობა შეაგამა ნ. ჭანჭიჭიძემ.

● **აბას წინათ** გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ საარბრიუენიდან ჩვენს დედაქალაქს ესტუმრა მომღერალი ალბერტ ბოკი. მან სოლო კონცერტი გამართა თბილისის ვ. სარჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში, ა. ბოკმა წარმადგინა შესასრულა გერმანული ვოკალური ლირიკის მრავალი ნაწარმოები, პროგრამაში იყო ბეთხოვენის, შუბერტის, ვებერის, შუმანის, ლოვეს, ბრამსის, რ. შტრაუსის, ვოლფის სიმღერები.

ფორტეპიანოს პარტიას ასრულებდა კონცერტმეისტერი ი. საბაშვილი.

● **აბას წინათ** სახელმწიფო ფილარმონიის მცირე საკონცერტო დარბაზში გაიმართა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სიმფონიური ორკესტრის კონცერტი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ლ. კლაბის დირიჟირობით.

შესრულდა ბეთხოვენის მეიოზ სიმფონია და ვერტრურა ვაგნერის ოპერადან „რიგნი“.

კონცერტში მონაწილეობდა საქართველოს ფილარმონიის სოლისტი, საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი მანანა დოიჭაშვილი, რომელმაც ორკესტრის თანხლებით შესასრულა მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტი რე-მინორი.

ხას, ველიო ტორმისის, ბორის ფარსადანიანისა და სხვათა კამერული ნაწარმოებები.

საბამოზე მონაწილეობა მიიღეს ესტონეთის სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ვაჟდერ ჩოტოსიმ (ფორტეპიანო), რესპუბლიკური კონკურსების ლაურეატებმა იური ჰერციმ (ვიოლინო), კაიე კონრადიმ (სოპრანო) და ტომას ველმეტიმ (ჩელი).

● **მოსკოვში** მიმდინარეობდა ესტრადის მსახიობთა მეტყუარ საკავშირო კონკურსი, რომელშიც მონაწილეობდა საქართველოს სსრ სახელმწიფო ფილარმონიის ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „აბის“

● **სამბამოსის** პირველ რიგებში საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის საგამოფენო დარბაზში გაიხსნა საკავშირო მოძრაიე სამხატვრო გამოფენა „სსრ კავშირის სამოქალაქო ავიაციის 50 წელი“. იგი მოწოდებულია საკავშირო მხატვართა კავშირისა და სსრ კავშირის სამოქალაქო ავიაციის სამხინისტრომ საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირთან და რესპუბლიკის სახელმწიფო სურათების გალერეასთან ერთად.

ექსპოზიცია შეიცავს ფერწერულ, გრაფიკულ, დეკორატიულ - გამოყენებით ხელოვნების ნაწარმოებს, პლაკატებს. წარმოდგენილია მოსკოვის, ოდესის, ბაქოს, ერევნის მხატვართა 130-მდე ნამუშევარი, მათ შორის — ქართ-

(ხელმძღვანელი ვ. ქართველიშვილი). მან ესტრადის მსახიობთა მეტყუარ კავშირო კონკურსის ლაურეატის საპატიო წოდება და მწიგნ საპირიო ადგილი მოიპოვა.

ველ ავტორთა ხუთი ნაწარმოები.

გამოფენა გახსნა საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის მდივანმა ვ. ქუთათიელმა. შეერებილებს მიესალმნენ რესპუბლიკის სურათების სახელმწიფო გალერეის დირექტორი მ. უდიანი და საქართველოს სამოქალაქო ავიაციის სამხითელოს უფროსი ი. სამადლაშვილი.



● მოზარდ მამურ-ბელთა სახელმწიფო ქართულმა თეატრმა გახსნა სეზონი ზ. ვასილივის პიესით „განიადი კი აქ წეზარი იცის“. პიესის თარგმანი ეკუთვნის ა. გეწაძესა და ლ. აბათიძეს, სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა დ. ცისკარიშვილმა, მხატვარია — თ. გვირა.



● ამის წინაშე კახის ცემენტის ქარხნის კულტურის სახლის დრამატულმა კოლექტივმა წარმოადგინა ვ. კლიაშვილის პიესის „სუველაფერი სიუყარულის ბალია“ პრემიერა.

სპექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა დ. ხუციშვილმა, მხატვრულად გააფორმა ხელოვნების დამსახურებულმა მისაღვემ ვ. ახუტაძემ. მუსიკალური გაფორმება — ა. წერეთლისა, ქორეოგრაფი — მ. მამუკაძე.

სპექტაკლში მონაწილეობდნენ სცენისმოყვარეები:

● ნ. ნოსტრის კინოსახლის მცირე დარბაზში საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირისა და კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნახტი და თოქინური ფილმების განრთიანების ინიციატივით გაიმართა ქართული თოქინური ფილმების ერთერთი ფუნქციონირების კინორეჟისორ კარლო სულაქარის დაინაგებიდან მწწლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო.

საღამო შესავალი სიტყვით გახსნა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნახტი და თოქინური ფილმების განრთიანების შთავაზრმა რედაქტორმა, კინემატოგრაფისტთა კავშირის კონსტრუქციის თავმჯდომარემ მ. სარალიძემ ქ. სულაქარის შემოქმედების შესახებ მოხსენებით გამოვლია საქართველოს სსრ სელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე ქ. გვირაძე.

მ. მამუკაძე, მ. გვირაძე, ა. ლიპიანი, თ. თაყვაიძე, მ. მარკაშვილი, ს. გვირაძე, ვ. ლიპიანი, რ. ქარქაშვილი, დ. ჩაღუნელი და სხვები.

6. ელიზბარაშვილი

● ამის წინაშე სანსებასთანაშე მშ-ერ ტრადიციულ საერთაშორისო კინოფესტივალზე რეჟისორ გიორგი შენგელაძის ფილმი „ვერის უზნის მელიადები“ მიენიჭა კინოს საერთაშორისო კათოლიკური ორგანიზაციის სპეციალური პრემია.

იუბილარს მიესალმნენ: კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორის მოადგილე და სასცენაროსარდაქმნო კოლეგიის შთავაზრ რედაქტორი გ. დვალისვილი, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედების სახლის თეატრალური განყოფილების გამგე მ. ვანოთუელი, საქართველოს ბ. ძნელძის სახელობის პიონერთა სახლის ნორჩი დეკლამატორები, თბილისის თოქინების სახელმწიფო თეატრის მხახიანი ქ. ძამბია, მულტეგატიონების რეჟისორის ასისტენტი დ. დუშვილი, კინორეჟისორი ბ. სტაროკოვსკი, მულტეკურიონების სახატელო ხელმძღვანელი ლ. სიხარულიძე.

დასასრულს ნაჩვენებია ქ. სულაქარის თოქინური ფილმები.

● სსსრ-ში მცირე ხანის მერე საკონცერტო დარბაზში მომდარალა ანა შვედელიმ გამართა ებრაული მუსიკის საღამო.

კონცერტის პროგრამაში

● ანსამბლს სახელმწიფო ფლარმონის დიდ საკონცერტო დარბაზში წარმართებთ მიმდინარეობ. და ამერიკის შეერთებული შტატების ხალხური სიმღერისა და ცეცვის ანსამბლის — „კანტრი მიუსიკ შოუს“ გატარებლები. ამ მაღალმხატვრული ფილკოლის კოლექტივის ხელმძღვანელია დიკ კუგერმანი. მასში მონაწილეობენ ინსტრუმენტული ანსამბლი, გუნდი და ორი სოპლიტი — პოპულარული ამერიკელი მომღერლები ენი ფორდი და სენდი ბერნეტი. „კანტრი მიუსიკ შოუ“ პროგრამა-



მუსიკალურად გაფორმა გ. სულაქელიძემ. როლებს ასრულებდნენ: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები — ი. ტუვაძე, მ. ჭაფარიძე, ი. ელისაშვილი, მხახიონები: ტ. გვირაძე, ვ. აბათიძე, მ. გვირაძე, მ. იოსელიანი, ბ. ხაფაძე, ვ. მქეცხიანი და სხვები.

იყო ძველი და თანამედროვე ქართული სიმღერები. ფორტეპიანოს პარტიას ასრულებდა ირინა შალიტი, საღამო მიმავდა ალექსანდრე ფილერს.

დას უწევს ამერიკის მთელი ტომების და ამა თუ იმ პრივილეგიის სხვადასხვა ენის — ლირიკული, იუმორისტული, მგზავრული, მუსიკური, კომპოზიციისა და სხვა სიღრმისა და პოპულარული. ანსამბლის პროგრამაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა სამოქალაქო ომის თემაზე შექმნილ გმირულ სიმღერებს, კოლორიტულსა და დინამიკურ ზანგურ მოლოდინებს, სოციალური ეფერადობის შრომის სიმღერებსა და ცეცვის.

ამერიკულ მუსიკალურ ფოკლორში თავისებური განსახიერება მქონე ურბანული პროცესმა ამაზე შეტყობის შემხატება და განსაზღვრებით რკინიგზულთა სიმღერების ცეცვილი, რომელშიც მშრომელთა მშობე ცხოვრებისა და შრომის ეს თვისებები საერთადასახული.

„კანტრი მიუსიკ შოუს“ კონცერტებმა გამოავლინეს ამერიკული სახელმწიფო ფოკლორის სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, ეროვნული საშემსრულებელი სხლის თავისებურებანი. ამ თვისებოფად მუსიკალური კულტურას საფუძვლად უდევს ევროპული პარმონიისა და ამერიკული რიტმების ორიგინალური სინთეზი.

● **მამს წინაშე** საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში სსრკ სახალხო არტისტს, რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატს, კომპოზიტორ ალექსე მავკარაიანს გადაეცა მილანის პრავიდეწუს ხელოვნების გალერეის ოქროს მედალი, რომელიც კომპოზიტორს მიენიჭა ბალეტ „ოტელიოსის“.

ეს ჭილღო, საპეოთა კავშირის საელჩოს დაველით, ამ, მავკარაიანს გადაეცა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა თენგიზ აბულაძემ, რომელიც დაბრუნდა იტალიიდან, სადაც იგი მონაწილეობდა კინოფესტივალში გაზეთ „უნიტას“ პირზე.

ბალეტ „ოტელიოს“ დადგმისთვის ოქროს მედალით დაჯილდოვდა აგრეთვე ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი.

პრავიდეწუს ხელოვნების გალერეამ თავის ბოლტეტენში მაღალი შეფასება მისცა ბალეტ „ოტელიოს“: „საბალეტო ფორმამო ხორცესხმული „ოტელიოს“ მუსიკა მაღალი არტისტიზმით გამოირჩევა. ესაა შექსპირის ტრაგედიის უსაღრესად საინტერესო ინტერპრეტაციის ნიმუში...“

● **მავკარაიანის მუსიკა** შთაგონებითაა შექმნილი. მან მიადწია ოტელიოს ტრაგედიის მუსიკალურ განსაზღვრებს, თვით კომპოზიტორი გარდასახულა ამ გმირის საქარაოში. ბალეტის მუსიკაში შეერწყმულია ტემპერამენტი, სინაჟ, სიმფაერ და აგრესიულობაც კი, ამ სინთეზიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლირიკული მშვენიერებით აღბეჭდილი ფურცლები...“

აქვე საყარებლობა აღნიშნულია: „მავკარაიანის მუსიკალური ეს ეროვნულია, სწორედ ეს ანიჭებს მას ორიგინალობას... ეს პარტიტურა გამოირჩევა ფულლორული რიტმებისა და მელოდების შემოქმედებითი გამოყენებით, ხალხურობიდან გამომდინარე ბუნებრივობით.“

● **ა ნოემბერს** კ. მარკანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა პრემიერად წარმოადგინა მიხეილ ჯავახიშვილის აკადემიკანრადე (ინსცენირება კ. მარკანიშვილის).

სექტაული დადა უყარინისა და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა, ტ. შვენიერის სახელობის პრემიის ლაურეატმა დ. ალექსიძემ, თანადამდგომლ რეჟისორმა ნ. გაჩავა, მხატვრები: რესპუბლიკის დამსახურებულნი მხატვრები:

● **ზრმომს წითელი** დროშის ორდენისაწმა ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა ახალი სეზონი გახსნა. შუქმინის ორმოქმედანი სატირული კომედით „ენერგიული აღმამინება“.

დადგმა განხორციელდა თეატრის შთავარმა რეჟისორმა ა. ტოხტონოვოვმა, რეჟისორა საქართველოს სსრ დამსახურებულნი არტისტი ი. შვერუკი, მხატვარი — საქართველოს სსრ

● **7 ოქტომბერს** ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ქართულმა დასმა ახალი სეზონი გახსნა.

სეზონის პირველ წარმოდგენად მაურებელმა ნახა ნ დუმპაის „საბრალდებო დასკვნა“ (დამდგმელი რეჟისორი თ. ალიქსიშვილი). სექტაული ცინეზალის თეატრის მსახობებთან ერთად მონაწილეობდნენ ზ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მსახობები: რესპუბლიკის სახალხო არტისტები: ე. მანჯალაძე, რ. ჩხეიძე, გ. გემეკილი და კ. კახაძე.

11 ოქტომბერს კი ოსურმა დასმა ახალი თეატრალური სეზონის პრემიერად მაურებელს უჩვენა ნაფი ჭუსიოთის სამოქმედობიანი დრამა „დღის ვარსკვლავი“. სექტაული დადა ოსური დასის შთავარმა

ლო. ქიჩაიძე, ი. ჩიკაიძე, ა. სლოვიცკი, კომპოზიტორი ვ. სუხანიერე, ქორეოგრაფი რესპუბლიკის დამსახურებულნი არტისტი, ზ. რატიცი.

როლებს ასრულებენ: საქართველოს სახალხო არტისტები: კ. მახარაძე, ზ. სავერალიძე, მ. გაფარიძე, რესპუბლიკის დამსახურებულნი არტისტები: ნ. მიქელაძე, დ. ქუთაიელი, ნ. ჩხეიძე, გ. ზურცილია, გ. გელაიანი, გ. ციციშვილი, ვ. ცხეარიაშვილი, დ. ქვიჩაიძე, ა.

ვერულიშვილი, პ. ინკორელი, ი. ოსაძე, გ. გოცირაძე, გ. ტატიშვილი, შ. თაბუაშვილი, კ. მუხამანიძე, თ. არაგვის, გ. გოგვა, ა. კობახიძე, აფხაზეთის ასსრ დამსახურებულნი არტისტი შ. გაბელაძე, მსახიობები: ა. ბუაძე, ვ. თანილოშვილი, ზ. წაღდაცანიშვილი, ზ. ოსელიანი, ა. სოკიძე, ე. თოფურია, ა. წიქლაური, ლ. მავკარაიანი, ნ. გოდერძიშვილი, ნ. ჩიქვინიძე და სხვები.



ხელოვნების დამსახურებულნი მოღვაწე ე. დონცოვა; სექტაული პარტიკულარად

გააღორმა ა. რაქიაშვილმა, წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ რსსრ სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ვ. პოპოვა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, უყარინის სსრ დამსახურებულნი არტისტი დ. სავიანი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, რსსრ დამსახურებულნი არტისტი ე. ბაიკოტა, საქართველოს სსრ დამსახურებულნი არტისტი ი. სუხანიერე და სხვები.

სურული არტისტები: ა. თედეივი, რ. ძაგუევი, რ. ვასილვი, ქ. ჩორიევი, ი. კიკაევი, ე. გუგაევა, მსახიობები: დ. ქუმარტოვა, რ. ხუგაევა, შ. ქოქოევი და სხვები.

3. რსჩილსამ.

● **პირამიდიის** დემოკრატიული რესპუბლიკის 25 წლისთავთან დაკავშირებით თბილისში საგანტრალიოდ იმყოფებოდა დრეზდენის საფორტეპიანო ტრიო პერხარდ ბერტეს (ფორტეპიანო), მელვა რეჩორის (ვიოლინო), მანსერენ რეჩორის (ვიოლინო) და მომდერალკატარანა უმუნახის მონაწილეობით, გერმანელ მუსიკოსებს პროგრამაში ჰქონდათ ჰენდელის, მოცარტის, მატუსის, რ. შტრაუსის და დგორუკის ნაწარმოებები.

ამვე თარიღთან დაკავშირებით თბილისის ვ. სარაქვიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიაში გამართა სადამოკონცერტი სტუდენტებისა და პედაგოგების მონაწილეობით, შესრულდა გერმანელ კომპოზიტორთა (მახი, მოცარტი, შუმანი, ბრამსი და სხვათა) ვოკალური და ინსტრუმენტული ნაწარმოებები.

კონცერტში მონაწილეობდა სტუდენტთა კამერული ორესტრირი პედაგოგ ო. საფარიშვილის ხელმძღვანელობით.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 11, 1974

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Георгий Цицивили

ШАЛВА ДАДИАНИ И ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР

Многогранной была театральная деятельность известного драматурга и писателя Шалвы Дадиани. Он помимо того, что писал для театра, был прекрасным актером, а его критические статьи, рецензии и письма способствовали упрочению грузинского театра на реалистических позициях. Автор рассказывает о жизни и деятельности Ш. Дадиани, характеризует его как прогрессивного человека, который защищал интересы своего народа в период господства царской России, а потом безоговорочно принял Октябрьскую революцию, так плодотворно повлиявшую на его драматургическое творчество. (стр. 3).



Леди Капанадзе

КИНОСЦЕНАРИИ ШАЛВЫ ДАДИАНИ

Ш. Дадиани был одним из первых грузинских деятелей, правильно оценивших перспективы кино и его задачи. Наряду с организационными вопросами, он занимался и сочинением киносценариев. Автор фактическим материалом подтверждает воспоминания Ш. Дадиани, «Мне первому пришлось написать первый киносценарий об Арсене Джорджиашивили». Кроме этого мне принадлежат киносценарии к поставленным в те времена фильмам: «Дело Таризла Мклавадзе», «Перед бури», я консультировал «Пастырь» А. Казбегии. Ш. Дадиани создал еще несколько киносценариев, часть из которых не была поставлена. Правда, киносценарии Ш. Дадиани по своей художественной ценности уступают его драматургическим сочинениям, но в свое время они сыграли большую роль в деле развития грузинского кинематографа.

(стр. 14).

ЗАКАВКАЗСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ

В нашей республике успешно был проведен музыкальный фе-

стиваль «Мелодии советского Закавказья».

В течение 9 дней общественность Тбилиси знакомилась с музыкальным творчеством братских республик.

(стр. 18).

Шота Вашакмадзе

ДРАМАТУРГИЯ РАФИЭЛА ЭРИСТАВИ

Значительны заслуги Р. Эристави в развитии грузинской драматургии, в его творчестве широко и интересно представлена национальная и социальная тематика.

Автор рассказывает о пьесах, созданных и переделанных Р. Эристави, приводит выдержки из рецензий, оценивающих драматургическое творчество писателя.

(стр. 20).

ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР ГЕОРГИЯ ТОВСТОНОГОВА

Он состоялся 2 октября в театре имени Руставели в связи с 60-летием со дня рождения прославленного режиссера. Г. Товстоногов предстал перед грузинской общественностью со своеобразным творческим отчетом. Известные актеры Ленинградского Большого академического драматического театра имени М. Горького разыграли сцены из спектаклей, успешно поставленных режиссером в разное время: «Мещане» М. Горького, «Горе от ума» Грибоедова, «Цена» А. Миллера, «Ханума» Цагарели, «Деловые люди» В. Шукшина, «Я, бабушка, Илюк и Илларион» Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе.

На этом вечере Г. Товстоногов прочел стихотворения Н. Бараташвили и Гр. Орбелиани, с благодарностью отозвался о грузинских мастерах, оказавших положительное влияние на его творчество.

В заключение вечера Г. Товстоногово тепло приветствовали представители грузинской общественности, ведущих театров республики.

(стр. 24).

Гиви Магулария

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Необычно, по-новому, свежо и интересно поставил режиссер Г. Кавтарадзе «Ромео и Джульетту» на сцене театра имени Ш. Руставели. Об этом рассказывает автор статьи. Он пишет также, что спектакль создан общими усилиями всего постановочного коллектива.

(стр. 26).



ДИАЛОГ

Заведующая отделом музыки и хореографии журнала «Сабота Хеловнеба» М. Ахметели провела беседу с руководителем Государственного струнного квартета Грузинской ССР, профессором Тбилисской государственной консерватории им. В. Сараджидзе, лауреатом Государственной премии Георгием Барнабидзе.

Беседа коснулась творческой деятельности Государственного струнного квартета Грузии. (стр. 40).

Ростислав Дубинский

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ ГРУЗИИ

Автор дает высокую оценку исполнительскому мастерству данного коллектива и отмечает некоторые черты молодых инструменталистов — ансамблевость, высокую культуру интонирования, ритмическую точность и т. д. (стр. 47).

Григорий Шнеерсон

ПОП-МУЗЫКА В ДЕЙСТВИИ

В статье рассматривается широко распространенное в Западном мире течение известное под названием Поп-музыка. Автор рассказывает о деятельности ансамблей, заложивших основу этому жанру и активно пропагандирующих его по сей день.

Статья Г. Шнеерсона «Поп-музыка в действии» перепечатана из журнала «Советская музыка» (1974 г. № 1). (стр. 49).

Кора Церетели

ДОДО АБАШИДЗЕ

Уже в 50-х годах Додо Абашидзе был популярен среди любителей и почитателей кино. Его охотно снимали во многих фильмах, но роли, которые он играл, во многом были рассчитаны на его придонные данные.

Подлинным мастером грузинского кино он был признан после исполнения в 1966 г. роли Сосаны в фильме М. Кокочавили «Большая зеленая долина», выявились широкие творческие возможности актера.

Д. Абашидзе сотрудничал с лучшими режиссерами грузинского кино, играл в фильмах Эльдара и Георгия Шенгелая, Ланы Гогоберидзе, Отара Иоселани, Карамана Мгеладзе, Мераба Ко-

кочавили, Георгия Калатозишвили, Георгия Дanelia.

Более тридцати кинообразов создал Д. Абашидзе, впереди у него новые роли, новые успехи. (стр. 53).



та» Верди, балет Гертеля «Трибунальная предосторожность».

Автор рассказывает и о тех трудностях и недостатках, которые мешают нормализации творческой жизни коллектива. Знакомит он также с творческими планами оперного театра. (стр. 65).

Гурам Шарадзе

ПОРТРЕТ ПОЭТА ИЛИ ШАХА?

Из письма выясняется, что т. н. портрет Шота Руставели опубликованный в петербургском журнале «Иллюстрированная газета» в 1872 году, на самом деле является портретом иранского шаха Гусейна (1694-1722 гг.), а якобы «фамильный герб Руставели» — гербом грузинских царей Багратионов. (стр. 69).

Гиви Багамидзе

МОНОГРАФИЯ О НИКОЛАЕ ШЕНГЕЛАЕ

Публикуется рецензия на монографию киноведа Ольги Табукашвили «Николай Шенгелая», выпущенную в свет издательством «Хеловнеба» (1973 г.). Автор рецензии положительно оценивает работу, проделанную исследователем: материалы добросовестно изучены и проанализированы. О. Табукашвили прослеживает связь творческих задач Н. Шенгелая с проблематикой современного кинематографа, и в этом особая ценность монографии. (стр. 79)

Важа Ацираури

ГОРНОЕ СЕЛО СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

Сегодня весьма актуальны вопросы планировки сел горных районов Грузии. Ведущие проектные организации республики разрабатывают проекты планировки и застройки горных сел, в которых основное внимание уделено размещению строений на сложном рельефе и проблемам их благоустройства. Автор рассматривает несколько экспериментальных проектов на эту тему. (стр. 74).

ДИСКУССИЯ «ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ»

Джемал Чхеидзе

ТЕАТР. РЕПЕРТУАР, ЗРИТЕЛЬ

В это время, пишет автор, когда Батумский театр стоял на высоте своего призвания, репертуар

Гиви Гачечиладзе

ЗАДАЧИ КУТАНСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

В декабре текущего года исполняется 5 лет со дня основания Кутанского оперного театра. В связи с этим автор как бы подытоживает творческие достижения театра, отмечает спектакли, поставленные за эти годы: «Абсалом и Этери» и «Данси» З. Палишвили, «Кето и Кота» В. Додидзе, «Баши-Ачужи», А. Кереселидзе, «Миндия» О. Тактакишвили, «Красная шапочка» и «Хрустальный башмачок» В. Гокелии, «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Алеко» С. Рахманинова, «Травиа-



Автор рассказывает о творческой биографии ансамбля, особенностях его исполнительского стиля и об его репертуаре. (стр. 90).

Гиви Беридзе

ИТОГИ ТВОРЧЕСКОГО КОНКУРСА

В Тбилиском научно-исследовательском зональном Институте экспериментального проектирования состоялся конкурс на лучший проект здания технического училища ДОСААФ-а в г. Сочи. Конкурс был организован по инициативе добровольного Общества Краснодарского краевого комитета по содействию армии, авиации и флоту и городского исполкома депутатов трудящихся г. Сочи.

За лучшее проектное предложение учреждено было 5 премий. Среди них — две поощрительные. Первая премия никому не была присуждена, а второй удостоились соавторы проектного предложения — архитекторы Д. Одинари, Б. Зумбадзе, О. Беридзе.

Третьей премии удостоились архитекторы — также соавторы проектного предложения О. Дарчиев, Л. Жаммерашвили, Ф. Андгуладзе, К. Гюргюбани.

Поощрительными премиями были награждены два проектных предложения. Авторы первого — Г. Тония и Р. Ахрахадзе, второго — Г. Беридзе.

В статье в общих чертах рассмотрены премированные проекты. (стр. 93).

Акакий Васадзе

РАЗМЫШЛЕНИЯ И ВОСПОМИНАНИЯ

Публикуется продолжение мемуаров. В главах «Гамлет на сцене», «Два года деятельности «Дуруджи», «Гастрольные поездки по Грузии и внутренние разногласия», «Начало нового этапа в Руставельском театре», «Гастроли Мейерхольда в Тбилиси и конфликт в нашей труппе» А. Васадзе рассказывает о жизни театра имени Руставели в 20-30-х годах. (стр. 95).

он выбирал с учетом своих творческих возможностей, и при постановке спектакля режиссер опирался на актера. Сейчас положение иное. Руководство театра, в надежде привлечь зрителей, предпочтению отдает развлекательной тематике, увлечение режиссерскими приемами оттеснило на задний план актера; в результате совершенно исчезли серьезные, высокоиндейные и высокохудожественные спектакли. Отдельные попытки осуществления подобных постановок настолько неудачны, что вызывают полное равнодушие у зрителей.

Автор считает, что необходимо восстановить традиции К. Марджанишвили и А. Ахметели и позаботиться о возобновлении и развитии традиций грузинского национального театра. (стр. 77).

Отар Гвилава

ИСФАГАНСКАЯ ШКОЛА МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ СЕГОДНЯ

Иран — страна древних традиций миниатюрной живописи. История доспешла до наших дней немало шедевров искусства этого жанра.

Иранская миниатюрная живопись, которую чуть было не предали забвению в минувшем столетии, вновь возродилась.

В предлагаемой статье кратко охарактеризовано творчество некоторых выдающихся представителей современной исфаганской школы миниатюрной живописи (Хадж Мосаввар од Малека, Али Саджади) и молодого художника Бейзави. (стр. 84).



Русудан Цурцумия

ХОР ДЕВОЧЕК

Вокальный ансамбль, объединивший 16 учениц Горьковского музыкального училища, был создан в 1970 году по инициативе педагога этого же училища Шалвы Мосидзе.

შპატრული რედაქტორი ალექსი ბალახუაძი.
კონტროლიორ-კორექტორი ვანდა ხახუბაშვილი.



საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1974.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10/XII-74 წ. უე 08703.
შეკვ. 3676. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 შან.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 93-93-59.

