



ISSN 0132-1307

საბჭოთა სელოვნება

1979 **5**



სსსკოტა სელოვნიკი

შინაარსი

საპარტვილოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

ფილი ჯილდო თავდადებული შრომისათვის	2
კომბ მარჯანოვილის სახელობის სახელმწიფო პაპაშვილი თეატრი — 50	
ოთარ თავთაიშვილი — საყვარელი თეატრი	5
დემიტრი ალექსიძე — ვულფსკვ მარჯანოვილის თეატრს	8
გიგა ლორთქიფანიძე — ფილი გზა	11
ვახილ კიქნაძე — ფილი გზის ზანდინება	15
კუბლინაძე, ზესარიონ ელენტი — უზანგი ჩხეიძე	31
ნათელა ურუშაძე — ვერიკო ანჯაფარიძე	39
გურამ შათაიშვილი — პართული თეატრის თანამდგომი	45
კუბლინაძე, დემიტრი ჩანელიძე — კომბ მარჯანოვილის სამგზავრო დასახე	47
სერგო ქელიძე — კომბ მარჯანოვილი	60
ერასტ კუზნეცოვი — სიბუკა ოცნებულ	73
ლია სიხაძე — მარჯანოვილის თეატრი და კინოეკრანი	78
ილია ტაბაღაძე — ივალის მიხილვები ფონ ჯუჯუა ჯილდოს	82
ლია სტურუა — შინამდგამ მხატვართან	85
ანაიდა ბესტაშვილი — მანაბა მარჯანოვილს ნამუშევრების გამოშენ	86
აკაკი ვახაძე — მომოწმებები და ფიქრები	94
გურამ უიფიანი — იმიერული სახლი	101
მინდია შორდანი — ალბერტიშვილი კილო პართულ ხალხურ მუსიკაში	104
იოსებ ოშიაძე — ზაიუარის ოსტატი	112
ძრონისა	114

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი

მთავარი რედაქტორი
თამაზ ვილაძე
სარედაქციო კომიტეტი:
აკაკი მამრავი,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გავრია,
ჯუჯუა თითხიანი
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვახილ კიქნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯორჯ ნიშანაძე,
გივი ორგონიძე,
ნათელა შურუაძე,
რეზა ჩხეიძე,
ანდრე წულუკიძე,
ნიკო ვახუშაძე,
როდარ ჯანაშიანი.



ო. ჭიშკარიანი

პლაკატი

ლიბერატორისა და ხელოვნების მოღვაწეებო, კულტურის მუშაკებო! მაღლა ატარეთ საბავშვო საზოგადოებრივი ცენტრის დროშა, შექმენით ჩვენი დიადი საზოგადოებრივი საფარიანი ნაწარმოებები.

საკვ. ცენტრალური კომიტეტის
მომუშავეებიდან 1979 წლის
1 ნაინისათვის

დიდი ჯილდო თავდადებული შრომისათვის

საქართველოს სსრ რესპუბლიკის მიენიჭა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს, საქავშირო პროფსაბჭოსა და სრულიად საქავშირო ალკ ცენტრალური კომიტეტის გარდამავალი წითელი დროშა, რითაც იგი დაჯილდოვდა 1978 წელს საქავშირო სოციალისტური შეჯიბრების შედეგების მიხედვით.

ეს საპატიო ჯილდო ჩვენს რესპუბლიკის მიენიჭა წარმოების ეფექტიანობისა და მუშაობის ხარისხის ამაღლებისათვის, 1978 წლის გეგმის წარმატებით შესრულებისათვის, საქავშირო სოციალისტურ შეჯიბრებაში გამარჯვებისათვის.

ოთხგზის ორდენისანი საქართველო გარდამავალ წითელ დროშას ფლობს მეთექვსმეტე ხუთწლეულის სამივე წლის განმავლობაში!

9 მაისი დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების დღეა



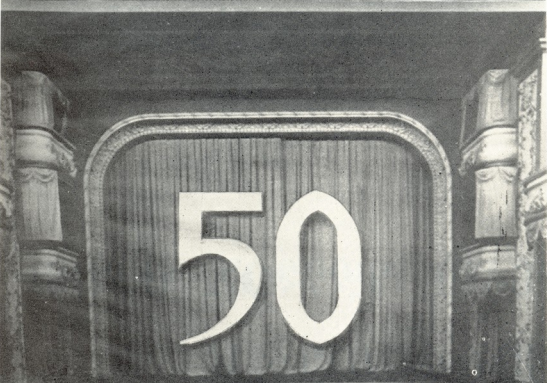
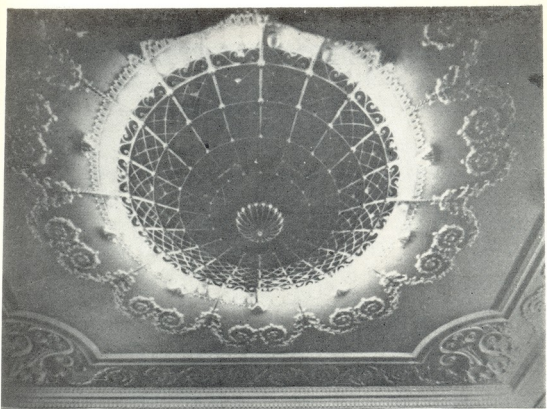
ჩვენი რესპუბლიკა ზედიზედ შეიქცხევიერ გილ-
ლოფება სკვ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის
მინისტრთა საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოსა და სრუ-
ლიად საკავშირო ალყ ცენტრალური კომიტეტის გაზ-
დამავალი წითელი დროშით.

„ექესი დროშა — ეს არის ზრდის ექესი საფეხური,
ექესი მწვერვალი, რომელსაც მიადწიეს რესპუბლიკის
მშრომელებმა, მ-ზანსწრაფულად რომ ახორციელებენ
საქართველოს სსრ რესპუბლიკის შესახებ სკვ ცენტრალ-
ლური კომიტეტის ცნობილ დადგენილებებს“. — ნათ-
ქევია საქართველოს სსრ პარტიულ-სამეურნეო აქტივის
კრების (1979 წ., 11 მარტი) მონაწილეთა მიმართებაში,
რომელიც გაღვზავენს სკვ ცენტრალური კომიტეტის
გენუალური მდივანს, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის თავმჯდომარეს ანხ. ლეონიდ ილიას ძე
ბრევენეს. ამ მიმართებაში ნათქვამია:

„ვიღებთ რა სამშობლოს მაღალ გილდოს — სკვ
ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა
საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოს და სრულად საკავში-

რო ალყ ცენტრალური კომიტეტის გაზდამავალ წითელ
დროშას, ჩვენ, პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრების
მონაწილენი, საქართველოს სსრ ყველა მშრომელის სა-
ხელით აღუთქვამთ ჩვენი პარტიის ცენტრალურ კომი-
ტეტს, პოლიტიბუროს, აღგითქვამთ პირადად თქვენ,
ძვირფასო ლეონიდ ილიას ძე, რომ საბჭოთა საქართვე-
ლოს მუშათა კლასი, კოლმეურნე გლეხობა, სახალხო
ინტელიგენცია განუხრელად განამტკიცებენ ხალხთა ლე-
ნინური მეგობრობას და ლიხსეულად ატკობენ ამ დრო-
შას კომუნისტების მშენებლობის ახალი ზრომითი გამარ-
ჯეებების გზით!“

ქართული კულტურისა და ხელოვნების მუშაკები ძა-
ლას და ღონეს არ დამზრებენ, ყველაფერს გააკეთებენ
ჩვენი რესპუბლიკის, ჩვენი დიადი ქვეყნის შემდგომი
წინსვლისათვის, საბჭოთა ადამიანების მდიდარი სულიე-
რი სამყაროს მთამბეჭდავიდ, მაღალნიჟურად ასახვისა-
თვის, ჩვენს ცხოვრებაში დამკვიდრებულ ლენინური,
კომუნისტური პრინციპების განმტკიცებისათვის.



კოტე მარჯანიშვილის
სახელობის
სახელმწიფო
აკადემიური თეატრი

საყვარელი თეატრი

ოთარ თაქთაქიშვილი

საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი

პიტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი, მისი სახელოვანი დამაარსებლის უკანასკნელი თეატრალური სიყვარულია.

კოტე მარჯანიშვილი თავისი დაუცხრომელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე არა ერთი სახლის, წამოწყების, თეატრალური ახალსახლების მოთავე ყოფილა, და ამიტომ სავსებით შესაძლებელი იყო, რომ რუსეთის მრავალი ქალაქის თეატრს მისი სახელი ეტარებინა.

მაგრამ ბედმა ასე ისურვა — სამშობლოში, მის შუაგულში, ქუთაისში, მამა-პაპათა ნაფუძვარზე შექმნა კიდევ ერთი თეატრი, რომელსაც დანათლა თავისი ნიჭის ყველა სიკეთე, თეატრალურ ინტერესთა მრავალფეროვნება.

ეს ნიჭი გამოიწოთ ეპოქალურ გარდაქმნათა ლაბირინთებში, საკუთარი გზის შენარჩუნების რთულ პროცესში, ათას „იზმთან“ ჭიდილში, მათი მიღება-უარყოფისა და საკუთარის, თავისთავადის დამკვიდრება-განმტკიცებებაში.

კოტე მარჯანიშვილის მოღვაწეობის მაგნიტური ველი იზიდავდა ხელოვნების ყველა დარგის, ყველა სახეობის წარმომადგენლებს, საერთოდ ყველა ნიჭიერ ადამიანს, ვინაიდან მას გააჩნდა იშვიათი ალღო პირველადმოქმენისა და უნარი დამრიგებლისა. ამიტომ არის, რომ მის სახელთან ისტორიამ მოიძია ისეთი ტოლანტები, რომლებსაც თავის მხრივ დრომ დააკისრათ ახალ-ახალ საქმეთა თავკაცობა. მსატრეები, თეატრისა და კინორეჟისორები, კომპოზიტორები, მწერლები, კრიტიკოსები, დრამის, კინოსა და მუსიკალური თეატრების მსახიობები: ნ. რეჩინი, ვ. სიმონოვი, ი. გამრეკელი, პ. ოცხელი, ე. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი, ა. ტაიროვი, ა. ახმეტელი, გ. კოზინცევი, ს. იუტკევიჩი, ვ. ვიშნევსკი, პ. კაკაბაძე, ი. ერენბურგი, გ. კრიეიკი, ბ. ჟღენტი და სხვა.

ყველა ვინც მარჯანიშვილის ხელოვნებას შეხებია, მოსკოვში, რიგასა თუ კიევში, აგრეთვე დიდი რუსეთის თეატრალურ პროვინციაში, ერთხმად აღიარებს, რომ ეს დიდი რეჟისორი, თავის ბუნებარულ სულში ერთგულად ატარებდა მშობლიური ქვეყნის სიყვარულს, „სახსრეთის მზის მცხენარებას“.

კოტე მარჯანიშვილის, რიგორც ხელოვანის ხასიათისთვისა იყო ერთგულნი თვითმოყოფადობა, და არანაკლებად ერთგულნი მისი მისწრაფება, მისი ლტოლვა დღესასწაულებრივად, ზეიმური, სიხარულის მომგვრელი თეატრისადმი.

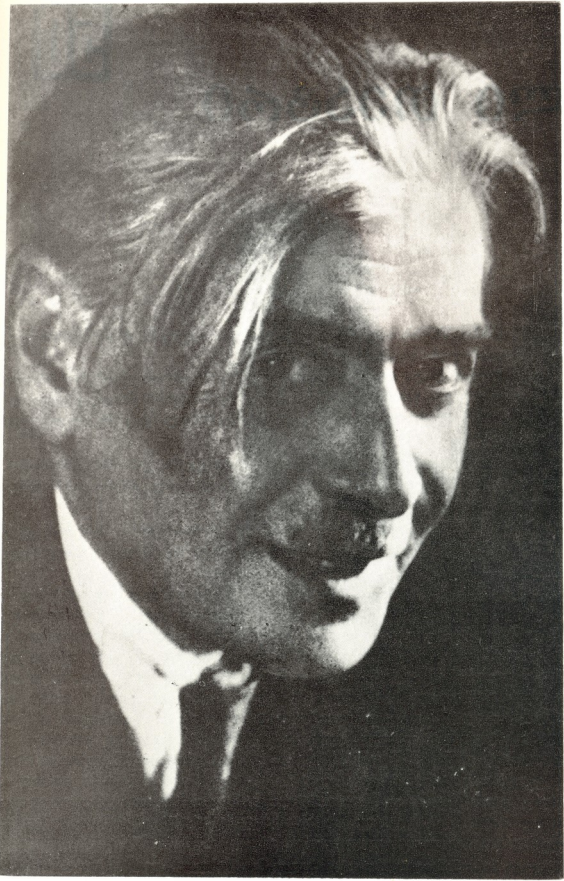
დიდმა რეჟისორმა თავისი მოღვაწეობის მთელ მანძილზე უხვად ვაცა თავისი მშფოთვარე სულის ნაწილი და ბოლოს მისი სახელობის თეატრს მყარი საძირკველი ჩაუყარა.

დღეს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, რომლის ისტორია 50 თეატრალურ სეზონს მიითვლის, ჩვენი ქვეყნის შემოქმედებითი ცხოვრების ფორაოსტზე იღვწის.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრი, ხალხის საყვარელი თეატრია, რაც მისი დემოკრატიულობით, პრინციპულობითა და ცხოვრების შუაგულში დღომით აისხნება.

იმთავთვე ფართოდ გაულო თეატრმა კარი თანამედროვე დრამატურგიას, არ მორიდებია ერთგვარ კომპრომისს, დათმობაზეც წასულა, მაგრამ ყველაფერი ეს ხელს უწყობდა ახალი ქართული პიესის დაბადებას, კოტე მარჯანიშვილს მტკიცედ სწამდა,





კოტე მარჯანიშვილი

რომ თანამედროვე თეატრს ვერ იაოსებებს თანამედროვე, ეროვნული დრამატურგიის გარეშე.

კოტე მარჯანიშვილი მჩქეფარე ბუნების ადამიანი იყო. მის მუდმივ საზრუნავს შეადგენდა ახალი სახელების აღმოჩენა და მათი თეატრალურ ცხოვრებაში დამკვიდრება.

ქართული საბჭოთა თეატრის სათავეებთან კოტე მარჯანიშვილს დახვდა მთელი პლეადა ნიჭიერი ახალგაზრდებისა, რომლებიც ეზიარნენ დიდი რეჟისორის მხატვრულ ტემპერამენტსა და გაქანებას, ოსტატობასთან ერთად საკუთარი თავის რწმენა შეიძინეს და შეუდგნენ ახალი, თეატრალური ცხოვრების შენებას.

კოტე მარჯანიშვილმა მყარი საფუძველი ჩაუყარა რუსთაველის თეატრის მო-
მავალს და სიღრმისეულ მანიჭა მერვე ქართულ თეატრს.

მისმა მოწოდებებმა: უმანერ ჩხეიძემ, შალვა ღამბაშიძემ, დოდო ანთაძემ, აკაკი კვან-
ტალიანმა, ვერკო ანჯაფარიძემ, გიორგი შავგულიძემ, ცეცილია წუწუნავამ, ვასო გო-
თიაშვილმა, ალექსანდრე ყორჭოლიანმა, პიერ კობახიძემ, სერგო ზაქარაიძემ, სესილია
თაყაიშვილმა და სხვ. ათავეს მასწავლებლის თეატრალური ანდერძისადმი ერთგულება
და სახელოვანი პონაპოვრის განმტკიცება.

იშვიათია თეატრალური კოლექტივი, რომელშიც თავი მოეყაროს ერთდროულად
ასეთი განსხვავებული ინდივიდუალობისა და გამორჩეული ტალანტის მსახიობებს,
რომელთა ნამუშევრების შეფასებისა, მხოლოდ აღფრთოვანების გამოხმატყვი სიტყვე-
ბი შეგიძლია იხმარო.

უმანგის პამლეტი თუ ვერყვარე. ვერკოს ივდითი თუ ბებია ეუხენა, ღამბაშიძის
გორდინი და ანთიმოზი, ცეცილია წუწუნავას ლირსა და დარჯანი, შავგულიძის ხა-
რიტონი და საიათნოვა, სერგო ზაქარაიძის თინიბეგი და გიორგი ჯაფარიძე, ვასო გო-
თიაშვილის ლუარსაბი და ავეტრაკა, სესილია თაყაიშვილის ელისაბედი და ბებია და კი-
დეე რომელი ერთი. მართლაც რომ, სახეთა მთელი გალერეაა, რომელშიც გაცხადებუ-
ლია ქართული სამსახიობო ხელოვნების შესაძლებლობებიც, პრობლემატიკაც და ნი-
ჭის ელვარებაც.

ბევრი ნათელი დღე დაუდგა დღიდან შექმნისა კოტე მარჯანიშვილის თეატრს,
როდესაც გამარჯვებით გვირგვინდებოდა ესა თუ ის ჩანაფიქრი და, რაც მთავარია, არა-
სოდეს არ მოკლებია მასურებლის სიყვარული და ინტერესი.

კ. მარჯანიშვილის ნაკვალევზე გაიარეს რეჟისორებმა: ე. ყუშიტაშვილმა, ვ. ჟუ-
რულმა, ა. თაყაიშვილმა, ა. ჩხარტიშვილმა, დ. ალექსიძემ, ლ. იოსელიანმა და სხვ.

თეატრი იკრებოდა სიღრმისეულხარისანი, რომ მას განახლების პოტენცია არ
გააჩნდეს. სახელოვან უფროს თაობას მოყვა საშუალო, დღეს უკვე ძირითადი ბირთვი
თეატრისა, სარეპერტუარო ტვირთი დღეს მის მხრებზე გადადის, თეატრის დონეც, სა-
ხელოც, ინტერესთა მრავალფეროვნება მისი ღვაწლი თუ საზრუნავია.

მრავალი წელია თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას წარმართავს რეჟისორი გიგა
ლორთქიფანიძე, რომელიც აქტიურად ეხმარება ჩვენი დროის სადღეისო პრობლემებს,
თანამედროვე თემა მისი შემოქმედების ქვაკუთხედი. მის სპექტაკლებში აქტიურულ
გამარჯვებათა საშრალეა, რაც თეატრის შემქმნელის საქმისადმი ერთგულებაზე მიგვა-
ნიშნებს.

როგორც რეჟისორმა, გ. ლორთქიფანიძემ პოლიკარე კაკაბაძის დამატურგეას
ასალი ცხოვრება მინიჭა, ქართულ თეატრში დაამკვიდრა ნოდარ დუმბაძის კეთილი
ბუნების გმირები. მისი თეატრალური ძიებანი პროვინული საწყისებიდან მომდინარეობს,
რასაც ის ასე საოუთად უფრთხილდება.

კოტე მარჯანიშვილმა თავისი პირმშო იმთავითვე გააცნო მისკოვისა და ხარკოვის
მასურებელს. ახალგაზრდა თეატრს ა. ლუნაჩარსკიმ დაულოცა გზა დიდ ხელოვნებაში.
მას შემდომ მრავალგზის ჩასულა თეატრი მისკოვსა თუ საბჭოთა კავშირის სხვა ქა-
ლაქებში „მცირე“ თუ „დიდი“ გასტროლებით. ჩვენს ქვეყნის თეატრალური საზოგადო-
ება იცნობს მარჯანიშვილეთა ყველა თაობას და ამასწინდელმა გასტროლებმაც
მისკოვში წარმატება მოუტანა თეატრს.

შექვსე ათწლეულში გადამდგარი თეატრი ხვდება თავის იუბილეს მკვრდამშვე-
ნეული, „აკადემიურის“ წოდებით და იმის ღრმა შეგნებით, რომ ჯერ კიდევ ბევრი
რამ არის გასაკეთებელი, რომ დღევანდელი მიღწევები ისტორიის კუთხიანობაა და
მხოლოდ საწინდარია მომავალი აქტიური, მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ცხოვრე-
ბისა.

გზა მშვიდობისა ჩვენი საყვარელო თეატრ!





ველოსავ მარჩანიშვილის თეატრის

ო. ქიჩაიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე
საიუბილეო პლაკატი

დომიტრი ალექსიძე

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე

პირველ მარჩანიშვილს უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების წინაშე. ეს იყო დიდი ადამიანი, დიდი ხელოვანი, დიდი შემოქმედი, რომელმაც არ იცოდა დაღლა, მიღწეულით დაკმაყოფილება. მან იმდენი რამ მოასწრო და გააკეთა, რამდენის გაკეთებაც ერთი კაცის ძალით შესაძლებელი იქნებოდა. მაგონდება მის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“. სპექტაკლი გადაიქცა ქართული თეატრალური ხელოვნების ზეიშად, ითქვა ახალი სიტყვა, დაისახა ახალი პერსპექტივები, გამოჩნდნენ და ქართულ სცენაზე დამკვიდრდნენ ახალი მსახიობები, ერთი სიტყვით, მარჩანიშვილმა გადაახალისა, გაამდიდრა, ფართო გზაზე გაიყვანა ქართული თეატრი. იმ დროს ამგვარი გადაახალისება, ძველის ნგრევა და ახლის შენება მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ხდებოდა და რარეც სასიამოვნოა, რომ ამ უზარმაზარ გარდაქმნებში დიდი როლი მიუძღვის ჩვენს კოტე მარჩანიშვილსაც. მისი ხელმძღვანელობით ქართული თეატრი ყოველთვის იყო მოწინავე თეატრალური კოლექტივების რიცხვში და გამორჩეულია არა მარტო ნოვატორობითა და

ორიგინალობით, არამედ ძალისხმევებითაც და ტემპერამენტითაც. ამის დასადასტურებლად, საკმარისია, გავხსნეთ მარჩანიშვილის თეატრის გასტროლები ხარკოვსა და მისკოვში. რა ზემოთ ჩაიარა ამ გასტროლებმა, როგორი საყოველთაო აღიარება მოიპოვა თეატრმა, როგორ წარმოაჩინა საკუთარი ხელწერა და მსოფლმსხვედრელობა.

თვით კოტესა და ასევე მისი თეატრის არსი კი ის იყო, რომ მოეტანა მაყურებლისათვის სიხარული, შეექმნა საერთო საზეიმო განწყობილება, გაემხნევებინა დაღონებული, ჩაფიქრებინა ჭარაფშუტა კაცი და ყველასთვის ერთად შეექმნა ოპტიმისტური განწყობილება, შთაეგონებინა რწმენა უკეთესი ცხოვრებისაკენ ლტოლვისა. და ამას დიდი გემოვნებითა და რაღაცნაირი გადამღები სიმხნეით ასერხებდა კიდევ კოტე. იგი ტრაგიკულ, მუქი ფერებით დახატულ ნაწარმოებშიც კი ხედავდა ნათელ სხივს, აზრს სქენდა იმას, რასაც უსამართლობა და გაუტანლობა ანადგურებდა, სპობდა, სასიკვდილოდ იმტებდა. ასეთ სპექტაკლებად მიმართა მე მარჩანიშვილის მიერ დადგმული „ურიელ აკოსტა“ და „ოტელიო“, სადაც მან

ყველაფერი სხვაგვარად გაიზარა და რომანტიკულ საინსულში გახვეული სხვა სულსკვეთებით მიიტანა მარყუბულამდე. ასეთი სპექტაკლების დადგმას და ასეთი განწყობილების შექმნას კოტე მარჯანიშვილი იმით ახერხებდა, რომ ყოველთვის თანადროული იყო, ყოველთვის მძაფრად ეჩმინებოდა საზოგადოების მტკიცებულ საკითხებს. და ამავე დროს მუდამ წინ იყურებოდა, მიღწეულით დაკმაყოფილებდა მას ხელოვნების დაღატად მიაჩნდა და ამიტომ არც თავს ზოგავდა და არც სხვებს აძლევდა მოსვენების საშუალებას.

კოტე მარჯანიშვილი დიდი ნიჭით დაჯილდოებული რეჟისორი იყო. ყოველი მისი სპექტაკლი გავდა სიმფონიას. შესანიშნავად იცნობდა იგი აგრეთვე მხატვრობას, მუსიკას, ცეკვებს, ერთი სიტყვით: თეატრის ყოველ კომპონენტს და ეს ძალიან ეხმარებოდა მონოლოთური სპექტაკლების შექმნას. ყოველი მისი მოზანსცენა ღრმად გააზრებული, მხატვრულად დახვეწილი სცენური მოქმედება იყო, რადგან იგი ერთსა და იმავე დროს იყო მხატვარიც, ფერმწერიც, მოქანდაკეც და პოეტიც. მისი სპექტაკლები პოეტურობით იყო განმსჭვალული, ხილვით მსახიობებს პირდაპირ აქანდაკებდა, უსწინდა გონებას, უმძაფრებდა გრძნობას. მათ გვერდით ცხოვრობდა, მათთან ერთად ქმნიდა და ასე ზრდიდა და წვრილნიდა თითოეული მათგანს. შავალთათისთვის მარტო „ჰამლეტიც“ ეთარა, სადაც მან დიდ ხელოვნებას ორი პოეტნიკურად დიდი მსახიობი აზიარა — უშანგი ჩხვიძე (ჰამლეტი) და ვერეკო ანჯაფარიძე (ოფელია). და ეს გამოიხატა არა იყო. კოტეს ყოველი სპექტაკლი იმდენ სიხალისეს შეიცავდა, რამდენიც აუცილებელია შემოქმედებითი სიახლეებისა და სცენის ოსტატთა ახალი სახელების აღმოჩენა და საზოგადოების სამსაჯაროზე გამოსატანად. კოტე არა მარტო დიდი შემოქმედი და რეჟისორი იყო, არამედ დიდი პედაგოგიც, მას რაღაც განსაკუთრებული უნარი ჰქონდა ნიჭის აღმოჩენისა და როცა აღმოაჩენდა, მანამდე არ მოეშვაოდა შეგირდს, სანამ მთელ მის შემოქმედებით პოტენციალს არ გამოამჟღავნებდა.

აქვე მინდა ვთქვა ისიც, რომ კოტე დიდად იყო დაინტერესებული საქართველოში ჭეშმარიტად ეროვნული თეატრის შექმნით. მან იცნოდა, რომ თუ ერთი ეროვნულობა გაჩნდა, აუცილებლად უნდა ექმნებოდა ეროვნული თეატრიც ისევე, როგორც ეს აქეთ იაპონელებს, ფრანგებს, რუსებს და მრავალ სხვა ხალხს. ამიტომ იყო, რომ მან თეატრის კარი ფართოდ გაუღო ქართველ დრამატურებს, კომპოზიტორებს, მხატვრებს, ქორეოგრაფებს. მარჯანიშვილის თეატრში არა ერთი და ორი გამოჩენილი ქართველი ხელოვანი აღიზარდა, ზოგიერთმა მათგანმა კი პირდაპირ მის თეატრში აიღვა ფესვი. ის დრამატურგები, რომლებიც კოტემ აღმოაჩინა და სამუშაოდ მიიწვია, ქართული ლიტერატურის წამყვანი დრამატურგები გახდნენ. მხედველობაში მყავს ს. შანშიაშვილი, შ. დადიანი, პ. კაკაბაძე და სხვები, ასევე მოხდა მუსიკაშიც და მხატვრობაშიც.

კოტეს გარდაცვალების შემდეგ მისმა თეატრმა პირნათლად გააგრძელა მისი ტრადიციები, შეინარჩუნა ის დემოკრატიულობა, რომელიც მის თეატრულ ხელოვნებაში მოიპოვა. ეს თეატრი ოპერის რადიკალური ანდამატური იმნიშვნელობით ყოველთვის

უფრო ახლო იყო ხალხთან, ვიდრე სხვა თეატრები. მარჯანიშვილის თეატრს იმიტაც გაუმართლა, რომ ყოველთვის ჭარბად ყავდა ნიჭიერი რეჟისორები. მრავალი დრამისშესანიშნავი სპექტაკლები დაუდგამთ ვასო ყუშიტაშვილს, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა პარიზში „აქტივის თეატრის“ ჩამოყალიბებაში. ვახტანგ ტაბალიშვილს, რომლის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანიაშვილი“ დღემდე ახსებს მასურველებს, არილი ჩხატარაშვილს, რომლის „მოკვებითი“ მარჯანიშვილის თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმად მიმჩნია და მრავალ სხვა ნიჭიერ რეჟისორს, როგორც ძველი, ასევე ახალი თაობის.

განსაკუთრებით უნდა აღენიშნოს უნიჭიერეს ქართველ მსახიობთა თავმოყრა ერთ თეატრში. ეს იყო თანავარსკვლავედი, ეს იყო ყველა თეატრზე უფრო აქტიური თეატრი, რადგან ბევრ სპექტაკლს მხოლოდ აქტიორთა თამაშს შეედეგად მოუპოვებია გამარჯვება. უწინგი ჩხვიძე, ვერეკო ანჯაფარიძე, შალვა დამაშიძე, თამარ ჭავჭავაძე, ალექსანდრე ვორცოლიანი, სესილია თაყაიშვილი, კაკო კვანტალიანი, ვასო გიბიაშვილი, ვიორგი შავგულიძე და მრავალი სხვა ნიჭიერი მსახიობი. განა მათ მიერ შესრულებული როლები დაიავწყებდა ქართველ ხალხს, განა მათ ამ 50 წლის მანძილზე უზარმაზარი ფურცლები არ ჩაწყვიტა ქართული თეატრალური ხელოვნების სტრიაში! და ეს ტრადიცია — ჩვენი მსახიობების თავმოყრა მარჯანიშვილის თეატრში — დღესაც გრძელდება. დღესაც ბევრი ახალგაზრდა პერსპექტიული, შემოქმედის ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი ჰყავს თეატრს. ამ მსახიობებს უნდა გავუფრთხილებოდ, მოვუაროთ, ისინი ხომ იმ ასაკში არიან, როცა შესაძლებლობა აქვთ შექმნან დაუვიწყარი მხატვრული სახეები.

მარჯანიშვილის თეატრის სულისკვეთებისა და თავისებურების შენარჩუნებაში განსაკუთრებით დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრება თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელს გიგა ლორთქიფანიძეს. თეატრის ყოველი გამარჯვება და მარცხი პირადად მისი გამარჯვება და მარცხია. გიგა ლორთქიფანიძემ რომ უაღრესად ნიჭიერი რეჟისორი და სპექტაკლის შესანიშნავი დამდგმელია, ამის მტკიცებას აქ არ მოეცემა, მაგრამ მას მხოლოდ სპექტაკლის დადგმა არ მოეთხოვება. მან სწორად, მარჯანიშვილის თეატრის თავისებურების გათვალისწინებით უნდა შეარჩიოს პიესა, სათანადოდ მოამზადოს კოლექტივი, გახადოს იგი მონოლოთური, იმუშაოს მსახიობებთან, მხატვრობთან, მუსიკოსებთან, ქორეოგრაფებთან და ყოველ სპექტაკლს მინიჭოს თანამედროვე ელემენტები. გიგა ლორთქიფანიძეს ენერგია და პასუხისმგებლობის გრძნობა არ აკლდა და მე მას ვუსურვებ წარმატებით გაართვას თავი ამ ძნელსა და ართულ საქმეს.

არსებობს ასრ, მარჯანიშვილის თეატრი თავისი დამარსებლის ტრადიციებს იმიტაც აგრძელებს, რომ ცდილობს, რაც შეიძლება მეტი ქართული პიესა დადგას, რასაც მე მთლიანად ვიზარებ. ჩვენ დღეს არც ისე დარიბები ვართ, როგორც ოდესაც ვიყავით. ქართული ლიტერატურის უკვე გააჩნია ბევრი უკვე კლასიკურ ნაწარმოებად ქვეყლიდან დრამატურული ნაწარმოები და მათ ყოველწლიურად ემატება ახალი პიესები. ზო-



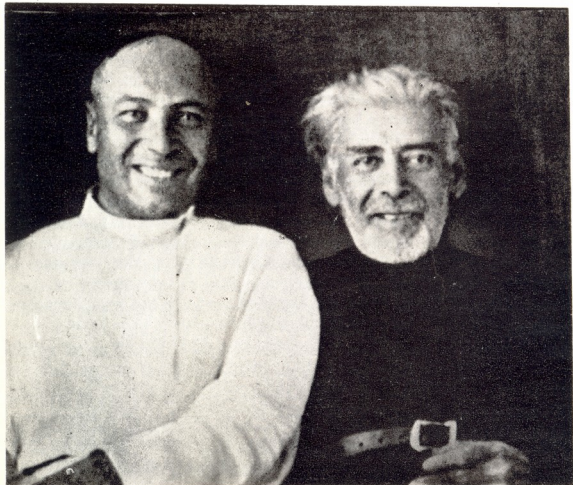
გეორგი დრამატული ნაწარმოები გასცდა არა მარტო ჩვენი რესპუბლიკის, არამედ ჩვენი ქვეყნის სასაზღვრესაც და მსოფლიო ასპარეზზე გავიდა. მაგალითად, ამას წინათ იაპონიაში დადგეს გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრეჭა“. გ. ლორთქიფანიძემ, მართლაც, მარჯანიშვილისეული დინტერესება გამოიჩინა და ნ. დუმბაძე, როგორც დრამატურგი მან შესძინა ქართულ თეატრს. ამის საშუალებას, რა თქმა უნდა, თვინ ნ. დუმბაძის პროზაული ნაწარმოებები იძლეოდნენ თავისი ხასიათებით, სიტუაციებით, იუმორით და ამიტომაც შესძლეს მათ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დამკვიდრება. ბევრი საინტერესო პიესა შესძინა ქართულ დრამატურგიას ვალერიან კანდლაკმა. მარჯანიშვილის თეატრში წარმატებით იდგებოდა ა. გუწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“. თეატრში ხშირად იდგებოდა დრამატურგ ა. ჩხაიძის პიესები. ძალიან შრომისმოყვარე და პროდუქტიული დრამატურგია გიორგი ხუბაშვილი. ცნობილ დრამატურგ რევაზ თაბუკაშვილს გვერდით ამოუდგა შვილი, ლაშა თაბუკაშვილი, რომლის პიესებმა სასიამოვნო შთაბეჭდილება დასტოვა. სწორედ წელს, საიუბილეო წელს მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა თამაზ ჭილაძის პიესა „ბუდე მკვებე სართულზე“. მაგრამ ჩვეთვის ეს მაინც ცოტაა, ჩვენ უფრო მეტ ქართულ დრამატულ ნაწარმოებს მოვუახოთ და კარგი დრო მხოლოდ მაშინ დავეიდგება, როცა თეატრს შესაძლებლობა ექნება, უარი თქვას კარგ პიესაზე მხოლოდ იმიტომ, რომ მის სტილსა და სულისკვეთებას არ შეესაბამება, მის პოზიციას არ გამოხატავს. ჩემი რჩევა დრამატურგებისადმი კი ისაა, რომ თითოეულმა მათგანმა აირჩიოს მისი გემოვნებისა და მოქალაქეობრივი პოზიციის შესაფერისი თეატრი, წეროს მხოლოდ ამ თეატრისათვის და არასოდეს მოსცილდეს მას. ასეთი დრამატურგი ყოველთვის მიაღწევს დიდ წარმატებას.

რაც შეეხება თანამედროვე რეჟისურას, მარჯანიშვილის თეატრში ბევრი ნიჭიერი და საინტერესო რეჟისორი მუშაობს. მათ მიერ დადგმული პიესები დიდ მოწონებას იმსახურებენ.

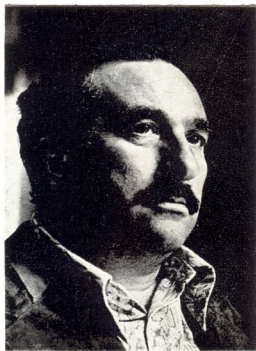
შენიშვნის სახით მე მხოლოდ ერთი რამ მინდა ვთქვა, რეჟისორი არ უნდა ისწრაფოდეს მხოლოდ პირადი წარმატებისაკენ. იგი დინტერესებული უნდა იყოს მთელი თეატრის, მთელი კოლექტივის წარმატებით და ამას სწორედ ისე უნდა აკეთებდეს, როგორც მარჯანიშვილი აკეთებდა. მარჯანიშვილი ყოველთვის თეატრალური ხელოვნების მოწინავე პოზიციებზე იდგა, მაგრამ არასოდეს არ აპყრობდა მოდას, არ უარყვია წარსული. ჩვენთან კი ზოგჯერ ორიგინალიობისათვის ორიგინალობენ, უცნაურობას სახელედ თვლიან და ავიწყდებათ ის ამბავი, რომ თეატრის ახლად დაწყება, უფრო სწორედ, თეატრის ისტორიის თავიდან დაწყება არავის შეუძლია და ამის საშუალება არც აქვს არავის. უწარსულო, უტრადიციო თეატრი შორს ვერ წავა, ვერ შექმნის მაღალკულტურულ, სერიოზულ, ამაღლებებელ სპექტაკლს

ახალგაზრდ მსახიობებს კი, აი, რა მინდა ვურჩიო: იშრომონ თავდაუსოფავად, მსხვერპლად მოუტანონ თავიანთი ნიჭი და პოტენცია ხელოვნების ამ ურთულეს დარგს. თითოეული მათგანი უნაკლოდ უნდა დაეუფლოს თავის პროფესიას და გახდეს დიდოსტატი. სხვაგვარად ისინი დიდ ვერაფერს შექმნიან. მსახიობის ხელოვნება შესდგება ორი ინტონაციისაგან — ეს არის მეტყველების ინტონაცია და მოძრაობის ინტონაცია. თუ მსახიობი ერთ-ერთ მათგანში მოიკოჭლებს, მისგან დიდი არტისტი ვერ დადგება. მე უაზრობად მიმაჩნია ინტელექტუალიზმის და ემოციონალიზმის ერთმანეთისადმი დაპირისპირება. დიდ მსახიობს ორივე თანაბარი დოზით უნდა გააჩნდეს და მხოლოდ მაშინ აქნება იგი ჭეშმარიტი შემოქმედ.

ამ დღეებში მარჯანიშვილის თეატრი იხიემებს თავისი არსებობის 50 წლისთავს და მე უსურვებ ამ შესანიშნავ კოლექტივს დიდ შემოქმედებით გამარჯვებას, დიდ სიხარულსა და დამსახურებულ წარმატებას, მაგრამ ჩემი სურვილია, ეს იუბილე მარტო ზეიმი კი არ იყოს, არამედ შევამებაც, კრიტიკულად გადაფასება განვლილი გზისა.



კოტე მარჯანიშვილი და იოსებ გროსმანი



დიდი გზა

გიგა ლორთქიფანიძე
მარჯანიშვილის სახ. თეატრის დირექტორი,
სამხატვრო ხელმძღვანელი

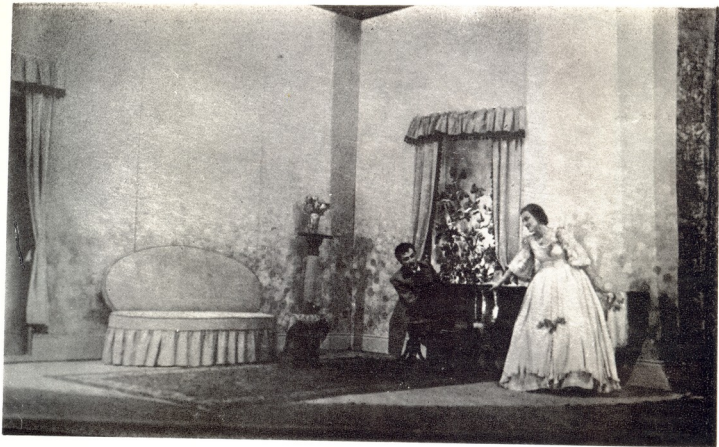
ორმოდგასობი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც საფუძველი ჩაეყარა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრს და დღეს, როცა თეატრს მეგვიდრეკობით მიღებული ტრადიციები და ისტორია გააჩნია, თამამად შეიძლება უკან მოხედვა და მისი ხელოვნების თვალათივ დახანჯა. თეატრის სახე, მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, მხატვრობა-ლიტერატორული მიმართულება არსების პირველსავე სწოვნში გამოიკვეთა. მარჯანიშვილმა სწორედ ისეთი თეატრი შექმნა, როგორ იდურ-მსოფლმხედველობრივ პოზიციებზეც თვითონ იდგა და მისი დამახასიაურება სწორედ ისაა, რომ მან შესძლო ამ ადურობის სცენაზე განხორციელება. როგორც თვით მარჯანიშვილი, ასევე მისი თეატრიც იმთავითვე ოპტიმისტურად აღიქვამდა ცხოვრებას, ებრძოდა ყოველგვარ ჩამორჩენილობას, ცხოვრების მაცხეერ მხარეებს, ადამიანთა გონების შემზღუდელო პირობებს, ესწრაფოდა ცხოვრების რომანტიკა, გინგინათელ, ჯანსაღი სულის მებრძოლ ადამიანებს. ამის დადასტურებაა ყველა ის სპექტაკლი, რომელთა დადგმა მარჯა-

ნიშვილმა თეატრის დაარსების პირველსავე წლებში განახორციელა. ასეთი სპექტაკლებია: ვ. ტოლერის „ჰოლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, ბ. შოუს „წმინდა ქალწული“, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაბით“, შ. დადიანის „კაკალ გულში“, ვ. კირშინის „ლიანდაგი გუგუნებს“, კ. გუცოვის „ურეიდ ავოსტა“, კ. კალაძის „როგორ“ და პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“.

კოტე მარჯანიშვილი ფართო დიაპაზონის შემოქმედი იყო და მას მიერ დანერგილი ტრადიცია, რომ ქართულ სცენაზეც განხორციელებულიყო ყველა იმ პიესის დადგმა, რომლებიც კაცობრიობის პროგრესულ იდეებს გამოხატავს, დღემდე გრძელდება. ამ ორმოცდაათი წლის მანძილზე მარჯანიშვილის თეატრში დიდი წარმატებით იდგმებოდა რუსული და დასავლეთ ევროპის დრამატურგიის ნიმუშები, რუსული დრამატურგიიდან ჩვენს სცენას ამშვენებდა ვ. კირშინის, ნ. პოგოდინის, ა. აფინოგენოვის, ვ. შვეარცინის, კ. სიმონოვის, ნ. ვირტას, კ. ტრენივის, ვ. კოროტკოვის, გ. გორინის და სხვათა პიესები, რომლებიც ჩვენს მსახიობებს განსხვავებული ხასიათის თვისებების დაძენის, გმირთა შინაგანი ბუნების კვლევის საშუალებას აძლევდა. არახული წარმატება მოიპოვეს ჩვენმა მსახიობებმა ა. პუშკინის, ა. ოსტროვსკის, მ. ლერმონტოვის, ნ. გოგოლის, მ. გორკის პერსონაჟთა ხასიათების გახსნისა და მათი შესრულების დონით.

განსაკუთრებულ სიყვარულს იჩენდა მარჯანიშვილის თეატრი უკრაინული დრამატურგიის მიმართ. ჩვენს სცენაზე მრავალი უკრაინული პიესა დადგმულა წარმატებით, მათ შორის, მ. კულემის „კომუნა გზაზე“, ი. ოლემას „სამი ბენდი“, მ. ზიკიტევის „ანათო, ვარსკვლავებო“, ი. გალანის „სიყვარული გარიჟრაჟზე“, ა. კორნიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“ და „სხოვნა ვულისა“. ამ უკანასკნელმა დიდად გაახარა მასურებელი, რადგან სპექტაკლი მონაწილეობდა ორი დიდი მსახიობი ვ. ანჯაფარიძის და ვ. გომიჯოლის.

როგორც ცნობილია, ყველა პროფესიული თეატრი შექსპირის პიესების დადგმით ამოწმებს თავის ძალასა და ისტატობას. სწორედ აქ აღწევს ყველაზე დიდ გამარჯვებას და, ჩავარდნის შემთხვევაში, ყველაზე დიდ მარცხსაც. მარჯანიშვილის თეატრი ფრთხილად, მაგრამ დიდი სიყვარულით ეკიდებოდა შექსპირის დრამატურგიას და მის სცენაზე ამ ხნის განმავლობაში დაიგდა: „ოტელიო“, „ჰერიკული ცოლის მორჯულება“, „რომეო და ჯულიეტა“, „მეთორმეტე ღამე“, „ანტონის და კლეოპატრა“, „იოხანდ მესამე“, „აურსთის არაფრის გამო“, „მაკბეტი“ (ლიტერატურული კომპოზიცია). ამ სპექტაკლთაგან მეტწილად



სცენა სპექტაკლიდან „სოლომონ ისაკიჩ მეკლანუაშვილი“. ალექსანდრე რაინდაძე
— ლ. შატერაშვილი, ელენე — ვ. ანაფორიძე

თითქმის ყველამ გაიმარჯვა. განსაკუთრებით კი იმას უნდა გაესვას ხაზი, რომ შექსპირისეულმა სახეებმა ნიჭიერად განხორციელებული, სისხლსავსე სიცოცხლე ჰპოვეს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე.

50 წელი თეატრისათვის გაცილებით უფრო რთული და ხანდახმულობის თვალსაზრისით გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ასაკია, ვიდრე რომელიმე სხვა დაწესებულებისათვის. თეატრი ცოცხალ ორგანიზმს ჰგავს და კრიზისების, მარცხისა და გამარჯვების გარეშე ვერ იარსებებს. თეატრს, რა თქმა უნდა, ჰქონია წარუმატებლობის პერიოდები, რასაც ობიექტური მიზეზები განსაზღვრავდა, მაგრამ ჰქონდა გამარჯვებებიც და, მიუხედავად ისედაც გაჭიანურებული ჩამოთვლებისა, როდესაც წარსულს გადავხედავ, მაინც ძნელია არ გაიხსენო და არ დასახელო შიღერის „ვერაკობა და სიყვარული“ და „დონ კარლოსი“, მოლიერის „ძალად ექიმი“ და „ეჭვით ავადმყოფი“, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, დიუმას „მარტინიეტა გოტე“, პიუგოს „რეი ბლასი“, შოუს „პიგმალიონი“, გოლდინის „სასტუმროს დიასახლისი“, კასონას „ხეება ზეურად კვდებიან“, ტაი იუს „ტრაიფენი“, ერაიმიდეს „მედია“, პერიალისის „ბაფთიანი გოგონა“, ჩაპკის „დედა“, სოფოკლეს „ანტიგონა“, იბსენის „მოჩენებანი“ და სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“.

მარჯანიშვილის მოქალაქეობრივმა პოზიციამ, მისმა მხატვრულ-იდეურმა მიმართულებამ განვითარება ჰპოვა ჩვენს სცენაზე 50 წლის მანძი-

ლზე დადგმულ სპექტაკლებში. თეატრი დღესაც ამ პრინციპებს მიჰყვება, დროულად და აქტიურად ეხმარება ყოველ მნიშვნელოვან პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ხასიათის მოვლენას. ამავე დროს, თეატრი წარმატებით განაგრძობს ანტიკური ტრადიციის, დასავლეთ ევროპის, რუსული კლასიკის, მოძვე რესპუბლიკების, სოციალისტური ქვეყნების თანამედროვე მოწინავე დრამატურგიის ნამუშევრების ვაცოცხლებას სცენაზე.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა თავისი სპექტაკლებით ხელი შეუწყო თეატრალური ხელოვნების რელისტური ტრადიციების განვითარებასა და დამკვიდრებას ქართულ საბჭოთა სცენაზე, წარმოაჩინა ბრწყინვალე აქტიორები, რეჟისორები, მხატვრები, კომპოზიტორები. მარჯანიშვილმა თეატრის დაარსების დღიდანვე გვერდით ამოიყენა ქართული მხატვრობისა და მუსიკის საუკეთესო წარმომადგენლები, რომელთა უმეტესობა სწორედ მარჯანიშვილის წყალობით ეხიარა ქართულ სცენას. ესენი გახლდათ სრულიად ახალგაზრდა პეტრე ოცხელი, დავით კაკაბაძე, ვევენი ლანცერი, იოსებ შარდმანი, ელენე ახვლედიანი, ლადო გუდიაშვილი, სიღამონ ერისთავი, კომპოზიტორები თამარ ვახვახიშვილი, ანდრია ბალანჩივაძე, გოტე მელვინიუხიუცკი. ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი.

ამ ორმოცდაათი წლის მანძილზე ნათლად გამოიკვეთა მარჯანიშვილის მიერ დაწყებული ტენდენცია — თეატრი დასადგმულად ირჩევდა სტილისტურად და ვარულად განსხვავებულ მიესებს.



ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის შესაფერი გასაღების მოძებნა ისე, რომ ფორმა არ ყოფილიყო თავსომხვეული, ნაძალადევი. თეატრის საუკეთესო ტრადიცია დღესაც გრძელდება — სპექტაკლის ცენტრალური ფიგურა მსახიობია, მისი მართალი სიტყვა, გულწრფელი, უშუალო განცდა. ამის საფუძველზე გაამდიდრა მარჯანიშვილის თეატრმა დაარსების პირველ წელსვე ქართული თეატრალური ხელოვნება შესანიშნავი სახელებით, აღზარდა უნიჭიერეს მსახიობთა თაობა, რომელიც რამდენიმე თეატრს ეყოფოდა. აბა, წარმოიდგინეთ ერთ სპექტაკლში ვერკო ანჯაფარაძე, სენილა თაყაიშვილი, სესილია წუწუნავა, უმანგი ჩხეიძე, შალვა ლამბაშიძე, ვასო გომიაშვილი, გიორგი შავბულიძე, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, აკაკი კვანტალიანი და ა. შ. ეს ხომ აქტიორული ხელოვნების ფეიერვერკული ზემოა. ასეც იყო მსახიობის ინდივიდუალობა იყო და არის ჩვენი თეატრის შემოქმედებით პრინციპი. ჩვენს სცენაზე დადგმულ სპექტაკლთაგან ბევრი იყო, საერთო ჯამში, საშუალო დონისა, მაგრამ იმდენი და ისეთი ძლიერი სასცენო სახე იქმნებოდა, ისეთი იყვნენ მსახიობები, რომ იმ ხარვეზს ჰჭარავდნენ, სპექტაკლის მხატვრულ დონეს ძირითადად აქტიორული მონაპოვარი განსაზღვრავდა.

მარჯანიშვილის თეატრი ყოველთვის გამოკვე-

თილად ამდევანებდა თავის საზოგადოებრივ-ქალაქობრივ პოზიციას. მაგალითისთვის შეგვიხსენიანია მარჯანიშვილისეული „ურეელ აკოსტა“ და ვიმოწმო. ესაა ადამიანის გონების ზეპირი, ბრძოლა გახვედრული სულების წინააღმდეგ. იმ დიდებულ სპექტაკლს დღემდე არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა და მაცურებელს დღესაც აინტერესებს თავისი ფორმით, მხატვრული ძალითა და ემოციებით, თუმცა, რაღა თქმა უნდა, ბევრი რამ აქვს დაკარგული.

ამავე აზრის დადასტურებაა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ ჩვენი თეატრის სცენაზე.

მე უკვე მოვისწევე მარჯანიშვილისეული ტრადიციები. უფრო კონკრეტულად ამ ტრადიციებს დღეს ჩვენთვის წარმოდგენს სპექტაკლების ზეიმურობა, მაღალმხატვრულობა, ოპტიმიზმი, არაჩვეულებრივი ანსამბლი, ერთიანი მხატვრულ-შემოქმედებითი პოზიცია, მოქალაქეობრივი პრინციპები, სპექტაკლების მიზანწრაფულობა, ამასთან, ერთგული დრამატურტიის ერთგულება, მსახიობის წამყვანი მნიშვნელობა, მისი ოსტატობის წარმოჩენა, მისი ხელოვნების ხაზგასმვა. ტრადიცია დღესაც მაცურებელთან მჭიდრო კონტაქტი და იმის გათვალისწინება, რომ მაცურებელი ჰყავდეს თეატრს, რადგან უმაცურებელი თეატრი — თეატრი არ არის.

სცენა სპექტაკლიდან „ურეელ აკოსტა“



მარჯანიშვილისეულ ტრადიციათა განმტკიცებასა და განვითარებას დიდად შეუწევებს ხელი რეჟისორებმა ვასო ყუშიტაშვილმა, დიდო ანთაძემ, გიორგი ჟურულმა, ვახტანგ ტაბალიაშვილმა, არჩილ ჩხარტიშვილმა, ლილი იოსელიანმა, რ. მიჩრცხულავამ, მ. კუჭუხიძემ, ნ. გაჩავამ, გ. თოდუამ. მათ გააგრძელეს რეალისტური სასცენოდ ხელოვნება ჩვენს თეატრში, მათ სპექტაკლებში შთაფარი ყოველთვის იყო და არის აქტიური. ამ ტრადიციებს ჩვენივე დიდი მნიშვნელობა აქვს და ჩვენ მათ ჩვენს ხელოვნებაში პრაქტიკულად დღევანდელი სამსახიობო მიღწევებით ვამდიდრებთ. ვმატებთ შემოქმედების სიხალხვებს, რაც თან მოაქვს ჩვენს ცხოვრებას, ჩვენს სინამდვილეს. დღევანდელი კულტურის დონე, დღევანდელი კრიტიკური უნარი, ჩვენი თანამედროვეობა ახალ ამოცანებს გვიასხავს და ჩვენ გვინდა ვუპასუხოთ მათ ზეიმური, სადღესასწაულო, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი სასცენოდ ხელოვნებით. ვცდილობთ დასი იყოს მონოლითური, დარაზუმლი.

50 წლის მანძილზე ჩვენს სცენაზე ქართველ კლასიკოსთა და საბჭოთა დრამატურგთა 185 პიესა დაიდგა. მე მგონი, ამ რიცხვიდან ჩანს თეატრის დამოკიდებულება ქართველ მწერლებთან. ჩვენი ეს განსაკუთრებული ყურადღებაც მარჯანიშვილისეული ტრადიციითა. მარჯანიშვილს ყოველთვის საქმიანი ურთიერთობა ჰქონდა ქართველ მწერლებთან და ჩვენმა თეატრმა ეს ესტაფეტა ღირსეულად განაგრძო.

ჩვენ არსებობა ვერ წარმოგვიდგენია თანამედროვე ქართული თეატრის გარეშე. ამის საფუძველს ისიც გვაძლევს, რომ დღეს ძალზე გაიზარდა ჩვენი მაყურებლის ინტერესი ეროვნულ მასალაზე შექმნილი სპექტაკლების მიმართ. ამის დასტურია ჩვენს მოქმედ და განსახორციელებელ რეპერტუარში ქართული პიესების სიმრავლე. თეატრი დიდი ინტერესით ადევნებს თვალყურს ქარ-

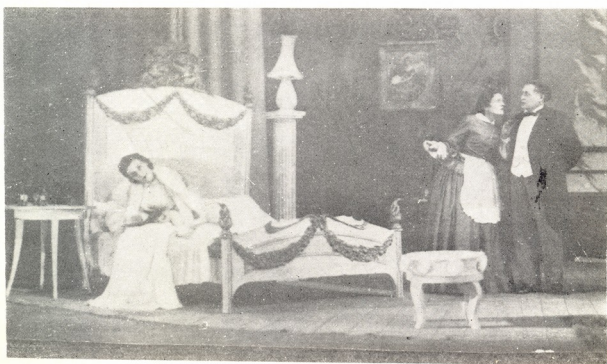
თველ მწერალთა პროზაულ ნაწარმოებებს და კვლავც სიხარულით მიმართავს მათს ინსცენირებას, თუ ნაწარმოები ამის საშუალებას იძლევა.

მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მარტო ბოლო წლებში დაიდგა პ. კაკაბაძის, შ. დადიანის, კ. გამახაშვილის, ნ. ლორთქიფანიძის, ლ. გიგოუს, გ. შატბერაშვილის, ვ. გაბესკირიას, ს. თვარაძის, მ. ბარათაშვილის, ი. ვაკელის, რ. თაბუკაშვილის, ნ. დუმბაძის, ალ. ჩხაიძის, კ. ბუაჩიძის, გ. ხუბაშვილის, ა. გუჯაძის, გ. ფაფავიძის, ლ. თაბუკაშვილის, მ. ელიოზშვილის, თ. ჭილაძის და სხვათა პიესები. ზოგი მათგანი დრამატურგად სულაც მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ეკურთხა. თეატრი ხელგაშლილი ეგებება ახალი სახელების გამოჩენას მის სცენაზე.

ჩვენ შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ ყველა ქართული პიესა, რომლებსაც ვდგამთ, ან დავდგამთ, სრულყოფილი დრამატურგიული ნაწარმოები იყოს, მაგრამ თუ იგი ნაწილობრივ აკმაყოფილებს ჩვენს მოთხოვნებს, დათმობაზე მივდივართ.

დღეს ჩვენ ქართული მწერლობისაგან ველოდებით პიესებს, რომლებშიც თანამედროვე დადებით გმირს შევხვდებით. თეატრი მოვალედ თვლის თავს მაყურებელს სცენაზე წარმოუდგინოს დადებითი გმირი, რომელიც მას დაეხმარება ცხოვრებისეულ სირთულეებში. მხოლოდ მამულიტელური ლიტერატურითა ვერ დავაკმაყოფილებთ ზნეობრივ საკითხებზე დაფიქრებულ მაყურებელს. აუცილებელია საკუთის დამაპყვიდრებელი გმირი. ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს ახალგაზრდა თაობის შინაგანი ფორმირებისათვის.

მარჯანიშვილის თეატრი ყოველთვის ისწრაფდა ცხოვრების მართებულად ასახვისაკენ, ამისკენ ისწრაფვის დღენიადაც ყველა ნიჭიერი მსახიობიც და რაც უფრო რეალისტური იქნება პიესა, რაც უფრო შეულამაზებლად და პრინციპულად იტყვის ატკორი სათქმელს, რაც უფრო მკაცრად



სცენა სპექტაკლიდან „მარგარიტა გოტიე“



ამხელე და გააკრიტიკებს იმ მოვლენებს, რომლებიც ხელს გვიშლიან კეთილშობილური მიზნების განხორციელებაში, მით უფრო დამაჯერებელი და საინტერესო იქნება სპექტაკლი, მით უფრო მეტ სარგებლობას მოუტანს საზოგადოებას.

როგორც ხელოვნების ყველა დარგში, ცხადია, თეატრშიც ძირითადი მასაზრდოებელი მასალა ერთნაირი უნდა იყოს. ალბათ, მაინც ქართული დრამატურგია ის საფუძველი, რომელზე დაყრდნობითაც შესძლებს ქართველი მსახიობი სრულყოფილი მხატვრული წარმატების მოპოვებას — თავისი პოტენციური სტიქიის გამჟღავნებას. ამის თქმის უფლებას მაძლევს უშანგი ჩხეიძის ყვარყვარე (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“), გულბათი, ბეგლარი (კ. კალაძის „ხატაჯე“, „როგორა“), ვ. ანჯაფარიძის ქრისტინე (ე. ნინოშვილის „ქრისტინე“), გინატრე (შ. დადიანის „ნინოშვილის გურია“), ცაბუ (შ. დადიანის „ნაპერწყლოდან“), ჯაგარა (ვაჯა-ფშაველას „მოკვეთილი“); შალვა ღამბაშიძის კაკუტა (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“), სოლომონ ისაკიანი (ლ. არდაზანის „სოლომონ ისაკიან მეჯანუაშვილი“), კათალიკოსი (ლ. გოთუას „დავით აღმაშენებელი“), ანთიმოზი (ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“); გიორგი შაველიძის ნაპოლეონ ჭინჭილენიშვილი (კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“), ნიკიფორე უკლება (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“), ჭყონდიდელი (ლ. გოთუას „დავით აღმაშენებელი“), ხარიტონი (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“); სესილია თაყაიშვილის ევა (ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“), გერის-ტინე (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), საბეფო (მ. მრველიშვილის „ზავია“), ბებია (ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“), ალექსანდრე ჟორჯოიანის და გრიგოლ კოსტავას ილიკო და ილარიონი. სერგო ზაქარიაძის ბესიკი (ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“), ჯიბილო (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), თინიბეგი (მ. მრველიშვილის „ზავია“) და სხვ.

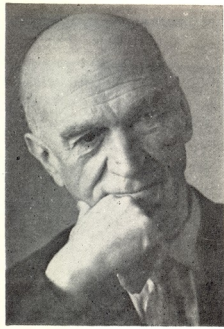
ყოველი თაობა თეატრში თავის შემოქმედებითს ეტაპს ქმნის. თეატრს, რა თქმა უნდა, საკუთარ თავსაც, დღეს ყველაზე მეტად ვუსურვებ, ერთიან ეთაქურ პრინციპებს, კოლექტიურობას, თანამოაზრობას, ერთსულოვნებას. ერთიან რწმუნას. ასაკოვანი თეატრისათვის რთული ამ პრინციპების დაურღვევლად გამოტარება, მაგრამ აუცილებელია და ჩვენც ყველაფერი უნდა ეფიქსით ამის მისაღწევად. თეატრმა უნდა გამოჩინოს არდაბურების საშუალება, განახლებს. შეინარჩუნოს და განავითაროს ტრადიციები.

ჩვენ დღეს დიდი შრომა გვმართებს იმისათვის, რომ ღირსეულად გადავრძელოთ 50 წლის მონაპოვარი. გავამდიდროთ თეატრი კარგი სპეციალისტებით და საინტერესო აქტიურული ნამუშევრებით. საამისო ტრადიციაც გვაქვს და დღევანდელი დღეც ამის საწინდარია.

დიდი გზის გახსენება

ვასილ კიკნაძე

პრის დღეები, რომლებიც სამუდამოდ რჩებიან ჩვენს ცხოვრებაში. ისინი ხშირად შეგვახსენებენ ხოლმე თავს და ახალი ძალით გავგაყვავებინებენ ერთხელ უკვე განცდილს. შეწვლული კადრებით მოძრაობენ ჩვენს ცნობიერებაში და ჩვენც გონების თვალთ ცხედავთ მათზე აღბეჭდილ სურათებს ჩვენზე წარსულისა. პლასტიკური ხატი იმდენად ღრმად არის ფიქსირებული სულს სიღრმეში, რომ მას ვერაფერი ვერ წაშლის. მის წიაღში იბადება აზრთა და განცდათა სრულიად განსხვავებული ფორმები. იგია ჩვენი წარსულის დღეებს გამოცხადება, ზოგჯერ სიზმრის გახსენებასავე არა ზუსტი, ბუნდოვანი, ქაოტური სურათები და განცდები, მაგრამ ის ძველი მუდამ ახალ სიცოცხლეს იძენს და ყოველთვის სუფა-



ლოლო ანისავე



გიორგი ქეჩილაძე



ვასილ კუჭუმაშვილი

ნარკვე პოეზიის შუქით გვაესებს. ერთნაირად სვედისმოძვერელი სისხარულია და წუხელის მოგონებაც, ჩვენი შინაგანი არაცნობიერი სამყარო თითქოს ყველაფერს აპოეტურებს და ისე მოაქვს წარსული აწმყოსთან. ასე მგონია (რატომაცა!) ყველაზე უფრო თეატრის წარსული მოავაგეს სიზმარს. თეატრალური ხელოვნების წარსულიდან ყოველი ნივთიერი ქრება და მხოლოდ მოგონებები რჩება, სიზმრის გახსნებასავით ვედილობთ თანდათან აღვადგინოთ სურათი მოგონილი სინამდვილისა. ზოგჯერ არც გვინახავს თეატრალური წარსული, მაგრამ იმდენად ღრმად არის იგი ჩვენს მიერ წარმოსახული, იმდენად ბევრს შეეიტყუბთ ზოლმე მის შესახებ, უცნობი მსახიობი თუ რეჟისორი ისევე ღრმად შემოღის ჩვენს სულში, როგორც ის, ვინც გვინახავს, ვითანაც ერთად განგვიცდია ხელოვნების სისხარული.

პირადად ჩემთვის ამქვეყნად არაფერს იმდენი სისხარული და ტკივილი არ მოუტანია, რამდენიც ახმეტელს, გულის ტკივილამდე გავუტაცინვიარ მის ტრაგიკულ ბედს, რეჟისურის დაუშთავრებელი დღეების ჩემბური მოდელი შემიქმნია. მასთან ერთად მიხეტიალია ჩემთვის შეუცნობელი, არარსებული სპექტაკლების სამყაროში, დასახლებულვარ მათ გვერდით. თითქოს ამხეტელთან ერთად გამივლია თეატრალური კონტინენტები, ზირს გავყოლივარ მისი ტრაგიკული ცხოვრების გზას. გარდაცვლილთა არდილვებს ცოცხლებზე დიდი უნებოქმედებით ძალა აქვთ. ისინი ვასწავლიან ცხოვრების სიბრძნეს, აღვიბებენ ჩვენს ვაცურ თავმოყვარობას, მოაქვს სიმხნევე და მომავლის რწმენა, აყალიბებენ ჩვენს სასიას, დიდი სიურცენობა და სიმოდლებიასაგენ უზნობრე ჩვენს სულს. თეატრის წარსული ჩვენი ბავშვობის დღეების ლამაზი სიზმრის გახსენებასავით მიზიზდევლია. გახსენება კი გვაძილებს ზურგი შევაქციით ცხოვრების მწარე დღეებს, ფრთხილად გადავიართ მისი ზედაპირზე, რათა არ გავავლინოთ კანცის სული, რომელიც ყოველი თეატრის ისტორიის სიღრმეებში სთვლუმს. თეატრის ისტორიას ლამაზი ქალივით კომპლიმენტები უყვარს. იქნება ამაში არის რაღაც კანონზომიერება. მუდამ ერთლია თეატრის თანამედროვე ცხოვრება, დაქმულია მისი ნერვები, მსაფრია მასში ნერვოვნიული კონფლიქტები.

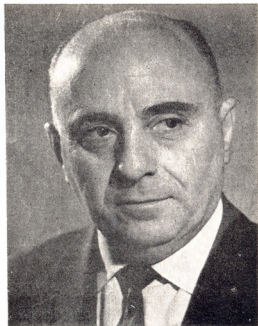
მხოლოდ ისტორიის ფონზე ხდება მისი განმუხტვა, იქ, ისტორიის მოგონებებში ისვენებს მსახიობის ბოპოქარი სული.

ისტორია აშუმებს თეატრის ტანჯული სხეულის ტრილობებს. აქ ისტორია კეთილიც არის და სამართლიანიც, რადგან თეატრის წარსულის მწარე გაცვეთილები თითქმის არავითარ გავლენას არ ახდენს თანამედროვეებზე, არაფრით არ ანულებს თეატრის კონფლიქტის სიმწვავეს. ყველაფერი თავიდან იწყება და ხშირად საოცარი სისუსტით მეორდება. რაკი ასეა, დაე, მუდამ მიზიზივლელი და ლამაზი იყოს ისტორია, როგორც ჩვენი სიჭაბუკის ტკბილი მოგონებები. თეატრში მოსაგონარი კი ძალიან ბევრი გვაქვს. და, აი, ახლა მე ვვიქებო მარჯანიშვილის თეატრის ნახევარ საუცუნეზე. რადიდი და უცნაურად რთული გზა გაიარა. ამ თეატრის გარეშე სომ ვერ წარმოიდგინება ქართული თეატრალური კულტურა. რა სათქმელია, — თეატრალური კულტურაო, მის გარეშე საერთოდ ქართული საბჭოთა კულტურა ვერ წარმოიდგინება. რა იქნებოდა ჩვენი სულიერი ავლადიდება, რომ არ შექმნილიყო მარჯანიშვილელთა დიდი რეჟისორული და აქტიორული ხელოვნება, რომ არ ყოფილიყო უშანგი ჩხვიდის ურული თუ ყვარყვარე, გიორგი შავგულიძის ხარიტონი თუ... თუქცა, რა საჭიროა ათული და ასეული მსატკრული სახის დასახლება. საკმარისია უბრალოდ ჩამოთვავლოთ: უ. ჩხვიტე, შ. ღამაზაიძე, ვ. გომიაშვილი, პ. კობახიძე, ს. ზაქარაიძე, გ. შავგულიძე, აკ. კვანტალიანი, ს. შორელიანი, ც. წუწუნავე, ა. გომელაური... მათი სხვა თანატოლები ან უფრო ახალგაზრდა მსახიობები. საკმარისია ვაკისენოთ „ძელი გვარდიის“ ვ. ანჯაფარიძე და ს. თავაიშვილი. ყველას ვერ გაიხსენებ ერთბაშად, ასე იმპროვიზაციულად, წამიერად. მათ შეფასებას სხვა სასიათის წერბილი სჭირდება. ჩვენ კი მხოლოდ იმას ვწერთ, რათა ერთბაშად იტრება ჩვენს სულში, რასაც კინემატოგრაფიული სისწრაფით მიაქვს ნაწიბი სახელები და სიტუაციები.

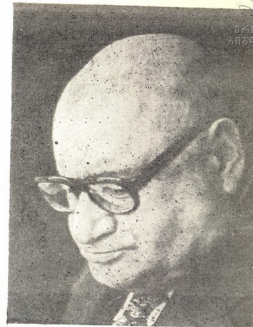
თეატრის უნივერსალური შესაძლებლობანი მსახიობს დიდხანს უნარჩუნებს სცენაზე ახალგაზრდობას (არიან ადრე დაბრუნული ახალგაზრდებიც, მაგრამ ისინი ნამდვილი მსახიობები არ არიან, უბრალოდ, გზა აებნათ და თეატრში მოხედნენ სამუშაოდ). ტრატალური აქტიორული ტექნიკა სხეულს



არჩილ ხაჩატრიანი



ვახტანგ ტაღლაშვილი



დimitრი ალქასიძე



უნარჩუნებს სიმსუბუქესა და პლასტიკურობას. ავ. ვასაძე თითხოვ წეღს იყო მიღწეული და არტიკული სიბერის ნიშანწყალიც კი არ ემჩნეოდა. ამავე ასაკში შემოვიდა სცენაზე ვერიკო ანჯაფარიძის ფრ ალივინი და თითქოს ყველაფერი განათდა, შუკი, რომელიც ალივინის თვალებიდან მოდიოდა, დაუბერებელ მსახიობს უცნაურ სილამაზეს ანიჭებდა. ან მათთან შედარებით ჭაბუკი ნ. მაგალაშვილის გმირის საოცრად სველიანი თვალები, რაღაც აუხსნელ ტკივილს რომ ამხელს. სულ სხვა თაობების თანაცხოვრება სცენაზე. პასტორისა და ვერიკო ანჯაფარიძის ალივინის წამიერ დიალოგში მივლი მათი ახალგაზრდობის წლები ცოცხლდებოდა, ეს იყო ის მარადიული, დაუბერებელი სინათლე სულისა, ტალანტები რომ ასხივებენ ხოლმე სცენიდან. ისინი სწორედ იმას აკეთებდნენ, რასაც სტანისლავსკი ამბობდა: „როცა მოხუცს თამაშობ, ეძიე, სად არის იგი ახალგაზრდა“. უშანგი ჩხეიძე ვ. ანჯაფარიძის ივლითის შესახებ ამბობდა: „როდესაც გაისმის ივლითის სიტყვები „ახლა კი ჩემი ხარ, ჩემო ურიოლ“, იგი წარმოადგება, გასწორდება, და როდესაც მე მოვიხედვდი ივლითისაკენ, ასე მეგონა, რაღაც შუკი მოდიოდა მისი სახიდან, მისი თვალები ბრწყინავდნენ, გელერისებოდნენ და მათგან წამოსული სხივი გიზიდავდა, გიწვევდა სიცოცხლისა და ბრძოლისაკენ. გამარჯვებული სიყვარულის ამ პიანზე ცამდე მაღლდებოდა ვ. ანჯაფარიძის გმირი, ზნეობრივად კრისტალდებოდა და უცნაურ გამჭვირვალეობას იძენდა მისი სახე. ვ. ანჯაფარიძის სცენაზე მუდამ თან სდევდა ღირსების გრძნობა. მისი გმირი ქალები ძლიერ ადამიანები იყვნენ.

მაგონდება „დელატის“ პრემიერის დღე, გ. ლორთქიფანიძემ საოცარი, ერთბაშად სარისკო, მაგრამ თეატრის ისტორიისათვის დასამახსოვრებელი რამ გადაწყვიტა. ალ. სუმაბაშვილის „დელატში“ „თავი მოუყარა“ ქართული სცენის ტიტანებს. თეატრში მოიწვია ავ. ხორავა, აკაკი ჯუჯე ჯანგაბეილი იყო, მაგრამ როგორც ყოველ მსახიობს, მასაც ჭყენისკენ ეჭირა ადგილი. „სცენაზე სოციალისტ“ ლამაზი ლევანდა ცოცხლობს ჯიველი მსახიობის სულში და აკაკი რად იქნებოდა გამონაკლისი, გ. ლორთქიფანიძემ დიდი კვილიშობილება და ისტორიის წინაშე მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გრძნობა გამოიჩინა, როცა ავ. ხორავა მიიწვია ოთარ-ბეის

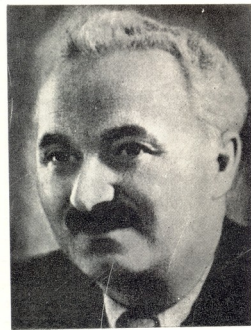
როლზე. სცენაზე გამოჩნდა ავ. ხორავა და ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გიბიაშვილი და ს. თაყაიშვილი, მსოფლიოს ყველა სცენის დამამშვენებელი ეს სახელები. სპექტაკლის წინ ს. თაყაიშვილის საგრიმიროში შევედი. სესილია თაყაიშვილი სარკეში იხედებოდა და თვალთბან ფრთხილად ხაზებს ქწნიდა, თითქოს დალერსებო, ისე სათუთად აკეთებდა მას. სესილია ხომ პირდაპირ ჯადოქარია გრიმის ხელფანებისა. მის ხელში გრიმი უფრო მეტია, ვიდრე ჯერ კიდევ უცნობის, ახალი ადამიანის სახე. სახეთა შექმნის ამ ოსტატს შინაგანი დაძაბულობა ემჩნეოდა, მაგრამ საპრემიერო განწყობილების საწინააღმდეგო სიტუაციის შექმნას კი ლამზობდა. გააკე? — მკითხა მან. ხნოვან მსახიობს რომელიღაც სტუდენტი შეკვარებია და სახლიდან წასულა, რა ჯანდაბა უნდოდა, დატყუელიყო თავის ოჯახში. ჰეორე ამბავი წამოიწყო. ასე გვეგონებოდათ თითქოს სრულიადაც არ ფიქრობდა სპექტაკლზე, რომელიც მალე უნდა დაწყებულიყო. თავისი უშუალო საფიქრალის „შორს გადატანით“, რაღაც საოჯახო ისტორიის მიყოლით ფრავდა იგი თავის შინაგან დაძაბულობას. წარმოდგენის შემდეგ ვ. ანჯაფარიძეს შევხვდი. — მოეწონა სპექტაკლი? — მკითხა მან.

- თქვენ მომეწონეთ.
- მართლა მოეწონეთ? — გამომდგომლად შემომხედა.
- კიბებზე რომ ეშვებოდი, ოცი წლის ქალსა ჰგავდი.
- არას არ იტყვიეთ ეს კრიტიკოსები.

თვალები გაუბრწყინდა, ვიგრძინე, ბავშვივით გაუხარდა. თითქოს დაუფერებელი ვუთხარი, მაგრამ ღმერთმანი, გულწრფელი ვიყავი: მსახიობები დიდი ბავშვებივით არიან, განსაკუთრებით პრემიერის დღეებში. კოტე მარჯანიშვილი როცა უსთუში თავის სპექტაკლზე კრიტიკულ წერილს წაიკითხავდა, თურმე, ხალხს აფრთხილებდა, დღეს ნუ ანახებთ მავან და მავან მსახიობს, იქნებ ერთი დღის თამაში გადავარჩინოთო. რა ციტა სწყვიტ, რა ციტა ახარებთ. რა ბევრი და დაუსრულებელი სიბარული უნდა ქონდეთ, რომ თავიანთი სულის ორეულებს გუმი დაუბრუნონ იგი მასყურებულს. მსახიობები ფარდის მიღმაც ზუსტად გრძნობენ სცენასა და მასყურებულთა დარბაზს შორის წარმოქმნილ საოთქონეცაციო ველს, ზღვის ტალღების ხმაურით გამასქლებელი და ჯადოსნურად მიმდევველი დარბაზის ხმა, რომელიც კულისებამდე აღწევს.



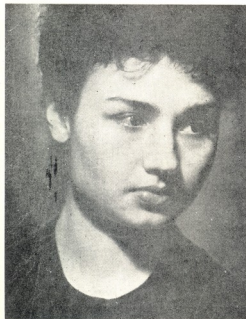
გიორგი სელიაშვილი



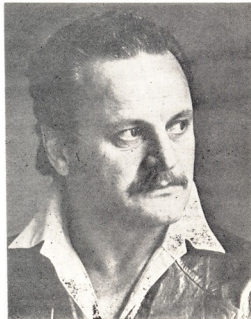
ლევან შატბერაშვილი

„ლატალი“ ფარდა რომ დაეშვა, ავ. ხორავას ოთარმა მისი წამოღობა გაუტოვდა. წამიერად თითქოს სიმწრის იმდენი გადაუარა მაყურებელთა დარბაზს. მან უკვე იცოდა ავ. ხორავას ავადმყოფობის ამბავი და იმასაც გრძნობდა, რომ ეს უკანასკნელი გარბობა იყო დიდი ტრაგიკოსისა. ტრაგიკული წუთის გაელეებას ჰგავდა ხორავას წამოჩოქებაც. მერე წამოდა და სიტყვის თქმა ისურვა. დარბაზი გაიწინა: „დიდი მადლობა გივა ლორთქიფანიძეს, მადლობა თეატრს, თქვენ — მაყურებლებს, მადლობა ყველას. მე უკვე წარმავალი ვარ. მე უკვე მივდივარ.“ თქვა და ემოციით დამიხსტა სცენა და დარბაზიც. მარჯანიშვილის თეატრიდან ხომ სულ მიდიოდნენ და მიდიოდნენ სცენის ოსტატები, იცლებოდა სცენა, აკლდებოდა ნიჭიერთა სახელები და მანც რჩებოდა საკმარისი. თითქოს ფენიქსისებრ ახლდებოდა, რადგან ამ თეატრს მუდამ მტკიცედ ედგა ფეხი მიწაზე, მუდამ ახლოს იყო დედამიწასთან, იკვებებოდა მისი ბუნებრივი რძით, იცლებოდა მისი ენერგიით. პირველქმნილი სიწმინდე თავის გამოძახილს პოულობდა სცენაზე. ზოგჯერ მასში იყო გაუხერგავი, დაუხვეწავი, ელევანტურობას მოკლებული აესტი და პლასტიკაც, მაგრამ მის მიღმა მუდამ შეიგრძნობოდა მოწისეული სინედი და ბუნების მსუყე ფერები. თეატრის მრავალპლანიანი ფსიქოლოგიურ ძიებებში ნიუანსირებული იყო ათასი ინდივიდუალური სახე და ფერი, ზოგჯერ ფანტასტიურ იერს იძენდა მისი რეალიზმი, თეატრი ერთობ გულუხვად ამრავლებდა მკვეთრ რეალისტურ ფორმებს. ხშირად აწყობდა არტისტულ შესაძლებლობათა ფერიერეკულ გამოფენებს, ყველგან იგრძნობოდა რეალიზმის ძალა, მისი მომიზნვლი ბუნება. ზოგჯერ ისიც ხდებოდა, რომ დიდ აქტიურულ ანსამბლს სწორედ ანსამბლურობა აკლდა და სპექტაკლის ერთ მთლიან მოაზრებაში ვერც კი თავსდებოდა ყოველი მათგანი. მათ პარადოქსულ შეპირისპირებაში მძაფრდებოდა თეატრალური ენება. თეატრი აცხოვრებდა მაყურებლის ინტერესს და წყლთა მანიძლზე მარჯანიშვილის თეატრი ხალხის საყვარელ თეატრად ყალიბდებოდა. ამ სიყვარულში გამოიტანა მან თავისი ნახევარი საუკუნე. ყოველ მის თაობას უწილდა ხალხმა სიყვარული და პატივი.

მეღა კუპუხიძე



ლერი პაქსაშვილი



ანზორ ქუთათელაძე



არც თაობები დარჩენილან გულგრილნი ხალხისადმი. ასე იკვრებოდა მათი ერთიანი სიყვარულის წრე.

მარჯანიშვილის თეატრში ყოველი დრამატული სიტუაცია თუ ტრაგიკული შემთხვევა ქმნიდა ახალ სასიცოცხლო იმპულსებს, მთელი მისი ისტორია სცენის ოსტატების წასლის (გარდაცვალების ან სხვა მიზეზთა გამო), შედეგად თეატრის დასუსტებისა და, ამასთანავე, იმავე მიზეზის გამო თეატრის შეკავშირებისა და მომძლავრების ისტორიაც არის, სიკვდილ-სიცოცხლესავე ერთიანია მისი სახე. იგი ცოცხალი ადამიანი-ვითაა, მრავალთა სიცოცხლე და სიკვდილია დაბუდეული ერთ ჭერქვეშ. მათი სულის წიაღიდან იზადებიან ახალი აღმინებები, ათობით და ასობით თანამედროვე და ისტორიული პიერები, გამოვლილნი და ისტორიულად არსებული — ყველა სულაღმრული და განახლებული მარჯანიშვილელთა ნიჭიერებით. ბევრი მათგანი უკვე ცოცხალი აღარ არის, რადგან ჩვენგან წავიდნენ მათი შემქმნელებიც, მაგრამ ჰსოვნა ისევე ცოცხლობს ურიელისა თუ ხარიტონისა, როგორც მოგონება მათი შემქმნელებისა უშანგი ჩხეიძისა და გიორგი შავგულიძისა. მსახიობები და მათი სახეები ერთად ცოცხლობენ ჩვენს მოგონებებში. აღარ განმეორდება გიორგი შავგულიძე და ასევე გაუმეორებელი დარჩება მისი ხარიტონიც. მსახიობისა და მისი გმირის სიკვდილი ერთდროული პროცესია. მსახიობთან ერთად მის გმირებსაც ვეთხოვებით. ალბათ ამიტომ იყო, რომ თეატრს კლასიკურ ქვეყანაში, ძველ საბერძნეთში მსახიობის საფლავში ჩაშვების წუთებში ხალხი მჭუსხარე ტაშს უკრავდა. მაყურებელი მსახიობთან ერთად ტაშით მიაცილებდა მის სახეებსაც წყვედიადისაკენ.

ეგების სწორედ განუმეორებლობა, წარმავლობა არის არტიკულური ხელოვნების გენიალობა და მისი არაენობიერი ტრაგიკული ბუნებაც!

თებერვლის ერთ სუსხიან დღეს, მარჯანიშვილის თეატრის საიუბილეო წელს, კიდევ ერთი ნიჭიერი მსახიობი გამოაკლდა. საზოგადოებამ ხელოვნების მუშაკთა სახლიდან გაასვენა შ. გაბელაია, გასვენების უკანასკნელ წუთებში მსახიობის ცხედართან თავი მოაყარეს თეატრის მსახიობებმა, დაბრაზი

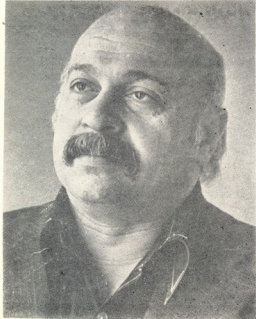


ლოლი იოსელიანი

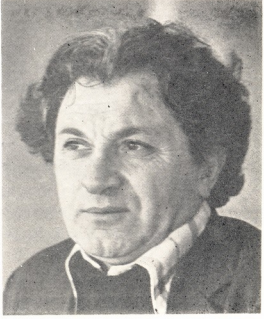


ლევან მირცხულავა

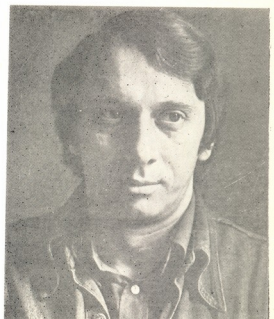
ნუნუარ გაჩავა



ორი კაკულია



გოგი თოღაძე

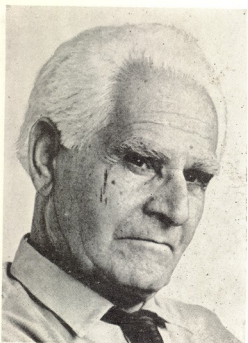




პეტრე ოცხლა



დავით კაკაბაძე

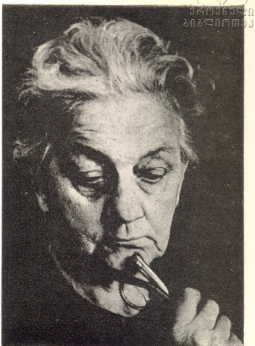


ლადო გუდლაშვილი

დაიცალა. მხოლოდ ისინი, თეატრის მეგობრები იდგნენ ცხენ-
დართან. ვაკეცები ტიროდნენ. მათ შორის რაღაც უცნაურად
ემოციური იყო გ. ბერიაკაშვილი შ. გაბელაიას კუბოსთან, იგი
ახლოს, ცხედრის თავთან იდგა და „მკედრის ყვავილებს“
ეფერებოდა, თავდაბრილი, ბუნდოვან, თითქოს სიზმარულ
ხილვებში იყო მსახობი. სახეში ვერ უყურებდა მეგობრის ცხე-
დარს, თითქოს არ უნდოდა ცოცხალი ხატი გარდაცვილ
სახეს გაეღწეა. ყვავილებს ეფერებოდა და ტიროდა შეუმჩნე-
ვლად. ჭკვიანური, ნათელი, თბილი სიტყვა უხიზა გ. ტატი-
შვილმა. ვიდრე მარჯვენა მხარეს ფოიეში და გულისტკივი-
ლით უყურებდნენ ქართული შვეიკის დატირებას. არა, იგი უფ-
რო მეტი იყო, ვიდრე ერთი როლის გარდაცვალება, მაგრამ
რატომაც ასე გაგიფიქრე. გ. შავგულიძის ხარიტონის სუ-
რათს მოგვარი თვლი, იქვე ფოიეში ჰკივდა დიდი პორტრე-
ტი ხარიტონისა. მაინც რა უცნაურად იყურებოდა. ცალი
ულვაში მალა აბრეხილი, ცალი დამწვეული, თვალები დაძა-
ბული, ცხვირზე ვეება მკეჭები. მელოტ თავზე გადმოტარებუ-
ლი რამდენიმე თმის ღერი. სურათში ფიქსირებული იყო ხა-
რიტონის მთელი პორტრეტი, მაგრამ მასში აღბეჭდილიყო
სულიერი მოძრაობის, სიცოცხლის მხოლოდ ერთი წამი. მხა-
ტრული სახის ცხოვრების ამ ერთ წამს არ შეუძლია ყველა-
ფერი დაიტოს, პორტრეტის გამოსახვისათვის კი სასწებით
საკმარისია იგი. ჩვენ პორტრეტები კი არა, მსახიობის სულის
მოძრაობა გვიჩვენა, მისი შინაგანი უკიდევანო სამყაროს გად-
მოშლა და გამოხატვა გვიჩვენა. დღევანდელი ტექნიკური პრო-
გრესის პირობებშიც შეუძლებელია მსახიობის ხელოვნების
შემონახვა, მისი გადარჩენა. თეატრში შექმნილი სახე კინო-
ში სახეცელილი გადადის, ძალიან ბევრს კარგავს, ასე რომ,
თეატრის შემოქმედებაში სახე ყოველთვის ერთადერთი ეგ-
ზემპლარი იქმნება. იგი უნიკალურია და მისი დაკარგვის შე-
შინებამ, შეუძლებელია მისი რესტავრაცია. ათასი ამგვარი
ფიქრი, ასოციაცია იზადება ახლა, რთვა ნიჭიერი ახალგაზრდა
მსახიობის ცხედარს მიაყივლებს თეატრს, და შე ვივინებ მის
გალიმბებულ შვეიკს, ნათელსა და გონებამახვილ ჯარისკაცს.
მოუშორებელი დიდილი მუდამ თან სდევდა შვეიკს, მუდამ
გალიმბებული ხელგებოდა მაყურებელსა და მეგობრებს შ. გა-
ბილიაია, ახლა კი მდუმარებს. თეატრის ცხოვრება გრძელდე-
ბა. ადამიანი ყველაფერს ეგუება. თეატრი კიდევ უფრო მეტად.
მარამ ამ „შეიუების“ მიღმა შეიცნობა წასულთა შემოქმე-
დების შეიცნობელი ძალა. შაბათს დაკარგულს შ. გაბელაია,
მეორე დღეს კი მისი მეგობარი კ. მახარაძე ავიდა სცენაზე და
დაიწყო თ. ჭილაძის ახალი პიესის („ბუდე მცხერე საართულ-
ზე“) გმირის, ბესოს, რთული შინაგანი ცხოვრების ამოხსნა.
პიესის მართლმა ფსიქოლოგიურმა ატმოსფერომ საშუალება
მისცა მის დაემყარებინა „არასცენურ“ გმირთან (ბიძინა)
შეიცნობელი კონტაქტი, ათასი კითხვა გაუნდა კ. მახარაძის
ბესოს. ყველას ვერ ვასცემ ბასუსს, ყველაფერს ვერ იტყვის
ენა. ბევრი რამ სულის უფსკრულში იძირება. სცენის უღმე-
ბელი კანონია: უსლოვანი ადამიანის დაკარგვის დროსაც სცე-
ნაზე ისე უნდა იდგე, როგორც საბრძოლო პოსტზე ჯარისკაც-
ი. ამაში არის რაღაც დიდი სიკეთეც. მსახიობს ნევროზული
შოკისაგან მხოლოდ თამაში ათავისუფლებს. კ. მარჯანიშვი-
ლის თეატრს მუდამ ჰქონდა კრიტიკული დღეები (ან რომელ
დიდ თეატრს არ ჰქონია!), მაგრამ ვნებასავით მოქალებოდა
თავისი არსებობის გამართლებას და ახალი წარმატების გი-
ნი. დაშლილი, ერთმანეთთან დაპირისპირებული კოლექტივი
შეიკვებებოდა და იგი სრულიად ახლებურად გამოანათებდა

თავის შესაძლებლობებს. თეატრი ნევრაგენიული კონფლიქტი-საგან ისევ თამაშით იკურნებოდა.

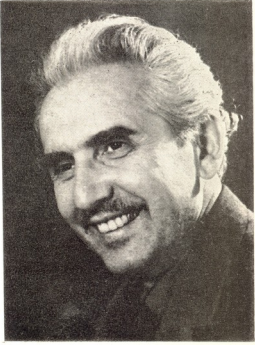
რთულ სიტუაციაში დაიწყო თავისი ისტორია მარჯანიშვილის თეატრმა. რუსთაველის თეატრიდან წასულმა მსახიობთა ჯგუფმა კოტე მარჯანიშვილის მეთაურობით დიდი და საშვილიშვილო საქმე წამოიწყო — საფუძველი ჩაუყარა ახალ თეატრს. მარჯანიშვილის გენიამ გააერთიანა ყველა და, აპა, პირდაპირ საწაწალები მოახდინეს პირველსავე სეზონში. რვა სპექტაკლი დაიდგა. მათ შორის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „იპაპალ გულში“, „წერილ ავსტრია“, „როგორ“, „ყვარყვარე თუთაბერი“. ერთობ ბევრი იყო ერთი სეზონისათვის ამდენი წარმატება. თეატრმა თავის პირველ სპექტაკლად შემოხვე-ვით არ უჩვენა — „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ეს იყო სი-სხლსასვე დიდი სიცოცხლის დასაწყისი. გავიდა სულ რაღაც თიბი თუ ხუთი სეზონი და თანდათან იმძლავრა კანის სულ-მა, წამოიშალნენ აქტიორული ტალანტები, გაჩაღდა მათი მასშტაბის „პარტიზანული“ თუ უფრო ფართო პლანინი ბრძოლები, თითქოს ინგრეოდა მძობითა და საყვარულით ნა-გები თეატრი. თითქოს საუკუნეთა სიღრმიდან ამოტივტივდა რეჟისორთა და მსახიობთა შეპირისპირების ცნობილი წინა-აღმდეგობანი; ბრძოლის ველზე დაეცა კ. მარჯანიშვილი და თეატრს დასტორდა თავისი ახალი შემოქმედებითი ძალების გაღვიძება. გონს მოეგო იგი და ისევ მარჯანიშვილის სახე-ლით შეკავშირებულმა ახალი ცხოვრება დაიწყო. „ნიონიშვი-ლის გურიამ“ რწმენა შემატა თეატრსაც და მაყურებელსაც. გადიოდა დრო, იცვლებოდნენ რეჟისორები: ვ. ყუმიტაშვი-ლი, გ. შურული, ვ. ტაბლიაშვილი, არ. ჩხარტიშვილი, ლ. იო-სელიანი, გ. ლორთქიფანიძე, ი. კაკულია, ისინი ხან ერთმა-ნეთს ცვლიდნენ, ხან ერთმანეთს გვერდით მოღვაწეობდნენ. გზადაგზა თეატრს შეემატა ახალგაზრდობა: რ. მირჩხულია, ვ. კუჭუხიძე, ნ. გაჩავა, ა. ქუთათელაძე. სხვადასხვა დროს სპექტაკლებს დგამდნენ ს. ქელიძე, დ. ანათა, ბ. გამრეკელი, გ. სულიაშვილი, ლ. შატბერაშვილი, ლ. პაქაშვილი. მეტნაკ-ლებად ღირებულ იყო თეატრის სპექტაკლები, მაგრამ იმის გამო, რომ ძალიან დიდხანს ბრწყინავდნენ არტისტული ტა-ლანტები, თეატრში იგრძნობოდა მიღწევათა ერთგვარი სტა-ბილურობა. თითქმის ყოველ სპექტაკლში ერთი ვარსკვლავი მაინც ანათებდა. ეს იყო დიდი სიხარული და იმედი. მარჯა-ნიშვილის თეატრში, მისი დამარსებლის გარდაცვალების შე-მდეგ საკმაოდ მომძლავრდა აქტიორთა რეჟისურაც (შ. ლაშ-ბაშიძე, ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გომიშვილი, პ. კობახიძე). თავის-თავად ეს საინტერესო პროცესი გახლდათ, მაგრამ იგი თეატ-რის ერთობ რთული და წინააღმდეგობრივი გზის განვითარე-ბის მარეგულირებელი ცყო. მან გარკვეულად ხელი შეუწყო არ-ტისტული ინდივიდუალუზმის წარმოჩენას, თეატრის ძველი ტკივილების გაღვიძებას. მაგრამ მარჯანიშვილის თეატრმა იმდენი რამის ნახვა და გადატანა მოასწრო, იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა მისი შინაგანი პოტენციალი, რომ მუხსასავით ფეკ-მაგარი იდგა და პირიქედისადაც უნივერსალიზმისაკენ იყო წარმართული. თეატრის ხელოვნების ამაღლებას, მის განუო-გაადებას ნაყოფიერი ნიადაგი შეუქმნეს ნიჭიერმა მსახიობებ-მა და რეჟისორებმა, მხატვრებმა და კომპოზიტორებმა. მარ-ჯანიშვილის თეატრის ისტორიას ამწვინებენ პ. ოცხლის, დ. კაკაბაძის, ელ. ახლელიანის, ი. სუმბათაშვილის სახელე-ბი, სწორედ მათ შექმნეს ერთი მთლიანი, მაგრამ თვითმყო-ფადობით განსხვავებული მხატვრული მოდელი მარჯანიშვი-ლის თეატრის სცენოგრაფიისა. მათ მიერ შექმნილ ცასა და



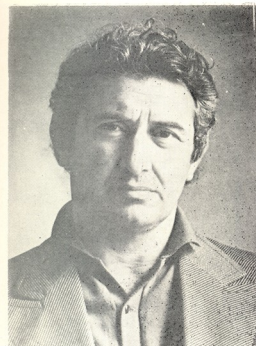
ელენე ახლელიანი



იოსებ სუმბათაშვილი

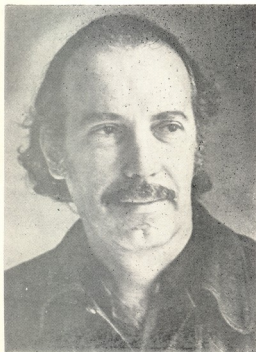


ეპისნაოზ ლაპაშვილი



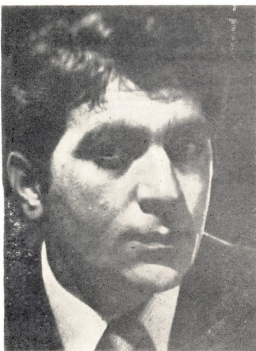
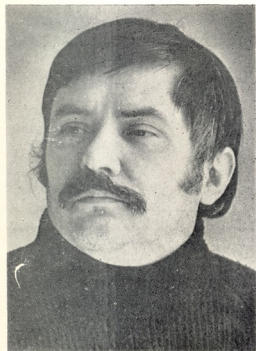
მიწაზე, მსახიობთა სამოქმედო სივრცეზე, ათას ხაზებსა და ფერებში, კონტრასტებსა და პერსპექტივებში არა ერთ-ერთს მათ გამოიხატა. ყველაფერი, რაც თეატრის სცენაზე იქმნებოდა, შთაგონებული იყო მარჯანიშვილის სინთეზური თეატრის ესთეტიკით.

თეატრის უპირველესი მისია მაღალი მოქალაქეობრივი პრინციპების ჩამოყალიბება იყო და ეს შესაძლო კიდევ თეატრმა თავისი საუკეთესო საპედაგოგიკო რთული სიტუაცია და გაჭირვება ყველაზე უკეთ ავლენს თეატრის სულიერ სიმტკიცეს, მის კაცურ ვაცოხას და ეს დიდი გამოცდა მან არაერთხელ ჩააბარა წარმატებით. განსაკუთრებით ომის წლებში. დიდი სამამულო ომის დაწყებიდან პირველსავე სეზონში დადგა კ. ფინისა და მ. გუსის „ბერლინის გასაღები“, გ. ჟურუსის დრამატული კომპოზიცია „მილიონთა რისხვა“, ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, ბ. გამრეკელის „პრიგალი“, ვ. როკას „ინჟინერი სერგევი“. მას მოჰყვა გ. მდიენის „პარტიზანები“ და ასე გაიმართა „ბრძოლის ხაზზე“ თეატრის რეპერტუარი, ერთმანეთს შერწყვა გმირული ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა. ფაშისტი დამპყრობლების წინააღმდეგ საბრძოლველად განაწყობდა მაცურებელს ისტორიული სახეები და ჩვენი თანამედროვეობის შთამაგონებელი მაცალითები. სცენაზე ყველაფერი თანადროულად ეღერდა.



მარჯანიშვილის თეატრის მუშეუბში დაცულია იმ დღეთა მოსაგონარი მასალები. ერთ-ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „1942 წლის აპრილში თეატრის მხატვრულმა ბრიგადამ ოთხის ნაცვლად გამართა 9 კონცერტი № 14-22 პოსპიტალში. კონცერტი ჩატარდა პალატაში მძიმედ დაჭრილთათვის“. მეოფე დოკუმენტში წერია: „ჩვენ, ჯარისკაცები და ოფიცრები, რომლებიც სამკურნალოდ ვიმყოფებით № 1418 პოსპიტალში, სულითა და გულით ვუხდით მადლობას მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებს“. „კონცერტმა დიდი წარმატებით ჩაიარა, — წერენ სხვა პოსპიტალიდან. — დაჭრილი მებრძოლები და ოფიცრები აღფრთოვანებით შეხედნენ მსახიობებს. განსაკუთრებით დრმა შთაბეჭდილება დასტოვა ც. წუწუნავას, ს. ჟორჯოლიანის, აკ. კვანტალიანისა და ა. გომელაურის გამოსვლამ“.

სამეფო ბრიგადის აქტიური მონაწილე ბაბო გამრეკელი



ოლეგ ქოჩიკი
ალექსანდრე სლოვინსკი
იური ჩიკვაძე
მამია მაღოსონია

ტიონებს: „მუშაობა გვიხდებოდა ათასგვარ პირობებში. სცენა, რა თქმა უნდა, არ გვექონდა. ვთამაშობდით თათბერში, ვაჭრო კორიდალებში, ეზოში, კიბეებზეც კი... ჯანსაღი სიცილი, რაც მოკვებებდა ხოლმე ჩვენს გამოსვლას, ადვანტურთვანიება და დიდ გამაყოფილებას გვაფრწინებინებდა“.

თეატრის არაერთი თანამშრომელი დღეც ბრძოლის ველზე, ზოგმა ვერ მისაწრო სცენაზე მემოქმედოვანი სახის შექმნას, ისე წავიდა თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე. ზოგი კიდევ, მ. გვლოვანის სიტყვით რომ ვთქვათ, „იარაღთან ბავშვი მივიდა და ასლა შუბლზე ნაოჭებს ითვისებს“.

გვერდობდა მარჯანიშვილის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი გიორგი ჩახავა. საბჭოთა კავშირის გმირი ა. გვერდიძე მის შესახებ წერდა: „ჩემს ბატალიონში სახელი გაითქვა გ. ჩახავამ. იგი მარჯანიშვილის თეატრიდან მოვიდა ნაწილში და დიდი ენთუზიაზმით დაეწაფა სამხედრო საქმეს. მან თავი გამოიჩინა მრავალ ზრბოლაში. ერთ-ერთი ბრძოლის დროს მწყობრიდან გამოვიდა გვერდიძის მეტყველამწერებზე, ჩახავა დაეფულა ამ ტყველამწერებზეც. იგი ხან ერთი ბიწრე, ხან მეორეთი. როცა ერთი გაცხლდებოდა, მეორესთან მიდიოდა. ასე იბრძოდა, ვიდრე არ დაიჭრა... 1942 წლის ზამთარში ჩვენმა ბატალიონმა, — განაგრძობს გვერდიძე, — მიიღო შეესება. ჩანოსულთა შორის იყვნენ ქართველები: მომინდა მათი გაეცნობა, დალაპარაკება. გადავწყვიტე საითთაოდ მიმეწვია... და აი, მომიახლოდა მაღალი, მხარბეჭიანი ახალგაზრდა ოფიცერი და მოხასხნა — ლეიტენანტი ჩახავა!...“

შეხებდნენ, ოფიცრის ლამაზი სახე ნაცნობად მომეჩვენა. შევეცდებო:

- სად შეხვედრავართ ადრე ერთმანეთს?
- ალაბა, თბილისში.
- თბილისში დიდი ხანია არ ვყოფილვარ, შორეულ აღმოსავლეთში ვმსახურობდი.

— მაშინ კინოში შეხვებდებოდით ერთმანეთს. მეგონა ოფიცერი ხუმრობდა, მაგრამ მან განმინარტა, რომ ის მსახიობი იყო მარჯანიშვილის თეატრიდან და კინოშიც გადადიოდა.

— თუ ნახეთ „დაკარგული სამოთხე“, მაშინ ჩვენ ერთმანეთს შეხვედრავართ. მე ერთ-ერთ ძმას ვთამაშობდი. რა თქმა უნდა, ჩახავას სახე ჩემთვის კინოფილიმიდან იყო ნაცნობი. მე ვუთხარი ოფიცერს, ჩახავა ბატალიონის შტაბის უფროსის მოადგილე დაეწინააღმდეგა, ჩახავას კი ვთხოვე ხანდახან გამოსულიყო მებრძოლებს წინაშე, რათა თავისი მსახიობური ოსტატობით აებლაღებინა მათი საბრძოლო განწყობა“.

მსახიობის მართალი სიყვარული ზემოქმედებას ახდენდა ჯარისკაცზე. გ. ჩახავა და სხვა მარჯანიშვილები კარგად გრძნობდნენ თავიანთ როლს ცხოვრებაში. რა ზუსტად თქვა ამ გერმანულ ფრანგმა მწერალმა და მფრინავმა ანტანო დე სენტ-კვიპორებმა: „ჩვენ ბედნიერები ვიქნებით მსოფლიო მაშინ, როცა შევიცნობთ ჩვენს თუნდაც მცირე როლს ცხოვრებაში, მხოლოდ მაშინ შეგვეძლება ვიცხოვროთ და მოვედეთ მშვიდად, რადგან ის, რაც აზრს აძლევს სიცოცხლეს, აზრს აძლევს სიყვარულსაც“.

თეატრის განვითარების ერთ-ერთი რთული ეტაპი იყო 60-იანი წლების მეორე ნახევარი. მას წინ უძღვდა 50-იან წლებში წარმოქმნილი ფსიქოლოგიური მოტივებისა და ადამიანური საწყისების წარმოჩენის რთული პროცესი. ამ პერიოდში იმდენივეა ლ. იოსელიანის სპექტაკლები, ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“, გალანის „სიყვარული

გარეირაქუსე“, რ. თაბუკაშვილის „რაიკოსის მდივანი“, მ. შოთა „პიგმალioni“, მ. გორის „ფუკრუსე“. დიდი როლი შეასრულეს თეატრში ლ. იოსელიანის სპექტაკლებმა. მათ წარმოაჩინეს სიმარტილის ხელოვნების ახალი მხარეები. ახალ მიღწევას აზიარეს თეატრი. ამ პერიოდში იწყება გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებითი გზა მარჯანიშვილის თეატრში. გვლოვანის „ასატურის დედისახლის“ მოწყვეს კ. კლდრაშვილის „დაბრუნება“, ვ. გაბესკირიას „უფუკრუსთან“, ვ. ლორთქიფანიძის „ჟოლიხეის ცისკარი“ და სხვა. ახალი თაობის ამ რეჟისორთა სპექტაკლებში წინაშედგებინა და ასალ წარმატებებს აღწევდა ვ. ნინუა, მ. ჯავახიძე, ი. ტრიპიანი, ტ. საყვარელიძე, ე. მაღალაშვილი, მ. თბილელი, ლ. ყიფშიძე, თანდათან გზას იკვლევდა და ფეხს იდგამს ი. მედიუნტუხუცესის, ს. ჭიაურელი, ი. უჩანეთიშვილის, თ. არჩვაძის, გ. ბერიკაშვილის, ლ. ანთაძის, ნ. მგალობლიშვილის, ლ. შოთაძის თაობა. 60-იანი წლების მეორე ნახევარში თეატრს „კვლავ ეწვევა“ მისი მართად ძველი და მარად უცვლელი „მეგობარი“ — უკმა მარაბოს გრძნობა, განახლების იდეა და იწყება ემოციური აფეთქებები. თეატრს გამოეყოფა ახალგაზრდების ნაწილი და შექმნის ახალ თეატრს, რუსთაის თეატრს. ეს მთელი ისტორია, მთელი ცხოვრება, ცალკე თემაა. ჩვენ ისევ ფრთხილად, ტკბილი მოგონებით ვინსტრუქციით იმ მწარე დღეებს, როცა გვეგონა, რომ ქვეყანა იქცეოდა, ვითუ, ვერც ახალი შექმნილიყო და ძველიც დაბერულიყო. შიში, იჭვი, ათასი საფრთხილი და საზრუნავი გაჩნდა.

კარგად მახსოვს ეს უკიდურესად დაძაბული დღეები. 1967 წლის 27 იანვრის კულტურის სამინისტროს კოლეგიის გაფართოებულ სხდომა. თორმეტი წელი გავიდა მას აქეთ, ახლა ჩემს წინ დგას სხდომის სტენოგრამა, ვფურცლებს მის გვერდებს და მესმის არა მარტო ნაცნობი ხმები, არამედ თეატრის ისტორიისათვის ნაცნობი მოტივები, პრობლემები, ტკივილები. გრ. კოსტავა მაშინ ამბობდა: „ვ. გუნიას თვითონ უთარგმნა, ემეუ ლირია“ და როცა ვ. მაჩაბლის თარგმანი ნახა, ის დადგა. რატომ? იმიტომ, რომ ის პირადულიდან არ გამოდგოდა, საერთო საქმის ინტერესები ამოძრავებდა. გახსოვთ? (მიმართა ვ. გომიძისთვის) თელავში რომ წავედი, ავ. დვლინიშვილს დეკორაციები დაჰქონდა მუშებთან ერთად. სად არის ის. თაყაიშვილი, გახსოვთ უკეთისში... ავ. დვლინიშვილი, ოთხ მსახიობთან ერთად იყო ოთახში. აი, ასეთი კაცი ამ შეხვედრის თეატრს“. ტრიპიანიც ერთმანეთს სცვლიდნენ მსახიობები, რეჟისორები, ადმინისტრაციული მუშაკები. მაშინ გ. ლორთქიფანიძემ თქვა: ოცდაათი წელიც რომ ვაგიდებს, მაინც მოვლად მარჯანიშვილის თეატრში. ათი წელი დასჭირდა სურვილის ახდენას. რატომ ვიკონებ ასლა იმ მწარე დღეებს? იქნებ იმიტომ, რომ იმ დისკუსიის მონაწილეებიდან ხუთი თუ ექვსი ადამიანი ცოცხალი აღარ არსებდა და სინანული გრძნობდა გვეუფლებს? იქნებ მეტი გაფრთხილება ვენიდა ერთმანეთისადმი, მეტი დანდობა და მიტევება ნაკლოვანებებისა? მაგრამ იმ კონფლიქტმა ხომ საკუთრივად სხალი თეატრი შემატა. თავის დროზე რუსთაველის თეატრის კომფლიქტმა წარმოშვა მარჯანიშვილის თეატრიც. ასე გრძელდება თეატრის ისტორია, ბევრი დღეც კიდევ ამ გზაზე. ადამიანთა გულებზე გადაიარა ქარიშხლებმა. თეატრის თავზე კონკრეტული ჭექა-ქუხილით გააძლიერდა და წვიმის შემდეგ ახალი სინდელიც გადაიარა სიცოცხლე მოდის. თეატრის ისტორიის ამ უცნაურ ხასიათში იჭრათობა თაობათა სული და აი, ახლაც ორივე სცენაზე მოვიდა ახალი სიცოცხლე, შეიქმნა ახალი სპექტაკ-



სცენა სპექტაკლიდან „რევიზორი“

ლები, ახალი სახეები. ა. გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“ გახდა „ძველი“ თეატრის ფსიქოლოგიურ-რეალისტური სტილის პოეტური საწყისების განმანახლებელი. დიდად გამამხნეველი იყო თეატრის ეს წარმატება. მასსოვს, როგორ უნდოდა თეატრს სპექტაკლის წარმატება. ერთსულოვანი იყვნენ ყველანი და ეს იყო დიდი ბედნიერება. პრემიერის დღეს მარჯანიშვილის თეატრის ფოიეში შეგვხვდა ტ. საყვარელიძეს და ვკითხე: — როგორია სპექტაკლი? „დიდებული“, — მითხრა სასხეგარწყინებულმა. თავად სპექტაკლში არ მონაწილეობდა, მაგრამ როგორ გულწრფელად უხაროდა სხვების წარმატება, რაც თავისთავად მარჯანიშვილის თეატრის წარმატებას ნიშნავდა. წარმატების სურვილით, ერთიანი მხატვრობით მჭრუსთომი გაერთიანებულნი, მარჯანიშვილის თეატრის პირმშობნი რუსთავეთ ახალ მხატვრულ სივოცხლეს ამცვიდრებდნენ. ქმნიდნენ „სირანო დე ბერჟერაკსა“ და „ასი წლას შემდეგ“. მარჯანიშვილის თეატრიდან ოცი თუ ოცდახუთი კილომეტრის მოშორებით თეატრალური ვნებათაღვლევის ფონზე იხადებოდა ზეაწეული აზრისა და ემოციის თეატრი, რომელიც სრულიად განსხვავებულ პოზიციას იკავებდა იმპაინოდელ ქართულ თეატრში. გ. ლორთქიფანიძის განვლილი გზა თითქმის ერთბაშად შეჯამდა, ერთბაშად ამაღლდა და ახალ თვისობრიობაში გადავიდა. თ. მელიქიეთუხუცესთან მისმა დაწვევებმა კვლავ შეასენა ქართულ აუდიტორიას გ. ტაბიძის სიტყვები, „ხელოვნების თვისება იყო და იქნება რომანტიკა“. თითქმის განმეორდა ს. ამბეციელისა და ა. ხორავას მტურში რომანტიკული თეატრის მწვერვლების დასაპყრობად. მაგრამ ახლა სულ სხვა დრო იყო, — სამოციანი წლები და გ. ლორთქიფანიძის თეატრი. თანადროული, სხვაგვარი აზროვნებისა და სტილისტიკის თეატრი გახლდათ.

კ. მარჯანიშვილის თეატრმა უცებ დაკარგა აკ. კვანტა-

ლიანი, ხოლო რუსთავის თეატრმა რ. ხობუა. რაღაც უცნაური იყო მათი ცხოვრების ფინალი. ორივენი ყველაზე მეტად იცავდნენ თავიანთ პოზიციებს და თითქმის ბედიც თანაზიარი ხვდათ. თეატრებმა უდიდესი გულსტიკვილით დაიტყრეს ისინი, როცა გ. ლორთქიფანიძე რ. ხობუას საფლავთან ტიროდა, ჩვენ ყველანი ვგრძნობდით, რომ ეს რაღაც უფრო მეტი იყო, ვიდრე პირადი მეგობრის დატყრება. იგი ერთად განვლილი სიტუაციის გამოვლოვაც იყო, ერთად გატარებულ დღეებთან გამომშვიდობებაც, ახალი თეატრის ერთი ბოძის წაქცევაც.

გაჭრილი ხსეული თანდათან მუშდებოდა და კვლავ ერთნაეისი შერწყმისაკენ ისწრაფოდა. გუმინდელი ახალგაზრდები, ბიოგრაფიით გამდიდრებულნი, დაუბრუნდნენ კერიას. 70-იან წლებში თეატრმა დაიწყო თითქმის ძველი, ერთხელ ნაცდი, მაგრამ მაინც ახლებური ცხოვრება.

60-70-იანი წლების მარჯანიშვილის თეატრში იდგმება სპექტაკლები, რომლებიც სხვადასხვა ასპექტით აშუქებენ თანამედროვეობისა და წარსულის სინამდვილეს. თეატრს მრავალფეროვნებასთან ერთად, თეატრის რეპერტუარშია სხვადასხვა ჟანრისა და სტილის ნაწარმოებები. ქართველი, რუსი, უკრაინელი და უცხოელი მწერლების პიესების საფუძველზე იქმნება სპექტაკლები, რომელთაც მოწონებით ხვდება მაყურებელი. 1962 წელს იდგმება ეფრიპიდეს „მედეა“, იმავე წელს დაიდგა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“. თეატრი დიდი წარმატებით დგამს პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალს“, „ცხოვრების ჯარას“, კ. ჩაპკის „დედას“, კ. გამახურდიას „მთვარის მოტაცებას“, ფ. მილერის „დონ კარლოსს“, ა. კორნეიჩუვის „სხოვნა ველისას“, გ. ხუზაშვილის „მოსამართლეს“, ვ. კანდელაკის „სოკრატეს“. მაყურებელმა ნახა რეალისტური, სახიფათო მესრულებული არაერთი აქტიორული

მიღწევა (ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გომიამვილი, კ. კანაკალიანი, ა. თბილისი, კ. მახარაძე, ი. ტრიპოლსკი, ა. ნინუა, ტ. საყვარელიძე, მ. თბილელი, დ. ჭიჭინაძე, ს. ჭიაურელი, ვ. ყიფშიძე, ი. ურანვიშვილი, შ. ლავრობაძე, თ. თეთრაძე, ვ. ცხვარიამვილი, გ. ტატიშვილი, გ. გელოვანი, მ. ბებურიშვილი, შ. გაბელაია, მ. გვეტია და სხვ.).

კ. მარჯანიშვილის თეატრი დღე გულისხმიერებით მოეკიდა თავის ტრადიციას. მან სცენაზე აღადგინა საუკეთესო სპექტაკლები: ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი“?! (ლურასანი — ვ. გომიამვილი, დარჯანი — მ. თბილელი) და კ. გუცვივის „უჩივილ აკოსტა“ (ურბილი — კ. მახარაძე, ივდითი — ს. ჭიაურელი). ორივე სპექტაკლმა თანამედროვე მაყურებელში ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. მარჯანიშვილის თეატრში დიდი წარმატება ხვდა ვ. გომიამვილის დადგმას „ძველი ვოდვილები“. არტისტული მრავალფეროვნებით, მდიდარი მხატვრული საშუალებებით, ხალასი ფეიერვერკული არტისტიზმით წარმოდგენენ ვ. გომიამვილი, მ. თბილელი, ვ. ყიფშიძე და სხვები, სპექტაკლს სიცოცხლე გაუხანგრძლივა ი. ურანვიშვილმა, ვ. გომიამვილი რომ შესცვალა. თითქოს სიმბოლურად არის თაობათა ეს შემოქმედებითი მონაცვლეობა.

მარჯანიშვილის თეატრში სერიოზული შემოქმედებითი წარმატება ხვდა ნ. ლორთქიფანიძის „უამთა სიავეს“. გამოჩნდა მ. კუჭუხიძის ძლიერი შემოქმედებითი ნებისყოფა, გონიერი სიღრმე და ისტორიის თანადროული განცდის ნიჭი. თეატრში ინტერესი გამოიწვია ჯ. იოსელიანის „ტაკიმასხარამ“. აქტიორული წარმატებით აღინიშნა ი. ურანვიშვილის გამოსვლა იეთიმ გურჯის როლში. თეატრმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო ნეგატიური მიღწენების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ტ. ფანჯიკიძის „თვალა პატიოსანი“, ა. ჩხაიძის „დღის წესრიგშია ერთი საკითხი“, „როცა ცალაქს სძიხვს!“ და რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“. ნ. გაჩავას სპექტაკლები გამოირჩევა მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსით, პუბლიცისტური სიმახვილით, თანადროულობის დრმა გრძნობით. განსაკუთრებული როლი შესასრულა თ. არჩვაძის მონაწილეობამ თანამედროვეობის ამსახველ ამ სპექტაკლებში, სადაც მსახიობის შინაგანი ძალა და ოსტატობა უკეთ აჩვენდა სადღეისო პრობლემათა აზრს. მ. თუმანიშვილმა განახორციელა ფ. დიურენმატის „მილიარდერის ვიზიტა“.

60-70-იანი წლების ქართულ თეატრში კვლავ გრძელდებოდა დიდი სამამულო ომის თემა. თეატრი ეძებდა ახალ ხერხებს, ახალ მხატვრულ საშუალებებს სამამულო ომის გმურობის გამოსახატავად. თეატრმა მონახა საბჭოთა მეომრების ფსიქოლოგიური განცდების, მათი სულის ტკივილისა და სიხარულის გამომსახველი მრავალფეროვანი ფორმები. თეატრმა იგრძნო, რომ საჭირო იყო ომის თემის ახლებური გადაწყვეტა, ახლებური გააზრება. ფრონტისა და ზურგის ცხოვრება, ხალხთა ერთობაც და მეგობრობაც, ისე გამოვლინდა სცენაზე, როგორც ერთი მთლიანი პროცესი. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებს, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (1960), რომელიც პირველად მარჯანიშვილის სახ. თეატრში დაიდგა (რეჟ. ე. ლორთქიფანიძე) ახლებურ გაშუქებას აძლევს ომის თემს. ნაწი იუმორი, ლირიზმი, ნაღველი, რომელიც ცხოვრების მართალ სურათებშია განფენილი სცენაზე, წარმოსდგა დიდი მხატვრული სიმართლითა და სისასიით. თეატრში ახალი ძალით გააცოცხლდა საბჭოთა პუნანიზმისა და კაცთმოყვარობის

იდეები. ადამიანთა შორის პარამიწული ურთიერთობის ადრევე აღსანიშნავი მხატვრულად საინტერესო ფორმად იქცა დიდი აქტიორული მიღწევების (ს. თაყაიშვილი, ალ. ჟორჯოლიანი, ვრ. კოსტავა, ლ. ანთაძე) გვერდით შეიქმნა ეპიზოდური სახეები, რომელთა ერთობლიობაც იმის დასტური იყო, რომ მარჯანიშვილის თეატრი მტკიცედ იცავდა რეალისტური აზროვნების ტრადიციას. მხატვრულ სახეთა მრავალფეროვნებაში კლინდებოდა თეატრის მდიდარი აქტიორული შესაძლებლობანი. ე. ლორთქიფანიძემ, რომელიც განსაკუთრებით აქტიურად უჭერდა მხარს ქართულ დრამატურგიას, 1962 წელს დადგა „მე ვხედავ მუხს“. ეს იყო გაგრძელება იმ გულ-

მიამ სან ეენი — თ. ჭავჭავაძე
(„მიამ სან ეენი“)



წრფელი და პოეტური მოტივებისა, რომლებიც ასე წარმატებით გამოხატა მან ნ. ღუმუხაძის პირველი ნაწარმოების დადგმაში. სცენაზე ფაქიზად და წმინდად აისახა ხატისა (ქ. კიენაძე) და სოსოიას (ვ. ქავთარაძე) სპეტაკი სული. გამოჩნდა მათი ახალგაზრდული სამყარო, სინათლითა და სიკეთით რომ იყო განათებული.

მარჯანიშვილის თეატრში პოულობს შემოქმედებითი ბიოგრაფიის გაგრძელებას, მისი სრულყოფის, ახალი მიღწევებით გამდიდრებასა და ამაღლებას კ. მახარაძე. იგი ზედიზედ გამოდის რამდენიმე როლში და თავისი წარმატებით ანიღბრებს საერთოდ ქართულ სამსახიობო ხელოვნებას.

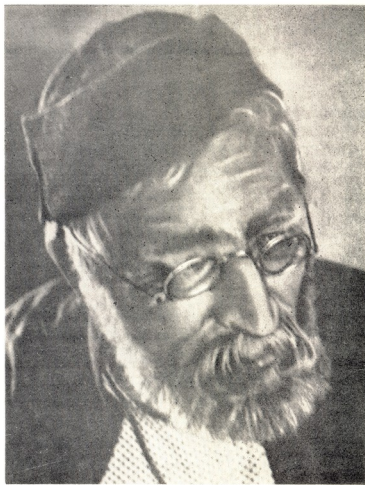
...იშვიათად თუ ვინმეს ჰქონია ისე თბილი და მასშტაბური საიუბილეო საღამო, როგორც ვ. გომიაშვილს. 60 წლის საიუბილეო საღამოს შემდეგ თეატრის ფორეში დიდი ბანკეტი გაიმართა. იყო ზემო, არტისტული გახელება, ლხინი. ვ. გომიაშვილი საოცარი იმპროვიზატორი და წამიერი შთაგონების მსახიობი იყო. რაც უფრო დიდია მსახიობი, მასში უფრო მძლავრია ინტუიცია. ინტუიციისა და სინამდვილის შეცნობის ერთიანობა ვ. გომიაშვილში წარმოშობდა მოძრაობის საოცარ იმპულსებს. გომიაშვილი უბრალო ამბავს, სულ უმნიშვნელო დეტალს ისეთი გაშუქებას აძლევდა, რომ გაიძულემათ დათვალით დაგენახათ იგი. ამ რამდენიმე წლის წინ თელავში, მ. თბილელის საიუბილეო საღამოზე, ვ. გომიაშვილიც იყო. მე მოხსენება უნდა გამკეთებინა, მაყუ-

რებისათვის უნდა წარმედგინა ჩვენი დელეგაცია. სცენაზე გასვლის წინ კულისებში შემომხვდა გომიაშვილი. „საქართველო“ — მითხრა მან. აი, მახანე და ნახე როგორი ტამი იყოს. ძალიან ვუყვარვარ კახეთში. ღმერთმანი, ჩემ მზესა ფიცულობენ. იციან, მეც რომ მიყვარს. დილით ალაზანს გადაგახედებ. მსოფლიო რომ მოიარო, უკეთეს ვერაფერს ნახავ, მგონი შენი გამოსვლის დროა, აბა, შენ იცი.

რალაც აუსხნელი, სიტყვით გადმოუცემელი ნიუანსით მაგრძნობინა, რომ მისი სხენება არ დამვიწყებოდა, რაც მას არაფერს მატებდა. ისედაც ყველაფერი ნათელი და გასაგები იყო. ვ. გომიაშვილი ხალხს უყვარდა. გარკად იცოდა ეს და მაინც უნდოდა ტამი. ეს პატივმოყვარუბის ტამი კი არა, რალაც უფრო მეტი იყო. შეუცნობელი, გამამხნეველი და წამახალისებელი იმპულსები იზადებოდა მსახიობში სცენაზე გასვლის წინ. მალე გავიდა მოედანზე და პირისპირ შეებმებოდა მაყურებელს. მაყურებელმაც გულუხვად დააჯილდოვა ვ. გომიაშვილი და უნდა გენახათ, რა კარგ გუნებაზე იყო როცა მაყურებლის დიდი სიყვარულის ახალი დასტური მიიღო. სასტუმროში ერთ ნომერში გავათენეთ ღამე. უფრო სწორად თეთრად გავათენეთ. ვ. გომიაშვილმა იმ ღამით ათასი სახე გაითამაშა ჩემს თვალწინ. ახსენებდა ჰამლეტს და დამწყებდა თუ როგორი უნდა ყოფილიყო, მისი გაგებით, ჰამლეტი, იქვე ახდენდა რომელიმე დეტალის ილუსტრაციას, ახსენებდა სხვას რომელსავე როლს და კვლავ იმპროვიზაციული

იხისკიელი — პ. კობახიძე
(„მეზღვები ალაპარაკდნენ“)

თორნიკე — ა. ოშიაკე
(„ხარატანთ კერა“)



ფეიერვერკებით ივსებოდა ოთახი. თეატრს პოლიტიკა სცვლიდა, პოლიტიკას — ლიტერატურა, ისტორია, ხალხის ადაბნელებები და ცისკრის ვარსკვლავმა რომ ინათა, ქიზიყის ქებათაქებას მოჰყვა. უცებ დედას პურები ინატრა, თავისი ბავშვობა გაიხსენა, თითქოს ჩაწყნარდა, რაღაც სიმშვიდე ჩადგა მის სულში. მთელი ღამის ნაბობქრებს, ქართული მიწისა და ცის სიყვარულში გათენებულს, ბაზარში პურის გატეხა მოუნდა და ჩვენც თელავის ბაზარს ვეწვიეთ. ვ. გომიაშვილმა თითქოს საზე შეუცვალა ბაზარს, ხან ერთ კახულ გლეხს შსძახა, ხან მეორეს, ხმამაღლა ყველას ეფერებოდა, თუ რამე არ მოეწონებოდა, იმასაც რაღაცას ეტყობდა. გინახავს ასეთი ბაზარი, აი, გინახავს სადმე, — ისე ალტაცებული მეუბნებოდა, რომ ნანახიც რომ მქონოდა (მქონია კიდევ!), მაინც ვეტყვოდი — არ მინახავს-მეთქი. ეს იყო უცნაური სპექტაკლი, სადაც ვ. გომიაშვილმა სახეებივით დაასურათხატა გლეხები, ყველა „ჩართო მოქმედებაში“. ეს იყო მისი დიდი იმპროვიზაციული შთავონებით აღბეჭდილი როლი, რომელსაც მიწის ყივილი ერქვა!...

მსახიობი არტისტული უნდა იყოს ცხოვრებაშიც. ჩვენ ვგულისხმობთ არა ექსცესებს, არიტმიას, უცნაურობებს, არამედ სილაშაზეს, არტისტიზმს. ხშირად ეს აკლიათ ხოლმე (უკანასკნელ წლებში) ახალგაზრდა მსახიობებს. მათი ცხოვრების სტერეოტიპი შნოსა და ლაზათს აკლებს მათსავე ხელოვნებას. გ. შაველიძე ყველგან არტისტი იყო სულით ხორ-

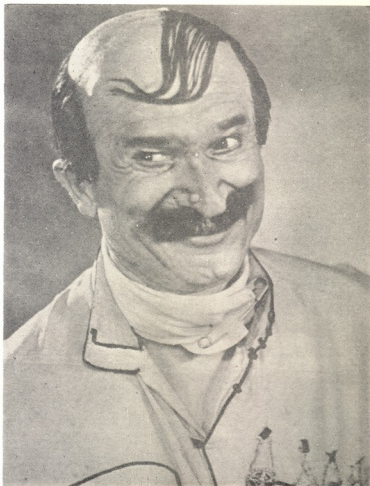


მეგლანუაშვილი — შ. ლაშაშვილი
(„სოლომონ ისაკი მეგლანუაშვილი“)

პიგინისი — ს. ზაქარაიძე
(„პიგმალიონი“)



ზარტიონი — გ. შაველიძე
(„კოლომერის ქორწინება“)





ცამდე ასე მეოხია, რომ ეს ღრმა არტისტულში ყველაზე თან-სდევს თ. მედვიეთუხუცესს. ითქმის მივლი მოქმედება დუმს მისი ლიმონა, მაგრამ, ამა, სკადეთ და ნუ შეამჩნევთ, თვალს ვერ მოამორებთ იმის გამო, რომ იგი სცენაზე ცხოვრობს სი-სხლსასვე ცხოვრებით. დიდხანს დუმს აკაკი ვასაძე. მაგრამ თქვენ გრძნობთ, რომ დუმლიში ჩაბრუნულან სცენის ოსტატე-ბი, რათა უფრო გაფართოვდეს და გაღრმავდეს აზრი მათი ცხოვრებისა. უფრო უხვად წარმოიხმალის ათასი ასოკიაცია.

ქართული თეატრის დღეს ბათუმის თეატრის სცენაზე თ. მედვიეთუხუცესმა და ი. ურანცივილმა თავიანთ კოსტუმებში წარმოდგინეს სცენა „ოდიპოსი მედიადი“. ითიქის მოულო-დნელი იყო მაგარნი რისკი. „ოდიპოსი“ არ არის „საკონ-ცერტო“ ნომრებისათვის მოაზრებული სპექტაკლი, მაგრამ არის კი რაიმე შემოქმედებაში დადასტურებული, რომელსაც წარმატებით ვერ დანერგეს ნამდვილი შემოქმედის ნიჭი?

ოდიპოსის და ტირესიას შერკინება ნამდვილი დიდი აქ-ტიორული ძილი იყო, იმდენად მართლმად იყვნენ ისინი სცენაზე, იმდენად ღრმა და არტისტული, რომ სურლიად შე-უმჩნევლად გარდაიხანენ სცენის ოსტატები. რა უნებ დანი-გრა თეატრალურ კულურებში აქა-იქ გაფანტული აზრი მარჯანიშვილეთა სპექტაკლის „არაინტელექტუალობის“ შე-სახება. სპექტაკლის ამ ერთ-ერთი უმოთაფესი სცენის თანა-დროულობა თანამედროვე კოსტუმებში კი არ მოიტანეს, არა-მედ მათ უფრო მეტად წარმოაჩინეს ის, რაც ნამდვილია ამ მასხიბითა ანტიკურ კოსტუმების მიღმა. ისტორიის „ჩარჩოს“ მოხანთი ნიჭით სული დავარგულა და არც ხიბრნებ ადამიანური ცხოვრებისა. ნაწყვეტის შემდეგაც გაგრძელდა მსახიობთა კეთილი გაქაყნება. თ. მედვიეთუხუცესმა და ი. ურანცივილმა ლექსები წაიკითხეს. კითხულობდნენ დრამა-ტულადაც და შეფარული იუმორითაც. ეს იყო მრავალსახეობა მათი არტისტული ნიჭიერებისა. ვუყურებდი მათ და მაგონ-დებოდა თეატრალური ინსტიტუტის კედლები, მაღალი, გამ-ხდარი, ფერმკრთალი თ. მედვიეთუხუცესი, იმეამად ყველა-სგან გამოირჩეული არტისტული ნაკადი, ოდნავ ექსცენტრუ-ლი, ნეგროზული, მაგრამ მუდამ შემართული სიჭაბუკე, თ. არ-ჩვაძე, ი. ბებურიშვილი, ნ. მაგლობლიშვილი, სხვები და სხვები. ი. ურანცივილი თავისი სასიამოვნო ხმით, სიმღერე-ბით. სტუდენტური სიმმაგე, სიხალისე, და ახლა ეს თათბაც პირნათელი ხედება თავისი თეატრის იუბილეზე უფროს კოლე-გებთან ერთად. სათქმელი იმაც წინ არის. ჯერ დიდი შუა-დღე დაკას მათი ცხოვრებისა. იქნებ, აწუ უფრო რთულიც იყოს მათი საფიქრალი და საზრუნავი, ვეპე, უფრო თამამად უნდა ეთიონ ახალი გზები, ახალი სცენური საშუალებები. მათ ეს ჩემზე უკეთ იციან. სხვებისა თუ საკუთარი მაგალითით დარ-წმუნებულან თუ რა მძიმე სენია „აქტიორული სკლეროზი — შტამპი“ (მიხოხლს), აქა-იქ რომ სულთამბუთავივით აე-ტუტუნა ხან ერთ ორლში და ხან მეორეში მავანსა და მავანს!..

ყოველთვის ძლიერია პირველი ინფორმაცია. მეურ უკუთვი-სიც რომ შეიქმნას, მაინც სულ სხვა სურნელეა აქვს იმ პირ-ველს. სად არ დაიდგა რ. თაბუკავილის „რაიკიბის მდივა-ნი“, კარგი აქტიორული სახეებიც შეიქმნა ამ დიდად საჭირო და საინტერესო პიესისა, მაგრამ მაინც სხვა იყო მარჯანიშვი-ლის თეატრის სპექტაკლი. ახლაც ყურში ჩამქმის ვ. ნინუას სიტყვა „მამდამე“... როგორ შეენოდა მის გიმირს ნინუას ინ-ტონაცია. პლასტიკური ექსტი. ძნელა ასეთ დროს გაარკვიო სად არის სადამერაკიო ხაზი ორლას და მსახიობს შორის, სად ერწყმიან და სად შორდებიან ერთმანეთს. ეს იყო სურ-

ლი ერთობა, შეხიფთება, სინთეზი, ღრმა გარდასახვა ყოველ-გვარი „დეკორის“ გარეშე. ამ ორი წლის წინათ ვ. ნინუამ თავის ერთ-ერთ როლზე მითხრა: რადაც სიწილის გრძობა მეუფლებს, როცა მაყურებელს ვხედებოდი. ვიდრე მსახიობს სი-წილისა და პასუხისმგებლობის ასეთი გრძობა აქვს (სამ-წუხაროდ, ბევრს რომ აკლია), მანამდე იცოცხლებს ნამდვი-ლი შემოქმედის სული. ნამდვილი ხელოვნება კი დაუბრუნე-ლია. როცა სცენაზე არტისტული ძეგლია, იქ უხვადა ძლიერი შემოქმედებით იმპულსებიც ვეძლიავენ თქველა — წლებს თავისი გააცქო, მაგრამ ვინც მ. ბარათაშვილის საიუბილეო საღამოზე, მსახიობთა სახლში მ. ჯაფარიძის მარინე ნახა, არ დაუჯერებდა ამ მოთარულ სენტიმენტს. მ. ჯაფარიძე თამა-შობდა ოცი წლის წინათ შექმნილ სახეს — მარინეს თამა-შობდა სპექტაკლის ნაწყვეტში. ეს იყო ხალასი არტისტების, დაუბრუნებელი მშვენიერების, ნათელი, ხალასიანი, ფერვის ფეიერვერული გამონათება. მთელი სცენა აიგოს მისი გიმირის სიცოცხლით, ყველაფერი ამოქმედდა და ამოძრავდა. ჩვენს თვალწინ გაიცოცხლა მსახიობის ყოველი ექსტრე, მოძრაობა, ინტონაცია, მთელი ხსეული ამოძრავდა თეატრულამბივი რი-ტმით, პარმონით. ხალას არტისტულში გაზიარა მსახიობმა იმ დამე!

მაყურებელი უყვარს შემოქმედის მოულოდნელი გამონა-თება, დაე, იყოს თუნდაც ერთ სპექტაკლში, ერთ როლში ან დეტალში. თეატრის საერთო დონის აბალდებობა ნიუნსების ხელოვნებაც ასწავლა მაყურებელს. ნიუნსის იქნება თუ სცე-ნური მეტაფორა, მაყურებელი უხსტად აღიქვამს მას. ისიც ცნობილია, რომ თეატრის დარბაზში ადვილად პოულობს გზას პრიმიტიული ემოციები. დარბაზი მუდამ ქანაობს დიდ სიბრძნეს და სიჭაბუკეობას, ღრმა განდევნის და პრიმიტი-ვიზმს შორის. მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისორებმა და მსახიობებმა უხსტად იციან, რომელი ორდის ეწვევია მათ დარ-ბაზს, მაგრამ ყოველთვის ადვილი როდია სულიერი წინას-წირობისა და მხატვრული გემოვნების შენარჩუნება!..

კ. მარჯანიშვილის თეატრი გულგახსნილი შეხება და ალე-ქსიებით, როცა იგი კვივიდან დაბრუნდა. მაყურებელთა დარბა-ზში რომ გამოჩნდა, მქუხარე თვაცამ იგრიალა. დიდი ზეი-მით შესვდნენ მისი ხელოვნების პატივისცემელები. გულმშურ-ვალემის პასუსად რამდენი გონებამახვილური სცენა შეიქმნა მის ასალ სპექტაკლებში („კვაჭი კვაჭანტრიაძე“, „ქორწი-ნება“, „სიხვეა გულისა“).

თეატრი ყოველი რეჟისორისთვის სამოთხეც არის და ჯო-ჯოხებითე ერთსადამავე დროს.

რამდენი სიხარული უნახავს აქ, მარჯანიშვილის თეატრ-ში ვ. ყუმბატაშვილს. ეს სიხარული მოქმედდა „ჩატეხილ ხიდ-სა“ და „რუი ბოპას“, „როირალი შენამესა“, „ზვავას“. მარ-ჯანიშვილის თეატრის ისტორია მდიდარია არ. ჩხატორიშვი-ლის „მოკვეთილი“ და „ხარატანთ კერთი“, „მედღათი“ და „მისი ვარსკვლავითი“. ვ. ტბალიაშვილის „სოლონოს ისეკი“ მეგლობაშვილით“ და „მიაა წყნეთითი“, „ანტიონოს და კლეოპატრათი“ და „დავით აღმაშენელით“. ერთმანეთს ავსე-ბდნენ უფროსნი თეატრის რეჟისორთა ეს სპექტაკლები, ამა-ვალფერვონებდნენ თეატრის ცხოვრებას. ეს იყო მათი სულის ნაწილი, სისხლი სისხლში. მათში ჩაღვრიდა უზარმაზარი ენერჯია, ფიქრი, ემოცია, აზრი. ჯოჯოხეთივით მტანჯველი იყო ყოველი ახალი მხატვრული ფერის შექმნა, ახალი გადა-წყვეტილების მიღება. მათ არც პირად ცხოვრებაში მოკლებიათ გულსტკივილი და უმადურობის მსხარელი ხელი.

ვიგონებ თვატრის ბედნიერ დღეებს, ჩვენს სულში რომ შე-
მოჭრილან სამარადვამოდ და მიჭირს ყოველი მათგანის გას-
სუნება და ჩამოთვლა. მეტად ბევრია ასეთი დღე. აი, თუნდაც
„კოლხეთის ცისკრის“ პრემიერის დღე. როგორ მოულოდნე-
ლად, თითქმის ყველასაგან შემდგმველად კარგად ცნობილი და
აღიარებული მსახიობის პ. კობახიძის სულში დაიბადა თეი-
სობრივად რაღაც ახალი არტისტული ბუნება. პ. კობახიძის
ტუჩა დაშინანმა სულ სხვა კუხიდან გამოანათა მსახიობის
ნიჭი და ოსტატობა. რა მოულოდნელი რაკურსი იყო! როგორ
განსხვავებული მხატვრული ხედვა! გ. ლორთქიფანიძის
სპექტაკლში ხშირად არის ამგვარი აღმოჩენები, ქართული
აქტიორული წარმატებანი.

„მთავრის მოტაცების“ მსუყე, ვაჟკაცური, ენერგიული თე-
ატრალური სტილის სცენებმა რ. მირცხულავას ნიჭის ახალი
მხარეები გამოანათეს. ა. გეწყაძის „წმინდანების“ შემდეგ
„მთავრის მოტაცება“, სრულიად განსხვავებული ქ. ანუის
„ტოროლა“, ს. ჭიაურელის მძალადი არტისტული ოსტატობით
ხორცშესხმული, და აგერ ახლა მ. ელიოზიშვილის „ბერიკო-
ნი“. სულ სხვადასხვა სპექტაკლები, რეჟისორული ნიჭიერე-
ბის განსხვავებული მასშტაბები!

აღბათ, არაფერი შეედრება პრემიერის დღეების დღეებს.
მასხოვს, როგორ ბავშვივით გაბრწყინებული, დაბნეული იყო
ა. ჯიწიძე. იგი ხომ მუდამ ინარჩუნებს ხოლმე სულიერ წი-
ნასწორობას, ყოველთვის კონტროლირებულა მისი მოქმე-
დობა, არავის არ ღლის, არავის არ აწუხებს, იგი ახლა თვატ-
რის ფოიეშია და ასობით მაყურებლის გაბრწყინებულ თვალებს
ხედება. მისი პიესის პოეტური განწყობილება დაეუფლა
მთელ დარბაზს, ყველას სულში შეიჭრა ჯ. მონიაგას მირია-
ნის სიკეთე და სულის სილამაზე, რომელმაც ესთეტიკური ღი-
რებულება შეიძინა. გინდა, რომ დიდხანს უყურო, დიდხანს
იციფრო ამ ადამიანების გვერდით, მართალია, ომია, ომის
ეპიზოდებს „თამაშობენ“ მსახიობები, მაგრამ რა ომს შეუძ-
ლია გააღვიძოს სულის სიბნელე, თუ ასეთი ადამიანები იდგე-
ბიან მის წინ. სცენაზე მეტწილად ახალგაზრდები არიან, გუ-
შინდელი სტუდენტები და მე განსაკუთრებული დღევა მეუფ-
ლება სიხარულისაგან, მეც ადვილზე ვერ ვქერდები. ჯარის-
კაცთა მუნდირებიდან იტყვირებიან ნიჭიერი ახალგაზრდები.

მარჯანიშვილის თეატრმა ბევრ დრამატურგს მოუტანა სი-
ხარული, გულისტკივილი და უკმაირისობის განცდაც ბევრჯერ
ტქონიათ. პრემიერის დღეების სიხარულისა და ტკივილის
განცდა, ასე მგონია, რაღაც მშობლიობის სიხარულსა და
ტკივილს წააგავს. ტანჯვით იბადება ახალი სიცოცხლე. მას-
სოფს, როგორ დელავდა კ. ბუჩიანი, როცა მისი „ამბავი სი-
ყვარულისა“ იბადებოდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე, რო-
ცა სცენაზე შემოდგომის ფოთლები სცივოდა, ასე მგონია,
დრამატურგის სულის დღეგას ისიც იწვევდა, თავიანთ ადგი-
ლას დაეცემოდნენ თუ არა ფოთლები. ასეა: როცა თავად ყვე-
ლაფერი ფაქიზად, დიდი ტკივილითა და ათასი უძილო ღამის
ფასად შეგიქმნია, მცირედიც კი სულის სიმების დიდ რხევას
იწვევს!

მარჯანიშვილის თეატრში გ. ხუხაშვილის „მოსამართლემ“
(რეჟ. ა. ქუთათელაძე) რუსონანსი გამოიწვია. მწერლის ნა-
ფიქრი და განცდილი პრობლემა ჩვენი ცხოვრების ხნობრივ
პრინციპებს შეეხო. შეხების წერტილები იყო ზუსტად. მარჯა-
ნიშვილის თეატრის უკომპრომისო ბრძოლის პათოსში იგრძ-
ნობოდა გ. ფანჯიკიძის „თავლი პატისანის“ ძალა. მწერ-



მოს მწერალი — ალ. კორკოლიანი
(„სინოზილის გურია“)



თავლი მანუჩარ მელაქიძე
(„სინოზილის გურია“)



ლის შემტვე, უკომპრომიზო მხას უერთდებოდა ასობით და ათასობით მაცურებლის გულისთქმაც.

მარჯანიშვილის თეატრში თითქმის შეუმჩნეველად, მაგრამ მაინც აირგვალა თაობათა მონაცვლეობა დრამატურების სფეროშიც. მარცხა ბარათშვილის, „მარანიუსა“ და „ჩემი ყვაილითის“ შემდეგ სცენაზე გამოჩნდნენ თაობის დრამატურები. შემდეგ მათ უფრო ახალგაზრდებიც მოჰყვნენ და ავტრ უჯერ ორი წელია თეატრის რეპერტუარშია ნიჭიერი ახალგაზრდა მწერლის ლ. თაბუკაშვილის „ძველი ვალსი“.

ლ. თაბუკაშვილის მოთხრობების ფსიქოლოგიური სიღრმე, შინაგანი, ვნებით დამუხტული, ზოგჯერ არაცნობიერი იმპულსებით მდიდარი სიტუაციები კარგად აღეწერნ ახალი თაობის ადამიანთა სულიერ სამყაროს. უროიერობისა და განსხვავებულ ფორმა მიიძებნა „ძველი ვალსი“ (რეჟ. გ. თოდაძე).

„პოპულადან“ „ოიდიპოსს მფეფმდე“ თეატრმა დიდი გზა გაიარა. ამ გზის ყოველ ნაბიჯს ცალკე სტატია სჭირდება. წიგნების, მონოგრაფიების, გამოკვლევების დრო უდგას მარჯანიშვილის თეატრს. ქართულ თეატრმცოდნეობას ვალად ადგეს ეს ერთსულ, ბოროტადი, ერთი ჩემი მეგობრის ოჯახში შ. ღამშაშიძეს შეეხება. როცა მსახიობის სადღერძელო დაილია, თავის სამაღლობელო სიტყვამი საოცრად კეთილი ღიმილით თქვა: თეატრმცოდნეები ცოცხალ მსახიობებზე ძალიან ცოტას წერენ. სტატიის გულისათვის ნამდვილად არ მინდა სიკვდილი, ისე კი, თქვენ იცით, თუ ცოცხლებს რამეს გვაღივრებთო. თავად კეთილი, სხვისი შრომის დამფასებელი კაცი იყო და გულდაღა ვეფიხრა გულისტკივლი. მართლაც, რამდენი მსახიობი და რეჟისორი წავიდა მოუფერებელი, უყურადღებოდ. შ. ღამშაშიძემ შესანიშნავი წერილი დაწერა მ. თუმანიშვილის „ესაანელ მღვდელსზე“. დღემდე სანიშნოდ რჩება მსახიობის მაღალი მოქალაქობრივი და პროფესიული კეთილსინდისიერების ეს მაგალითი. ათასში ერთი თუ ოცევის საჯაროდ თავისი კოლეგის წარმატებაზე. რა იშვიათი გახდა კეთილი სიტყვა, რა დრამად შეიჭრა ევოცენტრიზმი თეატრის (და საერთოდ შემოქმედების) ყოფაში!..

მარჯანიშვილის თეატრში ყოველთვის იყო (და არის!) რამდენიმე ნიჭიერი, თვითმყოვადობით გამორჩეული მსახიობი. ზოგჯერ ისინი სხვადასხვა სპექტაკლებში ისე გაიფანტებოდნენ, ისე არათანამიმდევრული და წვეტილი იყო მათი გამოჩენა, რომ ერთობ ილახებოდა თეატრის მხატვრული რეპერტუაიცაი. ამ პროცესს თან ერთოდა სპექტაკლების დაბალი ტექნიკური დონე და შეტად ჩამაფიქრებელი იყო საერთო პანორამა თეატრისა. თეატრის სიღრმეში სთვლემდა მისი დიდი პოტენციალი. საჭირო იყო მტკიცე ხელის შეხება, შენჯღრევა და არტისტული ძალების კონსოლიდაცია, რათა ერთბაშად გამოზრწყინებულიყო რამდენიმე აქტიორული სახე. ასეთი სპექტაკლები სულს უდგამდნენ თეატრს, აღვიძებდნენ მის არტისტულ ვნებას. რომელი ერთი უნდა გავისხენო. სწორედ ეს არტისტული მაღლი იყო ჩაყენილი ლ. იოსელიანის სპექტაკლში „ფსკერზე“. მაგონდება ო. მეფიანეთუხუცესის

თ. არჩაძის, თ. მასსურაძის, ლ. შოთაძის, ლ. ანთაძის, ნ. მგალობლიშვილის, გ. სისარულიძის მართალი სახეები. ამ შემდეგ პერიოდში ს. გოგიანიშვილის, მ. გორგილაძის, გ. გაბუნიას, მ. ბიბილიშვილის, მ. ეგუტიას გამოსვლები, მასხინდება ლ. ანთაძის ზურგიკლას დიდი მოპოვარობა, „კახაბერის ხმლის“ დადგმის ათასგანი წაცადი ხერხების მსხვერვა და სრულიად ახალი თეატრალური სინამდვილის წარმოქმნა. სცენაზე ფოლკლორული მოტივების შენივთების, ბერეკაობის თეატრის ფორმათა ზემო, მერე ამ გზის გაგრძელება და ახალი რაკურსებით გამოანთება — ს. ჭიაურელისა და გ. ბერიკაშვილის სახეებით არტისტიზმი. ნ. ელიორიშვილის „ბერიკონში“ ადგა ქართული თეატრის დიდი მოპოვარების ოცნება — დრამატული თეატრის ტერქემ შეეყვანათ ხალხური სინახობა. ამ სპექტაკლების პარალელურად ჩვენს ასოციაციებში ჩნდებიან სულ სხვა ხასიათის სპექტაკლები და გმირები. ი. კაცულიას დადგმა „ვისია ვისი?“ ე. ყიფშიძის საუკეთესო შესრულებით — ო. ჩხეიძის ჭკვიანური, ღრმა აზრანი ჩანაფიქრის ამოვითხვა, კ. დაუშვილის წარმატება ნ. გაჩავას სპექტაკლში „შენი მიწა“, პოეტური „ბათონანი გოგონა“. სპექტაკლები სპექტაკლებს მოსდევს, სახეები სახეებს და იქმნება მარჯანიშვილთა დიდი თეატრალური სამყარო. ქართველი ხალხის შემოქმედებითი გენიის ნაყოფი. მისი დიდი ისტორია იქმნებოდა ტანჯვითა და სიხარულით, ათასი უძილო ღამითა და თეატრალური გახლებით...

თაობები თაობებს ცვლიდნენ და ყოველ მათგან შექმლო თავისი მსხვერპლის გაღება. ამ თეატრის შემქმნელმა კ. მარჯანიშვილმა პირველმა უჩვენა მაგალითი მსხვერპლშეწირვისა. სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში მას შექმლო გაუმოზრებინა თეოდორიდეს სიტყვები: „მძინვარე ტალღამ მე დამღუპა, შენ რაღა გაკრთობს; მე შთანთქმა, სხვები ნასესადგურთან ხომ მიიყვანა!“ ეს იქნებოდა სიმბოლური, თავისებური ანდერძიცაი. იგი დღეუბა „მძინვარე ტალღამ“, რომელიც თეატრალურ ვნებათა აღზევების ეამს წარმოიქმნა, მაგრამ დღემს მესაქემ სხვები ნასესადგურთან მაინც მიიყვანა. ასე გაგრძელდა შემდეგც ცხოვრებისა და შემოქმედების „მძინვარე ტალღებთან“ თეატრის ჭიდილი, მაგრამ იგი მაინც აღწევდა ნავსადგურთან, რათა ახალი ენერჯიტი გლავ შემზილა შემოქმედების „მძინვარე ტალღებს“.

ამ სულმოუტყმელ ჭიდილში გამოატარა მარჯანიშვილის თეატრმა თავისი დიდი ხელოვნება.

უშანგი ჩხეიძე

1953 წლის 20 დეკემბერს საქართველოს თეატრალურ
სახელოვან უშანგი ჩხეიძის ხსენისადმი
მიძღვნილ საღამოზე წაკითხული მოხსენება.
ქვეყნდება პირველად.

ბესარიონ ქლენტი

ჯერ კიდევ არ განვლებულა დიდი გულსიტკივილი, რომლითაც ამ ორი კვირის წინათ ქართველმა ხალხმა სამარხმდე მიაცილა თავისი ერთ-ერთი უნიჭიერესი შვილი, საბჭოთა ქართული თეატრის გამოჩენილი ხელოვანი უშანგი ჩხეიძე; მეტად მწვავეა ეს გულსიტკივილი იმისათვის, რომ ჩვენ უკვე შეგვეძლოს ერთგვარი დამწვინებული კონიებით განვჭვრიტოთ და შევაფასოთ მის მიერ ქართული საბჭოთა კულტურის მშენებლობაში შეტანილი დიადი შემოქმედებითი წვლილი.

მართლაც, უშანგი ჩხეიძე თითქმის 20 წლის განმავლობაში ჩამოშორებული იყო ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, მაგრამ ჩვენ, მისი შემოქმედების პატივსაცემი და მოყვარულნი ერთი წუთითაც არ შევრიგებოვართ იმ აზრს, რომ მისი შემოქმედებითი ცხოვრება დამთავრებული იყო; ჩვენ ყოველთვის მოველოდით (თუმცა ამ მილოდინის საფუძველი დიდი არ

გვქონდა), რომ ის კვლავ დაუბრუნდებოდა შემოქმედებით ცხოვრებას, კვლავ დასწერდა ახალ ფურცლებს ჩვენი მშობლიური საბჭოთა ხელოვნების ისტორიაში და ამიტომ არც გვიფიქრია მის მიერ განვლილი, თუმცა ხანმოკლე, მაგრამ დიდი შემოქმედებითი გზის შეჯამება, შეფასება და განზოგადება. და ახლა, ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ უშანგი ჩხეიძე გარდაიცვალა. ჩვენ ეს განვიცადეთ, როგორც მისი უეცარი და ნაადრევი წასვლა ჩვენგან. ჩვენ ფსიქოლოგიურად იმდენად მოუშადაბელი აღმოვჩნდით იმისათვის, რომ განზოგადებული გვექონდა მისი დიდი შემოქმედებითი ცხოვრება. დღემდე პრესაში ვერ მოკვიხვრებია ერთი ხეირიანი წერილის მოთავსება კი.

ჩვენ ალბათ ხშირად დაუბრუნდებით ამ დიდ თემას ქართული საბჭოთა თეატრის ცხოვრების, რადგან უშანგი ჩხეიძე, რაც უფრო მოკლე დროის

უმანგი ჩხეიძე ჯერ კიდევ სიჭაბუკის წლებშივე იჩენდა დიდ გატაცებას და სიყვარულს სასცენო შემოქმედებისადმი, მაგრამ უმანგი ჩხეიძის ნამდვილი შემოქმედებითი ბიოგრაფია იწყება სწორედ იმ დროიდან, როცა ქართულ თეატრს დაუბრუნდა თავისი დიდი განმანათლებელი და რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც, როგორც თქვენთვის საყოველთაოდ ცნობილია, გამორბმდელი მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე და მძლავრი რუსული თეატრის წიაღში ხანგრძლივი შემოქმედებითი შრომით, ხელოვნებაში სოციალისტური რეალიზმის დიდ ფუძემდებლებთან შემოქმედებითი ურთიერთობით, სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს თეატრში ხანგრძლივი მუშაობით, შემდეგ უკვე სოციალისტური რეალუკისის წლებში, სამოქალაქო ომის მრისხანე ვითარებაში პეტროგრადში, კიევი და საბჭოთა სამშობლოს სხვა ცენტრებში წარმოებული დიდი შემოქმედებითი შრომით ახალი სოციალისტური თეატრის საფუძვლების ჩაყრისათვის — ყოველივე ამით გამდიდრებული ჰოვია ქართული თეატრის სცენაზე და სათავეში ჩაუდგა ქართული თეატრის განახლებას, ქართული საბჭოთა თეატრის მშენებლობას. ეს ის წლები იყო, როცა საქართველოში ჯერ კიდევ მძლავრი იყო ჭაბადილი და ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის, მომაკვდავსა და მზარდს შორის ცხოვრებას ყოველ დარგში და განსაკუთრებით ჩვენი ინტელიგენციის შემოქმედებით ცხოვრებაში, ჩვენს ლიტერატურაში, ჩვენს თეატრში. ახალი ხელოვნება, საბჭოთა მწერლობა, საბჭოთა თეატრი. საბჭოთა კულტურა ის-ის იყო ფეხს იდგამდა და იზადებოდა. საჭირო იყო დიდი შემოქმედებითი ავტორიტეტი, დიდი ნიჭიერება, დიდი თავდადებული შრომა და ბრძოლა, რომ ამ ახალს ჩვენი ხალხის მრავალსაკუნოვან სულიერ კულტურაში გზა გაეყავა, დაერწმუნებინა ხალხი, დაემკვიდრებინა ჩვენი ხალხის შეგნებაში ის ახალი მსოფლმხედველობა, რომლის მქადაგებლად ჩვენი ახლად ფეხადგმული საბჭოთა სოციალისტური კულტურა გამოირჩეოდა თეატრალურ დარგში და კოტე მარჯანიშვილს — ამ დიდსა და იშვიათ ხელოვანს აღმოაჩინდნენ ისეთი ახალგაზრდა თანამებრძოლები, რომელთა დიდმა ნიჭიერებამ, დიდმა შემოქმედებითმა ტემპერამენტმა, ღრმა რწმენამ ამ ახალი საქმის საძირკისა და ძლევა მოსიღებოსათვის, დიდმა შთაბეჭებითმა შრომამ გადააწყვეტინა საკითხი ახალი თეატრის სასარგებლოდ, ძალიან მაღე მოიპოვა დიდი აუდიტორია და გახსნა ნათელი პერსპექტივა ახალი თეატრის მშენებლობისათვის, რომელიც მაღე გამოვიდა მოწინავე ადგილზე მთელს ჩვენს მრავალეროვან სამშობლოში და დიაკავა ერთ-ერთი პირ-



სამლეტი — უმანგი ჩხეიძე

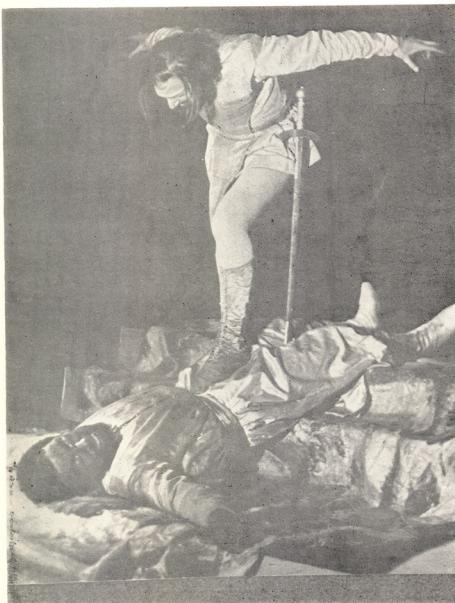
ველი ადგილი საბჭოთა თეატრის შემოქმედებაში საერთოდ.

ერთი პირველთაგანი, რომელიც წარმოადგენდა კ. მარჯანიშვილის მეთაურობით დაყენებულ ამ დიდი საქმის წარმატებით დაგვირგვინების პირობას, ერთი უდიდესი ნიჭთაგანი, რომელმაც უზრუნველყო ამ ახალი ქართული თეატრის ავტორიტეტი, პოპულარობა და სახალხო სიყვარული — იყო უმანგი ჩხეიძე, 22-23 წლის ახალგაზრდა კაცი, რომელიც თავის მაღალნიჭიერებასთან ერთად ხასიათდებოდა დიდი მაღალმოქალაქობრივი შეგნებით, მაღალი მორალური რწმენით.

კოტე მარჯანიშვილის პირველ წარმოდგენაში, ლოპე-დე-ვეგას „ფუნეტ ოვენუნა“-ში ახალგაზრდა მსახიობმა თამაშა მოსამართლის როლი და ამ სპექტაკლში, რომელიც იყო ერთგვარი გამოცდა ქართული საბჭოთა თეატრის პირველი ნაბიჯებისა, როცა წყდებოდა საკითხი მიიღებს თუ არა მკურნებელი ამ ახალ გზას და ამ პასუხისმგებლო-

ბის სრული შეგნებით წარსდგა ჩვენი მაცურებლის წინაშე ახალგაზრდა ქართული თეატრი, თავისი პირველი შემოქმედებითი ნამუშევრით უშანგი ჩხეიძე იყო ერთი იმ ჩკაფიო მაღალი ოსტატობით და წრფელი განცდით მომუშავე მსახიობი, რომელიც პირველივე სპექტაკლი მოსაწილეობდა ამ დიდ ზეიშში ახალი ქართული თეატრისა. მან ამ პიესაში მოსამართლის როლი ითამაშა და როცა იგი თავისი მომხიბლავი და წარმტაცი ხმით შევიტყობებოდა — „ვინ მოჰკლა კომანდორი?“ — და მას ერთხმად უპასუხებდნენ „ფუენტე ოვენუნამი“, მთელი მაცურებელთა დარბაზი ერთხმად პასუხობდა — „ფუენტე ოვენუნამი“. ეს იყო არსებითად პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები უ. ჩხეიძისა ახალი ქართული თეატრის დიდ გზაზე. ამას მოჰყვა შედეგ რამდენიმე როლი. მაშინ საბჭოთა დრამატურგია ჯერ კიდევ ახალ ნაბიჯებს დაბამდა, ჯერ კიდევ არ გვექონდა საბჭოთა დრამატურგიის დადგენილი რეპერტუარი, ქართული თეატრი მიმართავდა ხან კლასიკურ დრამატურგიას, მის ახლებურ წაყიხვას, ხან გერმანულ ექსპრესიონისტებს და აი, უშანგი ჩხეიძე თამაშობს ტოლერის

ოტელი — შ. ლაბანშიძე
იაგო — უ. ჩხეიძე („ოტელი“)



„კაცი მასაში“. ეს იყო მისი ბრწყინვალე ნიჭიერების, მომხიბლავი ხმის, მგზნებარე ტემპერამენტის, წრფელი განცდის პირველი გამოვლინება ჩვენს თეატრში და ასევე პირველი ჩვენება მისი მეტად თავისებური, უმუალო, მაგრამ დამაფიქრებელი და მაღალი ოსტატობისა, როცა მან შანშია-შვილის პიესა „ლატანარი“ ითამაშა ინტონაციის როლი. ყოველივე ამან ნათელი გახადა თუ რა მდიდარი შემოქმედებითი ამოცანის მქონეა უშანგი ჩხეიძე და ეს იყო ის შემოქმედებითი ნაბიჯი, რომელმაც დიდ ხელოვან კოტე მარჯანიშვილს გადაწყვეტინა დაეკლებინა უშანგი ჩხეიძისათვის ისეთი დიდი შემოქმედებითი ამოცანა, როგორც იგი 1925 წელს მის მიერ დადგმულ შექსპირის „ჰამლეტი“ მთავარი როლის — ჰამლეტის როლის შესრულება. მრავალ არ სჯეროდა, რომ 26-27 წლის ახალგაზრდა მსახიობი თავისი შემოქმედების ამ დასაწყის საფეხურზე შესძლებდა გაემართლებინა ასეთი დიდი შემოქმედებითი ამოცანა. შეეჭიდა რა ამ დიდ შემოქმედებით ამოცანას, თავისი მასწავლებლის და უფროსი მეგობრის კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით, სულ ორიოდე თვის განმავლობაში მან შესძლო შეეჭმნა ისეთი დიდი მხატვრული სახე, რომელიც ამიერიდან ჩაწერილი იქნება ქართული სცენის ისტორიაში, როგორც მისი ერთ-ერთი ბრწყინვალე შემოქმედებითი გამარჯვება. ეს იყო ნამდვილი ზეიში უშანგი ჩხეიძის დიდი ნიჭიერებისა, დიდი შემოქმედებითი პოტენციალისა, იმ შესანიშნავი, განუმეორებელი მონაცემებისა, რომელიც მხოლოდ მის აქტიურულ ბუნებაშია.

და ჩვენს წინ წარმოსდგა უშანგი ჩხეიძე ჰამლეტის როლში. ვისაც ასოსეს იმდროინდელი ჩვენი კულტურული ვითარება, იმდროინდელი ცხოვრება ჩვენი ლიტერატურის, ჩვენი თეატრის, ჩვენი ხელოვნების, მას ნათლად წარმოუდგებია მოგონება იმ დიდი სიხარულისა, რომელიც მიანიჭა უშანგი ჩხეიძემ არა მარტო თავის მაცურებელს, არა მარტო დიდი ესთეტიკური სიხარული და კმაყოფილება, არამედ ნამდვილი სიხარული ჩვენი ახალი საბჭოთა კულტურის, საბჭოთა ხელოვნების ძღვემისთვისა და მისი გამარჯვებისა. უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტით მოხიბლული და მოჯადოებული იყო იმდროინდელი ქართველი მაცურებელი. ეს იყო დიდი მოვლენა 20-იანი წლების პირველი ნახევრის — არა მარტო ქართული თეატრის, არამედ მთელი ქართული კულტურის ცხოვრებაში.

რა თქმა უნდა, უშანგი ჩხეიძე მარტო არ ყოფილა ამ სპექტაკლის შემოქმედი. აქ იყო კ. მარჯანიშვილის, დიდი ხელმძღვანელის შთაბეჭებითი როლი, აქ იყვნენ სხვა შესანიშნავი მსახიობები: აკაკი ვასაძის — კლავდიუსი, ვერიკო ანჯაფარიძის — ოფელია და სხვა. მაგრამ დღეს ჩვენ ამაზე არ გვაქვს ლაპარაკი.

რა იყო ახალი, თავისებური, განსაკუთრებით

სახელოვანი ჩვენთვის, როცა უშანგი ჩხვიძე ჰამლეტის როლს ასრულებდა თეატრში. თავისთავად ის გარემოება, რომ ახალგაზრდა მსახიობმა, საბჭოთა ფორმაციის მსახიობმა, ჩვენმა დიდმა და საყვარელმა თანამედროვე არტისტმა დასძლია ასეთი უდიდესი როლი მსოფლიო რეპერტუარისა, იყო დიდი სიხარული, დიდი კმაყოფილება მსახიობისა, მაგრამ მეორე უფრო მნიშვნელოვანი და მთავარი იყო ის, რომ რუსთაველის სახელობის თეატრმა, ახალგაზრდა ქართულმა საბჭოთა თეატრმა გაბედა და დიდი წარმატებითაც — ახლებურად წაეკითხა შექსპირის ტრაგედია, გაეშუქებინა და გაუნათებინა იმ ახალი სოციალისტური ატმოსფეროს შესაბამისად, იმ ახალი სულიერი მოთხოვნების შესაბამისად, რომელიც აქონდა ახალი, დიდი ცხოვრების გზაზე დამდგარ ჩვენს ხალხს. ეს სწორედ უშანგი ჩხვიძის მიერ ჰამლეტის სახის ახლებურ გახსნაში გამოისატა.

რამი მდგომარეობდა ამ სახის ახლებური გახსნა? როგორც მოგვსენებთ, შექსპირის ჰამლეტი — ეს უდიდესი სახეა მსოფლიო კლასიკურ დრამატურგიაში, რომელშიაც გენიალურმა შექსპირმა ამ სამი საუკუნის წინ გამოხატა სახე ისეთი ადამიანისა, რომელიც ორი სამყაროს მიჯნაზე

დგას, იმ ადამიანისა, რომელმაც იგრძნო ძველი საშუალო საუკუნეობრივი სამყაროს ლაპობა, მისი გახრწნილება, ამხედრდა მის წინააღმდეგ, გაიმჭკვალა მისდამი ზიზღით და პროტესტის გრძნობით. მაგრამ მას ჯერ კიდევ ბევრი რამ აკავშირებდა ამ ძველ სამყაროსთან, როგორც ამ სამყაროდან აღმოცენებულს, აქედან — მისი რყევა, მისი გაორება: ერთის მხრე აჯანყება, პროტესტი, მეორეს მხრივ ორგანული და საკუთარი სულიერი კავშირი. აქედან წინააღმდეგობა მის ინტელექტსა და მის ნებისყოფას შორის. ასეთი ორმაგი ბუნებისაა შექსპირის მიერ შექმნილი გენიალური სახე ჰამლეტისა, აქ არის მოცემული ორი სამყაროს მიჯნაზე მდგომი ადამიანის ფილოსოფია. ეს სახე განასახიერა ახალგაზრდა მსახიობმა ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში, როდესაც საქართველოში ახლად ჩამოყალიბდა საბჭოთა საზოგადოებრივი ყოფიერება, საბჭოთა სახელმწიფო და როდესაც ჯერ კიდევ მძაფრი იყო ჭიდილი ძველსა და ახალ შორის. ჰამლეტში იგი ხაზს უსვამს და წინ წამოსწევს, მთელი პათოსით გადმოგვეცმს ადამიანის სიტუციას ამ ძველისადმი, მის პროტესტს, ამბოხებას და ეს პროტესტი ძველის ნეგაციისა, ძველი წყობილების წინააღმდეგ ბრძოლისა და

სცენა სპექტაკლიდან „ჟორიელ ავისტა“
ჟორიელი — უ. ჩხვიძე
ფელიტი — ვ. ანჯაფარიძე





ამბოხებისა — ეს იყო სული და გული, მთავარი აზრი უშანგი ჩხვიდის მიერ შესანიშნავად შესრულებული ჰამლეტისა. ასე დიდად კარგადმა საბჭოთა თეატრმა მსოფლიოს კლასიკური დრამატურგიის ახლებურად წაიკითხა, ჩვენი დიდი ეპოქის, ჩვენი ხალხის ახალი რევოლუციური სულიერი ზრახვების შესაბამისი განმარტება და გაგება და კლასიკური დრამატურგიის ამ ახლებურ გახსნაში ახალგაზრდა ქართულმა საბჭოთა თეატრმა მას შემდეგ მრავალი ბრწყინვალე წარმატება მოიპოვა.

ჰამლეტი იმდროინდელ ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში იყო იშვიათი რეჟონანსის მოვლენა და ჩვენ ამ პერიოდში ჰამლეტის სახით ესწრებოდით, ამ სექტაკლის შთაბეჭდილებებით ვცხოვრობდით. ეს იყო დიდი და დუცხრომული ტრიუმფი და ზეიმი ახალი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისა.

შემდეგი ნაბიჯი, რომელიც გადადგა უშანგი ჩხვიდმ ქართული სასცენო ხელოვნების, კერძოდ აქტიორული ხელოვნების განვითარებაში — ეს იყო უკვე მის მიერ ნამდვილად ახალი სამყაროს ადამიანის, საბჭოთა ადამიანის, კომუნისტის, რევოლუციური წრთობის ადამიანის სახის შექმნა ლავრენევის პიესაში „რდევას“. როგორც მოგესხენებათ, ლავრენევის ეს პიესა ერთ-ერთი პირველი თვალსაჩინო ქმნილება იყო საბჭოთა დრამატურგიისა და არა მარტო იმ დროისათვის, დღემდე ეს პიესა დარჩა ერთ-ერთ საუკეთესო მიღწევად საბჭოთა დრამატურგიულ მწერლობაში ტრენევის „ლუბოვ იაროვიასა“ და „კვაროსნებთან“ ერთად. დიდი იყო ამ პიესის მნიშვნელობა 1927-28 წწ, როცა ჩვენს თეატრს არ ჰქონდა ისეთი რეპერტუარი, რომელშიც შეიძლებოდა საბჭოთა თეატრს მოეცა ახალი სამყაროს სახე, მისი ადამიანი. ასეთ რეპერტუარზე კი მაყურებლის დიდი მოთხოვნილება იყო, და თავად თეატრის მოღვაწეთა მომსახე. საბჭოთა ქართულ თეატრს უნდოდა, რომ დაეხატა სახე იმ ადამიანისა, რომელმაც მოახდინა მსოფლიოში პირველი და უდიდესი რევოლუცია და რომელმაც ახალი პერსპექტივა გახსნა კაცობრიობის ისტორიაში. ეს სახე პირველად ქართულ სცენაზე მოეცა უშანგი ჩხვიდმ ლავრენევის პიესაში გოდუნის როლის შესრულებით.

„რდევას“ დიდი რეჟონანსი, ამ წარმოდგენის დიდი წარმატება მაყურებელში მარტო უშანგი ჩხვიდს არ მიუყვება. აქ იყო ა. ზორავას ბრწყინვალედ შესრულებული ბერსენევი, ა. ვასაძის მიერ შესრულებული როლი ერთ-ერთი მესღვაურისა. მაგრამ უშანგი ჩხვიდის შემოქმედებითი ამოცანა სხვა იყო. მას დაევისრა განესახიერებინა გოდუნის ბუნებაში ჩვენი დროის ახალგაზრდა ადამიანის, მთავარი გმირის, ჩვენი ჯარისკაცის და მესღვაურის, ჩვენი რევოლუციური ხალხის ბუნება და სულიერი სამყარო. ეს როლი უშანგი

ჩხვიდმ შესარულა იმგვარად, რომ მის მიერ შესრულებულ ამ სახეში მაყურებელი ხედავდა არა მარტო ძალას, არა მარტო მომავალს, არამედ უძლეველობას და პერსპექტივას, მის ღრმა შინაგან მომხიბვლელ სულიერ სამყაროს. ეს როლი უშანგი ჩხვიდმ შესარულა იმგვარად, რომ მის მიერ შესრულებულ ამ სახეში მაყურებელი ხედავდა არა მარტო ძალას, არა მარტო მომავალს, არამედ უძლეველობას და პერსპექტივას, მის ღრმა შინაგან მომხიბვლელ სულიერ სამყაროს, მის პუშანურობას, მის სიკეთეს. უშანგი ჩხვიდმ გაზარდა ამ როლის დიაბაზონი. უშანგი ჩხვიდმ მისცა ამ როლს დიდი ადამიანური ფლერა ეს იყო ქართულ სცენაზე პირველი მცდელობა გამოჩენა ახალი ადამიანის, მას შემდეგ ამ ტრადიციამ ბრწყინვალე განვითარება პოეზია ქართულ სცენაზე, მრავალი წარმატება მოიპოვა ჩვენმა თეატრმა და ჩვენმა მსახიობმა ჩვენი დროის ადამიანის, ჩვენი ეპოქის ამ მოწონებელ გმირის განხორციელების საქმეში. მაგრამ დასაწყისი, პირველი ფურცელი ამ ისტორიაში უშანგი ჩხვიდმ ჩაწერა, თავისი განუმეორებელი შემოქმედებითი ნიჭით პირველმა მან შეაყვარა მაყურებელს საბჭოთა ადამიანის სახე ამ დროის გმირის, ოქტომბრის რევოლუციის გმირის, ამ ვაჟმოსონი მესღვაურის, ამ ამბოხებული მასების განზოგადებული სახე, რომელმაც დიდი ოქტომბრის რევოლუცია მოახდინა. ეს იყო მისი დიდი შემოქმედებითი, მოქალაქეობრივი, საზოგადოებრივი პოლიტიკური დამსახურება, რამაც განამტკიცა არა მარტო ახალი აქტუალური ხელოვნება და ახალი თეატრი, არამედ ახალი საზოგადოებრივი შეგნება ჩვენს ხალხში.

როგორც ცნობილია, უშანგი ჩხვიდმ ძალიან მალე მიდის რუსთაველის თეატრში. მარჯანიშვილის მეთაურობით ჩამოყალიბდა მეორე ქართული თეატრი, რომელიც მამინ ქუთაის-ბათუმში მუშაობდა. თეატრმა ბრწყინვალე და დაუვიწყარი სპექტაკლები შექმნა, რომლის მიერ მონიჭებული დიდი კმაყოფილება და სიხარული დაუვიწყარი იქნება ამ წარმოდგენების მაყურებლისათვის. ამ თეატრის გასტროლები თბილისში, შემდეგ მისი პირველი წასვლა უკრაინაში, რუსეთში. ეს დიდი წარმატება ყველასათვის ცნობილი გახდა, როცა ეს ახალი თეატრი პირველად გავიდა საქართველოს საზღვრებს გარეთ. ეს იყო პირველი ჩვენება მოძვე უკრაინისა და ჩვენი დედაქალაქის მოსიყვანათვის ქართული საბჭოთა თეატრის ნიჭიერების და მხატვრული პოეტისათვის. თავისი პირველი საჩვენებელი სპექტაკლის შემდეგ ლენინარსკიმ თავის სიტყვაში განაცხადა, რომ ქართულ თეატრს რევოლუციამ, ოქტომბერმა დაუბრუნა მარჯანიშვილის გენია და ამ გენიის ნაყოფია ეს თეატრალური სანახაობა. უშანგი ჩხვიდ იყო მთავარი აქტიორული ფიგურა ამ თეატრში და მთავარი საწინდარი ამ თეატრის დიდი შემოქმედებითი წინსვლისა. მეორე ქართული თეატრის პირველ წარ-

მოდგენაში „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ უმანგი ჩხეიძემ შეასრულა მუშის. რევოლუციონერის კარლ ტომასის როლი. ეს პიესა ეკუთვნოდა ცნობილ გერმანელი მწერლის ერნსტ ტოლერის კალამს. ერნსტ ტოლერი გერმანელი ფაშისტი ბარბაროსების გამარჯვების შემდეგ ემიგრაციაში, ამერიკაში თვითმკვლევლობით ამთავრებს ცხოვრებას და ამაში გამოხატავს თავის ღრმა პროტესტს მიტლერული, ბარბაროსული რეჟიმის წინააღმდეგ. კარლ ტომასის სახეში ერნსტ ტოლერმა ასახა ბავარიის რევოლუციის ტრაგედია, რომელმაც განიცადა მარცხი. ვერ გაუძლო ამ მარცხს და დაიღუპა. თითქოს მწერალმა თავისი პირადი ბედი განასახიერა. უმანგი ჩხეიძე ასრულებდა ამ როლს ისეთი წარმატებით, ისეთი გადამღები ემოციით, წრფელი ლირიზმით, რომ ეს სპექტაკლი იქცა გერმანიის მეტროპოლი რევოლუციური მუშათა კლასის სიმპათიისა და თანგრძნობის სპექტაკლად. რომელიც უნერგავდა რწმენას რევოლუციურ მუშათა კლასს.

უკვე ამ დროს, 1928-29 წწ. უმანგი ჩხეიძე 30 წლის ასაკის ახალგაზრდა მსახიობი იყო, მას სულ 4-5 წლის ბრწყინვალე შემოქმედებითი ცხოვრების ისტორია აქვს და აქედან იწყება თქვენს თვალწინ მისი ნიჭის საოცარი აქტიორული დიამაზონის გამლა. ჰამლეტში, გოდუნში, კარლ ტომასში ჩვენ შევიჩვიეთ მისი დრამატული ბუნების სიმდიდრეს. მის მღელვარე, მგზნებარე ტემპერამენტს, წრფელი პათოსით გამსჭვალულ სცენურ სახეებს და უეცრად შალვა დადიანის „კაკაღ გულში“, პიესაში, რომელიც წარმოადგენდა ქართული საბჭოთა კომედიოგრაფიის პირველ მიღწევას, უმანგი ჩხეიძე ასრულებს კვიჟინაძის როლს. ეს იყო ქართულ თეატრში პირველი მამხილებელი სახე საბჭოთა აპარატში შემოტმანსნილი ადამიანისა, რომელიც ფუქსავატი და ყოყოაა, რაც შესანიშნავად გამოხატა უმანგი ჩხეიძემ ყოველ ფრაზაში, ყოველ ფესტში, ყოველ პაუზაში. საკმარისი იყო მისი ერთი გამოჩენა სცენაზე, მისი ერთი რეპლიკა „რას გატყობულხარ...“ რომ თვალწინ წარმოგიდგინებოდა მის მანიკერებას, რომელიც ამხილა შალვა დადიანმა ამ პიესაში.

კვიჟინაძის სახეც პირველი მძაფრად მამხილებელი სატირული სახე იყო ისეთი ადამიანისა, რომელსაც პარტიული ბილეთი აქვს, საბჭოთა დაწესებულებას მეთაურობს, პარტიისა და ხელისუფლების ნდობით სარგებლობს და ამავე დროს უსაკმარისი, ფუქსავატი და ყოყოაა. უმანგი ჩხეიძეს აღმოაჩნდა დიდი დაკვირვებისა და დადიანთა ფონის უნარი, მის ყოველ როლს პქონდა არა მარტო დიდი მხატვრული და ესთეტიკური ღირსება, არამედ დიდი იდეური, მოქალაქეობრივი მნიშვნელობა. უმანგი ჩხეიძის კვიჟინაძე ეს იყო ის, რასაც ახლა ჩვენგან მოითხოვს პარტია და ხელისუფლება — სატირის ცეცხლით ამოვწყვათ ჩვენი ცხოვრების ბნელი გადმინაშითები.



ყვარყვარე
(ყვარყვარე თუთაბერიძე)

უმანგი ჩხეიძის ყვარყვარე თუთაბერი. ყვარყვარე თუთაბერი იმავე წელს, იმავე თეატრალურ სეზონში შეასრულა და აქ გამოიხატა მისი დიდი შემოქმედებითი პოტენცია. აქტიური, რომელმაც შეასრულა ერთ სეზონში კარლ ტომასი, ყვარყვარე, კვიჟინაძე, ურიელ აკოსტა. ეს იყო აქტიორი დიდი თეატრალური შემოქმედებითი პოტენციისა, დაულალავი ენერჯის აქტიორი, რომელიც თავის შემოქმედებაში არავითარ კომპრომისზე არ მიდიოდა.

„ყვარყვარე თუთაბერის“ დადგმის ისტორია ვინც იცის, ემასხოვრება თუ როგორ უეცრად, მოულოდნელად შექმნა უმანგი ისეთი სცენური სახე, რომელიც მუდამ დარჩება ქართულ კომედიოგრაფიაში აქტიორული ხელოვნების ნიმუშად. „ყვარყვარე თუთაბერში“ უმანგი ჩხეიძემ მაღალნიჭიერი კომედიოგრაფის პ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი ყვარყვარეს სახის ისეთი გასახა მოგვცა, რომ ჩვენ დავინახეთ ქართული წიაღიდან ამოზრდილი, მაგრამ სულ ახალი სოციალური აზრით განათებული პერსონაჟი, რომელშიც მხილებულია მცდის წყობილების ნგვევის დროისა და

მენშევიკების ბატონობის დროის წარმომადგენელი. უმანგი ჩხეიძე იმდენად ბუნებრივი იყო ამ როლში, იმდენად დამაჯერებელი და იმდენად მრავალმხრივი იყო ამ როლის ქსოვილი, რომ ოსტატობაზე აქ თითქმის არც კი მინდა ვილაპარაკო, ეს როლი განუმეორებელი ნიჭიერებით, უშუალო ნათელი აზრით მოვიჭრებელი და განხორციელებელი იყო. ასე ფართოდებოდა მისი აქტიორული დიაპაზონი.

იყო თუ არა ისეთი აქტიორი, ყოველ შემთხვევაში ჩვენს თეატრში, რომელსაც შეეძლო ასეთი დიდი გადასვლები, ასე თავისუფლად, ასეთ მაღალ რეგისტრებში, მაღალი ტრაგედიული რიტემებისა და სატირული სიმძაფრის სახეები შეექმნა ისე, როგორც ეს უმანგის განუმეორებელმა და ტიტანურმა ნიჭმა შესძლო.

შემდეგ მისი ბევლარი კ. კალაძის პიესაში „როგორ...“ უმანგიმ შექმნა ისეთი მხატვრული სახე, რომელიც აცოცხლებს 1905 წლის რომანტიკას. ეს იყო მისი წინსვლა, მაღალი აქტიორული ნიჭით განსახიერებული 1905 წლის გმირის, პროლეტარისა და ჩვენი უღარიბესი გლეხობის წაღიდან გამოსული გმირის სახის შექმნა. თავისი უშუალობით, გამბედაობით, გონებაშავილობით —

ვეიენაჲ (კაკალ გულში)



ეს დიდი სიმაღლით შესრულებული როლი იყო.

შემდეგ მისი „ურიელი აკოსტა“. როგორც სპეციალური ქტაკლი, იგი რაღაც საოცარი მოვლენა იმდროინდელ ქართულ თეატრში, მეტად საინტერესოა ყოველი ელემენტი — დაწყებული გუცკოვის ანაწარმოების გახსნის ინტენპრეტაციით, გათავებული კოსტუმებით, ფეოდატიული გაფორმებით, ყოველი მსახიობის დეტალი ანსამბლურია. მისიოგში გაითამაშა მარჯანიშვილის თეატრმა ეს სპეციალური და ისიც ქართულ ენაზე. მოსკოვის მაცურებელს, მსახიობებს, ენა არ ესმოდა, მაგრამ სცენური სახეები, აქტიორული ხელოვნება ისეთ ალტაცებას იწვევდა, რომ ყოველ წუთში ტაშის ქუხილი გაისმოდა. ეს იყო მარჯანიშვილის დიდი, შეიძლება ითქვას უკანასკნელი გედის სიმეფა, მარჯანიშვილის ამ წლებში გვერდში ედგა უმანგი ჩხეიძე როგორც მთავარი დასაყრდენი. აქაც უმანგი მართო არ იყო, აქ იყო ვერკო — იგიღიო, შ. დამაშაძე — დე სანტოსი და სხვა. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენი ყურადღების ცენტრშია უმანგი ჩხეიძე, რომელმაც დახატა ჩვენი დროისათვის შესაფერისი, თავისუფლების მოყვარული, ხალხისათვის მებრძოლის სახე, მებრძოლი დესპოტიზმისა და ობსკურანტიზმის წინააღმდეგ. რა მეხისებური ხმით და ცეცხლით ანგრევს ამ საწყაროს, დე სანტოსების სამყაროს, ამოხეხული ამ რელიგიური არტახების, ცრურწმენის წინააღმდეგ, ყოველი მისი სიტყვა იყო ზეიმი ახალი და ნათელი აზრების გამარჯვებისა. მისი მრისხანე მღელვარე ხმა, მღვრიე თვალები — ეს იყო ხელოვნება, პოეზია. ურიელი იყო კიდევ ერთი გამარჯვება უმანგი ჩხეიძის აქტიორული ნიჭისა და ყოველი ჩვენგანი, ვისაც ბედნიერება გვემონა გვენახა იგი, დიდი მადლობით არის გამსჭვალული, რადგან ყველაფერი ეს საოცრად ამიდრებდა ჩვენს სულიერ სამყაროს, მოქმედებდა ჩვენს სულიერ ინტელექტზე და გონებრივ აღზრდაზე.

მას შემდეგ უმანგი ჩხეიძემ კიდევ რამდენიმე დიდი შემოქმედებით ნაბიჯი გადადგა ქართულ სცენაზე. ეს იყო მის მიერ საოცარი ხელოვნებით შესრულებული ჩენჩის როლი „ბეატრიჩეში“. მე ბევრს არაფერს ვიტყვი ამ როლზე. ეს პიესა და მისი დადგმა ქართულ თეატრში სამართლიანად იყო კრიტიკის მიერ შეცდომად აღიარებული. ფრ. ჩენჩის სამყარო უცხო იყო ჩვენი ხალხისათვის, მაგრამ თუ განვიხილავთ ამ როლს აქტიორული ხელოვნების თვალსაზრისით, აქ უმანგი ჩხეიძემ განსაკვიფრებელი ძალა გამოიჩინა იმ გარდაქმნა-გარდასახვისა, რაც სრულიად არ გაედა მის მიერ შესრულებულ როლებს.

ყოველი ახალი როლი რომ არ გაედა მის მიერ უკვე შესრულებულს, იყო მისი დიდი თვისება, სულ ახალ-ახალი სახით გვევლინებოდა. თვით უმანგი, ჩხეიძის ეს როლი აქტიორული ხელოვნების მხრივ მნიშვნელოვანდ მოსჩანს, სადაც მისი სახის ყო-

ველი ნაკვითი, თვალბები, თითები თამაშობდა, ასრულებდა რაღაც ფუნქციას როლის გახსნაში.

და ბოლოს, მისი უკანასკნელი როლი შექსპირის „ოტლოში“ — იაგო, იყო ახალი და თავისებური უმანგი ჩხვიდის აქტიორულ ხელოვნებაში იმ მხრივ, რომ აქ იგი მივიდა აქტიორული ხელოვნების ისეთ ბუნებრივბამდე, ისეთ ადამიანობამდე, შექსპირის ეს მაღალი ტრაგედიული სახე მან გამოხატა იმეგარი ადამიანური უბრალობებით, რომ ამას იქით შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ სისადავე, ადამიანურობა.

იაგოს როლით დამთავრა უმანგი ჩხვიდის დიდი შემოქმედებითი ცხოვრება.

როგორც უკვე მოგახსენეთ, მე ჩემს მოხსენებაში არამც თუ პერტენზია არ მქონია და არ მაქვს რაიმე სისტემატიზაცია, რაიმე განზოგადება და მეცნიერული ანალიზი მომქმნინა ამ დიდი შემოქმედებითი მსახიობისა, არამედ მე სრული ბუსტაც კ. რ წარმომიდგენია მის მიერ შესრულებული სახეებისა. მე მხოლოდ ზოგიერთ მათგანზე მოგახსენეთ, რათა თქვენს თვალწინ გაიაროს მთელმა გალერეამ იმ შესანიშნავი სცენური სახეებისა, რომელიც მან 6-7 წლის მანძილზე შექმნა.

ასეთია უმანგი ჩხვიდის რაღაც საოცარი ბუნება. მიუხედავად იმისა, რომ ცოტა ხანს იმოღვაწეა ქართულ თეატრში, მიუხედავად იმისა, რომ მან სულ რამდენიმე სცენური სახე დაგვიტოვა, რომელი ჩვენთვისაა გასცვლის, მაგალითად, ბარათაშვილის მცირე მოღვაწეობას, მის ერთ ტომს, სხვა მწერლის მრავალ ტომზე. ასე რომ, შემოქმედებაში მთავარია არა მოღვაწეობის ხანგრძლიობა, არამედ შედეგი.

უმანგი ჩხვიძე დიდი მეგობარია ქართული საბჭოთა მწერლობის. იგი იყო შესანიშნავი მკითხველი ჩვენი კლასიკური მწერლობის, ჩვენი პოეზიის, მის მიერ წაკითხული „ბალადა ვეფხისა და მოყმისა“, ვაჟა-ფშაველას ლექსები, საბჭოთა პოეტების ლექსები შესანიშნავი ნიმუშია მხატვრული კითხვისა.

უმანგი ჩხვიძე მიუხედავად ახალგაზრდობისა, საოცრად განათლებული, მაღალი გონებისა და ინტელექტის ხელოვანია, რაც დამატებაც კიდევ თავისი ლიტერატურული ნამუშევრით. მისი პიესა „გოგორგი სააკაძე“ დაწერილია ბრწყინვალე ქართული ენით, რომელმაც კანონიერად შემურ-ხატებდა მრავალ გამოჩენილ ოსტატს. ბრწყინვალე სტილით და სტილი და ენა — ეს ხომ ადამიანის აზროვნების სულიერი სარკეა. აქ გამოჩნდა მისი ნათელი გონება.

გავისხნოთ მის მიერ დაწერილი შესანიშნავი ნაწარმოები კ. მარჯანიშვილზე, რომელიც, ნუ ეწყინებათ ჩვენს თეატრმცოდნეებს და, შესანიშნავია. ვერცერთი ჩვენთვისაა ვერ დასწერდა და

არც დაწერია წიგნი, რომელიც გვზიზიზადებს და ვეიტაცებდეს საოცარი ცოდნით თეატრისა, რეჟისურისა, აქტიორისა. მისი წიგნი — ამ აზრის ნათელი დამოწმებაა, სადაც შერწყმულია სცენის შესანიშნავი ოსტატი, ხელოვანი და დიდი კვალიფიციურა ლიტერატორის ნიჭი.

ასეთია იყო მოკლედ და ზოგადად უმანგი ჩხვიდის დიდი შემოქმედებითი ცხოვრება. იგი თავის ხანმოკლე შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე სარგებლობდა განუზომელი სიყვარულით მოვლი ჩვენი ხალხისა. ის წავიდა ქართული სცენიდან, მაგრამ არცერთი წუთითაც არ დაეწეობა მისი საყვარელი სახე ჩვენს მაყურებელს და ჩვენ დიდი დამაბული ინტერესით მოველოდით მის გამოჩენას ჩვენი კულტურის სარბილზე. იშვიათი მოვლენაა, რომ მსახიობი, რომელიც ამდენი ხნის განმავლობაში არ გამოჩენილა, არ დაეწეობდეს ხალხს. ეს ყველაფერი კი მის განსაცვიფრებელ ნიჭიერებას, მის მაღალ გონებას, მის ნათელ მორალურ პიროვნებას მიეწერება. იგი ნიმუში იყო და დარჩა ნიმუშად ჩვენი ხალხისათვის, ჩვენი მშობლიური კულტურისათვის უანგარო სიყვარულისა, ნიმუშად არა მარტო მაღალნიჭიერებისა, არამედ მაღალი მორალური სახისაც.

ჩვენ, მის თანამედროვეებს, რომელთაც ბედნიერება გვგვდა გვეწონდა მასთან რაიმე შემოქმედებითი და საქმიანი ურთიერთობა, მის აღტაცებულ მაყურებლებს არასოდეს დაგვაწყვიტებდა უმანგი ჩხვიდის დიდი შემოქმედებითი სახე, მისი ბრწყინვალე აქტიორული ცხოვრების ასე ნათლად გაელეგება მშობლიურ სცენაზე. ჩვენ შევიძლია ვიამაყოთ უ. ჩხვიძით. ეს არის კანონიერი, ეროვნული სიამაყე იმისა, რომ ქართულმა საბჭოთა თეატრმა თავის გაზაფხულზე წარმოშვა და აღზარდა ასეთი იშვიათი ხელოვანი.

ჩვენ ვალდებული ვართ ყოველმხრივ შევისწავლოთ ეს დიდი შემოქმედებითი ცხოვრება, რაც ჩვენს ხელთ არის, გადამუშავებულ იქნას და გადაეცეს მომავალ თაობებს, რაც ძვირფასია, რაც ერთი შესანიშნავი ბრწყინვალე ფურცელია ჩვენი საბჭოთა თეატრისა და საერთოდ ეროვნული კულტურის განვითარებაში.

ვერიკო ანჯაფარიძე

ნათლა ურუშაძე

ვერიკო ანჯაფარიძემ სცენისათვის დაიბადა. მსახიობობა მისი არსებობის ფორმაა, სხვა დარგში მისი მოღვაწეობის წარმოდგენა შეუძლებელია.

მსახიობი — ხელოვანია, ადამიანი, რომელსაც საკუთარი სიტყვა აქვს სათქმელი ცხოვრებაზე, სხვისთვის გასაკონად სათქმელი სიტყვა იმის შესახებ, რაც მას აღელვებს, რაზედაც ფიქრობს, რაც უმთავრესად მიანიძა ცხოვრებაში. და რადგან მისი ნაწარმოები მისივე სულისა და სხეულისაგან იქმნება, მის პიროვნულ თვისებებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებათ.

რომელია ვერიკო ანჯაფარიძის ის თვისებები, რომლებიც გადაწყვეტი მნიშვნელობის თვისებებად უნდა მივიჩნიოთ მისი შემოქმედებისათვის? თავისუფლებისმოყვარე, პროტესტანტული სული.

მოთხოვნილება იბრძოლო სამართლიანობისათვის.

რწმუნის სიმტკიცე და ლტოლვა არაჩვეულებრივისადმი.

უშიშროება, შეუპოვრობა — მუდამ ცეცხლის ხაზზე იყო ხოლმე ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც.

ბრძოლა უყვარს აშკარა, ღია, მეტოქესთან შეჯახება პირისპირ.

თუკი გადაწყვეტს რასმე, არ შეცვლის. რისკზე მიდის დაუფიქრებლად.

არასოდეს არ შეეძლო თავისი გრძნობის, აზრის ან დამოკიდებულების დაფარვა — ღია გრძნობაა მისთვის ჩვეული.

მას იზიდავს დიდ ვნებათა მორევი—მისი ადამიანური ბუნება მოითხოვს ქარიშხლიან ემოციებს და მათ დაუფარავ გამოვლინებას.

ასეთი ბუნების ადამიანისათვის ახლობელი განცდის ხელოვნება, ოღონდ არა ჩვეულებრივი, თუნდაც ძალიან გულწრფელი განცდის — არა, ვერიკო ანჯაფარიძე მსახიობთა იმ უშიშოთეს კატეგორიას განეკუთვნება, რომლის სტიქიაც განსაკუთრებული სიძლიერის განცდაა. სასცენო ხელოვნების ისტორია არც თუ მდიდარია ასეთი მსახიობებით. სადღესოდ კი ასეთი მსახიობი — ნამდვილი იშვიათობაა.

ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ შექმნილ ქალთა შორის არ მოიძებნებიან ქარაფშუტები, უგუნური, უილაჯონი — მისი ადამიანური და შემოქმედებითი არსი ამგვარ არსებთა არ წარმოშობს.

მის გმირს არ ძალუძს განერიდოს ცხოვრების შფოთვას, იყოს მორჩილი და პასიური. პირიქით — მისი სტიქიაა ქალის სულში აღმოცენებული პროტესტი, რომელიც აუცილებლად ამოხეთქავს. შესაძლოა, საბედისწეროდ, მაგრამ მაინც.

მისი გმირ ქალთა უმრავლესობა ცხოვრებისეულ მოვლენათა მორევშია შეჭრილი, აქვს ცხოვრებაზე საკუთარი შეხედულება, აქვს რწმენა, აქვს ნათელი იდეალები. ისინი იბრძვიან ამ



ივლიუი (სურიელ აკოსტა)

იდეალების დამკვიდრებისათვის და პრძოლისაკენ მოუწოდებენ.

ვერიკო ანჯაფარიძის გმირი ქალის საბრძოლო მიზანი მუდამ მასშტაბურია — ის იბრძვის ან შვილისათვის, ან სიყვარულისათვის, სიმართლისათვის, სამშობლოსათვის... იბრძვის მამაკაცური ძალით... თუმცა ვინ იცის, იქნებ სწორედ ქალური სულის ამოუცნობი შემართებით?!

ცხოვრებისეული სიმართლე ამოსავალია მისთვის ყველაფერში, ოღონდ არა ყოველდღიური, ჩვეულებრივი ცხოვრების — უჩვეულო, განსაკუთრებული, გამორჩეულთა ხვედრი რომ არის. ამიტომაც მისი სიმართლე ასეთი მასშტაბური და ჭეშმარიტად რომანტიკული ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი მნიშვნელობით.

ვინაიდან ვერიკო ანჯაფარიძე სცენაზე იბრძვის, ცხადია, ისიც იცის, თუ ვის ებრძვის, სად და რა-ნაირ ვითარებაში. ის, პირველ ყოვლისა, განსაკუთრებას ხოლმე ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტის რაობას, შემდეგ კი იმას, თუ როგორ მიმართებაშია ამ კონფლიქტთან მისი გმირის ცხოვრების ხაზი. მხოლოდ ამის შემდეგ ირკვევა მისთვის როლის კულმინაციის ზუსტი წერტილი.

მასშტაბური გრძობებით მოხიბლულს, სათქმელი აზრის გარკვევით თქვა მოთხოვნილება აქვს ქვეული. რებუსები არ უყვარს. ამიტომაც ძალზე თამამი და გაბეცლი მისეული მეტყველი ხერხი მკვეთრია ხოლმე, გამოკვეთილი. როლის ნახატი ჩამოქნილი, ბოლომდე დამუშავებული. ვინაიდან უნახავს მისი ივლიუი ე. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ და პ. ოცხელის მიერ გაფორმებულ წარმოდგენაში, ის ამაში დაგვეთანხმება.

„ურიელ აკოსტა“ ამკვიდრება აზრს იმის შესახებ, რომ საკუთარი რწმუნისათვის უნდა იბრძოლო. ეს იყო სპექტაკლი, რომელშიც განსაკვირვებელი პარმონიით ერწყმოდა ერთმანეთს სიტყვა, მოძრაობა, ხაზი, ფერი, განათება, ყოველი ბგერა. თითოეული „ინსტრუმენტის“ (თუ შეიძლება ასე ითქვას) პარტიტურა დამუშავებული იყო ბოლომდე, ყოველ მათგანს ჰქონდა სრულიად გარკვეული საკუთარი ფუნქცია და ბუნებრივად ერწყმოდა სპექტაკლის ნატიფ ორგანიზმს.

შემდეგ ეს სპექტაკლი ვერიკო ანჯაფარიძემ აღადგინა უკვე სხვა მსახიობთა მონაწილეობით. ჩვენ დღესაც შეგვიძლია ვიხილოთ იგი და კიდევ ერთხელ დაერწმუნდეთ, რომ ფორმა მისი უზადაა, სრულქმნილი, ის მთლიანად განაქცავულია მღელვარე იდებით იმის შესახებ, რომ ჭეშმარიტებისათვის უნდა იბრძოლო მაშინაც, როცა მარტო ხარ, მოწინააღმდეგე კი — მრავალი.

ვერიკო ანჯაფარიძე მთელი სიცოცხლე თამაშობდა ივლიუსს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს მხატვრული სახე მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრების თანამგზავრია. თანამგზავრია იმათი ცხოვრებისაც, ვინც ნახა მისი ივლიუი, რადგან ამის დავიწყება არ შეიძლება.

ვერიკო ანჯაფარიძე აქტიური აზროვნებისა და

აქტიური ქმედების მსახიობია. სცენაზე გამოჩენილანავე განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. განსხვავდებოდნენ მრავალი ნიშნით და, პირველ ყოვლისა, აზროვნების ინდივიდუალური ლოგიკით, იმ მიმართებით, რომელსაც ყოველი მათგანი (იქნებოდა ეს ივლითი, მარგარიტა გოტეი, ანო, ელენა ოპატრა, მედა თუ რომელიმე სხვა) ამყარებდა იმ ეკრანისთან და იმ დროსთან, რომელშიც იგი ცხოვრობდა.

ყველა სხვა მსახიობის მსგავსად, ვერიკო ანჯაფარიძესაც უხდებოდა სხვადასხვა ქვეყნისა და დროის ადამიანების სცენაზე გატაცება. ეადრო მისგან ზოგჯერ საუკუნეებით იყო დაშორებული. მიუხედავად ამისა, მისი თავისებურების წვდომა — შეცნობა, მთელი არსებით შეგრძნება აუცილებელია მსახიობისათვის.

რა გზას მიმართავს ასეთ შემთხვევაში ვერიკო ანჯაფარიძე? რას მოიწველიებს ხოლმე?

ეპოქის არსს, დროის ნიშანთვისებებს ის ეძებს არა ამ დროის ნივთიერ გამოვლინებებში (ავეჯი, სამოსელი, სამკაულები), არამედ თვით ლიტერატურული ნაწარმოების, პიესის, ტექსტულურ მასალაში, მის ენობრივ წყობაში, აზრებისა და გრძნობების გამოხატვის ხერხებში, სიუჟეტის მიმოქცევაში. განსასხიერებელი გმირის სულის მოძრაობა მას უფრო მეტს ანიშნებს ხოლმე, ვიდრე სამოსელი და სამკაული. მისი სურვილია ეპოქა დაგვანახოს შიგნიდან, ცხოვრებისადმი მისი გმირის იმგვარი დამოკიდებულებით, რომელიც ამ კონკრეტული ეპოქისთვისაა ნიშანდობლივი — მას აინტერესებს დროის ფსიქოლოგია და არა მისი საგნობრივი სამყარო.

სცენა სპექტაკლიდან „მედია“



ძალდაუტანებლად იცის ხოლმე წარსულისა და აწმყის დაკავშირება ისტორიულსა და კლასიკურ პიქტებში. დიდი ხნის წინ მოხმდარ ამბავს იყ განგაცდევინებს, თითქოს ეს ამბავი ახლა ხდებოდა, შენ თვალწინ. ეს იმიტომ, რომ შორეული ჩვენი წინაპრის სულის ყოველ მოძრაობას საკუთარი პიროვნების პრიზმაში გადაკვეთს ხოლმე — განიცდის და ფიქრობს, იმპაირად, როგორც ეს ბუნებრივი იყო იმ, ჩვენთვის შორეული დროის ადამიანისათვის. ამოუცნობია მისი განსაცვიფრებელი უნარი დროის სურნელების, მისთვის და მასასიათებელი ტრიალობის გადმოყვამისა.

თავისი გარეგნობის იმგვარად შეეცვლას, რომ მაჟურებელს ვერ ეცნოს იგი, ვერეო ანაფარაძე არასოდეს არ ცდილა. ამიტომ იკონორაფიული მასალისათვის ისტორიული პიესის გმირზე მუშაობის დროსაც არ მიუშარავს. ყველა მისი ძიება შინაგანია. ის ეძებს შინაგანი გადართვის იმ ვიწახს, რომლებიც აუცილებელია მისი საკუთარი ადამიანური ბუნების გმირის შინაბუნებებსან, მის სულიერსა და ვიწახსთან, ხასიათთან და ქცევის ლოგიკასთან მიხასლოებისათვის. შთავარი მისთვის გმირის განცდათა ინდივიდუალური მანერაა — როგორ ფიქრობს ეს ადამიანი, როგორ განიცდის... მართლაც, ვანა შეიძლება გინატრე, ცაბუ, მავალა, ივითი, მარგარიტა გოტიე, კლოპატრა, მედეა, ფრუ ალენგი ერთნაირად განიცდიდნენ. ერთნაირად ფიქრობდნენ?..

ვერიკო ანაფარაძისთვის განცდა და აზროვნების მანერა ის უშთავრებს არავა, მის გმირს რომ ამოქმედებს ხოლმე სცენაზე. განცდაც და აზრაც — შინაგანი მოვლენებია. ამიტომ ვერიკო ანაფარაძის სცენური სახეცვილილებანიც შინაგანია უპირატესად.

ასეთ შემთხვევებში დეკორაცია და კოსტუმი მსახიობისათვის პირველადი მნიშვნელობის აღარ არის ხოლმე.

ვერიკო ანაფარაძისთვის გმირის ხასიათი — ესაა ადამიანის შინაგანი და გარეგნული თვისებების გარკვეული შემადგენლობის შენდნობი. ამ შენდნობი მის უთუოდ გამოყოფს ხოლმე უშთავრებს — იმ თვისებას, რომელიც ამ კონკრეტული ადამიანის სულიერ ძალებს წარმართავს, აძლევს მათ გარკვეულ მიმართულებას და ამით ქმნის მისი სცენური ცხოვრების თავისებურ ტეზისს.

გმირის სცენური ცხოვრების ხასი პიესის სხვა პერსონაჟებთან მისი კავშირების თავისებურებითაც არის განპირობებული. ვერიკო ანაფარაძისთვის პერსონაჟის სულის წყობის ამოცნობა იმის ამოცნობასა და დადგენასაც ნიშნავს, თუ როგორი თვისებებითაა მისი გმირის კავშირები გარემოსა და ადამიანებთან, სხვა მოქმედ პირობთან. ყოველ ამ კავშირს ხომ გამოვლენის სატოვანი საშუალებაც უნდა მოქმედნოს, თანაც აუცილებლად განსხვავებული.

ვერიკო ანაფარაძე ადამიანის სულის ისეთი

დიდი მცოდნეა, რომ მისი ერთი შეხედვით მონათვავე გმირებიც კი განსხვავებული არიან ერთმანეთისაგან. ამის საბუთად საკმარისია ვერეონით მისი იური ქართული დღეა — ჯავარა (ჯავა-ფშაველას „მოკვივილიდან“) და თთარანთი ქერივი.

ვერიკო ანაფარაძის გმირები მსახიობისაგან მოითხოვენ არა მარტო დიდ სულიერ ძალებს, არამედ ფიზიკურსაც. დიდი განცდა — დიდი ტვირთია, მის ზედვას ცოდნაც უნდა. ტრავედიას მხოლოდ ნიჭი, უდიდესი კოც კი დიდხანს ვერ უძლებს. ვერც შექსპირის კლეოპატრას, ვერც ვერიპიდეს მედეას მხოლოდ წრფელი განცდა ვერ მოერვება. მათი გრობობების უწვევო აღსვენება, მოულოდნელი, როგორც შემქმნელი იყო: მთავრევი (ასეთი გმირები, მოგეხსენებათ, გატატეცილებით არ დაიარებიან) — მოითხოვენ მსახიობისაგან არა მარტო უნარსაზარ სულიერსა და ფიზიკურ ძალებს, არამედ უნაოდ ოსტატობასაც. საკუთარ შესაძლებლობათა სრულ გამოვლენის რაც უფრო მაღალია აზრი, რაც უფრო მღივირე ემოცია, მით უფრო დახვეწილი უნდა იყოს მათი გამოვლენის ფორმა, მით უფრო მკაცრად უნდა დაუმორჩილოს მსახიობმა საკუთარი ადამიანური ბუნება როლის მოთხოვნილებებსა და საქტატელის თავისებურ სცენურ საყარებს.

მასალა, რომელსაც შექსპირი სთავაზობს მსახიობს, ძალიან მდიდარია, მისი პიესის ტექსტუალური ქსოვილი ადამიანური ვნებების, ზრახვეებისა და ოცნებების რთული ხლორების მომცელია. ყოველი მისი სიტყვა დაფიქრებასა და ამოცნობას მოითხოვს. იმასაც მოითხოვს, რომ სიტყვას, მეტყველებს — მაღალ კულტურის ფლობდემხოლოდ ამგვარად „შეიარაღებული“ მსახიობისათვის ღირს შექსპირთან მიხასლოება. სწორედ ამგვარი მსახიობია ვერიკო ანაფარაძე, რომელიც შექსპირს სამჯერ შეხვდა მხოლოდ სცენაზე, განასახიერა მხოლოდ სამი მისი გმირი: ოფელია, დეზდემონა და კლეოპატრა. ამ უკანასკნელს ის საერთოდ მიიჩნევს ურთულეს სახედ მსოფლიო რეპერტუარში.

ტრავედიას მისი შემსრულებელი მსახიობიანგან დიდოსტატობას კიდევ იმიტომ მოითხოვს, რომ არასაუბრმა ემოციურმა დატვირთლობამ, შესაძლოა სწორედ წართვას მსახიობს სცენაზე გამოსვლის უნარი. ასეთი შემთხვევები ცნობილია: ვერიკო ანაფარაძე კი არაერთი ტრავედიითამაზა იმიტომ, რომ სცენური სიყოფილის ყოველ წუთს ის იყენებდა სწორად ცხოვრებისეული თვალსაზრისით და ზუსტად ხელოვნებისეული თვალსაზრისით.

მისი ემოციის შიღვევანი ჩანაფიქრს სცემდა მუდამ, იმ მოქალაქეობრივ მიზანს, რომელიც ამოძრავებდა ამჯერად და უაზროდ არასოდეს არ იფანტებოდა.

ამავე მიზეზით ვერიკო ანაფარაძის ტრავეიკული გმირის ცხოვრება არასოდეს არ იყო გადატ-

ვირთული დეტალებით — მხოლოდ იმდენი, რამდენიც აუცილებელია პერსონაჟის ცხოვრების ხაზის შინაგანი განვითარებისათვის და ხატოვნად გამოხატავს მას.

მართლაც, ვერიკო ანჯაფარიძე დიდი ემოციების მსახიობია, მაგრამ ამავე დროს ერთობ ზუსტი პლასტიკური ფორმისაც, რომელიც მას მუდამ ბოლომდე აქვს ხოლმე გააზრებული და შესრულებული.

ყოველი ახალი მხატვრული სახისათვის ის ცდილობს აღმოაჩინოს, შიარჩაოს ის სპეციფიკური „საშენი მასალა“, რომელიც ამ როლისა და ამ ავტორისათვისაა შესატყვისი.

სამწუხაროდ, ჩვენ აღარ შეგვიძლია დავინახოთ ის, რაც გვინახავს სცენაზე სპექტაკლის მსვლელობის დროს. როგორ ამყარებს ის კავშირებს სხვა მოქმედ პირებთან უსიტყვოდ, ერთი შეხედვით, ზოგჯერ უამისოდაც. როგორ შეამზადებს ხოლმე სცენური ცხოვრების მიმდინარე წუთებში იმას, რაც ამის შემდეგ უნდა ჩაიდინოს, როგორ ელვისებურად ჩაერთვება მოვლენაში, ამბავში, რომელიც ხდება, როგორ ასოციაციებს იწვევს მისი გარეგნობა და ქცევები ხან კლდისთან, ხან ყვავილთან, ხან ვეფხთან, ხან ზღვასთან...

ვერიკო ანჯაფარიძის ეს თვისებები განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით გამოიკვეთა ზოგიერთ როლში, მათ შორის მედეას როლში. ეს იმიტომ, რომ ევრიპიდეს ტრაგედია მოითხოვს ამას. თვითონ როლია ასე დაწერილი — მედეას ცხოვრების დინამიკა წარმოუდგენლად დაძაბულია, იწყება კრემზინდითი და შემდეგ ვითარდება მხოლოდ და მხოლოდ მადლივ, აქ ხომ ყველაფერი უჩვეულოა — ქალიც და მისი თავგადასავალიც.

ვერიკო ანჯაფარიძის მედეას ცხოვრება მოულოდნელი მოსახვევებით იყო მდიდარი. ეს მოსახვევები თვალუწვდენელ უფსკურლებზე დაკიდებულ ციცაბო კლდეებზე გადაიდა — ყოველ წამს მოსალოდნელი იყო გადაჩეხვა, დაღუპვა, სიკვდილი.

როგორც ითქვა, თვითონ როლია ასე დაწერილი. ეს ასეა, მაგრამ ისიცაა, რომ მსახიობი თვითონაც ილტვის გმირის ცხოვრების ამგვარი სახიფათო ციცაბოებისაკენ. ამიტომ იქაც კი, სადაც ასეთი ხაზგასმით არაა დაწერილი სულიერ განცდათა მკვეთრი შემობრუნებანი, ვერიკო ანჯაფარიძე სწორედ ამგვარ მომენტებს წამოსწევს ხოლმე წინ განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით.

წინ წამოწევა ამბავებს შინაგან კონფლიქტს — ბრძოლას, რომელსაც გმირი აწარმოებს საკუთარ თავთან. ამას კი, თავის მხრივ, მიეყვარათ ძირეული გარდატეხისაკენ, რომელიც ხდება გმირში. შინაგან ბრძოლას, ცხადია, თან სდევს აზრის აგზნებული ამოქმედება, ვინაიდან სხვაგვარად შეუძლებელია გადამწყვეტილების მიღება.

ვერიკო ანჯაფარიძის გმირი ქალები — ჭკვიანი ქალებია. აქედან — მათთვის დამახასიათებელი



ბებია ეუხენია
(სხეები ზეზურად კვლიან“)

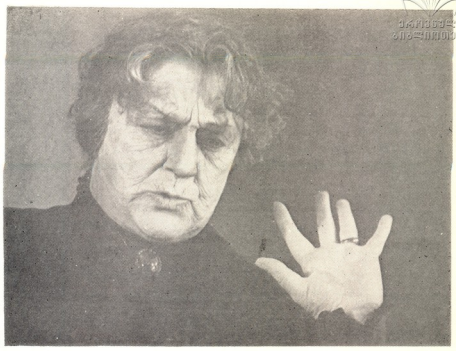
ლია თავმჯავება, ნებისყოფა, ეს თვისებები, ჩვეულებრივ, თავისებური შემზადებაა მისი გრძნობების ამოფრქვევისათვის მაშინ, როდესაც დადგება მომენტი და ამ გრძნობათა აზირებული ტალღის წინაშე ყველა ჯებირი უკან დაიხვს.

ვერიკო ანჯაფარიძე მუდამ ზუსტად განსაზღვრავს ხოლმე თავისი გმირის სცენურ ცხოვრებაში ასეთი შემობრუნების მომენტებს. შემობრუნება, გარდატეხა კი მუდამ ახალ თვისებას, ხასიათის ახალ წახნავს გამოაჟღერებს ხოლმე. განა ასე არ იყო, მაგალითად, ფილმში „გოგორგი სააკაძე“. გაიხსენეთ ის მომენტი, როდესაც სააკაძის გამარჯვებით ბედნიერი რუსუდანი ცეკვავს. შემდეგ — შაჰის ნობათი (მისი უმცროსი ვაჟის — პაატას მოკვეთილი თავი) და ისევ რუსუდანი მომდევნო კადრში — ეს უკვე სხვა ქალია. მოხდა რაღაც ისეთი, რის გამოც რუსუდანი აღრინდული ვედარასოდეს ვერ იქნება. განა ასე არ იყო სპექტაკლში „ხეები ზეზუერად კვდებიან“, სადაც ბოლო მიქმედებაში, როდესაც გაიჩვენება თუ რა გარეწარია მისი ნამდვილი შვილიშვილი, ალერსიანი და თვალტყვიანი ბებია ეუხენია, მართლაც, იმ ამაყ ხედ იქცევა, რომელიც შეიძლება ძირში გადაჭრა და მხოლოდ ასე წააქციო, თავმოუხრელად...

ჭკუა, სულის სიძლიერე, თავგანწირვით სიყვარულის უნარი — ეს ყველაფერი ვერიკო ანჯაფარიძის, როგორც პიროვნების, ცხოვრებისეული თვისებებია და თავისებურად გამოსჭვივის მის ქმნილებებში. სხვადასხვანაირად, განსხვავებული შეხამებით და შეფარდებით, მაგრამ მაინც. ამიტომ აქაც, ზებია ეუხენიას როლშიც, მართალია, უკვე ხანდაზმული ადამიანის სახით, მაგრამ მსახიობი მაინც მოგვიწოდება სულიერი სიძლიერისაკენ, მაღალზნობრივი იდეალების დაცვისაკენ, მათი გამარჯვებისათვის ბრძოლისაკენ — არ შეურიგდეთო უხამსობას! მოხუცებულობაშიც კი, რომელიც იძულებულია უფრო ადვილად წავიდეს კომპრომისზე.

ვინ არ იცის, რომ კინოჟურანი სახიფათო იარაღია, ხშირად იგი ახელს მსახიობს, რომლის სულიც ცარიელია. სამაგიეროდ შექაყნებს ძალა ერთი გამოხედვით, ერთი მსხვილი პლანით გამოაჩინოს ამ სულს უხილავი მოძრაობა, ერთი ბეწო მარგალიტი, მის ფსევრზე რომ ინახება. მით უფრო, თუ მსახიობის სახე, მისი თვალები და მთელი მისი არსება ისეთი შეტყვევლია, როგორც ვერიკო ანჯაფარიძისა. გავიხსენოთ თუნდაც მხოლოდ რუსუდანი და ოთარანთ ქვრივი, მათი თვალები, მზერა, ხელები...

ვერიკო ანჯაფარიძე მართლაც რომ სცენისათვის დაიბადა. მთელი თავისი ხანგრძლივი ცხოვრებით დაამტკიცა მან, რომ ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანი მისთვის არის თეატრი, სცენა. მისი უკანასკნელი ძალბოც თეატრს ეკუთვნის. ამის ნათელი საბუთია ფრუ ალინგის როლი, რომელიც



ფრუ ალინგი („მომჩვენებანი“)

ღელა (ჩაქვი — „ღელა“)



მან ითამაშა ამ ორის წლის წინ იბნენის ცნობილ დრამაში „მოჩვენებანი“.

ფრუ ალვინგი ერთი უსრულესი როლია მსოფლიო რევოლუციონარულ ოს მოთხოვნას მსახიობისაგან მსხვილ გონებას, ზუსტ აზროვნებას, ურყევ ლოგიკას გმირის სცენური ცხოვრების განვითარებაში და უდიდეს დრამატოზმს. ყველა ამ თვისებით ერთდროულად ბუნება იმგვართვდა აჯილდოებს ხოლმე ერთ მსახიობს, ამიტომ არც ამ როლს თამაშობენ ხშირად.

თავის ასალ გმირს მსახიობი შეხვდა მას შემდეგ, რაც ითამაშა ვაგა-ფშაველას ჯავარა, ილია ჭავჭავაძის ოთარანთ ქერიცი, ევრიპიდეს მედეა, ჩაპკის დედა... ამ გზით მოვიდა იგი იბნენის გმირთან. მაგრამ ფრუ ალვინგი არც ერთ მათგანს არ გაეს. მიუხედავად იმისა, რომ ევრიკო ანჯაფარიძეს არც ამჯერად შეუცვლია თავისი გარეგნობა თეატრალური ცხოვრებით, მაგრამ ბუნებამ, დრომ შეიტანა ცვლილებები მის არსებაში. მსახიობის შემოქმედებას ეს ცვლილებები უსათუოდ განაპირობებს.

სპექტაკლი „მოჩვენებანი“ მილიანადა გადაღებული კინოფირზე და ჩაწერილია მაგნიტოფირზე. კინოფირმა, გარდა იმისა, რომ შემოინახა ევრიკო ანჯაფარიძის ერთი მხატვრული სახე, მსხვილი პლანების წყალობით, განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით წარმოაჩინა ის თვისებები, რომლებიც დღევანდელი ევრიკო ანჯაფარიძისთვისაა ნიშანდობლივი და რომლებიც ბუნებრივად იქცნენ მისი ახლა შექმნილი მხატვრული სახის კუთვნილებად.

ვინც კარგად იცნობს ევრიკო ანჯაფარიძეს, დამეთანხმება, რომ რაც უფრო მეტად შედის იგი ხანში, მით უფრო სკულპტურული ხდება მისი სახე. თუ ადრე ეს სახე არავითხელ შეუღარებიათ ქართული ფრესკისათვის, ახლა იგი ქანდაკების ასოციაციას უფრო იწყებს.

მისი ფრუ ალვინგიც ქანდაკებას მოგაგონებთ. ოლინდ ეს ქანდაკება ცოცხალია, განსაცვიფრებლად მეტყველი უძრაობაშიც კი... ერთი გამოხედვით შეუძლია გადაიხსნათ ის, რაც მისი სულის სიღრმეში ხდება და ასეთი მიახლოებით უჩვეულო სიამოვნება მოგანიჭოთ, განგარიდოთ ყოველდღიურსა და ჩვეულებრივს.

ევრიკო ანჯაფარიძის ფრუ ალვინგი ლამაზია. ხომ არიან აღმნიშვნები, ხანდაზმულობაშიც რომ ინარჩუნებენ თვალში ნაბერწყალს, — აი, ამნაირად ლამაზი.

ძლიერია, სიყვარულის უნართი ძლიერი, ჭკმმა-რიტი, მომთხონეი სიყვარულის უნართი.

ჭკვიანია, ყველაფერს ხედავს, ესმის. ხელი გონების საჭეზე უდევს და საკუთარი ცხოვრება, უფრო სწორად — ერთადერთი შვილის ცხოვრება, ასე უნდა რომ წარმართოს. მაგრამ ხედავს, ამკარად ხედავს, რომ იმთავითვე სიყალბეზე აგებულ ცხოვრებას ვედარაფერი შეეღოს... ყველაფერი იწ-

ვის, ინგრევა... მისი ერთადერთი შვილის სიყვარულს ხლეც...

უცქერი ევრიკო ანჯაფარიძის მშვენიერ ქართულ სახეს, რომელიც ახლა მრავალტანჯული ნორვეგიელი მანდილოსნის კუთვნილებაა და კითხულობს მის ულამაზეს თვალებში გაუგონარ ტანჯვას იმის გამო, რომ დიდი ბრძოლის მიუხედავად, მაინც ვერ შესძლო გადაეგონა შვილი...

ფრუ ალვინგი ამ ბრძოლაში დამარცხდა. მაგრამ მსახიობი ევრიკო ანჯაფარიძე თავისი გმირის ამ დამარცხებით მაინც ბრძოლისკენ მოგვიპირდეს, იმიტომ რომ სიყალბესთან, უნამსობასთან შეგუება მას არასოდეს არ შეეძლო.

ჩვენს წინაშე დგას უხედაური, მაგრამ მაინც ძლიერი ქალი, ქალი, რომელსაც შეუძლია დიდი და წმინდა სიყვარული. თავგანწირული, დიდი ღირსებით, ვაკვაცურად.

ყველა თავისი ადამიანური ძალების სრული მობილიზაციით ევრიკო ანჯაფარიძემ ეს კიდევ ერთხელ მოახერხა. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ მას, როგორც განსაკუთრებულ ნიჭით დაჯილდოებულ ყველა ადამიანს, სულიერი ძალა ჩვეულებრივზე მეტი აქვს. მეორე, იმიტომ რომ, როგორც ყოველთვის, მან ახლაც სცენისათვის ყველაფერი გაიწყო. უკლებლივ, დაუზოგველად. სპექტაკლის მსვლელობის დროს იყო წუთები, როდესაც ამკარად ჩანდა, თუ როგორ მოატქეს მსახიობს თავისი სულის მთელი მარაგი თეატრის სამსხვერპლოზე. ასე რომ, ფრუ ალვინგის განსახიებება ევრიკო ანჯაფარიძის მიერ არ არის მხოლოდ კიდევ ერთი მხატვრული სახის შექმნა. ევრიკო ანჯაფარიძის ასაკში ასეთი სახის შექმნა იმის ნათელი საბუთია, თუ რას ნიშნავს ყველაფერზე მეტად გიყვარდეს ის, რისთვისაც ხარ დაბადებული, რაც არის შენი მოწოდება.

დიდი ნიჭით ბუნება იმგვითად აჯილდოებს ადამიანებს, მაგრამ თუკი მან ასეთი ჯილდო გამოიმეტა, მოითხოვს კიდევ. მოითხოვს, რომ იარსებოს მოწოდებისათვის, ყველაფერი გაიღოს მისთვის.

ევრიკო ანჯაფარიძე მთელი სიცოცხლე ერთგული იყო ამ უდიდესი მოვალეობისა.

მკრთული თეატრის თანამდგომი

გურამ ბათიაშვილი

მრტ-მრტ სამწუხარო თეატრალურ პარადოქსად უნდა მივიჩნიოთ ის ვარეშობა, რომ საბჭოთა პერიოდში შექმნილ არცერთ წამყვან ქართულ თეატრს ეროვნული, ქართული პიესით არ დაუწყია თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება — რუსთაველის თეატრში პირველი საბჭოთა სექტაკალი ესანელი ლოპე და ვეგას „ცხვრის წყარო“ იყო, მარკანიშვილის თეატრმა გერმანელი ერნსტ ტოლერის „ჰოპია, ჩვენ ვცოცხლობ“ წარმოადგინა პირველად, რუსთაველის თეატრმა კი ფრანგი როსტანის „სიზარნი დე ბერგერაკი“ დაიწყო თავისი ბიოგრაფია.

მიუხედავად ასეთი დასწესიხისა, შემდგომ წლებში მარკანიშვილის თეატრი მისი იმ თეატრალურ ორგანიზმად, იმ თეატრალურ კერად ჩამოყალიბდა, რომელმაც უდიდესი ამაგი დასწო ქართული დრამატურგიის განვითარებას, რადგან ქართული პიესის თანამედროვე მდგომარეობა. შესაძლოა, აქ ფრანკა „ამაგის დადგმა“ სრულად არ გამოხატავდეს მოცულების აზრს, რადგან მარკანიშვილის თეატრისათვის ქართული პიესის თანადგომა, მისთვის არსებობის უფლების მინიჭება საქველმოქმედო საქმე კი არ იყო, არამედ საყოფარჩო არსებობის გამართლების, საყოფარჩო თავის დამკვიდრების ერთ-ერთი გზა და ქართული კულტურის განვითარებაში საყოფარჩო მისის მთელი სიხცადითი შეგარძნების გამოხატულება. მარკანიშვილის თეატრის მისტიკური გვერდს ვერ აჰქცევს იმ ფაქტი, რომ ჭერ მარკანიშვილი და შემდეგ მისი მოწაფეები ცდილობდნენ ქართული ყოფა, ქართული კაცის სულიერი ცხოვრება რაც შეიძლება მაქსიმალურად ყოფილიყო წარმოდგენილი თეატრის სატიტურტურო აფიშაზე, საყოველთაოდ ცნობილია — მარკანიშვილის თეატრი აქტიურული ვარსკვლავების თეატრი იყო. თითოეული ვარსკვლავის ელვარება თანამად გააშუქებდა თითო თეატრს. ბევრი ამ ვარსკვლავის მიერ შექმნილი სცენური სახე არა მარტო მარკანიშვილის, არამედ მთელი საბჭოთა თეატრის მშვენიერება და თუ ამ სახეებს — უშანგის, ალფორტოლიანის, გ. შავცივლიძის, ვ. გომიშვილის, შ. დამაშვილის, პ. კობახიძის, ვ. ანგაფორიძის, ს. თაყაიშვილის თუ სხვათა მიერ შექმნილ სახეებს ვაგისენებდა, მაშინ მცირე ადგილი როდუ უბრავე ქართულ პერსონაჟებს; ხოლო ზოგიერთი მთავანი საბჭოთა აქტიორული სკოლის შეიღვერებს განეყოფნება. უშანგის ყვარყვარე, გ. შავცივლიძის ხატიტონი („კოლმეურნის კორწინება“), ს. თაყაიშვილის ბებია („მე ბებია, ილიკო და ილიარიანი“), ვ. გომიშვილის თათქარჩი და სხვანი სამარადისოდ დადგენ ისეთ უბრწყინვალეს სახეთა გვერდითი, რომლებიც ამ და სხვა მხასიობებს შეუქმნიათ არაქართულ დრამატურგაზე დაქრდობით. ყველაფერი კი, ქართული დრამატურგიისადმი ასეთი დამოკიდებულება კვლავ კიტი მარკანიშვილის სახელს

უვაკვირდება. კ. მარკანიშვილი ქართული სცენის რეფორმატორად და აღარებულთ. მისი საქართველოში მოღვაწეობის ათი-თერთმეტი წელი იმსახურებს ყველა იმ ეპიეტეს, რაც კი გამოხატავს ერის მადლიერებას. ამ ეპიეტეთა ხარისხი კიდევ უფრო გაძლიერდება. თუ ვიტყვით, რომ კ. მარკანიშვილმა უდიდესი ამაგი დასწო ქართული დრამატურგიის პროფესიულ რეალსტეზე შედგომის საქმეს და შემდგომ განვითარებას. ამით იმის თქმა როდი გვინდა. თითქოს მარკანიშვილამდელი ქართული პიესა ძალზე დაბალი დონისა იყო და მას შემდეგ სულ ჩინებულნი ნიშნუშები იქმნებოდეს. აღრიდნული, თითქოს გამოწყლისის სახით გაქრნილი თითო-ორილი, ქართული პიესა არც ვარსკვლავების საშუალებას ვაძაძუებს და არც უფლებას დადი პრეტენზიების. ცხადია, მარკანიშვილამდევ შექმნილი მატურული ღირებულების მქონე პიესები. მაგრამ მთავარი ის ვახლავთ, რომ მარკანიშვილის თანადგომამ ქართულ დრამატურგიისათან ჩვენი პიესა ახალ თვისობორე ხარისში გადაყენა, გამოიტყუა იგი ვიწრო ხარისხიდან, ანედეტური სიუჟეტებისა, თუ რიხა-ახალუხისა და ჩანჯლის ცურომანტიის ტუვეობიდან. მამონდელ ქართულ დრამატურგიის კი ძალიან სქირდებოდა მეგობრის ასეთი „მტრული ხელა“.

კ. მარკანიშვილს მხოლოდ ქუთაის-ბათუმის (შემდეგ მარკანიშვილის სახ. თეატრი) თეატრში არ დაუწყია ქართულ დრამატურგაზე ფიქრი და ზრუნვა (თუმცადა, როგორც ქვემოთ დაივინახავთ, მისი პირველი ურთიერთობა ქართულ დრამატურგათანან აგრესიულ ხასიათის უფრო ატარებს და სწორედ ეს მეგავინა მეგობრის „მტრულ ხელად“). დიდმა რევისობრმა არა მარტო მხასიობები გამოავლინა და აღზარდა, არამედ დრამატურგებიც.

მან დაიწყო იმით, რომ შეტყრა ის კავშირი თეატრისა და მწერლობას შორის, რომელიც ასე აკლია დღევანდელ ქართულ თეატრს და რომელზეც ასე ბევრს ვლასპარაკობთ. მარკანიშვილის საქმიანობა კიდევ ერთხელ ჩავვაგონებს — თეატრისა და მწერლობის კავშირი თეატრში უნდა დაიბადოს და თანდა არა რაიმე საგანგებოდ დონის სახეებებით, არამედ თეატრის მაგნიტურმა მომწოდებელმა უნდა განაპარობოს ამ კავშირს შექმნა. თეატრისა და მწერლობას ურთიერთობა სიყვარულს ჩამოჰგავს — ამ შემთხვევაში უყოველგვარი ინიციატივა ჰქვამდა იმას, რაც ბუნებრივად უნდა ჩაისახოს და განვითარდეს. სწორედ ეს ბუნებრივი მაგნიტური მომწოდებლობა გააჩნდა კ. მარკანიშვილსა და მის ხელმოქმედებს და ამან განაპარობა ის ფაქტი, რომ, ოციანი წლებიდან მოყოლებული, ახალგაზრდა ქართველი მწერლები მუდამ მის გვერდით ტრაილობდნენ.

შემოთავ აღვინწვთ — მარკანიშვილის თანადგომა ქართულ

პიესასთან ჭერ კიდევ რუსთაველის თეატრში ჩაისახა. მარჭანიშვილის თეატრში კი გაღრმავდა, გაძლიერდა და საქმის გვირგვინად მოგვევლინა ის, რაც რუსთაველის თეატრში ვერ მოეწერა. როცა მარჭანიშვილი საქართველოში ჩაიშავდა, ჭერ კიდევ არ დაჭარბებულა. შალვა დადიანისა თუ მოლიერაძე კვაპიტაის საუკეთესო სიესები, არსებული ვიოარება მარჭანიშვილის სკანდალური უფლებების აღმკვეთად არაფრად ჩაედგო ის, რაც დახვდა. მონაკვეთებში დიმილით შეხვედრულა უკველი ახალი ქართული სიესის დაბადებას. იგი ხომ დიდი დრამატურგობით განებივრებული შემოქმედელი გახლდათ. ეს იყო რეჟისორი, რომელსაც ახლო ურთიერთობა ჰქონდა მაქსიმ გორკისთან, ლენინად აღსრულებული, ხელნაწერში კიბოულობდა ბევრი გამოჩენილი რუსი დრამატურგის სიესის, უკვე გაცივლი მებრუნდინებისა თუ იხსენის სცენური გააზრების სკოლა. დეკადენტური და სიმბოლისტური სიესების გატაცებაც განვლილი დეკადი გახლდათ. აი, ახეთი შემოქმედებითი ზიოგრაფიის ცაც ქართული სიესის, ცხაბია, უმეტეს შემთხვევაში, ვერაფერ საიმედოს ვერ მიარდებოდა, მაგრამ სწამდა ქვეშაარტება — უაწყრუა არაფერს ქმნის, თანადგომამ კი, შესაძლოა, რაიმე დაბადოს, უკველი შემთხვევაში, იგი პერსპექტივას ხახავს.

ძნელია დაბეჭდილებითი მტკიცება იმისა, რომ ზ. ანტონოვის „შუის დახმელება საქართველოში“ (რომელიც კ. მარჭანიშვილის პეორე სექტკლადია საქართველოში) და ვ. ერისთავის „გაყრის“ დადგმისას რეჟისორისთვის უშთაერესი სწორედ ქართული სიესის თანადგომა იყო. მშობლიურ ყოფის, მშობლიური გარემოს დანატარებული რეჟისორი ილტვოდა ჩაწვდომილად ქართული კომედიის არსს. მას იზადავდა სცენური გამოსახველობის ის სანახაობითი უორმები, რომელთა გამოვლენის საშუალებასაც „შუის დახმელება“ და „გაყარი“ იძლეოდა. ეს იყო ერთგვარი ხელის ჩამორთმევა, „გაცნობა“ მშობლიური საქმარისა, სანახაობის ეტკრტურობას იხიც ზრდიდა, რომ მარჭანიშვილმა „შუის დახმელებაში“ თბილი-ნი სტუმრად მყოფი ალ. სუმიანოვილი-იუფინი ათამაშა. მიუხედავად ამგვარი მეზობლობისა — იორი ქართული სიესის დადგმისა, ჭერ კიდევ შორსა ვართ მარჭანიშვილის იმ თვისებისაგან, რომელსაც მას შეამდებინა ქართული სიესის თანადგომი გამძაბარყო. მაგრამ ეს დროც მალე დადგება.

ცნობილია, რომ კ. მარჭანიშვილი თავდაც წერდა სიესებს, დღეს ირკვევა, რომ ზოგი მათგანი მხატვრული დონე დიდად არ ჩამოუვარდებოდა იმდროინდელი დრამატურგების ნიშნულს, მაგრამ რეჟისორის ერთხელაც არ განუწრხავებს მათი დადგმა.

აქ მრავალსმეტკველია ერთი ეპიზოდი. საქართველოს თეატრის, კინოს და მუსიკის მუზეუმში დაცულია კ. მარჭანიშვილის დრამა „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“, რომელიც ჩუხი მწერლის ალიოზ რასუსკის „ძალდათავიანების“ მიხედვით დაუწერია. სიესის საცენარო შემავსო კი მიუღია (1915 წელს), მაგრამ რეჟისორი იგი არსად არ დაუდგამს. და აი, საქართველოში ჩამოსულ კ. მარჭანიშვილს დასმებდა ქართული სიესა რეკონსტრუქტორ თემაზე. ასეთი სიესის კი ქართულ დრამატურგიაში არ მოიძებნებოდა. ამიტომ მან რუსულ ენაზე დაწერილი თავისი უკვე გასრულებული სიესა სანდრო შანშიაშვილს გადასცა გადმოსაქაროლებლად. ასე გაჩნდა ს. შანშიაშვილის „მთარახის პანაშვილი“ (შემდგენი „ბებრეთის გმირებად“ ცნობილი), რომელიც 1924 წელს განახორციელეს კ. მარჭანიშვილმა და ს. ახმეტელმა. როგორც კ. მარჭანიშვილის შემოქმედების მკვლევარი კ. გუგუშვილი აღასტურებს, „შანშიაშვილი თითქმის ყველაფერში როგინაილის ცვალს მიჰყვებოდა“, ხოლო მარჭანიშვილის ლიტერატურული შემკვიდრების მკვლევარი გ. ბოგუვა უფრო შორს მიდის და მიიჩნევს: „ბებრეთის გმირები“ თავისუფალი გადმოქართულებაა; „ძველი ცაცხვის ზღაპარი“. ასე რომ, ს. შანშიაშვილი მაქსიმ გორკის ყოფის დაუბრუნება კ. მარჭანიშვილის მიერ დაწერილი სიესის სიუჟეტი და რეჟისორის ზრუნვითა და შემწეობით დაიბადა ქართული თეატრის ისტორიაში გვერდადებული „ბებრეთის გმირები“ (დ. ანთაძე აღნიშნავს, „ბებრეთის გმირები“ ქართული თეატრის მეორე „ცხვრის წყარო“ იქცაო).

ამ სექტკლზე მუშაობა რიგინად დამთავრებულაც არ იყო და რუსთაველის თეატრი ისევ ს. შანშიაშვილის მეორე სიესას „ლა-

* * *

მარჭანიშვილმა შექმნა არა უბრალოდ ქართული ეროვნული თეატრი, არამედ რეკონსტრუქტორ-რეკონსტრუქტორი, მისცა კი ამ თეატრს უკვლავ უფრო რელიეფური ფორმები.

ის იძებნა რუსულ მხატვრულ, საერთაშორისო დრამატურგიაში ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც უსასუხებენ თანამედროვეობას და გამოამაბის პოვერჩენს ეპოქაში. ცდილობს ისე წარმოართოს თანამედროვე დრამატურგები, რომ მცირე თეატრალური სექტორის აქციოს ტრიბუნად, რომელიც უსასუხებს ჩვენს უკველიდროს პოვერჩენს. შემდეგი, რაც აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, ეს არის უდიდესი ინტერნაციონალიზმი, რასაც ჩვენ ვგრძნობთ მარჭანიშვილის თეატრში.

მარჭანიშვილმა გაიგო, რომ პროლეტარულმა კულტურამ უნდა შედლოს წარსულის უდიდეს მიღწევათა გამოყენება და ვალდებულია კლასიკისთან ამბეკველობის ახლებურად, რადგან მათ შორის შეიძლება მოიძებნოს ხელგულენის უშალესი მწვერვალები. აი რატომ არის მისასაღმებელი ისეთი ძლიერი დედგა, როგორცაა მარჭანიშვილისეული „ურთულ აკრტა“.

პანბათლ ლუნაჩარსკი
გახუთი „ვენერანია მოსკვა“, 1930, 12. V

* * *

საქართველოს მეორე სახელმწიფო თეატრი, მიუხედავად მისი ახლავარდობისა, უკვე მომწიფებულ, სრულყოფილ სამხატვრო მოვლენას წარმოადგენს. ამ თეატრზე მოვლენას ხმამაღლა ლპარაკობენ. ესაა თეატრი, სადაც ცხოველი შემოქმედებითი ზარი სწუნეს.

გახუთი „ბუესკტა“ 1930. 14. V

* * *

ბენდერია ქართული თეატრი, რომელსაც კოტე მარჭანიშვილის სახით ენთუზიასტი ხელმძღვანელი მკავს.

მაქსიმ გორკი



ევა — ს. თაყაიშვილი (აფსერულანა)

თინიბეი — ს. ზაქარიძე (ზეჯი)



ტ. ვასა — რეპეტიციებს იწყებს, მაგრამ თუ ს. შანთაშვილი ასეთი
 ასე ცნობილი პირივნება ვახლდათ ქართულ თეატრში, სწორედ
 ტელმა ჯერ კიდევ კოტს საქართველოში ჩამოსვლამდე განხორ-
 ცილა მისი „ბერდო ზანია“, ამას ვერ ვიტყვით პოლიკარე კა-
 ბაძეუ. პ. კაბაძე სწორედ კ. მარჯანიშვილის აღმოჩენა, ამ ახა-
 ლაგარდა დრამატურგის „ლისაბონის ტუსაღები“ სწორედ დიდი
 რეჟისორის შტრუწნელობით დიდადა. რამდენი რამ ამოჩვენდა
 პ. კაბაძის „ლისაბონის ტუსაღებს“ იმ დრამატურგიულ სკოლას-
 თან, რომელიც ასევე ახასიათებდა დიდი რეჟისორის მეშობარ
 წერტლებს, მაგრამ კოტს შინც ფართოდ გაუღო კარი ახალბედ-
 დრამატურგს. და არა მარტო სცენაზე დასადგმელად აურობა იგი.
 არაჲდ უკველმზრვი ახალბედა შანთაშვილსაც და კაბაძესაც.
 „დურტის“ ერთი წლისთავისადმი მიძღვნილ მისხალმებულ წერ-
 ლში კ. მარჯანიშვილი წერდა:

„გავიდა ერთი წელი და ჩვენ გვაქვს ისეთი რამ, რაც შევიძი-
 ლია წარმოვადგინოთ ჩვენს აქტივში: „ლაჯარა“, „მინისძვრა ლი-
 საბონში“ და სხვა. რა დავასაც არ უნდა იწყებდნენ ეს პიესები
 (ამით თვით დიდი რეჟისორიც აღიარებს, რომ ეს პიესები შორს
 არიან სრულქმნილებისაგან. გ. პ.), მათ უკველდღიურსა და უფერ-
 რულს ვერ ვუწოდებთ. ესენი აქტივია ჩვენთვის ხელოვნების თვა-
 ლსარსებით, და დიდი აქტივით. ამიტომ მეორე ჩვენი მდაბალი სა-
 ლამი ჩვენს ახალგაზრდა ავტორებს, იმათ, ვინც ჩვენთან ერთად
 იტაუბს. საღამო შანთაშვილს და კაბაძეს!“

მაგრამ მიუხედავად ასეთი დამოკიდებულებისა, კ. მარჯანიშვი-
 ლი სულაც არ იყო ის შემოქმედი, რომელიც უკრიტიკოდ იღებდა
 ყველაფერს, რაც იქმნებოდა. მისი თანხადგომა ქართულ დრამა-
 ტურგიასთან იმაშიც გამოიხატება, რომ კატეგორიულად იცავდა
 ნამდვილ მწერლობას, დიდი შემოქმედისთვის მიუღებელი ვახლ-
 დათ „დრამოდლობა“, უპრობლემოდ დრამატურგია. თითქმის დრა-
 მატურგიულ მანიფესტად ეღერს 1924 წელს „კავასიონში“ დაბე-
 კლილი ერთი მისი წერილი („ქართული თეატრის საკითხები“), რომ-
 ლშიც კატეგორიულად ებრძვის უკველგვარ ხეულებს. ეს წე-
 რილი ნიშნულია მიუღებელი კრიტიკისა და იმითაცა საინტერესო,
 რომ თითქმის პირველთაგანი იძლევა დ. კლიაშვილის დრამატურ-
 გიის ზუსტ შეფასებას.

„მე ვლამარაკობ ამ შემთხვევაში იოი მწერლის შ. დადიანის
 და დ. კლიაშვილის შესახებ. დიე, მასატიონ, მე მათ ყველაზე
 მაღლა ვაყენებ ჩვენს დრამატულ მწერალთა შორის, მაგრამ გან-
 „გუშინდელმა“ და დ. კლიაშვილის პატარა პიესებმა, მიუხედა-
 ვად მათი დიდი ნიჭიერებისა, შესძლეს გამოეწვიათ გარდამტეხ-
 ჩვენი თეატრისა ორიგინალიობისაკენ? ვაი, რომ არა!“

მართალია, უნდა აღინიშნოს, თუნდაც დ. კლიაშვილის პიე-
 სების შესახებ, რომ ჩემი აზრით, ისინი სრულეებით არ არიან სწო-
 რად გაებულნი ჩვენი დამდგმელების მიერ, არ შეიძლება, მაგა-
 ლითაოდ, „დარისპანის გასაპირიდან“ ანეკდოტური ვოდვილის შე-
 ქმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაუღენთილია ნამდვილი ტრა-
 გიკოზით. დიახ, მე ვიმეორებ, რომ ეს ტრაგიკომედია დგას სიცი-
 ლისა და ცრემლის საზღვარზე.“

ეს ამონაწერი იმითაცაა საინტერესო, რომ ნათლად ჩანს დი-
 დი რეჟისორისეული გავება დრამატურგის ფუნქციისა, მისი
 მნიშვნელობისა. მისთვის დრამატურგია უფრო დიდი რამ არის,
 ვიდრე მასლა სექტაკლისათვის, როდესაც იგი ამბობს, ქართულ-
 მა პიესებმა ვერ შესძლეს გამოეწვიათ გარდამტეხა ჩვენი თეატ-
 რისა ორიგინალიობისაკენო, უკვე საკვებით ნათელია, რომ მას
 ლამარაკობს აღმანი, რომელსაც რუსული დრამატურგის (ჩეხო-
 ვის, გოგის და სხვ.) და თეატრის (ფინიანრესად კი საშაბატრო
 თეატრის) იდეალური ურთიერთობა გაუხდია შთავარ სახელმძღვა-
 ნელი პრინციპად იგი ჯერ კიდევ 1917 წელს წერდა: „ჩემთვის
 შთავარ როლს ასრულებენ ავტორი და მისი ხულისკვეთება. იგია
 სცენის მუფუე თუ მე შევძლებ ჩავწვიდე ავტორის ხულისკვეთე-
 ბას, პათოსს, გაუხსნი მას აქტიორებს და შთავაწვიე იმას, რომ
 კომედიტორი შემოქმედების გზით წარმოვანიოთ ეს ხულისკვეთება
 მათურბეღელთა წინაშე, ჩავთვლიდი, რომ ჩემი ამოცანა მიღწეუ-
 ლია“. ხოლო ორიოდ წლის შემდეგ ასე აკონკრეტებდა თავის ამ
 პოზიციას: „მე განუტრულად მივდიე იმ პრინციპს. რომ პიესის
 ბატონ-პატრონი ავტორია და ამიტომ ამა თუ იმ პიესის დადგმისას,
 სწორედ იმ სტილს ვიცავ, რომლითაც დაწერილია პიესა“.

ცხადია, ასეთი შეხედულებების რეჟისორი შეეცდებოდა სა-
 ქართველოშიც სწორ გზაზე დაეყენებინა მწერლისა და თეატრის

ურთიერთობა, მაგრამ, როგორც წევრთა აღნიშნულთ, მარკანიშვილისა და ქართველ დრამატურგთა პირველი კონტაქტები არცთუ სახარბიელო ხასიათისა იყო, ჩვენ არა მარტო სამხატვრო თეატრის სკოლა გვაკლდა, ჩხოვები და გორკებც არსად იყვნენ. უფრო მეტად, „ამაში როცა თეატრის სცენიდან ისევ გაიშა პაროლოგები კაცობრიობისა, პრობლემები სიყვადილ-სიცოცხლისა, პიროვნებისა და მასისა. კლასებისა და ეროვნებისა, როცა დადებული იდგები ფრთხის ასხამენ სცენას ბრწინავადა და ხალისები ფერებში, ჩვენი მწერლები ქმნიან ან დიდი ხნის მკვდარ აღმშენებელთა დრამას, ან ხუთი მოქმედების განმავლობაში დასაბრუნებელ იმზე, თუ ვინ უნდა ამკობინოს მხატვარმა ლევანმა ან მწერალმა რევამა — ინტელიგენტი ქალი, რომელმაც მისცა სახაბი სურათის შექმნისა, თუ ქართველი ცოლი, რომელმაც ვაჟი უშობა, ან კიდევ ამგვარად: მოქანდაკე შალვის ოთხი მოქმედი განმავლობაში ვერ გადაუწყვეტია ვის უფრო ლამაზი ფორმები აქვს — მის მიერ შექმნილ ვენერას ქანდაკებას თუ მის ცოლს ნინოსს“ — აი, ასეთია მისი პირველი შეხედულება ქართულ დრამატურგთაზე, რასაც მოხდევს მარკანიშვილის სახეობი ლოკატური დასკვნა: „რადგან ყველა ეს დაწერილია ქართულ ენაზე, არ ვიცი არა თვალზეა ქართულ დრამატურგთად და პრეტენზიებს აცხადებ, რომ დადგმულ იქნეს ქართულ სცენაზე... ახა, ზაქარეო, პატარა ინსტრუმენტი. მეტერლინკებო, ყოველივე ეს თქვენ რომ წერთ არა თუ თანამედროვე ქართული ენით, არამედ უძველესი მისი დიალექტით, არაფერი ქართული ამაში არ იქნება, და სანამ მე ვდგავარ თეატრის კართან, როგორც მცველი, ცეტხლის მახვილი შეუბრძოლები ყოველ თქვენს ცდას ჩვენს სცენაზე უფრო გაოსვლისა“.

აი, ასეთი ტონი შეიძინა მარკანიშვილის ხმამ საქართველოში ჩამოსვლიდან ორი წლის შემდეგ, როცა უფრო ახლოს გაიცნო რეალურ სურათის, როცა შეინახა არასდროს დამოშორებელი, ზემოხსენებულ დასკვნამდე მივიდა.

არაფერია მოულოდნელი იმაში, რომ ქ. მარკანიშვილს არა მარტო ქართული ენა დაეაწყუა რუსეთში გატარებულმა მეოთხედმა საუწყემ, არამედ რეაგენული ხასიათებაც. ამ ხასიათა გამოხატულები ფორმებიც. ამიტომ რუსთაველის თეატრში შუშაობის წლები ზარც ის პერიოდი, როცა იგი დრმა ინტერესი ეტყობა და სწავლობს არა მხოლოდ ქართულ დრამატურგებს, არამედ ქართულ საზღვარის საერთოდ ეს პერიოდი კი სულ რაღაც სამ-ოთხ წელიწადს მოიცავს, მაღიან რთულ სამ-ოთხ წელიწადს. ამ პერიოდს ეძებოდა ქართული საზღვრა თეატრის შექმნა, ახალი სექტორები, ახალი მსახიობების გამოვლენა და აღზრდა. „დურუჯის“ დაარსება, ვადამყოფობა, დიდი კონფლიქტი თეატრთან და ხალხს თეატრთან წასვლა.

და აი, 1928 წელიც დგება. რუსთაველის თეატრის სკოლებზე მარკანიშვილის მითაყვანე მსახიობები უშანგი, თ. ჭავჭავაძე, შ. დამაშვიძე, ი. კორაძე, ზ. ურჯულიანი. ამ გჯუფის თეატრიდან წასვლა უდიდესი სკანდალი იყო. განსაკუთრებით კი უშანგის წასვლა. სულ რაღაც ორიოდე თვე გავიდა მას შემდეგ, რაც უშანგიმ გოდუნი ითამაშა „რადევაში“, „რადევა“ კი ს. ახმეტელის გამოჩვენებათა პირველი მერცხალი იყო (ქ. მარკანიშვილის მიერ თეატრის დატოვების შემდეგ რუსთაველის თეატრში 1928 წლის თებერვლამდე არაფერი მინიშნულებანი არ შექმნილა) და აი, ამ დროს უშანგი სტოვებს თეატრს. ამ უდიდესმა სკანდალმა, განსახკომში მსახიობთა მიერ მიწერილმა წერილმა სამართლიანად შეაფრთხია თეატრალური საზოგადოებრიობა და იმზე საზოგადოებრიობამ დაეწაფუტა დაბრუნებინა მარკანიშვილი რუსთაველის თეატრში.

მაგრამ მარკანიშვილი რუსთაველის თეატრში არ დაბრუნდა და გადაწუდა მეორე თეატრის შექმნა ქუთაისში.

და აი, აქ იქნეს თავს მთელი სიგრიბე-სიგათი ქართული მწერლებისა და მარკანიშვილის ურთიერთობა. ამ მხარე მეტად საინტერესო განზოგადების საშუალებას იძლევა ქ. მარკანიშვილის უბის წიგნაკები, რომლებიც საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუხუფუშია დაკული. ეს არის პირადა ფურცლებიანი, სქელ გარეკანიანი უბის წიგნაკები.

საინტერესოა ერთი გარემოება — 1928 წლის უბის წიგნაკს იენისამდე თითქმის არ შეუბრა რევიზორის კლამა, წიგნაკში თითო-ორილა ყოფითი ხასიათის ჩანაწერი თუა მხოლოდ, მაგრამ იენისში მარკანიშვილი სრულად ახალ ცხოვრებას იწყებს. იენისში შეუღდა იგი თეატრის ორგანიზატორსა და ეს უბის წიგნაკები

ხელოვნების ნაწარმოები უნდა გამწვლი იყოს, ყველა ადამიანისათვის უნდა უფროდეს იგი — ყველადადისი, მუხუხედავად ექნება დასაინფილუირება თეატრის, რომ ქ. მარკანიშვილმა ამ ოსტატურ დადგამა, მიზანს ბრწინავლედ მიადწინა... იგილისი როლში — ვერტიკო ანგაფარებმ, სრული უფლებით შეუძლიან მიითვისოს არა მხოლოდ ქართველი მსახიობის სახელი, არამედ ქოველი ქვეფის და ერის მსახიობისა. ხელოვანთა ყოველ კოლექტივს თავისი მონაწილეობით, ვ. ანგაფარებე დიდ პატივს დასხებ, ვ. კომისარჯიშვილისა შემდეგ მე პირველად ვნახე მსახიობი, რომლისაც მარტო ხმა კი არა მდერლობა, არამედ ტანიც, რიტმის სავარტი განრნობა, მაღალი ფრიალ მეტყველი მოქმედება და ეხებთ, ხანდახან სიტყვაზე მეტად მღელვარება... უშანგი ჩხიბის, ურეილის როლი უდარესი დრამატში გამხვევლავს არ უდგროს არ აეღვლებინა ყოველი ადამიანი, მუხუხედავად იმისა, ეხმად მას ენა თუ არა.

ნიკოლოზ შორაშვილი

საქოლოზი
მოსკოვის ხელოვნების თეატრებრებათა სახელმწიფო აკადემიაში მარკანიშვილის თეატრის სავსტრლოლ სექტორების განხილვაზე წარმოთქმული სიტყვიდან. 1930. 5. V.

ამ წარმოდენით იწყება საინტერესო ეტაპი ქართული თეატრის შემდგომი განვითარებისა, რომელიც ნაციონალური კულტურის სრული გამომაკველი გახდება. სხვათა შორის, ამ წარმოდენას, თავისი მხიარული ტონის და მუსიკალურ თეატრულ მოძრაობათა უჩებობით, რუსი მსაუბრელები ყველაზე მეტად ითვისებენ, „კეპალ გულში“ თავისებური სახეობა მუსიკალური კომედია, რომლის შექმნაზე რუსული ოსტატის თეატრი დღემდე ამაოდ იტყვევს თავს. ამ წარმოდგენაშივე გამოჩნდა ბრწინავლედ თვისებანი ქართული მსახიობისა, რომელიც ერთიანად კარგად „თამაშობს“, მღერის და ცტკვავს. ასეთი მრავალმხრივი ოსტატობა შესაძლებლობას მისცემს ქართულ თეატრს სულ ახლო მომავალში შექმნას ახალი ფორმებისა და სახეების თეატრი.

კონსტანტინე ვეზლანი

საქოლოზი
გაზეთი „რაზუმიანია მოსკოვი“, 1930. 15. V



ღარეჯანი — ე. წუწუნავა, ლარსაბი — ვ. გოძიავილი („კაცია-ადამიანი!“)

ქ. მარჯანიშვილის იმდროინდელი ცხოვრებისა და მუშაობის ჩინებულ სურათს იძლევა. უბის წიგნაკში ჩნდება ახალი თეატრის შექმნასთან დაკავშირებული პირველი ჩანაწერი და აქედანვე ვიცავდებოდა, თუ საით წავიდოდა ქ. მარჯანიშვილი. ვის დავერდნობოდა იგი. აი, ეს ჩანაწერები. მე ამოვიწერე მხოლოდ ის, რაც ქართულ მწერლობას, დრამატურგიას უკავშირდება.

„ოთხშაბათი, 27 ივნისი. ბესო უდენტს სათარგმნელად გადავეცი „პოპლა, ჩენე ვიცოცხლობთ“.

შუბოშაბათი, 28 ივნისი. სიმონ ჩიქოვანს სათარგმნელად გადავეცი იორშონის „ლიანდაგი გუგუნებს“.

კვირა, 8 ივლისი. გერცელ ბააზოვის პიესის კითხვა, და ასე შემდეგ.“

იწყება თეატრის ცხოვრება, ჩამოყალიბდა ახლადშექმნილი თეატრის პირველი სეზონის რეპერტუარი. ამ რეპერტუარს რომ აკვირდები, ცოტა უცნაური სურათი წარმოგიდგება თვალით: სეზონის დადგომამდე დამტკიცებული რეპერტუარში ექვსი პიესა (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ „ცხვრის წყაროს“ ალდგენას), ამ ექვსი პიესიდან მხოლოდ ერთია ქართული ნაწარმოები — დ. კლდიაშვილის „მანანიშვილის დედნაცვალი“. რაზე შეტყვევებს ეს ფაქტი? კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც ეს ცდლობდა ქართული დრამატურგების თანადგომას, ასე ღარიბულად ერთი ნაწარმოებით წარმოადგენდა თავისი თეატრის აფიშაზე ქართულ მწერლობას?

აქ, ვგონებ, ერთი გარემოება გასათვალისწინებელი — ახალი ქართული თეატრი ისე სწრაფად და მოულოდნელად შეიქმნა, რომ მარჯანიშვილმა ვერც მოასწრო საფულდავლოდ შეერჩია ქართული პიესები. გარდა ამისა, პიესის შერჩევა მხოლოდ პიესის ავტორზე არ არის დამოკიდებული. აქ არანაყოლები მნიშვნელობა ენიჭება არ შემოქმედებით კოლექტივს, რომლისთვისაც დრამატულ ნაწარმოებს ჰკიდებ ხელს. როგორია მსახიობთა აწასლა, მათი შესაძლებლობების ხაზზე, მიწრაფეობა, შემოქმედებითი პრობლემა, თვით თეატრის სტრუქტურა და სხვ. მართალია, ქ. მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი თეატრის მსახიობთა ბირთვი მისთვის უკვე ნაცნობი, მის მიერ აღსრულებული ვ. ანკაფრაძის, თ. კვაჭავაძე, უშანგი, შ. დამბაშიძის, ალ. ურუგლიანი, ან. ქიქოძე იუნჯის, მაგარამ ვის მიანიც მთელი დღის არ იყო, ერთდროულად ზღვრიდა დასის დეკორატიულობა და რეპერტუარის შერჩევაც. ამიტომ ქ. მარჯანიშვილი სწო-

რედ იმ პიესებს ჰკიდებს ხელს, რომლებზეც ასე თუ ისე უკვე აქვს ცნებური ბიოგრაფია (გაოცებს იწვევს ერთი ფაქტი—მარჯანიშვილი ნინოზის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის არქივში დაცულია ქუთაისის სამაზრო კომიტეტის სსლო“ის ოქმი, რომელმაც თეატრს უარო უთხრა რეპერტუარში „მანანიშვილის დედნაცვლის“ დამტკიცებაზე. უარის თქმის მოტივირება ოქმში არ არის წარმოდგენილი. ასე ამოღარდა რეპერტუარიდან ერთადერთი ქართული პიესა) მაგარამ შთავრდება სეზონი და აი, როგორ სურათს ვხედავთ — მარჯანიშვილმა დადგა ექვსი სპექტაკლი — აქედან სამი ქართული პიესა და არა მარტო ქართული პიესა, არამედ ახალი ქართული პიესა. სწორედ მაშინ, დროს იმ პიესებში შექმნილი პიესა ესენია: შალვა დიდიანის „კაკალი გულში“, კარლო კალაძის „როგორ“ და პოლიკარპე კაკაბაძის „უკვარყვარე თუთაბერი“. რას უნდა ნიშნავდეს თეატრისა და მისი ხელმძღვანელის ასეთი შემოტრიალება ქართული პიესისაკენ?

მარჯანიშვილმა არ აუარა გვერდი ახალ ქართულ პიესებს, დრამატურგიაში ახლგვარად პიესის ქ. კალაძის პიესასაც კეთილი თვალთ შეხვდა, რადგან თეატრის ცხოვრება უკვე ასე თუ ისე ნორმალურ კალამპში ჩადა, თეატრის პუბლიკა განგაშის უფლებას არ იძლეოდა და აი, მისი ხელმძღვანელი დიწჯად და გულსუსტრით ეთადებს ქართულ პიესას.

„უკვარყვარე თუთაბერთან“ დაკავშირებით მეტად საინტერესო მოგონება დავცოტავა სსრკ სახალხო არტიტმ. დლორ ანთიმე. აი. როგორ იგონებს იგი „უკვარყვარეს“ დაბადების (და იქნებ სიკვდილ-სიცოცხლის) ამბავს (დიდი რეცისორის ვაჭიარობა რომ არა, ვინ იცის. როგორი ბედი ეწეოდა ამ პიესას).

„1928 წლის დამლევს კ. კაკაბაძე ეწვია მარჯანიშვილს თაქსისი ახალი დრამატული ნაწარმოებით: ეს იყო „უკვარყვარე თუთაბერი“. კოტე მარჯანიშვილმა გაიწვია პიესას და ნაწარმოები ინტოციტო იფარნო, რომ ეს დიდი დრამატურგიული ნაწარმოები იყო. მეორე დღესვე დანიშნა პიესის საქარო კითხვა. პიესის კითხვა დავცოტავა ალ. იმედ-დამშელს, როგორც მეტყველების დიდ ოსტატსა და ქართული ენის კარგ მცოდნეს. დაიწყო კითხვა მარჯანიშვილი იცინის, ხარხარებს, დასი კი გაიანდობდა. იმდამდეველი დიწჯად, დრამისლერი კოლონი კოხთლობს პიესას. რა თქმა უნდა, კითხვის ამგვარი სტილი არ შეუბამებოდა კომედიას და, მით უფრო „უკვარყვარე თუთაბერის“ ბუნებასა და ხასიათს. კოტე აღტაცებით უსმენს პიესას, ამავე



დროს, იმასაც ხედავდა, რომ ჩვენ მაინცდამაინც დიდად არ მოგვწონს, ეს ასეც იყო. დიღმა უმეტესობამ ვერ გაიგო ნაწარმოების ახალი ფორმა და მისი ღრმა შინაარსი; ერთბაშად ვერ ჩაეწვლით მის აზრს, ბრწყინვალე კომედიურობას, ხალხურა შემოქმედების საწყისებს, რაც ასე მოხდენილდა გამოყენებული ამ პიესაში. ყოველივე ეს ჩვენივე ნათელი გახდა მხოლოდ შემდეგ. კოპეს შინაშინვემა შემოქმედებითმა აღიღო კი ეს ყველაფერი თაღუნად იგონებო.

დასრულდა პიესის კითხვა, დარბაზში, ეს იყო ქუთაისის ძველი თეატრის ფოიე, სამარისებული სიჩუმეა. გაურკვეველობის ატმოსფერო სუფევს. თითო-იოროდამ გაბედა კიდევ ერთიმეორისათვის გადებურჩულვითა: „რა არის ეს?! რა მოეწონა კოტეს აქაში?“ — ხმაშლია ამა გინ გაბედავდა აზრის გამოთქმას? ხომ უნდა დაასაბუთოს, რატომ არ მოსწონს პიესა ნაშინ, როცა კოტე აღტაცებულია „უვარუვარე თუთაბერით?“.

ამა, კოტეს როგორ გამოესარებოდა ის ამბავი, რომ თეატრის თითქმის გულგრილი დარჩა ამ ნაწარმოებისადმი? მაინც შეგვევითხა: „ამა რას იტყვით? გამოთქვით თქვენი აზრს!“ აუდიტორიაში კვლავ სრული სიჩუმე იყო. მცირე პაუზის შემდეგ კოტე მოგვიბრუნდა და მწერად გვათხრა: „Эх, вы свиный, свиный!“

ამით დასრულდა ესოდენ უფარით მსჯელობა პიესის ირგვლივ. მარკანიშვილი წამოდგა, ილიაში ამოიღო პიესა, მეორე ილიაში კი — პოლიკარპეს ტელი და ისევ მოგვიბრუნდა — ნაუწყენი თუ გულმოსული, ანდა შესაძლოა, დარწმუნებული იმასში, რომ ამ პიესის სახით მან მაგნო შეხანიშვავ ნაწარმოებს — გამოგვიცხადა: „თელისუფლო ხარო! მხოლოდ რევისორები წამოიღონ ჩემთან!“

ამ მოგონებაში აშკარად ჩანს, თუ როგორ ეკიდებოდა დღის

რევისორი ქართულ პიესას. მას რწმენა ვერ შეურყია დასუსტებული გრილობამ და, მართლაც, ამ გულისყურაანამ დამოკიდებულებას მაც დაბადა ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი კლასიკური სპექტაკლი, შექმნა კლასიკური სახე — უშანგი ჩხვიძის უვარუვარე

„უვარუვარე თუთაბერი“ სეზონის უკანასკნელი პრემიერა იყო. ეს პრემიერა ბათუმში გაიმართა. მოგვიანებით თეატრი თბილისს გამოემგზავრა საგასტროლოდ. ამ ტრიუმფალური გასტროლებით დამთავრდა სეზონი. პირველი სეზონის განმავლობაში ახლად შექმნილ ქართულ თეატრში დაიდგა სამი ახალი ქართული პიესა, მაგრამ მარკანიშვილის, თურმე, მაინც უსაყვედურეს ქართული პიესეები საკპარისად არ დაგიდგამოთ. და აი, სეზონის დასასრულს, ახალი, 1929-30 წლების სეზონისათვის სანაშადისის წინ მარკანიშვილს თვის დღეობაში ჩაუწერა: „მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს რეპერტუარში სამი ქართველი ავტორი იყო, მე მაინც მისაყვედურეს შრომბლიური დრამატურგების შედარებით მცირე რაოდენობა. ამიტომ შემდეგში სეზონის სარეპერტუარო ხაზი დაეყრდნობა ძირითადად ქართულ დრამატურგებს“.

და აი, ამ დროს, ე. ი. 1929-30 წლების სეზონში, ხდება თითქმის უპრეცედენტო მოვლენა ქართული თეატრის ისტორიაში. ასე თი რამ არც მანამდე და არც მერე არ ყოფილა — სულ სეზონში დაიდგა შეიდი სპექტაკლი და გარდა ერთისა — შეილის „ბეატრიჩე ჩენჩისა“, ყველა ქართველი მწერლის კალამს ეუფთვნოდა, ქართველი ხალხის ყოფას ასახავდა. ესენი იყო: დია ჩიანელის „ბაილი“, დ. შენგელაის „თერები“, ალ. ქუთათელის „შუღამემ გაღიარა“, გ. ბუნენიაშვილის „კი, მაგარამ“, კ. კალაძის „ხატიკე“ და პანტომი-

ლოპიანე — ა. კვანტალიანი
(„ცხოვრების წირა“)





სონა — ე. ყიფშიძე (ძველი ვოდვე-
ლები)

მა „განარჩი“ (მართალია, ეს უკანასკნელი დრამატურგია არ იყო, მაგრამ ქართულ სინამდვილეს კი ეყრდნობოდა).

ეს სეზონი თბილისს და მოსკოვს გასტროლებით დათვარდა. ამ გასტროლებმა უდიდესი წარმატება მოუტანა მარჯანიშვილსა და მის თეატრს. ჩვენთვის კი მთავარია ის, რომ ორი სეზონის მანძილზე თეატრმა რვა ახალი ქართული სიესა განახორციელა. ცხადია, ყოველი ამთავანი ვერ იქნებოდა მაღალი დონის ლიტერატურის ნიმუში, მაგრამ უმნიშვნელოვანესი ის გახლავთ, რომ თეატრმა საქმოდ თვალბილულად გვაჩვენა თავისი სწრაფვა ეროვნულ დრამატურგისკენ, გვაჩვენა, რომ დემოკრატიული, ხალხის საყვარელი თეატრი არ არსებობს ერთნაირი დრამატურგის გარეშე. ქართული მწერლობის სხვადასხვა თაობის, სხვადასხვა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონე მწერლებთან სახალხოვედ იყო ერთი დასტური ამ თეატრის დემოკრატიზმისა, იგი სულაც არ იწუღებოდა ერთ თეატრალურ მიმართულებით. პირიქით — ცდლობდა მრავალფეროვან რეპერტუარზე დაყრდნობით საინტერესო ყოფილიყო სხვადასხვაგვარი გემოვნების, ხასიათების, ინტერესების მყარებლისათვის. ყველას ეტოვნა მასში მისთვის სპეციო სულიერი სარბოდ, მიმზიდველობის ძალა. მთავარი იყო ისაც, რომ „უკანაყვარ თოთბაგის“ ასეთი ბრწყინვალე განხორციელებით თეატრმა საბოლოოდ განსაზღვრა მისი ატვირთვა — 3. კაპაბის შემდგომი ბედი და ადგილი ქართულ დრამატურგიაში. თეატრის განვლილ გზას დღევანდელი თვალით ვერ აკვირდები. 3. კაპაბის ფიგურა ამ თეატრში განსაკუთრებულად მოჩანს. ახლა მწილია იმის თქმა, სწორედ ამ თეატრმა განაპირობა ამავეარი „უკანაყვარ“ შექმნა, თუ თავის დრამატურგმა (თუნდაც ინტერტურა) უკანანა თეატრს თვისი შემოქმედებითი სახის ზოგადირობი თავისებურება. ერთი რამ კი ფაქტია — 3. კაპაბამ გვერდაუვალედი ფიგურა ხდებდა 3. მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიაში. რადგან იგი იქცა თეატრის სახის ერთ-ერთ გამომხატველად, მისი საბოლოო ჩამოყალიბებისათვის აუცილებელ მომენტად. მთავარი კი ის გახლავთ, რომ სათავე დაეღო მარჯანიშვილის თეატრისა და ქა-

რთული მწერლობის ასეთ სიახლოვეს. ცხადია, ეს ურთიერთობა თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში უწყვეტად დასხვა დროით ვლინდებოდა. მაგრამ თეატრს, არსებობდა, არასოდეს უღალატებია ამ თავისი კრედიტისთვის. ამის მაგალითია ის, რომ არ დარჩენილა ასე თუ ისე რამდელ დრამებში ქართველი მწერალი, რომლის სიების გმირები ამ თეატრის სცენაზე არ ასულიყვნენ. ზოგჯერ თეატრი პროზული მასალის გასცენურებასაც არ ერიდებოდა, ოღონდ არ დარღვეულიყო ეს კავშირი ორი მუსისა — თეატრისა და მწერლობისა. უმეტეს შემთხვევაში, ქართული მწერლობის ნიმუშთა დადგმა თეატრის დიდ გამარჯვებად იქცეოდა, ხოლმე. ასე რომ, თეატრი თითქმის აღწევდა თავის უმთავრეს მიზანს — თანდათან ხდებოდა ხალხის სულიერი ცხოვრების გამომხატველი. ხომ ბევრი საინტერესო, მნიშვნელოვანი სცენური სახე შეიქმნა ამ თეატრში რუს და უცხოელ დრამატურგთა პიესებში, მაგრამ თეატრმა სწორედ ქართულ დრამატურგიაზე დაყრდნობით შექმნა დიდი მნიშვნელოვანი სცენური სახეები, რომელთა ჩამოთვლა შორს წავიყვანდა. როგორც აღვნიშნეთ, ეს ურთიერთობა არასოდეს შეწყვეტილა. შესაძლოა, იგი ზოგჯერ სუსტდებოდა — მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში ისეთი სიმდიდრით ვერ იწონებდნენ თავს ქართველ დრამატურგთა პიესები, — მაგრამ ასეთი „ცივი ომის“ პერიოდი არასოდეს ყოფილა ხანგრძლივი და თეატრი ცალკე თავის უმთავრეს მიმართულებას — ქართულ მწერლებთან სიახლოვეს ენერჯავდა. სწორედ ამ ტენდენციის, თეატრის ამგვარი დამოკიდებულების წყალობაა ის, რომ 60-იანი წლების მარჯანიშვილის თეატრმა მთელ სამკოთა თეატრს აღწოვინა ნოდარ დუმბაძის სამყარო.

ამ მოვლენას სათანადო პროცესები უსწრებდა წინ. ეს პროცესები მიმდინარეობდა არა მხოლოდ თეატრში, იგი უფრო გამრავლებული. უფრო აქტიურ ხასიათს ატარებდა ქართულ მწერლობაში და მას შეიძლება წოვად აღვნიშნავთ, ადამიანურად სუბიექტურ სწრაფვის, ადამიანის შინაგან სამყაროში უფრო ღრმად ჩახედვის პროცესები დავარქვათ.

40-50-იანი წლების ჩვენი პროზა ცხადად განსხვავდება 20-იანი წლების პირველი ნახევრის ლიტერატურული ატმოსფეროსაგან. ლიტერატურულმა სქემებმა მშრალი, გაყვითლილი აზრის, ცნობილ კემპორიტებათა დიდაქტიურმა ქადაგებამ ერთგვარად გაუბრალოვა ჩვენი ლიტერატურული ყოფა, თუმცა, ქართული პროზის გამორჩენილი მოღაწეები ამ წლებშიც სძლევენ შტაბს და იქნება ნაწარმოებები, რომლებიც ასე თუ ისე შეითვისებენ ინტერესს იწვევენ, მაგრამ ის, რაც ხელუწყობილია ერთეულებს, დამახასიათებელი არ იყო მთელი პროზისათვის.

ქართული პროზის შემოზარუნება, გადახალსება იწყება 50-იანი წლების მთავრ ნახევარში. და ეს პროცესი უკანაგონდება ახალ სახელებს ქართული მწერლობისა. ზოგი მთავანი პროზაოსად დაიხდა, ზოგი პოეტიკად მივიდა პროზაში, მაგრამ მათ ახალი სიკვდილ უმათავრეს მწერლობას და თითქმის ხელდასა დასაზღვრეს ქართული პროზის ადგილი ჩვენს დიდ მწერლობაში. 50-იან წლებში (ეს ცოცხა მოვანებით) შექმნილა რ. ჯავახიძის, რ. ინანოვილის, ა. სულაშვილის, თ. ჟიხიძის, რ. ქვიციანიის და სხვათა პროზამ ქართული მწერლობის განვითარების ახალი პერსპექტივები დასხვა. აი, ამ პროცესის პირველი ნოდარ დუმბაძის სიხა. თითქმის დარღვა ჯებრები ადამიანთა ტყვეობისა და სისაბრძოლის მწერლობაში მოტანისა. ხალხის ადამიანურა, ნათელმა, ნათელმა, ანკარა სულიანებებმა, მისმა უსილმა თუ სისარულმა უფლა იპოვა ადგილი მწერლობაში. ფრანკო ლანი გამორჩევა ხალხი. მაგრამ ეს ფართო პლანი ზოგად, სტერეოტიპულ დანახვას კი არ ვულისხმებოდა. პირიქით, უფრო ჩაღრმავებს ადამიანის სულში, მისი მოძიარობის უფრო გამომხატველებს. ხალხის ყოფა დანახული იყო არა როგორც რამე განკერძოებული, შეზავლებული ფენომენი, არამედ როგორც მიწიერათ ყოველდღიური ზრუნვა, მათი ბრძოლა ომის, შიმშილის, გაუტანლობის, შიმში წინააღმდეგ. ასე რომ, ყველაფერი მიწიერ პლანში იყო წარმოდგენილი.

ამს ერთიოდა ისიც, რომ პროზას ჰქონდა ერთგვლი ფორმა, ფორმა ქართული სულიანობისა. აქ ხალხის მიერი იყო არა მხოლოდ ყოფა, არამედ ფორმაც, ამ ხალხის ყოფის გამოსახვისა. და ეს უნარობება, ერთგვლობა, ხალხისმიერობა ზოგჯერ ზოგადკაცობრიულად აღწევდა.



ერთი სიტყვით, იყო ის, რასაც თავის თეატრში წერავდა კ. მარჯანიშვილი, ის, რაც შემდეგ თეატრმა გამოხატა პ. კაკაბაძის პიესებით. მაღლ ნ. ლუმბაძის პერსონაჟები სცენაზეც ავიდნენ და სიხარული მოუტანეს მავურებელს, და თეატრმა იპოვა თავისი ავტორი. ამ საქმეში კი უდიდესი, გადამწყვეტი როლი ითამაშა თეატრის ხელმძღვანელმა ვივა ლორთქიფანიძემ. სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული ნ. ლუმბაძის სცენური ნათლობაც და მისი ხანგრძლივი, მუარის სიცოცხლე არა მხოლოდ მარჯანიშვილის, არამედ საბჭოეთის თეატრშიც.

ღიას, ამ შემთხვევაში ინიციატივა თეატრიდან მოდიოდა და ეს ბუნებრივად გახლდათ იმ ხასიათის, იმ შემოქმედებითი პრინციპების მატარებელი თეატრი, როგორც მარჯანიშვილის თეატრი გახლდათ, ვერაფრით ვერ აუციკვდა გვერდს ნ. ლუმბაძის პროზას. ეს არ იყო შემთხვევითი მოვლენა. ნ. ლუმბაძის მოხელა ამ თეატრში კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებით თავისებურებას (რომლის აქტიურ გამოხატულებადაც გ. ლორთქიფანიძე ვეულებინება) და, მეორეს მხრივ, ნ. ლუმბაძის პროზის სიახლოვეს, იდენტურობას იმ პრინციპებთან, რომელსაც მარჯანიშვილის თეატრი ქადაგებდა თავისი საქმეებებით. ნ. ლუმბაძე მარჯანიშვილის თეატრისათვის გახდა ის, რაც ჩხოვრი იყო სახაბტრო თეატრისათვის. სახაბტრო თეატრი მხოლოდ იმიტომ კი არ დგამდა ჩხოვრის დრამატურგიას, რომ ეს პიესები თავისთავად მაღალი რანჟის ლიტერატურა იყო, არამედ იმიტომაც, რომ ჩხოვრის დრამატურგიაში თეატრმა დაინახა თავის შემოქმედებით ინტერესებთან თანხვედრილი დამოკიდებულება ცხოვრების ასახვისადმი, მასთან თანხვედრილი შემოქმედებითი კრედი, საკუთარი შეს გამოხატვის საშუალება.

სამწუხაროა, რომ მარჯანიშვილის თეატრის კიდევ ერთი თვითგამოხატვის საშუალება გახდა არა თეატრისათვის დაწერილი ნაწარმოები — პიესა, არამედ ინსცენირებული რომანები, რადგან თეატრის უდიდეს მონაპოვრად დრამატურგიის შექმნა ითვლება, მწერლის თეატრისადმი ერთგულების დადასტურებად სწორედ დრამატურგიასობა მუშაობა. მიუხედავად ამისა, ნ. ლუმბაძის მოუხდა მწიფელოვანი როლის შესრულება 60-70-იანი წლების მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, მაგრამ ამ მხრივ თეატრმა უფრო მეტი გააკეთა მწერლის ნაწარმოებების პოპულარიზაციის და შემოქმედებითი რეპუტაციის განმტკიცებისათვის.

ვის. მარჯანიშვილის თეატრის სცენა ნ. ლუმბაძისათვის გახდა ის სიახლე, საიდანაც შეაფიქრო დაინახეს მისი პროზის ლიტერატურული ახედა თუ ისე, ჩვენ ვართ მოწმე უცნაური, თითქმის უპრეცედენტო ფაქტისა, როცა თეატრის ცხოვრებას, მის წარმატებას განაპირობებს არა დრამატურგიული ქმნილება, არამედ ინსცენირებული ნაწარმოები, რაოდენ უპრეცედენტოც არ უნდა იყოს ეს ფაქტი, იგი გვირადიუალდება.

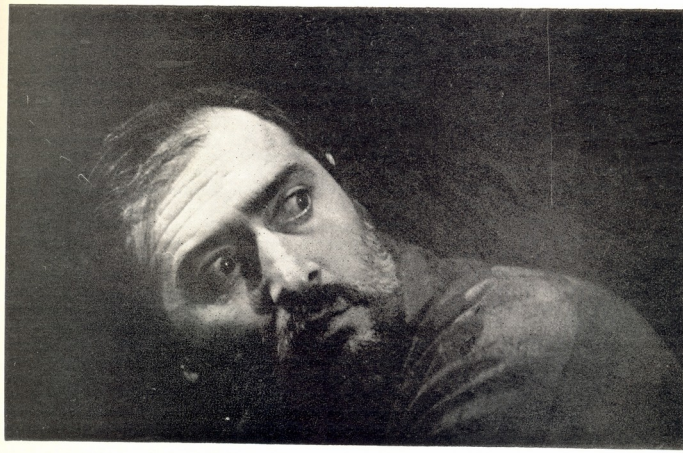
მარჯანიშვილის თეატრის ხელმძღვანელმა გ. ლორთქიფანიძემ ნ. ლუმბაძის პროზაში დაინახა ამ პროზისა და მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებითი ინტერესების, ცხოვრების ასახვისადმი დამოკიდებულების იდენტურობა — სიმართლე, ხალხურობა, პუნაინაზი, სწორედ ამ ცნებების ქადაგება ედო საფუძვლად მარჯანიშვილის ოცნებას, როცა იგი ახალი თეატრის შენებას იწყებდა. შეძლებისდაგვარად ამასვე მსახურებდნენ წლების განმავლობაში. მარჯანიშვილის თეატრის მესვეურნი. ეს ვარემუბა არ გამოიპარა გ. ლორთქიფანიძის ფიზიკურ შემოქმედებით თვალს. ნ. ლუმბაძის პროზა მისთვის გახდა საშუალება სცენიდან ელვარაკა აღმართა სიეთესა და ტიკილებზე, სიყვარულსა თუ სინაზულზე, ნ. ლუმბაძის პროზა ხომ აღსაყვან ამგვარი სახეებით, ხასიათებით, სიტუაციებით, განწყოილებათა სხვადასხვა ფერით. მასზე სცენურთ თვალსაზრისით თვალის ერთი გადავლება კი დადარწმუნებთ, თუ რაოდენ გულსმომწყველია მისი ცრემლი და რაოდენ ჭანსალია მისი სიცილი. გულწრფელი ცრემლი და სიცილი კი არასოდეს არ უოფიანა უცხო მარჯანიშვილის თეატრისათვის. არსად ისე ალაღად არ იციწონდნენ აღმაინები, როგორც „კოლმეობის ქორწინებაზე“ ან, გენეზი, ან, ბეზია ილიკო და ილარიონზე“ და არსად ისე არ ღვრიდნენ ცრემლს, როგორც მარგარიტა გოტიეს, ან, გენეზი, ივლითის სიყვარულისას.

საკუთებისხო ერთი ვარემოვბაც — მარჯანიშვილის თეატრის ხელი არ მოუკლია ნ. ლუმბაძის იმ ნაწარმოებებისათვის, რომელიც სათავისოდ, თავისი შემოქმედებითი კრედიო გამოხატუვლად არ უეულებია. ნაწარმოებებისათვის, რომლებშიც ხალხის ყოფა იმ თავისებურებებით არ გამოსახულა, რომელიც სწორედ მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებით ინტერესს გამოხატავდა.

და თეატრი მაშინ არის ბედნიერი, როცა შეუძლია უარი თქვას

ბეზია — ს. თაყაიშვილი (ანუ, ბეზია, ილიკო და ილარიონი“)





ფიროსმანი — თ. მელენიეთუბუტესი
(„მარტოობის დღესასწაული“)

ხეთისო—ე. ზალალაშვილი („მოკვეთილი“)



კარგ ნაწარმოებზე, რადგან ეს ნაწარმოები არ პასუხობს სწორედ ამ თეატრის შემოქმედებით პრინციპებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრს აქვს თავისი სახე და მტკიცედ ცდილობს შეინარჩუნოს იგი. ძნელად მისაღწევი სიმტკიცეა, მაგრამ...

ამ წერილის მთავარი თემა, როგორც უკვე ცხადია, ქართული დრამატურგიისა და მარჩანიშვილის თეატრის ურთიერთობა, მათი დიდი სიახლოვე გახლდათ და მე თუ ასე შევეჩერდი ნ. დუმბაძის რომანების ინსცენირებებზე, ეს მხოლოდ იმიტომ როდი მოხდა, რომ მარჩანიშვილის თეატრში ნ. დუმბაძის ოთხი ნაწარმოები დაიდგა — „მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონი“, „მე ვბედავ მზეს“, „საბარდღებო დასკვნა“ და ნაკლებად წარმატებული „ნუ გეშინია, დედა“. ეს თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია, მაგრამ მთავარი როდი გახლავთ. ამდენივე პიესა სხვა ავტორებისაც დაიდგა მარჩანიშვილის თეატრში, მაგრამ არც ამ პიესებს და არც მათს ნიხედვით შექმნილ სექტატულს ისეთი ცვალი არ გაუვლიათ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, როგორც ეს პ. კაკაბაძისა და ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებმა შესძლეს.

მარჩანიშვილის თეატრი დღიდან დაარსებისა ქართული პიესის თანაღმრთოდ თვლიდა თავს, ისწრაფოდა ყოფილიყო ქართველი ხალხის სულიერი საწვავის ფისატორი, რეპერტუარი კი მოგვსვენებდა, ჭრელთა, მასში სუსტ პიესებზე ამპარტავნობენ ძლიერთა გვერდით. მეტი წილი ქართველ დრამატურგთა პიესებისა გულწრფელად გამოხატავდა ქართველი ხალხის ცხოვრებას, როგორც შორეული წარსლისას, ისე დღევანდლობისას, ასახავდა მის მისწრაფებებს, მაგრამ გვერდლაულებოდა ერთი ფაქტი — ორმა ქართველმა მწერალმა, ადრეულ წლებში პ. კაკაბაძემ და მოგვიანებით ნ. დუმბაძემ შესძლეს ყოფილყენენ გამოხატველი თეატრის იმ პრინციპებისა, იმ შემოქმედებითი მრწამსისა, რომლის საფუძველზეც აგებდა ამ თეატრს დიდი კოტე მარჩანიშვილი. თეატრის შემოქმედებითი კრდოს გამოხატველი ორი მწერალი, ცხადია, ბევრი არ არის, მაგრამ ეს არც ისე ცოტაა. მითუშეტეს, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ მრავალ საკმაოდ დიდი რეპუტაციის მქონე თეატრს, საერთოდ არ ჰყოლია მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ესოდენ მკვეთრად

გამომავტელი ავტორი, ხოლო რუსთაველის თეატრისთვის ასეთ ავტორად ერთადერთი სანდრო შანშიაშვილი შეიძლება ჩაითვალოს.

ცხადია, ეს გარემოება სრულიადც არ ნიშნავს იმას, რომ ამ ნახევარი საუკუნის მანძილზე მხოლოდ ამ ორი ქართველი მწერლის მეუფება იყო მარკანიშვილის თეატრის სცენაზე, როცა ამ ორ მწერალზე ვლადარკობთ, ვგულისხმობ თეატრისა და მწერალთა შემოქმედებითი პოზიციების თანხვედრას, თორემ მარკანიშვილელთა სცენაზე უდიდესი წარმატებით განხორციელდა ჩინებული ქართველ მწერალთა პიესები. მართო იმის გახსენება რაადლირს, რაც სამამულო ომის წლებში ლევან გოთუას პიესებმა მოიტანეს ამ თეატრში. მართალია, მისი „დავით აღმაშენებელი“ ისტორიული ხასიათის პიესა იყო, მაგრამ იგი თავისი სულისკვეთებით, განწყობილებით სავსებით ესადაგებოდა ომისდროინდელი აუდიტორიის სულისკვეთებას და მტრებზე გამარჯვების რწმენას უნერგავდა, იგივე ფუნქციას ასრულებდა უფრო გვიან „შეუფერკილე“.

როცა დრამატურგისა და თეატრის, ცხოვრებისა და დრამატურგის ურთიერთმიმართებაზე ვლაპარაკობენ, რატომღაც ბრალდებული მულამ დრამატურგია, იგი მულამ ვალშია. მაგრამ თუ მარკანიშვილის თეატრისა და ქართული დრამატურგიის ურთიერთობის მიხედვით იმსჯელებს კაცო, ქართული დრამატურგია არც ისე დავალიანებულია და იგი საქმაოდ პირნაღლად გამოიურტება ქართველი საზოგადოებრიობის წინაშე. თვალბილულია პრობლემათ:

სიუჟეტე, ფორმათა მრავალფერობაც. დიდი მარკანიშვილი ვერტყავს წერდა: „როგორც არ უნდა იღავთ, რამდენიც არ უნდა ამტკიცებდნენ ხელოვნების დედლაზრია იყო, არის და იქნება მხოლოდ დღესასწაული ესე იგი ის რიტმი, რომელიც ხელოვნების კმნილებებიდან გადაეცემა ჩვენს სისხლს და სხარულით აძგრებს ჩვენს გულბს. თუ ხელოვნების წაწარმოები აღუწებს ადამიანს სიცოცხლის ხალისს, თრგუნავს მას, ეს ხელოვნება როლია, ესაა მეცნიერებასა და ხელოვნების მესამე და — ადამიანის ატავიში, ცხოვრებისადმი მისი ცხოველური შოში“. აი, თუნდაც ამ ანდერძის პოზიციებიდან, რომ გადავხედოთ ქართულ პიესებს მარკანიშვილის თეატრში, დავინახავთ, თუ რაოდენი ცხოველმყოფელობით აღსატურებდა დიდი რეჟისორის ამ თეზას არა მარტო თეატრში, არამედ დრამატურგიაც — თავი და თავი თეატრალური ხელოვნებისა. რამდენი ჩინებული სახე შექმნილა ვიქტორ გამბსკირიას (თუნდაც ს. თაყაიშვილის ევა გაიხსენოთ), გერკელ ბაზუვის (პიერ კოხახიძის იცვა რეჟინაშვილი, იგივე ს. თაყაიშვილის ნაუომი) და სხვათა პიესებში. ხოლო უფრო მოკვიანებით ამ დღესასწაულბრივი თეატრის პაოოსს ამკვიდრებდა მარკანიშვილის თეატრში ვაღერთან კანდელაკის პიესები. მისი „შაია წუნეთელი“ ხომ ერთი ნათელი ფურტეულია ამ თეატრის მატრიანეში, ხოლო ამ სექტაკლში ვ. გოძიაშვილის, ელ. ყიფშიძის, ვ. ნინუას მიერ შექმნილი სცენური სახეები ამ მსახიობთა შემოქმედების წარუშლელი მიღწევები. ვ. პატარაის, გრ. ბერძენიშვილის, ვ. ნახუტურიშვილის, ი. ვაკელის, გ. შატ-

მავლო — ე. ყიფშიძე, დაათო — ი. ტრიპოლსკი („კისია ვისი“?)



ბერაშვილის, მ. ბარათაშვილის, რ. თაბუკაშვილის, რ. გერბაქიძის პიესები ავტობიოგრაფიულად ამ სცენარზე ჩვენი რესპუბლიკის წარსულზეა თუ დღევანდელი მდგომარეობის ფურცლებს

სამოციანი წლების შუაგანში მარქანიშვილის თეატრში დიდი განხორცილება მოხდა. ეს ამბავი უკვე მომუშავები კრიტიკაშია თეატრისა, კრიტიკაში, რომლის კვლევა საქაშო ხანს მოხდება თეატრის და იქნებ დღემდეც არ იყოს გამჭარალი. დასის გახეჩამა, დიდი თეატრის პოეტის (მღერონდელი თვალთ რომ უყურებ) ერთგვარი მოდერნიზაცია გამოიწვია, მაგრამ ამ შედეგს ჰქონდა მეორე მხარე. ნათელი იყო ეს მხარე — რუსთაველი შეიქმნა ახალი ქართული თეატრი. თვით მარქანიშვილის თეატრის ნეინდან იშვა ეს თეატრი და მარქანიშვილის თეატრის გასტრუგება, მისი ფესვის სიმძლიერის გამოხატულება მიმართა რუსთაველის თეატრის სიღრმად. ეს იყო ახალი აუვაგებელი ტროლიერ ფესვებზე ამოსული ხისა. რუსთაველის თეატრის ახალი სიცოცხლე კი არ დაუწვია, მან თითქმისდა გააგრძელა სიცოცხლე. ეგ არის, რომ გვიგარაფელი გარემო იყო ახალი, თორემ რუსთაველის თეატრს ერთი შემადგენელი ნაწილია მარქანიშვილის თეატრისა, მისი სისხლი და ხორცი. ამიტომ მის სცენარზე განხორცილებული ქართული პიესებიც ერთგვარი გაგრძელებაა მარქანიშვილის თეატრის სცენაზე დაწვეული მწერლისა და თეატრის ურთიერთობისა. ამ სცენარზე დაიბადა როგორც ცხოვრებისეული პრობლემებზე დაფუძნებული დრამატურგი თამაშ კლამბი, აქვე მოხდა ნამდვილი აღიარება ოტია იოსელიანის ორი პიესისა. ცხადია, ერთიყა და მეორეც ადრეულ წლებში რუსთაველის თეატრში დადგმული პიესების „ქაქავიშვილი“ და „აღამიანი იბადება ერთხელ“ იყვნენ ცნობილი, მაგრამ ამ პიესათა დადგმისა და აღიარების ფაქტი ვერაფრითაა ერთ გავტოვდება „შეკლილოზისა“ და „ქვესი შინაგანისა და ერთი მამაკაცი“ დიდი წარმატების ამბავს. ეს იყო დიდი თეატრის საკადრისი აღიარება დრამატურგებისა. ასე რომ, აქვე გაგრძელდა მარქანიშვილის მიერ დაწვეული დიდი საქმე, აქვე ქართული დრამატურგის ყურდობოდა თეატრი.

სწორედ აქ, რუსთაველის თეატრში დაიწყო დიდი სცენური ცხოვრება აღ. ჩხაიძის ჩინებული პიესა „ხილი“, რომლის მიხედვით შექმნილი სექტაკალი თეატრის ღიად წარმატება იქცა.

დღეს, როცა ამ წლებზე მეტი გაიდა მას შემდეგ, რაც ჩვენი რუსთაველი ისევე დავილოთ, როგორც 1928-29 წლების სეზონში თბილისის ინტელექტუალთა ქუთაისის ცენტრებზე, შეიძლება ითქვას, რომ რუსთაველის თეატრის სახეს სწორედ „ხილი“, „შეკლილოზა“ აუღლებდა სხვა არაქართული მასალათან ერთად. სწორედ ეს პიესები გამოკვეთდნენ თეატრის მებრძოლ ცხოვრებისეულ პრობლემებზე სერაოვულად დაფუძნებულ სახეს. მარქანიშვილის თეატრის კი კვლავ ერთგული რჩება თავისი მოწოდებისა. აქ ძირითადად უკვე ქართული დრამატურგები სახლობენ, მის სცენაზე ავიდნენ აკაკი გეგაძის („წმინდანები გოგოხეთში“ და „უკრამანი ცოლის იროაკს“) და გიორგი ხუბაშვილის („გზა“, „მოაზნის მთავარი“, „მოსამართლე“) პიესათა გმირები. ეს დრამატურგები 60-იან წლებში დაიბადნენ სენისთვის და მათს მერებს ბევრი თვისობრივი სიახლე, ცხოვრებისეული სიზარტელე მოქმედნათ თან. აკაკი გეგაძის „წმინდანებს“ უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. იგი რამდენიმე წლის მანძილზე არ ჩამოდიოდა სცენიდან და სახეობით ხამართლიანად იქცა ომის გზებზე დაცემულ უწინარე გმირთა თეატრალურ ძეგლად. იგივე ითქმის გ. ხუბაშვილის პიესებზე, რომლებიც მეტწილად მორალურ-ეთიკურ პრობლემებს წამოაჭირდნენ, ადამიანში ადამიანურის, სიყვითის შენარჩუნებისათვის იბრძოდნენ.

ამათ გვერდით დგებიან ადექსანდრე ჩხაიძის პიესათა გმირები, დრამატურგისა, რომელმაც უმეტესი წილად მიიღობისა და პო-

სტორიის დაშვილებების წადილი არის შეკურობილი, მერიდამაული ნაწარმოებები აქტუალობით გამოირჩევიან და სცენატრმაპე არიან ისინი ჩვენი თეატრების ხშირი სტუტრები. უმეტეს თეატრის აფიშაზე ჩნდება ქართული შიოსხევისა თუ მყურერიბისათვის სრულიად უცნობი, ახალი სახეები. ეს ავტორები მარქანიშვილის სახელების სახ. თეატრის სცენაზე დაიბადნენ, როგორც მწერლები: გაბა ილიელიანისა და ლაშა თაბუკაშვილის პიესები არა მარტო ამ ავტორთა შემოქმედებითი შრომის ნაყოფია, არამედ კიდევ ერთი დადასტურება მარქანიშვილის თეატრის მთავარი მოწოდებისა — იყოს ერთგული და თანამდგომი ქართული პიესისა, ეს თანამდგომობა კი იმდენად დიდი, რომ ლიტერატურული სამყაროსათვის სრულიად უცხო, ახალ სახელებსა კი მიმართავს და მათ შემოქმედების კაცის რეპუტაციას ანიჭებს. ეს ნამდვილი დადასტურებაა იმისა, რაც მარქანიშვილის თეატრის მთავარ ტრადიცი წარმოადგენდა ამ ნახევარ საუკუნეიანი ისტორიის მანძილზე.

ამ ბოლო სეზონში კიდევ ორი ქართველი მწერალი მოვიდა მარქანიშვილის თეატრში. მერვა ელიზბეგოვილი და თამაშ კლამბი — ორი სრულიად განსხვავებული, ცხოვრების სრულიად სხვადასხვა კუთხით, სხვადასხვა თვალთახედვით დამახავი ორი მწერალი და თეატრის განმარობა იმაშიც გამოიხატა, მისი შემოქმედებითი სიხალისი დასტურის ისიც გახდა, რომ „ბერიკოსისა“ და „უხედე მეცხერ სართულზესა“ სრულმნილი სცენური სიცოცხლე მიანიჭა. შეტას ვიტყვით — თუ „ბერიკოსისა“ ხალხურ მოტივებზე დაფუძნებული ლიტერატურული მასალა ასე თუ ისე ახლოვდება იყო მარქანიშვილის თეატრისათვის, თ. კლამბის სრულიად სხვა სტილისტიკის პიესა შესთავაზა თეატრს და ეს სართულეც ძლეული იქნა.

თეატრი რთული ორგანიზაცია, იგი მუდამ ფუნქციონებს, მოქმედებს, ფუნქციონებს. იგი ის მოქმედი ვულკანია, რომელიც ჩაქრობისთანავე კარგავს თავის ფუნქციებს, კარგავს უმთავრესს, იმას, რისთვისაც არსებობს. დღევანდელი მარქანიშვილის თეატრის ერთი დიდი თვისებურება ის გახლავთ, რომ იგი ვაცხოველებული მოუხარობს, შრომის ამ განუწყვეტელ პროცესში არის შეტევილი, ნაჩაბობა. მაგრამ ეს შეტევილი, ნაჩაბობა კი არ არის მთავარი, არამედ ის, რომ იგი გულწრფელად, თავისი დიდი მისის შეტევილის სასუსხიმგებლობით ემსახურება თავის საქმეს. ასეთ დროს მუდამ მოსალოდნელია გზის გამრუდებაც, მაგრამ მრული უნაღ სწორდება. თეატრის ცხოვრებაში მარცხს რა გამოვლავს, მარცხი მარქანიშვილის თეატრსაც ბევრი ჰქონია, მაგრამ მთავარის ის იყო და არის, რომ მისი ცხოვრების გზაზე გამარჯვებული ხალხისათვის სიხარულის მომტანი სექტაკალიც დომინანტობდა და ასეა დღესაც. თეატრი ისწარავის სიხარული მოუტრიალს მყურებელს, ამ სწრაფვის რეალობის ვერადერთი პირობა კი ის გახლავთ, რომ თეატრი უმთავრესად ქართული დრამატურგიის ეყრდნობიდა, და ეყრდნობა, რადგან ღრმად სწამდა და სწამს — თუ მყურებელია და თეატრში თავისი თვით, თავისი ცხოვრება არ დაინახა, იგი ასეთ თეატრს არ მიიღებს, არ გაითავისებს. შეიძლება ამგვარი თეატრი კულტურის კერა კი იყოს, მაგრამ იგი არ იქნება ხალხის გულისა სასუსხი, მისი სულიერი საწყისი გამოხატულება.

კობე მარჯანიშვილის სამგზავრო ღლიური

კობე მარჯანიშვილის საგასტროლო მოგზაურობის ღლიური, რაც პირველად ქვეყნდება, დაცულია თეატრის, მუსიკის და კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში.

„ღლიური“ წარმოადგენს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მოსკოვისა და ხარკოვეში გასტროლების ქრონიკას (1930 წ.).

ამ საყურადღებო დოკუმენტის მიხედვით აშკარაა, რომ მარჯანიშვილმა დავეგმა და განახორციელა თეატრის გასტროლები, როგორც არა მარტო თეატრის, არამედ ქართული საპოთა მხატვრული კულტურის მიღწევათა დემონსტრაცია, ამიტომაც მოგზაურობაში, თეატრის შემოქმედ მუშაეებთან ერთად, იმყოფებთან მწერლები: ბესარიონ ქლენტი — გასტროლების სალიტერატურო ნაწილის ხელმძღვანელი, სერგო ამაღლობელი, დენმა შენგელაია, კარლი კლაზე (თეატრის დირექტორი); მხატვრები: პეტრე ოცხელი, ელენე ახვლედიანი, თამარ აბაყელია; მუსიკოსები: თამარ ვახვაშიშვილი, ალექსანდრე გველეხიანი; ქორეოგრაფი: დავით მაკაეარიანი, გარდა თავის წარმოდგენებისა, თეატრი აწყობდა ქართველ მხატვართა გამოყენების და ლიტერატურულ-მუსიკალურ გამოცვლებს. ამდენად, შესილება ითქვას, რომ მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლები, შემდგომში გამაგრებული ქართული ლიტერატურის და ხელოვნების დეკადების წინამორბედი მოვლენა იყო.

კ. მარჯანიშვილის „ღლიური“ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დოკუმენტია იმისა, თუ როდენ დიდი გასაქანს აძლევს ლენინური ეროვნული პოლიტიკის განუხრეული გატარება საპოთა კავშირის ხალხთა მხატვრული კულტურის განვითარებას, ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის განმტკიცებას, მოძმე ხალხების კულტურათა ურთიერთკავშირის და ურთიერთგამდიდრებას.

მარჯანიშვილის თეატრის მიღწევათა აღიარებამ საუკეთესო გამოხატულება ჰპოვა უცხოეთთან კულტურული კავშირის საზოგადოების პრეზიდენტის ფ. ნ. პეტროვის საჯარო განცხადებაში: „საზღვარგარეთთან კავშირის საკავშირო საზოგადოებას ვაბედულად შეუძლიან წაყენების და აჩვენოს ასეთი თეატრი საზღვარგარეთ, როგორც სწორ კავშირის ეროვნებათა შემოქმედების ერთი ნიმუშთაგანი საერთოდ და, კერძოდ, როგორც იმ ერის შემოქმედებისა, რომლის სიღრმეში დიდი ხელოვნების შემოქმედების ძალა ღვივის“ მარჯანიშვილის ღლიურიდან ვეტყობილობთ, რომ ეს განცხადება არ დარჩენილა ცარიელ სიტყვად. 1930 წლის 18 მაისს საქართველოს განათლების სახალხო ომისარა დავით კანდელაკი და თეატრის ხელმძღვანელი კობე მარჯანიშვილი მიუწვევიათ საზღვარგარეთთან კულტურული კავშირის საზოგადოებაში და იქ საზოგადოების პრეზიდენტს ფ. ნ. პეტროვს მათთვის ოფიციალურად წინადადება მიუცია, რომ თეატრი გამგზავრებულიყო საზღვარგარეთ 1930 წლის დეკემბერში.

მარჯანიშვილმა თავიდანვე დავეგმა, ბესარიონ ქლენტიან ერთად, გასტროლების მასალების წიგნად გამოცემა, სწორედ ამ მიზნით აიხსნება, რომ მარჯანიშვილი, წარმოდგენეული დატვირთულობის პირობებში, მიიწე ახრბუხდა გასტროლების ქრონიკის შედგენას, რათა წიგნში არაფერი არ ყოფილიყო გამოარჩენილი. 1930 წელს ბ. ქლენტიმა შეადგინა და გამოსცა წიგნი „სახელმწიფო ქართული დრამა კობე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით. გასტროლები ხარკოვისა და მოსკოვში. აპრილი-მაისი 1930 წ.“ ტფილისი, სახელგამი, 1930 წ.

რ. ჯანალიძე

სამგზავრო ღლიური

1930 წ.
მარტი
პარასკევი 21. ქუთაისიდან გამოემგზავრე.
ოთხშაბათი 26. დღის 12 საათზე ხარკოვეში, ბ. ქლენტიან ერთად, გავეგზავრე.
პარასკევი 28. საღ. 8 საათზე ხარკოვეში ჩავდი. შეგვხდნენ სიმონიევი, ცაგარელი, რამისის წარმომადგენელი, ანდრო კავსაძე და სხვ.

შაბათი 29. ვიყავი სკრიპნიკთან, რიბაკოვთან, ლიფშიცთან, ბუღაკოვთან, ხარკოვეში ადმინისტრატორად ფეოდოროვი აიყუანე. ჩამოვიდა შულგალიტი.
ორშაბათი 31. საღ. 8 ს. 50 წ. ხარკოვიდან მოსკოვში გავემგზავრე.
პირილი
სამშაბათი 1. დღის 1 საათზე მოსკოვში ვარ. აფიშები ქერ კიდევ არ არის.

მითხმ. 2. აფთვა გამოფევი.

ხუთშ. 3. ამირკაკასიის წარმომადგენლობაში ვიყავი ვინა- ხულ სერგო (ამხელბელი). ვოტიკი (ხელოვნებათმცნიერების) აკა- დემიაში. გამაცვეს კლანი და მორაზოვი. ჩვენთან აღესანდროვმა შემირათა, ილი მანაჰლის მჭინაცებუ შიამში.

შაბათი 5. მოსკოვიდან ბარკოვი გავმჯავარე.

პირბი 6. მოსკოვიდან დღის 12 საათზე ჩამოვედი.

დასისათვის გლუხა სახლი დავიქირავე.

სამშ. 8 დღის 12 საათზე სადგურ ლოგოვიაში, დასის შესახებ- დრად, გავემჯავრე. ბარკოვი, კვალსთან ერთად ჩამოვედი. საღ- 8 საათია. ვაგზალზე მუსიკაი, უდაბლები, სიტყვები წარმოთქმითი შეხედრა. სხვათა შორის (არჩა): ქაქაის წარმომადგენელი, რა- ბის თამბლმარე, კურბანი, ვასილი, თურნალისტები, მწერლები, მხახობები და სხვ.

მითხმბათი 9. დღის 12 საათზე მცირე თეატრში სარტისორო შემადგენლობის შეკრება. რეისორთა შორის მუსიკის განაწილე- ბა.

საღამოს, ლიტერატორთა სახლში, ქართული ხელმწიფო თე- ატრის პატივსაცემად, საზეიფო სხდომა. (ლიტერატორთა) სახლის თამჭლმარებ ბუხიბტერემ განსა სხდომა. სიტყვები მწერლ- ლის მიერტეფი, კულიჩი, (რეისორები) კურბანი, ვასილი და სხვ. გავიხედე. მე უპასუხე.

სხდომის შემდეგ მხატვრული განყოფილება: უკრაინელი მომ- აღრლები, არტისტები და ჩვენები: ვერკო, უშანგი, კარლო კალა- ძე (ლეკინი), თამარ ნუბანიშვილი (როიალი).

დარბაზში მაქტებლის და ესკიზების გამოფენა: კაპაბაძე, ოცენ- ლი, ახელდელიანი, თ. აბაქელია.

საღამოს დამთავრების შემდეგ, წითელ სასტუმროში ორასი კაცისათვის ბანკეტი.

ხუთშაბათი 10. 12 საათზე დასის შეკრება.

საღამოს კრანსოჯავლდესი თეატრში, ჩვენს პატივსაცემად წარმოადგენა — მიკიტენკოს „ლიტატურა“.

თეატრი, ჩვენს პატივსაცემად, პლაკატებით არის შემკული, გა- ფენილია ნოხები.

ფოიეში ამ თეატრის ესკიზები, ნამუშევრების გამოფენა. ახსნა- განმარტების გავაძლეს თეატრის ხელმძღვანელი ვასილი.

მეორე აქტის შემდეგ სცენაზე მთელი დასი ჩვენ გვესალმება. სიტყვას ვასილი წარმოხუტვას.

სექტაქლის დამთავრებისას, როცა მუშები და გლეხები ერთი მეორეს ხელს ართმებენ სიტყვები: „ჩვენ, აი ასე“. მე სიტყვებით: „ჩვენი, აი ასე!“ ავიღე სცენაზე და ხელი ჩამოვართვი მათ მუშა- კებს, მე მომეცე ყველა ჩვენები.

ამის შემდეგ ფოიეში ჩაი მათ მხიბობებთან ერთად, ორთავე დასის მფლობელი ბაასი, ოფიციალური სიტყვები: თეატრის დირ- ექტორის, რაბისის წარმომადგენლის, თეატრის ხელმძღვანელის ვასილის. ვასუხოზი ბუსო (ვლენტი) და მე.

საერთო სურათების გადაღება.

პარასპაში 11. საღამოს თეატრი „ბერეზილი“-ში. კულშის „მინა მისალი“ წარმოდგენა ჩვენს პატივსაცემად.

თეატრის ფსადი შეშულია დიდი პლაკატით ქართულ ენაზე: „გაუმჯობესე საქართველოს სახელმწიფო მეორე თეატრს და ქა- რთულ ხელოვნებას“.

მეორე აქტის შემდეგ მთელი დასი გვესალმება. სიტყვას ამ- ბობს თეატრის დირექტორი.

შემდეგ დიდი ბანკეტი თეატრის ფოიეში.

შაბათი 12. პირველი სექტაქლი ბარკოვი „კოლა“.

ოვაკიები და ა. შ.

პირბი 13. მეორე სექტაქლი „როგოვი“, გვესალმება ქარნის წარმომადგენელი.

ორშაბათი 14. წარმოდგენა არ იყო.

სამშაბათი 15. მესამე სექტაქლი „ურილი“.

მითხმბათი 16. მეოთხე სექტაქლი „პაპაბე ბულში“.

ხუთშაბათი 17. მეხუთე სექტაქლი „მითინაბი“.

პარასპაში 18. მეექვსე სექტაქლი „ხატინჯა“.

შაბათი 19. მეშვიდე სექტაქლი „ხანდარა“.

პირბი 20. მერვე სექტაქლი „კოლა“.

ორშაბათი 21. სექტაქლი არა გავქვს

ბარკოვის სახელმწიფო ოქრამ თავის სექტაქლზე მივი- პტივა. ჩვენს პატივსაცემად უკრაინისორთული „რუსალა“ გვე- გეს.

მეორე მოქმედების შემდეგ, დასი საზეიფო შეხედრას გვიმარ- თავს. სიტყვას თეატრის დირექტორი ამბობს.

სექტაქლის დამთავრების შემდეგ თეატრის ფოიეში ბანკე- ტი. სიტყვები წარმოთქვას: ლებნად, მარულიანმა, რეისორმა ფო- რტეკემა, კომპერტილის, ადელეომის წარმომადგენლებმა.

უკრაინის თეატრის ერთ-ერთი უზუსტესი მხახობა იკონენს, რომ „მალოროსიულ“ დასთან ერთად ითი ხელისაში, იხსენებს ვა- სო აბაშინს, საფორაბაშიძეს, გაბინას, ლადო მესხინშელს და სხვ. სასახლო სიტყვები ვიქითე მე ნ. ახალდელიანმა.

სამშაბათი 22. მხანდელია მუ ბერეზილიანი.

ჩვენ ვდგამთ: 1. აქტს „ურთილდანი“; 2. „როგოვის“ მეორე აქტს.

უკრაინელები: (კულშის) „სახალხო მალახის“ პირველ და მეოთხე აქტს.

ჩვენ: „კოლას“ მესამე აქტს.

შემდეგ სცენაზე ორთავე დასის მხანდელიყვია. სიტყვას წარ- მოსიტყვას კურბანი. მე ვასუხოზი.

შემდეგ საერთო ფოტო სურათების გადაღება.

მითხმ. 23. მოსკოვი გამოგზავნა — ვიცილება. განათლების სახალხო კომისრის მოადგილე ამხ. განსიცი, ოსტაპ ვინჩა, მიკოლა კულიჩი, მიხ. სემენკო, ლუბელი, მელნიკი, რედაქციის გამგე მაკარე- ვო, კურბანი, შილდერი, პეტროვი, ვასილი, ორთავე უკრაინული დასი, უმაჯივი ხალხი და ასე შემდეგ. არ გვაძლევდნ საშუალებას ჩენი ბარგი ავიღოთ, თვითონ ვუღებდნან გავცენებში. განათლების სახალხო კომისრის და ბეგალშვილის უცნაური რამ შეემთხვათ.

მოსკოვი

ხუთშაბათი 24 პარსი. შეხედრის კომისიის სასახლზე, შე- ცდლობით ლადო ანთაძეს ვუღებებ, რომ ჩვენ ჩავდივართ დღის 9 საათზე, ნაწილად კი მატარებელი ჩავიდა 20 წ. ადრე და ნიუ-

რედავად ამისა, დეზარტრებზე მატარებლის ჩამოღობისას, მხახო- ბების და მეუხა ხალხის მისსა შეგვგდა. სიტყვები წარმოთქვას:

მოსკოვის საბჭოს წარმომადგენელმა, ქმხ. ბეკმა, ხელოვნებათმე- ცნიერების აკადემიის პრეზიდენტმა კოვანმა, საზღვარგარეთთან კულ- ტურული კავშირის საზოგადოების თამჭლმარის მოადგილე პრ. თ. ბორსილინმა, მოსკოვის ხელოვნების მუშეთა პრეფე- ვშირის წარმომადგენელმა და თეატრების წარმომადგენელმა.

სამხატვრო თეატრიდან — თერენსკომ და მარკოვა.

სტანისლავსკის თეატრიდან —

ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თეატრიდან — ბელიაევა.

მცირე თეატრის წარმომადგენელმა და ბეკმა სხვა თეატრის წარმომადგენლებმა, „სოკინო“ სულ მუად კინოფირზე გვიღებდა.

ფოტოგრაფები სხვადასხვა აფილემბიდან გვიღებდნენ. დასი ვადაუ- ვანოლ იქნა ავტომანქანებით საკავშირო ცენტრალური აღმსარულე- ბული კომიტეტის სახლში, სადაც რუქიძის განკარგულებით, ჩვენ თვის სათესო იქნა გამოკუთლი.

პარასპაში 25., შაბათი 26. დასი მოსკოვის, ნაწილობრივ მე- ლეუმებს ეცნა.

პირბი 27. ბელორუსიის ბერაულმა თეატრმა მიგვიწვია თა- ვის სექტაქლზე, ჩვენს პატივსაცემად დედებს „ფუნტეტი რეხუნა“, ფოიეში საზეიფო შეხედრად გავიმართეს.

ორშაბათი 28., სამშაბათი 29. დასი მოსკოვის სხვადასხვა თეატრს ეცნა.

მითხმბათი 30. საღამოს პირველი სასინჯი წარმოდგენა.

(დღის) ორ საათზე „კოლას“ მესამე მოქმედების აბრა, რი- მელზედაც ვაწარმოებთ მთელი აქტის განათება, დაგვეკარგა. იძუ- ლებულად ვიყო ვავაკიითი დროებითი მფრველელი, რაც მოქმედების მსვლელობაზე გავლენას ახდენს.

მთხზაბათი ვი. სექტაკლის ჩვენება.

- „ჰოლა“ მესამე აქტი.
- „ურელი“ მეორე აქტი.
- „კვალ გულში“ პირველი აქტი.
- „ფიორები“ პირველი აქტი.

შაურებელთა დარბაზში ენიჭები, ორჯონიკიძე, ვოროსილოვი, მიქოიანი, შაია და მარია ორახელ-შვილები, ბერტი სხვა პასუხისმგებელი პირი. დარბაზი გადავსებულია. მესამე მოქმედების შემდეგ ფარდა აიხადა. სცენაზე იმართება თეატრის დიდი საზეიმო მიღება. თავმჯდომარეობს უცხოეთთან კულტურული საზოგადოების პრეზიდენტი ფ. ნ. პეტროვი, სიტყვები წარმოთქვამს პეტროვმა, ლუნახარსკიმ, კოვანამ, განათლების სახალხო კომისარიატი წარმომადგენელმა ტინიერმა, სახმატვრო თეატრ-დან მარკოვმა, კნიპერმა, მოსკოვმა (კანალივი მოვიდა დეკავანებულ ვიშნევსკისთან ერთად), მცირე თეატრიდან ა. ა. იაბლოკინამ, მეორე სპეცტაკრო თეატრიდან ბერსენიევმა და ა. შ.

სანომგრავიული ანგარიში

წარმოდგენის შემდეგ მსახიობთა კლუბში რაუტი. სიტყვები წარმოთქვამს: ბოიარსკიმ — ხელფანების მუშაობა პროფკავშირის წარმომადგენელმა, მოროვოვმა, ფილოპოვმა, ებრაელთა თეატრის და სხვ. წარმომადგენლებმა.

- ბუშ. 1. მამისი, „ჰოლა“.
- პარასკევი 2. „როგორ“ (უფასო წარმოდგენა)
- შაბათი 3. „ურელი აკოსტა“.
- პირა 4. „ხატყე“.
- ორშ. 5. საზეიმო შეხვედრა მეცნიერებთა აკადემიისა.

სანომგრავიული ანგარიში

- სამშ. 6. „ფუნტი“.
- მთხზ. 7. „კვალ გულში“.
- ბუშ. 8. „ჰოლა“.
- პარასკევი 9. „ურელი“.
- პირა 11. დილით „ურელი“ საგანებოდ მოსკოვის მსახიობებისათვის, (საღამოს) „ურელი“.
- ორშ. 12. სხდომა კომპაქტუმიანი.

სანომგრავიული ანგარიში

- სამშ. 13. წარმოდგენა არ გვაქვს.
- მთხზ. 14. წარმოდგენა არ გვაქვს.
- ბუშ. 15. „ჰოლა“ პროფკავშირთა კრილობისათვის.
- პარასკევი 16. ურელი.
- შაბათი 17. ჰოლა.
- პირა 18. გამოსაზიარებელი წარმოდგენა, მოროვოვის შემაჯამებელი სიტყვა. წარმოდგენის შემდეგ კორმის თეატრის მოსამსახურეებმა შეხვედრა მოკვესეს.
- პირა 18. დ. ვ. კანდელი და მე გამოვიძახა სახლვარგარეთთან კულტურული კავშირის საზოგადოების პრეზიდენტმა ფ. ნ. პეტროვმა, ოფიციალურად წინააღმდეგა მოგვცა გავემზავროთ დე. ნ. პეტროვს სახლვარგარეთ.

ორშ. 19. თბილისში გავემზავრე.

* * *

სხვას არას ვიტყვი ამხანად, თუ ვინ რა დავალი დასლო სცენის წარმატებას. მხოლოდ ვიტყვი ჩემს მწერლურ მადლობას იმ რეჟისორთა ჯგუფს, — ძვირფასი კოდე მარჩინიშვილის მეთაურობით რომ მოვდევნოვს, რომელმაც უნახავი დადგმებით გააბრწყინა ქართული სცენა.

დავით კლდიაშვილი

* * *

შალვა დაბაშვილის გორდენიჩი საბჭოთა აქტიურული ხელფანების მიღწევად დარჩება.

ალექსანდრე კოვოვი

თეატრის შთაბეჭდილებათა წიგნი ჩანაწერიდან, 1955.

* * *

სექტაკლი „მოკვეთილი“ დადგმულია ტეშვარტი რეჟისორის მიერ, რომელიც გრძნობს სექტაკლის ფორმას და უტყვნის მას შესატყვის სტილსა და რიტმს.

ნატალია კრინოვა

კრიტიკოსი

თეატრის სადეკადო სექტაკლებს განხილვის სტენოგრაფიიდან. 1958, 29. III.

* * *

დ. გოთას პისამ „გზაჯვარდინზე“ გაგვაცნო საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და საინტერესო ფურცელი და ერთხელ კიდევ დაგვარწმუნა, რომ მარჩინიშვილის სახელობის თეატრა გაბედულად მიდის საბჭოთა სცენის უნიკური მხატვრის მიერ წარჩენებულ გზაზე, რომლის სახელსაც სამართლიანად ატარებს იგი.

ვიტორ კომისაროვი

რეკლამა

გაზეთი „ვეჩერნია მოსკოვა“, 1958, 31. III.

* * *

ის რაც ვნახე „მედუში“ სრულიად ახალი სამართა, ახალი ემოციები, თეატრის განვითარების ახალი გზებია. რეჟისორმა წინა პლანზე წამოაყენა არასასტიკი დრამა და ღვარძლიანობა; არამედ ადამიანურობა, დიდი მწუხარება. ვ. ანჯაფარიძე განუმეორებლად უბადლოა, ყველა მსახიობი გასაცოდრად პლასტიურია, ისინი თითქმის ბერძნული ფრესკებიან და ბარელიეფებიან ჩამოსულან.

კირა მკე,

ფრანგი კრიტიკოსი

გაზეთი „კომუნისტს“ ინტერვიუდან 1962, 10. VII.

კოტე მარჯანიშვილი

სწორი წლისა ვიყავი, როდესაც პირველად წამიყვანეს თეატრში. მას შემდეგ საქმიანობდა დღევანდელი თეატრში, ხოლო ათერთმეტი წლის თვითონვე ვთანამშრომლობდი სახლში გამართულ შინაურ წარმოდგენებში, ცოტა მოგვიანებით კი ჩემს ტალღაგო-ბიჭებთან ერთად საბავშვო თეატრში ჩამოვყავილიყავი და ქალაქის კულტურის წარმოდგენებს ვმართავდი ბავშვებისათვის. თითხმეტი წლისა ვიყავი, როდესაც ქუთაისის თეატრის პროფესიულ დასში ვალერია გუნია და იუსა ზარდალიშვილი პატარა ბიჭების როლებში მათამაშებდნენ.

ასე რომ, რაც ჩემი ხნის ქაბუსი შეფუთვებოდა, თეატრის საქმიანობა ვიყავი ვიცნობდი. და მაინც, როდესაც პირველად ვნახე კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“, არ მჭეროდა, რომ თეატრში ვიყავი და წარმოდგენას ვუყურებდი. დარბაზი სავსე იყო მაყურებლებით, სცენაზე მოთამაშეთვან ორივე მსახიობი ცხოვრებაში მენახა და ისინი ვიციანი კიდევ, მაგრამ უველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, სრულებით არ მგავდა იმას, რაზეც მე საქმიანობდი დიდი ხანია ვოცნებობდი და მენახა, — ეს იყო რაღაც დაუჭერებლად ცოცხალი, ნამდვილი, რაც ხან სიცოცხლის სიამოვნება და სიხარული გვატეხებდა და კი გვაძრწუნებდა, გულს რისხვით გვიცხებდა და მზად ვიყავით სცენაზე გამართულ ბრძოლაში მონაწილეობა მივცვოდო. მე არც მენახა და არც წარმომედგინა, რომ მსახიობს შეეძლო ასე თავისუფლად, ძალდაუტანებლად ვთანამაშ სცენაზე, ემდერა, ეცხვრა, ერთი სიტყვით, ემოქმედნა, ეცხოვრა.

ჩვენს თვალწინ, თითქმის ჩვენი მონაწილეობით გადაიშალა შორეული ქვეყნის პატარა სოფელში მომხდარი ამბავი: ვიყავით და გმირული ამბები და როდესაც წარმოდგენის დასასრულს ფრონდოზის შეკითხვაზე: „ვინ მოკლა კომანდორი?“, მთელ დარბაზთან ერთად მეც შევყვირე: „ფუნტეტი ოვებუნამი!“. მჭეროდა რომ ამ ხალხის გამარჯვებაში მეც მედიწი წილი და ამით ბედნიერი და ამავი ვიყავი.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული მეორე წარმოდგენა, რომელიც მე ვნახე, იყო ზ. ანტონოვის „შვის დაბნელება საქართველოში“.

აქ ჩემს თვალწინ გადაიშალა სულ სხვა ამბავი. ცხოვრების სულ სხვა სურათები, მაგრამ ესეც ნამდვილი სიცოცხლე იყო, საოცრად ახლობელი, ამბავი: ვიყავი და შთაბეჭდილი.

თხზავს, როდესაც ძველ ბიბლიისზე დასაყრდენი, მე თვალწინ დამიდგება ხოლომე „შვის დაბნელების“ პირველი მოქმედება. ეს იყო ნამდვილი თხზულება, — და ის სხვათაგან განსხვავებული იყო.

ამ წარმოდგენებში, და განსაკუთრებით პირველმა „ცხვრის წყაროში“, საბოლოოდ გადაწყვიტა ჩემი ბედი. მე ვიცოდი, რომ თეატრში უნდა მეშვებოდა, და არა საზოგადოდ თეატრში, არამედ კოტე მარჯანიშვილთან.

შეგვიძრწუნებდა, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი პირველად ვნახე ცხოვრებაში.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორის ატარებდა. სტუდიური ვიყავი ვიყავი გამოცხვებული. დღეს მე არაფერი მახსოვს ამ რეჟისორისა, კოტე მარჯანიშვილის გარდა. მთელი რეჟისორის მანძილზე მე მხოლოდ მას ვუყურებდი და ვერ ვძლიებდი ამ საოცარი აღმოჩენის ცეცხლი, რომლის სახე, როგორც ზღვა, სულ მუდამ ცვალებადი იყო, ამ სახეზე, როგორც სარკეში, მთელი რეჟისორის მსგავსად მათი თხზულება და მისი უფრო, როგორც ზღვისა, არასდროს არ მოწყინებდებოდა.

მანის მე მხვდებოდა, რომ ის, რაც მოხდა „ცხვრის წყაროს“ ნახვის დროს, უცნაური სასწაული არ არ იყო, არამედ ეს იყო ნამდვილი დიდი შემოქმედის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოები.

სერგო ჭელიძე

ბი, სწორედ მიგნებული რიტმისა და მგზნებარე ტემპირამენტის, მომიზიდავდა და მომაცხოვრებელი, ახალი, უცნაური საწყარო.

როდესაც ჩვენმა კურსმა სწავლა დაამთავრა და ჩვენი თეატრში გადაყვანის დრო მოვიდა, — კოტე მარჯანიშვილი, ჩვენი საწყარო, რუსთაველის თეატრიდან წავიდა. ჩვენს მხევიტ დავცვა თავზე ეს ამბავი. მოუხდებდა იმისა, რომ თეატრში თითქმის „შინაურები“ ვიყავით, საჭიროდ ვერ ვერცხვოდით იმასი, რაც მოხდა. ჩვენთვის ეს მოულოდნელი და საშინელი ამბავი იყო და მანის მთელმა გგუფმა გადაწყვიტა ისევე სტუდიაში დარჩენილიყო და უსასყიდლოდ ემუშვანა, ოღონდ მარჯანიშვილი დავგვირებოდა, რომ ხანდახან დავხედავდა და გვიხილმდავანებოდა.

ვფრინვით მასთან დღეღაცა და ადღეღაცა ვიყავით ვიყავით პატრონობა გაუწია ჩვენთვის, რადგან იმ თეატრში მისვლა, სადაც ის უკვე აღარ მუშაობდა, ჩვენთვის წარმოუდგენელი იყო. მან ყურადღებით მოუწმინა ჩვენს ადღეღაცულ და დაუღებულ მუდარას, აღიზიანდა დავამშვავიდა, გვიჩივდა უარი არ გვეთქვა რუსთაველის თეატრში მუშაობაზე და დავგვიჩივდა, რომ ის მალე დაბრუნდებოდა თეატრში და აუცილებლად იმუშავებდა ჩვენთან.

უსახაროდ გვიჩივდა ჩვენთვის თეატრში მუშაობის პირველმა წლებში, ჩემი გულსუფრო კოტე მარჯანიშვილისავე იყო მიყრდნობა, რამეთუ მისივე მოველოდი, რომ ის თეატრში დაბრუნდებოდა, მაგრამ დღეღაცა მიდიოდა და კოტე კი არ ხანდა.

მეორე წელი მე ვმუშაობდი თბილისის მუშათა თეატრში, რომელიც იმყოფებოდა იქ, სადაც ელვა კოტე მარჩანიშვილის თეატრია, და რომელსაც მ. ჭიაურელი და ახალგაზრდა რეჟისორები ხელმძღვანელობდნენ.

მაგრამ ამა, დადა 1928 წლის აგვისტო, კოტე მარჩანიშვილმა გადაწყვიტა ქუთაისში ჩამოეთავსებინა ახალი თეატრი, დაიწყო ამ თეატრისათვის დასის შევსება და, ჩემდა სასიხარულოდ, ბევრ სხვა ახალგაზრდასთან ერთად, მეც მერგო ბედნიერება ამ დასში მოხვედრისა.

იმ დღიდან დაწყებული, კოტე მარჩანიშვილს არ მოვშორებოვარ, ხარბად ვადევნებდი თვალს მის მუშაობას, სულ უფრო და უფრო ვიზიზტებოდა მისი უდიდესი ნიჭით და საოცარი გულისხმიერებით, ადამიანობით, რომელსაც ბევრი უცნაურობა, რაღაც ბავშური გულურბუკობა და მიაშტობაც გააჩნდა. მაყიარებდა მისი შეუდრეკელი ნებისყოფა და ამტანობა, თავდადებულობა და უანგარო სიყვარული თეატრისადმი და, ბოლოს, ბუნდამ მარგუნა მწარე ზვიდი, — ჩემს მკლავზე დადო, დალიდა დაუდგრომელი და მღელვარე სული ჩემს დიდ მასწავლებელს, ძვირფასსა და საყვარელ ადამიანს, — კოტე მარჩანიშვილს.

რამდენიც არ უნდა ვიცოცხლოთ და რა მღელვარებით სავსე ცხოვრებაც არ უნდა განვლოთ, არავის, ვისაც კი ბედნიერება ჰქონდა ქუთაისში კოტე მარჩანიშვილთან ენუშვნა, არასოდეს არ დაავიწყდება იქ გატარებული ორი წელი. ეს იყო ჩვენი ახალგაზრდობის ყველაზე კარგი, ყველაზე საინტერესო და დაუსრულებელი შემოქმედებითი ცხოვრებითი ასახვევ დღეები.

ამ წლების მანძილზე ყველანი, დიდი და პატარა, მხოლოდ თეატრით და მხოლოდ თეატრისათვის ვცხოვრობდით. ჩვენ ყველანი ვგრძნობდით, რომ ვაკეთებდით დიდსა და სასარგებლო, ერთ-ერთს საქმეს, — ეჭმობით ახალ, საბჭოთა თეატრს, ყველას უსაზღვრო გვიყვარდა თეატრი და ვინაიდან კოტე მარჩანიშვილი იყო მთელი ამ საქმის სტილისმადგენელი და დამაპირი, — ვსაგებია, რომ ყველანი აღტაცებული ვიყავით კოტეით, თვალბში შევცქეროდით, თავდადებული ვიყავით მისთვის და ისიც უზვად გვსაჩუქრებდა თავისი ნიჭითა და სიყვარულით.

პირდაპირ საყიარველი იყო ჩვენი მუშაობის მასშტაბი. კოტე მარჩანიშვილმა იმ წელს დაამთავრა თავისი უკანასკნელი კინოსურათი „კომუნარის ჩიხუბი“ და დადგა რვა წარმოდგენა, რომელთაგანაც მხოლოდ ერთი — ლოკე დე ვეგას „ცებრის წყარო“ იყო მის მიერ უკვე დადგმული და დასისათვის წაწილობრივ ნაცნობი. პირველ წელს დაიდგა გუციკოს „ურელი აკობა“, ტოლერის „ჰოლა, ჩვენ ვიცოცხლებო“, მ. შოუს „წმინდა ქაწულელი“, კარონის „ლიანდაგი გუგუნებს“, კ. კალაშის „როგორ“, შ. დადიანის „კაკალ გულში“ და პ. კაკაბაძის „ყვარყვარ თუთაბერი“.

ქუთაისში წარმოდგენებს უკოდვლიდებოდა ვნაროვითი, გარდა ამისა, როგორც წესი, ყოველდღე ბათუმში დადილობით საგასტროლოდ და იქ ყოველ ჩასვლასთან — წარმოდგენის ვლგამდით. მიუხედავად ამისა, როდესაც საამისოდ თბილისში ჩავედით, რვა ახალი წარმოდგენა გვქონდა რეპერტუარში.

კოტე ერთხელ და იმავე დროს ორ სიხსნაზე მუშაობდა. მას ამ მხრივ დიდ დახმარებას უწევდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, მიუხედავად დასის სიმცირისა (დაახლოებით 30 კაცს ითვლიდა მთელი კოლექტივი) მუშაობა მუდმივად პარალელურად წარმოებდა და არ მახსოვს შემთხვევა, რომ რომელიმე მსახიობს სიზარმაცე გამოეჩინა — რეპეტიციურ დაეგვიანა ან ეწეწუნა ზედმეტი დატვირთვის გამო, მაშინ როდესაც ყველას, და განსაკუთრებით უფროს ამხანაგებს, ბევრი და მძიმე საშუალო ჰქონდათ. ახალგაზრდობაც საინტერესო საშუაშოში იყო ჩაბმული და ყოველი ახალი წარმოდგენა ახალ-ახალი ნიჭიერი მსახიობების დაბადება იყო.

სწორი გაიხსნა ტოლერის სესით „ჰოლა, ჩვენ ვიცოცხლებო“. წარმოდგენას აუარებელი თბილისელი მაყურებელი დაესწრო, რომლებიც სპეციალურად ჩამოვლდნენ თბილისიდან.

ასე გრძელდებოდა ორივე სეზონის მანძილზე, ყოველ პარემ-

ეს სპექტაკლი თეატრალური სატირის ერთ-ერთი შესანიშნავი მოვლენაა. ბევრი ჩემი მოსოვლითი კოლეგისათვის და პირადად ჩემთვის „კახაბერის ხმალი“ პირდაპირ აღმოჩენა იყო...

ალექსანდრე ალიქსიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
გახუთ „კომუნისტს“ ინტერვიუდან
1966, 11. VIII

მე მართალია, თეატრალური რეცენზია არასოდეს დამიწერია, მაგრამ რეზიუმეობა ახლა ჩემი ადვოკატებია არ გამოვხატო. ძალიან საინტერესო სპექტაკლია. დიდად სასიამოვნოა, რომ საკრძოვლოში ახელი სიყვარულით სავსე თეატრალური ევრიადი, რაც ჩემი აზრით შეგუბნევიეროდა.

სასპინი პაპაბანანიშვილი

გახუთი „კომუნისტს“, 1967. 10. IV

ძალიან ადლებული ვარ, უსაზღვროდ დიდ მაღალოსნ ვუხიდი ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრალურ კოლექტივს და დიმიტრი ალექსიძეს ჩემი სიხის ასეთი მშვენიერი დადგმისთვის. შოელი გულით შევიგრძინე ის დიდი სიყვარული კულტურა და მომიზიზღვლობა, რომლებიც აქვთ ქართული სცენის შესანიშნავ ოსტატებს.

ალექსანდრე კონინიჩიკი

გახუთი „კომუნისტს“ 1971, 24. X.

სპექტაკლმა „დონ კარლოსმა“ დამაინტერესა და ამაღლევა თავისი რეჟისორული მიზანდასახულობით, შოლისის დრმა გაგებთ, მაღალი არტისტულობითა და მეტრეკული კულტურით, უმახტკით, კარგად დაყენებული განათობით, მძაფრ მუსიკით... და, რაც მთავარია, დაინახე უნარი დიალოგების ფლოსოფიური დატვირთვით წარმართვისა.

ზორის რამპანსინი,

სსრ კავშირის სახალხო არტიტი
გახუთ „ზარია ვოსტოკის“ ინტერვიუდან,
1972. 22. VIII

სპექტაკლი „წმინდანები ჭოჩოეთში“ საინტერესოა თავისი დრამატურგიული ფორმითა და ხასიათით; ადამიანებისადმი დიდი ნდობით, სიყვარულით, რაც სწორად აქვს გაგებული თეატრს.

იური ზავაღსკი

სსრ კავშირის სახალხო არტიტი
ჩანაწერი თეატრის შთაბეჭდილებათა
წიგნში. 1972.



ჩინარად — ვ. გომიშვილი, ლედი ანა — მ. თბილელი (ჩინარად 111-)

ერაჯე თბილისიდან ჩამოდიოდნენ მწერლები, მხატვრები და თეატრის სხვა მოყვარულნი.

დასრულდა ქუთაისის-ბათუმის თეატრის პირველი სეზონი და მაისისთვის თეატრი თბილისში გაემგზავრა სვასტროლოდ. ბევრი შესანიშნავი თეატრისა და მსახიობის გასტროლები უნახავს თბილისის ოპერის თეატრს, მაგრამ ასეთი გრანდიოზული ამბის წარმოდგენაც კი არ შეიძლებოდა. თბილისის მაყურებელი კოტე მარჩანიშვილის თეატრის გასტროლებს არაჩვეულებრივი სიხარულით შეხვდა. ეს ნაწილი დღესასწაული იყო, ყოველ წარმოდგენას აუარებელი მაყურებელი ესწრებოდა, რომელიც გაუაცოცებით ადევნებდა თვალუფრს მოქმედებს; არცერთი წერილმანი დეტალი არ რჩებოდა შეუმჩნეველი და დასასრულს ტაშითა და ყვავილებით აჯილდოებდა მონაწილეებს. წარმოდგენების შემდეგ ხალხი დიდხანს არ იზებოდა, ქუჩაში ხვდებოდა კოტე მარჩანიშვილს და მსახიობებს, და ისინი, ხელში აყვანილები, ვაშს ძახილით მიჰყავდათ თეატრის წინ ჩამწკრივებელი ეტლებისაყენ ასი მორდებოდა ყოველ წარმოდგენაზე და კოტე მარჩანიშვილი ხშირად იძულებული იყო თეატრში დამალულიყო. ასეთ შემთხვევაში აღმინიტრაცია აცხადებდა, რომ მარჩანიშვილი თეატრში არ არისო, მაგრამ მაყურებლები მაინც დიდხანს არ იზებოდნენ.

ახალი სეზონისთვის მზადება დასვა მახინჯაურში ჩაბტარა. კოტე ნებას არ აძლევდა მსახიობებს დასვენების დროს საღმრეთო ეკლესიაში და საზოგადოებრივ მხარდასა უყოველივის სააკარაკო ადგილზე ატარებდა, რომ მსახიობებს ნაწილიად შესსლებოდათ წესიერად დასვენების შემდეგ მთელი ძალისითი შესსდგომოდნენ მუშაობას ახალ სეზონში.

მეორე სეზონი ისევ ქუთაისის-ბათუმში ჩაბტარდა. ახალი პიესებიდან დაიდგა: დენა შენდელიას „თეატრი“.

შემდეგი პიესები იყო: ალ. ქუთათელის „შუალამე გადიარა“, თამარ ვახვახიშვილის ნაპომო „ხანძარი“ და შელის ტრეკელის „ბეატრიჩე ჩენი“, შესანიშნავად თარგმნილი ვ. გაუფინდაშვილის მიერ.

როგორც ზედათ. რესპეტურაში წაუყვანი ადგილი თანამედროვე საბჭო მწერლების პიესებს მკონდა დათმობილ.

კოტე მარჩანიშვილი ერთ-ერთი იმ რეჟისორიანი იყო, რომ

შელოც ცდილობდა თანამედროვე ცხოვრების მსახველი პიესები დედაც. მას სწამდა, რომ თანამედროვეობის გარეშე არ შეიძლებოდა: ეროვნული თეატრის შექმნა და აყვავება და განსაკუთრებულად წარსუფლებლობით იყარობოდა ახალგაზრდა ქართველ დამატურებს.

მაშინ საბჭოთა დამატურგია ახლად ჩასახული იყო, საინტერესო პიესები ძალიან ცოტა უწერებოდა, თეატრში ყველას არ ესმოდა კოტე მარჩანიშვილის მიერ საბჭოთა პიესების დადგმის პროგრესული როლი. კოტე, ხშირად, თავისი პირადი ავტორიტეტის მომხრეობებით ახერხებდა დასადგმულად დაემტკიცებინა ეს პიესები და, ხშირად, დიდი რეჟისორული გამოგონებლობის გამოჩენა უხდებოდა სუსტი პიესებისაგან საინტერესო წარმოდგენების შესაქმნელად.

ამ დროს თეატრის ცხოვრებაში მთავარი ის იყო, რომ ქართული თეატრი, პირველად ისტორიაში, გამგზავრებას აპირებდა სასოფელიოს საზღვრებს იქით, რუსეთსა და უკრაინაში.

1930 წლის გაზაფხულზე, აპრილსა და მაისში, მოეწყო ქართული თეატრის პირველი გასტროლები უკრაინის მაშინდელ დედაქალაქ ხაკოვსა და საბჭოთა კავშირის დედაქალაქ მოსკოვში. მწელია ამ დიდი ისტორიული მოვლენის გადაუსხება. ამ გასტროლების დროს თეატრს თან ახლდა ქართველი მწერლებსა და მხატვრების ჯგუფი და, ამრიგად, ხდებოდა ახალი საბჭოთა ქართული კულტურის ერთგვარი დემონსტრაცია ჩვენი დიდი ქვეყნის პოლიტიკურ და კულტურულ ცენტრში.

დაუიწყარია ჩვენი პირველი გასტროლები უკრაინაში და განსაკუთრებით უკანასკნელი საღამო, როდესაც უკრაინული თეატრ „ბერეჟილისი“ (ახლა ტ. შევერენოს სახ. თეატრი) სცენაზე, რომელსაც უკრაინის დიდი რეჟისორი ლეს კურბასი ხელმძღვანელობდა, მოხდა ქართული და უკრაინული თეატრების დამპირებლობა. ორივე თეატრმა მორიგეობით წარმოადგინა ნაწევრები თავისი საუკეთესო დადგმებიდან და წარმოდგენის შემდეგ თეატრის მთავარ ფიგურა, რომელიც სოაინდოდ იყო მორიგული, გაიშარა დიდი ბანკეტი. ამ ბანკეტზე უკრაინული მსახიობები „მსახურებოდნენ“ სტუმრებს. ისინი სულ თავს დაკვტარებოდნენ, გვიბოლავდა ეროვნული ცეკვები, დიდხანს გაისმოდა უკრაინული და ქართუ-

ლი სიმღერების მანგები, სადღერატელოების შემდეგ. — „ხი ეი-ვეს“ და „ვაჟის“ შეძილობა.

უკრაინისა და საქართველოს საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკების შორის დამყარებულ დიად მეგობრობაში კიდევ მარჩანოვილის თეატრის ვატარებლებს აუცილებლად დიდი წილი უდევს. თვითონ კიდევ მარჩანოვილი 1918 წელს უკრაინის თეატრების კომისარ იყო, მის დროს და მისი დახმარებით ჩამოყალიბდა უკრაინის ახალი, საბჭოთა თეატრები. ქ. კიევიზ დღევანდამ თავისი პირველი საბჭოთა წარმოდგენა „ცხვირის წყარო“, რომლის მნიშვნელობა ცნობილია საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. უკრაინული ხელოვნების მუშაკები სიხარულითა და აღტაცებით ხვდებოდნენ თავთან დიდ მეგობარსა და მასწავლებელს, როგორც ისინი უწოდებდნენ კიდევ.

უნდა ითქვას, რომ როდესაც მომავალი წლის გაზაფხულზე უკრაინის თეატრი „ბერლინი“ პირველად ეწვია საგასტროლოდ ჩვენს დედაქალაქს, კიდევ მარჩანოვილი, ჩვენმა თეატრმა, თბილისის ხელოვნების მუშაკებმა და მთელმა საზოგადოებრივობამ, არანაეტყობს შეხვედრა მოუწყვეს და არანაეტყობს პატივი სცეს უკრაინელ მსახიობებსა და ხელოვნების მუშაკებს.

მოსკოვში აპრილის დამდეგს ჩავდილი. თეატრალურმა მოსკოვმა დიდი პატივსაცემით მიიღო მომავლ ეტრის თეატრის მუშაკები და ჩვენი გასტროლები იქაც დიდი წარმატებით ჩატარდა.

უმრავლესობა მოსკოვში პირველად ვიყავით, თავისუფალ დროს ეტრობოდიტი ქალაქს, მის მდიდარ მუზეუმებს, კრემლის საგანძურებს და მოსკოვის თეატრებს, რომელთა კარები სტუმართმოყვარულად ჩვენთვის მუდამ ფართოდ იყო გაღებული.

მოსკოვიდან დაბრუნების წინა დღეებში კიდევ მარჩანოვილი გამოვიცხადა, რომ ის მიიწვიეს „კოკსენ“ (უცხოეთთან კავშირის საქვეყნო საზოგადოებაში) და შეთავაზეს დღევანდურში თეატრის გერმანიაში საგასტროლოდ გაგზავნა.

ადვილი წარმოსადგენია, რა ძლიერ გაგვახარა ამ გარემოებამ. ეს იყო ქართული თეატრის საქვეყნო აღიარება, ეს იყო გამარჯვება, რომლის საშუალებით კიდევ მარჩანოვილიმაც ასე მოკლე ხანში (1922—1930) შეძლო ქართული თეატრი პროვინციული ჩიხიდან მსოფლიო ასპარეზზე გაეყვანა.

ასე დიდებულად ჩაიარა ჩვენმა პირველმა მოგზაურობამ საქართველოს გარეთ და აღტაცებული დაბრუნებით თბილისში, სადაც, ისევე ოპერის თეატრის შენობაში, ჩვენი საგასტროლო წარმოდგენები იწყებოდა.

1930 წლის შემოდგომიდან კიდევ მარჩანოვილის თეატრმა თბილისში დაიწყო მუშაობა, თეატრის შემოცმადნენ მსახიობები, როგორც იყვნენ ნიყო გოციორძი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი და ნიკიტაი ახალგაზრდობა: ვასო გომიშვილი, სესილია თაყაიშვილი, მიხეილ ლორთქიფანიძე, პიერ კობახიძე, კიდევ დუშაილი, ლიზიკო ვანანაძე, მიხეილ ბერიანაშვილი და სხვანი.

სამუშაო, ამ წელს დაიწყო ავადმყოფობა უშანგი ჩხიძემ. ეს გარემოება ძალიან აწუხებდა კიდევ მარჩანოვილის, რომელსაც ძალიან უყვარდა უშანგი და, გარდა ამისა, ეს ავადმყოფობა ხელს უშლიდა მუშაობა დაიწყო ფრ. შილერის „ქარაღმებზე“, სადაც უშ. ჩხიძემ ფრ.ნც შოპრის როლი უნდა ეთამაშა.

კარლ შოპრის როლი ს. ზაქარაიძეს ქონდა დაკისრებული, ამავალიის — ვ. ანჯაფრძის, ამ სეზონში კიდევ მარჩანოვილიმაც შემდეგი პიესები დადგა: უკრაინული დრამატურგის მ. კულშის „კომუნა ველად“, ი. ოლენშის „სამი ბენდნი“, პოგოდინის „ფლოადის პოემა“, ვლ. კირშონის „პური“, კ. კალაძის „სახლი მტკვრის პირას“ და გასცენიურა ხალხური „არსენას ლეკისი“.

კიდევ მარჩანოვილიმაც უკრადღება მოაქცია რეისორული მუშაობისადმი ჩემს მიდრეკილებას და დამიარდა მომავალი წლიდან რეისორის ანსტენტად გამუშავებით შენა და არჩილ ჩხარტივილი. საო (ხ. ჩხარტივილი მაშინ რეისორის თანამუშევრად მუშაობდა). მარჩანოვილიმაც წელს ასეთი ამბავი მოხდა: ქუთაისში წასულ ახალგაზრდობას თეატრიდან ორი რეისორი წააყვანა (ვ. აბაშიძე და გრ. სელიანაშვილი). მათ არჩილ ჩხარტივილიც თან წაიყვანეს.

დასის შეტრბაზე შემოდგომის თეატრში მომუშავე ორი რეისორიც არ გამოცხადდა, ვინაიდან ერთს ბავშვი გაუღდა ავად და აგარაკზე იმყოფებოდა, ხოლო მეორე სვანეთში იყო წასული

უკრაინელ რეისორებთან ერთად და დროზე ჩამოსვლა ვერცხა.

კიდევ მარჩანოვილიმაც გამოძიხა და რეისორად მუშაობა შემოთავაზა. ოვადსარველად მე ვერ გავხედ დასტრის მიცემა. ეს რომ შემამჩნია, კიდევ მოიხარა, როდესაც წულში ბანაობას აპირებ და გინდა ცურვა ისწავლო, როგორც კი ტანში გაიხიდი, წყალში უნდა გადახტები, თორემ თუ შეინარის ნაპირს დალექი და უკონფი დაწვე. ვერასოდეს ცურვას ვერ ისწავლი. რისა გემინა, მე აქ არა ვარო, — დაუმტა ლამილი.

მეც მომავლად მისი მუშაობა ახალგაზრდა რეისორებთან და დათანხმდი. მან აქვე გამომტა გასაცნობად უკრაინული დრამატურგის მიკატენოს პიესა „ნათობ, ვარსკვლავი“ და მალე მეც ისინი ხელმძღვანელობით მუშაობას შევედექი.

უნდა ითქვას, რომ ჩემს ამ დაწინაურებას უფროს ამხანაგებში დიდი აღფრთოვანება არ გამოუწვევია. მე ვვლავ ახალგაზრდა ვიყავი დასნი და, რა თქმა უნდა, უნდობლად მიყურებდნენ. ერთხელ ვერყო ანჯაფრძემ გამაფრთხილა კიდევ: ამა და ამ მსახიობს რეიტეტიკაზე შენიშვნა არ მიცე, თორემ აუცილებლად უსამოვნება მოხდება, სახაგიროდ, მე რამდენიც გინდა გამიწერე და, თუ გინდა, მიყურე კიდევ. ამ თანაგრძობისა და დახმარებისათვის ყოველთვის ვ. ანჯაფრძის დიდი მადლობელი ვიყავი,

ღონ ფერანდო — გ. შვეკელიძე, ტაკონი — ა. კვანტალიანი (სოციალური პარტიეტი)





ვინაიდან თავისი გაფრთხილებით მან ამარიდა შესაძლებელი უსიამოვნებაანი.

ეს მუშაობა კარგად დამთავრდა და კოტე მარჯანიშვილმა გამგეობის ხელშეწყობით მადლობა კი გამოიხატა, რომ მძიმე დროს მას დახმარება გაუწიეს და საშუალება მიეცეოდა სეზონი დროულად გაეხსნა.

რა თქმა უნდა, ამ მადლობას მე ძალიან ნაკლებ ვიმსახურებდი, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილი, საზოგადოდ ძალიან უხვი იყო ახალგაზრდების ქებასა და განდიდებაში, რასაც, სამწუხაროდ, ყველანი სწორედ ვერ ვიგებდით და ზედმეტადაც მოგვკონდა თავი.

კოტა ხნის შემდეგ ირინე დონაური და მე დავქორწინდით, და იმ დღიდან მე კოტე მარჯანიშვილის ოჯახის წევრი შევიქენი.

გაუფხულზე კოტე მარჯანიშვილი მოსკოვში გაემგზავრა ყოფ. კორნის თეატრში მ. იბსენის „შენებელი სოლნისის“ დასადგმულად“.

თეატრში კ. მარჯანიშვილმა თავის მაგივრად უშანგი ჩვენდელატოვა, რომელიც ისე მოკეთებული არ იყო, რომ ძველებურად ელაშაშა სტენაზე, მაგრამ საქმოდ განმრთულად იყო. კოტე მარჯანიშვილის შემდეგ იგი თეატრში ყველაზე მეტად უყვარდათ და დიდი ავტორიტეტაც ჰქონდა.

კოტე მარჯანიშვილი მეტად თავისებური შემოქმედი იყო, მუდამ ახლის მაძიებელი, მუდამ აგზნებული, დიდი ფანტაზიისა და ტემპერამენტის პიროვნება.

რეჟისორის ადგილსა და როლს თეატრში ის შემდეგნაირად განსაზღვრავდა: რეჟისორი ვალდებულია ზუსტად გაითვალისწინოს თეატრის ყველა ელემენტი, პარამონიულად გააფორმოს ისინი, სწორად განსაზღვროს შემოქმედი ძალების თანაფარდობა, უფრო სწორად რომ განუმარტოს, რეჟისორი კარგი მაყურებელია. თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა, იქ მუშაობენ მსახიობები, მუსიკოსები, კორეგრაფები, ასეთ მდგომარეობაში, რა თქმა უნდა, სა-



ელისა დუღიტელი — მ. ჭავჭავაძე (სიბერეში)



შირინი — დ. ჰიენამე, ფარხადი — გ. შავგულიძე („ღღეღინა სიყვარულზე“)

ქირა კაცი, რომელიც სცენის თვითულ ელემენტს თავის ადგილს მიჰყუთვნებს, ყველა ამ ელემენტს აერთიანებს და მთლიან მხატვრულ ნაწარმოებად აქცევს. ეს არის რეჟისორის ამოცანა.

თეატრი ძირითადად სამი ელემენტისაგან შედგება: დრამატურგი, მსახიობი და მკურთხეული. თუ რეჟისორი, როგორც კ. მარჩანიშვილი ამბობდა, „ყარგი მკურთხეულია“ — ეს უნდა გავიგოთ ასე: რეჟისორმა ისეთი სპექტაკლი უნდა შექმნას, რომ ის მაქსიმალურად გასაგები და ამაღლებელი იყოს მკურთხეულისათვის.

კოტე მარჩანიშვილის მეთად დიდი თავისებურება, როგორც რეჟისორისა, იმაში გამოიხატებოდა, რომ მისი წარმოდგენები არასოდეს ერთმეორეს არ ჰგავდა, მაგრამ, ამავე დროს, თქვენ გრძნობდით, რომ ეს წარმოდგენები სწორედ მარჩანიშვილისა იყო, ე. ი., მე მინდა ვთქვა, მარჩანიშვილს არ ჰქონდა ყველა წარ-

მოდგენისათვის გამოსადეგი მზა ყალიბი, როგორც ეს ბევრ სხვა დიდ რეჟისორს ჰქონდა. ის, გამოდიოდა რა ავტორის ჩანაფაქრიდან, ყოველი წარმოდგენისათვის ეძებდა ახალ და ორიგინალურ, სწორედ ამ პიესისათვის აუცილებელ ფორმას. მაგალითად, რით ჰგავს ერთმანეთს კოტე მარჩანიშვილის „ცხვრის წყარო“, „შუის დაბნელება“ და „მოხლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ეს სამი სულ სხვადასხვა სახის წარმოდგენაა. ყოველი მათგანის ყალიბზე შეიძლება შეიქმნას მთელი რიგი მსგავსი და მეთად სანტიერსო წარმოდგენები, მათ თითქოს არაფერი არ აკავშირებთ ერთმანეთთან, მაგრამ ნამდვილად კი ისინი მკიდრო შეუქმნედიბით ერთანობაში არიან. რაში მდგომარეობს ეს ერთანობა? ეს არის: ავტორის აზრის მაქსიმალურად მოტანა მკურთხეულამდე, პიესის იდეის დაახლოება თანამედროვეობასთან, მსახიობთა თამაშის დრმა და



სცენა სპექტაკლიდან «კვავი კვაჭანტირა-
ძე»
კვავი — კ. შახარაძე

მკაფიო მანერა. მუსიკის, სინათლისა და სხვა დამხმარე ელემენტების ოსტატური გამოყენება მაყურებელზე ზეგავლენის გასაძლიერებლად, წარმოდგენის დინამიკურობა, დიდი ტემპერამენტი, დამხმარებისა და სიცოცხლის სიხარულის შთაბეჭებითი ოპტიმიზტური ელერალობა.

კოტე მარჯანიშვილზე ზოგჯერ უთქვამთ — დუსპოტი რეჟისორი იყო, უველაფერი აუცილებლად ისე უნდა გაკეთებულიყო, როგორც მას უნდოდაო. შეიძლება ეს ნაწილობრივ სწორიც არის, მაგრამ უძევდელია ისიც, რომ კოტე მარჯანიშვილი ძალიან დიდ ანგარიშს უწევდა მსახიობს, მხატვარს, კომპოზიტორს თუ სხვა

მის გარშემო მყოფ შემოქმედს. ავტორის ჩანაფიქრის განსახორციელებლად იგი მათგან მოითხოვდა შემოქმედების მაქსიმუმს და ამის მოთხოვნაში მართლაც უღმობელი იყო.

მართალია, კოტე მარჯანიშვილი თავის აღრინდელ მუშაობაში, როდესაც ჯერ კიდევ ახალგაზრდა და გამოუცდელ ნიჭიერ მსახიობებთან მქონდა საქმე, რომელთაც დაკარგული მქონდათ, ან ჯერ კიდევ არ გააჩნდათ ფორმის გრძობა, ხშირად მიმართავდა ჩვენებს და მოითხოვდა ნაწევნების ზუსტად შესრულებას, მაგრამ უფრო გვიან, როდესაც მისი მოწაფეები უკვე დაოსტატდნენ და საქმად გამოცდილება შეიძინეს, ის მათ მეტის ნდობით ეცილებოდა და ბევრ

სცენა სპექტაკლიდან «პარაკუნე ჳიმიკი-
მელი»



ტაკიმსხარა — შ. ვაბელია („ტაკიმსხარა“)



ენა დარკი — ს. ჭიაერელი, კოსონი — ტ. საყვარელიძე (ენა დარკი)

თავისუფლებასაც აძლევდა. ამის მაგალითად მინდა შემდეგი ვიამბოთ:

მე ვამზადებდი აფინოგენოვის პიესა „შიშს“. ამ დროს კოტე მარკანიშვილი მოსკოვში იყო და დაბრუნებისას შავი ნამუშევარი უნდა ჩამებარებინა მისთვის. პიესა საინტერესო იყო, მსახიობები დიდი ხალისით მუშაობდნენ, მე კმაყოფილი ვიყავი რეპეტიციებით, მხოლოდ ერთი გარემოება მაშინებდა: მეორე მოქმედების ფინალში, შ. დამბაშიძე, რომელიც პროფესორ ბოროდინს თამაშობდა, ყოველთვის მირღვევდა ერთ მიზანსცენას, რომელიც მე ძალიან მნიშვნელოვანად მიმაჩნდა. ამ სცენის თამაშს წინ შ. დამბაშიძეს მოვავალი მიზანსცენა და კიდევ ერთხელ ვთხოვე არ აერია ჩემი ჩანაფიქრის ფინალი. მან აღმითქვა, რომ ყველაფერს ზუსტად გააკეთებდა, მაგრამ რეპეტიციის დროს ისევე ძველებურად გადაუხვია მარჯვნივ და მიზანსცენა ამირია. მე ვერ მოვითმინე და უნებურად ხელი დავარტყი მაგიდას. კოტე მარკანიშვილმა უცებ ხელი დამიჭირა და სცენის გათავების შემდეგ მკითხა ჩემი აღძვევების მიზეზი. მე აუხსენი და დავძინე, რომ შ. დამბაშიძე ამ მარჯვნივ გადასვლით ჩემს კომპოზიციას არღვევს-მეთქი.

მარკანიშვილმა სიცილით მიპასუხა:

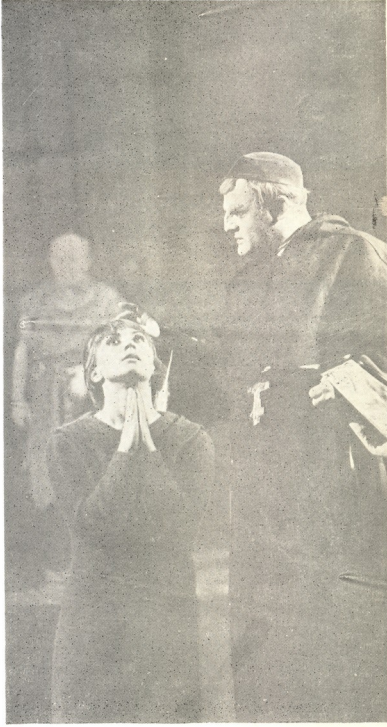
„ჩანდაბას შენი კომპოზიცია, თუ ის მსახიობს არ ეხერხება. თუ კარგი რეჟისორი ხარ, ისეთი მიზანსცენა გააკეთე, რომ მსახიობისათვის მოხერხებულყო იყოს; შენი კომპოზიცია კი იმას დაუქვემდებარე, რაც მსახიობს უნდა და ეხერხება, საითაც მსახიობი მიიწვესო“.

განა დესპოტი რეჟისორი ასე ასწავლიდა თავის მოწაფეს! როგორც მოგახსენეთ, ის დიდ ანგარიშს უწყევდა მსახიობის ბუნებას, ხელს უწყობდა მუშაობაში, აღძრავდა მასში დიდ შემოქმედებითს იმპულსს, მაგრამ ზოგჯერ ფიზიკურად ჩაერეოდა მიზანსცენის შექმნაში, დასტაცებდა მსახიობს ხელს და გაიტაცებდა, საითაც უნდოდა; უფრო ხშირად კი შეძახილებით აქებებდა, აქებდა, ამხნევებდა და ამით აკეთებინებდა სწორედ იმას, რაც მიზნად ჰქონდა დასახული, თუმცა ხშირად მსახიობი ღრმად დარწმუნებული იყო, რომ მან უცვლელად გააკეთა საკუთარი ინიციატივით.

ეს მეტად საინტერესო და სასარგებლო რეჟისორული ხერხი იყო კოტე მარკანიშვილისა მსახიობთან მუშაობის დროს.

კოტე მარკანიშვილი შესანიშნავი ოსტატი იყო პიესის მონტაჟისა. თუ ჩვენ დავუკვირდებით „ოტელოს“, „ჰამლეტის“, „ურდულ აკოსტას“, „დონ-კარლოსის“ თუ სხვა კლასიკური პიესის მარკანიშვილის მიერ გაკეთებულ მონტაჟს, მასში მკაფიოდ დავინახავთ მთელი წარმოდგენის გეგმას, დავინახავთ, რომ ამ მონტაჟის შედეგად პიესა უფრო დინამიური და გასაგები გახდა, იდეა უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა, აშკარა და ნათელი გახდა პიესის „გამჭოლი მოქმედება“, როგორც ახლა ვამბობთ ხოლმე.

მასხვის ასეთი შემთხვევა. ვდგამთ ნ. კოკოდინის პიესას „ფოლა-





მართა — ქ. კინაძე, მიუნხაუზენი — ქ. მახარაძე (აბარონი მიუნხაუზენი)

ერკათი—ე. გოგუა, ანუში—მ. თბილელი, სურია—ე. კვიციანი, დილაკი—ა. ყოვლიანი (აშიბაღდასარი)



დის პოემა". კოტე მარჯანიშვილს მოსკოვში, რევოლუციის ექვთუშვილი
 ში ენახა ეს წარმოდგენა და მაღიან მოსწონებოდა, განსაკუთრებით
 ალტაცებულ იყო მ. ბაბანოვას მიერ ანკას როლის შესრულებით. მან
 გატაცებით და დიდი სიზუსტით გვიამბო ბაბანოვას მიერ ერთი სცენის
 შესრულების შესახებ და შემდეგ მიმართა ს. თაყაიშვილს, რო-
 მელიც ანკას როლს აშაღებდა: ისარგებლე იმით, რაც მოგეწონა და
 არ შეგეშინდეს, რომ ბაბანოვას დაემსგავსებო ან ეს პლაკატი იქნე-
 ბაო. შენ სულ სხვა მსახიობი ხარ და ბაბანოვას არასოდეს არ დაე-
 სგავსები, ხოლო ამ შესანიშნავად მიგნებულ გადაწყვეტის გამოყე-
 ნება კი საჭირო არის; როდესაც ჩვენ გვიწდა სინათლე გვეწოდეს,
 მაღაზიაში მივდივართ და ელექტრონათურას ვუვლდებით, რომ
 ოთახი გავანათო. ამის მაგივრად—ვინაიდან ელექტრონათურა სხვამ
 მოიგონა — ჩვენ თვითონ რომ დავიწყეთ საყუთარა ელექტრონა-
 თურის გამოგონება, მაღიან ჩამოვრჩებოდით; ყოველთვის უნდა
 ვისარგებლოთ კულტურის ახალი მიღწევით და კიდევ წინ წავიდე-
 თო; ბაბანოვას მიერ ამ სცენის შესანიშნავად შესრულების უგულუ-
 ბელყოფა დიდი ჩამორჩენილობა იქნება. ეს მის ემსგავსება, რომ
 ოთახი ელექტრონის შუქის მაგიერ კვარით გავანათოთ".

ბევრი არიან რეჟისორები, რომლებიც გაიძიბიან, დაე, „მას“
 სქონდეს თავისი ელნათურა, მე „ჩემი“ კვარი მიჩვენაო. მე მგო-
 ნია, ამით ისინი თავს იზღუდვენ იმისაგან, რომ არაფერ დასწამოს ზი-
 ბაქველობა.

კოტე მარჯანიშვილს ამისი არ ეშინოდა, რადგან თვითონ „ყო-
 დიდად ნიჭიერი კაცი და ჩვენც ვასწავლიდა, თამაშად გამოიყენეთ
 კვლავიერი, რაც კარგი ნახოთ.

ერთხელ ვითხებ, არ გომლოთ იმ პიესის ნახვა, რომლის დადგმა
 თქვენ თვითონ განზრახული გაქეთ-მეთქი, მან მოასუსხა, არასოდეს
 არ მოშლის, პარიჟთ, ხელს მიწყობსო.

მე ყოველთვის მაკვირვებდა მისი გასაოცარი უნარი მიზანსცენე-
 ბის და განსაკუთრებით მასიური სცენების დაწყობისა.

როდესაც მაგიდაზე აწყობილ პიესას ვასწორებდა, თვითონ შე-
 უღებებოდა მიზანსცენების დალაგებას, ხოლო ამის შემდეგ ახალგა-
 ზრდა რეჟისორები ამ მიზანსცენებს ამარბებდნენ ხოლზე.

ხშირად ყოფილა ასეთი შემთხვევა. რამდენიმე წუთის შემდეგ
 მსახიობები ერთმანეთს უნდა შეხვდნენ და ჩაატარონ სცენა, კოტე
 მარჯანიშვილი კი მოულოდნელად მათ შორის და სულ სხვადასხვა
 მხარეს გადაჰყავს.

მიფიქრია, ალბათ კარგად არ ახსოვს, რომ ისინი ერთმანეთთან
 ახლოს უნდა იყვნენ, ესლა სულ მალე ხომ მათი დიალოგი უნდა

დაიწყო-მეთქი და მომინდომებია მისთვის ამის გახსენება, მაგრამ სანამ მე ამას მოვახერხებდი, სცანაზე კიდევ რამდენიმე ვაღანაცვლუბა მოხდებოდა და უცებ პარტნიორები ერთად აღმოჩნდებოდნენ, სწორედ იქ, სადაც უველაზე მომგებანი იყო პათი სტენის ჩატარება.

ეს ძალიან მაკვირვებდა და ეფიქრობდი, ალბათ სახლში ჰქონდა ეს მოქმედება დამუშავებული-მეთქი, მაგრამ როდესაც მასთან გადავიდი საცხოვრებლად და საშუალება მომეცა მისი უცვლელი იური საქმიანობის მოწმე გაეზღადარიყავი, დავინახე, რომ ის არაა იდენტურად არაფერი მიზანსცენებს წინასწარ არ აკეთებდა.

მარჯანიშვილს რაღაც გასაოცარი უნარი ჰქონდა ძალიან დინამიკური, მეტერპიტეველი, სახიერი და ამავე დროს მტკიცე დამაჩერებელი და გამართლებელი მიზანსცენების შექმნისა, თუმცა, მისი წარმოადგენების გაფორმება მუდამ ძუნწი და ლაკონიური იყო.

მახსოვს, იტყუა ხოლმე: კარგი რეჟისორი ასანთის კოლოფზე დედოფარტებს კარგი მიზანსცენის გაეთეხასო და, მართლაც, მისი მიზანსცენები თითქოს ჩამოქანდაკებული იყო.

მსახიობთან მუშაობისას ის სხვადასხვაგვარად იქცეოდა და ჩვენც სულ მის გვიკარნახებდა, რეჟისორი კარგად უნდა იცნობდეს თავის მსახიობებს და თვითმულ მათგანს ინდივიდუალურად მიუღვსო.

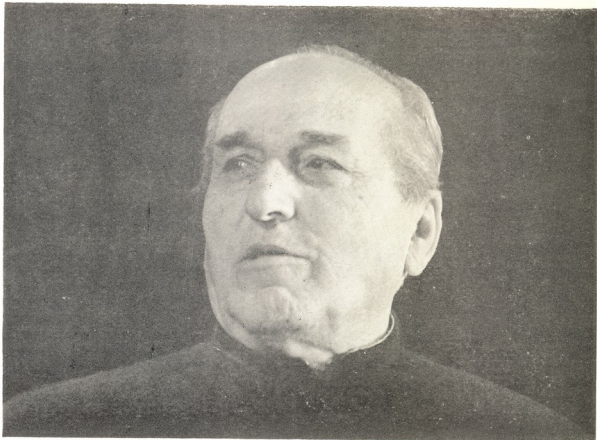
მახსოვს ზოგ მსახიობს ის ასევე აუხსნიდა უველაფერს, დაუმარცხლავდა მისი მოქმედების უოველ დეტალს, მის წინ გაითავაშებდა ნიელ სტენას, აჩვენებდა როგორ უნდა დავიკრა თითოც კი, ამა თუ იმ შემთხვევაში, მეორესთან კი კმაყოფილდებოდა ზოგადი მითითებით, ჩანაკრავი კარნახით და წაქეზებით.

კოტე არასოლეს არ იღლებოდა მსახიობებთან მუშაობით, მასთან ერთად განიცდიდა და იწვოდა ისე, რომ მის სახეზე მკაფიოდ ამოიკითხავდით მთელი სტენის შინაარსს. სხვათა შორის, უველაზე მტკიცედ იმ მსახიობებს „აწვავებდა“, ვისგანაც ბევრს მოელოდა, არ კმაყოფილდებოდა მიღწეულით და მართლაც ხშირად, არა მარტო ჩვენთვის, ამ მსახიობებისათვის მოულოდნელ შედეგებს აღწევდა ხოლმე ვისგანაც ბევრს არ მოელოდა, მას არც დიდად ჩააცივებოდა, მაგრამ მისი შესაძლებლობის მაქსიმუმს კი გამოსწორავდა აუტყლებლად.

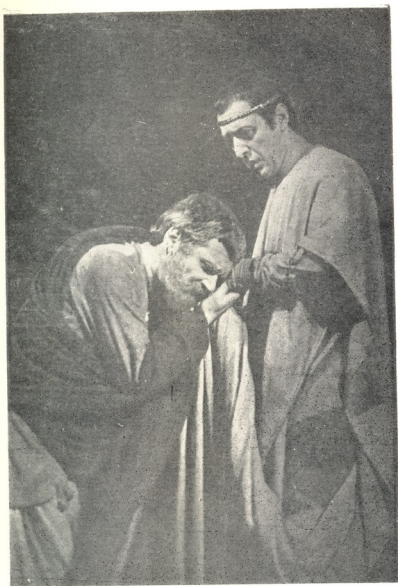
1982 წლის ზაფხული განსაკუთრებით მძიმე შეიქნა კოტე მარჯანიშვილისათვის. შეგებულების დროს ის მოსკოვში გაემგზავრა და იქიდან მძიმე ავადმყოფი დაბრუნდა. დასის შეტრება ქ. ხაშურში იყო დანიშნული. კოტეს ექიმები ნების არ აძლევდნენ თბილისი დაე-



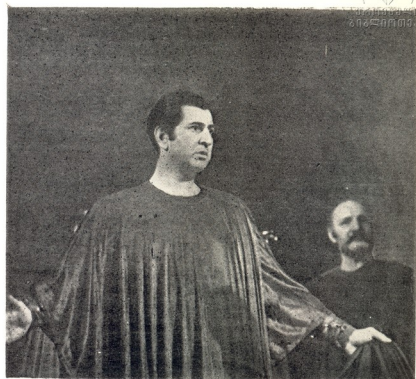
ზელამზედველი — მ. ვეატია სოკრატე—ი. უნანიშვილი („სოკრატე“)



პასტორი მანდერსი — ა. ვასაძე („მოჩვენებანი“)



კორინთელი მთაბე — გ. სიხარულიძე,
ოიდიპოსი — თ. მელენიეთუხუცესი
(„ოიდიპოს მეფე“)



კრეონი — მ. ბებურიშვილი, უხუცესი —
კ. თოლორაია („ოიდიპოს მეფე“)



ოთარ ნიყარაძე — თ. არჩვაძე, მედეა —
მ. ზიბილეიშვილი („თვალის პატროსანი“)

ტოვებინა, მაგრამ მან განაცხადა, ორმოცი წლის განმავლობაში არ უყოფლა შემოხვევა, დასის შეტერებას არ დაესწრებოდა, არ დაუჭერა ექიმებს და ხაშურში ჩამოვიდა.

კოტე იმდენად ცუდად იყო, რომ სიარული არ შეეძლო. დარბაზში, სადაც დასის შეტერება იყო დანიშნული, იგი მსახიობებმა ხელში აუყვანილი შემოიყვანეს.

ჩაატარა თუ არა დასის შეტერება, კოტე ბორჯომში წაიყვანეს და საავადმყოფოში დაწვივნეს.

მოსკოვში მუშაობისას კოტე მარჯანიშვილს უკველთვის თავისი მოწაფეები მიჰყავდა თავისთან სამუშაოდ. წინა წელს, როდესაც სოფ. კორჩის თეატრში პ. იბსენის „მშენებელ სოლენეს“ სდგამდა, მასთან ერთად ამ წარმოდგენაზე მუშაობდნენ მხატვარი პეტრე ოცხელი და კომპოზიტორი თამარ ვახვახიშვილი. ამქვერად კი „ლაშურაზე“ მუშაობისას, მხატვრად ელენე ახვლედიანი ჰყავდა, ქორეოგრაფად კი — დავით მაჭავარიანი.

ამით ის თავის მოწაფეებს მოსკოვის ფართო თეატრალურ საზოგადოებრიობას აცნობდა.

მიუხედავად დიდი დატვირთვისა, კოტე ძალიან კარგად იყო და დიდი ხალისით ამზადებდა ორივე დადგმას, ხოლო ამით გარდა, უკველ დილით, რეპეტიციაზე წასვლამდე, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაზე“ მუშაობდა, მასთან ნამუშევარ მსახიობებს და მხატვრებს არ მოენახლებინათ.

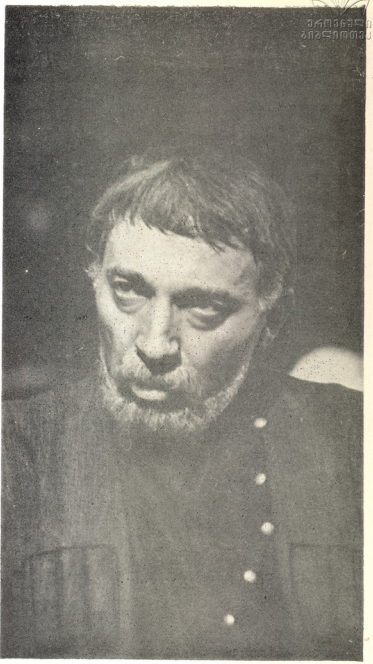
უნდა ითქვას, რომ მოსკოვში კოტეს დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით ეპყრობოდნენ. დღე არ გავიდოდა, რომ იგი თავის ძველ მოწაფეებს, მასთან ნამუშევარ მსახიობებს და მხატვრებს არ მოენახლებინათ.

მცირე თეატრში მუშაობა ცოტა მძიმედ მიმდინარეობდა, სამაგიროდ, ოპერეტის თეატრში თითქმის ისვენებდა და რაღაც ბავშვურად თითქმის ცელქობსო, მხიარულად მუშაობდა.

კოტე უკველდღე თბილისში გრძელ წერილებს სწერდა თავის მეუღლეს — ელენე დონაურს და ძალიან დელოვდა, როდესაც სახლიდან წერილს დაავიანდებოდა.

კოტე მარჯანიშვილი 61 წლისა გარდაიცვალა. მასინ მე იმდენად ახალგაზრდა ვიყავი, რომ ამ ხნის კაცი საქმად ხნიერი მერყენებოდა და ამით ცოტათი მაინც ვინფუქვებდი თავს.

ახლა ვხედავ რა ადრე გარდაიცვალა კოტე, კიდეც რამდენი, რამდენი რამის გაკეთება შეეძლო ჩვენთვის და რამდენს შესძენდა კიდევ ჩვენს ეროვნულ კულტურას.



იეთიმ გურჯი — ი. უჩანეიშვილი („იეთიმ გურჯი“)

იანო, ლალეს ცოლი — ს. ჭიჭინაძე.
ლალე, თაგბერია — ვ. ბერიკაშვილი





გრიშა — ვ. შონიავა,
სოფიკო — ნ. ჩიქვინიძე („ტაკიშასხარა“)

უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ხალხის დიდი სიყვარულისა და ალიარებისა, დღემდე ჩემთვის გაუგებარი მიზეზების გამო ვისაც ეს ევალებოდა, ხელს დიდად არ უწყობდნენ კოტე მარჩანიშვილს და ყოველი სტუდიის დამთავრებისას, ისმებოდა საკითხი მისი თეატრის დახურვის შესახებ. ამ გაუგებარ გარემოებას არ შეეძლო დიდი გავლენა არ მოეხდინა მის განმრთვლობასა და საბოლოო გამში, არ დაეჩქარებინა მისი გარდაცვალება.

მართალია, კოტე მარჩანიშვილის ხასიათის ერთ დამახასიათებელ თვისებას ის შეადგენდა, რომ ის არასოდეს სულიერად არ ეცემოდა, და ყოველ ახალ „დარტუშას“ საოცარი ენერგიით და შემოქმედებით აღმავლობით უპასუხებდა, მაგრამ, საბოლოოდ, რასაკვირველია, ყველაფერი ეს ამოკლებდა მის სიცოცხლეს.

სამწუხაროდ, თავისი ცხოვრების მანძილზე მას არაერთი „დარტუშა“ უგემნია. ეს კარგად გამოხატა სოსო გრეშაშვილმა კოტესადმი მიძღვნილ ლექსში:

„ეგრ მოგიართე, შეგვიწინე, ძაო!“

შეიძლება ასეთი რაზე არ უნდა დამეწერა, შეიძლება ამისათვის ვინმემ გამეციხოს კიდევ, მაგრამ მე არ მინდა, რომ შათ, ვინც კოტეს არ იცნობდა, და განსაკუთრებით ჩენს ახალგაზრდობას, ეგონოს, რომ კოტე მარჩანიშვილის ცხოვრება დაუსრულებელი სიხარული და დღესასწაული იყო. სამწუხაროდ, მას ბევრი უსამართლო წუენა და უხიამოვნება გადახლონია თავს, მაგრამ მოთავარი ის იყო, რომ რაც უნდა მომხდარიყო, ის ყოველთვის მხნედ იყო, ყოველგვარ სიმძიმეს ვაყვაცურად იტანდა. არასოდეს სულიერად არ დატეხულა და ბრძოლის უნარი არ დაუკარგავს. მე ვინატრებდი, რომ ჩვენმა ახალგაზრდობამ ესეც ისწავლოს კოტესაგან.



საპატარძლო — მ. ბეიავა,
მსახური — თ. თეთრაძე
(„სისხლიანი ქორწილი“)

სიჭყვია ღვსუნელზე

ერასტ კუხნიცოვი

პმტრამ ოცხმლის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზა ერთობ მოკლე და ერთობ ბრწყინვალე იყო. სცენაზე მუშაობა ოცი წლისამ დაიწყო, ოცდაოთხისა იყო, როცა იმ თეატრის მთავარი მხატვარი გახდა, რომელსაც მარჯანიშვილი ედგა სათავეში. ამ დროს შექმნა თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარი — „ურიელ აკოსტა“. ყველაფერს, რაც პეტრე ოცხელმა შემდგომ ამისა რვა წელიწადში მოასწრო, წარმატება და აღიარება ახლდა.

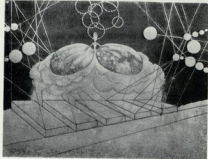
მაგრამ გაოცებას იწვევს არა მხოლოდ მხატვრის ადრეული შემოქმედებითი სიმწიფე — ჩვენთვის ყურადსაღებია არა იმ დროისათვის რამ-

დენადმე დამახასიათებელი ეს გარემოება, არამედ მისი შემოქმედების ფასეულობა, რომელმაც დროის სასტიკი გამოცდას გაუძლო და რაც ხანი გადის, მით უფრო საცნაური ხდება ჩვენთვის მისი განუმეორებელი ღირსებები.

პეტრე ოცხელი არ იყო უბრალოდ ნიჭიერი კაცი, თუნდაც გამოჩენილი ნიჭით დაჯილდოებული. ის იყო ფენომენალური მოვლენა, რომელიც ანციფერბედა თანამედროვეებსაც და გვიანციფერებს ჩვენც. არც ერთ მიმართულებას არ ეკუთვნოდა, არავის ბაძავდა, არავის ემხრობოდა, ახალგაზრდა მხატვარმა თავი აარიდა მის გარშემო ცდუნებებს. არც იმ ძალას მოუხარა ქედი, რომელიც ასე იმორჩილებდა 30-იანი წლების თეატრალურ მხატვრებს. თავის დროს ეკუთვნოდა, ხარბად ითვისებდა ყოველივე ფასეულს, რაც კი თანადროულობას შეეძლო მიეცა მისთვის. ყოველივეს საკუთარ შემოქმედებითს ქურაში ატარებდა, თავის მძლავრ ინდივიდუალობას უმორჩილებდა. მხატვრის სწრაფვა განზოგადებული გადაწყვეტისაკენ, მონუმენტური პლასტიკის, დიდებული სტატიკურობისა და ფერის ასეკტივისმისაკენ ეფუძნებოდა კლასიკური დრამატურგიის — მაღალი დრამის, ტრაგედიის სახეებს, სადაც ადამიანური ყოფის უნივერსალური საკითხები წყდებოდა („ურიელ აკოსტა“, „ბეატრიჩე ჩენჩი“, „მშენებელი სოლენის“, „ყაჩაღები“, „ოტელო“). მათში მხატვარი გაურბის კონკრეტულობას, მიმართავს განყენებულ გეომეტრიულ ფორმა-კრისტალთა არქიტექტონიკულ დაკავშირებას, რასაც მხოლოდ ხანდახან და ისიც ნაწილობრივ დაპყრავს არქიტექტურული კონკრეტულობის იერი. ფერი საოცრად თავმჯავებელი, თითქმის აქრომატულია: შავი, თეთრი და მათთან ახლოს მდგარი ბაცი ტონები. იგივე არქიტექტონიკულობა კოსტიუმების ესკიზებში, რომელნიც ძალიან ჰგვანან მონუმენტური ქანდაკების ესკიზებს. პერსონაჟს ესტეტიკი არ ახასიათებთ, ამ სიტყვის ფსქოლოგიურ-ყოფითი გაგებით. არამედ სუფთა სკულპტურული პლასტიკა. „ვის არ ახსოვს „ურიელის“ სკულპტურული მიზანსცენები“ — შენიშნავდა დოლო ანთაუე. უეჭველია, მას იგი ამბობდა არა მარტო მარჯანიშვილის, არამედ ოცხელის მიმართაც, რომლის პლასტიკურ მიგნებებს ეყრდნობოდა რეჟისორი.

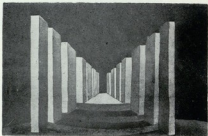
ამ ნამუშევართა დიდმა ნაწილმა ხორცი შეისხა ცნობილ, სახელმწიფოებულ სპექტაკლებში და, შესაძლოა ამიტომაც, მაყურებლის აღქმა სწო-

წერილი გამომხვედილია 1976 წლის კრებულიდან „თეატრისა და კინოს საბჭოთა მხატვრები“. მოსკოვი, „სოვეტსკი ზედოჟნიკი“.



პატრია ნანარმოება

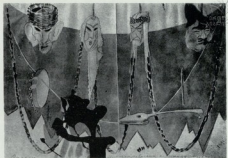
საქართველო
საქართველო



კოსტუმის დრო
„მუხრანის სილნის“, დეკორაციის კოსტუმები
„აქალბები“, კოსტუმის დრო
„მუხრანის სილნი“, კოსტუმის დრო
„საქართველო“, კოსტუმის დრო
„აქალბები“, კოსტუმის დრო



ოსხელის გამოფანიდან



„საქართველო“, ნიღბი
„აქალბები“, კოსტუმის დრო
„საქართველო“, კოსტუმის დრო
„აქალბები“, კოსტუმის დრო
„საქართველო“, კოსტუმის დრო



რედ ოცხელს უკავშირებს განუყრელად ამ ამაღლებულ-ფანტასტიკურსა და მაკარ სახეებს. მაგრამ მის შემოქმედებაში ერთდროულად ცოცხლობდა მთრე ტენდენციაც, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდებოდა პირველს — ეს იყო გროტესკი, ირონია, მოუხეშო დაკინვა, სარკაზმი. ასეთი იყო მხატვარი, როცა მიმართავდა კომედიას, დრამატურგიას თანამედროვე, საჭირობოტო თემებზე, მათ შორის, მშობლიურ ქართულ დრამატურგიასაც: „ჩატეხილი ხიდი“, „ყოჩაღი ჯარისკაცი შვეიცია“, „აპარაკუნე ჭიმჭიმელი“, „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ და სხვ.). ამ ნამუშევრებში გამოვჩნებოდა ოცხელის ფანტაზია, ზოგიერთი მისი მიგნება, მაგალითად, სამიარესიანი სცენა სპექტაკლში „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ დღესაც კი გაოცებას იწვევს, თუცა სცენურ გამოვლინებლობა ახლა უცხო ხილი როდია. აქ მისეული გადაწყვეტა დინამიკურია, დატვირთულია უამრავი შთაბეჭდავი გროტესკული დეტალით, აღსაყვამ უშველო კარიკატურული გაზვიადებით, ფერი სიხსლსავსე და ძლიერია.

ეს ორი ტენდენცია იმდენად უპირისპირდება ერთმანეთს, რომ იბადება ვარაუდი: ალბათ მათ შორის არსებობს რაღაც საშუალო, ნეიტრალური, ამ ორი ტენდენციის დამაკავშირებელ-შემარჩიებელი, შესაძლოა, ეს ორი ტენდენცია ერთიანი, ფართო, მრავალმხრივი ხელოვნების ორ უკიდურესობად, ორ პოლუსად მივიჩნიოთ; იქნებ ასეთი შუალედი სფეროა პროზა — ყოფა, ფსიქოლოგიური დრამა. მაგრამ ოცხელს იგი არ გააჩნია. მიუხედავად მისი სული სწორედ ამ უკიდურესობებშია, და გაოცებთ ის სითამამე, რომლითაც, როგორც რეპერტუარით შეზღუდული ყოველი თეატრალური მხატვარი, უარს ამბობდა მისთვის უცხო პროზაულ-ყოფითს თემაზე და თითოეულ თემს ამ ორ მიმართულებას შორის ერთ-ერთს უპირიზილებდა.

მაგრამ ეს უკიდურესობანი მანც თანხედვებოდნენ ერთმანეთს, და არა მეტაფორული, გაბატონებით, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობით. და ამ დროს იბადებოდა გასაოცარი, ფანტასტიკური შემოქმედების ძალის მქონე ნაწარმოები.

გროტესკმა მონუმენტურობა შეიძინა „აპარაკუნე ჭიმჭიმელი“; ცოკლოპური ნატურმორტები — ხილი, ტოტები, ფოთლები, სიმინდის ტარო და ადამიანისებულა წიკაკა. მონუმენტურობა გროტესკად იქცა „ოტელიომი“: ცოცხალი ადამიანები ნივთებს შერწყმენ და ნახევრად ქანდაკებანი, უძრავი მატერიის დანართნი გახდნენ (გაცოცხლებული ქანდაკება თუ გაქვეყნებული ადამიანი?).

ვინც კი რამდენადმე მანც იცნობს ქართულ კულტურას, ადვილად შეიგრძნობს, რა მჭიდროდ აკავშირებს ეს ორი ტენდენცია ოცხელის ხე-

ლოვნებას ეროვნულ ტრადიციასთან, რომლისთვი-საც ნიშანდობლივია სულიერი ამაღლებულობა, ტრავედიულობა, მონუმენტურობა, ფილოსოფიურობა (განყენებულიც კი) და, მეორე მხრივ, გროტესკი, იმპროვიზაცია, მოუხეშო სისხლსავსე ზეიმურობა, ხუმრობა, და ყოველივეს დამაკვირგენიებელი — ტრავიკომიზმი — ორივე საწყისის სინთეზი, ესოდენ ნათლად გამოხატული თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში და რამაც განსაზღვრა ქართული ხელოვნების არა ერთი გამარჯვება ლიტერატურაში, თეატრში, კინოში.

იქნებ სწორედ ამ ორი საწყისის შერწყმავშია ის საცეფიკური, წმინდა „ქართული“ წესი ყოველგვარი ხელოვნებისათვის აუცილებელი წონასწორობის დაცვისა სულიერისა და მატერიალურს შორის, ამაღლებულსა და მიწვეულს შორის, გარდაილსა და წარმავლს შორის?

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ოცხელმა შეითვისა, გამოხატა და გააგრძელა საუკუნეთა სიღრმიდან მომავალი ეს ტრადიცია ყოველგვარი მიმბაძელობისა და სტილიზაციის გარეშე. როგორც თავისი მქვეყარე დროის შვილი, შესაძლოა, სულაც არ ფიქრობდა ტრადიციაზე, ნაკლებად სურდა ტრადიციული ყოფილიყო და სინამდვილეშიც ხომ ნოვატორი იყო, პირველყოფილის ნოვატორი. მისი ხელოვნების ენა სრულად ორიგინალურია და ძალიან ნაკლებად გვაგონებს ძველი ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ამა თუ იმ ფორმებს.

მით უფრო ძიხს ფასს უჩინარი ძაფები, მხატვარს რომ ტრადიციასთან აკავშირებს, ფასეულია ორგანული ნათესაობა და არა გონებისმიერი სტილიზაციის ეს ძაფები. ტრავიკულმა გარემოებამ, მხატვრის ცხოვრება რომ გაწყვიტა, კარგა ხნით თვით მისი სახელიც ამოშალა ისტორიიდან, მაგრამ დანდო მისი ესკიზები. ამიტომაც ეს ესკიზები ხელმისაწვდომი გახდა მაყურებელთა და მკვლევართათვის, შესაძლებელი შეიქცა მათი გამოფენა, ხოლო გამოცემლობა „ხელოვნებას“ საშუალება მიეცა გამოეცა ვრცელი მონოგრაფიული ალბომი „პეტრე ოცხელი“ (თბილისი, 1973).

უგულწრფელესი მადლობა გამომცემლობასაც და ავტორ-შემდგენელს ლილი ლომთათიძეს, რომელმაც დიდი მუშაობა გასწია: შავგრაფა მასალა, დახუსტა ფაქტები, თავი მოუყარა, მეჯობად შეარჩია გამონათქვამები მხატვარზე, დაწერა მისი პირველი, თუნდაც უმოკლესი ბიოგრაფია, ოცხელი გააცნო ბევრ იმათანს, ვისაც მანამდე მხოლოდ გაგონილი ჰქონდა მისი სახელი.

მარჯანიშვილის

თეატრი და

კინომატიანე

ლია სხიბაძე

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ცოცხალი ფურცლები — ასე შეიძლება ვუწოდოთ ქრონიკალურ-დოკუმენტურ კინონარკვევებს, პერიოდიკას და სიუჟეტებს, რომლებიც ნაწილობრივ გადმოგვცემენ ცნობებს თეატრის დამაარსებელზე — ქართული საბჭოთა თეატრის რეფორმატორზე კოტე მარჯანიშვილზე.

ცალკე შეიძლება გამოიყოს თეატრის კორიფეების კოტე მარჯანიშვილის, უმანგი ჩხეიძის, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის, ვასო გოძიასვილის, ვერვიკ ანჯაფარიძის, გაორგი შაველიძის კინოპორტრეტები.

კინოდოკუმენტებში ასახულია აგრეთვე ცალკეული სცენების სპექტაკლიდან და სხვა თეატრალური მოვლენები. იბილიძეებზე წარმოთქმული გამოჩენილი მოღვაწეობა ზოგიერთი სინქრონული გამოსვლა (ჩანაწერი) არსად არ არის ფიქსირებული; სტატაში შევეცადეთ გადმოგვეცა ამ გამოსვლების ნაწილი.

ეს კინოდოკუმენტები ინახება საქართველოს სსრ კინოფოტოფონოდოკუმენტების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში.

სანტერესო კინოპორტრეტებია შექმნილი ჩვენს სასიკაძულო რეჟისორზე — კოტე მარჯანიშვილზე. ერთ-ერთი მათგანი გადაღებულია რეჟისორის დაბადებიდან 90 წლისთავეზე. „კოტე მარჯანიშვილი“ (სცენარის ავტორი — რეჟაზ ერბაიშვილი, რეჟისორი — სერგო ჭელიძე, თეატრალი — ალექსანდრე სემიონოვი). ფილმი გვაცნობს რეჟისორის გატაცებას თეატრალური ხელოვნებით ჯერ კიდევ ბავშვობის წლებში. შემდეგ კი მის შემოქმედებით მოღვაწეობას რუსეთში, უკრაინაში, ბალტიისპირეთში.

ფილმი სინქრონითაა ჩაწერილი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის ნიკოლოზ სვეტლოვიდოვის ხმა. იგი მოგვი-

თხრობს ლოპე დე ვეგას „ფუნტე თევზუნას“ შესახებ, რომლის დადგმა განახორციელა კ. მარჯანიშვილმა კიევი 1919 წლის 1 მაისს.

ფილმი მოგვითხრობს კ. მარჯანიშვილის საქართველოში მოღვაწეობის შესახებ, როგორც თეატრში, ასევე კინოში.

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი კინორეჟისორი სერგეი იუტკევიჩი ივონებს:

კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მარჯანიშვილი მე გავიცანი 1919 წლის ზაფხულში ქალაქ კიევიში, სადაც მან დადგა ერთი თავისი შესანიშნავი სპექტაკლი ლოპე დე ვეგას „ფუნტე თევზუნა“. ამ სპექტაკლის ასისტენტები ვიყავით მე და ვრიგოლ მიხეილის ძე კოზინცევი. მის რეჟეტიციზზე და სპექტაკლებზე ჩვენ შევიგრძენით ჯადოსნური და ძლიერი ძალა თეატრისა. განსაკუთრებით სასიამოვნო იყო იმის გაგება, რომ მან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ხელი მოჰკიდა ხელოვნებას, რომელმაც ჩვენ შემდეგში ყველა გავიცატა. ეს იყო კინოხელოვნება.

კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ დადგა რამდენიმე შესანიშნავი კინოფილმი, რომელიც შევიდა არა მარტო ქართული კინოს, არამედ საბჭოთა კინოს ისტორიაში.

ქვეყნის კომპოზიტორ თამარ ვახვაშივილის მუსიკა სპექტაკლიდან „ურელი აკოსტა“. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ვერიკო ანჯაფარიძე მოგვითხრობს:

„თეატრი, რომელიც ატარებს ჩვენი უძირფასესი მასწავლებლისა და თეატრის დამაარსებლის სახელს, კოტე დააარსა ქალაქ ქუთაისში, მდინარე თეატრალური ტრადიციების ქალაქში. ქალაქში, სადაც მან ადრე სრულიად ახალგაზრდად დაიწყო თავისი სასცენო კარიერა. დასის ბირთვის შეადგენდა მისი მიწაფეფები, რომლებიც გადავიდნენ რუსთაველის სახელობის თეატრიდან: თამარ ჭავჭავაძე, ცეცილია წუწუნავა, სანდრო ჟორჟოლიანი, რეჟისორი დიდი ანთაძე და მრავალი სხვ. ჩვენ თეატრს ყოველდღიურად ემატებოდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები, რომლებიც ხარბად ეწავებოდნენ შესანიშნავ რეჟისორთან მუშაობას. დიდი ოსტატის შემოქმედებითა ვენიამ პირველივე სუხოინდანვე განაპირობა თეატრის სიცოცხლისუნარიანობა.“

1930 წელი. მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლები მოსკოვში. წარსატყუბი... და ისევ მოსკოვი. მარჯანიშვილი ერთდროულად მუშაობს ორ სპექტაკლზე. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ელენე გოფოლევა მოგვითხრობს:

„სანტერესო, დაძაბული მუშაობა „ღონ კარლოსის“ დასასრულს უახლოვდებოდა. ფაქტიურად რჩებოდა მხოლოდ გენერალური რეჟეტიცია. ჩვენ ყველა მოუთმენლად ველოდით „ღონ კარლოსის“ დადგმას. კონსტანტინე ალექსანდრეს ძესთან მუშაობა ხომ ნამდვილი ბედნიერება იყო ყოველი მსახიობისათვის და, აი, უცებ 17 აპრილს, დილით დამირეგეს და მიიხრეს, რომ იგი გარდაიცვალა. მე არ მინდოდა დამეგრეებინა. რამდენიმე საათის წინ ჩვენ ყველა ერთად ვიყავით სტუმრად ანატოლი ვასილის ძე ლუნაჩარსკისთან. კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე ძალზე მზიარული იყო, გატაცებით ყვეოდა თავის ახალ შემოქმედებით გემგებზე და როდესაც დადგა სახლში წასვლის დრო, მან ყველა გადაგვიცნა, მზიარულად გა-

მოგვეშვიდობა და აი, იგი უკვე ადარა. თეატრიდან წავიდა უდიდესი მხატვარი, დიდი ჰეგობარი მსახიობებისა“.

1947 წელს ელისაბედ ჩერქეზიშვილს ქართველმა ხალხმა გადაუხდა შემოქმედებითი მოღვაწეობის 60 წლის იუბილე. ამ იუბილეს გამოუმართა თბილისის ლენინის ორდენისანი კინოსტუდიის დოკუმენტური ფილმების სექტორი და შექმნა ერთნაწილიანი კინოპორტრეტი „60 წელი სცენაზე“ (სცენარის ავტორები — შოთა მანაგაძე და პაპუნა წერეთელი, რეჟისორი — შოთა მანაგაძე, ოპერატორი — ნიკოლოზ ნაგორნი, მუსიკალური გაფორმება — არჩილ კერესელიძის, ტექსტს კითხულობს — აკაკი ხორავა). ამ მეტად საინტერესო კინოფილმში ბევრი უხიკალური კადრაი.

ფირის დასაწყისში 80 წლის მსახიობს საგრძობად ვხვდებით. რომელიც ჩვეული იუმორით მიმართავს გრძობის: „სლომოწინა, დღეს ისე უნდა დამხატო, რომ ყველა ლამაზი ქალი დაეჩრდილო“. შემდეგ კი სცენა...

მსახიობს მიესალმება პოეტ-პადემიოსი იოსებ გრიშაშვილი: „ქართული პლუადის ძველი თეატრის პატარა კრილონის ერთი ძვირფასი მძივი ამგვენებს. ეს ქარვა, ეს ჯადო ჩვენი ელისაბედ ჩერქეზიშვილია“...

იუბილარს მიესალმება ვერიკო ანჯაფარიძე: „არ გეტყობა დალილობა, არ უნანს ბოლო შენს ხალისს, შენს ახალგაზრდულ იერს. შენ რომ დაფუსფუსებ ხოლმე სცენაზე, ასეთი პატარა, მაგრამ საცოცხლოთი სავსე, ყოველ ჩვენგანს გვიანდა გულში ჩაგისუტოთ. შენ ქართული თეატრის მატთანე ხარ, საბჭოთა საქართველოს თეატრის საუნჯე ხარ...“

აკაკი ვასაძე: „რუსთაველი თეატრის მთელი კოლექტივის სახელით ნება მიბოძე მოგილოცო შენი სასცენო მოღვაწეობის 60 წლისთავი. ქართველ ხალხთან ერთად ვხარობთ და მუდამ ცოცხალ მაგალითად გვექნება თქვენი შინაარსიანი და მრავალფეროვანი ცხოვრება“.

ნატო ვანაძე: „ეს ზეიმი ჩვენი ზეიმიც არის, რადგან თქვენა ხართ ყველაზე ახალგაზრდა მსახიობი ჩვენს შორის. ამტანი, ამტანი და საყვარელი ადამიანი ჩვენი ქართველი ხალხისა.“

ძვირფასო დეიდა ლიზა! ნება მომეცით, მე შენს პატარა მეგობარს, გადაგვხვით ძველებურად, ჩვენებურად და დაგიკოცნო ევ ძვირფასი სახე“.

იუბილარს მიესალმება მისი განუწყურელი პარტნიორი ნ. გოციონიძე: „ტანით პატარავ, საქმით დიდი, გულით ნარნარო, შემო-“



კადრი დოკუმენტური ფილმიდან „60 წელი სცენაზე“, პირველ რიგში მარჯვნიდან: ნ. გოციონიძე, ე. მაღალაშვილი, ელ. ჩერქეზიშვილი. 1947 წ.

კადრი კინოჟურნალიდან „საბჭოთა საქართველო“ სპექტაკლ „რევიზორის“ დაწყების წინ. მარჯვნიდან: შ. ლამაშიძე-გორდონიძი, ვ. ვოიაშვილი-ხლუციაკივი, ა. გომალური-ბობინსკი, რეჟისორი — ა. თაყაიშვილი, ა. კვინიტაძე — ზემლანიკა, მარია ანტონოვნა — შ. თბილელი, ც. წუწუნავა — ანა ანდრეევანა. 1951 წ.

კადრი კინოჟურნალიდან „საბჭოთა საქართველო“ სპექტაკლ „მისი ვარსკვლავის“ დაწყების წინ: რეჟისორი ა. ჩხარტიშვილი და მხატვარი ი. სუმბათაშვილი. 1952 წ.

რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე და მწერალი ნ. დუმბაძე სპექტაკლ „მე, ბებია, ილიკო და ლარიონის“ დაწყების წინ. 1960 წ.



ქმედების მეფობა, სიტყვის ოსტატო, სცენური ჩემო დამო-
ჩავი! დამფასებელ ჩვენს მთავრობას ყველა მტერი ენაცვალოს,
კარგად იყავ. ლიხოჯიანი, შენი ნიყო გენაცვალოს!!

ელისაბედ ჩერქეზოშვილი ასე მიმართავს დარბაზში მყოფთ:
„პატრიარქს სპოხადებოდა! ჩვენმა მთავრობამ დიდი ყუ-
რადლება მომაქცია და დიდად დამაჯილდოვა. ეს ზეიმი ჩემ-
თვის ტბრილი არის და შწაფევ. 60 წელია, რაც ჩემს საყვარ-
ელ თვატარს გვსასურებია. ეს უკანასკნელია თქვენი შეწუხე-
ბა, რადგანაც 80 წლის ვარ (ჩვენ შორის დარჩეს და ცოტა
მეტისა...)“.

„ვერიკო ანჯაფარიძე“ — ასე ეწოდება ცინოზორტრეტი,
რომელიც მიედევს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტ ვე-
რიკო ანჯაფარიძეს. იგი შეიქმნა 1966 წელს (სცენარის ავ-
ტორებია — ია მესხი, რამაზ ჭიაურელი, რეჟისორი — რამაზ
ჭიაურელი, ოპერატორი — თეიმურაზ მგერელიშვილი). ფილ-
მში ნაჩვენებია მსახიობის შემოქმედებით გზა, მის მიერ გან-
სახიერებული როლების გალერეა.

ვერიკო ანჯაფარიძეს მიესალმება სსრკ სახალხო არტისტი,
რეჟისორი გიორგი ტოჭბერიშვილი:

„ვერიკო ჭუმბურიძე ტრაგიკული მსახიობია, მაგრამ ის,
რაც მასში ჩემთვის ყველაზე ძვირფასია, ეს არის მისი არაჩ-
ვეულებრივი თვისება განთავისუფლდეს ტრაგიკული კონტრ-
რებისგან და ეს ტრაგიზმი შეაქაის ღრმა ფსიქოლოგიური
გრძნობებით...“

სსრკ სახალხო არტისტი ვერა მარეკვაია:

„ძვირფასო ვერიკო! თქვენ ახლა თბილისში ხართ, მე კი
მოსკოვში, ვზიარე ჩემს საგრიზიოროში და ვფიქრობ თქვენ-
ზე. ვფიქრობ და მეღიშება. მე ვეღვიშება იმიტომ, რომ მიყვარ-
ხარო ძალიან ბევრი რამისთვის. მარტო იმისთვის კი არა,
რომ თქვენ ხართ დიდი ტრაგიკოსი მსახიობი, მე მიყვარხარო
თქვენი თავლებისთვის, რომელიც სასეკა უფროსად და ლარ-
იზმით, მე მიყვარხარო როგორც ამხანაგი, მიყვარხარო რო-
გორც გონებაშია მთავარი თამადა; მიყვარხარო იმიტომ, რომ
თქვენგან მოველი ყოველთვის ახალს, საინტერესოს და გონე-
ბაშიაველურს.“

სსრკ სახალხო არტისტი ფაინა რანევსკაია: „მე არ ვიცი
ის ენა, რომელზედაც ლაპარაკობს ვერიკო ანჯაფარიძე, მაგ-
რამ როდესაც მე მის ვუყურებ, მესმის ნამდვილი ჭეშმარიტება
პიესაში, სხევი უზურად კვდებიან“, ჟებდავ და აღვიქვამ
ფრანკ ქალს პიესიდან „ქალი კამელიებით“, აღვიქვამ ამერი-
კელ ქალს პიესიდან „რუსეთის საკითხი“ და კიდევ რამდენი
შთაბეჭდავი და ბრწყინვალე შესრულებული როლი აქვს
ამ შესანიშნავ მსახიობ ქალს“.

ურიელი — უმანგი ჩხეიძე, ივითი — ვერიკო ანჯაფარი-
ძე. შემდეგ კი სცენა ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიედან“. ვე-
რიკო ანჯაფარიძე იღონებს: „ამ როლში მინახა ვლადიმერ ივა-
ნეს ძე ნემცოვიჩი-ივანჩიკო და მიხარა: „მე ძალიან მაღლო-
ბული ვარ თქვენი, რომ ასე ახლოს ვიჯექი სანსთან და არ
გამორჩენია თქვენი ჭოძრაობის არცერთი დეტალი. თქვენი
ხმა თითქოსდა შექმნილია მარგარიტისთვის.“

მიხარისა, თქვენი ქართული ენა რატომ განსხვავდება
სხვა ენებისგან? იქნებ ეს შთაბეჭდილებაა თქვენი ინტონაცი-
ების შესანიშნავი სადგენავისა?

ბერიკო მარგარიტა მინახავს. მთ შორის ორი შესანიშნავია.
მე ვადარებ თქვენ იმ ორ — ელიონარა დუზუსა და სარა ბერ-
ნარს. თქვენი მარგარიტა ახლოსაა დუზუს მარგარიტასთან. ვი-

ფიქრე, რომ თქვენ ნახეთ დუზე, სწორედ ნახეთ და არა წაი-
კითხეთ. მაგრამ ბოლო აქტიში მე მიგხვდი, რომ ის იყო თქვე-
ნი გაულენის ქვეშ. საიდან გაქვთ ეს ყველაფერი?“

შემდეგ კი ისევ როლები — ბებია უხენა ა. კასონას პიესა-
დან „სხევი ზეზურად კვდებიან“, დედა — ე. ჩაიკოვის „დე-
დადან“, მედაე ვერიკიძეს „მედადან“, კლეოპატრა უ. შექს-
პირის „ანტიონუსი და კლეოპატრადან“.

„მე მიყვარს კლეოპატრა — ეს დიდებული ქალი არ მამ-
ლევა მისუნებას და ყოველ სპექტაკლში ახლებურად წარ-
მისდგებოდა. აი ასეთი სპექტაკლები მანიჭებენ უდიდეს სი-
ამოვნებას“ — იღონებს ვერიკო და განაგრძობს: „ასეთი როლი
იყო აგრეთვე ვერიკიძის მედეა. როლი არაჩვეულებრივად
ძნელი, მაგრამ მისმა სიყვარულის და სიძულვილის ძალამ და-
მინინა“.

კინოპორტრეტი მიედევნა ქართული თეატრის ლევენის
უმანგი ჩხეიძე. იგი გადაღებულია 1967 წელს (სცენარის ავ-
ტორი — აკაკი ძიძიური, რეჟისორი — რამაზ ჭიაურელი,
ოპერატორი — თეიმურაზ მგერელიშვილი).

ფილმში ცინომატიანის მეზობელი გაცოცხლებულია უ. ჩხე-
იდის განუმეორებელი სახეები: კარლ ტომასი ერსტ ტოლ-
ერის პიესიდან „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, ბეგლარი კარლო
კალაძის პიესიდან „როგორ“ ფოტოების და ხმის ჩანაწერ-
ბას საშუალებით აღდგენილია უმანგი ჩხეიძის პამლეტი უ.
შექსპირის „პამლეტიდან“. ურიელი კ. გუცკოვის „ურიელ
აკოსტადან“ და სხვ.

კინოპორტრეტში ჩართულია ვერიკო ანჯაფარიძის მოგონე-
ბა: „მარგარიტა და შენ! ორი დიდი შემოქმედი ქართულ
თეატრის, ორი ბრწყინვალე ოსტატ ქართული სცენისა. ათი
წელიწადი შენთან ერთად, ეს იყო დიდი სიცოცხლე ქართულ
თეატრში. შენ იყავი პირველი ვარსკვლავი. სულ მინდობდა
მოგწერიდი, მაგრამ შენ ისეთი ნაბიჯებით მიდიდი სულ
მაღლა და მაღლა შემოქმედებით მწვერულებსკენ, რომ უ-
რავრით ვერ დაგწვი. შენ შეიგრძნე თეატრი, როგორც უდი-
დესი მოვალეობა, როგორც მაღალი მოწოდება და აკ დასწვი
კიდევ თეატრში შენი გული და სული...“

ვასო გომიანიშვილის დაბადებიდან 60 წლისთავს მიეძღვნა
კინოპორტრეტი „როცა სამოცს გადავაბიჯე“. (სცენარის ავ-
ტორი და რეჟისორი — თამაზ თაყაიშვილი, ოპერატორები —
ო. დეკანოზი, ტ. ელიაშვილი, მ. ასატაშვილი).

კახეთს ყვავილებით შორული ყენისზე ზის ვასო გომიანი-
შვილი, ხალხი სიყვარულით გვებება სახელოვან მსახიობს.

კადრს მიღმა ვასო გომიანიშვილის როლების ფოტოებიდან,
ელენე ასვლელიანის დეკორაციების ფონზე ისმის ლადო გუ-
დაშვილის ხმა: „ვასო გომიანიშვილს განსაკუთრებით ეჭვრე-
ბა ძველი თბილისის ჟანრის და ხასიათის გადმოცემა. რა თქმა
უნდა, ძველი თბილისის თემები მეტად მდიდარი და კოლო-
რიტული არის თავისი შინაარსით და იერით. ჩემზე დიდი
გაველი მოახინდა მაგალითად ყენიებთან, ბერკაციანთან, ში-
თან ბაზარმა. ეს მეტად მდიდარი მასალა როგორც მხატვ-
რისთვის, ისე მსახიობისთვის. მითუთმეც ვასო გომიანიშვილი
ღრმად ჩაჟვდა ყველაფრის ამის არსს და შინაარსს. ეს შეუ-
დარებელი მხატვრული ხილვები ახლებურად, მეტად თავი-
სებურად გადმოსცა...“

ნაწვეტილი ფილმიდან „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. კადრს
მიღმა ისმის ფილმის დამდგმელი რეჟისორის მიხეილ ჭიაურ-
ლის ხმა: „მე დიდად მიხარია, რომ კვლავ შეგხვდი ვასოს მისი



60 და ჩემი 70 წლის მიჯნაზე. ყველას კარგად მოგვსენებოთ, რომ ჩემს უკანასკნელ ფილმში ვასო არსულებს უსტაბამ ავეტიკას როლს... ისევ თავისებური, მშვენიერი, უნარიანობით, შესანიშნავი ფერებით შექმნა დაუვიწყარი სახე ძველა თბილისელი უსტაბამისი“.

პოტი-აკადემიკოსი გიორგი ლეონიძე ამბობს: „მე დიდად მიყვარს ნაღვი ნიჭი ვასო გომიძევილისა. ვასო გომიძევილი ბედნიერი ნიჭია, საღისის წყალიდან გამოისული, ვასო ქართული ეროვნული ნიღაბია, ეს არის მასში მთავარი... იგი ჯადოქარი ოსტატია, ნამდვილი მადლისა და მართლის პატრონი. მე მიყვარს ვასო გომიძევილის ნიღადი ტემპერამენტი, მისი სცენური ბოზობილება, მისი ღვდივითი მოქნილი ტანის მეტყველო პლასტიკა, მისი ხმა, ხმა მჭკაქარე და ხანაც აბრეშუმივით სალექი, მისი მართალი ტანჯვა და მხიარულება, განსაკუთრებით ქალაქური, დარღობიანად. კიკავე დიდხანს დაგვატკბოს ჩვენმა საყვარელმა ვასომ, იმ მიკავებოლადს სიბერე მის ცეცხლივან ნიჭს“.

ფილმში ჩართულია სცენა შექპარის „რიჩარდ III-იდან. აი რამ მოგვითხრობს მსახიობი მედეა ჯაფარიძე ინგლისში მოგზაურობის შესახებ: „ინგლისში მოგზაურობის დროს ტორენს ვუყვები. ბატონი ვასოს არტისტულმა და ემოციურმა ბუნებამ ვერ გაუძლო ამ სანახაობას და სასახლის შუა ეკსოში წაიკვირა რიჩარდის მონოლოგი — ინგლისელები, რომლებიც ყოველთვის თავისი საქმით არიან გართულნი და არავის არ აქცევენ ყურადღებას, გაჩერდნენ...“

კინომატიკურ ძალზე ტუნწად შემოინახა დოკუმენტური კადრები გიორგი შაველიძემაც, რომლის შემოქმედებამ მთლიანად დაკავშირებულია მარჯანიშვილას სახელობის თეატრთან.

1974 წელს რეჟისორი დაჯიტი კობახიძე ოპერატორ ანატოლი ვოლოდაჟსკისთან ერთად ქმნის დოკუმენტურ კინოპორტრეტს „გიორგი შაველიძე“, რომელშია ფოტოგრაფია და ფოტოჩანაწერების საშუალებით მსახიობის მიერ შესრულებული როლების მიმღვი გალერეა.

კინომატიკამ შეზოგინაზა შოგიერთი სცენა მარჯანიშვილის თეატრში სხვადასხვა რეჟისორების მიერ დადგმული სპექტაკლებიდან. ვ. ტოლერის „პოპლა, ჩვენ ვიცეცხლობთ“, კ. კალაძის „როგორც“, ვ. ბუნჯიაშვილის „კი, მაგამა“, ა. ქუთათელის „შუადამეხე გადიარა“, ალ. იაშვილის „მოხუცი ენათუხიასტები“, რომელიც კინოფირზე ასახა კინოოპერატორმა სერგო ზაბოზლაევმა, ამის შესახებ ჩვენ უკვე გვეჩვენა საუბარი („საბჭოთა ხელოვნება“, № 3, 1978 წ. გვ. 32-34).

1939 წელს ვასო გომიძევილმა აღადგინა მარჯანიშვილისეული სპექტაკლი „შშის დაბნელება საქართველოში“. სპექტაკლის ერთ-ერთ მოქმედებაში გადაშლილი იყო ძველი თბილისის უაღრესად კოლორიტული ბაზრის სურათი, რომელსაც უფრო ნიჭ ელვარებას მატებდა ვლისაბედ ჩერქეზიშვილის ხე-ნე. ნიკო გოციერიძის გუერქა, გიორგი შაველიძის კინტო მე-თევზის თაბახით. კინტო, რომელიც ძალზე ჩამოკავდა გუდიშვილის ტილოებიდან მოღვინი კინტოს. და თუ დღეს ჩვენ შესაძლებლობა გვეძლევა დავტკბეთ ზემოაღნიშნული სპექტაკლის ამ შესანიშნავი სცენით, თვალი გადავაგვლოთ ასე ბრწყინვალედ დანახულ ძველ თბილისს, ეს იმ კინოლოკუმენტალისტების დამსახურებაა, რომლებმაც იგი ფირზე აღბეჭდეს. მ. ჭიაურელია და ლ. ასათიანის „1917 წლის“ დადგმა 1947 წელს, დიდი ოქტომბრის რევოლუციის 30-ე წლისთავზე განახორციელა რეჟისორმა ვასოლ ეუმიტაშვილმა. კინოფირ-

მა შემოგვინახა ერთ-ერთი სცენა ამ სპექტაკლიდან. უნიკალური კადრები, სადაც აღბეჭდილია: პიერ კობახიძის-ლენინის ვასო გომიძევილის სტალინი, გიორგი შაველიძის გიორგი ღვდიშვილი, გიორგი ტატიშვილის კ. წურეთელი და სხვ.

კინოლოკუმენტებზე აგრეთვე აღბეჭდილი რეჟისორ ვასო ეუმიტაშვილის დადგმები: ფ. შილერის „მარიამ სტუარტი“ და უ. შექსპირის „რიჩარდ III“. აღსანიშნავია მის გარემოებას, რომ ორივე კინოფირი სინქრონიზა ჩაწერილი.

რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის შესვენება ქართულ მწერლობასთან ფეხბედნიერი გამოდგა და აი იგი მალე ხელს ჰკიდებს ნოდარ დუმბაძის განსაზღვრული ნაწარმოების „პე, ბებია, ილიკო და ილიარიონი“ დადგმას და წარმატებითაც ახორციელებს მას მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე. მას შემდეგ ბევრი რამ შეიკეთა, ნოდარ დუმბაძის ეს ნაწარმოები მრავალ სცენაზე დაიდგა, მაგრამ დღეს თუ ჩვენ შეგვიძლია თვალნათლად დავიხაზოთ სესილია თაყაიშვილის ბებია, ალექსანდრე ყორჟოლიანის ილიკო, გრიგოლ კოსტავას ილიარიონი, ლეო ანათაძის ზურიკელა — ეს ნაწილები, ახლობელი და განუმეორებელი სახეები, ისევ ჩვენი კინოლოკუმენტალისტის შალვა შიოშვილის დახმასხურებაა. ოპერატორმა ფირზე ასახა მწერალ ნოდარ დუმბაძის და რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებითი მუშაობის პროცესი და შემდეგ კი სცენა ზემოაღნიშნული სპექტაკლად.

1958 წელა. კინოოპერატორები ზ. მარაძე და კრესი ფირზე ასახავენ ალექსანდრე ყორჟოლიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის 40 წლისთავს.

1960 წელს კინოოპერატორები ვასოლ შანიძე და იური ბარამიძე ფირზე ასახავენ სახელოვანი რეჟისორის ვასო ეუმიტაშვილის სასცენო მოღვაწეობის 40 წლისთავს.

1967 წელს. ქართველი საზოგადოებრივო აღნიშნავს მედეა ჯაფარიძის სასცენო მოღვაწეობის 25-ე წლისთავს. იუბილეს ფირზე ასახავენ ოპერატორები: ი. ბარამიძე და ლ. არზუმაწიანი. წარმოდგენილია სცენები სხვადასხვა სპექტაკლებიდან მ. ჯაფარიძის მონაწილეობით. სცენა კიტა ბუანიანის „ოქრო კაცი ბუჭვის ხილზე“ (რეჟისორი თენგიზ კანდინაშვილი). ნუცა — მ. ჯაფარიძე, გელდონი — ი. ტრაპალსკი. სცენა ბ. შოუს „კეისარი და კლუპატარა“ (დადგმა ვ. ეუმიტაშვილის), კეისარი — ვასო გომიძევილი, კლუპატარა — მ. ჯაფარიძე. სცენა უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა-დან“ (დადგმა ვ. ტაბიაშვილის), რომეო — თ. კობერიძე, ჯულიეტა — მ. ჯაფარიძე. ზემოაღნიშნული სცენები სინქრონიზა ჩაწერილი და ამ კინოლოკუმენტს უფრო მჭიდ მნიშვნელობა ენიჭება.

გარდა ზემოაღნიშნული კინოლოკუმენტებისა, კინომატიკანემ შემოინახა მარჯანიშვილის თეატრის სხვა მნიშვნელოვანი ფურელები. ერთ-ერთი კინოლოკუმენტი ეხება მარჯანიშვილელთა მონაწილეობას ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადაზე ქ. შისკოვში 1958 წელს. როგორც ცნობილია, ამ დეკადამ დიდი ტრეუფითი ჩაიარა. მცირე თეატრში, იქ, სადაც აღბე მუშაობდა კოტე მარჯანიშვილი, დიდი წარმატებით გაიმართა ძისი სახელობის თეატრი. თეატრმა სხვა სპექტაკლებს შორის მაყურებელს აჩვენა ლევან გოთუს პიესა „გზაჯვარედინზე“ (დადგმა ვახტანგ ტაბიაშვილისა).

კინოლოკუმენტალისტების ვასოლ უფრო ფართოდ ასახონ ჩვენი თეატრალური ცხოვრება კინოფირზე, რათა ისტორიას შემორჩეს ესოდენ ძვირფასი ცოცხალი სახეები, სცენები სპექტაკლებიდან და სხვადასხვა თეატრალური მოვლენები.

იტალიელი მისიონერი დონ ჯუზეპე ჯუდიჩი

პატივსაცემი მისიონერთა მოღვაწეთა აღმოსავლეთის ქვეყნებში, კერძოდ საქართველოში, განსაკუთრებით აქტიური ხდება რომში კონგრეგაცია „პროპაგანდა ფიდეს“ დაარსების (1622 წელი) შემდეგ.

ამ დროიდან, სხვა მისიონერთა შორის, საქართველოში თეათინელთა ორდენის¹ მისიონერები ჩამოდიან. თეათინელთა ჯერ ქართლში დამკვიდრდნენ, მაგრამ იმ პერიოდში ქართლში არსებულმა რთულმა პოლიტიკურმა ვითარებამ მათ საშუალება არ მისცა ნაყოფიერი მუშაობა ეწარმოებინათ. ამიტომ ისინი დასავლეთ საქართველოში გადადიან და, კერძოდ, სამეგრელოში იწყებენ მოღვაწეობას.

საერთოდ, კათოლიკე მისიონერები, ხოლო კერძოდ კი, თეათინელები ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდნენ თემურაზ I-სა და ლევან II დადიანის მმართველობის პერიოდში. აღსანიშნავია დასავლეთ საქართველოში დონ პიეტრო ავიტაბილეს, არქანჯელო ლამბერტის, დონ ჯუზეპე ჯუდიჩი მილანეზეს, დონ კრისტოფორო დე კასტელის და სხვათა მოღვაწეობა. უკანასკნელი თეათინელი პატრი ტორიჩელი 1700 წელს გარდაიცვალა სამეგრელოში.

სამეგრელოს მთავარი ლევან II დადიანს ხელს უწყობდა კათოლიკე მისიონერთა მოღვაწეობას თავის ქვეყანაში. სამეგრელოში ჩასულ იტალიელ მისიონერს ჯოვანი და ლუკას ლევან დადიანმა შემდეგი სიტყვებით მიმართა: „კეთილი იყოს თქვენი მოზრძანება. ჩემთვის ძალიან სასიამოვნოა ერთიერთი მღვდლის ნახვა, რომელი ეროვნებაც მიმართა ყველაზე უფრო ნიჭიერად და განათლებულად მსოფლიოში. ჩემს წინაპრებს ყოველთვის სურდათ ენახათ და თავის გვერ-

ილია ტაბალუა

დით მყოფოდით ამ ეროვნების წარმომადგენლები.“²

ლევან დადიანს აინტერესებდა დასავლეთ ევროპასთან შვიდრო კულტურული და სავაჭრო ურთიერთობის დამყარება. როგორც თემურაზ I, ლევან დადიანიც უცხოელი დამპყრობლებიდან ქვეყნის ხსნას და დაცვას დასავლეთ ევროპასთან კავშირში ეძებდა.

როგორც აკად. ნ. ბერძენიშვილი აღნიშნავს, იმ დროის საქართველოს პოლიტიკოსები კათოლიკობას საქართველოს პოლიტიკურ მიმავალს უკავშირებდნენ. „რომის პაპის ავტორიტეტით და საფრანგეთის ხელმძ-

ღვანელობით კავკასიის დიდი ნაწილის პოლიტიკური შეკავშირება ირანოსმალეთის აგრესიის წინააღმდეგ“³.

თეათინელი მისიონერები დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანეზე და არქანჯელო ლამბერტი 1631 წელს ჩამოვიდნენ საქართველოში. ერთხანს ისინი გორში მოღვაწეობდნენ, მაგრამ ნონაქლური მუშაობისათვის საჭირო პირობების უქონლობის გამო, დასავლეთ საქართველოში გადავიდნენ. მათ ეს ნაბიჯი ნიკოფორე ირბახის (ირუმაქლური მუშაობისათვის) რჩევით გადაუდგამთ. „დადიანი კარგად მიგიღებთ. ჩემი მხრიდან მეც დაგეხმარე-

¹ თეათინელთა ორდენი შეიქმნა იტალიაში 1524 წელს.

² რომი, კონგრეგაცია „პროპაგანდა ფიდეს“ არქივი. საქმე: „გეორგია, მიწებრელობა“, ტ. 209, ფ. 482. (იტალიურად).

³ ნ. ბერძენიშვილი, I. რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის ისტორიიდან XVI-XVII სს. მიწნაზე, II. XVIII საუკუნის საქართველოს ისტორიიდან. „მასალური საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის“ ნაგვ. I, თბ., 1944 გვ. 176.

ჩანახატი ვატიკანის არქივიდან



ბითო“; — უთქვამს მას მისიონერ-ბისათვის.⁴

1633 წლის 23 ოქტომბერს ისინი გორიდან წასულან. ახალციხის გავლით ჯერ გურიაში ჩასულან, სადაც კარგად მიუღია გურიის მთავარს მალაქია კათოლიკოსს (მამია გურიელის ძმას). იმავე წლის ნოემბერში ისინი სამეგრელოში ჩასულან. სამეგრელოს მთავარს ლევან II დადიანს მათთვის წიფურიაში⁵ მამულები უბოძებია,

ხოლო შემდეგ ეკლესიაც მიუცია. იტალიელმა მისიონერებმა ლევან დადიანს პაპი ურბან VIII-ის წერილი გადასცეს. წერილში აღნიშნული იყო, რომ რომში დაარსდა კონგრეგაცია „პროპაგანდა ფიდელს“ კოლეჯი, სადაც სასწავლებლად შეიძლება ქართველი ახალგაზრდის გაგზავნა.⁶ ლევან დადიანმა გადაწყვიტა პა-

5 იხ. მ. პაპუკორია „წიფურია“ ლოკალიზაციისათვის, გვ. 4 „უნინელი“, 1973, 4 ოქტომბერი და 9 ოქტომბერი, 1977 წ. 26 ნოემბერი
6 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 169.

პისათვის საპასუხო წერილის გაგზავნა. მას უნდოდა, რომ ეს სპეციალური შეჩვეული პიროვნებისათვის დაევალებინა. ასეთ შემთხვევაში საქართველოს მეფე მთავრებში შორად იცენებდნენ ევროპულ კათოლიკე მისიონერებს. ლევან დადიანის არჩევანი ღონ ჯუზეპე ჯუღიჩე მილანეზეზე შეჩერდა. ამ უკანასკნელს, სამეგრელოს მთავარმა წერილთან ერთად, რომის კოლეჯში სასწავლებლად ორი ყმაწვილი — ანტონი და ანდრია გაატანა.

ღონ ჯუზეპე ჯუღიჩე სამეგრელოდან 1643 წელს გაემგზავრა. მან რომის პაპ ინოკენტი X-ს ლევან

4 მ. თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, თბ., 1902, გვ. 170

დადიანის წერილი გადასცა. იგი პაპს მისიონერების გამოგზავნას სთხოვდა. პაპმა ეს თხოვნა შეასრულა და დონ ჯუდიჩე ჯუზეპეს სამეგრელოსათვის ორი მისიონერი — ჯოვანი მონტი მილანეზე და დონ ჯაკომო მარცო კრემონეზე გააყოლა.

1646 წლის მარტში დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე თავის ორ მისიონერთან ერთად რომიდან კონსტანტინოპოლისკენ გაემართა. ისინი სამეგრელოში მიემგზავრებოდნენ. დარდაწინდში ჩამოსულთ, მათ თურქეთის ფაშამ ჯაშუშობა დასწამა, დააპატიმრა და კონსტანტინოპოლში გააგზავნა, სადაც ისინი სასჯრობილუმში ჩაყარეს. დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე 1646 წლის მაისში სასჯრობილუმში გარდაიცვალა. მისი ორი თანამგზავრი გაათავისუფლეს და მხოლოდ 1647 წლის აგვისტოში, ისინი სამეგრელოში ჩავიდნენ.

ვატიკანის არქივში მუშაობის დროს (1975 წ. ნოემბერი — 1976 წ. თებერვალი) ჩვენ ვიპოვეთ ჩანახატები, რომელსაც აქ ვათავსებთ. ეს ჩანახატები და მათზე გაკეთებული ინსტიტუტის ენაზე) წარწერები აზუსტებენ დონ ჯუზეპე ჯუდიჩეს სამეგრელოში მოღვაწეობის მომენტებს და გარდაცვალების თარიღს.

სხვათაშორის, ამ სურათში მოხსენიებულია ეპისკოპოსი ალავერდელი, რომელიც გორიდან (იქ სპარსელების მოსვლის გამო) სამეგრელოში გადავიდა და იქ მოღვაწეობდა. ის პირველ ხანებში კათოლიკე მისიონერების წინააღმდეგ გამოდიოდა, მაგრამ შემდგომში მან აზრი შეიცვალა მათ მიმართ და კათოლიკობაც მიუღია. „იგი თავისი მაღალი სწავლით, მჭევრ-მეტყველებით და წმინდა ცხოვრებით ძლიერ განთქმული იყო მიელს სპარსელოში“⁸.

სურათის ცენტრი, ხელ-ფეხ შეკრული დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე, სასჯრობილუმში თურქ კალათს, წმ. ლუკას შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „შენთვის (ე. ი. ქრისტესთვის — ი. ტ.) მზადა ვარ, რათა სასჯრობილუმში სიკვდილი გავიზარო“.

ამ სურათს ქვემოთ შემდეგი წარწერა აქვს: „საკვლესიო წესის ერთგული პატივცემული პატრი დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანეზე, 17 წლის სამისიონერო მოღვაწე, სამოციქულო ტახტის განკარგულებით იბერიასა და კოლხეთში მივლინებული, ინოკენტი პაპის სიცოცხლეშივე დიდ საქველმოქმედო და სხვა სათნოებით შემუკლი, სახარების განავრცელებლად რომიდან კონსტანტინოპოლში მისული უკან სამეგრელოში რომ ბრუნდებოდა, ურჯულ ბარბაროსმა თურქმა ციხეში ჩაგდო, სადაც მან ხელფეხ შეშრიკლმა ციურ ლოცვებში გაატარა და 1646 წლის 9 მაისს, 60 წლის ასაკში სული განუტევა“.

ცენტრალური სურათის გარშემო არის კიდევ ხუთი სურათი, თავისი ახსან-განმარტებით: პირველი (მარცხნიდან ზემოთ, სადაც დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე ბეშვებთან დგას) წარწერით.

„მიელს კოლხეთში ნაწილობრივ განბანვა და ნამდვილი ნათობა უნდა ჩავატაროთ“.

მორე (ზემოთ ცენტრში) დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მიუწოდებს: „ღვთისტოლი ქალწული მარიამის სიყვარულმა გულში უნდა დაისადგუროს“.

მესამე (ზემოთ მარჯვნივ): „კოლხეთის მეფის დამბლა დაცემულ ქალიშვილს მკურნალობენ“.

მეოთხე (ქვემოთ მარჯვნივ). დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე სახარებას უკითხავს ალავერდელს. წარწერა: „მისმა ქადაგებამ (დონ ჯუზეპე ჯუდიჩეს. — ი. ტ.) კოლხეთის ეპისკოპოსი ალავერდე-

ლი კათოლიკურ სარწმუნოებაში მოაკცია“.

მეხუთე (ქვემოთ მარცხნივ): „პაპ ინოკენტი X-ს კოლხეთიდან წავაგზავნილმა ელჩმა (დონ ჯუზეპე ჯუდიჩემ. — ი. ტ.) მეფის (ე. ი. ლევან დადიანის. — ი. ტ.) სახელით კოლხელი ორი ყმაწვილი (ანტონი და ანდრია. — ი. ტ.) მიპაპვარა“.

ასეთია მოკლე, ამ მეტად საინტერესო სურათის შინაარსი. ვინ არის ამ ჩანახატების ავტორი? არ ვიცით. მაგრამ ის კი ფაქტია, რომ მის ავტორს პირადად უნდა ცოდნოდა დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე და ეპისკოპოსი ალავერდელი (ალავერდელის სხვა პორტრეტი ჩვენ ხომ არ მოგეგობებთ?).

ჩვენეი აზრით, ამ სურათების ავტორი შეიძლება იყოს ერთ-ერთი იმ მისიონერთაგანი, რომელიც სამეგრელოსაკენ მიმავალ დონ ჯუზეპე ჯუდიჩეს ახლდა ან, შესაძლებელია, მათი მოთხრობის საფუძველზე იგი დახატა არქანჯელო ლამბერტიმ, რომელიც, როგორც ცნობილია, კარგი მხატვარიც იყო.

9 დონ ჯუზეპე ჯუდიჩეს შესახებ იხ. დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, წერილი საქართველოზე, XVII საუკუნე. იტალიური ტექსტი თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დეორობა ბეჯან ვიორგამემ. თბილისი, 1964.

7 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 173.
8 იქვე.

უიხველკა მსაჯვართან

ლია სტურუა

როდესაც ვფიქრობდი თემო გოცაძის გამოფენიდან მიღებულ შთაბეჭდილებაზე, შევეცადე მომენახა ამ მხატვართან შეხების ჩემი, სუბიექტური და, რა თქმა უნდა, არაპროფესიული კუთხე. ეს იყო პოეზია, არა ლიტერატურა, არამედ პოეზია, პოეტურად გამძაფრებული ხედვა მხატვრისა, რომელიც, როგორც ა. ბლოკი ამბობს, ხაზს ხმარობს შემასმენლის, ფერს — ქვემდებარის მნიშვნელობით და ლაკონიური, ახალი და მშვენიერი უნით გადმოგვცემს იმას, რის გადმოცემაზეც პოეტი უამრავ სიტყვას ფლანგავს.

არიან მხატვრები, ძალიან ახლობელი პოეტებისთვის. აზროვნების მსგავსი მოდელის, ფორმის, ხედვის მსგავსი პრინციპის, ჭარბი ფანტაზიის გამო მაგალითად ბოხნი, ბრეიველი, შაგალი, სალვადორ დალი და სხვ. სულ სხვა კატეგორიის მხატვარია სენანი. ვიტებსკელი გენიოსისგან განსხვავებით, რომელიც ყოფიდან ასხლეტილი სხეულების ექსტატურმა პლასტიკამ, სველიანმა ვირებმა, მხრებიდან ფრთების ამოტეხვის ატავისტურმა უნარმა და აუცილებელმა ვიოლინოებმა ჩემთვის ყველაზე ახლობელ და მტკივნეულ მხატვრად აქციეს, სენანი გაცილებით გვიან შემოდის ჩემს ცნობიერებაში თავისი გასაოცარი ატმების სრულყოფილი კონსტრუქციებით. და როგორი გასაგებია ერთი ფრანგი პოეტის დაკნინებული სურვილი ბუნებისეული ფერების შევცლისა ლექსებში ისე, რომ დამყარებულიყო სისხლისმიერი სიახლოვე იმპრესიონისტულ ფერწერასთან. „მდინარეები უნდა იყოს ოქროსფერი, მინდორები — წითელი, ხეები — ლურჯი“ (შ. ბოდლერი). გ. ტაბიძის იისფერი თოვლი, ლურჯი მონტევიდეო ვიწრო ხელთათმანებით, ქლიავისფერი მთები რომ არა, თანამედროვე ქართული ლექსის გენებში, მუსიკისთან ერთად, ფერწერა არ გაჯევივდებოდა.

სწორედ გ. ტაბიძის პოეზია გახდა ჩემთვის შეხების პირველი წერტილი თ. გოცაძის შემოქმედებასთან და კერძოდ: „ლურჯა ცხენები“, „დროშები ჩქარა“, რამდენიმე „ეფემერა“ — ფერწერული ვარიაციები გალაკტიონის თემაზე.

თემო გოცაძე პლასტიკური ხაზის მხატვარი უფროა, ვიდრე კონსტრუქციული ფორმისა, ამიტომ ლურჯა ცხენების ქროლვა „ეფემერული და ფერადი ქარებით“ სახიერდება პლასტიკურ, მსუბუქ, აკადემიურ სიმკაცრეს მოკლებულ ხაზსა და ფერში და ქმნის იმ ეფემერულობის განწყობილებას, რომელიც საზღვრის საძულველ, კანონიკურ ცნებასაც კი მშვენიერად ხდის გ. ტაბიძისათვის: „სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული, სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“.

„ლურჯა ცხენები“ კომპოზიცია თითქოს ზედმეტად მიიმეა და შვერული, არ იგრძნობა ქროლისთვის აუცილებელი სივრცე და უკვე არა ეფემერული, არამედ ხელშესახებად ნივთიერი ცა თუ გალაქტიკა გაჭედილია ცხენების ლურჯი, შინაგანი დინამიზმით დატენილი სხეულებით. ეს ნივთიერი შემოსაზღვრულობა, ალბათ, გაპირობებულია ლექსის მსოფლშეგრძნებით: აღთქმული იდეალური ქვეყნის („შენაპირის“) არარსებობაში, სიკვდილითი ვარდისფერი გზის რეალურ ცივ საფლავად გადაქცევით.

სურათში ცხენების არა შვეული, ან პორიზონტალური, არამედ წრეში მოქცეული სრბოლა ამკვიდრებს გამოუსავლობის განწყობილებას, თუცა ცხენების თვალეში ირეკლება მზე, მრგვალი ყვითელი ბურთი, რომელიც მკრთალად ანათებს, ცხენების ფლოტკეხვას და ღრუბლებს შორის მიკარგულია („მხოლოდ შუქა კამარა ვერაფერი დაფარა“).

მე, გალაკტიონის მკითხველს, ესთეტიკურ

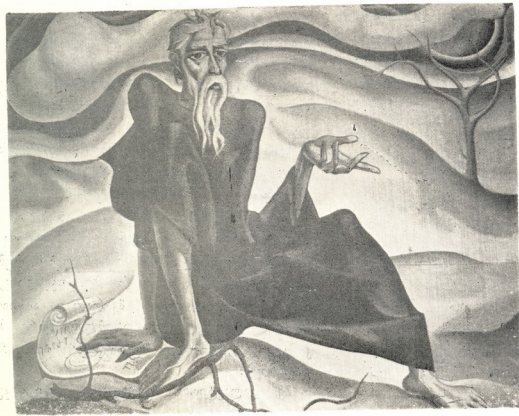
ემოციების მიფორიაქებს წმინდა ფერწერული ფენომენი. ფერის ფოზიკური თვისება (სითბო, სიცხე, ტონალობის ინტენსიობა, მისი ნიუანსები) და ადამიანზე მისი ფსიქოლოგიური ზემოქმედება, რომლის საიდუმლოს კარგად ფლობს თ. გოცაძე. სურათში „წითელი გრინგალი“ ახლა წითელი ცხენები მიქრიან პირნიჟონტისაკენ (ცხენის თება საერთოდ ხშირად მეორდება მის მხატვრობაში), მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ აქ სიგრცვც არის, რეალური გზაც და ცხენების სხეულებიც გაცილებით დინამიურია, ვიდრე ლურჯა ცხენებისა, წითელი ფერი უფრო ინტენსიური, აქტიური, მიწიერი ფერია. ის ვიზუალურად მოახლოების, სიმკვიდრის განწყობილებას ქმნის, რომელსაც ამძაფრებენ კონტრასტული შავი მხედრები და თბილ ყვითელ ფერში შესრულებული ქალის ფიგურა მეწინავე ცხენზე, ისიც, აზრისმიერი სიმბოლიურობის მიუხედავად, თუნდაც ფერთი სითბოს გამო, აშკარად მიწიერია. ასეთ ქალს მხატვარი ვერ შეხვამდა ლურჯა ცხენებზე (მათი ტრანსცენდენტური ბუნების გამო), რომლებიც, შედარებითი სტატიკურობის მიუხედავად, ვიზუალურად მიქრიან ჩვენგან, მიულწვეველი მანძილით გვმორდებიან, რადგან ლურჯ ფერში ჩადებულია თვისება ჩვენგან დამორებისა, უსასრულობისკენ ლტოლვისა.

საინტერესოა პოეტ ოთარ ჭილაძის პორტრეტი, როგორც დოკუმენტური კადრი შედის მხატვრულ ფილმში, ისე გასჭოლავს პოეტის ხაზგასმულად რეალისტური, ლამის საგაზეთო ფოტოს მიმსგავსებული სახე მის პირობით, ასოციაციურ, მითების სხივით და მეტაფორის სასწავლით გაჯერებულ სულიერ სამყაროს და კონ-

ტრასტის კანონით ავტორის პიროვნებაზე ასჯერ უფრო რეალურს და ცოცხალს ხდის მას.

თუმი გოცაძე საინტერესო პორტრეტისტია. ის არ ქმნის ადამიანის ლამაზ და ფერადოვან ასლს, არც ობიექტის ფიზიკური, ოსტატური მიდელირებაა მისთვის მთავარი. ეს პორტრეტები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ადამიანის სულის მოფლირების ცდას წარმოადგენენ. ადამიანის სახეს, შიშისტს, ფიგურას აუცილებელი ანტიურაისის სახით ხშირ შემთხვევაში თან სდევს მისი სულიერი სამყარო: არაცნობიერი და გონიერი საწყისების გამაერთიანებელი და ყოველთვის დრამატულიად, მტკივნეულად მშვენიერი. ასეთებია: ოთარ ჭილაძის პორტრეტი, გურამ რჩეულიშვილისა და ნოდარ ჩხეიძის პორტრეტები, „ტანჯვანი კომიტასისანი“, სადაც კომპოზიტორის თაბაშირის ნიღაბი იწვევს პლასტიკაში გაცხადებულ ტრაგიკულ მუსიკალურ ასოციაციებს, ამ სურათში და, განსაკუთრებით, „პათეტიკურ სონატაში“ წინა პლანზე წამოწეულია ის ესთეტიკური, ემოციური, ეგზალტირებული დამოკიდებულება, რომელიც მხატვარს უნდა ბეთაჰოენის მუსიკის მიმართ, ხოლო ბეთაჰოენის თავი ფანქრით მიხატული სადაც უკანა პლანზე. წარმოშობს ყოველგვარი კანონის გამომრიცხავ, ფანტასტიკურ მუსიკალურ ხილვებს (როგორც ზეგსი, ერთადერთი მამაკაცი და ისიც მითოლოგიური, რომლის თავიდან გაჩნდა ცოცხალი არსება).

მშვენიერია მარინე ჯანაშიას პორტრეტი. დიდი, წითელი, დეკორატიული სახლის ფონზე მკაცრი, შავი, თხელი ფიგურა, თითქოს დათრგუნული ამ ყოვლისშემძლე სახლის მიერ (იქნებ ეს ლორკას ბერნარდა ალბას სახლიცაა), მაგრამ



თ. გოცაძე
პეტრე ბიერი
ლურჯა ცხენები
ხიროსიმა



დავით კავთახიასაგან მიძღვნილი დეკორატიული სინი

მანაპა მაგომელოვას ნამუშევრების გამოფენა

ანაიდა ბესტავაშვილი

მანაპა მაგომელოვამ თავისი ორმოცდაათი წლისთავზე (ოცდაათი წელი საყვარელ საქმეს შესწირა!) მოსკოვში, აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში პერსონალური გამოფენა გამართა.

ამთავითვე ვიტყვით: გვინდა სულითა და გულით მოგასხენოთ მაღლობა გამოფენის მომწყობით, რომლებმაც ასე სრულად წარმოადგინეს შესანიშნავი ხელოვანის ნაწარმოებები. გვინდა, აგრეთვე, აღვნიშნოთ, რომ მხატვარ ანდრეი დოლივის და ფოტოსტატ ბორის ომაროვს დიდი გემოვნებით, ძალზე შთამბეჭდავად გაუფორმებიათ საგამოფენო სტენდები.

გამოფენის ინტერიერი დიდი ფოტოსურათებითაა გამშვენებული — აქაა ძველი თბილისიც მისი ვიწრო ქუჩებით და ჩიხებით, ჩუქურთმებიანი აივნებით და ერთმანეთზე დაშენებულსახლებიანი აულის განსაკვიფრებელი ამფითეატრიც. მიაბიჯებ მოსკოვის თოვლიან ქუჩებში და გგონია, ეს-ესაა თბილისში ვიყავი, ან დაღესტნის აულები დავიარე. და საქმე მხოლოდ მშვენიერ ფოტოსურათებში როდია. ისინი, ცხადია, გვახლოებენ დაღესტნის მთებთან, და თითქოს პოეზიითა და ისტორიით სულჩადგმული თბილისის ჰაერს გვახსენებენ, მაგრამ განა ეს ნაჭედი ნივთები იღვამალებით მოკულ ცაში გაყურსულ პლანეტებს არ გვახსენებენ, ამ დარბაზს სამყაროს, კოსმოსის მასშტაბამდე არ აფართოებენ?

მხოლოდ მხატვარ-ფილოსოფოსს შეეძლო შე-

ეგმნა სამშენის-სამკაულთა წყება — „კოსმოსი“. იცით, მეგრდით ასეთი „კოსმოსური“ კულონი რომ ატაროთ, კოსმოსის ქუმპარტ დამყრობლად უნდა გრძნობდით თავს!

აქაა მედალიონები „გაზაფხული“, „ზაფხული“, „შემოდგომა“, „ზამთარი“. მათი შესრულების ტექნიკა იმდენად რთულია, რომ არა მარტო ამ გამოფენის რიგითი დამთვალიერებლები, არამედ მრავლისმყოფენი, ოსტატი იუველიერებიც კი გაოცებული რჩებიან. ისინი გამოფენაზე მოდიოდნენ ჭოგრიტით, ლუბებით „შეიარალებულნი“. მე მათ ვურჩევდი, გულის თვალთ უყურონ „კოსმოსს“, ან „შემოდგომას“, „გაზაფხულს“... მ. მაგომელოვას მიერ შექმნილი სამყარო ადამიანს ეძღვნება და მისკენაა პირმოქცეული. იგი ჩვენსკენ მოილტვის, რათა დაგვეხმაროს ჩვენ ყველას — მე, თქვენ, მას...

მოაბიჯებს მშვენიერი ქალწული, ნახ, ნაჭიფ ყელზე ფოლადის სიფრიფანა ნაჭერი უკეთია. თუ ჰკითხვა, ლამაზია თუ არა ესაო, ალბათ, გეტყვით — რაკი მოდურია, ლამაზიაო. მე წავიციოთხე, რომ ახალი „პანკ“-კულტურის თავყანისმცემლები ყურებსა და ნესტოებში უხრალთ ინგლისურ ქინძისთავებს იყრინა და ყელზე პატარა კასრების (დიახ, დიახ!) ჯაჭვსა და სახელურებს ივიდებენ. არ იცი, რა უნდა იფიქრო კაცმა. რა შეიძლება ამას დაგუპირისპირო? ალბათ, მხოლოდ სილამაზე, ცნობილი აზრი, რომ — „სილამაზე გადაარჩენს ქვეყნიერე-

ბას“, ახლა ისე აქტუალურია, როგორც არასოდეს ყოფილა.

მე არ მივითხავს მანაბასათვის, თუ როგორ ეკიდება იგი მოლას, მაგრამ მე ვხედავ — მანაბას ესმის სილამაზე რაცაა. მისი სილამაზე სიკეთითაა სულანდგმული, ძალზე მნიშვნელოვანი, მე ვიტყვოდი, ძველისძველი და ყოველთვის აქტუალური ფილოსოფიური პრობლემებიდან მოდის.

აქა განსაცვივრებლად ლამაზი ქილა — „მე-გობრობის წყარო“. და, იცით, რატომაა იგი ასე მშვენიერი? იმიტომ, რომ ერთი მხრიდან დაღესტნური ჩუქურთმითაა მოკაზმული (ვერცხლი, სვედი, კეკა — უბრალოდაა მითითებული კატალოგში), მეორე მხრიდან — ქართულით. ეს ჩუქურთმები კი პარმინიულად ერწყმიან, ექსოვებიან ერთმანეთს!

მ. მაგომედოვასთვის მისი ხელოვნება, ოსტატობა, ნაკეთობები — თვითგამოხატვის საშუალებაა. ეს ნაკეთობები მის მსოფლმეგრძნებას, მსოფლგანცდას, ცხოვრებასთან მის დამოკიდებულებას გამოხატავენ. ერთხელ კიდევ გავუსვამდი ხაზს, რომ მ. მაგომედოვას მხატვარი-ფილოსოფოსია. მისი შემოქმედების მთავარი პათოსი, რა თქმა უნდა, ადამიანების სიყვარულია. სხვაგვარად ასეთი რუდუნებით, ასეთი ძალისხმევით ვერ იშრომებ.

აი, მაგალითად, უკვე ნახსენები „სამფნოვანი“ კულონები „წელიწადის დრონი“. ესენი გაკეთებულია მინაწერით, სვედით, გავარსით, ტურული მინაწერით...

აი, ჩვენ შევადეთ მანაბას ოსტატობის ერთი კარი. ტიხრული მინაწერი — ესაა ხელოვნება, რომლის საიდუმლოებას ფლობდნენ ძველი ქართველი ოსტატები. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის სახელგანთქმულ „სიფიში“ ინახება შუა-საუკუნეების ოსტატის უნიკალური ქმნილებები მაგრამ დრო გადიოდა და ამ რთული ხელოვნების საიდუმლოება თანდათან იკარგებოდა. მ. მაგომედოვამ თავისი მასწავლებლების (რ. შმერლინგი, დ. ციციშვილი) ხელმძღვანელობით ამ ტექნიკას სული ჩაუდგა ახალი სიცოცხლისთვის. სხვა მასწავლებლებიც არსებობდნენ — შუასაუკუნეების ოსტატთა ქმნილებები, თავის წიგნში „ცხოვრების ხატები“ მანაბა წერს: „...სწორედ მაშინ გავეცანი ქართული მინაწერული ხელოვნების შედევრებს. სიფიშის საგანძურს რომ ვათავალერებდი, გაოგნებული დავჩნდი შუასაუკუნეების იმ მხატვართა ოსტატობით, რომლებსაც ლაპარაკობდა დ. ციციშვილი. ვუკუერბდი და თვალს ვერ ვაცილებდი. მაგრამ ეს არ იყო მარტო ძველ ხელოვნება ქმნილებების მტკიცებით ტკბობა, მე ესწავლობდი ტექნიკას, ესწავლობდი ნივთი

წლების მანძილზე, ხახულის ხატი, მინიატურები იყო ჩემი დიდი სკოლა...“

და ახლა წიგნის ყდებისთვის, კედლის მონატურლობისთვის, სამშენებლისთვის მანაბა სწორად იყენებს ამ ძველ, უბერებელ ტექნიკას. რაკი წიგნებზე ჩამოვარდა სიტყვა, როგორ ექნება არ ვილაპარაკოთ მანაბას ძვირფას ბიბლიოთეკაზე — ესაა ვერცხლის ყდები წიგნებისთვის. ძნელი მისახვედრი არაა, რომ საუბარია მხატვრის საყვარელ ავტორებზე. აქა რამდენიმე ყდა „ვეფხისტყაოსნისა“, ბარათაშვილის, ლევ ტოლსტოის, რასულ გამზათოვის წიგნებისა, ყველაფერი, რასაც კი ეხება მხატვრის ხელი, მისი სულიერი სამყაროს კეთილიება ხდება.

დიდი სამამულო ომის გმირთა სხოვან ეძვენება მომცრო, მაგრამ ძალზე სახიერი ფინი — მარადიულ ცეცხლთან მდგარი მგლოვიარე დედა. უძლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენს წიგნი — ქექსი ფურცელი — „ლენინგრადის ბლოკადი“. ზომით არცთუ დიდი ეს ნამუშევარი საზეიმო რეკვიემია, უსახელო გირჩების სხოვან ალგუნით და აღქმება გმირი ლენინგრადელების მონუმენტურ მეორიალად.

საერთოდ, პოეზია, ლექსი მანაბა მაგომედოვას მთელი შემოქმედების თანამედროვე უკერძო მის საყურეს და ყურში ჩაგვისის ბარათაშვილის „საყურის“ დაუწყვიარი, მარად უტყნისი სტიქიონები: „ნეტავი იმას, ვინც თავის სუნთქვას შენა ჩრდილშია მოიბრუნებდეს!“ მიქიტის მერანი და გესმის: „მირბის, მიზარუნის, უგზო-უკვლად ჩემი მერანი, უკან მომწავის თვალბედითი შავი ყორანი!“

აი, ხანჯალი. იგი ინახება ჩქოსლოვაკიის მუშისა და ბიფეტრიის მუზეუმში (ქალაქი ნინას იაბლონეცი). უკერძო ამ ხანჯალს და ხედავ არა იარაღს, არამედ მამაკაცის დრისებისა და ვაგვაცობის სიმბოლოებს. და ისევ ლექსი მახსენდება, ამჯერად აკაკი: „ხანჯალი, ჩემო ხანჯალო, რკინათ ხირანსისაო...“ შემდეგ გონებაში ცოცხლდება პუშკინი, ლერმონტოვი...

ყანუები და აზარფუშები — სახელგანთქმული ქართული სუფრის თანამგზავრები: „ამავსებ ღვინით, ავავსებ ლხინით. შესვი? ვაამოს!“ (ბარათაშვილის „ქანაზ ბარატაევის აზარფუშაზე“).

პოეტები და პოეზია. მანაბამ შექმნა თავისი საყვარელი პოეტების გალერეა. მას რუსთაველის რამდენიმე პორტრეტი აქვს შექმნილი. ზოგი უფრო ტრადიციულია, ისეთი, როგორცაც მილიონობით ადამიანი იცნობდა და იცნობს მთელს მსოფლიოში, აქვს უფრო გვიანდელიც — იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ფრესკიანად გადმოღებული.

აი, ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძე, ქართველი „რევოლუციის გრიგალა“... და, თითქოს გესმით: „დროშები, დროშები, დროშები ჩქარა!“, დასმით იმ დროშების შრიალი და გრიგალას ფრთების ფართქუნი, ზუსტი ასოციაციებია.

შთამბეჭდავია დეკორატიული ფინები — ვაგა-ფშაველა, რასულ გამაზთაოვი, მშვენიერია მძლავრი და ბუმბერაზი ფიგურა ლევ ტოლსტოისა, — ეს ნამუშევარი მხატვარმა მწერლის იუბილეასთვის შექმნა.

სულ მწერლობაზე, მწერლებზე საუბარი გამომდის. ლამის დამავიწყდა, რომ მანაბა მხატვარია (თუმცა, პოეტიც გახლავთ, როგორც უკვე დაერწმუნდით). მას თავისი გატაცებები, მისწრაფებები აქვს მხატვრულ სამყაროში, ჰყავს თავისი კერპები.

ერთი მათგანი ლადო გუდიაშვილი გახლავთ, ამ დიდი მხატვრის შემოქმედებამ მანაბას ბევრ ნამუშევარს დააჩნია კვალი. ლადო გუდიაშვილის რჩევით მანაბამ თავისი ნამუშევრების ქსოვილში ჩართო ცხოველთა ფიგურები. ქართველი მხატვრებისთვის საყვარელი შვლის ნუკრები და ირმები შემოგყურებთ მანაბას სამაჯურებიდან, კულონებიდან, კედლის ფინებიდან.

აი, ლადო გუდიაშვილისადმი მიძღვნილი ლანგარი. ფრესკის ცნობილი დიმილი, ოღონდ ლითონში, ვერცხლში, თავისებური, მანაბას თვალით დანახული. ესაა ფიქრი მხატვრის ბედსა და შემოქმედებაზე.

„სამყაროს მხატვარი“, — ასე ჰქვია ელენე ახვლედიანის პორტრეტს. ესაა დეკორატიული

ვერცხლის ფინი, რომლის ცენტრშიცაა მხატვრის პორტრეტი, ტიხრული მინანქრის ტექნიკით შესრულებული. თვით ამ ტექნიკის არსი უკვე გვახსენებს ელენე ახვლედიანის ქალაქურ პეიზაჟებს. ძველი თბილისი თავისი ბაზრებისა და ქუჩების ფერადოვნებით — ვერცხლის ბუდეები, პატიოსანი თვლებით მოცაგვე მინანქრით გაწყობილი. ელენე ახვლედიანი თბილისის აღიარებული მომღერალი იყო. მანაბა მაგომედოვასთვის იგი სამყაროს მხატვარია. ამითაც გამოჩნდა მანაბას თვალსაზრისი, მისი თვალი, მისი დამოკიდებულება საგნებთან და მოვლენებთან.

აი, კიდევ ერთი, მანაბასთვის ძვირფასი ნამუშევარი — დეკორატიული ლანგარი, მიძევნილი დავით კაკაბაძისადმი. მნახველის თვალწინ ბროწეულის ყვავილივით იშლება ამ შესანიშნავი მხატვრის რთული, მდიდარი, მრავალფეროვანი სამყარო. ორნამენტის მელოდია დ. კაკაბაძის შემოქმედების ლაიტმოტივის ვარიაციასავით ეღერს. ავტოპორტრეტი ბროწეულივით; იმერული ნატურმოტივი; იმერეთი, დედაქმე.

მ. მაგომედოვამ ბევრჯერ თქვა კეთილი, მაღლობის სიტყვა თავის მასწავლებლებზე — სატყვა არა პირდაპირი გაგებით, არამედ თავისი პროფესიული ენით — შემოქმედებითი (თუმცა, მანაბა რამდენიმე ძალზე სერიოზული, საფუძვლიანი წიგნის ავტორიცაა). საკმარისია გავიხსენოთ ერთი ლანგარი, თავისებური ტრიპტიქი — ჩუქურთმებში ნატურფადაა ჩაქსოვილი აბღუჯალიბ იბრაგიმოვის პორტრეტი, რომელიც გამოხატულია დაღესტნური აულის ფონზე, ამ-



ბროსი ჯიქიას პორტრეტი ძველი თბილისის კუთხის „ერიოშება“ და, ბოლოს, სტროგანოვის სასწავლებლის პროფესორის — ფ. მიშუკოვის პორტრეტს თითქოს გვირგვინად ადგას ძველი მოსკოვის სასწავლებლებრივი გუმბათები.

„აბდუჯალილი იბრაგიმოვა შემასწავლა ხელოვნების ანა-ბანა, მან მაზიარა თავის წინამორბედთა შემოქმედებით მეგვიდრეობას...“ საინტერესოა, რომ მან, შესანიშნავმა, ჭეშმარიტად სახალხო ისტატმა ახალბედა მანაბას გაწაფვა იმით დაიწყო, რომ ძველი თბილისის ქუჩები დაატარა, თან უყვებოდა ქალაქის ისტორიას, აცნობდა თბილისელების ყოფას, ადათ-ჩვევებს. „მაგრამ ეს გასწერინებები ექსკურსია როდი იყო, აბდუჯალილის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში ყუბაჩური ჩუქურთმების ალბომი მიჰქონდა“. ეს მომენტიც სიმბოლურია. მანაბას პირველ მასწავლებელს საქართველოს მუზეუმში მიჰქონდა ყუბაჩელ ოსტატთა ნამუშევრების ნიმუშები.

„ამბროსი ჯიქია ჭეშმარიტი კავკასიელი იყო: ყოველთვის კავკასიურ ჩოხა-ახალუხს იცვამდა, კობჯად, გულმოდგინედ იყენებდა ჭადარა წვერს, ჭაბუკივით გამართული იყო წელში და სხეებისგანაც ამას მოითხოვდა. მან მე ქართულად მომმართა: „შეილო“, — ასე იგონებს მანაბა თავის მეორე მასწავლებელს. აი, რას წერს იგი თ. მიშუკოვს: „ვითომ ყველაფერი გითხარიო მასზე? მეასედიც არ მიიტვამს. მან გამაცნო რუსული გამოყენებითი ხელოვნების თვალუწვდენელი სამყარო, მიჩვენა რუსული ხელოვნების უბადლო ნიმუშები, მისგან გავიგე ანდრეი რუბლევის ფასი.

მ. მაკომედოვას შემოქმედება ორი კულტურის — დაღესტურისა და ქართულის განსწავლარი სინთეზია, წარსულის აწმყოსთან შეხვედრია. თანამედროვე ტექნიკითა (მინა, ფოტოგრაფი, სეკადი) შესრულებული ლევ ტოლსტოის პორტრეტი. ტისრული მინანქრის უძველესი ტექნიკა მხატვრის საშუალებას აძლევს წარმოსახოს კოსმოსის — მომავლის თემა, აქვეა ოლიმპიური დათუნია — სიმპათიური, სასაცილო რამ — გულის ქინძისთავი, სამაჭური.

გუშინ — დღეს — ხვალ. არა საფეხურები, არამედ მდინარება. მდინარება ცხოვრებისა, სიყვარულისა, სიკეთისა.

სამყაროს განუყოფლობის, მთლიანობის ეს თემა მხატვრის უსაყვარლესი თემაა. არის კიდევ ერთი ლანგარი „შრომა“. ბოხსიანი მთიელი და ეროვნულ ტანსაცმლიანი ქართველი დგანან ამომავალი მზის ფონზე — ისეთ სიმშვიდესა და უღრტიწველობას აშუქებს ეს ორი ნაჯაფარი, დამაშვრალი კაცი, რომ მეგობრობის სიკეთესა და მტრობის უაზრობაზე ყველაფერს თავისთავად დაღაღებუნ. მართლაც, ქართველ კაცსაც ხომ უთქვამს: „რაც მტრობას დაუნგრევია, სიყვარულს უშენებია“.

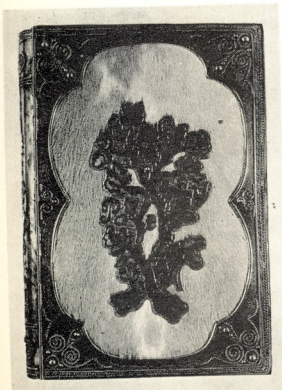
კიდევ ერთი დეკორატიული ლანგარი — მიძღვნილი საბჭოთა კავშირის შექმნის 50 წლისთავისადმი. ესაა ტრადიციული გამოსახულება მზისა, რომლის გულიდანაც თხუთმეტი სხივი იღვრება და ჩუქურთმებს ექსოვება. თხუთმეტი ტოლის ტოლი და ფარდის ფარდი სხივი, რომელთაც საერთო მზე აქვთ.

გულსაკიდები
წიგნის ყდა
გულსაკილი და ბეჰედილი





წიგნების ყუდები
სამაყური



მ. მაგომედოვას დეკორი მდიდარია, ამასობა
სასიათდება სიმკაცრითა და სისადავით. მისი
თვალს არ გჭრიან, ლექსივით ჩუმად უნდა წაი-
კითხო, მათი სიღრმეების წვდომა პოეზიის სიღრ-
მეთა წვდომას უდრის.

თუმცა, მე პირველი როდი ვადარებ ოქრომჭე-
დის შრომას სიტყვის ხელოვნებასთან. ამაზე
რასულ გამზათოვმა თქვა: „პოეტი — მისი კალ-
მის წვერიდან გამომავალი ცისფერი ძაფი ასოე-
ბის სილუეტებად იკლავება. იუველიერი — მისი
ვერცხლის ნაქარგი თიშთიშებს სამაჯურებსა და
ხმლის ვადებზე“. „პოეტები ჩემი მუღმივი თანამ-
ღვნი არიან“, — ამბობს მანაბა.

მ. მაგომედოვას ნაკეთობები თოლისმის მაგი-
ური ძალით ზემოქმედებენ ადამიანზე. მუზეუმიური
მუვეალობა მათთვის უცხოა. ისინი ადამიანების-
თვის ნიადაგ ხელმისაწვდომი ფასეულობებია,
სიხარულს გვირან, გუნებას უკეთებენ, ახალისე-
ბენ ადამიანს: ეს ნევთები უჩვენოდ ვერ იარსე-
ბებენ, მაგრამ ჩვენც უარესად ვიგრძნობდით თავს
მათი ნათების, ელვარების, თიშთიშის, კრთობის
გარეშე. ხომ ცუდია უიმედობა და უოცნებობა!

ყველაფერი ეს ერთად თავმოყრილი, გამოგენ-
ბელ შთაბეჭდილებას ახდენს. ძნელი დასაჯერე-
ბელია, რომ ყოველივე ეს ერთი ადამიანის ხელი-
თაა შექმნილი.

მახსოვს, გამოფენაზე ერთი ქალი მივიდა მანა-
ბასთან და კითხა: „რამდენი წლისა ხართ, გეთა-
ყვა, მითხარითო“. ვიღაცამ ხუმრობით უპასუხა:
ქალს ასეთ რამეებს არ ეკითხებიანო. „მე ველო-
დებოდი, რომ კაცვასიელ ხანდაზმულ ქალს ვნა-
ხავდი, — შემცბარად თქვა იმ ქალმა, — ას ორ-
მოცდაათი წელი მაინც უნდა იცოცხლო, ამდენი
რამ რომ გააკეთოთ“.

მანაბა ამბობს: „ეს სამკაული ასალგაზრდობა-
ში გაგაკეთე... არ ვიცოდი ენერჯისთვის რა მე-
ყოო...“ რისი თქმა უნდოდა ამით? რომ შეიძლე-
ბოდა ასე უხვად არ შეემყო ეს პატარა, მშვენიე-
რი ჩონგური, რაკი იგი ცოცხალი, მოქმედი ინს-
ტრუმენტი კი არაა, არამედ მხოლოდ მოდელია,
სათამაშოა. მაგრამ ჩვენ ავტორის ახალგაზრდო-
ბას უნდა ვუმადლოდეთ ასეთი ძალისხმევას. ამი-
თაა ეს პატარა ჩონგური ასეთი მშვენიერი.

სიმწიფის ასაკში მანაბა მართლაც მომჭირნედ,
მიზანწრაფულად ხარჯავს ენერჯიას, იგი ყოველ
დეტალს გულდასმით სწონის და ზომავს. მაგრამ
სიყვარულს არ ხარჯავს მომჭირნედ — ვერ ისწა-
ვლა. სიყვარული სჩქეფს მისი სასმისებიდან, სი-
ყვარულითაა დაცვარული მისი სამკაულები,
ხმლები, ხანჯლები, საკრავები. თემა და სათქმე-
ლი კარნახობს მანაბას ნოვატორულ ტექნიკას,
იგი თამამად ახამებს ერთმანეთთან დაღუსტნული
ოსტატების გამომსახველობით ხერხებსა და ქა-
რთულ ტრადიციებს.

მანაბას ნაკეთობათა გავრცელების გეოგრაფი-
ული არეალი უკიდევანოა. მის ნამუშევრებს ნა-

ხავთ საქართველოს ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, ა. დიურერის მუზეუმში (გერ, ნიურნბერგი), გალაკტიონ ტაბიძის სახლ-მუზეუმში, აღმოსავლეთის ხალხთა სახელმწიფო მუზეუმში, საქართველოს სსრ სამხატვრო გალერეაში, მინისა და ბიჟუტერიის მუზეუმში (ჩეხოსლოვაკია), საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში, ეკვადორის, საფრანგეთის, ირანის კერძო კოლექციებში, დაღესტნის სამხატვრო მუზეუმში.

ბეჭედი „კოსმონავტი“ გერმანე ტიტოვის საკუთრებაა, ესპანელ პოეტს რაფაელ ალბერტოს კუეუნის რუსთაველის პორტრეტთან ბეჭედი, ხოლო ბეჭედი „ბემში“ როკუელ კენტის ოჯახს.

მ. მაგომედოვას ყოველი ნამუშევარი სიმბოლოა, განზოგადებაა, ამავე დროს, იგი ჩვენს ყოფის კონკრეტული, აუცილებელი კომპონენტია. ბეჭედი ერთგულების სიმბოლოა, მაგრამ იგი ადამიანს უკეთია, საჩაპური სინათლე, მიღვინების სიმბოლოა, იგი ვიდაცას უკეთია მაჯაზე, სურა — მეგობრობის სიმბოლოა.

რამდენ შრომაა ჩაუნჯებული ამ სამშენისებში! საქმის უსაზღვრო, ფანტაზიური სიყვარულია საჭირო. მანაბა ამბობს: „ბედნიერებაა, რომ ჩვენ ღამეც შევიძლია მუშაობა, ელექტრონის შუქზე... ვერმწერლებს უფრო უჭირთ...“ ბედნიერებაა? კი მაგრამ, როდის უნდა დაისვენოს ადამიანმა? დასვენებისთვის ვის სვალაი, ერთი! მანაბასთვის არც გამოფენა მიღწევათა პარალი, როცა შევიძლია ნეტარებით ვაჩინოდ და ქაინაურები ისინი, იგი აქაც მუშაობს. დელეგაციებს უნდა შეხვდეთ, მხახველებს ასხნა-განმარტებები უნდა მისცეთ. იგი სულ გამოფენაზეა, შეიძლება ითქვას, რომ მანაბა ამ გამოფენის უძვირფასესი „ექსპონატია“.

მანაბა უნიკალური მოვლენაა. მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ იგი პირველი მთელი ქალია, ვინც საჭრთელი აიღო ხელში, არც იმიტომ, რომ მის შემოქმედებაში განსავეფრებლად შეენიჭა ერთმანეთს ყუბაური და ქართული ტრადიციები. იგი განუმეორებელი პიროვნებაა, ხალხი და სათნო, კეთილი და უანგარი, ბავშვურად მიაჩნტი და ღრმად მოაზროვნე ფილოსოფიო-მხატვარი. მანაბა ამბობს: „მე მგონია, ადამიანი ერთ გამოფენაზე მეტს ვერ გაუძღვება თავის სიცოცხლეს...“ ეს მისი პირველი პერსონალური გამოფენაა. ეს მისი შემოქმედებითი ცხოვრების ანგარიშია. ოცდაათი წელს იგი თავაუღებლად შრომობს და ბარჯქიანი ჭირნახულიც მოიწოია.

ათასობით ადამიანი მოდის გამოფენაზე. მოდიან და გაოგნებულნი, აღფრთოვანებულნი მიდიან. ალტაცების ჩანაწერებითა სავსე შთაბეჭდილებათა წიგნი. გმადლობთ! გმადლობთ! გმადლობთ! ჯადოქრობაა! ფანტასტიკურია! დაუჯერებელია! რასულ გამაზათვს ჩაუწერია: „დაუჯერებელია, წარმოუდგენელია, რომ ამ ქალის თით-

ქმის ბალური ხელებითა ეს ლითონი დამორჩილებული...“ და კიდევ: „მწილი წარმოსადგენია, რომ ერთი ადამიანის შემოქმედება შეიძლება ასეთი მრავალმხრივი იყოს...“

დაიხ, მანაბა ძალზე მრავალმხრივია. ალ-ბირუნის პორტრეტით დეკორატიული ფინი და ლევე ტოლსტოისადმი მიძღვნილი ლანგარი სრულიად განსხვავებულ ქსნილებშია. ის კი არადა, მთელ გამოფენაზე ორ ერთნაირ ბეჭედს და სამაჯურს ვერ ნახავთ... ყველა სამკაული, სამშენისი თავისი მთელითი ქედრს. ალექსანდრე ციხულებსკი წერდა:

„იუველირულობა არ ნიშნავს იუველირულ სინატიფეს“.

«...И сохранить как старый ювелир Презрение к шрифтовке ювелирной»

მე დაღესტანში არ ვყოფილარ, ამიტომ ვენდობი, თავიდან ბოლომდე ვენდობი ალექსანდრე ციხულებსკის, იმ კუთხის ტრიალის და ზედმიწევნით მცოდნეს.

რა გვეთქმის ამ თვალსაზრისით მანაბაზე? ის, რომ მისთვის ოსტატობა, ტექნიკა არასოდეს არაა თვითმიზანი. გარკვეულმა სინატიფემ არ უნდა დაფაროს არსი, აზრი, სული ნამუშევრისა.

ყუბაჩელებზე მანაბასაც აქვს წიგნი. ესაა გულდაჭაერი საუბარი სამშობლოზე, შემოქმედების ძიებებზე, თბილისზე, განსწავლის წლებზე, შემოქმედებითი სიმალღეებისკენ მიმავალ ძნელ გზაზე. ამაზეა საუბარი მანაბას წიგნებში — „მე ყუბაჩელი ვარ“, „ოქრომჭედლის საჭრთელი“, „ტრადიციების კვლავიკა“, „ცხოვრების მუქურთმები“. ამ წიგნებშია დაჯამებული მუშაობის შედეგები, განზოგადებული გამოცდილება, დასახულია სამომავლო გზები.

„ქართული ხელოვნების შესწავლის პროცესში, — წერს მ. მაგომედოვა, — მე არასოდეს ვიწყებდი ყუბაჩას“.

„საქართველო გახდა მეორე ჩემი სამშობლო არა მარტო იმიტომ, რომ ვაგნების ძალით საქართველოს მკვიდრი გაგხდი, არამედ იმიტომაც, რომ აქ დაწაყობ ჩემი ცხოვრება პროფესიულ ხელოვნებაში“.

არასოდეს დაკმაყოფილდე მიღწევითი, არასოდეს შეწერდე, — აი, მ. მაგომედოვას დევიზი. და იგი ეძებს და ეძებს ახალ და ახალ გამოშობა-ხველობით ხერხებს, ახალ და ახალ საშუალებებს. ისევ და ისევ უბრუნდება „ძველ“ თემებს და ახალი ნიუანსებით, ახალი წიბოებით იკვლევს მათ. იგი ძალზე მოთხოვნია თავისი თავის მიმართ. ფიტობს, რომ ჯერ ვერ ნიავო თავისი ყუბაჩს, ვერ უთხრა მას სიყვარულისა და მადლობის საკადრისი სიტყვა.

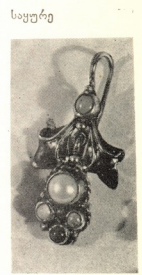
...წინ კიდევ ბევრი შეხვედრა გველის საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვართან, დაღესტნის სახალხო მხატვართან მანაბა მაგომედოვასთან.



ბეჭედი



ბეჭედი



საყურე

მობონებები და ფიქრები

აკაკი ვასაძე

ეს ფიქრი მხოლოდ იაგოს გაუწიდება, — თუმცა კი არ გაუწიდება, არამედ ამ ფიქრს იგი ხელდახელ გამოიგონებს შექმნილ სიტუაციაში და მის მიერ ამ ფიქრის გამოგონება უკვე დიდი ხანია ესწრაფვის ყოველნაირი შემთხვევა და სიტუაცია გამოიყენოს თავისი ბოროტების განსახორციელებლად. ოტელისგან განსხვავებით იაგო ვასაკუთრებულ ყურადღებას მიაქცევს, თუ რა ტკივილად შორდებიან ერთმანეთს დეზდემონა და კასიო, რა სწრაფად გვაე ეს უკანასკნელი ოტელის მიახლოებისას და იაგო, რომელიც ფეხდაფეხ შემოკცდება ოტელის და ცბიერი ღიმილით აფასებს ბედნიერებით აღსავსე მის თვალებს, უცერად წამოისვრის — თითქოს ნადირს ნიშანში იღებს თუ ფრთხილად უახლოვდებაო, ისე შეერთებით და შემპარავად და, თან, თითქოს უმისამართოდ წამოსცდება ორპარტიანი სიტყვები: „აა... ეს მე არაფრად მომწონს“. მაგრამ დეზდემონასადმი სინაზით შეპყრობილ ოტელის, კარგად არც ესმის იაგოს სიტყვები და სასხვათაშორისოდ, უკან მიუხედავად ვკითხვა: „რაო, რას ამბობ?“

იაგო უმალ უკან იხევს, — იგი უმალ ხვდება, რომ ოტელი ახლა ნეტარებას არის აყოლილი, დეზდემონას მწვენიერების ტყვეობაში იწყობება და მასი ყურადღების მიპყრობა, მისი გამოყვანა ამ მდგომარეობიდან, არა მარტო ძნელი იქნება, არანედ სასიფათოც. ამიტომ, გაწვილებული იაგო ახლა, თითქოს მობოლიშებით, ხილო გულის სიღრმეში კი გაბრახებული და ცოტა არ იყოს დაბნეული ჩაილაპარაკებს: „მე, ბატონო... მე, არაფერსა... და თუ არ ვიცვი“... ოტელი ხელს ჩაიჭყვია მის აბდა-აბდაზე და აქ უკვე იწყებოდა ოტელის ბედნიერი წუთების უსიტყვო გადმოცემა, რასაც აკაკი ხორავა დიდის უშუალოდ და განცდილი. ისე შთამბეჭდავად ასრულებდა, რომ მისი თამაშის აღწერა მხოლოდ მიახლოებით თუ შეიძლება.

აკაკი ხორავა (ოტელი) ჯერ მოკრძალებით მოხვედდა ხელებს დეზდემონას, თვალბეჭეტი კი სინაზე, დაოკებულნი ვნება,

გდება და აღფრთოვანება ესატყობდა; მერე, თითქოს ველარ უძლებს ამ ნეტარებას, ისე მოშორდებოდა თვალს, მივიდოდა იაგოსთან და, სისხარულში ჩაძირული, ერთ ხანს ჩუმად იღებოდა; დროადრო ჩამაშტერდებოდა თვალბეჭეტი, თითქოს მეუბნებოდა, ხედავ, რა ხდება ჩემს თავს, რა ბედნიერი ვარო, და გამოიღმებდა, მის ასეთ შემოხედვასა და გაღიზიანებულ მეც, რა თქმა უნდა, სათანადოდ გაეითამაშებდი უხერხულბოზა და დამორცხვებს, ვითომცდა მიხაროდა და კეთილად მშურდა მათი ბედნიერების, დეზდემონასადმი ოტელის სიყვარულის გამოვლენის შემდგომი სცენაც შესანიშნავად ჭკონდათ გაახრებული რეჟისორსა და მსახიობს, — კერძოდ, ის სცენა, როდესაც ოტელი გაისტუმრებდა დეზდემონას და თანაშემწესთან ერთად სენაქასგან გამოგზავნილი ბარათის კითხვაში გაერთობოდა. ჯერ კითხვა არ ექნებოდა დამთავრებული, რომ, უცერად, შორიდან მოესმოდა დეზდემონას სიმღერა მეგობარ ქალბოთან ერთად. მისი ხმის გაგონებაზე, ოტელი კითხვას შესწყვეტდა, სიმღერას მიუყრადბული გაბრუებულებით ნელა ავიდოდა კიბეებზე თავისი სასახლისაკენ. არა, მას არ შეეძლო საქმეზე ეფიქრა და სასახლის კედლებისთვის უნდოდა შეეფარებინა თავი, რომ სენატის მურ გამოგზავნილი ბარათი განესაჯა და შეეფასებინა. მაგრამ, სასახლისკენ მიმავალი, კიბეზე მოკაღებულებით შედგებოდა, თითქოს დონე არ ჰყოფნიდა თავი დაეღწია დეზდემონას სიმღერისთვის და, იქვე, საფეხურზე დაუშვებოდა; დაუშვებოდა და თან ყურს უგდებდა დეზდემონას სიმღერას, ისეთი სანხით, თითქოს დეზდემონას ხმით ეს მისი გული მღეროდა, სიმღერა დასრულებოდა და ოტელი კი ისევ განაგრძობდა ჯდომას, — იგი ახლა უსუსური ბავშვით უღონო იყო.

და, აი, იაგომ წუხტად განსჭვრიტა ოტელის ახლანდელი მდგომარეობა და უდიდესი სიფრთხილით შეუღვა თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებას. თმა უკვე მიგრებული ჭკონდა — ერთგულება; მოქმენდი პირნიც სახეზე იყვნენ — დეზდემონა და კასიო. ახლა საჭირო იყო შინაარსის გაშლა, სი-

გაგრძელება. იხ. „საბოლოო ხელშეწყობა“, № 1, 2, 3, 4, 1979 წ.

უშეტური კონფლიქტის შექმნა და ყოველივეს გათამაშება ოსტატურად, მოფიქრებულად, კანონზომიერად. დასაწყისში რამდენიმე მოსაზრება ბუნდოვანი ფორმით და ისე წარმოვ-
თქვი, თითქოს დიდად არაფერში ვიყავი დალიტერესებული და არც ის მსურდა რაიმეში დამერწმუნებინა გენერალი. ეს იყო მხოლოდ საუბრის თემის მოსინჯვა, ბეწვის ხიდზე პირ-
ველი ნაბიჯის გადადგმა. ორი-სამი შეკითხვა ანაზღად ვე-
სრულე სარდალს, — გარეგნულად სრულიად უნებელი კით-
ხვები, რომლებიც კერ საქმეს უშუალოდ არ შეხებოდნენ:
„იციოდა რამე მიქელ კასიმო მაშინ თქვენი სიყვარულისა, რომ
ცოლის შერთვას აპირებდით?“ და კიდევ ორიოდე თვით ას-
ეთი, თუნდაც უნბიშნელო და ერთის შეხედვით უმისამარ-
თო კითხვების ფაქტზე ხომ საკონკრეტოში ჩაადგება, ხომ და-
ინტერესებს კაცს და ასევე უსაგნოდ ჩააფიქრებს, დაძაბავს
კიდევ, — ნეტავი ამ კაცს რა უნდა, ასეთ კითხვებს რად მი-
სვამსო. რა თქმა უნდა ჩემმა „უსაგნო კითხვებმა“ ოტელო-
ზეც იმოქმედა და, მათზე მწვილად პასუხის მიუხედავად, მი-
სი სიარულის რიტმი შეიცვალა, დროდადრო უფრო მედიდუ-
რად და განსაკუთრებულ ენერჯით გადააიჭვება. ყოველ
ჩემს შემდგომ რეპლიკაზე უფრო დამაჯერებლად
წარმოუქმებდა მათ, ისიც იმდენად უფრო დაძაბულად და
ენერჯიულად გადადგამდა ნაბიჯს. ახლა საჭირო იყო, უკვე
შემახებებულ ნიადაგზე ოსტატურად გადასართლილი
პირველი, „ბოროტების თესლისთვის“ დაემუქმა, რომ ოდნე
მიანიც ფესვი გადგება და პირველი, „ბოროტების ყლორტები“
ამოყვარა. ამიტომ, რამდენიმე ხნით წაფიქრებები, ხმას ადარ
გავიღებდი და მხოლოდ შემპარავად ვაფიქრებდი თვალს
ოტელის საქციელს. დემილი ახლა უფრო კარგად იმოქმე-
დებდა ოტელოზე და, მართლაც, ამ უაზრო კითხვის შემ-
დეგ, ისეთსავე უაზრო და მიუღოდნელ დემილს ოტელით
ველარ გაუძლი, გაურკვევლობისა და გულიდან უცვრად ამომ-
სხლტარი სიმწრის ყრუ ამბოხი აღმოხდა. მაგრამ, წამსვე
დააოკა. შედგა, მერე ისევ მოჰყვა ბოლოს ცემას... ნაბიჯი..
ჩაფიქრება... ისევ ნაბიჯი. მისი ამოცანების შემდეგ, მე ის-
ევ ავლანარაკიდი, — ჩემს მიერ დათმებულ ცეცხლს, ახლა
უკვე სულის შებრვა, ნავთის დახსმა სჭირებოდა და, რაც
შეიძლებოდა ოსტატურად, რაც შეიძლებოდა დროულად, თო-
რემ, იქნებ, ოტელი გამორკვეულიყო და მეც ხელმოკლარული
დავრჩენილიყავი. ამიტომ, ახლა მე ხმას ავეყვი, უფრო თა-
მამად შენობაზე ბოროტების მორეგში, უფრო სწრაფად, თით-
ქმის სულმოთქმულად მივახალე ჩემი რეპლიკები და თან,
ერთდრო, პატისიანი კაცის კვალბოზე განწირულად ყელმო-
ფრთხული უტფორად შეკრებულ გენერალს თვალბეჭდი და
ჩემი სუბცილით ისეთი მდგომარეობა შევქმენი, რომ მას
თვითონ მიემართა კითხვით, რომ ბოლის და ბოლოს მასაც
ამოსცენოდა იტვის კითხვა. და, აი, ამოსცენ კიდევ: „ოპ,
თუკი ჩემი სიყვარული გაქვს, მითხარ შენი გულს პასუხი?!
აა, რაგორც იქნა რთხვა მივღე და ეს ხომ პირველი აშკა-
ვა გამარჯვებაა. ახლა მე უკვე თამამად შემიძლია კეთილშო-
ბილი გამომქადაგებულისა და მრჩევლის როლი შეთამაშო.
მიუხედავად ამისა, ზედმეტ უფლებებს არ ვაძლევდი ჩემს

თავს და ვცდილობდი, რომ მაგის საკუთარი გულის ამობახი-
ლად მიელო ჩემი სიტყვები და მათთვის „არ მიკუთვნებინა
ამაზედ მეტი მნიშვნელობა“. „მე არც ვაკუთვნებ“, მოკლედ
მომიჭრა ოტელიმ და, აი, მას მართლაც უკვე ეჩვენება, რომ
ჩემი „იტვები“ მისივე ფიქრის ნაყოფია, რომ ისიც გულში
აჩრებდა ამ იტვებს. ამის შემდეგ: ფარისევლურად შეწუხე-
ბული ვეტყობი: „პატონო ჩემო, მე ვხედავ, რომ სწორედ
აღვლიდით!“ ამას კიდევ იმტობაც ვუვხებოდი, რომ ისედაც
აღვლევებული ოტელი თავის მდგომარეობას მძაფრად ჩაკვი-
რებოდა და კიდევ უფრო აღვლევებულიყო. ჩემი ნასროლი
მისაზნი მიხვდა. ახლა ოტელი რკინის გალიაში უცვრად
მოწყვეტულ ლომს ჰგავდა... მაგრამ, ეს რა ხდება? ნუთუ
აღვლევებული ოტელი თავის მდგომარეობას იმდენად ახ-
ლოვებდა, რომ ძალიან იმთვნივითა? აი, მან მო-
ლის გულით გადაიხარხარა და ისე აიჭინა ხელი, თითქოს
ერთი ხელის მოსმით უნდოდა გაეფანტა დღესდომინანდი
უნებურად ჩაბუდებული ეტვები. ამით იგი გამოხატავდა მე-
უღლისადმი დაუძლეველ მწვინას, სიყვარულსა და ნდო-
ბას.

ამ ხელის აქნევას, ყოველი ჩემი ცდა თითქოს უნდა გაე-
ცამებურებინა. შვებნი კიდევ, — უკვე წალამედ ვიღვიკ ბო-
როტების მორეგში და, ახლა, უკან გაშვებურება არანაკ-
ლებ სახფათო იყო წინ წაწვესა. საჭირო იყო მთელი გო-
ნისი, მთელი ნებისყოფის მოკრება, კვლავ „ბოროტი ბა-
ნდის“ ქსოვა და გამბა. უკან დასახევი გზა მე თავად მოვიყვ-
თე და, ახლა, მცირე ხნის პაუზის — შესვენების შემდეგ,
კვლავ შევუბე ოტელის, კიდევ უფრო ენერჯიულად და მეტის
პირდაპირობით, ის იყო რისკი, რომელიც გამიძიროდა.
უტფორამ თავისი გასტრა, გასტრა სითამამემ და გამბედა-
ობამაც, რადგან ასეთი „ნიღბახალი ბოროტება“ ხომ
წარმოუდგენელია? ოტელი თითქოს გაათვნა ჩემმა სიტყვებ-
მა და ჩემს მოსაზრებებს არარც ეწინააღმდეგებოდა; მხოლოდ
მისმენდა და გულის სიღრმეში თავის თავს ებრძოდა.

ბოლოს და ბოლოს, ჩემსა მივალწვი: ახლა იაგო მისთვის
ერთადერთი მეგობარია, ერთგული თანამებრძოლი დარჩა ამ
მუხალად და ცრუ წუთისთფილში.

აი ასე ნაბიჯ-ნაბიჯ ვეახლოვდებოდი აკაი და მე მე-
სამე მოქმედების ცნობილი დიალოგის უნაღლეს მწვერვალებს
და მოქმედებაშივე ვანალოვებდი ჩვენს ფსიქო-ფიზიკურ
მდგომარეობას მოცენულ სიტუაციაში. ცვლილობით პრაქ-
ტიკულად გადაგვეწყვიტა ის ამოცანები, რომლებიც ჩვენს წი-
ნაზე წამოყვებინა, ერთის მხრივ, შექსპირს, მეორეს მხრივ
— დამდგმელს და, ამასთანავე, ჩვენს საკუთარ აქტიორულ
ბუნებასაც. ამ შესამე მოქმედების თითოეული მოხანსენის
დასვეწა-გააზრებაზე შოთა აღსაბაძე და ჩვენც დიდხანს და
გულდასმით ვემუშობდით, ამტობაც, აკაისაც და მეც მესა-
მე მოქმედების დიალოგები და ყოველი ჩვენი ქცევა, ყოველი
ჩვენი ნაბიჯი ფსიქოლოგურად ღრმად გეჰონდა გააზრებუ-
ლი.

აკაი ხორავას ოტელი მარტო იმიტომ კი არ იყო ბრწყინ-
ვალე ნიშნში აქტიორის შემოქმედებისა, რომ იგი აკაის
მიერ ღრმა განდებით და დიდი უშუალობით იყო შესრულებუ-



ლი, არამედ იმიტომ, რომ აკაკიმ ამ როლზე დიდხანს, ღრმად აფიქრებთ იმუშავა და ყოველი დეტალი ფსიქოლოგიურად გადაამუშავა, შეისისხლორცა. მის ოტკლოში გამოსვლიდა არა მარტო დიდი განცდა, არამედ აქტიორის ღრმა დაფიქრების უნარიც. ასე მაგალითად, შესაინაზავად ასრულებდა იგი იმავე მოქმედებაში იმ სცენას, როდესაც ჩვენნი დიალოგის შემდეგ მარტო დარჩებოდა:

სცენიდან მიმავალ დაკვირვებით გამომაყოლებდა მზეურას და ხმადაბლა ჩაიდუენუნებდა:

„პატონისებით სავსეა ეს ადამიანი

და ჭკუვც შესწევს ნათლად თვალწინ წარმოიდგინოს კაცთა ყოველგვარ მოქმედების თავი და ბოლო“.

მერე, გაიგონებდა რა დეზდემონას სიმღერას, წამიერად, თითქოს ანგელოზის სუნთქვა შემოეხალაო, ფრთაშესხმულივით უცებ გაქანდებოდა დეზდემონასკენ; მაგრამ, ასევე მოულოდნელად, ჯაღმფერულვით გაქვევდებოდა ადგილზე და ისევ იჭვნულ ფიქრთა ტყვეობაში მოქექვდა. იქვე კიბის საფხურზე უღონოდ დაეშვებოდა, სიმწრით გაახავსაგებდა ხელებს და დაიწყებდა ცნობილ მონოლოგს „შეგარდნზე“. და, რაც მთავარია, დაიწყებდა ამ მონოლოგს ყოველგვარი გახელების, ყოველგვარი აფექტიანის გარეშე; გულში ჩამწვლობდა და დღეა მწუხარებით წარმოთქვამდა ფრასებს, როგორიღაც სინაზითაც, სიყვარულითაც. იმავე მონოლოგის შუაგულში, უცრად შეიცვლებოდა, — „ის მიჩინებია ჯოჯო ვიყო და დაეფოფხავდე ბნელის ჯურღმულის სამყაროში, ვიდრე მცირედი წილი ჩაუღო ჩემს საყვარელ საგანში ვისმე“.

— ამ სიტყვებს უცრად. ისეთი შინაგანი გააფორებით და მისისანებით დაიგრგვინებდა, ზოგან კი ყვლით გაგუდული ისეთი რისხვა იგრძნობოდა მის ხმაში, რომ შემუდბებელია მის შემყურეს უნებლიე შიში და ძრწოლა არ გაჯდომოდა ძვალ-რბილში. მოესმებოდა რა დეზდემონას უდარდელი კისკისი, უცებ ისევ შეეცვლებოდა განწყობა, წამოგარდებოდა, გაიმართებოდა და ხელუბაპყრობილი თითქოს მიუღს სამყაროს მიმართავდა: „და თუ იგი მოღალატეა, ოპ, თვით ზეცა ზეცას ორუღლებს“ და სიტყვებზე. ჩემი მისამართით ისე ძლიერად ჩაიქნევდა მარჯვენა მკლავს, თითქოს მეცა და გარს შემოკარულ იტყვებდაც თავიდან გვიშორებდა, მერე წამით შეჩერდებოდა, დამცინავად ჩაიციინებდა და ნიშნის მოგებით ისევ ჩემი მისამართით დაიძახებდა: „არა, არ მჯერა!“, მაგრამ ეს უკვე მხოლოდ სურვილი იყო ჩემი და ჩემს მიერ მის გულში დარგული „იტყვას ნერვის“ ამოღუკვასა. მის ხელის ჩაქნევამდე, პის ნიშნისმოგებდა „არა, არ მჯერა“—შიც იგრძნობოდა, რომ ეს ჭკვე უღონო, გულუბრყვილო შეწინააღმდეგებდა იყო.

სწორედ ჩემდამი და ჩემს მიერ დათესილი ეჭვებისადმი „გულუბრყვილო წინააღმდეგობის გაწყვეის“ გრძნობით თამაშობდა აკაკი ხორავა შემდეგ სცენებს დეზდემონასთან.

... მე ვგრძნობოდა, რომ ჩემი „ბოროტების თესლის“ განსამტკიცებლად საჭირო იყო რაიმე ნატერიალური საბუთი. და,

აი. ცხვირსახოცი, ოტკლოს „რელიკვია“, მის მიერ დეზდემონასდმი უძვირფასესი განძი! იგი ემილიას, ჩემი ცოლის ხელაა?! საჭიროა მისი მოპოვება. აჰ, ემილიასთან სცენაში, ჩემს თავს ნებას ვაძლევდი ჯამბაზად გადავქეცულიყავი, ვიდრე ხელსახოცს ხელთ არ ვიგდებდი. ჩავბეღუკავდი რა ცხვირსახოცს, მე მას ალტაცებით, ილუზიონისტივით მიმოვატრიალებდი, შევათავალიერებდი როგორც ჯადო რამ თილისმას, რადგან უკვე ვიცოდი: „უბრლო ამავას,

პაქონის მსავსად მსუბუქს, ფუყეს, ეჭვიანთათვის საპროთო წვერისის სიტყვისათვის მტკიცე ძალა აქვს. ამ ამბიდანაც, იმედია, გამოვა რამე“, —

და ხელსახოცის სასწრაფოდ ქისაში ვუკრავდი თავს, როდესაც შორიდან ოტკლოს ბორგვა და გმინვა შემომესხმებოდა. ცოტა არ იყოს შემეშინდებოდა, არ მინდოდა პირისპირ შეეყროდი „გამძინვარებულ ლომს“ და თვალთ ვზომავდი ყოველ კუთხეს, თუ რომელ მხარეს ვამცმვრალიყავი. იმავე დროს გასარებულ ვიყავი და, ჩემი პატარა მინოლოგის ბოლოს, სამ სტიქოსს ნიშნისმოგებით, შელოცვასავით კბილებში გამოვყრიდი:

„აგერ, აქ მოდის!
ვერც მანდარგორა, ვერც კაშიში და ვერც სხვა წვენი,
თუნდ მიულის ქვეყნით თავმოყრილი ძილ-მისაგვერულად
ველარ გიწამლებს, ველარ მიგვერის წუხანდელ ტბილ
ძილს“ —

და ამ სიტყვებზე, კულისებს დროებით შევაფარებდი თავს. ოტკლო თითქმის სირბილით შემოვარდებოდა სცენაზე და ტანჯვანორული რისხვით წამოიძახებდა: „როგორ, მე უნდა მღალატობდეს?!“

ამ დროს მეც გამოვიდოდი თავშესაფრიდან და, ვითომც მისი სიტყვების უნებლიე დამსწრები, უდარდელად ვერჩევდი აღარ ეფიქრა ამ საგანზე: ჩემს უდარდელად წარმოთქმულ რჩევებში კი ისიც აღინიშნებოდა, რომ ასეთი უბედურება მარტო ოტკლოს არა სჭირს, არამედ ჩვეულებრივი ამბავია და, გულის ხეთქვადაც არა ღირდა. ეს კიდევ უფრო აღიზიანებს ოტკლოს, რომელიც ახლა იაგოს შესჩივლებს, რომ სწორედ მან უნდა აუოს პასუხი ოტკლოს სასოწარკვეთისათვის, რადგან მან გააკრა ოტკლო ამ „სასამებელ ჩარხზედა“.

ამ ვითარებაში მრავალი მოქმედების ვარიანტი იზადებოდა ჩემსა და აკაკისათვის, — ორივე, ერთმანეთის მონაცვლე ვნებათა მზარდ ქარიშხალში ვცხოვრობდით სცენაზე. მე ხშირად ზუსტად არც კი ვიცოდი, რომელ რელიკვიაზე გამოქვანებოდა ოტკლო, რათა გამძინვარებულს ჯავრი ჩემზე ეყარა და, როგორც გამოცდილი მწვრთნელი, უშიშრად ვვლოდი „მხვილის მოულოდნელ თავდასხმას“. ოტკლოს თავდასხმა ყოველთვის მოულოდნელი იყო და მეც, მისი ნახტომის სიმძიმისაგან, იატაკზე განთრთმული, შიშვული ხელეებით ვიცავდი თავს. რას შეეძლო გამოეფხიზლებინა იგი? მხოლოდ გულწრფელ და შესაზარ ყვირილი... თვით წინასწარ შემზადებულ იაგოსაც კი შეეშინდებოდა „გამძინვარებულები ლომის“, რად-



გან იგი, თავის ბოროტ ზრახვებს ისევე გატაცებით აყოლილი, როგორც ოტელიო თავის სიყვარულს და რწმენას, უთუოდ სიკვდილს ეთამაშებოდა და კიდევ იცოდა ეს. ამიტომაც, მიწაზე განრთხმული, მე სასწრაფოკვეთით, მთელი თავანაწიროვით წამოვიყვარებდი, რაც კი შემიძლო ვიყოფილდი და ამით გამოვაფხიზლებდი ოტელიოს. ოტელიოც ხელს შემეშვებდა. და, აი, წამოვდგებოდი თუ არა, განაწყენებული და უსამართლოდ დანაგრულის იერით, მაგრამ გულის სიღრმეში მეტის გაბოროტებით ამ დამცირებისთვის, მე ვცდილობდი მავრისთვის უფრო მწვევე დარტყმა მიმეფებინა: ბოროტი სულივით აღვიმართებოდა მის წინაშე და მოვეყვებოდი სახელდახელოდ შეთხზულ ამბავს „კასიოს კონანაზე“... მოყოლის დროს კი, იაგო სიტყვობასაც გრძნობს, რადგან ხედავს, მისი ვესლიანი ტყვია მინანში ხვდება. — იაგო თანდათან ხვდება, რომ ოტელიო სულითაც და ხორცილაც უკვე მის ხელთაა, მისი მორჩილია. იაგომ უკვე აღაგზნო ოტელიო შურისძიებისათვის. — ახლა უკვე საბრძოლო „დაჩაგრულის“ გვერდში ამოვდგამ, ახლობლობის—ძმობის დამტკიცება; და მეც ისეთი გატაცებით წარმოვთქვამდი ერთგულებასა და მეგობრობის ფიცს, თითქოს მზად ვიყავ, იმავე წუთს, მისი გულისთვის სიცოცხლეზე ხელი ამეღო. ასე ვამთავრებდი მესამე მოქმედებას.

მეოთხე აქტი.

ოტელიო უკვე მოტეხილია. ეს უზარმაზარი კაცი, ძლიერი სულისა და ღონის პატრონი თავს ზევით ევლარც კი სწევს, მხრები ჩამოჰყრია. მხოლოდ წამიწამ აღენთება და, აი, ამ პირობებშიც, იგი, თავს ძალას ატანს და ასერხებს, დეზდემონას მშვიდად მოსთხოვოს ის ხელსაწიცი, მან რომ აჩუქა. „ის აქ არა მაქვს!“ — გულბერყვილოდ პასუხობს დეზდემონას. „აქ არ გაქვს?!“ — „დაახ, არა მაქვს“. და ოტელიო სახატად დარჩება. რამდენჯერმე შიშით და იჭვით ჩაჰკითხვის, სად არის ის ხელსახოცი და, გამოძიდელის კილთი ხელსახოცის ამბავს მოუყვება. მერე ევედრება ის ჩემი ნაწუქარი ცხვირისახცი მომიცით, და თანდათან მისი ვედრება ყვირილში და მუქარაში გადადის. ბოლოს, შეძრწუნებული, როცა დედარწმუნდება, რომ ცხვირსახცი დეზდემონას აღარ აქვს, ქვითინი ამოსდება, დაემშობა მუხლებზე დეზდემონას წინაშე, გაბნის კალთებს უკონის, ევედრება, თხოვს, ემუდრება მისევე ცხვირსახცი, მისი უკანასკნელი იმედი, ერთადერთი ნიშანი ეჭვების გასაფანტავად და დეზდემონას უბიწოების დასადასტურებლად. მაგრამ ამათა ყოველი თხოვნა-ვედრება; ოტელიოც, უეცრად, ორთავე ხელთ უხეშად მოიცილებს დეზდემონას და მრისხანედ დაიყვირებს: „იქით გამშორდი“, და გააფთრებული მარჯვენა კულისგნისაკენ ვარბის.

ამ შესანიშნავი ადგილის გადმოცემა სრულყოფილად შეუსტლებელია, მაგრამ, აქ საჭიროა ისიც გავისენო, თუ როგორი სასცენო საშუალებებით გადმოსცემდა აკაკი ხორავა დეზდემონასთან დიალოგს:

დეზდემონას რეპლიკაზე, „რაკი აგრა, ნეტა ჩემს დღეში არ მენახათ“, ოტელიო და დეზდემონა ერთი-მორიგის თითქოს აღარ აქვლიდნენ სათქმელის დამთავრებას, ერთ-ერთსა და

ერთ ტენაში, ერთი მეორის მოქმედებაზე ააწყობდნენ თავს. თავიანთ ფრახებს ისე, როგორც გაცხარებული კამათისან მონაწილედგენი ცდილობენ ერთმანეთს სათქმელი მოსაწროს, ერთმანეთს თითქმის ყურს არ უვლებენ და ზუსტად არც კი პასუხობენ შეკითხვებზე. ასეთი ხერხი შთაბეჭდვად დაბაბულობასა და დინამიზმს ანაჟებდა მათ მოქმედებასაც და დინამიკის განვითარებასაც, ასეთ სცენურში აკაკი ხორავა ისწრაფვოდა, ოტელიოს განცანდაც გაუთოცა, როგორც ტრავადია იდგაილის დარდვევსა, როგორც უტურნებელი სვედ დააკარგულს ბედნიერებაზედ, როგორც ადამიანებისადმი რწმენის დაღუპვა...

და, აი, დაჰკარგა რა უკანასკნელი იმედი, რომელსაც დეზდემონასადმი ნაწუქარ იმ საბედისწერო ხელსახოცზე ამყარებდა და დინახა რა ბიანკასა და კასიოს ხელთ თავისი სიყვარულის ავგაროზი, ოტელიოს აღარ ძალუბს მწუხარების გამაღება; — დაუძღურებული, ღონებზდილი დაემუშავა კიბის საფეხურზე. მე კი, რომელმაც დავანახე ბიანკასა და კასიოს ხელთ „საბედისწერო ცხვირსახცი“, — მე, მისი ერთადერთი და მეგობარი და მესაიღუმლე, ღონებზდილს გვერდით მივეჯდებოდი, მავრის თავს გულზე თანაგრძნობით მივიყრდნობდი და როგორც ბავშვს, ისე დაუწყებელი ფერებდა. თავზე ხელს ვუსვამდი, თანაგრძნობისა და გამამხნეველ სიტყვებს ვუბნებოდი, მაგრამ, ამასთანავე, ჩემსას არ ვიფიქრებდი, დროს არ ვკარგავდი და სწორედ ასეთ ყოფაში მყოფს ვყვალაზე მძიმე ბრალდებას შევაპარებდი დეზდემონას: „მასთან წოლილა“. ოტელიო რამდენჯერმე უღონოდ გამიფორებდა ამ სიტყვებს: „მასთან წოლილა... წოლილა მასთან... იმის გვერდით... ოჰ, უნამუსობა!... ხელსახოცი... უნდა გამოტყდეს!“ — ამ სიტყვებს იგი იმეორებდა კენჭისით, უღონოდ და უაზროდაც. წამით წამოიწვიოდა, ამართებოდა, თითქოს პაერი არ ჰყოფნისო, თითქოს უნდა ღონე რამ მონახოს, — თითის წვერებზე აიწვიოდა და, ასე ცერებზე შემედგარა, ხელებით თითქოს სურდა პაერს მიწვდომოდა, თითობის ხელაუჭებოდა რაღაცას, თუ თითქოს ვიღაცის ლანდს ასწრობდა და ვერც კი სწვდებოდა, ვერ აღწევდა... ასე ხელებ-ალმარაუული და აჭიმული ბორძიკ-ბორძიკ რამდენიმე ნაბიჯს გადადგამდა და, იქვე, წონასწორობა დაკარგული, გულადმა დაწნარცხებოდა. მავრი ჩემს წინ გამშლართული გვიდ მიწაზე, ხელ-ფეხ განზე გადაყრილი, უგონო, დამარცხებული და მორჩილი. ძლიეს! სიხარულს და აღფრთოვანებას ძლივ ვიკლებდი. მე ამ დროს სურვილი მქონდა, ამ გამარჯვებით დამთვარალი, ფეხებით გულზე დაეხტომოდი. აი, ავიჭიმებოდი კიდევ და, თითქოს ასახტომად, ხელბსაც აღტაცებით განზე გაემლიდი, მაგრამ... ფრთხილად, — თუმცა ღომი წაიქცა და უსულოდ არის, ის მაინც ღომია და, ვაი თუ ჩემდა მოულოდნელად გამოფხიზლდეს. ამიტომ, მე ფრთხილად და შეკავებული საიმოვნებით, დიდი სიტკბოებით ვერ თითის წვერით მკერდს მოუხსნივარდი, მერე გადავაბიჯებდი, მაგრამ ისე, რომ მის ტანს ლაჯებ შორის მოვიტყვევდი. გავა-



კეთები და ამახ, ჩემს სიხარულს და აღტაცებას ახლა ისევ სიბრახე და ღვარძლი, გამარჯვების ბოროტი გზრობა შესცვლიდა და პირველ ფრახს რაც შეიძლება გველისებარ დავისინებინდი, თითქოს ვგელავდი: „კასტერ, კასტერ, ჩემო წამლო!“ (ამში წინა ორი სიტყვის სისინა ბგერები მებზარებოდა, ან იქნებ, — ღარ კი მასსოვს, — სწორედ ამ ქართული სიტყვების საყვიფიკურმა ჟღერადობამ მიმიყვანა იმ აზრამდე, რომ ეს პირველი ფრახა ასე გველისებარ სისინით წამოვიტას. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ აქტიორის მიერ ფრახის მუსიკალურ-აზრობრივ ინტერპრეტაციას, ძალიან ხშირად, მისი ენის ფონტიკური სისტემა განსაზღვრავს. ყოველ შემთხვევაში სომეხი და რუსი მასხიბები, რომლებიც იგი იაკოს როლში მინახავს, ამ ფრახს სხვაგვარი ინტერპრეტაციით წარმოსთქვამდნენ). წავისინებდი ამ ფრახს და, შემდეგ, უფრო რისიხად თან დაცინიეთ მივაყოლებდი:

„ეგრე ჩაამებ მახემი, სულელებს და აღლამართლებს! პირდაპირობა, კარგი კაცობა, სამომ ხელობდა გარდაქმნილი... სწორედ ეგ არის ნამდვილი გზა, ჩემო განზრახვა, ნუ შესუსტდება და მალიად განხორციელდეს!“ —

ამ სიტყვებზე, გულშემოყრილ ოტელოს მივატოვებდი და მარცხნა კულისებისკენ გავექცევიდი. რატომ? ინსტინქტური შინა — დაშანავეტ სტოვებს თავის მსხვერპლს, ბოროტი გასურბის მის მიერ დაწინილი ბოროტების ადგილსამყოფელს. იაკო სწორედამ ინსტინქტურად უნდა გაქცეულიყო, რათა დამაღულიყო. იაკო ბოროტია და, ამიტომ, მიუხედავად მისი სიძლიერისა, გამებეტობა, იგი მაინც შშიშარა ისევე, როგორ შშიშარა თვით ყველაზე ძლიერი ბოროტიმოქმედი. ფარულად შშიშარი ბუნება იაკოსი საკმაოდ ნათლად მჭონდა ჩემს სახეში გამოყოფილი, — ეს იყო ერთ-ერთი მსატვერლი ხაზი, რომელსაც მე იაკოს სახეში ვანხორციელებდი. მაგრამ იაკო უდიდესი ეშპაგი და ფრთხილი, წინადადული კაცია, მისი გონება თვით ინსტინქტთა ზემოქმედების ჟამსაც შშიშობს. დღე, აი გავექციე რა კულისებისაკენ, მე ისევ შევედრე. არა, ოტელოს მიტოვება არ შეიძლება. იგი გამოფხიზლებდა, გაისინებს, რომ გულშეყრამდე მე მასთან ვიყავი. ჯობს დადგინე და ვუპატრონო; ხლოთ გამოფხიზლებას რომ დაიწყოყეს, თავი მოვაჩვენო, ვითომ მე ვასულიერებდი და ვუვლიდი. ამიტომ, შევედრებოთ თუ არა, ელვისებრი სისწრაფით მოგტრიალდებოდ და ისევ მივევარდებოდი ოტელოს. მაგრამ, კი არ ვასულიერებდი, გულში მას ჩააღლებასაც ვნატრობდი, მაგრამ, როდესაც შევინშნავდი, ოტელო გონს ეგებოდა, მაშინვე ჩავიბოლებოდი, უმაღ შევეცივდი იერს. წამოწევაში შევეშველებოდი, მხრებში შეუვლავებოდი, წამოვაყუნებდი და ჯერ მხრებში შემდგარს მიჩაყვდა იგი ქვის სკამისკენ, რათა იქ დაეყვა.

... ვეფიცებოვანთა შეხვედრის სცენასაც ოტელო ამ მდგომარეობაში მყოფი ატარებდა, — თავს ძლიერ ვრეოდა, უკანასკნელ ძალ-ღონეს იკრებდა. ოტელოს ცნობილი ფრახა — „თებეი და მაიხუნესი!“, წარმოთქმული ვენეციელთა მისამართით, ამ მდგომარეობაში მყოფი ოტელოსაკენ ყოველთვის დამაჯერებლად აღიქმებოდა.

... მეოთხე მოქმედებაში ჩემი როლის მნიშვნელოვანი ადგილები, ჩემის ატარებით, უკვე ამოხსნილი მჭონდა. მხოლოდ მესუბო აქტის საფინო სცენაში სასყებო შშიშვლი აღმიწინდა, — როგორღაც ღარიბულ მდგომარეობაში

ვერბობდი თავს და, შინაგანადაც ვერ გამომხანა ვინმეხიხიხი წერტილის დასამული სულიერი მდგომარეობა. იაკო რომ თავის ბოროტებაში დამარცხებულია, ამის ნათესაყოფად შეშპარის ჰყოფის იმ სცენებს დასატვა, რომლითაც სრულდება პირესალი მოქმედი შთავარ პირთა ცხოვრების შინაარსის განვითარება და, მათთან ერთად, იაკოსიც. მაგრამ უკანასკნელი ფრახა იაკოსი:

„რაც იცით, იცით, ნულარ მითხავთ ნულარფრესა. მე ამას იქით ერთ სატყავსაც ვერ მამოქვინებო!“, — ეს ფრახა და მის წარმოქმნასთან დაკავშირებული ჩემი სამოქმედო ასპარეზი, ცოტა არ იყო, ბუნდუნდად და ღარიბუნდად მიქვინებოდა. თვით ავტორისაკენ ადრე უხეი მასლით გახეილარებული, ბოლო სცენაში ერთგვარ გამოისობის განძობას განვიცადდი აქამდე შთავარი მოქმედი პირის დადებითი გმირის — ოტელოს, ტოლფასოვად, წინა პლანზე წამოწეული უარყოფითი გმირი — იაკო, ბოლო სცენაში თითქმის სულ ბოლო პლანზე და, როგორც მოქმედებთ, ასევე სათქმელითაც გაღარიბებულ მდგომარეობაში იყო ჩაყენებული.

მეხუბო აქტიმ მე უკვე დასაზობდი შექსპირზე, რომელმაც ასე უყურადღებოდ დასატვა თავისი საყვარელი უარყოფითი გმირი, სრულიად მოულოდნელად დააყენა იგი ჩრდილში ისე, რომ ჩრდილში გადასვლის სამოქმედოდ ფსიქოლოგიურად დასაბოთებული, მისი შინაგანი სულიერი ცხოვრების გამომხატვლი სცენებს აღარ გამოეჭრა და უკვე მშურად კიდევ ჩემი პარტნიორისა, რაც წინა აქტებში სრულიადც არ განმხილავდა, — პირიქით, სცენაზე მახე ძლიერად და მდიდრადვე ვგრბობდი თავს. ასეთ მნიშვნელოვან როლს (იაკოს როლს), ისეთივე შინაგანად სახეც და ვენეჭტური დაბოლუვება უნდა ჰქონოდა, როგორც მის მთელ ცხოვრებას წინა აქტებში. და რადგან შექსპირი თითქმის არავითარ ფსიქოლოგიურად სახე რეალიკას, არავითარ ვენეჭტურ სამოქმედო ასპარეზს არ მამდებდა, საჭირო იყო თვითონ გამოგვეხანა საჭირო შინაგანი მდგომარეობაც და წერტილის დამსმული რაიმე სცენური მოქმედება, — საჭირო იყო, იაკოს, თუნდაც იმ მცირე სიტყვებში, რაიმე ყურადღებამისაქვეი ილეთი მაინც ჩაეტრებინა. რეჟისორის შემთავაზებულად არც ერთი ვარაიანტი ფინანლისა არა და არ მომიხდებდა და, რაც მთავარია, არც მჯეროდა ჩემი მოქმედება. ყველაზე მეტად მის ზემოთ მოყვანილი ფრახა არ მამევენებდა. რატომ, რატომ უნდა ეთქვა ეს იაკოს? რა ქვეაზრით უნდა ყოფილიყო დატვირთული ეს ფრახა? ყურადღებთ მისაპრობი ილეთებს უკვე მივალწიე რამდენიმე ვენეჭტური მოძაობითა და ფრახების ემოციურად დამუჭტული, ნრვიული წარმოთქმით. მაგრამ ეს ფრახა? რა სულიერი განცდით უნდა წარმოთქმეს იგი, რა გადმომცეს? დიდხანს, ძალიან დიდხანს ვწვალობდი ამ ფრახაზე და, ბოლოს, თითქოს თვითონ შექსპირმა მიმაჩვენინა როლის ნამდვილი დაბოლოება:

იაკოს ეგონა კარგად იცნობდა ადამიანებს, მაგრამ სასატავად მოტყუვდა იგი. იგი არა მარტო ადამიანების წინაშე, არამედ თავის თავში, თავისი თავის წინაშეც დამარცხდა, — მისმა იდეალებმა სასტიკი ფიასკო განიცადა, მისმა ურწმუნოებამ ადამიანებისადმი სულიერ განადგურებამდე მიიყვანა იგი, იგი სალდც მიხვდა, რომ მცდარია, რომ ბოროტია, რომ სიკეთე არსებობს და ქვეყნად და, მართლაც, რაღა დარჩენია სათქმელი. მას უჭირს სიტყვის თქმა, უჭირს ლაპარაკი და ყველასკენ უნდა რომ დაიბნოს, დღის სინათლეზე აღარ შე-



უქლია გაჩერება და, ამოტოპავ, მას „ერთ სიტყვასაც ვეღარ ათქმევინებენ“. და, აი, როდესაც მიხვდით მნიშვნელობას, ქვეაზრს იაგოს უკანასკნელი ფრაზისა, კიდევ გაგაშთო იგი, კიდევ მივახივებთ მას სცენური გამოხატულობა.

არ ვიცი, სხვას როგორ მართებულად მოეჩვენება ჩემეული ინტერპრეტაცია იაგოსი, მაგრამ, მიხი სახის შექმნისას, მე ვცდილობდი არ განმესახიერებინა იგი, როგორც მხოლოდ ასოლებურად ბიოტიპების ნიღბი, რომელსაც ადამიანური არა სცხია რა. პირიქით, მე იაგოს მრავალი ადამიანური ფერის დაუტყუარ და დაუშავტე კიდევ ისეთი, რომელიც დანაშაუტურებს არ მოუცია. ასეთი იყო ჩემი „სიმღერა კაცბრებთან“ მონოლოგის შემდეგ, რომლის მიზეზი მრავალი ცნობილი კრიტიკოსისთვის ბლომდებ უცნობი დარჩა. რადგან, რამდენჯერც არ ავუსხენი, მგონი, მაინც ვერაფერს მიმიხდენენ, თუმცა, ამ სიმღერითაც და იმ სცენაში მთლიანად ჩემი თამაშითაც აღტაცებულნი იყვნენ. მართალია, ხელოვნებაში საერთოდ და, აქტიურულ ხელოვნებაში, კონკრეტულად, ამოცნებდება ხოლმე ისეთი დეტალები, რომლებიც ახსნა-განმარტებებს არ ექვემდებარებიან, რომელთა ახსნა და დასაბუტება ზოგჯერ შეუძლებელი და დაუშვებელიცაა; მაგრამ ეს ის სცენებია, რომლებიც საკმაოდ მნიშვნელოვან მხატვრულ ეფექტს ანიჭებენ სახეს ასეთი დეტალები, ყოფილთვის უნებელით ამოსლტება შემოქმედებით პროცესში, სახეზე მუშაობის პროცესში, რეპეტიციების დროს. ეს სიმღერაც ასე უნებურად ამოსლტა ჩემგან. .. უბრალოდ, მომიხდა ამორე ჩატარებული დროების, უკვე მრავალი გადადგმული „ბოტიკი ნაბიჯის“ შემდეგ, ამ მაინც ჯარისკაცს, ნაომარ, პატიოსნად ნაბიჯობდა, საკმაოდ კარგი გარეგნობის კაცს, როგორცაც ლაღად და სვედიანად, როგორცაც ადამიანურად ამოვლენა; და ამოვიმღერე კიდევ, რაც, შენდებ, კომპოზიტორმა იონა ტყესიამ მუსიკალურად დამანუსტებიინა და გამიფორმა.

მე თავიდანვე არა ვცდილობდი იაგოს აეკაცური სახე ერთბაშად მომეცა, პირიქით, ვცდილობდი მაცურებლის წინაშე. შემდგომ სცენებში, ერთგვარი მოულოდნელობის ეფექტი შემეძენა და, ამ გზით, უფრო მძაფრად შესვარანობი გახვდა იაგოს აეკაცობა. და მართლაც, იაგოს სახის ასეთი კონტრასტული ფერებით შექმნის გზით, უფრო მნიშვნელოვან მხატვრულ ეფექტს ვაღწევდი, უფრო ვიპყრობდი მაცურებელს, უფრო მრავალფეროვანი სხეობდა იაგო და მეტ დანიტერესებას იწვევდა.

დღეღმინისა მივლეს სცენა:
 დღეღმინი საწოლ თიახში მტკაცვე ნაბიჯით შემოდიოდა. იგი მოიგვჯდა სამკერდე ნიშნებს, ოქროს ჯაჭვს, სხვადასხვა სამკაულებს და გააფორმებდა მოსივრიდა. თანაც, სიტყვებს „თხები, მაიმინები“ წყვეტლასავით წარმოთქვამდა. დაშატერდებოდა თავის ხელებს, შავ ხელებს, რომელთაც ამაღამ დიდი და აუცილებელი საქმე ჰქონდათ შესასრულებელი.. განაჩენი უკვე გამოტრიალია მის გულსა და გონებაში, დამნაშავე უნდა დასაჯოს სასტიკი სასჯელით, რადგან დანაშაულიც სასტიკია. იგი დააეჭვრდებოდა ხელებს, როგორც შურისგების იარაღს, უსულო იარაღს და არა ხელებს. მერე სრულიად მშვიდად და საქმიანად გადასწევდა ფარდას, რომლის მიღმა დეზდემონს ეძინა, თავს დაადგებოდა. ერთხანს ასე უძრავად იდგა დეზდემონაზე უფრო ვადანბრლი და ამ დაძაბული სცენის შემდეგ, მოულოდნელად, თავისი სიყვარულის გამოსახივარი სიტყვებს წარმოთქვამდა. იგი ულამარაკობდა მძინარე დეს-

დემონს. ამ სცენაში აკაცი ხორავა შეუდარებელი იყო თითქოს სი ღრმა განცდით, თავისი ღირსშით, თავისი უშუალოდ მომხდარი და ზომიერი ინტონაციებით, — იგი თითქოს არც თამაშობდა, ამ სიტყვების წარმოთქმისას არავითარ გარეგნულ მოქმედებას არ მიმართავდა. მხოლოდ ბოლოს უნებლიეთ მოისვამდა თითქმის მკერულ, თითქმის უნდლად დაჭირლი გულიდან გამომდინარე სისხლის და მასთან ერთად უყვირფასესი საიღველი შევკაცებისა.

გაიღვიძება თუ არა დესდემონა, ოტელი, დანაშაულზე წასწრებელით, თავისი გრძნობების დაფარვას ცდილობდა და მისხანაინდ აისკებოდა დესდემონის ელვაც კოდება მოსანანაუბლად. რატომ ჩქარობს? ვინ შეუშლიდა ხელს? თავის განხრახავს ოტელი ხომ უსიკვილიდ აღსრულებდა! ეს დაუთვრელი სიძულვილის ეფექტი აღტაცინება იყო, თუ სიყვარული ენებაშაშლილი ვაჟაკის სწრაფვა, რომელიც მისასწრაფოდ უნდა რაითმე ჩაახშოს, თორემ, ეკებ ამ გრძნობებმა უნებლიეთ დაიპყრო და დაბოზონენ! მისი ვაიამი ხომ შევისის პაპას: „ნას სჯის, რაც უყვარს!“

აი, ძირითადად, ეს საკვანძო სცენები, რომლებშიც დამდგელი რეჟისორისა და მთავარი მოქმედი პირობის მხატვრული მიმართულება გამოიხატებოდა. ცხადია, პიესის ტექსტი, რეპეტიციების პროცესი და პრემიერის გაშვების შემდეგაც, წლების მანძილზე ცვლილებას განიცდიდა. სწორედოდა და იცვლებოდა ცალკეული დეტალებიც მასხიობთა შესრულებაში. თეატრმა თანდათან შევკვია ის ტექსტი, რმელიც ფაბულის განვიტობებს კი არ ესმარებოდა, არამედ ერთგვარ კომენტირებას უკეთებდა მოქმედ პირთა ცხოვრებას სცენაზე. ყოველი მიზანსცენა, ყოველი ჩვენების რელი სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე იხვეწებოდა ფორმითაც და შინაარსითაც. ეს იმარა შექსპირი იყო, რომლის დაძლევა და სრულყოფა სცენაზე უღირესად ძნელია, რომლის განხორციელების დროს თანდათან უძრავ ფარულ ნიუანსებს, ფარულ ქვეაზრებს და შესაძლებლობებს აღმოაჩენს რეჟისორიც და მასხიობიც.

თუმცა მეც, აკაციისა და შოთა აღსაბაძესა უკვე საკმაოდ დიდი შემოქმედებით გზა გვექონდა განვლილი. შექსპირის „ოტელი“ ერთულეს, ძნელად გადასალახავ მწვერვალად აღმედებითი ცხოვრებით თუ შეაღწევ, ჭეშმარიტად გარდასახვით. იმარა ჩვენს წინაშე და მის დასაყრობად ალაღად, მეოლი ძალით ვიდგავწით. შექსპირის სიღრმისეული შეცნობა შეუძლებელია, თუ არა გაქვს დიდი შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული გამოცდილება. რადგან შექსპირთან წინასწარ გამოუმავრებული სქემებით მისელა ყოვლად შეუძლებელი და დაუშვებელიცაა. შექსპირის განხორციელების სურვილიცა და იდეაც უნდა თანდათან, უნებურად მწიფდებოდეს შენში, რადგან შექსპირი ვერავითარ სქემაცოხმს, ვერავითარ ჩარჩოვებს ვერ იტანს. მის მხატვრულ სფეროში მხოლოდ ჭეშმარიტი შემოქმედვრე მარტო ინტუიციით გახდები რასმეს, თუ გინებას სიღრმე, დაბაზონი და სიმკაცრე აკლია. შექსპირი არა მარტო ინტუიციის, არამედ გონიერ განვრტებას და შეფასებას მოითხოვს. იგი მოითხოვს ტიტანურ ენერჯიასაც, რადგან თვითონ უშველქმელი და დაუშვრტელი ფანტაზიის, უმძაფრესი გრძნობების, ღრმა სულიერი წვდომის და ფილოსოფიურად მოაზროვნე გონების დრამატურგია. ძნელია მისი ნაწარმოების ერთბაშად დაუთვრება და, ამიტომ იყო, რომ თეატრი თავის თავს უფლებას აძლევდა, რამდენჯერმე გადაემუშავებინა „ოტელი“ დადგმა, რომ სპექტაკლის ძირითადი მიღწევა და



თავიდანვე სწორად გააზრებული მხატვრული სახეები უფრო სრულყოფილად მიეტანა მაყურებელამდე.

სპექტაკლზე მუშაობისას არანაკლებ სირთულეს წარმოადგენდა ეპიზოდურ როლებზე თანაბარი ძალის მქონე მსახიობთა შერჩევა. უამრავი ენერჯია გვეხარჯებოდა მათ მომზადებაზე, რომ დასტოვებით მაინც სათანადო ანსამბლი შექმნილიყო სპექტაკლში. მაგრამ უმრავლესობას ხომ შეუთ ჩამოეზოდური, როგორც მსახიობები ამბობენ ხოლმე, „წამებებიანი“ როლიდან თავი დაიძვინოს. ბევრ საშუალო ნიჭის პატრონსაც, თეატრში თავმდაბლობა არ ჰყოფინს, თაკილობს სათანადო ანტურაჟი შეუქმნას მთავარი როლების შემსრულებელი. ეს დალოცვილი, ყველას გენიოსად როგორ ჰგონია თავად. რატომ არ ესმით, რომ ყველა ადგილი, თვით უმცირესიც კი, კაცმა შეიძლება გენიალურად გაამართლოს. ღმერთმა უწყის, რატომ გაურბიან ადამიანები იმას, რაც თავისთავად არიან. თეორეტიკოსები კი ამტკიცებენ, „ეს ვარსკვლავების თეატრში ხდება ასეთი ამბავი და არა ანსამბლის თეატრში“. ამ თეორეტიკოსებს ავიწყდებათ, რომ უფროსკვლავად თეატრში დასი კი არა, ფეხბურთის გუნდიც არ ვარგა. არავითარი სისტემა არ უშველის არც თეატრის დასს არც ფეხბურთის გუნდს და არც არავითარ გუნდს, თუ იქ ვარსკვლავი არ არის — თუ იქ არ არის პიროვნება, რომელიც თავისი მხრებით გასწევს შესასრულებელ საქმეს. და თუ აკავი და მე შედმეტად წინ ვიყავით წამოწეულნი თანაშენი, ეს არც ჩვენი და არც იმათი ბრალია, ვინც გვერდში გვედგა: და, ამის გამო, არც იმთი თქმა შეიძლება, თითქმის ჩვენს „ოტელოს“ ანსამბლურობა აქლდა. ჩემის აზრით, ჩვენს გარშემო მყოფი მსახიობები საკმაოდ კარგად ართმევდნენ თავს მათზე დაკისრებულ როლებს.

მითქვამს და ვიტყვი, რომ სცენაზე თვით უმნიშვნელო, თვით უსიტყვო სახესაც მთელის გულთი განსახიერება სჭირდება. ეს დიდად ეხმარება მთავარი როლების შემსრულებლებს, სრულყოფილად განაკეთიარონ თავიანი მოქმედება. ავილოთ, თუნდაც, პირველი სენატორისა და მეორე სენატორის როლები: რით განსხვავდებიან ისინი ერთმანეთისაგან თავიანთი ტექსტით? არაფრით, გარდა იმისა, რომ ერთს ჰქვია პირველი, ხოლო მეორეს — მეორე სენატორი. ასევეა პირველი ოფიცერის, მეორე ოფიცერის, მუზღავურისა და შიკრიკის როლები... მათი ტექსტიც კი ერთმანეთს რომ შევეცვალოთ, ამით აბსოლუტურად არაფერი დაშავდება და არც შეიცვლება. მაგრამ, თუ ერთი მათგანიც კი გამოვყავლით, სურათს, ეპიზოდს უთუოდ ვაუბრალობთ, ვფიტავთ, ვადარბობთ და ამით, მთავარ მოქმედ პირებს ასპარეზს ვუხშობთ, — თითქოსდა უპაეო სივრცეში გამოვყავს ისინი. სწორი შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნა სცენაზე, როგორც ხელმძღვანელის, ასევე კოლექტივის კეთილსინდისიერებაზეა დამოკიდებული.

რუსთაველის თეატრის კეთილსინდისიერებას უნდა მიეწეროს, რომ პრემიერიდან მოყოლებული ოცდახუთი წლის მან-

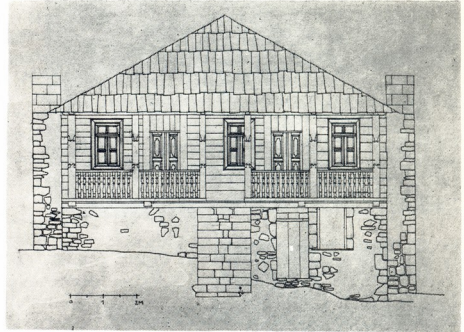
ძალზე არა თუ ეპიზოდური, არა თუ უსიტყვო და უსახესლო რეპერტუარის შესრულებას, არამედ მათ დუბლიორობასაც არ თაკილობდნენ ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ: ალექსანდრა თითიძე, რუსუდან ბერიძე, ნელი მგალობლიშვილი — დეზდემონას როლზე; თამარ თუშიშვილი, თამარ ბაქრაძე, თამარ ჭავჭავაძე — ემილიას როლზე; ნინო ლაფანი — ბიანკას როლზე, (ნინო ლაფანი იმედნად კარგი იყო ამ როლში, ისე ისტატურად მიკავდა იგი, რომ მისთვის დუბლიორის გამო-ნახვაც გაგვიჭირდა, დიმიტრი შვიგია, ვალერიან დოლიძე — კასიოს როლზე; ლაზარე ყაზაიშვილი, ნოდარ ჩხეიძე — როდრიგოს როლზე; გიორგი ასიტაშვილი, გიორგი გვეგეჭორი — მონტანოს როლზე; მიხეილ ჩიხლაძე, გიორგი საღარაძე — ბრბანციოს როლზე; მთავარი — ბიძინა წულაძე და მიხეილ ჩიხლაძე; პირველი სენატორი — გიორგი კიკნაძე; მეორე სენატორი — გიორგი სარჩიმიძე და დიმიტრი გაგუა; პირველი ოფიცერი — თეიმურაზ ტატიშვილი; მეორე ოფიცერი — ლეო შაუტაშვილი; მესამე ოფიცერი — მიხეილ ურუშაძე და სხვა, რომელთაც თავისი ხვედრითი წონა შეჰქონდათ ამ სპექტაკლის აღმოცენებასა და სრულყოფაში.

1956 წელს რუსთაველის თეატრმა ამ სპექტაკლის მეოთხესაც შესრულება იღდესსწავლა. ამ ოთხის სპექტაკლის რიცხვში არ შედიოდა გასტროლებზე არა ერთთვის გათამაშებული „ოტელო“, არა მარტო საბჭოთა კავშირის ისეთ ქალაქებში, როგორიცაა მოსკოვი, კიევი, ოდესა, ხარკოვი და სხვა, არამედ საქართველოს ოლქებას რაიონებსა, ქალაქებსა და დაბებში მთელი იმ ოცდახუთი წლის მაძიძლე განსაკუთრებით ამ სპექტაკლზე იმდენი რამ დაიწერა კრიტიკოსთა და თეატრალურ მოღვაწეთა მიერ, რომ დაბალი. ერთი სქელტანაინი წიგნი მაინც შეიკვრება. ქართულ სცენაზე განხორციელებული „ოტელო“ მსგავსად „ინტიმაროსისა“ და „ჰამლეტისა“, მე მიმანინა თეატრალური ხელოვნების, საერთოდ აქტიური ხელოვნების საუკეთესო გამოვლინებად, რაშიც დამარწმუნა როგორც საბჭოთა არტისტთა მიერ, ასევე საზღვარგარეთის არტისტთა შესრულებით განხორციელებულმა წარმოდგენებმა. „მწვერვლებს“ შორის ჯობნაზე კი არ არის საქმე, არამედ საკუთარი თქმავს მაღალ პროფესიულ დონეზეც.

ოცდახუთი წლის მანძილზე „ოტელო“ რომ ქართული სცენიდან არ ჩამოსულა, ეს ჯერჯერობით განუმეორებელი ფაქტია და მე, მისი მონაწილე, მის ქებას — კმაყოფილებით გაიწუებებს გამაზობინებ.

(გვარძელება შემდეგ ნომერში)

იმერული სახლი



გურამ ყიფიანი

ახალი საცხოვრებელი სახლები ინტენსიურად შენდება თანამედროვე სოფელში. ქვემო იმერეთში სამშენებლო მასალად უკვე აღარ იყენებენ ხესა და ქვას. ისინი ახლა ბეტონის ბლოკებმა და ლითონის ძელაკებმა შეცვალა. სახლებიც უზარმაზარი გახდნენ, კომუნიკატორნი, ოთხმხრივ ჩაკეტილნი და უაივნონი, თითქოს ერთმანეთს ეკიბრებიან სიდიდეში, პატარავდება ეზოები.

ასეთი სახლების ფონზე შორიდანაც კი თვალს იტაცებს იშვიათობად ქცეული, ქეითა და ხით ნაშენები საუკუნოვანი სახლები, მიმზიდველი აივნებითა და საბუსრე მიწებით. ისინი თვალს იტაცებენ არა მხოლოდ როგორც სიძველეში, არამედ როგორც გარემოსთან საოცრად შერეულნი და ამ გარემოს ორგანულ ნაწილად ქცეული ხუროთმოძღვრება. მათაც დღითიდღე ეცვლებათ სახე. იცვლება საბურველი, ცემენტით იღვებება კიბეები და კედლები, იფიცრება აივნები.

ბუნებრივია, ასეთ დროს იბადება სურვილი, რომ მათი სახე შემონახულ იქნას ჩანახატის ან ანაზომის სახით, ფიქსირებულ იქნას ფოტოფირზე.

1976 წლის ზაფხულში ქვემო იმერეთის სოფლებში — ვანში, ციხერულორში, დაბლაგომსა და ჭყვიშში ავსოზე გასულ საუკუნეში აგებული

ხუთი იმერული საცხოვრებელი სახლი. ამ სახლებიდან ოთხი პალატაიანი სახლია, ორსართულიანი, ხოლო ერთი სოფ. ჭყვიშში, გალაკტიონ ტაბიძის სახლი — ერთსართულიანი. მან თითქმის პირვანდელი სახით მოაღწია. ნაგებობა უმარტივესია ხუროთმოძღვრული თვალსაზრისით, — ღრმა ერთსართვიანი სახლს წარმოადგენს შუაში კერით, აივანი და პატარა ოთახი ფიცრულ იატაკიანია. პატარა ოთახი გვიანდელი დანამატია. ამ ტიპის სახლები იმერეთში აღარ გვხვდება. ცნობილია ამ სახლის აგების თარიღი — 1828 წელი. იგი გალაკტიონ ტაბიძის ბაბუს აუშენებია.

იმერული საცხოვრებელი სახლები კლასიფიცირებულია ვ. ცინცაძისა და ლ. სუმბაძის მიერ,¹ დადგენილია მათი ოთხი ტიპი. გალაკტიონ ტაბიძის სახლი პირველ ტიპს უახლოვდება. ამ ტიპს უმარტივესი გვემარებს სახლები ეკუთვნის — ძეღურკედლებიანი ქარვავლი, ტოტბისსაკან მოწული ფაცხა, დახერხილი ფიცრებით ნაგები მიწურიატაკიანი ჯისური (გალაკტიონ ტაბიძის სახლი).

სოფელ ვანში, ახვლედიანების გორაზე, კო-

¹ ლ. სუმბაძე და ვ. ცინცაძე, იმერეთის საბინაო ხუროთმოძღვრება, ქართული ხელოვნება, 2, თბილისი, 1978 წ.



ლ. ჩაჩუას სახლი სოფ. დაბლაგომში



გ. ავალიანის სახლი სოფ. ციხერულორში

გ. ტაბიძის სახლი სოფ. ჭყვიშში



ლმეურნე ვალიკო ახვლედიანის სახლი დგას. ოთხი ტიპიდან იგი მეორეს უახლოვდება. მისი გეგმა სამხრეთიდან ჩრდილოეთისაკენაა დამხრობილი და რთულ რელიეფზეა დასმული. პირველი სართული (პალატი, ერთი ბუნხრით) ქვისაა. მას ორი კარი აქვს და სამი სარკმლით ნათდება. პალატი ვიწროა, ვიდრე მეორე სართული, რასაც დასავლეთით რელიეფის შემადგენელი განაპირობებს, იატაკად თიხატყეპნილია გამოყენებული, მხოლოდ ბუნხრის სიახლოვესაა მოგებული ქვის ფილები. კედლები ორივე მხარეს შეუღესავეა. პალატში ორ რიგად ექვსი ხის სვეტია აღმართული.

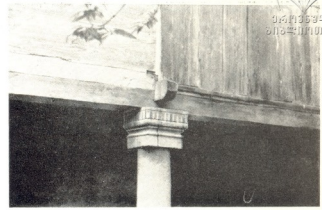
მეორე სართული აიენებს შორის მოქცეულ ორ ოთახს წარმოადგენს; უკანა მხარეს, ჩრდილოეთით, კიდევ ერთი მცირე სათავსოა დამატებული, აიენის ფართობის შემცირების ხარჯზე. საკედლე ფიგურები დახეხვითაა მიღებული, კუთხეებში მათი ურთიერთჭობა ჭილეკებით ხდება. აღმოსავლეთით და დასავლეთით ფიგურული კედლების მიუღს სიმაღლეზე ბოყვებია ჩადგმული, ბოყვები კრავს აგრეთვე წინა და უკანა მხარის საკედლე ფიგურებს. კარ-ფანჯრების ჩარჩო კიდევზე სამ-სამი პროფილირებული ღარითაა დანაწევრებული. სახლში სამი ბუხარია, ისინი ერთმანეთისაგან თითქმის არ განსხვავდებიან. აიენები შუაში გახსნილია, მათზე ქვემოდან ქვის მრავალსაფეხურა, მაღალი უმოაჯირო კიბეები ამოდის, სახურავი ოთქანობიანია, ტიპური, დგარებს ყვრდნობა, დგარები — კოჭებს; საბურველად წიფლის ყავარი ყოფილა გამოყენებული.

გიორგი და გია ავალიანების სახლების პალატები სოფ. ციხერულორში გათლილი ფიგურებითაა ნაგები. სვეტები ბერძენ ოსტატთა ნახელავია. მათივე ნაკეთებია ბუნხრები. ეს ქვის, კარგად გათლილი და დამუშავებული არქიტექტურული დეტალები სრულიად უცხოდ გამოიყურება და თავისი ულასათობით ვერ ეგუება ხის ხუროთმოძღვრებას. სახლები გასული საუკუნის მიწურულს არის აგებული, უფრო ადრეა აგებული გიორგი ავალიანის სახლი, რომელიც ახლა ძალიან სახეშეცვლილია. მოუხსნიათ რიკულები და შეუფცრავთ აივანი. ეს აივანი უკვე ვეღარ ეგუება ხეზე კვეთით მოჩუქურთმებულ სვეტებს, თუმცა სვეტები თავისთავად შორსა დგას ამ ტიპის სახლების სვეტების საუკეთესო ნიმუშებისაგან. სანტერესოადაა პროფილირებული ოთახების გამყოფი ტიხრის აივანზე გამოსული ნაშვერი.

გვემის მხრივ ეს სახლები (აივნის გასწვრივ განლაგებულ სათავსოთა ორი რიგი, კვადრატის მიახლოებული გეგმა და შუაში ამოყვანილი საბუხრე მილი) ხუთამე ტიპს განეკუთვნება. ამავე ტიპისაა სოფ. დაბლაგომში ლევან ჩაჩუას სახლი. ქვის სვეტები და ბუხრები აქც ბურჟებსა ნახელავია. პალატის მიწური იატაკი არ არის ნიველირებული. ამ სახლებში (ავალიანტის და ჩაჩუას) ბუხარი ერთი და იგივე სტემითაა აგებული. პალატის ერთდრუიანი ბუხარი მფორე სართულში ოთახების რაოდენობის შესაბამისად ორად და სამად ნაწვევრდება. ჩაჩუების სახლს ახლახანს გაუჭრეს კარ-ფანჯრები, საკმარის უსიტემოდ, ადრევე იგი თითქმის უფანჯრო ყოფილა. მხოლოდ კარების თავე არსებული მცირე სარკმლებით შედიოდა ოთახებში სინათლე. კარების ოთხივე ფრთაზე ბორჯღალებია ამოკვეთილი.

ამ სახლების ზოგადი შედარებითაც ჩანს, რომ დროის შედარებით მცირე მონაკვეთში (XIX სის 20-იანი წლებიდან) აივნის სვეტებისა და რიკულების დამუშავება თვალსაჩინო ცვლილებებს განიცდის. ვალიკო ახვლედიანის სახლში კვადრატულგანივკვეთიანი სვეტი აივნის მოაჯირის სახლოვეს გვესწახანაგიაინი და შემდეგ მრგვალგანივკვეთიანი ხდება, ხოლო სინაღლებში, ზემოთ, კვლავ კვადრატულ განივკვეთიანი. ეს სვეტები გემოვნებითა და ზომიერების გრძნობითაა დამუშავებული, იგივე ითქმის რიკულებზეც. მოგვიანებით რიკულები კარგავენ დახვეწილობას, მათი ფორმა რთულდება, მრავალნაწვერიანი ხდება, მსხვილდება, სამაგიეროდ, მარტივდება სვეტები (გია ავალიანისა და ლევან ჩაჩუას სახლები).

ქართული საცხოვრებელი სახლების საუკეთესო ნიმუშები თავმოყრილია ხალხური ხუროთმოძღვრების ღია მუზეუმში და არაერთხელ ყოფილა გამოკვეყნებული. აქა-იქ ადგილზე ჯერ კიდევ შერჩენილი თითოეული ასეთი სახლი, იმისდა მიუხედავად, საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს თუ არა, საინტერესოა იმ ნიუანსებით, რითაც ის სხვათაგან განსხვავდება. ამასთანავე, თითოეული მათგანი მკაფიოდ ავლენს გასული საუკუნის მშენებელთა მხატვრულ მისწრაფებებს, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ზომიერებაში და მასშტაბის შეგრძნების უნარში მდებარეობს. სამწუხაროდ, ასეთი სახლები სწრაფად იცვლის სახეს და ნადგურდება. აქ წარმოდგენილი ნაგებობანიც ძველ მშენებელთა ხუროთმოძღვრულ ხელოვნებაზე ლაპარაკობს.

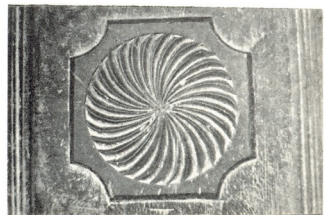


ქვის კაპიტელი



ჩაჩუას სახლის აივნის მოაჯირი

ჩაჩუას სახლის კარებზე ამოკვეთილი ბორჯღალი



ალბერაკიული ქილო ჰართულ ხალხურ მუსიკაში

მინდია ჟორდანიას

მუსიკათმცოდნეობაში დიდი ხანია მტკიცედაა დამკვიდრებული აზრი, რომ ხალხური მუსიკისათვის უცხოა ქრომატიზმი და მისი კილოური საფუძველი მხოლოდ და მხოლოდ დიატონურია. ამ მხრივ გამოწვეულია არც ქართული ხალხური სიმღერა მიჩნეული; კერძოდ, პროფ. შ. ასლანიშვილის დადგენილი და კლასიფიცირებული აქვს ხუთი დიატონური კილო: მიქსოლიდიური, ეოლიური, ფრიგიული, დორიული და იონიური; ამას შეიძლება დამატოს კიდევ ე. წ. „ფშაური კილო“, რომელსაც პირველად კომპ. შ. მშვიდლიძემ მიაქცია ყურადღება (თვით ტერმინი „ფშაური კილო“ — „ფშაური წყობა“ პროფ. ლ. დინაძემ შემოიტანა).

ქართული მუსიკათმცოდნეობა წლების მანძილზე ამ თითებზე ჩამოსათვლელი რაოდენობის კილოებს იცნობდა, მაშინ როცა ქართული ხალხური მუსიკა კილოური თვალსაზრისით შეუღარებლად უფრო მდიდარია. სხვაანაირად არც შეიძლება ყოფილიყო; ისეთი უზარმაზარი მხატვრული და მეცნიერული ღირებულების ფენომენი, როგორცაა ქართული ხალხური მუსიკა, სწორედაც რომ შესაფერისად მდიდარ და მრავალფეროვან კილოურ ბაზის უნდა ყვრდებოდა.

უკანასკნელ ხანებში ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების კვლევაზე მეტი ყურადღება მიექცა. ამ მხრივ, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ხალხური და პროფესიული მუსიკის კილოების ენერგიული მკვლევარი ბ. გულასიშვილი, რომელმაც დასვა საკითხი ქართულ ხალხურ მუსიკაში ნეიტრალური და პოპოკლოების არსებობის შესახებ. ამ მოსაზრებებმა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია ქართველ მუსიკათმცოდნეთა შორის, გამოითქვა კიდევ სხვადასხვა (მათ შორის, საწინააღმდეგო) მოსაზრებანი, მაგრამ, სამწუხაროდ, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, საქმე ნამდვილ მეცნიერულ კამათამდე არ მისულა, ამიტომ, შეიძლება ითქვას, ეს მნიშვნელოვანი საკითხი ერთგვარად დიად რჩება.

ქართული ხალხური სიმღერების კილოებზე მუშაობენ სხვა მკვლევარებიც; მათ შორის ნაშრომები გამოქვეყნებული აქვთ ფოლკლორისტებს ევ. ჭოხონელიძეს და შ. ჟორდანიას.

შრომში „ორთველას კილოური საფუძვლები“ ჩვენ დავაყენეთ საკითხი ქართულ ხალხურ მუსიკაში ალტერაციული კილოების არსებობის შესახებ. აღვნიშნეთ, რომ ხალხურ სიმღერაში გამოიყენება საკეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში უცნობი რამდენიმე ალტერაციული კილო. წინამდებარე

შრომში დავწვრილებით შევკვებით ერთ-ერთ მათგანს, რომელიც ჩვენს ხელთ არსებულ მასალებში ყველაზე ხშირად გვხვდება და ყველაზე ჩამოყალიბებული სახითაა მოცემული. მუსიკალურ მასალად მოხმობილი გვაქვს ქართლ-კახური შრომის სიმღერის „ორთველას“ რამდენიმე ვარიანტი, რომლებიც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში (1901 წელს) ჩაიწერა ქართული მეცნიერული ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელმა აკად. დ. არაყიშვილმა. ჯერ მოკლედ შევჩერდეთ „ორთველას“ ერთ-ერთი უძველესი, ტრადიციული ქართული მელოდიის ზოგადი დამახასიათებელ თავისებურებაზე.

ორთველა საერთო, კრებითი სახელია აღმოსავლეთ საქართველოში, კერძოდ, ქართლ-კახეთში გავრცელებული სოლო ერთხმიანი შრომის სიმღერებისა — „გუთნური“, „კალოური“, „კეკრული“, რომლებიც სრულდება ხვნა-თესვლა და ხორბლის ლეწვა-განიავების დროს.

ორთველა საგუნდო, მათ შორის კოლექტიური შრომის სიმღერებისაგან გამოირჩევა მინორული, სევდიანი ხასიათით. მინორულია ორთველას კილოური საფუძველიც. მასში არ ვხვდებით არა მარტო მაკორულ კილოებს — მიქსოლიდიურს ან იონიურს, არამედ ერთ-ერთ გავრცელებულ მინორულ კილოა — დორიურს, რომელსაც, როგორც ცნობილია, დიდი სექსტის, ე. წ. „დორიული სექსტის“ წყალობით ნათელი, მაკორული კლდეები გადაჰყავს. ამრიგად, ორთველა მხოლოდ მინორულ კილოურ ბაზის ემყარება, სადაც ყველაზე ნათელი კილო ეოლიურია, ამიტომ შეიძლება გავკვირვება კი გამოიწვიოს ასეთმა განცხადებამ: მარტოდ დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი ორთველების რვა ვარიანტი ვხვდებით მეტნაკლები ძალით გამოვლენილ 12 სახის კილოს (არის მეტის ნიშნე-ზიკ ნანასახის სახით). აღსანიშნავია, რომ მათგან ქართულ მუსიკათმცოდნეობაში ცნობილია მხოლოდ სამი დიატონური კილო — ეოლიური, ფრიგიული და ლორკიული², ამასთან ეს უკანასკნელი (ლოკიული) ჯერ კიდევ ბევრი მუსიკოსის მიერ „ოფიციალურად აღიარებული“ არ არის. ლოკიული კილო თავიდანვე, ჯერ კიდევ კლასიკურ თეორიაში ხელმოწერ, პრაქტიკაში არ არსებულ „დაწყველილ“ კილოდ ითვლებოდა. ზუსტად ისაა გარკვეული ნაწილი (არა მარტო საქართველოში) ინერტიული დღემდე იმყოფება ამ აკადრად მოძველებული მოსაზრების ტიპობაში. საკმაოდ მდიდარი ფაქტობრივი მასალის საფუძველზე გამორკვეულია, რომ ლოკიული კილო სასესბო



ქრომატიკული სვლა კი არ არის, არამედ სი და სი-ბემოლი დიჟონანსირებული სიტყვიერი მასალის მხრივაც; თითოეული მითითება უყრდნობა ორ სხვადასხვა სიტყვიერ მარცვლას („ო-პო“), რომლებიც ამასთან გაყოფილია (რაც ძალიან მნიშვნელოვანია) თანხმოვნის საშუალებით. ეს კი ამ ორ ბერავს კილოს საესებით დამოუკიდებელ ელემენტად აქცევს. „სადემარკაციო“ თანხმოვნის გარეშე ადვილი შესაძლებელი იყო აღნიშნულ ქრომატიკულ სვლას რამდენიმე ხმის დაკურების, გლისანდირების ელფერი მიეღო.

ამრიგად, აწყურულ „გუთუნურში“ სახეზე გვაქვს ისეთი მინორული ბერეულ ბაზისი, რომელიც II საფეხური დანაწევრებულია, ორი ვარიანტი არის წარმოდგენილი. ამ კილოს ბერეათრიგი ასე უნდა გამოისახოს: a-b-h-c-d-e-f-g.

ამ კილოში ცვალებადი II საფეხურის გამო ეროდირულად შერწყმულია ფრიგიული და ეოლიური კილოს ელემენტები. აქედან გამომდინარე, მას მოუხდება ასეთი სახეულობა — სკუნდაცვალებადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო. აღსანიშნავია, რომ ეს კილო „გუთუნურში“ უბრალოდ ერთ-ერთი ვარიანტის სახით კი არ გამოიყენება, არამედ სიმღერის მთავარ კილოდ გვევლინება (როგორც ვნახეთ, ოთხი წინადადებად სამი აღნიშნულ ალტრაციულ კილოურ ბაზისს უყრდნობა და მხოლოდ ერთი, ბოლო წინადადება სრულდება ნატურალურ ფრიგიულ კილოში).

სკუნდაცვალებადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო სხვა სიმღერებშიც შეინიშნება. მოვიტანოთ იმავე სოფელ აწყურში ჩაწერილი „კალოური“.⁵

ეს მელიოდაც იმავე ტონალბაზაზე შესრულებული. ლა-ტონიკა, რომელიც შესავალშივე თავისებური „ფრიგიული შემომღერებია“ არის „შემომტკიცებელი“, ბოლომდეა შენარჩუნებული. სიმღერაში გამოიკვეთება ოთხი მელიოდური ნაკებობა, რაც ოთხგზის კადანსირებით ლა-ტონიკაზე ოთხ წინადადებას გვაძლევს. (სიტყვიერი ტექსტის გათვალისწინებით შეიძლება მისი ორ მუსლად დაყოფა). კილოური თვალსაზრისით საინტერესოა პირველი ორი წინადადება (პირველი მუსიკა); სადაც განსაკუთრებითაა აღსანიშნავი V საფეხურის ცვალებადობა, რაც ერთსახელიანი ლოკურიად და ფრიგიული ელემენტების შერწყმას გვაძლევს. ამჯერად მასზე ვერ ვმკვირბობთ და პირდაპირ გადავიდეთ ბოლო ორ წინადადებაზე. პირველ მათგანში (მე-6-7. ტაქტები) კი-მინტსა და რე-კვარტაზე რეჟიტიკატის უმდებლ გამოიკვეთება დაღმავალი საკადანსო საქცევი, რომელიც ემუშავა კვინტიდან პრიმისაკენ (აღსანიშნავია, რომ ზუსტად ასეთივე საკადანსო საქცევი აქვს

სიმღერის ბოლო წინადადებასაც). ამ დამაბოლოებელ ფრიგიულ საქცევიმ განსაკუთრებით საყურადღებოა სვლა h-h[♯]-h[♯]-h[♯] და სი-ბემოლი, მართალია, ფორმლაგის სახითაა მოცემული, მაგრამ ამას გადაწყვეტი მნიშვნელობა ან აქვს, ქრომატიკული სვლა სი-ბემოლი აშკარად ნახსენებია. აღსანიშნავია, რომ ორივე შემთხვევაში საკადანსო საქცევის პირველი მონაკვეთი (მი-რე-დო-სი-ბე-ლო-სი) ერთ სამარცვლელ დაჯგუფებას წარმოადგენს (პირველ შემთხვევაში „ოო“ მარცვალზე, პირველი „ო“ მარცვალზე) და მას მოგების ახალი სამარცვლელ ერთეული „ოი“; — რომელიც უკვე ქრომატიკულად შეცვლილი ბეკარიათა (სი-ბემოლი) განთავანებული. ამასთან, ორივე შემთხვევაში სი-ბემოლი, მართალია, მოკლე ბეგვის სახითაა მოცემული (და ამ თვალსაზრისით დამხმარე ბეგვის წარმომადგენს), მაგრამ, მეორე მხრივ, იგი თავისებურად ხაზგასმულია — ერთ შემთხვევაში (ესასევე წინადადებას ბოლოს) სი-ბემოლი ცალკე სამარცვლელ ერთეულია, — გამოყოფილია წინა სექსტლური დაჯგუფებიდან და მომდევნო ლა-ტონიკური ბეკარისაკენ (მარცვლები „ო-პო“); ხულო ბოლოს კი სი-ბემოლი მეთოვლია დაღმავალი ორბეკარიანი სამარცვლელ დაჯგუფებისა (h-a).

„კალოურის“ ორი უკანასკნელი საკადანსო საქცევი ზუსტად ემთხვევა ერთმანეთს, როგორც ინტონაციურად, ასევე მეტრო-რიტმულად; ამრიგად, იგი სტაბილური, მტკიცედ ჩამოყალიბებული მელიოდური ხვეულია. ამიტომაც ის ფაქტი, რომ იგი შეიცავს მეორე საფეხურის ორ ვარიანტს (სი-ბემოლი), რომლებიც ამასთან ქრომატიკული თანამიმდევრობითაა მოცემული, განსაკუთრებით ანგარიშგასაწევი ხდება. აღნიშნულ მონაკვეთებში ცვალებად საფეხურიანი კილოს არსებობა ეჭვს არ იწვევს. უკრადდება იქვეც ისიც, რომ „კალოურის“ II საფეხური პირველ მუსიკულ ცვალებადებს, კერძოდ, პირველ წინადადებაში გვაქვს სი-ბემოლი (მაგ. № 2, მეორე ტაქტი), ხოლო მომდევნო, შედარებით შოკულ წინადადებაში უკვე სი-ბეკარია (მესამე ტაქტი). ამრიგად, II საფეხურის ცვალებადობა აწყურული „კალოურის“ დამახასიათებელი თავისებურებაა; ამასთან, ეს ცვალებადობა ორგზის ისეთი სახითაა მოცემული, რომ ერთიანი კილოური ბაზისის განუყოფელი ნაწილია.

შემოგანიხილოთ ორი სიმღერაში — „გუთუნურსა“ და „კალოურში“ სულ რ წინადადება (ოთხ-ოთხი თითოეულში), ე. ი. მ-ჯერ ხდება კადანსირება ტონიკაზე, აქედან ზუთ საკადანსო საქცევიმ ალტრაციული სკუნდაცვალებადი ფრიგიულ-ეოლიური კილა გამოიყენებული. ამას გარდა ორჯერ (თითოჯერ ორივე სიმღერაში) ვხვდებით ფრიგიულ დაბოლოებას და მხოლოდ ერთხელ არის გამოყენებული ეოლიური კილოს ბერეათრიგი („კალოურის“ მეორე წინადადება). ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ საკუნდაცვალებადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო აწყურული „გუთუნურისა“ და „კალოურის“ მთავარი კილაა.

საინტერესოა ერთი დეტალიც. ორივე მელიოდ. და რაყი-შეგობა ჩაიყრა ხალხური მუსიკის საუცხოო მცოდნის კომპოზიტორ ნიკო სულხანიშვილისაკენ, რომელიც სწორედ აღნიშნულ სოფელ აწყურში დაიბადა და აღიზარდა. შეიძლება ვინმემ იფიქროს, რომ არ არის გამომიცხლედი ნ. სულხანიშვილი ავთორიტეტს ხალხური სიმღერის კილოურ ჩარბობს და, თუ გნებავთ, გარკვეული ზომით ამუშავებდეს კიდევ მანვს. მაგრამ ეს არ იქნება სწორი. ამ შემთხვევაში ნ. სულ-



მეორე, ფაქტიური ქრომატიული სვლები, ერთი გამონაკლი-სის გარდა („გუნთურის“ მესამე წინადადება), მოცემულია მაქსიმალურად „შენიღბული“ სახით. მოკლე დამხმარე ნოტის სახით, მომღერალი თითქმის „ეპარება“ ამ განსაკუთრებულ ადგილს. ამგვარი „ჩაკვხუხება“ ფრიგიული სკვენდის მოშვე-ლიებით ოროველას ანიჭებს სპეციფიკურ, უადრესად სკვდიან ელერადობას და წმინდა ხალხურია თავისი წარმოშობით.

6. სულხანიშვილის „გუნთურიდან“ მოტანილი ოთხ ნაწყვე-ტში 8-ჯერ არის ფიქსირებული სკვენდაცვალებადი ფრიგი-ულ-იოლიური კილო, ხოლო მთლიანად ნაწარმოებში, თუ მხე-დველობით არ მივიღებთ ხმებში დუბლირების მომენტებს, ეს კილო თავისი დამახასიათებელი ქრომატიული სვლით (სი-ხ-ბემოლი) გამოყენებულია 14-ჯერ. ეს მეტად დიდი ციფ-რია, ვინაიდან, როგორც ვნახეთ, ამ ალტერაციული კილოს ინ-ტონაციების ფიქსირება ხდება მხოლოდ და მხოლოდ ნაგებო-ბის დამპოლოვებელ საკადანსო საქვეყნი. ამრიგად, შეიძლე-ბა ითქვას, ალტერაციული სკვენდაცვალებადი ფრიგიულ-ეო-ლიური კილო 8. სულხანიშვილის ამ საგუნდო ქმნილებების მთავარი კილოა.

ვინაიდან 8 სულხანიშვილის გუნთურზე მოგვიხდა შეჩერება ბარემ ვიტყვი, რომ ამავე ნაწარმოებში გამოყენებულია კი-დედ ერთი მეტად ორიგინალური კილოური ბაზისის მქონე მელიოდირი სახე:



მაგ. 4

ეს მელიოდირი ხვეული მრავალგზის, სხვადასხვა კომბინა-ციით ტარდება „გუნთურში“. მისი ბგერათრიგია: a-h-c-d-
e-f-g-a-h. როგორც ვხედავთ, მისი მეორე (h) და მესამე (b) საფხურები განსხვავებულია, ერთმანეთის შვეკლი (ალტერირებული) ვარიანტებია. მას მოუხდება ასეთი სახელი: დაბალნონიანი ეოლიური კილო. აღსანიშნავია, რომ ეს ზეოქტავური კილო თვისებური — „დამლოლი“, „გა-ფართოებული“ ვარიანტია სკვენდაცვალებადი ფრიგიულ-ეო-ლიური კილისი. სადაც II საფხურის ორივე ვარიანტი სი-და სი-ბემოლი ბგერათრიგში უშუალო მუზობლები იყვნენ, ზე-ოქტავური კილის ბგერათრიგში კი ოქტავით არიან დამოფე-ბული ერთმანეთს.

ამრიგად, თავისი უკვდავი გუნთურით 8. სულხანიშვილმა არა უბრალოდ გაამდიდრა ქართული მუსიკალური კულტურა ეროვნული მელოსის წიაღიდან ამოზრდილი უზარმაზარი მხა-ტვრული ძალის მქონე ნაწარმოებით, არამედ ქართულ პრო-ფესიულ მუსიკაში შემოიტანა ახალი კილოური სისტემები, ახალი კილოები.

8. სულხანიშვილის მიერ შესრულებული აწყურული „იკუ-თნური“ და „კალოური“, როგორც ვნახეთ, არ გამოიძის ხალ-ხური ოროველას სტილისტური ჩარჩოებიდან. იგი წმინდა ხალხურია თავისი პირველსაწყველი, როგორც ინტონაციუ-რად ასევე კილოური თვალსაზრისითაც. ამრიგად, არავითარი საფუძველი არა გვაქვს არ ვეძოთ ხალხური სიმღერის წი-ალში აღზრდილი შემოქმედის სენსას. პირიქით, უფრო სან-დოდეს კი შეიძლება მივჩინოთ, ვინაიდან შეუძლებელია 8. სულხანიშვილის დაუმეა რაიმე სიყალბე. ხალხურ შემოქმედებას

ქმნიდნენ და წინ უწოდებდნენ სწორედ ამგვარი ხალხური ტექსტის ნი-ტები, რომელთა შემოქმედებით ენერგია პროფესიულ განა-თლების უქონლობის პირობებში ხალხურ მუსიკაში იღვრე-ბოდა მთლიანად. სწორედ ეს არის, ალბათ, ერთ-ერთი მიზე-ზი იმისა, რომ ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ ასეთ საოცარ მწვერვლებს მიაღწია.

ალტერაციულ სკვენდაცვალებად ფრიგიულ-ეოლიურ კი-ლოს სხვა ქართული კომპოზიტორების შემოქმედებაშიც ვხვდებით. ეს კილოური ბაზისი აქვს გამოყენებული ო. თაქ-თაქიშვილს ოპერა „მინდას“ ბოლო შემოქმედებაში (მინ-დაის ბოლო არია) და ორატორიაში „რუსთაველის ნაკვალე-ვი“.



მაგ. 5

ეს დრამატული ფანფარული მოტივი, რომელიც გარკვეუ-ლად ეხმარება ხალხური ოროველას ინტონაციებს, გამოყენე-ბულია ორატორიის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწილში — ფინალ-ში („დღეს აღდგნულა შოთა რუსთველი“, ამზადებს მთავარი თემის კულმინაციურ გატარებას). კომპოზიტორი იყენებს რა დამახასიათებელი ინტონაციური კომპლექსის მქონე ხალხურ კილოს ავლენს მის ახალ (დრამატულ) პოტენციურ შესაძლე-ლობებს.

დაგვირუნდეთ ისევ ხალხურ მუსიკას. ალტერაციულ ფრი-გიულ-ეოლიურ კილოს ვხვდებით ქართულ ოროველებშიც. მივიტანთ ერთ მათგანს — არაყიშვილის მიერ 1901 წელს სოფ. ხვედურეთში ჩაწერილ ოროველას.⁷



მაგ. 6

სიმღერის პირველი წინადადება a- ეოლიურ კილოშია შესრულებული, მეორე წინადადებაში (მე-6-10 ტაქტები) კი-ლო იცვლება, ბგერათრიგში II საფხურის ორი ვარიანტი ერთდროულად. ჯერ (მეშვიდე ტაქტში) გამოყენებულია ნა-



ტურალური სი, რომელიც III საფეხურისათვის ქვედა დამხმარე ნოტის სახით აიღება, ხოლო მომდევნო, ნაგებობის დამპოლოველად საქვეყნო მეთრე საფეხური დაბალი ვარიანტი, — სი-ბემოლის სახითაა მოცემული. ამასთან აქ დამხმარე ნოტის როლი გვეკლინება „ოეთი“ ლა-პრიმა, ტონალური საყრდენი კილი — ძანისა. ეს მეტყველებს იმაზე, რომ სი-ბემოლი ძლიერი საყრდენის თვისებით იქნა, რაც დადასტურებულია რიტმულადაც (დიდი გარძობის ნოტი). ანალოგიური სურათია დამაპოლოველ შვიდაქტიან მუსლში, კერძოდ მის საკადანო საქვეყნო (ბოლოდან მე-4-3 ტაქტები), სადაც, სავათა შორის, სი-ბემოლი საყრდენი რიტმულად კიდევ უფრო მეტადაა ხასკანებული.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ საფეხურების ხასკასმა — გამოყოფა ხვედურეთული ორთველი დამახასიათებელი თავისებურებაა. აქ საყრდენებია არა მარტო „ტრადიციული“ სარეიტაციო ცენტრები — კვინტა (მე-2, მე-6-ტაქტები), კვარტა (პირველი და მე-11 ტაქტები), და ტერცია (მე-12 ტაქტი), არამედ მთელი სიმღერის მანძილზე თითქმის ყველა საფეხურია მეტწილად ხასკანებული. ეს განსაკუთრებით ნაალოდ შეინიშნება პირველ წინადადებაში, სადაც „სობისებური“ დადგავილი მელიოდა სეპტატიდან „კოლობოთი“ ჩაშობის ტონიკამდე (სოლ-ფა, ფა-მი, მი-რე, რე-დო, დო-სი, სი-ლა). მომდევნო ორ დასრულებულ მელიოდიურ ნაგებობაში, სადაც კილოურ ბაზისში II საფეხურის დანაწევრება ხდება, აღნიშნული საფეხურები კვლავ ინარჩუნებენ მელიოდიურ საყრდენების თვისებებს, გამონაკლისია მხოლოდ სი, რომელიც ერთბაშად „რადილი ტექცავა“, როგორც კი გამოჩნდება სი-ბემოლი, დაბალი ვარიანტი დანაწევრებული მეთრე საფეხურისა. სამაგიეროდ ეს უკანასკნელი ერთბაშად მკერვიდება კილოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საყრდენის როლში.

ამრიგად, სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო ხვედურეთულ „ორთველაში“ განსხვავებული ნიუანსით გამოიყენება, აქ ერთ-ერთი, კერძოდ, დაბალი ვარიანტი II საფეხურისა აშკარად დომინირებს, ხოლო მეორის კერძოდ, მაღალი ვარიანტის როლი ძალიან შესუსტებულია, იგი მხოლოდ დამხმარე ნოტის სახით გამოიყენება. შემოთავანსილულ „გუთუნსა“ და „კალოურსა“ II საფეხურის ორ ვარიანტს შორის ამგვარ რადიკალურ დიფერენცირებას ადგილი არა ჰქონია (თუმცა „დაბალი ვარიანტის“ ერთგვარი უპირატესობა იქაც შეიმჩნეოდა).

ხვედურეთულ „ორთველაში“ სულ ორი კილოა გამოყენებული — ეოლიური და სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიური. აქედან პირველი მხოლოდ ერთხელ გვხვდება (პირველ წინადადებაში), მეთრე კი ორჯერ; ამრიგად, ალტერაციული სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო მთავარი კილოა სიმღერისა.

დასასრულს მოვიტანთ ორ მუსლს და არაყიშვილის მიერ სოფ. არანისში (დემეთის რაიონი) ჩაწერილი ორთველიდან.⁸ პირველი (№ 7 ა), ეს სიმღერის საწყისი მუსლია) ნაგებობიდან კილოური თვალსაზრისით საინტერესოა პირველი წინადადება, რომელშიც ჩვენთვის „ნაცნობ“ სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიურ ხვედებით. ასეთია, კერძოდ, ამ წინადადების დამაპოლოველ მეთრე ტაქტში მოცემული საქვეყნო — c-h-h-a-a-h. აღანიშნავია, რომ სი და სი-ბემოლი აქ „უსუსლო მესობიბია“, ქრომატიული სვლითაა შეერთებული.

ნოტული მუსიკის ნიმუში, რომელიც შედგება ოთხი სტრუქტურული ერთეულიდან. პირველი სტრუქტურული ერთეული (№ 7a) დაიწყო მე-2 ტაქტით, მეორე (№ 7b) — მე-6 ტაქტით. მუსიკა დაწერილია 2/4 რიტმით და მოიცავს სი-ბემოლისა და სი-ბე-მოლის ნოტებს. ნოტების ქვეშაშობის ქვეშ მოცემულია მათი მხარის დასახელებები: მე-1, მე-2, მე-3, მე-4, მე-5, მე-6, მე-7, მე-8, მე-9, მე-10, მე-11, მე-12.

მაგ. 7ა, 7ბ

ლი, ამასთან ორივე გარკვევით დიფერენცირებულია სიტყვიერი ბაზისის მხრივაც. დო-სი შეადგენს ერთ სამარცვლო დაჯგუფებას („კეც“), ხოლო მეთრე შემხვებავში პირველი სი-ბემოლი სამარცვლო დაჯგუფების „მეთაურის“, მთავარი ელემენტის როლში გვეკლინება, რადგან ამ ნოტზე მოდის სწორედ სიტყვიერი მარცვლი („ბო“).

მეთრე, სიმღერის დამაპოლოველ მუსლში (მაგ. № 7ბ) განსხვავებულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. აქაც პირველი წინადადების ბოლოს (მესამე ტაქტი) მოცემულია II საფეხურის ორი ვარიანტი სი და სი-ბემოლი, მაგრამ ისინი რამდენადმე დამორბეულია ერთმანეთისაგან (c-h-a-a-h). აქაც, უდავოდ, ადგილი აქვს არა მიდულაციას, არამედ სი და სი-ბემოლი ერთ a-სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიურ კილოში შენეგალიზაციას. აღანიშნავია, რომ მომდევნო (მეთრე) ტაქტში კვლავ „აღსდგება“ სი-ბეგარი. ამით სიმღერა საბოლოოდ ნათელ ეოლიურ შეფერვლობას იღებს. თუ უკანასკნელი ეოლიური ტეტრაკორდის (d-c-h-a) ფარგლებში მოცემულ საკადანო საქვეყნო და-ეოლიურში ვივლავს მსგავსებას, მაშინ გვექნება მოდულაცია a — სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიურიდან ერთსახელიან a — ეოლიურში, მაგრამ ასევე შესაძლებელია უკანასკნელი ფრასა წინა წინადადებასთან ერთად ერთიანი კილოური ბაზისის მქონე ნაგებობად ჩავთვალოთ, მაშინ გვექნება ისეთი ალტერაციული კილო, რომელშიც ორჯერ მოხდება II საფეხურის შეცვლა (h-h-h). აღანიშნავია, რომ ორივე შემხვებავში სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო რჩება აღნიშნული მუსიკალური ნაგებობის ერთ-ერთ (ან ერთადერთ) კილოურ საფუძვლად.

ჩვენ შემთხვევაში, რომ ორიველას სამ ვარიანტში, კერძოდ აწყურებულ გუთუნსა და კალოურს, ხვედურეთულ ორთველაში სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო მთავარი კილოური ბაზისის როლში გვეკლინებოდა. არანისულ ორთველაში კი ყველაზე ხშირად ხუთჯერ ხვედებით ფრიგიულ კილოს, ამის გარდა ორი-ორჯერ გამოიყენება სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიური, ეოლიური და ლოკიური კილოები. ამრიგად, მართალია არანისულ ორთველაში სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო მთავარი არ არის, მაგრამ ერთ-ერთ დამახასიათებელ კილოდ რჩება. ოთხეუ სიმღერაში კი ეს კილო ყველაზე გავრცელებულია. გამოიყენება 9-ჯერ, მაშინ როცა ფრიგიული გვხვდება 7-ჯერ, ეოლიური 2-ჯერ. საერთოდ კი და არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი რვავე ვარიანტის მიხედვით თუ ორიველში სეკუნდაცვალბადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო ორიველას ყველაზე გავრცელებულ კი-

ლოურ ბაზისად გვევლინება და შესაბამისად, ამ უძველესი შრომის სიმღერის მთავარი (ან ერთ-ერთი მთავარი) კილოური საფუძველია.

ალტერაიკულ სკეუნდაცვლებად ფრიგიულ-ეოლიურ კილოს აქვს 7 საფეხური და 8 ტონი (II საფეხური ქრომატიკულ ნახევარტონებადაა დანაწევრებული). მისი ბგერათრივი ასეთია:

a—b—h—c—d—e—f—g
I II III IV V VI VII

კილოს ახასიათებს შემდეგი თავისებურება: იგი, როგორც წესი, ყალიბდება ზემოდან ქვეთი (არქაულ წყობის მგლოდიების უღრავი უზრავესობის მსგავსად); ჯერ აუცილებლად თავს იჩენს დანაწევრებული II საფეხურის მაღალი (ფრიგიური) ვარიანტი, და შემდეგ მას მოსდევს დაბალი (ფრიგიული) ვარიანტი, რომელიც მოცემულია უშუალო ქრომატიკულა სერის სახით ან მცირეოდენი დაშორებით მოკლე „შუალედური“ ბგერის შემდეგ. ეს წესი არსად (სხვათაშორის, პროფესიული მუსიკის ნიმუშებშიც) დარღვეული არ არის; არ გვხვდება არც ერთი შემთხვევა, რომ ჯერ სი-ბემოლი აიღებოდეს და შემდეგ სი-ბეგატი.

იმის გამო, რომ სკეუნდაცვლებადი ფრიგიულ-ეოლიური კილო გამოიყენება მხოლოდ დადგავალი წყობის მგლოდიებში და მისი მეორე დანაწევრებული საფეხური ტონიკის უახლესი მეზობელია, იგი ყოველთვის თავს იჩენს მუსიკალური ნაგებობის (მუსიკი, წინადადება, ფრაზა) ბოლოში, საკადანსო საქმეში.

დანაწევრებული II საფეხურის ორი ვარიანტიდან მნიშვნელობით ჭარბობს „ფრიგიული ელემენტი“. ზოგან, მაგალითად ხვედრეოლურ ოროველაში, მას დიდი უპირატესობა აქვს, ზოგან კი — აწეურული გუთნური და კალორური, არანისული ოროველა — მცირე.

ცალკე უნდა ითქვას II საფეხურის დაბალი ვარიანტის კიდევ ერთი. შესაძლოა მთავარი, ხარისხობრივი უპირატესობა შესხება ტონიკაზე კადანსირების წინ სი-ბემოლს აქვს უკანასკნელი. „გადამწვევტი სიტყვა“ და, ამრიგად, იგი სასოლოოდ „ფრიგიულ ელემენტს“ ამკვდრებს; მგლოდიის დამამთარებელი, დამაგვირვინებელი საყრდენი — ტონიკური ბგერა „ფრიგიული ნიშნით“ შემოიღოს, რაც მოსაწყებაა „ფრიგიული ელემენტის“ გაბატონებას, აღივრებს სიმღერის მინორულ საწყისს. ხანგრძლივად გაჭიმული ტონიკური ბგერა მთლიანად ფრიგიული ინტონაციის „აქტივში“ უნდა ჩაითვალოს.

უფრო მეტიც, სწორედ იმიტომაც, რომ ბოლო მომენტში, ტონიკაზე კადანსირების წინ ზედზედ ნაჩვენებია II საფეხურის ორივე ვარიანტი, რომ „ბუნებრივ“ ვარიანტს უპირატესობრება შევცლილი, დადაბლებული ფრიგიული ნახევარტონი, მგლოდი აიღებს უჩვეულოდ სველიან ელფერს. დაბირების ფეხები უფრო მძლავრად წარმოაჩენს ფრიგიული ინტონაციის მინორულ პოტენციას. ასეთი ხერხით აღებული ნახევარტონი „უფრო ფრიგიულად“ ეღერს ვიდრე ჩვეულებრივი ფრიგიული სკეუნდა.

ორიველა ყველაზე სველიანი მგლოდიაა საერთოდ ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებში. ხშირად, განსაკუთრებით არქაული წყობის მქონე ვარიანტებში, იგი ძალიან ახლოს დგას სამელოვიარო ფორმებთან — დატერებასთან და ზართან (გლოვის სიმღერასთან). უფრო მეტიც, ზოგჯერ

ორიველა თავისი ხასიათით უფრო სველიანია, ვიდრე ჩვეულებრივ სამელოვიარო სიმღერა, რამაც აღნიშნული ალტერაიკული კილოური საფუძვლის გარდა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სამღერის შესრულების მანერა, ინტონირების ხასიათი. თითქმის ასეთი განწყობილება შეუფერებელია შრომის სიმღერისათვის, რომელიც ჩვეულებრივ მხნე, ენერგიული ხასიათის უნდა იყოს, მაგრამ ამას ღრმა სოციალური საფუძველი აქვს.

ორიველა არ არის ჩვეულებრივი შრომის სიმღერა. იგი ისევე, როგორც ზოგიერთი სხვა ერთხმინი შრომის სიმღერები — ქარლ-კახური „ურმული“, ფშაგ-ხევისურული „მიხილური“, რაჭული „ქორჭილი“ და „ელუენი“ აგრეთვე რაჭული სამხმინი „თიბის შირი“ (რომელიც მუსიკალური ტექსტით არ განირჩევა ამ კუთხის ცნობით სამელოვიარო სიმღერის „ზრუნისაგან“ — „ზრუნის შირისაგან“) მიეკუთვნება საწყის შრომის სიმღერათა კატეგორიას.

საველიური სამელოვიარო ტერმინი — საწყის შრომის სიმღერა შემოგაგვქვს ისეთი სიმღერებისათვის, რომლებიც დაკავშირებული არიან შრომით საქმიანობასთან, სრულდებიან სამუშაოს დაწყების წინ ან დამთავრების შემდეგ (აგრეთვე თვით შრომის პროცესშიც) და, ამრიგად, შრომის სიმღერად უნდა ჩაითვალოს, მაგრამ თავისი ხასიათით, რიტმით, ტემპით ორგანულად არ არიან დაკავშირებული შრომის პროცესთან, გენტიკურად შრომის წიადიდან არ იღებენ სათავეს. ასეთი სიმღერები შრომას დაუკავშირდა, როგორც რწმუნს ელემენტი, ამრიგად მათ საწყისო ფუნქცია აქვთ.

საწეურად, ამ უაღრესად საინტერესო საკითხს აქ დაწერილობით გვაგაუმეტი, ვიტყვით მოკლედ: — ოროველა სამელოვიარო რიტუალის წიაღში, გლოვის სიმღერათა წიაღში იღებს სათავეს. იგი ცოცხალი ძეგლია იმ ეპოქისა, როცა ადამიანს ჯერ კიდევ არ შეეძქნა „ყოვლისშემძლე“ ღმერთები და თავყვას სცემდა მიყვალბულთა სულს, რომელსაც მიაწერდა მაგურ თვისებებს. პრიმიტიული რწმუნის შესაბამისად იმისათვის, რომ შრომის ჭქინოდა ხეავი-ბარაქა, აუცილებელი იყო შრომის დროს (უმთავრესად დაწყების და დამთავრების შემდეგ) მიცვლებულთა გასქენება, მათი გულის მოგება, კეთილგანწყობილების მოპოვება, რაც დატერებით ამ მუშაობის განმოსახველი განსაკუთრებული სახეობის მგლოდიით — გლოვის სიმღერით ხდებოდა. ოროველა (და ზემოთ ჩამოთვლილი სხვა სიმღერები) ამგვარი მიცვლებულთა მოსაგონარი სამელოვიარო მუზიკინების წიაღში იღებს სათავეს და მას შესაბამისად სამელოვიარო საფუძველი აქვს; ამიტომაც არის მისი მგლოდია ასეთი ღრმა სიმღერით აღბეჭდილი.

ამრიგად, მინორული განწყობილების, მკვნესაერ ინტონაციების ბატონობა ოროველაში, განსაკუთრებით მის საკადანსო საქმეში, რასაც კილოს საფეხურის დანაწევრებამდე მიყვალბული, განპირობებულია სიმღერის სამელოვიარო სოციალური ფუნქციით; შესაბამისად ალტერაიკულ სკეუნდაცვლებად ფრიგიულ-ეოლიურ კილოს სოციალური საფუძველი აქვს. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი ოროველა ყველაზე პოპულარული მთავარი კილოა.

ალტერაიკული სკეუნდაცვლებადი კილოს არსებობა ოროველაში ეჭვს ვერცხვა, ამაზე ორი აზრი აღარ უნდა არსებობდეს. მაგრამ ის ამაზე, რომ ზოგჯერ ალტერაიკული ეგანსტები II საფეხურისა ქრომატიკული თანმიმდევრობით არის მოცემული, ინტერესს იწვევს და ცალკე უნდა გამოყოფი.



ეს საკითხი, თუ არ ვცდებით, ქართული მუსიკის მკვლევარებს სპეციალურად არ განუხილავთ. რაც შეეხება რუსულ სამცხინეო ლიტერატურას, აქ ძირითადი და განბატონებულია აზრი, რომლის მიხედვით ქრომატიზმი მიჩნეულია ხალხური მუსიკისათვის უცხო, შუთავსებელ მოვლენად.

გამორჩეული საბჭოთა მუსიკათმცოდნე პროფ. ი. ტიულინი წერს:

«Альтерационные изменения ступеней в народной музыке образуется, как правило на некоторой (хотя бы и небольшой) расстоянии, но не подряд, не в виде хроматизма. Последние являются достоянием лишь высоко развитой музыкальной культуры, опирающейся на ладогармоническую систему». Народные лады всегда имеют диатоническую основу и являются натурально диатоническими или альтерационно диатоническими».

რა შეიძლება ითქვას ამის თაობაზე? როგორც ვნახეთ, ორივეში ალტერაციული შეცვლა საფუძვრისა (შეცვლა არა მარტო გავრცელებული ფორმით — გარკვეულ (მოკლე) მანძილზე, არამედ უშუალო ქრომატიული ხულის სახითაც, რაც ფრიად ორიგინალური სახით იყო მიყვებული და დაკავშირებულია ინტონირების არქაულ ფორმებთან, განაირობებულა სიმღერის სოციალური ფუნქციით. თუმცა, კვლავ გავიმეორებთ, „შიშველ ქრომატიზმს“ კილოური საფუძვლის დადგენისათვის არც აქვს გადაწყვეტილი მნიშვნელობა. მაშინაც კი, როცა ალტერაციული სახესხვაობა (II) საფუძვრისა მიყვებულია არ ქრომატიული ხულის სახით, არამედ მეტონაკლები დაშორებით, კილო მანძილ ალტერაციულად უნდა ჩაითვალოს.

საკითხს თუ ფართოდ დავაყენებთ, ორიველა და, საერთოდ, ჩვენს მიერ მოტანილი მასალები მსოფლიო მასშტაბით, რა თქმა უნდა „წვითია ზღვაში“ და ამით არ შეიძლება პროფ. ი. ტიულინის ღრმად არგუმენტირებული ავტორიტეტული დებულებანი დაირღვევოდ ჩავთვალოთ. ალბათ, ყველაზე სწორი იქნება თუ ვიტყვი — „არ არსებობს განზონი გამონაკლისის გარეშე“.¹⁰

რაც შეეხება კატეგორიული ფორმით გამოთქმულ დებულებას, რომ ხალხური კილო შიშლიდ და მხოლოდ დიატონური (ან ალტერაციულ-დიატონური) იყოს, ვფიქრობ, არ უნდა ასახავდეს ავტორის საბოლოო პოზიციას. ციტირებული წიგნის ბოლო გამოცემიდან 5 წლის შემდეგ პროფ. ი. ტიულინიმა დაამტკიცა გამოკვლევა.¹¹ საიდგ ჩამოყალიბდა მთელი სისტემა ალტერაციული კილოებისა, რომელთა რიცხვი რამდენიმე ათეულს აღემატება. მართალია, ავგვარი კილოები მას ფუქსირებული აქვს პროფესიულ მუსიკალურ ლიტერატურაში (მათ შორის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, შოპენის, შუბერტის, გრიგის, მუსორგისკის და სხვათა ნაწარმოებებში) და არა აქვს მოხმობილი მასალა ხალხური შემოქმედების, მაგრამ თუ იმავე მეთოდს გამოვიყენებთ ხალხურ მუსიკაშიც, ვიპოვით ალტერაციული კილოური საფუძვლის მქონე მთლიანად.

ალტერაციული ცვალებების მონაცემები კილო არ არის მარტო პროფესიული მუსიკის მონაცემური. იგი შეიძლება იყოს (და არის კიდევ) ხალხურ მუსიკაშიც (ქუმპირიტად, ყოველგვარ მხატვრულ ფორმას შეიძლება დაეძებნოს ხალხური წყარო). ამასთან ალტერაციული კილო არაა რაც არანაყოფიერებო. ზრთული კილოური წარმოაქმნი, რომელიც მუსიკალური აზროვნების განვითარების მხოლოდ მა-

ღალ საფუძვრზე შეიძლება და აღმოცენებულიყო. ის ფაქტია, რომ ალტერაციული კილო აღმოჩნდა ორიველაში, სარკვეული წყობის მქონე ტრადიციულ მელოდიაში, გავავრცობინებს, რომ ალტერაციული კილოს ელემენტები ჩანასახის სახით მუსიკალური აზროვნების ძალიან დაბალი ეტაპისათვისაც შეიძლება იყოს დამახასიათებელი. არც ისაა გამორჩეული, რომ ალტერაციული კილოები მა, მით უმეტეს ქრომატიული სლები (განზონლების სახით დანიჭ) აღმოჩნდეს სხვა ხალხთა სასიმღერო შემოქმედებაშიც.¹²

შ ე ნ ი ზ ნ ა ბ ა

1 შ. ასლიანიშვილი, ქართლ-კახეთის ხალხური სავედრო სიმღერების პარონია, თბ. 1950.

2 ლოკრიული კილოს ხშირად შეცდომით ჰაიპოფიგიულს უწოდებენ. იხ. ა. დოლგანსკის მოკლე საშუალო ლექსიონი (1966), სადაც აღნიშნულია: *Гипофигийский лад — неправильное название локрийского лада.*

3 რამდენიმე მაგალითი ჩვენ მოიტანეთ შრომაში „ლოკრიული კილო ქართლ მუსიკაში“. ეფრენა „საბჭოთა ხელოვნება“, №7, № 8, 1971 წ. აქვეაღი ვიკორნო ასეთი ავტორიტეტული ცნობა ა. დოლგანსკის ლექსიონიდან: «Ввиду наличия уменьшенной квинты, локрийский лад в художественной литературе встречается реже других». როგორც ხედავთ, ა. დოლგანსკის საბჭოთა მუსიკისმოკლენობაში გავრცელებული განმარტება — «встречается крайне редко» მაინცა მეტნემეტად მკვეთრად (ე. ი. არაზუსტად) და ამიტომაც შეცვლილი აქვს უფრო რიბილი — «реже других»-ით.

4 არაყოფილი. I ტ. გვ. 319. ზემოთხატული „კუთვრო“ რედაქტირებულ სახით შეტანილია გრ. ჩხიკვაძის „ქართული ხალხური სიმღერის“ I ტომში (გვ. 251) ვსარგებლობთ ამ რედაქტირებულ ვარიანტით.

5 არაყოფილი. I ტ. გვ. 319. ეს კალორიცი რედაქტირებული სახით შეტანილია გრ. ჩხიკვაძის ქართული ხალხური სიმღერის I ტომში (გვ. 252). მოგვეტყვას სწორად ეს რედაქტირებული ვარიანტი.

6 სპეციალურ ლიტერატურაში კილოები, რომლებშიც დიაპაზონი ვარბობს ოქტავის და ადგილი აქვს საფუძვრების ოქტავური დელორების წესის დარღვევას იწოდებენ არაოქტავურ ან გავარსოებულ კილოებად. ვფიქრობთ, ჩვენს მიერ შემოთავაზებული ტერმინი (ზეოქტავური) უფრო მოხერხებულია და უკეთ გამოხატავს ავგვარი კილოების სპეციფიკურ თავისებურებას.

7 სულხანიშვილის მიერ გამოყენებული დაბალნონიანი ეოლიური კილო პარალელურა ქართლ ხალხურ სიმღერაში გარკვეულეული დაბალნონიანი მუსიკოლოგიისა (გ-ა-ი-ც-ი-ე-ი-გ-ა-ი). აღსანიშნავია, რომ ეს ბევრაზარგი გამოიყენებოდა შესაბამისეულებს რუსულ სავედროს მუსიკაში და *обиходный звукоряд*-ის სახელით არის ცნობილი.

8 იხ. არაყოფილი V ტ. გვ. 75; ან გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა V ტ. I, გვ. 89.

9 არაყოფილი V ტ. გვ. 96, № 3.

10 ტიული Ю. Н., Учение о гармонии, М., 1966 г. стр. 82—83.

11 პრინცი. ი. ტიულინიმა (რომელიც ან შრომის დაწერის შემდეგ გავაცნოთ ზემოთხატული მასალები) მოილონდა ვარიანტი ჩვენს მოსაზრებანი და გვიჩინა ვიხაროთ უფრო მკვეთრი გამოთქმა — „ნორმიდან გადახვევა“ («отклонение от нормы»).

12 ტიული Ю. Н. *Натуральные и альтерационные лады*, М., 1971 г.

13 ქრომატიული სლებს ორიველს გარდა სხვა ქართულ სიმღერებშიც ვხვდებით. არაქართული მასალებიდან შეიძლება დავასახლოთ ადღორეული „მოხობლური“ (ესეუ შრომის სიმღერა), ჩანსერი პროფ. ვ. კონცევიჩის მიერ. (ვეფრენობი აბილიის კონსერვატორიის ასპირანტის ვ. სამოგოვს სადისერტაციო შრომას — «Особенности адыгского народного музыкального творчества», (стр. 64).



მხატვარი უმთავრესად ჭიქურზედა მოხატვის მიმართავს. იშვიათად — ჭიქურქვედასაც. თითქმის ყველა ნამუშევარში სამი ძირითადი ფერია გამოყენებული: თვით ფიფურისა — თეთრი, ტრადიციული ოქროსფერი ვარაყი და კიდევ რომელიმე (უმთავრესად ლურჯი, მწვანე, ცისფერი, ძოწისფერი). ოქროსფერს ფონად არ ხმარობს, მას იყენებს მხოლოდ ფიგურებისა და ორნამენტებისათვის. სერვიზის მოხატულობაში ორგანულად არის შერწყმული ცხოველების, ფრინველებისა და მცენარეთა სტილიზებული ფიგურები და „ჩუქურთმობა“ დეკორატიული ელემენტები. სტილიზაციას მხოლოდ მოხატულობაში მიმართავს და არა ნივთის ფორმაში; ფიფურის ჭურჭლის ისტორიულად ჩამოყალიბებული ტრადიციული ფორმები ზუსტად პასუხობს მათ ფუნქციურ დანიშნულებას. ეს ფორმები უშუალოდ მასობრივი წარმოებისთვის არის განკუთვნილი და ოსტატი პირველ რიგში სწორედ ფუნქციურობას და ტექნოლოგიურ მიზანშეწონილობას ითვალისწინებს.

ფაიფურის ოსტატი

იოსებ ომაძე

(ოსარ მუხიბეზლ) პირველი ქართველი კერამიკოსი მხატვარია, რომელმაც თავისი შემოქმედება მთლიანად დაუთმო ფაიფურის ნაკეთობათა შექმნას და ამ მხრივ გააფართოვა ქართული კერამიკის საზღვრები. გზის გამკვალავის მისია საპატია და ძნელი: მით უფრო სასხარულოა, რომ მხატვრის პირველივე ნახელავები მაღალი ხელოვნების ნიმუშებია. ამას ადასტურებდა უცხოეთთან კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების საგამოფენო დარბაზში მოწყობილი მისი პირველი გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო ჩაისა და სადილის სერვისები, ხილის, ყავის, კონიაკის, სადესერტო კომპლექტები, დეკორატიული თეფშები, ლარნაკები და სხვ.

მხატვარ-კერამიკოსის ნაკეთობას არ ახასიათებს ფორმისა და მოხატულობის მეტისმეტი სიმართლე თიხისა თუ შუშის ოსტატებს ხშირად იტაცებთ ფორმის ძიება, რაც მათ ნამუშევრებს აქცევს წმინდა დეკორატიულ ნაწარმოებებად. მათგან განსხვავებით, ოთარ მუხიგულის ნამუშევრები ზემოწინებით შეესაბამება ნაწარმის ფუნქციურ დანიშნულებას; მხატვარი გაურბის ნახატის დაწერილობას და გადატვირთვას, აღწევს მოხატულობისა და საგნის ფორმის ორგანულ ერთობას, სისადვილსა და უბრალოების მიღწევას კი ხანგრძლივი შრომა და დიდი ოსტატობა ჭირდება. მუნწი ორნამენტისა და სტილიზებული ფიგურების ურთიერთგადაბადხილი ემოციური განწყობის შექმნას ემსახურება. ოთარ მუხიგულის სტილი — ეს არის საგანთა ფორმის სიმკაცრე, სიზუსტე და ლაკონურობა, შეხამებული მოხატულობის დეკორატიულ და პლასტიკურ გამომსახველობასთან.

ოთარ მუხიგულის ფაიფურის მოხატულობაში სტილიზებული ცხოველების, ფრინველების, მცენარეთა გამოსახულებანი არა მარტო დეკორატიულად შთაბეჭედავი ელემენტებია, არამედ ისინი ასოციაციურად აძლიერებს ჩვენს აღქმას, სასიამოვნო ემოციებს აღძრავს, სადღესასწაულოდ განგვაწოებს. ასეთი, ფერადოვანი, ჩაის სერვისები — „ხალიჩისმაგარი“ და „ზღაპარი“ განსაკუთრებულ შემთხვევებშია გამოსახვევლი. ყოველდღიურად სახმარია მშვიდი, სადა სერვისი „თეთრი გედი“, სადილის სერვისი „პრინა“. ოთარ მუხიგულის ყოველი ნაკეთობა, მათ შორის, რა თქმა უნდა, სერვისები, განსხვავებული სახისაა, გააჩნია საკუთარი ემოციური მელიოდა, რომელსაც ქმნის საგნის ფორმა, მოხატულობის თემა და ხასიათი, განსაკუთრებით — ფერადოვანი გამა. მაგრამ ყველასთვის ნიშანდობლივია ამაღლებული, საუბრო განწყობილება. ერთიან, მთავარ ტონს სხვადასხვა კომპლექტი განსხვავებული ობიერებები ასლავს.

განსაკუთრებით მიღწერილი ბრწყინვალეა ახასიათებს ჩაის თხევკვა სერვისებს „ხალიჩისმაგარი“ და „ზღაპარი“. მათი ფორმა ერთნაირია, განსხვავდებიან მხოლოდ მოხატულობით. ორივე ნამუშევარში ოსტატი სერვისის საგნებს ცალ მხარეს მთლიანად მოხატავს, რაც მთლიან მხარის მოუხატავი ზედაპირის თეთრად მბრწყინავ ფაიფურთან შეხამებით განსაკუთრებულ დეკორატიულ ეფექტს ქმნის. შთაბეჭდილებას აძლიერებს ლამაზის მრგვალი კიდის ზომიერი გართულება და ფინჯნის ზედაპირის ასევე ზომიერი გოფირება.

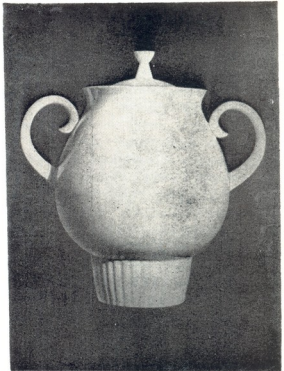
საერთოდ, მხატვარი ხშირად მიმართავს ვარიაციის პრინციპს, სერვისის ერთხელ დამუშავებულ ფორმას იგი სხვადასხვა ხასიათის მოხა-

ტულობით ამკობს და სრულიად განსხვავებული იერის კომპლექტებს ქმნის. მაგალითად, ჩაის სერვისები „ნადირთა“, „იბერი“ და „რაინ-ლი“ პლასტიკურად (ნაწარმის ფორმით) ერთ-ნაირია, მოხატულობის თემით და კოლორის-ტულად კი მათ შორის დიდი სხვაობაა. ასევე ფორმით მსგავსია და მოხატულობით განსხვავებული „სპორტული“ ჩაის სერვისები „დედოფალი“ და „ოლიმპიური“.

ოთარ მუხიგელის შემოქმედებაში მკაფიოდ იჩენს თავს სტილური ნათესაობა ქართული გამოყენებითი ხელოვნების სხვა დარგებთან, აგრეთვე, ჭედურ ხელოვნებასთან და წიგნის გრაფიკასთან. უნდა აღინიშნოს, რომ მკაფიო ერთეული სახე, „ქართული სული“ ვლინდება არა მარტო მოხატულობის სტილსა თუ თემებში (ვაზის, ირმის, მზის და ა. შ. სტილიზებული, სიმბოლური გამოსახულებანი სხვადასხვა ვარიანტის სახით გვხვდება თითქმის ყველა ნამუშევარში), არამედ, საერთოდ, ქართული ხელოვნებისთვის, და, კერძოდ, კერამიკისთვის დამახასიათებელ ზომიერების ფაქიზ გრძნობაში, სილუეტის გამოკვეთილობასა და ნატიფ სისადავეში, სახის საერთო რომანტიკულობაში.

ოთარ მუხიგელი უმოავრსად სერვისებზე მუშაობს, იშვიათად ქმნის ფაიფურის ლარნაკებს. ამ ლარნაკების მკაცრ, სადა გეომეტრიულ ფორმებს არასდროს აძლევს ზომიორფულ ან ანტიროპიომორფულ იერს. ფაიფურის დეკორატიულ თეფშებში მხატვარი კვლავ მიმართავს მოხატულობის „ფოლკლორულ“ თემებს, რასაც თევზების დასახელებაც კი მოწმობს: „ოლიმპი“, „ნადირთა“, „ვეფხი და მოყმე“, „მზე და ჩიტი“. დეკორატიული თეფშის მოზრდილი ფართობი მხატვარს საშუალებას აძლევს გადიდებულ ნახატში უფრო თავისუფლად გადაწყვიტოს კომპოზიციური ამოცანები. დამახასიათებელია, რომ მხატვარი მცირე რელიეფსაც კი არ იყენებს და ერთგული რჩება განსოვადებული, პლასტიკურად მეტყველი ნახატისა. იგი გაურბის დეტალიზაციას, კონკრეტულობას. ექსპრესიულ-განსოვადებული ფორმა (დენადი, მოწილი ხაზებით შეკრული კონტურები) მონუმენტურ იერს ანიჭებს სიმბოლურ ფიგურებს, თავისუფლად და არტისტიკურად რომ არის შესრულებული.

სამუშაოთა, რომ კერამიკულ ნაწარმთა მრავალი მაღალმხატვრული ნიმუში ჩვენში ვერ გაცნა და სახელოვნობის, მუშეუმებასა და საგამოყენო დარბაზებს. მათ მასობრივ გამოშვებას ჯერ კიდევ არ აქვს სათანადოდ გაკავალული გზა, ამის გამართლება ძნელია. ოთარ მუხიგელის ნამუშევრები იმსახურებენ იმას, რომ ისინი, თუ მასობრივად არა, წვრილსერიულად მაინც იქნას გამოშვებული და შეასრულოს თავისი უშუალო დანიშნულება — დაამშვენოს ჩვენი ყოფა.



● თბილისის საგასტროლოლო ეწვია მოსკოვის საბჭოთა არმიის ცენტრალური სახელმწიფო აკადემიური თეატრი. სტუმრებმა ჩვენს დელეკაქში ჩამოიტანეს ექვსი სპექტაკლი; რ. ფედენევის „თოვლი დასლო“, ა. გლაღოვის „ილიი ხნის წინათ“, ი. დრუცის „წმიდათაწმიდა“, ტ. ულიამის „ორფეოსი ჭოჯობეთში ეშვება“, ლოპე ვეას „სტევის მასწავლებელი“ და ლ. ზორინის „ტრანზიტის“, რომლის პრემიერა შედგა თბილისში. თეატრის მთავარი რეჟისორია როსტისლავ გორიაევი.

„თოვლი დასლო“ დადგა თეატრის ერთ-ერთმა ნიჭიერმა რეჟისორმა ა. ბურდონსკიმ, მხატვრულად გააფორმა პ. ბელოვმა, ბალეტმაისტერია ა. პეტროვი. ლექსები ეკუთვნის ბ. ოკუჩავას, მუსიკა ე. პტიჩკინს.

ა. გლაღოვის „ილიი ხნის წინათ“ დადგა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა ა. კოპოვმა. მხატვრულად გააფორმა რსფსრ დამსახურებულმა მხატვარმა, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა ი. ფედოტოვმა, კომპოზიტორია სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ტ. ხრენიკოვი.

ი. დრუცის პიესის „წმიდათაწმიდის“ დამდგმელი რეჟისორია ი. უნგურიანიუ; მხატვარი ე. კონიერგინი, კომპოზიტორი ე. დობა.

„ორფეოსი ჭოჯობეთში ეშვება“ დადგა ა. ბურდონსკიმ, მხატვრულად გააფორმა ს. ბარხინმა, მუსიკა დაწერა ა. მოსკვიტინმა და კ. რიახსკიმ, ცეკვები დადგა ა. კობზევამ.

„სტევის მასწავლებელი“ დადგა რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ვ. კანცელმა, მხატვრულად

გააფორმა რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ი. ფედოტოვმა, კომპოზიტორია რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწე ა. კრეინი, ცეკვები დადგა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ვ. ბურმესტერმა.

„ტრანზიტის“ დამდგმელი რეჟისორია ა. ბურდონსკი, მხატვარი რსფსრ დამსახურებული მხატვარი პ. ბელოვი, კომპოზიტორი ა. მოსკვიტინი, ბალეტმაისტერი ა. კობზევა.

მოსკოვის საბჭოთა არმიის ცენტრალური აკადემიური თეატრის გასტროლებმა თბილისში ილიი წარმატებით ჩაიარა.



სცენები სპექტაკლებიდან:
 „პუსარული ბალადა“
 „სტევის მასწავლებელი“
 „თოვლი დასლო“
 „ორფეოსი ჭოჯობეთში ეშვება“
 „წმიდათაწმიდა“



● **მამბარტ ზ. ფალია-** შვილის სახელობის თბილისის ოპერა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრში გაიმართა ვერდის ოპერა „ტრაივინას“ პრემიერა. სექტაკლის დადგმა განახორციელეს — რეჟისორის ასისტენტმა ტ. ბუბინდერმა, მხატვარმა შ. ჩიქოვანმა, დირიჟორმა ი. ჭიაურელმა. მთავარ როლებს ასრულებენ სსკპ სახალხო არტისტები ლ. ჭყონია, მ. ამირანაშვილი, საქართველოს სახალხო არტისტი ნ. ტულუშვი, ახალგაზრდ მომღერალი ლ. კალმახიძე (ვიოლიტა), ნ. გელაშვილი, ი. კახაძე, ა. ხომბერიკი (ალფრედო), ე. გეწაძე, ბ. ცისკარიძე (ფრანსინი) და სხვები.

● **კობე მარჯანიშვილი** — სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივმა მსურებელს უჩვენა პრემიერა ჩარლზ დიკენსის „დიდი იმედები“, რომელიც ბავშვის საერთაშორისო წილს მიეძღვნა. სექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მ. კუჭუხიძე, მხატვარი — გ. ალ-

● **მამბარტ ზ. ფალია-** შვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრში საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს აღმზრდელითი მუშაობის რესპუბლიკური სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის მოსწავლეთა ექსპერიმენტულმა თეატრმა

ქსი-მესხიშვილი, კომპოზიტორი საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი გ. ყანჩელი.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები ე. უფუშიძე, დ. ჭიჭინაძე, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები თ. არჩვაძე, ლ. ცხვარიანაშვილი, აქარის ასრ დამსახურებული არტისტი ლ. ყარასაშვილი, მსახიობები ნ. ჩიქვინიძე, ა. იოსელიანი, ბ. გოგინავა, გ. ეშვარი, ნ. გოდერძიშვილი, გ. ნებულიშვილი, ვ. კვიციანიშვილი, შ. შვენიერაძე, მ. ბეჟალაშვილი, ლ. ჭიჭინაძე, ნ. წიკლაური, ა. მესხაშვილი, ვ. გულაშვილი, ვ. კენაველიძე, პ. ნინუა, თ. პაპიძე, ტ. პაპუაშვილი.

● **ხელმძღვანელი მუშაკ-** თა სახლში ექსპონირებული იყო თეიონაწავალი მხატვრის, იზო თოდუა-ნოდარაშვილის ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა. წარმოდგენილი იყო ჩხირებით ქსოვის ნაირგვარი სახეობა. საქსო მხატვლად მირიანდამ გამოყ-

ნებულა სელის უბრალო, ჩაღმსურის ძაღი.

ქველბერი ურთობალი- შები, ტახტე გადასაფარებელი, საყვავილები, ხელჩანთები... თითქმის ყოველი ნამუშევარი გამოირჩეოდა მისი დანიშნულებისა და მხატვრულ-დეკორატიული ფორმის შესაბამისად სრულყოფილებით. ამ ერთის შეხედვით მარტივ ნივთებში ყოველი მხატვრული დეტალი გააჭრებული და გამართლებულია.

ურთადება მიიქცია ქართული ორნამენტების ნაქარგმა საოქავო ნივთებმა. ძველი და ახალი დამაშალ შერწყმან ერთხანის. აქ არაფერი არ უყარის, თანაბარი და მშვიდია შესრულების მანერა.

ყოველი ნამუშევრისათვის მხატვრის თავისი სახელწოდება მოუძებნია: „ცისფერი წაწვლაკები“, „დედაბოძი“, „ოლარი“, „ხელის მოსანავლებელი საილელი“, „ბროწეულა“, „საბაქარძლო“, „მინდვრის ყვავილები“, „ლულუკა“, „ქართული მედალიონი“ და სხვა.

გამოყენა ძალზე საინტერესო და ორიგინალური იყო. ქალის ხელს თითქმის სული შთაუბერია უბრა-

ლო სელისათვის, აუმტყველებოდა და სრულყოფილ ხელოვნებად აუყვანია.

მზია ბადიშვილი.

● **სამართალი** — თეატრალური საზოგადოების, თბილისის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტისა და მოზარდ მსურებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრის ინიციატივით მოზარდ მსურებელთა თეატრში მოეწყო დასუსტა თემაზე: „მოზარდ მსურებელთა ქართული თეატრის მიმდინარე რეპერტუარი და შემოქმედებითი პრობლემები“. საღამო გახსნა თეატრმცოდნე ნ. მელაძემ, დისკუსიის მოწინა განმარტა თეატრმცოდნე ვ. ქართველიშვილმა. მოხსენებებში წაითხინა თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის განყოფილების მესამე კურსის სტუდენტებმა: ნ. ბობოხიძემ, მ. ბუჭუკაშვილმა, ი. დავითაძემ, ქ. ვაშლიშვილმა, ლ. კირაკლიძემ და ლ. წიფურიაშვილმა. მონაწილეობა მიიღეს თეატრმცოდნეებმა, რეჟისორებმა, მსახიობებმა, დრამატურგებმა.

ტროს აღმზრდელითი მუშაობის რესპუბლიკური სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის მოსწავლეთა ექსპერიმენტულმა თეატრმა

სტუდია მსურებელს უჩვენა პრემიერა — გოგი კვთარაძისა და რობერტ სტურუს ერთმომქმედებანი პიესა „ბრალდება“. ამ პრემიერით დაიწყო თავისი შემოქმედებითი მუშაობა თეატრალურმა სტუდიამ, რომელიც ქ. მოსკოვში კრანია პრენისა მოსწავლე-ახალგაზრდულ თეატრი-სტუდიის შემდეგ შეორვა მოდელ კავშირში და მუშაობს ქ. დ. უნისკის სახელობის №1 რესპუბლიკური ექსპერიმენტული სახელო სკოლის წაწავე. საქეტალი დადაგამაკე თეატრ-სტუდიის მთავარმა

რეჟისორმა და მხატვარმა ხელმძღვანელმა ოთარ მაცხერაძემ. სექტაკლია მიმსწავ მოსწავლეთა ნ. გობეგიშვილმა და გ. ბაქურაძემ.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ მოსწავლეთა ქ. ლეიკაშვილი, ყ. ყუფიაშვილი, შ. ასათიანი, მ. მოისი. წარაფივილი, ლ. ხუციშვილი, ი. ხმელიძე, ი. ბაქურაძე, ნ. ლუკაშვილი.

მოსწავლეთა აქვამად მუშაობენ და სასწავლო წლის ბოლოს მსურებელს უჩვენებენ უ. შექვაშვილის „რამო და ჭულეიკა“.



● 27 მარტს აღინიშნა თეატრის XVIII საერთაშორისო დღე დაველოთ — „თეატრი ბავშვებს“.

თეატრის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილ საზეიმო სხდომა გაიმართა მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო ქართულ თეატრში საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების, საზღვარგარეთის ქვეყნებთან შეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების ინიციატივით.

სხდომა გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრკ სახალხო არტისტმა დიმიტრი ალექსიძემ. მოხსენება „თეატრი XVIII საერთაშორისო დღე“ — წაითხა კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ნოდარ გურაბანიძემ.

სიტყვებით გააოცდნენ მარკანიშვილის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი გიგა ლორთქიფანიძე, რესპუბლიკის სახლხო არტისტი გოგოცა კუბარაშვილი,

რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დირექტორი ბრინე გაცირიძე, საქართველოს ალექსანდრე ბუცინის კომიტეტის აგიტაციისა და პროპაგანდის განყოფილების გამგე რობერტ ღარიბაშვილი...

რში მოეწყო დისკუსია თემაზე: „მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მიმდინარე რეპერტუარი და შეუქმვლელი პრობლემები.“ საღამო გახსნა თეატრმცოდნე ვ. მელაძემ, დისკუსიის მისანი განმარტა თეატრმცოდნე ვ. ქარფელიშვილმა. თეატრის წარსულს და მომავალს შეხებულ თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის განყოფილების მესამე კურსის სტუდენტმა, კამათში მონაწილეობა მიიღეს თეატრმცოდნეებმა, რეჟისორებმა, მსახიობებმა, დრამატურგებმა.

● ბაბიი ზმრბას სახელობის მსახიობის სახლში შედგა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის VIII მოწვევის VII პლენუმი თემაზე — „სსრკ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება: ლიტერატურულ მხატვრული კრიტიკის შესახებ და თანამედროვე ქართული სათეატრო კრიტიკის პრობლემები.“

პლენუმმა დასხა დონისძიებები თანამედროვე ქართულ სათეატრო კრიტიკაში არსებული ხარვეზების აღმოსაფხვრელად.

● სპარტაველს სსრ თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „მეგობრობის“ თეატრმა თბილისში საგაბტროლოდ მოიწვია ქალაქ ლუბლიანს დრამის ეროვნული თეატრი. ეს არის იუგოსლავიის ერთერთი უძველესი თეატრი. იგი ასწულზე მეტს ითვლის. თეატრმა ჩამოიტანა ოთხი სექტაკლი: „მირსალავ კრლევის „ბატონი გლეშაი“, თან ბატის მონღიერის „სკაენის ოინები“ და „იმპროვიაციო ვერსალში“ და მენჯი იბსენის „პატარა ეოლიფი“.



პლენუმში გახსნა საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ დ. ალექსიძემ მოხსენება „თანამედროვე ქართული სათეატრო კრიტიკა“ წაითხა დრამატურგმა გზუხაშვილმა.

კამათში მონაწილეობა მიიღეს მარკანიშვილის თეატრის მხატვრულმა ხელმძღვანელმა გიგა ლორთქიფანიძემ, რუსთაველის თეატრის დირექტორმა ა. ბაკრაძემ, თეატრმცოდნეებმა ნ. ურუშაძემ, ვ. ქართველიშვილმა, დ. მუმულაძემ, მუსიკისმცოდნე მ. ფიჩხაძემ, აფხაზეთის ასსრ-ს თეატრალური საზოგადოების განყოფილების თავმჯდომარემ ეთერ კოლინამ, საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილემ ბ. კობახიძემ. საბოლოო სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგის მოადგილემ თ. ფერაძემ.

„ბატონი გლეშაი“ დაღვა რეჟისორმა ფრანკ იანკოვ, მხატვრულად გააფორმა ნიკო მაყულმა, როლლებს ასრულებენ ბორის კრალი, შტეფა დროშიევა, ბორის იუზი, მარია ბენეკოვა, იანეზ ალბრეხტი და სხვები.

„იმპროვიაციო ვერსალში“ და „სკაენის ოინები“ დაღვა რეჟისორმა პეტერ ლოტშეკმა, მხატვარია მაინც დარუსივიჩი.

„პატარა ეოლიფი“ დღვა გეორგი პარომ, მხატვრულად გააფორმა ზლატკო კაულშარიჩმა, კომპოზიტორია ბრანო დუმარი.

სცენები სექტაკლებიდან: „ბატონი გლეშაი“ „პატარა ეოლიფი“ „სკაენის ოინები“





● **ბამრმეხელმა** „ხელოვნებაში“ რუსულ ენაზე გამოსცა კინომცოდნე ნათია ამირჯიების წიგნი „ქართული კინოს გარიგარეუნი“.

წიგნი გაშუქებულია ქართული კინოს ჩასახვასა და მისი განვითარების სა-

წუხის პერიოდი. 1912-1934 წლებში შექმნილი ფაღმების ანალოზის საფუძველზე გამოვლილია ქართული კინოს ოსტატთა შემოქმედებითი ძიებების ეანრული თუ სტილისტური მიმართულება.



● **ბამრმეხელმა** „ხელოვნებაში“ რუსულ ენაზე გამოსცა კინომცოდნე რუსულან თიკანაძის წიგნი „ქართული კინო... პრობლემები, ძიებანი“. ეს არის თანამედროვე ქართული კინოში მიმდინარე პროცესების თეორიული გააზრების პირველი ცდა.

წიგნი ქრონოლოგიურად მოიცავს ქართული კინემატოგრაფის განვითარების უკანასკნელი თხუთმეტი წლის პერიოდს. ავტორი არ ისახავს მიზნად ამ პერიოდის ისტორიულ მიმოხილ-

ვას და ეთიკური და ესთეტიკური ასპექტით განიხილავს იმ ნაწარმოებებს, რომლებშიც აისახა თანამედროვეობის ძირითადი ნიშნები.

ქართული კინემატოგრაფის ძირებთან თანამედროვე კინოს მიღწევათა შედარებითი ანალიზი შესაძლებლობას აძლევს ავტორს დაადგინოს შემკვიდრობითი კავშირი სხვადასხვა დროის ქართველ კინემატოგრაფისტებსა და კინემატოგრაფულ მიმდინარეობებს შორის.



● **ბამრმეხელმა** „ნაკადულმა“ გამოსცა ალმანახ „ფრესის“ მეათე ნომერი, რომელიც კვლავ მრავალფეროვან და საინტერესო მასალებს სთავაზობს მკითხველებს თანამედროვე ქართულ მხატვრობაზე, ხელოვნების ოს-

ტატებზე, ეროვნულ კულტურულ მემკვიდრეობაზე, ფართოდ აცნობს მას მსოფლიო ხელოვნების მონაპოვრსაც. ეურნალი უხვადაა ილუსტრირებული ფერადი და შავ-თეთრი რეპროდუქციებით.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 5, 1979

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

БОЛЬШАЯ НАГРАДА ЗА САООТВЕРЖЕННЫЙ ТРУД

В передовой статье речь идет о том самоотверженном труде, которым деятели грузинской культуры и грузинского искусства отвечают на награждение Грузинской ССР Переходящим Красным Знаменем ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ. (стр. 2).

ТБИЛИССКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ ДРАМАТИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ ИМЕНИ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ—50 ЛЕТ

Один из лучших драматических театров республики — театр им. Марджанишвили празднует свой 50-летний юбилей.

Большой и интересный путь пройден театром, его биография — неотъемлемая часть культуры Грузии. У истоков театра стоял выдающийся режиссер Котэ Марджанишвили, на его сцене звучали чарующие голоса актеров блистательного дарования и высокой человечности, его подмestки стали ареной творчества прославленных мастеров, чьи имена гордятся сегодня грузинское театральное искусство.

Журнал широко освещает празднование юбилея. Напечатано множество интересных материалов, с разных сторон анализирующих полувекковое творчество театра, повествующих о людях, связавших свою жизнь с ним.

Любимейшим называет театр им. Марджанишвили Министр культуры Грузинской ССР, народный артист СССР, композитор Отар Тактакишвили в своей статье.

«Поздравляю театр имени Котэ Марджанишвили» — под таким названием печатается статья Председателя Театрального общества Грузии, народного артиста СССР Дмитрия Алексидзе, подытоживающая достижения театра за 50 лет.

Путь, пройденный театром обзревает и театральный критик Василий Кикинадзе. В статье «Воспоминания о большой пути» он пишет, что с этим театром его связывают яркие, запечатлевшиеся в душе воспоминания.

С планами работы творческого коллектива на будущее знакомит художественный руководитель и директор театра им. К. Марджанишвили народный артист Грузинской ССР Гига Лордкипанидзе.

Среди неоспоримых заслуг театра-юбилера перед национальной культурой — содействие развитию грузинской драматургии. Эти традиции, как пишет Гурам Батнашвили в статье «Поборник грузинской пьесы», заложены основателем театра Котэ Марджанишвили. Приведены интересные сведения о взаимоотношениях режиссера с грузинскими писателями, о его заинтересованности в создании высокохудожественной грузинской драматургии.

Коль скоро речь идет о театре Марджанишвили, о его прошлом

и настоящем, нельзя не вспомнить прославленную актрису, народную артистку СССР Верико Анджапаридзе. В журнале публикуется творческий портрет артистки, написанный театроведом Наталой Урушадзе.

В связи с юбилейной датой впервые публикуются записи Котэ Марджанишвили на репетициях (материал под названием «Дневники Котэ Марджанишвили» представлен театроведом Дмитрием Джанелидзе) и текст речи, произнесенной известным критиком Виссарионом Жгенти на вечере посвященной памяти Ушанги Чхеидзе.

50 лет и много и мало для театра — искусство также древнего как чувства и мысли человека о возвышенном, добром, истинном, и также юного как человек ищущий, охваченный стремлением к свету, красоте. Таков истинный театр и таким лепил его Котэ Марджанишвили. Его еще помнят живым, помнят на сцене, за кулисами, на улицах города. Творческий портрет режиссера, написанный народным артистом ГССР режиссером Серго Челидзе, воссоздает образ этого замечательного мастера.

Ярким пламенем горело творчество театра при жизни Котэ Марджанишвили. Свет, заженный им, не погас и поныне. Читатели с интересом ознакомятся с информацией о кинодокументах, запечатлевших значительные события в жизни театра, его творческие победы (стр. 5—81).



Эраст Кузнецов

СЛОВО ОБ ОЦЕХЛИ

Статья Э. Кузнецова об известном грузинском художнике театра перепечатана из сборника 1976 года «Советские художники театра и кино», изд. «Советский художник», Москва (стр. 73).

ИТАЛЬЯНСКИЙ МИССИОНЕР ДОН ДЖУЗЕПЕ ДЖУДИЧЕ

Начинал с XVII века, наряду с другими миссионерами, в Грузию часто приезжали и католические миссионеры.

Автор статьи в 1975 году во время работы в архиве Ватикана обнаружил зарисовки с надписями, уточняющие годы работы итальянского миссионера в Мегрелии и дату его смерти (1646 г.).

Лия Стура

ВСТРЕЧА С ХУДОЖНИКОМ

Автор делится впечатлениями от персональной выставки художника Теймураза Гоцадзе. (стр. 85).

Анаид Беставашвили

ВЫСТАВКА РАБОТ МАНАБЫ МАГОМЕДОВОЙ

К 50-летию заслуженного художника Грузинской ССР и за-

служенного деятеля искусств Дагестанской АССР Манабы Магомедовой (тридцать из которых отданы любимому делу — ювелирному искусству), в Москве, в Государственном музее искусств народов Востока была организована выставка работ этого замечательного мастера-златокузнеца.

Собранные воедино работы — блюда, кувшины, роги в серебряной оправе, кольца, браслеты, наши, обложки для книг, разные украшения произвели на посетителей выставки огромное впечатление.

Манабя Магомедова — первая женщина — горянка, взявшая в руки резец. В ее творчестве кубанское искусство дивным образом сочетается с грузинским. (стр. 88).

Акакий Васадзе

ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ

Журнал продолжает печатать вторую часть «Впечатлений и мыслей» А. Васадзе (см. «Сабоча хеловнеба» № 1, 2, 3, 4 1979 г.). (стр. 94).

Гурам Кишани

ИМЕРЕТИНСКИЙ ДОМ

Типы старых имеретинских жилищ домов рассмотрены в статье. Как отмечает автор, эти деревянные строения, являющие собой интереснейшие образцы старого зодчества, постепенно гибнут, сохранились лишь отдельные образцы.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, პ. შვეტენოს და ი. კვაპანტიძის ფოტოები.

Чертежами и фотоматериалами автора представлены типы этих строений (стр. 101).

Миндия Жордания

АЛЬТЕРАЦИОННЫЙ ЛАД В ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

В музыкальной теории общеприняты положения, что народной песне не свойствен хроматизм и что ее ладовая основа строго диатонична. По мнению автора данные положения требуют уточнения. На основе анализа нескольких вариантов сольных трудовых песен «Орвела» выясняется, что у данной мелодии альтерационная ладовая основа, а часто встречающаяся в ней хроматические полутоны ее характерная особенность, обусловленная социальной функцией песни. Особенно часто в «Орвела» используется альтерационный лад, в звукоряде которого одновременно два варианта II ступени — a-b-h-c-d-e-f-g-a. Автор предлагает назвать его альтерационным разносекцидным фригийско-эолийским ладом. (стр. 104).

Носиф Омадзе

МАСТЕР ФАРФОРА

Публикуется творческий портрет грузинского керамика Отара Мухигули.

В статье анализируется творчество этого замечательного мастера грузинского художественного фарфора (стр. 112).

მატერული რედაქტორი ალექსი ბალაშვიძი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 14/IV-79 წ., შეკვ. № 916. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15. სალრიცხო-სავაჭრომცემლობა თბილისი, 1979. ფასი 1 ჰამ.

საქართველოს კვ ენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1979.

საქართველოს კვ ენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-98-59.

060000 : 61.7