

# საბჭოთა სელოვნება

Handwritten signature and logo

საბჭოთა  
სელოვნება

ISSN 0132-1307

1981 10



# საბავშვო საბჭო

საპარტვილოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უკუველთიერი ჟურნალი

7 ოქტომბერი სსრ კავშირის კონსტიტუციის დღეა

## შინაარსი

საპარტვილოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში საქალაქო და რაიონული თეატრი: რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების დონეზე . . . . .	2
თეატრი — კულტურის ძეგლი . . . . .	4
შოთა რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენისა სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ასი წელი . . . . .	10
ნათელა ურუშაძე — რუსთაველის თეატრი 100 წლისა . . . . .	20
ელგუჯა ამაშუკელი — მთელია სახელმწიფო თეატრს . . . . .	38
სერგო კლდიაშვილი — საუკუნოვანი დიდება . . . . .	40
ვახილ კიკნაძე — დიდი თეატრი . . . . .	42
უცხოური პრესა რუსთაველის თეატრის შესახებ . . . . .	59
ია გამრეჯელი — ავიციონის ფესტივალები . . . . .	83
მიხეილ თუმანიშვილი — რეჟისორი თეატრიდან წავიდა . . . . .	87
ვთერ ოქუაძე — ფიტიბიტი პართულ საბელმწიფო ფილმებზე . . . . .	97
გივან ლაღიძე — 60 . . . . .	107
მანანა ახმეტელი — „ლელა“ მუთაისის საოპერო თეატრის სცენაზე . . . . .	108
ნიკო ლეონიძე — პოეტის ხმა ევროპიდან . . . . .	111
ნიკოლო მაკიაველი — მთავარი . . . . .	115
ბრონიკა . . . . .	119

თეატრი  
შუნიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ჟურნალიზმი

მთავარი რედაქტორი  
ნოზარ გურაბაძე  
სარედაქციო კოლეგია:  
ბაბი ბაქრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოზარ ბაბაძე,  
ჯუმაბერ თითოვანი  
(ასპინძლისგან),  
ზანდუა კვიციანი,  
ნოზარ გვალაშვილი,  
ჯუმაბერ ნიშანაძე,  
გივი ორბელიანი,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ვულუკაძე,  
ნიკო ბაგვაძე,  
თამაზ ზედაძე  
ნოზარ ჯანაშვილი

# საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში

## საქალაქო და რაიონული თეატრი: რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების დონეზე

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტს, რომელმაც მიიღო დადგენილება საქართველოს სსრ საქალაქო და რაიონული თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ, მიაჩნია, რომ რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების უდავო მიღწევების მიუხედავად, მათი მოღვაწეობის საერთო დონე ჯერ კიდევ მთლიანად არ შეესაბამება დღევანდელი ამოცანებს.

პარტიის დოკუმენტებში, აღნიშნულია დადგენილებაში, სკკ XXVI ყრილობისა და საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობის მასალებში ხაზგასმულია, რომ გაიზარდა ლიტერატურისა და ხელოვნების როლი საბჭოთა საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში.

საქართველოს შემოქმედი ინტელიგენციის მოღვაწეობას მალალი შეფასება მისცა ე. ი. ბრეჟნევისა საბჭოთა საქართველოსა და მისი კომპარტიის მე-61 წლისთავის დღესასწაულზე.

ეს შეფასება ქართულ საბჭოთა თეატრსაც განეკუთვნება, რომელსაც დიდი წვლილი შეაქვს ხალხის სულიერ განვითარებაში.

ბოლო წლების მანძილზე რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრომ განახორციელა თეატრების შემოქმედებითი და მატერიალურ-ტექნიკური პირობების გაუმჯობესების მთელი რიგი ღონისძიებანი. საქალაქო და რაიონული თეატრებს შეემატა თეატრალური განათლების მქონე შემოქმედი ახალგაზრდობა. მწყობრში ჩადგა თელავის თეატრის ახალი შენობა. დაიწყო სოხუმის ქართული დრამატული თეატრის მშენებლობა, კაპიტალურად გარემონტდა ქუთაისის, გორის ზუგდიდის თეატრების შენობები.

მაგრამ რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაიონებში მოქმედი თეატრალური კოლექტივების მიღწევები შეიძლება კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ყოფილიყო. თეატრების უმრავლესობა ვერ წარმართავს თავისი მუშაობის თანამედროვე მასურების მზარდი იდეურ-ესთეტიკური დონის შესაბამისად. რესპუბლიკის ყველა თეატრმა როდი მიაგნო თავის ინდივიდუალურ სახეს, ვერც ქალაქებისა და რაიონების სულიერ და კულტურულ ცენტრად იქცა.

რესპუბლიკის რაიონული თეატრების უმრავლესობის მუშაობის მთავარი ნაკლი ის არის, რომ არა აქვთ მიზანმიმართული სარეპერტუარო პოლიტიკა. გადამწყვეტ გავლენას ვერ ახდენენ ამ საკითხში საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს თეატრების განყოფილება და სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგია, საქართველოს მწერალთა კავშირის დრამატურგიის სექცია.

რესპუბლიკის ბევრ თეატრში კვლავ მწვავე პრობლემად რჩება კადრების საკითხი, რესპუბლიკის რაიონულ თეატრებში მომუშავე 420 მსახიობიდან მხოლოდ 120-ს აქვს სპეციალური უმაღლესი განათლება. არ არის მოგვარებული მსახიობებისა და რეჟისორების ოსტატობის სრულყოფის საერთო-რესპუბლიკური სისტემა.

მთელი რიგი სარაიონთაშორისო თეატრები — ზუგდიდის, ნახარაძის, ფოთის დასები აღარ ასრულებენ თავიანთი ზონის რაიონების მომსახურების ფუნქციას. ბევრ რაიონში თეატრისადმი ინტერესი შემოფარგლულია აბონემენტების გავრცელებით და იყენებენ დიდ მშენებლობებზე, სამრეწველო და სასოფლო-სამეურნეო ობიექტებზე გასვლა

ქტალების, მაყურებელთა პაექრობის მოწყობის შე-  
საძლებლობებს. თეატრების უმრავლესობა სერიოზულ  
მატერიალურ-ტექნიკურ სიღნეულებს აწყდება.

სათანადოდ არ მუშაობს რაიონულ თეატრებთან  
საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, რომელიც  
ღრმად არ სწვდება აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ ოსე-  
თის თეატრების პრობლემებს.

რესპუბლიკის თეატრალური ცხოვრების საკითხე-  
ბის გამუქებაში უმნიშვნელო როლს ასრულებს მხატვ-  
რული კრიტიკა. რესპუბლიკური პრესა, რადიო, ტე-  
ლევიზია ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ საქალაქო და  
რაიონული თეატრების საქმიანობას.

სარაიონთაშორისი თეატრების პარტიული ორგა-  
ნიზაციები სუსტად მოქმედებენ რეპერტუარის ჩამო-  
ყალიბებაზე, თეატრის სხვა დიდმნიშვნელოვან პრი-  
ციპებზე.

სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ თეატრს საქარ-  
თველოს კომპარტიის საოლქო, საქალაქო და რაიონ-  
ული კომიტეტები. ზოგიერთი პარტიული ხელმძღ-  
ვანები ჯეროვნად ვერ აფასებს, თუ რა მნიშვნელო-  
ბა აქვს თეატრს, როგორც მშრომელთა იდეურ-ეს-  
თეტიკური, სულიერი და ზნეობრივი აღზრდის მნიშ-  
ვნელოვან როლს.

პარტიის რაიონული და საქალაქო კომიტეტების  
ბოლოები იშვიათად იხილავენ თავიანთ სხდომებზე  
თეატრალური ცხოვრების საკითხებს.

იმ მიზნით, რომ კიდევ უფრო ამაღლდეს რესპუბ-  
ლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების იდეურ-  
შემოქმედებითი საქმიანობა და გაუმჯობესდეს მატე-  
რიალურ-ტექნიკური ბაზა, საქართველოს კომპარტი-  
ის ცენტრალურმა კომიტეტმა დაადგინა: რესპუბლი-  
კის კულტურის სამინისტრომ შეიმუშაოს შესაბამისი  
წინადადებანი. განსაკუთრებული ყურადღება დაეთ-  
მოს თეატრების პროფესიული კადრებით უზრუნველ-  
ყოფას, გაუმჯობესდეს თბილისის შ. რუსთაველის სა-  
ხელობის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრე-  
ბულთა ადგილებზე განაწილებისა და დამკვიდრების  
სისტემა. საჭიროა აგრეთვე გაითვალისწინონ თეატ-  
რმცოდნეების, თეატრის კრიტიკოსების მიზნობრივი  
მომზადება, რესპუბლიკის ნამყვანი რეჟისორების მი-  
ერ დადგმების განხორციელება საქალაქო და რაიონ-  
ულ თეატრებში.

სცენის მოწყობილობას მიიღებენ ბათუმისა და  
ფოთის სახელმწიფო თეატრები, ზესტაფონში შეიქმ-  
ნება ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის დრამა-  
ტული თეატრის ფილიალი.

დადგენილებაში განსაკუთრებული ყურადღება  
ეთმობა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიის მუშაობის  
გაუმჯობესებას. კოლეგიამ სარეპერტუარო გეგმების  
განსახილველად უფრო ფართოდ უნდა მიიზიდოს სა-

ქართველოს თეატრალური საზოგადოება, სხვა შე-  
მოქმედებითი კავშირები. რესპუბლიკის კულტურის  
სამინისტროსა და საქართველოს თეატრალურ საზო-  
გადოებას წინადადება მიეცათ შეიმუშაონ რესპუბ-  
ლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების მსახიო-  
ბებისა და რეჟისორების ოსტატობის სრულყოფის  
ეფექტიანი ფორმა, საქართველოს, მოსკოვის, ლენინ-  
გრადისა და სხვა ქალაქების ნამყვან თეატრებში  
მათი სტაჟირების სისტემა, დაანერს დედაქალაქის  
ნამყვანი თეატრების შეფობა სარაიონთაშორისი თე-  
ატრებისადმი. მთელი სარეპერტუარო პოლიტიკა ისე  
უნდა წარმართოს, რომ თეატრებმა შექმნან სსრ  
კავშირის სამიერო წლისთავის, გეორგიევსკის ტრაქტის  
200 წლისთავისადმი მიძღვნილი მაღალადიპლო-  
მატიური ნაწარმოებები და სპექტაკლები.

საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ უნ-  
და გაააქტიუროს აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ ოსე-  
თის, ქუთაისის განყოფილებების საქმიანობა. ძირე-  
ულად გარდაქმნის მუშაობას საქართველოს მწერალ-  
თა კავშირის დრამატურგიის სექცია, რომელსაც დაე-  
ვალა მოაწყოს სემინარები რესპუბლიკის სხვადასხვა  
ქალაქში მცხოვრები ახალგაზრდა დრამატურგები-  
სათვის.

ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწი-  
ფო კომიტეტმა, რესპუბლიკურმა გაზეთებმა და ჟურ-  
ნალებმა, საქინფორმმა უფრო ფართოდ უნდა გააშუ-  
ქონ საქალაქო, რაიონული თეატრების ცხოვრება.

კაპიტალურად გარემონტდება ფოთის, ბათუმის  
სახელმწიფო თეატრების, ქალაქ რუსთავეის მეტალურ-  
გთა კულტურის სასახლის შენობები, მეტი თანხები  
გამოიყოფა რაიონული თეატრებისათვის საჭირო ავ-  
ტობუსებისა და სატვირთო მანქანების შესაძენად.

პარტიის საოლქო, საქალაქო რაიონულ კომიტეტებს  
წინადადება მიეცათ მკვეთრად გააუმჯობესონ მუშა-  
ობა თეატრებისადმი ხელმძღვანელობისათვის, გა-  
აძლიერონ მათი პირველადი პარტიული ორგანიზა-  
ციების ავანგარდული როლი, გულმოდგინედ შეარ-  
ჩიონ კანდიდატურები რესპუბლიკის შემოქმედებით  
უმაღლეს სასწავლებლებში ვასაგაზანად, გააუმჯო-  
ბესონ თეატრის მუშაკთა საყოფაცხოვრებო პირობე-  
ბი. რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროსთან ერ-  
თად მათ უნდა შეიმუშაონ საქალაქო და რაიონული  
თეატრების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკი-  
ცებაში ქალაქებისა და რაიონების ნილობრივი მონა-  
წილეობის გეგმა. (საქინფორმი).

მ. შაბაძის 138 წ. 136  
საბჭოთა კავშირის  
საქართველოს

# თეატრი—კულტურული ცხოვრების

## ც ე ნ ტ რ ი

დღეგინიშნულია დადგენილება მიიღო საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა — „საქართველოს სსრ საქალაქო და რაიონული თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“. დადგენილება სწორედ დროულია და იგი ზუსტად გამოხატავს საერთოდ ქართულ თეატრში შექმნილ მდგომარეობას — მის თვალსაჩინო მიღწევებსა თუ ჩამორჩენას და, ამავე დროს, კონკრეტულ გზებს სახავს თეატრალური ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის. მართალია, დადგენილება საქალაქო და რაიონულ თეატრებს ეხება, მაგრამ მასში დასმულია ზოგადი ხასიათის პრობლემებიც, განვითარებულია მნიშვნელოვანი დებულებანი, რომელთა შესრულება უსათუოდ გამოიწვევს თეატრის ფუნქციონალური მნიშვნელობის ზრდას ჩვენი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ქართული საბჭოთა თეატრის საერთო მიღწევების ფონზე უფრო რელიეფურად ჩანს ის ხარვეზები, ის უარყოფითი ტენდენციები, რომლებიც ჩვენი საქალაქო და რაიონული თეატრების ცხოვრების დამახასიათებლად იქცა, და რომელთა მოთმენა დღეს, როცა ჩვენი სულიერი ცხოვრების საერთო აღმავლობა ყველგან იგრძნობა, შეუძლებელია.

რასაკვირველია, იმის თქმა, რომ დღევანდელ საქალაქო და რაიონულ თეატრებში ჩვენ არა გვაქვს საინტერესო საპექტაკლები, რომ არ გავრდილა საერთო პროფესიული დონე, არ გამოჩენილან ნიჭიერი რეჟისორები, მსახიობები, სცენოგრაფები — არ იქნება მართებული.

პირიქით, შემდგომი ორგანოების ქმედითი ხელშეწყობის შედეგად, საქ. კულტურის სამინისტროს მეცადინე-

ობის მეოხებით, ბევრი რამ ამ თეატრებში ფრიად სასურველად შეიცვალა, ამაღლდა სპექტაკლების იდეურ-მხატვრული დონე, უფრო ნათლად გამოაკვეთა თეატრების საზოგადოებრივი პოზიცია, პოლიტიკური ტენდენცია, რეპერტუარში დამკვიდრდა თანამედროვეობის ახალ-სახველი მრავალი საბჭოთა პიესა, ღირსეული ადგილი დაიკავა რევოლუციურ-რომანტიკულმა თემატიკამ, ხალხთა მშობის ინტერნაციონალურმა სულიცხვეთებამ.

მრავალმა შემოქმედებითმა ღონისძიებამ: — ფესტივალებმა, ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალების დათვალიერებამ, თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების კვირეულებმა, მაყურებელთა კონფერენციებმა ერთგვარი გამოცოცხლება შეიტანეს საქალაქო და სარაიონო თეატრების ცხოვრების ატმოსფეროში, რამაც მაყურებლის ინტერესი საკონინობლად გაზარდა.

ბუნებრივია, ქართული დრამატული თეატრების წარმატება, მისი მიღწევების საყოველთაო აღიარება, როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ, დიდ მასტიმულირებელ როლს ასრულებს სარაიონო თეატრების ცხოვრებაში, მის ძიებებს აძლევს ტონსა და მიმართულებას, მოუწოდებს უფრო მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ამოცანების დაძლევასკენ, „მაგრამ რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაიონებში მოქმედი თეატრალური კოლექტივების მიღწევები შეიძლება კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ყოფილიყო. თეატრების უმრავლესობა ვერ წარმართავს თავის მუშაობას თანამედროვე მაყურებლის მზარდი იდეურ-ესთეტიკური ღონის შესაბამისად. რესპუბლიკის ყველა თეატრმა როდი მიაგნო თავის ინდივიდუალურ სახეს, ვერც ქალაქებისა და რაიონების სულიერ და

კულტურულ ცენტრებად იქცა“ — ნათქვამია საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში.

### ცომა რამ უახლოესი ისტორიისა

განახლების მაცოცხლებელი ტალღა ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრების ყოველ სფეროს მისწვდა. ცხადია, თეატრალური ხელოვნება, როგორც ყველაზე მგრძობიარე ბარომეტრი, გრძნობს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს და უმალ რეაგირებს მასზე. მაგრამ მას ამისათვის ნათლად და ზუსტად უნდა ჰქონდეს განსაზღვრული თავისი იდეურ-მხატვრული ამოცანება, თავისი ესთეტიკური კონცეფცია და მოქალაქეობრივი დანიშნულება. ამ უმნიშვნელოვანესი პრობლემების ერთგვარი გაუფასურება იგრძნობოდა იმ საყოველთაოდ ცნობილი მოვლენების ზეგავლენით, რომლებმაც ჩვენს რესპუბლიკაში მრავალი საძრახისი ტენდენცია წარმოქმნა.

თეატრალური ხელოვნების წინაშე დასმული ახალი ამოცანების მთელი სიღრმით წამოიჭრის მიზნით, საქართველოს კპ ცენტრალურ კომიტეტში, პირადად ანხ. ე. ა. შვარცნაძის ინიციატივით, გაიმართა რესპუბლიკის თეატრალური მოღვაწეების საქმიანი შეკრება-თათბირი, 1973 წლის თეატრალური სეზონის წინ. ეს ქართული თეატრის ისტორიაში იყო უპრეცედენტო მოვლენა — ასეთი მასშტაბისა და ასეთი მნიშვნელობის თათბირი მანამდე არასოდეს გამართულა, სადაც ქართული სამხატვრო თეატრის წინაშე დაისახა ახალი ამოცანები და ნათელი გახდა, რომ ქართული ხალხის, ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრების გარდაქმნაში, ახალი მორალური ატმოსფეროს შექმნაში თეატრს საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის ხელმძღვანელობა დიდ და განსაკუთრებულ როლს ანიჭებდა. ქართული თეატრის ყოველმა მოღვაწემ იგრძნოთ თუ რა როლი ეკისრება მას ამ შეცვლილ ვითარებაში, თვალნათლივ დარწმუნდა, რომ რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა არა მხოლოდ სიტყვით, მორალურად, პოლიტიკურად უჭერს მას მხარს, არამედ მატერიალურადაც. თუ 1973 წლამდე რესპუბლიკის თეატრები სახელმწიფო დოტაციის მხრივ სავალაოდ ჩამორჩებოდნენ სხვა მომხმ რესპუბლიკების თეატრებს, იმავე სეზონში მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა, ხოლო 1980 წლისათვის ამ მხრივ მესამე ადგილზე იყო (7 მლნ 511 ათასი) რსფსრ-სა და უკრაინის შემდეგ, ხოლო საერთო მოცულობასთან დაანახარჯის პროცენტულ შეფარდებით, პირველ ადგილზე (68,1%).

რასაკვირველია, დღევანდელ ვითარებაში მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზას დიდი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ ქართული თეატრისათვის უმთავრესი იყო და არის ის განუხრელი მორალური, ეთიკური, შემოქმედებითი მხარდაჭერა, რასაც იგი განიცდის ყოველდღიურად.

მეორე უმნიშვნელოვანესი მოვლენა ქართული თეატ-

რის ცხოვრებაში იყო საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „რესპუბლიკის დრამატული თეატრების რეპერტუარის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“ (1973). ამ დადგენილებამ ფაქტურად მთელი ჩვენი თეატრალური ცხოვრების პრობლემები მოიცავს, მაგრამ, ბუნებრივია, მთელი აქცენტი რეპერტუარის მხატვრულ-იდეური ღონის შემდგომ გაუმჯობესებაზე გადიტანა.

იმ პერიოდში ეს იყო ჩვენი თეატრების საკითხთა საკითხი, მისი უმთავრესი პრობლემა.

მართლაც, თუ ჩვენ გესურდა ქართული საბჭოთა თეატრი ახალ სიმაღლეზე გვეწახა, უპირველესად, მისი საფუძვლის განმტკიცებაზე უნდა გვეზრუნა. თეატრის საფუძველი კი რეპერტუარია!

რეპერტუარის განახლების, მისი მიმართულების განსაზღვრის პროცესი ფრიად ნაყოფიერი აღმოჩნდა, არა მხოლოდ თბილისის ცნობილი თეატრებისათვის, არამედ მთლიანად თეატრალური ხელოვნებისათვის. დაძლეული იქნა ძველი სარეპერტუარო პოლიტიკის მრავალი ნაკლი — ე. წ. „წერილიმინაობა“, კონფლიქტის სიმწვავის ნაკლებობა, ერთგვარი გატაცება მსუბუქი, თავშეპაქეცივი დრამატურგით, სადაც ცხოვრების პრობლემებს გვერდი აქვთ ავილი. მათი ადგილი დაიჭირა ქართული და რუსული საბჭოთა დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებმა, კლასიკამ, რეპერტუარული წარსულის ამსახველმა პიესებმა, ხოლო, რაც უმთავრესია, წინა პლანზე გამოვიდა მეტაფიზი, მძაფრი, პრობლემატური, დღევანდელი დღის ცხოვრების წარმოქმნილი ქართული პიესა. ასევე მნიშვნელოვანი იყო მკვეთრი რესპობუნება მომხმ რესპუბლიკების დრამატურგიისაკენ. შემსუბუქების თეატრების რეპერტუარის და, აქედან გამომდინარე — თეატრების შემოქმედება, გახდა უფრო მიზანსწრაფული, მამოლებელი, შეუირვებელი ცხოვრების ნაკლოვანებების მიმართ, უფრო გაბედული ახალი თემებისა და პრობლემების გაშუქების თვალსაზრისითაც.

მიუხედავად ამ წარმატებისა, ამ პერიოდში (დღემდე) არ შექმნილა არცერთი მაღალმხატვრული ქართული პიესა, რომელიც დღევანდლობის დადებით ტენდენციებს, შემოქმედებითი, დადებითი გმირის პორტრეტს წარმოგიადგენდა. უფრო მეტია პიესა — სპექტაკლი, გამსჭვალული უარყოფის, კრიტიკული პათოსით, ვიდრე დაშკიდლებების სულისკვეთებით სავსე.

\*\*\*

საინტერესო და მძაფრა პროცესები მიმდინარეობს თეატრისა და მასურბლის ურთიერთობაში. თეატრი იდეურად და ესთეტიკურად აყალიბებს თავის მასურბლებს, ზემოქმედებს მასზე ემოციურად, ამავე დროს, მასურბლები თავის მხრივ, იმ ზეგავლენას ახდენს რეპერტუარის ჩამოყალიბებასა და შემოქმედებით მიებეგზე.

შესაძლოა, უკლებლად ყველა მაყურებელი ვერ ჩასწვდეს, ვთქვათ, რ. სტურუას „რიჩარდ მესიმის“, თ. ჩხეიძის „გუმინდელის“, შ. კუჭუხიძის „პრაგმატიული ამბის“, შ. ვაწარელიას „სიმონა მამარის სიზმრების“, ი. კაკულიას „როდ დაწყებები მსახიობი გოგონასთვის“ რთულ ესთეტიკურ სამყაროს, მაგრამ საერთო დონე მაყურებლისა ძალზე ამაღლა ტელევიზიისა და კინემატოგრაფიის მეშვეობით.

ახლა რესპუბლიკის ყველა მშრომელს საშუალება აქვს ქართული, რუსული და უცხოური თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები ნახოს შინიდან გამოუსვლელად, ეზიაროს მაღალ პროფესიულ კულტურას. ეს ვითარება ახალ სინდრელებს ქუჩის საქალაქთაშორისა და რაიონული თეატრებისათვის. მაყურებელს შედარების განუსაზღვრელი საშუალება აქვს და თეატრში მისულს სურს ე. წ. „საშუალო სიანდარტების“ დონეზე შესრულებული სპექტაკლი მიიჩქნოს იხილოს. როცა ამას ვერ ნახულობს, მას აღარა აქვს თეატრში ხელმოყოფად მოსვლის ხალისი. შედეგად, ერთხელ განმტკიცებულ სტერეოტიპულ წარმოდგენას „თავისი“ თეატრის შესახებ ვეღარ ვრეკავ, ჩნდება ფსიქოლოგიური ბარიერი, რომლის გადალახვა თეატრსაც უჭირს და მაყურებელსაც. მაყურებლის გარეშე კი თეატრი იფიტება, მის არსებობას აზრი ეცლება და თუმცა ინერციით, დოქტაციით, მხარდაჭერით მაინც არსებობს, იგი, არსებითად, „მკვდარი თეატრია“.

სწორედ ამგვარი პროცესების დაძლევისაკენ, თეატრალური ხელოვნების აღორძინებისაკენ მოგვიწოდებს საქართველოს კმ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება.

მინც, კონკრეტულად, რა ძირითადი პრობლემა დგას დღევანდელი საქალაქო და რაიონთაშორის თეატრების წინაშე, რომელთა დასაძლევად უნდა დაიარაღოს ყველა, ვისთვისაც ძვირფასია ქართული თეატრალური ხელოვნება: — კულტურის სამინისტრო, თეატრალური საზოგადოება, ჩვენი პრესა და საზოგადოებრივი აზრი?!

### მიზანმიმართული რეპერტუარი

„რესპუბლიკის რიონული თეატრების უმრავლესობის მუშაობის ნაკლი ის არის, რომ არ აქვთ მიზანმიმართული სარეპერტუარო პოლიტიკა. ვადაწყვეტ გავლენას ვერ ახდენენ ამ საკითხში საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს თეატრების განყოფილება და სარეპერტუარო სარედაქციო კოლეგია, საქართველოს მწეარალთა კავშირის დრამატურგიის სექცია“ — ნათქვამია დადგენილებაში.

რას იწინავს მიზანმიმართული რეპერტუარი, თუ არა იმას, რომ ყოველმა თეატრმა, მისმა მხატვრობმა ხელმძღვანელებამ სისხლორცეულად შეითვისოს და გაანაცოლოს ჩვენი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენები, მის წიაღში წარმოქმნილი პრობლემები და კონფლიქტები, გაითვალისწინოს თავისი დაისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი და პერსპექტივები.

ჩვენი დრამატული თეატრების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ რეპერტუარში ყოველთვის იყო უმნიშვნელური თარიღებისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები, ბევრმა მათგანმა საკავშირო აღიარებაც კი მოიპოვა, მაგრამ ჩვენი დინამიური, მძაფრი ცხოვრება საუბრლოდ თა-

რილებითა და საზოგადოებრივი დღევითი რიონი ამოღებული. ცხოვრება ახალ-ახალ კონფლიქტებს ქმნის, ახალ სინდრელებს წარმოქმნის, რომელთაც ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების და ამ ბრძოლაში წინ მიდის, უფრო მაღლდება სოციალურად და ზეგროვიდად. იმ, ეს ბრძოლა, ეს შექმნა იმ თეატრს ვერ არის სათანადოდ ასახული თეატრების რეპერტუარში. თანამედროვეობის თემაზე შექმნილი პიესები, უბრატესად, ან უხელოესი წარსულის ზნეობრივი ნაკლოვანებების წინააღმდეგ არის მიმართული ანდა სინამდვილეს ემბროტულად ასახვენ. ჩვენი დრამატურგების ყურადღების მიღმა დარჩა ზნეობრივი გმირის პრობლემა, სოფლად მიმდინარე ღრმა სოციალური პროცესები, საზოგადოების გარდაქმნის ღრმად კონფლიქტური საკითხები.

საბოლოო თეატრების რეპერტუარის მეორე ნაკლი მის არასტაბილურობაა. ხშირად რეპერტუარში პიესა კონიუქტურული მოსახრების წყალობით ხვდება, ხოლო როცა ამ კონიუქტურას ყავილი გაუდის, აუცილებელია ამ პიესის შეცვლა (კიდევ კარგი, თუ ეს პიესაც ახალი კონიუქტური არ არის ნაკარნახევი); ანდა მეორე: — შუა სეზონში ირკვევა, რომ რეპერტუარის ორ პიესაზე პარალელური მუშაობა შეუძლებელია — დასი ერთდროულად ვერ სწვდება სამუშაოს (საბოლოო თეატრებს სეზონში უხდებათ 300-320 წარმოდგენის ჩვენება, აქედან, ვასელოთ წარმოდგენებზე მოდის 50%-ზე მეტი. ამიტომ, აუცილებელია პარალელური სპექტაკლების მომზადება); და თეატრის ხელმძღვანელმა ითხოვს ახალი ცვლილებების შეტანას რეპერტუარში.

კულტურის სამინისტროს თეატრალური განყოფილება და სარედაქციო-სარეპერტუარო კოლეგია ყოველწლიურ ცვლილებებზე წინ აღუდგებიან ამ ტენდენციებს, მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, მინც კომპრომისზე მიდის.

თეატრების რეპერტუარის ფორმირებაზე აბსოლუტურად ვერავითარ გავლენას ვერ ახდენს მწერალთა კავშირის დრამატურგიის სექცია. პირდაპირ ვთქვათ: მას არაფერი თარი ძალა და ავტორიტეტი არა აქვს. ამის გამო სექციას თავს არიდებენ დრამატურგები — ნათქვამი ურჩევნიან საქმე ქონდით სარეპერტუარო-სარედაქციო ურეგისთან ან უშუალოდ თეატრალურ ფაქტორულად ფიქსიანა თეატრალურ საზოგადოებასთან შექმნილი დრამატურგიის კაბინეტი. ამ კაბინეტს არცერთი ახალი პიესისათვის არ გაუწევი არა რეკომენდაცია.

საბოლოო თეატრებზე გარკვეულ ზეგავლენას ახდენენ ე. წ. „ადგილობრივი დრამატურგები“. არცერთ მოძმე რესპუბლიკაში არ ჩნდება იმდენი ახალი სახელი დრამატურგიაში, რამდენიც ჩვენში, მაგრამ სამუხუაროდ, ისინი ერთი სეზონის სტუმრები არიან მხოლოდ. რასაკვირველია, „ადგილობრივი დრამატურგები“ მხოლოდ პირობითი ცნებაა და აქ იგულისხმება მის მიერ შექმნილი პიესის მხატვრული მასშტაბი და ღირსება. თეატრების საზოგადოებრივი ხელმძღვანელები იძულებულნი ხდებიან ანკარის გაუწეონ ამ „ადგილობრივი დრამატურგებს“, რადგან მათთან ერთად, ხშირად, „ადგილობრივი ძალები“ ამოქმედდებიან ხოლმე.

აქ შეურბეებული პოზიცია უნდა დაიკავოს კულტურ-

რის სამინისტროს სარედაქციო-სარეპერტუარო კოლეგიაში, რომლის კისრზეც ვადადის, ფაქტიურად, რესპუბლიკის ყველა თეატრის, მუსიკალური კოლექტივის, ფილარმონიის კოლექტივების რეპერტუარის ფორმირება. ამ საქმეში იგი მართა — მას გვერდში არც მწე-რალთა კავშირის დრამატურგიული სექცია უდგას, არც თეატრული საზოგადოება და არც ჩვენი სალიტერატურო ყურნალები.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება სწორედ ძალთა კონსოლიდაცია და მიზანწინადულ მუშაობას მოითხოვს ყველასაგან „მიზანმიმართული სარეპერტუარო პოლიტიკის“ წარმართვის მიზნით.

„420 — 120“

„რესპუბლიკის ბევრ თეატრში კვლავ მწვევე პრობლემად რჩება კადრების საკითხი“ — ნათქვამია დადგენილებაში, მართლაც, რაიონული თეატრები პროფესიონალური მსახიობებისა და რეჟისორების (განსაკუთრებით: ახალგაზრდების) მწვევე ნაკლებობას განიცდიან. რაიონულ თეატრებში მომუშავე 420 მსახიობიდან მხოლოდ 120-ს აქვს სპეციალური უმაღლესი განათლება.

რამ გამოიწვია ამგვარი ვითარება? აქ მრავალი საკითხია ურთიერის გადაჯაჭვული. უპირველესია ჩვენს ახალგაზრდობაში იდეურ-პოლიტიკური, აღმზრდელიობით მუშაობის შეუსრულება. ახალგაზრდობა თეატრალური ინსტიტუტის კვლევებში პატრიოტული, საქმისადმი სიყვარულის სულისკვეთებით უნდა აღიზარდოს. მას უნდა ესმოდა, რომ სარაიონო თეატრში მუშაობა მისი პატრიოტული ვალია, რომელიც მან ღირსეულად უნდა შეასრულოს, მიუხედავად ყოველგვარი სიძინელისა. მან რომ ცარიელი სიტყვები არაა, კარგად დაამტკიცა ახალგაზრდების იმ გეგვებმა, რომელიც თავის დროზე გაპყვიან ნანა დემეტრაშვილსა და თემურ ჩხეიძეს მესხეთისა და ზუგდიდის თეატრებში სამუშაოდ. მრავალი მათგანი დღეს საყოველთაოდ ცნობილი მსახიობია.

ახალგაზრდა მსახიობთა და რეჟისორთა გარკვეულ წრეებში ერთგვარმა სწრაფობამ განწყობილებამაც მოიკიდა ფეხი, რომელსაც ამთავითვე შეურიგებელი ბრძოლა უნდა გამოუტყხაოდ. ზოგჯერ სამსახიობო ფაქტორების კურსდამთავრებულს, ზოგჯერ სწრაფობის ურთიერება უმუშევარი დარჩენი თბილისში, ან წლების მანძილზე სტატივისტი „როლი“ იკისროს აკადემიურ თეატრებში, უყვითლო მომავლის იმედით. წელი წელს მისდევს, სეზონი სეზონს — როლი კი არ ჩანს! თუ ბედმა გაუღიმა და როლი მიიღო, ამ დროისათვის მისი პროფესიული „აპარატი“ იმდენად დაქვეითებულია, იმდენად „ამორტიზებულია“, რომ ენისობის დაძლევა კი არ ძალუძს და იმ ახალში, როცა მისი შემოქმედება ზენიტში უნდა იყოს ასული, იგი დეკლავიფიკირებულია და თეატრის ხელმძღვანელობა იმუდგებულია გამოემშვიდობოს მას. აქ კი უმწვევესი დრამატული წამი დგება — სად წავიდეს ეს ასაკურთლი „სტატივისტი“ იგი აღარც მსახიობად ვარგა და ახალი პროფესიის ძიება კი გვიანაა. ასეთ ხელმოცარვამდე შეიძლება მივიღოს სწრაფობის ტური ქედმძლიობით გამსკველივი ახალგაზრდა.

მეორე ს მ ზ ხ ი სი არის, რომ თვით სარაიონო თეატრებში დაპყარგეს ავტორიტეტი, ახალგაზრდა მსა-

ხიობს მიაჩნია, რომ ეს თეატრები საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრებით არ ცხოვრობენ, რომ ნაყოფიერი რეპერტუარები, ჯანსაღი მწვევე რესპუბლიკის წარმადეობა დიდი გეგმა არ ქნის შემოქმედებითი ზრდის ატმოსფეროს. ყოველთვის ეს მიქანკურ რუტინას ამკვიდრებს.

ეს მოსახრება ნაწილობრივ მართალია, მხოლოდ ნაწილობრივ, რადგან ისეთ თეატრებში, როგორცაა ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრი (რომელმაც შეინაწინავე წარმატებას მიღწეა მოსკოვში გასტროლების დროს), სოხუმის სახელმწიფო ქართული თეატრი, თელავის, ცოტა უფრო ადრე, გორის, მესხეთის თეატრებში საინტერესო სპექტაკლები იქმნებოდა და იქმნება, მაგრამ სწორედ ამ თეატრებსაც კი არა ჰყავთ მეორე რეჟისორები.

განსაცვიფრებელია ახალგაზრდა რეჟისორთა ინერტულობა მათ კულტურის სამინისტრო სთავაზობს თეატრის მთავარ რეჟისორობასაც კი (მით სთავაზობს აქლევს განახორციელონ თავიანთი თეატრალური იდეები და თვით შექმნან შემოქმედებითი ატმოსფერო), ისინი ამაზე უფრო ამბობენ. რაღა ვასცვირია, რომ უარს იტყვიან დაამდგელო რეჟისორის მრავლობაზე — რომელიც თეატრის საერთო ინტერესებს და მიზნებს ემორჩილება, და ამდენად, მისი დამოუკიდებლობა ერთგვარად შეზღუდულია.

მაგრამ, კიდევ უფრო განსაცვიფრებელია იმ პროფესიულ რეჟისორთა „პოზიცია“, რომლებიც ჩვენს აკადემიურ თეატრებში სეზონების მანძილზე თითო-ორთა სპექტაკლს დაგმენ (გ. ანთაძე, ნ. გაჩაფა, ნ. ხატისკაცო და სხვ.). რაიონის თეატრებს კი სათოფეზე არ ეკარებიათ, მაშინ როცა მათი ცოდნა და პროფესიონალიზმი ძალზე გამოადგებოდათ ამ თეატრებს.

შემთხვევით არ გვიხსენებია ამ ცნება პატრიოტისა. მხოლოდ პატრიოტულ თავგამოდებას, შერწყმულს შემოქმედებითი მოღვაწეობის სურვილთან, შეუძლია დაღალბოს ის სიძინელები, რომლებიც რაიონში ჩასული ახალგაზრდას ხვდება.

რა დასამალია, დაღინებული ცხოვრება არა აქვს რაიონული თეატრების მსახიობებსა და რეჟისორებს — საბინაო ფონდის ნაკლებობა, ხშირი შემთხვევაში ცუდი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, სადაცაღმ ხარჯების სიმცირე (1329 მინთამდე საშუალოდ თითო დადგამზე — აქ შედის — თუ მოწვეული არიან — მხატვრისა და კომპოზიტორის პონორატი) მრავალი ვასეთი სპექტაკლი, მყუერების ნაკლებობა (განსაკუთრებით ზამთრობით, როცა ცივ დარბაზში რამდენიმე „პალტოიანი ენთუზიატი“ ზის), ზემდგომი პარტიული და სახელმწიფო ორგანოების შესუსტებელი ყურადღება, ყოველთვის ეს, და კიდევ ბევრი სხვა რამ „წყვილობანი“ შემოქმედებითი და ჩვეულებრივი, — ადამიანური ცხოვრების თვალსაზრისითაც კი — არ ქნის იმგვარ ატმოსფეროს, რომ ახალგაზრდობა, მსახიობთა რეჟისორის მიხსწრადღეს რაიონულ თეატრში. ყველა ეს პრობლემა მთელს პრინციპულობითაა წამოპრილი საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებამ და დასახლებული კონკრეტული გზები მათ დასაძლევადა.

ჩვენ აქამდე ვლაპარაკობდით მხოთვე, ვინც არ მიდის სამუშაოდ სარაიონო თეატრებში, გაურბის სიძინელებს,



თავს არიღებს პროფესიულ შრომას. მაგრამ რას ვაეთებთ იმითვის, ვინც, ყოველგვარი სიმძნელის მუყენავად, მინც მუშაობს, იღვწის, არა დადივდეთ მატერიალურ ხელმოკლეობას, ღამის ორ-სამ საათზე ვასვლით სპექტაკლიდან დაბრუნებული დილის თერთმეტ საათზე რეპეტიციანზე, რათა საღამოს ხუთ-ექვს საათზე კვლავ ჩაქდეს მონაღრეულ „უპანენცი“ და სოფლის კლუბისკენ თუ რაიონის კულტურის სახლისაკენ მიმავალ გზას დადივს.

ბევრი გაკეთდა, მაგრამ ვაცილებით (გაცილებით!!!) ბევრია ვასაკეთებლი.

ჩატრად მსახიობთა და რეჟისორთა რესპუბლიკური ტაროფაკია და უპირატესად, ვაიზარა მათი ხელფასი, გამწყობდა მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა (მესხეთის ახალ თეატრს მიემატა კაპიტალურად გარემონტებული ქუთაისის, გორის, კიათურის, ცხინვალის, ზუგდიდის თეატრები — თუმცა, სამწუხაროდ, მშენებელი ორგანიზაციითა დაუდევრობის გამო, სრულ კონდიციამდე მათ ბევრი უშლიათ), თელავი დამშენდა შესანიშნავი თეატრით, სოხუმი დამწყობ ქართული სახელმწიფო თეატრის მშენებლობა (მშენებლობის დამთავრებამდე დამი იმუშავებს „აანსი“ მშენებნიერ, ახლად აგებული საკონცერტო დარბაზში), მრავალ თეატრს გამოეყო ავტომატანებები (დადგენილება ამ მიმართულებით დიდ დახმარებას ითვალისწინებს). ერთი სიტყვით, სახელმწიფოებრივი ხაზით ბევრი მნიშვნელოვანი, სასიკეთო ძეგა მოხდა...

მაგრამ რა ვაკეთა ჩვენმა საზოგადოებამ, თეატრალურმა საყაროებმ რაიონული თეატრების მუშაობის ვასაუმჯობესებლად?

რას მოითხოვენ ჩვენგან საქალკო და სრაიონო თეატრების მუშაკები?

ყურადღებას! შრომის ღირსეულ დაუასებას!  
რა ვაკეთეთ ჩვენ? — ბევრი ვერაფერი, ყოველ შემთხვევაში, სასიქადულო საქმეებით ვერ მოვიწონებთ თავს.

რაიონული თეატრების სპექტაკლების სანახავად იშვიათად ჩადიან ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლები, მწერლები, თეატრმოდენები, კრიტიკოსები, მხატვრები, კომპოზიტორები (აქ არ ვახსენებ კულტურის სამინისტროს რედაქტორებსა და ინსპექტორებს, რომლებიც სპექტაკლის მიღებაზე ჩადიან: ეს მათი სამსახურებრივი მოვალეობაა). ამიტომაც, იშვიათად ეწყობა სპექტაკლების განხილვები. ე. წ. „ადგილობრივი“ მსახიობი თუ რეჟისორი კი პირდაპირ მოწყურებულია პროფესიულ საუბარს, იშვიათად იბეჭდება წერილები ჩვენს ყურნალ-ვახუტებში, ასევე იშვიათად გადაიქცევა შემოქმედებითი პორტრეტები — სპექტაკლები ტელევიზიით (უკანასკნელ ხანს ვახ. „კომუნისტი“ და ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახ. კომიტეტი — საქამო ყურადღებას უთმობენ მათ).

თბილისში მომუშავე მსახიობის ასპარეზი დიდია (მასთან შეფარდებით შრომითი ანაზღაურებაც): რადიო, ტელევიზია, კინოვადლება, კინოგანმავანება, კონცერტები ფიარამონის ხაზით და ა. შ. რაიონში მომუშავე მსახიობი ყოველივე ამას ფაქტიურად მოკლებულია, მას აკლია დედაქალაქის მაყურებლის თვალ. თეატრალურმა საზოგადოებამ „მეგობრობის თეატრის“ ხაზით

ამ რამდენიმე წლის წინათ სრაიონო თეატრის რაიონული სპექტაკლი ჩამოიტანა. ეს იყო დიდი სტრუქტურული, სამწუხაროდ, ამ ღონისძიებას თეატრალურად განხილვად ვერ შეუქმნა მკვიდრი ტრადიცია და იგი საერთოდ მოიშალა. საზოგადოება ადრე ხშირად აგზავნიდა და სპეციალისტთა ჯგუფებს სპექტაკლების განსახილველად — არც ამას აქვს ახლა სისტემატური ხასიათი.

საქალკო და სრაიონო თეატრების მუშაობას ძალიან გამოაცოცხლენდა ჩვენი სახელოვანი მსახიობებისა და რეჟისორების შემოქმედებითი კონტაქტები, მათი უშუალო მონაწილეობა სპექტაკლებში. საქ. კულტურის სამინისტრომ ჯერჯერობით ვერ მოახერხა თბილისისა და რაიონული თეატრების პერსპექტიული და მიმდინარე რეპერტუარის იმგვარი კოორდინაცია, რაც შესაძლებელს ვახდიდა აკადემიური თეატრის მსახიობების სისტემატურ მონაწილეობას სპექტაკლებში და პირუქუ, რაიონული თეატრის მსახიობის გამოსვლას დედაქალაქის სცენაზე.

მთვრეო — ჩვენ გვეყვას სახელოვანი, დიდი ნიჭისა და გამოცდილების რეჟისორები, რომელთაც მთელი თავიანთი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე არცერთი სპექტაკლი არ დაუდგამთ საქალკო თუ სრაიონო თეატრებში (და ალექსიძე, თ. თუმანიშვილი, რ. სტურუა). რასაკვირველია, ყველას გვეამყავება, როცა ისინი შესანიშნავ სპექტაკლებს ქმნიან მოსკოვისა თუ საზღვარგარეთის სცენებზე, მაგრამ რაიონული თეატრები ხომ ჩვენი ერთგული თეატრალური ხელოვნების განუყოფელი ნაწილია წარმოადგენია, როგორ გამოაცოცხლებს დიდი მსახიობებისა და რეჟისორების მონაწილეობა რაიონის სტუდიურ ცხოვრებას, როგორ გამოადგებათ იქაურ თეატრებს შემდგომ მუშაობაში, რა ინტერესს ვაუღვიძებს მაყურებელს და რა მკვირად შემოაბრუნებს მას თეატრისაკენ, როგორ შევსკის რაიონის ხელმძღვანელობის დამოკიდებულებას თეატრისადმი!

ეს თეატრები „სტუდიურ და კულტურულ“ ცენტრებად მხოლოდ მაშინ ვადიქცივინ, როცა ისინი საყოველთაო ყურადღებას ცენტრში მოექცივიან, ვახუყვეტული ზრუნვის ობიექტი ვახდებიან.

უეჭველია, რომ ამგვარ ყურადღებასა და ზრუნვას ჩვენი საზოგადოების დიდი ნაწილისაგან მოკლებულია საქალკო და სრაიონთაშორის თეატრები. ახლა ვნახო, რა ყურადღებას იჩენს „ადგილობრივი“ საზოგადოება, პარტიული და სახელმწიფო ორგანოები. „სათათნად ყურადღებას არ აქცივენ თეატრის საქაროველოს კომპარტიის საოლკო, საქალკო და რაიონული კომიტეტები. ზოგიერთი პარტიული ხელმძღვანელი ჯეროვანად ვერ აუასებს თუ რა მნიშვნელობა აქვს თეატრს, როგორც მშრომელთა იდეურ-ეთეატკური, სტუდიური და ზნეობრივი აღზრდის მნიშვნელოვან როლს.

პარტიის რაიონული და საქალკო კომიტეტების ბიუროები იშვიათად იხილვენ თავიანთ სხდომებზე თეატრალური ცხოვრების საკითხებს“.

მწარე სიმართლეა მიითმეტეს, თუ ვაკითვალისწინებთ თუ რა ქმედითი როლის შესრულება შეუძლიათ ხელმძღვანელ პარტიულ ორგანოებს თეატრის ავტორიტეტის გაზრდის საქმეში.



უშუალოდ ქალაქკომისა თუ რაიკომის პირველი მდივნები უნდა დადიოდნენ თეატრში, უნდა ზრუნავდნენ მისი იდეურ-მხატვრული დონის შემდგომი აღმავლობისათვის, რა დასამალია: თუ რაიონის პირველი თავაკაი გულწრფელადაა დაინტერესებული თეატრით — ნებისა თუ უნებლიეთ, ეს პიროვნული დაინტერესება უმალ ლეზულობს საზოგადოებრივ მასშტაბს. თეატრი ხომ პარტიის პოლიტიკის ყველაზე აქტიური გამტარებელია, იგი ზრდის, აყალიბებს ახალ ადამიანს — კომუნისტური და ინტერკლასიკული სულისკვებით. თეატრი პარტიის იარაღია! მამ, პირველ რიგში ვინ უნდა იყოს დაინტერესებული, რომ ეს იარაღი იყოს ბასრი, ბრძოლისათვის შემსაბუთელი თუ არა პარტიული ორგანიზები?!

ზოგჯერ ხელმძღვანელს თეატრი მხოლოდ მაშინ გაასხენდება, როცა რაიმე პარტიული ან პოლიტიკური დონისძიება ჩასატარებელი რაიონში. სწორედ მაშინ იწყება ხოლმე თეატრის ე. წ. „კოსმეტური რემონტი“, რომლის ხარისხი სრულიადაც არ არის სამაგალითო.

ქართული თეატრის ისტორია და დღევანდელია ადსატურებს იმ ჰქმნა რიტებს, რომ თეატრალური კულტურა მარტო და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ხალხის სულიერ ცხოვრებაში მაშინ, როცა ხელოვნების მუშაებს მხარში უდგანან ხელმძღვანელი პარტიული ორგანოები (ქუთაისისა და მესხეთის თეატრებს დაეასახელებთ ამჯერად). იგივე ისტორია სამწუხარო გავეთილებსაც ვეთავაზობს. ცხინვალის თეატრის ოსური დასის 16 ახალგაზრდა, რომლებმაც მოსკოვში დაამთარეს უმაღლესი სასწავლებელი, იმის გამო, რომ ბინებში არ იქნენ უზრუნველყოფილი, სხვადასხვა თეატრში გადაიხტა. (თავის დროზე ვერც ზუგდიდში ჩასულ გულმამოთარეს). ის შედგავთები, რომლებიც პარტიისა და მოავლობის დადგენილებით ვრცელდება რაიონში მომუშავე ახალგაზრდა სპეციალისტებზე, რატომღაც უფულეებულყოფილია შემოქმედებით ახალგაზრდობის მიმართ. რასაკვირველია, ერთბაშად ჰირს ყველა მსურველის ბინით დაკავყოფილება, მაგრამ წინასწარი პროგრამირება ამ საქმეში შესაძლებელია.

ფრიალ სასიკეთო აღმოჩნდა საქ. კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური ინსტიტუტის რექტორატის ერთობლივი გადაწყვეტილება მიზნობრივი გულმამოთარების თაობაზე. სწავლების ამ პროცესის უპირატესობა ისაა, რომ კურსდამთავრებულთა გულმამოთარე (რომელიც ადგილზეა შერჩეული სპეციალისტების მიერ) მზადდება კონკრეტული თეატრისათვის. ოთხი-ხუთი წლის მანძილზე თეატრს საშუალება აქვს იზრუნოს კურსდამთავრებულთა გულმამოთარეს სათანადო მიღებისათვის. მეორე უპირატესობა ისაა, რომ ეს გულმამოთარე მომზადებული ორი-სამი სპექტაკლით შეერწყმის თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებას. უკანასკნელი წლების პრაქტიკამ დადასტურა ახალგაზრდა კადრების მომზადების ამგვარი ფორმის მიზანშეწონილობა. მომავლისათვის საჭიროა თეატრალურმა ინსტიტუტმა სრულყოფილ კურსდამთავრებულთა ადგილებზე განაწილებისა და დამკვიდრების სისტემა.

რაიონის თეატრების მოღვაწეობის მასშტაბის გაზრდის მიზნით ჯერ კიდევ 1970 წელს საქართველოს კენცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება რაიონული თეატრების სარაიონთაშორისო თეატრებად გადაქმნის თაობაზე. ამით თეატრებს საშუალება ეძლეოდათ მოეცათ ახლომდებარე რაიონების მოსახლეობა, გეგმაზომიერად გაემართათ სპექტაკლები როგორც სტაციონარზე, ასევე ვარვით. ეს, ჯერ ერთი, ზრდის თეატრის პასუხისმგებლობას გაეცლებით დიდი აუდიტორიის წინაშე, აძლევდა მას საშუალებას რეპერტუარის გამრავალფეროვნებისა და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ზრდიდა თეატრის მატერიალურ შემოსავალს. სამწუხაროდ, დროთა განმავლობაში, ეს დადგენილება მივიწყებული იქნა როგორც მომთხროვე რაიონების პარტიული ორგანოების, ასევე თეატრების მიერ. ამით ორივე მხარე დაზარალდა, ერთის მხრივ, რაიონი მოსწყდა თეატრს, მეორეს მხრივ, თვით თეატრმა დაკარგა მყურებელი, შეიზღუდა მისი მოღვაწეობის ასპარაზი.

საქართველოს კენცენტრალური კომიტეტის ახლანდელი დადგენილება კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ამ დიდ-მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილების შესრულების აუცილებლობას.

დადგენილებაში ნათქვამია: „რესპუბლიკის თეატრალური ცხოვრების საკითხების გაშუქებაში უმნიშვნელო როლს ასრულებს მხატვრული კრიტიკა. რესპუბლიკური პრესა, რადიო, ტელევიზია ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ საქალაქო და რაიონული თეატრების საქმიანობას“. საზოგადოებრივი აზრის დარაზმებაში სწორედ მასობრივი ინფორმაციის ამ საშუალებებს შეუძლიათ შეასრულონ გადაწყვეტი, მორგანიზებული როლი.

ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ თავის მხრივ ეცდებოდა უფრო ფართოდ გააშუქოს საქალაქო და რაიონული თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრება, მისი პრობლემები, მისი წარმატებანი თუ წარუმატებლობანი.

ჟურნალი თავის ტიპისა და დამთავრების რაიონში მომუშავე რეკისორებს, მსახიობებს, თეატრალურ მოღვაწეებს — მათი მოღვაწეობის უფრო თვალსაჩინო წარმოდგენის მიზნით.



უმთა  
რუსთაველის  
სახელობის  
ლენინის  
ორდენოსანი  
სახელმწიფო  
აკადემიური  
თეატრის  
ასი  
წელი

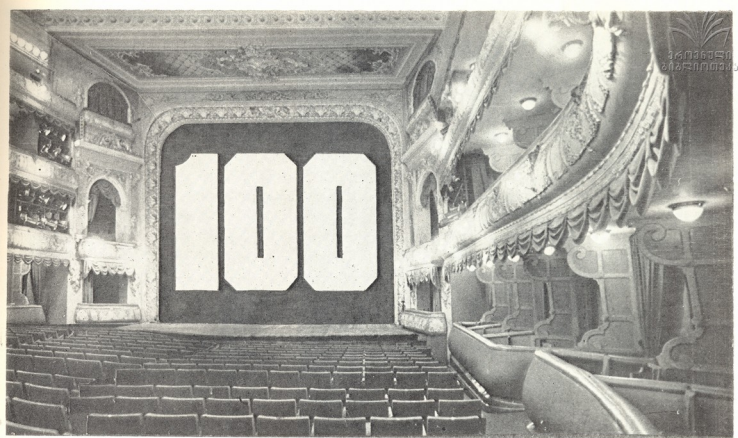
უმთა რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენოსანი სახელმწიფო აკადემიური თეატრის იუბილე თავისი მნიშვნელობით და მასშტაბით შორს სცილდება საკუთრივ თეატრთან დაკავშირებულ საზღვრო ღრესსა-წაულს. ამ თეატრის ხელოვნება არის გამომხატველი ქართველი ხალხის მიერ სახელოვნად განვლილი ისტორიული გზისა, ჩვენი ეროვნული კულტურის განვითარების უმნიშვნელოვანესი ეტაპებისა.

მთელი საუკუნის მანძილზე ეს თეატრი საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიური მონაწილე იყო;

მისი მეტროპოლი, პატრიოტული, ინტერნაციონალური სულისკვეთება და პუბლიკური იდეალებისადმი თავდადება სამაგალითოა.

ქართული სცენიდან ისმოდა მართალი და მგზნებარე სიტყვა, რომელიც აფხიზლებდა ერს, განამტკიცებდა მის ერთობას, სულიერად და ესთეტიკურად ამალვებდა, ზნეობრივად სწმენდდა, უღვიძებდა ეროვნულ თვითშეგნებას, მოუწოდებდა უყვეთსი მერმისისათვის ბრძოლისაკენ.

1879 წელს აღდგენილი და განახლებული ქართული თეატრი — ანუ ქართული დრამა — როგორც მაშინ უწოდებდნენ, — თავიდანვე დიდ საზოგადოებრივ და სახელოვნო ამოცანებს შეეჭიდა. მისი განახლების, აღდგენის იდეა უკვე გულისხმობდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ფარვატერში დგომას. ეს ბუნებრივად იყო, რადგან მისი აღდგენის მოთავენი სწო-



რად ამ ისტორიული ბრძოლის ლიდერები იყვნენ. ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე, ივანე მაჩაბელი არა მხოლოდ ქართული თეატრის მშენებლები იყვნენ, არამედ მისი იდეური მიმართულების განმსაზღვრელებიც. გზის გამკვლევნი ცხოვრების რთულ პერიპეტეიებში. ქართული თეატრი მათთვის იყო საზოგადოებრივი კათედრა, პოლიტიკური პლატფორმა, სიდანაც ერი უნდა დაემოდებრათ, აღეზარდათ, შთაენერგათ მისთვის დროის შესაფერისი, განმაახლებელი იდეები, რომლის მეოხებითაც უნდა განეითარებინათ კულტურა, განათლება და შეენარჩუნებინათ მშობლიური ენა.

ქართული თეატრი — რომლის მემკვიდრეა დღევანდელი რუსთაველის სახელობის თეატრი. — ყოველთვის თავდადებით ემსახურებოდა ამ საერთო-სახალხო ეროვნულ საქმეს, რადგან მისი დროშა მუდამ ღირსეულ მამულიშვილებს ეკურათ ხელთ. მეცხრამეტე საუკუნეში ეს ის ჩაღსდერი დროშა იყო, რომელიც დავით ერისთავის „სამშობლოში“ შემოქმენდათ, ხოლო მეოცე საუკუნეში კი ის წითელი დროშა, რომელიც თეატრის ქანდარდან სცენაზე ეშვეებოდა სანდრო ახმეტელის სპექტაკლში „რღვევა“.

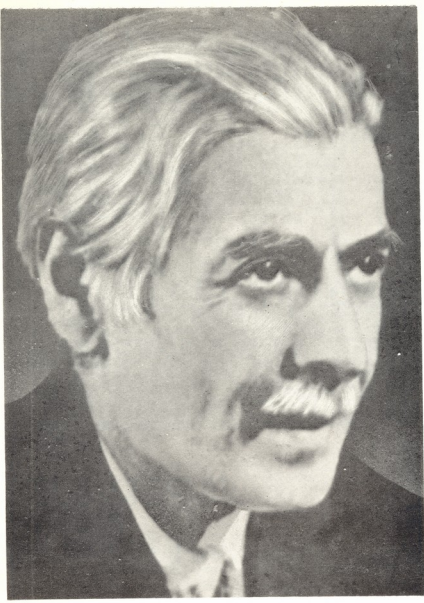
მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოს მთელი პანორამა უჩვენა ქართულმა თეატრმა — თავისი დრამატული კონფლიქტებით, იმედებით, დაკემით, ბრძოლით, ცხოვრების სიდუხჭირით, ხალხის წიაღში გაღვიძებული რევოლუციური სულით. იგი წინ იყურებოდა, მომავალს

იმედის თვალთ შესიკეროდა, მაგრამ არც თავის სახელოვან წარსულს ივიწყებდა, რადგან ამ წარსულში იგი პოულობდა გმირებს თავისი შთაგონებისათვის.

ქართველი ხალხის შეუღრეველ სულს, ცხოვრების ტრაგიზმში წვდომას, მის მებრძოლ, ვაჟკაცურ ბუნებას განასახიერებდა ლადო მესხიშვილის ხელოვნება, ხოლო ცხოვრების ოპტიმისტურ ცხოველმოსილებას, იუმორს, ბუნებრივ ხალისიანობას — ვასო აბაშიძის კომედიური ნიღაბი. ეს თეატრი წეით, ბრძოლით, თავდადებით გადარჩენილი, თავისი მხრებით ზიდეს და მეოცე საუკუნის კარიბჭესთან დადგეს მისი დაზარალო შენობა ჩვენი სცენის გამოჩენილმა კორიფეებმა, რომლებმაც პატიოსნად მოიხადეს ვალი ქვეყნისა და ეროვნული კულტურის წინაშე. ამ თეატრს სკირდებოდა ახალი სულის შთაბერვა, აღორძინება, მაგრამ საქართველოს მენშევიკურმა ხელისუფლებამ სწორედ მაშინ ჰკრა თეატრს ხელი, როცა შეშველება სკირდებოდა, სწორედ მაშინ აქცია ზურგი, როცა მზრუნველობას ელოდა. ეს იყო არა მხოლოდ ქართული თეატრის დაღატი, არამედ დაღატი ეროვნული კულტურისა.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართული თეატრი ოქტომბრის რევოლუციამ იხსნა კატასტროფისაგან. ერთ-ერთი პირველი, რაც საბჭოთა საქართველოს მთავრობამ გააკეთა, ეს იყო თეატრალურ ხელოვნებაზე სახელმწიფო მზრუნველობის გაგრეცლება და ქართუ-

კოტე მარჯანიშვილი



ლი დრამის თეატრისათვის შოთა რუსთაველის სახელის მინიჭება.

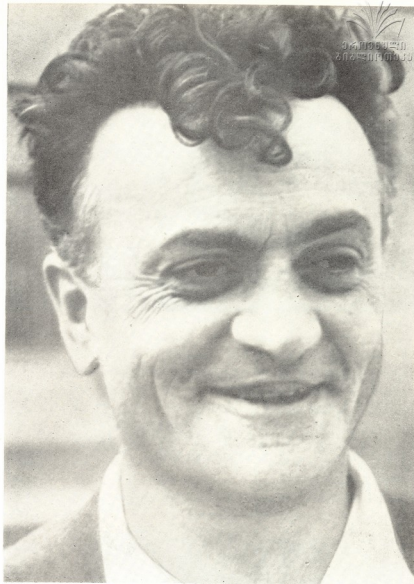
ეს უზარმაზარი მნიშვნელობის ფაქტია, ამით საბჭოთა ხელისუფლებამ დაანახვა მთელ ხალხს, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი ქართულ თეატრს, რა მისიას აკისრებდა მას, რა სიმამლევებისაყენ მოუხმობდა.

ქართული საბჭოთა თეატრი, რომელსაც სათავეში დიდი ქართველი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი ჩაუდგა, კეშმარტად რევოლუციის თანახმიერი აღმოჩნდა. მისმა პირველმავე სპექტაკლმა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარომ“ განსაზღვრა თეატრის იდეური და მხატვრულ-ესთეტიკური მიმართულება. ქართული თეატრი ძირფესვიან რეფორმას საჭიროებდა — მტკიცედ, ნათლად უნდა გარკვეულიყო მისი სარეპერტუარო პოლიტიკა და ასევე მკვეთრად განსაზღვრულიყო ამ რეპერტუარის შინაარსობრივი, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ტენდენციები. მაგრამ ეს იყო საკითხის ერ-

თი მხარე, ვინაიდან განახლებული რეპერტუარი და მისი აქტუალური, იდეური მიმართულება ამ თეატრს თანამედროვედ ვერ გადააქცევდა. აუცილებელი იყო ახალი თანამედროვე თეატრალური ფორმების თეატრი.

ასეთი თეატრი შექმნა კოტე მარჯანიშვილმა! ხუთი-ექვსი თეატრალური სეზონის მანძილზე. რუსთაველის სახელობის თეატრმა ევროპულ დონეს მიაღწია და საბჭოთა კავშირის საუკეთესო თეატრებს ამოუდგა მხარში. ეს თეატრი თავისი ბუნებით მკვეთრად ღირსეურობა, სადაც მუსიკა, მხატვრობა, სიტყვა, მოქმედება ერთ მთლიანობაშია და პოეტურ განწყობილებას გამოხატავს. ეს თეატრი ოპტიმისტურია, სიცოცხლით სავსე, დინამიური, კონტრასტული. კ. მარჯანიშვილი დაეყრდნო ქართველი მსახიობის მრავალმხრივ ნიქს, ყველაფერს, რაც საუკეთესოა ქართულ ყოფაში, კულტურაში, ხელოვნებაში, ზემოწინა ისინი, ორგანულად

სანდრო ახმეტელი



შეუთავსა ერთმანეთს, გაამთლიანა და რევოლუციური, განახლებული საქართველოს სული შთაბერა მათ.

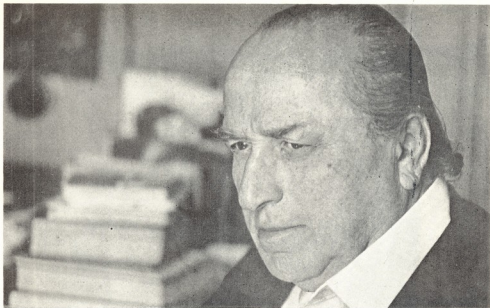
მან პირველმა მოგვცა შესანიშნავი მაგალითი დრამატურგიის კლასიკური ნიშუშების თანამედროვე ადაპტაციისა, რომელიც შემდგომ რუსთაველის თეატრმა კიდევ უფრო გააღრმავა და განავრცო.

რუსთაველის სახელობის თეატრმა თავისი შემოქმედების ახალ, მაღალ საფეხურს მიაღწია სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით, რომელმაც განავითარა, თავისებური, უაღრესად ორიგინალური სახე მიანიჭა კოტე მარჯანიშვილის მიერ ახლად საფუძველჩაყრილ ტენდენციებს.

სანდრო ახმეტელის დროს რუსთაველის სახელობის თეატრი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა როგორც გმირულ-რომანტიკული, პეროიკული თეატრი. მისი სპექტაკლების მთავარი გმირი გახდა რევოლუციური მასა, პროგრესისათვის მებრძოლი, ერთი მთლიანი იდეური მიზან-

სწრაფვით გაერთიანებული კოლექტივი, რომელიც თავისი წიალიდან გმირებს, ლიდერებს წარმოქმნის. მასისა და ინდივიდის (გმირის) განწყობილება მონოლითურია, მოქმედება ერთი მიზნისაკენ მიმართული. მკვეთრი რიტმი, ზუსტი პლასტიკა, გამომსახველი ფესტი, ზეაწეული თეატრალიზა შინაგან პათოსს ეყრდნობა, რომელიც, თავის მხრივ, იდეური მიზანდასახულობით არის განპირობებული. რუსთაველის თეატრს საერთო საკავშირო აღიარება მოუპოვა რევოლუციური, რომანტიკული სულით გამსჭვალულმა სპექტაკლებმა: „რღვევა“, „ანზორ“, „ყაჩაღები“, „თეთნულდ“. სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით 1930 წელს რუსთაველის სახელობის თეატრი პირველად გაემგზავრა მოსკოვს — ნაციონალური თეატრების საკავშირო ოლიმპიადაში მონაწილეობის მისაღებად. ამ ფესტივალზე თეატრმა უდიდესი წარმატება მოიპოვა და მის სპექტაკლებს ძალიან მაღალი შეფასება მისცეს საბჭოთა კუ-

აკაკი ვასაძე



ლტურის უთვალაწინოესმა მოღაწეებმა, თეატრალურმა კრიტიკოსებმა, ვახ. „პრავედამ“, „რევესტიამ“, დასავლეთ ვეროპის მრავალმა გაზეთმა თუ ჟურნალმა.

1930 წლიდან მოკიდებული დღემდე რუსთაველის სახელობის თეატრმა მოსკოვში თერთმეტი სრული, ე. წ. რეპერტუარული გასტროლი გამართა.

რუსთაველის სახელობის თეატრის შემოქმედება, მისი ძიებანი თეატრალური გამომსახველობის სფეროში საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოექცა, ხოლო ს. ახმეტელის სახელს რუსული საბჭოთა თეატრების კორიფთა გვერდით იხსენიებდნენ.

1932 წელს კ. ს. სტანისლავსკი ამიერკავკასიის რესპუბლიკების ხელოვნების მუშაკებისადმი გაგზავნილ მისალმებაში აღნიშნავდა ნაციონალური კულტურების უჩვეულ განვითარებას და ხაზგასმით ამბობდა შემდეგს:

«Мы слышим, как сотни кружков и десятки театров пытаются овладеть законами сцены для того, чтобы через свое мастерство служить выдвинувшему их народу. Многие из этих попыток, в особенности в грузинском искусстве, получают общесоюзное значение, привлекают внимание всех советских работников искусства» (К. С. Станиславский. Статьи, Речи, Беседы. Письма, «Искусство», М., 1953 г., стр. 303).

ამ პერიოდში შექმნილი სცენური სახეები ა. ხორავას — ბერსენევი, ანზორ, კარლ შოროი, ა. ვასაძის — ფრანც შოროი სამუდამოდ შევიდა საბჭოთა თეატრის ანალებში.

რთული, წინააღმდეგობებით სავსე გზა გაიარა რუსთაველის სახელობის თეატრმა ს. ახმეტელის თეატრიდან წასვლის შემდეგ. ამ პერიოდში ბევრი რამ გაეცთა და რეპერტუარის გაფართოების, თეატრის გამრავალფეროვნების თვალსაზრისით, თეატრი აქტიურად ემბ-

ურებოდა ჩვენი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს — ქვეყნის კოლექტივიზაციას, ინდუსტრიალიზაციას, დიდი სამამულო ომის მრისხანე დღეებს. ასახავდა უმძაფრეს სოციალურ გარდაქმნებსა და კონფლიქტებს. მის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირა თანამედროვე ქართულმა, რუსულმა და მოძვე ერების საბჭოთა პიესებმა, კლასიკურმა დრამატურგებმა. აღსანიშნავია თეატრის რეპერტუარის ქანობრივი პალიტრის სიმდიდრეც: ტრადიციული გმირულ-რომანტიკული პიესების გვერდით მტკიცედ დამკვიდრდა ტრაგედია, ე. წ. მაღალი კომედია, დრამა, ტრაგიკომედია.

თეატრი ცდილობდა კვლავ შეენარჩუნებინა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით-სტილისტური მთლიანობა, მისწრაფოდა მოვლენების მასშტაბური ასახვისაკენ, განამტკიცებდა პოლიტიკურ-იდეურ ხაზს. ამ პერიოდში დაიდგა ისეთი მნიშვნელოვანი, საეტაბო სექტაკლები, როგორებიც იყო „ოტელო“ და „დიდი ხელმწიფე“, სადაც ახალი ძალით გამოვლინდა ა. ხორავას განუმეორებელი ტრაგიკული ტალანტი (ოტელო, მეფე ივანე), ა. ვასაძის მრავალმხრივი, პოლიფონიური ნიჭი (იავო, შუისკი). ამ სექტაკლებმა ცხადყვეს თეატრის დიდი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი, ტრაგიკულ კოლიზიებში დრამა წვდომის უნარი. სიმდიდრე პალიტრისა, რომელსაც კვლავ ჰქონდა შენარჩუნებული ინტენსიური, მსუყე ფერები.

მაგრამ, რეტროსპექტიულად აღვადგენთ რა თეატრის მთელ შემოქმედებით ცხოვრებას, ისტორიული დისტანციის სიშორიდან ვაფასებთ რა მის ყველა წარმატებასა თუ წარუმატებლობას არ შეგვიძლია არ შევნიშნოთ, რომ რუსთაველის სახელობის თეატრის გმირულ-რომანტიკული სტილის პეროიკულ მიმართულებას მძაფრი შემოქმედებითი კონფლიქტები არ უყვება და ხშირად აღკრისულ სიტუაციაში მოაქცევდა, თეატრი დაადაგა სტილიზირების, ფორმის იმიტირების, დამკვიდრე-

ბული ფორმალური ტრადიციების შექმნილი გამოცდების გზას. ყველაზე დიდი საშეშრება იყო ის, რომ იგი თავისივე სახელოვანი წარსულის ეპიგონის როლში არ გამოხდებოდა. თუმცა თეატრი კვლავ რჩებოდა ერთგული — ფორმალური მინც — ს. ახმეტელის გმირულ-რომანტიკული თეატრისა, მაგრამ უმეტეს წილად. ეს თეატრალური ფორმა ხელოვნურად, ინერციით განაგრძობდა არსებობას. „თავს ეხვეოდა“ იმ მონარსს, რომელიც ამგვარ ფორმას არ მითხოვდა, უცხი იყო მისთვის. ეს სტილისტური რეპრეზენტატიული-პერიოდიკული თეატრის მისსავე ანტიპოდში გადახრდიდა.

რასაკვირველია თეატრის მესვეურები, გამოჩენილი თეატრალური მოდელის გრძობდნენ ამ წინააღმდეგობას, ხელოვნებისათვის დამღუბველ ამ შეუსაბამობას და ყოველნაირად ცდილობდნენ ამ ჩადოსნური რკალის გარღვევას, აქედან — ძიება ახალი რეპერტუარისა, ენერჯის სიახლეებისა (შესანიშნავი იყო დ. ალექსიძის ფეიერვერკული კომედია, გოლდონის „საპატარალო ამინი“), მაგრამ ეს არ ემართა. აუცილებელი იყო ძირფესვიანი გარდაქმნა, თეატრის ესთეტიკის განახლება, ახალი სტილისტური, თეატრალური, გამოსახვეული საშუალებების ძიება, შესაბამისი დრამატურგიის აღორძინება რეპერტუარში. სირთულე იმაში მდგომარეობდა, რომ თეატრს ტრადიციურად არ ეთქვა უარი თავისი საუკეთესო ტრადიციებისათვის, იმ მონაპოვრისათვის, რომელმაც რუსთაველის სახელობის თეატრს თავისი განუყოფელი ავადი დაუმკვიდრა საბჭოთა თეატრების მოწინავე კოორტაში.

ეპოქის მოწინავე ბოზიციებზე დგომა, ცხოვრების უნიშვნელოვანესი ტენდენციების გამოხატვა, დიდი კონფლიქტების ასახვა, ადამიანურ ვნებათა თეატრალური ფორმა — აი, მოკლედ — ეს ტრადიცია, რომელიც დროის ახალ ესთეტიკურ მითხვენილებათა შესაბამისად უნდა აეღრებოდა.

დ. ალექსიძის მიერ დადგმულმა სპექტაკლებმა „ოიდიპოს მეფემ“ და „ბახტრიონმა“, ახალი ნაკადი შეიტანეს თეატრის ცხოვრებაში. ამ სპექტაკლებმა საკვაშრო აღიარება მოიპოვეს და რუსთაველის თეატრის შერყეული რკაუტაცია კარგა ხნით აღადგინეს. ორივე სპექტაკლში ტრადიციული კოლიზია უაღრესად მძაფრად იყო გამოხატული. მასობრივი სახალხო სცენები, რელიგიური რიტუალები, შინაგანად დამუხტული მოძრაობა პარამიონულად იყო ამოზრდილი ტრადიციული წინააღმდეგობით სავსე, ემოციური მუსიკიდან. შესანიშნავად დადგმული მასობრივი სცენები ავტონომიური კი არ იყო, ანუ მასა სპექტაკლის მთავარი გმირი კი არ იყო, არც უბრალო ფონი, არამედ სცენური კანონებით შექმნილი ცხოვრება, რომელიც რელიგიურს ხდიდა გმირების ტრადიციულ ვნებათა ლეღვას, ადამიანური არსებობის აზრის ძიებას, ხალხისა და გმირის ცხოვრების განუყოფლობას. აქ ადამიანის ტიტანური ბრძოლა ბედისწერის წინააღმდეგ არსდა არ გადადიოდა ცრუბათეტიკაში, თუმცა, ამ გმირებს არც ბათეტიკა აკლდათ და არც სილიადე. ა. ხორავას — ოიდიპოსი, ს. ზაქარაიძის — ოიდიპოსი და ქადაგი თავიანთი უკომპრომისო ცხოვრებით, ტანჯვათა გავლის გზით სულიერად ამაღლებ-

და მაყურებელს, განუტკიცებდა რწმენას პიროვნული თავისუფლების საყოველთაო ხასიათზე.

ამ სპექტაკლებით პერიოდიკული-რომანტიკული მისთვის შესვლის ღირსებით გამოთხოვდა წარსულს, ანუ გმირული სვედლით მოკვდა.

ფაქტურად დამთავრდა თეატრის ცხოვრების დიდი და სახელოვანი პერიოდი ელსავსე თვალსაშობურული წარმატებებით, საყოველთაო აღიარებით, ბრძოლით, მკვეთრი ჩაგადრებით. ადამიანური ტიპიულებითა და კონფლიქტებით. მაგრამ ამ დროისთვის უკვე შემოქმედებითად საესებით მოწიფდა ის თაობა, რომლის თეატრში მოყვანაზე იმთავითვე იზრუნა ა. ხორავამ — თეატრის ლიდერმა, რომელიც თავის თავში, თავის შემოქმედებაში ატარებდა წარსული თეატრის ყველა საუკეთესო თვისებას. სწორედ მისი მხარდაჭერით და მფარველობით მომზადდა მ. თუმანიშვილის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, ეს სპექტაკლი-მანიფესტი, რომელმაც ცხადყო თეატრის სტილისტიკის, მთელი მისი ესთეტიკის განახლების აუცილებლობა. ამგვარად, თვით თეატრის წიაღშივე, მის ნიადაგზე აღმოცენდა ახალი სიცოცხლის მუწყეხელი ნერგი, მაშინ როცა ჯერ კიდევ თითქოსდა მძლავრად ჰქონდა გაშლილი ტოტები ევრეთწოდებულ გმირულ-რომანტიკულ თეატრს და რეალური, საპირისპირო ძალა არ ჩანდა. ფურჩიკის განსაუვიფრებული სისადავით და სიმართლით დაწერილი „რეპორტაჟი სახრზობელიდან“ ამ სპექტაკლის საფუძვლად იქცა. აქ მ. თუმანიშვილმა დაინახა და შეძლევ სცენა-

შოთა აღსაბაძე





ზე გვიჩვენა რეალური გმირების უბრალოვანა და სიდიადე ერთსა და იმავე დროს, ცხადყო, რომ ზნორად უბრალო, ჩვეულებრივი ექსტი, შესაძლოა, ადამიანის სულიერი ცხოვრების ყველაზე მძაფრ, ზრისიული მდგომარეობას გამოხატავდეს, და რომ ზნორად ტრაგიკული თავგანწირვა თავისუფალია გარეგნული პათეტიკურობისაგან და ამით უფრო შთაბეჭედავია. გრძობათა ეს ბუნება თანმიდევრობით, ორგანულად განვითარდა სენებას, ორმედიც მკამშიმდურად იყო განტვირთული, და აქ თვითელი დეტალი თუ აქსესუარი თავის ფუნქციას — ცხოვრებისეულისა და თეატრალურის ფუნქციას ატარებდა. ფსიქოლოგიურად ზემოქმედებით ზუსტად აწვიბოლი სენებას ყოფის ჩვეულებრივ სენებად შეიძლება მოგჩვენებოდათ, მაგრამ, თანდათანობით, ეპოზოდან და სოზოდან გადადილია, შეუმჩვენვლად იზრდებოდა და სრულდებოდა ამალღებულ შინაგანი განწყობილება. აქაც ადამიანის სულიერ გმირობაზე იყო მოთხრობა, ანუ სპექტაკლი თავისი არსით, თავისი სულიერებით გმირული იყო, მაგრამ თვით ეს გმირობა ეთიკურად და ესთეტიკურად სხვაგვარად იყო გაგებული და წარმოდგენილი — იგი რომანტიკული სიმაღლიდან საგანგებოდ ძირს იყო დაშვებულია, — უფრო გადაამიანურებულად, გარეგნულ ბრწყინვალებას და შარავანდელს მოკლებული. მაგრამ „შინიდან“ განათებული. თუ აქამდე არაჩვეულებრივში ეძებდა თეატრი სულიერი აღმადრენის იმპულსებს, ახლა ჩვეულებრივში პპოვებდა იგი არაჩვეულები ძალის მუხტს. სიკეთის სიმატილის მიჩნევა სპექტაკლის საფუძველთა საფუძველად ახალი თეატრალური ფორმის, ახალი გამოშასხველობითი საშუალებების ძიებაში იყო დაკავშირებულია: რაჟი შეიცავდა სინამდვილისთან დამოკიდებულება, ბუნებრივია, ასევე უნდა შეცვლილიყო ამ დამოკიდებულების შესაბამისი მხატვრული სახიერებაც. წინა პლანზე გამოვიდა ადამიანის რეალური ცხოვრება, ფსიქოლოგიური სიმატილი, სიტუაციის აუცილებლობით გაპირობებული მოქმედება, მაგრამ, მთავარი ისაა, რომ ეს ესთეტიკა, ამავე დროს, გულსხმობდა თეატრლობას, პირობითობას, გროტესკულ გადაჭარბებასაც კი. ისეთ სპექტაკლში, როგორც იყო „ესპანელი მღვდელი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჰინჯრაქა“ და „ანტიგონე“, მოქმედებდნენ ცოცხალი სენური სახეები, შინაგანად ისე ღრმად გაციდლინი, რომ მათი არსებობა მხოლოდ ამ თეატრალურ გარემოში იყო შესაძლებელი. მხოლოდ ეს თეატრალური საწყარო — ამოზრდილი პიესის რეალობიდან — თითქმის „თავისთავად“ განსაზღვრავდა გმირების განახიერების სტილისტიკას, თამაშის მანერას, დაწყებულს უარესად რეალისტურიდან, ვიტყვი, უკიდურესად გამაფრებელი რეალისტურიდან („ესპანელი მღვდელი“, „ანტიგონე“) და მთავრებულად მთავრულ, გროტესკულ პირობითობამდე, რომელიც ნიღბებამდეა მისული (იგივე „ესპანელი მღვდელი“ და „ჰინჯრაქა“).

ამ სპექტაკლებში განვიხილავთ და დაიხვეწა თეატრის ახალი თაობის წესანიშნავი წარმომადგენლების — მ. ჩახავას, ე. მანჯგალაძის, გ. გეგეკორის, რ. ჩხიკვაძის ნიჭი, სრულიად ახლებურად გამოჩნდა ს. ზაქარაძის დიდი შესაძლებლობანი.

თეატრის ახალი წარმატება, მისი საყოველთაო ყრბება, როგორც საკავშირო, ასევე ევროპული მასშტაბით დაკავშირებულია რიბრეტ სტრუქტურის განვითარებას, ახლა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში იცნობენ მსოფლიოს სხელულის თეატრის შემოქმედლებას, მის მიხატელებას ესწრაფვიან და ერთმანეთს ეცილებიან საბჭოთა კავშირის კულტურული ცენტრები, თუ საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალების ორგანიზატორები. ეს არის თეატრის ცხოვრების ახალი, დიდად მნიშვნელოვანი ფურცელი.

მისი ხელოვნებით დღეს ამაყობს ქართველი ხალხი, საბჭოთა თეატრალური ხელოვნება. საქართველოს კულტურის განვითარებაში, მისი პრესტიჟის განმტკიცებაში თეატრმა განსაკუთრებული როლი შეასრულა. ამიტომაც, სასებითი კანონზომიერია, რომ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა, სსრკ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე მ. ი. ბრეჟნევმა საბჭოთა კავშირის საბჭოთა ხელისუფლების დაწყების 60 წლის იანვარში მიღწეული ზემოზე წარმომქმულ სიტუაში ძალზე მაღალი შეფასება მისცა ქართული კულტურის მიღწევაში: „საბჭოთა საქართველოს ლიტერატურაში, ფერწერაში, მუსიკაში, თეატრში, კინოში, არქიტექტურაში არის შესანიშნავი ქმნილებები, რომლებმაც გაამდიდრა მრავალეროვნული საბჭოთა კულტურა“.

ერის კულტურა ერთი მთლიანი, განუყოფელი მოვლენაა. მის წინააღმდეგ მიმდინარეობს უთვითოთავანაპირობებელი რთული პროცესები. ზნორად, სულიერი მოღვაწეობის ერთი დარგი, მისი განსაკუთრებული დონე არა მხოლოდ საკუთრივ ხელოვნების ამ სფეროს მნიშვნელობას განაპირობებს, არამედ იმანერტურად მოქმედებს კულტურის მთელ სისტემაზე, იძლევა მაგალითს, იმპულსებს მისი შემდგომი განვითარებისათვის. ამ მხრივაც, რუსთაველს თეატრი დიდეს ისეთსავე როლს ასრულებს, როგორც ს. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის დროს ასრულებდა — იგი ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანესი ცენტრია.

რ. სტურუას მრავალმხრივი ნიჭი, მისი დიდი დიპლომატიკა, ერუდოცია, შეუმცდარი გემოვნება და მოვლენის (ცხოვრებისეული თუ თეატრალური) არსში ღრმად წვდომის უნარი განაპირობებს დღევანდელი რუსთაველის სახელობის თეატრის ფრიად ორიგინალურ შემოქმედებას.

მან ღრმად გაიაზრა თეატრის წარსული მიღწევები თუ წარუმატებლობა, შეისწავლა (თუ ინტუიციით ჩასწავლა) წინამომებდ ხელოვნათა შემოქმედება, ისტრადიცია, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა და ყოველივე ამას შეუხამა თანამედროვე თეატრალურ საწყაროში არსებული ტენდენციების შესწავლისა და გააზრების საფუძველზე აღმოცენებული თავისი თეატრალური კონცეფცია.

მისთვის თეატრი ენებების უკიდურესი დაძაბვის ასპარეზია, სადაც განმანებთ ბრძოლისთვის, მოქმედებისთვის გამოიღან. თვითელი მთავარი მიზნად ისახავს თავისი ადგილი მოიპოვოს ცხოვრებაში, თავისი არსებობა, მეობა დაამკვიდროს. ეს პროცესი კონფლიქტურია, რადგან ხსიათები, ვნებები პარალელურად

კი არ ვითარდებოდა, არამედ ერთმანეთს ეჯახებოდა, ერთმანეთს უარყოფენ. ეს კოლიზია ყოველ ეპიზოდში ძვეს და აქ იღებს სათავეს კონფლიქტის განვითარების უწყვეტობა და მისი აღმავალი სვლა. აქ შეჩერება გამოირიცხებოდა, სულის ამოქმის საშუალება არ არის. დაძაბულობა იმ წერტილამდე მიყვანილი, რომ იგი ან ტრაგედიით უნდა დამთავრდეს ან გროტესკულა ფარსით. ასევე უკიდურესი ინტენსიობით ხასიათდება გამოსახვის საშუალებანი. მისი რეჟისურის ეს თავისებურება ჭერ კიდევ ადრე დადგმულ სპექტაკლში ა. მალერის „სეილემის პროცესში“ გამოჩნდა — ამ მკაცრ, ყოველგვარი სენტიმენტალიზმიდან და მელოდრამატიზმიდან თავისუფალ ქმნილებაში, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორისთვის მოულოდნელი სიღრმით, ფალოსფური და ეთიური მასშტაბით ხასიათდებოდა. ეს იყო მონაზროვნე, რეალისტი რეჟისორის სპექტაკლი, რომელიც ეყრდნობა ცხოვრებისეულ და სცენურ სიმართლეს, სპექტაკლი. სადაც დაუნდობლად იყო გაშიშვლებული ადამიანის სული და ასევე მკვეთრად ნაჩვენები ის იმპულსები, რომლებიც აიძულებს მას ასკრედალ მტკივნეულად განიცადოს თვით ეს გაშიშვლების პროცესი. მიუხედავად ამგვარი უკიდურესობისა, არსად არ იყო ავადმყოფური, პათოლოგიური თვითმზილების ნატამალიც კი. ეს უმაღლესი ადამიანური გულახდილობა იყო, ვიდრე სულეერი სტრიპტიზი. ამ სპექტაკლის მიერ დასახული ტენდენციებიც კი რეჟისორს გამარჯვებამდე მიყვანდა, მაგრამ რ. სტურუა კიდევ უფრო შორს წაივდა, კიდევ უფრო გააფართოვა და გაამდიდრა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი პალიტრა. თემურ ჩხეიძესთან ერთად დადგმულ „სამანიშვილის დღინაცვალში“ ძალზე პირობითი, თეატრალური ფორმით იქნა გადმოცემული ადამიანის არსებობის ტრაგიკომედია, როცა ყოველი ხუმრობის მიღმა პიროვნების ტკივილები იმალება. როცა ეს ტკივილი შეიძლება სევდანარეგმა დამოღმა გააქარწყლოს. ახალგაზრდა რეჟისორების ამ პატარა შედეგში მთელი მიკროსამყარო მოთავსდა, რომლის სახლეგებს მათურების დანტაზია აფართოვდა. პირობითობის თამაში, ცინცხალი ფერები, ერთის მხრივ, მხოლოდ მინიშნება და ვირტუოზული კონკრეტულობა, ხოლო, მეორეს მხრივ, მსუყე რეალისტური სახიერება; ეს მოულოდნელი სტალიტური „ნახტომები“ — სპექტაკლის იმპროვიზაციული ძალდატანებლობით, თეატრალური ილუზიის სიხარულით ავსება.

რ. სტურუას ხშირად გამოუთქვამს აზრი, რომ ქართული თეატრის საუკეთესო ტრადიცია არის თეატრალური თამაშის შინაგანი აუცილებლობა, სინთეზურობა. დღესამწაულებრივი განწყობილება, ნაწარმოების თამაში ადაპტაცია მახვილი პოლიტიკურ-იდენტური ქდერადობის მინიშების მიზნით. ამ თეატრალური ესთეტიკის სამყაროში მან ბუნებრივად შემოიტანა ბრეტის თეატრის მრავალი საგულისხმო მომენტი — პარადოქსული, „გაუცხოვების ეფექტზე“ აღმოცენებული ახალი კონცეფცია ადამიანისა, შეუნიღბავი პირდაპირიბა — მომენტური ტენდენციურობა — და, თეატრალურად შენიღბული არსებითი ტენდენცია. თუმცა, მას სცენაზე არ დაუდგამს ბერნარდ შოუ, მაგრამ არც მისი ექსცენტრიადაა უცხო მისთვის.

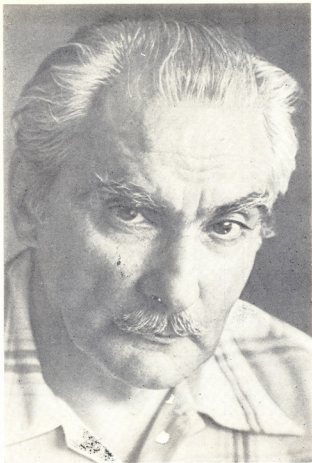


დimitრი ალექსიძე

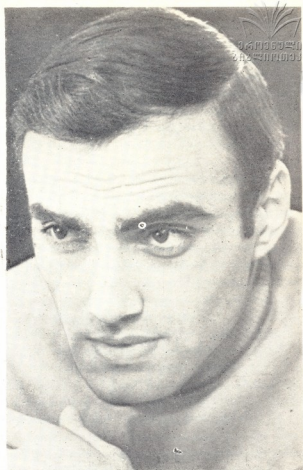
არჩილ ჩხარტიშვილი



პ. შარდენის ხატვის სტილი  
საბჭოთა ხელოვნება



მიხეილ თომანიშვილი

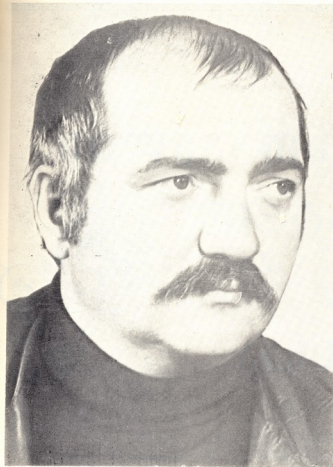


თემურ ჩიქვაძე

რ. სტურუა კონცეპტუალური რეჟისორია. ორგანულად ვერ იტანს მორალიზებას და დიდქტატორ ტონს, თუმცა, ზნეობისა და ინტელექტუალური აზროვნების სიმალღებზე დგას მუდამ. იგი უბრალოდ კი არ დგამს სპექტაკლს, არამედ ავტორია სპექტაკლისა. მას ახასიათებს იშვიათი უნარი: თეატრალური თამაშით, მოულოდნელი პარადოქსით გაგვიტაცოს და შეფარვით დიდი და მნიშვნელოვანი აზრი ჩაგვინერგოს. ეს შეფარვა თვით თეატრალურ ფორმას სპონტანურ, იმპროვიზაციულ ხასიათს აძლევს. იგი ამ წუთში დაბადებული გვგონია, როცა მშობარობის ტკივილი კი არ ჩანს, არამედ სიხალისე, ძალდატანებელი თამაშის, ფერისცვალების სიხარული. ეს „ატრაქციონები“ (ამ ბოლო დროს გავრცელებული ტერმინია), თითქოს, ადვილად მისაღწევია სწორედ ამ ძალდატანებელი ბუნებრიობის გამო, მაგრამ იგი აზრისა და ფორმის რთულ და სწორედ ძნელად მისაღწევ კონტრაპუნქტს ეყრდნობა. მის ყოველ თეატრალურ ეპიზოდს აზრი, კონცეფცია ამოძრავებს. ამის გარეშე იგი არცერთ თეატრალურ ფორმას არ „იკონებს“ (ეს „მოგონება“ კი რ. სტურუას უძლიერესი მხარეა). რ. სტურუასთვის „გაუცხოების ეფექტი“ უფრო ადრე დგება, ვიდრე პიესაზე მუშაობას შეუდგებოდეს. ეს მისთვის თეატრალური ხერხი კი არაა, მხოლოდ, დამოკიდებულების ფორმაა. იგი პიესაში ასახულ მოვლენებს, მის გმირებს ახალი თვალთ უყუ-

რებს, მათი მოქმედების საფუძველს ცვლის, სიტუაციას ამწვავებს, ამიტომაც, ჩვენთვის კარგად ცნობილი პიესები მოულოდნელი ასპექტითაა გაშუქებული. მის საუკეთესო სპექტაკლებში — „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ მესამე“ (ამ ორმა უკანასკნელმა სპექტაკლმა რუსთაველის თეატრის დასს, რ. სტურუასა და რ. ჩიქვაძეს — ვთქვათ პირდაპირ — მსოფლიო სახელი მოუხვეჭა), ჩვენ ვხედავთ რეჟისორის თეატრალური აზროვნების განსაკვირვებელ პოლიფონიურობას, სინთეზურ მთლიანობას, და — უკვე დამკვიდრებული ტერმინი რომ ვიხმართ — კარნავალურ მრავალფეროვნებასა და სიხალისეს.

ყვარყვარე და რიჩარდი თითქოს ცხოვრების ორი უკიდურესი პოლუსია, ცხოვრების მედლის ორი მხარე, ერთის მხრივ, პოლიტიკური ავანტურისტული ყვარყვარე, რომელიც ცხოვრების კომდიურმა შეუსაბამობამ წარმოქმნა, მეორეს მხრივ, რიჩარდი, რომელიც ცხოვრების ტრაგიკულმა აუცილებლობამ შეა. გარდასახვის არჩვეულებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ეს ორი თვალთმაქცი უმალესი ხელისუფლებისკენ მიისწრაფვის, მარადილი არსებობისათვის იბრძვის და ამ გზაზე ისტატურად ხმარობს სხვადასხვა ნიღაბს — ერთ ნიღაბს გროტესკული ფარის გრიმისებრი ემწნევა, მეორეს — ტრაგიდარსისა. ყვარყვარე და რიჩარდი სოციალურა, პოლიტიკური მოვლენების არსის გამომხატველნი არი-



რებერტ სტურუა

რ. სტურუას სპექტაკლში უხვდადა სახეობრივი ცრიხები, რაც მათ განსაკუთრებულ მასშტაბს აძლევს. მისი სპექტაკლები გმირები არღვევენ დრამატურგის მიერ მიჩნეულ საზღვრებს, თავის თავში ატარებენ ზოგად იდეას და ამ იდეის პლასტიკურ, ცოცხალ სახეებს წარმოადგენენ (ყვარყვარე, აზდაკი, რიჩარდი). იგივე შეიძლება ითქვას ცალკეულ ეპიზოდებზე, რომლებიც ასევე ასოციაციურად თანამედროვე ცხოვრების გლობალურ საკითხებს უკავშირდებიან. ყოველივე ეს „წინ“ კი არ გამოდის, თვალში კი არ გვეჩჩირება, არამედ ორგანულად, ძალდაუტანებლად იზიდავს. აქ დიდ როლს თამაშობს მიზანსცენის კომპოზიცია, სცენური სივრცის გამოყენება და, პირველ რიგში, მუსიკა, რომელიც ამ სპექტაკლების „მთავარი გმირია“. მუსიკა ფუნქციონალურიცაა და ავტორიტარულიც. ერთის მხრივ, იგი განსაზღვრავს მოქმედების რიტმს, მსახიობის პლასტიკას, სცენურ დრას, ემოციონალურად აძლიერებს კულმინაციურ მომენტს (რომელიც „მოძრაობს“, ხან ეპიზოდის დასაწყისშია, ხან ბოლოში), განაპირობებს ეპიზოდის ხასიათს (ირონიულს, პარადოქსალურს, ტრაგიკომიკურს) და მეორეს მხრივ, მოქმედებს, როგორც ერთ-ერთი სცენური „პერსონაჟი“, როგორც მთლიანს განუყოფელი ნაწილი.

რუსთაველის თეატრის — საერთოდ ქართული კულტურის, ზელოვნების — აღმავლობა დიდათაა განპირობებული იმ ყოველდღიური ზრუნვით, ყურადღებით, რასაც საქართველოს კომუნისტური პარტია იჩენს შემოქმედებითი ინტელიგენციის მიმართ, იმ ატმოსფეროში, რაც ჩვენს რესპუბლიკაში სუფევს.

სადაც არ უნდა მართავდეს თეატრი თავის სპექტაკლებს, მშობლიურ თბილისში, მოსკოვში, კიევში თუ საზღვარგარეთის თეატრების სცენაზე მისი კოლექტივი ყოველთვის გრძნობს და აფასებს ჩვენი პარტიის ხელმძღვანელობის ამ ყურადღებას.

თავის საუკეთესო სპექტაკლებით, რებერტურაში მტკიცედ დამკვიდრებული თანამედროვეობის ამსახველი ბიესებით რუსთაველის სახელობის თეატრი ცხოვრება ეხმარება ჩვენი რესპუბლიკის, საბჭოური ცხოვრების ძირითად, წამყვან ტენდენციებს, იბრძვის მთლიანი ჰუმანური იდეალების დამკვიდრებისათვის, რომელიც ჩვენს ხალხს სამშობლო კავშირის და საქართველოს კომუნისტური პარტიის XXVI ყარლობების ისტორიულმა გადაწყვეტილებებმა დაუსახეს.

თეატრი ასი წლის იუბილეს იხდის! ამ იუბილეს იგი თვალსაჩინო წარმატებით ეკებება, დიდია მისი შემოქმედებითი პოტენციალი, ასევე დიდია ის ამოცანები, რომელსაც მიზნად ისახავს.

ამ სახეობით დღეებში სრული დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ შოთა რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენისა და სახელმწიფო აკადემიური თეატრი სამშობლო თეატრალური ზელოვნების კიდევ უფრო მაღალ მწვერვალს დაიპყრობს.

ან სცენაზე, თუმცა, ერთი კომედიური სიმსუბუქით სტოვებს ცხოვრების სცენას, მეორეს კი საშინელი კონველსიები უღებს ბოლოს.

ამ მხაფრ პოლიტიკურ, გროტესკულ სატირასა და ე. წ. „შვილი იუმორით“ აღსავსე ტრაგიკარას შუა „ადა-მიანური კომედიის“ გრანდიოზულ სამყარო იკითხება. მხოლოდ ისეთი დიდი ნიჭისა და მასშტაბის მსახიობს, როგორც რ. ჩხიკავაძე, შეეძლო ამ სამყაროს უკიდურესობათა ჩვენება.

ამ ბოლუსთა შუა კი ძვეს აზდაკის მხიარული, განუმეორებელი, სიბრძნით, სიკრეით, შეგონებებით, ერთის სიტყვით, წინააღმდეგობებით სავსე ქვეყანა. აქ მბრძანებლობს აზდაკი — სიკეთის, ადამიანურობის, ბუნებრივი გრძნობების ჭომაგი. აზდაკი თვით ხალხია — მისი უბრალოების, ბუნებრივების განსახიერება, აზდაკი — კოლხი და ბრძენი, სამართლიანი და უსამართლო. ბუნებით მსახიობი, თავისი არსებით თეატრის მატარებელი — როცა ძნელია ვაიგო სად თავდება თამაში და სად იწყება ცხოვრება, სად იწყება პირობითობა და სად რეალიზმი. შესანიშნავად თქვა თავის დროზე ეს. მეიერჰოლდმა:

«Современный стиль на театре — сочетание самой смелой условности и самого крайнего натурализма. Но, конечно, все дело в пропорциях, а это уже вопрос вкуса, таланта, ума». (А. Гладков. Театр. «Н». 1980, стр. 325).

# ტუსთაველის თეატრი ასი წლისაა



დღეს მსოფლიოში ცნობილი ქართული თეატრი, რომელიც 1921 წლიდან რუსთაველის სახელს ატარებს, 1879 წ. დაიბადა და იწოდებოდა მუდმივ ქართულ თეატრად. ეს იმეტომ, რომ გიორგი ერისთავის თეატრის დასუფრვის შემდეგ პროფესიული ქართული დრამატული თეატრი არ არსებობდა საქართველოში. იგი განახლდა 1879 წ.

არა სტიქიურად, არა ხელისუფლების გადაწყვეტილებით და მხარდაჭერით, არამედ საზოგადოებრივი საჭიროებით — მოწინავე ქართველთა ინიციატივით. იმ დროის მოღვაწეთა შორის ძნელია მოიძებნოს ისეთი, ქართული ეროვნული თეატრის აუცილებლობა რომ არ ჰქონოდა შეგნებული და არ ებრძოლა მისი განახლებისა და შენარჩუნებისათვის. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ დ. ყიფიანი, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ი. გოგებაშვილი, ი. მაჩაბელი, პ. უმიკაშვილი, ს. მესხი.

თეატრის განახლებისათვის ბრძოლა ჭერ კიდევ 60-იან წლებში დაიწყო. თერგდალეულებს კარგად ესმოდათ თეატრის ძალა ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლაში. მათ იცოდნენ, რომ მშობლიური ენის შენარჩუნება-დაპყვირების საქმეში დრამატულ თეატრს უდიდესი როლი ეკისრება.

60-იან წლებში კი ქართული თეატრი საერთოდ არ არსებობდა. გ. ერისთავის თეატრს სწორედ მაშინ აღარ მიეცა არსებობის საშუალება, როდესაც თერგდალეულებმა ბრძოლა გამოუტყდეს ყველაფერს, რაც აფერხებს ერის გამოღვიძებას და მის გაერთიანებას უეცოესი მომავლისათვის საბრძოლველად. უკიდურესად საჭირო იყო ხელოვნება, რომელიც თავისი ბუნებითა საზოგადოებრივი, საჯარო, მრავალ ადამიანთა ცოცხალი კონტაქტით გამაერთიანებელი. ამიტომ არაა შემთხვევითი, რომ 1860 წ. თბილისში სწორედ ი. ჭავჭავაძემ გამართა უჩვეულო წარმოდგენა — შექსპირის „მეფე ლირა“ ცოცხალ სურათებად (ლირს თვითონ განასახიერებდა). სწორედ წარმოდგენა, საექტაკლო, ვინაიდან, განსხვავებით იმ დროს გავრცელებული ცოცხალი სურათებისაგან ეს იყო არა ცალკეული ცოცხალი სურათები, არამედ დრამატული ნაწარმოების წარმოდგენა მთლიანად. ამეტომაც ქარ-

## ნათელა ურუშაძე

თული თეატრის ისტორიკოსთა მიერ ეს წარმოდგენა მიჩნეული პროფესიული თეატრის განახლების დასაწყისად. ისიც ნიშანდობლივია, რომ ეს წარმოდგენაც გაიმართა თბილისის ვაჟთა პირველი გიმნაზიის იმ საექტო დარბაზში, სადაც 1850 წ. გ. ერისთავმა პირველად წარმოადგინა „გაყარა“, ანუ სადაც დაიბადა გ. ერისთავის თეატრი. თითქოს ვრძელდებოდა მის მიერ დაწყებული დიდი მამულიშვილური საქმე.

ცოცხალ სურათებად წარმოდგენილი „მეფე ლირიდან“, ვიდრე 1879 წლამდე, ცხრამეტი წელია. ამ ხნის განმავლობაში გამოიკვეთა სცენისმოყვარეთა მთელი ჯგუფი.



მასში შედიოდნენ: დ. ყიფიანი, ანტ. ფურცელაძე, ივ. კერესელიძე, ნ. ავალიშვილი, ა. წერეთელი, ს. მესხი, პ. უმიკაშვილი და სხვანი. ჯგუფს ხელმძღვანელობდა იმ დროის გამოჩენილი მთარგმნელი **ნიკო ავალიშვილი**.

1867 წ. სცენისმოყვარულთა მოღვაწეობა ახალ სახეს იღებს — წარმოდგენებს ისინი მართავენ უკვე არა შემთხვევიდან შემთხვევამდე, არამედ რეგულარულად. ეს რთული და შრომატევადი მუშაობა სწარმოებდა ხელისუფლების ყოველგვარი დახმარების გარეშე, მხოლოდ საზოგადოებრივი ინიციატივით და მოწინავეთა აქტიურობით. ჩანს, დიდ ძალად იყო მიჩნეული დრამატული თეატრი.

ქართველ სცენისმოყვარეებს სპექტაკლების გასამართავად ერთი ადგილი არ ჰქონიათ. წარმოდგენები იმართებოდა გიმნაზიის საექტო დარბაზში, სახაზინო თეატრში, თბილისის საკრებულოში, გერმანელთა კლუბში, არტისტულ წრეში, სამსლიკო საზოგადოების დარბაზში, სახაფხულო თეატრში და კერძო ოჯახებში; დიმიტრი ყიფიანის, გიგო ორბელიანის, არჩილ მუხრანბატონის, რევაზ ანდრონიკაშვილის, ალექსანდრე გურამიშვილის, ნაკო ხერხეულიძის, დარია შალიკაშვილისა და სხვათა ბინებზე.

სცენისმოყვარეთა წარმატების ისიც ადასტურებს, რომ მათი წარმოდგენები ძალიან სწორად საქველმოქმედო მიზნით იმართებოდა, დაწვებულების ან პიროვნების სასარგებლოდ.

თამაშობდნენ შექსპირის, მოლიერის, გ. სუნდუკიანის და სხვათა პიესებს, ყველაზე მეტად მაინც ქართველ ავტორებს: გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ბ. გორგაძის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, რ. ერისთავის ნაწარმოებებს. ჟანრობრივად მათი რეპერტუარი ერთფეროვანი არ ყოფილა.

რაც შეეხება მსახიობებს, 1867 წ. ამ წრეში მხოლოდ 12 სცენისმოყვარე ყოფილა, ყველა ვაჟი. ქალების როლებს მოსწავლე ვაჟები ასრულებდნენ. თანდათან ქალებიც შემოემატნენ. **ბაბო ხერხეულიძემ** (შემდგომში ავალიშვილისა) დიდგვაროვან ოჯახის ქალთა შორის პირველმა გადალახა ყველა წინააღმდეგობა და 1868 წ. გამოვიდა სცენაზე მოყვარულთა წარმოდგენაში. ამიტო-

მაც, ნ. ავალიშვილი მას ქართული თეატრის დედას უწოდებდა.

როგორც ვიხსოვრება ნ. ავალიშვილს თეატრის დანიშნულება? ამის შესახებ მან 1869 წ. ავგისტოში საგანგებო წერილს გამოაქვეყნა ეურნალ „მნათობში“, რომლის რედაქტორიც თვითონ იყო, სათაურით „თეატრის მნიშვნელობა და მისი საკურობება ჩვენი საზოგადოებისათვის“:

„...თეატრი შკოლაა... ფართო შკოლა, სადაც ყველას, განურჩევლად მისი მდგომარეობისა, დასწრება შეუძლიან — გონების განსავითარებლად და ზნეობის გასაფაქრებლად, თანაც მოცულია დროის საამოდ და სასარგებლოდ გასატარებლად... და რადგან როგორც წიგნის მკოდნესათვის, ისე უწიგნურისთვის თანაბრად მოსახმარია, ამიტომაც ფართო აღმზრდელი მნიშვნელობა აქვს ყველა წოდების, ქონების და ცოდნის... ერთი სიტყვით, მთელი ხალხის განვითარებისათვის“.

ამ პერიოდში ქართველმა დრამატურგებმა დაწერეს, თარგმნეს და გადმოაქეთეს ორასამდე პიესა. ყველა ეს პიესა სცენისმოყვარეებს არ დაუღვამთ, ზოგი მათგანის განხორციელება ნამდვილად აღემატებოდა მოყვარულთა შესაძლებლობებს, მაგრამ თვით ფაქტი იმისა, რომ პროფესიული თეატრი ჯერ არ არსებობს, წმინდა სათეატროლიტერატურა კი ასე აქტიურად იქმნება, იმის უდავო დასტურია, რომ თეატრის აღდგენის აუცილებლობა სასებით შეგნებულთა და მომწიფებულთა.

1878 წლისთვის ნ. ავალიშვილის ხელმძღვანელობით მომუშავე სცენისმოყვარეთა წრის წარმოდგენები ძალიან გაზმირდა, მუშაობა სერიოზულ, სისტემატურ საქმიანობად იქცა. ბუნებრივია, მისი ხელმძღვანელობაც გართულდა. ეს იყო იმის მიზეზი, რომ 1879 წ. აპრილში სცენისმოყვარულთა მუღმივი დასის კრებამ არჩია დრამატული კომიტეტი. ამ კომიტეტში შედიოდნენ: ი. ჭავჭავაძე, ი. მაჩაბელი, დ. ერისთავი, ნ. ავალიშვილი, გ. თუმანიშვილი, ალექსანდრე და დავით სარაჯიშვილები, ი. ბაქრაძე, თავმჯდომარე დ. ყიფიანი. ქართული დრამატული საზოგადოების დაარსებამდე სათეატრო საქმიანობას ეს კომიტეტი ხელმძღვანელობდა.

კომიტეტის დავალებით გ. თუმანიშვილმა შეადგინა მუდმივი დრამატული დასი, გაირკვა დასის წევრთა უფლებამოსილებები, მუშაობის წესი, შრომის ანაზღაურების ფორმები და ა. შ. რეჟისორი დ. ერისთავი იყო. მსახიობები: კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, ბექ. ცაგარელი, მ. საფაროვი, ნ. გაბუნია, ბ. კორინთელი, ნ. შიშინაშვილი, ზ. მაჩაბელი, მ. ყიფიანი, ადმინისტრატორი ა. ჩუბინაშვილი. მოლაზე ი. ბაქრაძე. ეს საი ოფიციალურად გამოცხადდა 1879 წ. 31 მაისის გაზ. „დროებაში“, ხოლო სამი დღის შემდეგ — 1879 წ. 3 ივნისს — სასახლის ქუჩაზე მდებარე ქარვასლის თეატრად გადაკეთებულ ნაწილში (ე. წ. ანწრუნის თეატრში), თეატრალური კომიტეტის მუდმივმა დასმა მკაფურაღებს უჩვენა პირველი წარმოდგენა, ის შედგებოდა მოლიერის ორმოკმედებიანი კომედიისაგან „ძალად ექიმი“ (ქართულად გადმოაკეთა ი. ერისთავმა) და გ. აბაშიძის მიერ გამოკეთებული ორმოკმედებიანი ვოდევილისაგან „ყვავი ფარშაანგის ფრთებით“ და „ცოლი თუ გინდა, ეს არის“.

ამის შემდეგ დასმა რამდენიმე სპექტაკლი წარმოადგინა. წარმატება ჰქონდათ და გადაწყვიტეს პროვინციაში წასულიყვნენ სავასტროლოდ. იქაც წარმატება ხვდათ,

ავგისტოში დაბრუნდნენ და იწყეს მზადება პირველი სეზონისათვის.

მუდმივი თეატრის ეს პირველი — 1879/1880 წ. წ. — სეზონი ვახსნა 1 სექტემბერს თბილისის საზღვრულ თეატრში ბ. ჯორჯაძის სამოქმედებიანი კომედით „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ და რაფ. ერისთავის მიერ გამოკეთებული ვოდევილით „იკვიანი“.

ამგვარად, თითქმის მეოთხედი საუკუნის უთეატრობის შემდეგ, საქართველოს დედაქალაქში კიდევ ერთხელ დაიბადა პროფესიული ქართული დრამატული თეატრი. მისი დანიშნულება ზუსტად განსაზღვრა აკაკი წერეთელმა და ბექდურად ამცნო საზოგადოებას, თანაც დასის სახელით:

...ხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვიჩენია — თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა: ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, მბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და რომელზედაც სიმდაბლით ღმერთს აღიდგებდნენ ქეთევანები და მათი მსგავსები. ჩვენ ამ თეატრას წყალობით შეგვიძლია გავისვენოთ ჩვენი წარსული, დავიხახოთ აწმყო, და წარმოვდგინოთ მომავალ-

სენა სპექტაკლიდან „სამშობლო“



ლი. აი რას ჰვიქრობს ქართული ტრუჰა“ (ვაზ. „დროება“, 1880, № 208).

ამგვარი მიზნის განხორციელება თეატრალურად, მამასადამე, საჯაროდ და ყოველდღიურად, არ იყო ადვილი — ვინ მოგეძღა ამის უფლებას. ამიტომაც იმ დროის ქართული თეატრის მიერ წარმოდგენილ ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი თითქოს არც ეხმიანება პირდაპირ იმას, რასაც წერდნენ ამ თეატრის დანიშნულებისა და მოწყობის შესახებ მისთვის მებრძოლი ადამიანები. იმ დროსა და იმ პირობებში ეს, ცხადია, შეუძლებელი იყო. ეს ხომ ის წლებია, როდესაც რევოლუციურ-ახლოსნული მოძრაობის გააქტიურება სოციალურ საძირკველს ურყევდა ციხეში. ის კი, თავის მხრივ, სულ უფრო სასტიკსა და დაუნდობელს ხდოდა პროგრესულ ძალებთან ბრძოლის მისეულ მეთოდებს. მძევნვარებდა რეაქტში და რუსიფიკატორული პოლიტიკა. საზოგადოებრივა ცხოვრების ამგვარ გარემოში უნდა შეესრულებინა მუდმივ ქართულ თეატრს თავისი დიდი დანიშნულება. ამას მოხერხება უნდოდა, ეშმაკობა და რისკი, სხვანაირად მოწინავე მისწრაფებებით გამსკეულული ნაწარმოების სცენაზე გამოტანა წარმოუდგენელი იყო. იმ წლებში ქართული თეატრის სარეპერტუარო „რუკაც“ ასეთნაირად გამოიყურება: ნაწარმოებთა უმრავლესობა კომედიურია, სამხიარული. მაგრამ შივა და შივა, მკირე ოაზისებდა მოხატულია სოციალური პრობლემატკით დანაღმული „რაც გინახეს, ვეღარ ნახავ“ ა. ცკარლისა, „პეპო“ გ. სუნდუქიანისა, „სურამის ციხე“ დ. ჰონჭაძისა, ი. ჰევეჰევიდან გადმოკეთებული „ყაჩაღი კაკო ბლაჰიაშვილი“, უარესად პატრიოტული სულისკვეთებით გამსკეულული რამდენიმე ნაწარმოები: ი. ჰევეჰევის „დედა და შვილი“, ა. ყაზბეგის „არსენა“ და, რაც მთავარია, დ. ერისთავის „სამშობლო“, რომელსაც განახლებული თეატრის ცხოვრების პირველ ათწლეულში გამორჩეული ადგილი ეკუთვნის.

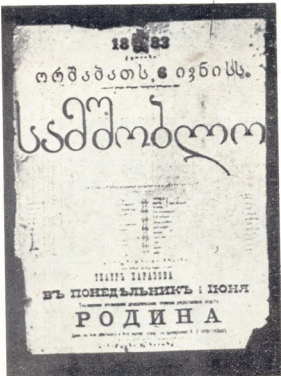
„სამშობლო“ 1882 წ. 20 იანვარს წარმოდგინეს. სპექტაკლის წარმატებამ ყველა მოლოდინს გადააჭარბა — ის უდიდესა მნიშვნელობის საზოგადოებრივ მოვლენად იქცა. ეს პირველსავე წარმოდგენაზე აშკარა იყო. ამას მოწმობს იმ დროის პრესა.

„სამშობლოს“ დიდი წარმატებისა და ასეთი თამამი ბეჭდური განცხადებების შემდეგ, ალბათ, არც იყო გასაკვირი რეაქციონერი ჟურნალისტის, კატკოვის შეუნიღ-

ბავად ცინიკური გამოხმაურება ამ სპექტაკლზე ვაზ. „მოსკოვსკიე ველომოსტის“ ფურცლებზე. ადვილი წარმოსადგენია, როგორ იქნებოდა მოწინავე ქართველთა რეაქტია კატკოვის წერილზე. პრესის ფურცლებში საომარ ველოდ იქცა. 1882 წლის იანვრიდან აპრილის ჩათვლით ქართული საზოგადოებრიობა მძლეკრედ განიხილავს ქართული თეატრის სპექტაკლს, ის მთლიანად დაკავებულია თეატრალური მოვლენით — „სამშობლოს“ დადგმით, რომელიც უშუალოდ დაუკავშირდა ეროვნული თვითმოუფადობის დიდსა და მტკივნეულ პრობლემას. საქმარისა ვაგისენოთ რას ამბობდნენ ამ დროის ყველაზე გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწეები ი. ჰევეჰევი და ა. წერეთელი ამ საკითხის გარშემო, რომ სასეგებით ნათელი ვახდეს საზოგადოებრივ მისწრაფებათა რომელ ნიადაგზე აღმოცენდა ქართული თეატრის ნაწარმოები „სამშობლო“.

ი. ჰევეჰევი: „დიდ-ბუნებოვან კაცთა და სახელოვან გმირთა მავალთებით ისტორია სწურთნის ერსა, ზრდის და დიდებულნი საქმენი კიდევ გულს უკეთებენ მოქმედებისათვის, აქეზებენ, ამხნევენენ („ერი და ისტორია“, „ივერია“, 1888 წ. № 237).

ა. წერეთელი: „...ისტორიის მთელი ტრეგები ისე ვერ იმოქმედებენ კაცზე, როგორც







ქართული საოჯადანსურო თეატრის შენობა

ზუბალაშვილის სახლბო სახლი



ბრტისტული საზოგადოების (დღევანდელი რუსთაველის სახელობის თეატრი) შენობა



ერთი ხეირიანი პატიოტული დრამატული რამ წარმოდგენა. ერთის ამ ორი საათის განმავლობაში მის თვალწინ ცოცხალი სურათებია წარმოდგენილი და ისიც შესაქვეყნო კოლოთი ან ხასიათით“ (გაზ. „დროება“, 1883, № 39).

სულაც არ იყო შემთხვევითი, რომ დ ერისთავის ძეგლისთვის ა. წერეთელმა შეახსნა წარწერა:

მუნად და საყუროსად სამარადისოდ,  
სამქვეყნოოდ და სამსოფლოდ,  
ღირსმა ერისმემ, თვით ერისთავმა  
სამშობლოსთვის დიდგა „სამშობლო“.

ეს ყოველივე იმას ნიშნავს რომ თეატრია საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრში აღმოჩნდა. შეუძლებელია სცენის მოღვაწეთ არ იგარბნოთ, თუ რა ძალა ჰქონია მათ შემოქმედებას, თუ რა მისიის შესრულება შესძლებია თეატრს. მაგრამ ეს იგარბნო და დიანახა მოწინააღმდეგემა. ამიტომ „სამშობლოს“ შემდეგ ქართული თეატრის მდგომარეობა ვართულდა. რაკი მან თავი საზოგადოებრივი ძალად გამოავლინა, მეფის მთავრობა, ცხადია, მას სხვადასხვა საშუალებებით, მაგრამ მაინც უთუოდ გაუწყდა წინააღმდეგობას. თუნდაც, დასაღვმელად ნებადართული პიესების სიის შემცირებით. ეს, მართლაც ასე მოხდა. დასაღვმელად აკრძალული პიესების სიაში, რაღა თქმა უნდა, „სამშობლო“ მოჰყვა. უფრო სწორად, „სამშობლოს“ გამო სხვებზე აკრძალეს.

თვით სცენის მოღვაწეები აღიარებენ, რომ 1883 წლის შემდეგ ქართული თეატრის მდგომარეობა უარესდება. რეპერტუარში სულ უფრო მეტ ადგილს იკავებს კომედიები და ვოდევილები. ვილაცას ხელს აძლევს მოძალეებელი მიზართულება და ვართობა. მიუხედავად ამისა, თეატრი მაინც ცდილობს გამოეხმართოს ქართული სინამდვილის საკვირბორტო საკითხებს.

80-იანი წლების ქართული თეატრის ცხოვრება ორგანულად ექსოვებოდა იმ დროის ქართულ საზოგადოებრივი ცხოვრებას. სხვანაირად შეუძლებელიც იქნებოდა — თეატრის საქმესაც ხომ ისინი წარმართავდნენ, ვინც საერთოდ საზოგადოებრივი ცხოვრებას წარმართავდა. ეს დროის ნიშნია. მართლაც, ეს ხომ ის წლებია, როდესაც საქართველოში მუშაობას იწყებს „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი კომისია (1881), როდესაც უნგრელი მხატვარი მ. ზინი ცოცხალ სურათებდ დამს „ვეფხისტყაოსანს“, რათა შემდგომ მის მიერ ჩახატულმა ამ სურათ-

თებმა რუსთაველის პოემის ქართველმწიფე-სული გამოცემა დაამტკიცეს. ცნობილი დრამატურგის ა. ოსტროვსკის 1883 წელს თბილისში ჩამოცემული ხომ პრინციპული მნიშვნელობის ფაქტად მიიჩნია ქართულმა თეატრმა. ეს ამკარაა იმ საზეიმო საღამოს პროგრამიდან, რომელიც მის პატივსაცემად ვაიხარია, შემდეგ კი ასისა როგორც ქართულ პრესაში, ისე თვით ა. ოსტროვსკის დღიურში. ა. ოსტროვსკისადმი დამოკიდებულება ქართული თეატრის შემოქმედებითი მრწამსის გამოვლინების თავისებულ ფორმაც იყო. ისევე, როგორც ვიკტორია „რევიზორის“ ნახევარსაუკუნეა საცხატელის საზეიმო აღნიშვნა 1886 წ.

1885 წ. აიკრძალა ვაზ. „დროებას“ გამოცემა. ამ ფაქტით უარესად აღევებულ ვ. გუნიას 20 სექტემბერს თავის დღიურში ჩაუწერია: „დღეს საქართველოს ერთი უცეთესი ვაზეთავანი „დროება“ დაიხურა... შემცდარია, ვინც გულს იტებს... იმედოვაკვებს ახლო მომავლის, რომ ეს დრო გავა და მოვა სხვა უფრო სანატრელი დრო“ (ვ. გუნია. კრებული. „ხელოვნება“ თბ. 1953. გვ. 175).

1887 წ. ვ. გუნია იწყება „საქართველოს კალენდარის“ — ამ თავისებური ენციკლოპედური ცნობარის გამოცემას. აქ სხვა გამოჩენილ მოღვაწეთა შორის, იმ დროის ქართული სცენის შემოქმედთა სურათებიც იბეჭდება. ესეც სათვართო ხელოვნების თავისებური პრობლემაა.

1888 წ. თბილისში ჩამოდის მოსკოვის მცირე თეატრის მსახიობთა ერთი ჯგუფი. თამაშობენ სპექტაკლებს. ქართველი მსახიობები და მსაჯურებლები უშუალოდ ეცნობიან რუსული სასცენო ხელოვნების იმ დროისათვის ყველაზე ძლიერ წარმომადგენლებს. ეს მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მათი შემოქმედებითი იდეალი ერთია — აქტიური შეკრა ცხოვრებისეულ სინამდვილეში, პირუთენელი აზრი საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან მოვლენაზე და მისი მაქსიმალური მართლმადგებლობით სცენაზე წარმოჩენება — ბუნებითი თამაშობა, როგორც მამინ ამბობდნენ. სხვა რამ მხატვრული პირობა იმ დროის თეატრში არ ესაიებოდათ.

ქართული დასი იმ დროს არ იყო მრავალრიცხოვანი, არც ერთ მის წევრს არ ჰქონდა მიღებული არაერთი სახის თეატრალური განათლება, უშუალო წინაპარც კი არ ჰყოლია მისამაძად ან სანიმუშოდ. ეს გარემოება ბევრს რასამე ართულებდა, რა-

და თქმა უნდა, მაგრამ იმავ დროს ინდავ-დულობის გამოვლინების სრულ თავისუფლებასაც აძლევდა ყოველ მათგანს. ბუნებრივი მონაცემების მხრივ კი დასი ძლიერი იყო: კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, მ. სადაგოვი-აბაშიძისა, ნ. ვაბუჯია, ლ. მესხიშვილი, ე. მესხია, ე. ვუნია და სხვანა.

სცენაზე მოღვაწეობა საარსებო საშუალებით ვერ უზრუნველყოფდა მამინ მსახიობს, ამიტომ ის იძულებული იყო საარსებო წყარო სხვაგან ეძებნა. ამის გამო დღისათ სამსახურში მყოფთ რეპერტოების ჩატარება საღამოს შეედოთ მხოლოდ, ისიც დადოილ-დაქანტულებს. ისედაც მცირერიცხოვანი რეპერტოები ამგვარ ვითარებაში, ცხადია, სპექტაკლის სათანადო დონეზე ჩატარებისათვის საჭირო საფუძველს ვერ ქმნიდნენ. ამიტომაც ვახდა ასე მნიშვნელოვანი მოკარნახე.

მთუნებადვ ამისა, ქართველი მსახიობები მინც ქმნიდნენ სულიერ საზრდოს თავისი მსაჯურებისათვის. ამ მძიმე პირობებში თეატრის არსებობის პირველ ათწლეულში გააცოცხლეს მათ ვ. ერისთავისა და ხ. ანტონოვის, ა. ყაზბეგისა და აქვ. ცვაკავის, დ. ერისთავისა და გ. სულდუჩანის, ი. კვაკავაძისა და ა. წარბერიის, შექმნის, მოლოერის, ოსტროვსკისა და სხვათა წარსული დროისა და მათ თანამედროვე ადამიანთა სახეები: სამშობლოსათვის თავგანწირული ადამიანების, გმირებისა და წამებულების, ბატონებისა და ყმების, ჩარჩ-ვაჭურებისა და ხელოსნების, მეამბოხე გლეხების, იმერელი მოსამსახურეების, მკაცრსკების, რუსი ჩინოვიკებისა და სხვათა სახეები. თანაც, უმძიმეს საყოფაცხოვრებო და შემოქმედებით პირობებში — თითო-ორკოლა რეპერტოი, ლეკმაბურზე და სპექტაკლისათვის საჭირო ყველა მსხვილმანსა თუ წვრილმანზე მუღმივ ზრუნვაში. იმ დროის ქართულ თეატრში ხომ ყველა სცენური პრობლემა მსახიობს უნდა გადაეწყვიტა. მას ეს სასებით შეგნებული ჰქონდა. ამიტომაც მისი ინტერესი საკუთარი საქმიანობისდმი ღრმა იყო და სერაოზული. მსახიობები დადიდნენ რუსეთსა და უცხოეთში, ეცნობოდნენ სასცენო ხელოვნების იჭაურ ნიმუშებს, გამოჩენილ ადამიანთა თეატრალურ ნაზარეგს. მათ შორის იყვნენ ისეთები, ვინც იცოდა რუსული და ფრანგული. თვითონაც წარდნენ. წერილობით გამოქვეყნებული მათი ნაზარეგის დიდი ნაწილი გამოქვეყნებულია იმ დროისა და ჩვენი დროის პერიოდულ პრე-

სამი, მოგონებებსა და კრებულებში. ვანსაკვიფრებელია მათი თეატრალური აზროვნების დონე. ზოგი რამ დღეს დაწერილი გეგონება.

გარდა სპექტაკლებისა, ამ წლებში ხშირად იმართებოდა საღამო-კონცერტები, ლიტერატურული საღამოები, მსახიობთა და თეატრის სხვა მუშაეთა (სუფლიორებისაკე) ბენეფისები, შემოქმედებითი შეხვედრები. კვლავინდებურად ძალაში იყო საქველმოქმედო მიზნით გამართული წარმოდგენები. ქართული დასი მდიდრდებოდა ახალი ძალებით.

შიგადაშვებებში ცნობებს იმის შესახებ, თუ თანდათან როგორ ძლიერდება სპექტაკლების მუსიკალური მხარე. რაც შეეხება დეკორატიულ გაფორმებას, მაშინ ხმარებაში იყო ე. წ. სტანდარტული დეკორაციები: მდიდრული საცხოვრებელი, ღარიბული საცხოვრებელი, ქუჩა, ეზო, ტყე და სხვა. თავის „თეატრალურ მოგონებებში“ მწერალი ქალი მარიამ გარიყული ასეთ ცნობებს გვაწვდის:

მეკო საფაროკ-აბაშიძე — ფაიხოში („სამ-შობლო“)

„...თეატრის ჰქონდა 13-14 სახის დეკორაცია: მდიდრული და ღარიბი ოჯახები, ბაღი, ქუჩა, კლდე, ტყე, ციხე, სახლის კუთხე აივანი კიბით, ეკლესიის მისასვლელი და სამრეკლო, მდინარის ხედი.

ავეჯი სულ ერთი და იგივე იყო: მდიდრულ ოთახში იდგა წითელხავერდდაცკრული სავარძლები, ერთი ატამანკა, პიანინო, ორი თუ სამი მაგიდა, ბუტაფორიის სარკე, ერთი შირმა და ბუნარი. ღარიბ ოთახში ხან ტახტზე ერთსა და იმავე ხალიჩას აფენდნენ, გაურანდავი მაგიდა და რამდენიმე ტახურეტი იდგა. ასე იყო მაშინ რუსეთშიც. იმ დროს მაყურებელი თეატრში დრამატურგისა და მსახიობის ხელოვნების სახილველად მიდიოდა, ყველა დანარჩენი — მხატვრობა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, რეჟისურა — არსებობდა როგორც დამხმარე ელემენტო. მხატვრული ფუნქცია მათ ავ ეკისრებოდათ. ეს მომავლის საქმე იყო.

სხვათა შორის 1887 წ. თბილისის თეატრი მდიდრდებოდა ელექტროგანათების სისტემით, რასაც შემდგომ უდიდესი მნიშვნელო-

ვსკო აბაშიძე — მიკარტემ ვასპარაჩი („გაყრა“)



ბა ექნება სპექტაკლის დეკორატიული გაფორმების საკითხისათვის. მიუხედავად ამისა, მეოცე საუკუნის დამდეგსაც სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების საკითხი ადგილიდან არ დაძრულა. ამის შესახებ ალ. იმედაშვილთანაც ვკითხულობთ:

„...1900 წ. ზაფხულში ლ. მესხიშვილმა და ვ. გუნიამ შეადგინეს პატარა მოგზაური დასი. მხატვარ ნოვაკს დაახატინეს დეკორაციები. ერთი მდიდრული და ერთი ღარიბული ოთახი, ტყე და ბაღი. პატარა დეკორაციებია იყო, რომ პროინციის სცენაზე მოთავსებულ იყო. ესეც პირველი მაგალათი იყო, რომ ქართული დასი, თუმცა მცირე, მაგრამ საკუთარი დეკორაციებით მოგზაურობდა“.<sup>2</sup>

იგივე ალ. იმედაშვილი აღნიშნავს საგანგებოდ, რომ 1903—1904 წ. წ. სეზონში „დალატის“<sup>3</sup> მთავარი პერსონაჟებისათვის ახალი ტანსამოსი შეუკერავეთ.<sup>3</sup> მაშინ ეს დიდი იშვიათობა იყო.

განა საზოგადოება არ ხედავდა დადგმის ამ საერთო მხატვრულ ღონეს? რასაკვირველია, მაგრამ მაშინ სცენასა და მაყურებელს

შორის არსებობდა პირობა იმის შესახებ, რომ მთავარია მწერალი და მსახიობი. ამ პირობას ორივე მხარე იცავდა. საზოგადოება კი იმდენად შესანიშნავი იყო, რომ მის შესახებაც წერენ სცენის მოღვაწეები თავის მოგონებებში:

„...აიხდებოდა თუ არა ფარდა, ხედავდი პირველ რიგებში ისხდნენ: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, იროდიონ ევლოშვილი, შიო მღვიმელი, ნიკო ნიკოლაძე, ვიორგი წერეთელი, იაკობ გოგებაშვილი, პეტრე მირიანაშვილი, ილია ნაკაშიძე და სხვანი. ისინი არც ერთ პრემიერას არ აყლდებოდნენ“.<sup>4</sup>

იმ ხანებში სცენის მოღვაწეინ ბევრს წერდნენ სასცენო ხელოვნების შესახებ. მათ მიერ დასმულია არა ერთი მნიშვნელოვანი თეორიული, ისტორიული და ორგანიზაციული პრობლემა. პრესის ფურცლებზე იმართებოდა კამათი, დისკუსიები, ზოგჯერ ბრძოლებიც. ამის საფუძველს იძლეოდა არა მარტო ის პრობლემები, რომლებიც დასმული იყო იმ დროის ქართული თეატრის მიერ

ლადო მესხიშვილი — ლევან ხიმშიაშვილი, კოტე ყიფიანი — სიემონ ლონძე (სამშობლო“)

ნატო გაბუნია — ხანუმა („ხანუმა“)





ქართული სცენის მოღვაწეთა პირველი ყრილობის პრეზიდიუმი. შუამი ლაზო მესხიშვილი. 1914 წ.

წარმოსადგენად შერჩეულ დრამატულ ნაწარმოებებში, არამედ შემოქმედება იმ მსახიობებისა, ამ პიესის გმირებს რომ აცოცხლებდნენ სცენაზე.

ძლიერი დასი მრავალფეროვანიც იყო, მაგრამ მისი წევრები მაინც ორ ძირითად ფრთად წარმოგვიდგებიან. ერთის მხრივ, ესენი იყვნენ კომედიური ნიჭით დაჯილდოებული უკიდურესად რეალისტი მსახიობები — კოტე ყოფიანი, ვასო აბაშიძე, მარიამ საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, ვალერაან გუნია. ისინი მიისწრაფვოდნენ განსხვავებული ზედმიწევნით მართალი ხასიათების შექმნისაკენ. მეორეს მხრივ — ლადო მესხიშვილი, რომლის სახელთანაცაა დაკავშირებული ქართულ თეატრში ზეაწეული, რომანტიკულ-პატრიოტული მიმართულების აღმოცენება. გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან რუსეთის პირველი რევოლუციის პერიოდის ჩათვლით, ქართული სცენის პროტესტანტი გმირების უმრავლესობა ლ. მესხიშვილის შექმნილი იყო. ეს გმირები ხან ჩოხა-ახალუხით მოველინებოდნენ მაყურებელს, ხან რომაელი ან ფრანგი დიდებულის სამოსელში, მაგრამ, დროისა და ეროვნების მიუხედავად, მისი გმირი პროტესტანტი იყო. თამაზად ერკინებოდა უსამართლობას, თვითონაც იბრძოდა მაღალზნობრივი დედალების დამკვიდრებისათვის საზოგადოებისა და ხალხის საკეთილდღეოდ.

ეს ფრთა თანდათან გაძლიერდება, ვინაიდან გაძლიერდება თავისუფლებისათვის ბრძოლის ტენდენციები. ახლოვდება 1905

წელი. საზოგადოებრივი ცხოვრების უმთავრესი მისწრაფება თეატრისაგან ცხოვრებაში აქტიურ ჩარევას მოიითხოვდა იმიტომაც, რომ სწორედ ამ პერიოდის რეპერტუარი აღმოჩნდა გადატვირთული ისეთი რუსული და უცხოური პიესებით, რომლებსაც მაყურებლის ყურადღება მწვევე სოციალური პრობლემებიდან გასართობ სიუჟეტებსა და მსუბუქ მხიარულებაზე გადაჰქონდა. მზარდი რევოლუციური სულისკვეთებით შეშფოთებული მთავრობა ამგვარ რეპერტუარს უქერდა მხარს.

ქართული თეატრის მოწინავე მოღვაწეები ყოველნაირად ცდილობდნენ დემოკრატიულ მაყურებელთან დაახლოებას. ამის ერთ-ერთი საბუთია ე. წ. საკერაო წარმოდგენები, რომლებიც შემოიღო მან 1881 წ. (თავისი არსებობის მეორე სეზონშივე). ამ წარმოდგენების ბილიეთის ფასი მცირე იყო. ამიტომ უმრავლესობისათვის ხელმისაწვდომი. ანჩხატელის (პ. უმიკაშვილის) აღტაცებული წერილიდან, რომელიც მან გაზ. „დროებაში“ გამოაქვეყნა (1881, № 258), ნათელია, რომ თეატრის მიზნისათვის მიუღწევია:

...„ხალხი მოდის მაგრამ რა ხალხი? ის კი არა, რომელიც ოთხშაბათობით დაიარება, რომელსაც „საზოგადოებას“ უწოდებენ. თეატრის „პუბლიკას“, რომელსაც იტალიური ოპერებიც უნახავს, რუსული და ფრანკულუხული სპექტაკლები; არა, ეს საკერაო თეატრის მაყურებელი სხვაა: დუქნის ოსტატები, შაგირდები და ქარგლები, მოვაკრენი,

ხელისნები, გლეხები, სკოლის შავირდები და ერთი სიტყვით, მხოლოდ კვირა დღეობით საქმისაგან ვისაც თავის აღება შეუძლიან“.

90-იან წლებში პროფესიულ თეატრს მხარში ამოუდგა მძლავრი ახალი კერა — მუშათა თეატრები. სწორედ იმ წელს (1885), როდესაც კავკასიის საცენზურო კომიტეტმა სასტიკად შეეცადა პროფესიულ თეატრში დასადგმელდ ნებადართული პიესების სია და შემოკლებაში მოჰყვა ისეთი პიესებიც კი, როგორც იყო გ. ერისთავის „დავა“ და „ვაყრა“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა. ყაზბეგის „აღმზრდელი“, თბილისის გარეუბანში, ჩუღურეთში, მკაც თოიძის სახლში (გონჩაროვის ქუჩაზე, როგორც მაშინ უწოდებდნენ), სცენისმოყვარე მუშებს, თბილისის სახელოსნო სკოლის მოსწავლეებს ა. ყაზბეგის „არსენა“ წამოძლდენიათ. სცენა მოუწყვია ი. შველიძის, დეკორაციები კი დაუხატავს შემადგომში ცნობილ მხატვარს, იმხანად კი სახელოსნო სკოლის მოსწავლე მოსე თოიძეს. ქართული თეატრის მკვლევართა აზრით, ეს წარმოდგენა უნდა ჩაითვალოს პირველ მუშა-ხელოსანთა წარმოდგენად თბილისში (იხ. გ. ბუნიაშვილი. ქართული თეატრი რუსეთის პირველი რევოლუციის წლებში. გამომც. „ხელოვნება“. თბ. 1955, გვ. 15).

1890-1891 წ. წ. თბილისში არსებობდა სახალხო თეატრი, რომელსაც მსახიობი აღექანდრე ნებიერიძე ხელმძღვანელობდა. ამ თეატრის დასში შედიოდნენ: ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, დავით აწყურელი, ვიქტორ გამყრელიძე, ივანე მჭედლაშვილი, ანდრო ადამიძე და სხვანი. პიესები, რომლებსაც ისინი დგამდნენ — ა. ყაზბეგის „არსენა“, ავქ. ცაგარის „რაე გინახავს, ვეღარ ნახავ“ და „ციმპირელი“, ზ. ანტონოვის „ქოროლი“ და სხვა — ცხადყოფენ, რომ თავის მათეურბელთან ამ თეატრის მსახიობებს თავისუფლებისათვის ბრძოლის თემაზე სურდათ საუბარი. ბილეთის ფასი, რა თქმა უნდა, ხელმისაწვდომი იყო. თეატრს დიდხანს არ უარსებია, მაგრამ თავი ფაქტი იმისა, რომ ის შეიქმნა და ჰყავდა მათეურბელი, უთუოდ საკულისხმოა.

1893 წ. დებოს მუშათა ინიციატივით, მათი პირადი სახსრებით ჩამოყალიბდა საქართველოში პირველი მუშათა თეატრი — ე. წ. ავკალის აუდიტორია. მისი ხელმძღვანელი იყო „სცენისმოყვარე ხელოსანთა ამხანაგობა“. ჰქონდათ საკუთარი წესდება, რომელიც თეატრის მუშაობის ყველა მნიშვნელოვან მხარეს ითვალისწინებდა.

ავკალის გარდა, მუშათა წარმოდგენებში ნაძალადევსა და ავლაბარშიც იმართებოდა. 90-იანი წლების მოწინავე საზოგადოებრიობა დიდად უჭერდა მხარს როგორც პროფესიული თეატრის, ისე სცენისმოყვართა მიერ სახალხო წარმოდგენებს გამართვას.

1902 წ. პეტრე-პავლეს სასაფლაოს მახლობლად ერთ სამხედრო პირს, გვარად მურაშვილს, პატარა თეატრი აუშენებია (იმ დროის ქართველ სცენისმოღვაწეთა მოგონებებში მას მურაშის თეატრად იხსენიებენ). დარბაზი ორასამდე კაცი იტევდა თურმე. ამ შენობაში სცენისმოყვარე მუშები მართავდნენ წარმოდგენებს. ბილეთები იაფი იყო.

ნ. გოციოძის ცნობით, 1907 წ. წყნეთისა და ოლღას ქუჩის კუთხეში (ახლა ლენინისა და მელიქიშვილის ქუჩის კუთხე), გამაშვილის სახლში ვერის აუდიტორია მოუწყვიათ. 1914 წ. გორგი ქორქაძეს საბუთათლოში აუგია პატარა შენობა, სადაც აგრეთვე ადგილობრივი სცენისმოყვარეები თამაშობდნენ (იხ. ნ. გოციოძე. მოგონებები. თბილისი. 1949 წ. გვ. 42).

სცენისმოყვარე მუშების სურვილით ამ თეატრებში იდგებოდა ისეთი პიესები, რომელთა პრობლემატიკა აღლევდა მათ, ვინაიდან არსებული სინამდვილისაში დემოკრატიული მოსახლეობის დამოკიდებულებას ავლენდა. იმართებოდა კონცერტები, რომლებშიც პროფესიონალი მსახიობებიც მონაწილეობდნენ. ეწყობოდა საჯარო ლექცია-საუბრები და სხვა ამგვარი. ბილეთის ფასი უღარიბესი მოსახლეობისათვისაც კი ხელმისაწვდომს ჯდოდა მათ სპექტაკლებს. შემდგომში სახალხო თეატრმა არაერთი გამოჩენილი ხელოვანი გამამდირა პროფესიული თეატრი, მათ შორის ისეთი ცნობილი მსახიობები, როგორც იყვნენ ნიკო გოციოძე, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, მიხეილ ჰიაურელი, უშნავი ჩხვიძე და სხვანი. ამიტომ იმ დროის პროფესიულ თეატრზე ლაპარაკი მუშათა თეატრისაგან მოწყვეტილ მართებულად ვერ ჩაითვლება.

პროფესიულ თეატრში კი, მსუბუქი რეპერტუარის საპირისპიროდ, პროგრესულ ძალებს ამკვიდრებენ საბრძოლო სულისკვეთებით დატვირთულ ისეთ პიესებს, როგორცაა ა. სუმბათაშვილის „ლაღატი“, მონტის „კაი გრაჯი“, ე. გუცოკის „ურთიდე აკოს-ტაძა“, შილერის „ყაჩაღები“ და ა. შ. პირველ ადგილს იკავებენ პიესები, სადაც მებრძოლ გმირის გვერდით კეთილშობილი მიწნით გვერთიანებული ხალხია აქტიური. ამიტომაც



ე. ჩერქიშვილი — მაკონე („ღარი მეფობენ“)



კოტე ყიფიანი — ლიო, კოტე მესხი — მასხრა („მეფე ლიო“)

განსაკუთრებით წარმატებით სარგებლობდა ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“, მისი ბოლო მოქმედება, სადაც ხალხი მეტეხის ციხეს აფეთქებს. ქართული თეატრის სეზონი ახლა უკვე „ღალატი“ იხსენება და იხურება. ზეინაბი, ოთარ-ბეგი და ანანია არიან მაყურებლის საყვარელი გმირები. რამდენი საინტერესო ფაქტია ცნობილი იმ მსახიობთა ცხოვრებიდან, ამ გმირებს რომ ასახიერებდნენ ქართულ სცენაზე...

დრამატურგიაში გაჩნდა ახალი სახელები: დავით კლიაშვილი, შალვა ღაღიანი, ნიკო შიუცაშვილი, ტრიფონ რამიშვილი, ეკატერინე გაბაშვილი, ნატალია აზიანი.

სულ უფრო ხშირად და დაყინებით წყენენ, რომ ყველაზე მეტად საჭიროა თანამედროვეობის ამსახველი პეესები. სერიოზულად დგას მსახიობთა მომავალი კადრების პროფესიული მომზადების აუცილებლობის საკითხი. 1895—1896 წ. წ. სეზონის დასასრულ ლადო მესხიშვილმა ვრცელი მოხსენება წარუდგინა დრამატულ საზოგადოებას. იქ სწორედ ეს საკითხი იყო დაყენებული. საუენის მიწურულს (1899) ქართული დრამატული საზოგადოების კრებაზე საგანგებო მსჯელობა გაიმართა ამ საკითხის ვარშემო. სულ მალე ამ მხრივ პრაქტიკული ნაბიჯი

გადაიღვა — 1900 წელს ე. გუნიამ შემოიღო ე. წ. გამოსაცდელი წარმოდგენები, რაც იპას ნიშნავდა, რომ ახალგაზრდას, რომელიც მსახიობობას მოინდომებდა, ეძლეოდა საშუალება მონაწილეობა მიეღო სავანგებოდ ამ მიზნით დადგმულ წარმოდგენაში — მისი უნარი მაყურებლის რეაქციით მოწმდებოდა.

ამავე წლიდან ტრადიციად მკვიდრდება საზეიმო წარმოდგენის გამართვა ყოველი წლის 2 იანვარს — სახსოვრად პირველი ქართული წარმოდგენის გამართვისა 1850 წლის 2 იანვარს. განსაკუთრებულ ზეიმით აღინიშნა ეს დღე 1900 წლის 2 იანვარს, ვინაიდან ამ წელს შესრულდა გ. ერისთავის თეატრის დაარსებიდან 50 წელი. შეიძლება კიდევ იმითმაიც, რომ სწორედ ამ წელს თბილისის გუბერნიის სათავადაზნაურო დეპუტატთა საკრებულოს კომისიას, რომელიც თეატრის შენობას განაგებდა, წინადადება შეუტრანია საკრებულოში, თეატრის დარბაზი დუქნებად გადააკეთოთ, მეტი შემოსავალი გვექნებო. ქართული საზოგადოების აღმფეთხება ჩვენითვის ცნობილია პრესიდან. გაზ. „ივერია“ წერდა:

„...ჩვენთა წინაპართა ნახევარი საუკუნის უანგაზო შრომა და დეაწლი საშვილი-



ნინო ჩხიძე — ზეინაბი („ალატი“)



ვაკურან გვინია — ოთარ ბეგი („ალატი“)

შვილოდ დაიღუპება და მით ქართველი ერი სამუდამოდ დაკარგავს იმ მთავარ იარაღს, რომელიც ჩვენი განვითარებისა და თვითცნობიერების საჭმეს ასე ხელს უწყობს“ (გაზ. „ივერია“, 1900, № 62)

როგორც ვხედავთ, განახლებიდან ორი ათეული წლის შემდეგ ქართულ დრამატულ თეატრს კვლავ დახურვის საშიშროება ემუქრება.

1902 წ. 10 მარტს ქართულმა თეატრმა და საზოგადოებრიობამ საზეიმოდ აღნიშნა ვასო აბაშიძის სასცენო მოღვაწეობის 25 წელი. ეს იყო არა მარტო ამ ერთი მსახიობის, არამედ საერთოდ განახლებული ქართული თეატრის, მისი დიდი საზოგადოებრივი დანიშნულების აღიარება. თუმცა, პრესა აშკარად საყვედურობს თეატრს თანადროული პიესების ნაკლებობას:

„...ხალხს უმთავრესად ჩვენზე ცხოვრება უნდა გავაცნოთ, ჩვენი ცხოვრების ჰირობოტი, თვალით ვაჩვენოთ ჩვენი ნაკლი და ჩამორჩენა, სათვალხმეირო გავხადოთ, რომ მკაფიოდ და ნათლად წარმოიდგინონ თავი-თავი ყოფა-ცხოვრება, მიაქციონ ყურადღება თავის მწარე ბედს და გააუმჯობესონ იგი“ (გაზ. „ივერია“, 1903, № 54).

არც თეატრის მოღვაწეები იყვნენ კმაყოფილი მიღწეულით, თუმცა, მსახიობთა კოლექტივი ძალიან ძლიერია — ქართულ სცენას ამშვენებენ მისი ფუძემდებლები: კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, მ. საფაროვი-აბაშიძისა, ნ. ვაბუნიანი, კ. მესხი, ვ. გვინია და სხვანი, რომელთა დიდი ნიჭი ამ დროისათვის დიდი გამოცდილებითაცაა გამოდირებული. მიუხედავად ამისა, აშკარად იგრძნობა, რომ სწორედ ამ ვარსკვლავ-მსახიობთა თეატრის წიაღში იბადება მოთხოვნა ანსამბლის თეატრისა, რომელსაც შემოქმედი-რეჟისორი უნდა ხელმძღვანელობდეს. ამ მხრივ ძალიან საყურადღებოა აკაკი წერეთლის სიტყვა, რომლითაც მან მიმართა ქართველ მსახიობებს 1903 წ. 8 სექტემბერს და რომელიც იმეგ წელს გამოქვეყნდა გაზ. „ივერიაში“. აი, რას ვკითხულობთ ამ მიმართვაში:

„...სცენა არის ეროვნული სარეკი, რომელიც უმოწრად და უტყუარად უნდა გვისახედეს ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს, რომ სანახაობით მოხიბლული, მშვენიერებისაყენ სიყვარულით მივისწრაფოდით და უშვერებას ზიზღით გავუბოლოდით.

მოვითხოვ შემდეგს:

1. განმტკიცებულ-გასამტკიცებულ ქართულ ენას და არა ჩიქორთულს.



2. როლების ვაგვიზივებას, რომ კარნახს-ს (სუფლორის) იმედით აღარ ვიყოთ.

3. პიესების მთავარი აზრის შეგნებას.

4. თავთავის როლების დაკვირვებით შესწავლას და

5. რეჟისორის სურვილთან თქვენი სურვილის შეთანხმებას, რომ აღარავინ სთქვას: „ეს დიდი როლია“, „ეს პატარა“, „ეს შემშვენიერია“, „ეს არა“, „ამის ვითამაშებ“, „იმას არა“ და ამგვარები.

ხელოვნება მშვენიერება და მშვენიერებაში კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის“ (ვახ. „ივერია“, 1903, № 192).

ეს მოთხოვნა, არსებითად, ანსამბლის თეატრის მოთხოვნაა, რომელსაც ხელოვანი-რეჟისორი ესპეკირება. რადგან ასეთი მოთხოვნა დაბადა, ბუნებრივია, ვაძლიერდა რენტრესი ამ რუსული თეატრისადმი, რომელიც სწორედ ამგვარ შემოქმედებით მივიწყებებს ამკვიდრებად — მოსკოვის სამხატვრო თეატრისადმი. ეს თეატრი 1898 წელს შექმნეს კ. სტანისლავსკიმ და ვლ. ნემიროვიჩ-დანიჩევმ. 1903 წლისათვის, როდესაც გამოქვეყნდა ა. წერეთლის მიმართვა ქართული თეატრისადმი, მისი შემოქმედებითი მრწამსი უკვე პრაქტიკულად ხორკესესხმულია ჩხოვეისა და გორკის პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში.

ერთი წლის შემდეგ — 1904 წლის 26 სექტემბერს თბილისში სავსტროლოდ ჩამოიღეს ეს. მეიერჰოლდის ხელმძღვანელობით არსებული „ახალი დრამის ამხანაგობა“, რომელიც გასტროლებს იწყებს არტისტული საზოგადოების თეატრში სწორედ ა. ჩხოვეის „სამი დით“. ამ დროს, მართალია, ვს. მეიერჰოლდი უკვე წამოსულია მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან, მაგრამ ვერცხრობით ამ თეატრის პრინციპებიდან არ გადაუსვებია. ამიტომ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ თბილისის საზოგადოება, გარკვეული თვლსაზრისით, ამ გასტროლების წვალობით მიიწვ გაეცნო მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით პრინციპებს.

1905 წლის რევოლუციის დამარცხებით გამოწვეულმა პოლიტიკურმა რაქციამ საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა უბანზე იჩინა თავი. ეს წლები იდეოლოგიურ სფეროში იდეალიზმითა და რელიგიური თეორიებით — მისტიციზმით, უნიმედობა, მიღმა სამყაროსკენ მისწრაფება — ვატაკებით ხასიათდება. ხელოვნებაში, ერთის მხრავ, ბელვარული უხამსობა, მეორეს მხრივ — დეკადანსი, რეალიზმის პრინციპების რეუხია.

მოქალაქეობრივ პრინციპებზე აგებული, ქვეყნის სპირიტორტო საზოგადოებრივ პრობლემებზე ტრადიციულად მზრუნველი ქართული თეატრის მესკოპოლითავის ეს იყო ახალი და ძნელად გადასალახავი წინააღმდეგობა. თეატრის მოღვაწეთა ნაწილი ათასნაირ ხერხს მიმართავდა იმისათვის, რომ თეატრის ავტორიტეტი არ დაეკმეულო. დამდნენ აკრძალულ პიესებს (ზოგჯერ სპექტაკლს ნებადართული პიესის სათაურით აცხადებდნენ), მოქმედების მსკელოობის დროს ცენზურის მიერ ამოშლილ ადგილებს აღადგენდნენ ხოლმე. ისიც ხდებოდა, რომ ცენზურაში დიდი ბძობლით ვაორტეული ნაწარმოები, დადგმის შემდეგ მოიხსნებოდა. ასე დაემართა შ. დადიანის პიესის „როს ნადიმობდნენ“ 1907 წელს.

ბუნებრივია, რომ ასეთ ვარემოში არც შოგათეატრალური ცხოვრება იყო აწყობილი. თეატრი არ იყო ის აუცილებელი წესრიგი, რომლის გარეშე კოლექტიური საქმიანობა ვერ განხორციელდება. იმ დროს თეატრალური მოღვაწეები — ა. ვადავაძე, შოლაკაშვილი და სხვანი ხმამალა, ბეკედურად აცხადებენ, რომ ძველებურად მუშაობა აღარ შეიძლება, რომ ახალი დრო მოითხოვს ზრუნვას არა მარტო ცალკეულ სკენურ სახეებზე, რომლებსაც დიდად ნიჭიერი მახარობები დამოუკიდებლად ექმნა, არამედ სპექტაკლზე, როგორც მზატეორლად მოლიან ნაწარმოებზე. არსებითად აყენებენ რეჟისურის პრობლემის ვადპურის აუცილებლობის საკითხს.

საზოგადოებრივი ცხოვრება მღელვარე იყო (1904 წ. — რუსეთ-იაპონიის ომი, 1905 წ. რევოლუცია და მისი დამარცხება, 1907 წ. შოლაკაშაქრთველი დედაკმეული იყო სპარსეთთან ვერიოდანელო ქართველები ჩამოსვლით — იმ ქართველთა შოამომავლებისა, რომლებიც XVII სუჯ. დასასრულ შაჰ-აბასმა სპარსეთს ვადასახლა. მათმა ჩამოსვლამ დიდი პატიოტული აღტკინება გამოიწვია). თეატრის მესკეურები საზოგადო მოღვაწეები იყენენ და ყოველივე ამას მღელვარედ ვანიციდნენ. ვანიციდნენ თეატრის მახისციების შენელებასაც. კარგად ესმოდით, რომ პრინციპული სიახლეების დრო დადვა: სხვადსხვანაირად, მაგრამ მონეცილობდნენ რადაცის შეცვლას, როგორც შემოქმედებითი, ისე ორგანიზაციული თვლსაზრისით. ასე, 1905 წელს თბილისის სენაზე წარმოადინეს შ. დადიანის პიესის „მღვიმეში“, რომელიც რევოლუციური შინაარსით იყო გამსკეალული. ამავე წელს გამეგ-

ობას დასი მოუწვევია და მისი ერთი ნაწილი წლიურ ჩამაგირზე ჩაურციხავს. ეს პირველი შემთხვევა იყო ქართული თეატრის ისტორიაში (წლიურ ხელფასს მხოლოდ გ. ერისთავის დასი იღებდა). 1906 წელს მსახიობმა კ. მესხმა ახალი ბეკდერი ორგანო შექმნა „პატარა გაზეთი“. მისი ლოზუნგი იყო „ძმობა, ერთობა, თავისუფლება“. აქ დაიჭრა „ინტერნაციონალის“ აკაცისეული თარგმანი. ამის გამო გაზეთი დახურეს, კ. მესხი კი პასუხისგებაში მისცეს.

1907-1908 წ. წ. სეზონი ისე დაიწყო, რომ ქართველ მსახიობებს საკუთარი ბინა არ ჰქონდათ. სახაზინო თეატრი მათ მხოლოდ ერთ დღეს, ოთხშაბათობით, უთმობდა სცენას, სხვა დღეებისათვის ცალკე უნდა ეხრუნათ. მდგომარეობა იმდენად რთული იყო, რომ ახალი გამგეობის არჩევა გახდა საჭირო. მისი შემადგენლობა გამოქვეყნდა ჟურნალ „ნიშადურში“ 1907 წ. № 6: თავმჯდომარე — ალ. ჯაბადარი, მისი ამხანაგი — პართ. გოთუა, მხატვრული მხარის გამგე — ალ. სარაჯიშვილი, ხაზინადარი — ალ. ნანობაშვილი, მდივანი — დ. ნახუციანიშვილი, წყერნი — ნიკ. ერისთავი და კონსტ. მაყაშვილი. გამგეობის წევრობის კანდიდატები, რომელიც გამგეობასთან ერთად იმუშაებდნენ: ივ. გომარათელი, მიხ. ქილასონიძე, დიმი. ფავლენიშვილი და დიმი. ჯმუხაძე. ამის შემდეგ ჟურნალი აცხადებს: „დაიხატე, საპატიო და სასიამოვნო გარძობაა ეროვნული ხელოვნების წინამძღოლობა, ხალხში ცხოვლემყოფელ აზრებისა და იდეალების გავრცელება, ცხოვრებაში დემოკრატიული პრინციპების გავრცელება და გამკვიდრება“ (ხაზგასმა ჩვენია ნ. უ.).

„ნიშადურის“ რედაქტორი ვ. გუნია იყო. ამ სტრიქონებში ქართული თეატრის პოზიციის იკითხება. ამ სეზონში ქართველმა მსახიობებმა იხილა დიდი რუსი მსახიობი ვერა კომისარევესკაია, რომელიც საგასტროლოდ ჩამოვიდა თბილისში, იხილა ვ. შალიკაშვილის დადისპან ქარსიძე, რომელიც პირველსავე წარმოდგენაზე მსახიობებმა, კრიტიკამ და თვით ავტორმა რეალისტური აქტიორული ხელოვნების ნიმუშად აღიარეს. მიუხედავად ამისა, ანსამბლური შემოქმედების მოთხოვნილება იმდენად ძლიერია, რომ სპექტაკლების კრიტიკული შეფასება უკვე ამ პოზიციიდან მიმდინარეობს.

1908 წელს გამოიკა სევდას (ა. ფალავა) ბროშურა „ქართული თეატრი. მისი დღევანდელი მდგომარეობა“, სადაც პირუთენე-

ლადა თქმული მიმე სიმართლეს მართებდა. რა მოღვაწეს (მაშინ ის 21 წლისა იყო) აღუვებს, რომ ქართულ თეატრში სათანადო დონეზე არ დგას რეჟისურა, რომ ქართული ენისა და სასცენო მეტყველების საკითხი სრულიად უყურადღებოდა მიტოვებული, რომ კრიტიკა ვერ იჩენს საჭირო ყურადღებას თეატრისადმი. რომ თეატრის ხელმძღვანელებზე შემთხვევითი აღმანიშნები, რომლებსაც წარმოდგენაც არა აქვთ დრამატულ ხელოვნებაზე.

ამ პერიოდის ქართული თეატრის შესახებ არსებული მრავალი სახის დოკუმენტრადისტურებს, რომ ქართველ სცენისმოღვაწეთა დიდი ნაწილისათვის უკვე საესეზობთ გაცნობიერებულია ანსამბლის, მხატვრული მთლიანი სპექტაკლის თეატრის პრინციპებისათვის ბრძოლის აუცილებლობა. თეატრის კრიზისული მდგომარეობიდან გამოსვლის გზას ისინი ამაში ხედავენ. ბუნებრივია, განსაკუთრებით აქტიურია ახალგაზრდობა.

სულ არაა შემთხვევითი, რომ ეს ახალგაზრდობა მოსკოვისკენ მიიწევდა. თუმცა ქართული სცენის ბედ-ილალით დანიჭებული იმ დროის არაერთი მოღვაწე ილაშქრებდა ამის წინააღმდეგ იმ არგუმენტით, რომ ქართული სცენის შემოქმედი საყოთარი ქვეყნის წინააღმდეგ უნდა გაიზარდოს.

იმ დროის მოსკოვის თეატრალური ცხოვრება სულაც არ იყო ერთფეროვანი — რუსული თეატრიც უხდის ხარკს დეკადენტურ სულისკვეთებას, იდეგმა თ. სლოგულისა და ლ. ანდრეევის, ა. არკობაშვილისა და სხვათა პეესებში. მაგრამ, ამავე დროს, სწორედ იმ სამხატვრო თეატრში დაადაგა ი. ტურგენევის პეესა „ერთი თვე სოფლად“ (1909 წ.) — სტანისლავსკის სისტემის მომარჯვებით განხორციელებული პირველი სპექტაკლი. ახალგაზრდა ქართველები, რომლებმაც ცხოვრების გზად სათავტრო მოღვაწეობა აირჩიეს — აკაკი ფალავა, ვალერიან შალიკაშვილი, მიხეილ ქორელი, ალექსანდრე წუწუნავა — მიდიან არა საერთოდ მოსკოვში, არამედ ზუსტი და პირდაპირი მისამართით — მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. ამ თეატრის შემოქმედებას დაუკავშირდნენ ისინი პრაქტიკულად, მისი შემოქმედებითი რწმენა მიიღეს. შემდეგ კი, სამშობლოში დაბრუნებულები, სიტყვით და საქმით განამტკიცებდნენ მას. ამის საბუთია ვალ. შალიკაშვილის სტატიები, რომლებიც გამოქვეყნდა 1910 წლის ჟურნ. „თეატრისა და ცხოვრების“ რამდენიმე ნომერში, სადაც ის ან-



გიორგი არადელი-იშხანელი  
(ქვეყნდება პირველად)

ალექსანდრე იმედაშვილი — ოტელი



სამბლის თეატრის პრინციპებს უპირატესობას ამტკიცებს და, რაც მთავარია, ის სპექტაკლები, რომლებიც ქართულ თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორთა ამ ჯგუფმა დადგა მოსკოვიდან დაბრუნებიდან რამდენიმე წლის მანძილზე და ანუნიკოს „იორიოს ასული“, ნ. ნაკაშიძის „უნ არის დამნაშავე?!“ ალ. სუმბათაშვილის „ლალი“ (ა. წუწუნავა), დ. ერისთავის „სამშობლო“, ი. გეგევიანიშვილის „მსხვერპლი“ და „სინათლე“, შილერის „დონ-კარლოსი“ (ვ. შალიკაშვილი), მ. გორკის „უკანასკნელი“, დ. კლიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ (მ. ქორელი) და სხვ.

ამ სპექტაკლებისათვის საჯარო სცენური გარემოს შესაქმნელად უკვე იწვევენ არა მარტო დეკორატორებს (ნოვაკი, ლანსკი), არამედ ნამდვილ მხატვარს — შემდგომში ცნობილ მოქანდაკეს იაკობ ნიკოლაძეს. ყოველი ახალი სპექტაკლისათვის მზადდება საგანგებო დეკორაციები და სამოსელი, ზრუნავენ სცენის განათებაზე. ეს ყოველივე იმას გვაუწყებს, რომ ქართული თეატრის მოღვაწეებს ამ დროისათვის სავსებით გაეცნობიერებული აქვთ სპექტაკლში ნამდვილი მხატვრის მონაწილეობის აუცილებლობა.

ქლივრდება სპექტაკლის მუსიკალური მხარე, სიმღერისა და ცალკეული ინსტრუმენტების გამოყენებასთან ერთად. ზოგჯერ ორკესტრიცა ჩართული წარმოდგენაში. სწორია ქორეოგრაფიული ელემენტებით დამატებული თეატრის სპექტაკლის შეფერადება.

ამ წლებს ეკუთვნის ისეთი თამაში ცდა, როგორცაა მ. ქორელის მიერ დ. კლიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმა თბილისში ტექსტის კითხვისა და პერსონაჟთა სცენური სივრცის შეხამებით (1912). დეკორაცია ამ სპექტაკლში არ იცლებოდა, მოქმედ პირთა სცენურ ცხოვრებას პერიოდულად წყვეტდა ავტორისეული ტექსტის კითხვა. თუ გავიხსენებთ რუსთაველის თეატრში 1964 წ. მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმულ „დიარისპანის ვასაკის“ და 1968 წ. თ. ჩხეიძისა და რ. სტურუას მიერ დადგმულ „სამანიშვილის დედინაცვალს“ უთუოდ ვიფიქრებთ, რომ მ. ქორელის მიერ დადგმული „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ნამდვილად მათი წინაპარია.

1913 წ. მ. ქორელმა დადგა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ ცნობილი გერმანელი რე-

კოსორის მაქს რენიპარტდის სარეისორო ვეგმით. ესეც თავისებური ნიშნა იმისა, რომ სცენის ხელოვანები შემოქმედარევი სიორის აუცილებლობა ამტკიცებენ.

მეტად საყურადღებოა ისიც, რომ ქართულ თეატრში აღმოცენებულ ამ ტენდენციას მხარს უჭერს კრიტიკა, პრესა. მრავალი სახის ინფორმაციიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ცნობები იმის შესახებ, რომ საზოგადოების მოწონებას იმსახურებენ ისეთი სპექტაკლები, სადაც რეჟისურა ცდილობს ყოველი კომპონენტი — მხატვრობა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, მსახიობის შემოქმედება ერთმანეთთან შეხმატვილივით წარმოაჩინოს. ვ. შილაკაშვილის მიერ ამხარად დადგმული ი. ველდვანშვილის პიესა „მსხვერპლი“ ერთ სეზონში რვაჯერ წარმოდგენილი და დარბაზი რვაჯერვე სავსე ყოფილა. იმ დროისათვის ამგვარი რამ არნახული მოვლენა იყო.

კრიტიკა იწონებს მასობრივი ეპიზოდების ოსტატურ ორგანიზაციასა სავანგებოდ აღნიშნავს უკვე არა ცალკეულ გამოჩენილ მსახიობთა მიერ როლის შესრულების ხარისხს, არამედ სპექტაკლში მონაწილე ყველა მსახიობის მწყობრ თამაშს. 1913 წ. ვაზ. „სახალხო განათლებაში“ (26 აპრილი) ვკითხულობთ მ. ქორეისის მიერ დადგმული „ოიდიპოს მეფის“ შესახებ:

„...წარმოდგენამ მწყობრად, თითქმის უნაკლოდ ჩაიარა, **ყველამ** თავისი ადგილი იცოდა, **ყველას** როლი ზეპირად შეესწავლა, **ყველა** ცდილობდა ხელი შეეწყო ანსამბლისთვის და **ამიტომ** წარმოდგენამ საზოგადოებაზე განუზომელი შთაბეჭდილება მოახდინა“ (ხაზი ჩვენია, ნ. უ.). ლაბარაკია **ყველაზე** — ეს იმ დროს, როდესაც სცენაზე დგანან ოიდიპოსი — ალ. იმედაშვილი და იოკასტე — ნინო ჩხიძე!

განსაკუთრებით საინტერესოა წერილი, რომელიც ამავე გაზეთში გამოქვეყნდა 1914 წ. ვ. შილაკაშვილის მიერ დადგმულ შილორის „ღონ-კარლოსის“ ვიკი:

„...ყველაზე უწინარეს, სიამოვნებით უნდა აღინიშნოთ წარმოდგენის ღირსება **რეჟისორის** მხრივ. სწორედ მოაწონია ასეთი სადა მოწყობილობა სცენისა... სცენა მივლი წარმოდგენის განმავლობაში წარმოდგენდა ერთი სტილის შესაფერ დაარბას, უბრალოდ მორთულს, რომლის უკანა კედელი გაჭრილი იყო თილი და სხვა და სხვა სურათის დროს იცვლებოდა მხოლოდ ამ თაღის იქითა დეკორაციები.

ამგვარის მარტივის, მავრამ სრულიად საკმარისი მორთულობის წყალობით დაუგვიანებლად მისდევდა ერთი სურათი მეორეს, მთაბეჭდილება არ სუსტდებოდა და ისეთი მეტად რთული, დიდი პიესა, როგორცაა „ღონ-კარლოსი“, გათავდა პირველის ოც წამზე.

ასეთი სადა მორთულობა სახელმძღვანელოთ უნდა გაიხადოს ჩვენმა დამსა შექმნიპირის, შილორის და სხვა რთული ტრაგედების დადგმის დროს. **დაწვრილებით და სრული მორთვა სცენისა ყოველივის საჰიქირო არ არის.** საქმარისია ერთი ან ორი მოხაზულობა, რომ სცენამ შექმნას საჭირო ილუზია იქ, სადაც უწინაურის მნიშვნელობა აღამინის სულიერს განცდასა და ბრძოლას აქვს“ (ვაზ. „სახალხო გაზეთი“ 1914 № 1117. ხაზი ჩვენია, ნ. უ.).

როგორც ვხედავთ, 1914 წელს როგორც შემოქმედითაღვის, ისე მაყურებლისა და კრიტიკისათვის, მართლმავარობის ვარდა, უკვე გაჩნდა სხვა ახალი მხატვრული პირობა — თითო-ერთლა დეტაროლი მთელის მინიშნება. ეს ფაქტი მეტად მნიშვნელოვანი და ყურადსაღებია, ვინაიდან თეატრი, რომელსაც რევოლუციის შემდეგ კ. მარჯანიშვილი დაამკვიდრებს საქართველოში, სწორედ განსხვავებული, დაუსრულებლად მრავალგვარი მხატვრული პირობის თეატრი იქნება. მაყურებელი ასეთ თეატრს, ვერ მიიღებდა ნიადაგი რომ წინამორბედებს არ შეემსაღებინათ.

რეჟისურის საკითხი იმდენად მწვავე საკითხი იყო, რომ ქართველ სცენისმოდგეფითა პირველ ყრილობაზეც დაისვა. ეს ყრილობა, როგორც ცნობილია, სწორედ ამ 1914 წლის 8 ივნისს შედგა, ხოლო ორა წლის შემდეგ ვაზ. „საქართველოში“ გამოქვეყნებულმა წერილმა თბილისის რუსულ თეატრში ალ. წულუწნავას მიერ დადგმული „ლალატის“ შესახებ, მთელ საზოგადოებას აუწყა რა დონის რეჟისორი ჰყავს ქართულ თეატრს. ამ წერილის მხოლოდ ერთ აბსაცს გავისვენებთ:

„...არ შემიძლია დავდუმდე მას შემდეგ, რაც ენაზე რუსულ ენაზე დადგმული „ლალატი“... ბ-ნი წულუწნავა მართლაც მშვენიერი გემოვნების და მასთან დაკვირვებული რეჟისორი ყოფილა... ეტყობა, რომ სცენის ტექნიკა კარგად იცის. მთელი მოქმედება ვაღმოაქვს მეორე პლანზე და ისეთი გაბედულებით, რომ სცენური სიმეტრია სრულებით არ ირღვევა. ამასთანავე მიზანსცენებში იგი სრუ-

ლიად სამართლიანად და მარტივად ანაწილებს ფერადების კონტრასტს და ილუზიათა კონტრასტებს... ქართულ სცენას მართლაც ჰყოლია ნამდვილი, საქმის მცოდნე და მოვერტული რეჟისორი ბ-ნი წუწუნავა“ (გაზ. „საქართველო“, 1916. №№ 110, 111, 112). წერილის ავტორია ს. ასმეტელი, რომელიც შემდგომ, მარჯანიშვილთან ერთად დაამკვიდრებს საბჭოთა საქართველოში რეჟისურის თეატრს.

რეჟისორებთან ერთად ქართული სცენის სხვა მოღვაწეებიც მიისწრაფოდნენ სათეატრო ხელოვნებაში გარდაქმნებისკენ, ეს აშკარად ცხადყო სრულად საქართველოს სცენისმოღვაწეთა პირველმა ყრილობამ, რომელზედაც განხილული იყო მრავალი მტკიცებულება საკითხი. მოისმინეს ლ. მესხიშვილის, შ. დადიანის, ალ. იმედაშვილის, ა. წუწუნავას, ა. ფლავას მოხსენებები. მრავალი საქმიანი გადაწყვეტილებაც მიიღეს, მაგრამ მათ შესრულებას წინ გადაეღობა ორი მძიმე მოვლენა — დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი და დაიწვა თეატრის შენობა. ქართულმა დასმა დროებით სახალხო სახლს შეაფარა თავი.

დაიწყო დაბნეულობა, სეზონების შეწყვეტა-ჩაფარდები, შემოქმედებით ძალთა დაქსაქსულობა. მაგრამ თუ რამე მაინც კეთდება, ისედაც ისევე ანაბნობს თეატრისაკენ სწრაფვის ტენდენციით.

თებერვლის ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის შემდეგ ძალაუფლება მენშევიკებმა ჩაიგდეს ხელში. მიუხედავად უმძიმესი ვითარებისა, ქართული თეატრის მოღვაწენი ამ წლებშიც (1918-1921) აყენებენ თეატრის აღდგენის აუცილებლობის საკითხს, საჭირო იყო სახელმწიფოებრივი ღონისძიება.

მიუხედავად ყველა ცდა 1917—1918 წ. თეატრალური სეზონი თბილისში საერთოდ არ გახსნილა. იმართებოდა მხოლოდ მსახიობთა გვარუდების მიერ ქართული სპექტაკლები თბილისის კლუბებში.

სწორედ ამ წელს — 1917 წ. — შეიქმნა მსახიობთა კავშირი. კავშირის შექმნა იმ დროს, როდესაც თეატრი ფაქტურად არ არსებობს, ნამდვილად თავისებური გაბრძოლება იყო მისი შექმნისათვის. ასეთივე გაბრძოლებად შეიძლება ჩაითვალოს 1918 წ. გ. ჯაბადარის სტუდიის შექმნა, რომელსაც ანსამბლური თეატრის პრინციპების დამკვიდრების სურვილი ჰქონდა. აქ სწავლობდნენ ვ. ანჯაფარიძე, ა. ვასაძე, შ. ლამაშიძე,

მ. გელოვანი და მრავალი სხვა მსახიობი, ახლო მომავალში რომ ქართული თეატრის შემოქმედებითი სახე განაპირობებს. უსახსრობის გამო ამ სტუდიამაც მხოლოდ ორი წელი იარსება.

მომდევნო სეზონები კიდევ უფრო მძიმე აღმოჩნდა — 1918-1919 წ. წ. სეზონი დავიანებით დაიწყო და ძალიან მალე შეწყდა. 1919-1920 წ. წ. სეზონი კი საერთოდ არ შედგა.

1920 წ. 2 იანვარს ქართველ მსახიობთა კავშირმა ტრადიციულად მაინც აღნიშნა „მსახიობის დღე“. შ. დადიანის თაოსნობითა და რედაქტორობით გამოვიდა სპეციალური გაზეთი. ამ გაზეთმა ერთხელ კიდევ აუწყა საზოგადოებას ქართული თეატრის სავალალო მდგომარეობა.

იმავე წლის მაისში მოწვეულ იქნა ქართველ მსახიობთა კავშირის წევრთა ყრილობა. ძირითადი საკითხი — ქართული თეატრის კატასტროფული მდგომარეობა. საჭირო იყო გადაუდებელი ზომების მიღება. საქმეს ახლაც საზოგადო მოღვაწეებმა უშეველეს — იმავე წლის ზაფხულში გადაწყდა თბილისში მუდმივი დასის შედგენა. ამ საქმის მეთაური იყო ა. ფლავა.

დასმი შევიდნენ გამოჩენილი ქართველი მსახიობები და გ. ჯაბადარის სტუდიის ახალგაზრდობა.

1920 წ. 15 ოქტომბერს ახლანდელი რუსთაველის თეატრის შენობაში გაიხსნა პირველი სეზონი შ. დადიანის ბესიო „გუმნადელი“. დადგმა მ. ქორელის ეკუთვნოდა.

სწორედ იმხანად ქართულ თეატრში მოვიდა ახალგაზრდა რეჟისორი, რომელიც, მართალია, სხვა გზით, მაგრამ მაინც ანსამბლური სპექტაკლისთვის იღვროდა და რომელიც სულ მოკლე ხანში კიდევ ბევრს რასმე განაპირობებს ქართული თეატრის ცხოვრებაში. ეს ახალგაზრდა რეჟისორი იყო სანდრო ასმეტელი.

ასეთია ის უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივი და თეატრალური მოვლენები, რომლებიც განაპირობებდნენ ქართული დრამატული თეატრის უმთავრეს ნიშან-თვისებებსა და ტენდენციებს დღიდან მისი განახლებისა (1879), ვიდრე 1921 წლამდე.

ქართული თეატრის ცხოვრების ეს წლები მუდმივ მშფოთვარე იყო როგორც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე ძვრების, ისე შიგათეატრალური, შემოქმედებითი და ორგანიზაციული სირთულეების გამო. მართლაც, ამ პერიოდის ქართულ თეატრს

მუდმივ უჭირდა შენობა, მუდმივ განიცდიდა ცენზურის სიმკაცრეს, ხშირი პრემიერების აუცილებლობას, არ ჰქონდა კადრების მომზადების კერა, დაუსრულებლად უნდა ეზრუნა ლექსმაუჭრე და ყველა წერილ-მანზე. თეატრის არასტაბილური მდგომარეობა ყოველდღიურ ბრძოლას მოითხოვდა. ისიც იბრძოდა.

არსებობის ამგვარმა პირობებმა განსაზღვრეს, ალბათ, ის რომ განახლებული ქართული თეატრის პირველი დასის წევრები (ე. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვი-აბაშიძისა ნ. გაბუნია, ლ. მესხიშვილი, კ. მესხი, ვ. გუნია და სხვანი) ძალიან ენერგიულად ამოიანები იყვნენ, ერთობ მოვალეფაროვანი იყო მათი მოღვაწეობა თეატრსა და მის გარეთაც. ისინი საზოგადო მოღვაწეები იყვნენ მოწოდებითაც და შეგნებითაც. დიდ პატივსაც სცემდნენ საკუთარ საქმიანობას. ამით სხვებსაც აიძულებდნენ ასეთვე დამოკიდებულება ჰქონოდათ სცენის ხელოვანის მიმართ. დღენიდაც თავის მოწოდებაზე მზრუნველნი ბევრს ფიქრობდნენ მის შესახებ. ნაფიქრ-ნახარების შესახებ ზეპირი საუბარიც შეეძლოთ, საჯაროდ გამოხვლაც და ბურაც. საგანგებო განათლებას მოკლებულნი, თვითგანვითარებით ავსებდნენ ამ ხარვეზს. მუდმივ კონტაქტში იყვნენ თავისი დროის საზოგადო მოღვაწეებთან. კომფორტს მოკლებული ცხოვრება და საქმის უსასყიდლოდ კეთება ჩვეულებრივი იყო მათთვის. ითქმის ყოველ მათგანზე დღეს ცალკე მონოგრაფია არსებობს, არაერთი ქალაქის თეატრს მიაჩნევს ზოგი მათგანის სახელი... მაშ, რა მიდართა და საინტერესო ყოფილა მათი ცხოვრება და მოღვაწეობა?!

ქართველ მსახიობთა მომდევნო თაობა (ელ. ჩერქეზიშვილი, ნ. გოცირიძე, ალ. იმედაშვილი, გ. არადელი-იშხნელი, ნ. ჩხეიძე და სხვანი) ამ ტრადიციას აგრძელებენ. ეს სასევბით ბუნებრივია, ვინაიდან ისინი შემოქმედებითად არ დაპირისპირებიან იმათ, ვინც დახვდათ თეატრში. პირიქით, მასწავლებლად, მისაბამ მაგალითად, ხშირად კი მიუწევდომელ იდეალად მიიჩნევენ მათ. არც მაშინ დაპირისპირებიან, როდესაც ანსამბლის თეატრის, მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლების თეატრისათვის იწყებენ აქტიურ ბრძოლას მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით მრწამსს ნაზიარება ახალგაზრდა რეჟისორები. იმიტომ, რომ ახალი პრინციპების დანერგვას ისინი ამ მსახიობთა მეშვეობით ცდილობდნენ.

იმ დროის მაცურებლისათვის თეატრული დედა მნიშვნელობის საზოგადოებრივ დაწესებულება იყო. ესმოდათ მისი მნიშვნელობა. უყვარდით თეატრი, მსახიობები, ამ სიყვარულისა და პატივისცემის გამოვლენის საკუთარი ფორმებიც ჰქონდათ: ბენეფისები, საჩუქრები, ლიტერატურული გასამართლებანი, ეტლებში ცხენის ნაცვლად შეგბა, დაფნის გვირგვინებით დაჯილდოება...

იმ დროს ამშულა არსებობდა, მაგრამ ქართული თეატრის მსახიობები ყველაფერს თამაშობდნენ — ვოდვილსა და ოპერეტასაც კი! მიუხედავად ამისა, განახლებულ ქართულ თეატრში იმათივე გამოიკვეთა შემოქმედების ორი ძირითადი ფრთა: მტკიცედ რეალისტური, სახასიათო-კომედიური (ე. აბაშიძე, მ. საფაროვი-აბაშიძისა, ნ. გაბუნია, ელ. ჩერქეზიშვილი, ნ. გოცირიძე და სხვანი) და აბსტრაქტულ-რომანტიკული (ლ. მესხიშვილი, ალ. იმედაშვილი, ნ. ჩხეიძე, გ. არადელი-იშხნელი და სხვა). ქართული თეატრის ცხოვრების მომდევნო პერიოდებშიც ეს ორი ფრთა მუდმივმოქმედი აღმოჩნდება.

იმ დროისათვის სადაც უნდა შეწყდეს ჩვენი თხრობა, ქართულ სცენას ამ ორი ფრთის რამდენიმე თაობის მძლავრი ბურჯი ამშვენება: ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, ალ. იმედაშვილი, ნ. ჩხეიძე, ე. ჩერქეზიშვილი, ნ. გოცირიძე, ვ. ანჯაფარიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე, შ. ლაბაშიძე, უ. ჩხეიძე... ზოგი ამთავრება თავის ცხოვრებას სცენაზე, ზოგი შემოქმედებითი ძალების სრული გაფურჩქნის ხანაში იყო, ზოგი კი მხოლოდ იწყებდა. ანლოვდებოდა 1921 წელი. როგორ წაირბინებდა მათი ცხოვრება განახლებულ საქართველოში? განახლებულ ქართულ თეატრში?.. ეს მომავალს უნდა ეჩვენებინა.

**შენიშვნები:**

- 1 მ. გარიყული. თეატრალური მოგონებანი. „ხელოვნება“, თბ., 1959. გვ. 30.
- 2 ალ. იმედაშვილი. მოგონებანი. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1963, გვ. 36.
- 3 იქვე, გვ. 56.
- 4 ე. ურუშაძე. მოგონებანი. „ხელოვნება“, თბ., 1951, გვ. 26.

თმატრმა რომ ვადალახოს ენის ბარეიკი და შინაგანი სიმატილით, პლასტიკით, მუსიკალობით, სიტყვის ეფფონიით დამორჩილოს სხვა ენებზე მოლაპარაკე ერების სმენა და მზერა, ჭეშმარიტი შემოქმედებით გამარჯვებაა.

თუ პოეზია სიტყვის თვისებაა (პ. ვალერი), ქანდაკება მასალის სიმატილ (გ. მუხრანი), ხოლო არქიტექტურა გაქვავებული მუსიკა (რ. როლანი), თეატრი გონების თვალს დამორჩილებული ყველა ადამიანური გრძნობის ვიზუალური დამაქრებლობის აქტია.

რუსთაველა ტრიუმფი, რამაც დღეს ასე გაუთქვა სახელი თანამედროვე ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას, მხოლოდ მსახიობთა და რეჟისორთა ნიჭიერებით არ არის განპირობებული. აღბათ არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, მუსიკოსი საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგის წარმომადგენელი არასოდეს არ მდგარან ასე პირდაპირ, ასე „ღღეღიშობილა“ საკუთარ შესაძლებლობათა წინაშე, როგორც დღეს. იშვიათად ჰქონია შემოქმედის მსგავსი ფსიქოლოგიური და მატერიალური პირობა საკუთარი თავის დამკვიდრების თუ უარყოფის, მხატვრულ შესაძლებლობათა უსასრულოდ ვარიაციების თამაში შემოქმედებითი ექსპერიმენტებისა, ძიებებისა, როგორც დღეს აქვს.

ასი წელი მცირე მონაკვეთია ჩვენი ერის თეატრალური ცხოვრების ისტორიისათვის და, ცხადია, არც თეატრალური საზოგადოების, ან ერთი რომელიმე თეატრის შექმნის თარიღი განსაზღვრავს მის ჭეშმარიტ არსს.

სახიობა — იუმორი ქართული კაცის თანდაყოლილი თვისებაა, ლხინში თუ ჭირში გამოკვეთილ — გამოქრწილი და ჩვევად ჩამოსხმული. ამ თვისებამ შეუწარმუნა მას რწმენა საკუთარი თავისადმი, წონასწორობა ურთიკვი შექირევების თუ სიხარულის კამს, ამ თვისებით გამოიარა მან საუ-

# ველონავ

## სახელმწიფი

### თეატრს

კუნეები ათასი ცდუნების ძნელ გზებზე და დარჩა ბოლომდე საკუთარ თავთან, საკუთარ ენისთან.

რუსთაველის თეატრის გამარჯვებუც ამ შეურყენელ, თვითყოფად თვისებებზეა აღმოცენებული. სიტყვის სიმატილ, სიღრმე, პლასტიკური გამომსახელობა, მუსიკალობა, დახვეწილი ესთეტიზმი ამ ნიჭიერი კოლექტივის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებია და იგი შინაგანი არსით, ტემპერამენტით, ორიგინალური გამომსახელობით, სცენური რიტმით აღვილად იპყრობს ჩვენი დროის ყველა ეროვნების „ზოგადი მაყურებლის“ მზერას და სმენას.

არასოდეს დაკლებია ნიჭიერი მსახიობი ქართულ სცენას და თუ ზოგჯერ უნაკლოვობის პერიოდებში დასდგომია, უფრო მაღალნიჭიერ, უშეღავათო შემოქმედთა სიუხვით, რომელთა ინდივიდუალური თვითგამოხატვის ტენდენცია ჩრდილავდა ერთიანა რეჟისორულ სტრუქტურას. ვფიქრობთ, ამიტომ თეატრის ჭეშმარიტი გამარჯვებები რეჟისორთა და მსახიობთა შემოქმედებითი ურთიერთობის საუკეთესო პირობამ — რწმენაზე აღმოცენებულმა იდეალურმა სინქრონულმა რიტმმა და პულსაციამ განსაზღვრა, ერთიან პარმონიულმა სუნთქვამ დაამკვიდრა სცენაზე.

მე თეატრმცოდნე არ ვახლავართ, რომ მეცნიერულად ავხსნა ჩვენი თეატრალური ცხოვრების განვითარების ლოკალური გზა, გაავანალიზო ის მიღწევები თუ მარცხი, რომლებიც მრავლად ჰქონია ამ ნიჭიერ კოლექტივს, მაგრამ ჩემი დაკვირვებით, ინტუიციით, ხშირად მიგრძენია შემოქმედებაში, ურთიერთობაში (თეატრი გრძნობათა თვისების, შინაგანი რიტმის, კონტრაპუნქტული პარმონიაა — ე. კილარი) ხასიათთა, ნიჭის თავისებურებათა დაპირისპირებაზე, კონტრასტზე წარმოშობილი კონფლიქტი (სრულიად ლოკალური და გამართლებული).

მრავალჯერ თქმულა და დაწერილა საქართველოს ტერიტორიულ, ეთნოგრაფიულ





### ელგუჯა ამაშუკელი

თუ მის მკვიდრთა ბუნების, ხასიათის, ტემპერამენტის სხვაობაზე მრავალფეროვნებაზე. ეს „კონტრაპუნქტი“ ყოველთვის ითხოვდა და ითხოვს დღესაც შემოქმედების ყველა სფეროში ნიჭიერ, გინიერ ღირსიორ-რეჟისორს. და თუ ისტორიიდან ვიგონებთ გამარჯვებათა აღმწესხველ დღეებს, ისინი უსათუოდ ისეთ სახელებს უკავშირდება, როგორც: მარჩანიშვილი, ახმეტელი, მიქელაძე და სხვაგვარადაც, ეს იმას არ ნიშნავს რომ რეჟისორს, ღირსიორს დაბალი ნიჭის მსახიობებისაგან, მუსიკოსებისაგან შეუძლია შექმნას ანსამბლ უკომპრომისო მოთხოვნილებათა გამომატველი. სახიობა იყო და რჩება თეატრის უპირველეს ცნებად. ა. იმედაშვილი, უშანგი ჩხეიძე, გიორგი ანჯაფარიძე, ც. თაყაიშვილი აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარაიძე, გიორგი შავგულიძე, ვ. გომიშვილი და სხვანი წარსულში, დღეს — რამაზ ჩხეიძე, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, გიორგი გეგეჭკორი, ეროსი მანჯგალაძე თუ სხვანი ის რეალური ძალაა, რომელსაც შეეძლო და დღესაც ძამულს დაიმორჩილოს თანამედროვე მსოფლიოს თეატრალური ცხოვრების ყველა კატეგორიის და სიმაღლის მხატვრული „მწვერვალი“, ცხადია იმ რეჟისორთა თანადგომით, რომელთაც აქვთ უზარო იგრონი დღევანდლობის რიტმი და მსახიობთა რეალური თუ პოტენციური შესაძლებლობა.

დღეს რეჟისორ რობერტ სტურუას მიერ ბრწყინვალედ დადგმულმა სპექტაკლებმა შორს გაუთქვა სახელი ქართულ თეატრს. არა ერთი და ორი დიდი გამარჯვება იზეიმა რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ. დღესაც გვახსოვს რუსთაველის თეატრის სცენაზე რეჟისორების — შ. აღსაბაძის, დ. ალექსიძის, ა. ჩხარტიშვილის, შ. თუმანიშვილის მიერ დადგმული მშვენიერი სპექტაკლები, აღარაფერს ვამბობთ იმ ორი დიდი ცენტრალური კორიფეების: ახმეტელისა და მარჩანიშვილის სპექტაკლებზე, რომლებმაც მთელი ეპოქა

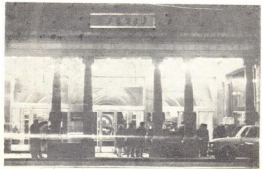
შექმნეს ახალი თეატრალური ცხოვრებისა და აზროვნებისა.

რუსთაველის თეატრის დღევანდელი შემოქმედება, კერძოდ სტურუას მიერ თუ მისი ხელმძღვანელობით უკანასკნელ პერიოდში დადგმული სპექტაკლები მაყურებელს იზიდავს, ხიბლავს გამოკეთილი რეჟისორული ხელწერით, სტილისტური თავისებურებებით, დახვეწილი ესთეტიკით, ფორმის „მუსიკალური მთლიანობით“, ანსამბლურობით — და უპირველეს ყოვლისა მხატვრული მოულოდნელობით, ფანტაზიით და რეჟისორული აღმოჩენებით.

გზა, რომელიც აირჩია რეჟისორმა რობერტ სტურუამ, არის ბრძოლის, სტერეოტიპული ფორმების რღვევის და ახლის დამკვიდრების გზა, გზა წინააღმდეგობებით სავსე უფსკრულის ბირას გაბავალი, რომელზედაც შემოქმედი მხოლოდ გონებით, ნიჭით და გამოცდილებით ვერ ივლის, თუ მას წინ არ უძღვის ინტუიცია, რისკი, გამბედაობა რწმენა. ამ გზას ხელოვნებაში ერთეულები ირჩევენ, ამიტომაც მათი გამარჯვებები უფრო „ხმაურაინია“ და მარცხით თვალსაჩინო.

მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ტაშში, რომელიც რუსთაველის თეატრმა მსოფლიოს მოსტაცა, ყველა ქართველი მსახიობის და მაყურებლის წილადაც მოდის, რამეთუ ის, რაც დღეს ანთია, ადრე მათ სულში იწვოდა აალებამდე.

ქართველ მხატვართა სახელით მე მივესალმები რუსთაველელთა სახელოვან კოლექტივს, ყველა მსახიობს, თანამშრომელს, მხატვარს, კომპოზიტორს მის მამაც და ნიჭიერ რეჟისორს რობერტ სტურუას. ვულოცავ მათ ამ საიუბილეო თარიღს და ეუსურვებ კიდევ უფრო მაღალ, ადრე შეუვალს მწვერვალთა დაპყრობას, ქართველი კაცის გენიის, მისი კუმპარტი არსის საჩინოდ.





# საუკუნოვანი დიდება

მართველობი დიდი თეატრალური კულტურის ხალხია... წარსულში პროფესიული თეატრი არა გვქონია, მაგრამ „ბერიკაობა“ — იგივე თეატრალიზებული წარმოდგენები — ოდითგანვე ჩვენში ცნობილი. პროფესიულ თეატრს უფრო ადრე ანკი როგორ შექმნიდა ჩვენსავით სვედამწარბელი და მოსვენებადაკარგული ხალხი, რომელსაც ამოსუნთქვასაც არ აცლიდა ათასი ჯურის მტრის შემოსევები. როგორც კი დროს მოვიხელთებდით, ისევე ტაძრებსა და ციხესიმაგრეებს ვაშენებდით — ჩვენი ფიზიკური და სულიერი გადარჩენის ემაგ უპირველეს მიზეზებს.

მოსპო თუ არა გარედან შემოსევის საშიშროება, უმალ საფუძველი ეყრება ჩვენს პროფესიულ თეატრსაც, რადგან ხალხი ფსიქოლოგიურადაც შემზადებული იყო და გულიც ერჩოდა საამისოდ. შეიქმნა გიორგი ერისთავის თეატრი და მისივე მეტად თვითმყოფადი დრამატურგია. მეცხრამეტე საუკუნიდან მოკიდებული საქართველოში თეატრზე ფანტიკურად შეყვარებული ადამიანები ქმნიდნენ თეატრალურ დასებს, თბილისში, ქუთაისსა და ბათუმში იქმნება მუდმივი პროფესიული თეატრები, სადაც მოღვაწეობდნენ ვასო აბაშიძე, ნატო გაბუნია, მკეო საფაროვი-აბაშიძე, ვალერიან გუნია, ვალერიან შალიკაშვილი, ლადო ალექსი-შენსიშვილი და სხვ. მათ ქართული თეატრალური ხელოვ-

## სერგო კლდიაშვილი

ნების ისტორიაში დიდი კვალი დასტოვებს.

ქართულ პროფესიულ თეატრზე ფიქრს რომ ვიწყებ, უპირველესად მაინც რუსთაველის თეატრი დამიდგება ხოლმე თვალწინ, რუსთაველის თეატრზე ფიქრისას კი მარჯანიშვილისა და ახმეტელის სახეები მიცოცხლდებიან, რადგან სწორედ ამ ორი რეჟისორის სახელთანაა დაკავშირებული ქართული თეატრის აღორძინება.

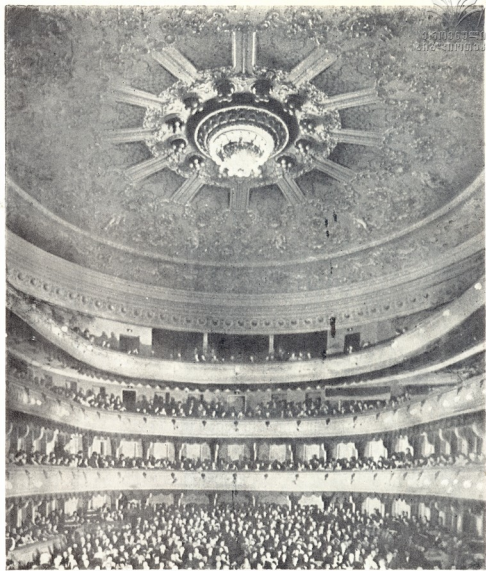
მარჯანიშვილი 20-იან წლებში რუსეთიდან უკვე სახელმწიფო რეჟისორი დაბრუნდა, მისი ჩამოსვლა და ქართულ თეატრში მოღვაწეობა ჩვენი თეატრალური ცხოვრების გაცოცხლება და სულს ჩადგმა იყო. მისი პირველი სპექტაკლი ლოპე-დე-ვეგას „ცხვრის წყარო“ თეატრის ნამდვილი დღესასწაულად იქცა. კოტე მარჯანი-

შვილს თითქოს რაღაც ჩადო ჰქონდა, მას შეეძლო მთელი ბრწყინვალეობით გამოეჩინა მსახიობის ნიჭი, თითქოს ყველა მსახიობს ჰქონდა დაფარული, გაუმუქლანებული ტალანტი, რომელიც დიდი რეჟისორის მოსვლას ელოდა.

მარჯანიშვილის შემდეგ სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობა რუსთაველის თეატრში ამ თეატრის ახალ მიღწევებსა და მისი სახელის ახლებურად გამობრწყინებას უდრიდა... ახმეტელის მიერ დადგმულმა სპექტაკლებმა შორს ვაუთქვეს სახელი რუსთაველის თეატრის მის სხვა სპექტაკლებთან ერთად უჩვეულო წარმატება ჰხვდა „რდევას“. მასხლის სპექტაკლის ნახვის შემდეგ დავით კლდიაშვილმა შთაბეჭდილებათა წიგნში ვრცლად ჩაწერა თავისი შთაბეჭ-

რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზი.





ლილება. მარჯანიშვილიც და ახმეტელისც ვასაოცარი ფანტაზიისა და გემოვნების რეჟისორები იყვნენ. ორივეს სპექტაკლები ქართული თეატრის ისტორიის ოქროს ფონდში შევიდა. ბედნიერი ტალანტის გარდა, მათ აერთიანებდათ ერთი მეტად სასურველი თვისება — მათ შემოიკრიბეს ქართველი დრამატურგები და თავგამოდებით ზრუნავდნენ ეროვნული დრამატურგიის წინსვლისა და განვითარებისათვის.

სანდრო ახმეტელმა დაეითკლიაშვილის მოთხოვნების მიხედვით მთხოვა პეისის დაწერა. მის გადაწყვეტილი ჰქონდა სპექტაკლში გამოყენებინა „ბერიკაობის“ ელემენტები და მარტო შინაარსით კი არა, ფორმიაც ქართული წარმოდგენა დაედგა. მე გატაცებით ვიმუშავე ამ პეისა-

ზე, ჩაებარე კიდევ, მაგრამ ახმეტელს მისი დადგმა აღარ დასცალდა (ეს პეისა — „შემოდგომის აზნაურები“, შემდეგ კ. პატარიძემ განახორციელა სცენაზე).

შესაძლოა მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა ბევრი ქართული დრამატურგის პეისის დადგმა ვერ მოახერხეს, ბევრისა დადგეს და თეატრის ისტორიას არ შემორჩა, მაგრამ ბევრიც შემორჩა. მთავარი კი მაინც ის არის, რომ ორივეს უპირველესად აინტერესებდა თანამედროვეობაზე შექმნილი პიესები, თანამედროვე პრობლემები.

რუსთაველის თეატრი დღესაც ერთვულია თავისი ტრადიციებისა და პრინციპების. წარმატებითმა ვასტროლებმა მექსიკაში, დასავლეთ გერმანიაში, ინგლისში, საბერძნეთში, იტალიაში, შვეიცარია-

ში, საფრანგეთში რუსთაველის თეატრს სახელი გაუთქვა ევროპაში, დღეს მას მსოფლიოს პირველ თეატრებს შორის იხსენიებენ.

რუსთაველის თეატრს დღეს სათავეში უდგას მეტად ნიჭიერი და ფართო დიაპაზონის რეჟისორი. მის ხელში ჩვენი თეატრი კედევ უფრო დიდ წარმატებას მიაღწევს.

ჩვენ კი სხვა კეთილ სურვილებთან ერთად, ვისურვებდით, მისი მომავალი წლების რეპერტუარში სკარბოდეს ქართული პიესები, სადაც ჩვენი თანამედროვეობის მტკივნეული პრობლემები, ჩვენი თანამედროვე ადამიანის სულიერი ძვრები და ტკივილები იქნება წინა პლანზე წამოწეული. ამით რუსთაველის თეატრი დიდ ეროვნულ საქმეს გააკეთებს.



## ღ ი ღ ი

სცენა სპექტაკლიდან „ცეცხლის წუარა“

უშანგი ჩხეიძე — პამლეტი

სცენა სპექტაკლიდან „პამლეტი“



კონტ მარჯანიშვილმა ერთხელ თქვა: ოცდაათი წლის მანძილზე ვეძებდი ჩემს თავს, მე ის ვიპოვე ქართულ თეატრშიო, გულახდილი აღსარებაა. მოუსვენარმა ცხოვრებამ საღ არ ატარა, იგი ქმნიდა ახალ თეატრებს რუსეთის იმპერიის უკიდევანო სამყაროში, ახდენდა თეატრალურ რევოლუციებს, ქმნიდა ბრწყინვალე სპექტაკლებს და



# თ ე ა ტ რ ი

## ვასილ კიკნაძე

უდიდეს როლს ასრულებდა რუსული პროფესიული რეჟისურის ფორმირებაში, საერთოდ თეატრალური ცხოვრების წარმატებაში. ფართო იყო სივრცე მარჯანიშვილის თეატრისა. ვალმოხდილი, დაბრძნებული დაუბრუნდა თავის სამშობლოს. ამიერიდან იწყება ახალი ეპოქა მისი ბოგორაფიისა და ეპოქა ქართული თეატრისა. ორმხრივ ბედნიერი იყო შეხედრა მშობლიურ სამყაროსთან. რა ბევრი დააკლდებოდა კ. მარჯანიშვილის სახელსა და დიდებას, საქართველოში რომ არ ემოღვაწა. მეორეს მხრივ წარმოდგენაკი ძნელია თუ როგორ წარმართებოდა ქართული საბჭოთა თეატრის ბედი უმარჯანიშვილოდ.

ცხოვრების ახალი საბჭოთაო წესის დაწყებამ, კ. მარჯანიშვილს შესაძლებლობა მის-

ცა რევოლუციურად გარდაექმნა ქართული თეატრი, ჩამოეყალიბებინა რუსთაველის თეატრის მოდელი. ა. ლუწანაშვილმა ზუსტად განსაზღვრა კ. მარჯანიშვილის წარმატების საიდუმლოება ქართულ თეატრში: „ქართულმა სტილმა და იმ ენამ, რომელიც ასე დიდებულად აედგრა ჩვენთვის სცენიდან, შექმნეს რაღაც განსაკუთრებული პარმონია. ეს აიხსნება, რა თქმა უნდა, თვით მარჯანიშვილის ნაციონალური თვალთხედით, რომელსაც თავის მშობლიურ ნიადაგზე უნდა ენახა მეტი მაცოცხლებელი ძალა, ვიდრე რომელიმე სხვა გარემოცვაში“.

მშობლიური რატემები, ქართული ტემპერამენტი „ფანტაზიის თავაწყვეტილი აფორმირება“, ძალუმაღ ავლენდა ქართველი ხალხის თეატრალურ გენიას. ხსნიდა მისი სულის წიაღში დღეგრული არტისტული ფენომენის საიდუმლოებას. კ. მარჯანიშვილმა იგრძნო ეპოქის მაჯისცემის თავისებურება და ხალხის სულში დღეგრული მრავალსაუკუნოვანი სანახაობითი კულტურის ცხოველმყოფელობა. იგრძნო და დიდებულად გამოხატა იგი. ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ მისეულ დადგმაში გამოიხატა მარჯანიშვილის რევოლუციური სული, სპექტაკლმა გამოავლინა ქართველი მსახიობის დიდი არტისტული ნიჭიერება, „საერთო ნაბიჯით ევროპასთან ერთად“ — თქვა მარჯანიშვილმა და რუსთაველის თეატრიც გაბეზულად გააყვა მაღლგანვითარებული ევროპული თეატრალური კულტურის კვალს. მაგრამ ეს იყო არა მიბაძვა ან უბრალო განმეორება ევროპული თეატრალური ფორმისა, არამედ ღრმად ეროვნულ, ქართულ თვითმყოფად კულტურას ენიჭებოდა ევროპას თეატრალური კულტურის მიღწევები, აფართოებდა თეატრის თვალსაწიერს, ქართულ თეატრში დაიდაღა დინამიური ექსპერიმენტული ძიებების ხანა!

თეატრში იქმნება „ცხვრის წყარო“ და „პამლეთი“, „ვაახნარებელი მდაბიო“ და „გაერა“, „მზეთამზე“ და სხვა სპექტაკლები, რომლებიც სრულ წარმოდგენას ქმნიან მარჯანიშვილის მრავალპლანობიან ძიებათა ხასიათზე. იგი ერთბაშად ამკვიდრებდა ახალ ხელოვნებას, საფუძველს უყრიდა ახლებურ თეატრალურ აზროვნებას, სრულიად ანახლებდა საშემორულებლო ტექნიკას, აცხოველებდა თეატრალურ ფანტაზიას, ყველის აოცებდა ფორმათა ელვარებით, სახეიშო თეატრალიზით, თემებისა და პრობლემების



სცენა სპექტაკლიდან „არღვევა“

სიმამფრით. თეატრი მოექცა საზოგადოებრივი ცხოვრების ავანგარდში.

რუსთაველის თეატრმა ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში უნივერსიტეტის როლი შეასრულა. აქ ეკ უპირველესი როლი ეკუთვნის მის განმანახლებელს, ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებელს კ. მარჯანიშვილს. მან 1926 წლამდე (რუსთაველის თეატრიდან წასვლამდე!) მოასწრო თეატრის მტკიცე საფუძვლების ჩამოყალიბება. პირობითი თეატრალური ესთეტიკის პრინციპების ფორმირება ქართულ თეატრში. ძველის მსხვერვისა და სიახლეთა დაუფლების გაკვეთილი მისცა ახალ თეატრებს. რუსთაველის თეატრი, უპირველესად კ „სულთრეულები“, რომლებიც ფიცით შეიყვანენ, შემოქმედებითად მარჯანიშვილის სინთეტური თეატრის ერთგულნი დარჩნენ. ასე იყო მაშინაც, როცა სრულიად გაიყარა მათი გზები. რუსთაველის თეატრიდან მარჯანიშვილის წასვლა დიდი ადამიანური ტრაგედია იყო, მაგრამ ისტორიულად კანონზომიერი თავისი დიდი შედეგებით. საქართველოში შეიქმნა ორი დიდი თეატრი, რომელშიც ითავა ქართველი ხალხის ახალი თეატრალური კულტურის ჩამოყალიბება.

კ. მარჯანიშვილმა თეატრში მოიტანა სინთეტური თეატრის პრინციპები, რაც ორგანულად შეერწყა ქართველი აქტიორის ბუნებას. მარჯანიშვილის სიახლეთა ძიებებს ფართო თვალსაწიერი ჰქონდა. იგი იყენებდა ყველაფერს, რაც კი თეატრის სამყაროში ექცეოდა. პირველ რიგში უდიდესი როლი მიენიჭა სცენოგრაფიას, მუსიკას, ქორეოგრაფიას, ქართველი მსახიობის პლასტიკას, ახალი დროის მსახიობის მოქალაქეობრივ პოზიციას. ამ წლების თეატრში არის გვირგვინ-რომანტიკული სტილი, არის ყოფითი-ფსიქოლოგიური ნაკადი და მიუზიკლი, არის ძიებათა მრავალი სფერო და რაკურსი. რომელიც სავსებით ავლენს ქართული თეატრის დიდი მზატერულ შესაძლებლობებს. სტილური მრავალფეროვნება, ეანრების აღრევა გარკვეულად ართულვებდა თეატრის ერთიანი მზატერული სახის მოდელირებას, მაგრამ მისი მრავალსახეობა თეატრს ანთავისუფლებდა შტამებისა და ერთფეროვნებისაგან, ახლის ძიებისათვის ქმნიდა წინამძღვრებს, იძლეოდა ახალ აქტიორულ სახეთა აღმოჩენის ეფექტს. მარჯანიშვილი თეატრალურ-რეკლუქტიურ გარდაქმნებში ეყრდნობოდა თავის უმდიდრეს გამოცდილებას

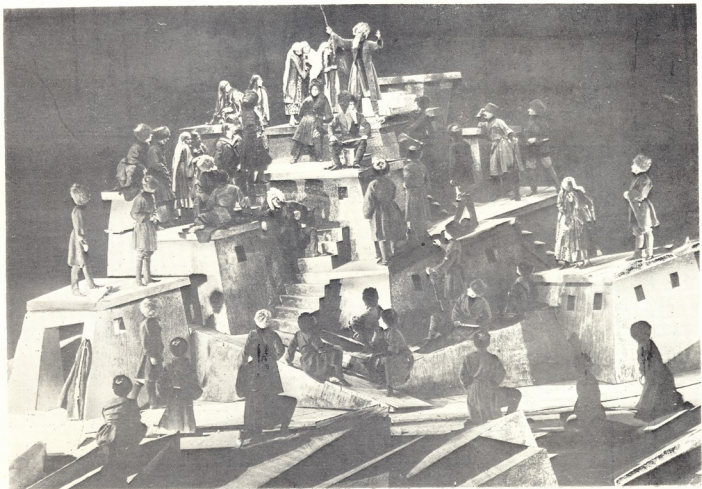
და ქართული თეატრის წინა პერიოდში ჩატარებულ მუშაობას. მას გარკვეულად მომზადებული ნიდაგიც დახვდა. საქართველოში შექმნილი სოციალურ-პოლიტიკური პირობები საშუალებას აძლევდა ავღორძინებინა ქართული თეატრალური ხელოვნება, შეექმნა საქართველოსთვის მანამდე უცნობი, სრულიად ახალი ტიპის თეატრი, კ. მარჯანიშვილის პირობითი თეატრალური მრწამსა თანაზიარი იყო ახალგაზრდა ამბეტელის შეხედულებების, რევოლუციამდელ თეატრში. იგივე საუკუნის აიბანი წლებს შემდეგ იგი ერთადერთი რეჟისორი იყო, ვინც პირობითი თეატრის ესთეტიკას იცავდა, ამდენად განაგებდა როცა კ. მარჯანიშვილმა განაცხადა: მე მინდა გვერდით მყავდეთ ახალგაზრდა რეჟისორი ს. ამბეტელი. ვაგ სულ ორიოდვე წელი და ს. ამბეტელი იტყვის: „ხაზი, რომელიც მე ავიღე, ქართულ თეატრში ჩემს თეატრში მოსვლისაანავე, საყვებით გამოდგა წინამორბედი იმ საერთო თეატრალური გზისა, რომელსაც ადგას კოტე მარჯანიშვილი“... თქმა ამისა დიდი გაბედულებაა და დიდი სიმართლეც. ყველა სპექტაკლი ერთობლივი ხელის მოწვერი მიდიდა და აქაც ვლინდებოდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ამბეტელის შემოქმედებითი პრინციპების თანამოხვევა. ზოგჯერ ერთნაირი არ იყო თითოეულის წვლილი სპექტაკლში, მაგრამ აფიშას მაინც ორივე აწერდა ხელს. თანდათან იმძლავრა შემოქმედებითაა განსხვავებამ, მას თან სდევდა წმინდა ადამიანური შეპირისპირებაც. თეატრისა და მის გარეთ წარმოქმნილი ვნებათაღელვა, რაც ერთობ აპოხიერებდა საკონფლიქტო სიტუაციებს და... მარჯანიშვილი თეატრიდან წავიდა!

1926-27 წლების სეზონი ერთგვარად გარდამავალი იყო, უმარჯანიშვილოდ დარჩენილ თეატრს ერთბაშად ათასი საზრუნავი დაატყდა თავს. შეიქმნა რთული ფსიქოლოგიური კლიმატი, საზოგადოება აღაშფოთა „დურუჯის“ უკომპრომისო ბრძოლამ, რასაც თეატრიდან მარჯანიშვილის წასვლა მოჰყვა. თეატრი დარჩა „დურუჯის“ მეთაურის ს. ამბეტელის ხელში. სეზონის სპექტაკლებიდან მხოლოდ ა. გლეგოვის „ზაგმუქმა“ მიიქცია ყურადღება. თეატრში თავი აჩინა კრიზისულმა სიტუაციამ. მიუხედავად იმისა, რომ მომდევნო სეზონში დიდი წარმატებით დაიდგა ბ. ლაგერნევის „რღვევა“, დაისი ნაწილი მაინც წავიდა თეატრიდან.

ოციან წლებში რუსთაველის თეატრის დიდ აქტიურულ ხელოვნებას ქმნიან უ. ჩხეიძე და ვ. ანჯაფარიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე, თ. ქავჭავაძე, ნ. წულუკიძე, გ. დავითაშვილი, ს. ყორჯოლიანი, მ. გვლოვანი და სხვები, კ. მარჯანიშვილი პირდაპირ სიაცარი

გულუხეობით ავლენდა მსახიობთა ნიჭიერებას, სცენოგრაფისტებს, კომპოზიტორებს. დიდი აღმავლობის წლებია რუსთაველის თეატრისთვის 20-იანი წლები. ძიებნა და წარმატებანი იოლად არ ხდებდა, არის შეუღლომები, ჩავარდნები, მაგრამ თეატრი სულ უფრო და უფრო გაბედულად ქმნის ახალ წარმოდგენებს ეძებს ახალ ხერხებს და საშუალებებს, მრავალძლიანად ძიებათა რაკლებშია ს. ამბეტელის სპექტაკლები „ბერლო ზმანია“, „როდამი“, „ლატავია“, „შპინგელმენში“, „სალომა“! კ. მარჯანიშვილის „ჰამლეტის“ გვერდით თითქმის უცნაურია მათი დასახელება, მაგრამ ისინი ყველანაერთად წარმოაჩენენ ქართული სანახაობითი კულტურის მრავალფეროვნებას, მის ღრმა დინებათა ათას განშტავებას, ძიებათა უნაპირო სივრცეებს.

ამბეტელი ეძებს მეამბოხე გმირის თემას, ეძებს ყველაფერს, არსებითად აქ არის საწყისი იმ გზისა, რომელსაც იგი ახალი ქვეყნის მშენებელ რომანტიკულ გმირებთან მიიყვანა. ევოლუცია ამბეტელის შემოქმედებითი გზისა სათავეს იღებს „ბერლო ზმანიაში“, ვაიცილი ექსპრესიონისტულ და სიმბოლისტურ ძიებათა ნაკადებს და ფორმირდება სრულიად ახალ სახეში — გვირგვინ-რომანტიკულ თეატრში. რუსთაველის თეატრში ექსპრესიონიზმს მოაქვს ახალი საშემსრულებლო ლექსიცა და ხელს უწყობს თეატრის მოდერნიზებას. იგი საყვებითა ბუნებრივი ფორენა რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. ამბეტელის ნოვატორულ ძიებათა კომპლექსში ბუნებრივად თავსდება ექსპრესიონისტული და სიმბოლისტური დრამატურგია თავისი სიახლეებით. ამბეტელის შემოქმედება კი საერთოდ გლობალურდება თავისი მასშტაბებით. იგი გარკვეულად უკავშირდება იმ ძიებებს, რასაც ეწოდა ვ. შეიერპოლდი, გ. ფუქსი, ლ. კურბასი, რენჰარტი, ე. პისკატორი. თეატრალური პარალელებია და მერიდიანებია ამ სივრცეებს ბუნებრივი კავშირი აქვთ ერთიერთთან, თვით საუკუნის მიერ წამოპრილი პრობლემების ნაირგვარობასთან, ღრმა სოციალური, პოლიტიკური თეატრის პლატფორმასთან. ამბეტელის ძიებანი მოიცავდა ახალი ქვეყნის რევოლუციურ გარდაქმნათა დიდ შინაარსს, მეტროპოლი ჰუმანიზმის პოზიცია აერთიანებდა წარსულსა და აწყყოს, ძველსა და ახალს, რომანტიკული გმირი იქცეოდა ფართო მასშტაბის, ამდლებული სულის დიდ მეტაფორულ სახედ. ამბეტელმა შექმნა გარკვეული მოდელი ქართული რომანტიკული თეატრისა, იგი საბოლოოდ დაასრულა „ყაჩაღებში“, ხოლო შემდეგ შეჩერდა და დაიწყო სრულიად ახალი თეატრა-



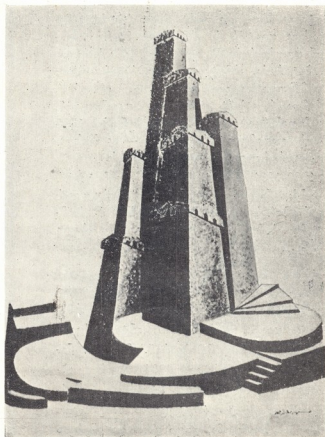


სცენა სპექტაკლიდან „ლამარა“

სცენა სპექტაკლიდან „ანზორი“

სცენა სპექტაკლიდან „ვანალები“

ირაკლი გამრეკელი  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის  
„თონიულდი“





ლური სამყაროს მოდელირება. ეს იყო ახალ ძიებათა კარიბჭესთან დგომა და ჩაფიქრება. მისთვის იქნებ სავსებით ნათელიც კი არ იყო საით წარიმართებოდა ძიებანი, რა გზას გაჰყვებოდა თეატრი. „ლუარსაბ თათქარიძისა“ და „კლდიაშვილის ნიღბების“ დადგმაზე ფიქრი, ჩვენში ათასგვარ ახნის ბადებს... ამოა იმის გარკვევა, რაც ასმეტელს გაჰყვა...

30-იანი წლების პირველ ნახევარში გრძელდება 20-იან წლებში წარმოქმნილი ძიებანი. ცოცხალი თეატრალური პროცესები ფართო პლანში მიედინება და მრავალწვრილ შენაკადს ქმნის, ფართოდაა გაშლილი მისი ნაპირები. საბჭოთა ქვეყნის ცხოვრებაში მომხდარი ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები, ადამიანის სულიერი და ეკონომიური ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობანი თეატრისაგან მოითხოვს შესაბამის მხარდაჭერას და ქართული თეატრიც ჩვენი ხალხის ესთეტიკური ცხოვრების ავანგარდში ექცევა. თეატრი ხდება მეგრძოლი, თეატრი ტრიბუნი, თეატრი ახალი ქვეყნის სულიერი ცხოვრების გამომსახველი.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე იდგმება ვ. კირშონის „ჭართა ქალაქი“, ე. იანოვსკის „ყამირი“, ა. სლავინსკის „პროტესტი“ და „ლაზარა“ (ვაჟა ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივების მიხედვით). ამით მთავრდება ოციანი წლები და იწყება ახალი ოცდაათიანი წლების პირველი სეზონი. ამის შემდეგ ახ. ჭეტელი მხოლოდ ოთხი წელი ხელმძღვანელობდა თეატრს. ს. ახმეტელს მხარში ედგნენ რეჟისორები შ. აღსაბაძე, აკ. ვასაძე და კ. პატარიძე. ახმეტელის ხელმძღვანელობით იდგმებოდა ყველა სპექტაკლი. „ახზორი“, „ჭართა ქალაქი“, „ლაზარა“, „თეთნულდი“, „ყაჩაღები“ და თუ აქვე მოვიხსენიებთ 1928 წელს დადგმულ „არღვევას“. — განსაზღვრავდა რუსთაველის თეატრის სახეს.

1930-1931 წლებს სეზონში ახმეტელის ხელმძღვანელობით იდგმება ა. მირცხულავას „განგაში“. ს. შანშიაშვილის „სამნი“, მომდევნო სეზონშიც მხოლოდ ორი ახალი სპექტაკლი დაიდგა — შ. დადიანის „თეთნულდი“ და პ. სამსონიძის „სალტე“. 1932-1933 წლების სეზონში კი ერთი სპექტაკლი ფ. შილერის „ყაჩაღები“. და ბოლოს ახმეტელმა დადგა ლ. სლავინის „ინტერვენცია“ და ვ. შვეარცინის „ნაბიჭვარი“. ამ უკანასკნელის პრემიერა შესდგა 1934 წლის 4 აპრილს. ეს წელი თეატრმა „დურუჯის“ შექმნიდან განვლილი ათწლეულის საიუბილეო მხადებს მოანდომა, დიდი დრო და ენერჯია



აკაკი ზორაგია — ოტელო

აკაკი ვასაძე — იაგო

მოხმარდა საზღვარგარეთ გასტროლები-სათვის მზადებას.

ს. ახმეტელის სპექტაკლებმა ნათელყვეს გმირულ-რომანტიკული თეატრის მთელი სიღამაზე. „ანზორი“, „არღვევა“, „თეთნულ-ლი“ და „ქართა ქალაქი“ უშუალოდ ეხებოდა თანამედროვეობას. მის გვერდით მნიშვნე-ლოვან ადგილს იჭერს მითოლოგიური თემა და კლასიკა.

რუსთაველის თეატრმა „ლამარაში“ ადგი-ლობრივი თქმულება ხაკაცობრიო დრამის სიმადლეზე აიყვანა. თავის დამაბულობით, სიღნეკითა და ასახვის უზრარლობით ეს სპექტაკლი შექსპირისებურია (ხაზი ჩემია ვ. კ.). რეჟისორი ახმეტელი დაკვიდრებულია საკვირველი ხელოვნებით რომ ყველაზე რთული სცენური მდგომარეობანი დამაჯე-რებლად და ხელმისაწვდომად ჩამოასხას<sup>1</sup>, ასე აფასებდა სპექტაკლს კრიტიკოსი კ. ფე-ლდმანი.

ს. ახმეტელის რომანტიკულ თეატრში უმთავრესი იყო ღრმად ადამიანური ტრაგე-დიის თემა. სწორედ ამ პრინციპს ეფუძნე-ბოდა „არღვევის“, „ანზორის“, „ლამარას“, „ქართა ქალაქის“, „თეთნულდის“, „ყინა-ელბის“, დაღმები. სპექტაკლები იძლეოდა რომანტიკულისა და ფსიქოლოგიურ სინ-თეზს.

სავსებით მართებულია გ. ტოვსტრონოვო-ვის შენიშვნა: „რომანტიკა და ფსიქოლოგია უნდა ერთიანდებოდეს ერთ სპექტაკლში, იქნება ის „ობტიმისტური ტრაგედია“ თუ „ჩემი უფროსი და“, „არღვევა“, თუ „ქორ-



წინების დღე<sup>2</sup>. არ უნდა გავაღარებოთ ჩვენი ხელოვნება მხოლოდ იმ საფუძველზე, რომ თეატრის ზოგიერთ მოღვაწეს ვერ მიუღ-წევია ამ სინთეზისათვის<sup>1</sup>.

ა. ახმეტელის დიდი რეჟისორული ძალა სწორედ ამ სინთეზში იყო. ალბათ ამ ფაქტ-მაც განაპირობა ახმეტელისადმი გ. ტოვს-ტრონოვოვის განსაკუთრებული სიმპათია, რომელსაც იგი ხშირად გამოხატავს ხოლმე.

ა. ახმეტელმა აამილა ქართული თეატრის საერთაშორისო ავტორიტეტი.

ხშირად წერდნენ, რომ ს. ახმეტელი არის საქართველოში „თეატრალური ოქტომბრის“ მედროშე. ვ. ბლიუმი პირდაპირ ამბობდა: „ახლა ჩვენი ვიცით, თუ როგორი დროშების ქვეშ თუ ვისი „ძახილის“ ქვეშ იწარმოებს გაშლა საბჭოთა თეატრისა“, და აქვე განაგ-რძობდა „ელაპარაკობ ენის დაუბმელად, — ახმეტელი ხდება მეიერჰოლდის დროშის შემკვიდრე“<sup>2</sup> (ხაზი ყველგან ჩემია—ვ. კ.). ხო-ლო რაც შეეხება ს. ახმეტელის თეატრის ვა-მოდისილს მოსკოვის თეატრალურ ცხოვრება-ში, ამაზე მიუთითებს ვ. ბლიუმიც: „მისი (ახმეტელის) შემოქმედება დღეიდან იქნება საყრდენი (ზოგჯერ კი ამოსავალი) მოწინავე საბჭოთა თეატრალური კრიტიკული აზრისა“ (ხაზი ყველგან ჩემია — ვ. კ.) ასე, რომ ახ-მეტელის თეატრი გავლენას ახდენდა სხვებზე, მისი საოცარი თვითმყოფადი ბუნება ხიზ-ლავდა ყველას.

<sup>1</sup> გ. ტოვსტრონოვი, რეჟისორის პროფესია, საქარ-თველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1975, გვ. 118.

<sup>2</sup> ვ. ბლიუმი, რუსთაველის თეატრი, კრებული, 1934, გვ. 32.





რუსთაველის თეატრის დასის შეხვედრა  
ვლ. ნემბროვიჩი-დანჩენკოსთან ქართუ-  
ლი კულტურის დეკადანზე მოსკოვში,  
1936.

აკაკი ხორავა — ივანე მრისხანე („ლიდი  
ხელშეიფე“)





სცენა სპექტაკლიდან „ოიდიპოს მეფე“

ვინც უფრო ღრმად ეროვნული სულის გამოსახვაში, ვინც უკეთ სწვდება თავისი ხალხის ფეხებს, მით უფრო საინტერესოა იგი ყველასათვის. „ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალისკენ მიყვავრთ“ — თქვა ასმეტელმა. ერთი სიტყვით „ვინც არ ეუფთვნის სამშობლოს ის არც კაცობრიობას ეუფთვნის“ (ბ. ბელინსკი). სწორედ ასე შეერწყა და შეენაერთა ერთმანეთს ეროვნული და ზოგადკაცობრივი ასმეტელის თეატრში.

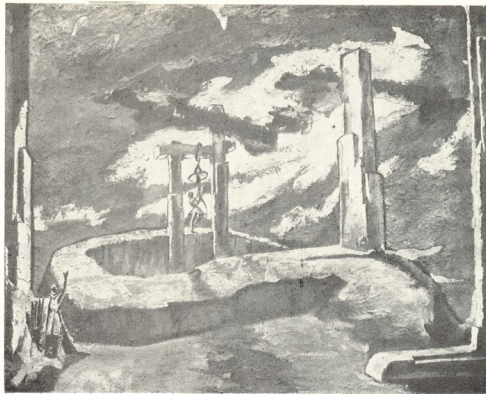
ევოლუცია, რომელიც ასმეტელის შემოქმედებაში ხდებოდა, იმპულირებული იყო ავით ჩვენს ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებებით, რაც თავისთავად მოითხოვდა მხატვრული ორიენტაციის შეცვლას, მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების გათვალისწინებას!

ასმეტელმა ვერ მოასწრო თეატრალური ზღოვებების ყველა სფეროს ჩაწვდომა, ერთნაირად ვერ გაუნაწილა დრო და ენერგია.

მაგრამ მთელი შემოქმედება იყო უზარმაზარი ძიების პროცესი, რომლის თავისებურებანიც ყველაზე უკეთ „ყაჩაღებში“ გამოვლინდა. აქვე შეიქმნა აკ. ხორავასა და აკ. ვასაძის დიდი აქტიორული სახეები. სპექტაკლში გამოჩნდა გ. დავითაშვილის, თ. წულუკიძის, ე. ლორთქიფანიძის ნიქიერება.

30-იანი წლების პირველ ნახევარში დასრულდა რუსთაველის თეატრის ერთი პერიოდი. იგი დაკავშირებულია არა მარტო ასმეტელის თეატრიდან წასვლასთან, არამედ იმ რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებთან, რომელიც იმეამად საქართველოში მიმდინარეობდა. დასრულდა ასმეტელის თეატრის ეპოქა. მასზე დარჩა ლეგენდები და თქმულებები. აღფრთოვანება და ტკივილი.

თეატრმა მსოფლიო სახელი მოიპოვა, ზედმეტ არ იქნება ამ საიუბილეო წერილში კვლავ გაიხსენოთ. „იგონებენ ყველაზე უფრო მკაფიო, ყველაზე უფრო ძლიერ თეატრალურ შთაბეჭდილებას და, მართალი



ქართული  
ენციკლოპედია

ფარნაოზ ლაიაშვილი  
დეკორაციის ესკიზი „ბასტიონი“  
სპექტაკლისთვის

სცენა სპექტაკლიდან „ბასტიონი“

სცენა სპექტაკლიდან „ბებერი მუზუნე-  
ები“

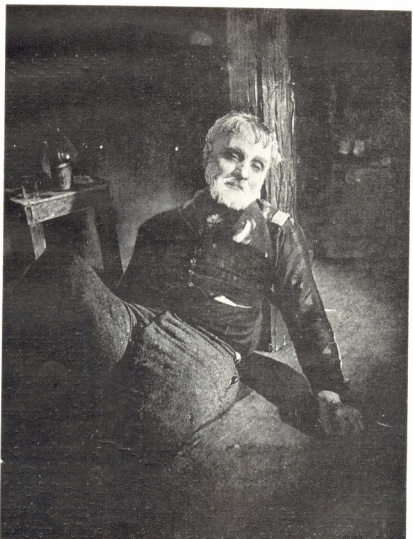
სერგო ზაქარიაძე — ფიროსმანი („ფიროსმანი“)



რომ ითქვას, არც ერთის შედარება არ შეგვიძლია" — წერდა ე. ბესკინი. „რუსთაველის თეატრი ნამდვილი სიცოცხლეა. ხელოვნება მოცემული უდიდეს ფორმაში. ათასი მაძლობა“ (ე. მორტონი). გამოჩენილი ნორვეგიელი პოეტი და დრამატურგი ნ. გრივი წერდა, „მაძლობა რუსთაველის თეატრის სიცოცხლით სავსე და უმშვენიერესი სპექტაკლებსათვის, რომელთა მსგავსი არასოდეს მინახავს“. „ქართულმა არტისტებმა და მათმა გენიალურმა რეჟისორმა ახმეტელმა კიდევ ერთი გამარჯვება მოიპოვეს“ (ა. ქრისტენსენი). „ქართულ თეატრს ჰყავს თავისი გენია“ (პ. ფლანგანი). მსოფლიოს სხვადასხვა ადამიანთა ამ აღფრთოვანებულ სტრიქონებს თითქოს აჯამებს ევროპის თეატრალურ გაერთიანებათა დირექტორის პ. ფლანგანის წერილი: „უფლებას ვაძლევ ჩემს თავს მხოლოდ შეგვეკიხოთ. — გაქვთ თუ არა სურვილი ამერიკაში მოსვლამდე ჩამობრძანდეთ ევროპის მთავარ ქალაქებში. ვფიქრობ, პირველად ვენაში, შემდეგ ბუდაპეშტში, პრაღასა და ვარშავაში, ციურხისა და პარიზში, ლონდონსა და ამსტერდამში, ბრიუსელში, პაგასა და, შესაძლებელია, იტალიაშიც... რა შორს წავიდა ახმეტელის თეატრის სახელი. გავა ნახევარი საუკუნე და რუსთაველის თეატრი რ. სტურუას ხელმძღვანელობით კიდევ უფრო გააფართოებს ფლანგანის მიერ შემოთავაზებულ მარშრუტს. იცვრება ბუნებრივი წრე. დღეს თანამედროვე რუსთაველის თეატრზე სახეებით შეიძლება გავიმეოროთ ის, რაც ა. ლუნაჩარსკიმ ნახევარი საუკუნის წინათ თქვა: „რუსთაველის თეატრმა გააკვირვა მოსკოვი. რუსთაველის თეატრი მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში წინაურდება“.

რუსთაველის თეატრის რთული პერიოდი დაუდგა 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, რომელიც კარგა ხანს გაგრძელდა. სირთულე მრავალმხრივი იყო. იგი მოიცავდა რუენისურის, აქტიორული ოსტატობის, მხატვრული სტილისა და ძიებების მრავალ სფეროს. თეატრის წინაშე ერთბაშად დადგა საკითხი — რა გზით წასულიყო მისი განვითარება.

1935-36 წლების სეზონში დაიდა ა. კორნიჩუკის „პლატონ კრეჩტი“, დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“, კ. ვოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, ს. შანშიაშვილის „არსენა“... სპექტაკლებს იმხანად ხაზგასმული პროპაგანდა გაუწია პრესამ. თეატრში მოხდა ნამდვილი გარდატეხაო. მართლაც 1934-35 წლის სეზონის ფონზე მნიშვნელოვანი ცვლილება მოხდა, მაგრამ





ეს სრულიადც არ ნიშნავდა იმას, რომ თეატრი ახლა დადგა რეალიზმის გზაზე.

30-იანის მეორე ნახევარში რუსთაველის თეატრის სცენაზე წამყვან ადგილს იკებრს აკ. ვასაძის, შ. აღსაბაძის, კ. პატარიძის და დ. ალექსიძის სპექტაკლები. დ. ალექსიძემ 1936 წლიდან დაიწყო მოღვაწეობა.

სულ სხვა ტენდენციას გამოხატავდა კ. პატარიძის დადგმა „შემოდგომის აზნაურები“. (მხატვარი დ. თავაძე). მსუბუქი სატირული სპექტაკლი შეესაბამებოდა კლასობრივი ბრძოლებით სავსე პერიოდს. „პლატონ კრეჩეტი“, მეორეს მხრივ, „შემოდგომის აზნაურები“. ამ ტენდენციებში თავსდებოდა აკ. ვასაძის „არსენა“ და დ. ალექსიძის „სასტუმროს დიასახლისი“. „არსენას“ დადგმაში შეიმჩნეოდა ინერციულობა რომანტიკული სტილისა. საერთოდ, თეატრში თანდათან იკარგება ხალასი რომანტიკა თავისი ღრმა ფსიქოლოგიური ძიებებით და მის ადგილს იკებს ცრუ პათეტიკის დანაშრევები. თეატრის საუფეთესო აქტიორული ძალები თავიანთი დიდი ნიჭის საშუალებით ძლევენ მას, მაგრამ სადაც არ არის ამგვარი სიმძლავრე ნიჭიერებისა, იქ ერთობ რთულდება სიტუაცია.

დიდ სამამულო ომამდე ა. ვასაძე დგამს შ. დადიანის პიესას „ნაპერწყლიდან“, ა.

ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცისა“ და ს. კლდიაშვილის უკანასკნელ რაინდს“.

დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრში დ. ალექსიძის მისვლას. იგი ორგანულად უხამებს დრამატულს და კომედიურს ურთიერთს. „ალკაზარის“ გვერდით იდგმება მისი კომედიური წარმოდგენები.

„სასტუმროს დიასახლისმა“ თითქოს რაღაც ახალი, უფრო მივიწყებული ტენდენცია წმეახსენა აუდიტორიას, აგრძნობინა რომ რუსთაველის თეატრის მხატვრული მეოთხედი როდი გამოირიცხავს კომედიას.

1939 წელს კ. პატარიძემ დადგა „გუშინდელნი“. რეჟისორული გადაწყვეტის მხრივ შ. დადიანის „გუშინდელნი“ ბევრი რამ ჰქონდა საერთო დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურებთან“.

რუსთაველის თეატრში ა. ზორავას და ა. ვასაძის გვერდით წარმატებით მოღვაწეობენ გ. დავითაშვილი, თ. წულუკიძე, თ. ჭავჭავაძე, გ. დავითაშვილი, ე. აფხაიძე, გ. სალარაძე, ე. ლორთქიფანიძე, ი. ლალიძე, ე. აბაშიძე და სხვები. თეატრში ახალი თაობის დაწინაურება ხდებოდა თითქმის შეუმჩნეველად, რადგან შემოქმედებით ზენიტში იყვნენ თეატრის წამყვანი მსახიობები, ერ-



სენა სპექტაკლიდან „ადამიანებო იყავით ფხიზლად!“

დმიტრი თავაძე  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის  
„ესპანელი მღვდელი“

სენა სპექტაკლიდან „ესპანელი მღვდელი“

თომბ დიდი იყო თეატრის დანაქარავი, როცა ჩამოაცილეს რამდენიმე მსახიობი...

დ. ალექსიძის „ალკაზარში“ ღერმანაძე, გამოდინ მ. გელოვანი, გ. დავითაშვილი, თ. ბაქრაძე, ხოლო ს. კლიაშვილის „გმირთა თაობაში“ ს. ჭაფარიძე, გ. სალარაძე, წინაურდება ახალგაზრდა მხატვარი დ. თავაძე, თეატრში დიდი წარმატება აქვს ს. ქობულაძეს. ირ. გამრეკელის, დიდი თეატრალური შემოქმედის გვერდით მოღვაწეობენ სხვა მხატვრები. ი. გამრეკელი, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა რუსთაველის თეატრის მხატვრული სტილის შემუშავებაში, თანდათან გზას უთმობს სხვებს.

თეატრში რევოლუციური თემატიკის საზის გაგრძელება და თავისებურად ახალი აელერება იყო შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“ და პოვოდინის „თოფიანი კაცი“. იქნება რევოლუციური პათოსის წარმოდგენები. ამ სპექტაკლებში იკვეთება აკ. ხორავას, აკ. ფასაძის, დ. მეფიძის, ს. ჭაფარიძის, დ. ხუციშვილის, ე. აფხაიძის მიერ შექმნილი სახეები.

„ყაჩაღების“ შემდეგ რუსთაველის თეატრში ყველაზე დიდი მოვლენა იყო შექსპირის „ოტელოს“ დადგმა (რეჟ. შ. აღსაბაძე). ეს არის კვშმარტიად ისტორიული





დღე ქართულ თეატრში. ამავე სეზონში იდგმება „ნაპერწყლიდან“, ნ. შოთავაშვილის „სულელი“ (რეჟ. კ. პატარიძე) გ. მდივნის „სამშობლო“ (რეჟ. დ. ალექსიძე), მომდევნო ორ სეზონში განხორციელდა შვიდი ახალი სპექტაკლი. ა. ოსტროვსკის „უღანაშუალოდ დამნაშავენი“ (რეჟ. ა. ვასაძე), ს. შანშიაშვილის „ფოლადური“ (რეჟ. შ. წერეთელი), ნ. პოგოდინის „თოფიანი ცაიკა“ (რეჟ. ა. ხორავა), ს. მთვარაძის „უღელტეხილზე“ (რეჟ. დ. ალექსიძე), შ. დიდიანის „გუშინდელნი“ (რეჟ. კ. პატარიძე), ა. კორნეიჩუკის „ბოვდან ხმელნიციკი“, (რეჟ. ა. ვასაძე), ს. კლდიაშვილის „გრაფის ქვრივი“ (რეჟ. დ. ალექსიძე), ხოლო მომდევნო სეზონის პირველ ნახევარში (1940 წელს) დაიდგა ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“ (რეჟ. კ. პატარიძე), ა. სუმბათაშვილის „ალატი“ (რეჟ. ა. ხორავა) და სხვა.

ასე დასრულდა რუსთაველის თეატრის მღელვარე 30-იანი წლები. დასახლებულ რეპერტურაში მთელი თეატრის ძალა გამოჩნდა, ყველა მსახიობი მონაწილეობდა სხვადასხვა როლში. აკ. ხორავას, აკ. ვასაძის, ნ. ჩხეიძის, თ. წულუკიძის, გ. დავითაშვი-

ლის, ე. აფხაიძის, მ. ლორთქიფანიძის, ვ. აბაშიძის, ი. ლალიძის გვერდით მოღვაწეობდნენ გ. საღარაძე, ნ. დავითაშვილი, დ. მეჯვია, ნ. ლაფაიჩი, ა. თოიძე, თ. ბაქრაძე, თ. თუშიშვილი, ვ. დოლოძე, მ. ჩიხლაძე, ნ. ალექსი-მესხიშვილი, დ. ხუციშვილი, ს. ჯაფარიძე, გ. ასიტაშვილი და სხვები. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ნ. ჩხეიძის ზეინაბი, ნ. ჯაფანიშვილის მიკო. თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების მთელი სიმძიმე ხუთი-ექვსი მსახიობის შვრებზე გადადიოდა. პირველ რიგში აკ. ხორავა და აკ. ვასაძე განსაზღვრავდნენ თეატრის გზას, მის ხასიათს. უაღრესად ინტენსიური და ფართო იყო მათი მოღვაწეობა. თეატრის შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად ისინი დიდ როლს ანდომებდნენ ორგანიზაციულ საქმიანობას. თეატრს ჰყავდა ძალიან საინტერესო დეკორატორები და კომპოზიტორები. სხვადასხვა სპექტაკლების გასაფორმებლად იწვევდნენ ცნობილ მხატვრებს: ს. ქობულაძეს („პლატონ კრეჩეტი“, „სასტუმროს დიასახლისი“ და სხვა), თ. აბაკელიას („ფოლადური“), რომელსაც გვერდით ედგა დ. თაფაძე. სპექტაკლების მუსიკალურ გადწყ-



ვეტას ხელმძღვანელობდა ი. ტუსკია, ცალკეულ წარმოდგენებზე იწვევდნენ ი. გოკიელს, შ. მშველიძეს, რ. გაბრიჩიძეს და სხვებს.

რუსთაველის თეატრი ცდილობდა შეენარჩუნებინა თავისი სახე, გამოცალკეებოდა სტილურ ნიველირებათა მძლავრ ტალღას, რომელიც ერთობ საცნაური გახდა მას შემდეგ, რაც საბჭოთა თეატრს ჩამოაშორეს დიდი ექსპერიმენტატორი რეჟისორები, თავი იჩინა სტანისლავსკის სისტემის ვულგარიზატორულმა გაგებამ და სამხატვრო თეატრის პრაქტიკისადმი ბრმა მიმბაძველობამ.

რუსთაველის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლებში მქვადვდებოდა თეატრის დიდი პოტენციური ძალა, იქმნებოდა საინტერესო აქტიორული სახეები. 40-იან წლებში შემოქმედებითად დაწინაურდნენ ე. აფხაძე, ვიორჯი საღარაძე, ნ. ლაფაჩი, ვ. დოლიძე და სხვები. სრულიად ახალი ამოცანის წინაშე დააყენა თეატრი დიდმა სამამულო ომმა. დაიწყო რეპერტუარის შეცვლა, საშეფოკონცერტების გამართვა. მსახიობთა ნაწილი ფრონტზე წავიდა. მსაყურებელმა მოითხოვა ფსიქოლოგიურად სულ სხვაგვარად აწყობი-

ლი თეატრი. მსახიობები ვადიოდნენ ბობოლის ველზე. თ. ჭავჭავაძე იღონებს: სუვერფრონტის საბრძოლო ხაზზე გასასვლელად გამზადებულ ნაწილში ვართ. მაიორი ახლოვევი კონცერტის დაწყების ნიშანს იძლევა. მანქანა-მანქანას მიუფენეთ და თვლებიან ესტრადაზე შევდგებით, შორიდან ზარბაზნების გრიალი ისმის, მამაცი არტილერიისტები გზას უკაფავენ ჩვენს სატანკო და ქვეითი ჯარის ნაწილებს. რამდენიმე ათასი ჯარისკაცი და ოფიცერი ელის ჩვენს გამოსვლას. და აი, ზარბაზნების გრიალს უერთდება ჩვენი სიმღერის ხმა. საბჭოთა პოეტების ლექსების ძალა... მეომრებს ჩვენი სიმღერა მოაგონებს სახლკარს, თავის სოფელს, რომლის დასაცავად სამშობლომ იარაღი მისცა ხელში.. ამ შეგნებამ რაღაც საოცარი ძალა მოგვცა, ფრთები შეგვასხა. ერთმანეთს ვეღარ ვეკობდით, ისე თავდავიწყებით და გატაცებით გამოვდიოდით. პირადად მე იშვიათად მიგრძმენია ჩემი გამოსვლით ასეთი კმაყოფილება, ასეთი სიხარული საკუთარი ხმის მონახვისა, ნამდვილი არტისტული ძალის განცდისა. მარტო თ. ჭავჭავაძე არ განიცდიდა ასე. იგი თითქმის ზოგადი, ყვე-

ენები სპექტაკლიდან „კინკრავა“





სენა სპეტაკლიდან „სეილემის პროცესი“

სენა სპეტაკლიდან „ხანუმა“

სენა სპეტაკლიდან „სიზრანე-სიცრუისა“.



ლა ხელოვნებისათვის ნაცნობი გრძნობა იყო.

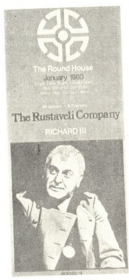
სცენაზე გაიღვიძა ისტორიის მეგრძობლმა სულმა. ქართული თეატრი გახდა მეგრძობლი, როგორც ბრძოლის ველზე ვასული ჯარსაკაო. სულიერი ვეჯაკობა საუკუნეების სიღრმედან მოდის. საუკუნეების მანძილზე იწრთობოდა და კრისტალდებოდა ის ფორმები, რომელსაც ყოველი თაობა იღებდა და ითვისებდა, როგორც ძვირფას ტრადიციას.

ომმა გამოსცადა თეატრი. თეატრმა გაუძლო მას. სცენაზე გვიჩვენა საბჭოთა ხალხის უდიდესი გმირობა, სულიერი სიმზნევე და ვეჯაკობა, რომელსაც ჩვენმა ხალხი ავლენდა და ყოველდღიურ ცხოვრებაში, იგი შთაგონებული იყო გამარჯვების რწმენით. ამ რწმენას უნერგავდა თეატრიც. ვინ მოსთვის რამდენი ამალეღვებელი სახანაბობის მოწმენი ვახდენენ საბჭოთა მეომრები ბრძოლის ველზე, რამდენი მეგრძობლი სიმღერა, ლექსი ითქვა სანგრებში, ქვემეხებისა და ზარბაზნების ქუხილში...

რუსთაველის თეატრის სცენაზე იდგმებოდა გ. მდიენის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“, „მოსკოვის ბუქსთან“, ვ. დარსაყლის „კეკელი“, ფ. ვოლდის „პროფესორი მაქლოკი“, ა. რეჟიშვილისა და მ. კაცის „ოლეკო დენდია“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა. ყაზბეგის „ხევისბერი გიორგი“, ა. შანშიაშვილის „კრწანისის (ბ. შანშიაშვილის ინსცენირებით). ამ რეპერტუარში ჩანს თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია. თანამედროვეობისა და ისტორიულ-რევოლუციური წარსულის ასახვით თეატრი მაყურებელში აღვიძებდა მეგრძობლ სულს, აღძრავდა მტრისადმი სიძულვილს. ეს იყო მთავარი და თეატრის ეს მხატვრული პოზიცია რეპერტუარში ვლინდებოდა. თეატრის ესთეტიკური პრინციპი უპირველესად სწორედ მეგრზე გამარჯვების იდეას ემსახურებოდა. ეს კი მიითხოვდა სამეგრელებულ ლექსიკის თავისებურ გადაწყვეტას. სცენაზე ფართო გასაქანი მიეცა „მაზინჯ სხეულში მახინჯი სულის არსებობის“ იდეას. მისი რეალიზაცია ხდებოდა მუქ ფერებში, რათა მაყურებელი განეწყო მტრისადმი სიძულვილით.

რუსთაველის თეატრის ომის წლების დადგმები სრულიად არათანაბარი იყო. ზოგჯერ სრული ავტაკტუური ხასიათი ქონდა. შიშვლდებოდა ტენდენცია. იქმნებოდა დადებითის და უარყოფითის შეპირისპირების სტერეოტიპული მოდელი, მაგრამ თეატრი აღწევდა უმთავრესს — სრულ გაგებას და თანაგრძობას მაყურებელში. ომის შემდგომ წლებშიც კვლავ ჭრბოვანი ადგილი ეკავა ომის თემას. დადგმები სტილურ

„ჩინარდ III“-ის პროგრა-  
მა-ბუღალტრა. ლონდონის  
„რუნელ-პუზი“.



„კაქაშვილი“, 30 აპრილი

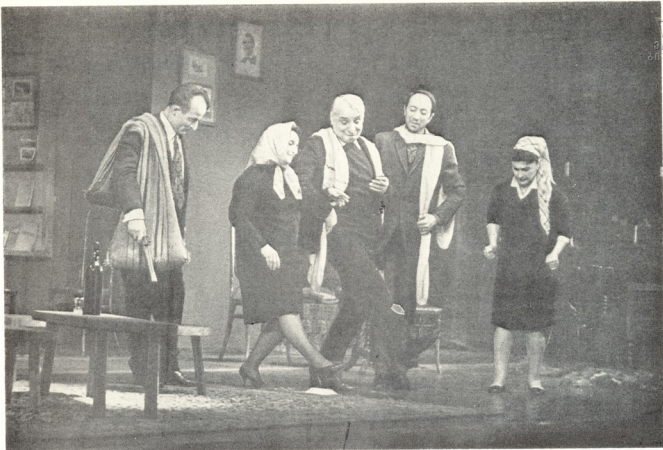
### თავები ცვიპა, ზვირპვინაზი რჩაბა

შექსირის „ჩინარდ მესამე“, რომელიც ნოვაცი-  
რტლად დაღვა ქართული თეატრის რეჟისორმა რ.  
სტურუამ. ერთი შეხედვით თითქოს სადა და მარტი-  
ვია, მაგრამ ქალზე რთულია ამოხატვობა. უპირველეს  
ყოფილია, იგი ინგლისს წარმოვიდგენს მისი ათხვევ-  
არ ნიუანსებით.

თეორად შემოხილი სცენის უკან მხარე მონას-  
ტრის მოქმედი წაგავს, რომელსაც თავს დაშობია ზეცა-  
ამ ბიჭუფრულ ინგლისურ სამყაროში, სადაც ხშირად  
წვიხს, მზივნარე ვნებებს ქოლგეხვეშე მოუკალითე-  
ბიათ, საქცეკლის ერთერთი მოთავარი გმირი გვირგვინ-  
ია. ის არის მრავალი უხედღებების მიზეზი. რჩინარდ  
მესამის დრამაც მან განაპირობა. ამ გვირგვინს ისე თა-  
მაშვებენ, რაცირც ბურთის თბილისის „ღინამოს“ ტატო-  
ინზე. ხელიდან ხელში გადადის გვირგვინი და უკან  
თავებით მოფენილ სისხლიან კვალს სტოვებს. გვირ-  
გვინი ძალაუფლების სიმბოლია, ხელსუფალინი მას  
თავზე იდგამენ. შემდეგ ვაი, რომ თავი ტანს შორდ-  
ბა! სისხლიანი კვალი ბოლის დედალად მიდის, რი-  
მელიც რ. სტურუამ დიდებულად გაჩაჩაჩა. საერთოდ,  
შექსირის მიხედული წაიხთვა აღვირბეებითაა შე-  
უკული.

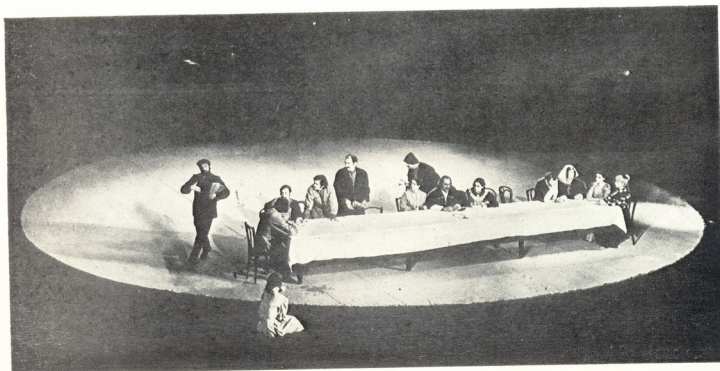
გაიძვერა ჩინარდის შენიღებულ ნაბიჯთა შორის სა-  
მავალითა სცენა ღელს ანახთან. აქ იგი აღ კაონის  
ვეგონებს, რიცა თავის მხხვეპოლს ლინიერ მკლავე-  
ში მოქცეებს და ღამის სული ამოხალის.

ძალზე ეფექტურია წარმოდგენის ფინალური სცე-  
ნა, რიცა ჩინარდი ნელა მიიწევს ტახტისაკენ, თავზე  
ვეგონებს იდგამს და სინათლუც ქრება. წამიც და სი-  
ნათლუც კვლავ ინთება. ჩვენს წინაშე გამოდგან მახა-  
იობები, რომლებმაც მთელი თავისი ეშხი და ნიქიქვა  
დააუტყვის სცენაზე. გამომის რამაზ ჩხიქვაძე, კაკა-  
სიორი ტემგარამენცისა და ზღვა ემოციის მქონე აქ-  
ტიორი.



სცენა სპექტაკლიდან „სამინიშვილის დედინაცვალი“

სცენა სპექტაკლიდან „გუშინდენი“



საპარტიველოდან ჩამოტანილი  
ბრწყინვალე „რიჩარდ III“  
დაძმებული რეჟისორი რ. სტურუა

შეიძლება დასცირო ძალაუფლების მე-  
ქანიზმ?  
მსუბუქი და მინიშნებითი გროტესკი.  
ზეთი დაისხა და რ. ჩხეიძის ბრწყინ-  
ვალე თამაში

„კავასიური ცარცის წრის“ შემდეგ რუსთაველის  
თეატრის დასმა, რომელიც იზილისიდან ჩამოვიდა, მი-  
ლანის დღე არტეს თეატრში წარმოადგინა შესანიშნ  
„რიჩარდ მესამე“. სექტაქლამ რომლის რეჟისორია 13  
წლის რ. სტურუა, მოაკადოვა მკურებელთ.

რ. სტურუამ ტექსტის ისეთი ინტერპრეტაცია შე-  
მოკვავა, კართულ ენაზე ისეთი ვერსიადგინა მინიშნ  
სიესხა, რომ შესაძლოა ერთგვარი შემოქმედებითი სა-  
ზრდო კი მისცა ლინგვისტებს. მან თამაშად შესცავლა  
ფინალი, მოქმედების მსაფელოთაში შემოიყვანა მას-  
ხარა და ამოი ცხადდა მიგვიანშნა, რომ ძალაუფლების  
შეკანოში რიჩარდს არ შეუძნა, რომ უკუვლი დრო  
თავის რიჩარდებს შობს და მეფეთა ტახტზე ასვლა  
ხანმოკლე და ამ ცხოვრებასაკე წარმავალი.

სექტაქლამი დამაინებით ძალზე შეყარად და მსუ-  
ბუქად იხიციბიან, თვალზე ზელის მიფარება და პე-  
რსინიყე ქრება ეს საქმე მარგარტეს მიაწვდა, რომე-  
ლსაც შესანიშნავი აქტიორი მ. ჩახავა ანახიყრებს.  
იგი თოქოს შუაშავალა დამაინებას და ნიცილის  
შორის, აქ უველა გვირგვინს ეკორტნება და ეს სწა-  
ფვა ტახტსაკენ ირონიულ, ხარკისტულ იერს აქი-  
რებს. სენაწა ძალმობრივთა მეფობა, რომელიც არ ახ-  
ცა ხაელსობო ფენის წარმომავლებლსაც, არქივის-  
კომისი, მკვლელო თუ ღირადი, უველა ბორიციბებს ემ-  
სახურება.

სექტაქლი კომპაქტურია, ზედმეტი ელუმინეტიზ-  
საკან გაწუნელოლი და საურებლად ხანტერესო.

რ. ჩხეიძის რიჩარდი თავის ამოთიქოს აღწევს მე-  
სამე მოქმედებაში. მისი განწირული სახე, მოწვეწენე-  
ბით დამაჩიქებული სული, დაწულე ხმა სტეფამოსილი  
ტირანის აღსახრულზე მიგვიანშნებს. რიჩარდი თოქ-  
ოს თავივე პიროვნების არღლად ქცეულა.

დევარდ მეფის, კარინალისა და მასხარის საუკე-  
თესო სახეები შექმამ, ა. მახარაძემ, შესანიშნავი ნ.  
ფარუშვილის ლედი ანა, გ. ვაჰეჰკიორის ბრეჟინგერი,  
ს. ანაწელის ელსახეული და მ. თბილელის მიერ სორც-  
შესხმული რიჩარდის ღედა!

სექტაქლი კეჟმარიტად დიდებულა, შეუღარებე-  
ლი თავისი აქტიორული დონითა და რეჟისურით.

ამან განაპირობა განუწვებელი ივაცი და ტაში!



საქართველოს თეატრის  
მსახიობთა სასტუდო „მომ-  
აველ“ შეხედრამდე. საქე-  
ლყო თეატრის ხელთ.

რი თვალსაზრისით არაფერ სიხალეს არ შე-  
იციადენ, არც ომის თემის ახლებური მო-  
ახრების ცდა იყო. კრილომები ჭერაც არ  
მოუშუებოდა ხალხს, ომისადმი ჭერ ისევე  
მძფავი, ემოციური დამოკიდებულბა ჭინ-  
და მაყურებელს. ასე აღიქვამდა მაყურებე-  
ლი ჩირკოვის „გამარჯვებულს“, ი. მოსაშ-  
ვილის „სადგურის უფროსს“.

40-იანი წლების პირველი ნახევარი მთავ-  
რდება შესანიშნავი სპექტაკლითი სოლოვიო-  
ვის „დიდი ხელმწიფე“ (რეჟ. ა. ვასაძე).  
კვლავ გამოჩნდა ა. ხორავას ტრავეტიული ნი-  
ჭი და ა. ვასაძის ფართო მისწრაფის აქტიო-  
რული მრავალსახეობა (ასრულბდა ვასილ  
შუსკის როლს). 40-იანი წლების მეორე  
ნახევრის სპექტაკლებიდან გამოირჩეოდა  
წერეთლის „პირველი ნახიჯი“ თავისი რეჟი-  
სორული (დ. ალექსიძე) და აქტიორული  
(ვ. დოლიძე, გ. ვაჰეჰკიორი, ბ. კობახიძე და  
სხვა) მიღწევებით.

თეატრში 50-იანი წლებიდან იწყება ახა-  
ლი ეტაბი. სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვ-  
რების თავისებურება, ფართოდ განვითარე-  
ბული მსოფლიო კულტურული ურთიერთო-  
ბანი, პარტიის XX ყრილობაზე დასმული  
ამოცანების მასშტაბები, ძველი სოციალურ-  
პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების  
მომართა გადასინჯვის მოთხოვნებიდან,  
განსხვავებულ პირობებს ქმნიდა ლიტერა-  
ტურისა და ხელოვნების განვითარებისათ-  
ვის. ლიტერატურაში, თეატრსა და კინემა-  
ტოგრაფიაში დაიწყო ღირიკული ნაკადის  
წარმოჩენის მძლვარი ტენდენცია. უშირტე-  
სი გახდა ფსიქოლოგიური ნაკადი, რომელიც  
ადამიანის სულის უფაჩიზეს შრეებს იცვლე-  
და. სულის სიღრმისეული სამყაროს გახს-  
ნის, ადამიანის უკიდევანო ბუნების ამოც-  
ანებისა და ამოკითხვის სურველი ძლიერ იმ-  
პულსებს ქმნიდა ახალი ძიებისათვის. მკე-  
ქარე ორატორიული, ფართო განზომილი  
ბიანი პეროიეული ხელოვნების საპირისპი-  
რდ დიდ გამოძახილსა და აღიარებას პო-  
ულობს ღირიკული ყოფის პოეზია, მისი  
სიმარბოლისა და უშუალობის მომხიბვლელო  
ძალა, კინემატოგრაფიაში იქმნება „წეროე-  
ბი მიფირიანე“ და „ბალადა ჭარისკაცზე“,  
ეს არის თვისობრივად ახალი მხატვრული  
ახროვნება, ახალი რეჟისორული პოზიცია.  
ომის თემზე ამგვარი რამის შექმნა წარ-  
მოუდგენელიც კი იყო არა მარტო ომის  
წლებში, არამედ, მის შემდეგაც. 50-იანი  
წლების მეორე ნახევრამდე კი, დრომ მო-  
იტანა აუცილებლობა რომ შექმნილიყო  
„ბალადა ჭარისკაცზე“. კართულ კინოში  
იდგებმა რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის „მა-  
დანას ლურჯა“, რომლებიც სათავეს უდებს



სცენა სპექტაკლიდან „ბერნარდა ალბას  
სახლი“

სცენა სპექტაკლიდან „ანტიგონე“.

სცენა სპექტაკლიდან „იულიუს კეისარი“



ახლებურ კინორეჟისორულ აზროვნებას და ესეც დროის მოთხოვნილებით არის ნაკარნახევი. არსებითად იგივე პროცესი შეინიშნება ლიტერატურაშიც, განსაკუთრებით კი — პროზაში.

ქართულ პროზაში ჩნდება ახალი სახელები და თანდათან მძლავრდება ლირიკული პროზის ტენდენციები. ლირიკული ნაყადი აქ შენივთებულია მკვეთრ ანალიტიკურ აზროვნებასთან.

ქართულ თეატრში, უპირველესად კი რუსთაველის თეატრში, იქმნება პირობები, რათა უფრო რელიეფურად წარმოჩნდეს სიახლის ძიების აუცილებლობა. მას საამისოდ (გარკვეული თვალსაზრისით!) კომპეგბიანი“ ვითარებაც იქმნება. 1955 წელს თეატრის ხელმძღვანელი პოსტებიდან მოღიან ა.კ. ხორავა და ა.კ. ვასაძე. ეს იმას ნიშნავდა რომ ფაქტურად თეატრის სათავეში მოექცნენ სხვა თაობის რეჟისორები. თეატრში იქმნება სარეჟისორო კოლეგია, რომელიც აერთიანებს დ. ალექსიძის, მ. თუმანიშვილისა და ა.კ. დვალისვილის რეჟისურას. კოლეგიას სათავეში უდგება დირექტორი პ. კანდელაკი. იგი ქმნის კარგ პირობებს, რათა უფრო ფართოდ გაიშალოს თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება.

50-60-იანი წლების თეატრში წარმოიქმნა სტილური მრავალფეროვნება. მკვეთრად გადაადგილდა მხატვრული აქცენტები, ხშირ შემთხვევაში შეიცვალა სარეჟისორული ორიენტები. უფრო მოუთმენელი გახდა კინოუნქტურა და უსახურობა. წარსულს ჩაბარდა ადამიანის „ეინტიკების“ თეორია. თეატრში წამოიწია უბრალო ადამიანის თემამ. რეჟისურამ დაიწყო გაბედული ექსპერიმენტები. მთელს ამ პროცესში უთუოდ შეინიშნება 20-30-იანი წლების თეატრალურ ძიებათა გამოძახილი. პირველ რიგში იგი შეეხო რეჟისურას. სწორედ მან ითავა აქტორი ექსპერიმენტატორის როლი და აქ იგი უშუალოდ დაუკავშირდა 20-30-იანი წლების რეჟისურას. გაიღო ხიდი ტრადიციასა და თანამედროვეობას შორის. დიდი იყო 50-იანი წლების თეატრში განახლების მოთხოვნილება. ამ ტენდენციას თავისებურად ხელი შეუწყო იმანაც, რომ პარტიამ ხალხს დაუბრუნა უკანონოდ რეპრესირებული დიდი რეჟისორების ეს. მეიერჰოლდის, ს. ახმეტელის, ლ. კურბასის, ა. თაიროვის სახელები. მათ გამდიდრეს საბჭოთა თეატრი. გამოჩინულ რეჟისორთა შემოქმედების ობიექტურმა შესწავლამ მეტი ძალა და სტიმილი მისცა რეჟისურას ახლის ძიებაში, განსაკუთრებით კი ახალი თაობის რეჟისორთა თეატრალურ ძიებებს.

საბჭოთა თეატრში ისევ აღდგა 20-30-



ელინბურგის ფესტივალის პროგრამის გარეკანი.

Edinburgh Festival Fringe Programme 1975

„აპანირი“, 6 მაისი.

**ბოჩქინვალე თეატრალობა**

პარტიველანის დიდი წარმომება გენუაში

ამ ბოლო ოცი წლის მანძილზე ბრეზტის პიესები ჩვენი ურჩადლებს ცენტრში მოექცა. ჩვენ ესწრება „აკეკასიური ცარკის წრე“ ბესონისა და სტრუვარის დაღებით. მაგრამ თბილისის შ. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლი სრულიად სხვაგვარი, უაღრესად ორიგინალური, შთამბეჭდავ და უცნაური ელემენტების შემცველი ხანახაობა.

ქართველებმა საოცარი სიმკვირცხვე, სიცოცხლე შესინეს ამ პიესას და გამოამუშურეს ბრეზტის დრამატურგის მშვენიერება. ეს ძალზე მწიწნელოვანია, რადგან სულ ცოტა ხნის წინ ბრეზტი წარმოვადგინეს სულთამბოთაე იდეოლოგიად, რომლის პიესებში ვერ ვხედავთ სინათლეს და სილამეს. სწორედ ამიტომ ბრეზტის ნაწარმოებები შექმნილი სპექტაკლები კვლიდა და ევალუანება კიდევ. რ. სტრუვარმა მიაჩნა თავისებურად გაეზარებინა ბრეზტი, რაც საკმაოდ შორს დაგასწავლიდა ვეროის რეჟისორთა კონცეფციებისაგან. მაყურებელი მოაქადვია ამ სპექტაკლის უეფლერო თეატრალიზმამ და დიდი დღესასწაულის უშუალო მონაწილედ აქცია, თითქოს მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის ზღვარი მოიშალა.

ჩვენ მივიზიბლეთ ბრეზტის „აკეკასიური ცარკის წრეში“ ქართული ხალხური ტრადიციების ელემენტთა მშვენიერებით. რა შესანიშნავად მოაქვს ეს ყველაფერი ჩვენსად მახსობებს ისინი კუშმართად ბრეზტის ხელი პერსონაჟები არიან!



საარბუქუნის მუნიციპალიტეტის საფეკრი ქალაქის ემბლემა.





რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე სპექტაკლ  
„უვარუვარეს“ რეპეტიციაზე

სცენები სპექტაკლიდან „უვარუვარე“

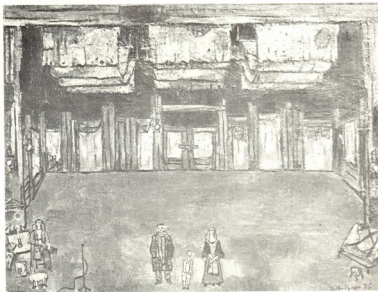






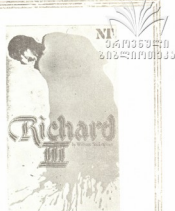
სცენები სპექტაკლიდან «კავასიური ცარის წრე»

გოგი მესხიშვილი  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის  
«კავასიური ცარის წრე»



ინი წლების თეატრის ერთ-ერთი ნიშანდობილია — ქოროს პრინციპი. შ. დალიანის „თეთნულმა“, ს. ასმეტელის დადგმით ანტიკურობისავე მოსხვდა საბუთი თეატრი. ქოროსი გამოიხატა ძველისა და საბჭოურის შეჯახების ისტორიული გარდევალობა. „ბაპებისა“ და კომკავშირელების კონფლიქტი გამოვლინდა ქოროს სცენურ ფორმაში. ქოროს ფორმის განახლება დაიწყო 50-60-იან წლებშიც. იგი გამოვლინდა არა მხოლოდ ანტიკური დრამატურგიის ნიმუშებზე, არამედ საბჭოური პიესების დადგმებშიც. (მეგ. ა. არბუსოვის „ირაკეტის ისტორია“). მაგრამ ეს იყო ერთ-ერთი მომენტი ძველის განახლებისა, მისი ორგანული კავშირისა ახალ თეატრალურ ძიებებთან.

გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპები, რომელიც ყველაზე ძლიერად 20-30-იან წლებში ჩამოყალიბდა, 50-60-იან წლებში უფრო მძაფრი კრიტიკის ობიექტი ხდება. თეატრში საქმიად მშობიერი აღმოჩნდა ის ნაკადი, რომელიც დაუპირისპირდა სცენაზე პომპეზურობას, სცენოგრაფიის მონუმენტალიზმს, აქტიურულ პათოსს, დღის წესრიგში დგმა რომანტიკული თეატრის პრინციპების გადასინჯვის აუცილებლობა. ახალ თეატრალურ აზროვნებას ამკვიდრებენ მ. თუმანიშვილი, ა.ვ. დვლიშვილი და აქტიურთა ახალი თაობა ახალი თაობა უპირატეს როლს ანიჭებს ფსიქოლოგიურ-თეატრალურ ესთეტიკას, რაც გარკვეული რაქციკა გმირულ-რომანტიკული სტილისა. თვით სცენოგრაფიაში მიმდინარე პროცესები ქმნის პირობებს, რომ თეატრმა უძიოს ახალი სახე. იზრუნოს ახლებური თეატრალური ელემენტების გამოუმუშავებაზე. შეიცვალოს პრობლემების სფერო და პიესის ენარული რაობისადმი დამოკიდებულება, გაბედულად დაიწყო ბრძოლა სტერეოტიპების წინააღმდეგ. ამ დიდი შტურმის ლიდერი მ. თუმანიშვილი თავისი გაბედული ექსპერიმენტებით ცდილობს ახალი თეატრალური პრინციპების დამკვიდრებას. პირველ მერცხლად გვევლინება ი. ფურჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფიზიკალად“, აქ ჩნდება ახალგაზრდების პოზიცია, იფიქრება მათი სათქმელის ფორმა. მ. თუმანიშვილი თავის ძიებებში სინჯავს სხვადასხვა პლანებს. ახდენს სტილურ „გასვლებს“, ხან უზრუნველბა რომანტიკულს, მაგრამ ახლებურად მოაზრებულს, ხან საინაგბოდ ხაზს უსვამს ფსიქოლოგიურს, არის შეცდომები და დაშვებანი, მაგრამ ყველაფერი მაინც საბოლოოდ ხელს უწყობს ახალი თეატრალური ესთეტიკის შემუშავებას, რაც შეეძლება საფუძველი გახდება 70-იანი წლების ძიებათა მრავალი ახალი ასპექტის წარმოჩენისა. რუსთაველის თეატრის ორი დიდი მსახი-



ლონდონის თეატრების სცენაზე წარმოდგენილი „ოჩარდ 111“-ის პროგრამის გარკვევა.

„სახმა სარბ“, მ. ბაილი.

**სოჩალ, კართვალბაშო!**

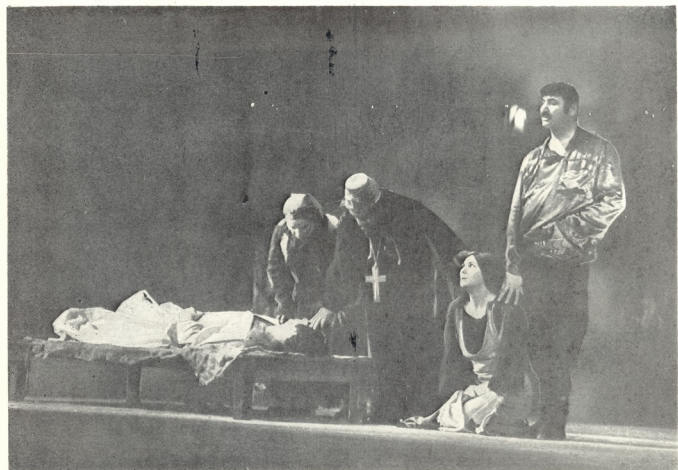
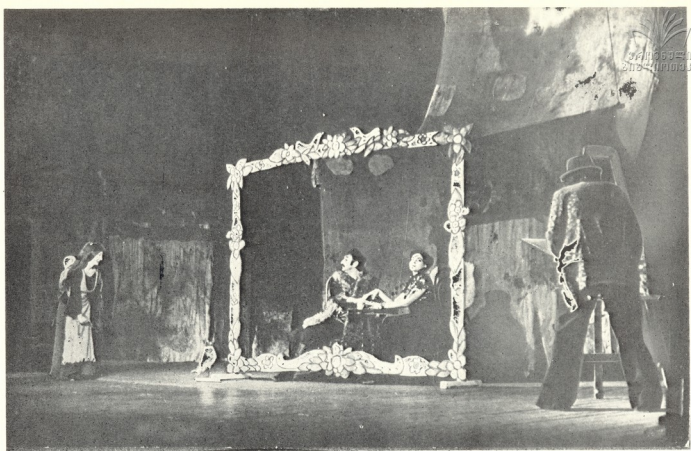
რა უნაღებო არიან ქართველები, რომლებმაც გუშინ ტრეზის მკურნალებს წარმოადგინეს დაუიწყარი, ხიციკობილი სახე სექტაკლი. „კაკასიური ცანცა წრე“ ბრეტის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია, რომლის გათამაშებით ქართველებმა სცენაზე დამკვიდრეს მხარბრუნება ეს საუკეთესო მუსიკა, მკურნალებთან დარბაზში კი სასიამოვნო განწყობილება.

ამ სექტაკლში რ. სტურფა გმობს ნაიკიზს, ფაშაშს და ძალმომრეობის ყოველგვარ გამოვლენას. პიესაში წარმოდგენილ ადრიაკურ ლეგენდას ჰერტის არა თავისი ქვეყნის წარჩინებულ მოქცეულს, არამედ ფართო საერთაშორისო მასშტაბით. გრუშეს თავდასაცავი პლატიკური ზეზნებითაა გამოიყენებულ და შეიცავს დრამა ფსიქოლოგიურ ელემენტებსაც. გ. ენჩილმა აღსოსანგან გასახიკური ორგანული მუსიკალური ენაში შემოიტანა პიესაში. დამაბედელი მოქმედებები კი მუსიკალურად სრულიად განსხვავებულად არის გაზრებულნი. მსახიობთა თამაში უზრუნველბა სია. ძნელია რომელიმე მათგანი გამოყოფა, მაგრამ მარჩეულმა მოვანხივით ი. გიკოშვილის უშუალოდ გრუშე, რიშლის დაეიწყება შეფუძლებული, ახოვანი წარმოსადგენი ხიზონ ჩაგვა კაკასიის შესრულებით. ჯ. დლიანის ლავრენტე, გ. საღარაძის ეფრეიკოტი მშვედელი. გ. დლიანის მონარბელი, რომელიც დიდი ოსტატობით ახსება პაუზებს, გ. ფერაძის იოსები და გასაოცარი მოვლენა — რ. ჩიქვაძის აზრადი.

რ. ჩიქვაძე გარდასახვებს უხადლო ოსტატია და თავისი ხალხის შემოქმედების საუკეთესო იმპროვიზაციის სექტაკლის მსვლელობას იგი ჩაიღონტარ რიშის ძილებს და სრულყოფილებას ანიჭებს ბრეტის გმირს.



სერვანტისის სახელობის ფსიქოლოგის საჩუქარი (ქ. ბუაჩაშვილი)



### მართველი შემსპირი მილანის თეატრში

„რინარ მესამე“ — სედიანი, მგლოვიარე და ამავე დროს მზიარული სექტაკალია! შეგვძლია საკმაოდ ბევრი ვილაპარაკოთ მასზე, სხვადასხვა ფორმულში მოვიშველიოთ მის ამოსახსნელად. ვიკამათოთ ტექსტის ამგვარ ინტერპრეტაციაზე, რითაც თავის დროზე გამოირჩეოდა იან კოტი. შეგვიძლია ვაღიაროთ, რომ ეს არის შექსპირის დახვეწილი, ფილტრირებული გააზრება უცნაური ეფექტების დემონსტრირებით. ერთი შეზღვევით სადა, მაგრამ უაღრესად შთამბეჭდავი გარემო, თვით საშისში გახვეული სცენა, რომელსაც ავბედითად დასცქერის ყოვანი, კუთხეში მიგდებული პირბალი, რომელიც ვინ იცის, რაზე მიგვანიშნებს, იქნებ კაცობრიობის ისტორიის უკულმართობაზე, იქნებ „ბედნიერებაზე“? ინგლისის დროშა, რომელსაც აქეთ-იქით დაფრიალებს, ურკა, რომელზედაც თითქოს ცილის ზღაპრულ ფიგურები შემომსხარან! სექტაკლის პერსონაჟებს სხვადასხვა ეპოქის კოსტიუმები აკეთია და ეს არ არის შემთხვევითი. რ. სტურუა შეგახსენებს, რომ შემაზრუნეი ფაქტები, რაც წარსულში მოხდა, საშუალოდ არ დამარხულა და აღმნიანები უზიზღად უნდა იყვნენ, უინ აცუღენენ, უკუელგვარ პირობებს. განა შექსპირის ასეთი გააზრება აღტაცების საფუძელს არ იძლევა? შიალი სექტაკალი გაუღუნითა მტკივნეული სარკაზმით, ექვემდებარება მოწილ, ხაზისიან რიტმს და ფინალში თითქოსდა მომღიპარი მკვდარი სულების გამოჩენა ხომ თავზარდამცემ ემოციებს იწვევს.

ჩვენი აზრით, ბიესის ხუთი აქტის სამ აქტამდე დავყვანამ სასიკეთო შედეგი გამოიღო. დროა ჩვენი თეატრებიც დაადგენ ამ გზის და არ მორიდონ მიხეხის შემცირებას სათანადო ინტერპრეტაციით.

როგორია რ. ჩხიკავას რინარი? გაუწული თვალში, პიროტი პირი, ურწმუნის ანაგობა მიგვანიშნებს მის შავნელ საქმეებზე და ამ გზის დიდი ოსტატობით წარმოვიდგენს საოცრად სიმპათიური გარეგნობის რ. ჩხიკავაძე. ასეთი დიდი ტროფუმი, ასეთი დიდი ოვაციები მისი შემოქმედების გამარჯვების დასტურია იყო, მაუერებლებს არასოდეს დააიწყებდათ ეს საღამო და ისინი კი, ვინც შექსპირს არ იცნობდა და ინტერესმა მოიყვანა ამ სექტაკალზე, კმაყოფილი სტოვენებენ დარბაზს და საშუალოდ შეიყვარეს შექსპირი.



ქ. რევი ემილიას, სამასსოგრო მედალიონი.



სცენები სექტაკლიდან „კავკასიური კარცის წყე“.

ობი 50-იან წლებში თეატრის ცხოვრების მეორე პლანზე გადაადვილდა. ა. ხორავა უკვე იშვიათად გამოდიოდა ახალ როლებში, ხოლო ა. ვასაძე განთავისუფლდა სამხატვრო ხელმძღვანელის მოვალეობისაგან და ქუთაისის თეატრში გადავიდა. ქუთაისის თეატრში წასვლამდე მან რუსთაველის თეატრში ითამაშა პეპიას როლი („გლახის ნამბობი“) და მოულოდნელად ისეთი „დარტყმა“ მიაყენა ახალი გზების მძიებელთა თაობას, რომ გააოგნა. დიდი შემოქმედების ცოცხალმა მაგალითმა, უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა თეატრის ახალგაზრდობაზე. მათ პეპიას სახით პრაქტიკულად დაინახეს ის, რასაც თავად ესწრაფვოდნენ, რის გამოც ხატვისაც ლამობდნენ. ავ. ვასაძემ კი ერთ-ერთ კიდვე შეასენა ყველას, რომ დიდ ხელოვნებას სიბერე არ უწერია. ავ. ვასაძის პეპია ახალი საფეხური იყო მსახიობის შემოქმედებაში. ამასთანავე, იგი პირობითი თეატრის ფსიქოლოგიური ძიებების გამართლებაც კი იყო. ავ. ვასაძის აქტიორული ტექნიკა, მისი მხატვრული აზროვნების ანალიტიკურობა და ვირტუოზობა სამავალით დარჩა ახალი თაობის მსახიობებისათვის. ავ. ვასაძემ დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაზე. თეატრში დიდ შემოქმედებით ცხოვრებას



საქართველოს საკვებთან ერთად III\*



ეწევა დ. ალექსიძე. მისი სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“ (მხატ. ფ. ლამაზვილი) სრულიად ახალ ხარისხში ავლენს თეატრის ტრადიციულ ნიქს, მისი გმირული საწყისების სიდიადეს. ა. დვალაშვილის საუკეთესო სპექტაკლის „ჩვენებურების“ შემდეგ „ოიდიპოს მეფე“, მ. თუმანიშვილის „ესპანელი მღვდელი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“ — ეს თეატრის დიდი დიაპაზონის მათემატიკაა და ამავდროის წინააღმდეგობათა გამძაფრების საფუძველიც. „ოიდიპოს მეფეში“ რუსთაველის თეატრმა მიაღწია იმას, რასაც ჭერჭერობით კერც ერთმა თეატრმა ვერ მიაღწია საბჭოთა კავშირში“. (ს. მიუქლსკი). მისივე აზრით, „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამოირიყვას სიმართლეს, გულწრფელობასა და ადამიანურობას, ზრამედ ორგანულად არის შერწყმული მასთან“.

„ოიდიპოს მეფეს“ მხარში უდგას დ. გარეჩილაძის „ბახტრიონი“. ორივე წარმოდგენა დიდ სახელს უხვევს თეატრს.

რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში არის სპექტაკლები, რომლებიც მალაღობა მხატვრული დონით ავლენენ სხვადასხვა მხატვრულ ტენდენციას, რომანტიკული თეატრის მოტრფიალეებს შეუძლიათ დიდ სულიერ სიმაღლეებს ეჩიპრონ „ოიდიპოს მეფის“, „ბახტრიონის“, „ფიროსმანის“ და „დემეტრის“, განიცადონ რომანტიკული სილამაშის წუგეულოვანი ღირებულება, მაგრამ ასევე მხატვრულ სიხარულს ანიჭებს მასუფრებელს ღრმა ფსიქოლოგიური პლანის სპექტაკლები, უდიდესი პოეზიით გამსჭვალული „როცა ასეთი სიყვარულია“, ფაქტზე ნიუანსებზე აწყობილი, მსუბუქი, ელეგანტური „ამბავი სიყვარულისა“ და მჩქეფარე, არტიტული „ესპანელი მღვდელი“. ეს არის დიდი მხატვრული ცხოვრების ფართო ნაპირები, მძლავრი დინება შემოქმედებითი ძიებებისა...

ლორეული ნაყადის, ფსიქოლოგიური საწყისების ამოხსნის მძაფრი სურვილი, რომელიც 50-იან წლებიდან დაიწყო, თითქოს გარკვეულად მიღწეული იქნა. მძიებლებიც თითქოს ერთგვარად დაკმაყოფილდნენ, მათ შეიძინეს პრაქტიკული გამოცდილება, საპირო ვახდა მერტი ანალიტიკურობა, ინტელექტუალური სიღრმეების ძიება, სტილური მრავალფეროვნების აუცილებლობა, მთავარ მომენტად წარმოიჩნდა ძიებათა საერთო ფონზე.

რუსთაველის თეატრმა 60-იანი წლები „ზღვის შვილებით“, „ფიროსმანიით“ და „მყუდრო სავანეთით“ დაიწყო, მაგრამ უკვე მომდევნო წელს ნათელი გახდა, რომ საკმა-



„დემეტრიას“ ფესტივალის (სალონიკი) პროგრამის გარეკანი.

„ლა სუნი“, 27 მარტი

### საპარტველოდან ჩამოსული რჩინარდ მისამი

რუსთაველის თეატრის წარმატების ამბავი ჩვენს კერს კიდევ ადრე შეეძრებოდა იმ საუკუნის მეოხებით, რომლის ხმა მოეხსენიებოდა ვერცხვას მისწვდა.

ინგლისურება, შექსპირის უფლებზე კარგა შემხარულება, მოწინებით დახარეს თავი ამ სპექტაკლის წინაშე.

ხალხით ხაზე დარბაზი დიღხანს არ დამცხრალა მოწინების შემაღლებითა და ოჯაციებით.

ამ წარმოდგენაზე ბუჯი რამ გვაოცებს, რ. სტუარტს ხელში მ მოქმედებანი პიესა სამ მოქმედებად იქცა. თითქოსდა სადად, უშუალოდ, ლადა ნათამაშეკი ეიზოლდობი სიმწევათა და განცდილი გრძობების ოდგენაზე ფორმას იქნენ.

სხვადასხვა ეპოქის კოსტუმთა ნარისხებობა და სასიამოვნო, რინიულია პიესის თანხლებანი ძალზე დამშვენა სპექტაკლის იერი.

რამაზ ჩიკვაძის საოცარმა გარდასახვამ უფლებამოსცა ხალხს ესუმცხრალი ტაშით გაეცლიდნინა იგი. ამგვარი სპექტაკლის წყალობით ჩვენს ბუჯი რამ უფდა ვასწავლოთ — თუ როგორ შეიგარძნებო, როგორ ემით და დამენ შექსპირს საქართველოში.

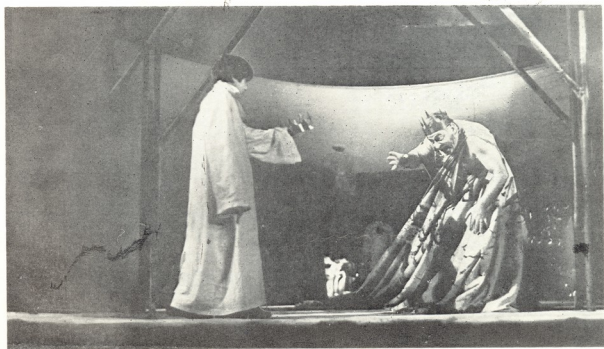


ქ. რეჯიო ელიას სამახალხო მკლლონი





სცენები სპექტაკლიდან „რიჩარდ III“



რისი აღარ იყო მიღწეული, ორივე ტენდენციას, რომლებიც ხშირად ხედვებშიდნენ ურთიერთს, ერწყმოდნენ და ერთმანეთს კვეთდნენ, მეტი საზრუნავი გაუჩნდათ, იწყებოდა ახალი ათწლეული და ეს უზარლო ფაქტი არ გახლდათ.

60-იანი წლებიდან იწყება საბჭოთა ხალხის შრომისა და გამბრძობის ახალი პერიოდი. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია და მთავრობა ახორციელებენ ღონისძიებებს, რომელთა მიზანია საბჭოთა ხალხის სულიერი ღირებულებათა გამდიდრება, მათი შემოქმედების პროპაგანდა, მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროს ვადახალისება და წარმატება.

რუსთაველის თეატრში 1962-64 წლებში იქმნება მეტად რთული სიტუაცია. ირდევვა ერთხანს მიღწეული შემოქმედებითი ბალანსი, რომანტიკული ზეაწეულობის ტენდენციას საბოლოოდ აჩრებებს „ამირანის“ (1963) დამარცხება, ხოლო მის საპირისპირო სტილურ ძიებების ზოგიერთ ასპექტს „ზახფხუსის ღამის სიზმარი“ (1964). რეჟისორები და ალექსიძე და მ. თუმანიშვილი შექმნილ სიტუაციიდან ეძებენ გამოსავალს. თითქოს სადაო არაფერი იყო: თეატრმა დადგა საუკეთესო სპექტაკლები: „ესპანელი მღვდელი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჩვენებურები“, „ოიდიპოს მეფე“ და „ზახტრონი“. მათ გვერდით იყო არა ერთი სხვა წარმატებული სპექტაკლიც. შეიქმნა ახალი აქტიორული სახეები, სცენოგრაფიული ნაამუშევარი იღ. თვაძე, ფ. ლაპიაშვილი. მაგრამ თეატრს არ შეუძლია გუშინდელი მიღწევებით ცხოვრება და იგი ეძებს ახალ გზებს. ამ ძიებაში არის უკიდურესობამდე დაშვებაც.

შექმნილ რთულ პირობებში ნათელი გახდა, რომ თეატრის იმ თაობამ, რომელმაც ასე გაბედულად წამოიწყო 50-იანი წლების ახალი ძიებანი, აშკარა მარცხი განიცადა. საჭირო იყო სულის მოთქმა ახალი გზების ძიება. ე. წ. „უპაერო სივრცის“ გადატანა, რათა საესეებით გამოვლინებულიყო „სულიერი რეზერვები“. თეატრმა უარყო „ამირანის“ გზა, მაგრამ ვერ იპოვა ახალი, აქ არ მოხდა ის, რაც 50-იან წლებში გაკეთდა, რაც თეატრმა უარყო „ფოლადის სამეფო-ლოს“, „პაიტის“ ან „მტრების“ მსჯავის სპექტაკლები და მათ დაუპირისპირა „ადამიანები“, იყავით ფიზიკალური და „ჩვენებურები“. მართალია, რ. სტურუას სპექტაკლი „ვახუშტის წინ“ დროულად მოველინა თეატრს, მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორის სპექტაკლის მხატვრული დონე მაინც ვერ ცვლიდა შექმნილ სიტუაციას. არც მოსალოდნელი, იმდენად მასშტაბური, ღრმა და რთული პროცესები ხდებოდა თეატრში, რომ მის განვი-

მილანში გამოცემული პრინციპის გარეკანი



„ტრიბუნა დე მენცა“, 28 მაისი

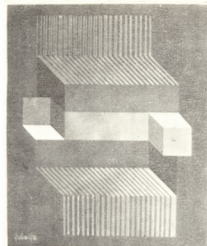
ჩემის აზრით, საქართვები არ მოითხოვენ დეტალურად შევხებით საქეტაქლის ჩარისხს, მაგრამ არ შევძიქლია არ გავიქორთო, ხარ ეს საქეტაქლი, შექსპირის „ჩარჩარ მესამის“ სხვა დადგმათა შორის ერთი უქვლაუ საუკუქოსოა. ეს საქეტაქლი რადენიქ წე ლის წინ იქნა აღქოჩენილი და მან თქოი ინკლასიქი ქ დაიქ გამოქმნაქრება და მოქონება მოქო.

თუ, პარველი შეხედვით, ენის გაუგებრობას ჩვენთის ხელი უსხა შექოქლა — საქეტაქლი სიქრისოქულა თარგმნის გარეშე მიქოიდა — სინამდვილექო ქი საქეტაქლი ვიქოქლურად იმდენად მოქიბიქვლელი აღმოქნდა, რომ მსხაქოქა ექნა, საბოლოოქ, თოქოქსდა, ჩვენს მოქოლოქორ ექნა გადაქქაქ.

ჩა თქმა უნდა, გარკვეული დრო იქო საქიქოი იქნისათვის, რომ ჩვენთის უჩვეული, ქართულ რიტმს შევჩვევოქოთ, მაგრამ თქალისდაქმნაქმნაქოთ ეს უქვეულობა გაქქა და მოქალიქებულექო, თანდათანოქოთ, ორგავლელ ჩაქეროქოთ თამაქის მსველლობაქო, რაც რ. სტურუას საუცხოო დადგმის ქ დაქსის შექანაქნავი განხორციქლებს წაქოქოთ მოქიბა.

ფლორენციის სამხსოქოქ ვერქტლის მედალი





5º FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO  
29 DE ABRIL 15 DE MAYO 1977 GUANAJUATO MEXICO



EDINBURGH INTERNATIONAL FESTIVAL 1979  
19 AUGUST - 8 SEPTEMBER

EDINBURGH THEATRE FESTIVAL SOCIETY

Robert Maxwell  
in association with  
The Round House  
presents

The Round House  
Chalk Farm Road  
London NW1  
Box Office  
01 267 2564

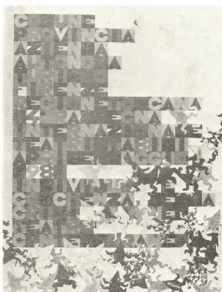
The Rustaveli Company  
from Georgia USSR  
in  
RICHARD III

Monday 29 January at 7.00pm  
29 January - 9 February at 8.00pm

With the support of the Visual Arts Unit of Great Britain

IE' ΔΗΜΗΤΡΙΑ  
ΟΚΤΩΒΗΣ 1980

ΔΗΜΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



რუსთაველის თეატრის შიერ მექსიკაში, შოტლანდიაში, ინგლისში, იუგოსლავიაში, საბერძნეთში, იტალიასა და შვეიცარიაში წარმოდგენილი საგასტროლო და საფესტივალო სპექტაკლების აღწერები

TEATRO DI ROMA

CONSIGLIO REGIONALE  
ASSESSORATO ALLA CULTURA

**INCONTRI INTERNAZIONALI**

TEATRO ARGENTINA 12-13-14 maggio	TEATRO ACCADEMICO GEORGIANO RUSTAVELI Il cerchio di gesso del Caucaso di B. Brecht
15-16-17 maggio	Riccardo III di W. Shakespeare
TEATRO POLITECNICO 15-16 maggio	GRUPPO PLAN K Quarantaine
25-26-27 maggio	GRUPPO TRIANGLES Steve Lacy Hedges
TEATRO FLAIANO 3-4-5-6-7 giugno	GRUPPO RADEIS Pour cause de maladie
TEATRO PARIGI 27-28-29 maggio	THÉÂTRE GERARD PHILIPPE La Tempesta di W. Shakespeare

URSS  
BELGIO  
FRANCIA

Comune di Reggio Emilia  
TEATRO MUNICIPALE «R. VALLI»

Mercoledì 29 - Giovedì 30 Aprile - Venerdì 1 Maggio 1981  
ore 21 - in abbonamento

**IL CERCHIO DI GESSO DEL CAUCASO**  
di Bertolt Brecht

Traduzione di ROBERT STAVIA  
Regia di R. VALLI  
Scenografia di R. VALLI  
Musica di STEVE LACY  
Costumi di R. VALLI  
L. 1981/000

Compagnia Stabile del Teatro Accademico Georgiano Rustaveli di Tbilisi

La rappresentazione sarà finita di risultato insoddisfatto.

Biglietti: 20.000 - 15.000 - 10.000 - 5.000 - 2.000

TEATRO ALFIERI  
8-9-10 maggio 1981

COMPAGNIA STABILE DEL TEATRO ACCADEMICO GEORGIANO RUSTAVELI DI TBILISI

**IL CERCHIO DI GESSO DEL CAUCASO**

di Bertolt Brecht

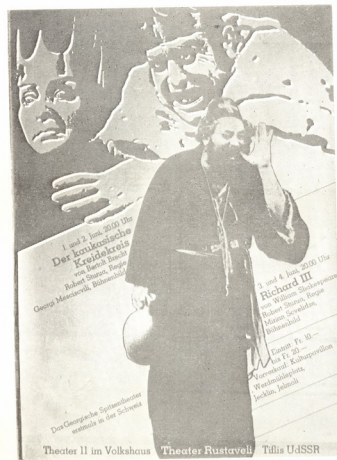
Traduzione di ROBERT STAVIA  
Regia di R. VALLI  
Scenografia di R. VALLI  
Musica di STEVE LACY  
Costumi di R. VALLI  
L. 1981/000

Presentazioni e vendite: Segreteria del Teatro Alfieri, via Roma 49 - Tel. 54 40 40 - 43 40 40

TEATRO ALFIERI



septembar 1978 Beograd



ქ. რევიო ემილიაში გამოქ-  
ვებული პროგრამის ვარჯიანი



„ღებრ — არბ“, 29 ივლისი

**პართველავის ნიარ წარმოდგენილი  
ბრძენის „პაპასისური ცარცის წრე“ და  
შეპსპირის „რიჩარდ მესაზე“.**

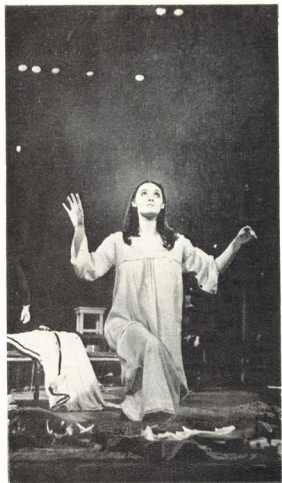
რუსთაველის თეატრი თბილისიდან, რო-  
მელიც ატარებს შუა ხალხურების გენი-  
ალური პიეტის შ. რუსთაველის საეულ-  
ერთ-ერთი ეველზე ცნობილი თეატრია  
საბოთა კავშირში. დაარსდა 1921 წელს.  
დიდი წარმატებით გამოვიდა ედინბურ-  
გის ფესტეველზე „რიჩარდ მესაზე“.  
თეატრმა პაის სახალისი საბაოთა ეწეში  
წარმოადგინა ორი სპექტაკლი — ბრე-  
ტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და შექ-  
სპირის „რიჩარდ მესაზე“, ორივე სექ-  
ტაკლი ისტორიული მოვლენა.

მხურველუ ოვაციები, რომლითაც მკურებელი შე-  
ხდა რუსთაველის თეატრის გამოსვლებს, 29 წუთს  
გრძელდებოდა და სავსებით კანონიერი და დამსახურ-  
ებული გახლდათ. იყო დიდი თეატრალური ტრიუმფი,  
გულწრფელი, მხიარული და აზრიანი თამაში. სადაც  
თანამედროვეობა და ხალხის კულტურა ერთმანეთს შე-  
ერწეა. ისინი გაბედულად დაადგნენ შემოქმედებითი  
ჩიების წესს და დასწლიეს დაპროვლებები. რ. სტუ-  
რუა „კავკასიური ცარცის წრით“ დავედსტრუა,  
რომ ამქვეყნად უოველ აღმაინს აქვს უფლება დაიცავს  
თავისი ღრსება. ეს აზრი ქართველ მხანიობებს მო-  
ქვეთ ემიტური გულუბოითი, დიდი სიკეთითი, სპექტა-  
კლში ფართოდაა გამოუენებული ხალხური ტრადიცი-  
ები, ხალხური მელოდიები. სენაზე ისე ჩქეფს სიყო-  
ცხლე, ისეთა წრეული იუმორი, ისეთა ხალისიანი გა-  
წყობილება მეფობს, რომ ცდუნებს ეფრ უძლებს და  
ეგორჩილებს.

„რიჩარდ მესაზე“ საოკრალ მედაღური, შთამბეღა-  
ვი და ამაღლებებელი სპექტაკლია ელსახედის საშუა-  
რი, ქართული ტრადიციების თვალთხედვით გააზრ-  
ებული, უაღრესად დახვეწილი ფორმით წარმოვლენ-  
ბა. რამაზ მხიციას რიჩარდ ზესაზე საწეულია, 29  
ალატროვანა ავიინიონი.



ფლორენციის რევიონეს სა-  
მასსეორო მედალონი



თამარ დოლოძე — ანო („როლი დამწყე-  
ბი მსახიობი გოგონასათვის“)

სცენა სპექტაკლიდან „ჩვენ ქვემოთ ხე-  
ლისმოშვერნი“

სცენა სპექტაკლიდან „ღერჯი ცხენები  
წითელ ბალახზე“



თარებას მოცემულ ეტაპზე ვერ შეაჩერებ-  
და ერთი სექტაკლი, ვერ შექმნიდა რომე-  
ლიმე ტენდენციის უპირატესობას. თეატრ-  
ში აშკარად იგრძნობოდა, რომ ახალგაზრდა  
მსახიობები განთავისუფლდნენ ძლიერი  
ემოციების თეატრის წნევისაგან. თავი იჩინა  
გაიოლების, არტისტულ საშუალებათა ემპირი-  
ულობის ტენდენციამ. გარკვეულად შენეულ-  
და თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია,  
სიმძაფრე და ვნება მოაკლდა სცენას.

თეატრში იქმნება უადრესად საინტერე-  
სო სექტაკლი „სელიმის პროცესი“ (რეჟ.  
რ. სტურუა), სულხან-საბა ორბელიანის  
„სიბრძნე-სიკრუისა“ (რეჟ. ნ. ნაჭყალი,  
თ. მალაშვილი) ქართული თეატრ აპირ-  
ველად ეცნობა ბრეტის შემოქმედებას. დ.  
ალექსიძე დგამს „სამაროშიან ოპერას“. მ.  
თუმანიშვილი „ჰინკრაქას“. თანდათან იკვე-  
თება თეატრის ახალ ძიებათა განშტოებანი.

რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში  
დიდ როლს ასრულებს თ. ჩხეიძის მოღვაწე-  
ობა. განსაკუთრებით მისი სექტაკლი „გუ-  
ნი-ნღღლი“ და „სამანიშვილის დედანაცულო“  
(რ. სტურუასთან ერთად) ორივე საუკეთეს-  
ო მავალითა ქართული კლასიკის ახლებურად  
მოაზრებისა. „გუშინდელი“ არასოდეს  
არ აედრებულა ასე თანადროულად, არასოდეს  
არ გამოსახულა ასე მძაფრად  
ღრმა სოციალური პრობლემები საქართვე-  
ლოს ცხოვრებისა მოცემულ პერიოდში.

დ. კლიაშვილის „სამანიშვილის დედი-  
ნაცულო“ ნოვატორული სექტაკლია, რუს-  
თაველის თეატრში დ. კლიაშვილის ნაწარ-  
მოებთა ახლებური გადაწყვეტა უფრო აღ-  
რისკი. თუმანიშვილმა გვიჩვენა, როცა „და-  
რისპანის გასაჰირი“ დადგა, „სამანიშვილის  
დედინაცუალი“ პირობითი თეატრალური ეს-  
თეტიკის, წარმოსახვისა და გაუცხოების,  
მის მრავალპლანიან შესაძლებლობათა გა-  
მოსახვის მავალითა ვახდა.

მრავალპლანიანი იყო 60-იან წლებში  
რუსთაველის თეატრის ძიებანი. თავის მხრივ  
იყო 50-იანი წლების მეორე ნახევარში წარ-  
მოქმნილ განმანახლებელ დინებიდან ამოი-  
ზარდა. 60-იანი წლების ბოლოს (1968-70)  
თეატრში გარკვეული წარმოდგენა იქმნება  
სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა მოღვაწეო-  
ბაზე. მინიშნებულია მომავლის პერსპექტი-  
ვებიც, თაობათა მონაცვლეობაც და საერ-  
თოდ, რეჟისურის განვითარების ზიგზაგები.  
ახალგაზრდა რეჟისორი გ. ქავთარაძე ცდი-  
ლობა შექმნას ემოციური სექტაკლები  
(რ. თაბუკაშვილის „დემბურგის ზარები“),  
თითქოს მოულოდნელი ტრიუმფი ხვდება  
წილად ა. ცაგარელის — „ხანუმას“. რ. სტუ-  
რუა პიესის სრულ მოდერნიზებას ახდენს.  
იქმნება შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი.



რასენია სტაბილეს საერ-  
თაშრობის თეატრალური  
ფესტივალის პროგრამა

„ლე მონღ“, 29 ივლისი

### ბრეხნი და შემსპირი კართულად

მიხდა იმე, რომ რუსთაველის თეატრში ჩამოვიდა  
აინიონში და ჩამოიტანა ბრეტის „კავასიური ცარ-  
ის წრე“ და შექსპირის „რიჩარდ მესამე“. საშუა-  
როა, რომ მათ მხოლოდ თითოჯერ გვიჩვენეს თავიანთი  
წარმოდგენები. ორთვე სექტაკლის რეჟისორია რ.  
სტურუა. ეს ისეთი რეჟისორი კი არ არის, მთელი  
სცენოვება რადიკალ რომ ეძებს და პოულობს, მან შე-  
სწავნავედ იცის, რაც უნდა. მისი სექტაკლი ცო-  
ცხალი, იუმორით აღსავსე. მსახიობები თამაშობენ  
ლაღად, უკველგვარი დაძაბულობის გარეშე. „რიჩარ-  
დი“ და „ცარის წრე“, რომლებსაც თითქოს მელოდ-  
რამის ელფერი დაქარავს, მთლიანად ხალხურ შემო-  
ქმედებასა და კოლორიტს ეერდნობა. დასის თამაში  
ექსპრესიონისტულია, შემუშავია ინვენტატორული ნი-  
ჭიერებით, ხასიათდება საკუთარი თავის პერფორმაც-  
ხლასი იუმორითა და კლასიციზმით.

მას ქვეა რამაზ ჩხეიძეა, „რიჩარდი“ დიქტატო-  
რია, „კავასიური ცარის წრეში“ კი მოსაპართლე.  
მისი შემოქმედება — ეს არის მუდღარი და მჩქეფარე  
შინაგან სამყაროს დემონსტრირება.

სექტაკლის გაზარბეს შესანიშნავად შეესატყვიე-  
ბა მუსიკა, რომელიც იმე მიმოიჩვენა, როგორც ზო-  
მალად გაშლილ ზღვაში.

ჩვენმა თბილისელმა მეგობრებმა იმე გაითამაშეს  
წარმოდგენა, რომ ენობრებმა ბარებრმა პირ შეფერ-  
ბა მაყურებელთა ემოციები. უკვლადგარი — იუმორი  
თუ გულშინაგულში ექიზოლები — გასაგები და ამა-  
ღელელოები იყო.



დონესკლორდის თეატრის  
სამასხურო მელლონი



სცენა სპექტაკლიდან „ვარიაციები თანა-  
მეღროვე თემამზე“

სპექტაკლი უკვე ამყარებს მყარ პოპულარულ კონტაქტს. თეატრი ზუსტად აგნებს ქართული არტისტიზმის ცხოველყოფილ ნერვებს, ეს თვით ხალხის სულში, მის პლასტიკაში, მის სინთეტურ მრავალსახეობაში, მოძენილი მოდელია. სცენაზე კოცხლებიან ა. ცაგარელის კომედიური სიტუაციები, მკვეთრი, სისხლსახე სასიათები, ყველაფერი საესეა მხითი, სითბოთი, არტისტული სიმშაგითი, თითქოს ძნელი დასადგენი ზღბა სად იწყება თეატრა და სად ცხოვრება. სიოდან მოდიან ასე უცნაური, ექსცენტრიგბული და გულდია ადამიანები. არსად არ არის ცხოვრების სერიოზულობა, პრობლემებზე ფიქრი, ყველაფერი ისე თითქოს თავისთავად არსებობს, წყაროსავით მოედინება არტისტული მრავალფეროვნება, გარდასული საუკუნის ცხოვრება მაღის თავისი პრიმიტიული თეატრალიზმით, მაღის სიხალისით, ზეიმურად, რეისორი პოულობს კოცხალ ნერვს ხალხურ თეატრალურ ტრადიციებთან, ასხეაფერებს მას და ისე უბრუნებს პირველ საწყისებს. აქ ყველაფერი თამაშობს, არასერიოზულის სასწვრამდე მაღის სერიოზული და წინააღმდეგობათა გროტესკულ განზოგადებაში ისახება გარკვეული თეატრალური ტენდენცია. ეს არის 1968 წელი, თეატრს უკვე ნათამაშები აქვს დ. ალექსიძის სპექტაკლი „სამგროშიანი ოპერა“, მ. თუმანიშვილის „კინოპრაქა“, 1969

წელს თეატრში იდგმება ო. იოსელიანის „სინამ ურემი ვადბარუნდება“ (რეჟ. მ. თუმანიშვილი) „სანუმა“ იწყებს დიდ კამათს, ბევრს აფიქრებს: თეატრი ზომ არ დავარ, გავდა პრობლემურობას, იდეების სიმჭაფრეს, სოციალურ გამიზნულებათა აქტუალობას. აჟ  
რუსთაველის თეატრი 60-იან წლებში „რომანტიკული ზეაწეულობის“ „ინტელექტუალურის“, „ფსიქოლოგიურისა“ და გროტესკულ, პაროდულ ტენდენციათა რთულ წიხაღმდეგობრივ პროცესებში ვერ კიდევ ვერ ქმნის ერთ მთლიან გარკვეულად ჩამოყალიბებულ მოდელს. მაგრამ იგი მარჯვედ იკვლევს სიხალისაყენ გზას, გაბედულად პოულობს საყრდენს, რაზედაც შეიძლება შემდეგ ასალო მხატვრული სინამდვილე დაფუნდეს. „რომანტიკული“ უკვე წარსულია, მოგონებაა, ვარკვეულად გარდამავალი ხანის ფუნქციას ასრულებს ზოგიერთი წარმოდგენა. მაგრამ ყველაზე არსებითი შნიშნელობას ისენს „სამანიშვილის დეინაცციის“ წარმატება, იგი ხდება სიმრ შემოსევაში ამოსავალი წერტილი შემდგომი ძიებისა, არა მარტო აქ არამედ მთელს ქართულ თეატრებში, დ. კლიაშვილის ოუმორი, მისი გმირების თამაშის მანერა და უბირველესად კი ტრავიკომიკური ბუნება ერთობ საინინოა 70-იან წლების თეატრალური ესთეტიკისათვის.  
რ. სტურუა გაბედულად იწყებს არა მხო-

ლოდ თავისი გზის, არამედ თეატრის მთელი საშემსრულებლო არსენალის გადასინჯვის. „სიელიმის პროცესის“ დამდგმელი ცდილობს შექმნას ახალი თეატრალური მოდელი. ფართო მასშტაბებში მოიაზროს თეატრის პოლიტიკური პლატფორმა. ფორმითა და პრაქტიკითაა გლობალიზაცია და გართულებული მეტაფორული ძიებებისაკენ სვლა. ტოტალური რეჟისურის პრინციპებს არის ნახიარები, ცოცხალი თეატრალური პროცესების მრავალსახოვან დინებებში იგი პოულობს უმთავრესს და თეატრის სახეს წარმოგვიდგენს როგორც პოლიტიკური გრატესკის, ირონიის, პაროდირების, ხალხური სანახაობის წარმოჩენის, ენარული შეპირისპირების რთულ სინთეზს. დიდ მხატვრულ ფუნქციას იძენს სცენური სივრცეც. გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება სცენოგრაფიას და მუსიკას, ნამდვილი ზემის, სანახაობითი თეატრისა, და იგი ამ თვალსაზრისით გარკვეულად უკავშირდება ს. ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკას — თუმცა სრულიად სხვადასხვაა მათი მხატვრული აზროვნების ხასიათი, მეთოდი და საშემსრულებლო ლექსიკა.

რ. სტურუას „უკარყვარე“ გაბედული, ნოვატორული ძიებებით აღბეჭდილი სპექტაკლი. სპექტაკლში ბრეტის ნაწარმოებებს სცენებზე პირდაპირ ვაიოგნა მაცურებელი, შეუძლებლის შესაძლებლობა იქნა მიღწეული, ერთ სტილისტიკაში გაერთიანდა ორი განსხვავებული აზროვნების დრამატურგი. რეჟისორმა გამოხატა თავისი აქტიური პოლიტიკური პოზიცია. თეატრმა რთული მხატვრული მეტაფორით ამხილა გლობალური პოლიტიკური ავანტურისში. „ხანუმა“, „უკარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „ლაღატი“, „რიჩარდ მესამე“, „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ — ეს არის თეატრი, რომელსაც რ. სტურუას სახელი ჰქვია!

70-იანი წლების რუსთაველის თეატრისაკენ მიპყრობილია საბჭოთა თეატრის მზერა. რუსთაველები სავსტროლოდ მიდიან მოსკოვში და მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. ეს არის კემპარტიტად ტრიუმფალური სვლა, დიდ ქართულ თეატრალურ შესაძლებლობათა აღიარება, ქართული სულის არტიკული ბუნების გამართლება. რ. სტურუას სახელი იხსენიება პირველ რეჟისორთა ზორის, 70-იანი წლების საბჭოთა თეატრი ვერც წარმოიდგინება მისი თეატრალური ესთეტიკის, ღრმა ძიებათა შედეგების გარეშე, ამ პერიოდში ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა მიიწვინა რ. სტურუას თეატრალური „შტურმები“.

რასწინა სტილიუს ფესტივალის გაერთიანებული პროგრამის გაუქვანი



„ლუზანთან“, 29 ივლისი

**შორიდან მოსული უმასპირი**

**პარიველებს ღირსება**

საქართველოს რუსთაველის სახ. აკადემიურმა თეატრმა, რომელიც დაარსებულია 1921 წელს, საბატო კარს მაცურებელს უჩვენა ორი სპექტაკლი: ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და შექსპირის „რიჩარდ III“.

შექსპირი თავისი ენითა და თეატრალური ზნეწეულობებით მთელი საქართველო, ქართულმა ენამაც შესწლო თავისი გამოხატულობითა და დახილობით აღფრთოვანების მაცურებელი. რომერტ სტურუას მიერ შემოთავაზებული მიზანსცენა ფაბულის ნათელი წაკითხვის საშუალებას ქნის.

ჩვენ ვესწრებით რიჩარდის დამღუპველ აღწევებს. იგი ერთპირობის მიუღებოთ აზრობებს თავიდან სრულყოფილიაოზიოა წყურჯილის ხელსშეშლელით. იქნება ეს მეგობრები თუ მტრები, გამოხატული დეკორაცია დაუვანილია მინიმუმამდე: სკამები, უბრალო სამეფო ტახტი, ურჯი...

მსახიობების უშუალოდა, რაც მთელი ძალითა და სითამამით იუბრობს სცენას, თეატრის ღამაზ სახესაც გამოსატავს.

სტურუამ წარმოგვიდგინა ძლიერი, გაბედული და შოამუქდვი ივანტრალური სპექტაკლი. მაცურებელი ხანგამდღივ ივაციით მიესალმა მსახიობ რამაზ ჩიოცაძეს (მისი ღირსება მანამდე შეუფასდა აზდაის როლიში „იაცის წრედან“), რომლის რელიეფური თამაში „რიჩარდ III“-ში დიდ ფსიქოლოგიურ ძალს ავლენს. იგი თავისი შინაგანი ფორმით უდვილო დიდუიო მიიღო ეს ხაინტერებსო სპექტაკლისა.

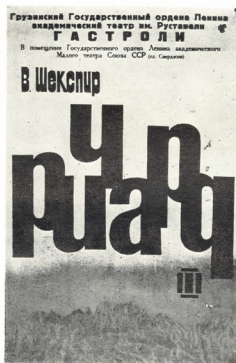
ფლორენციის სამასსოკოო მედალიონი







მოსკოვში წარმოდგენილი სავაგსტროლო  
სპექტაკლების აფიშები



რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში ხდება „შინაგანი ზიგაგები“. სხვადასხვა დინებათა წარმოჩენა, მაგრამ ძირითადი მაინც მოდელირდება რ. სტურუას თეატრალურ ესთეტიკაში, პიროვნების ზნეობის არსის, მისი ფართო სოციალურ-პოლიტიკურ ასპექტში ხელვის მასშტაბები იმდენად გლობალურდება, რომ თეატრი ერთნაირ ინტერესს იწვევს შინ და გარეთ.

რუსთაველის თეატრში იქმნება სპექტაკლები თანამედროვე თემაზე („უცხო კაცი“, „ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწერნი“, „თავისუფალი თემა“, „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ და სხვ.), რომლებიც განსხვავებული მხატვრული დონით ავლენენ თეატრის შემოქმედებით შესაძლებლობებს, კარგად იკითხება თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია. მათ შორის თ. ჰილდის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ ავლენს რთულ თანადროულ თეატრალურ აზროვნებას, სიმბოლოებისა და მეტაფორების მნიშვნელობას თეატრის ძიებებში.

პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის მარადიულ პრობლემაში თეატრი პოულობს ახალ ასპექტებს, ახალ გამომსახველობით ფორმებს.

რუსთაველის თეატრის ავტორიტეტი გაცილდა საბჭოთა კავშირის საზღვრებს. „სამანიშვილის დედინაცვალის“, „გუშინდელის“, „ანტიგონის“, „რიჩარდ მესამის“, „კავკასიური ცარცის წრის“ დამდგმელ თეატრს შეფერის კიდევ დღეს მსოფლიოს საუკეთესო თეატრების პირველ რიგებში იყო. როგორ თანადროულად ეღერა ა. ლუნაჩარსკის სიტყვები, რომელიც ამ ნახევარი საუკუნის წინ თქვა, რუსთაველის თეატრის შესახებ. „რუსთაველის თეატრი მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში წინაურდებაო“. ის სულ სხვა თეატრი იყო, სხვა იყო დრო და თეატრალურ ძიებათა ხასიათიც სხვაგვარად იაზრებოდა, მაგრამ ორივე მოვლენა ქართველი ხალხის დიდ თეატრალურ კულტურაზე, უმდიდრეს მხატვრულ შესაძლებლობებზე მეტყველებს.

რუსთაველის თეატრის რეჟისორული აზროვნების ღრმა ცვლილებები უკავშირდება მ. თუმანიშვილის სახელს, რომელიც დიდ როლს ასრულებს თანამედროვე თეატრალური ლექსიკის ფორმირებაში. დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის შემდეგ რ. სტურუა და თ. ჩხეიძე ესწრაფვიან განსხვავებული თეატრალური მოდელის შექმნას. თ. ჩხეიძე



1980 წელს ლონდონში წარმოადგენილი საუკეთესო სპექტაკლების ფოტოალბომის გარეკანი.



ფოტოალბომის ერთი გვერდი



ჩასენია სტაბილუს სერ-თაშორისო თეატრალური ფესტივალის საჩუქარი

ღრმა ფსიქოლოგიურ პლანში ხატვას ადამიანის შინაგან სამყაროს, მის რთულ ბუნებას. ამ ტენდენციათა სხვადასხვაობა, არამც თუ ახნელებს რომელიმე მითვანის განვიხარებას, არამედ უფრო მრავალპლანიანს ხდის ძიებათა არსს. თ. ჩხეიძის „ბერნარდა ალბან სახლი“ და სხვ. წარმოდგენები გარკვეულად მიგვანიშნებს ილუზიური თეატრის ცხოველმყოფლობაზე, მის შეუქცევად ღირებულებაზე.

რ. სტურუას ხელმძღვანელობით თეატრში ხდება ღრმა ცვლილებები. ეს არის ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც ორგანულ კავშირშია ქართულ ხალხურ თეატრალურ საწყისებთანაც და ევროპაში მომხდარ თეატრალურ ძვრებთანაც. თეატრში უფროსი თაობის მსახიობების ე. მანჯვალაძის, რ. ჩხიკვაძის, გ. საღარაძის, გ. გეგეჭკორის, მ. ჩხავას, მ. თბილელის, ე. მაღალაშვილის, ზ. კვერენჩილაძის, ს. ყანჩელი, კ. საკანდელიძის, ჯ. ლაინიძის გვერდით შემოქმედებითად წინაურდებიან კ. კახიძე, ი. გვიგოშვილი, ვ. ხარაბაძე, და სხვები. იქმნება არა ერთი აქტიორული სახე. მდიდრდება თეატრის საშემსრულებლო არსენალი. განსაკუთრებულ წარმატებებს აღწევს რ. ჩხიკვაძე, რომელიც ზუსტად გამოხატავს რ. სტურუას თეატრალურ მრწამსს და თვითაც ამღვებს იმპულსს ახალი რეჟისორული ძიებებისათვის.

კ. მარჯანიშვილის რეფორმებს გარკვეული ნიადაგი შეუშხადა ა. წუწუნავას, ე. შალიკაშვილის, ა. ფალავას, მ. ქორეისის რეჟისურამ. კ. მარჯანიშვილით იწყება სპექტაკლების, როგორც ანსამბლური მოვლენის, ახლებური მოაზრება. სპექტაკლის დადგმით როლის არსებითი ამაღლება ხდება. სპექტაკლები მთლიანობაში და არა ცალკეული აქტიორები! — ამ გზით წარიმართება ძიებანი. მარჯანიშვილის ტრადიციების ნაკვალი რჩება ახმეტელის შემოქმედებაში, თუმცა, ერთობ განსხვავდება მათი რეჟისორული ბუნება. ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკა გარკვეულ გამოძახისს პოულობს ხორავასა და ვასაძის შემოქმედებაში, თეატრის საუკეთესო დადგმებში, მაგრამ მათ მოაქვთ ახალი ტენდენციები, საკუთარ გულზე ნაშენი და ნაკები. შემდეგ მოდის თაობა, რომელიც გაბედულად იწყებს ახლის ძიებას, მაგრამ სრულიად არ არის მოწყვეტილი „შინაგან წყაროებს“. დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის სპექტაკლები ნათლად გამოხატავენ თეატრის ორ ტენდენციას, ალექსიძის სპექტაკლები („საპატარალო აფი-

შით“, „ოდიოსი მეფე“, „მახტარიონი“, „ფიროსმანი“ და სხვ.) ეს ერთი მხარეა თეატრის დიდი შესაძლებლობისა, მეორის მხრივ, მ. თუმანიშვილი ქმნის სპექტაკლებს: „დაძმინებო, იყავით ფხიზლად“, „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ამბავი სიყვარულისა“, „ქინჩიკაჟა“, „ხილი“, „ანტიგონე“. წარმოდგენები მძლავრად ავლენენ თუმანიშვილის მხატვრული პოზიციის თავისებურებებს. ამ ორ ნაკადს შორის არის ბევრი საერთოც, შემხვედრი წერტილები. ერთი და იგივე აქტიორთა შემოქმედებითი წარმატებანი, მაგრამ მათ შორის განსხვავება ყველასათვის საჩინოა. ასე გრძელდება თეატრის ცხოვრება, მის ისტორიაში გარკვეულ როლს ასრულებენ სხვადასხვა რეჟისორები (ა. ჩხატარაშვილი, რ. მირცხულავა, რ. ჩხაიძე, გ. ყორღანია, გ. ანთაქე და სხვ.), კომპოზიტორები (ო. თაქთაქიშვილი, რ. ლალიძე, ა. ჩიმაკაძე, ვ. ყანელი და სხვ.), მხატვრები (გ. მესხიშვილი, ნ. შველიძე), თეატრის მხატვრული ცხოვრება თანდათან ერთგვაროვანი ხდება. 70-იანი წლების მეორე ნახევარში არსებითად წამყვანია რ. სტურუას თეატრალური პრინციპები, იგი პოულობს დიდ აღიარებას და საერთაშორისო რეზონანსს აქვს.

რუსთაველის თეატრი დიდი წარმატებით ხვდება თავის სახელოვან 100 წელს. მართლაც „მსოფლიო რადიუსით გაიშალა“ (ახმეტელი) მისი მიღწევები. წარმატების სიხარულს დიდი საფიქრალიც მოსდევს, მიღწეულ მიჯნებს გადალახვა უნდა! მასურბელი შეეჩვია თეატრის ტრომფალურ მოგზაურობას, მაქსიმალისტის თვალთ უყურებს თეატრის ყოველ ახალ სპექტაკლს.

რუსთაველის თეატრი ჩვენი ეროვნული ტაძარია, ქართველი ხალხის თეატრალური ცხოვრების აღორძინებელი ცენტრია. ქართველი ხალხი დიდი წარმატებების იმედით შეჰყურებს მის გზას...



# აკინიონის ფესტივალზე



## ია გამრეკელი

ჩვენი მკითხველისათვის კარგადაა ცნობილი თუ რა ტრიუმფით დასრულდა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის გასტროლები დასავლეთ ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში. ამ სპექტაკლების ნახვის მოსურნენი საზღვარგარეთ ჯერ კიდევ ბევრია. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, სასიხარულო, საამაყო, მაგრამ, ამასთანავე, ძალზე რთული ამოცანების წინაშე აყენებს თეატრს.

რუსთაველის თეატრმა საქვეყნოდ გაითქვა სახელი. მან გაიმარჯვა ედინბურგის ფესტივალზე, ბრწყინვალე გასტროლები ჩაატარა ლონდონში, სადაც მოხიბლა მაყურებელი შექსპირის „რიჩარდ III-ის“ მეტად თვითმყოფადი და განუმეორებელი დადგმით, გააოცა მექსიკელი და ბერძენი მაყურებელი, აღაფრთოვანა იტალიელი და შვეიცარიელი თეატრალები და აი, მიიღო მოწვევა საფრანგეთში, ყველაზე საპრესტიჟო, ეგრეთ

წოდებულ ავინიონის ფესტივალზე მონაწილეობის მისაღებად.

ავინიონის ფესტივალი თანამედროვე რეალისტური თეატრის დღესასწაულია, რომელიც 35 წლის წინ დააარსა ცნობილმა ფრანგმა რეჟისორმა და თეატრალურმა მოღვაწემ ჟან ვილარმა. ევროპის არც ერთ ქვეყანას არ შეუძლია დაიტრახოს თეატრის ასეთი დღესასწაულის მოწყობის ტრადიციით. ყოველწლიურად ერთი თვის-მანძილზე ქ. ავინიონში თავს იყრიდა მსოფლიოს ყველაზე საინტერესო თეატრალური დასები. აქ ჩამოდიან გამოჩენილი მსახიობები, რეჟისორები, თეატრალური მოღვაწენი, პროდიუსერები, იმპრესარიოები, უბრალოდ, თეატრის მოყვარულნი, აქ ხდება თეატრალური ხელოვნების განვითარების ანალიზი, აქ არის სერიოზული ბუბა თეატრის მომავალზე, თეატრალური ხელოვნების აღმავლობის გზების ძიება. ამ ფესტივალის ერთი დამახასიათებელი თვისება ისაა, რომ აქ არ

ანიკებენ ადგილებს, არ ცხადდება ლაურეატები. უბრალოდ, ამ ფესტივალზე მოხვედრა, მასში მონაწილეობა უკვე აღიარებაა. ამიტომაც, ფესტივალის ორგანიზატორები, დაწყებული ჭრე კიდეც თვით ქან ვილარიდან დღემდე, მეტად დიდ ყურადღებას უთმობენ ფესტივალის მონაწილეთა წინასწარ შერჩევას. ისინი მთელს მსოფლიოში აღევჩენენ თვალყურს თეატრალურ ცხოვრებას და საუკეთესოთა შორის საუკეთესოებს ავინიონში იწვევენ.

სწორედ ასეთი გამოცდის წინაშე აღმოჩნდა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი.

ფესტივალის ორგანიზატორებმა წელს, ზამთარში იხილეს თბილისში „კავკასიური ცარცის წრე“ და „რიჩარდ III“, შემდეგ თეატრის იტალიაში გასტროლებსაც დაესწრნენ და, როგორც ლოკატორი შედეგი — შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი ავინიონის ფესტივალზე მიიწვიეს.

კიდეც ორიოდ სიტყვა ფესტივალის შე-

სტი, დამსვენებელი. ფესტივალის ჩატარების დროს ვის არ ნახავთ იქ. საოცარი სანახაობაა, მთელი ქალაქი თეატრია! დღესასწაული იწყება განთიადზე და გვიან, ნაშუადღევს ცხრება. ქალაქის ყოველ კუთხე-კუთხუღში სანახაობაა. ერთსა და იმავე მოედანზე ერთდროულად შეხვდებით ქუჩის ჯამაზებს, მიმისტებს, მუსიკოს-შემსრულებლებს, მომღერლებს, მოცეკვავეებს, რომლებიც აქ, ჭვავფენილზე, ღია ცის ქვეშ ყოველგვარი დეკორაციის, აპარატურის გარეშე უჩვენებენ თავიანთ ხელოვნებას. მყურებელი ყველას ჰყავს. ზოგს რა მოსწონს და ზოგს — რა, დგანან და უყურებენ.

პროფესიულ კოლექტივებს კი საღამოობით ეთმობათ ყველაზე კარგი დარბაზები და სასცენო მოედნები.

ყველაზე დიდი და საპრესტიჟო დარბაზი პაპების სასახლის თეატრი გახლავთ. ამ სცენაზე მოხვედრასა და თავისი ხელოვნების ჩვენებას მრავალი ნატრობს, მგრამ, ტრა-



რეპეტიცია პაპების სასახლის თეატრში.  
ქ. ავინიონი

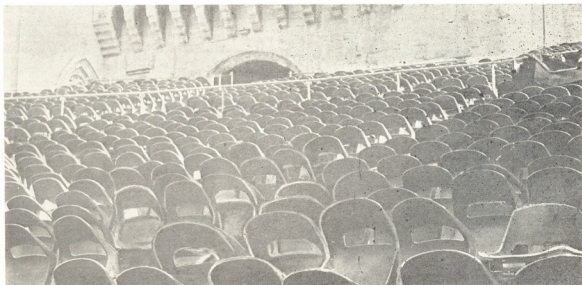
სახზე. ქ. ავინიონი არც თუ ისე დიდი პროვინციული ქალაქია სამხრეთ საფრანგეთში (პროვანსი). პრაქტიკულად ეს არის ქალაქი-სასახლე. ქალაქი გაშენდა ენობილი პაპების სასახლის გარშემო, მისი მთავარი ღირსშესანიშნაობაა სწორედ ეს უზარმაზარი, მეტად საინტერესო არქიტექტურული ძეგლია. ავინიონში ჩამოდის უამრავი ტური-

დციისამებრ, აქამდე აღწევენ მხოლოდ საუკეთესონი საუკეთესოთა შორის.

კიდეც ერთი დეტალი. პაპების სასახლის სცენაზე წლევანდლამდე არ გამოსულა არც ერთი არაფრანგულ ენაზე მოლაპარაკე თეატრალური დასი. ტრადიციის დარღვევა საქართველოს თეატრს ხედა წილად. ეს მეტად საბატიო და რთული ამოცანაა.

ამას სხვა სიმწიფეებიც ემატება. თეატრი განლაგებულია პაპების სასახლის ეზოში. ღია ცის ქვეშ გაშლილი უზარმაზარი სცენა და ამფითეატრი სამი ათას მაყურებელს იტევს. შესანიშნავია აქუსტიკა, უძმაღვრესია ხმის

განვითარების შესახებ, ხაზი გავუსვით იმ გარემოებას, რომ ჩვენს ქვეყანაში უმჯობესი ვერს აქვს შექმნილი პირობები თავისი კულტურის განვითარებისათვის. მრავალი შეკითხვა მოგვეცეს. ჟურნალისტებს აინტე-



პაპების სასახლის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი. ქ. აინიონი

და განათების აპარატურა — ეს დადებითი მხარეებია, მაგრამ არც ფარდა და არც კულისები. უბრავე ქარი, საკმაოდ ცივა. წარმოდგენა საღამოს 10 საათზე იწყება. იმ დროს საფრანგეთში უჩვეულოდ ციოდა, უბრავედა ეგრეთ წოდებული „მისტრალი“.

აი, ასეთ პირობებში მოუხდა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლების წარმოდგენა.

პირველი სპექტაკლის წინა დღეს ჩატარდა პრესკონფერენცია. ადგილობრივ და ჩამოსულ ჟურნალისტებს, ტელეხედვის წარმომადგენლებს შეხედნენ ფესტივალის ორგანიზატორები, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რობერტ სტურუა, რამაზ ჩხიკვაძე და ამ სტიქიონების ავტორი. პირველი შეკითხვა: „ხომ არ გეშინიათ ენობრივი ბარიერის? რით განსხვავდება ქართული და რუსული ენები?“

პასუხი — „შიშით“ არ გვეშინია, ლეღვით კი ვლეღავთ. გამოცდილება გვიჩვენა, რომ სინქრონული თარგმანის გარეშეც მაყურებელს კარგად ესმის ჩვენი“. საკმაოდ ფართოდ განუვითარებთ, თუ რით განსხვავდება ქართული ენა სხვა ენებისაგან, მოუწყვეთ ქართული თვითყოფადი კულტურის

რესებდით როგორი რეპერტუარი აქვს თეატრს, რა როლი ენიჭება მუსიკას სპექტაკლების შექმნისას, რა გზით ხდება მსახიობთა და რეჟისორთა კადრების მომზადება და მრავალი სხვა.

პრესკონფერენციის მასალები მეორე დღეს გამოქვეყნდა პრესაში. დაიბეჭდა რეპეტიციებზე ვადალბული ფოტოები, მაყურებელს მოუწოდეს დასწრებოდნენ წარმოდგენებს.

და აი, 24 ივლისის საღამო.

კვლავ მოგახსენებთ — ცივა, უბრავეს ძლიერი ქარი, წინაღობა წვიმიდა. ვლელავთ სუყველა. ორი დღის წინ დავესწარით ამ დარბაზში გამართულ სპექტაკლს. გამოდიოდა ცნობილი ფრანგული დასი მეტეიზის ხელმძღვანელობით, უჩვენებდნენ „მეფე ლირს“. შუა მოქმედებაში ბევრი მყურებელი წავიდა წარმოდგენიდან! რა იქნება დღეს, როგორ მიგვიყებენ ჩვენ? ფესტივალის ორგანიზატორები გვამხნევენ, ჩვენც იხტებარს არ ვიტყვით.

და აი, დაიწყო ბერტოლდ ბრეტის „ქვეკასიური ცარცის წრე“. გამოჩნდნენ ქანრი ლოლაშვილი და ლეილა სიმეშვილი. მუსიკის პირველი ტაქტები. პირველი სიტ-

ყვები და... მასურბელთა პირველი რეაქცია. ტაში! ძნელი აღწერა ყოველივე ის, რაც ხდებოდა სცენასა და დარბაზში. გვაოცებს მასურბელთა სწორი, თბილი რეაქცია ყოველივე იმაზე, რაც სცენაზე ხდება. ტაში აპლოდისმენტებში გადადის. და, აი, სცენაზე გამოჩნდა რამაზ ჩხიკავაძე. პირველივე გამოჩენა და ტაში!

რამაზი იწყებს სიმღერას — აპლოდისმენტები! ტაში უყრავენ გ. საღარაძეს და ი. გიგოშვილს, თითოეულს ცალ-ცალკე და ყველას ერთად. წარმოდგენა დამთავრდა. მონხდა სიტყვით აუწყრელი რამ, სამი ათასი მასურბელი ფეხზე დგას. ოვაციაა — 10 წუთი, 15 წუთი, 25 წუთი შემახილები „ბრაზო“, აღფრთოვანების გამოსახატავად ტაში არ ყოფნით, იწყებენ ფეხებით ბრაზუნს!

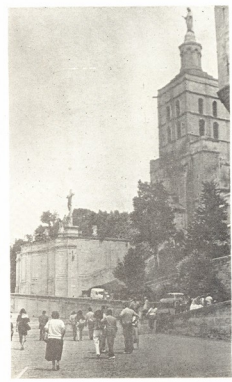
ეს ჰემიარტი გამარჯვებაა! „ფანტასტიკა“!

„ასეთი წარმატება არ გვინახავს“, გაისმის ყოველი მხრიდან.

ემოციებს საზღვარი არა აქვს.

ასეთი ტრიუმფის მიუხედავად, მაინც ვდევალვთ, ორ დღეში უნდა წარმოვადგინოთ „რიჩარდ III“. დილას და საღამოს რეპეტიციები... დამაბულობა მატულობს. ამინდიც გაყვარდა. ქარი გაძლიერდა. სპექტაკლის წარმოდგენის დღეს ქარის სიმღიერამ ისე იმატა, რომ დეკორაციას ვერ ვდგამთ. რობერტ სტურუა, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი იძულებულნი არიან გზადგაზნა შეცვალონ მიზანსიყენები, ახალ პირობებს მორაგონ სპექტაკლი.

ქ. ავინიონი



ოცდაშვიდ ივლისს თეატრის სალაროში არცერთი ბილეთი არ იყო. თეატრის ადმინისტრაციას უკიდრს წარმოდგენაზე დასწრების მსურველთა მოგვრებიდა.

წარმოდგენა დაიწყო. დარბაზი გულთბილი ტაშით შეხვდა რამაზ ჩხიკავას გამოჩენას. მას შეხედნენ, როგორც ძველსა და სასურველ მეგობარს. ყველაფერი ისე მეორდება, როგორც პირველი წარმოდგენისას. კვლავ ოვაციები, კვლავ „ბრაზოს“ შემახილები და ყვავილების თაიგულები. სცენა ყვავილებით აივსო. დაღლილ-დაქანკულნი, მაგრამ უზომოდ ბედნიერი დგანან მსახიობები სცენაზე. დარბაზში კი ოვაცია არ ცხრება.

კულისებში რამაზ ჩხიკავამ ხუმრობა — ეს ქარიც ხომ მოუხდა წარმოდგენას! თითქოს სპეციალურად ამოვარდა ქარიშხალი რიჩარდისა და რიჩმონდის ბრძოლის ეპიზოდის წარმოდგენისას.

საფრანგეთის პრესა საკმაოდ ფართოდ გამოეხმაურა ჩვენს თეატრის ამ წარმატებას. მრავალი წერილი დაიბეჭდა, და, რაც მთავარია, ყველა რეცენზია საოცრად თბილი და მაღლიერების გრძობითაა გამსჭვალული. ყველა წერილში ხაზგასმითაა გამოთქმული აღტაცება ორივე სპექტაკლის რეჟისურით, სცენოგრაფიით, მუსიკალური გავფორმებითა და პლასტიკური დადწყვევით.

პრესკონფერენციებზე რომერტ სტურუას შეეკითხნენ — რა როლს თამაშობს მუსიკა თქვენს სპექტაკლებში?

„— ჩვენ ვცდილობთ, რომ მუსიკა მთელი წარმოდგენის მანძილზე ხელს უწყობდეს მოქმედების განვითარებას, აღრმავებდეს შინაარსს, საჭირო განწყობილებას უქმნიდეს მასურბელს.“

აი, რას წერს ერთ-ერთი რეცენზენტი — „სპექტაკლის გააზრებას შესანიშნავად შეესატყვისება მუსიკა, რომელიც ისე მიმოირხევა. როგორც ხომალდი ზღვაში“. იგივე რეცენზენტი წერს — „ჩვენმა თბილისელმა მეგობრებმა ისე გაითამაშეს წარმოდგენა, რომ ენობრივმა ბარიერმა ვერ შეაფერხა მასურბელთა ემოცია. ყველაფერი — იუმორი თუ გულში ჩამწვლობი მომენტები გასაგები და ამაღლებელი იყო.“

დიახ, რუსთაველის სახელობის თეატრმა აღაფრთოვანა ავინიონი. ეს მით უფრო სასიამოვნოა, რომ ეს გამარჯვება წინ უსწრებდა თეატრის 100 წლისთავის თუბილეს. გეჭერა და გვწამს, რომ ქართული თეატრი აღმავლობის გზაზეა და კიდევ უფრო დიდი წარმატებების მომსწრენი ვიქნებით ახლო მომავალში.

მიხილ თუშანიშვილი

# რეჟისორი თეატრიდან წავიდა

ცნობილმა ქართველმა რეჟისორმა მიხეილ თუშანიშვილმა დაწერა ახალი ნიგნი „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“. ეს მისი მეორე ნიგნია, პირველს — „ვიდრე რეპეტიცია დიწყება“ კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა, როგორც საუკეთესო თეორიული ნამუშევარი თეატრალური ხელოვნების დარგში.

რაზეა ეს ნიგნი, ანუ რას ეხება იგი?

მკითხველს ერთხანს, შესაძლოა იგი შემუშარები ეგონოს, იმდენად მრავალადა მასში მოთხრობილი პირადი განცდები და ცხოვრებისეული თავგადასავალი, შემდეგ იფიქრებს — უსათუოდ თეატრის თეორიას, რეჟისურას, მსახიობის ოსტატობის უმთავრეს საკითხებს ეძღვნებაო იგი — ისე კარგად, საქმის ღრმა ცოდნითა და გატაცებითაა გაშუქებული ცენზური ხელოვნების ჩვენთვის ცნობილი თუ უცნობი პერიოდებით.

არც ისაა გამორიცხული, რომ აღმსარებლობითი ვუნდოთ ნიგნს — „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, რომლის სათაური უკვე გულისხმობს დრამატულ კოლიზიას და საყვარელ საქმესთან გამოთხოვების თანმდევ ტკივილსაც. მართლაც, აღვლევების გარეშე ვერ წაიკითხავთ იმ ფურცლებს, რომელთაც რეჟისორი ანდობს თავის საწუკარ ოცნებას, მაღალი მიზნებისაკენ ლტოლვას, სიხარულს, შემოქმედებითი მარცხისაგან თუ მეგობართა „ღალატისაგან“ მოგვრილ აუტანელ ტკივილებს, რომელთაც ზოგჯერ სასონარკვეთილებამდე მიჰყავთ იგი.

მაშ, რაზეა ეს ნიგნი?

ეს ნიგნი თეატრის ფანატკურ სიყვარულს ეძღვნება და ნებისა თუ უნებლიეთ (ავტორის თავდაბლობა და ინტელიგენტურბოა საფუთელთადაა ცნობილი) მისი გმირი, მთავარი მოქმედი პირი — თუმცა მოვლენების „მიღმა“ დგას — მაინც თვით ავტორია, უღრმად საინტერესო, მოაზროვნე და საქმისათვის თავდადებული ღრმა პიროვნება.

ბევრია ამ ნიგნში პირადული, მაგრამ დაშორებული სუბიექტივიზმს, ხელო მრავალი საზოგადოებრივი ფაქტი (არა პირადული) — სამამკითხველი ობიექტურობით წარმოდგენილი.

მე, ცხადია, მკითხველს რეცეპტისა არ ვთავაზობ ამ ნიგნზე, უბრალოდ მინდა შევიფიქრო იგი ამ სამყაროში, რომელსაც ასე კარგად ხატავს მ. თუშანიშვილი, და რომელიც, ჩემთვისაც, ასე თუ ისე, ახლობელია.

პირველ რიგში მკითხველი ყურადღებას — საფიქრებელია — მიამყრებოს ავტორის ტონს — სასაუბროს, ძალდაუტანებელს, თავისუფლს მაღალფორმანებისაგან, მაგრამ სავსეს ადამიანური გულთადაობით.

მიხეილ თუშანიშვილმა მწელი გზა გაიარა ცხოვრებაში. მისი სიტყვაზე ომის მრისხანე და პოეტური სურათობაა დამი-

მებული — ტყვეობა, გამოქცევა, ფრონტულ მეგობართა სიკვდილი, ბრძოლის ქარ-ცეცხლის საშინელებანი, თავგანწირვა, ღალატი, გმირობა და სულღდაბლობა აქ ერთმანეთშია არეული (შესაძლოა, ამის გარეშე არც დაბადებულიყო მის შემწეობი სტრუქტურები, რომელიც მან ამ ნიგნში პაბლო პიკასოს „გერნიკას“ მიუძღვნა), მაგრამ ცხოვრების ეს ფაქტები, მოვლენები და განცდები მეშუარული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი თანამიმდევრობით კი არაა მოთხრობილი, არამედ გაფინტულია, დანაწევრებულია და ორგანულად გადწნულია ამა თუ იმ თეატრალურ სიტუაციასთან, სასცენო ხელოვნებასთან დაკავშირებულ მსჯელობასთან, რეპეტიციებთან, ავტორის დღევანდელ განწყობილებებთან. რეტროსპექტივა ბუნებრივია: იგი აღმოცენებულია იმ განცდებთან დაკავშირებით, რომლებსაც მისი შემოქმედებითი ცხოვრება წარმოქმნიდა ხოლმე. მე იშვიათად შემხვედრია ნიგნი, სადაც თბობის გულახდილობა ასე გეხიბვლივებს, და სადაც ავტორი ასე დაუნდობელი იყოს საკუთარი შემოქმედებისა და ძიების მარცხს იგი სხვაგან კი არ ეძებს, სხვას კი არ აბრალებს, არამედ მშვიდად აანალიზებს თავის ყოველ ნაბიჯს თეატრალური ცხოვრების ლაბირინთში.

რასაკვირველია, მიხეილ თუშანიშვილის შემოქმედებითი ცხოვრებაში გაცილებით მეტი იყო წარმატება, ვიდრე მარცხი, მეტი იყო აღმადგენა, ვიდრე დაცემა, ხოლო მისმა ექსპერიმენტებმა და ძიებებმა შეუდარებლად მეტი შედეგი გამოიღო, ვიდრე ამის შესახებ ნიგნშია აღმარკვი, მაგრამ, მაინც იგი არსად უტრსიეთი არ გამოჰყოფს თავისი შესანიშნავი სპექტაკლების („დაბნელებილი“, „ფიზიკა“, „ქინტონი“, „ანტიგონე“, „სანაბო ურემი გადარუნდება“) მნიშვნელობას რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში. ესეც შესაძინებად გამოარჩევს მას იმ ხელოვანთაგან, რომელნიც არაფერს იშურებენ საკუთარი პერსონის წარმოსაჩვენად.

მიხეილ თუშანიშვილის სახელთან, მის გარშემო შემოკრეფილ მსახიობთა ახალგაზრდა თაობასთან, რომელსაც თეატრალური ფოლკლორის ენაზე „შვიდაცა“ ეწოდა, და რომელიც, შემდეგ, საკმაოდ გასცადა ამ საკრალურ ციფრს — შვიდს — დაკავშირებულია რუსთაველის თეატრის ცხოვრების უწინმეტლიყენისი, ახალი შემოქმედებითი ეტაპი.

ესი ის პერიოდია, როცა რუსთაველის თეატრის წინ მივლის სიმწვაით დადგა საკითხი შინაგანი განახლებისა, ცრუ-პათეტკური სტილისაგან განთავისუფლებისა. ეს პროცესი, ცხადია, ფრიად მტკივნეული იყო, სასეს უბრძოლი, იმედებით, რწმენით,



მაგრამ პროცესი აუცილებელი ამ თაობამ ისტორიული მისია იკისრა — სიმართლით, ცხოვრების ნამდვილი სურათებით, მკვეთრი თავგანთავითი ენებებითა ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი მისწრაფებანი, ტკივილი თუ სიხარული.

ეს თეორიულად სასებით ვასაგები იყო.

მაგრამ როგორ, რა გზით, რა საშუალებებით?!

აქ იყო სადღაც სირთულე — დაკვირვებული არა მხოლოდ თეატრისა შემოქმედებით ტრადიციასთან, არამედ საზოგადოებაში უკვე სტერეოტიპად ქცეულ, განმტკიცებულ წარმოდგენებთან. ასეთ ვითარებაში ბრძოლა სცილდება ხოლმე თეატრის სცენას, მის კულისებს, ფოიეს და საზოგადოების ასპარეზზე, ცხოვრების სცენაზე გადადის. ვნებები იძაბება, იღვები ერთმანეთს ეხლება, თაობები უპირისპირდებიან, საზოგადოებრივი აზრი ორად იყოფა, რადგან ცრუ-რომანტიკული, ე. წ. პერიოკული თეატრისაკენ მიმართული მახვილი წვერი ანაზღვეულად ეხება თვალაზე მკვიციველ ადგილსაც — რითაც ამაყობდა თეატრი — მის ტექშიარტ მოწაწაწარსაც... ყუფილვე ამის შესახებ მოგვითხრობს მხოცილ თუმანიშვილი და მას თითქმის არსად არ ღლავატებს ზიზიერების გრძნობა — თუცა მის სტრეოტიპებს არ აქლიათ პოლემიკური სიმწვავე... ამ თაობამ, მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით, შეარბულა დროის, ახალი თეატრალური სიტუაციის მიერ წაყარნახევი მისია და თუ დღეს, რუსთაველის თეატრის ხელოვნებამ საყველთაო აღიარება მოიპოვა, ამაში, რასაკვირველია, დიდია დამსახურება იმ დამაბეული, უადრესად სანდერესო ათნდეულში შექმნილი სპექტაკლების... მ. თუმანიშვილი დრასულად მიავებს მისაგებელს რუსთაველის თეატრის კორიფებს, სასებებით იცავს ობიექტურობას და ასევე ობიექტურად ღლავარკობს თავის თანამებრძოლების წარმტებასა თუ წარუმატებლობაზეც.

წინაში ბუნებრივად, ძალდატანებლად იკვეთება პორტრეტები აკაკი ხორავასი, აკაკი ვასაძის, გიორგი ტოტსტრონოვის, ვასო გიძიაშვილის, დიმიტრი ალექსიძის, სერგო ზაქარიაძის (ისინი წინგის საუკეთესო ფურცლებს შეადგენენ) და ასევე ცხადვად ეხდებით რამაზ ჩხიკავასი, გიორგი გვეჭკორის, ეროსი მანჯგარდულს, შთაგონებით განათებულ სახეებს სხარტად, თითქმის ერთი მოხდენილი მონასმით შესრულებულთ.

მიხელო თუმანიშვილი თავის წინგს იწვეებს პირქუში სურათის ხატვით: იგი აღარაა თეატრში, რომელსაც თავისი ცხოვრების ოცდახუთი წელი შეიძლება, რომლის სამსხვერპლოზე მან მიიჭანა თავისი ქაბუტური გულის ცეცხლი, ოცნება, იმედები და, რომელსაც ფანტატიკოსისათვის დამახასიათებელი უკომპრომისობით შესწირა ყველაფერი — და მინც, აღარაა თეატრში — რომლის სახელწოდებაც კი რუსთაველის თეატრი — მისთვის მივლი სამყაროა, უფრო მეტია კიდრე ცხოვრება. მას შეიძლება უფრო მძიმე იყოს ხელოვანისათვის — ვიდრე განცდა იმისა, რომ აღარა ხარ საჭირო იმ საქმეში, რომელიც ცხოვრების აზრს შეადგენდა. მიმიმე, დებრესიული სიტუაციაა! მაგრამ მიხელო თუმანიშვილი მაღლ ფარავს ამ უკომპრომტ კანტრმინს, მისი ხმა მაგრდება, ობტიმისტური ფლრტობით იცხება, მისი ფიქრი წინ მიწნებს, როგორც პოეტი იტყობა, ახალ „მწვერვალებს ედება“, რადგან მას, სამოც წელს გადაცილებულ ხელაგანს, არსალოცის არ უღალატა თავისი ცხოვრებისათვის — თეატრისათვის.

წოდებ გუარანინიძე

პარი მოვარახუნე და ქუჩაში გამოვედი. შვანი დღე იდგა. პრესპექტუა ხალხის ტევა არ იყო. ყველას სათუქნელა მიეჭარებოდა — თოქოს, არც არაფერი მომხდარიყო.

აქამდე ეს მშვენიერი შენობა ჩემი მომბოლური სახლი იყო. ახლა იგი უკვე უცხო გახდა ჩემთვის, მე წამოვედი თეატრიდან, სადაც თითქმის ოცდახუთი წელი ვმუშავებ. ეს კი ცოტა დრო როდია, სიცოცხლის მესამედი გახლავთ, რა წლიდან თუ დავიანჯაროებთ.

მივბორილებდი გულშეღონებული. მიუხაფარი, მარტოსული, თითქოს, არც მომხდარა ის, რაც მოხდა. თითქოს, რაც მოხდა, ძილში, სიწმარში მოხდა. სული სხეულს დასცილდა და სადღაც გაქრა. ცუდადა ვარ. გაცილებით უარესად. ვიდრე წარმომედგინა. თითქოს, ნავში ვზოვარ და ვშორდება ამოკვება.

მინდა ჩქარა მოვსვამ ნიჩას, რათა უფრო დრმად შევცურდე ზღვაში, ოკეანეში, სადაც სიმშვიდე და მუდარობა მეგულდება, არადა, არ ძალმობს სასურველი სიქაჩით გააცურო ნავი იქიკუნ. ავხდებით ნაპირი თავისკენ მუხილება მისი ვნებებითა და სურთულებით. მინდა, ძალთან დავიხსნა მათგან თავი, მაგრამ ეს ჩემს ძაბას აღემატება, მინდა სადმე უაკირილ კუწაქულზე გაიფაშდის განგება, ამიტომდე მდგომეში დამაყუდოს, დიდი, დიდი წნით და მტკოსი მარტო, რომ გავიზოზო რა მოხდა, რა?!

თეატრიდან არავენ მნახულობს. სად არიან ახლა ჩემი თანავე-

ბრძოლები, ამხანაგები, სადაა „შვიდაცა“, როგორც მათ მოსწრებულად შერევა ვიღაცა?!

„ჩემელი ხართ ხან!“

ყველაფერი წარსულში დიხიირა. ყველაფერი უკვალოდ წაიშალა, წყვარამში დაიწოვა.

დილით ტელეფონმა დარეკა. ჩემთვის ძალზე სავარელი თეატრადან რეკავდნენ.

— მინდა მხარი დავიჭიროთ. დიდი ხანია ვგრძნობდი, რომ უკრძალევიც წსწორად ასე მოხლოდა, მაგრამ ასე ჩქარა არ ვბოლოდი. არც კი იცით, რამდენი ხალხი ადევნებს თვალ-ურს ამ თქვენს ამბავს. ისე, კაცმა რომ თქვას, რაზე უნდა გაიხუტოთ გული? ბრწუენვად სპექტაკლები გაქვთ დადგმული, ბევრს უყვარხართ, ვაყვანება. სულთ ნუ დაეცემით, ჯერ ბევრი გამარკვება ბელოდათ ვინ!

ადვილი სათქმელია — „სულთ ნუ დაეცემით!“ მერე სადა ის ოქვანი გულსთუ? კიდრე უფრო სწრაფად ვუსვამ ნიჩას და უფრო რკველი შევდღვარ ცისფერ ზღვაში, სადაც წარსოვლისა არაფერი მეგულება. მიჭირს. ვერაფრით შევგუებოვარ ჩემს ამ ახალ ყუფსს. ირგველი სიცარიელე და უწინადაცა. მთელი ცხოვრება — პირისმითად: — რამდენიმე სურათად შეიძლება დაიყოს: ბავშვობა და სკოლის წლები, ჭარი და ომი, ინსტიტუტში სწავლა. რუსთაველის

თვარტი და გვირ, ახლა — აღარსად აღარა ვარ. თვარტი მისი ხელისაწვევით და სიხარულით იქ, სადაც, ნაპირ დარჩა მადი ქალაქის ბურუსიანი ხილდებოვით.

შინით, ჩემს არსებაში რაღაც გატეხა, დამხვრავა და მის ვე-რსურის გამაპართებნი, თვარტი კი, თვარტი, რომელსაც შა წელი შევწერე, შორებით მამინდებდა.

ჩემი მთელე მამწვედებს და ამ ფრანსის რამდენადმე გადასხვა-ფრებად და მუხნება: შენ კი არ შეგაწიარავს თვარტისათვის შა წელი. თვარტიმა მრგვა საშუალება მის კედლებში შა წელი გავმუშა-ვაო. შესაძლოა, მართალია იყო.

შინც რაღომ წამოვიდა თვარტიდან? აღბოა, იმიტომ, რომ სა-დაც რაღაც შემეშალა. აქვებ, სურსდებ, დამწვევადობი გავწერე უკვედვე ამში, ისე, რომ წერილანებას, კორება და მოქმა-მო-თქმს წავუთვრე? რა იქნება, რომ მთელ ამ ამანს წაიშალებ, სხვისი თვალით შევხედო. თითქმ, ყველაფერი ეს მე კი არა, ვილავ სხვას გადავდენოვებს თავს.

რატომ წამოვიდა თვარტიდან? დირექციის გამო? მხავება არა-ფერი უყოფდა. დირექციასთან მე უკვედვითვის, იფაღური თუ არა, უკვედ შემწვევით, ასტანა, საქმიანი ურთიერთობა მქონდა. რე-ჟისურის გამო წამოვიდა? არა მგონია. მით უფრო, რომ თვარტის რეჟისურა ჩემი უყოფლი მოწვევებისაგან შედგებოდა. ისინი პა-ტისს სემდებნი, აღობრუნდენ ჩემს ატორიტეტს, მაგრამ სადაც ვაღლის მიმდებნი, ალბათ მაქრტიკობდენ, რიგორც ეს ჩვევითა სა-ტორიოდ ახალგაზრდებს, მაგრამ ვუშობიათ ხელს არ მშობდენ. სწორად პაიქით, მე თვითონ ვუშობილდი იმათ ხელს; ზოგჯერ მაგი-წუდებოდა, რომ ისინი ბავშვები აღარ იყვნენ. არა, მე თვარტიდან რეჟისურის გამო არ წამოვსულვარ.

იქნება იმიტომ წამოვიდა, რომ რუსთაველის სახელობის თვარ-ტის სცენა შეტისმეტად დიდია და მე კი, სიბერეში ფეხშეშვარს, მცირე სცენაზე მუშაობა მომიხდა? ასე არ უყოფდა. თავის დრო-ზე თვარტიმ ჩვენ გაავხენით მცირე სხვაობა. მე ამ სცენაზე მშვენი-ვრად გავაუთვინე ჩემს საქმეს. მსახიობები? ნოუთ, თავი მოხდა, შიდათეატრალური კონკლავის გამო მოხდა? მე თვარტიდან არ წავიდოდი მხოლოდ იმის გამო, თუ ჩემით უშუაყოფლი იქნებო-და რამდენიმე მსახიობი, რომლებიც ჩემს სექტალებში იფიათად თამაშობდენ, რომელ თვარტი არ ხდება ასეთი ჩაშ? ურლოდ მსახიობი უშეშარა, რომელიც ჩიბებოთ ვიღაც და უკვედ წუთს შეიძლება აფეთქდეს. და მსახიობებიც, თავისებურად, მართალია არიან, — კაცი თვარტი თუა, უნდა მუშაობდეს კიდევ. მაგრამ იხეი მოშდარა, რომ, თვარტი ამ დამცველ რეჟისორად მივიდა თუ არა, ზოგი, წარსულში მაყანისა და მაყანისათვის ნიჭიერად მიჩნე-ული მსახიობი სექტალებში დასაქმებელი აღმოჩნდა. ერთსა და იმავე განაწილ ხომ არ არსებობს ერთსლოვანი არა, ასევე, ერთ-სლოვანი არა არც მსახიობებზე არსებობს.

თუკი რეჟისორი ასეთ კატეგორიულად თქმესა, ჭრულებრივ შე-ნიღბულ არის შეიქმნის მსახიობზე, როცა იგი 20-25 წლისაა, ამის ატანა კიდევ შეიძლება, ამ ასაკის კაცს უკვალობის თვარდნ დაწე-ვა შეუძლება: წავა, რამე სხვას ისწავლას, ან სადმე სხვაგან იმუშა-ვეს. მაგრამ როცა ორმოცს გადაცილებული ხართ, რეჟისორი კი თქვენ „ვერ გავაღვთ“, რა გინდაო ქნათ? ასეთ შემთხვევაში, რასა-ჩინებას, ვიცავთ, ვეცავთ ჩრთული ვითარება იქმნება — საქმე მთელ თქვენს ცხოვრებას ეტება. ჰოდა, წარმოიქმნება კონფლიქტი. ეს კონფლიქტი ახალბედა, სავროდ რომ ვთქვათ, ცხოვრებით ჩინე-ბულ, სიამაღიერ ადამიანებს შორის. როცა ისინი ჩემს სექტალებ-ში ადგილს პოულობდენ, მაღლიერი რეჟისორდენ, თუნდაც პატა-რა ეპიკურდები ეთამაშება და მაშინვე თანაზოზრენი მიხვებოდენ, მაგრამ საქმიანის იყო, ორ ან სამ სექტალებში არ ეთამაშებ (ძრის, ასე თუ ისე, ითმედნენ), მჭიდვარად რა შეურბავებულ მტრებად ერთ-სლოვანდენ. და ეს, გარკვეულწილად, გასაგები ამბავია, ნაცნობი სტერეოტიპი გახლავთ. — რეჟისორი მსახიობებს არლოს არ აძ-ლევს, იწყება ბრძოლა, ატმოსფერო აუტანელი ხდება და, ბოლოს, დეგრა მომენტი (ადრე თუ გვიან), როცა რეჟისორი თვითონ წერის გაწყდადება თვარტიდან წასვლზე, ან ამას სხვისი წინადადებათ აეთებს), ან, კიდევ უკეთეს შემთხვევაში, იგი ზეიმიტ გადასვავთ სხვა თვარტიში. რეჟისორი თვარტიდან მიდის სუსტი (მისი არაბთ) მსახიობების ინტერების გამო.

ეს რომ ასე უყოფლიყო, სინდისს გეფიციებთ, თვარტიდან არა-ვდარარამ არ წავიდოდი. ამა, რომელ თვარტიმ არ ხდება ამგვარი რამ?

მე თვარტიდან წავიდი ამ მსახიობების გამო, რომლებიც ძალიან მიყავარ, ახლოდღედ ვაპირებდი, რომლებთანაც ერთად და-წვეწვე შემოქმედებით ცხოვრება, რომლებთანაც ერთად შევქმნებდი ჩემსა და მათს საუეთესო სექტალებს.

აი, მისი სათანადოდ ვაპირებდა საკირო. მგონი, მე მიყავენი მოყავარა და ძალიან მწამოვად ვარცხოვბას.

შინც რა სწრაფად მოხდა უკვედვე? ათი წლის განმავლობაში ჩვენ ვერთიანდებოდით, ვირაზებოდით, ერთად ვქმნიდით სექ-ტალებს, ვილავს რაღაცს ვუტკიცებდით, მომხდენთ ათი წლის განმავლობაში ვცდილობდით შევეგვიარცხებინა თანაზოზრეთა ერთ-სლოვანება, რამდენიმე წელიც ვაგვიანებდით ჩვენი მეგობრობის კედლის პრისესი. ჩვენიც ყველაფერი „ფიჯიკით“ დაწვიო და „ქინკაქაიო“ დამთავრდა. „ანტიგონე“ და „ფედრა“ უკვე გამო-სავლის მიებები იყო, ჩვენ რაღაც დავგვიგონა და აი, მონდა ვაგი-ნობიორი, შინც რა მოხდა, რა ამხავი დატრიალდა ჩვენს თავს.

მე თვარტიდან წავიდი იმის გამო, რომ ჩემი თანამებრძობები უკვე ვეღარ მიგებდენ, ან მე ვერ ვუგებდი მათ. ტყუბა, მათ უკვე ნამდვილად აღარ აღუდევებდათ ის პრობლემები, რომლებიც მე დღე და დღე არ მასვენებდა. იქნებ, მეც არ ვცდილობდი, მანდელმანტე გამოვარ რას სწრაფვოდენ ისინი. სხვადასხვაგვარი მიზნები, ინტა-რესები და ამოცანები გავიცინად. ვაგვნიდით — მე და ისინი. ამ სხვადასხვაგვარიანა შემოქმედებითი ურთიერთგაგვიგობრებად და მღამერ კონფლიქტად მოხდებოდა. თანაზოზრება, ერთსლოვ-ნება ფორმალურ ფრანზად იქცა. ჩვენ გვეტირა ამ-იანი — მშ-იანი წლების თვარტიდან დროსა და ვერ შევამჩნიეთ თუ რაგორ შევტარა ხელში მარტოოდენ მისი ტარი. სიმაპროლისათვის თვალის დასწროება კი საშინელბა იყო. არიან რეჟისორები, რომლებსაც ძაწრობა დასაღუსად გაწეროლდა თანამებრძობის გადაცრება. მე — ვერ შევძალა.

ტელეფონი რკავს...

— მე დავწერე ძალიან სინტერესო, უჩვეულო ოსერა. იგი რა-მდენადმე სიმბოლურია, მე ვცუოლო, აღუგორიოდული კია. ესა და ეს კომპოზიტორი გახლავარო.

— გამაპართო, გასენით.

— შინდა თქვენ შემოგათავაზით ამ ოსერის დაღმა, თქვენს გარ-და ვერვინ შეძლებს მის დაღებას.

— მე პირდაპირ უნდა მთქვას, რომ არაფრის დაღმა არ მიწოდლა, რომ თვარტი მძულდა და უკაცრიელ კუნძულზე მიწოდლა წახვლა, სადმე მუჯიერი მიწოდლა გამაპართება, მაგრამ რატომღაც რაღა-ცების მიკბ-მიკობვა დავიწყე.

— საწყურბო, არ შემოძლია.

— კი, მაგრამ თქვენ ხომ წამოხვედით რუსთაველის თვარტიდან, რა გულობთ ხელს...

— ლენინგრადში ვცაგბ, ტრესტრონოგოვან...

— საწყურბო (პაუზა).

— ვუწუხავ, რომ ვერაფერი გეზმარებთ.

— კრავდ ბრძანდებოდეთ.

რა ჭანდაბალ მიწდა ეს ალგორითმ-სიმბოლური ოსერა! იმას მგონია, რომ აუცილებლად უნდა დავდგა რამე?

\* \* \*

სიადან დაიწყო ეს ყველაფერი?

ბავშვობაში ჩვენ დამატებულ თვარტიმ არ დავუვდილო, თუ დე-ვაფიეთ, ისიც ძალიან იფიათად, უფრო ოსერას ვეტანებოდით. შინ სხვადასხვა ოსერებიდან არიებს და დღებობს ვმღეროდით.

იქნებ, უკვედვედ ეს დაიწყო საბავშვო მუეუას თვარტიდან, რომელიც ბიჭებმა გამოვტარა. მაგრამ მაშინ მე დეკორატორბაში მო-მიქნია. „ლაღადისს ქაღისწერი ლამპარისა“ და სხვა სექტალების დეკორაციებს ვავთვებო.

ერთ დროს ძალიან გამოტა-ცა იტოვება. ჩვენი მეზობლები ცირკის ორკესტრში უშარმა-ზარ ინსტრუმენტზე უტრავდა, უკვედ ვკრავს, დღის სენსზე მიყავადი, დარწოების გვერდ-ზე მსავდა (დარწოორი რა-ტომღაც უკვედვითვის სადაც ქრებოდა) და იქიდან ვუვუ-



რგები არიანს, კარგად მახსოვს მუსიკალური ექსკურსიონების — ბიზ-ბიზის, კლავო-პიანოების დღე და ლაზარის, მოხუცი ღურთოვისა და მისი ცოლების თეატრის, კიდევ ბევრი სხვისი გზა-მოსლა. იმ ნაწილებს რომლებიც არიანდნენ ხშირად ელანარაკობდნენ მაყურებლებს. იმ დღეებისათვის სუპერბორტო უკველი რგობა მაყურებელთა აღტრინებებასა და ხარხარს იწვევდა. მცე ვხანა-არგად, თუმცა, მალად ბოლომდე ვერ ვივინდნენ რას ამბობდნენ, მაგრამ ის ცირკი იყო!

ერთ დროს არქიტექტორიანო ვცინებობდი, მიყვარდა და ბევრსაც ვხატავდი. ერთხელ, მერვე ულსში, დიდ პროექტს დახატე და ავაგე მკეტი ახალი თეატრისა, რომელსაც მოთავსებულ იყო ოცე-რა, დანახტული თეატრისა და ცირკი.

აჲ, იქნენ, უკვლავური ჩემი ხასკლო სექტაქლებს ბრალი იყო. თავი გაწაფულ რეჟისორად, „ხელფინების კაცად“ წარმოვიდგინე და სკოლაში „პლატონ კრეტიტა“ და კიდევ დივანსანტებზე რომელიღაც პეისა დავხატე.

წუთო, არაინდ ადმინდნა ჩემს ახლობლებში ისეთი, რომ დროზე შეეჩერებინე და ეთქვა დაახლოებით ისე, რასაც მე ვუვინებობდი პირველურსებებს: წადით, თავს უშველეთ, ვიღრე გვიან არაა, თეატრის საწინელი თამაში, ურჩავლესობისთვის ეს თამაში მარცხით მთავრდება, მარცხით და სულიერი გაოტრებით. თავს უშველეთ, ვიღრე ახალგაზრდები ხართ და მოასწრებთ ცხოვრებაში უფრო სიბი-მელო გზაზე დადგომას. ღმერთმა ნუ ქნას, რამდენიმე წლის შემდეგ გაიკრეხს, რომ აუტყობელი ნიჭი არა აქვთ მომადლებული და ვე-რადგინს გაკეთებთ ხელფინებანი. თავს უშველეთ, წადით, თეატრი-დან, წადით, სულიერიც, სად წაყავთ, ოღონდ, მოსწორით მას.

იქნება, უკვლავური წითელარბიული თვითშეშემდეგებით თეა-ტრის ბრალი იყო, რომლითაც ჭრ კიდევ ომამდე ვიპყრე გატაც-ბული და სადაც ერთმანდრულად მხატვარად ვიპყრე, არტიტრც და რეჟისორად? ვინ იცის, რამ მიმიყვანა თეატრში, რამ?

1934 წელს. სულ ეკატე წლისა ვარ, რუსთაველის თეატრის. ში-ღების „უკანდელი“ — „ის ტრანსონ“ ეს იყო დანახტული თეატრის აღმჩინო. შობავიდელება იმდენად ძლიერი იყო, რომ სხვა უკვლავ-ფერმა მერვე პლანზე გადაიწყო. მხოლოდ თეატრის კუკარის, მამა-ცი, ღამაში, შოკონენული ადამიანები, ციხე-კოშკები, ტავრინები, გრგავლისაგან ამითხიბლი ხეები, მოვლენათა სწრაფი დინება და, უშვარების — ბრძოლა სამართანობისათვის, ბრძოლა ქვეშარბი-ტების განარჩევისათვის!

რამდენიმე კვირა გონს ვერ მოვიდეთ, ავადგონ ვერ ვაპოვობ-დი, უკანდელი თეატრისი, ჩვენი ეზოს უკოვით ხე გადაიქცა ბო-მპილის ტყის წაწილად, სადრეყო — ტავრინი, სადაც იკრებო-ბდნენ თავისუფლებისმოყვარე სტუდენტები და აქანებდა ამხალე-ბდნენ. ჩვენი ეზოს უკვლა კედელი სექტაქლის მოწანსცენებით მო-იხატა. მეგობრული კალი წარება, შლის ჩემს ნახატებს, მერვე დღეს ეს ნახატები ისევ ჩნდება კედლებზე.

მას შემდეგ მრავალმა წელმა ჩაიარა, და როცა ვიკონენ იმ სექ-ტაქლს, უკვლავური მინდა ჩაქვიდე, რა გზებმა ჩაიქვიდა მასში რე-ფისორმა, რატომ იწვევდა იგი ასეთ ძლიერ რეაქციას მაყურებელთა დაჩაქვბულ. ეს იყო ქვეშარბიად რევოლუციური თეატრი, — მომ-წარმებელი მომხიბვლელი, მამიებელი.

მე მუდღა ფრანგ მორი, რომელსაც ბრწყინვალედ თანამზამდა ა. ვასაქ და უსაზღვრო მიყვარდა კარლი — ა. ხატარა, მაგნაზეტე-ტეპურადა მეოცნებე, ფიცხელი. ადტაცებაში მომეყვანა სტუდენტ-თა ფიცის — ამბობებს სკიშის ერთგულების ფიცის — სცენამ, როცა სტუდენტები სკამებს იტაცებდნენ და თავს უშვით ატარალო-ბდნენ ჰატრში. ცენტრალურ მაგიდაზე კი დგა სიმიით დაბოძილი, ძლიერი, შოკონენული, აჯნებულთ, მხასო ღლაად, ამაღლ გაშ-ლილი, ციხენ ხელბეგავდილი კარლი. უკვლავი მღეროდნენ. დიდე-ბული სახანაბა გახდათ.

ეს პოდონების სცენა მორების ციხე-კოშკში, სადაც ფრანცი ძალით იცეკვებდა კარისაკებს მალად კიბზე. თვალწინ მიდგას: თი-თის სტატოური, თავშეკვეთელი, ცალ ფეხზე ჩაჩქილი, მაგრამ, იმადროსდელი. უკვლავლამ აფეთქებისთვის შემართული სცენა და ამ დაბასულ ფრანგ ემპეკული ფრანცი, რომელიც ნალოვლის ჰეავ-და ოდნავ, შემდეგ უშვება და ისევ ფიცის მომადელი უკანდელი, ღლი დავიდის ცნობილი ტილოთი (მარაციოთა ფიცის) შოკონენუ-ლი მოწანსცენა.

საერთოდ, მე ახლა მეჩვენა, რომ ამბეტელი სექტაქლისთვის

განადგობს უფრო დავიდის რევოლუციური კლასიციზში იმდენად, ვიდრე შიღების რევოლუციური „ქარიზმი“.

სადრო ამბეტლის სექტაქლები, რომლებსაც ზეტუნდენ წინს-ვლილი („ანრონი“, „რდევია“, და სხვ.), მფორიკელები, მწიფებებს არ მახლავდა. მათ კომენტარები, ახნა ან სიკრუნებო, რადან უკვლავური უკოდურება ცხდი იყო. არჩი, იდეა იყო ძალზე მკა-ფი, ისეთი უბრალო და ნათელი, როგორც იმ დროის დემონსტრ-აციების ლოზუნგები. „ის ტრანსონ!“ — აი, მთელი იდეა უბრალო, მაგრამ ტვადი და მჭინვარე. და ამ იდეით მონესტა შეიძლებო-და მოხლოდ სცენაზე ნებისება და ემოციების ცდკლის დაწინები — ამბეტელი ამის ისტატე გახლდათ. მის სექტაქლებში ემოციურ შექარუნებაზე იყო ავფული — აქედან მოიღოდა რიტებისა და ტემპების მოულოდნელი ცვლა, ვნებათა ღელვა, მკვეთრი მხანსცე-ნილი. მაყურებელი ეცქროდა მოვლენათა და ემოციების თაბრდ-ამხვებ მორიქში და მწუხიდად ყოფნა არ შეუძლო. ამბეტელის საუკე-თის სექტაქლებში — „ანრონი“, „რდევია“, „ღამაში“, „უკანდელი“ — „ის ტრანსონ!“ — იყო ქვეშარბიად რევოლუციური თეატრალურა ამბობება უფითობის, უფერულობის, ვითომ ცხოვრებისულის წინააღმდეგ.

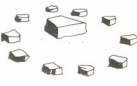
მის სექტაქლში მთავარი იყო აქტიური არჩი, ხშირად მალზე მარტივი, მაგრამ, იმე-დროულად, ისეთი, რომელიც ყველას აღვებდა, ან აღიზი-ანებდა, მოქედებისთვის მო-ურბობდა. ეს იყო მრავალსა-შობქმელი არჩი (ჭველი სანეა-როს ნერვა და სრულად ახ-ლის აშენება, დაახლოებით ისეთისა, როგორც ზეტ ცე-ნიბდნენ შიღლის უკანდელი). რევისორი პოვლენდა ამ არჩის კონე-რეტულ სცენურ გადაწყვეტას. ამბეტელი არა ჰქონდა გადაურვეტილი სცენები. მის სექტაქლებში არ იყო ზოგადი პეროცია და რომანტი-კის გაცილებით გვიან განწადა. და არ იყო მათში გრანდიოზული, მი-წუნებური დეკორაციები უბრალოდ გრანდიოზულობისთვის. ჩვენი თეატრის სცენაზე ესეც მოვიკინებთ განწადა. ირავლი გამრკეცის დეკორაციები უკოდრებად ზეტნი და ლეკონები იყო.

ამბეტელისა და გამრკეცის სექტაქლებში მე უკვლავური მო-მწიფეა, თუმცა, ახლა არ შემიძლია უხუხად ეთქვა, რამ უფრო გამიბება, — დადგმამ, მახსოვდება თამაშიში, თუ დეკორაციებმა, უკვლავ შემოხვევამ, დეკორაციები ჩემზე წარმოუდგენლად ღლდ შობავიდელებს ახლწადა. ეს იყო რადიკალად სხვაგვარი სამყარო მისი დამრკეც კიბებით, განუმეორებელი მოუდენტები, თაბებით, აივებით. აქ უკვლავური საცტრად სხიერი და დასრულებული იყო.

თვალწინ მიდგას ჰოქშიის ტყე — უსარმარაი ხს ამოგლვი-ლი ფესვები და შავი ფეტურები, რომლებშიც ამხსობდნენ მონ-ხელები ყარბიდა და უკვლავური ამს სკინილი და ხახხა უფოლი, თითქმის ფორიბლისფირი ფონი... მიმარჩლია, ნატოთ, თითქმის სცენის რეალამდე აზიღელი კონი, ხს ქვეშით კი ტავრინა. ტაბე-რეტები და მაგიდები. რა კარგი იყო ეს უკვლავური! არა ნაწიდე-ლი, მოგონილი. მაგრამ ძალზე დამარცხებელი მოუდენტები. ეს არ იყო ცხოვრება, ეს იყო უფრო ოდნავ საცეცვილი, ღმანაზ დახანწებულთ, შესაძლოა, ოდნავ გადაპრბებული პროექცია იყო უკანდებისა.

ღაჯრების „რდევის“ ფინალი, ინტერსიცინოზლის მანწე, და-ჩაბაში, ქანდარბად სცენაზე, პროექტირების შუქზე, მათურბენ-თა თაზე მითურვად უსარმარაი წიოლი ბიარლი. ამბობდნენ, ერთმა „ყოფილმა“ ადტაცებით წამობიბაო: „ბავშვიბიდან პირივით მესარება წიოლი ფერი, მაგრამ ამ რეისორმა მოძილდა ფესზე წა-მომგზავრავიდა და მისი დროშას-თვის სკე დამწერა!“ რომანტიკუ-ლის, რევოლუციურის ძალა ცოვლიდა ადამიანთა ფსიქიკას.

რომანტიკული თეატრი დღეს ამ ვაჯებს. შესაძლოა, იგი არსოუ მთლად რომანტიკული ჩემმა დრომ მოსკო. იქნებ, ჩვენ არა დაეაკელით ხელი. თავიდან მას წენილდა, თანდათან ჰქლავდა გვიანი „მხანტა“ და ცუდად გაგებულთ, ზემოდნ ბრწინებლი დაქინიბული სანტანდელის სხტება. ძალიან კარგად მახსოვს, რომელიღაც სამ-მართველის მითითების საფუძველზე როგორ „გაგარაღისტერეს“



ბრწყინვალე ბოძების ტყე. ფორთოხლისფერი უნაა ფარდა შიშკო-  
ნისებური ტყით შევადგენ. ტყვიანის მიმობრლი კიბე საერთოდ  
აიწვას, აკარად, ასეთი კიბე ცხოვრებაში არ არსებობს და მხოლოდ  
სამი საფეხური დაიკავებს. დეკორაციის მთელი აზრი კი სწორედ მის  
მიმობრლიანაში იყო ჩაქსოული.

შემდეგ, რომანტიზმის კვლამს ხელი შეუწყო ბრეტმა, ჩვენც  
არ დაგვიკლია-მეთქი მისთვის ხელი, მოგახსენებთ, და ღღეს რომანტიკული  
მელოდრამის სინონიმად: გადკეთულ.

მე კი შეიძლება, რომ სწორედ ნამდვილად რომანტიკული თეატრი  
ჩვენ ძალიან გვაკლია. ოღონდ არა ბუბაფორული, არამედ ნამდვილად  
რომანტიკული.

მაგონ ასეთი თეატრის შექმნა ოღონდ საქმე რდიოა. რომანტიკული  
თეატრის ხომ ადვილდება სტილდება უბრწყინვალესი მსახიობი, რომლებსაც  
ძალდობთ მყუერებულთა შუქი, რომლებსაც მინამდვილედ  
ბული აქვთ განსაჯობებულთა შინაგან არტიკულში, არაკეთილდებ-  
რები, ამაღლებული, პოეტურის განსაკუთრებული ჩრქვე.

ზოგჯერ შეგონება, რომ ვაჭიადენ და აშბეტლის სექტაკლებში  
ვევალდები ვაჭი კარგი და გამართული არ იყო. მაგრამ მე მინდა,  
რომ კვაბუბაში ჩემს მიერ აღმოჩენილი თეატრი მესხეთებთან  
არსობდნ წაშეშალის და მან უკლებლის მასპარეზოს. სწორად  
ვიჭერ თან მასზე. რომ როცა ჩემს ახალგაზრდა ამხანაგებს ვუ-  
ყვები იმ დღეების თეატრზე, ზოგ რამეს რამდენადმე ვახსენებებ,  
ვაჭიადენ, ვცვლი, რაღაცა ჩემსას ვამატებ. ამას ვერ ვაჭიკვებ. მე  
სულ სხვა თაობის კაცი ვარ. მაგრამ ჩემთვის ძვირფასია ის კვაბუ-  
ბისტიკონიკული, შესაძლოა, რამდენადმე მიაჩნტური შთაბეჭდილ-  
ვები, თეატრის ის ჩემვეული აღმოჩენა.

რა აზრი აქვს იმის კირქილი მტკიცარის, რომ ამერიკა კოლუმბს  
არ აღმოჩენია. დღემოთა ხელი მოუარაგის ის ვიკიტგებს, იმითი  
აღმოჩენილი იყოს, ბატონო, ამერიკა. მაგრამ ჩემი ამერიკა მაინც  
კოლუმბის, ჩემი ამერიკის გმირის აღმოჩენილია. აშბეტელი იყო  
ჩემი თეატრის აღმოჩენი.

შემდეგ სხვებიც იყვნენ. ძალზე მწიფენდონი იყო ეს აღმოჩენ-  
ები. მაგრამ ისინი რომ სათანადოდ შეიგრძნია და გაიზარა, უნდა  
გახსოვდეს! — პირველი შთაბეჭდილება, პირველი აღმოჩენა.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ იმ დროს ყველა როდი იყო რუსთა-  
ველის თეატრის თავანისციემელი. ბუგის დაობდნენ, ყველა ჩემი  
სათესავი, მაგალითი, რუსთაველის თეატრის მტისმეტად ხმაურთან,  
მტისმეტად ტებრებამეტულ, ხოლო მარქანისელების თეატრს უფ-  
რო აღმართურ, მუდღერი, ნამდვილ თეატრად თვლიდა. და ამის გა-  
გება შეუძლებელია. მარქანისელების თეატრში ბუგის კარგი მსახიობი  
იყო. ისინი მამინ ახალგაზრდები გახლდნენ. ნატოვი ვერიკო აჩა-  
ფრაძე, სესილია თაყაიშვილი — თავად ცხოვრების დარი მსახიობი,  
ბრწყინვალე ვასო გოძაშვილი, რომელიც მე უკლებლის შუახაუ-  
წყების მსახიობს მაიკინება, საორტად გამჩრ სერგო ჯაჭარაძე,  
სენის ადელჟარ გორგი შავკულიძე და მრავალ სხვა — შესანი-  
შნავი, ნიჭიერი მსახიობების მთელი თაგული.

\* \* \*

ზაფხულია. ცხელი. ზვიგარი მისივდ გამოცვლად (რევისურბაში  
გამოცვლა) და ტვის მისებრტვი ერიო და იგავი ფინკი: საიდან უჩნ-  
დებთ ამ 16-17 წლის ზაფხუვებს რევისორბობის სურვილი, საიდან  
რეგებდებთ ეს ჩრქვენი, რომ მათ უშუქლიათ უზარმაზარი შემოქმედ-  
ებითი კოლექტივის ხელმძღვანელობა? საიდან უჩნდებთ მათ ლო-  
ლუა ამ რთული პროცესისთვის, საიდან უჩნდებთ ეს სიყვარული,  
მით უფრო, გოგონებს, საიდან, საიდან, საიდან?

იქნებ, ეს ხელმძღვანელობის, წინამძღოლობის წურჭილი იყოს?

- რატომ ვადაწყვიტებთ ამ ფაულტეტზე შემოსვლა?
- ზაფხუვიდან ვიცნობუბი (ის კი ჭერ ჩვილმეტი წლისა).
- როდისმე სექტაკლი თუ დაიგებამთ?
- არა.
- თქვენთან მაინც, სახლში, აივანზე?
- არა.
- ლექსებს თუ კიბებუბობთ?
- არ მცილია.
- თუ ხატავთ?
- არა.
- წერთ?

— ცოტ-ცოტას... ლექსებს (საქართველოში ლექსს ვინ  
წერს)?

- რა შეგიძლიათ?
- რევიორი მიზანად ვაგხდებ.
- გიყვართ თეატრი?
- ზაფხუვიდან.

რა გინდა ქნა? საიდან შეეარა ეს სენი?  
საიდან შეეშეარა იგი მე? როგორ ვაგხდებ?

რა უნდა ვაგარკვიოთ ჩვენ გამოცვლად? აქვს თუ არა ამით-  
რინებს დაქვირების ნიკე (როგორც მხატვარი), მესხიებუნა აღი-  
ბეღლის, თავისი ხულის ქურთა, თავის წარმოსახვაში გაატაროს და,  
რაც მოეპარა, სხვებსაც შეგარქმინოსო უკლებელი და მეუფის  
თუ არა მას ის გამოცვლადებს, რაც ჩვიდმეტი წლისთვის შეიქნა?  
უამისოდ, უამარცხილადობა კი ჩვენს საქმეში შორს ვერ წახვალ.  
ხედინერი ვარ, რომ წარმოსახვაში მაინც შემეძლია სადაც მინდა იქ  
— წინ გნებავთ თუ უნა. — ვადავსაზლად.

ხასიათობი, ტიპები, ადამიანები, რომლებსაც შევხვდებივარ  
ოში, იმამდ და მის შემდეგ, ასობით ათასი ადამიანი ირცავა ჩემს  
მესხებუნაში და სამზოზე გამოუყვანს მახვს. რამდენი სრულიად  
განსხვავებული, განუმეორებელი ადამიანი ცოცხლობს ჩემი მესხ-  
ბრების იდუმალ კუნთ-კუნთულში. თითქო, ჩემს არსებუნაში მოქ-  
ციული ნაცნობი ადამიანებიც სასჯე უზარმაზარი მღვიმეები — კა-  
ტაკობები. თვალს დაუხებეთ თუ არა, ისინი მოჩვენებითი გამო-  
წილს საფარადან. მასობს მათი ხმები, მასობს როგორ დადიან ისინი,  
მასობს მათი ღაპარაკის მანერა, ტემპრამენტი, ზნითად ვიჭირებ:  
საერთოდ, ძალზე ვუწინია, რომ ყველა ეს ადამიანი — მოგონება  
ჩვენთან ერთად კვდება. რა კარგია, მწერლად ამ მხატვარი თუ ხარ,  
მწერლად და მხატვარი შემოქმედი აღებუდი ისინი, არ მოკლად, ადა-  
მანებს არ დაუარკონ მათი ხაზე და ხასიათი. თეატრში რა გინდა  
ქნა? ჩვენი ხელგუნება ხომ ზღვის პირის ვიწვზე ხატვს მავს. მი-  
ციტეა კარისი ტალღა და ყველფურს წაშლის. რამდენჯერ დამდე-  
გამოას ის მოგონება-ადამიანები თვალწინ რეპეტციების დროს,  
მათვად ბუგის უცახებად დამდეგობა თვალწინ, ისევე უცახებად გა-  
მჩრქალა და მხოლოდ რამდენიმე ვადსულა სციენდა და რაზაზში და  
არჩინილა მოუტრებლის მესხიებუნასა და წარმოსახვას.

ისინი ყველფურს ჩვენთან არიან, ცოცხლობენ და მესხბრებიან  
მუშაობაში, მაესტრო თავანით ხასიათით, ჩვევებით, განცდებით, სი-  
არხლეს, უტრისგების მანერი, გნებებით, ზოგინორი მოჩვენება  
თავხედა, ამაზრია ბუზოთი უატანება, ვერაფერი ვერ მოშორებ.  
სულ თვალწინ გიკვას, ერთსა და იმავეს გეჩინებებს გაუთავებლად.  
ხატვნი უფრო მორქაძებულად არიან, ისინი უნდა ვამისობ, გამო-  
იტუო არკუფის საუფლოდან, ჩემგან მივარწყებულნი, ზოგჯერ გა-  
მოწილად მესხებრების ფსერადან, რეპეტციის დროს წარმოსახვა-  
ბიან და სწორად ისინი მიწვენდ რაუტესებელ მამასურს, ხელს მა-  
შეუღებდნ, მზარს მამლევენ.

ამ ზაფხუვებს ხომ ჭერ არაფერი აქვთ საქმელი, ამან ხომ ცხო-  
ვრებუნა არაფერი უნახავთ, არაფერი განუცდიათ? როგორ ვარდა-  
ტებენ ისინი საქმარის თავანით წარმოსახვის პირობებში? ყველა-  
ფერი აქობება მიუყვანავა ისინი ქრისტობითული ტობრისთან და  
გვეყვია რას ხდებდნ თან. თუკი ისინი მხოლოდ ღუქებს დაინახა-  
ვენ, ისინი უნდა ვაყარო მხატვრადან, და თუ მასზე ლტებუნება მე  
მითლ ქვეყნიერებას დალანდავენ, ხელი უნდა ჩაქოლო, ვინმე  
რამე გამოვიდეს. მაგრამ გამოცვლად თხუთმეტი წუთით საიდან გინ-  
და მოიტარო ეს „ბობოქი“?

აი, ახლაც ვაკუფუნებ ჩემი მესხიებუნა-წარმოსახვის კარზე და  
თვალწინ მიდებდა ვიგონა კატა-მულად, რომელიც ოში ჩვენთან ერთად  
იხებდა დასაყლოის საზურგიდან. რამ გამახსენა იგი ახლა? გო-  
გონა, რომელიც გამოსცდილად მოიხს მიგადლობა, ძალიან მკავს იმ  
მედლა კატას, მაგრამ კატას ბუგის რამის მოყოლა შეუძლია.

მასხენდება საზინელი ღამე.  
გერმენელი თეთმფრინავი-  
ბიდან პარაზუტის რაკეტებს  
ვკუარდენდ და ამით ირგვლო  
ყველაფერი ისე სათებოდა,  
როგორც თეატრში ფერადი  
შუქით. შემდეგ დაგვბობებს.  
შე ტელეფონთან ვიჭევი, გვერ-  
დით მელდა მექდა. ბუგის



ვილპარაკი ხელმძღვანე, თეატრი. იგი პავშოვიდან ოცნებება სცემდა, ომის დამთავრების შემდეგ უნდაღა მასობა გამხდარიყო.

თეატრი სულ უფრო და უფრო ნალები ხალხი გვრჩება, რატომ ვიხდებ უკან? — შეიძლება კატა, — რატომ ვიხდებ, რატომ? ან სადა ახალი, დამსარე მალე? — კატა ტირიდა, ისევ და ისევ ვიხდებ მე და პატარა კატა გულმომწყვდილი უსანდებო შეპრინციპული ვალები ჩოჩოტურ გზას. დაქანცულობისაგან, სირცხვილისაგან თუ გაუთავებელი ფიქრისაგან თავს მაღლა ვერ ვწევდი. ფეხს ძლივს მივარყავდი, ჩლიქები გულგრილობით შევუტრებდი ირგვლივ ყოველივეს წვრცავს. გზები დამტრეული, დამწვარი უმოტრორი მანქანები იყო მოფენილი, თითქოს გული ამოუღებიათ ამ მანქანისათვის. მანქანა ვერ გაუძლიო ამ ჩოჩოხელს, ადამიანს როგორ უნდა გაეძლიო?

ერთ მომენტში, რომელიც დავტოვე, განჩინებულს მოხვდებოდი დასადგინებდა, წიხს ვიკრწმუნე, სულ მოლაღობებსა და გარტრებს ვეცხებოდა, ჩვენ კი რა ბრალი ვქონდა?

გზა, მოფენილი ცელი მტკის სქელი ფენით, არა ერთი და ორი, მრავალი გზა: სალვარი, ლავი, ტერნოლი, ერთი ვერსი, ორი, ათი, ოცი, მტკის ვერსი, ძალახის ვერსი, წვიმა, ქარი, კლო-მტკრავის აღმნიშვნელი ზღლიანი ბოძის ექით კი ისევ მტვერი, შპალი, ყოველივეს გამოშპარავი. ირგვლივ — ნაფხურები, ნაფხურები ადამიანებისა, ცხენებისა, ნავთივით ტრაქტორებისა, ქვემეხებისა, ფესხვების ლანჩები, ჩლიქები ნაბორბლოები, მუხუტები და უსანდებოვს ეს საშინელი გზა მიდის, მიორჩავს სადღაც ექით, შორტავსად, მიდის, მიორჩავს და ფრტხება მოსახვევთან, მდინარებთან, შემდეგ კი ისევ მიორჩავს პირიზონამდე, აქ კი უსანტულობა, იმ უსანტულობაში ჩემი სახლია, ჩემი და კატის სახლები და ომი უახლოვდება იმ სახლებს.

ფეხი მქანკურად მოძრაობს, არა გაეგება რა, თავში ფოფოფთებს ათასი ფიქრი, მაგრამ მზის ამოღება არ გინდა. უსიტუოდ, ჩემად მივდივარ.

შემდეგ ისევ ბრძოლად, ისევ ვუფრტვლი სიცილად თვალმდე და არასდროს არ ვარ დაჩრქვნილები, ციცილები თუ ღვარჩხბი. გერმანელები ტანებით გვარტყამდნენ ალყას და ციდან გვბოძავდნენ და გვბოძავდნენ. ერთ-ერთი კონტრტუტვის შემდეგ ჩემი კატა რომელიღაც სახლის პატარა დერეფანში ვიპოვე. იწავ და ცხვირი ჩარტკო დღმანდარტმომეულ გაცვიოდა, დღმინის ნახარ ციციება. მე კი თავზე ვაძიქე და ხელის მოკიდება ვერ გამებედა. მე და ის მზან იცი წლისანი ვიპოვი.

ვუტრებ ჩემს წინ მჭიმო გამოსაცდელ გოგონას, რომელსაც ჩამომავდ რეისორბისა ვადარტყვებოდა და უფორბო: შესძლებს კი იგი მოლაინად შეეწრის ჩვენს ხელმწივებსა და თავისთვის არაფერი დაიტოვოს? შესძლებს სექტაკლებში ჩაიქოსოს, განსახეულს თავისი ფიტრები, გრმობები, ოცნებები, რომ ისინი შიგინდენ განადნენ, გახსიონდნენ, მასობის ყოველ ფრტხაში, ყოველ მიხანსკანში, სცენების ატმოსფეროსა და მუსიკაში გაიცოცხლდნენ? შესძლებს კი მომავალ სექტაკლებში როლებში, მონოლოგებსა და დილოგებში გაემოსდეს ის, რაც მისია, პიროვნულია, გაუმტრირებელია, არავისა და არაწარტყვად. შესძლებს კი ისე ოჩობოს, რომ თავისი ქმნილებები სიტყვად და სამართლებრივ დამტკიცებლად შესძლებს კი, მიუხედავად მრავალი და მრავალი სინქლისა, შოკანეხულად, გაეკრებოთ უქადაგოს ადამიანებს თავისი, იქნებ, სულაც უბრალო, მარტივი, მაგრამ კაცობრიობისთვის აუცილებელი მცნებები? შესძლებს კი აურაცხლებლად ბეჭტავს, ყოველივეს თავიდან და თავიდან, ყოველ პასეხისა ააშურის თავისი სულთბირი სანქარი, დაასახლოს სიტყვად ადამიანები, რომლებსაც ათსებდა და ათსებდა იარჩევს, სიყვარულითა და არაყვარლებივით ცნობისწოდებოდა განსაღვრის ეს უსაფრთხი, ახირებული ხალხი თავის სიტყვარტყვად, ურთობრტყვად მისი. ერთმანეთსაც ვაყინის და სხვებსაც? შესძლებს კი დღმინდავ ციხის ისინი, როგორც უსიერ ტაქში ციხიდან მაცოცხლებლ მცენარებს დაბოლოს, შესძლებს კომლტისთვის შექნას? შესძლებს კი თავის შეკავებას, როცა მას წაუთავებდნენ მის მირტყვად გამოჩრდილ მასობის ამ მიწვევად, ან კიდევ მეტი, თვადის დატრეტიორი, ვისთვისაც რეისორბის მოხლოდ ერთი კარტყვული, უწინასწორი ვინებო და თუ ეს გოგონა ნამდვილად ნიკიტორია, როგორ გავხარტობ იგი, რომ არ ჩაეპირბო მისი სულის სიღრმეში მოიკეთ სხივი — ნიქი? ეხე ძალე რთული სათბის გახლავო.

შედეგადგავსო არის თავისი თავის ყოველთვის შემოწმებო. ერთი შეუცვლელი სასულეობა: ახალგაზრდობის აღზრდის პროცესში მდინი თავიე წარტყვ, განახლებ, რომ არ ჩამორტყე, შემტყვნილებით აღწერილ შექნ. ვატყვებოთ იმეშავე და სხვებსაც განმამტყვნილებოცხება გაიყოფილ შექნ გზაზე ისინი, ოღონდ, სულ მუდამ დაირტყვოთ თავი, რომ შექნ კი არ სტრელები იმით, არამედ ისინი — შიშ, გაიყოფი ისინი შექნ, შემდეგ იუპიე მათ ვეცხებო, და მოდის, გაუტყვო წინ, თითქოს კი შორდად აღწევდ თვალთ მათ, რათა ყოველ ადამიანებელ შეშავევით მიგვეღლო. აღზარტყვ, კი არ განსაწვლო, არ შეიძლება ახალგაზრდა კაცს მხოლოდ ქუთა ასწავლო, არ შეიძლება მისი მხოლოდ დამოძღვრა — ეს დღმად მოსაწინებ რამენაა? რბობა, მის საქმე შეევაკაროთ, თუ ეს ძალგებს.

მე მგონია, ახალგაზრდობისთან მუშაობა სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მას მხოლოდ ჩვენი ცოდნა და თეატრული მუშაობის გამოცდილება დაევატყვო. ყოველთვის, როცა რეისორბობა და მასობობის მსურველი ახალი თბობა მოდის, მე კიდევ უფრო მამართად ვანციცი დღმისა და იმ ახალს, რაც ამ თბობის მოქმებს და არა იმას, რაც უნდა ვგრწოდ, რომ მას მოიკალოს.

ეს თბობა თითქმის ისეთია, როგორიც შარტყვადელი თბობა იყო. მაგრამ რაადვიო სულ სხვანარია, როგორია მისი სული, ტემპერამენტი, ინტელექტი გრმინისად გამოცდილება, მიღტყვებლბა? რისკენ ისწრტყვება, რა აინტერტყვებს, როგორია მისი არწმენა? ამ ეთბებებზე პასუხის გაუცემლად ჩვენ ვერ განსაზღვრავთ როგორ მოვექცეთ მას.

ყოველი ახალგაზრდა კაცის პიროვნება შეუფასებოა დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი სკოლა, თვითმყოფადი გააზრტყვა საკითხისა და ბიორტყვების, განსხვავებულ დანახვა სანქარიში, იგი სახეუძღვლიანდ არ იცნოს ამ განსხვავებულ პიროვნებას, თვით სულ ვაქვს მასობის არაღმართ უტყვ სიყვარლადე საშუალებებით რაქვს მათთვის. პიროვნების მთელი მორტყვად ისაა, რომ პავშოვის ერთხელ და სამუდამოდ შეშტყვება შეუტყვებელია, იგი ყოველ წელს ახლებოტყვო.

თვით ციცივება იცვლება ჩვენს თვალწინ, ვიცვლებოთ ჩვენც — უფროსები და ჩვენთან ერთად ჩვენი პავშოვები — დედამწინს მოსალტყვობის ეს უველადე მტრმობიარტყვ, ცინცხალი წაწილოდ ციცივება. ამიტომ, მათი აღზრტყვა, აღზობა, ყოველთვის ახლებურტყვადა სანქარი, ახლებურტყვა კომლტებთან კონტაქტის დასამტყვებლად ყოველთვის ახლებურტყვ გზების დამქმნა გვმართებს, ჟერ უნდა შევისწავლოთ ისინი, ვავცნობებოტყვო, რა განსხვავებს მათ წინამორბედოვანს, შემდეგ კი დავადგინებო მათი აღზრდის საშუალებები. როცა ვცდილობ აკაზრო ისინი, მეც ვიწიებო და მათგან ვიღებ, აღზობა, არანალები, ვიღებ ვინა ჩემგან ღიბენ, სხვანგავად ჩვენს საქმეში. არაფერი გინდათ, ხელმძღვანელობა თავის მოწვევებს უნდა ასწავლოს დროის თვანათივით მათი გამოხატვა. მან მისწავლებები უნდა აზიაროს ხელმწივების მართალიდ კინობებს, მაგრამ მათ სხვის მიერ დღმინის წინაა მანდობი სიმღერა — თუნდაც დიდიხლოდ ნამღერა — კი არ უნდა გაიმოტყვოს, თვითონი სიტყვა უნდა ტყვან, დავ, მოწვევად გატყვოს ის, რაც მასწავლებლობას ენისი, დე, ნუჩარტყვს ირტყვუნებს ბრმად, დე, მან უველადეობა თავის განცდიება და ცნობიერობით შეამოტყვოს, დე, ყველაფერი ახლად აღმოჩინის თავისი თვითონის, დე, ნურტყვებს გაზრტყვებს გამოაღლებს ტაბუდასკაცი.

ყოველივე ეს ერთბაშად როდი ვაევაე. ახლა საშემქმლად ადვილი: „უნდა“, „უნდა“, მთელი ოცდაათი წელი დამტყვდა, რომ ეს ცხადი ნამდარტყვო ქმნობის, და ზოგჯერ, როცა ახალგაზრდობის ვარ, შიშ დამტყვებს ხელს: ვითუ, სწორი გზით არ მიმავს ისინი? ვითუ, რაზე ვწერ და ვატყვებ, სულ წულის ნაყვია?

ზნარად მაგონებდა, რა ტყვა ერთხელ ახილდარა დღმინამა, თავის დროზე, პლასტისის გაეყოფილად, პროლტბობარა პავშოვებს მან ურტყვა: პავშოვებ, მე არ ვაიბრებ თქვენ ციცივ განსაწვლოთ: თქვენ, როცა მოგახსრტყვებოთ, სიტყვები იმ ციცივებს, რომლის ციცივის სიტყვილიდ ბეჭტებოთ, უბრალოდ, მე, თქვენ განსაწვლოთ ფრინველებივით



ფრანს, გასწავლილ სხულებს დღრებს, როგორც ქარში იღრიკებიან ნორჩნი, ხუნქნი, ვახარბებს, როგორც მიახის დღრას ხარხარე პაულები, როგორც ხარობს პაწია პაუაუი ცვარში, გასწავლილ ნსხლვილ ღღრად სწოქვას, რუხ კატასავით მსუბუქად და უსმაროდ ზტოპას..."

ის სიტყვები მაგონდება ახლად, როცა ვუყურებ საგამოდო მაგდღასთან მძღომ ამ ჩვიდმეტი წლის გოგონას, წარზისავით უფსვამ მას ამ კოთხებზე და ვიხსენებ ჩემს თავს მის დღვლენ.

მაგამ მამანი ამ საგამოდო მაგად უხსენებ ქართულ თეატრის სახელმძღვანელო ისტატები და არცა მე, რად იხვე სამხედრო გიმნასტიკაშია და ჩემქმინას, მიუტრდუნებ, დაახლოებით ჩემსავით, აი, ახლა რომ ვიჭობრო, ისე ვიჭობრდნენ.

შუაში აკაი ხორავა იქდა, მხოლოდ ის ემარდა, რომ დამმეტირობდა. ჩემს წინ რომ სწორად ის ხორავა იქდა, რომიმედაც შემგამრუნა თავისი კალთით, ბერსნევიით, ანზორით, სწორად ის ხორავა, რომელმაც საბჭოთა კავშირის სახალხო არტიტის წოდება ტანისხლავსითა ისრად მიწეიჭა. მას აკეთიქით ჩემი მოპავილი მასწავლებლები ესხდნენ.



ყოველ ისტატს უნდა მკავდეს მასწავლებელი. უმძღვლოდ აჩაფერი გამოვა. მასწავლებლის ის პაროცენაა ვინც ფხვს გაღმევიანებს, ვინც რადაკან რწმენას ვინცარბებს, რადაკისა, რაც შეუდგე მოედლი სიციქვად გრამს, მთელი სიციქვდ შენებურად ახას ხორცს. ესაა საწყისთა საწყისი, პროცესისად ნაღობთა, თეატრალური რაქვლისიხება. ღღრნარდოს მკავდა ვერაიკო, მიქელანჯლოს — გიგლამდელი, მიეტრიალდს — სტანისლავსკი, აბბეტლას — მარჩანიშვილი, იტრისის — პოპოვი და კნებელი, თქვეს წინამორჩილს — ტრესტრონოვიკი.

სტანისლავსკის მოძღვრების ათვისება საქართველოში დღი ხნის წინაა დაიწყო. არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ამ მიმართებით 3. შალვაშვილის, ა. ფლავად, მ. ქორიკაძის, ა. წულუკიანას, გ. სულიაშვილისა და სხვათა მოღვაწეობა. ეს იყო „სისტემის“ ისტორიის ის პერიოდი, როცა სტანისლავსკი ზრე მხოლოდ ეძიებდა თეატრზე თავისი მომავალი მოძღვრების საფუძვლებს, ამ სისტემაზე კამათობდნენ, აღტაცებუნი მოდიოდნენ, მას დღვამდ ხდოდნენ, უარყოფდნენ.

მაგამ კითხოდ ადგილზე აჩაფერი ექმნება, ნაყოფს თესლი და ნიადაგს შეშვადება უნდა. ქართულ თეატრში ასეთი ნიადაგი შეამზადდა დღვად განავალბული, მაღალნიჭიერი ადამიანების — რეჟისორების, მსახიობების, მწერლების ზრწენივად შეღების მოღვაწეობამ. მაგდღად, ჩერ კიდევ 1888 წელს კობე უფიანი წერდა: „არტიტიკული უსაბოლო მცოდნე კაცი უნდა იყო, როგორც უნდა წარმოცდღვარდის არტიტის ადამიანის ხულსკეობება და მღვდლურება, თუ არ იყის რიითი და როგორც უნდა გვიჩვენოს და ცხადად დაჯანასოს? მრავალჭერი შემედარან სხვადასხვა არტიტები თავისი როლები ისტარებულბაში, იმბობო, რომ შედინდარნი უფიანობ... ცხადია, რომ არტიტები უნდა იყოს ნასწავლი კაცი. შეუძლია განა რომელსამე მხატვარს ადვანტირის ქალღმღვდელს კითხვს ხელი ან ფეხი, თუ ადამიანის აგებულბა არ ექნება გაცნობილი?... რასაკვირვებლია, არ შეუძლია, თუ თავისი საქმის მკოდნე არ არის“.

ის მოღვაწეები ენებს ფლობდნენ, ზედმეწენით იცნობდნენ ლიტერატურას, ცვრაიოდ და რუსულ თეატრებს, არ იყუნენ ჩაყტილი მხოლოდ ვიწრო თეატრალურ საქარობში, ისინი მშობლიურნი ხალხის წინაშე მღვდარ კულტურულ პრობლემებს წყვეტდნენ: თარგმნიდნენ, თეორიულ სტატებს წერდნენ, თამაშობდნენ, დგამდნენ, აკეთობდნენ უკუდღვარებს, რასაც, ჩვენი ჰეიოთ, პირველად ჩვევ აკეთებთ დღეს. ზოგჯერ გაოცებს, რამდენი ხნის წინათ გამოუთქვამთ ის არბები და შეხედულბები, რომლებიც მხოლოდ მრავალ წლის შემდგე კეთილად საზოგადოებრიობის კოფინებუდა.

ვფლგირან გუნია წერდა: „რაცი დრამატულ თხზულებებში ისტატბა მომართაბა ადამიანის ნებისყოფისა, ამიტოვად აუცილებლდ საქარობის შეადგენს, რომ პიესაში მართლად მოძრაობა და მოქმედება იყოს. მოქმედება უნდა მოხდეს ხასიათით... რაცი ხასიათები მოიცვარა არ ექნება, მამუდ აუცილებლად მათ შორის შეტაკება მოხდებდა, რის შედეგი მომართაბა და ცხოველი შეტაკება...“

და ეს დაწერილია 1888 წელს! — ნაწილსწოვან, მიმდარბობა, მოძღვდებდა...

სტანისლავსკის მოძღვრების დამკვიდრება რუსთაველის სახელო-

ბის საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში ერთ-ერთმა პირველმა მამოს ჩერ კიდევ ახლავარდა ვიწრო ტრესტრონოვიკმა დაიწყო მუდ სამხედრო მადლიერი დავურტობი ჩემს მასწავლებელს, რადგან დევიანურებ. თუ რა მასწავლ მან, ყოველივე მადლიერებას ვიწვენი იმისთვის, რაც მან ჩავიგისა მე დე ჩემს ამხანაგებს. უველფერი, რაცი კი ჩემში არას „სისტემას“, მისგანა.

„ალანა არავდ მასხოს ის ბედნიერი დღეები. მასხოს ჩემი მასწავლებლის შოაგინებულ საუბრები, პისი უფიანების ზუსტი, უზადოდ ლოკავური მკველობები, მასხოს როგორ გვტარკვავობდა იგი თავისი თეატრალური პრინციპების უსაზღვარი ჩრწენით. მის მორწინაბულბებებს ჩრწენია არ ჰქონდა. ისმოდ ზოგადი სტარტი ახლდებულდ რამბატკულ ხელმეანებაზე, სინანდელბები კი, ზოგჯერი გამოწაღლის თუ არ ჩავთვოთ, გვერნდა უსლოდ, დღვამადიური თეატრი.“

ტრესტრონოვიკი „სისტემას“ გავსწავლიდა დაუცხობლად, აღკვირებით, როგორც უველასთვის აუცილებლდ ჩრწენას, თვითონე იყო მისი გატაცებული მიმდგარი და ჩვევდ გატაცებუდა.

მხასთან არასდღს მოიწვენილ. მაგდღასთან დღვანას ქღმობა არ უფვარდა, პიქას ისდოდ, მკავდებდა ეკაიუნება და უველადი მოძრაობით ხნინდა, რამკატკულად გვიჩვენებდა. ჩვევან მკველობებს არა, ქანისც ვაცლამდ მუშაობას მოიზობდა. სულ მუდამ სტუდენტების, მსახიობების ჩგვებს შუაღვლში იმყოფებოდ, მასხოს როგორც კამათობდა, როგორც გზწებთ სასუფედა თავის არს, მასხოს მისი მღვდარება, მასხოს დასაბუდი, გულსწომიზორკეფილი და უველადი — თმებით ტრფადულ თეატრალური.

იგი გვიხსნიდა და გვიჩვენებდა უფიანის სულს ცხოვრების მოძღვრებას და ჩვევ შეუვარბული ვეადირო მის მამკავებდ იდელებში. ტრესტრონოვიკი ფლგობდა რთული არჩის მარტივად გამოხატვის ნიქს. მისი ლექციები და შევადინებობი დღვინაწული იყო, ამ შევადინებობისთვის ეფსაზებუდობდა. ისინი გვიუყარდა, მათ მოუთმენლად ვეფლდებოდით. ამ შევადინებობიდან შოაბედღვლებობით სახენი გამოვიდობილი. გ ტრესტრონოვიკს თავისი მოწვევები ერთი თეატრალური აღმორჩინდნენ“ მეორემდ იოლად, უშუალოდ მკავებდა, ის მათ ანციქობებდა ცოდნის მრავალი, არჩოვნების რჩისხეზური ლოკავი, ჩვევ მამუნ ვამბობდი, რომ თუ ის მოინდობებდა, შეეძლო დამტკიცებინა, რომ თეთრი შავია და — პირიქით, ჩვევ ვეუყარდა იგი, ვეუყარდა და თუვენს ვეცმელი. ტრესტრონოვიკი გელოკირი პედაგოგი იყო! და რა მღვდინარი ვარ, რომ მისი მოწვევობა მარგუნა განგებამ.

რეპეტიციები ყოველდღე ექვს საათზე უნდა დაწყებულყო. მაგვრამ, ჩვეულებრივ, ჩვევ უველიან ფუნჯარას ვიყავით მიმდგარი და უშუალოდღვლებობით, პირდაპირ, ხალტერთა სახადლოს (იყო იმის დღვინ ასეთი სახადლოებობი) გვერდით როგორც იდგა ტრესტრონოვიკი და ბრავინა და კოვალსკიას, ვრბობდებოთ თეატრის მსახიობებს, ესაუბრებოდა. ასეთი საუბარი ზოგჯერ მთელი საათი გრძელდებოდა, ზოგჯერ — მეტბას. შემდგე ტრესტრონოვიკი კვერდობი იმოგვდებოდა, უფრო სწორად, ჩვევს ფუნჯარას მოაჩერებოდა და ამობობდა ზეტოს, შუმიკებობდა აუდტორიასა, რავაზე ჩამოვდებდა შავ ზურს, რომელსაც სახადლოებობი იღვბდა (ძალზე ხშირად, ლასარკის ეფში შეუსულ რეპეტიციის შემდგე ავიწებებოდა იგი და ჩვევ მის სახლში ავკონდა), კიბიდან იღვბდა ანზორის, ზოგჯერ ერბასმად არ კოლდებ, ვვვსრობდა ტრადიციულ ტრედლას: ააბა, ბატონო რეჟისორებო, ვინ გვკლავია? — და მარგვბ იწებდა რეპეტიციის იხე აკეთებდა, რომ ურწეკა ვეწვიკრება.

ახლაც თაღაწინ მიღვას ის ჩვენი მღვდარი მეექვსე აუდტორია ტრესტრონოვიკი მის შუაღვლდ მღვდარ მაგდღებს შორის. უველიან გელისყოფითი კიბობლდობებ ტექსტს, ემტებნ ნაკვეთებს, არკვევან თავიანთ აიქვანას. სხვა კურსების სტუდენტებიც გვესწრებოან. ეს ჩემდ ხდებდა, რადგან მათი პედაგოგიკი ეფვიანობენ — ჩემებს ტრესტრონოვიკთან ურჩენითა შევადინებოდა. დრო-დღვარი, ხან ერბობ, ხან მეორე მაგიდიდან ტრესტრონოვიკს აწვილიან ნაკვეთი მოწაწილდ პირთა აიქვანების ვარჩინებებს, თითოეული ჩვენი თავანი



ცდილობს ზუსტად განსაზღვროს ამოცანა, რათა ამ შემოქმედებით შეიკრიბოს-სწავლაში განარკვევული გამოვლენა. ზოგიერთ ამ ამოცანას ტოვებს სულა რეაქტიული უფროსადგომი ტრავმა, ზოგიერთს განაჩილის საინფორმაციო, ხოლო რამდენიმე ხანძარს ამოწმებს და მხოლოდ ამგვარი შემოწმების შემდეგ ათვისარებს სარილო რეაქტივებს.

ზოგიერთი მომადგენელი „აღმოჩენის“ შემდეგ რეაქტივის უკვლა მონაწილე შეიძლება. ამოჩენა — ამოცანები იშვიათობა იყო. ზუსტი ამოცანის პირდა მწელი საქმე გახდა.

ეს უკვლავების ვინერ, ყოველ რეაქტივისა. აი, მაშინ სტენოგრაფირება რომ შემოქმედობდა!

გაღის რამდენიმე საათი, უკვე ძალიან გვიანია. თერთმეტი საათის შემდეგ ეს ქალაქი სიარული აკრძალულია სამხედრო წესების გამო. შეიქვე აღდგირათა პარასიტის ბოლოა გახვეული. ტოვებინგოვი „აბდომორის“ მეორე კოლოფს ხწნის.

რახ ვეუალაარაკებოდა ჩვენი მასწავლებელი? შემდგომ მე ჩემი ჩანაწერები ავიკმდე და მთელი წიგნი გამოვიდა. აი, ზოგიერთი ჩანაწერი:

— რა განცდიხარ შეიძლება ლაპარაკი, როცა სიტყვები და მოქმედებები უღოგოკია.

— ამოცანათა განსაზღვრისთვის მინშენლოვანია მოცემულ გარემოებათა ზუსტად გარკვევა.

— მოქმედებე სწორი სულიერი განწყობილება.

— ნუ ეცემი ინტონაციას.

— ეცემი ზუსტი ფონოგრაფი მონარაობები.

— მაუარებელს ნურაფერს აუხსნი, იმოქმედებ.

— გაჯავთიოთი ეტოლო ფიზიკურ მოქმედებაზე.

— განსჯიდე, რომ სიტყვაზე დაწოლა უკვლავი ცული საშუალებაა აზრის გამოსახატვა.

— თქვენ უკვლავთარი სულიერი განწყობილიდან კი არა, სიტყვადან გამოვალა. ეს არ აღიქვამთ პარტნიორის სიტყვებს, ეს არ რეაგირებთ მის მოქმედებაზე, არამედ ტექსტს აბუღბუღებთ, ეს დაუშვებელი ამბავია!

— განაკუთრებით, აი, რახ უნდა გამახვილოთ უკრადლება; თქვენ უნდა ვაიკოთ და იგრანოთ რა განსხვავება თემაზე მსჯელობასა და ამ თემით ცხოვრებას შორის.

— თქვენი ამოცანები ვნებათაღელვარება არაა მიუყვანილი.

— ტრამპირის უნდა უსმინოთ. თქვენ უფრო მეტს იმაზე ფიქრობთ, რა უნდა თქვათ და არა იმაზე, როგორ იმოქმედებთ.

— უკვლავთარი კონფლიქტამდე უნდა მიიყვანოთ, ნუ მსჯელობთ, იმოქმედებთ, გააღიზიანებთ, გაანაღურებთ, გაზარბათ თქვენი პარტნიორები.

— არახოვდეს არ მოვეციოთ სიტყვების ტყეობაში. ტექსტს ნურახოვდეს ჩაარაკებები.

— ზემოქმედება მთახილეთი პარტნიორებაზე.

რამდენი ხანია ფიქრობ, ფიქრობ, მაგრამ ვერა და ვერ გამოვიდა, კაცმა რომ თქვას, უბრალო კუპონარტების ცხოვრებაში, პრაქტიკულად განხორციელებას ამდენი წელი რად დასჭირდა, ან, იქნება, ამისთვის მთელი სიცოცხლეც კი არ აღმოჩნდა საკმარისი? ახლა, როცა სტატუსტობისბრონდელი ყველა ჩანაწერი გადავიკითხე, ჩემთვის ცხადად გახდა, რომ ტოვსტინოვი, როცა სტუდენტებთან ერთად ქმნიდა მომავალ სექტაკლს, ყოველთვის ცდილობდა მიეწევა, რომ ჩვენ ღრმად ჩაწვრილილთი გმიტების ფსიქოლოგიას, გავუზარებინა რას ესწრაფოდნენ ისინი, შეგვეგრძელო მათი განწყობილება, პარაფრეზება მათი მომარაობები. მასხლეს, ტატანას მხოლოდ წარმოდგენა რეაქტივზე, მაგრამ მივარჯ? რამდენიმე დღე იმეუვა. ჩვენი თეატრების იმდროინდელ პრაქტიკაში მსგავსი რამ გაუგონარი ამბავი იყო. თეატრში მაშინ უფრო იცოცხლებოდა და ენებებოთ იყვნენ უმყარობილი. რეაქტივებზე ხწნარად ვაიკოვდით რეტისარების შენიშვნებს: შეუშვით ამ ფსიქოლოგიას, მატკაში ხომ არ გვიჩინათ თქვენი თავი!

ტოვსტინოვიცის რეპეტიციები ჩვენ ვგაოგნებდა.

ოთხი თვის თავდაუზოგავი შრომის შემდეგ: შევქმენით ძალზე ხანგრძობი, ნიჭიერების აღებუდილ სტუდენტური სექტაკლი — „მუდაბინი“. აღბათ, ეს სექტაკლი შეიძლება ჩაითვალოს ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის მომავალი სახელგანთქმული სექტაკლის ესტაბლე, რეჟისორის ძალის მონსწევად.

სცენაზე ბევრი რამაა: სკიორი, უზარმაზარი კარადა, მაგიდა, ღვიწი, ფიქუსი და უამრავი ხარხარა. მაგრამ კედლები მსუბუქი

იყო, კაცმა რომ თქვას, საერთოდ არც იყო რამე კედელი. იყო მხოლოდ მხოლოდო უკვლავითი მოხატული ტილოს ფარდები. ყოველთა ამას დაშობიო უშუალოდმდირაიო, ვეება მტრუტრეტი: ქვერა. იგი მამხედ დასწოლა თავზე ავეყსა და აღამაგინებს: [ცქმცქმცა... ვრკვევია, აფამაგინებს სული ცხოვრება, ხუნჭავა უბირო...]

მა და ჩემი მანაგები (ა. დავალიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, ა. გამახვილები) პრემიების დღეს ძალიან ეღვლივართ — ჩვენ სექტაკლის წყანას, კოსტუმების, რეჟისორის შეთავაზურება, კულისებში სიღებრა, საათების რეკა, ავეყის გადაღება და სხვა ამისთანა რამეები გვეკონდა დასრულებული.

ინტელუტის რეტორიკა ა. ხორავა ჩვეულებისამებრ, სტუდენტურ სექტაკლზე რჩებულ საწავლებლს იწვევდა — მწერდებოდა. კომპოზიტორებს, მეცნიერებს, კართული ინტელგენციის ნაღებს სექტაკლს ადურთობანებით შეხვდნენ, ძალზე შეაქვეს შემსრულებლები (განსაკუთრებით ეროსი მანგალაძე — ტეტრეტი), მაგრამ ყველაზე მეტი ქების სიტყვა ჩვენს ეკრას, სათაყფანი მასწავლებელს გ. ტოვსტინოვიცის უბრებს.

იშისმომდგომი სტუდენტურ წლები ჩემთვის გამოდგენილ აღმოჩენათა პერიოდში იყო. მოსკოვში სისტემატულ ჩასვლა მასწავლის თეატრალური ცენტრი შეცვალა ჩემთვის. თითქმის ვიღაცემ უზარმაზარ ტელესკოპთან მიმყვანა, მასში ჩახედვის ნება მომცა და, უკვე, მე აქამდე ჩემთვის უცნობი თეატრალური პლანეტები დავინახე.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, ნემროვიჩ-დანენციოს ახალი სექტაკლი „სამი დღე“, ხმელთა, ტარსოვა, სტენაოვა, სტანიციო, ლივანოვი, სამი ქალი ხალაზო, სკამზე, მათი სედა, მარტოვას, ფეხებში მოპირისპურე ხმელი ფოთლები და შორს — სამხედრო ორკესტრი. ზარბაზნა რაღაც ურეულობასთან, აღმულობა, — ისეთთან, რისი შექმნა ვერცხვისთვის მიუწვდომელია. ცხოვრებისეული სიძარბოს აღმოჩენა, სექტაკლის ტომოსტერო მთლიანად ვაყრებოთ, გაუკვევებოთ და აღიღებს, დიდნას ვერ იცოდეთ თავიდან მასზე ფიქრის აღმოჩენაზეც „სა ვანიაში“ — აქტიორული ხელოვნება აქ ძალიან მაღალ დონეზეა აყვანილი.

უდრკოვის მიერ დადგმული „ღრმა დაწვერა“ — ჩინებელი სექტაკლი. ძალზე სანატრესო პავლიონი — ფარდული, რიოსის უამრავ ღრბოში მცხვარავ შის სხივები იღვრება. იქ ცხელა, აქ ჩრდილდა, მაგრამ სულაც დაბუთობდა. ამ დაბუთობების არტიტები ქმნიდა, ისინი მთელად ამ ხნის განმავლობაში რადაცას საქმიანობზე, რეცხვებზე, სადღეს აქეთმებენ და ა. შ. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მათ სიყვანისგან სული ეტოებოთ და მაუარებლებიც შედევნენ და ფიქროვდა განცილიან მათ მემორარკობას.

მეტი ვნახე სტატუსტის „ლერიკი ფრანგული“ — თეატრალური თეატრი, უზარმაზარი, შემპარწრუნული შობაქმედება, — მანგამხისა სრულიად ახალი სფერო თეატრისა, ძალზე უბრალო საშუალებებით შექმნა დიდი ხელოვნება. მე ეს სექტაკლი ჩემს ბავშვობას, თეატრზე ჩემს ოცნებას მაგონებს. რამდენიმე დღე გაიკვირებულად დავიფარე...

ერნსტოვის თეატრში ლიბონოვი — გ. ტოვსტინოვიცის მასწავლებელი — თავის „ძველ მეგობრებს“. პიესა სუსტია, მაგრამ რეჟისურა და არტისტები მწვენიერია. არაა იმის შეგრძნება, რომ მხალიხობები თამაშობენ, არა, აფამაგინებს სცენაზე. ცხოვრობენ, ძალზე უსუსტია ეს უკვლავთარი, ძალზე უბრალოდა მიზანი მიღწეული. მართალია, აქ არაა ბიოპიკარი ვნებები, მასწავრ განდებები, ყველაფერი უბრალოდ ზდება, მაგრამ თითქმის დღევანდელი ცხოვრება პირდაპირ ქუჩიდან ასულა სცენაზე.

და, უცებ, ობოლკოვის „ახალგაზრდა გვარადი“, თუნდაც, მხოლოდ ამისთვის ღრდა თბილისიდან მოსკოვში ჩამოსვლა სცენაზე წიოელი პიარადა თითქმის სულჩაგვეულია, მოქმედების მსვლელობის შობამახალი იგი ნაირნარი ფორმებს იღებს: საუბრო, განარკვევების ნაირად; კიდეც — ძარდაშეუბრელი სამგლოვიარო პიარადა; და კიდეც — პიარადა, რომელიც ნა დაშაბუთებ, ავისმოსწავლებლობის, ხანაც იმედინად ირჩევა ისეთი შობაქმედება იქნება, თითქმის იგი სუნთქავდეს, წუხდეს, ფიქრობდეს, თითქმის, იგი ცოცხალია.



ხალი არსება იყო. ასე გვჩანს, თითქოს, წყნარად იგი თამარსადმი სექტადლი მისობზე. რამხანოვის მსწრა კიდევ თარევი აძლიერა ჩრდის რომანტიკული ვახდენების მინარტახს და მდელვარებას ზრდის. სექტადლი ყოველ ურტემო რევისიორი პირველ პლანზეა. ეს რააკოთი რუსთაველის თეატრს მაგაგნებს.

მიზილდის თეატრი, მისი მერტყვე ტიპი“ და „მეფე დიმიტრი“, ს. ნოზდრუვის თორტორი სექტადლები, ამ თეატრის საუთუთესი პერიოდ, ბალეტ პრკოლიაივის „რომეო და ჯულიეტა“ დვთაგებრივი ულანოვას შესრულებით.

თაროვის თეატრის ვნახულობ „მადამ ბოვარის“ კონნის შესრულებით, რადეკანტადი სხვარინი, დახვეწილი რეტესურა. ვისებღ ფინანს: ვანატტებლით, მიუტუნებლი მადამ ბოვარის — კონნის მადლა ხის მოაქირს ზურგით მიერდნობია, ქვეითი კი პაერში ფრიალებს ურავრა ქაღალდის ფურცლებს... წერილობით...

წითელი არმიის ურეულებელ თეატრში იღებება ა. სპოკის შესანიშნავი სექტადლი „ქორეულის მორტულება“ და, თითქოს მას ენახებოდა, ვახტანგოვლები ურეუნებენ შესპირისივ კომედიას „აურზაური ახაფრის ვაში“. ურეულებელ თეატრში ვარ, ზოგჯერ დღემო იორ სექტადლი ვნახულობ ურეულებელ — ახალი და ახალი თეატრული პლანეტების, მთელი გალექტიკების აღმოჩენა. მოსკოვი იმ წლებში ნამდვილი თეატრული რეჟია იყო, რა ხებდებოდა იქ, მოსკოვიდან შირის, საზღვარგარეთ, მაშინ არ ვიცოდით. პირველი მერტყვი, რომელიც ვერპოიდან შემოდინდა, იყო თეატრი, „კომედი ფრანსეზა“.

მარალთა, მაშინ მოსკოვში ძველი თეატრებისთვის ახალ შენობებს არ აშენებდნენ, მხოლოდ ვახტანგოვის თეატრი მოაოავსებ დაბობების შემდეგ, მაგრამ ბევრი საინტერესო, — თანაც, სახვალახვავარი — სექტადლი იღებებოდა და ბრწინავდებოდა მსახიობების სკამრისად შევადი. ყველაფრის ნახვა უნდა მოგეწერო, ყველაფერი უნდა შეგათვისებინა, ყველაფრის უნდა ჩაწვდომიდე. ჩვენ შობებულლებებისაგან ვიქანცებდით, დრო გვიპრდებოდა, რათა ყველაფერი, რაც ვნახოთ, ვავუცნობიერებინა. მე პირაოდღ დღითი ხახვს ქაქის ვავიდი — წყვილი რომ ჩაგვამაგინებო, ვადმოღვრებოდა.

როგორც თეატრით შეცადინებოდა აკაი დვალიშვილმა ჰეობის ტრეტსტროვოვს: სად შეგვიძლია ჩვენ ვნახოთ მსახიობი, ვინც დახლებივით სტანისლავსკის დაეპოყოფებოდა, ქართული მსახიობებზედა მანანისლავსკის ვინ მიუერთებოდა.

— წადით სტანისლავსკის თეატრში და დააკვირობით კლასიკულ ჩერქეზოვების თამაშს. ამ მსახიობს აქვს ყველაფერი რასაც სტანისლავსკი მსახიობისგან მოითხოვდა. იგი სცენაზე—იხვევ ბუნებრივია, როგორც ხალხი და ქურაში.

და, მართლაც, ღონა ჩერქეზოვული სცენაზე, თითქოს, სტანისლავსკის სახელმძღვანელოს მიხედვით თამაშობდა. მისი „უბრალო“ თამაში შეიძლებოდა ისტატობის პირველადი ელემენტების შესწავლა. სცენაზე მის თავაქტორი ურეულოვის იგარნობოდა ის საქმე, რისთვისაც შემოიღოდა იგი ამ სცენაზე. „ახლემოში“ მისმა გმირმა იცოდა, რომ ყველაფერი უნდა ეიონა და ახალგაზრდები უნდა გაეზღნებინა და იგი ამას საოკრად „იოლად“ ზედმეტი ინტერტის დაუხარჩავად აღწევდა.

რამდენადმე მოკვანებით ჩვენ საგანგებოდ მოვწვიეთ ლ. ჩერქეზოვული ინსტიტუტი და სტუდენტებს შევახვედრეთ. რაც მას ჰეობის, როლზე როგორ შემოხლოდა, ზეირად ვსწავლობო, უახსავა. ახსოვს პასუხმა რამდენადმე შეგავცებინა, მაგრამ მერტუნებდით, რომ მას არ სჭირდებოდა არავითარი თეორია, რადგან მისი სკოლა ცხოვრება იყო და მას მომადლებული ჰქონდა ცხოვრების წარსილახვის ნიჭი. იგი კი, თითქოს, უბრალოდ თამაშობდა, მაგრამ ეს უბრალო თამაში სახუფილად დაგვაახსოვრდა. ვე ახლავ ჩანქმების ურტში ღონა ჩერქეზოვულია და ნიყო ვეკობრისი თბილსკერი დიალოგების ვანუმერტყველი მელოდია, მათი ხმა და ფრაზები. დღევანდელ მსახიობებს ასეთი დიალოგების ვამართვა ძალიან გაუბრდებოდათ.

ღონა ჩერქეზოვული მთელი თეატრული ეპოქის უკანასკნელი მოპიკანი იყო. როცა დემობილიზაციის შემდეგ თეატრული ინსტიტუტი შესახველად შეზადებს შევრდები, ბუნებრივია, ყველა ნათესავი ცდობოდა, რითაც და როგორც შეეძლო, დამხმარებოდა. ერთმა ჩემმა დეიდამ, თავისი მეგობრის, მბატარ კობულაძის მეო-

ხეობით ვაიყო ტრეტსტროვოვთან, რა მიზეზივებოდა რეტესორის ვაულებელი შემხველელ აბოთორინტის, ბიკლამს კი გამაგროლონა ჩერქეზოვული, რომელმაც ძალიან ახლოს იყო. მანვე შევხვეხი მასხვს, როგორ ვეწვიეთ ხახვში. ტანორილი ვანტეხილხანამ გახლავდა, ძველებური ქართული სამოსელი ცვა (ყველთვის ასე დაიღობა), თვალში უმეკარად უციკობებოდა. ვამოიწივდა პატარა ხელი და ინსტიტუტზე მივლი რუსთაველის პრისექტი ფეხით ჩამატარა. სანუქდადანი წელის ვახლავთ, მაგრამ შესებულად აიარა ინსტიტუტის სამი ძალზე მაღალი სართული და ჩემი თვით ვარულენისაკი ვაჯი ვაჯავა, იმავად თეატრის სახუფილი წაწილის ვამეც.

— ჩვენ მივავებთ, ჩემო აკაი, და ახალგაზრდებს უნდა დვუთობო ზეა. შეზე, შეზე, რა საღდათი მოვიყვანე, ბრედენებინი და შედლებინი.

ვინც იყო, ყველას ღიბოდ დავუგინა ხახვზე. ღონა ჩერქეზოვული ხეობრდა და ხალხს სიბარბუნი ანიჭებდა. ხალხსაც და თავის თავსაც, იგი პირუენება იყო.

...ტრეტსტროვოვი ინსტიტუტში გოლდონის „სახტობრის დასახლის“ დვადოდ და მე და ჩემმა თანაურსებმა რევისორებმა თითო სცენა მივლით, რომლებიც ჩვენ დამოუკლებლად უნდა მოგვეზადებინა და ტრეტსტროვოვისთვის ვეგვეჩვენებოდა. ეს ურე ნამდვილი საბერტისიო საქმე იყო. მასხვს, მე კავალდობრან და მარკოზან მირანდოლისა შეხვედრის სცენა შეზვდა. მე ეს სცენა მოვიფიქრე და რამდენიმე დღის შემდეგ დაინშენ ჩემს ცხოვრებში პირველი დამოუკლებელი რეტეტიკა. რეტეტიკაზე მოვიდნენ მანონ სტუდენტები, დღეს ქართული თეატრის ცნობილი მოღაწეები, მსახიობები ე. ურეშიფ და ე. მანჭკალამ და რეტისორი ი. კაკულა.

თავად ყველაფერი კარგად მიიღოდა და მსახიობებს ვავაკანი ჩემი ჩანაფიქრი, რომელიც უმეხსიერება არ მღვადობს, იმში მდლომარობდა, რომ მირანდოლისა თითქოს იმისთვის იწვევდა ნარტინორად კავალდობრან რასფრატს, რათა ვეგახსხებინათ მარკოზი, რომელიც მირანდოლისს ვარსიებოდა. ამ სვლით ქალი ცდოლოდა და აბალოლოდა კავალდობრ.

თავადრეველად მსახიობებს ძალიან მოეწონათ ჩემი ჩანაფიქრი, მაგრამ ტექსტი რომ ვერკოტხებ, დასკენებ, რომ ეს ვადაწვეტილება მოლად ზუსტი არ იყო. დიდხანს ვიკამათით. შემდეგ მათ ითავაზე ჩემი ვარიანტი, მაგრამ ისი, რომ ურეც ვე თეიონას არ მოწონებდა, თავიანთი ვარიანტი ისი ითავაზებ, რომ ძალიან მომეწონა და დავიხებით კიდევ. — არ ვიცოდით, რა ვახს და ვავადგომიდე. თვალთ დახინდელად, საოკრად სისარეილ ვერვარდა, სავნალად ვაუღელი და სხვა ურეთისი რომ ვერაფერი მოვიფიქრე, შეხვენება ვამოვაცხადე.

რეტეტიკებზე თავის ხორად დავქერას ისი იოლად ვერ ისწავლი, როგორც შორიდან ჩანს. ეს, ვქვეათ, პირველად ცხენზე შექლომასავით ძნელია.

ჩემი პირველი რეტეტიკა მარკოზიანი აღმოჩნდა და ვადაწვეტივტი „წარმუხტებლობა რეტეტიკა“ აღმუნიშნა ასეთი მომწვევები და ვამანალახუნბინა ისინი. ვფიქრობდი, რომ ამით რეტეტიკების წარმუხტები ჩამატრის საიდუმლოებას მივავუნებდი, ახლას ეს რეტეტიკა ვაქ სქელია, მაგრამ აქამდე ვერა და ვერ მოვიყვინი ის საიდუმლის.

გ. ტრეტსტროვოვმა ქართული ნიჭიერი მსახიობების მთელი კლდედა აღზარდა, რეტისორის პროფესიის მისგან სწავლობდნენ ლ. პლესელია, ა. დვალიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, ა. ვამსახურია, კონორტისორები რ. ჩხეიძე, თ. აბულაძე, რჩავლი სხვა და მე. მან ჩვენ — მთელი თობა ვავაზიარა სტანისლავსკის მოძღვრების, მაგრამ „მასხვს“ მისაძვით, არახილდენ მოწუროდობა. პირაქით, იგი ჩვენთვის, მისი მოწაფეებისთვის, „სტანისლავსკის სისტემის“ ცნებას მიწავდა „მასკის“ პრექტიკისგან, ვეიმოტყვებოდა, ვერაწმუნებდა, რომ „ისიტემა“ მხოლოდ ამ თეატრის კუთვნილება არ იყო. ამ, მოკუთვრის ადგილი ჩემებში მისი წერილიდან, — ეს ადგილები





ვერსე, გარკვეულწილად გამოხატავენ ტოვსტროვიკოს რეგისორულ კრებს:

„...მე მომიხერხა, რომ ტყვე ზედმეტად ხართ გატაცებული სადავებო პრობლემებით (ცა, ღრუბლები და ა. შ.)... საქართველოში ბლებების შინაგანი და არა გარეგნული გადარწმუნება. ადამიანებზე, მათ შინაგან სამართალს გადართავთ მთელი უპირატეობა და მათ ხასიათზე — „დედურსატივებით ნუ შერაზდებოდნენ...“

„...მოვლენები აწვევენ შვინიდან და არა გარედან, აი, ჩემი ახალი...“

სტენორ ზელოვნებაში, ყველაზე მთავარი ადამიანებია, გარწმუნები, დანარჩენი — წიელი სხეულები, მცურავი ღრუბლები, მუსიკა და ყველა სხვა მშობარი „თანაწვენი“ — თავისი მოვა...“

„...ვიფიქრო, წინარე გამოხატვები, მე ოქვენ ან მოვიწოდებ — დებოროს და დამოუკარს — ნატურალიზმისაკენ, მისაწყენი მხატვის მიმპაქელობისკენ. არ მოვიწოდებთ, რომ უარი თქვათ თეატრალურ-რომაზე, მწვევი ურბნებზე და ა. შ. არა, რასაკარგველია, მაგრამ თაღობაზემდელად ადამიანზე, მის შინაგან სამართალს გამახველოდ უფრადება, დანარჩენი არსად წავა...“

სხვათა შორის, ტოვსტროვიკო ამავე წყაროში წერდა:

„...მომიკითხეთ ყველა, ვისაც ჩერ კიდევ ვახსოვარ, თვენი ორი-ენტეცა წწორია: აკაი ხორავა და მალიკი მრავალშვილი... პირველი ბრწყინვალე, ვასილკარი ინტელუისის ტლანდიანი, მეორე — უდავოდ ღრბად, ტატებით ცეცხლად ხელშეწყვას...“

ტოვსტროვიკოვთან ჩემი ურთიერთობა ამით არ შეწყვეტილა. ხშირად ჩავდივარ მასთან, ჩრავას ვეუთხებოდი, რეკომენდაციები მიმიღებოდა მისგან, ეს ურთიერთობა დამატარებ შემოხვედრა სისარატის მანქანებზე, ამასთან ჩემდამდე უფროსი იტალიისმებრდა, ხანაც — ამას უსაიმოვნება ახლდა, მაგრამ ეს ურთიერთობა არასოდეს გაწყვეტილა. თეატრის სამართალ — ჭობრების, მოთქმა-მოთქმის სამართალს, ვიღაცამ ვიღაცას უთხრა, თითქმის ტოვსტროვიკოს რაღაც უფვი ეთქვას ჩემზე. მაშინაც შეტყინა გული. იქნებ, არც აზრები უფროსმა, მაგრამ მე მაქვს მთელი ცოცხა ვიტარებულობა. დე, მაინც, რაც არ უნდა ეთქვა, ტოვსტროვიკოს მე დიდი პატივს ვცემ იმის გამო — რაც მისგან მივიღე — რწმენასა და თეატრის ერთგულებას ვუღლისმებო.

თეატრი ლაბირინთა. მისი კარები უცებ იღება, უცხადვე ჩახუნით იხრება და... შენ უყვე, თითქმის, ხაფანგში ხარ გახვეული თუ იმისი ნიკა და უნარი გაქვს მომადლებული, რომ განაგრძო მისი შენება, უსაზღვრო ბედნიერება გეღებს, მაგრამ ამ მასში ჩაიკარგები და არაფრის მქონის, არც არავისთვის საჭირო აღმოჩნდები, — დაიღუბლები, ამ ქვეყნიდან მალეა ნარჩაღურსა და ქანსად არავის უშვებენ. ჩვეულებრივ, იქ საკვლადამდე არჩიანაც ყველანი, — იღბლიანებიც და უღბლონიც. იღბლიანები თითქმის ჩამოივლიდებიან, — უღბლონი — ლეგიონია, უღბლონი ამ ქვეყანაში გაუგებრობის ნიადაგზე მოხვდნენ, შემოხვევით იმ კარებში შევიდნენ, სადაც არ უნდა შესულყვენ და, აი, თითოერთი იტარებთან მთელი ცხოვრება და სხვებთან ტარყავენ.

მე, მე რომეცა ეშმაკმა ამისორლა ამ გალურაზე? ვინ მომიხაჩა? წუთო, სხვა ადგილი არ იპოვებოდა სასტირონად? — საქაენის რეკლიკა მახსენდება.

ეს გალურა კი ყოფილი არტიკული სასოფადობის, არ ვიცი, იტალიელები, არ ვიცი, კიდევ ვიღაც სხვის მიერ აშენებული მწვენიერი შენობა გახლდათ, ამ თეატრალური სახლის მესამე ხართულზე განლაგებული იყო ჩვენი ინსტიტუტი — ა. ხორავას სისხელი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი ქმნილება, რამდენადაც ხორავა კოლოსალური ავტორიტეტი ხარგებლობდა, თეატრი და ინსტიტუტი, არსებობდა, ერთიან კოლექტივს წარმოადგენდა — გამოიდლილი მსახიობები და რეჟისორები ინსტიტუტში ასწავლიდნენ, ხოლო სტუდენტები, ხშირად, მასობრივ სტენებში მონაწილეობდნენ.

ამ შენობაში 1921 წელს კოტე მარჩაინიშვილი სიახლის სულსიკეთებით ავსებდა მთელ თაობას. აქ იგი რატომღაც, დიდხანს არ დარჩა. თავისივე ნებით წავიდა სხვაგან, მაგრამ დემა კვლი კი დატოვა, მეტი საწარმო ახმეტელთან თეატრის ყალბე შეწყენა და სახელი მოუხვევა მას. შემდეგ საწარმო ახმეტელი წავიდა და 6-7 წლის შემდეგ თეატრში ჩვენი თაობა მივიდა, ასე რომ, როცა ჩვენ ინსტიტუტში ასწავლობდით, ირვე ამ შესანიშნავი რეჟისორის არჩადლი ტრიალებდა ჩვენს შორის, რაჯანდ ირველივე ყველა მათი მოწვევით, ან

თანამებრძოლი იყო რეჟისორის ამ ორი დილოტის სულსიკეთება თავს იჩენდა კოლექტივის ტრადიციებში, მის რეჟისორულ-ობასა და ურვე დისკომპლინა. რეჟისორის ავტორიტეტს ვერცხეობდა დიდი იყო, რეჟისორის (თენდაც, იგი რჩავით რტუბლარქმურელიყო) ყოველი სიტყვა კანონი იყო, რეჟისორს არ ეკანაშებოდნენ დასი უსიტყვოდ ასრულებდა ყველაფრს, რასაც კარნახობდნენ. ამას შემიკვირვდა და ამავარი ვითარების შეცვლა არც არავის მოსდილოდა ფიქრად. მსახიობები ამავობდნენ თავიანთი ბრწყინვალე წარსოვლი და ხშირად იკინებდნენ მოსკოვის ტრეუფლურ გისტროლებს.

წარსული კი მართლაც დიდებულ იყო — აკაი ხორავას ხანდაწინოვული ტილო და დიდი ზელოვნება, ბიბოქარი, გენგენი კიცივი — აკაი ვასაძე, დიმიტრი ალექსიის დახვეწილი სექტელი — გოლდინის „საპატარალო აფშითი“, ცეცხლადი თამარ ქუკავაძე, რომანტიკული და უაზრესად ინტელგენტური გიორგი დავითაშვილი, ბრწყინვალე კომედიის ემანუელ აფხაძე, იყო უსაზღვრო პაპულარობა, ქქინადი დიდი სახელი. არცთუ დიდი ხნის წინათ, ავერ, ომის წლებში, თეატრში სტუმრობდნენ ევკურებოლო მხატვლები: ნემიროვიჩი, კანალო, ხველილი და სხვები. ისინი აღფრთოვანებით ლამაჯობდნენ ხორავასა და ვასას პეტიორულ ნამუშევრებს, ინსტიტუტის სექტელეებს, სხვებთან მოქმედარო კავილები მხატვლებს გამოჩინაკებდნენ. ყველაფერი ეს შესანიშნავი იყო, ოღონდ... მხოლოდ გარტყნულად, გარდაც, ამ სანტეატრის და გამორჩეული მოვლენების გვერდით იყო გრძელი მწკრივი უღიმაოდ, ბუტფორული, გარტყნული რომანტიკული, დედალ-მაციკონი სექტელეობის, როგორც იყო, ვთქვათ, ერისთავის „სამშობლო“, სუბსაშელო-უთივის „ღელატი“ და სხვ. უკველივე ეს შორის იდგა იმის შემდგომი თეატრის ახალი იღებობას.

არსებობს თეატრის ცხოვრება ისეთი მომენტები, როცა მთელი მისი საქმიანობა სამხსურად იქცევა. ეს იმის მარტყნულია, რომ შემოქმედებითი განვითარება წყდება, ეს კი თეატრის უმომავლობის მოახვევებს. ასეთ თეატრს შეუძლია კიდევ, თუ გნებავთ, ათას წელს იარსებოს, მაგრამ, მთელი მისი გარტყნული სიღაღის მიუხედავად, იგი მაინც ერთ ადგილზე იქნება გაქავეული. ყველაზე საწარმო ვითარება მაშინ იქნება, როცა კოლექტივმა უყვე ყველაფერი იცის და არავის შეცვლა, ან რამეზე ახლის აღმორჩენა არ სურს, როცა მას ყველაფერი თავისი მოსწონს. ნებისმიერი წინამდურ თეატრში, ჩვეულებრივ, ყოველი 10-15 წლის შემდეგ იბანება მისი შეტარებოლო უმჯობესობა თაობა. ერთი შეხედვით, მთელი, შეტარული კოლექტივის წიაღში ისახება გარკვეული „მესამე უენა“, იგი შეთავსებს, ბიბოქარის, თეატრის სათავაზოს ახალ იღებობას, ანგრავილებს ხალხს, აკალიბებს ახალ პრინციპებს. იწება ბევრისთვის მტკიცებოლო, ძალზე მტკიცებულყო კი, პროცენი, რომელიც არეკლავს საწოვადობას და სამართალს მიმდინარე პროცესებს და არა ერთბაშად, თანდათან იქნება ნიადაგი პრინციპულად ახალი თეატრალური იღებობისთვის. ამ პროცესისა, ჩვეულებრივ, ეშინება, მიჩნდნენ, რომ იგი არღვევს კოლექტივის ნორმალურ ცხოვრებას, მისი უობრის ტრადიციებს. კაცმა არც თქვის, ახეცა. შეუძნალებად აღმოცენდება „მესამე უენა“ არევის დადგინებულ „სამართალს“ საძირკვლებს და ამავრებს შემოქმედებით ამბობს, განახლებას. ასე იყო რუსთაველის თეატრშიც ორმოციანი წლების პირველ დღეებამდე.

გაგრძელება იქნება

ტექსტში ჩართულია მიხეილ თუმანიშვილის ნახატები

# ფიქრები ქართულ სატელევიზიო ფილმებზე

გაზეთმა „პრავდამ“ ამას წინათ ვრცელი სპეციალური წერილი (ა. პლახოვი, „სტუდიის ხელწერა“ 21/VIII, 1981 წ.) უძღვნა ქართული ტელეფილმების სტუდიის შემოქმედებით პროდუქციას, ჩასახვის მომენტთან დღემდე განვლილ მის გზას და მომავლის პერსპექტივებს. სტატიაში ზაზაგასიძეთა აღნიშნული, რომ „ქართულ მოკლემეტრაჟიან ფილმთან საუფეთესონი შედინ საბჭოთა კინემატოგრაფის აქტივში, მათ სათავე დაუდეს ევროპისთვის პერსპექტიულ ვანრს“. სტატიაში კმაყოფილების გრძობითაა აღნიშნული, რომ „უკანასკნელ წლებში მეთაურადღება ექცევა დოკუმენტურ კინემატოგრაფს, უპირატესად პრობლემურ ფილმებს“, „შესამჩნევი გახდა ურადღების გამახვილება სასიციცხოლო, საზოგადოებრივ-ეკონომიურ და მორალურ-ზნეობრივ პრობლემატკაზე“ და „ქართულმა ტელეფილმმა, ისე რომ არ უდაღატა თავისი ლირიკული მი-

სწრაფებისათვის, მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა თანამედროვეობის ასახვის გზაზე“.

საბჭოთა პრესის უღვაწის — გაზეთ „პრავდის“ ასეთი მაღალი შეფასება ბევრს ავადებს ქართული კინოხელოვნების მოღვაწეებს. მით უფრო, რომ იმავე სტატიაში ნათქვამია: „ყოველ ბევრი რამაა გასაკეთებელი იმისათვის, რომ ქართული ტელეკინოს შესაძლებლობებს, რაც ასე საინტერესოდ წარმოჩინდა მის სათავეებთანვე, დღევანდელ ტელეეკრანზე სრული ძალით შეესხას ხორცი“.

საქართველოს ტელეფილმების სტუდიის დღევანდელ დღეს, სტუდიაში მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებს უფროსი თავის ერთ-ერთ უახლეს ნომრებში გააშუქებს. ამჯერად კი ურადღების შეგაჩერებთ იმ სატელევიზიო ფილმებზე, რომლებსაც საკავშირო გაერთიანება „ეკრანის“ დაკეთით იღებს კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

## ეთერ ოკუპაცია

საპარტვილოში ტელეფილმების წარმოების ორი ცენტრი არსებობს — ტელევიზიის სახელმწიფო კომიტეტთან არსებული ტელეფილმების სტუდია და კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, რომელიც საკავშირო გაერთიანება „ეკრანის“ დაკვეთით იღებს ტელეგროდუქციას. ამგვარად, ქართული კინოს საერთო პროდუქციისაში ტელეფილმები საკმაოდ წარმოდგენილი.

ეს, თავისთავად, კარგია, ვინაიდან ტელევიზიის გაზრდილი მთხოვნილებები ტელეფილმების რაოდენობრივ ზრდასაც ითხოვს. მაგრამ, ბუნებრივია ჩვენს უურადღებას ექცეეს პროდუქციის მხატვრული სრულყოფის საკითხი.

უნდა ითქვას, რომ ქართული ტელეფილმის განსაკუთრებულ პოპულარობას დიდად შეუწყობს ხელი ტელეფილმების სტუდიის პროდუქციამ. საყოველთაოდ აღიარებული მოკლემეტრაჟიანი და მრავალსერიანი ფილმები სწორედ ამ სტუდიის ბაზაზე შეიქმნა. ამის შესახებ არაერთხელ აღნიშნულა პერიოდიულ პრესასა და სოლიდურ გამოცემებში. მართლაც, ტელეფილმების სტუდიის თავისი ისტორია და ტრადიციები აქვს, რომელიც

ტელეკინოს განვითარებას შემოქმედებითი პროცესის სახეს ანიჭებს.

თავისი ბიოგრაფია აქვს სატელევიზიო ფილმების წარმოებას კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე. 70-იანი წლების დასაწყისიდან აქ იქმნება მოკლე, სრულმეტრაჟიანი და მრავალსერიანი სურათები. ამ პროდუქციისათვის ერთი თვალის გადავლება კი ცხადყოფს, რომ, ცალკეული მიღწევების მიუხედავად, ძნელია შემოქმედებითი ძიებების აღნუსხვა. ტოლსტოის ორი ეკრანიზაცია — „კავკასიელი ტყვე“ და „კავკასიური ამბავი“ (რეჟისორი გ. კალატოზიშვილი) და გ. ლორთქიფანიძისა და გ. გაბისკირიას „დათა თუთაშისა“ (გ. ამირჯიბის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით) მხოლოდ ცალკეული წარმატებებია, რომლებმაც, შესაძლებელია, იქონიონ გავლენა ტელეფილმის პერსპექტივაზე. ამჯერად ეს ფილმები სრულიად სხვა მოვლენას ცხადყოფენ. ერთობ, იმას, რომ კარგი რეჟისორი აკეთებს კარგ ფილმს და რომ კარგი მასალა უკვე აპირობებს ფილმის წარმატებას.

ტელეფილმების ძირითად პროდუქციას ახასიათებს



კადრი ფილმის „მიზანი“

სუსტი კონფლიქტები, ცხოვრების მრავალპლასტიან სა-  
მყაროში ზერელე შეკრა და ამით დაკმაყოფილება, მხა-  
ტერული განსახილველის მძაფრ ხარისხი და დაბალ  
გემოვნება. მასალა, ყოველწლიურად რომ გამოდის სა-  
კავშირო ტელეეკრანზე, არ იპყრება მაყურებელს მხა-  
ტერის თვითგაცდლი და შეკრებული აზროვნებით,  
თავისი მაღალი იდეურ-ესთეტიკური ღონით.

მე შევეხები იმ ტელეფილმებს, რომლებიც კინო-  
სტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე საკავშირო გაერ-  
თიანება „ეკრანის“ დაკვეთით 1979-80 წლებშია გადა-  
ღებული და ამ პროდუქციის მავალითვე შევეცდებ  
თვალსაჩინო გავხალო ჩვენთვის საინტერესო ხარისხო-  
ბრივი მაჩვენებელი.

დასაწყისშივე მინდა განვმარტო, რომ დაკვეთა არ იწ-  
ვევს უხერხულობის შეგრძნებას. ვფიქრობ, რომ მხატ-  
ვრული ხარისხი მაინც ხელოვანზე, ავტორზეა დამოკი-  
ლებული. ამიტომაც გაერთიანება „ეკრანის“ დაკვეთით  
გადაღებული ტელეფილმები, უპირველეს ყოვლისა, ქა-  
რთველი ხელოვანის მიერ შექმნილი მხატვრული ნა-  
წარმოებებია, რომლებიც ავლენს ავტორთა ხელწერასა  
და შემოქმედებით პოტენციალს, წარმოაჩენს კინოსტუ-  
დია „ქართული ფილმის“ დღევანდელ სახეს.

განსახილველი ფილმები ეყრდნობა თუ მხატვრული  
გამოსახვის ფორმების მხრივ მრავალფეროვანია — ფი-  
ლმი-ბანალები, საყმაწვილო ფილმი. ვეტერანი, კომედია,  
ნოველა. ასევე მრავალფეროვანია პროდუქცია თემატი-  
კითაც: თანამედროვე და წარსულის მასალას თანაბრად  
დაუთმურებსება ქართველი კინემატოგრაფისტები. ასე  
რომ, დაგვრჩა ერთი საკითხი — მხატვრული გადაწყვე-  
ტის ღონე, რომელიც შემოქმედებითი აზროვნების  
ყოველ ცდას აქცევს ან არ აქცევს ხელოვნების ფაქტად.

ფილმებზე მსჯელობა მინდა დაიწყო დღიუტებით  
— ეს გახლავთ მ. თავაძის „მთის ნოველა“ და გ. მატა-  
რაძის „გოლა“. ავტორები თბილისის თეატრალური ინ-  
სტიტუტის კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის პირველი  
გამოშვების წარმომადგენლები არიან. ამდენად, მათი  
დასაწყისი ისევე საინტერესოა ჩვენთვის, როგორც  
თვით ავტორებისათვის.

სახელწოდებიდანვე ჩანს, რომ ფილმში „მთის ნო-  
ველა“ ისეთ მხატვრულ ფორმასთან ვეაქვს საქმე, რომ  
მელიც: მიკრო ეკრანული მეტრაჟის მიუხედავად, დრა-  
მატული ვითარებით დატვირთულ კოლიზიას გვთავა-  
ზობს. კინოხელოვნებასა და ლიტერატურაშიც ნოველა  
ასახავს შემთხვევას, რომელიც, ხშირად, გმირის შემდ-  
გაში ცხოვრების განმსახვრელობა. აქედან გამომდინა-  
რე, ეს შემთხვევა უნდა იყოს მართლაც მნიშვნელოვანი  
შინაარსით, სარწმუნო თავისი არსით, გმირის მასთან  
დამოკიდებულებით და ა. შ. მ. თავაძის ფილმში ნოვე-  
ლისტური ფორმის საერთო მოთხოვნები გათვალისწი-  
ნებულია: ბედისწერის რანგში მოწოდებული მაიცვის  
დაღუპვა ეღება საფუძვლად ბათობის განცდებს, მისი  
სმოფუძვლადგელობის ჩამოყალიბებას, რომელიც ცნო-  
ბილია, როგორც ერთი ჭეშმარიტება ათი მცნებისა: არა  
კაც კლა.

ზოგადსაკაცობრიო პრობლემა მ. თავაძემ მთიელთა  
ცხოვრების ფონზე წარმოსახა. მოძებნა კონკრეტული  
მასალა (ცხენის ყიდვის ეპიზოდი), რაზედაც კონფლიქ-  
ტი ააგო, ხაზგასმით წამოსწია წინ კონფლიქტის შემქ-  
მნელი წინაპირობები — ქიში და მტრობა და მხოლოდ  
შემდეგ შემოიყვანა ბედისწერის მოტივი. ამგვარად, კა-  
ციმოყვარეობის უზუნაესი პირიკიპი რეჟისორმა კონფ-  
ლიქტური სიტუაციის ბედისწერასთან დაპირისპირებით  
გამოთქვა.

რეჟისორი უხვად იყენებს პუნქტირებს, განსაკუთ-  
რებით ექსპოზიციამში (მხედველობაში მაქვს შეყონე-  
თული კადრი, ხმოვანი აქცენტები), იკრება ვნებათა  
ბუნებრივ მდინარეებში, თითქმის ანალიზებს ყოველ  
სიტყვას, ყოველ მოქმედებას და პუნქტირების საშუა-  
ლებით აძლევს მაყურებელს ყურადღება გამახვი-  
ლის მის მიერ აღნიშნულ მომენტებზე. იძლევა კი ძა-  
ლზე არასასაბოვნო ფაქტია ყველგან და, მით უფრო, თუ  
ეს საგრძნობია მაყურებლისადმი ავტორის დამოკიდებუ-  
ლებაში.

ჩემის აზრით, უყეთესი იქნება, თუ რეჟისორი,  
როგორც საკუთარი პოზიციის მქონე მოხრობელი, ამ-  
ბიდან გამოჩნდებოდა და არა განცალკევებით, რადგან

განსაკლებება ფილმი ავტორისეული აზრის ილუსტრაციად გარდაქმნის და უკარგავს თავისთავადობას.

ავტორის აღლევებს ჰუმანურობის უმთავრესი პრინციპი — ადამიანმა ადამიანი არ უნდა ხელყოს. თავისი სიუჟეტური განვითარებით ფილმი ამ პრინციპის ნათესაფადისკენ მიიწევს. ასეთ შემთხვევაში ავტორის მცდელობა განვიმარტოს კონფლიქტის მიზეზი, რაც ასე ვრცლად და გადატვირთულადაა მოცემული პირველ ეპიზოდში, ამაო მცდელობად მეჩვენება, რადგან საკითხი — თუ რა გადაწყვეტილებებს ადამიანს მკვლელობის ჩადენის — მეორეხარისხოვანი მაშინ, როდესაც ფილმში ბატონობს თემა: ადამიანს არა აქვს უფლება ხელი აღმართოს ადამიანზე.

ჩემის აზრით, რეჟისორი ზომავს მეტად გაიტაცა განმარტებითმა ინტონაციამ. ნაცვლად იმისა, რომ გატაცება ფილმის იდეის წარმოჩენისკენ სწრაფვით გამოხატულიყო, რაც თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგენდა კაცთმოყვარეობის პრინციპის მარადიულ სიღიადეს, ავტორის ვნებები გმირთა ამა თუ იმ საქციელის მიზეზთა ახსნა-განმარტებას მოეშახურა. ამგვარად, ფილმში „მთის ნოველა“ კომპოზიციური სიმწყობრის მაჩვენებელი რგოლები გამოიკვეთნენ, მაგრამ ნაკლებად გამოამყლანენს ერთმანეთთან კავშირი — ვითარებების გადაზრდა განვითარებაში მოციურ და იდეურ საფეხურებში, რის გამოც მთავარმა საფიქრალმა ვერ ჰპოვა სათანადო გამოხატულება.

მოკლემეტრეაინი ფილმის „გოლას“ (რეჟისორი გ. მატარაძე) საფუძველს წარმოადგენს მახვილგონიერული ამბავი, რომელიც იმის დროს ერთ პრივიციულ ქალაქში მოხდა.

ცალთვალა გოლას, სამშობლოსათვის თავდადებულ ადამიანს, უნებლიე შეცდომა მოუვიდა — გერმანელია ფორმასი გამოწყობილი მსახიობები მტრად მიიჩნია და ადგილობრივ რაზმთან ერთად შეიპყრო.

თავისთავად ამბავი ანეგდოტურია, ამდენად სხარტად, მოკლედ თქმის მომთხონი, რომ არც ამბავმა დაკარგოს მომხიბვლელობა და მთხრობელის იუმორული

ხელოვნებად გამოჩნდეს. მაგრამ ავტორს გადასჭრია მოკლედ სათქმელის გრძლად თქმის სურვილი, გაციონურებამ კი შინაარსობრივი აღრევა და სტილიურეულოვანობა გამოიწვია. საქმე ისაა, რომ სანამ ამ შემთხვევაში ნაბ აზიარებდეს მაცურებელს, ფილმის ავტორს საკიროდ მიაჩნია დღევანდელი თვლით გადახედოს ქალაქს, სადაც ეს ამბავი მომხდარა დიდი ხნის წინათ. ამდენად, ფილმის ექსპოზიციურ მონაკვეთებში ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნება, თითქოს, ვუყურებდით „საბჭოთა საქართველის“ ან სხვა რომელიმე კინოეურნალის სიუჟეტს, სადაც სიხარულია გამოთქმული ქუჩაბანდების პროსპექტებად გარდაქმნის გამო. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ვნახავთ ქუჩებს, შადრევნებს, სკვერებს, ხალხს, ბავშვებს და გავცნობით ავტორისა და ქალაქის დამაკავშირებელ ცნობებს, ვიგებთ გოლას იუმორით სავსე ამბავს. ვფიქრობ, ამბავი თავისთავად მომხიბვლეულია და მისი გაზრდა ზედმეტი იყო, მით უფრო იმგვარი ხერხით, როგორც ფილმშია.

საინტერესო მასალის მიგნება მნიშვნელოვანი მომენტია რეჟისორისათვის, მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია სათანადო ხერხით ამ მასალის მოწოდება.

შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისში თვალსაჩინოდ იკვეთება რა საფიქრალით მოდის ადამიანი ხელვნებაში, რა აღლევებს, რა სათქმელი მოზღვავებულა მასში. დასაწყისი ისეთი პერიოდი, სადაც მკვეთრად იჩენს თავს ავტორის მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი ინტერესები.

ყველას გვახსოვს, როგორი მღალი პიროვნული შეგნებით დიიწყეს თავის დროზე რ. ჩხეიძემ და თ. აბულაძემ. გ. შენგელაიას პირველი ფილმი ნამდვილი გალაშქრება იყო დამკვიდრებულისა და უკვე ზრწნალი თვითმკაყოფილების მიმართ. გვახსოვს, როგორი გაბედული სიტყვა თქვა ამ მიმართულებით თათარ იოსელიანმა. ჩვენი ცხოვრების შუავულში მყოფი უბრალო ადამიანი წარმოაჩინეს 60-იანი წლების მიწურულს ტელესტუდიოში მოსულმა ახალგაზრდებმაც.

თაობათა ამგვარ მონაცვლეობას განახლება მოქპო-

კადრი ფილმიდან „ქორწინება იბერულად“



ნდა სინამდვილის აღქმისა და გამოხატველობის ესთეტიკაში.

ქართულ რეჟისურას სულ ახლახანს შეემატა დიდი რაზმი ახალგაზრდებისა. ახლა მათ უნდა მოიძიონ სასამყარო, რომელიც ცხოვრებისადმი მათი საკუთარი დამოკიდებულებით იქნება აღბეჭდილი.

მ. თავაძისა და გ. მაგარაძის ფილმების ერთ-ერთ მთავარ ნაკლად სათქმელის არამყარია განცდა მიმანჩნია. სინტერესთა საიდან მოდის ეს ხარვეზი?

აზრი, რომელიც სულის სიღრმიდან მოდის, მკვრივია და მეტყველი. მაგრამ როდესაც იწყება ფიქრი თუ რა დამატებითი დრამატურგიული ხაზი გაამდიდრებს, შეალომაზებს ძირითად აზრს, მთლიანობა ირღვევა და ეს ფორმის კონტურების გაუმართაობასაც იწვევს.

ფიქრით, რომ ჰუმანური იდეა, რომელიც მ. თავაძისა და გ. მაგარაძეს ჩაუქსოვიათ თავის ფილმში, გათავისებული არა აქვთ. თითოეული მათგანი ბათაბის განცხადებით ან გოლას პათოსით რომ ყოფილიყო შეპყრობილი, ისინი გატაცებით ვნებით მოპყვებოდნენ თავიანთ გმირებზე და მთლიანად გაუქრებოდათ ავტორისეული ყოვლისშემძლეობის დემონსტრირების სურვილი.

რაკი თეატრალური ინსტიტუტის კინოდაკულტურის კურსდამთავრებულთა ფილმებს შევხვებ, ვისარგებლებ შემთხვევით და ყურადღებას შევაჩერებ კიდევ ერთ ფილმზე, რომელიც არ შედის განსახილველ პროდუქციაში, რადგან ის „დებიუტშია“ გადაღებული. მაგრამ საუბრის უფლებას მაძლევს, ჯერ ერთი, ის, რომ ფილმის ავტორი ახალი თაობის წარმომადგენელია და, ავტოთვე, ისიც, რომ ეს ფილმი, ალბათ, დაიმკვიდრებს ადგილს ეკრანზე და შესაძლებელია ტელეეკრანზეც, ეს გახლავთ გოდერძი ჩიხელის „ბაკურხველი ხევსურში“.

გ. ჩიხელის ფილმი მთავი მომხდარ ერთ ამბავს აღწერს.

...ვერა და ვერ ისროლა ცეცხლი თოფმა. დაქანგულ თოფში ტყვია გაქედილიყო. თამაშს ჰვავდა ყოველი

ლონე კაცისა ესროლა თოფი და ისიც აპყვა ამ თამაშს. და იქცა თამაში ძაღომორგობად.

უკაცოდ დარჩენილი ქალები დაჩაგრა ნეტარულმა ლმა მივიღო. კაცთაგან მუსუსი და მშინარა დაიბრია. ვა. იარალით შესდგა მათ და სიძლიერე გაანავარდა...

იარალით შემინებულმა ხალხმა ყოველი ნება შეუსრულა გახელებულ კაცს. ასე გაგრძელდა მანამ, სანამ გასროლილა ტყვიამ არ იმსხვერპლა სიკვდილთან მოპაექრე მსროლელი.

რკინის ნაჭერმა შექმნა მბრძანებელი და რკინის ნაჭერმვე მოუღო მის ბოლო. მაგრამ ფილმი არ არის ხობტა რკინის ნაჭრისა. ის ძალალობას ამხელს.

შემთხვევით არ ვახსენებ ზემოთ თამაშში. ჩიხელი აღწერს ქმედებას, გამოწვეულს თავის შექცევის სურვილით ან ცნობისმოყვარეობის დამყაფილებით, მოუხეტლებელს თავის ბოროტ საწყისში. აზრი ძალალობაზე მებადება მე, მაყუარებელს და მზარავს.

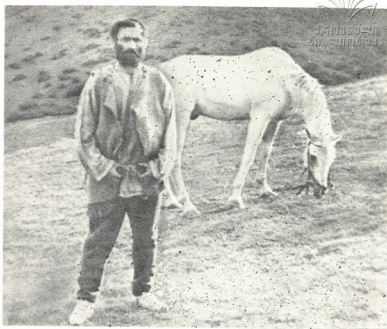
ჩიხელი ორიგინალურად წყვეტს ფინალსაც: სროლის ხმა ხევსურამდე მიაღწევს, ღიღინით რომ მიემართება თავის გზაზე. ისიც წამით შედგება, შეწყვეტს სიმღერას და რაკი ჩასთვლის, რომ მოეყურა, ისევ განაგრძობს სიმღერით გზას. ასე განუტევებს სულს იარალის მყარობელი და, მასთან ერთად, ძაღომორგობაც, რომელიც თავის მნიშვნელობას დაპყარავს დროსა და სივრცეში.

გ. ჩიხელის საყურსო და სადილობო ფილმები „ადგილის დედა“ და „მიწისმომღებები“ უდავოდ იქცევი ყურადღებას სიმარყოფით. სინამდვილის აღქმისა და მისი მხატვრული გააზრების თავისებურებით. „ბაკურხველი ხევსურში“ ყოველივე ეს კინემატოგრაფიული პალიტრის სრულყოფით გამოიხატა. არ გადაეპყარებებ, თუ ვიტყვი, რომ აქ მხატვრული აზროვნების ზემოთა, სადაც მთავარი ფიქრის სავანი — აღამიანი — სახედ წარმოაჩენს თავისი ბუნების სირთულეს.

გ. ჩიხელის ლიტერატურული ნაწარმოებები (მოგესხენებათ, გ. ჩიხელი გაიციანთ, უპირველესად, როგორც მწერალი) საკაცობრიო პრობლემების ღრმად განცდის მაჩვენებელია. გამოხატვის ფორმითა და სტრუ-



კადრი ფილმიდან „ნიკა მთაში“



ქალბი ფილმიდან „მთის ნოველა“

ქტრით — გამჭვირვალე და დახვეწილი. „ბაკურხეველ ხეესურში“ ნათლად გამოჩნდა გ. ჩოხელის, როგორც პიროვნების, ასევე, მისი მხატვრული სამყაროს, დამახასიათებელი ეს თვისებები.

გ. ჩოხელის უპირატესობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ის ბარიდან არ უყურებს მთას. ის მთის მკვიდრია. მისი თვითგანცდაა, სწორედ, ახალ განზომილებაში რომ მაჩვენებს, მე პირადად, მთის კაცსაც და მთის ცხოვრებასაც.

კინოფაულტეტის პირველი გამოშვების წარმომადგენლებმა გაერთიანება „დებიუტში“ მოიყარეს თავი. ალბათ, ამ შემოქმედებით გაერთიანებაზე, სპეციალური საუბარი გვამართებდა.

ამ შემთხვევაში გაერთიანების პროდუქციანე საუბარი (რასაკვირველია, ფრაგმენტული) გ. ჩოხელის ფილმმა გამოიწვია, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ჩვენ როგორღაც მიუფასლოდით იმ პროცესს, რაც ამ გაერთიანებაში მიმდინარეობს. როდესაც ვლაპარაკობ თემის თვითგანცდაზე, მით უფრო საინტერესოა ამ პროდუქციის განხილვა, რადგან სწორედ თვითგანცდით მიიპყრეს ყურადღება ჩვენი კინოფაულტეტის კურსდამთავრებულებმა თემურ ბაბლუანიამ და მარინე ზონელიძემ. მათი სადიპლომო ფილმები უფლებას მაძლევს ვთქვა, რომ მივიდინე ნიჭიერი ახალგაზრდები, რომელთა აზროვნებაც წრფელი და გრანდიოზური აღქმის საფუძველზე დგას. გაერთიანება „დებიუტში“ არის ბევრი რამე საინტერესო, რაც ჩეროვან ყურადღებას იმსახურებს, მაგრამ ვინაიდან ჩემი კვლევის საგანი სატელევიზიო ფილმებია, სიტყვას ალარ ვაგვარძლებ და კვლავ ტელეპროდუქციის მივებრუნდები.

ფილმი „ოლბალი“ (რეჟისორი ბ. წულაძე) გავრძელება სერიისა, რომელიც სამი უცნაური ადამიანის კოევილდური საქმიანობიდან იღებს თხრობის მასალას.

რ. ვაბრიძის სცენარებით შემოთავაზებული სერია

ხასიათების კომედიას წარმოადგენს, ხასიათების ქანრული ეფექტი კი სიტუაციამ ჩნდება.

ამჯერად, სერიის წულაძისეულ ინტერპრეტაციაში ახალთახალი ავტომანქანა შემოდის და სამი განუყრელი მეგობარი კონფლიქტურ სიტუაციაში ხვდება, რაც ხასიათობრივი მონაცემების გასახსნელადაა საჭირო. პირველი გმირის სახასიათო ნიშნად ფილმის ავტორებმა პირად საკუთრებაზე ზრუნვა მიჩინეს, ხოლო დანარჩენი ორის ხასიათობრივი ნიშანთვისებანი გაბრაზებაში იგულისხმეს და ამის იქით აღარ წვიდნენ. ერთი სიტყვით, კ. კავასის, გ. ბერიაკვილისა და ბ. წულაძის გმირები არც ახლა გამოიკვეთენ გონებაშიცხოვობით, ფანტაზიის ორიგინალობით და ა. შ. მივიღეთ მორალურ-ეთიკური შეგონება, სადაც კომედოური საწყისის მაჩვენებელია, ძირითადად, არაესთეტურ გამოვლინებებზე აგებული რამდენიმე დეტალი.

კომედული ქანრისაა რეჟისორ რეზო ჭარხალაშვილის მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „მეცამეტე ვიკი“. მარტივი და უპრეტენზიო ამბით რეჟისორმა ადამიანთა ურთიერთობის აუცილებელ კომპონენტზე — მოყვასის სიყვარულზე იფიქრა. ეს ფილმი, ისევე, როგორც ადრე გადარღებული მოკლემეტრაჟიანი ფილმები „მეზომლები“, „ხლვის ლომი“, „სოფლის ამიკი“ და სხვ. რ. ჭარხალაშვილის ლად იუმორზე, ეროვნული კოლორიტის მისეულ განცდაზე მეტყველებს.

დასაწყისში მოვახსენებ ქანრულ და გამოშახველობით ფორმათა ნაირსახეობაზე. ტელეფილმების პროდუქტიაში ე. ქლენტისა და გ. ალექსიძის ფილმი-ბალეტი „მედეა“ ამის დასტურია.

ვფიქრობ, ბალეტის ფილმად გადაღება ორი მიზეზით უნდა იყოს განაირობებელი: თუ სპექტაკლი საბალეტო ხელოვნების მონაპოვარს წარმოადგენს და თუ ქორეოგრაფიული მასალა თავიდანვე ჩაფიქრებულია ფილმად, ამ შემთხვევაში, ტელეეკრანზე განსახორციელებლა.

საბალეტო სპექტაკლი „მედია“ მცირე ფორმის კომერციული ქანრი საბალეტო ნაწარმოებია და, ვგონებ, ამ მიმართ სურდა განასაზღვრა მისი ეკრანზე გადატანის სურვილი. ამავ დროს, გ. ალექსიძის შემოქმედებაში ერთაქტიან ბალეტებს წაშუვანი ადგილი უჭირავთ. აქედან გამომდინარე, არჩევანი ხარისხისა და ფორმის თანხვედრამაც განაპირობა.

ე. ქლენტი და გ. ალექსიძის ნამუშევარში შვიგრძნობა კინოსათულებების გამოყენების ცდა, მაგრამ ეს ცდა დაკავშირებულია უფრო მეტად ნაწარმოების ფაბულის გათვფრასთან და არა ქორეოგრაფიასთან. არადა, გარკვეული ხელვითი უთხისათვის გათვალისწინებული ეს თუ ის საცეკვაო ნიმუში იმეორეა ქორეოგრაფიული ილივის უკეთ წარმოდგენის საშუალებას. ვფიქრობ, კინობალეტი სწორედ ამ მიმართებით უნდა განალაგებდეს მხვილობას. ამვე დროს, გასათვალისწინებელია მსხვილი ხედის თვისება, რომელიც იმაშიც მდგომარეობს, რომ განსაკუთრებით ამოწმებს სახეს თვალში არაკლილ ყოველ გამომეტყველებით ნიუანსს. ამიტომ, მოცუცევეებმა, ქორეოგრაფულ პარტიკულთან ერთად, მხატვრული სახის შექმნისას უნდა გაითვალისწინონ მიმოქის მნიშვნელობაც ფილმში.

ნათელი სევდის მომცველია ომარ გვასალიას მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „მომავალ შეხვედრამდე, მეგობარო“. ეს ნაწარმოები ადვილად კავკლევს გზას მაყურებლისაკენ ჰუმანური სულისკვეთებისა და მომზიბველდი ამბის გამო. სცენარის ავტორი და რეჟისორი ი. გვასალია ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღრმისეულ ნიუანსებზე ახსნის ფილმის საფუძვალს, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ განუშტკიცოს მაყურებელს მომავლის რწმენა, იმედინად განწყობა.

ამგვარად, ამოიწერა მცირე ფორმის სატელევიზიო ფილმების ნუსხა, სადაც ძირითად და ხელშესახებ თვისებად გამოიკვეთა ავტორთა მიზანი ასახონ შინაარსით მოკლე, მაგრამ ყოფისთვის დაბასასიათებელი რაიმე შემოხვევა ან ამბავი. ზემოთ ნახსენებ თითქოს ყოველ ფილმში არის ცდა ამბის საფუძვალზე აზრის განხილვადებისა. ცხადია, მეტნაკლები ფართობი და ტევალობით, მაგრამ მიზნ არის, ე. ი. ამბავი ფილმების ავტორებს სჭირდებათ იმდენად, რამდენადაც ის საფორმალს აღძრავს. ამასთან დაკავშირებით ერთ საკითხზე შეგვირდები. მე გმონია, რომ წარმოდგენილი პროდუქციის თემატიკა სუსტადაა დატვირული ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი პოლიფონური სისასით, გაუბრის ჩვენი ცხოვრების მწვევე და აქტუალურ პრობლემებს. არ შეიძლება განსაკუთრებით არ აღინიშნოს ის გარემოება, რომ თანამედროვე თემატიკაზე გადაღებული ფილმები გამოირჩევა უკონფლიქტობით, უფრო სწორად, ზედმეტო ოცნებებითა და კეთილგანწყობის გზავიადებული დემონსტრირებით. მე არ მოვეუწოდებ სინამდვილის ფერადოვანი სპექტრის ჩამოქუებისაკენ, მაგრამ მოვლენისა თუ ხასიათის სიმართლე შელამაზების, ერთგვარი მოპირკეთების გარეშე მსურს დაინახო. სწორედ ასეთი ავტორისათული დამოკიდებულებით უნდა წარმოიჩინოს ჩვენი ცხოვრების პრობლემა და პოეზია: ცხოვრების მართალი სურათი ადამიანის სახესაც გაამრავალფეროვ-

ნება, მის მიერ გადაღმულ ყოველ ნაბიჯს უხალა მნიშვნელობით გააღვირდებდა. რაიმე ვაღაწყვეტეუქმების მიღება, ისევე როგორც ურყოფა, ხარისხობრივად განაღლებულ განზომილებაში დაგვანახებს გმირს, თორემ უსახური სიტუაცია ხშირად ასევე უსახური პიროვნებას გეთავაზობს და რაკი სხვაგვარი არ გვყავს, ჩვენც ვიღებთ ამ პიროვნებას. და, უფრო მეტიც, ერთგვარად ვაიღიალებთ კიდევ მას. ის, რაც ახლა მოგახსენეთ, ცხადია, არ არის მხოლოდ მოკლემეტრაჟიანი ფილმისათვის დამახასიათებელი ვითარება. ეს არის ხელოვნებაში აზარტული ოპოზიციის გამოვლენის საერთო სურათი. თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ეს საკითხი, ჩვენ კიდევ ერთხელ გწმუნდებით სრულმეტრაჟიანი და მრავალსერიანი სატელევიზიო ფილმების მავალთებზე.

1979 წლის სატელევიზიო ფილმების თემატიკური პორტფელში საყმაწვილო ფილმის გათვალისწინება სასიამოვნო ფაქტად მომეჩვენა, მაგრამ იმთავითვე გამოინადა იქნეული დამოკიდებულება ფაქტისადმი. ფილმის ავტორები გულწრფელად დაინტერესდნენ ყმაწვილის ცხოვრებით თუ ამ ქანრში მუშაობის გადაწყვეტილება არის მხოლოდ გამომართება მუდმივ საყვედურებზე, მითითებით რაიმე შეთრდება საყმაწვილო ფილმის ნაკლებობის გამო. ამ შეკითხვაზე პასუხს მხოლოდ ფილმი გამცემდა. მაგრამ ფაქტია, რომ ასეთი აზრის დაბლება უკვე ნიშნავდა იმას, რომ საყმაწვილო ფილმი ჩვენში მართლაც სავალალო დღეშია.

ამგვარი განწყობილების მიუხედავად, ყმაწვილთა სამყაროსაკენ ზურაბ თუთუბერიძის მიერ გადაღმული ნაბიჯი საკითხის დადებითად გადაჭრის პირველ ნიშნად მივიჩნეო.

„ნიკა მთაში“ მოსწავლეთა არდადეგების პერიოდს მოიკავს. მოზარდის ცხოვრება ამით არ კარგავს სანტერესს, აქტუალურ ასაქუტებს. პირიქით, არდადეგების დროს ნიკას ყოფნა გეოლოგიურ პარტიაში ცხოვრების წინა ხაზზე მოხვედრას უდრის. ექსპედიციის მუშაობის რთული პირობები, გეოლოგიის ურთიერთობათა ჭკვე ყმაწვილის ცხოვრებას შეაცნობინებს. ცხადია, ცხოვრების შეცნობის პროცესი ბარშიც მიმდინარეობს და მთაშიც. ავტორთა გადაწყვეტილება მოქმედება მთაში გადატანით და თორბათ ექსპედიციის მუშაობის ფონზე წარემართათ, თავისებური პირიციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ექსპედიციას პარტია სამყაროს მნიშვნელობა ენიჭება. ადამიანთა ყოფას აქ დასახლებული ადგილიდან მოშორებით, თავისი კანონები აქვს — ერთდროულად მაკარცა და ჰუმანურთა. აქ, იქნებ, მეტი ფასი ჰქონდეს მეგობრობას. აღმაიანზე ზრუნვას, ხოლო უნებელი შეცნობა მაკარცა ისეება და ბოროტების რანჟში ადის. მოქმედების მთავრი გადატანის გამო თავისი დრამატურგიული დატვირთვა ბუნებასაც უნდა ჰქონოდა, რადგან ადამიანის სულიერი სინატივე სწორედ ამასთან კონტაქტში იღებდა თვალსაჩინო გამოხატულებას.

ფილმის მიხედვით, მამამ ნიკა მთაში იმიტომ გაგზავნა, რათა მისთვის ცხადი გაეხადა, რომ მიზნისკენ მიმავალი ყოველი გზა არ არის მისაღები. ფილმი მუდმივად ეხმარება ამ შეგონებას. იცლებთან მოქმედი პერსონაჟები, იცლება სიტუაცია, მაგრამ შეგონება მე-

ორღება. გამოდის, რომ ავტორები მორალურ-ეთიკური პრობლემებით აღვსეულნი. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემაა, თუმცა, ძნელია მოიძებნოს მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ამგვარ პრობლემას არ მოიცავდეს. ამ ფილმში კი პირდაპირ ზნეობისა და სიმშინდლის გაცეცხლელობა მოცემული. ფილმის ავტორებმა შემოჰყავთ ხასიათთა და ბიოგრაფიით განსხვავებულად ამიანიები. აქ არის ნიკოერი, თამბი გელოზაგი, ერთგული მეგობარი და, საერთოდ, ადამიანის სიყვარულით აღვსეულ კაცი (თ. არჩვაძე). ნიკა მეგზური მთავრ; აქ არის ყოფილი მეომარიც, თავმდაბალი, პატიოსანი მუშაიკი (უ. სკანდელიძე), რომელთანაც ნიკას ხშირად უხდება ჟრთიერობა. აქ არიან შრომის პაოსით გაშიჩნეული ადამიანები, არიან მეტ-ნაკლებად ცუდი ადამიანებიც. ერთი სიტყვით, ფილმის ავტორებმა ნიკას კარგისა და ცუდის თვალსაჩინო საილუსტრაციო მასალა შესთავაზეს, რის საფუძველზეც მას სთათათი დასკვნები უნდა გაეკეთებინა.

ნიკა, ისევე როგორც ჩვენ, მაყურებლები, შეიარაღებულია ინფორმაციით თითოეულ მათგანზე — ზემოთ მოყვანილი მოკლე დახასიათებები ჩვენ ერთნაირად მივიღებ სხვადასხვა მოქმედი პირისაგან და რადგან ხასიათები ამაზე მეტად არ იხსნიებიან, ისინი მხოლოდ გარკვეული სახასიათო მდღელის ილუსტრაციებს წარმოადგენენ.

ცხადია, ფილმის უბირველესი დანაჯარია ის, რომ არ გაიხსნა მობარდის სამყარო, მისი ხასიათი. ავტორები ძირითადად მოზარდის სიკეთეს ვერაგებიან. ასეც რომ იყოს, სიკეთეც სარწმუნო არგუმენტი უნდა გახდეს. ის არ უნდა ჩაიკეტოს უზნეობის ნაკუჭში, სიკეთეც რომღნადმე ყრმის ფსიქიკაც უნდა ჩამოაყალიბოს.

სქემატურ მონახაზში ჩაიკეტა თითქმის ყველა სახე. ვიჭობებ. განსაკუთრებით გაუჭობდათ პროფესიონალ მსახიობებს თ. არჩვაძესა და უ. სკანდელიძეს, რომლებსაც გამოცილილება უქარანახებდათ სახის გამდიდრებას, მაგრამ ამაოდ — განსასახიერებელი თითქმის არაფერი იყო.

ფილმის ძირითად ხარვეზს — თბობის სქემატურობას — მთელ ქსოვილში ვგრძნობთ. ვერავითარ დახმარებას ვერ უწევს ამ მხრივ ტუის ბინადართა ამსახველი ჩანარობები, ისინი ანტიხსენილებივით შემოიკრებიან და ისედაც გაუმართავ ქსოვილს აპარორანული ხმით ტვირთავენ.

საყმაწვილო ფილმი კინემატოგრაფიის რთული სფეროა. თბობის სიმართლისა და მხატვრული სრულყოფის საკითხს აქ მოზარდთა ცნობისმოყვარე აუდიტორიაც აფასებს. იმიტომ რომავად დასაანაია ფილმის არასრულფასოვნება, რადგან ამგვარი დამოკიდებულება კიდევ უფრო აუარესებს საყმაწვილო ფილმის ისედაც კრიზისულ მდგომარეობას.

სათაურით „ქორწინება იმერულად“ რეისორები ნ. ნინოვა და გ. წულუია უკვე თავიანდებ მივიითებებენ, რომ მათ ფილმში დრამატურული ინტრიგა ერთგულ-ლი მომხიბვლელობის საჩვენებლადია მიმართული.

სამანიშვილების ტრავედია და საერთოდ იმერეთის ყოფა და კლდისაშვილმა ავებდიო ქორწინებაზე მრავალ-

კერ აავო. შემოკლდომის აზნარებები თავიანთ ვანწიოთ უკრედლიტობაში ქორწინებაზე რომ დიდ იმედს ამაყარებდნენ — „დაკარგულ სამოთხეში“ ვნახავთ, რომელიც წინება, როგორც ყოფისა და ხასიათების განმათვისსა-ჩინოებელი ფაქტი, ნინოვამ და წულუიააპაც ირწმუნეს და გავისტუმრეს თანამედროვე იმერეთის სოფელში, კლდისაშვილისა და კაკაბაძის დღევანდელ მემკვიდრეებთან.

სოფელში ჩამოსულ ახალგაზრდა მოქანდაკეს — ლაღოს — კოლმურნობის თავმჯდომარე ქანდაკების შეკვეთას აძლევს.

ლაღო ქანდაკების მოდელად ცირა ნიორაძეს აირჩევს. ცირას მშობლებისათვის საქმარისა ამისი გაგება, რათა ქალიშვილი ლაღოს საცოლედ გამოაცხადონ. ამა-სობაში ლაღოსა და ცირას შორის სიმბათური გრძნობები ჩნდება. მაგრამ მათ დამოკიდებულებაში მშობლებისა და სოფლის აქტიური ჩარევა ლაღოს წინააღმდეგობის გაწევის სურვილს უმამარებს მხოლოდ და იგი ქალაქში გარბის. მაგრამ მალე მიხვდება, რომ ცირას გარეშე მას ცხოვრება არ შეუძლია და სოფელში ბრუნდება.

ასეთია ფილმის ფაბულა.

ყოველი ჩვენგანისთვის, ალბათ, ადვილად ამოსაკითხია ფაბულის კომედიური მარცვლი — საქმარისა ქალიშვილთან იროლობეში გაიართ, რომ ქორწინების აუცილებლობის წინ დადგე. ეს არის ავტორთა დაცინვის საგანი.

მე შორის ვარ იმისგან, რომ დავიწუნო ან კრიტიკულად შევაფასო ავტორების მიერ შემოთავაზებული რაი-კონფლიქტი ან თუნდაც დრამატურული მიტევი, ვინაიდან ხელგევაში ასახვის საგანად ყველაფერი ცხოვრებისეული შეიძლება აქციეს. ლაღოსა და ცირას სასიყვარულო ამბავი და მათი მშობლების ახირებულობა ცხოვრებისეული მომენტებია და საესეებო დასასმე-ბია მხატვრულ ნაწარმოებში მათი დასესხება, ოღონდ, ერთის პირობით: ნაწარმოების მხატვრულ მთლიანობაში ამ მომენტების დანიშნულება გამართლებული უნდა იყოს. რა, რისთვის, რატომ და როგორ, — აი ხერხე-მალი. რომელიც აუცილებლად უნდა არსებობდეს ნაწარმოებში და თანაც არსებობდეს უჩინარად, რათა არ დაიკარგოს ს ი მ ა რ თ ლ ი ს შიბაბედილება.

ერთი მიზევეით, ფილმში ყველაფერი რიგზეა.

ლაღო იმეტომ ჩამოდის, რომ ხელმოცარული... შეკვეთას იმიტომ იღებს, რომ მატერიალური საფასური იზიდავს... ცირას იმიტომ აქანდაკებს, რომ მოსწონს... ლაღო იმიტომ გარბის, რომ არ სურს იძულებით ქორწინება და ა. შ.

კონფლიქტური სიტუაციის გაქცევით გადაწყვეტა პირადმე ვერაღნადმე უხერხულ მდგომარეობაში მაყენებს. არა იმიტომ, რომ მომხრე ვარ ერთმანიშვნელოვანი გადაწყვეტისა და ვფიქრობ, რომ თუ ლაღო გარბის, მას ცირა არ უყვარს. ან, თუ უყვარს, რატომ გარბის, სრულადაც არა. სიყვარულის გამო ადამიანები კიდევ უფრო შორს წასულან და უფრო დიდ ხნითაც. უხერხულობის მიზეზი ვახსავთ ის, რომ ლაღოს გაქცევა არ არის სარწმუნოდ არგუმენტირებული.

ფილმში არის ერთგვარი განმარტების ცდა, — ახა-





კლარი ფილმიდან „მეფეა“

ღაზბრდა გმირს მოსწონს ცირა, მაგრამ ჭერ არ არის გარკვეული თავის გრძნობებში და ასეთ დროს ოფიციალურ საქმროდ გამოცხადება მას აღიზიანებს. ვალიზიანების შემდეგ კი ლადოს აუმუშავდება წინააღმდეგობის გაწევის რეფლექსი.

ასეთ მიზეზს სარწმუნოდ ჩავთვლიდი, მაგრამ მაცურებელი იცნობს ლადოს ხსიათის კონკრეტულ ნიშნებს. მართალია, ის ჭერ კიდევ ნებივრობას იჩენს, თითქოს გარდამავალი ასაკისათვის დამახასიათებელ სიანცესაც, მაგრამ ის, რომ მას აქვს დაფიქრებისა და სწორი გადაწყვეტილების მიღების უნარი — ესეც ცხადად იკითხება მის დამოკიდებულებაში საქმისადმი, პროფესიისადმი.

ამავე დროს, ჩვენ ვიცნობთ კონკრეტულ სიტუაციასაც, რომელიც ლადოს გარეშე შეიქმნა ნიორაძეების ოჯახის წყალობით, ე. ი., ლადოს წინააღმდეგობას რალაც სხვა მიზეზიც უნდა გააჩნდეს. რა მიზეზია ეს?

ცირას შშობლები რომ უპატონონო გზით გამდიდრებული ადამიანები არიან — ამაზე ლაპარაკობენ ფილმში. თანასოფლებმა იციან მათი მაქინაციების ამბავი, მაგრამ არ ვიცო, ეგუებიან თუ მათ გარკვეულ სიძლიერეს გრძნობენ (ფილმში მიზეზი არ იკითხება), ხელშეუხებელ პიროვნებად მიუჩნევიან, ამდენად, მათ მიერ ნიორაძეების დახასიათება მხოლოდ ინფორმაციის მოვალეობის შემსრულებელია, ინფორმაციისა, რომელიც დრამატურგიულ ქსოვილში არ თამაშდება.

ცხადია, ლადო იმიტომ გაიტყა, რომ მას ალუდგა ოჯახი, რომელიც არაჯანსაღი კანონებით ცხოვრობს. ეს მიზეზი კი ფილმში გაუმოწრაფი იმიტომ დარჩა, რომ ამ ფილმის ავტორები არ იცდებენ სოციალურ ასპექტებს,

ჩემის აზრით, მომხვეჭელობის თემა ფილმში მოგვიანებით შემოვიდა. ყოველ შემთხვევაში ფაბულაში, რომელიც სავანგებოდ გადმოგვით, ის ადგილს არ ითხოვს. სოციალური სიმწვავე დამატებითი სიტყვის სახით შემოვიდა, შესაძლოა, იმისათვის, რომ ავტორებს გარკვეული ხარკი გადაეხადათ ჩვენს რესპუბლიკაში დრო-

ით წამოჭრილი პრობლემებისათვის. ეს კი უკვე ზედაპირულობაა.

იმერელმა გულეკაცმა და არა მარტო იმერელმა, შესაძლებელია, მართლაც, სტუმრად მოსული ადამიანი სასიძოდ გამოაცხადოს. ასეთი რამ მართლაც იწვევს ღიმილს, მაგრამ ამისათვის სულაც არ არის საჭირო ეს კაცი უფრო სერიოზული მანკიერებით დავეტირთოთ. სრული შესაძლებელია, რომ პატრონანი, მაგრამ პრივილეგიული აზროვნების ადამიანი ამგვარად ფიქრობდეს. ასეთ შემთხვევაში მეტი საფუძველი გვექნებოდა ღიმილისათვის. კომედიური სიტუაციისათვის. თორემ ის, რომ სოფელში ცხოვრობს და ბოგინობს ოჯახი, რომელიც თავის ყაიდაზე ამოქმედებს სოფლის გარკვეულ ნაწილს და, ზოგ შემთხვევაში, ლადოსაც, სრულებით არაა სასაცილო.

ზემოთ ხელოვნების ნაწარმოებში სიმართლზე მოგახსენეთ. როგორი სიმართლით აისახა ფილმში დღევანდელი იმერეთი? პასუხი ერთია: ბენდიერი, შრომითი დღეებით აღსავსე; სოფელს ჰყავს გამარჯე უფროსი თაობა და ახალგაზრდობა, ე. ი. სახელოვანი წარსული და პერსპექტიული მომავალი, იდეალური კოლმეურნეობის თავმჯდომარე და მანიკერების ეროადერთი გამოვლენა — ნიორაძეების ოჯახი. მაცურებელმა ეს სიმართლე უნდა იჩვენოს. მას კი, ვფიქრობ, გაუჭირდება ამის დაჭერება, თუმცა კოლმეურნეები გულით ცდილობენ მოლომარი სახეებით გამოიყურებოდნენ. ყველგან — ქუჩაში, საკუთარ კარმიდამოში და საბარგო მანქანაში, ყანაში გასამგზავრებლად რომ ჩამსხდარან — ბენდიერი ღიმილი დასთამაშებთ სახეზე.

არა მგონია, ნეტარების ამ გამოხატულებამ განცდების ქუმპარტებაში დაგვარწმუნოს. ცხადია, არა იმიტომ, რომ მე მევევება შრომისაგან მინიჭებული ბენდიერებისა, არამედ იმიტომ, რომ ფილმში არ ჩანს რისი შედეგია ეს ღიმილი, სულიერი და ფიზიკური ძალების ხარკვის რა პარამონიული მითლიანობა უდევს მას საფუძვლად. ამიტომ ღიმილი უფრო ნიღბს ემსგავსება, რომელიც გვიკეტავს სიმართლისაკენ მიმავალ გზას. და რაკი ამცდით სიმართლეს, გვერდით დაგვრჩა ე რ ო

ენ ული თვითმყოფადობაც, რომელიც იმაში გამოხატება მხოლოდ, რომ შეძახილზე — მისპინტელო! — ღვინით სავსე დოქი გამოაქვს იმერელ კაცს. იმერეთი ამ შეძახილით იწყება, მაგრამ მისი თვითმყოფადობისაკენ მიმავალი გზა შორის მიემართება, ამ გზაზე ადამიანის სულიერი სამყაროს ის სივრცეებიც იშლება, სადაც ვხვდებით მისი მრავალმხრივი ნიჭის, უნარის გამოვლენებებს, მათ შორის ერთ-ერთს — იმერელი კაცის სიყვარულისადმი დამოკიდებულებას.

შარშანდელი პროლეტკია გვათავაზობს ე. წ. ვესტერნის ქანრის ნაწარმოებსაც. ეს ვახლავთ რეჟისორ გ. ხოჯაიას ფილმი „მიზანი“.

ფილმი სამ სერიას მოიცავს. საკმაოდ ვრცელი ექვრანული დრო ეთმობა ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებების ჩვენებას და ამ გზით პერსონაჟთა სულიერი ისაყაროს გახსნას.

როგორც წესი, გამოჩენილი ინტერესით ვუყურებთ ისეთი ქანრის ფილმებს, როგორცაა ვესტერნი და მიუზიკლი. თითქმის შეუძლებელია ამ ქანრებისადმი გულგრილი დამოკიდებულება. ეს ის ქანრებია, სადაც განსაკუთრებით იკვეთება ადამიანთა ურთიერთობის რომანტიკა, ის, რაც ჩვენი სულიერი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს შეადგენს.

მიუხედავად ამისა, ე. ი. ცალკეული რეჟისორის მისწრაფებისა ასახოს თავის წარმოსახვაში არსებული ოცნებების რეალური მოდელი, ჩვენ არაერთხელ ვაგმობდართვართ მოწმე იმისა, რომ ვესტერნიც და მიუზიკლიც შექმნილია შტამბადტექნიკის სქემებით, უკეთ რომ ვთქვა, „მიმბაძველობით“. ამ მოვლენას თავისი საფუძველი აქვს, შესაძლებელია, მყარი იმის გამოც, რომ ორივე ქანრი ჩვენს შეგნებაში დამკვიდრებულია იმ სახით, როგორცაა ჰჰოვა მან დასაბამი ამერიკულ კინოხელოვნებაში. მიუხედავად ამისა, ჩვენ უნდა შევძლოთ განახლებული მხერა მივაყაროთ ამ ქანრის ნაწარმოებებს.

ცნობილია, რომ ვესტერნის გმირი მოხერხებული, მომხიბვლელი, კარგი მსროლიელია, ერთგული მეგობარი და მიკნური, მდიდარი სულით დაჯილდოებული პიროვნება.

მსოფლიოში არ არსებობს ერთი, რომელიც წყალობაში, ლიტერატურაში არ ჰყავდეს ადამიანის ამგვარი ტიპი. ასეთი პიროვნებები ყოველთვის გვევლენებიან სიმრთლის დამცველებად, სიკეთის დამწერგავებად და ა. ა. შ. ეს სახეები, კონკრეტულ ხასიათებთან ერთად, ცხადყოფენ წინააღმდეგობის გაწევას, შებძოლების სახალხო უნარს, ამ მხრივ, არც ჩვენ, ქართველები ვართ გამოჩაყლისი. ასე რომ, ვესტერნის გმირი ეხმინება ქართული სულის დამახასიათებელ თვისებებს და, ამდენად, ის არ უნდა მივიჩნიოთ „მიმბაძველობით“ აქციოდ. მიმბაძველობის საშოროება არა ქანრულ სახეობაშია, არამედ უკვე ნაცნობი გამომხატველობითი საშუალებების დასესხებაში.

ფილმში, რომელიც ეპიზოდშივე ჩანს, ერთმანეთს უკავშირდებიან სხვადასხვა მრწამსის ადამიანები, ამ დრამატურგიულ ხერხში, იმაში, რომ განსხვავებული ხასიათისა და პოტენციური შესაძლებლობების ადამიანები უკავშირდებიან ერთმანეთს და ერთი მიზნისაკენ ისწრაფვიან, უკვე შეიცნობა ვესტერნის ქანრში დამკვიდრებული სვლა. ხასიათების დამუშავება საინტერესოა, თუმცა ამ პროცესში შეიძლება მეტი საინტერესოა წახანავის წარმოჩენა. ხშირად, სწორედ სცენარისტისა და რეჟისორის, და არა მსახიობის, ნამუშევარში ჩნდება ხასიათის ვაჯრების ნაცნობი „ვესტერნი-სეული“ ხერხები, ამიტომ, განმასხვავებელი ნიშნები, როგორც სოციალური, ასევე სახასიათო ასპექტების მხრივ, ხშირ შემთხვევაში, მინიშნებალდა რჩება.

ფილმში უდავოდ იქცევს ყურადღებას სასახიობო ანსამბლი. რეჟისორმა ისეთი მსახიობები შეარჩია, რომლებმაც შესძლეს „დაევიწყათ“ ვესტერნის ქანრის ცნობილი ავტორიტეტები და ხასიათის თავისებური ვაჯრებით დამაჯრებელ შედეგს მიაღწევს. სარწმუნოდ გვაწვლიან თავიანთ გმირთა ხასიათობრივ მონაცემებს ა. შენგელია, ბ. წიფურია, ი. კახიანი. განსახიერების სიწრფელით მაღლა დავს ლ. ფილფანის გმირი,

კალრი ფილმდან „გოლა“



ხლო ფილმის მთავარი მოქმედი გმირი გ. ფირცხალავას შესრულებით კვლავ გააფიქრებინებს იმას, რაც არავითხელ გამოვეთქვამს — ამ მსახიობის შესაძლებლობები ჭერაც არ არის გახსნილი სათანადოდ ჩვენი კინემატოგრაფისტების მიერ. გ. ფირცხალავა ხალასი ნიჭის მსახიობია, ერთნაირად საინტერესო ვარგებლობით და უშუალო ქმედებით. სასურველია, რომ მსახიობი უფრო მეტად დაიტვიტოს საინტერესო როლებით, სადაც გამოჩნდება მისი უნარის ჭერ კიდევ ხელშეუხებელი წახნაგები.

ფილმში კარგ შთაბეჭდილებას სტოვეებს ოპერატორის ნამუშევარი. კომპოზიციის სისრულე, ფერის საგულდაგულო დამუშავება დეკორატიული სილამაზის საშინაობას ასცდა ოპერატორ ა. ვასასიას მიერ გამოძღვანებული ზომიერების გრანობის გამო. იგივე ზომიერებით ან უფრო სწორად, ხალხური ჰანგის სწორი დამატურებელი გაახორციელა გამოიხატა ფილმში კომპოზიტორ ი. ბობოხიძის ნამუშევარიც.

რა თქმა უნდა, ყველა კომპონენტმა გაიქვარა და თავისებური თემატური ხაზი შეიტანა ფილმში რეჟისორის მორაგანიზებული უნარის წყალობით. ო. ხოჯავას მიერ გადაღებული სამსერიანი ფილმი მსხვილი ფორმის სიუჟეტური და მხატვრული სირთულეების დამლევებზე მერყეულებს. მომავალში, ალბათ, ამ ფილმის გამოცდილება უკეთეს შედეგს გამოიღობს, როგორც რეჟისორის შემოქმედებაში, ასევე „ვესტერნის“ ჟანრის მომავალ ნიმუშებში. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე, ალბათ, კვლავაც განაგრძობენ ვესტერნის ჟანრში მუშაობას. საამისოდ ჩვენში არის ბრწყინვალე ნატურა („მიზნის“ მაგალითზე ეს კარგად ჩანს), რომელიც ჭერაც ხელუხლებელია, გვყავს მსახიობები, გვაქვს დრამატურული მასალა — დამუშავებული თუ დამუშავებელი ისტორიული წყაროები, ლიტერატურა, და, რაც მთავარია, ერის სულიერ მონაცემებთან ჟანრული მოთხოვნილების სიახლოვე. არ არის გამოირცხელი, რომ ამგვარად დაწყებულმა ძიებებმა სასურველი შედეგი გამოიღოს — შეიქმნას აქტიური ქმედების, ძლიერი სტლისა და სამართლიანი კოდექსის ერთგული გმირის სახე.

„ეკრანის“ დაკვეთით გადაღებულ ტელეფილმს მოხსნილი აქვს ყველა ბარიერი, მას ერთდროულად უყურებს საბჭოთა კავშირის ყველა მყურებელი, რის შედეგადაც გარკვეულ წარმოდგენას იქმნის ქართული ფილმის იდეურ-ესთეტიკურ ფენომენზე, და საერთოდ, ქართულ ყოფაზეც. შესწევს თუ არა ძალა „ქართული ფილმის“ ბაზაზე გადაღებულ ტელეფილმებს წარმოაჩინოს ქართული კინოს ძირეული მხატვრული მანიშნებლები და ჩვენი ცხოვრების სურათი, ქართველი კაცის სულიერი ფასეულობები? ორი წლის პროდუქციის სა-

ხით წარმოდგენილი მასალა სერიოზულ დადგინებას იმსახურებს.

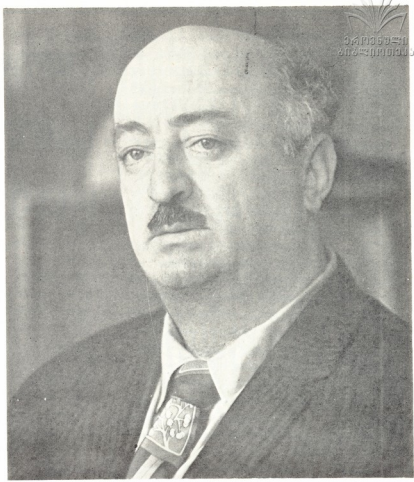
განილულ ფილმების უმეტესობა ეკრანებს ასახავს და, ამიტომ, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ტელეფილმებში თანამედროვეობის ასახვის პრობლემა გადაწყვეტილად მოგვეჩვენოს. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით და ისიც საკმაოდ დისტანციის დაცვის შემთხვევაში. ზ. თუთბერიძის ფილმის გამოკლებით, თანამედროვე თემაზე შექმნილი ყვეელი ფილმი ლირიკული კომედიის ჟანრშია გადაღებული. კომედია, ისე როგორც არცერთი სხვა ჟანრი, ფართოა თავისი სახლებრებით — სატერა, იუმორი, პაფლეტი, გროტესკი, აბსურდის, იუმორის თუ სხვა სახეები კომედიისა ასახვის მდიდარ საშუალებას მოიცავენ. ქართველი კინემატოგრაფისტები რომ ძირითადად ლირიკული კომედიის ჟანრში მუშაობენ (ვიმორებ, მგდღელობაში მაქვს ორი წლის პროდუქცია), ერთ განმარტებას იმსახურებს. ისევე ამ ფილმებიდან გამომდინარე შეიძლება ვთქვათ, რომ ლირიკა მათ ავტორებს მიუჩნევიან ცალკეული გრანობა-განწყობის საჩვენებელ ასპარეზად. იქაც კი, სადაც ამა თუ იმ მიზეზის გამო ნაკრეტული ხასიათისა და მოვლენის წინ აღმოჩნდებიან, არის ნათელყოფას თავს აღწევენ ლირიკული გადახვევების ხარჯზე. ასეთ დროს ლირიკა კარგავს თავის დანიშნულებას, რომელიც საზოგადოებრივი აზრის პირადული განცდით ასახვაში მდგომარეობს. დაკარგავს რა ამ თვისებას, ის იქნის ახალს, რათა ერთგვარად გააწონასწოროს დანაკარგი; ეს გახლავთ ასახვის მეთოდები, რომლებიც დანაკარგის შევებას, ცხადია, ვერ ახერხებენ, მაგრამ, თავის მხრე, ფილმის პოეტუკაში გამაღიზიანებელ შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ამის გამო ხშირია ბუნების პანორამების თეიმინიზური გამოყენება, გრძლიობები — არაფრისმოქმედი პორტრეტებით გადატვიტული და საერთოდ, ილუსტრაციული მნიშვნელობის კარები.

ერთი სიტყვით, ადამიანს, რომელიც ტელეეკრანის მეშვეობით იცნობს ქართულ კინოს, ხშირ შემთხვევაში, ძნელია აუხსნა, რაში მდგომარეობს საბჭოთა კინოს ერთ-ერთ ავანგარდულ პოზიკაზე მდგარი ქართული კინოს მომხიბველობა, ან დღევანდელი ქართველი კაცის აზრისა და ოცნების სიმაღლე.

60

# რემკო ლალიძე

ეს წერილი უკვე დაბეჭდილი იყო, როცა ღრმა მწუხარებით შევიტყვეთ ქართველი ხალხის საყვარელი კომპოზიტორის რევაზ ლალიძის გარდაცვალება.



გამოჩენილ კომპოზიტორს, საქართველოს სახალხო არტისტს, რუსთაველისა და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატს რევაზ ლალიძეს 60 წელი შეუსრულდა. თარიღები უნებურად ბადებენ სურვილს გახედო ხელოვანის მიერ განვლილ გზას, დააჭამო მრავალწლიანი მოღვაწეობის შედეგები, ჩამოაყალიბოს თვისებები, რომლებსაც იგი ამჟღავნებს შემოქმედებაში, საზოგადოებრივ ასპარეზზე, ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

მადლიერების გრძნობა გეუფლება, როცა რწმუნდები, რომ შენს წინაშე დგას პიროვნება, ღირსეულად რომ უკვლია ცხოვრებისა და შემოქმედების რთულ გზებზე, არასოდეს უღალატა თავისი ნიჭისა და მოწოდებისათვის, კომპრომისზე არ წასულა, არ გაორებულა, ქედი არ მოუხბრია სწრაფწარმავალი დინებების წინაშე.

ასეთია რევაზ ლალიძე, რომლის ცხოვრებასა და შემოქმედებას მკვეთრად აშინევია ალაშქრათალი, საოცრად წრფელი და ხალასი პიროვნების კვალი. ეს თვისებები განსაჯებულ მომხიბველობას ანიჭებენ რევაზ ლალიძეს — ადამიანსა და ხელოვანს, ეროვნული თვითმყოფადობით აღბეჭდილ მის შესანიშნავ ტალანტს, საინადაც გამოსჭვივის ზნობრივი სისპატივად და რომანტიკული მხურვალეობა, ცხოვრების დაუოკებელი, მამაკაცური სიყვარული, პარმონისი, სილაშხის გრძნობა.

მთლიანი და მრავალფეროვანია რევაზ ლალიძის შემოქმედება. მასში ერთმანეთს ექსოვებიან ოპტიმიზმით გაცისკროვებული ამაღლებული მოქალაქობრივი მისწრაფებები, ინტიმური განცდები, პატრიოტული გზნება, უადრესად გამოტყუებულ ლარიელულ სიფაჩზე და ეპიკურსი შემართება. სიჯანსაღი და კეთილშობილესა მსგავლავს რევაზ ლალიძის სიცოცხლთ სავსე მუსიკას, რომელსაც იმთავითვე დასვა ადამიანებთან დამეგობრების, ხალხში დამკვიდრების ძალა.

საქართველოს ყველა კუთხეში, მის საზღვრებს გა-

რეთ ხალხი მღერის იმ საოცრად თბილსა და ომახიან ჰანგებს, რომლებიც ცოცხლობენ რ. ლალიძის შესანიშნავ ლირიკულსა თუ მასობრივ სიმღერებსა და რომანსებში, პერიოდიულ ენერჯით ფორმისხმულ მრავალმიან საგუნდო ჰიმნებში, ქანრული ფერადოვნებით აღსავსე სიმფონიურსა და ინსტრუმენტულ პიესებში, მუსიკალური და დრამატული თეატრების სპექტაკლებში, კინოფილმებში...

ესოდენ ფართო პოპულარობის უმოაგერეს მიზეზი კა ბუნებისაგან მომადლებული, ამოუწურავი მელოდიური ნიჭია, სათავეს რომ იღებს ქართული ხალხური მუსიკის მრავალსუქუნოვან წიაღში და აწავე დროს აღბეჭდილია ლალიძისეული არტისტიზმით, ტემპერამენტით, უადრესად კოლორიტული, ადამიანური, გულშიაწმყოდომი ლალიძისეული ინტონაციით.

სიხარულისა და აღფრთოვანების გრძნობა გეუფლება, როცა იხსენებ რ. ლალიძის ნაწარმოებებს — ბალადას „ევანზე“ და სიმფონიურ სურათს „საქვიდაო“, სიმღერებს „თბილისზე“ და ატყე შეუნახეთ „შვილებსა“, „ოერას „ლეულ“ და მუსიკალურ კომედიას „კომბლე“, საგუნდო ჰიმნს „უარძია“ და საფორტეპიანო პიესას „რონდო-ტოკატა“, კანტატებს „იდლება ლინის“, „ოდა პარტიას“, „მოაბიჯებს ოქტომბერი“, მუსიკას კინოფილმიდან „სახლდარული ქაბუცი“, „ხევსისბერი გოჩა“, „ყვავილი თოვლზე“, „ყვითლი ადამიანები“, „ხევსურული ბალადა“ და მრავალ სხვა ქმნილებას, რომლებსაც არ სჭირდებათ შუამდგომლობა, რადგან ისინი ცოცხლობენ ხალხში, როგორც მისი სულიერი ცხოვრების განუყვარი თანამგზავრები.

ქურნალ „სახბოთა ხელოვნების“ რედაქცია დაბადების 60 წელს ულოცავს კომპოზიტორ რევაზ ლალიძეს — ნამდვილ პოეტს, პატრიოტსა და მოქალაქეს.

# „ლელა“ ქუთაისის საოპერო თეატრის სცენაზე

ქუთაისის საოპერო თეატრმა წარმოადგინა ახალი დადგმა — კომპოზიტორ რევაზ ლალიძის ოპერა „ლელა“, რომელიც ბოლოდროინდელი ქართული მუსიკალური ხელოვნების მნიშვნელოვანი შენაძინია.

მისასალმებელია, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა ასეთი დაყენებული თანმიმდევრობით ანხორციელებს ქართული საოპერო მუსიკის ათვისების პროცესს, რისი წყალობითაც გამოიკვეთა თეატრის სახე და ამოცანები, მისი ეროვნული პროფილი.

ამ პროცესის გაღრმავებისა და გაძლიერების მიზნით თეატრის ხელმძღვანელობა მმართველ სხვადასხვა გზას — ხელახლა დგამს თავისი რეპერტუარის ქართულ ოპერებს (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“, ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“), ანახლებს სექტატკლებს, (ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“, ა. ბუციას „დაუბატყებელი სტუმრები“, მ. ბაღანიძის „დარეჯან ცხიერი“), დგამს ახლადშექმნილ ქართულ ოპერებს—გ. ჩლაიძის „დარისპანის გასაჭირი“, რომელიც ქუთაისის საოპერო თეატრში დაიბადა და რ. ლალიძის „ლელა“.

ამასთან ერთად, თეატრის მესვეურებს განზრახული აქვთ სხვადასხვა თობის ქართული კომპოზიტორების მოზიდვა, მათთან შექმედებითი თანამშრომლობის დამყარება — ამა თუ იმ ყანრის ოპერათა დაკვეთის მიზნით, აგრეთვე, წარსულში შექმნილი კლასიკური თუ საბჭოთა საოპერო მემკვიდრეობის გადასინჯვა, რის შედეგადაც, შესაძლოა, ახალი სიცოცხლე ჰპოვოს არაერთმა მივიწყებულმა პარტიტურამ. ეს ამოცანები, რომელთა რეალიზაციისათვის უკვე გადაღმულია პრაქტიკული ნაბიჯები, საინტერესო პერსპექტივებს სახაიენ შემოქმედებითი კოლექტივის წინაშე. სავარაუდოა, რომ ეს მალალო, კემპარიტად პატიოტული მისწრაფებები დროთა განმავლობაში ქუთაისში შექმნიან ქართული საოპერო ხელოვნების ცენტრს, მის შემოქმედებით სახელოსნოს, სადაც ფართო გასაქანი მიეცემა სხვადასხვაგვარ ცდებსა და ძიებებს. ეს დიდ სამსახურს გაუწყებს ქართულ საოპერო ხელოვნებას, რომელიც მხოლოდ ასეთ დამაბულ, კონცენტრირებულ ატმოსფეროში შეძლებს განვითარებას, გამდიდრებას, განახლებას. ქუთაისის თეატრი, უპირველესად, სწორედ ამ გზით მოიხვეჭს სახელს, და ავტორიტეტს.

ასეთი ოპტიმისტური პროგნოზების საფუძველს მაძლევს თეატრის ამჟამინდელი მდგომარეობა, ის შემოქმედებითი მიწვევები და ტენდენციები, რომელთა წარმოქმნა

## მანანა ახმეტელი

და განვითარება განაპირობა სარეპერტუარო პოლიტიკის ეროვნულმა გეზმა, დიხს, თეატრის კოლექტივი თავის დაბადებამა და დამკვიდრებას, წინსვლასა და წარმატებას, პირველ რიგში, უნდა უმაღლოდეს ქართულ კლასიკურსა და თანამედროვე ოპერებს, რომელთა საფუძველზე თანდათან მძლდემა დაის (ორკესტრი, გუნდი, სოლისტები) პროფესიულ-მხატვრული დონე, ყალიბდება ეროვნული თეატრალური ფორმები და სტილი, ვითარდება სადადგმო და საშემსრულებლო ხელოვნების ტრადიციები. ქართულ სექტატკლებში შექმნილი გამოცდილება ეხმარება თეატრს ევროპულ-რუსული საოპერო ხელოვნების სპეციფიკური სირთულეების დაძლევაშიც, რასაც გვიმოწმებენ როსინის, ვერდის, პუჩინის, ლონჯავალის, მასკანის, ჩიპარიონას და სხვა კომპოზიტორების მეტნაკლები წარმატებით განსახიერებელი ოპერები. ამ ჩამოთვლილდნაიც ჩანს, თუ რაოდენ ფართოა და მრავალფეროვანი ქუთაისის საოპერო თეატრის ინტერნაციონალური პროფილი. და, მაინც, თეატრის სახე, შემოქმედებითი პოტენცია, მისი ზრდა და მიწლწვეები, მივლელი სიკბალით მეღვანდემა „უწინარეს ყოვლისა, ეროვნულ რეპერტუარში.



ეს აზრი კიდევ უფრო განამტკიცა რევაზ ლალიძის ოპერა „ლელა“, რომელმაც ქუთაისის საოპერო სცენაზე მეორე დაბადება იხეიმა. სპექტაკლის დონემ, მისმა სიწრფელემ და ხატოვნებამ, აგრეთვე, იმ რომანტიკულმა სიმბოლოებამ და ერთუზაზმამ, რომლითაც გამსჭვალული იყო პრემიერის თვითული მონაწილე, ცხადყო ქუთაისში ამ ოპერის დადგმის მთელი აუცილებლობა. მართლაც, შეიქმნა მნიშვნელოვანი სპექტაკალი, რომელმაც ხელი შეუწყო კოლექტივის საუკეთესო თვისებების წამოწვევას, დაამშვენა, გაახალისა თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება. მაგრამ მარტო ამით როდღე ამოწურება ამ დადგმის ღირსება. ქუთაისელთა სპექტაკლში რ. ლალიძის ქმნილება სრულიად ახალი სახით წარმოვიგდა როგორც თეატრალურ-სცენოგრაფიული და ქრონოგრაფიული გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ისე მუსიკალური გააზრების მხრივაც.

საქმე ისაა, რომ ამ დადგამს გაამძაფრა ოპერის პატრიოტული იდეა, მისი კრონოლოგიული სელი, რისი წყალობითაც მუსიკალურმა სახეებმა პპოვეს მკვეთრი და შთამბეჭდავი გადაწყვეტა. ამ შთანაფიქრის ხორცშესხმას ხელი შეუწყო იმ კომპარტიდ ზალხურამ სუნთქვამ, რითაც განსაკუთრებით გამოირჩევა სპექტაკლის საგუნდო და საცეკვო სცენები. ასეთი საინტერესო შედეგი მოგვცა იმ ბედნიერმა შემთხვევამ, რომელმაც ერთობა, ნების კვლევა შეახვედრა ორი შესანიშნავი ხელოვნება: რევაზ ლალიძის ოპერამ იპოვნა ისეთი მგზნებარე ინტერპრეტაციო, როგორიცაა ზურაბ ანჯაფარიძე — ბერძნის პარტიის ბირველი და უბადლო შემსრულებელი, რომელიც ამჯერად ამ ოპერის რეჟისორის როლში წარმოვიგდა.

დადგმის დროს ზ. ანჯაფარიძე დაეყრდნო არა მარტო მუსიკალური პარტიტურის ღრმა ცოდნას და თავის უტყუარ შემოქმედებით ინტუიციას, არამედ ქუთაისის საოპერო თეატრთან მუშაობით შექმნილ გამოცდილებასაც. მისი რეჟისორული დებულები ზომ ამ ოპერისთვის წინ შედგა სწორედ ქუთაისის საოპერო თეატრის ცენაზე, სადაც მან წარმატებით დადგა ო. თაქთაქიშვილის „აინლია“.

ამ ორ დადგმაში გამოიკვეთა ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედებითი აზროვნების სტილი, მისი ხელწერა. მუსიკალური შინაარსიდან წარმოქმნილ ლოგიკურსა და ემოციურ რეჟისორულ ნახაზს ატყევა შინაგანი მუსიკალობა, ახასიათებს სისადავე და სახელოვნობა.

შთავარი კი ისაა, რომ ამ დადგმაში ზ. ანჯაფარიძემ ბრძოლა გამოუცხადა გმირთა განცდების გარეგნულ, მელოდრამატულ გა-

მოხატვას, რისი საშოშირობაც ყოველმხრივ უდარაჯებს ხოლმე ისეთი ტიპის რომანტიკულ ოპერებს, როგორიცაა „ლელა“, სადაც წრფელი და თბილი ლირიკული სცენების გვერდით ვხვდეთ ვერისტული პათოსით გამსჭვალულ სიტუაციებს, რომელთა გამოშვლებითა და ხაზგასმით შესაძლებელია სენტიმენტალურ პათეტიკაში გადავარდნა. ამ საშოშირობის მოსახსენილად ზ. ანჯაფარიძემ აირჩია მოქმედების ოდნავ შენელებული რიტმი, ლაკონიურად მოხაზა მიზნისცნებები და საგუნდო სცენები, დაამკვიდრა განცდათა გადმოცემის თავდაპირველი სტილი. ასეთი-აირმა გადაწყვეტამ ლირიკულ ვითარებებს შესძინა სიღრმე და დრამატიზმი, მკვეთრად გამოავლინა სახალხო სცენების ამალმებული მონუმენტალიზმი, უკიდურესად დაძაბა ოპერის პატრიოტული ნაზი.

ერთი სიტყვით, ზ. ანჯაფარიძემ ოპერა „ლელა“ გაიაზრა და დადგა, როგორც გმირულ-რომანტიკული დრამა, რის საფუძველსაც იძლევა რ. ლალიძის პარტიტურის ეპიკური საყრდენები. ამ ამოცანის გადასაწყვეტად ზურაბ ანჯაფარიძემ სრულიად ახალი სცენური გადაწყვეტა მოუძებნა ფინალს, სადაც შეარაგა მეტოქეები, რის საზაბადაც გამოიყენა პატრიოტული იდეის ხეიმი, გამარჯვების აპოთეოზი, რომლის შექმნა სრულიად უმტიკვენელოდ გადაწყდა მათი კონფლიქტი. ყოველთვის ამან, პატრიოტული მოტივის განზოგადება გამოიწვია.

სპექტაკლის შექმნის დროს ზ. ანჯაფარიძეს აისატენებოდა უწევდა კ. ძნელაძე, რომელიც ხეწვდა წარმოადგენის პლასტიკის მხარეს, გულმოვარენედ ამცეცდინებდა სოლისტებს, გუნდს, ბალეტის მსახიობებს.

რეჟისორული პარტიტურის ვაშლა-ვანგეთარებას ხელი შეუწყო სცენოგრაფიამ, რომელიც მხატვარს შალვა ჩიქოვანს ეკუთვნის. შ. ჩიქოვანმა მოხერხებულად გამოიყენა ქუთაისის საოპერო სცენის „მკვირე გახარბეზი“ და ფერწერულ-კოლორისტული გაფორმების გზით თავისუფლად გადაწყვიტა ორი შემპირისპირებულ სინამდვილის (ქართვლეთა და რომაელთა) დასურათების საკითხი — ზუსტად მოზომა ამ სცენებისათვის მიზანშეწონილი მასშტაბი. პირველ შემთხვევაში (I და III მოქმედება) მან შექმნა სიერისა და მოცულობის შთაბეჭდილება, რომლის ფონზე კარგად იკითხება სახალხო სცენები, გმირთა ურთიერთობების გამოხატვლი მიზნისცნება. მეორე შემთხვევაში კი (II მოქმედება) ჩამოაყალიბა კამერული სიტუაცია, შესატყვისი ლელასა და გელას ლირიკული დუეტისათვის.

შ. ჩიჭოვანი არ დაღვდა ილუსტრირების მზას, მან ბლომოდ და დაახუსტია მოქმედების ადგილი და დრო, მიუხედავად ამისა, სცენაზე მაინც გაიკცხლა სავსებით რეალური ატმოსფერო, დაკონკრეტებული, ერთის მხრივ, ეპიზაუტური პირობებით (I და III მოქ.), მეორეს მხრივ, კი უხვად მოტანილი სხვადასხვაგვარი აქსესუარით, რის გამოც ეს სცენა (II მოქ.) შედარებით უფრო მძიმე და გაღატაკებული მეჩვენება.

შ. ჩიჭოვანმა დადგმას ეპიგრაფივით წარუძმდვარა სპეციალურად ამ თეატრისათვის მოხატული ფარდა, რომელიც ლელას გმირობით შთაგონებული სპექტაკლის თავისებური ხატია.

დიდიფორმა რეჟისორი ხტრცილავამ, რომელიც წლების მანძილზე თავდაღებით მოღვაწეობს ქუთაისის საოპერო თეატრში, გამოავლინა თავისი შემოქმედების საუკეთესო მხარეები, რაც პროფესიული გამოცდილების ზრდის შედეგია. ამას, პირველ რიგში, მოწმობს ქუთაისის საოპერო თეატრის ორკესტრი, რომელიც პრემიერაზე უკრავდა მწყობრად, შეთანხმებულად. სიმებიანი და სასულე საყრავებიც ძვრადობის წონასწორობამ მყარი ფონი შეუქმნა სოლისტებსა და გუნდს. რ. ხტრცილავას ნამუშევარი კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს ტემპო-რიტმული დრამატურგიითაც საღაც ხაზგასმული კონტრასტებით, ოღონდ, ზოგჯერ, უმეტესად ნელი ტემპების დროს, შეიძინევა ძაბვისა და მღელვარების მოდუნება, რაც გაქიანრუების, მონოტონურობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის.

სპექტაკლს აშუშენებს ა. გუმბერძის მიერ დღგმული ცეკვები, ეს ნიჭიერი ქორეოგრაფი შემოქმედებითად უღგებმა მრავალსაუკუნოვან ქართულ ხალხურ საცეკვო ესთეტიკას, მის ტრადიციებს, კარგად გრძნობს საოპერო თეატრის სპეციფიკას, ქართულ ოპერათა სტილს, მათ დრამატურგიულ თავისებურებებს. მისი სახით ქუთაისის თეატრს ჰყავს შემოქმედებითი ფანტაზიით დაჯილდოებული ხელოვანი, რომელიც ქორეოგრაფიულ სცენებს ორგანულად და აქტურად რთავს მოქმედებაში და მას ხალხური სულისკვეთებით ავსებს. ასეა „ლელაშიც“, რომლის ქორეოგრაფიულ გადაწყვეტას ასანათებს პლასტიკური ინტონაციების მრავალფეროვნება, ვიკაკატური სინატივე და ტემპერამენტრი, რასაც ხელს უწყობს მოცეკვეთთა ანსამბლის დახვეწილი საშემსრულებლო ხელოვნება.

სპექტაკლის მონაწილეთა შორის, პირველ რიგში, გამოვყოფთ გუნდს, რომელშიც თავმოყრილია ნიჭიერი ახალგაზრდობა, პირანთოლად, მონდობებით რომ ასრულებს შემოქმედებით ამოცანებს, განაპირობებს სპექტაკლის მხატვრულ დონეს. ზუსტია და სწრაფი

გუნდის მსახიობთა შემოქმედებითი რეაქციები, რისი შემოწმობითაც სიმკვეთრეს იძენს სპექტაკლის რიტმი, მისი პლასტიკური მხარე.

და მაინც, საგუნდო კოლექტივის მთავარ ღირსებას მუსიკალური გამომსახველობა წარმოადგენს. მისი წრფელი, მგზნებარე, მზაშეწყობილი სიმღერა ამძაფრებს სპექტაკლის ეროვნულ სულს, ამაში გადაწყვეტია ეროვნული ინტონაციის სიწმინდე, ეროვნული კოლორიტის გრძნობა, ხალხური მუსიკირების წიაღში რომ უღვეს სათავე. ამ თვისებების დამოწმობითაა დიდი წვლილი მიუძღვის საგუნდო ხელოვნების ისტატუს ა. მაკაბარიანს, რომელიც გამოვიდო ქორმისტრიონან ტ. თოფურიძესთან ერთად, უნეთარებს გუნდს სა„კონსტრუქციო ტექნიკისა და პროფესიული აზროვნების ჩვევებს.

საგუნდო სცენებში თავიანთ როლებს წარმატებით ასრულებენ ახალგაზრდა მომღერლები — ე. გობეშვილი, რომელიც ექსპრესიით გადმოგვცემს მლოცველის დელამაციურ პათოსს და ნ. სულბერიძე, რომელიც ქმნის მლოცველი ქალის შთაბეჭდველ სახეს, თუმცა მის გულბობილ ხმას, ხალხურ სტილთან მიხალობებულ სიმღერას მელიდიური ხაზის უწყვეტ განითარებას, მეტ მთლიანობას ვუსტრებდით.

პრემიერაზე ლელას როლს ანსახიერებდა ახალგაზრდა, ნიჭიერი მომღერალი ლუიზა ახალაძე, რომელიც პასუხობს ოპერის ამ გმირს მოხდენილი გარეგნობით, ლამაზი, ძლიერი, მღელვარებით საესე ხმით, რომლის მეშვეობით მან გამოხატა გმირი — ქალის კდემამოსილი სიამაყე.

სპექტაკლიდან ჩანს, რომ ლ. ახალაძე შემოქმედებითად იზრდება — თანდათან იხვეწება მისი ქტეკვები, მოძრაობის, თავდაპირის მანერა, უფრო გააზრებული და სახოვანი ხდება მისი სიმღერა, რომელიც მხატვრული სახის დრამატურაზიციკენ მიისწრაფვის. ეს ტენდენცია, რომელსაც ხელს უწყობს სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფცია, კარგ შედეგს იძლევა ლელას ცნობილი არიის შესრულების დროს პირველი მოქმედების ფინალში.

მეგრამ ლირიკული განცდების გადმოსაცემად აუცილებელია სათანადო ნოუანსების პოვნა, ტემბრული პალიტრის შეარბოლება და გამრავალფეროვნება, რათა უფრო მეტად გამოვლინდეს ის სითბო, სინაზე, გულკლადობა, ურომლებოდაც სუნთქვა ვერებათ რ. ლალიძის გრაციოზულ კანტლიუნებს.

ყოველივე ამას ლ. ახალაძე შეძლებს, თუკი ჩასწვდება ხმის ფლობის საიდუმლოებებს, გამოიმუშავებს სამომღერლო ტექნიკას და ელასტიურობას, რაც მის ხმას განსაკუთრებით აქლია მაღალ რეგისტრში, მეგრამ ამაზე,

პირველ რიგში, უნდა ზრუნავდეს თეატრის ხელმძღვანელობა, რადგან ასეთი ნიჭიერი პოეტნიკური, პერსპექტიული მომღერლები-სათვის, რომლებიც მრავლად არიან ქუთაისის საოპერო თეატრში, აუცილებელია გამოვიდოდ პედაგოგთან სისტემატური მეცადინეობა.

ამირან ფხაკაძე ქართული საოპერო გმირების ერთ-ერთი თვალსაჩინო შემსრულებელია. ამას მოწმობენ ეროვნული გზებით წარმოსახული მურმანი, კიაზო, ჩალხია. მათ გზაზე დგას რ. ლალიძის გელაძე, რომლის სახე ა. ფხაკაძემ ახლებურად წაიკითხა: თავი შეიკავა მხატვრული სახის ლირიზაციის ტენდენციისაგან, უარი თქვა რომანტიკულ პათეტიკაზე და, ნაცვლად ამისა, ყურადღება გმირის შინაგან ძლიერებაზე გაამახვილა. ამ ამოცანის გადაწყვეტაში ა. ფხაკაძის დახმარა ზომიერების გრძობა, სიღარბისლე, აგრერიგად რომ გამოსჭვივის მისი ხმის თბილი ტემბრიდან, სიმღერის დინჯი, შინაგანად მღელვარე სტილიდან, თავდაპირის მანერო-დანაც.

იუზა ქუთათელაძის შერგილის როლმაც ჰპოვა საინტერესო შემსრულებელი, რომელმაც კარგად აუღო ალლო სპექტაკლის თავდაპირილ სტილს, ი. ქუთათელაძემ თავის დიდსა და ძლიერ ხმას შეუხავეა თბილი ლირიკულა საღებავები, რასაც მოჰყვა ინტონაციური პალიტრის გამდიდრება, გააზრებული ფრაზირება, სიმღერის პლასტიკური მხარეების წამოწევა, ეს თვისებები დახმარა მომღერალს შერგილის ამაღლებული სახის შექმნაში.

სპექტაკლის წარმატებაში თავისი წვლილი შეიტანა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ვლადიმერ კანდელაკმა — ბერლოს როლის შემსრულებელმა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. პროფესიული გამოცდილების წყალობით მან მნიშვნელოვანი დახმარება გაუწია ქუთაისელ მომღერლებს როგორც პრემიერაზე, ისე რეპეტიციების დროს.

ქუთაისში რევან ლალიძის ოპერის დადგამს სიხარული მოუტანა ყველას, ვისაც ადვლებს ქართული საოპერო ხელოვნების დღევანდელი მდგომარეობა და ვინც დიდ იმედს ამყარებს ქუთაისის საოპერო თეატრის აწმყოსა და მომავალზე.

# კომბის ხმა მკრანდიან

ნიკო ლეონიძე

დოკუმენტური ფილის გმირის შერჩევას პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება. ვინ შეიძლება გახდეს ჯერ ავტორთა, ხოლო შემდეგ მაყურებელთა შეუწელებელი ინტერესის ობიექტი? რით იმსახურებს ეს ადამიანი სხვებისაგან გამოირჩევას და, საერთოდ, უნდა გამოირჩეოდეს თუ არა იგი რაიმეთი სხვებისაგან?

კინოს შესანიშნავი ოსტატი ძ. ვერტოვი ამბობდა: „არსებითად ყველაფერი, რაც მე კინოში გვაკეთე, პირდაპირ და არაპირდაპირ დაკავშირებული იყო ჩემს შეუწელებელ სურფავასთან წარმოშობაშია „სოცხალი ადამიანის ფიქრთა სამყარო“. ირ. აბაშიძეზე გადაღებულ ფილმში, არის ასეთი სიტყვები: „ადამიანის ცხოვრებაში ყველაფერს აქვს დასასრული, მხოლოდ ადამიანის ფიქრსა და განსჯას არ აქვს სასლვარი“. მართლაც, ზემოაღნიშნული ცნობისწავილი აუარებელი კიოხვის მოზღვავებასთან არის დაკავშირებული. იგივე კიოხვები გვებადება შემდეგაც, გაცილებით გვიან,



როცა კინოწარმოები ჩვენს მიერ კარგანის ნანახი და გააზრებულია...

ფილმში გმირის შერჩევა ალბათ, ემყარება იმას, რომ ავტორი შესაძლებლობას ხელავს გარკვეული აზრი გამოთქვას სწორედ ამ ადამიანის (ამ შემთხვევაში ჩვენი საამაყო პოეტის) საშუალებით და მაყურებელამდე მიიტანოს ამა თუ იმ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი (ფილმში უხვად მოქმედებელი) პრაბლემისადმი თავისი დამოკიდებულება. ამასთან ერთად, გმირი დაჯილდოებული უნდა იყოს ისეთი თვისებებით, რომელთა გამოჩენებითაც შესაძლებელი გახდება ფილმის ძირითადი ამოცანის გადაწყვეტა. აკი ფილმის ეპიგრაფიც იმას გვაუწყებს, რომ იგი აქედნება ირაკლი აბაშიძის 70-ე წლისთავს, მის ცხოვრებას, შემოქმედებას და, რა თქმა უნდა, მის ხასიათს“.

ირაკლი აბაშიძის ხასიათის თავისებურებათაგან დოკუმენტალისტებმა შეარჩიეს ყველაზე მნიშვნელოვანი და ეს მნიშვნელოვანი იმედგამოაქცევს სერიოზული შესწავლის ობიექტად, რაც მათი წარმატების უპირველესი ნიშანი უნდა იყოს. მერე კი, მერე უფრო შორს წყვიდნენ, ფსიქოლოგიური სიღრმის შრეებსაც შეეხნენ, წარმოაჩინეს პოეტის ემოციურობა, მისი ტემპერამენტი, შთაბეჭდილების უნარის გამობატვა, საკუთარი თავის თავისუფლად მართვა და მასხობარბი კი.

პოეტ-აკადემიკოს ირ. აბაშიძის ცხოვრება, ბიოგრაფია, ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა კარგად არის ცნობილი ქართული ხალხისათვის. პოეტის პოპულარობას ისიც უწყობს ხელს, რომ მისი პიროვნებაც (საზოგადო მოღვაწე, პოეტ-ტირბუნი, ადამიანთა გამკითხავი, ოჯახის დიდებული მემუფე, სუფრის მადლი და ა. შ.) ყველასათვის ნაცნობია და ახლობელი. ამის გამო შესაშურ გამბედაობად მიგვაჩნია მისი შესატყვისი ნაწარმოების შექმნა, მითუმეტეს, კინემატოგრაფის ენაზე. პოეტური სახის ახლებურად წარმოჩენა, მერე ისეთი თავისებური სულიერი წყობის ადამიანისა, როგორც ირ. აბაშიძეა, ლიტერატურასაც გაუჭირებდებოდა, ამის მიუხედავად, რომ საუწყუნოებრივი ტრადიციები საუფქლონაოდ აქვს გათავისებული და დახვეწილი. პოეტისავე სიცოცხლეში მისი პოეტური ნაშააროს კიდევ ერთხელ „ახალი მასალაში“ გააზრება და ეკრანზე გადმოცემა უარესად რთული ამოცანაა. მიუხედავად ამისა, ავტორებმა შექმნეს ფრიად სანტერესო ნაწარმოები. მათ აირჩიეს ფილმზე მუშაობის უძნელესი გზა: ეჩვენებნათ პოეტ მისთვის დამახასიათებელი ვითარებებში, ვინმეს „დახმარების“, „დახასიათების“, „დამოძღვრის“ გარეშე. დღევანდელ პირობებში, როცა საგრძნობია ეკრანზე პუბლიცისტიკის მოხალეობა, ოდნავ უცნაურადაც კი მოჩანს პო-



კალრი ფილმოდან „ირაკლი აბაშიძე“

ეტრის ნაცნობ-მეგობრების, კოლეგების „უგულებელყოფა“, ინტერვიუს, რეპორტაჟის სრული იგნორირება.

თანამედროვე მხატვრული პრაქტიკა (გამონაკლისს აქ არც კინემატოგრაფი წარმოადგენს. განსახილველი ფილმი სწორედ კინომატოგრაფიულია და არა ე. წ. სატელევიზიო), არც ისე მდიდარია „პორტრეტული“ ქანრის ნაწარმოებებით. არამც და არამც გასახილველი არ არის ის მოსაზრება, თითქმის დიდი პიროვნებანი უკვე თავისთავად განაპირობებენ ამგვარი ქანრის წარმატებას. „პორტრეტული“ ფილმი იზარჩვებს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა მისი შემოქმედნი მდლპროფესიონის ოსტატები არიან და ახასიათებთ მასალის ორგანიზაციის განსაკუთრებული ალღო ამის გამო, ერთი შეხვებით, შეიძლება უცნაურადაც ელერდეს, რომ ფილმი, რომელიც ირ. აბაშიძის შემოქმედებით ცხოვრების კონტექსტზეა აგებული, შთაბეჭდილებას ახდენს თვით პოეტისავე წარმატების მიზვნით. ირ. აბაშიძე კი არ მოქმედებს, არამედ ცხოვრობს ამ ფილმში. ავტორების წარმატების საწინდარი სწორედ ამგვარი ვითარების შექმნაა და, კიდევ ის, რომ მათ სწორი აქცენტებით გადმოსცეს პოეტის შეუტყუველი რწმუნა დიდი მოქალაქეობრივი მისიის შესრულებაში. მათ გვიჩვენებს ირ. აბაშიძის პიროვნება, რომელიც მოვლენებას და ფაქტებს წინ უსწრებს, უსწრებს პოეტური აღმავრებით, არჩვეულებრივი ძალით, შემართებით, იმედის უღევი მარაგით...

მასასადამე, ავტორთა კოლექტივის წინაშე (კიდევ გვიხდება გამეორება) იმთავითვე დადგა ძნელად გადასაჭრელი ამოცანა: ირ. აბაშიძის ცხოვრებაში და შემოქმედების რომელი მონაკვეთი შეერჩიათ, ან იქნებ თავს ეღობ მთელი მისი არც თუ ისე მშვიდი ცხოვრები-

სულეო გზის ჩვენება! ცხოვრებისეული გზის ჩვენება ავტორებს, ალბათ, ქრონოლოგიის ტყვეობაში მოაქცევდა, გატყვევნილ შარას დააყენებდა და დობრადეული, ყველაფრის თავთავის ადვილას ნაჩვენებს, ლოგიკურად ახსნილი, ჩვენი აზრით, შეუფერებელ საფუძველს, ფონს შეუქმნიდა დიდი პოეტის საინტერესო პიროვნული თვისებების გამჟღავნებას.

ავტორთა კოლექტივმა აირჩია, ერთი შეხედვით, სრულიად ჩვეულებრივი გზა. მათ აიღეს ყოველდღიური, თუ გნებავთ, „ყოფითი“ ეპიზოდები, ჩაუღრმავდნენ მათ არაჩვეულებრივ, უფრო სწორად, სრულიად ჩვეულებრივ საიდუმლოებებს, ჩაუღრმავდნენ ეპიზოდების ჩვენებას და გამოიყენეს გრძელი თხრობა, მიჯონებები, ასოზიაციები.

პიროვნების გასარკვევად, გასაანალიზებლად ეს გზა იილი არ არის და, რაც მთავარია, ხშირად ფრაგმენტულ, დაუსრულებელ, უფრო კი უინტერესო ხასიათს ატარებს. მაგრამ, უნდა გამოვტყდეთ, ყოველთვის არა! ბედნიერ გამოწყლისად სარეცენზიო ფილმი ჩაითვლება. იქნებ ამში ანგარიშმიუცემელი წველი თავად პოეტს მიუძღვის! უნდა აღინიშნოს, რომ ყველაზე ძნელ და საინთირო აღვილებში ირ. აბაშიძე შეუღარებელია, წინასწარ ჩაფიქრებულ არც თუ სწორად გაახრებულ მიზანსცენებში იგი გველენება საოცარი შინაგანი ძალის მქონე „პოეტ-მემსრულებლად“ (თუ ასეთ გამოთქმას გამოიყენებთ), იგი იმპროვიზაციის უმორჩილებს, უფრო მეტ, ანაკლებს ხოლმე ავტორების ადრეულ ჩანაფიქრს, შესაძლებელია, არაჩვეულებრივს, მაგრამ მინც ნაკლებად მნიშვნე-

ლოვანს, იქნებ უკვე შეუღარებულს. <sup>მეგრამ</sup> ირ. აბაშიძის, როგორც საეკრანო გმირის, შერეო კვლავ აღდგენილს, განახლებულს, <sup>განახლებულს</sup> საცნობარადქმნილი „მოგონილი“ ვითარებები, შექმნილი სიტუაციები ცოცხლად წარმოავლიდნოს, ერთი სიტყვით, ვაგვახაროს.

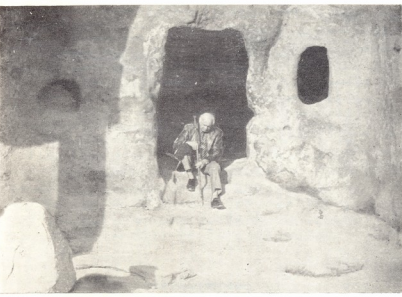
ავტორებმა ირ. აბაშიძე არ წარმოვედიდნენ მღელმარე გმირის პოზაში, თუ შეიძლება ითქვას, არ განიზარეს საკმაოდ საუკუნო თვალსაზრისი: თითქოს მხატვარი ეკრანზე ბევრს არ უნდა დაპარაკობდეს. ეს იმაზეა ნათქვამი, ვისაც ხალხისათვის სათქმელი არა აქვს რა, ანდა, წინასწარ იცის, რომ საერთო ინას ძნელი გამოიხაზვს. ირ. აბაშიძე ფილმში მსაპინძელია, როგორც გულთა ვაცს ჩვევდა, ყველას დამხვდორია (ამ ხოლო ქობების ჩაცმულობაც ხაზს უსვამს), საერთო ქართული მსაპინძელი სტუმარს არასოდეს უღუდმდება. მიუხედავად იმისა, რომ პოეტს ხმა წინადადურად ვერ მოწყევდა, მინც გენერაციას სიტყვების სიდიადის, ოპტიმიზმს.

ფილმის ღირსება ისიც არის, რომ იგი გვიჩვენებს ირ. აბაშიძის არა განდიდებას, არა იმას, თუ რა ანსხვავებს მას ბეგრისაგან; ხაზვამხლად კი არ მიგვიითებს მის უპირატესობასა და მორჭმულობაზე, არამედ ვაგარძნობინებს, თუ რა აჯავშარებს პოეტს ადამიანებთან, თავყანისმცემლებთან, კოლეგებთან, უმცროს მეგობრებთან.

ფილმი იმაზეც მიგვანიშნებს, რომ უფრო ღრმად უნდა ჩაიხედოთ პოეტის შემოქმედებაში, კარგად შევიცნოთ იგი, რაც ზღვა მასალას მოგვცემს. ამ მასალის სწორად დანახვა ფრიალ საჭიროა, რომ ამ წესითა და საშუალებით იქნებ ჩვენი თავიც უფრო სწორად და კეთილად შევიცნოთ.

ავტორთა კოლექტივი ღრმად სწვდება პრობლემას, სხვაგვარად მას ვაუჭორდებოდა სრულვასოვანი ნაწარმოების შექმნა. გმირის ხასიათის ყოველმხრივ წარმოსაჩენად, მისი ბუნების შესასწავლად მის „სასიტყვლო“ საიდუმლოებათა ამოსახსნელად საჭირო იყო მასთან რაც შეიძლება ახლოს მისვლა, მის შესახებ ვაგება მხოლოდ ყველაფრის, რაც მართალია, ჰეშმარია. მრავალზე უმრავლესი ცხოვრებისეული სიტუაციისაგან ზედმიწევნით სწორადაა შერჩეული და შეფასებული ის, რაც ყველაზე მეტი სიხუსტით შეესაბამება შემოქმედებითი კოლექტივის ჩანაფიქრსა და გმირის ხასიათს. ამის გამო სცენარი საკმაოდ მოქნილი გამოვიდა (ავტორებმა: მ. სალუქვაძე და ლ. სიხარულიძე). რეჟისორებმა მ. გვანცელაძემ და ლ. სიხარულიძემ გზადაგზა ადეილად შეძლეს იმის ვაეეთება, რაც გვემის მიხედვით ვათვალისწინებელი არ იყო, მაგრამ საქმის მსვლელობამ მოითხოვა, საზოგადოდ, დოკუმენტური ფილმის ვადლებსისა ეს აუცი-

კადრი ფილმიდან



ლებელია. დოკუმენტალისტებს საქმე ჰქონდათ მტკაღ ცოცხალ და მოსდევნად ადამიანთან, რაც მათ წინაშე წმადსეფრამ ათასგან მოულოდნელობას წარმოშობდა. ირ. აბაშიძის ხასიათის სრული გამოვლენისათვის დოკუმენტალისტებმა ისარგებლეს სხვადასხვა მეთოდით, რომელთაგან ძირითადია სამი: ფარული კამერით გადაღება, ტრადიციული, ჩვეულებრივი წესით გადაღება და ლია ინტერვიუ.

ფილმის ავტორებმა ყველაფერი იღონეს იმისათვის, რომ პოეტი ეკრანის წინ თავისუფლად აელაპარაკებინათ (ეს ქვეტექსტიდანაც აშკარად ჩანს). მოვიგონოთ, რა თბილ გრძნობებს აღძრავს პოეტის უროტიკოდ დაძმევებ ლიტერატორებთან, ამ მსახიობებთან „მუშაობა“ მოახლოებული საღამოს სარეპერტიკოდ, ან უშუალოდ მუშებთან ქარხანაში შეხვედრების დროს. დოკუმენტალისტების ადლის არ გამოპარვია, რომ საზოგადო მოღვაწე, შემოქმედი მამინ არის დიდი, თუ იგი როგორც იტყვიან, დიდთან დიდი და პატარასთან პატარა. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება ფილმის ყოველი კადრი, რომელშიც ირ. აბაშიძე სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებთან საუბრობს.

გამოცდილი ოპერატორის თ. ლომიძის ოსტატობა კიდევ ერთხელ დადასტურდა იმ კადრების სწორი შერჩევითა და კომპოზიციით, რომლებიც პოეტური ძალით გამოხატავენ ჩვენი მატერიალური და კულტურული ძეგლების, ისტორიული ადგილების, გეოგრაფიის მართალ სურათებს. ეს „სურათების“ გამოყენება ყოველთვის განაპირობებს ძირითადი სათქმელის სწორად. ფაქტობრივად და ამაღლებულად გადმოცემას.

განსაკუთრებით უნდა გამოვით ფილმის ბოლო ეპიზოდები, როცა მწერლის, შემოქმედის ზამბარასავით დაკვიპული ვენებათაღელევა თავისუფლებდა და პოეტისავე სიბრძნის ძალას ექვემდებარება. მაყურებლის სამსჯავროზე გამოსული პიროვნება ეკრანისაგან მოგვძახის: არ დაგვიწყდეს, პოეტს მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ „არ სუნთქავს ქვეყნად მგოსნის სული უტრანკვილიდ“. ამ წერებების ფხიზელი განსჯა ფილმში გადმოცემულია, არ შეცდებით თუ ვიტყვით, ირ. აბაშიძის ორი მონოლოგი: აღსარებით, რომელთაგანაც ერთი ფილოსოფიური მსკვლიბით წარმოითქმება ეკრანზე, კადრში, ხოლო მეორე — ფილოსოფიური ლექსით „განმეორებულ ტრაგედიას უწოდეს ფარსი“. როგორც ერთი, ისე მეორე შემთხვევაკ გვაახლოვებს იმ აზრითა და ფიქრით შთაგონებულ პოეტის სამყაროსთან, საიდანაც მაყურებლისათვის ადვილი მისახვედრია, თუ როგორ, რატომ, რისთვის დაიბადა „ო, ენავ ჩვენი, დედაო ენავ“, ან კიდევ „თუ ყველაფერი არის სიზმარი, თუ ბინდის-

ფერი არის ყოველი, მამინ რატომ დგას დღეს მზეთისი ჭვარი, რატომ დგას ისევ სვეტიცხოველი?!“

ირ. აბაშიძისათვის უყვდავება ემპირიული ცნობა არ არის, იგი გამოხატავს იმ ფსადაულებელი ვარჯის შედეგს, რომელიც გრძელდება პოეტის სიკოცხლის მთელ მანძილზე და მერც, დაუსრულებლოვ ვაგრძელებდი.

შეიძლება ზოგიერთი მაყურებელს ფილმის ფინალი სავამთოდ მოეგონოს, შეიძლება სხვადასხვა მხატვრული ასოციაციაც გაჩნდეს, პარალელი, მსგავსებაც დაიძვნოს, მაგრამ ყველაფერს ამას ჰქმნარტ იდეასთან საერთო არაფერი ეწენება, რადგანაც ჩვენს თვალწინა არა მსახიობთა მიერ გარდასახული სინამდვილე, არა მკვანის მიერ განსახიერებული როლი და ხელოვნურად შეკოწიწებული მოვლენა, არამედ ირ. აბაშიძის ცხოვრების ლოგიკური ვაგრძელება, ვაგრძელება ბუნებრივი, თუ ვენებათ, მის მიერ თრიოდე წუთის წინ ნათქვამი ლექსის უხუსტესი შესაბამისობა. აქ არც რეჟისორს, არც ოპერატორს, არც სხვას თითქოს გულში არც კი გაველოთ, თუ როგორი ვაგრძელება და დასასრული მოენახათ ფილმისათვის, სცენარის ავტორს თითქოს არც უფიქრია, რომ მოეცა პოეტის ვადასელა უყვდავებაში საინტერესო მხატვრულ-გამოსახვითი ხერხით... ყველაფერი თითქოს მოხდა თავისთავად, მოვლენათა ლოგიკური განვითარების შედეგად, დიალექტიკურად. პოეტის ოცნების, ფიქრებისა და ხილვების შესაბამისი აღსრულებით: „ჩვენ გულის ცეცხლი უმთავრესი საღლავეში მიგვაქვს“.

დაბოლოს. საქართველოს ტელევიზიამ ხსენებული ფილმის შექმნით უთუოდ დიდი საქმე გააკეთა. მაყურებლის, ყველა ქართველის სურვილთა სურვილია, რომ ასეთი ფილმების (თავანთი მადლი ღირსეული) გადაღება, რაც საშვილიშვილო საქმის კეთებას უდრის, განსწორდეს. ტელევიზიაში არსებობს საფონდო რედაქცია, რომელიც (მართალია, დღეს ეს რატომღაც „არ ენება“) უთუოდ უნდა კისრულობდეს სასილოცოლო ქართული მოღვაწეების არა უბრალოდ ფირზე აღბეჭდვას (ამასაც ვერ აკეთებს მატერიალური უღონობის გამო), არამედ მაღალმხატვრული, მაღალიდევრი და ფართო პლანის ნაწარმოებების შექმნასა და პოპულარიზაციას. ეს გადაუღებელი საქმეა! ამის მაუწყებელია „ირალი აბაშიძე“.

# მ თ ა ვ ა რ ი

თავი XXII

მთავრის მრჩეველთათვის

კარისკეების შერჩევა მთავრისათვის სახუმარო საქმე როდია: ისინი კარგები ან ცუდები იქნებიან, მისი კეთილგონიერების მიხედვით. მმარჩეველსა და მის უნარიანობაზე, უწინარეს ყოვლისა, იმ პირობა მიხედვით მსჯელობენ, რომელნიც მას გარს ახვეიან. თუ მათ თავიანთი ადგილი აქვთ მიჩნეილი და მისი ერთგულნი არიან, მთავარი ყოველთვის ბრძენ კაცად იქნება მიჩნეული, რაკილა შესძლოდღარეულთა შერჩევა და მათი ერთგულების შენარჩუნება. მაგრამ თუ საქმე სხვაგვარადაა, მთავარს შეიძლება ყოველთვის ცუდი თვალით უურებდნენ, ვინაიდან კარისკაცთა არამართებული არჩევანი უკვე მისი პირველი შეცდომა გახლავთ. ვინც იცნობდა ანტონიო დე ვენაფროს, სინცნ მთავრის პანდოლფო პეტრუჩის კარისკაცს, შეუძლებელია უქვიანეს კაცად არ მიჩნისა პანდოლფო, რომელსაც ასეთი კარისკაცი შეუდა.

ადამიანები, მათი გონებრივი უნარის მიხედვით, შეიძლება სამ ჯგუფად დაყოთ: ზოგს ყველაფერი თავისით ესმის, სხვები მხოლოდ ახსნა-განმარტების შედეგად ახერხებენ გაგებას, დანარჩენნი კი ვერც თავისით და ვერც სხვების ახსნა-განმარტების მეშვეობით ვერას ხვდებიან. პირველნი უწარჩინებულნი არიან, მეორენი — წარჩინებულნი, მესამენი — ფუჭნი. ამიტომაც, თუკი პანდოლფო პირველთა რიცხვს არ ეუფოვნოდა, მეორეთა შორის მაინც უფოლდ იმსახურებდა ადგილს. რადგანაც ყველა, ვისაც იმის უნარი შესწევს, რომ განსჯის გზით გაარკვიოს, რით არის კარგი და რით არის ცუდი სხვისი სიტყვა თუ საქმე, დიდი მიხედვარლობითაც რომ არ გამოირჩეოდეს, მაინც ყოველთვის გამოიცნობს კარისკაცის კარგსა თუ ცუდ ქციევას და, ამრიგად, კარგს წაახლისებს, ხოლო ცუდს ადევნოს. კარისკაცებს კი, რომლებსაც აღარ ექნებათ მისი მოტყუების იმედი, შეიტკ ვა ალარ რჩებთ: მართებულად უნდა მოიქცნენ.

ახსებობს ერთი უტუფარი ხერხი, რომლის წყალობითაც მთავარს ყოველთვის შეუძლია შეიცნოს თავისი კარისკაცი. როცა ის ხვდავს, რომ ეს უცანასკნელი თავის თავზე უფრო მეტს ზრუნავს, ვიდრე მასზე, და რომ ყოველთვის და ყველაფერში მხოლოდ საკუთარ გამოარჩენას მიეღობს, ასეთი კაცი არასოდეს არ ივარგებს კარისკაცად და არ შეიძლება მასზე დანდობა, ვინაიდან იმას, ვისაც სხვა ანიჭებს ძალაუფლებას, თავის თავზე კი არ მარტებს ფიქრი, არამედ მთავარზე, და არც სხვა რამ საზრუნავი უნდა გაანდეს, გარდა იმისა, რაც პირადად ეხება მთავარს. მეორეს მხრივ, მთავარი, რომელსაც სურს, რომ მისი კარისკაცი არ გადასცდეს სიკეთის გზას, ზრუნვას არ უნდა აკლებდეს, ატაცეს სცემდეს და წყალობით აესტბდეს მას; და რათა მონადირის მისი გული, ატაცვსა და პასუხისმგებლობას თანაბრად ინაწილებდეს მასთან, ეს იმიტომ, რომ დიდი ატაცვისა და დიდი წყალობის გამო აღარ მიეღტვოდეს სხვა ატაცვისა და წყალობას, ხოლო დიდი პასუხისმგებლობის გამო შიშით უურებდეს ცვლილებებს, ვინაიდან უნდა ესმოდეს, რომ მთავრის გარეშე ცუდად წაუვა საქმე. თუ მთავარი და კარისკაცი ამნაირნი არიან, მათ შეუძლიან ენდონ ერთმანეთს, თუ არა და, ერთ-ერთ მათგანს სავალლო აღსარული ელს.

თავი XXIII

რომგორ უნდა დააღწიოთ თავი პირმოტყენით

არ მინდა დუმილით აუვარი გვერდი კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს და შეცდომას, რომლისგანაც მთავრებს ძალზე უჭირთ თავის დაზღვევა, თუკი დიდი გამორახობით არ გამოირჩევიან და ვერ ახდენენ სათანადო არჩევანს. მე ვგულისხმობ პირმოტყენი, რომლებითაც სავსეა ყოველი სასახლის კარი, ვინაიდან ადამიანები ისეთნაირი სიპოვნებით ეძლევიან თვითკობას და იმნაირად ცდებიან არ მხარვ, რომ მწნალდ თუ ვინმე ახრტებს ამ მართლად და შეკვირისადაც დაიხსნას თავი; ხოლო თუ მისგან თავის დაღწევას დააპირებენ, არც ისაა გამოირცხული, რომ ზიზღის საგნად იქცნენ. ვინაიდან მთავარს არ გაინისა პირმოტყენთაგან თავის დასხნის სხვა სა-

დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელნაწები“ № 8, 9, 1981 წ.

შეილება, გარდა იმისა, რომ დარწმუნის ხალხი, თითქოს სულაც არ შეუძლებელია სიმართლის თქმა; მაგრამ თუ ვეძლა, ვიხსიკ არ მივტარებთ, სიმართლეს მოახლოვებს მოავარი, მისი დღისგან უფროდ შეიძლება. ამიტომ კეთილგონიერი მოავარი მესამე ვას უნდა სიხედვებს: თავის სახელმწიფოში უნდა არჩევდეს პრემი კაცს და მხოლოდ მათ რაოდენ სიმართლეს თქვას ნების, თანაც, არც უკლები თვის, არამედ მისი შეტოვების ამახსნა. მაგრამ მოავარი ყველაფერს უნდა ეყოთებოდეს თავის რჩეულად, ისმენდეს მათ არს და შემდეგ თვითონვე არჩევდეს საკითხს. ყველა ამ მჩრველებს ერთად და თვითონვე ცალკეც მოავარი ისე უნდა ექსპონირდეს, რომ მათ გმობდეს: რაც უფრო გულახდილი იქნება, მით უფრო ამებენ მოავარს. მათ გარდა კი ყურს არავის უნდა უღებდეს, მტკიცეად იყავდეს მიღებულ გადაწყვეტილებას და განსურბლად ახორციელებდეს მას. ვინც სხვაგვარად იქცევა, ამ სირთულეთა მხებრალი ხდება ამ ერთადვე სხვადასხვა შეუღლებლობათა შორის შერყევებს, რამაც შეუძლებელია დაცვის საგნად არ აქციოს იგი.

მე მინდა მოვიტარებ ამ თანადროულ ცხოვრებაზე ადებოდა ერთი მაგალითი. პრელატმა ლუკამ, ახლადელი იმპერატორის მასობრივადიან მჩრველმა მის უღლებულუბონაზე საუბრისას შენიშნა, რომ ის არავის არ ეთათობებოდა და არასოდეს არ იქცეოდა საკუთარი გადაწყვეტილების თანხმად, რაც იმით აიხსნება, რომ მისი ქცევა მოდიანდა უპირისპირებოდა ზემოაღნიშნულ წესებს. საქმე ისაა რომ იმპერატორი გულთახობრივად კაცს ვაძლავთ, არავის არ უმედვანებს თავის ზრახვებს და არც ვისიმე არჩა აინტერესებს. მაგრამ როგორც კი იმპერატორის გარსახვა, მისი განტარცილებებისა, მტკიცედება და აუკარა ხდება, მჩრველები ცდილობენ ხელს აიღებინონ უარჩაბუნელ და იმპერატორი, თავისი სიხედვების გამო, მართლად ვარჯიშებს. ამას, რატომა, რომ რასაც დღეს აკეთებს, ხელს აჩერებს, რომ ვერაზოდეს ვერ გაეგებს, რა სურს, ანდა რას აპირებს; და რომ მისი გადაწყვეტილება არასოდეს არ არის სანდო.

ამიტომ მოავარი ყოველთვის უნდა ეთათობებოდეს თავის მჩრველებს, მხოლოდ ეს კია, რაკა თვითონ მოვარინება და არას რაკა სხვებს სურთ; მეტად ვეძევით, კიდევც უნდა მისიხსნებდეს, თუკი ენევენბა, რომ ვიღაცა რაღაცს გამო ცდილობს დაუფლობის სიმართლედ. და თუკი საკვირთებს მგონიათ, რომ მოავარი, რომელსაც კეთილგონიერად იცავდნენ, თავის თავს კი არ უნდა უშადლოდეს ამას, არამედ კუიანა მჩრველებს, რომლებიც მას გარს ახევიან, მაგრამ ისინი უეძველად ცდივან, ვინაჲდა უტყუარია წესი, რომელსაც გამოჩადისც არ გააჩნია და რომლის მიხედვითაც მხოლოდ პრემი მოავარს შეიძლება ჰყავდეს ერთი მჩრველები. როლინდ მოავარს მოდიანდა არ დემორჩილის კარს კაცის და, თანაც, მალე კუიანდ კაცს გაყვებას. ამ შემთხვევაში გავგნავა შეიძლება ნაყოფიერად იყოს, მაგრამ დიდხანს კი არ გასტანს, ვინაჲდა ეს კუიანი კაცე მოავარს მალე წართმევს ძალაუფლებას. ხოლო როდესაც მოავარი რამდენიმე პირს ეთათობებდა, ვერაზოდეს ვერ ეღივრება იმას, რომ მათი თათბირი ერთმანეთს ეთანხმებოდეს, და თუ გონიერი კაცი არ არის, ვერც თვითონ შესძლებს მათი სხვადასხვა პარის შეთანხმებას; ყველა მჩრველი მხოლოდ საკუთარ გამოჩინვად დაიწყებს ფიქრს და თვითონ კი ვერ მოახერხებს ვერც მათ განსორცებას და ვერც გამოცნობას. ასე უფლებად და ასე იქნება, ვინაჲდა ადამიანები ყოველთვის ბოროტნი იქნებან, თუკი აუცილებელია არ აიძულებოთ კეთილნი იყონ. აქედან გამომდინარე, ყოველი კეთილი რჩევა, ვინც უნდა იხდოდეს მას, მოავარს კეთილგონიერების შრეგნა და არს პირიქით: მოავარს კეთილგონიერება როდია კეთილი რჩევის შედეგი.

თავი XXIV

რატომ დაპარავს იბალილაზა მთავარბაშა თავისიონი სამთავრობი

როდესაც კეთილგონიერულად იყავს ზემოხსენებულ წესებს, ახალი მოავარი ძველის გავლენას იყენს და მისი მდგომარეობა სხვაგვარად უფრო მტკიცე და უფრო შეარცის კი ხდება, ვიდრე იმისი

ვისაც ძველთაგანვე ხელთ უჭირავს ძალაუფლება. საქმე ისაა რომ ახალი მოავარის ქცევა უფრო მეტ უნაზღობებს იქცევა, ვიდრე ვინცეკვირდებით მოავარის საქციელს, და თუ ქველ კაცე ვერცხეხებდა მისი მომცემბა უფრო მეტად ხიზლავს და უფრო მტკიცედმეძებულებს ხაზს, ვიდრე დინასტიის სიძველე. ვინაჲდა ადამიანებს აწეკო უფრო უფრო, ვიდრე წარსული, და თუ დღევანდელი დღითი საკუთლები არიან, სხვას ადარის დაგდებენ. მეტად, არაფერს დაიშურებენ მოავარს დასაცავად, თუკი მან, სხვა მჩრვე, თვითონვე არ უფრო საკუთარ თავს. ასე რამ, რომაც დიდხანს მოიჭვეს ახალი სამთავროს ფუძემდებელი და ღირსეული კანონებით მისი შემამკობელი და განმარტყლებელი, ისევე როგორც ირანკ სირცხვლეს ქმარის, ვინც მოავარდ დიანდა, მაგრამ თავისი უფურცრობით დაუკარტყტაბტი და თუ კარგად დავუკვირდებით იმ იტლიულ მმარსნებებს, რომლებმაც ხენს დროში დაუკარტყტა ძალაუფლება, როგორც მავალითად, ნაჲლილის მეფემ, სილანის ღუჲამ და სხვებმა, დიანხათი, რომ ყველა მათგანს საერთო ნაკლი ჰქონდა: უთაროდ უძღვებოდეს ახალი უფრო საქმეს, რისი მიზეზებიც დაწერილებით განხილვით ზემოთ. ევეც არ იყოს, ზოგი მათგანი თავისსავე ხაზს მტობდა, ხოლო მათ, ვის მიმართაც ხაზი კეთილად იყო განწყობილი, ვერ შესძლებს თავი დეუზღვითად დიდებულთაგან. ამ მიზეზების გარეშე შეუძლებელია ხელდან გამოკეცვლის სახელწიფით, რომელსაც ხასკთაო ძალა შესწევს საიმიოდ, რომ ბრძოლის ველზე გამოიყვანოს ჯარი.

ფილიპე მაკედონელი (აღუქსანდრე ღილის მამა კი არა, არამედ ის, ვინც მაკედონს ტიტუს კონტოუსმა) მხოლოდ პატარა სახელმწიფოს მფლობელი იყო, პატარახ-მეთკი ვამბობ რომისა და სახე-მთების სიღაფრესთან შედარებით, რომლებიც თავს დაესხნენ მას. შესძლებდა იმისა, რაკლე მეომარი კაცი იყო, ხაზასაც არწულებდ ექცეოდა და დიდებულთათმაც ღრწებულად ეტრა თავი, დიანხანს წარმატებით ეთმებოდა მათ და, მართლაც, ბოლის და ბოლის, რამდენიმე ქალაქი კი დაუკარა, მაგრამ შეინარჩუნა ტახტი. ამიტომ ეს ხელს მთავრები, რომლებიც ამდენხანს ფლობდნენ თავიან სასრ-მანებელი და ბოლის მანც დაუკარტყტეს ისინი, ბედისწერას არ უნდა ადანაშაულებდნენ, არამედ თავიანთსავე უნაიაობას. რადგანაც თვითღილიანობის ეგამ არასოდეს უფრქობია, რომ დროცა შეიცვლებოდა (მეუღერი ამნდში ვის უხსოვს ქარიზმაო? — ეს ნაკლი ხომ საერთოა ყველა კაცისთვის), ხოლო მქნებულდობისს გაქცევაზე უფრო ფორტობდნენ, ვიდრე ადვანკაცეა. იმის იმედით, რომ დაუპირისპირის თანგონობით მოთმინებდან გამოსული ხალხი, ბოლონი და ბოლის, უნაენ დაბარებულნი არა. ამინარი გადაწყვეტილუბა, რაკა სხვა საშუველი არახა ჩანს, გამარტყტებულთა, მაგრამ ამის გამო სხვა გამოსავლის ძიებაზე ხელის აღება მიუტყვებლად მიმანჩია. ვინ ეცემა იმის იმედით, რომ ვიღაცა წამოაიყენებს? მწვეულეთი შეიძლება არც გამოჩინდეს, მაგრამ კიდევც რომ გამოჩინდეს, მოავარს ბევრს არას არგია, ვინაჲდა ამნარი თავდაცვა მასზე როდია დამორტყტებული და ამიტოვად არ არის საშეღელი. სანდო, ქველთი და საი-მეოლა მხოლოდ იმნარი თავდაცვა, რომელიც პირადიდ მოავარსა და მის სიქველთუჯა დამოკიდებულთ.

თავი XXV

როგორიან ბედისწერის გავლენა აქვს ცხომარბაშა და როგორ შეიძლება წინ აღუდგას მას

მე ვიცი, ზევარი კაცი იმ აზრისა იყო და ახლაც იმავე აზრზე დგას, რომ აშუკვენიური მოვლენების მსველოდობას ბედისწერა და ღმერთი წარმართვენ, და რომ კაცთა კეთილგონიერებას არაქცეოთ და შეუძლია რაიმეს შეცვლა, არამედ სრულიად უწეკა განგების წინაშე. აქედან გამომდინარე, შეიძლებოდა დავცეხად რა საჭიროა იულის ღვრა და ქანაწევება, ყველაფერი მცენადლო განგების წინაშე. ამ აზრმა საუფელთაო აღიარება მოიპოვა ჩვენს დროში, რაც იახსნება ყოველგვარი ადამიანური წინასწარჩევის სრულიად გამო-მრცივებლი უქველად ცვალებადობით, რომლებიც არ უკეჩეულები-რაც და ყოველდღიურ მოვლენებზე იქნენ. მათზე ფიქრისას, ნაწილო-ბრზე მეც უნდა აზრისაყენ ვიხსენებ ხილმე. მაგრამ რაკლე დაუსწევე-



ბელს, განძარცულს, ფეხებზე უაყოლილს, თავადუფასხმულსა და მისწანად განწირვებულს. და თუმცა ზოგ ზოგში აქამდეც გამოვლენილია სიქვლისა და სიმხვევის სული, რაც თითქმის იმის მიღეს ვაძლიდა, რომ როგორც იქნა ვედრანუო ღმერთის მიერ მოუღონელი მსხენლო, მაგრამ ვი რომ უველაზე დიდი წარმატებების შემდეგ ბუდისწერა ვაზს უღიავდა და მათ, ახვ რომ, იტალია, სასიცილო სარტე-სეკურე სულმობრძივი სნეულის მხავასა. დღემდე მიიღოს კაცს, რომელიც მოუღონებს მის ქრალიობებს და ბოლოს მოუღებს ლომ-ბარდის ძარცვისა და განძარცვის, ტოკისა და ნეაქლის სანეფოს აიხრებასა და იავარიუფს და, ბოლოს და ბოლოს, განკრინას მის დაიარქველ წულუბებს. როგორ ვედრება საბრალო ღმერთს, რომ მისმა მუწაქვამდე მოუღონეს ბარანოსისა ვულგემციობისა და ხისასტეისაგან გამაათიხუბლებელი და დაშხენლი! რა ერთსულ-უნად დარაზმული დაღვება იგი სახალხო დროშის ქვეშ, იორიდე-კი გამოჩნდეს მხსენლი და ამჟამად არავინა ისეთი, ვისზედაც იგი უფრო მეტ იმდეს ამკრებდეს, ვიდრე თქვენს ბრწუნულად ვაგრჯე, რომელსაც თავისი სიქვლისა და სუბედნიერების წყალობით მას ხომ თვით ღმერთი და ეკლესია მფარველობენ, რომლის წინამძღვრადაც დღეს თქვენი ერთ-ერთი წევრი ვავლენინება შედგომ სთავ-უნი ჩანდგომიდა სასუბოლის განათიხუბლების მიზეზ. და ეს აღება, არ გახდება შეუძლებელი, თუკი მისამდ ნიშნულად დაუხავთ იმ დიდი ადამიანების ცხოვრებას, რომლებზედაც ზემოთ ვადასაჩარქეთ. მართალია, ამნარი ადამიანები იშვითინ და განციფერების ღირსნი არიან, მაგრამ, ასეთ თუ ისე, ისინი ადამიანები იყვნენ, და თითოეულ მათგანს მოქმედების უფრო მინიშნული სახაბი ჰქონდა, ვიდრე თქვენა ვაკეთ დღეს; მათი დავაწლ, თქვენს მოხავლ დავაწლთან შედარებით, არც უფრო სამართლიანი იყო და არც უფრო ახალი, და, ბოლოს, არც ღმერთი მფარველობდა მათ უფრო მეტად, ვიდრე ამჟამად მფარველობო თქვენს სამართლიანობაც ესაა სწორად, რადგან მხოლოდ ის იშოა სამართლიანი, რომელიც აუცილებელია და მხოლოდ ის იარალია წმინდა, რომელიც ერთადერთ სასიხებად დაუ-სახავს ხალხს. ამნარი დავლისთვის უველაფერი მზადაა, ხოლო ამ-ნარს მხოლოდნის ვერაფერი დაუდგება მის, თუკი სათანადოდ ვა-მოიყენებენ ჩემს მიერ სახელმძღვანელოდ დასახელ წესებს.

ვევც არ იშო, ურაცხვი სასწაულებით ვიცხადებს ღმერთი თავის ნებას; თუ ვაიო ზღვა, ვაზს გარეგნებითა ღრუბლებით, წყალი წარმოადგინა კლდე და წვიმასათი ჩამოვლიდა მანანს ციდან. — უველაფერი შეერთდა თქვენდა განსაღებლად; დანარჩენი თვითონვე უნდა აღასრულოთ. ღმერთს არა ნებაჲს, რომ უველაფერი თვითონ მომოქმედოს, რათა არ მივგხადოს თავისებოდა ნება და ჩვენი კუთხოლი დიდება. და არ ვასაკითხა, რომ ვერცერთმა ზემოსიხუბ-ბულმა იტალიელმა თქვენ შესწლო ის, რაც, თუ იმედი ვაგვიბაროდ-და, უნდა შესწდოს თქვენს პარწინავლ ვაგრამ, და რომ იტალიაში მომხდარი იმდენი ვადტარიალებისა და ამდენი სისხლისმღვრელი ომების შედეგ, ერთს შეხედეთ, მინც ისე ჩანს, რომ სამამაყო ზნე მთლიანად მიიწავდა ჩვენს ქვეყანაში: ეს აიხსნება იმით, რომ ძველი დაწესებულებები უვარცხინი იყვნენ, და რომ არ აღმოჩნდა კაც; რომელიც მათ ნაყოლად დააფურცნებდა ახალი. არავერი ისეთი სა-ხეხლს არ იხვევს ახლად აღზევებულ კაცს, როგორც მის მიერ მიე-ცხადებოდა ახალი კანონებისა და ახალი დაწესებულებების დაფუძნებ-ლიდა; რაც ისინი შეიტყვედ არიან დაფურცნებულნი და სიდიდის ნიშნით აღზევდომნი, პატრიციუმასა და განციფერებას ვინერავვენ თავიან-თი შემოქმედის მიმართ. ხოლო იტალიაში უღევია ისეთი მასადა, რომელსაც შეუძლია მიიღოს კოველავარი ფორმა. დიდი სიქველუ თავს იჩენს მის შეილებში, თუკი ამავე სიქველსაგან განძარცული არ იქნა მათ სათავეში მდგომი ხალხი. დაუკვირდით ორბარბროლებსა და მტკიცარცხიანი ჩაზმების შეტაკებებს; თქვენ დარწმუნდით, რადუნდ მაღლა დგანან იტალიელთი ძალმოსილების, სიმარჯვისა და საზრიანობის მხრივ. მაგრამ როდესაც ისინი მრავალრიცხვან ღაშქ-რად ერთიანდებიან, მთელი მათი ღირსება ქარწყლებება, ვინაიდან საქმის მცოდნენი ურჩინი არიან, ხოლო უველას შეუძლია საქმის მცო-დნედ მოქმინდეს თავი, ვინაიდან დღემდე არ გამოჩენილა თავისი სიქველითა თუ სუბედნიერებით სხვებზე იმდენად მაღლა მდგომი კაცი, რომ უველანი უყოყმანოდ ემორჩილებოდნენ მას. აი, რატო-მია, რომ ამდენი ხნის განმავლობაში, ეგრძოდ, უქანსკელი იოც წლის მანძილზე ვადახილდ უველა ომში, მარტოდუნდ იტალიელები-საგან შემდგარი წარი ყოველთვის მარცხს განიცდიდა. ამის დასტუ-

რად, უქანსკე ყოვლისა, ტარი, შუამდგე კი აღქვასხარისა კეთა, გენუა, ვალია, ბოლიონი და მესტრიო კმარა.

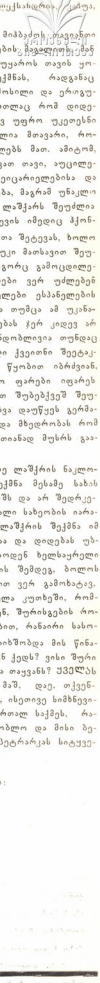
ამიტომ თუ თქვენს ბრწუნულად ვაგრს სურს მიპაპქის, თავიიტიო სამშობლოს განმათიხუბლებელი დიდი ადამიანების მკავლენობა; უნარწინა უნარწინა ყოვლისა, მეტიც საფუძვლი უნდა ჩაუდაროს თავის ყო-ველგვარ მსგებლობას და საყოთარი ღაშქარი შექმნას, რადგანაც წარმოდგენილია უფრო უფრო, უფრო ძველმოსილი და ერთგუ-ლია ჯარი. და ყველა ჩარისკაცი ცალ-ცალკე მართალია რომ დიდ-ბუნად შეიძარო იტალი, ერთად დარაზმული კიდე უფრო უტესინი იქნება; თუკი ირწმუნეს, რომ მათი წინამძღვლია მოვარს, რომელიც უწარადგება და შტრუნელობს არ აკლებს მათ. ამიტომ, უცხოელთაგან რომ იტალიური ნიშნისათი დავიკეთო თავი, აუცილე-ლია ამნარი ჩარისკის შექმნა. მართალია, შვეიცარიელებისა და ესანელეების ქვეითი ღაშქარის რისხავა ითილება, მაგრამ უწარაო არც ერთია და არც მეორე, რის გამოც მეტის ღაშქარს შეუძლია ამა მარტო წინ აღდგეს მათ, არამედ მათი ძლივის იმედიც ჰქონ-და. რადგანაც ესანელეები ვერ უძლებენ მხედარია სიტყვას, ხოლო შვეიცარიელები ქვეითებს უნდა უფროხდენ, თუკი მათსათი შეუ-სიკვარ მეორებთან მოუწევთ თანა. ამიტომ, როგორც ვაგიცოდება-ბი ვიცივნე და კვლავაც ვაგრძენებს, ესანელეები ვერ უძლებენ ფრანკს მხედრობის იტრის, ხოლო შვეიცარიელები ესანელეების ქვეით ქართან შეტაკებაში იცილიან მარცხს. და თუმცა ამ უქან-სკნელ შემოხვევასთან დაკავრებით, გამოცდლებს ქერ კიდეე არ უტყვანს თავისი საბოლოო სიტყვა, მაგრამ ნიშანდობლია თუნდაც რავერსთან გამართული ბრძოლა, სადაც ესანელე ქვეითნი შეტაკ-ნენ გერმანიას რაზმებს, რომლებიც ისეთივე წყობით იბრძვიან, როგორც შვეიცარიელები; ესანელეებსა მომერს ფარტები სიტყვის თავიანთი სიმარჯვისა და ღონილობის წყალობით უშუბიქვეუ შეუ-ვარდნენ და, თითონ სამიწოდ დაყლებება, ჩეხვა დაუწყეს გერმა-ნელებს, რომლებმაც აღარ იციდნენ რა ექნათ და მხედრობას რომ დროზე არ შეტაკა ესანელეებისათვის, ისინი ერთიანად მუხრს ვა-უვებდნენ მეტრს.

ამრადვე, ქვეითთა როგორც ერთი, ისე მეორე ღაშქარის ნაკლო-ვანებათა ვაგაფლანონებით, შეიძლებოდა შევეცქინა მესამე სახის ღაშქარი, რომელიც ვაუძლებდა მხედრობის იტრისა და არ შეტაკე-ბოდა ქვეითთა წინაშე. ამისთვის საჭიროა არა ახალი სახეობის იარა-გი, არამედ საომარი წრობის შეცვლა. ამნარი ღაშქარის შექმნა იმ საიხაბოთა რიგს მიეკუთვნება, რომლებიც სახელსა და დიდებას უწ-ვევენ მთავარს. ხელიდან არ უნდა გაუშვაო ესოდენ ხელსაყრელი შემოხვევა, რათა იტალია, ამდენი ხნის ღლიდრის შემდეგ, ბოლოს და ბოლოს, ეღრისოს თავის მხსნელს. სიტყვებით ვერ გამოხატვა, რა სუფარული შეხედებაა მას იტალიის ყველა კუთხეში, რომ-ლებიც უტოლებოა შემოსევებისაგან დაზარალებნი, შურისგების რი-გორი წურებლით, რარჯ უსაღვრო ერთგულებით, რანარი სასო-ვლო, რა ცრემლებთა ფრქვევით! რომელი ჰვე დაიხილდა მის წინა-შე! რომელი კუთხის მცხოვრებნი არ მოუხადდნენ ქედს? ვისი შური აღედგებოდა წინ? რომელი იტალიელი არ სცემდა თავყანს უკველს უკველში ამაშუბლა ბარბაროსთა ბატონებთან. ვაჰ, დავ, თქვენ-სა ბრწინავლ ვაგრამ იტალიის ეს მოვალეობა, ისეთივე სიმხვევი-ა და სასიცილო, რომლითაა ხელს მიკვირენ მართალ საქმეს, რა-თა მისი დროშის ქვეშ აღორძინებს ჩვენი სამშობლო და მისი ხე-დის ვარსკვლავის სხვიფინარებამ განძარცობის პეტრარკის სიტყვ-ები:

Virtù contra furore  
Frènderà è arme; e fia è combattor corto;  
Che è antico valore  
Nègè italiico cor non è ancor morto

დასასრული

იტალიურიდან თარგმანა  
ბანანა ბრეგვამში



# ქ რ ო ნ ი კ ა



რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი ხუთ მოკლე ხანში შეირჩე და ეწოდა საგაბრილოლო კივს. სტუმრებმა ურანიის დედაქალაქში ჩაიტანეს ხუთი სპექტაკლი: ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“, უ. შექსპირის „რიჩარდ მესამე“, თ. კილიას „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, რ. სტურუას, ა. ვარსიამშვილისა და ლ. ფოფხაძის „ვარაიდები თანამედროვე თეატრში“ და ე. გულდინის „მშვენიერი ქართველი ქალი“.

რუსთაველუბმა დამკებერში კიევლებს მხოლოდ ორი სპექტაკლი უჩვენეს — „კავკასიური ცარცის წრე“ და „რიჩარდ მესამე“.

კიველი მკურნელი ამ. ჩერადაე მოიხიბა ქართული თეატრის პროფესიული

დონით და მსახიობების ინდივიდუალური ოსტობით. სპექტაკლების სახანავად სპეციალურად ჩამოდიოდნენ რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალაქებიდან, ოქტებრიდან და რაიონებიდან. ცენტრალურ ვაჭრობაში იხვედებოდა რეცენზიები, ინტერვიუები. ყველა ერთხმად აღიარებდა, რომ დღეს რუსთაველის თეატრი ერთერთი საუკეთესოა მთელს კავშირში და მრავალმხრივ განსაზღვრავს საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მიღწევებს.



განსაკუთრებული მოწონება ღიმილსა და იმ სპექტაკლებმა, რომლებიც დადგარეს რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, სსრკ სახელმწიფო და ე. მარჩანოვილის სახელობის პრემიების ლაურეატმა რ. სტურუამ. საერთოდ, რ. სტურუას დიდ და თავისებურ რეჟისორად მიიჩნევენ დღეს არა მარტო კიევში, არამედ მთელ საბჭოთა კავშირში. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს მისი მიღწევა პუნისხალში და ამ პუნის სცენური ინტერპრეტაცია.

აი, რას ამბობს რ. სტურუას შესახებ ერთი რიგითი მკურნელი, პროფესიული მასწავლებელი: ვუბლი რა ხარის ნიჭიერი ქართველი მსახიობების პლასტიკის, მუსიკალობის, ტექნიკის, იმპროვიზაციის და ფიზიკის

გვირგვინს მაინც ვაჩვენებ „კავკასიური ცარცის წრის“ დამდგმელ რეჟისორს, რიხბერტ სტურუას“.

კიველ მკურნებულე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ქართული მსახიობების მაღალმა პროფესიულმა დონემ და მრავალმხრივმა ნიჭმა — უზადო პლასტიკა, მუსიკალობა, გარდასახვის უნარმა. ბევრი თბილისიტყვა დაიწერა მ. თბილელზე: გ. საღარაძეზე, ი. გიგოშვილზე, ე. ლილაშვილზე, გ. ხარაძეზე, ე. კახიანიძეზე და სხვებზე. ისევე რაგორც ყველგან, კიევშიც ბევრი თაყვანისმცემელი შეიძინა რ. ხნიკაძემ და კიველი თეატრის მოუვარუნელი დღესაც ვერ გამოავისუფლებდნენ იმ შთაბეჭდილებისგან, რაც მათზე რ. ხნიკაძის თამაშმა მოახ-



ხორციელებულია საოცარი ზომიერებით — არც ერთი ზედმეტი დეტალი, არცერთი უაღვილო ტონი, ბევრა და ნაბიჯი. ყოველთავე ამას კი უმაღლესი მხატვრის სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს გ. მესხიშვილს, მ. შველიძეს, მ. ჰავეციანს, კომპოზიტორს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტს, სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს გ. ყანჩელს, ქორეოგრაფს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტს ი. ზარციას.

რუსთაველის თეატრის გასტროლები ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კულტურულ მოვლენად იქცა ურანიის დედაქალაქის ცხოვრებაში, ამის დასადასტურებლად თუნდაც ერთი რიგითი მკურნელის, პროფესიული ექიმის სიტყვებს მოვიტანო: „რუსთაველის თეატრის გასტროლებმა ჩემს უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა, მაგალითი თეატრალური კულტურა გზარდას ყველაფერში. გზარდას მსახიობთა ბრწყინვალე ოსტატობა, მათი პლასტიკა, როლის შესრულების უზადო სისუსტე და ლაქონობა. ყოველი მოძრაობა დამახასიათებელია ზუსტად განსაზღვრული პერსონაჟისათვის და ზუსტად სასუბოხს განსაზღვრულ სიტუაციას. რაც დაბნაშო ზიხარ, მთელი სპექტაკლის მინიმალურად გამოვლენა ატყვის გარდა. კუმარა იტი ხელოვნების ამოცანა წარუდის ის არის, რომ ადამიანებს სიხარული მიანიჭოს“.





**«საბჭოთა ხელოვნება»**

№ 10 1981

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОМИТЕТЕ  
КОМПАРТИИ ГРУЗИИ**

В журнале опубликовано Постановление ЦК КП Грузии: «О городских и районных театрах Грузинской ССР» и редакционная статья «Театр — очаг культуры». (стр. 2).

**СТО ЛЕТ ГРУЗИНСКОГО  
ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННОГО  
АКАДЕМИЧЕСКОГО  
ТЕАТРА ИМЕНИ ШОТА  
РУСТАВЕЛИ**

100-летие Государственного академического театра имени Шота Руставели торжественно отмечает наша общественность. Этой дате журнал посвящает ряд материалов: редакционную статью, статьи театроведов Н. Урушадзе и В. Кикадзе, знакомящие читателей с деятельностью театра до и после Октябрьской революции, И. Газрекели «На фестивале в Анниенес», приветствия председатели Союза художников Грузии Э. Амашукели «Поздравляю прославленный театр» и известного грузинского писателя С. Квднашвили — «Вековая слава», отзывы зарубежной прессы. (стр. 10).

**Михаил Туманишвили  
РЕЖИССЕР УХОДИТ С ТЕАТРА**

Журнал начинает публикацию новой книги известного грузинского

режиссера М. Туманишвили «Режиссер уходит с театра», включившую в себя творческие портреты прославленных деятелей грузинского театра А. Хоравა, А. Васадзе, Г. Тонстонигова, В. Годзишвили, Д. Алексидзе, С. Закариадзе, а также — Р. Чхикадзе, Г. Гегечкори, Э. Манджгаладзе, М. Чачава, К. Махарадзе и других. Но, как пишет автор предисловия к книге Н. Гурбадзе, это произведение посвящено фанатической любви к театру. Главным действующим лицом книги, ее героем остается сам автор — личность в высшей степени интересная, мыслящая, преданная любимому делу. (стр. 87).

**Этери Окуджава**

**ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ФИЛЬМЫ  
1979—1980 гг.**

По заказу Гостелерадио на киностудию «Грузия-фильм» ежегодно снимаются телевизионные фильмы, выходящие на суд многомиллионной всевозможной аудитории грузинское киноискусство. Однако художественный уровень этих фильмов зачастую недостаточен высок.

Об этом идет речь в статье, анализирующей телепродукцию киностудии «Грузия-фильм» за 1979-80 гг. (стр. 97).

**Манага Ахметели**

**РЕВАЗ ЛАГИДZE — 60**

Известному композитору, народному артисту Грузинской ССР, лауреату Государственной премии и премии им. Руставели Ревазу Лагидзе исполнилось 60 лет. В ознаменование этой юбилейной даты в Кутаисском оперном театре успешно была поставлена опера Р. Лагидзе «Лела» (режиссер — народный артист СССР З. Анджапаридзе, дирижер — Р. Хурцилава, художник — Ш. Чиковани. Публикуется рецензия на постановку. (стр. 107).

**Нико Леонидзе**

**ГОЛОС ПОЭТА С ЭКРАНА**

Рецензируется новый грузинский телевизионный документальный фильм о поэте-академике Праклиме Абашидзе, поставленный режиссерами Л. Сихарулидзе и М. Гванцеладзе. (стр. 111).

**Николао Макнавелли**

**ГОСУДАРЬ**

Журнал заканчивает публикацию сочинения Н. Макнавелли «Государь» С итальянского произведение перевел Вацана Бреговдзе. (стр. 115).

ფორალში დაბეჭდილია შ. ბაბოიას,  
3. შეერენოს და ი. კვაჭანტროსის უო-  
ტრები.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბაღაბუნიძე.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, შარანისულის ქ. № 5.  
ტელ. 95 10-24, 95-18-24.

საქართველოს კ. ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 1981.

გადეცა წარმოებულ 24/VIII-1981 წ.  
ხელმოწერა დასაბეჭდად 9/X-1981 წ.  
საბეჭდი ქაღალდი 60x90/16.  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 7,5  
საარტიკულო-სამომცემლო თაბახი 19,75  
შეკეთა № 2207. უკ 00448. ტრაჟიე 6000.  
ფასი 1 მან.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა.  
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 95-93-59.

64/169



ՀԱՅԿ 1 235

0580360 76177