

729
1978/2

საქართველოს
ბიბლიოთეკა

თეატრალური

უკუხედი

2

1978



თეატრალური

უბიკუბუ

2

1978

მარტი-აპრილი



რედაქტორი

ერემია ქარელიშვილი

კასუსისგებელი მდივანი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ევაძე,
ვასილ კიქნაძე,
გადრი კოვახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანავირაძე,
გიორგი ტყეშელაშვილი,
დომინიკი ჯანელიძე

რედაქციის მისამართი:
თბილისი-380007
კირილის ქ. № 11-ა
ბელფონი
99-90-96

შეგომებადებითი შთავიზების გლიდაკრი წესი

დაწყების პირველ დღიდან მის დამთავრებამდე ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევი ფრონტის წინა ხაზზე იყო და აქტიურად მონაწილეობდა საბჭოთა არმიის გამორულ ოპერაციებში.

ლეონიდ ილიას ძე ცოცხლად ხატავს ფრონტის სურათებს, მეომართა საბრძოლო სულისკვეთებას, მათ მზადყოფნას ვაჟკაცურად წასულიყვენ იერიშზე და საჭირო შემთხვევაში სიცოცხლე შეეწირათ სამშობლოსათვის. იგი ივონებს კონკრეტულ მაგალითებს მე-18 არმიის ცხოვრებიდან, მაგრამ იმდენად ტიპურს, რომ ერთნაირად დამახასიათებელი იყო მთელი საბჭოთა არმიის ყველა დანაყოფისა და ყველა ჯარისკაცისათვის:

„გადასმის წინ რაზმმა ფიცი დაღო. კომუნისტმა კუნთოვმა ყველანი ჩაამწყრივა პატარა მოესანზე, ერთხელ კიდევ შეახსენა, რომ ოპერაცია უაღრესად სახიფათოა, და გააფრთხილა: ვინც ფიქრობს, რომ დევს გაუძლებს განსაცდელს, შეუძლია ვერსანტს არ გამოყვეს. მას არ გაუცია ბრძანება, რომ ასეთებს, ვთქვათ, სამი ნაბიჯი გადაედგათ წინ. თავმოყვარეობა არ შეუღალა და თქვა:

— კხოვთ, ზუსტად ათი წუთის შემდეგ ვბრუნდ დაეწყით. ვისაც საკუთარი თავის იმედი არა აქვს, მწყობრში ნუ ჩადგება. მათ თავთავიანთ ნაწილებში გავგზავნით როგორც სწავლების კურსდამთავრებულთ. როცა რაზმი დაეწყო, მხოლოდ ორი კაცი დააკლდა“.

ლეონიდ ილიას ძეს იქვე მოყავს ზღვაში გასვლის წინ მეომართა მიერ დადებული საჯარო ფიცი და ამბობს:

— „როცა ფიქრებით ვუბრუნდები იმ ბობოქარ დღეებს, როცა ვინსებებ ამ ვაჟკაცურ ფიცს, მუდამ სულიერ მღელვარებასა და სიამოვნებს ვგრძობ. ისტორიას მრავლად ახსოვს ცალკეულ პიროვნებათა საქმენი საგმირობი, მაგრამ მხოლოდ პარტიის წინამძღოლობით საბჭოთა ადამიანებმა დაამტკიცეს, რომ მათ მასობრივი გამირობის ძალა შესწევთ“.

„მცირე მიწაში“ აისახა მე-18 არმიის უმაგალითო გამირობა და ლეონიდ ილიას ძის სახელოვანი მხედრული ცხოვრება. აქ ნათლად ვხედავთ დიდ ჰუმანისტს და ლენინური სტილის ხელმძღვანელს, რომელიც მუდმივად დაკავშირებულია ჯარისკაცებთან, მათთან ყოველდღიურ მჭიდრო ურთიერთობაში გზაში, დასვენების დროს, საბრძოლო

ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევის მემუარებში „მცირე მიწა“ და „ალორძინება“ ისტორიული მნიშვნელობის ქმნილებებია, მან საყოველთაო ყურადღება თავისი სიმართლით, მხატვრული თხრობის იშვიათი უშუალოებით, ღრმა აზრთა და საბჭოთა ხალხის გამორული ბრძოლისა და მამაცური შრომის უღიდესი გამოცდილების ფილოსოფიური განზოგადებით მიიქცია. კითხულობთ ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევის მემუარებს და თქვენ თვალწინ ცოცხლდება დიდი სამამულო ომის მღელვარე დღეები, საბჭოთა ადამიანის უმაგალითო ვაჟკაცობა და შეუპოვრობა მომხდური ვერაგი მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში, მოხიბული ხარბ მისი გაუტეხელი ნებისყოფითა და დაუშრეტელი ენერჯით.

დიდი სამამულო ომის წლებში საბჭოთა ადამიანმა თითქმის ათასხუთასი დღე და ღამე გაატარა მძიმე ვაჟკაცურ შერკინებასა და სანგრებში, ცეცხლით მოფენილ საფრონტო გზებზე, ქარხნებსა და მინდვრებზე მოუსვენარ შრომაში, გადაიტანა უსასღვრო განსაცდელი და კვლავ შეინარჩუნა მტკიცე რწმენა კომუნისტური იდეალებისა. სწორედ ამ რწმენამ ჩაუდგა ჩვენ ხალხს ის დევგმირული ძალა, რომლითაც შესძლო მოკლე დროში მოეშუშებინა ომით მიყენებული ჭრილობები, თითქმის ფერფლიდან აღედგინა და აელორძინებინა ქვეყანა.

მემუარები დაწერილია ადამიანის მიერ, რომელმაც უშუალოდ განიცადა სამამულო ომში დროებით წარუმატებლობის სიმწარე და გამარჯვების სიტკბოებაც, დანგრეული ქალაქებისა და სოფლების აღდგენის სიძნელებიც და ქვეყნის აღორძინების სიხარულიც. ომის



პოზიციებზე შეხვედრებსა და საუბრებში გამოაქვს სერიოზული და მასშტაბური დასკვნები.

ომის შემდგომ წლებში პარტიამ ლეონიდ ილიას ძე, როგორც გამოცდილი და უაღრესად უნარიანი ხელმძღვანელი, სახალხო მეურნეობის ურთულეს უბნებზე გაგზავნა. და როგორც ომის წლებში ფრონტზე, ისე აქაც მკაფიოდ გამოჩნდა მისი ფართო შემოქმედებითი ერთდროიანი, მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრების ღრმა ცოდნა და დიდი პრაქტიკული გამოცდილება. იგი იყო ლენინური ტიპის ფართო მასშტაბის პარტიული ხელმძღვანელი, რომელიც მასებს იზიდავდა და პარტიის საქმისათვის საბრძოლველად რაზმებად თავისი დიდი პრინციპულობითა და კაცთმოყვარეობით. მოგონებათა ორივე წიგნი — „მცირე მიწა“ და „აღორძინება“ გაქვითილია სოციალისტური ჰუმანიზმის სულსკვეთებით; ლეონიდ ილიას ძე გვასწავლის, რომ პარტიული ხელმძღვანელობის ლენინური სტილის არსი პროფესიული პარტიული მუშაობის ჰუმანიზმისაგან განუყოფელ ერთიანობაში მდგომარეობს. თვითონ საფორმლო ცხოვრების დროსაც და სახალხო მეურნეობის აღდგენის პერიოდშიც პარტიული ხელმძღვანელის სწორედ ასეთი მუშაობის ბრწყინვალე მაგალითს იძლეოდა. იგი მუდამ ხალხთან ახლო იდგა მის ჭირსა და ლხინში, კარგად ერკვეოდა მის სწრაფვაში და მასებს სოციალისტური სამშობლოს სიყვარულსა და კომუნიზმის იდეალებისადმი ერთგულებას უნერგავდა.

„მცირე მიწის“ და „აღორძინების“ ისტორიული მნიშვნელობა განუთხოვლია. ისინი გვიჩვენებენ ჩვენი ხალხის სულიერ სიღრმესა და სილამაზეს, გვასწავლიან როგორ უნდა თავდადება საქვეყნო-საქმისათვის, კომუნისტური პარტიის საქმისათვის, ლენინის საქმისათვის. „მცირე მიწა“ და „აღორძინება“ გადაიქცევიან ყოველი საბჭოთა ადამიანის მაგიდის წიგნებად, მათში დღევანდელი და მომავალი თაობები ამოიკითხავენ ჩვენი ხალხის ცხოვრების არა მხოლოდ სახელოვან ფურცლებს, არამედ შეიძენენ კიდევ ბრძოლისა და მშენებლობის, ადამიანისათვის, მისი თავისუფლებისა და ბედნიერებისათვის ზრუნვის, მსოფლიოში მშვიდობის გან-

მტკიცებისათვის ბრძოლის მდიდარ მოცდილებას.

„მცირე მიწა“ და „აღორძინება“ ხელს შეუწყობენ თაობათა ზნეობრივ აღზრდას, ყოველგვარ მანკიერებასთან წარმატებით ბრძოლასა და მათ დაძლევას.

ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევის ამ წიგნებს ფასდაუღებელი მნიშვნელობა აქვთ მხატვრული ინტელიგენციისათვის. ისინი ჩვენს მწერლებს, თეატრის მოღვაწეებს, კომპოზიტორებს, მხატვრებს ბევრ რამეს ახალს ეუბნებიან და დიდ შემოქმედებითს სტიმულს აძლევენ, ეხმარებიან ღრმად ჩასწვდნენ საბჭოთა ჰუმანიზმის არსს, საბჭოთა ადამიანის ხასიათს, წარმოგვისახონ ისინი ისეთად როგორნიც ცხოვრებაში არიან და როგორნიც უნდა იყვნენ.

კემპარიტი ხელოვნება დიდად მოქმედებს ხალხის ცხოვრებაზე, ადამიანის ფსიქოლოგიაზე, მის განწყობილებასა და სწრაფვაზე. „მცირე მიწაში“ ლეონიდ ილიას ძე იგონებს იმ გავლენას, რომელიც კინოფილმ „ჯავშნოსან პოტიომკინის“ ჩვენებამ მოახდინა ჯარისკაცებზე:

„მასხოვს, რა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა შავ-თეთრი კინოს ხანაში ევრანზე წითელი აღმის გამოჩენამ კინოფილმ „ჯავშნოსან პოტიომკინის“. აქვე, ბომბებიდან და ქურვებით გადათხროლ. ყუმბარის ნამსხვრევებით მოფენილ გამქვარტლულ და გასისხლიანებულ მცირე მიწაზე, მტრის გარემოცვაში აღმართულმა დროშებმა ყველა გააოცა. აღფრთოვანებული ხმები გაისმა ამ ტანჯულ მიწაზე. პირადად თითოეულისათვის ეს რაღაც ძალიან ძვირფასი იყო. აღლევების პირველმა წუთებმა გაიარა და ყველა სიხარულმა მოიკცა, იცინოდნენ სიხარულისაგან, თავიანთი ძალის შეგნების გამო: „შეხედე წყეულო ფაშისტო! ახლა ფეხები არ მომჭამო!“

„მცირე მიწა“ და „აღორძინება“ მაგალითია იმისა, თუ ხელოვანმა როგორ ღრმად და სიმართლით უნდა ასახოს სინამდვილე, ადამიანი მისი რთული ადამიანური ცხოვრებით, რწმენით, ხვალისდელი დღის იმედით. მოქალაქეობრივი სიამაყის გრძობით, იმის შეგნებით, რომ იგი არის თავისი ქვეყნის ბატონ-პატრონი, ახალი სამყაროს, ყველაზე თავისუფალი და ყველაზე მშვენიერ სამყაროს მშენებელი.



3. ი. ლენინი და საბჭოთა თეატრის ჰუმანიზმი

70-იანი წლების მრავალეროვანი საბჭოთა თეატრი „აღმართა მცოდნეობის სიღრმის“ თეატრი, საბჭოთა თეატრმა მთელ მოწინავე კაცობრიობას უჩვენა რწმენისა და მორალური კრატერიუმების გამოშუშავების პროცესი, ესაა, პირველ ყოვლისა, მაღალი ჰუმანისტური პათოსის თეატრი, რომელიც ერთგულად ემსახურება დიდი ლენინის ანდერძს. ქმედითი, ისტორიულად დასაბუთებული, ხალხთა მასების მდგომარეობის ძირითადი გაუმჯობესებისათვის მებრძოლი — აი ასეთად წარმოსდგება ჩვენს წინაშე ჰუმანიზმის ლენინური გაგება. განყენებული ფილანტროპული კონცეპციების იმედზე უოფნა სინამდვილის რეალურ ძალებზე დაყრდნობის გარეშე ვ. ი. ლენინს ისეთ ილუზიად მიაჩნდა, რომელსაც არ ძალუძს გარდაქმნას კაცობრიობის ყოფიერება. აქედან გამომდინარეობს ის, რომ სოციალისტური ჰუმანიზმი, როგორც ეს ლენინს ესმოდა, — წარმოადგენს არა თავისუფლების, თანასწორობისა და მშობის აბსტრაქტულ მოთხოვნას, არამედ პოლიტიკური თავისუფლების მოპოვებას მშრომელთათვის, რეალურ პოლიტიკას. მიმართულს ხალხთა მასების არსებით საქიროებათა დაქაჩუფილებისათვის. მისი მიზანია გონივრულ და თავისუფალ აღმართა საზოგადოება, რომელშიც ლიკვიდირებულია ანტიგონისტური კლასობრივი წინააღმდეგობანი. თვით სოციალიზმის მნიშვნელობა აშკარადება როგორც ზოგადსაკაცობრიო მიზანი.

ვ. ი. ლენინის გაგებით სოციალისტური ჰუმანიზმისათვის, რომლიც იდებაც ხორციელდება მუშათა კლასისა და ყველა მშრომელის ბრძოლის პროცესში, უცხობა, კარჩაეტილობის, თანა-

მებრძოლთა ვიწრო წრით შემოფარგვლის ტენდენციები. ეს იმიტომ, რომ იგი ყველაზე მაღალი ტიპის ჰუმანიზმია, რომლის იდეებიც მიმართულია აღმართა უფართოესი წრეებისადმი. სოციალიზმი და კომუნიზმი ზადებენ დიდებულ პროგრესს საზოგადოებრივსა და პირად ცხოვრებაში და სოციალისტური ჰუმანიზმის პრინციპები ფუძემდებლური ხდება საბჭოთა ხელოვნებისათვის. საბჭოთა რეისორებს — დაწყებული კ. ტანისლავსკით, კ. მარჯანიშვილით, ე. ვახტანგოვით და პ. საქსაგანსკით ა. ტაიროვამდე და ა. ახმეტელამდეც აქტიორებს — დაწყებული მ. ერმოლოვით — შჩუკინამდე და ხორავამდე, კომპოზიტორებს — დაწყებული ა. გლაზუნოვით დ. შოსტაკოვიჩამდე და არაყიშვილამდე, მოქანდაკეებს — დაწყებული მ. მანიშერით — ს. კონენკოვამდე და ი. ნიკოლაძემდე ღრმად ჰქონდათ შეგნებული ვ. ი. ლენინის სიტყვების მნიშვნელობა ახალი ხელოვნების ზალხურობისა და ჰუმანისტურობის შესახებ. „მას ღრმად უნდა აერთიანებდეს ამ მსახების გრძნობას, აზრს და ნებისყოფას, უნდა აღძრავდეს მათ“ (ვ. ლენინი).

ამ სიტყვებში გამოხატული საბჭოთა ხელოვნების მისია, მისი მაღალი დანიშნულება აღმართის სულიერი სრულყოფის საქმეში თავიდანვე დაუპირისპირდა, ერთი მხრივ, ვიან. ივანოვისა და ა. ბულის იდეებს თეატრის მისტერიული „ტადროვნების“, აღმართის „არაკომუნალურობის“ თაობაზე და, მეორე მხრივ, — ა. ბოვდინოვის, ვ. პლეტნიოვისა და სხვა პროლეტკულტელების ულტრარეკოლუციურ უსახო კლექტივიზმს. ნუ დავივიწყებთ, რომ რეკოლუციის პირველ წლებში გავრცელებას პოლუოდენს ვიან. ივანოვისა, ა. ბულის, გ. ჩუუტკოვის, ნ. ვერეინოვის გამონათქვამები „ტადროვნული ქმედების“, „ცხოვრების თეატრალიზაციის“ თაობაზე და ვ. პლეტნიოვის თვითრეკლამაც მისივე პიესის „ლენა“-ის ფორმალისტური დადგმის გამო მისი „ვამპუტური ბრბოთი დიდი თეატრიდან“. ამის სპასხუოდ დიდი თეორეტიკოსი და სოციალისტური ხელოვნების ხუროთმოძღვარი მოუწოდებდა ზალხს, შემოქმედების ინტელიგენციას, რომ შეექმნათ მაღალი ჰუმანისტური პათოსის ხელოვნება რეალური სინამდვილის, რეალური გმირების საფუძველზე, პერსონაჟის „მოდელის“ სქემატური კონსტრუირების გარეშე.

ნიშანდობლივია, რომ ვ. ი. ლენინის მიერ დასახული ხელოვნების ჰუმანისტური მიზანი „უდაბლესი ფენების აღძვრა ისტორიული შემოქმედებისათვის“ (ტ. შნ, გვ. 189) სინარულით გააზიარეს მსოფლიო ხელოვნების გამოჩენილმა მოღვაწეებმა. უან-რიშარ ბლოკი წერდა, რომ ლენინის ჰუმანისტური მოწოდების შემდეგ „ის იყენის ახლა უიარაღო აღარ არის“



ხელოვნებაში, ხოლო ლ. ფოანტანერმა განაცხადა, რომ ვ. ი. ლენინმა ჭეშქარიანი გამოხატა „წვრილბურთუხაზიანი შებენიანობის“ ფარგლებიდან და მას ქმედითი აზრი მიანიჭაო („კაცობრიობის თვალთა“). ე. ვახტანგოვა კი თავის დილორში ჩაწერა: „საქარა განცხადებოთ ხალხის აჯანყებულის სული... აუცილებლად მასობრივი სცენებით, აუცილებლად გვირუკუნებურებით... უფრო მოგვანებით, სამხატვრო თეატრის მიმართ დღესასწაულზე კ. ს. სტალინსავე დამსწრეთ მოუთხორო, თუ რა დიდი ჭეშქარიანი ამოცანა დაუსახა ვ. ი. ლენინმა თეატრს და რა დიდი სურვილი ჰქონდათ თეატრის მრავალრიცხოვან წარმოადგენლებს, რომ „მთელი სიღრმით ჩაებნათ ქვეყნის რევოლუციური სულში“. ვ. ი. ლენინის წინადადებით ა. ვ. ლენინჩიკი უკვე 1918 წლის დეკემბერში მოიწვია საგანგებო თათბირი თეატრალურ საქმიანებზე, რომელშიც მონაწილეობდნენ სტალინსავე, ვ. ნეპროვიჩი-დარნიკო, ა. სუმბაშვილი-იუჟინი, ვ. მერიხოლი, ა. ტარიოვი, ვ. სახოვსკი და სხვ. თათბირი ორ დღეს გაგრძელდა და ცხადყო, რომ თეატრის ბევრ მოღვაწეს დაეწყო გვირუკუნობის ჭეშქარიანი პათოსის გაზრდისა და ათვისების რთული პროცესი. საბჭოთა კულტურის ისეთი ოსტატები, როგორც იუვენე სტრეჟნიკოვი, ფურმანოვი, ეიზენშტეინი, პუდოკინი, დოვჟენკო, სტალინსავე, ვახტანგოვი, მარჩანინი, ახმეტელი, სახაგანსკი და სხვები შეუდგნენ თავიანთ ნაწარმოებებსა და დადგმებში ისტორიის ძირითადი მამოძრავებელი ძალების ცხოვრების გარდაქმნის რევოლუციური პათოსის, გვირუკუნობის, რევოლუციური ჭეშქარიანობის გლობალურ, მასშტაბურ ჩვენებას. მასები, მათი ნებისყოფა, მათი აღფრთოვანება, გვირუკუნობა, როგორც მასების პერსონიფიკაცია — აი, ამით იწყება მრავალრიცხოვანი საბჭოთა თეატრის, ლიტერატურის, კინოს ისტორია.

ერთიან წარმოიშვა თავისებური თეატრალური ხელოვნება, როგორც საგაიტაციო საშუალებას, რომელსაც ვ. ი. ლენინმა დიდ მნიშვნელობას აძლევდა. ეს იყო მტინგი-კონცერტი, მტინგი-სექტაკლი, გუნდური დეკლამაცია, „ცოცხალი სურათები“, შემდეგ „მასობრივი სანახაობანი, როგორც იყო „თვითმპყრობელობის დამხობა“, რომელიც 25-ქვრ წარმოადგენს. ან და „მხოვლი კომუნისაციონი“, რომელიც კ. მარჩანინი და დაგა კომინტერნის II კონგრესის მონაწილეთათვის და რომელსაც ვ. ი. ლენინიც დაესწრო; დაბოლოს, პირველი საბჭოთა პიესები, რომლებიც მთლიანად საგაიტაციო დრამატურგიაში იღებდნენ სათავეს — ს. მინინის „ქალაქი რკალი“, ი. კოლოვის „იატაკვეთი“, ა. ვერხოვინის „წითელი სი-

მართლი“, ა. ტოდორსკის „აქ და იქ“ (ა. ტოდორსკის წიგნი „ერთი წელი — შაშხანის“ გუთნით“ ვ. ი. ლენინის მაღალი შეფასება დამსახურა სტალინში“ პატარა სურათი დიდი საკითხების გამოსარკვევად“. ამიტომაც, რომ მსოფლიო, ძირისთვის ქუჩის № 13 სახლზე მე-მორიალური დიდა წარწერით: — „ქ. კლუბის დარბაზში, 1918 წლის 7/XI სრულიად რუსეთის საგანგებო კომისიის თანამშრომელთა ცენტრ-კონცერტზე სიტყვა წარმოიტვა ვ. ი. ლენინმა“. და მართლაც, პირველი მტინგი-კონცერტიდან ა. ვერხოვინის პიესამდე და ვ. მაიაკოვსკის „მხატვრის ბუფი“-ამდე თეატრალურ სცენურ ხელოვნებაში იწყება მხატვრული აზროვნების ძირითადი შეცვლა, საძირკველი იყრება საბჭოთა თეატრის იდეურ-ესთეტიკურ საფუძველს. არაკომუნიკაბელური, მარტოხელა გვირუკუნობა-განწყობილების გამოხატუვითი პიესებიდან სიმპიზის ცენტრი გადის ხალხთა ბრძოლის განათვის უფლებებზე პათოსზე, ორა საპყრობის მძაფრ შერკინებაზე, მაგალითისათვის: საყმარანა ვაისისენო თუნდაც „ცოცხალი სურათი“. აქტივის სიტყვებით: „საკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლისკენ მოგვიწოდებს ზარი საგანგაშის“. (ტამბოვის აგტ-თეატრი, 1919 წ.), ან ვერხოვინის საგაიტაციო ხასიათის პიესის „წითელი სი-მართლი“ ფინალი, სადაც გლეხი იხატი მყურებელთა დარბაზს მიმართავს „ჩვენი მუშურ გლეხური ძალაუფლება“ უძლეველობის თაობაზე, რომ იწყასვე გავესტყვინდეს მაიაკოვსკის მოწოდება „თეატრო, ენსახურე კომუნისტურ პროპაგანდას“. და თუ მხედველობაში შევიღებთ ვ. ი. ლენინს გაეგზავნა და ვ. ი. ლენინის პირადი დავალებით პიესა წაიკითხა ა. მ. გორკი და მან რეკომენდაცია გაუწია დას ღვგელად. ჩვენთვის აშკარა გახდება — ვ. ი. ლენინს მი-ანდა, რომ მასობრივი აგტაციური თეატრი, თავის მოქალაქეობრიობითა და უქანისტური პათოსით, გარკვეული კანონზომიერა რგოლი იყო საბჭოთა თეატრის, დიდი სოციალური, დემოკრატიული და ჭეშქარიანი სულთანადობის თეატრის ჩამოყალიბების გზაზე. ამასთანვე არ უნდა დავივიწყოთ ვ. ი. ლენინის შენიშვნები კ. ცეტკინთან საუბარში, რომ „მუშები და გლეხები იმსახურებენ რაღაც უფრო მეტს, ვიდრე სანახაობებს. მათ მოიპოვებს უფლებას ნამდვილ დიდ ხელოვნებაზე“. საბჭოთა თეატრის განვითარებაში დადასტურა ვ. ი. ლენინის პროგნოზები: მასობრივი აგტაციურიდან გზა 20-იანი წლების მეორე ნახევრის გვირუკუნე-რევოლუციური დრამისაკენ, ხოლო შემდეგ 30-იანი წლების ვ. ვიშნევსკისა და ნ. პოგოდინის პიესები-სკენ მიდიოდა. ამ პიესებში მონუშენტურად,

გლობალურადაა ასახული ხალხი, როგორც რევოლუციური ჰუმანიტი და ახალი ცხოვრების შექმნელი.

რევოლუციური თემის მთელი სიგრძე-სიგანით გაშლა ვ. ბილ-ბელოცერკოვსკის, კ. ტრენევის, ვს. ივანოვის, ბ. ლავრენევის პიესებში 20-იანი წლების მეორე ნახევარში უკვე უპასუხებდნენ მაღალ ლენინურ მოთხოვნებს. საბჭოთა თეატრი სწორედ იმით გახდა ახალი ჰუმანიზმის მაუწყებელი, რომ პიროვნების გამოვლიცხვა მან ორგანულად დაუკავშირა მიწანსწრაფულ კოლექტიურ ქმედებას და მოუწოდა იმისკენ, რომ ჰუმანიზმი რევოლუციური, აქტიურად მოქმედი რეალური ძალა ვეძებოთ. იმ წლებში ვ. ი. ლენინმა დამაჩერებლად გამოაშკარავა იმ ყოველგვარი შეხედულებათა უფარგაობა, რომლებიც ცალკეული პიროვნების ინტერესებს უპირისპირებდნენ სოციალიზმის ფართო ისტორიულ ამოცანებს. ის უძვირფასესი გამოცდილება, რომელსაც ლენინური ესთეტიკური მემკვიდრეობა შეიცავს, ხელს უწყობს პიროვნების ბედობლიას და ზნეობრივ ძიებათა სწორ შემოქმედებით გააზრებას, პიროვნებისას, რომელიც ამჟამად, 70-იანი წლების მეორე ნახევარში განვითარებული სოციალიზმის დამატურგების ურადლების ცენტრში იმყოფება. „სამოცდაათიანთა“ გმირთა შემოქმედებითი შრომის ადამიანი, ჰუმანიტი და ინტერნაციონალისტი, რომელსაც გათვალისწინებული აქვს საზოგადოებრივი მოვლეობაც და თავისი შინაგანი მოთხოვნილებაც ზნეობის „დიდი“ და „მცირე“ ნორმების დაცვაში. ისეთი, როგორცაა ბრიგადირი პოტაპოვი, მის გვერდით დგანან მეფოლადე ლაგუტინი, ქარხნის დირექტორი დრუიანოვა, პეტროვი პიესიდან „დღე ჩამოსვლისა — დღე გამგზავრებისა“ და დ. ვალევიკის, ნ. დუმბაძის, ო. იოსელიანის, რ. თაბუაშვილის, ვ. როზოვის, მ. როშიჩინის, ა. ლევადას და სხვათა გმირები, აქტიური სოციალური მოქმედების ადამიანები, რომლებიც მხურვალედ თანამონაწილეობდნენ თავიანთი ეპოქის ყველა საზოგადოებრივ მოვლენაში. ჩვენ შეგვიძლია სიამაუეს გრძნობით განვაცხადოთ, რომ ლენინური იდეურ-ესთეტიკური პრინციპებით განპირობებული, საბჭოთა თეატრი ნოვატორ თეატრად, გზას გამკვლევად იქცა. ვინაიდან მან თან მოიტანა თანამედროვეობის საკვანძო საკითხის, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის, ადამიანთა ბედნიერების არსის პრობლემის გადაჭრა.

ილია ჭავჭავაძე და თეატრი

ილია ჭავჭავაძის ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის ბელადი უწოდა ვაჭუთმა „პრავდაში“. საქართველოში, მე-19 საუკუნის 60-იანი წლების შემდეგ, ილიას გარდაცვალებამდე, თითქმის არ მომხდარა არც ერთი მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენა დიდ მწერლის სახელთან რომ არ იყოს დაკავშირებული. არა მარტო სულიერი ცხოვრების სფეროს, — მეცნიერების მრავალ დარგს მისწვდა მისი ხელი. ილია ცენტრი იყო და მისკენ მიისწრაფოდნენ ყველა ძალები. იგი აერთიანებდა ხალხს, მეთაურობდა დიდ ეროვნულ საქმეებს, წინ მიუძღოდა ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებას. მისი ხმა სწვდებოდა ყოველ მხარეს. ყველაფერს აჩნდა მისი ხელი.

ილია იყო არა მარტო დიდი ეროვნული მოღვაწე, ქართველი ხალხის სულიერი წინამძღოლი, არამედ დიდი ინტერნაციონალისტიც. მან არა ერთი გულთბილი წერილი უძღვნა რუსსა, სომეხს, უკრაინელი და სხვა ხალხის ლიტერატურასა და თეატრს. ილია შეუცდომლად აფასებდა მათ დიდ როლს ქართველი ხალხის ცხოვრებაში. პუშკინის, ლერმონოვის, გოგოლის, ტურგენევის, ტოლსტოის თაობაზე წერდა: „მათი წყალობით და მეოხებით ევროპამ დღეს სხვა თვალთი შემოხიდა რუსეთის სულიერ ძალ-ღონეს, რომლის გამომეტყველნიც იყვნენ ხსენებული დიდბუნებიანი კაცნი რუსეთისანი. ამისთანა კაცნი მით არაან სახელოვანი, რომ თუშცა სისხლით და ხორციან ერთს რომელსამე გვარტომობას ეკუთვნინა. მაგრამ თავისი ღვაწლით ამასთანავე გააჩვენებენ ხოლმე, რით არის მათი გვარტომი თანამოზარე მთელი კაცობრიობისა და რაგვარი ნაკადული შეიქვს იმ დიდ ზღვაში, რომელსაც კაცობრიო-



ბას ეძახიან, რა განძა და საუნჯეს სდებს იმ მეცნიერებისა და ხელოვნების ტაძარში, რომელიც ყველა ეკუთვნის და რომლის კარი მუდამ ილია ყველასთვის ერთნაირად და თანასწორად, მიუხედავად რჯულისა, გვარტომობისა და დიდპატარობისა“.

ასე ფართო პლანში იხილავდა ილია ხალხთა კულტურული ურთიერთობის პრობლემას. სულიერ ღირებულებათა გაცვლის პროცესი მისთვის გლობალური, ინტერნაციონალური მოვლენა იყო. ამასთანავე ეს წარმოადგენდა ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის საუკეთესო ფორმას. რუსული ლიტერატურის მავალითში იგულისხმებოდა სხვა ხალხების ლატერატურა და ხელოვნებაც. ამავე პოზიციიდან განიხილავდა იგი თეატრალური ცხოვრების ბევრ კარდინალურ საკითხებს. ილიასთვის თეატრი არა მარტო ეროვნული-გამანათავისფლებელი მოძრაობის, არამედ ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის ტრიბუნაც იყო. თბილისში ერთ დღეს გაიმართა გამოჩენილი ტრაგედიის ე. რ. კოსის (ღირის როლი შესარულა) და ცნობილი რუსი მსახიობის სავინას საღამოები. ქართველმა მკურებელმა მსურველთა ოვაცია გაუმართა ორ დღე მსახიობს (პირველი თავადაწაურთა ბანკის თეატრში გამოდიოდა, მეორე საზაფხულო თეატრში).

ე. როსის ღირისაგან მიღებული დრმა შთაბეჭდილება ასე გამოხატა ილიამ: „კალმით აუწყრელია და უნახავდაც დაუჭერებელი იგი სცენა, როცა ღირი, შემდეგ ქუისაგან შემოსისა, იღვიძებს კარავში, გონჯე მოდის და ცნობილობს მის მიერ უსამართლოდ განდევნილს და დაწყევლილს უმცროსს ქალს კორდილიას და მის მიერვე დასჭილს ერთგულს კენტასა“. ე. როსის გასტროლების გამოვლელა აკაკი წერეთელიც. როგორც ეს ფაქტი, ისე სხვა მავალითები ნათელპუფს, თუ რაოდენ სწორ პოციაცაზე იდგნენ ილია და აკაკი, როცა ლიტერატურისა და ხელოვნების არალ განსაზღვრადნენ. აკაკიმ შესანიშნავი წერა დაწერა „პეპო ხონში“, ილიამ საგანგებოდ განიხილა გოგოლის „რევიზორი“. ქართული თეატრის ეს დიდი მსვენურები მარად იმის მქადაგებელი იყვნენ, რაც ხალხებს შორის ძმობასა და საკეთეს სთესავდა. თეატრიც ცარიზმის წინააღმდეგ ერთობლივი ბრძოლისათვის უნდოდათ. ისინი რეპერტუარში არჩევდნენ ისეთ პიესებს, სადაც ყოველი თაობა იპოვიდა ცხოვრების სიბრძნეს, ჭკვიანი აზრს, იგრძნობდა მათ დიდ შემეცნებითს მნიშვნელობას და ესთეტიკურ ღირებულებას.

ილია ქავეპაქმე განსაკუთრებული როლი შესარულა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის თეატრის იდეურ-ესთეტიკური საფუძვლების გარ-

კვევაში. თეატრის სოციალური ფუნქციის ეროვნული მნიშვნელობის აღიარება თეატრის საზოგადოებრივი ავტორიტეტის ზრდის მანიშნებელიც იყო. თეატრის გახსნით გააჩაბული ილია წერდა: „ძლივს ერთი საჯარო ადგილი მაინც გვექნება, საცა ჩვენის ენით ეალხეთ. ჩვენის ენით ვინაღლებთ, ჩვენის ენის მოწყულებით ვინატრებთ თვალ-წინ ჩვენს ცხოვრებასა“. ამ სიყუთსთან ერთად ილიას აზრით სცენა იგივე შკოლაა, რომელიც ცხოველს სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ქუთასა“.

თეატრი სულის გამაფაჩივებელი და გამწმენდელი უნდა იყოს. ხალხის მწვრთვნილისა და აღმზრდელის როლი განსაკუთრებულ პატავს დებს თეატრი. ილიასთვის თეატრის ცნება განუყოფელია მის აღმზრდელით ფუნქციისაგან. ამიტომ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრის რეპერტუარს, სადაც ყველაზე უკეთ ჩანს თეატრის პოციაცა, მისი სათქმელი. „რიგანს რეპერტუარს ბრძანებთ ვერავინ ვერ შექმნის“ — ამბობდა იგი. საქაროა გამოჩენილი ზრუნვა და ყურადღება, გულისხმიერება, რათა შეიქმნას პიესები. თავად აძლევდა საამისოდ მავალითს, მკო საფაროვას თქმით, იმხანად ვერც ერთი პიესა ისე „ვერ გაიქაქანება“ ილიას ხელი რომ არ შეებოდა. ილია ეზმარებოდა ავტორებს, აძლევდა რჩევა-დარგებას. ხალხით ბეჭდავდა პიესებს. გულობლი სიტყვებით ამხნევებდა დრატურგებს, ამასთანავე დრამატურგისაგან მოთხოვდა რელისტური სიმართლით გამოვხატვა ცხოვრება, აესახათ „ცხოვრების სურათები“.

ცხოვრების ცვლენადობა თეატრისაგან მოთხოვდა რეპერტუარის გადახლისებას, პიესების თანამედროვეობის მოთხოვნილებათა მიხედვით. ამ პრინციპით უნდა მომხდარიყო ორგანიალური, თარგმნილი და გადმოკეთებული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშების დადგაცა. ილია ამის შესახებ წერდა: „რაკი კაცი იცლის სხვა ენად ამსუფლებს გავლილებისა და გადმოკეთებისათვის, რაკი ამაზედ მიიზიდა მისა ხალხის და რაკი ამისათვის შრომა და ჭაფა იტვირთა, რატომ იმისთანა სათარგმნელს თუ გადმოსაკეთებელს არ ჭკიდებს ხელს, რომელიც სულის მარგებელიც იყოს და ხორციცაა“.

წამოჭრილი საკითხი დღესაც აქტუალურად უღერს. უცხოური პიესების შერჩევას, მართლაც, დიდი დავიერება უნდა. შესაძლებელია, ესა თუ ის ნაწარმოები თავისთავად კარგა იყოს, მაგრამ სრულიად შეუფერებელია თანამედროვეთათვის. საკითხების ეს წრე მეტწილად გადმოჭართლებულ პიესებს ეხება. ეს დიდი პრობლემა იყო გააულ საუკუნეში (არც დღეს არის ინტერესმოკლებული).



ილია პირდაპირ წერდა: „როგორც ვატყობთ, ჩვენში ჭერ გამოჩვეული არ არის რას უნდა დაერქვას გადმოკეთება?“ ამას მოხდევს ილიას მეთად საინტერესო განმარტებანი. ილია ორ ნაწილად მყოფს საკითხს. ერთი, როცა საქმე ეხება გადმოკეთების დადებით მხარეს, მეორე კი — უარყოფითს. ილია მაგალითებით ცნად-მყოფს მათ აკვარგანობას. ასე მაგალითად, ერისთავის „სამშობლომ“ მთელი ეპოქა შექმნა ქართულ თეატრში, მაგრამ იგი გადმოკეთებული იყო სარდუს პეისიდან („ფლანდრია“). ილია ჭავჭავაძის თქმით „სამშობლო“ ერთი სავარელი პეისა ჩვენის საზოგადოებისა და სწორედ დიდი განძია ჩვენს ღარიბ რეპერტუარისა“. პეისამ „არა თუ თეატრი დააყენა ცოტა თუ ბევრად ფხვზედ, არამედ თვით საზოგა-

დობაც გამოაფხიზლა და რამდენსაჲ საფხუ-რით მაღლა ასწია მისი ეროვნული ცნობიერება“. ასეთი ისტორიული მისაა შეასრულა ამ გადმოკეთებულმა პეისამ. ამასთან ერთად ქართულ თეატრში იდგმებოდა უღიამოდ გადმოქართულებული პეისები და ეს მანინ როცა „გადმოკეთებულს უფრო დიდი საგზალი უნდა, უფრო მეტი ღონე სჭირია, უფრო მეტი ცოდნა, უფრო მეტი ნიჭი, ვიდრე მთარგმნელსა“.

ილია ჭავჭავაძის თეატრალურ ნაწარვეში გამოჩეული ადგალი უჭირავს მყურებლის პრობლემას. არსებითად საუბარია თეატრის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტზე, რომლის გარეშეც თეატრი არ არსებობს. მყურებელი სპექტაკლის თანაშემოქმედია, იგი უხილავა მონაწილეა მისი რთული ცხოვრებისა. ილიას სწამდა,

რომ თეატრი მარტო ვერაფერს ვერ გააკეთებდა თუ მის ღვაწლს ჭეროვნად არ დაფასებდა მაყურებელი. ასე რომ, თეატრი და მაყურებელი ერთმანეთზე იყვნენ დაპოვდებულნი. განსაკუთრებით მშრომელი ხალხი და თეატრი. „ჩვენს თეატრს, — წერდა ილია, — მარტო ღარიბი ხალხი ინახავს, მარტო ეგერეთოდებული მღაბიო ხალხი, რომელაც ამ შემთხვევაში, როგორც ბევრს სხვაში. უფრო ხელ-შემატებურაა, უფრო მგრძნობიარეა, უფრო გულიანად შეწყნობია“. რას ნიშნავს ყოველივე ეს? აქედან ის დასკვნა გამოდის, რომ მშრომელმა ხალხმა იცოდა თეატრის მნიშვნელობა და ამატოვებდა პატარა სცენადა. ამასთან ერთად, როგორც ჩანს, თეატრიც ვალში არ რჩებოდა ხალხის წინაშე, თეატრის სცენაზე იდგებოდა ხალხის საყვარელი პიესები. პიესები კი ბევრი იყო. იდგებოდა ტრაგიკული, კომედიები, დრამები, ვიდეკლეები, იდგებოდა ქართული, რუსი, სომეხი, აზერბაიჯანელი, უკრაინელი, ფრანგი, ინგლისელი, გერმანელი, ბერძენი და სხვა ეროვნების დრამატურგთა პიესები.

შეიას საფუძველია სექტაკლისა. ამიტომ აქვს დიდი მნიშვნელობა რეპერტუარს. კარგა რეპერტუარის გარეშე წარმოუდგენელია მაყურებლის აღატერესება.

ილია ქავჭავაძის ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა იპოპინდილი ქართული თეატრის თითქმის არც ერთი პრობლემა. თეატრალურ-ესთეტიკურ შეხედულებებთან ერთად იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა თეატრის ორგანიზაციულ საკითხებს. ილიას წერილებში განხილული აქვს სამსახიობო ხელოვნების, რეჟისურის, დრამატურგიის, სასცენო მეთოდების არაერთი პრობლემა. გამოცდილი კრიტიკოსის თავის არ გამოძარცვია პლასტიკის, რიტმის, საკითხებიც. ილია ბევრ დროს ახმარდა სამსახიობო ხელოვნების რეალისტური პრინციპების პროპაგანდას. მკაცრად იმაშქრებდა რეალიზმისაგან გადახვევას ყოველგვარი მცდელობის წინააღმდეგ.

ქართულ თეატრში კომედიების დადგმის დიდი ტრადიცია შეიქმნა. გ. ერისთავისა და ვ. აბაშიძის შემოქმედებამ დიდი ხნით განსაზღვრა ქართული თეატრის კომედიური უნარის განვითარება. თეატრმა აღწარდა თავისი მაყურებელი. იგი შეიქმნა და შეისისხნორცა თეატრს. მათ შორის დაუპარდა ურთიერთგაგება. სწორედ ამ ერთიანობას გულისხმობდა ს. ახმეტელი. როცა წერდა: „ამგვარი ტაპის თეატრის წარმოშობა საქართველოში ისტორიულად ისევე კანონიერია, როგორადაც საერთოდ მთელს ევროპაში“. მაგრამ ახმეტელის აზრით ასეთი ხალხის თეატრის გარდაქმნა სხვა ფორმაში უკვე შეუძლებელია. რადგან იმდენად ღრმად აქვს

იგი ძვალსა და რბილში გამჭდარი მაყურებლის მას აღარ სურს სხვაგვარი თეატრი.

კომედიის უნარის პოპულარობამ ხელი შეუწყო შესაბამისი ტაპის მსახიობთა წარმოჩენას. ასპარეზზე გამოვიდა არა ერთი ნიჭიერი მსახიობი. ილია ქავჭავაძე დიდი ყურადღებით ხვდებოდა მათ გამოჩენას. მან ბევრ ახალგაზრდა მსახიობს დაულოცა გზა, მაგრამ ამათაგანვე ილია ქავჭავაძე მკაცრად და მუდგომლი იყო როცა საქმე ეტეობადა თეათმონწნურ, უაზრო სიცოცხლს. ესთეტიკურ ღირებულებას მოკლებული სიცალი აღუფასურებდა ნამდვილს. — იმას რაც ორგანიუალად იბადებოდა სცენაზე.

ილია ქავჭავაძის შეუწყანტებლად მიანდა ზოგიერთი მსახიობისა და მაყურებლის გაცეცება თეათმონწნური სიცოლით. იგი წერდა: „როგორც უმანულოდ მტარადა კაცი საზიჯდარია, ისე უმიჯნოოდ, უაზროდ მოცინარადა. დაუქინათ სახაცილოაო... ბევრი რამ არას ქვეყანაზე სასაცილო. მაგრამ ესთეტიკური გრძნობა ყველა სიცოცხლს ვერ შეიწყნარებს, თავის შვილად ვერ გაიხდის. სიცოლით თავის დღეში არ უნდა გარდაიქმნას ლაწლანდარობად და ტირილი კიდევ უგემურ კნავილად“. ეს სწორად ავანუდებთ დრამატურგებსაც და მსახიობებსაცო, დასკვნის ილია.

ასე მძაფრად აწხილა თეატრის გაუფასურების ყოველგვარი გამოვლინებანი. ილიასთვის თეატრი მაღალი ტრიბუნა, კათედრა იყო და მის სიმაღლეებიდან დაშვებას არავის აპატიებდა!

ილია ქავჭავაძე დიდ როლს ანიჭებდა თეატრის ხალხურობის პრობლემას. სახალხო სცენაში გამოვლენილი გმირობა თეატრში ორგანულად უნდა შერწყმოდა გმირის იდეალს. მაგრამ სწორად სცენაზე ხალხის ნაცვლად მეფეთა ცხოვრება, მათი თავგანდასავლები იყო განვლენილი. თეატრი კი მოვალე იყო ღრმად ჩასწვლოდა ისტორიულ ეპოქას, მოენახათ მასში წამყვანი ტენდენციები, სწორად ამოცნოთ ხალხის სულისკვეთები, გაეგოთ მისი მარჯბეცება. ესეც არ იყოს, სწორად მუქატიანეთა შრომებში ხომ მეფეთა ცხოვრება და ომების სტატისტიკა ჩანდა მხოლოდ. ამიტომ ისტორიულ ნაწარმოებზე მომუშავე მწერალს მარტებდა უფრო ღრმად შეესწავლა ეპოქის საერთო სულისკვეთები, მოენახათ მსახიოცხოლო მარღვი ხალხის სულიერი მოძარობისა. დავით ერისთავისადმი მიწერილ წერილში ილია ამბობდა: „ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომებისა და მეფეების ისტორიაა, ერისა და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე, საქმე ხალხია და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არ ჩანს. ვწუხვარ და ვდრტინავ და განკათხვა არასად



არის: „სწორედ ეს ხალხი, — ისტორიის შემოქმედი ძალა უნდა აესახა თეატრს.“

ილია, როგორც ხალხის ქომაგი, მისი ინტერესების დამცველი თეატრშიაც იმას მოითხოვდა, რასაც თავად აკეთებდა პრაქტიკულად

ილია ქაჭავაძის წერილებში პირდაპირ პორტრეტებივითაა მოაზრებული ვ. აბაშიძის, მაკო საფაროვას, ნ. გაბუნიათ, ლ. მესხიშვილის შემოქმედება. განხილულია მათი მოღვაწეობის ავტარებლობა. პორტრეტული უნარის გრძნობით არის დაწერილი გამყრელიძის გამოსვლა ლეონიძის როლში. მსახიობის შესრულების სტილი და ოსტატობა, მისი რეალიზმი ილიას განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებდა. მან სწორედ როლის რეალიზტურად, სიმართლით განსახიერებაზე მიუთითა, როცა გამყრელიძის პორტრეტი მოხაზა სვიმონ ლეონიძის როლში.

„ყოველი მიხვრა-მოხვრა ბ-ნ გამყრელიძის, ყოველი მოძრაობა ხელის თუ ხაზის, ასე თუ ისე ხმა — ისე შესახამებლად ძველს, დარბისებს ქართველს და აშასთან დიდსულოვანს და დიდგვაროვანს კაცს, როგორც სვიმონ ლეონიძე, რომ სწორედ აკვირებდა მყურებელს. არც ეჩივრა, რომ ესაა დიდსულოვანის კაცის როლსა ვთამაშობ და გავიბღინძო, არც გრეხვა და პრანჭვა. არც გაქაქვა, რომ ესაა გმირად გამოვჩნდეო, არც ერთი ამისთანა უმსგავსებობა არ მოხვლია ბ-ნ გამყრელიძის სცენაზე და იმოედინა იხელოვანა, რომ ყოველ უფერუშპარლოდ დაგვანახვა ნამდვილი გმირი კაცი. არც ბუკი დაუყრავს ამისთვის, არც ნაღარა და ქეშპარითი დიდსულოვანი ძველი ქართული დაწუნარებით, დიდის ხელოვნური თავდაჭერით, გადაუმეტებელად დაგვიხატა თვალწინ. მისი თამაში ამ შემთხვევაში თვით ბუნება იყო, არაფერი მეტი, არაფერი ნაკლები. თავიდან ბოლომდე რთინიარად, თან:სწორად, ფრთხილად და ცოდნით, ნამდვილ გმირის ბუნების შეუბღალავად გაატარა თავისი როლი“⁶.

ასე რომ, ასურად ჩანს ილიას პირველ რიგში მსახიობის რეალისტური მანერა მოსწონებდა. აქ ისიც ჩანს, რომ ილიას აზრი გამოხატებული იყო მთელი თაობის რეალისტური პოზიციისა.

ვალტერან გუნია წერილში „ქართველი არტისტები“ მიუთითებს: „აქაც, როგორც მწერლობაშიც, უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა მართალი, უტყუარა, უმეტ-ნაკლებო გამოხატულება ადამიანისა“⁷. გუნიათ აზრით, მსახიობის ხელოვნებაც ისევე სურათობრივია, ისევე ხატობრივია, როგორც მწერლისა. „აქტიური სულის შინაგანი მოძრაობით გვაგრძობინებს მოქმედი პირის გულისთქმას და გარეგანი მოძრაობით გვაჩვენებს ამ გულისთქმათა სურათებს. მხოლოდ ასეთი შინაგანი და გარეგანი შეთანხმებული თან-

შით იგებს მყურებელი დრამატული და სასცენო ხელოვნების სიმშვენიერეს“.

ილია ქაჭავაძემ, როგორც მწერალმა და ვ. გუნიათ, როგორც მსახიობმა, ერთნაირად მხარდა დაუჭირა რეალიზმს თეატრში.

ილია ქაჭავაძემ თეატრად განიხილა რეჟისურის საკითხებიც. ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. მაშინ რეჟისურა, ჭერ კიდევ არ იყო დამოუკიდებელი პროფესია. სწორედ იმ დროს უტრბობდა მას საფუძვლები. იქნებოდა წინამძღვრები, რათა ჭეროვანი ადგალი დაეკავებია თეატრში რეჟისორს. ილია ქაჭავაძე თავის წერილებში ვრცლად შეეხო რეჟისურის პრობლემებს. ზუსტად განსაზღვრა რეჟისორის როლი და ადგილი თეატრში. მის მიერ განხილულ საკითხებს შორის საგანგებო ყურადღებას იქცევს სექტაკლის ანსამბლურობის პრობლემა, რას ნიშნავს ეს? საქმე ეხება იმას, რომ წარმოდგენაში ყველა პირს — დიდსაც და პატარასაც თავისი ადგილი უნდა ჰქონდეს მარჩენული. ერთმანეთს უნდა უსმენდნენ, თვალურს ადევნებდნენ ურთიერთის მოქმედებას. ეპიზოდური როლის შემსრულებელსაც შესისხლბორცებულ უნდა ჰქონდეს მთელი პიესა. მსახიობმა თავისი როლის გარდა, სხვა როლების ბუნებაც უნდა იცოდეს. უნდა ერკვეოდეს წარმოდგენის საერთო გადაწყვეტაში. მის მიზანსა და დანიშნულებაში.

ყოველივე ამის გაკეთება სცენაზე მარტო მსახიობებს არ შეეძლოთ. მათ სჭირდებოდათ რეჟისორი, რომელიც მოლიანობაში მოიყვანდა ყველაფერს, პიესას მოუძებნოდა გადაწყვეტას. გარკვევდა რისი თქმა უნდაოდა პიესით, რას ეუბნებოდა თავისი დადგმით მყურებელს. ეს დიდი და რთული საკითხებია. ჰო და ამ უაღრესად მნიშვნელოვან პრობლემებს დიდი სიღრმითა და დამაჭრებლობით არკვევდა ილია.

ილია ქაჭავაძე ერთ-ერთი ცნობილი სასოვალო მოღვაწის ილია ოქროშქედლიშვილისადმი გაგზავნილ წერილში წერდა: „თეატრს, საყუთრავ ჩვეს თეატრს. ბევრი საშუალო საჭიროება აქვს. ტანისამოსი და რეკვიზიტი ნაკლები აქვს. შენგან გამოგზავნილი ფული ამ მხრით დადავგა:სუენი იქნება“.

ხედავთ? — თეატრსათვის ფული მიუცია ილია ოქროშქედლიშვილს. ილია ქაჭავაძეს კი ამ ფულის მოხმარება ასე გადაუწყვეტია: ეგ ფულები მოვახმაროთ რეპერტუარის გადართებას, ტანისამოსის და რეკვიზიტის შევსებას და სხვა წვრილმან საჭიროებას, რომელიც თეატრს უნდა... ეგ ფულები ცოტ ცოტად მივაშველოთ ხოლმე ყველა წარმოდგენას“. აი ასე მძიმედ დღეში იყო ქართული თეატრი. მათ პატრონობასა და მხარუნიელობას უწევდა ილია ქაჭავაძე

წარსულს ჩაბარდა ქართული თეატრის ასეთი ბედი. ახლა მთავრობა მილიონობით მანეთებს ხარჯავს თეატრზე. მაგრამ არასოდეს არ უნდა დავევიწყოთ ის აღმაინები, რომლებმაც იმ მძიმე ეპოქიდან საბჭოთა საქართველომდე ზურგით მოიტანეს ქართული თეატრი. ამ ხრავ ილია ქავკავაძესა და აკაკი წერეთელს განსაკუთრებულიად დიდი ღვაწლი მიუძღვით. ქართველ მხაზობლებთან ერთად იღვწოდნენ ისინი და ერთადვე ამუშავებდნენ ხალხისათვის საყვარელს თეატრს.

ილია თავგამოდებით იცავდა მულჟივი დასის შექმნის იდეას და ავი აღასრულა კადეც. სწორედ ის იყო 1881 წლის ახლად დაარსებული დრამატული საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარე.

ასე, რომ ილია ქავკავაძე მარტო თეატრალუსრი წერილებით როდი იყო თეატრთან დაკავშირებული. იგი წერდა პიესებს, ეწეოდა პრაქტიკულ თეატრალურ მოღვაწეობას. შეიძლება მრავალი საილუსტრაციო ფაქტის დასახელება, გავხსენებთ მხოლოდ ორ შემთხვევას.

1879 წელს დაარსდა ცალკე კომიტეტი და საქირო გახდა საქარო კრების მოწვევა. ქართული მწერლობისა და თეატრის მოღვაწეებს ქართულ ეგზავნით ბარათები ილია ქავკავაძის ხელმოწერით. ზოგ მწერალს არ სწამდა იმხანად თეატრის განახლების შესაძლებლობა (მაგ. გრ. ორბელიანი). მაგრამ ილია ქავკავაძეს ვერ შეეცვლიდნენ აზრი. იგი მტკიცედ იდგა თავის პოზიციაზე და ბოლომდე მიიყვანა დაწყებული საქმე.

აკაკი წერეთელი სტატიაში „გახსენება თეატრის შესახებ“ ასეთ ფაქტს იგონებს:

„ერთხელ მოვიდა ჩემთან ილია ქავკავაძე. თეატრის შესახებაც ჩამოვარდა ჩვენს შორის შემდეგი საუბარი:

— ცაკო, ე თეატრი რომ აღარ გვაქვს, რას იტყვი შენ? დამეითხა მოწყენით — ძლივს ძლივობით, როგორც იქნა საზოგადოება მივაჩვიეთ თეატრს და ეხლა კი ისევ უნდა გადავივიწყოთ...

— ეგ მეც მალონებს. ცოტა არ იყოს — ეუპასუხე მე.

— ბევრი ვეცადე. მაგრამ არა გამოვიდა რა, ახლა აღარ შეიძლება — დაგვანებულა, სხვას მივეცი ეგ დღეც.

— ტყუილა კი არ არის ნათქვამი: „საზარაო უნა თხამ შექამაო?“ ბევრი მეთაური რომ უყვდა, ერთმანეთის ჭიბრით გააფუტეს საქმე.

— ერთმანეთის ჭიბრით თუ დაიმედებთ, არ ვატი. მაგრამ ე თეატრი კი დავკარგეთ და!..

— ვითომ აღარ ეშველება რა?

— ეშველება, თუ შენ მოინდომებ.

— შენ?
— კო, შენი ქუთაისში როგორ მოახერხებ... ახლაც დროებით სცენა გავპართოთ სადმე და შენ თიავე...

— ეგ მოუხერხებელია სანამ ბევრი მეთაური იქნება... კომიტეტი და ქველმოქმედებაზე შემდგარი საქმე, თეატრიც ვერ იხიერებს.

საქირო ერთმა ვინმემ აიღოს ანტრეპრია, შემოიღოს დისკოლინა, რომ არტისტები თავალებული არ იყონ და ნელ-ნელა გამობრუნდება საქმე.

— მაშინ ხომ არტისტებს გადაწყვეტილი ჯამაგირი უნდა დაენიშნოთ?

— რასაკვირველია...

— ჰოდა, ვინ გაბედავს იქაროს?

— მე ვიკისრებდი, რომ შეძლებული ვიყო.

— იეისრებდი... მაშ, დიდ ჯამაგირს ნუ დაუნიშნავ და თუ შემოსავალი ვერ დაჰმარავს ჯამაგირს, მაშინ მე ვიღებ ჩემ თავზე, რომ ჯამაგირის მხრით არტისტები უზრუნველი იყონ... შენ კი დაიწყე და თუ საქირო იქნება, მე მოვგვარებ ხოლმე ფულებსო“.

ამგვარი ზრუნვით იყო გარემოსილი ქართული თეატრი. ილია და აკაკი მეთაურობდნენ ამ საშვილისშვილო საქმეს.

ილია ქავკავაძის ეკუთვნის პიესები: „მაქანალი“, „გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროების სცენები“ და დრამატული პოემა „ქართულის დედა“. ილიას „მაქანალი“ გაღუქეთებია მოთხრობიდან „კაცია-აღმაინა?“, როგორც ჩანს, პიესა ცნობილი მსახიობის ნატო გაბუნიახ საბუნეფისოდ იყო გათავისწინებული. ასეც მოხდა. მაქანალი“ დაიღა 1881 წლის 31 მაისს ნატო გაბუნიახ მონაწილეობით. ამის შემდეგ არა ერთხელ დადგმულა „მაქანალი“ ქართულ სცენაზე. ქართულ თეატრში იდგებოდა „გლეხთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენები“. ილია კარგად იცნობდა ამ პიესაში ასახულ სინამდვილეს. იგი ერთხანს მომრიგებელ შუამავლად მუშაობდა დუშეთში. „თვით უხდებოდა დაკვირვებოდა ნაშეგეთა და ნაბატონათა შორის შექმნილს ურთიერთობას ბატონუმობის გადავარდნის პირველ ხანებში“ (პ. ინგოროყვა). ასე, რომ ილიასთვის ძალზე ახლობელი უნდა ყოფილიყო პიესის თემა და იდეა, მოქმედ გმირთა ხასიათები.

ილია ქავკავაძის ნაწარმოებებიდან ქართულ თეატრში ყველაზე დიდი როლი შეასრულა „ქართულის დედაში“. მისი დადგმა მოასწავებდა უმნიშვნელოვანეს მოვლენას. მაყურებელი უღიღინებდა ინტერესით ხედვებდა მას. რა იყო ამის მიზეზი? რატომ შეიყვარა „ქართლის დედა“ მაყურებელმა? ნაწარმოებ გამსჭვალულია პატრიოტიზმისა და ჰუმანიზმის სულიკვეთებით.



სამშობლოსადმი დიდი სიყვარულით არის შთაგონებული ყოველი სტრიქონი. პოეტი უმღერის თავისუფლებას, ხალხთა ძმობას და მეგობრობას.

„ქართვის დედამი“ გამოხატულია ბრძოლისა და თავისუფლების იდეა. ქართველი დედა მზად არის გასწიროს შვილი თავისი ქვეყნის ინტერესებისათვის. მამულის სიყვარული უფრო მაღლა დგას დედურ გრძნობაზე.

„ეჰა, ამ დღისთვის გაგიზარდე, მამულო შვალი, სიცოცხლე ივეც, რომ შეიძლოს შენთვის სიკვდილი... დედის-ერთა მყავს, მაგრამ შენთვის მე მას ვშორდები“.

სცენიდან წარმოთქმული ეს სიტყვები აღაგზნებდა მაყურებელს. უნერგავდა მას საბრძოლო სულისკვეთებას. მოუწოდებდა საგმირო საქმეებისაკენ.

ილია ჭავჭავაძის პიესები, პოემები და მოთხრობები დამკვიდრდა ქართული თეატრის რეპერტუარში. თითქმის ყველა მისი ნაწარმოები დაიდგა ქართულ სცენაზე. განსაკუთრებით კი საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებები ახლობელი და გასაგებია საბჭოთა მაყურებლისათვის. ამიტომ იდგმება ისინი ხშირად, ქართულ სცენაზე სისტემატურად იდგმება „ოთარანთ ქვრივი“, „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-აღამიანი?“, „სარჩობელაზედ“, და სხვა. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ „ოთარანთ ქვრივის“ და „გლახის ნაამბობის“ დადგმა რუსთაველის სახ. თეატრში, ხოლო „კაცია-აღამიანი?“ კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში. მაგრამ განა მარტო ამ დადგმებს ხვდა წარმატება. ილიას ნაწარმოებებს ყოველთვის დიდძალი მაყურებელი მყავს — სადაც არ უნდა დაიდგას იგი, იქნება ეს ქუთაისში თუ სოხუმში, ბათუმში თუ ცხინვალში, გორში, მახარაძეში, ქიათურაში, თელავში თუ სხვა ქალაქებისა და რაიონების თეატრებში. ასი ათასობით მაყურებელმა ნახა ილიას გმირები. ნახა და შეიყვარა სიმაართისათვის მებრძოლი ოთარანთ ქვრივი და გაბრო, კაკო, ზაქრო და სხვები, რომლებიც მსხვერპლად ეწირებიან უსამართლო ცხოვრებას.

ილია ჭავჭავაძის მრავალმხრივი მოღვაწეობა, მისი მდიდარი შემოქმედება დიდი ხანია ხალხის კუთვნილებად იქცა. განუწოხელია მისი ავტორიტეტი. ილია უყვართ, სწამთ, სჭერთ მისი. ილია დაწარმულების მოსარჩლე და ქომავი იყო. იცავდა სიმაართეს და სიკეთეს. ებრძოდა ბოროტებას. სიბნელეს, სიმახინჯეს. ილია იყო თავისი ქვეყნის დიდი პატრიოტი, თავისუფლე-

ბის მგზნებარე მომღერალი, დიდი ჭეშანისტი და ინტერნაციონალისტი. ყველაფერი ეს გამოვლინდა მის თეატრალურ მოღვაწეობაშიც. გამოვლინდა ყველგან პიესებშიც, თეატრალურ სტატიებშიც, პრაქტიკულ საქმიანობაშიც. ერთი სიტყვით, უარესად დიდია ილიას თეატრალური სამყარო. მან დაგვატოვა მდიდარი მემკვიდრეობა, რომელიც მუდამ იცოცხლებს თავის ხალხთან ერთად.

¹ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, ხელოვნება, 1955, გვ. 65.

² ნ. შალუტაშვილი, ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, ხელოვნება, 1969, 114.

³ ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 88.

⁴ ნ. შალუტაშვილი, ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, ხელოვნება, 1969, გვ. 76.

⁵ ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 133.

⁶ ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 128-129.

⁷ ე. გუნია, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 52.

⁸ ავ. წერეთელი, თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 14.

გარდასახვის უნარისა და განწყობის ურთიერთობის ზომიერითი საკითხი

საბოლოო სასცენო გარდასახვის უნარისა და განწყობის ურთიერთობის შესახებ, ერთი მხრივ, წმინდა ფსიქოლოგიური საკითხია, მეორე მხრივ, მას დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობის ხელოვნების მკვლევართათვის. სცენის ხელოვანთათვის. შეუძლებელია ამ საკითხის განხილვა ორივე ასპექტის გაუთვალისწინებლად.

დ. უზნაძის განწყობის თეორია განწყობას ისეთ ფენომენად აღიარებს, რომელიც განსაზღვრავს ადამიანის ქცევას. ამ თეორიის თანახმად განწყობა ფსიქიკურ პროცესთა მიზიდინარობასაც განსაზღვრავს. განწყობა არის ინდივიდის მთლიანი შინაგანი მდგომარეობა, მზაობა გარკვეული მოქმედების შესასრულებლად. იმისათვის, რომ აღმოცენდეს განწყობა, საჭიროა ორი რამ: 1. სუბიექტს უნდა გაუჩნდეს გარკვეული მოთხოვნილება. 2. უნდა იყოს ამ მოთხოვნილების შესატყვისი სიტუაცია. მხოლოდ ამ ორი ფაქტორის ერთიანობის საფუძველზე აღმოცენდება ინდივიდში მზაობა გარკვეული ქცევის შესასრულებლად.

როდესაც განწყობაზე ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება არ შევჩერდეთ ფიქსირებულ განწყობაზე. რაში მდგომარეობს მისი არსი? ჩვეულებრივ პირობებში, გარკვეული მოთხოვნილების საფუძველზე აღმოცენებული განწყობა მოცემული ობიექტური სიტუაციის შესატყვისად

აამოქმედებს ადამიანს. მაგრამ არის შემთხვევები, როცა განწყობა ისე მტკიცდება, რომ სიტუაციის შეცვლის შემდეგაც მოქმედებს, ე. ი. ერთ სიტუაციაში ძლიერად დაფიქსირებული განწყობა არ ქრება ახალ სიტუაციაში. ასეთ შემთხვევაში ადამიანის ქცევა ამ ახალი სიტუაციის შესატყვისი არ არის. განწყობის ასეთი ფიქსაცია ხდება სუბიექტზე სიტუაციის ძლიერი ზემოქმედების შედეგად. ეს ფაქტი ძალიან კარგად გამოვლინდა დ. უზნაძის ექსპერიმენტებში. ეს ექსპერიმენტები ასე ტარდება: ცდისპირს 10-15 წერ აღსაქმელად ეძლევა დიდი და პატარა ბურთები ან წრეები (მატურად ან ვიზუალურად) ერთსა და იმავე განლაგებაში, ვიკვათ. მარჯვნივ — ყოველთვის დიდი, მარცხნივ — ყოველთვის პატარა (საგანწყობო ცდები). ამ სიტუაციის (დიდი და პატარა ბურთების მიწოდების) მრავალჯერ გამეორების შედეგად სუბიექტს უშუაშვდება ძლიერი ფიქსირებული განწყობა არატოლი ბურთების აღქმისა. ეს განწყობა რომ ფიქსირებულია, ამაზე მეტყველებს ცდის მეორე ნაწილი. სადაც ცდისპირს ეძლევა ტოლი ბურთები, რომლებსაც იგი გარკვეული დროის მანძილზე არატოლად აღიქვამს (კრიტიკული ცდები). ადგილი აქვს აღქმის ილუზიას. ეს ილუზია შეიძლება იყოს კონტრასტული ან ასიმეტრიული. კონტრასტული ილუზია იმაში ვლინდება, რომ იქ, სადაც საგანწყობო ცდებში ცდისპირს დიდი ბურთი ეძლეოდა, კრიტიკულ ცდებში ის ტოლ ბურთის აღიქვამს როგორც უფრო პატარას. ხოლო ასიმეტრიული ილუზიის დროს კი — პირიქით, იქ, სადაც საგანწყობო ცდებში დიდი ბურთი იყო, კრიტიკულ ცდებში ტოლი ბურთიც უფრო დიდად აღიქვამს. უმრავლეს შემთხვევაში მაინც ადგილი აქვს კონტრასტულ ილუზიას. ტოლი ბურთების რამდენჯერმე მიწოდების შემდეგ განწყობა ქრება — ცდისპირი ტოლ ბურთებს ტოლად აღიქვამს; განწყობის ჩაქრობაზე მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეგვიძლია ვილაპარაკოთ, როცა ცდისპირი 4-5-ჯერ ზედმეტად გვაძლევს ტოლი ბურთების აღიქვასურ აღქმას.

ფსიქოლოგმა ბ. ხაჭაპურიძემ იკვლია ფიქსირებული განწყობის ჩაქრობის პროცესი — ილუზური აღქმიდან აღიქვასურ აღქმამდე გადასვლის პროცესი და დააშო იგი 3 ფაზად: პირველ ფაზაში ადგილი აქვს მხოლოდ და მხოლოდ ილუზიას. ეს არის კონტრასტული ან ასიმეტრიული ილუზიების უწყვეტი რიგი. მეორე ფაზაში კვლავ გვაქვს ილუზია, მაგრამ აქ უკვე მონაცვლეობენ კონტრასტული, ასიმეტრიული და აღიქვასური აღქმები. მესამე ფაზაში კი დასტურდება მხოლოდ და მხოლოდ აღიქვასური აღქმა, ე. ი. სუბიექტში მტკიცდება ტოლი ბურთების ტოლად აღქმის განწყობა.



ფიქსირებული განწყობის ჩაქრობის პროცესი სხვადასხვა აღმანიებში განსხვავებულად მიმდინარეობს. ეს სხვადასხვაობა საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ ტიპოლოგიური სხვაობები პროცენტებს შორის განწყობის — ამ არა-ცნობიერი ფენომენის კანონზომიერებათა საფუძველზე. დადგინოდა განწყობის რამდენიმე ტიპი, მაგრამ ამჯერად მათზე არ შევჩერდებით.

დ. უზნაძის განწყობის თეორიაში განწყობა არის ქცევის განმსაზღვრელი. ადამიანი რეალურ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში მოქმედებს იმ განწყობის საფუძველზე, რომელიც მასში აღმოცენდა მოთხოვნილებისა და სიტუაციის ერთდროული მოცემულობის შედეგად. ამ შემთხვევაში ლაპარაკია ობიექტურად მოცემულ რეალურ სიტუაციაზე, მაგრამ რა ხდება მაშინ, როცა საქმე გვაქვს არა რეალურ, არამედ წარმოსახულ სიტუაციასთან? ამ დროსაც იქმნება განწყობა თუ არა? და თუ იქმნება, როგორ მოქმედებს იგი? რა თავისებურებები ახასიათებს?

ყველა ზრდადარსებულში, ნორმალური აღმანი, რა საქმიანობასაც არ უნდა ეწეოდეს იგი, რა პროფესიასაც არ უნდა იყოს, უმეტესწილად რეალურად არსებულ ობიექტურ სიტუაციაში იმყოფება. გამონაკლისია — მსახიობი. მისი პროფესიის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება იმყოფება. გამონაკლისია — მსახიობი. სცენაზე მოქმედებს არა რეალურ, არამედ წარმოსახულ სიტუაციაში. მოქმედებს ამ სიტუაციის შესაბამისად. თუ განწყობა ქცევის განმსაზღვრელია, მაშინ უნდა ვივარაუდოთ, რომ მსახიობის მოქმედებას სცენაზე განსაზღვრავს წარმოსახული სიტუაცია და გარკვეული მოთხოვნების ერთდროული მოქმედების საფუძველზე აღმოცენებული განწყობა.

თეატრის მოღვაწეები ერთხმად აღიარებენ, რომ მსახიობის შემოქმედებაში გადაწყვეტ როლს თამაშობს მისი უნარი „დაიჭეროს“ წარმოსახული სიტუაცია და მის შესატყვისად იმოქმედოს. უამისოდ დრამატული თეატრი არ არსებობს. აღმანი, რომელსაც ეს უნარი არა აქვს, მსახიობად ვერ ჩაითვლება. მართალია, მსახიობს გარდა წარმოსახული სიტუაციის „დაჭერებისა“ და მის შესატყვისად მოქმედებისა, კიდევ უნდა შეეძლოს იმოქმედოს წარმოსახულ სიტუაციაში ისე, როგორც იმოქმედებდა არა თვითონ ის, არამედ მისი გმირი, ე. ი. მას უნდა ჰქონდეს გარდასახვის უნარი, მაგრამ არავითარი გარდასახვა არ არსებობს წარმოსახული სიტუაციის „დაჭერების“, ამ სიტუაციისადმი შესატყვისი განწყობის აღმოცენებისა და მისდამი ადეკვატური ქცევის განხორციელების გარეშე. მართლაც, მსახიობმა ჯერ უნდა „დაიჭეროს“, რომ ის ადვილი, სადაც ის მოქმედებს, არის არა სცენა, არამედ ელზინორის ციხე-სიმაგრე (შექ-

პირის „ჰამლეტი“) ან ვენეციელ დოქთა პალატა (შექსპირის „ოტელო“). შემდეგ კი უნდა „დაიჭეროს“, რომ ის არის ჰამლეტი ან ოტელო და იმოქმედოს ამ წარმოსახულ სიტუაციებში არა ისე, როგორც თვითონ იმოქმედებდა. არამედ ისე, როგორც მოიქცეოდნენ ოტელო ან ჰამლეტი.

თვალს თუ გადავავლებთ რუსული თეატრის მოღვაწეთა მდიდარ თეორიულ ნაწარვს, ნათელი გახდება, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ისინი მსახიობის უნარს „დაიჭეროს“ არარეალური სიტუაცია და მის შესატყვისად იმოქმედოს. აი რას წერს დიდი რუსი მსახიობი და რეჟისორი კ. ს. სტანისლავსკი: „მსახიობისათვის მთავარია გულწრფელად სჭირდეს თავისი სულმდებრივად, დაუჭერებელი ან გაყოფადი მდგომარეობისა, გულწრფელად ღელავდეს და განაცდიდეს“¹.

„მსახიობმა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დაიჭეროს ყველაფერი, რაც მის გარშემო ხდება, და, რაც მთავარია ის, რასაც იგი აკეთებს“².

მართალია, სტანისლავსკისა; და რუსული თეატრის სხვა ცნობილ მოღვაწეთა გამოთქვებში ტერმინი „განწყობა“ არ გვხვდება მაგრამ მათს ნაწარვებში ნათლად ჩანს, რომ ისინი სწორედ ამ ფენომენზე ლაპარაკობენ. მთელი მათი თეორიული მსახურებები გამსჭვალულია იმ აზრით, რომ მსახიობმა აუცილებლად უნდა „დაიჭეროს“ წარმოსახული სიტუაცია და მის შესატყვისად იმოქმედოს, ამ პროცესის დასახასიათებლად სტანისლავსკის სპეციალური ტერმინიც კი შემოაქვს, ე. წ. „თუ რომი“. „თუ რომი“-ის მეშვეობით მსახიობი სცილდება რეალურ სინამდვილეს და გადადის წარმოსახულ სინამდვილეში. ეს პროცესი ასე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ: რომელიმე მსახიობი მოქმედებს სცენურ სიტუაციაში (მაგ. დოქთა პალატა) ისე, როგორც მისი გმირი იმოქმედებდა, ამ სიტუაციაში რომ აღმოჩენილიყო. მსახიობი ასე მსჯელობს: რას ააკეთებდა (როგორც მოიქცეოდა) ჩემი გმირი (ოტელო) რომ აღმოჩენილიყო დოქთა პალატაში? ე. ი. აქ ხდება წარმოდგენა როგორც სიტუაციისა, ასევე მოქმედი პირისა. შემდეგ კი ხდება ამ წარმოდგენილი ობიექტების „დაჭერება“. ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ მსახიობს წარმოსახული სიტუაციისა ისევე სჭერა, როგორც რეალურისა. მაშინ ჰალუცინაციასთან გვეჭნებოდა საქმე, არა, მსახიობმა ძალიან კარგად იცის, რომ სცენა დოქთა პალატა არ არის და არც მსახიობი ქალი არის დეზდემონა, მაგრამ ის ისე იქცევა, თითქმის დოქთა პალატაში იყოს, თითქმის მისი პარტნიორი იყოს არა მსახიობი, არამედ მისი სათაყვანებელი არსება — დეზდემონა. ამ პროცესის ზუსტი ფორმულირება მოგვცა დიმა

რეესორმა ე. ბ. ვახტანგოვმა: აღიქვამ (ვხედავ, მესმის, და ა. შ.) ყველაფერს ისე, როგორც მოცემულია, ვეძიებ ყველაფერს ისე, როგორც ამას ამოცანა მოითხოვს“³.

მსახიობმა უნდა დაიჭიროს არარეალური სიტუაცია და ამასთანვე არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაკარგოს ცნობიერ კონტროლის უნარი. ამ ორი უნარიდან არც ერთმა არ უნდა გადაკარბოს მეორეს.

მაგრამ შესაძლებელია თუ არა საერთოდ ასეთი რამ? შეიძლება თუ არა მოხდეს პიროვნების ასეთი გაორება? ცნობილია, რომ ერთ მოცემულ მომენტში ჩვენი ცნობიერება შეიძლება მიმართული იყოს ერთი სახის შინაარსზე, თუ ეს ასეა, მაშინ როგორღა შეიძლება, რომ მსახიობს კიდევ „სჭეროდეს“ წარმოსახული სიტუაციისა და ამავე დროს არ დაკარგოს თვითკონტროლის გრძნობა?

წარმოსახული სიტუაციის „დაჭერება“ არის პროცესი, რომელსაც განაპირობებს განწყობა—აღამიანის გარკვეული მთლიანი პიროვნული მობილიზაცია, მზაობა, რომელიც არაცნობიერია. ამას აღსატურებს დ. უზნაძე. მისი თეორიის თანახმად, განწყობა არის პროცესი, რომელიც თვითონ არაცნობიერია, მაგრამ განაპირობებს ცნობიერების პროცესისა მიმდინარეობას.

ამგვარად, შეგვიძლია ავხსნათ ერთდროული არსებობა თვითკონტროლისა და წარმოსახული სიტუაციის „დაჭერებისა“. ეს ფაქტი ასე აიხსნება: წარმოსახული სიტუაციის „დაჭერების“ პროცესს განაპირობებს არაცნობიერი ფენოქენი — განწყობა. თუ ეს ასეა, მაშინ თვითკონტროლის არსებობა ამ მოვლენის პარალელურად სავსებით ბუნებრივია, ე. ი. ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ორი პროცესის — ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთდროულ მოცემულობასთან.

ექსპერიმენტებით დამტკიცებულია, რომ ფანტაზიის წარმოდგენები შეიძლება გარკვეულ შემოქმედებას ახდენდნენ თვით სუბიექტზე (არა მსახიობზეც), როდესაც მან კარგად იცის, რომ ეს მისი წარმოდგენა მხოლოდ და იგი არ შეესატყვისება სინამდვილეს. მაგრამ ეს იმ შემთხვევაში ხდება, თუ სუბიექტი ამ წარმოდგენის მიმართ სპეციფიკურ აქტურ შინაგან დამოკიდებულებას შეიმუშავებს.

ექსპერიმენტებით დადასტურდა, რომ წარმოსახული სიტუაციის ზეგავლენით გარკვეულ პირობებში ამ წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი ორგანული, ფიზიოლოგიური ცვლილებები გამოიწვევა.

რეისონ მ. კნებელს თავის წიგნში „მთელი ცხოვრება“ მოაჩივლი აქვს დიდი რუსი მსახიობის მიხეილ ჩეხოვის აზრი იმის თაობაზე, თუ

როგორ იქმნის იგი შიშშილის შინაგან მდგომარეობას წარმოსახვის საშუალებით: „როცა ჩვენი მას ვეკითხებოდით, თუ როგორ ახერხებს იგი ასე ზუსტად შიშშილის გრძნობის თამაშს, ჩეხოვი გვაპასუხობდა:

— უბრალოდ, მე წარმოვიდგენ, რომ ძალიან მშობა, ვიწვევ ჩემში შიშშილის ისეთ ატმოსფეროს, რომ სანერწყვე ჭირკვლები სხვანაირად იწყებენ მუშაობას და თავიდან არ ამომდის აზრი სხვადასხვანაირ ბიფტექსტზე. მე შეჩვენებ, რომ მთელი ოთახი მშვენიერი სურნელებით არის სავსე“⁴.

მაგრამ ფიზიოლოგიურმა ექსპერიმენტმა ხომ დაადასტურა, რომ ამის განხორციელება ყველა ნორმალურ ადამიანს შეუძლია. მაშინ რატომ არ შეუძლია ყველას მსახიობობა? იმიტომ, რომ მსახიობი წარმოადგენს იმ სიტუაციას რომელშიც ის რეალურად არასოდეს არ ყოფილა. წარმოადგენს არა მარტო შეთხზულ სიტუაციას, არამედ თავის შეთხზულ გმირსაც, აქტიურად ჩაერთვება ამ სიტუაციაში და მოქმედებს მის შესატყვისად. გარდა ამისა, ზემოთ მოყვანილ ექსპერიმენტებში დადასტურდა გარკვეული ფიზიოლოგიური ცვლილებები სიტუაციის წარმოდგენის შედეგად, მაგრამ განა მსახიობი მარტო იმას წარმოადგენს, თუ როგორ შობა ან წყურია მის გმირს? აქ მთავარია ის განცდები, მისწრაფებები, ემოციები, რომლებიც ეუფლებოდა მოქმედ პირს შეთხზულ გარემოში. მათი აღყვანა ელემენტარულ ფიზიოლოგიურ პროცესებზე ამ შემთხვევაში, ალბათ, არ შეიძლება.

ამასთან დაკავშირებით კიდევ ერთ საკითხზე გვინდა შევიჩინოთ: ყველა ნორმალურ ადამიანს შეუძლია შეიმუშაოს განწყობა არა მხოლოდ ამყვამად აღქმული, არამედ მომავალი წარმოდგენილი სიტუაციის შესატყვისადაც. ამას აღსატურებს დ. უზნაძე. მისი კონცეფციის თანახმად, ადამიანის მნიშვნელოვან სპეციფიკურობას შეადგენს ის, რომ მას განწყობა უმუშავდება არა მხოლოდ ახლა აღქმული, არამედ წარმოდგენილი, გაზრებული მომავალი სიტუაციის შესატყვისადაც. ამიტომ ადამიანს შეუძლია დღეს აწარმოოს ის მოქმედება, რომელიც მომავალში მოსალოდნელ სიტუაციის შესატყვისება. მაგ. ზაფხულში ზამთრის ტანსაცმელს ყიდულობს და სხვ.

თუკი ყველა ადამიანს შეუძლია წარმოდგენილი, მომავალი სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შეიმუშავება, გამოდის, რომ ყველა ადამიანს შეუძლია ამოქმედოს სცენაზე შეთხზული სიტუაციის შესატყვისად, ყველას აქვს ეს უნარი, ყველა შეიძლება იყოს მსახიობი. მაგრამ ეს ასე არ არის, რადგან მსახიობს, შეუძლია წარმოად-

გინოს, შესატყვისი განწყობა შეიმუშავოს და იმოქმედოს ისეთ სიტუაციაში, რომელიც მას არასოდეს აღქმული არ ჰქონდა და რომლის არარსებობის შესახებ მან ძალიან კარგად იცის. სწორედ ეს არის ის სპეციფიკური უნარი, ურომლისოდაც არ არსებობს არც ერთი ნამდვილი მსახიობი.

საერთოდ, საკითხი გარდასახვის უნარისა და განწყობის ურთიერთობის შესახებ პირველად აკადემიკოსმა რ. ნათაძემ დასვა და ექსპერიმენტულადაც იკვლია. ჩვენ ყურადღება შევაჩერეთ ამ პრობლემის მხოლოდ ერთ თეორიულ ასპექტზე. პრობლემა მეტად ფართო და მრავლისმომცველია და ექსპერიმენტული კვლევის შესაძლებლობასაც იძლევა. მსახიობის შემოქმედების საკითხებით დაინტერესებული ფსიქოლოგისათვის ამ მხრივ მუშაობის დიდი პერსპექტივები იშლება.

ჩვენი კორპორატივი აკოლოგოსთა თვალში

¹ К. С. Станиславский «Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», М-Л, 1931 г. стр. 185.

² К. С. Станиславский «Моя жизнь в искусстве», изд. «Academia», М-Л, 1931 г. стр. 523.

³ Б. Захава «Современники», изд. «Искусство», М, 1972 г. стр. 119.

⁴ М. Кнебель «Вся жизнь», изд. ВТО, М, 1967 г. стр. 101.

ბასული წლის 14-16 ოქტომბერს, თბილისში, სსრ უმაღლესი საბჭოს სხდომათა დარბაზში მიმდინარეობდა სამთავრობათაშორისო კონფერენცია, რომელიც მიეძღვნა გარემოს დაცვის დარგში განათლების საკითხებს. საერთაშორისო თანამშრომლობის ისტორიაში პირველად იქნა გამოტანილი განსახილველად თანამედროვე სამყაროს უმნიშვნელოვანესი საკვანძო საკითხი. შეიკრიბნენ თბილისში, რათა შეესწავლათ არამარტო ეკოლოგიური განათლების დონე, არამედ შეემუშავებინათ რეკომენდაციები.

ეს ესოდენ წარმომადგენლობითი ფორუმი მოაწყეს იუნესკომ და გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის გარემოს საკითხთა პროგრამამ (იუნეპმ). კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობდნენ მსოფლიოს ყველა რეგიონის, იუნესკოს წევრი 58 ქვეყნისა და 47 საერთაშორისო არამთავრობითი ორგანიზაციების წარმომადგენლები, სულ 287 დელეგატი, მათ შორის ამ სტრიქონების ავტორიც.

თუ რაოდენ დიდი გამოხმაურება ჰქონდა ამ კონფერენციამ ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში, კარგადაა ცნობილი პრესის, ტელევიზიისა და რადიოს მეშვეობით.

25 ნოემბერს, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ კონფერენციის მონაწილენი მიიწვია ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის განახლებულ შენობაში, სადაც



ნაჩვენები იყო სულხან ცინცაძის ახალი ბალეტო „დალი და მონადირე“ („სვანური ლეგენდა“). დირიჟორობდა ვახტანგ ფაღლაშვილი. ლიბრეტოს ავტორი და დამდგმელი გახლავთ გიორგი ალექსიძე. მხატვრობა ეკუთვნის იური გეგეშიძეს.

მთავარ როლებში მონაწილეობდნენ: დალი, ნადირობის ქალღმერთი — მარინე გოდერძი-შვილი, პატარაძალი — სვეტლანა გორიაშვილი, სასიძო — მონადირე, ზაქარია ამონაშვილი, მეტოქე ქაბუჯი — ნურა მალაღაშვილი.

სპექტაკლის შემდეგ რაზოდენიმე შეკითხვა მოვიპოვეთ კონფერენციის მონაწილეებს. აი, რა თქვეს მათ:

ალიონიძე ალ-აზაზი (ბანგლადეშის მოსკოვის საელჩოს განათლების ატაშე, პოეტ):

— საშობლოში დაბრუნებისთანავე ყოველდღე ამაზე, რაც აქ საქართველოში ვნახე, დავწერ ფურცალ-გაზეთებში. თამამად მოგახსენებთ, 25 ოქტომბერს საღამოთა ჩვენ ვნახეთ დადებული სპექტაკლი. მომხიბლა ძალზე პოეტურმა სიუჟეტმა, მუსიკის ფერადოვნებამ, დირიჟორის მაღალმა ოსტატობამ, ორკესტრმა.

რაც შეეხება თეატრის შენობას, ფასაღზე შეგნებულად არაფერს მოგახსენებთ, ინტერიერი სუცხოა.

მარია ჰორტენსია ჰორმანდისი (ვენესუელა, ბუნებრივი რესურსების სამინისტროს გარემოს დაცვის დირექტორი, დელეგაციის ხელმძღვანელი):

— ბალეტის მელოდიურ მუსიკაში, ორგანულად და შერწყმული ძველი ხალხური და უახლესი მე-20 საუკუნის რიტმულობა, ასეთი მიდგომა ამაღლებს კიდევაც ლიბრეტოს სიუჟეტურ მოთხრობილებებს. დამდგმელს დიდებულად მოურგია ასევე ორგინალური ქორეოგრაფიული ქარგა, სპექტაკლი შეერულია. ცალკეულ მოცეკვავეთა ნახაზებში იგრძნობა ქართული ეროვნული და თანამედროვე ქორეოგრაფიული ხელოვნების ლაკონური სინთეზი. მშვიდი დეკორაციებისა და ოსტატური განათების ხელშეწყობით ადვილად ამოსაყთხი იყო ყოველი ქორეოგრაფიული ნიუანსი.

რანკო რაღვიჩი (იუგოსლავია, ბელგრადის უნივერსიტეტის პროფესორი, არქიტექტორი):

— ჩვენ გავეცანით ძალზე საინტერესო მუსიკალურ ნაწარმოებს. კარგად შეერულ ქორეოგრაფიულ დასს, დადგმაში კარგადაა განხორციელებული ცალკეული სახასიათო სცენები, მაღალია შემსრულებელთა ოსტატობა. თავისი ბუნებრივი სინაზით მომხიბლა ნადირობის ქალღმერთმა და მისმა ამაღმ.

მავრიტანული სტილით ნაგებ ფასადს მიღმა, ჩვენ ვიხილეთ, ეკლექტური ინტერიერი, თუმ-

ცაა ცალკეულ შემთხვევებში იგრძნობა ეროვნული ორნამენტების ოსტატური ინაროვიზაცია. საქმის დიდი ცოდნითაა შერჩეული მოსაპირ-კეთებელი მასალები, რამაც განაპირობა თანამედროვე მოთხოვნილებებიდან გამომდინარე ამ მუსიკალური ნაგებობის მშენებლობის მაღალი კულტურა.

შაბ დორსალანი. (ბელგია, განათლების საერთაშორისო ორგანიზაციის განვითარებადი ქვეყნების ცენტრის წარმომადგენელი, პროფესორი):

— მივლეთ ერთერთ იმთათაგანად, ვისაც გულით შეუუყარდა თქვენი სტუმართმოყვარე, გულია და ნიჭიერი ხალხი.

25 ოქტომბრის საღამოც თქვენი ხალხის ტულანის დემონსტრირების საღამო გახლდათ. ჩვენ ყველანი მოგვაჭადვდა მელოდიურმა, რიტმულმა, თანამედროვე მოთხოვნილებების დონეზე შექმნილმა მუსიკამ, ბალეტმეისტერის გამომოგონებლობამ, შემსრულებელთა ოსტატობამ. დადგმა მოლიანად, როგორც სანახაობა, ჩემს გონებაში აღიბეჭდა როგორც ედგარ დეგას პასტელის ნაწი, ხვერდოვანი ცის ფერებით შესრულებული სურათი:

აქვე მინდა მოგახსენოთ ბრეტის „კავასიური ცარცის წრეზე“, რომელიც რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე ვნახე, ესეც საოცრება იყო.

ლევ შაბოშინი (სსკპ ბუნებრივი რესურსების დაცვის საერთაშორისო კომისიის პრეზიდენტი, პროფესორი):

— კონფერენციის მომზადების მაღალ დონეს უნდა მიეწეროს ჩვენი შეხვედრაც დიდი ტრადიციების მქონე ქართულ თეატრთან. ამ მაღალნიჭიერ ქორეოგრაფიულ დასთან, რომელმაც უაღრესად ძლიერი მუსიკის ფონზე გავიშალა სვანეთის მთების სვედიანი ლეგენდა. კორდებალეტში დაკავებული ნაწი ქალიშვილები და ემოციური ვაჟები დამდგმელის ხელით ოსტატურად გადმოგვცემენ ქორეოგრაფიულ დიალოგს. შესრულების მაღალი დონე გვაჩვენა მთვარის ფერმა დაღიმ, სვედიანმა პატარაძალა, შინაგანი ცეცხლით სავსე სასიძომ და მისმა მეტოქემ.

ზაგასმით მინდა მოგახსენოთ ორკესტრის მაღალ საშემსრულებლო ხელოვნებაზე, მის დირიჟორზე.

შეიძლება ითქვას, რომ თეატრის ინტერიერმა უკვე ჩრდილი მიაყენა ფასადს, ინტერიერმა რომელიც სიღამაშის გარდა გამოირჩევა მაღალი აქუსტიური თვისებით.

მიქაელ ბარანცი (ვატიკანი, რომის უნივერსიტეტის პროფესორი):

— ვირტუოზი ღირიფორის წყალობით დიდ-
ბულად უღერდა სიცოცხლით სავსე, გულის
საღრმეში ჩამწვდომი მუსიკა, რომლის მრავალ-
ფეროვნებაც შეიძლება შევადაროთ მორის რა-
ველს, როგორც დედა, ჩემი თანამემამულე,
ბასკი ე. ი. იბერიელი მყავდა. ამიტომ ამ დი-
დებულ და წარუშლელ საღამოს ორმაგი სიამა-
ყე მქონდა.

თეატრის დირექტორმა პროფესორმა ი. ბე-
რიძემ გაგვაფრთხილა, რომ ჩვენ „დავესწრებით
ჩეკეტიაციის“, მაგრამ იმ საღამოს სექტაკლის
შედეგ სტუმართა შორის სალაპარაკო გახდა
მაღალი კულტურის მქონე ქართული ქორეო-
გრაფიული სკოლა. ტექნიკურად უნაკლო კორ-
დებულეტი. რომელმაც ბერძნული ქოროს როლს
დიდებულად გაართვა თავი, კარგ პარტნიორო-
ბას უწევდა მთავარ მოქმედ პირთ. ღვთაებრივ
ღალისა და ამირანივით ძლიერ სასიძოს. ასევე
მომეწონა ჩვენს გამო იმ დღეს ქანდაკებებს შე-
ხიზნული ქართველი მასურებელიც.

ნაგებობის შიგა სივრცე ეკლექტიკურია, სა-
ზეიმო განწყობილებას ქმნიან ჭაღებიც. იმედს
არა ეკარგავ, რომ განმეორება უწერია ამ დაუ-
ვიწყარ შეხვედრას.

ჯანიშნო ბრესლანი. (შოტლანდია. მეტეორო-
ლოგთა სართაშორისო ორგანიზაციის მმართვე-
ლი. მეტეორებთან დოქტორი):

— ეს იყო კლასიკური და ახალი ქორეოგრა-
ფიის ნოვატორული შერწყმა. აქანთო მელო-
დიურმა და ასევე ენერგიულმა მუსიკამ, დიდე-
ბულმა ორკესტრმა, ღირიფორმა, ლაქონიურმა
მხატვრობამ და ერთ მთლიანობად შეკრულმა
კორდებულეტმა, გრძნობებით სავსე სოლის-
ტებმა.

დაწუბა ჩიხი. (პოლონეთი. ვარშავის უნი-
ვერსიტეტის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტის
დოცენტი):

— პირველ რიგში მომხიბლა უაღრესად თა-
ნამედროვე, ულამაზესმა მუსიკამ, მერე ქორეო-
გრაფიული ხელოვნების მაღალმა კულტურამ,
ჩემს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „უცხოელ“ კო-
ლეგებს შევახსენე, რომ ამერიკის თანამედრო-
ვე ბალეტის ფუძემდებელი ჯორჯ ბალანჩინი
ქართველია და არც ისე დიდი ხნის წინათ ამ
სცენაზე გამოდიოდა განუმეორებელი ვახტანგ
ჭაბუკიანი. ჩვენი დღეგაცია მოაჯადოვა
ბრწყინვალე ოთხეულმა: ნადირობის ქალ-
ღმერთმა, საპატარძლომ, სასიძომ და მისმა მე-
ტოქემ.

„აბესალომ და ეთერი“ დადგმის გამო

ქართულ ხალხს თავისი მრავალსაუკუნოვანი
ისტორიის მანძილზე ბევრი უძვირფასესი და
დიდი ეროვნული სიამაყის გრძნობის მომგვრე-
ლი საგანძური შეუქმნია, რომელთა შორის
რუსთაველის გენიალური პოეტური ქმნილება
„ვეფხისტყაოსანი“, არსაკიძის შეუღარებელი ნა-
ხელავი სექტიცხოველი და ზაქარია ფალიაშვი-
ლის შედევი, ოპერა „აბესალომ და ეთერი“
საყოველთაოდ აღიარებული.

ქვემოთ ამ უკანასკნელის, ქართველი ერის
მუსიკალური კულტურის მარგალიტის, ხელი-
ხელსაგომანები საოპერო ნაწარმოების „აბე-
სალომ და ეთერის“ სცენურ ხორცშესხმაზე და
ბოლო წლების მანძილზე მისი სიძნელების
მიზეზებზე გვექნება მსჯელობა.

* * *

არა მარტო ხელოვნების სპეციალისტები, არა-
მედ ქართული ეროვნული მუსიკის ყველა თა-
ყვანისმცემელი მოიხიბვს, რომ ზ. ფალიაშვი-
ლის სახ. ლენინის ორდენის ოპერისა და ბა-

* თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის
ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური
თეატრის მიერ ზ. ფალიაშვილის ოპერის „აბე-
სალომ და ეთერის“ ახალმა დადგმამ სპეცია-
ლისტთა და მასურებელთა შორის აზრთა სხვა-
დასხვაობა გამოიწვია, აზრთა ერთიანობა არც
ადრინდელი დადგმების დროს ყოფილა. რე-
დაქცია კ. კუკულაძის წერილს განხილვის წე-
სით ბეჭდავს და იმედი აქვს სპეციალისტები
მას გამოეხმაურებიან. რედ.



ლტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრს ეს შესანიშნავი ოპერა აუცილებლად ჰქონდეს ყოველი სეზონის აქტიურ რეპერტუარში.

„აბესალომ და ეთერი“ გასცენიურებას, მის მუსიკალურ-მხატვრულ ინტერპრეტაციას მნიშვნელოვანი ისტორია აქვს. იგი თბილისის სცენაზე ან წლის განმავლობაში თორმეტჯერ დაიდგა (თუ არ ჩავთვლით ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის სამ დადგმას), რომელთაც მეტყავლები აღიარება ხვდა წილად.

ცნობილია, თუ რაოდენ დიდ ინტერესს იწვევს ხოლმე ფართო საზოგადოებაში ზ. ფალიაშვილის უკვდავი ქმნილებები, „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერის გამოცხადებაც... მისი ბოლო რამდენიმე დადგმით უმკაცროდ კი სამართლიანად მოითხოვენ, რომ ბოლოს და ბოლოს დადგინდეს, თუ რა მიზეზით არის გამოწვეული ეს ჩავარდნები; რამ განაპირობა ბოლო რამდენიმე დადგმის (1953, 1962, 1964, 1970) და უკანასკნელის, — 1977 წლის პრემიერის წარუმატებლობა თბილისის სცენაზე?

თავიდანვე უნდა ვაღიაროთ ერთი უდავო ქეშმარილება, რომ ახლის ძიება უტყუარი მრწამსია ყველა შემოქმედისათვის და უცილობელი! ახლის ძიების გარეშე არ არსებობს წინსვლა, პროგრესი, განვითარების პროცესი... მაგრამ, ნოვატორობა სრულებითაც არ გამოიციხავს ტრადიციებს, არ უგულვებელყოფს მათ, და პირიქით!.. ტრადიციებისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულება არაფერ კარგს არ უქადის ხელოვანს, და საერთოდ ყველას, რა დარგიც უნდა მოკავშირეობდეს იგი!

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ხელოვნებას, განსაკუთრებით ბურჟუაზიულ სამყაროში, ახასიათებს მოდერნიზმით გატაცება... საუბეროდ, ფსკვდონოვატორებით გატაცება, რეალიზმის საზიანოდ, პრიმიტივიზმმა და მოდურობას ბრმად აყოლამ ჩვენშიც, ზოგიერთი ხელოვანის შემოქმედებაშიც იჩინა თავი.

აღსანიშნავია, რომ ყველა ზემოთ ხსენებული „სენა“ უმოთავრესად ეხება დადგმების სცენური გადაწყვეტის კონცეფციას და დეკორაციულ მხარეს, ე. ი. რეჟისურასა და მხატვრულ გაფორმებას, და არა ოპერის მუსიკალურ ინტერპრეტაციას და ვოკალურ-აქტიორულ ოსტატობას.

თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ „აბესალომ და ეთერის“ არსებობის ისტორიის მანძილზე, ყველა თექვსმეტი პრემიერისადმი (ქუთაისის ფილიალში 1969 წელს დადგმული სპექტაკლის ჩათვლით) მიძღვნილი რეცენზიებში სპექტაკლების კომპონენტებიდან მეტყავლებად დადებითად ფასდება მათი მუსიკალური შესრულება, უნდა დავასკვნათ, რომ დადგმის წარ-

მატება უმოთავრესად რეჟისურაზე და სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე ყოფილა დამოკიდებული. მართლაც და, როგორც პრაქტიკამ გვიჩვენა, „აბესალომ და ეთერის“ თითქმის არცერთი დადგმა არ დაინიშნულა და დაწუნებულა დირიჟორებისა და მომედრლების მიზეზით. აქედან დასკვნა, — რომ სპექტაკლების წარუმატებლობის (რა თქმა უნდა, ყველა თექვსმეტივე სპექტაკლს არ ეხება ჩვენი შენიშვნები — კ. კ.) მიზეზები უნდა ვეძიოთ უმოთავრესად რეჟისორებისა და მხატვრების დადგმა-გაფორმების აკვარგიანობაში.

მართლაც და, — რა უნდა „გაქეთოს“ დირიჟორმა და როგორ, ამაზე ხომ თვით კომპოზიტორს აქვს „ნაქვამი“, და თითქმის ამოწურავდაც, თავის ნაწარმოებში?! დამდგემლი რეჟისორები კი შედარებით ნაკლებად არიან უზრუნველყოფილი ავტორის მითითებებით, და აი ისწორედ ამიტომ უჭირს მათ ამა თუ იმ ნაწარმოების სცენური გადაწყვეტა, თანის და ფორმის განსაზღვრა, დადგენა იმისა თუ ისტორიის რომელ პერიოდს, რომელ ეპოქას მიეკუთვნება (მივაკუთვნოთ) ამავე, რომელიც სცენაზე ხდება. ზოგი დამდგემლი რეჟისორი აცხადებს, რომ „აბესალომ და ეთერი“ არის ოპერა-ორატორია. სხვანი მას ანტიკური ტრაგედიის სტილის ოპერად, ოპერა-ლეგენდად მიიჩნევენ, და რასაკვირველია, ამ არაკონკრეტულობისა თუ გაურკვევლობის უნებური მოზიარე და მსხვერპლი ხშირ შემთხვევაში მხატვარი-გამაფორმებელიც ხდება..

„აბესალომ და ეთერის“ ორატორიული ოპერის სტილში გადაწყვეტის მომხრენი იმასაც გვთავაზობენ, რომ იგი დაიდას ევროპულ ბაირეტიულ სტილში (ვ. ვაგნერის საოპერო თეატრში ქ. ბაირეტიში, გფრ, სადაც რ. ვაგნერის მხოლოდ ოპერა-ორატორიები იდგმება უდეკორაციო და სტატიკურად განლაგებულ მოქმედი პირებით), მაგრამ სუფთა ქართულ, ფოლკლორულ მასალაზე აგებული კოლორიტული, ზოგადმხარული ხასიათებით სავსე ეროვნული სტილის ოპერა ამ მოსაზრებას აბათილებს. „აბესალომ და ეთერი“ რომ თავის სცენურ კოლოზებით მთლიანად ოპერა-ორატორიის სტილს არ უნდა მივაკუთვნოთ, ამას ამტკიცებს მეორე აქტის ორი ხაზბური მასხობივი ცეკვა: კეღლევი გოგონა მარტხვარსკვლავის კანცონეტა და დიდი გუნდი — „ჩაქრული“, პირველ და ბოლო აქტში აბესალომის ლირიკული არიები — „მე ბანიანად გექმედი...“, „წაშაშა და წაშაშაშ შუა...“ და სხვა.

„აბესალომ და ეთერის“ ანტიკური ტრაგედიის სტილში დადგმასაც, როგორც ზოგერთი რეჟისორი და მუსიკის მცოდნე სთავაზობდა თე-

ატრს, იგივე ზემოხსენებული მავალითები და დეტულები აბათილებენ.

რადგან ამ ოპერას აქვს წმინდა ეროვნული ხასიათი და აგებულია მღაღარ ფოლკლორულ მასალაზე, ამიტომ იგი ქართულ თვითმყოფად ნაწარმოებად გვევლინება და მისი ყოველგვარი „იმპორტული“ მონათვა მხოლოდ ვნებს მას...

ზოგიერთი დამდგმელი რეჟისორი ამ ოპერას სრულიად უპირატებულად მიაკუთვნებს წარმართულ ხანას, რაც არაფრით არაა მოტივირებული თუ ნაკარნახევი. არც სპექტაკლისათვისაა ეს პერიოდი საქართველოს წარსულისა „მომგებია-ნი“; თუნდაც სანახაობრივობის თვალსაზრისით... და, რაც მთავარია, — რატომ არ უნდა მივაკუთვნოთ ეს ხელთუქმნელი მუსიკალური საუნჯე ქართველი ერის ისტორიის ესოდენ საამაყო პერიოდს, დავით აღმაშენებლის, თამარ მეფის, რუსთაველის საყოველთაოდ აღიარებულ ოქროს ხანას, სად და, რაში უნდა „გამოვიყენოთ“ ეს შესაძლებლობა ჩვენ თუ არა ამ ნაწარმოებში, მითუმეტეს, რომ ამ ოპერაში რუსთაველის გმირების „ღანდები“ („ავთანდილ გადინადირა...“) ცალკედ!

როგორც ცნობილია, ოპერის ფორმა თავისი რთული სინთეზურობით დრამატულ სპექტაკლთან შედარებით უფრო კონსერვატიულია, და მეტ „თეატრალურობას“, სცენურ სანახაობრიობას მოითხოვს... ამიტომ არ უნდა ვერიდოთ, ზოგაერთ შემთხვევაში, ყოფითი ელემენტების შეტანას ეროვნული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ელემენტებისა და ქართული ჩაცმულობა-მორთულობის „გაწეულად“ განსახიერებას...

ეს ნაწარმოები ავტორის მიერ მოცემულია დიდ ფორმებში: მისთვის დამახასიათებელია დიდი და მეტად მოცულობითი მუსიკალური პლასტები, რთული პოლიფონიური გუნდები, მასობრივი ცეკვება... ამიტომ ეს ოპერა მოითხოვს განაღწეულობას, სივრცობრივ მასშტაბურობას, დიდი ოპერის სტილში გადაწყვეტას.

„აბესალომ და ეთერის“ დამდგმელ რეჟისორებს მეტწილად უძნელდებათ ამ დადგმისათვის ეგრეთ წოდებული „მოსარგები გასაღების“ მონახვა... ხშირ შემთხვევაში ისინი ეყრდნობიან მეტწილად კარგად მონახულ მიწანსცენებს. მაგრამ... საბოლოოდ ვერჩება მხოლოდ მიწანსცენები და არა სპექტაკლის ლოგიკური გადაწყვეტის კონცეფცია, დადგმის პრინციპის ძირითადი საფუძველი.

ოპერის შესავალი და პირველი აქტის დასაწყისში მუსიკა პლენურულია; ისმის მონადირეთა, მეფისწულის მზღებელ ქაბუთა ელევთური ხასიათის ლაღი სიმღერა — „ავთანდილ გადინადირა მთანი მაღალი ტყიანი...“ ხშირად კი

სპექტაკლებში ჩვენ გვინახავს კბილებამდე შერბილებული მეომრები (!) შუბებით, ხმლებით, ფარებით, მუწარადებით და „აღუაშემორტყმულ“ ეთერ-ქალი (!!). ასეთ სიტუაციაში ობოლ გოგონას „ჭარით“ გარს შემორტყმა „მხედართმთავრებთან“ (აბესალომი და მურმანი) ერთად არაფრით არ არის გამართლებული (მხედველობაში გვაქვს ბოლოსწინა ოთხი დადგმა, მოყოლებული 1955 წლიდან).

რეჟისორმა თუ ეთერს პირველად უფლისწული შეახვედრა, შემდეგ, რასაკვირველია, მურმან-ვეროს პრეტენზიები უსაფუძვლოა, და პირიქით... ამგვარი ლაფსუსები კი შეიძინელოთ თითქმის ყველა ხსენებულ დადგმებში.

ოპერის მეორე აქტში უპირველესად ქორწილია. მაგრამ, თუ ამავე დროს უფლისწულის მეფედ კურთხევაც ატემა, — ეს უნდა იქნეს სცენურად შესაფერავად მოსაფეროში და შესაფერი რიტუალებით წარმოდგენილი.

საოპერო რეჟისურა, როგორც დარგი, პროფესია, ხელოვნების გარკვეული პროფესია, იგი მოითხოვს სპეციალურ განსწავლულობას, ფართო ერუდიციას და დიდ პრაქტიკულ გამოცდილებას! მცდარია აზრი, თითქმის ყველა ნიჭიერ რეჟისორს ძალუძს ოპერის დადგმა. მუსიკალურ ნაწარმოებში ღრმად წვდომა, მისი გაანალიზება და სცენური ხორცშესხმა ფართო მუსიკალურ განათლებას და კარგ სმენას მოითხოვს. „აბესალომ და ეთერის“ დამდგმელი ზოგაერთი რეჟისორი ვერ ჩასწვდა ნაწარმოების ღრმა ფილოსოფიური შინაარსს, ვერ იგრძნო მისი ტრაგედიის შინაგანი ოპტიმისტური ბუნება, აბესალომისა და უმანყო ეთერქალის სიცოცხლელ სიუვარულს ეწირება... მაგრამ სიუვარული როდი მარცხდება, სიუვარული იმარჯვებს.

ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ხშირ შემთხვევაში (ასევე — ბოლო დადგამაშიც) აგებს უდიდამო, არაფრის მთქმელი, ეროვნულ თავისებურებებს მოკლებული სცენურ-დეკორაციული გეფორმები. საოპერო სპექტაკლის გამოვლენებელ მხატვარს უნდა ახასიათებდეს კომპოზიტორის მუსიკასთან ადეკვატური „ფერთა მუსიკალობა“; დეკორაციებისა და მოქმედ პირთა ჩაცმულობის ეროვნული სტილისა და კოლორატის უტყუარი გრძნობა.

საოპერო და საბალეტო სპექტაკლების დეკორაცია უნდა იყოს „მღერადი“, — ფერების პარმონიულობით გამზოვანებულ და არამშრალი, გრაფიკული! რუსული თეატრის უდიდესი მხატვარი წარსულში პიეტრო გონზაგო ამბობს: „ფერწერა მუსიკალურ თეატრში იგივე მუსიკაა თვალისათვის“. თუ დრამატულ სპექტაკლში ფერის პრობლემა არ დგას, ანდა ნაკლებად მნიშვნელოვანად, — მუსიკალურში

ფერწერა მუსიკის ექვივალენტური ანალოგიაა, და მას იგივე ფუნქცია აქვსრია.

„აბესალომ და ეთერის“ სცენურ გაფორმებისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შესანიშნავი ქართული ფრესკების ჭეროვანად გაპოყენებას. მაგრამ ამას არ უნდა ჰქონდეს თვითმიზნური ხასიათი; საკულტო ნაგებობათა ფრესკებზე მთლად მინდობაც შეცდომაა. ფრესკები კი არ უნდა „გადმოვიხატოთ“, არამედ ამოვიკითხოთ მათში ეპოქის თავისებურებანი, გამოვიყენოთ როგორც ეკონოგრაფიული, ისტორიული მასალა: ტანისამოსისა და არქიტექტურის ელემენტები, უოფის აქსესუარები, მათში ასახული რიტუალური სცენები...

ქართული საკულტო ნაგებობები შესანიშნავი ფრესკების გარდა შეიცავენ საერთო არქიტექტურის უამრავ ელემენტს: სვეტებს, პილასტრებს მოჩუქურთმებული კაპიტლებითა და ევარცხლებეებით, შესანიშნავად ნაქელი კარიბჭეებით, კანკლებით და სხვა. უოველივე ამას, რასაკვირველია, დასჭირდება „თეატრის ენაზე“ გადაუმთავება, განზოგადება თანამედროვე თეატრის მოთხოვნათა გათვალისწინებით; ლაკონიური, ზოგჯერ ფრაგმენტული თავშეკავებით მაქსიმალური გამომსახველობის მისაღწევად. ილუსტრაციულობისა და გაზვიადებული თბრობითობის გარეშე.

„აბესალომ და ეთერის“, როგორც ქართული რომანტიკული ზღაპარი-ლეგენდა, ცხოველმყოფელი, ხალასი და ოპტიმისტური სულით, სცენურად გადაწყვეტიას მხატვარ-გამფორმებლისაგან მოითხოვს გარემოს, ინტერიერისა და ექსტერიერის მაღალ-მხატვრულად ასახვას!..

ოპერის გმირები ეწირებიან თავდადებულ, უმწიკვლო სიყვარულს. მაგრამ, — სიყვარული იმარჯვებს!.. ეს შესანიშნავი ოპერა ჰიმნია სიყვარულისა, სიყვარულისადმი თავგანწირვისა!..

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ლენინის ორდენისანი ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სამხატვრო საბჭო სარტპერტუარო პოლიტიკაში აქტიურად და ღრმად ჩაწვდომით რომ მუშაობდეს, მონაწილეობას იღებდეს ახალი სექტაკლების გარჩევა-მიღებაში, თეატრის შემოქმედებითი და საწარმოო საქმიანობის ავტარების დროულად დადგენაში, ნიჭიერი და შრომისმოყვარული კოლექტივის მუშაობის შედეგები უკეთესი იქნებოდა... მაგრამ, ბოლო ათეული წლების განმავლობაში თეატრის სამხატვრო საბჭოს მთავარი და მეტად საჭირო, კომპეტენტური ბირთვი (კომპოზიტორები, მუსიკისმცოდნეები, ხელოვნებათმცოდნეები, თეატრმცოდნეები...) გაურკვეველი მიზეზებით მოსწყდნენ თეატრს, რამაც არასასურველი შედეგი გამოიღო; ეს გარემოე-

ბა განსაკუთრებით მძიმედ განიცადა „აბესალომ და ეთერის“, რომელიც ექვს წელზე მეტ ხანია, რაც მშობლიურ ქერას „ცონსუა“ და სხვა თეატრებში (ლენინგრადის, კიევის, ლოდის, საარბრუენის თეატრებში) გავრცო ცხოვრება.

საოპერო ხელოვნების დიდად მოყვარულმა, „აბესალომ და ეთერის“ შესანიშნავი მანგების მოსმენას მონატრებულმა ქართველმა, და არა მარტო ქართველმა საზოგადოებამ, ძნელად მაგრამ მაინც გადაიტანა ბოლოსწინა ოთხი ადგამის წარუმატებლობა იმ იმედით, რომ ახლო მომავალში ფენიქსით მკვდრეთით აღდგენილ და შესანიშნავად რეკონსტრუირებულ, თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი საყვარელი თეატრის სცენაზე იხილავდა „აბესალომ და ეთერის“ მაღალმხატვრულ, ჰუმანიტად ამაღლებულ სექტაკლს. მაგრამ, როგორც ბოლო პრემიერამ დაგვარწმუნა — მისი იმედები არ გამართლდა.



რეკლამის თეატრალურ
აზივასთან

ქეთევან ჰაზალაძე

„სიმონა მაზარის
სიზმრები“

(თბილისის ქართულ მოზარდმაჟურნალთა
თეატრის სპექტაკლი)

სპექტაკლის დაწყებისთანავე ნათელია მისი ხატ-ადაპტირებული ანგელოზი. ბრეტის პო-
ზიცია ისტორიისადმი, რაც ისტორიის თანა-
დროულად და აქტუალურად ასახავს გულის-
ხმოვს, ამ პიესაზეც ვრცელდება. პიესაზე, რო-
მელიც წარულისა და აწმუის დაპირსპირება-
სა და კავშირზე აგებული. აწმუი-სიმონა მაზა-
რის თანამედროვეობა, წარსული — მისი სიზ-
მრის გამრის, ორღენელი ქალულისა. წარ-
სული და აწმუი სპექტაკლში იმდენად გაწონას-
წორებულია, რომ გამორიცხულია პირველის
რომანტიული ხიფა. უბრალოდ, წარსულს წა-
ლად ერგო შედარებით ღამაში სამოსი ატაროს.
პიესა იწყება ცხადით, სპექტაკლი—სიზმრით.
ამ ცვლილებას თან ბევრი სიხვედრე მოჰყვება,
რეჟისორისაგან გამოშასხვედრის საშუალებე-
ბის ძიების მხრივ. ნაწარმოების იდეათა ანტა-
გონიზმს სპექტაკლში ერთვის მოქმედებათა ან-
ტაგონიზმიც. დაცულია პრინციპი მხატვრული
პრობლემის იდეათა ლოგიკისათვის დამორჩი-
ლებისა. დაპირსპირებათა ამოხსნის ცდა კი, თა-
ვისთავად ბადებს მაყურებლისეული თანაზ-
როვნების იმ პროცესს, რომელიც ესოდენ მნიშ-
ვნელოვანია ბრეტის ეპოქური თეორიის პრინ-
ციპების გათვალისწინებით შექმნილი წარმოდ-
გენისათვის.

სპექტაკლის მსვლელობისას არ შეიძლება
შვირად არ წამოიჭრას კითხვა „რატომ?“ და
უნდა ვთქვათ — მაყურებელი, რომელსაც ეს
და ამის მსგავსი კითხვები იშვიათად უჩნდება,
ცულ დღეში ჩავარდება. მოზარდები კი, თავი-
დანვე უნდა შეეჩვიონ კითხვათა ამოხსნას და
ცხოვრების სირთულეს. ვფიქრობ, არც სიმონა
მაზართან საერთო ენის გამოძენა უნდა გაუ-
ჭირდეთ, რადგან მათი თანატოლია.

რაც შეეხება ანგელოზს, იგი ადაპტირებუ-
ლია თუნდაც იმიტომ, რომ თავზე ჩაჩქანი ახუ-
რავს და თვითი მოსასხამის კვეთს სამხედრო
ფორმა აცვია. სცენური გარემო კი, რომელიც
წარმოადგენს სასტუმროს ეზოს თავისი სამარ-
ქაფო კარებით, ბენზინის ბაკით, მოტოციკლე-
ტით, საბურავებით, ონკანით, თეჯის მიფარე-
ბული ტულეტით, სანაგვე ყუთით (ველაფერი
ეს სპექტაკლში გათამაშებულია), თითქოს წინა-
აღმდეგობაშია სალათისფერ ფონზე განფენილ
ჭოტოს ტილოებთან, მით უფრო კი სამარქაფო
კართან მოთავსებულ „სანგელოზისთან“, რო-
მელიც წარმოადგენს კედელზე შემოხზულ
წრეს გვერდებთან მიხატული ფრთებით. უკა-
ნასენელით იქმნება ანგელოზის სამყარო. ანგე-
ლოზისა, რომელიც სრულ სიზნელში ნათდება
და შემოდის სპექტაკლში, როგორც რწმენა და
იმედი სცენაზე შექმნილი მიწიერი, ამკვეთი-
ური გარემოსი. დადგება წუთი და სიმონა მა-
ზარი მასში დაინახავს საკუთარ ძმას. ეს 1940
წელს ნანახი სიზმრებია და ანგელოზიც იმ
დროისაა.

საინტერესოა გმირებთან პირველი შეხვედრა.
თვითმფრინავების მშები ისმის. ყორფი (მსახ.
ა. მოლოდინაშვილი) დაუინებთ იცქირება დარ-
ბაწში. ტანზე სამხედრო ფორმის ნარჩენებია
აცვია. მორჩის და რომელი (მსახიობები მ. შა-
რიძემ, მ. ბოცვაძემ) ბენზინის ბაკთან მოიკლა-
თებენ და ასე წყვილად იქნებიან სპექტაკლის
ბოლომდე. მათ ისიც არ იცინა, ვისი თვითმფრი-
ნავები დაფრინავენ ცაში და მიიჩნევენ, რომ
ყოფისნაირი ჭარისკაცების გამო აგებენ ომს.
სიმონა (მსახ. გ. მახათაძე) დაბნეული დგას.
გრძელი წინსაფარი უკეთია და ვეება ფეხსაცმე-
ლები აცვია. ცალ ხელში მოწეული კალათა უჭი-
რავს. მორეოთი გულზე აქვს მკარული წიგნი
ორღენელ ქალულზე. თავიდან წარმოადგენ-
ნელია მასში მომავალი გმირის დანახვა და ესა
დარტყან პარალელურ მძებნა. უნდა ვერწმუ-
ნით მსახიობის უშუალოდ ნათქვამ სიტყვებს
რომ მისი გმირი წიგნს კითხულობს და აინტე-
რესებს, თუ რა მოხდება შემდეგ.

ძია ფუსტავი (მსახ. ვლ. მეკვიანიშვილი) დაზი-
ანებულ საბურავებს აწებებს. მისთვის სულერ-
თია რა ხდება ირავლი, ტერეზა კი (მსახ. ლ.
ლაზაშვილი) ტანს ისე უდარდელად იხანს, თით-
ქოს ეს თვითმფრინავები ყუვილიყვს უფნებელს
დატოვებენ. შემოვლის ანრი სუპო, სასტუმროს
პატრონი (მსახ. გ. ძნაძემ) და ყორფს აფრთხი-
ლებს რომ დაინალოს. მის სიტყვებს ახლავს
დამაღლის ცნების შემცველი ხედვის მოძრაობა.
აზრის ჩვენება კი, მნიშვნელოვანი ფაქტორია
სპექტაკლში. სუპო მეტად კმაყოფიანია — ამ
წარღვნაში მან კლიენტს იშვია და ისიც პოლ-
კოვნიკი (მსახ. გ. რევაზიშვილი), რომელსაც
წინა ხაზიდან მოუყურცხლავს და დამშუული
მგელივით მიიპარება სასადილო ოთახისაკენ.
ხოლო მაძარა გუნებაზე საფრანგეთი ენახევენ.
სპექტაკლი თანმიმდევრულად იძლევა პასუხს
შეკითხვებზე თუ რით არის საბრალეო ეს ქვეყანა
რეჟისორს იდეამდე მოქმედებათა ლოგიკური
ცვლით მიყვარათ. თუ მხოლოდ იმას ვიტყვით,
რომ საფრანგეთი ძლიერი მტრისაგან დაპყრო-
ბის საფრთხის წინაშე დგას, არ იქნება ერთად-
ერთი დასკვნა. მტერი ყოველთვის არსებობდა
და იგი მუდამ იმ ძალის იყო, რა ძალაც შექ-
მლო შექმნა მისთვის ეპოქას. წარსულისადმი
რომანტიული დამოკიდებულების გამორიცხვა
არც იმის უფლებას ვაკლდევს რომ ვთქვათ —

სცენა სპექტაკლიდან



რანი იყვნენ და რანი არიანო, მოზეზი უნდა ვე-
ძებოთ საზოგადოების ცვალებადობაში, რაც
საერთოა წარსულისა თუ აწმყოსათვის. არ არის
საბრალო ის ქვეყანა, სადაც არ მიაჩნიათ, რომ
ჩემი სამშობლო უღამაჯესი არისო, არ აინტე-
რესებთ— რით არის იგი შეურყეველი და ამაღ-
ლებული? მოლოდინაშვილის უორუი ამ საკითხ-
ში ვერაფერს ხედავს საინტერესოს. მახათაძის
სიმონა მაშარი კი ამ იდეალებით ცოცხლობს.
ერთმანეთს უპირისპირდება ორი სიპართლე:
რეალური და სასურველი. მოგვხსენებათ, უკა-
ნასკნელს ყოველივის მეტი ხელისმეშველი
ჰყავს და რევისორმაც ამ აზრის დასამტკიცებ-
ლად სიმონას ტერეზას ხელით წყალი გადაასხა
თავზე, როგორც უდროო დროს აღფრთოვანე-
ბულ ადამიანს. (საერთოდ, სპექტაკლში ვხედავთ
გარკვეული აზრის შედეგს და არა მისი ჩამოყა-
ლიბების პროცესს. ეს უკანასკნელი იგულისხმე-
ბა) ლაზაშვილის ტრეზა მხოლოდ ერთი იდეის
განმამხარციელებლად არ გვევლინება.

სპექტაკლში დასმულია საკითხი, თუ რა
როლს ასრულებს პიროვნება საზოგადოებაში. ეს
საკითხი ყველა სიტუაციაში შეიძლება დისკუსია,
მაგრამ მხოლოდ კონკრეტულ შემთხვევაში იქ-
ცევა მნიშვნელოვან და თვალმისაცემ პრობლე-
მად. გმირობა მისი ჩადენის აუცილებლობითაა
ნაკარნახებო. იგი არ არის თანდაყოლილი თვის-
ება და თვითმოზანიც არ შეიძლება გახდეს.
სიმონა მაშარი ჩვეულებრივი გოგონა იყო და
ასეთადაც დარჩებოდა, რომ არა საფრთხეში ჩა-
ვარდნილი სამშობლოს ბედი, რომლის სიყვარ-
ულმაც მიაჩნა გმირობის ძალა, მაგრამ გმი-
რობა რომ გმირობად ჩაითვალოს, მისი ჩადე-
ნა უნდა შეემდოს ერთ ადამიანს და სხვას არა-
ვის. ამდენად დგება საკითხი საწინააღმდეგო გა-
რემოს შექმნისა.

სპექტაკლში ასეც ხდება. მხოლოდ სიმონა
ბოლომდე მართალი და წმინდა სახე. დანარჩენე-
ბი — თავიანთი სიცოცხლის უზარველყოფაზე
ფიქრობენ. მათში არ შეიძლება არ გამოვარ-
ჩიოთ ანრი სუპო, რომელმაც უნებურად ჩაუ-
ნერგა მოსამსახურე გოგონას გმირული სული.
სწრფად მას მისცა სიმონას წიგნი ორლიანელ
ქალწულზე და თავდაპირველად სულაც არ

ანაღვლებდა მისი პატრიოტად გაზრდა. ეს უკვე
ახალი პრობლემა და მისთვისაც ნაპოვინა შე-
საბამისი გადაწყვეტა — გია ძნელმაც პა-
თოსით წარმოსთქვაშს ტულეტიდან თავისი
გმირის აზრებს სამშობლოზე, პატრიოტიზ-
მზე, სულისკვეთებაზე, გმირობაზე. მღერის
მარსელიოს და ამას ჩადის არა იმიტომ, რომ
რომელიმე ზემოთქმულზე ზრუნვა ანრი სუპოს
ინტერესებს ემთხვევა. მას სურს მართალი გა-
მოჩნდეს სხვის თვალში. ასეთ შემთხვევაში ჭა-
რისკაცები დაიჭრებენ, რომ სურსათი ლტოლ-
ვილებს სჭირდებათ, ლტოლვილები კი იფიქრე-
ბენ — სურსათი ჭარს მიაქვსო. სიმონას გარდა
არავის სწამს მისი. მიზეზი არის არა ის, რომ
უფრო გონიერი არიან და ხედვებიან საღ ან-
როლის უნდა გამოაშფავანოს ადამიანმა სამშობ-
ლოს სიყვარული, არამედ ის რომ სუპოსნაირი
პატრიოტებისა არა სწამთ.

საინტერესოადაა ნაჩვენები კარლ VII და უნა
დარკის (მერისა და სიმონა მაშარის) დაპირის-
პირება. უნა აურობებს მეფეს მეფედ. სარტე-
ზის კალთიდან გიული მახათაძის ამოაქვს
„გვირგვინი“ და მოწიწებით უმშვენებს მეფეს
თავს. ეს მოკრძალება გადამდებია.

მეფე პაირდება უნას, რომ რაღაცას გააკე-
თებს და სწორედ იმ რაღაცის გაკეთების საფა-
სურია რეიმის ტაძრის ზარების რეკის ნაცვ-
ლად ჭარისკაცთა ცარიელი კვაბების ხმაური.
მერიც ყოველთვის ცდილობს რაღაცა გააკეთოს,
მაგალითად, როცა გერმანელები ახლოვდებიან,
იგი მობრბის სასტუმროში და პატარა დროშებს
ამაგრებს ყოველ კუთხეში. ამ საქციელის უმოზ-
ნობას ხსნის სუპოს საწინააღმდეგო მოქმედება.
ბალათორიას მერი მარევეცი პიროვნებაა. მან
მხოლოდ ერთი რამ იცის მტკიცედ, როგორმე
მეფური ხელფასი არ უნდა დაკარგოს.

ცხადია, რომ ყველაფერი ძირგამომპალია.
ისიც ცხადია, რომ ეს პროცესი, მტერზე გამარ-
ჯებით არ დამთავრდება. როცა მერი ქვეყნს
გაბრუნაზე მსჭგებოდა, სცენაზე მხოლოდ ტერე-
ზა-ლაზაშვილი შემორჩება, როგორც სიმბოლო
თქმული სიტყვებისა. სპექტაკლის ბოლოს კი ეს
ქალი გმირის ადგილს დაიკავებს.
ულდავია, რომ ამ გმირების ხასიათები სიტუა-

ცამეამ გამოავლინა, ყოველი მათგანი სხვათაირი იქნებოდა, რომ არა მომი, მაგრამ თუ ადამიანი დაშორებულა სიტუაციაზე, სიტუაციაც დაშორებულია ადამიანზე. ამ დამოკიდებულებაში ხან ერის აქებენ ან აძაბებენ, ხან — მეორეს როგორც არ უნდა ვთქვათ, ერთი რამ ურყევია — მტუყანი ან მართალი მხოლოდ ადამიანი შეიძლება იყოს.

კარლ VII-ბალაოურია ენასთან მოსალაპარაკებლად საწყობიდან ამოღის (იქნებ ისიც ღანჩეღ დღინოსავით იყო აქ შენახული?) უნა მუფის სურვილისამერხ ხალხს საბრძოლველად მოუხმობს, თავად ი ტულატევი იპაღება. ამ დეტალის შემოტანა იმითაც არის გამართლებული, რომ შათელს ხელს სიბართობს, როცა ძნელადის გზით ანრი სუბო ტულატევიან ცხარედ მსჯელობდა პატრიოტიზმზე, (თითქმის თავისუფალი დრო იშოვავა), ხაზი გაევა მისი სიტყვების სიუაღბსა. ტულატევი დამალული უნა დაარს-გმირის, იქ შემოხვევით თუ იპოვიან. ასე, რომ გმირმა იპოვა თავისუფალი თავისი თავისთვისაც და შოისთვისაც. საქირა თუ არა საკითხის ასე დაუენება? ჩრდილი ხომ არ აღდება გმირის გმირობას? რა თქმა უნდა, გმირობაზე გარკვეული წარმოდგენები იმსხვრევა, მაგრამ საქმეც ისაა, რომ ეს მსხვრევა გარდუღალი ხდება და ეს აღარ გვიკვირს, იმდენად შეეჩვიეთ ყველაფრის გაუმართაობას „რასაც გუშინ ძალა ჰქონდა, დღეს ძალა დაქარგავა“. გუმინდელის კარგვა, „მშვენიერი დროის“ გარდავლინება სექტაკლში გამოკეთილად არის ნაჩვენები. სიტყვიდან სხვადასხვა სიტუაციაში ხშირად იმისი მამობილიზებული ჰინი (მარსელიოზა) თვდაპირველად, ავად თუ კარგად ყველაზე ეუთუთვრადღეს საფარტის, მაგრამ მტერი მოახლოვდა და ყველაფერში წლილ დაიღო. იგინება-ნება შეერია მოყვასს, ბრტები აღნიშნავს — რომ მოქმედება, რომელიც მის პიესებში ხდება, მხოლოდ ერთი კეჟენით არ შემოიფარგლება. კონკრეტულ შემთხვევაში, ალბათ განსაზოგადებული არის მტერი, რომელშიც ნაგულისმხვია არა მარტო ფაზისტური გერმანია, (გერმანელთა კაპიტანი სოზმირტენ ინგლისეთა მებდართმთავარია). ამ აზრს ატკიცებენ რიგი ცტებები.

გია ძნელაძის — ანრი სუბო იღებს სასწრაფო ზომებს — გამოაქვს ყუთები, ხსნის საფრანგეთის დროშას, მოუხმობს ყველა მსახურს, რომ გადაარჩინონ მისი ქონება, რომელიც თორემ საფრანგეთს ეუთუთვინს, მსახიობი და მოკრედელებს იმდენად ვულურფულად და მტკიცედ წარმოსთავებს, რომ მათურებელმა შეიძლება აზრც შეიცვალოს მასზე, მაგრამ მსახურთ, ხო! საბოლოოდ დაკარგეს მისი რწმენა და როცა სასტუმროს პატრონი ვაცხარებული დარბის, ისინი საუზრეს შეეცკევათ. ან ექ შეიძლება სტეროდეთ კაცისა, რომელიც ყოველთვის ამბობს ერთს და აკეთებს — მეორეს? გაიძახის ჩემი ქონება საფრანგეთს ეუთუთვისოს და თანავემამაშული სურსათის უშლავეს, სამშობლოს მცენებელი ი რა არის უფრო ძვირფასი თუ არა ხალხი? სუბოს დასქირა მერი, რათა უკანასკნელს რაღაც თქვა. მის სიტყვებს მხოლოდ მანამ უღებებს ყურს, ვიდრე მათში სასარგებლოს ხედავს, როგორც კი საუბრის მიმართულება არ მიუწონება, მსახიობი ხელის უბეში მოძრაობით გასწვებს მერს და თვითონვე აგრძელებს სათქმელს, მაგრამ სიკვდილ სიკოცხლის პარობლეგის წინაშე სიტყვები უძღურია. ამ მომენტში

პირველად გამოჩნდება სცენაზე სასტუმროს პატრონის დედა. ბ. ხაფავას-მადამ სუბო შემოდის ამაყი, დაუნდობელი, ზიზღნარევი მტერით. სურსათისათვის მადლიერი ხალხი წრტეს კრავს მის ირგვლივ და მერის მარსელიოზას, დასანანი და შეუსაბამოცაა, რომ რვეოლუციონერთა ჰიმნს მღეროან წინააღდეგობის უნარს მოკლებული ადამიანები. წრტე სექტაკლში რამდენჯერმე იკვრება, რაც იმას მოწმობს, რომ ხალხს შეიძლება ერთთანებდეს საერთო უბედურება, ლხინი, უმიზონება ან უსუსურობა.

ჰინის ჰამნი ცვლის და ამ ცვლის დროს ნათელი ხდება სექტაკლის მუსიკალური გაფორმების მნიშვნელობა, რომელიც ვანუყოფელ კავშირში შედის სექტაკლის მთავარ აზრთან (მუსიკალური გაფორმება დ. გურგენიძის).

გერმანელთა შემოსვლის შემდეგ, სცენაზე აზარეთი შეცვლილა გარდა იმისა, რომ ძია გუსტავმა, უორუა და სასტუმროს პატრონი გერმანელთა სამებლად უღვაშები მოიპარეს. მოქმედების საშუალოდ მიეცა ფეტენი (არ. თავართქილიძე), რომელსაც ადრეც ფაზისტად იხსენიებდნენ, მაგრამ არ ჩანდა.

თუ რა დონეს შეიძლება მიადწიოს შემგუებლობამ, კარგად ჩანს სიმონა მამარის უკანასკნელ სიზმარში. განსაკუთრებით გულსატკენია იგი მტრის მიერ აღქმული. დგას თავისთვის გერმანელთა მებდროზე (ცხადში დენშვიკი — მსახ. ნ. გაბელია) და უსტებებს „იი, მალიონი ავგუსტინის“ მელიდიას. მის უდარდლობას იტაცებს გრძელ მოსათენიერებულ ხალათებში გამოწყობილი ბრბო, მებდროზე გულგრილად უტკვირს მათ, ფებს ფებზე შემოიღებს უფრო მოზრხებულიად რომ იგრძნოს თავი. სიზმარი სექტაკლში წითელი ფერთაა შემოსილი. სიმონა მარტოსულია ამდენ ხალხში. იგი ხელდაკწველი სთხოვს მთავარანგელოზს ჩამოვიდეს, რადგან აღარ იცის რა მოიძიქმედოს. ანგელოზი აღარსადაა. იგი უარყოფს სულიერად დამონებულ ხალხს და პირველ რიგში გმირს, რომელმაც ვერ ავარგებინა დაფაფხა და მახვილს, დადა დრო უანგელოზობისა, უარყოფა ხატისა დათავალისწინება შეუდგისა, რომელიც გარდუღვალად უნდა მოჰყვეს არსებულ სიტუაციას. შედეგი ი ჩანს ბოლოს, როცა ანრი სუბოს კვლავ მოაგონდება „მარსელიოზა“, მაგრამ აღარ ძალუძს მისი სრულყოფილად გახსენება და გამუღვებით „ავგუსტინის“ მელიდიამი ერევა.

პირველი მოქმედება მთავრდება სიზმარში, რომელიც მთავარია, აქვს თუ არა სიზმარ ბრძოლებს მტერთან, რომელმაც უკვე გაიმარჯვა. მადლობა, რომელსაც სიმონას უღებდა, აზნაურობა, რომელსაც მახვილის სანაცვლოდ უბოძებენ. კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ მტერიცა გიომარჯვა. ანსვე მოწმობს სიმონას საბრძოლო დაძახილზე დასაბრტებული, სულიერად განადგურებული ხალხის შემოსვლაც მერევე მხრივ ამ საშუალებით ხაზგასმულია სიმონას უპირატელობა მათთან. ის ერთადერთი ადამიანია, რომელიც გრძნობს, რომ დაამარცხეს, მაგრამ ვიდრე არსებობს, არ შეუძლია არ იბრძოლოს.

რა თქმა უნდა, სიმონას მიერ მხოლოდ აგურის ქარხნის დაწვით არ გადაარჩენილა საფრანგეთი, მაგრამ ის უპატიო, რომ მან ეს მტრის წინააღმდეგ მოიძიქმედა, ბევრ რამეს ნიშნავს. ქარხნის ათქობის შემდეგ დავარკილებულ ცელოში სიმონა შემოდის სამარტყო კარბებულ. ირივე ხელში ძირგავარდნილი ფეხსაცმელი უქირავს. მსახიობი მოდის გაბრუებული, მაგრამ



არა დაბნეული. ამ წუთში მან უკვე იცის, რომ გააკეთა ყველაფერი, რაც შეეძლო. იგი არეკვს წარს. შემოღიან ტერეზა, ში გუსტავი და უორ-უი. ში გუსტავი სახიდა თანაგრძნობით წმენდს წყლის წვეთებს, უორუი მორიდებით აცმევს ფეხსაცემს. ტერეზა შალს მოახვევს და ამ მომენტში პირველად იხსნის სათვალეს. რომელიც მთელი სექტაკლის მანძილზე უკეთაა. ტერეზასაც კი, სურვილი გაუჩნდა საღი თვალით შეხეხედა ცხოვრებისათვის.

სიმონს გასამართლების სცენებში სიზმარ-შეც და ცხადშიც ხანჯალმულია დაპირისპირება გამირს, ხალხსა და მსაჯულთ შორის. საწყობი-დან აირწინალებით ამოლაგდებიან. (თავი რომ დაიკვან პატრიოტიკზის სამუაროსგან) ბუვებს ეისეკომოსი (მსახ. რ. რევუაზივილი). ბურგუნ-დიის მერცოვი (მსახ. რ. თაბუჯაშვილი). მთავარ-სარდლი (გ. ძნელაძე), მეფე კარლ VII (ო. ბა-ლათურია) თავზე გოხებს გადაამტრევენ გოგუნ-ნებულ. მუხლმოყრილ სიმონს, შვებით ამოი-სუნთქავენ და უკანა ჩივრადებთან მეორედ მოსვლააქედ. მოსათვინიერებულ პერანგებანი ბროს კი, რომელიც თავის მდგომარეობას შერი-გებია, მათს წასვლა-მოსვლას, სიტყვებს თვა-ციებით აჩილოდებს.

არაფერია უფრო საამაყო და ძალის მომცე-მი ვიდრე ის, რომ ამადღებებში იდელები ჩავსახლდნენ სულში, მაგრამ თუ დადგა დრო და აღმოჩნდა, რომ ყველაფერი ფუჭი ყოფილა. არავინ იქნება უფრო უბედური მოკვდავთა შო-რის.

...ბარლი დასდეთ! ეს ხმა დარბაზში ტრია-ლებს და ისე აღიქმება თითქოს მთელ სამუაროს შემოურბინაო. ამ დროს კი სცენაზე დგას სი-მონა. საოცრად პატარა და უსუსური. მას სულ-თამბუთავებივით შემოქლიმანს მსაჯულნი. აინ-ტერესებთ როგორი იყო ანგლოზი. რა ეცვა. რა იხურა. სად იდგა, როგორ ლაპარაკობდა.

სიმონა ძველებურად ჩაცოცქდა და უწყებს მიწას ცემს, რათა მსაჯულთ რამე გააგონოს, მაგრამ აღარ უღერს იგი, რადგან აქ მაინც ვე-რავინ გაიგონებს.

...სიკვილის რომ მომისჩიან, ამას წიგნიდან ვუწყო, მაგრამ რატომ, ამის რიგინად გაგება ვერ შეეძლო! ადამინებმა საერთოდ, ცოტა რამ იციან საყუთარი თავის შესახებ. მსახიობი განცვიფრებისაგან მხრებაწურული აკვირდება ერთს, მეორეს, მესამეს და გრძნობს, რომ არა-რაობად აქციეს მისი გმირი.

გმირობაშიც არსებობს უთუოდ მეტნაკლებო-ბა. უფრო სრულყოფილი გმირი ისაა, რომელიც რწმენას ხალხში აღწრდის მანამ, სანამ თავად ფერვლად იქცევა. გმირი ხალხმა უნდა აღია-როს.

ყველაფერს, რაც სცენაზეა ოქანის ირგვლივ აგროვებენ. ხსნიან ფანჯრებს, განცხადებას, მის-წევენ ბენზინის ბაქს, სანაგვე ყუთს, საბურა-ვეებს, თეატრს. აქედელი ფანჯრის ფიკრებს ჭვრად იყენებენ და დებენ ცენტრში. სკამებს, რომელზეც მსაჯულნი იხსდნენ, უკან შემოაწყო-ბენ, რომ იქ გმირი დადგეს.

გიული მახათაძის გმირი კოცონზე დგას. იგი შინაგანად დაცილია. მხოლოდ ხელები აქვს გაოცების ნიშნად გაშლილი. ვისთვის მოხდა ეს გმირობა? ვისთვის დაიწვა?

ცხადში გადაწყვეტა სხვანაირია. რაც გამართ-ლებულია თუნდაც იმით, რომ პიესის შექმნი-დან რამდენიმე ათეული წელი გავიდა და თუ ბრეტისივე პოზიციით მივუდგებით სიზმარ-

ცხადის პრობლემას, რომელთაგან წარსულია ნაგულისხმევი, ცხადში კი მდებარეობა, რა გასაკვირია, რომ 1940-45 წლე-ბის სიტყვად დღეს უკვე სიზმრად იქცეს.

ირგვლივ ყველაფერი ისევ უფერულია. გა-მოდანი მსახიობები გარემოს შესაფერ ფორმებ-ში. თითო სიტყვას შეაქვვენ გმირობას. მიუხე დავად გაა ძნელადის ანრი სუპოს თავგამოდ-ბული მტკიცებისა, რომ რაც მოხდა, იყო ბალ-ლური ცელკობა, სიმონა ბავშვია, შეიძლება ცოტათი გონებასუბტივ, მაგრამ როცა სიმონა სათითაოდ სიხოს მათ, რომ საცილი არ გააგვანონ, არავინა არამც თუ დამცვივი, ოღნავ ღირსიც კი იმ გმირობისა, რაც მათთვისაა ჩადენილი. გმირის თვალშიც კი, უკვე სი-გიუფ ისაღვურებს. სიმონა მიძყავთ და ჩვენს კითხვაზე — რა სიგიუფ? დონ კიხოტივთ თუ ვუპასუხებთ: სიგიუფ ისაა, ცხოვრებას ხედავდე ისე „როგორიცაა სინამდვილეში და ვერ დანი-ხოს ის, თუ როგორი უნდა იყოს ის ცხოვრება“.

გამოდის, გმირებს ხშირად საერთო აქვთ ხვედ-რი, რადგან უმეტესად ნაცულად იდელებისა სიეთს ცხოვრებას წააწუდებანი, როგორიც არის.

სიმონას ადგილს „ცვარცხლებზე“ სასწრაფოდ ტერეზა იქერს. ისეთივე უფერულ ხალაოში ჩაცმული, როგორიც სხვებს აცვიათ. იგი ხდება უფერული ხალხის შესაფერი გმირი. ყველას შესანიშნავად ესმის მისი, გარსაც ეხვევიან.

ამ შემთხვევაში არ შეიძლება თქმა, რომ ხალხს მოთხოვნილება აქვს გმირობის ჩამდე-ნი გმირისა. ეს ქალი ისე გაუმჭრათ თვალს და ხელს შუა, რომ ვერც კი მიხვდნენ როგორ გა-ხადეს გმირად, მაგრამ ესეც სულერთია მათ-თვის. მთავარია, რომ უფლება აქვთ თქვან: ჩვენც გვავს გმირი და ეს გმირი არის თუნ-დაც ტერეზა. ისევ ნათლება ანგლოზის სახე ასეთ სიტუაციაში მისი აღმოჩნა დიდი მადლი და ნიჭია. რწმენის და იმედის გარეშე კი საბ-რალაო მთლად ეს ქვეყანა. ასეთი სექტაკლის შექმნა კი მგონი, ცოდნაც არის, ნიჭი, სიყვარ-ულიც და რწმენაც საქმისა.

ზუგდიდის თეატრის ორი სეპეკტაკლი

ზუგდიდის თეატრის რეპერტუარში წამყვანი ადგილი დაიკავა სექტაკლმა „დაბრუნებაში“, რომელიც ვლ. ჩხაიძის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით დადგა ვახლი ჩიგოვანიძემ.

ამ დრამატულ ნაწარმოებში კიდევ ერთხელ გაეხსნა ხაზი იმ ქართველთა დღეების ტრაგედია და მოგვაგონა დიდი სამამულო ომის ის ტიპიკლები, რომელიც მუდამ გავასენებს თავს, როცა ჩვენს ნათელ, უღრუბელ სვალნიდელ დღეზე ვფიქრობთ. დრამატურგმა და სექტაკლის ავტორმა შევავარეს ქართველი ბერძენა სხვა იაშვილი, იუმორით სავსე, კაცობრივად მიახლო უჩაჭურთხედ. პიესის და სექტაკლის ნათელი სხეილა — ვფანა იაშვილი, რომელიც თავისი დიდი სითბოთი ერთმანეთთან აკავშირებს უკრანისა და საქართველოს.

სტრუქტურა წარმოადგენს „დაბრუნება“ თითქოს ერთი დიდი ამოსუნთქვისათვის გააზრებული რევისორული ნაშუქვარია, სექტაკლის ავტორი ნათელ ფერებში წარმოაჩენს გმირთა სახეებს. ამიტომაც მსახიობების თამაში ასე ბუნებრივად და ძალდატანებელი. ყოველ მათგანს ახასიათებს გულწრფეობა, ორგანულობა, უშუალო დამოკიდებულება მათი გმირის შინაგან საპყრობისთან.

სექტაკლის კამერტონად იქცა სცენური ნაწარმოების ფორმის ორიგინალური გადაწყვეტა — სახელდობო, მძიმე ჭაქვეზე დაკიდებული პროექტორები, რომლებიც ყოველი მნიშვნელოვანი სცენის წინ აინებიან და მაყურებელი ხედვას ფრონტულ სამკუთხა წერტილებს და თითქოს კითხულობს კიდევ მათ.

რევისორის და მხატვრის მიერ შექმნილმა ასეთმა განწყობილებამ განსაზღვრა წარმოდგენის ემოციური და აზრობრივი სახე. დავას არ იწვევს ის, რომ ნიჭიერმა მხატვარმა ღმირულ მურუსიძემ შეუქმნა წარმოდგენას ხელშეხსენებელი სცენური და ნივთიერი გარემო. ნაშხარი, ტოტოშერუჭული ბერძენა ვიქმინის სხვა იაშვილის მხატვრულ ასოციაციას. მოუვლელი ენო-კარი დიდ სევდასა და მწუხარებაზე მიუთითებს. ასევე ბევრისმთქმელია მიკოლა კრავ ჩენკოს კარიბაძო, რომელშიც ცხოვრებისა და სიცოცხლის დიდი უსიკრძო იგრძობა.

განსაკუთრებულად უნდა შეაჩერდეთ ზოგიერთი მსახიობის, კერძოდ სხვა იაშვილის როლის შესრულებებზე, რომელმაც სისხლსავსე აზრითა და გრძნობით დატვირთული სახე შექმნა.

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის გურამ წერეთლის სხვა თავისი ცხოვრებისეული სიპაროლით ანათებს და ათბობს ირგვლივ ყველაფერს. უზოში დადებული ხის მორიკ კი, რომელზედაც იგი იჯდა, თითქოს ცოცხლდება და სუნთქავს. მსახიობის საპაჟოდ უნდა ითქვას, რომ მან შესძლო სცენაზე დაეყარებინა სწორი სცენური ურთიერთობანი, მას ძალუძს შექმნას სათანადო განწყობილება.

დაუვიწყარია ცრემლითა და ღმილით სავსე ოთარ ქურციკის მიხაკო, რომელიც მისი სოფლის მდინარესავით ხმაურითა და მოუხვეწარია. მიკოლას როლში საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ბადრი ცომაია გვარწმუნებს ომგამოვლილი ადამიანის ტიპიკლების სიღრმისა და სიმართლემ. ასევე გულწრფელი სცენურ ფერებში დაგვიხატეს თავიანთი გმირები ზემფირა გუნიამ, მერაბ ხეთიავა, სულიკო კიკვაძემ, რეზო ცხადაიამ, იზო მირცხულავამ და კირილ ვეჟაძემ.

მანუშამბალი ინტერესითა და მოწონებით შეხვდა თეატრის ახალ წარმოდგენას — „დაბადების დღე“, რომელიც გოდერძო იათაშვილის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით შექმნა. სარტყეწიო ნაწარმოებში საყურადღებო თეატრალური ფორმითაა გაკრთიებული ჩვენს სინამდვილემ ჯერ კიდევ არსებული ნეგატიური მოვლენები. რევისორმა კანდიდ გურგენიძემ ნებიერთა „ლამაზი ცხოვრების“ წამლის სცენური პროცესი სანტერესო თეატრალურ ფერებში მოგვცა. საყურადღებო დეკორატიული ძალის სიღრმე დაბადების დღე აქვთ ცოლ-ქმარის ანგლინას (საქართველოს სსრ დამსახურებული მსახიობი მ. ტაგონიძე) და აშარას (მსახიობი ავ. ვჯანია), დაპატებული უკავთ გავლენიანი პირები ირაკლი (მსახიობი ო. ქურციკაძე). მისი მეუღლე აფრიდიტე (მსახიობი ნ. ზაგალაშვილი) და ტრესტის მმართველის ყოვლისშემძლე მეუღლე მედა (მსახიობი ზ. გუნიან). სიღრმე დაბადების დღე დრამატურგულად და რევისორულად ისე არის ორგანიზებული, რომ მაყურებელს უყვე ჩანერგოლი აქვს ღრმა რწმენა თითქოს ოჯახი თავისი ქალიშვილის სიღრმე დაბადების დღეს იხილდეს. და ამ დროს მოსახსნურის (მსახიობი ი. მირცხულავა) მოწინებთი შემოყავს დღესასწაულის ნამდვილი მიზეზი, საპატარძლო კაბაში გამოწყობილი ძალი სიღრმე. საპატარძლო სტუმარი ქალბატონიც უწევს დაბადებულ თავიანთი ძაღლებით მოვიდნენ. ეს ძაღლები იმდენად დიდი შრწუნელობითა და ყურადღებით არიან გარემოსხიონ, რომ ოჯახში შემთხვევით მოხვედრილი ხელოსანი ზაქარი (ს. ძიძაძე — აშარას ასრს დამსახურებული არტისტი) თვალებს არ უჩერებს. ნუთუ ასეთი მდიდარი სუფრა გაუშავდა, ძაღლს, რომელიც ორი წლის წინათ დაიბადა?

როგორ ბედს უწინასწარმეტყველებს დრამატურგი და რევისორი ადამიანებს, რომლებიც საბჭოთა სინამდვილის ცხოველყოფილ მაქისცემას ვერ გრძნობენ და თავიანთ ირგვლივ პატარა „სამეფოს“ ქმნიან, რომელთა მერყეულობაზე მეფეებად და დელოფლებად სხედან? მხატვრული და აზრობრივი დიანგნოზი ნათელია... საქმარის გახდა სულ პატარა წყენა, მდგომარეობის სულ ოდნავი შეცვლა, რომ ყოვლისშემძლე მეფეებს თავის მემჩანურა გულწვიადობისათვის მიემართა და ანგლინას „სამეფო“ ერთი თითის აქნევით მიწასთან გაესწორებინა, ამ თითის აქნევით მეფეებს დედოფლობის აღსასრულიცა ნაგულისხმები.

რევისორმა კანდიდ გურგენიძემ სექტაკლში მონაწილე ყველა მსახიობს გამოჩენილ ორიგინალური ნიღბით ააფარა. რად ღირს მარტო სანდროს როლის შესრულების გურამ წერეთლის სცენური დეკორი. მოწონებას იმსახურებს სექტაკლის მხატვრობა (მხატვარი ლომი გულ მურუსიძე).



საკვი ვახაძე

საბჭოთა ხელოვნებამ დიდი დანაკლისი განიცადა, გარდაიცვალა თეატრისა და კინოს გამოჩენილი მსახიობი, სკვ წევრი, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიებისა და შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი, პროფესორი აკაკი ალექსის ძე ვახაძე.

წავიდა ჩვენგან თეატრალური ხელოვნების ჩინებული ოსტატი, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა ქართული და მთელი მრავალეროვნული საბჭოთა თეატრის განვითარებაში. თავისი მოღვაწეობის თითქმის სამოცი წლის მანძილზე ა. ვახაძე სცენაზე ამკვიდრებდა რეალიზმის, ხალხურობისა და ინტერნაციონალიზმის მაღალ პრინციპებს.

ა. ვახაძე დაიბადა 1899 წელს ქ. ქუთაისში. აქვე დაამთავრა ქართული გიმნაზია და სწავლა განაგრძო თბილისის უნივერსიტეტში. ამავე დროს პარალელურად მუშაობდა ჭაბადარის თეატრალურ სტუდიაში. 1920 წელს დაიწყო თავისი პროფესიული მოღვაწეობა, ხოლო მისმა გამოჩენამ სცენაზე მენფის როლში (მარჯანიშვილის ცნობილი სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“) მაშინვე მოუტანა მას ფართო აღიარება და განსაზღვრა მისი ადგილი საბჭოთა საქართველოს ახალგაზრდა თეატრის ცხოვრებაში.

ორი გამოჩენილი რეჟისორის — კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მოწაფე და თანამშასაგრე ა. ვახაძე თავის შემოქმედებითს პრაქტიკაში ცოცხლად და ორგანულად უხამებდა ერთმანეთს მათს იდეურ-მხატვრულ პრინცი-

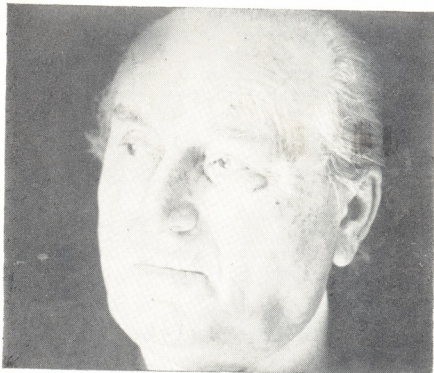
პებს. მემკვიდრეობად მიიღო მათგან უმცირესი ძვირფასი პრინციპი — თანამედროვეობის მახვილი გრძნობა. ეს გრძნობა მართლად ემსახურებოდა მას მთელი ცხოვრების მანძილზე და განსაზღვრავდა მის წარმატებას საუკეთესო სცენურ ქმნილებებში.

ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორია განუყოფელია ა. ვახაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისაგან. მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე — იგი ამ ისტორიის ყველა ეტაპზე თეატრის მაღალი პრესტიჟის დამკვიდრებისათვის დროის წინა ხაზზე იყო და თავისი ბრწყინვალე ხელოვნებით აპერეატივის უსახელებია იგი.

ქემმარტიად ფასდაუდებელია ა. ვახაძის როლი რუსთაველის სახელობის თეატრის ცხოვრებაში, რომლის სცენაზე თითქმის ორმოცი წელიწადი იმუშავა. მისი იდეურ-მხატვრული პრინციპების ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების ყველა ეტაპი გაიარა. მან უდიდესი წვლილი შეიტანა რუსთაველის თეატრში სოციალისტური რეალიზმისა და პერიოკულ-რომანტიკული სტილის დამკვიდრებაში.

აქ, რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექმნა ა. ვახაძემ თავისი საუკეთესო სახეები კლავდიუსი (შექსპირის „ჰამლეტი“), ახმა (ს. შანშიაშვილის „ანზორი“), ფრანც მოორი (შილერის „უჩაღლები“), იაგო (შექსპირის „ოტელო“), კიკვიძე (ვ. დარასხელის „კიკვიძე“), შუსიკი (ა. პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“), პეპია (ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“) და ბევრი სხვა, რომლებშიც ხორცშესხმულია ქართული სამსახიობო ხელოვნების საუკეთესო რეალისტური ტრადიციები.

ა. ვახაძემ, რომელიც ფართო დიპლომატიის მსახიობი იყო და სრულყოფილად ფლობდა სასცენო ტექნიკასა და ფორმის გრძნობას, თავისი ცხოვრების მანძილზე შექმნა არა მარტო მრავალი ტრაგიკული, არამედ აგრეთვე კომედიური, მწვავე სახასიათო სატირული სახეები და ყოველ მათგანში შეიტანა თავისი მსახიობური დამოკიდებულება. ა. ვახაძე არასოდეს არ ყოფილა სცენაზე ამა თუ იმ მოვლენის, ხასიათის, მოქმედების უბრალო ილუსტრატორი. მისი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი იყო აქტიური პოზიცია, მგზნებარე შეფასება. ასე თამაშობდა იგი იაგოს, რომელსაც მათურებელი მწვავე სოციალური განზოგადების თვალსაზრისით აღიქვამდა და რომელშიც იგრძნობოდა უდიდესი მსახიობური თვითგამოხატვა. ასეთივე უდიდესი მამხილებელი ძალით თამაშობდა ვახაძე გაქნილ, გაიძვერა კლავდიუსს, ძალაუფლების მოყვარეობით შეპყრობილ ფრანც მოორს, ანგარებთან და დაუნდობელ შუსიკის.



ა. ვასაძის თითქმის ყველა სასცენო შედეგრი შექმნილია მის უცვლელ პარტნიორთან და მეგობართან, თანამედროვეობის გამოჩენილ მსახიობთან აკაკი ხორავასთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით, ეს დუეტი სამუდამოდ დარჩება მასუბრებელთა მეხსიერებაში, როგორც ქართული თეატრის ცხოვრების ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ფურცელი.

აკაკი ვასაძემ ძნელი და მოუსვენარი შემოქმედებითი ცხოვრება განვლო და ყოველთვის როცა ახალ სახეზე იწყებდა მუშაობას, იგი როლში შესვლის პროცესს აღიქვამდა როგორც ცხოვრებასთან კიდევ ერთ შერკინებას, როგორც იმის შესაძლებლობას, რომ ჩასწვდომოდა მის ხალხებს, დაეხანა ის, რაც ახლობელი უნდა გამხდარიყო თანამედროვესათვის.

ა. ვასაძე მგზნებარედ და ერთგულად ემსახურებოდა თეატრს. თეატრი იყო მისი ერთადერთი და ყოველსმომცველი ტრფილის საგანი და თეატრისათვის მას არასოდეს არ დაუწოგავს ძალღონე.

დახვეწილმა პროფესიონალიზმმა, დიდმა სასცენო კულტურამ, მოქალაქეობრივი მოვალეობისა და პროფესიული პასუხისმგებლობის გრძნობამ, მუდმივმა დაუცხრომელობამ და სრულყოფისადმი მისწრაფებამ მას გარდასახვის რთული ხელოვნების საიდუმლოებათა ცხრა-კლიტული გაუღო.

შემოქმედის დაუშრობელმა ბუნებამ, მოუსვენარმა ძიებამ ა. ვასაძე მისი მოღვაწეობის ჭერ კიდევ ადრეულ ეტაპზე რეჟისურამდე მიიყვანა. მისი საუკეთესო სპექტაკლებისათვის, როგორც

არის „არსენა“, „ეკვიპიე“, „ოლეკო დუნდიჩი“, „გენერალი ბრუსილოვი“, „ბოგდან ზმელნიცი“, „დიდი ხელმწიფე“, „სადგურის უფროსი“, „ჩაქირული ქვები“, „ოთარანთ ქვრივი“ და მრავალი სხვა, დამახასიათებელია ამაღლებული მოქალაქეობრივი პათოსი და პეროიკული სუსისკვეთება.

აკაკი ვასაძის რეჟისორულ მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული აგრეთვე მისი ხანგრძლივი მუშაობა ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის დრამატულ თეატრში, სადაც მხატვრულ ხელმძღვანელოდ იყო. ამ თეატრში დადგა მან პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ და „ცხოვრების ჭარა“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“, სადაც თვითონ თამაშობდა მთავარ როლს, შ. დადიანის „გუშინდელი“ და სხვ.

დიდი ადგილი ეკავა მის ცხოვრებაში პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ა. ვასაძემ, რომელიც საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის ერთ-ერთი დამფუძნებელი იყო, ბევრი ძალღონე მონაწილეობა ქართული თეატრის შემოქმედით კადრების აღზრდის საქმეს. უმცროსი კოლეგებისადმი სიყვარულმა, პატივისცემამ და მუდმივმა მისწრაფებამ ა. ვასაძე, უკვე მოწიფული ოსტატი, რუსთავის ახალგაზრდულ თეატრში მიიყვანა. აქ იგი „ხელმეორედ დაიბადა“ როგორც მსახიობი. იგი შეერწყა ახალგაზრდა კოლექტივს, გაამდიდრა ის თავისი გამოცდილებით, ოსტატობით, ვასაძისეული არტიზტიზმით და თვითონაც გაახალგაზრდავდა, გამდიდრდა ამ ურთიერთობით. რუსთავის თეატრში შექმნა მან შესანიშნავი,



ღრმა ფსიქოლოგიზმით აღსავსე სახეები: შექსპირის მეფე ლირი, მავსტრო პოლონელი დრამატურგის ზ. სავრონსკის ამავე სახელწოდების პიესაში, პროფესორი გიორგი (თ. ქილაძის „სურათები საოჯახო აღზომიდან“), ისიდორე (ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“), პეტურ ბანი უნგრელი დრამატურგის ი. კატონას პიესაში „ბანკ ბანი“ და სხვ.

უკანასკნელ წლებში ა. ვასაძე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობია. აქ ვერცხო ანჯაფარიძის პარტნიორობით ითამაშა პასტორ მანდერსი ჰ. იბსენის „მოჩვენებებში“, ითამაშა ოსტატურად, ღრმად ჩასწვდა გმირის რთულ სულიერ სამყაროს. მძიმე ავადმყოფობის უამს ა. ვასაძე მაინც დიდი გატაცებით და თავდაუზოგავად მუშაობდა ახალ სპექტაკლში („ოიდიპოს მეფე“) მწყემის როლზე, რომლის ჩვენებაც მყურებლისათვის ვეღარ მოასწრო.

აკაი ვასაძის შემოქმედებითი ცხოვრება წარმოუდგენელია უკინემატოგრაფოდ, სადაც მან ბევრი ბრწყინვალე, ღრმად რეალისტური სახე შექმნა. ისეთი ფილმების წარმატება როგორც არის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „გიორგი სააკაძე“, „მაგდანას ლურჯა“, „დიდოსტატის მარჯვენა“ და სხვ. ბევრად განსაზღვრა მისმა მონაწილეობამ. უახლოეს ხანს მყურებელი ნახავს მსახიობის უკანასკნელ სახეს, ფილმ „დათა თუ-

თაშხიაში“ რომ შექმნა. სახეს, რომელიც გვიანებს კინოში მისი აქტიორული შემოქმედების მდიდარ და მრავალფეროვან პალიტრას.

თავისი შემოქმედებითი გამოცდილება ა. ვასაძემ განაწოვდა მოგონებების წიგნში, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინათ მიიღო მკითხველმა.

ა. ვასაძის შემოქმედებითის პრაქტიკაში ხორც-შესხმულია მავრალი საბჭოთა მსახიობის, კომუნისტის, ხალხის აქტიური მსახურის ტიპური თვისებები. ხუთჯერ აირჩიეს იგი საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად. სამჯერ მიენიჭა სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემია, ხოლო შექსპირის ღირის როლის შესრულებისათვის — შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია. 1948 წელს საბჭოთა თეატრის პირველ ცამეტ გამორჩენილ მოღვაწესთან ერთად ა. ვასაძემ სსრ კავშირის სახალხო არტისტის საპატიო წოდება დაიმსახურა. იგი დაჯილდოვებული იყო ორი ლენინის ორდენით და შრომის წითელი დროშის ორდენით.

მთელი თავისი ნაქი, ენერჯია და ძალ-ღონე უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე უანგაროდ მიუქლენა მან მშობლიურ თეატრს. საბჭოთა მყურებლის მეხსიერებაში სამუდამოდ დარჩება შესანიშნავი სახე აკაი ვასაძისა, რომელმაც ხელოვნების უანგარო სამსახურის ბრწყინვალე მაგალითი მოგვცა.

- ა. ა. შამპარდნაძე, ზ. ა. პაბარიძე, პ. გ. ვილუშვილი, პ. ნ. დემიჩაძე, მ. ვ. ზიმიანიძე, ვ. თ. შაურა, ა. ნ. ინაური, შ. დ. კიკნაძე, პ. ვ. კოლბინი, ო. თ. კულიშვილი, თ. ნ. მანთაშაშვილი, ჯ. ი. პატიშვილი, ვ. მ. სირაძე, ზ. ა. ჩხიძე, თ. ი. მოსაშვილი, ო. ა. ჩიბრაქიანი, ნ. ა. ზიტანაშვილი, ს. ა. ხაბიშვილი, თ. ა. შარბაძე, მ. ი. ცარიშვილი, ა. დ. ალექსიძე, დ. ა. ალექსიძე, პ. ი. ანჯაფარიძე, ი. ო. ანდრიასი, ა. ვ. ბაქრაძე, ე. ნ. გუგუშვილი, ა. ა. დვალისხვილი, ს. ზ. დოლიძე, ნ. ვ. დუმბაძე, ო. ვ. თაბატაძე, ვ. თ. ლოგაშანიძე, ზ. დ. ლორთქიფანიძე, პ. გ. აბაშიძე, ი. ზ. აბაშიძე, ნ. გ. ბურმისტიროვი, ნ. შ. ჯანაბარიძე, შ. მ. ჯანაბარიძე, პ. შ. ორჯონიძე, ს. დ. თაბატიშვილი, ა. ა. ჩხარტიშვილი, ე. ნ. შანგულაძე.

ლოლო ანთაძე



მართულმა საბჭოთა თეატრმა მძიმე დანაკლისი განიცადა. გარდაიცვალა **ლოლო ანთაძე** — საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, საბჭოთა თეატრალური კულტურის ერთ-ერთი მოწინავე მშენებელი, რეჟისორი, 1940 წლიდან კომუნისტური პარტიის წევრი.

ლოლო კონსტანტინეს ძე ანთაძე დაიბადა 1900 წლის 11 ოქტომბერს ხარაგაულის რაიონის სოფელ ვარძიაში. სწავლობდა ქუთაისის ვუთა კლასიკურ გიმნაზიაში, რომელიც 1919 წელს დაამთავრა, იმავე წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში განაგრძობს სწავლას და ერთდროულად ცნობილი რეჟისორის გიორგი ჭაბადარის სტუდიაში ეუფლება სასცენო ხელოვნების საფუძვლებს.

1920 წლიდან დ. ანთაძე რუსთაველის სახელობის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის წევრია. კოტე მარჯანიშვილთან სამი წლის მუშაობის შემდეგ რეჟისორის ახალგაზრდა თანაშემწეს მიენიჭა უფლება განეხორციელებინა და-

მოუკიდებელი დადგმები — პ. კაკაბაძის „მინისძვრა ლისაბონში“, ფ. შილერის „ვილჰელმ ტელი“.

1927 წელს დ. ანთაძე „წითელი თეატრის“ რეჟისორია. 1928 წელს დ. ანთაძე გვერდში ამოუდგა კოტე მარჯანიშვილს და დიდი დახმარება გაუწია მას ახალი თეატრის დაარსებასა და შემდგომ წარმართვაში. ამ თეატრში იგი იყო მარჯანიშვილის უშუალო თანაშემწე, მისი მთელი რიგი სპექტაკლების თანადამდგმელი რეჟისორი. მარჯანიშვილის სიცოცხლეში ამ თეატრის სცენაზე დ. ანთაძემ განახორციელა გ. ბააზოვის „მუნჯები ალაპარკდენ“. სპექტაკლი გამოირჩეოდა თანადროულობის ნათელი შეგრძნებით; ცხოვრებისეული სიმართლის წარმოსახვით და სამსახიობო წარმატებებით.

დ. ანთაძე ჩამოყალიბდა როგორც თეატრალური საქმის ნიჭიერი და ხელმძღვანელი ორგანიზატორი, ამიტომაც მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრს 1933-1938 წლებში ის ხელმძღვანელობდა როგორც

დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. 1938 წელს დოდო ანთაძე დაინიშნა ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს თეატრების განყოფილების უფროსად; ამავე წელს მას დაეკისრა ქუთაისში თეატრის შექმნა-აღდგენა. ქუთაისში აღდგენილი ღაღო მესხიშვილის სახელობის თეატრს ანთაძე ხელმძღვანელობდა 1938-1952 წლებში. ამ თეატრის სცენაზე დიდი ქართველი მსახიობის ალ. იმედაშვილის მონაწილეობით დოდო ანთაძემ დადგა „ოტელი“ და „მეკე ლირი“.

1952-1957 წლებში დ. ანთაძე გრიბოედოვის სახელობის თეატრის დირექტორია, ხოლო 1957-1962 წლებში — რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრისა.

დ. ანთაძე იყო თბილისის ქართული მოზარდ მსაუბრებელთა და ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრების ერთ-ერთი დამაარსებელი. თავის ადმინისტრაციულ-მხატვრული მოღვაწეობისას იგი გამოირჩეოდა როგორც მსაუბრებლის დიდად პატივისმცემელი და მზრუნველი. ის უწყველნიარად ცდილობდა მკიდროდ დაეკავშირებინა თეატრი მწერლობასთან, მეცნიერებასთან, მხატვრობასა და მუსიკასთან.

1962 წლიდან 1978 წლამდე დოდო ანთაძე საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე იყო.

როგორც თეატრის ხელმძღვანელი და დამდგმელი რეჟისორი დ. ანთაძე ყოველთვის განსა-

კუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა მედროეობის მაღალმხატვრულ ასახვას. თანამედროვე თემაზე მან ბევრი საინტერესო დადგმა განახორციელა. დ. ანთაძის სპექტაკლებიდან მაღალი იდეურ-მხატვრული დონით გამოირჩეოდა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე შ. დადიანის „ნინოშვილის გურია“ და აფინოგენოვის „შორელი“, აგრეთვე ი. ვაკელი „შამილი“, და გ. ბააზოვის „ოცა რეინაშვილი“. მანვე ქართულ, რუსულ და სომხურ სცენებზე განახორციელა ს. შანშიაშვილის „ხევახტერი გოჩა“ (ალ. ყაზბეგის მოთხრობის მიხედვით). რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგა ვ. კანდელაკის „ქართლის ჩირაღდნები“ და ლ. სანიკაძის „ქუთათურები“.

დ. ანთაძემ ქართულ და რუსულ ენებზე გამოაქვეყნა წიგნი „დღეები ახლო წარსულისა“, რომელიც არა მარტო მოგონებებია, არამედ საინტერესო ცდა იმისა, რომ ვაჟა-ფშაველას ქართული საბჭოთა თეატრის მიერ განვლილი გზა. დ. ანთაძის ეს შრომა 1977 წელს მარჯანიშვილის პრემიით აღინიშნა.

დ. ანთაძე დაჯილდოებული იყო სამი „შრომის წითელი დროშის“ ორდენით, საპატიო ნიშნის ორდენით და მედლებით.

დოდო ანთაძის ხანგრძლივი მოღვაწეობა და შემოქმედება მუდამ მაღლიერების გრძნობით იქნება მოხსენებული.

- პ. გ. ვილაშვილი, ბ. ნ. ინაშვილი, შ. დ. კიკნაძე, გ. ვ. კოლბინი, ი. თ. კულიშვილი, თ. ნ. მინთაშვილი, ზ. ა. პატარიაძე, ჯ. ი. პატიშვილი, ვ. მ. სირაძე, ე. ა. შავერდიაძე, ზ. ა. ჩხიძე, თ. ი. მუსხაშვილი, შ. კ. შარტავა, ი. ე. ჩარაქია, ნ. ა. ჰიტუნაშვილი, ს. ე. ხაბაიშვილი, ბ. დ. ალექსიძე, ი. ვ. თაბატაძე, ვ. ნ. ჯიბლაძე, გ. ბ. ბაბუიაძე, დ. ა. ალექსიძე, ი. ი. ანდრიაშვილი, ე. კ. გომიშვილი, ს. დ. თაყაიშვილი, ი. დ. პაპიაშვილი, ნ. ა. შვანიძე, გ. ი. სულარიაძე, თ. გ. ფარაძე, გ. შ. ციციშვილი, დ. ს. ჯანაშიძე, უ. მ. ჯაფარიძე, ვ. ი. ანჯაფარიძე, ნ. მ. ბურჩხაძე, ს. ბ. დოლიძე, ბ. დ. ლორთქიფანიძე, ბ. ა. ჩხარტიშვილი.

თაყაიშვილი ადრე გარდაიცვალა, რაც შალვამ მიძიმედ განიცადა.

როდესაც შალვა მარტო დარჩა, მიმიხმო და მითხრა, ხვალ სთხოვეთ ჩემთან თეატრალურ საზოგადოებაში მოვიდნენ პროფ. შოთა ახსაბაძე და პროფ. გაბო ლენინაშვილიო. ბოლოს შალვამ მითხრა, თუ კარგად ვიქნები სოხუმში მინდა წავიდე, იქაურ თეატრს გავცენოში, თანაც რამდენიმე მოხსენებას წავიკითხავო. შენც რომელიმე თემა შეარჩიე და მითხაროო. რამდენიმე ხნის შემდეგ შალვას წერილობით მივმეცი თემა „ქართულ-აფხაზური თეატრის ურთიერთობის ისტორიიდან“. შალვამ თემა წაიკითხა, ესაიშვნა და მითხრა: „ეს ჩემო კარგო, შენი ამაღლუა“ და იქვე დასძინა: რომ სოხუმში დიდხანს მოღვაწეობდა ჩემი და მამა, რომელიც გათხოვილი იყო ანჩაბიძეზე. სოხუმში იგი თავის დროზე დიდ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა. მან აქ პირველად დაარსა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების განყოფილება და ამ განყოფილებასთან შექმნა ქართული გიმნაზიის ოთხი კლასი, ხელმძღვანელობდა სოხუმის ქართული დრამატული წრის მუშაობას, ჭერ კიდევ ცარიზმის დროს, ხოლო საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მან დიდად შეუწყო ხელი პროფესიული ქართული დასის ჩამოყალიბებას. ამავე დროს მამა ანჩაბაძე ხელმძღვანელობდა აფხაზეთის კულტურულ წრეს, რომელიც თავის მხრივ აფხაზეთის აუდიტორიისთვის სხვადასხვა საღამოებს, მოხსენებებს და თვით დრამატულ წარმოდგენებსაც კი მართავდა.

შალვას ეს ნააზობი მე ჩემს მოხსენებაში შევიტანე, რომელიც მაშინ სოხუმის თეატრში წავიკითხე.

მეორე დღეს ორივე პროფესორი შალვა დადიანს თეატრალურ საზოგადოებაში ეახლა, სადაც გადაწყდა 26 თებერვალს სოხუმში გამგზავრებულიყვნენ. შალვამ სთხოვა ორივე პროფესორს სოხუმში წასაკითხად მოემზადებინათ თეატრალური ხელოვნებისადმი მიძღვნილი მოხსენებები.

აღნიშნულ დღეს სოხუმში გავემგზავრეთ, შალვა ხალისიანად იყო, ბევრ საინტერესო ამბებს იგონებდა წარსულიდან.

— ხშირად ვმოგზაურობდით დეკორაციებით დატვირთულა ურბანით ქალაქიდან სოფლად, სოფლიდან ქალაქად და ვმართავდით თეატრალურ წარმოდგენებს. ხალხი საკმაოდ გვესწრებოდა. აბა ვინ არ დაესწრებოდა ვასო აბაშიძის, ნატო გაბუნიათ, ნუცა ჩხეიძის, ვალერიან გუნიათ მიერ განსახიერებულ სპექტაკლს.

თავის მოგზაურობიდან მწერალმა ერთი ასეთი ამბავი გაიხსენა: სენაში ვართ ვასო აბაშიძე, ვალერიან გუნია, ნატო გაბუნია და

შალვა დადიანი სოხუმში

სინოცხლის უჯანსაღედ თვეებში შალვა დადიანი დიდად იყო დაინტერესებული ენახა ის ადგილები, რომლებიც მას ბავშვობიდანვე უყარდა და იტაცებდა. „ზაფხულს, — წერდა მწერალი 1958 წლის სექტემბერში, — განვიზარახე ერთხელ კიდევ შემოვიველო. შეიძლება უჯანსაღენადაც, ჩემი მშობლიური კუთხე-სამეგრელო, განსაკუთრებით ის ადგილები, სადაც ჩემს ბავშვობაში მიბურთავნია, მიკვიდავნია ტოლ-ამხანაგებთან და სადაც გამიტარებია ჩემი სიკვამლე“.

და აი, ავადმყოფმა მწერალმა მართლაც მოკლე ხანში შემოიარა პირველად თავისი სოფელი ბერთყე, შემდეგ კი ბათუმი, გეგეკორი და სოხუმი. ეს მოგზაურობა მოხდა 1958 წლის დამდეგსა და 1959 წლის დამდეგს.

1958 წლის თებერვლის შუა რიცხვები იყო. თეატრალურ საზოგადოებაში ბუხარს მისხდომოდნენ შალვა დადიანი და პოლიკარპე კაკაბაძე, ისინი საუბრობდნენ ქართულ დრამატურგიასა და თეატრალურ ხელოვნებაზე. ამ დროს დიდ დარბაზში პავლე ფრანგოვილი და ალექსანდრე თაყაიშვილი შემოვიდნენ. შალვა ორივეს დიდ პატივსა სცემდა. მოსწონდა მათი დაუზარელი შრომა, ნიჭი და ენერჯია. გარდა ამისა, შალვასაგან ვიცოდი, რომ იგი 1959 წლის იანვრიდან საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის თანამდებობიდან წასვლას აპირებდა და თავის ადგილზე უნდოდა დეტოვებინა ალექსანდრე თაყაიშვილი, მაგრამ ალ.

კიდეც რამდენიმე მსახიობი. ვასომ სასადალოში შეგვიწვია და სადილი მოატანია, მაგრამ რამდენიმე კოვზი ხარჩო აიღო და თვალცერმლიანმა შემომხედდა და მითხრა: რა ამბავია ქუჭო (ქუჭო შალვას ფსევდონიმი იყო) ამდენი პილილი, შემდეგ პურის ნაჭერი აიღო და ვალიკოს უთხრა — პური ხომ არ იქნება პილილიანია.

— ჩემო ვასო, უთხრა ვალიკომ, ქვამ ეს ხარჩო და მალარია არ შეგებრებაო. შემდეგ ვასო მიუბრუნდა მომთან ქალს და უთხრა: ქაჯან, ერთი ბორჯომი მომიტანე, მაგრამ ისე რომ პილილი არ ჰქონდესო. ნატოს თავისებურად გაეცინა და მითხრა — შალვა, დღესვე დაწერე პატარა სკენი პილილის შესახებ და აქვე დავდგათო.

სოხუმში სასტუმრო „აფხაზეთში“ მოვეწყეთ, შალვას და მე ორ ოთახიანი „ლუქსი“ გვეკავა. შოთა ახსაბაძე და გაბო ღვინიაშვილი კი ერთად მოთავსდნენ ასეთივე „ლუქსში“.

მეორე დღეს სოხუმის თეატრში, წავაკითხეთ მოხსენებები, რომლებსაც დიდძალი ხალხი დღესწრო. შალვა ძალიან გახარებული იყო მოხსენებებით და აფხაზეთის თეატრის მიღწევებით.

სალამოს დიდი ნადიმი გაიმართა შალვას პატრისაცემად. მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი შეუძლოდ გრძნობდა თავს, მაინც ხალისიანად იყო და სუფრას თვითონ თამადაობდა. მან ნადიმზე წარმოთქვა ბრწყინვალე სიტყვა, მოიგონა აფხაზეთის ძველი და ახალი შესანიშნავი მოღვაწეები: გიორგი შარვაშიძე, პეტრე ქარაია, ნიკო ჭანაშია და სხვები. ეს ადამიანები იყვნენ დიდი საზოგადო მოღვაწეები, რომლებიც ილიასთან, აკაისთან, ნიკო ნიკოლაძესთან, იაკობ გოგებაშვილთან, გიორგი წერეთელთან და სხვებთან ერთად ქმნიდნენ ჩვენ დიდ ეროვნულ კულტურასო.

ნადიმი გვიან ღამით გათავდა, შუალამე გაღასული იყო სასტუმროში რომ დავბრუნდით. მაგრამ შალვა მაინც დილით ადრე ამდგარიყო, პალტო წამოიხურა და თავზე დამადგა. აბა, ქაბუკო, გააღვიძე ჩვენი პროფესორები და მომიყვანეო. მე უცებ წამოვდექი, ჩავიცვი, დავუძახე მათ და შალვასთან მივედი.

— მოდით ერთი, შავი ზღვის სანაპიროზე გავისერიანოთო, — თქვა შალვამ, — შემდეგ კი საპურმარაილო ადგილი მოვნახოთ. ჩვენ წავევით მას, ერთ ხანს ზღვის სანაპიროებზე ვისერიანეთ და შემდეგ რესტორანს მივაშურეთ, სადაც შალვა ყველას დიდებულად გაგვიმასპინძლდა.

აქვე შალვამ ერთი ეპიზოდი გვიამბო ალექსანდრე ფადეევის შესახებ: აი, აქ, სადაც ჩვენ

ვსხედვართ, ამ რამდენიმე წლის წინათ ალექსანდრე ფადეევი ვკვიფობდით. ვიკონებდით მოსკოვში გატარებულ შესანიშნავ დღეებს, — და შალვამ სევდანარევი კილოთი თქვა. — ჰო, რა ტრადიციული იყო ჩემთვის ალექსანდრე ფადეევის ასე უღროო სიყვდილი. ის ძალიან დიდი წერალი და მოღვაწე იყო. მისი „ახალგაზრდა გვარდია“ სამაშულო ომის დიდი მატარებელია.

მე არასოდეს არ მინახავს შალვა ესოდენ დაღონებული და დაფიქრებული, როგორც მაშინ ვნახე, როცა ალექსანდრე ფადეევს იგონებდა.

რამდენიმე დღის შემდეგ თბილისში დავბრუნდით. შალვამ გამომიძახა და დამავალა თეატრალური საზოგადოების „მოამბის“ ერთი ნომერი მთლიანად სოხუმის თეატრისათვის და იქაური კულტურული ცხოვრებისათვის მიგვამძენა. ჟურნალისათვის თვითონ მიკარნახა, თუ რა და რა წერილი უნდა მოთავსებულაიო „მოამბეში“, რომ მთლიანად წარმოგვედგინა თანამედროვე აფხაზეთის თეატრალური ცხოვრება და მისი მიღწევები. მართლაც მოვამზადე ნომერი, მაგრამ ჟურნალის ნომრის გამოცემა ვერ მოვახწარით, შალვა გარდაიცვალა...

ნადეჟდა ჯავახიძე

ნატალია გურმისტროვა

სსრ კავშირის სახალხო არტისტ ნატალია მიხეილის ასულ ბურმისტროვას საპატიო ადგილი უჭირავს საქართველოს რუსული თეატრის ისტორიაში. აი უკვე ოცდაათი წელია, რაც იგი ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის წამყვანი მსახიობია და ამ დროის განმავლობაში შექმნილი აქვს მრავალი საინტერესო და მაღალმხატვრული სცენური სახე.

მსახიობი ნატალია ბურმისტროვა ემოციური, მშვენიერი გარეგნობის მქონე და უაღრესად მიმზიდველი მსახიობია. იგი თითქოს შექმნილია სცენისათვის. მისი ნიჭი არაჩვეულებრივად მრავალმხრეა. იგი ერთნაირი წარმატებით თამაშობს დრამაშიც, კომედიაშიც და ვოდევილშიც. მისთვის დამახასიათებელია უაღრესი გულმოდგინება, არასოდეს არ ზოგავს თავს და უხვად ახმარს ძალღონეს საყვარელ პროფესიას.

თბილისის სცენაზე პირველად 1948 წელს გამოვიდა სპექტაკლში „დიდი ძალი“ (ლიუბაშა) და მაშინვე მიიპყრო უურადღებმა თავისი ბუნებრივი თამაშით, უშუალოდითა და სწრაფად. ამ როლში მან შექმნა ძლიერი და, ამჟამად დროს, გულსხეირი, მგრძობიარე უბრალო საბჭოთა ქალიშვილის ნათელი სახე. ცნობილი კრიტიკოსი ვ. ზაღენიკი თურხალ „ტეატრ“-ში ბაქოსა და თბილისის რუსულ თეატრებში ნანახი სპექტაკლების თაობაზე წერდა: „...ძალიან კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის ახალი მსახიობი ქალის ნ. ბურმისტროვას თამაშმა ლუბაშას როლში“. და შემდეგ „...ამ მსახიობი ქალის მიწვევა დასში თეატრის ხელმძღვანელობის გამარჯვებაა“. ეს სიტყვები სავენებით სამართლიანი და წინასწარ-



ნ. ბურმისტროვა — სოფიო კოვალევსკაია

მეტყველური გამოდგა. ახალგაზრდა მსახიობი ქალის შემდეგმა წამუშევარმა — ტანია ა. არბუზოვის ამავე სახელწოდების პიესაში, საბოლოოდ და საშუალოდ განაწყო თბილისის მაყურებელი მის სასარგებლოდ; განუზომელი სიმართლით განასახიერა ნ. ბურმისტროვამ არბუზოვის მთრთოლვარე გმირი ქალი და ღრმა კვალი დატოვა მაყურებლის გულში, იგი დღესაც ახსოვთ მიუხედავად იმისა, რომ უკვე მრავალი წელი გავიდა მას შემდეგ. მსახიობი ქალი ერთბაშად როდი ხსნიდა თავისი გმირის შინაგან სამყაროს. მის ნაწ და სუსტ ტანიაში, რომელიც ასე დამახასიათებელი იყო მისი ნიჭის ბუნებისათვის. დასაწყისში იგი ლამაზი, მომხიბვლელი და კეთილი ქალიშვილია, სუსტი და რამდენადმე პრიმიტიულიც მოჩანდა, ვინაიდან სამყაროს თავისი ცამოწმენდილი და ბედნიერი ოჯახური ცხოვრების ვიწრო ფანჯრიდან გამოუჩნდებოდა, მან მხოლოდ სიყვარული იცოდა; მგრამ აი უკველაფერი დაინგრა, საყვარელი ქმარი სხვასთან წავიდა, უფრო ძლიერ და გაბედულ ქალთან, შემდეგ ბავშვი მოუკვდა, რა უნდა ყოფილიყო ამაზე საშინელი დედისთვის? შემართოტი დრამატუზმით თამაშობდა მსახიობი ქალი, სცენებს, ვმტუხარმხარა და რღს დიოტოსა დღეს

გაეტება, გაენადგურებინა, უშწყო, ცხოვრებისეულ გამოცდილებას მოკლებული ქალი, მაგრამ ბურჰისტროვას ტანია იბრძოდა და კაუღებოდა ყოველ ახალ სურათში, სულიერად იზრდებოდა და ტანჯვის ქარცეცხლში გამოვლილი ძლიერი, მიჯანყებულად აღამაინ ხდებოდა და უკვე მარტო თანაგრძობასა და სიბრალულს კი არა, არამედ პატივისცემასა და სიამაყესაც იწვევდა. მსახიობმა ქალმა სწორად და ღრმად შეიცნო თავისი გმირის სინჯანის სამყარო, მისი სიწმინდე, კეთილშობილება; „საღებავები, რომლებითაც იგი სარგებლობს, მდიდარი და მრავალფეროვანია. სპექტაკლის წარმატება განაპირობა მისმა მსახიობურმა ოსტატობამ“, — წერდა შ. ბუაჩიძე გაზეთ „ზარია ვისტოკას“ ფურცლებზე 1948 წლის 5 ნოემბერს.

ამრიგად, ნატალია ბურჰისტროვამ მასურებლისა და კრიტიკის აღიარება დამსახურა და სამართლიანადაც დაიკავა ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი თეატრის რეპერტუარში.

5. ბურჰისტროვას წარმატება შემთხვევითი როლია, იგი ჩამოვიდა თბილისში როგორც უკვე გამოცდილი მსახიობი; მას სმსახიობო მუშაობის საქმოდ დიდი სტაჟი ჰქონდა და, მიუხედავად ახალგაზრდობისა, ცხოვრების დიდი გზაც ჰქონდა განვლილი. ნატალია მსახიობთა ოჯახშია გაზრდილი. მისი დედა ს. ლ. შორსკაია მსახიობი იყო, ხოლო მამა მ. ს. ბურჰისტროვი მსახიობი და პერიფერიული თეატრის საქმოდ ცნობილი რეჟისორი გახლდათ. ბუნებრივია, რომ თეატრი დაბადებისთანავე შეიქრა ნატალიას ცხოვრებაში, ხოლო 5 წლისა უკვე თამაშობდა სცენაზე პატარა გოგონებისა და ბებიების როლებს. მისი შრომები თითქმის ყოველ სეზონში საცხოვრებელ ადგილს იცვლიდნენ, გოგონა კი უკვე სკოლის მოსწავლე გახდა და ასეთ პირობებში რამდენიმე წელს მამის შრომლებთან მუშადა ცხოვრება. ცხოვრების გზა თავიდანვე უკვე არჩეული ჰქონდა — მტკიცედ იცოდა, რომ მსახიობი უნდა გამხდარიყო და ამიტომ სკოლის დამთავრებისთანავე, 1936 წელს ტომსკის დრამატული თეატრის დასის დახმარება შემაღველობის მსახიობად შევიდა. იქ შეასრულა სერიალს როლი ლ. ტოლსტოის „ანა კარენინაში“, შემდეგ — მაიკას როლი „პლატონ კრეტივი“, რამაც ახალგაზრდა მსახიობს საშუალება მისცა გამოეცლინა თავისი არტიტული ნიჭი. იგი არაწვეულებრივად მართალი და გულწრფელი, ორგანული და მომხიბვლელი იყო თამაშის დროს. მალე მსახიობთა შემადგენლობაში გადაიყვანეს და თავისი შრომებისამებრ, ისიც სწორად იცვლიდა ადგილს, მსახურობდა ავიარ-იერუსალემის მანეჟერის მოძრა თეატრში, რომელიც მომსახურებას უწევდა ოქროს საბადოებს, მუშაობდა

პეტროპავლოვსკი და სხვა ქალაქებში. მისი რეპერტუარში შევიდა ისეთი როლები, როგორცაა აქისომა (ა. ოსტროვსკის „ტყე“), ლუდმილა, ხოლო შემდეგ ნატალია (მ. გორკის „ვასა უელწოვსკი“), მამენკა აფინოგენოვის ამავე ხელწოდების პიესაში. წლების მანძილზე სპეციალურად გამოცდილება, სრულყოფილი ხდებოდა მისი ოსტატობა, შრომისმოყვარე იყო და ბევრს მუშაობდა თავის თავზე. მსახიობი ქალი მაღლობით იხსენებს მოსკოვის საოლქო დრამატულ თეატრს, რომელსაც ხელმძღვანელობდა მაშინ რსფსრ-ის დამსახურებული არტიტი რეჟისორი ნ. ი. სამარინ-გოლუსკი. იგი ცნობილი რეჟისორი იყო რუსეთში, კარგი გეოგნებისა და მსახიობებთან შესანიშნავად მუშაობის უნარის მქონე. მასთან მუშაობამ, ექვს გაერზე, გავლენა მოახდინა მსახიობ ქალის შემოქმედებითს ზრდაზე. იქ მან განასახიერა დეზდემონა („ოტელიო“), გერო (აურზაური არაფრის გამო“ შექსპირისა), ლიდა (ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეტივი“) და სხვ.

1941 წ. ზაფხულში ეს თეატრი საგასტროლოდ გაემგზავრა ქ. გოდონოში. იქ ომმა მოუწყრომა. დასი დაიშალა. ნატაშა ბურჰისტროვა მსახიობთა ჯგუფთან ერთად ფეხით წამოვიდა ქ. სმოლენსკში, ხოლო იქიდან მოსკოვში. გატანჯულმა, მშვიტმა, დასისილიანებული ფეხებით როგორც იქნა მიაღწია მოსკოვს. მათი თეატრი დაშლილიყო. ახალგაზრდა მსახიობმა ქალმა სასწრაფოდ გაიარა ექთნების მოკლევადიანი კურსები და ფრონტზე წავიდა. სანიტარულ მატარებელს, რომელზეც ნატალია ბურჰისტროვა მსახურობდა, ფრონტიდან დაქრილიე ჩამოჰყავდა ქ. არხანგელსკში, ხოლო შემდეგ კვლავ ბრუნდებოდა უკან დაქრილთა ახალი პარტიის წამოსაყვანად. თავისუფალ დროს მსახიობი ქალი მღეროდა მებრძოლებისათვის საშუაო კონცერტებში, თამაშობდა ნაწყვეტებს „ტანიადან“. მას შენახული აქვს მებრძოლთა წერილები, რომლებშიც მაღლობას უცხადებენ შესანიშნავი ხელოვნებისათვის. აი სტრიქონები, ერთი წერილიდან: „...ძვირფასო ტანია! გუშინ ვუყურეთ შენს სპექტაკლს და დღეს კი იერიშიზე მივდივარ. ვიბრძობებო ტანიასთვისაც, ვისი გულითხივისაც ღირს ვიცოცხლოთ, ვიბრძობოთ და გავმარჯვოთ. გვისურვე გამარჯვება“.

მსახიობი ქალი ხელდავდა რაოდენი მწუხარება დაატარა თავს ნატალია ხალხს ომმა და მასთან ერთად იბრძოდა, გულით სწამდა სამართლიანი გამარჯვება. ისევე, როგორც ყველას, მასაც მხურვალედ უყვარდა სამშობლო და ემსახურებოდა მას, როგორც შედეგი. როდესაც ომის დამთავრებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ ლეიტენანტ ვალენტინა ნიკოლაევას (ა. ბარინოვის „იქითა მხარეზე“) და ნინა სნიეკოს (სალინსკის

„მედიუმი“) როლები თამაში მოუხდა, მისთვის კარგად იყო ცნობილი მტრის სიძულვილისა და სამშობლოს სიყვარულის გრძნობა. მისი გმირები მეთად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. პირველი უფრო რბილი და ქალური სინაზის მქონე იყო ჩვეულებრივ ცხოვრებაში, ხოლო შეუპოვარი და მტკიცე მტრებთან. — მეორე კი — კადნიერი, საზრიანი, ონავარი, გაბედული და ამაყი. მაგრამ მათ ერთი რამ ანათესავებდათ: ესენი იყვნენ დიდი ნებისყოფის ადამიანები, მათ აერთიანებდა გამარჯვების რწმენა და ნათელი იდეალებისათვის უწყაქანოდ სიცოცხლის განწირვისათვის მზადყოფნა. კატიაც (კ. სპონოვის „ერთი სიყვარულის ისტორია“) და ოლდაც (ა. არბუშოვის „ხეტიალის წლები“), რომელთა სიცოცხლესაც ომმა გადაუარა, გასაგები და ახლობელი იყვნენ მსახიობისათვის, იგი მათ სიყვარულით ანსახიერებდა სცენაზე და უღარესად მართალ და დამაჯერებელ, თბილ და ლირიკულ სახეებს ქმნიდა.

ომის შემდეგ ნ. ბურმისტროვა დემობილიზებული იქნა და სამხედრო ფორმაში, ზურგზე ჭარისკაცის აბჯით, ჩავიდა მოსკოვში, რომ თეატრში მოწყობილიყო. იგი მიიწვიეს ქ. ელევინა, მერე ქალაქ ძერენსკში მოხვდა, ხოლო შემდეგ კი ქალაქ გორკში. ნატალია ბურმისტროვას კარგად იცნობდნენ, ახსოვდათ მისი ომამდელი აქტიორული ნამუშევრები და სჭეროდით მისი ნიჭიერებისა, რასაც ადასტურებს სსრ კავშირის სახალხო არტისტის ვ. ო. ტოპოკოვის სახალხო წერილის სტრუქტურები, როცა ომიდან დაბრუნებულმა მსახიობმა ქალმა მიმართა მას რჩევასა და დახმარებისათვის: „...თუ თქვენ ჩემი რეკომენდაცია დაგვირდით, დარწმუნებული იყავით, რომ მე რეკომენდაციას ვაგაწივით სადაც გნებავთ, თუმცა მგერა, რომ თქვენ ჩემი დახმარება არ დაგვირდებათ“.

1948 წ. ნ. ბურმისტროვა თბილისში მოიწვიეს და ა. გრიბოედოვის სახელობის საელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობი გახდა. აქ „დავუკავდა“; განმტკიცდა და გაიფურჩქნა სრულად მისი ნიჭი და ოსტატობა. მსახიობური ინტუიცია, რაც ესოდენ ბევრ რამეს სწყუქტს მხატვრის შემოქმედებაში, ესმარება მას ითამაშოს სცენაზე ბუნებრივად და სადად, სიპართლის ყველა კანონების მიხედვით, ამ სიტუაციების საუკეთესო გაგებით.

მეთად კარგი იყო მისი ლიზა „თავდაჯანჯურთა ბუდეში“ (ი. ტურგენევის მიხედვით); იგი სწორედ ისეთი ლიზა იყო, როგორც დიდი ხანია ოცნებობდა მკითხველი. მოკრძალებული, ნათელი, პატიოსანი და პრინციპული, მისი ტრადედია თანაგრძნობასა და მხურვალე გამოხმაურებას იწვევდა მაყურებელთა გულში.

წარმატებით ასრულებდა ნ. ბურმისტროვა



ნ. ბურმისტროვა — ანა ვალტეროვიჩი რემარკის „უკანასკნელი გაჩერება“

ნინა ზარეჩნიას ა. ჩეხოვის „ოლიაში“, უკომპრომიზო მამაც ჭინის ჰ. ფასტის „ოცდაათ ვერცხლში“, ჰ. ბსენის „თოჯინების სახლთან“ კავშირის გამწყვეტ ნორას და მთელ რიგ სხვა როლებს, რომელთა შორის დუენიყარია ბოშა ქალი მამა ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ დან“. ან რა კარგად მღეროდა იგი ბოშურ სიმღერებს, გულში ჩამწვდომად და ისეთი გრძნობით! აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მსახიობი იშვიათი მუსიკალობითაა დაჯილდოებული, მას სასიამოვნო ხმა აქვს, გრძნობს სიმღერას და უყვარს მღერა. შესანიშნავად ასრულებდა რომანს „ნუ მაცთუნებ“ ლარისას როლში ოსტროვსკის „უშითოვოდან“. ონავრულად და მზიარულად უღერდა მისი შესრულებით ნეპისდროინდელი თევპარია ლამაზმანის გოვლიდინის სიმღერა ნ. კოვლინის „მესამე პათეტურში“. აღსანიშნავია ისიც, რომ მსახიობი თვითონვე უკრავდა აკომპონიმენტს გიტარაზე. ან და რა სიყვარულით მღეროდა მისი ნილა სნიჟოკი სპექტაკლის სიმღერებს „მედიუმი“, განსაკუთრებით „ნორჩი მედიუსი“ შესახებ. მსახიობის მშვენიერი მღერა აღამაზებდა და ამიღერებდა მის მიერ შესრულებულ ბევრ როლს.

მსახიობის მიერ თეატრის სცენაზე შექმნილი



დადებითი სახეები ენათესავებიან ერთმანეთს სიმართლისა და სამართლიანობისადმი მისწრაფებით, ადამიანური ღირსებისათვის ბრძოლით, უსაზღვრო სიყვარულის უნარით. სწორედ ასეთი იყო მარინა გუსლაროვა ნ. ლესკოვის „გამფლანგველში“, რომელიც ერთგვარად აჯამებდა მისი სტენური ცხოვრების პირველ ნახევარს. საქართველოს ხელოვნების დიდადსე მსოფლიოში, 1958 წელს, მსახიობის ამ ნამუშევარმა მაღალი შეფასება მიიღო (ტურნალი „თეატრი“, № 7, 1958 წელი). ბურმისტროვს მარინა გუსლაროვა იყო ღრმა გრძნობებითა და უსაზღვრო სიყვარულის უნარით დაჭიდოვებული. ღამაში, წარმოსადგეი რუსი ქალი. მთელი მისი საცოცხლე მხოლოდ მოღალანის ეკუთვნოდა. საოცრად ცეკვადა მარინა-ბურმისტროვა სექტაქლის ფინალურ სცენაში, ლაღად და ფრთხილად, მაგრამ დაძაბულად, თანაც შიშით ადევნებდა თვალს ყოველ მის მოძრაობას, ყოველ მის გამოხედვას; რა თავგანწირვის ცდილობდა დატრუფებისა იგი ცხოვრებისათვის, რამდენი სიყვარული იყო მის ცეკვაში, ხოლო როცა საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ ყოველი მისი ცდა ფუტკია, მარინა ერთბაშად ჩაქრა და საცოცხლეს აზრი დაეკარგა მისთვის. მსახიობი ამ როლში იმდენად აღსავსე იყო თავის გრძნობებით, იმდენად მშვენიერი იყო თავისი სიყვარულით, რომ მაყურებელი მასთან ერთად მწვავედ განიცდიდა მის მწუხარებას და სიკვდილს.

შესანიშნავად ანსახიერებდა ნ. ბურმისტროვა ახალგაზრდა გერმანელ ქალს ანა ვალტერს რემარკის „უკანასკნელ გაჩერებაში“. ქმრის გამცემლობით განადგურებული, ცხოვრებისადი ეს გულგრილი ქალი თავისი ცხოვრების გზაზე როსს შეხვდება და შეუსვარდება კიდევ. — ეს სიყვარული გამოცვლის და გამოაცოცხლებს მას. თურმე ანა ვალტერს დიდი და ჭეშმარიტი სიყვარული შესძლიება და ამ სიყვარულისათვის გმირული თავგანწირვა. განსაკუთრებით კარგი იყო მსახიობი სცენაში ესტეტიკოზთან, მისი ბინის გაჩხრეკის დროს, იგი იცინოდა, ეცეკლუცებოდა მათ. ვულგარულიც კი იყო მოუხედავად მისა, რომ ნერვები საშინლად ჰქონდა დაქიმული.

კ. ვიტლინგერის პიესაში „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“ ნ. ბურმისტროვმა ერთდროულად შეიღი როლი განასახიერა: ეთანი ემა ფაშერი, მოტოციკლისტი მოდ. ატრაქციონის დასახლის სენიორა უმბერტო, მანისს ყოფილი ცოლი კეთენი, ტერესის მდივანი ქალი, პატარის მოსამსახურე, მოხუცი ქალი ჰერტრუდა და როსიპი პაულინა. „ესენი სრულიად განსხვავებული პერსონაჟებია. მსახიობმა შეძლო ფსიქოლოგიური გარღვსახვა და წარმოგვიდგინა მაღალმხატვრული სახეები, რომლებიც სრულიად

არ ჰგავდნენ ერთმანეთს“, სამართლიანდენდენ ნიშნავდა გაუთი „სოვეტსკია აფხაზია“ 1964 წლის 31 ივლისის ნომერში, როცა გრიბოედოვის სახელობის თეატრი საგასტროლოდ იმყოფებოდა სოხუმში. ამ როლებში ნატალია ბურმისტროვამ მაღალი ოსტატობა გვიჩვენა და ნათლად წარმოგვიდგინა თავისი მსახიობური ნიქის მრავალმხრივობა.

ნ. ბურმისტროვა მრავალმხრივი მსახიობია; დრამატული სახეთა გარდა, მან შექმნა მთელი რიგი კომედიური და სატირული სახეები. ისეთები, როგორცაა განებავრებული და ჭირვეული ქალისვილი კოემა ვ. მინკოს სატირულ კომედიაში „გვარის დაუსახელებლად“. — შესანიშნავი სისუმბუქით თამაშობდა ნ. ბურმისტროვა ალიცტინა ნიკოლაევნას როლს შტეინის ვოდევილიში „გაზაფხულის ვიოლინოები“, იგი იყო მხიარული და უზრუნველი. სიაშვნებით ცეკვადა და თავის მხიარულებაში ითრევედა არა მარტო პარტიორებს სცენაზე, არამედ მაყურებელთა მთელ დარბაზსაც. იგი ვირტუოზულად ანსახიერებდა ეტრმენის როლს ა. ეტრის კომედიაში „მეექვსე სართული“. „მოშხივლეული ეტრმენი, ბურმისტროვას მიერ ლაღად და ღამაზად შესრულებული, მსახიობის დიდი შექმნილებითი გამარჯვებაა“, — ასე თქვა ვერაკო ანაფაზიძემ სექტაქლის გასიჩქვის შემდეგ.

მაღალ დონეზე შეასრულა ნ. ბურმისტროვამ სოფლის გულღებრეული გოგონა ტახისა როლი კ. ფინის „მოხუც სულელში“ იმ სასაცილო ქალიშვილის როლი, რომელიც ღამაზე ცხოვრებაზე ოცნებობს და თვადვიწყებით უყვარს „გაბეული და დამოუციდებელი“ კოსტია. ბურმისტროვა არა მარტო ირონიით ეკადებოდა თავის გულღებრეული გმირს, არამედ მასში უხარლო ქალიშვილის სწმინდეს, უნაგარობასა და გულკეთილობასაც ჰხედავდა. მაყურებელი ერთდროულად თანაუგრძნობდა და მხიარულად დასცინოდა კიდევ მას. ნატალია ბურმისტროვა ამ როლს ემოციურად, კარგი იუმორით თამაშობდა. ეს როლი მსახიობის რეპერტუარში ერთ-ერთ საუკეთესო როლად ითვლება.

თავისი სახეების შესაქმნელად ნ. ბურმისტროვა მუდამ სხვადასხვა საღებავით სარგებლობს. მისი მდივანი მსახიობური ფუნაქია ქმნის მათ უხვად და გამოუღვევლად. მას არ ეშინია გადაქარებისა მუშაობს ტაქტი, სათანადო ზომიერების გრძნობით. ამიტომაც მის მიერ შექმნილი სახეები მუდამ კონკრეტული და ცხოვრებისეულია.

„ნ. ბურმისტროვას საშემსრულებლო მანერის განმასხვავებელი თვისება ის არის — ამბობდა ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრზე დაწერილ წიგნში ე. შაფათავა. — რომ მას უნარი შესწევს მიაგნოს როლის მთავარ მამოძრავებელ ძალას

და გაიტანოს იგი მთელი სექტაკლის მანძილზე“. იგი მუდამ იმას ცდილობს, რომ ჩასწვდეს არსს. შეიყენოს ადამიანის ხასიათი, ამოხსნას იგი და გაამართლოს, თუკი არსებობს ნაამისო შესაძლებლობა. მის მიერ შექმნილი სახეები ერთნაშინიანია როდია. მსახიობის მიერ განსახიერებულს უყვალა გამირის აღწერა შემუშავებულია, — აქა ლედიც (ტ. ულიამისის „ორფეოსი ჩადის ჭკობითში“), ვალიაც (ა. არბუშოვის „ირკუტსკის ისტორია“), მართლაც (ტარსო დე მოლინას „ღვთისმოსავი მართა“), მარგარიტაც (ა. კასონას „მესამე სიტყვა“), ილინაც (ბუსმლოკის „ქვას ბუდე“), ელენე კოლცოვაც (ა. და პ. ტურების „საგანგებო ელჩი“) საბუროვაც (ძმ. ტურების „ერთადერთი მოწმე“) და ბეგერის სხვა, რომელთა შორის გვინდა შეგვიხსენოთ სოფიო კოვალევსკაიას სახეზე ძმ. ტურების პაეზიდან „ნიცოვსკის ფსალაქ“.

როლის სირთულე მგლოპარობდა იმაში, რომ პიესისი თანამედვერულად ნაჩვენებია სოფიოის მთელი სიცოცხლე, ახალგაზრდობიდან ხანდაზმულობამდე, მან დამაჩერებლად დახატა ბმობლანსა და გაპირვებაში გამობრძმედილი ძლიერი და მუაკი დედაკაცი. ბურმისტროვა დიდი პასუხისმგებლობით მოვიდა ამ საშუაოს და შექმნა ჩინებული სახე მსოფლიო სახელის მქონე მეცნიერი ქალის „საზიამო გატაცება, რითაც აკეთებს ყველაფერს სოფიო კოვალევსკაია. ბურმისტროვა, წერდა თურნალ „ტატარალანსა ფონში“ (1966 წ.) ს. ფიხი, — აგრეთვე მისი აზრების, გრძნობებისა და მოქმედების ფრთაშესხმულობა უტყუარი ნიშნისა მსახიობის მაღალნიჭიერებისა. ქმნიდა რა მეცნიერის სახეს, მსახიობი ინარჩუნებდა ქალურ სინაზეს, მომხიბვლელობას, გულთადალობას და ეშმაკობასაც კი, მისთვის არაფერი აღმინაური უცხო არ იყო. იგი სიამოვნებით აკერებდა მამაკაცის ქურთუხს, იღებდა სტუმრებს, ცეკვავდა ვალსს, — და ყოველივე ამას იგი აკეთებდა მსუბუქად და სისარულთა, ყველაფერიც მეცნიერის ნიჭიერებასთან, ქეუსასა და მტკიცე ნებისყოფასთან შეხამებით ქმნიდა არაჩვეულებრივი ქალის ცოცხალ და სისხლსავსე სახეს, რომლის სახე-ლიცაა სოფიო კოვალევსკაია.

რამდენიმე წლის წინათ ნ. ბურმისტროვამ განსახიერა მოხუცი დედა ლუსი კუპერი (ვ. დელმარის „დაღუთმე ადგილი ზვადინდელ დღეს“). მსახიობისათვის ეს როლი ერთგვარად ახლებური იყო. იგი მყოფრბელის წინაშე წარსდგა ახალი სახით და კვლავაც მეტად თბილი, უაღრესად ბუნებრივი და გულმართალი დარჩა. მისი ლუსი უაღრესად მგრძნობარე, ბავშვავით მიმდობი და კეთილი ქალია. მას შენარჩუნებული აქვს სულიერი სიწმინდე და მთლიანობა. უყირს დაიჭრობის თავისი შვილების ვერაგობა და უყირ-

ღურესად სტანჯავს მთი უგულობა და ეგოიზმი. მოულოდნელ სახელე წარმოვიდგინა მსახიობმა ექიმ ფონ ცანდი დიურენმანტას კომედიაში „ფიზიკოსება“. ეს კუზიანი მოხუცი შინაბერა მორჩილი, ყურადღებანი და კეთილი თავისი პაციენტების მიმართ, იგი თითქოს კაცთმოყვარობის განსახიერებაა, მაგრამ ყოველივე ამის მიღმა იგრძნობა რაღაც გაუგებარი ბოროტი ძალა, რომელიც გვიკარნახებს, რომ ფრთხილად ვიყოთ. ხოლო როცა სექტაკლის ფინალში იგი ნიღბს ჩამოიგდევს, შაში გიპურობთ იმას გამო. თუ რა მოვლით ფიზიკოსებს და მათს მეცნიერულ აღმოჩენებს მომავალში. ვით შემოვლილი, დამთხვეული ფაშისტი ყვირის იგი მიკროფონში თავის გამარჯვებაზე. ნ. ბურმისტროვა გვიბატავს ფონ ცანდს ძუნწი და უსტიცი ფერებით და მისი გარეგნული სიმპონიე უფრო მეტად აშუქებს მის საშინელ შინაგან ბუნებას. ნ. ბურმისტროვა არასოდეს ყოფილა ასეთი მახინჯი, მისი ფონ ცანდი განსახიერებაა, ყოველგვარი მსახიერობისა, რაც კი შეიძლება ბუნებაში არსებობდეს.

ასზე მეტი როლი განსახიერა მსახიობმა თბილისის სცენაზე მშ წლის განმავლობაში. საქართველო ნატალია მიხეილის ასულ ბურმისტროვსთვის მეორე საშობლოდ იქცა. აქ ჩამოყალიბდა იგი როგორც მსახიობი და სცენის ოსტატი. აქ მიიღო მან საქართველოს დასახიერებული არტისტის ურდება (1954 წ.) შემდეგ საქ. სსრ სახალხო არტისტისა (1961 წ.); ხოლო 1972 წელს საბჭოთა მთავრობამ მაღალი შეფასება მისცა მის აღმსახურებას და მანჩეჟა სსრ კავშირის სახალხო არტისტი მაღალი წოდება. იგი დაჯილდოვებულია „შრომის წითელი დროშის ორდენით“, ორი „საპატიო ნიშნის“ ორდენით, ოთხი მედლით, იყო რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს მეოთხე და მეხუთე მოწვევის დეპუტატი, კეთილსინდისიერად ასრულებდა სახალხო დეპუტატის მოვალეობას და ყოველწლიურად ცდილობდა დახმარებოდა თავის ამომარჩეულებს. სცენაზე სიკეთის მქადაგებელი ცხოვრებაშიც ცდილობს აღამაინებს მიანჯიის სითბო და აღიროს. მიუხედავად თავისი ასაკისა, ნატალია ბურმისტროვა აღსავსეა ძალღონითა და ენერგიით. ანსახიერებს, უჯე არც, თუ ისე ახალგაზრდა ქალებს, მაგრამ ყველა მჭურვალე და თანამგრძნობი გულის მქონეა. სწორედ ასეთია მისი ერუდები (ი. ერკენის „კატა და თაგვი“). იგი პირველ ყოვლისა ქალია, ექსცენტრული და უთავბოლო თავის მოქმედებაში, ზოგჯერ სასაცილო და ახიერებელი, ხოლო ზოგჯერ კეთილი და მიწადავლი. მისი მყვიარლობისა და ფეთიანობის მიღმა თითქმის ბავშვური უმუშულობა და გულკეთილობა გამოსკვივის. აღამაინებს ბედნიერება — ან რა შეადგენს ნ. ბურმისტროვას, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის მთელი შემოქმედებას ლეიტმოტივს.

ნიჭი ხალხსი, უჭკნოში



წ. ანჯაფარიძე — გერმანი

წუბრბ ანჯაფარიძე ქართული ვოკალური სკოლის ერთ-ერთი შეხანიშნავი წარმომადგენელია, რომელმაც შემოქმედებითი ესტაფეტა უფროსი თაობის ქართველი მომღერლებისაგან მიიღო და ბრწყინვალედ გაიტანა იგი. მისი სახით ჩვენს ვოკალურ-სცენურ ხელოვნებას მკავეს მაღალნიჭიერი, მულამ მაძიებელი და მზარდი შემოქმედი, რომელმაც შორს გაუთქვა სახელი მშობლიურ მუსიკალურ კულტურას. მან მალე მიაღწია დიდ წარმატებას, საყოველთაო აღიარებასა და პოპულარობას, თანდაყოლილი ნიჭის, შემოქმედებითი გზებისა და იშვიათი შრომისუნარიანობის წყალობით, მსახიობი ადრე ჩამოყალიბდა და ადრევე გავიდა ფართო სამოღვაწეო ასპარეზზე. უკვე 24 წლის ასაკში წ. ანჯაფარიძე გაიცნო ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურმა საზოგადოებრიობამ. პირველი გამოსვლებიდან დღემდე მსახიობმა სახელოვანი გზა განვლო და ბრწყინვალედ გააშართლა ის შემოქმედებითი განაცხადი, რომლითაც წარსდგა თბილისის მომთხოვნი აუდიტორიის წინაშე კონსერვატორიის საოპერო სტუდისა და ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე 1952-53 წლებში. ამიტომაც იყო, რომ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის უმაღლესი წოდება დაიმსახურა.

წ. ანჯაფარიძეს მომადლებული აქვს ქუმარატი შემოქმედის ტალანტი, მჩქევანე არტისტული ტემპერამენტი და მაღალი პროფესიონალიზმი. იშვიათად ლამაზი, დიდი დიპაზონის, გულში მწველში ტემბრის ხმა, რომელსაც მსახიობი თავისუფლად ფლობს და მართავს, ემოციური უშუალოდა და ექსპრესია, მკაფიო დიქცია, დიდი აქტიორული მგზნებარება, სცენური გარდასახვის უნარი, განსაკუთრებული მომხიბლაობა და კეთილშობილება, მხატვრული ზომიერება და

ტაქტი — ის ბედნიერი სახითეზია, რომელიც, პირველ რიგში, განსაზღვრავს წ. ანჯაფარიძის შემოქმედებითს სტილს და მსახიობისადმი ხალხის დამსახურებულ სიყვარულს.

ცნობილი მომღერლები მუსიკისპეცოდენტები, კრიტიკოსები და რეცენზენტები მაღალ შეფასებას აძლევენ წ. ანჯაფარიძის საშემსრულებლო ხელოვნებას:

„წ. ანჯაფარიძე, რომელთან ერთად მე მრავალი წელი მიმღერია, ყოველთვის ვოკალის დიდოსტატი იყო“. (სსრკ სახ. არტისტი ი. პეტროვი).

წ. ანჯაფარიძე... „მიღანელი მსმენელებისათვის ნამდვილი აღმოჩენაა, მას აქვს ძლიერი, ყველა რეგისტრში ერთნაირად მუდერი ხმა. მას შეუძლია იტალიის ყველაზე ცნობილ საოპერო მომღერლებს წინასწარ რამდენიმე ქელა მისცეს“ (მიღანი, გაზეთი „ტალია“).

„წუბრბ ანჯაფარიძეს შეხანიშნავი ვოკალური მონაცემები აქვს და საქმისადმი ზემოქმედებულ პროფესიული დამოკიდებულება სახისათვის. ამის გარდა, იგი ფლობს საოპერო მომღერლისათვის უძვირფასეს თვისებას — პარტიტურის საერთო მუსიკალური ქსოვილის შეგრძნებასა და ნაწარმოების მთელ მუსიკანთან ყოველთვის კონტაქტში ყოფნას“ (სსრკ სახ. არტისტი ა. მელიქ-ფაშაევი).

„ახალგაზრდა საბჭოთა სტუმრის სასიძღვრო ხელოვნება უმაღლეს კლასს უნდა მიეკუთვნოს და უყვედრო, რომ იგი ფართო საერთაშორისო აღიარებას საქარობებს“. (სოფია, გაზეთი „ნაროდნაია კულტურა“).

წ. ანჯაფრძის მხატვრული ინდივიდუალობის საუკეთესო მხარეები, პირველ რიგში, მუსიკალურ-სცენური ხელოვნების სფეროში ვლინდება. საოპერო სცენა მსახიობის მოწოდების მთავარი უბანია, თუმცა პარალელურად იგი ნაყოფიერად მოღვაწეობს კაპერული მუსიკის სფეროში.

წ. ანჯაფრძე დ. ანდლუაძის უშუალო მემკვიდრეა ქართულ საოპერო სცენაზე. სახელოვანი მასწავლებლისა და მისი ერთ-ერთი უნიკიტრები მოწაფის დამოკიდებულების ისტორია თაობათა ცვლის ამაღლებებელ და დაუვიწყარ წიგნად შეიძლება დაიწეროს. 1938 წელს დ. ანდლუაძემ წ. ფალიაშვილს აბესალოში გადასცა წ. ანჯაფრძის პირველი ტენორის კერძობი. ეს კურსებზე არ იყო ფორმალური. სპექტაკლის მონაწილენი მოგვათხრობენ, თუ როგორი სწოლოზური მზრუნველობით აწვადებდა ამ პრემიერისათვის ბრწყინვალე ვოკალურ სფეროში მყოფი ხანდაზმული მასწავლებელი ცვენაზე ახლად ფეხადგმულ საყვარელ მოწაფეს.

წ. ანჯაფრძის მიერ განსახიერებულ საოპერო გმირთა წყება (მის მიერ შესრულებული საოპერო პარტიების რიცხვი 25-ს უახლოვდება) ყურადღებას იპყრობს თავისი მრავალფეროვნებითა და ფართო დიპაზონით. აქ ვხედავთ სხვადასხვა ეპოქისა და ქვეყნის კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი საოპერო ნაწარმოებების პერსონაჟებს, რომელნიც ხშირად მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და მსახიობისაგან საშემსრულებლო ხერხთა სრულიად განსხვავებული სისტემის გამოყენებას მოითხოვენ. ის გარემოება რომ წ. ანჯაფრძის ძალუწის თავისუფლად დაძლიოს ასეთი რთული მხატვრული ამოცანა, ნათლად ადასტურებს მისი შესრულებლობითი შესაძლებლობებისა და მხატვრული ტალანტის დიდ ამპლიტუდას. მსახიობის შემოქმედებით „კატალოგში“ არის ჩაიკოვსკისა („პიკის ქალი“, „აიოლანტა“) და ვერდის („აიდა“, „ტრავიატა“, „რიგოლეტო“, „დონკარლოსი“), რიმსკი-კორსაკოვისა („მეფის საცოლო“) და გუნოს („ფაუსტი“), მუსორგსკისა („ბორის გოდუნოვი“) და ბიჭეს („კარმენი“), რახმანინოვისა („ალეკო“) და პუჩინის („ტოსკა“). წ. ფალიაშვილისა („აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“, „ლატარია“) და დანკევარის („ბოგდან ხმელნიკი“), აგრეთვე, ქართველ საბჭოთა კომპოზიტორთა: მ. თაქთაქიშვილის („მინდია“), დ. თორაძის („ჩრდილოეთის პატარაძლი“), ა. კე.

რბელიძის („ბერჩა“), ა. შავერზაშვილის („მარინე“) და სხვათა საოპერო ქმნილებების მხატვრული სახეები.

მსახიობი თანაბარი მხატვრული ძალით ძერწავს მძაფრი ფსიქოლოგიაშია და დრამატულობით აღსავსე, ბოლოქარი ბუნების მუსიკალურ გმირებს (გერმანი, რადამეტი, დონ კარლოსი, ხოზე, კავარადოსი, კანიო და აბესალომი), რომანტიკულ მგრძობიარე ფაუსტს, ვოდემონსა და მალხაზს, დამაჭერებლად განსახიერებს ხალხის ბედნიერებისათვის მებრძოლ გმირ-პატრიოტებს (ბოგუნი, ბერჩა), თავისთავურ შეუვარებულ ეგოისტსა და ფუქსხვად პერცოვს, ნათელი ჭუმანისტური იდეალებით გამსჭვალულ მეოცნებე მინდიასა თუ პოლიტიკურ ავანტურისტ ცრულნიტრისტს...

მსახიობის მაღალი ვოკალური ოსტატობა, მისთვის ჩვეული განცდის სიღრმე და უშუალო ბრწყინვალედ ერწყმის სცენურა რეალიზმის პრინციპებზე დაფუძნებულ მის აქტიურულ ოსტატობას რაც იცავს მომღერალს გარეგული ეფექტებისა და ყაბბი აფექტაციისაგან. ამასთანავე ამა თუ იმ როლის განსახიერებისას წ. ანჯაფრძის ყოველთვის შეაქვს მასში ახალი ნიუანსები, ცდილობს პირადად ჩახიხლოს მის სიღრმეში გაიზაროს და მაყურებელს ახლებურად განაცდევინოს იგი. სასცენო მოღვაწეობის პირველი წლებიდანვე მის რეპერტუარში დამკვიდრდა ხოზეს სახე — ერთ-ერთი საუკეთესო შემოქმედებითი ნამუშევარი, რომელიც ქართული ვოკალური-სასცენო ხელოვნების ბრწყინვალე მიღწევად ითვლება.

ხოზეს პარტიის მუსიკალური ინტონაციები ღრმად ფსიქოლოგიურია და ექსპრესიული. წ. ანჯაფრძე კი მრავალფეროვანი ფსიქოლოგიური ინტონაციების ჩინებული ოსტატია. შემთხვევით არ წერს გამოჩენილი იტალიელი ხელოვნებისმცოდნე გ. გარა ანჯაფრძის ამ თვისების შესახებ: უკიდურესად მგრძობიარე სიმღერაშიც და თამაშშიც!

ანჯაფრძე-ხოზე ახალგაზრდა, შეუღლებული სულის, ამაყი და მგრძობიარე ბასკია, რომელსაც იძულებით აცვია სამხედრო ფორმა, მას არაფერი აქვს საერთო ყაზარმის უფერულ ყოველდღიურობასთან. ამაზე იხატება ტრაგედიის საფუძველი — პიროვნება ეჩახება სინამდვილეს, კარმენის გატაცებაც ასეთი „არაორიგინალური ოფიცრით“ მორიგი ფლირტი აღარ არის, არამედ რთული სასიყვარულო განცდაა „ამოუხსნელი ამოცანებით“, რომელთა გადაჭრას ვერც ხოზე და ვერც კარმენი ვერ ახერხებენ და რასაც მიჰყავს ისინი ტრაგიკულ ფინალამდე. ამიტომ, როდესაც ანჯაფრძე მღერის ხოზეს, სპექტაკლში მუდამ იგრძობა ხასიათების დრამატურგიული შეპირისპირება, რომელიც მხო-



ლოდ სხვადასხვა ბუნების პიროვნებათა შეჭახება კი არ არის, არამედ სოციალურ საფუძველზე აღმოცენებულ მოვლენათა კიდეების შედეგი. ანჯაფარიძე, როგორც დიდი აქტიორული და ვოკალური ინსტრუმენტისა და უმდიდრესი შევსაქმებელი ინტუიციის მსახიობი, სწორედ ამგვარი გაგებით ასრულებს ხოვებს, სწორედ ამ კუთხით ანტიტრესებს მას ეს როლი, აი, უკვე რა ათეული წლის განმავლობაში.

ზ. ანჯაფარიძე ღრმად სწვდება ხოვებს მხატვრულ სახეს და გრანულად წარმოსახავს მის თვისობრივ გარდაქმნა-გარდატეხას ოპერის მოქმედების ყველა ეტაპზე — ექსპოზიციიდან ფინალამდე, რაც არაერთხელ ქებათ აღინიშნა: „იშვიათად შეიძლება შეხვედ მსახიობს, რომელიც ასეთი ვოკალური სტაბილურობითა და თანმიმდევრულობით აძლიერებდეს თამაშს კულმინაციის მიმართულებით და იძლეოდეს სახის ორ განსხვავებულ პოლუსს — მზარეული, გულდას სერუანტიდან ფატალურად შეუვარებულ ხოვებამდე“. (გრ. გეგორიანი, ბულგარეთი, ქ. რუსე).

ზ. ანჯაფარიძე სამართლიანად არის აღიარებული გერმანიის პარტიის ერთ-ერთ საუკეთესო შემსრულებლად, მან იგი ჯერ თბილისში მოაშვა და დ. ანდლუმაძის ხელმძღვანელობით, შემდეგ კი მოსკოვის დიდ თეატრში განაგრძო მასზე მუშაობა ა. მელიქ-ფაშევის დივიზიონალიზმით და ბოლოს, დიდი თეატრის მეთვის იტალიაში გამგზავრების წინ, რეჟისორ ბ. პოკროვსკისთან მუშაობის შედეგად საბოლოო სცენური სახე მისცა მას.

„გერმანიის პარტია უკვე მრავალმა მომღერალმა შეასრულა. ზ. ანჯაფარიძე დიდი თეატრის საუკეთესო ტრადიციებით მღერის მას. მან დიდი ექსპრესიითა და ემოციურობით გამოხატა თავისი გმირის განცდები, გაამხვილა მისი შინაგანი სულიერი ბრძოლა — ლიწასადმი სიყვარული და ბანქოთი გატაცება.“

მსახიობი ხსნის ფსიქოლოგიურ სახეს თავისი მხის მიდარო შესაძლებლობებით, რომლებიც მას დიდი ვოკალური პარტიების ბრწყინვალედ შესრულების საშუალებას ანიჭებს: „წერდა გაუთი „სოვეტსკი არტისტი“.“

ანჯაფარიძის გერმანი განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს როლის დეტალების გულმოდგინე დამუშავებით, მუდმივი ფსიქოლოგიური დამატულობით, უფაქიზესი ვოკალური ნიუანსირებით. ვოკალიზაციის მრავალფეროვნებითა და შუქ-ჩრდილების ნატევი „შეხამებით“. ანჯაფარიძე კამერული ინტერპრეტაციის სიაქაჩემედენ კანს, თუმცა ეს სერულებით არ ასდენე გავლენას შესრულების მასშტაბურობაზე. გერმანიის პარტიის შესრულებისას მსახიობი განსაკუთრებულად გამოყოფს კანტილენურ, ლირაკულ საწყისს. მისი შესრულებით არიგებში, დუეტებსა და სცენებში მელიოდური ხაზი არ წუდება და საული დეკლამაციის სასარგებლოდ. აქ მას გამოხსავლობის სხვა საშუალებები აქვს ნაბოვნი — დახვეწილი მუსიკალური ფრაზირება, მოქმედი ნიუანსირება და მიდარო ფსიქოლოგიური შინაარსი. ამიტომაც წმინდა არიოზული სიმღერის ფორმას ინარჩუნებს პირველი არიოზო გერმანიისა და მომდევნო ვოკალური მონოლოგები და ანსამბლები. რიტეტიკუმში სიტუაციის მავიო დეკლამაცია არ შთანთქამს ბგერის ტემპრულ სიმღიდრეს და ვოკალურ-მუსიკალურ შინაარსს. ეს თვისებები კარგად ჩანს ანჯაფარიძის მუსიკალურ ჩანაწერებში. როლის ვოკალურ-მუსიკალურ ინტერპრეტაციას უშუალოდ უყავირდება სახის სცენური მონახაზიც. დიდი ექსპრესია ერთი წამითაც არ გადადის მელიოდრამატულობაში. ამ გარემოებას საპართლიანად უხვამს ხაზს კრიტიკოსი ზ. ჩერნიშოვა: „გერმანიის პარტიაში ზ. ანჯაფარიძე, მცირეოდენი აფექტაციის გარეშე, ძუნწი გარეგნული მონახაზით ქმნის პუშკინის გმირის რთულ, წინააღმდეგობრივ სახეს. გერმანიის ტრაგიკულ განწირულებას, რომელიც მსახიობის მერტ შესრულებულ ყოველ ფრაზაში მოისმის, არაფერი აქვს საერთო ბედისწერის მორჩილებასთან. მისი გერმანი არ არის უნებისყოფი — ესაა უკმაყოფილო, მძიებელი სულის ადამიანი, ტანჯული და მოსიყვარული...“¹²

დიდი თეატრის სცენაზე გატარებული ათი წლის მანძილზე ანჯაფარიძე საქმიად ხშირად მღეროდა „შედარბობის მსუბუქ რეპერტუარსაც: ვერდის „ტორიატოს“ და გულის „ფაუსტს“, რომლებშიც კვლავ გამოვლინდა ზ. ანჯაფარიძის გამოხსაველი ლირაკული ფრაზირების შესანიშნავი ოსტატობა, ხმის ტემპრის საოცარი სითბო.

დიდი თეატრის სამოციანი წლების ერთ-ერთ საუკეთესო წარმოდგენად ითვლება ვერდის „დონ-კარლოსი“. ეს მრავალმხრივ საგულისხმო სპექტაკლია როგორც მუსიკალური დონის, ისე სადადგომ. ფერწერული და მსახიობური ოსტატობის მხრივ. მასში ზ. ანჯაფარიძემ მეტად საინტერესო და სრულყოფილი სახე შექმნა. მისი დონ კარლოსი ქვეშარიტად რომანტიკული პერსონაჟია, რომელიც ხიბლავს მსვენელს ლირაკული ექსპრესიითა და ტემპრამენტით. როლის მსახიობისუფელ მხატვრულ ინტერპრეტაციას წითელ ზოლად გასდევს ოპერის იდეური ლიტმოტივი — თავისუფლების სიყვარული და მისაღში სწრაფვა. კრიტიკოსი ა. მაკაროვი წერდა: „დონ კარლოსი-ანჯაფარიძე, უპირველეს ყოვლისა, ფართოდ და თავისუფლად მოაზროვნე შესანიშნავი პიროვნება — ეს ბობოქარი სულია, რომელიც იტანება ყველა შურაცხყოფის.“

ფილის გამო. გმირი, რომელსაც ეყო არა მარტო გამბედაობა, არამედ რწმენაც იმისათვის, რათა ბრძოლაში გამოეწვია „მთელი საუკუნე“³. განსაკუთრებით გამოხსახველია იგი სიკრულ და მებრუნე მოქმედების ლირიკულ დუეტებში. მისი ხმა აქ განსაკუთრებული მოქნილობით გამოკვეთს ვერდის ულამაზეს კანტიდენას, ასევე გამოხსახველია ანჯაფარიძის სიმღერა პირველ არიაში, მარკიუ დე პოზსთან დუეტში, ცნობილ ტრაოსა და ფინალურ არაიაში.

წ. ანჯაფარიძის თირ შექმნილ მხატვრულ სახეთა გაღერებაში და მთელ მის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში განსაკუთრებული ადგილი ენიჭება ქართული მუსიკის კლასიკოსის წაქარია ფალიაშვილის საოპერო შემოქმედებას. მსახიობი ასრულებს უკვდავი კომპოზიტორის სამივე ოპერის გმირების — აბესალომის, მალხაზისა და გურამის პარტიებს. საგულისხმოა, რომ წ. ანჯაფარიძე საოპერო ჯელოვნებას წ. ფალიაშვილიან „აბესალომით“ ეზიარა (პირველ სპექტაკლში კონსერვატორიის საოპერო ბტუდიის სცენაზე სტუდენტობის წლებში); მისი საღებოტო სპექტაკლი თიბლისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში იყო „ლატავრა“. უკვე შემდეგ წ. ანჯაფარიძე წარმატებით გამოვიდა „დაისშავც“. მსახიობი შესანიშნავად ძერწავს წ. ფალიაშვილის ოპერების გმირთა მუსიკალურ-სცენურ სახეებს და ღირსეულად აგრძელებს ვ. სარაჯიშვილის, ნიკო ქუმისაშვილის, დავით ანდელუძის სახელოვან სამუშაოებს ტრაღიკულად.

აბესალომის პარტიაზე მუშაობა წ. ანჯაფარიძემ ჭერ კიდევ სტუდენტობის წლებში დაიწყო, ხლო პირველად 1952 წელს შესარულად საოპერო სტუდიის სცენაზე. იგი კარგად იცნობდა თავის წინაპრებთან მიერ მიგნებულ როლის სცენურ გადაწყვეტას და ბევრ მომენტში დაეყრდნო მას. ამავე დროს გამაღივრა აბესალომის სახე საკუთარი არტიტული და ვოკალური თვისებებით — გრძობათა უმწიფილორი სინაზითა და გულწრფელობით, თანაგრძობის გამოწვევა სევდით. მუსიკალური ბგერის ნარნარი ღირიკული ინტონაციათ, სცენური მოქმედების დამაჭერებელი უბრალოებით. ყოველივე ამან საოპერო სტუდიის სპექტაკლივც განაპირობა ისეთი წარმატება და მკურებელთა ერთსულლოვანი გამოახილი, რომ თვალტრემლიანი აკაი ხორავა დარბაზშივე გადაეხვია დ. ანდელუძის და შესძახა: „შენი აღზრდილი აბესალომით ძეგლა დაიდგო“.

სტუდიის ზემოაღნიშნული სპექტაკლის ყველა ძირითადი მონაპოვარი წ. ანჯაფარიძემ გადაიტანა საოპერო სცენაზე, სადაც მისი აბესალომის სახე შეივსო დრამატული შექმნილიებითა და მძაფრი ექსპრესიით. ახალაფეთქებული სიყვარულის გრძობა დომინირებს ანჯაფარიძის სეული აბესალომის პირველ არიოზოში, ახალ-



წ. ანჯაფარიძე — აბესალომი

გაზრდული სიხალსე და გზნება თრთის აბესალომის ფიცში. ამ ნათელ განწყობალებასთან მძაფრ კონტრასტსა ქმნის ოპერის III მოქმედების სასოწარკვეთილი, იმედგადაწყვეტილი ტონი: აქ მკვეთრად ვლინდება ანჯაფარიძის ერთ-ერთი საუკეთესო თვისება — ანსამბლის გრძობა და ხმის გონივრულად გამოყენების უნარი. დიდ სიბოზს აქსოვს ანჯაფარიძე ოპერის ფინალურ სცენას.

საბჭოთა პრესას არაერთგზის მოიხსენია ადფრთოვნებით მისი დამსახურება წ. ფალიაშვილის საოპერო ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციაში. ამ დამსახურების აღიარებაა წ. ანჯაფარიძისათვის წ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის მიწიქება.

წ. ფალიაშვილის საოპერო შემოქმედებათან წ. ანჯაფარიძის კინემატოგრაფიაც აკავშირებს. მან გაახმოვანა აბესალომი და მალხაზი ფალიაშვილის ოპერების მიხედვით გადაღებულ ფილმებში.

საპატიო ადგილი უჭირავს ანჯაფარიძის შემოქმედებაში წ. ფალიაშვილის რომანსებს. წ. ანჯაფარიძის საკონცერტო რეპერტუარი ქართველ კომპოზიტორთა მიერ ტენორისათვის დაწერილ თითქმის ყველა ნაწარმოებს მოიცავს. მომღერალი ხშირად ქართული კაპერული მუსიკის ნიმუშთა პირველი შემსრულებელია (ო.

თქოთქიშვილის, ა. მაკავარიანის, ა. ჩიშკაძის და სხვათა ნაწარმოებები). იგი არ იფარგლება მხოლოდ ეროვნული კამერული ვოკალური ლირიკის ნიმუშებით. მის საკონცერტო პროგრამაში ფართოდაა წარმოდგენილი გლინკას, ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, შუბერტისა და სხვათა ქმნილებები. მისი სანდომიანი, თბილი ხმა სისტემატურად უღერს საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის საკონცერტო ესტრადებზე, რადიოთა და ტელევიზიით.

ირავალი წლის მანძილზე ზ. ანჯაფარიძე თავისი ხელოვნებით აღაფრთოვანებს მსმენელს ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ. იგი წარმატებით გამოვიდა იტალიის, საფრანგეთის, იუგოსლავიის, ჩეხოსლოვაკიის, უნგრეთის, პოლონეთის, ბულგარეთის, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის თეატრების სცენასა და საკონცერტო ესტრადებზე და მრავალ ავტორიტეტულ მუსიკოსთა მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

ზ. ანჯაფარიძის დიდი ნიქისა და უფროსიანობის კიდევ ერთი დამახატურება იყო მისთვის ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა მსოფლიო შექვეყნებებზე ფესტივალისა და ვოკალისტთა საკავშირო კონკურსის ლაურეატის წოდებების მინიჭება.

1970 წლიდან ზ. ანჯაფარიძემ დაიწყო პედაგოგიური საქმიანობა ვ. სარაჩიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. მეტად ინტენსიურმა სამემსრულებლო მოღვაწეობამ მრავალრიცხოვანმა გასტრულებამ დროებით მოსწყვიტა იგი ამ საქმეს, მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ ზ. ანჯაფარიძე კვლავ დაუბრუნდა ეროვნული ვოკალური კადრების მომზადების მისთვის საინტერესო და საყვარელ საქმეს — სათავეში ჩაუდგა შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტის ვოკალურ კათედრას. ამასთან ერთად ზ. ანჯაფარიძე დიდ დროს და ენერჯიას უთმობს საზოგადოებრივ მოღვაწეობას, რომელიც თავისი საქმიანობის განუყოფელ ნაწილად მიანჩნია.

ჩვენი საყვარელი მომღერალი აღსავსეა შემოქმედებითი შემართებით, მას მრავალი საინტერესო შემოქმედებითი გეგმა აქვს დასახული, მისი მომზადება ხმა კვლავ ანიჭებს სიხარულსა და სიამოვნებას მრავალრიცხოვან თაყვანისმცემლებსა და მსმენელებს. მადლიერების გრძობით ვუსურვებთ ჩვენს საყვარელ მსახიობს მრავალი წლის ნაყოფიერ შრომას შემოქმედებით, პედაგოგიურსა და საზოგადოებრივ ასპარეზზე.

განსაკუთრებული კი უფრო გეგმა

რუსთაველის თეატრში კ. საკანდელიძე იმ დროს მოვიდა, როდესაც აქ უკვე თეატრალური ინსტიტუტის მიერ აღზრდილი ახალგაზრდა მსახიობთა საკმაოდ მძლავრი ჯგუფი იკავებდა მის წინავე პოზიციებს. შოვიდა რეჟისორებთან მის თუმსახივილთან და აკ. დვალისვილთან ერთად. მოვიდა და იმთავითვე თავისი ადგილი დაიკავა ერთმორწმუნე ახალგაზრდა შეუქმედ კოლექტივში.

აკ. დვალისვილის პირველი სექტაკლი „გამარჯებული დიმილი“ კ. საკანდელიძისთვისაც დებიუტის წარმოდგენდა. ამ წარმოდგენაში, ფოსტალიონ ადეს ეპიზოდურ როლში ნახა პირველად მაყურებელმა. ნახა და მანაინე შეინიშნა, გამოარჩია, დაიმსახურა. მსახიობმა და რეჟისორმა მძლავრ მაყურებლისათვის ძალზე გამოკვეთილი, საინტერესო გმირი დაეხატათ. უკვე აქ, პირველ ნამუშევარში გამოჩინდა მსახიობის ძალზე გამოხატული, ძუნწი, მაგრამ მეტად ბევრის მთქმელი, მოხდენილი პლასტიკა. ეს კი უთუოდ ქორეოგრაფულ სტუდიაში სწავლის სწავლაში მისცა კაბუბს; ეს უთუოდ ჩინებული პედაგოგების ვიხედენცვას, გერტის, ჯეროშვილის, გამსახურდიას მიერ ბავშვობაში ჩანერგილი ცოდნის თუ ჩვევის ნერგმა იყარა. შემდეგმც, შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე კ. საკანდელიძისთვის მრავალჯერ გაუწვია ფასდაუდებელი სამსახური ქორეოგრაფიულ სტუდიაში მიღებულ პროფესიულ აღზრდას — იგი მრავალი თავისი კოლეგიისგან გამოირჩევა სხეულის მოძრაობის გასაცარა მოხდენილობით. გამოხატულებით, სიმსუბუქით.

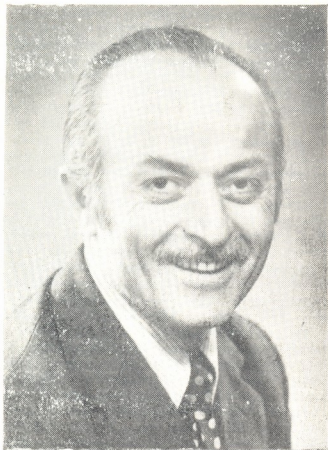
თეატრში პირველი ნაბიჯებიდან დაიწყო იმის შევსება, რაც კ. საკანდელიძის და მის თანაკურსელებს მისცა ინსტიტუტმა. თანდათან სულ უფრო და უფრო დრამა წვდებოდა იგი პროფესიის საიდუმლოებს. თავდაპირველად ეპიზოდური როლები შესრულება უხდებოდა. ეპიზოდურ როლში, მცირე სცენურ დროში ძალზე ძნელია სრულყოფილი სახის დაბატვა. გმირის მთელი ბიოგრაფიის მიტანა მაყურებელამდე, იგი უფრო ძნელია ეს ახალგაზრდა მსახიობისთვის, რომელიც ჯერ არც კი დაუფლებია პროფესიული ოსტატობას და თუ კ. საკანდელიძე ყოველთვის ახერხებდა თვით უმცირესი ეპიზოდული კი იხე ეთამაშნა, რომ მაყურებელს მთავარ გმირებთან ერთად, მისი გმირიც თან გაჰყოლოდა, ამში უდაოდ დიდი იყო სექტაკლების დამდგმელი რეჟისორების თუ უფროსი კოლეგების დამსა-

1 ქურნალი „ლ'ეტროპეო“.

2 ქურნალი „მუზიკალნია ჟიზნი“.

3 გაზეთი „ნედელია“.

4 გაზეთი „ნედელია“.



ხურბლაც, ძალზე კარგი სკოლა აღმოჩნდა პირველი წლების მუშაობა ეპოქოდურ როლებზე მსახიობისათვის, ახალგაზრდამ ისწავლა სათქმელის მოყვად, სხარტად, მუწწი საშუალებებით მიტანი მყუდრებლამდე; შეეჩვია სახიერებისათვის, კონკრეტულობისათვის ბრძოლას; შეაგნო დეტალის ფასი და ისწავლა კიდევ ძალზე მრავალსაქმილო დეტალების მიგნება. კ. საქანდელიძის პირველი წლების ეპიკოდური სახეები დღემდე ცოცხლად შემორჩა მწახველის მეხსიერებას. ის არა მარტო ისეთები, როგორც იყო მოხუცი გეილინი („ახალგაზრდა მასწავლებელი“), ნიკოლა ქადაგი („ბორის ვოლუნივი“), გრიშუტკა („კიკვიძა“), გიო („ტარაულ გოლია“), კუჭურია („საქმიანი კაცია“), რომლებშიც იყო სათქმელიც და მისაკვლევაც, არამედ თითქმის უსიტყუო მუშა („სარველა“) და მეზღვაური („რდევია“), არაერთი სახასიათლო წუთი მოუტანეს ამ სახეებმა მსახიობს. მისი ნიკოლა ქადაგი და გიო პრესამ გამოარჩია, ზანჯის ბიჭი („პარტი“) ყველამ გამარჯვებულ აღიარა, ხოლო გრიშუტკა კი... განა შეიძლება ახალგაზრდის ნაშუაფერის უფრო მაღალი შეფასება, ვიდრე კ. საქანდელიძის გრიშუტკას ხვდა წოლად?! ამ როლის პირველმა ჩინებულმა შემსრულებელმა ალ. კუბარავილმა ახალგაზრდა კოლეგას სამუდამოვად გადაუღოპა როლი და დასძინა — შენ ისე კარგად ითამაშე ეს როლი, რომ მე ამიერიდან მას აღარ დავუბრუნებო.

კ. საქანდელიძის შემოქმედების პირველ წლებში განსაკუთრებით საინტერესო იყო ორი სახე. გლაზუკა („გლაზის ნაამბობი“) და ოსიკო ხარაბაძე („დარისხანის გასაჭირი“). ორივე ეს სახე ადრეული იყო დიდი მონაგანი ხილრში. ორივე ძალზე თავისთავად იყო და საინტერესო. მათგან სრულიად განსხვავებული, მაგრამ მათზე არანაკლებ საინტერესო და დასამახსოვ-

რებელი იყო მძაფრი სატირული ფერებით და ხატული გზასაცდენილი ახალგაზრდის გურამი შელიას სახე სექტაკლში „უცხოში ავი ძაღლია“.

1958-59 წლების სეზონში კულტურის სამინისტროს პრემია მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის მიენიჭა კ. საქანდელიძეს უურატას (პილატე თაენადის) როლის შესრულებისათვის ვ. კანდელაკის „ქართლის ჩირაღდნები“. ვისაც სექტაკლი უნახავს, უთუოდ ახსოვს ნამოქაშაგარალი ბიჭუნა, რომელიც გულმა მართალი საქმის სამსახურში ჩაყენა და კეთილი, წუნარი ქაბუჯი რევოლუციური იდეებისათვის უომკრომისო მებრძოლად აქცია; სოფლიდან გამოქცეული პილატე თაენადისში შორეული ნათესავების — მალაშვილების არისტოკრატიულმა ოჯახმა შეიკვლია. და აი, მძიმე, არეულ დროში, ცხოვრების რთულ გზაზე დაიღუპა მენშევიკური არმიის ყოფილი ოფიცერი რევავ მალაშვილი. დაიღუპა მაშინ, როცა რევოლუციის მხარეზე დადგა და მის ფარულ მტრებს შეებრძოლა. ამ ენობადში კ. საქანდელიძემ შეძლო ეჩვენებინა, რომ რევავის სიკვდილმა ძალზე ღრმა კვალი გაავლო ქაბუჯის გულში.

ძალზე მართალი იყო კ. საქანდელიძე თამართან სატრავალი სცენაში. აქ მან შეძლო ეჩვენებინა ახალგაზრდის ფაქობი, სუფთა სიუჟეტული, თითქმის ტრაგეიული სიამოვნებე აიყენა დედის წერილის კითხვის სცენა; ხოლო გეიხებთან პილატეს საუბრის ეპიკოდში ტექსტს გულიადობა შესძინა, შეეცადა წინ წაჰიყენა ზთავარია აზრი, მიეცა მწიფის სიბოი, ადამიანური ინტელეცია და თავისი სათქმელი გეიხებისთვისაც საინტერესო გაეხადა და მყურებელისთვისაც.

კ. საქანდელიძის ბიოგრაფიაში სრულიად განსაკუთრებული როლი შეასრულა ჩინებულ ხელოვანთან: რეჟისორ მიხ. თუმანაშვილთან, მ. ჩახავასთან, ხ. ყანელიანთან, გ. მანგალიანთან, გ. გიგევიკორთან, რ. ჩხევიძესთან, გურ. საღარაძესთან შემოქმედებითა ურთიერთობაში.

სექტაკლში „ამბავი სიუჟეტისა“, „როცა ასეთი სიუჟეტულია“ და „ზღვის შოკლები“, რომლებშიც ესოდენ სიხარული მოუტანა თეატრის მოყვარულებს, კ. საქანდელიძის წვლილი შესაძლოა ვინმეს მცირედაც მოეჩვენოს მხოლოდ იმის გამო, რომ მისი სცენარეგოგია, ტომეცი და გიგა არ იყო დიდი სახეები, მაგრამ სინამდვილეში თვითონველი მათგანი ღრმად იყო ჩართული წარმოდგენის ქმედით ხაზში, წარმოდგენდა სექტაკლის ორგანულ ნაწილს, მნიშვნელოვან შემადგენელ მხატვრული ერთეულისას. ის, რომ დედის ნეტერი ლაზრანდარა სცენარეგოგია არაფრით არ გავდა ტომეცს გასაგები იყო. ამ ორ სახეში განსხვავებული ნიშნები საძებარიც არ იყო — ტომეცი ხომ კეთილი, ღალი, სხარტი გონების გოგიაა-ბან განსხვავებით, გონებაშუღღული, ავი ადამიანი, რომელიც გაზეპირებული დებულებებით აზროვნებს და ყოველივე ვინც და რაც არც დებულებებს არ ექვემდებარება, მისთვის საშინელ ბოროტებას წარმოადგენს და უმად უნდა მოისოს. ორივესაგან საკმაოდ განსხვავდება გიგა. ის არც გოგიასავით კეთილი მოღალატეა, არც ტომეცივით დელომტკიცოსი. გიგა ერთი უღარდელი, შფოთიანი ქაბუჯია, რომელიც არც კარგი საქმისათვის იწყებს თავს, არც შეგნებული სიკვისათვის, იგი ქვიფობს, დარის ატარებს და თუ რამ დასაგმობს ჩადის, ეს უფ-



რო ღვინის ბრალია, ვიდრე განზრახული, გამოხსული მოროტების, გიგას ავტორმა ძალზე ცოტა სათქმელი მისცა, მაგრამ მსახიობმა დარტყობა ამა სანაცვლოდ მის სამოქმედო მოუძებნეს, დაუმორჩილეს იგი წარმოდგენის ძირითად სათქმელს და აქც, როგორც წინა ორ სახეში (გოგია და ტომეი) იმდენი ზუსტი და თან ძალზე კონკრეტული, მხოლოდ ამ სახიდან გამოშდინარე დეტალი მოუძებნეს, რომ ეპაზოდურ პერსონაჟებს საშარადისო სიცოცხლე მისცეს.

1946 წელს რუსთაველმა სახელობის თეატრის ცხვენებაში მოხდა ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენა — სექტაკალით „ქიქრაქა“ დაიწყო არსებობა მცირე სცენა. კ. საკანდელიძემ ამ წარმოდგენაში ზღაპრის გმირის — ქიქრაქას სახით მოველინა მაყურებელს და დიდი წარმატებაც ხვდა წილად.

ვინ არის ქიქრაქა? — „გლების ობოლი ბიჭი გახლავარ... დღისით სოფელ-სოფელ დავეხეტები და ამ ჩემს ფანდურზე შარბებს ვშდერა, — თან ვებრაკავებ, ხალხს ვაცივებ... ერთ ღელემა პურს ამათ ვოფოლობ... ღამე სადგომად ეს ეს წიქრული მაქვს არჩეული...“ ასე გვაცივონებს თავს თვით ქიქრაქა. ჩანს ექვენ ამ ობონეს სახე მსახიობმა დარტყობაზე, გლების ობოლი ბიჭია — მამ, მრავალი ქირი გადაუხდას, მრავლად განსაცდელით ყოფილა ცხოვრებას და პარანად დაუბრუნებია, მაგრამ ვასკირის მისთვის ხალისი არ წაურთმევია, გლებურად საზრიაინა, სხარტად და ზუსტად აზრავნებია.

ქიქრაქა იყო პირველი როლი, რომელიც კ. საკანდელიძემ, ისევე როგორც წარმოდგენის სხვა მონაწილეებმა, თიოქმის მთლიანად იმპროვიზაციის საშუალებით დაამუშავა; რომელზე მუშაობამაც მთელი სისასხით იქნა გამოყენებული ქმედით ანალიზის ყოვლისშემძლე მეთოდი. შემდეგ ეს მეთოდი არაერთხელ იქნა მოშუქებული და ყოველთვის ჩინებულ შედეგამდე მიუყვება მსახიობი. ერთერთი ასეთი წარმატება იყო მთვრალი მოქალაქის მცირე მოცულობის, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანი როლი სექტაკალში „დაქარგული ბარათი“, სადაც კ. საკანდელიძემ ოსტატურად გაიარა გროტესკის ბეჭვის ხილზე, გამოამუშავა გამოშვებლობის დაუმრეტელი უნარი, ზომიერების გრძნობა და მისთვის ისოდენ ჩვეული სცენური სიშარითლე, განსაუთრებით ფასეული მცირე სცენაზე, სადაც მსახიობის ყოველი ფიქრი, ყოველი საქციელი „მსხველი პლანით“ ჩანს.

მცირე სცენაზე კიდევ ერთი სცენური სიცოცხლე დაიშვილდა კ. საკანდელიძის ოსიკო ხარბამდემ „ოკუების სადამოში“. სრულიად ახლებურად, ახალ ხერხებში გადაწვეტილი ეს როლი იყო ამავე მსახიობის არისტო ქვაშვამის ჩინებული წინაპარი; ხოლო „დარისანის გახაქორი“ კი ბრწყინვალე „სამანიშვილის დედინაცვლის“ წინაპარი და გზის გამკვალავი. ბევრი, ძალიან ბევრი რამ ითქვა „სამანიშვილის დედინაცვალზე“ ჩვენს პრესაშიც, ბერუსლ და უცხოეთს უურნალებ-გაზუბებშიც, ბევრი რამ ითქვა კ. საკანდელიძის არისტოზე, ჩვენ კი გვინდა დავხმაინთ: არისტოსა და პლატონის პირველი საუბარი — „ოქვენ სადღენაცვლის ექებო?“... ორი მსახიობის მიერ დალოდვის ბრწყინვალედავების ერთ-ერთ ქრისტობოძიანი ნაშთად შეიძლება იქნას მიჩნეული. აქვას ვამბობთ იმაზე, თუ როგორ უშენს არისტო კოტეს მოთრობას ქვაშვამებთან სტუმრობის თაობაზე.

როგორ „მიეგზავრება“ პლატონთან ერთად ქვედურეთში, როგორ მოყვას ბეიენასთავის ტაცებული ქალი, და საერთოდ როგორ გვიხატავს კულაბოკა ვახტეილ აზნაურს? კ. საკანდელიძის წარმატება მოუტანა ონისეს როლმა სექტაკალში „გვადი ბიგა“ და კარბეშ (სანამ უფრო გადამბრუნდება“). ორავე როლი ძალზე მძაფრი კომედიური საშუალებებით არის დახატული, მაგრამ მსახიობს არასოდეს, არც ერთი წუთით არ დაღატობს სცენური სიშარითლისა და ტაქტის გრძნობა.

კ. საკანდელიძის შემოქმედებაში გამორჩეული ავლილი უქირავს ბარბანა საკანდელიძის როლს სექტაკალში „კოლხეთის ცისკარი“. კ. საკანდელიძე მის მსახიობა, რომლისთვისაც გადაწვეტილი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რამდენად სწორად, ლოკატურად ზუსტად, თანამედვერულად არის აგებული სექტაკალი სართოდ და კერძოდ მისი პარტნიორების სახეები. თუ სექტაკალი დარღვეულია ლოკატა, თუ მის აკალია თანამედვერობაცა და მხატვრული სახერხების მთლიანობაც, მსახიობს უქირას, ხოლო, ის, რომ „კოლხეთის ცისკარი“ წარმატებათა რიგს არ მიეკუთვნება და ვერც მტკიცე ლოკატით დაიკვენის, უყვალსთვის ცხადი იყო, კ. საკანდელიძემ კი ამ წარმოდგენაში კლკაის, გულბოროტ ბარბანას გასაოცრად მართალი და მძაფრი სახე შექნა.

სრულიად სხვაგვარად იყო „ბებერი მეჭურნეებში“. ეს იყო უმტკიცესი ლოკატით აგებული უზუსტესი, ღრმად ადამიანური, დიდი სიყვარულითა და ტკევილით სავსე წარმოდგენა, ეს იყო მხატვრული სახეების მთელი კალიდოსკოპია, ხოლო ამ კალიდოსკოპიის ცენტრში აქმათოული იყო ოთხეული მოხუცი მეჭურნეების — ბუთხუზას, თედოს, სოსანასა და მათი მშობრის მეთუფე გოლას სახით. ჩინებულმა თეატრალურმა მხატვრებმა — „სამეილმა“ სექტაკლის სამოქმედო არღე ფილოსოფიას საშყარო შემოგვთავაზეს. ამ საშყაროში, ამ პატარა ეჭოში, ამ ცოცხალ სახლებში ჩაასახლა რევისორმა ა. ჩხარტიშვილმა საუფუნო გადაცილებული მოხუცი მუსიკოსები თავიანთი განურთმეოლი მეუღლეებით, განურთმეო სარკავებით, განურთმეოლი დარღით საერთო შვილობილის გამო, დაუცხრემელი იმედით, რომ კიდევ მოუვათ მოპატრეკი, კიდევ მოუწეოთ მექორწილეთა თუ მონადიშეთა ვახალისება თავისი ხელფონებით. და ეს საერთოდარღი; საერთო იმედაც ძალზე თავისებურად ჩანს კ. საკანდელიძის ბუთხუზას ყოველ სიტყვაში, ყოველ მოძრაობაში. ისევე, როგორც მხოლოდ მისეულად, გაუნებლებლად ისმის მის ყოველ სიტყვას ტკიონო პორტრატურთან დაცემული, უძვიოდ გადაგებული შვილის გამო, ისევე, როგორც ძალზე თავისებურად, მისეულად წუხს ბუთხუზა, როდენაც თავს იქერს იმაში, რომ რაღაც აღარ ახსოვს. მას კი ბევრი რამ არ ახსოვს. უზარად არ ახსოვს... „ათ წულზე მეტია, რაც ბუთხუზას თვალში სინათლე წყაროვა“. და თუმცე იგი თავის საქაწინა ეჭოში გზის უსინათლოდაც კარგად იკვლავს, მის სიარულს, მის მოძრაობებს მაინც აჩნია უსინათლობის კვალი; ძალზე ზუსტი პლასტიკა აქვს მსახიობს მიგნებულში, სახის ბუნებრივად გამოშდინარე ძალზე სახიერი მოძრაობები.

დახლოებით ამავე პერიოდს განეკუთვნება კ. საკანდელიძის კიდევ ერთი ნაშთმეორე — პერჩინის სახე სექტაკალში „მდამოინი“. წარმოდგენის კონცეფციოდან გამოშდინარე, პერჩა-

ხნი ლალი, თავისუფალი, უღარდელი აღმართი, რომლისთვისაც სრულიად უცხო, გაუგებარია ბესმენოვის და მისთა მსგავსთა ბობოქრობა, მათი ინტერესები, მათი ტუქიკაციები. პერჩინიანი-საკანდელოე უღარდელი, მხარაული მანუაშვილი, როდესაც აშკარად შეურაცხყოფენ. და ახეა მანადე, ხანამ მის შვილს არ ატყენენ გულს. აი, მაშინ კი სასუთარი ღირსების დაცვაც ახსენდება და იწყებს ბრძოლას. პერჩინიანი სასტიკად უსუსურია ამ ბრძოლაში, რადგან ბრძოლა არ არის მისი ბუნება. აქაც, ისევე როგორც ყველა მის საუკეთესო როლში, კ. საქანდელოემ შეძლო ერთ მთლიანობაში მოქცევა გმირის შინაგანი ბუნება და ამ ბუნების გაჩახტვის გაყენებული ხერხები. და ამგვარად, ბუთხუსხავან განსვავებით, უღიდესი როლი პერჩინიანის შინაგანი ბუნების წარმოჩენაში ითამაშა თვალმხამ.

პერჩინიანის როლზე მუშაობა კ. საქანდელოემ საგრძობლად გაუადვილა იმ გარემოებაში, რომ რეჟისორ გ. ტუფტორგოვს გაჩნდა სპექტაკლის ძალზე ზუსტი, თითქმის მკაცრი ჩანაფიქრი და ეს ჩანაფიქრი მთლიანად და სასვებით გამოდინარობდა ნაწარმოების ლოკალიდან, პიესისადმი დღევანდელი მოთხოვნებიდან და ამ საერთო ჩანაფიქრისთვის თავისი სახის დამორჩილება ადვილიც იყო და რთულიც. ადვილი იმიტომ, რომ ყველაფერი ერთი-მეორად გამოდინარე ლოკალური კავშირებით იყო გასართობული, და რთული იმიტომ, რომ საერთო ნახაზის სიმტკიცე მაინცდამაინც დიდად ფრთხილად უფლებას არ იძლეოდა. ეს სიმძლეე მსახიობს დაძლევიან ერთი მხრივ რეჟისორის დიდმა ოსტატობამ, ხოლო მეორეს მხრივ იმან, რომ თვითონაც დაოსტატებული იყო პროფესიონალი.

მსახიობის ცხოვრებაში ყველა თეატრალურ სეზონი ერთნაირი არ არის ხოლმე. ზოგჯერ წლების მანძილზე მსახიობს ერთი საღამოც არ გამოერევა თავის თეატრალურ ხდება — სეზონში ერთი როლი აქვს და ისიც არც მაინც და მინც წარმატებით ნათამაშები. კ. საქანდელოის ცხოვრებაში ყოველგვარი სეზონები ყოფილა. წლებადნდელი სეზონი მისთვის ძალზე დატვირთული, სისხლსასვე სეზონია. ამა თვით განსაჩეთ: „სამანიშვალის დედინაცვალი“, „საბარალდემო დასვენა“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „დაბრუნება“, „დრაკონი“, „მონოლიტი“, „ნათან ბრძენი“. თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს დაწესებასაც, ყველა მის წარმოადგენა წინა სეზონებზე არის გადმოსული, წეღს ახალი ჯერ არაფერი უთამაშა, მაგრამ წეღს ნახევარი ჯერ კიდევ წინ არის და აღბათ... მანამდე კი, იშვიათია საღამო, რომ კ. საქანდელოე ცენეზზე არ იყოს და ბუნებრივად, ყველა სპექტაკლს ერთნაირი სიხარული არ მოაქვს მისთვის, მაგრამ მსახიობი მაინც ყოველთვის ზუსტად იცავს ერთხელ დასახულ ხაზს, როდეს დღითი დღე თუ შემეტებს რაიმეს, თორემ დაკლებით არაფერს დააკლებს; ყოველ როლში ყოველ სპექტაკლში ცდამობს კ. საქანდელოემ გამოქვანის რადაც ისეთი, რაც მისთვის საინტერესოს გახდის მუშაობის პროცესს, რომ შემდეგ მასურებლისათვის სიხარულის მოტანა შეეძლოს. და უმეტეს შემთხვევაში აღწევს კიდევ მიზანს. ახე, მაგალითად, „დაბრუნებაში“ თანამდროვე კეთილშინილი კომპიუნერ განასახივლა და ერ, მანჯგალამესთან ერთად შექმნა ძალზე თბილი, აღმართური სცენური დუეტი. „მონოლიტში“

ერთ სცენაში იპოვეს სათავისო მასალა და შიგ ჩაქსოვა თავისი გმირისადმი ირონიული დაშოკილებულების მთელი ძალა. ეს სცენა გახლავთ დი:ლოგი აბაუსთან სოკოს დამზადების თამაშე. „საბარალდემო დასვენაში“ კ. საქანდელოემს მძიმე ტვართი დაწავა — მოულოდნელად, თითქმის ურეტეტიკოლ უნდა შეეცვალა ხალარს საყვარელი მსახიობი რ. ჩიხვაძე. აქაც შეძლო კ. საქანდელოემ მდგომარეობიდან ღრაველად გაქოსვლა. შოშია გოგოლამის როლში ხბლადვდა შესაძლებლობა — გამოეთქვა თავისი დაშოკილებულება, თავისი მწვევე აღმუცლები გოგოლამის მსგავსა მამართა და ამით თავისი სიტყვა ეთქვა იმ საერთო ბრძოლაში, რომელიც ჩვენს რესპუბლიკაში წარმოებს საქაოსნათა და თბლითათა დასაორგუნვად. როგორც ჩანს, მსახიობს აბრეც ქონდა ნაფიქრი ამ როლზე, რომ გარდა ავტორისეული ტექსტისა და რეჟისორ რ. სტურუას ძირითად დადწევებდა, მის შოშიას რ. ჩიხვაძის შოშიასთან საერთო პირველ წარმოდგენიდანვე სრულიად არაფერი ქონდა. რბილად, ყოველგვარა გამძაფრებას, ხაზგახსის გარეშე დახატა კ. საქანდელოემ თავისი გმირი. თვითონ თითქმის არც კი ეჩვენება იგი, მაგრამ ადვილად ახერხებს იმან, რომ ჩვენ შეგავზილოს შოშია:ნარბი.

დღეს საქართველოში ცოტა თუ ვინმე მოიპოვება ისეთი, რომ არ იცოდეს, თუ რა დღედა მოიპოვა „სამანიშვალის დედინაცვალი“ შინ და გარეთ; რომ არაფერი მქონდეს გავალით ფედერაციული გერმანიის ქალაქ საარბოიუენში ამ სპექტაკლის წარმატების და ამ წარმატებით ჩახახული მეგობრობის ამავე სტორედ ამ მეგობრობის შედეგად შეიქმნა სპექტაკლი „ნათან ბრძენი“. აქ, კ. საქანდელოემ სრულიად სამართლიანად იპოვნა ამ წარმოდგენაში თავისი ადგილი. ეს გახლავთ დავრში აღმართის ძალზე რთული და საინტერესო სახე. სახე პატოსანი, წესიერი, ქვანაი, მაგრამ მეტად პასიური აღმართისა, რომელიც შესანიშნავად ხედავს ყველაფერს, რაც მის ირგვლივ ხდება, მაგრამ არაფერს აკეთებს მისი გარემოს, საზოგადოების სიწამბრბლთან შესაბამებლად. იმან, რომ მოხეტიალ დავრში იძულებული გახდა სულთანის სამსახურში დამდგარიყო, აღმართის სულიერი წონასწორობა დაურღვია, სასოწარკვეთილებამდე მიიყვანა და იმ შეუთავსებლობათა გამო, რომელსაც მასში აქვს ადგილი, პერსონაჟი რამდენიმე კომედიური გახდა.

მოუხედავად იმისა, რომ მსახიობებსა და რეჟისორ ვერნერ ვაქსმუტს ერთმეორის ენა არ ესმოდათ და ყოველ წერილმანზე თარგმნის მოშველიება ქირდებოდათ, ყველაისათვის და მათ შორის კ. საქანდელოისათვისაც მუშაობა ლენინგის ამ ურთოფედ და ყველაზე ნაკლებ სცენურ პიესაზე, მაინც სიხარულით აღსავსე აღმოჩნდა. ყველანი ერთად ეძიებდნენ, როგორ გაეხადათ ნაწარმოები რაც შეიძლება მეტად ქმედიოთ; ცდილობდნენ ყველა საშუალებებით გამოეყვითათ „ნათან ბრძენი“ სადღესი მნიშვნელოვანი პრობლემები; არა იშურებდნენ, ს დროს, ენერგას, ფანტაზიას, რათა ცალკეული სახეებიც და ამით სპექტაკლიც, მძაფრად სცენიურიც ყოფილიყო და ღრმად აღამართური.

სახელმძოვებელი სპექტაკლში „კავკასიური ცარცის წრე“ კ. საქანდელოემ სამ, ერთმეორისაგან სრულიად განსვავებულ ეპიზოდურ როლს ახრულებს — ასახიერებს მთავარ ჯანდერს, გელეს და მოხუცს, რომელსაც სიცოცხლის

დასალიერზე ცოლოან განქორწინება გადაუწყვეტია. ამ სექტაკლის დადგამდე კ. საკანდელიძე არაერთხელ შეხვედრია შემოქმედებითად რეჟისორ რ. სტურუას და კარგადაც იცნობდნენ მის პროფესიულ ხელწერას. ამიტომ ამტერადაც ადვილად გაუგეს ერთმანეთს მსახიობმა და რეჟისორმა. ამ ურთიერთგაგების შედეგად დაიბადა სრულიად სხვადასხვა ხერხში, უფრო მეტიც სხვადასხვა ეანრში გადაწყვეტილი სამი სახე — რეალისტურ მანერაში გადაწყვეტილი გლეხი, მძაფრი სატირული ფერებით ახაბული ჭანდერი და ექსცენტრიული ქმარი.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ დაწყებული მიგბები რეჟისორმა რ. სტურუამ განაგრძო სექტაკლში „დრაკონი“ და სრულიად ბუნებრივი იყო, რომ მსახიობები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს წინა სექტაკლის გამარჯვებაში, აქაც გვერდით ამოიყენა რეჟისორმა. ამ მსახიობთა შორის იყო კ. საკანდელიძეც. მართალია, „დრაკონს“ დამდგომლი ჯგუფისთვის ისეთი სიხარული, და გამარჯვება არ მოუტანია, როგორც „კავკასიურმა ცარცის წრემ“, მაგრამ ისიც ხომ ცხადია, რომ „წრის“ მსგავსი დიდი გამარჯვებები თეატრში არ არის ხშირი მოვლენა.

ისევე, როგორც საზოგადოდ თანამედროვე მსახიობის ცხოვრება, კ. საკანდელიძის შემოქმედებაც საკმაოდ მრავალმხრივია. 1954 წლიდან, მას შემდეგ, რაც კინოფილმში „მაგდანას ლურჯა“ წარმატებით შეასრულა მენახშირ ბიკის როლი, კ. საკანდელიძის შემოქმედებაში სახატო ადგილი დაიკავა კინოხელოვნებამ. „საერი, მილიციის თანამშრომელი“, „ჩემი ქალაქის ვარსკვლავი“, „ჭედაცმული კუნძული“, „ჩემი მეგობარი ნოდარი“, „არ იღარდო“, „მალე გაზაფხული მოვა“, „ძველი მეჩეთის საადუმლო“ („ტაკიფილმი“), „მწვანე ტალა“ („მოლოდინოვანი“), „წიპურტები“, „მოვიდვართ და მოვიმდვართ“, „დათა თუთაშხია“ — აი არასრული სია იმ ფილმებისა, რომელთა შექმნაში კ. საკანდელიძის წვლილიც ურევია.

კარგად იცნობს ქართველი მყურებელი კ. საკანდელიძეს, როგორც ესტრადის მსახიობს, იცნობს და დიდათაც აფასებს მის ნიჭიერებას, მახვილ ადღოს, მაღალ გემოვნებას საესტრადო შემოქმედებაში. ხშირად ვხვდებით ჩვენს საყვარელ მსახიობს საკუთარ ოჯახში — ტელევიზორის ეკრანზეც, და კვლავ სიხარული მოაქვს მის ხელოვნებას.

არაგად, გავლილია დამაბული შემოქმედებითი ცხოვრების დიდი გზა. ბევრი რამ არის გაკეთებული, მიღწეული, მაგრამ მისაღწევი, გასაკეთებელი კიდევ უფრო მეტია. მშ, ვუსურვოთ მსახიობს, რომელსაც დღეს ამ წელი შეუსრულდა, კიდევ ბევრისთვის მიეღწოს, ბევრი გაეკეთებინოს.

ეკსპი სთეული წალი სცენაზე

სცენის მაგნეტურ არეს უდიდესი მიზალულობის ძალა აქვს. ვისაც ერთხელ მაინც ჩაუსუნთქავს მისი მტვრიანი ჭაერი და ცხოვრების მთავარ მიზნად თეატრი აურჩევია, ვეღარსოდეს განუდგება მას. თეატრალური ხელოვნების ერთი ასეთი მსახური ვახლავთ ოლითგან თბილისის მკვიდრი ვენერა აკოფიანი, რომლის შემოქმედებითი საღამო ახლახან გაიმართა სტ. შაუმიანის სახელობის თბილისის სომხურ თეატრში.

ეს იყო მყურებლის გულწრფელი საყვარულის დადასტურება დეწლოშაალი მსახიობის დამსახურებისადმი და მისი დეწლის კიდევ ერთი ღიარება.

ვენერა აკოფიანმა ჭრ კიდევ რეკოლუციამდე შედეგა ფეხი სცენაზე პირდაპირ სკოლის მერხიდან. ვეთიან ექვიტ გოგონას იმთავითვე გაუმართლა არჩევანმა, მყურებელმა ირწმუნა ქალიშვილის შემოქმედებითი ნიჭი, შეიყვარა იგი, მიენდო და საერთო აღიარების კვალობაზე არ მოუტლია გამარჯვებების სიხარული. აღმათ, იმ აღიარებამ და საყვარულმა განაპირობა, რომ იგი დღესაც ერთგულად ემსახურება თეატრს, დარია თუ ავდარი ეს ტანმორჩილი, შვიდ ათეულ წელს გადაცილებული მხცოვანი მსახიობი, ახლაც გვხვდება ხოლმე გზაში ძერფინკის ქუჩიდან ფიქრიანი ნაბიჯებით სომხური თეატრიკენ მიმავალი, ანდა აქიდან უკან დაბრუნებულს.

საფიქრებელი კი, მართლაც, ბევრი აქვს ამაგდარ მსახიობს. მისი მეხსიერების ლაბირინთებში შემოწახულია სომხური სცენის ბრწყინვალე ოსტატების — სირანუშის, მისიურაინის, აბელიანის, ფაფაზიანის და სხვა ცნობილი არტისტების ხატება. ბევრი რამ ისწავლა იმათგან, მათ



ვ. აკოფიანი — ბებია
(ს. ავიანიის „ბებიას იუბილე“)

თვალწინ გაიფურჩქნა მისი შემოქმედებითი ინ-
დივიდუალობა. ვ. აკოფიანას შესრულებული
როლების რაოდენობა 3000-მდე აღწევს. ეს არის
განსხვავებული ნიღბები, როგორც დრამატული,
ისე კომედიური ეპიკისა. პარონანი, სუნდუკი-
ნი, ოსტროვსკი, გოგოლი და ევროპელი დრამა-
ტურგების მიერ შექმნილი სახეები იყო მისი
მთავარი ფიქრის საგანი, მაგრამ მერე და მერე
თანდათან კომიკური როლების ამპლუაში წარ-
მოჩინდა მისი ნიჭის თავისებურებანი — სახა-
სიათი ფერების, მკაფიოდ გამოკვეთილი ინტო-
ნაციის, უცეცხისა და მიმიკის მხატვრული ელე-
მენტები. ცალკეული სასაცილო სახის გახსნით
მას არაერთხელ ჩაუხედებია ცხოვრების მანკურ
მხარებში მაყურებელი და გულწიანად უცინებია.
მისი დასტურია თუნდაც მისი კვლევა „ძველ
ვოდევილებში“, რომელიც სომხურ თეატრში
დადგა სსრკ სახალხო არტისტმა ვ. გოძიაშვილ-
მა. დიდი ხელოვანის არჩევანი უტყუარია აღ-
მოჩნდა. ვ. აკოფიანმა ამ როლში ქართველი
გლეხი ქალის კოლორიტული სახე შექმნა.

ვენერა აკოფიანი თბილისის სომხური თეატ-
რის ვეტერანია, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელო-
ბით. ამ თეატრთან არის დაკავშირებული მთე-
ლი მისი ცხოვრება, აქ ჩამოყალიბდა, როგორც

მზარდი მსახიობი, რომელიც კასუხისმგებლობის
მალალი გრძნობით სძლედა თეატრალური ხე-
ლოვნების სირთულეებს ასე გრძელდებოდა
ათეული წლების მანძილზე. თამამად შეიძლება
ითქვას, რომ იგი თბილისის სომხური თეატრის
უკანასკნელი ექვსი ათეული წლის ისტორიის
ცოცხალი მატანია, ყველა ნერვით, ყველა
გრძნობით მისი მესაიდუმლე, ამ თეატრას ყველა
სიხარულის თუ ტკივილის, მზიანა დღეებისა თუ
უამინდობის მოწმე და მონაწილე.

თავის შემოქმედებით საღამოზე იგი მაყურებ-
ლებით სავსე დარბაზს წარუდგა ბებიას როლში
(ს. ავიანიის „ბებიას იუბილე“; (დადგმა მ. უმი-
კიანისა). თანამედროვეობის ამსახველი სექ-
ტაკლის მთავარი ლიტმოტივია სიკეთის სამსა-
ხური და გულისხმიერება ადამიანებისადმი. ამ
თემის გაშლა-წარმოსახვა აკისრია ბებიას. ვ.
აკოფიანის ბებია ცხოვრების ქურაში გამოწრ-
თობალი მოხუცია. ოშში დაედუპა მეუღლე, მაგ-
რამ იმდღი არ გადაიწურა, დაქვრივებულმა
ქალმა ყველა მიწიერი სიამოვნება მოიკლო,
ოთხი შვილი გაზარდა, გზაზე დააყენა და ახლა
პენსიონერია, მაგრამ მაინც ცხოვრების შუა
გულში ტრიალებს, გული ერჩის, უქმად ყოფ-
ნას კარგ საქმეზე გახარჯული წუთები ურჩევ-
ნია, მას უყვარს ადამიანები, მართალი და მად-
ლიანი ენით სიკეთის მრწამსით ამოძღვრებს
მათ და თუ პატიოსანი ადამიანების წყლულებს
მალამოდ ედებმა, სამაგიეროდ, სიკეთის საბე-
ლით; კვლავაც თითს უქნებს უმსგავს—დაუქ-
რავებში ნუ გადაღიხარტვს.

მადლიერმა მაყურებელმა გულთბილად მიი-
ღო საყვარელი მსახიობის ბებია, ირწმუნა თე-
ატრალური გმირის სიკეთისადმი სწრაფვის იდე-
ალი და თავისი მხარში დგომით კიდევ ერთხელ
ცხადმყო, რაოდენ თბილია და უანგარო მისი
დამოკიდებულება დეაწლმოსილი ხელოვანის
მიმართ.

საღამოზე მშობლიური თეატრის კოლექტივი
მხურავლედ მიესალმა თავის სასიქადულო
მხცოვან კოლევას, ჯანმრთელობა, ხანგრძლივი
სიცოცხლე უსურვა, ხოლო საქართველოს თე-
ატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრკ
სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ გულთბილად
შეაფასა ვენერა აკოფიანის განვლილი გზა თე-
ატრში და თავისი სიტყვა ასე დაასრულა:

— თქვენ ბედნიერი მოქალაქე ხართ, ბედ-
ნიერი მსახიობი და ბედნიერი ადამიანი იმიტომ,
რომ თქვენი ცხოვრების უმეტესი ნაწილი, ექვსი
ათეული წელი სცენაზე გაატარეთ და დღესაც
ესოდენი სიყვარულით ემსახურებით სანუყვარ
ხელოვნებას.

დეაწლმოსილი მსახიობის ცხოვრების გზა
გრძელდება, დაე ნურც შემოკლებულა ეს გზა!

კიდევ ერთი ამონასრო

ლევან ასათიანი ჭერ კიდევ თბილისის კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში იქცევადა უურადლებას ნათლად გამოხატული მდიდარი ვოკალური მონაცემებით. მისი ხელმძღვანელი პროფ. გ. გოგიჩაძე ენერგიასა და გამოცდილებას არ იშურებდა, რათა ლევანი ერთერთ საუკეთესო სოლისტად გაეზარდა. 1970 წელს ლ. ასათიანი ამთავრებს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას და ქუთაისის საოპერო დასში ირიცხება, სადაც წამყვანი პარტიები შეასრულა ქართულსა და რუსულ საოპერო ნაწარმოებებში.

1977 წლიდან ლევან ასათიანი უკვე თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტია. განახლებულ საოპერო სცენაზე მის მიერ შესრულებული იქნა თავადი ლევანი (ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“), კიაზო (წ. ფალიაშვილის „დაისი“) და სხვა. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მისი კიაზო. ლ. ასათიანის კიაზო მაკაყრი და თავისი გრძნობის ბოლომდე დამცველი ვაჟაკია. იგი დიდი ემოციით ასრულებს ცნობილ არიებს. „სულთ ბოროტო“ და „დამისხი, დამალეცინე“. ამ არიების მოსმენისას მაყურებელთა დარბაზში მყოფნი გრძნობენ, თუ რა დიდი წუხილი დაუფლებია კიაზოს გულს. თუ რა სულიერ აფორიაქებას განიცდის სატრფოს მიერ შეურაცხყოფილი ვაჟაკი. საოცრად ბავერდოვანი ელერადობით გამოირჩევა მისი ლოცვა. ამავე ოპერიდან. მომღერალი კანონზომიერად იცავს რა საოპერო ნაწარმოების შესრულების დიდებულ ტრადიციას, ამაღლებებლად, ცხოვრებისეული სიმაღლით ატარებს მაროსთან და მალხაზთან პაექრობის სცენას.

ამასწინათ ვერდის „აიდაში“ ქართული ბელკანტოს ჩინებული ოსტატების ცისანა ტაკოშვილისა და ზურაბ ანჯაფარიძის გვერდით კიდევიზილით ახალგაზრდა მომღერალი ლევან ასათიანი, როგორც ამონასროს პარტიის ახალი შემსრულებელი. განსაკუთრებულად მომთხოვნა თბილისელმა მსმენელმა ჭეროვანდ შეაფასა მომღერლის ხელოვნება და იგი გულწრფელი ტაშით დააჭილდოვა. მსახიობმა წარმატებით



ლ. ასათიანი — ამონასრო

გაართვა თავი ამონასროს რთულ პარტიას და ეთიოპიის მრისხანე მეფის დასამახსოვრებელი სახე შექმნა. მისი თამაში ხასიათდებოდა სიმლიერიითა და უშუალობით. ხმა, რომელიც ლ. ასათიანს უხვად აქვს მომადლებული, თანაბარი სილამაზით უღერდა ყველა რეგისტრში. იგი სავსე იყო ტონის მავიოობითა და სითბოთი. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო კულმინაციურ სცენებში, სადაც კოლორიტულად იყვეთებოდა ამონასროს ვოკალური პორტრეტი; მას ერთიორად ხელს უწყობდა მსახიობის დრამატული ტემპერამენტი, პლასტიურობა, სცენური ფორმის სიკვეთრე.

ვერდის ოპერის მთავარი გმირის ამონასროს განსახიერებამ განსაკუთრებული რეფერე უნდა მისცეს ახალგაზრდა მომღერლის შემოქმედებითი სხის საერთო ჩამოყალიბებას, მისი პროფესიული ოსტატობის შემდგომ გაღრმავებასა და განვითარებას.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ლევან ასათიანი თავის პირველ გამარჯვებებს დიდად უმაღლის საოპერო თეატრის კონცერტმაისტერებს ტ. დუნეჩოსა და კ. ლაზარევას. ამ ორმა ადამიანმა დიდი შრომა გასწეის ახალგაზრდა მომღერლის მაღალპროფესიული საშემსრულებლო ოსტატობის გამომუშავებისათვის.

ქართველ ხელოვნებში

შოთა ღარჩია

ავი ძალიან, ვ. დარასელი, „კიკვიძე“, ვ. კანკაძე, დელაქის „სარველა“ და „დრო 24 საათი“. მ. ბერძენიშვილის „ლერწამი ქარში“ და „დაქრილი არწივი“, გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“, მ. ბარათაშვილის „რემი ყვავილეთი“, დ. კლდიაშვილის „სამანოშვილის დედინაცვალი“, გ. ნახუცრიშვილის „აჩაყუნე“, „ლადო კეცხოველი“ და „ალიბაბა“, ი. ვაკელოს „აპრაყუნე ჭიშკიშელი“, ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“ და „საბრალდებო დასკვნა“, ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, რ. ებრაღიძის „ნანა“ და „მოგზაურობა ზღაპარში“, თ. ქილაძის „სურათები საოჯახო ალბომიდან“, ალ. ჩხაიძის „ხიდი“, რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, აკ. გეჭუაძის „უარამან უნათლადი“ და მრავალი სხვა. მის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს აგრეთვე რუსულ და უცხოურ დრამატურგიას (ნ. გოგოლის „რევოლუციონერი“, ვ. როზოვის „ვანშობის წინ“, შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“, კ. გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“, იბსენის „მოჩვენებანი“, ჯ. ფლეტჩერის „როგორ მოვარჯულოთ ცოლი“ და სხვ.).

ასეთი მრავალფერობრივი რეპერტუარი მრავალფეროვანს ხდის შ. ღარჩიას შემოქმედებას და მტკუვლებს მის ფართე დიპლომატიკურ მხატვრის შემოქმედების ძირითადი თვისებები განსაკუთრებით კარგად ვლინდება ქართულ დრამატურგიაში.

შ. ღარჩიას სცენოგრაფიული აზროვნება განსაკუთრებით გამოიკვეთა „უარამან უნათლადის“ სცენურ გააზრებაში. იგი დრამატურგიული მასალის ორიგინალურ გადაწყვეტას გვთავაზობს სპექტაკლში სპექტაკლის გათამაშებას. მხატვარს გადაწყვეტის ეს პრინციპი მინიშნებული აქვს უბრალო, მაგრამ სახიერი ხერხით — საგრიმირო მავილებით, რომლებიც სცენის სულ უკანა პლანზე მოთავსებული და თითქოს და სცენასა და კულისებს შორის ზღვარს შლის. ეს საგრიმირო მავილები მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ასრულებს თავის ფუნქციას. მხატვარი თავს არ გავხვებს მის მიერ შემოთავაზებულ გარემოს, პირიქით, ეს სცენური ხერხი ტაქტიანად და უპრეტენზიოდ არის მოტანილი.

სპექტაკლში მხატვრის მეტაფორული აზროვნების საუკეთესო მაგალითია ნახევრად ჩანებულ სცენაზე სხვადასხვა ფერის კოსტუმების სცენაზე მოულოდნელი შემოსვლა, რომელიც ეფექტურია, მაგრამ მხატვარი ამ ხერხს იყენებს არა ეფექტისათვის, არამედ აზრობრივი დატვირთვისათვის. ამ კოსტუმების აზრობრივი მხარე იმაში მდგომარეობს, რომ სცენაზე მოქმედი პერსონაჟები იმ დროიდან, ამ კოსტუმებიდან გადმოსულები და დღევანდლობის თვალთ დახახული ადამიანები არიან. მხატვარი

ბავშვობიდანვე სახვითი ხელოვნებით გატაცებული 1939 წელს ჩაირიცხა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში. ფერწერის ფაკულტეტზე, მაგრამ ავადმყოფობის გამო აუხდენელ ოცნებად დარჩა მისი დამთავრება. შემდეგ სამამულო ომი, ფაშისტური გერმანიის წინააღმდეგ საბრძოლველად ჯარში გაწვევა, ავადმყოფობის გამო უკან დაბრუნდა და 1944 წლიდან მშობლიურ მახარაძეში მოღვაწეობა. იგი მახარაძის კინო-თეატრის მხატვარ-რეჟისორია. 1947 წლიდან სამხატვრო სახელოსნოს გამგედ მუშაობს, 1956 წლიდან კი მახარაძის პედაგოგური სასწავლებლის ხატვის მასწავლებელია. პედაგოგობასთან ერთად თეატრში მუშაობამ ისე დაახლოვა თეატრალურ ხელოვნებას, რომ 1956 წლიდან შ. ღარჩიამ თავისი სიცოცხლე თეატრს დაუკავშირა და აგერ უკვე ოცდაექვსი წელია მშობლიური თეატრის ხელოვნების განვითარებას ემსახურება.

ოცდაექვსი წლის მანძილზე სხვადასხვა უნარისა და დონის რეჟისორებთან მოღვაწეობამ გამოცდილებაც შესძინა. მათ შორის იყვნენ თ. წეროძე, ო. თალაკვაძე, ბ. ნაკაიძე, გ. ლალიძე, ა. ახალაძე, ლ. პაქაშვილი, გ. აბესაძე, ი. მცხონაშვილი და სხვ. მიუხედავად რეჟისორთუ ასეთი სიმრავლისა, შ. ღარჩიამ შესძლო გაერკვა და მოეხატა თავისი შემოქმედებითი ადგილი ამ თეატრში.

შ. ღარჩიამ 100-მდე სპექტაკლი გააფორმა ქართული დრამატურგია ვახლავთ მისი უმთავრესი სარბიელი. შ. ღარჩიას რეპერტუარშია კ. ბუაჩიძის „მეცარი ქალიშვილები“ და „ელოში

რეისორთან (ი. მაცხოვრავილი) ერთად მკვეთრად უსვამს ხაზს დღევანდელი საჭიროებების პრობლემას — სოფლიდან ქალაქში, ფიზიკური შრომიდან ილია ცხოვრებისკენ სწრაფვის პრობლემას. მხატვარი სწორედ ამ კონტრუსტების საშუალებით მიგვანიშნებს, რომ ეს სადღეისო პრობლემა ახალი არ არის და რომ ის წარსული ცხოვრებიდან იღებს სათავეს.

შ. დარჩია სპექტაკლიდან ევროპაიული გადაწყვეტის მოულოდნელ და თამამ ხერხს მიმართავს. სპექტაკლი იწყება სრულიად ცარიელ სცენაზე, რომელიც კიბხვასაც ბადებს — როგორ განვითარდება, ან რა სახეს მიიღებს სცენური გარემო? მაგრამ შთავრდება თუ არა ახალგაზრდების მხიარული და ცოცხლად გათამაშებული პროლოგი, ნახევრად ჩანებულ სცენაზე ერთდროულად ეშვება კონტრუსტები და თითქოსდა პროლოგის რიტმშივე სცენაზე შემოცურდება წრიული დანადგარი. ეს მარტივი დანადგარი რეისორს საუცხოო პირობას უქმნის სახიერი და მეტყველი მიზანსცენებისა და მოქმედების ლოგიური განვითარების გაშლისათვის.

მხატვარი ორი ახალგაზრდის (ყარამანი და კეკო) ამ წუთისოვლის გზაზე — სოფლიდან ქალაქში, და ქალაქიდან სოფლისკენ თავგადასავლებით აღსავსე სვლას ერთ წრიული დანადგარზე ათავსებს, რომელსაც პატარა დეტალების დამატებით ხან გლეხი კაცის კარმიდამოდ, ხან ქალაქისაგან მიმავალ გზად, ხან ქალაქის წუშპიან ქუჩად და ხანაც სასაფლაოდ და სადგურად წარმოგვიადგენს, ხოლო წრის ხელით ტრიალი ამ ახალგაზრდების ბედის ტრიალზე მიგვანიშნებს.

მხატვრის სახიერ და სიმბოლურ აზროვნებაზე მეთყველებს კიდევ ერთი დეტალი. ქალაქში შემოსასვლელი გზა წრიული თაღით არის წარმოდგენილი. თაღზე გამოხატულია რაში, რომელიც წიხლებით ადგებს მასზე მჭადარ მხედარს. ეს არის ყარამანისა და კეკოს ქალაქისაკენ მისწრაფებების, ქალაქის ცხოვრებისაგან დაწიხვლისა და მათი უკან, სოფლად გარიყვის სიმბოლური გააზრება. ცხენი აღიქმება, როგორც ამ ახალგაზრდების სურვილი, რომელიც რაშითთ მიაქენებს მათ ქალაქისაკენ, ხოლო მისი წიხლები ქალაქის ცხოვრებაა, რომელმაც დაწიხვლულები, ქალაქის ცხოვრებაზე იმედგატეხილები უკან, სოფლისკენ გაისტუმრა. ეს მეთყველი დეტალი, რეისორისა და მხატვრის სიმბოლური და თანამოაზრეთა ერთ ენაზე აზროვნების მაგალითია.

რაც შეეხება კონტრუსტებს, აქ დაშვებულია ეკლექტიზმი. დავუშვათ, რომ მისაღებია ყარამანის და კეკოს ცხოვრებისადმი დაპირისპირებულ საშუაროს წარმომადგენელთა კონტრუსტების

სტილიზაცია, მაგრამ ამ ორი გმირის კონტრუსტისა და საპირისპირო საშუაროს წარმომადგენელთა კონტრუსტის შორის მეთი კონტრასტი იყო საჭირო. აქ მხატვარი მეთი ყურადღება უნდა დაეთმო ეროვნული ხასიათისა და კოლორიტული ფორმისადმი.

მიუხედავად იმისა, რომ „ყარამან ყანთელაძის“ ლიტერატურული მასალა თითქოს მოითხოვს ტრადიციულ, ეთნოგრაფიულ და კოლორიტულ გადაწყვეტას, მხატვარი არ გაიტაცა ამ ილომა გზამ, იგი აქ, როგორც ავლინებთ, მეთავორულად აზროვნებს, მისი გამოშინახებით საშუალებით ლაკონურად მიგვანიშნებს მოქმედების ადგილსა და დროს. „უთერ ბაირადემი“ კი მხატვარი სრულიად საპირისპიროდ აზროვნებს. ეს პიესა რესპუბლიკის ბევრ თეატრში დაიდგა. მახარბის თეატრის სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა სავსებით განსხვავდება სხვა თეატრებში დადგმული ამ სპექტაკლის მხატვრული სახისაგან.

ვინაიდან პიესა მოითხოვს ადგილის ერთიანობას, ამიტომ მხატვარი სცენაზე ქმნის უზარმაზარ, თითქოსდა უკვე ხავსმოკიდებულსა და შიშის მომგვრელ კედელს. მიუხედავად მისი მძიმე შთაბეჭდილებისა, იგი მოძრავია და მისი მოძრაობით მხატვარი ქმნის სპექტაკლის დინამიურობას. აიწევა ეს კედელი და სცენაზე შემოდის ციხის საკანი, ამ კედლის მოძრაობის შემდეგ სცენაზე ვხედავთ გამოძიებლის კაბინეტს. ეს მძიმე კედელი, ფარდის ასოციაციებსაც რომ იწვევს, სპექტაკლის დაწყებამდე ექსტერიორის წარმოადგენს, მოქმედების მსვლელობის დროს კი ინტერიორად გვესახება.

მხატვარი სპექტაკლის დაწყებამდე ამ ექსტერიორის წინ გვთავაზობს პატარა, შიშველ ხეს, რომელიც გარდა კონტრასტისა, ქმნის ნაღვილიან ატმოსფეროსაც, ხოლო საკნის სარკმელში შემოჭრილი სხივით იგი გვაუწყებს ამ კედლების გარესაშუაროს ცხოვრებაზე.

სახალხო თეატრის პედაგოგი



იბნი 25 წლისა, ამ წელია სცენაზე მოღვაწეობს.

ალექსანდრე თეოფილეს ძე კუპრაძე სოფ. მარტყოფში, გლეხის ოჯახში დაიბადა. 14 წლისამ დაასრულა თბილისის რკინიგზის ორკლასიანი სასწავლებელი, 1923 წელს კი თბილისის სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკუმი. ბიძის, დავითის მეშვეობით, რომელიც მათ ოჯახში სწავლულ კაცად ითვლებოდა, პირველად იხილა თეატრი, როცა ჭეიერმანის პიესა „იმიდის დაღუპვა“ ნახა ზუბალაშვილის სახალხო სახლის სცენაზე. ამას მოჰყვა ვალერიან გუნიას მიერ დადგმული „გადაქრული მუხა“ და 13 წლას ბიჭუნას მოსვენება დაეკარგა, მისი გული თეატრისაკენ მიიწრაფოდა. ეს სურვილიც მალე აუსრულდა. 1916 წელს მარტყოფში ა. ცაგარლის პიესაში „ქართულ დედაში“ წარმატებით შეასრულა ვახტანგის როლი და იმ დღიდან დაწყებული ქართულ თეატრს აღარ მოშორებია.

მას არ მიუღია სპეციალური თეატრალური განათლება. მაგრამ მისი მასწავლებლები და პარტნიორები იყვნენ როგორც ცნობილი მსახიობები, ისე ცნობილი რეჟისორები: ვალერიან გუნია, იოსებ გრიშავილი, ნიკო გოცირიძე, დავით კობახიძე, სოსო მებურიშვილი, ნიკო გოძიშვილი და გიორგი გიორგიშვილი.

ა. კუპრაძემ შემოქმედებითი ცხოვრების უმეტესი დრო პლენარის სახელობის კლუბთან არსებულ დრამატულ დასში გაატარა. აქ მან არაერთი საინტერესო სცენური სახე შექმნა. ამთავან აღსანიშნავია უსპენსკი — „რღვევაში“, კომისარი — „ამბოხებაში“ გიგო „მზის ამოსვლამდე“, ფრანცი — „უჩაღებში“ და სხვა.

ალექსანდრე კუპრაძე აქტიურულ ხელოვნებასთან ერთად რეჟისურასაც დაეუფლა, ზედინედ დაგმს რევოლუციური ხასიათის პიესებს — დ. ჩიანელის „უარამა და ემზარას“, პ. ირეთ-

ლის „გამცემს“, ნ. შუთაშვილის „სულელს“ და სხვა. ეს სპექტაკლები თავის დროზე ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე.

ა. კუპრაძის პარტნიორები იყვნენ არა მარტო მისი თაობის ნიჭიერი სცენისმოყვარეები, არამედ ქართული თეატრის ცნობილი მოღვაწეებიც — ელისაბედ ჩერქეიშვილი, ნიკო გოცირიძე, ვალერიან გუნია და სხვა. მას დღემდე განხორციელებული აქვს 120 როლზე მეტი. ეს როლები მრავალფეროვანია, აქ ნახავთ როგორც საგმირო, ისე სახასიათო და კომიკურ სახეებს. ცალკე უნდა შევჩერდეთ ა. კუპრაძის ძირითად საქმიანობაზე. იგი ადრე ჩაება შრომითს საქმიანობაში. დიდხანს იმყოფებოდა პროფკავშირულ სამუშაოზე, შემდეგ იყო ნავთილუის რკინიგზის კლუბის გამგე, რეკომპარის სახელობის რისაბექოს აღმასკომის მდივანი და სხვა.

დაიწყო დიდი სამამულო ომი, ალექსანდრემ ჭარისკაცის ფარაჯა ჩაიცვა და ფრონტს მიაშურა. სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ ორდენებითა და მედლებით მკერდადამშვენებული ბრუნდებდა სამშობლოში. იგი სხვადასხვა დროს მუშაობდა რაიკომში, იყო მარტყოფის კულტურის სახლის დარქტორად და სხვა. ყველგან, სადაც იქ უმუშავია, თავისი თავმდაბალი ენერგიული შრომით საერთო სიყვარულსა და პატივისცემას იმსახურებდა.

ახლა იგი პერსონალურა პენსიონერია, მაგრამ კვლავ გატაცებით მუშაობს თბილისის ლენინის რაიონის სახალხო თეატრში.

მარინე თბილელი

აკაკი კვანტალიანი

ბატონ კვანტალიანი ჩვენგან წავიდა სიცოცხლით, ჩან-ლონით სავსე, ბევრი შემოქმედებითი ჩანაფიქრი დარჩა განსახორციელებელი თეატრში, ესტრადაზე, კინოში.

კაკომ უქანასკნელი როლი პარონიანის „ძია ბაღდასარი“ ითამაშა, ეს იყო მისი გედის სიმღერა! სექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი ვასო გოძიაშვილი გახლდათ, ბაღდასარის როლიც მას უნდა ეთამაშა, მაგრამ რეპეტიციების მსვლელობის დროს მისთვის ნათელი გახდა, რომ დადგმა და როლის თამაში გაუქარდებოდა, ამიტომ გადაწყვიტა ბაღდასარის როლზე კაკო კვანტალიანი მოეწვია. ამ გადაწყვეტილებას პიესის მონაწილენი დიდი სიხარულით შეხვდით; ვასომ მე და ელინე უიფშიძე გაგვგვანა — წაღით, მოძებნეთ, მსახიობთა ფოიეში იქნება, ან დიორექტორთან, უთხარით ამოვიდესო. ჩასვლისთანავე მსახიობთა ფოიედან მოგვეხმა სიცილი, მაშინვე იქით გავეშურეთ, კაკო მსახიობთა ჭეფუფი იღვა და რაღაცას ყვებოდა, ლაპარაკი შევაწყვიტინეთ და სასწრაფოდ ავიყვანეთ ზემოთ. დიდი სიუვარულით, პირზე კოცინით შეხედნენ ერთმანეთს, მერე ვასომ მოკლედ აუხსნა მდგომარეობა და უთხრა — მოდა ასე, ჩემო კაკო, უნდა ითამაშო ძია ბაღდასარი! კაკო დაიბნა, დიდხანს უუურებდა ვასოს თვალბეჭდში, რისი ამოკითხვა უნდოდა? მერე ჩვენ შემოგვხვდა,

გაბრწყინებული თვალებით ვუუურებდით თბილისში, ლანი, აღელდა კაკო, ამოიღო ცხვირისწიწკი და შუბლზე გადაისვა და თვალცრემლიანმა უთხრა: — ჩემო ვასო, აბა რა გითხრა, ეს ძალიან დიდი საჩუქარია, უველაფერს ვილონებ რომ ვავამართლო შენი იმედი.

— აბა შენ იცი, კაკოჩან, აი როლი, აი პიესა, წაიკითხე და ხვალ დილით მოდი რეპეტიციაზე.

მსახიობის გარდა ყველასთვის გაუგებარია რა არის კარგი როლის მიღება, რა არის უმუშევრად თეატრში ყოფნა, რა გულისტკივილს გრძნობ როდესაც როლები ნაწილდება და შენ არა ხარ განაწილებადი, რა უბედურებაა როლის „ჩ-ფლავება“.

იმ დღეს კაკო ბედნიერი წავიდა შინ. ჩვენ კი, პიესის ყველა მონაწილე დავრჩით სარეპეტიციო ოთახში, დიდხანს ვდუმდით, ვასომ კმაყოფილმა გააბოლა პაპიროსი, სიკეთე დათესა და სული დაიმშვიდა.

მეორე დღეს კაკო ყველაზე ადრე მოვიდა რეპეტიციაზე, მარჯვნივ ედო სუფთა ქალაღლის დასტა, მარცხნივ — დაბეჭდილი როლი. ქალაღლს თითო-თითოს შუაზე კეცავდა, გაუსვამდა ენას და გადახევდა, როდესაც ქალაღლი მოამზადა, დაიწყო როლის გადაწერა. ყველაფერ ამას აკეთებდა გულმოდგინედ, დაკვირვებით, სიუვარულით, თითქოს ეალერსებოდა ყოველ სიტყვას. (საერთოდ, როლის გადაწერის დროს მსახიობი უფრო კარგად ერკვევა მოქმედებაში და თან აღვივლად იმახსოვრებს ტექსტს). შემდეგ რეპეტიციაზე რომ მოვიდა, გადაწერილი როლი ძაფით აკინდა, ფერადი უდაც გაეკეთებია წარწერით: „პარონიანის ძია ბაღდასარი“ — კაკო კვანტალიანი, დამდგმელი რეჟისორი ვასო გოძიაშვილი“.

როგორ შესცივინებდა რეპეტიციაზე კაკო ვასოს. დამწყები მსახიობივით დასდევდა უან, ეს ვასოს ძალიან მოსწონდა, ცდილობდა სახოვნად ეჩვენებინა მიზანსცენები როგორც რეჟისორის და როგორც მსახიობს.

— აა, როგორია აბა, კაკოჩან, მოდი გავკეთოთ ასე. კაკო კვანტალიანი მსახიობი იყო. იგი კი არ ბაძავდა, არამედ იღებდა მთავარს და თავისებურად აკეთებდა, თან იგივე ინტონაციით ეუბნებოდა:

— აბა როგორ, ვასოჩან, ასე?

ყოველი რეპეტიცია ახალი აღმოჩენა იყო, ახალი სიხარული. იღვა თბილი პარილის თვე, ყვავილია ნუში, ტყეშალი, სარეპეტიციო დარბაზი მესამე სართულზე მშის სხივებით იყო განათებული, ღია ფანჯრებში ზოგჯერ მერცხლების დასტა შემოფრთხილდებოდა და შვილ-ხივილით იკლებდა იქაურობას, ჩვენ კი გვიხაროდა — შეხედეთ, შეხედეთ, ბატონებო, მთავი უხარიათ ჩვენთან ყოფნა. მღეროდა გალაღებული

კაკო, მღეროდა ვასო, როიალთან იქდა კომპო-
ზიტორი მკრტიანი, დავით მაჭავარიანი დგამ-
და ცეკვებს. სულ თეატრში ვიყავით, არც
გვინდოდა სახლში წასვლა, და ეს განა გასაკვი-
რია- ხალხის საყვარელი მსახიობები ვასო გო-
ძიაშვილი და კაკო კვანტალიანი გადოდნენ რე-
პეტიციას, იმათ უფრებას არაფერი ჯობდა. უო-
ველი რეპეტიცია ჩვენთვის დიდი გაკეთილი
იყო.

კაკო კვანტალიანის ბაღდასარი სცენაზე შე-
მოდიოდა ანუშის ღალატით უკვე აღშფოთებუ-
ლი, ქიფარის საქციელით აღელვებული, ყველა-
ფერს სერიოზულად განიცდიდა, ყველა დეტალს
აქეთებდა ძალდაუტანებლად. მსახიობის გამო-
ჩენისთანავე მაყურებელი იცინოდა, იცინოდა
იმიტომ, რომ გარეგნულად მიწილიველი და სა-
საცილო იყო; სიარულში, მოძრაობაში ეტყობო-
და, რომ კაკო კვანტალიანის ბაღდასარი საქმიანი
და ეშმაკი იყო. გაოგნებული უყურებდა
მოსამართლეებს, ყველაფერს ძალიან კარგად
ხედავდა, მაგრამ, რა ექნა, იცოდა, რომ ვერა-
ფერს გახდებოდა, ვერ მოერგოდა.

დიდი წარმატება ხვდა წილად სპექტაკლს და
შთავარი როლის — ძია ბაღდასარის შემსრუ-
ლებელ კაკო კვანტალიანს. თბილისში ვითამა-
შეთ ოთხი სპექტაკლი, დაიხურა სეზონი და
გავემგზავრეთ გასვლითი წარმოდგენების სათა-
მასოდ. ყველგან დიდი წარმატება გვხვდა, არ
გვაკლდა ტაში, მოლოცვები, ბანკეტები! კაკო
არ იღლებოდა. სპექტაკლის შემდეგ ავტობუსით
ვბრუნდებოდით შინ. მთელი გზა რაღაცას ყვე-
ბოდა, იცინოდა, მღეროდა, სიცილიში და მხიარ-
ულებაში გადიოდა დრო. არ უნდოდა შევბუ-
ღებამო წასვლა, მოდიო. სეზონის დაწყებამდე
ვიმოგზაურით, როგორ შეიძლება სპექტაკლის
შეჩერებო, — თითქოს ბედისწერას გაურბო-
და. მართლაც, 20 ივნისს დავხურეთ სეზონი და
27-ში მოულოდნელად სამუდამოდ წავიდა
ჩვენიგან. გახარებული, გამარჯვებული, ბედნი-
ერი. თეატრის კოლექტივმა კაკოს სახით და-
კარგა დიდი, გულისხმიერი მეგობარი. დილით,
რეპეტიციაზე ყველაზე ადრე მოდიოდა, მაგრამ
უკვე მოესწრო საავადმყოფოში ამხანაგი ენახა,
ვიღაცას ბილიციაში გაჰყოლოდა დასახმარებ-
ლად, აგერ, ახალგაზრდა მსახიობი ჭარში მიყავ-
დათ და უნდა გაეცოლებინა, აღმასკომში მიჰ-
ყვებოდა მეგობარს რომ ბინის მიღებაში დახ-
მარებოდა. მისთვის ყველგან ღია იყო კარი. რე-
პეტიციის შემდეგ ისევ საღვაც მიეჩქარებოდა.

კაკო კვანტალიანი იყო განათლებული, პრინ-
ციპული და ობიექტური, უფრომოდ უყვარდა თე-
ატრი და თეატრის ინტერესებისათვის ყველა-
ფერს გააკეთებდა. სამართლიანი იყო, საინფო და
მოსიყვარულე გული ჰქონდა, მაგრამ საჭირო
შემთხვევაში დაუფროგავიც იყო.



ბედნიერება ჰქონდა მისი პარტიორი ვყო-
ფილიყავი თეატრშიც, კინოშიც, ესტრადაზე.
სცენაზე გამოჩნდებოდა თუ არა, დარბაზში სი-
ცილი და ტაში იფეთქებდა. მასთან და მის გა-
ნუურელ პარტიორ ალექსანდრე გომელაურ-
თან ერთად ესტრადაზე გამოვლიოდი. ასე შემო-
ვიარეთ მთელი საქართველო. ყველგან მაყუ-
რებით სავსე დარბაზი გვხვდებოდა. ასე დაუს-
რულებლად, სიცოცხლის უნაცსკემ დღემდე.
იწვოდა, ხარობდა, არ ისვენებდა.

ბედნიერება ჰქონდა აგრეთვე შევხვედროდი
მას როგორც რეჟისორს. 1948 წ. კაკო დავამა
მ. გოგიაშვილის პიესას „გულსუნდა“. მიდიოდა
რეპეტიციები, 8 ივნისს დანიშნული იყო პრე-
მიერა. თავიდან ბოლომდე რეპეტიცია არავის
ენახა.

4 ივნისის საღამო დაუვიწყარია ჩემთვის.
ვითამაშეთ მორიგი წარმოდგენა, ვ. დარასელის
„გამახარე“. წარმოდგენა დამთავრებული არ
იყო, რომ წვიმა წამოვიდა. მაყურებელმა, რო-
გორც იყო, თავს უშველა. წვიმამ კი თანდათან
იმატა, მსახიობები, ორკესტრანტები, ტექნიკ-
ური პერსონალი თეატრში ვიყავით და წვიმის
გადაღებას ველოდით, კაკომ თქვა — ამხანაგე-
ბო, მოდიო ნუ დავკარგავთ დროს, გავიაროთ



„გულსუნდას“ მუსიკალური ადგილები, აგერ აქ არის კომპოზიტორი არჩილ კერესელიძე, დირიჟორი არჩილ ჩორგოლაშვილი, ორკესტრანტები და თითქმის ყველა მონაწილე მსახიობი. დაიწყო მუსიკა, სიმღერა. ზოგი ჩვენგანი პარტერში იჯდა, ზოგი ფოიეში, ზოგი — კულინებში, დაღლილი ვიყავით, მაგრამ მუსიკის და სიმღერის ხმა მოგვესმა თუ არა, წიწილებავით, თავპირისმტკრევით შევცვივდით პარტერში. წარმოდგენაში იყო სახასიათო ქალის როლი. ბუბულა იშხნელ-წერეთელ-დადიანისა, რომელიც სოფელში ამხანაგების ჭგუფთან ერთად ჩაშოვდა, ჩაის პლანტაციის შრომის მაგივრად მან რომანი გააბა და აქვე, ჩაის ბუჩქებში სატროს სასიყვარულო რომანს უმღეროდა:

ვერ ვიციწყებ მაგ შენ სახეს,
ნეტავ სულ არ მენახა,
საფლავიდან ამოვძახებ —
ჩემი მკვლეელი შენა ხარ.
კენესის, ოხრავს, გული,
ეს ოხერი გული
კენესის, ოხრავს, გული
დამწვარ-დადაგული.

დაიწვეს რეპეტიცია. მღერის ამ როლის შემსრულებელი მსახიობი, ეშლება, თავიდან იწყებს, იწყებს მესამედ, მეხუთედ. კაკო სცენაზე თავჩაქინდრული დადის, ხელები წელზე აქვს შემოწყობილი, ეტყობოდა ლელავდა, მაგრამ არ უნდოდა მსახიობისათვის ეგრძნობინებინა. ვერა და ვერ იმღერა მსახიობმა, ანერვიულდა და წავიდა. ჩვენ პარტერში ვისხედით და ვლილინებდით. კაკომ სთხოვა დირიჟორს, — ნუ დავიზარებთ და მუსიკალური ნომრები ერთხელაც გავიაროთ თავიდან ბოლომდეო. ამასობაში წვიმაც გადაიღებს და სახლებში წავალთო. როდესაც მოახლოვდა ბუბულა იშხნელ-წერეთელ-დადიანის ვალსი, ადგილიდან წამოვხტი, დავიწყე იმპროვიზაციით სიმღერა და ცეკვით პარტერში ტრიალი. ჩორგოლაშვილი ჩემსკენ მობრუნდა, ჩემთვის დირიჟორობდა, მეხმარებოდა, თან იცინოდა, გიორგი ტატიშვილი, სცენიდან ტექსტს მეუბნებოდა, ბრავო, ბის, ტაშს უკრავდნენ და ყვიროდნენ პარტერში მყოფი მსახიობები, უორა შავგულიძემ და ტარიელ საყვარელიძემ ძალით ამიყვანეს სცენაზე, არჩილ კერესელიძემ მიმართა დირიჟორს — მეცტრო, დავიწყით. ჩემს გულს ბაგა-ბუფი გააქვს, შევხედე კაკოს, — იცინოდა, იმღერე, იმღერეო. მეც გავთამამდი და უფრო გაბედულად დავიწყე სიმღერა, როდესაც დავამთავრე, მოვიდა კაკო და თავში ალერსით ერთი კარგად წამითაქუნა. ასე მხიარულად დავიშალეთ. მეორე დღეს და-

მიბარა თეატრის დირექტორმა ივანე გვინიაშვილმა და მითხრა — „გულსუნდაში“ — ბუმბულა როლი უნდა ითამაშოო. — პატივცემული ივანე, დღეს 5 ივნისია, 8-ში პრემიერაა დანაშნული, — მივუვტე.

— არც ერთი სიტყვა, მიბრძანდით რეპეტიციაზე.

კაკომ, როგორც რეჟისორმა, სპექტაკლას ზედი პირად დამოკიდებულებაზე მალდა დააქუნა მან კარგად იცოდა რა სიხარული მოაქვს კარგ წარმოდგენას, წყენა სწრაფად გაივლის ხოლმე. ნერვიულობა კულინებშივე იფერფლებოდა. კაკოს ყველას გამარჯვება უხაროდა, მიუხედავად პირადი დამოკიდებულებისა. ასევე ვერ იხვენებდა თუ ვინმე არ მოეწონებოდა, არასწორად მოიქცეოდა, მცდარად გადაწყვეტდა საკითხს. თეატრის ცხოვრებაში ყველაფერი აინტერესებდა, უყურადღებოდ არ დასტოვებდა უაღრეს წვრილმანსაც. თუკი ის თეატრის, სპექტაკლის ინტერესებს ეხებოდა, დღესაც იგონებენ თეატრში, როცა რაიმე საკითხია გადასაწყვეტი, ხშირად გაიგონებთ — სად არის ახლა კაკო კვანტლიანი!

მისი სსოვნა მეგობრების გულში მარად იცოცხლებს.



რევოლუციონარი მსახივრი ქალის განხილვა

1951 წელს მოულოდნელი გარდაცვალება რომ არა, ჭიათურის სახელმწიფო თეატრის კოლექტივი ამაგდარ რევოლუციონერს, ღვაწლმოსილ სელოვანს, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტიტს ნატალია იოსების ასულ კირთაძე-სიხარულიძეს დაბადების 70 წლისთავის იუბილეს გადაუხდიდა.

ღღესაც დიდი მადლიერების გრძნობით იგონებენ ნატალია სიხარულიძეს მისი საქმის გამგრძელებელი, მადლიერი მკურნალები. ამ დიდებული ადამიანის ცხოვრების ყოველი ფურცელი გასხივოსნებულია სამაგალითო შრომის-მოყვარეობით, საქმისადმი ერთგულებით, ეროვნული კულტურის წინსვლისათვის უანგარო მოღვაწეობით...

„ჩვენი ბებო“ — ასე ეძახდნენ მას ქალაქ ჭიათურაში, მის სათაყვანებელ თეატრში.

ნატალია იოსების ასული კირთაძე-სიხარულიძისა დაიბადა 1882 წელს მაშინდელი ოჭურგეთის მაზრის სოფელ ნაგომარში. ღარიბი გლეხის ოჯახში. მამის გარდაცვალების შემდეგ ლუკმა-პურას საძებნელად ოჯახი ბათუმში გადასახლდა. მცირეწლოვან დაძმის გამოზრდაში დედას რომ დახმარებოდა, ნატალიამ მრეცხაობას მიჰყო ხელი. მალე დედაც გარდაეცვალა და ადვილად წარმოსადგენია რა მძიმე ჭაფაც დაადგებოდა ახალგაზრდა ქალს. იმ პერიოდში ნატალია უახლოვდება მოწინავე მუშებს, მათი დახმარებით წერა-კითხვას სწავლობს და თვითგანვითარებას ეწყობა, ხოლო 1902 წელს სოციალ-დემოკრატიული პარტიის ბათუმის ორგანიზა-

ციაში შედის. იმავე წლის მარტში მონაწილეობს სტალინის ხელმძღვანელობით მოწყობილ ბათუმის მუშათა დემონსტრაციაში, რისთვისაც დააპატიმრეს და ქუთაისის ციხეში გადაგზავნეს. რეპრესიებმა ვერ გასტეგეს რევოლუციონერი ქალის ნებისყოფა, ციხიდან განთავისუფლების შემდეგ კვლავ ბათუმსა და რევოლუციურ საქმიანობას უბრუნდება.

1937 წ. გამოცემულ წიგნში „1902 წლის ბათუმის დემონსტრაცია“ ნატალია კირთაძე-სიხარულიძის მოგონებებში ვკითხულობთ: „ბათუმის მუშათა რევოლუციურ მოძრაობაში ვმონაწილეობდი 1901 წლიდან. პოლიტიკურ მუშაობაში თავდაპირველად მოწინავე მუშამ, ალექსანდრე გიგიბერიძემ ჩამაბა. მანვე მაჩვენა პროკლამაციები შედგენილი აშხ. სტალინის მიერ, რომელსაც ჭრ კიდევ არ ვიცნობდი...“ იქვე: „1902 წლის თებერვალ-მარტში აშხ. სტალინის უშუალო მეთაურობით ჩატარდა დიდი გაფიცვა, რომელშიც დაახლოებით 5 ათასი კაცი მონაწილეობდა. ამ გაფიცვა-დემონსტრაციასთან დაკავშირებით დააპატიმრეს სტალინი, მალე ერთი წლის შემდეგ, 1903 წლის გაზაფხულზე მეც დააპატიმრეს და ჩამსვეს ბათუმის ციხეში, იქ იმყოფებოდა სტალინიც. სწორედ ამ ციხეში გავიცანი ერთმანეთი.“ (გვ. 86).

„26 აპრილს ქუთაისის ციხეში გადაგვიყვანეს. როცა ქუთაისის რკინიგზის სადგურში ვაგონიდან გადმოვედით, ამხანაგმა სტალინმა ხმა-მალა შესძახა:

— ნატაშა დადგეს წინ! დაე ყველამ დინა-



ხოს, რომ ამ ძალღმრთელების წინააღმდეგ ქაღლებიც კი იბრძვიან! — და მე გამბარებს უკვლავ წინ (გვ. 88).

„1906 წ. აზხ. სტალინს შევხვდი კიათურაში. აქ მისი ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა კიათურის ბოლშევიკური ორგანიზაცია...“ (გვ. 89). ამავე წიგნშია მოთავსებული ნატალია სიხარულიძის სახლის ფოტო, რომლის ქვემოთაც სწერია: „სახლი სოფ. ბარცხანაში, სადაც 1904 წ. თავს აფარებდა ირუტესკის გადასახლებიდან გამოქცეული სტალინი“.

გაზეთ „კიათურის მადაროელში“ (1977 წ. 25 ივლისი, № 144) ტექნიკურ შეცნირებათა კანდიდატის რ. ტყემულის წერილში სათაურით „ჩვენი ბებო“ ვკითხულობთ: „მას ბებოს ვეძახდით. სახლის დარტვა არ იყო საჭირო. ყველამ იცოდა, რომ ბებო — ეს ნატალია იოსების ასული კირთაძე-სიხარულიძეა“.

ბათუმის რევოლუციის მუზეუმის ფონდში ინახება ნატალია კირთაძე-სიხარულიძის პირადი საქმე № 65-63, რომელშიც სხვათა შორის, ერთი საინტერესო ამბავიცა აღწერილი:

„... და აი, როდესაც მკლავებზე გადაწვნილ ერთ-ერთ სულთმობრძავ ვაჟკაცს ნატალია ფურგონზე აწვევდა, მკერდზე მიფარებული ხელის თითებიდან სისხლი ასხამდა. მან მოახლოებული თვალცრემლიანი ოფიცერი დაინახა. ნატალიამ შეჰკვივლა, არ მომეკარო! ახლა ტირი?... პატიოსანი კაცი რომ იყო. აქ არ იქნებოდი! ამ არეულობაში (1902 წლის 2 მარტს ბათუმის მუშების გაფიცვის დღეს — ა. კ.) ნატალიამ ვერ იცნო მისი სულის მონათესავე გულდათუთქული ოფიცერი და მისი ცრემლები ფარისცელობად მიიჩნია მაგრამ შემდეგ სინანულით იგონებდა, რომ ეს ოფიცერი დავით კლდიაშვილი ყოფილა, რომლის რაზმიდანაც იყო ტერორ ქარისკაცს ტყვია არ გაუსვრია და არავითარი ძალადობისათვის არ მიუმართავს მხოლოდ წესრიგის მოწოდებდნენ“.

საკენო მოღვაწეობა ნატალიამ დაიწყო 1903 წელს, ბათუმის სცენისმოყვარეთა წრეში, რომელშიც მოწინავე მუშები იყვნენ გაერთიანებული. 1905 წლიდან კი იგი კიათურაში გადასახლდა და სცენურ მოღვაწეობასთან ერთად აქტიურ რევოლუციურ საქმიანობასაც განაგრძობდა. აღსანიშნავია, რომ მის ბინაზე რევოლუციონერები არა მარტო თავს აფარებდნენ, საიდუმლო კრებებსაც მართავდნენ.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ არა მარტო კიათურის თეატრის ბედი გადაწყდა სასიკეთოდ, არამედ ნატალია კირთაძე-სიხარულიძის ნიქსაც მიეცა ფართო გზა. მან წლების მანძილზე მრავალი დასამახსოვრებელი სახე შექმნა კიათურის სახელმწიფო თეატრში და სა-

ზოგადოების საერთო სიყვარული და პატივცემად დაიბსახურა.

1930 წლის 11 მარტს თეატრალური აფიშა სახეიმოდ იუწყებოდა რომ: „კიათურის თეატრში სამზაბათს, 11 მარტს გაიმართება ნატალია სიხარულიძის 25 წლის მოღვაწეობის საპატივცემულო წარმოდგენა...“ იმ დამეს ღვაწლმოსილი მსახიობის მრავალმა თაყვანისმცემელმა მოიყარა თავი თეატრში, გულბილი მისასალმებელ სიტყვათა შორის მსახიობისათვის უსათუოდ ყველაზე ამაღლებებელი და ძვირფასი იყო სამახსოვრო ბარათი, რომელსაც ხელს აწერდა მთელი დასი. ამ გულწრფელ სიყვარულით გამთბარ ბარათში ვკითხულობთ: „...ძვირფარო დედა ნატალია! სამძიმო იყო შენი მოღვაწეობა ოცდახუთი წლის განმავლობაში, სამძიმო იყო თუნდაც იმიტომ, რომ ნახევრად მშინერი, მაგრამ უსასყიდლოდ ეწეოდი ქაპანს ხალხის საკეთილდღეოდ, გასათვითცნობიერებლად და მთითან ერთად მისწრაფოდი უტყეთსი მომავლისაკენ... და ჩვენც შენი გაზრდილები ნიშნად მადლობისა, გულის ფიცარზე ამოვიტვივრავთ შენსავე სათაყვანებელ ღოგუნგს — ზელოვნება გასაგები ენით! ზელოვნება ხალხისათვის!“.

1937 წელს ნატალია კირთაძე-სიხარულიძეს ნაყოფიერი სასცენო მოღვაწეობისათვის მიენიჭა საქართველოს სსრ დამახსოვრებული არტისტის საპატიო წოდება. იგი დაჯილდოებული იყო მედლით „1941-45 წლების დიდ სამამულო ომში ზურგში მამაცური შრომისათვის“. 1939 წლიდან 1950 წლამდე ორჯერ იქნა არჩეული კიათურის მშრომელთა დეპუტატების საქალაქო საბჭოს დეპუტატად.

1951 წლის 22 ნოემბერს შეწყდა სიცოცხლე მშობლიური თეატრის სიყვარულით ანთებული გულისა...

და დღეს თუ კიათურის სახელმწიფო თეატრის რესპუბლიკის ერთ-ერთი საინტერესო თეატრთაგანია, იქ რომ ნიქიერი და შრომისმოყვარე კოლექტივი ახალ-ახალ შემოქმედებით გამარჯვებებს ზეიმობს, ამაში ნატალია კირთაძე-სიხარულიძის ნათელი ცხოვრების გამოწვევას ვხედავთ.



პლანის გზურვალე გზე

სულბაც არ ვაპირებ ქებათაქება აღვავლინო ძველი ან ახალი ელადის მიმართ. მე ვერ ვიკისრებ ამ რთულ საქმეს, რადგან წარმოუდგენელია მოგზაურობის შთაბეჭდილებებში გაუქვდავო ის, რაც კაცობრიობის მონაპოვარია. ის, რაც საუკუნეების განმავლობაში შეუქმნია ადამიანების გონებას, მის შრომას. უჭკობესია ვილაპარაკო დღევანდელი ელადის ყოვალზე, მის ადამიანებზე, მათს მისწრაფებებზე, ვილაპარაკო ისე, როგორც ამის საშუალებას მაძლევს ამ ქვეყანაში ორკვირიანი მოგზაურობა.

1. ტანამბი, ლოქუნდები და ახალგაზრდობა
 დღეს 27 ნოემბერია, საბერძნეთში გუშინ ჩამოვედი. პარიზში, არისტოტელე ენასის მიერ ავებუთ აეროპორტში დემუა ჩვენი თვითმფრინავი (ათენს აეროპორტი არცა აქვს, რადგან ამ ბოლო წლებში ათენი და პირი იდენად მიუახლოვდნენ ერთმანეთს, რომ აღბათ, სულ მალე ათენის ერთ-ერთ რაიონად იქცევა). ათენში ცოტახანს შევიტადეთ, ტაქერნა „ალომოსში“ ვისადილეო და მაკედონისსაქენ, სალონიკისაქენ გამოვსულეთ. ფაქტიურად აქედან, საბერძნეთის მეორე ქალაქიდან იწყება ჩვენი მოგზაურობა ელადში. სალონიკში ბევრი რამ საინტერესო ვნახეთ, მაგრამ ამ ხელა მინდა ვილაპარაკო იმაზე, რასაც სხვა დროს ჩამოსული კაცა აღბათ, ვერაფრით ვერ წააწყდება. ან თუ წააწყდება, სახეშეცვლოლს, სხვაგვარს. ...ქალაქის დათვლიერება დავამთავრეთ. ნაშუადღევია, უკვე სასტუმრო „დელტასაქენ“ მივეშურებთ. კვირა დღეა და ღლით თითქმის უკაცრიელ ქუჩებში დავდივლით. მეორე აღქესანდრე მაკედონელის ნაოსხლარში ვიყავით და ახლა ქალაქის ქუჩებში რომ გამოვდიეთ, ცოტა მეუცნაურა იგი. კვირას დასასვენებლად გაყრფილი ქალაქის კუთლობაზე ძალიან აფრუსტებული და ხალხმრავალი იყო სალონიკი — ადამიანები, მეტწილად ახალგაზრდები, ჭგუფ-ჭგუფად, სპაურით მოდიოდნენ ქუჩებში, თან რაღაც ტრანსპარანტების მაგვარი ეჭირათ ხელთ, მაგრამ ტრანსპარანტები ჭერი არც გაეშალათ, მოყცილი მაჰქინდათ ავტობუსი ნელა მიიკვლევდა გზას ხალხმრავალ ქუჩებში, გადასასვლელსა, თუ მიმართობის წესებს არავინ ადგილვდა, მანქანების სიგანდები, შოფრების ყვირლი (აღბათ, ლანდვა-გინებაც) არაფრის სცვლიდა.

აიასოვას ტაძარს რომ მივუახლოვდით, ტროტუარით მიმდგარი საპლიციო ტანკები დაღინებ, მომცრო ტანკები იყო. ქუჩებში ტანკები, ისიც ამდენი არასოდეს მენახა და გავოცდი. მათს უკან ჩავწოხსანი მანქანები იდგნენ. მივხვდი, ქალაქი რაღაც ამაგი ხდებოდა, რად-

გან ასეთი რამ არც გუშინ მენახა აქ და არც ახლად.

— ასეთი რა ხდება ქალაქში? — ვეკითხებით გილს და სასაზიაც ვეკამბობს:

— დღევანდელი დღე ნაწილად ჩვენი ისტორია. 1978 წლის 17 ნოემბერს ათენის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სტუდენტმა გავიცვა გამოაცხადეს. სტუდენტები სახელმწიფოში დემოკრატიული ნორმების აღდგენას მოითხოვდნენ. ხუნტა ყალზე შემდგარი შეედა ამ ამბავს. გაიცვა წინააღმდეგობაში გადააზარდა, და დანყო შეტაკება პოლიციელებსა და სტუდენტებს შორის. სტუდენტებმა არა მარტო პოლიციელები იფრინეს, არამედ ის პროფესორ-მასწავლებლებიც გამოადევს პოლიტექნიკური ინსტიტუტიდან, რომლებიც ხუნტას უჭერდნენ მხარს. ხუნტამ არჩიას უხმო და სულ შემოარტვა ინსტიტუტს სტუდენტები შიშითი სიკვდილი ემუქრებოდათ. სამი გზა იყო. დაწებება, ბრძოლა და შიშითი სიკვდილი. სტუდენტებმა ბრძოლის გზა აირჩიეს. ხუნტა დაახნია ამ გადაწყვეტილებამ, მაგრამ როცა მოსახლეობაც სტუდენტების მხარეზე აღმოჩნდა და მან დაიბახა, რომ ეს ყველაფერი აყალმაყალას მოყვრული გოგო-ბიჭების გამოხდობა კი არა, გონიერი, ქვეყნის ბეზევ დავჭრებული ახალგაზრდობის წინააღმდეგობა იყო, შეცბა, მაგრამ უკან აღარ დაიხია, ცეცხლითა და მახვილით დაერია სტუდენტებს. სთნა მათ, მაგრამ ეს მღვეიც იყო დასასრულის მომასწავებელი. სტუდენტთა შევადშოხილი დღეები (საბერძნეთში მიცვალებულითა ახლობლები ისევე ატარებენ შავ ტანსაცმელსა და მკლავზე შავ ლენტს, როგორც ჩემს ბავშვობაში სამკერულოში მინახავს) მოსვენებას უკარგავდნენ მათ. ეს შემაზრუნეი ამბავიც გახდა ერთი საბაბი იმისა, რომ ხუნტა გადადგა. მან შეედეგ საბერძნეთში ყოველ წელიწადს აღინიშნება პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შეტაკებასი დაღუბლ სტუდენტთა სსოვის დღე. ყელში ეს დღე 17 ნოემბერს ვერ აღნიშნეს, რადგან წინ არჩვენება იყო, არჩევდნენ წინა დღეებში აქ აკრძალულია ყოველგვარი მანიფესტიციების, კრებების, დემონსტრაციების მოწყობა. ყველაფერი ერთი კვირით აღერ მთავრდება. აი, აიტიკო დღეს, 27 ნოემბერს აღინიშნება პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სტუდენტთა ხსოვის დღე.

ქუჩებში თანდათან მატულობდა ხალხი. სასტუმროში რაღა გამაჩერებდა, დასის თანამშრომლებთან გ. ბაუტინოვითან ერთად გამოვიედი ქუჩაში. ნელ-ნელა მივიკვლევთ გზას აიასოვასაქენ. უკვე კირის სიარული. ქუჩებში დაღინ ახალგაზრდები — 18-25 წლის ყმაწვილები და ქალები, აქვე ირევიან ჭარისკაცები, პოლიციელები.

ყოველ ფეხის ნაბიჯზე სხვადასხვა პარტიის წევრები რაღაც ფურცლებს გავჩვენებდნენ ხელში. ამ ფურცლებზე მათი პარტიის პროგრამა, აგერ კომუნისტური პარტიისა და კომუნისტური ახალგაზრდობის პროგრამაც. სწორედ ეს ახალგაზრდები ჰყიდიან ვლადიმერ ილიას ძე ელენინის სურათს, მისთან ერთად ჩეგუვარას სურათებსა და საბერძნეთის კომუნისტური პარტიის ორგანოს „როსოს საზუხის“.

ენგატის ქუჩიდან აიასოვამდე გასვლა ძალიან გაჭირდა, ნესის არსად არ ჩაიგდებია იმდენი ხალხი მოსულა. ყველა თავის პროგრამას ქადაგებს. სულ ახალგაზრდები არიან. კომუნისტები სთნა ტილოზე წითელი ფერის საღ-



ბავით სწერენ თავიანთ მოწოდებას, დემოკრატიები — მწვანე ფერით გამოირჩევიან და ასე შემდეგ. ვერც ერთ ორატორს ვერ შევაძინებ გულგრილობა, მთელის დაძაბულობით ლაპარაკობენ.

ვუსმენ ტრიბუნასთან მისულ ახალგაზრდა კაცს, მის დაძაბულ, ნერვიულ, აკანკალებულ ახმას და ასე მეგონა, მის ხმას ურუ კედელი გამოსცემს. მეჩვენება თითქოს იგი ურუ კედელთან დგას, თვითონაც იცის ეს, ამიტომაც ლაპარაკობს ასე ცხარედ. ამიტომაც ეკანათება აღირიდელ მთავრობასაც და ახლანდელსაც, ამიტომაც ვაკვივს „ოპო, ოპო“. („არა“, „არა“).

...ახალგაზრდობის რიცხვი თანდათან იზრდება, ატმოსფეროც იძაბება, მასა ახლა უფრო ცხარედ გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ორატორის ნათქვამისადმი.

ახლა უკვე გვიანი საღამოა. მათე საათი დაიწყო. ელად-სსრკ საზოგადოების სალონიკის განყოფილებამ სტუმრად მიგვიწვია. სასტუმროს ფიციში საშუალო სიმაღლის, გამლოტებული კაცი შემოიღის. ეს ანდრე პავლევიჩოვისია, ამ დღითი გაეცინა ჩვენს ჩგულს, ჩინებულად ლაპარაკობს, რუსულად, მეორესამაშულ იმში ფაშისტებს ებრძოდა. ფაშისტები კი განდევნეს საშობლოდან, მაგრამ ადგილობრივმა, ბერძნულმა რეჟიკიამ შეაფარა დემოკრატიული ძალები. საქმე სისხლისმღვრელ ბრძოლამდე მივიდა და აი ამ დროს, როცა დემოკრატიული ძალები დასალუბავად იყვნენ განწილნი, საშობლო კავშირმა შეიფარა ისინი. 1949 წლიდან ბევრი ბერძენი ემიგრანტი აფარებს თავს საბჭოეთს, მათ შორის იყო ანდრე პავლევიჩოვისი. იგი 1976 წელს დაუბრუნდა საშობლოს. ახლა სასტუმროს ფიციში შემოსული ანდრეი მანქანაში გვეპატუება, ძველ „ფორდში“ ოთხი კაციდა ვეტცივი. საქმე ახალგაზრდა, 23-25 წლის უმჯობილი კაცი უფისი. იგი დღეობალი მიიკვლევს გზას ხალხთა და მანქანების სავსე ქუჩებში.

— რა კარგია, რომ მაღაზიის ვიტრინები ასე ხაზება. ასე განათებული და ლამაზი — ეს ქუჩებსაც თავის ელფერს აძლევს, თქვა რომელიღაც ჩვენგანმა.

— ეს სილამაზე ნუ მოგატყუებთ — წმინდა რუსული გამოუპასუხა მძღოლი — ეს წმინდა ვიტრინული სილამაზეა. მათს მიღმა არაფერი არ არის სიღარიბის და სიცურის გარდა.

ვინ ხარ, სადაური მეთქი, ვკითხვთ მძღოლს. ანდრე ხარ ალმოჩნდა, ათანავ ერქვა სახელი. ტაშენტიდან შარშან ჩამოვიდა და ახლა თავს ვიწყველი ამ სისულელის გამო. ამ გარეგნულ სილამაზეს ბევრი მოუტყუებდა. მეც ასე ვიუფავი პირველ ნაგებში, მაგრამ... რად გინდა, მალე გარკვევა რაც ყოფილა ეს სილამაზე და საიღადრე.

— მაინც რა ყოფილა?
— ახლავე გეტყვი — ერთმა აფერისტმა საქმისანმა საშუალოც მიმიღო. თვეში 12 000 დრახმას მაძლევდა (საშობოხანი ბინა რომ დაიქირავო 7-8 ათასი უნდა იხადო თვეში). შემდეგ დღედა ვიუფავი, სადაცა ჭურღმულში ცხრა საათს ვგაშუშავებდა დღეში. მერე სულაც დაგვეკარგა და ჩვენი ნაშრომიც წყალს გაჰყვა. აქ არავინ ცალია შენთვის, ტაშენტიში ბიჭები სულ ერთად ვიუფავთ, ვემგობრობდით, აქ?

ათანავ იხე გულწრფელად ლაპარაკობდა, გული გვეტკინა. ისეთი შეგრძნება გავქონდა, თითქოს შენი სისხლი და ხორცი, ახლოებელი ადამი-

ნი გასაქირა და ვერაფრით ვერ ემხარებოდა ამ განწყობით შევედით „ელად-სსრკ“. მეგობრობის სალონიკის საზოგადოების შენობაში.

აქ მასპინძელთა უმეტესობა ახალგაზრდობა იყო. ამათ გულწრფელად ანტრესებდა ჩვენი ქვეყნის ცხოვრება. ალბათ, იმიტომაც, რომ თითქმის ყოველი მათგანი რადეცივი არის დაკავშირებული საბჭოეთთან. ერთი გოგონა იყო მასპინძელთა შორის, ვერაფრით გამოარჩევდით ჩვენი გურული და გნებავთ, მეგრული გოგონებიცავე, ფოტინე ერქვა სახელიად. ფოტინეს მამა ლიტერატურის მასწავლებელია. ფოტინე კი ინგლისური ენაა და ახლა დაშოუკილებლად სწავლობს რუსულ ენას. მალე ქართულის შესწავლას დაიწყებოდა. ამნობა: ბასილი კი მუშების ხელფასი და მენიიის საკითხი ანტრესებდა. ამ ახალგაზრდებთან იმდენად გულითადი საუბარია გაიბა, რომ ჩვენს კუთხეში დროდადრო გულანის ხარხარს იფიქრებდა ხოლმე თუმცა, ფოტინეს მიერ რუსული ენის ცოდნა გერჩეობით მაღალ მოკრძალებული იყო. ხოლო ამ სტრუქტურის ავტორს ბერძნულ ენასთან, სამუშაოზე არავითარი კავშირი არა აქვს, გარდა იმისა, რომ ძალიან მოსწონს მისი ტკიბილზოვანება, მელოდიურობა. საბჭოთა სტუმრებს გულთბილი სიტყვით მიმართა „ელად-სსრკ“. მეგობრობის საზოგადოების სალონიკის განყოფილების თავმჯდომარემ ათანავ ტანდანიშმა, პოეტმა, მხატვარმა და ექიმმა. მან თავისი ლექსები კი წაგვიკითხა „მინა — დედაჩვენი“. საკის პალაღმტრულსა კი წაუკითხა იანის რაცოსის მიერ თარგმნილი ნაწინი პიქციონის ლექსი. ეს იყო „პასუხი № 2“. და მე ამ ლექსის მიხედვით ვგრძნობ, თუ რა ადლებებს დღეს საბერძენის საზოგადოებას.

შეგვედრა გვიან ღამე დამთავრდა. სალონიკის ქუჩებში გამოვდივით, სასტუმრომდე ფეხით გასივრება ვაჩრჩიე. სალონიკი ომგადახლოდ ქალაქს მავდა. მხოლოდ ეს ომი ტყვიებით კი არ მიმდინარეობდა, არამედ ქალღღებობით. ქუჩებში იმდენი ქალღღელი იყო მოფენილი, რომ ასე ფალცი ადარსა ჩინდა.

დროდადრო ქუჩებში ახალგაზრდებით სავსე სატვირთო მანქანები ჩაქროლებდნენ. ახალგაზრდები ერთხმად ყვიროდნენ:

— ომი დაუშობო, ომი დაუშობო.

2. პელონოპონესისსამაე

ელინური მითების ღმერთთა სამყოფელს ოლიმპოს მთას შევედრებდით, ნომებრის დაძღვეს მომხილავი იყო მისი სიმეფავე. დვითარი სილამაზე, მერე მაკედონელის მიწაზე დავაბიჩებდით, მაკედონელის მამის ფილიპის ახლანდა აღმოჩენილი საფლავის პირას დავცილიდით, მერე პარნასის მთას შევესურებოდა, შევესურებდი ღამით, იგი საზნეღშიც კი ინარჩუნებდა სილამაღებს, შევესურებდი დღით, როცა მზის სხავები უფრო დიდებულს, სხივსანს ზღიდა მას. ყველაფერი ეს იყო ძალზე სანატრესო, ემოციების აღმძვრელი. მაგრამ პელონოპონესისსამაეც რომ მივდიოდით, თებებს, დელფოსის კორინთოსთან შეგვედრის მოლოდინი მღელვარების მგვრიდა. ეს მღელვარება ქართული თეატრის სექტაღლებით იყო გაპნარობებული. შემუშლებილა ქართულმა კაცმა (მითუშეტეს, თუ თეატრთან არის დაკავშირებული), ელადის ჰაწაზე ადრეგას ფეხი და თან არ მისდევდეს ქართულ სცენაზე განხორციელებული ანტაუტური ტრაგედიების მოგონება.

თებულებენ რომ გავეშურეთ, ქართული სცენის ოსტატები აკვი ხორავა, აკვი ვასაძე, სერგო ზაქარიანი, ერისი მანჯგალაძე მედგენ თვალწინ, რომლებმაც დიმიტრი ალექსიძის „ოდიონის მეფეში“ ესოდენ ბრწყინვალედ შეასრულეს ოდიოსის როლი, თითქოს უყრწე ჩამესმოდა ოდიოსის ტრაგიკული შეძახილი: „მამ, ჩემი დედის სარეცლისა არ მეშინოდეს!“

თან მდევდა ამ საშიოდე წლის წინათ კვლავ რუსთაველის თეატრში თემურ ჩხეიძის მადრ განხორციელებული „ოდიოსის მეფე“. მან ხომ გოგი სარაპაძისთან ერთად ერთობ ახლებურად და მეტად საინტერესოდ გაიზარა ეს ანტკურთ ტრაგედია.

ესაც მახსოვდა, რომ ახლა, ამ წუთში მარჯანიშვილის თეატრში რეპეტიცია მადიოდა. სულ მალე ოთარ მედვინთუხუცესს ვიხილავთ ოდიოსის როლში და მჭერა ოთარა და სპექტაკლის დაუღმელი გიგა ლორთქიფანიძე ერთ ნათელ ფურცელს ჩასწრებ ანტიურა ტრაგედიების ქართულ სცენაზე დადგმის საქმეში.

ეს ყველაფერი თან მდევდა და აი, თებეც... ესოდენ ცნობილი, ესოდენ დიდი, ახლა კი... ერთს პაწია სოფელი, იმდენად მაწია და უმნიშვნელო რომ ავტობუსს არც კი აჩერებს ჩვენი მძღოლი, აღარავითარი ნაშთი ძველა დიდებისა აქ აღარ არის, აღარ არის ის თებე დიდი, სახალხო დღესასწაულებით რომ იყო აღიარებული. თუმცა, რა გასაკვირია — არც ორასი წელი გასულა მას შემდეგ, არც ხუთასი და არც ათასი — ორჭერ მტეი! ახლა იგი ერთი მაწია, თერთ სოფელია და გიდი გვიხსნის რა კარგი პატრონი აღმოაჩნდა თებეს, ორი პატარა ფაბრიკა ააგო აქაო. როგორ იცვლება დრო!

აჰა, ქიჯარონის მთაც გამოჩნდა. მზე ჩაიღო და და ჩაშავდა მზის სხივები რაღაც უცნაურად აფერადებდა ღრუბლებს ქიჯარონის მთაზე უცნაური მეთოი იმიტომ ვამბობ, რომ ვარლისა და მწვანე ფერი შერწყმია ერთობისთვის. გზა ხელმარცხნივ მიდის და ვუხალხოდებით იმ ადგილს, სადაც დაიწყო ოდიოსის ტრაგედია — გზაჯვარედინი, რომელზეც ოდიოსისა შენელოსი მოჰკლა. არ შეიძლება აქ ავტობუსი არ გაჩერდებოდა, კიდევ ერთხელ არ გახლდეთ ქიჯარონის მთას.

ორ ნაბიჯზე სოფელი დიასტოუსი. ეს სოფელი ბებქენი ხალხის ისტორიაში შევიდა ორი შემთხვევის წყალობით. ერთაც ტრაგიკულია და მეორეც. პირველი ოდიოსის უკავშირდება და შესაზრუნებია, რადგან შეიღმა მამა გამოასალმა სიცოცხლეს, ვერ ასცდა ბედისწერის გარდაუვალობას, ვერ სძლია მას, მაგრამ მეორე თანამედროვე კაცობრიობის უსაზნაოესი ნიშნულია. ამასთან ოდიოსის ამბავი, პატარა ფაფურა-კან მოგვხატებდა. მეორე მსოფლიო ომის წლებში ფაშისტებმა სწორედ აქ ჩაიღინეს ნათთვის ჩვეულებრივი პირობება — სოფლად დარჩენილი ყოველი ქალი და ბავშვი ეკლესიაში შეპყარეს და ეკლესიას ცეცხლი უწყობდნენ.

დისტომუსთან დატრიალებული ორი ამბავი ჩინებული მაგალითია იმისა, თუ რა დიდი ძალა პოეტური სიტყვისა, „ოდიოსის მეფე“ კაპობრობის წიგნია, ხოლო მეორე, ჩემის აზრით უფრო შემაზრუნე, უფრო ტრაგიკული გიდევის მოსაყოლი ამბავია, გიდევის სათქმელს ვერ ასცდა, რადგან თავისი სოფოკლედ არ გამოაჩნდა.

გზა დელფოსისკენ მიდის. საღამოს შეიდი

სათისათვის მივადწიეთ კიდევ დელფოსს. წყნარ, რუმ, უხმაური დაბას. ახლა ეს ქალაქი, უფრო სწორედ, დაბა ტურასტებს მექად ქცეულია. ბევრს უნდა ახლოდეს იხილოს პარნასი, ფეხით მიიაროს პითიას სამოსახლო, აპოლონის სასახლე, უპვეუესი თეატრონი, ოლიმპიური სტადიონი. ახლა კი სიწყნარე და საჩუქრეა დელფოსის ქუჩებში, რადგან ნოემბერი იწურება და ტურასტული სეზონი დამთავრებულია. ერთ მაწია ქუჩაზე 8 სასტუმრო დავათავლე, ამდენივე ტავერნა. მშვილად შეეცოდნენ დამის ქიუხ დელფოსელი ბერძენები. აღმანები, რომლებიც დელფოსის ქაშეც ცხოვრობენ. ამით ამაყოფენ კიდევ დელფოსლები.

აპოლონის სასახლე დღესაც შთამაგონებელია, მითუმეტეს ფანტაზიას თუ მოიშველიებს და წარბოდეგენ როგორი იცნებოდა იგი ამ მწიქაძვრამდე, რომელზეც მთლიანად დაანგარა დელფოსი ჩვ. წ. მეშვიდე საუკუნეში, ავერ პითიას წყარო. პითიასთან აზრის საკითხავად. სთაოვნენილად მიხლავ კაცს ჯერ ამ წყაროში უნდა დაეხანა პირი. თუ ის კაცი ბოროტი, ავსაქნეული იყო, შთათასთან ვერც მიაღწევდა, რადგან დაბნისთაზე ვერც მოხლოდებოდა.

საში ათასამდე ძველი დღეა აქ. გასულ საუკუნეზედ აველიფერი ეს მიწისქვეშ იფარვებს რომ აქტილოგაფორი გაზრდება არ დაეწყოთ, კაცობრობისათვის დღესაც უნილავა იცნებოდა აპოლონის სასახლეც და ოლიმპიური სტადიონიც. თეატრონიცა და პითიას მთელი სამოსახლოც და ვნ იცის, ახლაც რამდენი რამ არის მაწიქსქვეშ. ვინ იცის კიდევ რა საუღუმლოს ინახავს დელფოსის მიწა!

თავში ვიჭკვი — ძველ საბერძნეთზე არას ვიტყვი, მხოლოდ დღევანდელმობაზე ვილაპარაკებ მეთქი. მაგრამ მაინც წამოვიკლა ოროოდე სიტყვა. ასევე ოროოდე სიტყვა კორინთოზე, რადგან კორინთო საქართველოს პატარა ნაწილად მივიჩნევ იმ დღეს.

ტავერ, აპოლონის ტაძრის წინ მდგარ ნანგრევებს მიჩნევენ მედეას ყოფილ სახლად (სწორედ ამიტომ ვამბობ კორინთოში ერთი პატარა საქართველო არის მეთქი, რადგან ერთი ქართველი კოეტის თქმისა არ იყოს, „სადაც ქართველი კაცი მარბია, ყველგან პატარა საქართველოა“). აი, ამ სახლში მოსწავლა თურქე მედეამ იაზონის საპატარძლოს კაბა. აქედან დაედევნენ მას შურისძიებით აღსავსე იაზონის კაცები.

არც კი მჭერა, რომ კორინთოს მთის წვერზე წამოპართულ აკროპოლს, პოსეიდონის სასახლეს, აფროდიტას სასახლეს შევეცქერი, რომ რამდენიმე საათში ჩავალ ნიშიაში, მერე ავალი მიქენას სამეფოში, მიქენა კი იპითაც გაგოცებთ. რომ სანამ ქალაქს, როგორც იტყვიან შუბლს არ დაახლით, ვერც დაინახავთ ისეა მეთვსი ჩამაღული, რომ მტრის რისხვას ასცილებოდა (მაგრამ მარადიული რა არის ქვეყნად უძლიერესი მიქენა რომ ყოფილიყო, და ახლა კი არა, საუკუნეების წინათ იქნა იავარქმნილი).

დელფოსში თეატრონი ვნახეთ, მერე გვიან ათენში დიონისეს თეატრი, ამ თეატრების ასაკი უფრო დალია, ვიდრე ახლა რომელიც გმობავთ, ევროპული თეატრის მყარებულა რაო-



დენობა. შეხედვისთანავე რწმუნდები — ეიღავრეს თეატრი თავისი გრანდიოზულობით მართლაც. შომაგონებელია. არ შიძლება აქ მოხვდეს არ დაგუფდოს თეატრის მიმართ მოკრძალებულობის გრძნობა.

ესკულაქეს ტაძრიდან ავადმყოფუები მოყვადით აქ, რადგან ძველი ბერძენისათვის თეატრი არა მხოლოდ განსჯისა და გართობის, არამედ განურუნვის საშუალებაც იყო. ეიღავრეს თეატრი იმითაც განსხვავდება სხვა თეატრალურ ნაგებობააგან რომ იგი მრგვალია, სხვები კი ნახევრად მრგვალი. დევანდლობამ ვერ ამოსხსნა საიდუმლო. თუ როგორ შიადწეს იმას, რომ ამ დღია ციხეკვეშ აგებულ თეატრონი სცენაზე ნათქვამი ჩორჩულიც აი ან მკათოდ ისმის ბოლო რიგებში. თეატრონს კი 43 რიგი აქვს. მე 30 რიგი ავიარე, ქვევით სცენაზე ქალღმერთი გაიჭყუნეს გაიჭონებთ თუ არა. ბევრის არცერთი რხევა არ დაქარგულა. საოცრად ზედმწევნით ისმოდა ყველაფერი.

ეიღავრეს თეატრში ყოველ წელიწადს ტარდება თეატრალური ფესტივალი. აქ ჩამოდიან ხოლმე მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრები და აჩვენებენ ძველბერძენთა პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებს. თეატრონის შესასვლელში ჭირ კიდევ ეკიდა ავიშა (ჩამდენი ვენკევე). სანაცვლოდ რა არ შეუთავაზე კარისკაცს და არაფრით არ დამითმო. ეგ რომ ჩამოვხსნა მავ ავდილას რა დავკიდოო, რომელიც იუწყებოდა, რომ 1177 წელს ეიღავრეს ფესტივალზე ნახევრები იქნა სოფოკლეს „ფილოკტატი“, ევრიპიდეს „ელენა“, არისტოფანეს „მხედრები“, ესქილეს „მთხოვნელი“ და სხვა პიესები. ეს პიესები ბერძნულ ეროვნულ თეატრს წარმოუდგენია ფესტივალზე და საქაოდ წარმატებაც ხელომია წილად. ისე კი ფესტივალი სამი თვე გრძელდებოდა, რადგან ძალიან ბევრი თეატრი ჩამოდის უცხოეთის ქვეყნიბიდან.

ათენში გვიან საღამოს ჩამოვდიეთ, ღამე ოდღუ „იასონში“ გავატენეთ და ჩრდილოეთ საბერძნეთისაკენ გავემგზავრეთ. ჩრდილოეთ საბერძნეთის აქვს თავისი მომხიბლავობა, თუმცა სამხრეთიდან, პენლოპონესთან რა სახსენებელია. მაგრამ ერთი პატარა ქალაქი ვილი რადაციით მაინც არის დაკავშირებული საქართველოსთან. ეს რაღაცა კი არგონავტები და იასონი გახლავთ. ამ ქალაქიდან ორი ფეხის ნაბიჯზეა სოფელი იოლი. საიდანაც არგონავტები დაიძრნენ ჩვენკენ. ზღვის სანაპირო ქუჩაზე ტავერნა „სოკრატეს“ მარცხენა მხარეს ძველად დაუდგინათ გემ „არგოსიანი“. ძველი ჩვეულებრივ პოსტამენტზე დგას, როგორც ჩანს, ბერძენები ამაყობენ „არგოს“ გმირობით, მაგრამ ადამიანის მოღალატური ბუნების კრახის დასადასტურებლად ნადვლიანად გაიშობენ იასონის ბოლო დღეზე. თურმე მოხუცი, დაუძლურებული იასონი სასერიოდ გამოსულა ვილოს ქუჩებში, დაუნახავს მასავით დაჩაჩანებულნი „არგო“, მისულა მათთან. ასულა კიდევ ზედ და სწორედ ამ დროს ჩანგრულა კოლხეთის დამლაშქრავი გემი და იასონი ქვეშ მოუყოლებია. ვერ ვიცი ვის რაძედნად მართალია ეს ლეგენდა, მაგრამ იასონის ბედისათვის სიმბოლურია. იასონი ჩემთვის ცრუ (საეკვოა, რომ მას კუმარიტად ყვარებოდა მედეა, მან ეს სიყვარული ოქროს ვერძის ხელში ჩასაგდებად „ითამაშა“, რადგან აიეტს ხელიდან ვერ დასტყუებდა მას) და მო-

ლალატე (უცხოეთში წაიყვანა მედეა და იქ შიშვენილ ტოვა) კაცის სიმბოლოს წარმოადგენს.

ათენში სამ მილიონამდე მცხოვრებია. ამ მოსახლეობას უამრავი თეატრი ემსახურება, ამიწე მეტყველებს ციფრები: აქ 22 კერძო თეატრია (დრამატული) სახელმწიფო მხოლოდ ეროვნულ და საოპერო თეატრებს მეურვეობს, ამიტომაცაა, რომ ამ თეატრებში ბილეთის ფასი საქაოდ მაღალია (120 დრამა). ჩენი ჭგუფი არ იყო დაიბამულეებულ თეატრალური მოღვაწეებისაგან, ამდენად პროგრამაში არ შედიოდა სპექტაკლების ნახვა, მაგრამ ქართველი პოეტის ქალის ან ორგონიქიძის ერთი ძველი მეგობრის, ახლა კი ათენის ტელევიზიის რეჟისორის მეოხებით მაინც მოვახერხე სპექტაკლის ნახვა, რადგან ამ მოგზაურობის დიდ სიამოვნებას რაღაც დააკლდებოდა, თუ სპექტაკლებს არ ვნახავდი.

ათენის სახალხო-ექსპერიმენტული თეატრი ახლა თურმე ყველაზე გახსნარებული თეატრია ათენში, მას ძალიან ეტანება მაყურებელი ერთი მისი სპექტაკლის გამო. ეს სპექტაკლი გახლავთ „რომანული პანორამა“, პიესას არა მკუხავ ევტორი. კაცმა რომ თქვას, პიესა არც დასდებია საფუძვლად ამ ჩინებულ სპექტაკლს — თვით მსახიობებმა შექმნეს მისი პირველწერა — ლიტერატურული მასალა, რომელიც აერთიანებს ზონგებს, საცირო კლონდას. სპექტაკლი კი დაფუძნებულია ქუჩის თეატრის პრინციპებზე და შემოქმედებითად იგი დაკლდეულია ბრეჰტის თეატრალურ ესთეტიკისაგან. ამდენად მიუხედავად იმისა, რომ არც გიდი გვხვდა და არც პიესის სიუჟეტი ვიცოდით დაქვრალიბობი, ჩვენთვის მაინც ვასაგები გახდა მისი ქარგა. პიესაში ასახული იყო ვენეზუალისის ბრძოლა საბერძნეთის დამოუკიდებლობისათვის, რეჟისორ ვანგელ გუფუსა და მსახიობების წყალობით იყო. რომ ჩემთვის ბერძნულის უცოდინარი კაცისათვის ბევრი რამ არ დარჩა გაუგებარი ეს არის სწორედ მსახიობის ოსტატობა. „რომაოლ პანორამაზე“, შარშან გაუფხულეზე თბილისში ჩამოსულ „ახეთეატროს“ სპექტაკლებზე დაეკვირვებით, რომლის „ერთიორტრიოსა“ ათენშიც ვნახე, შემიძლება გამოიტანო ერთი საერთო დასკვნა დევანდლოდ ბერძნულ თეატრზე. უფრო ზუსტად თანამედროვე ბერძენ მსახიობზე — ორივე სპექტაკლში საქაოდ ბევრი მსახიობი მონაწილეობდა (აღბოა, ასამდე მაინც) და მე ვერ ვიტყვილი რომ რომელიმე მათგანი განსაკუთრებით გამოჩინედა სხვებისაგან. მისი შორის არ იყო არცერთი ვარსკლავი, მაგრამ ყველა სავსებით ამაყოფილებდა იმ აუცილებელ პირობას, რომელსაც მარჯანიშვილი უყენებდა მსახიობებს და რასაც სინთეზურ მსახიობს ეძახდნენ. ყველაჩი ჩინებულად ფლობდნენ მსახიობისათვის ესოდენ საჭირო სიმღერის, ცეკვის იმპროვიზაციის ხელოვნებას, მაგრამ ყველაზე მოულოდნელი ჩემთვის ამ მსახიობთა შეტყუებლების მაღალი კულტურა და ხმის დაყენება იყო. ახლა თითქმის ვერსად ნახავ დიდ თეატრს, სადაც მკეროფონები არ იდგეს მსახიობის ხმის გასაძლიერებლად. აქ კი მათი ხმა სეი უდრდა, რომ მე გამოქირებდა დავასახელო მეორე ასეთი შემთხვევა დრამატულ თეატრში. არადა, რაოდენ ფერადოვანი იყო მათი მეტყველება!

სამწუხაროდ, მე ვერსად ვნახე სპექტაკლი უბრწყინვალესი მსახიობის ასპეზია პაპატანასის მონაწილეობით, რადგან იგი უკვე გაუქარა ათენის ეროვნულ თეატრს (რაც შემოქმედებითი



კონფლიქტის გამო), შეპყრობა მოგზაური დასი და ახლა პერიფერიის ქალაქებში დადის ეს ჩინებული მსახიობი ქალი.

ათენის თეატრებში იშვიათად, აქა-იქ თუ შეხვდებით 45-50 წელს გადაცილებულ მსახიობს, აქ მხოლოდ ახალგაზრდები არიან. თუ ეკრბო თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი შემოქმედებითად რაიმეს წარმოადგენს და სათანადო ეკონომიური სახსრებიც გააჩნია, ასაკში შევლდისათვის თვითონ აარსებს ახალ თეატრს. თუ არა და...

ეროვნულ თეატრში კი სხვა მდგომარეობაა, იქ ხანდაზმულები სპარბობენ.

3. რა არის შუბრნალისნიძე?

7 დეკემბერი. დღის ორ საათზე ბერძნული პრესის ერთ-ერთი გამოჩენილი მავატელი, ბერძნული ოფიციალის „ნეას“ გამომცემელი კონტას ნიკოსი გვევლინება. ამ მავნატთან შეხვედრა მანტრუბლის იმდენად, რამდენადაც იგი გაზეთ „ნეასთან“ ერთად სცემს შურნალ „თეატროს“.

მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის დოცენტი, ელინისტი გ. სტრატიატოვა, აას-ის წარმომადგენელი გ. ბაუტლინი და მე საბერძნეთში საბჭოთა საელჩოს წარმომადგენლის გ. პივოვაროვთან ერთად ძლიერ, მივიჯღვრეთ 355 ათენის ქუჩებში. უმჭიდროეს თეატრ ვიარე მანქანით. მშვიდად მინც ივლი, თორემ აქ ხან ვინ ჩაგიკროლებს წინ და ხანაც — გინ. ჩაგიკროლებს და გულს გადაგიტროლებს. ხანაც კუს ნაბიჯებით მივირბინებ, ჩვენ ზოგჯერ გზარბოთ ხოლმე თბილისის ქუჩებში მანქანების მოძრაობის გამო, მაგრამ ვინ იცის, კიდევ რამდენი უნდა გავიაროთ ტექნიკაის მანქანულ გზაზე, რომ დავრჭმუნდეთ, რაოდენ აუტანელია ეს სამაქანო. ე. წ. „საკობი“! მათუბნებს, თუ იგი სისტემატურ ხასიათს ღებულობს და მხოლოდ საღამოს ან დილას კი არა, არამედ გამუდმებით არის.

2 საათზე მისასვლელმა ხალხმა სამის ნახვარზე მივალწეით კოსტას ნიკოსთან და რაოდენ დღი იყო ჩემი გაცოცხება, როცა ამ საგაზეთო მავნატს შავი სამკაულები გაეკეთებინა და შურნალის ანაბეჭდვით კოთხილობდა (რატომაც მავნატი პირში სიგარაგაჩრილ ბღენძად ან მუღამ მომლომარ დენდალ წარმოემეღვინა, აქ კი სრულად საშუალო ატმოსფერო იყო).

კოსტას ნიკოსი, ნაყვავილირი კაცი დიმილით გვიგებებდა, ყუთია და შოკოლადით გვიმასპინძლებდა და თუ გუჟმანი არ მატყუებს, გულდიად გვესაუბრებდა. ამ კაცის ხასიათში, მის ნაშაობში მთავარი და ჩემთვის ყველაზე მომხიბლავი ის არის, რომ იგი ამჟამის თავის ახალგაზრდობის წლებით, როცა პარტიზანი გერმანელებს ებრძოდა.

— შურნალისტიკა დივისადმი მსახურებაა. მე მაქვს ჩემი იდეა და ამიტომ ავირჩიე ცხოვრების მიზნად შურნალისტიკა. ყოველთვის ვცდილობდი, და ვახერხებდი კიდევ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა ნაშრომები დამეჭებოდა ხოლმე. რატომ ვაკეთებდი ამას? მინდა ბერძენმა ხალხმა ყველაფერი იცოდეს, ყველაფრის საქმის კურსში იყოს. ამიტომაც ხუნტის ბატონობის წლებში შერისხულთა შორის ვიყავი.

ჩემთვის მთავარი მანც შურნალ „თეატროს“ მუშაობაა და მასზე ვადამაქვს საუბარს.

ნიკოსი თეატრის მოყვარულია, ამიტომაც არის რომ თავისი ხარჭები სცემს შურნალ „თეატროს“, რომელსაც არავითარი მოგება არ მოაქვს პატრონისთვის, პირიქით — შურნალის

შემოსავალი მისი ხარჭების 50% თუ ფარავს ხარჭების თვითივე ეგზემპლარზე განვარძლებით შურნალი 200 დრამა უნდა ღირდეს. იგი კი 100 დრამად ყიდის. როგორც ნიკოსი ამბობს, „თეატროს“ ერთ-ერთი ყველაზე ნიხორ-მირტული თეატრალური შურნალია მთელს ევროპაში. მისი ტრიაჟი დღითიდღე ზარბდება. ადრე იყო 8, შემდეგ 10, 1977 წელს 12 ათასი, 1978 წლიდან კი 20 ათასი იქნებოა. შურნალის პირველი 12 გვერდი რეკლამას უჭირავს. (რადლო, პარფიუმერია, ელექტრონიკა და სხვა). „თეატროს“ ბეჭდვას თანამედროვე ბერძენ დრამატურგთა ისტებს. ნუ დავგავიწყებება, რომ საბერძნეთი ესტლებს, ევროპილებს, არასტოვანებს, სოფიადებს კვეყანაზე, და თანამედროვე ბერძენ დრამატურგებს ბევრი რამ ანსხვავებთ მათგან. მიუხედავად ამისა, რედაქტორს მანც არ განუცხვებებია თანამედროვე დრამატურგთა ჩამორჩებობა და კარი არ მიუხურია ბერძენ დრამატურგებისათვის). კ. ნიკოსმა თავისი შურნალის ერთი ნომერი მაჩუქა, მნას უფოლიანრი კაცის ნახვებდა, რაოდენ ვნასვლდეროვანია შურნალის თემატიკა, მაღაღნი: ტყუულ დონენგა შესტრულებული მოლოგრაფული საშუაო. პირდაპირ შესასურა კლიშეთა დაწვადებისა და ბეჭდვის ხარისხი.

მე კოსტას ნიკოსს ვუამებ ქართულ თეატრში ანტიკური ტრადიციების დღეგვის დღე ტრადიციებზე, ვუამებ თანამედროვე ბერძნული პიესების სცენურ სიყოცბულზე საქართველოში. მსოფლიოში, აღბათ, ერთადერთ ბერძნულ სახალხო თეატრზე, რომელიც აგერ სოხუმში გავქვს.

4. შიხშიღრა კომუნისტანი

ერთი ჩინებული ქალაქია ჩრდილოეთ საბერძნეთში — ლარაა. რუსი გოგონას სახელა ჰქვია. ლარასა უწინარეხად იმით არის ცნობილი, რომ იგი ჩრდილოეთ საბერძნეთის, თსხალის ცენტრალური ქალაქია და არჩევნების დროს კომუნისტები ყველაზე მეტ ხმას აქ აგროვებენ ხოლმე.

მრავალ კომუნისტს შეხვედით ამ ქალაქში, ვისაბერბე მათთან, ასე თუ ისე გვეყვინა მათს ბიოგრაფიას და საოცარი მოწინაობის, პატივისცემის გრძნობა დამუხუტავა მათს მიმართ. ხოლო ერთი მათგანი კი განსაკუთრებით შემოჩნა მესხეგრებას.

„ფორუმი“ ჩემს მაგადასთან აღმოჩნდა ერთი შუახნის, დაბალ-დაბალი შავგვრქმანი კაცი, სახეზე კეთილი ღმობი დასთამაშებდა, ჩვენთან გამოღაპარაკებდა უნდოდა, მაგრამ ენის უცოდინარობა ორივეს ვაგბარკოლებდა. ჩვენს მთარგმნელს აღექსანდრეს ვუხმე და საუბარიც აება.

ეს კაცი საბერძნეთის კომპარტიის ლარისას განყოფილების მეორე მდივანი ლამპრულის არისტოლის აღმოჩნდა. მისი მეორე მდივანობა სახსენებელია, როცა დიდი ცხოვრების გზა გაუფლდა, ქემშობიარი კომუნისტის გზა. ებრძოდა ფაშისტებს, იყო პარტიზანი, შემდეგ საბერძნეთის რეაქციას ებრძოდა და დაპატიმრეს. რამდენიმე წელი იჭდა ციხეში, ციხიდან გამოვიდა თუ არა, არალეგალურ მუშაობას ეწეოდა. კვლავ დააპატიმრეს და შორეულ, უპატრიულ უმწებულზე გადასახლება, იქიდან განთავისუფლდა, მაგრამ რამდენიმე წელიწადში საბერძნეთის ხუნტა დეპარტიონა და კომუნისტ კაცს კვლავ არ ასცდა ციხე.

18 წელი გაატარა ციხეში დამპრულის არის-

ტიდისმა. ეს თვრამეტა წელი 18 კრილობასა-
ვით ატყვია მისი ცოლის დანაოკებულ სახეს.

იგი გატაცებით მიამბობს თავის ცხოვრებაზე.
მე თანდათან მეუფლება აღტაცების, ამ კაცო-
სადმი პატივისცემის, მოწიწების გრძნობა და
შეცბე, თითქოს მაშინაღორად ვუსვამ ერთ საკ-
მაოდ გაცვეთილ, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ჩემ-
თვის საინტერესო კითხვას.

—ახლა რომ ოცი წლის ბიჭი იყოთ, ცხოვ-
რებას ხელახლა იწყებდით... ფრანკა ვერც და-
ვ:მთავრე, არისტიდისი ისედაც კარგად მი-
ქნაღა:

—ერთმა ფრანგმა კომუნისტმა უკვე ვასცა
პასუხი ამ კითხვაზე. როცა დასახვრეტად გაი-
ქვანეს, ხელახლა რომ იწყებდე ცხოვრებას რო-
გორ იცხოვრებდიო, პკითხეს ისევე ისე, რო-
გორც ვიცხოვრეო, მიუგო ამ კომუნისტმა. მეც
იგივე პასუხს ვიძლევე, მხოლოდ ეგ არის რომ
პირველბოა მე არ მეუთუნვის ამგვარი პასუხის
გაცემაში.

ყველაფერი გასაგები იყო. მთელი საღამო არ
მოცვილებივარ არისტიდისს. მაგრამ ჩემი უკუ-
რეაღება ერთმა გარემოებამ მიიქცია — იქვე
მეზობლად, ახალგაზრდები ისხდნენ. რამდენიმე
მაგადა ერთმანეთისათვის მიუღამებო და უკვასა
და ნაცვებარს შეეცვლიდნენ. ოცი-ოცდახუთი
ახალგაზრდა იქნებოდა, ასე კომკავშირული ასა-
კისა, კავშირში კი იყვნენ. წინ ტკბილეული, უკვა
და წვენივთა ედგათ, მაგრამ მათი საქციელი
არაფრით არ ჰგავდა რესტორანში დროის სა-
თრეველად მოსული ახალგაზრდობის ყოფას.
რომელიმე მათგანი წამოდგებოდა, რალაცას იტ-
ყოდა. მერე ყველა ერთად ახმავრდებოდა და
ერთი გნაისი ჰქონდათ.

გიღს ვკითხე ვინ არიან, რაზე კამათობენ
მეოქი. მან ცოტა ხანს უფრო მიუგდო კამათს და
თქვა. — ესენი ქალაქის ახალგაზრდული ორგა-
ნიზაციის წევრები არიან, ახლა ლარისას ახალ-
გაზრდობის შრომითი მოწყობის, მათი გართო-
ბისა და დასვენების საკითხებზე კამათობენო.

კარგა ხანი გაგრძელდა მათი კამათი, ბოლოს
ერთა შეავგრძმანი გოგო წამოდგა. რალაც წინა-
დადებდა წამოაყენა. იმ წინადადებას ექნეი უყა-
რეს და ერთხმად მიიღეს.

არ ვასულა ათი წუთი და კრებაც დაიშალა.

* * *

ბევრი რამ არის დღევანდელ საბერძნეთში
შესასწავლი. გასაანალიზებელი, დასაკვირვებე-
ლი, მაგრამ ესეც რომ არი იყოს, არცერთი ძეგ-
ლი რომ არ იდგეს მის ქალაქა მიწაზე, იგი
მინც უღიდესი კულტურის ქვეყნად ჩაითვლე-
ბოდა. ჩაითვლებოდა, რადგან აქ დგას პართე-
ნონი, ხელთუქმნილი ძეგლი.

გაოცების გრძნობას ბევრი რამ მოგვკრის
აღმაჩნის. ამში არაფერია უჩვეულო. რალაც
უცნაური, სიპატარავის გრძნობა დამეუფლა
პართენონზე. ამ მარადიულ ძეგლთან სიას-
ლოვისას რამდენი რამ არის არარობა, რამდე-
ნი რამ მოსულა ქვეყნად, რას არ გავუფლა კა-
ცობრობის ცხოვრების გრძელ გზაზე, მაგრამ
პართენონი მინც გადმოკურებს ქალაქს, გად-
მოკურებს და კიდეც ერთხელ ჩააგონებს
ბერძნებს:

—არაფერი ქვეყნად არ არის ისე მარადიუ-
ლი, როგორც ქემშარიტი ხელოვნება.

ამის დასტური თვით პართენონია.

ც უ მ ო რ ი

—მართმა ქაბუქმა მუსიკოსმა, რომელიც სო-
ლო კონცერტით გამოდიოდა, თავის საცოლეს
ასე მიმართა:

— ჩემო ძვირფასო, ხვალ გადაწყდება ყველა-
ფერი. მე მხოლოდ შენთვის, შენთვის დავუკრავ!
— ჩემო კარგო, დიდად მაღლობელი ვარ, მაგ-
რამ შესაძლოა დარბაზში ჩემს გარდა კიდეც
აღმოჩნდეს რამდენიმე მსმენელი — უპასუხა
ქალიშვილმა.

მართმა, არც თუ ძლიერ ნიჭიერმა, მაგრამ
დიდი პრეტენზიების მქონე დრამატურგმა თავის
მეგობარს უთხრა:

— ვლტერის წაკითხვის შემდეგ, თავი დავ-
ნებე ვლტერადიების წერას — მე შორსა ვარ
მისგან; ცული ტრაგედიების წერა არ მინდა,
ამიტომაც გადავწყვიტე კომედიები ვწერო.

— ჩემო ძვირფასო, გამოდის რომ, ჭერ შენ
მომიერი არ წაგეიხიხავს — ღიმილით უპასუ-
ხა მეგობარმა.

ძველი მოსკოვის ვაჰარათა კლუბში ჩხუბი
ატყდა. ერთმა სტუმართაგანმა კლუბის მამა-
სახლისს თავში მუშტი ჩაართვა. ამის გამო შემ-
თხვევის მოწმე დრამატურგი და მსახიობი
დ. ლენსკი დაკითხეს.

— თქვენ დაინახეთ თუ როგორ ჩაართვა სტუ-
მარმა მამასახლისს თავში?

— დანახვით არ დამინახავს, მაგრამ ნამდვი-
ლად გავიგონე ძლიერი ხმა, რომელიც სიცა-
რიელემ გამოსცა დარბაზის შედეგად — ღიმი-
ლით უპასუხა დ. ლენსკიმ.

— რუ მოგივიდათ? ჰკითხა მეგობარმა, მე-
გობარმა.

— საშინელი უფუნებობა დამჩემდა!
— მაშინ კიხების წერა დაიწყო! ახლა ბევრი
ასე აკეთებს. მოწყენილობა მსმენელზე გად-
დის, შენ კი გართობის საშუალება გეძლევა.

- ჩამი კიხა წაკითხე?
- ორჯერ! იყო პასუხი.
- მაღლობელი ვარ... მართლა ორჯერ?
- აბა როგორ? ერთხელ ვერაფერი გავუბე!

შეკრიბა — ს. ვ. იანგ.



წიგნი დიდ რეჟისორზე

მინ იყო ახმეტელი? სტუდენტობის წლებში განსაკუთრებით ვაწუხებდა ეს უსასუხოდ დარჩენილი კითხვა. საშა ახმეტელი, სანდრო ახმეტელი, ალექსანდრე ახმეტელი უსისტემოდ ტრიალებდა მისი სახელი მთხრობელთა და მსმენელთა დიალოგში, უკვე ლეგენდად ქცეული და ძნელად ხელშეხახები.

ვინ მიაშობა არ მახსოვს, მოიგონა თუ ზუსტად ასე იყო, ახმეტელს უთქვამს „მივიღიარებ თეატრიდან და თეატრი თან მიმაქვს“. მესხიერებიდან არ ამოშლილა ეს სიტყვები, რომლებიც ისტორიულ საბუთს არ წარმოადგენენ, მაგრამ უთუოდ დიდი რეჟისორის ხასიათის თვისების მატარებლები არიან. ეს შეეძლო ეთქვა პიროვნებას, რომელმაც თავისი გვარი განსაზღვრულ სიტყვად აქცია და როგორც თანამედროვეთ, ასევე მომდევნო თაობებს ჰქონდათ, აქვთ და ექნებათ, როგორც სანუჯვარი რამ განძი, ცალკე ცნება და ცალკე ტაძარი თავისი შინაარსით. „ახმეტელის თეატრი“.

ვინ იყო ახმეტელი? ოცი წლის მეცნიერული ოდისეა დაქირდა ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ვასილ კიკნაძეს და დასტურად ამისა ფუნდამენტალური მონოგრაფია „სანდრო ახმეტელი“ მარადიული არდავიწყების ნიშნად დაბადების 90 წლის იუბილეზე უძღვნა დიდი რეჟისორის ხსოვნას.

ბრძნული გამოთქმა არსებობს ოში მართოდ დარჩენილ მეომარზე. საბედნიეროდ, ვასილ კიკნაძეს მართობა არ დატუბია; ახმეტელის შემოქმედლის შესწავლას ბევრმა დასდო ამაგი, თქვა თავისი მართალი სიტყვა, მოიხილა მრავალი საბუთი, აწრი მასზე და გაარიდა იმ უსაფუძვლო ეჭვებს, რომლებიც დღემდე აქაიქ გაუფრთხილებლად „ემუქრებიან“ დიდი ხელოვანის სახელს.

ვასილ კიკნაძემ გლობალურად გაიაზრა ა. ახმეტელის შემოქმედება, მისი მაღალი შენობის ყველა კარი შეადო, დღის შუქით აკიაფა, მრავალი პრობლემა გადაწყვიტა, ზოგი საკითხის დასმის წესით შემოინახა, კულუარებში მოარუ-

ლი მითქმა-მოთქმაც კი არ დაუტოვებია უსასუხოდ, რაც შეეხება ოპონენტებს, რომლებიც რეჟისორის მიმართ წაყენებულ „გაცვივით“ განაჩენს არ შეშვებან, მათაც უსასუხა მორიდებული საფუძვლიანობით. მათ მიმართ მოტანილი მამხილებელი არგუმენტები იმდენად ნათელია, რომ ვფიქრობ, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ ჭეშმარიტებას კვლავ აღარ შემოხვდავენ.

„სანდრო ახმეტელის სახელი პირველად 1903 წელს გამოჩნდა“; იწყება წიგნი და ეს სიტყვები ზუსტად მიგნებული კამერტონია, რისი მემკვიდრეობითაც ავტორმა პარმონიულად განავითარა შემოქმედის მიერ განვლილი გზა, გზა თეატრთან დაახლოვებისა, წინასწარი შესწავლისა, მისი გააზრებისა, მასზე გასაღების მორგებისა, სახელოვან მეტროან შეგირდობის დღეებისა, დამოუკიდებლობის ძიებისა, მისი მოპოვებისა და ბოლოს აღზევების ტრიუმფალური შედეგით.

მხოლოდ მადლიერების გრძნობა გემართება ვასილ კიკნაძის მიმართ, რომელმაც იმ ურთულეს, მრავალ წინააღმდეგობათა შემცველ პერიოდში, რომელშიც მოღვაწეობა უხდებოდა რეჟისორს, იმ საინტერესო, მრავალმანაინ ურთიერთობათა რკალს არ გამოაცალკევა მისი ცხოვრება და დარსთან მჭიდრო კავშირში ღრმა მეცნიერული თანამიმდევრობით ამოიცნო კანონზომიერება და არა სტიქიურობა (ასეთი აზრიც არსებობდა) დიდი ხელოვანის უბადლო წარმატებისა.

დღეს, შეგიძლია გამართლებული სითამამე ვუწოდოთ ვასილ კიკნაძის შემართებას, როცა მან იტვირთა ესოდენ მძიმე სამსახური ნამდვილად რენესანსული ბუნების ადამიანის მჩქეფარე და დაუღარომელი ცხოვრება გაეაზრებინა, უეომპრომოსი სულის შესავერი სურათი წარმოედგინა შუქ-ჩრდილების ყველა ნიუანსის მოშველიებით, დაუფარავი სიმართლით და, ასე განსაჯეთ, რუსთაველის თეატრის (ან იქნებ ყველა თეატრის) ცხოვრებაში მოსალოდნელ უსიამოვნებათა („დრამატული კოლიზების“) ათწლიანი ციკლის შესაძლებლობისთვისაც მიეცვილია.

როცა ს. ახმეტელთან კავშირში რენესანსი ვახსენეთ, ამ სიტყვამ თავისთავად არ მოგვაცონა თავი. ვ. კიკნაძის წიგნის დასასრულმა კი საბოლოოდ განსაზღვრა: „მან ბევრი რამ შეცვალა ქართულ სცენაზე და ისეთი მარცვალი ჩააგდო მის წიაღში, რომ მუდამ შეგაცხსენებს თავს. გვინდა, რომ ჩვენი შრომაც იმ მარცვლის აღორძინებას ემსახუროს“.

ახმეტელმა, მართლაც, ბევრი რამ შეცვალა ქართულ სცენაზე, საბოლოოდ დაამკვიდრა რეჟისორის ტოტალური უფლებები სპექტაკლზე. ეს რევოლუციური გარდაქმნის ტოლფასია და, რაც

მთავარი შემოქმედისთვის, თავისი მოღვაწეობით საყოველთაო აღიარება მოუტანა მას, რაც იმითაც არის აღსანიშნავი, რომ ქართულ თეატრს თვითმყოფადის, ყველასაგან განსხვავებულისა და განსაცვივრებელის სახელი მიაკუთვნეს მრავლისმნახველმა „პირველამორჩენებმა“.

გავიხსენოთ ჩვენი საუკუნის ოცდაათიანი წლების მსოფლიოს თეატრალური სამყარო, გავიხსენოთ საბჭოთა თეატრის პირველი ათეული წლები. ეს პერიოდი ვ. შკლოვსკიმ თავისი მხატვრული სიმღერით აღორძინების თეოკას შეადარა. გამოჩენილი, სახელგანთქმული თეატრების სიმრავლე, აღიარებული ან აღიარების სტაღიაში მყოფი მოღვაწეები, ძლიერი სუნთქვა განაღებულ ცხოვრების თეატრალური მოსყვინის სცენაზე და ამ დროს, როგორც მოვლინება უჩვეულო ხილვისა, ასეთი იყო ამმეტელის თეატრის, რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი რეჟონანსი... „რუსთაველის თეატრი წინაურდება მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში“ — მაშინ ასე განაცხადა ა. ლუნაჩარსკიმ, რომელიც ზედმწევით ადევნებდა თვალს და იცნობდა პირველ რიგში მდგომ თეატრებს.

„სანდრო ამმეტელის სახელი, ისეთი დიდი ოსტატების სახელეთან ერთად, როგორებიც იყვნენ ვს. შეიერხოლდი, კ. სტანისლაფსკი, ვლ. ნემროვიჩი-დანჩენკო სამედიანოდ დარჩება საბჭოთა ხალხის ხსოვნაში“, — ასე განსაზღვრა შემდგომ სანდრო ამმეტელის დამახსოვრება თანამედროვეობის გამოჩენილმა კომპოზიტორმა დ. შოსტაკოვიჩმა.

ვ. კიენამე თანამიმდევრობით ამოხსნა ერთი შეხედვით უჩვეულო, თეატრალური „ბუმის“ მიწვებები, მოიძია მისი გენეტეპური ფესვები და ემოციის გარეშე, მყარი საბუთების მომარჯვებით დაავისურათახა დიდი ხელოვანის შემოქმედებითი გზა ყველა მისი პერიპეტით, რაც ქვეშაობების დასადგენად იყო საჭირო.

ვ. კიენამის წიგნი დასტურია იმისა, თუ როგორ უყვარდა საშუალო სანდრო ამმეტელს, როგორ ცდილობდა სიკაბუეყშივე დეკსახა ქეშმარტი მიზანი, რომლითაც რაც შეიძლება მეტ სარგებელსა და სახელს მოუტანდა საქართველოს, მითუმეტეს, არჩევანი, მისივე მოწოდებაც იყო.

ცხოვრების დასაწყისშივე თანდათან დაიწმინდა და ამოიკვეთა სანუკვარი მისწრაფება თეატრისაკენ, რაც მისი ღრმა რწმენით უტყუარი წამალი იყო ერის სულიერი გაჯანსაღებისათვის.

როგორც ხელოვანის შემდგომმა სიცოცხლემ დაამტკიცა, მიზანი მისთვის არ წარმოადგენდა ყარბი მგონის დარად, მხოლოდ ოცნებისაკენ ღტოვლის სურვილს, მიზანი უყვე სასწორზე შეგდებული ცხოვრება იყო და, რაც არ უნდა

ხიფათი, დაბრკოლება შეხვედროდა მისკენ ვალს, თავიდანვე მოჭრილი ჰქონდა უკანდასწავლი ვი გზა.

ვ. კიენამე ეს ფუნდამენტური ნაშრომი ცალკე თავებად დაყო, რომლებიც თავისი მომცველობითა და შინაარსით დამოუკიდებელი მონოგრაფიების დონეზეა შესრულებული, მხოლოდ იმ პირობით, რომ ერთად, ორგანულად არიან შეხიდებულები და ძირითადი, გამიზნული არის ბოლომდე ამოხსნას ემორჩილებიან.

პირველი თავი „დიდი გზის დასაწყისი“ მოიცავს ს. ამმეტელის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლას, მისი ზოგადი პუბლიცისტური წერილის ანალიზს, მინიშნებულა, რომ მისი უურნალისტური საქმიანობა კერძო შესწავლას მოითხოვს. აქვე, რაც მთავარია, საფუძვლიანად მიმოიხილა ავტორმა ქართული თეატრის იმდროინდელი მდგომარეობა და მისი ცხოვრების შუაგულში ამმეტელის პირველი და ამასთან სერიოზული ახაცხადი გვაჩვენა. „იმამინდელ პირობებში განხორციელება არ ეწყრა ს. ამმეტელის ბევრ საინტერესო ჩანაფიქრსა და თეატრალურ ოცნებას, არც პრაქტიკული გამოცდილება ჰქონდა საამისოდ, მაგრამ ის, რაც მან გააყვია, მეტად ღირსშესანიშნავია ქართული თეატრის ისტორიის თვალსაზრისით. ამასთანავე იგი აუცილებელი საფუძური იყო დიდი შემოქმედებითი გზის დასაწყისისათვის“. ასე შეაფასა ვასილ კიენამემ სანდრო ამმეტელის პირველი ნაბიჯები ქართული თეატრის სარბიულზე. ეს იყო ამმეტელის მოსამზადებელი პერიოდი, საკუთარი კონცეფციის შემუშავების სანგრძლივი პროცესი, მისი პრაქტიკულად მოხინჯვის საკმაოდ მანუგეშებელი ცდები და, რაც მთავარია, გაუნელებელი რწმენა საკუთარი ძალისა. ამ დროს ქართული თეატრი მრავალ საინტერესო სახელს მოითვლის, რომელთა შემყოფით „დასაბამი მიეცა ქართულ პროფესიულ რეჟისურას“.

ახლა როცა წარსულის სურათი კანონზომიერების საკუთრებაა, ისე ჩანს, თითქოს ქართული თეატრი მანამდე ვაროვება შინაგან შესაძლებლობებს, რომ იმ სანუკვარ დღეს, როცა მარჯანიშვილი მესიასავით მოველინა მას, საკმაოდ მყარი საძირკველი დახვედროდა შენებისათვის დიდი რეჟისორის ნიჭსა და გამოცდილებას.

ვ. კიენამის წიგნში საკმაო საფუძვლიანობითაა შესწავლილი, განხილული და შეფასებული ქართული საბჭოთა თეატრის წინადადე, პერიოდი ვიდრე კ. მარჯანიშვილი მოველინებოდა ჩვენს თეატრს. ყველა გზა, რომელიც პირველ ქართულ საბჭოთა სპექტაკლამდე მოდიოდა ავტორის მიერ ღრმად არის შეფასებული. ამასთან ერთად ს. ამმეტელის ეპიზოდური მიანაწი-

ლივმა. გამოკვეთილადაა გამოყოფილი საერთო პროცესში.

ქართული თეატრმცოდნეობის ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემად ისახებოდა დღემდე ე. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ურთიერთობის საკითხი. აზრთა რადიკალური განსხვავება, პარადოქსალური ოქმები და დასკვნები ახუნდოვანებდა ორი ხელოვანის ცხოვრების, თანასაქმიანობის გარკვეულ ეტაპს, რომელშიც ე. მარჯანიშვილის მოწამებობრივი სახე უფრო ნათლად იკვეთებოდა, „უმადური“ მოწავის ფონზე.

ვ. კიკნაძეს, როგორც პრაქტიკოს თეატრმცოდნეს, თეატრის ცხოვრებაში ყოველმხრივ საბედლოდ, იცის რა თეატრის ნათელი და მოქუთუხილი დღეები, იცნობს რა თეატრის კედლებში ადამიანთა, შემოქმედთა ურთიერთობის სპეციფიკურ ნიუანსებს, ჩვენთვის ყველაზე ავტორიტეტული, შინაგანად განცილილი აზრი შეუძლია დამკვიდროს მარჯანიშვილისა და ახმეტელის დამოკიდებულების მიუძინებელ საიდუმლოებაში.

დამკვიდრებული იყო ტენდენცია, რომ როგორც სასწაულმოქმედმა თიხისაგან გამოძერწა ადამიანს ძე, ისე მარჯანიშვილმა შექმნა ახმეტელი, როგორც რეჟისორი.

ვ. კიკნაძის წიგნში სავსებით არის გაცხადებული, რომ მარჯანიშვილმა ახმეტელი მოიყვანა თეატრში უკვე ჩამოყალიბებული, აღჭურვილი საკუთარი თეატრალური აზროვნებითა და მსოფლმხედველობით და რომ გენიალური ინტაქტის ხელშეწყვეთად გადამწიფებული ვუნდერკინდი შეიძინეს ყველა იმ საჭირო თვისებას, რაც რეჟისორის პროფესიისათვის, მისი ხელოვნისათვის არის საჭირო. ხოლო რაც შეეხება სულსა და გონებას, ის ერთხელ და სამუდამოდ ერთგული რჩება წლების მანძილზე ნაფიქრალ-ნაზრევსა.

ვ. კიკნაძე ოპტიმალურ დასკვნას გვაძლევს ამ საკითხებზე. მოვუხსინით მას:

„ე. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, მათი ძმობა და კონფლიქტი, საერთო და განსხვავებულობა, მათი მასწავლებლობა და მოწაფეობა, მამა-შვილობა, უფროს-უმცროსობა, თანაარსებობა თუ წინაღმდეგობა — ყოველავე ეს როგორ ვერ თავსდება „დადებითისა“ და „უარყოფითის“ სქემებში, როგორ ვერ ეგუება აკვატებულ ფორმულებს.

ეპოქის უმძაფრეს ბრძოლებსა და მის მასშტაბებში განიზოშებდა დიდ ხელოვანთა საერთოცა და განსხვავებულებაც. ეპოქის ღირსეული შვილები იყვნენ ისინი და მათი თეატრის ისტორიაც იწერებოდა სისხლის წვეთებით, დაქიშული ნერვებით“.

დამერწმუნებით, რომ ავტორმა ალბათ, არაერთი დღე მოანდომა, რათა ესოდენ ზუსტად დაგნოზი მისდადებინა მრავალთაგან ცალმხრივად შეფასებული მოვლენისათვის. ენასუხა მათთვის, ვისთვისაც თეატრი აღიქმება, როგორც სტერილური გარემო „ვითარცა უმანკლ ჩახახვის მამათა სვანე“. თეატრი პერმანენტული ომია, შემოქმედების გაუნელებელი, მუდმივმოქმედი ვულკანი, რათა აზრთა ქიდილში დაიბადოს ახალი, რაც მარადიულ სიჭაბუკეს შეუნარჩუნებს საუტყუების გზაზე დაღლილ მელპომენას.

ვ. კიკნაძემ ორი ხელოვანის ურთიერთობის საკითხს კანონზომიერად დაუკავშირა კორპორაცია „დურუჯის“ ისტორია, ცალკე თავში მიმოიხილა და სათაურშივე გაამჟღავნა თავისი დამოკიდებულება: „დურუჯის“ შექარდილები“, „არარისგან არ იქმნების არარაიცი“, ყველაფერს ფეხვი უნდა მოექმნოს. ბნენვისებით გაიაფებულ, იმპროვიზირებულ თეატრს (ტალანტებით სავსეს) ესპირობოდა რკინის ხელი და ეს ხელი გახდა „კოლექტორი უთქმულება“ პროფესიული ჩვევების დამკვიდრებისათვის.

ვ. კიკნაძე დაუღალავი მკვლევარია, საკითხის ყოველმხრიდან აღქმის სურვილით „დავადებული“ მკვლევარი ამდენად ყველა მოვლენას თავისი ორი მხარე გააჩნია და მეცნიერის „ცივი“ შუბლი მოციების მიღმა დალაგებს და გამოგნავს ავსა და კარგს.

ამ შემთხვევაში „დურუჯის“ შექარდილები მიკვლეულია და ერთიც არის ნათქვამი და ორიც. ნათქვამია სად კარგი იყო და სად თვითგამორიცხვა თავისივე სიკეთისა და ამასთან არსებობისაც.

ვ. კიკნაძის მიერ წიგნში სათუთად, სიყვარულით მოტანილი „ძიება რომანტიკული თეატრის სათავეებისა“. ლირიკულ ინტერმეცოდ აღვიქვი. ავტორს ჰქონდა ამის უფლება და მორალური საფუძველიც. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ხანმოკლე შემოქმედება მისი პოტენციის გათვალისწინებით იძლევა საშუალებას, „კოსმოსური ინტიმის წილნაყარი პოეტის ვნებათაღელვება, ახმეტელის თვალთი განწყვირებით, რაც ვ. კიკნაძემ ემოციური აღმადრნით, ერთი ამოსუნთქვით შეგვადლებინა.

ავტორმა გერ ჩვენთვის უცნობი, მიუკვლეველი ურთიერთობა გამოავლინა პოეტისადმი რეჟისორის დამოკიდებულებაში, თუ როგორ ხედავდა ს. ახმეტელი ბარათაშვილის შემოქმედებას, შემდგომ როგორც ვ. კიკნაძე დასკვნის: „ყველაზე მეტი მინც რომანტიკული სტილის სფეროში გაუკეთა. ამ ხაზმა განსაზღვრა კიდევ ახმეტელის ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში“.

3. კიკნაძემ დიდი შემოქმედის მოღვაწეობის უკვე მნიშვნელოვანი მხარე განიხილა და ამასთან ერთად უფურაღლებოდ არ დატოვა შემოქმედებითი საწყისები, რათა ობლად არ დაეტოვებინა კითხვები საიდან?? როგორ?

ზოგჯერ როცა მავანთა და მავანთა გამოკვლევებს კითხულობ, ისეთი შთაბეჭდილება გვექმნება, თითქოს შემოქმედით, რომელსაც სინინი გვიამბობენ, გამარჯვების კიბეებზე ტრიუმფალური სვლის დროს ფეხი ერთხელაც არ დასცდენიათ.

3. კიკნაძე თანამიმედურულად ამჟღავნებს ნაკლოვანებებს, გვაჩვენებს დაბრკოლებებს, ადამიანურ სისუსტესაც არ გამოირცხავს, თუ კი ამდაგვარი რამ იყო. უოველივე ეს უპირისპირდება ცალმხრივად მოაზროვნე ოპონენტების აზრს, რომელთა ოპტიკური ცდომილების სიზუსტე შვანისა და თეთრის, ამ ორი ფერის ფარგლებით იზომება.

ს. ახმეტელი მრავალმხრივი მოღვაწეა, ჭერ მარტო მისი თეატრალური ნააზრევი ავიღოთ. ეს შემკვიდრება საშუალებას გვაძლევს გავერკვეთ ამ წინააღმდეგობით აღსავსე პიროვნების შემოქმედებაში.

დიდი საქმეა მიმოიხილო არქიტექტონიკა მისი გრანდიოზული სექტაკლებისა, რომელთა დაშლა შემადგენელ ნაწილებად და შემდეგ კვლავ იწყება აზროვნების სფეროში ტიტანურ ძალას და მოთმინებას მოითხოვს, თან ისიც არ დავივიწყოთ, რომ ს. ახმეტელის სახელს თან ახლავს შეუსაბამოაანი, ისე როგორც „სინამდვილესა და მითებს“ შორის არსებობს იგა.

აქ ყოველმხრივ შეიარაღებული მკვლევარის ხელია საქმე, რომ სწორი მეთოდოლოგიური საზომით ასწონ-დასწონოს ქვეშარბიტებისაყენ მიმავალი სიპართლე და გზა გაუნთავისუფლოს სინამდვილეს.

3. კიკნაძემ თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „სანდრო ახმეტელი“, რომელსაც ოცწლიანი შემართების წყალობით სიყვარული და დაწალი არ დააკლო. „საფუძველი ჩაუყარა ახმეტელის მექვიდრების მეცნიერულ შესწავლა-დამუშავებას“ (ო. ეგაძე), რითაც შესაფერი ამავე დასალო დიდი რეჟისორის ხსოვნას.

ჩვეუც მაღლიერების მეტი რა გვექმნის პირველადმოჩენის მიმართ, გარდა იმისა, რომ მისი მაგალითი ბევრს დაუსახავს სურვილის მსგავსი საქციელისას.

ვასა პრეგაძე

კორსრუსი, როგალიც შოსოგონაგით გვავსავს

მაბილადმი რუსულ ენაზე გამოცემული მოზრდილი წიგნი ძეგს. შავ ყდაზე თითრად გამოკვეთილი დიდი ასოებით აწერია — „სანდრო ახმეტელი“. მაღლიერებას გრძნობით აღსავსე ვინ იცის, უკვე მერამდენედ ფურცლავს.. გინდა დაუსრულებლად იკითხო წიგნი, რომელიც ასე საინტერესოდ გაავლობს ამ დიდი ადამიანის მდიდარ, ნათელ წარსულზე. მის ნაფიქრსა და განცდილზე, რეჟისორის ცხოველ შემოქმედებაზე, მისი სექტაკლებით გაბედნიერებულ მაყურებელთა აპლოდისმენტებზე თუ მწვავე სულიერ ტკივილებსა და განუხორციელებელ ოცნებებზე და, როგორცაჲ არ გეთოზოთა თვალმოსაწყვეტად.

გამონაკლისთა ბედნიერი ხვედრია ადამიანებთან თულდაც სულ მცირე ხნის ურთიერთობით ხსოვნის საშულდამო კვალი გაავლის მათს გულში, როგორც დაუეიწყარი, მაღალი სულის ადამიანმა, ხოლო ხელგუნებაში — განუშეორებელმა, ყოველი ეპოქის მოშიზილავმა შემოქმედმა.

შეუძლებელია აღუღლვებლად წაიკითხო ეს მოგონებები, შეხვედრები, საუბრები, წერილები, გამოთქვებები, რომლებიც სანდრო ახმეტელის ცხოვრებასა და შემოქმედებას შეეხება. ეს მასალები მკაფიოდ, იზვიათი სიტყვადით, გამოკვეთენ სანდრო ახმეტელის, როგორც რეჟისორის, პედაგოგის, მეგობრის მოაზროვნის, უნიკეირესი შემოქმედის, დაუმცბარლი მამიებლის საოცრად მიზიდველ პორტრეტს და შეუძლებელია მოწიწებისა და საყვარულის გრძნობა არ აღგვრძათ ამ ადამიანის მიმართ.

სიპართლე, ადამიანისადმი სიყვარული — ამ გზით მიემართებოდა იგი შემოქმედებოთსა და პირად ცხოვრებაში. „რამდენად აშაღლებული და ძვირფასი იყო მისთვის „ადამიანის“ გაგება, რამდენად მომთხოვნი იყო მას მიმართ. — წერს ვაღერიან დღომივე თავის მოგონებაში — მას შეეძლო ერთგულება, მეგობრობა, სიყვარული, მაგრამ შეეძლო გაბრაზება და შეჭაგრებაც, როცა საქმე ადამიანის ღირსების შელახვას ეხებოდა. ის უმღეროდა ადამიანის სულის სილამაზეს, რომლის საუკეთესო განსახიერება თვი-



თონვე იყო. გორკის ცნობილი ფრაზა „ადამიანი — ამავედ უღერს“, შეიძლება მის ცხოვრებას ეპიგრაფად წავუშქმდვაროთ“. პივე ვითხოვლობთ: თუ რა სანაზით, თავგამოდებით იცავდა რეჟისორი მსახიობის ღირსებას: „გახსოვდეთ უვე-ლას — თეატრი ეუთოვნის მსახიობს. თეატრში მეფობს მხოლოდ მსახიობი, ჩვენ კი, უველანი, დაწყებული ჩემით და დამთავრებული მეეზო-ვით; უნდა ვემსახურებოდეთ მსახიობს“.

„მე ხშირად ვიგონებ ახმეტელს. განსაკუთრებით აქტიორული დაეყვების მძიმე წუთებში, როცა გინდა სიმაართე გაიგონო. მას შეეძლო ეთქვა სიმაართლე. ძუნწი იყო შექებაში, მაგრამ რამდენ სიხარულს განიქებდა მისი შექება. ის თვითონ იყო გახარებული, როცა ხედავდა რა-ღაც ნამდვილს მსახიობის მუშაობაში“ — იგონებს ვასო გოძიაშვილი. სწორად ამ მხრივ იქ-ცევს ურადლებას სხვა მრავალ საგულისხმო საკითხს შორის აკაი ხორავას მოგონება დიდ რეჟისორზე: „როდესაც შენიშნავდა მსახიობში მართალ განცდას, ხამაღლა, უველას ვასაგო-ნად შეაქებდა მას. და თუ გრძობდა, მსახიობი ბევრს მუშაობს, მაგრამ ვერ აღწევს იმას, რა-საც მისგან რეჟისორი მოითხოვს, იგი განსაკუთ-რებულ ურადლებას აქცევდა მას, მუშაობდა მასთან. არ მახსოვს ვისმე დასაცინად აგეო მუ-შაობა რეპეტაციაზე. დიდი სიფრთხილით ექ-ცეოდა მსახიობის თავმოყვარებას. როდების განაწილებას დროს ბევრს ფიქრობდა; ცდი-ლობდა სუსტი მსახიობიც ორგანულად ჩაერთო სპექტაკლში. მიზეზი მთელი კოლექტივის დიდი სიყვარულისა აღექსანდრე ახმეტელისადმი ის იყო, რომ მას შეეძლო შეენიშნა და დაეფასე-ბინა დასის ყოველი წევრის შრომა“.

რაოდენი სიყვარულით, სიფაქიზით აცოცხლე-ბენ დიდი ხელოვანის სახეს მის თანამედროვე-თა მოგონებები! ძნელია, რომელიმე მათგანი გამოარჩიო. აი ისინი: საქართველოს სახალხო მხატვრები ქეთევან მაღალაშვილი და ელენე ახლელდანი, საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატ-ვარი სერგო ქობულაძე, მწერლები დემნა შენ-გელაია, შალვა დადიანი, პროფესორი გიორგი ციციშვილი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არ-ტისტები — სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოძია-შვილი, დიმიტრი ალექსიძე, ვახტანგ ქაბუციანი, აკაი ვასაძე, სერგო ჯაქარაძე, დიმიტრი შოს-ტაკოვიჩი, პროფესორი ად. სეიბენცესკი, კრიტი-კოსები კონსტ. ფედლმანი, ი. იულუვსკი და სხვა. ყოველი მათგანი დასამახოვრებლად მკა-ფიოდ წარმოაჩენენ თავიანთ მოკონებებში რე-ჟისორის ცხოვრების საინტერესო მომენტებს.

„ს. ახმეტელის“ რეჟისორულ ხელოვნებას მუდამ ახლდა მუსიკალიზა, იგონებს დ. ან-დლელაძე, ამიტომაც საოპერო უნარი ახლობე-ლი იყო მისთვის... ოპერის სცენაზე მან გამო-

ძერწა ისეთი მხატვრული სახეები, რომელთა პლასტიკურობა და მოძრაობის სქემა ჰარმო-ნიულად ერწყმოდა მუსიკალური მასალის პლასტიკურ განწყობილებას. მუსიკალიზა, რიტ-მი, ტემპერამენტი, პლასტიკურობა და დინამი-კა ავსებდა ოპერის სცენას, ანიჭებდა მუსიკა-ლურ პარტიტურას დიდ ცხოველყოფილებას. ასეთი იყო სპექტაკლი „რდევვა“; გადაწყვებული რეჟისორის მიერ მეროიკულ-რომანტიულ პლან-ში. მე ვფიქრობ, რომ ეს ოპერა თავისი მხატ-ვრული დონით არ ჩამოუვარდებოდა ამავე სპექტაკლის დრამატული თეატრის დაღვევას.

მე ბედნიერი ვარ, რომ მუშაობა მომიხდა სანდრო ახმეტელთან. მე ვამაუბო მისი კეთილი, მეგობრული დამოკიდებულებით ჩემდამი.

არ შემიძლია არ აღვნიშნო მისი გულუხვობა, კეთილმოყვარეობა. ის მზად იყო ყოველ მომენტ-ში დახმარების ხელი გაეწია სტუდიელისა თუ მსახიობისათვის, გაეღო მათთვის უკანასკნელი, დახმარებოდა სიძნელეთა გადალახვაში“ — დას-ძენს მომღერალი.

არანაკლები სიყვარულით იგონებს სანდრო ახმეტელის მუშაობას ლენინგრადში, კიროვის სახელობის თეატრში საბჭოთა კავშირის სახალ-ხო არტისტი დიმიტრი შოსტაკოვიჩი. „სანდრო ახმეტელი მაოცებდა თავისი დაუცბრომელი ენერგიით, მუსიკალურობით, მუსიკის იშვიათი განცდითა და წვდომის უნარით. ცხადია, მისი მოსვლა ოპერაში ძლიერ დახმარებას გაუწე-და საბჭოთა საოპერო ხელოვნების განვითარე-ბას. სახელი აღექსანდრე ვასილის ძე ახმეტე-ლისა სამუდამოდ დარჩება საბჭოთა ხალხის სხოვნაში ისეთი დიდებული ოსტატების გვერ-დით, როგორებიც არიან ვ. მერეიჰოლდი, კ. სტა-ნისლავსკი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩიკო“.

მუსიკალური გაფორმება სანდრო ახმეტელის უბრწყინვალესი სპექტაკლებისა, რომელიც მთე-ლი ძალით იხურებოდა მაყურებელს, იყო ერთ-ერთი პირობათაგანი, დაეტყვეებინა იგი. სა-ქართველოს სახალხო არტისტი მიხეილ ჯვარ-ლაშვილი თავის გამოკვლევაში „თეთნულდი რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე“ წერს: „შემთხვევითი არ იყო, რომ 1933 წელს, მოსკოვში დიდი თეატრის მთავარი დირაჟორი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ს. სამო-სული სპექტაკლ „თეთნულდით“ მოხიბლული წერდა: მე პირველად ვხედავ სპექტაკლს, რო-მელშიც სიტყვა და მუსიკა ასე მიქდროდ იყოს ერთმანეთთან დაკავშირებულიო“. ასევე ვერ მჭვარებდა ნანახი თავის აღტაცებას ცნობილი კომპოზიტორი ვ. შჩერბატოვი: „მე არ მინა-ხავს მსგავსი სპექტაკლი არც რუსეთში და არც საზღვარგარეთ. მუსიკა და სიტყვა სპექტაკლ-ში „თეთნულდი“ ეს ახალი მიმართულებაა, ახა-ლი ეტაპი, ახალი, დინამიკური თეატრი“.



„გრძნობის კულტი“ — ამ ფრაზით აერთიანებდა რეჟისორი თეატრალური კულტურის სამივე დარგს — თეატრი დრამა, თეატრი — ოპერა, თეატრი — ბალეტი. „ეს სამივე დარგი უმადლიანო ფორმებშია ერის ესთეტიკური ზრდა-განვითარებისა. როგორც დრამა მოქმედებით, ასევე ოპერა მუსიკით, ბალეტი დრამატული პლასტიკით ჰქმნიან ესთეტიურ ქარგას ერის სულიერი ექსტაზისას“. ცხადია რეჟისორის ეს მსოფლგაგება, სულის მოძრაობა ეყო საფუძვლად მის შემოქმედებით პრინციპებს.

სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობაზე შთაბეჭედავად მოგვათხრობენ ფურცლები მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან, სტატეები საუბრე-ში, მოხსენებები, გამოსვლები, მოგონებები, პირადი წერილები. მისი ერთ-ერთი გამოსვლა, რომელიც ეხება ქართული თეატრისა და ქართულ მწერალთა მეიღერო მეგობრობას, დღესაც ეხმიანება თეატრის ცხოვრების ამ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას. მისი წერილები და სიტყვები მთელის სიხადით წარმოაჩენენ სანდრო ახმეტელს, უწინარეს ყოვლისა, მოზარუნეს, მოწინავე იდეებით აღსავსეს, ეპოქის მგზნებარე მომღერალს, უადრესად თანამედროვეს, დაუცხრომელ მაძიებელს და მეოცნებეს.

უმთავრესი ობიექტი საკლავო მასალოს რეჟისორის ნაშუაგვრებში არის რიტმისა და მასობრივი სცენების საკითხები. სანახაობითი კულტურის სწორედ ეს მხარე იქცა აღქმისადრე ახმეტელის სპექტაკლებისადმი ესოდენ დაღი ინტერესის, ღრმა შთაბეჭდილების, აღტაცების მიზეზად.

„რად გვიჩვენება „ანზორი“ სულ სხვა პიესად? — წერდა ვაჟო, „ვეჩერნიკა მოსკოვი“ ემ. ბესკინი 1938 წელს რუსთაველის თეატრის მოსკოვში საგასტროლოდ ყოფნის დროს. — მთავარი მოქმედი პირია პარტიზანული რაზმი, კოლექტივი, რომელშიც ღრმად შეიჭრა ფიგურები ანზორისა და სხვებისა. და ეს არ შლის პიროვნებას. პირიქით, შეხედეთ, როგორ ახლებურად უღერს ადამიანი, და ანზორის რაზმის ყოველ მონაწილეში, თვით პარტიზანთა ბელადის ფიგურაში გრძნობთ, პირ ეს ბრძოლა ახალი ადამიანისათვის.

რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლებში არსებითად არ არის მასობრივი სცენა. აქ მასა თანაბარფუნქციონირებს გმირთა, ამიტომ მასობრივი სცენის გაგება ქრება. მასა ძირითადი კომპოზიციური ღერძია სპექტაკლებისა. ამ გაგებით „ლამარა“ — სიყვარულის პოეტური დრამა — კიდევ უფრო შესანიშნავი სპექტაკლია“, — დასძენს იგი.

მუსიკა, რიტმი, დინამიკობა, ემოციურობა, ანსამბლურობა, ფერთა მონაცვლეობა, არქიტექტურა სპექტაკლებისა, მსუბუქი, მოქნილი მოძ-

რაობები, ერთთავად აღაფრთოვანებს საბჭოთაო თუ უცხოელ მაყურებლებს, თეატრებს — „გნებნა, საკუთრებული დამახასიათებლობით, რიტმით, სისხარტით და კოლორით — აი, რით დამიპყრო უმაღლე რუსთაველის თეატრმა, — წერდა 1938 წელს ანდრეი ბოლოდი, პარიზის თეატრის მხატვარი.

„მისათვის, რომ შექმნა ნამდვილი სახე. — გამოსთქვამდა აზრს სანდრო ახმეტელი ქართული თეატრის დასპეტე. — იმისათვის, რომ ახლოს მიხვადე იმ სახესთან, რომელიც უნდა გახსნა, უწინარეს, უნდა იპოვო საწყისი, საფუძველი ამ სახის. ამ საწყისად კი გვევლინება რიტმი, რომელიც მისი ცხოვრობს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება ილასარაკო შინაგან განცდებზე. შინაგან სახეზე, ურომლისოდაც არ შეიძლება მოხდეს ფსიქო-ფიზიკური აქტიორული გარდასახვა“. ნაშრომში „რიტმის საკითხები სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებში“ საქართველოს სსრ დამახასიათებელი არტისტი თამარ წულუკიძე, ლამარას როლის ბრწყინვალე შემსრულებელი, წერს — „ახმეტელი-რეჟისორი უჩვეულო გრძნობით ფლობდა რიტმს. რიტმი იყო ბუნებრივი სტილია მისი შემოქმედებისა, რიტმი, როგორც ერთი უმთავრესი ელემენტი ფორმისა, ზემოქმედებდა მთელი მისი სპექტაკლის მხატვრულ აგებულებაზე, ეს იყო გზა პიესისა და მისი სახეების პოეტური ხედვის გამოსავლიანებად“.

იმ მრავალ აღტაცებული გამოთქვამებიდან, რეცენზიებიდან, რომელსაც ეთმობა წიგნის მეოთხე განყოფილება, ნათლად ჩანს, თუ რა დიდ ემოციებს იწვევდა, ღრმა შთაბეჭდილებებს აღედენდა მაყურებელზე რეჟისორის სპექტაკლებში რიტმი, რადღენ მთავარი ძარღვი იყო იგი ნაციონალური ფორმის გამოსაკეთად, ქართული ბუნების გასახსნელად, რა მკაფიოდ გახსავდა ხელოვანის ჩანაფიქრს, თვით სპექტაკლის მთავარ იდეას, თეატრის სულიერ მიხანსწრაფვას.

მართლაც, შთაგონებით გვაცხებს ეს წიგნი — ცხოველი პორტრეტი სანდრო ახმეტელისა. მისმა ცხოვრებამ, შემოქმედებამ შექმნა მისი პორტრეტი, მაგრამ ჩვენ ძალზე მაღლიერი უნდა ვიყოთ ამ წიგნის შემდგენლის ხელოვნების დამახაბურებელი მოღვაწის ნინო შენაგირაძისა, რომელმაც დიდი შრომა გასწია, რომ სანდრო ახმეტელი ასე სრულად, ყოვლისმომცველად გაეცნო მკითხველს. ნ. შენაგირაძე ერთი იმ მცირერიცხოვან თეატრალთაგანია, რომლებმაც ენერგია არ დაიშურეს ს. ახმეტელის შემოქმედების მემკვიდრეობის კოპულარისაციისათვის. კრებულს წინ უძღვის შემდგენლის საფუძვლიანი ნარკვევი რეჟისორის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე.

ციური ხეთერელი

შ ი ნ ა ბ რ ს ი

შემოქმედებითი შთავონების მდიდარი წყარო 3
 ტატანა შაროვა — ვ. ი. ლენინი და საბჭოთა თეატრის ჰუმანიზმი 5
 ვასო კიკნაძე — ილია ჭავჭავაძე და თეატრი 7
 მანანა გეგუქაძე — გარდასახვის უნარისა და ურთიერთობის ზოგიერთი საკითხი 14
 როსტომ სარიშვილი — ჩენი ქორეოგრაფია ეკოლოგთა თვლით 17
 კარლო კუკულაძე — „აბესალომ და ეთერის“ დადგმის გამო . . . 19

რესპუბლიკის თეატრალურ ავტორსთან

ქეთევან ვაშლიძე — „სიმონა მაშარის სიზმრები“ 23
 მელა ავაგუშვილი — „ზუგდიდის თეატრის ორი სპექტაკლი 26
 აკაკი ვასაძე 29
 დოდო ანთაძე 31
 აღექსანდრე ხიგუა — შალვა დადიანი სოხუმში 33

ჩვენ იუბილარები

ნადეუდა ჯაფარიძე — ნატალია ბურმისტროვა 35
 ისაყ ათანელოვი — ნიჟი ხალასი, უქკნობი 40
 ლალი ყურულაშვილი — გასაყეთებელი კი უფრო მეტია . . . 44
 არჩილ დავითიანი — ექვსი ათეული წელი სცენაზე 48
 ნაზი ელიაშვილი — კიდევ ერთი ამონასრო 50
 ქეთევან ხუციშვილი — შოთა დარჩია 51
 აკაკი დევიძე — სახალხო თეატრის ვეტერანი 53

ღვაწლმოსილთა ბახსენება

მარინე თბილელი — აკაკი კვანტალიანი 54
 ამირან კალაძე — რევოლუციონერი მსახიობი ქალის გახსენება 57
 გურამ ბათიაშვილი — ელადის მხურვალე მზე 59
 იუმორი 64

თეატრალური წიგნის თარო

ვჟა ბრეგაძე — წიგნი დიდ რეჟისორზე 65
 ციური ხეთერელი — პორტრეტი, რომელიც შთავონებით გვაესებს 68

გარეანის პირველ გვერდზე:

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში. დამდგმელი **გ. ლორთქიფანიძე**
ოიდიპოსი — **ო. მეღვინეთუხუცესი**
იოკასტე — **მ. ჭავჭავაძე**

გარეანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „მთვარის მოტაცება“.

კომპოზიტორი **ო. თაქთაქიშვილი**, დამდგმელი **გ. უორდანია**.

სცენა მეტეხის ახალგაზრდული თეატრის სპექტაკლიდან „გან-კითხვის დღე“, პიესა **ხ. მრეველიშვილისა**, დამდგმელი **კ. გურგენიძე**

გ ა ს წ ო რ ე ბ ა

„თეატრალური მოამბის“ 1978 წლის № 1-ში გაიბარა კორექტურული შეცდომა. 52-ე გვერდზე სურათის წარწერა უნდა იკითხებოდეს:
დ. გამრეკელი — მურმანი; 53-ე გვერდზე: დ. გამრეკელი — კიაზო.

**ВЕСТНИК
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ГРУЗИИ
(на грузинском языке)**

Тбилиси — 1978

№ 2 (102)

ფასი 40 კაპ.
Цена 40 коп.

გადაეცა წარმოებას 3/IV-78 წ.

ხელმოწერილია 14/VI-78 წ.

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა — 6

სააღრიცხველ-საგამომც. თაბახი 7, 34

ქაღალდის ზომა 72X108¹/₁₆



7/5/97

